Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Analysis of the transformation of rhetorical signs from the story "Journey" to the film "It's Winter"

Atefeh Saleh[1]✉, Alireza Nabilou[2] and Ahmad Rezaei[3]

1. PhD Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran. Email: Atefehsaleh92@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran. Email: dr.ar_nabiloo@yahoo.com
3. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities,University of Qom, Qom, Iran. Email: a_rezaei@qom.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 07 Oct 2025
Received in revised form 16 Nov 2025
Accepted 11 Dec 2025
Published online 22 Dec 2025

Keywords:
Rhetorical signs, Literary adaptation, The story "Journey", The film "It's Winter".

ABSTRACT

Rhetorical signs convey meaning differently in different works of art, and their appearance and presentation vary depending on the type of work. Especially in adapted cinematic works and in the process of converting text into film, where words are transformed into sound and image, rhetorical signs are among the most fundamental elements that play a role in this transformation. In the present study, in order to investigate the transformation of rhetorical signs from literary text to film, the story "*Journey*" and the film "*It's Winter*", which was adapted from this story, were studied and examined. This research was conducted in a descriptive-analytical manner using two types of written sources and a visual-auditory source (film). The findings of the research show that the film "It's Winter" has adapted eight rhetorical signs from the story "The Journey" and changed them from the textual aspect to the visual and auditory aspects. These rhetorical signs are: metaphor, simile, allusion, simile, symbol, paradox, elegant opening and good ending. The evolution and transformation of these eight rhetorical symbols, from the story "Journey" to the film "It's Winter," is shown with the help of cinematic techniques such as editing, set design, costume design, sound, lighting, as well as facial and body expressions, and sometimes even silence.

Cite this article: Saleh, A., & et al. (2025)., Analysis of the transformation of rhetorical signs from the story "Journey" to the film "It's Winter". *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (2). 59-73. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.13780.1731

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.13780.1731
Publisher: University of Qom

Introduction

The analysis of rhetorical signs is one of the methods for analyzing texts, focusing on the study and analysis of signs within the text. This type of semiotics examines the relationships between signs and their implicit meanings from a rhetorical perspective. Beyond linguistics, it is applicable in analyzing poetry, stories, and dramatic literature, as well as other artistic works such as cinema, painting, photography, music, and architecture. Rhetorical signs can be found not only in written literary works but also in other artistic creations; they can exist verbally or non-verbally and visually in various artworks. However, the manner of their presentation differs across various artistic media. For instance, in a medium like cinema, rhetorical signs are expressed through shots, set and costume design, editing, etc., whereas in literature, rhetorical signs are understood through words. In other words, the director conveys rhetorical signs in the film through the use of cinematic techniques, and this transformation and metamorphosis from text to image can be studied in adapted cinematic works. This research seeks to analyze the transformation and metamorphosis of rhetorical signs from the story "The Journey" to the film "It Is Winter" and to answer the question: What transformation and metamorphosis have the rhetorical signs undergone from the story "The Journey" to the film "It Is Winter," that is, in their conversion from text to sound and image?

Materials & Methods

Rhetorical signs convey meaning differently in various artistic works, and their mode of manifestation and presentation varies depending on the type of work. Especially in adapted cinematic works and in the process of converting text into film, where words change into sound and image, rhetorical signs are among the most fundamental elements playing a role in this metamorphosis. In the present study, to examine how rhetorical signs transform from literary text to film, the story "The Journey" and the film "It Is Winter," which was adapted from this story, were studied and investigated. This research was conducted using a descriptive-analytical method, employing two types of sources: written sources and audiovisual sources (the film). The process involved first studying the written sources along with the text of the story "The Journey," then studying and examining the film "It Is Winter." The rhetorical signs of the literary and cinematic works were then compared, and finally, the transformations of the rhetorical signs from the literary text to the film were analyzed and examined.

Research findings

The findings of this research indicate that among the various signs in the field of rhetoric, elements such as metaphor, simile, irony (kenaye), synecdoche/metonymy (majaz), symbol, paradox, bara'at al-istiḥlāl, and ḥusn al-khatām have undergone a significant transformation in the process of adaptation from the story "The Journey" to the film "It Is Winter." The transformation of these rhetorical signs from the literary text to the film has occurred through cinematic techniques such as editing, set design, costume design, sound design, lighting, as well as facial and body expressions, and even sometimes silence.

Discussion of Results & Conclusion

Rhetorical devices received renewed attention from structuralists, post-structuralists, and cognitivists in the second half of the 20th century (Sajoudi, 2014: 52-53). They shared the belief that "rhetorical devices are not merely stylistic tropes; rather, they are mechanisms that shape discourse in the broadest sense of the term" (Ibid: 53). Semioticians also refer to metaphor and metonymy as rhetorical signs (Ahmadi, 1996: 62). According to Chandler, metaphors are not always verbal; they can sometimes be visual. For example, a comparative relationship between two successive shots in a film constitutes a metaphorical expression, and these images can convey things that words cannot (Chandler, 2008: 192-193). Metonymy, like metaphor, can also be visual, such as the display of an object in a film that signifies and is related to another object (Ibid: 198). However, it can be argued that not only metaphor and metonymy but also other rhetorical elements such as irony (kenaye), simile (tashbih), contrast, antithesis, allusion (talmih), proverb, paradox, etc., can be considered effective in semiotics. The evolution and transformation of rhetorical signs from literary text to film are made possible through cinematic possibilities and techniques. In the film "It Is Winter," adapted from the story "The Journey," dialogue rarely occurs among the characters, especially the main ones; the film narrates primarily based on visuals and sound design (crow sounds, train sounds, background music, etc.). Among the various types of rhetorical signs, the film "It Is Winter" has adapted eight rhetorical elements from the story "The Journey": metaphor, simile, irony (kenaye), synecdoche/metonymy (majaz), symbol, paradox, bara'at al-istiḥlāl (brilliant opening), and ḥusn al-khatām (brilliant closing).

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

تحلیل دگرگونی نشانه‌های بلاغی از داستان «سفر» به فیلم «زمستان است»

عاطفه صالح[۱]، علیرضا نبی‌لو[۲] و احمد رضایی[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: Atefehsaleh92@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: dr.ar_nabiloo@yahoo.com
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: a-rezaei@qom.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
نشانه‌های بلاغی، اقتباس ادبی، داستان «سفر»، فیلم «زمستان است».

چکیده

نشانه‌های بلاغی، در آثار هنری مختلف به اشکال متفاوت معنارسانی می‌کنند و نحوهٔ بروز و ارائهٔ آنها با توجه به نوع اثر متفاوت است. در آثار سینمایی اقتباسی و در فرایند تبدیل متن به فیلم که واژه‌ها به صدا و تصویر تغییر می‌یابد، از جمله اساسی‌ترین مواردی که در این دگرگونی نقش دارد، نشانه‌های بلاغی است. در پژوهش حاضر، به منظور بررسی نحوهٔ دگرگونی نشانه‌های بلاغی از متن ادبی به فیلم، داستان «سفر» و فیلم «زمستان است» که با اقتباس از این داستان ساخته شده، مطالعه و بررسی شده است. این مقاله به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و با استفاده از دو نوع منبع، مکتوب و دیداری - شنیداری (فیلم) انجام شده است که ابتدا به مطالعهٔ منابع مکتوب به همراه متن داستان «سفر» پرداخته شد، سپس فیلم «زمستان است» معاینه و بررسی گردید و نشانه‌های بلاغی دو اثر ادبی و سینمایی با یکدیگر تطبیق داده شد و در نهایت، دگرگونی‌های نشانه‌های بلاغی از متن ادبی به فیلم، تحلیل و بررسی شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در میان نشانه‌های گوناگون حوزهٔ بلاغت، عناصری مانند استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، نماد، متناقض‌نما، براعت استهلال و حسن ختام، در فرایند اقتباس از داستان «سفر» به فیلم «زمستان است» دگرگونی چشم‌گیری داشته است. دگرگونی نشانه‌های بلاغی، از متن ادبی مورد نظر به این فیلم، به واسطهٔ شگردهای سینمایی، همچون تدوین، طراحی صحنه، طراحی لباس، صداگذاری، نورپردازی و همچنین حالت‌های صورت و بدن و حتی گاهی سکوت بازیگران صورت گرفته است.

استناد: صالح، عاطفه و دیگران. (۱۴۰۴). «تحلیل دگرگونی نشانه‌های بلاغی از داستان "سفر" به فیلم "زمستان است"». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۸. صص: ۷۳-۵۹. https://doi.org/10.22091/jls.2025.13780.1731

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

تحلیل نشانه‌های بلاغی، یکی از روش‌های مطالعه و بررسی متون است. این نوع نشانه‌شناسی روابط بین نشانه‌ها و معانی ضمنی آنها را از منظر بلاغی بررسی می‌کند و علاوه‌بر تحلیل آثار ادبی، در تحلیل آثار هنری دیگر مانند سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی و معماری نیز کاربرد دارد. صنایع بلاغی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، بار دیگر مورد توجه ساختارگرایان، پساساختارگرایان و شناخت‌شناسان قرار گرفت (سجودی، ۱۳۹۳: ۵۳ـ۵۲). آنها در این باور مشترک بودند که «فنون بلاغی صرفاً آرایه‌های سبکی نیستند؛ بلکه از سازوکارهای شکل‌دهنده به گفتمان به مفهوم کلی کلمه هستند» (همان: ۵۳). نشانه‌شناسان نیز از دو صنعت استعاره و مجاز مرسل به عنوان نشانه‌های بلاغی نام می‌برند. از نظر یاکوبسن استعاره به رمز و مجاز مرسل به زمینهٔ پیام باز می‌گردد که اولی بر اساس گزینش (نسبت همانندی) و دومی بر اساس ترکیب (نسبت هم‌جواری) است (احمدی، ۱۳۷۵: ۶۲). به عقیدهٔ چندلر استعاره‌ها همیشه کلامی نیستند و گاهی تصویری هستند؛ مثلاً ارتباط مقایسه‌ای میان دو نمای پشت سر هم در یک فیلم، یک بیان استعاری است و این تصاویر می‌توانند مواردی را بیان کنند که کلمات نمی‌توانند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳ـ۱۹۲). مجاز مرسل نیز مانند استعاره می‌تواند تصویری باشد؛ مثل نمایش شیئی در یک فیلم که نشان‌گر شیئی دیگر است و با آن ارتباط دارد (همان: ۱۹۸). می‌توان گفت، نه تنها استعاره و مجاز مرسل بلکه دیگر عناصر بلاغی مانند کنایه، تشبیه، تضاد، تقابل، تلمیح، ضرب‌المثل، پارادوکس و... در امر نشانه‌شناسی مؤثرند؛ برای مثال «در نشانه‌ای که کارکرد کنایی دارد نیز مانند استعاره، دال به یک چیز اشاره می‌کند؛ اما از طریق دالی دیگر می‌دانیم که آن دال به واقع به چیزی کاملاً متفاوت و متضاد دلالت می‌کند» (سجودی، ۱۳۹۳: ۶۸). نشانه‌های بلاغی نه تنها در آثار مکتوب ادبی، بلکه در دیگر آثار هنری نیز قابل بررسی هستند؛ یعنی می‌توانند به صورت کلامی یا غیرکلامی و تصویری در آثار هنری مختلف وجود داشته باشند اما نحوهٔ ارائهٔ آنها در آثار هنری مختلف، متفاوت است. مثلاً در رسانه‌ای مانند سینما نشانه‌های بلاغی، از طریق نما، طراحی صحنه و لباس، تدوین و... بیان می‌شود؛ در حالیکه در ادبیات از طریق واژه‌ها، نشانه‌های بلاغی درک می‌شود. یعنی کارگردان، نشانه‌های بلاغی را در فیلم با استفاده از شگردهای سینمایی نشان می‌دهد که این تحول و دگرگونی از متن به تصویر را در آثار سینمایی اقتباسی می‌توان مطالعه و بررسی کرد.

اقتباس در اصطلاح ادبی، یعنی انتخاب مضمونی و آوردن آن در متنی دیگر (همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۰ـ۲۳۹)؛ و در مفهوم سینمایی، «اقتباس عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آنها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳۶۸: ۱۴). در واقع، برای رسیدن به یک اقتباس درست، خواندن نسخه‌ای از متن که در زمان حال نوشته شده باشد، لازم است (دیک، ۱۳۹۱: ۴۱۲). در انتخاب اثر ادبی برای اقتباس سینمایی، باید توجه داشت که قابلیت به تصویر درآمدن داشته باشد؛ زیرا شیوهٔ بیان فیلم و داستان و به طور کلی سینما و ادبیات با هم متفاوت است. در داستان برای بیان، از واژه و در فیلم از تصویر استفاده می‌شود (سیگر، ۱۳۸۰: ۴۲). با توجه به اشتراک‌های ادبیات و سینما، بیشتر موضوع‌های داستانی قابل بازگویی از طریق سینما هستند (خیری، ۱۳۶۸: ۴۸)؛ زیرا «داستان‌های اشعار، رمان‌ها، نمایشنامه‌ها، اپراها، نقاشی‌ها، آوازها، حرکات موزون و تابلوهای زنده، دائماً از رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر و سپس دوباره به همان رسانهٔ اول اقتباس می‌شوند» (هاچن، ۱۳۹۶: ۱) و «ادبیات از هنر قابل تفکیک نیست» (عسگرنژاد و گذشتی، ۱۳۹۴: ۲۱۴). بنابراین می‌توان گفت اغلب داستان‌ها را (چه آنهایی که به صورت نظم و شعر و چه آنهایی که به صورت نثر هستند) می‌توان به یاری امکانات سینمایی به صورت فیلم، اقتباس کرد. این نکته را هم باید در

نظر داشت که ادبیات چون با واژه سروکار دارد، مقوله‌ای ذهنی و در مقابل سینما مقوله‌ای تصویری و عینی است؛ بنابراین یک اثر ادبی هرچه ذهنی‌تر باشد، ساختن فیلم بر اساس آن دشوارتر است.

رفیع پیتز کارگردان دورگهٔ ایرانی ـ انگلیسی، در سال ۱۳۸۴، فیلم «زمستان است» را با اقتباس از داستان «سفر» محمود دولت‌آبادی ساخت. در عنوان‌بندی ابتدای فیلم «زمستان است»، به این موضوع که این فیلم بر اساس داستان «سفر» محمود دولت‌آبادی ساخته شده، اشاره شده است. در این پژوهش، سعی بر آن است تا تحول و دگرگونی نشانه‌های بلاغی از متن داستان «سفر» به فیلم «زمستان است» تحلیل گردد و به این پرسش پاسخ داده شود که نشانه‌های بلاغی از داستان «سفر» تا فیلم «زمستان است»، برای تبدیل شدن از متن به صدا و تصویر چه دگرگونی و تحولی داشته‌اند؟

۲) پیشینهٔ پژوهش

کتب و مقالاتی با موضوع بلاغت در سینما نگارش شده‌اند که از جملهٔ آنها می‌توان به کتاب «مشت در نمای درشت» نوشتهٔ حسن حسینی اشاره کرد. نویسنده در این کتاب، شگردهای بلاغی (معانی، بیان و بدیع) را در ادبیات و سینمای ایران و جهان بررسی کرده است. در مقالهٔ «تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران» (۱۴۰۰)، بهفر و همکارانش با مطالعهٔ تدوین تشبیهی در فیلم‌های ایرانی، دریافته‌اند که فیلم‌سازان از طریق ترکیب نماها به شیوهٔ تشبیهی، مضامین مختلفی را در فیلم بیان می‌کنند. در مقالهٔ دیگری از همین نویسندگان، با موضوع «کارکرد شگرد تقدیم و تأخیر در تدوین منتخبی از فیلم‌های سینمای ایران» (۱۴۰۲)، ۱۱ فیلم ایرانی بررسی شده است. به عقیدهٔ آنها، تقدیم و تأخیر در تدوین نماهای فیلم، به منظور اغراض بلاغی مختلف، زودتر یا دیرتر نمایش داده می‌شود. در مقالهٔ «بررسی وجوه ادبیت در فیلم مادر اثر علی حاتمی» (۱۳۹۸) از یحیایی و همکارانش، عناصر بلاغی را در متن فیلم‌نامه، نماها و تصاویر فیلم تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که آرایه‌های ادبی در گفتگوهای میان شخصیت‌های داستان و تصاویر فیلم، این اثر سینمایی را از نظر ادبی برجسته کرده است. در مقالهٔ دیگری از همین نویسندگان با موضوع، «صنایع ادبی، آرایه‌های تصویری؛ بررسی موردی فیلم طعم گیلاس اثر عباس کیارستمی» (۱۴۰۱)، نماهای فیلم را از منظر بلاغت بررسی کرده و دریافته‌اند که فیلم با براعت استهلال آغاز می‌شود و تصاویر دارای نماد، استعاره، پارادوکس، اطناب، ایهام تناسب و ایجاز است. مقالهٔ دیگر، «مقایسه استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی» (۱۳۹۱)، نوشتهٔ حیاتی است. نویسنده در این مقاله ضمن مقایسهٔ استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی، به بررسی استعاره از دیدگاه سنتی و معاصر (قرن بیستم) نیز پرداخته است.

پژوهش حاضر، از این نظر که تحول و دگرگونی نشانه‌های بلاغی را از متن به صدا و تصویر، یعنی از ادبیات به سینما در داستان «سفر» و فیلم اقتباسی «زمستان است» تحلیل و بررسی می‌کند، با پژوهش‌های پیشین متفاوت است.

۳) داستان «سفر»

مختار، بیکار شده و قصد دارد برای کار به کویت برود. او به همسرش خاتون می‌گوید که از کویت برای او پول و نامه می‌فرستد. مختار می‌رود و ماه‌ها از او خبری نمی‌شود، تا اینکه نامه‌ای می‌رسد و در آن نوشته شده که مختار غرق شده است. خاتون با دخترش خاور و مادرش که خدمتکار یک خانه است، زندگی می‌کند. مردی به نام مرحب برای کار به کارخانه‌ای در اطراف خانهٔ خاتون آمده و قصد ازدواج با او را دارد. خاتون و مرحب به تدریج ارتباط نزدیک‌تری با هم پیدا می‌کنند ولی پس از مدتی، مرحب غیبش می‌زند و خاتون هر جا می‌رود، خبری از او نیست تا اینکه متوجه می‌شود

که مرحب را از کارخانه اخراج کرده‌اند. روزی محرب به دیدن خاتون می‌رود و به او می‌گوید که از کار اخراج شده و نمی‌تواند با او ازدواج کند؛ چون نمی‌تواند هزینه‌های زندگی خاتون، دختر و مادرش را بپردازد و به خاتون می‌گوید که قصد عزیمت از این شهر را می‌رود. از طرفی، مختار غرق نشده است و او را از آب نجات داده‌اند، اما یک پایش را از دست داده است. او مدتی است که نزدیک خط راه‌آهن می‌آید و خانه‌اش را نگاه می‌کند؛ اما توانایی نزدیک شدن به خانه را ندارد. در نهایت مختار بر اثر برخورد با قطار می‌میرد.

۴) فیلم «زمستان است»

در فیلم «زمستان است» به کارگردانی رفیع پیتز، برخی از شخصیت‌ها و داستان‌های فرعی که در داستان «سفر» وجود دارد، از فیلم حذف شده است؛ مانند خدمتکار بودن مادر خاتون. در داستان، خاتون در جستجوی کار است اما در فیلم، خاتون در یک کارگاه خیاطی کار می‌کند و همچنان فقیر است و نمی‌تواند برای دخترش لباسی را از یک دست‌فروش بخرد و مرحب که شاهد این صحنه است، لباس را می‌خرد و برای دختر خاتون می‌برد. برخلاف داستان در فیلم، خاتون و مرحب با هم ازدواج می‌کنند. علاوه بر این، کارگردان مواردی را به فیلم افزوده است و به نظر می‌رسد که صحنه‌هایی از فیلم، اقتباس از شعر «زمستان» مهدی اخوان ثالث باشد. در بخش‌هایی از فیلم، صحنه‌هایی از زمستانی سرد و زمینی پوشیده از برف و یخبندان نمایش داده می‌شود و هم‌زمان با این تصاویر، آوازی از شجریان در پس‌زمینهٔ فیلم پخش می‌شود که بخش‌هایی از شعر «زمستان» اخوان ثالث را می‌خواند. همچنین فیلم با زمستان شروع می‌شود و با زمستان به پایان می‌رسد. بنابراین می‌توان گفت کارگردان در این فیلم، از هر سه شیوهٔ حذف، تغییر و افزایش در اقتباس از اثر ادبی بهره برده است. رفیع پیتز، در این فیلم توانسته مضامینی چون تنهایی انسان معاصر، فقر، بی‌رحمی و سردی اجتماع را بر اساس یک شعر معاصر، اقتباس کند. هرچند در عنوان‌بندی ابتدای فیلم تنها به اقتباس از داستان «سفر» از محمود دولت‌آبادی اشاره شده است اما در عنوان‌بندی پایان فیلم، کارگردان، فیلم را به مهدی اخوان ثالث تقدیم می‌کند. می‌توان فیلم «زمستان است» را یک اقتباس تلفیقی از داستان «سفر» و شعر «زمستان» دانست.

۵) نشانه‌های بلاغی از متن تا تصویر

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، به دلیل اشتراکات زیادی که در دو گونهٔ فیلم و رمان وجود دارد، بسیاری از مفاهیم و اصطلاحاتی را که برای بررسی رمان به کار برده می‌شود، می‌توان برای صناعات فیلم نیز استفاده کرد. (طایفی و رمضانی، ۱۳۹۸: ۲۳۵). بدین منظور، عناصر بلاغی در دو اثر نام‌برده تحلیل و بررسی می‌شود. دگرگونی و تحول نشانه‌های بلاغی از متن ادبی تا اثر سینمایی، در دو اثر مورد نظر، نه تنها مربوط به بلاغت در حوزهٔ بیان است، بلکه دیگر حوزه‌های بلاغی را نیز دربرمی‌گیرد. درواقع می‌توان گفت، اغلب نشانه‌های بلاغی‌ای را که در متن وجود دارد، می‌توان به کمک عناصر سینمایی به صدا و تصویر تبدیل کرد.

۵ـ۱) براعت استهلال

براعت استهلال، در علم بلاغت به این معناست که «دیباچهٔ کتاب یا تشبیب قصیده و پیش درآمد مقاله و خطابه را با کلمات و مضامینی شروع کنند که با اصل مقصود تناسب داشته باشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۹۳). در سینما نیز «این صنعت ـ آغاز خوب و متناسب با موضوع اصلی فیلم ـ معمولاً در تیتراژهای متناسب خود را نشان می‌دهد» (حسینی: ۱۳۸۸: ۲۵۵).

گاهی نیز در اولین نماهای پس از عنوان‌بندی ابتدای فیلم، زمانی که هنوز جریان اصلی فیلم آغاز نشده است، فیلم‌ساز با نشان دادن صحنه‌هایی مضمون اصلی فیلم را بیان می‌کند.

محمود دولت‌آبادی، داستان سفر را با این جمله‌ها آغاز می‌کند: «غروب سنگینی فضای دکان استاد صفی را پر کرده بود. نه روز بود و نه شب. هوا کدر بود. مثل غباری که با دود درآمیخته باشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۷). چنانچه پیشتر اشاره شد، براعت استهلال دارای عناصری است که پیش از آگاهی از جزئیات، به مضمون و همچنین پایان متن اشاره می‌کند و مخاطب را با فضا و مضمون اصلی متن آشنا می‌کند (صفوی، ۱۳۹۵: ۱۲۸). در نماهای آغازین فیلم «زمستان است»، دکان استاد صفی به صورت نیمه‌تاریک نشان داده می‌شود. استاد صفی و مختار بدون هیچ گفتگویی نشسته‌اند، استاد صفی سیگار می‌کشد و سکوت سنگینی حکمفرماست؛ سپس استاد بلند می‌شود و در سکوت چند وسیله را جابه‌جا می‌کند و مختار با چهره‌ای اندوهناک و مبهوت سربه‌زیر نشسته است. دوربین به عقب می‌رود و فضای بیشتری از دکان نمایان می‌شود. فضایی تاریک با نور اندک که حس اندوه و سنگینی را القاء می‌کند و سپس درِ چوبی بزرگ دکان به دست استاد صفی، از بیرون بسته می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت، نماها مانند جمله‌های آغازین داستان، فضایی غمگین و ناامیدانه را نشان می‌دهد. غروب سنگینِ داستان، در فیلم با صحنه‌ای نیمه‌تاریک و سکوت میان دو شخصیت نشان داده شده است. غروب در داستان و نور اندک در فیلم، می‌تواند نشانهٔ ناامیدی و شرایط اندوهناک شخصیت‌ها باشد. کدر بودن هوا می‌تواند نشانهٔ درماندگی و سردرگمی باشد که در فیلم حالت‌های صورت مختار و سیگار کشیدن استاد صفی، این درماندگی و سردرگمی را نشان داده است؛ همانطور که در جمله‌های بعدی بند اول داستان، دولت‌آبادی دربارهٔ حالت مختار می‌نویسد: «جوری بی‌صدا و مبهوت بالای سر کوره خشکش زده بود که گویی چیزی را میان خاکسترهای خاموش جستجو می‌کرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۷). در فیلم، با بسته شدن در چوبی بزرگ دکان استاد صفی و قفل زدن به در، ناامیدی تکمیل می‌شود. در سکانس دوم، زمینی پوشیده از برف با نمایی از خط راه‌آهن نمایش داده می‌شود و مختار در این سوز و سرما، در حال قدم زدن و رفتن به سمت خانه‌اش است؛ همچنین در پس‌زمینه، آوازی از شجریان که شعر «زمستان» اخوان ثالث را می‌خواند، پخش می‌شود. بنابراین در هر دو اثر، نویسنده و فیلم‌ساز به یاری این نشانهٔ بلاغی ـ براعت استهلال ـ توانسته‌اند زمینه‌سازی و مخاطب را با موضوع اصلی اثر و مضامینی چون ناامیدی، اندوه و سردرگمی آشنا کنند. کارگردان در فیلم، با استفاده از طراحی صحنه و کاربرد اشیاء موجود در صحنه، میزان نور، سکوت، حرکت‌ها و حالت‌های بدن و چهرهٔ بازیگران، توانسته جمله‌های بند اول داستان را نشان بدهد و همان سکوت، سردرگمی، فضای نیمه‌تاریک و اندهناکی که با واژه‌ها بیان شده است، در یک رسانهٔ دیداری و شنیداری به نمایش بگذارد.

۵ـ۲) استعاره

جرجانی استعاره را نوعی تشبیه و تمثیل مبتنی بر درک و اندیشه می‌دانست (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۲). در مباحث بلاغی گذشته استعاره «یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگری؛ زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به جای واژهٔ دیگری به کار می‌برد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۵۷)؛ به عبارت دیگر، استعاره کاربرد واژه‌ای در معنایی غیر از معنای اصلی آن به دلیل شباهتی مخیل است (رضایی، ۱۴۰۱: ۱۴۷).

استعاره در زبان و متون، مبتنی بر جانشینی لفظ بر اساس شباهت است. هنگامی که چنین ابزار بلاغی به سینما یا حیطهٔ تصویر وارد می‌شود، طبعاً ویژگی‌های لفظ را از دست می‌دهد اما فرایند شباهت و جانشینی را حفظ می‌کند؛ از این رو، تعبیر استعاره در تحلیل‌های سینمایی موضوعی شایع است اما تحلیل‌ها، موضوع را به نماد نزدیک می‌کند یا در قلمرو نماد قرار می‌دهد. برای نمونه، قهوه‌خانهٔ مشیر می‌تواند استعاره از جامعه‌ای کوچک و محروم باشد: «قهوه‌چی داشت در را می‌بست که مرحب رسید و به توی قهوه‌خانه سرک کشید و آرام وارد شد. یک لحظه ماند و دور و اطرافش را پایید. قهوه‌خانه جای تنگی بود و روی نیمکت‌هایش تک و توکی خوابیده بودند و یکی هم تازه داشت دراز می‌کشید. مرحب به گوشه‌ای رفت و جایی برای خودش باز کرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۸). گویا این قهوه‌خانه همچون اجتماع محروم و کوچکی است که هر کسی به گوشه‌ای از آن، پناه می‌برد و به سهم کوچکی از آن قانع است. در واقع افراد غریب یا بی‌خانمان برای در امان ماندن از سرمای بیرون، در جایی که کوچک و ناآرام است، روی نیمکتی می‌خوابند و به همین راضی هستند. در این فیلم نیز در قهوه‌خانهٔ مشیر، هر کسی به اندک جایی قناعت می‌کند. در این قهوه‌خانه، اغلب شب‌ها، غذا و چای تمام شده است؛ این موضوع می‌تواند گرسنگی و فقر افراد در جامعه‌ای محروم را نشان دهد. قهوه‌خانه حتی در روزها هم با وجود پنجره، نیمه‌تاریک و کم‌نور است. نور کم و فضای آرام قهوه‌خانه، ناامیدی ساکنان آن را نشان می‌دهد؛ در واقع ناامیدی جامعه‌ای را بیان می‌کند که قهوه‌خانه استعاره‌ای از آن در مقیاس کوچک‌تر است. قهوه‌خانهٔ مشیر، روزها شلوغ‌تر است؛ چراکه به جز افراد بی‌خانمان، دیگران هم به آنجا می‌آیند. دقیقاً مانند جامعه‌ای که افراد بی‌خانمان، شب‌ها جایی برای رفتن ندارند و در کوچه و خیابان‌ها می‌مانند، این قهوه‌خانه هم به همین صورت است؛ درحالیکه این مکان، یک قهوه‌خانه است و هتل و مسافرخانه نیست که افراد شب را در آنجا بگذرانند. بنابراین می‌توان گفت، کارگردان با استفاده از نورپردازی با نور کم، استفاده از ترکیب رنگ‌های تیره، طراحی صحنه به سبک قهوه‌خانه‌های قدیمی و سنتی، پخش موسیقی سنتی در روزها، روزهای شلوغ‌تر و زنده‌تر و شب‌های تاریک و آرام، این قهوه‌خانه را همچون اجتماعی کوچک و محروم نشان داده است. همچنین تصاویری از برف و زمستان در فیلم که از شعر «زمستان» اخوان ثالث اقتباس شده و با مضمون داستان سفر، تلفیق شده است، استعاره از سردی، تنهایی، بی‌روزی بودن زمین و بی‌رحمی اجتماع است.

۵ـ۳) تشبیه

در مباحث بلاغی پیشین «تشبیه یعنی مانند کردن چیزی به چیز دیگر از جهت تناسبی که منظور گوینده باشد» (همایی، ۱۳۷۴: ۱۳۵)؛ به طوری‌که «این ادعا همراه با تناسی، اغراق و ایجاب است» (رضایی، ۱۳۹۹: ۲۴). تشبیه در سینما از نظر کلیت یعنی ارکان اصلی تشبیه و وجه شبه مخیل، مانند متن ادبی است اما تشبیه در سینما به آشکاری یا فشردگی تشبیه در متن ادبی نیست بلکه یک کل گسترده‌ای است که می‌توان ارکان تشبیهی آن را بازسازی کرد. به عبارتی دیگر، تشبیه در اثر سینمایی مانند تشبیه تمثیل در متون ادبی است که کلیت یک چیزی در مقابل کلیت چیز دیگری قرار می‌گیرد. تشبیه در سینما، دو گونه دارد: یکی تشبیه از طریق تدوین است که در این نوع تشبیه، تصویری را به تصویر دیگر کات می‌کنند و از نظر فرم، رنگ یا ماهیت به یکدیگر شباهت دارند؛ دیگری تشبیه میزانسنی است که مانند تشبیه تدوینی نیست که از پلانی به پلان دیگر کات شود بلکه دو طرف تشبیه، در یک پلان وجود دارد (حسینی به نقل از مخملباف، ۱۳۸۸: ۸۱ـ۸۰).

کارگردان فیلم «زمستان است»، داستان سفر را به شعر زمستان تشبیه کرده، گویا او وجه‌شبهی بین این دو اثر یافته است. وجه‌شبه این دو اثر ادبی را می‌توان سردرگمی و تنهایی انسان معاصر، اجتماع بی‌رحم، رنج و سختی زندگی و... در نظر گرفت. در دو سکانس ابتدایی فیلم، تشبیهی از نوع تدوین تشبیهی دیده می‌شود. سکانس نخست با بسته شدن درِ مغازهٔ آهنگری استاد صفی کات می‌خورد به زمینی برفی و سفیدپوش، آسمانی مه‌آلود با دورنمایی از جاده‌ای خلوت که انتهای آن به خط راه‌آهن می‌رسد. در واقع می‌توان گفت، بسته شدن و تعطیلیِ مکانی که مختار از آنجا روزی خود و خانواده‌اش را به دست می آورد، به زمینی پوشیده از برف و یخبندان تشبیه شده است؛ همانگونه که زمین در زمستان روزی و رونقی ندارد، مکانی هم که مختار در آنجا کار می‌کند، بی‌رونق و تعطیل شده است. در داستان، استاد صفی به مختار می‌گوید که مغازهٔ آهنگری را می‌بندد و به شغل سمساری می‌پردازد اما در فیلم این گفتگو حذف شده است و در عوض با این تدوین تشبیهی، اخراج و بیکاری مختار بیان می‌شود. همچنین در سکانس دوم، تشبیهی دیگر وجود دارد، زمانی که مختار در برف و بوران و در جادهٔ خلوت به تنهایی در حال قدم زدن به سمت خانه‌اش است، دسته‌ای کلاغ از بالای سر او در حال پرواز هستند، در نمایی این کلاغ‌ها در آسمان برفی نشان داده می‌شود و یک کلاغ تنها بر سر شاخهٔ درختی نشسته است. همین تصویر در نمایی در پایان‌بندی فیلم، پیش از مرگ مختار هم دیده می‌شود اما با این تفاوت که دیگر آن کلاغ تنها بر روی شاخهٔ درخت نیست و پس از آن مختار می‌میرد. بنابراین می‌توان گفت، مختار در این تصویر به آن کلاغ تنها، تشبیه شده است. مشیر مختار را نحس و شوم می‌داند: «از شبی که پاش رو توی این قهوه‌خونه گذاشته، یه دنیا نحسی با خودش آورده» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۱۷) و دلیل سوختن پای دخترش با آب‌جوش را از نحسی قدم مختار می‌داند: «همون شبی که توی این وامونده صاحاب سر گذاشت، سماور چپه شد و آب‌جوش پای دختر شیش‌سالهٔ من را جزغاله کرد» (همان: ۱۱۸)؛ پس کارگردان با تشبیه مختار به یک کلاغ تنها، هم تصور مشیر از نحسی مختار و هم تنهایی او را نشان داده است.

در نمونهٔ دیگر، زمانی که مرحب کارش را از دست داده و کنار خیابان نشسته است، افرادی را در اطراف خود می‌بیند که بی‌خانمان، معتاد و کارتن‌خواب هستند. مرحب نیز در گوشه‌ای درحال سیگار کشیدن و تماشای این افراد است. به نظر می‌رسد که در این صحنه یک تشبیه میزانسنی وجود دارد، مبنی بر اینکه اگر این روند ادامه یابد، مرحب نیز همچون این افراد خواهد شد. پس از این، او تصمیم می‌گیرد که برای یافتن کار سفر کند و برای خداحافظی به خانهٔ خاتون می‌رود. در داستان نیز مرحب پس از بیکاری، مدتی ناپدید می‌شود و پس از آن، برای خداحافظی و سفر نزد خاتون می‌رود.

در نمونهٔ دیگر، دولت‌آبادی در داستان، مختار را که برگشته و از دور خانه‌اش را تماشا می‌کند و توانایی رفتن به خانه را ندارد، به مترسکی تشبیه می‌کند: «هراسه‌ای در برف. مختار روی چوب‌های زیر بغلش ایستاده بود. گویی او را در زمین کاشته‌اند. خشکِ خشک. سرش را در یقهٔ نیم‌تنه‌اش فرو برده، پشت به باد و رو به خانه‌اش ایستاده بود» (همان: ۱۰۱). در فیلم نیز، مختار در نمایی نزدیک در حال تماشای خانه است؛ درحالیکه هیچ تکانی نمی‌خورد و گویی موجودی زنده نیست. پشت سر او چندین درخت است که تنها تنهٔ آنها پیداست و شاخه‌ها و برگ‌ها در تصویر دیده نمی‌شود. می‌توان گفت، کارگردان بی‌حرکتی و سکون مختار را در مواجهه با خانه‌اش، به تنهٔ بی‌حرکت درختان تشبیه کرده؛ همانطور که دولت‌آبادی مختار را به مترسکی ساکن و بی‌حرکت تشبیه کرده است. در واقع این صحنه از فیلم، بر اساس آنچه پیشتر گفته شد، یک تشبیه میزانسی است.

۵ـ۴) کنایه

کنایه در اصطلاح ادبی، سخنی است که دو معنای دور و نزدیک دارد و ذهن شنونده از معنای نزدیک به معنای دور هدایت می‌شود (همایی، ۱۳۸۹: ۱۶۷). کنایه در هنرهای دیداری مانند سینما، عکاسی و نقاشی، می‌تواند به صورت یک تصویر یا ترکیبی از تصویرها باشد، به گونه‌ای که آن تصویر دارای دو مفهوم باشد و تأمل در آن، بیننده را به سوی معنی دوم هدایت کند؛ یعنی نشانه‌ای در تصویر وجود داشته باشد که مخاطب را به معنای دور و ضمنی برساند. در سینما هرچه تصاویر کنایی غنی‌تر باشد، نیازی کمتری به کلام و گفتگو است؛ درواقع جاذبهٔ این‌گونه تصاویر، در بی‌نیازی آنها به واژه است؛ همچون تصاویر طنز بدون شرح (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۸۹).

در داستان سفر، خانهٔ خاتون یک تک‌خانه در بیابان‌های اطراف شهر است که در نزدیکی آن تنها یک قهوه‌خانه و خط راه‌آهن وجود دارد. یک گاوداری هم در گذشته بوده که سیل آن را ویران کرده است. تک بودن خانهٔ خاتون در آن بیابان، می‌تواند کنایه از تنهایی و بی‌کسی خاتون و خانواده‌اش باشد. در فیلم نیز، چندین بار نمایی از این خانهٔ تک‌افتاده نشان داده می‌شود. همچنین، زمانی که خاتون برای خبر گرفتن از مختار به پاسگاه رفته و بدون هیچ خبری از او در حال برگشت به خانه است، نمایی از داخل اتوبوس نشان داده می‌شود که تنها مسافر آن خاتون است؛ زیرا خانهٔ او اطراف شهر و در انتهای مسیر اتوبوس قرار دارد. مسیر خانه می‌تواند کنایه از مسیر زندگی و تنهایی خاتون در اتوبوس، کنایه از تنهایی او در مسیر زندگی باشد.

در داستان، اولین بار که مرحب می‌خواهد به خاتون نزدیک شود، دستمال ابریشمی‌اش را به دختر خاتون می‌دهد تا برای عروسکش چادر شب درست کند. این اقدام او، کنایه از ابراز محبت و علاقهٔ او نسبت به خاتون است. در فیلم، مرحب به بازار روز رفته و در آنجا خاتون را می‌بیند که یک لباس بچگانه را به دلیل نداشتن پول کافی، نمی‌تواند بخرد. مرحب لباس را می‌خرد و پیش از آنکه خاتون برسد، آن را برای دخترش می‌برد اما مادر خاتون لباس را نمی‌پذیرد. در فیلم، این اولین قدم مرحب برای نزدیک شدن به خاتون و کنایه از دوست داشتن و محبت او به خاتون است.

در داستان، مرحب پس از آنکه کارش را از دست می‌دهد و تصمیم می‌گیرد برای کار سفر کند، به خاتون می‌گوید که نمی‌تواند با او ازدواج کند و مجبور است که برود. در فیلم، خاتون و مرحب با یکدیگر ازدواج می‌کنند اما این ازدواج دوامی ندارد و پس از مدت کوتاهی، مرحب از خاتون خداحافظی و برای همیشه آنجا را ترک می‌کند. دوام نداشتن ارتباط خاتون و مرحب در فیلم، به صورت یک نمای کنایی نشان داده می‌شود. در واقع اولین دیدار خاتون و مرحب در فیلم زمانی رخ می‌دهد که خاتون و مرحب، در حال عبور از کناره‌های خط راه‌آهن هستند و به صورت موازی با یکدیگر و خلاف جهت هم قرار دارند. دوربین ثابت است و تصویری از خط راه‌آهن را نشان می‌دهد؛ خاتون در حال آمدن به سمت دوربین و مرحب در حال دور شدن از دوربین است؛ به عبارتی دیگر خاتون دارد می‌آید و مرحب دارد می‌رود. در حالیکه هر کدام از آنها در طرف مقابل خط راه‌آهن قرار دارند، لحظه‌ای به هم می‌رسند، مرحب می‌ایستد و نگاه کوتاهی به خاتون می‌اندازد و سپس هر کدام به راه خود ادامه می‌دهد. قرار گرفتن خاتون و مرحب در خلاف جهت و موازی هم در دو طرف خط راه‌آهن، می‌تواند کنایه از این باشد که آنها راهشان از یکدیگر جداست و نمی‌توانند برای زمان طولانی کنار هم باشند.

۵ـ۵) مجاز

مجاز بر اساس مجاورت و مجاز مرسل بر اساس ارائهٔ یک جزء برای کل یا برعکس است؛ مثلاً جملهٔ «دستی که گهواره را تکان می‌دهد بر جهان حکم می‌راند»، نشان دهندهٔ تفاوت مجاز و مجاز مرسل است. در این جمله دست مجاز مرسلی از مادر بر اساس جزء به کل است و گهواره مجازی از کودک بر اساس مجاورت است (نورگارد و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵۲ـ۱۵۱). «در عکاسی و فیلم، هر نمای نزدیک، یک مجاز جزء به کل است که در آن با دیدن بخشی از تصویر به سمت کل آن رهنمون می‌شویم» (چندلر، به نقل از یاکوبسن و هله، ۱۳۸۷: ۲۰۱).

قطار، در داستان «سفر»، مجاز از سفر به علاقهٔ آلیت است؛ حتی فراتر از سفر، مجاز از رفتن، برای همیشه رفتن و ترک کردن است. مختار با قطار به سفر می‌رود و پس از بازگشت از سفر، به وسیلهٔ قطار کشته می‌شود. مرحب نیز پس از خداحافظی با خاتون، می‌خواهد برای همیشه با قطار برود. گویا این خط راه‌آهنی که روبروی خانهٔ خاتون است، افراد زندگی او را برای همیشه از او می‌گیرد و با خود می‌برد؛ هرچند در پایان داستان و فیلم مرحب با قطار نرفت؛ ولی مختار با قطار کشته شد. در فیلم تأکید زیادی بر خط راه‌آهن و قطار می‌گردد؛ علاوه بر اینکه صدای سوت و حرکت قطار، در بیشتر سکانس‌های فیلم شنیده می‌شود، تصاویر زیادی هم از خط راه‌آهن بدون قطار یا با قطار رویت می‌گردد.

عصای مختار می‌تواند مجاز به علاقهٔ مجاورت باشد. در داستان و فیلم، هنگامی که مختار در اثر برخورد با قطار کشته می‌شود، از طریق افتادن عصای او در میان برف‌ها، مرحب و خواننده (در داستان) و مرحب و بیننده (در فیلم) پی می‌برند، شخصی که به وسیلهٔ قطار کشته شده، مختار است. بنابراین عصا یا چوب زیر بغل، مجاز از مختار است. مرحب «پایش توی برف به چیزی گیر کرد. خم شد. یک دست بریده و یک چوب زیر بغل» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۳۹). در فیلم نیز، عصای مختار کنار خط راه‌آهن، روی برف افتاده است و زمانی که قطار حرکت می‌کند، مرحب خم می‌شود و آن را برمی‌دارد.

۵ـ۶) متناقض‌نما

مختار به اجبار برای یافتن کار و تأمین هزینه‌های زندگی خود و خانواده‌اش سفر کرد؛ سپس به اجبار با جسمی که یک پایش را از دست داده بود، برگشت و چون نمی‌توانست با این شرایط جسمی و بدون پول به خانه‌اش بازگردد، به اجبار از دور می‌ایستد و خانه‌اش را تماشا می‌کند و نمی‌خواست باور کند که مرد دیگری به خانهٔ آنها رفت و آمد می‌کند. شاید فقط مرگ مختار، اختیاری بود که آن هم، دلیلش درماندگی و جبر زندگی بود. نام مختار می‌تواند نشانه‌ای متضاد از بی‌اختیاری و جبر باشد؛ این نام با شیوهٔ زیست مختار در تناقض است. شاید هم نویسنده با انتخاب این نام، قصد داشته نشان دهد که زندگی انسان بیشتر بر اساس جبر است تا اختیار؛ یا اینکه بگوید انسان، مختارِ بی‌اختیار است. در فیلم، تناقضِ میان نام و شیوهٔ زیست شخصیت مختار، با سکوت، حالت‌های صورت و شیوهٔ نگاه کردن او که نشان از جبر و بی‌اختیاری دارد، نمایش داده می‌شود. مختار در برابر اخراج از آهنگری استاد صفی سکوت می‌کند؛ هنگام خداحافظی با خانواده‌اش، زمانی که می‌خواهد برای یافتن کار به سفر برود، سکوت می‌کند؛ هنگام بازگشت از سفر، در سکوت می‌ایستد و خانه‌اش را تماشا می‌کند؛ پیش از مرگ، در قهوه‌خانهٔ مشیر، سکوت می‌کند و در نهایت، در سکوت می‌میرد. گویا کارگردان، بی‌اختیاری مختار در برابر حوادث و اتفاقات زندگی‌اش را به واسطهٔ سکوت و خاموشی این شخصیت طراحی کرده است. در داستان، مختار با شخصیت‌های دیگر داستان گفتگو می‌کند اما در فیلم اینگونه نیست و بازی

مختار بیشتر در سکوت و به واسطهٔ حرکات صورت و چشم اتفاق می‌افتد؛ بنابراین می‌توان گفت که سکوت و حالات چهرهٔ شخصیت مختار در فیلم، نه تنها یک امر متنی در فیلم‌نامه، بلکه یک تمهید آگاهانه از سوی کارگردان برای نشان دادن ویژگی مورد نظر این شخصیت است.

۵ـ۷) نماد

نمادها به جز در ادبیات، سینما و سایر هنرها، در زندگی روزمرهٔ انسان نیز وجود دارد. برخی از نمادها ممکن است در فرهنگ یا جغرافیای خاصی مفهوم داشته باشند، برخی دیگر مربوط به یک مکتب فکری هستند و برخی نیز ممکن است جهانی باشند. «نماد به چیزی یا عملی می‌گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خویش» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۹۸). پیشتر در بخش استعاره، به دگرگونی استعاره در حوزهٔ تصویر اشارتی شد، مبنی بر اینکه چه بسا بسیاری از استعارات به واسطهٔ شرایط انتقال به حوزهٔ سینما، مانند نماد قابلیت تفسیر پیدا می‌کنند؛ بنابراین در کاربرد اصطلاح دقیق، آشفتگی دیده می‌شود؛ یعنی چه بسا اصطلاح استعاره در جایگاه نماد به کار رود یا برعکس.

در داستان «سفر»، مأمور گشت خبر مرگ مختار را برای خاتون می‌آورد و مرحب از پیراهن سیاه خاتون متوجه می‌شود که خاتون برای شخصی عزادار است و بعدتر که به خاتون نزدیک‌تر می‌شود از او می‌پرسد: «خوب، واسه چی عزایی شده بودی؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۵۸). رنگ مشکی و به ویژه لباس مشکی، در فرهنگ ایرانی نماد قراردادی عزاداری است. در فیلم، گفتگوی میان خاتون و مأمور گشت، نشان داده نمی‌شود. مرحب از دور ایستاده است و خانهٔ خاتون را نگاه می‌کند که ماشین پلیس به خانهٔ خاتون نزدیک و لحظه‌ای بعد، صدای گریه شنیده می‌شود. همچنین روز بعد که خاتون به کارگاه خیاطی می‌رود، روسری مشکی پوشیده است؛ برخلاف همیشه که روسری آبی روشن را که لباس فرم کارگاه است، به سر دارد. در واقع، بدون اینکه گفتگویی در فیلم دربارهٔ مرگ مختار صورت گیرد، از صدای شیون و روسری مشکی خاتون، مرحب و همچنین مخاطب فیلم، متوجه مرگ مختار می‌شوند؛ بنابراین صدای گریه و لباس مشکی در اینجا نماد قرادادی عزاداری است. علاوه بر این، نماد رنگ در موارد دیگری هم به کار رفته است. برای نمونه، خاتون همیشه لباس های تیره به تن دارد؛ به جز روز عقدش با مرحب که لباسی روشن و روسری قرمز پوشیده است. رنگ‌ها در اینجا می‌توانند نمادین باشند. رنگ تیره، نماد اندوه و پژمردگی و رنگ قرمز نماد شور، عشق و هیجان.

در فیلم «زمستان است» هم نمادهای قراردادی و هم نمادهای غیرقراردادی از داستان «سفر» اقتباس شده است؛ برف در داستان و فیلم، نماد قراردادی از فصل زمستان و نماد غیرقراردادی از بی‌رونقی و دشواری زندگی است.

۵ـ۸) حسن ختام

یکی از نکات مهم در آثار سینمایی همانند آثار ادبی، پایان‌بندی تأثیرگذار و مطابق با فضای داستان است. «آنچه دربارهٔ حسن مقطع یا حسن ختام در شعر کلاسیک گفته‌اند، کم و بیش در مورد تمام آثار هنری، صدق می‌کند... سینماگران باحوصله می‌کوشند، صحنهٔ پایانی اثرشان از هر جهت کامل و بی‌عیب و ایراد و در نهایت ایجاز تصویری و تأثیرگذار باشد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۵۷).

دولت‌آبادی، داستان «سفر» را با مرگ خودخواستهٔ مختار به پایان می‌رساند: «قطار ایستاده بود... کمک‌لوکوموتیوران پایین آمده بود و پی علامتی می‌گشت؛ پیش رویش بود؛ جسدی مثل گوشت چرخ‌کرده» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۳۹) و همچنین، بهت و شگفت‌زدگی مرحب از این اتفاق: «همه رفتند. قوز کردند و رو به

قهوه‌خانه رفتند. مرحب ماند. خاموش و تنها و یخ. لحظه‌های طولانی، همچنان ایستاده بود» (همان: ۱۴۰). در داستان، هیچ اشارهٔ مستقیمی مبنی بر اینکه مختار خودخواسته با قطار برخورد کرده است، وجود ندارد؛ در فیلم نیز همین‌گونه است اما چینش داستان و فیلم به گونه‌ای است که مختار از جبر زندگی گریخته و با انتخاب مرگ، به زندگی خود پایان داده است. گویا مختار که در پیشبرد زندگی‌اش اختیاری نداشت، برای انتخاب مرگ، مختار شده است. در پایان‌بندی فیلم، مختار با یک پا و به کمک عصا در غروبی برفی و در کنار خط راه‌آهن، در حال قدم زدن است. صدای کلاغ‌ها از دوردست شنیده می‌شود و بعد نمایی از کلاغ‌های درحال پرواز در تصویر نمایان می‌شود. صدا و تصویر کلاغ‌ها می‌تواند خبر از حادثه‌ای شوم بدهد. مرحب صدای کلاغ‌ها و صدای سوت قطار را از فاصله‌ای دورتر می‌شنود و سپس با شنیدن صدای توقف قطار، به سمت آن می‌دود. درحالیکه برف، بی‌وقفه می‌بارد، در پس‌زمینه، صدای آواز شجریان که بخش‌های پایانی شعر «زمستان» اخوان ثالث را می‌خواند، شنیده می‌شود. در این هنگام، نمایی از قطارِ ایستاده نشان داده می‌شود و عده‌ای بر روی جسدی، پارچه می‌کشند. سپس، قطار حرکت می‌کند و مرحب نمی‌تواند از جای خود تکان بخورد. کارگردان برای نمایش مرگ مختار از صحنه‌های دلخراش و خشونت‌آمیزی که در داستان توصیف شده، استفاده نکرده و مرگ مختار را تنها به واسطهٔ صدای سوت قطار و متوقف شدن آن و نمایی دور از جسدی که کنار قطار افتاده نشان داده است؛ همچنین کارگردان، بهت و شگفتی مرحب را از این اتفاق با سکون و سکوت او نشان می‌دهد. مرحب بدون اینکه حرفی بزند یا تکانی بخورد، چمدان به دست رو به قطار می‌ایستد؛ گویا توانایی حرکت کردن و رفتن به سمت قطار را ندارد تا اینکه قطار حرکت می‌کند و می‌رود و مرحب می‌ماند.

٦) نتیجه

تحول و دگرگونی نشانه‌های بلاغی از متن ادبی به یک رسانهٔ دیداری ـ شنیداری مانند فیلم، از طریق امکانات و شگردهای سینمایی امکان‌پذیر است. در فیلم «زمستان است» که با اقتباس از داستان «سفر» ساخته شده است، گفتگو به‌ندرت در میان شخصیت‌های داستان، به ویژه شخصیت‌های اصلی آن، رخ می‌دهد و فیلم بیشتر بر مبنای تصویر و صداگذاری (صدای کلاغ، صدای قطار، موزیک متن و...) روایت می‌شود. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در میان نشانه‌های گوناگون حوزهٔ بلاغت، عناصری مانند استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، نماد، متناقض‌نما، براعت استهلال و حسن ختام، در فرایند اقتباس از داستان «سفر» به فیلم «زمستان است» دگرگونی چشم‌گیری داشته است. دگرگونی این نشانه‌های بلاغی، از متن ادبی مورد نظر به این فیلم، به واسطهٔ شگردهای سینمایی همچون تدوین، طراحی صحنه، طراحی لباس، صداگذاری، نورپردازی و همچنین حالت‌های صورت و بدن و حتی گاهی سکوت بازیگران صورت گرفته است.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۵). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: مرکز.

بهفر، مریم؛ پورخالقی، مه‌دخت و ضابطی، احمد. (۱۴۰۰). «تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران». مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه. شمارهٔ ۱۴. صص: ۱۹۵-۱۶۷.

بهفر، مریم؛ پورخالقی، مه‌دخت و ضابطی، احمد. (۱۴۰۲). «کارکرد شگرد تقدیم و تأخیر در تدوین منتخبی از فیلم‌های سینمای ایران». دوفصلنامهٔ علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی. شمارهٔ ۱۵. صص: ۱۷-۱.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۷۴). اسرارالبلاغه. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

حسینی، حسن. (۱۳۸۸). مشت در نمای درشت. تهران: سروش.

حیاتی، زهرا. (۱۳۹۱). «مقایسه استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی». پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۳۸. صص: ۵۸ـ۳۵.

خیری، محمد. (۱۳۶۸). اقتباس برای فیلم‌نامه. تهران: سروش.

دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۸۳). سفر. تهران: نگاه.

دیک، برنارد. (۱۳۹۱). آناتومی فیلم. ترجمهٔ حمید احمدی لاری. تهران: ساقی.

رضایی، احمد. (۱۳۹۹). تشبیه. تهران: مروارید.

رضایی، احمد. (۱۴۰۱). استعاره. تهران: مروارید.

سیگر، لیندا. (۱۳۸۰). فیلمنامه اقتباسی. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نقش و نگار.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: علم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). بیان. تهران: میترا.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۵). فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی. تهران: علمی.

طایفی، شیرزاد و رمضانی، محمدحسین. (۱۳۹۸). «نقد فیلم ستاره است بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۹. صص: ۲۵۸-۲۳۳.

عسگرنژاد، منیر و گذشتی، محمدعلی. (۱۳۹۴). «هنر ادبی و ادبیات هنری». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۴. صص: ۲۳۲-۲۱۳.

نورگارد، نینا؛ بوسه، بئاتریکس و روسیو مونتورو. (۱۴۰۰). فرهنگ سبک‌شناسی. ترجمهٔ احمد رضایی و مسعود فرهمندفر. تهران: مروارید.

هاچن، لیندا. (۱۳۹۶). نظریه‌ای در باب اقتباس. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: هرمس.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۴). معانی و بیان (به کوشش ماهدخت بانو همایی). تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: اهورا.

یحیایی، محمد؛ پورالخاص، شکرالله و ظهیری، بیژن. (۱۳۹۸). «بررسی وجوه ادبیت در فیلم مادر اثر علی حاتمی». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. شمارهٔ ۷. صص: ۹۳ـ۵۹.

یحیایی، محمد؛ پورالخاص، شکرالله و ظهیری، بیژن. (۱۴۰۱). «صنایع ادبی، آرایه‌های تصویری؛ بررسی موردی فیلم طعم گیلاس اثر عباس کیارستمی». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. شمارهٔ ۱۰. صص: ۹۸-۷۰.

References

Ahmadi, B. (1996). *Az neshanehaye tasviri ta matn*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Asgarnejad, M & Gozashti, M. (2015). Honare adabi va adabiyat honari. *Pajohesh-haye Dastouri va Balaghi*, 4, 213-232. [In Persian]

Behfar, M; Poorkhaleghi, M & Zabeti, A. (2021). Tadvin tashbihi va barkhi az nemoonehaye mo'assere an dar cinemaye iran. *Motaleat mianreshtei ertebatat va resane*, 14,167-195. [In Persian]

Behfar, M; Poorkhaleghi, M & Zabeti, A. (2023). Karkard shegerd taghdim va takhir dar tadvin montakhabi az filmhaye cinemaye iran. *Balaghat karbordi va naghd balaghi*, 1, 1-17. [In Persian]

Chandler, D. (2008). *Mabani neshaneh shenasi*. Tarjomeh: Mahdi parsa. Tehran: sooremehr. [In Persian]

Dick, B. (2012). *Anatomi film*. Tarjome: Hamid Ahmadi. Tahran: Saghi. [In Persian]

Dolatabadi, M. (2004). *Safar*. Tahran: Nagah. [In Persian]

Hayati, Z. (2013). Moghayeseye estereye adabi va esteareye cinemaei. *Pazhoohesh'haye adabi,* 38, 35-58. [In Persian]

Homaei, J. (1995). *Ma'ani va Bayan*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Homaei, J. (2010). *Fonoon balaghat va sana'at adabi*. Tehran: Ahoora. [In Persian]

Hoseini, H. (2009). *Mosht dar nemaye dorosht*. Tehran: Soroosh. [In Persian]

Hutcheon, L. (2017). *Nazariyei dar babe eghtebas*. Tarjome: Mahsa Khodakarami. Tehran: Hermes. [In Persian]

Jorjani, A. (1995). *Asrar'albalagheh*. Tarjome: Jalil Tajlil. Tehran: Daneshgah Tehran. [In Persian]

Kheiri, M. (1989). *Eghtebas baraye filmname*. Tehran: Soroosh. [In Persian]

Norgaard, N; Busse, B & Rocio, M. (2021). *Farhang sabk shenasi*. Tarjomeh: Ahmad Rezaei va Masood Farahmandfar. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Rezaei, A. (2022). *Estеareh*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
Rezaei, A. (2020). *Tashbih*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
Safavi. K. (2016). *Farhang tosifi motaleate adabi*. Tehran: Elmi. [In Persian]
Seger, L. (2001). *Filmnameye eghtebasi*. Tarjome: Abbas Akbari. Tehran: naghsh o negar. [In Persian]
Shmisa, S. (2014). *Bayan*. Tehran: Mitra. [In Persian]
Sojudi, F. (2014). *Neshne shenasi karbordi*. Tehran: Elm. [In Persian]
Tayefi, S. & Ramezani, M. (2019). Naghd film "Setare ast" bar asas nazariyehay roman pasa'modern. *Pajohesh-haye Dastouri va Balaghi*, 9, 233-258. [In Persian]
Yahyaei, M; Poorkhales, S & Zahiri, B. (2019). Barresie vogoohe adabiat dar film Madar asare Ali Hatemi. *Pazhoohesh'haye adabiat tatbighi*, 7, 59-93. [In Persian]
Yahyaei, M; Poorkhales, S & Zahiri, B. (2022). Sanayee adabi, arayehaye tasviri, barresi film Ta'ame gilas. *Pazhoohesh'haye adabiat tatbighi*, 10, 70-98. [In Persian]