مطالعه چگونگی اقتباس انیمیشن‌های کوتاه کمپانی «تانت میو» از اشعار سورئالیستی فرانسه*

فرزاد معافی غفاری** هومن هاشمی‌زاده *

[1] عضو هیأت علمی دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[2] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، رشته تصویر متحرک، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: 98/2/25، تاریخ پذیرش نهایی: 98/3/20)

چکیده

اقتباس از امر ادبی(شعر) به امر فیلمیک(انیمیشن) از دغدغه‌های این پژوهش می‌باشد. هدف از این تحقیق، شناسایی مفهوم شعر و بررسی جنبش شعر سورئالیسم و چهار شاعر مطرح آن در اوایل قرن بیستم فرانسه برای تحلیل چگونگی انتقال کلمات و تعابیر ادبی آنها در شکل تصویری آثار کمپانی «تانت میو» است. بررسی امر اقتباس در گذرگاه سینما و مؤلفه‌های کاربردی آن جهت درک بهتر موضوع و همچنین نقش کارگردان در این مسیر از اصلی‌ترین موارد مطرح شده می‌باشند. بر طبق فرض اولیه، انیمیشن رسانه‌ای ارجح برای بازنمایی شعر است که دلیل آن قدرت خیال در خلق روایت‌هایی است که پیش از آن در شعر با زبانی فراتر از معنی معمول واژگان به زبان آمده است. در این پژوهش با تحقیق کتابخانه‌ای و دریافت چهار فصل از مجموعه انیمیشن‌های 13 قسمتی کمپانی مذکور از تهیه‌کننده فرانسوی آن و همچنین ترجمه اشعار و مصاحبه‌ها از زبان فرانسه به فارسی توسط پژوهشگران، سعی شده است که رابطه‌ای میان انیمیشن و شعر برقرار کرده و به تحلیل آثار مربوطه پرداخته شود. نتایج به دست آمده، نمایش خصوصیات منحصربه‌فرد انیمیشن و روند اقتباس بین دو رسانه است که در نهایت به ما تصویری واضح‌تر از چگونگی اجرای موفق این روند می‌دهد.

واژگان کلیدی

انیمیشن کوتاه، سورئالیسم، اقتباس، شعر، تانت میو، روبردسنوس، گیوم آپولینر، ژاک پرور، پل‌الوار

**نویسنده مسئول، تلفن: 02166860523 ؛ پُست الکترونیک: Moafi@soore.ac.ir / Hooman.hmzd@gmail.com

مقدمه

سینما خیلی زود و از همان اوایل قرن بیستم متوجه شد که سخت نیازمند مواد اولیه‌ای چون پرسوناژها، موقعیت‌ها و پیرنگ‌ها است. پس واجب شد که از همان ابتدا که از نظر تجاری پیشرفت کرد دست به سوی قفسه‌ی کتاب‌های ادبی و تئاتر دراز کند. اما این کار غالباً با خطراتی مواجه بود: تحریف‌کردن اثر، خلاصه‌کردنش، ساده‌کردنش، به کاربردن کدهای روایی انعطاف‌ناپذیر و محدودکننده همانطور که عمدتاً ادبیات آن دوره به شیوه‌ی خودش انجام می‌داد(سابورو، 2006: 15).

فیلم‌های اقتباسی در صنعت سینما نقشی بسیار مهم بازی می‌کنند و جریان‌هایی به وجود آمد چون اقتباس از آثار کلاسیک(از شکسپیر تا آستین)که تأثیر به‌سزایی در بیان فرهنگ‌ها و ایدئولوژی‌های دوران‌های مختلف بشری دارند تا اقتباس‌هایی چون *هری پاتر*[1] و *ارباب حلقه‌ها*[2] که موتور تجاری سینما بوده‌اند. اقتباسی که از امر ادبی شکل گرفته است نیازمند بررسی دقیق و موشکافانه اثر مبدأ می‌باشد. بنابراین می‌بایست زبان نوشتار را درک کرد و سپس در جستجوی تصویر آن زبان به شکل سینمایی بر آمد.

در این پژوهش جستجویی در باب روند انتقال از امر ادبی در شمایل شعر به امر فیلم در قامت انیمیشن پرداخته شده است.

شعر به عنوان یک نمونه والای امر ادبی، نیازمند بررسی دقیق است و نمی‌توان صرفاً با توجه به شناخت معمول از واژگان دست به اقتباس از آن زد. از طرفی دیگر بسیار سخت خواهد بود که شعری را بدون توجه به زمان سرودن و زندگی شاعر به نقد گذاشت، بدین‌ترتیب ناگزیر باید سورئالیسم و تاریخچه آن به بحث گذاشته شود تا بتوان درک درستی از مبدأ انتقال داشته باشیم. تنها با داشتن این شناخت کافی است که کارگردان می‌تواند دست به اجرای شکل سینمایی آن بزند. بنابراین با تکیه بر تئوری‌های نظریه‌پردازان سینما به بررسی این زبان پرداخته شده است تا بتوان با آگاهی دقیق به اجرای اقتباس پرداخت.

کمپانی«تانت میو»با حمایت تلویزیون فرانسه، در سال 2014 اولین مجموعه انیمیشن‌های کوتاه اقتباسی خود را از اشعار *ژاک پرور*[3] معرفی و پخش کرد. در این روند، با کمک افراد شاخص در زمینه‌های مرتبط از فارغ‌التحصیلان مدارس انیمیشن فرانسه دعوت به عمل آمد تا با ارائه طرح خود بتوانند یک اثر را با تکنیک مورد نظرشان کارگردانی و اجرا نمایند. بدین منظور برای هر یک از مجموعه‌ها، ابتدا مطالبی چند در رابطه با شخصیت و پیش‌زمینه‌ی شاعر آن ارائه خواهد شد تا بعد از آن بتوان با نگاهی به ترجمه‌ی شعرشان که توسط پژوهشگران انجام شده است، شناخت کافی از فضای شعر به وجود بیاید و در نهایت تحلیلی از آثار به دست آید.

بررسی این نمونه‌ها به ما این امکان را می‌دهد تا به عنوان محصولی نهایی، روند اقتباسی که در ابتدا روی آن بحث شده است را در نهایت بر روی پرده ببینیم و بتوانیم بسنجیم که چگونه می‌توان این روند را موفق نامید.

چیزی که بیش از هر زمان دیگری دنیای تصویر پویا و متحرک انیمیشن را تهدید می‌کند، این است که سینماگر صرفاً با مهارت‌های تکنیکی خود و بدون داشتن شناخت کافی از سرچشمه انتقال و ابزارش، دست به اقتباس بزند. با توجه به نمونه‌های فراوان از این دست در دنیای انیمیشن، به راحتی می‌توان حدس زد که محصول نهایی دارای چه کاستی‌هایی است.

امکان مواجهه با چنین آثاری این فرصت را در اختیار پژوهشگران قرار داده است تا با بررسی بازخوردها و تلاش بر دادن راهکارهایی عملی، نمونه‌هایی که با الهام از این آثار در آینده ساخته خواهند شد به مراتب دچار نقصان کمتری باشد. از سوی دیگر کمپانی‌های تهیه‌کننده داخلی نیز می‌توانند با بهره‌گیری از روش تلویزیون فرانسه با همکاری شرکت تانت میو، بهره برده و نمونه‌های بومی تولید نمایند و کار را به دست کارگردانان جوان فارغ‌التحصیل کشور بگذارند تا در نهایت شاهد رونق صنعت انیمیشن داخلی باشیم.

مفهوم شناسی شعر

در نظرگاه ادبا و شعرای مغرب زمین، شعر تعاریف بسیار وسیعی از گذشته تا کنون داشته است. از ثبت بهترین و شادترین لحظات تا بیان موسیقیایی عاطفه و اندیشه‌ی بشری، این تعاریف متغیر هستند. *ادگار آلن پو*[4] شعر را «خلق آهنگین زیبایی در واژه‌ها»(براتی، امامی، 1393: 106) می‌داند. *ویلیام وردزورث*[5] شعر را«جوشش خودبه‌خودی احساس‌های قوی»(همان) در نظر گرفته بود و *رابرت فراست*[6] به این نکته اشاره می‌کند که شعر «عقده‌ای در گلو است و نوع کامل آن به شکلی است که عاطفه اندیشه‌اش را دریافته است و اندیشه واژه‌ها را. و سپس شعر را ترجمه ناپذیر می‌نامد، چرا که بر این باور بود که شعر در ترجمه از بین می‌رود»(همان).

نقطه‌ی مشترک سخن اکثر شاعران چنانچه بررسی شد، مسأله الهام برای شاعران بوده است. از این جهت تحقیقات علمی *زیگموند فروید*[7] در رابطه با الهام در شعر که در کتاب«*تأویل رویا*»[8] به آن پرداخت، بسیار حائز اهمیت و درخور توجه است. در علم روانشناسی، شعر از ناخودآگاه شاعران برمی‌خیزد و به عرصه واژگان در می‌آید. این ناخودآگاه می‌تواند متأثر از عقده‌های سرکوب‌شده شاعر باشد و به نوعی مکانیزم دفاعی شاعر را

برانگیخته باشد و حتی در حالاتی نشان از روان‌پریشی و بیماری شاعر داشته باشد. فروید با علم به اینکه ناخودآگاه شاعر باعث تراوشات شعرگونه‌ی آنهاست، برای ایشان احترام بسیار زیادی قائل بود و آنان را روانشناسان بزرگی می‌دانست که به عمیق‌ترین لایه‌های ذهن بشر دست یافته‌اند. او حتی تا جایی پیش می‌رود که مدعی می‌شود که به هر جایی پا گذاشته است قبل از خود شاعران را در آنجا یافته است و می‌گوید: «شاعران در شناسایی روح، استادان ما مردمان معمولی هستند زیرا آنان از سرچشمه‌هایی سیراب می‌شوند که ما هنوز آنها را در دسترس علم قرار نداده‌ایم» (هنرمندی، 1350: 534).

شاملو تلاش برای معنی‌کردن شعر را بیهوده می‌داند و معتقد به تعریف‌ناپذیری شعر است، چرا که در نظر او نمی‌توان تعریفی واحد از شعر ارائه کرد تا هم مفهوم کهن و هم جدید آن را در بر بگیرد و اینگونه اشاره می‌کند: «نمی‌توان یک تعریف کلی از شعر به دست داد؛ تعریفی که براساس آن، *اثیرالدین اخسیکتی* و *صائب تبریزی* و *عارف قزوینی* و *مهدی حمیدی* و *اخوان* و *نیما یوشیج* یکجا شاعر شناخته شوند»(براتی، امامی، 1393: 112). او همچنین در مصاحبه‌ی مفصلی که با ناصر حریری داشته است به این تعریف از شعر خود می‌پردازد که آن را نه برداشت‌هایی از زندگی، که خود زندگی می‌بیند. از دید او، کسی که شعری صادقانه را می‌خواند با برشی از زندگی شاعر و بخشی از افکار و اعتقادات وی مواجه می‌شود. در همین حال شفیعی کدکنی نیز که در جستجوی تعریف جامعی از شعر بود، به شکلی که هم بتواند قصاید ناصر خسرو و غزلیات شمس را در آن بگنجاند و همچنین شعرهای نیما و شاملو، اینگونه در کلاس‌هایش در دانشگاه تهران بیان می‌کند که: «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است»(شفیعی کدکنی، 1387: 86).

شعر نوعی زبان است که بیان آن به نسبت زبان معمول از گیرایی بیشتری برخوردار است. شعر به عنوان یک اثر ادبی، برای بیان احساسات و درک زندگی و مسائل پیرامون آن گفته می‌شود. این دقیقاً نقطه‌ی مقابل یک نامه با جملات خبری یا امری است. هدف از شعر به اشتراک گذاری لحظاتی است که به گونه‌ای شاعر آن را در تصورات یا واقعیت دیده، لمس کرده و در نهایت آنها را زیسته است. حال خوانندگان خود را با معنایی فراتر از معنای معمول واژه‌ها دعوت به سهیم‌شدن در این تجربیات می‌کند. این تجربیات بسیار ناب و جدید هستند، حس آشنایی‌زدایی در خود دارند و مفاهیم جدیدی را از عناصر پیرامونمان به ما نشان می‌دهند. این نکته بسیار جذاب خواهد بود که بتوان از چشمان شاعر تصویری که دیده است را در کلماتش جستجو کرد وکشمکش بسیار هیجان‌انگیز خیال و واقیعت را در درون خود تجربه کرد.

به عنوان نمونه، گیوم *آپولینر*[9] در شعر«*خزان*»[10]، این تغییر فصل را چون مرگ تابستان به دستان پاییز می‌بیند:

«Oh! l'automne, l'automne a fait mourir l'été»
(Apollinaire, 2017 : 231)

(آه خزان، خزان تابستان را به کام مرگ کشانده است)[11]

یا شاملو برای بیان عمق دردی که از ناآگاهی مردم دارد و از آن رنج می‌برد و دیگر واژه‌ها به سادگی نمی‌توانند این رنج را بیان کنند، دست به خلق اثری این چنین شگفت‌انگیز و در عین حال اندوه‌ناک می‌زند.

«من درد در رگانم
حسرت در استخوانم
چیزی نظیر آتش در جانم پیچید
سرتاسر وجود مرا گویی چیزی به هم فشرد
تا قطرهای به تفتگی خورشید جوشید از دو چشمم
از تلخی تمامی دریاها در اشک ناتوانی خود ساغری زدم»(شاملو، 1391: 656).

این قوه خیال است که رابط شاعر و واژگان برای بیان سخن می‌شود، و از این تخیل به گستره‌ای نوین از تجربیات دست می‌یابیم، شعر به فهم و درک ما از زندگی وسعت می‌بخشد و محدودیت‌ها را کنار می‌زند. این کشف و شهود شاعر و بیان آن با استفاده از روابط بین اشیا و کلمات، خواننده را به شگفتی وا می‌دارد و این مواجهه لذتبخش است. شگفتی در زبان شعر چنانچه گفته شد در طول سالیان همچنان باقی است و با این تعاریفی که داده شد، در طول جنبش‌های هنری مختلف نیز شعر به قوت خود یک زبان اعجازانگیز در سفر بوده است. از این‌رو می‌بایست برای درک تفاوت‌های جامعه‌شناسی و فرهنگی هر گونه‌ی شعر به آن دوران سفر کرد تا بتوان به درستی حال و هوای شاعر و شعرش را درک کرد. جنبش سورئالیسم را باید به عنوان فرزندی پخته از گرایشات دادائیسم پذیرفت. جنبشی که در خلال جنگ‌های جهانی شکل گرفت و دیدگاهی متفاوت به امر زیبایی‌شناسی داشت.

سورئالیسم[12]

«برای کسی که از بیرون ناظر است سوررئالیسم هیولایی شگرف و نامعقول است. اما برای کسی که توانسته باشد وارد آن شود، خارق‌العاده‌ترین کشف و شهود انسانی است. اولی گمان می‌کند که انحصار عقل سلیم را در اختیار دارد، اما دومی از ورود در دنیاهای نامکشوف فراواقعیت، یعنی نه در غیرواقعی، بلکه در قلب واقعیت سرمست می‌شود. سورئالیسم در درجه‌ی اول نوعی گسستن است. ورود به آن نه از طریق تجارب، بلکه به دنبال دگرگونی ناگهانی

روحی که همه‌ی شیوه‌های احساس‌کردن و اندیشیدن را زیر و رو کند، امکان می‌یابد»(سیدحسینی، 1387: 782).

آندره بروتون[15] پس از همکاری با تریستان تزارا ، در سال 1924 نخستین بیانیه‌ی مکتب «سوررئالیسم» را منتشر کرد و اصول این شیوه را روشن کرد. . برای سوررئالیست‌ها مفهوم «هنر» جای خود را به «کشف» می‌سپارد. شعر، پیش از هر چیز وسیله‌ی بررسی جهانست و *آندره بروتون*، سوررئالیسم را چنین تعریف می‌کند:

«سورئالیسم- خودکاری روحی محض که هدف آن، بیان طرز عمل واقعی قوه‌ی تخیل است با زبان یا نوشته یا هر وسیله‌ی دیگر. املای اندیشه است در نبود هرگونه بازرسی عقل و بیرون از هرگونه توجه باصول زیباشناسی یا اخلاقی. دائره‌المعارف فلسفی- سوررئالیسم برقبول واقعیت عالی‌تر برخی از شکل‌های تداعی تکیه دارد که تاکنون به آن توجه زیادی نشده است. سوررئالیسم بر قدرت مطلقه‌ی رویا و بازی بی‌سود اندیشه تکیه دارد. گرایش سورئالیسم ویران‌ساختن قطعی هرگونه «مکانیسم» روحی دیگر و جانشین‌ساختن خود بجای آنها در حل مسائل مهم زندگی است» (هنرمندی، 1350: 533).

حالت شاعرانه همان حالت وارستگی روح، و سادگی است که به تخیل، که از بند منطق آزاد شده است، اجازه می‌دهد در میان عناصر عالم واقع، نظمی تازه و کاملاً غیرمنتظر برقرار سازد و برارزش شاعرانه‌ی اشیاء دست یابد. در واقع، هیچ‌چیز نیست که نتواند ارزش شعری داشته باشد هم‌چنانکه چیزی نیست که ارزش علمی در بر نداشته باشد. بسیار نادرست خواهد بود اگر بگوئیم شیئی و یا پدیده‌ای نمی‌تواند موجب جلب نظر دانشمندی گردد و در حالی که بیهوده‌ترین اشیاء در ظاهر، برای یک دانشمند واقعی اغلب جالب‌ترین آنها می‌تواند باشد. به همین طریق است که شعر در همه جا و در اشیائی وجود دارد که تاکنون بیش از هر چیز نسبت به شعر بیگانه به نظر می‌آمد. بنابراین آنچه در نخستین مرحله اهمیت دارد آفریدن حالت روحی شاعرانه است یعنی حالت دور از تعقل که بتواند شعری که در ناخودآگاه به سر می‌برد را غافلگیر کند و بکارش گیرد. برای یک شاعر واقعی همه‌چیز شعر است. «نگرانی، یعنی زیر سؤال‌بردن این دنیا، در قلب ماجرای سورئالیسم جای می‌گیرد و نیز جستجوی یک معنی پنهان و دید تازه‌ای از نظم جهانی. اگر کاربرد زبان پیوسته مورد توجه سورئالیست‌ها، بدون توجه به نوع تعهدشان، بوده است، از اینروست که پی‌برده‌اند قدرت اینرا دارند که پوچی دنیا را افشا کنند - همانسان که دادا افشا کرده بود- و به آنچه امکان دارد، یعنی به دنیای روزمره‌ی ما، از نو معنی دهند»(سیدحسینی، 1387: 808). سوررئالیسم از آغاز پیدایش تاکنون یکی از بزرگ‌ترین جنبش‌های شعری قرن بیستم به شمار رفته است و بیش از همه‌ی کوشش‌های اخیر ثمربخش شده است تا آنجا که پس از آن شیوه‌های درخور در شاعری پیشنهاد نشده است

نقش روایت

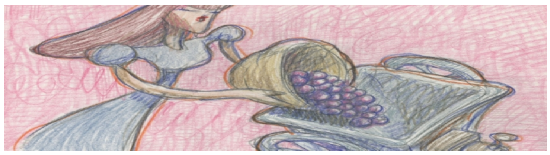
مسأله روایت و راوی در سینما، با توجه به آنکه سینما از روزهای آغازین، خود را در بستر داستان‌های کلاسیک می‌دید، بسیار مورد بحث و تبادل نظر بوده است. این اصطلاح قبلاً به خاطر پیچیدگی نظر گاهی که با آن رابطه‌ای تنگاتنگ دارد در ادبیات مورد بحث قرار گرفته بود. براساس دو نگاه می‌توان رابطه‌ای متفاوت با متن در پیش گرفت: «آیا کاراکتر داستان است که همزمان شرایط را درک و روایت می‌کند یا این که با شخص نامشخصی سر و کار داریم که واقعه‌ای را روایت می‌کند. اگر مورد دوم صدق کند حس می‌کنیم که این شخص متغیر است، به افراد نزدیک می‌شود و از آنها فاصله می‌گیرد، از رابطه‌ای درونی و بیرونی استفاده می‌کند، در گردش است، دور میشود، توصیف می‌کند، شرح می‌دهد، نقد می‌کند، دست به تفسیر می‌زند»(سابورو، 2006 : 16).

کتاب «پیامبر» نوشته جبران خلیل جبران یکی از مشهورترین آثار ادبی قرن اخیر به حساب می‌آید و کتابی است در باب صلح، عشق و برادری. اقتباسی که از این کتاب در انیمیشنی به همین نام شکل گرفته است، داستان شاعری به نام مصطفی را به تصویر می‌کشد که به خاطر نوشته‌هایش در حصر خانگی به سر می‌برد و اشعارش را مانند درس‌هایی برای زندگی ارائه می‌کند. برای نمایش این اشعار، از انیماتورهای مطرحی دعوت به عمل می‌آید تا با تکنیک خاص خود، تصویرپردازی شخصی از این اشعار را به نمایش بگذارند. کارگردان این اثر، روژه *آلر*[14]در مصاحبه‌ای به توضیح اقتباس از این اثر می‌پردازد و به دشواری این امر اشاره می‌کند: «فیلمنامه از روی کتابی نوشته شده است که محتوای داستانی چندانی ندارد. مشکل اصلی ما افزودن عناصر روایی به فیلم بود، و اینکه راهی پیدا کنیم تا اشعار را در متن روایت قرار دهیم، به گونه‌ای که به شکلی طبیعی از متن روایت برخیزند«(روژه آلر، 2015). بدین‌ترتیب با روایت روبرو هستیم، و نه یک راوی اعلام‌شده و شناسایی‌شده. بیشتر با نوعی بازی انعطاف‌پذیر میان درون پرسوناژها و فاصله‌گیری از نگاهی بیرونی و همدستانه مواجه‌ایم، به گونه‌ای که حس می‌کنیم مانند یک همسفر نامرئی افراد را دنبال می‌کنیم.

«تصویرگری مینیاتور گونه در انیمیشن‌های کمپانی کارتون سالون[16]، نام تام مور را فریاد می‌زند»(تصویر 1).

«خط‌های مدادرنگ و مورفه‌ای بی‌همتا، امضای بیل پلیمتون در آثارش هستند»(تصویر 2).

تصویر 1. اثر کوتاه تام مور[15] در انیمیشن پیامبر(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)



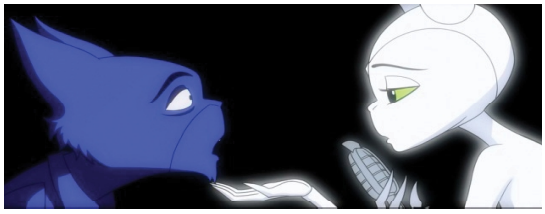
تصویر 2. اثر کوتاه بیل پلیمپتون[17] در انیمیشن پیامبر

این نوع تصویرسازی را در تمامی آثار نینا پلی می‌توان دید، مانند کار مفتخر«این سرزمین از آن من است»[19] (تصویر 3)، *ادی وایت*[20] در فیلم «*پیانوی گربه‌ای*»[21] مرتباً به صورت یک روایت مسجع و شعرگونه کاری را که پرسوناژ انجام می‌دهد، بیان می‌کند. اما با این حال این تصمیم که با ملاحظه‌ی زیاد به‌کاررفته نه تنها حشوآلود نیست، بلکه با دمیدن نیرویی چند برابر در متن به عنوان نوعی نقطه‌گذاری عمل می‌کند. او با مجسم‌کردن این نیرو و گنجاندنش در تصویر، روی هم‌اندازی دو زمانمندی‌را برقرار می‌سازد: زمانمندی کنش در زمان حال(عمل پرسوناژ) و زمانمندی فاصله‌گذاری‌شده‌تر و تحلیلی(نوشتن رپورتاژ به نثری مسجع)که به کنش باز می‌گردد و معنای عمیق‌تر و پیچیده‌تر خود را به آن می‌دهد. اما اگر این افکت از چنین قدرتی برخوردار است به خاطر کار طاقت فرسای نویسنده، شاعر و کارگردان اثر، ادی وایت(به همراهی آری گیبسون) است که از همراهی صدای نیک کیو[22](خواننده مشهور استرالیایی) بهره جسته است.

«صحنه‌ی مجذوب‌شدن پرسوناژ اصلی که در تصویر و روایت همزمان بر آن تأکید می‌شود»(تصویر 4)

طبیعتاً مفهوم دیدگاه در معنای تحت‌اللفظی و از لحاظ فیزیکی ارجاع می‌دهد به محلی که ما از آنجا، یعنی جایی که دوربین و میکروفون قرار دارد، چیزهایی را تماشا می‌کنیم و می‌شنویم که می‌بینیم و نمی‌بینیم(مطابق با ویژگی‌های فیزیولوژیکی مربوط به انسان)، چیزهایی که حدود کادر یا ردیفی از درختان از ما پنهان می‌کنند، چیزهایی که می‌شنویم و چیزهایی که در هیاهوی محیط اطراف گم می‌شوند. همچنین برای آنکه مفهوم دیدگاه مختص به انیمیشن را بهتر دریابیم باید به مؤلفه‌های دیگری هم توجه داشته باشیم: تکنیک‌های مورد استفاده، شیوه‌های به‌کاررفته‌ی برخاسته از تصمیمات زیبایی‌شناختی که ترکیبی هستند از نظرات مختلف، تجارب مختلف و منطقه‌ای متفاوت در تولید که همچنین بر روی نتیجه‌ی فیلم تأثیر تعیین‌کننده دارند و این تفاوت شگرف است با

تصویر 3. اثر کوتاه نینا پلی[18] در انیمیشن پیامبر(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)



تصویر 4. The Cat Piano, 2017 (تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

نویسنده‌ای که تنها با تکیه بر واژه‌ها و ویرگول‌ها قلم بر روی کاغذ می‌گذارد.

در سینما، روایت هم‌زمان به چیزهای مختلفی مرتبط است: «داستان یک سری از کنش‌ها که در این نکته به ادبیات تعلق دارد و نیز عمل نشان‌دادن بدن‌ها، فضاها، حالات، ژست‌ها، مدت زمان، به گوش‌رساندن اصوات صداها، موسیقی، و کنار هم گذاشتن آنها که معمولاً در اتاق تدوین اتفاق می‌افتد. همین‌طور وظایفی که مسئولیت‌شان به عهده‌ی تکنیسین‌های مختلف و بازیگرانی است که در خدمت کارگردان هستند، اما هرکدام نگرش خاص خود را دارند. در نتیجه واژه‌ی «راوی» می‌تواند جای خود را به اصطلاح «نظرگاه» بدهد، اما باید توجه داشت که منظور از این مفهوم عبارت است از ترکیب‌کردن نگرش‌ها به منظور هدفی مشترک که محورهای اصلی‌اش را کارگردان مشخص می‌کند»(سابورو، 2006: 22).

دیدگاه خود را گفتن یعنی بیان‌کردن اندیشه و نقطه‌نظر خود. در سینما هم بیان‌کردن اندیشه تنها در مسأله‌ی فیلمنامه با دیالوگ‌ها خلاصه نمی‌شود. این اظهارنظر همزمان به مؤلفه‌های مختلفی ربط دارد: «کاراکتر، رنگ لباس، زنگ صدا، ریتم طرزبیان، نوری که چهره‌ای را تعالی میبخشد یا خطوطش را خشک می‌کند. اظهارنظر وابسته به انتخاب موسیقی، اجرای آن و انتخاب دکورهایی است تا احساسی را بیان کند که تماشاگر در آن سهیم خواهد شد»(همان).

در این لحظه است که تدوین نیز اهمیت خود را نشان می‌دهد و به قسمتی اساسی از این روند تبدیل می‌شود. چنانچه یک تدوینگر وظیفه‌ی حذف‌کردن و اضافه‌کردن صحنه‌ها را به شکلی در کنار هم دارد، که همواره یک نظرگاه وجود دارد، و از دریچه‌ی مونتاژ و تدوین است که نظرگاهی واحد در سرتاسر فیلم شکل می‌گیرد. از هم اکنون کاملاً متوجه می‌شویم که کار اقتباس به سیستم‌های

تبدیل، جابه‌جاسازی و تصرف متوسل می‌شود، یعنی سیستم‌های پیچیده‌ای که در مراحل مختلف ساخت فیلم گسترده شده‌اند، بازیگران مختلف را به کار می‌گیرند و خصوصاً به یک رویارویی، یا بهتر بگوییم، به یک برخورد ارتباط دارند: «یعنی برخورد میان دو نظرگاه، نظرگاهی که در اثر ادبی جای دارد و نظرگاه فیلمساز که ابتدا به عنوان خواننده است و بعد به جایگاه کارگردان می‌رود و باید نه تنها از ابزارهای مناسبش استفاده کند(ابزارهای سینما)، بلکه باید همچنین خوانش خودش از اثر را با تصمیمات سبک‌شناسی‌اش ابراز دارد که با آن خوانش رابطه‌ای تنگاتنگ دارند»(همان، 23).

باورپذیری در امر اقتباس نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که باید به آن با دقت توجه داشت. سؤال اینجاست که آیا همان طور که با واژه‌ها دروغ می‌گوییم می‌توانیم درباره‌ی چیزی نیز که به تماشاگر نشان می‌دهیم دروغ‌پردازی کنیم؟ دروغ‌پردازی یا تقلب در اینجا به این مفهوم است که در اقتباس از متن به تصویر خلاف آنچه گفته شده است نمایش داده شود یا بالعکس.

در این جا به مسأله‌ای می‌رسیم که در اقتباس محوریت دارد، بدان معنا که تفاوتی اساسی میان ادبیات و سینما را آشکار می‌کند. دیدن مانند خواندن نیست و نیز نوشتن مانند نشان‌دادن نیست.

درونیات کاراکتر

هر کاراکتر در شخصیت داستانی اش مجموعه ای از احساسات و نظراتی است که تصمیماتش را شکل می‌دهد و در خلال کلمات، نویسنده این احساسات را بی‌واسطه از زبان ذهن کاراکتر، بیان می‌دارد. در هر داستان و شعری که نوشته می‌شود، سطرها و صفحاتی به این موارد برای پیشبرد داستان و گفتگو اختصاص می‌یابند اما در سینما، این تصاویر هستند که نماینده‌ی این رفتارها و توصیف‌ها می‌بایست باشند. بدین‌ترتیب کنش کاراکتر که بر روی پرده شکل می‌گیرد چون تئاتر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌گردد. مونولوگ‌ها نیز در همین بخش جای می‌گیرند و خبر از سر درون، نه تنها دیگر کلمات، که لحظه‌های پرتنش در میمیک صورت و زبان بدن کاراکتر می‌دهد.

«کاراکتر فقط ظاهری است که تفکراتش، عواطفش و ضمیر ناخودآگاهش نمی‌توانند نشانه‌هایی قابل رمزگشایی بیابند یا از سوی تماشاگر دریافت شوند مگر از طریق اعمال ژست‌ها، کلمات و حالاتی که او ابراز می‌کند. بازیگری کار چندانی با واژه‌ها ندارد، واژه‌ها افکار را بیان می‌کنند چیزی که در بازیگری واقعا به دنبالش می‌گردیم «هدف»، «انگیزه»، «احساس» است»(هوکس، 2003: 91).

تنها چیزی که در این تصویر از درونیات هوگارت به ما می‌گوید

تصویر 5. Iron Giant (1999) **(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)**

ژست اوست و نه واژه‌ها به عبارت دیگر بازیگر با آن چیزی که زیر کلمات است، سروکار دارد، خصوصاً از طریق ژست است که کاراکتر می‌تواند نه تنها عواطفش را نشان دهد، بلکه معنایی را آشکار کند که از روانشناسی خودش فراتر می‌رود(حتا آن را محو می‌کند) تا ابعادی بیابد که قادرند به ابعاد وسیع‌تر هستی‌شناختی متافیزیکی و همگانی دیگری بسط یابند. و نیز این معنای چندشکلی، غیرقابل بیان و پیچیده به تمام وسعتش را دست نمی‌یابد مگر از طریق کادر، نور، تدوین. یک ژست در آثار متحرک‌سازی‌شده فقط یک ژست نیست. مستقل است از موجودی که این ژست از آن بر می‌خیزد تا دلالتی بیابد برخاسته از جوهر خودش؛ این ژستی است که داستان خودش را تجربه کرده و مطیع میدان محرک‌ها یا آگاهی‌های تیز و موقتاً مستقل از باقی چیزهاست. پس تقلید و اغراق ژست در انیمیشن محل گذر تمام ترفندها و تمام واقعیت‌هاست، انباشته است از ضمیر خودآگاه و ضمیر ناخودآگاه درعین حالی که نمایش آنها نیز محسوب می‌شود. از این مطلب مهم شیموس کالهان[23](انیماتور شهیر آمریکایی) نتیجه می‌گیرد که در انیمیشن سه چیز اهمیت دارد: «شخصیت‌پردازی، شخصیت‌پردازی و شخصیت‌پردازی»(تصویر 5) (هوکس، 2003 : 39).

تیم برتون و خوانش شخصی در اقتباس

برتون که به شدت به سینما علاقه داشت و تحت تأثیر پرده‌ی سینما قرار گرفته بود «با پناه‌بردن به سالن‌های سینما، از دنیای واقعی اطراف خویش، می‌گریخت»(همان). او که به شدت به وینسنت *پرایس*[24] را ستایش می‌کرد در کارهایش از او به عنوان مخترع ادوارد دست قیچی و یا خود کاراکتر وینسنت در انیمیشن کوتاهش بهره می‌برد و پس از آن با تأثیر گرفتن از دنیای *فرانکشتاین* جیمز *ویل*[25]، دنیای هیولاهای متفاوتی را به وجود می‌آورد. اما نکته اینجاست که در کارهای تیم برتون، این هیولاها الزاماً اقتباسی از زندگی هستند و او منکر نمی‌شود که واقعیت انسان‌ها و داستان‌ها همین هیولاها هستند و این حس او به دنیای اطرافش را نشان داده است و خود نیز می‌گوید: «مردم از من می‌پرسند چه موقعی

می‌خواهم فیلمی دربارهی آدم‌های واقعی بسازم؟ اما أصلا واقعیت چیست؟»(همان)

اگر این خوانش فانتزی تیم برتون را با اثر *اورسون ولز*[26]در سال 1962 از رمان محاکمه *کافکا*[27] مقایسه کنیم که «در سال‌های شصت آمریکا در پرتو مک‌کارتیسم و کشف کمپ‌های نازی برداشتی دیگر از کافکا انجام داده بود»(سابورو، 2006: 85) (تصویر5)، به وضوح می‌توان‌دید در دو رویه کاملا متفاوت قدم گذاشته ایم. «زمانه عوض‌شده رابطه‌ی ما با امر واقع و تصاویر نیز به همین ترتیب، سینما و شیوه‌اش برای اقتباس‌کردن متأثر از اینها هستند. رابطه با تماشاگر یا بیننده‌ی تلویزیون(که در هر صورت طرفدار این سینماست) دیگر به شکل سابق نیست، بلکه نمایانگر این فاصله‌گذاری پُست‌مدرن و مالیخولیایی است»(همان). در نتیجه تکلیف مسأله‌ی وفاداری و خیانت چگونه قابل پاسخ دادن خواهد بود. ورای این دگرگونی‌های بزرگ سینما، یک واقعیت همچنان باقی است: مسأله‌ی وفاداری نمی‌تواند تمام پرسش‌هایی را که درباره‌ی اقتباس مطرح است شامل شود و خلاصه کند. از این نظر، می‌توان با نگاهی منعطف‌تر به مسأله اقتباس، آن را از زنجیر وفاداری آزاد کرد و گفت که «چیزی که امروزه یک اقتباس موفق را متمایز می‌کند چندان ناشی از وفاداری‌اش در معنای محدودکننده‌ی واژه نیست، بلکه بیشتر به شیوه‌ی اثر اقتباسی مربوط است که با ایستادگی در برابر فشار منطق تولید تصاویر یک شکل، استاندارد و خالی از معنا موفق می‌شود به وسیله‌ی طریقه‌های مختلف باور، نگارشی منحصر به فرد داشته باشد که متکی است بر خوانشی شخصی از اثر مورد اقتباس و نیز متکی بر آگاهی‌ای دقیق از زمان حال که این اثر در آن می‌گنجد: قرار دادن اثر در زمان حال، تماشاگر را مورد خطاب قرار می‌دهد که خودش متناقض بوده و آگاه است که با میل متغیرش به سینما این گونه است، شاید این امروزه پیامد ماندگار و پیچیده‌ی اقتباس سینمایی باشد»(همان، 86).

زبان سینما و شعر

سینما که در حقیقت از جوهره‌ای چون تصاویر تغذیه می‌شود، مخاطب را وادار می‌سازد که تصاویر را به شکلی که معرفی می‌کند به تماشا بنشیند. «تصویر سینمایی نمی‌تواند حاوی مفهومی جز مفهومی که در اشیاء بازنمایی شده نهفته است، باشد. ماده اولیه سینما همان تصویر است که به ما درک از جهان می‌دهد. تصویر سینما در کنار جهانی که بازنمایی می‌کند، هستی پیدا می‌کند. هیچ عنصر هنری یا انسانی نمی‌تواند تصویر را در این سطح به سطوح بالاتری از معنی ارتقاء دهد. تصویر سینمایی(بی‌شباهت به «واژه» که غالباً به خطا با آن مقایسه شده) معنادهنده چیزی نیست؛ بلکه تصویر سینمایی متشابه جهان خارجی و از جنس تصویری همان جهان است، که خود را بر ما نمودار می‌کند»(آندرو، 1976: 310).

تصاویر روی پرده توسط کسی آنجا قرار داده شده است. این توجه ما نیست که باعث می‌شود که این یا آن تصویر را مورد نظر قرار می‌دهیم که فردی دیگر این تصاویر را عکاسی کرده، چاپ کرده و آنها را روی پرده نمایش می‌دهد. واقعیت برای انسان، منبع پایان‌ناپذیری از مفاهیم است. این ما هستیم که با قبول روبرویی با این تصاویر به این یا آن روش، به آن مفهوم می‌بخشیم. در سالن سینما، فردی همواره به ما می‌گوید که به کدام بخش از جهان هستی نگاه کنیم و همچنین می‌گوید به آن چهره‌ی معنی‌داری نیز بدهیم. از یک جهت این جهان است که هنوز به روش معمول با ما سخن می‌گوید، از جهت دیگر در سینما، اینکه شخص دیگری این ارتباط را تحقق داده، کافی است که ما را متقاعد کند که ما نه در واقعیت بلکه در برداشت شخص دیگری از واقعیت به سر می‌بریم.

در سینما که ترکیب‌بندی یا قاب‌بندی هرچند معنی‌دار به نظر می‌رسد، تصویر به ما می‌گوید که این تنها یک‌گونه نگرش به جهان بازنمایی شده است. ما متوجه قاب‌بندی نما می‌شویم، اما تماس‌مان را با دنیای واقعی از دست نمی‌دهیم، دنیایی که تصویر ناتوان از نمایش کامل آنست. تصویر سینمایی با دادن قاب زیبایی‌شناسی به جهان(با واقعیت‌بخشیدن به یک جنبه از آن)، بر واقعیت غالب می‌شود، اما جهان با یادآوری اینکه راه‌های بی‌شمار دیگری برای نگریستن به آن وجود دارد، برتری نهایی خود را به اثبات می‌رساند و به ما چیزهای زیادی می‌گوید.

مهم‌ترین ویژگی تصویر سینمایی این است که تصویر را بی‌شباهت به جهانی که بازنمای آن است می‌توان به بازی گرفت و بر طبق طرح‌های ذهنی سینماگر به آن نظم بخشید. می‌توان آن را با سایر تصاویر به روش‌های بی‌شمار ترکیب کرد، و هربار نه تنها یک مجموعه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی جدید(مانند مجموعه نقاشی‌های دیواری یا شیشه‌های نقاشی شده که داستانی را بازگو می‌کنند) که از نظر روانشناختی، دنیای واقعی جدیدی ارائه داد. نیروی روانشناختی که باعث می‌شود، اشیاء را در تصویر سینمایی‌شان درک کنیم، ایجاب می‌کند که پشت هم قرارگیری تصاویر را هم به عنوان مراحل مختلف یک تداوم به شمار آوریم. به همین علت کریستین متز«با اعمال آنالیز سینتاگماتیک[برأساس ایده‌ی رولان بارت، به مجموعه اشیا که به تنهایی شاید خود مفهوم خاصی نداشته باشند اما در کنار هم به یک مفهوم کلی می‌انجامند] در ردیف قرارگیری شاتها، دست به بررسی یک ساختار غالب روایی می‌زند»(Collington, 2016: 38).

ما جریان تصاویر را به صورت جهانی پیوسته درک می‌کنیم. نه تنها حواس ما با واقعی تلقی‌کردن اشیایی که درک می‌کنند، عملاً به آن‌ها هستی می‌دهند، بلکه این اشیاء را در مکان و زمان قرار می‌دهند تا جهانی خلق کنند که در آن این اشیاء با هم مرتبطند. فرایند تدوین مشابه سینمایی این عمل ذهنی است. بدین‌ترتیب این مجموعه تصاویر هستند که می‌توانند در کنار هم به یک معنی کلی‌تر ارتقا یابند و دیدی نوین از جهان و داستان ارایه دهند. این سطح از معنی که گامی ورای تک تصویر سینمایی قاب‌بندی شده است همیشه با روایت مرتبط است. بشر با بخشیدن رابطه‌ی متقابل به اشیایی که حواسش آن‌ها را خلق می‌کند، به واقعیت، نظم و منطق می‌بخشد. مکان، زمان و رابطه‌ی علیت، که دنیا را برای او مفهوم کرده باعث می‌شوند که دنیا را نه فقط درک کند، بلکه بفهمد. اشیاء نقش‌هایی دارند و این نقش‌ها هم چنان که نیازها و تمایلات بشر تغییر می‌کند، عوض می‌شوند.

کارگردان نمی‌تواند این مفهوم انسانی را از فیلم خود دریغ کند. فیلم‌ساز با کنار هم گذاشتن مجموعه‌ای تصاویر از ما می‌خواهد به دنبال انگیزه‌ای در آن‌ها باشیم. چرا این نماها و نماهای دیگر نه؟ چرا این تصویر به دنبال آن دیگری می‌آید؟ بیننده به اراده خود تلاش می‌کند به این تصاویر معنی و مفهوم انسانی بدهد. وی از این کار نمی‌ایستد تا تمام تصاویر سینمایی در درام انسانی که از دنیای ادراکی خلق شده، نقشی بازی کنند. این به این معنی نیست که همه فیلم‌ها باید به سوی داستان سوق داده شوند. مجموعه‌ای تصویر در فیلم مستندی درباره‌ی صحرا، می‌تواند از انگیزه‌ای انسانی مملو باشد تا ما را به شناخت جنبه‌ای از طبیعت برساند، یا مجموعه‌ای از تصاویر دریا و شن که تصورات شاعرانه‌ی فیلم‌ساز می‌تواند آن‌ها را انگیخته باشد. البته غالب اوقات داستان، انگیزه اصلی تصاویر است که طی آن، هر تصویر با بالابردن شناخت ما از داستان، جای درست خود را در آن منظومه پیدا می‌کند. ما از میان تصاویر سینمایی به واقعیت می‌نگریم و می‌فهمیم این تصویرها و آن واقعیت به زبان متعالی‌تری با ما گفتگو دارند، زبانی انسانی و نه زبانی طبیعی. فیلم‌ساز نمی‌تواند خود را از واقعیت رها کند، گرچه می‌تواند و باید بر تفسیر شخص خود از آن تأکید کند(آندرو، 1976).

اما سینما فراتر از خلق جهانی جدید، توانایی مرحله‌ی بالاتری در معنی بخشی هم دارد. از آنجا که هر مجموعه تصاویر(از فیلمی که یک بچه ده ساله می‌سازد تا یک آگهی تجارتی و تا آخرین فیلم کمپانی پیکسار) باید متصل‌کننده دنیای خود به ما باشد. فیلم‌های بزرگ و هنری، به طریقی انتزاعی فراتر از مفهوم داستانی که آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، مفهوم دیگری هم خلق می‌کنند. در این سطح انتزاع، فیلم از رابطه ادراکات ساده و همان طور از قید داستانی که بیان می‌کند، رها می‌شود و می‌تواند به آزادی، متعالی‌ترین قدرت‌های ذهنی ما را به یاری گیرد.

این دقیقاً همان بحث انجام‌گرفته در مفهوم‌شناسی شعر است، که شاعر نه به دنبال گفتن یک جمله‌ی خبری در مفهوم ساده‌ی آن است، که در جست‌وجوی یک رابطه‌ی جدید از کلمات و جهان معرف آنها است. با آنکه هر کودکی می‌تواند جمله‌های بامعنی بسازد و داستانی با معنی را بیان کند، این فقط شاعر است که می‌تواند زبان را بر داستان چیره کند و زبده‌ترین نیروهای ذهنی ما را به کار گیرد. شاعر این کار را در اساس از طریق ضرباهنگ، شکل‌ها و تداعی‌های ذهنی گوناگون انجام می‌دهد. سینماگران بزرگ نیز در هنگام خلق دنیای سینمایی‌شان از ماده خام تصاویر سینما، به خلق اثرات شاعرانه می‌پردازند. از اینرو، سینمای تارکوفسکی را قله‌ی شعر سینمای روسیه می‌نامند و سینمای هیچکاک در القای ترس همچون شعری کوبنده تماشاگر را میخکوب می‌کند. تاریخ هنر سینما، تاریخ موضوع‌ها و یا حتی تاریخ داستان‌های سینمایی نیست که تاریخ تکنیک‌های شاعرانه‌ای است که به ورای داستان‌هایی که از آن‌ها سرچشمه می‌گیرند، دست می‌یابند.

انیمیشن

در دنیای انیمیشن تکنیک‌های بسیار فراوانی وجود دارد که هر کدام از مزایا و محدودیت‌های خاصی برخوردار هستند که در نهایت به گونه‌ای کاملا متفاوت می‌توانند خود را با مفهوم فیلم بیامیزند. بحث درباره‌ی دوربین متحرک، عمق میدان، سینما سکوپ، روش‌های خلق درجات مختلف ذهنیت در تصویر، امکانات گفتگو، موسیقی، رنگ و ریتم در در مورد هر کدام از این تکنیک‌ها وجود دارد. فلسفه‌ی حاکم در بحث باید مخالفت با اولویت‌دادن به هر یک از این تکنیک‌ها باشد. از طرفی هم نمی‌شود هیچ‌یک از این دنیاها به طور کامل بر داستان و اقتباس چیره شود. چنانچه بازن سبک نو واقع‌گرایی را سبکی نزدیک به واقعیت می‌داند، در حقیقت فلسفه‌اش نمی‌تواند مدلی کاربردی برای سینما باشد. واقعیت فقط دارای آن مفاهیمی است که ما به آن نسبت می‌دهیم یا به قول جمله‌ی معروف فرانسوی: «واقعیت وجود ندارد.»[28] تمام نسخه‌های واقعیت، تلاش‌هایی انسانی است برای تاباندن مفاهیم انسانی به ادراک‌های ناقص ما که با آن‌ها روبرو می‌شویم. اما چیزی که می‌توان گفت این است که «ماده اصلی سینما، ربطی به زبان ندارد. اگر سینما زبان می‌شود، منظور نه زبانی است که از طریق آن صحبت می‌کنیم که مقصود زبان هنر یا شعر است»(همان، 336).

به عنوان نمونه، واژه‌هایی که با آن‌ها مفهوم «عشق»را بیان می‌کنیم. این واژه‌ها در اصل قراردادی هستند که کارکردشان، تصور «عشق» را در ذهن ما ایجاد می‌کنند. شاعر با استفاده از این واژه‌های انتزاعی، با توجه به کیفیت اصواتشان و تصاویری که در ذهن ایجاد می‌کنند، زبان دومی برروی زبان اول بنا می‌کند که از روابط نوینی در جهان خیال شاعر بهره می‌برند. اما سینماگر کارش برعکس است. تصاویر سینمایی «عشق» ربطی به زبان روزمره ندارد. این تصاویر به صورت مستقیم و مادی جوانبی از یک «عشق» را به ما نشان می‌دهند. سینماگر این تصاویر را که در تضاد با واژه، جسمیت و مادیت دارند، از طریق فرآیند نیمه‌شاعرانه به بیان والاتری می‌رساند. به این شکل که کارگردان در انیمیشن کوتاه«آنقدر خوابت را دیده‌ام» حتی برای نشان‌دادن عشق دست‌نیافتنی دسنوس، از تعبیری چون تصویر افق و ناممکن‌بودن وصال مسافری که سوار بر قایق به سمت افق می‌رود استفاده می‌کند. این فرآیند تقویت طبیعت را می‌توان زبان نامید، زیرا به ظاهر تحت قواعدی عمل می‌کند و حاصل آن هم مفهوم است.

فیلم‌های حقیقی، حتی نمونه‌های ضعیف، وقتی اجازه می‌دهند بیننده از طریق شعر، از طریق دنیای سینماگر و تصاویری که او برگزیده به ادراکات برهنه‌ای که بنیان زندگیمان را تشکیل می‌دهند، بنگرند، در حقیقت تماشاگر را از مضامین احتمالی جهان آگاه می‌کنند. به این ترتیب هر فیلم به ما یک دنیای تازه را معرفی کرده و باعث می‌شود که مفاهیم تازه‌ای به واقعیتی که روزانه با آن زندگی می‌کنیم، نسبت دهیم. از اینرو، واقعیت هر بار سرشارتر می‌شود.

فرآیند زیبایی‌شناسی سینما باواقعیت رابطه‌ای روانشناسانه و عمیق دارد، زیرا میل درونی ما را در شناخت یکدیگر و دنیایمان به شیوه‌ای مستحکم اما نسبی برآورده می‌کند. زیبایی‌شناسی سینما براساس این حقیقت و نیاز روانشناسانه شکل گرفته است. در سینما انسان‌ها به یکدیگر می‌گویند که واقعیت برای آنان چه مفهومی دارد، آن‌ها این امر را از طریق اصل واقعیت که آنان را مانند اقیانوسی فرا گرفته است، عملی می‌کنند.

«سینما بزرگ‌ترین ابزار انسان به شمار می‌آید، زیرا با اینکه سینما مانند ادراکات طبیعی جریان دارد، اما دنیای گیراتری در کنار ادراکات طبیعی خلق می‌کند. از این‌رو سینما به ما امکان می‌دهد که شیوه مشاهده و ارزیابی واقعیت خود را با شیوه‌ی سایرین مقایسه کنیم. سینما امکان می‌دهد که ما مفاهیم نوینی را به واقعیت بازتابانیم، مفاهیمی که زندگی ما را سرشار کرده و ستایشی از دنیای پایان‌ناپذیری است که در آن زندگی می‌کنیم» (همان، 339). به همین شکل درک و دریافت از یک واقعیت که از طریق شعری با کشف ارتباطات جدید میان عناصر اطراف شاعر بیان شده است، به خودی خود از دو واقعیت مجازی می‌گذرد و آنچه بر ما نمایان می‌شود تصویری از درک تصاویر شاعر است که توسط شاعری در زبان دیگر(سینماگر) بیان شده است.

معرفی کمپانی«تانت میو پرودوکسیون»[29]

کمپانی«تانت میو» در سال2012 به ابتکار *دلفین موری*[30] برای جانبخشی به مجموعه آثار کوتاه انیمیشنی اقتباسی از اشعار ژاک پرور در فرانسه بنا نهاده شد. این مجموعه آثار که در قالب13 اثر 3 دقیقه‌ای منتشر شدند، براساس یکی از ترانه‌های کودکانه ژاک پرور با نام «در حال ترک مدرسه»[31] نامگذاری شدند. در ساخت این مجموعه کمپانی تانت میو از همکاری با تلویزیون فرانسه[32]و همچنین کمپانی *بایار*[33] بهره برد تا یه یاد ژاک پرور در برنامه‌ی بهار شاعران که هر ساله در ماه مارس برگزار می‌شود، این آثار به نمایش گذاشته شوند. این برنامه با الهام از روحیه‌ی آزادی‌طلب و جستجوگر خود ژاک پرور، به 15 کارگردان جوان، 15 استعداد انیمیشن فرانسه اعتماد می‌کند. هر یک از آنها شعری از پرور را انتخاب و سپس آن را طراحی و تفسیر کردند.

دلفین موری اینگونه به توضیح روند اجرای اولین سری این مجموعه می‌پردازد: «این پروژه کاملا اصیل و متفاوت، اول از همه در مدارس انیمیشن فرانسه شکل گرفت. به لطف شبکه مدارس انیمیشن فرانسوی[34] من توانستم به 19 مدرسه بروم و این پروژه را معرفی کنم. به این شکل بود که کسانی به دنبال این ماجراجویی بودند، یک شعر از50 شعر ژاک پرور که در لیست ارائه شده بود را می‌بایست انتخاب می‌کردند و نوشته‌ای مکتوب در مورد علت علاقه‌مندی برای شرکت در این پروژه تهیه می‌کردند. همچنین به پیوست توضیحات نسبتاً کاملی از تصورات خود از نوع تصویری اقتباس به همراه گرافیک اثر و موسیقی آن باید ارائه می‌شد. دو ماه پس از این ملاقات‌ها، کمپانی تانت میو، گروه تولیدی که برای این منظور من بنا نهادم،91 درخواست دریافت کرد که هر یک بیش از دیگری شگفت‌انگیز بودند. با همکاری با نوه ژاک پرور و افرادی از تلویزیون فرانسه در جلساتی بسیار سخت، در نهایت 30 اثر که بیش از همه ما را تحت تأثیر قرار دادند انتخاب شد. پس از این مرحله در جلساتی که با این افراد مستعد داشتیم، *بنژامن رنه*[35]، کارگردان انیمیشن«*ارنست و سلستین*»[36] در کنار ما بود تا بتوانیم در نهایت 15 کارگردان جوان(دو گروه دو نفره) انتخاب کنیم. سن آنها بین 19 تا 29 سال بود و 13 نفر از آنها دختر بودند. این پروژه از ابتدا به شدت مورد حمایت قرار گرفت، تلویزیون فرانسه مجموعه را پیش‌خرید کرد، کمپانی بایار سایر همکاران، بهترین افراد خود و شرکای خود را برای کمک در ساخت آثار در اختیار

تصویر 6. محل کار در Abbaye de Fontevraud
تصویر از بلاگ (ensortantdelecole-leblog.blogspot.com)

ما قرار دادند. در همین حال، *خاویر کاواتوپور*[37](تاریخ‌شناس و نویسنده دارای مسئولیت‌های فرهنگی متفاوت در فرانسه) در «*ابای دو فونتورو*»[38](صومعه‌ای که متعلق به قرن 12 میلادی و به سبک معماری گوتیک است) در در تمام ماه اوت برای انجام دادن استوری‌بورد و انیماتیک از ما میزبانی کرد»(Maury, 2014).

«همه‌ی گروه در کنار هم مشغول کار بر روی اثر خود هستند و سرپرست‌ها به آنان سر می‌زنند»(تصویر 6).

مجموعه ژاک پرور با بازخوردهای بسیار مناسبی مواجه و این امر باعث شکوفایی کمپانی تانت میو می‌شود،بدین‌ترتیب این پروژه دنباله‌دار شده و در قسمت‌های آتی هر سال به یک شاعر فرانسوی می‌پردازد. چنانچه در فصل دوم این مجموعه به 13 شعر از روبر دسنوس[39]می‌پردازد و پس از آن نوبت به گیوم آپولینر می‌رسد و در قسمت چهارم آن در سال 2017 به 13 شعر از *پل الوار*[40]می‌پردازد.

با نگاهی به اسامی این شاعران، نقطه‌ی اشتراک بزرگی بین آنان در نظر می‌آید. گیوم آپولینر را خالق واژه‌ی سورئالیسم می‌دانند. ژاک پرور از ابتدا همراه با این جنبش بود و اشعارش زندگی روزمره را به شکلی اعجاب‌انگیز قابل توجه می‌نماید. روبر دسنوس که آندره برتون او را پیامبر شعر سورئال می‌داند از عشق به شکلی خارق‌العاده سخن می‌گوید. پل الوار نیز در همین مجموعه شاعران سورئالیست اسم بزرگی به شمار می‌آید. به این ترتیب این نقطه‌ی اشتراک، چنانکه شرح شعر مکتب سورئالیسم نیز پیشتر در این پژوهش به بحث گذاشته شد، می‌تواند بسیار حائز اهمیت باشد. چرا که پیشتر دیدیم در فرانسه و مکتب‌های هنری پس از سورئالیسم، به شدت تحت تأثیر این مکتب قرار دارند.

ژاک پرور

پرور بین سال‌های1925 تا 1929، از فعالان گروه سورئالیست‌ها محسوب می‌شد. این خود آموخته که بعد از مدرسه ادامه تحصیل نمی‌دهد، حدود 15 سالگی نه معلم را دوست داشت نه امتحانات را، در عوض تحت تأثیر آن چه می‌خواند، و گفت‌وگوی فیلم‌هایی که می‌دید و نقاشی‌هایی که کشف می‌کرد، قرار می‌گرفت. و به «دروغ‌های بزرگ مقدس» حمله کرد: ارتش، مذهب، پلیس(رییس‌دانا، 1387: 20).

او که علاقمند به بحث و گفتگو است و به ضرورت مبارزه‌طلب، دوستان جدیدش مانند خود یاغی، سرکش، کنجکاو و به همه چیز معترض‌اند. زمانی که برتون از گروه منشعب می‌شود، پرور را نیز ترغیب به این جدایی می‌کند. در این سال‌ها گرچه کم می‌نویسد، اما سال‌های شکل‌گیری او به حساب می‌آید. او بسیار مجذوب زندگی ساده‌ی انسان می‌شود و اشعارش را در وصف همین تناقضات می‌گوید. تناقضاتی که در هر فرهنگی به انسانی چون ژاک پرور نیاز دارد تا به آن جامعه گوشزد کند. اشعار پرور سخن از تفکری فلسفی در گفتاری عامیانه دارد که ممکن است بارها در اشعار شاعران دیگر نیز یافت شوند، اما زبان ساده و عامیانه‌ی ژاک پرور، او را به تمامی متمایز می‌سازد. برای نمونه به سادگی این شعر که مغز سخن خیام نیز می‌باشد توجه کنید: «بشتابید! بخورید رو علفا! یه روزی هم علفا روی شما خواهند خورد!»(پژمان، 1390: 10).

شعر «چه جنگل‌ها»[41] از ژاک پرور

چه جنگل‌ها از روی زمین کنده
قتل‌عام
نابود
و حلقه‌حلقه شده‌اند
چه جنگل‌ها قربانی شده‌اند
برای خمیر کاغذ میلیاردها روزنامه.
که هر سال توجه خوانندگان خود را به خطرات تخریب بیشه‌ها و جنگل‌ها جلب می‌کنند»(عسکری‌خانقاه، 1389: 58).

تحلیل انیمیشن«چه جنگل‌ها» براساس شعری از ژاک پرور

این اثر توسط دو نفر از فارغ‌التحصیلان مدرسه انیمیشن سوپنفوکوم[42]کارگردانی شده است. بورکو *سانکور*[43] و جفری گوده[44] پس از ساخت این فیلم، آنچنان مورد تحصین قرار گرفتند که در فیلم بعدی خود، دوباره با هم همکاری کردند. همانگونه که بررسی شد، در این شعر ژاک پرور، موضوع، جنگل و قطع درختان است. چون در پایان شعر علت اصلی این قتل‌عام ذکر می‌شود پس موفقیت این انیمیشن تنها در حالتی ممکن است که مظلومیت ابتدایی تحسین‌برانگیز باشد. فیلم با طلوع خورشید بر فراز جنگلی زیبا آغاز می‌شود. از همان ابتدا جلوه بصری متفاوت انیمیشن، چشم‌ها را نوازش می‌دهد. جنگل سرشاز از زندگی است و برای نشان‌دادن این زنده بودن و معصومیت نهفته در دل جنگل، و همچنان برای تأثیرگذاری، نیمی از فیلم به معرفی جنگل می‌پردازد. از دریچه دوربین با حشرات و موجودات از پایین تا بالای جنگل همراه می‌شویم. شادی را در رنگ‌ها و حرکات موزون جانداران آن می‌بینیم. هر فریم از این جنگل مانند یک

تصویر 7. تک فریمی از انیمیشن چه جنگل‌ها(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

تصویر 8. تک فریمی از انیمیشن چه جنگل‌ها(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

تابلوی نقاشی می‌نیمال، با رعایت قابلبندی‌های بسیار عالی، قابلیت چاپ و نگهداری را دارند تا با دیدن آنها روز خود را شروع کنیم. نمایش فرآیند تبدیل‌شدن جنگل به خمیر و چاپ روزنامه، در روندی پر پیچ‌وخم و صنعتی، به خوبی نمایش داده شده است اما به طور قطع، آن خشونتی که در شعر ژاک پرور برخوردیم را در خود ندارند، که البته این از دیدگاه واقع بینانه کارگردان‌های این اثر سرچشمه گرفته است. به این شکل که ما در حقیقت، تصویرسازی عملکرد یک کارخانه را می‌بینیم، و نه چنان که ژاک پرور با کلماتی مرتبط با جنگ سعی در برانگیخته‌شدن حس ترحم مخاطب داشت. از سوی دیگر اما، تقابل جنگل و صنعت با نشان دادن اولی بر روی پوسته‌ی زمین و دومی در داخل دایره زمین، این مفهوم که این اتفاق در خفا و پشت پرده می‌افتد را به مخاطب گوشزد می‌کند.

احجام هندسی ساده در این اثر از کیفیت بسیار بالایی برخوردار هستند و مشخصاً با میزان زمانی که روی بافت این آثار گذاشته شده است، قابل دستیابی می‌تواند باشد. از این جهت این اثر بسیار با دقت و ظرافت انجام شده است تا بتواند تصویری بسازد، به همان زیبایی که می‌تواند در بهترین حالت در ذهن مخاطب شعر شکل بگیرد. ذکر این نکته که تصویرسازی این اثر بر روی جلد کتاب آرت بوک کمپانی تانت میو نقش بسته است، بیشک گواهی بر موفقیت این اثر در خلق تصویرسازی شعر ژاک پرور است.

گرافیک نرم و چشم‌نواز گیاهان و جانوران جنگل، بیننده را مسحور می‌کند.

«زمختی و زوایای تند کارخانه صنعتی، خطر نابودی جنگل را در چشم‌ها عریان می‌سازد»(تصویر 7).

«فریمی که به بهترین شکل در قامت مقایسه همه چیز را به بیننده هشدار می‌دهد»(تصویرهای 8 و 9).

تصویر 9. تک فریمی از انیمیشن چه جنگل‌ها(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

روبر دسنوس

آندره برتون بسیار به روبر دسنوس اهمیت می‌داد، به حدی که در کتاب *نادیا*[45] نیز از او نام برده است، او حتی در جایی می‌گوید: «سوررئالیسم آیین روز است و دسنوس پیامبر آن»(کریمی، 1396: 23). با این وجود، سال 1929 هنگامی که *آندره برتون* و *لویی آراگون*[46] سعی دارند فعالیت گروهی‌شان را مجدداً از سر بگیرند، دسنوس نیز مانند *لیری*[47]، *مَسون*[48]، *باتای*[49] و *لامبور*[50] از پذیرفتن آن خودداری می‌کند. دسامبر همین سال وقتی دومین بیانیه سوررئالیسم منتشر می‌شود، اختلافات برتون و دسنوس به نظر حل شده می‌آید زیرا برتون شش صفحه کامل از بیانیه را به دسنوس اختصاص می‌دهد. در این صفحات می‌خوانیم: «لطفی بزرگ در حق خودش، این همان چیزی است که دسنوس را به خاطر آن ملامت می‌کنم» یا «از روبر دسنوس بخوانید، کسی که شاید از همه ما به حقیقت سوررئالیسم نزدیک‌تر بوده است، در آثار بدیع و تجارب پرمایه‌اش که در خور شخصیت او هستند، انتظاری که از سوررئالیسم داشتم، برآورده ساخت و مرا بر آن داشت که باز هم چیزی بیشتر انتظار بکشم. امروز دسنوس به میل خود از سوررئالیسم سخن می‌گوید، مهارت اعجاب‌آورش در بیان افکاری که از دست می‌روند، چنان پر ارزش است که همچون درس گفتارهایی باشکوه ما همه را به خود جذب می‌کند، دستوس افکارش را فی‌البداهه عرضه می‌کند و برای حفظ اوراقی که در کوران زندگی‌اش به پرواز در می‌آیند، هیچ کاری انجام نمی‌دهد»(همان).

شعر «آنقدر خوابت را دیده‌ام»[51] از روبر دسنوس

«آنقدر خوابت را دیده‌ام که دیگر واقعی نیستی وقت آن نیست که به این جسم زنده دست‌یابم و بر آن لب‌ها بوسه زنم، بر سرچشمه‌ی صدایی که عزیز است برایم؟ آنقدر خوابت را دیده‌ام آنقدر بازوانم عادت کرده‌اند سایه‌ات را تنگ در آغوش بگیرند و بر سینه بفشارند که شاید در مقابل خطوط اصلی جسمت تا نشوند و در برابر ظهور واقعی آن که مرا تسخیر کرده و روزها و سال‌هاست بر من حاکم است، بدون شک سایه‌ای بیش نخواهم بود. ای میزان‌های احساس! آنقدر خوابت را دیده‌ام که دیگر بی‌گمان وقت بیدارشدن نیست همواره در خوابم و جسمم در معرض تمام ظواهر زندگی و عشق قرار دارد و تو، تنها کسی که

امروز برایم مهم است، راحت‌تر می‌توانم لب‌ها و پیشانی هر از راه رسیده‌ای را لمس کنم تا لب‌ها و پیشانی ترا. آنقدر خوابت را دیده‌ام، آنقدر با تو راه رفته‌ام، حرف زده‌ام با روحت خوابیده‌ام که شاید دیگر چیزی برایم باقی نمانده جز اینکه روحی باشم در میان روح‌ها و صد بار سایه‌تر از سایه‌ای که می‌چرخد و خواهد چرخید سرمست در صفحه‌ی خورشید هستی تو»(تعمیدی، 1389: 14).

تحلیل انیمیشن «آنقدر خوابت را دیده‌ام» بر اساس شعری از روبر دسنوس

این انیمیشن، اثر انیماتور بلغاری‌الاصل اما واکارلوا[52] فارغ‌التحصیل از مدرسه«لاپودریر»[53] است. تکنیک استفاده‌شده در این اثر دو بُعدی است و فضا و رنگ بسیار وهم‌گونه کار شده‌اند. از همان ابتدا با صدای شاهدی که برای کار انتخاب شده است، حس عشق یک مرد را می‌بینیم که در جایی در دوردست و گردی زمین پنهان شده است، دریایی بی‌انتها به سوی او حرکت می‌کند اما بی‌حاصل. معشوق سوار بر قایق است و قایق به سمت افق می‌رود، اما آیا به افق می‌رسد؟ تصوری که کارگردان از این شعر دست پیدا کرده است در نوع خود بی‌نظیر است. عاشق را به افقی تشبیه کرده است که هر روز به آن خیره می‌شویم و به سمت آن در حرکت هستیم، اما کاملاً پذیرفته شده است که افق بی‌انتهاست.

فضای رنگی غالب در این انیمیشن همچون تصویر پائین، کبود و تاریک است، و حزن تراژیک شعر به خوبی بیان شده است. فیلم همراه با شعر راه می‌رود و در تمام مدت سعی در معرفی عاشق به عنوان افق دارد تا به ناممکن بودن این عشق برسیم. تلاش‌های ابتدایی شاعر در ابتدای فیلم همراه با حس غمگین شاعر در پایان شعرش، تصاویر به سمتی می‌روند که از این تلاش دیگر کاسته می‌شود و افق به نقش خود در زندگی پی می‌برد و در خواستگاه خود قرار می‌گیرد. سبک نقاشی متفاوت واکارلووا را می‌توان مدیون فعالیت‌های پیشا انیمیشنی‌اش دانست. چنانکه در سال 2007 اولین کتاب تصویرگری‌شده‌اش در سبک سورئال را به چاپ رسانده. به همین علت، انتخاب هوشمندانه او، این شعر را با تصاویر شاعرانه‌اش گره زد. کنتراست رنگ‌ها مملو از عشق و سرخوردگی است و در نهایت تمامی این رنگ‌ها تیره و کبود می‌شوند و فیلم به اتمام می‌رسد.

«فضای بوم مانند این انیمشن بیننده را به سفری در أعماق لایه‌های فکر و رویا می‌برد»(تصویر 10).

«بیننده درگیر فضای تاریک و غم‌انگیز انیمیشن می‌شود و تکرار کلمات دسنوس، او را غرقه در خیال می‌کند»(تصویر 11).

تصویر 10. تک فریمی از انیمیشن آنقدر خوابت را دیده‌ام (تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

تصویر 11. تک فریمی از انیمیشن آنقدر خوابت را دیده‌ام (تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

گیوم آپولینر

گیوم آپولینر در سبک شعر خود می‌تواند به عنوان آخرین شاعر نمادگرا[54] و نخستین شاعر مدرن شناخته شود. او به عنوان یک انقلابی و نابودگر شناخته می‌شود، اما بخش بزرگی از کارهای وی تأثیرات عمیقی از نمادگرایی سنتی، به ویژه کتاب مقدس، افسانه‌ها و اسطوره‌ها را نشان می‌دهد. وی که به دلیل سال‌هایی که در موناکو و کن گذراند و آگاهی فراوانی در مورد مکتب کاتولیک رومی داشت، به طور گسترده‌ای از تصاویر مربوط به کتاب مقدس استفاده می‌کند: مسیح، مریم مقدس و روح‌القدس به شکل یک کبوتر.

رابرت کوفیگنال تصاویر مذهبی آپولینر را به طور دقیق تحلیل کرده و درک او از کتاب مقدس را به عنوان «آبشاری از بافته‌های سطحی» در نظر می‌گیرد. اسکات بیتس «آخرین قضاوت» را با مفاهیم آخرالزمانی آن به عنوان اثر اصلی آپولینر در نظر می‌گیرد. مفهوم اعتقاد به منجی و ظهور یک هزاره جدید هم در آثار اولیه و هم اشعار جنگ، که جهان جدیدی را پیش‌بینی می‌کنند، مشهود است. در سنت نمادگرایی، شاعر پیشگوی پادشاهی جدید است (Canfield Reisman, 2012 : 22).

شعر «پاییز»[55] از گیوم آپولینر

(ترجمه از پژوهشگر)

دهقانی خسته و گاوش، در مه گذر می‌کنند
آهسته و آرام، در مه پاییزی
که روستاییان مسکین و خجل را نهان می‌سازد.
در حالی که به آنجا می‌رود
دهقان آواز سر می‌دهد
آوازی از عشق و بی‌وفایی

از انگشتر و قلبی که شکسته شده‌اند.
آه ای پاییز
پاییز تابستان را به کام مرگ کشانده است
در مه، دو سایه کبود، محو می‌شوند.

تحلیل انیمیشن«پاییز» بر اساس شعری از گیوم آپولینر

شهرت مدرسه انیمیشن گوبلن[56] به تربیت انیماتورهایی چیره در اروپاست. چنانکه دانشجویان آمریکایی برای گذراندن دوره‌های خارج از آمریکا، به قلب پاریس و مدرسه گوبلن عزیمت می‌کنند. این مدرسه به گونه‌ای نماد انیمیشن فرانسه شده است. هوگو دو فوکومپره[57] انیماتور فارغ‌التحصیل از این مدرسه بوده است.

تکنیک او در این انیمشن، دوبُعدی دیجیتال است، که سعی در خلق نمونه‌های استودیو جیبلی دارد. البته در این کار بسیار موفق بوده است و تصاویری که خلق کرده است، بسیار به کارهای ژاپنی نزدیک است.

انیمیشن، از همان ابتدا سعی به تصویرکشیدن تابستان دارد، تا بتواند همان ضربه‌ای که از مرگ تابستان می‌خوریم به ما نیز وارد کند. به این ترتیب، شخصیت‌پردازی تابستان به شکل یک گوی معلق است که به هر کجا می‌رود باعث حاصل‌خیزی می‌شود. دهقان و گاوش که در شعر نقطه آغازین هستند، اینجا پس از به تصویرکشیدن تابستان، خودنمایی می‌کنند. اگرچه کارگردان درجان‌بخشی تابستان در انیمیشن به نسبت موفق ظاهر شده است، اما در پرسوناژ این اثر، چندان به خوبی به آن دست نیافته است. دهقانی که می‌توانست مانند شعر، نماینده مردمی ستمدیده و کارگر باشد، در اینجا تنها یک رهگذر است که معنی چندانی را با خود حمل نمی‌کند.

کارگردان حتی درک درستی از به کام مرگ کشیده‌شدن تابستان ندارد و این شعر را در حد بیان تغییر فصلی نسبتاً ساده تنزل می‌دهد. عشقی که در شعر از آن بسیار حزن‌انگیز با پاییز پیوند خورده است، اینجا بیشتر شبیه به یک هوس زودگذر می‌نماید. دهقان که دختری را می‌بیند، پس از گذشت چندی، او را به همراه مردی می‌بیند تا اینگونه قلب شکسته دهقان بر ما نمایان شود.

به طرز تعجب‌آوری، بعد از رسیدن پاییز که جانبخشی و شخصیت‌پردازی آن استثنایی انجام شده است، رشد سلول‌ها در آب نمایش داده می‌شود که خودبه‌خود تصور باروری را در ذهن متبادر می‌کند. دقیقاً در نقطه‌ای مقابل چیزی که شاعر آن را بیان داشته است.

این نمونه اقتباس تصویری از شعر سورئالی که هم‌آمیزی عشق انسانی و سازوکار طبیعت را بیان می‌کند، یادآور مشکلی بزرگ در عرصه انیمیشن است. عقیم‌بودن انیمیشنی که سرشار از جلوه‌های

تصویر 12. تک فریمی از انیمیشن پاییز(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

تصویر 13. تک فریمی از انیمیشن پاییز (تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

بصری است، اما در معنا و مفهوم، در جا می‌زند و حرف چندانی برای گفتن ندارد. این معضل معمولا در رابطه با افراد تکنیکی این صنعت رخ می‌دهد، جایی که کارگردان سرشار از ایده‌های نوین و زیبا در تصویرسازی است، تکنیک را به خوبی می‌شناسد و اجرای شگفت‌انگیز آن را، اما در مکاشفه شاعرانگی کلمات، به مفهوم نمی‌رسد و در ظاهر کلمات می‌ماند.

«فضای انیمه شکل، جلوه‌های بصری این اثر را بسیار تماشایی کرده است»(تصویر 12).

«نمی‌توان به سادگی از شخصیت‌پردازی خارق‌العاده کاراکتر پاییز در این انیمیشن گذشت»(تصویر 13).

پل الوار

پل الوار توسط بسیاری از منتقدین به عنوان بزرگ‌ترین شاعر سوررئالیسم مطرح می‌شود. او که توسط سوپو به عنوان پرستار ستارگان ملقب شده بود، از ابتدای این جنبش نقشی اساسی داشت. برتون یک بار این سؤال را که «سوررئالیسم چیست؟»، با گفتن«سوررئالیسم خرده‌های شیشه درخشان پل الوار است» پاسخ داد. بدین‌ترتیب این کنایه‌آمیز است که وقتی کار پل الوار ستایش می‌شود، عناصر غیر سوررئالیستی آن به طور کلی به عنوان عناصری که کار او را از شاعران اطراف او بهتر می‌کند، جدا می‌شوند. منتقدان به مضامین دائمی و جهانی او اشاره می‌کنند، که حتی قبل از تولد سوررئالیسم حضور داشته اند. او به طور پیوسته به مضامین عشق، رنج انسان و مبارزه توده‌ها در برابر گرسنگی، بردگی و محرومیت می‌پردازد. اجتناب او از شوک و خشونت، توسط بسیاری از سوررئالیست‌ها به صورت برنامه‌ریزی شده به کار رفته است و همچنین به عنوان شواهدی از فاصله درونی او با جنبشی که در آن نقش اصلی را ایفا کرده است، در نظر گرفته

می‌شود. در نهایت بر خلاف بسیاری از همکاران سوررئالیست خود که جهان رویاها را به عنوان یک واقعیت والاتر در نظر می‌گرفتند، پل الوار به خود بسنده می‌کند و از رویاها برای تفسیر تجربه خود استفاده می‌کند: در شعر او، جهان رویایی، جهان واقعی را قابل فهم‌تر می‌کند(Canfield Reisman, 2012: 157).

شعر «ماهی»[58] از پل الوار

(ترجمه از پژوهشگر)

ماهی‌ها، شناگرها، قایق‌ها؛
آب را دگرگون می‌سازند.
آب آرام است و حرکت نمی‌کند
مگر برای کسی که او را لمس می‌کند.
ماهی به پیش می‌رود
بهسان انگشتی در دستکش
شناگرها آرام می‌رقصند
و بادبان، نفس می‌کشد.
اما آب آرام، تکان می‌خورد
برای کسی که او را لمس می‌کند
برای ماهی، برای شناگر، برای قایق؛
که به تن کرده
و به همراه می‌برد.

تحلیل انیمیشن «ماهی»

انیمیشن ماهی، ساخته آرتور سوتو[59] فارغ‌التحصیل مدرسه امیل کول[60] است. چیزی که به راحتی در رزومه او نظرات را جلب می‌کند، تکنیک او در بحث موشن گرافیکس است. او حتی در زمینه تایپوگرافی نیز فعال بوده است و از این جهت حرکت المان‌های گرافیکی را برای خلق انیمیشن به خوبی می‌شناسد. بنابراین بی‌جهت نبوده است که او در وصف کلمات پل الوار به دنبال خلق المان‌هایی ساده برود. انیمیشن ماهی از این جهت قابل تقدیر است که سعی در وفاداری به سخنان الوار دارد، اما نگارهای مدرن از آن به ما ارائه می‌دهد. تکنیکی که در حال حاضر در بسیاری از تبلیغات و پیام‌های بازرگانی استفاده می‌شود، در اینجا دست به خلق اثر هنری می‌زند.

سخنان الوار می‌تواند به گونه‌ای عمیق‌تر از ظاهر کلماتش باشد، که البته از تکنیک خاص شاعری او سخن رفته است، اما همین تصاویر ساده، روح کلمات الوار را در خود نگاه داشته‌اند و همواره ما را با خود همراه می‌کشند. انیمیشن دقیقاً از روی کلمات خوانده می‌شود اما این خاصه شعر سورئال است که کلمات تا حک‌شدن بر روی کاغذ، مفهوم خود را دارند، اما به محض خوانده‌شدن، دریایی از روابط و معانی را برای مخاطب به وجود می‌آورند. اگر چه کلمه‌به‌کلمه با شعر همراه می‌شویم، اما تصویری که می‌بینیم ما را با خود در دنیایی به رنگ سادگی شعر غرق می‌کند.

برای فرار از تکرر تصاویر که در شعر تکرار شده است، تنش کوچکی در میانه‌ی فیلم رخ می‌دهد و به شکلی سؤال‌گونه همراه با نگرانی، می‌پرسد که آب آرام برای کسی که لمسش می‌کند تکان می‌خورد؟ و موسیقی در این لحظه نقش خود را بازی می‌کند و ما را در ورطه نگرانی هل می‌دهد و در نهایت در جستجوی آرامش، ما را با سر بر آوردن ماهی‌ها از آب رها می‌سازد.

ماهی، شناگر و قایق با گرافیکی بسیار ساده دستمایه بازی‌های متحرک‌سازی شده‌اند.

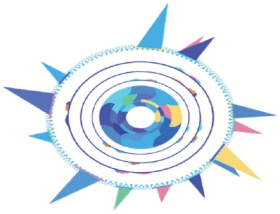
فریم پایانی انیمیشن که به خوبی پایان شعر را در خود به همراه دارد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با مفهوم‌شناسی شعر، سینما از منظر شاعرانه آن بررسی شد. به همین منظور با بررسی عمومی شعر از این دیدگاه که شعر چه چیزی می‌تواند باشد، تلاشی در بهتر شناختن و داشتن درک بهتری از عالم خیال و روابط حاکم در شعر انجام شد. پس از آن با بررسی عناصر سینمایی و روند اجرای اقتباس، جنبه‌های مختلف این فرآیند به بحث گذاشته شد. بدین‌ترتیب با شناخت کافی از چگونگی انجام فرآیند انتقال از یک امر ادبی به امر فیلمیک امکان تحلیل انیمیشن‌های کمپانی «تانت میو» میسر گشت. چیزی که در این تحقیق به ثمر نشست، تأکید موفقیت چند شکل‌گرایی در اجرای تکنیک‌های انیمیشنی برای اقتباس بود. چنانچه به وضوح در انیمیشن‌هایی چون پیامبر پیش از آن دیده شده بود، آثار اقتباسی کمپانی «تانت میو» نیز نشان دادند که با درک درست از متن و تصویر، می‌توان با کشف روابط متناظر و انتقال به گونه‌ای مشخص، ترجمه‌ی آثار ادبی چون شعر را در انیمیشن بازنمایی کرد. میزان وفاداری به اشعار در این آثار، به علت اینکه هدف شناخت اشعار و شاعران آن به نسل جدید فرانسوی‌ها بود تا حد بالایی قابل پیش‌بینی بود اما این میزان با توجه به توانایی و چیره‌دستی کارگردانان در تکنیک خود، با یکدیگر تفاوت‌هایی داشتند.

در خلال تحلیل چهار اثر منتخب که هر یک از فصلی در مورد یکی از چهار شاعر مورد بحث انتخاب شده بود، با ترجمه اشعار از زبان فرانسه و امکان بررسی شعر و تصویر در امتداد هم، از تأثیر کلمات شعر بر روی تصاویر سخن رفت.

با توجه به گسترش آموزش دانشگاهی رشته انیمیشن و همچنین علاقه طیف وسیعی از هنرآموزان جوان در هنرستان‌های کشور،



تصویر 14 . تک فریمی از انیمیشن ماهی(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

تصویر 15. تک فریمی از انیمیشن ماهی(تصویر کپشن‌شده از انیمیشن)

ایران همواره در سطح انیمیشن‌های کوتاه جشنواره‌ای به بالاترین مراتب دست پیدا کرده است. هر سال معمولا چند اثر بسیار برجسته تا معتبرترین جشنواره‌های دنیا جایزه‌هایی را از آن خود می‌کنند. نکته‌ی قابل توجه اما این است که به جز تعداد انگشت شماری، در اکثر این آثار تهیه کنندگی اثر با خود دانشجو بوده است که با توجه به مشقت‌ها و دشواری‌های کار ساخت انیمیشن، هزینه‌های سنگینی را بر دانشجو متحمل می‌سازد. از این‌رو بسیاری از فارغ‌التحصیلان رشته‌ی انیمیشن در ایران به علت چنین مشکلاتی، اقبالی برای ساخت آثار خود بعد از فارغ‌التحصیلی نداشته‌اند.

با توجه به موفقیت چشمگیر ساخت انیمیشن اقتباسی از روی اشعار در کشور فرانسه، جای تردید باقی نمی‌ماند که با مدیریت درست منابع و ابزار، کمپانی‌های بومی می‌توانند از این فرصت استفاده کنند و به راحتی با پذیرش طرح‌های دانشجویان برتر فارغ‌التحصیل در حوزه عملی انیمیشن، در راستای همراه‌سازی دانشگاه و صنعت قدم بردارند و نتیجه را در اختیار عموم مردمی که با شعر و شاعری عجین شده‌اند بگذارند. چرا که با وجود شاعران بسیار بلند مرتبه‌ای که در گوشه و کنار این مرز و بوم در ادوار مختلف زندگی کرده‌اند، بازشناسی آنها در رسانه‌ای چون انیمیشن، به نسل جدید فرصت بازشناسی شاعران این کهن‌سرای خیال و تصویر را می‌دهد. در آخر چیزی که بیشتر از همه این پژوهش را می‌تواند ثمربخش سازد، مهیاکردن مقدمات فکری برای اجرای چنین روندی در ایران است(تصویرهای 14 و 15).

پی‌نوشت

1. Harry Potter
2. Lord of The Rings
3. Jaqcues Prévert
4. Edgar Allan Poe
5. William Wordsworth
6. Robert Frost
7. Sigmund Freud
8. Interpretation of Dreams
9. Guillaume Apollinaire
10. Automne

11 . ترجمه از پژوهشگران

12. Surréalisme
13. André Breton
14. Roger Allers
15. Tomm Moore
16. Cartoon Saloon
17. Bill Plympton
18. Nina Paley
19. This Land Is Mine
20. Eddie White
21. The Cat Piano (2009)
22. Nick Cave
23. Shamus Culhane
24. Vincent Price
25. James Whale
26. Orson Wells
27. Le Procés de Kafka
28. La réalité n’existe pas
29. Tant Mieux Prod
30. Delphine Maury
31. En Sortant de l’École
32. France Télévision
33. Bayard Jeunesse Animation
34. RECA
35. Benjamin Renner
36. Ernest et Célestine
37. Xavier Kawa Topor
38. Abbaye de Fontevraud
39. Robert Desnos
40. Paul Éluard
41. Tant de Fôrets

42. Supinfocom
43. Burku Sankur
44. Geoffrey Godet
45. Nadja
46. Louis Aragon
47. Leiris
48. Masson
49. Georges Bataille
50. Limbour
51. J'ai Tant Rêvé de Toi
52. Emma Vakarelova
53. La Poudriére
54. Symbolist
55. Automne
56. Gobelins
57. Hugo de Foucompret
58. Poisson
59. Arthur Sotto
60. l'École Émile-Cohl

منابع فارسی

آندرو، دادلی(1976)، **تئوری‌های اساسی فیلم**. ترجمه مسعود مدنی(1397)، تهران: انتشارات تابان خرد.

پژمان، عباس(1390)، **کودکی ژاک پره‌ور**. تهران:انتشارات کتاب پارسه.

تعمیدی، زهرا(1389)، **سایه‌ی سرمست گزیده شعرهای روبر دسنوس**. تهران: انتشارات کتاب خورشید.

رئیس‌دانا، مریم(1387)، **زمان گمشده**. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

سابورو، فردریک (2006). **اقتباس در سینما**. ترجمه عظیم جابری (1395). تهران: انتشارات افراز

سالیزبوری،مارک(1995)، **برتون به روایت برتون**،ترجمه بیژن اشتری(1379)، تهران: انتشارات الست فردا.

سیدحسینی، رضا(1387)، **مکتب‌های ادبی**، ج 2. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

شاملو، احمد(1391)، **دفتر یکم: شعرها**. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(1387)، **ادوار شعر فارسی**، تهران: انتشارات سخن.

عسکری خانقاه، اصغر(1389)، **پاریس در شب گزیده شعرهای ژاک پرور**. تهران: انتشارات کتاب خورشید.

کریمی، سهراب(1396)، **عشق من با من سخن بگو**. تهران: انتشارات مانیا هنر.

هنرمندی، حسن(1350). **بنیاد شعر نو در فرانسه**. تهران: کتابفروشی زوار تهران شاه آباد.

هوکس، اد(2003). **بازیگری برای انیماتورها**. **ترجمه فرناز خوشبخت**، باقر بهرام و مریم تقی‌بیگی(1393). تهران: انتشارات سوره مهر

مقاله

براتی،مرتضی؛ امامی، نصرالله(1393). مفهوم‌شناسی شعر و مصداق‌های آن. مقاله 7، دوره 3، تابستان 1393، پژوهش‌نامه *نقد ادبی و بلاغت*، صفحه ۱۰۳-۱۲۲.

منابع لاتین

Canfield Reisman, Rosemary (2012). **Critical Survey of Poetry**, Salem Press, Massachusetts.

Collington, Mark (2016). **Animation In Context**, Blumsburry, London.

Guillaume Apollinaire (2017). **Alcools**, Le Livre de Poche, Paris.

Leuwers, Daniel (2017). **Poètes français des XIXe et XXe siècles**, Le Livre de Poche, Paris.

Thierry Magnier (2017). **En Sortant De l'École**, Tant Mieux Prod, Paris.

وبگاه‌ها

امینی نجفی، علی(2006)، سفر دادائیسم به دور دنیا.

http://www.bbc.com/persian/arts/story/2006/04/060315 waa_dada.shtml

روژه آلر(2015)، پویانماییِ اقتباسی«پیامبر»براساس کتاب جبران خلیل جبران.

https://fa.euronews.com/2015/06/17/animation-industry-and-festival-fans-flock-to-annecy Maury, Delphine (2014). En sortant de l'école.

https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/en-sortant-de-l-ecole/tabs/descriptionTantmieux-prod.net

Study of Adaptation from Surrealist Poetry into the Short Animations of "Tant Mieux Production" in France

Frazad Moafi Ghaffari[1], Hooman Hashemizadeh[2]

[1]MA, Art faculty, Soore University, Tehran
[2] Master's Degree,Animation, Soore University, Tehran
(Received15 May 2019, Accepted 10 Jun 2019)

The adaptation of literature in form of poetry to animation film is the main concern of this research. The purpose of this study is at first, to identify the concept of poetry and subsequently to examine the movement of surrealism poetry and its four outstanding poets, in the early 20th century in France to analyze how their words are translated into the image in the works of the Tant Mieux Prod company. France Télévisions and Tant Mieux Prod have invested in this project by focusing on the work of Jacques Prévert, Robert Desnos, Guillaume Apollinaire and Paul Éluard.

An ode to poetry, the aim of the series En Sortant de l'École is to celebrate the prose of French poets who made an impact during their lifetime. Launching the first season with a tribute to the free and pioneering spirit of Jacques Prévert, En Sortant de l'École associated thirteen of his poems with the talents of young filmmakers, fresh out of French animation schools that generated short films embodying Prévert's verses with their widely different approaches to the medium and with their own graphic creations.

Like other forms of literature, poetry may seek to tell a story, enact a drama, convey ideas, offer vivid, unique description or express our inward spiritual, emotional, or psychological states. Yet, poetry pays particularly close attention to words themselves: their sounds, textures, patterns, and meanings. As a result, it would be difficult to analyze a poem's words regardless of the poet's period and life. That is necessary for the director to have a good understanding of this matter to be able to direct a movie in a way that would be comprehensible for the audience too.

In this research, with a library-based study in the theory of adaptation and film-making, and also the translation of poems and interviews from French to Persian, it has been attempted to find the relationship between animation and poetry.

According to the original assumption, animation medium is preferred to represent poetry, which is due to the power of imagination in the creation of narratives which pursue a structure different than the usual use of language. The other major discussions, are the director's role and the process of adaptation in the cinema in order to make the readers able to understand this process better which will prepare a basis for the final section of this research.

To the purpose of analysis of the short animations of each collections, it would be quite inevitable to study and understand the period, life and background of the poet. Therefore, after reading the translation of the poem, one can adequately understand the atmosphere of the poem and its meaning.

Consequently, with these knowledges it would be less complicated to watch the final short animations and having an opinion about the successfulness of the works. The results would give us a clearer picture of how the adaptation process in animation from poetry could be done and what would be the real problems that should be taken into account.

Key words

Short Animation, Surrealism, Poem, Adaptation, Tant Mieux

Corresponding Author: fax:(98+21-)(66860523) Email: Moafi@soore.ac.ir