

مجله‌ی علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۶ (پیاپی ۱۵)

بررسی ظرفیت‌های سینمایی رمان دود پشت تپه؛ با تکیه بر دو ویژگی روایی و سبکی

فخری رسولی گروی *

دانشگاه گیلان

فرشته شاه‌صنم **

دانشگاه حکیم سبزواری سبزوار

چکیده

بررسی ظرفیت‌های سینمایی آثار ادبی، حدود یک دهه است که به‌طور جدی در کانون توجه پژوهشگران قرار گرفته است. در این رویکرد، نویسندگان، از دو زاویه‌ی متفاوت روایی یا بلاغی به متون ادبی می‌نگرند. عناصر روایی شامل بررسی مؤلفه‌هایی چون: پیرنگ و شخصیت‌پردازی و گفت‌وگوست و عناصر بلاغی نیز ملاک‌هایی مانند نما، میزاسن، تدوین و... را در بر می‌گیرد. در پژوهش حاضر سعی شده است تا با روش توصیفی تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای، متن داستان دود پشت تپه، از هر دو زاویه‌ی روایی و بلاغی، بررسی و کنکاش شود. در فرایند این پژوهش، اهمیت اصول و قواعد سینما از یک سو و تطابق آن با عناصر و ارکان ادبیات، از سوی دیگر، بررسی شده است تا بتوان از این طریق، میان لایه‌های پنهان و آشکار معانی متون و ظرفیت‌های نمایشی آن‌ها، رابطه برقرار کرد. بدین منظور، پس از ارائه‌ی تعاریف مختصری از اقتباس و تفاوت‌های بیانی و تصویری ادبیات و سینما و همچنین عناصر سینمایی، این عناصر در متن داستان بررسی و تحلیل شده‌اند. نتیجه‌ی این تحلیل‌ها مشخص می‌کند شیوه‌ی روایت کلاسیک این داستان که گاهی نشانه‌هایی از مینی‌مالیسم دارد، در شکل‌گیری پیرنگ آن نقشی مهم ایفا می‌کند. تعلیق‌های ایجادشده در داستان، فراوان‌اند اما نویسنده نتوانسته به‌خوبی از عهده‌ی پردازش گره‌گشایی‌ها بر بیاید؛ لذا دارای ارزش سینمایی کافی نیستند.

واژه‌های کلیدی: تصویر، رمان، شگرد سینمایی، ویژگی بلاغی، ویژگی روایی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی rasooli_1361@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی shahsanam_fereshte@yahoo.com

۱. مقدمه

بررسی رابطه‌ی متقابل ادبیات و سینما و یافتن ظرفیت‌های سینمایی آثار ادبی، حدود یک دهه است که به‌طور جدی در کانون توجه پژوهشگران قرار گرفته است. نمی‌توان منکر این نکته شد که در میان هنرهای بشری، عالم سینما، دارای بیشترین ظرفیت‌های تبلیغاتی و رسانه‌ای است و از آنجا که «سینما، مناسب‌ترین بستر برای جهانی کردن ادبیات یک ملت است» (جهانگیریان، ۱۳۸۷: ۱۳)، این ارتباط دو سویه، هم می‌تواند به غنای این دو هنر کمک کند و هم روشی برای جهانی کردن هنر و ادبیات فارسی به شمار برود؛ لذا «اقتباس ادبی»^۱ در معنای اصطلاحی «انتقال از ادبیات به سینما»، مضمون اصلی بیشتر آثار نوشته‌شده در این زمینه است.

آثار بسیاری در ادبیات ملت‌های گوناگون است که علاوه بر آنکه عناصر داستانی جذابی دارند، دارای جنبه‌های نمایشی فراوانی هم هستند. این آثار که قابلیت اقتباس را داشته‌اند، در کانون توجه فیلم‌سازان قرار گرفته و به صورت نسخه‌های بصری به مخاطبان عرضه شده‌اند. در ادبیات فارسی نیز از این دسته آثار، با ارزش محتوایی و جنبه‌های نمایشی شایان توجه وجود دارد که نمونه‌ی آن در ژانر ادبیات کودک و نوجوان، رمان دود پشت تپه است. این اثر که درباره‌ی شیطنت‌ها و در عین حال، رنج‌ها، دغدغه‌ها و سرگردانی‌های یک نوجوان پانزده‌ساله است، دوران قبل از شروع جنگ و پس از آن را، در مکان زندگی شخصیت اصلی در بر می‌گیرد. نگارندگان این پژوهش می‌کوشند در طول پژوهش به دو پرسش زیر، پاسخ دهند:

۱. در داستان دود پشت تپه چه زمینه‌ها و شاخصه‌های نمایشی وجود دارد؟
۲. چگونه می‌توان از شاخصه‌های موجود در متن داستان، در تولید نسخه‌ی نمایشی و تصویری استفاده کرد؟

۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش

در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی مبتنی بر نگاه نمایشی و واکاوی ظرفیت‌های اقتباسی در متون ادبی صورت گرفته است؛ اما تمام پژوهش‌های موسوم به اقتباس، متن ادبی را تنها از یک منظر بررسی نکرده‌اند؛ لذا آثار مذکور را می‌توان در چند گروه تقسیم کرد:

^۱. Adaptation

الف. آثاری که قابلیت‌های نمایشی عناصر روایی را در متون ادبی بررسی کرده‌اند. عناصر روایی، شامل تمام عناصر داستان مانند پیرنگ، گفت‌وگو، زاویه‌ی دید، تعلیق و کشمکش و... است. این پژوهش‌ها بر این پیش‌فرض منطبق است که متون ادبی، قابلیت تبدیل سینمایی دارند. از جمله آثاری که بر این سیاق نوشته شده است، می‌توان به مقالات «تطبیق داستان شیخ صنعان با الگوی فیلم‌نامه» از زهرا حیاتی (۱۳۸۳)، «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی» نوشته‌ی مرتضی محسنی و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۸) و همچنین کتاب *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه اثر محمد حنیف* (۱۳۸۳) اشاره کرد.

ب. آثاری که به بررسی قابلیت‌های نمایشی عناصر سبکی در متون ادبی، پرداخته‌اند. عناصر سبکی شامل انواع حرکت‌های تصویری در سینما از جمله: نما، میزاسن، تدوین، صدا و نور و... است. کتاب‌های *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه* از احمد ضابطی جهرمی (۱۳۷۸)، *مشت در نما* اثر حسن حسینی (۱۳۷۸)، مقاله‌ی «مقایسه‌ی استعاره‌ی ادبی و استعاره‌ی سینمایی با شواهدی از شعر فارسی» (۱۳۹۱) و همچنین یک رساله با عنوان *بازآفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات شمس در سینما* (۱۳۸۸) از زهرا حیاتی نمونه‌های این گروه هستند.

ج. آثاری که قابلیت‌های نمایشی عناصر روایی سبکی را، با هم در آثار ادبی واکاوی کرده‌اند. از آثاری که با این رویکرد به بررسی متون پرداخته‌اند، می‌توان به کتاب *فردوسی و هنر سینما: بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامه‌ی فردوسی* از سیدمحسن هاشمی (۱۳۹۰) اشاره کرد (نک: حیاتی، ۱۳۹۳).

با این همه و با وجود روند رو به افزایش این دسته از پژوهش‌ها و با وجود اهمیتی که سینمای کودک و نوجوان در ارتقای زیربنای فرهنگی جامعه ایفا می‌کند، بر خلاف تصور همگان، در این حوزه اثر تحقیقی مستقلی را نمی‌یابیم که درباره‌ی بررسی عناصر سینمایی کتاب‌های کودک و نوجوان، یا به منظور اقتباس از آن‌ها، به نگارش درآمده باشد. از این میان می‌توان به کتاب *رمان‌های کودکان، فیلم‌های کودکان* (۱۳۸۳) از داگلاس استریت اشاره کرد که فتاح محمدی آن را ترجمه کرده است. نویسنده در این کتاب، تغییراتی را که در مسیر تبدیل رمان‌های کلاسیک به فیلم‌های سینمایی روی داده، بررسی کرده است. با وجود منابع پیش‌گفته، باید گفت روی نمونه‌های موردی داستان‌های کودک و نوجوان نیز هنوز تحقیقی سینمایی انجام نشده و پژوهش حاضر

می‌تواند مقدمه‌ای باشد به منظور تحقیقات گسترده‌تر کیفی و کمی در این حوزه. در پژوهش حاضر، سعی مؤلفان بر آن است که متن داستان دود پشت تپه را از دیدگاهی تازه و کاربردگرایانه، یعنی نگاه نمایشی، بررسی و تحلیل کنند.

۱-۲. روش و شیوه‌ی پژوهش

پژوهش حاضر با روش توصیفی تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای، یکی از رمان‌های نوجوان دهه‌ی هفتاد به نام دود پشت تپه نوشته‌ی محمدرضا بایرامی را از منظر ظرفیت‌های سینمایی بررسی کرده است. در فرایند این پژوهش، اهمیت اصول و قواعد سینما از یک سو و تطابق آن با عناصر و ارکان ادبیات، از سوی دیگر، واکاوی شده است تا بتوان از این طریق، میان لایه‌های پنهان و آشکار معانی متون و ظرفیت‌های نمایشی آن‌ها، رابطه برقرار کرد؛ این کار از طریق کشف روابط و مناسبات چندلایه‌ی متون ادبی با شیوه‌های بیانی در سینما انجام می‌گیرد. بدین منظور، پس از تعریف مختصری از اقتباس و تفاوت‌های بیانی و تصویری ادبیات و سینما، عناصر نمایشی تعریف و رویکردهای مختلف اقتباسی، به‌عنوان چارچوب نظری پژوهش، عرضه شده‌اند و سپس، این عناصر، در متن، بررسی و تحلیل شده‌اند.

۲. ادبیات و ارتباط آن با سینما

اقتباس، هنر خلّاقه‌ی تبدیل بن‌مایه‌های نظام نشانه‌ای متن ادبی، به نظام تصویری سینماست. از آغاز پیدایش هنر هفتم، ادبیات با سینما ارتباطی دو سویه داشته و حتی از پشتوانه‌های کارآمد آن، به حساب می‌آمده است. این ارتباط، تنها در حدّ وام‌گرفتن مضامین و بن‌مایه‌های داستانی نمانده و وارد ساحت‌های گوناگون مانند شخصیت‌پردازی و تکنیک‌های روایی هم شده است. از طرفی، آثار اقتباسی سینما، مهم‌ترین بستر برای معرفی ادبیات یک ملت‌اند. اقتباس، فرایند تفکر درباره‌ی متن را تقویت می‌کند (سرین و لاوور^۱، ۲۰۱۱: ۱۰۷ و ۱۰۸)؛ درواقع، «اغلب موضوعات داستانی، قادر به بازگوشدن از طریق سینما هستند، به شرط آنکه این بیان مجدد و انتقال مفاهیم از زبان ادبیات به زبان فیلم، با مهارت انجام گیرد» (خیری، ۱۳۸۴: ۴۸).

^۱. Serban & Lavaur

پازولینی، کارگردان و نویسنده‌ی ایتالیایی، انگیزه‌ی فیلم‌سازان را در اقتباس از آثار ادبی، این‌گونه بیان می‌کند: «به نظر من، سینما هنری است که عقب‌تر از ادبیات قرار دارد. آن چیزی که باعث برتری ادبیات نسبت به سینما شده، وجود اندیشه‌های بکر و خالصی است که در ادبیات وجود داشته ولی در سینما کمتر می‌توان آن‌ها را مشاهده کرد» (داواک، ۱۳۵۲: ۳۴ و ۳۵).

امروزه محوریت سینما بر قصه‌پردازی و روایت می‌چرخد و اصولاً سینمایی قدرتمند است که می‌تواند نشانه‌های متنی را با خلأقیّت و آفرینشگری به نشانه‌های بصری تبدیل کند؛ البته ادبیات و سینما، هر دو به‌عنوان پاره‌گفتارهای فرهنگی، برای برقراری ارتباط با مخاطب، سیری زنجیروار را طی می‌کنند، اما در هویت و نحوه‌ی ارائه‌ی پیام، با یکدیگر اساساً متفاوت‌اند (نک: مست^۱، ۱۹۸۳: ۱۱). در ادبیات، واژگان هستند که معنا را تولید، بازتولید و ارائه می‌کنند؛ اما در فیلم، تأویل و تفسیر به رابطه‌ی میان تصویر و اندیشه استوار است (نک: احمدی، ۱۳۹۱: ۲۱)؛ به عبارت دیگر، سیر نامگذاری و درک موضوع، در ادبیات و سینما با هم متفاوت است. خواننده‌ی متن ادبی از نظام واژگانی به درک موضوع می‌رسد؛ اما بیننده‌ی فیلم از درک موضوع و مقایسه‌ی نماها و تصاویر، به درک و یافتن واژه‌ای برای نامگذاری می‌رسد (نک: ایکنبام^۲، ۱۹۷۳: ۱۲۳).

وجود این تفاوت‌ها، لزوم پرداختن و بازنگری متون ادبی برای بررسی ظرفیت‌های نمایشی آن‌ها را، برای اقتباس ایجاب می‌کند. نگاهی به آثار اقتباسی سینما و حتی پویانمایی‌های اقتباسی و استقبال گسترده‌ی مخاطبان از این آثار، نشانگر اهمیت و جایگاه ویژه‌ی اقتباس از آثار ادبی در سینمای سراسر جهان است؛ اما در سینمای ایران، با وجود داشتن ادبیات غنی، این امر، چنان‌که شایسته است، به صورت تداومی و ارزشمند دنبال نشده است و این کمبود به خصوص در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان که قطعاً از ضرورت و اهمیت بیشتری برخوردار است، بیشتر احساس می‌شود؛ لذا برای رفع این کمبود، لازم است که متونی با ظرفیت‌های سینمایی مناسب، انتخاب و زمینه‌ی استفاده از آن‌ها در ساخت نسخه‌های نمایشی، فراهم شود؛ بدین منظور، ابتدا عناصر سینمایی که وجود آن‌ها در هر متنی، امتیازی برای تبدیل شدن به نسخه‌ی بصری

^۱. Mast

^۲. Eikhenbaum

است، معرفی می‌شوند و سپس وجود این عناصر در یکی از آثار ادبی حوزه‌ی کودک و نوجوان، به نام دود پشت تپه بررسی می‌شود.

۳. تعریف عناصر سینمایی

در این پژوهش، منظور از عناصر سینمایی، توانایی‌های بالقوه‌ی هر متن است که سبب به‌وجود آمدن بستری مناسب برای ساخت نسخه‌ی نمایشی و بصری از متن مذکور می‌شود. همچنان‌که اشاره شد، بسیاری از عناصر سینمایی، همان عناصر داستانی هستند که بعد روایی داستان را شکل می‌دهند؛ بنابراین، داستانی‌بودن هر اثر می‌تواند زمینه‌ساز ایجاد بستری مناسب برای آفرینش اثر با ویژگی‌های نمایشی باشد؛ از این رو می‌توان گفت تمام مواردی که داستان را پرتحرک و تصویری می‌کنند و سبب می‌شوند مخاطب بتواند تمام فضاها و ماجراها را در ذهن خود تجسم کند و با تعلیق‌های داستان، همراه شود، عناصر سینمایی متن هستند. توصیف دقیق عناصر داستان هم از مواردی است که بر جنبه‌های سینمایی متن می‌افزاید؛ مانند توصیف دقیق شخصیت‌ها، فضاها و موقعیت‌ها که به دو شکل گفت‌وگو^۱ و تک‌گویی درونی^۲ صورت می‌گیرد. در واقع در این حالت، توصیف تبدیل به یک ویژگی سبکی در متن می‌شود که می‌تواند با خلق فضاها و موقعیت‌های تازه، زمینه‌ساز افزایش توان تصویری داستان شود. علاوه بر نمونه‌هایی که بدان‌ها اشاره شد و مربوط به بُعد روایی متن بود، می‌توان عناصر سبکی سینما را هم در داستان بررسی کرد که مربوط به نوع زاویه‌ی نگاه و حرکت دوربین فیلم‌برداری است و گاه این‌طور به نظر می‌رسد که نویسنده به این موارد مشرف بوده و ظرفیت‌های تصویربرداری و شیوه‌های آن را آگاهانه بیان کرده است. طبق توضیحاتی که داده شد، می‌توان نمونه‌ی این عناصر را در متن داستان دود پشت تپه هم جست‌وجو کرد. عناصری که با افزایش توان تصویری متن، می‌توانند در انتخاب آن برای تبدیل شدن به نسخه‌ی نمایشی، نقشی مهم ایفا کنند.

^۱. dialogue

^۲. monologue

۴. خلاصه‌ی داستان

نوجوانی به نام «عزیز»، با خانواده‌ی خود، در یکی از روستاهای نزدیک مرز عراق به نام «تلخ‌رود» زندگی می‌کند. آنان زندگی آرامی دارند تا اینکه توپخانه‌ی عراق، روستا را بمباران می‌کند. پس از چند بار حمله‌ی هوایی توپخانه‌ها، عزیز که راوی داستان است، از ناحیه‌ی بازو مجروح می‌شود. پدرش او را برای درمان به شهر می‌برد. پس از مدتی، عزیز که حالا بهبودی نسبی‌اش را به دست آورده، به روستا بازمی‌گردد و متوجه می‌شود که مردم از بیم بمباران مجدد، روستا را ترک و به بیابان‌های اطراف کوچ کرده‌اند. چند روز پس از بازگشت عزیز و تعداد دیگری از اهالی روستا، که آن‌ها نیز مجروح شده بودند، محلّ زندگی مردم، بمباران شیمیایی می‌شود. این بمباران، تعداد زیادی مجروح بر جای می‌گذارد. عزیز بر اثر این بمباران، پس از چندی، نابینا می‌شود و در کنار آن، با شنیدن خبر جراحات خانواده‌اش و مردم روستا، روحیه‌اش را برای ادامه‌ی زندگی از دست می‌دهد؛ اما سرانجام، با همراهی دوستی نابینا به نام «قاسم» که در بیمارستان با او آشنا شده است، بر خود مسلط می‌شود و تصمیم می‌گیرد داستان جنگ را در روستای خودشان بنویسد.

۵. فرم کتاب

از لحاظ فرم، متناسب با پژوهش حاضر می‌توان دو دیدگاه را برای رمان دود پشت تپّه در نظر گرفت: فرم روایی و فرم بلاغی یا سبکی یا سینمایی. فرم روایی، شیوه‌ی روایت، پیرنگ، عناصر داستان و هر چیزی است که بتوان زیرمجموعه‌ی روایت داستان دانست و به گونه‌ای با روایت فیلم در سینما پیوند دارد. در مقابل، فرم سینمایی، به زاویه‌ی نگاه دوربین فرضی، چگونگی چینش فضا و مکان، شخصیت‌های داستان و چگونگی نشان دادن آن‌ها می‌پردازد. همچنین صدا و نور صحنه، میزانشن، تدوین و... از زیرمجموعه‌های شکل‌گیری این فرم است. در ادامه، برخی از این موارد، همراه با مثال‌هایی توضیح داده خواهد شد.

۵-۱. فرم روایی کتاب

۵-۱-۱. روایت و پیرنگ

روایت داستان با یک تک‌گویی درونی آغاز می‌شود: «با خودم می‌گفتم: گیرم که آینده‌ای نداشته باشم؛ اما گذشته که داشته‌ام. این را که دیگر نمی‌شود انکار کرد. پس می‌توانم درباره‌اش فکر کنم یا حتی بنویسم...» (بایرامی، ۱۳۹۱: ۷). این امر، بیانگر این نکته است که احتمالاً با داستانی مواجهیم که خیلی از قسمت‌های آن را تنش‌ها و درگیری‌های درونی راوی با خودش در بر می‌گیرد.

داستان از دو زمان اصلی تشکیل شده است: زمان حال و زمان گذشته. زمان حال، زمانی است که راوی داستان، نابینا شده و قصد دارد خاطرات زندگی‌اش را برای مخاطب بازگو کند. زمان دوم (گذشته) زمانی است که راوی، هنوز به شرایط کنونی نرسیده و زندگی عادی خود را در روستا سپری می‌کند. قسمت بیشتر داستان، مربوط به همین زمان دوم یعنی گذشته است؛ بنابراین بیشتر روایت داستان، بازگشت به عقب یا فلش‌بکی^۱ است از گذشته‌ی راوی که قصد بیان آن را برای مخاطب دارد. اگر نام این گذشته را «گذشته‌ی نزدیک» بگذاریم، می‌توان به وجود یک زمان فرعی به نام «گذشته‌ی دور» هم در روایت داستان اشاره کرد. زمانی که راوی از خواب‌هایی که قبلاً آن‌ها را دیده یا خاطراتی که قبل از زمان بیان وقایع اتفاق افتاده است، صحبت می‌کند: «مثل بعضی از خواب‌های ننه. درست مثل خواب قبل از بمبارانش. گفت خواب دیده در صحرائی سوزان که ننه به دشت خودمان می‌ماند و ننه به دشت سرداب و ننه به هیچ دشت دیگری، همه سرگردان شده‌ایم. می‌رویم جایی که خودمان هم درست نمی‌دانیم کجاست...» (همان: ۱۰).

شیوه‌ی روایت داستان، قطعاً در شکل‌گیری پیرنگ آن، نقشی برجسته دارد. در ساده‌ترین تعریف از پیرنگ، آن را مجموعه‌ی سازمان‌یافته‌ی وقایع می‌دانند که با رابطه‌ی علت و معلولی به هم گره خورده‌اند (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۴). درباره‌ی رمان دود پشت تپه می‌توان گفت که این کتاب، داستانی است با ساختار کلاسیک که در شیوه‌ی روایت، گاهی نشانه‌هایی از مینی‌مالیسم و خرده پیرنگ را در خود دارد. طرح کلاسیک، داستانی است که یک قهرمان فعال دارد که عمدتاً علیه نیروهای خارجی و

^۱ flash back

عینی به مبارزه برمی‌خیزد. این نوع داستان، حرکتی است در امتداد زمان که از پیوندهای علی و معلولی مستحکمی برخوردار است. دود پشت تپّه نیز داستانی درباره‌ی یک قهرمان منفرد و نسبتاً فعال است. زمان خطی منظمی دارد^(۱) و کشمکش‌ها، هرچند به‌طور مستقیم مطرح نمی‌شوند، می‌توان آن‌ها را بیرونی به حساب آورد؛ زیرا داستان حاضر درباره‌ی جنگ است. داستان، یک واقعیت یکپارچه را نقل می‌کند و دارای پایانی بسته است؛ با این حال، با پیش‌رفتن روایت داستان، با کشمکش‌های درونی نویسنده و انفعال او نیز مواجه می‌شویم که داستان را به سوی پایانی «باز» سوق می‌دهد. وجود این نشانه‌ها، ویژگی‌های مینی‌مالیستی خرده‌پیرنگ را در داستان نشان می‌دهد؛ این شیوه‌ی بیان متفاوت روایت و پیرنگ و استفاده از حالت‌های درونی و سوررئال، اگر با امکانات و جلوه‌های سینمایی همراه شود، می‌تواند داستان را از ساختار سینمای کاملاً کلاسیک خارج کند و صبغه‌ای از سینمای مدرن یا پست‌مدرن را وارد آن سازد.

۵-۱-۲. شخصیت‌پردازی

شخصیت در یک اثر نمایشی یا روایی، فردی است که ویژگی‌های منحصربه‌فرد اخلاقی و ذاتی دارد و آن‌ها را از طریق رفتار یا گفتار خود بازتاب می‌دهد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که در نگاه خواننده، مطابق واقع جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌گویند؛ بنابراین شخصیت‌پردازی یعنی تمام آنچه که از خصوصیات یک فرد، مشاهده‌کردنی است و تمام نگرش‌هایی را که بتوان با دقت در زندگی او فهمید: سن و میزان هوش، جنس، سبک حرف‌زدن، ادا و اطوار، وضعیت روحی و عصبی، ارزش‌ها و نگرش‌ها (نک: مک‌کی، ۱۳۹۲: ۶۹). تمام این خصایص در کنار هم، هویت منحصربه‌فرد هر انسان را می‌سازند. داستانی که روایت کلاسیک دارد، معمولاً یک قهرمان منفرد، مرد، زن یا کودک را در مرکز داستان قرار می‌دهد؛ چنین فردی را شخصیت اصلی یا شخصیت مرکزی داستان می‌نامند. شخصیت‌پردازی در انواع متون، روش‌های مختلفی دارد: از شخصیت‌پردازی بر مبنای توصیف ظاهر، کردار و رفتار، عواطف و احساسات و حالات درونی شخصیت یا جمع هر سه روش گرفته تا شخصیت‌پردازی بر مبنای گفت‌وگو، انواع روش‌هایی‌اند که نویسنده با توجه به شیوه‌ی روایت خود و البته تبحری که در نگارش داستان دارد، یکی از این شیوه‌ها یا تمام آن‌ها را یک‌جا برمی‌گزیند؛ اما سینمایی‌ترین نوع بیان شخصیت، حالتی است که در آن،

نویسنده بیشتر با روش غیرمستقیم و از راه نشان‌دادن اعمال و رفتار شخصیت‌ها، اقدام به خلق و پرورش آن‌ها می‌کند.

شخصیت اول داستان بررسی شده، یک نوجوان پانزده‌ساله به نام «عزیز» است؛ نوجوانی با همان شیطنت‌ها و ماجراجویی‌های خاص این دوران: «توفیق هم بینشان بود. با همان سرعتی که می‌آمدند، پشت سر هم، از روی آتش هم می‌پریدند. گفتم: 'صبر کن توفیق! چه کار دارید می‌کنید؟' خودش را از سر راه بقیه کنار کشید و گفت: 'می‌خوایم تا آتش خاموش نشده، از روی همه‌شان بپریم. می‌آیی؟' یکهو به سرم زد که همراهشان بروم گفتم: 'آره' و دویدم دنبالش و این‌جوری بود که از روی آتش همه پریدیم و ده را خانه به خانه زیر پا گذاشتیم و اسماعیل هر جا سنگی گیر آورد و فرصتی پیدا کرد، دارتش را به صدا درآورد» (بایرامی، ۱۳۹۱: ۴۱)؛ اما آنچه عزیز را از دیگر شخصیت‌ها و هم‌سن‌وسالانش در داستان متمایز می‌کند، تفکر خاصی است که نویسنده برای او در نظر گرفته و نمود آن بسیار برجسته‌تر از شیطنت‌های معمول او در نوجوانی است. افکار و اعمالی از او سر می‌زند که فهم و درک او را خیلی بیشتر از سنی که دارد، نشان می‌دهد. نگاه عزیز به اطرافش، متفاوت با نگاه هم‌سن‌وسالانش است: «یکهو کلوخی آمد و خورد لب بام. هر دو کوچه را نگاه کردیم. شال‌اندازی که می‌گذشت، گفت: 'پشته!' و خندید. عوض برگشت طرف کوچه. — 'خودت پشته!' شال‌انداز، دیگر چیزی نگفت و تو پیچ کوچه گم شد. قد بلندی داشت. نتوانستم بشناسمش. گفتم: 'کی بود؟' گفت: 'چه می‌دانم.' پس چرا این‌طوری جوابش را دادی؟ شاید بزرگ‌تر باشه.' شانه‌هایش را انداخت بالا؛ خب باشه، تقصیر خودش بود» (همان: ۴۷ و ۴۸).

حرف‌هایی که عزیز می‌زند، تفکراتی که درباره‌ی پیامدهای جنگ دارد و رفتارهایی که از او سر می‌زند، پخته‌تر و کامل‌تر از دیگر هم‌سن‌وسالانش است. وجود این موارد، باورپذیری او را در نگاه مخاطب نوجوان دهی نود، کمی پیچیده می‌کند؛ اما شخصیت را به یک نمونه‌ی خاص تبدیل می‌کند: «... به نظر می‌رسید که حیاط چند روزی است که جارو نشده. پهن جلوی طویله تا پله‌های اتاق کشیده شده بود. همین‌طور که با تعجب این چیزها را نگاه می‌کردیم، به نظرم آمد که نه به خانه‌ی خودمان، که به جایی ناشناس و عجیب قدم گذاشته‌ایم. دهی که همه‌ی ساکنانش مرده‌اند و در هر خانه‌ای را که باز می‌کنی، مرده‌ای با آن چشم‌های زنده و درخشان، نگاهت می‌کند و می‌خندد،

آن قدر که فراریات بدهد. آن وقت از آن خانه دور می‌شوی و در خانه‌ی بعدی را باز می‌کنی، به امید آنکه آنجا با زنده‌ای روبه‌رو شوی؛ امّا آنجا نیز مرده‌ای به انتظارت نشسته است و آن قدر به این مرده‌ها برمی‌خوری تا اینکه کم‌کم به شک می‌افتی که نکند خودت نیز مرده باشی و خبر نداشته باشی. یاد چیزهایی افتادم که ننه درباره‌ی روح‌های سرگردان می‌گفت...» (همان: ۹۵).

در داستان حاضر و در شخصیت عزیز، با یک انسان کاملاً خوب یا یک انسان کاملاً بد مواجه نیستیم؛ البته این هم‌وزنی کفه‌ی خوب و بد در شخصیت عزیز، بعد از فصل هشتم داستان، یعنی با آغاز بمباران شیمیایی مردم به وسیله‌ی ارتش عراق نمود پیدا می‌کند؛ تا پیش از آن، ویژگی‌های برجسته‌ی شخصیت، بیشتر از ویژگی‌های عادی یک نوجوان پانزده‌ساله است. از فصل هشتم به بعد، عزیز تمام ویژگی‌های یک انسان عادی را درون خود دارد و این موضوع بر باورپذیری او در نگاه مخاطب می‌افزاید؛ به‌عنوان مثال، هنگامی که عزیز، در بحبوحه‌ی پخش گازهای شیمیایی، عمونصرت و پسرش توفیق را که رفیق شفیق اوست، درحالی‌که اوضاع نامساعدی دارند، می‌بیند دچار تردید می‌شود که آیا به کمکشان بشتابد یا نه؟ و در نهایت، رفتن را بر ماندن ترجیح می‌دهد و همین امر هم او را واقعی‌تر از شخصیت‌های تک‌بعدی برخی داستان‌های آرمان‌گرا نشان می‌دهد: «همان‌طور که به طرف رودخانه می‌دویدم، توفیق را دیدم. پشت چادرشان بود. نشسته بود بالای سر عمونصرت. تکان تکانش می‌داد، ولی عمونصرت تکان نمی‌خورد. باید می‌رفتم طرفشان؛ امّا نمی‌دانم چرا نرفتم؛ شاید می‌خواستم اوّل از ننه و بابا خبری بگیرم...» (همان: ۱۶۰).

نویسنده در خلال داستان، به هیچ‌وجه، ظاهر شخصیت اوّل را توصیف نکرده است و از طریق توصیف اعمال و رفتار او و مخصوصاً توصیف حالات درونی‌اش، سعی در کمک به تجسم ظاهر شخصیت در ذهن مخاطب دارد. چنان‌که بیان شد، این شیوه‌ی بیان شخصیت، سینمایی‌ترین نوع در معرفی اشخاص داستان است. پراپ^۱، توماشفسکی^۲ و بارت^۳، همگی بر این نکته متفق‌القول هستند که کارکردها و

1. Propp

2. Tomaszewski

3. Barthes

شخصیت‌ها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا وجود هریک، مستلزم وجود دیگری است (نک: مارتین، ۱۳۸۲: ۸۴).

یکی دیگر از راه‌هایی که می‌توان به کمک آن، شخصیت را بازنمایی کرد، گفت‌وگوست. گفت‌وگو را هم مانند کنش و واکنش، می‌توان بازتابی از رفتار شخصیت‌های داستان دانست. عملی که هر فرد با توجه به ذهنیات و درونیات خود، از آن برای برقراری ارتباط با دیگر شخصیت‌ها استفاده می‌کند. «گفت‌وگو بخشی مهم برای پرداخت و تجسم شخصیت است. توضیح روایی، شخصیت‌ها را توصیف می‌کند. گفت‌وگو به شخصیت جان می‌دهد. به او بعد و جوهر فردیت می‌دهد» (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱). در کتاب *درد پشت تپه* هم، نویسنده با استفاده از این روش، یعنی برقراری گفت‌وگو میان شخصیت‌ها، برخی وجوه شخصیتی طرفین گفت‌وگو را برای مخاطب بازگو می‌کند؛ در واقع، نویسنده در این شیوه، با بیانی نمایشی، درونیات شخصیت، همچنین رفتار متناسب با او را در قالب گفت‌وگو نشان می‌دهد و با این کار بر واقعی بودن شخصیت تأکید می‌ورزد. «از گفت‌وگو فقط برای ارائه‌ی توضیحات یا اطلاعاتی که وضعیت روابط داستان را پیش می‌برد، استفاده نمی‌کنند؛ بلکه به‌کارگیری گفت‌وگو، دائماً بر واقعی بودن شخصیت تأکید می‌کند» (بیشاب، ۱۳۸۳: ۴۰۰). می‌توان گفت در داستان بررسی شده، این شیوه به همراه تک‌گویی درونی، که به‌نوعی توصیف حالات و درونیات شخصیت‌هاست، بیشترین بار معرفتی شخصیت‌ها را به مخاطب بر عهده دارد.

پدر و مادر عزیز، عمونصرت، زن‌عمو خورشید، طاهر (برادر عزیز)، شیرین و توفیق از دیگر شخصیت‌های این داستان هستند. از بین شخصیت‌های ذکر شده، فقط جنبه‌هایی از شخصیت مادر توفیق و زن‌عمو خورشید، در قالب گفت‌وگوهای که صورت می‌گیرد یا به‌وسیله‌ی توصیف حالت‌های درونی ایشان، بازنمایی شده است (نک: بایرامی، ۱۳۹۱: ۳۰-۱۳۶)؛ اما از آنجایی که قسمت دوم داستان آغاز می‌شود، یعنی از زمان بستری شدن عزیز در بیمارستان و نایبایی او، با دو شخصیت دیگر نیز مواجه می‌شویم و دقیقاً یکی از آن‌ها پایان دراماتیک قصه را رقم می‌زند: «صادق» و «قاسم». از ظاهر این دو شخصیت حرفی به میان نمی‌آید؛ بلکه آن‌ها نیز، بیشتر از راه توصیف حرکات و اعمالشان و گاهی هم از طریق گفت‌وگو، به مخاطب معرفی می‌شوند (نک: همان: ۱۸۰).

۵-۱-۳. کشمکش، تعلیق، گره‌گشایی

«کشمکش، اساس درام است... درام به شخصیت‌هایی نمی‌پردازد که با یکدیگر، ملاحظت‌آمیز برخورد می‌کنند؛ در درام، شخصیت‌ها از برخورد در نمی‌روند، بلکه به رابطه‌ای پویا قدم می‌نهند که بر تفاوت‌ها و تمایزات تأکید می‌کند؛ با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند، می‌جنگند، درگیر می‌شوند، بگو مگو دارند و سعی می‌کنند به کسانی که مثل آن‌ها فکر نمی‌کنند، اعمال نظر و عمل کنند» (سینگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

در دود پشت تپّه، می‌توان جنگ را کشمکش اصلی و مبنای آفرینش کتاب دانست؛ جنگی که به صورت حملات هوایی و شیمیایی دشمن، به مردم روستا نمود پیدا می‌کند. هرچند این کشمکش فیزیکی است، از آنجایی که یکی از طرفین دعوا معرفی نمی‌شود، نمی‌توان آن را به‌طور برجسته‌ای از نوع بیرونی دانست؛ بنابراین، کشمکش اصلی داستان از نوع درونی و به صورت خودخوری‌هایی است که شخصیت‌های داستان با خود زمزمه می‌کنند یا فریاد می‌زنند.

آنچه کشمکش را به وجود می‌آورد، تعلیق یا گره‌افکنی نام دارد. تعلیق از عناصر اصلی درام است. تعلیق در فرآیند بحران‌های داستان شکل می‌گیرد و موجب دلهره و پریشانی مخاطب نسبت به سرنوشت قهرمان می‌شود. اگر تعلیق و ابهام در روند اتفاقات یک نمایش وجود نداشته باشد، سلسله‌اعمال اشخاص، در مسیری بدون تحرک و جذابیت سیر می‌کند. از آنجا که درون‌مایه‌ی داستان حاضر، حول محور جنگ می‌گردد، طبیعی است که تعلیق‌های به‌کاررفته در آن، فراوان باشد. در داستان، هرگاه صدای انفجاری بلند می‌شود، ترس و واکنش‌های شخصیت‌های داستان، تعلیق را به وجود می‌آورد و مخاطب را درباره‌ی سرنوشت آنان دچار هول و ولا می‌کند؛ نویسنده به خوبی توانسته است از عهده‌ی پرداخت تعلیق‌های پیاپی و متعدد در روایت داستان برآید؛ البته به‌جز دو سه نمونه، پایان تعلیق‌های داستان که منجر به گره‌گشایی می‌شود، در حدّ توقّع مخاطب نیست. در ادامه درباره‌ی این مطلب توضیح داده خواهد شد.

نقطه اوج یا بزنگاه، نقطه‌ای است که در آن، بحران به نهایت خود می‌رسد و توازنی تازه به وجود می‌آورد و به گره‌گشایی داستان می‌انجامد (نک: بلکر، ۱۳۸۸: ۲۳). در میان تعلیق‌هایی که به گره‌گشایی ختم می‌شوند، می‌توان حادثه‌ی بمباران شیمیایی مردم روستا را نقطه‌ی اوج داستان به حساب آورد. در این قسمت، نویسنده به‌خوبی از عهده‌ی توصیف فضای ترس و وحشت برآمده و با سیالیت قلم خود در این قسمت،

مخاطب را نیز در این سیر و وحشت، با خویش همراه کرده است. فضای تعلیق این قسمت از داستان، چیزی در حدود هشت صفحه به طول می‌انجامد (نک: بایرامی، ۱۳۹۱: ۱۵۴-۱۶۲) و سرانجام با توصیفات نویسنده از آدم‌هایی با ماسک‌های ضد‌شیمیایی، مخاطب درمی‌یابد که حادثه‌ی واقع شده، بمباران شیمیایی بوده است: «... و آدم‌هایی عجیب و غریب با چشم‌های بزرگ و پوزه‌های جلو آمده، از آن‌ها پیاده شدند و هرکدام دویدند به طرفی. همه‌شان یکسره لباس آبی پوشیده بودند و از صورتشان، جز آن چشم‌های بزرگ، چیز دیگری دیده نمی‌شد» (همان: ۱۶۳). داستان می‌توانست نقطه‌ی اوج دیگری هم داشته باشد و آن، نابینا شدن عزیز، شخصیت اول داستان است؛ اما از آنجا که نویسنده، خیلی سطحی و ساده از کنار این موضوع حساس عبور کرده، مخاطب داستان هم هنگامی که عزیز، ماجرای نابینا شدنش را می‌فهمد، چندان دچار هیجان نمی‌شود؛ بنابراین، نمی‌توان نام نقطه‌ی اوج را بر این قسمت نهاد.

از دیگر گره‌گشایی‌های مهم که قطعاً نقطه‌ی عطفی است برای اینکه داستان، به شکل کنونی پایان پذیرد و به بیان دیگر می‌توان آن را گره‌گشایی کل داستان در قسمت دوم به حساب آورد، هنگامی است که عزیز، که اکنون نابینا شده، پس از مدت‌ها متوجه می‌شود که قاسم، تنها دوست او در بیمارستان نیز نابیناست (نک: همان: ۲۱۷). همین امر سبب می‌شود او مجدداً به زندگی عادی خود برگردد و از حالت انزوایی که گرفتارش شده، رها شود. این قسمت، یکی از سینمایی‌ترین شگردهای داستان حاضر است^(۲). اما بیشتر تعلیق‌های داستان، چنان‌که اشاره شد، خیلی سطحی و دور از انتظار، منجر به گره‌گشایی شده‌اند؛ از این‌رو، از ارزش سینمایی کافی برخوردار نیستند^(۳).

۵-۲. فرم سینمایی کتاب

۵-۲-۱. زاویه‌ی نگاه، دوربین

در ادبیات، اغلب با دو زاویه‌ی اول شخص یا سوم شخص روبه‌رو می‌شویم؛ اما «در سینما، نقطه‌ی دید به اندازه‌ی ادبیات، دقیق نیست... [اگرچه] گرایش طبیعی در فیلم‌های سینمایی، به سوی داستان‌گویی دانای کل است» (جان تنی، ۱۳۸۱: ۲۳۴).

اگر دوربین سینما را جایگزین چشم انسان به حساب بیاوریم، می‌توان شگردهایی را که در داستان، از زاویه‌ی دید راوی توصیف شده‌اند، با زاویه‌ی چرخش دوربین منطبق کرد. همان‌گونه که دوربین سینما می‌تواند برخی صحنه‌ها را از بالا، برخی دیگر را از

پایین، برخی را از نماهای نزدیک، دور یا متوسط نشان دهد یا نماها را درشت یا کوچک کند، نویسنده هم می‌تواند با تأکیدهای توصیفی خود، تمرکز نگاه خود را بر موقعیتی خاص، نشان دهد. «زاویه‌های دوربین، دقیقاً شبیه الگوی طبیعی دیدن و دقت تماشاگر است. در نظمی که در فیلم‌های اولیه‌ی هالیوود پی‌ریزی شده و به‌صورت سنت درآمده است، صحنه‌ها معمولاً با یک زاویه‌ی هادی یا معرف، نمای کامل، نمای دور و احتمالاً نما از زاویه‌ی بالا شروع می‌شوند. با ایجاد تنش‌های دراماتیک، حواس ما جمع‌تر و به صحنه نزدیک‌تر می‌شود. از نمای متوسط شروع می‌شود و بعد به نمای درشت متوسط و بعد نمای درشت، تبدیل می‌شود. با انتقال توجه ما از یک شخصیت به شخصیتی دیگر، نماهای درشت خاصی که با انتقال توجه و علاقه‌ی ما متناسب است، گرفته می‌شود (نماهای زاویه‌ی بالا و نماهای زاویه‌ی پایین)؛ یعنی نماهایی که از بالای سطح چشم یا از پایین آن فیلم‌برداری می‌شوند، مفاهیم خاصی دارند...» (آرمر، ۱۳۷۵: ۱۲۴ و ۱۲۵).

با این تعاریف، می‌توان زاویه‌ی نگاه راوی را در داستان ارزیابی کرد. در داستان دود پشت تپه، زاویه‌ی نگاه راوی (اول شخص)، در تصویرپردازی‌ها از تنوع برخوردار است؛ مانند دوربینی که از زوایای مختلف، ماجراها و صحنه‌ها را به تصویر می‌کشد. داستان راجع به نوجوانی است که در نهایت، نابینا می‌شود و از آنجایی که این نوجوان نابیناست که داستان را به صورت گذشته‌نگری روایت می‌کند، گاهی عمداً دوربین نگاه راوی، بر روی برخی جزئیات تمرکز (زوم) می‌کند؛ جزئیاتی که حالا به یاد آوردنشان برای راوی نابینا اهمیت خاصی پیدا کرده؛ بنابراین، نمای نزدیک^۱، یکی از نماهایی است که بارها در داستان استفاده شده است. داستان در یک روستا با محیط طبیعی سرسبز و زیبا روایت می‌شود. توصیف پیاپی مناظر طبیعی در قسمت‌های نخستین داستان باعث شده است که دوربین راوی، تصاویر متعددی را نیز از بالا^۲ و در نمای دور^۳ بردارد. همچنین وجود گفت‌وگوهای پیاپی در داستان، برداشت نمای دو نفره‌ی بسته^۴ را نیز ناگزیر ساخته است.

1. Close-up
 1. high angle
 2. long shot
 3. tight shot

۵-۲-۱. نمای نزدیک و خیلی نزدیک^۵. چنان‌که اشاره شد، نماهای نزدیک و خیلی نزدیک برای نابینایی که حالا دیده‌های خود را به یاد می‌آورد، اهمیت خاصی در داستان پیدا کرده است. راوی در برخی قسمت‌ها، به این اهمیت اشاره می‌کند: «پیراهنی را که هنوز خیس نکرده بود، پرت کرد طرفم، پیراهنی سرخ بود با گل‌های درشت آبی که وسطشان سفید بود؛ همان سفیدی‌ای که نقطه‌های ریزش در زمینه‌ی پیراهن دویده بود. [نمای نزدیک از پیراهن]؛ من آن موقع به رنگ و طرح پیراهن، دقت نداشتم. دلیلی نداشت که داشته باشم؛ اما حالا که فکر می‌کنم، همه چیز یادم می‌آید. وقتی این‌طور می‌شود راحت هستم...» (بیرامی، ۱۳۹۱: ۱۱).

مثال دیگری که می‌توان ذکر کرد، هنگامی است که سگ عمونصرت، دست حسن، پسر لطیف را گاز گرفته و دوربین نگاه راوی، از دست حسن، نمای بسیار نزدیک^(۴) را بر می‌دارد: «همان‌طور که آن‌ها حرف می‌زدند، نگاهی به دست حسن انداختم؛ به نظر می‌آمد که پوست دستش کمی خراشیده شده باشد. معلوم بود که بیخودی آن همه پارچه را معطل کرده‌اند...» (همان: ۱۵). نمای نزدیک و خیلی نزدیک، برای رساندن پیام احساسی تصویر یا حالات روحی شخصیت به مخاطب، بسیار مؤثر است و بین تماشاگر و تصویر، درگیری احساسی زیادی خلق می‌کند و بیننده را وامی‌دارد تا فقط روی تصویر و نه چیز دیگری، تمرکز کند.

۵-۲-۱-۲. نماهای دور و خیلی دور^۱. فضای روایت داستان، محیطی روستایی و طبیعی است؛ بنابراین نویسنده هر کجا فرصت یافته، دوربین را به دست راوی داده تا نماهایی کامل (خیلی دور) را از محیط طبیعی روستا بردارد: «...و از صخره‌ای بالا رفت و نشست. - از اینجا ده چه قشنگ دیده می‌شه. آنجا را! بابام را می‌بینی؟» و من نگاه کردم؛ اما عمونصرت دیده نمی‌شد؛ هرچند که خانه‌شان را به خوبی می‌توانستم ببینم و خانه‌های دیگران را هم. طوری که انگار همه‌ی خانه‌ها به هم چسبیده بودند و بام‌ها کوتاه و بلند نبودند و...» (همان: ۱۸).

نمای اثرگذار دیگر، هنگامی است که عزیز خوابی عجیب می‌بیند؛ این خواب، با نمایی دور از صورت یک کودک آغاز می‌شود و سپس این نما، به نمای نزدیکی از صورت کودک و سپس، نمای بسیار نزدیکی از دهان و دست و موه‌های او پیوند

⁴. extreme close-up

⁵. extreme long shot

می‌خورد: «...روبه‌رویم در آن طرف کوچه، بچه‌ای افتاده بود. نمی‌شناختمش. عجیب بود که نمی‌شناختمش؛ شاید همین حسن لطیف بود... دهانش باز بود و دستش، جایی در صحرا را نشان می‌داد. عصرها که باد تندتر می‌وزید، دهانش پر از خاک می‌شد و پر از شن‌های ریز و خار و خس بیابان. غبار خاکستری از خاک هم، روی موهای سیاهش می‌نشست...» (همان: ۱۹). نماهای دور و خیلی دور، نگاهی کلی به موضوع دارند و موقعیت سوژه را در فضا و مکان نشان می‌دهند و در حقیقت، بیانگر رابطه‌ی سوژه با محیط‌اند.

۵- ۲- ۱- ۳. نماهای دو نفره‌ی بسته و متوسط^۱. نمای متوسط، نمایی است که بین دو نمای دور و نزدیک قرار دارد و بیشتر برای نشان‌دادن روابط میان دو یا چند شخصیت به کار می‌رود. در این نما، زاویه‌ی دوربین، تصویر شخصیت‌ها را از زانو به بالا، یا نمای کاملی از آن‌ها را در حالت نشسته، نشان می‌دهد. بسیاری از گفت‌وگوهای داستان حاضر را می‌توان در این نما نشان داد: «...توفیق پشت سر همه ایستاده بود. چیزی نمی‌گفت و ایستاده بود به تماشا. یواشکی کشیدمش کنار. - 'نمی‌خوای بیای؟' گفت: 'صبر کن ببینم چی میشه؟' گفتم: 'چی می‌خواد بشه؟ کمی جرّ و بحث می‌کنند و بعد خسته می‌شند می‌رند...'» (همان: ۱۵). چنین نمایی، فاصله‌ی میان تماشاگر و شخصیت‌ها را کم می‌کند و حسّ همذات‌پنداری بیشتری را به وجود می‌آورد.

مثال دیگری را که می‌توان از نمای متوسط به‌کاررفته در داستان ذکر کرد، هنگامی است که عزیز پدرش را می‌بیند، درحالی‌که شیمیایی شده است. زاویه‌ی نگاه، نمایی متوسط از پدر را نشان می‌دهد؛ سپس این نما، با نمایی نزدیک و حتّی بسیار نزدیک از صورت او پیوند می‌خورد: «به جای اینکه به طرفم بیاید، عقب عقب رفت و باز دست تکان داد. این بار منظورش را فهمیدم. اشاره می‌کرد که از آنجا دور بشوم؛ اما چرا؟... دستش را گرفت جلوی رویش. اشاره می‌کرد که نزدیک نشوم. گفتم: چرا حرف نمی‌زنی؟ خواست چیزی بگوید؛ اما فقط صدای خس‌خسی از گلویش بیرون آمد. با درماندگی زل زدم به صورتش و تازه آن موقع بود که تاول‌های ریز و درشت روی صورتش را دیدم. روی گونه‌ها، نوک بینی، پیشانی و همه جای صورتش، پر از تاول بود...» (همان: ۱۶۱).

^۱. medium shot

۵-۲-۱. نماهای خاص. از آنجایی که داستان از نگاه یک نابینا روایت می‌شود، در برخی قسمت‌ها، مخصوصاً فصل‌های آخر داستان، شاهد بروز نماهایی خاص هستیم که دوربین را و متعاقباً مخاطب را وارد چشم راوی نابینا می‌کند و به مخاطب این امکان را می‌دهد که دنیا را برای لحظاتی از زاویه‌ی نگاه فرد نابینا بنگرد. این مورد به‌خصوص هنگامی که پزشک بیمارستان، قصد بازکردن پانسما چشم‌های عزیز را دارد، نمود پیدا می‌کند: «...دکتر به آرامی پانسما چشم‌هایم را باز کرد و گفت: چیزی می‌بینی؟ [نمای خیلی نزدیک از چشم‌ها]؛ چیزی نمی‌دیدم جز سایه‌روشن‌های مات [نمای تاریک]؛ گفت: آن تابلو را می‌بینی؟ تابلویی که چراغش روشنه. گفتم: نه!» [نمای تاریک] و دست‌هایم را بالا بردم تا بکشم به چشم‌هایم [نمای متوسط]؛ باورم نمی‌شد که پانسما را برداشته باشند. دستی مانع شد. واقعاً چیزی نمی‌بینی؟ پلک‌ها تو به هم بزن؛ پلک زدم [نمای خیلی نزدیک و سپس نمای تاریک]؛ فایده‌ای نداشت...» (همان: ۱۷۹). این تکنیک می‌تواند سبب همذات‌پنداری بین مخاطب و شخصیت شود و حالت تعلیق به وجود آمده را برجسته‌تر کند.

۵-۲-۲. حرکت نگاه - دوربین

در سینما و فیلم، هرگاه جای دوربین فیلم‌برداری تغییر کند و در داستان و قطعه‌ی ادبی، هرگاه نقطه‌ی دید نویسنده یا راوی جابه‌جا شود، به تبع آن، مرکز توجه مخاطب هم تغییر خواهد کرد. چنین حرکاتی با تغییر توجه مخاطب، مفاهیمی را القا و تأثیراتی ویژه را ایجاد خواهد کرد (نک: حیاتی، ۱۳۸۵: ۶۹). «درست همان‌گونه که حرکت شخصیت‌ها تحت انگیزه‌های بیرونی یا درونی خاصی برانگیخته می‌شوند، حرکت دوربین نیز، باید علت دراماتیکی درستی داشته باشد. هر بار که نویسنده به‌عنوان کارگردان به «پان»^۱، «تیلت»^۲، «دالی»^۳ یا نمای «تراولینگ»^۴ اشاره می‌کند^(۵)، باید دلیل موجهی داشته باشد» (ویل، ۱۳۶۵: ۴۳). با این تعاریف می‌توان تغییر حرکت نگاه راوی در داستان دود پشت تپه را با حرکت دوربین در سینما، بازآفرینی و ارزیابی کرد.

1. pan
2. tilt
3. dolly
4. traveling

۵-۲-۱. **نمای جرثقیلی (کرین)**. در صفحه‌ی آغازین داستان، هنگامی که خواب «ننه» از زبان راوی بیان می‌شود، فیلم‌بردار فرضی می‌تواند دوربین را بالای سر جمعیتی که در حال حرکت و پیاده‌روی در دشتی سوزان هستند، تنظیم کند و سپس ارتفاع گرفته و فاصله را با سوژه افزایش دهد. این آینده‌نگر^۵ ابتدایی داستان، اگر با موسیقی وهم‌آمیزی هم همراه گردد، در همان ابتدای فیلم می‌تواند تأثیری شگرف بر مخاطب گذارده و از وقوع حادثه‌ای هولناک در ادامه داستان خبر بدهد: «...اما از کجا باید شروع کنم؟ شاید از خواب ننه و آن دشت سوزان بی‌انتها با آن صخره‌های سیاه و جماعتی که می‌رفتند و پاهایشان سنگ‌خراش می‌شد و به جایی نمی‌رسیدند و نمی‌دانستند هم که نخواهند رسید» (بایرامی، ۱۳۹۱: ۷)^(۶).

۵-۲-۲. **نمای تراولینگ**. نخستین نمای تراولینگ را که می‌توان در داستان مثال زد، زمانی است که عزیز از کنار رودخانه عبور می‌کند و زن‌ها و دخترانی را که کنار آب نشسته و مشغول شستن لباس هستند، از نظر می‌گذرانند که ناگهان شیرین را می‌بیند. می‌توان دوربین را در حرکت افقی در طول رودخانه، با عزیز همراه کرد: «پیچیدم طرف رودخانه. زن‌ها و دخترها نشسته بودند کنار آب. ظرف و لباس می‌شستند و حرف می‌زدند و وراجی می‌کردند. خواستم از کنارشان بگذرم که شیرین را هم بینشان دیدم. داشت لباس می‌شست. روی اجاق کنار دستش، دیگ سیاهی دیده می‌شد...» (همان: ۱۰). این نما به فضایی که تصویر می‌شود، خاصیت زنده‌بودن می‌دهد و مخاطب را در حرکت، با شخصیت همراه می‌کند.

۵-۲-۳. **نمای دالی**. نمونه‌ی به‌کاررفته‌ی این نما را در داستان، می‌توان در قسمتی مشاهده کرد که عزیز، سوار بر ماشین کرم، کم‌کم از ده دور می‌شود. دوربین، سوار بر ماشین، مناظری را که در حال دور شدن هستند، به مخاطب نشان می‌دهد و او را در این سیر و حرکت، با عزیز همراه می‌کند: «پشت به باد نشستم و زل زدم به راهی که از زیر پامان می‌گذشت و به‌سرعت فرار می‌کرد و دور می‌شد و سنگ‌ها و صخره‌هاش و حتی درخت‌های نزدیک دهش، به‌سرعت کوچک و کوچک‌تر می‌شدند» (همان: ۲۸).

^۱ flash forward

۵-۲-۳. دیزالو^۱ و فید^۲

دیزالو و فید، دو حرکت انتقالی در سینما هستند که برای بیان گذر زمان از آن‌ها استفاده می‌شود. در دیزالو، یک صحنه به تدریج، محو و صحنه‌ی دیگر به تدریج آشکار می‌شود. در فید هم، تصویر قبلی به تدریج رو به سیاهی می‌رود و تصویری دیگر، جایگزین آن می‌شود. در داستان حاضر، معمولاً در پایان هر فصل و آغاز فصل بعدی، می‌توان از فید استفاده کرد. از دیزالو هم در این داستان، معمولاً برای نشان‌دادن شتاب‌های مثبت استفاده می‌شود: «...و همان‌طور که من غذا می‌خوردم، با مهربانی نگاهم می‌کرد؛ انگار که سال‌ها بود مرا ندیده بود (دیزالو)؛ ساعتی بعد بابا از راه رسید» (همان: ۱۱۲).

۶. نتیجه‌گیری

اقتباس از متون ادبی و بررسی ظرفیت‌های سینمایی آن‌ها، امری است که به شکل جدی، در حدود یک دهه است که بدان پرداخته شده است. از آنجایی که سینما در شناساندن ادبیات و فرهنگ یک ملت نقشی مهم ایفا می‌کند، اقتباس از متون ادبی و به‌خصوص ژانر کودک و نوجوان، می‌تواند دریچه‌هایی تازه را در انتقال مفاهیم فرهنگی به مخاطبان خود ایفا کند و اثرگذاری آن بیش از دیگر رسانه‌هاست.

دود پشت تپه داستانی است با درون‌مایه‌ی حماسی اعتقادی، که درباره‌ی شیطنت‌ها و در عین حال، رنج‌ها و دغدغه‌های یک نوجوان پانزده‌ساله در دوران جنگ نوشته شده است. کتابی که تا دوره‌ی حاضر، بارها تجدید چاپ شده و همین امر هم نشان‌دهنده‌ی باورپذیر بودن داستان از نگاه مخاطبانش است. در بررسی داستان دود پشت تپه، مشخص شد که نویسنده‌ی کتاب، توانسته است علاوه بر استفاده از عناصر و شگردهای داستانی، با برجسته‌کردن انواع کشمکش و همچنین ایجاد تعلیق‌های فراوان در متن، فراتر از گزارش صرف داستانی، ظرفیت‌های سینمایی شایان توجهی هم برای اثر خود ایجاد کند.

از لحاظ فرم روایی، تک‌گویی‌های درونی، شکل غالب روایت داستانی را تشکیل می‌دهند. پیرنگ داستان، پیرنگی کلاسیک است که در شیوه‌ی روایت، نشانه‌هایی از مینی‌مالیسم و خرده‌پیرنگ را با خود دارد. کشمکش اصلی داستان را، از آنجایی که

1. dissolve

2. fade

جنگ، درون‌مایه‌ی اصلی آن است، می‌توان بیرونی عنوان کرد؛ اما تقریباً تمام کشمکش‌هایی که راوی به‌خوبی از عهده‌ی توصیف آن‌ها برآمده است، درونی هستند. حالت‌های تعلیق داستان، کم نیستند؛ اما جز چند نمونه، نویسنده به‌خوبی از عهده‌ی ایجاد حالت ترس و هول و ولا در مخاطب، برنیامده است. بمباران شیمیایی مردم روستا را که در حقیقت پایه‌ی تمام وقایع اصلی داستان است، می‌توان نقطه‌ی اوج آن به حساب آورد.

در فرم سینمایی کتاب، می‌توان زاویه‌ی نگاه راوی را با زاویه‌ی نگاه دوربین سینما مقایسه کرد. وجود نماهای نزدیک یا خیلی نزدیک، که حالا برای راوی نابینا اهمیت پیدا کرده‌اند، نماهای دور، از محیط طبیعی روستا و نماهای دونفره در صحنه‌های گفت‌وگو، عمده‌ترین تصویرپردازی‌های داستان را تشکیل می‌دهند. از لحاظ حرکت چشم راوی بر صحنه‌ها و مقایسه‌ی آن با دوربین سینما می‌توان به وجود نماهای مختلف از جمله نمای جرتقیلی (کرین)، نمای تراولینگ و نمای دالی در داستان اشاره کرد. شتاب‌های مثبت داستان را هم می‌توان با دو شگرد سینمایی به نام دیزالو و فید، که برای بیان گذر زمان از آن‌ها استفاده می‌شود، نشان داد. در بررسی‌های این‌چنینی، می‌توان موارد دیگری مثل صحنه‌پردازی، انواع مونتاژ، نور و رنگ و... را هم در داستان بررسی کرد که به دلیل محدودیت حجم این مقاله، به زمان و پژوهشی دیگر موکول می‌شود.

یادداشت‌ها

- (۱). داستانی که صرف نظر از داشتن یا نداشتن فلاش‌بک، ترتیب زمانی حوادث را برای مخاطب روشن می‌کند، دارای زمان خطی است (نک: مک‌کی، ۱۳۹۲: ۳۵).
- (۲). از دیگر تعلیق‌ها و گره‌گشایی‌های مهم داستان، می‌توان به صفحات ۱۴۰-۱۴۴ اشاره کرد. زمانی که لطیف، بی‌خبر از مرگ خانواده‌اش در بمباران، روز اوّل عید به روستا برمی‌گردد و کسی جرأت ندارد این خبر را به او بگوید.
- (۳). همچنین به‌عنوان مثال، می‌توان به تعلیق موجود هنگام بازشدن پانسمان چشم‌های عزیز در صفحات ۱۹۰-۱۹۲ داستان یا رفتن عزیز و پدرش به روستا در صفحات ۹۰-۹۷ اشاره کرد.
- (۴). نمایی که از فاصله‌ی خیلی نزدیک به سوژه، فیلم‌برداری می‌شود که در این صورت، فقط جزئی از آن دیده می‌شود یا بخشی از آن، بسیار بزرگ به نظر می‌آید.

(۵). پان: نمایی که در آن دوربین به‌طور افقی به چپ یا راست، حول محوری ثابت می‌چرخد. تیل: نمایی که طی آن، دوربین در موقعیتی ثابت، حول محور عمودی، حرکتی رو به بالا یا پایین انجام می‌دهد. دالی: حرکت دوربین به طرف سوژه یا دور شدن از آن. تراولینگ: در این نما، دوربین، روی زمین و با استفاده از پایه‌ای چرخ‌دار، یا روی ریل، حرکت می‌کند.

(۶). از دیگر مواردی که از نمای جرثقیلی استفاده شده است، می‌توان به صفحه‌ی چهل داستان اشاره کرد. زمانی که عزیز از روی بام، ده را از نظر می‌گذراند؛ اما زیباترین نمای کرین داستان توصیف روز اوّل عید است. زمانی که لطیف خیر مرگ زن و فرزندش را می‌شنود و همه‌ی ده عزادار می‌شوند. دوربین در حالت معلق از بالا، نمایی کامل را از مردمی که نشسته و در حال نوحه‌خوانی‌اند می‌گیرد (نک: بایرامی، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

منابع

- آرمر، آلن. (۱۳۷۵). *فیلم‌نامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*. ج ۲، ترجمه‌ی عباس اکبری، تهران: حوزه‌ی هنری.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: مرکز.
- بایرامی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *دود پشت تپه*. تهران: قدیانی.
- بلکر، آروین آر. (۱۳۸۸). *عناصر فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- بیشاب، لئونارد. (۱۳۸۳). *درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی*. ترجمه‌ی محسن سلیمانی، تهران: سوره‌ی مهر.
- جان تنی، لوییس. (۱۳۸۱). *شناخت سینما*. ترجمه‌ی ایرج کریمی، تهران: روزنگار.
- جهانگیریان، عباس. (۱۳۸۷). «اقتباس؛ راه طی شده، مسیر پیش رو»، در مجموعه‌مقالات *اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات، گردآوری علی اربابی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۱۴-۱۰۳*.
- حسینی، حسن. (۱۳۷۸). *مشت در نمای درشت*. تهران: سروش.
- حنیف، محمد. (۱۳۸۳). *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*. تهران: سروش.
- حیاتی، زهرا. (۱۳۸۳). «تطبیق داستان شیخ صنعان با الگوی فیلمنامه». *پژوهش‌های ادبی*، ش ۳، صص ۴۵-۶۴.

- _____ . (۱۳۸۵). «ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان از دیدگاه شگردهای سینمایی». پژوهش‌های ادبی، ش ۱۱، صص ۵۵-۸۰.
- _____ . (۱۳۸۸). «بازآفرینی تصویرهای مثنوی و غزلیات شمس در سینما. رساله‌ی تحصیلی، دانشگاه تربیت مدرس.
- _____ . (۱۳۹۱). «مقایسه‌ی استعاره‌ی ادبی و استعاره‌ی سینمایی با شواهدی از شعر فارسی». پژوهش‌های ادبی، س ۹، ش ۳۸، صص ۳۵-۵۸.
- _____ . (۱۳۹۳). «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران». نقد ادبی، س ۷، ش ۲۷، صص ۶۹-۹۷.
- خیری، محمد. (۱۳۸۴). اقتباس برای فیلمنامه. تهران: سروش.
- داگلاس، استریت. (۱۳۸۳). رمان‌های کودکان، فیلم‌های کودکان. ترجمه‌ی فتح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- داواک، سسمو. (۱۳۵۲). «پازولینی، فلورستانو واپچینی و دیگران». سینما، ترجمه‌ی کامران شیردل، ش ۵، صص ۵۶-۶۰.
- سینگر، لیندا. (۱۳۸۳). بازنویسی فیلم‌نامه. ترجمه‌ی عباس اکبری، تهران: سوره‌ی مهر.
- ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۷۸). ساختار سینما و تصاویر شعری شاهنامه. تهران: کتاب فردا.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایی. ترجمه‌ی محمد شهبان، تهران: هرمس.
- محسنی، مرتضی و علیرضا پورشبانان. (۱۳۸۸). «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی». ادب‌پژوهی، ش ۹، صص ۱۵۰-۱۲۹.
- مک‌کی، رابرت. (۱۳۹۲). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی. ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). عناصر داستان. تهران: سخن.
- نوبل، ویلیام. (۱۳۸۵). راهنمای نگارش گفت‌وگو. ترجمه‌ی عباس اکبری، تهران: سروش.
- ویل، یوجین. (۱۳۶۵). فن سناریونویسی. ترجمه‌ی پرویز دوابی، تهران: نقش جهان.
- هاشمی، محسن. (۱۳۹۰). فردوسی و هنر سینما: بررسی قابلیت‌های نمایشی شاهنامه فردوسی. تهران: علم.

- Eikhenbaum, Boris. (1973). «*Literature and Cinema*» in *Russian Formalist: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edited by Stephen Bann and John Bowl. Edinburg University Press.
- Mast, Gerald. (1983). *Film/ Cinema/ Movie: A Theory of Experience*. Chicago: University of Chicago Press.
- Şerban, Adriana & Lavour, Jean-Marc. (2011). *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve: Presses Universitaire de Septentrion.