

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال نهم، دوره جدید، شماره بیست و نهم، پاییز ۱۳۹۶، ص ۸۱-۱۰۴

### کارکرد تکنیک‌های سینمایی در شعر فاطمه ناعوت\*

فرهاد رجبی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان

امیر فرهنگ دوست، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی

#### چکیده

شعر معاصر، برای برقراری ارتباط مؤثرتر با مخاطب و به منظور تقویت زمینه‌های انتقال بهتر معنا، می‌کوشد از امکانات موجود در هنرهای جدید از جمله سینما بهره‌برداری کند. فاطمه ناعوت، شاعر مصری (۱۹۵۲-) نیز به استفاده از امکانات هنر سینما در اشعار خویش توجه داشته و با توجه به اقبال مخاطبان امروزی به هنر سینما کوشیده‌است با بهره‌گیری از زبان تصویر و تکنیک‌های موفق سینمایی زمینه‌های انتقال بهتر معنا را در شعر خویش فراهم سازد. ناعوت برای دستیابی به این هدف، ضمن حفظ اصالت زبان، شیوه‌های روایت سینمایی را انتخاب کرده و علاوه بر آن از تکنیک‌هایی؛ مانند میزانشن، دکوپاژ، تدوین و... در شعر خویش استفاده کرده است. این پژوهش کوشیده است، موارد و کیفیت به‌کارگیری تکنیک‌های سینمایی در شعر فاطمه ناعوت را با روش توصیفی-تحلیلی، بررسی و تحلیل نماید. نتایج به دست آمده از پژوهش نشان می‌دهد شعر ناعوت در اثر به کارگیری امکانات یاد شده، ضمن توسعه و تنوع دایره حضور خود، در ایجاد رابطه‌ای مناسب‌تر با مخاطب نیز توفیق یافته است.

**کلمات کلیدی:** شعر معاصر، سینما، روایت، فاطمه ناعوت.

\* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۲/۲۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۸/۱۸

نشانی پست الکترونیکی نویسنده (نویسنده مسؤل): Farhadrajabi133@yahoo.com

## ۱. مقدمه

فاطمه ناعوت (متولد ۱۸ سپتامبر ۱۹۶۴م) از شاعران نسل جدید مصر است که در عرصه‌های مختلف علمی، فرهنگی و هنری حضوری فعال دارد. او به طور خاص به عنوان شاعری پرکار و تواندیش شناخته شده و تاکنون آثار متعددی از وی به چاپ رسیده است که مهمترین آن‌ها عبارتند از: «نقره إصبع» (۲۰۰۲م)، «علی بعد سنتیتر واحد من الأرض» (۲۰۰۲م)، «قطاع طولي في الذاکرة» (۲۰۰۳م)، «فوق کف امرأة» (۲۰۰۴م)، «هیکل الزهر» (۲۰۰۷م)، «قارورة صمغ» (۲۰۰۸م)، «إسمي ليس صعباً» (۲۰۰۹م)، «صانع الفرح» (۲۰۱۲م) و «الأوغاد لا یسمعون الموسيقى» (۲۰۱۶م). (ناعوت، ۲۰۱۶م: ۲۴۸) همچنین مجموعه شعری را با عنوان «Before The School Shoe Got Tight» به زبان انگلیسی سروده است که به همت «هیئت الکتاب» به چاپ رسیده است. (ناعوت، ۲۰۰۴م: ۱۷۵)

ناعوت برای برقراری ارتباط هنری و در عین حال صریح با مخاطبان خود، از راهکارهای مهم رایج بهره می‌گیرد. از جمله این راهکارها، استفاده از تکنیک‌های سینمایی است. به نظر می‌رسد در جهان امروز، تفوق سینما در گستردگی، تنوع و برقراری بهتر ارتباط، به این هنر جایگاهی ویژه بخشیده است و بر همین مبنا استفاده از شگردها و تکنیک‌های سینمایی می‌تواند در ارتقاء سطح فنی هنرها به ویژه هنرهای کلامی مؤثر باشد.

این پژوهش می‌کوشد به دو پرسش بنیادین پاسخ گوید؛ نخست اینکه «رابطه سینما با شعر چگونه شکل می‌گیرد؟» و دیگر آنکه «تبلور این رابطه در چه موارد و با چه کیفیتی در شعر فاطمه ناعوت قابل بررسی است؟» از این رو در آغاز به مباحث نظری سینما و ادبیات می‌پردازد و سپس به دنبال ارائه توضیحاتی مختصر درباره زندگی شاعر و تجربه شعری او، مهمترین مؤلفه‌های به کارگیری تکنیک‌های سینمایی را در شعر او مورد بررسی قرار می‌دهد.

## ۱-۱. پیشینه پژوهش

در حوزه پژوهش‌های زبان عربی تاکنون نویسندگانی هیچ اثری در رابطه با موضوع مورد نظر نیافته است؛ اما در شکل کلی قضیه، علاوه بر اشاره‌ای که «علی عشری زاید» در کتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» (۲۰۰۸) به موضوع سینما نموده، دو مقاله قابل توجه است؛ «احمد محمد الصغیر» در قسمتی از مقاله‌اش تحت عنوان «الصورة الشعرية: الدرامية في قصيدة الحدائة

العربیة» به مقوله «الصورة السينمائية والدرامية» می‌پردازد و معتقد است شعر معاصر به طور عام و شعر مدرن عربی به طور خاص، از تکنیک‌های سینمایی برای تشکیل تصاویر خلاقانه شعری بهره می‌برد. «بشیر القمری» نیز نویسنده مقاله‌ای است تحت عنوان «السينما والشعر: مقاربة نظرية عامة» که می‌کوشد بین سینما و شعر رابطه‌ای همچون رابطه بین سینما و موسیقی، معماری، اقتصاد، ایدئولوژی و فرهنگ بیابد. او می‌نویسد: «بین سینما و شعر ارتباط مستقیم وجود ندارد؛ اما می‌توان در بعد نظری، بین این دو نوع هنر رابطه‌ای یافت.» القمری، در ادامه با تمرکز بر مقوله زبان می‌کوشد اشتراکات بین سینما و شعر را مورد بررسی قرار دهد. کتابی هم در سال ۲۰۱۶ به قلم «عبدالکریم قادری» تحت عنوان «سينما الشعر» نگاشته شده و در «المتوسط» به چاپ رسیده است. در این کتاب نویسنده به کارکرد زبان و نشانه در سینما پرداخته است. افزون بر این‌ها مقاله‌ای هم با عنوان «سيمائية التناص في شعر فاطمة ناعوت» به قلم «عبدالکریم الزیباری» (۲۰۰۹)، در سایت «منبر حر الثقافة والفکر والأدب» دیده می‌شود. در این مقاله، نویسنده بعد از ارائه تعریفی از نشانه‌شناسی و بینامتنیت می‌کوشد تا ضمن استخراج مصادیق بینامتنیت در شعر ناعوت، به بررسی نشانه‌شناسانه گفتمان مورد نظر بپردازد. (همان: ۲۰۰۹) مقاله‌ای دیگر با عنوان «فانتازيا الحقيقية في شعر فاطمة ناعوت» به قلم «فائر العذاری» (۲۰۰۷) در سایت «مؤسسة النور للثقافة والاعلام» درج شده است. نویسنده در این مقاله که به مناسبت چاپ مجموعه «هیکل الزهر» در بیروت نوشته شده است، می‌گوید: «ناعوت، واقعیت را به کمک رؤیا به نمایش گذاشته و بین سحر و واقعیت، حقیقت و خیال ارتباط برقرار نموده است.» (همان)

در میان پژوهش‌های صورت گرفته به زبان فارسی در این حوزه نیز باید به پایان‌نامه «محمدصادق زارع» در دانشگاه گیلان؛ با عنوان «بررسی کاربرد عناصر و تکنیک‌های سینمایی در شعر حامد ابراهیم پور، حسین غیائی، مهدی موسوی و ...» اشاره نمود. پژوهشگر بر مبنای مؤلفه‌هایی از عناصر سینما؛ مانند روایت، میزانشن، زاویه دوربین و ...، شعر چند شاعر معاصر فارسی را که در اشعار خود به این ویژگی‌ها توجه کرده‌اند، بررسی نموده است.

## ۲. بحث

### ۲-۱. ادبیات و سینما

ادبیات معاصر و به ویژه شعر امروز، با الهام بخشیدن به سینما و معرفی سینمای شاعرانه، گامی مهم در راستای ارتباط با این هنر پیچیده برداشته و البته به همان اندازه نیز خود تحت تأثیر این هنر بوده است. واژه سینما (Cinema) که در معنا به حرکت و تکاپو اطلاق می‌گردد، اصالتاً از کلمه یونانی «Kinema» و «Kinein» اشتقاق یافته است. (لاوسن، ۱۳۶۲ش: ۱۴) استفاده از تکنیک‌های تصویری، شیوه گفتگوها، تعیین زاویه دید مناسب، استفاده از فضاها و... از جمله عناصری است که شاعران امروز در لحظه خلق اثر، آگاهانه یا ناخواهگاه از آن بهره می‌برند. لذا به نظر می‌رسد هر اندازه شاعر در فضای کنونی و تجربه‌های نو زیست کند به همان میزان، استفاده از تکنیک‌های سینمایی در شعرش برجسته تر و موفق تر است. سینما نیز از شیوه‌های ادبی اقتباس نموده است؛ «مواردی چون حذف به قرینه‌ها، اضافه کردن‌ها، تکرار، تضاد و ... همگی دائم در زبان سینما استفاده می‌شوند. نقیض، اطناب، مبالغه، ذکر جزئیات، تغییر تدریجی، تعلیق، استعاره و تشبیه جزء به کل هم رواج عام دارند.» (میتری، ۱۳۸۸ش: ۴۹-۵۰)

سینما به‌عنوان جدیدترین هنر، زبان خاص خود را دارد. از دیدگاه «متز»، در سینما نظامی هم-تراز با نظام زبان وجود دارد، ولی میان این دو نظام اختلافی بزرگ در میان است. نظام بیان سینمایی از اصل تشابه ادراکی (تشابه دیداری و شنیداری) سرچشمه می‌گیرد و همین تشابه است که به تماشاگر امکان می‌دهد پدیده‌هایی را که بر پرده به نمایش در می‌آیند، باز شناخته و ادراک کند. (متز، ۱۳۸۵ش: ۸۳-۸۴) سینما دربردارنده واژگانی است مرکب از عکس‌های اشیاء و مردمان که مبدل به نشانه‌های آن مردم و اشیاء شده و به مثابه واحدهای واژگانی عمل می‌کند. (لوتمن، ۱۳۷۰ش: ۷۷-۷۸) از این حیث بین سینما و هنرهای گفتاری؛ همچون ادبیات ارتباط برقرار می‌گردد.

فیلم و ادبیات، از زبان به‌عنوان عنصری راهبردی استفاده می‌کنند. زبان به کار گرفته شده، در ادبیات صریح و در فیلم، تصویری است؛ اما هر کدام از این دو هنر، گاهی از زبان دیگری برای القاء بهتر مفهوم سود می‌برند و البته این امر همواره مورد توجه منتقدان بوده است. کلام سینما یا زبان تصویر از طبیعتی دوگانه برخوردار است. این زبان، هم بسیار ذهنی و انتزاعی است و هم بی‌نهایت عینی؛ جوانبی بنیادی که عمیقاً به یکدیگر وابسته‌اند؛ چنانکه نمی‌توان آنها را حتی برای تجزیه و تحلیل از هم جدا نمود. کارکرد ادبی نیز طبیعتی دوگانه دارد که معمولاً در نوع شعری آن، جنبه عینی و تصویری بر وجه ذهنی و انتزاعی غالب است. (پازولینی، ۱۳۸۵ش: ۴۳-۴۵)

منتقدان معمولاً وام‌گیری سینما از ادبیات را به دیده افسوس می‌نگرند، ولی عکس این فرآیند همان‌قدر که پذیرفتنی است، انکارناپذیر هم هست. در واقع همه توافق دارند که امروزه آثار ادبی به ویژه رمان، تحت تأثیر سینما قرار گرفته است. بحث در این است که «آیا هنرِ «دوس پاسوس» (۱۸۹۶-۱۹۷۰م)، «کالدول» (۱۹۰۳-۱۹۸۷م)، «همینگوی» (۱۸۹۹-۱۹۶۱م) یا «مالرو» (۱۹۰۱-۱۹۷۶م) برگرفته از فنون سینما است یا نه؟» در جواب باید گفت که پردهٔ سینما با استفاده از شیوه‌های نو بصری خویش و یا اشکال جدید روایت، بسان «مونتاز»، «تدوین» و... باعث شده تا نویسندگان و شعرا به یاری آن ابزار به آثار خود رنگ و جلای تازه‌ای ببخشند. امروزه نمی‌توان از تأثیر نیروی جاذبهٔ زیباشناختی سینما به‌عنوان هنر هفتم، بر رمان و به‌طور کلی آثار ادبی، چشم‌پوشی کرد. (بازن، ۱۳۸۶ش: ۴۴)

## ۲-۲. استفاده از شیوهٔ روایی «هم‌زمان»

استفاده از شیوهٔ «روایت هم‌زمان» در طرح و تبیین اشعار روایی، یکی از بارزترین مصادیق بهره‌گیری «فاطمه ناعوت» از شگردهای سینمایی است؛ که از خوانش‌پذیری اشعار او بر اساس مؤلفه‌های سینمایی حکایت دارد.

عنصر «روایت» (Narrative) به‌عنوان یک اصل مشترک بین ادبیات و سینما، در اصل از ریشه‌ای هندو اروپایی در معنی «دانستن» اشتقاق یافته است. (مکوئیلان، ۱۳۸۸ش: ۲۰۱) شعر عربی حتی قبل از پیدایش تکنیک‌های کنونی روایی، آن هنگام که مراد از روایت تنها حکایت‌های ساده و بسیط بود با عنصر روایت در ارتباط بوده است، اما امروزه بعد از آن که این عنصر به مرحلهٔ کمال خود رسید، غلغلهٔ شعر به روایت فزونی یافت؛ به گونه‌ای که از تکنیک‌های موجود در آن به ویژه جریان «سیال ذهن» بسیار وام‌گرفته است. (عشری زاید، ۲۰۰۸م: ۲۰۹)

شیوهٔ «روایت هم‌زمان» یکی از پرکاربردترین شیوه‌ها در سینمای معاصر است. این شکل از روایت، بسته به تعداد رشته‌های داستانی، از طریق نماهای متوالی که به طور متناوب با دوره‌های سه یا چهارتایی است، در هر لحظه واقع می‌گردد. ویژگی‌هایی چون «حالت تعلیق و اضطراب»، «تعویق نجات قهرمان تا واپسین لحظات» از مهمترین ویژگی‌های این شیوه از روایت می‌باشد. (رحیمیان، ۱۳۸۹ش: ۲۲۰-۲۲۱)

«ناعوت» در قصیده «بنلوب» از دیوان «الأوغاد لایسمعون الموسیقی» طرح داستان خویش را با اقتباس از یکی از ماجراهای «اودیسسه» هومر، تحت عنوان «بنلوب» یا «بانیلوب»، پی‌ریزی نموده

است؛ مقوله‌ای که امروزه در سینما تحت اصطلاح «آداپته کردن» به عنوان یکی از تکنیک‌های سینمایی به کارگرفته می‌شود. او با استفاده از زاویه دید درونی به صورت مونولوگ مستقیم، سعی بر آن دارد تا به صورت عینی، ضمن همراه نمودن مخاطب با روند واقعه، او را از دیدگاه‌ها و احساسات خویش مطلع سازد. شاعر درون‌مایه و موضوع داستان را از داستانی دیگر روایت نموده است؛ اما تغییراتی که در روند داستان و خاتمه آن مشاهده می‌گردد، از تجربه منحصر به فرد راوی، نشأت یافته است.

داستان اُسطوره‌ای «ادیسه» در واقع سرگذشت بازگشت یکی از سران و فرمانروایان جنگ «تروا» به نام «ادیسیویس» یا «اولیس» است؛ وی که شخصیت اصلی و قهرمان این داستان است، با بازگشت خود از جنگ، به تمامی گمان‌های مرتبط با کشته‌شدن خود خاتمه می‌دهد؛ بازگشت او و از بین بردن متجاوزانی که سعی بر تملک همسر او (پنه‌لوپ) داشتند، نقطه اوج و پایان بخش روایت است و موجب می‌شود نقش «اولیس» بیش از پیش آشکار گردد؛ اما «ناعوت» قصیده را کمی متفاوت‌تر روایت می‌نماید. در داستان ناعوت که از دید او روایت شده است، شخصیت «پنه‌لوپ» در واقع قهرمان اصلی داستان است و به‌طور کلی اوست که نقش تعیین کننده را در این داستان ایفا نموده، روایت را بر محور خود به گردش در می‌آورد. ناعوت، روایت را با ارجاع به داستان اصلی، طی یک گفتگوی درونی چنین آغاز می‌کند:

«أنا بنلوب / وحيدة / منذ دهور / أنتظر» (ناعوت، ۲۰۱۶م: ۱۰۴) (من پنه‌لوپ هستم، سال‌هاست که تنها و در انتظارم)

این مقطع، نمایی است از بخشی از داستان که آغازگر نقش کاراکتر «پنه‌لوپ» است. روایت در ادامه با پلانی آغاز می‌گردد که «پنه‌لوپ» در آن مشغول بافتن لباس عروسی خویش است، مقوله‌ای که همچون طرح اصلی، آن را به‌عنوان مهلت در برابر خواست اشراف زادگان برای ازدواج با آن‌ها قید نموده است تا بتواند اینگونه امیدوارانه در انتظار بازگشت «اولیس» باشد. نمای دیگر، نمایی است که «اولیس» را در دوردست‌ها درگیر جنگ، نشان می‌دهد:

«و هذا عولیسُ البعيدُ / لا يأتي / ليقول لي: / طوبى لثوب عروس / لا يكتمل!» (همان: ۱۰۵)

(این اولیس به غربت فتاده است، نمی‌آید تا به من بگوید: «خوشا لباس عروسی که کامل نمی-

شود!»)

در این برداشت، روایت با تغییر زاویه دید به «دانای کل» مواجه شده است، اما گویی این پلان بسان مکاشفه شاعر از درون خویش است که برای مخاطب به تصویر کشیده می‌شود. در ادامه، روایت به علت ماهیت هم‌زمانی خود، مجدداً به نمایی باز می‌گردد که نشان دهندهٔ تلاش-های پی‌درپی «پنه‌لوپ» برای به تعویق انداختن تکمیل لباس عروس است؛ تلاش‌هایی مداوم که کم‌کم او را در موقعیت نقش اصلی و قهرمان داستان معرفی می‌نماید:

«أَسَامِرُ اللَّيْلِ / سَاهِرَةً عَلَى نَوْلِ النَّسِيجِ / أَغْزَلُ ثَوْبَ الْعُرْسِ / خَيْطاً / فَخَيْطاً / فِي إِنْتِظَارِ الذِّي / لَا يَأْتِي.» (همان: ۱۰۴)

(بر روی نورد<sup>۱</sup> بافته شده، همنشین شبم / لباس عروس می‌بافم / رشته رشته / در انتظار کسی که نمی‌آید.)

«پنه‌لوپ» داستان ناعوت، با ناامیدی همچنان به تلاش خود ادامه داده، هرگز در برابر درخواست خواستگاران سر تسلیم فرود نمی‌آورد؛ تلاش و صبری طولانی که در نمونهٔ اصلی شاهد آن نیستیم. راوی، در ادامه، استقامت‌های این کاراکتر را در پلان‌های مختلف به تصویر می‌کشد تا با تمرکز (فوکوس) بیشتر، ضمن شورش علیه پنه‌لوپ حقیقی، به آفرینش پنه‌لوپی جدید دست یازد:

«وَحِينَ يَهْبِطُ الْمَسَاءُ / حَزِيْبًا عَلَى قَلْبِي / أَنْكَفَىٰ عَلَى نَوْلِي / مِنْ جَدِيدٍ / لِأَبْدَأُ عَزْلًا لَا يَنْتَهِي / . . . / أَنَا بِنَلُوبُ الْحَزِينَةِ / مِنْدُ عَشْرِ سَنَوَاتٍ / لَمْ أَنْمِ» (همان: ۱۰۶-۱۰۷)

(و آن هنگام که غروب با ناراحتی بر قلب من فرود آید / باردگر به نورد خود باز می‌گردم / تا بافتنی‌ای را شروع کنم که هیچ‌گاه پایان نخواهد پذیرفت... من پنه‌لوپ غمگینی هستم که از ۱۰ سال پیش نخواستیدم.)

پلان پایانی داستان، بارقه‌های امید را در اوج ناامیدی در دل «پنه‌لوپ» زنده نگه می‌دارد؛ صحنه‌ای که با تغییر زاویه دید روایت به «دانای کل»، مخاطب را در برابر صحنه‌ای امید بخش قرار می‌دهد:

«وَعَصَافِيرُ / تَحْمَلُ / أَنْفَاسَ عُولِيْسَ» (همان: ۱۰۸) (و گنجشکانی که نفس‌های اولیس را با خود حمل می‌کنند.)

هرچند روایت، بسان نمونهٔ اصلی خود، با آمدن «اولیس» و کشته شدن رقیبان او به اتمام نمی‌رسد، اما راوی در این برداشت، می‌کوشد با خلق فضایی خاکستری، ضمن نشان دادن

استمرار استقامت «پنه‌لوپ» در راه عشق محبوب، او را نیز به‌عنوان قهرمان اصلی داستان خویش معرفی نماید. این قهرمانی با نیامدن «اولیس» و تلاش‌های «پنه‌لوپ» بیش از پیش خودنمایی می‌کند. شایان ذکر است، استفاده شاعر از نماهای متوالی و مرتبط به هم در جهت روایت داستان از خصایص اصلی روایت «هم‌زمان» می‌باشد.

#### ۱-۲-۲. استفاده از شیوه‌ی روایی «تو در تو» (Nested narrative)

یکی دیگر از شگردهای روایت در سینمای معاصر، استفاده از روش روایت «تو در تو» است. در این شیوه، گذشته واقعه‌ای نیست که صرفاً یک آن به یاد بیاید و سپس فراموش شود و یا علت حادثه‌ای باشد که در سلسله‌ی حوادث داستان اتفاق افتاده است، بلکه یک تأثیر و حضور فعال است. روایت «تو در تو» علاوه بر گذشته، آینده را نیز به زمان حال فیلم می‌آورد؛ به گونه‌ای که گاهی تمایز بین آن‌ها قابل درک نیست. (رحیمیان، ۱۳۸۹ش: ۲۲۷-۲۲۸)

از جمله مهمترین عناصری که در این شیوه‌ی روایت کاربرد بسیاری دارد، استفاده از دو تکنیک «فلاش‌بک» و «فلاش‌فوروارد» است. «فلاش‌بک، تدبیری است سینمایی در بیان قصه که فیلم طی آن، واقعه‌ی زمان حال را رها کرده و به نقل اتفاقی در گذشته می‌پردازد.» (دوائی، ۱۳۶۹ش: ۹۳) این تکنیک که به «پس‌نگاه» و «ارجاع به گذشته» نیز شهرت دارد، آسانترین تمهید برای دادن اطلاعات به تماشاگر است که امروزه در سینما به خلأقانه‌ترین نوع از آن بهره می‌برند. (افصحی، ۱۳۸۳ش: ۱۲۰)

«فلاش‌بک» گاهی توسط راوی و از زبان او و گاهی نیز از طریق یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، در جهت اهدافی مشخص؛ مانند روشن‌تر نمودن لحظه‌ای، صورت می‌پذیرد. این تکنیک علاوه بر سینما، در شعر نیز به کارگرفته می‌شود که یا به صورت بازگشت به یک حالت درونی در گذشته و یا به صورت یک حادثه رخ داده، در قصیده، نمود می‌یابد؛ (عشری زاید، ۲۰۰۸م: ۲۰۹-۲۱۰) اما «فلاش‌فوروارد، به عکس فلاش‌بک، موقعی است که فیلم در نقل قصه ناگهان به زمان آینده می‌جهد. مثلاً یکی از شخصیت‌ها اتفاقاتی را که قرار است بعدها رخ دهد، در نظر مجسم می‌کند و فیلم این اتفاقات را نشان می‌دهد.» (دوائی، ۱۳۶۹ش: ۹۴)

ناعوت در ارائه اشعار سینما محور خود، از این تکنیک بهره جسته است. او در قصیده «شَارِغْنَا الْقَدِيمُ» در یک گونه‌ی دراماتیک، به دختری می‌پردازد که در نوستالژی‌های خود فرو رفته، به مرور خاطرت دوران کودکی، جوانی و ایام دانشگاه خود با محبوب خویش که «صانع الفرح»



(شادی آفرین) نام دارد، می‌پردازد. معشوق شهسواری که پس از دو دهه فراق، بازگشته است و به همراه دخترک تجدید خاطره می‌کند. روایت، در پایان با آمیزه‌ای از حال و آینده، خاتمه می‌یابد. در این قصیده، «ناعوت» قصهٔ خود را به صورت خطی، با دو زاویهٔ دید متفاوت، روایت می‌کند؛ ابتدا با زاویهٔ دید درونی، به صورت مونولوگ مستقیم، روایت را از زبان دخترک، چنین آغاز می‌نماید:

«هذا شاعرنا القديم / وإسكافي شاعرنا / يدق المسامير في أحذية المارة / بيد / و بالأخري / يعلمنا الشطرنج / و نحن صغار» (ناعوت، ۲۰۱۲: ۱۸)

(این خیابان قدیمی ماست، کفّاش خیابانمان با یک دست میخ در کفش‌های عابران می‌کوبد و با دستی دیگر به ما که خردسالیم، شطرنج می‌آموزد.)

در ابتدا به نظر می‌رسد شاعر در گذر از خیابان قدیمی محلهٔ خود با بهره‌گیری از تکنیک فلاش‌بک، خواننده را به گذشته ارجاع داده است، اما وی با آوردن افعال مضارع پی در پی، گذشته را به شیوهٔ روایت «تو در تو» به امری مبدل ساخته که هم اکنون نیز در جریان است. در ادامه، راوی با ارجاع به گذشته، خاطرات دوران کودکی و دانشجویی خود را این‌گونه روایت می‌کند:

«صغارا كنا / أكبر في هذا البيت / وفي شرفة عرفتني / تواطنت مع مريتي علي الهرب / لألتقي بك حلسة / عند باب الجامعة / الجامعة التي احتضنت صبانا / مدرج فلسطين» / «الإنبندی و جوابات حراجی القط» / منیر / «شبابیک» / طيرت أحلامنا التي كنا نحكيها / بعيداً عن عيون أمي» (همان، ۱۸)

(کوچک بودیم، در این خانه و بالکن اتاقم بزرگ می‌شوم، با استادم برای فرار (از کلاس) تباری کردم تا بتوانم تو را کنار در دانشگاه مخفیانه ببینم، دانشگاهی که جوانی ما را در بر گرفته است، «آمفی تئاتر فلسطین»، شعر «حراجی القط»<sup>۲</sup> از «إنبندی»، آهنگ «شبابیک»<sup>۳</sup> از منیر، رؤیاهایی را که دور از چشم مادرم درباره‌اش سخن می‌گفتیم، به پرواز درآورد.)

چنانکه می‌بینیم شاعر با وام‌جویی از تکنیک فلاش‌بک، این شیوه از روایت (تو در تو) را در قالب متغیرهای نوستالژیکی؛ نظیر ترانه‌های عامیانه، مکان‌های خاطره‌انگیز و ... آن هم پس از مقطع قبلی که روایت با افعال مضارع و در زمان حال جریان می‌پذیرفت، سامان بخشیده است.

«دیالوگ محور بودن» یکی دیگر از تکنیک‌هایی است که ناعوت در این قصیده از آن استفاده می‌کند. وی در اثنای داستان، روایت را برای لحظه‌ای با پلانی که ناظر بر دیالوگ بین دخترک و بوم نقاشی معشوق است، چنین تغییر می‌دهد:

«لَوْحَةُ رَسْمِكَ / وَشَوْشَتِ لِي: / يَا بِنْتُ / فَارِسُكَ يَجْلِسُ أَمَامِي كُلِّ مَسَاءٍ / عَلَى هَذَا الْكُرْسِيِّ / فِي يَدِهِ رِيشَةٌ / وَ بِالْيَتُ الْوَانِ / وَ سَتَعْرِيفِنَه بَعْدَ أَيَّامِ تِسْعَةٍ» (همان)

(بوم نقاشی تو به آرامی به من گفت: «ای دختر! شهبسوار تو هر شب روی این صندلی در برابر من می‌نشیند در حالی که در دستش پالت رنگ و قلمویی است. و تو نه روز دیگر او را خواهی شناخت)

ناعوت، ضمن تداعی دیالوگ فوق به شیوه «فلاش‌بک»، با استخدام صنعت تشخیص (Personification)، نمایی مشتمل بر «جلوه ویژه سینمایی»<sup>۴</sup> آفریده است؛ نمایی که در آن بوم نقاشی لب به سخن گشوده، او را از آینده مطلع می‌سازد و منجر به پیدایش فضایی سوررئالیستی در روایت می‌گردد. از دیگر مواردی که در این بخش قابل توجه است، ارجاع به آینده در بطن فلاش‌بک است؛ بوم نقاشی شناخت شهبسوار را به دخترک نوید می‌دهد؛ خصیصه‌ای که نشان از ماهیت «تو در تو بودن» روایت دارد. داستان در ادامه با یک تغییر در زمینه زاویه دید راوی مواجه می‌شود. روایت داستان که پیشتر به صورت گفتگوی درونی مستقیم (مونولوگ) بود، اکنون به صورت بیرونی و «دانای کل» تغییر می‌یابد:

«تِسْعَةَ أَيَّامٍ / وَ بِنْتُ تَجْلِسُ فِي مَدْرَجِ الْجَامِعَةِ / تَفْكَرُ / وَتَخْطِي فِي كَشْكُولِ الْعِمَارَةِ / مَلَامِحَ غَامِضَةً» (همان: ۱۸-۱۹)

(نه روز است که دخترک در آملی تئاتر دانشگاه می‌نشیند و می‌اندیشد، و در بوم معماری خویش تصویری مبهم می‌کشد.)

نکته قابل توجهی که در پلان پایانی روایت مشاهده می‌شود، حس ابهام و پرسش برانگیزی است که از پایان‌بندی داستان در ذهن مخاطب به وجود می‌آید؛ چنانکه گویی پایان داستان، همان شروع آن بوده و راوی، روایت را با تکنیک‌های فلاش‌بک و فلاش فوروارد در هم تنیده تا ذهن مخاطب را برای تشخیص آن به چالش بکشد:

«حَبِيبُهَا يَصِلُ بَعْدَ رَحَلَةِ السَّفَرِ / يَخْطِفُهَا / يَرْكُضُ بِهَا إِلَى حَيْثُ / شَارَعُهَا الْقَدِيمِ / وَبَيْتِهَا الْقَدِيمِ / وَالْإِسْكَافِيُّ عَمَّ سَعِيدٍ / وَسَلَالِمُ الْجَامِعَةِ الْعَتِيقَةِ» (همان: ۱۹)

(محبوب دخترک بعد از سفر باز می‌گردد و او را ربوده (از دست رقیبان) و با او به سمت خیابان و خانه قدیمی‌اش، کفّاشی عمو سعید و پله‌های قدیمی دانشگاه می‌دود.)  
پلان فوق که داستان در ابتدا نیز با آن شروع شده، مشخص نمی‌کند که آیا شاعر به گونه روایت «غیرخطّی»<sup>۵</sup>، انتها را در ابتدا ذکر نموده است و یا این که پلان آخر، خود صحنه‌ای است که برای اولین بار به یاد گذشتهٔ دخترک و علقهٔ او به نوستالژی‌ها، با شهسوار رقم خورده است.

### ۲-۳. استفاده از میزانشن

کلمهٔ «میزانشن» به مفهوم جایگزینی، اصالتاً واژه‌ای تئاتری است که خود از دو بخش «mise» که از فعل فرانسوی «mettre» به معنی قرارگرفتن و «scence» به معنی مکان یا صحنه، تشکیل شده - است و در مجموع به معنای «قراردادن بر روی صحنه» به کار می‌رود (رحیمیان، ۱۳۸۹ش: ۳۸). میزانشن دربردارندهٔ جنبه‌هایی است که با تئاتر مشترک و شامل «صحنه‌آرایی»، «نورپردازی»، «صداسازی» «نوع لباس» و «رفتار بازیگران» است (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷ش: ۱۵۷). اهمیت میزانشن تا به حدّی است که ممکن است چنان گویا باشد که گاه کل صحنه به مدد تصویر و بدون نیاز به دیالوگ، قادر به انتقال اتمسفر (حال و هوا)، شخصیت‌پردازی و معنای صریح یا ضمنی گردد. (فیلیپس، ج ۱، ۱۳۸۶ش: ۱۳).

#### ۱-۲-۳. صحنه‌آرایی

«میزانشن» روش‌های گوناگونی را برای به نمایش درآوردن یک داستان، استخدام می‌کند که تکنیک «صحنه‌آرایی» (Scene desing) یا «صحنه‌پردازی» از آن جمله است. «ویلیام فیلیپس» در تعریف صحنه می‌گوید: «صحنه، جایی است که حوادث فیلم در آن اتفاق می‌افتد که این ممکن است دکوری در استودیو یا مکانی واقع در خارج از آن باشد.» (همان: ۱۴)

امروزه ناقدان و تماشاگران سینما پی‌برده‌اند که صحنه، در سینما نقش بسیار فعال و مسلط - تری نسبت به تئاتر ایفا می‌کند و دیگر صرفاً محلی برای کُنش نیست، بلکه می‌تواند به صورتی فعال در کُنش‌های روایت وارد شود؛ به تعبیری دیگر کُنش‌زا باشد. (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷ش: ۱۶۰) ممکن است «دکور» به عنوان عنصر اصلی صحنه مورد استفاده کارگردان قرار بگیرد.

در قصیده‌های روایت‌محور ناعوت، «پرداختن به صحنه»، یکی از مواردی است که ناعوت از انواع میزانسن آن را استخدام نموده‌است. او در قصیده «ایدیولوجیا» می‌گوید:

«أَحَادِيثُ عَشْرَةَ وَالنِّصْفِ / هَكَذَا... / وَ بَعْدَ لَيْلَةٍ وَادَعَةَ جَدًّا / مَثْمَرَةً / كُوبَ شَائِي / وَ بَعْضَ شَطَائِرِ / أَعَدَّتْهَا / قَبْلَ الزَّهَابِ لِلْعَمَلِ / زَوْجَةً مَثَالِيَةً» (ناعوت، ۲۰۰۳م: ۳۲)

(ساعت یازدهم و نیم، همین حدود ...، بعد از یک شب بسیار آرام، یک فنجان چای و ساندویچ‌هایی که کدبانویی نمونه پیش از رفتن سر کار آماده کرده، می‌چسبد)

شروع داستان مقارن با پلانی است که «ناعوت» در آن، زاویه دوربین را بر روی ساعت قرار داده است که حوالی یازده و نیم را نشان می‌دهد. در پلانی دیگر، تصویر شب با آسمان پر از ستاره و جوئی آرام می‌آید و در ادامه، پلانی که در آن، همسری نمونه، فنجان چای و ساندویچ‌ها را منظم برای شوهر خود آماده کرده دیده می‌شود. از دیگر صحنه‌پردازی‌هایی که «ناعوت» با استفاده از میزانسن آفریده، قصیده «حَتَّى الْمَسْتَحِيلِ» است:

«إِكْلِيلُ الزَّهْرِ / فِي بَاحَةِ الْمَطَارِ / عَيُونُ التَّهَجُّدِ / وَرَدَةُ الْمَسَاءِ الْيَوْمِيَّةِ / مَعَ فَنجَانِ النِّسْكَافِيَّةِ / فَوْقَ صَيْنِيَّةِ الْفِضَّةِ / وَمَحَاوَلَاتُ بَائِسُهُ / لِبِنَاءِ قَصِيدَةِ فَيْجَةٍ» (همان: ۴۴)

(تاج گلی در وسط فرودگاه، چشمانی که شب را نخوابیده‌اند، رُز روزانه عصر با فنجان نسکافه که بر روی سینی نقره‌ای است و تلاش‌هایی ناکام برای خلق قصیده‌ای جدید)

در این قصیده، روایت در مجموع چندین پلان مرتبط، یک نمای کلی از شاعری به دست می‌دهد که با وجود شب زنده‌داری و چشمانی خسته، نسکافه می‌نوشد، شاخه رُزی را می‌بوید و در اندیشه سرودن شعری جدید است که محقق نمی‌شود. شاعر با توجه به معنای عنوان قصیده می‌کوشد با به صحنه‌بردن متغیرهای خستگی زا و فرح بخشی؛ مانند «نسکافه» و «گل رز»، فضای امیدوارانه و خستگی ناپذیری موجود در صحنه را به مخاطب القا نماید.

## ۲-۳-۲. طراحی لباس

از دیگر عناصر تشکیل‌دهنده میزانسن که «ناعوت» نیز در شعرش از آن بسیار استفاده نموده، «لباس» است. نوع و رنگ‌بندی مخصوص لباس در هر موقعیت، در بیان ویژگی‌های گوناگون شخصیت و انتقال آن به مخاطب، سهم بسزایی ایفا می‌کند. «بوردول» در اهمیت طراحی لباس می‌گوید: «لباس هم؛ مانند صحنه‌آرایی، کارکردهای ویژه‌ای در فیلم دارد و دامنه امکانات آن

بسیار وسیع است... لباس، اغلب در هماهنگی نزدیک با صحنه است. از آنجا که فیلم ساز می-خواهد بر آدم‌ها تأکید نماید، صحنه ممکن است یک پس‌زمینهٔ کم‌رنگ یا خنثی بسازد، حال آنکه لباس کمک می‌کند تا شخصیت‌ها به چشم بیایند. در اینجا طراحی رنگ اهمیت خاصی می‌یابد.» (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷ش: ۱۶۲-۱۶۳)

ناعوت در «ساعة الحايطة» برای ترسیم بهتر فضا از آرایش لباس در میزانش بهره می‌گیرد:

«ألبس قميصك الوردِي / و روبك الأزرق / أشد الإزارَ على خصري / و ألف شالك الصوفي حول كفتي / فتنبسط ساعدك / ترفقان / تضماني / فأنام» (ناعوت، ۲۰۱۲م: ۵۸)

(پیراهن صورتی و دامن بلند آبی رنگت را می‌پوشم، کمربند را بر کمرم بستم و شال پشمی تو را دور شانه‌هایم می‌پیچم، دستانت گشوده، به من مهربانی می‌کنند، مرا در بر می‌گیرند و من می‌خوابم.)

افزون بر این، در قصیدهٔ «دفع» نیز از این تکنیک استفاده کرده، می‌گوید:

«كان ضروريا / أن أشتري هذا القميصَ من خان الخليلي / - قصير الأكمَام و الجؤ ماطرُ ! - / نعم - / جنون ! - / ربّما / لكنه حتميُّ / رغم الجنية الوحيدِ في حقيتي / والدّهشةِ في عينك / سأحتاجُ إليه حينَ أضيعُ العامَ المقبلَ في الثلج / على صدره / مفتاحُ النيل» (ناعوت، ۲۰۰۷م: ۳۰)

(لازم بود این پیراهن را از بازار «خان الخلیلی» بخرم، پیراهنی با آستین کوتاه در حالی که هوا بارانی است، آری، شاید دیوانگی باشد، اما با وجود حیرت چشمانت و نیز تنها پوندی که در کیفم بود، ناچار بودم، سال آینده، آنگاه که در برف‌ها گم می‌شوم، به آن نیاز خواهم داشت؛ زیرا بر روی سینه‌اش، کلید نیل است.)

شاعر در دو قسمت یاد شده، که نمونه‌ای از مصادیق متعدّد است، بر آن است تا برای ترسیم بهتر فضا و در عین حال برقراری ارتباطی ملموس‌تر با مخاطب از توصیف امور عادی نیز صرف‌نظر نکند؛ او به همین دلیل چنان به ذکر جزئیات لباس می‌پردازد که گویا نمی‌خواهد هیچ قسمت از فضای مورد نظر از میدان دید مخاطب به دور باشد.

میزانش در این داستان کوتاه، به دو شکل خودنمایی می‌کند: نخست به وسیلهٔ صحنه‌پردازی، که آن را با نمایی از بازار «خان الخلیلی» در بارانی که در حال بارش است، فراهم نموده‌است و سپس با آرایش لباس، در نمایی بسته از پیراهن آستین کوتاه که بر روی سینه‌اش طرحی از کلید

نقش بسته است؛ نقشی که شاعر در ادامه آن را به صورت نمادین، کلید نیل بزرگ معرفی می‌کند.

#### ۴-۲. استفاده از دکوپاژ (Decoupage)

«دکوپاژ» واژه‌ای است فرانسوی و در اصطلاح سینما عبارت است از: «تقطیع فنی فیلمنامه که در آن صحنه‌ها به نماهای مشخصی تقسیم می‌شوند. در این مرحله، اندازه نماها، زاویه دوربین و حرکت آن توسط کارگردان معین می‌شود» (افصحی، ۱۳۸۳ش: ۶۸) کارگردان، با توجه به هر پلان و موقعیت ویژه آن، نوع لنز، عدسی، زاویه دوربین، نوع حرکت دوربین و زاویه دید را مشخص می‌کند. (دوائی، ۱۳۶۹ش: ۶۳) در واقع باید اذعان داشت که «فیلمبرداری» و مسائل مرتبط با آن، یکی از مهمترین عناصر تشکیل دهنده دکوپاژ و به طور کلی فیلمنامه، به شمار می‌آید. «فیلمبرداری به نحو عمیقی بر واکنش تماشاگر نسبت به آنچه که بر روی پرده می‌بیند، تأثیرگذار است؛ و از سوی دیگر، به نحو قدرتمندی، شکل دهنده مفاهیمی است که تماشاگر در فیلم ردیابی می‌کند.» (فیلیس، ج ۱، ۱۳۸۶ش: ۶۵)

#### ۴-۱-۲. نمای معرف

انتخاب نوع و زاویه دوربین در هر نما، ارتباط مستقیم با موقعیت پلان مورد نظر دارد. یکی از نماهایی که در فرایند دکوپاژ فیلم، کاربرد بسیاری دارد، استفاده از «نمای معرف» (Establishing Shot) است. نمای معرف یا نمای کلی، «معمولاً یک نمای باز است که در ابتدای صحنه می‌آید و بینندگان را از تغییر مکان آگاه می‌کند و یا آنها را با حال و هوای کلی صحنه و محل قرارگرفتن موضوعات آشنا می‌سازد.» (دی کاتز، ۱۳۸۹ش: ۳۹۱) با توجه به ویژگی ماهوی این نما، طبیعتاً زاویه دوربین باید در آن به صورت «لانگ شات» (Long Shot) یا «اکستریم لانگ شات» (Extreme Long Shot) مورد استفاده قرار بگیرد؛ زوایایی که مخصوص فیلمبرداری از نمای دور و باز از شیء بوده و در شعر «ناعوت» از کاربرد زیادی دارد.

از جمله نماهای معرفی که در اشعار سینمایی ناعوت به کارگرفته شده، صحنه آغازین

قصیده «عَمَر» است:

«عُمَرُ / بَنَى مَدِينَةَ / لَهَا شَمْسٌ وَأَشْجَارٌ وَ نَهْرٌ / بِنَايَاتٍ عَالِيَةً / وَأَسْوَارٌ / ظِلُّهَا قَصِيرٌ / وَأَبْوَابٌ /  
غَيْرٌ مُؤَصَّدَةٌ. / عُمَرُ / وَضَعَ السِّيَّارَاتِ فِي الشُّوَارِعِ / وَالنَّاسَ دَاخِلَ السِّيَّارَاتِ وَ الْبُيُوتِ / لِكَفِّهِ / أَخْرَجَ  
النِّسَاءَ مِنَ الْمَدِينَةِ.» (ناعوت، ۲۰۰۴م: ۸۵)

(عمر شهری بنا نمود که دارای خورشید و درختان و رودخانه‌ای است؛ دربردارندهٔ ساختمان‌هایی آسمان‌خراش؛ دیوارهایی کوچک با سایه‌هایی کوتاه؛ شهری که دارای دروازه‌هایی با درب‌های گشوده است. عمر ماشین‌هایی را در خیابان‌های شهر قرارداد و مردم در داخل ماشین‌ها و خانه‌هایشان هستند؛ اما وی، زنان را از این شهر بیرون کرده است.)

قصیدهٔ فوق، نمایی از شهر ارائه می‌دهد که در یک روز آفتابی، از چشم‌اندازهایی؛ مانند ساختمان‌های آسمان‌خراش، رودخانه، دیوارهای کوتاه، دروازه‌هایی با درب‌هایی باز، منازل مسکونی و نیز ماشین‌هایی که در رفت و آمدند، برخوردار است؛ یک نمای «اکستریم لانگ» که گویی به صورت «هلی شات» از ارتفاعی بالا به منظور معرفی صحنه به مخاطب، در ابتدای داستان فیلم برداری شده است.

از دیگر شواهدی که می‌توان آن را مصداق یک نمای معرف به حساب آورد، پلان آغازین شعر «الغرفة ۳۲۳» است:

«الغرفة ۳۲۳ / قَسَمُ الْحَالَاتِ الْحَرَجَةِ: / الْيَوْمَ / شَاغِرَةٌ / . / . / . / مَا يَعْنِي: / أَرَجَ وَاحِدًا مِنَ النَّاسِ /  
لَيْسَ مَرِيضًا / وَأَنْ بِنْتًا مَا / لَيْسَتْ تَبْكِي.» (ناعوت، ۲۰۱۶م: ۱۱۸)

(اتاق ۳۲۳، بخش اورژانس، امروز خالی است... این؛ یعنی هیچ‌کس از مردم مریض نیست و هیچ دختری نمی‌گرید.)

شاعر برای به تصویر کشیدن یک روز آرام و بدون دغدغه که در آن هیچ‌کس دچار بیماری و غم و اندوه نیست، زاویهٔ دید را بسان دوربینی تنظیم نموده که یک نمای «لانگ شات» از بخش اورژانس بیمارستان ارائه می‌دهد؛ در آن بخش هیچ بیماری روی تخت نبوده و در نتیجه، خالی است. «ناعوت» در ادامه نه به عنوان شاعر این شعر، بلکه به عنوان یکی از مخاطبین این کنش، مفهومی را که از تماشای این صحنه به دست می‌آید با مکث و فاصله‌ای که در نگارش ستون کلمات مشهود است، سامان بخشیده است. وی با خالی گذاشتن سه سطر میانی این قسمت، در واقع با استفاده از «سفیدخوانی» بر آن است تا با خلوت نمودن شعر از تراکم واژه‌ها، خلوت حاکم بر بخش اورژانس را به تصویر بکشد.

## ۲-۴-۲. نمای بسته (Close up)

از دیگر انواع دکوپاژ در قصاید سینمایی ناعوت، «کلوزآپ» است. این واژه که معادل فارسی آن «نمای بسته» یا «نمای نزدیک» است، به نمایی گفته می‌شود که در آن زاویه دوربین به سوژه مورد نظر نزدیک‌تر می‌شود. در میان انواع نماهای موجود در فیلمبرداری، کلوزآپ، نزدیک‌ترین فاصله نسبت به شخصیت یا سوژه مورد نظر است. «دلیل اصلی و مهم استفاده از کلوزآپ این است که این نما، مخاطب را نسبت به فعل و انفعالاتی که بازیگر قصد القاء آن را دارد، نزدیک‌تر می‌کند.» (جان مارنر، ۱۳۶۵ش: ۱۱۶).

کلوزآپ انواع گوناگونی دارد؛ از جمله: «کلوزآپ سر و شانه» (Head & Shoulder Close up) «هدشات» (Head Shot)، «هدشات بسته» یا «اکستریم کلوزآپ» (Extereme Close up) از جمله نماهای «کلوزآپ» مستعمل در اشعار سینمایی «فاطمه ناعوت»، می‌توان به قصیده «أنف وحید» اشاره کرد:

«صينيه الشاي / بفناجينها الحزيفة الكثيرة / بصخيها و كئيف بخارها / بزین الملاق على الحواف  
بعد تقليب السكر» (ناعوت، ۲۰۰۹م: ۲۷)

(سینی چای با فنجان‌های چینی و پرتعداد خود، با صدا و بخار انبوه خویش، با طنین چای‌خوری‌ها برگوشه فنجان، بعد از برهم زدن شکر.)

شاعر، قصیده را در ابتدا با یک «مدیوم شات» (Medium Shot) یا نمای متوسط، از طریق یک عدسی «انگل» که تصویر را از بالای سوژه ضبط می‌کند، آغاز نموده است تا بدین وسیله بتواند تصویر حاصل از فنجان‌های پرتعداد چای را که بر روی سینی است، به تصویر بکشد. گرچه نما در ابتدا با یک مدیوم شات آغاز گردیده است، اما در ادامه با زوم بر روی فنجان‌ها و مشخص کردن جنس چینی آن و بخاری که حاصل از شدت گرمی و تازه بودن آن است و همچنین یک چای‌خوری که بعد از برهم زدن شکر، کنار آن قرار گرفته، یک نمای بسته و نزدیک را ارائه می‌نماید. وی با تمرکز (Zoom in) بر روی این تصویر و نیز نمایی که در ادامه به تصویر می‌کشد، کوشیده تا به صورتی آشکار، مقصود خویش را از دو نما به مخاطب القا نماید. چنانکه می‌گوید:

«تختلفُ / عن فنجان صامتٍ / وحيدٍ / يجلس في فتورٍ فوق حافة مكتبٍ عتيقٍ / ينتظر امرأة واجمة»  
(همان: ۲۷)



(با فنجان ساکت و تنهایی که در گوشهٔ میزی کهنه، سرد شده و منتظر زنی پریشان است، فرق می‌کند.)

این نمای بسته از تصویر دوم و مقایسه آن با نمای نخست، به خوبی تنهایی و انزوای شخصیت را آشکار می‌کند؛ حسّی که در غالب شخصیت‌های «ناعوت» به چشم می‌خورد. نکته قابل توجه در این قصیده، استفاده شاعر از تکنیک «صداپردازی» است. شاعر، از طنین چای‌خوری‌هایی که به فنجان‌ها زده می‌شود و نیز سکوتی که در نمای دوم حکم‌فرماست، به خوبی استفاده کرده است.

نمونهٔ دیگر برای استفاده از تکنیک کلوزآپ در قصاید «ناعوت»، شعر «عبر نافذتی» است. ناعوت در این قصیده با استفاده از تکنیک «تراولینگ<sup>۱</sup>»، نمای دور ابتدای پلان را به نمای نزدیک آخر آن متصل می‌سازد: «مندُ عشر سنوات... / عبرَ نافذتی... / أرى شجرةَ الميدانِ تلكَ / أخصي ثمارها اللامعةَ / المتواريةَ خلفَ أوراقها الخضراءَ / أدهشُ / كيف لا يعرفُ الحريفُ طريقهَ إليها ! / خضراءُ دوماً / ساقني الفضول... / قطفتُ ثمرةً / كانتُ / من البلاستيك» (ناعوت، ۲۰۰۲م: ۷۸)

(از ده سال پیش، از پنجره‌ام به درخت میدان نگاه می‌کنم. میوه‌های درخشان او را که پشت برگ‌های سبزش پنهان شده می‌شمارم. در حیرتم که چگونه خزان، راه ورود به آن را نمی‌داند! درختی که همیشه سرسبز است. کنجکاوی مرا (به سوی آن درخت) کشاند. میوه را چیدم، پلاستیکی بود.)

در این برداشت، دوربین از نگاه شخصیت موجود در این روایت، نمایی دور (لانگ‌شات)، از درختی سرسبز ارائه می‌دهد که میوه‌های آن زیر برگ‌های متراکمش پنهان است، سپس با استفاده از شیوه‌های تدوین سینمایی، گذر زمان را از همان چشم‌انداز نشان می‌دهد که تأثیری در طراوت و سبزی درخت بر جای نگذاشته است. در این میان، حس کنجکاوی موجود در شخصیت، او را برآن می‌دارد تا به سمت درخت مورد نظر نزدیک شود و میوه‌ای از آن بچیند؛ مقوله‌ای که توسط نمای تراولینگ یا تعقیبی، از خانه به سمت سوژه مورد نظر تحقق یافته است. سپس در یک نمای بسته (کلوزآپ) میوه پلاستیکی را نشان می‌دهد که در دست کاراکنتر است تا در نتیجه، با این نما، پاسخی به کنجکاوی کاراکنتر داده باشد.

یکی از راهبردی‌ترین تکنیک‌های سینمایی بعد از تصویربرداری، تدوین است. در این مرحله، تصاویر ضبط شده بر اساس توالی حوادث و به طور منظم در کنار هم قرار داده می‌شود؛ «به گونه‌ای که انتقال از صحنه‌ای به صحنه دیگر، نرم و بدون پرش و توی ذوق زدن انجام پذیرد.» (افصحی، ۱۳۸۳ش: ۴۱) با توجه به رشد روزافزون تکنیک‌های سینمایی، تدوین نیز پیشرفت کرده و دارای انواع گوناگونی است؛ از جمله: «برش» (Cut) «دیزالو» (Dissolve) «وایپ» (Wipe)، انواع «فید» (Fade) و....

#### ۱-۵-۲. بُرش پرشی (Jump Cut) و منطبق (Flash Cut)

یکی از مهمترین تکنیک‌های تدوین در سینما، «برش» است که در انتقال نماها نقشی مهم ایفا می‌کند و برش «پرشی»، «منطبق»، «لحظه‌ای»، «متقاطع» و «برون برش» را شامل می‌شود. (دی کاتز، ۱۳۸۹ش: ۳۸۶-۳۸۷)

«برش پرشی» که به قطع ناگهانی نیز مشهور است، نوعی اتصال میان نماهای صحنه است که در آن، استمرار زمان واقعی مختل می‌شود. به کمک این برش‌ها می‌توان عمداً تداوم تصاویر را مختل نمود و به این ترتیب، بیننده را نسبت به تکنیک فیلم هشیار ساخت. (همان، ۳۸۶) یکی از موارد استفاده از جهش غیرمنتظره، خلاصه و فشرده کردن وقایع در جریان روایت است؛ مثلاً: مردی از اتاق منزل خارج می‌شود؛ قطع: به اتاق کارش در اداره وارد می‌شود. (دوائی، ۱۳۶۹ش: ۵۴) این نمونه از برش (اللقطة)، در شعر سینمایی ناعوت که غالباً داستان در آن به گونه‌ای موجز روایت می‌شود، کاربرد بیشتری دارد. از نمونه‌های آن می‌توان به قصیده «عازفُ آلنای» اشاره کرد:

«مخلّاةٌ فوقَ ظهري / يَجوبُ الوديانَ و البراري / يجمعُ أقماراً و شمساً و أنهاراً / يقطعُها من ثنایا الكونِ  
/ ثم يأتي عند دارِ صبيّةٍ / قتلُها سيوفُ القبيلةِ / يجلِسُ تحتَ الصِّفْصافةِ / عازفاً نايه / حتّى يأتي  
المساء مُنادياً: / «هل من موتي جُدِّ / أخبئهم في عمتي؟» (ناعوت، ۲۰۱۶م: ۱۲۰)

(تره‌دانی بر پشت، دره‌ها و چمن‌زارها را می‌پیماید. ماه‌ها، خورشیدها و روزهایی را که از گوشه و کنار هستی برگرفته، جمع می‌کند. سپس به درب خانه کودکی که شمشیرهای قبیله او را کشته‌اند، می‌آید. زیر درخت بید می‌نشیند و نی می‌نوازد تا غروب فرا رسد و ندا سر می‌دهد: آیا مرده جدیدی نیست که در تاریکی خود پنهانش کنم؟)

این قصیده، روایتگر داستانی با درونمایه‌ای فراواقعی است که در آن نی‌نوازی با دم مسیحایی خود، دخترک کشته‌شده‌ای را احیا می‌کند. داستان، با نمایی که نشان‌دهندهٔ شخصیت اصلی آن (نی‌نواز) است، آغاز می‌شود؛ پلانی نمادین در داستان، که می‌کوشد قدرت ماورائی کاراکتر را القا کند. در ادامه باز نی‌نواز را نشان می‌دهد که به خانه دخترک آمده، با جسد او روبه‌رو می‌گردد. نکتهٔ قابل توجه در این بخش، نمای بعد از این برداشت است، آنجا که بلافاصله نشان می‌دهد که وی در زیر درخت بید به نی‌نوازی مشغول است. در نگاه اول چنان به نظر می‌رسد که این نما به وسیلهٔ دو دوربین و به صورت هم‌زمان فیلم‌برداری شده است؛ اما در واقع، این نما با استفاده از هنر تدوین و «برش پرشی»، به نمای ماقبل خود پیوند یافته است. «ناعوت» برای برجسته‌تر کردن این فاصله و برش، حتی نگارش این بخش در قصیده را با کمی فاصله و با استفاده از «سفیدخوانی» نسبت به ماقبل خود نگاشته است.

«يَتَسَلَّلُ مِنَ الشُّرْفَةِ / يَنْظُرُ إِلَى الْجِدَارِ الْعَبُوسِ / فَيَرِصُّهُ بِالْأَهْلَةِ / وَالزَّنَابِقِ / وَالنَّجُومِ / ثُمَّ يُطْلَقُ فِي فِضَاءٍ غَرَفْتِهَا / أُغْنِيَةً / وَيُطِيرُ سَرَبًا مِنَ الْعَصَافِيرِ» (همان، ۱۲۰-۱۲۱)

(از ایوان بیرون آمده، به دیوار عبوس می‌نگرد. آن را با هلال‌های ماه و گل‌های زنبق و ستارگان می‌آراید سپس در فضای اتاق نغمه‌ای را با نی سر می‌دهد و بدین وسیله، دسته‌ای از گنجشک‌ها را به پرواز در می‌آورد.)

در این پلان، گویی دوربین در یک نمای متوسط، ایوان را به تصویر کشیده است، ناگهان مرد نی‌نواز از آن خارج شده و به بیرون می‌رود و سپس به دیواری که احتمالاً در حیاط یا باغچهٔ خانه است، نگاه می‌کند؛ نمایی که بیننده را مجاب می‌کند تا چنین بیندازد که این برداشت، با دوربینی دیگر و در فضایی خارج از خانه، فیلم‌برداری می‌شود؛ اما در حقیقت، نمای فوق به وسیلهٔ تکنیک «برش پرشی» یا «قطع ناگهانی»، در پی پلان ماقبل که کاراکتر مشغول نی‌نوازی در زیر درخت بود، فراهم آمده است.

اما مکانیسم «برش منطبق» یا «هماهنگ»، برعکس برش حاضر است. در این نوع از برش، جلوهٔ انتقالی میان نماهای یک صحنه به نحوی به یکدیگر متصل می‌شوند که حرکت پیوستهٔ صحنه در عین ملموس بودن گذر زمان، حفظ گردد و تماشاگر احساس پرش نکند. (دی‌کاتز، ۱۳۸۹ش: ۳۸۷) از نمونه‌های این نوع برش در قصاید «ناعوت»، می‌توان به شعر «الزُّهَّة» از دیوان «فوق کتِّ امرأة» اشاره کرد.

«مَعْصُوبَةُ الْفِكْرَةِ / كِي لَا يُؤْذِي الضُّوءُ عَيْنِي / يَسْحَبُنِي كُلُّ مَسَاءٍ / لِسَاعَتَيْنِ / تَحْتَ شَجَرَةِ الصَّفْصَافِ / كَلَامٌ ... تَنْفَسُ ... مَتَابِعِي الْعَصَافِيرِ... شَطْرَنْج ... / مَرَاقِبَةُ الْبَحْرِ ... حَوَارُ أَفْلَاطُونِ الْخَامِسُ ... هِدَايَا ... / قِبَلَاتٌ ... حَتَّى الْحَدِيثُ عَنِ الْأَحْلَامِ ... مَبَاحٌ» (ناعوت، ۲۰۰۴م: ۴۶)

(با ایده چشم بسته، هر شب، دو ساعت مرا به پارک محله می‌برد. زیر درخت بید، سخن گفتن، نفس کشیدن، دنبال کردن گنجشک‌ها، شطرنج، نگاه کردن به دریا، پنجمین گفتگوی افلاطون، هدیه‌ها، بوسه‌ها، حتی صحبت از رؤیاها اشکالی ندارد.)

داستان فوق در یک فضای رمانتیک، زندگی مردی را روایت می‌کند که هر روز در گردش روزانه معشوقش، او را همراهی می‌کند. بخش آغازین قصیده، نشان‌دهنده نمایی است که وی به هنگام غروب، معشوق خود را با چشمانی بسته به پارک می‌برد. در اینجا نما قطع می‌شود و توسط برشی به نمایی مرتبط که دور از انتظار نیست، پیوند می‌خورد؛ نمایی که دو شخصیت موجود در آن، آزادانه از فضای موجود بهره‌مند می‌گردند. نکته قابل توجه، شیوه نگارش پیوسته این نما در قصیده است. ناعوت برای ملموس‌تر کردن برش پرشی، در ترتیب اجزای قصیده، فاصله ایجاد می‌کند که در جایگاه خود، سهم قابل توجهی در انتقال نما به مخاطب دارد.

### نتیجه‌گیری

- شعر فاطمه ناعوت، با توجه به استفاده از شیوه‌های روایت هم‌زمانی تا حد بسیاری از امکانات موجود در حوزه نثر برخوردار است. او با روزآمد کردن روایت‌های کهن، می‌کوشد شعرش را در افق‌های روایت حرکت دهد و آنچه در این مسیر یاریگرش می‌گردد، استفاده از مونولوگ-های سینمایی برای بیان تجربه‌های فردی است.

- ناعوت برای اینکه شعرش طیف گسترده‌ای از خوانندگان داشته باشد، از شگرد «فلاش‌بک» و «فلاش‌فوروارد» استفاده می‌کند؛ بدین ترتیب، او هم گذشته مورد نظر را بازخوانی می‌کند و هم نقش خود را به عنوان دانای کل برجسته می‌نماید؛ که به نظر می‌رسد علت آن درک این نکته مهم است که طیف گسترده‌ای از مخاطبان شعر امروز، حرفه‌ای نیستند؛ لذا لازم است با ترفندهای هنری مختلف، پس‌زمینه‌های لازم را برای درک بهتر شعر در آن‌ها ایجاد کرد.

- به‌کارگیری عناصر مختلف میزانشن؛ از قبیل صحنه آرایی و طراحی لباس، به فضای شعر ناعوت صمیمیتی خاص می‌بخشد؛ مخاطب فراروی نگاهش، صحنه و فضایی را ترسیم می‌کند که به دور از هرگونه انتزاع، ناگهان خود را در آن یافته، در تجربه‌های شاعر شریک می‌شود.

- ناعوت برای ترسیم فضای عمومی، گسترده و باز، از نمای باز (نمای معرف) استفاده می‌کند و همچون فیلمبرداری با زاویهٔ دید «اکستریم لانگ شات» می‌کوشد مخاطب را در جریان همهٔ فضاها قرار دهد. او البته برای به تصویر کشیدن فضاهای محدود از نمای بسته (کلوز آپ) استفاده می‌کند تا مخاطب را در جریان کوچک‌ترین فعل و انفعالات قرار دهد. استفاده از چنین تکنیکی موجب اهتمام مخاطب به مطالب شده و ضمن حفظ چارچوب اطناپ یا اختصار، تمرکز بیشتری را از سوی مخاطب به دنبال دارد.

- بررسی کارکرد تکنیک‌های سینمایی در شعر ناعوت، نشان می‌دهد در دنیای جدید چنانکه بسیاری از روابط انسانی به یکدیگر وابسته بوده و در ارتباطی گسترده با یکدیگر قرار دارند، انواع هنری نیز از چنین ویژگی‌هایی برخوردارند. علاوه بر این، شعر امروز عربی با استفاده از این امکانات می‌تواند عرصهٔ حضور خود را گسترش بخشد.

#### پی‌نوشت

۱- میله‌ای چوبی و ضخیم به قطر ۵ سانتی متر که بر روی گاوتنه سوار شده و پارچهٔ بافته شده، بر روی آن جمع می‌شود.

۲- «جوابات حراجی القط»، قصیده‌ای مشهور از عبدالرحمن الینودی (۱۹۳۸-۲۰۱۵م)، نویسندهٔ معاصر و شاعر عامیانه‌سرای مصری است که غالب آثارش به شکل ترانه توسط خوانندگان اجرا گردیده است.

۳- «شَبَابِیک» ترانه‌ای است مشهور که «محمد مُنیر» (۱۹۵۴م- )، خواننده و بازیگر معاصر مصری در سال ۱۹۸۱م آن را خوانده است.

۴- جلوه‌های ویژه (Special Effects)

«مجموعه تکنیک‌ها و ترفندهای سینمایی است که به وسیله آنها میتوان صحنه ای را که اتفاق نیافتاده و گاهی اساساً رخدادنی نیست به گونه ای نشان داد که گویی اتفاق افتاده است» (افصحی، ۱۳۸۳ش: ۵۷).

۵- روایت غیر خطی (Nonlinear narrative)

تکنیکی روایی در ادبیات داستانی که در آن ترتیب یا سیر زمانی رویدادها به هم می‌ریزد. این شیوه غالباً با هدف شبیه‌سازی سازوکار حافظه و تداعی خاطره در مغز انسان به کار رفته است؛ اما دلایل استفاده از آن به این مورد منحصر نمی‌شود.

۶- تراولینگ یا نمای تعقیبی (Travelling Shot)

تکنیکی در فیلمبرداری است که برای دنبال کردن سوژه یا کاوش در فضای صحنه استفاده می‌شود و با تمرکز بر جزئیات، آن را برای ما فاش می‌سازد. (دی کاتز، ۱۳۸۹ش: ۳۳۵)

#### منابع

کتاب‌های عربی

- عشری زاید، علی. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة؛ الطبعة الخامسة، القاهرة: مكتبة الآداب.

- ناعوت، فاطمة. (٢٠٠٢م). نقرة إصبع؛ الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب  
- \_\_\_\_\_ (٢٠٠٣م). على بعد سنتيمتر واحد من الأرض؛ الطبعة الثانية، القاهرة: دار كاف نون للنشر.

- \_\_\_\_\_ (٢٠٠٤م). فوق كفّ امرأة؛ الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- \_\_\_\_\_ (٢٠٠٧م). هيكَلُ الزهر؛ الطبعة الأولى، بيروت: دار النهضة العربية.  
- \_\_\_\_\_ (٢٠٠٩م). إسمی لیس صعباً؛ الطبعة الأولى، القاهرة: الدار للنشر و التوزيع.

- \_\_\_\_\_ (٢٠١٢م). صنائع الفرح؛ الطبعة الأولى، القاهرة: دار ميريت.  
- \_\_\_\_\_ (٢٠١٦م). الأوغاد لا يسمعون الموسيقى؛ الطبعة الأولى، القاهرة: دار العين للنشر.

#### مقالات عربي

- الزبياري، عبدالكريم. (٢٠٠٩م). «سيمائية التناص في شعر فاطمة ناعوت»، موقع: منبر حر للثقافة و الفكر و الأدب:

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article>.

- العذاري، ثائر. (٢٠٠٧م). «فانتازيا الحقيقية في شعر فاطمة ناعوت»؛ موقع: مؤسسة النور للثقافة و الاعلام، ٢٠٠٧/٠٨/١٩.

- القمري، بشير. (٢٠٠١م). «السينما والشعر: مقارنة نظرية عامة»؛ مجلة فكر و نقد، العدد ٤١، صص ٤١-٥٠.

[http://www.aljabriabed.net/n47\\_11kamari.htm](http://www.aljabriabed.net/n47_11kamari.htm).

- محمد الصغير، احمد. (٢٠١٥م). «الصورة الشعرية: الدرامية في قصيدة الحداثة العربية»؛ مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد ٤، لبنان: مركز جيل البحث العلمي، صص ١-٢٢.

کتاب‌های فارسی

- افصحی، علی. (۱۳۸۳ش). فرهنگ اصطلاحات سینمایی؛ چاپ اول، تهران: کتاب همراه.
- بازن، آندره. (۱۳۸۶ش). سینما چیست؟! ترجمهٔ محمد شهباء، چاپ سوم، تهران: هرمس.
- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. (۱۳۷۷ش). هنر سینما؛ ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- پازولینی، پیر پائولو. (۱۳۸۵ش). ساخت گرای - نشانه شناسی سینما؛ ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- جان مارنر، ترنس سنت. (۱۳۶۵ش). تکنیک کارگردانی سینما؛ ترجمهٔ اکبر گلرنگ، چاپ دوم، تهران: نشر شانه.
- دوائی، پرویز. (۱۳۶۹ش). فرهنگ واژه‌های سینمایی؛ چاپ سوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دی کاتز، استیون. (۱۳۸۹ش). نما به نما؛ ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- رحیمیان، مهدی. (۱۳۸۹ش). سینما: معماری در حرکت؛ چاپ دوم، تهران: سروش.
- فیلیپس، ویلیام. (۱۳۸۶ش). مبانی سینما؛ ترجمهٔ رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: ساقی.
- لاوسن، جان هاوارد. (۱۳۶۲ش). سیر تحوّل سینما؛ ترجمهٔ محسن یلفانی، چاپ اول، تهران: آگاه.
- لوتمن، یوری. (۱۳۷۰ش). نشانه شناسی و زیباشناسی سینما؛ ترجمهٔ مسعود اوحدی، چاپ اول، تهران: سروش.
- متنز، کریستین. (۱۳۸۵ش). ساخت گرای - نشانه شناسی سینما؛ ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸ش). گزیده مقالات روایت؛ ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
- میتری، ژان. (۱۳۸۸ش). روان شناسی و زیباشناسی سینما؛ ترجمهٔ شاپور عظیمی، چاپ اول، تهران: سوره مهر.





فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال نهم، دوره جدید، شماره بیست و نهم، پاییز ۱۳۹۶

## وظيفة التقنية السينمائية في شعر فاطمة ناعوت\*

فرهاد رجبي، استاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كيلان

امير فرهنگ دوست، الماجستير في لغة العربية وآدابها

### الملخص

يحاول الشعر المعاصر استخدام الإمكانيات الكامنة في الفنون الحديثة من أجل نقل المعنى بشكل أفضل. من هذه الفنون يمكن الإشارة إلى فنّ السينما الذي تهتمّ بها الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت (١٩٥٢- ) بشكل خاصّ. تسعى الشاعرة إلى استغلال لغة الصورة وتوظيف التقنيات السينمائية، نظراً إلى اهتمام المخاطبين إلى السينما اليوم. لذلك تختار أساليب السرد السينمائي إضافة إلى تقنيات أخرى كالإخراج والتقطيع والمونتاج وغيرها. وتحافظ الشاعرة في الوقت نفسه على اللغة الشعرية الأصيلة. يرمي هذا البحث إلى دراسة هذه الجوانب من أشعار ناعوت وفقاً للمنهج الوصفي- التحليلي. نتبين من النتائج أنّ الشاعرة تمكنت من توسيع دائرة مخاطبيها بسبب استخدامها هذه التقنيات في شعرها.

الكلمات الدلالية: الشعر المعاصر، السينما، السرد، فاطمة ناعوت.

\* تاريخ الوصول: ١٣٩٦/٠٢/٢٤ تاريخ القبول: ١٣٩٦/٠٨/١٨

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني (الكاتب المسؤول): Farhadrajabi133@yahoo.com