

بررسی تطبیقی ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم

(مطالعه موردی: فیلم‌های «جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز»)

سیدبشیر حسینی^۱، آرن طاهری^۲، مسعود علیدادی^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۲۱

چکیده

هدف این پژوهش، تبیین وجوه تمایز رئالیسم و ناتورالیسم، به عنوان دو سبک عمده، در حوزه هنر سینما است. برای این منظور، نخست زمینه‌های تاریخی شکل‌گیری این دو مکتب و مضامین محوری آنها را مرور می‌کنیم. سپس با استفاده از رهیافت مطالعه موردی مقایسه‌ای، نسبت دو فیلم از سینمای ایران («جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز») را برای نمونه با ویژگی‌های درون‌مایه‌ای و زیبایی‌شناختی دو سبک مذکور بررسی می‌نماییم تا معلوم کنیم که: تمایزات درون‌مایه‌ای این دو سبک سینمایی، چگونه خود را در ویژگی‌های شکلی این فیلم‌ها نمایان می‌کنند؟ در این پژوهش از روش تحلیل متن برای مقایسه ویژگی‌های نمادین نظام سبکی متفاوت این دو فیلم، به همین منظور استفاده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که: عوامل دخیل در ساختار روایی فیلم ناتورالیستی، در مقایسه با فیلم رئالیستی، از جمله عناصر موثر در شکل‌گیری سبک و خلق فرم سینمایی (نظیر موقعیت استقرار دوربین، عمق میدان و وضوح تصویر، مقیاس بصری نماها، شیوه تدوین و طول زمانی نماها) از ویژگی‌های متفاوت و متمایزی در این دو سبک برخوردارند.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم، ناتورالیسم، سبک فیلم، «جدایی نادر از سیمین»، «ابد و یک روز»

۱. استادیار دانشکده ارتباطات دانشگاه صدا و سیما saiedbashir@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران. (نویسنده مسئول)
tahery.aryan@gmail.com

۳. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.
prmasoudalidadi@yahoo.com

مقدمه

رنالیسم و ناتورالیسم اصطلاحاتی در تاریخ ادبیات و نقد ادبی هستند که به قلمرو مطالعات سینمایی نیز وارد شده‌اند. به لحاظ تاریخی در مطالعات فیلم، هیچ‌گاه «سبک ناتورالیستی به صورتی که در ادبیات یا تئاتر است، شکل نگرفته ... با این حال، باید اذعان کرد برخی فیلم‌ها دارای تمامی ناتورالیستی هستند» (بشیری و جمشیدی، ۱۳۹۵: ۱۴۱). در مقابل رنالیسم در مطالعات فیلم، با رویکردهای متنوعی در طول تاریخ سینما مورد بحث قرار گرفته است (بازن، ۱۳۸۶؛ رهنما، ۱۳۵۴؛ Kracauer, 1960).

رنالیسم و ناتورالیسم ادبی، علی‌رغم تمایزات مهم، به یکدیگر شبیه‌اند؛ مسئله تشابه این دو، در مطالعات فیلم بغرنج‌تر است؛ تا جایی که برخی محققان سینما (Bordwell, 2003) رنالیسم و ناتورالیسم را به طور هم‌معنا و هم‌زمان در خصوص ویژگی‌های سبکی آثار واحدی به کار برده‌اند. محققان تلاش‌های متعددی در مطالعه وجوه اشتراک و افتراق رنالیسم و ناتورالیسم ادبی انجام داده‌اند که از نتیجه آن‌ها می‌توان برای تعیین تمایزات رنالیسم و ناتورالیسم سینمایی در حوزه مطالعه «عناصر روایی» (داستان‌پردازی و درون‌مایه فیلم) بهره برد. اما این کوشش‌ها نمی‌تواند همه چیز را درباره تمایزات رنالیسم و ناتورالیسم در قلمرو مطالعات فیلم روشن کند. زیرا فیلم به لحاظ ساختار متنی و گستره رمزگان‌های نشانه‌ای، با ادبیات متفاوت است و مطالعه تأثیر سبک‌های ادبی بر سبک‌های سینمایی باید به نفوذ ویژگی‌های سبک‌های ادبی در هر دو نظام «روایی» و «سبکی» فیلم بپردازد. «عناصر سبکی» در فیلمسازی (نوع استفاده از دوربین، لنز، نورپردازی، کار با بازیگر، تقطیع نماها،...) جنبه‌ای برجسته در رسانه فیلم به شمار می‌رود و لازم است نمودهای متمایز رنالیستی و ناتورالیستی کاربرد آن‌ها واکاوی شود.

هدف و سوال‌های پژوهش

در این پژوهش، با مرور زمینه‌های تاریخی و فرهنگی رنالیسم و ناتورالیسم در ادبیات، رسوخ آن زمینها را در رمزگانه‌ای روایی سبک‌های مذکور در قلمرو فیلم تحلیل می‌کنیم. هدف اصلی این پژوهش، تبیین وجوه تمایز رنالیسم و ناتورالیسم سینمایی است. از آنجا که این تمایز صرفاً

بررسی تطبیقی ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم ❖ ۱۰۹

به جنبه‌های روایت‌پردازی و مضمونی فیلم‌ها خلاصه نمی‌شود (اگرچه از آنها تأثیر می‌پذیرد)، بنابراین پاسخ به این پرسش را محور کار قرار می‌دهیم که تمایزات مرتبط با «رمزگان‌های روایی» رئالیسم و ناتورالیسم، چه تبلوراتی در «رمزگان‌های سبکی» فیلم دارد؟ و ذیل این سوال اصلی به این سوال فرعی خواهیم پرداخت که با توجه به ویژگی‌های سبک و روایت، چه وجوه تمایزی میان فیلم‌سازی ناتورالیستی و رئالیستی وجود دارد؟

پیشینه تحقیق

در مورد موضوع پژوهش حاضر یعنی، مطالعه تطبیقی رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم، پژوهش مستقیمی صورت پذیرفته است. اما تحقیقات مجزایی درباره ویژگی‌های سبک‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم در سینما انجام شده است. در این سرفصل با توجه به زمینه مسئله‌شناسی پژوهش حاضر، به مرور پژوهش‌های مرتبط، می‌پردازیم.

در دو مقاله علمی پژوهشی که یکی نوشته ابوالقاسم رادفر و عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۸۳) و دیگری نوشته عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۸۴) است، مفصلاً به وجوه تمایز دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم در حوزه ادبیات پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش‌های مذکور در بخش قاب نظری پژوهش حاضر به کار گرفته شده و به ویژه در تمیز جنبه‌های درون‌مایه‌ای و عناصر روایت نمونه فیلم‌های ناتورالیستی و رئالیستی به نگارندگان پژوهش حاضر یاری رسانده است. در پژوهشی دیگر از محمود بشیری و رضا جمشیدی (۱۳۹۵) نسبت ناتورالیسم ادبی و سینما در دو فیلم سینمایی، *خاکستری* و *مرگ کسب‌وکار من* است تحلیل شده است. این پژوهش با استفاده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی انجام شده است و صرفاً بر ویژگی‌های مضمونی و عناصر روایت دو فیلم تمرکز داشته است و این ویژگی‌ها را با خصوصیات ناتورالیسم ادبی مقایسه کرده است. وجه تمایز مهم پژوهش حاضر در مقایسه با پژوهش مذکور آن است که نگارندگان در جستجوی نمود سبکی ویژگی‌های مضمونی ناتورالیسم در فیلم هستند و برای این منظور سبک دو فیلمی که به لحاظ مضمونی یکی به ناتورالیسم و دیگری به رئالیسم ادبی نزدیک است با یکدیگر مقایسه شده است.

جستجوگری سبک‌شناختی در قلمرو سینما، با هدف تمییز ویژگی‌های سبکی رئالیسم و ناتورالیسم سینمایی، وجه تمایز محوری پژوهش حاضر با تحقیقات یاد شده است. در پژوهش حاضر، از انباشت نتایج و یافته‌های تحقیقات پیشین برای تصدیق تمایز وجوه روایی و درون‌مایه‌ای رئالیسم و ناتورالیسم در سینما استفاده شده است تا با اتکا به این زمینه پیشینی، تمایزات سبک فیلمسازی ناتورالیستی و رئالیستی موشکافی شود.

مبانی نظری پژوهش

مرور زمینه‌های تاریخی سبک رئالیسم و ناتورالیسم

اصطلاح رئالیسم در قلمرو ادبیات در دو معنای خاص و عام به کار می‌رود: در معنای خاص، جنبشی است که در اواخر قرن نوزدهم و در تباین با رمانتیسم آغاز شد و عمر آن به پایان رسید و رئالیسم در معنای عام، سبکی است که در داستان‌های کوتاه و رمان‌هایی که در روزگار معاصر نوشته می‌شوند، استمرار دارد (پاینده، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۷). سبک رئالیسم «ریشه در آن جنبش ادبی و هنری قرن نوزدهم دارد که در برابر سنت ایده‌آلیسم کلاسیک قد علم کرد و به دنبال این بود که زندگی را آنگونه تصویر کند که واقعاً هست» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۱۸). تفکر ایده‌آلیستی، در ادبیات خود را در سبک رمانتیسم متجلی ساخته بود. «بنابراین ویژگی‌های رئالیسم نخست، در مقابل ویژگی‌های رمانتیسم تعریف می‌شود. ... رئالیسم زائیده شرایط فکری و اجتماعی خاصی است که با شرایط دوره رمانتیک تفاوت بنیادین دارد» (صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۳: ۴۴). آفرینش ادبی متأثر از رمانتیسم، گرایش به خیال‌پردازی دارد، اما رئالیسم هنری متأثر از اندیشه اثبات‌گرایانه و متکی بر مشاهده عینی و میدانی است. «در ادبیات، سبک رئالیسم یعنی سبک گفتن یا نوشتن مبتنی بر نمودهای واقعی و اجتماعی، اما سبک ایده‌آلیسم عبارت است از سبک متکی به تخیلات شاعرانه گوینده یا نویسنده» (مطهری، ۱۳۸۵: ۴۵).

جنبش رئالیسم در ادبیات را باید هم‌زمان با گرفتن تجدد در نظر گرفت. تجدد، سلسله مراتب زندگی اجتماعی سنتی را تدریجاً متلاشی ساخت و نظامی جایگزین برای آن تعریف کرد. انقلاب صنعتی، طلوعه استقرار تدریجی تجدد در تمدن غرب است. «انقلاب صنعتی که بسیاری از

جوامع غربی را عمدتاً در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم فراگرفت، تحولات بهم‌پیوسته متعددی بود که به تبدیل دنیای غرب از نظام عمدتاً کشاورزی به نظام عمدتاً صنعتی منتهی شد. انبوهی از مردم زمین‌ها و کار کشاورزی را به سوی مشاغل صنعتی که در کارخانه‌های بورژوازی عرضه می‌شد ترک کردند» (ریتزر، ۱۳۹۵: ۲۳). تجدد، پایه‌های نظام فرهنگی مبتنی بر امتیازها و حقوق انحصاری را در زمینه‌هایی همچون دسترسی به آموزش و قدرت سیاسی متزلزل ساخت. توجه به سرمایه برای فراهم آوردن ملزومات کار (تجهیزات و نیروی انسانی) به منظور تولید انبوه و سپس انبارداری مازاد تولیدات و گسترش سواد متناسب با ارزش‌های جامعه نوین در جهت رشد جامعه‌پذیری ناظر به مقاصد اقتصادی جامعه صنعتی حول مفهوم جدید کار، از جمله مکانیزم‌های تثبیت و تقویت تجدد بودند. همچنین، نهاد دین که در طول قرون با نظام قدرت سیاسی فئودالی، هم‌پیوند شده بود، تدریجاً تضعیف و به حاشیه رانده شد. نظام جدید، نظم جدیدی را پیشنهاد می‌کرد که این قابلیت را داشت تا از طریق بازوهای همچون علوم رشدیابنده اثبات‌گرا، گسترش آموزش جدید، استقرار نهادهای حقوقی، قضایی و انتظامی جدید و اخلاق دین‌زدایی شده و ماهیتاً طبقاتی برآمده از این مجموعه، خود را به پهنه‌های وسیع‌تری از اجتماعات انسانی سرایت دهد. به این ترتیب، شهرهای بزرگ، همچون نمودهای فیزیکی نظام تمدنی جدید ظاهر شدند. «در پی انقلاب صنعتی، انبوهی از مردم زندگی روستایی را ترک کرده و به محیط‌های شهری نقل مکان کردند. عامل این مهاجرت انبوه عمدتاً کار بود که نظام صنعتی در مناطق شهری ایجاد کرده بود. اما این مهاجرت مشکلات عدیده‌ای را برای مردمی که مجبور بودند خود را با زندگی شهری وفق دهند پدید آورد. وانگهی گسترش شهرها، مسائل شهری بی‌شماری به بار آورد» (ریتزر، ۱۳۹۵: ۲۴). همین مسائل و مشکلات نوپدید، موضوعات کلیدی نویسندگان رئالیست را تشکیل دادند. «رئالیسم خود را متعهد به بازنمایی جامعه معاصر می‌داند و سعی در مستندسازی همه جنبه‌های فرهنگی آن دارد. رئالیست‌ها، بر خلاف رمانتیک‌ها - که اشراف و خصلت‌های زندگی‌شان را بررسی می‌کردند - شخصیت‌های داستان‌هایشان را از میان افراد طبقه پایین و متوسط جامعه بر می‌گزینند و سعی می‌کنند موقعیت‌های کار و زندگی آنها را به گونه‌ای عینی و دقیق، در بستر زمانی خاص بازنمایی کنند» (صادقی محسن‌آباد، ۱۳۹۳: ۴۶).

جنبش رئالیسم در هنر و ادبیات به عنوان مولود تحولات شکل زندگی مدرن پس از انقلاب صنعتی و استقرار تدریجی سرمایه‌داری در غرب، بر دو ارزش مهم پایبندی نشان می‌داد. نخست، همه‌فهمی و بی‌پیرایگی برای برقراری ارتباط مؤثر با اکثریت جامعه (شامل طبقات بورژوا و طبقات کارگری) و دوم، پرداختن به مسائل جاری و روزمره زندگی اجتماعی جدید و پرهیز از رماتیسم خیالپردازانه و اشرافی‌منش ادبیات دوران فئودالی. این دو ارزش به طرز ناگسستگی هم پیوندند؛ هر دو، مخاطب انبوه جذب می‌کنند و این به معنای گردش اقتصادی مؤثر تولید ادبی در عین توجه به مسئولیت اجتماعی برای تقویت ارزش‌های ضامن قوام شکل متجدد زندگی اجتماعی است. آثار رئالیستی، اگرچه بر کاستی‌های جامعه جدید متمرکز هستند، اما روابط حاکم بر آن را (که به سلطه بورژوازی بر طبقه کارگر می‌انجامد) به مثابه یک کلیت طبیعی در نظر می‌گیرند که صیانت از آن برای زندگی متجددانه ضروری است و نقادی در قبال آن، در جهت ترمیم برای همین صیانت‌گری شکل می‌گیرد.

«ورود ناتورالیسم، با باری از معانی مشتق از فلسفه و علوم و هنرهای زیبا به ادبیات با دوران طلایی رئالیسم همزمان بود. بنابراین ناتورالیسم شکل دنباله آن را به خود گرفت و تقریباً همه منتقدان، دو اصطلاح را مترادف یا دست کم در کنار یکدیگر به کار بردند. ... با این همه یکسان گرفتن این دو اصطلاح گمراه‌کننده است» (رادفر و حسن زاده میرعلی، ۱۳۸۳: ۳۱).

وجوه افتراق دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم

ناتورالیسم، به منزله سبکی ادبی لحنی عبوس و ناامیدانه دارد. اگر رئالیسم بر تنگناهای زندگی اجتماعی متمرکز است، ناتورالیسم بازتاب‌دهنده بن‌بست‌هاست. اگر رئالیسم، ارزش‌های اخلاقی زندگی اجتماعی را آن طور که منافع طبقه بورژوا را تقویت کند، با عرضه انتقادهایی همدلانه واکسینه می‌کند، ناتورالیسم، مدعی قهقرایی بودن روند زندگی انسانی به استناد مناسبات جاری در جامعه جدید و دستاوردهای دانش پیشرو مرتبط با آن است. ناتورالیسم دیدگاهی جبرگرایانه را ترویج می‌کند و سرنوشت محتوم حیات انسانی را به صورت نیل به تباهی و انحطاط باز می‌نمایاند. «ناتورالیسم را می‌توان به عنوان شکل افراطی‌تر رئالیسم در نظر گرفت که از پایه‌های علمی پوزیتیویسم، تجربه‌گرایی، جبرگرایی و داروینیسم برای احاطه یافتن بر روش‌های توصیف

به شدت باریک‌بینانه، تأکید جبرگرایانه بر زمینه وقوع کنش‌ها و رویدادها (که به عنوان پیامد علل مشخصی توجیه می‌شدند)، تأکید بر وراثت و ویژگی‌های روانشناختی شخصیت‌های داستان، آزمودن پیوندهای میان روان‌شناسی انسان و محیط خارجی، و طفره رفتن از به کار بستن هر نوع دیدگاه متافیزیکی و روحانی (یا اخلاقی) کمک گرفت» (Habib, 2005: 471-472).

اگر اندیشه رئالیسم در حجاب حفظ حرمت اخلاقیات جدید مستقل از دین‌باوری باقی می‌ماند، ناتورالیسم پرده‌داری اخلاقی را برای پرده برداشتن از مصیبت‌های زندگی اجتماعی جدید ضروری می‌داند. رئالیسم، تلویحاً منادی ارزش‌های اخلاقی انسان‌مدارانه و غیردینی است. اما ناتورالیسم ضمن حفظ موضع‌گیری مخالف در برابر دین، به تحقق ایده‌آل‌های اخلاق انسان‌مدارانه تجدد و بازوی فرهنگی و هنری آن رئالیسم، مشکوک است و در عمل انسان دوران صنعتی شدن را در حد حیوانی درمانده و گرفتار در حصار گریزناپذیر وراثت، انحطاط اخلاقی، روابط ناسالم خانوادگی و مناسبات سرکوبگرانه اجتماعی به تصویر می‌کشد. می‌توان رابطه رئالیسم و ناتورالیسم ادبی را به تمثیل چنین بیان کرد که «رئالیسم معادل انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه در عرصه ادبیات بود و ناتورالیسم معادل دوران ترور ۱۷۹۳ است» (فورست و اسکرین، ۱۳۷۵: ۱۷). از منظر درون‌مایه، رئالیسم ادبی تغییر گفتمان فرهنگی فئودالی به بورژوازی را نمایندگی می‌کند. رئالیست‌ها، در مقام مصلحان فرهنگی و اجتماعی، از تحقق نیافتن کامل ارزش‌های بورژوازی در جامعه گله می‌کنند که این انتقادات همدلانه در جذب توده‌های گسترده مخاطبان موفق عمل می‌کند. اما گزندگی، بی‌پروایی و تلخی لحن ناتورالیست‌ها در بازنمایی کاستی‌ها و رنج‌ها کمتر توانست طیف وسیعی از مخاطبان را به خود جلب کند.

جورج بکر برای گزینش موضوعات روزمره طبقه متوسط در آثار رئالیستی، دو علت اصلی ذکر می‌کند: «۱. اغلب نویسندگان رئالیست خود از طبقه متوسط برآمده بودند؛ بنابراین عادی بود که مسائل و دغدغه‌های طبقه متوسط در آثارشان ارائه شود. ۲. پرداختن به موضوعات روزمره به نحوی که تجربه زیسته افراد بیشتری را بازتاب دهد، تا حد زیادی واقعی‌تر به نظر می‌رسید» (Becker, 1963: 24-25).

مسأله جذب مخاطب، با روح سرمایه‌داری نوپا و در حال شکوفایی اواخر قرن نوزدهم ارتباطی ضروری دارد. بر این اساس گسترده‌گی مخاطب هم از حیث اقتصادی و هم از حیث تثبیت تغییرات فرهنگی جدید برای نویسندگان رئالیست (به عنوان مصلحان اجتماعی و نیز بخشی از چرخه کار و تولید جامعه جدید) از اهمیت بسزایی برخوردار بود. ویژگی‌هایی که بعدها در اوایل دهه بیست تحت تأثیر تعالیم و نظریات گئورگ لوکاچ، رئالیست‌های سوسیالیست در راستای آرمان‌های اجتماعی و سیاسی مارکسیستی به آن متوسل شدند.

لوکاچ، که مروج اصلی رئالیسم سوسیالیستی بود، به همین خاطر ناتورالیسم را شکلی پیشرو برای تحقق کارکرد ادبیات به منزله هنر قلمداد نمی‌کرد. آثار ناتورالیستی فاقد قهرمان جامعه‌گرا بودند، چیزی که به زعم او لازمه تحقق کارکرد اصلاح‌گرایانه ادبیات بود. در این زمینه، لوکاچ بر تفاوت میان ناتورالیسم و رئالیسم تأکید می‌کند. او رئالیسم را در مقام سبک هنری، در تلاش برای برقراری ارتباط با توده‌های مردم می‌داند و ناتورالیسم را همچون مدرنیسم هنری، متمایل به شیوه‌گرایی افراطی ارزیابی می‌کند و به همین جهت هر دو (هم مدرنیسم هنری و هم ناتورالیسم) را به انزوا و بی‌اثری در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی محکوم می‌داند. «لوکاچ معتقد بود که هیچ‌کدام از این دو سبک (مدرنیسم هنری و ناتورالیسم)، هدف نشان دادن فرد به مثابه عنصر همبسته جامعه را پیش نبرده‌اند. ... آثار ناتورالیستی، افراد یا گروه‌هایی از افراد را به نمایش در می‌آورد که تمایل به تعلق یافتن به جریان اصلی جامعه را از خود نشان می‌دهند، اما وراثت، محیط و شرایطشان، آنها را به حاشیه می‌رانند» (Marriott, 2002: 261).

جدول ۱. ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم ادبی

ویژگی‌ها	رئالیسم	ناتورالیسم
	جانب‌دار دال‌های محوری نظام ارزشی و گفتمانی بورژوازی نظیر انسان‌مداری، تأکید بر ارزش آموزش و رفاه، اخلاقیات غیردینی و نظام طبقاتی مبتنی بر سرمایه است.	منتقد بدبین و مایوس استقرار نظام فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی بورژوازی است.
	از تحقق نیافتن کامل ارزش‌های بورژوازی گله می‌کند و ضرورت چاره‌اندیشی و اصلاح امور فرهنگی و اجتماعی در راستای استقرار بی‌نقص نظام ارزشی جدید را مطرح می‌کند.	انحطاط زندگی انسانی در روزگار تجدد را به رخ می‌کشد و مدعی است تحول تمدنی از فئودالیسم به سرمایه‌داری، مشکلات ماهوی و بنیادین زندگی اجتماعی انسان را حل نکرده است.
وجوه تمایز	تقویت نفوذ اصلاحات را در میان توده‌های عظیم مردم رسالت خود می‌داند. به همین دلیل، شخصیت‌های داستان را از میان اقشاری که در متن جامعه حضور فعال دارند بر می‌گزیند.	موقعیت شخصیت‌هایی را روایت می‌کند که تمایل به تعلق یافتن به جریان اصلی جامعه را از خود نشان می‌دهند، اما وراثت، محیط و شرایطشان، آنها را به حاشیه می‌رانند. به همین دلیل آثار ناتورالیستی فاقد قهرمان جامعه‌گرا هستند.
	به عنوان بخشی از فضای تولیدی جامعه، دغدغه جذب حداکثری مخاطب در مقام مصرف‌کنندگان فرهنگی را دارد و همواره در تلاش برای برقراری ارتباط فراگیر با توده‌های مردم است.	همچون مدرنیسم هنری، تمایل به شیوه‌گرایی افراطی و عامه‌گریزی است.
وجوه تشابه	هر دو قائل به احتراز از خیال‌پردازی رمانتیک و ضرورت پرداختن به مسائل واقعی و روزمره زندگی فردی و اجتماعی انسان‌ها، مبتنی بر مشاهدات میدانی هستند. هر دو مخالف گفتمان‌های دینی هستند و همچنین تبیین‌های علم رو به پیشرفت پوزیتیویستی را موجه می‌شمارند.	

روش تحقیق

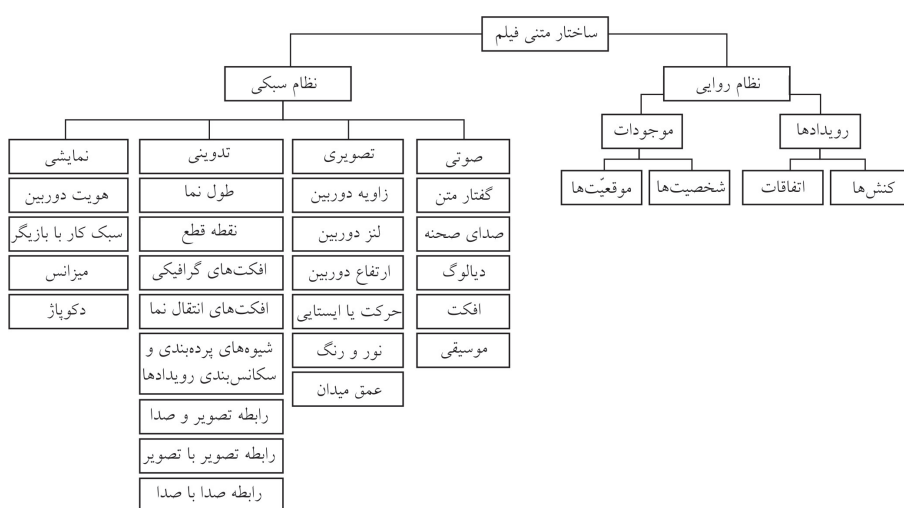
در این پژوهش، پس از بررسی زمینه‌های تاریخی و فرهنگی شکل‌گیری رئالیسم و ناتورالیسم ادبی، و ارائه وجوه تشابه و افتراق آنها، با استفاده از رهیافت مطالعه موردی مقایسه‌ای، رئالیسم و ناتورالیسم سینمایی را از منظر نحوه به‌کارگیری اجزای نظام روایی و سبکی دو فیلم شاخص از سینمای ایران با یکدیگر مقایسه می‌کنیم.

«هنگامی که مطالعات موردی در چهارچوب تحقیقات رسانه‌ای کیفی مورد استفاده قرار می‌گیرند، تحقیق را به‌منظور بازتابندگی انتقادی بر مواردی ویژه - و نه بر نمونه‌ها و مقولاتی از پیش تعریف شده - پیش می‌برند. ایده ضمنی آن است که مطالعات موردی، ورود صداها و ویژگی‌هایی را به گفت‌وگو با دانشگاهی ممکن می‌سازند که به‌طور معمول خارج از محدوده تحقیق رسانه‌ای قرار دارند» (Hepp, 2008: 418). انتخاب مورد مطالعه در این پژوهش، به‌صورت هدفمند صورت پذیرفته است. محقق کیفی در انتخاب هدفمند مورد مطالعه، «بر مواردی تأکید دارد که موقعیت بیشتری برای یادگیری فراهم می‌آورند. ... قابلیت یادگیری از متن، متفاوت از قابلیت نمایندگی آن است و گاهی معیار برتری نسبت به آن محسوب می‌شود» (Stake, 2005: 451). دو فیلم «جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز»، زمینه مناسبی را برای مطالعه مسئله تحقیق فراهم می‌آورند. ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم به وضوح در درون‌مایه این آثار قابل رهگیری است. دو اثر، در زمره آثار موفق سینمای ایران هم در جذب مخاطب و هم در جلب توجه جشنواره‌های تخصصی بوده‌اند و در عین برخورداری از شباهت‌های مختلف، فرصت مناسبی برای برجسته کردن تفاوت‌های مهم سبکی رئالیسم و ناتورالیسم در سبک فیلم به دست می‌دهند که در نگاه اول از نظر پنهان‌اند.

روش تجزیه و تحلیل متون انتخابی، مبتنی بر تحلیل ساختار متنی فیلم است. «ساختار متنی فیلم در کنش متقابل میان «نظام سبکی» و «نظام روایی» تعیین می‌یابد. «نظام سبکی» فیلم، شامل نحوه استفاده فیلمساز بر اساس طرح و ایده‌ای مشخص از دوربین (اندازه نما، زاویه، متحرک یا ایستا بودن،...)، نور، صدا، تدوین، میزانشن و کار با بازیگر است. «نظام روایی» نیز شامل شخصیت‌ها، رویدادها، ترتیب وقایع، داستان و نظایر آن می‌باشد. نظام سبکی فیلم اغلب در

بررسی تطبیقی ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم ❖ ۱۱۷

خدمت پیشبرد نظام روایی است و البته نظام روایی فیلم نیز نقش تعیین‌کننده‌ای در طراحی نظام سبکی از سوی فیلمساز دارد» (طاهری، ۱۳۹۶: ۳۶). اجزا و عناصر نظام سبکی فیلم به چهار دسته تقسیم می‌شود: دسته صوتی، دسته تصویری، دسته تدوینی و دسته نمایشی. رمزگان‌های هر یک از این چهار دسته، ارزش‌های زیباشناختی و معنایی خاص خود را به وجود می‌آورند.



نمودار ۱. تشریح ساختار متنی فیلم (طاهری، ۱۳۹۶: ۴۲)

یافته‌های تحقیق

پس از بررسی زمینه‌های تاریخی و فرهنگی شکل‌گیری سبک‌های رئالیسم و ناتورالیسم و مشخص کردن وجوه اشتراک و افتراق‌شان، حال با روش مطالعه موردی مقایسه‌ای، ویژگی‌های مضمونی رئالیسم و ناتورالیسم ادبی را با نظام روایی سینمایی مقایسه می‌کنیم و ویژگی‌های مربوط به نظام سبکی را در دو فیلم «جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز» مقایسه می‌کنیم تا تفاوت‌های سبک‌شناختی دو فیلم که یکی به لحاظ مضمونی به رئالیسم و دیگری به ناتورالیسم نزدیک است، روشن شود.

تحلیل عناصر پیرنگ و مضمون فیلم جدایی نادر از سیمین

مسئله اصلی فیلم، در صحنه آغازین که سیمین و نادر را در برابر قاضی دادگاه خانواده به تصویر می‌کشد، طرح می‌شود. سیمین در بخشی از این صحنه می‌گوید:

سیمین (خطاب به نادر): دختری برات اهمیت نداره؟ آینده دختری برای تو مهم نیست؟
نادر: اصلاً مگه الان بحث ما بحث دخترمه؟ چرا فکر می‌کنی فقط برای تو مهمه آینده دخترمون؟

قاضی: این همه بچه تو این مملکت داره زندگی می‌کنه؛ یعنی هیچ‌کدوم آینده ندارند خانوم؟
سیمین: من ترجیح میدم بچه‌ام تو این شرایط بزرگ نشه حاج آقا. به عنوان یه مادر این حق رو دارم.

قاضی: چه شرایطی؟ (لحظه‌ای سکوت حاکم می‌شود) چه شرایطی خانوم؟
سیمین به سکوت فرو می‌رود و انگار که سعی دارد حرف‌هایش را بخورد و بروز ندهد، خودش را سرگرم قرار دادن مدارک مهاجرت درون کیفش می‌کند.



تصویر ۱. صحنه آغازین فیلم «جدایی نادر از سیمین» در دادگاه خانواده (برگرفته از نمای فیلم)

شرایطی که سیمین نمی‌خواهد دخترش در جامعه‌ای مبتلا به آن بزرگ شود، به طور مفصل در ادامه فیلم به تصویر کشیده می‌شود. به صورت فهرست‌وار این مسائل عبارتند از: دروغ‌گویی و پنهان‌کاری، عهدشکنی، بهتان، دین‌مداری سطحی، اختلاف طبقاتی، مشکلات اقتصادی و دیوان‌سالاری قضایی.

دروغ‌گویی و پنهان‌کاری: شخصیت‌های داستان در مقاطع مختلف اقدام به دروغ‌گویی و پنهان‌کاری می‌کنند. نادر موضوع کار کردن راضیه در خانه‌اش را به درخواست راضیه از حجت (همسر راضیه) پنهان می‌کند. نادر آگاهی‌اش از بارداری راضیه را در برابر قاضی کتمان می‌کند تا اتهامش در مورد قتل عمد محرز نشود. معلم خانگی ترمه که نادر را آدم محترمی می‌داند، در دادگاه به بی‌اطلاعی اظهار شده از جانب نادر شهادت می‌دهد. در ادامه ترمه و سیمین متوجه دروغ‌گویی نادر می‌شوند. نادر به ترمه توضیح می‌دهد که دلیل دروغ‌گویی‌اش نگرانی او از این موضوع بوده که در صورت به حبس افتادنش چه سرنوشتی در انتظار ترمه خواهد بود. پس از برملا شدن دروغ‌گویی نادر، معلم خانگی با خانواده نادر قطع ارتباط می‌کند و شهادتش را هم پس می‌گیرد. ترمه مجبور می‌شود برای حمایت از پدرش به قاضی پرونده دروغ بگوید و پس از این کار، احساس گناه می‌کند. راضیه موضوع تصادف خود با ماشین برای پدر نادر را از همه پنهان می‌کند تا بر سهل‌انگاری خود سرپوش بگذارد. او با وجود عدم اطمینان به سقط شدن بچه‌اش در اثر ضربه ناشی از برخورد فیزیکی نادر، با کتمان کردن مسئله تصادف از همگان، پای نادر و خانواده‌اش را به دادگاه می‌کشد و در دادگاه با وجود اینکه اقامه شدن اتهام قتل بر علیه نادر را شاهد است، بر سر هل داده شدن یا نشدن توسط نادر با او بحث می‌کند. حجت نیز در یکی از صحنه‌های پایانی فیلم، از راضیه می‌خواهد قسم دروغ بخورد تا پول دیه را دریافت کنند. اما راضیه مجاب نمی‌شود. تمام این کنش‌ها بر محور دروغ‌گویی و پنهان‌کاری شخصیت‌های داستان اتفاق می‌افتد.

عهدشکنی: نادر به ترمه قول می‌دهد، اختلافات او و سیمین شدید نخواهد شد. همچنین در صحنه‌ای دیگر به ترمه قول می‌دهد از سیمین بخواند تا به خانه برگردد. اما این درخواست را با سیمین مطرح نمی‌کند و پس از درگیری جدی‌تری با سیمین بر سر مسئله پرداختن بخشی از وجه دیه، به ترمه می‌گوید درگیری‌اش با سیمین جدی شده است. سیمین به راضیه قول می‌دهد، به خاطر شکی که راضیه به اصل موضوع قتل بچه‌اش توسط نادر دارد، موضوع پرداخت بخشی از دیه را پیگیری نکند. اما سیمین برای حفاظت از خانواده‌اش این کار را می‌کند. از سوی دیگر،

راضیه علی‌رغم تعهد به نگهداری از پیرمرد، دستان او را به تخت می‌بندد و در را قفل می‌کند تا نزد پزشک متخصص زنان برود.

بهتان: شخصیت‌های داستان به انواع مختلف، به یکدیگر بهتان‌های اخلاقی وارد می‌کنند. نادر در پاسخ به حرف دخترش که می‌گوید مادرش گفته که نادر از بارداری راضیه باخبر بوده است، آگاهی‌اش از این موضوع را حاشا می‌کند و سیمین را متهم می‌کند که قصد تخریب وجهه او نزد ترمه را دارد. معلم خانگی، در راهرو دادگاه، هنگام استنطاق غیررسمی‌اش از دختر بچه دبستانی حجت و راضیه، تلویحاً بهتان بدرفتاری و خشونت خانگی را متوجه حجت می‌کند. حجت با حضور در مدرسه دخترانه، به معلم ترمه بهتان رابطه نامشروع با نادر را وارد می‌کند. نادر به دلیل کم شدن مقداری از پول‌های نقد در خانه، به راضیه بهتان دزدی می‌زند. چرخه این بهتان‌ها مدام در طول روایت، دور می‌خورد و اغلب نقیض آن‌ها ثابت می‌شود.

دین‌مداری سطحی: دین‌مداری سطحی راضیه در بستر روایت فیلم به‌بارآورنده مشکلاتی اساسی برای سایر شخصیت‌های داستان است. این دین‌مداری سطحی از جایی آغاز می‌شود، که او برای تمیز کردن پیرمرد بیماری که خودش را خراب کرده از دفتر یک مرجع مذهبی سؤال می‌پرسد و رسیدگی به پیرمرد را موکول به جواب آنها می‌کند. در صحنه‌ای دیگر، مشغول پاک کردن فرش است که با ادراک پیرمرد نجس شده که پیرمرد بیمار از خانه بیرون می‌رود. همچنین راضیه در برابر متهم شدن نادر به قتل و شک خود از سقط شدن بچه‌اش توسط نادر دم نمی‌زند. در نهایت نیز توافق بین سیمین و حجت را برای گرفتن بخشی از پول دیه، به دلیل جواب گرفتن از دفتر مرجع مذهبی که دریافت این وجه حرام دانسته است، نادیده می‌گیرد. حجت حرام بودن گرفتن وجه از نادر را در برابر راضیه منکر می‌شود و به رضایت آنها در پرداخت پول استناد می‌کند و بعد به راضیه می‌گوید «تو قسم بخور، گناهِش به گردن من!». مذبذبانه بودن این دین‌مداری سطحی در شخصیت‌های راضیه و حجت، یکی از عوامل اصلی شرایط درهم‌پیچیده شخصیت‌های داستان است. زیرا در بستر روایت فیلم باورهای دینی، از یک سو، عاملی نیست که مانع از بروز بی‌اخلاقی‌هایی نظیر پنهانکاری، دروغ‌گویی یا عهدشکنی شود، و از سوی دیگر، قدرت تصمیم‌گیری‌های عینی که می‌تواند مشکلات پیش آمده را حل و فصل کند به بند می‌کشد.

مشکلات اقتصادی: فشار اقتصادی موجب می‌شود، راضیه با وجود بارداری، تن به کار دشوار نگهداری از پیرمرد دهد. بدهکاری‌های حجت باعث می‌شود، بازداشت شود و نتواند به جای راضیه کار نگهداری از پیرمرد را انجام دهد. همچنین مشکلات مالی موجب می‌شود، حجت از حق خود برای پیگیری قتل فرزندش صرفنظر کند و به گرفتن بخشی از پول دیه، رضایت دهد. پرداختن قروض به طلبکاران موجب می‌شود، حجت به اجبار از راضیه بخواهد قسم دروغ بخورد.

اختلاف طبقاتی: شکاف طبقاتی بین طبقه ضعیف (راضیه و حجت) و طبقه متوسط (نادر و سیمین) موجب برطرف نشدن برخی سوءتفاهم‌های آنها می‌شود. طبقه ضعیف به ایمان، دین‌داری و خانواده‌دوستی طبقه متوسط مشکوک است و در مقابل طبقه متوسط به رعایت برخی صلاحیت‌های اخلاقی از قبیل امانت‌داری و رفتار مناسب خانوادگی در طبقه ضعیف شبهه وارد می‌کند. همچنین به لحاظ اقتصادی، توان‌گری طبقه متوسط مرفه آشکارا در برابر استیصال مالی طبقه ضعیف نمود می‌یابد.

دیوانسالاری قضایی: محل تلاقی تمام این مشکلات دادگاه است. محیطی پر ازدحام و مملو از افرادی که بحران‌هایشان را به همراه آورده‌اند. نادر، حجت و راضیه صرفاً مصادیقی در دل این ازدحام هستند که موضوع فیلم واقع شده‌اند. کار دادرسی در این محیط، سردرگم‌کننده است. قاضی پرونده همزمان، به چندین پرونده رسیدگی می‌کند و باید بتواند از دل تمام شرایطی که باعث بروز بحران شده (دروغگویی، پنهانکاری، عهدشکنی، اختلاف طبقاتی و مشکلات اقتصادی) حقیقت را بیرون بکشد و روشن است که توان این کار را ندارد. به همین خاطر به نوعی دیوانسالاری فرسایشی متوسل می‌شود تا بتواند شرایط سردرگم‌کننده را مدیریت کند. این به معنای بازنمایی عدم کارآمدی نظام حقوقی و قضایی، برای صیانت از سازماندهی جامعه طبقاتی متجدد است.

فیلم، مهاجرت را به‌عنوان راه‌حل برون‌رفت از این شرایط مطرح می‌کند. سیمین که کمتر از باقی شخصیت‌های فیلم دروغ و بهتان می‌بندد و باورهای دین‌مدارانه سطحی نیز از خود بروز نمی‌دهد، باور دارد مهاجرت سعادت زندگی آینده دخترش را تضمین کند. جدا شدن سیمین از

نادر در پایان فیلم، بر همین تصمیم و پافشاری سیمین برای مهاجرت دلالت دارد. بر این اساس، تصمیم پایانی ترمه مبنی بر انتخاب پدر یا مادرش برای ادامه زندگی، دلالت بر تصمیم برای ماندن در شرایط کنونی یا مهاجرت از آن دارد.

جدایی نادر از سیمین، به دنبال طرح کردن برخی معضلات رایج جامعه ایران است. داستان کشمکش دو خانواده در بستر روایت فیلم، زمینه‌ای برای تحلیل شرایط کلان‌تر اجتماعی فراهم می‌آورد. این یک رویکرد عمیقاً رئالیستی است. مسائلی که داستان به آن می‌پردازد، صرفاً مسئله این دو خانواده مشخص نیست. در این خصوص سبک سینمایی اثر نیز دلالت‌های آشکاری دارد. در صحنه‌ای که راضیه اولین جلسه دادرسی را به بهانه سر زدن به دخترش در راهرو دادگاه ترک می‌کند. راضیه و دختر خردسالش سمیه را در محاصره‌ای از ازدحام و تردد مراجعان به دادگاه می‌بینیم. این صحنه‌ها، به روشنی راضیه و سمیه را قطره‌هایی از دریای جمعیت بازنمایی می‌کند و آن‌ها را در نسبتی هم‌عرض با سایر افراد جامعه قرار می‌دهد. این نوع تصویرسازی و بازنمایی تقریباً در تمام صحنه‌های مرتبط با دادگاه دیده می‌شود. این راهبرد برای تبدیل کردن مشت به نمونه‌ای برای خروار، یک راهبرد رئالیستی است.



تصویر ۲. نماهایی از فیلم «جدایی نادر از سیمین»: شخصیت‌ها در محاصره ازدحام و تردد در دادگاه (برگرفته از نمای فیلم)

همچنین تأکید بر امکان و لزوم تحقق ارزش‌های اخلاقی انسان‌مدارانه نظیر صداقت، تعهد و رفتار خانوادگی سالم توأم با مدارا، در بستر فرهنگی دین‌زدایی شده، همگی مواضعی رئالیستی هستند که در روایت فیلم به چشم می‌آیند. دین‌مداری سطحی در موارد متعدد به مثابه مانعی در

برابر تحقق این ارزش‌ها قرار می‌گیرد و نقد اجتماعی فیلم، ناظر به عدم تأمین شرایط تحقق این ارزش‌های اخلاقی است.

تحلیل عناصر پیرنگ و مضمون فیلم ابد و یک روز

«ابد و یک روز» زندگی خانواده تولی خانلو در بافت‌های فرسوده تهران را به تصویر می‌کشد که به دلیل نوع زندگی‌شان به حاشیه جریان اصلی زندگی در جامعه کشیده شده‌اند. این خانواده درگیر فقر و اعتیاد است و هر کدام از اعضای خانواده درگیر مسائلی است که به مشکلات سایر اعضای خانواده پیوند خورده است. به همین مناسبت، فیلم فاقد یک خط قصه واحد است و ارتباط خرده‌داستان‌هایی که اشخاص مختلف داستان را با خود درگیر کرده، داستان کلی زندگی این خانواده را شکل می‌دهد. در ادامه خرده‌داستان‌های شخصیت‌های فیلم را مرور می‌کنیم.

سمیه: جوان‌ترین دختر خانواده است که به امور خانه و اعضای خانواده رسیدگی می‌کند تا اوضاع از آنچه هست وخیم‌تر نشود. او خواستگاری افغان دارد که از وضع مالی نسبتاً خوبی برخوردار است. قرار است پس از جاری شدن عقد دائم، داماد سمیه را با خود به افغانستان ببرد. سمیه رقبتی به ترک خانه و سفر ندارد، اما سعی می‌کند از این موقعیت به عنوان حربه‌ای برای فعال کردن سایر اعضای خانواده که خود را به بی‌عاری زده‌اند، استفاده کند. در نهایت، سمیه که به عقد دائم مرد افغان درآمده، در میانه راه دور شدن از خانه، به خاطر قولی که به کوچک‌ترین برادرش (نوید) داده است باز می‌گردد و مرد افغان را ترک می‌کند.

مرتضی: برادر بزرگ‌تر خانواده است که در غیاب پدر امور اقتصادی خانواده را مدیریت می‌کند. کسب و کار او در دکان بقالی کوچکش به خاطر شهرت برادر کوچک‌ترش (محسن) به اعتیاد و توزیع مواد مخدر در مغازه، کساد شده است و در حال تخلیه مغازه است. او از خواستگار افغان سمیه وجهی دریافت کرده که در ازای آن سمیه را مجاب به ازدواج با او کند. مرتضی این پول را صرف تأمین پیش‌پرداخت اجاره مغازه اغذیه‌فروشی می‌کند و کسب و کار جدیدی را آغاز می‌کند. مرتضی همچنین به تازگی با زنی آشنا شده و در تلاش است تا با بهبود اوضاع اقتصادی خود، بتواند با او ازدواج کند. مرتضی مدام به سمیه اصرار می‌کند که با خواستگار افغان

از این خانه برود و زندگی خودش را نجات دهد. اما سمیه عاقبت زیر بار نمی‌رود و مرتضی مجبور می‌شود، پولی را که از افغان‌ها گرفته است به آنها بازگرداند.

محسن: برادر کوچک‌تر مرتضی است. شدیداً درگیر اعتیاد است و برای همین محل زندگی خود را به پشت بام خانه منتقل کرده است. او علاوه بر مصرف مواد، خرده‌فروشی هم می‌کند. مرتضی او را یک بار به کمپ ترک اعتیاد می‌فرستد، اما محسن از آنجا می‌گریزد. محسن مخالف ازدواج سمیه با خواستگار افغان است. او پرده از نقشه مرتضی برای گرفتن پول از افغان‌ها بر می‌دارد و از سمیه می‌خواهد که خانه را ترک نکند، چون کیفیت زندگی سایر اعضای خانواده به حضور او در خانه بستگی دارد. محسن مدعی است، که مرتضی قصد دارد با فرستادن سمیه به افغانستان و خودش به کمپ، تدریجاً خانه را خالی کند تا جایی برای زندگی با زنی که قصد ازدواج با او را دارد باز کند. محسن در روزی که افغان‌ها برای عقد دائم سمیه به خانه می‌آیند، قصد دارد برنامه را بر هم بزند، اما مرتضی مجدداً با کمپ تماس می‌گیرد و همان روز مأموران کمپ محسن را به زور از خانه می‌برند.

نوید: کوچک‌ترین عضو خانواده، پسری باهوش و دانش‌آموزی ممتاز است. او ارتباط عاطفی نزدیکی با سمیه دارد و همه امیدش در این خانه پریشان احوال، سمیه است. نوید نگران رفتن سمیه از خانه است و از سمیه می‌خواهد، که اگر قصد رفتن به افغانستان را دارد، او را هم همراه خود ببرد. سمیه به نوید قول می‌دهد که از خانه نمی‌رود.

مادر خانواده: پیرزنی بیوه و بیمار است که برای رفع نیازهای حیاتی اولیه خود، نیاز به کمک دیگران دارد و تنها کسی که به او رسیدگی می‌کند سمیه است.

لیلا: از نظر سنّی نزدیک‌ترین خواهر به سمیه است و دچار وسواس فکری و افسردگی است. او از هر نوع مسئولیت‌پذیری نسبت به امور خانه و اعضای خانواده شانه خالی می‌کند.

اعظم: خواهر وسط سمیه است. او شوهرش را در یک حادثه تصادف از دست داده و ماهانه مبلغی به عنوان دیه دریافت می‌کند. اعظم، خانه جدا از خانواده گرفته و خود را از گرفتاری‌های خانواده فاصله داده است. او با وجود اینکه می‌تواند به بهبود زندگی اعضای خانواده از نظر اقتصادی کمک کند، پول‌هایش را صرف زندگی خودش می‌کند.

بررسی تطبیقی ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم ❖ ۱۲۵

شهناز: دختر بزرگ خانواده است و به همراه همسر و تنها پسرش در آپارتمانی در حاشیه شهر تهران زندگی می‌کند. پسر نوجوانش، عاصی و نافرمان است و رابطه نامساعد این پسر با پدر و مادرش، معضل اصلی زندگی شهناز را تشکیل می‌دهد. او برای مدت کوتاهی تا سر گرفتن مراسم عقد سمیه تصمیم می‌گیرد برای کمک به خانواده، به خانه پدرش بازگردد.

مشکلاتی که خانواده تولی خانلو درگیر آن است، از قبیل، فقر اقتصادی و فرهنگی، اعتیاد و بیماری (جسمی و روحی) تحت تأثیر عواملی چون موارث نسلی یا وراثت فرهنگی و اجتماعی و نارسایی‌های اجتماعی مرتبط با آن است. آنها در خانه‌ای متولد شده‌اند که اعتیاد میراث آن خانواده بوده است و در نتیجه، اعضای خانواده با مشکلاتی در تنظیم امور اقتصادی، معیشتی و سلامت جسمی و روحی مواجه شده‌اند. فیلم، وضعیت اعضای این خانواده را طوری به تصویر می‌کشد که گویی هیچ مفری از نفرینی که به آن گرفتار شده‌اند ندارند و برای ابد و حتی یک روز بیشتر از آن، مجبورند در این خانه با شرایط نکبت‌بارش زندگی کنند. جبری که بر زندگی اعضای این خانواده سیطره انداخته است و در عنوان فیلم هم برجسته شده است، یکی از ویژگی‌های مضمونی عمده فیلم به شمار می‌رود. بعد از تمام فراز و نشیب‌ها، در پایان‌بندی فیلم، سمیه از میانه راه رفتن با همسر افغانش، بازمی‌گردد و چراغ خانه‌ای را که محبس ابدمدت همه ساکنان آن است روشن می‌کند. خانه‌ای که هیچ‌کدام از ساکنانش راهی برای گریز از آن به جایی بهتر ندارند.

اگرچه این فیلم به مسئله وراثت به عنوان یک مسئله بیولوژیک توجه ندارد اما مسئله به ارث بردن پایگاه فرهنگی و اجتماعی که مورد توجه دیدگاه ناتورالیستی نیز هست، محوری اساسی در روایت آن به شمار می‌رود. علاوه بر این، ادبیات گفتگوهای اعضای خانواده با یکدیگر تابوشکنانه است. نحوه گفتگوی فرزندان با مادر، خواهر با خواهر و برادر با برادر، در صحنه‌هایی چنان با دشنام و تحقیر عجیب است که در برخی موارد غافلگیرکننده است. به نمایش گذاشتن بی‌پرده آلودگی‌ها و کثافت‌هایی که این خانواده در میان آنها زندگی می‌کند (مثل وضعیت اتاق محسن، برادر معتاد سمیه، یا دستشویی جرم گرفته‌ای که مدام محتویات گلوگاه چاهش بالا می‌زند) و صحنه‌پردازی‌های پر جزئیات فیلم برای به رخ کشیدن فرسودگی‌ها و تباهی‌های اطراف زندگی این خانواده، به وضوح خصلتی ناتورالیستی دارد. همچنین خانواده تولی خانلو، خانواده‌ای

حاشیه‌نشین در شهر تهران است که تلاش‌های نیمه‌کاره آن‌ها برای متصل شدن به جریان اصلی زندگی اجتماعی، بی‌نتیجه می‌ماند. دلیل آن، طبقه اجتماعی و فرهنگی آنان و مصائبی است (مثل فقر و اعتیاد) که جبراً میراث آن را بر دوش می‌کشند. به تصویر کشیدن طبقات و شخصیت‌های در حاشیه مانده که توان ورود به جریان اصلی جامعه را ندارند، آنطور که لوکاچ اشاره کرده در زمره شاخصه‌های بارز ناتورالیسم است.

مقایسه نظام روایی و نظام سبکی فیلم‌های «جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز»

مقایسه نظام روایی دو فیلم

در مقایسه نظام روایی دو فیلم، از تحلیل شاخه «رویدادها» آغاز می‌کنیم. یکی از عناصر عمده در شکل‌دهی به نظام روایی فیلم، کیفیت بازنمایی «کنش»‌های شخصیت‌های داستان است. دامنه یا برد زمانی آغاز و انجام کنش‌های نمایشی، پی‌رفت‌ها یا سکانس‌های روایت فیلم را تشکیل می‌دهند. سکانس‌های فیلم بر اساس تکامل قصد نمایشی یک کنش یا مجموعه‌ای از کنش‌های مشخص، تقسیم‌بندی می‌شود.

دامنه زمانی تکامل قصد نمایشی کنش‌ها در فیلم «جدایی نادر از سیمین»، نسبتاً کوتاه و فشرده است و به لحاظ شکل‌دهی به اندازه سکانس‌ها یا پی‌رفت‌های روایت فیلم، متوازن هستند. بنابراین ما با سکانس‌هایی کم و بیش هم‌اندازه و متوازن در طول روایت فیلم مواجه هستیم. این مسئله، تعادل ذهنی مخاطب را به شکلی مطبوع در مواجهه با روایت حفظ می‌کند. موزون و هم‌اندازه بودن سکانس‌بندی روایت، خود دلالت بر رویکردهای گفتمانی رئالیستی فیلم دارد. فیلمساز می‌خواهد در زمینه‌ای از ثبات و تعادل، مضامینی را به ذهن مخاطب خود القا کند. بر خلاف آن، دامنه زمانی تکامل قصد نمایشی کنش‌های شخصیت‌ها در فیلم «ابد و یک روز» نامتوازن است. برخی کنش‌ها مفصل و برخی دیگر فشرده به تصویر کشیده شده‌اند. به همین دلیل، طول زمانی سکانس‌ها، نامتوازن است و وجود دو سکانس ۱۷ دقیقه‌ای و ۲۴ دقیقه‌ای در فیلم شاهدی بر این موضوع است. عدم تعادل در اندازه سکانس‌ها، ذهن مخاطب را در دنبال کردن روایت، دچار

تشویش می‌کند. تشویشی که روایت نامتوازن از حیث سکانس‌بندی، به ذهن مخاطب القا می‌کند، خود بازنمای تلویحی تشویش و عدم تعادل حاکم بر زندگی خانواده تولی‌خانلو است. القای این تشویش و بی‌تعادلی به ذهن مخاطب، که مخاطب گریزی از مواجه شدن با آن را ندارد (چون روایت بر اساس آن ساختاربندی شده است)، بخشی از ایده‌های جبرگرایانه ناتورالیستی فیلم را حمل می‌کند.

به لحاظ ساختار کلی روایتگری سینمایی، تعدد شخصیت‌ها در فیلم «ابد و یک روز» باعث شده، داستان فیلم متشکل از چندین خرده‌داستان باشد و یک خط داستانی متمرکز پیروان یک یا چند شخصیت در فیلم دنبال نشود. علاوه بر این، ارتباط بین سکانس‌ها در این فیلم برخلاف «جدایی نادر از سیمین»، سیر علی و معلولی مشخصی را در داستان‌گویی دنبال نمی‌کند.

در تحلیل شاخه دیگر نظام روایی دو فیلم، یعنی شاخه «موجودات»، به مقایسه دو مقوله «شخصیت‌ها» و «موقعیت‌ها» می‌پردازیم. شخصیت‌های فیلم «جدایی نادر از سیمین» در جریان اصلی زندگی اجتماعی هستند، اما از طبقات اقتصادی و فرهنگی مختلف‌اند. نادر کارمند بانک است، سیمین معلم زبان است، حجت کارگری است که شغلش را از دست داده و بدهکار است و راضیه زنی آبرومند است که برای کمک به همسر خود مشاغل کارگری خانگی را پذیرفته است. همه آنها در متن جامعه حاضرند و موجودیتی زیرزمینی یا به حاشیه رانده شده ندارند. برخلاف فیلم «ابد و یک روز» که شخصیت‌های آن اعضای خانواده‌ای به انحراف کشیده شده از متن جامعه و خزیده به زیر پوست شهر هستند. مرتضی سابقه‌دار است و قبلاً معتاد بوده که با کمک محسن به کمپ ترک اعتیاد رفته و اعتیاد را کنار گذاشته است و حالا در تلاش است تا خود را وارد متن جامعه کند. محسن معتاد و توزیع‌کننده خرده‌پای مواد مخدر است. مادر آنها، در خانواده‌ای متولد شده که اعضای آن معتاد بوده‌اند و امروز بیمار است و سخت نیازمند مراقبت. لیلا یکی از دختران او از وسواس و نوعی افسردگی رنج می‌برد. این شخصیت‌ها هر کدام به نحوی راهی به ورود به جریان اصلی زندگی اجتماعی ندارند.

از سوی دیگر «موقعیت‌هایی» که شخصیت‌های داستان در دو فیلم در بستر آن تعریف می‌شوند متفاوت است. در حالی که در «جدایی نادر از سیمین» شخصیت‌های داستان درگیر

مسائلی از قبیل اختلاف طبقاتی و ضعف در پابندی به اصول اخلاقی در متن زندگی اجتماعی هستند، شخصیت‌های فیلم «ابد و یک روز» به شکلی مطرود و زیرزمینی زندگی می‌کنند و تلاش‌شان برای ورود به متن جامعه به دلایل موارد فرهنگی و اجتماعی و معضلاتی نظیر فقر و اعتیاد به ثمر نمی‌رسد. این تفاوت‌ها، نوع تفاوت در رویکردهای مضمونی به «شخصیت‌پردازی» و «موقعیت‌سازی» در آثار ادبی رئالیستی و ناتورالیستی را تداعی می‌کند.

مقایسه نظام سبکی دو فیلم

تحلیل تطبیقی نظام سبکی دو فیلم را از رمزگان‌های تشکیل‌دهنده دسته صوتی عناصر نشانه‌ای نظام سبکی آغاز می‌کنیم. یکی از مهمترین عناصر ذیل دسته نشانه‌های صوتی، «دیالوگ‌ها» هستند. در هر دو فیلم گفتگوهای میان شخصیت‌ها، کاملاً نزدیک به زبان محاوره روزمره نوشته شده‌اند. با این تفاوت که کاربرد زبان در فیلم «جدایی نادر از سیمین» محترمانه و بدون استفاده از واژه‌های سیاه یا موهن صورت گرفته است. همچنین شخصیت‌ها، حتی در اوج عصبانیت به رعایت ادب در استفاده از زبان در مناسبات بین نقشی (مثل پدر و فرزند، زن و شوهر، ...) منزلت و التزام قائل می‌شوند. اما در فیلم «ابد و یک روز»، شاهد کاربرد کلمات توهین‌آمیز و عدم رعایت حریم اخلاقی در ارتباطات کلامی هستیم. در برخی صحنه‌ها، بچه‌ها با مادر، خواهر با خواهر و برادر با برادر، حرف‌هایی را رد و بدل می‌کنند که آشکارا بازنمای دریده شدن حرمت‌های میان آنهاست. این اختلاف در نحوه کاربرد زبان در نوشتن دیالوگ‌های دو فیلم، تفاوت رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها در کاربرد زبان در آثار ادبی را تداعی می‌کند.

ویژگی حائز اهمیت بعدی در ساخت‌دهی به فضای شنیداری فیلم‌ها، استفاده از موسیقی متن است. موسیقی متن، همواره عنصری برون‌قصدی است؛ یعنی در اثر انتخاب فیلمساز، برای تأکید بر بار عاطفی مراحل از روایت، بر جهان داستان تحمیل می‌شود. به تعبیری دیگر، موسیقی متن فیلم، عنصری برون‌قصدی است، چون شخصیت‌های جهان داستان آن را نمی‌شنوند. به این ترتیب موسیقی متن، عنصری است برای شکل‌دهی به تفسیر عاطفی مخاطب از وضعیت جهان داستان. در فیلم «جدایی نادر از سیمین» از موسیقی متن استفاده نشده است. تنها در آخرین صحنه فیلم که انتظار نادر و سیمین را برای روشن شدن تصمیم ترمه در راهرو دادگاه، نشان می‌دهد

و این صحنه به حک شدن تیتراژ پایانی فیلم منتهی می‌شود از موسیقی متن استفاده شده است. در مقابل، در فیلم «ابد و یک روز» شاهد استفاده از موسیقی متن در صحنه‌های مختلفی از فیلم هستیم که بار عاطفی حاکم بر وضعیت نمایشی را تشدید می‌کند. نفوذ مؤلف یا تحمیل تفسیری خاص از وضعیت نمایشی، راهبردی رئالیستی است تا ناتورالیستی. در ادبیات هم، نویسندگان رئالیست نسبت به نفوذ در جهان قصه و تحمیل تفسیری ویژه از موقعیت‌ها و کنش شخصیت‌ها به شکلی ظریف و تلویحی تمایل نشان می‌دهند؛ اما ناتورالیست‌ها خود را کاملاً بیرون از دایره جهان نمایشی یا داستانی قرار می‌دهند و اجازه می‌دهند تفسیرها به شکلی غیرمستقیم در ذهن مخاطب ایجاد شود. بر همین اساس، مؤلف سینمایی در آثار ناتورالیستی، همین گرایش‌ها را در آثار خود حفظ می‌کند و میزان نفوذ برون‌قصه‌ای خود بر جهان داستان را در پایین‌ترین سطح ممکن نگاه می‌دارد تا سطح خودآگاهی مخاطبان در امر تماشاگری، به بالاترین سطح ممکن نزدیک شود. در مورد بخصوص استفاده از موسیقی متن، راهبردهای استفاده شده در «جدایی نادر از سیمین» ناتورالیستی و در «ابد و یک روز» رئالیستی به نظر می‌رسد. این جابه‌جایی خلاف انتظار، در نحوه تدوین فیلم نیز به چشم می‌خورد که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

دسته دوم از عناصر نشانه‌ای نظام سبکی به رمزگان‌های «تصویری» اختصاص دارد. فیلم «جدایی نادر از سیمین» در تمام لحظات با استفاده از دوربین روی دست فیلمبرداری شده است. تکانه‌های نرم دوربین روی دست در شکل‌گیری فضایی واقع‌گرایانه در این فیلم مؤثر هستند. همراهی و تعقیب شخصیت‌های فیلم توسط دوربین روی دست، به ویژه واقع‌گرایی صحنه‌های پرتحرک را تقویت می‌کند و تنش موجود در صحنه را برای مخاطب باورپذیرتر می‌کند. اما فیلم «ابد و یک روز» در صحنه‌های مختلفی، ثابت و مستقر بر روی سه پایه است. این اقدام، نوعی فاصله‌گذاری میان مؤلف و شخصیت‌ها و موقعیت‌های جهان داستان را موجب می‌شود که راهبردی ناتورالیستی است. همچنین نماهای ثابت، بیشتر از نماهای متحرک و روی دست، مخاطب را در وضعیت خودآگاهانه تماشاگری قرار می‌دهد و زمینه‌سازی برای تماشاگری خودآگاهانه اثر، بیشتر ناتورالیستی است تا رئالیستی. فیلمسازان رئالیست بیشتر به دنبال طبیعی‌سازی جهان داستان برای مخاطب و ادغام کردن او در جهان داستان هستند، به نحوی که متوجه فریبکاری‌های دواخت

روایت از طریق تقطیع و تدوین صحنه‌ها نشود. شیوه‌ای که مطابق انتظار در ساخت فیلم جدایی نادر از سیمین به کار رفته است.

همچنین به لحاظ تصویری، «ابد و یک روز» بر استفاده از نماهای دارای عمق میدان وضوح بیشتر، تأکید بیشتری در مقایسه با «جدایی نادر از سیمین» دارد. طراحی صحنه دارای جزئیات فراوان، که خانه تولی‌خانلوها و وضع زندگی اعضای خانواده را مجسم می‌کند، به نماهای دارای عمیق میدان وضوح بیشتر احتیاج دارد. در واقع پرداخت و سواس‌گونه جزئیات در صحنه‌های نمایشی که از ویژگی‌های آثار ناتورالیستی است با استفاده از تصاویر دارای عمق میدان وضوح بیشتر در سینما، مجال تحقق می‌یابد. چون این تکنیک در فیلمبرداری موجب می‌شود حجم قابل توجهی از جزئیات مربوط به صحنه و شخصیت‌های موجود در آن در برابر دیدگان مخاطب به شکلی نمایشی توصیف شود.



تصویر ۳: استفاده از عمق میدان وضوح زیاد در نمایی از فیلم «ابد و یک روز» (برگرفته از

نمای فیلم)

نکته دیگر درباره اندازه نماها و طول زمانی نماهاست. فیلم‌های رئالیست اغلب در نماهای متوسط و نزدیک و از نظر زمانی نسبتاً کوتاه روایت می‌شوند. استفاده از نماهای دورتر و از نظر زمانی طولانی‌تر با ویژگی‌های سبک ناتورالیسم هم‌خوانی دارد. به همین نسبت در ساختار تصویری فیلم ابد و یک روز، بیشتر از نماهای نسبتاً طولانی و همین‌طور نماهای دور و خیلی دور استفاده شده است. باید توجه داشت که استفاده از نماهای دور و خیلی دور و نیز نماهای

۱۳۱ ❖ بررسی تطبیقی ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم

طولانی، یاری‌بخش تحقق تماشاگری خودآگانه هستند؛ نماهای دور و خیلی دور به دلیل منظر خاص و خدای‌گونه‌ای که به پیشگاه نگاه مخاطب پیشکش می‌کنند و نماهای طولانی از این بابت که فرصت و مجال کافی را برای تجزیه و تحلیل بصری و فکری تصاویر در اختیار مخاطب قرار می‌دهند.



تصویر ۴. استفاده از نماهای دور و خیلی دور به منظور تأکید بر نسبت انسان و محیط در فیلم «ابد و یک روز» (برگرفته از نمای فیلم)

در بررسی رمزگان «تدوینی»، ارائه این مقدمه ضروری است که تدوین یکی از ابزارهای اصلی فیلمساز در امر دستکاری جهان داستان محسوب می‌شود و همچنین مهمترین ابزار ایجاد «دوخت» در روایت فیلم، به وجهی است که تماشاگر در جهان داستان غوطه‌ور شود. دوخت، اصطلاحی در مطالعات سینمایی است که بر پنهان‌سازی فرآیند تولید فیلم، از نظر تماشاگر آن دلالت دارد. دوخت، جهان روایی داستان سینمایی را بی‌خلل و یکپارچه جلوه می‌دهد (هیوارد، ۱۳۸۸). فیلم‌سازانی که غوطه‌ور شدن تماشاگر در فضای روایی داستان را آفتی برای تماشاگری فعال قلمداد می‌کنند و تمایل دارند تماشاگری، امری خودآگاهانه و همراه با فاصله‌گذاری انتقادی باشد، حداقل اجازه دخل و تصرف تدوین در ساخت‌دهی به جهان داستان را می‌دهند. این دسته از فیلمسازان، به استفاده از نما-صحنه‌های طولانی و گاهی نما-سکانس‌های طولانی تأکید دارند و تا جایی که برای جزئیات روایت فیلم، استفاده از کات ضرورت پیدا نکند، از قطع تصاویر به یکدیگر احتراز می‌کنند. با این وصف، به لحاظ نظری به حداقل رسانیدن نقش تدوین در ساخت‌دهی به جهان داستان، ارزش‌های تألیف هنری ناتورالیستی را تأمین می‌کند.

با این وجود، فیلم «ابد و یک روز» فاقد این ویژگی است. ساختار فیلم کاملاً متأثر از تکنیک تدوین تداومی است که مخاطب را در جهان داستان غوطه‌ور می‌سازد و مانع از فاصله‌گذاری با اثر می‌شود. به ویژه اینکه فیلمساز در مورد صحنه‌های پرتنش، از راهبرد رئالیستی دوربین روی دست استفاده کرده است. قطع‌های پرسرعت نماها به یکدیگر در این صحنه‌ها نیز مجال فاصله‌گذاری را از مخاطب می‌گیرد و به این ترتیب، غوطه‌ور شدن مخاطب در جهان، نسخه‌ای رقیق شده از ناتورالیسم سینمایی را شکل می‌دهد.

علاوه بر این، تأکیدات برون‌قصه‌ای ناشی از کاربرد افکت‌های تدوینی، نمودهایی بارز از عدول فیلمساز از ایده‌های ناتورالیستی است که در فیلم «ابد و یک روز» مشاهده می‌شود. ناتورالیسم ادبی این حق را برای نویسنده قائل نیست که به طور مستقیم و تحمیلی، باری عاطفی یا معنایی را به مخاطب تحمیل کند. بر همین سیاق، تحمیل بار عاطفی از طریق تأکیدات برون‌قصه‌ای و تفسیرکننده، چه با استفاده از تکنیک‌های تدوین و چه با استفاده از موسیقی - که پیش‌تر به آن اشاره شد - نباید در سینمای ناتورالیستی وارد شود. در فیلم ابد و یک روز، در صحنه بازداشت محسن در کوچه توسط مأموران مبارزه با مواد مخدر، برای تأکید بر بار عاطفی موقعیت نمایشی، تصویر با استفاده از افکت‌های تدوینی به حالت حرکت آهسته در می‌آید. این دخالت «برون‌قصه‌ای» فیلمساز در فضای داستان از طریق تدوین، رویکردی مغایر با ارزش‌های زیباشناختی ناتورالیستی است.

در مقابل در فیلم «جدایی نادر از سیمین» تکنیک‌های تدوین تداومی که به طور گسترده در آن به کار رفته است، راهبردی متناسب با سبک رئالیستی و ایجاد دوخت و بی‌خللی غوطه‌ورکننده مطلوب رئالیست‌ها است. اثر رئالیستی باید بتواند از این طریق مخاطب را در جاذبه منظومه جهان نمایشی‌اش فرو کشد، به جای آنکه به مخاطبش جایگاه تماشاگری خودآگاهانه را ببخشد می‌تواند نظام ارزشی مسلم انگاشته شده جهان داستان را به پرسش بکشد.

آخرین دسته از عناصر نشانه‌ای تشکیل‌دهنده نظام سبکی، رمزگان‌های «نمایشی» دو اثر هستند. دو اثر به لحاظ نحوه استفاده از رمزگان‌های نمایشی تا حد زیادی به هم شبیه هستند.

بررسی تطبیقی ویژگی‌های رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم ❖ ۱۳۳

سبک کار با بازیگر برای رسیدن به بازی‌های واقع‌گرایانه و استفاده از بازیگران حرفه‌ای در هر دو اثر مشابه است. در هر دو فیلم، اثری از بازی‌های اغراق‌شده، سطحی و تیپ‌سازی به چشم نمی‌خورد. تفاوت در نحوه دکوپاژ یا تقطیع صحنه‌های فیلم به استفاده از نماهای ثابت یا مستقر بر روی سه پایه در فیلم «ابد و یک روز» و همچنین تصمیم‌گیری در مورد استفاده بیشتر از نماهای طولانی مدت و اندازه نماهای دور و خیلی دور مربوط می‌شود. این تمهیدات در دکوپاژ فیلم «ابد و یک روز» موجب شده است، طراحی و اجرای میزانشن در این فیلم پیچیده‌تر شود و مجال بیشتر برای تجزیه و تحلیل نگاه مخاطب از موقعیت‌های نمایشی و جزئیات بصری فراهم کند. این راهبرد زیباشناختی با ایده‌های ناتورالیستی آفرینش هنری منطبق است.

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه که در تطبیق دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم مشخص شد هر دو سبک علیرغم هم‌پوشانی‌هایی که با یکدیگر دارند اما بر اساس ویژگی‌ها و وجوه افتراق‌شان از یکدیگر متمایز هستند. بر این اساس با استخراج وجوه اشتراک و افتراق دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم و تطبیق آن با فیلم‌های سینمایی «جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز» مشخص شد که هم‌پیوندی آثار سینمایی با سبک‌های برخاسته از ادبیات، در تحلیل نظام «روایی» آنها قابل پیگیری است. مقایسه نظام «سبکی» فیلم‌ها با یکدیگر نیز می‌تواند کیفیت تفاوت‌های سینمایی را بر مبنای جهت‌گیری نظام «روایی» فیلم‌ها توضیح دهد. از جهت نظام «روایی»، تفاوت دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم را در «شخصیت‌ها»، «موقعیت‌ها» و «رویدادها و کنش‌ها» در هر دو فیلم سینمایی، مورد بررسی قرار دادیم و تفاوت هر دو سبک در نظام روایی فیلم‌های مورد بررسی، به صورت ذیل می‌باشد.

جدول ۲. تفاوت دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم در نظام روایی

سبک سینمایی	شخصیت‌ها	موقعیت‌ها	رویدادها و کنش‌ها
ناتورالیسم	افراد به حاشیه رانده شده از متن جامعه که توان جذب مجدد در جریان اصلی زندگی اجتماعی را به دلایل نارسایی‌های زیستی، فرهنگی و اقتصادی ندارد.	مطروماندگی از جامعه و دست به گریبانی با مصائب سیاه و گریزناپذیر مرتبط با آن.	طول زمانی تکمیل قصدهای نمایشی نامتوازن است و رویدادها و کنش‌ها فاقد ارتباط علی و معلولی هستند. عدم توازن و گسیختگی سکانس‌ها، دریافتی از بی‌تعادلی نظام فرهنگی و اجتماعی مستقر را القا می‌کند.
رئالیسم	افراد فعال در متن جامعه از طبقات اجتماعی و اقتصادی متفاوت که به دلیل نهادینه نشدن کامل ارزش‌ها و اخلاق انسان‌مدارانه، درگیر مشکلات متعدد هستند.	درگیری با مشکلات ناشی از اختلافات طبقاتی و ضعف در پابندی به اصول اخلاقی انسان‌مدار.	طول زمانی تکمیل قصدهای نمایشی، کوتاه و هم‌اندازه است و توالی رویدادها و کنش‌ها زنجیره‌ای منسجم از علت و معلول‌های داستانی را شکل می‌دهند.

با توجه به ویژگی‌های روایی دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم مشخص شد که پرداختن به شخصیت‌های به حاشیه رانده شده، تأکید بر وراثت اجتماعی و طبقاتی و ترسیم بن‌بستی گریزناپذیر، ناتورالیسم «ابد و یک روز» را از نقد اخلاقی، اجتماعی و تاریخی رئالیسم «جدایی نادر از سیمین» که به آرمان‌های زندگی متجددانه همچون رفاه، آموزش، اخلاقیات انسان‌مدار دین‌زدایی شده و جامعه طبقاتی مبتنی بر قانون وفادار است، متمایز می‌سازد.

با بررسی «نظام سبکی»، دو فیلم مورد بررسی، تفاوت دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم را در «رمزگان صوتی»، «رمزگان تصویری»، «رمزگان تدوینی» و «رمزگان نمایشی» در هر دو فیلم سینمایی، مورد بررسی قرار دادیم و تفاوت هر دو سبک به صورت ذیل می‌باشد.

جدول ۳. تفاوت دو سبک رئالیسم و ناتورالیسم در چهار رمزگان صوتی، تصویری، تدوینی و نمایشی

سبک سینمایی	رمزگان‌های صوتی	رمزگان‌های تصویری	رمزگان‌های تدوینی	رمزگان‌های نمایشی
ناتورالیسم	دیالوگ‌ها: مبتنی بر محاورات روزمره همراه با پرده‌داری و تابوشکنی از حرمت ارتباطات کلامی موسیقی متن: عدم استفاده از موسیقی متن (عدول فیلم ابد و یک روز)	اندازه نما: استفاده از نماهای دور و خیلی دور برای گنجاندن جزئیات توصیف‌کننده بیشتر درباره نسبت انسان‌ها و محیط در تصویر طول زمانی نما: استفاده از نماهای طولانی‌تر حرکت و استقرار دوربین: استفاده از دوربین مستقر بر سه پایه عمق میدان وضوح: استفاده بیشتر از نماهای دارای عمق میدان زیاد.	استفاده حداقلی از تکنیک‌های تدوین تداومی و قطع نماها به یکدیگر یا هدف حفظ استمرار توجه مخاطب به جزئیات محیط و تحقق امکان تماشاگری خودآگاهانه. همچنین عدم استفاده از افکت‌های تدوینی تفسیرکننده بار عاطفی موقعیت‌های نمایشی (عدول فیلم ابد و یک روز)	کار با بازیگر: استفاده از بازیگران حرفه‌ای با بازی‌های واقع‌گرایانه. تقطیع: استفاده از نماهای با طول زمانی بیشتر به منظور تأکید بیشتر بر پیچیدگی میزانشن (نسبت شخصیت‌ها با محیط)
رئالیسم	دیالوگ‌ها: مبتنی بر محاورات روزمره و ملتزم به رعایت حرمت‌های اخلاقی در کاربرد زبان موسیقی متن: استفاده به منظور تأکید بر بار عاطفی موقعیت‌های نمایشی (عدم استفاده فیلم جدایی نادر از سیمین)	اندازه نما: استفاده از نماهای نزدیک و متوسط برای تأکید بیشتر بر وضعیت شخصیت‌ها طول زمانی نماها: استفاده از نماهای کوتاه‌تر برای حفظ ریتم موزون روایتگری سینمایی حرکت یا استقرار دوربین: استفاده از دوربین روی دست برای تأکید بر واقعیت‌گرایی عمق میدان وضوح: استفاده از بیشتر از نماهای دارای عمق میدان کم.	استفاده مستمر از تکنیک‌های تدوین تداومی، برای ایجاد دوخت و توهم بی‌خللی در روایتگری سینمایی به منظور غوطه‌ورسازی مخاطب در روایت. همچنین استفاده از افکت‌های تدوینی تفسیرکننده بار عاطفی موقعیت‌های نمایشی (عدم استفاده فیلم جدایی نادر از سیمین)	کار با بازیگر: استفاده از بازیگران حرفه‌ای با بازی‌های واقع‌گرایانه. تقطیع: استفاده از نماهای با طول زمانی کوتاه‌تر و با اندازه نماهای متوسط و نزدیک به منظور تأکید بیشتر بر روابط انسانی

بر اساس بررسی «نظام سبکی» دو فیلم مذکور، برخی از وجوه تمایز رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو «سبک فیلم» نمایان شد. و بر این اساس ذیل «رمزگان‌های صوتی» نظام سبکی فیلم، تابوشکنی و پرده‌داری در بازنمایی محاورات روزمره در برابر التزام به حدود اخلاقی کلام، رویکرد ناتورالیستی را از رویکرد رئالیستی متمایز ساخت. ذیل «رمزگان‌های تصویری»، استفاده بیشتر از نماهای دارای عمق میدان وضوح زیاد، طول زمانی زیاد، ایستایی در نماهای متوسط به بالا، رویکرد ناتورالیستی را از رویکرد رئالیستی متمایز ساخت. ذیل «رمزگان تدوینی»، وابستگی رویکرد رئالیستی به ایجاد دوخت و بی‌خللی و غوطه‌ور ساختن مخاطب در موقعیت نمایشی نمود یافت. و در نهایت ذیل «رمزگان نمایشی»، تأکید بر نمایش انسان در نسبت با محیط به عنوان یک رویکرد ناتورالیستی، در برابر تأکید بر نمایش روابط انسانی به عنوان یک رویکرد رئالیستی آشکار شد.

پیشنهاد این پژوهش، اهتمام پژوهشگران حوزه مطالعات سینمایی برای تصریح تفاوت‌های رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو سبک فیلم است؛ به گونه‌ای که به تدریج فراهم آمدن معیارهایی عینی در تحلیل نظام سبکی فیلم‌ها، در هم‌افزایی با ویژگی‌های روایت و درون‌مایه آن‌ها، بتواند خطای تحقیقاتی یکسان انگاشتن این دو اصطلاح را تصحیح کند. همچنین برای انجام تحقیقات آتی پیشنهاد می‌شود، اشکال مختلف تبلور ناتورالیسم و رئالیسم در قلمرو سبک فیلم در تاریخ سینمای ایران و جهان مورد مطالعه قرار گیرد. آثار فیلم‌سازی همچون سهراب شهیدثالث، امیر نادری، کن لوچ و میسائیل هانکه در خویشاوندی با سبک ناتورالیسم و عباس کیارستمی، اصغر فرهادی، هیروکازو کورئیدا و نوری بیلگه جیلان در نزدیکی با سبک رئالیسم قابل مطالعه‌اند. دسته‌بندی شیوه‌های مختلف هر کدام از فیلمسازان یاد شده برای سازماندهی نظام سبکی و روایی فیلم‌هایشان می‌تواند وجوه تمایز رئالیسم و ناتورالیسم در قلمرو مطالعات سینمایی را آشکارتر سازد.

منابع و مأخذ

۱. بازن، آندره. (۱۳۸۶). *سینما چیست؟* (ترجمه محمد شهبان). چاپ سوم. تهران: هرمس.
۲. بشیری، محمود؛ جمشیدی، رضا. (۱۳۹۵). *ناتورالیسم ادبی در سینما: تنازع بقا و جبر زیست محیطی در فیلم‌های «خاکستری» و «مرگ کسب و کار من است»*. پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۴، شماره ۴، ۱۶۷-۱۴۰.
۳. پاینده، حسین. (۱۳۹۵). *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی*. تهران: انتشارات نیلوفر.
۴. حسن‌زاده میرعلی، عبدالله (۱۳۸۴). *مقایسه تحلیلی رمان‌های ناتورالیستی «نانا» و رئالیستی «باباگوریو»*. *دوفصلنامه پژوهش زبان و ادب فارسی*. دوره جدید، شماره ۴، ۹۹-۱۲۱.
۵. رادفر، ابوالقاسم؛ حسن‌زاده میرعلی، عبدالله. (۱۳۸۳). *نقد و تحلیل وجوه تمایز و تشابه اصول کاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم*. *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۳، ۲۹-۴۴.
۶. رهنما، فریدون. (۱۳۵۴). *واقعیت‌گرایی فیلم*. چاپ دوم. تهران: انتشارات مروارید.
۷. ریتزر، جورج. (۱۳۹۵). *نظریه جامعه‌شناسی* (ترجمه هوشنگ نایی). تهران: نشر نی.
۸. صادقی محسن‌آباد، هاشم. (۱۳۹۳). *تأملی در اصول و بنیادهای نظری رئالیسم در ادبیات*. *فصلنامه تخصصی نقد ادبی*. سال (۷)، شماره (۲۵)، ۷۰-۴۱.
۹. طاهری، آرین. (۱۳۹۶). *مستندشناسی: از نظریه تا گونه‌شناسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سوره مهر.
۱۰. فورست، لیلیان؛ اسکرین، پیتر (۱۳۷۵). *ناتورالیسم*. ترجمه حسن افشار. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
۱۱. مطهری، مرتضی. (۱۳۸۵). *حاشیه‌نویسی بر کتاب اصول فلسفه و روش رئالیسم* (نویسنده: محمدحسین طباطبایی). چاپ دهم. تهران: انتشارات صدرا.
۱۲. هیوارد، سوزان. (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. ترجمه فتح محمدی. چاپ سوم. زنجان: نشر هزاره سوم.

منابع لاتین

1. Becker, George J. (1963). *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton: Princeton University Press.
2. Habib, M. A. R(2005). *A History of Literary Criticism*. MA: Blackwell Publishing.
3. Hepp, A. (2008). Case Studies. *The International Encyclopedia of Communication*. Donsbach W. (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 415-419.
4. Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. NY: Oxford University Press.
5. Marriott, L. J. (2002). *Literary Naturalism 1865-1940: Its History, Influences and Legacy*. PhD dissertation. The University of Leicester, University College Northampton.
6. Stake, R. E. (2005). Qualitative Case Studies. *Handbook of qualitative research Third Edition*. Denzin N. K. & Lincoln Y. (eds.). Thousand Oaks, CA: Sage, 443-466.
7. Thompson, K. & Bordwell, D. (2003) *Film History: An Introduction*. NY: McGraw Hill.