

## بررسی تطبیقی عوامل مؤثر بر مدیریت «توجه» مخاطب

### در هنرهای تصویری و در شعر فارسی<sup>۱</sup>

علیرضا پورشکوری<sup>۲</sup>

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۶

#### چکیده

هدف این پژوهش، شناخت عوامل مؤثر در مدیریت و کنترل توجه مخاطب در لحظه مواجهه با یک تصویر، همچنین دستیابی به فصل مشترک تصویر ذهنی در ادبیات و تصویرسازی گرافیکی است. در هنرهای تصویری و نیز ادبیات و مقوله شعر، با تصویرسازی روبه‌رو هستیم. گاهی این تصویر آن‌قدر مهم جلوه می‌کند که گروهی معتقدند بدون تصویرگری، هیچ هنری-به‌ویژه هیچ شعری- وجود ندارد. هر نشانه تصویری باید برای بیننده تصویر، معنا یابد. آنچه باعث می‌شود بیننده از بین نشانه‌های متعدد در یک تصویر، بر روی یک یا چند نشانه، بیشتر متمرکز شود، مدیریت هنرمند در کنترل این عوامل است که در تصویرسازی برای دریافت مخاطب اهمیت دارد. این پژوهش، مطالعه‌ای تطبیقی است که با روش کیفی تحلیل تصویر، عوامل مؤثر بر جلب‌توجه مخاطب در دو مقوله تصویر و شعر را مورد بررسی قرار داده است. نمونه‌گیری، به روش هدفمند و براساس اهداف تحقیق بوده است. در این راستا، ۱۵ مورد از قوانین مؤثر در جلب‌توجه مخاطب استخراج و در برخی تصاویر و اشعار مورد بررسی قرار گرفتند. براساس یافته‌های پژوهش، تجسم، توجه و ماندگاری تصویر ذهنی، باعث انتقال بهتر و تأثیرگذارتر پیام در ذهن مخاطب می‌شود و ماندگارترین تصاویر، آنهایی هستند که دارای نقاط توجه جدی بوده‌اند و پیام‌هایی واضح داشته‌اند. این تأثیر پیام و ماندگاری تصویر در مقوله طراحی و ایجاد رفتار مشخص از سوی مخاطب جایگاه ویژه‌ای دارد. نتیجه‌ای که در نهایت حاصل می‌شود، ارتباط صمیمی‌تر بین ادبیات و گرافیک است.

#### واژه‌های کلیدی

مدیریت نگاه مخاطب، نقطه توجه، تصویر ذهنی، تخیل بصری، تصویر در شعر فارسی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. مربی، گروه گرافیک و انیمیشن، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.  
(نویسنده مسئول)

## مقدمه

انسان در دنیای امروز بیش از هر زمان دیگری در تاریخ بشر، در مواجهه با رسانه‌های دیداری قرار دارد. ذهن خیال‌پرداز بشر با به‌کارگیری تصویر، پیام‌های متنوع را منتقل می‌سازد. کار رمزگذاری در تصویر که توسط هنرمندان صورت می‌گیرد، بسیار پیچیده و دشوار است. به منظور انتقال دقیق پیام، شیوه‌هایی توسط هنرمندان به‌کار گرفته می‌شود تا نظر مخاطب به بخش‌های خاصی از یک تصویر جلب شود. این شیوه‌ها در هنرهای تصویری همانند نقاشی، گرافیک، سینما، انیمیشن و... سال‌هاست که توسط خالقان تصاویر آزموده شده است. به تعبیر ارسطو، بنیان و جوهر ادبیات و موسیقی را می‌مسیس (محاکات) تشکیل می‌دهد (شمیسا، ۱۳۷۸: ۴۵)؛ می‌مسیس همان بازنمایی یا متجلی کردن اندیشه (خیال) به نحوی متفاوت با اصل است، نه صرف تقلید سطحی و کپی‌برداری. در بین هنرها، ادبیات و هنرهای تصویری مانند سینما یا گرافیک به تعریف ارسطو از جوهر هنر که محاکات باشد، بسیار نزدیک‌ترند؛ یعنی هر دو بازتاب ذهنی و درونی جهان عینی هنرمندند، آن‌گونه که می‌بینند، خیال می‌کند و به بیان می‌آورد. در تعریف خیال و کارکرد آن، سخن بسیار گفته شده و دیدگاه‌هایی گاه کاملاً متضاد بیان شده است.

ذهن خیال‌پرداز و تصویرساز هنرمند ایرانی همیشه همانند یک نقاش به توصیف طبیعت و جزئیات آن پرداخته و بیان بصری منحصر به فردی در ادبیات فارسی پدید آمده است. تخیل و اندیشه در آثار ادبی ایران با بیان جزئیات تصویری همراه شده‌اند. این جریان تا به امروز ادامه دارد و ادبیات سرزمین ما مملو از آثاری است که بر بنیان توصیف و تصویرسازی استوار است. بنابراین تصویر، از ارکان مهم شعر به حساب می‌آید. «تصویر در شعر، به کار انتقال معنی و مفهوم می‌آید؛ به عبارتی دیگر، اندیشه و قصد شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند. تصویر، معنی و مفهوم موردنظر شاعر را دقیق‌تر و قطعی‌تر به مخاطب انتقال می‌دهد» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۳۲)

تصویر یا به شکل مادی و دوبعدی در مقابل دیدگان مخاطب شکل می‌گیرد یا درون ذهن او ساخته و پرداخته می‌شود. بر اساس این اشتراک، هنرهای تصویری و ادبیات هر دو ملزم به شناخت یکدیگرند. همان‌گونه که حرکت در وادی شعر بدون به‌کارگیری فنون تصویرسازی ناکام می‌ماند، پرداختن به نقاشی، تصویرسازی یا

سینما نیز بدون گام برداشتن در قلمرو ادبیات و شناخت ظرائف روایت به سرمنزل مقصود نخواهد رسید. هنرمند تصویرساز با استفاده از عواملی در تصویر مانند کنتراست، حرکت، رنگ، فضای مثبت و منفی و... توجه و چشم بیننده را کنترل می‌کند و آگاهانه او را به دیدن قسمت‌های مهم یک تصویر دعوت می‌نماید. خیال شاعرانه نیز با یاری گرفتن از عنصر تصویر و استمداد از بلاغت در شعر، بسیاری از امور ذهنی را دیداری می‌کند و تصورات خود را از این راه به تماشا می‌گذارد. تثبیت یک تصویر در ذهن مخاطب و جلب توجه او به بخش‌های اصلی تصویر، در نهایت در انتقال پیام و ماندگاری این پیام در ذهن او مؤثر است.

هر نشانه تصویری، چه به صورت عینی و چه در دنیای ادبیات و نظام کلامی، باید برای بیننده تصویر، معنا یابد. بنابراین لازم است بیننده مدتی بر روی آن نشانه تأمل و تعمق کند. آنچه باعث می‌شود بیننده از بین نشانه‌های متعدد در یک تصویر، بر روی یک یا چند نشانه بیشتر متمرکز شود، مربوط به موضوع مدیریت و کنترل این عوامل در تصویرسازی است که مسئله اصلی این پژوهش است.

انجام این پژوهش از آن رو حائز اهمیت است که هنرمندانی که در عرصه تصویرسازی کار می‌کنند، به نوعی بر روی تصاویر، رمزگذاری انجام می‌دهند. این اتفاق با در نظر گرفتن قواعد زبان تصویری ایجاد می‌گردد. در واقع، زبان تصویر همانند زبان نوشتار دارای اصول و قواعد خاص خود است. هنرمند باید بتواند عوامل مؤثر در کنترل نگاه و چشم مخاطب را به درستی بشناسد و در آثار خود به صورت آگاهانه آنها را به کار گیرد. تصویر شاعرانه یا ایماژ را می‌توانیم معادل تصاویری بدانیم که در سایر هنرهای تصویری خلق می‌شود، با این اختلاف که این بار، تصویرسازی در ذهن مخاطب اتفاق می‌افتد.

از دیگرسو، قسمت عمده‌ای از فرهنگ ایران بر کلام تکیه دارد و فرهنگ ایران پس از اسلام، فرهنگ کلامی است. هنر ایرانی- اسلامی اغلب به وسیله خلق زیبایی با نقوش انتزاعی و استفاده از حروف پیش رفت. گویی ذوق هنری ایرانی و عصاره فعالیت‌های ذهنی و فکری او در مجرای کلام به راه خود ادامه داد. در این شرایط، کلام، بار سایر شاخه‌های هنری از جمله نقاشی را بر دوش کشید.

حال که تصویر در این سرزمین، جایگاهی چنین بااهمیت دارد، لازم است قوانین حاکم بر آن را نیز به‌خوبی بشناسیم و کنترل عوامل مؤثر بر توجه مخاطب در تصویر عینی و ذهنی را به درستی بررسی نماییم. در این پژوهش سعی شده ارتباط محکم‌تری بین ادبیات و اثر تصویری برقرار گردد و از یافته‌های یکی برای ارتقای دیگری استفاده شود. اینکه چگونه می‌توان متون ادبی را به تصویر ترجمه کرد و از خلاقیت‌های تصویرسازی‌های نهفته در این متون به نفع تصویر عینی بهره برد، مسئله‌ای است که به یافته‌های این پژوهش وابسته است.

در این پژوهش، به دنبال یافتن پاسخ این سؤال بوده‌ایم که اگر عوامل مؤثر بر جلب توجه در تصویر عینی به دنیای شعر راه پیدا کند، چه کارکردهایی خواهد داشت و چه فصل مشترکی میان صورخیال در ادبیات و تصویرعینی وجود دارد؟ و اینکه چگونه می‌توان قوانین کنترل توجه مخاطب را در هر دو قلمرو به کار گرفت و در نهایت به نتیجه‌ای یکسان رسید؟

### پیشینه پژوهش

در حوزه تحلیل و بررسی تصویر در دنیای گرافیک، نقاشی و تصویرسازی و شاخه‌های مرتبط با آن، مسئله تصویر از دیرباز مطرح بوده و مورد توجه و تحلیل قرار گرفته است. در ارتباط با جایگاه عناصر تصویری در ادبیات و شعر، از لحاظ معنایی و زیبایی‌شناختی تاکنون تلاش‌های بسیار انجام گرفته است. از طرفی، مسئله خیال در تصاویر ذهنی که از مباحث بنیادین و قابل توجه در بلاغت است نیز بارها موردنظر محققین بوده است. مقایسه توانایی شاعران در خیال‌پردازی و هنر تصویرگری نیز در پژوهش‌های متعددی مطرح شده و جزئیات این امور تحلیل گردیده است.

بخشی از مطالعات ادبی بینارشته‌ای شامل بررسی ارتباط میان ادبیات و تصویر می‌شود. در این بین، آثار پژوهشی که ادبیات و سینما را بررسی نموده‌اند، بسیارند. در حوزه مطالعات تطبیقی که به مقایسه بین ادبیات و گرافیک پرداخته‌اند، به عنوان نمونه می‌توان به مقاله «ادبیات تطبیقی و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن» (۱۳۹۰)، «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» (۱۳۹۱) و «شاعر در آینه تصویر: بررسی طرح روی جلد ترجمه‌های اشعار والت ویتمن در ایران» (۱۳۹۸) اشاره کرد. اما مقایسه تطبیقی بین عوامل مؤثر

بر توجه مخاطب در تصویر عینی و ذهنی که در مقاله حاضر آمده است، در نوع خود مسبوق به سابقه‌ای نیست یا لاقلاً نگارنده آن را مشاهده نکرده است. گمان بنده بر این است که این پژوهش می‌تواند نگاهی جدید را در حوزه بینارسانه‌ای به این موضوع ارائه دهد.

از تألیفات و پژوهش‌های مرتبط با موضوع مقاله حاضر می‌توان به‌عنوان نمونه به موارد زیر اشاره کرد:

- ❖ مقاله «تصویر در شعر معاصر»، چاپ شده در مجله علمی-پژوهشی ادبیات پارسی معاصر.
- ❖ مقاله «سطوح بلاغی خیال در تصاویر شعر معاصر»، چاپ شده در نشریه علمی-پژوهشی فنون ادبی.
- ❖ مقاله «تصویرپردازی در شعر معاصر»، چاپ شده در ویژه‌نامه دانشگاه پیام نور.
- ❖ مقاله «شگردهای بدیع تصویری در ادبیات کلاسیک فارسی»، چاپ شده در فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی و...

موارد ذکرشده در بالا و بسیاری دیگر، همگی بر ایجاد ارتباط بین ادبیات و تصویر، یا به بیانی، ارتباط کلامی و تصویری تمرکز داشته‌اند. دیداری کردن اندیشه شاعرانه و ارتباط قوی‌تر و ملموس‌تر با مخاطب، موضوعی است که بارها در این پژوهش‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. اما همان‌گونه که ذکر شد، مقایسه بین قوانین هدایت چشم در تصویر عینی و ذهنی در هیچ‌کدام دیده نشده است.

### چهارچوب نظری

شاید مهم‌ترین عنصری که در این قسمت از تحقیق باید در مورد آن سخن به میان آورد، مقوله خیال و تخیل است. تخیل که ریشه عربی دارد، در زبان فارسی به معنای به خیال آوردن، به کار انداختن خیال، خیال کردن، پنداشتن، پندار، خیال بستن و صورت بستن چیزی یا کسی است (معین، فرهنگ فارسی، ۱۳۶۸). خیال، در واقع عمل بازنمایی و بازنمود خاطرات، تجربیات و احساساتی است که وجود انسان آن را تجربه کرده است. تجربه‌ای که گاهی مقید به زمان و مکان بوده و

گاهی نیز رها از آن است؛ شاید بتوان گفت هنگامی که ذهن انسان به بازنمایی ادراک‌های حسی خود می‌پردازد، خیال شکل می‌گیرد (عبدالحسین لاله، ۱۳۹۶: ۱۹). «انسان با داشتن تخیل خلاق خود به خلق تصاویری روی می‌آورد که هیچ معادل بیرونی و پیشین نداشته است» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۴).

کانت معتقد است انسان در فرایند تخیل، داده‌هایی که در گذشته تجربه کرده است را به کمک ارزیابی عقلی، به صورتی جدید، متفاوت، حتی بدون آن که واقعیت داشته باشند، چیدمان می‌کند. هانری کربن، فیلسوف و شرق‌شناس معاصر فرانسوی نیز معتقد است خیال و تخیل دارای قدرت وجود بخشیدن و زنده کردن است؛ وجود بخشیدن به خاطرات و یا موقعیت‌هایی که فرد هرگز آن را تجربه نکرده است. «گاستون باشلار، نویسنده، شاعر و نظریه‌پرداز معاصر، بر این باور است که اگر انسان نتواند تخیل کند، قادر به پیش‌بینی نیست، حال دامنه این پیش‌بینی از نتیجه افعال روزمره تا مواجهه با مشکلات و موانع راه‌حل و پیشرفت‌های علمی متغیر می‌باشد» (همان: ۲۰). در نگاهی شرقی به مسئله خیال، می‌توانیم بگوئیم که «خیال بسان برزخی میان حس و روح، حائل است. پس هم در اثر خطای حواس می‌تواند وهم‌آفرین باشد و هم به سبب صفای روح، قادر است همچون آینه‌ای در جهت انعکاس صور الهی بر دل عمل کند» (بلخاری، ۱۳۸۶: ۱۲)؛ شبیه به همین تعبیرات را ملا احمد نراقی در کتاب معراج‌السعاده آورده است. لذا آن طور که مشخص است خیال همچون تیغی دودم، دارای وجوه گوناگونی است که گاه سبب تجلی زیبایی‌ها می‌گردد و گاهی موجب شکل‌گیری اوهام می‌شود و به این سبب در به‌کارگیری آن باید دقت داشت. در مسئله خیال، نگاه انسان غربی بیشتر به جهان بیرون و واقعیت‌های خارجی است، درحالی‌که نگاه انسان شرقی به دنیای درون است و بیشتر طالب سیر در احوالات ژرف وجود و مکاشفات کیهانی است. لذا در مقوله تخیل نیز این تفاوت نگاه باعث شده از دو زاویه متفاوت به این مسئله نگریسته شود. در منظر انسان شرقی، تخیل، عامل پیوند میان انسان و جهان، برای تأمل در جزر و مد هستی، انسان و سرنوشتش و رازهای عالم است. لذا هیچ‌گاه بسته و محدود نمی‌شود. اما در قلمرو شعر که در تعریف، آن را کلامی موزون، مقفی و مخیل دانسته‌اند، خیال یکی از عناصر اصلی است. هر چه شاعری در اثر خود از خیال، عاطفه و اغراق‌های شاعرانه بیشتری بهره

جوید، مسلماً تصاویر ارائه شده در سروده‌های وی، شگفت‌انگیزتر و در نتیجه، تأثیر آن بر خواننده عمیق‌تر خواهد بود. در اهمیت خلق موقعیت‌های تجربه نشده گفته شده: «هنر و ادبیات همواره از هنجارهای عمومی به‌دورند و کوشش می‌کنند تا صورت‌های نو بیافرینند» (نامورمطلق، ۱۳۸۴: ۱۹۲).

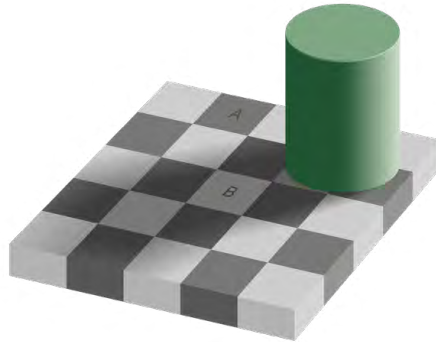
«تا توسن خیال به تحرک در نیاید و ادیب و شاعر بر مرکب تخیل از حد عالم واقع فراتر نرود، متنی ادبی با اثری هنری خلق نمی‌شود. خیال جنس قریب ادب و هنر است» (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۲۱). بنابراین توصیفات، لازمه دور شدن از هنجارهای عمومی و آفرینش صورت‌های نو، متوسل شدن به قدرت خیال و تخیل خلاق است. این تخیل خلاق هم از سوی آفریننده متن ادبی و هم از طرف مخاطب اثر هنری، به منظور تجسم آنچه شنیده یا خوانده است، صورت می‌گیرد.

شعر برای تأثیرگذاری و انتقال عاطفه یا اندیشه بر مخاطب، بیش از نوشته‌های دیگر به فضاسازی نیاز دارد. البته برخی استفاده از واژه تصویر را در شعر نادرست می‌دانند و معتقدند: «تصویر شاعرانه، نشانه‌ای دیداری نیست و از این رو، تصویر نیست. شاید بتوان آن را انگاره خواند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷). اما به هر حال، تصویر چه نشانه‌ای دیداری و چه نشانه‌ای مرتبط با زبان‌شناسی و یا متأثر از نشانه‌شناسی باشد که از ذهن و زمینه تربیتی آن شکل گرفته است، باز هم فرایندی عینی و نمایشی در مغز انسان به وجود می‌آورد و از این رو، در این پژوهش، برای هر دوگونه، واژه «تصویر» به کار رفته است.

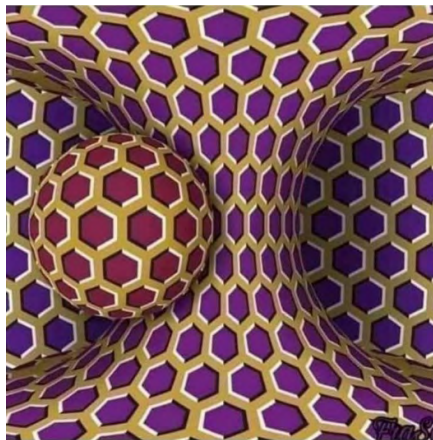
تجلی ذهنیات هنرمند خالق آثار تصویری، به صورت مادی است اما در تصویر ذهنی دنیای ادبیات، واژگان وظیفه تصویرسازی را بر عهده دارند و آنچه شاعر یا نویسنده در ذهن می‌پروراند، به‌وسیله کلمات به مخاطب منتقل می‌گردد. «ایماژ یا تصویر خیال در اصطلاح ادبی، اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی است که به وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه حسی او به‌وسیله آن، به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۴). با آنچه بیان شد و پس از ذکر مقدماتی در باب قدرت خیال، حال در این پژوهش در پی آنیم که خصوصیات تصویر عینی را با آنچه مخاطب اثر ادبی با استفاده از تخیل در ذهن خود می‌پروراند، مقایسه نماییم.

## چشم انسان و درک یک تصویر

چشم انسان به عنوان اولین نقطه دریافت اثر تصویری، دارای اهمیت بالایی است. اطلاعات دریافت شده توسط چشم در نهایت در مغز تحلیل می‌شود و پیام درک می‌گردد. «ما اشیاء را در چشمان خود نمی‌بینیم، بلکه چشم‌های ما تنها آن فرایند تجزیه و تحلیل‌هایی را آغاز می‌کند که منجر به درک از دنیای دیدنی‌هاست» (بلیک مور، ۱۳۷۵: ۱۴۰). البته گاهی مغز توانایی دریافت صحیح پیام‌ها را ندارد و خطاهای دیداری رخ می‌دهد. درتصویر شماره ۱ در عین ناباوری، رنگ مربع A و B یکی است ولی در این تصویر، این دو مربع، یکی روشن و دیگری تیره دیده می‌شود. نمونه دیگر، تصویر شماره ۲ است که با وجود ایستایی تصویر، متحرک به نظر می‌آید.



تصویر ۱ - خطای دید در توهم سایه روشن



تصویر ۲ - احساس حرکت در تصویر ثابت

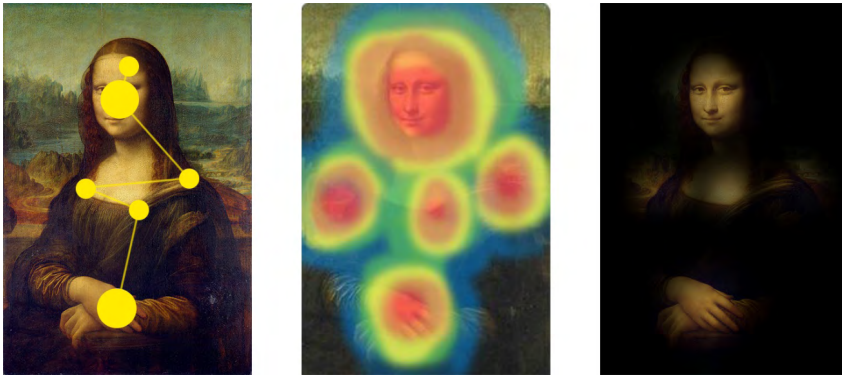
با بررسی موارد ذکرشده در بالا، می‌توان فهمید آنچه مخاطب می‌بیند، قابل کنترل است و می‌توان با به‌کارگیری شیوه‌های مربوط به ساخت و ساز تصاویر، مدیریت و کنترل چشم مخاطب را در دست گرفت. چشم انسان پس از مواجهه با یک تصویر، ثابت نمی‌ماند و مدام به اطراف و نقاط مختلف تصویر می‌نگرد. جزئیات متفاوت صحنه را می‌بیند و پس از شناسایی جزئیات صحنه، یک نقشه ذهنی کلی مرتبط با صحنه را درک می‌کند. ثبت واکنش چشم در لحظه مواجهه با یک اثر تصویری به وسیله دستگاهی که به این منظور طراحی شده است، ثبت می‌گردد. این دستگاه ردیاب چشم<sup>۱</sup> نام دارد. این دستگاه یک ابزار مهم در حوزه مطالعات رفتار و توجه انسانی است.



تصویر ۳- دستگاه ردیاب چشم

در اینجا با یک پدیده به عنوان ساکاد یا جهش روبه‌رو هستیم. بدین معنا که چشم در برخورد با یک تصویر به‌صورت سریع از یک وضعیت توجه ساکن به یک بخش از تصویر به سمت بخش دیگری از تصویر جهش می‌کند (نیرومند، ۱۳۹۲: ۱۱). این جهش‌ها از بخشی به بخش دیگر که به صورت خطوط مستقیم هستند را ساکاده می‌گویند. محققان این حوزه معتقدند هر نشانه جزئی در تصویر باید برای بیننده معنا پیدا کند، بنابراین لازم است هر چند در زمان بسیار کوتاه، بیننده روی آن نشانه تأمل کند.

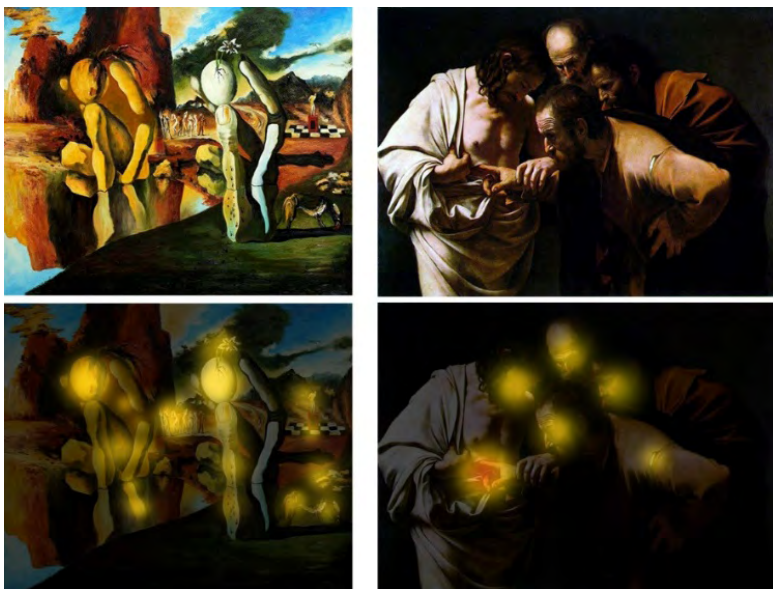
1. Eye tracker



تصویر ۴ - نقشه گرمایی و نقشه کانون توجه

گئورگی کپس می‌گوید: سامانه بینایی تمایل دارد در کمترین و کوتاه‌ترین زمان به بیشترین گستردگی فضایی ممکن سروسامان دهد (کپس، ۱۳۸۹: ۳۸). بنابراین مقوله زمان مسئله‌ای بسیار حیاتی در درک هنرهای ایستا و متحرک یا مکانی و زمانی است. مخاطب اثر تصویری میل دارد در کمترین زمان ممکن متوجه تأکیدات بصری در تصویر شود تا در اصطلاح، خوانش تصویر شکل بگیرد.

در مثال پیش رو (تصویر ۵)، دو اثر نقاشی، یکی متعلق به کاراواجو و دیگری، اثری از سالوادور دالی، با هم مقایسه شده است. با مطالعه نقشه حرارتی مربوط به کانون‌های توجه در این دو اثر می‌بینیم که نقاط توجه روی تابلوی کاراواجو کاملاً مشخص و تفکیک شده است، در حالی که در نقاشی دالی، این کانون‌ها متعدد و در هم آمیخته هستند. بنابراین می‌توان این گونه نتیجه گرفت که مخاطب میل دارد پیام‌های واضح را در تصویر کشف نماید. انسان موجودی معناساز است و سعی می‌کند برای خود در پس هر اتفاقی معنایی کشف کند. اینکه اکثریت مردم تمایل چندانی به دیدن آثار انتزاعی و مدرن از خود نشان نمی‌دهند، شاید ناشی از همین امر است.



تصویر ۵ - مقایسه نقشه حرارتی نقاشی کاراواجو و سالوادور دالی

## تخیل و اندیشه

تخیل و اندیشه دو رکن اصلی در شعر و ادبیات است. تخیل و اندیشه با تصویر صورت می‌گیرد. یعنی انسان با تصویر فکر می‌کند و آنچه تخیل می‌کند را به صورت تصویری می‌بیند. «آدمی، حیات خود را با نطق آغاز کرد. ابتدا انسان سخن گفت و این سخن گفتن مبنای ارتباط او با دیگر اجزای هستی، از جمله هموعان او گردید. خط و نقش پس از کلمه پدیدار شد و از دیدگاه برخی زبان‌شناسان به یاری کلمه آمد تا در تجلی مفاهیم، او را کمک‌رسان باشد» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۸۸). از دوران قدیم، «اندیشه نگاری» در نظام خط ابتدایی (خط تصویری اولیه) مانند هیروگلیف (تصویر ۶) وجود داشته است، مثلاً در این خط، با کنارهم قرار دادن تصویر آب و چشم، گریه‌کردن و با کنار هم قراردادن تصویر دهان و پرنده معنای آوازخواندن را منتقل می‌کردند. بنابراین از قدیم‌الایام، ادبیات و زبان نوشتاری با تصویر عجین بوده و بین آنها ارتباط تنگاتنگی برقرار بوده است. «تمدن ایرانی- اسلامی از یک سو در سابقه تاریخی خود کلمات گوهرینی همچون این جمله از مانی را دارد که هیچ پیام‌آوری همچون من، کلمه را به تصویر و تصویر را به کلمه تبدیل نکرد و از

دیگر سو، تاریخی سراسر عظمت از شعر و نظم و سخنوری و در عین حال نگارگری و نقاشی‌ای شگرف و اعجاب‌انگیز. تلائم شعر و نقش در تاریخ ایرانی- اسلامی، بیانگر حضور تفکیک‌ناپذیر هر دو در عرصه جلوه‌گری معناست» (همان: ۸۸).



تصویر ۶ - تصویری از خط هیروگلیف

### تصویر در شعر

شعر بیان‌کننده احساس و عاطفه است، لذا باید دارای ساختمان لغوی خاصی باشد تا بتواند نگاه شاعرانه را مجسم سازد. یکی از عناصر مهمی که سبب شکل‌گیری این ساختمان لغوی می‌شود، بهره‌بردن از صور خیال به ویژه عنصر تصویرپردازی است. تصاویر ادبی و هنری به معنای «صحنه‌هایی است که ادیب آنها را خلق می‌کند تا با ملموس و محسوس نمودن کلام، پیام و خلق زیبایی، آن را در دسترس حواس و درک مخاطب قرار دهد» (قائمی، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

طبق آنچه گفته شد، در ادبیات و به‌خصوص شعر، از عوامل توصیفی مانند شکل، رنگ، تضاد و... استفاده شده است. در تصویرسازی و نقاشی نیز همین مسیر از طریق ترکیب حواس مختلف و دستمایه‌هایی که هنرمند در اختیار دارد، طی می‌شود. اما آنچه در هر دو مسیر مشترک است، عنصر «تصویر» است. معمولاً (و البته نه همیشه) یکی از ویژگی‌های اصلی شعر، داشتن تصویر است. ایماژ، تصویری است که شاعر آن را به وسیله کلمات می‌سازد. «مقصود اصلی از ایماژ، تصویری است که با چشم ذهن دیده می‌شود. این ذهنیت خواننده یا شنونده است که آنها را دریافت می‌نماید. این قبیل تصاویر، مستقل از فرد دریافت‌کننده

وجود ندارند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۴۶). پس از شنیدن یا خواندن شعر، همانند فرایندی که در رادیو اتفاق می‌افتد، مخاطب آنچه را شنیده یا خوانده در ذهن خود تصویر می‌کند. بنابراین خود مخاطب هم در شکل‌دهی تصویر ذهنی نقش جدی دارد. نظامی معتقد بوده که: «زبان شعر باید تصویری یعنی مزین به هنرهای بدیع و بیانی باشد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۹۲). هربرت رید نیز گفته: «اگر از من بپرسید که شاخص‌ترین کیفیت یک نوشته خوب چیست، من فقط یک کلمه می‌گویم: بصری بودن.» (واگنر: ۸).

حال این سؤال مطرح می‌شود که مزیت تصویر در شعر چیست؟ در پاسخ به این سؤال می‌توان موارد زیر را برشمرد:

- ❖ «تصویر در شعر به کار انتقال معنی و مفهوم می‌آید و اندیشه شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند.
- ❖ تصویر، اندیشه شاعر را دقیق‌تر و قطعی‌تر منتقل می‌کند.
- ❖ تصویر در شعر، جریان انتقال اندیشه را تسهیل می‌کند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۳۲).

### روش پژوهش

این پژوهش، مطالعه‌ای تطبیقی است و با روش کیفی تحلیل تصویر انجام شده است. براساس نظریه ادبیات تطبیقی هنری رماک، قلمرو ادبیات تطبیقی، فقط به مطالعه ادبیات در فراسوی مرزهای زبانی و فرهنگی یک کشور محدود نمی‌شود، بلکه «ادبیات تطبیقی، مقایسه یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسه ادبیات با سایر قلمروهای میان انسان است» (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵). قلمروهایی مانند گرافیک، انیمیشن، نقاشی، تصویر متحرک، سینما و... می‌توانند در این گستره جای گیرند.

مطالعه ارتباط بین ادبیات و هنر، مانند ادبیات و نقاشی، یکی از عرصه‌هایی است که توجه پژوهشگران ادبیات تطبیقی را در چند دهه اخیر به خود جلب کرده است. آنچه در این پژوهش بینارشته‌ای تحلیل می‌شود، موضوع مدیریت در جلب توجه مخاطب به بخشی خاص از تصویر است که در ادبیات و تصویرسازی به دوگونه ذهنی و عینی صورت می‌گیرد.

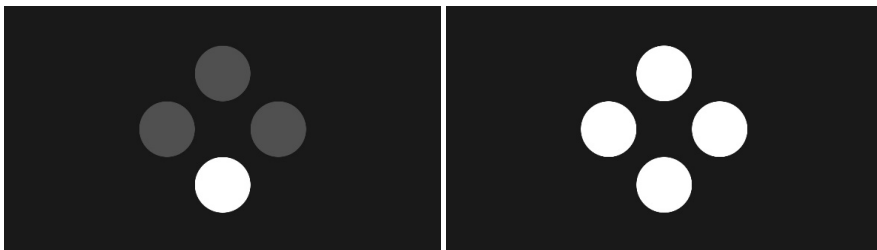
جامعه مورد بررسی، مجموعه‌ای از عناصر بصری مؤثر در هدایت چشم مخاطب می‌باشند. نمونه‌گیری به روش هدفمند و براساس اهداف تحقیق بوده است. ۱۵ مورد از قوانین مؤثر در جلب توجه مخاطب استخراج گردید و در برخی تصاویر و اشعار مورد بررسی قرار گرفتند. قوانین مورد بررسی عبارت‌اند از: کنتراست، رنگ، اندازه، فضای مثبت و منفی، عمق میدان، مشابهت، اندازه نماهای سینمایی، کارکرد تدوینی، قاب کردن تصویر، آشنایی‌زدایی، دیالوگ و گفت‌وگو، موسیقی و افکت‌های صوتی، حرکت دوربین، پایان غافلگیرکننده و خلاصه‌سازی و حذف موارد اضافی.

### یافته‌های پژوهش

یافته‌ها در حقیقت، شناسایی عوامل مؤثر بر هدایت چشم مخاطب در تصویر است که در شانزده بخش در ادامه آورده شده است. این عوامل، عملاً بر روی یک بخش از تصویر باعث تأکید می‌شود و در مقابل، توجه به عناصر بصری دیگر بخش‌های همان تصویر را کاهش می‌دهد. پس از ذکر هر یک از عوامل تأثیرگذار بر کنترل چشم مخاطب در هنرهای تصویری مانند گرافیک، نمونه متناظر آن مورد، در شعر، آورده شده است تا بتوان آن دو را با هم مقایسه نمود.

### نور و سایه<sup>۱</sup>

به صورت کلی، محرک‌هایی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند که روشن‌تر از سایر محرک‌های بصری بوده و به آسانی قابل تشخیص باشند. از طرف مقابل آنچه در سایه فرو می‌رود، گویی از دید پنهان می‌شود و از درجه اهمیت کمتری برخوردار می‌گردد، مگر مواردی که خود سایه، تک‌عنصر غالب در فضای بصری باشد.



1. Light & Shadow

### تصویر ۷- جلب توجه با استفاده از نور

مابه‌ازای نور و روشنایی در تصویر در دنیای ادبیات و شعر نیز کاربرد فراوان دارد. به طور مثال:

جهان از شب تیره چون پر زاغ هم آن‌گه سر از کوه برزد چراغ (شاهنامه فردوسی)

در این بیت با استفاده از همین شیوه، تیرگی شب را همانند تیرگی بال زاغ دانسته و برای جلب توجه به روشنایی نور چراغ، از تیرگی و روشنایی استفاده کرده است.

در تاریکی بی‌آغاز و بی‌پایان

دری در روشنی انتظارم رویید (سپهری، ۱۳۸۹)

### کنتراست<sup>۱</sup>

کنتراست یا تضاد، دارای ابعاد گوناگونی است. از کنتراست در شکل و اندازه و رنگ و نور گرفته تا کنتراست معنایی و مفهومی در مقایسه با سایر عناصر درون کادر.

سیاه سیاهم

با زرد هماهنگم کن استاد!

گاه حجم یک کلاغ

کنتراست یک تابلو را حفظ می‌کند (حسین پناهی)

در اینجا نیز اگر متن شعر را به تصویر تبدیل کنیم، شاهد شکل‌گیری یک تابلوی نقاشی خواهیم بود که سطح وسیعی از آن را رنگ زرد پر کرده و لکه‌ای سیاه در گوشه‌ای از تابلو به چشم می‌آید. این لکه سیاه یا همان «حجم یک کلاغ»، با استفاده از کنتراست این‌گونه خودنمایی می‌کند.

1. Contrast

گاهی کنتراست در فرم ایجاد می‌گردد و همین دوگانگی عامل اصلی جلب‌توجه است.

برین گونه گردد همی چرخ پیر      گهی چون کمان است و گاهی چو تیر  
(شاهنامه فردوسی، ۴/۳۱۴)

گاهی نیز تأکید روی یک مسئله با تأکید روی عدم کنتراست ایجاد می‌گردد. به طور مثال، فردوسی برای ایجاد تأکید روی سیاهی شب، آن را هم‌رتبه سیاهی پرزاغ دانسته و در واقع، از عدم کنتراست برای ایجاد تأکید استفاده کرده است.

برآمد یکی ابر و شد تیره ماه      همی تیر بارید ز ابر سیاه  
نه دریا پدید و نه دشت و نه راغ      نه بینم همی در هوا پر زاغ

## رنگ

از رنگ به منظور جلب‌توجه استفاده فراوان شده است. در یک تصویر سیاه و سفید، یک عنصر رنگی به شدت قوی ظاهر می‌شود. (تصویر ۸ و ۹)



تصویر ۸ - تأکید بر روی رنگ لباس در فیلم فهرست شیندلر



تصویر ۹ - تأکید بر روی رنگ در پوستر

رنگ در ادبیات و شعر نیز کاربرد فراوان و گسترده داشته است. فردوسی در شاهنامه از رنگ برای بیان حالات و روحيات شخصیت‌های داستان استفاده بسیار کرده و در موارد متعدد به منظور توصیف دقیق‌تر و فضا سازی مؤثرتر برای خواننده از رنگ بهره برده است.

بزرگان ایران پر از داغ و درد      رخان زرد و لب‌ها شده لاژورد  
(شاهنامه فردوسی، ۴/۱۷۱)

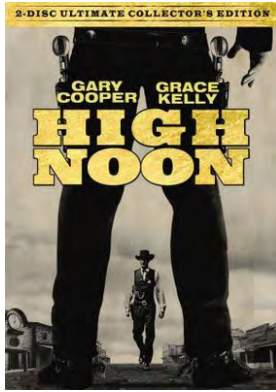
و یا:

همه غار و هامون پر از کشته بود      ز خون، خاک چون ارغوان گشته بود  
(شاهنامه فردوسی، ۳/۲۱۴)

### اندازه'

جزئی از یک تصویر که اندازه بزرگتر را در قاب به خود اختصاص داده، معمولاً قابل توجه‌تر است. البته همیشه این‌طور نیست که عنصر بزرگ‌تر، بیشتر جلب نظر کند. گاه در قاب تصویر، یک عنصر کوچک بیشتر جلب توجه می‌نماید (تصویر ۱۰ و ۱۱) به هر حال، استفاده از اندازه یا همان scale در هنرهای تصویری کاربرد فراوان دارد.

#### 1. Scale



تصویر ۱۱



تصویر ۱۰

در تصویرسازی‌هایی که در دنیای شعر و ادبیات انجام می‌شود نیز از عنصر اندازه برای جلب توجه استفاده بسیار شده است. به طور مثال، فاضل نظری برای تأکید روی مشکلات پیش رو در آینده، در مقایسه با مسائلی که اکنون با آن دست و پنجه نرم می‌کنیم، این‌گونه از تفاوت اندازه استفاده کرده است:

کوشش چه می‌کنی که از این سنگ بگذری؟  
کوهی است پشت سنگ، از این بیشتر مکوش!

(نظری، ۱۴۰۲)

و یا در جایی دیگر، اندازه‌های کوچک و بزرگ را در کنار هم قرار داده و تصویری ساخته که در مرکز توجه ذهن قرار می‌گیرد:

آنچه را عقل به یک عمر به دست آورده است

دل به یک لحظه کوتاه به هم می‌ریزد

آه، یک روز همین آه تو را می‌گیرد

گاه یک کوه به یک کاه به هم می‌ریزد

(نظری، ۱۴۰۳)

## فضای مثبت و منفی<sup>۱</sup>

از جمله عوامل مهم در کنترل تعادل یک تصویر گرافیکی و البته جلب توجه مخاطب به پیام تصویر، استفاده از فضای مثبت و منفی درون کادر است. اینکه چه چیزی در تصویر، توجه ما را به خود جلب می‌کند و کدام بخش‌ها در پس‌زمینه حل می‌شوند، نتیجه عملکرد فضای مثبت و منفی است.

همانند تصویر، در شعر هم همین کارکرد وجود دارد. در شعر آی آدم‌ها اثر نیما یوشیج برای تأکید روی تنهایی انسانی که در حال غرق شدن است، او را در مقابل انبوهی از آدم‌ها در ساحل دریا قرار می‌دهد و سپس با ایجاد فاصله بین آنها و کمک گرفتن از فضای منفی، در نهایت، تأکید بصری لازم را در مورد او ایجاد می‌نماید.

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید

یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان

یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید

و با در نمونه‌ای دیگر، حسین منزوی از فضای مثبت و منفی برای تأکید بر روی تصویر ماه استفاده می‌نماید. در این شعر، اگر نقاشی می‌خواست آنچه شاعر سروده را به تصویر بکشد، ماه همانند عکس شماره ۱۲ خودنمایی می‌کرد.



تصویر ۱۲ - تأکید روی ماه با استفاده از فضای منفی

### 1. Negative & Positive Space

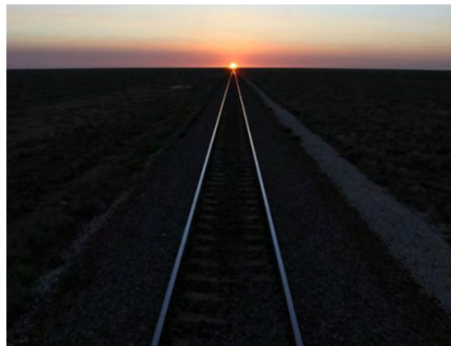
خیال خام پلنگ من به سوی ماه جهیدن بود  
و ماه را ز بلندایش به روی خاک کشیدن بود  
پلنگ من - دل مغرورم - پرید و پنجه به خالی زد  
که عشق - ماه بلند من - ورای دست رسیدن بود (منزوی، ۱۳۹۲)

### عمق میدان<sup>۱</sup>

عوامل مختلفی برای ایجاد حس پرسپکتیو در تصویر وجود دارد. وقتی خطوط موازی در دوردست‌ها به هم می‌رسند، اندازه عناصر کوچک می‌شود، کنتراست کاهش پیدا می‌کند، جزئیات، مبهم و غیرقابل تشخیص می‌شوند، رنگ‌های گرم، جای خود را به رنگ‌های سرد می‌دهند و عناصر جلوتر بر روی عناصر دورتر هم‌پوشانی ایجاد می‌کنند، این‌ها همه و همه اتفاقاتی است که باعث ایجاد حس پرسپکتیو در تصویر می‌شود. در این بین، سایه نیز نقش مهمی را بر عهده دارد.

به عنوان، مثال شعر پلنگ و ماه را می‌توان ذکر کرد. ایجاد حس عمق میدان در تصویر ذهنی که شاعر ایجاد کرده، می‌تواند در انتقال معنای مدنظر او راه‌گشا باشد.

من و تو آن دو خطیم آری، موازیان به ناچاری  
که هر دو باورمان ز آغاز به یک‌دگر نرسیدن بود (حسین منزوی)



تصویر ۱۳ - ایجاد حس عمق میدان

## مشابهت<sup>۱</sup>

تجسم یا تصویرکردن همانندی‌ها بین دو یا چند چیز در یک یا چند صفت و نمایش آن همانندی‌ها را تشبیه گویند (حسینی، ۱۳۸۸: ۷۵)؛ این موضوع نیز جزء عواملی است که باعث جلب‌نظر می‌شود و تأکیدی روی خصوصیات ذکر شده است. کشف خصوصیات همانند بین دو چیز، خود عامل لذت و زیبایی است. در تدوین هم یک نوع کات داریم که در اصطلاح، کات گرافیکی نامیده می‌شود و از همین اصل پیروی می‌کند (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴ - کات گرافیکی

ابوذویب الهدلی، در بیت شعر<sup>۲</sup>، بین ماه که هر ماه ۲ بار کامل می‌شود و چهره معشوق، که هر روز کامل است، ارتباط گرافیکی برقرار کرده و از قانون مشابهت بهره برده است.

زلف تو را جیم که کرد؟ آنکه او      خال تو را نقطه آن جیم کرد

(دیوان رودکی: ۷۷)

### 1. Similarity

۲. البدرُ یکمَل کل شهر مرّة / و هلالٌ وجهک کل یوم کامل

## اندازه نماهای سینمایی

نماهای سینمایی هر یک به نوعی در مسئله تأکیدگذاری روی عناصر بصری کاربرد دارند. در سینما اندازه و زوایای مختلف دوربین مسئله مهمی در ثبت وقایع است که مشابه همین نگاه را در ادبیات توصیفی شاهد هستیم. در ادامه و برای مثال، شعری از سهراب سپهری آورده شده است. در این شعر، گویی شاعر با استفاده از نماهای سینمایی، داستان خود را روایت کرده و از اندازه نماهای مختلفی بهره برده است.

آفتاب است و بیابان چه فراخ/ نیست در آن نه گیاه و نه درخت/ غیر آوای غرابان، دیگر/ بسته هر بانگی از این وادی رخت/ در پس پرده‌ای از گرد و غبار/ نقطه‌ای لرزد از دور سیاه/ چشم اگر پیش رود، می‌بیند/ آدمی هست که می‌پوید راه/ تنش از خستگی افتاده ز کار/ بر سر و رویش بنشسته غبار/ شده از تشنگی‌اش خشک گلو/ پای عربانش مجروح ز خار/ هر قدم پیش رود، پای افق/ چشم او بیند دریایی آب/ اندکی راه چو می‌پیماید/ می‌کند فکر که می‌بیند خواب (سپهری، ۱۳۸۹ هشت کتاب)؛ در این شعر از نمای لانگ‌شات و نمای معرف شروع کرده به تدریج به شخصیت داستان نزدیک شده و نماهای بسته‌تری را روایت کرده تا جایی که در نماهای بسته و در اصطلاح کلوزآپ به غباری که بر روی سر و روی شخصیت نشسته می‌رسیم و تا این حد می‌توانیم جزئیات را ببینیم.

## کارکرد تدوینی

درمورد تصاویری که در بستر زمان روایت می‌شوند، توجه به تدوین و چیدمان اتفاقات یکی پس از دیگری، مقوله قابل توجهی است. در تدوین زمان روایت اتفاقات کوتاه می‌شود و تمرکز بر روی اتفاقات مهم است و آنچه بی‌اهمیت است، در تدوین حذف می‌گردد. این موضوع در اصل نوعی تأکیدگذاری بر روی آن چیزی است که قرار است بیشتر و بهتر دیده شود. به عنوان مثال، یکی از شیوه‌های تدوین جامپ کات است. در این شیوه که همراه با پرش تصویر است، به شیوه جذابی زمان کاهش می‌یابد. فردوسی در شاهنامه صحنه‌ها و اتفاقات متعددی را با این شیوه بیان کرده است.

پی مشورت مجلس آراستند      نشستند و گفتند و برخاستند  
(فردوسی)

و یا استفاده از نماهایی پشت سر هم برای تصویرسازی فضای میدان:

چو فردا برآید بلند آفتاب      من و گرز و میدان و افراسیاب  
(فردوسی)

### قاب کردن تصویر<sup>۱</sup>

قاب کردن تصویر یا کادره کردن عناصر درون قاب تصویر، یک تکنیک رایج در عکاسی و سینماست. در این شیوه که مربوط به ترکیب‌بندی عناصر درون قاب می‌شود، به جای دیدن عناصر بصری درون یک قاب چهارگوش، می‌توانیم قاب‌های جدیدی خلق کنیم که اتفاقاً همین مسئله سبب تأکید روی سوژه می‌شود. امکان مدیریت کانون‌های توجه در سطوح کمتر، بهتر انجام می‌پذیرد. در سینما و در قاب‌های عریض برای تمرکز بیشتر مخاطب بر سوژه، از این تکنیک‌ها بیشتر استفاده می‌شود.

شب ایستاده است

خیره نگاه او

بر چارچوب پنجره من

سر تا به پای پرسش، اما

اندیشناک مانده و خاموش (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۹).

در تابوت پنجره‌ام

پیکر مشرق می‌لولد

مغرب جان می‌کند

می‌میرد (سپهری، خواب تلخ).

مرا در آینه می‌بینی و هنوز همانم      تو را در آینه می‌بینم و هنوز همانی

(فاضل نظری، سفر)

#### 1. Framing

پنجره باز است و آسمان پیداست  
گل به گل ابر سترون در زلال آبی روشن  
رفته تا بام برین  
چون آبگینه پلکان  
پیداست (اخوان ثالث، طلوع)

در همه این موارد، شاعر برای تأکید بر روی موضوع، آن را درون یک قاب قرار داده و در واقع از یک کادر جدید برای نشان دادن موضوعات استفاده کرده است.

### آشنایی زدایی<sup>۱</sup>

ما نسبت به پدیده‌هایی که می‌بینیم، دارای پیش‌داوری هستیم. وقتی پدیده‌ای در موقعیتی برخلاف انتظار ما قرار می‌گیرد، چشم ما را شدیداً به سوی خود جلب می‌کند و این موضوع باعث شگفتی در بیننده می‌شود. همین کارکرد در شعر نیز کاربرد گسترده دارد.

نگارم دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست      گره بگشود از گیسو و بر دل‌های یاران زد

(حافظ ۲۲۷)

یا به طور مثال، آشنایی‌زدایی با واژگان نو مثل:

به سراغ من اگر می‌آیید

پشت هیچستانم (سهراب سپهری، واحه‌ای در لحظه، ۱۳۸۹)

### دیالوگ و گفت‌وگو<sup>۲</sup>

مورد بعدی که وجه مشترک بین ادبیات و سینماست، تأکید از طریق دیالوگ و گفت‌وگوست. در توصیف یک صحنه، آنان که در حال گفت‌وگو هستند، توجه بیشتری را به خود جلب می‌نمایند. این شیوه در شعر نیز کاربرد بسیار داشته است:

1. De-familiarization

2. Dialogue

محتسب مستی به ره دید و گریباننش گرفت      مست گفت: ای دوست این پیراهن است، افسار نیست  
گفت: مستی، زان سبب افتان و خیزان می‌روی      گفت: جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست  
(اعتصامی، ۱۴۰۱)

در شاهنامه در رجزخوانی رستم و کشانی (اشکبوس)، گفت‌وگو و صحبت میان دو قهرمان، باعث جلب توجه به آنها می‌شود. مانند دیالوگ در سینما و کات زدن‌های پی در پی بین دو بازیگر:

خروشید کای مرد رزم‌آزمای	هم‌آوردت آمد مشو باز جای
کشانی بخندید و خیره بماند	عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست	تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟
تهمت‌ن چنین داد پاسخ که نام	چه پرسى کزین پس نبینی تو کام
هم‌اکنون تو را ای نبرده سوار	پیاده بیاموزمت کارزار
	(شاهنامه فردوسی)

### موسیقی و افکت‌های صوتی<sup>۱</sup>

موسیقی و افکت‌های صوتی نیز جزء عواملی هستند که می‌توانند باعث جلب نگاه مخاطب به تصویر شوند. در سینما به صورت گسترده از این مقوله بهره برده شده است. شاعران نیز از کارکرد اصوات بی‌بهره نبوده‌اند. فردوسی معمولاً در آغاز توصیف هر نبرد و گاه در اوج آن، برای ایجاد هیجان و آفرینش فضای صوتی، با خروش سازهای جنگی وصف را پی می‌ریزد و صدای موسیقی نبرد را با اثرات صوتی محیطی مانند شیهه و خروش اسبان، نعره و فریاد جنگجویان، صدای ضربات سلاح و امثال آن به هم می‌آمیزد. به طور مثال، در توصیف سپاه آراستن ایرانیان و تورانیان می‌فرماید:

ز بس ناله نای و بانگ درای	زمین و زمان اندر آمد ز جای
ز جوش سواران و از دار و گیر	هوا دام کرکس بُد از پر تیر
کسی را نماند اندر آن دشت هوش	ز بانگ تبیره شده کَرّه گوش
	(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸/۴)

1. Music & Sound Effects

## حرکت دوربین<sup>۱</sup>

در تصاویر متحرک، جابه‌جایی دوربین، خود عامل مهمی برای تأکید بر روی عناصر بصری است. به طور مثال، اگر دوربین به یک سوژه نزدیک شود، بر روی آن تأکید کرده است. حرکات پن و تیلت نیز هر یک می‌تواند در جهت جلب توجه چشم مخاطب به سمت سوژه به‌کار رود. همین مقوله در شعر راه یافته است. گویی شاعر با استفاده از کلمات، همین کارکرد را در تصویرذهنی مخاطب ایجاد می‌نماید.

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش  
هر یک به زبان حال با من می‌گفت کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش؟  
(خیام نیشابوری)

در رباعی بالا، گویی همراه با تصویرسازی شاعر، حرکت مروری افقی بر روی تعداد بسیار زیادی کوزه در یک کارگاه کوزه‌گری داریم.

## پایان غافلگیرکننده

در دنیای سینما، به ویژه فیلم کوتاه، داشتن یک پایان تکان‌دهنده و غافلگیرکننده، می‌تواند خود نقطه تأکید اصلی باشد. سینماگران با حوصله می‌کوشند صحنه پایانی اثرشان از هر جهت کامل و بی‌عیب و ایراد و در نهایت ایجاز تصویری و تأثیرگذار باشد (حسینی، ۱۳۸۸، ۲۵۷)؛ این اتفاق را می‌توان با ثقل تأکید در قطعه و رباعی تطبیق داد. همان‌گونه که معمولاً آخرین مصرع یک رباعی، پیام اصلی و اتفاق خاص آن رباعی را در دل خود دارد، فیلم کوتاه هم در صورتی به یاد می‌ماند که درنهایت یک اتفاق ویژه رقم زند و پایانی ویژه و به‌یادماندنی داشته باشد.

ای صاحب عشق و عقل، دیوانه تو حیران تو آشنا و دیوانه تو  
دیدار تو را همه نشانی دادند ای در همه جا، کجاست پس خانه تو؟  
(قیصر امین‌پور، ۱۳۹۸)

1. Camera Movement

تا چند حدیث پنج و چار ای ساقی  
مشکل چه یکی چه صد هزار ای ساقی  
خاکیم همه چنگ بساز ای ساقی  
بادیم همه بساده بیار ای ساقی  
(خیام نیشابوری)

### خلاصه‌سازی و حذف موارد اضافی

یکی دیگر از موارد تأکید و برجسته‌سازی عناصر بصری درون قاب تصویر، حذف موارد اضافی و دوری از شلوغ شدن کادر است. شیخ محمود شبستری در منظومه گلشن راز می‌گوید: نشانی داده‌اند اهل خرابات/ که التوحید اسقاط الاضافات.

حال از توحید عرفانی شیخ محمود شبستری می‌توان تسامحاً به توحید بصری برای رسیدن به نوعی مینی‌مالیسم رسید. حذف اضافه‌ها برای برجسته‌سازی مفهوم یگانه‌ای که مورد تأکید است. تأکید از طریق حذف یک المان مهم در فیلم، انتخابی هوشمندانه و جسورانه است. در شعر هم همین تکنیک خلاصه‌سازی به کار می‌رود.

با فنجانای چای هم

می‌توان مست شد!

اگر اویی که باید باشد،

باشد... (پناهی، ۱۳۹۷)

علاوه بر موارد ذکر شده تا اینجا، عوامل دیگری وجود دارند که هر یک باعث جلب توجه مخاطب به تصویر می‌شوند و مابه‌ازای هریک در ادبیات می‌توان نمونه‌هایی را ذکر کرد. به طور مثال، اغراق، تأکید روی چهره‌ها، جهت نگاه، تجمع و مجاورت، حرکت و جابه‌جایی، تکرار، پیکره‌های موجودات زنده و... همگی جزء عوامل جلب توجه مخاطب است که در اینجا تنها به ذکر عنوان کلی از آنها اکتفا شده است.

## نتیجه‌گیری

هر نشانه تصویری باید برای بیننده تصویر، معنا یابد. آنچه باعث می‌شود بیننده از بین نشانه‌های متعدد در یک تصویر، بر روی یک یا چند نشانه بیشتر متمرکز شود، موضوع این پژوهش بوده است. تصویر یا به شکل مادی در مقابل دیدگان مخاطب شکل می‌گیرد یا درون ذهن او ساخته و پرداخته می‌شود که به کارکرد قوه خیال و اهمیت آن در شکل‌گیری این تصویر اشاره شد. همان‌گونه که حرکت در وادی شعر بدون به‌کارگیری فنون تصویرسازی ناکام می‌ماند، پرداختن به نقاشی، تصویرسازی یا سینما نیز بدون گام برداشتن در قلمرو ادبیات و شناخت ظرائف روایت به سر منزل مقصود نخواهد رسید.

با توجه به یافته‌های پژوهش، عوامل متعددی در کنترل توجه مخاطب در اثر تصویری عینی و ذهنی بررسی شدند. براساس نتایج به دست آمده، در هر دو زمینه ادبیات و هنرهای تصویری، قوانینی وجود دارد که با استفاده از آنها می‌توانیم تأکیدات بصری را ایجاد نماییم. این قوانین به منظور کنترل توجه مخاطب به کار گرفته می‌شود و در نهایت، باعث جلب توجه و ماندگاری بیشتر تصویر ساخته شده در ذهن مخاطب می‌شود. در نتیجه، پیام نیز در ذهن مخاطب تأثیر بیشتری خواهد داشت. این عوامل نه تنها در حوزه تصاویر عینی کارکرد دارند، بلکه دقیقاً همین تأثیر را بر آنچه ذهن تصور می‌کند نیز خواهد داشت. گام برداشتن در قلمرو مطالعات بینارشته‌ای، مانند این پژوهش، زمینه‌ساز ارتباط نزدیک‌تر بین منابع ادبی غنی سرزمین‌مان با هنرهای بصری خواهد شد. لذا به منظور انتقال معانی عمیق و گران‌بهای نهفته در متون ادبی، توجه به ویژگی‌های منحصر به فرد این دو حوزه از نتایج مطالعات بینارشته‌ای در این پژوهش است.

## فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۹). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ دهم، تهران: مرکز.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۹۸). *تنفس صبح*، تهران: سروش.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸). *اورنگ*، مجموعه مقالات درباره مبانی نظری هنر، انتشارات سوره مهر.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). *قدر*، نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی، انتشارات سوره مهر.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۷). *عکس مهرویان*، خیال عارفان (مفهوم‌شناسی خیال در آرای مولانا)، تهران: فرهنگستان هنر.
- بلیک مور، کالین (۱۳۷۵). *شگفتی‌های مغز*، (مترجم: گیتی ناصحی)، تهران: نشر نی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳). *دیوان حافظ*، تهران: زرین و سیمین.
- حسینی، حسن (۱۳۸۸). *مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*، تهران: انتشارات سروش و اداره کل پژوهش‌های سیمیا.
- رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، *ادبیات تطبیقی* ۳/۲، ۷۳-۵۴.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *هشت کتاب*، تهران: اندیشه معاصر.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۶۵). *کلیات سعدی*، به اهتمام محمد علی فروغی، تهران: امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸). *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، تهران: کتاب فرا.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ (۱۳۴۹) *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به کوشش محمدبیرسیاکی، تهران: انتشارات زوار.

قائمی، مرتضی؛ و صمدی، مجید (۱۳۹۰). «تصویرپردازی‌های زنده در خطبه‌های نهج‌البلاغه»، *مجله انجمن زبان و ادبیات عربی*، شماره ۱. کپس، جئورگی (۱۳۸۹). *زبان تصویر*، (مترجم: فیروزه مهاجر)، تهران: انتشارات سروش.

لاله، عبدالحسین (۱۳۹۶). *تخیل در عصر سینمای دیجیتال*، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

مجموعه مقالات هم‌اندیشی سینما و ادبیات (۱۳۸۴). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶). *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۴). *مقالات هم‌اندیشی تخیل هنری*، فرهنگستان هنر.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نظری، فاضل (۱۳۹۳). *اقلیت*، تهران، انتشارات سوره مهر.

نیرومند، محمدحسین (۱۳۹۲). *مدیریت چشم مخاطب: چگونه نشانه‌های تصویری را سازمان‌دهی کنیم؟* تهران: فرهنگسرای میدشتی.

واگنر، جئوفری. «داستان بلند و سینما»، (مترجم: م.قائد)، *مجله ادبیات و سینما*.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶). *آخر شاهنامه*. تهران، انتشارات زمستان

اعتصامی، پروین (۱۴۰۱). *دیوان پروین اعتصامی*. تهران، انتشارات مروارید

منزوی، حسین (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار حسین منزوی*. تهران انتشارات نگاه.

نظری، فاضل (۱۴۰۳). *گریه‌های امپراطور*، تهران، انتشارات سوره مهر.

نظری، فاضل (۱۴۰۲). *اقلیت*، تهران انتشارات سوره مهر

ابولقاسم فردوسی (۱۴۰۳). *شاهنامه فردوسی براساس چاپ مسکو*. تهران، انتشارات نگاه

پناهی، حسین (۱۳۹۷). *سناره‌ها*، تهران، انتشارات دارینوش.