Literature Research Quarterly
Vol. 12, No. 3,
Fall 2024
pp. 95-126
Original Article

Analyzing the Possibilities of Film Adaptation in the Novel "*Fardkan*" by Youssef Zeidan based on the Model of Syed Field's Three Acts and Cinematic Form

Ali Akbar Mohammadi[1]*, Samira Ostvari[2]

1. Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran
2. M.A. in Persian Language & Literature, Dept. of Persian Language & Literature,Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Iran

Received date: 22.05.2024 Accepted date: 19.09.2024

Abstract

The examination of the cinematic capacities of literary works has been seriously considered by researchers for nearly a decade. The novel bears a striking resemblance to the screenplay, and most cinematic adaptations are based on novels. Youssef Zeidan is among the writers whose novels exhibit many visual capabilities for adaptation in cinema. In the present study, an attempt has been made to analyze the text of the story *Fardkan: Sheikh in Prison* using a descriptive-analytical method and an interdisciplinary approach, focusing on the three-act structure of Syd Field and cinematic form. Our goal in this research is to explore the structure and content of the mentioned novel and to demonstrate its adaptation aspects from various angles. The results of this research indicate that this novel, due to its cinematic structure, attention to detail, scene setting, and dramatic dialogues, as well as its sequencing capabilities, possesses ample potential for cinematic adaptation and screenplay writing.

Keywords: Film; Cinematic adaptation; fiction, narrative literature; *Fardkan's Novel*; Youssef Zeidan.

*Corresponding Author's E-mail: aa.mohammadi@birjand.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

Introduction:

Cinema has always benefited from other sciences for its development and evolution. If it is said that cinema is a transcultural and interdisciplinary phenomenon, the connection between literature and cinema requires extensive knowledge and the use of many shared foundations from other linguistic, literary, and artistic disciplines, because "among the arts that cinema has used for its evolution, literature has had a profound impact on its advancement (Razavi, 2008, p. 83). There are many works in the literature of nations that, despite having attractive narrative elements, possess numerous performative aspects.

Research Question

This research seeks to answer the following question:

What are the cinematic characteristics in the novel *Fardkan: Sheikh in Prison*?

Background of the Research

Extensive research has been conducted on cinematic adaptation from literature in world literature, but no research has yet been done on this valuable work by a renowned global writer centered on a great Iranian scholar. The only recent research is the master's thesis by Rabani Rad (2022) which is unrelated to the methods and objectives of this article's research.

Research Goals and Methodology

Written by Youssef Zeidan from the perspective of cinematic capacities in order to establish a relationship between the hidden and apparent layers of meanings of the texts and their performative capacities.

Discussion and Analysis

Linda Hachen believes that different media have a different and contrasting perspective with elements such as the angle of view, inner and outer frames, and the implicit connotations and indications of uncertainty and ambiguity of metaphor and symbol of presence, absence, and silence (Quoted from Ghandeharion and Anushirvani, 2010, p. 18).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

According to the three-act structure of Syd Field, the research process will address the cinematic form of the novel (types of shots and types of camera movements).

Structural Model of Screenwriting by Syd Field

According to Syd Field's model, every screenplay consists of three acts, each act expresses a part of the screenplay's story and plays a role in the progression of the narrative.

In the first act, the screenwriter has approximately thirty pages to establish the story, characters, dramatic premise, and dramatic Situation. The second act, or confrontation, is about sixty pages long, covering pages 30 to 90 of the screenplay and is intertwined with the dramatic core known as "confrontation." (Field, 1999, p. 13). The third act is dedicated to resolving the crisis. In other words, at the end of the drama, we reach a conclusion and final resolution (Ghadari, 2001, p. 30). At the end of the novel, we face a resolution.

The narrative form of the novel includes plot, conflict, struggle, suspense, and resolution. The cinematic form of the novel includes sequencing, shots (long shot, medium shot, close-up or extreme close-up, very long shot, panoramic shot, tilt or rotating shot, crane, traveling), and also lighting.

Conclusion

This novel, with its very dramatic and objective characters, can easily and without the slightest changes be transformed into a screenplay. The setting and staging in the examined novel are artistically depicted, and Youssef Zeidan, with his precise descriptions, fully specifies all the necessary elements of the scene in the film. The expression of events in the novel is also entirely visual. In terms of narrative form, the examined novel has a three-act structure according to Syd Field's view, as it has a single active hero and a linear timeline. The ending of the screenplay is closed, and in the end, the reader receives answers to their questions, leaving no questions remaining.

In terms of cinematic form in the mentioned novel, the presence of very close shots, especially to show facial expressions and emotions, very long shots, and medium shots that are in the form of two-person dialogues, which are considered the main imagery, can be noted.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۲، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳
صص ۹۵-۱۲۶
مقاله پژوهشی

واکاوی ظرفیت‌های اقتباس سینمایی در رمان فردقان «شیخ در محبس» اثر یوسف زیدان بر اساس الگوی سه پرده سید فیلد و فرم سینمایی

علی اکبر محمدی[1]* ، سمیرا استواری[2]

۱. استادیار زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند ،
۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی عصر

دریافت:۱۴۰۳/۰۳/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۹

چکیده

مطالعه رابطه متقابل ادبیات و سینما و ظهور ویژگی‌های هریک از این دو هنر در دیگری مورد توجه بسیاری از پژوهشگران این دو مقوله بوده است. بررسی ظرفیت‌های سینمایی آثار ادبی، قریب به یک دهه است که به‌طور جد مورد توجه پژوهشگران واقع شده است. نویسندگان آثار ادبی با شناخت عناصر سینمایی و استفاده از آن‌ها در آثار خود، باعث پویندگی در آثارشان می‌شوند و فیلمسازان با اقتباس از این آثار ادبی موفق، سوژه‌های ماندگاری پیدا می‌کنند و به مخاطب خود ارائه می‌دهند. رمان، شباهت چشمگیری به فیلمنامه دارد و اکثر اقتباس‌های سینمایی بر مبنای رمان‌ها انجام می‌شود. یوسف زیدان از جمله نویسندگانی است که قابلیت‌های تصویری بسیاری در رمان‌های وی برای اقتباس در سینما به چشم می‌خورد. در پژوهش حاضر، سعی شده است با روش توصیفی تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای متن داستان *شیخ در محبس*، از نظر الگوی سه پرده سید فیلد و فرم سینمایی مورد بررسی و کنکاش واقع شود. هدف ما در این پژوهش واکاوی ساختار و محتوای رمان مذکور و نشان دادن وجوه اقتباسی آن از زوایای گوناگون است. نتایج پژوهش مذکور

* نویسنده مسئول: Email : aa.mohammadi@birjand.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

حاکی از آن است که این رمان به دلیل دارا بودن ساختار سینمایی، دقت در توصیف جزئیات، صحنه‌پردازی و گفتگوهای نمایشی و قابلیت سکانس‌بندی ظرفیت‌های وافری جهت اخذ و اقتباس سینمایی و نگارش فیلمنامه داراست.

کلیدواژه‌ها: اقتباس سینمایی، ادبیات داستانی، *شیخ در محبس*، *فردقان*، یوسف زیدان

مقدمه

سینما همواره برای توسعه و تکامل خود از دیگر دانش‌ها بهره‌مند بوده و گزاف نخواهد بود اگر گفته‌شود که سینما یک پدیده ترافرهنگی و میان‌رشتگی است و پژوهش درباره چیستی، چگونگی و چرایی پیوند میان ادبیات و سینما نیازمند دانش گسترده و بهره‌گیری از بن‌مایه‌های مشترک بسیاری دیگر از دانش‌های زبانی، ادبی و هنری است؛ چرا که «از میان هنرهایی که سینما از آن‌ها برای تکامل خود استفاده کرده، ادبیات، تأثیر شگرفی در پیشرفت آن داشته است.» (رضوی، ۱۳۸۷: ۳۴) درواقع ادبیات به‌عنوان مادهٔ خامی برای سینماست. حمیدی فعال معتقد است: «سینما هم از شیوه‌های بیان ادبیات، مثل مجاز، تشبیه، استعاره، انسان‌انگاری، سمبل و کنایه استفاده کرده و هم به اقتباس از انواع ادبیات داستانی شامل: داستان منظوم، قصه، رمانس، رمان، داستان بلند و داستان کوتاه و بازآفرینی آن‌ها در فیلم داستانی پرداخته است. روایت، فصل مشترک این نوع‌های ادبی با فیلمنامه است که زمین‌های مناسب برای تبدیل آن‌ها به فیلمنامه فراهم می‌کند.» (حمیدی فعال، ۱۳۸۸: ۴) اقتباس سینما از ادبیات داستانی و آثار ادبی تاکنون به شکل‌های گسترده‌ای صورت گرفته است و ادبیات به رشد و تکامل سینما کمک‌های شایانی کرده است. درواقع اقتباس از سینما نوعی دادوستد فکری است که موجب رشد و غنای هردوی آن‌ها می‌شود. (همان: ۴۹) آثار بسیاری در ادبیات ملت‌ها وجود دارد که با وجود داشتن عناصر داستانی جذّابی، دارای جنبه‌های نمایشی فراوانی هستند. این آثار با دارا بودن قابلیّت اقتباس در کانون توجه فیلم‌سازان قرار گرفته و به صورت نسخه‌های بصری به مخاطبان عرضه شده‌اند. در ادبیات فارسی نیز ازین دسته آثار، با داشتن ارزش محتوایی و جنبه‌های نمایشیِ شایان توجه، وجود دارد؛ از جمله رمان *شیخ در محبس* که به داستان زندگی ابن سینا از کودکی تا بخشی ازاواخر زندگی او پرداخته است.

پرسش پژوهش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

این پژوهش می‌کوشد به دو پرسش پاسخ دهد:

۱- در رمان فردقان (شیخ در محبس) چه شاخصه‌های سینمایی وجود دارد؟

۲- از شاخصه‌های موجود در رمان مذکور، چگونه می‌توان در تولید نسخه نمایشی و تصویری بهره جست؟

پیشینه پژوهش

درباره اقتباس سینما از ادبیات پژوهش‌های گسترده‌ای در ادبیات جهان انجان شده است؛ ولی درباره این اثر ارزشمند از یک نویسنده پرآوازه جهانی با محوریت یک دانشمند بزرگ ایرانی هنوز پژوهشی انجام نشده است. تنها پژوهش نویافته، پایان‌نامه کارشناسی ارشد سمیرا ربانی‌راد با راهنمایی علی اکبر محمدی در دانشگاه بیرجند(۱۴۰۱) است با عنوان «تصویرشناسی فرهنگ ایران و شخصیت ابن سینا در رمان فردقان اثر یوسف زیدان» که ارتباطی با روش و اهداف تحقیق این مقاله ندارد.

مقاله «کارکرد تکنیک‌های نورپردازی سینمایی در آیات قرآن کریم با تمرکز بر صحنه‌های پس از مرگ» (۱۳۹۸) از رسول بلاوی و آمنه فروزان کمالی سعی کرده است تا جلوه‌های نورپردازی صحنه‌های پس از مرگ در قرآن کریم و نقش آن در اقناع مخاطب را مورد توجه قرار دهد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که قرآن کریم به انتقال پیام و ایجاد جذابیت در ذهن و باور تماشاگر و مخاطبان در مجرای نور پرداخته است. استفاده از نورپردازی صحنه‌های پس از مرگ در قرآن کریم موجب افزایش میزان توجه، درک، بهبود و دریافت مفهوم پیام حاصل از نمایش صحنه در ذهن و باور خواننده می‌شود.

همچنین از منظر مطالعات ترجمه هم رمان فردقان زیدان مورد توجه پژوهشگران قرار داشته‌است. مقاله «ارزیابی کیفیت ترجمه فارسی رمان فردقان اثر یوسف زیدان براساس الگوی ارزیابی کیفیت ترجمه جولیان هاوس»(۱۴۰۲) نوشته رضوان بیرانوند و همکاران که برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده است، کوشیده است مفاهیم و عناصر آشکار و نهان زبان مبدأ و مقصد را مورد ارزیابی قرار دهد. به هر روی، پژوهش حاضر هم از منظر روش و هم اهداف تحقیق و نتایج کاملاً دارای رویکرد متفاوتی است.

مبانی نظری

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

تعریف مفاهیم و اصطلاحات

اقتباس[1] و انواع اقتباس

اقتباس یعنی خوانش جهت‌مدار یک رمان و مکتوب کردن یک فیلم با منظور کردن شرایط ویژه.(استم و رائنگو،۱۳۹۱: ۴۷۲) و به تعبیر دیگر «اقتباس عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آن‌ها از طریق عالم و قراردادهای موجود در سینما.» (خیری، ۱۳۸۶: ۱۴). دادلی اندرو(۱۴۰۰) به مسائل مرتبط میان ادبیات و سینما پرداخته‌است و در فصل ششم سه نوع اقتباس را چنین معرفی می‌کند: وام‌گیری (Borrowing)، تلاقی یا پیوندپذیری (Intersection) و تبدیل‌پذیری یا وفاداری به متن (Fidelity of Trabsformation). در یک تقسیم‌بندی کلی و پذیرفته‌شده اقتباس به دو نوع عمده تقسیم می‌شود:

اقتباس وفادار: که می‌کوشد تا با حفظ روح اثر اصلی تا حد ممکن منبع ادبی را در قالب سینمایی بازآفرینی کند (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۴۲). به‌عبارت‌دیگر فیلمساز در اقتباس وفادار تلاش می‌کند که تا جای ممکن، عناصر گوناگون اثر، مانند زاویهٔ دید، شخصیت، کشمکش، زمان، مکان، حال و هوا، سبک و درون‌مایه را به فیلم منتقل کند که در این میان حفظ نسبی پیرنگ بسیار بااهمیت است. نمونه‌های از این نوع اقتباس در سینمای ایران، "شازده احتجاب"(بهمن فرمان ارا، ۱۳۵۳) بر اساس رمان هوشنگ گلشیری است (حمیدی فعال، ۱۳۸۸: ۱۱). **اقتباس آزاد:** که در آن عموماً یک ایده یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی می‌گیرند و آن را به‌گونه‌ای مستقل می‌پرورند (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۴۱). درواقع در این نوع اقتباس، فیلمساز هیچ الزامی به انتقال تمامی عناصر رمان به فیلم ندارد و توجهش بیشتر معطوف به موضوع رمان و پیرنگ و شخصیت‌هاست. نمونه‌هایی از این نوع اقتباس در سینمای ایران "ساحره" (ساختهٔ داوود میرباقری، ۱۳۷۶) بر اساس داستان کوتاه "عروسک پشت پرده" نوشتهٔ صادق هدایت است (حمیدی فعال، ۱۳۸۸: ۱۱).

در ادبیات هر کشوری، آثار برجسته‌ای خلق شده‌اند که هر کدام قابلیت‌های ارزشمندی برای اقتباس و تبدیل به فیلم هستند. در زبان عربی، یوسف زیدان از جمله نویسندگان بسیار معتبر است که با دانش گسترده‌ای که در زمینه تاریخ تمدن اسلامی و به‌ویژه تصوف، طب و نسخه‌های خطی دارد، داستان زندگی و اندیشه‌های پورسینا را در قالب یک داستان تاریخی ارائه کرده‌است که بسیار مورد توجه علاقه‌مندان ادبیات داستانی قرار گرفته‌است و از منظر اقتباس می‌تواند مورد پژوهش

1. adaptaion

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

قرار گیرد.

خلاصه رمان شیخ در محبس:

داستان *فردقان* یا با ترجمه فارسی *شیخ در محبس*، رمانی تاریخی است که به معرفی زندگی ابوعلی سینا و آثار وی در حین نوشتن و مناطق جغرافیایی از جمله قزوین، همدان و... در هفت فصل پرداخته شده است: به زندان افتادن وی آشنایی با رئیس دژ به‌نام مزدوج و شروع به مداوای بیماران در زندان به همراه مهیار. در هر فصل به معرفی شخصی در ارتباط با ابن سینا از جمله معشوقه دوران نوجوانی وی سندس، مهتاب خواهر مهیار و شاگرد ابن سینا به‌نام حی‌بن یقضان پرداخته است.

معرفی نویسنده:

یوسف زیدان، استاد فلسفه و نویسنده نامور مصری متولد سوهاج مصر سال ۱۹۵۸م است. رمان فردقان یوسف زیدان نیز از میان ۱۲۸ اثر منتشرشده و در محدوده زمانی ۲۰۱۸ تا ۲۰۱۹ م پس‌از داوری نهایی در فهرست شش رمانی قرار گرفت که برنده جایزه بوکر عربی ۲۰۲۰میلادی از میان آن‌ها برگزیده شد (باقر، ۱۳۹۹: ۱۴). یوسف زیدان دکتری خود را در سال ۱۹۸۹ در رشته فلسفه اسلامی گرفت.

وی استاد دانشگاه، روزنامه نگار و نویسنده پرکار بیش از ۵۰ کتاب است. مطالعه نسخه‌های خطی عربی و اسلامی علاقه اصلی وی بوده است و فهرست‌نویسی، ویرایش و انتشار نسخه‌های اصلی آثار کهن و دستنویس، بیشتر کارهای وی را تشکیل می‌دهد. از برجسته‌ترین آثار ادبی او می‌توان به رمان "عزازیل" اشاره کرد که برنده جایزه بین‌المللی بوکر عربی ۲۰۰۹ شده است. این رمان دربرگیرنده روایت یک راهب مسیحی است که حاصل ترجمه چرم‌نوشته‌هایی به زبان سریانی در ۳۰ برگ بوده که از سال‌های بسیار دور یعنی قرن پنجم میلادی در حلب سوریه مدفون گشته است.

وی علاوه بر این، آثار پژوهشی و ترجمه‌ای متعددی دارد که می‌توان به مواردی اشاره کرد:

المختار من الأغذية لإبن النفيس، رسالة الاعضاء، اعادة اكتشاف ابن نفيس، فوايح الجمال و فواتح الجلال لنجم الدين كبرى، نسخه‌های دست نویس المخطوطات الالفية، كتاب های سنگی المخطوطات الشارحة، نسخه‌های دست نویس المخطوطات الموقعة، كتاب التراث المجهول، شرح فصول بقراط، المقدمة فی التصوف، عبدالكريم الجيلی فيلسوف الصوفية، الفكر الصوفی عند عبد الكريم الجيلی، شعراء الصوفية المجهولون، ديوان عبد القادر الجيلانی - دراسة وتحقيق، ديوان عفيف الدين التلمسانی - دراسة وتحقيق، قصيدة النادرات العينية

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

للجيلی، الطريق الصوفی وفروع القادرية بمصر، عبد القادر الجيلانی باز الله الأشهب، رسالة الأعصاء لإبن النفيس - دراسة وتحقيق، المختصر فی علم الحديث النبوی لإبن النفيس - دراسة وتحقيق، شرح مشكلات الفتوحات المكية.(رک. أبوعلی، رجاء؛ ظهری عرب، مائده. ربيع و صيف(۲۰۲۲م). دراسة ملامح الميتاسرد فی رواية عزازيل ليوسف زيدان، (۳) ۶، ۲۱۴-۲۴۳؛ عبد الهادي الأعظمي الندوي(۲۰۱۷). يوسف زيدان: دراسة في حياته ورواياته.)

وی تأکید مستمر بر مطالعه آثار ابن عربی و عبدالکریم الجیلی یا گیلانی داشته است که به عنوان دو چهره مهم تصوف فلسفی در تاریخ اسلام شناخته می‌شود. بسیاری از پژوهشگران، کارهای وی در زمینه عبدالکریم الجیلی یا گیلانی را معتبرترین اثر در این زمینه می‌دانند. یک بخش دیگر مطالعات زیدان، تاریخ طب اسلامی است که وی را به حوزه‌های علمی پزشکی، ریاضیات، نجوم، شیمی و مباحث مرتبط می‌کشاند.

فیلمنامه

در پژوهش‌های جدید به ارتباط ادبیات و سینما بسیار پرداخته می‌شود و این فقط شامل رمان و اقتباس از آن نیست؛ بلکه حتی در زمینه شعر و قصاید فارسی و عربی هم به این پیوند و تأثیر و تأثر آن، پژوهش‌های ارزشمندی صورت می‌گیرد. برای نمونه رسول بلاوی و همکارش به کاربست تکنیک سناریوی سینمایی در قصیده «شعاب جبلیۀ» اثر سعدی یوسف پرداخته‌است و کوشیده است سناریوی سینمایی که شامل تسلسل حوادث، مکان، زمان و شخصیت‌ها از منظر نقد سینمایی می‌شود در این قصیده واکاویی کند (بلاوی و دریانورد، ۱۳۹۸: ۴۵-۶۶). نخستین گام برای تولید یک فیلم، نگارش فیلمنامه است. به قالبی که روایت فیلم در ضمن آن تدوین می‌شود، فیلمنامه می‌گویند. «فیلمنامه داستانی است که با تصویر در قالب گفت‌وگو و توضیح صحنه در بطن ساختار دراماتیک تعریف می‌شود» (شهبازی، ۱۳۹۱: ۳۹).

تفاوت‌های رمان و فیلمنامه

مهم‌ترین تفاوت این دو نوع ادبی به واسطه بیان یا به عبارتی به شیوۀ روایت برمی‌گردد. واسطۀ بیان در رمان و داستان، واژه و در فیلم، تصویر است (حمیدی فعال، ۱۳۸۸: ۱۷)؛ اما سینما در ارتباط غیرکلامی قدرت زیادی دارد. با استفاده از نمای نزدیک، نورپردازی و دقت در زاویه‌بندی، ژست‌ها و حالت چهره و همچنین از طریق گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها، داستان را پیش می‌برد. درباره تفاوت رمان و سینما، نگرش‌ها و تعریف‌ها متعدد است. سینگر(۱۳۸۸: ۳۹) به واژه و توانایی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

آن در انتقال اندیشه موجود در داستان نظر دارد؛ در حالی که تصویر در فیلم محوریت دارد. مهرجویی (۱۳۸۶: ۱۵) نیز به واسطه بیان و نوع روایت توجه دارد. رمان برخلاف نمایشنامه و فیلم، تمام مطالعات را از طریق واژه انتقال می‌دهد. واژه چیزی بیش از داستان و حوادث، بیش از تصویر و شخصیت را بیان می‌کند. واژه اندیشه را انتقال می‌دهد (سینگر، ۱۳۸۸: ۲۴).

علاوه بر بیان، تفاوت‌های دیگری نیز در روش جریان سیال ذهن وجود دارد. انسان هنگام خواندن یک رمان به‌واسطهٔ راوی این امکان را دارد که بتواند گذشته و حال و آینده را باهم ربط بدهد و زمان برای رمان سیال است. فیلم در زمان حال رخ می‌دهد و بی‌واسطه راوی است (همان:۳۵).

رمان‌های مناسب اقتباس

رمان‌های مناسب اقتباس دارای ویژگی‌های زیر است:

- رمان و داستان‌هایی که خط دراماتیک رو به اوجی دارند و با پیش رفتن داستان، تعلیق و کشمکش افزایش می‌یابد و داستان هیجان‌انگیزتر می‌شود.
- داستان‌هایی که ساختار سه‌پرده‌ای واضحی دارند.
- رمانی که عوامل خطر مشخص است و هیچ‌چیز مبهمی درباره اینکه اگر قهرمان موفق به حل مسأله نشود، چه اتفاقی رخ خواهد داد، وجود ندارد. همچنین، اعمال شخصیت اصلی با خط داستانی گره‌خورده است. قهرمان از داستان گره‌گشایی می‌کند و منفعل نیست (سینگر، ۱۳۸۱: ۱۱۷).

اهداف و روش تحقیق

پژوهش حاضر با روش توصیفی تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای، رمان تاریخی *شیخ در محبس* نوشته یوسف زیدان را از منظر ظرفیت‌های سینمایی بررسی کرده است. در فرایند این پژوهش، اهمیت اصول و قواعد سینما از یک سو و تطابق آن با عناصر و ارکان ادبیات، از سوی دیگر، واکاوی شده است تا بتوان از این طریق، میان لایه‌های پنهان و آشکار معانی متون و ظرفیت‌های نمایشی آن‌ها رابطه برقرار کرد. رابطه‌ای که از طریق کشف روابط چند لایه‌ی متون ادبی با شیوه‌های بیانی سینما بهره می‌گیرد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

بحث و بررسی

لیندا هاچن منتقد کانادایی و ازجمله نظریه‌پردازان پست‌مدرن است. هاچن نظریات خود در مقوله ادبی و اقتباس از منظر پست‌مدرنیسم را بررسی می‌کند. از دیدگاه هاچن بازآفرینی به هنر خلاقانه باز آفرینش آثار ادبی هنری و سینمایی و به نظام تصویری سینما یا برعکس گفته می‌شود. این تبدیل فرهنگ به فرهنگ دیگر و از رسانه به رسانه دیگر به‌ویژه در حوزه ادبیات به شاخه جدیدی از زبان و ادبیات فارسی و ادبیات نمایشی یعنی ادبیات تطبیقی مرتبط می‌گردد که در آن تشابه و تفرق در آثار ادبی بحث موردنظر است (پالیزان، ۱۳۸۷: ۴۹).

سینما مناسب‌ترین بستر برای جهانی کردن ادبیات یک ملت است (جهانگیریان، ۱۳۷۸: ۱۱۳). هاچن معتقد است رسانه‌های مختلف با عناصری چون زاویه دید نماهای درونی بیرونی و قاب‌بندی تصویری کنایات و اشارات ضمنی عدم قطعیت و ابهام استعاره و نماد حضور عدم حضور و سکوت نگاهی متفاوت و متباین دارند. (به نقل از قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۸)

در این پژوهش ابتدا به بررسی ساختار روایی رمان «شیخ در محبس» طبق الگوی سه پرده سید فیلد می‌پردازیم و در ادامه روند پژوهش به بررسی فرم سینمایی رمان (انواع نماها و نوع حرکت دوربین‌ها) پرداخته می‌شود.

روایت سینمایی:

روایت سینمایی، چگونگی قرارگیری حوادث را در یک نظام زمانی و مکانی نشان می‌دهد. بردول[2] روایت را این‌گونه تعریف کرده است: روایت عبارت است از زنجیرهای از رویدادهای علّی واضح، در زمان و فضا؛ نوعاً روایت با یک موقعیت آغاز می‌شود. بر اساس الگوی علت و معلولی تحولاتی حادث می‌شود. در پایان موقعیت جدید ایجاد می‌شود که پایان‌بخش روایت است (بردول، ۱۳۸۵: ۷۳).

الگوی ساختاری فیلم‌نامه‌نویسی سید فیلد[3]

بر اساس الگوی سید فیلد، هر فیلمنامه متشکل از سه پرده است، هر پرده بخشی از ماجرای فیلمنامه را بیان می‌کند و در پیشبرد داستان، نقش دارد. ارتباط بین این پرده‌ها به‌وسیله "نقاط عطف " صورت می‌گیرد و این الگو در تمام فیلمنامه‌ها یکی است و به‌نوعی شالودهٔ یک فیلمنامهٔ

2. bordvel
3. syd field

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

خوب محسوب می‌شود. مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک که تقریباً سی صفحه است. این پرده از نقطهٔ شروع داستان و از صفحهٔ یک، آغاز می‌شود و تا نقطهٔعطف انتهای پردهٔ اول، ادامه می‌یابد. «نقطهٔ عطف در حقیقت حادثه، رویداد فرعی یا واقعه‌ای است که در ماجرا چنگ انداخته و داستان را پیش می‌برد» (فیلد،۱۳۹۵: ۱۷).

پردهٔ اول:

پرده اول، واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که تقریباً سی صفحه طول دارد و به وسیله بطن دراماتیک موسوم به «آغاز» به هم پیوند خورده است. «بطن» فضایی است که محتوای داستان را در خود جای می‌دهد. فیلمنامه‌نویس تقریباً سی صفحه فرصت دارد تا داستان، شخصیّت-ها، فرضیه دراماتیک و موقعیت دراماتیک را بنا کند و رابطه شخصیت اصلی و دیگران را که در دورنمای دنیای او به سرمی‌برد، معرفی کند (فیلد، ۱۳۷۸: ۱۲).

پرده دوم:

پرده دوم، یا تقابل، واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که تقریبا شصت صفحه طول دارد که از صفحه ۳۰ تا ۹۰ فیلمنامه را در بر می‌گیرد و با بطن دراماتیک موسوم به «تقابل» به هم پیوند خورده است. شخصیّت اصلی طیّ پرده دوم با موانعی برخورد می‌کند که مانع دستیابی وی یه هدف می‌شوند. (فیلد، ۱۳۷۸: ۱۳) بنابراین، اصلی‌ترین خاصیّت فیلمنامه و مهم‌ترین عنصرساختاری پیرنگ، کشمکش می‌باشد. کشمکش می‌تواند به‌صورت ستیز انسان علیه انسان، انسان علیه طبیعت و انسان علیه خودش باشد که جز کلاسیک‌ترین نوع کشمکش در فیلمنامه است. (دایسنجر،۱۳۹۶: ۱۸) معمولاً شخصیتی که در مرکز توجه داستان قرار می‌گیرد، در طول داستان با شخصیت‌های دیگر و با مشکلات خاص روبه‌رو می‌شود و به مجادله می‌پردازد که این امر سبب می‌شود تا داستان، به نقطه تعلیق و غافلگیری سپس به گره‌گشایی برسد.

پرده سوم:

این پرده، به حل بحران اختصاص دارد. راه‌حلی برای مشکل ارائه می‌شود و مجدداً تعادل برقرار می‌شود. واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که از پایان پرده دوم ، تقریباً صفحه ۹۰، تا پایان فیلم نامه طول دارد و با بطن دراماتیک مرسوم به «گره‌گشایی» به هم پیوند می‌خورد. گره‌گشایی به منظور پایان‌بندی نیست؛ بلکه گره‌گشایی یعنی راه حل (همان: ۱۴ و ۱۵).

به دیگر سخن؛ در پایان درام به نتیجه‌گیری و حل نهایی می‌رسیم (قادری، ۱۳۸۰: ۳۰)؛ لیکن

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

کشفیاتی که در انتهای فیلمنامه صورت می‌گیرد، باید از آن‌ها که در ابتدای فیلمنامه بوده، مهم‌تر باشد (دایسینجر، ۱۳۹۶: ۲۱).

در انتهای رمان ما با گره‌گشایی مواجه هستیم. با گریختن سپاه همدان به دژ شرایط ازدواج ابن سینا با مهتاب بهم می‌خورد و مهتاب مجبور به ساکن شدن در نزدیک‌ترین دهستان می‌شود و ابن سینا با گفتگو با تاج‌الملک همراه وی به همدان می‌رود و شانزده سال عمر باقی‌مانده خود را در آنجا سپری می‌کند. همچنین سرنوشت اهالی دژ از جمله مزدوج مشخص می‌شود که بوقچی با خیانت و پیوستن به سپاه غزنوی به دژ حمله و خود جانشین مزدوج می‌شود و او را اعدام می‌کند (باقر،۱۳۹۹: ۲۹۵-۲۹۰).

پیرنگ:

واژه پیرنگ[۴]، در داستان به معنای روایت حوادث با تأکید بر رابطه علیّت است. به سخن دیگر، پیرنگ، طرح منسجم و هم‌بسته‌ای است که از جایی آغاز و به جایی ختم می‌شود و میان این دو نقطه حوادثی رخ می‌دهد که با یکدیگر رابطه علت و معلولی دارند. به دلیل تأکید بر چرایی حوادث، پیرنگ با خلاصه داستان تفاوت دارد (داد، ۱۳۷۵: ۵۷).

بلکر معتقد است که "پیرنگ همان ساختار است و عبارت است از صحنه‌ها، حوادث و بحران‌های سازمان‌یافته‌ای که کشمکش را پس از تثبیت آن، با گذر از مراحل درهم‌تنیدهٔ خود به لحظهٔ گره‌گشایی می‌رساند (بلکر، ۱۳۹۲: ۱۹).

پیرنگ رمان "شیخ در محبس" بسیار منسجم است؛ زیرا نویسنده سعی کرده به مدد تنظیم منطقی حوادث، سلسله پیشرفت‌ها را با کمترین جابه‌جایی شکل دهد. راوی، اتفاقات را همانطور که در واقعیت رخ داده، روایت می‌کند و بیشتر مواقع، از طریق گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها آن را پیش می‌برد که همین عنصر غالب متنی است که این رمان را مستعد نگارش فیلمنامه اقتباسی کرده است. موضوع داستان که قبلاً در عنوان نیز اعلام شد رخدادهای این اقتباس سینمایی را تشکیل می‌دهد و در واقع شروع روایت مصادف با به زندان افتادن و آوردن ابن سینا از همدان به دژ فردقان است. گذشته‌نگری و آینده‌نگری در این رمان بیشتر مرتبط با یادکرد خاطرات و برای گسترش داستان است. همه این موارد دست به دست هم داده، تا این روایت شکل و ساختاری ساده به خود بگیرد. همچنین وحدت موضوع و یکپارچگی از دیگر خصایص پیرنگ این رمان است. طرح داستانی

4. Plot

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

فردقان می‌تواند با خط سیر داستان در فیلمنامه مقایسه شود؛ زیرا از جایی آغاز می‌شود در مسیری جریان می‌یابد و در نقطه‌ای پایان می‌یابد و همچنین روایت بر یک حادثه و شخصیت اصلی، تکیه دارد و با بهره‌گیری از شخصیت‌ها و حوادث دیگر به آفرینش ماجراهای جدید می‌پردازد. در واقع روایت این رمان، روایت خطی است و به نظر می‌رسد که برگردان سینمایی از این روایت بسیار ساده است. در این رمان شخصیت اصلی ابن سینا است به زندان دژ می‌آید و مدت مدیدی در آنجا می‌ماند و با توجه به تقاضای رییس دژ شخصی به نام منصور مزدوج که با وی دوست می‌شود و به او اعتماد می‌کند، به مداوای بیماران از جمله همسر منصور می‌پردازد.

گره‌افکنی:

گره‌افکنی که گاهی کنش صعودی نیز خوانده می‌شود، بخش‌هایی از پیرنگ است که موجب پیچیده شدن روابط و کشمکش‌ها می‌شود. انداختن گره‌هایی که در نقطهٔ اوج و لحظهٔ حل‌وفصل کشمکش بازخواهد شد. «میانهٔ درام متشکل است از یک سلسله پیچیدگی‌ها؛ پیچیدگی، عنصری از عناصر درام است که به تغییر جهت عمل می‌رود. پیچیدگی، حالت تعلیق و انتظار را در تماشاگر به وجود می‌آورد» (همان: ۲۹). به وجود آمدن این پیچیدگی‌های در میانه داستان، حاصل کشمکش است.

در این رمان، گره‌افکنی زمانی رخ می‌دهد که همسر و معشوقه ابن سینا با نام "روان" در پی حمله به قزوین و خانه بوعلی گم می‌شود و وی برای پیدا کردن او وزارت را برای بار دوم می‌پذیرد تا شاید بتواند ازین راه وی را پیدا کند؛ اما هر چند روان را پیدا نمی‌کند؛ بلکه به دردسر می‌افتد و او را به زندان دژ فردقان، منتقل می‌کنند و برای مدتی در آنجا زندانی می‌شود. «به خود بیا حسین! این تقدیر خدا بود... دیگر روان را نخواهی دید» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۳۱).

کشمکش:

تقابل و برخورد فیزیکی، ذهنی یا عاطفی میان نیروها یا شخصیت‌های مختلف یا وجوه مختلف یک شخصیت واحد. این تقابل و برخورد مأمور نیروی محرکهٔ روایت است (گذرآبادی، ۱۳۹۳: ۲۷۳). کشمکش، همان مسأله‌ای است که فیلمنامه درباره آن نوشته‌شده است و سنگ بنای فیلم روایی است و داستان با برطرف شدن کشمکش خاتمه می‌یابد (بلکر، ۱۳۹۲: ۱۳). در سینما، کشمکش در کوتاه‌ترین زمان ممکن معرفی می‌شود.

کشمکش فردی(ذهنی):

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

«قزوین ؟! بازهم کوهستان‌های شمالی آنهم در آستانه زمستان؟! خدای من! من می‌خواهم راهی جنوب شوم برای گرما... آن‌وقت دست تقدیر مرا به سرمای شمال حواله می‌دهد؟! اما نمی‌توانم خواهش خاتون را رد کنم. بااین‌همه لطفی که او و دیگر بویهیان به من کرده‌اند، باید چه کنم؟!... نظرت چیست ابوعلی؟» (زیدان،۱۳۹۹: ۸۴).

کشمکش جمعی یا گروهی:

«غوغائیانِ برآشفته و خشمگین، فریادزنان و شمشیر کشان، چونان سیلی سهمگین به‌سوی خانه بوعلی یورش بردند... هیچ‌چیز و هیچ‌کس جلودارشان نبود... دو نگهبان را در دالان ورودی خانه شیخ کشتند اسباب و اثاثیه خانه را لگدکوب کردند و به یغما بردند. غلامان و کنیزان بی‌شمار خانه را با ریسمان بستند و کشان‌کشان بیرون بردند و سپس در کوچه تنگی که به پشت خانه راه داشت، به آنان حمله کردند و هر کس زورش رسید، یکی از آن غلامان و کنیزان دست و زبان‌بسته را چونان غنیمت جنگی با خود برد تا در فرصت مناسب در بازار بفروشد» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۲۵).

کشمکش با طبیعت هم در داستان در چندین جا دیده می‌شود؛ مثل مواجه شدن ابن‌سینا همراه با رفیق خود در طوفان شن بیابان‌ها که در صفحات۱۸۳ و ۱۸۴ بیان شده است.

تعلیق:

قادری معتقد است «هرنوع عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گویند» (قادری، ۱۳۹۴: ۷۱). برای تعلیق، کارکردهای احتمالی زیر را درنظر گرفته‌اند: ۱) تعلیق ممکن است موجد اضطراب یا همدلی شود؛ ۲) انتظارات برآوردشده ممکن است احساسی از رضایت خاطر و تسکین به بارآورد؛ ۳) انتظارات فریب خورده و کنجکاوی درباره گذشته ممکن است ایجاد سردرگمی یا دلبستگی شدیدتر بکند (بوردول و تامسون۱۳۹۶: ۵۴).

در یکی از نمونه‌های بارز تعلیق در رمان مذکور، بحث ازدواج شیخ بوعلی با مهتاب است که نمی‌دانیم ازدواجی صورت می‌گیرد یا نه،که در فصل انتهایی کتاب متوجه می‌شویم وصالی صورت نمی‌گیرد و مهتاب قبل از حمله به قلعه با برادر و خانواده‌اش در روستایی نزدیک قلعه پناه می‌گیرند و برای همیشه از شیخ دور می‌ماند.

یک نمونه دیگر از تعلیق، پیدا شدن روان است که با خواننده در ذهن خود آن را مرور می‌کند: آیا روان زنده است یا مرده؟ آیا شیخ دوباره روان را پیدا می‌کند یا نه؟

فلش‌بک در متن رمان:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

فلش بک عبارت است از تدبیری سینمایی در بیان مقصود که طی آن واقعهٔ زمان حاضر، رها می‌شود و معمولاً از منظر یکی از قهرمانان داستان یا از منظر نویسنده و برای بیان مقصودی خاص، مقایسه و زمینه‌چینی به نقل اتفاقی درگذشته می‌پردازد (دوایی،۱۳۶۹ ذیل فلش‌بک). انتقال از یک صحنه به صحنه‌هایی که قبل از آن اتفاق افتاده است. به‌عبارت‌دیگر، نما، صحنه یا سکانسی که نسبت به زمان حال فیلم، درگذشته اتفاق افتاده است (گذرآبادی، ۱۳۹۳: ۲۳۷).

«تصاویری گنگ و فراموش‌شده از نخستین سفری که با پدر و مادر داشت، در خاطر مزدوج نقش بست. وقتی بچه بود و با گذر از کوه‌های سر به فلک کشیده، از دهات «دیار بکر» به اطراف موصل رفتند و همین‌که به آن‌جا رسیدند، پدرش با تب و لرزی شدید از دنیا رفت. چهره مردی لاغر به یادش آمد که با مادرش ازدواج کرد... و نگاه‌های زشت و بی‌رحم او... و روزهای تلخ بیماری مادرش که طبیبی نیافت و جان باخت... مادر که مُرد او به‌زحمت ۱۴ سال داشت؛ اما چنان درشت بود که ۲۰ ساله می‌نمود.»

«ابن‌سینا نیز به بدبختی فعلی‌اش می‌اندیشید که ذهنش اندک‌اندک پر کشید و دورتر و دورتر رفت تا به روزگاران خوش بخارا رسید. چهره «سُندُس» در نظرش مجسم شد با همان زیبایی و بی‌پروایی... اوقاتِ با او بودنش را به یاد آورد و خشم در وجودش شعله‌ور گشت آن خاطرات دور و ناخوش، همواره مضطربش می‌کرد و خواب را از چشمش می‌ربود» (زیدان،۱۳۹۹: ۲۸).

پایان‌بندی:

نحوهٔ به پایان رساندن فیلم اهمیت بسیار زیادی دارد؛ زیرا برای اینکه یک فیلم، شانس موفقیت زیادی داشته باشد، باید پردهٔ آخر آن بسیار جذاب و راضی‌کننده باشد. یک اصل بدیهی و قابل‌توجه هالیوودی می‌گوید: فیلم‌ها برای بیست دقیقهٔ آخرشان ساخته می‌شوند. در پایان درام به نتیجه‌گیری و حل نهایی می‌رسیم (قادری، ۱۳۹۴: ۳۱).

فیلم مانند رمان و داستان ممکن است دارای پایان باز و یا پایان بسته باشد. فیلمی که دارای پایان بسته است؛ یعنی تمام پرسش‌هایی که در داستان مطرح‌شده و تمام عواطفی که برانگیخته‌شده، پاسخ‌داده‌شده است (مک کی، ۱۳۹۶: ۱۳). در مقابل، فیلمی که دارای پایان باز باشد پاسخ برخی از پرسش‌های مطرح‌شده در ذهن خواننده را به عهده خود او می‌گذارد (همان: ۳۳-۳۴).

این رمان دارای پایان‌بندی بسته است. پایان همه ماجراها مشخص شده است و ما با سؤالی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

مواجه نیستیم. در آخر رمان با حمله سپاه همدان در نزدیکی دژ، مهتاب با خانواده خود به نزدیک‌ترین دهستان پناه می‌برد و ابن سینا با تاج الملک دیدار می‌کند و همراه وی به همدان می‌رود. عاقبت افراد دژ معلوم می‌شود. بوقچی با جاسوسی و پیوستن به سپاه غزنوی، به دژ حمله می‌کنند. مزدوج که اعدام می‌شود و بوقچی خیانتکار، جانشین او می‌شود و دختر بزرگ مزدوج، بوقچی را با خنجر می‌کشد و از دژ فرار می‌کنند.

فرم سینمایی رمان:

سکانس‌بندی

در یک تعریف ساده از سکانس باید آن را این‌طور تعریف کرد: «سکانس، قسمتی از فیلم است که خودبه‌خود جزئی کامل است و معمولاً با تیره شدن تدریجی تصویر (فیداوت) تمام می‌شود (دوایی، ۱۳۶۹ ذیل سکانس). سکانس مهم‌ترین عنصر فیلمنامه، استخوان‌بندی یا ستون فقرات فیلمنامه است و همه‌چیز را در کنار هم نگه می‌دارد (فیلد،۱۳۹۵: ۱۱۶). با تقسیم شدن فیلم به سکانس‌های مختلف، مخاطب یا منتقد می‌تواند به ساختار روایت در فیلم پی ببرد و روابط بین سکانس‌ها را به‌خوبی درک کند. به‌طور متوسط یک فیلم رسمی و رایج در سینمای آمریکا، دارای بیست‌وسه یا بیست‌وچهار سکانس است. رسم بر این بوده که سکانس‌های آغازین فیلم، دارای نماهای معرف باشند تا بیننده ازنظر زمانی و مکانی روایی کاملاً با فیلم درگیر شود (پور شبانان، ۱۳۸۹: ۸۶).

در اولین سکانس و نمای اول، صحنه‌ای است که دوربین به خورشید در حال غروب نگاه می‌کند و غروب را به تصویری می‌کشد و در نمای دوم دوربین از بالا دژ را نشان می‌دهد و سرزمینی که دژ در آن واقع شده است را به طور کلی معرفی می‌کند. دوربین از بالا به نشان دادن محیط خشک و بی آب می‌پردازد.

سکانس اول، پلان اول

غروب، خارجی، دژ فردجان

«خورشید خسته روز کوتاه و زمستانی، افتان و خیزان به سوی نهانگاه همیشگی‌اش می‌رفت... و چنان کُند که در آن فرو می‌غلتید» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹). «در این مناطق بس هولناک و خشن، تنها چیزی که در افق دید آدمی به چشم می‌خورد، دژ "فردجان" بود که از روزگاران کهن، ساکت و خاموش چنان پیرزنی بچه‌مُرده در گوشه‌ای چمباتمه زده بود و از دور بی‌کس و تنها می‌نمود. در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

اطراف دژ هیچ چیز نبود جز زمینی خشک و بی‌آب و علف و هوایی سرد و سوزان...» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹).

در پلان دوم از سکانس اول، به انتظار نشستن رئیس دژ می‌پردازیم که دوربین روی وی و دو سربازش که در کنار او ایستاده‌اند، است.

سکانس اول، پلان دوم

شب، دژ فردجان، خارجی

خورشید که سراسر روز در پس پرده ابر پنهان بود، ناگهان در کام مغرب رفت و زاغ شب که بر فراز زمین بال گشود، سوزِ سرما شدت گرفت. با این حال رئیس دژ و امیر نظامیانش، فرمانده "منصور مزدوج" از ظهر بی‌آنکه تکان بخورد در جای خود به انتظار نشسته بود ... روی نیمکتی بزرگ با میزی کهنه در برابرش، نهاده در فضای فراخِ میان دو برجی که در پیشانی دژ قرار داشت (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹ و ۲۰).

نما[5](زاویهٔ) و نوع حرکت دوربین:

امکان ارائه تصاویر از زوایای گوناگون مشخصه ساختاری گوناگون است و آن‌را از اجرای تئاتر متمایز می‌کند. این زوایا مجموعه نماهایی با طول‌های گوناگون است که شبکه‌ای پیچیده از نقاط دید را به‌کار می‌گیرد. موفقیت فیلم فقط به پیرنگ روایی فیلم بستگی ندارد؛ بلکه به چگونگی فیلمبرداری آن وابسته است. در مقابل نوع داستان نیز تعیین کننده نوع نماهای فیلم است.

نما/ شات/ پلان و حتی صحنه معانی مترادفی دارند. یک نما عبارت است از زمانی که کلید دوربین زده می‌شود و فیلمبرداری آغاز می‌شود تا زمانی که فیلمبرداری به اتمام می‌رسد. نما می-تواند در اندازه‌های مختلفی وجود داشته باشد (احمدزاده، ۱۳۸۸: ۹۰). کوچکترین واحد در سینما و عناصر سبکی را نما یا شات می نامند؛ یعنی از زمانی که دوربین روشن می شود تا زمانی که کارگردان دستور کات می دهد (شهبازی، ۱۳۹۰: ۸۲). یک فیلم داستانی یا مستند از نماهای مختلفی تشکیل شده است. نماها برحسب نزدیکی یا دوری دوربین به سوژه یا به نسبت فضای کلی قابل رؤیت از طریق ویزورِ(چشمی دوربین) دوربین به سه نمای اصلی نمای دور یا لانگ شات، نمای متوسط یا مدیوم شات، نمای نزدیک یا کلوزآپ تقسیم می‌شود. اگر موضوع یک انسان باشد نمای نزدیک، تصویر درشت صورت او، از سرشانه‌ها تا بالای سر است (ضابطی جهرمی،۱۳۶۶: ۲۵و۲۶).

5. Shot

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

-نمای دور[6]

نمایی که از فاصله دور، سوژه و شخصیت‌ها و بخشی از محیطی که سوژه در آن قرار دارد را نشان می‌دهد، نمای دور است. درواقع نمای دور، بیش از نمای نزدیک و متوسط، درباره سوژه و محیط اطراف او، به ما اطلاعات می‌دهد (فیلیپس، ۱۳۹۵: ۸۹).

«ابن‌سینا دست از نوشتن کشید و به سوی او رفت... مزدوج دستش را گرفت تا جایی را که برای انبار داروها در نظر گرفته‌است، نشانش دهد. با هم وارد راهرو تنگ میان دو حیاط جلو و پشتی دژ شدند» (زیدان، ۱۳۹۹: ۷۳). در این صحنه دوربین هر دو سوژه یعنی این سینا و مزدوج را همراه با فضای راهرو نشان می‌دهد طوری‌که سوژه‌ها تمام قد در دوربین نمایان هستند.

«راهرو بوی بدی داشت و سقفش ضربی بود چند اتاق بالای آن بود و اتاق‌هایی در وسط دژ روی آن‌ها قرار داشت. دیوار این اتاق‌ها با سنگ‌هایی کوچک‌تر و نازک‌تر از سنگ‌های دیوار اصلی دژ و اتاق‌های چسبیده به آن ساخته‌شده بود. در وسط راهرو پلکانی رو به پایین می‌رفت ابن‌سینا با اشتیاق از مزدوج پرسید: این پلکان پلکان به کجا می‌رسد؟...ابن‌سینا برخاست و با رفت‌وبرگشت در اتاق در طول اتاق تمرکز نمود» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹۵).

نمای متوسط[7]

نمایی بین نمای دور و نمای نزدیک، که اگر سوژه انسان باشد، معمولاً از زانو یا کمر به بالای او را نشان می‌دهد. این نما بیشتر برای نمایش رابطه میان دو یا چند شخصیت و گفت‌وگوی آن‌ها مورداستفاده قرار می‌گیرد و این فاصلهٔ دوربین، اهمیتی یکسان به سوژه و محیط اطراف او می‌دهد (فیلیس، ۱۳۹۵: ۹۱).

نمونه این نما را نویسنده اینگونه توصیف می‌کند: «پس‌از چندی روان در درگاه اتاق نشست و نگاهش را در پی ابن‌سینا فرستاد که آرام و خاموش دور حیاط قدم برمی‌داشت... شیخ پس‌از دو دور به روان نزدیک شد و در کنارش نشست." (زیدان، ۱۳۹۹: ۹۹). در این صحنه دوربین می‌تواند از نمای متوسط بیانگر گفتگوی ابن سینا و روان باشد و هر دو را از نیمه بدن یعنی کمر به بالا نشان دهد.

نمای نزدیک یا درشت[8]

6. Long shot
7. Midium shot
8. close up

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

نمایی که در آن چنین به نظر می‌رسد که دوربین به فاصلهٔ بسیار نزدیکی از سوژه رسیده است و در این حالت، سوژه، ارتفاع قاب را پر می‌کند و فقط بخش کوچکی از محیط اطراف دیده می‌شود. اگر سوژه انسان باشد، نمای نزدیک معمولاً تمام سر او را نشان می‌دهد (فیلیس، ۱۳۹۵: ۹۱).

«مهیار برخاست... در را از داخل بست و چراغ دیواریِ دیگری را روشن نمود؛ تو گویی در کنار تابش مهتاب، نور دیگری هم لازم بود! از دور به تیغ ابروان پهن و بلندش سر می‌برید و با برق چشم جادویش دل می‌برد» (همان،۱۸۹). در این صحنه دوربین به ابروهای پهن و بلند مهتاب، و چشمان وی نزدیک شده و از نمای نزدیک به تصویر می‌کشد.

«چهره ابن‌سینا درهم گشت و در جایش خشک شد، اما نمی‌توانست در حضور امیر آه بکشد یا بگرید.»(زیدان، ۱۳۹۹: ۱۳۱) در این صحنه دوربین به چهره ابن سینا که از خشم و ناراحتی درهم کشیده شده نزدیک می‌شود و آن را از نزدیک به تصویر می‌کشد.

نمای بسیار درشت[9]

از این نما، معمولاً برای پیشبرد بخش خاصی از روایت و ایجاد برجستگی نقاط خاصی از تصویر استفاده می‌شود. اگر سوژه چهره شخصی باشد، فقط بخشی از آن دیده خواهد شد. این فاصله دوربین، برای نمایش ماهیت سوژه استفاده‌شده و در آن معمولاً هیچ جای محیط اطراف دیده نمی‌شود (فیلیس، ۱۳۹۵: ۹۱). در رمان مذکور نمونه‌های زیادی از نمای درشت دیده می‌شود که در ادامه فقط به چند نمونه می‌پردازیم:

«ابن‌سینا در جای خود خشک‌شده بود و دهانش از حیرت و خشم بازمانده بود» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۶۴). در این صحنه دوربین دهان ابن سینا که از حیرت بازمانده است را از نمای بسیار نزدیک و درشت نشان می‌دهد.

«پدر همچنان ساکت به بشقابش زل زده بود و چیزی نمی‌خورد». در این صحنه دوربین فقط به بشقابی که پدر ابن سینا به آن خیره شده نزدیک شده و آن را از نمای بسیار درشت به تصویر می‌کشد.

«ستاره گرهی به ابروهای پهن و پرپشت خود انداخت و چشمان مهربانش را تنگ کرد» (همان: ۲۲۵). در این صحنه دوربین فقط با نمایی درشت ابروهای گره خورده از عصبانیت ستاره و چشمانی که تنگ و کوچک شده او را نشان می‌دهد پس درین قاب تصویر فقط چشمان و ابروهای ستاره

9. Exe. Close- up

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

دیده می‌شود.

نمای خیلی دور

اگر سوژه یک شخص است، تمام پیکر او دیده می‌شود؛ ولی در اندازه خیلی کوچک، و بخش عمده فضای قاب را محیط اطراف اشغال خواهد کرد. ازین فاصله دوربین اغلب برای نشان دادن شکل کلی و گسترده صحنه وقوع رخداد استفاده می‌شود (فیلیس، ۱۳۹۵: ۹۴).

«مزدوج و ابن سینا بر بام دژ نشسته بودند و دور شدن بوقچی را نظاره می‌کردند. بوقچی با همان خباثت همیشگی‌اش در نور کم‌رنگ غروب از آنجا می‌رفت... چندان رفت که از تیررس دژ خارج شد و سپس از راه بیرون رفت و با الاغش دور بزرگی زد تا هوا تاریک شود و آنها نتوانند مقصدش را تشخیص بدهند» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۲۷). در این صحنه دوربین در جایی که ابن سینا ومزدوج روی بام نشسته‌اند، قرار دارد و از نمایی بسیار دور صحنه دور شدن بوقچی را در قاب دوربین نمایان می‌شود، مشاهده می‌کنیم.

نمای باز[10]

نمای باز با لنز باز (Wide) گرفته می‌شود و فضای وسیعی را نشان می‌دهد. این لنز در فضاهای بسته هم کاربرد دارد و برای نشان دادن و توانایی ضبط تصویر در فضای بسته که لنزهای دیگر امکان کارکرد ندارند، مورد استفاده قرار می‌گیرد. (همان: ۴۰ و ۴۱)

«در اواسط کوچه‌ای که به آن خانه منتهی می‌شد، ابوبکر برقی را دید که روی سکویی مفروش در بیرون خانه‌اش نشسته‌است و کتاب می‌خواند» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۳۵). در این صحنه دوربین فضای باز و کل کوچه را نشان داده که در وسط آن ابوبکر روی سکویی نشسته است.

نمای چرخشی دوربین (ساکن) یا تیلت: [11]

از میان سه نوع حرکت دوربین، یعنی چرخش، حرکت تعقیبی و حرکت جرثقیل، تنها چرخشی است که بدون حرکت دادن دوربین از موقعیتی به موقعیت دیگر اجرا می‌شود. این حرکت نیز هم‌چون دیگر نماهای متحرک، به عنوان جایگزینی برای تدوین، چندین زاویه دید را در نمایی واحد گرد می‌آورد. (بالا و پایین) چرخش دوربین به صورت عمودی (بالا و پایین) یا مورّب بر محور ثابت که برای پیگیری موضوع فیلمبرداری به کار می‌رود (فیلیس، ۱۳۹۵: ۴۲).

10. Wide Angle
11. Tilt

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

«اما ابن‌سینا به طبقه بالا رفت برای آنکه صدایی برنخیزد و خواب کسی بر نیاشوبد، پنجره اتاق داروها را آهسته و محتاطانه گشود» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۶۴).

«خدمتکار، ابن‌سینا را به طبقه‌ی بالا برد که اتاقی بزرگ در آن‌جا بود و بااینکه درش باز بود، او در زد و همین‌که ابن‌سینا وارد شد، شتابان از پلکان پایین رفت» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۳۵). در این نما دوربین همراه با سوژه به طرف بالا و سپس پایین حرکت می‌کند.

نمای پانورامیک یا نمای معرّف[12]

آشناترین مورد استفاده از چرخش دوربین حرکت آرام بر روی چشم‌اندازی وسیع است، یکی از نماهای اصلی در آن دسته فیلم‌های آماتوری و حرفه‌ای که از فضاهای وسیع و باز استفاده می‌کنند. چرخش پانورامیک معمولاً به عنوان نمای معرّف استفاده می‌شود. موارد استفاده از آن عبارتند از: چرخش عمودی دوربین به سمت پایین یا بالا بر روی آسمانخراش برای نمایش ارتفاع آن و چرخش افقی برای انتقال عظمت محلی نظیر صحرا یا اقیانوس که گستردگی آن‌ها بسی بیش‌تر از محدوده یک قاب ثابت است (فیلیپس، ۱۳۹۵: ۳۱۱). نمایی که فضایی کلی را با حضور اشیا و شخصیت‌ها و به‌منظور معرفی صحنه و فضا به بیننده نمایش می‌دهد، به «نمای معرف» مشهور است و به ایجاد رابطه میان تماشاگر و محیط کمک می‌کند. از این نما، برای آگاهی بیننده از تغییر فضا و در شروع سکانس‌ها به‌ویژه سکانس‌های آغازین، زیاد استفاده می‌شود (همان، ۸۹).

«در این مناطق بس هولناک و خشن تنها چیزی که در افق دید آدمی به چشم می‌خورد دژ فردقان بود که از روزگار کهن ساکت و خاموش چونان پیرزنی بچه مرده در گوشه‌ای چون چون باند چمباتمه زده و از دور بی‌کس و تنها می‌نمود در اطراف دژ هیچ‌چیز نبود جز زمینی خشک و بی‌آب و علف و هوایی، و هوایی سرد و سوزان که زوزه‌کشان از لابه‌لای قله‌های پراکنده می‌گذاشت و نعره‌زنان در دامنه‌ها و دره‌های پوشیده از رمل های خشن و سنگ‌های ریز و درشت، می‌دوید حتی پرنده‌ها نیز در این سرزمین دورافتاده و هولناکی که از هر سو با بیابانی بی‌انتها احاطه شده بود بال نمی‌گشودند و لانه نمی‌کردند» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹). دوربین از بالا تمام نمای دژ و مناطقی که در آن واقع شده است را به بیننده نشان می‌دهد و به معرفی آنجا می‌پردازد.

۲-نمای جرثقیل یا کرین [13]

12. Establishing shot
13. Crane Shot

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

معمولاً تصور می‌شود که نمای جرثقیل صرفاً یک حرکت عمودی است؛ اما در واقع جرثقیل می‌تواند در بسیاری جهت‌ها حرکت کند، هر چند که عامل متمایزکننده آن توانایی در انجام حرکت‌های عمودی است. از این جهت نمای جرثقیل در بین انواع حرکت‌های دوربین حداقل طبیعت‌گرایی را داشته باشد. حرکت جرثقیل علاوه بر این‌که به نمای افتتاحیه شکوهی حماسی می‌بخشد، استفاده‌های فراوانی دارد. جرثقیل قادر است برای گرفتن نماهای ساکن دوربین را در صحنه جابه‌جا کند، کاری که در حالت‌های عادی به سکو یا سه پایه نیاز دارد. جرثقیل می‌تواند به زیر پایه خود نیز برود و بدین ترتیب گستره حرکت عمودی خود را تقریباً دو برابر کند (فیلیپس، ۳۲۲ و ۳۲۳).

«ظهر بود که در میان بیابان و در جایی‌که هیچ جان‌پناهی دیده نمی‌شد، باد شدت گرفت... ستون‌هایی از گردباد، دیوانه‌وار و رقصان در فضا پیچ‌وتاب می‌خورد و عربده می‌کشید. دیگر آسمان دیده نمی‌شد و پای الاغ‌ها توان رفتن نداشت. همین‌که آن دو پیاده شدند الاغ‌ها رم کردند و گریختند و در دل غبار ناپدید گشتند... ابن‌سینا جامه گشادش را درآورد و آستین‌هایش را به هم گره زد و چیزی مانند مناره ساخت تا در زیر آن از طوفان شن در امان بماند» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۶۵).

۳-نمای تعقیبی یا تراولینگ[14]

نمای تعقیبی می‌تواند یک محل یا یک موضوع را مورد بازرسی قرار داده و با تمرکز بر جزییات، آن‌را به تدریج برای ما فاش کند. در یک حالت دوربین از نمای درشت آغاز می‌کند و سپس به یک نمای باز عقب می‌کشد به نحوی که ما از جزئیات به منظر عمومی صحنه می‌رسیم. در نمای تعقیبی غالباً دوربین در امتداد موضوعاتی که در محوطه‌ای وسیع پراکنده شده‌اند، نظیر یک بازار یا ماشین-های در حال رفت‌وآمد حرکت می‌کند. معمول‌ترین کاربرد نمای تعقیبی برای سکانس‌های پرتحرک و موضوعاتی که سرعت زیاد دارند، دنبال کردن دو یا سه نفری است که در حال گفت‌وگو هستند. از همین تراولینگ موازی غالباً برای فیلمبرداری از گفت‌وگو در ماشین، پشت اسب درون قایق و یا هر وسیله نقلیه دیگری استفاده می‌شود (فیلیپس، ۳۳۵ و ۳۳۶). حرکت دوربین به جلو یا عقب صحنه بر روی ریل را تراولینگ می‌گویند (افصحی، ۱۳۸۳: ۳۶).

«کاروان عصر هنگام از کاروان‌سرایی در دامنه کوه گذشت که ابن‌سینا کودکانی را مشغول بازی در حیاط دید با زنی که شتابان خود را پشت در پنهان نمود. بچه‌ها به کاروانیان سلام کردند و

14. Traveling

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

لبخندی از لب‌های ابن‌سینا ربودند. شیخ برای ایشان دستی تکان داد آن‌ها خندیدند و می‌خواستند پیش بیایند که با فریاد مردی، به حیاط برگشتند تا بازی خود را ادامه دهند! ابن‌سینا دوباره در آسمان خیالات و آرزوها بال گشود» (زیدان، ۱۳۹۹: ۸۶ و۸۷). در این نما سوژه یا در حال دور شدن از دوربین یا در حال نزدیک شدن به آن یا در حال عبور از یک طرف به طرف دیگر است. در این نما ما شاهد رفت‌وآمد دوربین از روی کاروان به طرف کودکانی که مشغول بازی هستند و دوباره دوربین سمت زنی که خود را از دید کاروان به پشت در پنهان می‌کند، هستیم.

نمای پن:[15] حرکت دوربین بر محور ثابت به سمت راست و چپ مانند آدمی که ثابت ایستاده و با گردش سر حول محور گردن، به سمت راست یا چپ نگاه می‌کند. این نگاه ممکن است نرم و آرام یا تند و سریع (Swish Pan) باشد (افصحی، ۱۳۸۳: ۲۳).

«در تاریکی شب درحالی‌که این‌سو و آن‌سو را می‌پاییدند، از دکان خارج شدند» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۲۷). در این صحنه دوربین همراه با حرکت سر و چشم به طرف راست و چپ حرکت می‌کند.

نمای دالی:[16] دالی ارابه‌ای است با چهار چرخ که فیلمبردار روی آن سوار می‌شود و بسته به دکوپاژ از موضوع دور یا نزدیک می‌شود و همراه با موضوع یا در تعقیب موضوع حرکت می‌کند. کارلو یا دالی توسط " پاسترونی" فیلمساز ایتالیایی اختراع شد. دوربین بر دالی که بر روی ریل یا روی چرخ‌های لاستیکی بادی‌اش حرکت می‌کند (افصحی، ۱۳۸۳: ۳۸).

«آن‌ها رفتند و روح مهتاب دامن‌کشان و آرام‌آرام سایه از سر او برگرفت. ابن‌سینا در جای خود ایستاده بود و از دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زد... هنگامی‌که مهتاب چهره رنگ‌پریده‌اش را برگرداند، نگاه غمگین او تا ژرفای جان بوعلی رخنه کرد. نگاهی که گویا فاجعه‌ای را دریافته‌است و می‌داند که چه خواهد شد» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۹۵).

دیزالو[17] و فید[18]

دیزالو و فید، دو حرکت انتقالی در سینما هستند که برای بیان گذر زمان از آن‌ها استفاده می‌شود. در دیزالو، یک صحنه به تدریج محو و صحنه دیگر به تدریج آشکار می‌شود. در فید هم تصویر قبلی رو به سیاهی می‌رود و تصویری دیگر، جایگزین آن می‌شود. در داستان حاضر، معمولاً

15. Pan
16. Dally
17. dissolve
18. fade

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

در پایان هر فصل و آغاز فصل بعدی می‌توان از فید استفاده کرد. نمونه دیزالو هم در داستان مذکور «سحرگاهان مرکّبش تمام شد و ابن سینا ناگزیر برخاست تا بخوابد. همین‌که از جا بلند شد، خواب‌رفتگی و درد پایش را احساس کرد... دو رکعت نماز خواند و روی سکّویی که چونان تخت از آن استفاده می‌کرد، دراز کشید» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۴۲). که برای نشان دادن شتاب‌های مثبت استفاده می‌شود.

نورپردازی

آنچه که بر پرده سینما به نمایش درمی‌آید و حس‌های مختلف را به بیننده منتقل می‌کند، توسط ثبت نورها، سایه روشن‌ها ورنگ‌مایه‌های گوناگون کنترل شده بر روی امولسیون فیلم است و این همان هنر ویژه‌ای است که در سینما به آن نورپردازی می‌گویند و یکی از اساسی‌ترین وظیفه‌های یک مدیر فیلمبرداری است. نورپردازی هنری پویا و در حال تحول است (کمالی و بلاوی، ۱۳۹۸: ۱۶۰). بخش عمده تأثیرگذاری تصویر، ناشی از کار نورپردازی است. در سینما نورپردازی کاری فراتر از نورتاباندن به اشیا فقط برای نمایاندن آن‌هاست. بخش‌های روشن‌تر و تیره‌ترِ درون قاب به ساخته شدن ترکیب‌بندی هر نما کمک می‌کند و بدین ترتیب نگاه ما را به اشیا و کنش‌های خاص معطوف می‌کند. یک لکه که نور بیش‌تری دریافت کرده می‌تواند توجه ما را به یک ژست مهم جلب کند. در مقابل سایه جزئیات را پنهان می‌کند یا باعث ایجاد تعلیق درمورد آنچه ممکن است در آن‌جا باشد، می‌شود. این سایه، سایه افکنده است، چون بدن شما جلوی تابش نور را گرفته است (بوردول و تامسون، ۱۳۹۶: ۱۶۴). طراحی نور، متناسب با نوع صحنه صورت می‌گیرد و دیدگاه هنری طراح نور با مشارکت فیلمبردار و کارگردان اجرامی‌شود (افصحی ، ۱۳۸۳: ۱۳۹). در این رمان می‌توان گفت پرداخت نور و رنگ، تقریباً با دقت انجام شده است و توصیف نور به گونه‌ای است که در بیان سینمایی کمک می‌کند و در رنگ‌پردازی صحنه‌های رمان، نور آفتاب و چراغ جلب توجه می‌کند.

«نزدیک شدن غروب و برچیده‌شدن دامن روشنایی، اندک‌اندک، جامه سیاه و آمیخته به ابهام و تشویش را برتن مناطق اطراف می‌پوشاند»(زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹).

«مهتاب زیر آن چادر سیاه، جامه‌ای به رنگ زرد تند پوشیده بود که چشم بیننده را می‌نواخت و سر آستین‌ها و پیش‌سینه آن گلدوزی‌های زیبایی با نخ‌های سیاه و طلایی داشت» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۰۰).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

«شب به نیمه نرسیده بود که ناگهان فریاد نگهبانان برج بلند شد و از نزدیک شدن مشعل کاروان همدان خبر داد.»

«پرتو خورشید از لای در و از فاصله دو پنجره خود را به درون اتاق انداخته بود.» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۱۳) در کل می‌توان گفت نورپردازی سینما به دو شکل انجام می‌شود: نورپردازی طبیعی مانند نور خورشید و مهتاب، و نورپردازی صنعتی مانند پروژکتورها، آباژورها و چراغ‌ها (کمالی و بلاوی، ۱۳۹۸: ۱۶۱). نمونه‌هایی چون پرتوخورشید، غروب و مشعل کاروان به نورپردازی های طبیعی در رمان مذکور اشاره دارد.

توصیفات صوتی:

موسیقی و جلوه‌های صوتی در ساخت فیلم، بسیار ارزشمند هستند. صداهای طبیعت که کلید حافظه حسی محسوب می‌شوند، نقش مؤثری در تجسم بخشیدن به تصاویر و حال و هوای مربوط به آن‌ها در ذهن نویسنده، ایفا می‌کنند. صدا یکی از عواملی است که نماهای فیلم را به یکدیگر پیوند می‌دهد. صدا تأثیر حسی بر مخاطب دارد و می‌تواند در درک و قضاوت مخاطب از تصاویر فیلم، تأثیر مهمی داشته باشد (ویل، ۱۳۶۵: ۳۳). روایت سینمایی علاوه بر این‌که شامل طرح داستانی است، می‌تواند دربرگیرندۀ مواردی که از خارج به دنیای داستان فیلم، آمده‌اند نیز باشد. یکی از جنبه‌های مهم روایتگری سینما، روایت با موسیقی است. موسیقی با توجه به اینکه در جای خود شکل هنری مستقلی است، گاه جدا از دیگر جنبه‌های صدای فیلم عمل می‌کند.

یوسف زیدان در این اثر، علاوه بر دست توانایی که در تصویرسازی‌ها دارد، به توصیفات صوتی نیز توجه کرده که این یکی از نمایشی و سینمایی این رمان است؛ برای نمونه زمانی که ابن سینا نزد سندس است که صدای الله اکبر اذان شنیده می‌شود. توصیفات صوتی نویسنده در این قسمت به کمک تصویرسازی داستان می‌آید و در ساخت صحنه‌های فیلم، به فیلمساز کمک می‌کند.

«ابن‌سینا که در قصر نماز عصرش را غرق در افکار پریشان خوانده بود، این نماز را در اتاق خوابش اعاده کرد و در سجده طولانی‌اش موضوعی تلخ به او الهام شد. گویی که با گوش دل صدایی چنان زوزه باد پاییزی دلال لابه‌لای شاخه‌های لخت و انبوه شنید که با لحنی مطمئن و محکمی می‌گوید: به خود بیا حسین! این تقدیر خدا بود دیگر روان را نخواهی دید»(زیدان، ۱۳۹۹: ۱۳۱).

«مهتاب بی‌درنگ خواسته عبور بوعلی را برآورده ساخت و ترانه‌ای دیگر خواند با الفاظی شیرین و آهنگی دلکش اما باز هم آهسته»(همان: ۲۱۲).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

«اللهاکبر اللهاکبر حسین به‌دنبال یافتن کلماتی برای بیان حال خویش بود که صدای مؤذن در آسمان شهر پیچید. صدایی ضعیف که از دور به گوش می‌رسید؛ اما گیرا بود و مؤثر»(همان: ۲۵۲). نویسنده با توصیفات صوتی در رمان به فیلمساز در خلق فیلم و به تصویر درآوردن آن کمک شایان می‌کند.

نتیجه‌گیری

قریب به یک دهه است که به طور جد به اقتباس از کتب ادبی و واکاوی ظرفیت‌های سینمایی از آن‌ها، پرداخته شده است. سینما نیز به‌عنوان هنر هفتم، در بردارنده هنرهای قبل از خود به‌خصوص ادبیات در این بین در تکامل سینما بسیار چشمگیر بوده است. در میان انواع ادبیات داستانی، رمان بیشترین شباهت را به فیلمنامه دارد که گزینهٔ مناسبی برای نگارش یک فیلمنامه اقتباسی به شمار می‌رود. رمان یوسف زیدان نیز از لحاظ ساختار و محتوا دارای ویژگی‌ها و قابلیت‌هایی است که کاملاً قابل انطباق با الگوهای مهم و عناصر روایی فیلمنامه‌نویسی است. در واقع در اثر وی، ظرفیت‌های نمایشی مانند ساختار دراماتیک قوی وجود دارد که با ترتیبی خطی، حوادث را به گونه‌ای منسجم، کنار هم قرار می‌دهد و این ساختار، قابلیت تبدیل شدن به یک فیلمنامه استاندارد را دارد.

رمان مذکور به لحاظ محتوایی با داشتن درونمایه‌های قوی و پرداختن به موضوعات و مسائل جامعه دوره ابن سینا می‌تواند دست‌مایه مناسبی برای تبدیل فیلم‌هایی با ژانر تاریخی باشد. همچنین این رمان، با داشتن شخصیت‌های بسیار نمایشی و عینی به راحتی و بدون کوچک‌ترین تغییراتی می‌توانند به فیلمنامه تبدیل شود. فضاسازی و صحنه‌پردازی در رمان بررسی شده، کاملاً هنرمندانه ترسیم شده‌اند و یوسف زیدان با توصیفات دقیق خود، همه اجزاء مورد نیاز صحنه در فیلم را به طورکامل مشخص می‌کند. بیان رویدادها نیز در رمان کاملاً تصویری است و می‌توان گفت شیوه روایت آنها متناسب با شیوه روایت در سینماست. راوی فضای صحنه‌ها، چه عناصر مربوط به مکان را به دقت توصیف کرده و سعی می‌کند نظیر یک فیلمبردار صحنه‌ها را به دقت نشان دهد. راوی مانند یک دوربین فیلمبردار که تنها قادر است ظاهر اشخاص را به ما نشان دهد، بیشتر حرکات و حالت ظاهری اشخاص را برای خواننده وصف می‌کند و اگر قرار است درباره ذهنیت‌ها و افکار شخصیت‌ها چیزی بگوید، به طور غیرمستقیم عمل می‌کند و از گفتگو یاری می‌جوید. در واقع این آثار، سبک سناریو مانند دارند و حوادث و رویدادها و صحنه‌ها به گونه‌ای

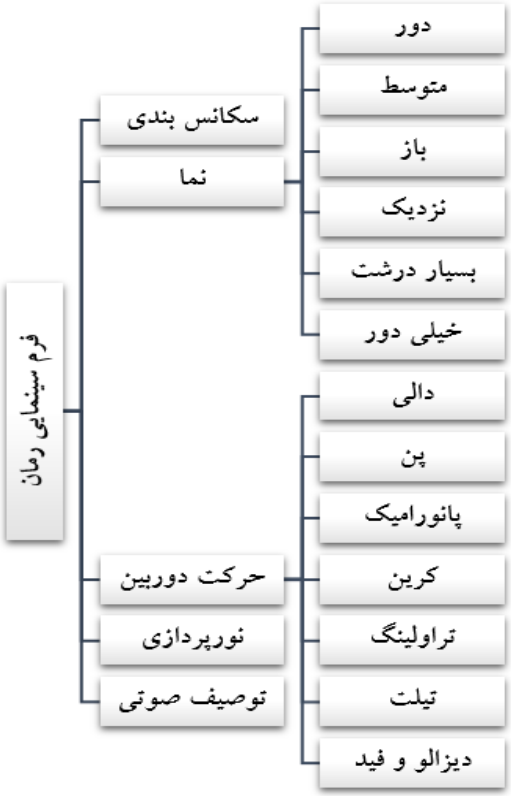
[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

طراحی و تدوین شده‌اند که قسمت‌های مختلف داستان‌ها به صورت نماها و سکانس‌های مختلف یک فیلمنامه هستند. در بسیاری از بخش‌های رمان‌های مورد بررسی، می‌توان زاویه نگاه راوی را با زاویه نگاه دوربین مقایسه کرد.

از نظر فرم روایی، با بررسی رمان مورد بررسی، دارای ساختار سه پرده طبق نظر سیدفیلد است؛ زیرا دارای یک قهرمان مفرد و فعال و زمانی خطی است. پایان فیلمنامه بسته است و در آخر خواننده جواب سؤالات خود را گرفته و سؤالی برایش باقی نمی‌ماند. یوسف زیدان به خوبی از عهده ایجاد کشمکش‌ها بر آمده است. کشمکش‌ها از نوع فردی، گروهی و کشمکش با طبیعت هستند. نویسنده با ایجاد تعلیق، مخاطب را با خود همراه می‌کند. رمان دارای گره‌افکنی، بحران و در آخر گره‌گشایی است.

از نظر فرم سینمایی در رمان ذکر شده، زاویه نگاه راوی با زاویه نگاه دوربین مقایسه می‌شود. به نماهای خیلی نزدیک (به خصوص برای نشان دادن حالات چهره و عواطف)، خیلی دور و نمای متوسط (که به صورت دو نفره در گفتگوهاست که عمده‌ترین نوع تصویرپردازی محسوب می‌شوند) می‌توان اشاره کرد. نمای خیلی دور و باز برای اهمیت فضا و مکان و قرار گرفتن شخصیت در موقعیت‌ها است. از نظر حرکت دوربین سینما می‌توان به نماهای مختلف از جمله: نمای پانورامیک (معرف)، نمای چرخشی (تیلت)، نمای جرثقیلی (کرین)، نمای تراولینگ (تعقیبی)، نمای دالی و نمای پن در داستان اشاره کرد. دو شگرد سینمایی از جمله: دیزالو و فید، برای بیان گذر زمان از آن استفاده می‌شود. استفاده از رنگ‌ها برای نورپردازی در سینما و آوردن صدا در متن رمان از جمله عناصر دیگری است که قابلیت بیشتر اقتباس و قابلیت تبدیل شدن به یک نسخهٔ سینمایی از رمان شیخ در محبس را نشان می‌دهد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]



نمودار ۱ – توصیف فرم سینمایی رمان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

منابع

- أبوعلی، رجاء؛ ظهری عرب، مائده. ربیع و صیف(۲۰۲۲م). «دراسة ملامح المیتاسرد فی روایة عزازیل لیوسف زیدان»، (۳) ۶، ۲۱۴-۲۴۳.
- استم، رابرت و الساندرا رائنگو (۱۳۹۱). *راهنمایی برای ادبیات و فیلم*. مترجم داوود طبایی عقدایی. تهران: "متن" فرهنگستان هنر
- بُردول، دیوید. (۱۳۸۵). *روایت در فیلم داستانی*. ترجمه: علاءالدین طباطبائی. تهران: نشر بنیاد سینمایی
- بلاوی، رسول؛ دریانورد، زینب(۱۳۸۹). «تقنیّة السیناریو السینمائی فی قصیدة «شِعابٌ جَبَلِیّةٌ» للشاعر سعدی یوسف». **دراسات فی اللغة العربیة و آدابها**، سنة ۱۰، العدد۲۹، صص ۴۵-۶۶.
- بلکر، آروین ار. .(۱۳۹۲).*عناصر فیلمنامه‌نویسی*. محمد گذر آبادی. تهران: نشر هرمس
- پورنامداریان، تقی و حیاتی، زهرا(۱۳۸۸). «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا»، **فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی**. دوره۷.۰ شماره ۲۶
- جانتی، لوییس. (۱۳۸۱). *شناخت سینما*. ترجمه ایرج کرمی. تهران: نشر روزگار
- جهانگیریان، عباس.(۱۳۸۷).«اقتباس؛ راه طی شده، مسیر پیش رو»، در مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات، گردآوری علی اربابی، تهران: فرهنگستان هنر،صص۱۱۴-۱۰۳
- حمیدی فعال، پیمان. (۱۳۸۸). «از ادبیات تا سینما، از رمان تا فیلم»، **کتاب ماه ادبیات**. شماره۳۱.۰ مهر۱۳۸۸
- حیاتی، زهرا(۱۳۹۴). «مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و داستانی، مقایسه فیلم آشغالدونی و دایره مینا»، **مجلهٔ مطالعات میان رشته‌های در علوم انسانی»**. شماره زمستان: . ۱۳۹۴ صص، ۹۸-۷۱
- خیری، محمد. (۱۳۸۶). *اقتباس برای فیلمنامه*. تهران: نشر صداوسیما
- اندرو، دادلی(۱۴۰۰). *کتاب تئوری های اساسی فیلم*، ترجمه مسعود مدنی. تهران: تابان خرد.
- دوائی، پرویز.(۱۳۶۹). *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*. چاپ سوم. تهران: نشر سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- زیدان، یوسف.(۱۳۹۹). *شیخ در محبس*، ترجمه: علیرضا باقر، چاپ اول، تهران: نشر شایا
- سلیمی کوچی،ابراهیم وسکوت جهرمی،فاطمه.(۱۳۹۲)«بینامتنی درمهمان مامان»،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]

فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی. شماره۷، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص ۱۷۱-۱۵۱

- سینگر، لیندا. (۱۳۸۳). *بازنویسی فیلمنامه*. ترجمه عباس اکبری. تهران: نشر سوره مهر
- سینگر، لیندا. (۱۳۸۸). *نگارش فیلمنامه اقتباسی*. ترجمه عباس اکبری. تهران: نشر نیلوفر
- شهبازی، شاپور. (۱۳۹۳).*تئوری‌های فیلمنامه درسینمای داستانی*. تهران: نشر چشمه
- فیلد، سید. (۱۳۹۵). *چگونه فیلمنامه بنویسیم*. ترجمهٔ: عباس اکبری. تهران: نشر نیلوفر
- فیلیپس،ویلیام. (۱۳۹۵). *.مبانی سینما*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان.تهران: نشر ساقی قادری،
- قندهاریون، عذرا و علیرضا انوشیروانی (۱۳۸۹)، «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون من توکلی، ویژه‌نامه فرهنگستان. شماره۱(پیاپی۷). صص۴۳-۱۰
- قهرمانی، محمد باقر و ثمینی نغمه(۱۳۸۴) ، «سینمای اقتباسی.» **مجله هنرهای زیبا**. شماره۷ صص ۱۱۹-۱۱۵
- کمالی، آمنه فروزان، بلاوی، رسول (۱۳۹۸).« کارکرد تکنیک‌های نورپردازی سینمایی در آیات قرآن کریم با تمرکز بر صحنه‌های پس از مرگ»، پژوهش‌های علم و دین، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره دوم، زمستان ۱۳۹۸ صص۱۸۰-۱۵۸
- مرادی، شهناز. (۱۳۶۸). اقتباس ادبی در سینمای ایران. تهران: نشر آگاه
- مک کی، رابرت. (۱۳۹۶). *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمه محمد گذر آبادی. تهران:هرمس
- مهرجویی، داریوش. (۱۳۸۶).«چرا همسایه‌ها ساخته نشد» روزنامه شرق. ۱۹ خرداد .۱۳۸۶ صص ۱۵ -۱۶
- الندوی، عبد الهادی الأعظمی (۲۰۱۷). «یوسف زیدان: دراسة فی حیاته ورواياته». مجلة الكترونية **أقلام الهند**، السنة الثانية، العدد الثانی، أبريل-يونيو. https://www.aqlamalhind.com/?p=670
- ویل ، یوجین. (۱۳۶۵).*فن سناریونویسی*. ترجمه : پرویز دوائی. چاپ دوم. تهران: نشر نقش‌جهان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-04-04]