ساختار روایی داستان و فیلم شازده‌احتجاب

سمانه ابهری[1*]، سیدکاظم موسوی[2]، اسماعیل شفیعی[3]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد
۳. استاد هنرهای نمایشی دانشگاه هنر تهران

دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۰۳ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۸

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۴، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۵، صص ۸۰-۱۱۵

چکیده

سینمای پرمخاطب جهان سال‌هاست که وام‌دار ادبیات داستانی و به‌ویژه رمان است و آن‌گونه که از اَسناد موجود برمی‌آید، نزدیک به ۸۵ درصد آثار مورد توجه در آکادمی اسکار، اقتباس از رمان‌های مشهور و گاه غیرمشهور بوده است. باوجود توجه سینمای کشورهای مختلف به ادبیات داستانی خویش و بهره‌برداری حتی اقتصادی از این گنجینه، در تاریخ سینمای ایران این امر به‌ندرت اتفاق افتاده است. به‌زعم نگارندگان این مقاله، یکی از مهم‌ترین دلایل بی‌توجهی سینمای ایران به ادبیات داستانی، کمبود پژوهش‌های مربوط به چرایی، چگونگی، فرایند و دستاوردهای اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی در دیگر کشورها و ایران است. به همین منظور، در این مقاله کوشش شده است با روشی توصیفی- تطبیقی، اقتباس فیلم ایرانیِ (نسبتاً موفق و شناخته‌شدهٔ سینمایی) «شازده‌احتجاب» (به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا) از رمانی به همین نام از هوشنگ گلشیری بررسی شود. عناصر روایت در هر دو اثر (مکتوب و سینمایی) در کنار یکدیگر قرار گرفته و مؤلفه‌های جذاب شدن یک اثر اقتباسیِ سینماییِ ایرانی استنتاج شده است. از مهم‌ترین دستاوردهای پژوهش حاضر، علاوه‌بر شناخت وجوه افتراق و اشتراک دو گونه، می‌توان به استخراج و معرفی مابه‌ازاهای خلاقانهٔ تصویری ساخت جریان سیال ذهن فیلم اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: شازده‌احتجاب، داستان، فیلم، اقتباس، روایت.

* نویسندهٔ مسئول مقاله samane_abhari@yahoo.com

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۱. مقدمه

امروزه رویکرد میان‌رشته‌ای به‌عنوان روش و رویکردی جدید در نهاد علم اهمیت یافته است. بررسی تعامل بین ادبیات و سینما، به‌عنوان دو گونه، در قالب اقتباس قابل بحث و بررسی است. درصد زیادی از موفقیت آثار سینمایی جهان مرهون فیلم‌های اقتباسی از ادبیات است. نگاهی به آمار فیلم‌های موفقِ اقتباسی گواه این مدعاست. طبق آمار، «هشتادوپنج درصد از فیلم‌هایی که جایزهٔ آکادمی را برده‌اند، اقتباس بوده‌اند» (Seger, 1992: xi). «اقتباس یعنی خوانش جهت‌مدار یک رمان و مکتوب کردن یک فیلم با منظور کردن شرایطی ویژه» (استم و رائنگو، ۱۳۹۱: ٤٧٢).

با بررسی داستان و عناصر آن در هر دو گونهٔ اثر ادبی و سینمایی می‌توان ضمن مطالعهٔ نحوهٔ تعامل این دو، به گشودن دریچه‌های مشترک میان ادبیات داستانی و سینما و نیز بهبود رابطه بین این دو حوزه و درنتیجه، شناخت ظرفیت‌های ادبیات داستانی معاصر فارسی کمک کرد. در این پژوهش، به بررسی تطبیقی داستان و فیلم *شازده‌احتجاب* پرداخته شده است. برخی صاحب‌نظران با تمجید از رمان *شازده‌احتجاب*، آن را آغاز داستان مدرن در ایران می‌دانند (آتشی، ۱۳۸۰: ۹٦). فیلم «شازده‌احتجاب» نیز به تأیید بسیاری از منتقدان فیلم رسیده است؛ به‌گونه‌ای که دریافت جایزهٔ بهترین فیلم از جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران مؤید این امر است (درستکار و عقیقی، ۱۳۸۱: ۱۹). با مطالعهٔ ساختار روایی داستانِ فیلم «شازده‌احتجاب» و بررسی تطبیقی عناصر آن با داستانِ کتاب *شازده‌احتجاب* و شناخت مابه‌ازاهای سینمایی می‌توان ضمن شناخت دلایل موفقیت فیلم و معرفی سودمندی امر اقتباس از ادبیات داستانی معاصر فارسی، به فراهم کردن شرایط مناسب برای این تعامل و گشودن دریچه‌های مشترک بین سینما و ادبیات معاصر ایران کمک کرد. این پژوهش به‌روش توصیفی- تطبیقی انجام شده و در آن از منابع

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

کتابخانه‌ای و فیلم استفاده شده است. در این جستار، به سؤالات زیر پاسخ داده می‌شود:

۱. چه تفاوت‌ها و همانندی‌هایی میان پرداخت ادبی *شازده‌احتجاب* و نمونهٔ اقتباسی آن در فیلم وجود دارد؟

۲. پرداخت عناصر روایی در داستان و فیلم *شازده‌احتجاب* با استفاده از کدام تمهید یا امکان ادبی و سینمایی صورت گرفته است؟

در حوزهٔ ادبیات داستانی و سینمای معاصر ایران، پژوهش‌های زیادی در قالب‌های مختلف مقاله، پایان‌نامه و کتاب انجام شده است. در برخی از این پژوهش‌ها، قابلیت‌های نمایشی آثار ادبی کهن بررسی شده است؛ ازجمله «تطبیق ساختار داستان شیخ صنعان با الگوی فیلم‌نامه» (حیاتی، ۱۳۸۳). برخی پژوهش‌ها صرفاً آثار اقتباسی سینمای ایران را معرفی کرده‌اند؛ مانند «اقتباس یکصدسالهٔ سینمای ایران» (مستغاثی، ۱۳۷۹). در برخی از پژوهش‌ها مثل پایان‌نامهٔ *بررسی اقتباس از ادبیات داستانی معاصر برای تلویزیون و سینما در ایران* (محمدی، ۱۳۸۹) که بیشتر به‌شیوهٔ ژورنالیستی نگاشته شده، به آسیب‌شناسی فیلم‌نامه‌نویسی در سینما و تلویزیون پرداخته شده است. در پایان‌نامهٔ *رمان و فیلم (نگاهی به اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی)* (حمیدی فعال، ۱۳۹۱) نظرها و مباحثی کلی درخصوص پیوند و تعامل ادبیات و سینما و چگونگی تأثیر و تأثر این دو گونه مطرح شده است. در برخی بررسی‌های موردی مانند مقالهٔ «بررسی تطبیقی رمان و فیلم شازده‌احتجاب» (عبداللهی، ۱۳۸۱) به بررسی کلیاتی از تفاوت‌های موجود (بیشتر کمّی)، در توصیفات کتاب و صحنه‌های فیلم پرداخته شده است.

۲. روایت و روایتگری در داستان و فیلم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

دو اصطلاح فابیولا[1] و سیوژه[2] را نخستین بار ساختارگرایان روسی به‌کار گرفتند. فابیولا همان متن یا مادهٔ خام است که نزد مؤلف به سیوژه یا طرح تبدیل و براساس نظم و منطق و توالی زمانی و علّی روایت می‌شود. از دیدگاه توماشفسکی[3] سیوژه به‌نوعی همان متن است که در رسانه‌ای خاص تجسد یافته است (استم و رائنگو، ۱۳۹۱: ۹۹)، اشکلوفسکی[4] فابیولا را ماده‌ای در خدمت سیوژه می‌داند (همان، ۱۰۰). سازندهٔ سیوژه یا طرح و داستان (چه به‌صورت روایت کلامی و چه روایت سینمایی) در این فرایند تبدیل، از ابزارهای روایی استفاده می‌کند. در این فرایند که از فابیولا به سیوژه یا از متن به طرح می‌انجامد، داستان شکل می‌گیرد که ساختهٔ مؤلف است. «روایت‌ها دست‌ساخته‌هایی برای ارتباط آگاهانه‌اند، دست‌ساخته‌هایی که کارکردشان انتقال داستان است (گریگوری، ۱۳۹۱: ۲۷). واژهٔ Fiction که به‌معنای داستان است، از کلمهٔ لاتین Fingere با معنای اصلی ساختن از طریق شکل‌دادن می‌آید (لوته، ۱۳۸۱: ۱۱). در این فرایند، داستان یا روایت شکل می‌گیرد. «روایت معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است» (همان، ۹). زنجیرهٔ رخدادها، زمان و مکان از عناصر اصلی روایت معرفی شده‌اند. زنجیرهٔ رخدادها همان است که از آن به طرح یا پی‌رنگ داستان تعبیر می‌شود. زمان و مکان در کنار عنصر نخستین از مهم‌ترین عناصر روایی شمرده می‌شود. داستان از دیگر عناصر روایی نیز برخوردار است که در پیشبرد روایت نقش دارند؛ مانند شخصیت، زاویهٔ دید و درون‌مایه. عنصر شخصیت در رابطه‌ای تعاملی، سازندهٔ کنش‌های داستان یا همان رخدادهای طرح داستانی است. زاویهٔ دید منظری است که داستان از آن روایت می‌شود. درون‌مایه یا تم هم عنصری است که همهٔ عناصر نام‌برده به‌نوعی درپی ارائهٔ آن به مخاطب هستند. اجزای روایی مورد بحث یعنی طرح، زمان، مکان، شخصیت، زاویهٔ دید و درون‌مایه در فیلم هم از عناصر سازنده و اصلی هستند و با توجه به نظام متفاوت گونهٔ سینمایی، پرداخت‌های منحصربه‌فردی در فیلم دارند. «فیلم داستانی به این معنا روایت است که داستانی را نقل می‌کند؛ اما اختلافش با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

داستان ادبی این است که داستانش را به‌شکل سینمایی بیان می‌کند» (همان، ٢١). بنابر این تعریف از روایت، نقطهٔ مشترک میان گونهٔ ادبی و گونهٔ سینمایی، داشتنِ داستان است. برخی ویژگی‌های ادبیات قابلِ تبدیل شدن به متن سینمایی نیست؛ چنان‌که برخی جلوه‌ها و امکانات سینمایی هم ویژهٔ سینماست. به هر روی، «برخی تفاوت‌های بنیادین میانشان (ادبیات و سینما) است که بعضی به سود ادبیات و بعضی به سود هنر سینماست» (جانتی، ١٣٨١: ٢١٦). در این پژوهش، با بررسی عناصر روایی مشترک در دو گونهٔ ادبی و سینمایی، به نحوهٔ پرداخت این عناصر و نیز بررسی وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها و شناخت ابزارها و تمهیدات روایی در هر دو گونه پرداخته‌ایم. علاوه‌بر عناصر روایی مذکور، عناصری همچون شروع و عنوان‌بندی، و پایان و پایان‌بندی را نیز در هر دو دو نوع ادبی و سینمایی بررسیده‌ایم.

٣. خلاصهٔ داستانِ کتاب و فیلم

هوشنگ گلشیری داستان *شازده‌احتجاب* را در سال ١٣٤٨ نوشت و بهمن فرمان‌آرا در سال ١٣٥٣ با اقتباس از این اثر، فیلم «شازده‌احتجاب» را ساخت.

شازده‌احتجاب، آخرین بازماندهٔ خاندان قاجاری، فردی عقیم و سرخورده است. او در کودکی با نام خسرو شناخته می‌شود. پدربزرگ، یعنی همان شازدهٔ بزرگ، مرد مستبدی است که مادر خود را می‌کُشد، برادر و سه فرزندش را به چاه می‌اندازد و یکی از زنان خود را به‌طرز زجرآوری داغ می‌کند. شازده در سنگ‌دلی شباهت چندانی به جدش ندارد. فخرالنسا همسر و دخترعمهٔ شازده است. او دائم درحال سرکشی به خاطرات جدّ کبیر است و گذشته را بر سر شازده می‌کوبد. شازده برای برانگیختن حسّ حسادت فخرالنسا، با فخری، کلفت خانه‌زاد، ارتباط پنهانی برقرار می‌کند. شازده به شراب و قمار مشغول می‌شود و در این راه املاک و اموال پدری‌اش را ازدست می‌دهد. فخرالنسا بر اثر ابتلا به سل موروثی می‌میرد و شازده از فخری می‌خواهد که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

نقش فخرالنسا را برای او بازی کند. مراد نوکر خانه‌زاد است که حضورش به‌نوعی شازده را می‌آزارد. شازده در این گم‌بودگی که در شبی وهم‌آلود از سر شب تا صبح کاذب ادامه دارد، خاطراتش را مرور می‌کند و درپی شناخت خویشتنِ خویش است. این شناخت با مرگ او و درنتیجه، فروپاشی خاندان قاجار همچنان عقیم می‌ماند.

۴. بررسی عناصر روایی در داستانِ کتاب *شازده‌احتجاب*

۴-۱. زمان

در داستان‌های سنتی و واقع‌گرا، زمان معمولاً از یک نقطه آغاز می‌شود و پس از طی کردن یک روال خطی به سرانجام می‌رسد؛ ولی در داستان‌های جریان سیال ذهن:

> گذشته و آینده از زمان حذف می‌شود تا کشف و شهودی محض از لحظهٔ حال به‌دست آید. در چنین حالتی ترتیب و توالی پیوستهٔ زمان جای خود را به تراکم درهم‌تنیدهٔ خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیت‌های داستان نه براساس تقدم و تأخر زمانی، که براساس میزان عمق تجربه نظام یافته‌اند و گذشته و حال کاملاً درهم آمیخته‌اند (بیات، ۱۳۹۰: ۱۱۸).

در رمان، خط سیر داستان و اجزا و عناصر آن، ازجمله زمان، از روال منطقی برخوردار نیست. داستان *شازده‌احتجاب* در زمان حال آغاز می‌شود: «شازده‌احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۷). در طول داستان، به زمان‌های مختلف در گذشته رجوع می‌شود.

۴-۱-۱. تقابل زمان عینی و ذهنی

یکی از ویژگی‌های داستان‌های جریان سیال ذهن، وجود تقابل بین دو زمان عینی و ذهنی است. زمان خطی یا زمان عینی که ما در داستان شاهدیم، از «سرشب» تا «خروس‌خوان سحر» ادامه دارد؛ ولی این بازهٔ زمانی حوادث بی‌شماری را در دل

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

خود جای داده است. راوی داستان‌های جریان سیال ذهن برای ارتباط بین این دو زمان از عناصری استفاده‌می‌کند. در داستان *شازده‌احتجاب* این امر با واسطه‌های زیر صورت گرفته است:

الف. قاب عکس‌ها: قاب عکس‌های پیشینیان از عناصر مهمی هستند که شازده را به گذشته می‌برند؛ مثلاً، در یک صحنه شازده با دیدن عکسی از کودکی فخرالنسا، زندگی او را از کودکی تا بزرگ‌سالی مرور می‌کند:

> گفت: «ببین شازده، این منم.» انگشت شستش را توی دهنش کرده بود و مک می‌زد. بغل خانم‌جان بود. یک دست خانم‌جان روی رانش بود. روی چهارپایه نشسته بود، سرش را راست گرفته بود. عکاس‌باشی هم بوده [...] عمه کوچک دده قمر را می‌فرستد خانهٔ معتمدمیرزا (همان، ٨٥).

ب. صندلی، تفنگ و سایر اشیا: این وسایل هم شازده را به گذشته‌ها می‌برند. در یکی از صحنه‌ها می‌خوانیم:

> ششلول دستش بود. گفت: پُره؟ شازده گفت: نمی‌دانم. فخرالنسا گفت: بده ببینم، دختر. و دست کرد توی جیب پیشبند فخری و دستمال را درآورد. اول لوله را پاک کرد و بعد [...] که شازده گفت به ماشه دست نگذارید. گفت: ترسیدی شازده؟ [...] لوله را گرفت طرف دیوار و پاک کرد و گذاشت روی قندیل. بعد دست کشید به دولول‌ها و به قطار فشنگ‌ها، یکی‌یکی (همان، ١٢-١٣).

شازده با عنصر تفنگ، خاطره‌اش با فخرالنسا را مرور می‌کند.

۴-۱-۲. تداعی

روشی که در روایت داستان‌های جریان سیال ذهن و ازجمله در داستان *شازده-احتجاب* به‌کار گرفته می‌شود، «تداعی» است. تداعی یا به‌شکل منطقی صورت می‌گیرد یا منطقی برای خود نمی‌شناسد که در این صورت، آن را تداعی آزاد می‌نامند (جمال

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۹)؛ مثلاً، در بخش سوم کتاب که از صفحهٔ ۸۵ تا ۱۱٦ ادامه دارد، به‌ترتیب صحنهٔ کتاب‌خواندنِ فخرالنسا، کودکی او، خاطرات مربوط به طلاق مادر فخرالنسا از معتمدمیرزا تا مرگ پدر او، دیدار شازده و فخرالنسا تا بازی کردن منیره‌خاتون با شازده و داغ کردن منیره‌خاتون، رفتن شازده و فخرالنسا در دالان سبز و دیدن ستون گچی (خفیه‌نویس) پشت‌سر هم مرور می‌شود.

۴-۱-۳. ساعت به‌عنوان عنصری نمادین

در بسیاری از آثار جریان سیال ذهن، ساعت به‌مثابهٔ شیء نمادین مورد توجه قرار گرفته است (بیات، ۱۳۹۰: ۱۳۷). در داستان *شازده‌احتجاب*، همهٔ ساعت‌ها که نماد زمان هستند، از کار افتاده‌اند. در صفحه‌های آغازین کتاب، فخرالنسا به ساعت‌های ازکارافتاده اشاره می‌کند و آن‌ها را دوباره راه‌اندازی می‌کند: «ساعت جدّ کبیر را برداشت، کوک کرد. صدای تیک‌وتاک بلند شد. ساعت پدربزرگ و پدر را و بعد ساعت‌های جیبی را هم کوک کرد» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۱۱).

۴-۱-۴. موتیف[5] سرفه

موتیف در داستان ممکن است عنصری زمانی باشد. «سرفه» از موتیف‌های درخور توجه در داستان است. این عنصر بارها شازده را از زمان گذشته به زمان حال می‌آورد.

۴-۱-۵. کاربرد نثر ادبی در نمایش زمان

در داستان‌های جریان سیال ذهن، نثر کتاب از جهت کاربرد افعال، جملات و قیدها ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد. در رمان *شازده‌احتجاب*، نویسنده در بسیاری از موارد از قیدهای شاید، احتمالاً و حتماً در معنای شاید استفاده کرده است: «بچه‌ها هم، حتماً، پاچین مادرشان را چسبیده بودند» (گلشیری، ۱۳۸٤: ۲)؛ «پسره دست

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

میرغضب را می‌چسبد. حرفی نمی‌زند. حتماً دهانش باز بوده. پس از کجا می‌توانسته نفس بکشد؟ شاید هم خرخر کرده» (همان، ۸۱).

۴-۲. مکان

مکان در رمان با توصیف نویسنده شکل می‌گیرد. درهم‌تنیدگی عنصر زمان و مکان در سراسر توصیفات کتاب مشهود است:

> و اتاق هفت‌دری با همان شاه‌نشین و شیشه‌های رنگی پنجره‌ها و درها و گل و بوته‌های گچ‌بری دیوارها و حتی دو گوشواره‌اش و آن‌همه آینه روی جرز دیوارها شکل می‌گرفت و کاسه و بشقاب‌های قدیمی را روی رف می-چیدند و چلچراغ‌ها روشن بود (همان، ۱۸).

بخشی از توصیفات نویسنده هم مربوط به فضای بیرونی خانه ازجمله حیاط پردار و درخت خانه است: «و به تاخت از خیابان ریگ‌ریزی‌شدهٔ وسط باغ گذشت» (همان، ۲۰)؛ «آن روبه‌رو هم دخترهای سنگی بود که آب از دهانشان می‌ریزد، هم فواره، هم خیابان. درخت‌های چنار هم بود. یک کلاغ هم نشسته بود وسط خیابان داشت استخوان می‌خورد» (همان، ۱۰۵-۱۰٦).

۴-۲-۱. توصیف فضای سایه‌روشن و ایجاد فضای موهوم

نویسنده در ترسیم فضای وهم‌آلود مکان‌ها، سایه‌روشن صحنه‌ها و بازی نور و سایه را توصیف می‌کند: «سرشب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه‌روشن زیر درخت‌ها صندلی چرخدار را دیده بود و مراد را» (همان، ۷)؛ «سایهٔ درخت‌ها تمام عرض خیابان ریگ‌ریزی‌شده را می‌پوشاند. آن دورها تاریک‌تر می‌شد. شاخ و برگ‌ها مثل طاق ضربی روی خیابان خم شده بود. همان طاق ضربی سبز» (همان، ۲۹-۳۰).

۴-۲-۲. توصیف جزئیات

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

توصیف جزئیات مکان یکی از ویژگی‌های گونهٔ ادبی است. به نمونهٔ زیز از توصیف جزئیات در متن *شازده‌احتجاب* بنگرید:

> عماری مادربزرگ آن جلو بود. روی طاقه‌شال زمردی سه تا قدح بزرگ بود، پر از یخ. گلاب‌پاش‌ها هم توی قدح‌ها بود. چهار گلدان چهار گوشهٔ طاقه‌شال بود و دو تا گلدان وسط قدح‌ها. صندوق جزوه‌های قرآن آن بالا بود [...] قاری‌ها زیر چلچراغ چهل شاخهٔ بلور و پشت عودسوزهای مسی قرآن می‌خواندند. تفت‌ها با آویزه‌ها و پرهایشان آنجا بودند (همان، ٤١).

همچنین، توصیف این جزئیات را در متن مشاهده می‌کنیم: عماری، طاقه‌شال با رنگ زمرد، سه قدح بزرگ پر از یخ، گلاب‌پاش و قدح، چهار گلدان در چهارگوشهٔ طاقه‌شال، دو تا گلدان وسط قدح‌ها، صندوق جزوه‌های قرآن و رحل، چلچراغ چهل شاخهٔ بلور، عودسوزهای مسی، تفت‌ها با آویزه‌ها و پرها، پرهای سبز/ سرخ/ سیاه، شمع‌های روشن.

۴-۲-۳. کاربرد عناصر مکانی خاص ادبی (عنصر بو)

یکی دیگر از عناصری که نویسنده در توصیف فضای وهم‌آلود از آن کمک می‌گیرد، «بو» است: «بوی جوشانده تمام اتاق و سرسرا و حتی خیابان ریگ‌ریزی‌شده را پر کرده بود» (همان، ۳۸)؛ «بوی کاج‌ها از توی باغ می‌آمد، بوی گل‌های یاس هم» (همان، ۷۰).

۴-۲-۴. صندلی به‌عنوان موتیف

در رمان، بارها به صندلی اشاره شده است. شازده در حالتِ نشسته‌برصندلی داستان را روایت می‌کند. صندلی همراه بیشتر افراد داستان توصیف می‌شود: «و شازده‌احتجاب پدربزرگ را می‌دید که توی همان صندلی منبت‌کاری جواهرنشان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

نشسته است» (همان، ٢٦)؛ «فخرالنساء نشسته بود، همان‌جا، توی صندلی خودش، کتاب‌به‌دست» (همان، ۵۸).

۴-۲-۵. کاربرد نثر ادبی در توصیف مکان

نویسنده در توصیف مکان مانند دیگر عناصر داستان، ممکن است از زبان ادبی استفاده کند. در داستان *شازده‌احتجاب* هم شاهد این امر هستیم:

> و باز همان دو دیوار سیاه و پرگو بر گرد شازده کشیده شد [...] و خسرو می‌خواست بادبادکش را هوا کند. دو دیوار با چشم‌های موریانه‌خورده‌شان در دو طرف او نشسته بودند. نخ از دست‌های شازده در رفت. بادبادک کوچک و کوچک‌تر شد. دنباله و گوش‌های سرخ و سبزش توی آبی آسمان حل شده بود (همان، ۳۲).

در توصیف این جزئیات نیز از زبان ادبی استفاده شده است: دو دیوار با رنگ سیاه و صفت پرگو، دیوارها با چشم‌های موریانه‌خورده، رنگ سرخ و سبز بادبادک، توصیف دوری و نزدیک آن، توصیف دور شدن بادبادک با عبارت ادبی حل شدن آن در آسمان.

۴-۲-۶. گنگ‌بودگی مکان

یکی از امکانات ادبی نثر کتاب، توصیف مکان‌های گنگ است. نویسنده در بخش‌هایی، در توصیف مکان‌ها دچار شک و ابهام است و با این کار خواننده را هم در این ابهام و چندگانگی شریک می‌کند: «بعد خانم‌جان می‌میرد، سر سجادهٔ نماز یا توی رختخواب یا روی ایوان» (همان، ۹۲). محل دقیق مرگ خانم‌جان در ذهن او مشخص نیست.

۴-۲-۷. توصیف ادبی فضای نیستی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

نویسندهٔ داستان *شازده‌احتجاب* از عناصر ادبی در ایجاد فضای نیستی در داستان استفاده کرده است:

> باغچه حالا پر از علف‌های هرز شده. تا کمر بید قد کشیده‌اند. دریغ از یک شاخهٔ گل میخک! همه‌اش گل‌های ریز و زرد. اگر آن دو تا نیلوفر نبود و آن عشقه که پیچیده دور تنهٔ بید...؟ حتی آب حوض را نمی‌گذارد تازه کنم. می‌گوید: «می‌خواهم آبش همین‌طور سبز باشد.» یکی‌یکی می‌میرند. روزی یکیشان را هم کلاغ می‌گیرد. وقتی می‌بینم شکم سفید ماهی‌ها روی آب افتاده و آن‌های دیگر دوره‌اش کرده‌اند گریه‌ام می‌گیرد (همان، ۷۲).

فضای نیستی با این کلمات توصیف شده است: علف‌های هرز، گل‌های ریز و زرد، آب کهنه و سبز حوض، کلاغ، ماهی‌های مرده روی آب.

۴-۳. پی‌رنگ[۶] در داستان کتاب

۴-۳-۱. پی‌رنگ در داستان‌های جریان سیال ذهن

طرح در داستان‌های جریان سیال ذهن اساساً با طرح در داستان‌های سنتی متفاوت است. «در آثار جریان سیال ذهن معمولاً با طرح شکننده و نه‌چندان ازپیش‌اندیشیده‌ای روبه‌رو هستیم که بسته به نوع خواندن اثر دچار تغییراتی می‌شود» (بیات، ۱۳۹۰: ۱٤۲). در داستان *شازده‌احتجاب* نباید به‌دنبال سیر منطقی حوادث و روابط علت و معلولی گشت. خاطرات و خیالات شازده‌احتجاب در گونهٔ ادبی داستان مثل آلبوم عکسی است که پشت‌سر هم مرور می‌شوند. در چند مورد به‌صورت کم‌رنگ، شاهد تعلیق و کشمکش در بخشی از روایت داستان می‌شویم؛ ازجمله در ماجرای کشتن برادر پدربزرگ یا سرگذشت فخرالنسا، معتمدمیرزا و نیره‌خاتون.

۴-۴. شخصیت[۷] در داستان

۴-۴-۱. امکان تخیل آزاد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

یکی از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی در داستان کتاب این است که خواننده می‌تواند با ذهنیت خودش، شخصیت را بسازد و ترسیم کند؛ اما در گونهٔ سینمایی شخصیت به‌وضوح و گزیده‌شده نمایش داده می‌شود.

۴-۴-۲. توصیف

در این داستان، نویسنده برای شناساندن شخصیت‌ها به توصیف ظاهر، حرکات و رفتار، و نیز ذهنیات شخصیت‌ها می‌پردازد.

۴-۴-۳. شخصیت در داستان‌های جریان سیال ذهن

در داستان‌های جریان سیال ذهن، عنصر شخصیت از جایگاهی ویژه برخوردار است. در این شیوه، «داستان به مفهوم قدیم آن وجود ندارد و فقط ذهنیات شخصیت‌هایی وجود دارند که می‌توان با آن‌ها هم‌ذاتی برقرار کرد» (همان، ١٤٨).

۴-۴-۳-۱. شازده‌احتجاب

شازده‌احتجاب شخصیت اصلی[۸] داستان است. او شباهت چندانی به اجداد مستبد خود ندارد و حتی در اموری مانند شکار و پرداختن به زنان دچار ضعف و خودکم‌بینی است. کشمکش اصلی شازده در داستان به‌صورت درگیری ذهنی وی با خاطرات و اوهام نشان داده می‌شود. در عین حال، در برخی موارد بی‌رحمی او درقبال فخری و دیگران توصیف می‌شود.

۴-۴-۳-۲. فخرالنسا

در داستان، رنگ سفید ملازم توصیف فخرالنساست: «لب‌های خانم وقتی ماتیک نمی‌مالید، چقدر سفید بود» (گلشیری، ١٣٨٤: ٦٩)؛ «پیراهن سفید تا روی پایش می‌رسید» (همان، ٥٢). فخرالنسا زنی اثیری توصیف شده است و تصویر او در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

داستان زن اثیری بوف کور را تداعی می‌کند و حتی فراتر از آن، زنان نقاشی‌های مینیاتور ایرانی را: «اما فخرالنسا تنها طرحی بود بی‌رنگ. مثل همان زن‌های مینیاتوری که دورتادور تالار کشیده بودند، ایستاده زیر بید مجنون یا نشسته کنار جوی آب با موهای افشان و جام به دستش بود» (همان، ۵۷). از نظر اخلاقی، فخرالنسا زنی نکته‌بین و کتاب‌خوان است که با حرف‌هایش به شازده طعنه می‌زند و او را تحقیر می‌کند.

۴-۴-۳-۳. فخری

فخری در کردار و گفتار منفعل و تابع است. نویسنده ظاهر او را چنین توصیف کرده است: «فخری پیش‌بند بسته‌بود. جارو دستش بود. با همان روسری گلدار و همان چشم‌های سیاه و زنده و آن دهان باز. ردیف دندان‌هایش درشت بود، سفید بود» (همان، ۱۰٤). او در صحنه‌هایی باید همان کلفت باشد و رفت‌وروب کند و در صحنه‌هایی نیز باید به فخرالنسای دلخواه شازده تبدیل شود.

۴-۴-۳-۴. مراد

مراد نوکر خانه‌زاد است. او پیام‌آور خبر مرگ قاجارهاست و در آخر، خبر مرگ شازده را برای او می‌آورد. مراد درشکه‌چی شازده بوده و بر اثر سقوط از درشکه فلج شده و بعد شازده او را از خانه بیرون انداخته است. مراد در سراسر کتاب در حالت نشسته‌برصندلی چرخ‌دار که همسرش، حسنا، آن را هل می‌دهد، توصیف می‌شود.

۴-۴-۳-۵. پدربزرگ

مستبد، خودرأی و بی‌رحم است. جدّ کبیر به داشتن بواسیر، آدم‌کشی، صیغه کردن و مصادرهٔ اموال مردم وصف می‌شود. در سیزده‌سالگی حاکم ولایات بوده و برای

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

سرگرمی، چشم گنجشک‌ها را با قلم‌تراش کور می کرده است تا ببیند تا کجا می‌توانند پرواز کنند.

۴-۴-۳-۶. پدر

پدر با تغییر اوضاع، به نوکری دولت درآمده و سرهنگ شده است. او در اقدامی نابخردانه، صدها نفر از مردم را به خاک و خون کشیده و به‌علت شغلش، مورد مواخذهٔ جدّ کبیر است.

۴-۴-۳-۷. عمه‌ها

عمه‌ها به‌سبک داستان‌های سوررئال و با برخی ویژگی‌های سورئالیستی توصیف شده‌اند. حضور بی‌کلام و شبح‌گونه با پیراهن‌های سیاه بلند و چشم‌های موریانه‌خورده از توصیف‌های عمه‌ها در داستان است: «و عمه‌ها با همان پیراهن‌های بلند و سیاه و چشم‌های سفید آمدند و نشستند» (همان، ٣١)؛ «عمه‌ها با آن پیراهن‌های سیاه و بلند و آن چشم‌های موریانه‌خورده کنار شازدهٔ بزرگ ایستاده بودند» (همان، ٣٦).

۴-۴-۳-۸. منیره‌خاتون

منیره‌خاتون یکی از زنان پدربزرگ است. در هنگام کودکیِ خسرو، به بازی جنسی با او می‌پردازد و به همین علت، به‌طرز زجرآوری داغ می‌شود و سپس عقلش را ازدست می‌دهد. نویسنده ظاهر و احوال پریشان او را چنین وصف کرده است:

> منیره‌خاتون توی اندرونی، کنار دستک ایستاده بود. موهایش کوتاه بود، مثل پسرها. یک پیراهن گلدار بلند تنش بود. آب دستک را بهم می‌زد. لاغر شده بود [...] آب موج برداشت و عکس منیره‌خاتون تکان خورد. موهایش موج برداشت [...] لب‌هایش را سرخ کرده بود. با چی؟ نمی‌دانم. حتی چانه-

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

اش هم سرخ بود. ماتیک نبود، حتماً. دوتا دندون جلوش افتاده بود [...] و آب را بهم زد. نگاه کردم، چیزی نبود، فقط صورت منیره‌خاتون بود که کش می‌آمد، موج برمی‌داشت و می‌شکست و تکه‌تکه می‌شد (همان، ۹۶).

نویسنده برای توصیف احوال پریشان منیره‌خاتون، علاوه‌بر آوردنِ تک‌گویی‌های درونی او، از تصاویر ادبی نیز استفاده کرده است. آب درون دستک، موج برداشتن موهای منیره‌خاتون در آب و کش آمدن تصویر او در آب از این جمله است.

۴-۵. زاویهٔ دید[۹] در داستان

زاویهٔ دید در رمان *شازده‌احتجاب*، سوم‌شخص معطوف به شازده است. در رمان چهار راوی گوناگون به روایت می‌پردازند: دانای کل محدود به شازده، دانای کل محدود به فخری، شازده و فخری که هرکدام تک‌گویی می‌کنند. صالح حسینی (۱۳۷۲: ٦۰) زاویهٔ دید این رمان را به چهار بخش تقسیم می‌کند: بخش اول از آغاز تا صفحهٔ ٦۰ (سوم‌شخص محدود به ذهن شازده)، بخش دوم از صفحهٔ ٦۰ تا ۸۵ (سوم‌شخص محدود به فخری)، بخش سوم از صفحهٔ ۸۵ تا ۱۱٦ (سوم‌شخص محدود به ذهن شازده) و بخش چهارم از صفحهٔ ۱۱٦ تا پایان کتاب (سوم‌شخص و به‌روش دانای کل). در بخش اول تا سوم، تک‌گویی درونی مستقیم و غیرمستقیمِ شخصیت‌های سوم‌شخص نیز وجود دارد.

۴-۵-۱. میزان دخالت مخاطب در روایت ادبی

در داستان‌های جریان سیال ذهن، مخاطب دخالت مستقیم دارد و «موفقیت یا شکست خواننده در درک وقایع داستان‌های جریان سیال ذهن بستگی به توجه ویژهٔ او به فرایندهای ذهنی شخصیت‌ها و میزان موفقیت او در همسان‌پنداری خود با آن‌ها دارد» (بیات، ۱۳۹۰: ۱٤۸).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۴-۶. درون‌مایه در داستان

درون‌مایهٔ این رمان، سِیر خویشتن‌شناسی شازده و ذکر تنهایی و مرگ او، و روایت سقوط خاندان قاجار است.

۴-۷. شروع در داستان

در متن ادبی ممکن است نویسنده با فضاسازی اولیهٔ متن، به‌نوعی به بیان خلاصه و محتوای متن در آغاز نوشته بپردازد. رمان *شازده‌احتجاب* با توصیف تنهایی اضطراب‌آلود شازده شروع می‌شود: «شازده‌احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد» (گلشیری، ١٣٨٤: ٧) و این حالت شازده نُه بار در داستان توصیف شده است.

۴-۸. پایان در داستان

در پایان داستان، مراد خبر مرگ شازده را می‌آورد. فضای مرگ و نیستی بر چند صفحهٔ آخر کتاب سایه انداخته است. نویسندهٔ گونهٔ ادبی در پایان کتاب، از تصاویر تجسمی ملموسی برای بیان مرگ شازده و ازهم‌پاشی خاندان او استفاده کرده است. صدای جویدن موش‌ها، صدای غژغژ صندلی چرخ‌دار مراد، عوعوی سگ‌ها و صدای خروس، پایانی مخوف و وهم‌آلود برای داستان ترسیم می‌کنند و زمینه‌ساز مرگ شازده هستند: «شازده فقط حرکت نرم چرخ‌ها را روی قالی حس کرد. موش‌ها داشتند چیزی را می‌جویدند» (همان، ١١٦-١١٧)؛ «صدای جویدن موش‌ها را هم شنید» (همان، ١١٧)؛ «موش‌ها رفته بودند» (همان، ١١٨)؛ «صبح کاذب همهٔ اتاق را روشن کرده بود و از دوردست‌ها خروس‌ها می‌خواندند» (همان‌جا). در پایان داستان، شازده در فضایی سرد و زمهریر از پله‌های سردابه پایین می‌رود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۵. بررسی عناصر روایی در داستانِ فیلم «شازده‌احتجاب»

۵-۱. زمان

سینما نیز مثل ادبیات، از همان آغاز پیدایی خود، از روایت‌های ساده برخوردار بوده؛ ولی پیچیدگی عنصر زمان و روایت به‌مرور در سینما نیز به‌وجود آمده است. زمان‌محور بودن و داشتن ساختار روایی متفاوت که از روایت ساده و خطی داستان فاصله گرفته است، در سینمای ایران هم مشاهده می‌شود؛ برای مثال، فیلم «شازده‌احتجاب» را می‌توان نام برد که زمان حال مرکز ثقل زمانی است و شازده با نقب‌هایی به گذشته، خاطراتش را مرور می‌کند. آغاز فیلم در زمان حال نیست؛ بلکه در زمان گذشته است که بخشی از خاطرات شازده را دربرمی‌گیرد. آغاز فیلم، شب است و شازده با چتری در دست به‌سمت خانه می‌رود.

۵-۱-۱. تقابل زمان عینی و ذهنی

تقابل زمان عینی و ذهنی در داستانِ فیلم «شازده‌احتجاب» دیده می‌شود. کل داستانِ فیلم در یک شب تا صبح اتفاق می‌افتد؛ ولی زمان‌های زیادی از گذشته و گذشته‌درگذشته در طول فیلم به‌نمایش درمی‌آید. در فیلم، بازگشت به زمان گذشته با استفاده از این عناصر صورت می‌گیرد:

الف. قاب عکس‌ها: شازده در صحنه‌های متعدد، از همان آغاز فیلم، با نگاه کردن به قاب عکس‌ها به سیر در گذشته و گذشته‌درگذشته می‌پردازد. در صحنه‌ای از فیلم، دوربین تصاویر مربوط به خاطرات شازده را پشت‌سر هم نمایش می‌دهد و با هر تصویری که درمقابل دوربین قرار می‌گیرد، صدای شلیک یک گلوله شنیده می‌شود. در صحنهٔ دوم، شازده با فیگوری که صورتش را میان دست‌هایش گرفته، روی صندلی نشسته است. عکس‌های پدربزرگ، مادربزرگ، پدر و عمه‌ها با چشم‌های توخالی، با دوربین به‌نمایش درمی‌آیند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

ب. صندلی، تفنگ و سایر اشیای مربوط به گذشته: یکی از مواردی که در داستانِ فیلم نقش کلیدی پیدا می‌کند، صحنه‌ای است مربوط به خاطرهٔ پنجم شازده‌احتجاب که مال‌خر بر سر قیمت صندلی پدربزرگ با شازده چانه می‌زند. در همین صحنه، پدربزرگ می‌آید و روی صندلی می‌نشیند و شازده را به‌خاطر این کار سرزنش می‌کند. در داستانِ فیلم، اشیا شازده را به زمان گذشته می‌برند؛ برای نمونه، در صحنهٔ خاطرهٔ سوم شازده‌احتجاب، فخرالنسا تفنگ را برمی‌دارد، با دستمالی که از فخری می‌گیرد آن را پاک می‌کند و به‌سمت سر حیوانات تزیینی روی دیوار نشانه می‌رود. شازده به او هشدار می‌دهد و ما باز هم شاهد خندهٔ کنایه‌آمیز فخرالنسا هستیم. در پایان این نما، شازده و فخرالنسا روبه‌روی هم در سایه‌روشن ایستاده‌اند، فخرالنسا به‌محض لمس شدن به‌وسیلهٔ دست شازده محو می‌شود و تفنگ در دست شازده می‌ماند و بعد می‌افتد.

۵-۱-۲. تداعی

در داستانِ فیلم «شازده‌احتجاب»، خاطرات در ذهن شازده مرور می‌شوند و به‌صورت پی‌درپی و به‌روش فلاش‌بک به‌تصویر درمی‌آیند. این تداعی‌ها هم توسط ذهن شازده‌احتجاب صورت می‌گیرند و هم ذهن فخری؛ مثلاً، در صحنه‌ای که فخری جواهرات فخرالنسا را به گردنش می‌اندازد و شانه را برمی‌دارد، شانه برای او خاطرهٔ شانه کردن موی فخرالنسا را تداعی می‌کند.

۵-۱-۳. ساعت به‌عنوان عنصری نمادین در فیلم

در صحنه‌های آغازین فیلم، شازده صحنهٔ به‌کار انداختن ساعت‌ها را به‌یاد می‌آورد. فخرالنسا با آمدن به درون اتاق، ساعت‌ها را به‌کار می‌اندازد. ساعت‌ها در فیلم روی زمان‌های مختلف متوقف شده‌اند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۵-۱-۴. سرفه به‌عنوان پل صوتی[۱۰]

سرفه از عناصری است که اسباب رفت‌وآمد شازده بین زمان حال و گذشته را فراهم می‌آورد و در بخش‌هایی از فیلم، در حکم «پل صوتی» عمل می‌کند.

۵-۱-۵. جایگزینیِ مابه‌ازاهای سینمایی (نور و صدا)

در فیلم، برای نشان دادن زمان از امکانات سینمایی همچون نور و صدا استفاده می‌شود. در بخش‌هایی از فیلم، شاهد به‌کارگیری عناصر سینمایی در نمایش زمان‌های گوناگون هستیم؛ برای نمونه، می‌توان صحنهٔ کتاب‌سوزی شازده با همراهی فخری را نام برد. در این قسمت، خاطرهٔ کتاب‌سوزی از ذهنیت فخری و در قالب فخرالنسا بیان می‌شود. شازده با همراهی فخری به سوزاندن کتاب‌های جدّ کبیر مشغول است و خاطراتی برای او زنده می‌شود. در فیلم، ابتدا شازده و نه فخری این صحنه را به‌خاطر می‌آورد. این یادآوری با استفاده از تکنیک‌های سینمایی مخصوصاً تکنیک «پل صوتی» شروع می‌شود. در این صحنه، شازده در حالی که روی صندلی نشسته است (زمان حال)، در حالت تب و احتضار سرش را بلند می‌کند و نور آتش لرزان شومینه‌ای که جزو خاطرات شازده و درواقع دکور صحنه‌ای است که قرار است با فلاش‌بک به آن برگردیم، روی پیشانی و دستان او می‌افتد. به‌جز نور، صدای سوختن چوب‌های شومینه نیز در حکم پل صوتی عمل می‌کند و زودتر از تصویر، ما را از زمان حال به گذشته می‌برد. شازده از این صحنه به‌کمک یکی از حکایات کتابی که در دست دارد، به زمان گذشته‌درگذشته می‌رود. در صحنهٔ گذشته‌درگذشته، ماجرای سر بریدن پسرک بازی‌گوش به‌دست میرغضب و به‌دستور جدّ بزرگ روایت می‌شود. پایان این صحنه که در زمان گذشته‌درگذشته اتفاق می‌افتد، نیز با استفاده از امکانات صوتی و تکنیک پل صوتی نمایش داده می‌شود. مخاطب با صدای جیغ مادر پسرک در خاطرهٔ شازده به صدای خندهٔ شازده در زمان گذشته می‌رود و از آنجا با صدای سرفهٔ شازده به زمان حال برمی‌گردد. در آخر، به تصویر شازده برمی‌گردیم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

که در زمان حال به تصویر شومینهٔ خالی خیره شده است. فیلم‌ساز با استفاده از عناصر نور، تصویر، بازیگری و به‌خصوص صدا، به برگردان سینمایی این بخش از گونهٔ ادبی پرداخته است.

۵-۱-۶. فشرده‌سازی/ حذف/ انقباض[۱۱]

از مباحث مطرح درمورد زمان در فیلم، فشرده‌سازی، حذف یا انقباض است. به‌دلیل محدودیت زمانی سینما، تمام جزئیات رمان را نمی‌توان در فیلم گنجاند و ناچار باید بخش‌هایی از داستان را که نقش محوری در پی‌رنگ ندارند، حذف کرد. این ویژگی را اصطلاحاً حذف، انقباض یا فشرده‌سازی می‌گویند (بوردول و تامسون، ۱۳۹۳: ۱۰۰). درنتیجهٔ فشرده‌سازی، تکنیک تدوین برای چینش صحنه‌ها به کار فیلم می‌آید. در صحنه‌هایی از فیلم، استفاده از تدوین به ساخت نماهایی انجامیده که از ایجاز روایی چشمگیری برخوردار است؛ برای نمونه، یکی از این نماها، نمای دور یا اصطلاحاً «لانگ‌شات»[۱۲] از جماعت سیاه‌پوشی است که درحال تشییع جنازه هستند. در برداشت اول، خسرو (کودکی شازده) با مادربزرگ و پدرش در کالسکه نشسته است و پدربزرگ را تشییع می‌کنند. در برداشت بعدی، خسرو به‌همراه پدرش در کالسکه نشسته و این یعنی مادربزرگ مرده است. در برداشت سوم، شازده به‌همراه مادرش سوار بر کالسکه جماعت سیاه‌پوش را همراهی می‌کند و این یعنی پدرش هم به جمع رفتگان پیوسته است. این صحنه که سِیر زندگی خسرو و مردن اعضای خانوادهٔ شازده را به‌نحوی موجز و نمادین نمایش می‌دهد، با استفاده از تکنیک تدوین به فشرده‌سازی یا انقباض انجامیده است.

۵-۲. مکان

سینما از امکانات بی‌شماری برای نمایش مکان برخوردار است. تصویر ابزار کار سینما و بهترین امکان برای نمایش مکان است. نما به دو شکل قابل بررسی است:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

الف. نمای داخلی: بخشی از طراحی صحنه در داستانِ فیلم مربوط به دکور و صحنه‌پردازی داخلی است. جزئیات بسیاری ازجمله ظرف‌ها و اشیای عتیقه، دیوارآویزهایی همچون سر حیوانات شکارشده، تپانچه و سلاح‌های قدیمی در طراحی داخلی رعایت شده است.

ب. نمای خارجی: فضای بیرونی داستان فیلم محدود است و بیشتر در حیاط خانه می‌گذرد که حوضی در میان و درخت‌های بلند دارد. فیلم چند نمای بیرونی دیگر هم دارد؛ ازجمله کوچه‌باغ پردرختی که افراد جدّ کبیر پس از کشته شدن برادرِ او از آنجا خارج می‌شوند یا صحنه‌ای که جنازه تشییع می‌شود.

۵-۲-۱. تراکم بصری[۱۳]

یکی از ویژگی‌های فیلم «تراکم بصری»، «زیاده‌روی بصری» یا تصریح شدید است (چتمن، ۱۳۸۷: ٦١). در خوانش متن ادبی، جزئیات در ذهن تصویر می‌شود؛ زیرا عمل خواندن، خود مستلزم تصویر کردن و به‌یاد آوردن جزئیات است؛ ولی در سینما به‌دلیل سرعت زیاد فیلم و نیز اقتضای هنر بصری سینما، مخاطب دچار تصویرزدگی می‌شود؛ برای مثال، می‌توان از جزئیات صحنه و دکور داخلی خانهٔ شازده نام برد که بسیاری از عناصر مکانی و توصیفات جزئی کتاب را در خود گنجانده است؛ ولی معمولاً با یک بار دیدن، این صحنه‌ها به‌چشم نمی‌آیند.

۵-۲-۲. نورپردازی در فیلم

«بخش عمدهٔ تاثیرگذاری تصویر، ناشی از کار نورپردازی آن است. در سینما نورپردازی چیزی فراتر از نور تاباندن به اشیا فقط برای نمایاندن آن‌هاست. بخش‌های روشن‌تر و تیره‌تر درون قاب به ساخته شدن ترکیب‌بندی هر نما کمک می‌کند» (بوردول و تامسون، ۱۳۹۳: ١٦٤). در داستانِ فیلم، با استفاده از عنصر نور، فضای مبهم و وهم‌آلودی ترسیم شده است. در اولین نمای فیلم که شب است و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

شازده به‌سمت خانه می‌آید، نور بخش‌هایی از اندام شازده را روشن کرده است و وقتی فخری در را می‌گشاید، نور از درون به بیرون می‌تابد.

۵-۲-۲-۱. نورپردازی کم‌مایه

«نورپردازی کم‌مایه معمولاً به‌کار صحنه‌های محزون و مرموز می‌آید» (همان، ١٦٨). در فیلم «شازده‌احتجاب» برای ترسیم فضای تب‌زده و محزون و همچنین وهم‌آلود، در بخش‌هایی، از نورپردازی کم‌مایه استفاده شده است.

۵-۲-۲-۲. نورپردازی و القای التهاب

در برخی صحنه‌ها، فیلم‌ساز در میان فضای سایه‌روشن صحنه به تاباندن نور نسبتاً پرمایه از جانبین یا بالا و پایین به چهره و اندام شازده پرداخته است. این نوع نورپردازی به‌منظور القای التهاب و تب‌زدگی شازده به‌کار رفته است؛ برای نمونه، می‌توان به صحنه‌های متعددی از فیلم اشاره کرد که شازده روی صندلی نشسته و دستانش را درون صورت گرفته است. در انتهای فیلم هم، وقتی شازده از پله‌های سردابه به‌سوی مرگ می‌رود، نورپردازی به‌نحوی است که التهاب شازده را هرچه بیشتر به‌نمایش بگذارد.

۵-۲-۲-۳. نورپایین

«نورپایین از پایین برای نمایش جلوهٔ وحشتناک یا القای یک منبع رئالیستی نور مثل اجاق است» (همان، ١٦٦). در صحنهٔ کتاب‌سوزی شازده از نورپایین استفاده شده است تا نشان‌دهندهٔ منبع رئالیستی نور (آتش شومینه) باشد.

۵-۲-۳. نمایش عناصر مکانی خاص تصویری (عنصر دود)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

در بخشی از داستان کتاب، شازده خاطرهٔ دیدار با فخرالنسا پشت درخت‌های حیاط را به‌یاد می‌آورد (گلشیری، ۱۳۸٤: ۹٤-۹۵). در نمایش همین صحنه در فیلم، انبوه درختان در فصل بی‌برگیِ خود به‌سر می‌برند و دود فضای اطراف شازده و فخرالنسا را آکنده است. فیلم‌ساز در این صحنه با استفاده از عنصر دود و غبارآلود کردن صحنه، فضای خاطره‌زده و وهم‌آلود داستان را ترسیم کرده است. در پایان صحنه نیز نور از سمت راست صحنه و روبه‌روی آن دو به‌سمتشان می‌آید.

۵-۲-۴. صندلی به‌عنوان پراپ[۱۴]

در صحنه‌پردازی داخلی، صندلی از اشیای مورد توجه است. صندلی در داستانِ فیلم، یک پراپ است و مفهوم رخوت و مُردگی حاکم بر خانهٔ شازده و سرنوشت او را القا می‌کند.

۵-۳. پی‌رنگ در داستانِ فیلم

پرداخت عناصر داستانی در فیلم هم متضمن روابط علت و معلولی و همچنین طرح ازپیش‌اندیشیده و منسجمی است؛ اما پرداخت عناصر روایی در فیلم‌هایی با داستان جریان سیال ذهن با پرداخت عناصر در فیلم‌های معمول و رئالیستی متفاوت است. در فیلم، خاطرات و خیالات اصطلاحاً گرانیگاهِ داستان است و کنش شخصیت و کنش‌های متقابل او آن‌چنان که در روند فیلم‌های معمول دیده می‌شود، وجود ندارند.

۵-۳-۱. کاربرد امکانات سینمایی در نمایش پی‌رنگ

در مواردی مشاهده می‌شود که با استفاده از تکنیک‌های سینمایی، فقدان پی‌رنگ موجود در فیلم جبران شده است؛ برای مثال، در صحنه‌ای (خاطرهٔ هفتم) که جدّ کبیر با تفنگ به‌سراغ مادرش می‌رود و در حیاط آقا با او روبه‌رو می‌شود، کارگردان با استفاده از صدا (شلیک گلوله) در انتهای نما و نیز درپی آن با استفاده از امکان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

بصری سینمایی، تصویر پریدن پرنده‌ها از روی درخت را نمایش می‌دهد و به‌دنبال آن صدای جیغ مادر در پایان نما به‌گوش می‌رسد و تصویر مادر که به‌پشت درون حوض افتاده است، به‌نمایش درمی‌آید. فیلم‌ساز با استفاده از این عناصر سینمایی و با ایجاز روایی که درنتیجهٔ تدوین این نما به‌کارمی‌گیرد، ذهن مخاطب را به مشارکت و پویایی در یافتن رخداد و علیت رخداد دعوت می‌کند و مخاطب با دیدن و شنیدن این تمهیدات سینمایی باید نتیجه بگیرد که پدربزرگ، مادرش را کُشته است و بعد تصویر مادر را در حوض می‌بیند.

۵-۳-۲. واقع‌نمایی در داستانِ فیلم

سینما با استفاده از امکانات سینمایی و با ترسیم دقیق وقایع، مخاطب را در فضای موجود قرار می‌دهد. فیلم به‌دلیل اینکه سرآمد تمام رسانه‌های روایی از نظر نمایش چیزهای مادی و اَعمال و کنش‌های موجودات است، نزدیک‌ترین رسانه به واقعیت و تجربیات طبقه‌بندی‌نشده و ناخودآگاه به‌شمار می‌رود. ادبیات از آنجا که با زبان و در زبان آغاز می‌شود، باید متحمل مشقات فراوانی شود تا به حسی از واقعیت دست یابد (اسکولز، ١٣٧٦: ٢٤٠).

برای نمونه، در صحنه‌هایی از فیلم که فخری مورد آزار شازده قرار می‌گیرد، مخاطب جزئیات رفتار آزاردهندهٔ شازده را مشاهده می‌کند. تحقیر و تمسخر شازده در نگاه، کلام، حرکات بدن و کنش‌های شازده ازجمله کتک زدن و آزار بدنی مشهود است. واقع‌نمایی در نمایش رفتار مستبدانهٔ پدربزرگ و نمایش سرگذشت سایر افراد محکوم در خانه نیز در گونهٔ سینمایی دیده می‌شود.

۵-۴. شخصیت در داستانِ فیلم

فیلم‌ساز از امکانات سینماییِ کلام، گریم، لباس و حرکات و فیگور برای شخصیت‌پردازی برخوردار است و می‌تواند با استفاده از این تمهیدات درون‌مایهٔ

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

مورد نظرش را نمایش دهد. «نقش‌آفرینی بازیگران متشکل است از عناصر بصری (سروووضعِ ظاهر، ژست‌ها، حالات چهره) و صدا (صدای بازیگر و جلوه‌های صوتی» (بوردول و تامسون، ۱۳۹۳: ۱۷۰).

۵-۴-۱. امکان بازیگری

در فیلم، بازیگران نقش‌ها از امکانات زیادی برای ساختن شخصیت برخوردارند. امکاناتی ازقبیل صدا، چهره‌پردازی، فیگور، زبان بدن و لباس.

۵-۴-۲. امکان تخیل

در شخصیت‌پردازی در فیلم، کارگردان یا فیلم‌ساز مجبور به گزینش بازیگر برای ایفای نقش است و همین گزینش امکان تخیل را از مخاطب می‌گیرد؛ به همین علت، ممکن است مخاطبِ فیلم درمقابل این گزینش جبهه بگیرد و مثلاً بر اطلاق صفت زیبایی بر بازیگر گزینش‌شده در نقشی خاص اعتراض کند.

۵-۴-۳. شخصیت‌ها در داستانِ فیلم

۵-۴-۳-۱. شازده‌احتجاب

شازده در فیلم فردی سرخورده و دچار توهمات و خیال است. او هم از جهت ظاهر و لباس و فیگور به شازده‌ها شبیه است و هم از نظر رفتار.

۵-۴-۳-۲. فخرالنسا

رنگ سفید در فیلم ملازم فخرالنساست. شخصیت فخرالنسا در فیلم دائم درحال سرکوفت زدن به شازده و تحقیر و تمسخر جدّ کبیر دیده می‌شود. فخرالنسای فیلم واجد ویژگی‌های هنرپیشه‌های فیلم فارسی در دهه‌های چهل و پنجاه است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۵-۴-۳-۳. فخری

فخری در فیلم نقش کلفت خانه‌زاد را دارد. او مورد تعرض جسمی و روحی شازده است و مجبور است به‌خواستِ شازده، ادای فخرالنسا را دربیاورد.

۵-۴-۳-۴. مراد

مراد در فیلم پیام‌آور خبر مرگ خاندان قاجار است. او درشکه‌چی بوده و بر اثر سقوط از درشکه برای همیشه فلج شده است.

۵-۴-۳-۵. پدربزرگ

پدربزرگ شخصیتی مستبد دارد و در طول فیلم و در نقب‌زنی به خاطرات، شاهد چند عمل از او هستیم؛ مثل مؤاخذهٔ دیگران، کشتن مادر و خفه کردن برادر ناتنی.

۵-۴-۳-۶. پدر

پدر جز یکی دو صحنه در فیلم که مهم‌ترینشان همان صحنهٔ پاسخ‌گویی به پدربزرگ درمورد ترور مردم است، حضور ندارد.

۵-۴-۳-۷. عمه‌ها

عمه‌ها در فیلم حضوری سوررئال دارند و با پیراهن‌های سیاه بلند و چشم‌های توخالی تصویر شده‌اند.

۵-۴-۳-۸. منیره‌خاتون

منیره‌خاتون در فیلم زن پدربزرگ است و به‌دلیل بازی جنسی با خسرو، داغ نهاده می‌شود. در داستانِ کتاب از دیوانه شدن او سخن رفته است؛ ولی در داستانِ فیلم جز

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

در دو صحنه که شامل عمل او با خسرو و داغ نهادنش است، شاهد تصویر دیگری از او نیستیم.

۵-۵. زاویهٔ دید در داستان فیلم

زاویهٔ دید در فیلم آن‌چنان که در داستان اهمیت دارد، مهم نیست؛ زیرا:

> اهمیت راوی را عمدتاً باید در رابطه با آثار زبان‌بنیادی یعنی ادبیات نوشتاری- ازجمله رمان- جست‌وجو کرد. از آنجا که سینما بخشی از روایت‌های تقلیدگرایانه محسوب می‌شود، مطالعهٔ راوی از مباحث اصلی سینمایی نیست و تنها به‌شکلی فرعی در رابطه با بعضی از آثار سینمایی مطرح می‌شود (میرفخرایی، ۱۳۸۰: ۸۷).

زاویهٔ دید در فیلم، به‌طور کلی از منظر شازده‌احتجاب و فخری روایت می‌شود. البته، در گونهٔ سینمایی، دوربین نقش مهمی در ارائهٔ زاویهٔ دید دارد:

۵-۵-۱. دوربین

«دوربین می‌تواند در بعضی نماها به‌جای یکی از شخصیت‌ها قراربگیرد، که به آن نمای نقطه‌نظر[۱۵] گفته‌می‌شود» (حمیدی فعال، ۱۳۸۸: ۳). زاویهٔ دید در فیلم عمدتاً دوربین است. در فیلم «شازده‌احتجاب»، دوربین از زاویهٔ دید دانای کل شازده و فخری بیان می‌شود. در صحنه‌هایی از داستانِ فیلم که مثلاً التهاب و درهم‌ریختگی شازده به‌نمایش درمی‌آید، دوربین مثل راویِ همه‌چیزدان عمل می‌کند و با چهار راوی که در داستان کتاب هستند، ارتباطی ندارد. در صحنه‌هایی هم شاهد حضور مستقیم دوربین هستیم؛ ازجمله در صحنه‌ای که تصویر کشتار مردم به‌دست پدر به‌نمایش درمی‌آید. دوربین در این صحنه‌ها با حرکت روی جنازه‌ها و نشان دادن آن‌ها در امتداد خیابان، دقیقاً مثل دوربین خبری عمل می‌کند و ما حضورش را احساس می‌کنیم یا مثلاً در صحنه‌ای که شازده مشغول بازجویی از فخری درمورد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

فخرالنساست، صحنه به‌گونه‌ای طراحی شده که فخری در وسط نشسته است و مثل یک محکوم با ترس به سؤالات بی‌امان شازده که در هیئت بازجو دور فخری می‌چرخد، پاسخ می‌دهد. در این صحنه، دوربین هم‌زمان با چرخش شازده دور فخری می‌چرخد؛ ولی نه از زاویهٔ دید شازده، بلکه از زاویهٔ دید خود دوربین این صحنه نمایش داده می‌شود. شاید اگر دوربین به‌جای شازده به فخری نزدیک و از او دور می‌شد یا از همین زاویهٔ دور او می‌چرخید، از واقع‌نمایی بیشتری برخوردار بود. در بخش‌هایی از نماهای پایانی فیلم هم گویی روایت از منظر شازده یا فخری گم یا کم‌رنگ می‌شود؛ ازجمله صحنهٔ بادبادک‌بازی خسرو و ماجرای منیره‌خاتون.

۵-۵-۲. دخالت مخاطب

چتمن[١٦] راوی فیلم را برایندی از متغیرهای گوناگون می‌داند که این متغیرها از دو مجرای تصویری و صوتی با تمام زیرشاخه‌ها و تکنیک‌های آن می‌گذرد (به نقل از لوته، ١٣٨٨: ٤٤). این نشان می‌دهد که بیننده است (نه فیلم) که زمینهٔ این ترکیب روایی را فراهم می‌کند.

۵-۵-۳. خفیه‌نویس

در نمایی از فیلم، یک نفر در دالان مسقف عریضی ایستانیده شده است و سرفه می‌کند. ناظر می‌نویسد: «محکوم ناله می‌کند»؛ «محکوم حرفی نمی‌زند». راوی ناظر در یک سکانس موازی می‌نویسد: «محکوم قدم می‌زند». در داستان *شازده‌احتجاب*، نویسنده آنجا که از احوال محکومان در سیاهچال می‌گوید، به خفیه‌نویس اشاره می‌کند:

> شاید به همین دلیل بوده که اجداد والاتبار محکوم را اول می‌انداختند توی سیاهچال. و شاید چون نمی‌توانستند از روزن و یا حتی از درز در نگاه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

کنند خفیه‌نویسی بر محکوم می‌گماشتند تا تمام حرکات و حرف‌های او را بنویسد و شب‌به‌شب به عرض برساند (گلشیری، ۱۳۸٤: ۱۰۲).

در ادامه می‌خوانیم:

خفیه‌نویس چطور می‌تواند آن همه را به ذهن بسپارد یا بنویسد و به عرض برساند؟ [...] چطور می‌توان به عمق گوشت و پوست و رگ و عصب یک آدم رسید؟ یا کسی را از سر نو ساخت؟ نکند باید محکوم و خفیه‌نویس آزاد باشند؟ دو آزاد در میان دیوارهای بلند و سرگرم با باغچه‌ای و حوضی و بیدی و چند صد جلد کتاب؟ (همان، ۱۰۳).

این جملهٔ آخر شاید اشاره به فخرالنسا و فخری در داستان باشد؛ زیرا شازده بارها فخری را مجبور می‌کند در نقش خفیه‌نویس به شرح احوال، اَعمال و حتی افکار فخرالنسا بپردازد.

۵-۶. درون‌مایه در داستانِ فیلم

درون‌مایه در داستانِ فیلم نیز همان فکر اصلی و غالب در داستانِ کتاب است: سیر خودشناسی و خویشتن‌یابی شازده و از دیدگاهی کلی‌تر، روایت فروپاشی خاندان قاجار.

۵-۷. شروع در داستانِ فیلم

در بسیاری از فیلم‌ها، معمولاً عنوان‌بندی بخشی از بار القای محتوای فیلم را به‌دوش می‌کشد و به‌نوعی مانیفست یا پیش‌درآمد فیلم محسوب می‌شود. «عنوان‌بندی می‌تواند پیش‌بینی موتیف‌هایی باشد که در داستان فیلم ظاهر خواهند شد» (بوردول و دیوید، ۱۳۹۳: ٤٦). فیلم با عملِ آمدن شازده به‌سمت خانه شروع می‌شود. فیلم از بند دوم کتاب آغاز می‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۵-۸. عنوان‌بندی در فیلم

در عنوان‌بندی فیلم، تصاویری از سلاح‌های سرد و گرم، و سپس سلاح‌هایی تلفیق‌شده از شمشیر و تفنگ و تپانچه می‌بینیم. این تصاویر در زمینهٔ تصاویری از طرح‌های سنتی و هندسی به‌چشم می‌خورد. تصاویر دیگر مثل آینه، ساعت، لباس نیز در عنوان‌بندی دیده می‌شود. این تصاویر نمادین بخشی از محتوای فیلم را که شرح ستم و استبداد قاجار و نیز تغییر از دوران قبل به دوران جدید است، با نمایش شکل جدید اسلحه و سلاح‌های تلفیقی نشان می‌دهد.

۵-۹. پایان در داستانِ فیلم

به‌دلیل سرعت زیاد تصاویر فیلم، انتخاب پایان مناسب برای فیلم تأثیر بسزایی در درک و تحلیل مخاطب دارد. در پایان فیلم، مراد خبر مرگ شازده را می‌آورد و سپس با عصا به جان اشیا می‌افتد. شازده از پله‌های پیچ‌درپیچ سردابه پایین می‌رود و فیلم پایان می‌یابد.

۶. نتیجه

در فیلم از مابه‌ازاهای تصویری فراوان و خلاقانه‌ای به‌جای عبارات، مفاهیم و توصیفات ادبی استفاده شده است. از این میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. زمان در داستان و فیلم *شازده‌احتجاب* از سر شب تا سحر ادامه دارد و با نقب‌هایی که با روش فلش‌بک انجام می‌گیرد، به خاطرات گریز زده می‌شود. قاب عکس‌ها و اشیا در داستان کتاب و فیلم ابزار رفت‌وآمد شازده‌احتجاب بین زمان حال و گذشته‌اند. نمایش قاب عکس‌ها و اشیا در فیلم با استفاده از نمایش تصویری و عنصر صدا (صدای شلیک گلوله) امکان‌پذیر شده است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۲. کاربرد قیدهای تردید زمان، خاص گونهٔ ادبی داستان *شازده‌احتجاب* است. این قیدهای تردید در فیلم با نمایش سردرگمی شازده ازجمله کنشِ گرفتن دست‌ها میان صورت و خیره شدن به یک نقطه نشان داده شده است.

۳. ساعت در داستان کتاب و فیلم *شازده‌احتجاب* عنصری نمادین است. در فیلم، از امکان بصری نمایش ساعت‌ها در زمان‌های مختلف استفاده شده است و حرکت تصویری پاندول‌ها و صدای تیک‌تاک ساعت‌ها در ایجاد هیاهو در فضای صحنه فیلم کاربرد دارد.

٤. عنصر «سرفه» در کتاب، یک موتیف است و اسباب رفت‌وآمد شازده بین زمان حال و گذشته را فراهم می‌کند. از این عنصر در فیلم، در حکم «پل صوتی» میان زمان حال و گذشته استفاده شده است.

٥. بررسی عناصر مکانی مثل توصیف «بو» خاص گونهٔ ادبی *شازده‌احتجاب* است و در ایجاد فضایی کهنه و موهوم به‌کار رفته است. در فیلم، نمایش برخی عناصر مکانی مثل «دود» برای وهم‌آلود کردن داستان به‌کار می‌رود. در داستانِ کتاب، به‌کمک واژگان فضای نیستی ترسیم شده؛ ولی در داستانِ فیلم، عنصر صدا (صدای کلاغ) و تصویر درختان بی‌برگ‌وبار برای تصویر کردنِ نیستی به‌کار می‌رود. برخی مکان‌ها در کتاب تشخص مکانی ندارند و این کاربرد به موهوم کردن داستان انجامیده است؛ ولی در فیلم این مکان‌ها با قطعیت مابه‌ازای سینمایی به‌تصویر کشیده شده‌اند. در کتاب، فضای سایه‌روشن حاکم بر داستان توصیف شده است. در فیلم نیز از امکانات نورپردازی و انواع آن در ترسیم فضای سایه‌روشن، موهوم و اضطراب‌آلود داستان استفاده شده است.

٦. پی‌رنگ در داستان کتاب و فیلم متأثر از شیوهٔ جریان سیال ذهن و فاقد روابط علّی و معلولی است؛ ولی نمایش پی‌رنگ در فیلم از واقع‌نمایی بیشتری در مقایسه با داستان برخوردار است. در فیلم از امکانات سینماییِ تصویر، کنش، صدا و نور برای نمایش پی‌رنگ تا حد ممکن استفاده شده است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۷. در داستانِ کتاب و فیلم، بخش زیادی از القای مفاهیم برعهدهٔ شخصیت‌هاست. پرداخت شخصیت‌ها در فیلم بسیار متأثر از پرداخت آن‌ها در رمان است. شخصیت شازده در فیلم بسیار شبیه به شخصیت شازده در رمان است. شخصیت فخرالنسا در کتاب، اثیری و محو و با رنگ سفید توصیف شده است. فخرالنسا در فیلم شبیه به همان هنرپیشه‌های فیلم فارسی در دهه‌های چهل و پنجاه است و از صفت اثیری‌بودن، فقط رنگ سفید را همراه خود دارد. رفتار محقرانه و مطیع مراد در کتاب، با استفاده از امکانات بصری و بازیگری سینما و به‌کارگیری زبان بدن (نگاه و خنده در اینجا) در فیلم نمایش داده شده است. عمه‌ها در کتاب با ویژگی‌های سوررئال (پیراهن‌های سیاه بلند و چشم‌های موریانه‌خورده) توصیف شده‌اند. ویژگی‌های سوررئال عمه‌ها در فیلم عیناً به‌تصویر کشیده شده است. منیره‌خاتون در کتاب با ویژگی‌های ظاهری و روحی و روانی آشفته توصیف شده است؛ اما در فیلم بدون نمایش احوال پریشان او، به‌صورت کوتاه، رابطه‌اش با خسرو و صحنهٔ داغ نهادن او به‌تصویر درآمده است.

۸. زاویهٔ دید در رمان شامل چهار راوی شازده، فخری و تک‌گویی درونی این دو است. زاویهٔ دید در فیلم علاوه‌بر این چهار راوی، دوربین و ابزارهای تکنیکی و مکانیکی سینمایی است که داستان کتاب *شازده‌احتجاب* فاقد آن‌هاست. دوربین در برخی صحنه‌های فیلم راویِ دیدگاه هیچ‌یک از شخصیت‌ها نیست و در برخی موارد هم به دوربین خبری شبیه است. خفیه‌نویس یک راوی در بخش‌هایی از فیلم است که در داستان کتاب فقط تخیل شده است.

۹. درون‌مایه در داستانِ کتاب و فیلم که عبارت است از: روایتِ تنهایی و سیرِ خویشتن‌یابی شازده‌احتجاب، روایت مرگ او و فروپاشی خاندان قاجار، در فیلم با استفاده از امکانات بازیگری (فریاد، کتک، تجاوز و قتل)، اشیا (تفنگ و شمشیر) و صدا (شلیک گلوله) به‌تصویر درآمده است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۱۰. داستانِ کتاب با توصیف تنهایی شازده شروع می‌شود و شروع داستان بیان‌کنندهٔ یکی از تم‌های داستان یعنی شرح تنهایی شازده است. داستانِ فیلم با یک عمل (آمدن شازده به‌سمت خانه) آغاز می‌شود. تصاویر به‌نمایش‌درآمده در عنوان‌بندی فیلم متأثر از درون‌مایهٔ داستانِ فیلم است. در پایان کتاب از توصیفات تمثیلی و تجسمی برای نمایش مرگ شازده و ازهم‌پاشی قاجار استفاده شده است. در پایان فیلم هم مانند آغاز آن، با توجه به اهمیت جایگاه کنش در گونهٔ سینمایی، یک عمل (شکستن اشیا توسط مراد) به‌نمایش درمی‌آید. پایین رفتن شازده از پله‌های سردابه که در داستان اشاره شده، پایان‌بخش فیلم است.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. Fabula
2. Syuzhet
3. Tomashevsky Boris
4. Chklovski .V

۵. «موتیف (Motif) یا بن‌مایه عنصری تکرارشونده است که به‌صور گوناگون در ادبیات و هنر تکرار می‌شود» (داد، ۱۳۹۰: ۸۵).

٦. «روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطهٔ علیت، طرح یا پی‌رنگ (Plot) نام دارد. پی‌رنگ با عناصری همچون شخصیت و کشمکش پیوستگی و رابطهٔ نزدیکی دارد و ممکن است به واژگونی و کشف منتهی شود» (همان، ۹۹).

۷. «شخصیت (Character) فرد ساخته‌شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود» (همان، ۳۰۱).

8. Protagonist

۹. «زاویهٔ دید (Point of view) به موقعیتی گفته‌می‌شود که نویسنده نسبت به روایت و داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه، حوادث داستان را ببیند و بخواند» (همان، ۲۵۹). زاویهٔ دید در داستان یا از دیدگاه اول‌شخص روایت می‌شود یا سوم‌شخص.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

۱۰. «صدای یک صحنه ممکن است مدت کوتاهی روی تصویر صحنهٔ بعدی ادامه‌یابد. این پدیده را پل صوتی می‌گویند» (بوردول و تامسون، ۱۳۹۳: ۳۳٤).

11. Ellipsis
12. Long Shot
13. Uberbestimmtheit

١٤. اشیا در فیلم نیز مانند داستان می‌توانند حامل بار معنایی باشند. «وقتی یک شیء در صحنه نقش فعالی در کنش‌های درحال حدوث می‌یابد، به آن شیء "پراپ" (prop) می‌گویند» (بوردول و تامسون، ۱۳۹۳: ١٦١).

15. Point of View
16. Semour Chatman

۸. منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۸۰). *همراه با شازده‌احتجاب*. گردآورندگان فرزانه طاهری و عبدالعلی عظیمی. تهران: نشر دیگر.

استم، رابرت و الساندرا رائنگو (۱۳۹۱). *راهنمایی بر ادبیات و فیلم*. مترجم داوود طبایی عقدایی. تهران: "متن" فرهنگستان هنر.

اسکولز، رابرت (١٣٧٦). *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۹۳). *هنر سینما*. ترجمهٔ فتاح محمدی. چ۱۱. تهران: نشر مرکز.

بیات، حسین (۱۳۹۰). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

جانتی، لوییس (۱۳۸۱). *شناخت سینما*. ترجمهٔ ایرج کریمی. تهران: روزنگار.

چتمن، سیمور (١٣٨٤). «آنچه رمان می‌تواند انجام دهد و فیلم نمی‌تواند (و برعکس)». ترجمهٔ علی عامری مهابادی. *فصلنامهٔ هنر*. ش٦٤. صص٢١٤-٢١٥.

حسینی، صالح (۱۳۷۲). *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده‌احتجاب*. تهران: نیلوفر.

حمیدی فعال، پیمان (۱۳۸۸). *از ادبیات تا سینما از رمان تا فیلم*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی.

داد، سیما (۱۳۹۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ٥. تهران: مروارید.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]

درستکار، رضا و سعید عقیقی (۱۳۸۱). *بهمن فرمان‌آرا، زندگی و آثار*. تهران: قطره.

گریگوری کوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸٤). *شازده‌احتجاب*. چ۱٤. تهران: نیلوفر.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. مترجم امید نیک‌فرجام. چ۲. تهران: مینوی خرد.

میرصادقی جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

میرفخرایی، تژا (۱۳۸۰). «سینما: گفتمان سینما». *رسانه*. ش٤٥.

فرمان‌آرا، بهمن (کارگردان). "شازده‌احتجاب" [فیلم سینمایی ۹۳ دقیقه]. ۱۳۵۳.

Seger, L. (1992). *The Art of Adaptation (Film into Fact and Fiction)*. Newyork: Henry.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.4.1.4]