فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هجدهم/ شماره ۱ / پیاپی ۴۹/ بهار ۱۴۰۳/ ۶۴_۳۵
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 18, No. 1, Series 49, Spring 2024, 35_64

بررسی تطبیقی عوامل مؤثر بر مدیریت «توجه» مخاطب در هنرهای تصویری و در شعر فارسی[1]

علیرضا پورشکوری[2]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۶

چکیده

هدف این پژوهش، شناخت عوامل مؤثر در مدیریت و کنترل توجه مخاطب در لحظه مواجهه با یک تصویر، همچنین دستیابی به فصل مشترک تصویر ذهنی در ادبیات و تصویرسازی گرافیکی است. در هنرهای تصویری و نیز ادبیات و مقوله شعر، با تصویرسازی روبه‌رو هستیم. گاهی این تصویر آن‌قدر مهم جلوه می‌کند که گروهی معتقدند بدون تصویرگری، هیچ هنری- به‌ویژه هیچ شعری- وجود ندارد. هر نشانه تصویری باید برای بیننده تصویر، معنا یابد. آنچه باعث می‌شود بیننده از بین نشانه‌های متعدد در یک تصویر، بر روی یک یا چند نشانه، بیشتر متمرکز شود، مدیریت هنرمند در کنترل این عوامل است که در تصویرسازی برای دریافت مخاطب اهمیت دارد. این پژوهش، مطالعه‌ای تطبیقی است که با روش کیفی تحلیل تصویر، عوامل مؤثر بر جلب‌توجه مخاطب در دو مقوله تصویر و شعر را مورد بررسی قرار داده است. نمونه‌گیری، به روش هدفمند و براساس اهداف تحقیق بوده است. در این راستا، ۱۵ مورد از قوانین مؤثر در جلب‌توجه مخاطب استخراج و در برخی تصاویر و اشعار مورد بررسی قرار گرفتند. براساس یافته‌های پژوهش، تجسم، توجه و ماندگاری تصویر ذهنی، باعث انتقال بهتر و تأثیرگذارتر پیام در ذهن مخاطب می‌شود و ماندگارترین تصاویر، آنهایی هستند که دارای نقاط توجه جدی بوده‌اند و پیام‌هایی واضح داشته‌اند. این تأثیر پیام و ماندگاری تصویر در مقوله طراحی و ایجاد رفتار مشخص از سوی مخاطب جایگاه ویژه‌ای دارد. نتیجه‌ای که در نهایت حاصل می‌شود، ارتباط صمیمی‌تر بین ادبیات و گرافیک است.

واژه‌های کلیدی

مدیریت نگاه مخاطب، نقطه توجّه، تصویر ذهنی، تخیل بصری، تصویر در شعر فارسی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. مربی، گروه گرافیک و انیمیشن، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Pourshakoori@iribu.ac.ir

مقدمه

انسان در دنیای امروز بیش از هر زمان دیگری در تاریخ بشر، در مواجهه با رسانه‌های دیداری قرار دارد. ذهن خیال‌پرداز بشر با به‌کارگیری تصویر، پیام‌های متنوع را منتقل می‌سازد. کار رمزگذاری در تصویر که توسط هنرمندان صورت می‌گیرد، بسیار پیچیده و دشوار است. به منظور انتقال دقیق پیام، شیوه‌هایی توسط هنرمندان به‌کار گرفته می‌شود تا نظر مخاطب به بخش‌های خاصی از یک تصویر جلب شود. این شیوه‌ها در هنرهای تصویری همانند نقاشی، گرافیک، سینما، انیمیشن و... سال‌هاست که توسط خالقان تصاویر آزموده شده است. به تعبیر ارسطو، بنیان و جوهر ادبیات و موسیقی را میمسیس (محاکات) تشکیل می‌دهد (شمیسا ،۱۳۷۸: ۴۵)؛ میمسیس همان بازنمایی یا متجلی کردن اندیشه (خیال) به نحوی متفاوت با اصل است، نه صرف تقلید سطحی و کپی‌برداری. در بین هنرها، ادبیات و هنرهای تصویری مانند سینما یا گرافیک به تعریف ارسطو از جوهر هنر که محاکات باشد، بسیار نزدیک‌ترند؛ یعنی هر دو بازتاب ذهنی و درونی جهان عینی هنرمندند، آن‌گونه که می‌بینند، خیال می‌کند و به بیان می‌آورد. در تعریف خیال و کارکرد آن، سخن بسیار گفته شده و دیدگاه‌هایی گاه کاملاً متضاد بیان شده است.

ذهن خیال‌پرداز و تصویرساز هنرمند ایرانی همیشه همانند یک نقاش به توصیف طبیعت و جزئیات آن پرداخته و بیان بصری منحصر به‌فردی در ادبیات فارسی پدید آمده است. تخیل و اندیشه در آثار ادبی ایران با بیان جزئیات تصویری همراه شده‌اند. این جریان تا به امروز ادامه دارد و ادبیات سرزمین ما مملو از آثاری است که بر بنیان توصیف و تصویرسازی استوار است. بنابراین تصویر، از ارکان مهم شعر به حساب می‌آید. «تصویر در شعر، به کار انتقال معنی و مفهوم می‌آید؛ به عبارتی دیگر، اندیشه و قصد شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند. تصویر، معنی و مفهوم موردنظر شاعر را دقیق‌تر و قطعی‌تر به مخاطب انتقال می‌دهد» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۳۲)

تصویر یا به شکل مادی و دوبعدی در مقابل دیدگان مخاطب شکل می‌گیرد یا درون ذهن او ساخته و پرداخته می‌شود. بر اساس این اشتراک، هنرهای تصویری و ادبیات هر دو ملزم به شناخت یکدیگرند. همان‌گونه که حرکت در وادی شعر بدون به‌کارگیری فنون تصویرسازی ناکام می‌ماند، پرداختن به نقاشی، تصویرسازی یا

سینما نیز بدون گام برداشتن در قلمرو ادبیات و شناخت ظرائف روایت به سرمنزل مقصود نخواهد رسید. هنرمند تصویرساز با استفاده از عواملی در تصویر مانند کنتراست، حرکت، رنگ، فضای مثبت و منفی و... توجه و چشم بیننده را کنترل می‌کند و آگاهانه او را به دیدن قسمت‌های مهم یک تصویر دعوت می‌نماید. خیال شاعرانه نیز با یاری گرفتن از عنصر تصویر و استمداد از بلاغت در شعر، بسیاری از امور ذهنی را دیداری می‌کند و تصورات خود را از این راه به تماشا می‌گذارد. تثبیت یک تصویر در ذهن مخاطب و جلب‌توجه او به بخش‌های اصلی تصویر، در نهایت در انتقال پیام و ماندگاری این پیام در ذهن او مؤثر است.

هر نشانه تصویری، چه به صورت عینی و چه در دنیای ادبیات و نظام کلامی، باید برای بیننده تصویر، معنا یابد. بنابراین لازم است بیننده مدتی بر روی آن نشانه تأمل و تعمق کند. آنچه باعث می‌شود بیننده از بین نشانه‌های متعدد در یک تصویر، بر روی یک یا چند نشانه بیشتر متمرکز شود، مربوط به موضوع مدیریت و کنترل این عوامل در تصویرسازی است که مسئله اصلی این پژوهش است.

انجام این پژوهش از آن رو حائز اهمیت است که هنرمندانی که در عرصه تصویرسازی کار می‌کنند، به نوعی بر روی تصاویر، رمزگذاری انجام می‌دهند. این اتفاق با در نظر گرفتن قواعد زبان تصویری ایجاد می‌گردد. در واقع، زبان تصویر همانند زبان نوشتار دارای اصول و قواعد خاص خود است. هنرمند باید بتواند عوامل مؤثر در کنترل نگاه و چشم مخاطب را به درستی بشناسد و در آثار خود به صورت آگاهانه آنها را به‌کار گیرد. تصویر شاعرانه یا ایماژ را می‌توانیم معادل تصاویری بدانیم که در سایر هنرهای تصویری خلق می‌شود، با این اختلاف که این بار، تصویرسازی در ذهن مخاطب اتفاق می‌افتد.

از دیگرسو، قسمت عمده‌ای از فرهنگ ایران بر کلام تکیه دارد و فرهنگ ایرانِ پس از اسلام، فرهنگ کلامی است. هنر ایرانی- اسلامی اغلب به‌وسیله خلق زیبایی با نقوش انتزاعی و استفاده از حروف پیش رفت. گویی ذوق هنری ایرانی و عصاره فعالیت‌های ذهنی و فکری او در مجرای کلام به راه خود ادامه داد. در این شرایط، کلام، بار سایر شاخه‌های هنری از جمله نقاشی را بر دوش کشید.

حال که تصویر در این سرزمین، جایگاهی چنین بااهمیت دارد، لازم است قوانین حاکم بر آن را نیز به‌خوبی بشناسیم و کنترل عوامل مؤثر بر توجه مخاطب در تصویر عینی و ذهنی را به درستی بررسی نماییم. در این پژوهش سعی شده ارتباط محکم‌تری بین ادبیات و اثر تصویری برقرار گردد و از یافته‌های یکی برای ارتقای دیگری استفاده شود. اینکه چگونه می‌توان متون ادبی را به تصویر ترجمه کرد و از خلاقیت‌های تصویرسازی‌های نهفته در این متون به نفع تصویر عینی بهره برد، مسئله‌ای است که به یافته‌های این پژوهش وابسته است.

در این پژوهش، به دنبال یافتن پاسخ این سؤال بوده‌ایم که اگر عوامل مؤثر برجلب‌توجه در تصویر عینی به دنیای شعر راه پیدا کند، چه کارکردهایی خواهد داشت و چه فصل مشترکی میان صورخیال در ادبیات و تصویرعینی وجود دارد؟ و اینکه چگونه می‌توان قوانین کنترل توجه مخاطب را در هر دو قلمرو به کار گرفت و در نهایت به نتیجه‌ای یکسان رسید؟

پیشینه پژوهش

در حوزه تحلیل و بررسی تصویر در دنیای گرافیک، نقاشی و تصویرسازی و شاخه‌های مرتبط با آن، مسئله تصویر از دیرباز مطرح بوده و مورد توجه و تحلیل قرار گرفته است. در ارتباط با جایگاه عناصر تصویری در ادبیات و شعر، از لحاظ معنایی و زیبایی‌شناختی تاکنون تلاش‌های بسیار انجام گرفته است. از طرفی، مسئله خیال در تصاویر ذهنی که از مباحث بنیادین و قابل توجه در بلاغت است نیز بارها موردنظر محققین بوده است. مقایسه توانایی شاعران در خیال‌پردازی و هنر تصویرگری نیز در پژوهش‌های متعددی مطرح شده و جزئیات این امور تحلیل گردیده است.

بخشی از مطالعات ادبی بینارشته‌ای شامل بررسی ارتباط میان ادبیات و تصویر می‌شود. در این بین، آثار پژوهشی که ادبیات و سینما را بررسی نموده‌اند، بسیارند. در حوزه مطالعات تطبیقی که به مقایسه بین ادبیات و گرافیک پرداخته‌اند، به عنوان نمونه می‌توان به مقاله «ادبیات تطبیقی و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن» (۱۳۹۰)، «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» (۱۳۹۱) و «شاعر در آینه تصویر: بررسی طرح روی جلد ترجمه‌های اشعار والت ویتمن در ایران» (۱۳۹۸) اشاره کرد. اما مقایسه تطبیقی بین عوامل مؤثر

بـر توجـه مخاطـب در تصویـر عینـی و ذهنـی کـه در مقالـه حاضـر آمـده اسـت، در نـوع خـود مسـبوق بـه سـابقه‌ای نیسـت یـا لااقـل نگارنـده آن را مشـاهده نکـرده اسـت. گمـان بنـده بـر ایـن اسـت کـه ایـن پژوهـش می‌توانـد نگاهـی جدیـد را در حـوزه بینارسـانه‌ای بـه ایـن موضـوع ارائـه دهـد.

از تألیفـات و پژوهش‌هـای مرتبـط بـا موضـوع مقالـۀ حاضـر می‌تـوان به‌عنـوان نمونـه بـه مـوارد زیـر اشـاره کـرد:

- مقالـه «تصویـر در شـعر معاصـر»، چـاپ شـده در مجلـۀ علمـی- پژوهشـی ادبیـات پارسـی معاصر.
- مقالـه «سـطوح بلاغـی خیـال در تصاویـر شـعر معاصـر»، چـاپ شـده در نشـریه علمـی- پژوهشـی فنـون ادبـی.
- مقالـه «تصویرپـردازی در شـعر معاصـر»، چـاپ شـده در ویژه‌نامـه دانشـگاه پیـام نور.
- مقالـه «شـگردهای بدیـع تصویـری در ادبیـات کلاسـیک فارسـی»، چـاپ شـده در فصلنامـه تخصصـی سبک‌شناسـی نظـم و نثـر فارسـی و...

مـوارد ذکرشـده در بـالا و بسـیاری دیگـر، همگـی بـر ایجـاد ارتبـاط بیـن ادبیـات و تصویـر، یـا بـه بیانـی، ارتبـاط کلامـی و تصویـری تمرکـز داشـته‌اند. دیـداری کـردن اندیشـه شـاعرانه و ارتبـاط قوی‌تـر و ملموس‌تـر بـا مخاطـب، موضوعـی اسـت کـه بارهـا در ایـن پژوهش‌هـا مـورد بررسـی قـرار گرفتـه اسـت. امـا همان‌گونـه کـه ذکـر شـد، مقایسـه بیـن قوانیـن هدایـت چشـم در تصویـر عینـی و ذهنـی در هیچ‌کـدام دیـده نشـده اسـت.

چهارچوب نظری

شـاید مهم‌تریـن عنصـری کـه در ایـن قسـمت از تحقیـق بایـد در مـورد آن سـخن بـه میـان آورد، مقولـه خیـال و تخیـل اسـت. تخیـل کـه ریشـه عربـی دارد، در زبـان فارسـی بـه معنـای بـه خیـال آوردن، بـه کار انداختـن خیـال، خیـال کـردن، پنداشـتن، پنـدار، خیـال بسـتن و صـورت بسـتن چیـزی یـا کسـی اسـت (معیـن، فرهنـگ فارسـی، ۱۳۶۸). خیـال، در واقـع عمـل بازنمایـی و بازنمـود خاطـرات، تجربیـات و احساسـاتی اسـت کـه وجـود انسـان آن را تجربـه کـرده اسـت. تجربـه‌ای کـه گاهـی مقیـد بـه زمـان و مـکان بـوده و

گاهی نیز رها از آن است؛ شاید بتوان گفت هنگامی که ذهن انسان به بازنمایی ادراک‌های حسی خود می‌پردازد، خیال شکل می‌گیرد (عبدالحسین لاله، ۱۳۹۶: ۱۹). «انسان با داشتن تخیل خلاق خود به خلق تصاویری روی می‌آورد که هیچ معادل بیرونی و پیشین نداشته است» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۴).

کانت معتقد است انسان در فرایند تخیل، داده‌هایی که در گذشته تجربه کرده است را به کمک ارزیابی عقلی، به صورتی جدید، متفاوت، حتی بدون آن که واقعیت داشته باشند، چیدمان می‌کند. هانری کربن، فیلسوف و شرق‌شناس معاصر فرانسوی نیز معتقد است خیال و تخیل دارای قدرت وجود بخشیدن و زنده کردن است؛ وجود بخشیدن به خاطرات و یا موقعیت‌هایی که فرد هرگز آن را تجربه نکرده است. «گاستون باشلار، نویسنده، شاعر و نظریه‌پرداز معاصر، بر این باور است که اگر انسان نتواند تخیل کند، قادر به پیش‌بینی نیست، حال دامنه این پیش‌بینی از نتیجه افعال روزمره تا مواجهه با مشکلات و موانع راه‌حل و پیشرفت‌های علمی متغیر می‌باشد» (همان: ۲۰). در نگاهی شرقی به مسئله خیال، می‌توانیم بگوئیم که «خیال بسان برزخی میان حس و روح، حائل است. پس هم در اثر خطای حواس می‌تواند وهم‌آفرین باشد و هم به سبب صفای روح، قادر است همچون آیینه‌ای در جهت انعکاس صور الهی بر دل عمل کند» (بلخاری، ۱۳۸۶: ۱۲)؛ شبیه به همین تعبیرات را ملااحمد نراقی در کتاب معراج‌السعاده آورده است. لذا آن طور که مشخص است خیال همچون تیغی دودم، دارای وجوه گوناگونی است که گاه سبب تجلی زیبایی‌ها می‌گردد و گاهی موجب شکل‌گیری اوهام می‌شود و به این سبب در به‌کارگیری آن باید دقت داشت. در مسئله خیال، نگاه انسان غربی بیشتر به جهان بیرون و واقعیت‌های خارجی است، درحالی‌که نگاه انسان شرقی به دنیای درون است و بیشتر طالب سیر در احوالات ژرف وجود و مکاشفات کیهانی است. لذا در مقوله تخیل نیز این تفاوت نگاه باعث شده از دو زاویه متفاوت به این مسئله نگریسته شود. در منظر انسان شرقی، تخیل، عامل پیوند میان انسان و جهان، برای تأمل در جزر و مد هستی، انسان و سرنوشتش و رازهای عالم است. لذا هیچ‌گاه بسته و محدود نمی‌شود. اما در قلمرو شعر که در تعریف، آن را کلامی موزون، مقفی و مخیل دانسته‌اند، خیال یکی از عناصر اصلی است. هر چه شاعری در اثر خود از خیال، عاطفه و اغراق‌های شاعرانه بیشتری بهره

جوید، مسلماً تصاویر ارائه شده در سروده‌های وی، شگفت‌انگیزتر و در نتیجه، تأثیر آن بر خواننده عمیق‌تر خواهد بود. در اهمیت خلق موقعیت‌های تجربه نشده گفته شده: «هنر و ادبیات همواره از هنجارهای عمومی به‌دورند و کوشش می‌کنند تا صورت‌های نو بیافرینند» (نامورمطلق، ۱۳۸۴: ۱۹۲).

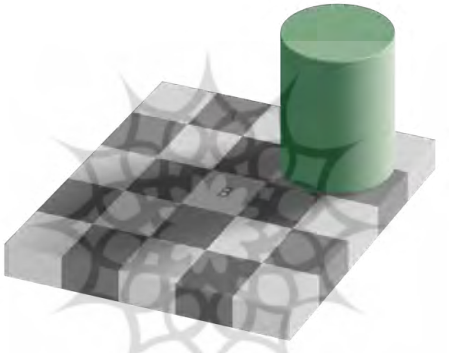
«تا توسن خیال به تحرک در نیاید و ادیب و شاعر بر مرکب تخیل از حد عالم واقع فراتر نرود، متنی ادبی یا اثری هنری خلق نمی‌شود. خیال جنس قریب ادب و هنر است» (بلخاری،۱۳۹۴: ۱۲۱). بنابراین توصیفات، لازمه دور شدن از هنجارهای عمومی و آفرینش صورت‌های نو، متوسل شدن به قدرت خیال و تخیل خلاق است. این تخیل خلاق هم از سوی آفریننده متن ادبی و هم از طرف مخاطب اثر هنری، به منظور تجسم آنچه شنیده یا خوانده است، صورت می‌گیرد.

شعر برای تأثیرگذاری و انتقال عاطفه یا اندیشه بر مخاطب، بیش از نوشته‌های دیگر به فضاسازی نیاز دارد. البته برخی استفاده از واژه تصویر را در شعر نادرست می‌دانند و معتقدند: «تصویر شاعرانه، نشانه‌ای دیداری نیست و از این رو، تصویر نیست. شاید بتوان آن را انگاره خواند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷). اما به هر حال، تصویر چه نشانه‌ای دیداری و چه نشانه‌ای مرتبط با زبان‌شناسی و یا متأثر از نشانه‌شناسی باشد که از ذهن و زمینه تربیتی آن شکل گرفته است، باز هم فرایندی عینی و نمایشی در مغز انسان به وجود می‌آورد و از این رو، در این پژوهش، برای هر دوگونه، واژه «تصویر» به کار رفته است.

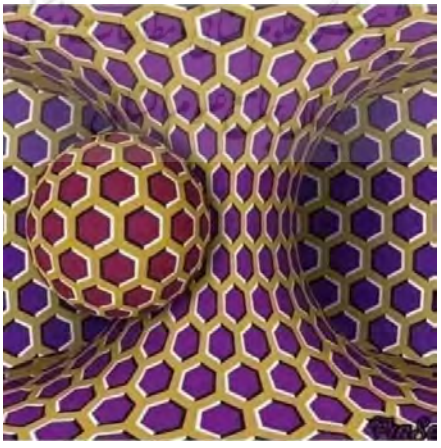
تجلی ذهنیات هنرمند خالق آثار تصویری، به صورت مادی است اما در تصویر ذهنی دنیای ادبیات، واژگان وظیفه تصویرسازی را بر عهده دارند و آنچه شاعر یا نویسنده در ذهن می‌پروراند، به‌وسیله کلمات به مخاطب منتقل می‌گردد. «ایماژ یا تصویر خیال در اصطلاح ادبی، اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی است که به وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه حسی او به‌وسیله آن، به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۴). با آنچه بیان شد و پس از ذکر مقدماتی در باب قدرت خیال، حال در این پژوهش در پی آنیم که خصوصیات تصویر عینی را با آنچه مخاطب اثر ادبی با استفاده از تخیل در ذهن خود می‌پروراند، مقایسه نماییم.

چشم انسان و درک یک تصویر

چشم انسان به عنوان اولین نقطه دریافت اثر تصویری، دارای اهمیت بالایی است. اطلاعات دریافت‌شده توسط چشم در نهایت در مغز تحلیل می‌شود و پیام درک می‌گردد. «ما اشیاء را در چشمان خود نمی‌بینیم، بلکه چشم‌های ما تنها آن فرایند تجزیه و تحلیل‌هایی را آغاز می‌کند که منجر به درک از دنیای دیدنی‌هاست» (بلیک مور، ۱۳۷۵: ۱۴۰). البته گاهی مغز توانایی دریافت صحیح پیام‌ها را ندارد و خطاهای دیداری رخ می‌دهد. درتصویر شماره ۱ در عین ناباوری، رنگ مربعA و B یکی است ولی در این تصویر، این دو مربع، یکی روشن و دیگری تیره دیده می‌شود. نمونه دیگر، تصویر شماره ۲ است که با وجود ایستایی تصویر، متحرک به نظر می‌آید.



تصویر ۱ - خطای دید در توهم سایه روشن



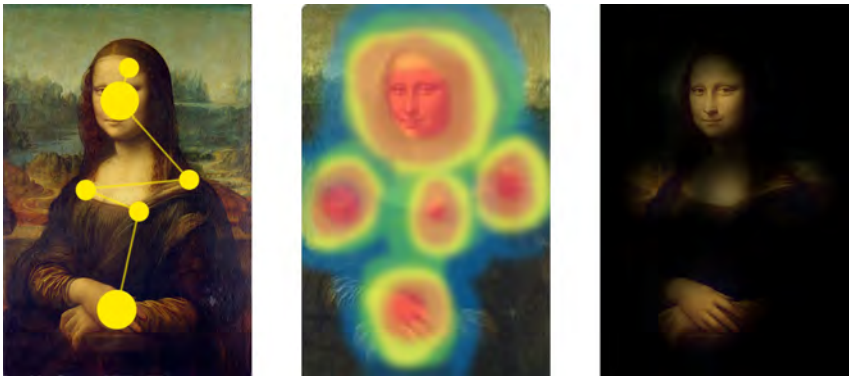
تصویر۲ - احساس حرکت در تصویر ثابت

با بررسی موارد ذکرشده در بالا، می‌توان فهمید آنچه مخاطب می‌بیند، قابل کنترل است و می‌توان با به‌کارگیری شیوه‌های مربوط به ساخت و ساز تصاویر، مدیریت و کنترل چشم مخاطب را در دست گرفت. چشم انسان پس از مواجهه با یک تصویر، ثابت نمی‌ماند و مدام به اطراف و نقاط مختلف تصویر می‌نگرد. جزئیات متفاوت صحنه را می‌بیند و پس از شناسایی جزئیات صحنه، یک نقشه ذهنی کلی مرتبط با صحنه را درک می‌کند. ثبت واکنش چشم در لحظه مواجهه با یک اثر تصویری به وسیله دستگاهی که به این منظور طراحی شده است، ثبت می‌گردد. این دستگاه ردیاب چشم[1] نام دارد. این دستگاه یک ابزار مهم در حوزه مطالعات رفتار و توجه انسانی است.

تصویر ۳- دستگاه ردیاب چشم

در اینجا با یک پدیده به عنوان ساکاد یا جهش روبه‌رو هستیم. بدین معنا که چشم در برخورد با یک تصویر به‌صورت سریع از یک وضعیت توجه ساکن به یک بخش از تصویر به سمت بخش دیگری از تصویر جهش می‌کند (نیرومند، ۱۳۹۲: ۱۱). این جهش‌ها از بخشی به بخش دیگر که به صورت خطوط مستقیم هستند را ساکاده می‌گویند. محققان این حوزه معتقدند هر نشانه جزئی در تصویر باید برای بیننده معنا پیدا کند، بنابراین لازم است هر چند در زمان بسیار کوتاه، بیننده روی آن نشانه تأمل کند.

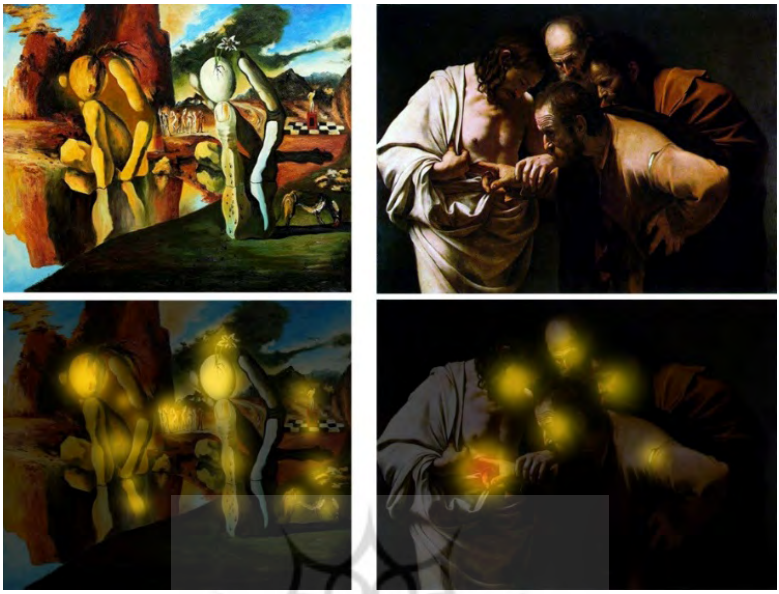
1. Eye tracker



تصویر۴ - نقشه گرمایی و نقشه کانون توجه

گئورگی کپس می‌گوید: سامانه بینایی تمایل دارد در کمترین و کوتاه‌ترین زمان به بیشترین گستردگی فضایی ممکن سروسامان دهد (کپس، ۱۳۸۹: ۳۸). بنابراین مقوله زمان مسئله‌ای بسیار حیاتی در درک هنرهای ایستا و متحرک یا مکانی و زمانی است. مخاطب اثر تصویری میل دارد در کمترین زمان ممکن متوجه تأکیدات بصری در تصویر شود تا در اصطلاح، خوانش تصویر شکل بگیرد.

در مثال پیش رو (تصویر ۵)، دو اثر نقاشی، یکی متعلق به کاراواجو و دیگری، اثری از سالوادور دالی، با هم مقایسه شده است. با مطالعه نقشه حرارتی مربوط به کانون‌های توجه در این دو اثر می‌بینیم که نقاط توجه روی تابلوی کاراواجو کاملاً مشخص و تفکیک شده است، در حالی که در نقاشی دالی، این کانون‌ها متعدد و در هم آمیخته هستند. بنابراین می‌توان این گونه نتیجه گرفت که مخاطب میل دارد پیام‌های واضح را در تصویر کشف نماید. انسان موجودی معناساز است و سعی می‌کند برای خود در پس هر اتفاقی معنایی کشف کند. اینکه اکثریت مردم تمایل چندانی به دیدن آثار انتزاعی و مدرن از خود نشان نمی‌دهند، شاید ناشی از همین امر است.



تصویر ۵ - مقایسه نقشه حرارتی نقاشی کاراواجو و سالوادور دالی

تخیل و اندیشه

تخیل و اندیشه دو رکن اصلی در شعر و ادبیات است. تخیل و اندیشه با تصویر صورت می‌گیرد. یعنی انسان با تصویر فکر می‌کند و آنچه تخیل می‌کند را به صورت تصویری می‌بیند. «آدمی، حیات خود را با نطق آغاز کرد. ابتدا انسان سخن گفت و این سخن گفتن مبنای ارتباط او با دیگر اجزای هستی، از جمله همنوعان او گردید. خط و نقش پس از کلمه پدیدار شد و از دیدگاه برخی زبان‌شناسان به یاری کلمه آمد تا در تجلی مفاهیم، او را کمک‌رسان باشد» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۸۸). از دوران قدیم، «اندیشه نگاری» در نظام خط ابتدایی (خط تصویری اولیه) مانند هیروگلیف (تصویر۶) وجود داشته است، مثلاً در این خط، با کنارهم قرار دادن تصویر آب و چشم، گریه‌کردن و با کنار هم قراردادن تصویر دهان و پرنده معنای آوازخواندن را منتقل می‌کردند. بنابراین از قدیم‌الایام، ادبیات و زبان نوشتاری با تصویر عجین بوده و بین آنها ارتباط تنگاتنگی برقرار بوده است. «تمدن ایرانی- اسلامی از یک سو در سابقه تاریخی خود کلمات گوهرینی همچون این جمله از مانی را دارد که هیچ پیام‌آوری همچون من، کلمه را به تصویر و تصویر را به کلمه تبدیل نکرد و از

دیگـر سـو، تاریخـی سراسـر عظمـت از شـعر و نظـم و سـخنوری و در عیـن حـال نگارگـری و نقاشـی‌ای شـگرف و اعجاب‌انگیـز. تلائـم شـعر و نقـش در تاریـخ ایرانـی- اسـلامی، بیانگـر حضـور تفکیک‌ناپذیـر هـر دو در عرصـه جلوه‌گـری معناسـت» (همـان :۸۸).

تصویر ۶ - تصویری از خط هیروگلیف

تصویر در شعر

شـعر بیان‌کننـده احسـاس و عاطفـه اسـت، لـذا بایـد دارای سـاختمان لغـوی خاصـی باشـد تـا بتوانـد نـگاه شـاعرانه را مجسـم سـازد. یکـی از عناصـر مهمـی کـه سـبب شـکل‌گیری ایـن سـاختمان لغـوی می‌شـود، بهـره بـردن از صـور خیـال بـه ویـژه عنصـر تصویرپـردازی اسـت. تصاویـر ادبـی و هنـری بـه معنـای «صحنه‌هایـی اسـت کـه ادیـب آنهـا را خلـق می‌کنـد تـا بـا ملمـوس و محسـوس نمـودن کلام، پیـام و خلـق زیبایـی، آن را در دسـترس حـواس و درک مخاطـب قـرار دهـد» (قائمـی، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

طبـق آنچـه گفتـه شـد، در ادبیـات و به‌خصـوص شـعر، از عوامـل توصیفـی ماننـد شـکل، رنـگ، تضـاد و... اسـتفاده شـده اسـت. در تصویرسـازی و نقاشـی نیـز همیـن مسـیر از طریـق ترکیـب حـواس مختلـف و دسـتمایه‌هایی کـه هنرمنـد در اختیـار دارد، طـی می‌شـود. امـا آنچـه در هـر دو مسـیر مشـترک اسـت، عنصـر «تصویـر» اسـت. معمـولاً (و البتـه نـه همیشـه) یکـی از ویژگی‌هـای اصلـی شـعر، داشـتن تصویـر اسـت. ایمـاژ، تصویـری اسـت کـه شـاعر آن را بـه وسـیله کلمـات می‌سـازد. «مقصـود اصلـی از ایمـاژ، تصویـری اسـت کـه بـا چشـم ذهـن دیـده می‌شـود. ایـن ذهنیـت خواننـده یـا شـنونده اسـت کـه آنهـا را دریافـت می‌نمایـد. ایـن قبیـل تصاویـر، مسـتقل از فـرد دریافت‌کننـده

وجود ندارند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۴۶). پس از شنیدن یا خواندن شعر، همانند فرایندی که در رادیو اتفاق می‌افتد، مخاطب آنچه را شنیده یا خوانده در ذهن خود تصویر می‌کند. بنابراین خود مخاطب هم در شکل‌دهی تصویر ذهنی نقش جدی دارد. نظامی معتقد بوده که: «زبان شعر باید تصویری یعنی مزین به هنرهای بدیع و بیانی باشد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۹۲). هربرت رید نیز گفته: «اگر از من بپرسید که شاخص‌ترین کیفیت یک نوشته خوب چیست، من فقط یک کلمه می‌گویم: بصری بودن.» (واگنر: ۸).

حال این سؤال مطرح می‌شود که مزیت تصویر در شعر چیست؟ در پاسخ به این سؤال می‌توان موارد زیر را برشمرد:

- «تصویر در شعر به کار انتقال معنی و مفهوم می‌آید و اندیشه شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند.
- تصویر، اندیشه شاعر را دقیق‌تر و قطعی‌تر منتقل می‌کند.
- تصویر در شعر، جریان انتقال اندیشه را تسهیل می‌کند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۳۲).

روش پژوهش

این پژوهش، مطالعه‌ای تطبیقی است و با روش کیفی تحلیل تصویر انجام شده است. براساس نظریه ادبیات تطبیقی هنری رماک، قلمرو ادبیات تطبیقی، فقط به مطالعه ادبیات در فراسوی مرزهای زبانی و فرهنگی یک کشور محدود نمی‌شود، بلکه «ادبیات تطبیقی، مقایسه یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسه ادبیات با سایر قلمروهای میان انسان است» (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵). قلمروهایی مانند گرافیک، انیمیشن، نقاشی، تصویر متحرک، سینما و... می‌توانند در این گستره جای گیرند.

مطالعه ارتباط بین ادبیات و هنر، مانند ادبیات و نقاشی، یکی از عرصه‌هایی است که توجه پژوهشگران ادبیات تطبیقی را در چند دهه اخیر به خود جلب کرده است. آنچه در این پژوهش بینارشته‌ای تحلیل می‌شود، موضوع مدیریت در جلب‌توجه مخاطب به بخشی خاص از تصویر است که در ادبیات و تصویرسازی به دوگونه ذهنی و عینی صورت می‌گیرد.

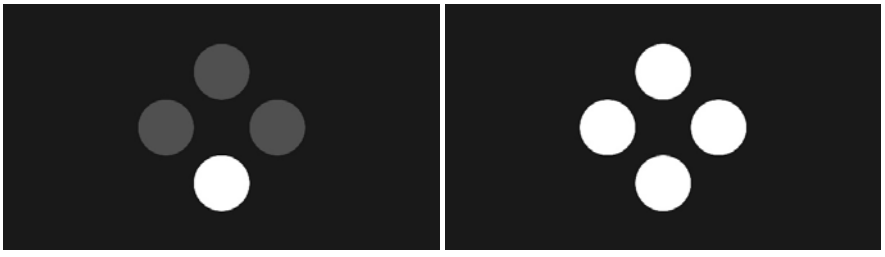
جامعه مورد بررسی، مجموعه‌ای از عناصر بصری مؤثر در هدایت چشم مخاطب می‌باشند. نمونه‌گیری به روش هدفمند و براساس اهداف تحقیق بوده است. ۱۵ مورد از قوانین مؤثر در جلب‌توجه مخاطب استخراج گردید و در برخی تصاویر و اشعار مورد بررسی قرار گرفتند. قوانین مورد بررسی عبارت‌اند از: کنتراست، رنگ، اندازه، فضای مثبت و منفی، عمق میدان، مشابهت، اندازه نماهای سینمایی، کارکرد تدوینی، قاب کردن تصویر، آشنایی‌زدایی، دیالوگ و گفت‌وگو، موسیقی و افکت‌های صوتی، حرکت دوربین، پایان غافلگیرکننده و خلاصه‌سازی و حذف موارد اضافی.

یافته‌های پژوهش

یافته‌ها در حقیقت، شناسایی عوامل مؤثر بر هدایت چشم مخاطب در تصویر است که در شانزده بخش در ادامه آورده شده است. این عوامل، عملاً بر روی یک بخش از تصویر باعث تأکید می‌شود و در مقابل، توجه به عناصر بصری دیگر بخشهای همان تصویر را کاهش می دهد. پس از ذکر هر یک از عوامل تأثیرگذار بر کنترل چشم مخاطب در هنرهای تصویری مانند گرافیک، نمونه متناظر آن مورد، در شعر، آورده شده است تا بتوان آن دو را با هم مقایسه نمود.

نور و سایه[1]

به صورت کلی، محرک‌هایی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند که روشن‌تر از سایر محرک‌های بصری بوده و به آسانی قابل تشخیص باشند. از طرف مقابل آنچه در سایه فرو می‌رود، گویی از دید پنهان می‌شود و از درجه اهمیت کمتری برخوردار می‌گردد، مگر مواردی که خود سایه، تک‌عنصر غالب در فضای بصری باشد.



1. Light & Shadow

تصویر ۷- جلب‌توجه با استفاده از نور

مابه‌ازای نور و روشنایی در تصویر در دنیای ادبیات و شعر نیز کاربرد فراوان دارد. به طور مثال:

جهان از شب تیره چون پر زاغ هم آن‌گه سر از کوه برزد چراغ (شاهنامه فردوسی)

در این بیت با استفاده از همین شیوه، تیرگی شب را همانند تیرگی بال زاغ دانسته و برای جلب‌توجه به روشنایی نور چراغ، از تیرگی و روشنایی استفاده کرده است.

در تاریکی بی‌آغاز و بی‌پایان

دری در روشنی انتظارم رویید (سپهری، ۱۳۸۹)

کنتراست [1]

کنتراست یا تضاد، دارای ابعاد گوناگونی است. از کنتراست در شکل و اندازه و رنگ و نور گرفته تا کنتراست معنایی و مفهومی در مقایسه با سایر عناصر درون کادر.

سیاه سیاهم

با زرد هماهنگم کن استاد!

گاه حجم یک کلاغ

کنتراست یک تابلو را حفظ می‌کند (حسین پناهی)

در اینجا نیز اگر متن شعر را به تصویر تبدیل کنیم، شاهد شکل‌گیری یک تابلوی نقاشی خواهیم بود که سطح وسیعی از آن را رنگ زرد پر کرده و لکه‌ای سیاه در گوشه‌ای از تابلو به چشم می‌آید. این لکه سیاه یا همان «حجم یک کلاغ»، با استفاده از کنتراست این‌گونه خودنمایی می‌کند.

1. Contrast

گاهی کنتراست در فرم ایجاد می‌گردد و همین دوگانگی عامل اصلی جلب‌توجه است.

بریـن گونـه گـردد همـی چـرخ پیـر　　گهی چون کمان است و گاهی چو تیر

(شاهنامه فردوسی، ۴/۳۱۴)

گاهی نیز تأکید روی یک مسئله با تأکید روی عدم کنتراست ایجاد می‌گردد. به طور مثال، فردوسی برای ایجاد تأکید روی سیاهی شب، آن را هم‌رتبه سیاهی پرزاغ دانسته و در واقع، از عدم کنتراست برای ایجاد تأکید استفاده کرده است.

برآمد یکی ابر و شد تیره ماه　　همی تیر بارید ز ابر سیاه

نه دریا پدید و نه دشت و نه راغ　　نه بینم همی در هوا پر زاغ

رنگ[1]

از رنگ به منظور جلب‌توجه استفاده فراوان شده است. در یک تصویر سیاه و سفید، یک عنصر رنگی به شدت قوی ظاهر می‌شود. (تصویر ۸ و ۹)

تصویر ۸ - تأکید بر روی رنگ لباس در فیلم فهرست شیندلر

1. Color

تصویر۹ - تأکید بر روی رنگ در پوستر

رنـگ در ادبیـات و شـعر نیـز کاربـرد فـراوان و گسـترده داشـته اسـت. فردوسـی در شـاهنامه از رنـگ بـرای بیـان حـالات و روحیـات شـخصیت‌های داسـتان اسـتفاده بسـیار کـرده و در مـوارد متعـدد بـه منظـور توصیـف دقیق‌تـر و فضاسـازی مؤثرتـر بـرای خواننـده از رنـگ بهـره بـرده اسـت.

بـزرگان ایـران پـر از داغ و درد رخـان زرد و لب‌هـا شـده لاژورد

(شاهنامه فردوسی، ۴/۱۷۱)

و یا:

همـه غـار و هامـون پـر از کشـته بـود ز خـون، خاک چون ارغوان گشـته بود

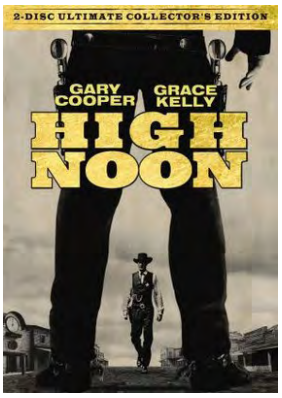
(شاهنامه فردوسی، ۳/۲۱۴)

اندازه[1]

جزئـی از یـک تصویـر کـه انـدازه بزرگتـر را در قاب به خـود اختصاص داده، معمـولاً قابل توجه‌تـر اسـت. البتـه همیشـه این‌طـور نیسـت کـه عنصـر بزرگ‌تـر، بیشـتر جلـب نظـر کند. گاه در قـاب تصویـر، یـک عنصـر کوچـک بیشـتر جلب‌توجه می‌نمایـد (تصویـر ۱۰ و ۱۱) به هر حـال، اسـتفاده از انـدازه یـا همـان scale در هنرهـای تصویری کاربرد فـراوان دارد.

1. Scale

تصویر ۱۰



تصویر ۱۱

در تصویرسازی‌هایی که در دنیای شعر و ادبیات انجام می‌شود نیز از عنصر اندازه برای جلب‌توجه استفاده بسیار شده است. به طور مثال، فاضل نظری برای تأکید روی مشکلات پیش رو در آینده، در مقایسه با مسائلی که اکنون با آن دست و پنجه نرم می‌کنیم، این‌گونه از تفاوت اندازه استفاده کرده است:

کوشش چه می‌کنی که از این سنگ بگذری؟
کوهی است پشت سنگ، از این بیشتر مکوش!

(نظری، ۱۴۰۲)

و یا در جایی دیگر، اندازه‌های کوچک و بزرگ را در کنار هم قرارداده و تصویری ساخته که در مرکز توجه ذهن قرار می‌گیرد:

آنچه را عقل به یک عمر به دست آورده است
دل به یک لحظه کوتاه به هم می‌ریزد
آه، یک روز همین آه تو را می‌گیرد
گاه یک کوه به یک کاه به هم می‌ریزد

(نظری، ۱۴۰۳)

فضای مثبت و منفی[1]

از جمله عوامل مهم در کنترل تعادل یک تصویر گرافیکی و البته جلب‌توجه مخاطب به پیام تصویر، استفاده از فضای مثبت و منفی درون کادر است. اینکه چه چیزی در تصویر، توجه ما را به خود جلب می‌کند و کدام بخش‌ها در پس‌زمینه حل می‌شوند، نتیجه عملکرد فضای مثبت و منفی است.

همانند تصویر، در شعر هم همین کارکرد وجود دارد. در شعر آی آدم‌ها اثر نیما یوشیج برای تأکید روی تنهایی انسانی که در حال غرق شدن است، او را در مقابل انبوهی از آدم‌ها در ساحل دریا قرار می‌دهد و سپس با ایجاد فاصله بین آنها و کمک گرفتن از فضای منفی، در نهایت، تأکید بصری لازم را در مورد او ایجاد می‌نماید.

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید

یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان

یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید

و یا در نمونه‌ای دیگر، حسین منزوی از فضای مثبت و منفی برای تأکید بر روی تصویر ماه استفاده می‌نماید. در این شعر، اگر نقاشی می‌خواست آنچه شاعر سروده را به تصویر بکشد، ماه همانند عکس شماره۱۲ خودنمایی می‌کرد.

تصویر ۱۲ - تأکید روی ماه با استفاده از فضای منفی

1. Negative & Positive Space

خیال خام پلنگ من به سوی ماه جهیدن بود
و مـاه را زِ بلندایش به روی خاک کشیدن بود
پلنگ من ـ دل مغرورم ـ پرید و پنجه به خالی زد
که عشق ـ ماه بلند من ـ ورای دست رسیدن بود (منزوی، ۱۳۹۲)

عمق میدان[1]

عوامـل مختلفـی بـرای ایجـاد حـس پرسـپکتیو در تصویـر وجـود دارد. وقتـی خطـوط مـوازی در دوردسـت‌ها بـه هـم می‌رسـند، انـدازه عناصر کوچک می‌شـود، کنتراسـت کاهش پیـدا می‌کنـد، جزئیـات، مبهـم و غیرقابـل تشـخیص می‌شـوند، رنگ‌هـای گـرم، جـای خـود را بـه رنگ‌هـای سـرد می‌دهنـد و عناصـر جلوتـر بـر روی عناصـر دورتـر هم‌پوشـانی ایجـاد می‌کننـد، این‌هـا همـه و همـه اتفاقاتـی اسـت کـه باعـث ایجاد حـس پرسـپکتیو در تصویر می‌شـود. در ایـن بیـن، سـایه نیـز نقـش مهمـی را بـر عهـده دارد.

بـه عنـوان، مثـال شـعر پلنـگ و مـاه را می‌تـوان ذکـر کـرد. ایجـاد حـس عمق میـدان در تصویـر ذهنـی کـه شـاعر ایجـاد کـرده، می‌توانـد در انتقال معنـای مدنظر او راه‌گشـا باشـد.

من و تو آن دو خطیم آری، موازیان به ناچاری
که هر دو بـاورمان زآغاز به یکـدگر نرسیدن بود (حسین منزوی)

تصویر ۱۳ - ایجاد حس عمق میدان

1. Perspective

مشابهت[1]

تجسم یا تصویرکردن همانندی‌ها بین دو یا چند چیز در یک یا چند صفت و نمایش آن همانندی‌ها را تشبیه گویند (حسینی، ۱۳۸۸: ۷۵)؛ این موضوع نیز جزء عواملی است که باعث جلب‌نظر می‌شود و تأکیدی روی خصوصیات ذکر شده است. کشف خصوصیات همانند بین دو چیز، خود عامل لذت و زیبایی است. در تدوین هم یک نوع کات داریم که در اصطلاح، کات گرافیکی نامیده می‌شود و از همین اصل پیروی می‌کند (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴ - کات گرافیکی

ابوذویب الهذلی، در بیت شعر[2] ، بین ماه که هر ماه ۲ بار کامل می‌شود و چهره معشوق، که هر روز کامل است، ارتباط گرافیکی برقرار کرده و از قانون مشابهت بهره برده است.

زلف تو را جیم که کرد؟ آنکه او　　خال تو را نقطه آن جیم کرد

(دیوان رودکی: ۷۷)

1. Similarity

۲. البدرُ یکمل کل شهر مرةً / و هلالُ وجهک کل یوم کامل

اندازه نماهای سینمایی

نماهای سینمایی هر یک به نوعی در مسئله تأکیدگذاری روی عناصر بصری کاربرد دارند. در سینما اندازه و زوایای مختلف دوربین مسئله مهمی در ثبت وقایع است که مشابه همین نگاه را در ادبیات توصیفی شاهد هستیم. در ادامه و برای مثال، شعری از سهراب سپهری آورده شده است. در این شعر، گویی شاعر با استفاده از نماهای سینمایی، داستان خود را روایت کرده و از اندازه نماهای مختلفی بهره برده است.

آفتاب است و بیابان چه فراخ/ نیست در آن نه گیاه و نه درخت/ غیر آوای غرابان، دیگر/ بسته هر بانگی از این وادی رخت/ در پس پرده‌ای از گرد و غبار/ نقطه‌ای لرزد از دور سیاه/ چشم اگر پیش رود، می‌بیند/ آدمی هست که می‌پوید راه/ تنش از خستگی افتاده ز کار/ بر سر و رویش بنشسته غبار/ شده از تشنگی‌اش خشک گلو/ پای عریانش مجروح ز خار/ هر قدم پیش رود، پای افق/ چشم او بیند دریایی آب/ اندکی راه چو می‌پیماید/ می‌کند فکر که می‌بیند خواب (سپهری، ۱۳۸۹هشت کتاب)؛ در این شعر از نمای لانگ‌شات و نمای معرف شروع کرده، به تدریج به شخصیت داستان نزدیک شده و نماهای بسته‌تری را روایت کرده تا جایی که در نماهای بسته و در اصطلاح کلوزآپ به غباری که بر روی سر و روی شخصیت نشسته می‌رسیم و تا این حد می‌توانیم جزئیات را ببینیم.

کارکرد تدوینی

درمورد تصاویری که در بستر زمان روایت می‌شوند، توجه به تدوین و چیدمان اتفاقات یکی پس از دیگری، مقوله قابل توجهی است. در تدوین زمان روایت اتفاقات کوتاه می‌شود و تمرکز بر روی اتفاقات مهم است و آنچه بی‌اهمیت است، در تدوین حذف می‌گردد. این موضوع در اصل نوعی تأکیدگذاری بر روی آن چیزی است که قرار است بیشتر و بهتر دیده شود. به عنوان مثال، یکی از شیوه‌های تدوین جامپ کات است. در این شیوه که همراه با پرش تصویر است، به شیوه جذابی زمان کاهش می‌یابد. فردوسی در شاهنامه صحنه‌ها و اتفاقات متعددی را با این شیوه بیان کرده است.

پـــــی مشـورت مجلـس آراسـتند نشسـتند و گفتنـد و برخاسـتند

(فردوسی)

و یا استفاده از نماهایی پشت سر هم برای تصویرسازی فضای میدان:

چـو فـردا برآیـد بلنـد آفتـاب مـن و گـرز و میـدان و افراسـیاب

(فردوسی)

قاب کردن تصویر[1]

قـاب کـردن تصویـر یـا کادره کـردن عناصـر درون قـاب تصویـر، یـک تکنیـک رایـج در عکاسـی و سینماسـت. در ایـن شـیوه کـه مربـوط بـه ترکیب‌بنـدی عناصـر درون قـاب می‌شـود، بـه جـای دیـدن عناصـر بصـری درون یـک قـاب چهارگـوش، می‌توانیـم قاب‌هـای جدیـدی خلـق کنیـم کـه اتفاقـاً همیـن مسـئله سـبب تأکیـد روی سـوژه می‌شـود. امـکان مدیریـت کانون‌هـای توجـه در سـطوح کمتـر، بهتـر انجـام می‌پذیـرد. در سـینما و در قاب‌هـای عریـض بـرای تمرکـز بیشـتر مخاطـب بـر سـوژه، از ایـن تکنیک‌هـا بیشـتر اسـتفاده می‌شـود.

شب ایستاده است

خیره نگاه او

بر چارچوب پنجره من

سر تا به پای پرسش، اما

اندیشناک مانده و خاموش (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۹).

در تابوت پنجره‌ام

پیکر مشرق می‌لولد

مغرب جان می‌کند

می‌میرد (سپهری، خواب تلخ).

مـرا در آینـه می‌بینـی و هنـوز همانـم تـو را در آینـه می‌بینـم و هنـوز همانـی

(فاضل نظری، سفر)

1. Framing

پنجره باز است و آسمان پیداست

گُل به گُل ابر ستَرون در زلال آبی روشن

رفته تا بام برین

چون آبگینه پلکان

پیداست (اخوان ثالث، طلوع)

در همه این موارد، شاعر برای تأکید بر روی موضوع، آن را درون یک قاب قرار داده و در واقع از یک کادر جدید برای نشان دادن موضوعات استفاده کرده است.

آشنایی‌زدایی[1]

ما نسبت به پدیده‌هایی که می‌بینیم، دارای پیش‌داوری هستیم. وقتی پدیده‌ای در موقعیتی برخلاف انتظار ما قرار می‌گیرد، چشم ما را شدیداً به سوی خود جلب می‌کند و این موضوع باعث شگفتی در بیننده می‌شود. همین کارکرد در شعر نیز کاربرد گسترده دارد.

نگارم دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست گره بگشود از گیسو و بر دل‌های یاران زد

(حافظ ۲۲۷)

یا به طور مثال، آشنایی‌زدایی با واژگان نو مثل:

به سراغ من اگر می‌آیید

پشت هیچستانم (سهراب سپهری، واحه‌ای در لحظه، ۱۳۸۹)

دیالوگ و گفت‌وگو[2]

مورد بعدی که وجه مشترک بین ادبیات و سینماست، تأکید از طریق دیالوگ و گفت‌وگوست. در توصیف یک صحنه، آنان که در حال گفت‌وگو هستند، توجه بیشتری را به خود جلب می‌نمایند. این شیوه در شعر نیز کاربرد بسیار داشته است:

1. De-familiarization

2. Dialogue

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت — مست گفت: ای دوست این پیراهن است، افسار نیست
گفت: مستی، زان سبب افتان و خیزان می‌روی — گفت: جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست
(اعتصامی، ۱۴۰۱)

در شاهنامه در رجزخوانی رستم و کشانی (اشکبوس)، گفت‌وگو و صحبت میان دو قهرمان، باعث جلب‌توجه به آنها می‌شود. مانند دیالوگ در سینما و کات زدن‌های پی در پی بین دو بازیگر:

خروشید کای مرد رزم‌آزمای — هم‌آوردت آمد مشو باز جای
کشانی بخندید و خیره بماند — عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست — تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟
تهمتن چنین داد پاسخ که نام — چه پرسی کزین پس نبینی تو کام
هم‌اکنون تو را ای نبرده سوار — پیاده بیاموزمت کارزار
(شاهنامه فردوسی)

موسیقی و افکت‌های صوتی[1]

موسیقی و افکت‌های صوتی نیز جزء عواملی هستند که می‌توانند باعث جلب نگاه مخاطب به تصویر شوند. در سینما به صورت گسترده از این مقوله بهره برده شده است. شاعران نیز از کارکرد اصوات بی‌بهره نبوده‌اند. فردوسی معمولاً در آغاز توصیف هر نبرد و گاه در اوج آن، برای ایجاد هیجان و آفرینش فضای صوتی، با خروش سازهای جنگی وصف را پی می‌ریزد و صدای موسیقی نبرد را با اثرات صوتی محیطی مانند شیهه و خروش اسبان، نعره و فریاد جنگجویان، صدای ضربات سلاح و امثال آن به هم می‌آمیزد. به طور مثال، در توصیف سپاه آراستن ایرانیان و تورانیان می‌فرماید:

ز بس ناله نای و بانگ درای — زمین و زمان اندر آمد ز جای
ز جوش سواران و از دار و گیر — هوا دام کرکس بُد از پر تیر
کسی را نماند اندر آن دشت هوش — ز بانگ تبیره شده کرّه گوش
(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸/۴)

1. Music & Sound Effects

حرکت دوربین[1]

در تصاویر متحرک، جابه‌جایی دوربین، خود عامل مهمی برای تأکید بر روی عناصر بصری است. به طور مثال، اگر دوربین به یک سوژه نزدیک شود، بر روی آن تأکید کرده است. حرکات پن و تیلت نیز هر یک می‌تواند در جهت جلب‌توجه چشم مخاطب به سمت سوژه به‌کار رود. همین مقوله در شعر راه یافته است. گویی شاعر با استفاده از کلمات، همین کارکرد را در تصویرذهنی مخاطب ایجاد می‌نماید.

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش — دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
هر یک به زبان حال با من می‌گفت — کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش؟
(خیام نیشابوری)

در رباعی بالا، گویی همراه با تصویرسازی شاعر، حرکت مروری افقی بر روی تعداد بسیار زیادی کوزه در یک کارگاه کوزه‌گری داریم.

پایان غافلگیرکننده

در دنیای سینما، به ویژه فیلم کوتاه، داشتن یک پایان تکان‌دهنده و غافلگیرکننده، می‌تواند خود نقطه تأکید اصلی باشد. سینماگران با حوصله می‌کوشند صحنه پایانی اثرشان از هر جهت کامل و بی‌عیب و ایراد و در نهایت ایجاز تصویری و تأثیرگذار باشد (حسینی، ۱۳۸۸، ۲۵۷)؛ این اتفاق را می‌توان با ثقل تأکید در قطعه و رباعی تطبیق داد. همان‌گونه که معمولاً آخرین مصرع یک رباعی، پیام اصلی و اتفاق خاص آن رباعی را در دل خود دارد، فیلم کوتاه هم در صورتی به یاد می‌ماند که درنهایت یک اتفاق ویژه رقم زند و پایانی ویژه و به‌یادماندنی داشته باشد.

ای صاحب عشق و عقل، دیوانه تو — حیران تو آشنا و دیوانه تو
دیدار تو را همه نشانی دادند — ای در همه جا، کجاست پس خانه تو؟
(قیصر امین‌پور، ۱۳۹۸)

1. Camera Movement

تـا چنـد حدیـث پنـج و چار ای سـاقی — مشـکل چه یکـی چه صدهزار ای سـاقی
خاکیـم همـه چنـگ بسـاز ای سـاقی — بادیـم همـه بـــاده بیـار ای سـاقی
(خیام نیشابوری)

خلاصه‌سازی و حذف موارد اضافی

یکـی دیگـر از مـوارد تأکیـد و برجسته‌سـازی عناصـر بصـری درون قـاب تصویـر، حـذف مـوارد اضافـی و دوری از شـلوغ شـدن کادر اسـت. شـیخ محمـود شبسـتری در منظومـه گلشـن راز می‌گویـد: نشـانی داده‌انـد اهـل خرابـات/ کـه التوحیـد اسـقاط الاضافـات.

حـال از توحیـد عرفانـی شـیخ محمودشبسـتری می‌تـوان تسـامحاً بـه توحیـد بصـری بـرای رسـیدن بـه نوعـی مینی‌مالیسـم رسـید. حـذف اضافه‌هـا بـرای برجسته‌سـازی مفهـوم یگانـه‌ای کـه مـورد تأکیـد اسـت. تأکیـد از طریـق حـذف یـک المـان مهـم در فیلـم، انتخابـی هوشـمندانه و جسـورانه اسـت. در شـعر هـم همیـن تکنیـک خلاصه‌سـازی بـه کار مـی‌رود.

با فنجانی چای هم
می‌توان مست شد!
اگر اویی که باید باشد،
باشد... (پناهی، ۱۳۹۷)

عـلاوه بـر مـوارد ذکـر شـده تـا اینجـا، عوامـل دیگـری وجـود دارنـد کـه هـر یـک باعـث جلب‌توجـه مخاطـب بـه تصویـر می‌شـوند و مابـه‌ازای هریـک در ادبیـات می‌تـوان نمونه‌هایـی را ذکـر کـرد. بـه طـور مثـال، اغـراق، تأکیـد روی چهره‌هـا، جهـت نـگاه، تجمـع و مجـاورت، حرکـت و جابه‌جایـی، تکـرار، پیکره‌هـای موجـودات زنـده و... همگـی جـزء عوامـل جلب‌توجـه مخاطـب اسـت کـه در اینجـا تنهـا بـه ذکـر عنـوان کلـی از آنهـا اکتفـا شـده اسـت.

نتیجه‌گیری

هر نشانه تصویری باید برای بیننده تصویر، معنا یابد. آنچه باعث می‌شود بیننده از بین نشانه‌های متعدد در یک تصویر، بر روی یک یا چند نشانه بیشتر متمرکز شود، موضوع این پژوهش بوده است. تصویر یا به شکل مادی در مقابل دیدگان مخاطب شکل می‌گیرد یا درون ذهن او ساخته و پرداخته می‌شود که به کارکرد قوه خیال و اهمیت آن در شکل‌گیری این تصویر اشاره شد. همان‌گونه که حرکت در وادی شعر بدون به‌کارگیری فنون تصویرسازی ناکام می‌ماند، پرداختن به نقاشی، تصویرسازی یا سینما نیز بدون گام برداشتن در قلمرو ادبیات و شناخت ظرائف روایت به سر منزل مقصود نخواهد رسید.

با توجه به یافته‌های پژوهش، عوامل متعددی در کنترل توجه مخاطب در اثر تصویری عینی و ذهنی بررسی شدند. براساس نتایج به دست آمده، در هر دو زمینه ادبیات و هنرهای تصویری، قوانینی وجود دارد که با استفاده از آنها می‌توانیم تأکیدات بصری را ایجاد نماییم. این قوانین به منظور کنترل توجه مخاطب به کار گرفته می‌شود و در نهایت، باعث جلب‌توجه و ماندگاری بیشتر تصویر ساخته شده در ذهن مخاطب می‌شود. در نتیجه، پیام نیز در ذهن مخاطب تأثیر بیشتری خواهد داشت. این عوامل نه‌تنها در حوزه تصاویر عینی کارکرد دارند، بلکه دقیقاً همین تأثیر را بر آنچه ذهن تصور می‌کند نیز خواهد داشت. گام برداشتن در قلمرو مطالعات بینارشته‌ای، مانند این پژوهش، زمینه‌ساز ارتباط نزدیک‌تر بین منابع ادبی غنی سرزمین‌مان با هنرهای بصری خواهد شد. لذا به منظور انتقال معانی عمیق و گران‌بهای نهفته در متون ادبی، توجه به ویژگی‌های منحصر به فرد این دو حوزه از نتایج مطالعات بینارشته‌ای در این پژوهش است.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۹). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ دهم، تهران: مرکز.

امین‌پور، قیصر (۱۳۹۸). *تنفس صبح*، تهران: سروش.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸). *اورنگ، مجموعه مقالات درباره مبانی نظری هنر*، انتشارات سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). *قدر، نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، انتشارات سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۷). *عکس مهرویان، خیال عارفان (مفهوم‌شناسی خیال در آرای مولانا)*، تهران: فرهنگستان هنر.

بلیک مور، کالین (۱۳۷۵). *شگفتی‌های مغز*، (مترجم: گیتی ناصحی)، تهران: نشر نی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳). *دیوان حافظ*، تهران: زرین و سیمین.

حسینی، حسن (۱۳۸۸). *مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*، تهران: انتشارات سروش و اداره کل پژوهش‌های سیما.

رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، *ادبیات تطبیقی*، ۳/۲، ۵۴-۷۳.

سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *هشت کتاب*، تهران: اندیشه معاصر.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۶۵). *کلیات سعدی*، به اهتمام محمد علی فروغی، تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *نقد ادبی*، تهران، فردوس.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸). *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، تهران: کتاب فرا.

فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ (۱۳۴۹) *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به کوشش محمددبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوار.

قائمی، مرتضی؛ و صمدی، مجید (۱۳۹۰). «تصویرپردازی‌های زنده در خطبه‌های نهج‌البلاغه»، *مجله انجمن زبان و ادبیات عربی*، شماره ۱.

کپس، جئورگی (۱۳۸۹). *زبان تصویر*، (مترجم: فیروزه مهاجر)، تهران: انتشارات سروش.

لاله، عبدالحسین (۱۳۹۶). *تخیل در عصر سینمای دیجیتال*، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

مجموعه‌مقالات هم‌اندیشی سینما و ادبیات (۱۳۸۴). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶). *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۴). *مقالات هم‌اندیشی تخیل هنری*، فرهنگستان هنر.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن .

نظری، فاضل (۱۳۹۳). *اقلیت*، تهران، انتشارات سوره مهر.

نیرومند، محمدحسین (۱۳۹۲). *مدیریت چشم مخاطب: چگونه نشانه‌های تصویری را سازمان‌دهی کنیم؟* تهران: فرهنگسرای میردشتی.

واگنر، جئوفری. «داستان بلند و سینما»، (مترجم: م.قائد)، *مجله ادبیات و سینما*.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶) . آخر شاهنامه . تهران، انتشارات زمستان

اعتصامی ، پروین (۱۴۰۱) . دیوان پروین اعتصامی. تهران ، انتشارات مروارید

منزوی، حسین (۱۳۹۲). مجموعه اشعار حسین منزوی. تهران انتشارات نگاه.

نظری ، فاضل (۱۴۰۳). گریه های امپراطور، تهران، انتشارات سوره مهر.

نظری، فاضل (۱۴۰۲). اقلیت ، تهران انتشارات سوره مهر

ابولقاسم فردوسی (۱۴۰۳). شاهنامه فردوسی براساس چاپ مسکو. تهران، انتشارات نگاه

پناهی، حسین (۱۳۹۷). ستاره ها ، تهران، انتشارات دارینوش.