

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

**Ali Akbar Mohammadi<sup>1\*</sup>, Samira Ostvari<sup>2</sup>**

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



## 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).



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.



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

علی اکبر محمدی<sup>\*</sup>، سمیرا استواری<sup>۲</sup>

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 به طور جد مورد توجه پژوهشگران واقع شده است. نویسنده‌گان آثار ادبی با شناخت عناصر سینمایی و استفاده از آن‌ها در آثار خود، باعث پویندگی در آثارشنان می‌شوند و فیلمسازان با اقتباس از این آثار ادبی موفق، سوزه‌های 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 نویسنده‌گانی 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 وجود اقتباسی آن از زوایای گوناگون است. نتایج پژوهش مذکور

Email : aa.mohammadi@birjand.ac.ir

\* نویسنده مسئول:

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 دارد.

**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 گفته شود 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 بنایه‌های 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 به عنوان ماده خامی برای سینمات است. حمیدی فعال معتقد است: «سینما هم از شیوه‌های بیان ادبیات، مثل مجاز، تشبیه، استعاره، انسان‌نگاری، سمبول 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 جذابی، دارای جنبه‌های نمایشی فراوانی هستند. این آثار با دارا بودن قابلیت 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 نمایشی شایان توجه، وجود دارد؛ از جمله رمان شیخ در محبس که به داستان زندگی این سینا از کودکی تا بخشی ازواخر زندگی او پرداخته است.

### پرسش پژوهش



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 بیرون‌جند (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 تمثاگر 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 داشته است. مقاله «ارزیابی کیفیت ترجمه فارسی رمان فردقان اثر یوسف زیدان براساس الگوی ارزیابی کیفیت ترجمه جولیان هاووس» (۱۴۰۲) نوشه رضوان بیرونوند 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

## تعريف مفاهیم و اصطلاحات

اقتباس<sup>۱</sup> و انواع اقتباس

اقتباس یعنی خوانش جهت‌مدار یک رمان و مکتوب کردن یک فیلم با منظور کردن شرایط ویژه (استم و رائینگو، 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 پرداخته است و در فصل ششم سه نوع اقتباس را چنین معرفی می‌کند: وام‌گیری (Borrowing)، تلاقی یا پیوندپذیری (Fidelity of Transformation) و تبدیلپذیری یا وفاداری به متن (Intersection). در یک تقسیم‌بندی کلی و پذیرفته شده 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). به عبارت دیگر فیلمساز در اقتباس وفادار تلاش می‌کند که تا جای ممکن، عناصر گوناگون اثر، مانند زاویه دید، شخصیت، کشمکش، زمان، مکان، حال و هوا، سبک و درون‌مایه را به فیلم منتقل کند که در این میان حفظ نسبی پیرنگ بسیار بالهمیت است. نمونه‌های از این نوع اقتباس در سینمای ایران، "شازده احتجاب" (بهمن فرمان‌ار، 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 به گونه‌ای مستقل می‌پورند (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۴۱). در واقع 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 شخصیت‌های است. نمونه‌هایی از این نوع اقتباس در سینمای ایران "ساحره" (ساخته داود میرباقری، ۱۳۷۶) بر اساس داستان کوتاه "عروسک پشت پرده" نوشته صادق هدایت است (حمیدی فعال، ۱۳۸۸: ۱۱).

در ادبیات هر کشوری، آثار بر جسته‌ای خلق شده‌اند که هر کدام قابلیت‌های ارزشمندی برای اقتباس و تبدیل به فیلم هستند. در زبان عربی، یوسف زیدان از جمله نویسندهای 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 کرده است که بسیار مورد توجه علاقه‌مندان ادبیات داستانی قرار گرفته است و از منظر اقتباس می‌تواند مورد پژوهش

1. adaptaion



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 نوشتمن و مناطق جغرافیایی از جمله قزوین، همدان و... در هفت فصل پرداخته شده است: به زندان افتادن وی آشنایی با رئیس دز 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 معشوقة دوران نوجوانی وی سندس، مهتاب خواهر مهیار و شاگرد ابن سینا بهنام حی بن یقزان پرداخته است.

#### معرفی نویسنده:

یوسف زیدان، استاد فلسفه و نویسنده نامور مصری متولد سوهاج مصر سال ۱۹۵۸ م است. رمان فردقان یوسف زیدان نیز از میان ۱۲۸ اثر منتشرشده و در محدوده زمانی ۲۰۱۹ تا ۲۰۱۸ م پس از داوری نهایی در فهرست شش رمانی قرار گرفت که برنده جایزه بوکر عربی ۲۰۲۰ میلادی 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 بر جسته‌ترین آثار ادبی او می‌توان به رمان "عزازیل" اشاره کرد که برنده جایزه بین‌المللی بوکر عربی ۲۰۰۹ شده است. این رمان در برگیرنده 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 لابن النفيس، رسالة الاعضاء، اعادة اكتشاف ابن النفيس، فوائح الجمال و فوائح الجلال لنجم الدين كبرى، نسخه‌های دست نویس المخطوطات الالفية، کتاب های سنگی المخطوطات الشارحة، نسخه‌های دست نویس المخطوطات الموقعة، کتاب التراث المجهول، شرح فصول بقراط، المقدمة في التصوف، عبدالکریم الجیلی فیلسوف الصوفیة، الفکر الصوفی عند عبدالکریم الجیلی، شعراء الصوفیة المجهولون، دیوان عبد القادر الجیلانی - دراسة وتحقيق، دیوان عفیف الدین التلمسانی - دراسة وتحقيق، قصيدة النادرات العینیة

لجلی، الطريق الصوفی وفروع القادریہ بمصر، عبد القادر الجیلانی باز الله الأشهب، رسالۃ الأعصاء لابن النفیس - دراسة وتحقيق، المختصر فی علم الحديث النبوی لابن النفیس - دراسة وتحقيق، شرح مشكلات الفتوحات المکیة (رک. أبوعلی، رجاء؛ ظهری عرب، مائده. ربیع و صیف ۲۰۲۲م). دراسة ملامح المیتاسرد فی روایة عزازیل لیوسف زیدان، (۳)، ۶، ۲۱۴-۲۴۳؛ عبد الهدی الأعظمی الندوی (۲۰۱۷). یوسف زیدان: دراسة فی حیاته وروایاته) 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 تأثیر آن، پژوهش‌های ارزشمندی صورت می‌گیرد. برای نمونه رسول بلاوی و همکارش به کاربست تکنیک سناریوی سینمایی در قصیده «شعبان جبلیه» اثر سعدی یوسف پرداخته است و کوشیده است سناریوی سینمایی که شامل تسلسل حوادث، مکان، زمان و شخصیت‌ها از منظر نقد سینمایی می‌شود در این قصیده واکاوی کند (بلاوی و دریانور، 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» (شهربازی، ۱۳۹۱: ۳۹).

#### تفاوت‌های رمان و فیلمنامه

مهمنترین تفاوت این دو نوع ادبی به واسطه بیان یا به عبارتی به شیوه روایت برمی‌گردد. واسطه 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

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 به‌واسطه 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 مسئله 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.

## بحث و بررسی

لیندا هاچن منتقد کانادایی و از جمله نظریه‌پردازان پست‌مدرن است. هاچن نظریات خود در مقوله ادبی و اقتباس از منظر پست‌مودرنیسم 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 نمایان درونی و 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 (أنواع نماها و نوع حرکت دوربین‌ها) پرداخته می‌شود.

### روایت سینمایی:

روایت سینمایی، چگونگی قرارگیری حوادث را در یک نظام زمانی و مکانی نشان می‌دهد. بردول<sup>2</sup> روایت را این‌گونه تعریف کرده است: روایت عبارت است از زنجیرهای از رویدادهای علی 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<sup>3</sup>

بر اساس الگوی سید فیلد، هر فیلم‌نامه متشکل از سه پرده است، هر پرده بخشی از ماجراهای 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 شالوده یک فیلم‌نامه

2. bordvel

3. syd field



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

#### پرده اول:

پرده اول، واحد یا مجموعه‌ای از ماجراهای 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، شخصیت‌ها، فرضیه دراماتیک و موقعیت دراماتیک را بنا کند و رابطه شخصیت اصلی و دیگران را که در دورنمای دنیای او به سرمی برد، معرفی کند (فیلد، ۱۳۷۸: ۱۲).

#### پرده دوم:

پرده دوم، یا تقابل، واحد یا مجموعه‌ای از ماجراهای دراماتیک است که تقریباً 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. شخصیت اصلی طی پرده دوم با موانعی برخورد می‌کند که مانع دستیابی وی به هدف می‌شوند. (فیلد، ۱۳۷۸: ۱۳) بنابراین، اصلی‌ترین خاصیت فیلمنامه و مهم‌ترین عنصر ساختاری پیرنگ، کشمکش می‌باشد. کشمکش می‌تواند به صورت 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 روبرو می‌شود و به مجادله می‌پردازد که این امر سبب می‌شود تا داستان، به نقطه تعليق و غافلگیری سپس به گره‌گشایی برسد.

#### پرده سوم:

این پرده، به حل بحران اختصاص دارد. راه حلی برای مشکل ارائه می‌شود و مجددًا تعادل برقرار می‌شود. واحد یا مجموعه‌ای از ماجراهای 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

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 این سینا با مهتاب بهم می‌خورد و مهتاب مجبور به ساکن شدن در نزدیک‌ترین دهستان می‌شود و این 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: ۲۹۰-۲۹۵).

#### پیرنگ:

واژه پیرنگ<sup>۴</sup>، در داستان به معنای روایت حوادث با تأکید بر رابطه علیت 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 ثبتیت آن، با گذر از مراحل درهم‌تنیده خود به لحظه 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 موقع، از طریق گفت‌و‌گویی 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 این 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

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 خاطی است و به نظر می‌رسد که برگردان سینمایی از این روایت بسیار ساده است. در این رمان شخصیت اصلی این سینما است به زندان دُز می‌آید و مدت مديدة در آنجا می‌ماند و با توجه به تقاضای ریسیس دُز شخصی به نام منصور مزدوج که با اوی دوست می‌شود و به او اعتماد می‌کند، به مدواوی بیماران از جمله همسر منصور می‌پردازد.

#### گره‌افکنی:

گره‌افکنی که گاهی کشن صعودی نیز خوانده می‌شود، بخش‌هایی از پیرنگ است که موجب پیچیده شدن روابط و کشمکش‌ها می‌شود. انداختن گره‌هایی که در نقطه اوج و لحظه حل و فصل کشمکش بازخواهد شد. «میانه درام متشكل است از یک سلسله پیچیدگی‌ها، پیچیدگی، عنصری از عناصر درام است که به تغییر جهت عمل می‌رود. پیچیدگی، حالت تعلیق و انتظار را در تماشگر 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 این سینما با نام "روان" در پی حمله به قزوین و خانه بوعلی گم می‌شود و اوی برای پیدا کردن او وزارت را برای بار دوم می‌پذیرد تا شاید بتواند ازین راه اوی را پیدا کند؛ اما هر چند روان را پیدا نمی‌کند؛ بلکه به دردرس می‌افتد و او را به زندان دُز 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 وجوده مختلف یک شخصیت واحد. این تقابل و برخورد مأمور نیروی حرکه روایت است (گذرآبادی، ۱۳۹۳: ۲۷۳). کشمکش، همان مسئله‌ای است که فیلمنامه درباره آن نوشته شده 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):

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

### کشمکش جمعی یا گروهی:

«غوغائیان برآشفته و خشمگین، فریادزنان و شمشیر کشان، چونان سیلی سهمگین به‌سوی خانه بوعلی یورش بردنند... 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 رسیمان بستند و کشان کشان 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 زبان بسته را چونان غنیمت جنگی با خود برد تا در فرست 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 صفحات ۱۸۳ و ۱۸۴ بیان شده است.

### تعليق:

قادری معتقد است «هر نوع عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعليق می‌گويند» ( قادری، ۱۳۹۴: ۷۱). برای تعليق، کارکردهای احتمالی زیر را درنظر گرفته‌اند: ۱) تعليق ممکن است موحد اضطراب یا همدلی شود؛ ۲) انتظارات برآورده شده 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 تامسون ۱۳۹۶: ۵۴).

در یکی از نمونه‌های بارز تعليق 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 می‌مانند.

یک نمونه دیگر از تعليق، 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:

فلش بک عبارت است از تدبیری سینمایی در بیان مقصود که طی آن واقعه 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 فلش بک). انتقال از یک صحنه به صحنه‌هایی که قبل از آن اتفاق افتاده است. به عبارت دیگر، نما، صحنه یا سکانسی که نسبت به زمان حال فیلم، درگذشته اتفاق افتاده است (گذرآبادی، ۱۳۹۳: ۲۳۷).

« تصاویری گنگ و فراموش شده 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 همین که به آن جا 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 بدبوختی 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 بی‌پرواپی... 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:

نحوه به پایان رساندن فیلم اهمیت بسیار زیادی دارد؛ زیرا برای اینکه یک فیلم، شانس موفقیت زیادی داشته باشد، باید پرده آخر آن بسیار جذاب و راضی‌کننده باشد. یک اصل بدیهی و قابل توجه هالیوودی می‌گوید: فیلم‌ها برای بیست دقیقه 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 مطرح شده و تمام عواطفی که برانگیخته شده، پاسخ‌داده شده است (مک کی، ۱۳۹۶: ۱۳). در مقابل، فیلمی که دارای پایان باز باشد پاسخ برخی از پرسش‌های مطرح شده 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

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

#### فرم سینمایی رمان:

##### سکانس‌بندی

در یک تعریف ساده از سکانس باید آن را این‌طور تعریف کرد: «سکانس، قسمتی از فیلم است که خود به خود 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 به خوبی درک کند. به طور 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 از نظر 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 دز را نشان می‌دهد و سرزمهینی که دز در آن واقع شده است را به طور کلی معرفی می‌کند. دوربین از بالا به نشان دادن محیط خشک و بی‌آب می‌پردازد.

##### سکانس اول، پلان اول

##### غروب، خارجی، دز فردجان

«خورشید خسته روز کوتاه و زمستانی، افتان و خیزان به سوی نهانگاه همیشگی اش می‌رفت... و چنان گُند 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، دز "فردجان" بود که از روزگاران کهن، ساکت و خاموش چنان پیرزنی بچه‌مرده در گوشاهای چمباتمه زده بود و از دور بی‌کس و تنها می‌نمود. در

اطراف دژ هیچ چیز نبود جز زمینی خشک و بی آب 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 سریاژش 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، سوز 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 برابر شر، نهاده در فضای فراخ میان دو برجی که در پیشانی دژ قرار داشت (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹ و ۲۰).

#### نما<sup>۵</sup> (زاویه) و نوع حرکت دوربین:

امکان ارائه تصاویر از زوایای گوناگون مشخصه ساختاری گوناگون است و آن را از اجرای تئاتر متمایز می‌کند. این زوایا مجموعه نهادهایی با طول‌های گوناگون است که شبکه‌ای پیچیده از نقاط دید را به کار 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 نهادهای 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 می‌تواند در اندازه‌های مختلفی وجود داشته باشد (احمدزاده، ۱۳۸۸: ۹۰). کوچکترین واحد در سینما و عناصر سبکی را نما یا شات می‌نامند؛ یعنی از زمانی که دوربین روشن می‌شود تا زمانی که کارگردان دستور کات می‌دهد (شهریاری، ۱۳۹۰: ۸۲). یک فیلم داستانی یا مستند از نهادهای مختلفی تشکیل شده است. نهادها بر حسب نزدیکی یا دوری دوربین به سوژه یا به نسبت فضای کلی قابل رویت از طریق ویژور (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: ۲۵ و ۲۶).

---

#### 5. Shot

**-نمای دور<sup>6</sup>**

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... مزدوچ 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 مزدوچ را همراه با فضای راهرو نشان می‌دهد طوری که 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 ساخته شده بود. در وسط راهرو پلکانی رو به پایین می‌رفت این‌سینا با اشتیاق از مزدوچ پرسید: این پلکان به کجا می‌رسد؟... ابن‌سینا برخاست و با رفت‌وبرگشت در اتاق در طول اتاق تمرکز نمود» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹۵).

**نمای متوسط<sup>7</sup>**

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 مورد استفاده قرار می‌گیرد و این فاصله دوربین، اهمیتی یکسان به سوژه و محیط اطراف او می‌دهد (فیلیپس، ۱۳۹۵: ۹۱).

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

**نمای نزدیک یا درشت<sup>8</sup>**

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

نمایی که در آن چنین به نظر می‌رسد که دوربین به فاصله 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 دیواری دیگری را روشن نمود؛ تو گویی در کنار تابش مهتاب، نور دیگری هم لازم بودا 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 در هم گشت و در جایش خشک شد، اما نمی‌توانست در حضور امیر آه بکشد یا بگردید.» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۳۱) در این صحنه دوربین به چهره ابن‌سینا که از خشم و ناراحتی در هم کشیده شده نزدیک می‌شود و آن را از نزدیک به تصویر می‌کشد.

#### نمای بسیار درشت<sup>۹</sup>

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 استفاده شده 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 می‌پردازم:

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

«پدر همچنان ساكت به بشقابش زل زده بود و چیزی نمی‌خورد». در این صحنه دوربین فقط به بشقابی که پدر ابن‌سینا 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 مهربانیش 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

دیده می‌شود.

### نمای خیلی دور

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

«مزدوج و این سینا بر بام دژ نشسته بودند و دور شدن بوقچی را نظاره می‌کردند. بوقچی با همان خباتت همیشگی اش 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 این سینا ومزدوج روی بام نشسته‌اند، قرار دارد و از نمایی بسیار دور صحنه دور شدن بوقچی را در قاب دوربین نمایان می‌شود، مشاهده می‌کنیم.<sup>10</sup>

### نمای باز<sup>10</sup>

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 بر قی 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:<sup>۱۱</sup>

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 مورب بر محور ثابت که برای پیگیری موضوع فیلمبرداری به کار می‌رود (فیلیس، ۱۳۹۵: ۴۲).

10. Wide Angle

11. Tilt

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

«خدمتکار، ابن سینا را به طبقه بالا برد که اتاقی بزرگ در آن جا بود و با اینکه درش باز بود، او در زد و همین که ابن سینا 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 معرف<sup>۱۲</sup>

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 معرف 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 صحراء 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 بهمنظر 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 به ویژه 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 رمل‌های 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<sup>۱۳</sup>

12. Establishing shot

13. Crane Shot

معمولًاً 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 این که به نمای افتتاحیه شکوهی حماسی می‌بخشد، استفاده‌های فراوانی دارد. جرثقیل قادر است برای گرفتن نمای ساکن دوربین را در صحنه جایه‌جا 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 جایی که هیچ جان‌پناهی دیده نمی‌شد، باد شدت گرفت... ستون‌هایی از گرددباد، دیوانهوار و رقصان در فضا پیچ‌وتاب می‌خورد و عربده می‌کشید. دیگر آسمان دیده نمی‌شد و پای الاغ‌ها توان رفتن نداشت. همین‌که آن دو پیاده شدن الاغ‌ها رم کردند و گریختند و در دل غبار ناپدید گشتند... این سینا 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<sup>۱۴</sup>

نمای تعقیبی می‌تواند یک محل یا یک موضوع را مورد بازرگی قرار داده و با تمرکز بر جزئیات، آن را به تدریج برای ما فلاش 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 ماشین‌های در حال رفت‌وآمد حرکت می‌کند. معمول ترین 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 این سینا کودکانی را مشغول بازی در حیاط دید با زنی که شتابان خود را پشت در پنهان نمود. بچه‌ها به کاروانیان سلام کردند و

لبخندی از لب‌های ابن‌سینا ربودند. شیخ برای ایشان دستی تکان داد آن‌ها خنده‌یدند 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 و ۸۷). در این نما سوزه 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:<sup>۱۵</sup> 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 (افق‌حی، ۱۳۸۳: ۲۳).

«در تاریکی شب در حالی که این سو و آن سو 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:<sup>۱۶</sup> دالی اربابی 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 (افق‌حی، ۱۳۸۳: ۳۸).

«آن‌ها رفته‌ند و روح مهتاب دامن کشان و آرام آرام سایه از سر او برگرفت. ابن‌سینا در جای خود ایستاده بود و از دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زد... هنگامی که مهتاب چهره رنگ پریده‌اش را برگرداند، نگاه غمگین او تا ژرفایی جان بوعلی رخنه کرد. نگاهی که گویا فاجعه‌ای را دریافته‌است و می‌داند که چه خواهد شد» (زیدان، ۱۳۹۹: ۲۹۵).

#### دیزالو<sup>۱۷</sup> و فید<sup>۱۸</sup>

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

در پایان هر فصل و آغاز فصل بعدی می‌توان از فید استفاده کرد. نمونه دیزالو هم در داستان مذکور «سحرگاهان مرگبشن تمام شد و ابن سینا ناگزیر برخاست تا بخوابد. همین که از جا بلند شد، خواب رفتگی و درد پایش را احساس کرد... دو رکعت نماز خواند و روی سکویی 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 حسن‌های مختلف را به بیننده منتقل می‌کند، توسط ثبت نورها، سایه روشن‌ها و زنگ‌مایه‌های 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 بویا و در حال تحول است (كمالی و بلاوی، ۱۳۹۸: ۱۶۰). بخش عده تأثیرگذاری تصویر، ناشی از کار نورپردازی است. در سینما نورپردازی کاری فراتر از نورتاباندن به اشیا فقط برای نمایاندن آن‌هاست. بخش‌های روشن‌تر و تیره‌تر 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 آن جا 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 اجرامی شود (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 برچیده شدن دامن روشنایی، اندک‌اندک، جامه سیاه و آمیخته به ابهام و تشویش را بر تن مناطق اطراف می‌پوشاند» (زیدان، ۱۳۹۹: ۱۹).

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

«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، آبازورها و چراغها (کمالی و بلاوی، ۱۳۹۸: ۱۶۱). نمونه‌هایی چون پرتوخورشید، غروب و مشعل کاروان به نورپردازی‌های طبیعی در رمان مذکور اشاره دارد.

#### توصیفات صوتی:

موسیقی و جلوه‌های صوتی در ساخت فیلم، بسیار ارزشمند هستند. صدای‌های 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 نمایه‌ای فیلم را به یکدیگر پیوند می‌دهد. صدا تأثیر حسی بر مخاطب دارد و می‌تواند در درک و قضاؤت مخاطب از تصاویر فیلم، تأثیر مهمی داشته باشد (ویل، ۱۳۶۵: ۳۳). روایت سینمایی علاوه بر این که شامل طرح داستانی است، می‌تواند در برگیرنده 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.

«ابن سینا که در قصر نماز عصرش را غرق در افکار پریشان خوانده بود، این نماز را در اتاق خوابش اعاده کرد و در سجده طولانی اش 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).

«الله اکبر الله اکبر حسین به دنبال 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

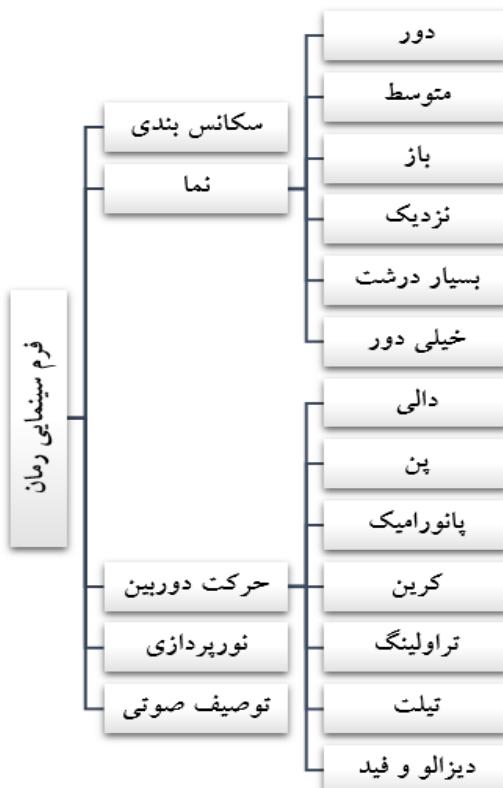
قریب به یک دهه است که به طور جد به اقتباس از کتب ادبی و واکاوی ظرفیت‌های سینمایی از آن‌ها، پرداخته شده است. سینما نیز به عنوان هنر هفتم، در بردارنده هنرهای قبل از خود به خصوص ادبیات در این بین در تکامل سینما بسیار چشمگیر بوده است. در میان انواع ادبیات داستانی، رمان بیشترین شباهت را به فیلمنامه دارد که گزینه 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، حادث 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 سينا 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 می‌تواند به فیلمنامه تبدیل شود. فضاسازی و صحنه‌پردازی در رمان برسی شده، کاملاً هنرمندانه ترسیم شده‌اند و یوسف زیدان با توصیفات دقیق خود، همه اجزاء مورد نیاز صحنه در فیلم را به طور کامل مشخص می‌کند. بیان رویدادها نیز در رمان کاملاً تصویری است و می‌توان گفت شیوه روایت آنها متناسب با شیوه روایت در سینماست. روای فضای صحنه‌ها، چه عناصر مربوط به مکان را به دقت توصیف کرده و سعی می‌کند نظری یک فیلمبردار صحنه‌ها را به دقت نشان دهد. روای 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 سنتاریو مانند دارند و حادث و رویدادها و صحنه‌ها به گونه‌ای

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 را بیان 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 فعل و زمانی خطی است. پایان فیلم‌نامه بسته است و در آخر خواننده جواب سوالات خود را گرفته و سؤالی برایش باقی نمی‌ماند. یوسف زیدان به خوبی از عهده ایجاد کشمکش‌ها برآمده 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 را بیان 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 نسخه سینمایی از رمان شیخ در محبس را نشان می‌دهد.



نمودار ۱ - توصیف فرم سینمایی رمان



## منابع

- أبوعلی، رجاء؛ ظهری عرب، مائدہ. ربیع و صیف(۲۰۲۲م). «دراسة ملامح الميتاسرد فی روایة عازیل لیوسف زیدان»، (۳) ۶، ۲۱۴-۲۴۳.
- استم، رابرت و الساندرا رائنسو (۱۳۹۱). راهنمایی برای ادبیات و فیلم، مترجم داود طبایی عقدایی. تهران: "متن" فرهنگستان هنر بُردوی، دیوید. (۱۳۸۵). روایت در فیلم داستانی. ترجمه: علاءالدین طباطبائی. تهران: نشر بنیاد سینمایی
- بلاوی، رسول؛ دریانورد، زینب (۱۳۸۹). «تقنیّة السیناریو السینمائي فی قصيدة «شعاب جَبَلِيّة» للشاعر سعدی يوسف». دراسات فی اللغة العربية و آدابها، سنّة ۱۰، العدد ۲۹۵-۶۶.
- بلکر، آروین ار. (۱۳۹۲). عناصر فیلم‌نامه‌نویسی. محمد گذر آبادی. تهران: نشر هرمس پورنامداریان، تقی و حیاتی، زهراء (۱۳۸۸). «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی. دوره ۷ 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، گرداوری علی اربابی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۱۴-۱۰۳.
- حمیدی فعال، پیمان. (۱۳۸۸). «از ادبیات تا سینما، از رمان تا فیلم»، کتاب ماه ادبیات. شماره ۳۱ مهر ۱۳۸۸
- حیاتی، زهراء (۱۳۹۴). «مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و داستانی، مقایسه فیلم آشغالدونی و دایره مینا»، مجله مطالعات میان رشته‌های در علوم انسانی. شماره زمستان ۱۳۹۴، ۹۸-۷۱
- خیری، محمد. (۱۳۸۶). اقتباس برای فیلم‌نامه. تهران: نشر صداوسیما
- اندره، 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 و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- زیدان، یوسف. (۱۳۹۹). شیخ در محبس، ترجمه: علیرضا باقر، چاپ اول، تهران: نشر شایا
- سلیمی کوچی، ابراهیم و سکوت جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۲). «بینامتنی در مهمان مامان»،

- فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی. شماره ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص ۱۵۱-۱۷۱
- 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 درسینمایی داستانی. تهران: نشر گشمه
  - فیلد، سید. (۱۳۹۵). چگونه فیلمنامه بنویسیم، ترجمه: عباس اکبری. تهران: نشر نیلوفر
  - فیلیپس، ویلیام. (۱۳۹۵). مبانی سینما. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: نشر ساقی قادری،
  - قندھاریون، عذرا و علیرضا انوشیروانی (۱۳۸۹). «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون من توکلی، ویژه‌نامه فرهنگستان. شماره ۱ (پیاپی ۷). صص ۱۰-۴۳
  - قهرمانی، محمد باقر و ثمینی نعمه (۱۳۸۴)، «سینمای اقتباسی». مجله هنرهای زیبا. شماره ۷ صص ۱۱۵-۱۱۹
  - 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 صص ۱۵۸-۱۸۰
  - مرادی، شهرناز. (۱۳۶۸). اقتباس ادبی در سینمای ایران. تهران: نشر آگاه
  - مک کی، رابت. (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 الاعظمی (۲۰۱۷). «یوسف زیدان: دراسة فی حیاته ورواياته». مجلة الکترونية أقلام الهند، السنة الثانية، العدد الثاني، أبريل-يونيو. <https://www.aqlamalhind.com/?p=670>
  - وبل، یوجین. (۱۳۶۵). فن سناریونویسی. ترجمه: پرویز دوائی. چاپ دوم. تهران: نشر نقش جهان