University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092

Russian Literature Masterpieces in the Mirror of Cinema

Bahram Zeinali [1]✉ 0000-0001-5780-1296 **Roohangiz Gholizadeh** [2] 0000-0002-6066-5528

1. Department of Russian, Faculty of Foreign Languages & Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: bzeinali@ut.ac.ir
2. Department of Russian Language and Literature, Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: r_gholizadeh@sbu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 28 April 2023

Received in revised form: 31 May 2023

Accepted: 19 June 2023

Published online: Summer 2024

Keywords:

Cinema, Masterpieces, Mutual Influence, Russian literature, Screenplay.

ABSTRACT

Initially emerging as an industry, cinema rapidly approached literature by employing some of its features and succeeded in elevating itself to the level of art. The aim of this correlation and affiliation was to ensure that a cinematic work would only be successful if it left a lasting impact on the audience. Therefore, adaptation has become an important and established art in filmmaking. The history of cinema has witnessed numerous adaptations of a single work, and some works by certain authors have been considered more suitable for transformation into films. Russian literature is no exception to this rule. Due to its extensive literary richness and depth, it has always been a source of inspiration and adaptation for filmmakers. This article examines four literary works that have been adapted into films, considering them among the best of 19th- and 20th-century Russian literature. The main objective of this article is to determine the position of these works in the history of cinema and to understand the influence of the high quality and authenticity of these works, ultimately deciphering what translated them into the language of cinema.

Cite this article: Zeinali, Bahram & Gholizadeh, Roohangiz. "«Russian Literature Masterpieces in the Mirror of Cinema»" *Research in Contemporary World Literature*,2024, 29 (1), 219-240. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.375738.2522

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.375738.2522

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

پژوهش ادبیات معاصر جهان

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

شاهکارهای ادبیات روسیه در آینه سینما

بهرام زینالی ✉[۱] روح انگیز قلیزاده [۲]

۱. گروه آموزش زبان روسی، دانشکده زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: bzeinali@ut.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات روسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی،دانشگاه شهید بهشتی، تهران ، ایران. رایانامه: r_gholizadeh@sbu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۹

تاریخ انتشار: تابستان ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:

سینما، ادبیات، تأثیر متقابل، شاهکارها، فیلمنامه..

چکیده

سینما در آغاز به‌عنوان یک صنعت حیات یافت، توانست با بهره‌گیری از برخی ویژگی‌های ادبیات، به سرعت خود را به ادبیات نزدیک کند و موقعیت خود را به جایگاه هنری ارتقاء دهد. هدف از این همبستگی و پیوستگی، دستیابی به این مهم بود که یک اثر سینمایی در صورتی موفق خواهد بود که بتواند تأثیری جاودان بر مخاطب بگذارد. لذا اقتباس، هنر مهم و تثبیت شده‌ای در فیلمسازی است. تاریخ سینما شاهد اقتباس‌های متعدد از یک منبع بوده است و برخی آثار از نویسندگان مناسبت بیشتری برای تبدیل شدن به فیلم یافته‌اند. ادبیات روسیه نیز از این قاعده مستثنی نبوده است و به دلیل گستردگی و غنای ادبی آن به‌واسطه‌ی حضور آثار نویسندگان و ادیبان بزرگ در طول تاریخ ادبی خویش، همواره منبع الهام و اقتباس سینماگران بوده است.این مقاله به بررسی چهار اثر ادبی که در سینما مورد اقتباس واقع شده و از روی آن فیلم ساخته شده است، می‌پردازد که می‌توان آنها را یکی از بهترین‌های ادبیات روسی قرن ۱۹ و۲۰ نامید. هدف اصلی این مقاله تعیین جایگاه آثار فوق در تاریخ سینما و پی بردن به تاثیر کیفیت و اصالت بالای این آثار شده است و در نهایت اینکه چه چیزی آنها را به زبان سینما ترجمه کرده است.

استناد: زینالی، بهرام و قلیزاده، روح انگیز. "«شاهکارهای ادبیات روسیه در آینه سینما»". *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۴۰۳، ۲۹ *(۱)*، ۲۱۹-۲۴۰.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.375738.2522

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱- مقدمه

یکی از مهمترین مؤلفه‌های تأثیرگذار در رابطه با ادبیات و سینما، داستان[1] است. معین ذیل واژه‌ی داستان نوشته است: «سرگذشت، حکایت، افسانه، قصه. مشهور، زبانزد خاص و عام». میرصادقی معتقد است که «داستان، شالوده هر اثر روایتی و نمایشی خلاقه است و از این نظر به معنای عام آن تقریباً مترادف ادبیات است؛ در واقع اگر مقوله شعر را از ادبیات جدا کنیم، داستان اصطلاح دیگری است برای ادبیات» (میرصادقی ۱۹۹۶، ۹).

شمیسا[2] می‌نویسد: «داستان، روایت مرتب و منظّم حوادث است؛ بیان تسلسل و توالی حوادث و اتفاقاتی است که در داستان رخ می‌دهد. بعد از فلان حادثه، دیگر چه اتفاقی افتاده است؟ بعد چه شد؟» (شمیسا ۹). ای. ام. فورستر[3]، رمان‌نویس و ادیب انگلیسی(۱۸۷۹–۱۹۷۰) داستان را به‌عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی، ترتیب یافته باشد، تعریف کرده است. ارسطو در هنر *شاعری* یا *بوطیقا*، داستان را ترکیب وقایع می‌داند و معتقد است که داستان باید آغاز، میانه و پایان داشته باشد (شمیسا ۹). وی همچنین معتقد است که طرح داستان، از مهمترین مسائلی است که باید مورد توجه واقع شود و در حقیقت روح تراژدی است و شخص بازی در مقام دوم قرار دارد. از نظر او شخص بازی، فرع و داستان، اصل است و مقصود و نتیجه تراژدی همان حوادث داستان است (اگری ۹).

نیازهای اجتماعی انسان و دنیای پیچیده فردی و ذهنی او برای دستیابی به نوعی همبستگی و همگرایی اجتماعی، او را به‌سوی داستان‌سرایی و قصه‌گویی سوق داد. از این‌روی «انسان ادبیات داستانی را آفرید تا با این ابزار پیچیدگی‌های شبکه روابط انسانی، درون و برون خود، تجربه‌ها و احساسات و عواطف، رابطه انسان با هستی و به‌ویژه وضعیت انسان در هستی را بیان کند و بشناساند» (محمدی ۱۷۷–۱۹۷).

قوام ادبیات داستانی و رمان، به خلق تصاویری است که نویسنده از دنیای واقعی بازآفرینی می‌کند. توجه به این نکته از دیرباز مدنظر نویسندگان بزرگ بوده است. هنری جیمز[4]، رمان را هنر تصویری می‌خواند و می‌گوید: «رمان‌نویس باید نیاز دائمی انسان را به تصویر بشناسد. میان تمامی انواع تصویرسازی، رمان، کاملترین و انعطاف‌پذیرترین شکل‌هاست.(احمدی۱۳۸۴، ۱۰).

از این‌روی، در پیوند سینما و ادبیات می‌توان گفت که غالب آثار سینمایی را داستان‌ها و رمان‌هایی تشکیل می‌دهد که قبلاً درحوزه‌ی ادبیات مجال بروز و ظهور یافته‌اند و یا این که بن‌مایه‌ی آنها برگرفته

---

[1] Story
[2] Shamisa
[3] A.M. Forster
[4] Henry James

از آثار ادبی است. به عبارتی «سینما رسانه‌ای است بصری که خط سیر داستانی خاصی را نمایشی می‌کند» (فیلد ۱۰). مولّد این خط سیر داستانی، ادبیات و رمان است. به این سبب است که اقتباس، یکی از نقاط مهم پیوند ادبیات و سینما است و نشان‌دهنده‌ی وفاداری سینما به روایت‌های ادبی است.

توجه به برخی آثار ادبی کلاسیک نشان می‌دهد که چیزی شبیه به تفکر سینمایی به معنای امروزی در پس‌زمینه‌ی ذهن نویسندگان آن آثار وجود داشته است و مبین این است که «اگر چه ادبیات، هنری کلامی است و سینما بر پایه‌ی زبان تصویر شکل گرفته است، دقت در برخی روایت‌های ادبی، نگاه سینمایی نویسندگان پیشین را می‌نمایاند؛ گویی آنان در ناخودآگاه خود از ماهیت و ظرفیت‌های تصویری روایت آگاه بودند» (اصغرزاده و دیگران ۶۵–۹۵).

ادبیات کلاسیک روسی نیز به‌واسطه‌ی آثار بزرگ نویسندگان و شاعران قرن‌های ۱۹ و ۲۰ همواره تاثیرگذار بوده است و از این قاعده مستثنی نبوده است. سیر تکاملی ادبیات روسیه، با فراز و نشیب‌های تاریخی این کشور پیش رفته و سبب خلق شاهکارهایی در این سرزمین شده که مخاطبین پرطرفداری در سرتاسر جهان، به این ادبیات و آثار وفادارند.

آثار ادبی کلاسیک روسیه از تنوع در فرم و شیوه‌ی ادبی و سبک نگارش برخوردار است، چنان‌که نمی‌توان این آثار را در یک واحد مشترک گنجاند. همین امر باعث معرفی دوره‌ی رشد و شکوفایی هنر و ادبیات روسیه در مرز قرن نوزدهم و بیستم در جهان شده و ایده‌های نو در زمینه‌های ادبیات، موسیقی، تئاتر، نقاشی و فلسفه، تا سال‌ها برای در صدر ماندن ادبیات این قرن، کافی است.

از مشاهیر ادبیات روسیه می‌توان به نام این افراد اشاره کرد:

آنتون پاولوویچ چخوف[۱]، ماکسیم گورکی[۲]، ولادیمیر مایاکوفسکی[۳]، فئودور داستایوفسکی[۴]، ایوان گنچاروف[۵]، لئو تولستوی[۶]، میخائیل بولگاکف[۷]، نیکلای گوگول[۸]، ایوان تورگنیف[۹]، بوریس آکونین[۱۰] و دیگران.

همان‌گونه که ذکر آن رفت، این منبع غنی ادبی برای هنر جدید سینما که بعد از پیدایش آن در اروپا به سرعت در سرزمین پهناور روسیه گسترش پیدا کرد، همچون گنجی بزرگ خودنمایی می‌کرد.

[1] Anton Chekhov
[2] Maxim Gorky
[3] Vladimir Mayakovsky
[4] Fyodor Dostoevsky
[5] Ivan Goncharov
[6] Leo Tolstoy
[7] Mikhail Bulgakov
[8] Nikolai Gogol
[9] Ivan Turgenev
[10] Boris Akunin

۲- بحث و بررسی

تاریخچه سینما در روسیه نشان می‌دهد که اولین سکانس فیلم در امپراتوری روسیه در تاریخ ۱۶ می سال ۱۸۹۶ و در باغ آکواریوم[1] شهر سنت پترزبورگ ساخته شد و در پانزدهم اکتبر سال ۱۹۰۸، اولین فیلم هشت دقیقه‌ای ساخت روسیه به نام *استپان رازین*[2] به نمایش درآمد.

الکساندر خانژونکف[3]، از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۲۰ به‌عنوان یکی از پیشگامان صنعت سینمای روسیه فعالیت داشت. وی در سال ۱۹۱۱، اولین فیلم خود با نام *دفاع از سواتسپل* را با همکاری گنچارُف[4] روی پرده برد. از آغاز دهه ۱۹۱۰، شرکت خانژونکف پیشرو در تولید فیلم‌های روسی شد. از فوریه ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲، ماهنامه روسی «سینما» در شهر سنت پترزبورگ منتشر شد. در دهه ۱۹۲۰ و در دوران سینمای صامت، سینمای جوان شوروی متولد شد. ژیگا وِرتف[5] و سرگئی اِیزِنشتین[6] آثار بسیار ارزشمند این سینما را خلق کردند که نه‌تنها در اتحاد جماهیرشوروی بلکه در سراسر جهان تأثیر چشمگیری بر توسعه‌ی این صنعت گذاشت. نخستین فیلم صامت تخیلی اتحاد جماهیر شوروی *آلیتا* در سال ۱۹۲۴ ساخته شد. اولین فیلم مصوت اتحاد جماهیر شوروی به نام *سفر به زندگی*، که از ابتدا به‌عنوان یک فیلم گویا فیلمبرداری شده بود، در سال ۱۹۳۱ اکران شد.

اولین فیلم رنگی سینمای اتحاد جماهیر شوروی فیلم *گرونیا کارناگُوا* بود که در سال ۱۹۳۶ اکران شد. دهه ۴۰، سخت‌ترین سال‌ها در تاریخ کشور و سینمای شوروی بود. جنگ، مانع فیلمسازی نشد، هرچند دلیلی شد برای آغاز دوره‌ی به اصطلاح ملاکارتینه (قاب کوچک) و ژانر و موضوع فیلم‌ها را تغییر داد.

در نیمه‌ی دوم دهه ۵۰ با آغاز اصلاحات خروشچف[7]، شاید بتوان گفت سینمای شوروی تولدی دوباره یافت. فیلم *دُرناها پرواز می‌کنند*، ساخته میخائیل کالاتازوف[8] برای آخرین بار در تاریخ سینمای روسیه نخل طلای فیلم کن را برای روسیه به ارمغان آورد و همچنین فیلم‌های اقتباسی ادبیات

[1] Aquarium
[2] Stepan Razin
[3] Alexander Khanjonkev
[4] Goncharov
[5] Dziga Vertov
[6] Sergei Mikhailovich Eisenstein
[7] Nikita Khrushchev
[8] Mikhail Kalatozov

کلاسیک، از جمله *جنگ و صلح* به کارگردانی سرگئی باندارچوک[1] که جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی زبان را در سال ۱۹۶۹ از آن خود کرد.

اولین شاهکارهای سال‌های ۶۰ سینمای شوروی، فیلم‌های *کودکی ایوان* و *آندری روبلیوف* توسط آندری تارکوفسکی[2] خلق شدند. دوران اصلاحات خروشچف هم برای کشور و هم برای سینمای روسیه در سال ۱۹۶۸ همزمان با ورود سربازان شوروی به چکسلواکی به پایان رسید. با وجود اینکه بسیاری از فیلم‌های دهه ۱۹۷۰ اکران نشدند و برخی دیگر هم با تعداد نسخه‌ی اندک اکران شدند، اما باز هم شاهکارهایی به کارگردانی گلب پانفیلف[3]، واسیلی شوکشین[4]، نیکیتا میخالکوف[5] و رلان بیکف[6] روی پرده آمدند. در سال ۱۹۷۵ فیلم *درسو اوزالا* پروژه مشترک روسیه–ژاپن به کارگردانی آکیرا کوروساوا[7]، علاوه بر دریافت اسکار، جوایز شش جشنواره دیگر را نیز در سراسر جهان از آن خود کرد. در سال۱۹۷۹، *مسکو اشک‌ها را باور ندارد* به کارگردانی ولادیمیر منشوف[8] برنده جایزه اسکار، در بخش بهترین فیلم خارجی‌زبان شد.

سیاست‌های نرم فرهنگی دوران اُتتیپل[9] و وضعیت هنر و جامعه در عصر پرسترویکا[10]، فیلم‌های دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ را به پدیده‌ای ویژه تبدیل کرد که بازتاب روشنی از روابط اجتماعی آن عصر است. آزادیِ ناگهان جاری شده در بستر هنر اتحاد شوروی – که در آستانه فروپاشی بود – سینمای دهه ۱۹۹۰ را نیز تحت تأثیر قرار داد و بسیاری از نابسامانی‌های اجتماعی، عریان‌تر از همیشه به نمایش گذاشته شدند (محمدی و سلگی ۱۷۷– ۱۹۷).

پایان قرن بیستم را دوره‌ی گذار در ادبیات می‌دانند. اما تعاریف ارائه شده برای آغاز و پایان این قرن بسیار متفاوتند. طبق تعریف ارائه شده در «تئوری ادبیات» که در انستیتوی ادبیات جهانی گورکی تدوین شده (جلد۴،مسکو،۲۰۰۱)، نیمه دوم ۱۹۸۰ و دهه ۱۹۹۰ دوره‌ای را تشکیل می‌دهند که ویژگی اصلی آن «توسعه چند جانبه و کثرت گرایانه هنر روسیه» است. تغییر کارکرد ادبیات را می‌توان یکی از مبانی این نظریه دانست. پیش‌تر ادبیات نقش آموزشی و پرورشی داشت. اما اکنون به راوی حقایق مستند تبدیل شده بود و نقش سرگرم کردن خواننده را بر عهده گرفته بود. در دوران شوروی آثار

[1] Sergei Bondarchuk
[2] Andrei Tarkovsky
[3] Gleb Panfilov
[4] Vasily Shukshin
[5] Nikita Sergeyevich Mikhalkov
[6] Rolan Antonovich Bykov
[7] Akira Kurosawa
[8] Vladimir Menshov
[9] Ottepel
[10] Perestroika

نویسنده باید واکنشی می‌بود به حقایق زندگی اجتماعی شوروی و دستاوردهای بی‌چون و چرای آن. اما از نیمه دوم دهه ۱۹۸۰ ادبیات و آثار ادبی راوی نوعی از زندگی شدند که برای خواننده جذابیت داشت (محمدی و محمودی ۵۳۳–۵۵۰).

در نهایت، به‌طور معمول سینمای هر کشوری آثار ملی خود را اکران می‌کند که برای تماشاگر مفهوم و قابل درک باشد. فرهنگ روسیه با ادبیاتش مشهور است. هنگامی‌که صنعت فیلمبرداری در روسیه به وجود آمد، اولین فیلم‌ها، اقتباسی از آثار کلاسیک روسی بودند.

سینمای روسیه قبل از انقلاب اکتبر، بیشتر وجه مستندگونه داشت تا داستان‌گویی و بعد از انقلاب نیز، در جهت ایدئولوژی حاکم عمل می‌نمود. عمده شهرت هنر هفتم در روسیه، در سینمای صامت شکل گرفت. در زمینه تکنیکی به‌خصوص مونتاژ، تاثیر زیادی بر سینمای جهان گذاشت، اما با این وجود نتوانست به اندازه کافی در بیان پدیده‌های فرهنگی اجتماع خود موفق باشد، مانند فیلم‌های کارگری، که نتوانست مخاطب داشته باشد. سه دهه پس از مرگ استالین[1]، از سال‌های طلایی سینمای روسیه بود، زیرا تنوع موضوعی و ورود مفاهیم احساسی از مشخصه‌های آن بود. بعد از فروپاشی شوروی و اوضاع نابسامان اقتصادی، همه‌ی هنرها دچار افول شد که این تاثیر بر روی سینما کمتر بود. باین‌حال از اوایل قرن اخیر، فضای بیان فرهنگی وسیع گردید و به‌تدریج تا به امروز فیلم‌های مشهوری در بیان وضعیت فرهنگی جامعه مانند اختلاف طبقاتی، قوانین نادرست، نابسامانی فرهنگی و اجتماعی، دخالت نابجای سیاست در فرهنگ و هنر را به تصویر کشیده است.

اما جنگ با تمام تیرگی‌هایش در کنار خود پدیدآورنده ادبیات و هنرهای دیگری هم است. سینما، این هنر نسبتا نوپا نیز نقش به‌سزایی در به تصویر کشیدن جنبه‌های مختلف جنگ روسی با ساختن فیلم *رزمنا و پوتمکین* داشته است. سرگئی آیزنشتاین در سال۱۹۲۰ با رأی منتقدان، عنوان سازنده بزرگترین فیلم جنگ را به خود اختصاص داد. و فیلم *مادر و سولدپادوکین*، ساخته‌ی ۱۹۲۶ که برگرفته از رمان *مادر گورکی* است، بعد از گذشت یک سده هنوز در ردیف فیلم‌های برتر جنگ و انقلاب است (شاهوردیانی و دادور ۴۹۴–۵۱۳).

در طول تاریخ بشریت، هر چقدر هم که جلو برویم، دو نشانه‌ی فرهنگی مستقل و مساوی پیدا می کنیم: کلمات و اشکال . هر کدام از آنها داستان خاص خود را دارند. با این حال، توسعه فرهنگ ظاهراً مستلزم حضور هر دو نوع سیستم نشانه است. نشانه ها به دو گروه متعارف و مجازی تقسیم می شوند.

[1] Joseph Stalin

موارد مشروط شامل مواردی است که در آنها ارتباط بین بیان و محتوا انگیزه درونی ندارد. علامت نمادین دلالت بر این دارد که معنا دارای یک بیان واحد و ذاتی است(لوتمان ۳).

رایج‌ترین مورد علامت نمادین «نقاشی» است. نشانه‌های نمادین قابل درک‌تر هستند. بنابراین، پیامی که توسط علائم معمولی ثبت می‌شود، به نظرمی‌رسد که رمزگذاری شده است و برای درک آن به دانش خاصی نیاز است، درحالی‌که پیام‌های نمادین «طبیعی» و «قابل درک» به نظر می‌رسند. تصادفی نیست که هنگام برقراری ارتباط با افرادی که به زبانی صحبت می کنند که ما نمی‌فهمیم، به علائم نمادین – تصاویر متوسل می‌شویم. از آنجایی که نشانه‌ها همیشه جایگزین چیزی هستند، هر یک از آنها دلالت بر یک رابطه ثابت با چیزی دارند که جایگزین آن می شوند. به این رابطه معناشناسی، نشانه می‌گویند. رابطه‌ی معنایی محتوای نشانه را تعیین می کند (۳).

اما از آنجایی که هر نشانه نمود مادی اجباری دارد، پس رابطه دوگانه بیان نشانه و محتوای درون آن، به یکی از شاخص های اصلی برای ارزیابی نشانه‌های فردی و سیستم‌های نشانه‌ای به‌عنوان یک موضوع کلی تبدیل می‌شود. اما از آنجایی‌که زبان فقط مجموعه‌ای از نشانه‌های فردی نیست: پس هم محتوا و هم بیان هر زبان، یک سیستم سازمان یافته از روابط ساختاری است. با این حال، زبان علاوه بر نظم های معنایی، بر نظم‌های نحوی دیگری نیز دلالت دارد.

چنین‌مفهوم نسبتاً گسترده ای از زبان، کل طیف سیستم‌های ارتباطی موجود در جامعه انسانی را پوشش می‌دهد. در جواب این سؤال که آیا سینما زبان خاص خود را دارد یا خیر، در ابتدا باید توجه کرد که: «آیا سینما یک سیستم ارتباطی است؟» به نظر می‌رسد کسی در این مورد شک ندارد.

به‌طورکلی، هر متنی حاوی «زبان» و «محتوی» می باشد – و جهت گیری کارگردان که در آن بر یک گرایش خاص و آگاهانه تاکید میکند و آن را برجسته می‌سازد و نگرش دوم را پنهان می کند، در پس زمینه این متن دیده می‌شود.

بر این اساس دو نوع روایت پدید می آید. سیستم افکار ما، تصورات طبیعی ما که ازنظر ما ذاتی و در خود طبیعت انسان هستند، بر اساس فرهنگ کلامی شکل گرفته‌اند، فرهنگی که در آن گفتار انسان نقش یک سیستم ارتباطی اساسی را ایفا می‌کند. ورود تهاجمی علم نشانه شناسی به تمام حیطه‌ها سبب تغییر شکل آنها در تصاویر و مشابهت‌هایشان می‌شود .

این علم کلامی است و با هدف ارتباط با فرد دیگرشکل گرفته است. سیستم‌های غیرکلامی یا سیستم‌هایی که هدفشان برقراری ارتباط با خود است تا حدی توسط نوع غالب ارتباط سرکوب می‌شوند. بنابراین، حتی هنگام مدل‌سازی یک «داستان با استفاده از تصاویر»، طرح روایت کلامی را به آن

منتقل می‌کنیم. علاوه بر این، ما تمایل داریم فراموش کنیم که روایت معمول با کمک زبان و کلمات تنها یکی از دو نوع داستان ممکن است.

اولی یک داستان شفاهی را بازتولید می کند: مبتنی بر افزودن به یک واحد متن بر یک واحد دیگر، سپس واحد بعدی و در نتیجه به دست آوردن یک روایت زنجیروار و متصل. اتصال زنجیره ای از فریم‌های مختلف با دنباله‌ای معنادار «داستان» می‌سازد.

نوع دیگر قصه گویی، دگرگونی همان قاب است. اما در این صورت، یکی شدن بسیاری از نشانه‌ها در زنجیره اتفاق نمی‌افتد، بلکه دگرگونی همان نشانه‌ها اتفاق می‌افتد (لوتمان ۳۷).

کارگردان، بازیگران سینما، فیلمنامه‌نویسان، همه می‌خواهند با کارشان چیزی به ما بگویند. فیلم آنها مانند یک نامه است، پیامی برای بینندگان. اما برای درک این پیام، باید زبان آن را بدانید. تنها با درک زبان سینما متقاعد می‌شویم که این یک تصویر بدون فکر از زندگی نیست، بلکه یک تصویر واقعی و حقیقی است.

۲-۱- *جنگ و صلح*

۲-۱-۱- تحلیل محتوی اثر

اثر *جنگ و صلح* در طول پنج سال، از ۱۸۶۳ تا ۱۸۶۹ نوشته شد. رمان *جنگ و صلح*، شناخت و تأمل در مورد ماهیت مردم روسیه را تعریف می‌کند.

رمان *جنگ و صلح* در سطوح مختلف تقابل ساخته شده است: شخصیت، طرح، ایدئولوژیک، حتی مفهوم اثر. بنابراین، مفهوم «جنگ» به‌عنوان متضاد مفهوم «صلح» عمل می‌کند، همانطور که از خود نام مشخص است. اول از همه، کلمه «جنگ» را می‌توان نه تنها به‌عنوان عملیات نظامی و مرگ، بلکه به‌عنوان چیزی مصنوعی، غیر طبیعی و بی‌جان درک کرد.

به نوبه‌ی خود، مفهوم «صلح» نه تنها به معنای زمان صلح، بلکه چیزی واقعی، طبیعی و زنده است. تقابل نیروهای حیاتی آفرینش و نیروهای کشنده ویرانگر که به‌طور مساوی در حرکت جهان مشارکت دارند، جوهره‌ی اصلی و ایده‌ی هنری اثر را آشکار می‌کند.

اگرچه «جنگ» و «صلح» متضاد یکدیگر هستند، اما در کنار هم نوعی حالت مرزی برای شخصیت‌ها ایجاد می‌کنند که در آن دانش درباره جهان و درباره خود انسان آشکار می‌شود.

کل سینمای شوروی در دهه دوم ۱۹۶۰، با علاقه به آثار کلاسیک ادبی، به‌ویژه به آثار لئو تولستوی و فئودور داستایفسکی مطرح شده است. علاوه بر این، برای سینمای میهنی در نیمه دوم ۱۹۶۰، توجه به ایده سرزمین مادری معمول و مرسوم بوده است.

توجه فیلمسازان به حماسه بزرگ *جنگ و صلح* و اصول اقتباس شده از آن که توسط سرگئی فدوروویچ بوندارچوک[1] و نویسندگان همکارش اتخاذ شده بودند، توانایی و شجاعت خلاقانه بسیار آنها را اعلام می‌داشت. نمایش هزار و چهارصد صفحه از رمان، پر از اتفاقات باشکوه که سرنوشت صدها شخصیت را به نمایش می‌گذارد، کار بزرگی است. سینمای ملی هرگز چنین تولید پیچیده و گسترده‌ای را ندیده بود.

به اعتقاد بوندارچوک، موضوع اصلی رمان میهن پرستی است. او در این اثر پیروزی اخلاقی و معنوی مردم روسیه بر لشگر ناپلئون را به تصویر می‌کشد. نکته اصلی در رمان *جنگ و صلح* شخصیت‌های انسانی متفاوت است، که خصایص ملی مردمان روسیه و یا به عبارتی گرمای درونی حس میهن‌پرستی آنها نمایش داده شده است. همه‌ی آنها، شروع شده از شخصیت کاپیتان ناشناخته توشین[2] و قهرمانان نامحسوس، که به‌واسطه قدرت و سرنوشت اجتماعی آنها بزرگترین تغییرات تاریخ رقم می‌خورند و به چهره‌های اصلی داستان – آندری بولکونسکی[3]، پیر[4]، ناتاشا[5]– ختم می‌شود. همه‌ی این قهرمانان به لحاظ خصوصیات درونی، نماینده شخصیت ملی روسیه می‌باشند (موسکی ۲۸۹).

فیلمنامه‌ی *جنگ و صلح* تحت نظارت بوندارچوکو و نویسنده همکارش واسیلی ایوانوویچ سولوویف[6] به سرعت پیش رفت. البته ضررهایی هم داشت. شرایط ایجاب می‌کرد که خط داستانی نیکولای روستوف[7] از فیلمنامه حذف گردد. اپیزودهای پرنسس ماریا[8] به میزان قابل توجهی کاهش یافت. استدلال تاریخی و فلسفی تولستوی در فیلم گنجانده نشده است. اما این همه ماجرا نیست. بوندارچوک به نوشتن طرح‌هایی از مهمترین قسمت‌های فیلم آینده اقدام می‌کند و صحنه‌های متصور را با رنگ‌ها در می‌آمیزد (موسکی ۲۸۹).

در فیلم، یکی از رنگ‌های اصلی، سبز است. رنگ سبز، رنگ زندگی و آغاز تجدید حیات است. رنگ زندگی در سراسر اثر از تمامی رنگهای اصلی پیشی می‌گیرد. رنگ سبزی که تماشاگر از ابتدای تماشای قسمت اول اثر می‌بیند، در اینجا معنای زندگی را در تمام جلوه‌هایش دارد. در صحنه ملاقات

[1] Sergey Fedorovich Bondarchuk
[2] Tooshin
[3] Andrey Balkonskiy
[4] Piyer
[5] Natasha
[6] Vasiliy Ivanovich Solovyef
[7] Nikolay Rastof
[8] Prinsesa Mariya

بولکونسکی[1] با بلوط سبز رنگ معنای تجدید حیات را به خود می‌گیرد، حتی می‌توان گفت که نوعی تولد دوباره است.

رنگ سفید تداعی کننده‌ی منشأ الهی است. در هر قسمتی ابرهای سفید ترسیم می‌شوند. ابرهای موجود در صحنه مرگ بولکونسکی به ویژه قابل توجه است. ناتاشا با لباس سفید می‌آید، مانند فرشته‌ای که از بهشت فرود آمد تا او را از تعصبات خود نجات دهد و به او فرصتی برای یافتن آرامش بدهد. علاوه بر این، در همان صحنه، بولکونسکی خود را در یک اتاق سفید، هم در رویا و هم در واقعیت (بخش بیمارستان) می‌یابد. بعدها خود به مثال شبحی سفید در می‌آید که دروازه‌های ملکوت خدا را می‌گشاید (اوسیپوا ۳).

در لحظات احساسی و داستانی فیلم، از کلوزآپ استفاده می‌شود، یعنی کلوزآپ سربازان عادی به‌صورت عکس نمایش داده می‌شود. بدین ترتیب تصویر گروهی از جنگ ترسیم می‌شود. دوربین ذهنی نیز استفاده می‌شود. تصویر رویت شده در فیلم مختص به شخصیت‌ها نیست، بلکه می‌تواند از دریچه نگاه یک شی، به‌عنوان مثال یک گلوله توپ جنگی نیز به تصویر کشیده شود. دوربین ذهنی به ما این امکان را می‌دهد که خود را به جای شخصیت‌ها تصور کنیم و احساساتی را که آنها تجربه می‌کنند، حس کنیم. همچنین دوربین می‌تواند قهرمان را تعالی بخشد. برای مثال، کاپیتان توشین در حین نبرد از زاویه پایین، فیلمبرداری می‌شود که این عمل هیکل او را تنومندتر نشان می‌دهد و ویژگی‌های یک قهرمان را به او می‌بخشد (اوسیپووا ۴).

بوندارچوک در پاسخ به این سوال که آیا اصول ویژه‌ای برای انتخاب گروه فیلمبرداری فیلم *جنگ و صلح* وجود داشت یا خیر، خاطر نشان کرد: «ما شخصیت ها را بر اساس اصل "خودداری و فروتنی" انتخاب کردیم. افراد بی‌تفاوت و یا افرادی که پیشاپیش به موفقیت خود مطمئن بودند، انتخاب ما نبودند. نمی‌توان با قلبی بی‌روح و خونسرد سراغ آثار تولستوی رفت» (موسکی ۲۹۰).

شکل‌گیری روابط درون گروهی آسان نبود. گاهی اوقات دقت بوندارچوک غیرقابل تحمل می‌شد و بازیگران، صحنه را ترک می‌کردند. به تدریج گروهی از افراد منطقی شکل گرفت که تعصب ویژه‌ای به حرفه خود داشتند و سر صحنه فیلمبرداری نه از توان و قدرت خود و نه از سلامتی خود و نه حتی از زمان خود دریغ نکردند، فقط برای اینکه تصاویر روی اکران جان بگیرند وقهرمانان جاودانه تولستوی، حیات تصویری بدست آوردند.

[1] Bolkonskiy

بوندارچوک پلان پایانی فیلم یعنی *آتش پیروزی* را بسیار دوست داشت. در مرکز قاب یک آتش بزرگ وجود دارد که اطراف آن نیروهای روسی، پارتیزان‌ها و حتی سربازان فرانسوی‌ها هستند که از همه جا به سمت آتش جمع می‌شوند. در این پلان سه هزار سرباز وجود داشت: پانصد نفر با لباس‌های روسی و دو هزار و پانصد نفر فرانسوی، با لباس‌های خزدار و کهنه. بوندارچوک با این صحنه شگفت انگیز، نگرش خود را نسبت به جنگ نشان داد. چیزی که غیرانسانی بودن آن در کتاب لف تولستوی با قدرت و خشمی بسیار مورد بررسی قرار گرفته و نشان داده شده بود (موسکی ۲۹۳).

اتحاد و عشق به زندگی، در تمام جلوه‌های این فیلم مورد تاکید قرار می‌گیرد. اثر *جنگ و صلح* در تلاش است تا مردم را متحد کند، زیرا جهان یکپارچه است و باید متحد و بخشی از کل بود. در پایان فیلم، وحدت تمام جهان نشان داده می‌شود، یعنی افسران روسی با فرانسوی‌های اسیر شده با ترحم رفتار می‌کنند و به آنها شلیک نمی‌کنند، حتی تا حدی مراقب آنها نیز هستند. بنابراین، در فیلم می‌توان موضوع اصلی یعنی موضوع میهن‌پرستی را مشخص کرد و به همین دلیل است که نمای نزدیک از چهره سربازان گمنام در فیلم بسیار مهم است.

به لطف حس میهن‌پرستی و روحیه روسی بود که مردم، ارتش ناپلئون[1] را شکست دادند. در فیلم سرگئی بوندارچوک، بسیاری از استعاره‌های فیلم، تصویری از یک دولت را با مردم و ایده‌هایش خلق می‌کنند. علاوه بر این، فیلم نه تنها خواستار برابری و برادری، نه تنها برای مردم روسیه، بلکه برای کل جهان است.

۲-۲- *دن آرام*

۲-۲-۱- تحلیل محتوی اثر

برای مخاطب همچنان جای سوال باقی مانده است، اینکه چگونه اثر *دن آرام* با حقیقت روانشناختی شخصیت‌ها و تجسم هنری واضح خود –که در واقع یک اثر حماسی محسوب می‌شود و اثری که تاریخ مبارزه‌ی طبقاتی رخ داده در منطقه دن[2] را از طریق دل‌نگرانی‌های گریگوری ملخوف[3] قهرمان داستان نشان داده است و توسط دولت در دایره‌ی کتب درسی ادبیات گنجانده شده؛

به موفقیت دست یافته است.

موفقیتی باورنکردنی که نصیب این فیلم جاودانه شد، علاوه بر کارگردانی ماهرانه و کار فیلمبرداری عالی، مدیون گروه بازیگران حرفه‌ای می‌باشد. حتی تحلیل مختصری از این اثر نیز، حجم یک دایره‌المعارف مستقل را می‌طلبد.

---

[1] Napeleon
[2] Don
[3] Griigoriy Melekhof

گراسیموف[۱] با سخت‌ترین کار ترجمه مواجه بود. او می‌بایست حماسه چند جلدی شولوخوف[۲] را به فیلم تبدیل می‌کرد و سرنوشت ده‌ها و صدها نفر و اتفاقات چندین ساله زندگی را در چند ساعت فیلم منتقل می‌کرد. هدف از فیلمسازی چه چیزی می‌توانست باشد؟ گراسیموف تصمیم گرفت دقیقاً طبق رمان عمل کند و در ضمن، نه تنها داستان، شخصیت ها، دراماتیسم اثر حفظ شود بلکه شکل ادبی رمان را نیز منتقل کند (موسکی ۲۰۳).

نمونه‌های ضبط شده فیلم به شولوخوف نشان داده شد. به محض پخش اولین تصاویر فیلم، همه‌ی حاضران در اتاق تماشا، صدای میخائیل الکساندرویچ[۳] را شنیدند: «او. او زنده است».

به توصیه شولوخوف، منطقه کامنسک–شاختینسکی[۴] در شهر دونتسک [۵] شمالی به‌عنوان لوکیشن فیلمبرداری طبیعت بکر در اثر انتخاب شد. در آنجا، در شهر، تصمیم گرفته شد که مقر بررسی جزییات فیلمبرداری ایجاد شود و در چهارده کیلومتری آن – در مزرعه‌ی دیچنسک[۶] – مزرعه تاتارسکی[۷] ساخته شود. و به این ترتیب کار شروع شد: به ترتیب خانه‌های‌ای ملخوف‌ها[۸]، آستاخوف‌ها[۹]، کورشونوف‌ها[۱۰] و کوشف‌ها[۱۱] ساخته شدند، میدانی وسیع به وجود آمد و در آن کلیسای سفید زیبا، که در ظاهر شبیه یک کلیسای واقعی بود، اگرچه از تخته سه لا معمولی ساخته شده بود. در شهر کامنسک–شاختینسکی[۱۲]، در مسیر ایستگاه راه‌آهن، دکور ایستگاه نووچرکاسکی[۱۳] و ایستگاه‌های ناروا[۱۴] و رازگون[۱۵] شکل گرفت (موسکی ۲۰۴).

گراسیموف با وجود اینکه به ناچار مجبور بود از بسیاری از جزییات رمان امتناع کند، ولی حدالامکان سعی می‌کرد خط سیرگریگوری ملخوف را حفظ کند. شخصیت اصیل و پیچیده مردی که توسط تناقض‌های بسیار به چالش کشیده می‌شود و در میدان‌های خونین جنگ داخلی در جستجوی حقیقت

[1] Gerasimov
[2] Sholokhof
[3] Mikhayil Aleksandrovich
[4] Kamenskaya-Shakhtinskaya
[5] Donetsk
[6] Dincheskaya
[7] Tatarskoye
[8] Melekhovi
[9] Astakhovi
[10] Korshunovi
[11] Kooshevi
[12] Kamensk- Shakhtinskiy
[13] Novo Cherkask
[14] Narva
[15] Razgoon

خود می‌باشد، از اردوگاهی به اردوگاه دیگر می‌رود و در نهایت متوجه توهمات غم‌انگیز خود می‌شود – این دشوارترین شخصیتی می‌باشد که باید در صحنه به تصویر کشیده شود.

در تصویربرداری‌ها تلاش می‌کردند و راه‌هایی برای ایجاد یک عکس از نزدیک از بین انبوهی از تصاویر پیدا می‌کردند. کارگردان با خلق یک حماسه سینمایی به صحنه‌های جمعی توجه ویژه‌ای داشت. گاهی اوقات، جمعیت به‌عنوان پس زمینه عمل می‌کرد، بیشتر اوقات محیط اطراف قهرمانان را شکل می‌دادند. اما وظیفه‌ی اصلی افراد – یک پرتره جمعی است. همه اینها باید واقعی و به همراه جزییات روزمره می‌بودند. و در اینجا زن‌ها و مردان قزاق دیچنسک[1] بسیار تلاش کردند (موسکی ۲۰۶).

در پاییز ۱۹۵۷ اولین قسمت‌های فیلم *دن آرام*، یکی پس از دیگری روی صفحه‌های تلویزیون ظاهر شدند و شش ماه بعد آخرین قسمت آن نیز در سینماها به نمایش درآمد. این فیلم در سینماهای روسیه و خارج از کشور موفقیت بزرگی داشت. در جشنواره بین المللی فیلم در مکزیکوسیتی، این فیلم موفق به دریافت دیپلم «نمایش حماسی و هنری یک تراژدی عامیانه، گروه بازیگران هنرمند و شگفت انگیز و نورپردازی بسیار با کیفیت» شد.

۲-۳- *بانویی با سگ ملوس*

۲-۳-۱-تحلیل محتوی اثر

بانویی با سگ ملوس چخوف، تجربه هنرهای فیتز[2]یک اثر کلاسیک است. کارگردان مخالفت می‌کرد:

«این فیلم نشان‌دهنده‌ی انحراف از موضوع مدرن نیست. هر کارگردانی علاقه دارد یکی از گرانبهاترین خلاقیت‌های جاودانه نویسندگان روس را روی صفحه تلویزیون نمایش دهد. اما من شرایط خاصی هم دارم. چخوف غیرعادی را در عادی‌بودن می‌دید. این ویژگی هنری او برای من، آشنا و قابل درک است. به همین دلیل تصمیم گرفتم برای سالگرد چخوف اثر *بانویی با سگ ملوس* را که گورکی[3] آن را اوج رئالیسم چخوف می‌دانست، روی صحنه ببرم. علاوه بر این، در این داستان جذابیت‌ها و زیبایی‌های جاودانه روابط انسانی بیان می‌شوند. و من فکر می‌کنم که حتی در حال حاضر نیز آنها می‌توانند کاملا مدرن به نظر برسند. چخوف، متحد ما در مبارزه با بقایای ابتذال است... » (موسکی ۲۲۱)

[1] Dichensk
[2] Hayfitz
[3] Gorkiy

در یالتا[1]، هایفیتز به دنبال جزئیاتی بود که تصوری از فضای آن زمان ایجاد کند: «مراقب مناظر باش!» او در دفتر خاطرات خود یادداشت می‌کند. «طبیعت کثیف شده. به جای عطر گل، بوی عطرهای مصنوعی پیچیده است. کسالت. دریای خواب‌آلود. بطری‌های خالی. بیکاری عابران. عکاس تنبل. مسئول و همسرش که به‌نوبت خود را روی ترازو وزن می‌کنند. علاقه بیش از حد به جزییات ناسالم». این تصویر دنیایی است که در آن دو انسان خوب، اما بدبخت زندگی می‌کردند. و اینک آنها همدیگر را ملاقات کردند... (موسکی ۲۲۳).

دریا، ساحل خالی. اولین صحنه مهم و حساس فیلم در حال ضبط است – اولین حضور در صحنه. گرمای طبیعی با نور اپراتورها و سپرهای متعدد پوشیده شده با درخشش نقره‌ای تشدید می‌شود . باتالوف[2] و ساووینا[3]، ایده کارگردان را خیلی خوب درک کردند و فیلمبرداری اپیزودها بدون مشکلات پیش‌بینی نشده خاصی انجام شد.

تصویر با این عکس به پایان می‌رسد: گوروف[4] در حالت خمیده از هتل مسکو خارج می‌شود و برای آخرین بار به آنا سرگیونا[5] که به پنجره چسبیده، تعظیم می‌کند. هوا سرد است، برف می‌بارد. آنا سرگیونا طبقه‌ی بالا است، او طبقه پایین. نوری که از پنجره آنا سرگیونا می‌آید، آنقدر روشن است که تاریکی شب را روشنی میبخشد، گویی دستش را به سمت گوروف دراز می‌کند. گرما، لطافت، آتش امید و ایمان به آینده در این نور وجود دارد (موسکی ۲۲۴).

گریگوری کوزینتسف[6] در شورای هنری اعلام کرد که از روی صفحه نمایش تلویزیونی، چیزی از اثر *بانویی با سگ ملوس* درک نکرد. او گفت که دیالوگ‌های اضافی در فیلم، شخصاً او را آزار می‌دهند و این فیلم بیشتر شبیه یک درهم‌آمیختگی افکار از چخوف است تا داستان کوتاه *بانویی با سگ ملوس* اثری از آنتون پاولوویچ چخوف (موسکی ۲۲۴).

بسیاری در آن زمان حتی نمی‌توانستند تصور کنند که این اقتباس از فیلم کلاسیک به ظاهر بسیار روسی نه تنها در روسیه، بلکه در خارج از کشور نیز محبوبیت زیادی به دست خواهد آورد. فدریکو

[1] Yalta
[2] Batalof
[3] Savoina
[4] Goorov
[5] Anna Sergiyevna
[6] Grigoriy Kuznetsof

فلینی[1] با وجد بسیار می‌گفت که او چندین بار فیلم *بانویی با سگ ملوس* را تماشا کرده است. مارچلو ماسترویانی[2] گفته بود که برایش افتخار است که در چنین فیلمی بازی کند.

در جشنواره بین‌المللی کن، این فیلم برای حس انسان دوستی بالا و ویژگی‌های هنری عالی، جایزه دریافت کرد. موسسه فیلم بریتانیا *بانویی با سگ ملوس* را به‌عنوان یکی از بهترین فیلم‌های سال معرفی کرد.

۲-۴-*سرنوشت یک مرد*

۲-۴-۱-تحلیل محتوی اثر

اولین نمایش واقعی اثر *سرنوشت یک مرد* به کارگردانی سرگئی بوندارچوک و بر اساس داستان میخائیل شولوخوف بود.

در استودیوی موس فیلم[3] با توجه به اینکه داستان، زمینه ساخت یک فیلم بزرگ را فراهم نمی‌کرد، بلافاصله تصویر را در برنامه تولید قرار ندادند. به اعتقاد آنها اثر به صورت روایی و از زبان اول شخص و بدون وجود صحنه‌های دراماتیک نوشته شده است. استادان نمایش ادعا می‌کردند: «سه قسمت، شاید معقول باشد – اما یک فیلم بلند – هرگز» (موسکی ۲۱۷).

بوندارچوک بدون انتظار برای حل نهایی موضوع با صحنه‌سازی تصویر، مطالعه عمیق نثر شولوخوف را آغاز کرد. چند روز بعد، بوندارچوک فیلمنامه‌ی کارگردان را ارائه کرد و بدون کوچکترین ایرادی برای تولید پذیرفته شد.

شولوخوف ازهمان ابتدای امر به بوندارچوک –بازیگر نقش سوکولوف[4] – اعتماد نکرد. در یکی از جلسات، نویسنده مدت طولانی به دستان او نگاه کرد و در نهایت گفت: «دستان سوکولوف متفاوت است ...». سپس بوندارچوک را به وطن خود دعوت کرد: «حتما از وشنسکایا[5] دیدن کنید، بیشتر در آنجا بمانید، این کمک خواهد کرد» (موسکی ۲۱۸).

تذکرات شولوخوف، بوندارچوک را نگران کرد. او به منطقه‌ی وشنسکایا رفت و در آنجا با هموطنان نویسنده معاشرت می‌کرد. بعدها بوندارچوک می‌نویسد: «اندکی بعد، زمانی‌که با گروه فیلمبرداری در دهکده مستقر بودم، با لباس سوکولوف، در خانه شولوخوف را زدم. او بلافاصله مرا نشناخت. ولی وقتی‌که شناخت، لبخندی زد و دیگر در مورد دست‌هایم صحبتی نکرد». بعدها مردمان قزاق وشنسکایا

[1] Fredriko Filini
[2] Marchello Masteryani
[3] **Mosfilm**
[4] Sokolof
[5] Veshenskova

نیز مانندشولوخوف من را در بین خود پذیرفتند. آنها هر بار با دیدن بوندارچوک که به محل فیلمبرداری می‌رفت، می‌گفتند: «آندری[1] ما سر کار می‌رود». آنجا بین اطرافیان شولوخوف، بوندارچوک قهرمان خود یعنی آندری سوکولوف را بهتر درک کرد و به شناخت او رسید (موسکی ۲۱۸).

فیلمبرداری اثر *سرنوشت یک مرد* در سرزمین شولوخوف – در کنار روستای وشنسکایا[2] انجام می‌شد. کارگردان هدفی را تعیین کرد: حفظ اصالت شخصیت‌ها و توجیه وجود آنها در فیلم، و در نهایت به هدف خود رسید.

نافذترین صحنه درفیلم، نه وحشت اسارت است و نه خبر مرگ قهرمان – هرچند دراماتیک و پر از درد هستند، بلکه همان صحنه‌ای است که راننده میانسال آندری سوکولوف، به یتیم سیه چرده که وابستگی قلبی پیدا کرده است، می‌گوید «وانیوشکا[3]، من پدر تو هستم...»

هر صحبتی هم که مورخان در مورد شخصیت مبهم نیکیتا خروشوف[4] بگویند، اما بدون او در تاریخ جامعه شوروی دوره‌ای به نام «ذوب» به وجود نمی‌آمد و در هنر سینمایی روسیه فیلمی مانند *سرنوشت یک مرد* ساخته نمی‌شد. میخائیل شولوخوف داستان دراماتیک خود را نه در مورد یک قهرمان «معمولی» جنگ، بلکه در مورد کسی نوشت که در زمان‌های اخیر به‌عنوان «دشمن مردم» تلقی می‌شد، در مورد درام سربازی که اسیر شده بود و از تمام مراحل جهنمی رژیم فاشیست عبور کرد، اما شکسته نشد، جان سالم به‌در برد و کرامت انسانی را از دست نداد (سوکولووا ۸۰).

اقتباس فیلم، موفقیت خود را مدیون منبع اصلی یعنی داستان *سرنوشت یک مرد* به‌عنوان شاهکار واقعی ادبیات روسیه می‌داند. خلاف داستان‌های اولیه، در این اثر، شولوخوف نماد کلاسیک و غنای وجودی است که قدرت تأثیرگذاری هنری عظیمی را در خود پنهان می‌کند و بر ساختار عاطفی فرد تأثیر می‌گذارد. باید به این نکته بسیار مهم توجه کنیم که دیدگاه شولوخوف نسبت به کودک همیشه دقیق و تقریباً پدروارانه مشخص شده است.

شولوخوف داستان را با ملاقات قهرمانش با وانیوشکا که پدر و مادرش را از دست داده، به پایان می‌رساند. وقتی سوکولوف خود را پدرش می‌نامد، صحنه داخل ماشین تا حد زیادی تکان‌دهنده است. عمق احساس و تاثیر روانی، قدرت نقش آفرینی بوندارچوک در اجرای این نقش، جایگاه او را به‌عنوان یکی از برترین‌ها در هنر سینمای روسیه قرار می‌دهد.

[1] Andrey
[2] Vyoshenskaya
[3] Vanushka
[4] Nikita Khrushev

بوندارچوک فیلم را با سخنان شولوخوف که در آخرین سکانس حک شده به پایان می‌رساند: «... و من دوست دارم فکر کنم که این مرد کوچک روسی، مردی با اراده سرسخت، زنده می‌ماند و زیر سایه پدرش انسانی بزرگ خواهد شد که بعد از رسیدن به بلوغ، می‌تواند همه چیز را تحمل کند، بر همه چیز در مسیر خود غلبه کند، اگر وطن او را به این مسیر دعوت کند».

۳- نتیجه گیری

پژوهش حاضر به دو سوال پاسخ می‌دهد اولا ارتباط ادبیات و سینما چه حاصلی خواهد داشت؟ ثانیا علاقه‌ی سینما به ادبیات کلاسیک چه اهمیتی دارد؟

سینما این پتانسیل را دارد که یک اثر ادبی را در دسترس مخاطبان بیشتری قرار دهد. کارگردانان با فیلمبرداری از آثار نویسندگان خاص، نه تنها این نویسندگان را محبوب می‌کنند، بلکه آثار بدیع دیگری از ترکیب هنر و سینما خلق می‌کنند. مقایسه یک اثر ادبی و اقتباس سینمایی آن به ما کمک می‌کند تا خواننده و بیننده‌ی فعالی را تربیت کنیم.

تسلط زبان سینما، به‌عنوان یک ویژگی منحصر به فرد و نیز اقتباس سینما از سایر گونه‌های هنری، به لطف ماهیت ترکیبی آن، پیوسته در حال انجام است. توسعه سریع سینماتوگرافی مستلزم مطالعه مداوم راه‌های به روز رسانی، به‌ویژه، از طریق تبدیل ابزار بیانی هنرهای دیگر، به فضای تجسم سمعی و بصری است. بخش قابل توجهی از این دگرگونی، تفسیر مجموعه داستانی- فیگوراتیو[1] یک اثر ادبی با استفاده از فیلمبرداری است.

خلق یک فیلم داستانی بر اساس یک اثر ادبی اغلب فرآیند انتقال مقصود نویسنده است یعنی انتقال روح و کلام آن منبع اصلی است. با این حال، تجزیه و تحلیل بیشتر فیلم‌ها به ما اجازه می‌دهد تا در مورد روند ساخت مشترک صحبت کنیم. بررسی ویژگی‌های تفسیر یک متن ادبی به وسیله سینماتوگرافی[2]، علاوه بر آشکار ساختن قوانین تجسم هنری و اصالت تصویری زبان نویسنده که در تئوری و عمل شناخته شده است، شناسایی یک متن ادبی را ممکن می‌سازد.

خلق یک فیلم بر اساس اثری که از قبل موجود است، مستلزم اجرای رویکردی دقیق از نظر معیارهای زیبایی‌شناختی است که بازتاب‌دهنده جهان‌بینی مدرن فرد و جامعه است.

در عین حال، تعداد فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی مبتنی بر آثار ادبی، گواه نقش فزاینده تصاویر سمعی و بصری است. این امر وظیفه سینما را که همانا پیوند زدن انسان مدرن به میراث ادبی است، به فعلیت می‌رساند و به توسعه فرهنگ گذشته کمک می‌کند.

[1] Figurative
[2] Cinematography

تقریباً با ساخت هر اثر سینمایی جدید، می‌توان تغییراتی را نسبت به متن نویسنده مشاهده کرد. این فرآیند پیچیده ایجاد و تفسیر یک اثر تمام شده است. با این حال، هر تغییری منجر به کاهش نیروی تأثیرگذاری منبع اولیه نمی‌شود. تغییرات ایجاد شده توسط مترجم، اغلب اثر را برای مخاطب مدرن قابل درک‌تر می‌کند. تحلیل چنین مواردی، قاعدتاً این امکان را به وجود می‌آورد که از قوانین و مرزهای زیبایی‌شناختی که برای سینماتوگرافی ضروری است، صحبت کنیم و آن را از سایر هنرها متمایز کنیم.

تعامل فیلم و ادبیات، نوعی رمزگذاری پیام با ایجاد معادل‌هایی است برای هر یک از این مقوله‌ها. در عین حال نمی‌توان از مترادف این دو سیستم صحبت کرد چرا که نمی‌توانند پیام و تصویر را به یک شکل منتقل کنند. به نظر می‌رسد شناسایی روش‌های قرض گیری از یکدیگر بسیار دشوار است، زیرا انواع مختلف هنر به طور مداوم از تکنیک‌های داستان‌سرایی و نمایش استفاده می‌کنند و آنها در رابطه با یک دوره تاریخی خاص، اولویت‌های فرهنگی جامعه و قابلیت‌های فنی را اصلاح می‌کنند.

سینما و ادبیات، متعلق به هنر است و بنابراین ویژگی‌های بارز آن را بازآفرینی می‌کند. با اجرای یک فن زیباشناختی، متون و فیلم‌های ادبی از قوانین یکپارچگی اجزای یک اثر هنری و همچنین قوانین اصالت و تعمیم تبعیت می‌کنند.

این قوانین به شکلی بسیار متنوع بوده است و قبل از هر چیزی در شکل هنری آن یعنی در قالب تصویر–شخصیت، تصویر–بازنمایی شده و تصویر–کلام نویسنده، تحقق می‌یابد.

سینما به‌عنوان یک هنر مردمی و دموکراتیک، نیروی قدرتمندی در تأثیرگذاری ایدئولوژیک و زیبا شناختی بر شخص دارد. باید از این قدرت بیشترین بهره را برد. خاموش کردن علاقه تماشاگر به اقتباس‌های سینمایی منطقی نیست. مسئله متفاوت است: رسیدن به تعامل بین کتاب و فیلم.

تاثیراتی که تماشای فیلم باقی می‌گذارد، بیننده را تشویق می‌کند که مستقیماً به کتاب روی بیاورد. چرا که اقتباس‌های سینمایی، با همه شایستگی‌هایشان، به هیچ وجه محتوای آثار کلاسیک را تمام نکرده‌اند.

References

Ahmadi, Babak. *From Visual Signs to Text*. Tehran, Nashr-e Markaz, 2005.

Asgharzadeh, Mohammad, et al. "Tasvirsazie Sinamaei dar Tarikhe Beihaghi" {"Cinema Visual Representation in the History of Bihaghi"}. *Adab Pazhuhi Quarterly*, no. 22, (Winter 2012): 65-95.

Bushkanets, Liya. *History of Russian Artistic Culture: Methodological Materials and Guidelines for Students of the Faculty of Philology*. Part 2. Kazan: Kazan State University, Faculty of Philology, Russian Language Department, 2007. 33.

Egri, Lajos. *The Art of dramatic writing*. Translated by Dr. Mehdi Forough, 1st ed., Tehran, Negah Publications, 2004.

Eisenstein, Sergei. *Selected Works in 6 Volumes*. Moscow, Eisenstein, 1964-1970.

Field, Syd. *The Screenwriter's problem solver: How to recognize, identify, and define screenwriting problems {Rahgoshaye Filmname nevisy).* Translated by Jalil Shahroudi Langroudi. Tehran, Dastan, 2003.

Izvolov, Nikolay. *Phenomenon of Cinema: History and Theory*. Moscow: Materik, 2005.164.

Kosinova, Marina. *History of the Relationship between Cinema and its Audience.* Culture and Society Journal, no. 4, 2014. 147-155.

Lotman, Yuriy. *Semiotics of cinema and problems of film aesthetics*. Tallinn: Eesti Raamat, 1973.103

Maroosenko, Vechislav. *Interpretation of a Collection of Stories - Figurative Work of Literary Art Using Filming.* Art History Thesis for the Degree of Doctor of Art, Adviser Professor Zaytsev. Moscow, 2015.

Mikhail, Vladimir. *Stories About Cinematography Old Moscow*. Moscow, Materik, 2003.

Mirsadeghi, Jamal. *Anasore Dastan* {*Elements of Fiction}*. 5th ed., Tehran, Sokhan Publication, 2006.

---. *Dastan va Adabiat* {*Fiction and Literature}*. 1st ed., Tehran, Negah Publication Store, 1996.

Mohammadi, Mohammad, and Abbasi, Ali. *Samad, Sakhtare Yek Ostoureh* {*Samad: The Structure of a Myth}.* 3300 vols. Tehran, Chista, 2002.

Mohammadi, Zahra, and Mahmoudi, Raheleh. "Neshanehaye Foroupashy va tahavvole ejtemaei rousieh dar dastan adamkosh va douste kouchakash" {"Signs of Collapse and Social Transformation in Russia in the Story of The Executioner and His Little Friend"} *Research in Contemporary World Literature*." vol. 23, no. 2, (February 2019), 533-550.

Mohammadi, Zahra, and Solgi, Tahereh. "Baztabe tahavvolate siasi va ejtemaei dar sinamaye shoravi va rousieh" {"Reflection of Political and Social Changes in Soviet and Russian Cinema"}. *Central Eurasian Studies {Motaleate Orasiaye markazi}*, vol. 12, no. 1, (Spring and Summer 2019):177-197.

Musskiy, Igor. *100 Great Domestic Films*. Moscow: Veche, 2006.

Osipova, Elvira. *Comparative Analysis of the Cinematographic Works 'War and Peace' (1956) by King Vidor and 'War and Peace' (1956) by Sergei Bondarchuk.* Saratov: Saratov State University, SFU, 2014.

Shamisa, Sirous. *Anvae Adabi {Types of Literature}*. Tehran, Ferdows Publications, 1994.

Shams, Mohammad, and Yedegari, Mohaddeseh. "Naghshe Filmhaye Shakhese Sinamaye Rousieh (2000 ta Emrouz) dar bayan vaziat Farhangi va Ejtemaei Jame'" {"The role of prominent Russian cinema films (2000 to present) in depicting the cultural and social situation of society"}, *International Interdisciplinary Conference on Russia and the East: Interaction in Russian Art, Moscow {Konferans Beinolmelali Mian Reshtei Rousieh va Shargh: Taamol dar honare Rousieh, Mosko}*. 1397.

Sokolova, Ludmila. *Great Soviet Films: 100 Films That Became Legends.* Moscow, Publishing Center, 2011.

Shahverdiani, Nahid, and Dadvar, Ilmira, "Baznamaei Jang dar adab va honar dar khatereh negari sarbazan dar snagar" {"Representation of War in

Literature and Art and the Memoir Writing of Soldiers in the Trench}, *Research in Contemporary World Literature*, vol. 25, no. 2, (Autumn and Winter 2020), 494-513.

Zakrevskiy, Yuriy. *Our Native Cinema*. Moscow: ITRK, ISBN 5-88010.-170-3. 2004. 32.