مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

شیوه‌های بازنمایی مؤلف پنهان و خوانندهٔ پنهان در بررسی رمان *گاوخونی* و فیلم اقتباسی آن

علی تسلیمی*
بهروز محمودی بختیاری**
محمود رنجبر***
فخری رسولی گروی****

چکیده

مؤلف پنهان و خوانندهٔ پنهان از مؤلفه‌های الگوی ارتباط روایی است که نقش برجسته‌ای در واکاوی و دریافت عناصر پنهان در متن ایفا می‌کند؛ ازاین‌رو، بررسی آن در آثار هنری از لایه‌های زیرساختی روایت پرده برمی‌دارد و دریچه‌های تازه‌ای را به‌روی فهم مخاطب می‌گشاید. افزون بر آن، نشان می‌دهد که کدام‌یک از رسانه‌های رمان یا فیلم، بهتر توانسته است گره‌های رسانهٔ هم‌عرض خود را در جهت فهم بهتر مخاطب باز کند. رمان *گاوخونی* و فیلم اقتباسی آن نیز از جمله آثاری‌اند که پیرنگ ارائه‌شده در آنها، نه علّی و معلولی، بلکه درونی و سیال است. مخاطب در چنین فضایی باید با رمزگشایی از نشانه‌های متنی به بررسی چگونگی شکل‌گیری نگاه و ذهنیت شخصیت‌ها بپردازد. اقتباس افخمی از رمان *گاوخونی* اقتباسی کاملاً وفادار است و همهٔ عناصر داستان در فیلم هم عیناً تکرار شده‌اند، اما افخمی از این عناصر در جهت ارائهٔ مفاهیم ایدئولوژیک مورد نظر خود سود جسته است. تکرار یکی از این شیوه‌هاست که هم نویسنده و هم کارگردان از آن برای انتقال مفاهیم به مخاطب استفاده کرده‌اند. این پژوهش قصد دارد با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد روایت‌شناختی و میان‌رشته‌ای، به بررسی و تحلیل شیوه‌های بازنمایی مؤلف پنهان و خوانندهٔ پنهان در دو رسانهٔ رمان و فیلم بپردازد و ازآنجاکه نویسنده و خوانندهٔ هر عصری به درون اثر پرتاب می‌شوند و مطابق انتظاراتشان معانی تازه‌ای کشف می‌کنند، در اینجا نیز معانی تازه‌ای از متن روایی *گاوخونی* و فیلم اقتباسی آن برای مخاطب آشکار می‌شود.

کلیدواژه‌ها: روایت، رمان، فیلم، مؤلف پنهان، خوانندهٔ پنهان، *گاوخونی*.

*دانشیار دانشگاه گیلان taslimy1340@yahoo.com
**دانشیار دانشگاه تهران mbakhtiari@ut.ac.ir
***استادیار دانشگاه گیلان mamranjbar@gmail.com
****دانشجوی دکتری دانشگاه گیلان Fakhrirasuli2017@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۶/۶/۵ تاریخ پذیرش: ۹۷/۸/۲۸

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ۸۶، بهار و تابستان ۱۳۹۸

۱. مقدمه

اصطلاح روایت‌شناسی را نخستین‌بار تزوتان تودوروف در کتاب *دستور زبان دکامرون* ابداع کرد که از لحاظ تاریخی برگرفته از دو سنت فرمالیسم روسی و ساختارگرایی فرانسوی است (بارت و دیگران، ۱۳۹۴: ۳). در این نظریه، عقیده بر آن است که روایت، پرداختی زبانی است که نه‌تنها داستان‌گویی را ممکن می‌سازد، بلکه به فهم انسان از جهان نیز یاری می‌رساند. به‌عبارت دیگر، روایت‌پردازی فرآیندی است که به زندگی معنا می‌بخشد و شناخت آن برای درک و فهم پدیده‌ها ضروری است؛ به‌همین‌دلیل، امروزه نظریهٔ روایت در سراسر دنیا به موضوع مطالعهٔ جدی تبدیل شده است و رشته‌های گوناگون به بررسی این نظریه می‌پردازند.

هر روایت دو جزء دارد: داستان و گفتمان. گفتمان متنی است که پیش روی مخاطب است و در آن، روی‌دادها الزاماً به‌ترتیب زمانی یا علت و معلولی ذکر نمی‌شود. گفتمان نمود عینی داستان است، اما داستان رخ‌دادها و کنش‌ها در داستان روایی است که به‌ترتیب زمانی و علی و معلولی در کنار هم قرار گرفته‌اند و از این جهت، می‌توان داستان را با خلاصهٔ کنش برابر دانست. روایی‌بودن متن هم به این معناست که متنْ داستانی را از راه کلام نقل می‌کند. اصطلاحی که برای این نوع داستان‌گویی به‌کار می‌رود ارتباط روایی است. الگوی ارتباط روایی از دل نظریه‌های گوناگون پدید آمده و رشد کرده است. این ارتباط نشان‌دهندهٔ فرآیند انتقال پیام از مؤلف (خطابگر) به خواننده (مخاطب) است (لوته، ۱۳۸۸: ۱۲ـ ۱۳).

رومن یاکوبسن نخستین کسی بود که به ارائهٔ شیوه‌ای برای ارتباط روایی اقدام کرد. طبق شیوهٔ یاکوبسن، در هر ارتباط کلامی، پیامی میان گوینده و مخاطب منتقل می‌شود که ارسال آن به زمینه‌ای کلامی نیاز دارد. این زمینه نظامی از هنجارها و قواعد مشترک میان گوینده و شنونده است (یاکوبسن، ۱۹۶۰: ۶۲). طولی نکشید که برخی نظریه‌پردازان روایت این شیوه را نقد کردند. به‌عقیدهٔ آنان، وجود فرستنده‌ای که شکلی از فاعل خلق‌کننده یا همان نویسنده در سنت‌های ادبی است، پیش‌فرض اصلی شیوهٔ ارتباطی یاکوبسن است. در این نوع ارتباط، پیام از نویسنده ارسال و به خواننده ختم می‌شود و در نتیجه، سخنی از رابطه‌های دیالکتیکی که با استناد به کنش کنشگران و بر مبنای عمل زبان‌شناختی شکل گرفته باشد وجود ندارد (لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۳ـ۴).

پس از یاکوبسن، واین‌بوث[1] ادبیات داستانی را شکلی از ارتباط قلمداد کرد و برای تبیین آن الگوی ارتباط خطی را به‌کار گرفت. در این الگو نیز مانند الگوی یاکوبسن، گوینده پیامی

را به شنونده می‌رساند. در الگویی که واین‌بوث پیشنهاد می‌دهد، خواننده بنیادی‌ترین ویژگی هر ارتباط روایی است و مفهوم معنای ادبی چیزی است که محصول ارتباط راوی و خواننده است. این الگو برای درک آنچه هنگام خواندن رخ می‌دهد راه‌های تازه‌ای فراهم می‌آورد (مارتین، ۱۳۹۳: ۱۱۶). الگوی پیشنهادی بوث به این شکل ترسیم می‌شود:

نویسنده	مؤلف تلویحی	مؤلف درون متن	راوی درون متن	روایت	روایت‌شنو	خوانندهٔ نمونه	خوانندهٔ درون متن	خوانندهٔ واقعی

طبق این الگو، مؤلف و راوی مطابق با فرستندهٔ پیام، روایت مطابق با پیام، و روایت‌شنو و خواننده مطابق با گیرندهٔ پیام در نظریهٔ یاکوبسن هستند.

الگوی بوث به اشکالی کم‌وبیش مشابه در آرای دیگر نظریه‌پردازان روایت نیز مشاهده می‌شود. ازجملهٔ آنها، یاکوب لوته،[۲] نظریه‌پرداز نروژی، است که الگوی ارتباط روایی را به این شکل ارائه کرده است:

مؤلف تاریخی ـــ مؤلف پنهان ـــ راوی ـــ روایت نیوش ـــ خوانندهٔ پنهان ـــ خوانندهٔ تاریخی

در نظریهٔ لوته، مؤلف تاریخی و خوانندهٔ تاریخی از حوزهٔ متن روایی خارج‌اند و فقط چهار عنصر مؤلف پنهان، راوی و روایت‌نیوش و خوانندهٔ پنهان از عناصر درخور بررسی در حوزهٔ روایت هستند. مطابق این الگو، متن روایی در تحلیل روایات نقشی اساسی دارد و «متن روایی، همچون زبان، به‌شکلی غیرمستقیم معنا می‌آفریند» (لوته، ۱۳۸۸: ۲۷). ساختارهای روایی در نظریهٔ روایت معنای متن را می‌آفرینند. آنها علاوه‌بر بسط معانی آفریدهٔ خود، آن معانی را محدود و مرزبندی می‌کنند (همان).

پژوهش پیش‌رو قصد دارد با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای و روایت‌شناختی، به بررسی شیوه‌های ارائهٔ مؤلف و خوانندهٔ پنهان از مجموع کارکردهای ارتباط روایی در گفتمان یا متن روایی رمان *گاوخونی* اثر جعفر مدرس صادقی بپردازد و درعین‌حال، آن را با فیلم اقتباسی *گاوخونی*، ساختهٔ بهروز افخمی، مقایسه کند؛ تا به معانی آفریده‌شده به‌وسیلهٔ کارکردهای روایی متن در دو رسانه دست یابد. الگوی استفاده‌شده در این بررسی هم الگوی ارتباط روایی یاکوب لوته است.

۱.۱. پیشینهٔ تحقیق

مقایسهٔ رمان و فیلم در کشور ما موضوع تازه‌ای است که البته پرداختن به آن در سال‌های اخیر رو به افزایش است. از میان مقاله‌هایی که تاکنون در این حوزه به‌نگارش درآمده‌اند،

می‌توان به مقالهٔ «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایش‌نامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم اینجا بدون من توکلی» (۱۳۹۲) از علیرضا انوشیروانی و عذرا قندهاریون؛ و مقالهٔ «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان، نمونه‌ای حداکثری به اقتباس سینمایی» (۱۳۹۲) نیز از ابراهیم سلیمی کوچی و فاطمه سکوت جهرمی اشاره کرد. نویسندگان این مقاله‌ها ضمن بررسی یک نمونه از اقتباس در سینمای ایران به تحلیل فرآیند آن پرداخته‌اند. در این مقاله‌ها تأکید شده است که حوزهٔ اقتباس یک مطالعهٔ بینارشته‌ای و بینامتنی است که در قلمرو ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد.

دیگر پژوهشی که در این حیطه می‌توان از آن نام برد، مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی» (۱۳۹۴) نوشتهٔ زهرا حیاتی است که رویکرد روایی را مبنای مقایسهٔ خود قرار داده است. بااین‌همه، نگاه او در حیطهٔ بررسی روایی دو رسانه، صرفاً به سیر روایی کنش‌ها و نیز حذف‌ها و افزایش‌های اجزای روایت معطوف است و سخنی از کارکردها و ارتباطات روایی در آن به‌میان نیامده است.

زهرا حیاتی و مونا آل‌سید در مقالهٔ «نقش رسانه در تولید معنا: تحلیل تطبیقی داستان و فیلم داش آکل» به مقایسهٔ تطبیقی داستان *داش آکل* هدایت و فیلم کیمیایی پرداخته‌اند، اما هدف از آن مقاله هم تبیین و توضیح این نکته است که عناصر روایی معناساز در دو رسانهٔ ادبیات و سینما با یکدیگر متفاوت است.

بیشتر پژوهش‌هایی که به بررسی ارتباط روایی در حوزهٔ رمان پرداخته‌اند، به مقولهٔ راوی و زاویهٔ دید توجه نشان داده‌اند. پژوهش‌هایی مانند: «بررسی و تحلیل دو مؤلفهٔ صدای راوی و کانونی‌شدگی در *شازده احتجاب* گلشیری» (۱۳۸۹) از کاظم دزفولیان و فؤاد مولودی؛ «تصویر راوی اعتمادناپذیر در روایت *احتمالاً گم شده‌ام*» (۱۳۹۲) از کرم نائب‌پور و نغمه ورقائیان، و مقالهٔ «زاویهٔ دید و تغییرات راوی در *تهران مخوف*» (۱۳۹۴) از بهناز علی‌پور و پژوهش‌های بسیار دیگر در این مورد و با این رویکرد.

و در نهایت، باید از پژوهش سعید حسام‌پور و سیدفرشید سادات‌شریفی با عنوان «خوانندهٔ نهفته در متن در سه داستان ادب پایداری از احمد اکبرپور» (۱۳۹۰) نام برد. نویسندگان این مقاله، از دیدگاه چمبرز،[۳] به بررسی داستان‌های کودک در ژانر ادبیات پایداری پرداخته‌اند.

با بررسی مقالات یادشده، به‌جرئت می‌توان ادعا کرد که نوشتار پیش‌رو، نخستین پژوهشی است که قصد دارد شیوه‌های بازنمایی مؤلف و خوانندهٔ پنهان را در دو رسانه

بررسی کند. این پژوهش بر این پیش‌فرض مبتنی است که بررسی الگوی ارتباط روایی ذیل مؤلف پنهان و خوانندهٔ پنهان می‌تواند معانی تازه‌ای از متن روایی *گاوخونی* و نیز فیلم اقتباسی آن به‌روی مخاطب بگشاید.

۲. مؤلف پنهان/ خوانندهٔ پنهان

مؤلف تاریخی و خوانندهٔ تاریخی شخصیت‌هایی ملموس و واقعی هستند که هیچ تعلقی به اثر ادبی ندارند. نویسندهٔ تاریخی (واقعی)، در زمان آفرینش اثر خود شخصیت ثابتی دارد، اما خواننده‌های واقعی و تاریخی او، در جایگاه دریافت‌کنندگان پیام، در گذر زمان تغییر می‌کنند. همین مسئله می‌تواند علت دریافت‌های گوناگون و متفاوت از یک اثر ادبی در طی زمان باشد؛ بنابراین، رابطه‌ای دیالکتیک میان نویسنده و خواننده برقرار می‌شود که در مکتب کنستانس[۴] «افق انتظارات» نامیده شده است. نویسنده افق انتظارات خواننده را تغییر می‌دهد و خواننده هم می‌تواند با دریافتی فعال از متن بر تولیدات ادبی اثرگذار باشد. این همان رابطه‌ای است که در الگوی یاکوبسن نقد شده است؛ زیرا در الگوی مزبور، نویسنده خلق‌کنندهٔ محض اثر است و صرفاً او می‌تواند فرستندهٔ پیام به‌سوی گیرنده باشد. این ارتباط از نویسنده شروع و به خواننده ختم می‌شود. در اینجا دیگر سخن از رابطه‌ای دیالکتیک در دو طرف نمودار، که طبق کنش-های زبانی کنشگران شکل گرفته باشد، در کار نیست (کیونز، ۱۹۷۲: ۲۶).

در الگوهای بعدی ارتباط روایی، از جمله الگوهای بوث و لوته، ساختار جمله نمایندهٔ نوعی داوری ارزشی است که در اثر خواندن و تحلیل یا لحن سخن می‌توان بدان پی برد؛ به‌بیان دیگر، گزینش‌های ساختاری منسجم در متن، نوعی داوری ارزشی ایجاد می‌کند که هرکدام می‌تواند نمایانگر ذهنی متمایز باشد.

با آفرینش اثر ادبی، نویسندهٔ تاریخی من دوم خود را، که همان مؤلف پنهان است، در اثر منعکس و دلالت معنایی کل اثر ادبی را معرفی می‌کند. این من دوم تولیدکنندهٔ اثر ادبی است که تصویر خواننده‌ای ذهنی را، که به‌مثابهٔ تصویری است از یک دریافت‌کنندهٔ آرمانی که معنای کل اثر را طی فرآیند خوانش فعال عینیت می‌بخشد، به‌وجود می‌آورد و تولید خود را به او انتقال می‌دهد؛ بنابراین، نویسنده و خوانندهٔ انتزاعی، درون اثر ادبی جای می‌گیرند، بدون آنکه در اثر معرفی شوند. آنها هرگز به‌طور صریح افکار و اندیشه‌های خود را بیان نمی‌کنند. مؤلف پنهان ذهنیت حاکم بر کل اثر را تعیین می‌کند و سرچشمهٔ

هنجارهای موجود در اثر به‌شمار می‌رود. طرح متن میان نویسنده، خواننده و محتوای موجود رابطه برقرار می‌کند. گرچه رابطهٔ مولف پنهان و واقعی با یکدیگر پیچیدگی روان‌شناختی زیادی دارد، غالباً آن دو را از یکدیگر جدا نمی‌دانند و می‌توان جایگزین‌شدن نویسندهٔ پنهان به‌جای نویسندهٔ تاریخی را با نظریه‌های زبان‌شناسی توجیه کرد. نویسنده، زمانی که ناچار است از میان ساختارهای زبانی موجود برخی را برگزیند، بخشی از اختیار خود را از دست داده است؛ زیرا غالباً هنجارهای موجود در جامعه و ارزش‌های فرهنگی خاصی به گفته‌هایش نفوذ می‌کنند؛ بنابراین، می‌تواند در نوشته‌اش عقاید، نگرش‌ها و عواطفی را بیان کند که حتی با زندگی واقعی‌اش در تضاد باشد. بیان شخصی نویسنده منحصراً با معانی اجتماعی‌ای ساخته می‌شود که با گزینش‌های بیانی او پیوند دارد (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۰؛ فاولر، ۱۳۹۰: ۱۱۰ـ۱۱۱).

بااین‌همه، نویسنده همیشه پاسخ خوانندهٔ پنهان ویژه‌ای را در ذهن خود مجسم می‌کند. معنایی که از متن دریافت می‌شود، تنها در بافت ذهنی مؤلف پنهان منحصر نیست، بلکه نویسندهٔ واقعی همواره در ذهن خود خواننده‌ای را متصور است که امبرتو اکو آن را الگومند می‌نامد: «خوانندهٔ الگومند چیزی نیست، مگر تصویری که سازندهٔ داستان (هنگام آفرینش داستان در ذهن خود) خلق می‌کند تا حرف‌های خود را به‌کمک وی سامان دهد» (آدام، ۱۳۸۳: ۱۲۴). خواننده امکانی است استعلایی که هنوز تحقق نیافته و فقط در فرآیند خواندن وجود دارد و تغییر می‌پذیرد (همان).

۳. مؤلف و خوانندهٔ پنهان در رمان *گاوخونی*

اکنون، به بررسی آنچه مؤلف پنهان و خوانندهٔ پنهان، به‌مثابهٔ زیرساخت روایت در رمان و سپس فیلم *گاوخونی* به مخاطب عرضه می‌کنند می‌پردازیم؛

رمان *گاوخونی* مدرس صادقی داستانی است ذهنی، که روایت آن در فضایی سوررئال شکل گرفته است. داستان رمان فصل به فصل پیش می‌رود و داستان به‌صورت تکه‌تکه تعریف می‌شود و هر تکه در یک فصل می‌گنجد. رابطهٔ این تکه‌های داستانی و رخدادها و کنش‌های صورت‌گرفته در داستان، با یکدیگر واقع‌گرا و بر پایهٔ روابط علّی و معلولی نیست، بلکه این روابط معمولاً درونی است. راوی اول‌شخص این رمان جهان را از نگاه خود تفسیر می‌کند؛ زیرا روایت در ناخودآگاه او جریان دارد. در چنین فضایی، خواننده هدف بازتاب نگاه راوی به دنیای

پیرامونش است و باید با رمزگشایی از نشانه‌های متنی به بررسی چگونگی شکل‌گیری نگاه و ذهنیت راوی بپردازد؛ بدین‌منظور، ابتدا باید در رخدادها و تصاویر نامرتبط لایهٔ ظاهری روایت تأمل کرد تا به نمادین‌بودن عناصر پدیدآورندهٔ رخدادها پی برد. پس از رسیدن به این پیش‌فرض، می‌توان دریافت که چیدمان عناصر داستانی تصادفی و بی‌معنا نیست، بلکه حاصل پیرنگی استعاری است که نتیجهٔ هم‌نشینی مجموعه‌ای از رخدادها و اجزای به‌ظاهر نامرتبط است که در محور جانشینی وقایعی پنهان شده‌اند که در سطح پیرنگ واقعی و رویین داستان هستند (یزدخواستی و مولودی، ۱۳۹۱: ۱۶۸).

در رمان *گاوخونی*، تنها یک مشاهده‌کننده وجود دارد که همان راوی رمان و راوی ذهنی است. این شخص ایدئولوژی خاصی، به مفهوم سیاسی، فلسفی و فکری، ندارد. آبشخور حرف‌های او بیشتر جنبه‌های پنداری و روان‌شناختی است، اما مفاهیم ایدئولوژیکی را هم می‌توان از زیرساخت سخنان دیگر شخصیت‌ها در داستان دریافت. راوی مورد بحث، درباب آنچه می‌بیند اظهارنظر، تفسیر و قضاوت می‌کند. آنچه مخاطب می‌بیند نیز از دریچهٔ ذهن این راوی است. روایت رمان با رؤیای راوی آغاز می‌شود که تقریباً یک‌سال پس از مرگ پدر است. سپس، راوی، با بازگشت به کودکی خود، رخدادها را روایت می‌کند، اما در قسمت نهایی، مرز بین خواب و بیداری شکسته می‌شود و راوی در زمان حال و در خواب و بیداری با پدر مردهٔ خود مواجه می‌شود. او در مغازهٔ زاینده‌رود پدر خود را می‌بیند که در گوشه‌ای ایستاده و لبخند می‌زند:

> پدرم به ریش این برادرزن تازه‌به‌دوران‌رسیدهٔ من از ته دل می‌خندید، اما او آدم ملاحظه‌کاری بود- چه تا وقتی که زنده بود که ملاحظهٔ مادرم را می‌کرد و چه حالا که مرده بود و ملاحظهٔ عروسش را می‌کرد و بلندبلند نمی‌خندید (مدرس صادقی، ۱۳۹۴: ۴۶).

در این نمونه و نمونه‌های بسیار دیگر که در این رمان بدان‌ها برمی‌خوریم، مخاطب از روی نشانه‌های متنی به این نتیجه می‌رسد که این فقط راوی است که پدر را می‌بیند و دیگر شخصیت‌ها از وجود او در مغازه بی‌خبرند. در اینجا، تناقضی میان آنچه نویسندهٔ پنهان و آنچه راوی- مشاهده‌کننده نمایش می‌دهد، به‌وجود می‌آید که درخور بررسی است. نویسندهٔ پنهان در اینجا فراتر از شخصیت، مشاهده‌کننده و راوی قرار دارد و رفتار و افکار آنها را کنترل و هماهنگ می‌کند. تناقض موجود میان آنچه نویسندهٔ پنهان و راوی- مشاهده‌گر ارائه می‌کنند، مبین این است که بایستی جاهای خالی و تناقضات متن را از روی نشانه‌های زیرمتنی غیرکلامی پر کرد. از طریق یافتن برخی رمزگان‌ها در متن می‌توان به وجود مؤلف و خوانندهٔ

پنهان در آن پی برد. شخصیت‌های تکرارشونده و پرکاربرد داستان و تعاملات و تضادهای آنان با یکدیگر، تکرار چندبارهٔ برخی عبارات و جملات، برخی تفکرات ایدئولوژیکی در متن، که گفت‌وگوها و کلامی که بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شود آنها را به مخاطب عرضه می‌کند، برخی توصیفات و کارکرد آنها در داستان و سرانجام، زاویهٔ دید متن، از عناصری هستند که سرنخ‌های لازم را مبنی بر حضور مؤلف و خوانندهٔ پنهان در متن به مخاطب ارائه می‌کنند. می‌توان برخی از این عناصر و رمزگان زیرساختی را در رمان *گاوخونی* جست‌وجو کرد:

۱.۳. واژه‌ها و عبارات پرکاربرد در رمان و تضاد و تعامل آنها با یکدیگر

تکرار یکی از مفاهیم روایت است که بعدی محتوایی نیز دارد. تکرار می‌تواند به‌شکل‌های متفاوتی در روایت به‌کار رود، اما مهم‌ترین این اشکال را می‌توان در دو حالت خلاصه کرد: اول، تکرار کلمات (فعل، اسم، صفت)، حالت، واکنش و...، و دوم، تکرار رخدادها و صحنه‌ها در متن روایی، به‌گونه‌ای که تقریباً یکسان به‌نظر برسند (لوته، ۱۳۸۸: ۸۴–۸۵). در رمان *گاوخونی* هر دو حالت را می‌توان مشاهده کرد. تکرار مداوم و گاه نامعمول واژه‌هایی که در رمان پرکاربرد هستند، ممکن است دلیل بر دوبُعدی‌بودن این واژه‌ها باشد: به این‌معنا که علاوه‌بر ظاهر واژه، که سطح روساختی آن را شکل می‌دهد، معنا و تأویلی را در زیرساخت آن می‌توان جست‌وجو کرد. از عناصر پرکاربرد متن پدر، زاینده‌رود، باتلاق، اصفهان، تهران و آقای گلچین هستند. این عناصر، گاه در تضاد ارزشی با یکدیگر قرار می‌گیرند و گاه با هم ادغام می‌شوند. اصفهان شهری است قدیمی و سنتی که یادآور پدر است و به‌همین‌دلیل، راوی مدام به‌دنبال فرصتی برای فرار از آن است و برعکس تهران شهری است مدرن که به‌قول راوی، کاری با او ندارد و به‌همین‌دلیل در آن احساس آرامش می‌کند، اما در پایان داستان، اصفهان و زاینده‌رود و باتلاق گاوخونی با تهران و محلهٔ لاله‌زار و کافهٔ قدیمی در هم می‌آمیزند و یکی می‌شوند.

پدر و آقای گلچین نیز، که دو تن از شخصیت‌های پرکاربرد داستان هستند، چنین رابطه‌ای دارند. راوی در ابتدای داستان، به تضاد پدر و گلچین اشاره می‌کند و آنها را به روال معمول، دو شخصیت مستقل از هم نشان می‌دهد (رک: مدرس صادقی، ۱۳۹۴: ۶)، اما در فصل شانزدهم، یادآوری می‌کند که یاد گلچین و یاد پدر، همیشه با هم همراه بوده و او را آزار می‌داده است:

> در تمام سال‌های دبیرستان، با اینکه دبیرستان چسبیده به دبستان بود، یک‌بار هم گلچین را ندیده بودم و بعد هم که آمده بودم تهران، هیچ حتی به فکر او هم نبودم، اما از پارسال که پدرم مرد، یاد او اغلب با یاد پدرم قاطی بود و اذیتم می‌کرد (همان، ۶۸).

پدر همیشه در رودخانه شنا می‌کند و گلچین که معلم راوی است هم قهرمان شناست و در همه‌جای رودخانه شنا کرده است. در ابتدای داستان، در خوابی که راوی می‌بیند، پدر در رودخانه غرق می‌شود، اما در ابتدای فصل هفتم، راوی بیان می‌کند که پدرش توی رودخانه غرق نشد، پشت میز خیاطی‌اش مرد. در فصل شانزدهم، مخاطب می‌فهمد که برخلاف انتظار، گلچین در رودخانه غرق شده است. این ارتباطات غیرعادی در رمان، خطابی است به خوانندهٔ پنهان یا الگومند و بنابراین، مخاطب را برمی‌انگیزد تا با کشف و دریافت لایهٔ زیرساخت متن، از راز ارتباطات شخصیت‌ها پرده بردارد.

آب و مشتقات آن، رودخانه، زاینده‌رود، باتلاق و... از عناصری است که در کتاب فراوان به‌کار رفته است. فقط در صفحات ۶ و ۷ کتاب، کلمهٔ آب و متعلقات آن، چهارده‌بار تکرار شده‌اند. آب چنان عنصر مهمی در داستان و برای شخصیت‌هاست که پدر راوی حاضر به ترک خانهٔ قدیمی اجاره‌ای‌اش نیست، فقط به این دلیل که نزدیک رودخانه است:

> اما او به آن انس داشت، چون‌که این خانه نزدیک رودخانه بود و تا همین اواخر هم که دیگر مدتی بود نمی‌توانست برود توی آب، به هوای رودخانه بود که آنجا بود و برای همین بود که از آن خانه دل نمی‌کند (همان، ۳۲).

حتی پس از مرگ پدر، راوی نام مغازهٔ پدر را زاینده‌رود می‌گذارد که با عنصر آب پیوند دارد. با توجه به تکرار غیرعادی این کلمه، می‌توان گفت که قطعاً این آب با معنای مورد نظر مؤلف پنهان در متن رابطه دارد و معنایی نمادین را در خود جای داده است. در اساطیر بیشتر ملت‌های جهان آب سرچشمهٔ حیات است و با عنصر زایش و زندگی و به‌تعبیر رساتر با جنس مادینه پیوند دارد و دارای اصلی زنانه است (ادواردو سرلو، ۱۳۸۹: ۹۳)؛ حتی در جایی از داستان، زاینده‌رود آشکارا به زنی مانند شده است (ر.ک: مدرس صادقی، ۱۳۹۴: ۶۰).

علاوه‌بر تکرار شخصیت‌های پرکاربرد، تکرار برخی از جملات و واحدهای زبانی در این داستان نشانه‌هایی از وجود یک پیرنگ استعاری در زیرساخت داستان است: در فصل شانزدهم، وقتی دفتردار مدرسه خبر مرگ گلچین را به راوی می‌دهد، جملهٔ «پر از گردابه» را چندبار تکرار می‌کند:

> این رودخانه هم درسته که آب چندانی نداره، ولی پر از گردابه. اینو که می‌دانید؟ گفتم: بله شنیده بودم. چندبار گفت: پر از گردابه. نفس بلندی کشید و سرش را تکان داد (همان، ۷۴).

و در جملهٔ پایانی همین فصل می‌گوید:

از توی یکی از کلاس‌ها صدای تکبیر می‌آمد ـ یک‌صدا و بلند (همان).

بیان چندبارهٔ جملهٔ «پر از گردابه»، با بُعد منفی‌ای که کلمهٔ گرداب، در نقش کهن‌الگویی‌اش در ذهن مخاطب دارد، قطعاً منظوری ایدئولوژیک یا روان‌شناختی در پی دارد. شنیده‌شدن صدای دسته‌جمعی و بلند تکبیر، که معمولاً پس از ذکر جمله‌ای تأثیرگذار در فرهنگ ما به‌کار می‌رود، نشانه‌ای از برجسته‌شدن سخن دفتردار در این متن است؛ بنابراین، شیوهٔ روایت داستان در این رمان، که تکرار هم جزئی اساسی از آن است، در شکل ارائهٔ مضامین آن اهمیت دارد. تکرارهای یادشده معمولاً در ناخودآگاه جمعی بشر جای دارند؛ زیرا داستان از نمادهای همگانی بهره می‌گیرد و نویسنده با این کار تلاش می‌کند به خوانندگانی که از این نمادها باخبرند بیندیشد. آنها با این نمادها به روحیات خاص راوی نزدیک‌تر و با او هم‌صدا می‌شوند.

۳. ۲. مفاهیم ایدئولوژیک نسبتاً آشکار در گفت‌وگوها

برخی از مفاهیم نهفته در متن را می‌توان از خلال گفت‌وگوهای آشکار شخصیت‌ها با یکدیگر دریافت. یکی از این موارد، شیوهٔ برخورد روایت داستانی با واژه و شخصیت زن است. چنان‌که اشاره شد، بسیاری از واژگان تکرارشده در این داستان را می‌توان نمادی از زن و جنس مادینه دانست. روایت برخوردی دوگانه با مفهوم زن دارد. در زیرساخت داستان، شخصیت‌ها گرایش عجیبی به مفهوم «زن» دارند. علاقهٔ آنها و به‌خصوص پدر به آب و زاینده‌رود را می‌توان تأکیدی بر داستان عشق او به زن لهستانی دانست، اما در چند نقطه از متن، می‌توان نشانه‌های بی‌اهمیت‌بودن «زن» را از خلال گفت‌وگوها و سخنان پدر دریافت. پدر راوی همیشه با همسرش در تضاد است. راوی مادر را صرفاً زمانی توصیف می‌کند که در حال غرزدن به رفتار پدر است:

> اصلاً هیچ‌وقت ندیده بودم آن دو تا مثل دو تا آدم با هم حرف بزنند. همیشه یا بی‌صدا و بی‌حرکت هرکدام گوشه‌ای کز می‌کردند و انگار که با هم قهر بودند یا با هم جر و بحث می‌کردند و سر همدیگر داد می‌زدند (مدرس صادقی، ۱۳۹۴: ۱۸).

پدر راوی زنش را با صفت «ضعیفه» خطاب می‌کند (همان، ۲۸)؛ همچنین، نگاه او را به زن، در خوانش این بیت فردوسی از زبان او می‌شنویم: «زن و اژدها هر دو در خاک به/ جهان پاک از این هر دو ناپاک به» (همان، ۹۲)؛ و بلافاصله جملهٔ بعد: «خشایار یادداشت برداشت» (همان)، بُعدی به‌مراتب تأکیدی به این شعر می‌دهد. راوی نیز برخوردی

دوگانه‌ای با واژه و مفهوم «زن» دارد. در زیرساخت داستان ـاگر چنان‌که اشاره شد، آب و زاینده‌رود را نمادی از زن و جنس مادینه بگیریمـ همواره شاهد فرار و گریز راوی از آن هستیم، اما در روساخت و سطح آشکار متن، گرایش راوی را به جنس زن می‌بینیم:

> ... اما حالا دیگر نه از دست او دل‌خور بودم و نه از دست دخترهای دیگری که بعد از او یکی‌یکی کنفتم کردند و ولم کردند (یا ولشان کردم). من توی فکر خیلی‌ها بودم و دنبال خیلی‌ها افتاده بودم. این‌کار کنفتی داشت، اما به کنفتیش می‌ارزید (همان، ۵۲).

در اینجا، راوی با بیان خاطرات گذشتهٔ خود از ارتباطش با دختران دیگر، از گرایش ناخودآگاهانهٔ خود به «زن» پرده برمی‌دارد، مسئله‌ای که محتوای آن با افق انتظارات دوره‌های مختلف تغییر می‌کند و همین اصل تغییر دیدگاه و ایدئولوژی دراین‌باره نشان می‌دهد که نویسنده مسئلهٔ قابل توجه خوانندهٔ پنهان را طرح کرده و نظر او را در متن به‌گونه‌ای پنهانی تأمین کرده است.

٤. رویکردهای ارتباط روایی در فیلم گاوخونی

فیلم گاوخونی، اثر بهروز افخمی، به‌عقیدهٔ بسیاری از صاحب‌نظران، روایت دوبارهٔ رمان به‌همراه تصاویر است و حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد، ازاین‌رو می‌توان آن را از نوع تلاقی یا اقتباس وفادار دانست. افخمی در این اقتباس، تمام ویژگی‌های رمان مدرس صادقی را حفظ کرده است. نوع گفتمان و در نتیجه مفاهیم ایدئولوژیکی، فرهنگی و روان‌شناختی رمان در فیلم هم تکرار شده است. افخمی دوسوم فیلمش را از شیوهٔ روایت مستقیم و تک‌گویی روی فیلم استفاده کرده است. راوی رمان در فیلم هم عهده‌دار روایت روی تصاویر است. در چشم‌انداز کلی، فیلم افخمی رمانی به‌همراه تصاویر است؛ حتی، عبارت «رمانی از جعفر مدرس صادقی» که پیش از شروع فیلم، بر پردهٔ سینما ظاهر می‌شود، تأییدی است بر اینکه این فیلم نه «بر اساس» رمان، بلکه «از روی رمان» ساخته شده است. بااین‌همه و با وجود آنکه در نگاه کلی چنین به‌نظر می‌رسد که فیلم افخمی از رمان فراروی نکرده و در حد همان کلمات و تصاویر محدود مانده است، بسیاری از صاحب‌نظران این حوزه معتقدند که تفسیری صددرصد وفادارانه در اقتباس غیرممکن است (برای نمونه ر.ک: سابورو، ۱۳۹۵: ۱۰ـ۱۱). دلیل این امر آن است که اکثر پژوهشگران اقتباس را هنری بیناهنری تلقی می‌کنند و آن را ایجادکنندهٔ دو بدعت در نظریه‌های زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسی قرن بیستم می‌دانند: نخست اینکه، درحالی‌که کلمات و تصاویر به یکدیگر ترجمه‌پذیر نیستند، اقتباس

آنها را ترجمه‌پذیر می‌داند؛ و بدعت دوم این است که در اقتباس، شکل و محتوا از یکدیگر جدا می‌شوند و شخصیت‌ها، پیرنگ‌ها، فنون بلاغت و درون‌مایه، بدون توجه به شکل، در محتوا خلاصه و به فیلم منتقل می‌شوند (الیوت، ۱۳۹۴: ۱۸۱)؛ افزون‌براین، سینما به‌علت داشتن امتیازات سبکی، علاوه‌بر بُعد روایی، که گاهی در خدمت روایت فیلم و جهت‌دهی به آن قرار می‌گیرد، از دست‌مایهٔ ارائهٔ امکانات تصویری و مفهومی بیشتری برخوردار است.

۵. نگاهی به فیلم گاوخونی

فیلم گاوخونی ـ‌چنان‌که گفته شد‌ـ از لحاظ گفت‌وگو و لحن بیان، همان داستان *گاوخونی* است و چیزی فراتر از آن ندارد،[۵] اما امکانات سینمایی که افخمی فراتر از رمان بدان‌ها دسترسی دارد، سبب شده که در برخی از صحنه‌ها، بتواند بهتر و بیشتر ایدئولوژی موردنظر خود را به مخاطب منتقل کند. سخنان روی تصاویر، تفسیر و سپس تفسیری تصویری به مخاطب عرضه کرده است. بااین‌همه، ازآنجاکه زبان فیلم برخلاف ادبیات از تصاویر شکل گرفته است، افخمی در فرآیند انتقال ذهنیات راوی، نتوانسته است تصویری سینمایی از آن ارائه کند. ناچار، در انحصار استفاده از راوی اول‌شخص در فیلم مانده است و یگانه ابتکاری که به خرج داده و البته آن‌هم جای بحث فراوان دارد، خوانش تصاویر از دریچهٔ چشم دوربین است که در اینجا راوی داستان را تداعی می‌کند. در فیلم افخمی، مؤلف، هنرپیشه‌ها، دوربین و...، همه و همه، محو می‌شوند و فقط متن باقی می‌ماند.

قبل از شروع فیلم، یک راوی ناشناس، که با راوی داستان متفاوت است، با صدای خارج داستانی،[۶] دربارهٔ زاینده‌رود و گاوخونی صحبت می‌کند و می‌توان این آغاز خاص را پیش‌درآمدی دانست که بر اهمیت این دو عنصر در فیلم تأکید دارد و انتظاراتی در مخاطب ایجاد می‌کند. وجود بازیگرانی چون عزت‌الله انتظامی، بهرام رادان، بهاره رهنما و... مخاطب را به تماشای فیلم ترغیب می‌کند و نوید تماشای فیلمی جذاب و پرماجرا را می‌دهد که البته این انتظار در نهایت عقیم می‌ماند.

نمای ابتدایی فیلم، تصویری از داخل اتومبیلی در حال حرکت است که نمای خیابان و اتومبیل‌های روبه‌رو و صحنه‌های کناری را نشان می‌دهد. مخاطب پس از مدت کوتاهی متوجه می‌شود که تصاویر ضبط‌شده توسط دوربین، نمای نقطهٔ دید ذهنی[۷] است. دوربین س‌پس به‌سمت راست می‌چرخد و همراه با صدای راوی که می‌گوید: «سی‌وسه‌پل از فاصله‌ای

نه چندان دور پیدا بود و از نور ماه روشن بود...»، بیننده هم تصویر نه‌چندان دور سی‌وسه‌پل را بر فراز زاینده‌رود می‌بیند؛ درحالی‌که فضای قاب، برخلاف آنچه که راوی توصیف می‌کند، روز است. با این تضاد، کارگردان به بیننده هشدار می‌دهد که تصاویر نقش‌بسته بر قاب، در طول فیلم، الزاماً همان‌هایی نیستند که راوی بیان می‌کند؛ بنابراین، ما دو نوع روایت را در داستان *گاوخونی* می‌بینیم: روایتی که راوی آن را بیان می‌کند و روایت تصویری که بر عهدهٔ قاب‌ها و نماهاست. زاینده‌رود و سی‌وسه‌پل از همین ابتدای داستان، با پیشینهٔ ذهنی‌ای که راوی ابتدایی فیلم از زاینده‌رود و باتلاق گاوخونی می‌دهد، به‌مثابهٔ درون‌مایه‌ای بااهمیت مطرح می‌شوند و نقش فعالی در کنش‌ها و اتفاقاتِ در حال حدوث می‌یابند.

در دوسوم ابتدای فیلم، کارگردان از برداشت‌ها و نماهای بلند در روایت فیلم استفاده می‌کند و یک‌سوم پایانی فیلم، دقیقاً برعکس است؛ یعنی، نماها به‌شدت کوتاه و فشرده می‌شوند. این ترکیب برداشت‌های بلند با نماهای کوتاه‌تر، توازی و تقابل‌هایی را میان قسمت‌های ابتدایی، میانی و پایانی فیلم سبب شده است.

استفاده از برداشت‌های بلند، معمولاً به قصد تأکید روی بازی، نورپردازی، صحنه‌آرایی و کلاً میزانسن فیلم صورت می‌گیرد، اما در فیلم گاوخونی، به‌نظر می‌رسد این‌کار به‌قصد ایجاد تعلیق میان خواب و بیداری و کش‌دارکردن این لحظات صورت گرفته باشد؛ و البته تأکیدی را هم که بر میزانسن رودخانه در بیشتر این صحنه‌ها شده است نمی‌توان از نظر دور داشت.

بیشتر نماهای قسمت‌های ابتدایی و میانی فیلم، با محوشدن‌های[۸] ناگهانی به نماهای بعدی متصل می‌شوند؛ به‌طوری‌که در این قسمت‌ها، این نوع پرش به نمای بعد، به قاعده‌ای ساختاری تبدیل شده است. این تمهیدات به‌منزلهٔ نقطه‌گذاری میان هر بخش با بخش بعدی است و بخش متمایزی از فضا، زمان و کنش روایی ارائه می‌دهد. در سنت فیلم‌سازی کلاسیک، از این تمهیدات برای نشان‌دادن حذف بخشی از زمان استفاده می‌کنند (بردول و تامسون، ۱۳۹۲: ۲۷۸).

یکی دیگر از ویژگی‌های خاص فیلم، نحوهٔ حرکات لرزان دوربین روی دست فیلم‌بردار است. این حرکات لرزان، که به یک ویژگی سبکی در فیلم تبدیل شده است، علاوه‌براینکه نشان‌دهندهٔ زاویهٔ اول‌شخص است و نقش شخصیت اصلی را دارد، به فیلم هم بُعدی مستندگونه داده است. روایت فیلم به‌شدت محدود است و بدون استثنا مخاطب تنها چیزهایی را می‌بیند و می‌شنود که شخصیت اصلی دیده یا شنیده باشد، اما عمق اطلاعات داستان محدود نیست و روایت، علاوه‌بر نماهای نقطهٔ دید شخصیت اصلی، به درون ذهن او

هم نفوذ کرده و گفتار درونی و تصورات ذهنی او را هم برای مخاطب بازگو می‌کند. به‌طورکلی، می‌توان گفت کارگردان گاوخونی، با استفاده از حرکات دوربین و کیفیت نماهای ارائه‌شده، قصد ارائهٔ معانی پنهان مورد نظر خود را در زیرلایهٔ روایت داشته و این‌کار را با استفاده از شیوه‌های ذیل به اجرا درآورده است:

۵. ۱. تأکید و تکرار

مفهوم تکرار، علاوه‌بر داستان، درباب فیلم هم مصداق دارد، اما شکل و کارکردهای آن با داستان منثور تفاوت‌هایی اساسی دارد. به‌طورکلی، فرآیند تولید فیلم، تثبیت مجموعه‌ای از تکرارهاست. قاب‌های پشت‌سرهم، که ظاهراً هم‌سان به‌نظر می‌رسند، درحالی‌که با یکدیگر بسیار متفاوت‌اند، کنش فیلم را هم‌زمان و منسجم جلوه می‌دهند، اما آن بُعد تکرار که تا حد زیادی با داستان منثور و رمان شباهت دارد، وجهی است که سینما به‌دلیل جنبهٔ داستانی‌اش دارای آن است، و به بُعد روایی‌دادن به این رسانه کمک کرده است. عناصری از فیلم که برای مخاطب آشنا هستند، پیشتر معرفی و حالا تکرار می‌شوند و با عناصر جدید ترکیب می‌گردند و کارکردهای روایی خاصی می‌آفرینند. تکرارِ نمایش یک شیء واحد بر پرده وزن خاصی تولید می‌کند که نشانهٔ جداشدن آن شیء از منبع بصری آن و تأکید بر معانی انتزاعی‌تری است که قطعاً از خود آن شیء در فیلم معنی‌دارتر است (لوتمن، ۱۳۹۲: ۷۸؛ لوته، ۱۳۸۸: ۸۸).

رودخانه و متعلقات آن را می‌توان پرکاربردترین عنصر تکرارشونده در فیلم دانست. این تکرار قطعاً به‌منظور تأکید بر معنای آب رودخانه و تأثیر آن در زندگی و ناخودآگاه شخصیت‌های داستان صورت گرفته است. تکرار این عنصر در بیشتر مواقع به‌صورت تصویری است، اما کارگردان گاهی از گفت‌وگو و صحبت‌های پدر و راوی نیز برای تأکید بر مفهوم آن استفاده کرده است، چنان‌که مثلاً در دقیقهٔ دوازدهم فیلم، در نمایی از پدر که در انتظار مشتری نشسته است، نام مغازهٔ او به‌چشم می‌خورد: «دوزندگی ویسلا». این نام‌گذاری، که افخمی آن را فراتر از کتاب در فیلم گنجانده است، علاوه‌برآنکه تأکیدی بر عنصر رودخانه است، در توازی با نام‌گذاری مغازه بعد از مرگ پدر قرار می‌گیرد و به نوعی راوی را هم ادامه‌دهندهٔ مسیر پدر تصویر می‌کند. ویسلا نام یکی از رودخانه‌های لهستان است که یادآور خاطرات معشوقهٔ لهستانی پدر برای اوست. پس از مرگ پدر، راوی هم نام زاینده‌رود را برای مغازهٔ پدر، که اکنون به او رسیده، انتخاب می‌کند. روایت به‌کمک تکرار عنصر رودخانه در دو نام‌گذاری مختلف و در دو زمان متفاوت پیش می‌رود و دو شخصیت اصلی داستان را به یکدیگر متصل می‌کند.

عنصر بااهمیت دیگری که کارگردان بارها و به‌شیوه‌های متفاوت در فیلم تکرار می‌کند «زن» است. در چند جای فیلم، هر کجا راوی در حال قدم‌زدن در اصفهان است، زنی از کنار او عبور می‌کند. در ابتدای فیلم که راوی، خواب خودش را دربارهٔ غرق‌شدن پدر در رودخانه تعریف می‌کند، هنگامی که مادر به لب آب می‌آید و عبارت: «باز شماها اومدید لب آب... صبح آب... شب آب، وقت و بی‌وقت آب؟...» را بیان می‌کند، دوربین هم تصویر زنی را نشان می‌دهد که با توصیفات راوی از مادر مغایر است؛ بنابراین، در اینجا، تصویر پابه‌پای روایت پیش نمی‌رود. این زن به یکی از دهنه‌های سی‌وسه‌پل تکیه داده و آب زاینده‌رود هم در عمق نما پشت سر او قرار دارد. این نما، که سه‌بار پشت‌سرهم با فاصله‌های دور، متوسط و نزدیک، تصویر زن را تکرار می‌کند، علاوه‌براینکه تأکیدی است بر روایت که بر شالودهٔ زن بنا شده است، هم‌زمان، زن را هم‌جوار و موازی با زاینده‌رود و سی‌وسه‌پل نشان می‌دهد و بر حضور هم‌جوار این سه عنصر نیز تأکید می‌کند. در اینجا نیز به‌شکلی پنهانی بر مسئلهٔ تاریخی شخصیت زن تأکید شده و انتظارات خوانندهٔ پنهان در بازنمایی اوضاع زنان جامعهٔ ایرانی برآورده شده است.

۵. ۲. نماهای دال به دال

یکی دیگر از شگردهای افخمی برای ارائهٔ غیرمستقیم معنای مورد نظر خود در فیلم، استفاده از تقابل روایت و تصویر است؛ بدین‌گونه که رابطهٔ روایت و تصویر، رابطهٔ دال و مدلول نیست، بلکه بین آنها رابطهٔ دال به دال برقرار است. روایت ماجرایی را نقل می‌کند، درحالی‌که تصویر ارائهٔ آن ماجرا نیست، بلکه برداشت کارگردان از معنایی است که آن کنش‌ها دارند. این نماها، که اتفاقاً تعدادشان در فیلم کم هم نیست، برداشت کارگردان از معنای ارائه‌شده در فیلم است.

دقیقهٔ سی‌وسوم فیلم، پس از مرگ پدر، در نمایی از مغازهٔ او، درحالی‌که برادرزن راوی در حال بالاکشیدن کرکره‌های مغازه است، ناگهان نمایی از پدر را می‌بینیم، درحالی‌که از بالای مغازه در حال پایین‌آمدن از نردبان وارد قاب می‌شود. این ورود از تاریکی به روشنایی و فضای مغازه، علاوه‌براینکه نشان می‌دهد پدر از دنیا رفته و دیگر حضور فیزیکی ندارد، نشان‌دهندهٔ مبهم‌بودن و ناشناختگی دنیای پس از مرگ است. این مفهوم، در چند نمای بعد هم به‌گونه‌ای دیگر تکرار می‌شود. در سکانس راه‌پلهٔ خانهٔ راوی، صدای غیرداستانی را می‌شنویم که «آرزوی من این بود که پدرم می‌مرد». ناگهان چراغ‌ها خاموش و صحنه تاریک می‌شود. مردن برابر است با تاریکی. چند نما جلوتر، جایی که راوی قضیهٔ فروش

مغازه به شوهرعمه‌اش را با قیمت عادلانه بیان می‌کند، باز چراغ‌ها خاموش و قاب تاریک می‌شود. کارگردان هوشمندانه و غیرمستقیم عدالت را خاموش و تاریک تصور کرده و با توازی تاریک‌شدن این نما با تاریکی نمایی که از مرگ صحبت شد، به انتقال مفهوم ایدئولوژیک مورد نظر خود پرداخته و از مرگ عدالت سخن گفته است.

۵. ۳. استفاده از برداشت‌های بلند و نماهای طولانی

یکی دیگر از راه‌های جهت‌دادن به توجه بیننده در فیلم، استفادهٔ غیرمعمول از برداشت‌های بلند یا کوتاه است. «برداشت عبارت است از عملی که بین روشن و خاموش‌کردن دوربین در حین فیلم‌برداری یک نمای واحد اتفاق می‌افتد» (بردول و تامپسون، ۱۳۹۲: ۲۵۰).

کارگردان اغلب از برداشت‌های بلند برای تأکید بر میزانسن یا بازی بازیگران استفاده می‌کند. به‌همین‌جهت، این برداشت‌ها معمولاً در نماهای متوسط یا دور گرفته می‌شوند تا بیننده فرصت کاویدن نما را به‌دنبال نقاط مهم داشته باشد (همان، ۲۵۱).

افخمی هم در دوسوم ابتدایی فیلم گاوخونی، از برداشت‌های بلند به‌منظور تأکید بر حالت‌ها و حرکت‌های بازیگر و نیز برای ایجاد حس کسالت و بی‌حوصلگی در بیننده برای هم‌ذات‌پنداری و القای حسّ شخصیت اصلی بسیار استفاده کرده است. عنصر جاده در این برداشت‌ها از اهمیت زیادی برخوردار است: جاده‌ای صاف و مستقیم بدون هیچ‌گونه چشم‌انداز، جاده‌ای با نورپردازی تاریک و سرد که حس غم و کسالت را القا می‌کند.

دقیقهٔ بیست‌ونهم فیلم، هنگامی که راوی از ماجرای رفتن به اصفهان و خواستگاری از دخترعمه صحبت می‌کند، ناگهان نما به جاده قطع می‌شود. مخاطب گمان می‌کند این راوی است که درحال رفتن به اصفهان به‌قصد خواستگاری است، اما ناگهان داخل اتوبوس و تصویری از دخترعمه را می‌بینیم که کنار راوی فیلم، که مخاطب تصویر او را نمی‌بیند، نشسته و لبخند می‌زند. روایت با یک حذف بزرگ، از ماجرای عروسی پرش می‌کند و راوی و دخترعمه را کنار هم به‌تصویر می‌کشد و دوباره تصویر جاده. راوی هم‌زمان از بی‌حوصلگی از همسرداری و پشیمانی از این‌کار صحبت می‌کند. نمای جاده ۲۵ ثانیه به طول می‌انجامد. بلافاصله پس از این سکانس، تصویر به خانهٔ راوی قطع می‌شود و تصویر همسرش که مشغول آماده‌شدن برای رفتن به خرید است. باز راوی از بی‌حوصلگی خود از خریدرفتن با همسرش صحبت می‌کند. یک‌دقیقه و ده‌ثانیه فقط صرف عبور آنها از راه‌پله و خروج از خانه

می‌شود. مخاطب با بی‌حوصلگی راوی هم‌ذات‌پنداری می‌کند. این نما هم تأکیدی بر نمای جاده و بی‌حوصلگی است و بی‌انگیزگی راوی را برجسته می‌کند.

نتیجه‌گیری

در الگوی ارتباطی یاکوب لوته، چهار عنصر مؤلف پنهان، راوی، روایت‌نیوش و خوانندهٔ پنهان از عناصر درخور بررسی در حوزهٔ روایت هستند. در این میان، مؤلف پنهان و خوانندهٔ پنهان دو عنصری هستند که به مؤلف امکان عرضهٔ مفاهیم ایدئولوژیک مورد نظر خود و به خواننده امکان جست‌وجو در لایه‌های زیرساختی روایت را می‌دهند.

رمان *گاوخونی*، نوشتهٔ جعفر مدرس صادقی، داستانی غیررئالیستی است که به‌دلیل فضای خاص آن، جنبه‌های نمادین و استعاری فراوان دارد. این رمان تکه‌تکه است و هر تکه در یک فصل می‌گنجد. رابطهٔ این تکه‌ها با هم نه بر طبق روابط علی، بلکه درونی است و روایت در ناخودآگاه راوی جریان دارد. با دقت در رخدادهای نامرتبط لایهٔ ظاهری روایت، می‌توان به مفاهیم پنهان‌شده در لایهٔ زیرین پی‌برد. تکرار یکی از این راه‌هاست که به توجه بیننده جهت می‌دهد. نویسنده از تکرار چندبارهٔ برخی عبارات و جملات، تفکر ایدئولوژیک خود را به مخاطب عرضه می‌کند. این‌کار در *گاوخونی* به دو طریق صورت می‌گیرد: تکرار واژه‌ها و کلمات، مثل زاینده‌رود، باتلاق، اصفهان، تهران، آقای گلچین و...؛ و تکرار جملات و واحدهای زبانی، مانند جملهٔ «پر از گردابه» که دفتردار مدرسه چندین‌بار آن را تکرار می‌کند. علاوه‌براین، برخی مفاهیم ایدئولوژیک هم در رمان وجود دارد که نویسنده از طریق گفت‌وگوی شخصیت‌ها آن را به‌صورت نسبتاً آشکارتری نسبت به باقی مفاهیم بیان کرده است؛ مانند دوگانگی رفتار و گفتار راوی و پدرش در رویارویی با عنصر «زن».

فیلم گاوخونی، اقتباسی به‌شدت وفادار به متن رمان است که خارج از الگوهای رایج و مخاطب‌پسند سینما ساخته شده است. می‌توان گفت کارگردان در تبدیل روایت داستان به فیلم، تلاش لازم را به‌کار نبرده و از نماهای فیلم همچون وسیله‌ای برای بیان مفاهیم ایدئولوژیک مورد نظرش سود جسته است. افخمی این‌کار را به چند شیوه انجام داده است: اول، تأکید و تکرار مفاهیمی که در رمان هم تکرار شده‌اند. راه دوم، استفاده از نماهای دال به دال است که در آن تصویر ارائه‌شده ظاهراً به سخنان راوی ربطی ندارد، اما در حقیقت، معنایی است که کارگردان از روایت راوی لحاظ کرده و در نظر داشته است. سومین راه،

استفاده از اندازهٔ نماها برای جهت‌دادن به توجه بیننده است. دوسوم ابتدایی فیلم از نماهای بلند تشکیل شده است که برای القای حس کسالت و کش‌دارکردن و نیز نشان‌دادن سیال‌بودن زمان روایت کاربرد دارند؛ برعکس، یک‌سوم پایانی فیلم را نماهای کوتاه و متوسط پی‌درپی شکل می‌دهد. این قسمت انتهایی، که در آن مخاطب برخلاف قسمت‌های ابتدایی و میانی فیلم چهرهٔ راوی را می‌بیند، ممکن است نشانه‌ای از تعارض میان درون‌گرایی راوی با برون‌گرایی دیگر شخصیت‌ها باشد.

پی‌نوشت

1. Wayne Booth
2. Jakob Lothe
3. Chamberz
4. konstance

۵. برای نمونه ر.ک: Moallem.com، چرا سینمای ایران در اقتباس ضعیف است؛ cinema cinema.ir، گاوخونی در میان آثاری که از ادبیات اقتباس شده فیلم خوبی نیست؛ www.ibna.ir، گاوخونی اقتباسی بسیار عقب‌تر از اثر اصلی است.

۶. صدای غیرداستانی صدایی است که از منبعی در بیرون فضای داستان صادر شده باشد. این در مورد راوی دانای کل و بدون صاحبی که متعلق به هیچ‌یک از شخصیت‌های داستان نیست اما اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد هم صادق است (بوردول و تامپسون، ۱۳۹۲: ۳۲۶).

۷. «گاهی دوربین با موضع‌گرفتن و حرکت‌های خود، از ما دعوت می‌کند که از دریچهٔ چشم یک کاراکتر به وقایع نگاه کنیم» (بردول و تامپسون، ۱۳۹۲: ۲۲۹)؛ چنین نمایی را نمای ذهنی می‌نامند.

۸. اصطلاح Fade محوشدن تدریجی تصویر و جایگزین‌شدن تصویر بعدی را می‌گویند.

منابع

آدام، ژان میشلو فرانسواز رواز (۱۳۸۳) *تحلیل انواع داستان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: قطره.

ادواردو سرلو، خوان (۱۳۸۹) *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: دستان.

الیوت، کاملیا (۱۳۹۴) *بازاندیشی مباحث رمان و فیلم*. به‌کوشش فرزان سجودی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

بارت، رولان؛ تزوتان تودوروف و جرالد پرینس (۱۳۹۴) *درآمدی به روایت‌شناسی*. ترجمهٔ هوشنگ رهنما. تهران: هرمس.

بوردول، دیوید و کریستین تامپسون (۱۳۹۲) *هنر سینما*. ترجمهٔ فتاح محمدی. چاپ دهم. تهران: مرکز.

حسام‌پور، سعید و سیدفرشید سادات‌شریفی (۱۳۸۹) «بررسی خوانندهٔ نهفته در متن در سه داستان ادب پایداری از احمد اکبرپور». *ادبیات پایداری*. شمارهٔ ۳ و ۴: ۱۱۳ـ ۱۴۵.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۴) «مطالعهٔ تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی، مقایسهٔ دلستان آشغالدونی و فیلم دایرهٔ مینا». *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. دورهٔ هشتم. شمارهٔ ۱ (پیاپی ۲۹): ۷۱ـ ۹۸.

ـــــــ و ریحانه قندی و مونا آل‌سید (۱۳۹۴) «نقش رسانه در تولید معنا؛ تحلیل تطبیقی داستان و فیلم داش آکل». *ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامهٔ فرهنگستان)*. سال ششم. شمارهٔ۲ (پیاپی ۱۲): ۱۱ـ ۴۵.

دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی (۱۳۸۹) «بررسی و تحلیل دو مؤلفهٔ صدای راوی و کانونی‌شدگی در شازده احتجاب گلشیری». *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. شمارهٔ ۱۴ (پیاپی ۶۹): ۷ـ ۲۸.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷) *روایت داستانی، بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

سابورو، فردریک (۱۳۹۵) *اقتباس در سینما*. ترجمهٔ عظیم جابری. تهران: افراز.

سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی (۱۳۹۲) «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان؛ نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی». *ادبیات تطبیقی*. سال چهارم. شمارهٔ ۱ (پیاپی ۷): ۱۵۵ـ۱۷۱.

علی‌پور گسکری، بهناز (۱۳۹۳) «زاویهٔ دید و تغییرات راوی در تهران مخوف». *نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ سیزدهم. شمارهٔ ۴ (پیاپی ۵۲): ۴۷ـ ۵۶.

فاولر، راجر (۱۳۹۰) *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نی.

قندهاریون، عذرا و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۲) «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایش‌نامهٔ باغ‌وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون من توکلی». *ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامهٔ فرهنگستان)*. شمارهٔ ۷: ۱۰ـ ۴۳.

لوتمن، یوری (۱۳۹۲) *نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*. ترجمهٔ مسعود اوحدی. چاپ چهارم. تهران: سروش.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چاپ دوم. تهران: مینوی‌خرد.

لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰) *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید*. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

مارتین، والاس (۱۳۹۳) *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ ششم. تهران: هرمس.

مدرس صادقی، جعفر (۱۳۹۴) *گاوخونی*. چاپ سیزدهم. تهران: مرکز.

نایب‌پور، کرم و نغمه ورقائیان (۱۳۹۲) «تصویر راوی اعتمادناپذیر در روایت احتمالاً گم شده‌ام». *ادبیات پارسی معاصر*. سال سوم. شمارهٔ ۴: ۹۵ـ۱۱۲.

یزدخواستی، حامد و فؤاد مولودی (۱۳۹۱) «خوانشی فرویدی از رمان گاوخونی». *نقد ادبی*. شمارهٔ ۱۸: ۱۵۳ـ۱۸۱.

Jakobson, Roman (1960) *Concluding statement: linguistics and poetics*. In: sebook, T.A. (Ed.), Style in Language. Wiley, New York.

Kuentz, Pierre (1972) «Parole/ discours». L*angue francaise*, 15: 18- 28.