فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی/ سال بیست‌وهفتم/ شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳) / پاییز ۱۳۹۹/ ۱۲۲_۸۳
Quarterly Journal of Communication Research, 2020, Vol. 27, No. 3 (103), 83-122

بازتاب ادبیات شاعرانه ایرانی در انیمیشن ملی[۱]

پیام زین‌العابدینی✉، ستاره شاهین*

چکیده

از دیرباز ایرانیان احساسات خود را در قالبی منظوم به کلام یا نوشتار درمی‌آوردند و بیان شاعرانه را شیواتر و تأثیرگذارتر می‌پنداشتند. آثار به‌جا مانده از این پندار، مملو از مضامین گوناگونی؛ ازجمله پند و اندرز، طنز، عاشقانه، تاریخی، اجتماعی و غیره است. ادبیات شاعرانه ایرانی همچنان بدیع و تازه می‌نماید و گذر تاریخی نتوانسته است آن را به فراموشی بسپارد. این ادبیات، به‌عنوان خصلتی فرهنگی و ملی، هم‌اکنون ابعادی فراملی یافته و مورد توجه هنرمندان، ادیبان و روشنفکران سطوح بین‌المللی قرار گرفته است. پژوهش حاضر با هدفی کاربردی، ضمن درک ضرورت و اهمیت نگاهداشت این داشته فرهنگی، پس از مرور ویژگی‌های منحصربه‌فرد انیمیشن، در تلاش است تا پیوند میان ادبیات شاعرانه ایرانی و این هنر را مورد مداقه و بررسی قرار دهد. در این مقاله، ابتدا ادبیات و آرایه‌های تشکیل‌دهنده آن، مانند تشخیص، استعاره، نماد و غیره تعریف شده‌اند و سپس طبق مبانی نظری سینما و انیمیشن، با انتخاب هدفمند از موارد مطلوب، نمونه‌هایی با عنوان «زال و سیمرغ»، «رستم و اسفندیار»، «دیوار و آب»، «در امواج سند»، «اگر بهار نیاید» و «هفت شهر» از انیمیشن‌های شاعرانه برگرفته شده از شعر کهن و نو مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. مسئله اصلی این اثر، چگونگی استفاده از ادبیات شاعرانه در شیوه بیانی و ساختاری انیمیشن است؛ روش پژوهش نیز کیفی، با رویکردی توصیفی و فرمالیستی، بر اساس منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی و تصویری بوده است.

کلیدواژه‌ها: *شعر، ادبیات شاعرانه، سینمای شاعرانه، ایجاز، انیمیش ملی*

۱- این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد ستاره شاهین با عنوان «بازتاب ادبیات شاعرانه ایرانی در انیمیشن ملی» به راهنمایی دکتر پیام زین‌العابدینی در دانشگاه سوره تهران است.

✉ نویسنده مسئول: دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، مدرس دانشگاه سوره تهران، تهران، ایران Email: parozei@yahoo.de
*دانشجوی کارشناسی ارشد انیمیشن، دانشگاه سوره تهران، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱ **پذیرش نهایی:** ۱۳۹۹/۳/۲۸
DOI:10.22082/CR.2020.118953.1972

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

مقدمه

فیلم‌ها خودبه‌خود در احساس و باور تماشاگر تأثیر می‌کنند؛ تأثیر شدیدتری از آنچه هنرهای دیگر دارند؛ چنان‌که حتی گاه بسیار مجاب‌کننده‌اند. فیلم‌ها مانند یک شاهد واقعی با ما صحبت می‌کنند، گویی استدلال می‌کنند که «حقیقت چنین است» (متز، ترجمه صدیق، ۱۳۷۶: ۷۰). ادبیات، توصیف و روایت، دو شکل کلی از سینما را نیز پدید آورده‌اند. سینمای روایتی یا داستانی و سینمای توصیفی یا غیرداستانی. در ادبیات نیز این دو شکل، اشکال چیره و از لحاظ هنری یا ادبی بودن کلام، شکل‌های برجسته بیان مفاهیم، توصیف موقعیت‌ها و یا روایت داستان‌اند. از این دیدگاه، سینما در هر دو جنبه، هنر محاکات (حکایت کردن) و به تصویر کشیدن جهان و زندگی است. به تعبیر ارسطو، بنیان و جوهر ادبیات و موسیقی را میمسیس[1] (محاکات) تشکیل می‌دهد (شمیسا، ۱۳۳۴). میمسیس همان بازنمایی یا مجسم کردن اندیشه (خیال) به نحوی متفاوت با اصل است، نه صرف تقلید سطحی و کپی‌برداری از موضوع. در هر دو هنر، این دو شکل کلی، اغلب با یکدیگر یا به‌صورت درهم‌تنیده‌ای، دیده می‌شوند، به‌گونه‌ای که تفکیک و تمیز قاطعانه آنها در متن (چه فیلم و چه نوشته) گاه دشوار است، به‌ویژه هنگامی‌که توصیف در دل روایت یا در خدمت آن قرار می‌گیرد، این کار دشوارتر می‌نماید. بااین‌حال، بر اساس ویژگی‌های هر یک از این دو هنر، می‌توان این دو جنبه کلی یا این دو وجه غالب را به‌عنوان دو شکل اساسی از بازنمایی در فیلم و ادبیات از هم تمیز داد (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۵: ۸۸). آخن‌بام[2] و تینیانوف[3]، هر دو کوشیده‌اند تا معادل زبان شعری را در سینما نیز بیابند و از این رهگذر «سینمایی بودن» را تعریف کنند؛ نتیجه تلاش آنان این بوده که سینما شاعرانه است (تامسن، ترجمه گذرآبادی، ۱۳۷۷). تاریخ هنر سینما، تاریخ موضوع‌ها (تصاویر نوین) و یا حتی داستان‌های سینمایی نیست؛ بلکه تاریخ تکنیک‌های شاعرانه‌ای است که به ورای داستان‌هایی که از آنها سرچشمه می‌گیرند، دست می‌یابند (اندرو، ترجمه مدنی، ۱۳۸۷: ۳۱۸-۳۱۷). گزیده‌ای از نظریه‌های پازولینی[4] را که در مقاله «سینمای شعر» آمده است، می‌توان در این گزاره‌ها خلاصه کرد: خلق یک اثر سینمایی با تدوین نماها، صحنه‌ها و فصل‌هایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند، سینما را با «نثر روایی زبانی» پیوند می‌دهد و آن را با رمان و تئاتر قیاس‌پذیر می‌کند؛ اما درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر

1. Mimesis
2. Eichenbaum
3. Tynyanov
4. Pasolini

ابزارهای خاص سینما که به نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانه زبان مقایسه‌شدنی است (حیاتی، ۱۳۹۱). نثر و شعر هر دو در سینما وجود دارند و این، مبنای تمایز اصلی بین ژانرهاست. به‌واسطه وزن یا دست‌کم، صرفاً وزن نیست که آنها از یکدیگر متمایز می‌شوند، بلکه غالب شدن خصیصه‌های فنی و صوری نسبت به خصیصه‌های معناشناختی است که سینمای شاعرانه را متمایز می‌کند. در این نوع سینما، خصیصه‌های صوری جای خصیصه معناشناختی را می‌گیرند و ترکیب و شکل را به انجام می‌رسانند (اشکلوفسکی، ترجمه سجودی، ۱۳۷۷). فیلم در مقام مقایسه به شعر نزدیک‌تر است تا به نثر، چراکه شعر را تنها می‌توان از طریق کتمان ارادی آن دسته از ویژگی‌های اساسی که الگوی زبانی از تعلیل آن غافل مانده است، در چارچوب تحمیلی منطق نثر (دستور) جای داد[1] (نیکولز، ترجمه طباطبایی، ۱۳۷۰: ۶۶-۶۵). اگر سینماگر از تمام مضامین ضمنی ماده خام استفاده کند و آنها را از طریق «رمزهای شاعرانه‌اش» دگرگون سازد، این دنیا مفاهیمی بسیار ورای خود را پدیدار خواهد کرد (اندرو، ترجمه مدنی، ۱۳۸۷: ۳۳۷). اشتراکات بسیاری در عناصر بیانی انیمیشن و سینما به چشم می‌خورد؛ هرچند انیمیشن عناصر بیانی منحصربه‌فردی دارد که برخی از آنها، بدون واسطه با سبک و قالب انیمیشن مورد بحث، حضور و هویت پیدا می‌کنند (ولز[2]، ۲۰۰۶: ۸۷). ادبیات شاعرانه، ویژگی‌های خاصی چون تغزل، ایجاز، تمثیل، استعاره، مجاز، تشبیه و غیره دارد. انیمیشن نیز بر اساس ماهیت اصلی‌اش، تخیل، رؤیاپردازی و خصایل تکنیکی منحصربه‌فرد مانند اغراق، فشردگی و کشیدگی، جان‌بخشی به اجسام و غیره، بهترین هنر/ رسانه برای به تصویر کشیدن این شاخصه‌های ادبی است. انیمیشن می‌تواند پرده‌های واقعیت را کنار بزند و پا به دنیای خیال بگذارد، تجسم‌بخشی به جنبه‌های تخیلی و غیرواقعی را ممکن سازد و بیننده را تا افق‌های رؤیایی نویسنده پیش ببرد ... دنیایی که شعر و ادبیات شاعرانه در آن زاده شده و شکل گرفته است. ادبیات شاعرانه ایرانی، داشته‌ای غنی است که با ترکیب آن و انیمیشن می‌توان به خلق فضای جذاب و آگاهانه با رویکردهای مختلف تربیتی، تبلیغی، فرهنگی و غیره همت گمارد. انیمیشن ایرانی سال‌هاست که چنین پنداشتی را در قالب‌های گوناگون تجربه کرده است، اما منابع دانشی و علمی در این زمینه، در رهنمون ساختن چشم‌انداز آینده و درس‌آموزی و تحلیل آنچه عمل شده، بسیار اندک است.

---

۱. پیر پائولو پازولینی، سینمای شعر، کایه دو سینما به زبان انگلیسی، ۶، ۴۳-۳۵. (م)

2. Wells

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

پژوهش حاضر با درک اهمیت و ضرورت مطالعه در این زمینه، قصد دارد در حد توان، به افزایش منابع علمی و هنری، همچنین ایجاد انگیزه در فیلمسازان و پژوهشگران برای در خلق آثاری جذاب کمک کند. ازاین‌رو، مسئله اصلی، چگونگی استفاده انیمیشن از ادبیات شاعرانه در شیوه‌های بیانی آن و پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. شیوه‌های بیانی صریح و ضمنی در انیمیشن چگونه به نمایش گذارده می‌شوند؟

۲. انیمیشن ملی به چه نحوی در بازتاب ادبیات شاعرانه عمل می‌کند؟

۳. چرا انیمیشن قالب مناسبی برای بیان ادبیات شاعرانه است؟

پیشینه پژوهش

فرشته حکمت (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «فضاسازی شاعرانه در اثر هنری» اظهار کرده است؛ فضاسازی شاعرانه با بیان تصویری که منجر به پیدایش زبان استعاری و پیدایش فیلم شاعرانه می‌شود؛ نوعی بهره‌گیری از استعاره‌گویی، آشنایی‌زدایی، ساختارشکنی، خرق عادت و هنجارگریزی برای آفرینش اثری رؤیاگونه است. فیلم شاعرانه از نظر او، با به‌کارگیری زبان رمزی و تمثیلی، ایجاد ایهام در تصاویر و پیچیدگی در ساختار روایت، تلاش می‌کند تا از سطح تجربیات روزمره زندگی فراتر رود و بیننده را به اندیشیدن و تحلیل پدیده‌های پیرامون وادارد. فرشته حکمت کتابی نیز در زمینه سینمای شاعرانه (۱۳۹۵) دارد که موضوع آن، بررسی تاریخچه سینمای شاعرانه ایران و جهان و ارتباط آن با ادبیات است.

دهقان‌پور و همکاران (۱۳۸۹) در مقاله خود شاهنامه فردوسی را دارای ساختاری کلامی دانسته‌اند که می‌توان آن را با زبان سینمایی مطابقت داد. از نظر پژوهشگران، سینما و ادبیات، دو وسیله بیان، دو ابزار گفتن و دو شیوه کسب تجربه به شمار می‌روند. ویژگی بیانی ادبیات، به‌کارگیری کلمات است که به‌عنوان واسطه عمل می‌کنند، اما خصوصیات بیانی سینما، برخاسته از تصویر، به‌صورت مستقیم و بی‌واسطه است. ازاین‌رو، تراژدی‌های ایرج، سیاوش و رستم و سهراب از شاهنامه انتخاب شده‌اند و قابلیت‌های انتقال ذهن ادبی با تکنیک‌های انتقالی سینمایی همانند دکوپاژ، میزانسن، فید و دیزالو مورد بررسی تطبیقی قرار گرفته است.

محمدی فشارکی و صفایی (۱۳۹۳) در پژوهش «شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز»، با توجه به روش‌های گوناگون روایت هنر امروز، در شعر معاصر، به‌ویژه غزل دهه‌های اخیر، شکل خاصی از روایت را مرور کرده‌اند که با وجود شباهت‌هایش با روایت داستانی به روایت سینمایی نیز شبیه است.

حدادی و همکاران (۱۳۹۵) در پژوهش خود، به تطبیق الگوی فیلمنامه‌نویسی داستان‌محور سید فیلد[1] و شخصیت‌محور کریستوفر وگلر[2]، با ساختار داستان رستم و شغاد شاهنامه پرداخته‌اند.

قبادی و حسنائی (۱۳۹۵) در مقاله خود، ضمن معرفی تکنیک پرکاربرد متامورف در هنر انیمیشن، آن را به‌عنوان شیوه‌ای بیانی (که ساختاری استعاری دارد) با شعر که سرشار از تخیل و رویاست، مقایسه می‌کنند. در این ارتباط، انواع شیوه‌های بیان، طبق نظر رومن یاکوبسن[3] و رؤیا در ساختار تخیل شعرگونه بر مبنای نظر زیگموند فروید[4] مورد بررسی قرار گرفته است.

پژوهش‌های انجام شده، یا مرور تاریخی سینمای شاعرانه جهان را به تحریر درآورده‌اند و از سینما و به‌ویژه انیمیشن شاعرانه ایرانی که حجم زیادی از آثار تجربی و تلویزیونی را به خود اختصاص داده است، غافل مانده‌اند و یا به تشابهات میان ادبیات و سینما، بر اساس الگوهای فرمالیستی روایی و ساختاری پرداخته‌اند که در هر دو حالت هنر انیمیشن مورد بی‌توجهی قرار گرفته است. بیش از نیم‌قرن از اولین تولیدات انیمشین در ایران که بسیاری از آنها ادبیات شاعرانه را مضمون و موضوع خود قرار داده‌اند، گذشته است. بااین‌حال، پژوهش خاصی در زمینه چرایی و چگونگی این اشتیاق مخاطبان و عملکرد فیلمسازان مشاهده نمی‌شود. پژوهش حاضر که با هدف شناسایی این دلایل صورت گرفته است، بر اساس آنچه برشمرده شد، نو و بدیع به نظر می‌رسد.

تعاریف مفهومی

متن تصویری

تصویر در لغت، به‌صورت، نگاره، نقش و تمثالی ظاهری و رؤیت‌شدنی گفته می‌شود که بر یک بستر مادی، مانند کاغذ، دیوار، بوم نقاشی، یا پرده سینما ثبت می‌شود و می‌توان آن را به چشم دید، اما در ترکیبی مانند «متن تصویری»، با معنا یا معانی مصطلح تصویر روبه‌روییم (خیام‌پور، ۱۳۷۳: ۳۴). در لغت‌نامه‌های انگلیسی، برای واژه (image) معانی زیر آمده است: «بدل، کپی،

1. Syd Field
2. Christopher Vogler
3. Roman Jakobson
4. Sigmund Freud

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

شبیه، عکس، مجسمه، هیئت، شکل، تشبیه، سایه، شمایل، برگردان و نمادین کردن ...» منتقدان و بلاغیان معاصر عرب نیز واژه‌های «صورة» و «تصویر» را معادل ایماژ به‌کار برده‌اند. در زبان فارسی واژه «خیال» را برابر با ایماژ پیشنهاد کرده‌اند، زیرا خیال در معنی سایه، عکس، شبح و ... آمده است[1]. امّا در نقد ادبی و بلاغت فارسی، اصطلاح «تصویر» مقبولیت عام یافته است (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۸-۳۷). وقتی از متن تصویری سخن می‌گوییم، گاه به متنی اشاره می‌کنیم که بیشتر کلمات، آن مابه‌ازای بیرونی دارند و به توصیف وقایع عینی پرداخته‌اند اما گاه نیز به متنی ارجاع می‌دهیم که با خیال‌پردازی و سبک ادبی خود، ما را به جهانی مجازی می‌برد که حاصل توانش‌های زبانی است. به‌طورمعمول، به متن اول، صفت «نمایشی» اطلاق می‌شود و به متن دوم، صفت «تصویری». اصلانی تصویر را به «تجسمی» و «کلامی» تقسیم می‌کند: تصویر تجسمی، یک ما به ازای بیرونی در عالم واقع دارد و به دلالت صریح (مدلول اسمی) خود به موقعیتی در جهان ارجاع می‌دهد؛ امّا تصویر کلامی، حاصل سبک و نحوه بیان است و با دلالت ضمنی خود به بیان حالتی می‌پردازد...، متن تصویری حاصل خلاقیت‌های سبک‌شناختی در ساحت زبان است و در گزاره‌های کلامی بروز می‌کند. متن نمایشی را به‌راحتی می‌توان به تصویرهای عینی تبدیل کرد که بر یک سطح مادی ثبت می‌شوند؛ اما متن تصویری که به‌جای وضعیت‌نگاری به حالت‌نگاری می‌پردازد، ذهن را فعال می‌کند تا میان معانی گوناگون حرکت کند و از یک مدلول به مدلول دیگر حالت روایی داشته باشد (حیاتی، ۱۳۹۱).

شعر عینی (دیداری)

اکثر فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی، این نوع شعر را چنین تعریف کرده‌اند؛ شعر عینی یا دیداری، شعری است که به‌صورتی نوشته شده که متن آن، بیش از آنکه حالت معنایی داشته باشد، حالت نقاشی دارد؛ یعنی به شکل تصویری بر دیدگان مخاطب عرضه می‌شود تا وی آن را به‌صورت یک کل و یک شکل دریابد. شکل نوشتاری شعر به‌طورمعمول، موضوع مطرح شده در آن را به تصویر می‌کشد. این تعریف، ناقص است؛ زیرا برخی از شگردهای هنری تصویری را که شاعران پارسی‌گوی، از طریق توصیف زنده و پویایی صحنه‌ها، به‌صورت فیلمی زنده یا نقاشی جاندار و کشف شباهت بین شکل معمول نوشتاری واژه با مفهوم

۱. تفصیل این بحث در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵، ۱۱.

و مدلول آن آفریده‌اند، شامل نمی‌شود. یکی از مناسب‌ترین تعریف‌ها برای شعر تصویری، تعریف مهدی محبتی است. وی می‌نویسد: «مراد از تصویرسازی، نقاشی، نمایش و فیلمسازی با کلمات است. به این صورت که شاعر یا نویسنده، به‌قدری بر کلمات، فضا، معنا و ارتباط این سه باهم چیره و مسلط باشد که بتواند با روش‌های گوناگون کاربرد جملات و کلمات، تابلویی زیبا، نمایش یا فیلمی زنده در برابر دیدگان و ذهن خواننده تصویر کند تا خواننده وقتی به پایان نوشته رسید آن را درست مانند یک نقاشی در حافظه خود مجسم سازد» (محبتی، ۱۳۸۶: ۱۵۴). محبتی با ارائه نمونه‌هایی، تصویرسازی را به انواعی چون: تصویرسازی نمایشی، نقاشی در تابلوی کلمات و تصویرسازی با شکل نوشتاری خود شعر، تقسیم می‌کند که در حقیقت، شعر کانکریت (دیداری یا عینی) نوع سوم از تقسیم‌بندی اوست.

تشبیه

هم در استعاره و هم در تشبیه، فیلمساز، شاعر یا نویسنده، دو چیز را باهم مقایسه می‌کنند؛ با این تفاوت که در استعاره، مقایسه به‌صورت ضمنی و مخفی‌تری انجام می‌گیرد تا تشبیه؛ یعنی در تشبیه، مقایسه صریح‌تر و آشکارتر است و در نوع ادبی آن نیز از ادات تشبیه استفاده می‌شود؛ اما در فیلم، تشخیص تشبیه از استعاره کار دشواری است...، تشبیه سینمایی، همچون تشبیه ادبی، وسیله‌ای برای اظهارنظر و یا موضع‌گیری هنرمند درباره یک شخصیت یا یک وضعیت است؛ همچنین تشبیه می‌تواند به بیننده کمک کند تا خصوصیات ویژه‌ای را در فردی کشف کند که قبلاً توجهی به آن نشده است...، [برای مثال] در صحنه‌ای از فیلم اعتصاب[1] (۱۹۲۴ م) اثر ایزنشتین[2]، کارخانه‌دارانی را در ضیافتی خصوصی در حال باده‌گساری می‌بینیم که در ضمن، برای کمک گرفتن از نیروی پلیس و سرکوب کارگران اعتصابی، برنامه‌ریزی می‌کنند؛ پیش پای هر یک از آنها، سگی له‌له‌زنان، زیر میز ضیافت دراز کشیده؛ و چون سگ‌ها در نماهای جداگانه‌ای ارایه می‌شوند، حالت تشبیهی بیان کارگردان آشکارا احساس می‌شود (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۰۳-۱۰۱). تشبیه را همچنین به لحاظ محسوس یا نامحسوس بودن دو طرف، به ۴ نوع تقسیم می‌کنند: محسوس به محسوس، معقول به معقول، محسوس به معقول، معقول به محسوس (حسینی، ۱۳۸۸: ۹۴-۸۸).

1. Ctayka
2. Eisenstein

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

استعاره

استعاره در لغت، به معنی عاریت یا گرفتن است و در اصطلاح به سخنی گفته می‌شود که در غیر معنی حقیقی خود به‌کار رود (از این دیدگاه، استعاره نوعی مجاز[1] به شمار می‌آید، با این ویژگی که ارتباط و علاقه بین معنی حقیقی و مجازی در آن، مشابهت است؛ به همین سبب، آن را «مجاز استعاری» نیز گفته‌اند). درعین‌حال، استعاره به سبب وجود علاقه مشابهت، نوعی تشبیه نیز به شمار می‌رود، با این تفاوت که از همه عوامل و ارکان موجود در تشبیه، فقط مشبه‌به را ذکر می‌کنند و سه رکن دیگر (مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه) حذف می‌شوند؛ به همین دلیل، آن را «تشبیه محذوف» نیز گفته‌اند...، تشخیص بین استعاره و تشبیه در فیلم بسیار دشوار است و میان استعاره ادبی و استعاره فیلمی نیز تفاوت‌هایی وجود دارد. رودولف آرنهایم[2] [معتقد است]: اگر نویسنده بنویسد: «او سبکبال در تالار قدم می‌زند، همچون یک غزال، خواننده گیج نخواهد شد که غزال بدون دلیل خاصی در تالار حضور دارد؛ اما اگر فیلمساز بخواهد چنین چیزی را بیان کند، غزال باید حضوری مادی بر پرده پیدا کند.» به‌این‌ترتیب و از نظر آرنهایم، نویسنده یا شاعر به‌راحتی می‌توانند حتی در توصیفات طبیعی خود از استعاره استفاده کنند، زیرا «محتوای خیالی» بیان خیال آنان، مستلزم حضور فیزیکی یا مادی مشبه‌به نیست؛ اما فیلمساز از مفهوم «همچون غزال» محروم است، زیرا فیلم در دستور زبانش، اداتی را که بتوانند چنین عبارتی را تعریف کند و عناصر بیانی دو سوی جمله (مشبه و مشبه‌به) را به هم پیوند دهند، ندارد. هر نمایی مستقل و قایم به ذات است. بین نماهایی که به‌طور متوالی به دنبال یکدیگر می‌آیند تا تصویر «خیال» فیلمساز را نشان دهند، هیچ‌گونه فضای سینمایی برای واژه‌های چون همچون، مثل،... و سایر ادات تشبیه وجود ندارد. آرنهایم- به‌ویژه در مورد فیلم‌های طبیعت‌گرایانه، معتقد است که صحنه‌های نمادین را فیلمساز باید به‌گونه‌ای تنظیم کند که یک اندیشه انتزاعی، نه‌تنها به‌صورت یک واقعه ملموس تصویر شود، بلکه با جریان داستان و دنیایی که در فیلم تصویر می‌شود نیز هماهنگی داشته باشد: زیرا تأثیر غیرمنتظره و گیرای صحنه، با آشکار شدن تطابق دو موضوع که هرکدام به‌تنهایی، واجد مفهوم و مستقل از یکدیگر هستند آفریده می‌شود (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۹۳-۵۷). مقایسه استعاره سینمایی با استعاره ادبی ما را به تفاوت‌های رسانه‌ای ارجاع می‌دهد که باید از تعریف بلاغی

۱. از نظر لیکاف Lakoff و جانسون Johnson: مجاز از طریق پیوندهای سببی یا فیزیکی برانگیخته می‌شود؛ این همان چیزی است که بر حسب سنت، «مجاورت»، یعنی رابطه نزدیک یا مستقیم بین دو چیز، نام گرفته است (۱۹۸۰)، در این میان، اولمان به‌عنوان یکی از ساخت‌گرایان، «مجاز» را در قالب تفکیک دال و مدلول یک نشانه و اتصال دال یک نشانه به مدلول نشانه دیگر بر اساس «مجاورت» می‌دانست (گیررتس، ۲۰۱۰: ۶۳).

2. Rudolf Arnheim

استعاره عبور کنیم و در پی معادل‌یابی سبک‌های استعاره‌ساز میان ادبیات و سینما باشیم. طرح استعاره ادبی در سینما با دشواری‌هایی روبه‌روست؛ ازجمله اینکه در سینما، واحدی معادل کلمه نداریم، معنای استعاره که در حکم مشبه است، در پیرنگ فیلم وجود دارد و مرز تشبیه و استعاره تشخیص دادنی نیست؛ و مانند آن؛ اما اگر سبکی مانند استفاده مکرر از آواهای دال بر حرکت و پویایی را با شگردهایی مانند حرکت برش زاویه‌های متعدد یا حرکت دادن موضوع در قاب تصویر مقایسه کنیم، می‌توانیم فهرستی از استعاره‌های برآمده از سبک را در اختیار سینماگران قرار دهیم تا از این طریق، تخیل سینمایی توسعه یابد (حیاتی، ۱۳۹۱).

تشخیص

نوعی اسناد مجازی و از مباحث فن بیان تشخیص و تجسم شخصیت است که در بسیاری از ترکیب‌ها و اصطلاحات زبان نیز به‌کار می‌رود؛ برای مثال، وقتی می‌گوییم «مصیبت او را از پا درآورد»، مصیبت به‌منزله انسانی فرض شده که کسی را مغلوب خود کرده است... در علوم بلاغت فارسی و عربی، اصطلاح و تعریف جداگانه‌ای برای تشخیص نیامده است؛ اما بسیاری از خصوصیات آن، با تعریف‌هایی که برای یکی استعاره ـ معروف به استعاره مکنیه- ارائه شده، قابل تطبیق است چنان‌که در حقیقت می‌توان آن را «تشخیص اجمالی» خواند. نوع دیگر که همان «تشخیص تفصیلی» است، مربوط به مواردی می‌شود که شاعر، اشیا یا مظاهر طبیعت را به‌صورت انسانی در نظر می‌آورد و در سراسر یک قطعه شعر، آن را با تمام خصوصیات انسانی توصیف می‌کند (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۶۴). تشخیص، صنعتی بدیعی است که بین ادبیات و فیلم مشترک است و به‌عنوان نوعی استعاره نیز به‌کار می‌رود که با استفاده از آن عناصر بی‌جان، بی‌روح و یا انتزاعی، شکلی انسانی، حیوانی و یا جاندار به خود می‌گیرند؛ به این معنی که هنرمند برای اشیای غیر ذی‌روح خصوصیات انسانی تصور می‌کند و صفات، اعمال و یا احساساتی را که ویژه انسان است، به آنها نسبت می‌دهد و از این طریق، به آنها حس و حرکت می‌بخشد (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۰۴).

نماد

از دیگر صنایع بدیعی مشترک بین فیلم و ادبیات، نماد یا «سمبل» است که

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

از واژه یونانی (sumbolon) به معنی نشان تعیین هویت گرفته شده؛ در زبان لاتین نیز واژه (symbolum) به معنی علامت آمده است. نماد را عموماً چیزی می‌دانند که (درحالی‌که به‌خودی‌خود وجود دارد) از راه تداعی یا شباهت، نمایانگر چیز دیگری است. در این مورد، اغلب، یک‌چیز عینی برای نمایاندن چیزی غیرمادی به‌کار می‌رود. برای مثال، یک پرچم می‌تواند نماینده یک کشور، مردمش و آرمان‌های آنان باشد. در عمل، هر نماد، غالباً یک استعاره هم هست و برعکس؛ زیرا هر دو تکنیک، حاکی از مقایسه یا تشبیه میان دو (یا شمار بیشتری) از چیزهای در عمل ناهمانند هستند. به‌طورکلی، استعاره با ناهمانندی‌هایش بر ما اثر می‌گذارد - زیرا دو چیزی را به هم می‌چسباند که به‌طور متعارف، ربطی به هم ندارند؛ اما نماد، همانندی‌ها را برجسته می‌سازد... هر دو این تکنیک‌های تشبیهی، به فیلمساز کمک می‌کنند تا به ایده‌های انتزاعی و عام بپردازد. یکی از ویژگی‌های نماد این است که هیچ‌وقت به‌طور کامل نمی‌تواند اختیاری باشد؛ اما نماد دلالت‌پذیر است، زیرا شکل اولیه پیوند طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد. برای مثال، ترازو نماد عدالت است و به‌جای ترازو نمی‌توان هیچ نماد دیگری، مثل ارابه را جایگزین کرد (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۰۷-۱۰۶).

ادبیات شاعرانه

ادبیات شاعرانه، سخن گفتن و نگاشتن سخندان به نظم است. ادیب در تلاش است تا گفته و ناگفته‌های تجربه زیسته خود و دیگران را در قالبی منظوم و ضمنی روایت کند. تاریخ و فرهنگ ایران‌زمین، سرشار از آثاری است که هرکدام، طرفه‌ای از عاشقانه‌ها، پندها، نیازها، رازها و دل‌نوشته‌ها هستند. شاعران، راویان و مؤلفان ایرانی همواره در تلاش بوده‌اند تا از بیان صریح و آشکار دوری جویند و از کارکرد موجز، استعاری و جذاب این شیوه بیانی بهره‌مند شوند. نوشتار رودکی، فردوسی، سعدی، حافظ، مولوی و فراوان ادیب و حکیم این سرزمین، گواه همین مدعاست. مؤلفه‌های جدول ۱ دربرگیرنده مضامین و مفاهیم به‌کار گرفته در ادبیات شاعرانه‌اند.

جدول ۱. مؤلفه‌های ادبیات شاعرانه
Table 1. Components of poetic literature

هویت ملی National identity	شاخصه‌ها و مؤلفه‌های هویت ملی عبارت‌اند از اسطوره، مذهب، تاریخ (حماسه و رویداد)، زبان، جشن‌ها، مفاخر (شخصیت‌ها)، حکومت جهانی، فرهنگ‌عامه، اماکن مهم یا مقدس و کتب مقدس و مناسک
احساس و عواطف Feelings and emotions	احساسی که از دنیای تخیلات و رؤیاهای بشر سرچشمه می‌گرفت و محصول آن پیدایش اسطوره‌ها، افسانه‌ها، آیین‌ها، باورهای ماورایی، دانش، هنر، شعر و دیگر گونه‌های ادبی بود (فرشته حکمت، ۱۳۹۵: ۳۹).
طنز، هجو و هزل Humor, satire and humor	طنز، انتقاد و استهزای غیرمستقیم معایب گروه یا جامعه خاصی به‌منظور اصلاح آنهاست. هجو، عیب‌جویی، استهزا، بدگویی و گاه دشنام به شخص یا موضوعی خاص است که صریح، تندوتیز است، غرض شخصی و جنبه تفریحی دارد. هزل، شوخی‌های نامطبوع، بی‌پرده و گاهی رکیک و غیراخلاقی است که هدف خاصی به‌جز سرگرمی، خنده و تفریح ندارد (بهره‌مند، ۱۳۸۹: ۱۴).
بیان نمادین وقایع اجتماعی و تاریخی Symbolic expression Social and historical events	شاعر نظاره‌گر جهان آرمانی و حقیقت مطلق در ورای واقعیت مادّی سمبولیسم ایرانی برخلاف سمبولیسم اروپا به تعهّد و التزام اجتماعی و سیاسی پایبند است...، سمبولیسم ایرانی محتوای روح جمعی جامعه معاصر ایران را در خود دارد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۴۴).
اندیشه‌های ایدئولوژیک، دینی عرفانی و فلسفی Ideological, religious, mystical and philosophical ideas	شاعران و نویسندگان ایرانی تمثیل را بهترین ظرف برای بیان افکار و اندیشه‌های فلسفی، عرفانی و دینی و اخلاقی خود یافته‌اند (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۷۴).
اخلاق‌گرایی Ethics	ادبیات اخلاقی ایرآن‌که بر پیکره تمثیل‌های اخلاقی و اندیشگانی بنیاد نهاده شده، بزرگانی مانند سنایی، عطّار، مولوی و جامی، بخش عمده خلاقیت ادبی خود را در قالب تمثیل‌های اندیشگانی و رمزی ارائه کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۷۴).
جهان اسطوره‌ایی (اسطوره‌سازی) The mythical world (Mythology)	عبارت است از آفریدن عوالم و احوال و اشیا و اشخاصی که نه واقعی‌اند و نه غیرواقعی، بلکه حامل واقعیتی برتراند...، اسطوره‌سازی شاعر یعنی نیروی تصرف در واقعیت و تبدیل امر واقعی به یک واقعیت برین و راندن واقعیت به فرازمان و فرامکان (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۸۷).

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

فیلم شاعرانه

فیلم شاعرانه یک سبک یا ژانر مستقل نیست، بلکه گونه‌ای فیلم است که برای شکل‌گیری خود، به‌طور آزادانه از تمام سبک‌های هنری بهره می‌برد. ایماژ، ایجاز و رمز (استعاره، مجاز) فصل‌های مشترک شعر و فیلم شاعرانه‌اند. شاعرانگی یک فیلم، علاوه بر فرم، به محتوای آن نیز مربوط می‌شود. از دیدگاه فرمالیست‌ها، فرایند ساخت یک اثر سینمایی با زایش یک شعر توسط یک شاعر، همانند است. ...، در کتاب تاریخ سینمای هنری (۱۳۸۴) نوشته ژ اولریش گرگور و انو پاتالاس[1]، نیز می‌توان ردپای سینمای شاعرانه را در طول یک قرن تاریخ سینما یافت (فرشته حکمت، ۱۳۹۵: ۳۵-۳۱). در کار فیلمسازان از آغاز جنبش آوانگارد فرانسه تا عصر غول‌های سینمایی دهه ۶۰ و ۷۰ اروپا، همه‌جا، رگه‌هایی از سمبولیسم قرن نوزدهم را می‌بینیم. شاید در کار دادائیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها و سورئالیست‌ها این تأثیرپذیری بیشتر مشاهده شود...، در آثار سورئالیست‌ها نیز همان ناخشنودی از واقعیت بیرونی احساس می‌شود (صنعتی، ۱۳۸۱: ۸۲). همه فیلم‌های شاعرانه در این ویژگی‌ها باهم مشترک‌اند: تأثیر بر ضمیر ناخودآگاه از راه آشنایی‌زدایی و واقع‌گریزی، جسارت در شکستن آگاهانه قالب‌ها و قراردادهای رایج سینما، خیال‌انگیزی و ایجاد رؤیا (فرشته حکمت، ۱۳۸۹).

انیمیشن

چارلز سولومن[2] در مقاله‌ای با عنوان «انیمیشن: یادداشت‌هایی برای تعریف» به تعریف گسترده‌تری رسیده است. وی در این مقاله، روش‌هایی را مورد بحث قرار می‌دهد که معتقد است آنها را می‌توان «انیمیشن» نامید. سولومن متوجه شد که این گوناگونی روش‌ها و انشعاب آنها را دو ویژگی به یکدیگر پیوند می‌دهد و با این کار، تعریفی کاربردی برای انیمیشن به وجود می‌آورد.

۱) تصاویر به‌صورت قاب به قاب ضبط می‌شوند و ۲) به‌جای ضبط حرکت، توهم حرکت به وجود می‌آید. سینمای زنده و انیمیشن، به‌ویژه زمانی که از زاویه زیبایی‌شناسی به آنها نگریسته می‌شود، وجوه اشتراک بسیاری با یکدیگر دارند (فرنیس، ترجمه کشاورز، ۱۳۸۶: ۳۶-۱۵). «هرچند انیمیشن می‌تواند در بسیاری از اصول و قواعد فیلمسازی، به‌خصوص در رابطه با چیدمان فضا، نماها و حرکت دوربین با فیلم زنده اشتراک داشته باشد، زبان خاص خود را دارد» (ولز، ۲۰۰۶: ۸۷).

1. Ulrich Gregor & Enno patalas
2. Charles Solomon

انیمیشن ملی

جان آلبرتو بندازی[1] تاریخ‌پژوه و نویسنده کتاب «کارتون: یک‌صد سال سینمای انیمیشن»(۱۹۹۵) در مقدمه کتاب خود، نقل‌قولی از فیلمساز برجسته انیمیشن، الکساندر الکسیف[2] ارایه می‌کند که در آن، او انیمیشن را «مشتق شده از ماده خام و بی‌مرزی می‌داند که فقط و فقط از ایده‌های انسانی نشئت گرفته است ...» (بندازی، ۱۹۹۴: ۲۲) سینمای ملی به‌عنوان مقوله‌ای میان فراگروه (که هم‌مرز ملی و هم کنش‌های فیلم فراملی را شامل می‌شود) و زمانی که با دیگر مقوله‌ها مانند ژانر یا اسلوب فیلمیک همراه می‌شود) در نوسان است. هنگامی‌که سینمای ملی به‌عنوان فراگروه نگریسته می‌شود، علاوه بر فیلم‌های منظور شده برای مخاطب داخلی، فیلم‌هایی را نیز که از لحاظ بین‌المللی بیشتر در جریان هستند، در برمی‌گیرد (جینهی، ترجمه آفرین، ۱۳۸۸). بحث سینمای ملی، نه‌تنها این مسئله را فرض قرار می‌دهد که اصل یا اصول یکپارچه‌ای در بین شمار کثیری از فیلم‌ها وجود دارد؛ بلکه به این فرض نیز می‌پردازد که آن اصول به نحوی با تولید و یا درک آن فیلم‌ها در مرزهای قانونی [...] یک دولت ملی در ارتباطاند؛ یعنی یکپارچگی درون‌متنی با یکپارچگی اجتماعی ـ سیاسی و/ یا اجتماعی فرهنگی که به‌طور ضمنی یا صریح به یک ملت نسبت داده می‌شود، در ارتباط قرار می‌گیرد (روزن[3]، ۲۰۰۶: ۱۸). این تعاریف، هنر انمیشین را نیز که دارای ویژگی‌های ارتباطی تجسمی و بصری است و از قابلیت جذب مخاطب رده‌های سنی و فکری گوناگون برخوردار است، شامل می‌شود.

چارچوب مفهومی پژوهش

براهنی (۱۳۷۱) در کتاب «طلا در مس» بر این باور است که: «شعر زاییده بروز حالتی ذهنی است برای انسان در محیطی از طبیعت». او همچنین می‌گوید: «هر شعر به دلیل آنکه به ترکیبی بی‌سابقه در عرصه عواطف، تصویرها و اندیشه درمی‌آید، یک حادثه است. حادثه‌ای که هدفش، دگرگون کردن چیزی در ذهن انسان و یا راندن او به‌سوی یک هیجان کامل درونی است (۴-۳). شعر زبانی است که در جهت خلق تأثیری معین سازمان‌یافته است (ایگلتون، ترجمه چهرازی، ۱۳۹۶: ۱۴۶). شعر کانون توجه خود پیام، یعنی صورت زبان است، نه عواملی چون موضوع یا مخاطب (سجودی، ۱۳۷۷). ویکتور اشکلوفسکی، از شکل‌گرایان معروف روسی، شعر را رستاخیز کلمات دانسته است» (ضابطی

1. Giannalberto Bendazzi
2. Alexandre Alexeieff
3. Rosen

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۷). گفتمان شعری در بنیاد، به لحاظ شیوه عملکرد، با هر نوع گفتمان دیگر متفاوت است. در حقیقت شعر، کنش گفتمانی را به درجاتی بالاتر از گفتمان زبان متداول می‌برد...، شعر خود را در حکم «رسانه‌ای» تثبیت می‌کند که در ورای «پیامی» که خود جای داده است، قرار دارد. ویژگی خاص شعر آن است که توجه را نسبت به «خود» برمی‌انگیزد و به‌گونه‌ای نظام‌یافته، کیفیات زبانی خود را تشدید می‌کند. در نتیجه، در شعر، کلمات صرفاً ابزارهای انتقال افکار نیستند، بلکه نهادهایی عینی، مستقل و قائم‌به‌ذات‌اند (سجودی، ۱۳۷۷). دنیای ادبیات، دنیای انسانی ملموسی از تجربه بی‌واسطه است. شاعر، صور خیال، اشیا و حواس را به‌مراتب بیش از مفاهیم انتزاعی به‌کار می‌گیرد...، دنیای ادبیات، دارای شمایلی انسانی است (فرای، ترجمه ارباب شیرانی، ۱۳۶۳: ۱۳). شعر را شاعری می‌سراید و تناقضی که آن را پدید می‌آورد، مورد خاصی از تناقض است که جامعه را راه می‌برد و در زندگی واقعی و آگاهی واقعی مردم سرانجام فیصله می‌یابد ـ تناقض امیال انسان و ضرورت طبیعت (فرای، ترجمه ارباب شیرانی، ۱۳۶۳: ۱۸۹). شفیعی کدکنی بر این باور است: «ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به‌کار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع‌تر که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد می‌آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد» (۱۳۷۵: ۲۶). احساسی که از دنیای تخیلات و رؤیاهای بشر سرچشمه می‌گیرد و محصول آن، پیدایش اسطوره‌ها، افسانه‌ها، آیین‌ها، باورهای ماورایی، دانش، هنر، شعر و دیگر گونه‌های ادبی است (فرشته حکمت، ۱۳۹۵: ۳۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمودار ۱. برآیند احساس شاعرانه (منبع: فرشته حکمت، ۱۳۹۵: ۵۷)
Chart 1. The result of a poetic feeling

برای بررسی تصویر شعری[1]، استاد شفیعی کدکنی، اطلاق ایماژ را (imagination) در محور افقی شعر مناسب‌تر می‌داند و برای بررسی تصویرسازی در محور طولی شعر، واژه «تخیل» پیشنهاد می‌دهد؛ بااین‌حال، کاربرد ایماژ در محور عمودی شعر، به‌منظور نشان دادن ارتباط و توالی ابیات در خلق و آفرینش هنری نامناسب به نظر نمی‌رسد (۱۳۷۵)، (صدائی، ۱۳۹۵). هرگونه تصویر یا خیال شاعرانه، کم‌وبیش حاصل چندین نسل اندیشه و خیال است (مسبوق و همکاران، ۱۳۹۰). «تصویرهای شعری، گوشه‌ای از یک اندیشه یا پدیده جهان راستین را پژواک می‌دهند که در پیوندی به هم فشرده و انداموار، برخورد شاعر را با آن پدیده و اندیشه به نمایش می‌گذارند» (عسگری، ۱۳۸۲: ۵۲-۵۱). بنیاد شعر بر تصویرسازی است، حذف تصویرسازی در شعر، در حقیقت، حذف شعر است، ایجاد ریتم، وزن، آهنگ، قافیه و ردیف، از ضروریات شعر نیست، اما حذف نیروی تصویرگر تخیل و حذف تصویرسازی، اساس شعر را ویران می‌کند. تصاویر در شعر (همانند تصاویر در فیلم شاعرانه) نقشی نمادین را ایفا می‌کنند. «تجلّی نقش نمادین تصاویر در استعاره است و به همین دلیل،

1. image

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست‌وهفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

دامنه معنا تا حد تاؤیل پیچ‌درپیچ و پایان‌ناپذیر گسترش می‌یابد» (فرشته حکمت، ۱۳۹۵: ۹۲).

۱. تصویر در شعر، به کار انتقال معنی و مفهوم می‌آید، به‌عبارت‌دیگر، اندیشه و قصد شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند.

۲. تصویر، معنی و مفهوم مورد نظر شاعر را دقیق‌تر و قطعی‌تر به مخاطب انتقال می‌دهد.

۳. تصویر در شعر، جریان انتقال اندیشه و احساس شاعر به مخاطب را آسان می‌کند و به آن نیرو، حرکت و سرعت می‌بخشد.

۴. تصویر، نیروی تبیین اندیشه و فکر شاعر را وسعت می‌دهد.

به‌طورکلی هدف از به‌کار بردن تصویر خیال، تشدید احساس و انتقال آن از گوینده به شنونده یا خواننده است. در حقیقت، هر تصویر خیالی، حاصل عاطفه و تجربه ذهنی شاعر یا نویسنده و وسیله‌ای برای انتقال این تجربه به دیگران است (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۳۲).

تعامل ادبیات و سینما در عرصه روایت، با توجیه‌هایی همراه بوده است که به آن مشروعیت می‌بخشد (حیاتی، ۱۳۹۱). دِرِن در مقاله‌ای که در ۱۹۶۰ نوشت از «گستره خارق‌العاده» سینما سخن به میان آورد. او از پیوندهای سینما، نه‌تنها با رقص، تئاتر و موسیقی بلکه از پیوندش با شعر که «آن‌همه می‌تواند تصاویر را در کنار همه قرار دهد» سخن گفت. از نظر درن، سینما پیوندی عام با ادبیات نیز دارد چون «فیلم از طریق حاشیه صوتی‌اش، مقوله‌های مجردی را مطرح می‌کند که تنها در زبان موجودند» (استم، گروه مترجمان، ۱۳۸۳: ۹۲). از طرفی، پل ولز در کتاب اصول انیمیشن: فیلمنامه‌نویسی ۷ ویژگی بیانی را برای انیمیشن برمی‌شمرد[1] که معرف ویژگی‌های شاخص آن است و می‌توان آنها را به شرح جدول ۲ دسته‌بندی کرد.

1. Basics of Animation: Scriptwriting

جدول ۲. برگرفته شده از: ولز، ۲۰۰۶: ۸۷
Table 2. Taken from (Wells, 2006: 87)

عناصر بیانی انیمیشن	متامورف Metamorphosis	قابلیت اعمال تغییر شکلی به شکل دیگر، بدون استفاده از تدوین، دارای انواع: الف) تغییر شکل (ترنسفرمیشن): تبدیل شدن به چیزی کاملاً جدید، ب) جهش (موتیشن): هیبریدی از دو یا چند چیز، ج) برگردان (ترنسلیشن) چیزی شیبه شکل قبلی شدن، اما در حالتی دیگر از آن و د) تکثیر (پروپاگیشن): شکاف خوردن، ایجاد شدن یا دو تا شدن برای ایجاد تعدادی تغییر در عناصر و جنبه‌های مختلف
	ایجاز Condensation	فرایندی انیمیشنی که طی آن، کمترین تصاویر بصری به‌منظور انتقال بیشترین اطلاعات روایی و تماتیک ساخته می‌شوند.
	انسان‌پنداری Anthropomorphism	اعمال شدن جنبه‌های انسانی برای حیوانات، اشیا و محیط‌ها
	ساخت جهان جعلی Fabrication	ساخت جهانی با ویژگی‌های فیزیکی، مادی، زیبایی‌شناسانه و... دگرگون
	نفوذ Influence	تصویر کردن درونیات غیرقابل‌تصور فیزیکی/ روان‌شناختی/ تکنیکی. انیمیشن قابلیت ارائه مفاهیم پیچیده با یک تجسم بصری ساده و جذاب را دارد. در نتیجه، ایده‌ها و تفکرات، با انیمیشن، به بیانی دست‌یافتنی و قابل فهم برای بیننده مبدل می‌شوند.
	بیان نمادین و تصویرگرایی Symbolic expression and imagism	استفاده از نشانه‌های تصویری انتزاعی و مفاهیم مرتبط با آنها. نمادها و استعاره‌ها... این مفاهیم در انیمیشن، ابزارهای ضروری و اساسی هستند؛ چراکه تمامی تصاویری که نویسنده برای انیمیشن می‌نویسد، باید دارای معنا و مفهومی باشند.
	توهم صوتی Sound illusion	خلق صدای کاملاً مصنوع برای تصاویر انیمیت شده که به دلیل ساختگی و جعلی بودن، از سکوت ذاتی فرم‌های انیمیشنی حمایت می‌کند.

از نظـر اسـتفان شـارف «در سرشـتِ نحو سـینمایی، اگر درسـت بـه‌کار رود، این نکتـه نهفتـه اسـت کـه ترکیب‌هـای گوناگـون نماهـا نسـبت بـه حاصـل جمـع کل داده‌هایـی کـه در هـر نما وجـود دارد، معانی بیشـتری را انتقال می‌دهنـد» و این راز واقعیـت سـینمایی اسـت، واقعیتی اصیـل و ویژه که بـا بازتاب سـاده واقعیت بر روی پـرده تفـاوت دارد (ترجمه شـهبا و خامنه‌پـور، ۱۳۹۵: ۲۱).

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

جدول ۳. معانی و تأثیر القایی عناصر بصری (برگرفته شده از: حمیدزاده، ۱۳۹۸: ۷۱)

Table 3. The meaning and the inductive effect of visual elements

	اندازه نما Facade size	معانی و تأثیر القایی The meanings and inductive effect
اندازه نما	بسیار نزدیک	ایجاد عاطفه، تقویت درام و دیدن وضعیت روحی شخصیت
	نزدیک (درشت)	بین تماشاگر و شخصیت، درگیری احساسی زیادی خلق می‌کند. تأکید بر صحبت‌های شخص بیشتر است.
	متوسط	نمایش روابط میان شخصیت‌ها، درگیر کردن تماشاگر و رابطه شخص با سوژه/ نزدیک‌تر با موضوع
	دور	معرفی صحنه، ارائه اطلاعات بیشتر پیرامون رابطه سوژه با محیط ـ تأثیر یکسان صحنه و سوژه
	بسیار دور	در این نما محیط و عوامل آن بر مخاطب تأثیر دارد نه فرد ـ معرفی فضا و جمعیت انبوه و تنهایی فرد در وسعت منطقه
زاویه دوربین Camera angles	زاویه Angle	معانی و تأثیر القایی
	سرپایین	نگاه از این زاویه کاملاً مشرف بر موضوع و محیط است و جزئیات و موقعیت را نشان می‌دهد. این نما، ارتفاع و ظاهر شخصیت‌ها را تغییر و حرکت آنها را کند جلوه می‌دهد، القای سلطه، قدرت و حاکمیت ناظر است، دلالتی بر ضعف شخصیت و ناتوانی دارد. گاه القای همذات‌پنداری
	همتراز با چشم	برابری، شاهد رویدادی بدون سیطره یا برتر از موضوع ـ القای حضور در فضای صحنه
	سربالا	القای عظمت و تسلط موضوع (شخصیت، شیء و سوژه) که دلالتی بر قدرت، سلطه و حاکمیت دارد. همچنین حرکت سوژه از این زاویه شتابدار به نظر می‌آید و بیننده خود را در مواجهه با خطر و فضایی تهدیدکننده، سردرگم حس می‌کند، گاه القای همذات‌پنداری.
	کج ـ مورب	برای القای رؤیا یا توهم، ایجاد حس بی‌تعادلی و ناامنی. همچنین می‌توانند معرف بروز حوادث، خشونت یا هوای طوفانی، قهر طبیعت و... باشند. این زاویه موقعیت افتادن و تزلزل را القا می‌کند. اگر این زاویه توأم با زاویه‌های سرپایین و سربالا باشد موقعیت متزلزل سوژه را نشان می‌دهد.

ادامه جدول ۳.

عدسی Lenses	نوع عدسی Lenses Type		معانی و تأثیر القایی
	زاویه باز (واید)		تأثیر پرسپکتیو دراماتیک‌تر ـ القای فاصله بیشتر در عمق
	عادی (نرمال)		تأثیر پرسپکتیو طبیعی‌تر ـ القای زندگی عادی و روزمره
	زاویه بسته (تله)		تأثیر پرسپکتیو دراماتیک ـ نزدیکی به سوژه، القای رابطه‌ای
			نزدیک‌تر و صمیمی‌تر- تأیید و تمرکز، القای چشم‌چرانی، جاسوسی-
ترکیب‌بندی Composition	نوع ترکیب‌بندی Composition type		معانی و تأثیر القایی The meanings and inductive effect
	تقارن	نامتقارن (سوژه یک طرف)	توجه به قسمت‌های خاص (نقاط داغ- یک‌سوم- طلایی) احساس زندگی روزمره و طبیعی بودن ـ به نظر بی‌الگو و ساختار ـ پنهان ساختن واقعیت دقت در طراحی و انتخاب
	ایستایی	ایستا	فقدان تضاد ـ خطوط و اشکال حسی توأم با آرامش
		پویا	زاویه‌ای دارای اعوجاج ـ آشفتگی و سردرگمی
	عناصر	کم‌عنصر ـ خطوط و عناصر منحنی، افقی	القای آرامش
		پُرعنصر ـ خطوط تیز و عمودی	القای قدرت و خشونت
وضوح Clarity	کیفیت وضوح Clarity quality		معانی و تأثیر القایی
	وضوح انتخابی (برجسته‌سازی)		توجه به موضوعی مشخص، القای مفهوم «به این نگاه کن»
	وضوح ملایم (کانونی محو)		القای فضایی با رابطه عاشقانه، غم غربت (نوستالژیک)
	وضوح کامل یا عمق میدان		هریک از بخش‌های تصویر نقش یکسانی در ایجاد و تقویت تأثیر کلی تصویر دارند ـ القای مفهوم تمام عناصر مهم‌اند «به همه‌چیز نگاه کن».
نورپردازی lighting	ویژگی نوری Light feature		معانی و تأثیر القایی
	متمرکز	متمرکز	القای فضایی تأکیدکننده، ابهام
		نیمه‌متمرکز	القای فضایی دراماتیک
		غیرمتمرکز	القای حسی از زندگی عادی و واقع‌گرایانه
	معمولی (سبکی)	مایه روشن (نوتان)	(نور تخت بدون سایه) خوش‌بختی ـ القای حالتی خوش‌بینانه
		مایه تیره (سایه‌روشن)	القای احساس حزن، یأس، بدبینی- افزایش عمق روان‌شناسانه و عاطفی
	متضاد	پرتضاد (سیاه و روشن)	القای فضایی تنامتری و دراماتیک
		کم‌تضاد (طیف خاکستری)	القای فضایی واقع‌گرایانه و مستندگونه، احساس روزمرگی

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش، کیفی بوده و با رویکردی فرمالسیتی و توصیفی و بر اساس مطالعه و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و آرشیوهای تصویری و صوتی، به شیوه استقرایی اجرا شده است. با این روش، پژوهشگر پس از ارائه کلیات پژوهش، به تحلیل محتوای کیفی موردهای مطالعاتی خواهد پرداخت. «پژوهش‌های کیفی شامل روش‌هایی هستند که برای مطالعه پدیده‌ها در شکل طبیعی خودشان به‌کار گرفته می‌شوند و پژوهشگر هیچ فرضیه از قبل تعیین شده‌ای در زمینه موضوع مورد مطالعه در دست ندارد. در این‌گونه پژوهش‌ها، هدف پژوهشگر بررسی «کیفیت پدیده» مورد مطالعه است، نه کمیت. واژه کیفیت، به چه، چگونه، چه زمان، کجا، چقدر، چه مقدار و ... مربوط می‌شود؛ بنابراین، پژوهش‌های کیفی به معانی، مفاهیم، تعاریف، علامات، استعارات، توضیحات و ویژگی‌های چیزها و موضوع‌های مورد مطالعه، می‌پردازند (نمازی، ۱۳۸۲). این دست پژوهش‌ها، به‌طور عمده، به کشف و توصیف و نه تبیین می‌انجامند و در آنها، رویکرد استقرایی بر رویکرد قیاسی تفوق می‌یابد. اجرای روش‌های کیفی، بسیار دشوارتر از روش‌های کمی است؛ زیرا این روش‌ها کمتر استاندارد شده‌اند و از قواعد دقیقی پیروی نمی‌کنند. هر پژوهش، ویژگی‌های خاص خود را دارد و نتایج آن نیز به مهارت‌ها، بینش، سبک و توانایی محقق وابسته است (ایلو[1] و کینگاس[2]، ۲۰۰۷: ۱۱۳) تحلیل محتوای کیفی[3] در چارچوب نگرش تجربی تحلیل متون و ارتباطات بین آن، بدون پرداختن صریح به مسائل کمی تعریف می‌شود...، ایده‌های اصلی یک متن مانند محتوای اولیه، مفاهیم و اطلاعات در محتوای پنهان، تحلیل جنبه‌های رسمی مطالب هدف اصلی آن است (حاجیلو، ۱۳۸۳). تحلیل محتوای کیفی به‌طور عمده، استقرایی شمرده می‌شود که با مراجعه مستقیم به داده‌ها می‌کوشد به‌نوعی جمع‌بندی نظری از آنها دست پیدا کند...، منطق استقرایی، از جزء به کل و از داده‌های تجربی به سمت نظریه حرکت می‌کند (چالمرز، ترجمه زیباکلام، ۱۳۸۹: ۴۵). استقرایی که از آن با عنوان تحلیل محتوای متعارف هم نام برده شده است، بیشتر زمانی ضرورت می‌یابد که اطلاعات کافی درباره یک پدیده وجود ندارد و پژوهشگر می‌خواهد دانش زمینه‌ای لازم را در این خصوص فراهم کند. این شیوه تحلیل محتوا بیشتر به دنبال تقلیل اطلاعات و ارائه توصیفی دقیق پیرامون یک موضوع است. در اینجا هدف پژوهش استقرایی، کمک به پدید آمدن یافته‌های پژوهش از طریق

1. Elo
2. Kingas
3. qualitative content analysis

توجه به مضامین مسلط و متداول در داده‌هاست (توماس[1]، ۲۰۰۶: ۲). مطالعه موردی یکی از متداول‌ترین راهبردهای پژوهش کیفی محسوب می‌شود. این رویکرد یک روش یا شیوه نیست بلکه نوعی راهبرد پژوهشی است (دانایی‌فرد و همکاران، ۱۳۸۳: ۸۲). مورد مطالعه و همچنین نمونه‌های درون آن، با توجه به روش نمونه‌گیری هدفمند و نه به‌صورت تصادفی انتخاب می‌شوند. پژوهشگر با قصد و نیت قبلی، نمونه‌هایی را انتخاب می‌کند که او را در بررسی عمیق‌تر مورد مطالعه کمک کند (سیورایت[2] و گرینگ[3]، ۲۰۰۸). این نمونه‌ها باید متناسب با هدف پژوهشگر باشند و با بررسی آنها، بتوان به سؤال یا سؤال‌های پژوهش پاسخ داد (هارتلی[4]، ۲۰۰۴). رویکرد فرمالیستی از رهیافتی به شرح زیر در تحلیل استفاده می‌کند:

۱. تحلیل‌روایی: ساختار طرح روای (پیرنگ) - بررسی روابط ساختاری - مطالعه تم (از نظر گرایش محوری در نیل به وحدت اثر)

۲. تحلیل روابط فضایی: مکان گزینی فرم ـ روابط بیرون و درون قاب تصویر- روابط نسبی فضایی و زمانی

۳. تحلیل موتیف‌ها: موتیف‌های شناور در اثر و مجموعه آثار(رهیافت مؤلف)

۴. تحلیل میزانسن

۵. تحلیل عناصر صوتی و تصویری (روابط صدایی ـ روابط تصویری)

۶. تحلیل ترکیب‌بندی درونی و ترکیب‌بندی بیرونی و چگونگی ارتباط آنها با تم فیلم

۷. تحلیل اتصال‌ها و انفصال‌ها/ تداوم‌ها و نبود تداوم‌ها ـ اتصال و انفصال در مکان و زمان ـ اصل نسبیت فضا و زمان در میزانسن

۸. تحلیل طراحی اثر (طراحی فرم)

۹. تحلیل فیلم به‌عنوان یک فرم تکراری (رهیافت ژانری)

۱۰. تحلیل آیکانو گرافیکی بازیگر/ ستاره (فیلم به‌مثابه نوعی ویترین برای نشان دادن بازیگر)

۱۱. فیلم به‌عنوان یک دستاورد تکنیکی (اوحدی، ۱۳۸۷).

به‌این‌ترتیب، پژوهشگر، ضمن پژوهشی کیفی و استقرایی، با انتخاب هدفمند مورد مطالعاتی، صحنه‌هایی از انیمیشن‌های «زال و سیمرغ»، «رستم و اسفندیار»، «دیوار و آب»، «در امواج سند»، «اگر بهار نیاید» و «هفت شهر» از تاریخ انیمیشن ایران را که بر اساس شعر نو یا کهن ایرانی ساخته شده‌اند،

1. Thomas
2. Seawright
3. Gerring
4. Hartley

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

انتخاب کرده و بر اساس مبانی نظری ارائه شده و با رویکردی فرمالیستی، به بررسی و تحلیل محتوای آنها پرداخته است. ابزار تحلیل آثار برگزیده شده، الگویی است که ولز و شارف در بیان فیلیمک انیمشین و سینما ارائه داده‌اند.

جدول ۴. عوامل سازنده و خلاصه داستان موردهای مطالعاتی

Table 4. Constructive factors and summary of case studies

انیمیشن Animation	عوامل سازنده Constructive factors	خلاصه داستان Synopsis
«زال و سیمرغ»	شاعر: حکیم ابوالقاسم فردوسی کارگردان: علی‌اکبر صادقی تولید: در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۵۶	سام پهلوان ایرانی پس از سال‌ها در امید داشتن فرزندی، سرانجام به آرزویش می‌رسد. موهای کودک متولد شده سفید است و این مسئله او را بسیار ناراحت می‌کند. سام دستور می‌دهد کودک را از کاخ دور و در کوه البرز رها کنند. سیمرغ افسانه‌ای کودک را می‌یابد و او را بزرگ می‌کند. پس از سال‌ها عذاب و غم دوری، سام فرزندش را پیدا می‌کند و به کاخ پادشاهی بازمی‌گرداند.
«رستم و اسفندیار»	شاعر: حکیم ابوالقاسم فردوسی کارگردان: علیرضا کاویان‌راد تولید: در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۵	اسفندیار به دستور شاه (پدرش) می‌خواهد رستم را دستگیر کند. رستم نیز برای اینکه نامش باطل نشود با اسفندیار وارد جنگ می‌شود. در ابتدا رستم سعی می‌کند اسفندیار را از جنگ منصرف کند امّا بی‌فایده است. رستم تیری به سمت اسفندیار پرتاب می‌کند، ولی تیر می‌شکند زیرا اسفندیار رویین است. سیمرغ افسانه‌ای درختی را به رستم نشان می‌دهد که از آن تیری دوشاخه بسازد و بر چشمان اسفندیار بزند (اسفندیار فقط از چشمانش قابل آسیب دیدن است). رستم آن تیر را می‌سازد و پرتاب می‌کند و تیر باعث مرگ اسفندیار می‌شود.
«دیوار و آب»	شعر: مثنوی معنوی نویسنده و کارگردان: فرهاد عمادزاده و هایده صلاحی‌فرد تولید: صداوسیمای مرکز کرمانشاه، ۱۳۹۷	مردی که در بیابان سوزان گرفتار شده و بسیار تشنه و خسته است، ناگهان به دیواری می‌رسد که از پشت آن صدای آب را می‌شنود. مرد دیوار را خراب می‌کند و به آب می‌رسد (در این بین مکالمه‌ای بین آب و مرد روی می‌دهد).
«در امواج سند»	شاعر: مهدی حمیدی‌شیرازی راوی: علی عباسی طراح و کارگردان: وحید ولی‌پور، ۱۳۹۴	بر اساس شعر امواج سند ساخته شده و شجاعت و ایستادگی خوارزمشاه شاه ایران را در برابر مغول‌ها بیان می‌کند که برای نجات کشورش از حمله مغول‌ها، حتی جان زن و فرزندان خود را فدا کرده است.

ادامه جدول ۴.

انیمیشن Animation	عوامل سازنده Constructive factors	خلاصه داستان Synopsis
«اگر بهار نیاید»	شاعر: فروغ فرخزاد کارگردان: علیرضا درویش تهیه‌کننده و انیماتور: علیرضا درویش، مینا سیگل، ۱۳۸۶	داستان آن برگرفته از شعر معروف «تولدی دیگر» اثر فروغ فرخزاد درباره سفر یک زن در جستجوی خویشتن، رؤیاها و جایگاه واقعی‌اش در میان امور غیرممکن است.
«هفت شهر»	سناریو: فیروز لقیروانلو. با گفتار احمد شاملو کارگردان: علی‌اکبر صادقی تولید: در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۵۰	جنگجویی (پیر زمان) ناامید از زندگی بی‌رحم امروزی به شهر افسانه هفت‌سنگ سفر کرده است. انسان‌ها قلب‌های خویش را مانند ابزاری در خدمت کار و صنعت فدا کرده‌اند. پیر زمان به هفت‌سنگ می‌رسد و درمی‌یابد که آن شهر افسانه‌ای هم مانند شهرش مملو از قلب‌های آهنی و قفل شده و تبدیل به شهری بی‌روح شده است. پیرزمان کنار گلی می‌نشیند و سرانجام ناامید، قلبش را کنار گل می‌اندازد و سوار بر اسبش از شهر خارج می‌شود، ولی قلب او هفت‌شهر را با جادویی، تبدیل به شهری زنده با مردمی آگاه می‌کند.

یافته‌های پژوهش

در ایـن پژوهـش، موردهـای مطالعاتـی بـر اسـاس ویژگی‌هـای بیانـی انیمیشـن طبـق الگـوی «ولـز» و دلالـت معنایـی تأثیرگـذار همچـون رنـگ و زوایـای دوربین بـر اسـاس نظـر «شـارف» واکاوی و بررسـی شـده‌اند. یافته‌هـای پژوهـش بـه شـرح جدول ۵ اسـت.

پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

جدول ۵. تحلیل آرایه‌های ادبی (زبانی بصری) در بازتاب فضای شاعرانه

Table 5. Analysis of literary arrays (visual language) in the reflection of poetic space

انیمیشن Animations	عناصر بیانی Expressive elements
«زال و سیمرغ»	۱ـ نماد (بصری): کوه استوار جلوی سام: نماد ایستادگی، عظمت و قدرت سام ـ خورشید و ماه: نمادی از گذر زمان و گردش ایام ـ برگی که تبدیل به درخت تنومندی می‌شود: نمادی از رشد زال داخل شکم مادر (عکس ۱۰). دست‌های سام پای کوه البرز به‌سوی آسمان کشیده شده تا از پروردگار طلب بخشش کند. نمادی از اهورامزدا (گفتارنیک ـ کردارنیک ـ پندارنیک) که حاکی از عمل نیک و انسانیت است. رنگ سپید از سیاه نمی‌شناسد: کنایه از سادگی و معصومیت کودک ۲ـ تشبیه و استعاره (زبانی): گهواره‌اش خارا ـ تشبیه خارا به گهواره ـ زمین از گرمای آفتاب، دریای خروشان بود: تشبیه زمین به دریای پر موج.
«رستم و اسفندیار»	۱ـ نماد (بصری): سپاه رستم در ته‌مایه رنگی نارنجی که نشان از طلوع دارد و سپاه اسفندیار در رنگ‌آمیزی خاکستری که نشان از پلیدی آنهاست. ۲ـ تشبیه و استعاره (زبانی): بدو گفت کای نره شیر ژیان سپاهی به جنگ آمد از سگزیان. تشبیه به شیر و سگ است.
«دیوار و آب»	۱ـ نماد (بصری): بیابان سوزان: نمادی از برهوت و سرگردانی مرد ـ دیوار: نمادی از مانع میان مرد و هدفش ـ آب: نمادی از هدف و آرزوی مرد ۲ـ تشبیه و استعاره (زبانی): مانعش از آب آن دیوار بود از پی آب چو ماهی زار بود ـ تشبیه مرد به ماهی چون خطاب یار شیرین لذیذ مست کرد آن بانگ آبش چون مویز ـ تشبیه آب به مویز
«در امواج سند»	۱ـ نماد (بصری): قرص خورشید استعاره از عظمت و جاه و جلال حکومت خوارزمشاهیان. نور زردی که بر صورت سردار سپاه می‌تابد، بیشتر از آنکه به غروب اشاره داشته باشد، طلوع و پیروزی او را نمایان می‌سازد و به رخ می‌کشاند. روی پیشانی سردار نوک پیکان تیز مانندی نمایان است که نماد از یکه‌تاز بودن او دارد و او را نوک پیکان این قیام قلمداد می‌کند. ۲ـ تشبیه و استعاره (زبانی): چو ماهی در دهان آب رفتند. تشبیه به ماهی. سیماب گون امواج لرزان ـ امواج لرزان به سیماب (جیوه) تشبیه شده است. گرد زعفران رنگ تشبیه از آفتاب زردرنگ. برگ: استعاره از تک‌تک سربازان و شاخه استعاره از سپاه مغول. رقص مرگ ستارگان تشخیص دارد. دلِ‌شب سیاهی شب اضافه استعاری و تشخیص است. سدّ روان: استعاره از رود سند که مانند سدّی جلوی حرکت سپاه جلال‌الدین را گرفته بود.

ادامه جدول ۵.

انیمیشن Animations	عناصر بیانی Expressive elements
«اگر بهار نیاید»	۱ـ نماد (بصری): کلبه‌ای از حروف: نماد قوانین و تفکرات آدمی ـ نور داخل کلبه: نماد روح سرگردان دختر ـ پریدن به داخل شنزاری که تبدیل به آب می‌شود: نمادی از رهایی و رسیدن به اهداف دختر ـ کتاب: نمادی از علم و قوانین بشری. ۲ـ تشبیه و استعاره (زبانی): هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد، مرواریدی صید نخواهد کرد... مروارید: استعاره از چیزی با ارزش به دست آوردن است.
«هفت شهر»	۱ـ نماد (بصری): (عکس ۵۶)، قلب‌های آهنی تشبیهی از احساسات سرد شده و از دست رفته بشری است. (عکس ۶۵)، چهره هیتلر (نمادی از خشونت و ستم) در جهان است. (عکس ۶۹)، گل سرخ در کنار مدالی از قلب زنده می‌شود. (عکس ۷۰)، هفت شهر که زمانی به شهر عشق و هم‌دلی معروف بود، حالا تبدیل به شهری مرده و خالی از قلب و احساس آدمی شده است. (عکس ۵۷)، پیرزمان به گلی می‌رسد که نمادی از یک شنونده دارای احساس است ولی از سردی و خموشی شهر پژمرده شده است. (عکس ۵۸)، گل پس از هم‌صحبتی با پیرزمان‌که قلبی بر روی پیرهنش حک شده است، جان می‌گیرد. ۲ـ تشبیه و استعاره (زبانی): پیر زمان‌که ناامید و خسته از شهر گذر می‌کند، نمادی از گذر زمانه است.

زبـان بیانـی ادبیـات شـاعرانه موردهـای مطالعاتـی، اسـتعاری و به‌طورمعمـول نیمه‌آشـکار و تصویـری اسـت و ایـن ویژگـی می‌توانـد مـورد توجـه هنـر انیمیشـن قـرار گیرد.

جدول ۶. کاربرد رنگ در خلق فضای استعاری و احساسی

Table 6. The use of color in creating a metaphorical and emotional space

انیمیشن	خصوصیات رنگی Color characteristics
«زال و سیمرغ»	۱ـ استفاده از رنگ‌های سرد و خنثی برای ایجاد فضایی رؤیایی (آبی، خاکستری با ته‌مایه‌ای از نارنجی بسیار کم‌رنگ) (عکس ۱). ۲ـ استفاده از رنگ‌های گرم برای خلق فضای احساسی یا سخت و پرتنش مانند خورشید سوزان که با رنگ زرد ترسیم شده است (عکس ۵).

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

ادامه جدول ۶.

انیمیشن	خصوصیات رنگی Color characteristics
«رستم و اسفندیار»	۱ـ رنگ‌های زرد خردلی، نارنجی کم‌رنگ و سیاه‌وسفید، رنگ‌های قالب این انیمیشن هستند (عکس ۱۱). رنگ‌های زرد و نارنجی، حسی از گرمای شدید محیط پیرامون و همچنین اضطراب در جنگ را می‌رسانند. ۲ـ استفاده از رنگ‌های محدود سیاه‌وسفید با کنتراست بالا (عکس ۱۲) در صحنه‌های مجروح شدن یا نبرد، با نگاتیو شدن کامل رنگ، حس ترس، خشم و شوکه شدن و مرگ را دوچندان می‌کند (عکس ۱۳و ۱۴و ۱۵و ۱۶).
«دیوار و آب»	۱ـ استفاده از رنگ‌های گرم (زرد و نارنج) در طراحی بیابان که فضای اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد، برای ترسیم التهاب بیشتر (عکس ۲۵). ۲ـ شکستن فضا پس از رسیدن تشنه به آب و تبدیل رنگ‌های تند و سوزان و گرم (زرد، نارنجی، قرمز) به رنگ‌های سرد (آبی و سبز) با هدف خلق صحنه‌ای آرامش‌بخش (عکس ۲۶).
«در امواج سند»	۱ـ رنگ غالب در این انیمیشن (زرد، قرمز، نارنجی) است که در صحنه‌های گوناگون تعابیر مختلف دارد (عکس ۲۹و ۳۰). حسی از میدان سوزان نبرد و نیز نماد خون شجاعانی که قرار است برای حفظ و جاویدان ماندن میهن ریخته شود. ۲ـ نور زردی که بر صورت سردار سپاه می‌تابد، بیشتر از آنکه به غروب اشاره داشته باشد طلوع و پیروزی او را نمایان می‌رساند و به رخ می‌کشاند (عکس ۳۱و ۳۲و ۳۳). ۳ـ (سیاه و زرد و سرخ) در صحنه‌ای که شاه مغول‌ها کشته می‌شود، حس مرگش را دوچندان تداعی می‌کند (عکس ۳۴).
«اگر بهار نیاید»	۱ـ رنگ غالب، رنگ خنثی و ملایم (قهوه‌ای) است. دختری در شن‌زار و کویری گیر افتاده (عکس ۳۸) و رنگ قهوه‌ای محیط، تنهایی او را در محیطی سرد و عاری از زیستن طبیعی تداعی می‌کند (۳۹ الی ۵۰). ۲ـ استفاده از رنگ آبی و همچنین، فضا، حجم و پرسپکتیو نمادهایی در زندگی این زن هستند که تلاش دارد از بیابان رهایی پیدا کند و به اعماق آبی (که به رنگ آبی و نمادی از زندگی است و داخل شن‌هاست (نماد آزادی و رهایی) (عکس ۴۱) وارد شود.
«هفت شهر»	۱ـ فیلم بر پایه ته‌مایه رنگی رنگ‌های سبز، آبی، زرد و قهوه‌ای شکل گرفته است و سعی دارد دنیایی گنگ و مبهم را که نیاز به دوباره دیدن و ساختن دارد را طراحی کند. در نمای (عکس ۵۱) در نمایی کامل با استفاده از کنتراست شدید تیرگی، روشنی و قلب تو خالی روی سینه پیرزمان سعی دارد حس ترس، تو خالی بودن و ناامیدی را نشان دهد، در صحنه (عکس ۵۲) نوری از قلب پیرزمان بر روی زمین می‌تابد و قلبی را روی زمین پدید می‌آورد، پیر زمان سعی می‌کند قلب را بگیرد ولی نمی‌تواند (نمادی از جستجوی احساس و روح بشری از سوی پیرزمان است).

ابیات به‌کار رفته در انیمشین‌های مورد مطالعاتی، زمینه‌های اجتماعی، حماسی، عرفانی، اسطوره‌ای دارند و رنگ‌ها توانسته‌اند در بازتاب و خلق فضای برگرفته از اثر بر مبنای محتوی آن، ویژگی‌های استعاری و نمادین آن را تداعی و حفظ کنند.

جدول ۷. تحلیل اندازه کادر و زوایای دوربین در بیان نمادین

Table 7. Analysis of frame size and camera angles in symbolic expression

انیمیشن	کارکرد زوایای دوربین The function of camera angle
«زال و سیمرغ»	- (عکس ۱) کوه استوار در پس‌زمینه[1] صحنه و سپاه سواران سام که جلوی سام در حال رژه رفتن هستند و سام استوار در پیش‌زمینه[2] صحنه ایستاده است، نوعی ترکیب‌بندی ایستاست که در آن، خطوط تیز و عمودی، القای قدرت می‌کنند و وضوح کامل یا عمق میدان هریک از بخش‌های تصویر، نقش یکسانی در ایجاد و تقویت تأثیر کلی تصویر دارد ـ القای مفهوم تمام عناصر مهم‌اند «به همه‌چیز نگاه کن». - (عکس ۲) زاویه دوربین از پایین[3] به بالا سام را نشان می‌دهد تا حس قدرت و اقتدار او را به بیننده منتقل کند. - (عکس ۳) نمای دور[4] همسر سام در مرکز تصویر و کنیزان دو طرفش ترکیب‌بندی مثلثی شکلی را به وجود آورده‌اند. همسر سام در رأس مثلث و در مرکز توجه بیننده است. - (عکس ۴) با نمای بسیار بسته[5] چشم سام را نشان می‌دهد و وضعیت روحی او را تداعی می‌کند. - (عکس ۵) خورشید در آسمان‌که چهره سام به‌جای صورت اوست، تبدیل به ماه با چهره سام می‌شود (عکس ۶و ۷). برگ کوچکی که از تاج سام می‌افتد و از روی بدن همسر آبستن او رد می‌شود و کم‌کم شروع به رشد می‌کند و تبدیل به درختی تنومند می‌شود، نمادی از فرزند سام و رشد او در شکم مادرش است و (عکس ۹) بچه سیمرغ‌ها فکر می‌کنند زال غذایی برای آنهاست و (عکس ۱۰) دست‌های از پایین که به‌سوی نمادی از اهورمزدا کشیده شده... همگی در نمای دور هستند و برای معرفی بیشتر صحنه، ارائه اطلاعات افزون‌تر پیرامون رابطه سوژه با محیط و درک تأثیر یکسان صحنه و سوژه استفاده شده‌اند. همچنین انتخاب این زاویه در واقعی جلوه دادن صحنه نقش اساسی دارد. همچنین می‌توان به این نکات اشاره کرد: در (عکس ۵) انتقال در یک کادر و زاویه ثابت نوعی ترانزیشن است و گذر ماه‌های طولانی و روزشماری برای به دنیا آمدن فرزند را به نمایش می‌گذارد. (عکس ۶و ۷) نیز نوعی بیان استعاری در زاویه باز است که سعی در واقع‌نمایی دارد.

1. back ground
2. for ground
3. low angle
4. long shot
5. extreme close up

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

ادامه جدول ۷.

انیمیشن	کارکرد زوایای دوربین The function of camera angle
«رستم و اسفندیار»	- عکس (۱۷) در نمایی بسته، تأکید بر صحبت‌های رستم دارد که در حال رجزخوانی است. در پشت سر او، لشکریانش دیده می‌شوند. با وجود آن‌همه نیرو، نمایی که طراحی شده، عظمت، قدرت و بی‌نیازی رستم را بر اساس شعری که می‌خواند، به تصویر کشیده است. - عکس (۱۸) دوربین در نمایی، رستم را از پایین به بالا[1] نشان می‌دهد که دلالت بر قدرت، سلطه و حاکمیت دارد. - (عکس ۱۹) اسفندیار را از پایین به بالا نمایش می‌دهد و حسی از عظمت او را می‌رساند. در این نما، اسفندیار به پایین نگاه می‌کند؛ گویی رستم را ناچیز و کوچک می‌شمارد. - (عکس ۲۰) با نمای بسیار بسته برای تأکید بر سخنان اسفندیار و تأثیر حسی بیشتر در مخاطب استفاده شده است. - (عکس ۲۱) زاویه از کنار است که می‌تواند خشم درونی اسفندیار را بهتر به نمایش بگذارد. - عکس (۲۲) نمایی از بالا به پایین است که بر بی‌مقداری اسفندیار در مقابل رستم تأکید دارد. همچنین از زاویه مورب برای زاویه ایجاد تزلزل و وحشت نزد اسفندیار استفاده شده است. - (عکس ۲۳) سیمرغ افسانه‌ای در نقطه طلایی کادر... سیمرغ در اینجا، راهبر رستم است و این جداسازی که در نیمه کادر مشخص شده است به نحوی دقیق، این مهم را به نمایش می‌گذارد. - (عکس ۲۴) دوربین با حالتی دورانی و چرخان به دور صحنه از بالا می‌چرخد و حس درد و ناراحتی اطرافیان و مات و مبهوت بودن آنها را از مرگ اسفندیار به بیننده منتقل می‌کند.
«دیوار و آب»	- (عکس ۲۷و ۲۸) با نمای بسیار دور کل و موضوع داستان، یعنی مرد، بیابان سوزان، دیوار و آب را نشان داده به توصیف موقعیت سخت مرد می‌پردازد. در این نما، محیط و عوامل آن بر مخاطب تأثیر دارند، نه فرد. - (عکس ۲۸) در نمای بسته‌تر با ارائه اطلاعات بیشتر درباره رابطه سوژه با محیط، بر خشت‌ها، کنش مرد و تقلای او تأکید می‌شود. مرد در حال انداختن خشت‌ها برای رسیدن به آب است و حس تشنگی او برای سیراب شدن نمایان‌تر می‌شود.

1. medium close shot

ادامه جدول ۷.

انیمیشن	کارکرد زوایای دوربین The function of camera angle
«در امواج سند»	- (عکس ۳۵و ۳۶) در اینجا، نمایی بسته از صورت خوارزم‌شاه در یک سوم چسبیده به گوشه کادر مشاهده می‌کنیم. سعی شده است تنهایی و غم او به بیننده منتقل شود. با نمایی درشت از صورت غم‌انگیز و گریان شاه، بیننده درد و شکست شاه را دوچندان احساس می‌کند. -(عکس ۳۷) نمای بسته از صورت شاه، بین تماشاگر و شخصیت، درگیری احساسی زیادی خلق می‌کند و نمای عمومی‌تر از زن در حال غرق شدن اطلاعات بیشتری پیرامون رابطه سوژه با محیط در بردارد، انتقال تصویری هم‌زمان این دو نما بر روی هم، تلاشی است برای یادآوری گذشته، ناراحتی شاه و مرگ زن و کودکانش.
«اگر بهار نیاید»	- (عکس ۳۹) مردی در بیابانی خشک، از روی صندلی شیرجه می‌زند و زمین برایش تبدیل به دریا می‌شود. این صحنه در نمای باز درحالی‌که کل موقعیت نمایشی و دو شخصیت دختر و مرد دیده می‌شوند، برای رسیدن به یک واقع‌نمایی بر اساس تخیل شاعر به تصویر کشیده شده است. در این صحنه، دختر را می‌بینیم که بالای همان صندلی می‌رود. - (عکس ۴۰) از دید دانای کل، با نمای باز و با زاویه از بالا طراحی شده است. سوژه در مرکز کادر است. نگاه از این زاویه کاملا مشرف بر موضوع و محیط است، این نما القای سلطه، قدرت و حاکمیت ناظر را القا می‌کند، آسیب‌پذیری یا حقارت سوژه، دلالتی بر ضعف شخصیت و ناتوانی اوست. - (عکس ۴۲) در نمای باز و زاویه از بالا و نامتقارن. دختر و کتاب در یک گوشه کادر دیده می‌شوند. گوشه دیگر خالی است که اشاره بر توجهی خاص دارد. دختر و اندیشه‌هایش، دنیایی درونی جدا شده از جهان عادی و روزمره دارند. - (عکس ۴۳) خطوط و عناصر منحنی، سعی در القای آرامش درونی سوژه دارد. طراحی این تصویر شبیه به تصویربرداری با عدسی زاویه بسته (تله) است و برای جداسازی سوژه از بقیه عناصر کادر در جهت تأثیر پرسپکتیو دراماتیک او ـ نزدیکی مخاطب به سوژه و القای رابطه‌ای نزدیک‌تر با او صورت گرفته است. - (عکس ۴۴) نمای باز و سوژه در مرکز آن است. صحنه‌ای کم‌عنصر که به‌تنهایی و افسردگی اشاره دارد. - (عکس ۴۶) در این نما، ترکیب‌بندی پویا است، اما جهت نگاه دختر، عمودی و رو به آسمان و جهت حرکت نهنگ، افقی به سمت راست کادر، آشفتگی، ابهام و پریشانی شخصیت را دوچندان می‌کند. - (عکس ۴۷و ۴۸) در نمایی باز با تکنیک معلق نمایی تصویر تودرتو و دایره‌وار به دور خود می‌چرخد و چهره زن در مرکز آن نمایان می‌شود. این نوع نما، حسی از مکاشفه در گردش زمانه را القا می‌کند. در (عکس ۴۸) نما بسته‌تر است و بین تماشاگر و شخصیت، درگیری احساسی بیشتری خلق می‌شود. همچنین تأکید عاطفی بر شخصیت بیشتر است. - (عکس ۴۹) وضوح انتخابی در نما (برجسته‌سازی) توجه به موضوع مشخص و القای مفهوم «به این نگاه کن» مشهود است. - (عکس ۵۰) از تکنیک نورپردازی و ویژگی نوری متمرکز در القای فضایی تأکیدی و پر ابهام استفاده شده است.

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست‌وهفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

ادامه جدول ۷.

انیمیشن	کارکرد زوایای دوربین The function of camera angle
«هفت شهر»	- (عکس ۵۳) در نمایی باز و عمومی، سختی راه، ابرهای سیاه و دره‌ای که بعدازآن سرزمینی دیگر قرار دارد، نمایان است. - (عکس ۵۴) شخصیت در مرکز و نمایی کادر در کادر دیده می‌شود. نمایی از پشت و در مرکز، نشان از درونیات سوژه و تصورات و اندیشه‌هایش دارد که با محیط پیرامون در تضاد است. - (عکس ۵۵) با نمایی بسته از قلب‌های قفل شده بین تماشاگر و سوژه درگیری و احساسی عاطفی ایجاد می‌کند. - (عکس ۵۹) در نمایی بسته، سعی در همذات‌پنداری و ایجاد رابطه عاطفی بیشتر با مخاطب دارد. - (عکس ۶۰) نمای باز و میزانسنی مثلثی و تمرکزگرا، سعی در جلب توجه مخاطب به نقطه‌ای خاص دارد. - (عکس ۶۲) در نمایی دور و همتراز با چشم، ضمن معرفی فضا، تنهایی افراد در وسعت منطقه و سختی کارشان را به نمایش می‌گذارد. کادر به دونیمه تقسیم شده است؛ نیمی از افراد در حال کشیدن زنجیرهای متصل به قلب هستند و نیمی دیگر، قلبی را که بخش عظیمی از کادر را به خود اختصاص داده و در مرکز توجه بیننده قرار دارد. - (عکس ۶۳) در نمایی باز، مرکز توجه پشت زمینه است که در آن قلب‌ها قرار گرفته‌اند. وضوح کامل عمق میدان توجه به موضوعی مشخص و القای مفهوم «به این نگاه کن» را تداعی می‌کند. - (عکس ۶۴) نمایی نزدیک از تصویر قلبی در پشت که بین تماشاگر و شخصیت درگیری احساسی زیادی خلق می‌کند. - (۶۶) نمایی متوسط و کناری از عده‌ای که در صف انتظار قلب هستند. این نوع نما به ایجاد حس درونی در فضای صحنه توجه ویژه‌ای دارد. - (عکس ۶۷) نمایی از دستی که قلبی برمی‌دارد. ترکیب‌بندی پویا است و نوعی حرکت ادامه‌دار را تداعی می‌کند. (عکس ۶۸) در نمای نیمه نزدیک انسان‌ها قلب‌های خود را مانند کارت اعتباری داخل دستگاه چک کننده ورود و خروج کارخانه می‌گذارند. این نما سعی در حس نزدیکی و همذات‌پنداری بیشتر با مخاطب دارد.

پس از مطالعه این مورد به نظر می‌رسد عواملی همچون کادربندی، زاویه دوربین، اندازه کادر که در کارگردانی اثر مورد توجه قرار می‌گیرند، ارتباط مستقیمی با مفاهیم پنهان و آشکار محتوای شعر دارند و می‌توانند در بازتاب هویت، پیام‌رسانی و تأثیر آن بر مخاطب نقش بارز را ایفا کنند.

جدول ۸. تحلیل عناصر بیانی انیمیشین در بازتاب فضای شاعرانه
Table 8. Analyzing the elements of animated expression in the reflection of poetic space

انیمیشن	عناصر بیانی Expressive elements
«زال و سیمرغ»	متامـورف: تبدیـل خورشـید بـه ماه بـا صورت اسـفندیار. تبدیـل صورت زال نـوزاد به بچـه دیـو و حیوان ایجاز: رشـد زال در کنار سـیمرغ ـ نشـان دادن قدرت و اقتدار سـام با رژه سپاهیانش، تبدیـل برگ کوچـک به درخت جان‌بخشی و انسان‌پنداری: سیمرغ سخنگو سـاخت جهـان جعلـی: کوهی کـه بر فرازش سـیمرغ لانـه‌ای پوشـیده از خـار دارد ـ بیابانـی وسـیع کـه کاخ سـام در آن واقع شـده ایماژیسم: زندگی زال با سیمرغ ـ تبدیل برگ کوچک به درخت (رشد زال) توهم صوتی: صدای سیمرغ نامیرایی: ارتباط سیمرغ با زال و زندگی آنها با هم تشخیص: حرف زدن سیمرغ
«رستم و اسفندیار»	ایجـاز: رسـیدن خبر حمله سـپاه رسـتم به افـراد اسـفندیار. تمام صحنه نگاتیو شـده تا احسـاس ناراحتی و خشـم اسـفندیار را به‌صورت اغراق شـده برسـاند. جان‌بخشی و انسان‌پنداری: سیمرغ سخنگو ساخت جهان جعلی: پرنده‌ای به نام سیمرغ وجود خارجی ندارد. ایماژیسـم: صحنـه مـرگ اسـفندیار و چرخـش دوربیـن و صحنـه زخمـی شـدنش و نگاتیـو شـدن تصاویر توهم صوتی: صدای پای اسب‌ها، باد و آتش نامیرایی: اسفندیار رویین‌تن است و نقطه‌ضعفش چشمش هست. تشخیص: حرف زدن سیمرغ
«دیوار و آب»	ایجـاز: بیابـان بـا رنگ‌هـای گرم (زرد و نارنجی) ترسـیم شـده اسـت و التهـاب و ابراز ایـن احسـاس را نمایان می‌سـازد. جان‌بخشـی و انسـان‌پنداری: صحبـت کـردن آب با مـرد. آب مانند یـک موجود زنده سـخن می‌گوید. سـاخت جهـان جعلـی: بیابانـی کـه دریـا در دل آن اسـت، بـا وجـود دیـواری بلنـد در جلـوی آن ایماژیسم: فضایی رویاگونه و شاعرانه با استفاده از ترکیب رنگ‌ها توهم صوتی: بانگ آب آمد به گوش نامیرایی: بیابانی که در دل آن دریایی قرار دارد. تشخیص: حرف زدن آب دریا با انسان

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

ادامه جدول ۸.

انیمیشن	عناصر بیانی Expressive elements
«در امواج سند»	ایجاز: نمایی از صورت شاه و نمای از زن در حال غرق شدن به‌طور هم‌زمان بر روی هم جان‌بخشی و انسان پنداری: رقص مرگ ستارگان جان‌بخشی و انسان‌پنداری: خورشید، همچون انسانی زخمی پنداشته شده که به آهستگی پشت کوه پناه می‌گیرد. ساخت جهان جعلی: دریای خون ایماژیسم: تمامی زمین و آسمان به سرخی خون نمایش داده شده است. غروب آفتاب خویشتن دید. توهم صوتی: صداهای کشته شدن، باد و عناصر دیگری که در کادر دیده نمی‌شوند. تشخیص: برای روز، مانند انسان صورت در نظر گرفته شده است. دامن شب: برای شب مثل انسان، دامن در نظر گرفته شده است.
«اگر بهار نیاید»	ایجاز: صندلی که همانند سکوی پرشی برای رسیدن دختر به اهداف است ـ حیواناتی که بدن آنها با اشعار پوشیده شده ـ نوری که نشان‌دهنده روح دختر است. جان‌بخشی و انسان‌پنداری: حروف و حیوانات ماهیتی جان‌دار و انسانی یافته‌اند. ساخت جهان جعلی: ساخت فضایی غیرواقعی با استفاده از عناصری که در جایگاه حقیقی خود نیستند؛ مانند شن‌زاری که دریایی در دل آن نهفته است ـ ایجاد فضایی سورئال با نور و حروف و حیوانات و اجسام شناور در شن‌زار، محیط و ... نفوذ: نشان دادن روح و احساسات سرگردان دختر با استفاده از عناصر موجود در محیط... نفوذ: دختر با بدنی پوشیده شده از کلمات یا اشعار گویی از ورای دنیایی دیگر، نظاره‌گر خویشتن در صحرا است. ایماژیسم: حروف پراکنده که مانند شعر روی بدن حیوانات هستند ـ نوری که مانند روح دخترک در محیط شناور است ـ وجود کتاب‌هایی که دختر را احاطه کرده‌اند. نامیرایی: دختر دست‌هایش را باز می‌کند تا آزاد و رها در این آب شیرجه بزند ولی ناگهان به روی زمین سخت می‌افتد، آب و دلفین محو می‌شوند و او به جهانی دیگر می‌رود. تشخیص: با حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن: آبستن شدن زمان مانند یک موجود زنده

ادامه جدول ۸.

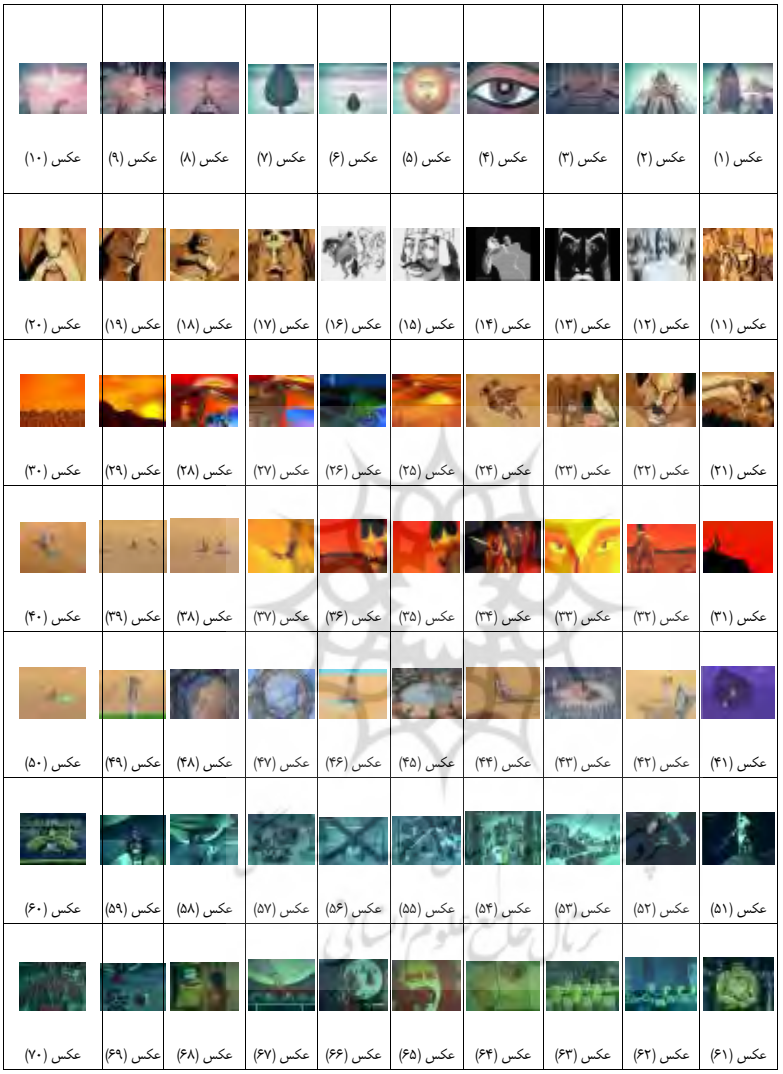
انیمیشن	عناصر بیانی Expressive elements
«هفت شهر»	ایجـاز: قلب‌هـای فلـزی قفـل شـده کـه ایجازی از نابودی احسـاس بشـری هسـتند ـ گل کـه ایجـازی از غـم و انـدوه جامعـه اسـت ـ کارخانه‌هـای ماشـینی و صنعتـی که روح زندگـی بشـر را گرفته‌انـد. انسان‌پنداری و جان‌بخشی: گل ماهیتی انسانی یافته است. سـاخت جهانـی جعلـی: جهانی که بـا قلب‌های آهنـی و کارخانه‌هـای صنعتی هدایت می‌شود. نفـوذ: قلب‌هـای تو خالی انسـان‌ها که احسـاس از دسـت رفتـه آنها را نشـان می‌دهد. دنیای خشـک و صنعتی. ایماژیسـم: قلب‌های سـرخ، نشـانی از عشـق و روح بشر هستند. گل سـرخ ـ قلب‌های آهنی قفل شـده ـ انسـان‌های ربـات گونه... توهـم صوتـی: صدای ماشـین‌آلات جنگی و صـدای هیتلر در پـس زمینه آن‌که جنگ و خشـونت جهـان را تداعی می‌کند. نامیرایی: انسان‌های بدون قلب که زنده‌اند. تشخیص: گل‌سرخی که زنده است و غمگین و شاد می‌شود.

انیمیشـن ویژگی‌هـای بیانـی مشـترکی بـا ادبیـات شـاعرانه دارد کـه درک آن می‌توانـد در بازخـورد مناسـب و کامـل پیـام نقـش اساسـی ایفـا کنـد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های ارتباطی،
سال بیست و هفتم،
شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)،
پاییز ۱۳۹۹

تصویر ۱. مجموع فریم‌های تحلیل شده موردهای مطالعاتی
Image 1. Total analyzed frame works of case studies



بحث و نتیجه‌گیری

- ادبیات شاعرانه ایرانی، خصوصیات شاخصی دارد که رسانه انیمیشن با شیوه بیانی ویژه‌اش، می‌تواند قالب مناسبی برای آن باشد. تحلیل آثار

گزینش شده گواه این مدعاست. براساس آنچه مورد بررسی قرار گرفت، پژوهش حاضر به نتایج زیر دست یافته است.

- بر اساس ویژگی‌های مطرح شده، نمونه‌های مطالعاتی مورد واکاوی قرار گرفت و مشاهده شد؛ که انیمیشن با خصایلی که دارد، هم می‌تواند از بیانی صریح استفاده کند و هم قادر است بیانی ضمنی و استعاری را به‌کار گیرد. نوع کادربندی، زاویه دوربین، رنگ‌آمیزی و موارد مطرح در حوزه میزانسن، ایجاد دلالت‌های معنایی کرده و بیان فیلمیک و ویژه‌ای برای این هنر/رسانه به‌وجود آورده است.

- ادبیات شاعرانه، سرشار از افتخارات، سختی‌ها، شادی‌ها، پیروزی‌ها، شکست‌ها، ظلم‌ها، عدالت‌ها و بسیاری از وقایع دیگری است که بر یک ملّت گذشته است. موردهای مطالعاتی گواه این مدعا هستند. ویژگی‌های بصری، به تأسی از متن ادبی ملی، فرم و ساختاری را تولید کرده‌اند که شاخص‌های هویت ملی در آن قابل مشاهده است. نوع روایت‌پردازی استعاری و چیدمان بصری تصاویر، بازتاب‌دهنده این داشته منحصربه‌فرد وطنی است.

- دنیای شعر، گاه کاملاً خیالی و ساخته ذهنی به پرواز درآمده در رؤیا و خیال است و گاه، کاملاً حقیقی و نزدیک به دنیای واقعی است. ادبیات شاعرانه نیز مملو از تخیّل، نماد، استعاره، تشبیه و بسیاری دیگر از آرایه‌های ادبی است اما انیمیشن همان‌گونه که تحلیل شد، بسیاری از این ویژگی‌ها را در خود دارد. ازاین‌رو، پس از تحلیل موردهای مطالعاتی، به‌وضوح می‌توان دریافت که انیمیشن، بهترین گونه برای نمایش آثار ادبیات شاعرانه است. به تصویر کشیدن بسیاری از آرایه‌هایی که در این پژوهش از آنها نام بردیم، در سینمای زنده و واقعی، کاری دشوار و حتی گاه غیرممکن است.

- درحالی‌که سینمای انیمیشن، سینمایی آزاد و رها از قید و شرط عالم حقیقی است و امکان پرواز تا افق‌های نامحدود تخیل و اغراق را برای خلق اثری زیبا پدید می‌آورد.

پیشنهادها

- درخواست از پژوهشکده‌های فرهنگی، هنری و رسانه‌ای برای پژوهش و

پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و هفتم، شماره ۳ (پیاپی ۱۰۳)، پاییز ۱۳۹۹

ارائه الگوهای نظری و پژوهشی از مضامین ادبیات شاعرانه ایرانی
- ایجاد کارگروه‌های تخصصی به‌منظور شناسایی و تحلیل متون دراماتیک ادبیات شاعرانه ایرانی و ساخت آثار انیمیشن فاخر در رسانه ملی
- ایجاد انگیزه و حمایت از ادیبان، نویسندگان و فیلمنامه‌نویسان برای خلق آثار نمایشی برگرفته از ادبیات شاعرانه

منابع

استم، رابرت. (۱۳۸۳). **مقدمه‌ای در نظریه فیلم** (گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی). تهران: پژوهشگاه فرهنگ اسلامی.

اشکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۷۷). ادبیات و سینما (ترجمه فرزان سجودی). **فارابی**، ۳۱(۴)، ۱۹۱.

اندرو، دادلی. (۱۳۸۷). **تئوری‌های اساسی فیلم** (ترجمه مسعود مدنی). تهران: رهروان پویش.

اوحدی، مسعود. (۱۳۸۷). فرمالیسم و نقد فیلم. **هنر**، ۷۵(۲۶)، ۳۰۸-۳۰۷.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۶). **چگونه شعر بخوانیم** (ترجمه پیمان چهرازی). تهران: آگه.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). **طلا در مس**. تهران: نویسنده.

بهره‌مند، زهرا. (۱۳۸۹). آیرونی و تفاوت آن با صنایع بلاغی مشابه. **زبان و ادب پارسی**، ۴۵، ۳۶ ـ ۹.

پازولینی، پیرپائولو. (۱۳۸۵). **سینمای شعر، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما**؛ گردآوری بیل نیکولز (ترجمه علاءالدین طباطبایی). تهران: هرمس.

تامسن، کریستین. (۱۳۷۷). روش نئوفرمالیستی در نقد (ترجمه محمد گذرآبادی). **فارابی**، ۳۱(۴)، ۱۲۸.

جینهی، چوآی. (۱۳۸۸). پندار سینمای ملی (ترجمه فریده آفرین). **زیبا شناخت**، ۲۱(۱)، ۱۵۵.

چالمرز، آلن اف. (۱۳۸۹). **چیستی علم** (ترجمه سعید زیباکلام). تهران: سمت .

حاجیلو، حسین‌علی. (۱۳۸۳). معرفی روش‌های تحلیل داده‌های کیفی با تأکید بر روش تحلیل محتوا. **مدیریت فردا**، ۷ و ۸ (۲)، ۵۸.

حسینی، سیدحسن. (۱۳۸۸). **مشت در نمای درشت**. تهران: سروش.

حدادی، نصرت‌الله؛ طاووسی، محمود و اوجاق علی‌زاده، شهین. (۱۳۹۵). ارزش‌یابی و تطبیقِ داستان رستم و شغاد با برجسته‌ترین مدل‌های ساختاری فیلم‌نامه سه‌پرده‌ای. **پژوهشنامه ادب حماسی**، ۱۲(۲۱).

حمیدزاده، عبدالله. (۱۳۹۸). **تبیین روایت شناختی مستندهای جنگی روایت فتح**. پایان‌نامه دکترا، دانشگاه هنر اصفهان.

حیاتی، زهرا. (۱۳۹۱). مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی. **پژوهش‌های ادبی**، ۳۸(۹).

خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۷۳). **دستور زبان فارسی**. چاپ ۹، تهران: کتاب‌فروشی تهران.

دانایی‌فرد، حسن؛ الوانی، سیدمهدی و عادل، آذر. (۱۳۸۳). **روش‌شناسی پژوهش کیفی در مدیریت**. تهران: اشراقی.

دهقان‌پور، حمید؛ کزازی، جلال‌الدین و پوررضاییان، مهدی. (۱۳۸۹). شاهنامه و جنبه‌های سینمایی آن. **هنرهای زیبا**، ۴۰.

سجودی، فرزان. (۱۳۷۷). درآمدی بر نشانه‌شناسی. **فارابی**، ۳۰ (۴)، ۲۱۸-۲۱۳.

شارف، استفان. (۱۳۹۵). **عناصر سینما** (ترجمه محمدشهبا و فریدون خامنه‌پور). تهران: هرمس.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۳۴). **بیان و معانی**. تهران: فردوس.

صدائی، فریده. (۱۳۹۵). **نیستان و سینما تصویرگرایی سینمایی در مثنوی مولوی**. تهران: شرکت سهامی انتشار.

صنعتی، محمد. (۱۳۸۱). **تحلیل روان‌شناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهنیت**. تهران: مرکز.

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

ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۹۵). **پژوهش‌ها و اندیشه‌های سینمایی**. تهران: رونق.

عسگری، میرزاآقا. (۱۳۸۲). **هستی‌شناسی شعر**. تهران: قصیده‌سرا.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.

فرای، نورتروپ. (۱۳۶۳). **تخیل فرهیخته** (ترجمه سعید ارباب شیرانی). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فرشته حکمت، فرشاد. (۱۳۸۹). فضاسازی شاعرانه در اثر هنری. **باغ نظر**، ۱۵(۷)، ۴۴.

فرشته حکمت، فرشاد. (۱۳۹۵) **سینمای شاعرانه**. تهران: تمتی.

فرنیس، مورین. (۱۳۸۶). **زیبایی‌شناسی انیمیشن** (ترجمه اردشیر کشاورزی). تهران: دانشگاه صداوسیما.

قبادی، فرزانه و حسنائی، محمدرضا. (۱۳۹۵). بررسی شیوه بیانی تکنیک متامورف در بازنمایی تخیل شاعرانه در انیمیشن. **هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی**، ۲۱ (۲).

متز، کریستین. (۱۳۷۶). **نظریه‌های زیباشناسی فیلم/ درباره تأثیر واقعیت در سینما** (ترجمه کیانوش صدیق). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

محبتی، مهدی. (۱۳۸۶). **بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن**. تهران: سخن.

محمدی فشارکی، محسن و صفایی، پانته‌آ. (۱۳۹۳). شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز. **سینمای ادبی**، ۶(۱).

مسبوق، مهد و همکاران. (۱۳۹۰). بررسی پویایی و حیات صور خیال در شعر متنبی (با تکیه بر تصاویر شنیداری). **لسان مبین**، ۲(۴).

نمازی، محمد. (۱۳۸۲). نقش پژوهش‌های کیفی در علوم انسانی. **جغرافیا و توسعه**، ۱(۱)،۶۴.

نیکولز، بیل. (۱۳۷۰). سبک، دستور، سینما (ترجمه علاءالدین طباطبایی). **فارابی**، ۱۳.

Bendazzi, G. (1994). **Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation. Publisher**: John Libbey Cinema and Animation; English edition (1994-06-15) (1656).

Elo, S. & Kingas, H. (2007). The Qualitative Content Analysis Process. **Journal of a Advanced Nursing**. 2008. Wiley online liberary.

Geeraerts, D. (2010). **Theories of Lexical Semantics**. Oxford: Oxford University Press.

Hartley, J.F. (2004). **Case Studies in Organizational Research. In Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational Research**: editor by c. Cassell and G. Symon, 323-33. London: Sage.

Seawright, J. & Gerring, J. (2008). **Case Selection Techniques in Case Study Research**: A Menu of Qualitative and Quantitative Options. Political Science.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). **Metaphors We Live By**. Chicago: University of Chicago Press.

Rosen, P. (2006). **History, Textuality, Nation: kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinema**. In VITALI, V & P. WILLEMEN (Eds.) Theorising National Cinema. London: BFI.

Thomas, D. R. (2006). A General Inductive Approach for Qualitative Data Analysis. **American Journal of Evaluation**, l27 (2).

Wells, P. (2006). **Scriptwriting**. New York: AVA Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Reflection of Iranian Poetic Literature in National Animation

By: *Payam Zeinolabedini, Ph.D.*[✉] *& Setareh Shahin, M.A.**

Abstract:

Iranians have long expressed their feelings in the form of poetry, words or writings, and considered poetic expression more eloquent and effective. There are many various themes including advice, humor, Romance, historical, societal, and so on in the relevant remnants. Iranian poetic literature is still novel, and passing of time has not been able to forget it. This literature, as a cultural and national characteristic, has already taken on transnational dimensions and has attracted the attention of artists, writers and intellectuals through the world. The present study with a practical purpose, while understanding the necessity and importance of preserving this cultural heritage, examines the connection between Iranian poetic literature and this art by reviewing the unique features of animation. In this article, first, the literature and its Stylistic devices are defined; such as Personification, metaphor, symbol, etc. Then Based on the theoretical foundations of cinema and animation, favored samples were purposefully selected including "Zal and Simorgh", "Rostam and Esfandiar", "Wall and Water", "In the waves of the Indus River", "If spring does not come" and "Seven" City» from poetic animations taken from old and novel poetry, and they were analyzed. The main purpose of this article is how to use poetic literature in the expressive and structural style of animation. The research method was Qualitative, with a descriptive and formalistic approach, and based on library and audio and video archive sources.

Keywords: *Poetry, Poetic Literature, Poetic Cinema, Brevity, National Animation*

✉ Teacher in Art Research, Soore Uni., Tehran, Iran
Email: parozei@yahoo.de
* Animation