مقایسه شیوه بیان نویسنده و کارگردان در شخصیت‌پردازی
(مورد مطالعه: کتاب و فیلم گاوخونی)

دکتر زهرا حیاتی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
منصوره فیروزی بجندی**

چکیده
در این تحقیق داستان مکتوب گاوخونی و فیلم اقتباسی آن بررسی شده و مسئله پژوهش این است که شیوه بیان نویسنده و کارگردان تحت تأثیر چه عواملی به یکدیگر دور و نزدیک می‌شود. روش تحقیق، توصیفی است و محدودسازی پژوهش با انتخاب یک عنصر ساختاری در روایت، یعنی شخصیت صورت گرفته است. دو زمینه اصلی مطالعه عبارت است از: ظرفیتهای متن کلامی برای تبدیل به متن سینمایی و خلاقیت خاص کارگردان دربه‌کارگیری نشانه‌های رسانه میهمان. دریافت نهایی پژوهش این است که در تبدیل متن ادبی به سینمایی، تأثیر ظرفیتهای نمایشی متن و خلاقیت اقتباس‌کننده نقش توأمان دارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، فیلم گاوخونی، شخصیت‌پردازی در داستان و فیلم، داستان جعفر مدرس صادقی، فیلم بهروز افخمی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۶/۶
* نویسنده مسئول hayati.zahra@gmail.com
** دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

بیان مسئله و پیشینه تحقیق

مسئله پژوهش، تأثیر رسانه و گفتمان آن بر نوع روایت است که یکی از راه‌های درک آن، مقایسه فیلم اقتباسی با منبع ادبی است؛ زیرا داستانی واحد در دو رسانه متفاوت روایت شده است. پژوهشهای نظری و عملی مختلفی وجود دارد که به مفهوم اقتباس ادبی، تعریف فیلم اقتباسی و دسته‌بندی انواع اقتباس پرداخته است. حدود ده کتاب در این زمینه تألیف شده که نخستین آثار، مستخرج از پایان‌نامه‌های دانشگاهی در نیمه دوم دهه شصت شمسی و در پی شناساندن اقتباس ادبی است: «اقتباس ادبی در سینمای ایران»، شهناز مرادی کوچی؛ و «اقتباس برای فیلمنامه»، محمد خیری. در نیمه دوم دهه هفتاد دو کتاب نوشته شده که به انطباق تصاویر ادبی و تصاویر ادبی پرداخته است: «سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه»، احمد ضابطی جهرمی و «مشت در نمای درشت، معانی و بیان در ادبیات و سینما»، سید حسن حسینی. کتابهای دیگری که در سالهای بعد منتشر شد یا از پایان نامه/رساله استخراج شده، یا طرح پژوهشی بوده است که بیشتر به ظرفیتهای نمایشی متون ادبی توجه کرده‌اند؛ مانند «مهرویی و مستوری، بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما»، زهرا حیاتی و «فردوسی و هنر سینما، بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامه فردوسی». مقالات علمی- پژوهشی از ابتدای دهه هشتاد تا نیمه دوم دهه نود که زمان انتشار این پژوهش است، هم از نظر فراوانی هم از نظر موضوع و روش مطالعه قابل توجه است و می‌تواند دسته‌بندی شود. اولویت نخستن نویسندگان مقالات، توجه به ظرفیتهای نمایشی متون ادبی با تأکید بر قواعد فیلمنامه‌نویسی است و از سال ۱۳۸۳ تا ۱۳۹۶ بیش از ده مقاله با این موضوع نوشته شده است؛ مانند «تطبیق ساختار داستان شیخ صنعان با الگوی فیلمنامه»، زهرا حیاتی؛ «ظرفیتهای نمایشی منظومه زرین‌قبانامه براساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی (ع)»، محمد نجاری و ابوالقاسم قوام؛ «ارزشیابی و تطبیق داستان رستم و شغاد با برجسته‌ترین مدل‌های ساختاری فیلمنامه سه‌پرده‌ای»، نصرت حدادی و دیگران و «اقتباس سینمایی از آثار غنایی کلاسیک فارسی با تأکید بر وجوه نمایشی سندبادنامه ظهیری»، علیرضا پورشبانان. اولویت دوم نویسندگان، مقایسه و تطبیق فیلم اقتباسی و منبع ادبی است که در عناوین آنها کمتر به رویکرد یا نظریه‌ای خاص توجه شده است؛ مانند«مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی، مقایسه داستان آشغالدونی و فیلم

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

دایره مینا»، زهرا حیاتی؛ یا «تحلیل تطبیقی پنج فیلم اقتباسی در سینمای ایران با متن داستانهای مربوط به آنها»، سیاووش گلشیری و نفیسه مرادی. گرایشهای دیگری که در حوزه مطالعات ادبی- سینمایی به یک میزان مورد توجه نویسندگان بوده، یکی مقایسه تصویرهای ادبی و سینمایی است؛ مانند «بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس از دیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما»، زهرا حیاتی و تقی پورنامداریان و دیگری، توجه به رویکردهای نقد ادبی یا نظریه‌های اقتباس در بررسی تطبیقی فیلم اقتباسی با منبع ادبی است؛ مانند «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان، نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی»، ابراهیم سلیمی کوچی و فاطمه سکوت جهرمی و سرانجام، تعدادی از مقالات به مسئله مطالعات تطبیقی ادبیات و سینما توجه کرده‌اند و ذیل رویکردِ نقد نقد تعریف می‌شود؛ مانند «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهشهای ادبی و سینمایی». در این آثار، بیشتر نقدهای عملی و تحلیلهای اقتباس با تأکید بر رویدادهای روایت شکل گرفته است؛ اما این پژوهش اثری را برگزیده که شخصیت‌محور است و بنابراین می‌تواند یکی از عنصر بنیادین روایت، یعنی شخصیت و شخصیت‌پردازی را در دو اثر مقایسه کند. البته در مقاله ظرفیتهای نمایشی منظومه زرین‌قبانامه براساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی(ع) هم این دیدگاه لحاظ شده و نویسنده در بخش نتیجه آورده است: «به‌طور کلی در اقتباس از متونی که به شکل دقیق و جزئی و با رویدادمحوری به شخصیت توجه کرده است، اقتباسگر از این فرصت برخوردار است که براحتی می‌تواند از میان کنش و واکنش‌ها یا به تعبیر درست‌تر، کارکردهای شخصیت، دست به انتخاب زند و از میان شخصیت‌های فرعی دربارهٔ او هرکدام را می‌خواهد نگه دارد یا حذف کند. او می‌تواند فهرستی از عملکردهای شخصیت تنظیم، و تعیین کند شخصیت با کدام کنش خود داستان را پیش برده؛ با کدام کنش، ویژگیهای درونی را آشکار کرده با کدام عمل، درونمایه داستان را شکل داده و چگونه به رنگ و بوی داستان افزوده است» (نجاری و قوام، ۱۳۹۵: ۱۵۰). می‌توان نتیجه گرفت در آثار شخصیت‌محور، انتخابهای مربوط به پیرنگ کمتر است و بیشتر خلاقیتهای فیلمساز باید در حوزه استفاده از رمزگانهای رسانه مهمان باشد. این مسئله در ادامه بررسی می‌شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

مبنای نظری

به‌طور خلاصه واژه اقتباس مصدری از ریشه عربی قَبَس به معنای گرفتن آتش است و معانی دیگری مانند گرفتن روشنایی، آموختن و فراگرفتن علم و دانش و فایده از دیگری نیز برای آن ذکر کرده‌اند. در زبان انگلیسی واژه‌های مترادف اقتباس فارسی عبارت است از: Acquiring، Obtaining وAdaptation که پرکاربردترین آنها Adaptation است. اصطلاح «اقتباس سینمایی» به گرفتن بخشی از شیوه‌ها و مضمونهای موفق هنرهای دیگر مانند ادبیات، موسیقی، افسانه‌ها و قصه‌ها یا حتی تاریخ، قصه‌های قرآنی، حوادث روزنامه‌ها و مجلات و نیز تنظیم و هماهنگی آنها برای ارائه در قالب سینمایی اطلاق می‌شود؛ اما رایجترین نوع اقتباس، تبدیل متن داستانی مکتوب به متن دیداری فیلم است. درباره اقتباس، تعریفها و نظریه‌های گوناگونی ارائه شده است تا جایی که در مطالعات اخیر سینمایی از اصطلاح «نظریه اقتباس» سخن می‌رود. از معروفترین صاحبنظران این حوزه می‌توان از دادلی اندرو، رابرت استم، کاملیا الیوت، لیندا هاچن و ژولی سندرز نام برد. از نخستین تعریفها تا متأخرترین نظریه‌ها، دو باور متضاد درباره اقتباس وجود دارد: نخست اینکه فیلم اقتباسی، اثری درجه اول نیست و کاری ثانوی و غیرخلاق است و دیگر اینکه اقتباس، تفسیر و خلق دوباره متن است. دادلی اندرو معتقد است:

> روند اقتباس در مفهوم گسترده‌تر آن، اشتراک زیادی با نظریه تفسیر دارد؛ چرا که اقتباس تاحد زیادی همان برداشت یک معنی از متن اولیه است. حلقه هرمنوتیک، که نقشی محوری در نظریه تفسیر دارد، چنین مفروض می‌دارد که تفسیر هر متن فقط پس از ادراکی اولیه از آن اتفاق می‌افتد؛ در عین حال ادراک اولیه به‌دلیل تفسیر دقیقی توجیه می‌شود که امکانپذیر می‌سازد؛ به بیان دیگر، پیش از اینکه بتوان به تحلیل یا بحث درباره هر متن دست زد باید تصویر کلی از معنای آن دراختیار داشت (اندرو، ۱۳۸۲: ۳۲۶).

کاملیا الیوت نیز در مقدمه مقاله خود با عنوان «رمانها، فیلم‌ها و جنگهای واژه/ تصویر» از تقابل دو دیدگاه درباره اقتباس سخن می‌گوید:

> پژوهش میان‌رشته‌ای در حوزه‌های رمان و فیلم همواره دچار نوعی تناقض بوده است. از یک‌سو بیشتر پژوهشگران دوران پسامدرن و پیشتر از آن، رمان و فیلم را تقابل «واژه‌ها» و «تصویرها» چیزهایی تحویل‌ناپذیر، ترجمه‌ناپذیر و پیشینی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

دانسته‌اند. ازسوی دیگر منتقدان به پیوندهای مکمل شکلی، ژانری، سبک‌شناختی، روایی، فرهنگی و تاریخی میان فیلم و رمان اشاره می‌کنند. این دو نقیضه تقریبا به شکل بغرنجی توأمان در آثار نقادانه وجود دارند...(الیوت، ۱۳۹۱: ۹).

لیندا هاچن نیز در کتاب «نظریه‌ای در باب اقتباس» بینش دوگانه در تعریف اقتباس را این‌چنین نشان می‌دهد که اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است اما مشتق نیست.

به‌طور خلاصه می‌توان اقتباس را چنین توصیف کرد: – جابه‌جایی آشکار اثر یا آثار قابل تشخیص دیگر– عمل خلاق و تفسیر کننده تصرف یا نجات هر اثر؛ درگیر شدن گسترده و بینامتنی با اثر مورد اقتباس. بنابراین، اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است که مشتق نیست. اثری که ثانوی است؛ اما درجه دو نیست و تودرتویی خودش را دارد (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۴).

این دسته‌بندی سه‌گانه هاچن با تقسیم‌بندیهای اولیه، که از انواع اقتباس هست، متفاوت است و دست کم تطور و صیرورت در آن دیده می‌شود. در نخستین تعریفها معمولاً به سه روش اقتباس اشاره می‌شود: ۱پیروی از الگوی روایی رمان، که همان اقتباس به شیوه لفظ به لفظ یا اقتباس وفادارانه است و عقاید یا اظهارنظرهای تلخیص کننده یا فیلمنامه‌نویس در آن راه ندارد. ۲. استفاده از حوادث کلیدی و اصلی داستان به‌صورتی‌که فیلمنامه‌نویس یا فیلمساز می‌تواند تغییراتی از جمله حذف، تلفیق یا اضافه کردن شخصیت‌ها و حوادث داستان را اعمال کند. ۳. فیلمنامه‌ای مستقل بر محور طرح کلی داستان که به همان اقتباس آزاد نزدیک است و اقتباس‌کننده، فکر موقعیت یا شخصیتی را از منبع ادبی می‌گیرد و آن را به‌گونه‌ای مستقل می‌پروراند و روایتی جدید می‌آفریند (نک. مرادی، ۱۳۶۸: ۱۹– ۱۸).

در مطالعات اقتباسی معمولاً دو بخش نظری و عملی وجود دارد: در بخش نظری، این عناوین تکرار شده است: تقسیم اقتباسها به آزاد و وفادار؛ تاریخچه اقتباس؛ دلایل گرایش سینماگران به اقتباس از آثار ادبی و مانند آن. در بخش عملی، می‌توان به دو شیوه سنتی و نوین قائل شد. در شیوه سنتی، معمولاً پژوهشگران به مقایسه رویدادهای داستان مکتوب و فیلم اقتباسی می‌پردازند و عمده توجه آنان به «موضوع» است؛ مانند اینکه کدام رویدادها از متن کلامی به متن سینمایی راه یافته و کدامها حذف شده، و کدامها تغییر کرده است. در مطالعات متأخر، تأکید پژوهشگران بر این است که وقتی داستانی واحد در دو رسانه متفاوت روایت می‌شود، چگونه از اقتضائات هر رسانه تاثیر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

می‌پذیرد؛ یا خلاقیت کارگردان اقتباس‌کننده، چگونه گفتمان ادبی را به گفتمان سینمایی تبدیل کرده است. مورد مطالعه این تحقیق، فیلم «گاوخونی» است ونویسندگان، این فرضها را آزموده‌اند: ۱. متن کلامی، ظرفیتهای تعیین‌کننده‌ای برای تبدیل به متن سینمایی دارد. ۲. خلاقیت کارگردان برای انتقال روایت از گفتمان کلامی به گفتمان سینمایی در نمونه‌هایی بروز و ظهور یافته که به‌جای رویدادهای داستانی، با سبک و نشانه‌های خاص سینمایی مرتبط است. فرض دوم از نظریه‌های اقتباس گرفته شده است که اثر اقتباسی را تفسیر خلاقانه اثر مبدأ می‌دانند.

قابل ذکر است روش‌شناسی قطعی برای مطالعات بینارسانه‌ای وجود ندارد؛ اما مباحث مرتبط با روایت‌شناسی و کنار همگذاری عناصر ساختاری روایت در دو رسانه می‌تواند اساس قیاس باشد؛ به همین سبب بررسی این دو فرض در یکی از عناصر ساختاری روایت پی گرفته شده تا محدوده تحقیق، روشمندی پژوهش را تأمین کند و ازآنجاکه گاوخونی روایتی شخصیت‌محور است و شخصیت با پیرنگ ارتباطی تنگاتنگ دارد، شیوه‌های شخصیت‌پردازی در داستان مکتوب و فیلم، بستر مقایسه انتخاب شده است.

۲. شخصیت‌پردازی در داستان مکتوب و فیلم سینمایی

یکی از عناصر بنیادین داستان ادبی و فیلم سینمایی، شخصیت‌پردازی است. یافتن پیرنگ و درونمایه داستان بدون تحلیل شخصیت‌پردازی کامل نخواهد بود. شخصیت‌های داستانی به‌طور معمول از سه طریق روایت، کنش و گفتگو پردازش می‌شوند و عمده‌ترین تفاوت شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی و فیلم، نبود روایت راوی در فیلم است. در کنار این تفاوت بارز، ضرورتهای رسانه‌ای دیگری هم در شخصیت‌پردازی فیلم وجود دارد.

شخصیت اصلی و شخصیت مخالف یا قهرمان و ضدقهرمان، شخصیت‌هایی هستند که داستان را تعریف می‌کنند و کشمکش اصلی روایت را بنا می‌نهند.

لاجوس اگری برای ترسیم سه بعد شخصیت انسان، که در شخصیت‌پردازی نمایشی لحاظ می‌شود، یک جدول راهنما به دست داده که در کتابهای قواعد فیلمنامه‌نویسی مورد استناد است؛ برای مثال در شرح بعد روانشناسی شخصیت، ده مورد فهرست می‌کند:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

۱- عقاید مربوط به مسائل غریزی و مبانی اخلاقی شخصیت ۲- اهداف فردی شخصیت ۳- شکست‌ها و نومیدیهای شخصیت ۴- حالات روحی و خلق و خوی شخصیت ۵- نوع رویارویی شخصیت با زندگی۶- بیماریهای روحی شخصیت ۷- نوع رویارویی شخصیت با دیگران ۸- استعداد و توانایی شخصیت ۹- صفت و سلیقه شخصیت ۱۰- ویژگیهای شخصی و فردی (اگری، ۱۳۸۵: ۷۷- ۷۶).

مک‌کی، شخصیت‌پردازی را برابر تمام ویژگیهای قابل مشاهده در هر فرد انسانی می‌داند که با دقت در زندگی او می‌توان به آنها پی برد؛ مانند «سن و میزان هوش؛ جنس و تمایلات جنسی؛ سبک حرف زدن و ادا و اطوار؛ علایق درباره خانه، ماشین و لباس؛ میزان تحصیلات و شغل؛ وضعیت روحی و عصبی؛ ارزشها و نگرشها- یعنی تمام وجوهی که می‌توان با بررسی روز به روز زندگی هر فرد دانست» (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۶۹)؛

به تعبیر دیگر، روشهای ششگانه معرفی شخصیت عبارت است از: «۱-کلیه وجوه جسمانی ۲- کنشها (یا نبود آنها؛ ۳- حرفها (یا نبود آنها) ۴- آداب و عادات ۵- تأثیر بر شخصیت‌های دیگر ۶- نام خود» (آرمر، ۱۳۷۵: ج۲: ۱۵).

به‌طور خلاصه: ۱-در بیشتر فیلمنامه‌ها ابعاد ظاهری شخصیت به نام، سن و ظاهر کلی محدود است. ۲-کنش و تصمیم، نقش برجسته‌تری در شخصیت‌پردازی و افشای ماهیت درونی ایفا می‌کند. ۳-اگرچه تماشاگر در سرتاسر فیلمنامه نشانه‌هایی برای شناخت دقیق شخصیت دریافت می‌کند در اوج داستان، که شخصیت‌ها تحت فشار قرار می‌گیرند، شناخت کاملتری از آنها به‌دست می‌آید. ۴-گفتگوی شخصیت نیز گاهی تماشاگر را به شناخت او هدایت می‌کند. ۵-پردازش عادتهای انسانی، بسیاری از ویژگیهای فرد را نشان می‌دهد. ۶-بعد از اینکه سرشت شخصیت‌های اصلی شناخته شد، واکنش دیگران در شناساندن جزئیات به فیلمنامه‌نویس کمک می‌کند. ۷-تغییر، تحول یا تکامل شخصیت، حس واقعی بودن فیلمنامه را همراه با درک مخاطب از رشد واقعی شخصیت افزایش می‌دهد؛ زیرا تماشاگر بتدریج اطلاعات جدیدتری از شخصیت به‌دست می‌آورد (همان: ۲۰- ۱۸).

شخصیت نمایشی، شخصیتی است که انتخابهای او در لحظه فشار و بحران معنادار است؛ هم‌چنین، ابعاد پنهانی دارد که در تضاد و تقابل با شخصیت‌های فرعی آشکار می‌شود و موفقیت همه این تلاشها مرهون پرده آخر و نقطه اوج فیلم است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

لازم به گفتن نیست که فیلمنامه تمام شده، معرف تمام خلاقیتی است که مؤلف آن به خرج داده است. بخش عمده این کار خلاقه، هفتاد و پنج درصد یا بیشتر، صرف پیوندزدن عمق شخصیت به نوع و ترتیب حوا ث داستان می‌شود. بقیه به نوشتن گفتگو و توصیف صحنه‌ها اختصاص دارد و از کار عظیمی که طراحی داستان می‌برد، هفتاد و پنج درصد آن صرف آفرینش نقطه اوج پرده آخر می‌شود. واپسین حادثه داستان درواقع بزرگترین وظیفه نویسنده است(مک‌کی، ۱۳۸۵: ۷۴).

درگیری عاطفی، کلید جذب مخاطب است و گردآوردندگان و نویسندگان کتابهای راهنمای فیلمنامه‌نویسی در این زمینه به سه روش همدردی، من‌دردی و ضدیت اشاره می‌کنند؛ یعنی برای همدرد ساختن تماشاگر، اغلب نویسندگان، قهرمان مظلوم را درمقابل یک شخص مخالف ستمگر قرار می‌دهند و او را آسیب‌پذیر، و نیز به مخاطب کمک می‌کنند تا افکار یا احساسات قهرمان را درک و تجربه کند (همان: ۲۸- ۲۶).

کنش و واکنش دوسویه میان شخصیت اصلی و شخصیت‌های دیگر در فیلمنامه، هنجار است.

اگر بیننده میان آنچه از رفتار شخصیت می‌بیند با چیزی که درباره او می‌شنود، منافاتی حس کند، هیچ گاه کلامی نمی‌تواند شناخت او را از شخصیت تغییر دهد؛ زیرا شخصیت در متن کنشهایش شناخته می‌شود. [...] هر شخصیتی در ارتباط با شخصیت‌های دیگر پرورش می‌یابد (بلکر، ۱۳۹۲ :۳۲).

درمجموع اگر تماشاگر، نگران شخصیت نباشد، شخصیت‌پردازی موفق نبوده است؛ برای این منظور ضروری است که هدف داستان، مسئله اصلی شخصیت باشد و او برای حل این مسئله به جنگ با نیروهای قوی و مقاومت‌ناپذیر بپردازد که کشمکشی دیدنی را ایجاد کند.

از آنجاکه کشمکش برای درام ضروری است، بیشتر فیلم‌ها بر کشمش دونفر تأکید می‌ورزند. دراماتیک‌ترین کشمکشی که می‌توان در فیلم داشت، کشمکش مبتنی بر کنش است. بیشتر فیلمنامه‌های اقتباسی موفق بر ماجراها و کنشهایی تمرکز می‌کنند که شخصیتی باید دیگری را بکشد یا به او کلک زند (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۶۷).

در کتاب «مهرویی و مستوری؛ بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما» که به‌منظور انطباق قواعد و هنجارهای فیلمنامه‌نویسی با یکی از متون ادبیات کلاسیک

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

فارسی نوشته شده، الگوی شخصیت‌پردازی دراماتیک به این شکل به شکل ذیل صورت‌بندی شده است:

۱. معرفی و تجسم شخصیت، شامل اشاره به سه شیوه اصلی روایت، کنش و گفتگو در شخصیت‌پردازی نمایشی است و بر بهره‌گیری از روشهای بصری کنش و واکنش در نمایش تأکید می‌کند. شیوه‌های دیگر، معرفی شخصیت شامل نام، واکنش یا گفتگوی دیگران، تأکیدهای رفتاری و گفتاری و اتفاقهای فرعی است.

۲. ریزپردازی شخصیت، شامل توجه به جزئیات اندیشه و احساس آدمی ازطریق نمایش ویژگیهای پیچیده‌ای است که دستاورد ویژگیهای ظاهری، موقعیت اجتماعی و دنیای درونی شخصیت است.

۳. شخصیتهای اصلی و فرعی، شامل تعریف شخصیت اصلی است که برای رسیدن به هدف خود دچار کشمکش با موانع می‌شود و رویدادهای داستان با تمرکز بر او شکل می‌گیرد و پیرنگ را تشکیل می‌دهد. از سوی دیگر شخصیت مخالف در داستان حاضر می‌شود تا کشمکش بنیادین روایت را تحقق بخشد و شخصیتهای فرعی هم با کنش و واکنشهای خود، عملکرد شخصیت اصلی را مشخص می‌کنند؛ درونمایه را القا می‌نمایند و داستان را گسترش می‌دهند.

۴. شخصیتهای تک‌بعدی و چندبعدی، شامل تعریف شخصیتهای تمثیلی و قالبی به‌عنوان شخصیتهای تک‌بعدی، که نشاندهنده تصویر ذهنی مردمی است که گروه خاصی از افراد انسانی را در یک ویژگی محدود می‌کنند و باعث تشخص بیشتر شخصیت اصلی داستان می‌شوند؛ دربرابر شخصیت چندبعدی به‌عنوان انسان و بدون تقیدهای خاص فرهنگی به صحنه می‌آید با ویژگیهای جزئی و افکار و عواطف خود، توجه و علاقه تماشاگر را جلب می‌کند.

۵. سه بعد شخصیت اصلی، شامل بعد جسمانی، بعد روانی (گذشته شخصیت و پس‌زمینه‌های روانی، تضادهای درونی شخصیت، نقاط ضعف شخصیت و نوع شخصیت در تعریفهای دانش روانشناسی) و بعد اجتماعی است.

۶. کارکرد شخصیت، شامل تأکید بر نقش فعال شخصیت است؛ به این معنی که فعال باشد؛ ماجرایی خلق کند؛ اطلاعاتی دهد که داستان را پیش برد و غیره.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

۷. غنا و جذابیت شخصیت، شامل شیوه‌های جذابیت‌بخشی به شخصیت است؛ مانند برخوردار بودن از ویژگیهای دوست‌داشتنی؛ برانگیختن تحسین دیگران به‌دلیل مهربانی و گیرایی، قرار گرفتن در موقعیت‌های سخت و غیره.

۸. باورپذیری و واقعگرایی، شامل تعریف شیوه‌های پردازش عمل شخصیت است به‌گونه‌ای که محتمل باشد؛ مانند پیوند منطقی داشتن با خط سیر داستان و متناسب بودن با نوع داستان، موضوع داستان، منطق داستان، روحیه ثابت شخصیت، روابط شخصیتها و غیره (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۶۳– ۱۵۳).

۳. شخصیت‌پردازی در داستان و فیلم گاوخونی

۱-۳ معرفی رمان و فیلم گاوخونی

گاوخونی، رمانی کوتاه از جعفر مدرس‌صادقی است که در آذر۱۳۶۰ (حدود یک سال پس از آغاز جنگ ایران و عراق) در ۲۴ بخش سه یا چهار صفحه‌ای به زبانی ساده و روان نوشته شده است. در *گاوخونی*، شیوه بیان، آمیزه‌ای از سنتهای کهن و نو است. این رمان با تعریف یک خواب از زبان راوی داستان آغاز می‌شود که همان شخصیت اصلی است و تا پایان داستان، به شیوه روایت اول شخص و جریان سیال ذهن ادامه می‌یابد. داستان، ساختاری رؤیاگونه دارد که در آن، زمان، مکان و واقعیت و خیال در نوسان است. زمان داستان، بین حال و گذشته سیال است و مکان رویدادهای رمان، اصفهان و تهران و گاه تلفیقی از این دو است. حوادث داستان میان واقعیت و رؤیا شناور است؛ به‌گونه‌ای که گاه تشخیص مرز میان این دو برای مخاطب دشوار و دیریاب است.

فیلم اقتباسی «گاوخونی»، اقتباسی وفادار از کتاب است که در سال۱۳۸۱ به تهیه‌کنندگی علی معلم و نویسندگی و کارگردانی بهروز افخمی ساخته شد. این فیلم در سال ۱۳۸۳ در بخش «دو هفته با کارگردانان» جشنواره فیلم کن نمایش داده شد و در بیست و دومین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر (۱۳۸۲) موفق شد جایزه هیأت داوران را برای بهترین کارگردانی در بخش بین‌الملل به خود اختصاص دهد و برای نقش دوم مرد با بازی عزت‌الله انتظامی سیمرغ بلورین دریافت کند. در این جشنواره و نیز دوره هشتم جشن خانه سینما (۱۳۸۳)، محمد آلادپوش، نامزد بهترین فیلمبرداری در بخش

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

سینمای ایران جشنواره شد. علی معلم نیز در دوره سیزدهم جشنواره فیلم بویزیین (۱۳۸۳)، جایزه نتپک بهترین فیلم اول را دریافت کرد.

از آنجا که داستان و درونمایه رمان و فیلم با هم تفاوت چندانی ندارند، خلاصه داستان و معرفی شخصیت‌ها در یک مبحث مطرح می‌شود.

۲-۳ خلاصه رمان و فیلم گاوخونی

داستان *گاوخونی*، روایتی از کشمکش‌های درونی و ذهنی جوانی بیست و چهار ساله است که با خواب شخصیت اصلی داستان، آغاز می‌شود. او قبل از مرگ پدر، مادرش را نیز از دست داده است و در تهران به همراه دو همخانه خود، خشایار و حمید در خانه‌ای اجاره به‌طور مشترک زندگی می‌کنند. هنگام فوت پدر برای برگزاری ختم به اصفهان می‌رود و در آنجا، رابطه عاطفی او با دخترعمه‌اش آغاز می‌شود. پس از گذشت چند ماه، ازدواج آنها به شرط راه‌اندازی مغازه پدریش بسادگی برگزار می‌شود و برای ماه عسل به تهران می‌آیند؛ ولی دلسردی و پشیمانی راوی از ازدواجش بزودی در رفتارها و نوع برخورد با همسرش نمود می‌یابد. از سویی دیگر، خوابها و کابوسهای شبانه او آغاز می‌شود که در آنها پدرش و آقای گلچین، معلم دبیرستان او حضور دارند؛ خوابهایی که بستر اصلی آنها، رودخانه زاینده‌رود است. حضور مکرر آقای گلچین در خوابهای شخصیت اصلی، باعث می‌شود او برای یافتن خبری از معلم سابقش به دبیرستان محل تحصیل خود برود؛ ولی آنجا با خبر غرق شدن گلچین در رودخانه زاینده‌رود روبه‌رو می‌شود. او پس از اطلاع از خبر مرگ گلچین به تهران باز می‌گردد و پس از مدتی، نامه‌ای از شوهرعمه‌اش دریافت می‌کند که در آن تقاضای طلاق دخترش و خرید مغازه پدری شخصیت اصلی داستان را مطرح کرده است. او به اصفهان می‌رود؛ همسرش را طلاق می‌دهد؛ مغازه پدری را به خانواده همسرش می‌فروشد و پس از بازگشت به تهران، تصمیم می‌گیرد نوشته‌هایش را چاپ کند. سرانجام در حالتی بین رؤیا و بیداری، همراه پدر –که مطمئن است مرده– به لاله‌زار و در واقع رودخانه زاینده‌رود می‌رود و در آن فرو می‌رود.

۳-۳ شخصیتهای رمان و فیلم گاوخونی

شخصیت اصلی داستان و فیلم گاوخونی، پسر جوانی است که به روایت کشمکشهای درونیش در داستان می‌پردازد. دو شخصیت پدر و آقای گلچین، معلم دوران دبستانِ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

شخصیت اصلی از شخصیتهای کلیدی و مهم داستان هستند که به تناسب نقش و کارکردشان در داستان، پرداخت بیشتری شده‌اند؛ بویژه پدر، که بخش عمده داستان، بعد از شخصیت اصلی با حضور او پیش می‌رود. دیگر افراد داستان نیز شخصیتهای فرعی هستند که کارکردشان به افشای شخصیت اصلی و نیز تجسم درونمایه داستان کمک می‌کند یا به داستان جذابیت می‌بخشد. تنها تفاوت شخصیتهای داستان و فیلم در حذف دو شخصیت پسر قایقران و زن همسایه در فیلم است. از آنجا که شخصیتهای فیلم به دلیل وفاداری به تعداد و توالی رویدادها، تفاوت چندانی با شخصیتهای داستان ندارند در ادامه به معرفی این شخصیتها در داستان و فیلم می‌پردازیم.

۴-۳ شخصیت‌پردازی در داستان و فیلم گاوخونی

گاوخونی، داستانی مدرن با ساختاری رؤیاگونه است. داستانی که به علت ابتنا بر تک‌گویی راوی/ شخصیت اصلی در بسیاری مواقع رابطه علی رویدادها در آن کمرنگ می‌شود و به‌همین سبب پیرنگی نامنسجم می‌یابد و به شیوه داستانهای مدرن و پیشامدرن، روایت می‌شود. انتقال کشمکش‌ها از دنیای بیرون به ذهن شخصیت، حضور بیش از یک راوی و نیز تغییر جریان روایت تقویمی و پیرنگ خطی (آغاز، میانه، انجام)، به درهم‌ریختگی زمانی روایت و به وجود آمدن پیرنگ حذفی و استعاری می‌انجامد که از ویژگیهای داستانهای مدرن و پیشامدرن است و در داستان *گاوخونی* نیز به‌کار گرفته شده است.

جعفر مدرس‌صادقی، نویسنده داستان در پرداخت شخصیتهای داستان از سه روش توصیفی و مستقیم، نمایشی و غیرمستقیم و نیز جریان سیال ذهن استفاده کرده است؛ هر چند روش شخصیت‌پردازی توصیفی و مستقیم بر روشهای دیگر غالب است.

داستان از زاویه‌دید اول شخص، که همان شخصیت اصلی داستان است، روایت می‌شود و می‌توان گفت که در بخش عمده داستان، اوست که رفتار و حتی گفتگوهای بین شخصیتها را روایت می‌کند و بنابراین اغلب ویژگیهای اخلاقی یا روانی، که به شخصیتها نسبت داده می‌شود، روایت شخصیت اصلی است که گاهی قبل از ورود شخصیتها به داستان بیان می‌شود و مخاطب باید برای تأیید آنها در داستان به دنبال شواهد رفتاری باشد؛ به‌عبارتی، راوی همان شخصیت اصلی است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

نویسنده در قسمتهایی از داستان بویژه برای نشاندادن ابعاد روانی شخصیتها از روش نمایشی بهره جسته و به‌جای «گفتن و توضیح دادن»، روش «نشاندادن» را برگزیده است. در این روش، نویسنده به کمک رفتار و کنش و واکنشهای شخصیتها در برابر یکدیگر، خواننده را از ویژگیهای روحی و روانی شخصیتها و نیز روابط میان آنها آگاه می‌سازد. نوع استفاده از کلمات و حتی لحن شخصیتها، نمایانگر نوع شخصیتها و ابعاد روحی و روانی و چه بسا ابعاد اجتماعی آنها است. انتخاب کلمات و لحن مورد استفاده هر شخصیت، رگه‌هایی از ویژگیهای او را ناخودآگاه برای خواننده آشکار می‌سازد. گفتنی است میرصادقی، ارائه شخصیت از طریق عمل شخصیت را ذیل شخصیت‌پردازی غیر مستقیم تعریف می‌کند (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۸۹).

شخصیت اصلی داستان به کمک تک‌گوییهای درونی و بیان کشمکش‌های ذهنی نیز به مخاطب معرفی می‌شود. با انتخاب زاویه‌دید اول شخص در داستان، بخش عمده‌ای از شخصیت‌پردازی شخصیتهای داستان بر عهده شخصیت اصلی داستان گذاشته شده است. افخمی در اقتباس سینمایی خود به این شیوه نویسنده وفادار مانده؛ اما جایگزین سینمایی آن را یافته است و در واقع تفاوت فیلم و داستان به چگونگی استفاده از رمزگان هر رسانه بازمی‌گردد.

۱-۴-۳ شیوه بیان نویسنده در پردازش شخصیت اصلی

از آنجا که داستان *گاوخونی* روایت کشمکش‌های درونی شخصیت است، بخشهای عمده داستان به پرداخت جنبه‌های روانی و اخلاقی شخصیت اصلی اختصاص دارد. پرسش پژوهش این است که«: کشمکش درونی شخصیت در کتاب و فیلم به چه شیوه‌ای بیان شده است؟»

در کتاب، راوی داستان یا همان شخصیت اصلی از طریق بیان احساسات خود در تک‌گوییها یا توصیف کنش و واکنشهای خود دربرابر شخصیتها و رویدادهای دیگر و گاه به کمک گفتگو، خود را معرفی می‌کند؛ برای مثال یکی از مهمترین ویژگیهای شخصیت پس از مرگ مادر و بعدها پدرش و شکست در شغل و ازدواج، خوابها و کابوسهای مداوم و تلاش برای به‌یاد سپردن آنها است:

> از پارسال تا حالا بارها و بارها، چه در اصفهان و چه در تهران، خواب او را دیده بودم؛ اما فقط یکی دوبار آن را یادم بود چی دیده بودم- همه خوابها، صبح که از خواب بیدار می‌شدم یا وسط شب که از خواب می‌پریدم، یادم بود؛ اما در طول

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

روز یا چون دوباره خوابم می‌برد، یادم می‌رفت. همین‌قدر می‌دانستم که همیشه خواب پدرم را می‌دیدم. مدتی بود می‌خواستم این خوابها را یادداشت کنم اما تنبلیم می‌آمد و نمی‌کردم. می‌خواستم ببینم چه خوابهایی می‌دیدم و چرا از شر یاد او، که دیگر بدجوری داشت اذیتم می‌کرد، راحت نمی‌شدم (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۸).

از بررسی مجموع توصیفها، تک‌گوییها و نیز گفتگوها برمی‌آید آنچه مخاطب را دربرابر لایه‌های درونی و ذهنی شخصیت قرار می‌دهد، نه تصویرهای برآمده از صناعات بلاغی یا کاربردهای استعاری واژگان، بلکه استفاده روای از فرایندهای مادی کلام و جمله‌های ساده‌ای است که به افعال عینی ختم می‌شود و باعث عینیت بخشیدن او به ذهنیت شده است. این دو ویژگی باعث شده است فیلم اقتباسی «گاوخونی» حتی در موارد پایبندی و وفاداری به بعد کلامی متن از لحاظ ظرفیتهای نمایشی مورد توجه قرار گیرد؛ زیرا شیوه بیان نویسنده با جنبه‌های اجرایی و نمایشی همراه است؛ برای مثال در نمونه‌ای که ذکر شد، ضرباهنگ کوتاه و منقطع جملات به متن، حرکت و پویایی داده است؛ هم‌چنین تکرار فعلهای اول‌شخص، که در تقابل با مسائل پیش روی او به مثابه نوعی کشمکش میان منِ شخصیت و دیگریِ حاضر در ذهن او مطرح می‌شود با ذهن آشفته شخصیت اول هماهنگی دارد و درونمایه داستان با صورت و ساختار جملات القا می‌شود؛ مانند تقابل میان شخصیت و پدر در جمله «همین قدر می‌دونستم که همیشه خواب پدر را می‌دیدم» یا «چرا از شر یاد او، که دیگر بدجوری داشت اذیتم می‌کرد، راحت نمی‌شدم». گردش من (شخصیت اصلی) و دیگری (همه‌چیز اعم از شخصیتها، رویدادها و مکانها) اصلی‌ترین سازه تقابلی داستان است که در هر جمله به مخاطب القا می‌شود و این شیوه، چنانکه در بخش بعد آمده است در رسانه تصویری و صوتی سینما بازتولید شده است.

البته نمونه ذکر شده کمتر می‌تواند برابرهای تصویری داشته باشد؛ چون بیشتر افعال، مطابق دسته‌بندی دستوری گروه‌های فعلی، ذیل فرایندهای ذهنی است که افراد با آن به بیان کارهایی می‌پردازند که آنها را احساس می‌کنند؛ مانند دوست داشتن، ترسیدن، شناختن، آزار دادن و مانند آن: «نه اینکه اصفهان را دوست نداشته باشم. اصفهان را بیشتر از تهران؛ اما اصفهان آزارم می‌داد». در برابر، کلامی که بیشتر بر فرایندهای مادیِ کنش و رخداد متکی است و در آن، فاعلی به کاری می‌پردازد یا رویدادی تغییر می‌یابد، نمایشی‌تر است؛ برای نمونه در بند زیر، که اتفاقاً در فیلم بازسازی شده است،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

شخصیت اصلی برای بیان دل‌آزردگی خود از اصفهان از فرایندهای مادی کلام بهره می‌گیرد؛ مانند در باز کردن، میز چوبی دیدن، خود پدر را دیدن، سر به خیابان گذاشتن، از رودخانه سردرآوردن و مانند آن.

به خانه پدر و مادرزنم فقط برای خوابیدن می‌رفتم و تمام روز توی خیابانها ولو بودم. به مغازه پدرم – که حالا فروشگاه زاینده‌رود شده بود- کمتر سر می‌زدم؛ چون هر وقت به آنجا می‌رفتم، در را که باز می‌کردم به جای میز شیشه‌ای، میز چوبی پدرم را می‌دیدم و به جای زن و برادرزنم که پشت پیشخوان بودند، خود پدرم را می‌دیدم. یک دقیقه هم نمی‌توانستم آنجا بند شوم؛ سر می‌گذاشتم به کوچه و خیابان و از هر خیابانی می‌رفتم، از دم رودخانه سر درمی‌آوردم... از خیابانهایی می‌رفتم که می‌دانستم از رودخانه دور می‌شد؛ اما باز می‌رسیدم به رودخانه... بعد با خودم می‌گفتم که چون رودخانه توی شهر، انحنا داشت، هی جلوی چشمم سبز می‌شد ولی چطور می‌توانستم خودم را گول بزنم؟... انحنا داشت- انحنای مختصری. نه آن‌قدر که شهر را دوره کند؛ تنگ توی بغلش بگیرد. کم‌کم داشت کفرم را درمی‌آورد؛ هم توی خوابم بود؛ هم توی بیداریم و دیدم چاره‌ای جز این ندارم که از دستش فرار کنم (همان:۷۰).

سادگی، صراحت، پویایی، کوتاهی، تکرار و ساختار تقابلی من و دیگری در کنار محتوای مبتنی بر کشمکش ذهنی، که آن نیز با تنوع رویدادهای دال بر این مضمون شکل گرفته، سبک کلی اثر است که به صورت و محتوا ابعاد نمایشی داده است و توضیح آن در پی می‌آید.

در بیان ویژگیهای نمایشی هر متن، می‌توان ساختار آن را با هنجارهای ساختمان فیلمنامه مقایسه کرد. این مقایسه از کلی‌ترین عامل یعنی طرح و پیرنگ تا عناصر شخصیت، گفتگو، زمان و مکان را شامل می‌شود. در این مقال، مجال حرکت از ویژگی فیلمنامه به ویژگیهای *گاوخونی* نیست؛ اما می‌توان سبک داستان را براساس جنبه‌های نمایشی بررسی کرد و میزان ظرفیت نمایشی آن را نشان داد؛ برای مثال، سادگی و صراحت جملات، چیزی است که با نشانه‌های کلامی فیلم یعنی تک‌گویی و گفتگو سازگار است؛ زیرا هنرورزیهای ادبی در هنجارهای فیلم کلاسیک جایگاهی ندارد و از سرعت تصویر می‌کاهد. هم‌چنین تعدد رویدادها و واقعه‌ها و تغییر سریع فعلها چیزی است که با سرشت حرکت و پویایی در طرح فیلمنامه همخوان است و با ضرباهنگی که هر فیلم سینمایی اقتضا می‌کند سازگار است. فیلم مدت زمان مشخصی دارد که باتنظیم میزان درک‌پذیری و هیجان‌بخشی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

رویدادها، مخاطب خود را در یک بازه زمانی معین، حفظ می‌کند؛ زیرا تماشاگر باید درحدود صد و شصت دقیقه، کم یا بیش، هم پیرنگ را درک کند تا بتواند داستان را در ذهن خود بازسازی کند هم با دچار شدن به احساس و هیجانهای مختلف از این مدت زمان نمایش لذت ببرد. این حرکت در پرداخت عناصر مختلف داستانی *گاوخونی* وجود دارد؛ مانند حرکت ذهن راوی و روایت او از گذشته به حال؛ حرکت از یک ماجرا به ماجرای دیگر؛ حرکت از یک مکان به مکان دیگر و مانند آن. اطلاق صفت نمایشی به این ساختار با توجه به وفاداری فیلم به «بیان کلامیِ راوی» نیز قابل دفاع است؛ زیرا زمان پخش صدای راوی و نمایش واقعه‌ای که روایت می‌کند به هماهنگی و وفاق رسیده است. راوی فیلم، روایت خود را روی تصویر بیان می‌کند؛ برای مثال وقتی پدر در ابتدای داستان و دوران کودکی شخصیت، زیر آب می‌رود و از او خبری نمی‌رسد، نمایش صورت ترسیده کودک از غرق شدن پدر، تصویری است که با این جمله همراه و کامل می‌شود: «مردد بودم به روی خودم بیاورم یا نه. می‌ترسیدم اگر به روی خودم بیاورم و داد و فریاد راه بیندازم، آنها بهم بخندند چون به پدر من نمی‌آمد غرق بشود... (همان: ۳– ۲).

در این جمله، افعال مردد بودن و ترسیدن، فرایندهای ذهنی است که در اقتباس سینمایی به‌طور معمول حذف می‌شود؛ اما کوتاهی جملاتی که به فعل ختم می‌شود، این هم‌نشینی را میسر کرده است.

نمونه دیگری از پردازش ابعاد روانی شخصیت، ماجرایی است که در آن شخصیت اصلی، ترس و هراس به‌جا مانده از عادت کودکی خود را بیان می‌کند:

اول فکر کردم رختخوابم را خیس کرده‌ام چون بچگی هم، هر وقت خواب آب می‌دیدم، رختخوابم را خیس می‌کردم. حالا ولی از بچگی خیلی گذشته بود – بیست و چهار سالم بود – و خیلی وقت بود که دیگر از این کارها نمی‌کردم. تا مدتها بعد از اینکه دیگر از این کارها نمی‌کردم، هر وقت خواب آب می‌دیدم همان توی خواب، ترس برم می‌داشت و سعی می‌کردم خودم را بیدار کنم. همان توی خواب، هر جای خواب که بودم، پا به زمین می‌زدم؛ بالا و پایین می‌پریدم تا خودم را بیدار کنم و بیدار که می‌شدم، می‌دیدم که چیزی نمانده که خودم را خیس کنم و باید پا می‌شدم می‌رفتم دست به آب. نشاشیده بودم؛ فقط عرق کرده بودم... (همان: ۴).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

این رویداد نیز با گردش سریع میان فرایندهای ذهنی و مادی، شیوه ارائه کشمکش درونی را نمایشی می‌کند: فکر کردن، ترسیدن، خواب آب دیدن، خود را بیدار کردن، پا به زمین زدن، بالا و پایین پریدن، بیدار شدن و مانند آن.

از دیگر وجوه نمایشی داستان و شخصیت‌پردازی آن، تکرار رویدادهایی از دروان کودکی و نوجوانی است که در ذهن راوی حضور جدی دارد و به هراس در دوره جوانی انجامیده است؛ به‌عبارتی اگرچه داستان، شخصیت‌محور است و درونمایه اصلی آن، جنبه‌های روانی و لایه‌های پنهانی ذهنی است، کشمکش میان بعد آگاه و روایت‌کننده شخصیت و بعد روحی سرشار از مسائل حل ناشده، طی ماجراهایی بیان می‌شود که می‌تواند سیر زمانی داشته باشد و به خواننده کمک کند تا در بازسازی کامل داستان، زمان تقویمی و منطقی را دخیل کند. این ویژگی با سنت درام‌نویسی نیز انطباق دارد و زمینه را برای به‌کارگیری مدام شگرد بازگشت به گذشته از روایت کلامی به نمایش خاطره فراهم می‌کند؛ مثلا شخصیت در کودکی، آب‌تنی ماهیگیران و آب‌تنی پدرش را تماشا می‌کرده ولی از آب می‌ترسیده و چون پدرش او را در آب رودخانه انداخته از او عصبانی است یا در همان کودکی عاشق دختر همسایه بوده ولی بعد از اینکه پدرش او را در آب انداخته و دختر همسایه به مادرش خبر برده، او را رها کرده و سراغ دخترهای دیگری رفته است که آنها هم او را کنفت می‌کردند و شخصیت داستان این کنفتی را با راه افتادن دنبال دخترهای دیگر جبران می‌کرده یا در دوران نوجوانی به‌دلیل چرت زدن در کلاس آقای گلچین بارها تنبیه شده و در دوران جوانی هم بعد از ازدواج با دخترعمه‌اش خیلی زود از همسرش دلزده شده چون حس می‌کرده معشوق دست‌نایافتنی‌اش به زن همیشه در دسترس او تبدیل شده است.

> در همه مدتی که من شوهر زنم بودم، یک بار هم با او عشق‌بازی نکردم. چون او دخترعمه سابقم بود و من هیچ‌وقت از نزدیک و مثل یک دختر معمولی عاشقش نبودم. همیشه از دور و مثل اینکه الاهه‌ای باشد، دوستش می‌داشتم و دلم می‌خواست زنم باشد، نه اینکه با او عشق‌بازی کنم؛ اما همه دخترهای محله خودمان و همه دخترهایی را که دیده بودم، جور دیگری دلم می‌خواست و دل من بدجوری همه دخترهای محله و دخترهای اصفهان و همه دخترهای تهران و همه دخترهای دیده و ندیده دنیا را می‌خواست. اگر با یکی از اینها همه ازدواج می‌کردم، شاید خیلی بیشتر از این با هم زندگی می‌کردیم و شاید اگر ده تا بچه هم درست

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

می‌کردیم، هیچ‌کدام شبیه پدرم از آب در نمی‌آمد؛ اما من مطمئن بودم بچه من و دخترعمه سابقم، عین پدرم از آب درمی‌آید (همان: ۷۵- ۷۴).

خلاصه اینکه *گاوخونی*، داستانی شخصیت‌محور است که نویسنده بر پرداخت ابعاد روانی و ذهنی شخصیت متمرکز شده و ساختار غالب داستان، پرورش همین لایه‌های درونی ذهنی با استمداد از رویدادهای قابل تجسم است؛ این رویدادها از یک‌سو می‌تواند از کودکی، نوجوانی و جوانی در ذهن مخاطب چیده شود و راز و رمز شخصیت داستان را کشف کند و از سوی دیگر به دلیل تکرار محتوایی، مانند حل نشدن حس هراس یا تحقیر، درونمایه داستان را با ساختار آن تقویت می‌کند.

زبان اثر نیز حالات ذهنی شخصیت را بر جملات کوتاه خود او مبتنی کرده است که در بیان مستقیمِ حس و عاطفه‌اش از فرایندهای ذهنی کلام بهره می‌برد؛ اما بسرعت به بیان رخدادهایی در گذشته یا رؤیاها و خوابهایی می‌پردازد که آنها را با فرایندهای مادی کلام قابل تجسم می‌کند. مجموع این ویژگیها به داستان ادبی شخصیت‌محور، ظرفیتی نمایشی بخشیده است که با بیان نمایشی فیلم، تناسب دارد.

۲-۴-۳ شیوه بیان کارگردان در پردازش شخصیت اصلی

به‌نظر می‌رسد تفسیر سینمایی کارگردان از داستانی که به رویدادهای آن وفادار مانده در دو ویژگی عمده قابل تبیین است. دو شگرد عمده‌ای که بر بیان فیلمساز سایه انداخته، یکی چیدمان رویدادها در روایتی نسبتا خطی با ساختار علی است و دیگری جایگزینی دوربین و صدای راوی با تصویر اوست که معادل بینامی و ابهام شخصیت در متن است؛ اگرچه در بخشهای پایانی با ظهور شخصیت، موجب غافلگیری مخاطب است.

در متن نوشتاری، توصیفی از ابعاد ظاهری وجود ندارد و شخصیت با جهان‌بینی‌ای که از خلال روایت خود آشکار می‌کند معرفی می‌شود. در فیلم نیز تا دقایق پنجاه، دوربین جایگزین شخصیت است. در همین نقطه، می‌توان خلاقیتهای ادبی و سینمایی را مقایسه کرد؛ یعنی پاسخ به این پرسش که نگاه راوی دوربین از خلال تصویرهای سینمایی چگونه است.

شیوه شخصیت‌پردازی فیلم را به لحاظ انتخاب زاویه دید، می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:۱. شخصیت‌پردازی از زاویه‌دید اول شخص که تا دقیقه پنجاهم فیلم، توسط کارگردان به‌کار گرفته شده است و در آن تمامی رویدادها و احساسات شخصیت اصلی با دو نشانه صوتی و تصویری به مخاطب انتقال می‌یابد؛ یعنی تک‌گویی درونی یا

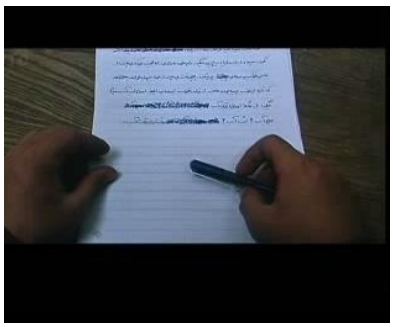
[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

روایت کنش و واکنشها و گفتگوها همراه با نمایش رویدادهایی که راوی آن را نقل می‌کند. در این بخش، دوربین جانشین شخصیت اصلی است که شخصیتها و رویدادها را می‌بیند و به تماشاگر نشان می‌دهد. ۲. شخصیت‌پردازی از زاویه‌دید سوم شخص یا دانای کل که در آن، شخصیت اصلی نیز مانند دیگر شخصیتهای داستان در مقابل دوربین قرار می‌گیرد و تک‌گوییهای درونی او حذف می‌شود. در این روش فقط تصویر، رفتار و کنش و واکنش شخصیتها و نیز گفتگوی آنها معرف شخصیتها است.

از آنجا که دوربین در بخش اول به‌مثابه چشم راوی است، حرکت آن و نماهای گرفته شده توسط آن، انتقال‌دهنده احساس او است؛ به‌عنوان مثال در دقیقه سی‌وچهارم فیلم، وقتی شخصیت اصلی با همسرش در رستورانی مشغول صحبت هستند، دوربین در نمای پایانی سکانس، دستان او را در حالی که بر روی میز قرار دارند و سپس حرکت انگشتان دست چپ را نشان می‌دهد به‌گونه‌ای که این احساس در بیننده به وجود می‌آید که شخصیت اصلی با نگاه به حلقه ازدواج در دستش به درستی و نادرستی آن فکر می‌کند.

افخمی در فیلم از عنصر مکان در راستای القای حس درونی شخصیت اصلی بهره جسته است؛ نمونه آن، تصویر درهم‌ریختگی خانه در القای آشفتگی ذهنی شخصیت اصلی به مخاطب در دقیقه بیستم است. تکرار تصویر دست‌نوشته‌های پر از خط‌خوردگی راوی در دقایق پنجم، هفتم، بیست‌وششم فیلم نیز دلیل دیگری بر آشفتگی و به‌هم‌ریختگی ذهن راوی است.

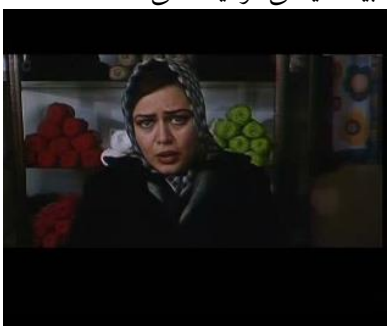


در دقیقه پنجاهم فیلم از عنصر زمان (بارش برف در زمستان) برای القای حس دلسردی راوی بعد از شنیدن خبر مرگ گلچین استفاده می‌شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

استفاده از عنصر زمان را هم‌چنین در سفر پایانی راوی به سمت تهران می‌توان مشاهده کرد. کارگردان بازه زمانی غروب را، که نشانه نزدیکی راوی به مرگ است برای آخرین سفر او به سوی تهران برمی‌گزیند در حالی‌که در دقیقه سی‌ام فیلم، سفر ماه عسل او و همسرش به سوی تهران در روشنایی روز صورت گرفته بود که همراه با حس امید است. این تفاوت نورپردازی درکنار نشانه دیگر سینما، یعنی چهره بازیگر با تقابل شادی و غم، تغییر وضعیت را در پیرنگ به بیان فیلمی نزدیک می‌کند.



موسیقی متن فیلم از دیگر امکانات بیانی سینماست که کارگردان در شخصیت‌پردازی این بخش از آن استفاده کرده است. اوج استفاده از این شگرد سینمایی در فیلم گاوخونی به دقایق چهلم تا پنجاهم فیلم مربوط است که در آن راوی، خواب گلچین و پدرش را می‌بیند و قصد دارد پدرش را در آب رودخانه بیندازد. کارگردان با بهره‌گیری از موسیقی تند و هیجانی، سعی کرده است نگرانی و حس ترس و وحشت شخصیت اصلی را به مخاطب القا کند. به منظور تشدید این حس در بیننده فیلم، عنصر موسیقی به همراه نورپردازی کم و ایجاد فضای تاریک و سهمگین هنگام قایقرانی، استفاده شده است. در بخشهای دیگر فیلم نیز گاهی بین دو تکه از روایت و گاهی به‌عنوان زیر صدای راوی از موسیقی استفاده شده است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

از ویژگیهای سرشت سینما این است که نورپردازی فیلم در القای حس رخوت و ابهام شخصیت‌ها در بیننده نقش دارد. قسمت عمده ماجراهای داستان و هم‌چنین فیلم در پاییز و زمستان رخ می‌دهد و استفاده از نور شمالی و انعکاس آن در فیلم بخوبی در انتقال احساس رخوت و کرختی شخصیت اصلی نسبت به دیگر شخصیت‌ها مؤثر است.

مهمترین و بارزترین تفاوت شخصیت‌پردازی شخصیت اصلی فیلم نسبت به داستان در شیوه معرفی ویژگیهای ظاهری اوست. همان‌طور که در بخش شخصیت‌پردازی شخصیت اصلی ذکر شد در داستان جز سن راوی، ابعاد دیگری از ظاهر شخصیت به مخاطب ارائه نمی‌شود ولی در فیلم چنین نیست و نمی‌تواند چنین باشد؛ هرچند کارگردان نیز تا دقیقه پنجاهم فیلم، تصویری از راوی و به عبارتی شخصیت اصلی داستان به مخاطب نمایش نمی‌دهد و تا این بخش از فیلم، تنها صدای بازیگر ایفا کننده این نقش (بهرام رادان) شنیده می‌شود؛ هرچند توصیفی در این باره در داستان وجود ندارد. از آنجا که داستان از زاویه دید این شخصیت، روایت می‌شود و در واقع دوربین به مثابه چشم راوی و شخصیت اصلی است، نمایش او در برابر دوربین ممکن نیست و همین امر موجب عطش بیننده برای دیدار چهره شخصیت اصلی می‌شود.

در دقیقه پنجاهم فیلم، کارگردان از «آینه» برای نمایش شخصیت اصلی به مخاطب استفاده می‌کند، آنجا که مطابق تک‌گوییهای راوی در فصل چهاردهم کتاب، شخصیت اصلی در خواب، خود را در رودخانه می‌اندازد و ناگهان از خواب می‌پرد در این هنگام سرش به لبه میز برخورد می‌کند و او برای معاینه سرش روبه‌روی آینه می‌ایستد. در این لحظه گرچه توصیفی از ظاهر شخصیت اصلی در داستان وجود ندارد، کارگردان، تصویری از شخصیت اصلی را درون آینه به بیننده داستان نشان می‌دهد. تصویری که وضوح چندانی ندارد و در آن، شخصیت اصلی با دست صورت خود را پوشانده است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

تصویر کامل و واضح شخصیت اصلی داستان با بازی «بهرام رادان» در دقیقه شصت‌وهفتم همزمان با تغییر زاویه‌دید در فیلم، نمایش داده می‌شود. از این بخش فیلم، زاویه دید اول شخص داستان و فیلم به زاویه دید دانای کل تبدیل می‌شود و در نتیجه جایگاه دوربین تغییر می‌کند و لنز، روبه‌روی شخصیت اصلی قرار می‌گیرد. هر چند در حدود دقایق هشتاد، باز هم صدای تک‌گویی شخصیت اصلی برای لحظاتی شنیده می‌شود تا پایان فیلم، دوربین در مقابل او و در جایگاه دانای کل، قرار می‌گیرد.

از این لحظه به بعد در فیلم، تمامی توضیحات مربوط به واکنش شخصیت‌ها از جمله ترس، وحشت، تعجب و لبخند در داستان، حذف، و به کمک نمایش به مخاطب ارائه می‌شود. توضیحات و توصیفات داستان، که از طریق تک‌گویی به مخاطب داده می‌شد نیز تا حد امکان از طریق شگردها و امکانات بیانی سینما مانند صحنه‌پردازی، نورپردازی، حرکت دوربین، تدوین و گاهی موسیقی به مخاطب ارائه می‌شود.

در ادامه تا پایان فیلم، «گفتگو» در پرداخت شخصیت اصلی نقش مهمی را ایفا می‌کند؛ چرا که شخصیت اصلی هنگام گفتگو با اطرافیانش از جمله، پدر، حمید و خشایار، اطلاعاتی از خود را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؛ ازجمله اعلام مخالفتش با ترک خانه اجاره‌ای.

او هم‌چنین با رفتار و کنش و واکنشهایش، بخشی دیگر از ابعاد شخصیتی خود را معرفی می‌کند؛ به‌عنوان مثال با سرفه‌های راوی در دقیقه شصت‌ونهم داستان، مخاطب به ناخوشی او پی می‌برد و در ادامه خود راوی با گفتگو مهر تأییدی بر این برداشت می‌زند.

نگاه‌های خیره راوی به خشایار بعد از شعرخوانی او یا ترسی که در چشم‌های او هنگام دست‌زدن به پدرش دیده می‌شود، نمونه‌های دیگری از نمایشی کردن توصیفهای داستان با رفتار و بازی بازیگر است. در پایان فیلم نیز راوی با ورودش به آب رودخانه و پیش رفتن در آن، تصویر مرگش را با نمایش در ذهن مخاطب ثبت می‌کند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

بخش اعظم تفاوتهای شخصیت‌پردازی شخصیت اصلی در فیلم به نسبت داستان در نیمه دوم فیلم صورت گرفته است. آنجا که شخصیت اصلی در مقابل دوربین قرار می‌گیرد و تک‌گوییها و روایتهای او در بخش آغازین فیلم، حذف می‌شود و کارگردان در پرداخت شخصیت اصلی از امکانات سینمایی مانند نورپردازی، صحنه‌پردازی، تدوین، حرکت دوربین، چهره‌پردازی و استفاده از زمان و مکان متناسب با داستان و نیز انتخاب نماهایی برای ایجاد حس همذات‌پنداری در مخاطب نسبت به شخصیت اصلی استفاده کرده است.

۴.دریافتها و نتایج

از داده‌های پژوهش و مطابق با فرضیه‌های ابتدای مقاله، نتایج ذیل قابل ارائه است:

۱. متن کلامی، ظرفیتهای تعیین‌کننده‌ای برای تبدیل به متن سینمایی دارد؛ چنانکه داستان گاوخونی به سبب اشتمال بر «فرایندهای مادی کلام» و «ضرباهنگ سریع» و «نبود کلام استعاری بویژه در سطح واژه‌ها و ترکیبات» در برابر نمایش و اجرا مقاومت نمی‌کند.

۲. نمونه خلاقیت‌های اصلی، که روایت گاوخونی را در رسانه سینما برابر روایت ادبی آن قرار می‌دهد، عبارت است از: الف- استفاده از دوربین/ راوی/ شخصیت تا دقیقه پنجاه فیلم که چگونگی اطلاع‌رسانی رویدادها و ضرباهنگ انتظار و پیش‌بینی مخاطب را با متن مکتوب، متفاوت می‌کند. ب-استفاده از تقابل نماهای بسته چهره شخصیت‌ها با نمای باز شهر اصفهان که تضاد درون متلاطم راوی را با دنیای سرد و آرام خارج برجسته می‌کند. ج- استفاده معنادار از نورپردازی که فضای حاکم بر روایت را نشان می‌دهد و برزخ سیاهی مطلق و روشنایی را در ذهن شخصیت تداعی می‌کند.

۳. در داستان شخصیت‌محور مورد مطالعه (که می‌تواند فرض یا فرضیه‌ای برای مطالعه اقتباسی دیگر آثار اقتباسی شخصیت‌محور باشد.) به علت اینکه مجال انتخاب در پیرنگ و چینش رویدادها اندک است، جایگزین کردن رمزگانهای رسانه‌ای مقصد با رسانه مبدأ بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

منابع

آرمر، آلن؛ ***فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون***؛ ترجمه عباس اکبری، ۲ج، تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۵.

اگری، لاجوس؛ ***فن نمایشنامه‌نویسی***؛ ترجمه دکتر مهدی فروغ، چدوم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.

الیوت، کاملیا؛ ***رمان‌ها، فیلم‌ها و جنگ‌های واژه/ تصویر «راهنمایی بر ادبیات و فیلم»***؛ به کوشش رابرت استم و الساندرا رائنگو، ترجمه داوود طباطبایی عقدایی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۹۱.

اندرو، دادلی؛ ***اقتباس «ارغنون»***؛ ترجمه مازیار حسین‌زاده، ش۲۳، ص۳۳۷– ۳۲۵ ، ۱۳۸۲.

انوشیروانی، علیرضا؛ سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی؛ ***«ادبیات تطبیقی»***، ش۶، ص ۷– ۴، ۱۳۹۰.

بلکر، آروین؛ ***عناصر فیلمنامه‌نویسی***؛ ترجمه محمد گذرآبادی، چ پنجم، تهران: نشر هرمس، ۱۳۹۲.

حیاتی، زهرا؛ ***مهرویی و مستوری (بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما)***؛ تهران: سوره مهر و پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۷.

خیری، محمد؛ ***اقتباس برای فیلمنامه (پژوهشی در زمینه اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلمنامه)***؛ تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما)، ۱۳۸۴.

دهخدا؛ ***لغت‌نامه دهخدا***؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۸.

سیگر، لیندا؛ ***خلق شخصیت‌های ماندگار***؛ ترجمه عباس اکبری، تهران: مرکز گسترش سینمای تجربی (معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)، ۱۳۷۴.

سیگر، لیندا؛ ***فیلمنامه اقتباسی (تبدیل داستان و واقعیت به فیلمنامه)***؛ ترجمه عباس اکبری، تهران: نقش‌ونگار، ۱۳۸۰.

فیلد، سید؛ ***راه‌گشای فیلمنامه‌نویسی***؛ ترجمه سید جلیل شاهری لنگرودی، تهران: دستان، ۱۳۸۲

مدرس‌صادقی، جعفر؛ ***گاوخونی***؛ تهران: نشر نو، ۱۳۶۲.

مرادی کوچی؛ ***شهناز اقتباس ادبی در سینمای ایران***؛ تهران: گوته، ۱۳۶۸.

مک کی. رابرت؛ ***داستان (ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی)***؛ ترجمه محمد گذرآبادی، چ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

میرصادقی، جمال؛ ***عناصر داستان***؛ تهران: شفا، ۱۳۶۴.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]

نجاری، محمد و ابوالقاسم قوام؛ ظرفیت‌های نمایشی منظومه زرین‌قبانامه براساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی (ع)؛ ***«کهن‌نامه ادب پارسی»***، س هفتم، ش چهارم، ص۱۵۲- ۱۳۳، ۱۳۹۵.

ویل، یوجین؛ ***فن سناریونویسی***؛ ترجمه پرویز دوایی (پیام)، چ دوم، تهران: نشر نقش جهان، ۱۳۶۵.

هاچن، لیندا؛ ***نظریه‌ای درباب اقتباس***؛ ترجمه مهسا خداکرمی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۶

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-12-11]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.3.2]