

تعامل تصویر و کلمه در رمان و فیلم شازده احتجاب

دکتر علی رجب زاده طهماسبی*

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۴/۲۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۰/۱۰

چکیده

سینما و ادبیات بیش از دیگر هنرها به هم نزدیکند. این نزدیکی علل مختلفی دارد که مهم‌ترین آنها به رابطه تصویر و کلمه باز می‌گردد. تصویر و کلمه دو گونه‌ی بیان یک مفهوم‌ند و تصویر نیز مانند کلمه، نشانه‌ای در بیان مفهوم و اندیشه است. تصویر به قدرت بینایی و طبیعتاً قدرت ذهنی و مغزی سازنده اثر و مخاطب مربوط است و کلمه اگرچه در ظاهر تصویری را نشان نمی‌دهد، ولی این توان را دارد که تصویرسازی نماید. در این پژوهش تلاش شده است تا در تبیین جایگاه تعامل تصویر و کلمه نشان دهیم که نقطه اشتراک میان سینما و ادبیات و همچنین راه تاثیر متقابل آن دو بر یکدیگر، اساساً در شیوه‌های روایتگری و داستان‌سرایی است. این در حالی است که اگرچه سینما رفته رفته توانست راه، زبان و نظامش را از ابتدا در زیر ساخت‌های بصری بیابد ولی رابطه‌اش را با ادبیات به عنوان زیربنای اصلی اثر قطع نکرد؛ زیرا این دو هنر از جهات بسیاری همچون داستان‌گویی نیازمند یکدیگرند. رمان و فیلم شازده احتجاب نمونه‌ای عمیق، درخور توجه و قابل ستایش است در نشان‌دادن تعامل ادبیات و سینما و نهایتاً درگیری تنگاتنگ تصویر و کلمه به عنوان بنیان‌های ساختاری این دو حوزه. رمان با تکنیک جریان سیال ذهن نوشته شده است و فیلم با وفاداری به رمان به کمک ابزارهای سینمایی سعی در حفظ سبک و ساختار رمان در ژرف ساخت فیلم دارد. در فیلم، کلمات به تصویر بدل می‌شوند اگرچه در رمان نیز، تصویرسازی وجود دارد. محقق در پژوهش حاضر با روشی تحلیلی-توصیفی راهبردهای ادبیات در سینما و سینما در ادبیات را با به کارگیری تکنیک جریان سیال ذهن مورد بررسی و مذاقه قرار داده است و در پایان به مقایسه تطبیقی فیلم و رمان شازده احتجاب براساس تعامل و رابطه تصاویر و کلمات پرداخته و به نتیجه رسیده است.

واژگان کلیدی: تصویر، کلمه، روایت سینمایی، تصویر سینمایی، رمان، شازده احتجاب

مقدمه

برای درک ماهیت تأثیر متقابل سینما و ادبیات بر یکدیگر، نمایش ویژگی‌ها و برخی از وجوه اشتراک و افتراق آنها الزامی است. زیرا به این شیوه، محدوده و گستره هر یک از آنها روشن می‌شود و حدود انعطاف و تأثیر آنها بر یکدیگر، وضوح بیشتری می‌یابد. به اعتبار حضور داستان در فیلم و رمان، حوادث و وقایع موجود در آنها، به ترتیب توالی و زاده شدن یکی از دیگری شکل می‌گیرد. «فیلم و رمان به این دلیل که نظم و ترتیبشان معمولاً خطی است، مشابه‌اند و در فیلم و رمان غالباً می‌توان حرکت را متوالی توصیف کرد، یعنی رویدادها و صحنه‌ها در ارتباط مستقیم با یکدیگر تنظیم شده‌اند. این نظم چه به صورت الف، ب، ج یا ج، ب، الف باشد در هر حال پیشرفت در مسیری مستقیم انجام می‌گیرد» (جنگیز، ۱۳۸۹، ۳۰). بنابراین برای دستیابی به تم، درون‌مایه و موضوع هر یک از فیلم و رمان، باید روند حضور شخصیت در این توالی را دنبال کرد و پیام هر یک از آنها را نیز در همین روال خطی جستجو کرد. با این تفاوت که در سینما روند ۱، ۲، ۳، ۴ را می‌بینیم، اما در رمان آن را می‌خوانیم. به عبارت دیگر، سینما داستانش را نشان می‌دهد، رمان داستانش را می‌گوید. بنای یکی بر تصویر و مبنای دیگری بر کلمه است. عمده‌ترین تفاوت بین سینما و ادبیات از همین الگو پیروی می‌کند. طرفداران تصویر با پیش‌کشیدن مباحث سینمای ناب به طور کلی ادبیات را به حاشیه می‌رانند و سینما را از آن بی‌بهره می‌دانند و آنها را از دو گوهر مجزا و دو سرشت متفاوت می‌دانند. هر چند کلمه و تصویر از این نظر که هر دو پدیده‌های بصری هستند به هم شبیه‌اند و باید با چشم دیده شوند. تصویر ذهنی کلبه‌ی دهقانی مستلزم آن است که خواننده این کلبه بی‌جان را تا آنجا که امکان دارد به مفهوم مورد نظر نویسنده تبدیل کند. تبدیل یک کلمه‌ی بی‌جان به تصویر

درونی مستلزم پاسخی کاملاً فردی است. زیرا برداشت هر کس از یک «کلبه دهقانی» با دیگری متفاوت است. «تصویر یک کلبه دهقانی به مراتب گویاتر از خود کلمه است. لزومی ندارد که یک عکس را به یک تصویر ذهنی تبدیل کنیم. زیرا فیلم وسیله‌ای دقیق، ملموس و صریح است» (همان، ۱۲). تصویر و کلمه، دو شکل متفاوت برای بیان مفاهیم هستند، ولی تصویر نیز همچون کلمه، تنها نشانه‌ای برای بیان مفهوم و اندیشه است و نباید چنین تصور شود که تصویر تأویل‌ناپذیر است. در واقع تصاویر سینمایی، جهان را به طور مستقیم به مخاطب ارائه نمی‌کند و از این منظر با واژگان تفاوت ندارند. «تصاویر متحرک و ثابت (در سینما، عکاسی و نقاشی) همچون واژگان (در نثر، شعر و خطابه) اندیشه‌هایی بیان شده‌اند و سازنده‌ی واقعیتی تازه: چیزی اندیشگون که با واقعیت عینی در جهان پدیداری یکی نیست» (احمدی، ۱۳۶۸، ۲۷). در نگاهی اجمالی، تصاویر گویا و واضح هستند و نسبت به گفتار، یقین بیشتری دارد، اما با تحلیل عمیق‌تر مشخص می‌شود که تصویر نیز محدود به یک برداشت نمی‌شود. «چشم تماشاگر، نه دستگاهی مکانیکی برای تثبیت بیان زندگی، بلکه عنصر آفریننده واقعیتی تازه است. همه‌ی لذت و هیجان سینما نیز در همین امکان آفرینش نهفته است» (همان، ۲۸).

روش‌شناسی تحقیق

در پژوهش حاضر با استفاده از روش تحقیق اسنادی (کتابخانه‌ای)، اطلاعات مورد نیاز از منابع مکتوب (کتاب، فصلنامه و ...) جمع‌آوری و براساس یادداشت‌برداری محتوایی و کیفی، طبقه‌بندی علمی صورت گرفته است. سپس با استناد به دو روش علی و توصیفی به توصیف و شناسایی عناصر مؤثر در محتوای مطالب مقاله پرداخته شده است، و داده‌های به دست آمده به

صورت تحلیل کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. از آنجا که در روش‌شناسی تحقیق تحلیل کیفی محتوا براساس روش مندی قضاوتی یا تحلیل کیفیت داده‌ها و مؤلفه‌ها بر پایه دانش تخصصی شخصی بنیان یافته است، لذا در تطبیق و کشف قابلیت‌های عناصر، پیوستگی مطالب و تجزیه و تحلیل آنها، از این روش استفاده شده است.

راهبرد سینما در ادبیات

رمان‌های طولانی و تفصیلی با شتاب زندگی مدرن و هنر زاینده این دوران یعنی سینما، هماهنگی نداشت، فشرده شدن همه‌ی این صفحات زیاد در زمانی به مدت دو ساعت و هویت یافتن زمان، رمان را وادار به موضع‌گیری نمود و از طرف دیگر، فیلم به رمان‌نویس می‌آموخت که چگونه گزینش سوژه نماید. شکستن زمان در فیلم، به ادبیات نیز کشیده شد. پس از پیدایش فیلم و بهره‌برداری از مونتاژ بود که امکان دوری‌گزیدن از زمان خطی مرسوم فراهم شد. دور شدن از زمان خطی و مطرح شدن جریان سیال ذهن که مدرنیست‌ها از آن بهره‌مند شدند، به علاوه رشد روانشناسی فرویدیسم^(۱) و فلسفه هانری برگسون^(۲)، زمینه را برای دگرگونی ادبیات داستانی فراهم نمود. یکی از مهم‌ترین عوامل پیدایش ادبیات مدرن را می‌توان فیلم دانست. ادبیات مدرن که در دهه‌ی نخست و دوم قرن بیستم میلادی پای به هستی نهاد، عمدتاً از سوی نویسندگانی دنبال می‌شد که به سینما علاقه‌ی جدی نشان داده و تأثیر هنر مدرن را دریافته بودند. در واقع تغییراتی که مدرنیسم در عرصه‌ی گونه‌های مختلف ادبیات همچون داستان، شعر و نمایشنامه ایجاد کرد به اندازه‌ی بود که گویی ادبیات جدیدی متولد شده است. «شیوه خطی و شرح زمان تقویمی سیر حوادث در آنها به کناری گذاشته شده است و زاویه‌دیدهای چندگانه، شیوه روایت چندصدایی، شیوه جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی رمان

نو و پدیده ضد رمان [کلاسیک] در آنها به کار رفته است» (میرصادقی، ۱۳۶۶، ۵۹). برخی از منتقدان معتقدند «رمان نو» با از هم‌گسیختگی، با غرابت بیان، با پرگویی متظاهرانه، با آشفتگی عمدی یا غیرعمدی، نوعی انقلاب ادبی به شمار نمی‌آید، بلکه نوعی واپس‌روی است. زیرا «نویسندگان رمان نو با آن که به بریدن از سنت تظاهر می‌کنند، ولی با کاربرد منظم روش‌هایی که ویلیام فاکنر^(۳)، آندره ژید^(۴) و مارسل پروست^(۵) که گاه هر جا مناسب بود به کار می‌بردند در واقع سنت را تنگ‌مایه می‌کنند» (وبستر، ۱۳۸۲، ۱۳۴).

راهبرد ادبیات در سینما

همواره سینما و ادبیات رابطه‌ای ناگسستنی با هم داشته‌اند. هر دو برای انتقال مفاهیم موردنظرشان، از هم کمک گرفته‌اند. این تعامل از تولد سینما وجود داشته است. در واقع ارتباط بین سینما و ادبیات از همان ابتدا به ترتیب ۱ و ۲ و ۳ و ۴، به روایتگری و قصه‌پردازی، ماجراسازی و آوردن اتفاقی از پی اتفاقی دیگر بنا نهاده است. یعنی سینما در خود همان گوهری را می‌پرورد که هزاران سال در قصه نویسی و داستانگویی و درام‌نویسی وجود داشته است. «دیوید وارک گریفیث^(۶)» برای تقویت بیان داستانی در فیلم‌هایش از چالز دیکنز^(۷) وام گرفته است. البته این تعامل به معنی انکار دستاوردهای سینما نیست، و اصولاً ادبیات و سینما نمی‌خواهند به قلمرو همدیگر تعدی داشته باشند. همچنین این ارتباط به معنای برتری یکی بر دیگری و نادیده‌انگاشتن امتیازات یکی از آنها نیست. در واقع رابطه سینما و ادبیات و تأثیر متقابل آنها بر هم، میدان وسیع‌تری فراروی نقد می‌گذارد. سینما تمام هنرها را در خدمت انتقال مفاهیم خود، قرار داده است. «استفاده‌ی سینما از ادبیات، یک جاذبه نیست و نمی‌توان ادعا کرد که سینما هنری آزاد و مستقل است و تحت تأثیر سایر هنرها و بالخصوص

ادبیات قرار نگرفته است. نوعی وابستگی بین این دو هنر وجود دارد که سابقه‌اش به دوران گریفیث می‌رسد. گرایش رمان به سمت بصری‌شدن و حضور غیرقابل انکار سینما در ادبیات، پیش از تولد سینما، سهم مشترک این دو هنر هستند». گریفیث صریحاً ادعا کرد: «من با فیلم‌هایم، رمان می‌سازم» و آیزنشتاین (۸) در روش قصه‌گویی چارلز دیکنز، شباهت‌های بارزی میان روش روایتگری او و تکنیک‌های تدوین در سینمای مابدا (امینی، ۱۳۷۰، ۳).

داستان در سینما و ادبیات

ساده‌ترین شکل ارتباط سینما و ادبیات به ویژه سینما و ادبیات داستانی، حضور انکارناپذیر داستان و قصه در هر دوی آنها است؛ حضور یک سلسله وقایع و حوادث که بدون وجود آنها ادبیات و سینما وجود نمی‌داشت. «داستان اصطلاح عامی است برای روایت یا شرح و گزارش حوادث. در ادبیات داستانی عموماً داستان نمایش تلاش و کشمکش است میان دو نیروی متضاد و یک هدف» (میرصادقی، ۱۳۶۶، ۱۸). آنچه در داستان، چه روایتی و چه نمایشی، اهمیت اساسی دارد مسئله انتظار است. انتظار در اینجا به معنی تعلیق است. داستان به عنوان ماده‌ی خام ادبیات داستانی و به عنوان جوهره‌ی شکل یافته با پیشینه‌ای چند هزارساله در عرصه ادبیات داستانی حضور داشته است و در قرن بیستم در اختیار سینما قرار می‌گیرد. این موضوع آنگاه شکل کامل‌تر و جدی‌تر به خود می‌گیرد که بدانیم «بسیاری از رمان‌نویسان کشف سینما و ساختار آن را برای بیان داستان خود کامل می‌یابند» (اندرو، ۱۳۶۵، ۷۵) و بنابراین به سینما رو آورده و آثار سینمایی خلق می‌کنند. «داستان که در حقیقت، حقیقی‌ترین و ساده‌ترین ارگانیکس ادبی است» (یونسی، ۲۹۳۱، ۲۲)، در ساده‌ترین و پیچیده‌ترین ساختارهای سینمایی نیز

می‌تواند حضور داشته باشد، و به تنهایی کفایت می‌کند تا حلقه‌های ارتباط بین ادبیات و سینما را به هم نزدیک کند. این رابطه و پیوند به اندازه‌ای تنگاتنگ است که برخی معتقدند تاریخ سینما، تکرار تاریخ رمان است (جنگیز، ۱۳۸۹، ۱۶). البته باید گفت، سینما بیشتر، از ادبیات الهام می‌گیرد. سینما با مفاهیمی روبه‌رو است که با توجه به سابقه ادبیات، ادبیات داستانی زودتر و بیشتر با آن در ارتباط بوده است. «کشش رمان‌نویسان به فیلم به سهولت قابل درک است. چون فیلمسازان و رمان‌نویسان با مسائل مشابهی مواجه‌اند. طرح، به نمایش در آوردن فکر و بررسی کاملاً فردی شخصیت» (همان، ۱۳۹۲، ۱۵). بنابراین در یک کلمه، با موضوع مشابه گفتن داستان رو در رو هستند. آنچه به نوعی با روایت و شرح وقایع و داستان در ارتباط است به هر دوی سینما و ادبیات مربوط است؛ از زاویه دید و روایت داستانی گرفته تا شخصیت‌پردازی و فضا‌سازی و ریتم و لحن و بافت و غیره. «آن بخش از سینما هم که به خاطر ماهیت و اهدافش احیاناً از ساختار روایتگری دور مانده بود - همچون سینمای مستند - نیز نتوانست برای همیشه خود را از شیوه‌های روایتگری بی‌نیاز و برحذر نگه دارد، و پاره‌ای از مستندسازان هم به این نتیجه رسیده‌اند که می‌توانند از جاذبه‌های شیوه‌های روایتگرانه بهره‌جویند و با این وسیله بینندگان فیلم‌های مستند را سریعتر و بهتر متوجه نکاتی کنند که مورد نظرشان است» (امینی، ۱۳۷۰، ۲۷). علی‌رغم تقدم و تأخر زمانی و سابقه طولانی ادبیات و رمان نسبت به فیلم، سینما توانست که به راحتی از اکتشافات و تکنیک‌های ادبیات مطابق با قوانین خودش، استفاده کند. در واقع جاده‌ی ارتباطی بین ادبیات و سینما یک طرفه نیست، بلکه این دو در تعامل و تقابل با هم، بر شیوه‌های روایتگری و داستان‌گویی یکدیگر و همچنین عناصر و مؤلفه‌های مربوط به آن، تأثیر متقابل گذارده‌اند.

اما در این میان یک نکته قابل توجه است که «سینما و ادبیات امروز در گریز از سنت و داستان‌سرایی و روایتگری به مفهوم کلام فلسفی خود نزدیک شده‌اند و هرکدام جهان ویژه خود را می‌سازند. جهانی که آن را نه بیرون از متن و داستان، که تنیده در پیکره‌ی آن باید جستجو کرد. همانند کلمه‌ای که در ساخت داستان و رمان می‌نشیند و به تمامی خود هدفی می‌گردد که باید آن را در درون خودش پیدا کرد و تصویری که در ساخت سینما می‌نشیند و خلاءهای حضور روشن کلمه را با بیان تصویری و گاهی در تلفیق با کلام، از واقعیت عینی جهان بیرونی نمایان می‌کند» (M. Chohen, G. Mast, ۱۹۶۹, ۱۰۸)

جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن، تکنیک و شیوه‌ای است که در آن راوی ذهنیات خود را یا به عبارتی دیگر تجربیات ذهنی و عاطفی شخصیت‌ها قبل از گفتار نمایش داده می‌شود. اصطلاح تک‌گویی درونی اولین بار در مورد داستان درختان غار بریده شده‌اند (۱۸۸۷) نوشته «ادوارد دوژاردن» به کار برده شد. نخستین بار «والری لاربو (۹)» این اصطلاح را در مورد داستان دوژاردن به کار برد. (ایدل، ۱۳۶۷، ۴۱). در این حالت به دلیل اینکه ذهنیات قبل از گفتار نمایانده می‌شود بنابراین نباید مخاطبی مورد نظر باشد در نتیجه راوی حرف‌های خود را به نحو پراکنده و بی‌انسجام بیان می‌کند. «در لایه‌های گفتار، نظم و عقل و منطق و ترتیب زمانی حاکم است و گاهی محتویات ذهن در این لایه‌ها سانسور می‌شود اما در لایه‌های پیش از گفتار ذهن نه ترتیب زمانی مطرح است و نه سانسور» (بیات، ۱۳۸۷، ۸۰). در رمان شازده احتجاج، مخاطب با خاطره‌های شازده روبه‌رو است. اتفاق در ذهن شخصیت رخ می‌دهد و از طریق یادآوری و تک‌گویی درونی او، مخاطب آگاهی پیدا می‌کند و با داستان همراه می‌شود.

«در داستان‌های جریانی سیال ذهن نویسنده بر آن است تا با قرار دادن کانون روایت در ذهن شخصیت‌ها به عنوان کنشگران اولیه داستان و کنار رفتن خود از صحنه روایت داستان را واسطه‌ای قرار دهد تا خوانندگان از طریق تفسیر متن در آن راه جویند و سکنی گزینند» (همان، ۷۸۳۱، ۷۶). بررسی تطبیقی رمان و فیلم شازده احتجاج، شازده احتجاج، آخرین بازمانده‌ی خاندان قاجار، به سل موروثی مبتلا است. پیشکار سابق شازده، و همسرش هر از گاه نزد شازده می‌روند و مراد خبر مرگ افراد خانواده و خویشانش را به او می‌دهد. شبی شازده مراد را در کوچه می‌بیند و وقتی در می‌یابد که او فقط برای گرفتن پول نیامده گمان می‌کند که خبر مرگ خودش را آورده است. شازده، در آخرین شب زندگی خود، خاطرات خانوادگی را مرور می‌کند، و آنچه را که اجداد خونریز او و خودش بر سر رعایا و نزدیکان شان آورده اند از نظر می‌گذراند: ماجرای کشته شدن مادر بزرگ به دست جد بزرگ، به گلوله بستن تعدادی از رعایا که به دادخواهی برخاسته‌اند، و زجرکش کردن همسرش فخرالنساء. وقتی شب به پایان می‌رسد مراد، سوار بر صندلی چرخ دار، به کمک همسرش حسنی نزد شازده احتجاج می‌رود و خبر مرگ شازده را به خودش می‌دهد. انحطاط سلسله‌ی قاجار و ستمگری‌های موجود در آن، توسط شازده و از طریق یادآوری‌هایش بازگو می‌شود. گذشته‌ی خونبار شازده و اجدادش به دلیل حضور فخرالنساء و فخری مشخص می‌شود و همچنین هویت حقیقی و فاسد شازده به مرور در خلال خاطره‌های شازده، روابطش با میراث اجدادی افشا می‌گردد. «خیلی‌ها گفتند که در مورد قاجاریه است... اما مسئله‌ی اساسی برای من مسخ آدمها بود. یعنی یک آدمی را، فخری را، مسخ کنیم، بشود فخرالنساء یا فخرالنساء را بگذاریم در محدوده‌ی زندان خانواده و ارتباطش را با کل

جهان قطع کنیم و بینیم ذره ذره چه اتفاقی می افتد ... من می روم سراغ مسائل قاجار، نه برای اینکه نشان بدهم چه ظلمی شده، می خواهم نشان بدهم که انسان ها اگر مسخ بشوند، محدود بشوند چه از آنها ساخته می شود. در حقیقت من می نویسم تا بگویم چگونه می اندیشم، یعنی نوشتن وسیله ی کشف است، نه وسیله شهادت دادن برای آنچه موجود است» (گلشیری، ۱۳۸۰، ۹۸). شازده احتجاب ماجرای آخرین شب زندگی خسرو احتجاب است که از بازماندگان شاهان قاجار و آخرین نماینده اشرافیت قجری است. هنگام غروب قبل از آنکه به خانه برسد نوکر سابق خاندانشان را به نام «مراد» می بیند مراد همیشه خبر مرگ افراد خانه را برای شازده می آورد و او را به عنوان قاصد مرگ می شناسند. شازده داخل خانه می شود و در حین اینکه سرش را در میان دستانش گرفته، خاطرات گذشته را به یاد می آورد. زمانی همچون شازده احتجاب به دلیل به کارگیری تکنیک جریان سیال ذهن، نمی توان خلاصه ای از آن را به دست آورد چرا که اتفاق و ماجراهایی که در زمان توسط مخاطب خوانده می شود در واقع در دنیای درونی شخصیت ها اتفاق می افتد. فیلم و ساختار روایتی فیلم به زمان متعهد و وفادار است. فیلم نیز همچون زمان از زمان حال روایت را شروع می کند و به گذشته و حوادثی که در آن زمان رخ داده، می رود. داستان و فیلم هر دو از زمان حال آغاز می شوند، با این تفاوت که آغاز داستان موقعی است که «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می کرد» و آغاز فیلم موقعی که شب است و شازده در کوچه به طرف خانه اش می رود و چتری را به شکل عصا در دست گرفته است. او زنگ خانه را می زند و فخری در را به رویش باز می کند. نویسنده از تمهید تب و حالت هذیان زده شازده استفاده می کند تا در لابه لای

صدای سوم شخص که حوادث زندگی شازده را روایت می کند، گاهی روایت را توسط شازده مستقیم و در زمان حال، ادامه بدهد. شازده احتجاب به جریانی یا مکتب و یا سبکی به نام جریان سیال ذهن مربوط می شود که از شاخه های ادبیات مدرن غرب زاده می شود و سردمداران آن نویسندگانی همچون مارسل پروست، ویلیام فاکنر و ویرجینا وولف هستند. ساختار زمان سرشار از تصاویر سینمایی می باشد. بنابراین نویسنده زمان، با سینما و قدرت جادویی تصاویر بیگانه نبوده است و از همین رو است که حضور او در اقتباس از این زمان یاری رسانده است. تصویری بودن لحظه به لحظه ی زمان و برش های فراوان که یادآور قدرت تدوین در سینما است، بازتاب ذهنیت شازده و راوی دانای کل است. مشکلی که برای اقتباس از این زمان وجود دارد، سبک جریان سیال ذهن است. جریان سیال ذهن یک مشکل اساسی برای اقتباس دارد و آن استفاده اش از تک گویی های درونی و یا به عبارتی وابستگی اش به کلام می باشد. تک گویی درونی به دو قسمت مستقیم و غیر مستقیم تبدیل می شود. در فیلم شازده احتجاب، برخی از شخصیت ها همچون عمه ها حذف و برخی در یکدیگر ادغام شده اند. جدّ کبیر و جدّ پدربزرگ با هم تلفیق شده اند و به شکل شخصیت پدربزرگ در آمده اند. وقتی یک زمان به فیلم تبدیل می شود، قرار نیست که لغت به لغت به فیلم و تصویر بدل شود و گلشیری این مطلب را به خوبی درک کرده است. «با یکدیگر به خاطرات شازده یک ترتیب سن و سالی دادیم و برخی از مسائل را که حضور دائمی در داستان نداشتند، حذف کردیم ... کار ما تلفیقی بود از تصاویری که در زمان هست با تکنیک هایی که در سینما می توان خلاصه تر کرد. چرا که در سینما با تصویر سخن می گوئیم و همین اختصار خیلی کمک می کند به روان بودن و حسی کردن اثر. ما با هم کار کردیم و خیلی زود

معلوم شد که راهمان یکی است» (طاهری، ۱۳۸۳، ۱۵۹). شازده زمان گذشته را همچون زمان حال زندگی می‌کند و به اجرا در می‌آورد. «رمان جریان سیال ذهن را موضوع اصلی آن معین می‌کند. همین نکته بیشتر از تعیین شگردها، اهداف یا مضامین چنین رمانی از دیگر رمان‌ها متمایزش می‌سازد. به این معنی که موضوع اصلی در چنین رمانی عبارت است از سیلان لاینقطع و نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند شخصیت» (حسینی، ۱۳۷۲، ۴۹۱). تکنیک و فرمی که در کتاب و فیلم شازده احتجاج به کار رفته، در عرصه ادبیات داستانی و سینمای ایران، یکی از پیچیده‌ترین صناعت‌ها در زمان خود و حتی اکنون است. علاوه بر فضای بصری و ساختار روایی فیلم، موضوعی که در رمان و فیلم نیز مطرح می‌شود فضایی سیاسی را تداعی می‌کند و آن حمله به خاندان قاجار است. «شازده احتجاج فیلمی معترض و نقاد بود. هرچند با درایت، چشمی دوربین را به سمت خانواده قاجاری گرفته بود، اما با نمایش نحوه حکومت به طعنه نشان می‌داد که حفظ قدرت تا چه حد فسادآور است. عده‌ای فرمان آرا را مورد خطاب قرار دادند که به قاجار ناسزا گفته‌ای تا پهلوی تحویل‌ات بگیرند، اما حقیقت این بود که فرایند انتقال قدرت از پدر به پسر و ایضا به فرزند بعدی تا چه حد به زمانش بستگی دارد و آنچه در اول زمان فرق می‌کند نحوه گسترده شدن خشونت است برای حفظ قدرت و نه هیچ چیز دیگر» (درستکار، عقیقی، ۱۳۸۱، ۲۸). فیلم مدام برای به تصویر کشیدن واژه‌ها تلاش می‌کند از زبان نماد استفاده کند. کوک کردن ساعت‌ها به درخواست فخرالنساء، اشاره به حضور بی‌زمان و بی‌مکان خاطره‌ها در دنیای ذهنی شازده دارد. تعداد ساعت‌ها زیادند و هر ساعت زمان متفاوتی را نشان می‌دهد. این عنصر بازتاب سبک جریان سیال ذهن می‌باشد. شکست زمان و مکان، یکی از مهمترین خصوصیات ادبیات مدرن است.

در داستان مدرن مرتباً جای زمان حال، گذشته و آینده با یکدیگر تغییر می‌کند در واقع مرزی بین آنها وجود ندارد. در واقع داستان‌نویس به ذهنیات شخصیت‌ها خطور می‌کند و از آنجا که ذهن محدودیتی ندارد در نتیجه زمان و مکان مطلق بی‌معنی می‌شوند. در ادبیات مدرن زمان به دو قسمت بیرونی و درونی تقسیم می‌شود و زمان بیرونی همان زمان تقویمی متعارف است که با ساعت و تقویم سنجیده می‌شود و تمام اجزایش ارزش کمی یکسان دارند اما، زمان درونی، ذهنی است که کیفی است و اجزایش مساوی هم نیستند و ذهن گاهی چند ساعت به مثابه چند روز طول می‌کشد و در ذهن شخصیت، گذشته و حال درهم آمیخته می‌شود. از همین روست که در ادبیات مدرن وحدت زمان و مکان که به همراه کنش جزء وحدت‌های سه‌گانه در تفکر کلاسیک است، از بین می‌رود. «هانری برگسون» دو تلقی از زمان و به تبع آن دو تلقی از حافظه مطرح می‌کند. در واقع او بین زمان شهودی و زمان ریاضی شده تفاوت قائل است. زمانی که انسان هر روز با آن سر و کار دارد؛ زمانی مکانی و ریاضی شده به عبارتی دیگر زمان قراردادی یا نجومی، یعنی همان تیک‌تاک ساعت که به صورت سلسله حوادث جدا در زندگی روزمره ما که به مدد حافظه روزمره یا عادت‌های رخ می‌نماید، اما زمان دیگری که برگسون آن را با نام «استمرار محض» (continuity) می‌خواند؛ به عبارتی زمان مطلق یا واقعی که هنگام نگرستن به کلیت زندگی احساس می‌شود و عنصر به وجود آورنده‌اش، حافظه‌ای شهودی یا همان حافظه ناب است که به وسیله آگاهی درک می‌شود. حضور هوشنگ گلشیری (نویسنده رمان) به عنوان فیلمنامه‌نویس در کنار بهمن فرمان‌آرا (کارگردان فیلم)، در تعامل فیلم و رمان شازده احتجاج کمک بسیاری کرده است. بهمن فرمان‌آرا در نسخه‌ی سینمایی برای حفظ یکپارچگی روایت، برخی از

بخش‌ها را جابه‌جا و برخی را با هم ترکیب کرده است. تصویر ذاتاً یقینی‌تر است، زیرا به کمک نیروی چشم دیده می‌شود، ولی کلمه یا واژه به مدد ذهن به تصویر در می‌آید و هر شخصی تصویر خودش را می‌سازد. بدین ترتیب در سینما تصاویر یکی از برداشت‌های ممکن از احکام قطعی است که متعلق به کارگردان یا مؤلف اصلی می‌باشد، اما در رمان، هر کس می‌تواند تصویر دلخواهش را بسازد. در نتیجه رمان تکثیرپذیرتر از سینما و تصویر است. فرمان‌آرا به مدد تصاویر و تأویل‌پذیرکردن آنها اجازه نداده است که تصاویرش از واژه‌ها عقب بمانند، همانطور که گلشیری به کمک واژه تصویرسازی کرده است. در واقع فرمان‌آرا توانسته است زبان سینمایی مناسبی برای این رمان پیدا کند. برای آنکه هر اثر ادبی را به فیلم برگردانید مهمتر از هر چیزی پیدا کردن زبان تصویری برای یک قصه محکم و اسفطس‌دار است که بتواند هویت سینمایی مستقل هم داشته باشد (درستکار، عقیقی، ۱۳۸۲، ۷۶). فیلم شازده‌احتجاج از معدود آثاری است که توانسته یک اثر نوشتاری را به تصویر تبدیل کند. به طور خلاصه دلایل این ادعا عبارتند از: ۱- حضور هوشنگ گلشیری در گروه فیلمنامه‌نویسی. ۲- تصویری بودن رمان شازده‌احتجاج و شباهت ساختار روایی‌اش به فیلم. ۳- برش‌های سینمایی که در رمان به کار رفته است. ۴- استفاده از فلاش‌بک (مهم‌ترین ویژگی فیلم شازده‌احتجاج حرکت در طول زمان است بدون آنکه از شیوه‌های فلاش‌بک به صورت کلاسیک و مرسوم استفاده کند. حالت روحی و مغزی شازده و نزدیکی او به مرگ این فلاش‌بک‌ها را تبدیل به تکنیکی به نام تک‌گویی درونی می‌کند که در سبک جریان سیال ذهن مورد استفاده قرار می‌گیرد). ۵- تک‌گویی درونی غیرمستقیم؛ در این شیوه روایتگری، در عین حال که داستان از زبان راوی سوم شخص

است، بازگو می‌شود ولی راوی همان «من» است که از زبان دیگری داستان را روایت می‌کند. «در تک‌گویی درونی غیرمستقیم، از آنجا که داستان از زاویه او- راوی- مطرح می‌شود و راوی وجودش را در قالب دیگری بیان می‌کند، به ذهن می‌رسد که راوی وجود ندارد و خواننده همه چیز را از طریق بازتاب ذهن شخصیت - نه راوی - مشاهده می‌کند. به این دلیل چنین شخصیتهای بازتابنده نامیده می‌شود. حتی گاهی تشخیص صدای راوی از صدای شخصیت دشوار است. زیرا این نوع گزارش ذهنی می‌تواند آمیزه‌ای از صدای راوی و شخصیت باشد» (فلکی، ۱۳۸۲، ۵۵).

نتیجه‌گیری

جریان سیال‌ذهن، از مهم‌ترین تکنیک‌های ادبیات داستانی در سده بیستم است. رمان شازده‌احتجاج اثر هوشنگ گلشیری که به این سبک نگاشته شده است، توسط بهمن فرمان‌آرا مورد اقتباس قرار گرفت. در هر دو اثر از تکنیک جریان سیال ذهن استفاده شده است. نظام زبانی فیلم و رمان با هم تفاوت‌هایی دارد ولی از آنجا که فیلمساز و فیلمنامه‌نویسان درک درستی از تعامل ادبیات و سینما یا به عبارتی رابطه تصویر و کلمه داشته‌اند، هر دو اثر مسیر مشابهی را طی کرده‌اند. رمان به وسیله زبان نوشتاری و قدرت کلمات، در چارچوب ادبیات داستانی مدرن و تکنیک جریان سیال‌ذهن، و فیلم با استفاده از تصویر، صدا، تدوین و میزانشن‌هایی همگام با رمان و ساختار ادبی آن، نشان داده‌اند تصویر و کلمه با تمام اختلافاتشان، می‌توانند رابطه‌ای موفق و منسجم داشته باشند. فیلم شازده‌احتجاج از نمونه‌های موفق اقتباس سینمایی است. یکی از علل این موفقیت حضور نویسنده رمان، به عنوان فیلمنامه‌نویس می‌باشد. جهان ادبیات و سینما هم از لحاظ تاریخی و هم از لحاظ ساختاری با هم

تفاوت دارند، ولی هر دو در بسیاری موارد از عناصر مشابهی استفاده می‌کنند. رمان به ویژه رمان مدرن، همچون سینما که رسانه‌ای مدرن می‌باشد، از تصویر، خیال‌پردازی، تدوین و برش‌های سینمایی، شخصیت‌پردازی، طرح و پیرنگ و ... استفاده می‌کند اما مهم‌ترین عنصر تصویرسازی است که هر دو به شدت به آن نیاز دارند. سبک جریان سیال ذهن، همچون دیگر تکنیک و ساختارهای مدرن در ادبیات یا به طور کلی هنر مدرن، به جهان درونی و ذهنی شخصیت‌ها می‌پردازد. در واقع هنر مدرن مسیر متفاوتی از هنر کلاسیک را طی کرد. سینما که در عصر مدرن پدید آمد نشان داد که توان همگام شدن با ادبیات و دیگر هنرهای مدرن را دارد. فیلم‌سازده احتجاج نمونه‌ای از این همراهی و تعامل ادبیات و سینما است. هر دو اثر به کمک عناصری که دارند، تلاش می‌کنند، وارد دنیای درونی شخصیت‌ها شوند و از زبان و زاویه دید آنها جهان را بنگرند و روایت کنند. در فیلم تصاویر جایگزین کلمات می‌شوند ولی برای آنکه مفاهیم مورد نظر را به درستی منتقل کنند از ابزارهای متفاوتی استفاده می‌کنند. در جریان سیال ذهن به دلیل اینکه از نقطه نظر شخصیت‌ها جهان دیده می‌شود و خاطرات مرور می‌گردند، نویسنده مجبور است که به کمک کلمات، تصویرپردازی کند. بنابراین رمان یا داستان‌هایی که از این تکنیک استفاده می‌کنند گزینه خوبی برای اقتباس هستند اما یک شرط مهم وجود دارد و آن اینکه، ابزار مناسبی برای به تصویر کشیدن کلمات وجود داشته باشد. به عبارتی دیگر فیلمساز نه تنها سینما، عناصر و ساختار آن را به خوبی بشناسد بلکه رابطه عمیقی با جهان کلمات و زبان ادبی داشته باشد. فیلم‌سازده احتجاج موفقیتش را مرهون این نکته است. فرمان‌آرا و گلشیری، نه تنها به حوزه خود تسلط داشته‌اند، بلکه گلشیری سینما را و فرمان‌آرا ادبیات را به خوبی شناخته‌اند.

پی‌نوشت:

۱- مکتب فرویدیسم بر اساس تئوری‌های زیگموند شلومو فروید (Sigmund Schlomo Freud) (۱۸۵۶-۱۹۳۹) عصب‌شناس معروف اتریشی و پدر علم روانکاوی پایه‌گذاری گردید.

۲- (Henry Bergson) (۱۸۵۹-۱۹۴۱) فیلسوف مشهور قرن ۱۹ و ۲۰ فرانسه و از علامندان به نقش خاطرات ناخودآگاه در قوه شناخت است که در سال ۱۹۲۸ موفق به دریافت جایزه نوبل گردید. فلسفه وی مبتنی بر شهود بوده و با ارزشی که برای عقل و علوم عقلی قائل بوده است، معتقد بوده علوم عقلی و تحلیلی برای زندگی اجتماعی و امور مادی انسان لازم است. همچنین جزو اولین فیلسوفانی است که مستقیماً درباره فلسفه ذهن، آگاهی و شناخت به صورت جدی سخن به میان آورده و شهود را برای برای نفس و بر نفس الزامی دانسته است.

۳- (William Cuthbert Faulkner) (۱۸۹۷-۱۹۶۲) رمان‌نویس آمریکایی و برنده جایزه نوبل ادبیات در سال ۱۹۴۹.

۴- (Paul Guillaume Andre Gide) (۱۸۵۹-۱۹۶۸) نویسنده مشهور فرانسوی و برنده جایزه ادبی نوبل در سال ۱۹۴۹.

۵- (Valentin Louis Georges Eugene Marcel Proust) (۱۸۷۱-۱۹۲۲) نویسنده معروف فرانسوی و خالق رمان معروف «زمان از دست رفته» به سال ۱۹۱۳.

۶- (David Llewlyn Wark D.W. Griffith) (۱۸۷۵-۱۹۴۸) از پیشتازان و مهم‌ترین کارگردانان سینما و اهل آمریکا است که در زمان خودش تکمیل‌کننده هنر مستقل سینما بود.

۷- (Charles John Huffum Dickens) (۱۸۱۲-۱۸۷۰) برجسته‌ترین رمان‌نویس انگلیسی در عصر ویکتوریا و یکی از فعالان اجتماعی که در داستان‌سرایی و نثر، توانمندی بسیاری داشته

است.

۸- (Sergei Mikhailovich Eisenstein) (۱۸۹۸-)

(۱۹۴۸) کارگردان و تئوریسین سینمای اهل شوروی.

۹- (Valery Larbaud) (۱۸۸۱-۱۹۵۷) نویسنده،

شاعرو رمان‌نویس قرن ۹۱ و اهل فرانسه.

فهرست منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۹۲)، *امید بازیافته: سینمای آندره تارکوفسکی*، تهران: نشر مرکز
- امینی، احمد (۱۳۷۰)، *ادبیات در سینما؛ داستایوفسکی و سینما*، جلد اول، تهران: انتشارات سروش
- ایدل، له‌اون (۱۳۶۷)، *قصه روانشناختی نو*، ترجمه ناهید سرمد، تهران: انتشارات شب‌آویز
- بیات، حسین (۱۳۸۷)، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- جنگیز، ویلیام (۱۳۸۹)، *ادبیات فیلم و جایگاه سینما در علوم انسانی*، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: انتشارات سروش
- حسینی، صالح (۱۳۷۲)، *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب*، تهران: انتشارات نیلوفر
- اندرو، دادلی (۱۳۶۵) *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمه مسعود مدنی، تهران: نشر عکس معاصر
- درستکار، رضا. عقیقی، سعید (۱۳۸۱)، *بهمن فرمان‌آرا؛ زندگی و آثار*، تهران: نشر قطره
- طاهری، مریم (۱۳۸۳)، *تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران*، ترجمه هوشنگ گلشیری، تهران: نشر روزنگار
- فلکی، محمود (۱۳۸۲)، *روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)*، تهران: بازتاب‌نگار
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، *شازده احتجاب*، تهران: انتشارات نیلوفر
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، *شازده احتجاب از زبان گلشیری*، همراه با *شازده احتجاب*، گردآورده‌ی فرزانه طاهری و عبدالعلی عظیمی، تهران: نشر دیگر
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۶)، *ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان)*، تهران: انتشارات شفا
- وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، تهران: نشر روزنگار
- یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲)، *هنر داستان‌نویسی*، تهران: انتشارات نگاه

- G. Mast, M. Cohen. 1969. Film Theory criticism. second edition, oxford university press.