Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 2, New Series, No.1, Spring and summer2023

Description as a cinematic preparation in Dowlatabadi's novel The Seluch's vacancy

Farhad Doroudgarian[1], Mehdi Abdi*[2]

[1]Associate Professor, Faculty of Humanities, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran-Iran
[2*] Ph.D. in Persian language and literature, Mohaghegh Ardabili University

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
05/09/2023
Accepted:
01/06/2024

ABSTRACT

Description plays a fundamental role as a basic element in creating space, expressing details, illustrating and making the story real. Since description has the capacity to create dynamic images and show character, place, time, as well as advance the story to create a space beyond the story and increase the dramatic aspect of a fictional work. In this way, the dramatic capacity of a work can be examined and evaluated. Therefore, in this research, the novel " The Seluch's vacancy " by Dowlatabadi, which is a realistic novel full of detailed descriptions, has been examined in order to match the descriptions of this story with the shots that are used in the cinema, its dramatics aspects turn out that it can be used in a movie adaptation. The method of research is library and documents, which has been done by descriptive-analytical method. The results of this research make it clear that the element of realistic description in this novel can be well transformed into cinematic shots and the Editing, which is a completely cinematic method, can be seen in the shots created by the description in the text of the story, and this fictional work has a dramatical capacity and provides the possibility of its cinematic adaptation.

Keywords: Description, the Seluch's vacancy, adaptation, cinema.

Cite this article: Doroudgarian, Farhad., Abdi, Mehdi., *(2023).* Description as a cinematic preparation in Dowlatabadi's novel The Seluch's vacancy*, Interdisciplinary research in persian Language and literature*, , *Vol. 2, New Series, No.1, Spring and summer2023*, pages: 279-306.

DOI: 10.30479/IRPLI.2024.19291.1110

© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Mehdi Abdi
Address: Ph.D. in Persian language and literature, Mohaghegh Ardabili University
E-mail: *m.abdi1289@gmail.com*

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۷۶X
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ او ، بهار و تابستان، ۱۴۰۲

توصیف به‌عنوان تمهیدی سینمایی در رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی*

مهدی عبدی [۱*]، فرهاد درودگریان [۲]

[۱*]. دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
[۲]. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۴/۱۶
پذیرش:
۱۴۰۳/۰۳/۱۲

چکیده

توصیف به‌عنوان عنصری اساسی در فضاسازی، بیان جزئیات، تصویرسازی و واقع‌نمایی داستان نقش اساسی ایفا می‌کند؛ ازآنجاکه توصیف این ظرفیت را دارد که در خلق تصاویر پویا و نمایش شخصیت، مکان، زمان و نیز پیشبرد داستان فضایی فراتر از داستان ایجاد کند و جنبهٔ نمایشی یک اثر داستانی را افزایش دهد، می‌تواند عنصری نمایشی‌ساز تلقی شود؛ و ازاین‌طریق ظرفیت نمایشی یک اثر بررسی و ارزیابی می‌شود. ازاین‌رو در این پژوهش رمان *جای خالی سلوچ* – که رمانی واقع‌گرا و پر از توصیفات دقیق است – بررسی شده است تا با مطابقت توصیف‌های این داستان با نماهایی که در سینما به‌کار می‌رود، جنبه‌های نمایشی آن، که می‌تواند در اقتباسی سینمایی مورد استفاده قرار گیرد، روشن شود. شیوهٔ پژوهش، کتابخانه‌ای و اسنادی است که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. نتایج این پژوهش روشن می‌کند که عنصر توصیف واقع‌گرا در این رمان به‌خوبی می‌تواند به نماهای سینمایی تبدیل شود و تدوین که شیوه‌ای کاملاً سینمایی است در نماهایی که به‌وسیلهٔ توصیف در متن داستان ایجاد شده نمود یابد؛ همین باعث برخورداری این اثر داستانی از ظرفیت نمایشی می‌شود و امکان اقتباس سینمایی از آن را فراهم آورد.

کلیدواژه‌ها: توصیف، جای خالی سلوچ، اقتباس، سینما.

استناد: عبدی، مهدی؛ درودگریان، فرهاد (۱۴۰۲). توصیف به‌عنوان تمهیدی سینمایی در رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی ، دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۲: ۲۷۹-۳۰۶

DOI : 10.30479/IRPLI.2024.19291.1110

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

*- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: *m.abdi1289@gmail.com*

مقدمه

توصیف عنصر جدایی‌ناپذیر هر داستانی است و هر نویسنده‌ای برای خلق داستان خود از توصیف به انحای مختلف استفاده می‌کند. انتخاب و به کار بستن شیوه‌هایی که نویسنده به یاری آن‌ها بتواند ویژگی-های شخصیت‌ها، زمان، مکان و سایر عناصر داستان یا رمان خود را به خواننده منتقل کند، امری بسیار مهم است. یکی از این شیوه‌ها که از دیرباز نویسندگان خواسته یا ناخواسته از آن بهره برده‌اند، فن توصیف است (یونسی، ۱۳۸۴: ۴۳۵). این فن در داستان با دو رویکرد به‌کار برده می‌شود. **نخست:** توصیف واقعیتی محسوس و ملموس را به نمایش می‌گذارد که در این صورت منطقه، موقعیت، بنا، شهر یا شیء، شخصیت‌ها و غیره توصیف می‌شود تا ذهنِ مخاطب مرکز توجه خود قرار گیرد و واقعیتی ملموس بر بستری از تخیل نشان داده شود. **دوم:** توصیف پا را فراتر می‌گذارد و به داستان‌شدگی نزدیک می‌شود و موقعیتی عینی را در بستر ادبی نشان می‌دهد. در توصیفی که از جنبهٔ داستانی برخوردار است با روایت همراه می‌شود و نگاه توصیف‌گر نویسنده با نگاه راوی همراه می‌شود و توصیفات روایی را خلق می‌کند که مشخصهٔ بارز آن توالی زمانی و لحظات پیاپی‌ای است که راوی روایت می‌کند: «روایت‌کردن و توصیف‌کردن دو عملکرد مشابه‌اند؛ بدین مفهوم که با زنجیره‌ای از واژگان (توالی زمانی کلام) بیان می‌شوند، ولی موضوع‌شان متفاوت است: روایت براساس "توالی زمانی وقایع است" و توصیف نشان-دهندهٔ "اشیای کنار هم چیده‌شده و مقارن مکان" است» (بورنوف، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

توصیف چه وصف جزئیات و ظواهر باشد یا قرین و همراه روایت، زمانی توصیف کارآمد و موفقی است که وقتی نویسنده صحنهٔ آشنایی را توصیف می‌کند، جزئیات زائدی که همراه با تصویر صحنه به ذهن می‌آیند، حذف کند؛ و از آن میان عناصری را برگزیند که اساسی است؛ یعنی در کار خود حسن انتخاب داشته باشد و لازم را از زائد تمییز دهد. همچنین باید آگاه باشد که از هر شیوه‌ای برای توصیف استفاده می‌کند تا زمانی که صحنهٔ داستان تأثیر واحد و یکپارچه‌ای در خواننده ایجاد نکند، موفّق نمی‌شود (یونسی، ۱۳۸۴: ۴۳۸-۴۳۹).

توصیف هرچه دقیق‌تر و با جزئیات بیشتر و به‌ویژه در توصیف شخصیت یا مکان و زمان و روایت سنجیده و به‌جا باشد، به همان اندازه قدرت تصویرسازی و حقیقت‌مانندی آن نیز افزایش می‌یابد. درواقع در داستان تصاویری خلق می‌شود که از ظرفیت نمایشی برخوردار شوند و بتوان آن‌ها را به تصاویر پویای نمایشی تبدیل کرد. مخصوصاً که «امروزه برخلاف گذشته که توصیف ساده و جزئیات حالات، حرکات و چهرهٔ افراد باب بود، نویسنده تلاش می‌کند شخصیت‌های داستان را به گفت‌وگو و عمل وادارد تا با گفتار و رفتار، شخصیت و خوی‌وخصال خود را در معرض دید و قضاوت خواننده بگذارند. بدیهی است که این شیوه طبیعی است و با واقعیت زندگی هم سازگاری دارد» (همان، ۲۸۰).

جای خالی سلوچ یکی از رمان‌هایی است که در توصیف موفق بوده و توانسته است از این عنصر به بهترین نحو ممکن استفاده کند. دولت‌آبادی در این اثر چه در توصیف جزئیات و چه در واداشتن شخصیت‌ها به گفت‌وگو و عمل در شخصیت‌پردازی که دو عنصر اساسی در عالم نمایش و سینما است، توانسته داستانی را خلق کند که علاوه‌بر نمود ادبی به‌عنوان یک متن داستانی، از تصاویر زنده و پویایی برخودار باشد که حتی امکان اقتباس و تبدیل به نسخهٔ سینمایی را داشته باشند؛ البته نباید فراموش کرد که سبک رئالیستی دولت‌آبادی در تقویت ظرفیت نمایشی رمان او بسیار تأثیرگذار بوده است؛ زیرا آثار رئالیستی می‌توانند با کمترین تغییرات به نسخهٔ نمایشی یا سینمایی تبدیل شوند.

در این پژوهش سعی شده است با تمرکز بر عنصر توصیف به‌عنوان شیوه‌ای نمایشی و تصویرساز ضمن بررسی این عنصر در رمان *جای خالی سلوچ* تأثیر آن در افزایش ظرفیت نمایشی و اقتباس سینمایی از این اثر را شرح دهیم.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ادبیات و سینما و ارتباط این دو حوزه پژوهش‌های متعددی انجام و کتاب‌هایی نگاشته شده است که نشان از جایگاه و اهمیت ارتباط ادبیات و سینما دارد که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: کتاب *ادبیات در چشم سینما* تألیف ایرج کریمی که در آن مقالاتی با مباحث مختلفی در حوزهٔ ادبیات و سینما و تأثیر و تأثر این دو بر یکدیگر گردآوری شده است. در کتاب *مشت در نمای درشت* از سید حسن حسینی تحقیقی تطبیقی میان ادبیات و سینما صورت گرفته است که عناصر معانی و بیان ادبیات در سینما بررسی شده است. در مقاله‌ای با عنوان «ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان» (۱۳۸۵) از زهرا حیاتی، چشم ذهنی شاعر به‌مثابهٔ دوربین فیلم‌برداری سینما در نظر گرفته شده است که تصاویر را از زاویه‌های مختلف ثبت می‌کند؛ و زاویه و حرکت دوربین، شگردهای صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی در حکایت *شاه سیاه‌پوشان* با شگردهای مشابه سینمایی به‌شکل تطبیقی بررسی شده است. در کتاب *افسانه و رسانه* (بازآفرینی مجموعهٔ هزارویک‌شب در سینما و تلویزیون) نوشتهٔ زهرا حیاتی، امکان ابزارها و رسانه‌های نوین بیانی مانند سینما و تلویزیون در بازآفرینی قصه‌های هزارویک‌شب مورد توجه قرار گرفته است. در کتاب *مهرویی و مستوری: بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما*، تألیف زهرا حسابی، پس‌از تعریف مفاهیم اولیهٔ بازآفرینی و اشاره به ضرورت‌ها، آسیب‌ها و راهبردهای بازآفرینی ادبیات در سینما، هریک از ظرفیت‌های نمایشی و تصویری منظومهٔ خسرو و شیرین در فصل‌های جداگانه‌ای بررسی می‌گردد.

جای خالی سلوچ مانند سایر آثار دولت‌آبادی مورد توجه پژوهشگران بوده است. این رمان از جنبه‌های گوناگون مطالعه شده است که از میان آن‌ها به تعدادی از این آثار اشاره می‌شود.

در مقالهٔ «بررسی کنایه در رمان *جای خالی سلوچ*» (۱۳۹۳) از آتش سودا، محمودی و پاباغی، نویسندگان شیوهٔ بیانی در رمان *جای خالی سلوچ* را از نظر ساختار تقسیم‌بندی کرده و نکته‌های زبانی و مفهوم بیانی آن را بررسی کرده‌اند. در مقالهٔ «بررسی سرعت روایت در رمان *جای خالی سلوچ*» (۱۳۸۹) از حسن‌لی و دهقانی، سرعت روایت و عوامل مؤثر بر آن و شگردهای نویسنده برای افزایش تحرک و پویایی روایت به‌صورت تحلیلی بررسی شده است. پورقریب در مقاله‌ای با عنوان «نقد فمنیستی بوم‌گرای رمان *جای خالی سلوچ*» با نگاه فمنیستی بوم‌گرا ریشه‌های پیوند زن و طبیعت در تصاویر و توصیف‌های این رمان را بررسی کرده است. مقاله‌ای با عنوان «بررسی گفت‌وگو و مونولوگ در رمان *جای خالی سلوچ*» (۱۳۹۲) قوامی و پارسایی نقش گفت‌وگوها در ارائه و انتقال محیط داستان، لحن گفت‌وگوها، نقش آن در معرفی شخصیت‌ها مورد مطالعه قرار داده‌اند. در مقالهٔ «تأثیر تصویرهای نمادین بر پیرنگ رمان *جای خالی سلوچ*» (۱۳۸۹) عباسی و شاکری، نویسندگان با بررسی دو تصویر نمادین گودی و خانه و تأثیر آن بر کنش‌های دو شخصیت اصلی رمان، به تأثیرگذاری این تصاویر نمادین بر پیرنگ داستان پرداخته‌اند. در مقالهٔ «واکاوی جلوه‌های فرودست پسااستعماری در رمان *جای خالی سلوچ*» (۱۳۹۰) حاجتی و رضی، روش دولت‌آبادی در خلق نظام پسااستعماری در گفتمان ادبی، زمینه‌های سلطه‌گری، جلوه‌های فرودست و غیره در رمان *جای خالی سلوچ* تحلیل شده است. در مقاله‌ای با عنوان «سبک‌شناسی رمان *جای خالی سلوچ* اثر محمود دولت‌آبادی» (۱۳۸۸) نصراصفهانی و شمعی، تلاش شده است که با بررسی ساختار ادبی و زبانی این رمان ازجمله واژگان، تصاویر خیال، تنوع جمله‌ها، ضرباهنگ، تکرار، انسجام، تأکید و غیره خصوصیات سبک شناسیک آن روشن شود. نویسندگان این مقاله در پژوهشی دیگر با عنوان «نقد جامعه‌شناختی رمان *جای خالی سلوچ* اثر محمود دولت‌آبادی» (۱۳۸۸)، به بررسی جامعه-شناختی این رمان پرداخته‌اند تا رابطهٔ میان آفرینش ادبی و اوضاع‌واحوال اجتماعی و تاریخی نویسنده را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهند و راهگشای نوعی نگرش تازه در برخورد هنری و علمی با یک اثر ادبی باشند. در مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی شخصیت‌پردازی و درونمایه در دو رمان *جای خالی سلوچ* و *خوشه‌های خشم*» (۱۳۸۹) ابراهیمی، درونمایه‌های مشترک، شباهت شخصیت‌ها در سطوح مختلف اجتماعی و تأثیر تحولات بر تغییر ساختار اجتماعی حاکم بر جامعه مورد نقد و بررسی قرار گرفته تا رویکرد یکسان نویسندگان به یک واقعهٔ اجتماعی و نقش ادبیات در بستر این رخدادها در دو فرهنگ متفاوت نشان داده شود.

با وجود پژوهش‌های متعدد دربارهٔ رمان *جای خالی سلوچ* که به تعدادی از آن‌ها اشاره شد، پژوهشی که این اثر را از منظر توصیف که منجر به خلق ظرفیت سینمایی و اقتباسی شود، انجام نشده است؛

بنابراین پژوهش پیش رو می‌تواند جنبه‌ای دیگر از این اثر را روشن سازد و برای پژوهش‌هایی با محوریت ارتباط ادبیات و سینما راهگشا باشد.

۲. توصیف داستانی

یکی از عناصر سازنده و پیش‌برندهٔ داستان توصیف است؛ درواقع توصیف آن بخش از داستان است که نویسنده به نقاشی محیط، سیمای ظاهری و باطنی شخصیت‌ها می‌پردازد. هر داستانی، چه کوتاه و چه بلند، به بیان بخشی از زندگی شخصیت یا شخصیت‌هایی می‌پردازد که نویسنده قصد معرفی آن‌ها را دارد و می‌خواهد خواننده را با آن‌ها آشنا سازد. به‌عبارت‌دیگر، داستان گزینشی از زندگی اشخاص است که طرح، توطئه و پیرنگ داستان آن را موجب می‌شود. همان‌گونه که خود داستان، گزینشی از زندگی شخصیت است و آن بخش از زندگی که مورد نیاز بوده در داستان آمده است، در توصیف نیز ذوق گزینش ضروری است. ازاین‌رو «توصیف یکی از عناصر داستان نیست، بلکه جوهرهٔ آن است، توصیف تصویر ذهنی است که به خواننده اجازه می‌دهد داستان را به‌طورکامل احساس کند؛ بنابراین هر تصمیمی که خواننده بگیرد از اندازهٔ جملات تا نحوهٔ روایت داستان، بخشی از توصیف داستان محسوب می‌شود (وود، ۱۳۸۹: ۱۱). «یک توصیف می‌تواند کمابیش دقیق، ریز و همراه با جزییات باشد و انواع عینی یا ذهنی، معمولی یا خاص، عمومی یا فردی و غیره را در بر گیرد» (تقی‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۶).

توصیف در داستان به دو مقوله می‌پردازد؛ یکی ویژگی‌های محیطی، اشیا، زمان و مکان و دیگری شخصیت‌های داستان. در توصیف دستهٔ اول نویسنده تصویری از محیط داستان با جزئیات متناسب با فضای داستان ارائه می‌دهد: «دشت مالامال گندم است. زرین. طلا باران است، دشت. آفتاب تموز. های‌وهوی مردان. قیل‌وقال خوشه‌چینان: زن‌ها، دخترها، بچه‌ها، کوزه‌های آب در پناه خرمن، خفته در گودی جوی، با سایه‌بانی از پالان چارپای سالار. نان و چای و خرما ... دستمال‌های ابریشمی را جوان‌ها به گردن بسته‌اند؛ با کاکل‌های بی‌کلاه. عرق از زیر دستمال به پایین می‌خزد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۹۹). نویسنده در این توصیف تلاش کرده است با بیان جزئیات از مزارع گندم در هنگام درو تصویری از محیط به نمایش بگذارد که مخاطب هم باتوجه‌به این توصیف می‌تواند آن را در ذهن تداعی کند.

در مورد دوم توصیف شخصیت‌ها به دو گونه انجام می‌شود: ۱. توصیف بیرونی (عینی) ۲. توصیف درونی (اکسپرسیونیستی)

۲-۱. توصیف بیرونی (عینی)

توصیف بیرونی شخصیت‌های رمان نیز خود دو بخش دارد، توصیف ظاهر طبیعی که به بیان قیافه و ویژگی‌های ظاهری آنان می‌پردازد و توصیف ظاهر اجتماعی افراد که در کارها و رفتار آنان جلوه‌گر

می‌شود. نویسندهٔ موفق در این نوع از توصیف باید به‌گونه‌ای عمل کند که اگر خوانندهٔ رمان نقّاشی زبردست باشد، بتواند با تکیه بر داده‌های رمان، سیمای شخصیت‌ها و محیط و فضای داستان را ترسیم نماید (جمشیدی و میمندی، ۱۳۹۱: ۸). «در توصیف عینی، موصوف بی‌واسطه به ذهن خواننده منتقل می‌شود» (یونسی، ۱۳۸۴: ۲۷۷) و حتی مخاطب می‌تواند مصداق آن را در محیط بیرون بیابد و با آن قیاس کند.

«مرگان به خانه که رسید عباس از خواب برخاسته بود و دنبال ریسمان‌چمبرش می‌گشت. عباس سلوچ دیگر جوانکی بود. جُرّه. بالای پانزده سال. گوش‌های برگشته و بزرگ، صورتی قاق و کشیده، چشمانی بزرگ و سیاه و رنگ‌ورویی که از زردی به کبودی می‌زد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۱).

«ابراو به آنچه عباس می‌گفت گوش می‌داد، اما حرف‌های او را باور نداشت. زبان عباس همیشه درازتر از دست‌هایش بود. پشت می‌کرد و زبان می‌گشود. چاخان! چاخان می‌کرد. حتی برافروخته می‌شد. خشم می‌گرفت؛ اما نه‌چندان که سرش را به دیوار بکوبد. همیشه هوای خودش را بیشتر داشت. همین حالا هم برای ابراو چندان روشن نبود که او چرا این حرف‌ها را دارد می‌زند. غرضش دلجویی ابراو بود؟ می‌خواست دل برادر را به‌دست بیاورد؟ به دعوا پشت کردن خود را با این حرف و گپ‌ها می‌خواست جبران کند؟ چی بود؟» (همان، ۴۴).

۲-۲. توصیف درونی (اکسپرسیونیستی)

توصیف ذهنیت یا توصیف دنیای درونی شخصیت، ارتباط تنگاتنگی با عمل قهرمان در مسیر حوادث داستان دارد و به خواننده این امکان را می‌دهد تا به‌شیوهٔ ملموس‌تری حوادث را دنبال کند. این شیوهٔ عرضه‌کردن دنیای درونی شخصیت‌ها سبب می‌شود خواننده ارتباطی قوی با داستان و قهرمانان آن برقرار کند؛ زیرا همان‌طور که در صحنهٔ تئاتر، هنرپیشه با رفتار و گفتار، خود را معرّفی می‌کند، در رمان نیز ازطریق بیان اعمال و گفتار شخصیت‌ها است که خواننده به ماهیت و حالات درونی آن‌ها پی می‌برد. یکی از معمول‌ترین این شیوه‌ها، گفت‌وگو است که می‌تواند گفت‌وگوی شخصیت‌ها با یکدیگر و یا هرکدام از آن‌ها با خود باشد که افکار، عقاید، هیجان‌ها، باورها، امیدها، کشمکش‌های ذهنی، دنیای درون آن‌ها را نمایش می‌دهد و باید در نظر داشت که این ویژگی‌های درونی، به‌طور طبیعی با اعمال و کردار شخصیت‌ها در دنیای درونی تناقضی ندارند و حتی مکمل یکدیگر نیز هستند (شکری‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۴۷).

«ابراو تنبل نشده بود. خسته بود. یک‌جور خستگی یک‌نواخت. دلش برپا نبود. چشمش از کار می‌ترسید. چشمش ترسیده بود. سرما و زوغوریت همراه ناخوشی زهره‌اش را آب کرده بود. دورویی چرا، دلش نمی‌خواست در این برف پا از خانه بیرون بگذارد! یک‌جور بیم او را به زمین خانه می‌چسباند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

در این توصیف احساس و حالت درونی شخصیت داستان (ابراو) از زبان نویسنده بیان می‌شود؛ زیرا «توصیف اکسپرسیونیستی توصیفی است که شرایط روحی و ذهنی نویسنده در آن دخالت می‌کند و در توصیف اکسپرسیونیستی با واسطهٔ ذهن نویسنده در ذهن خواننده جای می‌گیرد» (یونسی ، ۱۳۶۹: ۲۷۷).

۳. توصیف در سینما

ابزار نویسنده در توصیف واژه و قلم است. هر تصویری در داستان ازطریق نگارش نویسنده و واژه‌هایی که به‌کار می‌برد خلق می‌شود. قلم سینماگر دوربین است که ازطریق نماهایی که با آن تصاویر ضبط می‌شود و تدوین که این تصاویر را در کنار هم قرار می‌دهد، توصیف و روایت را پیش می‌برد. برای روشن‌شدن مطلب ضروری است نما و انواع آن و همچنین در سینما توضیح داده شود.

۳-۱. انواع نما (Shot) در سینما

نما «مقدار تصویری [است] که دوربین فیلم‌برداری بدون قطع از یک صحنه می‌گیرد. نما کوچکترین واحد ساختمان فیلم است و یک فیلم از نماهای متعدد (حدود ۶۰۰ تا ۱۰۰۰ نما) تشکیل می‌شود و به‌حسب دور یا نزدیک بودن دوربین فیلم‌برداری به موضوع، به انواع مختلفی تقسیم می‌شود» (دوائی، ۱۳۶۹: ۱۶۲).

در انواع نمای فیلم دسته‌ای بر اساس فاصلهٔ دوربین با سوژه شکل می‌گیرند که عبارتند از:

۳-۱-۱. نمای خیلی دور (Extreme Long Shot)

نمایی که از فاصلهٔ بسیار دور از سوژه فیلم‌برداری می‌شود و تصویری کلی از مکان رویداد ماجرا به‌دست می‌دهد. چنین نمایی معمولاً به‌عنوان نمای معرف به‌کار می‌رود (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

دولت‌آبادی با توصیف‌های دقیق در بخش‌هایی از داستان چنین نمایی را خلق می‌کند. به‌عنوان نمونه پس‌از اشاره به گذر زمستان و امید «مرگان» به رسیدن بهار که فصل کار و فعالیت و بهره‌مندی است. نویسنده تصویری از دشت، آفتاب و فعالیت زنان و مردان بر سر زمین ترسیم می‌کند: «دشت مالامال گندم است. زرین. طلا باران است، دشت. آفتاب تموز. های‌وهوی مردان. قیل‌وقال خوشه‌چینان: زن‌ها، دخترها، بچه‌ها، کوزه‌های آب در پناه خرمن، خفته در گودی جوی، با سایه‌بانی از پالان چارپای سالار. نان و چای و خرما. دستمال‌های ابریشمی را جوان‌ها به گردن بسته‌اند؛ با کاکل‌های بی‌کلاه. عرق از زیر دستمال به پایین می‌خزد ... دروافزارها، منگال‌ها و بایتی‌ها در آفتاب می‌درخشند. دروگرها با آنچه مهارت در بازو، از دسته پشته و از پشته خرمن می‌سازند. در پی دروگرها، زن‌ها و دخترها – وقتی که گندم‌ها بغل‌بغل پشته می‌شوند و بر پشت پشته‌کش رو به خرمن می‌روند ـ به زمین خالی می‌ریزند تا خوشه‌هایی را که از دم منگال و بایتی مردان فروشکسته و ریخته، برچینند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۹۹–۱۰۰)

این تصویر دقیقاً یک نمای خیلی دور است که دشت پر از گندم و آدم‌هایی را که مشغول برداشت محصول و دسته‌بندی هستند را به نمایش می‌گذارد. درعین‌حال چون تصویری از خیال «مرگان» در دل زمستان است؛ بنابراین این نمای خیلی دور، دور از دسترس بودن این شرایط را حداقل تا رسیدن فصل بهار تداعی می‌کند.

۳-۱-۲. نمای دور، نمای عمومی (Long Shot)

نمایی است که سوژه را از فاصلهٔ دور نشان می‌دهد. در این نما علاوه‌بر سوژه، شخصیت‌ها و بخشی از محیطی که سوژه در آن قرار دارد نیز دیده می‌شود. این نما با نگاهی کلی به موضوع، موقعیت سوژه را در محیط و فضا را به نمایش می‌گذارد؛ ازاین‌رو این نما بیشتر از نمای نزدیک و متوسط دربارهٔ رابطهٔ سوژه با محیط اطلاعات ارائه می‌دهد (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

در بخشی از داستان میان «مرگان» و «عباس» دعوایی پیش می‌آید که فرزند از دست مادر فرار می‌کند و شب را در بیرون می‌ماند. در تصویری که نویسنده از حضور «عباس» در هوای سرد زمستانی و تاریکی شب ارائه می‌دهد، یک نمای دور با تمرکز بر سوژه (عباس) است: «خشکه سرما، روی بام‌های گنبدی زمینج عباس را می‌تکاند. باد پاچه‌های تنبانش را بر هم می‌کوبید و او، چون سیخ تنور، راست ایستاده و دست‌هایش را زیر بغل فرو برده بود ... پشت به باد در علقر ـ گودی میان دو بام ـ نشست و خود را جمع کرد؛ اما علقر بام پناهبادی نبود که بتوان شب را در آن به صبح رساند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۷۸).
چنان که مشاهده می‌شود، نویسنده برای نشان دادن ناتوانی شخصیت از شدت سرما، در یک نمای دور او را بر روی پشت‌بام در حال وزش باد و سرما قرار داده است. یک نمای دور علاوه‌بر نمایش شرایط محیط چون سوژه کوچکتر از فضا دیده می‌شود، ضعف و ناتوانی او را نیز به نمایش می‌گذارد؛ البته نباید فراموش کرد که در میان همین نمای دور گاهی نویسنده با توصیفاتی به سوژه نزدیک می‌شود و از نمای نزدیک هم او را نشان می‌دهد تا با جزئیات بیشتری ناتوانی‌اش را نمایش دهد که در توضیح نمای نزدیک به آن خواهیم پرداخت:
«از لرزه‌ای که تنش افتاده بود، دندان‌هایش بر هم می‌خورد و صدا می‌کرد. کم‌کمک از گوشهٔ چشم‌هایش داشت آب راه می‌افتاد» (همان)

۳-۱-۳. نمای دور متوسط، نمای نیمه‌دور (Medium Long Shot)

نمایی بین نمای دور و نمای متوسط است که گستردگی نمای دور را ندارد، اما سوژه را نشان می‌دهد. معمولاً در این نما سوژه از زانو به بالا نشان داده می‌شود (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸). چنین

نمایی بیشتر در فیلم قابل اجرا است تا داستان؛ اما باوجوداین می‌توان توصیف‌هایی را در این داستان یافت که چنین نمایی را به تصویر می‌کشند:

«یکراست به طرف تنور رفت، خود را به بالای تنور، به سه‌کنج ایوان کشاند و پشت به دیوار، دست‌ها را روی زانو و چانه را روی دست‌ها گذاشت و ماند. احساس کرد دلش می‌خواهد بگرید؛ اما از آن چشم‌های خیره، انگار چیزی به‌جز خون نمی‌توانست بیرون بریزد. پس خاموش و دلگیر، بغض در گلو، مثل تکه‌ای نیم‌سوز بر جا باقی ماند و لحاف را به دور تن خود پیچاند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۷۱).

این نما توصیفی از شرایط «عباس» پس‌از بحث‌وجدل با مادر و برادرش است. در اینجا سوژه و حالات او مرکز توجه است که در بستر فضای خارج از خانه، سرمای هوا و لحافی که به دور خود پیچیده و کنار تنور نشسته است، قرار می‌گیرد. نمای دور متوسط بهترین نمایی است که می‌تواند هم فضا را نشان دهد و هم سوژه (شخصیت) و احساسات او را به نمایش بگذارد.

۳-۱-٤. نمای متوسط (Medium Shot)

در این نما سوژه به حالت نشسته یا از کمر به بالا نشان داده می‌شود. این نما بیشتر برای نمایش روابط میان دو یا چند شخصیت و درعین‌حال، ارائهٔ اطلاعات کافی برای درگیرکردن تماشاگر مورد استفاده قرار می‌گیرد (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

«این را ابراو هیچ جوری نمی‌توانست هضم کند. فکرش به هر راه که می‌تاخت، چیزی دستگیرش نمی‌شد. دست بالایش احتیاج بود. چیز دیگری هم بود؟ خوب، احتیاج! مگر فقط سلوچ محتاج بود؟ فقط او؟ آخر چطور توانسته بود خودش را قانع به رفتن کند؟ واگذاشتن و رفتن؟ زن و دخترش. حالا بگیریم آن‌ها، ابراو و عباس، مردینه بودند. هاجر چی؟ فکر این را مگر نکرده بود که بهاری دیگر بر هاجر بگذرد، به دم بخت نزدیک می‌شود؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۴۹).

در اینجا «ابراو» که در حمام عمومی روستا شاگردی می‌کند صبح زود برای روشن‌کردن کورهٔ حمام رفته است. پس‌از انجام کار با خود به فکر فرو می‌رود و یاد پدرش می‌افتد که مدت‌هاست آن‌ها را ترک کرده است. او با پرسش‌هایی دربارهٔ غیبت پدرش روبه‌رو است. تردید، سردرگمی، کنجکاوی و ناراحتی نسبت به رفتن پدر مجموعه حالاتی است که «ابراو» با آن درگیر است. نویسنده ازطریق توصیف درونی با طرح پرسش‌هایی احساس او را هم نشان می‌دهد. می‌توان گفت یک نمای متوسط از شخصیت داستان در کنار کورهٔ حمام از کمر به بالا، این تصویر را به‌خوبی به نمایش می‌گذارد که اگر صدای راوی‌ای هم برای بیان پرسش‌ها یا صدایی از بیرون به‌عنوان گفت‌وگوی درونی شخصیت بر روی این نما اضافه شود، در نسخهٔ نمایشی تصویر کاملی ارائه خواهد شد.

۳-۱-۵. نمای نزدیک متوسط، نمای نیمه‌نزدیک (Medium Close-Up)

نمایی در حدّفاصل میان نمای متوسط و نمای نزدیک است که از سینه یا شانه به بالای شخصیت را نشان می‌دهد (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸). برای نمونه می‌توان رودرویی «کربلایی دوشنبه» و «سردار» را در نظر گرفت که هر دو خواستار «مرگان» و رقیب یکدیگر هستند. دو شخصیت در حضور «مرگان» پس‌از رجزخوانی، مچ می‌اندازند تا هرکه پیروز میدان شد، دیگری کنار بکشد. این صحنهٔ دراماتیک با توصیف عینی و بیرونی به بهترین نحو به تصویر کشیده شده است.

«هرکه هرچه نیرو داشت، در بازو، مچ و پنجه فراهم آورده بود. فشار دوسویهٔ دو دست، دو مرد، دو نیرو، رگ‌های کلفت گردن کربلایی دوشنبه نرم‌نرم، داشتند خیز می‌گرفتند. چشم‌های سردار نرم‌نرم داشتند فراخ می‌شدند. تلاش خبرگان آرام و بی‌شتاب بود. فشار در رگ‌ها و عصب‌ها موج می‌زد و خود را به یاری دست‌ها می‌رساند. رگ‌های پشت دست‌ها ورم کرده بود. دو دست، یک دست شده بود. دو مرد، یک تندیس. تندیسی برافروخته. خون به شقیقه‌ها دویده. گونه‌ها، چشم‌ها به‌در جسته: تیله‌هایی در فلاخن دو انگشت. لب‌ها، زیر دندان‌ها. طعم خون، بر زبان. گردن‌ها، شق و ستبر. ریش‌ها، لرزان. بینی‌ها پران. تن‌ها، در تب لرزه‌ای پنهان. ریزش! فروشکافتن و ریزش!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۲۵)

چنان‌چه مشاهده می‌شود دو شخصیت رودَررُوی هم قرار گرفته‌اند. نویسنده با توصیف دقیق جزئیات و استفاده از تشبیه علاوه‌بر افزایش هیجان این صحنه، در یک نمای نزدیک متوسط دو شخصیت را رودَررُوی هم قرار داده است. در این نما چهرهٔ هر دو شخصیت در داخل قاب قرار می‌گیرد و چون تصویر از سینه یا شانه به بالا است جزئیات چهرهٔ دو شخصیت و حالت آن به‌خوبی نمایش داده می‌شود.

۳-۱-٦. نمای درشت، نمای نزدیک (Close–Up)

در این نما دوربین به سوژه بسیار نزدیک می‌شود و صورت شخصیت یا نمای درشت از چیزی کادر تصویر را پر می‌کند. این نما برای رساندن احساسات، واکنش‌ها و حالات روحی شخصیت به تماشاگر بسیار مؤثر است و بین تماشاگر و شخصیت درگیری احساسی زیادی ایجاد می‌کند و بیننده را وامی‌دارد که فقط روی شخصیت تمرکز کند. نماهای نزدیک از اشیا یا بخش‌هایی از آن‌ها نیز توجه تماشاگر را به اطلاعات و جزئیات مهم جلب می‌کند و در خلق هیجان در اثر کاربرد آن شیء خاص و همچنین ارائهٔ ارزش نمادین به آن به‌کار می‌رود (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

«عباس لب‌هایش را بیشتر جمع کرد و بر هم فشرد و هیچ نگفت. رنگش پریده بود و مثل همیشه گوشهٔ لب‌هایش می‌لرزیدند. وقتی که عباس پای بازی می‌نشست، دل توی دلش نبود. یک‌جور ترس سراپایش را می‌گرفت. قلبش می‌زد و چشم‌هایش وامی‌درید. اگر می‌برد هول می‌زد، اگر می‌باخت باز هم هول

می‌زد. پکر و دستپاچه بود. به‌نظر می‌رسید که همهٔ سکه‌ها را با چشم‌هایش دارد می‌بلعد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۲۸).

در این توصیف نویسنده یک نمای درشت از چهرهٔ «عباس» هنگام بازی قمار به‌تصویر می‌کشد. جمع‌کردن لب‌ها، پریدگی رنگ صورت و لرزش گوشهٔ لب، نمود ظاهری برای نشان‌دادن حس ترس، دلهره و نگرانی جز با نمای درشت قابل ترسیم نیست. درواقع بیننده با دیدن این ویژگی‌های ظاهری بیشتر با شخصیت همراه می‌شود و می‌تواند احساس او را دریابد. این ویژگی واقعیت و حقیقت‌مانندی شخصیت و داستان را افزایش می‌دهد.

۳-۱-۷. نمای نقطه نظر (Point of View Shot)

نمایی است که صحنه‌ای را عیناً از نگاه و چشم انداز یک شخصیت نشان می‌دهد. این نما مستقیماً مخاطب را به‌جای شخصیت قرار می‌دهد تا حالت احساسی او را تجربه کند مانند بیدارشدن، بیهوشی یا نگاه‌کردن به دوربین دوچشمی (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

بهترین نمونه برای این نما آن بخش از داستان است که «عباس» برای نجات جان خود از حملهٔ شتر مست که به ضربهٔ کارد خود زخمی کرده است به درون چاه در میان دشت پناه می‌برد و مدتی طولانی را در آنجا سپری می‌کند. جایی‌که شتر مرده از بالا به درونش آویزان شده و در این حین حادثه‌ای عجیب برای او رخ می‌دهد. «عباس» پس از نجات شخصیتش کاملاً تغییر می‌کند و دیگر آن «عباس» سابق نمی‌شود.

«عباس به بالا نگاه کرد. لوک سیاه، دیواره‌های حایل بود میان نگاه عباس و ستارگان. تابوت چار برادر را از کمر به دو نیم کرده بود. چکه‌چکه خون از گردن شتر هنوز می‌چکید؛ چکه، چکهٔ خون، بر موی و کاکل به خاک‌آلودهٔ پسر مرگان» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۵۸).

در اینجا «عباس» از درون چاه به بالای سر خود نگاه می‌کند که یک نمای نقطه‌نظر از درون چاه است و نویسنده آن را به بهترین شکل توصیف کرده است. اگر دقت کنیم درمی‌یابیم که هیچ‌کدام از نماهای دیگر نمی‌تواند این صحنه را به تصویر بکشد. پس این توصیف کاملاً منطبق با نمای نقطه‌نظر در سینما است.

۳-۱-۸. نمای از بالای سر (Overhead Shot)

نمایی که درست از بالای سر شخصیت یا از فضای بالای وقوع رخداد گرفته می‌شود. این نما برای نشان‌دادن اسارت شخصیت در محیطی کوچک یا سردرگمی و اغتشاش حاکم بر صحنه موثر است (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

این نما در همان بخش پناه‌بردن «عباس» به درون چاه که ذکر شد، قابل تصور است؛ به این شکل که دوربین بالای چاه قرار می‌گیرد تا تصویری از درون آن نشان دهد. در این حالت تصویری از بالای سر «عباس» نمایش داده می‌شود که درون چاه نشسته است. این حالت دقیقاً ناتوانی و اسارت شخصیت داستان در یک فضای عمیق و تنگ را نشان می‌دهد.

۳-۱-۹. نمای تراولینگ (Traveling Shot)

در این نما دوربین برای تعقیب موضوع درحال حرکت به‌همراه او حرکت می‌کند. گاهی حرکت دوربین و سوژه موازی است و گاهی از هم دور یا به هم نزدیک می‌شوند و یا برعکس. حرکت تراولینگ به این صورت انجام می‌شود که دو رشته ریل مانند ریل قطار که روی زمین کار گذاشته می‌شود و دوربین روی ارابهٔ چهار چرخی که روی ریل حرکت می‌کند قرار می‌گیرد و به طرف جلو یا عقب حرکت داده می‌شود. حرکت دوربین روی آن باید یک‌نواخت و نرم باشد (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

در بخشی از داستان «مرگان» صبح برای کار به خانهٔ «کدخدا» می‌رود. در جایی او برای آوردن آب می‌رود:

«مرگان پیمانه را به‌دوش گرفت و از خانه بیرون رفت. [آغاز حرکت سوژه]

کوچه ها هنوز خلوت بود. گویی مردم خیال نداشتند از خانه‌ها پا بیرون بگذارند. بادِ سرد زبانه می‌زد و در کهنه دامن سوراخ‌سوراخ پیراهن مرگان می‌پیچید. انگشت‌های خشکیدهٔ مرگان دست‌گیرهٔ پیمانه را چسبیده بودند و آن را بر شانه می‌فشردند تا باد از برنکندش ... بی‌اختیار نگاهش را به این‌سوی و آن‌سوی می‌چرخاند تا مگر سلوچ، یا نشانی از او ـ که نمی‌دانست چه می‌تواند باشد ـ بیابد ... مرگان نگاهی به این خرابه و سرککشیدن به پشت آن دیوارک را ازدست نمی‌داد. به آب‌انبار هم که رسید، پیش از آنکه پا به پله بگذارد؛ گنبدی را دور زد و چاله‌چوله‌های گوشه کنار را از نظر گذراند ... پله‌ها را پایین رفت، پیمانه را پرآب کرد، [توقف سوژه] بالا آورد و پشت به باد و رو به خانهٔ کدخدا نوروز به راه افتاد. باد می‌بردش و مرگان سبک‌تر می‌توانست پا بردارد و پا بگذارد [حرکت مجدد سوژه]» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۷).

سوژه در این نما یک مسیر مشخص را طی می‌کند و بر می‌گردد. دوربین در یک نمای تراولینگ همراه سوژه حرکت می‌کند و در یک حرکت یک‌نواخت پیش می‌رود حتی در سرک‌کشیدن‌های او همراه می‌شود. از زمانی که «مرگان» پیمانه را برمی‌دارد تا آب‌انبار دوربین با سوژه موازی است و هنگام پُرکردن پیمانه به سوژه نزدیک و متوقف می‌شود و زمان بازگشت مجدد موازی با او پیش می‌آید.

۳-۱-۱۰. نمای از روی شانه (Over The Shoulder Shot)

نمایی است که از روی شانه بازیگر فیلم‌برداری می‌شود و معمولاً ممکن است پشت سر، گردن و شانهٔ او در قاب دیده شود. این نما معمولاً در گفت‌وگوها و برای نشان‌دادن واکنش شنونده به‌کار می‌رود و دوربین مدام چهرهٔ دو طرف گفت‌وگو را نشان می‌دهد تا تماشاگر متوجه واکنش‌های هر دو نفر شود (ر.ک: دوائی، ۱۳۶۹و بی‌ور، ۱۳۹۸).

ازآنجایی‌که *جای خالی سلوچ* داستان پر گفت‌وگویی است این نما بیشترین بسامد را دارد. نویسنده با آوردن گفت‌وگوهایی که تقابل دو شخصیت را نشان می‌دهد که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند در خلق چنین نمایی موفق بوده است.

در صحنه‌ای «سالار» برای گرفتن ظروف مسی که به ادعایش «سلوچ» در ازای گندم به او وعده داده است به خانهٔ او می‌رود و در غیاب سلوچ سعی دارد که از «مرگان» آن‌ها را بگیرد؛ اما «مرگان» سر باز می‌زند. این گفت‌وگو که طولانی هم هست؛ تقابل این دو شخصیت را نشان می‌دهد که آخر به درگیری فیزیکی می‌انجامد.

«سالار واخورد و بی‌اختیار گفت:

ـ تف به گور آدم چپیلی چپاو! دیروز وعدهٔ ناشتا دم حسینیه وعده کرد که امروز بیایم آن پنج من مس را وردارم ببرم.

ـ کدام پنج من مس را؟

مرگان گفت:

ـ حالا که خودش نیست.

ـ نیست که نباشد. قول‌وقرارش که هست. بین ما شاهد بوده. کدخدا نوروز هم ضامن شده.

ـ برو از کدخدا بگیر...

مرگان گفت:

ـ من که نان از گندم تو نخورده‌ام، بچه‌هایش خورده‌اند. می‌خواهی برو شکم بچه‌ها را پاره کن و گندمت را از شکمبه‌هاشان دربیار.

ـ چی داری می‌گویی تو زن؟! آدم ساده گیر آورده‌ای؟! مگر من با تو شوخی دارم که تو جواب سربالا به من می‌دهی؟ من گندم داده‌ام و حالا هم پول یا عِلِش‌اش را می‌خواهم. خود سلوچ دیروز با من عهد کرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۳۰).

در این نما گفت‌وگو تا جایی که در حالت ساکن شخصیت‌ها مثلاً ایستاده یا نشسته انجام می‌شود، تصویر بین شانهٔ دو شخصیت به شکل رفت‌وبرگشت برش می‌خورد و ضمن به‌تصویرکشیدن گفت‌وگو تغییر حالت چهرهٔ (خشم یا تعجب) هر دو شخصیت را هم نشان می‌دهد. ابتدا «مرگان» با خشم سخن می‌گوید و «سالار» با تعجب که در ادامه هر دو شخصیت تند و خشمگین و در آخر درگیر می‌شوند؛ البته این نما

مربوط به یک بخش از این گفت‌وگوی طولانی است و نماهای دیگری هم می‌تواند متناسب با کنش شخصیت‌ها و احساسات آن‌ها شکل بگیرد.

آنچه گذشت بخشی از نماهای فیلم در سینما بود که بر اساس فاصله دوربین از سوژه و زاویهٔ دوربین شکل می‌گیرد. نماهایی هم وجود دارد که بیشتر به کارگردانی مربوط است و مانند مواردی بررسی شده در متن داستانی نمود چندانی ندارد. یعنی نما در متن با اعمال تغییراتی بر اساس دیدگاه کارگردان مشخص می‌شود. این نماها عبارتند از:

قاب کامل (Full Shot)، نمای از زانو (Knee Shot)، نمای بسته (Tight Shot)، نمای حاوی جزئیات (Detail Shot)، نمای سر بالا (Low Angle Shot)، نمای خیلی سر بالا (Extreme Low Angle Shot)، نمای سر پایین (High Angle Shot)، نمای خیلی سر پایین (Extreme High-Angle Shot)، نمای هوایی (Aerial Shot)، نمای (دید) چشم پرنده (Bird's Eye View)، زاویهٔ کج (Dutch Angle)، نمای سه‌رخ (Three Quarter Shot)، نمای جرثقیلی (Crane Shot)، نمای تعقیبی (Follow Shot)، نمای روی دست (Hand Held Shot)، نما با چرخش افقی (Pan Shot)، حرکت افقی واکنشی (Reaction Pan)، نما با چرخش عمودی (Tilt Shot)، نمای قوسی (Arc Shot)، نمای عقب‌کشی (Pull Back Shot)، نمای رو به دوربین و پشت به دوربین (Head on, Tail Away Shot).

٤. تدوین (Editing)

تدوین فیلم یکی از مراحل آخر فیلم‌سازی است که در پس‌تولید فیلم انجام می‌شود و طی آن از انتخاب و پیوند نماهای موجود در فیلم خام و تبدیل آن‌ها به سکانس برای رسیدن به فیلم نهایی بهره گرفته می‌شود. در دنیای فیلم «تدوین» همان نقش ذهن را در واقعیت به‌عهده دارد؛ بدین معنی که آنچه پنهان است، آشکار می‌کند و آنچه آشکار است، اما نیازی به دیدن آن نیست، پنهان می‌کند؛ یعنی انتخابِ بهترین تصویر برای دیدن. این مرحله شامل گزینش نماها و اندازهٔ آن‌ها، ردیف‌کردن نماها، صحنه‌ها و سکانس‌های پشت‌سرهم، مخلوط‌کردن تمام صداها و تعیین میزان بلندی آن‌ها و درنهایت درهم‌آمیختن و هم‌گاه کردن صدای نهایی با تصویر است. این کارها به‌وسیلهٔ استفاده از فیلم‌نامهٔ دکوپاژشده، قوانین و اصول فیلم‌سازی و ذوق هنری و خلاقیت تدوین‌گر انجام می‌شود. اگرچه به این مرحله، مونتاژ و ادیت هم گفته می‌شود، اما تدوین وجه هنری این مرحله است و مونتاژ و ادیت بیشتر به‌معنی استفاده از ابزار است (دمیتریک، ۱۳۹۴: ۲۰).

٤-١. تدوین روایتی و توصیفی

تدوین روایتی به زبان ساده، قراردادن نماهای مجزا در کنار هم به‌ترتیب تقدم و تأخر زمانی به‌منظور روایت داستان است. درحالی‌که تدوین توصیفی عبارت است از کنار هم قراردادن نماها به‌منظور ایجاد یک حالت و اثر آنی، مخصوصاً به‌وسیلهٔ تضاد بین نماها (استیونسن، ۱۳۸۸: ۱۴۳). «واضح است که فیلم‌ساز وقتی از تدوین توصیفی استفاده می‌کند، در وسیلهٔ بیانی خاص کار می‌کند که به اندازهٔ کلمات یک رمان‌نویس از واقعیت مبتنی‌بر اطلاعات حسی ما به دور است. تدوین روایتی، شاید در قیاس، طبیعی‌تر جلوه کند، ولی باید خاطرنشان ساخت که تدوین روایتی، فقط عبارت از سرهم‌کردن نماهای جداگانهٔ متوالی یک واقعه یا حتی عوض‌کردن یک صحنه و رفتن به سراغ صحنهٔ دیگر است. تدوین روایتی با واقعیت، تفاوت اساسی دارد، و در آن، از منظر و دیدگاهی متحرک استفاده می‌شود.

با تدوین فیلم، چنان‌که می‌دانیم، تصویرها و تداوم آن‌ها، موجب تحریک و برانگیختن حواس ما می‌شوند، به‌طوری‌که انگار ما همه‌چیز را در آن واحد و نه به‌صورت متناوب، می‌بینیم. احساس هم‌زمانی که از درهم‌تنیدن لحظات تجربه ـ تصویر و صدا ـ حاصل می‌شود، در داستان ازطریق کیفیت خاصی از ترکیب کلمات و تصویرهای لفظی به‌وجود می‌آید» (صادقی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۷۰).

توصیف‌های واقع‌گرا و پر جزئیات دولت‌آبادی در *جای خالی سلوچ* علاوه‌بر خلق نماهای سینمایی، در جاهایی ترکیب از چند نما را در بر می‌گیرد که به‌سادگی می‌توان آن را با تدوین در سینما برابر دانست. درواقع توصیف یک محیط و فضا، شخصیت‌های حاضر در آن و گفت‌وگوهایی که بین آن‌ها ردوبدل می‌شود یا توصیف حوادثی با توالی زمانی به‌گونه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند که گویی نویسنده خود دست به تدوین زده است.

در بخشی از داستان «عباس» پس از فروختن سهم زمین خود به سمت خانه حرکت می‌کند. در یک نما خروج «عباس» پول به‌دست از خانهٔ «ذبیح‌الله» را می‌بینیم.

«عباس سلوچ از خانهٔ ذبیح‌الله که بیرون آمد، حال تازه‌ای داشت، رضایتی پیچیده به اضطراب. خستگی روزانه از تنش دررفته بود؛ یا، در تنش گم شده بود. اسکناس‌هایی را که از داماد آقا ملک گرفته بود همچنان در مشت می‌فشرد و می‌دانست چکارشان کند» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۳: ۲۲۱).

این توصیف یک نما از سوژه دم در خانه نشان می‌دهد که می‌تواند نمای دور متوسط باشد. در ادامه «عباس» در کوچه به راه می‌افتد و در بین راه «رقیه» زن «علی گناو» را که معلول شده است، می‌بیند. اینجا نمای دیگری آغاز می‌شود.

«در کوچه زن علی گناو را دید که چون سایه‌ای در تاریکی پیش می‌خزد. کُند، خیلی کُند راه می‌رفت. دستی به دیوار داشت و دستی به چوب شکسته ...

عباس نزدیک زن علی گناو ایستاد و به صدای بلند ـ مثل چیزی که رقیه کر باشد ـ گفت:

ـ حال و احوالت چطوره زن علی؟ چطوری؟

رقیه به دیوار تکیه داد و نفسی تازه کرد. چنان بود که انگار حالی و دمی خواهد مرد ...
ـ نه؛ دارم می میرم. دارم می‌میرم» (همان: ۲۲۲).

در اینجا دو سوژه (عباس و رقیه) درون کوچه همدیگر را می‌بینند. گرچه سوژهٔ اصلی «عباس» است؛ اما برای نشان‌دادن حال نزار «رقیه» که در ادامه توصیف شده است، نمایی متوسط از دو شخصیت در کوچه شکل می‌گیرد تا «رقیه» که معلول است در کنار «عباس» که سالم است قرار گیرد و به این شکل این تضاد نشان داده شود. سپس «عباس» به‌سمت خانه حرکت می‌کند.

«صدای زن علی گناو در پیچ کوچه خاموش شد و عباس کندتر از پیش، رو به خانه‌شان رفت.
خانه امشب حال‌وهوای دیگری داشت. شلوغ‌تر از هر شب نبود، اما پر جنب‌وجوش‌تر از همیشه بود. آدم‌ها یکنواختی هرشبه را شکسته بودند و رفتارشان رنگ‌وروی تازه‌ای به خود گرفته بود ... این‌سوی و آن‌سوی می‌رفتند. بعضی‌ها، حتی بدشان نمی‌آمد که بپرند. هرکدام بهانه‌ای برای شادی داشتند. در این میان، گرچه علی گناو به روی خود نمی‌آورد، اما خوشحال‌تر از همه بود و مرگان هم به‌جای خود، دلخوش بود. زندگانیش تکانی خورده بود» (همان: ۲۲۳-۲۲۴).

در ادامه از نمای کوچه وارد خانه می‌شویم. فضای خانه برخلاف همیشه شاد و پر از شور است. برای نمایش این تفاوت و فضای کلی خانه و آدم‌هایش توصیفی که ارائه شده است نمایی دور را شکل می‌دهد که در تمام خانه و اهل آن در این نما مشاهده می‌شوند. ما در همین بخش سه نمای «دور متوسط»، «متوسط» و «دور» را مشاهده می‌کنیم. درعین‌حال نماها به‌ترتیب توالی زمان در کنار هم قرار گرفته‌اند تا روایت داستان را پیش ببرند؛ خروج از خانهٔ «ذبیح‌الله»، دیدن «رقیه» در کوچه و گفت‌وگو با او و سرانجام رفتن به خانه و دیدن فضای متفاوت آن. توصیف این سه نما در کنار هم و تغییر صحنه، مصداق بارز تدوین روایتی در سینما است.

گاهی نویسنده با توصیف خود نماهایی را خلق می‌کند که به‌منظور بیان یا ایجاد حسی خاص در شخصیت داستان یا خواننده است. چنین توصیفی می‌تواند درونی یا بیرونی باشد.

«علی گناو» دختر «مرگان»، «هاجر»، را خواستگاری می‌کند و «مرگان» هم از روی اضطرار فقر و مصلحت می‌پذیرد؛ درحالی‌که خود «هاجر» به این ازدواج راضی نیست. در چند نما شرایط این ازدواج توصیف می‌شود که احساس ناچاری «مرگان» برای موافقت با ازدواج دخترش و اجبار «هاجر» در قبول همسری «علی گناو» را نشان می‌دهد که می‌توان آن را بررسی کرد. در یک نما قرار است «هاجر» را برای عقد به شهر ببرند و حالا باید «مرگان» دخترش را آماده کند.

«علی گناو بود. جلوی روشنایی را گرفته بود و لبخند می‌زد. هاجر رو گرداند و بال چارقدش را روی چشم‌ها کشید. علی گناو لب‌های کلفتش را جمع کرد و نگاهش را به مرگان دوخت. مرگان به علی گناو اشاره کرد که برود. نمی‌خواست که ترس از علی گناو، دم‌به‌دم هاجر را بتکاند» (همان: ۲۷۴).

در این نمای دور سه شخصیت در کنار هم قرار می‌گیرند تا لبخند «علی گناو» تضادی را با حال «هاجر» که خود را از او پنهان می‌کند نشان دهد. «مرگان» هم که واسطه‌ای ناچار است.

در نمای بعدی «مرگان» موهای دختر را شانه می‌کند: «مادر با اندوهی فسرده موهای دختر را شانه می‌کشید و دختر اندوهگین‌تر از مادر سر بر بازوی مرگان داده و نگاه به زمین؛ نگاه به خاک دوخته بود» (همان: ۲۷۴). این توصیف نمای متوسط را شکل می‌دهد که مادر و دختر نشسته‌اند و دختر به مادر تکیه داده است. هر دو چهره‌ای غمگین دارند؛ یکی از روی ناچاری دیگری از سر اجبار.

نمای دیگر که از دو نما در کاروان‌سرا و خانهٔ عاقد تشکیل می‌شود متصل به هم توصیف می‌شود: «مرگان» و «علی گنا»و و «هاجر» در شهر هستند. پس از خرید و خوردن چیزی به مکان عقد می‌روند و «هاجر» به عقد «علی گناو» درمی‌آید. نویسنده با کمترین توصیف ممکن این موارد را به تصویر می‌کشد که هم نشان دهد مادر از روی ناچاری و دختر از روی اجبار پذیرفته‌اند که این کار به سادگی انجام شود؛ ازسوی‌دیگر اشارهٔ گذرا به بازارو خرید، قهوه‌خانه و خوردن غذا و محل عقد و انجام آن نشان می‌دهد هر دو طرف می‌خواهند هرچه زودتر این کار انجام شود؛ «علی گناو» می‌خواهد هرچه زودتر به «هاجر» برسد، «مرگان» دختر را شوهر دهد تا مسئولیت از دوش او کم شود و شاید گشایشی برای گریز از نداری باشد؛ و «هاجر»ی که مجبور است بپذیرد و در برابر مادر کاری نمی‌تواند بکند؛ ازاین‌رو راضی است کار هرچه زودتر انجام شود.

«... یک جفت کفش قرمز، دوتا چارقد ابریشمی؛ یک پیراهن چیت و یک چادرنماز. بعد، او را از بازار به کوچه بردند. از کوچه به کاروان‌سرا. آنجا علی گناو نان و حلوا گرفت و پای دیوار کاروان‌سرا، روبه‌روی قهوه‌خانه نشستند و خوردند. بعد از آن علی گناو به قهوه‌خانه رفت و سه تا چای بزرگ آورد. چای را خوردند ... وقت رفتن بود. از کاروان‌سرا بیرون رفتند. کوچهٔ پشت کاروان‌سرا به مسجد جامع می‌خورد. از در پایین مسجد به درون صحن رفتند. صحن مسجد را گذاشتند و از در بالا بیرون رفتند. علی گناو آن‌ها را از خیابان رد کرد. باز، کوچه ... حالا به کوچه‌ای تنگ رسیده بودند. کوچه پیچ می‌خورد. پیچ خورد و باریک‌تر شد. باریک و باریک‌تر. پیچ واپیچ. چندان که هاجر سرش گیج رفت. یادش بود که کف کوچه سنگفرش بود. این را هم از فشاری که کفش‌های چرمی به پایش می‌آورد، یادش مانده بود. ته کوچه، جلوی در کوتاهی ایستادند. آستانهٔ در گود بود. خیلی گود. سه تا پله می‌خورد ... علی گناو زن‌ها را از پله‌های روبه‌رو بالا برد. هاجر را همان‌جا پشت در نشاندند. مرگان و علی گناو به اتاق رفتند. هاجر آخوند را ندید. فقط صدایش را شنید ... چیزهایی گفتند و چیزهایی هم شنیدند. بعد علی

گناو و مرگان بیرون آمدند. از هاجر خواسته بودند که بگوید: "بله" هاجر گفته بود و کار تمام شده بود» (همان: ۲۷۴-۲۷۵).

این دو مکان با نمایی متوسط با حضور در کاروان‌سرا و قهوه‌خانه آغاز می‌شود و با خروج از آن و عبور از صحن مسجد با نمای دور ادامه می‌یابد و در داخل کوچه با نمای تراولینگ پیش می‌رود. در ایوان خانهٔ عاقد هم یک نمای دور و سپس یک نمای نزدیک از سوژه (هاجر) هنگام گفتن بله کار را تکمیل می‌کند. تمامی این نماها به کمک تدوین در کنار هم قرار می‌گیرند. گرچه ظاهراً توالی وقایع است، قصد مجموع این نماها تأکید و انتقال حس ناتوانی و اجبار مادری را برای ازدواج دخترش و قبول ازدواج در سن بسیار پایین برای دختر را به نمایش می‌گذارد.

۵. اقتباس

اقتباس در لغت به‌معنی فراگرفتن آتش، آتش‌گرفتن، مصدری مأخوذ از ماده عربی «قبس» به‌معنی «آتش‌پاره» است. همچنین به‌معنی گرفتن روشنایی و نور، فراگرفتن علم، دانش گرفتن و علم آموختن از کسی هم است. (دهخدا، ذیل واژهٔ اقتباس). در تعریفی دیگر اقتباس به‌معنای گرفتن، اخذ کردن، آموختن، فراگرفتن یا گرفتن مطلب کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص است. (معین، ذیل اقتباس).

این مفهوم که در زبان انگلیسی با کلمهٔ «Adaption» بیان می‌شود، در سینما هم تعریف مخصوص به خود را دارد که در ارتباط با همان مفهوم لغوی و به‌معنای نوعی گرفتن است که می‌تواند با تصرّف و تلخیص یا کامل صورت بگیرد. به بیان دیگر، اقتباس در سینما به‌معنی شیوه‌ای است که ازطریق آن یک فیلم بر مبنای آثار مکتوب، ازجمله رمان، کتاب کمیک و نمایشنامه، یا آثار تصویری و شنیداری مانند مجموعه‌های تلویزیونی یا برنامه‌های رادیویی ساخته می‌شود و در ذات خود، تبدیل و برگردان دستمایه از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر است (پورشبانان، ۱۳۹۵: ۱۸)؛ درواقع «اقتباس عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آن‌ها ازطریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری،۱۳۹۵: ۱۴)؛ البته اقتباس تغییر ضمنی در برابر مقاومت دستمایه‌های اصلی است و روندی را در پیش می‌گیرد که نیازمند درک چگونگی این نکتهٔ اساسی است که طبیعت درام با تمام گونه‌های ادبی دیگر تفاوت دارد؛ بنابراین اقتباس اخذ موارد مهم در دستمایه‌هایی است که دارای پیچیدگی، التقاط و غنا باشند. گزینش در اقتباس لازم و ضروری است؛ زیرا فقط دستمایه‌ای که نویسندهٔ فیلمنامهٔ اقتباسی برگزیده است، اجازهٔ ورود به اثر دراماتیک را پیدا می‌کند. در بیشتر مواقع دستمایه در برابر نویسنده مقاومت می‌کند، پس اقتباس متکی به شناخت موارد ذاتاً داراماتیک و غیردراماتیک است. نویسنده با شناخت دلیل مقاومت دستمایه برای انتقال بهتر به نسخهٔ نمایشی، می‌تواند دریابد که برای یک اقتباس کارآمد چه دستمایه و مسائلی ارزش امتحان‌کردن ندارند؛ بنابراین همواره به‌دلیل تفاوت در

ساختار متن و تصویر مشکلاتی در برابر اقتباس از آثار ادبی و چگونگی تبدیل زبان این دو به یکدیگر وجود دارد؛ زیرا «داستان و فیلم به شیوه‌های گوناگونی بیان می‌شوند، رمان برای بیان داستان و توصیف شخصیت و ایده‌پردازی از واژه استفاده می‌کند و فیلم برای داستان از تصویر و حرکت و ماجرا سود می‌برد. این دو اصلِ رسانه متضادند که در مقابل هم مقاومت می‌کنند و باهم همکاری ندارند» (سیگر،۱۳۸۰: ۴۲). پس تفاوت ابزار و نوع بیان و ارتباط این دو حوزه با مخاطب، تبدیل و انتقال این دو به یکدیگر را با دشواری‌هایی روبه‌رو می‌کند.

در روند تبدیل یک متن به نسخهٔ نمایشی، و به‌عبارت‌دیگر یک اقتباس کامل، نخست باید اقتباس-کننده هدف صاحب اثر ادبی را درک کند و با بررسی و واکاوی به شناخت درست از دقایق و ظرایف آن دست یابد. ازاین‌رو است که «رابرت بولت نویسندهٔ آمریکایی و اقتباس‌کنندهٔ دکتر ژیواگو می‌گوید: اگر آدم چیزی را از متن بیاورد، درنهایت تفاوت‌هایی با اصل اثر خواهد داشت؛ پس تنها راه چاره این است که با آزادی اندیشه، خودتان را مطمئن کنید که مقصود نویسنده را درک کرده‌اید و بعد دقت کنید که هیچ خدشه‌ای به این ایده و هدف اصلی نویسنده وارد نیاید» (ارمیان، ۱۳۵۲: ۵۲). در این نوع رویکرد «مفهوم فرآیند اقتباس وجوه اشتراک بسیاری با نظریهٔ تأویل (interpretation) دارد؛ زیرا اقتباس در معنای دقیق کلمه به عاریه گرفتن/ اخذ معنا از متن ازپیش‌موجود (prior text) است. دور هرمنوتیکی که در نظریهٔ تأویل اهمیت بسزایی دارد، یادآور می‌شود که ایضاح متن فقط پس از درک متن ازپیش‌موجود صورت واقع به خود می‌گیرد؛ درعین‌حال ایضاح دقیق متن هم هست که درک متن ازپیش‌موجود را توجیه‌پذیر می‌کند. به دیگر سخن پیش‌از آنکه به بحث تجزیه و تحلیل متن بپردازیم، باید شِمایی کلی از معنای آن را در ذهن تجسم بخشیم. اقتباس عیناً هم جهش (leap) است و هم فرایند (process) و صرفاً در راستای واکنش به درک کلی مدلولی [فیلم] که درآخر فرآیند خود ساخت‌بندی می‌کند، می‌تواند سازوکاری پیچیده از دال‌های خود را در متن اولیه به نمایش درآورد» (دادلی اندرو،۱۲۰:۱۳۸۱). فرآیند اقتباس در این رویکرد از منظر دادلی اندرو (Dudley Andrew) به خلق واژه یا ترکیب «وام‌گیری *(Borrowing)*» منجر شده است، با این معنا که «فیلم‌ساز ایده و بن‌مایه‌های مضمونی و یا ساختاری یک متن را به عاریت گرفته و آن را در فیلم خود به‌کار می‌گیرد. اصولاً در این نوع از اقتباس، فیلم‌ساز در جستجوی یافتن متن‌هایی است که شهرت و اعتباری در مقام اسطوره داشته باشند و به‌نوعی در فرهنگ بیننده/ مخاطب نقش کهن‌الگو را ایفا کنند؛ درواقع، نکتهٔ اصلی در این نوع اقتباس **ثمربخشی هنری** و همین‌طور جذب حداکثر بیننده است. اقتباس‌های بی‌شماری که از روایت عاشورا صورت گرفته و خواهد گرفت، از این نوع است» (سلیمی و سکوت،۱۵۹:۱۳۹۲). موفقیت اقتباس‌هایی ازاین‌دست نه به مسئلهٔ وفاداری، بلکه به خلاقیت مربوط می‌شوند و نظر موافقان آن، از عقاید یونگ (Jung) و نوتروپ

فرای (Northrop Frye) سرچشمه گرفته است (دادلی اندرو،۱۳۸۱: ۱۲۲)؛ البته این نوع رویکرد تنها یکی از انواع روش‌های اقتباس در نظریهٔ دادلی اندرو دربارهٔ اقتباس است و در بخش دوم دسته‌بندی مدنظر او با عنوان *تلاقی (Intersection)*، «کلیت و خصوصیات منحصربه‌فرد متن اصلی به‌گونه‌ای حفظ می‌شود که متن اصلی از متن اقتباسی متمایز باشد؛ درواقع، فیلمساز در متن اقتباسیِ خود، تجزیه‌ای از متن اصلی (منبع ادبی) را به‌کار می‌گیرد. از این منظر، تلاقی چهارراه برخورد متن اصلی با متن اقتباسی است؛ چراکه در این نوع اقتباس *بیننده شکلِ منکسرشدهٔ اصل* را می‌بیند» (به نقل از لوته در سلیمی و سکوت، ۱۳۹۲: ۱۵۹). به نظر هاچن نیز اقتباس ترکیبی از این دو رویکرد است که از آن با عنوان فرآیندی خلاق و تکثرپذیر یاد می‌کند که در بستری بینامتنی مخاطب را به عطف توجه به متون گذشته و حال دعوت می‌کند (HUTCHEON, 2006: 170-172). در رویکرد سوم نظریهٔ دادلی نیز حفظ روح و احساس متن ادبی به‌عهدهٔ فیلم‌ساز است و نهایت وفاداری به متن در آن عنصر اصلی به‌شمار می‌آید: «در اینجا فرض بر آن است که وظیفهٔ اقتباس بازتولید سینمایی نکته به نکته و نعل به نعل متن اصلی است» (دادلی اندرو،۱۳۸۱:۱۲۳)؛ اما پس‌از این و بدون در نظر گرفتن اینکه چه رویکردی برای اقتباس انتخاب شده، در مرحله دوم، هنرمند فیلم‌ساز با استفاده از خلاقیت زبان و لحن و چارچوبی ویژه ابداع کند تا ازطریق آن منظور نویسنده را با تصاویر نمایش دهد. «فرق کار نویسنده با فیلم‌ساز در این است که نویسنده در همان آغاز دست به ابداع هنری می‌زند؛ اما فیلم‌ساز باید دست به ابداع زبانی بزند و پس‌از آن ابداع هنری انجام دهد» (پازولینی در نیکولز، ۱۳۸۶: ۴۰). در سینمای جهان نیز، آثار مختلفی از اقتباس‌های ادبی ساخته شده است که این دو مرحله نمایشی‌شدن را طی کرده و بسته به میزان مهارت اقتباس‌کننده، فیلم‌ساز و ظرفیت‌های واقعی نمایشی شدن خود متن، شهرت و موفقیتی کمتر یا بیشتر از اثر ادبی خود پیدا کرده‌اند. «اگر موضوع دقت و توجه به تمام ابعاد اقتباس، مورد نظر اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز قرار بگیرد، اثر نمایشی به‌اندازهٔ اثر ادبی جذاب و گاهی حتی اثرگذارتر خواهد شد؛ مثلاً فیلم *ربکا* (Rebecca,1940) و *پرندگان* (The Birds, 1963) که هر دو از نوشته‌های دافنه دو موریه (Daphne du Maurier) و از ساخته‌های آلفرد هیچکاک (Alfred Hitchcock) است و از رمان جذاب‌تر و اثرگذارتر است» (بلاند، ۱۳۸۴: ۱۰). بر اساس این دو مرحله و نوع نگاهی که فیلم‌سازان مختلف به آثار ادبی دارند و همچنین ظرفیت‌ها نمایشی و در دسترس متون ادبی، می‌توان گفت که اقتباس می‌تواند به شیوه‌های مختلفی صورت گیرد.

۵-۱. انواع اقتباس

بر اساس مبانی نظری انواع اقتباس که از دیدگاه دادلی اندرو مطرح شد، به بیانی ساده و در یک دسته‌بندی مشخص می‌توان گفت سه روش اساسی برای اقتباس از ادبیات در سینما وجود دارد که می‌توان هر کدام را با اشاره به نمونه‌های مشهور در سینمای جهان حتی ایران شرح داد.

الف. اقتباس آزاد یا برداشت آزاد: در این نوع از اقتباس، که معادل همان روش «وام‌گیری» در نظریهٔ دادلی است، «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 الزامی برای انتقال تمام عناصر رمان به اثر نمایشی وجود ندارد و توجه اقتباس‌کننده به موضوع و شخصیت‌های رمان است و نه پیرنگ؛ بنابراین دست اقتباس‌کننده در اعمال دیدگاه شخصی خود باز است. نمونه‌ای از این اقتباس در سینمای ایران، فیلم *ساحره* (داوود میرباقری، ۱۳۷۶) بر اساس داستان کوتاه *عروسک پشت‌پرده* نوشتهٔ صادق هدایت است. اقتباس از داستان‌ها و رمان‌های خارجی در سینمای هر کشوری به‌علت تغییر ناگزیر زمان، مکان، شخصیت‌ها و پیرنگ برای انطباق با ویژگی‌های بومی، معمولاً از نوع آزاد است. مانند *ناخدا خورشید* (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵) براساس رمان *داشتن و نداشتن*، نوشتهٔ ارنست همینگوی که در جنوب ایران قبل از انقلاب و دربارهٔ ناخدای لنجی به نام «خورشید» است. در سینمای جهان هم فیلم *آشوب* از آکیرا کوروساوا (Ran, By Akira Kurosawa, 1985) بر اساس نمایشنامهٔ *شاه لیر* اثر شکسپیر (Shakespeare) ساخته شده است که در ژاپن قرون وسطی با شخصیت‌ها، مکان‌ها و فضای متفاوتی اتفاق می‌افتد. از آثار دیگر در این شیوهٔ اقتباس می‌توان به انیمیشن (پویانمایی) موفق *شیرشاه* که در سال ۱۹۹۴ با برداشتی آزاد از نمایشنامهٔ معروف *هملت* از شکسپیر اشاره کرد که یکی از بهترین و جذاب‌ترین محصولات سینمایی جهان تبدیل شد؛ با این تفاوت که صحنه‌های آن در فضای زندگی آفریقایی و با شخصیت‌های حیوانی شیر، کفتار، میمون و غیره شکل می‌گرفت.

ب. اقتباس وفادار: در این نوع اقتباس که همان روش «تلاقی» در نظریهٔ دادلی اندرو است، فیلمنامه‌نویس «می‌کوشد تا با حفظ روح اثر اصلی تا حدّ ممکن، منبع ادبی را در قالب سینما بازآفرینی کند» (همان، ۲۴۲). درواقع فیلم‌ساز در اقتباس وفادار تلاش می‌کند تا جای ممکن زاویه دید، شخصیت، تعلیق، زمان، مکان، فضا، سبک و درونمایهٔ رمان را به فیلم منتقل کند که به همین دلیل حفظ نسبی پیرنگ حائز اهمیت است؛ البته این وفاداری نسبی است و ممکن است فیلم‌ساز جنبه‌هایی از عناصر رمان را در فیلم تغییر دهد یا کمرنگ و پررنگ کند یا جنبه‌هایی به آن‌ها اضافه کند؛ اما این دخل‌وتصرف به‌گونه‌ای است که فیلم اقتباسی کم‌وبیش به رمان نزدیک باشد. از نمونه‌های این نوع اقتباس در سینمای ایران می‌توان به فیلم *شازده احتجاب* (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۳) بر اساس رمان *شازده احتجاب* از هوشنگ گلشیری اشاره کرد که فیلم‌ساز جدای از درونمایه، موضوع، شخصیت‌ها، زمان، مکان و گفت‌وگوها، تلاش کرده است

با کم‌ترین تغییر، حتی شیوهٔ روایت جریان سیال ذهن را در اثر خود حفظ کند. در سینمای جهان هم می‌توان فیلم کوری از فرناندو میرلس (Blindness, By Fernando Meirelles, 2008) بر اساس رمان کوری اثر ژوزه ساراماگو (José Saramago) را نام برد که با وفاداری به شخصیت‌ها، صحنه-پردازی‌ها و حوادث کتاب، فضای کتاب را برای مخاطب بازآفرینی می‌کند.

ج. اقتباس‌های لفظ به لفظ: «این نوع اقتباس‌ها بیشتر منحصر به اقتباس از نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه هستند و سازندگان آن‌ها، تمایل شدیدی به حفظ همهٔ کلیات و جزئیات اثر ادبی در فیلم خود دارند و می‌توان آن را معادل روش سوم دادلی اندرو یا همان روش وفاداری و تبدیل در نظر گرفت» (پورشبانان، ۱۳۹۵: ۲۵). ازهمین‌رو است که روبر برسون (Robert Bresson)، کارگردان فرانسوی، پس از اطمینان از شاهکار بودن اثری، بدون هیچ تغییری آن را بر روی پرده می‌آورد؛ «چراکه چنین داستانی از نوعی شکل ادبی سرچشمه گرفته که چنان تکامل یافته که قهرمانان و معنای کنش آن‌ها وابستگی بسیار عمیقی به سبک نویسنده دارد و قوانینش هرچند فی نفسه کاملاً مشخص‌اند، خارج از آن هیچ اعتباری ندارند» (بازن، ۱۳۸۲:۶۰) *زن سیاه‌پوش* ساختهٔ جیمز واتکینز *(The Woman in Black, By James Watkins, 2012)* اقتباسی از رمان‌کوتاهی به همین نام نوشتهٔ سوزان هیل (Susan Hill) و از نمونه-های اخیر فیلم‌های *سفر طولانی به درون شب* از سیدنی لومت (Long Day's Journey into Night, By Sidney Lumet, 1962) با اقتباس از نمایشنامه‌ای از یوجین اونیل (Eugene O'Neill) و *چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟* از مایک نیکولز (Who's Afraid of Virginia Woolf?, By Mike Nichols, 1966) بر اساس نمایشنامه‌ای از ادوارد آلبی (Edward Albee) و یا مجموعه اقتباس‌های معروف لارنس اولیویه (Laurence Olivier) از نمایشنامه‌های شکسپیر نیز از دیگر فیلم‌هایی هستند که همگی بر اساس اقتباسی لفظ به لفظ در سینمای جهان ساخته شده‌اند (پورشبانان، ۱۳۹۵:۲۵).

باتوجه‌به توضیحات ارائه‌شده دربارهٔ اقتباس و نظر به اینکه توصیف در رمان *جای خالی سلوچ* به‌عنوان داستانی واقع‌گرا در خلق نماهای سینمایی و ایجاد تصاویر پویا ازطریق بیان جزئیات مربوط به شخصیت‌ها و مکان و زمان نقش اساسی ایفا می‌کند، زمینه‌ای فراهم می‌شود که فیلم‌ساز بتواند به‌راحتی این نماها و تصاویر را با کمترین تغییر به نسخهٔ سینمایی تبدیل کند. ازاین‌رو بهترین شیوهٔ اقتباس از این رمان اقتباس وفادارانه است که فیلمساز فضا و سبک و جزئیات متن اصلی را حفظ می‌کند و نیازی نمی‌بیند که تغییرات زیادی در آن اعمال کند. ازاین‌رو *جای خالی سلوچ* از این ظرفیت برخوردار است که متن آن به همان صورت به فیلم تبدیل شود.

نتیجه‌گیری

ازآنجاکه سبک رمان *جای خالی سلوچ* واقع‌گرا است توصیف‌های آن با جزئیات و اطلاعات دقیق همراه است. نویسنده با همین توصیف توانسته است که دست به نماسازی بزند که با انواع نماهای دور، نزدیک، مدیوم، بالای سر و غیره در سینما منطبق باشد. در بررسی این نماها مشخص شد که چون در این داستان گفت‌وگو بسامد بالایی دارد، نمای از بالای شانه که در گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها کاربرد دارد، فراوان است. نمای دور، نمای دور متوسط و نمای متوسط از دیگر نماهای پربسامد در این داستان هستند. دولت‌آبادی ازطریق توصیف با خلق نماهای متفاوت در کنار همین کار تدوین سینمایی را هم انجام داده است؛ بنابراین ترکیب چند نمای متفاوت که در قالب تدوین روایتی به‌منظور پیشبرد داستان یا نمایش یک حالت یا فضای خاص به کمک تدوین توصیفی شکل گرفته است، نشان از ظرفیت بالای این اثر برای اقتباس سینمایی دارد. ازنظر داستانی نیز توصیف‌های دولت‌آبادی هم درونی (اکسپرسیونیستی) است و هم بیرونی که متناسب با فضا و موقعیت‌هایی که شخصیت‌ها در آن قرار گرفته‌اند، ارائه می‌شود. ازآنجاکه دولت‌آبادی سابقهٔ کار در حوزهٔ نمایش و سینما دارد، در دههٔ چهل در نمایشنامه‌هایی از برتولت برشت و بهرام بیضایی و اکبر رادی نقش بازی کرد. دولت‌آبادی همین‌طور که به‌عنوان یک بازیگر و بعدها به‌عنوان کارگردان به‌کار ادامه داد، از آثار او اقتباس‌هایی سینمایی هم صورت گرفته است. مسعود کیمیایی فیلم خاک خود را با اقتباس از داستان *آوسنهٔ باباسبحان* او ساخت. فیلم *زمستان* به کارگردانی رفیع پیتز نیز بر اساس داستان سفر محمود دولت‌آبادی ساخته شده است. علی ژکان کارگردان و فیلمنامه-نویس فیلم *مادیان* در اثر خود از بخش دوم *جای خالی سلوچ* اقتباس انجام داده است. باتوجه‌به فعالیت دولت‌آبادی در حوزهٔ سینما و تجربیات او در این حوزه در داستان‌هایش نمود یافته است. ازاین‌رو است که *جای خالی سلوچ* تا این اندازه از ظرفیت نمایشی برخوردار است و قابلیت اقتباس هم دارد؛ همان‌گونه که اشاره شد فیلم *مادیان* اقتباسی از این رمان است. پس باتوجه‌به توانایی این رمان فیلم‌ساز می‌تواند به‌شیوهٔ اقتباس وفادارانه آن را دستمایهٔ یک فیلم سینمایی قرار دهد. البته باتوجه‌به حجم و ماجراهای داستان و به‌ویژه فصل‌بندی آن، توانایی این را دارد که به یک سریال هم تبدیل شود. داستان چهار فصل دارد که هر فصل خود به بخش‌های دیگری تقسیم می‌شود که کمترین آن دو بخش و بیشترین آن پنج بخش است که هریک از این بخش‌ها می‌تواند در حکم یک قسمت از سریال باشد. همچنین باید اشاره کرد که سبک رئالسیم این رمان موجب تسهیل کار اقتباس برای سینماگر و تبدیل آن به نسخهٔ سینمایی می‌شود. با این توضیح باید در نظر داشت این رمان و رمان‌هایی ازاین‌دست باید بیشتر مورد توجه واقع شود تا با استفاده از اقتباس سینمایی منجر به تولید آثار فاخر در سینما شود.

منابع

ارمیان، جمشید (۱۳۵۳). ***«گفتگویی با رابرت بولت»***. تهران: ***مجلهٔ سینما***، ش ۹ (خردادو تیر).

استیونسن، رالف و ژرژ، دبری (۱۳۹۹). ***هنر سینما***؛ ترجمهٔ پرویز دوائی، چ ۷، تهران: امیرکبیر.

بازن، آندره (۱۳۸۲). *سینماچیست؟*؛ ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۲، تهران: هرمس.

بورنوف، رولان و اوئله، رئال (۱۳۷۸). ***جهان رمان***؛ ترجمهٔ نازیلا خلخالی. تهران: مرکز.

بی‌ور، فرانک (۱۳۹۸). ***فرهنگ اصطلاحات سینمایی***؛ ترجمهٔ مسعود مدنی، چ ۳، تهران: تابان خرد.

پازولینی، پائولو (۱۳۸۷). ***مجموعه مقالات با عنوان ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما***؛ به‌کوشش بیل نیکولز؛ ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.

پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۵). ***سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی***، تهران: سورهٔ مهر.

تقی‌زاده، صفدر (۱۳۸۶). ***«توصیف در داستان‌نویسی»، دوماهنامهٔ رودکی***، ش ۱۹، صص ۳۴-۳۸.

جانتی، لوییس (۱۳۸۱). ***شناخت سینما***؛ ترجمهٔ ایرج کریمی، چ ۱. تهران: روزنگار.

جمشیدی، فاطمه و میمندی، وصال (۱۳۹۱). ***«نقدی بر رمان اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ از منظر فن توصیف»، دوفصلنامهٔ نقد ادبی معاصر عربی***، س ۲، ش ۳، صص ۱-۳۸.

خیری، محمد (۱۳۹۵). ***اقتباس برای فیلمنامه: پژوهشی در زمینه اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلمنامه***، چ ۴. تهران: سروش.

دادلی اندرو، جیمز (۱۳۸۱). ***بنیان اقتباس***؛ ترجمهٔ ابوالفضل حری، **فصلنامهٔ فارابی**، ش ۴۶، صص ۱۱۹_۱۲۸.

دمیتریک، ادوارد (۱۳۹۴). ***دربارهٔ تدوین فیلم : مقدمه‌ای بر هنر ساخت فیلم***؛ ترجمهٔ آزادهٔ دهقانی، چ ۲، تهران: ساقی.

دوائی، پرویز (۱۳۶۹). ***فرهنگ واژه‌های سینمایی***، چ ۳، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). ***لغت‌نامهٔ دهخدا***. تهران: روزنه.

سلیمی کوچی، ابراهیم و سکوت، فاطمه (۱۳۹۲). ***«اقتباس بینامتنی در مهمان مامان نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی»، ادبیات تطبیقی***، ش ۷، صص ۱۵۵_۱۷۱.

سیگر، لیندا (۱۳۸۰). ***فیلمنامهٔ اقتباسی***؛ ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نقش و نگار.

شکری‌زاده، سمیه (۱۳۸۶). ***نقد و تحلیل رمان‌های احمد محمود***، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه یزد.

صادقی‌نژاد، رامین (۱۳۹۲). ***«تدوین روایتی تصاویر در شعر "سرنوشت عشق" شهریار»***، ***بهارستان سخن***، س ۱۰، ش ۲۴، صص ۶۳ -۸۰.

معین، محمد، (۱۳۷۶). ***فرهنگ فارسی معین***، چ ۱۱، تهران: امیرکبیر.

وود، مونیکا (۱۳۸۹). ***توصیف در داستان***، ترجمهٔ نیلوفر اربابی، چ ۱، تهران: رسش.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴). ***هنر داستان‌نویسی***، چ ۸، تهران: نگاه.

منابع خارجی

Dmytryk, Edward (1984), On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction, 1th edition, England: Routledge.

Hutcheon, Linda (2006), A Theory of Adaption, New York: Routledge.