نقد ادبی و مطالعات تطبیقی در اقتباس بینارسانه‌ای

دکتر زهرا حیاتی
استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در مطالعات تطبیقیِ ادبیات و سینما، یکی از پرسش‌ها این است که آیا می‌توان علاوه بر عناصر روایی و مقایسه داستان ادبی با داستان فیلم، تکنیک‌های سینمایی یا عناصر سبکی سینما را نیز با شگردهای ادبی مقایسه کرد؟ در صورت امکان مقایسه، چه نتیجه‌ای می‌توان از این مطالعه حاصل کرد؟ زیبایی‌شناسی، فرایند مشترکی است که می‌تواند در بیان هنری دو رسانه متفاوت مورد مطالعه قرار گیرد. بحث معناسازی و ایجاد دلالت ضمنی با عناصر سبکی سینمایی محور اصلی مقایسه است. برای مثال، القای معنی یا معانی خاص با نشانه‌های صوتی یا نشانه‌های رنگ و نور در نقد سینمایی، شناخته شده است. فرضیه پژوهش این است که اگر امکانات معناسازی با نشانه‌های که به عناصر سبکی سینما نزدیک است در متون ادبی تحلیل شود، متن ادبی به نحو دیگری قرائت می‌شود و ممکن است معانی پنهان آن کشف شود یا معنای جدیدی از سوی خواننده به متن ارائه شود. از آنجاکه کشف معنا یا تولید معنا ذیل تعریف‌های متأخر نقد ادبی است، می‌توان گفت برهم‌سنجی شگردهای ادبی و تکنیک‌های سینمایی گاه فعالیت «نقد» را در خوانش متن با یک رویکرد ویژه و دریافت معنای آن، محقق می‌کند. در برخی مطالعات تطبیقی که منتقدان ادبی و سینمایی در سال‌های اخیر به آن پرداخته‌اند، نشانه‌های سینمایی یا نظام‌های نشانه‌ای سینما به ابزاری برای بررسی متون ادبی تبدیل شده است. بازخوانی یک روایت ادبی با این نگاه که متن چگونه از فضاسازی با توصیف‌های مبتنی بر حرکت، رنگ، نور، صدا، موسیقی، صحنه‌پردازی، دکور و مانند آن بهره برده است، گاه

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۲۶

باعث کشف رابطهٔ فرم و محتوا شده است. برای مثال توصیف‌های مکرر مکان‌های عمومی از زبان روای–شخصیت می‌تواند نشان دهندهٔ این دلالت باشد که غلبهٔ نمای عمومی در یک داستان گاه بر تنهایی شخصیت و تضاد او با محیط پیرامون دلالت می‌کند؛ یا تقابل توصیف حالات شخصیت غمگین در مکان‌های بسته از دید دانای کل با توصیف شادی حاکم بر مکانهای عمومی از دید شخصیت داستان، می‌تواند به تقابل نماهای عمومی و نماهای درشت، نقش معناسازیِ ساختاری بدهد و برای مثال احساس تنهایی شخصیت را نسبت به دنیای دیگر بیان کند.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی– اقتباس– رسانه– ادبیات – سینما

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات میان‌رشته‌ای سینما و ادبیات از دیدگاه‌های متفاوتی قابل دسته‌بندی است. برخی از پژوهشها، که بیشتر به قلم کارشناسان و دانشگاهیان رشتهٔ سینما نوشته شده، تاریخ اقتباس ادبی را در سینمای ایران و جهان بررسی کرده و به ارائهٔ فهرست یا نقد اجمالی فیلمهای اقتباسی در ایران پرداخته است؛ مانند *اقتباس ادبی در سینمای ایران: شهناز مرادی کوچی* (۱۳٦۸)، *اقتباس برای فیلمنامه: محمد خیری* (چ اول: ۱۳٦۸ و چ دوم: ۱۳۸٤) و *اقتباس در سینما: محمدعلی فرشته حکمت* (۱۳۹۰). برخی از مقالات که در سالهای اخیر نظریهٔ اقتباس را بویژه در ایران تحلیل کرده، و بیشتر به اهتمام نهادهای فرهنگی و به صورت مجموعه‌مقالات چاپ شده، کوشیده است بحث خود را با توضیح دربارهٔ ویژگیهای خاص رسانه دنبال، و توجه مخاطب را به تمایز قراردادهای سینمایی و قواعد داستانگویی جلب کند؛ مانند *فصلنامهٔ فارابی، ویژهٔ اقتباس* (۱۳۸۳) و *مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات* (۱۳۷۸). برخی از پژوهشها، ظرفیتهای آثار ادبی را برای تبدیل شدن به فیلمنامه و فیلم بررسی کرده است که خود به دو دسته تقسیم می‌شود: گروه اول آثاری است که توان نمایشی عناصر روایی را در متون بررسی می‌کند که برای نمونه می‌توان به این پژوهشها اشاره کرد: *مهرویی و مستوری (بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما)*: *زهرا حیاتی* (۱۳۸۷)، *ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس و قابلیت‌های بهره‌گیری از آن در رسانهٔ ملی: محمد حنیف* (۱۳۹۱) و *تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی: علیرضا پورشبانان* (۱۳۹۲). گروه دوم شامل نوشته‌هایی است که به صناعات

ادبی و عناصر سبکی ادبیات و توان سینمایی آن توجه کرده است؛ مانند این کتابها و رساله‌ها: *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه: احمد ضابطی جهرمی* (۱۳۷۸)، *مشت در نمای درشت: سید حسن حسینی* (۱۳۷۸)، *تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات شمس در سینما: زهرا حیاتی* (۱۳۸۸). اما بخش دیگری، که مورد توجه این نوشته است، مطالعات تطبیقی است که آشکارا عناصر روایی و سبکی سینما را به مثابهٔ دیدگاه‌ها یا ابزاری برای نقد و تحلیل متون ادبی در نظر گرفته است؛ مانند از *چشم سینما: علی کریمی* (۱۳۸۱).

فرض و هدف این تحقیق بر نتایج چنین پژوهشهایی استوار، و جایگاه آن در مباحث نظری نقد است؛ اینکه مطالعات تطبیقیِ بینارسانه‌ای می‌تواند به عنوان رویکرد نقد در نظر گرفته شود و از نمونه‌های موجودِ این نگرش، خوانش متن و بازسازی معنایی آن دریافت می‌شود. قابل تأکید است، چگونگی خوانش سینمایی ادبیات بحث اصلی این نوشته نیست و همان‌طور که از سرفصل بدنهٔ مقاله یعنی «تحلیل نمونه‌های خوانش سینمایی متن ادبی» برمی‌آید، نمونه‌هایی که از تحلیل آثار ادبی با نگاه سینمایی وجود دارد، موجد این فرض است که می‌توان مطالعات تطبیقی اقتباس را در فهرست رویکردهای نقد ادبی تعریف کرد.

مقدمه و بیان مسئله

امروزه تماشاگران فرهیخته و غیر فرهیخته سینما به اندازه نظریه‌پردازان قدیم و جدید می‌دانند سینما ترکیبی از شکل‌های بیانی است که قبل از آن وجود داشته و شامل عناصر مختلفی چون تصویر، گفتار، صدا و موسیقی است. البته همه این عوامل در یک سطح نیست و گفتمان تصویری فیلم بر دیگر جنبه‌های آن غالب است. در مبانی نظری و فلسفی سینما معمولاً گستره‌ای از ارتباط‌های بینارسانه‌ای مورد توجه است؛ برای مثال کلیت فیلم دید تصویری «نقاشی»گونی دارد؛ نوع پیوند نماها یا نوع حرکتهای درون‌نما، ضرباهنگ و «موسیقی» فیلم را رقم می‌زند؛ شخصیت‌هایی که دیده، و گفتگوهایی که شنیده می‌شود، یادآور اجراهای نمایش «تئاتر»ی است؛ نگاه کردن از زاویه‌های مختلف به اشیا، مناسبات فیلم و «پیکرتراشی» را به یاد می‌آورد و روایت برپایه رشته رویدادهایی با لحاظ کردن ابعاد روانشناختی و زیبایی‌شناسی روایت، برجسته‌ترین ارتباط میان سینما و «ادبیات داستانی» را نشان می‌دهد؛ با این حال رایجترین کاربرد

مفهوم اقتباس[1] در مطالعات تطبیقی، «انتقال داستانهای ادبی به فیلم سینمایی» است که غالباً به‌معنای برداشتن از رسانهٔ مکتوب و گذاشتن در رسانهٔ دیداری- شنیداری است. در بیشتر نظریه‌های اقتباس، رد یا تأیید این تعامل بینارسانه‌ای با ارجاع به ماهیت «رسانه» صورت می‌گیرد.

نظریه‌هایی که به استقلال هنرها باور دارد با تأکید بر نقش وسیله و ابزار در آفرینش زیبایی‌شناسانه، رابطهٔ سینما را با ادبیات نقد و نقض می‌کند و معتقد است آثار اصیل هر رسانه به قوانین همان رسانه پابند است؛ اما نظریه‌های ترکیبی، که به مشارکت و تعامل هنرهای مختلفِ ادبیات، سینما، عکاسی، تئاتر، مجسمه‌سازی، معماری و نقاشی قائل است به ارتباط سینما و دیگر شکلهای بیانی توجه می‌کند و به فرایند اقتباس، اقبال نشان می‌دهد. نظریه ترکیب، مفهوم خود را از مفهوم بینامتنیت و کارناوال اندیشه‌های باختین می‌گیرد و معتقد است هنرها اصلا از یکدیگر تغذیه، و به شیوهٔ بینامتن حرکت می‌کنند. در این تعریف متن خالص و بدون تأثیر وجود ندارد و تکنیک و صناعت در هنرهای مختلف به نوعی همجواری و ترکیب می‌رسند (نظرزاده، ۱۳۸۷: ٦٦٥و٦٦).

نمونهٔ نقدها و نظریه‌های اقتباس براساس تفاوت رسانه‌ای در کتابهای نشانه‌شناسی، نظریه‌های سینمایی و بررسیهای تاریخ و تحول اقتباس در سینما قابل مشاهده است.

نشانه‌شناسان بر رسانه به‌عنوان لایه‌ای متنی تأکید می‌کنند و باور دارند رسانه خود رمزگان است؛ یعنی خودِ انتخاب رسانه و چگونگی بهره‌گیری از امکانات آن به تولید نشانه‌هایی منجر می‌شود که دلالتگرند؛ همراه متن دریافت می‌شوند و نقش تعیین کننده‌ای در گسترش امکانات دلالتی متن دارند. به تعبیری رمزگان هر رسانه فرایندهای معناسازی را در آن رسانه شکل می‌دهد و تفسیر نشانه‌های رسانه‌ای نیز ازطریق وقوف به قراردادهای رمزگان رسانه ممکن است؛ برای مثال شنیدن صدای پرنده در تقابل با سروصدا و هیاهوی زندگی شهری در رسانه‌ای شنیداری، متنی را تولید می‌کند که بر معنای تقابلی طبیعت و شهر دلالت دارد (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۷٦تا۱۷۸).

در تبیین ماهیت سینما یکی از دلائلی که در اثبات تفاوتهای ماهوی دو رسانه اقامه می‌شود، بحث دربارهٔ عدم امکان تبدیل تصویرهای شعری به تصویر فیلم است؛ چنانکه ***رفیعا*** می‌گوید می‌توان کلام به کلام برای این بیت حافظ «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند/ گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند»، تصویر یافت و تمام نگاره‌های ادبی

شعر را مصور کرد؛ اما اینکه تا چه حدود در القای مفهوم و معنای غنی و پیچیده و روابط درونی و ملکوت اعلای شاعرانهٔ طرح لغوی شعر می‌توان توفیق حاصل کرد، امری است که خلاقیتی همسان با شاعر می‌طلبد و حافظ خود باید فیلمسازی بیاموزد و شعر را به زبان سینما دوباره بسراید (رفیعا، ۱۳۸۹: ۲۵).

صاحبنظران سینما گاه به تمایز دو شکل هنری-رسانه‌ای برای نقل داستان اشاره می‌کنند و قائل شدن به عناصر روایی مشترک میان رمان و فیلم را تصوری غلط می‌دانند. ***اوحدی*** مطالعات اقتباسی را با محوریت ساختارِ روایی نقد می‌کند و می‌گوید بحث دربارهٔ آنچه در فیلم گذاشته، و یا از آن برداشته شده از اساس اشتباه است:

> می‌توان دربارهٔ تفاوتها در ساختار روایی هر اثر ادبی و اقتباس سینمایی آن بحث کرد؛ اما مشکل در این فرض است که اگر چنین تفاوتهایی وجود نداشت هر دو اثر اساساً یکی بودند.... شاید چندان درست نباشد که ما از چیزی در رمان، که در فیلم «گذاشته شده» یا از آن «برداشته شده» صحبت کنیم. آنچه در فیلم گذاشته شده بسیار متفاوت با آن است که در رمان بوده و آنچه از آن برداشته شده به واسطهٔ تفاوت شکل و عملکرد می‌توانسته در فیلم جایی برای خود پیدا کند. فیلم و رمان عمدتاً اشکال روایی هستند؛ یعنی اشکالی هنری- رسانه‌ای برای نقل داستان (اوحدی، ۱۳۸۷: ۵۵).

بسیاری مقایسه‌ها که بین فیلمهای اقتباسی و داستانهای مبدأ صورت گرفته است، نشان می‌دهد علت عدم وفاداری فیلم به متن ادبی نه اقتضائات زمانی نمایش فیلم است نه سلیقه و نگرش متفاوت فیلمساز؛ بلکه علت اصلی، مقاومت جنبه‌های کاملاً ادبی در برابر تبدیل رسانه‌ای است. ***خیری*** در اقتباس برای فیلمنامه با ارجاع به نظریات ***آلبرتوموراویا***، نویسنده ایتالیایی و ***فدریکو فلینی***، فیلمساز ایتالیایی، فیلم اقتباسی و متن ادبی را دو اثر متفاوت بیانی می‌خواند. نویسنده معاصر ایتالیایی می‌گوید:

> یک کتاب قصه در سینما و در دست یک سینماگر تنها بهانه‌ای است برای کار و آفرینش یک اثر سینمایی و چون سینما هنری مغایر با ادبیات است، پس نباید از یک فیلم انتظار داشت تا نسبت به یک کتاب وفادار بماند (خیری، ۱۳٦۸: ۵۷).

به همین نحو فیلمساز معروف ایتالیا هم معتقد است:

> ما در یک اقتباس، مقداری از موقعیت‌ها را که همان علملکرد و کاراکتر افراد است، حالات و مکانها را ممکن است از کل یک کتاب قصه به خاطر مقاصد کاری

خودمان برداریم. اما باید دانست که این موقعیتهای کلی فی‌نفسه فاقد ارزشند مگـر اینکه تحلیل و تعبیر سازنده‌ای از این رویدادها برای بیننده‌های خود ارائه کنیم کـه در این صورت، تخیل فیلمساز، نور، فضا و احساسی که موقعیت را بیـان مـی‌کنـد دارای ارزش می‌شود (همان).

در برخی نوشته‌های منتقدانه حتی طرح مشترک میان رمان و فیلم با پرسش و انکار روبه‌رو است؛ برای نمونه ***کریمی*** توجه مخاطب را به تفاوت فیلمنامه‌ای که برای ساخت فیلم نوشته شده با داستان ادبی جلب می‌کند و می‌گوید:

تفاوت میان طرح فیلمنامه و طرح داستانی هنگامی بارز و مستند است که ما با فیلم آماده‌ای روبه‌رو باشیم و فیلمنامه آماده کار خود فیلمساز را در نظر بگیریم که به وسیله خودش یا یک فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای و واقعاً سینمایی نوشته شده؛ [زیرا] اگر هم نتوانیم فضای کلی فیلم رو به ساخت را حدس بـزنیم، دسـت کـم متوجـه تفاوت آن با داستان ادبی خواهیم شد (کریمی، ۱۳۸۱: ۸).

در میان این نظریه‌ها، شبیه انگاشتن فرایند اقتباس با فعالیت نقد بحثی جالب توجه است که می‌تواند مقدمه‌ای بر طرح بحث خوانش منتقدانه- سینمایی ادبیات باشد. در «***مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات***» آمده است:

اقتباس می‌تواند نوعی نقد تلقی شود؛ زیرا فیلمنامه‌نویس یا فیلمسـاز براسـاس برداشت فردی و نیز با تکیه به گفتمان عصر و اقلیم خود، متن را بازآفرینی می‌کند. «در اقتباس ما همواره با برداشتی از یک مـتن روبـه‌رو هسـتیم. درواقـع [اقتبـاس] نزدیک کردن اثر به افق معنایی امروز و در عین حال نوعی مکالمه با افـق معنـایی اولیه یا دیروز است که بدین وسیله ادراک آن بار دیگر توجیه می‌شـود؛ کـاری کـه نقد هم به نوعی انجام می‌دهد» (نظرزاده، ۱۳۸۷: ٦٤)

پرسش این تحقیق به ارتباط نقد ادبی و وام گرفتن از شیوه‌های تحلیل فیلم ناظر است. «با توجه به تمایز رسانه‌ای ادبیات و سینما، آیا درست است متن ادبی را از دید روایت سینمایی یا سبک سینمایی بررسی کرد؟»

روش مشهور تحلیل و شناخت عناصر سازندهٔ فیلم، تقسیم آن به «فرم روایی» و «سبک» است. فرم روایی به روایت و زنجیره‌ای از رویدادها اطلاق می‌شود که با موضوع داستان ارتباط مستقیم دارد و اجزای اصلی آن علیت، زمان و فضا است که در روایتهای بیشتر رسانه‌ها نقش دارد. اما روایت فیلم زمانی درک می‌شود که مخاطب با

ویژگیهای رسانه سینما آشنا باشد و شیوه‌های سینمایی را بشناسد؛ مانند شیوه‌هایی که در درون نما به‌کارگرفته می‌شود (میزانسن و فیلمبرداری) و شیوه‌ای که یک نما را به نمای دیگر پیوند می‌دهد (تدوین) و شیوه‌های مربوط به صدا و ارتباط آن با تصویر. بنابراین تفکیک فرم روایی از سبک، صرفاً تمهیدی است که فرایند شناخت و شناساندن را محقق می‌کند و در واقع، سبک فیلم با اصول ساختار روایی در کنش متقابل است.

> اغلب تکنیک‌های فیلم، فرم روایی یا غیر روایی آن را حمایت و تقویت می‌کند. در یک فیلم روایی، سبک می‌تواند وظیفه‌دار پیشبرد زنجیره علت و معلول باشد؛ توازی ایجاد کند؛ در روابط داستان–طرح و توطئه دخل و تصرف کند یا به سیلان اطلاعات روایت کمک کند (بوردول و تامسون: ۱۵۶:۱۳۹۰).

به تعبیری سبک در پردازش معنا نقش ساختاری دارد. با این نگاه می‌توان صحنه‌ای از یک فیلم اقتباسی را در دو اثر ادبی و سینمایی بررسی کرد. صحنه هجوم تراکتورهای بانکها به خانه‌های کشاورزان در ***«خوشه‌های خشم»***[۲] ***جان اشتاین بک*** در فیلم ***جان فورد*** به یک نما تبدیل شده است. در کتاب می‌خوانیم:

> تراکتورها از راه رسیدند و به کشتزارها رفتند. خزندگان غول‌آسایی بودند که مثل حشرات راه می‌رفتند و قدرت باورنکردنی حشرات را داشتند؛ روی زمین می‌خزیدند؛ از خود رد و اثر به جای می‌نهادند؛ بر آن می‌غلطیدند و سپس آن را محو می‌کردند. تراکتورهای دیزلی که هنگام آسایش پت و پت می‌کردند چون از جای می‌جنبیدند، می‌غریدند و بعد یکنواخت و طبل‌گونه صدا می‌کردند. غولهای بینی پهنی بودند که گرد به هوا می‌فرستادند؛ پوزه‌شان را در خاک فرو می‌کردند؛ در سرتاسر صحرا در ده، در روستا، در میان حصارها، کنار در حیاط‌ها و سراها، درون و برون جالیزها به خط مستقیم پیش می‌رفتند؛ از روی زمین نمی‌رفت بلکه فقط روی جاده‌های ویژه خود حرکت می‌کرد؛ از تپه‌ها و مسیل‌ها و از خانه‌ها و حصارها نمی‌ترسید (اشتاین بک، ۱۳۸۷: ۵۲).

در بررسی تطبیقی–بینارسانه‌ای صحنه تراکتورها در فیلم و رمان «**خوشه‌های خشم**» چه پرسشهایی می‌توان دربارهٔ این صحنه طرح کرد؟ فرض این است که برهم‌سنجی شگردهای ادبی و شیوه‌های سینمایی به فرایند زیبایی‌شناختی مشترکی ارجاع می‌دهد که می‌تواند علاوه بر تمایز رمزگانهای رسانه، تشابه فرایندهای معناسازی را در انواع

هنرها نشان دهد و فعالیت «نقد» را در معنای خوانش متن و دریافت معنا محقق کند. نقطه تلاقی سبک کتاب و سبک فیلم در این عبارت کجاست؟

توصیفات متعدد تراکتور در رمان ***اشتاین بک*** بر جملات کوتاهِ پی‌درپی و افعال متعدد و استمراری (راه می‌رفتند؛ می‌خزیدند؛ اثر به‌جای می‌نهادند؛ می‌غلطیدند؛ از جای می‌جنبیدند؛ می‌غریدند؛ صدا می‌کردند و...) مبتنی است که این گزینش واژگانی و نحوی، مخاطب را در رویارویی نزدیک با تراکتورها قرار می‌دهد. در فیلم چند نمای بسیار درشت و به‌اصطلاح اینسرتِ[۳] چند تصویر از تراکتور این هدف را براورده است. شباهت این دو سبک تداعی‌گر این پرسش است که آیا می‌توان متن ادبی را با توجه به نقش معناساز «اندازه نما» بررسی کرد. آیا این روش، معنا را از دیدگاه جدیدتری بر مخاطب مکشوف می‌کند؟ برخی تحلیلهای موجود پاسخ این پرسش را مثبت جلوه می‌دهد و نیز مؤید این فرض است که قاعده روایی و سبکی سینمایی مؤثر در خواندن و تبیین معنای متن از سبک خود متن برمی‌آید.

تحلیل نمونه‌های خوانش سینمایی متن ادبی

در «هنر سینما» اثر ***بوردول*** و ***تامسون***، عناصر سبکی فیلم در چهار فصل تحت عناوین «نما: میزانسن»، «نما: خصوصیات سینماتوگرافیک»، «رابطه نما با نما: تدوین» و «صدا در سینما» تبیین شده و در فصل آخر «سبک به مثابه یک سیستم فرمال» مطرح شده است. از میان ویژگیهای رسانه‌ای فیلم، که ذیل این عناوین بررسی شده است، چند ویژگی در بازخوانی آثار ادبی از دید سینما بیش از سایر موارد به کار رفته که از جملهٔ آنها این موارد است: فضاسازی با حرکت و نورپردازی، ذیل مبحث میزانسن؛ قاب‌بندی با فاصله دوربین ذیل مبحث ویژگیهای سینماتوگرافیک و صدا ذیل بحث صدا در سینما. تعریف این عناصر سبکی در مقدمهٔ نمونه‌های خوانش سینمایی ادبیات ذکر می‌شود.

نمونه بازخوانی متون ادبی با این نگاه، که چه میزان و چسان از فضاسازی با توصیفهای مبتنی بر حرکت، رنگ، نور، صدا، موسیقی، صحنه پردازی، دکور و دیگر نشانه‌های سینمایی بهره برده است، کتاب «از چشم سینما» است. نویسنده خود در مقدمه می‌گوید:

شاید چیزی که در ***از چشم سینما*** استثنایی بـه حسـاب بیایـد- و نـه فقـط در ایران- این جنبه ساده آن بوده است که یک منتقد فیلم به گونه‌ای پیگیر و آگاهانه و یکسره به یاری شیوه‌های نقد فیلم به تجزیه و تحلیل قصه و شعر پرداختـه اسـت (کریمی، ۱۳۸۱: مقدمه).

نمونه‌های دیگر از مقالات و رسالاتی که به ظرفیتهای سینمایی آثار ادبی پرداخته، انتخاب شده است.

الف) دلالتمندی اندازه نما در روایت ادبی

قاب‌بندی تصاویر فیلم در نما اصلی است که ذاتی رسانه سینما است. تصاویری که در نما می‌بینیم، گزیده‌ای است از یک دنیای به‌هم پیوسته که از زاویه و فاصله و ارتفاعی خاص دیده شده است. در قاب‌بندی تصاویر، شیوه‌های حاصل از «زاویهٔ دوربین»، «تراز دوربین»، «ارتفاع دوربین» و «فاصلهٔ دوربین» هم کارکرد روایی دارد، هم جذابیت ذاتی و مستقل از روایت فیلم. از میان این شیوه‌ها، فاصلهٔ دوربین جنبه‌ای است که حسی از دور یا نزدیک بودن به موضوع ایجاد می‌کند. برای فاصله دوربین رده‌هایی مانند نمای بسیار دور، نمای دور متوسط، نمای نزدیک، نمای خیلی نزدیک و مانند آن تعریف شده است که مرز دقیق و مقیدکننده‌ای بر آن حاکم نیست و اهمیت این اصطلاحات، درک کاربرد آنها در فیلم و به دست دادن ابزاری به‌منظور نقد و تحلیل است.

در نمای بسیار دور[۴] پیکر انسان بسختی قابـل رؤیـت اسـت. ایـن قـاب‌بنـدی مخصوص مناظر و چشم‌اندازها... است. در **نمای دور**[۵] پیکرها مشخصتر است ولی هنوز پسزمینه مسلط است.... در **نمای دور متوسط**[۶] فاصله، همان فاصلهٔ نمای دور است ولی موضوع، انسان نیست. **نمای متوسط**[۷] بدن انسان را از کمر به بـالا قـاب می‌گیرد. اینجا ژستها و حالتهای چهره مشخصتر است. **نمای متوسط نزدیک**[۸] اندام انسان را از سینه به بالا قاب می‌گیرد. **نمای نزدیک**[۹] به طور سنتی نمایی است کـه فقط سر، دستها، پاها یا اشیای کوچک را نشان می‌دهد. این نما روی حالات چهره، جزئیات یک ژست یا اشیای مهم تأکید می‌کند. **نمای خیلی نزدیـک**[۱۰] قسـمتی از چهره (چشمها یا لبها) را نشان می‌دهد؛ یک جزء را جدا و اشـیای ریـز را بـزرگ می‌کند (بوردول و تامپسون، ۱۳۹۰: ۲۲۷).

در تحلیل قاب‌بندی‌های فیلم نمی‌توان یک معنای مطلق را به فواصل قاب‌بندی نسبت داد و برای مثال اصرار ورزید که همیشه نمای نزدیک بیشتر از نمای متوسط یا نمای دور بر شخصیت تأکید می‌کند. نوآوریهای هر متن در گرو معناسازیهای متفاوت آن نسبت به روشهای آزموده شده است.

در رویارویی با یک اثر ادبی می‌توان ساختار احتمالی روایت سینمایی را از بافت و سبک روایی متن داستان حدس زد؛ برای مثال اگر اندازه نماهای یک فیلم به عنوان شیوه روایی دلالتمند در نظر گرفته شود، می‌توان پرسید اثر پیش رو بیشتر در چه نماهایی عرضه شده است و دلالت این نماها چیست.

نمونه۱: نماهای درشت و عمومی در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، تعارض خلوت فردی و نقش اجتماعی شخصیت

در رمان «***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***»، اثر ***زویا پیرزاد***، کلاریس، که قهرمان-راوی است به‌عنوان یک عضو جامعه همسری وفاداری، مادری مهربان و کدبانویی سختکوش است که در پی آشنایی با پدر یکی از همشاگردیهای دخترش نسبت به نظم یکنواخت و دیرینه زندگی زناشویی خود دچار چالش می‌شود. این تعارض و حل‌ناشدنی بودن آن در ساختار رمان با صناعت‌پردازیهای روایی پنهان شده است؛ زیرا رمان با هجوم بچه‌های کلاریس و همشاگردی آنها از مدرسه به آشپزخانه آغاز می‌شود و این تصویرپردازی از یک فضای عمومی در سرتاسر داستان ادامه دارد. توصیف کلاریس در آشپزخانه به مثابه یک مکان عمومی یا سینما، جشن مدرسه، مراسم تاریخی ارامنه، مجلس بانوان و رستوران در کنار گفتگوهایی که او با خود دارد و هرگز بروز و ظهور عینی و واقعی پیدا نمی‌کند بر تضاد منِ فردی و اجتماعی او صحه می‌گذارد. ***کریمی*** با خوانش فضاسازیهای داستان در نماهای دور و متوسط و نزدیک به این نتیجه می‌رسد که :

> تصویر کلاریس و به‌طور کلی صحنه‌های رمان در لانگ‌شات و مدیوم‌شاتهایی می‌گذرد که یا نمای دونفره است و یا عناصر جامعه در چشم‌اندازشان هویداست ... [و] سنجیده نیست که حتی تصویرهایی را که رمان از کلاریس در خلوت و تنهاییش- چه در خانه و چه در خیابان- عرضه می‌کند در نمای درشت مجسم

کنیم ... نمای درشت به‌گونه‌ای کلاریس را متحد با خودش می‌نمایاند و نه فقط با این قطع از نما، حس آسیب‌پذیری او در معرض هجومهایی از دست می‌رود که پشت سر هم نسبت به خلوتش اتفاق می‌افتد بلکه از تماس و درک تضادهای درونیش هم محروم می‌شویم؛ برای نمونه: «تلفن زنگ زد. گوشی را برداشتم و توی آینه راهرو به خودم نگاه کردم. به نظرم می‌آمد یا کمی چاق شده بودم؟ چند بار گفتم الو و بله و بفرمایید و کسی جواب نداد. گوشی را گذاشتم و در را برای مادر و آلیس باز کردم. مادر صورتم را بوسید و آلیس محکم بغلم کرد و گفت: چه خوشگل شدی، انگار یک هوا چاق شدی، نه؟ عوضش من لاغر شدم. ببین و توی راهرو یک دور کامل چرخید» (پیرزاد، ۲۸۵:۱۳۸۰). نگاه او به خودش توی آینه نگاهی اتفاقی است (چون به قصد جواب دادن به تلفن جلو آینه رسیده است) (کریمی، ۱۳۸۱: ۲٤۰).

نمونه۲: تقابل نماهای نزدیک و دور در رمانهای هاوارد فاوست و حکایت حسنک وزیر در تاریخ بیهقی، تحول سرنوشت‌ساز شخصیت

در رمان «***تام پین***» نوشتهٔ ***فاوست*** شخصیتی را که همیشه در نماهای عمومی و پر ازدحام انقلابها و جنگها و زندانها دیده‌ایم، لحظاتی با توصیفاتی از نزدیک می‌بینیم که نشاندهندهٔ توجه شخصیت به سرنوشت خود و بازبینی آن است. یکی از آنها این نمای نزدیک است:

...آسان نیست که انسان بداند در پی کشتن او هستند؛ در میدان جنگ نیز هیچ گاه این چنین به هراس نیفتاده بود؛ از خیابانهای تاریک می‌ترسید؛ از نوشیدن مشروب زیاد می‌ترسید؛ از خوابیدن در اتاق محقر دو شیلینگی‌اش بی آنکه در را قفل کند می‌ترسید (فاوست، ۱۳۵۳؛ به نقل از کریمی، ۱۳۸۱: ۱۷۰).

در مقابل، گاه شخصیتی که در سراسر داستان چهره او را تنها و منفرد و در مکانی بسته مجسم کردیم با گردش ماجراها به یک نمای عمومی وارد می‌شود که نشان از تحول شخصیت اوست؛ چنانکه در رمان «***مزدور***» با یک نوجوان آلمانی روبه‌رو هستیم که در سرتاسر داستان در عین بی‌گناهی و تنها به این دلیل که پدرش عضو یک گروه مزدور آلمانی است در انزوا و اتهام و در کلوز آپ دیده می‌شود؛ اما در پایان وقتی به سمت چوبه دار می‌رود، نمای عمومی به او چهره‌ای سرفراز می‌دهد: «پسرک مزدور با

سر برافراشته گام برمی‌داشت؛ موهای خرمایی و نرمش در باد افشان بود و گامهایش استوار و مطمئن» (فاوست، ۱۳٦۳؛ به نقل از کریمی، ۱۳۸۱: ۱۷۱).

این تقابلها و گردشهای دلالتی، که از دو نوع توصیف معادل دو نوع نمای دور و نزدیک برمی‌آید، یادآور داستان حسنک وزیر در ***تاریخ بیهقی***است؛ صحنهٔ بردار آویختن حسنک پس از توصیف فضای عمومی شهر و گزارش حال مردمانی که برای دیدن ماجرا آمده‌اند، مانند «و قضات بلخ و اشراف و علما و فقها و معدلان و مزکیان، کسانی که نامدار و فراروی بودند، همه آنجا حاضر بودند و بنشسته...». روایت ***بیهقی*** به این جملاتِ معادل نمای نزدیک گردش می‌کند که: «حسنک پیدا آمد بی‌بند؛ جبه‌ای داشت حبری رنگ؛ با سیاه میزد خلق‌گونه؛ دراعه و ردایی داشت سخت پاکیزه و دستاری نشابوری مالیده و موزه میکائیلی نو در پای؛ موی سر مالیده؛ زیر دستار پوشیده؛ اندک مایه پیدا بود» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۲۲۸و۲۲۹) و تغییر نمای عمومی به نمای درشت، یکی از عناصر سبکی است که همذات‌پنداری شخصیت را با حسنک دوچندان می‌کند.

نمونه۳: نماهای نزدیک و دور در حکایت شاه سیاه‌پوشان، چالش عرفانی دو عالم ملک و ملکوت

حکایت «نشستن بهرام، روز شنبه در گنبد سیاه و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم اول» از منظومهٔ «***هفت‌پیکر***» ***نظامی گنجوی*** تمثیلی از ماجرای هبوط است. در این حکایت، شاه هند برای باخبر شدن از راز سیاه‌پوشان و مردمان شهر مدهوشان در چین عازم این شهر می‌شود و طی ماجرایی خیالی آنجا بر سبدی سوار می‌شود و در سبزه‌زاری فرود می‌آید که شب و روز بساط بزم و سرور مهیا است. شاه، روز و شب با پری‌زاده‌ای بی‌همتا و جمعی از کنیزانِ زیباروی او به شادمانی و فرح می‌گذراند و مختار است جز پری‌زاده با هر کنیز که می‌خواهد به دلدادگی بپردازد. اما شاه در اثر باده و طرب به او رو می‌کند و پری‌پیکر از شاه می‌خواهد لحظه‌ای چشم بربندد. وقتی شاه چشم باز می‌کند خود را تنها و در همان سبد و همان سرزمین نخست می‌بیند. از آن پس سیاه می‌پوشد و به شاه سیاه‌پوشان شهره می‌شود (نظامی گنجوی، ۱۳۷۷: ۱٤٦تا۱۸۱).

در مقالهٔ «***ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان از دیدگاه شگردهای سینمایی***» برخی توصیفات داستانی این حکایت با برخی شیوه‌های سینمایی برابرسازی شده و البته دریافت معنایی خاصی از آن به دست نیامده است؛ برای مثال در برابرسازی توصیفی از شاه با نمای درشت آمده است:

> وقتی مرد قصاب، شاه را در سبد رها می‌کند و سبد شاه با طنابی که بر گردن شاه بسته شده است به پرواز درمی‌آید، شاعر توصیفات خود را از زبان شخصیت اصلی بر رسن و سبد و گردن متمرکز می‌کند و در نمایی درشت، وضعیت شاه را به خواننده نشان می‌دهد: چون تنم در سبد نوا بگرفت/ سبدم مرغ شد، هوا بگرفت/... شمع‌وارم رسن به گردن چست/ رسنم سخت بود و گردن سست/ چون اسیری ز بخت خود مهجور/ رسن از گردنم نمی‌شد دور/ من شدم بر خره به گردن خرد/ خر بختم شد و رسن را برد/ گرچه بود از رسن به تاب تنم/ رشتهٔ جان نشد جز آن رسنم (نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵٦و۱۵۷). در ادامهٔ ماجرا نیز وقتی سبد به میل بلندی برخورد می‌کند و گره ریسمان به بند آن میل گره می‌خورد، نمای درشتی از گره رسن و بند حلقهٔ میل به دست داده می‌شود: چون رسید آن سبد به میل بلند/ رسنم را گره رسید به بند (نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ۱۵٦). همچنین زمانی که شاه، پای مرغ را می‌گیرد و با او به پرواز درمی‌آید و پس از چندی که مرغ در سبزه‌زار فرود می‌آید، پای او را رها می‌کند، گرفتن و رها کردن پای مرغ مانند تصاویری است که پس از شرح حالات درونی شاه به مخاطب نشان داده می‌شود و می‌تواند در نمای درشت دوربین بازآفرینی شود: دل آن مرغ نیز تاب گرفت/ بال بر هم زد و شتاب گرفت/ دست بردم به اعتماد خدای/ وان قوی پای را گرفتم پای (نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۷؛ حیاتی، ۱۳۸۵: ٦۳و٦٤).

با شرحی که گذشت می‌توان دلالت معنایی را به این شکل بازخوانی کرد که در این حکایت، معمولاً توصیف شاه و نمای نزدیک چهره او یا در شهر مدهوشان می‌گذرد یا پیش از ورود به سبزه‌زاری که اقامتگاه پری‌زاده و کنیزکان است و در مقابل، نماهای عمومی به باغهای دیده‌نواز و بزمهایی اختصاص دارد که شخصیت، شاهد و راوی آن است؛ به تعبیری رنج تنهایی هبوط در تقابلِ کلوزآپ‌های شخصیت با لانگ شاتهایِ سرزمینی دیگر القا می‌شود و چالش عرفانی ملک و ملکوت را تداعی می‌کند.

ب) دلالتمندی نورپردازی و رنگبندی در روایت ادبی

وضعیت نوری یکسان، نوسان تاریکی و نور، منبع نور، انتخاب تصویرهایی که در سایه یا روشنی قرارمی‌گیرد و گزینشهای دیگری که با نورپردازی در سینما مرتبط است، می‌تواند در ساختار روایی فیلم نقش اصلی و معنایی داشته باشد. برخی از کارکردهای نور و تاریکی جزئی از مفاهیم عادت‌شدهٔ ذهن ما است؛ چنانکه ممکن است نور آفتاب و درخشش آن تداعی‌کننده شادی و گرمی باشد. ***بوردول*** درباره اهمیت نورپردازی در سینما و چهار جنبه آن یعنی کیفیت نور، جهت نور، منبع نور و رنگ آن می‌گوید:

> ما عادت کرده‌ایم که به نور محیط هر روزه خود بی‌توجه باشیم. از این رو نورپردازی فیلم هم می‌تواند براحتی برایمان عادی شود. با این حال ظاهر یک نما در اصل با کیفیت، جهت، منبع و رنگ نور کنترل می‌شود. فیلمساز به طرق بیشمار می‌تواند با دستکاری این عوامل و با ترکیب آنها به تجربه بیننده شکل بدهد. هیچ یک از اجزای متشکله میزانسن اهمیتی را که «درام و ماجرای نور» دارد، ندارند (بوردول، ۱۳۹۰: ۱٦۹و ۱۷۰).

رنگ نیز از عناصر صحنه است که می‌تواند موتیف‌سازی کند و احساسات خاصی را برانگیزد. ایجاد هماهنگی و تضاد- هارمونی و کنتراست- با رنگ نیز می‌تواند دلالتمند باشد و مثلاً همنشینی یک رویداد هیجان‌انگیز با رنگ قرمز یا گذر از یک فضای آرام و رؤیایی به منظره‌ای که مملو از رنگ‌های آتشین است، می‌تواند کارکرد معنایی داشته باشد و توجه مخاطب را به مفهومی خاص جلب نماید؛ چنانکه فیلم ***فریادها و نجواها***(۱۹۷۲) اثر ***اینگمار برگمان*** را «فیلم رنگهای سرخ» نامیده‌اند و فیلم دیگر او ***فانی و الکساندر*** (۱۹۸۲) را با توسل به کاربرد رنگهای سفید و صورتی تفسیر کرده‌اند (فراستی، ۱۳۷٦: ۳٤۷ و ۳۸۰).

رنگ و نور با نگاهی تسامحی می‌تواند برابرهایی در متن داستانی داشته باشد که بر معنا و مفهومی خاص دلالت کند و همان‌طور که به‌عنوان نظامی از نشانه‌های تصویری فیلم، حال و هوای خاصی به صحنه القا می‌کند و در تشدید و تضعیف آن مؤثر است در توصیفات داستانی هم انواع متفاوت و دلالتهای متفاوت دارد. در خوانش سینمایی متون ادبی می‌توان تأثیر توصیفهای مربوط به نور و تاریکی را بر ترسیم فضای داستانی

یا پردازش شخصیت‌ها بازجست؛ اما گاه استفاده از این تمهید بیش از فضاسازی عاطفی یا آشکارسازی شخصیت است و نقش ساختاری-معنایی دارد.

نمونه۱: تأکید بر تاریکی در قصه کوتاه «دشمنان»: شکست روابط انسانی

قصهٔ کوتاه «***دشمنان***» اثر **چخوف** حکایت پزشکی است که پسر خردسال خود را از دست داده و در شبی که بسیار اندوهگین است، مردی سراسیمه به خانه او می‌آید تا دکتر را به بالین همسرش ببرد. وقتی به خانه مرد می‌رسند مطلع می‌شوند از حال رفتن زن نقشه‌ای برای فرار با یکی از دوستان شوهرش بوده است. صحنه‌های تاریکی که **کریمی** از آن با عنوان تجربه زیبایی‌شناختی **چخوف** در ترسیم فضای مورد نظرش یاد می‌کند، عبارت است از: پسر خردسال دکتر در تاریکی شامگاه می‌میرد؛ در اولین دیدار مردی که سراسیمه به خانه پزشک آمده است در تاریکی شب دنبال دست دکتر می‌گردد و آن را بسختی می‌فشارد؛ وقتی دکتر به مرد پاسخ منفی می‌دهد و به اتاق خود می‌رود با دقت خاص آباژور چراغی را میزان می‌کند که خاموش است؛ وقتی از خانه مرد بازمی‌گردد هوا تاریک است و در تیرگی فرورفته است. **کریمی** می‌گوید:

> اولین کلید ورود به دنیای نهفته قصه را در نخستین لحظه‌های برخورد ابوگین با دکتر به دست می‌آوریم. ابوگین سراغ دکتر را می‌گیرد و وقتی می‌فهمد که خود دکتر است که در را به روی او باز کرده است، ذوق‌زده می‌شود و این نما را می‌خوانیم: «بی‌نهایت خوشحال شد... و در تاریکی عقب دست دکتر گشت و آن را که می‌جست یافت و بسختی دست دکتر را فشرد...» (چخوف، ۱۳۵۱). انگار چخوف این نما را از یک فیلم اکسپرسیونیستی آلمانی دهه بیستم نقل کرده است (همچنین برای من یادآور نمایی از فیلم «***کاتن کلاب***» (*فرانسیس فورد کوپولا*، ۱۹۸٤) است که دستهای جنایتکار گنگستری را شبانگاه در پرتو نور موضعی نشان می‌دهد). این نمای کاملاً رئالیستی (و با توصیف یکسره رئالیستی) فضای نمادین قصه را پی‌ریزی می‌کند. ابوگین از حال رفتن ناگهانی همسرش را با نگرانی شرح می‌دهد و یک بار دیگر می‌خوانیم که: «بار دیگر هم دست دکتر را در تاریکی جست». تأکید نویسنده بر این نما- و هر دو بار با قید «تاریکی»- به دلیل اهمیت آن در ساختمان قصه است (کریمی، ۱۳۸۱: ۳۷و۳۸).

نمونه۲: تکرار رنگ و نور قرمز در اشعار مولانا، هیجان روح در برابر قدرت حق

نورپردازی و رنگبندی غالب، که می‌توان از شعر مولانا فهم و درک کرد بر مدار سرخ و زرد می‌گردد؛ چنانکه در برخی حکایات تمثیلی، شخصیت پیر، که با ذات الهی همپوشانی دارد از وضعیتی مبهم و غبارآلود وارد فضایی نورانی می‌شود و امید و اعتماد را به شخصیت دیگر داستان، که در موضع مرید و سالک مبتدی است، القا می‌کند. در فصلی از «***بازآفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات شمس در سینما***» به این ظرفیت‌ها اشاره شده است که نمونه‌ای از آن ذکر می‌شود (حیاتی، ۱۳۸۸: ۱۸۹تا۱۹٤).

رنگ مسلط در ابیات مولوی، سرخی‌ای است که با تصویر خورشید و آتش همنشین است و هیجان و سرمستی روح را القا می‌کند:

گرنه آتش رنگ گشتی جانها در لامکان　　صدهزاران مشعله همچون شب میلاد چیست
(غزل۳۹۲)

گرنه جوشاجوش غیرت کف برون انداختی　　نقش‌بند جان آتش‌رنگ او با ماستی
(غزل۳٦۷)

سرخرویی از قران خون بود　　خون ز خورشید خوش گلگون بود
بهترین رنگها سرخی بود　　و آن ز خورشید است و از وی می‌رسد
(مثنوی. دفتر دوم: ۱۰۹۹–۱۱۰۰)

رنگ آهن محو رنگ آتش است　　ز آتشی می‌لافد و خامش وش است
چون به سرخی گشت همچون زر کان　　پس انا النار است لافش بی‌زبان
شد ز رنگ و طبع آتش، محتشم　　گوید او: آتش منم! آتش منم!
(مثنوی. دفتر دوم: ۱۳٤۹–۱۳۵۱)

در تنور بلا و فتنه خویش　　پخته و سرخ رو چو نانم کرد
(غزل ۱٦٤)

القای معنی از طریق توصیف نوری که به‌گونه‌ای یادآور نورپردازی در سینما است، هم نمونه‌هایی در اشعار مولانا دارد. در غزلی، تصویر عمارتی بلند را می‌بینیم که سایهٔ سردی بر زمین انداخته است. دستی این عمارت را ویران می‌کند و بعد، تصویر ذره‌های خاک که از ویرانه برخاسته است در نور خورشید رقصان می‌شود. گویی تأکید بر سایه عمارت، فضای سرد و تیره را تداعی می‌کند و تأکید بر تصویر ذرات در نور،

فضایی گرم و آفتابی را و تقابلهای تصویری که از نور و سایه برآمده است در خلق معنا نقش اصلی دارند (غزل ۲٤۸۷)

هست به خطهٔ عدم شور و غبار و غارتی — آتش عشق در زده تا نبود عمارتی
زانکه عمارت ار بود سایه کند وجود را — سایه ز آفتاب او کی نگرد شرارتی
روح که سایگی بود، سرد و ملول و بی‌طرب — منتظرک نشسته او تا که رسد بشارتی
جان که در آفتاب شد هر گنهی که او کند — برق زد از گناه او هر طرفی کفارتی
شعلهٔ آفتاب را بر که و بر زمینست رنگ — نیست بدید در هوا از لطف و طهارتی
جان به مثال ذره‌ها رقص‌کنان در آفتاب — نور پذیریش نگر لعل‌وش و مهارتی
جان چو سنگ می‌دهد، جان چو لعل می‌خرد — رقص‌کنان ترانه زن گشته که خوش تجارتی

شاید خوانش معنا براساس تقابلهای نوری–سینمایی از این شعر را بتوان رویکردی نقادانه تلقی کرد؛ زیرا مخاطب در رویارویی با این تحلیل، تصویرِ سایهٔ عمارت و نور پس از تخریب آن را تجسم، و معنای گرمی و سردی نور را به شعر عرضه می‌کند و این فعالیت ذهنی به معنای مشارکت مخاطب در تولید معنای اثر است؛ چیزی که می‌تواند به عنوان یکی از کارکردهای نوین نقد ادبی لحاظ شود.

ج)دلالتمندی حرکت در روایت ادبی

حرکت در رسانهٔ سینما عنصری روایی و سبکی است که معنا می‌آفریند: بازیگران و اشیا درون یک نما حرکت می‌کنند؛ قطع یک نما به نمای دیگر و گذر از یک سکانس به سکانس دیگر احساس حرکت را القا می‌کند و عبور از یک رویداد روایی به رویداد دیگر ذهن مخاطب را به حرکت وامی‌دارد. تمام شیوه‌های موجود برای تنظیم دوربین و موضوع در سه شیوهٔ فیلمبرداری خلاصه می‌شود که حرکت در ذات آن است و نمایشی سیال و متنوع را تدارک می‌بیند: ۱.تغییر زاویه‌های دوربین و برش زوایای متعدد ۲.حرکت دادن موضوع در قاب ۳. حرکت دادن دوربین روی ریل یا جرثقیل (کاتز، ۱۳۷٦: ۲٤۰) در هنر سینما آمده است:

> تقریباً همیشه یک شیء متحرک توجه ما را سریعتر از یک شیء ساکن به خود جلب می‌کند. ما حتی به جزئی‌ترین حرکتها در درون تصـویر حساسـیم؛ مـثلاً در حالت عادی توجهی به حرکتهای خاشاک و گرد و خاک در فیلم نمی‌کنیم. ولی در

پرستاری ملکه اثر ***دیوید ریمر***، که در آن تصـویر اول یـک عکـس کـاملاً سـاکن است، جنبش گرد و خاک توجه ما را جلب می‌کند(بوردول و تامپسون، ۱۳۹۰: ۱۷٦).

پرسش این است که آیا می‌توان حرکتهای دلالتمند را در متون ادبی بررسی کرد؛ تقابل حرکت و سکون چگونه نقش ساختاری معنا را ایفا می‌کند؟

نمونه۱: ناهمخوانی متفاوت سکون و حرکت در «طومار شیخ شرزین»، تعارض تعالی‌جویی عارفانه با اغتشاش حاکم بر جهان

در فیلمنامهٔ «***طومار شیخ شرزین***» اثر ***بهرام بیضایی***، تقابل سکون و حرکت با دوگانه‌های مرسوم کلاسیک تعارض دارد و دسته‌بندیهای معنایی سنتی را می‌شکند. در این فیلمنامه سکون، مقوله‌ای بی‌ارزش و دال بر رخوت و تباهی نیست و حرکت هم نه یادآور رشد و پویایی که تداعی‌کننده اغتشاش و نابسامانی است. یکی از تصویرهایی که ***بیضایی*** برای شخصیت تعالی‌جوی شرزین می‌آورد، حضور ساکت او در میان انبار کتابها است: «یکی از جایگزینیهای پی‌درپی چند تابلو برای ترسیم مرحله‌های رشد شرزین پسر روزبهان از کودکی تا بزرگسالی به کار گرفته شده تا به تابلوی بیست سالگی او می‌رسیم و می‌خوانیم: «و سپس بیست‌ساله‌ای بر نردبام میان انبار کتابها». این تصویر، آشکارا و به گونه‌ای نمادین هم جایگاه برتر شرزین را می‌رساند، هم تعالی جویی او را هم محتوا و مضمون سکون مورد نظر بیضایی را» (کریمی، ۱۳۸۱: ۱۸٤و۱۸۵).

نمونه۲: انتخاب تصویرهای مبتنی بر حرکتهای پرشتاب و آهنگین در اشعار مولوی، مکتب شاد عرفانی

در تصویرپردازیهای شعری ***غزلیات شمس***، غلبه تصاویر متحرک بر ساکن به مثابهٔ یک اصل توجه مخاطب را جلب می‌کند. ***سید حسین فاطمی*** یکی از عوامل پویایی شعر مولوی را به انتخاب اموری وابسته می‌داند که در جهان خارج متحرکند یا ترجیحِ فعلهای متعدی و متحرک بر افعال لازم و ایستا:

پویایی و سکون در تصاویر مثل حرکت و سکون در دنیای خارجی محسـوس است. پویایی در بعضی تصویرها جـزء اصـلی آنهـا اسـت و همیشـه همراهشـان می‌باشد؛ مثل تصویر سیل (سیلی روان اندر وله/ سیلی دگر گـم کـرده ره) کـه تـا زمانی سیل را در ذهن و خیال می‌شود، مجسم کرد که حرکـت و خـروش داشـته

باشد و اگر آرام گیرد دیگر سیل نیست. آب برکه و باتلاق یا چیز دیگری است. همچنین است تصویر موج و یا شعله آتش. در بعضی تصویرها پویایی، فعلهای جمله است که حرکت و پویایی به تصویر می‌بخشد (می‌افتم و می‌خیزم من خانه نمی‌دانم) (فاطمی. ۱۳٦٤: ۲۹۳).

از نمونه حرکتهایی که در اشعار **شمس** دلالت معنایی دارد، زبان اندامی است که به اشارات شخصیت عاشق و معشوق یا مرید و مراد ارجاع می‌دهد؛ مانند پابرهنه دویدن به معنای اشتیاق و طلب؛ دست بر دهان گذاشتن به معنای منع رسوایی عشق؛ روی شیشه پاگذاشتن به معنی عشق و سرمستی؛ برجهیدن و یار را برکشیدن به معنای بیتابی عاشقانه و مانند آن:

شه چو عجز آن حکیمان را بدید　　پابرهنه جانب مسجد دوید
(مثنوی. دفتر دوم: **۵۵**)

زین دو هزاران من و ما، ای عجبا من چه منم؟　　گوش بنه عربده را دست منه بر دهنم
چونک من از دست شدم در ره من شیشه منه　　ور بنهی پا بنهم هرچه بیاید شکنم
(غزل ۳۹۷)

ای عشق! الله الله! سرمست شد شهنشه　　برجه بگیر زلفش در کش در این میانش
(غزل۱۲٦۳)

از دیگر حرکتهایی که کاربرد معنایی دارد، افعال متقابلی است که دو مرحله از سلوک را نشان می‌دهد: در مرحله اول سالک به اکراه خود و به اصرار عارف حرکت می‌کند چنانکه او را «کشان کشان» می‌برند و در مرحله بعد که جمال یار هویدا می‌شود او به میل و اراده خود «رقص‌کنان» می‌رود. نظیر این تقابل در «پیاده رفتن» و «سواره بردن» هم نمود دارد که سعی و تلاش سالک و عنایت و لطف حق را تداعی می‌کند (حیاتی، ۱۳۸۸: ۲۰٦تا۲۰۸)؛ نمونه‌ها:

هین بکشان هین بکشان دامن ما را به خوشان　　زانکه دلی را که بری، راه پریشان نبری
راست کنی وعده خود، دست نداری ز کشش　　تا همه را رقص‌کنان جانب میدان نبری
(غزل۲٤٥٥)

خیز دلا کشان کشان رو سوی بزم بی‌نشان　　عشق سواره‌ات کند گرچه چنین پیاده‌ای
(غزل۲٤٦٦)

دامن‌کشانم می‌کشد در بتکده عیاره‌ای من همچو دامن می‌روم اندر پی خونخواره‌ای
(غزل۲٤۲۹)

دریافتها و نتایج

بررسی نمونه‌های نقد و تحلیل آثار ادبی به مدد شیوه‌های روایی و سبکی فیلم نشان می‌دهد، مطالعات تطبیقی بین رسانه ادبیات و سینما می‌تواند نوعی رهیافت نقادانه تلقی شود؛ چنانکه خوانش سینمایی برخی حکایتهای کلاسیک و داستانهای نوین نشان می‌دهد، جنبه‌ای دیگر از ساختارهای معنایی با این روش مطالعاتی قابل دریافت است؛ به عبارت دیگر برهم‌سنجی شگردهای ادبی و سینمایی از یک سو تمایزهای رسانه‌ای را تبیین می‌کند و از سوی دیگر فرایندهای مشترک معناسازی و ریشه‌های متحد زیبایی‌شناسی را نشان می‌دهد. بدیهی است در این تعریف، نقد نه به معنای ارزیابی و ارزشگذاری اثر بلکه به مفهوم کشف معنای پنهان اثر در صورت و ساختار است. خوانش نقادانه- سینمایی در نمونه‌های بررسی شده نشان می‌دهد غلبه نماهای عمومی در رمان «***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***» بر تعارض خلوت فردی و نقش اجتماعی شخصیت دلالت می‌کند. تقابل نماهای نزدیک و دور رمانهای «***تام پین***»، «***مزدور***» و روایت تاریخی «***بردار کردن حسنک وزیر***»، تحول و تغییر سرنوشت شخصیت را با سوگیری عاطفی نشان می‌دهد. تفاوت کاربرد نماهای دور و نزدیک در حکایت «**شاه سیاه‌پوشان**» بر چالش عرفانی دو عالم ملک و ملکوت دلالت می‌کند. تأکید بر تاریکی در مقابل نور در قصه کوتاه «***دشمنان***» با درونمایه شکست روابط انسانی ارتباط دارد. تکرار نور و رنگ قرمز در **اشعار مولوی** به شور و هیجان عارفانه-عاشقانه روح در برابر قدرت حق اشاره می‌کند. ناهمخوانی سکون و حرکت در نمایشنامه «***طومار شیخ شرزین***» دلالتگر نوعی تعارض میان تعالی‌جویی عارفانه و اغتشاش حاکم بر جهان است و انتخاب تصویرهای مبتنی بر حرکت در ***غزلیات مولوی***، مکتب شاد عرفانی را مکشوف می‌کند. در نهایت می‌توان این فرض را مطرح کرد که مطالعات تطبیقی در اقتباس بینارسانه‌ای نوعی رهیافت نقادانه است.

پی‌نوشت

1. Adaptation
2. Grapes of wrath
3. Insert
4. extreme long shot
5. long shot
6. medium long shot
7. medium shot
8. medium close-up
9. close-up
10. extreme close-up

منابع

اشتاین بک، جان؛ ***خوشه‌های خشم***؛ ترجمه عبدالحسین شریفیان؛ تهران: نگاه،۱۳۸۷.

اوحدی، مسعود؛ «روایت سینمایی، روایت ادبی: نقدی بر نگره های فرمالیستی»، مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات؛ گردآوری: محمود اربابی، تهران: فرهنگستان هنر،۱۳۸۷.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون؛ ***هنر سینما***؛ ترجمهٔ فتاح محمدی؛ ویراستهٔ حسن افشار؛ چ هشتم، تهران: مرکز،۱۳۹۰.

بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین؛ ***تاریخ بیهقی***؛ تصحیح علی اکبر فیاض؛ چ سوم، تهران: علمی،۱۳۷۱.

پیرزاد، زویا؛ ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***؛ تهران: مرکز،۱۳۸۰.

چخوف، آنتون؛ ***دشمنان***؛ ترجمهٔ سیمین دانشور؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر،۱۳۵۱.

حیاتی، زهرا؛ «ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان از دیدگاه شگردهای سینمایی»؛ *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، س سوم (۱۳۸۵)، ش یازدهم، ۵۵تا۸۵.

ـــــــــــ؛ «بازآفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات‌شمس در سینما»؛ استاد راهنما: تقی پورنامداریان و اکبر عالمی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۸.

رفیعا، بزرگمهر؛ ***ماهیت سینما***؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۹.

سجودی، فرزان؛ ***نشانه‌شناسی کاربردی***؛ تهران: قصه، ۱۳۸۲.

فاطمی، سید حسین؛ ***تصویرگری در غزلیات شمس***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳٦٤.

فاوست، هاوارد؛ ***تام پین***؛ ترجمهٔ حسن شادکام؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۵۳.

ـــــــــــــــ؛ ***مزدور***؛ ترجمهٔ مهدی غبرایی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۶۳.
فراستی، مسعود؛ ***اینگمار برگمان و سینمایش***: هزارتوی حقیقت و رؤیا؛ تهران: کانون فرهنگی-هنری ایثارگران، ۱۳۷۶.
کریمی، ایرج؛ ***ادبیات از چشم سینما***؛ تهران: روزگار نو، ۱۳۸۱.
مولوی، جلال‌الدین؛ ***مثنوی معنوی***؛ تصحیح رینولد نیکلسون؛ چ دوم، تهران: بهزاد، ۱۳۷۰.
ـــــــــــــــ؛ ***کلیات شمس***؛ تهران: راد، ۱۳۷۵.
نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف؛ ***هفت‌پیکر***؛ تصحیح و حاشیه‌نویسی وحید دستگردی؛ چ سوم، تهران: قطره، ۱۳۷۷.
نظرزاده، رسول؛ «چگونگی حضور ادبیات در ساختار سینما با توجه به ساختار ادبی سینمای ایران»، مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات؛ گردآوری محمود اربابی؛ تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی