Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Received: 05/02/2025
Accepted: 01/06/2025

* Corresponding Author's E-mail: hghobadi@modares.ac.ir

Who sees?" In Kiarostami's movie "Shirin". (Analytical comparison of the focal point in the film "Shirin" and *Khosrow and Shirini*'s poems from the perspective of Boris Uspensky)

Seyyed Amin hodjatzade[1], Atefeh Salarvand [2], Hosseinali Ghobadi[*3]

Abstract

Focalization is one of the fundamental elements of narrative that meaningfully orients the audience's perception in various arts such as literature, painting, and cinema. In the process of adapting artistic works, shifts in focalization can lead to significant changes in the structure and meaning of the adapted piece. Abbas Kiarostami's film Shirin, in its adaptation of Nezami's narrative poem *Khosrow and Shirin*, undergoes a transformation in focalization. The central question of this study is how the shift in focalization in Shirin, compared to Nezami's original poem, alters the narrative structure and content, and how these changes influence the transformation of the original's literary genre. This research employs a descriptive-analytical method within the theoretical framework of Boris

1. M.A. in Cinema, School of Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0005-2030-0187
2.,Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-8709-8036
3. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0001-0383-871X

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Uspensky's model of focalization. The findings reveal that in Shirin, focalization expands across four levels: the "camera-as-focalizer," the "actress-as-focalizer," "Shirin-as-present-focalizer," and "Shirin-as-past-focalizer." This expansion is accompanied by changes in narrative discourse, the elimination or transformation of certain characters and storylines, and a shift in literary genre from lyrical to romantic. By focusing on the role of focalization in cinematic adaptation, this study opens new perspectives for narrative analysis in intermedial studies and, considering the centrality of focalization in Shirin, offers a novel approach for scholars and enthusiasts in this field.

Keywords*:* "Shirin" movie, Khosrow and Shirin poem, point of view, Boris Uspensky.

1.Introduction

Focalization is one of the fundamental concepts in narratology. It initially emerged within the framework of classical narratology and has since been redefined and expanded through post-classical narratology, literary criticism, cinema studies, and intermedial analysis. Prior to modern narratological theories, theorists such as Henry James (1884), Percy Lubbock (1921), Norman Friedman (1955), and Wayne Booth (1961) had addressed the issue of point of view in fiction. However, the first comprehensive theoretical model of focalization was introduced by the Russian semiotician Boris Uspensky in his book *A Poetics of Composition* (1970), in which he examined the types of focalizer and focalization across four planes: spatio-temporal, psychological, ideological, and phraseological.

Since focalization or perspective plays a decisive role in shaping the meaning and orientation of a narrative, its investigation becomes crucial in the process of artistic adaptation, particularly in cinematic adaptations of classical literary texts. In such processes, a shift in focalization can lead to structural transformations in the narrative and

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

the genre of the work. The present study examines this transformation in Abbas Kiarostami's film adaptation *Shirin* (2008 / 1386 SH) based on Nizami's narrative poem *Khosrow and Shirin* (576 AH / 1180 CE). The main research question is: what changes has the shift of focalization in the film *Shirin*, compared to the poem *Khosrow and Shirin*, brought about in the narrative structure and content, characterization, and genre of the work? To this end, the objective of this study is to analyze how the character of Shirin and the narration of the story are recreated within a novel, cinematic framework.

Research Question(s)

1. What differences does the shift in focalization in the film *Shirin*, compared to the narrative poem *Khosrow and Shirin*, create in the structure and content of the narrative?
2. How do these changes influence the transformation of the literary genre of Nizami's work?

2. Literature Review

Two articles have been written on the film *Shirin*, both of which differ in their objectives and research problems from the present study. The article titled "The Degrees of Deconstruction of Language and Expression in Kiarostami's Cinema: A Case Study of the Film *Shirin*" (2022 / 1401 SH) addresses the issue of cinematic spectatorship in relation to meaning-making and the transformation of the viewer's perception. Another article, "The Dialectic of Revealing and Concealing: Representation of the Face as an Aesthetic Landscape in the Film *Shirin* (2008)" (2024 / 1403 SH), focuses on the actors depicted in the film; it argues that by positioning these actors as ordinary spectators, the film demythologizes them, while simultaneously underscoring their overall significance and role.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

3. Methodology

This study employs a descriptive-analytical methodology, and the comparative analysis of the data is conducted based on Boris Uspensky's theory of focalization as well as the frameworks of scholars who built upon his theory, namely Lintvelt, Rimmon-Kenan, and Meghdadi. The research findings indicate that the shift in focalization from the narrative poem *Khosrow and Shirin* to the film *Shirin* leads to an expansion of focal perspectives, a shift in discourse, the modification and omission of narratives and characters, and a transition in the literary genre from lyrical to romantic. The recreated image of Shirin portrays a vulnerable and pessimistic woman within a romantic atmosphere.

4. Results

In this study, a comparative analysis was conducted on the focalization of the film *Shirin* and the narrative poem *Khosrow and Shirin* through the lens of Boris Uspensky's theory across the spatio-temporal, psychological, and ideological planes. In the process of adapting the film from the narrative poem, Nizami's external focalizer shifts into four distinct focalizers: the "camera-focalizer," the "actor-focalizer," the "present-Shirin focalizer," and the "past-Shirin focalizer." This diversity in focalization results in significant transformations in the narrative structure, the mode of characterization, and the literary genre of the work.

The "spatio-temporal" plane in Nizami's narrative exhibits a "linear progression" and a "limited perspective." Although Nizami acts as an external focalizer, he does not employ a bird's-eye view. In the film, a temporal shift occurs within the "present-Shirin focalizer" plane, and a silent scene is utilized within the "camera-focalizer" plane; meanwhile, a limited perspective is applied at the levels of the "actor-focalizer" and the "past-Shirin focalizer," and a bird's-eye view is introduced within the "present-Shirin focalizer" plane. Another characteristic of the film is the harmony between the cinematic spatial

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

atmosphere (as well as the storytelling) and Shirin's emotions and experiences, which creates a Romantic unity between the protagonist's inner state and nature.

The "psychological" plane reveals that "affective components" predominate in the film, whereas "cognitive components" are more dominant in the poem *Khosrow and Shirin*. The cognitive components, which are shaped by the focalizer's beliefs and convictions, lead to the omission and modification of narratives and characters in the film *Shirin*. For instance, Nizami's character of Shirin, who exhibits resilience against various failures and whose personality possesses a masculine dimension to half of it, is transformed into a fragile, pessimistic, and suffering character in the film through the alteration and omission of certain narrative elements. Similarly, the character of Shapur, described as a loyal helper and honest in Nizami's tale, becomes a deceitful character in the film *Shirin*.

The differing "worldviews" among the focalizers of the film and the poem give rise to distinct masculine (in *Khosrow and Shirin*) and feminine (in the film *Shirin*) discourses. The male characters in the film *Shirin* are more restricted compared to Nizami's book, a limitation that is also reflected in the camera's cinematography. Furthermore, the film *Shirin* adds two characters to the story: Shirin's nurse and Khosrow's mother. The deceitful traits of men in the film's narrative stand in contrast to the deception and jealousy of women in Nizami's poem. Finally, the *carpe diem* spirit of Nizami's lyrical narrative is juxtaposed with the Romantic despair and hopelessness of the film *Shirin*.

The film *Shirin*	Nizami's *Khosrow and Shirin*
Multiple focalizers	Single focalizer
Internal focalizer (Character-focalizer) + External focalizer	External focalizer (Narrator-focalizer)
Limited spatial perspective + Bird's-eye view + Silent scene	Limited spatial perspective

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۳۳-۷۴
مقالهٔ پژوهشی

«چه کسی می‌بیند؟» در فیلم «شیرین» کیارستمی
(مقایسهٔ تحلیلی کانون دید در فیلم «شیرین» و منظومهٔ *خسرو و شیرین* از منظر بوریس اوسپنسکی)

سید امین حجت‌زاده دزفولی،[۱] عاطفه سالاروند،[۲] حسینعلی قبادی*[۳]

(دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۷ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱)

چکیده

کانون دید یکی از عناصر بنیادین روایت است که در هنرهایی چون ادبیات، نقاشی و سینما، درک مخاطب را از اثر به‌گونه‌ای معنادار جهت می‌بخشد. در فرایند اقتباس آثار هنری، دگرگونی در کانون دید می‌تواند موجب تغییرات اساسی در ساختار و معنای اثر شود. فیلم «شیرین» عباس کیارستمی، در جریان اقتباس از منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، دچار تغییر کانون دید شده است. مسئلهٔ اصلی پژوهش آن است که تغییر کانون دید در فیلم «شیرین» نسبت به منظومهٔ *خسرو و شیرین* چه تفاوت‌هایی در ساختار و محتوای روایت ایجاد کرده و

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
https://orcid.org/0009-0005-2030-0187
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
https://orcid.org/0000-0001-8709-8036
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*hghobadi@modares.ac.ir
https://orcid.org/0009-0001-0383-871X

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

چگونه این تغییرات بر تبدیل نوع ادبی اثر نظامی تأثیر گذاشته‌اند. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و براساس چارچوب نظری بوریس اوسپنسکی در تحلیل کانون دید صورت گرفته است. نتایج نشان می‌دهد که در فیلم «شیرین»، کانون دید در چهار سطح «دوربین ـ کانونی‌گر»، «بازیگر ـ کانونی‌گر»، «شیرین ـ کانونی‌گر حال» و «شیرین ـ کانونی‌گر گذشته» گسترش یافته که این گسترش با تغییر گفتمان روایی، حذف یا تغییر برخی شخصیت‌ها و روایت‌ها، و نیز جابه‌جایی نوع ادبی از غنایی به رمانتیک همراه بوده است. این پژوهش با تمرکز بر نقش کانون دید در اقتباس سینمایی، افق تازه‌ای را برای تحلیل روایت در مطالعات میان‌رسانه‌ای فراهم می‌آورد و با توجه به اهمیت کانون دید در ساختار فیلم «شیرین»، رویکرد تازه‌ای به محققان و علاقه‌مندان در این زمینه می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: فیلم «شیرین»، منظومهٔ *خسرو و شیرین*، کانون دید، بوریس اوسپنسکی.

۱. مقدمه

کانون دید[۱] یکی از مفاهیم بنیادین در روایت‌شناسی است که نخست در چارچوب روایت‌شناسی کلاسیک شکل گرفت و در جریان روایت‌شناسی پساکلاسیک، نقد ادبی، مطالعات سینما و تحلیل‌های میان‌رسانه‌ای بازتعریف و گسترش یافته است. پیش از نظریه‌های مدرن روایت‌شناسی، نظریه‌پردازانی مانند هنری جیمز[۲] (۱۸۸۴)، پرسی لوبوک[۳] (۱۹۲۱)، نورمن فریدمن[۴] (۱۹۵۵) و وین بوث[۵] (۱۹۶۱) به مسئلهٔ زاویهٔ دید در داستان پرداخته بودند. اما اولین مدل نظری جامع کانون روایت را بوریس اوسپنسکی،[۶] نشانه‌شناس روسی در کتاب *بوطیقای ترکیب*[۷] (۱۹۷۰) مطرح کرد و انواع کانونی‌گر و کانونی‌شدگی را در چهار سطح زمانی ـ مکانی، روان‌شناختی، ایدئولوژی و عبارت‌شناسی مورد بررسی قرار داد.[۸]

از آنجا که کانون روایت یا دیدگاه[۹] نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری معنا و جهت‌گیری روایت دارد، بررسی آن در فرایند اقتباس آثار هنری اهمیت می‌یابد؛ به‌ویژه در اقتباس‌هایی که از متون ادبی کلاسیک به آثار سینمایی صورت می‌گیرد. در چنین فرایندهایی، تغییر در کانون دید می‌تواند به دگرگونی‌های ساختاری در روایت و نوع ادبی اثر منجر شود. پژوهش حاضر به بررسی این دگرگونی در اقتباس فیلم «شیرین» عباس کیارستمی (۱۳۸۶) از منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی (۵۷۶ق) می‌پردازد.

پرسش اصلی پژوهش آن است که تغییر کانون دید در فیلم «شیرین» در مقایسه با منظومهٔ *خسرو و شیرین* چه تغییراتی در ساختار و محتوای روایت، شخصیت‌پردازی و نوع ادبی اثر ایجاد کرده است. در این راستا، هدف پژوهش تحلیل نحوهٔ بازآفرینی شخصیت شیرین و روایت داستان در قالبی نوین و سینمایی است.

روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است و تحلیل تطبیقی داده‌ها براساس نظریهٔ کانون روایت بوریس اوسپنسکی و تحلیل‌گران نظریهٔ وی، لینت‌ولت،[۱۰] ریمون‌کنان[۱۱] و مقدادی انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد تغییر کانون روایت از منظومهٔ *خسرو و شیرین* به فیلم «شیرین» باعث افزایش کانون دید، تغییر گفتمان، تغییر و حذف روایت و شخصیت‌ها و تغییر نوع ادبی غنایی به رمانتیک می‌شود. تصویر بازآفرینی‌شده از شخصیت شیرین، زنی آسیب‌پذیر و بدبین را در فضای رمانتیک ترسیم می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

۲-۱. بخش فیلم

دربارهٔ فیلم «شیرین» دو مقاله نوشته شده است که با هدف و مسئلهٔ پژوهش حاضر متفاوت است. مقالهٔ «مراتب واسازی زبان و بیان در سینمای کیارستمی؛ مطالعهٔ موردی:

فیلم شیرین» (۱۴۰۱)، به مسئلهٔ تماشاگری سینما در جهت معناسازی و دگرگونی ادراک بیننده توجه می‌کند. مقالهٔ «دیالتیک آشکار و پنهان‌سازی: بازنمایی چهره به‌مثابهٔ یک منظر زیباشناسانه در فیلم شیرین (۱۳۸۷)» (۱۴۰۳)، با تمرکز بر روی بازیگران نشان داده شده در فیلم، معتقد است که فیلم با قرار دادن بازیگران به‌عنوان تماشاگر عادی از آنان افسانه‌زدایی کرده است و از طرفی اهمیت و نقش آنان را یادآوری می‌کند.

۲-۲. بخش داستان

مقالات متعددی در محدودهٔ روایت‌شناسی منظومهٔ *خسرو و شیرین* نوشته شده است که مقالهٔ «بررسی عنصر زاویهٔ دید در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی براساس روایت‌شناسی ژرارد ژنت» (۱۳۹۴)، نزدیکی بیشتری به پژوهش حاضر دارد. در این مقاله زاویهٔ دید براساس الگوی روایت‌شناسی ژنت در منظومهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی بررسی و مقایسه شده است. مقالهٔ مذکور به این نتیجه رسیده است که «کانونی‌گر صفر»[۱۲] در اثر نظامی غلبه دارد. پژوهش حاضر مسئلهٔ کانون دید را با تمرکز بر آرای اوسپنسکی در فیلم «شیرین» در مقایسه با منظومهٔ *خسرو و شیرین* تحلیل کرده است. به همین جهت، موضوع، هدف و دستاورد پژوهش با مقالهٔ اشاره‌شده متفاوت است. در ضمن مدل تحلیلی نظریهٔ ژنت و اوسپنسکی تفاوت قابل توجه‌ای دارند. ژنت بر ساختار روایت توجه دارد و اوسپنسکی روی زوایای مختلف زبانی، روان‌شناختی و ایدئولوژی تمرکز می‌کند.

۳. چارچوب نظری

اوسپنسکی در کتاب *بوطیقای ترکیب* (۱۹۷۰)، کانون دید را نقطه‌ای می‌داند که روایت از آنجا دیده می‌شود و در هنرهای مختلف ادبیات، نقاشی، فیلم و تئاتر وجود دارد. در

نقاشی و هنرهای تجسمی به پرسپکتیو، کوتاه‌نمایی[۱۳] و روشن‌سازی[۱۴] مربوط می‌شود. در فیلم به مونتاژ، ترکیب کادر، انتخاب پس‌زمینه، کوتاه شدن میدان بصری و حرکات مختلف دوربین بستگی دارد. در هنر تئاتر نیز کانون روایت بین تماشاچیان و بازیگران متغیر است (Uspensky, 1973, pp. 1-4). اوسپنسکی در این کتاب دو جریان دیدگاه بیرونی و درونی را (که منظور او گاهی موقعیت کانونی‌گر بیرونی و درونی و گاهی کانونی‌شدگی بیرونی و درونی است) در چهار سطح زمان و مکان، روان‌شناسی، ایدئولوژی و عبارت‌شناسی تحلیل می‌کند.

کانونی‌گر بیرونی:[۱۵] در این حالت نویسنده، کانون دید ناظر نامرئی دارد که در صحنه حضور دارد، اما در آن شرکت نمی‌کند. نویسنده ممکن است با شخصیت‌هایش مخالف باشد و بالاتر از آن‌ها قرار بگیرد نه در میانشان (Ibid, p. 131). کانونی‌گر بیرونی یا راوی ـ کانونی‌گر زمانی شکل می‌گیرد که کانونی‌گر بیرون از داستان باشد و در جایگاه سوم شخص قرار بگیرد (مقدادی، ۱۳۹۸، ص. ۳۵۴). معمولاً این حالت در متون کلاسیک بسامد بیشتری دارد.

کانونی‌گر درونی:[۱۶] زمانی که نویسنده کانون دید یکی از شخصیت‌ها را پذیرفته، کانونی‌گر درونی است (Uspensky, 1973, p. 130). به این حالت «شخصیت ـ کانونی‌گر» نیز می‌گویند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۴).

کانونی‌شدگی بیرونی: در این حالت روایت محدود به دیده‌ها و شنیده‌هاست و راوی به افکار و احساسات دسترسی ندارد (Uspensky, 1973, pp. 131-132). تولان کانونی‌شدگی بیرونی را شی‌هایی می‌داند که ما در دنیای روایت می‌پذیریم. می‌توانند بالقوه به تجربهٔ عام درآیند و واقعا قابل رویت باشند. مانند ظاهر شخصیت‌ها (تولان، ۱۳۹۸، ص. ۱۱۲).

کانونی‌شدگی درونی: هنگامی که احساسات، افکار و تجربیات درونی شخصیت‌ها روایت می‌شود، کانونی‌شدگی درونی است (Uspensky, 1973, pp. 131-132). میکه بال[۱۷] به آن‌ها شیء غیرقابل درک[۱۸] می‌گوید که شامل رؤیاها، خیالات، افکار و احساسات یک شخصیت هستند (Bal, 2009, p. 156).

سطح زمان و مکان:[۱۹] برای این سطح کانون دید، اوسپنسکی اشاره می‌کند که کانون دید راوی ممکن است در فضا و مکان مشخص قرار بگیرد و یا اینکه از طریق شواهد ما بتوانیم این موقعیت را حدس بزنیم. در این سطح چند حالت ممکن است وجود داشته باشد: ۱. همخوانی موقعیت شخصیت با راوی (کانونی‌گر درونی)؛ ۲. عدم تطابق موقعیت نویسنده و شخصیت (کانونی‌گر بیرونی)؛ ۳. حرکت موقعیت از نویسنده به شخصیت‌های دیگر با تغییر کانون دید (کانونی‌گر بیرونی به درونی) (Uspensky, 1973, pp. 57- 60). مقدادی می‌نویسد:

> ممکن است کانونی‌گر از نظر مکانی و زمانی در جایگاهی برتر از شخصیت‌های درون متن باشد و یا هم‌سطح و یا ممکن است پایین‌تر نیز باشد. هنگامی متمرکزکننده از نظر مکانی پایین‌تر از شخصیت‌های درون متن باشد، باعث می‌شود تا اطلاعات ارائه‌شده دارای نقص بوده و باعث ابهام شود (مقدادی، ۱۳۹۷، ص. ۳۵۴).

مکان توصیف‌شده توسط کانونی‌گر بیرونی در روایت‌ها می‌تواند به دو شکل متفاوت «نمای چشم پرنده»[۲۰] و «صحنهٔ صامت»[۲۱] روایت شوند. در نمای چشم پرنده میدان دید گسترده‌ای روایت می‌شود و معمولاً از آن برای آغاز یا پایان روایت استفاده می‌شود (Uspensky, 1973, pp. 63-64؛ ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۷). «کانونی‌شدگی مکان‌مند ممکن است از چشم‌انداز هوایی به مشاهده‌گر محدود و از دیدگاه مشاهده‌گر

محدود به چشم‌انداز هوایی در آمد و شد باشد» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۸). «این چشم‌انداز همان موقعیت کلاسیک راوی ـ کانونی‌گر بوده که یا با چشم‌اندز فراخ‌پیکر یا با کانونی‌شدگی توأمان آنچه را در مکان‌های مختلف اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد» (همان، ص. ۱۰۷). در «صحنهٔ صامت» کانون‌گر می‌تواند شخصیت‌ها را ببیند، اما به‌دلیل دوری قادر به شنیدن نیست و در این شکل حرکات روایت می‌شود نه کلمات (Uspensky, 1973, p. 65).

زمان ممکن است توسط خود نویسنده شمرده شود و یا توسط یکی از شخصیت‌ها و یا آمیخته‌ای از هر دو شکل باشد. کانون دید نویسنده ممکن است با کانون دید شخصیت همگام باشد (کانونی‌گر درونی). نویسنده از درون زندگی‌ای که توصیف می‌کند نگاه می‌کند و دانش محدود شخصیت را می‌پذیرد (Ibid, p. 66). گاهی نویسنده بیرون از شخصیت‌ها می‌ایستد و روایت در زمان‌های سه‌گانهٔ گذشته، حال و آینده در چرخش است (کانونی‌گر بیرونی) (Ibid, p. 67). چرخش در زمان به چند حالت ممکن است: «رویدادهای حال یا گذشته ممکن است از دیدگاه آینده ارزیابی شوند. رویدادهای حال و آینده را می‌توان از دیدگاه گذشته ارزیابی کرد. یا ممکن است گذشته و آینده از دیدگاه حال ارزیابی شود» (Ibid, p. 69). اگر شخصیت گذشتهٔ خود را کانونی کند، کانونی‌گر گذشته‌نگر است (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۸).

سطح روان‌شناسی:[۲۲] سطح روان‌شناسی به دو نوع توصیف سابژکتیو (مولفهٔ شناختی) و ابژکتیو (مولفهٔ عاطفی) تقسیم می‌شود (Ibid, p. 82). در توصیف نوع اول، روایت «ممکن است از کانون دید ناظری بیرونی توصیف شود ... و تنها رفتاری را توصیف می‌کند که برای یک بیننده قابل مشاهده است» (Ibid, p. 83). این حالت اگر دربارهٔ عواطف و احساسات شخصیت‌ها بگوید با حدس و گمانه‌زنی همراه است. در

نوع دوم روایت از دیدگاه خود شخص یا از دیدگاه کانونی‌گر دانای کل روایت می‌شود. در این حالت ما فرایندهای درونی (افکار، احساسات و عواطف) را درمی‌یابیم (Ibid, p. 83؛ ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۸). «از نظر شناختی این بحث مطرح است که دانش متمرکزکننده از آنچه که می‌بیند تا چه حد است. متمرکزکنندهٔ خارجی همه چیز را می‌داند، حال آن‌که متمرکزکنندهٔ داخلی دانش اندکی دارد» (مقدادی، ۱۳۹۷، ص. ۳۵۵).

سطح ایدئولوژیک:[۲۳] اوسپنسکی در بررسی سطح ایدئولوژی به این موارد توجه می‌کند:

> نویسنده هنگام ارزیابی و درک ایدئولوژیکی جهانی که توصیف می‌کند، چه دیدگاهی را درنظر می‌گیرد. این دیدگاه، چه پنهان یا آشکارا تصدیق شود، ممکن است متعلق به خود نویسنده باشد؛ یا ممکن است نظام هنجاری راوی متمایز از سیستم نویسنده باشد؛ یا ممکن است متعلق به یکی از شخصیت‌ها باشد (Uspensky, 1973, p. 8).

این سطح می‌تواند در حالت‌های مختلف ترکیبی قرار بگیرد و ضعیف‌ترین آن‌ها زمانی است که یک کانون دید در روایت وجود داشته باشد و به همین دلیل ایدئولوژی واحدی در اثر شکل بگیرد. یا ممکن است در کنار راوی، شخصیت‌ها نیز دارای کانون دید باشند و ایدئولوژی آن‌ها نیز در اثر قرار بگیرد (Ibid, p. 9). ارزشیابی ایدئولوژیک اوسپنسکی در جایگاه کانون دید درونی و بیرونی قرار می‌گیرد. لینت‌ولت می‌نویسد:

> اوسپنسکی با استناد به کتابی با عنوان بوطیقای داستایوفسکی، چنین می‌پندارد که در تحلیل نقطهٔ دید، آنچه بیش از همه مهم می‌نماید دانستن این نکته است که آیا ارزشیابی ایدئولوژیک بر پایهٔ یک سری از موضع‌گیری‌های انتزاعی صورت می‌گیرد، که غالباً در خارج از داستان قرار داشته‌اند، یا آن‌که به‌واسطهٔ نگرش و طرز

تلقی یکی از شخصیت‌های دخیل در دنیای داستانی مطرح می‌شود (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۲۰۸).

در کانون دید بیرونی در سطح ایدئولوژی ممکن است ایدئولوژی نویسنده با شخصیت‌هایش متفاوت باشد و او بالاتر از آن‌ها قرار بگیرد. در حالت کانون دید درونی در سطح ایدئولوژیکی، شخصیتی که رویدادهای گزارش شده از دیدگاه او ارزشیابی می‌شوند ممکن است یک کنشگر در داستان باشد یا یک شخصیت بالقوه که در رویدادها شرکت نمی‌کند.

سطح عبارت‌شناسی:[۲۴] لینت‌ولت به نقل از اوسپنسکی به ویژگی‌های متنی که می‌توان در این سطح تحلیل کرد اشاره می‌کند. نشانهٔ تغییر نقطهٔ دید در سطح عبارت‌شناسی عبارت‌اند از: ۱.تغییر اسامی خاص یا تعویض نام‌ها؛ ۲. گفتمان شخصیت‌ها مانند گفتمان غیرمستقیم آزاد. راوی می‌تواند دو رویکرد متفاوت در گفتمان شخصیت‌ها داشته باشد: ۱. کانون دید بیرونی که در آن گفتار شخصیت‌ها عینا روایت می‌شود؛ ۲. کانون دید درونی که در آن راوی می‌تواند گفتمان شخصیت‌ها را به ذوق و سلیقهٔ خودش تغییر دهد (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۲۱۱). این سطح به صورت مجزا در تحلیل فیلم استفاده نشده است. به‌دلیل اینکه نقش کمک‌کننده در بررسی سطوح دیگر دارد و در صورت نیاز در تحلیل بخش‌های دیگر استفاده می‌شود.

فیلم «شیرین» اقتباسی وفادارانه از منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی است، اما در مسیر اقتباس از منظومهٔ *خسرو و شیرین* با تغییر کانون روایت تغییرات قابل توجه‌ای در داستان اصلی و درک آن شکل گرفته است. فیلم «شیرین» عباس کیارستمی با تصویرپردازی متفاوت باعث افزایش کانون دید نسبت به فیلم‌های معمول شده است.[۲۵] در جریان اقتباس فیلم «شیرین» از منظومهٔ *خسرو و شیرین* «کانونی‌گر بیرونی» داستان

نظامی تبدیل به چهار سطح متفاوت «دروبین ـ کانونی‌گر»، «بازیگر ـ کانونی‌گر»، «شیرین ـ کانونی‌گر (حال)» و «شیرین ـ کانونی‌گر (گذشته)» می‌شود. در ادامه به کمک آرای اوسپنسکی ویژگی کانونی‌گر و کانونی‌شدگی و سه سطح زمان و مکان، روان‌شناسی و ایدئولوژی در چهار سطح کانونی‌گری فیلم «شیرین» و منظومهٔ *خسرو و شیرین* بررسی و تحلیل می‌شود.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. کانونی‌گر و کانونی‌شدگی

نظریه‌پردازان کلاسیک معمولاً نقش راوی را به دوربین می‌دهند. در مقابل برخی از پژوهشگران معتقدند که دوربین نقش کانونی‌گر دارد (Deleyto, 1991, p. 164). چتمن[۲۶] در بحث از کانون دید در فیلم، به چند حالت که در آن‌ها دوربین نقش کانونی‌گر دارد، اشاره می‌کند. کارگردان اگر بخواهد کانونی‌گر را معرفی کند چند راه دارد. بازیگر می‌تواند در قاب دوربین قرار بگیرد و همانطور که به پس‌زمینه نگاه می‌کند ما از طریق دوربین به آن نگاه می‌کنیم. البته در این حالت مشخص نیست که آیا ما شیء را جدا از شخصیت، همراه با او، یا از طریق او دیده‌ایم. ما تنها از همدردی ادراکی با او مطمئن هستیم. روش دیگر برای کانونی‌گری دوربین تکنیک «دوربین ذهنی» است که کارگردان دید ما را با دید شخصیت شناسایی می‌کند و لنز دوربین خود را نه‌تنها در کنار شخصیت بلکه در پشت چشمان او قرار می‌دهد (Chatman, 1978, pp. 159- 160). شیوهٔ تصویرپردازی در فیلم «شیرین» شبیه به حالت اول است با این تفاوت که دوربین تنها بر روی بازیگران در فضای سینما تمرکز می‌کند و شیئی که

بازیگران می‌بینند، نمی‌بیند. این شیوه نشان می‌دهد که بازیگران نیز جدا از دوربین هویت مستقلی دارند و می‌توانند به‌تنهایی نقش کانون‌گر داشته باشند.

«دوربین ـ کانونی‌گر» در فیلم «شیرین»، کانونی‌گر بیرونی است. دوربین در بیرون داستان قرار دارد و جزء شخصیت‌های داستان نیست. کانونی‌شدگی دوربین نیز بیرونی است. دوربین ظاهر شخصیت‌ها را می‌بیند. احساس‌شان را از حالت چهرهٔ آن‌ها متوجه می‌شود و نمی‌تواند از تفکر و آنچه در ذهنشان می‌گذرد اطلاعی بیابد.

«بازیگر ـ کانونی‌گر» مانند دوربین صامت است و ما صدای آن را نمی‌شنویم. بازیگر ـ کانونی‌گر دو ویژگی «کانونی‌گر» و «کانونی‌شده» را با هم دارد. هم‌زمان که عمل دیدن یا درک را انجام می‌دهد؛ توسط دوربین دیده می‌شود. بازیگران، کانونی‌گر بیرونی هستند. آن‌ها تمام صحنه را تماشا می‌کنند، اما نمی‌توانند از گذشته و آیندهٔ داستان چیزی بدانند؛ مانند دوربین در صحنه حضور دارند، اما دانای کل نیستند و به صورت «سوم شخص» روایت را می‌بینند.[۲۷] کانونی‌شدگی بازیگران به صورت بیرونی است و تنها وقتی شخصیت‌ها از احساساتشان می‌گویند با آنان همدردی می‌کنند. بازیگران نمی‌توانند از نیت درونی شخصیت‌های فیلم «شیرین» آگاه شوند، اما شاهد خواب‌های شخصیت شیرین و خسرو هستند و تا جایی که راوی شیرین اجاز دهد می‌توانند کانونی‌شدگی درونی را درک کنند.

ما از طریق دو شخصیت شیرین در هفده سالگی (شیرین ـ کانونی‌گر گذشته) و شخصیت کنونی شیرین (شیرین ـ کانونی‌گر حال) روایت داستان را می‌شنویم. در سطح «شیرین ـ کانونی‌گر حال»، کانونی‌گر درونی و بیرونی می‌باشد. در این فیلم، شیرین راوی زندگی خودش و «اول شخص» است. حتی در بخش‌هایی که شخصیت‌های دیگر راوی هستند، کانونی‌گری شیرین از نظر یکسانی دیدگاه و ارزشیابی دیده می‌شود.

شیرین ـ کانونی‌گر حال وقتی که زمان کنونی را روایت می‌کند و از لحظهٔ مرگ خسرو می‌گوید؛ کانونی‌گر درونی است، اما نسبت به تماشاگرانی که در سطح «بازیگر ـ کانونی‌گر» قرار گرفته‌اند؛ کانونی‌گر بیرونی است و تنها به صورت غیرمستقیم با عنوان خواهر آنان را خطاب قرار می‌دهد. از طرفی دیگر زمانی‌که داستان گذشتهٔ زندگی‌اش را روایت می‌کند کانونی‌گر بیرونی است. کانونی‌شدگی در این سطح به صورت بیرونی و درونی است. شیرین درون خودش را کانونی می‌کند (کانونی‌شدگی درونی)، اما از درون دیگر شخصیت‌ها چیزی نمی‌داند و تنها ظاهر آنان را می‌بیند (کانونی‌شدگی بیرونی).

در سطح «شیرین ـ کانونی‌گر گذشته» کانونی‌گر درونی است و روایت به صورت «اول شخص» بیان می‌شود. کانونی‌شدگی درونی به صورت حدیث نفس‌های شیرین شکل می‌گیرد. شیرین تنها عواطف و احساسات درونی خودش را روایت می‌کند و درون شخصیت‌های دیگر کانونی نمی‌شود. در این سطح کانون دید، شیرین تنها کانونی‌گر نیست. شخصیت‌های دیگر مانند مهین‌بانو (زمانی که شیرین بی‌اجازه به مداین می‌رود و زمانی که در اتاقش در حال احتضار است و شیرین به سراغش می‌آید)، خسرو (هنگام مناظره با فرهاد و همچنین هنگامی که خواب می‌بیند)، فرهاد (وقتی که در حال کندن کوه است و شیرین برایش شیر می‌آورد) روایت را کانونی می‌کنند، اما بلافاصله کانونی دید به سمت شیرین برمی‌گردد. احساس شیرین بر روی شخصیت‌های دیگر بازتاب می‌شود. انگار تمام شخصیت‌های داستان ذهنیت شیرین را بیان می‌کنند که به روایت جنبهٔ رمانتیک می‌دهد. از منظر عبارت‌شناسی واژگانی که شیرین به کار می‌برد در زبان شخصیت‌های دیگر تکرار می‌شود. مانند بازی، بازی مردانه، فریب، جهان تلخ، نفرین و ... .

در روایت نظامی، کانونی‌گر بیرونی و راوی دانای کل است. این حالت زمانی شکل می‌گیرد که کانونی‌گر بیرون از داستان باشد و در جایگاه سوم‌شخص قرار بگیرد. معمولاً این شیوه در متون کلاسیک بسامد بیشتری دارد. کانونی‌شدگی در داستان نظامی می‌تواند نه‌تنها همهٔ کنش‌ها بلکه همهٔ احساسات و تجربیات شخصیت‌ها را درک کند.

ویژگی مشترک *خسرو و شیرین* نظامی و فیلم «شیرین» تداوم کانونی‌گری است؛ به‌دلیل اینکه دیدگاه واحدی در هر دو غالب است.

۴-۲. سطح مکان و زمان

مکان در «دوربین ـ کانونی‌گر» فضایی رئالیستی و واقعی از بازیگرانی ترسیم می‌کند که برای دیدن فیلم به سینما رفته‌اند. چشم‌انداز دوربین در این فیلم محدود است و بازیگران را به صورت انفرادی در کادر قرار می‌دهد. زاویهٔ دوربین مستقیم است و دقیقاً روبه‌روی چهرهٔ بازیگران قرار می‌گیرد که بار عاطفی بیشتری به فیلم می‌دهد. بازیگرانی که در چشم‌انداز قرار می‌گیرند، همگی خانم هستند. حاشیهٔ کادر نشان می‌دهد که آقایان نیز حضور دارند، اما توسط دوربین متمرکز نمی‌شوند. کانونی‌گر دوربین بیرونی است و نوعی عدم‌تطابق بین دوربین و شخصیت‌ها ایجاد می‌شود. دوربین نمی‌تواند مکان شخصیت‌ها را درک کند و به همین دلیل کانون دید متفاوتی نسبت به شخصیت‌ها دارد. با توجه به اینکه شخصیت‌ها صامت هستند و دوربین تنها حرکات آن‌ها را کانونی می‌کند؛ از ویژگی «صحنهٔ صامت» استفاده شده است. زمان در کانون دید دوربین سیرخطی مشخصی دارد و دارای آغاز، میانه و پایان است. گذشته‌نگری و آینده‌نگری در این سطح وجود ندارد. مسئلهٔ دیگر آغاز و پایان باز فیلم در سطح دوربین است. کانونی‌گری دوربین با آمدن و رفتن بازیگران در سینما شروع نمی‌شود.

آن‌ها از همان آغاز در آن مکان حضور دارند و بعد تمام شدن داستان نیز روی صندلی‌شان نشسته‌اند. به‌نظر می‌رسد که ساختار فیلم به نوعی می‌خواهد تکرار این روایت‌ها و بی‌فرجامی‌شان را نشان دهد.

مکان در «بازیگر ـ کانونی‌گر»، سینماست، اما مکانی که کانونی می‌کنند؛ داستان زندگی شیرین است. بازیگران حوادثی را می‌بینند که شیرین می‌خواهد و چشم‌انداز آنان محدود است. زمان نیز بین حال و گذشتهٔ زندگی شیرین در حرکت است و با «جریان سیال ذهن» شیرین ـ کانونی‌گر پیش می‌رود.

مکان «شیرین ـ کانونی‌گر (حال)» که راوی اصلی داستان است، اشراف کامل بر تمام فضاها و چشم‌انداز «چشم پرنده» است. مکان‌هایی که می‌بیند؛ زندگی خودش در زمان حال و گذشته است. علاوه‌بر آن انگار شخصیت شیرین بازیگران نشسته در سینما را می‌بیند و غیرمستقیم آنان را مخاطب قرار می‌دهد. گاهی داستان زندگی‌اش را برای آنان روایت می‌کند و گاهی نصیحت‌شان می‌کند. زمان در کانون دید شیرین ـ کانونی‌گر کنونی، گذشته‌نگری دارد و میان گذشته و حال در چرخش است. چرخش زمان براساس جریان سیال ذهن ویژگی رمانتیک به روایت بخشیده است. داستان این سطح با مرگ خسرو شروع می‌شود و با مرگ شیرین پایان می‌یابد و اندوه و غم رمانتیک آن را بیشتر می‌کند.

مکان «شیرین ـ کانونی‌گر (گذشته)» از طریق «چشم‌انداز محدود» ترسیم می‌شود. شیرین گذشته، تمام مکان‌ها را درک نمی‌کند. مانند صحنهٔ مناظرهٔ خسرو و فرهاد به‌دلیل اینکه خسرو کانونی‌گر این قسمت است. شیرین گذشته درکی از روایت ندارد اما «شیرین کانونی‌گر حال» تمام ماجرا را می‌بیند. زمان سیرخطی مشخصی دارد. از هفده سالگی شیرین شروع می‌شود و با مرگ خسرو تمام می‌شود.

مکان در روایت نظامی دارای «چشم‌انداز محدود» است. نظامی روایت هر بخش را تمام و روایت زندگی شخصیت دیگر را شروع می‌کند. مانند تن شستن شیرین در چشمه که جریان روایت ابتدا از سمت شیرین و بعد از سمت خسرو ترسیم می‌شود (نظامی، ۱۳۷۸، ص. ۷۸). زمان در داستان نظامی سیرخطی مشخصی دارد. از پادشاهی هرمز و تا به تخت نشستن شیرویه ادامه پیدا می‌کند. برخلاف فیلم «شیرین» که با مرگ خسرو و شیرین داستان شروع و خاتمه می‌یابد؛ در داستان نظامی با دو اتفاق خوشایند روایت می‌شود. با اینکه کانونی‌گر داستان نظامی بیرونی است و به همهٔ زمان‌ها دسترسی دارد، خیلی کم از آینده‌نگری استفاده می‌کند. مانند اشارهٔ غیرمستقیم به مرگ فرهاد که کوهستان گورستانش می‌شود:

«شده بر کوه، کوهی با دل تنگ سری برسنگ می‌زد بر سر سنگ
چو آهو سبزه‌ای بر کوه دیده ز شورستان به گورستان رمیده»

(همان، ص. ۲۵۳).

دربارهٔ مرگ خسرو که باعث مرگ فرهاد شد؛ به عاقبت بد او و قفا خوردنش اشاره می‌کند:

«کسی کو با کسی بدساز گردد بدو روزی همان بد باز گردد
درین غم روز و شب اندیشه می‌کرد وزین اندیشه هم روزی قفا خورد»

(همان، ص. ۲۶۳).

ویژگی مکانی دیگر هماهنگی مکان‌های ترسیم شده با حالات درونی شخصیت‌هاست. نظامی معمولاً مکان‌های شاد و غنایی را ترسیم می‌کند که ممکن است با حالات درونی شخصیت‌ها سازگار نباشد. مانند مکانی که در آن شیرین به بهانهٔ

نخجیر به سمت مداین می‌رود. شخصیت شیرین در این بخش مضطرب و نگران است؛ اما کانونی‌گر مکانی شاد را درک می‌کند.

«شـدند آن روضـهٔ حـوران دلکـش به صـحرایی چـو مینـو خـرم و خـوش
ز ـمین از سـبزه نزهتگـاه آهـو هـوا از مشـک پـر، خـالی ز آهـو
سـرانجام اسـب را پـرواز دادنـد عنـان خـود بـه مرکـب بـاز دادنـد»

(همان، ص. ۷۴).

اگر هم مکان متناسب با حالات درونی شخصیت‌ها ترسیم شود؛ تطابق کامل ندارند. مانند روایتی که شیرین به خسرو جواب منفی می‌دهد و خسرو به مداین می‌رود. طبیعتی که کانونی‌گر می‌بیند؛ بخشی از آن‌ها وصال اجزای طبیعت را نشان می‌دهد.

«زناشـویی بـه هـم خورشـید و ـمه را رحـم بسـته بـه زادن صـبحگه را
گرفتـه آسـمان را شـب در آغـوش شـده خورشـید را مشـرق فرا ـموش»

(همان، ص. ۲۹۰).

در روایت نظامی عدم تطابق مؤلفه‌های مکانی کانونی‌گر با مؤلفه‌های عاطفی شخصیت‌ها دیده می‌شود. در مقابل مکان فیلم با حالات درونی شخصیت‌ها یکی می‌شود. در برابر محیط‌های شاد نظامی، در صحنه‌های مختلف فیلم صدای باران، رعد و برق، بوف، گریه و ناله و ... می‌آید. در بخشی از فیلم، شیرین کابوس می‌بیند و وقتی که از خواب بیدار می‌شود و پرتره خسرو را در مقابش می‌بیند، ناراحت می‌شود و در فضای داستان صدای جغد و جیرجیرک می‌آید (۲۸: ۱۳). در قسمتی دیگر وقتی که شیرین پیش عمه‌اش از ناراحتی‌هایش می‌گوید؛ صدای باران و رعد و برق می‌آید (۱۷: ۲۷). زمانی که خسرو شیرین را تنها می‌گذارد باران می‌آید (۱۱: ۴۱). شروع و پایان فیلم نیز با صدای گریه و شیون است.

۴-۳. وجه روان‌شناختی[۲۸]

۴-۳-۱. مولفهٔ عاطفی[۲۹]

مولفهٔ عاطفی در دوربین ـ کانونی‌گر غلبه دارد. دوربین چهرهٔ شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد که نمود تمام احساسات است. دوربین انتخاب می‌کند که شخصیت‌ها را تک‌به‌تک و از نمای نزدیک به تصویر بکشد. نزدیکی به ابژه و ترسیم تنها یک ابژه در مرکز کادر باعث غلبهٔ مولفهٔ عاطفی در کانونی‌گری دروبین می‌شود. اگر دروبین از نمای دور ابژه یا ابژه‌ها را ترسیم می‌کرد، نمی‌توانست آن رابطهٔ احساسی را بین مخاطب فیلم و کانونی‌شدگانش ایجاد کند. زاویهٔ دوربین نیز از بالا یا پایین نیست و مستقیم در مقابل چهره‌های ابژه قرار می‌گیرد که بیش از پیش رابطهٔ احساسی را برقرار می‌کند. پاینده می‌نویسد:

> عکسی که از روبه‌رو از شخصی برداشته شده باشد، بیننده را در جایگاهی برابر با شخص مورد نظر قرار می‌دهد، حال آن که عکس‌برداری از بالا، با قرار دادن شخص در موقعیتی پایین یا فرو مرتبه، بیننده را در موضع قدرت و شخص را در موقعیتی ضعیف یا وضعیتی حقیر شده نشان می‌دهد (پاینده، ۱۴۰۱، ص. ۱۹).

در بازیگر ـ کانونی‌گر مانند دوربین ـ کانونی‌گر مؤلفه‌های عاطفی نمود بیشتری دارد. بازیگران در ابتدای فیلم با انکار و تمرکز برای شناخت داستان از طریق مؤلفه‌های شناختی به آن می‌نگرند، اما در نقطه‌های اوج داستان فیلم عاطفهٔ غم و ترس و به‌ندرت شادی غلبه دارد و احساسشان بر بخش شناختی غلبه می‌یابد.

در سطح شیرین ـ کانونی‌گر حال و گذشته ویژگی‌هایی مانند نگاه جانبدارانه به حوادث، بیان ذهنیت، غلبهٔ ذهنیت بر عینیت و آمیختن آن‌ها، هم‌ذات‌پنداری و کانونی‌شدگی ذهنی باعث غلبهٔ مؤلفه‌های عاطفی بر شناختی می‌شود. کانونی‌شدگی

درونی در این سطح عواطف و احساسات شیرین را نشان می‌دهد. بخش‌های از داستان حدیث نفس‌های شیرین است. مانند گفتار شیرین در چشمه وقتی که احساس می‌کند خسرو را دیده است و یا وقتی که احساسش را نسبت به شاپور و خسرو بیان می‌کند (۵۱: ۱۹). بخشی از روایت نیز خواب‌های شیرین است. مانند خوابی که در آن خسرو با بهرام می‌جنگد (۲۲: ۲۷). در این خواب باز هم به بازی شخصیت‌ها اشاره می‌شود که نشان می‌دهد از منظر عبارت‌شناسی با عوض شدن شخصیت‌ها همان دیدگاه کانونی‌گر شیرین بیان می‌شود (۳۲: ۲۹).

شخصیت‌ها بازتابی از ذهن شیرین و همان چیزی هستند که شیرین درک می‌کند. در شیرین ـ کانونی‌گر گذشته کانونی‌گریِ دیگر شخصیت‌ها همسو با دیدگاه شیرین است. شاپور و مهین‌بانو شیرین را با لفظ دخترم صدا می‌زنند و دایهٔ شیرین به شیطنت دخترانهٔ او اشاره می‌کند و مهین‌بانو به او «دخترک نوخواسته» می‌گوید (۱۲: ۲۱). این ویژگی‌ها نزدیک به دیدگاه شیرین است که معتقد است به‌دلیل ناآگاهی و سن کمش در گذشته فریب خورده است. همراهان شیرین و دایه‌اش هنگامی که تصویر خسرو را می‌بینند با او هم‌فکر هستند و از نظر آن‌ها نیز خسرو زیبایی قابل‌توجه دارد.

عواطف شیرین در درک اتفاقات تأثیر می‌گذارد. مانند حس بدی که با دیدن تصویر خسرو دارد و آن را به فریب دیوان نسبت می‌دهد. شیرین با موضاعات احساسی برخورد می‌کند. در جواب دایه‌اش که می‌گوید پیدا شدن تصویر خسرو شیطنت خودش است خود را نفرین می‌کند. با دیدن تصویر خسرو آن را نفرین می‌کند. ویژگی دیگر شیرین لحن پرسش‌گرانهٔ اوست که ناراحتی‌اش را نشان می‌دهد و گاهی از زندگی‌اش گلایه و شکایت می‌کند (۲۶: ۲۵: ۱). «شیرین ـ کانونی‌گر گذشته» نسبت به شخصیت‌ها اعتماد بیشتری دارد. در نگاه شیرین کانونی‌گر گذشته شاپور دانای همهٔ

اسرار است (۱۶:۰۹) اما دید شیرین کنونی مغ قلابی است که دیگران را به بازی می‌دهد (۱۴: ۲۰). مؤلفه‌های شخصیت‌های دیگر فیلم در «شیرین ـ کانونی‌گر گذشته» به صورت شناختی است. آن‌ها دانش، عقیده و پندارشان را دربارهٔ حوادث بیان می‌کنند.

احساس شیرین نسبت به زندگی‌اش جهان‌بینی فیلم را نسبت به منظومهٔ *خسرو و شیرین* تغییر می‌دهد. دربارهٔ زندگی‌اش می‌گوید: «من به دنیا آمده‌ام تا از این بازی به بازی تلخ‌تری پرتاب شوم. همون تیری به دست کمانداری ناآزموده» (۱۲: ۲۷). دربارهٔ حکومت نیز احساس خوبی ندارد:

> بازی کسالت‌باری‌ست پادشاهی. پیش پایت به خاک می‌افتند و خدایگانت می‌خوانند و تو می‌دانی این همه از جادوی تختی‌ست که بر آن تکیه زده‌ای و در این بازی پر ادبار تنها عشق است که به فریادت می‌رسد (۰۸ : ۴۸).

غلبهٔ وجه احساسی در فیلم فضایی رمانتیک‌گونه در آن ایجاد می‌کند.

در داستان نظامی مؤلفه‌های شناختی بیشتر از عاطفی نمود دارد. کانونی‌گر نظامی در جایگاه دانای کل دانسته‌هایش را بیان می‌کند. راوی ـ کانونی‌گر درگیر روابط احساسی با شخصیت‌ها و سرگذشت آن‌ها نمی‌شود. در هنگام بیان وقایع تلخ مانند مرگ و فراق شخصیت‌ها احساسش را به صورت پند و اندرز و بی‌اعتباری دنیا بیان می‌شود. راوی بعد از روایت تن شستن شیرین در آب می‌گوید:

دو گل بین کـز دو چشـمه خـار دیدنـد — دو تشـــــنه کـــــز دو آب آزار دیدنـــــد
هـــــم آن را روز اول چشـــــمه زد راه — هـــم ایـــن از چشـــمه‌ای افتـــاد در چـــاه
به سرچشـمه گشـاید هـر گسـی رخـت — بـــه چشـــمه نـــرم گـــردد توشـــهٔ ســـخت

(نظامی، ۱۳۷۸، ص.۸۳).

در بخشی دیگر راوی بعد از روایت به بزم نشستن خسرو در جشنی که مهین‌بانو برایش مهیا کرده احساسش را دربارهٔ کوتاهی عمر می‌گوید:

چـه خـوش باغی‌سـت بـاغ زنـدگانی گـــر ایمـــن بـــودی از بـــاد خزانـــی
چـه خـرم کـاخ شـد کـاخ زمانـه گـــرش بـــودی اســـاس جاودانـــه
ازان ســرد آ ـمد ایـن کـاخ دلاویـز که چـون جـا گـرم کـردی، گویـدت: خیـز
(همان، ص. ۹۸).

۴-۳-۲. مولفهٔ شناختی

مؤلفه‌های شناختی، دانش، عقیده و خاطرهٔ کانونی‌گران را نشان می‌دهد. با عوض شدن کانونی‌گر در فیلم «شیرین» برخی روایت و شخصیت‌ها در جریان اقتباس از داستان نظامی تغییر کرده و یا حذف شده‌اند. یکی از شخصیت‌های منظومهٔ *خسرو و شیرین*، شاپور است. شخصیت شاپور دیدگاه یکسانی با کانونی‌گر نظامی دارد و انگار جانشین او در روایت است. شاپور که نقش کنش‌یار و مددرسان دارد؛ در منظومهٔ *خسرو و شیرین* این‌گونه معرفی می‌شود:

نـدیمی خـاص بـودش، نـام شـاپور جهـــان گشـــته ز مغـــرب تـــا لهـــاور
ز نقاشـــی بـــه ـمانی ـمژده داده بـــه رســـامی در اقلیـــدس گشـــاده
قلمـزن چـابکی، صـورتگری چسـت کـه بی‌کلـک از خیـالش نقـش می‌رسـت
(همان، ص. ۴۸).

در فیلم «شیرین» نخستین بار در کالبد موبد ظاهر می‌شود که قصد فریب شخصیت‌ها را دارد. شیرین در توصیفش می‌گوید: «اون مغ قلابی که سرنخ تمام این عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی تو دستش بود» (۲۸: ۱۴). شخصیت شاپور در داستان نظامی فریبکار نیست. در اولین ملاقاتش با شیرین هویت واقعی‌اش را می‌گوید. شاپور بهترین راه را گفتن حقیقت می‌داند و به پای شیرین می‌افتد:

«فســـونگر در حـــدیث چـــاره‌جویی فســـونی بـــه ندیـــد از راســـتگویی

چـو یـاره دست‌بوسـی رایـش افتـاد چـو خلخـال زر انـدر پـایش افتـاد»

(نظامی، ۱۳۷۸، ص.۶۸).

از منظر کانونی‌گر فیلم لحن شاپور در دیدار نخست قاطع است. با خطاب دخترم به شیرین، نگاهی از بالا به پایین دارد و جملاتش کوتاه و تحکمی است (۲۳: ۱۵). شاپور هویتش را پنهان می‌کند و زمانی که در مشکوی شیرین را ملاقات می‌کند؛ شیرین متوجه فریبکاری او می‌شود.

شخصیت دیگر شیرین است. تصویر شیرین نظامی در داستان علاوه بر زنانگی وجه مردانه نیز دارد که اعتبار شیرین به این ویژگی است. شیرین لباس مردانه می‌پوشد؛ به نخجیر می‌رود و شب تا صبح را در دشت به بزم می‌نشیند (نظامی، ۱۳۷۸، ص. ۶۲). مهین‌بانو نیز زنی فرمانده توصیف می‌شود که سرزمین‌ها اطراف به او خراج می‌دهند. راوی در وصفش می‌گوید:

«ز مـردان بیشـتر دارد سـتردگی مهـین بـانوش خواننـد از بزرگـی»

(همان، ص. ۴۹).

شیرین خدمتکارانی دارد که پوششان زنانه نیست و مهارت جنگی دارند.

ز برقـع نیستشـان بـر روی بنـدی کـه نـارد چشـم‌زخم آنجـا گزنـدی

بـه خـوبی در جهـان یـاری ندارنـد بـه گیتـی جـز طـرب کـاری ندارنـد

چـو باشـد وقـت زور، آن زورمنـدان کننـد از شـیر چنـگ، از پیـل دنـدان

بـه حملـه جـان عـالم را بسـوزند بـه نـاوک چشـم کوکـب را بدوزنـد

اگـر حـور بهشـتی هسـت مشـهور بهشـت اسـت آن طـرف، وان لعبتـان حـور

(همان، ص.۵۳).

در « شیرین ـ کنونی‌گر حال» فیلم همین همراهان از آغاز تا پایان فیلم در حال ناله و زاری هستند. لحن شیرین در داستان همراه با تحکم است، اما در فیلم همواره لرزش

صدا و اضطرابش ملموس است. وی هنگامی که برای دومین‌بار تصویر خسرو را می‌بیند؛ در منظومهٔ *خسرو و شیرین* این‌گونه ترسیم می‌شود:

به یاران بانگ برزد کاین چه حال است؟ غلط می‌کرد خود را کاین خیال است
به سروی زان سهی سروان بفر ـهود که: آن صورت بیاور نزد ـمن زود
برفت آن ـماه و آن صورت نهان کرد به گل خورشید پنهان چون توان کرد؟»
(همـــــان، ص.۶۲).

شیرین تصویر را فراموش می‌کند و تا صبح در دشت انجرک به می‌گساری مشغول می‌شوند (همان، ص. ۶۲) که این بخش در فیلم حذف شده است و شیرین بعد از دیدن تصویر با ناراحتی و نگرانی به قصر برمی‌گردد. بار سوم که شیرین تصویر خسرو را در دشت می‌بیند؛ گریه می‌کند و اندکی بعد از آن شروع به می‌خواری می‌کند. در ادامه خدمتکارانش را می‌فرستد تا از صاحب تصویر اطلاع بیابند.

بدان بت‌پیکران گفت آن دلارام کزین پیکر شدم بی‌صبر و آرام
بیا تا این حدیث از کس نپوشیم بدین تمثال نوشین باده نوشیم
دگر باره نشاط آغاز کردند می‌آوردند و عشرت ساز کردند ...
چو مستی عاشقی را تنگتر کرد صبوری در ز ـمان آهنگ در کرد
یکی را زان بتان بنشاند در راه که هر کس را که بینی برگذرگاه
(همـــــان، ص. ۶۴)

اما در فیلم «شیرین» تصویر خسرو را در اتاق خوابش پیدا می‌کند. تصویر خسرو او را بسیار آشفته و غمگین می‌کند و با اضطراب و گریه داستان آن را برای دایه‌اش روایت می‌کند. دایهٔ شیرین که در روایت فیلم اضافه شده است به او پیشنهاد می‌کند که پیش مغی برود تا صاحب تصویر را پیدا کند. بعد از یافتن صاحب تصویر شیرین فیلم بلافاصله به مداین حرکت می‌کند، اما شیرین نظامی با پوششی مردانه و خدمتکارانش

نیز با همان شمایل به بهانهٔ نخجیر به مداین می‌رود. نظامی در توصیف پوشش خدمتکاران شیرین می‌گوید:

به کردار کلهداران چون نوش قبا بستند بکران قصب‌پوش
که رسمی بود کان صحرا خرامان به صید آیند بر رسم غلامان
همه در گرد شیرین حلقه بستند چو حالی برنشستند او، برنشستند
(همان، ص. ۷۴).

شیرین در راه رفتن به مداین از آنجا که مانند غلامان لباس پوشیده است؛ آلات و ابزارهای زنانه‌اش را در راه می‌اندازد. در دو اثر دو علت متفاوت براساس جهان‌بینی کانونی‌گران روایت می‌شود. نظامی می‌گوید:

قبا دربسته بر شکل غلامان همی‌شد ده به ده، سامان به سامان
یکی آینه و شانه درافگند به افسونی به راهش کرد دربند
فلک این آینه وان شانه را جست کزین کوه آمد و زان بیشه بررست
زنی کو شانه و آیینه بفگند ز سختی شد به کوه و بیشه مانند
(همان، ص. ۷۶).

در جهان‌بینی کانونی‌گر نظامی اگر زنی قرار باشد کاری سخت انجام دهد باید مانند مردان رفتار کند و نیازی به وسایل زنانه ندارد. در مقابل کانونی‌گر فیلم علت دور انداختن وسایل شیرین را سبک سفر کردن می‌داند (۰۰: ۱۷).

داستان مرگ خسرو و شیرین نیز متفاوت از داستان نظامی در فیلم کانونی می‌شود. در داستان نظامی خسرو شبانه توسط پسرش شیرویه کشته می‌شود و دلش نمی‌آید که شیرین را بیدار کند. شیرین صبح‌گاه با جنازهٔ عرق در خون خسرو مواجه می‌شود. مدتی گریه می‌کند. بعد خودش و خسرو را آماده می‌کند. فردای آن روز برای خسرو

مراسم می‌گیرد. از منظر شخصیت‌های داستان، شیرین غمگین به‌نظر نمی‌رسد. نظامی شیرین را این‌گونه توصیف می‌گوید:

کشیده سرمه‌ها در نرگس مست عروسانه نگار افگنده بر دست
پرندی زرد چون خورشید بر سر حریری سرخ چون ناهید در بر
پس مهد ملک سرمست می‌شد کسی کان فتنه دید، از دست می‌شد
گشاده پای در میدان عهدش گرفته رقصدر پایان مهدش
گمان افتاد هر کس را که شیرین ز بهر مرگ خسرو نیست غمگین
(همان، ص. ۴۲۲).

شیرین وقتی به گنبدخانه می‌رسد؛ جنازهٔ خسرو را داخل برده و در را می‌بندد و وقتی که تنها شد دشنه را به تن خود فرو می‌برد (همان، ص. ۴۲۳). در داستان فیلم این روایت را از دریچهٔ نگاه شیرینی ضعیف، مأیوس و ناامید می‌بینیم. شیرین شاهد مرگ خسرو است و خسرو او را بیدار می‌کند. شیرین در پایان روایت خود را جلوی چشم دیگران می‌کشد و در سراسر روایت صدای گریهٔ شیرین و ناله و شیون زنان می‌آید.

بخشی از روایت‌های داستان در فیلم حذف شده‌اند. یکی از آن‌ها داستان نژاد شبدیز است که به شکلی افسانه‌ای متولد می‌شود و سنگی باعث گشن شدن اسب‌ها می‌شود (همان، ص. ۵۷). بخشی از روایت‌های نظامی فریبکاری و حسادت زنان را نشان می‌دهد. از آنجایی که گفتمان فیلم مسئلهٔ فریب‌خوردگی زنان است این روایت‌ها حذف شده‌اند. مانند روایت کنیزکان قصر مشکوی. وقتی که شیرین به مشکوی می‌رود در کوهستان و منطقه‌ای سرد قصری را برای زندگی می‌خواهد، اما کنیزکان از معمار می‌خواهند برای او در گرم‌ترین نقطه مکانی را بسازد تا شیرین نتواند آنجا زندگی کند. گفتار کنیزکان به معمار:

«ز ما قصری طلب کرده‌ست جایی کزان سوزانده‌تر نبود هوایی
بدان تا مردم آنجا کم شتابند ز جادو جادویی‌ها درنیابند
بدین جادو شبیخونی عجب کن هوایی هرچه ناخوشتر طلب کن»
(همان، ص. ۹۱).

در داستان فیلم وقتی شاپور به دیدار شیرین می‌رود. از دلگیری قصر می‌گوید، اما شیرین به خودش اشاره می‌کند که قصر مانند خود اوست (۲۱: ۲۴). روایت دیگر دربارهٔ مریم، همسر خسروست. خسرو بعد از اینکه با مریم ازدواج می‌کند نزد او می‌رود و داستان شیرین را تعریف می‌کند. اما مریم ازدواج خسرو را با شیرین نمی‌پذیرد و خسرو را با خودکشی تهدید می‌کند:

چه بندی دل در آن دور از خدایی کزو حاصل نداری جز بلایی
اگر غیرت بری، با درد باشی وگر بی غیرتی، نامرد باشی
به تاج قیصر و تخت شهنشاه که گر شیرین بدین کشور کند راه
به گردن برنهم مشکین رسن را برآویزم ز جورت خویشتن را
(همان، ص. ۱۹۷).

دلیل مردن مریم نیز در داستان نظامی افسون شیرین است که به طریق مانیتیسم باعث مرگ مریم می‌شود:

«به همت هندوان چون برستیزند ز شاخ خشک برگ تر بریزند
فسون‌سازان که از مه مهره سازند به چشم‌افسای همت حقه بازند»
(همان، ص. ۲۶۷).

بعد از شنیدن خبر مرگ مریم، شیرین شاد می‌شود، اما در فیلم آن خبر را با ناراحتی می‌دهد و هیچ ارتباطی با مرگ او ندارد. روایت دیگر ازدواج خسرو با شکر اصفهانی

است که در فیلم «شیرین» حذف شده است. در داستان نظامی مقصر این اتفاق خود شیرین است. شیرین از خسرو وصال با کابین می‌خواهد. خسرو بعد از مرگ مریم از شیرین خواستگاری می‌کند، اما شیرین بی‌دلیل جواب رد می‌دهد. خسرو نیز با شکر ازدواج می‌کند (همان، ص. ۲۷۲).

روایت‌های دیگری که در داستان فیلم حذف شده‌اند؛ فضای داستان را شاد می‌کنند. مانند نشاط و بزم شیرین بعد از آنکه از مشکوی به ارمن آمد (همان، ص. ۱۱۲) و شب وصال خسرو و شیرین (همان، ص. ۳۸۷). بخشی از توصیف‌های نظامی دربارهٔ شخصیت شیرین عدم تطابق در کانونی‌گری راوی را نشان می‌دهد. شیرین در دیدگاه راوی زنی باعصمت دیده می‌شود که تن به درخواست خسرو نمی‌دهد؛ شاپور هم دقیقاً پارسایی شیرین را برای خسرو روایت می‌کند. شیرین نیز به پارسایی خود در مقابل کنیزکان مشکوی اشاره می‌کند (همان، ص. ۱۰۶). اما در کانونی‌گری راوی معاشقهٔ او با خسرو نیز روایت می‌شود. مانند بزم و جشن‌های خسرو و شیرین در ارمن (همان، ص. ۱۲۲) و چوگان‌بازی خسرو و شیرین (همان، ص. ۱۲۴).

دو عاشق چون چنان شربت چشیدند عنان پیوسته از زحمت کشیدند
چو یک دم جای خالی یافتندی چو شیر و می به هم بشتافتندی ...
در آن ساعت که می مست گشتی به بوسه با ملک همدست گشتی
چنان تنگش کشیدی شه در آغوش که کردی قاقمش را پرنیان‌پوش
(همان، ص.۱۳۰).

در کانونی‌گری راوی بین توصیف شیرین و کنش او تطابق وجود ندارد. یکی دیگر از روایت‌هایی که در فیلم حذف شده است؛ نشستن خسرو به آتش‌خانه است که در بخش‌های پایانی عمرش از دنیا کناره می‌گیرد:

«چنان افتاد از آن پس رای خسرو که آتشخانه باشد جای خسرو
نسازد با همالان همنشینی کند چون موبدان آتش‌پرستی»
(همان، ص. ۴۱۳).

۴-۴. وجه ایدئولوژی

در هر دو اثر ذهنیت واحدی وجود دارد که روایت، شخصیت‌ها و به‌طور کلی فضای داستان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. در فیلم سه سطح «دوربین ـ کانونی‌گر»، «بازیگر ـ کانونی‌گر» و «شیرین ـ کانونی‌گر گذشته» تحت تأثیر جهان‌بینی «شیرین ـ کانونی‌گر حال» قرار دارند و گفتمان روایت او را می‌پذیرند.

اولین تفاوت در جهان‌بینی، گفتمان مردانه در کانونی‌گری *خسرو و شیرین* در مقابل گفتمان زنانه در فیلم «شیرین» است. در داستان نظامی دو ویژگی فریبکاری و حسادت ویژگی زنان داستان است. مانند شخصیت شیرین، مریم، کنیزکان مشکوی و شکر. در روایت نظامی شکر، شاه را فریب می‌دهد و کنیزکان دیگری را هم‌نشین او می‌کند (نظامی، ۱۳۷۸، ص. ۲۸۳). در روایت فیلم فریبکاری مختص شخصیت مردان ازجمله خسرو، شاپور و شیرویه است. «شیرین ـ کانونی‌گر حال» خسرو را این‌گونه وصف می‌کند: «این مردان چون کودکانند، بازیچه‌ای را که تن به بازی ندهند؛ می‌شکنند» (۱۳: ۳۹). شخصیت خسرو در داستان نظامی و فیلم یکسان کانونی می‌شود. اما در فیلم بخشی از گفتار خسرو که در کانون دید اضافه شده است نشان می‌دهد که او علاوه‌بر هوس‌بازی علاقه‌ای به نجات کشورش ندارد و از تصرف آن ناراحت نمی‌شود. در نگاه خسرو ایران مانند زنان است که باید تن به مردان بدهد (۴۵: ۳۸). شیرویه به بردارانش آسیب می‌زند و پدرش را اسیر می‌کند و شیرین آن را بازی مردانه می‌خواند (۵۱: ۲۰: ۱).

در کانونی‌گری شیرینِ فیلم، تنها شخصیت فرهاد خوب دیده می‌شود که در انتها قربانی مردان دیگر است. دو شخصیت زن، دایهٔ شیرین و مادر خسرو به داستان فیلم اضافه شده است که در منظومهٔ نظامی نیست. این شخصیت‌ها نقش کمک‌رسان به شیرین و خسرو دارند. در کانونی‌گری شیرین در فیلم، صدای خسرو بعد پخش یک سوم فیلم شنیده می‌شود. در مقابل منظومهٔ *خسرو و شیرین* با روایت شخصیت بزرگ امید شروع و با روایت خسرو ادامه می‌یابد. شخصیت شیرین در فیلم چندبار از کلمهٔ بازی‌های مردانه صحبت و آنان را نکوهش می‌کند. در مقابل نظامی زنان را زمانی ارزشمند می‌داند که ویژگی‌های مردانه داشته باشند:

«نه هر کو زن بود، نامرد باشد زن آن مرد است کو بی‌درد باشد
بسا رعنا زنا کو شیرمرد است بسا دیبا که شیرش در نورد است»
(نظامی، ۱۳۷۸، ص.۴۲۴).

در قسمتی از داستان نظامی، خسرو به کشتن شیرین هم فکر می‌کند و او را به بی‌وفایی متهم می‌کند که این گفتار در فیلم نیامده است:

ز معشوقه وفا جستن غریب است نگوید کس که سکبا بر طبیب است
مرا هر دم بران آرد ستیزش که خیز- استغفرالله- خون بریزش
من این آزرم تا کی دارم او را؟ چو آزردم، تمام آزرم او را
به گیلان در نکو گفت آن نکوزن: میازار، از بیازاری، نکو زن
مزن زن را، ولی چون برستیزد چنانش زن که هرگز برنخیزد
(همان، ص. ۲۸۷).

مریم در پیش خسرو، شیرین و فریبکاری زنان را این‌گونه توصیف می‌کند:

وفا مردیست، بر زن چون توان بست؟ چو زن گفتی، بشوی از مرد می دست
بسی کردند مردان چاره‌سازی ندیدند از یکی زن راست‌بازی...

چـــه بنـــدی دل دران دور از خـــدایی کـــزو حاصـــل نـــداری جـــز بلایـــی

(همان، ص. ۱۹۷)

جهان‌بینی دیگر تأثیر تقدیر و روزگار در سرنوشت آدم‌ها در روایت نظامی در مقابل تأثیر فریبکاری انسان‌ها در سرنوشتشان در فیلم «شیرین» است؛ که تقابل جهان‌بینی غنایی و رمانتیک را نشان می‌دهد. در داستان نظامی مهین‌بانو ناپدید شدن شیرین را که به بهانهٔ شکار به مداین می‌رود، می‌پذیرد. مهین‌بانو خوابی می‌بیند که در آن بازی از روی شانه‌اش می‌پرد و دوباره به سمت او باز می‌گردد. به همین دلیل ناپدید شدن شیرین را حکم تقدیر می‌داند و به دنبال شیرین نمی‌گردد (همان، ص. ۷۵). در مقابل آرامش مهین‌بانوی نظامی، آشفتگی مهین‌بانوی فیلم را می‌بینیم که خدمتکارانش را مقصر این اتفاق می‌داند. روایت مرگ شخصیت‌ها در داستان نظامی با اشاره به دست تقدیر از میزان غم و اندوهشان کم می‌شود. مانند مرگ پدر خسرو (همان، ص. ۱۰۸)، مرگ مهین‌بانو (همان، ص. ۱۷۶)، مرگ فرهاد (همان، ص. ۲۵۸). نظامی دربارهٔ مرگ فرهاد می‌نویسد:

«زمانـه خـود جـز ایـن کـاری نداند کـــه انـــدوهی دهـــد، جـــانی ســـتاند

چـــو کـــار افتـــاده گـــردد بینـــوایی درش درگیـــرد از هـــر ســـو بلایـــی»

(همان، ص. ۲۵۸).

اما شیرینِ فیلم با عبارت بازی‌های مردانه مقصر اصلی مرگ فرهاد یعنی خسرو را، نکوهش می‌کند. در بخشی از فیلم شاپور به دنبال شیرین می‌آید که شیرین را به مداین پیش خسرو بفرستد و در جواب شیرین که می‌گوید به چه حکمتی باید به مداین برود، شاپور می‌گوید: «این بازی حکومت است نه حکمت؛ سریر پادشاهی که بر سر آن سیاست‌هاست» (۳۴: ۲۵). در مقابل نظامی دلیل این اتفاقات را بدعهدی دوران می‌داند:

«درستش شد که این دوران بدعهد بقم با نیل دارد، سرکه با شهد
هوای خانل خاکی چنین است گهی زنبور و گاهی انگبین است»
(همان، ص. ۱۰۹).

در بخشی دیگر از فیلم در خواب شیرین وقتی که سربازان خسرو با نیروهای بهرام چوبین می‌جنگند. خسرو از نیروی همراهان بهرام تعجب می‌کند و به شاپور با لحن تمسخرآمیز می‌گوید که به وعدهٔ کدام بهشت این‌گونه می‌جنگند. شاپور در پاسخ می‌گوید: «تزویر قدرتش بیش از بهشت و دوزخ است» (۲۶: ۲۹).

ویژگی فکری دیگر روحیهٔ شادباشی و غنمیت شمردن فرصت در داستان نظامی در مقابل یأس و ناامیدی در فیلم است. شخصیت‌های داستان نظامی از این تفکر برای روحیه دادن به یکدیگر استفاده می‌کنند. خسرو در ارمن به شیرین می‌گوید که باید فرصت عشرت را غنیمت بشماریم؛ چون ممکن است فردایی نباشد (نظامی، ۱۳۷۸، ص. ۱۴۹). شخصیت شیرین هم شادکامی را قبول دارد، اما به نیک‌نامی نیز اشاره می‌کند (همان، ص. ۱۵۱). در روایتی دیگر شاپور خسرو را نصیحت می‌کند که ناامید نشود:

«گر از هر باد چون کاهی بلرزی اگر کوهی شوی، کاهی نیرزی»
(همان، ص. ۳۴۹).

خسرو بعد از اینکه شیرین به او جواب منفی می‌دهد در شکارگاه مجلس بزم برگزار می‌کند:

«نهاده توده برکران‌ها زیاقوت و ز مرد نقلدان‌ها
به دست هرکسی بر طرف گنجی مکلل کرده از عنبر ترنجی»
(همان، ص. ۳۵۵).

در فیلم «شیرین» حتی زمانی که خسرو و شیرین به وصال می‌رسند، شیرین از آینده ناامید است و از ترسش نسبت به شیرویه می‌گوید.

جدول۱: سطوح کانون دید در فیلم شیرین

Table 1: Levels of Visual Focus in the Film Shirin

	دوربین ـ کانونی‌گر	بازیگر ـ کانونی‌گر	شیرین ـ کانونی‌گر (حال)	شیرین ـ کانونی‌گر (گذشته)
کانونی‌گر	بیرونی (سوم شخص)	بیرونی	درونی ـ بیرونی	درونی
کانونی‌شدگی	بیرونی (سوم شخص)	بیرونی	درونی ـ بیرونی	بیرونی ـ درونی
زمان	سیر خطی زمان	چرخش در حال و گذشته	چرخش در حال و گذشته	سیر خطی زمان
مکان	چشم‌انداز محدود	چشم‌انداز محدود	نمای چشم پرنده	چشم‌انداز محدود
روان‌شناسی	غلبهٔ مولفهٔ عاطفی	غلبهٔ مولفهٔ عاطفی	غلبهٔ مولفهٔ عاطفی	غلبهٔ مولفهٔ عاطفی
ایدئولوژی	غلبهٔ ایدئولوژی شیرین کانونی‌گر حال	غلبهٔ ایدئولوژی شیرین کانونی‌گر حال	غلبهٔ ایدئولوژی شیرین کانونی‌گر حال	غلبهٔ ایدئولوژی شیرین کانونی‌گر حال

۵. نتیجه

در این پژوهش کانون دید فیلم «شیرین» و منظومهٔ *خسرو و شیرین* از منظر آرای بوریس اوسپنسکی در سطوح زمان و مکان، روان‌شناسی و ایدئولوژی به صورت

تطبیقی تحلیل شد. در جریان اقتباس فیلم از منظومهٔ *خسرو و شیرین* کانونی‌گر بیرونی نظامی به چهار کانونی‌گر «دوربین ـ کانونی‌گر»، «بازیگر ـ کانونی‌گر»، «شیرین ـ کانونی‌گر حال» و «شیرین ـ کانونی‌گر گذشته» تبدیل می‌شود. این تنوع در کانون دید موجب تغییراتی قابل‌توجه در ساختار روایت، شیوهٔ شخصیت‌پردازی و نوع ادبی اثر شده است.

سطح «زمان و مکان» در روایت نظامی «سیر خطی» و «چشم‌انداز محدود» دارد. با اینکه نظامی کانونی‌گر بیرونی است، اما از نمای چشم پرنده استفاده نمی‌کند. در فیلم چرخش زمان در سطح «شیرین ـ کانونی‌گر حال» و صحنهٔ صامت در «دوربین ـ کانونی‌گر»، چشم‌انداز محدود در سطح «بازیگر ـ کانونی‌گر» و «شیرین ـ کانونی‌گر گذشته» و نمای چشم پرنده در سطح «شیرین ـ کانونی‌گر حال» استفاده شده است. ویژگی دیگر فیلم هماهنگی فضای مکان‌ها در سینما و روایت داستان با احساس و تجربهٔ شیرین است که وحدتی رمانتیک‌گونه بین احوال قهرمان و طبیعت ایجاد می‌کند.

سطح «روان‌شناسی» نشان می‌دهد که «مؤلفه‌های عاطفی» در فیلم و «مؤلفه‌های شناختی» در منظومهٔ *خسرو و شیرین* غلبهٔ بیشتری دارد. مؤلفه‌های شناختی که از عقیده و باور کانونی‌گر شکل می‌گیرد؛ باعث حذف و تغییر روایت و شخصیت‌ها در فیلم «شیرین» می‌شود. مانند شخصیت شیرین نظامی که در برابر شکست‌های گوناگون استقامت دارد و نیمی از شخصیتش وجه مردانه دارد؛ با تغییر و حذف برخی روایت‌ها تبدیل به شخصیتی شکننده، بدبین و رنجور در فیلم می‌شود. شخصیت شاپور در داستان نظامی کنش‌یار و صادق توصیف می‌شود، اما در فیلم «شیرین» به شخصیتی فریبکار تبدیل شده است.

«جهان‌بینی» متفاوت در میان کانونی‌گران فیلم و منظومه باعث شکل‌گیری گفتمان‌های متفاوت مردانه (در *خسرو و شیرین*) و زنانه (در فیلم «شیرین») می‌شود. شخصیت‌های مرد در فیلم «شیرین» نسبت به کتاب نظامی محدودتر هستند و این محدودیت در تصویربرداری دوربین نیز نشان داده می‌شود. فیلم «شیرین» دو شخصیت دایهٔ شیرین و مادر خسرو را به داستان اضافه می‌کند. ویژگی‌های فریبکاری مردان در داستان فیلم در برابر فریبکاری و حسادت زنان در منظومهٔ نظامی قرار می‌گیرد. روحیهٔ خوش‌باشی و غنیمت شمردن وقت در داستان غنایی نظامی در مقابل یاس و ناامیدی رمانتیک فیلم «شیرین» قرار می‌گیرد.

جدول۲: تقابل‌های فیلم «شیرین» و منظومهٔ *خسرو و شیرین* با تغییر کانون روایت

Table 2: Contrasts between the Film *Shirin* and the Narrative Poem *Khosrow and Shirin* through the Shift in Focalization

***خسرو و شیرین* نظامی**	**فیلم «شیرین»**
کانونی‌گر واحد	چند کانونی‌گر
کانونی‌گر بیرونی (راوی ـ کانونی‌گر)	کانونی‌گر درونی (شخصیت ـ کانونی‌گر)+کانونی‌گر بیرونی
چشم‌انداز مکانی محدود	چشم‌انداز مکانی محدود+ چشم پرنده+ صحنهٔ صامت
عدم هماهنگی طبیعت با شخصیت	هماهنگی طبیعت با شخصیت
سیر خطی زمان	سیرخطی زمان+ چرخش در زمان
غلبهٔ مولفهٔ شناختی	غلبهٔ مولفهٔ عاطفی
دنیا حکم تقدیر است	دنیا بازی آدم‌هاست
گفتمان مردانه	گفتمان زنانه
روحیهٔ شادباشی و دوری از غم	نجات نیافتن از غم و عادت به یأس و ناامیدی
ژانر غنایی	مکتب رمانتیک

پی‌نوشت‌ها

1. focalization
2.Henry James
3. Percy Lubbock
4. Norman Friedman
5. Wayne C. Booth
6. Boris Uspensky
7. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*

۸. یادآوری می‌شود دو سال بعد از اثر اوسپنسکی، ژرارد ژنت به کمک مطالعات انجام‌شده در کتاب *Discours du récit* (۱۹۷۲) مفهوم «کانونی‌شدگی» را به‌عنوان جایگزین اصطلاح «زاویهٔ دید» مطرح کرد و با دو پرسش اساسی «چه کسی روایت می‌کند؟» و «چه کسی می‌بیند؟» تفاوت میان راوی (narrator) و کانونی‌گر (focalizer) را مشخص ساخت. او سه نوع کانونی‌شدگی صفر، درونی و بیرونی را معرفی کرد که بعدها پژوهشگرانی چون سیمور چتمن (۱۹۷۸)، ریمون کنان (۱۹۸۳)، میکه بال (۱۹۸۵) و مانفرد یان (۲۰۰۵) این مدل را گسترش دادند. در این پژوهش با توجه به آثار مورد بررسی، هدف پژوهش و اهمیت ایدئولوژی از مدل تحلیلی بوریس اوسپنسکی استفاده شده است.

9. Point of view
10. Lintvelt
11. Rimmon-Kenan

۱۲. میکه بال با انتقاد بر آرای ژرارد ژنت، «کانونی‌گر صفر» و «کانونی‌گر بیرونی» را یکی می‌داند. «[بال] اعتراض مشابهی را علیه مفهوم کانونی‌سازی صفر (zero focalization) مطرح می‌کند، زیرا حتی عبارت غیرکانونی معمولی به ندرت کاملاً از دیدگاه، نگرش، محدودیت میدان ادراکی یا موضع عاطفی آزاد هستند. ... بنابراین بال پیشنهاد می‌کند که «کانون‌های بیرونی» و «صفر» ژنت را تحت دستهٔ واحد «کانونی‌گر بیرونی» قرار دهیم» (Jahn, 2007, pp. 100- 101).

13. foreshortening
14. illumination
15. external points of view
16. Internal points of view
17. Mike Bal

18. non-perceptible’ objects
19. the temporal and spatial plane
20. The Bird's Eye View
21.The Silent Scene
22. The plane of psychology
23. The ideological plane
24. The phraseological plane

۲۵. ساختار کانون دید و کثرت آن در این فیلم شباهت قابل توجه‌ای به کانون دید در تابلوی نقاشی «ندیمه‌ها» اثر دیه‌گو ولاسکوز دارد.

در این تابلو مانند فیلم «شیرین» سه سطح کانونی‌گر وجود دارد. کانونی‌گر اول تماشاگران تابلو هستند. این‌ها حکم دوربین را در فیلم «شیرین» دارند و در جایگاه «کانونی‌گر بیرونی» قرار می‌گیرند. سطح دوم کانونی‌گر، شماره‌های دو و سه در تصویر هستند. کانونی‌گران شمارهٔ دو معادل «بازیگر ـ کانونی‌گر» فیلم «شیرین» است و در جایگاه کانونی‌گر بیرونی قرار می‌گیرند. کانونی‌گران شمارهٔ سه جایگاه کانونی‌گر درونی را دارند. آن‌ها به شخصیت‌هایی که در کنار خودشان است، نگاه می‌کنند. کانونی‌گران شمارهٔ چهار در جایگاه کانونی‌گر درونی قرار می‌گیرند و مانند شیرین ـ کانونی‌گر حال و گذشته هستند. در فیلم «شیرین» ما با شنیدن صدای شخصیت شیرین متوجه حضور او در فیلم می‌شویم، اما در تابلوی نقاشی از طریق تصویر ملکه و پادشاه در آینه حضورشان را در نقاشی می‌فهمیم. ایجاد واسطه برای دیدار مستقیم پادشاه و ملکه در تابلوی نقاشی، به نوعی فاصلهٔ قدرت، مردم و طبقات اجتماعی را نشان می‌دهد. دیدار بافاصله در آثار هنری می‌تواند مفاهیمی مانند

رازآلودگی، قدرت، تنهایی و یا مفاهیم انتزاعی را نشان دهد. در فیلم «شیرین» به‌نظر می‌رسد علت دیدار باواسطه این است که فیلم نمی‌خواهد داستان زندگی شیرین را به خود شیرین محدود کند. او تعدادی زیادی از شخصیت‌های زن را نشان می‌دهد که می‌توانند آینه‌ای برای شیرین باشند.

26.Chatman

۲۷. در تقسیم‌بندی ژنت به این حالت «کانون بیرونی ناهمگن» گفته می‌شود.

28. Psychological
29. Emotive

منابع

پاینده، ح. (۱۴۰۱). *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های مدرن*. ج۲. تهران: نیلوفر.

پرینس، ج. (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: مینوی خرد.

تولان، م. (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی*. ترجمهٔ ف. علوی و ف. نعمتی. تهران: سمت.

ریمون‌کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.

ژنت، ژ. (۱۳۹۸). *گفتمان روایت؛ جستاری در باب روش*. ترجمهٔ م. زواریان. تهران: سمت.

سرداغی، م.ح.، و شهرامی، م.ب. (۱۳۹۴). بررسی عنصر زاویهٔ دید در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی براساس الگوی روایت‌شناسی ژرار ژنت. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، ۴ (۲)، ۱۰۰– ۱۱۶.

صیاد، ع.ر.، و نعمت‌اللهی، ج. (۱۴۰۳). دیالکتیک آشکار و پنهان‌سازی: بازنمایی چهره به‌مثابهٔ یک منظر زیباشناسانه در فیلم شیرین (۱۳۸۷). *هنر و تمدن شرق*، ۱۲(۴۴)، ۴۴– ۵۳.

فخریان لنگرودی، ا. (۱۴۰۱). مراتب واسازی زبان و بیان در سینمای کیارستمی؛ مطالعهٔ موردی: فیلم شیرین. *کیمیای هنر*، ۱۱(۴۴)، ۸۷– ۱۰۱.

لینت‌ولت، ژ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید*. ترجمهٔ ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مقدادی، ب. (۱۳۹۷). *دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز*. تهران: چشمه.

نظامی، ا. (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*. به‌کوشش س. حمیدیان. تهران: قطره.

References

Bal, M. (2009). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film.* Cornell university press.

Deleyto, C. (1991). Focalization in film narrative. *Atlantis*, nn 1-2, 159- 177.

Fakhrian Langroudi, A. (2022). levels of deconstruction of language and expression in Kiarostami's cinema; Case study: Shirin movie. *Alchemy of Art*, 11(44), 87-101. [In Persian].

Genette, G. (2018). *Narrative discourse; An essay in method.* Translation of M. Zavarian. Tehran: Samt. [In Persian].

Jahn, M. (2007). Focalization. *The Cambridge Companion to Narrative*, 93-108.

Lintvelt, J. (2011). *A treatise on the typology of narrative point of view*. Translation of A. Abbasi and N. Hijazi. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

Meghdadi, B. (2017). *Encyclopedia of literary criticism from Plato to today*. Tehran: Cheshme. [In Persian].

Nizami, A. (1999). *Khosrow and Shirin*. By the effort of S. Hamidian. Tehran: Ghatre. [In Persian].

Payandeh, H. (2022). *Short stories in Iran: modern stories.* Tehran: Nilofar. [In Persian].

Prince, J. (2015*). Narratology: the form and functioning of narrative.* Translation of M. Shahba. Tehran: Minouye Kherad. [In Persian].

Rimmon-Kenan, Sh. (2008). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Translation of A. Harry. Tehran: Nilofar. [In Persian].

Sardaghi, M.H., & Shahrami, M.B. (2014). Examining the element of perspective in Khosrow and Shirin Nizami's poem based on Gerard Genet's model of narratology. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, *4 (2),* 116-100. [In Persian].

Sayad, A.R., & Nematollahi, J. (2024). Dialectic of revelation and concealment: Representation of the face as an aesthetic landscape in the film Shirin (2007). *Eastern Art and Civilization*, *12(44)*, 44-53. [In Persian].

Toolan, M. (2018). *Narrative a critical linguistic introduction*. Translation of F. Alavi and F. Nemati. Tehran: Samt. [In Persian].

Uspensky, B. (1973). *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Translated by V. Zavarin and S. Wittig. University of California Press.