Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Prose Studies in Persian Literature

Online ISSN: 2821 - 1847

Homepage: https://jll.uk.ac.ir

# Cinematic Techniques in ‘The Boxer’ story in Saadi’s Golestan: A Literary Semiotics Study*

**Hosseinali Bayat[1]✉ Arman Zaker[2]**

2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Aatollah Boroujerdi University, Boroujerd, Iran. E-mail: bayat_149@yahoo.com
3. Assistant Professor, Department of Linguistics and Persian Literature, Aatollah Boroujerdi University, Boroujerd. Iran. E-mail: a.zaker@abru.ac.ir

## Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received 4 May 2025

Received in revised form20 June 2025

Accepted 4 August 2025

Published online 8 December 2025

**Keywords**:

Saadi

The Boxer`s Story

Cinematic techniques

Cinematic Story

## ABSTRACT

**Purpose:** Classic literature in Pesian can be analysed by new scientific approaches and theories of modern art and science. Many works has been written on the effect of cinema on literature. Cinema affects literature in using some cinematic techniques. Here in this article cinematic techniques in ‘The Boxer’ story in Golestan are investigated. The main question is: How Saadi consciously or unconsciously used the cinematic techniques to enrich visual factors of his storytelling techniques through modern cinematic knowledge inferred that he had this knowledge in his mind and consciousness. The research technique used here is analytic comparison of cinematic techniques and their use in literature. The goal is to investigate cinematic techniques in this story and their semiotic effects on the narration of the story.

**Method and Research:** We used Bellardi’s theory of Cinematic Fiction as our framework. Many cinematic techniques are found out in this story. In this story the reader can see the story in his mind while reading it. Saadi used language and words to make cinematic scenes and sound effects to make a modern cinematic version of this story. These techniques reinforced the visual feature of his stories and created a new visual and audial experience for the reader

**Findings and Conclusions:** This research can help readers to enjoy these features of Sadii`s works and help them to understand these techniques as a semiotic system and show new horizons in the works of directors and writers.

*Cite this article: Bayat, Hossein-Ali. & Zaker, Arman. (2026). Cinematic Techniques in ‘The Boxer’ story in Saadi’s Golestan: A Literary Semiotics Study. *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, 28 (58), 61-78.
DOI: 10.22103/jll.2025.25141.3192

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: 10.22103/jll.2025.25141.3192

## EXTENDED ABSTRACT

### 1. Introduction

Pesian Classic literature can be analysed by new scientific approaches and theories of modern art and science.Many researchers investigate Persian literature through traditional and classic tools of literary criticism, but new approaches can be used to look at new aspects of literature by modern and intediciplinay approaches to literary criticism. Moden art techniques can be used to enrich literature and make it more effective. Many works has been written on the effect of cinema on literature. The relashionship of literatue and cinema is a kind of bidirectional one. Liteature can be used to provide rich content for movies, Cinema can affects literature in using some cinematic techniques. Here in this article cinematic techniques in 'The Boxer' story in Golestan are investigated. The main question is: How Saadi consciously or unconsciously used the cinematic techniques to enrich visual factors of his storytelling techniques through modern cinematic knowledge inferred that he had this knowledge in his mind and consciousness.

### 2. Methodology

The research technique used here is analytic comparison of cinematic techniques and their use in literature. The goal is to investigate cinematic techniques in this story and their semiotic effects on the narration of the story.In order to do that we used Bellardi's theory of Cinematic Fiction as our framework.In this theory there is a ganre of fiction and literature in which the most important featue is the use of cinematic techniqes. Through cinematic techniques the author can provide a new experience of watching the scenes of the story in his or her mind. Having a common expeience of watching a movie can help the reader to imagine a new movie of the fiction in his or herrr mind. In this research the cinematic techniques used by Saadi in the Boxer`s story in Golestan are investigated and introduced, then the effects of these techniques on the mind of reader are preseted by a semiotic theoy.

### 3. Discussion

We used Many cinematic techniques are found out in this story. In this story the reader can see the story in his mind while reading it. Saadi used language and words to make cinematic scenes and sound effects to make a modern cinematic version of this story. These techniques reinforced the visual feature of his stories and created a new visual and audial experience for the reader

Using different shots such as long shots, exteme shots and close ups in depicting the scene in the story is just one of these techniques.

Flashback scenenes and the use of sound effects are moe techniques used by Saadi in order to create a real life general pictue of the events in this short story. These techniques are often used in long novels but using them in a realy short story such as the Boxer`s story can show the intelligence of the author as a remarkable figure of Persian Literature.

## 4. Conclusion

Saadi as a genious figure in Persian literature used many different cinematic techniques in the Boxer`s story in Golestan centuries before the invention of cinema. This can show the power of Saadi``s imagination to experience and introduce new senses of watching a piece of movie even befoere having the common sense of moving pictues. Many centries after him the Cinematic Story as a new ganre of literature is introduced by critics.

This research can help readers to enjoy these features of Sadii`s works and help them to understand these techniques as a semiotic system and show new horizons in the works of directors and writers.

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشریه پژوهی ادب فارسی
شاپا الکترونیکی: ۱۸۴۷-۲۸۲۱
Homepage: https://jll.uk.ac.ir

# شگردهای سینمایی در حکایت «مشت زن» گلستان سعدی مطالعه‌ای در نشانه‌شناسی ادبی*

حسینعلی بیات [۱] ✉ | آرمان ذاکر [۲]

۱. استادیار ادبیات گروه ادبیات دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آیت الله بروجردی. بروجرد، ایران (نویسنده مسئول) bayat_149@yahoo.com

۲. ،استادیار زبانشناسی گروه زبانشناسی و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آیت الله بروجردی. بروجرد، ایران a.zaker@abru.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:**
**مقاله پژوهشی**

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۴/۰۲/۱۴
**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۴/۰۴/۳۰
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۱۳
**تاریخ انتشار:** ۱۴۰۴/۰۹/۱۷

**کلیدواژه‌ها:**
اصطلاح یک، سعدی
اصطلاح دو، گلستان
اصطلاح سه، حکایت مشت‌زن
اصطلاح چهار، شگردهای سینمایی
اصطلاح پنج. داستان سینمایی

**چکیده**

**زمینه:** ادبیات کلاسیک فارسی را می‌توان با شیوه‌های علمی نو و از منظر علوم و هنرهای جدید تحلیل و بررسی کرد. تاثیرپذیری ادبیات از سینما را می‌توان در کارکرد شگردهای سینمایی در ادبیات مشاهده کرد. این مقاله می‌کوشد، شگردهای سینمایی را در حکایتِ «جوانِ مشت‌زن» گلستان سعدی نشان دهد. سؤال اصلی تحقیق این است که چگونه سعدی به‌صورت آگاهانه یا ناخودآگاه به کمک تفکری مشابه با شگردهای سینمایی امروزی باعث غنای بصری و روایی در حکایت خود شده‌است؟ مفروض پژوهش این است که چیزی شبیه به تفکر سینمایی به معنای امروزی در ذهن و ضمیر سعدی وجود داشته است.

**روش:** روش تحقیق بر تحلیل توصیفی- تطبیقی میان شگردهای سینمایی و ادبی استوار است. اهداف تحقیق شامل شناسایی شگردهای سینمایی به‌کاررفته در حکایت مشت‌زن، تحلیل چگونگی انطباق این شگردها با ساختار ادبی حکایت و ارزیابی تأثیر آن‌ها بر تجربه خواننده است. چهارچوب نظری مورد استفاده نظریهٔ داستان سینمایی بلاردی است.

**یافته‌ها:** یافته‌ها نشان می‌دهد که سعدی در حکایت مشت‌زن از شیوه‌هایی بهره برده که شباهت زیادی به شگردهای سینمایی دارد. سعدی با هنر زبان و قدرت واژگان «نما»ها و «صحنه»های گوناگون می‌سازد و با ایجاد «موسیقی پیرامونی» و «افکت»ها حکایت خود را به یک اثر سینمایی امروزی نزدیک می‌کند. این امر تجربه‌ای حسی و تصویری برای مخاطب خلق کرده است. با آشکار شدن ابعاد جدید هنر روایی گلستان، نتیجه این پژوهش می‌تواند باعث التذاذ ادبی بیشتر مخاطبان و درک آنها از نظام نشانه‌شناختی این شگردها در گلستان شود و همچنین افق جدیدی برای فیلمنامه نویسان و کارگردان‌ها بگشاید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*استناد: بیات، حسینعلی؛ ذاکر، آرمان. (۱۴۰۴). شگردهای سینمایی در حکایت «مشت زن» گلستان سعدی مطالعه‌ای در نشانه‌شناسی ادبی. *نشریه پژوهی ادب فارسی*، ۲۸ (۵۸)، ۷۸-۶۱.

DOI: 10.22103/jll.2025.25141.3192

CC BY NC

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

## ۱–مقدمه

ادبیات و سینما، دو هنر بزرگ و تأثیرگذار، همواره در تعامل و تبادل با یکدیگر بوده‌اند. سینما، رسانه‌ای بصری و مدرن، از دیرباز از ادبیات الهام گرفته و بسیاری از آثار برجسته خود را بر پایه شاهکارهای ادبی بنا کرده است. ادبیات نیز، به‌ویژه در دوران معاصر، از شگردها و زبان سینمایی بهره‌مند شده و شیوه‌های روایت‌گری خود را متحول ساخته است. اما این تعامل تنها به دوران مدرن محدود نمی‌شود؛ بررسی آثار کلاسیک ادبیات پارسی نشان می‌دهد که شاعران و نویسندگان بزرگ، حتی پیش از پیدایش سینما، از الگوهای روایی و تصویری‌ای استفاده کرده‌اند که شباهت‌های شگفت‌انگیزی با شگردهای سینمایی امروزی دارند.

### ۱–۱–بیان مساله (شگردِ سینمایی نوعی نشانه‌شناسی ادبی)

نشانه‌شناسی علمی است که توسط سوسور زبان‌شناس شهیر سوئیسی و پیرس دانشمند امریکایی به طور تقریباً هم‌زمان ولی به صورت مستقل بنیان نهاده شد (چندلر، ۲۰۲۲). این علم با وجود تفاوت در دیدگاه‌های سوسور و پیرس به مطالعهٔ نشانه‌ها و نظام آن‌ها می‌پردازد. نشانه هر عنصری است که به چیزی غیر از خود اشاره کند (چندلر، ۲۰۲۲). سوسور دال را بُعد مادی نشانه می‌داند که می‌تواند حس شود و مدلول را مفهومی که این دال به آن اشاره دارد، می‌داند. سوسور رابطهٔ بین دال و مدلول را تنها قراردادی و دلبخواهی می‌داند در صورتی که پیرس به انواع دیگری از نشانه غیر قراردادی نیز قائل است (چندلر، ۲۰۲۲).

شگردهای سینمایی تنها روش‌های روایت متفاوت داستان نیستند، بلکه نظامی از نشانه‌ها هستند که هر کدام محتوای خاصی را منتقل می‌کنند (متز، ۲۰۱۱). استفاده از این شگردها در ادبیات را به سه دلیل، نظامی از نشانه‌ها می‌دانیم: نخست اینکه این شگردها مبتنی بر نظام دال و مدلول نشانه‌ها هستند، دوم اینکه بر پایهٔ نظامی از کدهای فرهنگی ساخته شده‌اند و سدیگر اینکه به دلیل زبانی بودن می‌توانند خوانده شوند، یعنی جنبهٔ دال آن‌ها همان واژه‌های نوشته شده در متن داستان است (متز، ۲۰۱۱). منظور از تولید معنا ایجاد معنای افزوده بر متن است که برای هر شگرد توضیح داده خواهد شد. منظور از ریشه‌های فرهنگی، دانش جمعی بشر معاصر از پدیده و هنری به نام سینماست و منظور از خوانده شدن هم جنبهٔ دال نشانه است، یعنی همان واژه‌ها و جملاتی که این شگردها را در داستان می‌نمایانند. بنابراین مثلا زمان‌بندی روایت یا مونتاژ تنها صرفاً ویرایش کلامی یک داستان نیست، بلکه نظامی از نشانه‌هاست که بر شیوهٔ درک و تفسیر ما از داستان تاثیرگذار است. رابطهٔ قراردادی که باعث فهم مخاطب از مدلول این نشانه‌ها می‌شود همان دانش فرهنگی مشترک ما از رسانه‌ای به نام سینماست. هر چند بدون این دانش هم تا حدودی کارکرد این نشانه‌ها قابل درک است، اما مطمئناً تجربهٔ فرهنگی مشترک مخاطبین از رسانهٔ سینما به درک بهتر آنها کمک می‌کند.

یکی از مهمترین کارکردهای ادبیات داستانی این است که به خواننده کمک کند تا بتواند آنچه را که روایت می‌شود، حس کند. دقیقاً این همان کاری است که در قرون اخیر سینمای داستان‌گو انجام می‌دهد .بنابراین سینما و ادبیات با وجود آنکه دو رسانه متفاوت هستند، در عمل کارکردی مشابه هم دارند. به عبارت دیگر سینما را مردم با چشم باز می‌بینند و داستان‌های ادبی را با چشم بسته. خالد القادی(القادی، ۲۰۰۵) رابطهٔ بین سینما و ادبیات را رابطه‌ای دوطرفه می‌داند: همانطور که فیلم‌های سینمایی زیادی بر اساس اقتباس از آثار ادبی و رمان‌ها نوشته‌شده‌اند، آثار ادبی هم از شگردهای سینمایی برای تاثیرگذاری بیشتر بر مخاطب استفاده کرده‌اند. نویسندگان رمان‌های پس از جنگ جهانی اول تا به امروز بیشتر تحت تاثیر سینما بوده‌اند. به اعتقاد برخی منتقدین ارنست همینگوی، اسکات فیتزجرالد و جان دوس پاسوس و آلن زیگر، معروفترین نویسندگانی هستند که تحت تاثیر سینما بوده‌اند و از شگردهای سینمایی در آثارشان بهره برده‌اند (بلاردی ۲۰۱۸، القادی ،۲۰۰۵ ، کوندو ۲۰۰۷ و ... ). از آثار مهمی که تحت تاثیر سینما بوده‌اند رمان‌های دوس پاسوس هستند که به گفتهٔ منتقدین از شیوهٔ مونتاژ آیزنشتاین کارگردان استفاده کرده‌اند (القادی، ۲۰۰۵). دیوید تامسون (به نقل از القادی ۲۰۰:۴۶) معتقد است که «همینگوی در آثارش از شگرد تغییر دوربین در یک صحنه استفاده کرده است». کوندو (کوندو، ۲۰۰۷: ۲۰۳) معتقد است که نویسندگان امریکایی چون دوس پاسوس و فالکنر از شگردهای سینمایی از جمله مونتاژ تصاویر نامتوالی و رئالیسم سینمای مستند بسیار استفاده کرده‌اند.

«داستان سینمایی» نوع خاصی از داستان است که در آن رسانهٔ فیلم به صورت ضمنی و به درجاتی تقلید می‌شود (بلاردی، ۲۰۱۸ الف). در این نوع خاص از داستان نویسنده می‌کوشد با استفاده از شگردهای سینمایی جذابیت روایت خود را افزایش دهد. این اصطلاح را نویسندگان بسیاری تعریف کرده و مورد استفاده قرار داده‌اند پژوهش بلاردی (بلاردی، ۲۰۱۸ ب) جدیدترین اثری است که به بازتعریف مفهوم نوشتار سینمایی شده پرداخته است. وی در رسالهٔ دکتری خویش با عنوان داستان سینمایی به ارائه نظریه‌ای دربارهٔ تعامل داستان نویسی و سینما پرداخته است. وی با بررسی تاثیر سینما بر ادبیات عواملی چون گونه، روایت، زمان‌بندی و تقلید شگردهای سینمایی را بارزترین تاثیر سینما بر ادبیات می‌داند. این تاثیرات به نوعی بُعد سینمایی به آثار ادبی می‌بخشند. البته وی تنها به تاثیر سینما بر ادبیات قرن بیستم پرداخته است، زیرا اگرچه سینما در اواخر قرن نوزدهم اختراع شد، اما در قالب یک هنر در قرن بیستم پا به عرصه حیات نهاده است. در این نظریه داستان سینمایی خود گونهٔ جدیدی از داستان است که ماهیتی بین رسانه‌ای دارد. مهمترین شاخصهٔ این گونهٔ ادبی، دید سینمایی به داستان و استفاده از شگردهای سینمایی است .

برای کاربرد شگردهای سینمایی در آثار ادبی نمی‌توان یک نظریهٔ واحد را در نظر داشت، بلکه هر کدام از صاحب‌نظران در این حوزه به بررسی یک یا چند شگرد خاص و کاربرد و تاثیر آن پرداخته‌اند، برای مثال متز (متز، ۲۰۱۱) به شگرد سینمایی مونتاژ در آثار ادبی توجه داشته است. در دیدگاه متز استفاده از شگردِ سینماییِ مونتاژ، در واقع در ادبیات یک نظام نشانه‌شناختی است. دال این نشانه همان چیدمان ترتیب حوادث در روایت داستان است و مدلول آن ارتباط زمانی و علّی این حوادث. کد فرهنگی این شگرد این است که مخاطب چیدمان این رویدادها را معنادار و موثر بر درک و تفسیر آن‌ها می‌داند (متز ، ۲۰۱۱).

ژرارد ژنه (ژنه، لوین و کولر، ۱۹۸۳) به بررسی منظر راوی پرداخته و آن را نظامی از نشانه‌ها می‌داند که دال آن در سینما زاویه دوربین و در ادبیات راوی است، مدلول آن مستدل بودن و تعصب راوی است و کد فرهنگی آن ژانرهای مختلف شناخته شده در سینما در دیدگاه مخاطب است.مجموعهٔ این نظریه‌ها را می‌توان در رسالهٔ داستان سینمایی بلاردی (بلاردی ۲۰۱۸ ب) به صورت یک نظریهٔ مدون مشاهده کرد هر چند که بسیاری از این شگردها هنوز بررسی نشده‌اند.

در مجموع شگردهای سینمایی از جمله پرسپکتیو، روایت سیال، تغییر دیدگاه راوی، زوم کردن بر یکی از عناصر صحنه، صحنه‌آرایی سینمایی و ... از مهمترین شگردهای استفاده شده در آثار داستانی ادبی بوده است نکتهٔ قابل توجه این است که این شگردهای سینمایی را سال‌ها قبل از اختراع سینما در آثار ادبی فارسی از جمله حکایات سعدی می‌توان مشاهده کرد که این موضوع نشان از نبوغ و تخیل بسیار قدرتمند این نابغهٔ ادبیات فارسی دارد. این شگردها در واقع یک نظام نشانه‌ای است، برای انتقال مفهوم مورد نظر نویسنده. نکته‌ای که کمتر مورد توجه ناقدان ادبی در زبان فارسی بوده است. در این تحقیق از روش بررسی بلاردی (بلاردی، ۲۰۱۸ الف و ب) در شناسایی و توضیح این شگردها استفاده خواهیم کرد.

## ۲-۱- پیشینهٔ پژوهش

وقتی سخن از ارتباط دو هنر ادبیات و سینما به میان می‌آید ذهن متوجه اقتباس و وام‌گیری کارگردانان موفق از آثار مهم ادبی نظم ونثر بویژه رمان می‌شود. اما بخش دیگر ارتباط ادبیات با سینما به استفاده شاعران و نویسندگان از شگردهای هنر مدرن سینما باز می‌گردد. گرچه تصویرسازی و توصیف دقیق سینمایی در عصر معاصر کشف و پیکربندی شده است، و شاعران و داستان‌نویسان معاصر با دیدن هنر تئاتر و سینما از شگردهای این دو هنر عالمانه در آثار خود بهره گرفتند، اما آثار ادبی کلاسیک نشان می‌دهد که چیزی شبیه به تفکر سینمایی به معنای امروزی در پس زمینه ذهن نویسندگان آن آثار وجود داشته است.

ادوارد ماری (ماری، ۱۹۷۳) از نخستین آثاری است که به رابطهٔ سینما و ادبیات داستانی پرداخته است. وی بیشتر بر ویژگی‌های داستانی که قابلیت اقتباس داشته باشد تمرکز کرده است. اشپیگل (اشپیگل، ۱۹۷۶) به شگردهای سینمایی در رمان پرداخته است. ولی مهمترین آثار مرتبط با تاثیر سینما بر ادبیات کوندو (۲۰۰۷) است. وی در این اثر سعی دارد ضمن برشمردن تاثیرات سینما بر رمان‌های مشهور نظریه‌ای ادبی در این خصوص ارائه دهد. القادی ۲۰۰۵ در مقاله‌ای تاثیرات سینما بر ادبیات داستانی را، با آثار رمان نویسان مشهور قرن بیستم مرور کرده‌است. مفصل‌ترین اثر در زمینهٔ تاثیر سینما بر ادبیات داستانی رسالهٔ دکتری بلاردی

(بلاردی، ۲۰۱۸ الف) و مقالهٔ مستخرج از آن (بلاردی، ۲۰۱۸ب) است. نویسنده در این آثار نظریهٔ داستان سینمایی را به عنوان یک گونهٔ داستانی مطرح می‌کند و مهمترین ویژگی این گونه را تاثیرپذیری از سینما معرفی می‌کند .

در ایران هم منتقدین از جنبهٔ سینمایی آثار کلاسیک ادبیات داستانی فارسی غافل نبوده‌ان:از آثارادب کهن فارسی آن دسته که بیشتر جنبه روایی و داستانی و قابلیت کشف تصویرگری سینمایی برخوردارند، از شاهنامه فردوسی، تاریخ بیهقی، حدیقه سنایی، مثنوی مولانا، تذکره‌الاولیاعطار، داستان شیخ صنعان، جوامع‌الحکایات می‌توان نام برد که ظرفیت‌های نمایش و سینمایی تعدادی از آنها مورد توجه پژوهشگران واقع شده است .

رستگارفسایی (۱۳۶۹) کتاب «تصویرآفرینی درشاهنامه فردوسی» را نوشت. ضابطی جهرمی (۱۳۷۸) در کتاب «سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه» از قابلیت‌ها و امکانات هنری متنوع شاهنامه فردوسی سخن می‌گوید. همچنین درباره نقش صدا، رنگ، فضاسازی، ساختار الگوی سینمایی وصف در آغاز صحنه‌های نبرد و شیوه‌های تدوین مونتاژسینمایی در توصیفات به بحث می‌پردازد. «مشت در نمای درشت» (۱۳۷۸) اثر سید حسن حسینی که قابلیت‌هایی نمایشی در آثار منظوم و منثور ادبیات را بررسی می‌کند. زهرا حیاتی به سال(۱۳۸۳) مقاله «تطبیق ساختار داستان شیخ صنعان باالگوی فیلم نامه» را نوشت. محمد حنیف (۱۳۸۴) «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» را با تفصیل بیشتر نوشت. زهرا حیاتی (۱۳۸۷) در «مهرویی و مستوری» باز آفرینی منظومه خسرو شیرین در سینما را نوشت. مرتضی محسنی و علیرضا پور شبانان به سال (۱۳۸۸) «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی» و همچنین علیرضا پورشبانان (۱۳۹۱) «تاریخ بیهقی، روایت سینمایی» را نگاشته‌اند.

## ۳-۱-ضرورت و اهمیت تحقیق

ضرورت انجام پژوهش حاضر با عنوان «شگردهای سینمایی در حکایت مشت‌زن گلستان سعدی: مطالعه‌ای در نشانه‌شناسی ادبی» از چند بُعد قابل تبیین است. نخست آنکه ادبیات کلاسیک فارسی، با غنای بی‌بدیل، همواره نیازمند خوانش‌های نو و تحلیل‌هایی است که با رویکردهای علمی معاصر پیوند بخورد. این پژوهش با به‌کارگیری چارچوب نظری «داستان سینمایی» و «نشانه‌شناسی»، گامی است در جهت احیای متون کهن از منظر هنرهای مدرن، به‌ویژه سینما، تا ابعاد ناپیدای هنر روایی سعدی را آشکار سازد.

دوم، بررسی تعامل دوسویهٔ ادبیات و سینما اگرچه در حوزهٔ آثار مدرن غرب و ادبیات معاصر فارسی مورد توجه بوده، اما در مورد متون کلاسیک فارسی کمتر بدان پرداخته شده است. این مقاله با تمرکز بر گلستان سعدی،که نمونه‌ای برجسته از نثر فنی و حکایت‌پردازی است، نشان می‌دهد که چگونه مفاهیمی مانند نما، صدا، فلاش بک و ... که امروزه ذیل زبان سینما تعریف می‌شوند، به‌شکلی پیشرو و شهودی در روایت سعدی حضور داشته‌اند. این امر نه‌تنها بر ژرف‌اندیشی و قدرت تصویرپردازی سعدی صحه می‌گذارد، بلکه ظرفیت‌های نمایشی پنهان در ادبیات کهن را نیز عیان می‌سازد، از جنبهٔ روش‌شناختی، این تحقیق با تلفیق نشانه‌شناسی و نظریهٔ سینمایی، الگویی تحلیلی ارائه می‌دهد که می‌تواند برای بررسی دیگر آثار روایی فارسی نیز به‌کار گرفته شود. چنین رویکردی به منتقدان و پژوهشگران ادبی می‌آموزد که چگونه می‌توان فراتر از شاخص‌های بلاغی ، به کشف نظام‌های نشانه‌ای نوین در متون پرداخت.

در نهایت، دستاورد این پژوهش تنها محدود به حوزهٔ ادبیات نیست؛ بلکه می‌تواند منبع الهامی برای فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان باشد تا با اقتباس آگاهانه از این متون، آثار تصویری غنی و اصیلی خلق کنند. بنابراین، این تحقیق هم به غنای مطالعات ادبی می‌افزاید و هم پلی می‌زند بین سنت و مدرنیته، تا نشان دهد ادبیات فارسی در دل خود، جهان‌بین‌هایی تصویری دارد که قرن‌ها پیش از پیدایش سینما، متولد شده‌اند.

# ۲-بحث

در این قسمت به معرفی شگردهای سینمایی به‌کاررفته در متن داستان مورد مطالعه و تعریف سینمایی آن‌ها می‌پردازیم.

## ۱-۲- تصویر سینمایی

تصویر(ایماژ) پرکاربردترین اصطلاح نقد ادبی است که ازدیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده است و دردوره شکوفایی نقد جدید در ادبیات غرب محبوبیت بسیار یافت. بحث از تصویر، مختص قلمرو ادبیات نیست بلکه در روانشناسی، و شاخه‌های گوناگون هنر از جمله، سینما، نقاشی، پیکرسازی نیز درباره‌ی این مفهوم بحث بسیار است (فتوحی، ۱۳۸۵ : ۳۷). تقسیم بندی و کاربرد تصویر در هر کدام از انواع هنرهای یاد شده متفاوت است.

تقسیم‌بندی ایماژ به دو نوع ایماژ زبانی و ایماژ مجازی در سال‌های اخیر مقبولیت یافته است (فتوحی ۱۳۸۵: ۴۶). همچنین تصویر واقعی و تصویر بدلی نامگذاری دیگری بر این تقسیم بندی است (جورکش،۱۳۸۳: ۱۰۲). مبنای این تقسیم‌بندی دو نوع کاربرد زبان در ادبیات است. یکی کاربرد واقعی زبان و دیگری مجازی (فتوحی،۱۳۸۵: ۴۷).

اگر چه کاربرد واژه «تصویر» در هر دو نوع نزد منتقدین و مفسرین آثار ادبی امری پذیرفته شده و بدیهی است، اما کسانی که برکاربردواژه‌ِی «تصویر» در هنرهایی همچون نقاشی مجسمه‌سازی و سینما تاکید دارند، آنچه را در عالم خیال و ادبیات از آن تصویر نام برده می‌شود نمی‌پذیرند. زیرا ازمنظر ایشان دیدن مقدم بر خواندن و شنیدن است. هرچه که می‌بینیم مجموعه‌ای است از نشانه‌های دیداری است. دیدن پیش از واژگان و زبان وجود دارد. کودک با نگریستن پیش از انکه حرف بزند یا حرف کسی را بفهمد می‌شناسد (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۶). پس، از منظر ایشان تصویر شامل هر آن چیزی می‌شود که ابتدا دیده شود. شعری می‌خوانم که در آن «تصویری شاعرانه» وجود دارد. این «تصویر» را می‌خوانم و یا می‌شنوم اما نمی‌بینم. این تصویر نیست به مجموعه است از واژگان یعنی از نشانه‌های زبانشناسیک شکل گرفته است که بیشتر به معنای مجازی خود در کلیت شعر حضورمی‌یابند شاعر (یا کسی دیگر) به گونه‌ای نادرست این نشانه‌های زبانشناسیک را تصویر پنداشته و نامیده است. «تصویر شاعرانه» نشانه دیداری نیست و از این رو تصویر نیست. شاید بتوان آن را «انگاره» خواند (همان). در هر صورت، هر آنچه که منتقدین آثار ادبی به آن تصویر مجازی می‌گویند، حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند چیز است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می افتد، تصویر مجاری برخلاف تصویر زبانی ساده و تک بعدی نیست (فتوحی،۱۳۸۵: ۵۲).

مثلا در شعر زیر شاعر به کمک تصویر مجازی (بدلی) توصیف می کند.

مرا چو آرزوی روی آن نگار آید　　چو بلبم هوس ناله‌های زار آید

میان انجمن از لعل او چو آرم یاد　　مرا سرشک چو یاقوت در کنار آید

ز رنگ لاله مرا روی دلبر آید یاد　　ز شکی سبزه مرا یاد خط یار آید

وصف عاشق، از طریق ذکر نام بلبل،وصف اشک، از طریق ذکر یاقوت، وصف روی دلبر از طریق ذکر لاله توصیف بدلی است، درواقع شاعر به جای آن که به توصیف عاشق یا معشوق بپردازد جایگزین یا بدلی را به جای آنها می گذارد (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۰۲). چون واژگان «بلبل» «یاقوت» «لاله» از معنای حقیقی خود عدول و عبور کرده‌اند و به معنای مجازی رسیده‌اند پس تصویر مجازی است.

از طرفی در شعر زیر شاعر به کمک تصویر زبانی (واقعی) پدیده‌های پیرامون خود را توصیف می‌کند.

فتاده تخته سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود./ و ما این سو نشسته، خسته انبوهی/ زن و مرد و جوان و پیر/ همه با یکدگر پیوسته لیک از پای و با زنجیر/ واژگان «آن‌سوی‌تر» و این‌سوی» فاصله مکانی کوه و افراد را نسبت به شاعر نشان می‌دهد. و واژگان «خسته» حالت دقیق چهره و «زن و مرد و جوان و پیر» و پای به زنجیر بسته شده بیان جزئی نگری گروه را بدون بهره‌گیری از تصویر مجازی توصیف می‌کند.

در تصویر زبانی ذهن ما هیچ دخل و تصرفی در این تصویر ندارد تصویر زبانی دستمایه داستان‌نویسی واقعگراست... نویسنده واقعگرا باید چنان از واژگان تصـویر حسـی بهره بگیرد که خواننده اشـیا را آن چنان که هسـتند، ببیند، لمس کند ببوید و بشـنود، بچشـد، حس کند. واژهای داسـتان باید از یک تجربه عینی و قطع بجوشـد. سـبک روایی مقتدر و پرتاثیر درواقع تصـویری‌ترین و تجسـمی‌ترین سـبک اسـت و به همین دلیل تاثیر حسـی و فیزیکی در خواننده ایجاد می‌کند. در سـبک واقع‌گرا واژه‌های ارزش بیشتری دارد که تصویری فیزیکی روشن و قطعی به خواننده ارائه دهد (فتوحی، ۱۳۸۵ :۵۱).

تصویر زبانی یا اصلی گرچه در آثار شاعران و نویسندگانی کلاسیک که سبب واقع‌گرا دارند، کما بیش دیده می‌شود، اما رواج این نوع تصـویرسـازی به دوران متاخر و هنرهای نو باز می‌گردد، زمانی که دیدن جای شـنیدن و خواندن را می‌گیرد. در هنرهای نقاشی مجسمه سازی و سینما اصل با دیدن است نه خواندن و شنیدن. در هنر مکتوب داستان و رمان که نویسنده باید با توصیف شخصیت‌های داستانی و وصف صحنه‌ها تصویر زنده و نزدیک به واقعیت ارائه دهد تصویر زبانی و اصلی به کار نویسنده می‌آید. لازمه تصویرگری واقعی و یا اصلی که ما از آن با تصویرگری سینمایی در این مقاله از آن یاد می‌کنیم نگاه دقیق و دیدن ظرایف و زوایا و فاصله‌ها اضلاع و سایه‌ها و رنگ‌های یک پدیده است که امروزه به کمک و دوربین های پیشرفته سینمایی ممکن شده است اما در ادبیات گذشته ما در آثار معدودی از شاعران و نویسندگان دقیق‌النظر نقش بسته است.

سـینما یک رسانه مهم دیداری و شـنیداری مبتنی بر فناوری است که در آن عنصـر دیداری (تصـویر متحرک) بر صـدا تقدم دارد. سینما به معنای ثبت حرکات است. پیدایش تصویر متحرک در نتیجه تکامل تکنولوژی ابزارهای عکاسی بود. به همین شیوهٔ ضبط تصویر آن (فیلمبرداری) عکاسی پشت سر هم با فواصل زمانی ثابت و متوالی است.

مفهوم وصف سینمایی عبارت است از: هنر چگونه دیدن و در همان حال چگونه شنیدن، با استفاده از تصویر متحرک و انواع صدا. اصل اساسی هنر توصیف در سینما، ایجاز است که از نحوهٔ توجه به برجسته‌ترین جزئیات یا جنبه‌های موضوع، و با خلق هنرمندانه‌ی انواع تصویرها و صداها با تعیین شیوه‌ی فیلم‌برداری، پرداخت و ترکیب تصویرها و صداها (تدوین) ناشی می‌شود.

سـینما حرکت را نمایان می‌کند و لحظه لحظه آن را به رخ می‌کشـد و ادبیات در روایی‌ترین شـکل آن یعنی داسـتان و رمان می‌کوشد تا حرکت را بازگو کند. بین «نشان دادن» و «بازگو» کردن همان چیزی قرار دارد که در نهایت به تفوق و برتری سینما در جلب و جذب «چشم‌ها» منجر می‌شود ( حسینی، ۱۳۸۸: ۱۷). در ادبیات، جهان به کالبد واژه‌ها منتقل می‌شود و در سینما به کالبد تصویر و صدا. واژه و تصویر در هر دو هنر، «واقعیتی نو» می‌آفرینند و جایگاه امر خیالی هستند. اگر در ادبیات تعریف تصویر عبارت از: «مجموعه‌ی شـکل، رنگ، حرکت و ( شـفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶ :۲۶۱ ) باشـد، در سـینما نیز همین ویژگی‌ها برای تعریف تصویر در نظر گرفته می‌شود. از لوئی دلوک، نظریه‌پرداز، منتقد و فیلم‌ساز فرانسوی، نقل شده که: «شاعر با تصویر سخن می‌گوید و این، دقیقا همان کاری است که سینماگر انجام می‌دهد» (رهنما ۱۳۵۳: ۶۴).

به‌طورکلی، از دیدگاه سـینمایی چنانچه واژه‌ها یا عبارات نوشـته‌ای یا گفته‌ای دارای جنبه‌های ارجاعی به دو حس بینایی و شنوایی باشند، این ویژگی، متن نوشتاری را به سینما نزدیک می‌کند.

به گفته بازن تفکر سینمایی رویایی بود که انسان قبل از بروز و ظهور سینما ان را در ذهن خود می‌پروراند.

تصـاویر زبانی (واقعی) و با ایماژ مجازی در نوع کاربرد هدف در آثار ادبی هم متفاوت عمل می‌کنند. ایماژهای مجازی یا آرایه‌های خیالی که ظاهر سخن را با واسطه به مفهوم باطنی آن پیوند می‌زند به طور طبیعی سخن را از حرکت باز می‌دارد و به آن عمق می‌بخشد و خواننده با تامل سکون از لایه‌های روی سخن به درون آن می‌رود. اما توصفِ زبانی و واقعی مناسب متن روایی است، زیرا در متن روایی تا روایت شکل نگیرد و به اتمام نرسد، سخن منعقد نشده است. توصیف اجزا، فاصله‌ها، اندازه‌ها، رنگ‌ها، در طول روایت واقع می‌شود و جریان سخن را سهل و آسان می‌کند. به دیگر سخن توصیف زبانی به کار محور عمودی سخن می‌آید و توصف مجازی محور افقی سخن را قوام می‌بخشد. بنابراین از میان انواع آرایه‌های لفظی و معنوی، اغلب سجع و گاه جناس‌ها زینت بخش گلسـتان اسـت و آرایه های دیگر چندان مجال ظهور و بروز نیافته‌اند. و تحقیقا در بسـیاری از از حکایت‌های گلستان آنچه ایماژ مجازی و توصیف خیالی است دیده نمی شود، مگر در میان اشعار و بیت‌های کتاب.

مجسمه در موزه، تصویر موجود در زیر میکروسکوپ، گذز عابر در خیابان و... موضوع دیداری هستند. این نشانه‌ها (یا نظامی متشکل از تعدادی از این نشانه‌ها) را تنها به شرطی می‌توان تصویر خواند که در متنی ثبت شده باشند. به بیان دیگر شماری از نشانه‌های دیداری را «نشانه‌های تصویری» می‌خوانیم (احمدی ، ۱۳۸۷ :۱۷). بیشتر کسانی که از مناسبت سینما و ادبیات سخن می‌گویند اغلب جنبه روایی متن را در نظر دارند یعنی در مزکز توجه آنان طرح داستانی و از این روی رمان و نمایشنامه قرار دارد (همان).

## ۲-۲- جایگاه و ارزش گلستان درهنر داستانی

گرچه سعدی استاد غزل عاشقانه و همچنین بوستان او در نوع ادبیات تعلیمی کم مانند است، اما هنر و استادی و شخصیت سعدی علیه‌الرحمه را در گلستان باید یافت، و «اگر این کتاب کوچک حجمِ بزرگ مایه، نبودی دو ثلث از شخصیت و بلندی مقام شیخ ناپیدا نبودی» (بهار،۱۳۸۶: ۱۲۶). جنبه بارز فکر و اندیشه و تجربه‌های گرانسنگ سعدی در گلستان سبب شده که در میان تحلیل‌گران متقدم گلستان، کمتر کسی به جنبه‌های روایتی و تصویرپردازی و هنر نمایشی سعدی بیندیشند. دکتر غلامحسین یوسفی شارح و مصصح آثار سعدی در مقدمه گلستان، حکایتِ مشت‌زن را نمونه‌ای «از نمایش روحیات و طرز تفکر گونه گون مردمان» و نکته مهم این حکایت را «سخن گفتن سعدی از کنه ضمیر هر یک (پدر و مشت زن) و نشان دادن اندیشه‌های ایشان می‌داند» (یوسفی، ۱۳۶۸: ۲۶-۲۷). یان ریپکا بدون توضیح بیشتر تنها به اجمال «شگرد برتر داستان سرایی» گلستان اشاره می‌کند (ریپکا، ۱۳۸۳: ۴۵۳).

اما پژوهشگرانی که فارغ از اندیشه و محتوا با نگاهی ساختارگرایانه گلستان را تحلیل کرده اند، آن را مربوط به دوره پیش ساختارگرای کلاسیک دانسته‌اند که از شگردهای زمان و مکان و نوع روایت و کنش و واکنش‌ها، تنوع شخصیت راوی و پرهیز از تبدیل شدن راوی به کلیشه یا شخصیت قراردادی، چگونگی زاویه دید،کارکرد وجنبه‌های بلاغی به خوبی بهره برده است (حکیم آذر، ۱۳۹۶: ۶۶).

شاید معنی‌اندیشی سعدی و سعی او بر ثبت تجربیات ارزشمند در کلام، و اهتمام بلاغت کلاسیک بر ایجاز و ساختِ هنرِ افقیِ کلام، مبتنی بر سجع‌های پایانی و قرینه‌های متوازن، چندان مجال بروز هنرهای نمایشی را در حکایت‌های کوتاه گلستان فراهم نمی‌کند. اما در حکایت مشت‌زن که مجال سخن فراهم است، سعدی به توصیف صحنه می‌پردازد. این داستان در ۷ صفحه و ۱۷۰ سطر بزرگترین حکایت سعدی است و پس از این حکایت جدال سعدی با مدعی در ۶ صفحه و ۱۴۲ سطر دومین حکایت بلند سعدی در گلستان است. این طول حکایت زمینه را برای هنرنمایی سعدی از جمله جنبه‌های نمایشی آماده می‌کند. اگر این سخن نیچه را بپذیریم که در نهایت انسان در اشیاء چیزی نمی‌بیند جز آنچه خود به آنها داده است. حکایت مرد مشت‌زن بخشی از تجربه شخصی سعدی از سفرهای متعدد به سرزمین های گوناگون با جغرافیای رنگارنگ است. سفر از ایران به بغداد، حجاز، شمال آفریقا و ...تجربه گذار از بیابان‌ها و سفر دریاها.

## ۳-۲- خلاصه حکایت

جوان مشت‌زنی که در نهایت فقر بسیار شکم‌باره است، از فقر ناله و از روزگار ناسازگار گله می‌کند. پیش پدر می‌رود و او را از عزم سفر خود آگاه می‌کند. تا شاید در سرزمین دیگر بخت خود را بیازماید. پدر می‌گوید: «پنج (طایفه) گروه هستند که در سفر کام‌روایند: بازرگانان، دانشمندان، زیبارویان، خوانندگان و پیشه‌وران؛ تو که هنر هیچ کدام را نداری، سفر و حضر برای تو یکسان است. جوان که به زور بازوی خود متکی است، بی‌اذن پدر سفر خود را آغاز می‌کند.

او در ادامه مسیر خود به بندرگاهی می‌رسد و گروهی را می‌بیند که رخت سفر بسته و هر کدام سکه سیاهی در دست به انتظار کشتی نشسته، هرچه لابه می‌کند کسی وقعی نمی‌گذارد. ناخدا که گفتگوی طرفین را می‌شنود به

تمسخرمی‌گوید «زر نداری نتوان رفت به زور از دریا» ! و بی‌درنگ کشتی را می‌راند. جوان که از نیش زبان ناخدا سرخ شده و در آتش انتقام می‌سوزد، جامهٔ خود را جهت کرایه پیشنهاد می‌دهد، ملوان طمع کرده و کشتی را بازمی‌گرداند.

جوان وارد کشتی می‌شود ملوان و یارش را بی‌محابا کتک می‌زند. به ناچار در قدمش می‌افتند و از گناهٔ گذشته پوزش می‌طلبند و به اکراه او را سوار کشتی می‌کنند. در ادامه راه به ستون ( اسکله‌ای ) که از آن یونانیان است می‌رسند. ملوان خدعه می‌کند و جوان را بالای ستون رها می‌کند و کشتی را می‌راند. جوان چند روزی گرسنگی، تشنگی و گرما را تحمل می‌کند. اما سرانجام بی‌خوابی براو غلبه کرده به دریا می‌افتد. پس از یک شبانه‌روز خود را نیمه‌جان در ساحلی می‌بیند. سر در بیابان می‌نهد و تشنه و بی‌رمق به سر چاهی می‌رسد، جمعی را می‌بیند که جرعه‌ای آب شیرین را به بهایی می‌خرند؛ جوان که سکه‌ای ندارد تضرع می‌کند، اعتنایی نمی‌کنند. مثل همیشه با اتکای قوت بازو دست تعدی دراز می‌کند، اما این بار او را چنان سخت کوفتند که مجروح می‌شود.

ناگزیر درپی کاروانی روان می‌شود و جایی می‌رسند که کاروان در محاصرهٔ راهزنان است. جوان با قوت بازو خود را در مقام نگهبان کاروان به ایشان تحمیل می‌کند، اما کاروانیان که از او ترسی به دل گرفته و از تامین آب و غذایش درمانده شده‌اند، او را در خواب رها می‌کنند و کاروان را به حرکت در می‌آورند.

ساعتی پس از حرکت کاروانیان، مسکین سر بر می‌آورد و خود را تنها می‌بینند؛ گرسنه، تشنه و بینوا روی بر خاک و دل برهلاک می‌نهد. ناگاه شهزاده‌ای که از گروه شکار سلطنتی دور افتاده بود بر سرش حاضر می‌شود و بر او رحمت می‌آورد و یاریش می‌کند تا به دیار خود بازمی‌گردد.

## ۴-۲-نما (shot)

مقدارتصویری که دوربین فیلمبرداری بدون قطع از یک صحنه می‌گیرد. «نما» کوچکترین واحد ساختمان فیلم است و یک فیلم از نماهای متعدد تشکیل میشود. نما به حسب دور یا نزدیک بودن دوربین فیلمبرداری به انواع مختلف تقسیم می‌شود. نمای خیلی دور (Extreme long shot) نمای دور (long shot) نمای متوسط (Medium shot) نمای درشت یا نزدیک و نمای خیلی نزدیک ((close shot (close up)) (همان ۱۶۵).

اگرچه برای کارگردانان حرفه‌ای امروز و سینمایی مدرن استفاده از شگرد نماسازی و جلو عقب و عقب بردن دوربین یک شگرد پیش پا افتاده به حساب می اید، اما استفاده از این شگرد سینمایی در نوع ادبی شعر و نثر بویژه ادبیات کلاسیک در تصویر سازی بسیار مهم است. سعدی در این حکایت بارها از این شگرد جهت تصویر سازی و تجسم پدیده ها و اشیاء با فاصله مورد نظر خود بهره گرفته است.

### ۴-۲- ۱حرکت از نمای باز به متوسط و سپس نمای بسته

ابتدا در یک نمای باز رودخانه خروشان و پر آب را که صخره‌ها را به هم می‌کوبد توصیف می‌کند؛ تا برسید بر کنار سنگی «که از صلابت او سنگ بر سنگ می‌آمد. و آوازش به فرسنگ می‌رفت». پس آنگاه نگاه سعدی بسان دوربین فیلمبرداری نما را جمع می‌کند و در یک نمای متوسط؛گروهی مردمان به تصویر می‌کشدو در آخر نمای بسته و کاملا بسته نگاه خواننده را متوجه دیدن اشیا موجود در دست مسافران می‌کند بقچه در زیر بغل و سکه پولی کوچک در میان انگشتان؛ «هر کس به قراضه‌ای در معبر نشسته و رخت سفر بسته». نکته مهم در این بند ( پاراگراف ) توالی نماهاست. ( نما در اینجا یک نظام نشانه‌ای است که دال آن عبارت‌های مشخص کنندهٔ نماست و مدلول آن تمرکز توجه مخاطب به رویداد درحال رویدادن یا به عبارت دیگر تعیین پیش‌زمینه و پس‌زمینه است). یعنی هر کدام از این نماها اگر به تنهایی بیاید خواننده به سختی متوجه آن می‌شود اما در توالی جملات حرکت دوربین را از نمای باز به نمای کاملا بسته تصویر می‌کشد

### ۴-۲- ۲-نمای لابی ( Detail Shot )

نمایی درشت از یکی از جزییات صحنه که اهمیت عمده‌ای در جریان وقایع دارد و خبر یا اطلاع مهمی می‌دهد و میان وقایع ظاهر می‌شود مثل نمایی از یک نامه یک کلید یک فنجان یک کارد. ( فتوحی ۱۳۸۵: ۱۷۱). مثلا دو شخصیت فیلم باهم درگیر می‌شوند و کلیدی از جیب یکی از آنها به گوشه‌ای از صحنه می‌افتد و ناپدید می‌شود کارگردان دوربین را به روی کلید دریک نمای درشت زوم می‌کند. این کلید در صحنه‌های بعدی فیلم احتمالا قفل صندوقچه‌ای را باید باز کند که اسناد مهم در آن است و گم شدن آن کشمکش میان شخصیت‌های فیلم را بیشتر می‌کند. نمای لابی لزوما باید نمای بسته هم باشد.

در این حکایت سعدی تصویر قراضه ( پول سیاه فلزی ) را یکبار به وضوح تمام در دست مسافران نشان می دهد، «هرکس به قراضه‌ای در معبر نشسته» و در ادامه حکایتبارها نیاز جوان را به این شی نشان می‌دهد و فقدان آن سبب ساز حوادث دیگر می‌شود. بار ا ول، جوان با التماس چرب زبانی از دیگر مسافران می‌خواهد که کرایه اورا هم بپردازند. «جوان را دست عطا بسته بود زبان ثنا برگشاد» و ملوان کشتی هم اورا به خاطر نداشتن پول تمسخر و تحقیر می‌کند. «ملاح بی مروت به خنده بگردید و گفت: زر نداری نتوان رفت به زور از دریا ». و در ادامه پس از سوار شدن جوان به کشتی درگیری بین او و ملوان هم در نبود قراضه معنی پیدا می‌کند. ودیگر بار آنجا که گروهی بر سرچاه برای خریدن و نوشیدن آب شیرین گرد آمده‌اند باز همین نمای لابی حادثه را پیش می‌برد.«قومی بر او گرد آمده و شربتی آب به پشیزی همی آشامیدند. جوان را پشیز نبود طلب کرد ابا کردند. بیچارگی نمود رحمت نیاوردند...دست تعدی دراز کرد میسر نشد تنی چند را فرو کوفت مردان جمع آمدند و چندان بزدندش که مجروح شد». کارکرد نشانه‌شناختی نمای لابی تغییر تمرکز مخاطب است بر آنچه مورد نظر گوینده یا نویسنده است.

### ۴-۲- ۳- نمایی واکنشی ( Reaction Shot )

نمایی که واکنش شخص یا اشخاص فیلم را که ناظر واقعه‌ای هستند نشان می‌دهد. معمولا برای ایجاد حس مشترک بین شخصیت‌های داستان و مخاطبان و هیجان بیشتری در بیننده به واقعه بخشیدن در یک یا چند نما چهره یکسانی که به واقعه واکنش نشان می‌دهند ارائه می‌گردد و به خود واقعه که در جریان اتفاق است. به نمایش می‌گذارد. نمای واکنشی از انجا اهمیت دارد که بیننده فیلم با یک یا چند نفر از اشخاص داستان به واقعه احساس مشترک نشان می‌دهند و این احساس مشترک از درون فیلم به مخاطب القا می‌شود.

مشت‌زن بی‌نوا که سکه‌ای جهت کرایه کشتی ندارد، با چاپلوسی عجز و لابه می‌کند، ( کنش کلامی اول ). گروه مسافرانِ منتظر به خواهش او توجه‌ای نمی‌کنند. ( واکنش متقابل دوم ) ملوان که شاهد این صحنه است و گویا صدای این گفتگو را از پشت سر می‌شنود، (با نمای بسته چهره) و همچنین نمای از روی شانه (over- the shoulder-shot) (نمایی که معمولا در صحنه‌های کفتگو به کار می‌رود. با این ترتیب که دوربین از بالای شانه و پشت یکی از دو طرف صورت یا نیم تنه طرف مقابل او را نشان می‌دهد) واکنشی همراه با خنده و تمسخر دارد. «ملاّح بی مروت به خنده بر گردید گفت:

زَر نداری نتوان رفت به زور از دریا  زور دَه مَرده چه باشد، زَر یک مرده بیار

ملوان که زور بازوی جوان را تمسخر کرده و فقرش را به رخ کشیده و جوان را بر آتش خشم انتقام می‌نشاند. این نمای واکنشی ملوان برای جوان و گروه مسافران مهم است، هم سبب می‌شود مخاطب با اشتیاق و دلهره منتظر حوادث بعدی و واکنش جوان باشد. مدلول نشانه‌شناختی این شگرد نشان‌دادن تاثیر حادثهٔ روی داده بر اشخاص حاضر در صحنه است.

### ۴-۲- ۴- نمای درشت (Close – up)

نما یا تصویر درشتی که دوربین فیلمبرداری از فاصله نزدیک از موضوع می‌گیرد. صورت یک شخص دست‌های یک انسان کتاب روی میز، یک گلدان، پس از نمای درشت برای جزئی تر شدن یک موضوع کارگردان از نمای خیلی درشت ( big Close – up) که درشت‌تر و نزدیک‌تر از نمای نزدیک است، مثل نمای جزئی از صورت، چشم‌ها، یا لب، بهره می‌گیرد. به نمای خیلی درشت، نمای جزییات (detail shot) هم می‌گویند.

در حکایت مشت زن سعدی حداقل در سه جا از این شگرد سینمایی بهره گرفته است. پس از آنکه جوان به حیلتی وارد کشتی شد، ریش و گریبان ملوان را بگرفت و اورا به سختی کوفت. طرفین دعوا پس از نزاع به اکراه و از سر اجبار، بوسه‌ای به نفاق بر سر و چشم هم دادند.

سعدی هنگامی که دو تن دست در گردن هم انداخته و به اجبار روبوسی می‌کنند.یک توصیف با نما درشت از چشم طرفین به تصویر می‌کشد. چشمانی که پر خشم و کینه است، اما به مصلحت اکنون اغماض می‌کنند. سعدی با هنر ایجاز، فقط با یک واژه مارا متوجه این معنا می‌کند «به نفاق» نفاق و دورویی را فقط در چشم می توان دید. همانطور که سعدی با یک کلمه حس طرفین را به مخاطب القا می‌کند. یک کارگردان هم اگر بخواهد این صحنه را به تصویر بکشد دوربین را دریک نمای خیلی درشت به چشمان شخصیت‌ها زوم می‌کند.

همانگونه که در زبان سینمایی تصویر بدون دیالوگ می‌تواند با مخاطب سخن بگوید و القای معنی کند در متن ادبی هم نویسنده می‌تواند با انتخاب درست واژه علاوه بر تصویرسازی به ایجاز نه یک معنیبلکه انباشتی از معانی را به ذهن خواننده برساند. جوان گرسنه و تشنه وقتی به کاروانیان می‌رسد از شدت تشنگی نمی‌تواند به قاعده آب بنوشد. سعدی آب خوردن جوان را چنین توصیف می‌کند «دمی چند آب در سرش آشامید» که واژگان «دمی» و «سر» نشان می‌دهد اولا جوان آب را لاجرعه سر می‌کشد و و در اثنای نوشیدن چند بار بازدم می‌کند و ثانیا مَشک آب را سر می‌کشد و در کاسه نمی‌ریزد. این واژگان سعدی با یک نمای بسیار درشت گرفته شده است. در ادامه حکایت کاروانیان که از شکبارگی و هیبت جوان در هراس هستند او را خفته رها می‌کنند و کاروان را حرکت می‌دهند. سعدی صحنه برخاستن جوان را از خواب در یک نمای درشت با ایجاز حیرت انگیز به تصویر می‌کشد. «آفتابش در کتف تافت» نمای درشت از کتف جوان بدون هیچ توضیح دیگری به مخاطب نشان می‌دهد اولا جوان (به‌عادت جوانان) به روی شکم خوابیده بود و دیگر اینکه ساعت‌ها پس از طلوع افتاب بیدار شده زیرا افتاب که بر کتف او و جامه ضخیم او تافته و او را بیدار کرده آفتاب صبحگاهی نیست بلکه اشعه تیز خورشید چاشت است. اگر یک جمله را در متن و نثر داستانی معادل یک نما در سینما بدانیم، پس یک واژه می توتند یک نما بسته باشد، سعدی با ایجاز که مشخصه اصلی سخن اوست، انباشتی از معانی را را با دلالت ضمنی در سخن ایجاد می‌کند. تاثیر نشانه‌شناختی نمای درشت نشان دادن صحنهٔ کلی رویداد و همهٔ عناصر حاضر در صحنه برای درک فضای موجود است.

## ۴-۲-۵- دیزالو

تدوین تصاویر روی هم که حرکت و گذر زمان را نشان می‌دهد. پشت‌سرهم قرارگرفتن چند نما در یک صحنه. اگر خواسته باشیم فیلم را به داستان بلند (رمان) شبیه کنیم، «صحنه» معادل با «بند» (پاراگراف)، «نما» معادل با جمله، خواهد بود (همان، ۷۴). سعدی برای این که در روایت داستانی حرکت را ایجاد کند و با ساخت چند نما بتواند یک صحنه بسازد از جملات کوتاه و فعل ماضی ساده بهره می‌گیرد. مثلا در صحنه چندانکه مقود کشتی به ساعد برپیچید و بالای ستون رفت. ملاح زمام از کفش درگسلانید و کشتی براند بیچاره متحیر بماند. پنج نما پشت سرهم یک صحنه را ساخته است و تمام جملات کوتاه دو یا چند کلمه‌ای که به روایت سرعت می‌بخشد. و یا در حکایتی میانی آعرابی و لوری می‌گوید: چندان که بر درمهاش اطلاع یافت. ببرد و بخورد و سفر کرد. علاوه بر کوتاهی جملات از فعل ماضی ساده بهره می‌گیرد.

اما زمانی که می‌خواهد در یک صحنه گذر زمان بدون حصول به نتیجه را به تصویر بکشد از فعل ماضی استمراری بهره می‌گیرد. که به عملی اشاره می‌کند که در گذشته بارها اتفاق افتاده است. مثلا زمانی که جوان از غرق نجات یافته نیمه جان به ساحل افتاده «سر در بیابان نهاد و همی رفت...» اینجا فعل «همی رفت» نماهای متعدد و شبیه هم را به هم متصل می‌کند که جوان بدون هدف و مقصد و بدون نتیجه در بیابان راه می‌رود. سعدی این نماهای متعدد درون یک صحنه را با پشوند «همی» به تصویر می‌کشد.

علاوه بر این سعدی از پیشوند استمرای «همی» در صحنه‌هایی که نماهای طولانی‌تری دارند نیزاستفاده می‌کند. جوان تشنه «بر سر چاهی رسید، قومی برو گرد آمده و شربتی آب به پشیزی همی آشامیدند...» در یک صحنه با نماهای طولانی که افراد متعدد پشیزی عرضه می کنند و پیاله‌ای آب می‌نوشند که تصاویر تکراری و شبیه به هم است با پشوند «همی» آمده است.
صحنه سریع (Fast motio) وقتی که فیلم به میزانی کمتر از ۲۴ کادر در ثانیه (که میزان فیلمبرداری معمولی است و حرکات در آن با سرعت عادی جلوه می‌کند) فیلمبرداری شود حرکات سریع‌تر از معمول به نظر می‌رسد. (59) در یک متن زبانی و ادبی این سرعت حرکت با وقوع و تکرار فعل‌های پی‌درپی انجام می‌شود بویژه فعل با ساخت ماضی ساده که حداقل سه بار تکرار شود. مثلا سعدی در یک حکایت میانی که برای تایید سخن ذکر می‌کند اینگونه به جریان روایت سرعت می‌بخشد «چندان که بر درهماش اطلاع یافت ببرد و بخورد و سفر کرد.

گاه ممکن است کارگردان بنا به دلایلی ناگزیر به سرعت دادن به صحنه فیلم خود باشد. مثلا در اثنای یک فیلم آموزشی تعلیمی که درام اجتماعی ناگزیر به ثبت صحنه‌ای اکش و خشن، از چند شخصیت باشد، در این زمان یا صدایی از این واقعه در فیلم می‌آورد و یا صحنه را با سرعت بیشر رد می‌کند. سعدی این مهم را با ظرافت زبانی و توالی فعل‌ها در جمله‌های کوتاه به تصویر می‌کشد. وقتی جوان مشت زن به ترفندی وارد کشتی می‌شود. «چندان که ریش و گریبان به دست جوان افتاد به خود درکشید و بی محابا کوفتن گرفت. یارش از کشتی بدر آمد تا پشتی کند، درشتی دید و پشت بداد ». در یک سطر و نیم، هفت جمله کوتا و هفت فعل بکار رفته است. سعدی، با این جملات کوتاه و تکرار فعل‌ها وقوع کنش‌های پی‌درپی را به ایجازِ اعجاز گونه به تصویر می‌کشد.

## ۲– ۵– فلش‌بک (flashback)

رجوع به گذشته در فیلم، تدبیری سینمایی در بیان قصه که طی آن فیلم واقعه‌ی زمان حاضر را رها می‌کند و معمولا از نظر یکی از قهرمانان داستان به نقل اتفاقی در گذشته می‌پردازد (۹۳). این اتفاق ممکن است در گذشته یکی از شخصیت‌ها اتفاق افتاده باشد که در حکایت و فیلم ذکر نشده باشد و یا حوادث همان حکایت و فیلم است. در صورت دوم معمولا روایت باید از نیمه گذشته و به صحنه‌های پایانی نزدیک شده باشد. در حکایت مشت‌زن، سعدی دوبار فلش‌بک می‌کند، اما در هر دو مورد، حال مخاطب را رعایت می‌کند یعنی آنجا که مخاطب فرصت و حوصله شنیدن ندارد، فلش‌بک کوتاه به ایجاز بیان می‌کند و آنجا متکلم و مخاطب هر دو حالشان اقتضا می‌کند به اطناب، تمام فلش‌بک مفصل و طولانی بیان می‌دارد.

شهزاده که جوان را نیمه‌جان در بیابان پیدا می‌کند، «پرسید از کجایی و بدین جایگاه چون افتادی برخی از آن چه بر سر او رفته بود اعادت کرد». حالت نزار جوان که در گرمای بیابان از گرسنگی و تشنگی دل بر هلاک نهاده و منزلت والای شهزاده که مجالی برای شنیدن سخنان مفصل او ندارد سبب شده سعدی فقط با واژه «برخی»و ساخت فعل ماضی ساده «اعادت کرد» قلاش‌بک سریع به حوادث گذشته انجام دهد. جوان که با اقبال بخت به‌سلامت به شهر خود می‌رسد، احتمالا پس از استراحت مفصل و بازیابی توان و انرژی، در جمع خانواده حوادث را به تفصیل تمام برای پدر و شاید گروه اقوام و خویشان که دور او حلقه‌وار نشسته‌اند بازگویی می‌کند. «شبانگه ازآنچه بر سر اوگذشته بود ازحالت کشتی و جور ملاح و روستایان بر سر چاه و غَدر کاروانیان با پدر می‌گفت». چهار حادثه برجسته که برگرفته از چهار صحنه که هرکدام از نماهای گوناگون شکل گرفته، روایت را برای پدر بازگو می‌کند و از ساخت فعل ماضی استمرای بهره می‌گیرد.

حکایت و داستان‌های الحاقی درون داستان مشت زن دو مورد است. یکی حکایت اعرابی که سکه‌ای چند جمع کرده بود ... و دیگری حکایت ملک پارس که جهت تفرج با نزدیکان خود به مصلی شیراز رفت. این حکایت را نیز به نوعی می‌توان فلاش‌بک خواند. این داستانها به‌علت همنشیتنی با داستان اصلی در متن و اینکه این داستان‌ها دارای عدم وحدت زمانی با حادثه اصلی بوده اما شباهت‌های محتوایی دارند می‌توان در یک نسخه نمایشی در قالب فلاش‌بک آن‌ها را به تصویر درآورد (پورشبانان، ۱۳۹۲: ۱۲۷).

کارکرد نشانه‌شناختی فلش‌بک نشان دادن رابطهٔ ترتیب زمانی و گاهی علت و معلولی بین رویدادهاست.

## ۲– ۶– صدا

باید توجه داشت که سینما هنر صدا و تصویر است و صدای فیلم به اندازه تصویر دارای اهمیت است و برای درک درست یک فیلم باید به نقش صـــدا و کارکردهای آن در فیلم هم با دقت توجه کر. صـــدا در فیلم، کارکردهای مختلفی دارد و علاوه بر داســـتان‌گویی، می‌توانـد تـاثیرات گونـاگونی ایجـاد کنـد. مثلا می‌توانـد بـاعـث ایجـاد خنـده، ترس، غم یـا انـدوه شـــود. برخی از کارکردهای صـــدا در فیلم عبارتنداز: معرفی مکان یا موقعیت جغرافیایی، معرفی زمان یا یک دوره تاریخی، روایت‌گری (داستان پردازی )، بیان عواطف و احساسات، معرفی یک شخصیت، ایجاد شادی، غم، آرامش، ترس و اضطراب و بالاخره تند یا کند کردن ریتم فیلم

هر فیلم سینمایی اعم از مستند یا داستانی دارای سه باند صوتی اصلی است که عبارتند از: باند دیالوگ یا گفتگوی بازیگران، باند افکت‌های صوتی که شامل صداهای محیط (مانند صدای خیابان که به آن آمبیانس می‌گویند ) و صداهای ساختگی است که برای ایجاد تاثیرات مختلف به فیلم اضافه می‌شود

صدای واقعی صدایی که منبع ایجاد آن شیئی یا شخصی است که در صحنه حضور دارد ( دیده می شود ) برخلاف «صدای گفتاری» یا «گفتار» که صدایی روی صحنه شنیده می شود بدون آنکه گوینده‌اش دیده شود.

**صدای آمبیانس:** به همه صداهای محیطی که فیلم در آنجا فیلمبرداری می‌شود آمبیانس می‌گویند. مثلا اگر صحنه‌ای از فیلم در خیابان فیلمبرداری شود، آمبیانس آن سروصدای اتومبیل‌ها و همهمه مردم و رهگذران و دست فروش‌ها خواهد بود. اضافه کردن آمبیانس به فیلم، واقع گرایی) و باور پذیری فیلم را افزایش خواهد داد. سر و صدای متفرقه (همان) (تمام صداهای فیلم به جز گفتگوها و موسیقی سر و صدای مختلف یا صدای پا موتور اتومبیل ریزش آب غرش هواپیما.

## ۲– ۷– موسیقی پیرامونی

چنانکه پیشتر گفتیم، هنگام رسیدن جوان مشت زن به محل تلاقی رودخانه و دریا که احتمالا بندرگاهی است که مسافران منتظر کشـتی هسـتند، سـعدی به طُرُق مختلف، از جمله حرکت از نمای باز به نمای بسـته و نمای لابی؛ صـحنه روایت را ملموس، واقع‌نمایی و اجزای آن را برجسته و شفاف می‌کند. یکی دیگر از شگردهای سینمایی که سعدی از آن برای نزدیک کردن و همانندسازی داستان به واقعیت بیرون بهره می‌گیرد، وادار کردن مخاطب به شنیدن صداهای پیرامون است.

سنگ به سنگ آمد و آوازش به فرسنگ... سعدی می‌خواهد خواننده را متوجه موقعیت مکانی روایت کند و عظمت رودخانه خروشان را به ذهن برساند.

امروزه اگر کارگردانی بخواهد شدت درگیری بین دو نفر را به تصویر بکشد، شگردهای گوناگونی از حالت دوربین، رنگ صحنه و سرعت حرکت فیلم و همچنین افکت صدا در اختیار دارد. سعدی در صحنه‌ای اعجازگونه تنها با ابزار زبانی، (کوتاهی جمله و تکرار واج) خواننده را توامان به دیدن و شنیدن وامی‌دارد. درگیری و ردوبدل شدن مشت بر سر و صورت و یال و کوپال طرفین با تکرار واج «ش» ایجاد شده است. «یارش از کشتی به در آمد تا پشتی کند همچنان درشتی دید و پشت بداد». تکرار واج «ش» شدت، قدرت تعداد ضربات مشت و لگد طرفین دعوا را ملموس‌تر می‌کند.

## ۳–نتیجه‌گیری

حکایت مشتزن گلستان سعدی هر چند قرن‌ها پیش از اختراع سینما نوشته شده است، ولی شگردهایی سینمایی بسیاری را می‌توان در این اثر مشاهده کرد. سعدی با توصیفات دقیق و روایت‌های پویا، گویی پیش‌درآمدی بر زبان سینما ارائه داده است. این داستان به عنوان نمونه‌ای از حکایت‌های سعدی و نمونه‌هایی از ادبیات داستانی کلاسیک فارسی را می‌توان با تعریف بلاردی ( بلاردی، ۲۰۱۸) در گونهٔ داستان سینمایی رده بندی کرد. این نظریه و دیدگاه می‌تواند ابزاری برای بررسی بیشتر دیگر آثار

داستانی ادبیات فارسی باشد. همچنین این پژوهش می‌تواند از جمله آثاری باشد که اثر ادبی را پیش از تبدیل شدن آن به فیلم و اثر سینمایی از منظر ظرفیت‌های نمایشی و تصویری تحلیل و بررسی می‌کند. این پژوهش بر لزوم بررسی گسترده‌تر تعامل بین دو هنر سینما و ادبیات تأکید دارد و پیشنهاد می‌کند که تحقیقات آینده با نگاهی تاریخی و ژانری به این موضوع بپردازند. این پژوهش می‌تواند راه نوی به محققان و پژوهشگران سنتی ادبیات نشان دهد که درادبیات کلاسیک علاوه بر مولفه‌های بلاغت سنتی، می‌توان شگردهای هنر مدرن سینما را هم جستجو کرد. همچنین افق و نمونه جدیدی برای فیلمنامه نویسان و کارگردان‌ها بگشاید. همچنین با بررسی دقیق شگردهای سینمایی به کار رفته در ادبیات غنی فارسی می‌توان به یک نظریهٔ نشانه‌شناختی کاملتر از کاربرد این شگردها در ادبیات دست یافت، نظریه‌ای که فقدان آن در منابع نظری بسیار به چشم می‌آید.

## فهرست منابع

**فهرست منابع**

**الف.منابع فارسی**


۱. احمدی، بابک.۱۳۹۲. ***از نشانه شناسی تصویری تا متن***، چاپ سیزدهم .تهران: نشر: مرکز.

۲. بهار، محمد تقی.۱۳۸۶. ***سبک شناسی یا تاریخ تطور در نثر فارسی***، جلد سوم، چاپ دوم، تهران: انتشارت زوار.

۳. پورشبانان، علیرضا و رضوانیان، قدیسه. ۱۳۸۹. وجوه نمایشی تاریخ بیهقی، ***نشریه تاریخ ادبیات*** سال دوم، شماره دوم، صص ۱۴۰-۱۲۷.

۴. جورکش، شاپور. ۱۳۸۳. ***بوطیقای شعر نو***، تهران: انتشارات ققنوس.

۵. حسینی، سید حسن. ۱۳۸۸. ***مشت در نمای درشت***، تهران: انتشارات سروش.

۶. حکیم آذر، محمد. ۱۳۹۶. تحلیل روایی حکایت های گلستان، مجله ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، سال هشتم، شماره دوم، صص ۶۶-۴۷.

۷. دوائی، پرویز. ۱۳۶۹. ***فرهنگ واژه های سینمایی***، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۸. ریپکا، یان. ۱۳۸۲. ***تاریخ ادبیات ایران***، ترجمه دکتر ابوالقاسم سری، تهران: سخن

۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۶. ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران: آگاه،

۱۰. فتوحی، محمود، ۱۳۸۵. ***بلاغت تصویر***، تهران: انتشارات سخن.

۱۱. غلام، محمد. ۱۳۸۳. شگردهای داستان پردازی در بوستان، نشریه ***دانشکده ادبیات و علوم انسانی*** دانشگاه تبریز، شماره ۱۸۹، صص ۳۵- ۱۸.


**ب.منابع لاتین**


1. Alqadi, K. (2015). Literature and cinema. ***International journal of language and literature***, *3*(1), 42-48.
2. Bellardi, M. (2018 A). ***The cinematic mode in twentieth-century fiction a comparative approach*** (Doctoral dissertation, University of Birmingham).
3. Bellardi, M. (2018 B). The cinematic mode in fiction. ***Frontiers of Narrative Studies***, *4*(1), 24-47
4. Chandler, D. (2022). ***Semiotics: the basics***. New York: Routledge.
5. Genette, G., Lewin, J. E., & Culler, J. D. (1983). ***Narrative discourse: an essay in method***. Ithaca (N.Y.): Cornell university press.
6. Gautam, Kundo. (2007). ***Fitzgerald and the influence of film: The Language of Cinema in Novels***. McFarland, ۲۴ sept. 203 pages.

7. Metz, C. (2011)**.** ***Language and cinema*** (Vol. 26). Walter de Gruyter.
8. Murray Edward (1973). ***In Cold Blood: The filmic Novel and the Problem of Adaptation***. Literature/Film Quarterly, Vol. 1, No. 2.
9. Spiegel (1976). ***Fiction and the camera eye, Visual Consciousness in Film and the Modern Novel***, University Press of Virginia: Charlottesville,
10. Thomson David. (2004). ***the New Biographical Dictionary of Film***, Knopf, November 16

## References

Ahmadi, B. (2013). *From Pictorial Signs to the Text*. Tehran: Nashre Markaz. (in Persian)

Alqadi, K. (2015). Literature and cinema. *International journal of language and literature*, *3*(1), 42-48.

Bahar, M. (2007). *Stylistics and the history of evolution in Pesiaan prose.* Tehan: Zavar, 3rd Vol 2nd edition. (in Persian)

Bellardi, M. (2018 A). *The cinematic mode in twentieth-century fiction a comparative approach* (Doctoral dissertation, University of Birmingham).

Bellardi, M. (2018 B). The cinematic mode in fiction. *Frontiers of Narrative Studies*, *4*(1), 24-47 .

Chandler, D. (2022). *Semiotics: the basics*. New York: Routledge.

Davaei, P. (1990). *A Dictionary of Cinematic Terms*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guides Publicatins. (in Persian)

Fotuhi, M. (2006). *Retorics of Image*. Tehran: Sokhan Publications. (in Persian)

Genette, G., Lewin, J. E., & Culler, J. D. (1983). *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca (N.Y.): Cornell university press.

Gautam Kundo (2007): *Fitzgerald and the influence of film: The Language of Cinema in Novels*. McFarland, ۲۴ sept. 203 pages.

Gholam, M. (2004). Story Telling Methods in Boustan. Journal of Faculty of Letters and Humanityies (Tabriz), 46(189), 0-0. SID. https://sid.ir/paper/357542/en.(in Pesian)

Hakim Azar, M. (2017). Naration Analysis of Saadi`s Golestan Stoies, *Reseaches in Pesian Language and Liteature*. 8: 2 p 66-86. (in Pesian)

Hosseini, S. (2009). *Fist a Closeup*. Tehan: Soroush. (in Pesian)

Jorkesh, Sh. (2004). *Poetics of Moderrn Poetry*. Tehran: Ghoghnoos. (in Pesian)

Metz, C. (2011**).** *Language and cinema* (Vol. 26). Walter de Gruyter.

Murray, Edward. (1973). *In Cold Blood: The filmic Novel and the Problem of Adaptation*. Literature/Film Quarterly, Vol. 1, No. 2.

Pourshabanan, A. (2010). Dramatic aspects of Tarikh-i Bayhaqi. *Journal of History of Literature*, *3*(2), 20 -40. (in Pesian)

Rypka, J. (2010). *Exact Sciences in Seljuk and Mongol Iran*, Translated by Hasan Anousheh, in *The Cambridge history of Iran*, V.5: The Saljuq and Mongol Peridos, Tehran: AmirKabir (in Pesian)

Shafi'i Kadkani, M. R. (2013). *Imaginary images in Persian poetry*. Aghaz Publication. (In Persian).

Spiegel. (1976). *Fiction and the camera eye, Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia: Charlottesville,

Thomson, David. (2004). *the New Biographical Dictionary of Film*, Knopf, November 16

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی