صفحات ۸۵ - ۹۷

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی ● شماره ۴۰ ● بهـار ۱۳۸۹

شاهنامـــه و جنبـــه‌های سینمایـــی آن تـــراژدی سیـــاوش*

حمید دهقانپور[**1]، **دکتر جلال الدین کزازی**[2]، **دکتر مهدی پوررضاییان**[3]

[1] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[2] استاد دانشکده ادبیات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

[3] استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۷/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱۱/۳۰)

چکیده:

جهان بصری از طریق تصویر شکل می گیرد و به اشکال مختلف نشان داده می شود. شاهنامه به سینما نزدیک تر است تا سایر هنرها؛ شاهنامه و سینما تفکیک ناپذیرند، ابیات شاهنامه به شما امکان می دهد تا در تصویر غوطه بخورید و پس از غوطه ورشدن در تصاویر به تجسم سینمایی بپردازید در چنین حالتی است که همه چیز شکل پذیر و بصری می شود. هر بیت مثل یک نما شما را به بیت دیگر هدایت می کند، در ابیات سیر و سفر می کنید و همچنانکه در لابلای آنها حرکت می کنید، با شگفتی و حیرت به تصاویر و جنبش حرکات سینمایی می رسید. شعر شاهنامه اگرچه از واژگان ویژه ای ساخته و پرداخته شده است اما با زبان بصری فضایی سینمایی می سازد، تصویر سازی می کند و جزئیات تصویری را شرح می دهد. گفته شده است که سینما هنر تصویری است، واژگان شاهنامه همه تصویراند و فردوسی با مهارت، تعادلی بین واژه و تصویر ایجاد می کند. واژگان قدرت القایی تصاویر را تشدید می کنند و در نتیجه صورتی پدید می آید که اغلب به بیانی درخشان و سینمایی می انجامد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه های کلیدی:

دکوپاژ، میزانسن، مونتاژ، روایت، شاهنامه.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری پژوهش هنر با عنوان: " تراژدی های چهارگانه شاهنامه و تبیین جنبه های سینمایی آنها " است که به راهنمایی آقایان دکتر میرجلال الدین کزازی، دکتر مهدی پوررضائیان و دکتر احمد الستی تهیه و تنظیم شده است.

** تلفن: ۰۹۱۲۳۲۳۷۴۸۱، نمابر: ۶۶۴۸۸۵۷۶-۰۲۱، **E-mail:** Dehghanpour@art.ac.ir.

مقدمه

سینما و ادبیات دو وسیله بیان، دو ابزار گفتن و دو شیوه کسب تجربه به شمار می آیند. ویژگی بیانی ادبیات، بکار گیری کلمات است که به عنوان واسطه عمل می کند، اما خصوصیت بیان سینما برخاسته از تصویر است آنهم بصورت مستقیم و بیواسطه. در مقام مقایسه تطبیقی معمولاً سینما را با رمان می سنجند و ما در این مبحث کوشش می کنم تا سینما را با شاهنامه به سنجیم."در رمان، شما کار خود را با مجموعه ای از کلمات شروع می کنید و شیوه ای که کنار هم گذاشته می شوند به آن معنا می بخشد. در سینما، با واژگان دیگری سر و کار دارید" (میلر[1]، ۱۳۶۷، ۱۱).

سینما در نگاه نخست، نزدیکی بسیاری با هنرهای تصویری دارد. سینما از نقاشی، شکل، قالب، بافت، رنگ و نورپردازی، از رمان، ساختار روایت، شخصیت پردازی و موضوع، از شعر، کنایات ادبی، نمادگرایی، استعاره و از موسیقی آهنگ و هماهنگی را مورد بهره برداری قرار داده است.

به استناد گفته های سوزان سانتاک[2] که در کتاب ضد تفسیر، "تاریخ سینما همانند تاریخ رمان است" (همان، ۱۳۶۶، ۲۴۲).

گفتن این نکته بسیار ضروری است که سینما لزوماً رسانه ای تصویری و ادبیات مخصوصاً رمان وابسته به مبحث زبان‌شناسی است، اما می توان این دو ویژگی را برای مدتی کوتاه و بصورت موقت فراموش کرد تا وجوه مشترک فیلم و رمان زمینه بررسی پیدا کنند.

از ویژگی های ادبی شاهنامه آن بخشی است که فردوسی واژگان تصویری را بصورتی موجز و مختصر به تجسم در می آورد و بدین صورت یکی از خصوصیات بنیادین شعر را بیان می کند.

بـــه هـم بـرفـتادند هـر دو گـروه؛
شدند، از دد و دام، دیوان ستـوه
بیازید، چون شیر، هوشنگ چنگ؛
جهان کـرد بـر دیـو نـستوه تنگ
کشیدش، سراپـای، یکـسـر دوال؛
سپهبد بریـد آن سـر نـا هَـمـال
به پای اندر افکند و بـسپَـرد، خوار؛
دریـدش بر او چرم و برگشت کار
(کزازی، ۱۳۸۶، ۲۶)

واحد خلاقیت در جهان داستان واژه است و واحد خلاقیت در سینما نما است. واژه و نما به تنهایی فضای کاملی را القاء نمی‌کند، مگر هنگامی که واژه در جمله ای مورد استفاده قرار گیرد و یا نما در فیلم در کنار سایر نماها یک مفهومی ویژه را در ذهن تماشاگر پدید آورد.

شاهنامه و فیلم

ابیات شاهنامه به مثابه یک زبان تصویری است. جنبه های سینمایی و نمایشی شاهنامه از بینش فردوسی نشات می گیرد؛ در نظریه های سینمایی میان قواعد شعرو هنر و بیان و زبان سینمایی تمایزی وجود ندارد."شگرد هایی که در بیان ادبی کارآیی دارند، فراتر از روایت ادبی می روند و همین شگرد ها بر بیان سینمایی نیز اثر گذاشته اند" (احمدی، ۱۳۶۸، ۱۹).

به کوه اندرون، جای تنگش گزیـــد؛
نگه کرد غـاری بـُنـش نـاپـدیـد
بـیـــاورد مِـسـمـارهـای گـران؛
به جایی که مغزش نبود، اندر آن
فـــرو بـــُرد و بستش بدان کوه باز؛
بـــدان تـــا بماند به سختی، دراز
(کزازی، ۱۳۸۶، ۵۷)

بر پایهٔ مطالعهٔ مضامین متعارف، ساختار شاهنامه نوعی زبان سینمایی است. زیرا در شاهنامه هر حادثه ای دارای ساختاری فیلمی است که در درون آن می توان انواع برش، (کات) حرکت های دوربین، قاب بندی ها و دیگر فنون سینمایی را یافت.

پیاده به کوی آمد افراسـیاب،
از ایوان میان بسته و پـر شـتـاب
سیاوش چو او را پیاده بدید،
فرود آمد از اسپ و پیشش دویـد
گرفتند مر یکدیگر را به بـر،
همی بوسه دادند، بر چشم و سر
(کزازی، ۱۳۸۶، ۶۲)

جنبه سینمایی شاهنامه به مثابه زبان تصویری به دو شکل قابل طرح است. نخست، جنبه سینمایی شاهنامه را می توان یک فرضیه نظری دانست. پس می توان به این خاطر ادعا کرد که جنبه سینمایی شاهنامه در جوهر خود همانند یک وجود بی همتا مستقل است. دو دیگر اینکه جنبه سینمایی شاهنامه به مثابه بیان تصویری قابل تعبیر و تفسیر است، و میتوان آنرا به عنوان یک فرضیه روش شناختی در نظر گرفت.

در واقع می توان گفت مقایسهٔ بیان شاهنامه و سینما، بیان نوعی نظریهٔ تقلیدی فراگیر دربارهٔ روایت سینمایی است.

روش‌های فنی روایت سینمایی شاهنامه متناظر با شیوه های مونتاژ، دکوپاژ و میزانسن"، نقاط "تمرکز"[۳] و فرا یافت نقطهٔ دید در سینما است. بدون تردید، زاویه دید را نیز میتوان به مثابه نوعی استعارهٔ مبتنی بر فنون سینمایی در شعر شاهنامه یافت.

چو رستم درفش سیه را بدید،
به کردار شیر ژیان، بردمید
عنان بارهٔ دستکش را سپرد؛
به جوش آمد آن نامبردار گرد
برآویخت با سرکش افراسیاب؛
به پیکار، خون رفت چون رودِ آب
یکی نیزه سالار توران سپاه
بزد بر برِ رستم کینه خواه
سنان اندر آمد به چرمِ کمر؛
به ببر بیان بر، نبُد کارگر
تهمتن به کین اندر آورد روی.
یکی نیزه زد بر برِ اسب اوی
تگاور، ز درد، اندر آمد به سر؛
بیفتاد از او گرُدِ پرخاشخر
همی جُست رستم کمرگاهِ اوی،
که از رنج کوته کند راه اوی
چو از چنگ رستم بپیچید روی،
گریزان همی رفت پرخاشجوی
سراسر سپه نعره برداشتند؛
سنانها به ابر اندر افراشتند
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۲۶)

" هنگام فیلم دیدن، به ندرت از این امر آگاهی داریم که موجودی شبیه به انسان چیزی را برایمان تعریف می کند ...[بنابراین، روایت سینمایی] را بهتر است مجموعه ای از نشانه ها و سرنخ ها برای ساختن داستان بدانیم" (لوته، ۱۳۸۶، ۴۱).

شاهنامه در میان تمامی آثار شعری، جامع ترین و انعطاف پذیرترین آنهاست.

فردوسی همانند یک فیلمساز به هنگام سرودن شاهنامه گویی با نمایاب به "صحنه نمایش زندگی انسان" نگاه می کند، و به واسطه آن نشان می‌دهد که او به وجود یکی از اصول فیلمسازی، یعنی میزانسن توجه دارد. شاهنامه مجموعهٔ زنجیره واری است از نماها همان گونه که در پرده سینما منعکس می شود. فردوسی استادانه خواننده را همچون یک تماشاگر با "کنشی در درون کنش" که "اشیاء را به نحوی دلپذیر تصویری" می سازد مجذوب می کند.

میان سپه دید سهراب را،
زمین لعل کرده، به خوناب را
سر نیزه پرخون و خفتان و دست،
چو شیری که گردد ز نخچیر مست
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۴۲)

از اسبان جنگی فرود آمدند؛
هشیوار، با گَبر و خُود آمدند
چو شیران، به کشتی، برآویختند؛
زتنها، خُوی و خون همی ریختند
بزد دست سهراب، چون پیل مست؛
برآوردش از جای و بنهاد، پست
نشست از بر سینهٔ پیلتن،
پر از خاک چنگال و روی و دهن
یکی خنجری آبگون برکشید،
همی خواست از تن سرش را برید
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۴۶)

فردوسی در روایتگری داستان های شاهنامه بر اساس دو روش حرکت می کند: روش فیلمی که کنش را در آینهٔ "خود آگاهی"[۴] اشخاص باز می نمایاند و روش "نمایشی"[۵] که حوادث را به نمایش می گذارد.

ساختمان شعر بر واژه بنا شده است، اگر اشعار شاهنامه را شکلی از تصویر و منظره بدانیم در شاهنامه باید در پی یافتن "کانون خود آگاهیی" بود که دیدگاه محدود شدهٔ آن، برانگیختگی بافت ظریف حسی روان شناختی را در بنای شعری شاهنامه سبب می شود. این مرکز توجه خود آگاهی را ذهن، که در واقع بر موضوع شاهنامه حکم می راند باید دانست. فردوسی با تحدید روایت شعری به نقطهٔ دید که در موضوع ضمنی تصویر پرسپکتیوی محدود شده، جنبه سینمایی را به مرکب قوهٔ بینایی تبدیل می کند. این شیوهٔ طریقی است برای فراخی اشکال سینمایی که در روایت های داستانی شاهنامه فردوسی در اختیار شخصیت ها قرار می دهد و حالتی پانوراما[۶] دارد. در شاهنامه فردوسی مقولات تصویری و چشم‌انداز گستردهٔ را به لحاظ منطقی، گزینه های هم سنگ به شمار می آورد، به نظر او پرده سینما، شرف حماسی و پهلوانی و افتخار تاریخی را در خود جا می دهد.

شاهنامه جنبه های سینمایی و نمایشی را بسط و گسترش می‌دهد و دارای نوعی "دوربین- چشم" است به این دلیل فردوسی هم به نقاش و هم به فیلمساز می ماند. روایتگری در شاهنامه دارای نقطهٔ دیدی مشخص همچون دوربین است. به همین خاطر می توان گفت که در سنت تقلیدی روایت اکنون مقایسه روایت شاهنامه با روایت سینمایی، محقق شده است.

فردوسی در سرودن اشعار شاهنامه حرکات و کنش های اشخاص داستان را به گونه ای تصویری نمایش و سازمان می دهد که انگار کنش های افراد در شبکهٔ شعاع هایی که از مکان سینمایی ساطع شده و به عدسی دوربین می رسد، به وقوع می پیوندد. همانند "شاهدی نامرئی و خیالی بی هیچ قید و بندی در زمان و مکان سیر می کند و با تسریع ضربا هنگ[۷] تدوین سعی دارد احساس هیجان ناظر نامرئی را به مخاطب انتقال دهد.

فردوسی با هر بیت همانند یک نما یک داده[۸] ادراکی خام متناظر و با هر برش، فرایند روان شناختی تغییر توجه را ارائه می دهد. بدین

ترتیب خواننده اشعار او نه تنها آنچه را در بیان شعری مستتر است می تواند ببیند ، بلکه رویدادها را نیز همان گونه در می یابد که او تفسیر و شرح می دهد. از منظر دیگر فردوسی همانند یک شاهد ماجرا زاویهٔ سرازیر یا سر بالای دوربین و محل استقرار آن را در کمال مهارت به خواننده نشان می دهد و وفادارانه از بیتی به بیت دیگر و از موقعیتی به موقعیت دیگر، شعر سینمایی را روایت می کند تا خواننده از تحرکی آرمانی به هنگام خواندن برخوردار شود. و همین مسئله سبب می گردد تا او قادر باشد یک ماجرا را از جوانب و زوایایی متفاوت بنگرد. همانطور که دوربین فیلمبرداری می تواند اشیاء یا رویدادها را از هر زاویه، جهت یا مسافتی به تصویر بکشد. می توان گفت که در بیان سینمایی هر نما به مثابه زوایه دید و هر برش به مثابه تغییر نقطهٔ توجه پذیرفتنی است. فردوسی همانند یک فیلمساز به هنگام سرودن در مناسب ترین و بهترین مکان استقرار پیدا می کند و زاویه ای مناسب برای تماشاگر سینمایی ارائه می دهد. از دیگر ویژگی های سینمایی شاهنامه این است که فردوسی همانند یک دانای کل، داستان فیلم را روایت می کند. این بدان معنا است که ناظر آرمانی یا ضمیر روایتگر ناپیدای شعر به دکوپاژ و میزانسن سینمایی تبدیل می شود. گاه با نگرش شاهد آرمانی و گاه با روش برداشت بلند و زمانی با نشان دادن حرکات چرخشی افقی و عمودی سر و گردن و حرکات موازی و تعقیبی که متناظر با حرکت به جلو یا عقب تصویر است. به این مهم می پردازد.

فردوسی گاهی به شیوه برداشت بلند[9] و عمق میدان به خواننده این توانایی را می بخشد که به نوعی تقطیع ذهنی[10] دست زند. فردوسی از وجود شاهد نامرئی در کمال مهارت برای روایت داستان بهره می گیرد. این نظریه بر اساس برش تداومی[11] استوار است که شیوه ای مربوط به مناسب ترین "بازنمودی" ادراک واقعی است.

محل قرار گرفتن روایتگر در داستان های شاهنامه، طراحی میزانسن و شیوه دکوپاژ آنچنان دلنشین صورت می گیرد که ابیات را به شکل نمایی در می آورد که بیشترین تاثیر تصویری را بر مخاطب می گذارد، این ویژگی نه تنها کیفیت ارتباطی[12] را پدید می آورد، بلکه فرایند دیدن را قوت می بخشد.

سیاوش گو پیلتن را بخوانـد ؛
وز این داستان، چند گونه براند
چو گرسیوز آمد به درگاهِ شاه،
بـزرگـان ایـران گـشـادنـد راه
سیاوش ورا دید ؛ برپاخاست،
بخندید بسیار و پوزش بخواست
ببوسید گرسیوز از دور خاک
رخش پر زشرم و دلش پر زباک؛
سیاوش بنشاندش زیرِ تـخت؛
وز افـراسیابش بپرسـید ، سخت
(کزازی، ۱۳۸۶ ، ۴۴)

در اینجا علاوه بر محل استقرار روایتگر همانطوری به آن اشاره رفت افراد آگاهانه در مکانی قرار می گیرند که در معرض دید کامل قرار دارند. نمای هایی از زاویه روبه رو و تمام رخ، میزانسن طراحی شده، به حرکت ها و نمایش بدون عیب نگاه ها می توان اشاره کرد که رویدادها را ترسیم میکند، آن هم بدان سان که گویی قرار است بر اساس آنها فیلمی ساخته شود ؛ این ویژگی زبان شعری شاهنامه، تازگی و زیبایی تصویر سینمایی را در ذهن ما بوجود می آورد.

اشعار شاهنامه علاوه بر توالی آهنگین واژگان که می تواند برای شیوه تدوین سینمایی و ایجاد ریتمی مناسب با موضوع و رویداد مورد استفاده قرار گیرد به زبان سینمایی دلالت دارد داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار یکسر بر اساس شیوهٔ دکوپاژ، میزانسن و تدوین بافت آوایی خود ساختار پیدا کرده است.

چو جوشن بپوشید پرخاشـجـوی
ز زور و زشادی که بود اندر اوی

همانطوری که وزن را می شود "بنیان" شعر خواند، می توان گفت "وزن شعر فردوسی برابر است با ریتم و آهنگ در هر نما. آهنگ اشعار شاهنامه در ذهن مخاطب تصویر حماسی می آفریند ؛ شاهنامه نه تنها خود را با روح زبان تصویری همخوان می کند ، بلکه کاربردی تازه از سینما ارائه می دهد. وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد (کدکنی، ۱۳۸۵ ، ۲۹).

نهاد آن بُن نیزه را بـر زمـیـن؛
زخاک سیاه، اندر آمد به زیـن،
به سان پلنگی که بر پشتِ گور،
نشـیـند ؛ بـرانگیزد از گور شور
(کزازی، ۱۳۸۶ ، ۱۸۷)

فردوسی در سرودن شاهنامه با بیانی زیبا به آفرینش معانی چند گانه می پردازد و انتقال این معانی از راه برگردان آن به زبان بصری و سینمایی فراهم می آید. انتقال معناهای ضمنی بر آمده از فنون سینمایی که ویژه بیان سینمایی است، از همنشینی نماها و آهنگ ریتم گونه و... بر روی فیلم ثبت و بر پرده سینما باز تابانده می شود. در این صورت می توان تبدیل اشعار شاهنامه را به فیلم به گونه ای آفرینشگونه ترجمه کرد تا انتقال معانی از هنر کلامی به هنر سینما تحقق پیدا کند.

در زیبایی داستان های شاهنامه تردیدی وجود ندارد آنچه اهمیت دارد این است که در جریان ترجمه بینا زبانی و بینا نشانه ای، ویژگی های زیبایی شناسانه حفظ شود. ممکن است در ترجمه کلامی شاهنامه به زبانی دیگر مفاهیم بطور دقیق برگردانده نشوند اما در ترجمه آن به زبان سینمایی رخدادی تازه پدید می‌آید، همان گونه ای که از ترجمه آزاد شعر متنی پدید می آید که گونه ای تازه و زیبا از متن اصلی است، این اثر سینمایی، نیز صرفاً رابطه ای، بینامتنی با شاهنامه دارد. اما شاهنامه و اثر

ساخته شده بر اساس آن دو جهان متفاوت معنایی می توانند باشند، اگرچه شباهت ها و نزدیکی هایی وجود دارد؛ فاصله موجود برخاسته از خصوصیات بیانی شعر و سینما است.

یک فیلمساز همانند یک زبان شناس در رویارویی با شاهنامه می تواند از دو اصل مهم زبان شناسی یعنی گزینش و ترکیب استفاده کند، فیلمساز بیتی را از میان ابیات انتخاب می کند، که می‌توان آن را جانشینی در زبان نام نهاد، و سپس مرحله همنشینی زبان حالتی سینمایی و پیوند نماهای متناسب با ابیات شکلی بصری و فیلمی پیدا می کنند. آنچه برای فیلمساز در اینجا اهمیت دارد علاوه بر گزینش، ترکیب نماهاست که دلالت معنایی خواهد داشت.

پی مشورت مجلس آراستند
نشستند و گفتند و برخاستند

این شیوه نمایش و سینمایی کردن ابیات را می توان نحو سینمایی خواند. کاربرد اشکال همخوان و توازن عناصر زبان، تصویری سازنده از مناسبات اصلی در شاهنامه است. باید گفت که اشعار حماسی شاهنامه از لایه های سینمایی به گونه‌ای دکوپاژ شده تشکیل یافته است و توازنی بصری و تصویری در تمام مصراع ها نمایان است. همه اجزاء ساختاری قابلیت تبدیل شدن به فیلم را دارند، بی آنکه به سایر اجزا آسیبی وارد کنند.

ابیات شاهنامه را مثل نما ها نمی توان جدا از آن منابع درونی که به آنها روح و زندگی می دهند، مورد توجه قرار داد. تماشاگران خود آگاه و ناخود آگاه خواهان چیزی بیش از محرک های سطحی هستند. ظرفیت پرورش یافتهٔ تماشاگر برای دریافت بصری اساس معرفت برنماست. فردوسی به ویژگی تصاویر می‌اندیشد، او نسبت به صداهای آهنگین حساس است و مثل یک نقاش به رنگها و طرح های شهودی توجه دارد. او در ذهن خود شخصیتها، وضع و موقعیت آنها و حرکات و واکنش هایشان را می بیند.

بیاراستش چار پیل سپید؛
سپه را همی داد یکسر نُوید.
یکی بر نهاده ز پیروزه تخت؛
درفشان درفشی، به سانِ درخت.
به زربافته پرنیانِ درفش؛
سرش ماهِ زرین و بومش بنفش.
اَبا تختِ زرین سه پیلِ دگر،
به دیبا بیاراسته سر به سر.
صد اسپ گرانمایه با زین زر،
به زر اندرون، چند گونه گهر.

زبان فیلم و شعر

مقایسهٔ زبان سینما با زبان شعر امری ضروری است، فیلم تجربه ای جمعی و چند حسی است که بر حضور ذهن تماشاگر تکیه دارد، حال آنکه شعر تجربه ای خصوصی و تک حسی است و بیشتر منتج به پاسخ و عکس العمل می شود." سینما می تواند روح اثر ادبی را تسخیر کند تا به گونا گون ترین شیوه ها از آن محافظت یا آن را استحاله کند "(مینگلی،۱۳۸۴، ۱۵۴).

اشعار شاهنامه و اثری سینمایی به این اعتبار که نظم و ترتیبشان نوعاً خطی است مشابه اند. در اشعار شاهنامه و آثار سینمایی می توان حرکت را متوالی توصیف کرد؛ یعنی رویدادها و صحنه ها در رابطه مستقیم با یکدیگر تنظیم شده اند. این نظم به هر صورتی که باشد، در حال پیشرفت در مسیری مستقیم به نظر می رسد. حتی اگر داستان های شاهنامه یا یک فیلم سینمایی بصورت معکوس روایت شود.

سبک روایی

آیا سبک شعری و روایی شاهنامه این امکان را برای ساختن فیلم پدید می آورد تا یک فیلم برخوردار از ساختاری سینمایی گردد و تماشاگران را تحت تاثیر خود قرار دهد، آنچه ضرورت دارد بیان این موضوع است که خواننده می تواند با شاهنامه بیشترین غلیان عاطفی را تجربه کند. واقعیت این است که فردوسی قادر است بستری فراهم کند تا باعث ایجاد عواطف دلخواه در تماشاگر شود. این یک روش فیزیولوژیکی ساده است. تعارض در سطوح و ابعاد مختلف در ابیات شاهنامه، چنانچه به تصویر کشیده شود عواطف مورد نظر را در تماشاگر به وجود می آورد که حاصل آن آگاهی بصری، تصویری و سینمایی است که نگاه او را تقویت می کند و یا اینکه او را با مفاهیم معنایی و نگاهی تازه رو در رو می سازد.

نگره زیبایی شناسی برگرفته از شاهنامه، بیان بصری را به عنوان اساس زبان سینمایی، معرفی می کند تا یک مجموعه کلمات، که ترکیب دستوری مناسب و لازم خود را دارد. چیزی که مورد توجه فردوسی قرار گرفته است، نوعی تصویری دیدن وقایع و رویداد هاست که تاکیدی سینمایی را در درون خود دارد.

شاهنامه سرشار از "منطق عاطفی" است، و بر این باور استوار است که مردم در گفتار روزمره، جمله های پیچیده و منطقی را کمتر از عبارت های گسسته ای که شنونده قادر به ربط دادن آنهاست، بر زبان می آورند. براین باور شاهنامه نشان دهنده این موضوع است که گفتار درونی[۱۳] بیشتر به اندیشهٔ حسی و تصویر گرایانه نزدیک است تا به گفتار کلامی[۱۴] که صورت خارجی دارد. شاهنامه به ما می گوید که، سینما می تواند معادل

تکگویی درونی[۱۵] باشد فردوسی معتقد است. بین پندارنگاری[۱۶] و سینما پیوند و همبستگی اصولی وجود دارد؛ و می توان باور کرد که تصویرنگاری[۱۷] آموختنی است. این شیوه کمک می کند تا بر ماهیت سینمای مبتنی بر شاهنامه تسلط پیدا کرد. سینما گر تحت تاثیر شاهنامه و بیان بصری آن، تصویر را به صورت یک فعالیت تلفیقی[۱۸] یا ترکیبی ذهن همانند شیوه دکوپاژ ذهنی تلقی می کند تا جزئیات ویژه توسط آن در یک سطح عالی اندیشه وحدت یابد.

واژگان به مثابه نما

اشعار شاهنامه با توجه به ویژگی های سینمایی که در واژگان مستتر است، و تاثراتی که هر واژه از واژگان دیگر می گیرد، و در نظر گرفتن اتصال ها که واژگان در بین خود دارند، اجازه می دهد که رهنمودها و راهنمایی را درباره ساختار بیان سینمایی که شاهنامه بر آن بنیان یافته است را ببینیم. شاهنامه بر پایه واژگان بنا شده است، و این واژگان سینمایی هستند که معنی می دهند و محدوده ها را مشخص می کنند. از میان واژگان که بسامد بیشتری در اشعار شاهنامه فردوسی دارند، بخشی را واژگانی تشکیل می دهند که مربوط به اعضاء بدن انسان می باشند:

برید و درید و شکست و بست
یلان را سر و سینه و پا و دست

این واژه ها مانند دیگر عناصر که درون مایه شعری شاهنامه را تشکیل می دهند علاوه بر جنبه فیلمی و مونتاژ، کیفیات و ویژگی های سینمایی نیز دارند که در جریان سنت شعری کسب کرده اند، و همین کیفیات کسب شده هستند که جنبه های خاص واژگان تصویری و نقش و عملکرد و معانی متعدد آنان را به گونه‌ای معین می کنند که شکل دهنده به بیان سینمایی شعری باشند.

ز گفتار دهقان یکی داستان
بپیوندم از گفتهٔ باستان؛
زموبد بر این گونه برداشت یاد
که: رستم یکی روز از بامداد،
غمی بد دلش؛ ساز نخجیر کرد؛
کمر بست و ترکش پراز تیر کرد
(کزازی،۱۳۸۶، ۱۱۳)

حضور مکرر مضمون های حماسی و شکل دهی در شاهنامه با روانی و ایجاز مخصوص سبک سینمایی او همراه می شود. این مطلب بخصوص در مورد واژگان مربوط به آلات و ادوات جنگی به وضوح قابل رویت است. این واژه ها ابزار سینمایی شاهنامه هستند که اغلب برای اندیشه خود از آنها استفاده می کند. از نگاه یک فیلمساز اشعار شاهنامه و حضور مکرر این عناصر بصری چنان محسوس و چشمگیر است که بنظر می رسد توجه ویژه را به خود اختصاص داده اند و درون مایه طرح داستانی بر این واژه‌ها استوار گردیده است.

مراو را بجوید چو جویندگان
و را بیش گویند گویندگان
هم آرام از ویست و هم کام از وی
هم انجام از ویست و فرجام از وی
بران آفرین کافرین آفرید
مکان و زمان و زمین آفرید
کنون، ای سخنگویِ بیدار مغز!
یکی داستانی بیارای، نغز.
سخن چون برابر شود با خِرَد،
روانِ سراینده رامش برد.
کسی را که اندیشه ناخَوُش بُود،
بدان ناخوشی رای، او گَش بُوَد.
همی خویشتن را چلیپا کند
به پیش خردمند رسوا کند
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۱).

ابیات فوق محتوای معنائی قویی را در خود تمرکز داده است؛ که تلاشی است برای رسیدن به یک بیان سینمایی.

زبان تصویری و نمایشی

زبان در شاهنامه نقشی ابزاری دارد، به واسطه این زبان معنایی تصویر آفریده می شود و حالات، عواطف و احساسات شخصیت ها از طریق آن بیان می گردد.

زبان تن در شاهنامه علاوه بر کارکرد فیلمی دائماً در حال پیاده ساختن اجزاء ساختار یک محتوا و بنا کردن عناصر محتوائی دیگر است. "بدن به عنوان پایه مبادله و معاوضه سمبلیک میان کدهای مختلف موجود، به تنهایی نه معنی می دهد و نه چیزی می گوید، او از زبان کد های دیگر که در او جمع شده و وجود دارند سخن می گوید." اگرچه زبان تن می تواند جنبه سمبلیک و چند جنبه ای داشته باشد. شاهنامه، در یک بیان قیاسی که در آن اعضاء و بخش های بدن در همان حال دارای معنای اصلی خودشان می باشند، خود را به معانی و مفاهیم دیگر نیز وابسته و منسوب می کنند.

چنین گفت با خویشتن شهریار
که:"گفتارِ هر دو نیاید به کار
براین کاربر، نیست جایِ شتاب
که تنگی دل آرد خِرَد را به خواب
نگه کرد باید بدین بد، نخست
گوایی دهد دل، چو گردد درست
ببینم کزاین دو گنهکار کیست
به پاد افرهِ بد سزاوار کیست"
(کزازی، ۱۳۸۶، ۲۵)

برای بیان احساس شک و تردید و دوری از تصمیمی عجولانه و شتاب زده از تنگی دل که موجب می شود خرد گرفتار آید باید پرهیز کرد، در اینجا دل از محیط اصلی خود جدا گردیده و بصورت شی ء مجسم شده. دل شی شده و شخصیت داده شده وسیله و واسطه ای می شود برای تصویر شک و تردید، هر اشاره و کنایه به دل به عنوان یک عضو بدن که از دیده ناپدید است، دل که بطور معمول خانه مهر است اکنون محل شک و تردید می شود. آنچه بیش از هر چیز در بکارگیری عناصر سینمایی جلب نظر می کند، تداوم خصوصیت تصویری است و در این کار بنظر می رسد که توجه اصلی فردوسی به جنبه های بصری معطوف نیست، بلکه مقصود او استفاده از عناصر سینمایی برای بیان نمایشی وجوش و خروش های درونی اشخاص و شخصیت های شاهنامه است. این عناصر سینمایی بکار می روند تا حالات و وضعیت انسانی شخصیت بطور عمیق شرح و توصیف شوند.

وگر سر بپیچی زفرمانِ من،
نیاید دلت سوی پیمان من
کنم برتو این پادشاهی تباه؛
شود تیره روی تو بر چشم شاه
سیاوش بدو گفت: "هرگز مباد،
که از بهر دل، من دهم دین به باد
چنین، با پدر بیوفایی کنم؛
زمردی و دانش جدایی کنم
تو بانوی شاهی و خورشیدِ گاه؛
سزد کز تو ناید بدین سان گناه
(کزازی، ۱۳۸۶، ۲۳)

قدرت تخیل سینمایی فردوسی بقدری تصویری و نمایشی است و چنان جلب نظر می کند و چشم را خیره می سازد بطوریکه توجه به جنبه های دیگر شعری در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد. نه تنها توصیف و شرح صحنه در کمال استادی ارائه می‌شود، بلکه احساسات و عواطف و حالات روحی و استعداد اشخاص داستان، در اشعار فردوسی در تصاویر زنده صورت واقعیت ملموس بخود می گیرند و عالم احساسات نیز قابل حس و لمس می شود.

سیاوش، چو بشنید گفتارِ شاه
همی کرد خیره بدو در نگاه
زمانی همی با دل اندیشه کرد
بکوشید تا دل بشوید زگرد
گمانی چنان برد کو را پدر
پژوهد همی، تا چه دارد به سر
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۷).

.....

بدو گفت:" من راز دل پیشِ تو
بگفتم، نهانِ بد اندیش تو
مرا خیره خواهی که رسوا کنی
به پیش خردمند، رعنا کنی"
بزد دست و جامه بدرید پاک:
به ناخن، دو رخ را همی کرد چاک
برآمد خروش از شبستان اوی
فغانشان زایوان برآمد به کوی
(کزازی، ۱۳۸۶، ۲۴)

نقش نمایشی صدا

اگر بپذیریم که ابیات شاهنامه از نظر توالی و پیوستگی و ارتباط درونی پرمایه ترین مفاهیم تصویری،را بوجود می آورند و از نظر نمایشی متراکم کنندهٔ زمان هستند، بطوریکه می توان در لحظه ای خاص، رستم، اسفندیار، سیاوش یا سهراب دید که در موقعیتی بحرانی گرفتار آمده اند، که لحظه های تردید در نگاهشان دیده می شود. فردوسی این گونه لحظات را مثل فیلم از نماهای عمومی تر صحنه، که همه رویداد را یکجا نشان می دهند، با نماهای نزدیک جدا می کند. صدا در این هنگام پرمایه و تعیین کننده کاربرد نمایشی پرقدرتی را ایفا می کند.

فردوسی با ترسیم لحظاتی که قهرمانان با صدای درونی از خطر آگاه می شوند و می تواند اهمیت سرنوشت سازی داشته باشد، با ابیات بیان می کند. به قهرمان نزدیک می شود و حالت او را توصیف می کند. همزمان با این توصیف صدایی را که موجب پدید آمدن آن حالت شده است نیز به مخاطب ارائه می کند. چنین حالت های نمایشی با بهره گرفتن از افکت های محیطی میسر می شود.

به یک هفته، با سوگ و با آبِ چشم
به درگاه بنشست، با درد چشم
به هشتم، بزد نایِ رویین و کوس
بیامد به درگاه گودرز و توس
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۱۶)
چو آمد به گوش اندرش کرّ نای
دمِ بوق و آواز هندی درای
بزد کوس و لشکر برون آورید
زهامون، به دریایِ خون آورید
(کزازی،۱۳۸۶، ۱۱۷)
ز هر سو برآمد، سراسر، خروش
همی کر شد، از نالهٔ کوس، گوش
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۱۸)
بیفگند بر خاک و آمد فرود
سیاووش را داد چندی درود
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۱۸)

فردوسی در طراحی این صحنه همزمان از صدا برای گویاتر کردن تصویر استفاده می کند، تنها صدا سبب گویایی تصویر

نمی شود، تصویر نزدیک و نمای درشت از چهرهٔ شخصیتی که صدایی را می شنود نیز می تواند به آن صدا محتوای نمایشی بخشد و آن موقعیت را توصیف کند. زیرا تماشاگر تا وقتیکه تاثیر صدا را در چهرهٔ شخصیت ندیده است متوجه اهمیت و معنی آن نخواهد شد.

صدای کوس و کرّنای، و سایر آلات موسیقی هنگامی معنای نمایشی پیدا می کند که فردوسی حالت فرامرز را شرح می دهد.

چو آوایِ کوس آمد و کرّنای فرامرز را در دل برآمد زجای

این شیوهٔ استفاده از صدا بمنظور نمایشی کردن صحنه، عمیقاً بر تماشاگر تاثیر می گذارد و از حالت چهرهٔ فرامرز می توان فهمید تاثیر آن چه میزان است. علاوه بر این، هویت صدایی که فردوسی بکار گرفته است معنی متفاوتی هم می تواند داشته باشد به شرط آنکه بفهمیم که آن صدا نشان از حادثه مرگ باری می دهد یا تنها اعلام کننده خبری است.

شخصیت های تراژدی های شاهنامه در حالیکه به صدای آلات موسیقی گوش می دهند می توانند دو گونه تفاوت را نشان دهند، نخست آنکه موسیقی به چهرهٔ آنان حالتی سینمایی و نمایشی می دهد و تصویر چهرهٔ آنان نیز به موسیقی هویت نمایشی می بخشد. نشان دادن تصویر سیاوش به هنگام شنیدن موسیقی هم تاثیر آن موسیقی را القا می کند و هم شدت تاثیر آن را و همه اینها به مخاطب منتقل می شود.

چنین صدایی احساسی را بوجود می آورد که از کنجکاوی و انتظار برانگیخته می شود. در بیشتر موارد خوانندهٔ شاهنامه نخست نمی تواند بفهمد که آن صدا چه کاربرد نمایشی دارد، اما شخصیت های شاهنامه می توانند با شنیدن آن صدا به سوی محلی که صدا از آنجا برمی خیزد نگاه کنند. این شیوهٔ بکارگیری رویداد و صدا برای ایجاد هیجان و غافلگیری، فضاسازی های فوق العاده گیرایی را امکان پذیر می سازد.

فردوسی شیوه ای را پیشنهاد می کند که به شدت کاربرد سینمایی دارد، بدین معنی که بهترین شکل به کاربردن نمایشی صدا، زمانی است که بتوان گیرایی و معنی نمادین صدا یا آوایی را انتقال داد که منبع تولیدش نخست نشان داده نشود.

فردوسی کوشیده است تا از سرو صداهای عادی استفاده نکند، به دلیل آنکه در زندگی روزانه آن ها بطور معمول شنیده نمی شوند؛ اما در لحظات نمایشی مثل سکانس گذشتن از آتش واکنش مردم هم پیش از رویداد و هم پس از آن کاملاً کاربرد نمایشی پیدا کرده است.

خروشی برآمد، زدشت و ز شـهر
غم آمد جهان را، از آن کـار، بهر
چـو از دشت سودابه آوا شـنید
بـرآمـد بـه ایـوان و آتـش بدید
جـهانی نهاده به کاوس چـشـم
دهان پرز دشنام و دل پرز خشم
(کزازی، ۱۳۸۶، ۳۱)

چو از کوه آتش به هامون گذشت
خـروشیدن آمد ز شهر و زدشت
یـکـی شـادمـانی بـُد اندر جهـان
مـیـان کـِهـان و مـیـان مـِهـان
هـمـی داد مـژده یـکـی را دگـر
که:"بـخـشنود بر بیگنه دادگـر"
(کزازی، ۱۳۸۶، ۳۱)

این گونه صحنه هایی که همراه با اصوات ارائه می شوند، بطور متداول برای فضاسازی مورد استفاده قرار می گیرند. فردوسی همانطور که می کوشد چشم اندازهای تصویری را سینمایی کند، توانسته است فضاهای صوتی و قلمرو صدا، را نیز به ادراک ما درآورد.

هر صدایی که در صحنه های متفاوت تراژدی ها مورد استفاده قرار گرفته، شکل مکانی را که در آن طنین افکن شده به خود گرفته است.

فردوسی صدای فریاد شخصیت ها، صدای غرش رعد و برق، شیهه اسبان را بصورت واقعی با همان طنین اما به صورت اغراق شده نمایشی می کند.

شاهد مثال صحنه ای است که در آن رستم خوابیده و رخش با شیهه او را بیدار می کند.

هر صدایی در شاهنامه هویتِ مکانی متعلق به خودش را دارد و طنین های متفاوتی را القاء می کند. هر صدایی که در مکان خاصی تولید می شود، بر حسب ضرورت، کیفیت همان مکان را منتقل می کند. توجه به این کیفیت مکانی صدا، به خاطر تاثیری که می گذارد و معنایی که می دهد، بسیار مهم است.

خروشِ تبیره، زمیدان، نجاست همی خاک با آسمان گشت راست
از آواز صـنـج و دَمِ کـرّنـای تو گـفـتی بـجـنـبـید یکسر زجای

بدین ترتیب آن فاصله ثابت، تغییر ناپذیر و همیشگی بین مخاطب و شخصیت نه فقط از لحاظ بصری، بلکه از لحاظ سمعی نیز حذف می شود. و خواننده شاهنامه از محلی که مشغول خواندن آن است به مکانی انتقال داده می شود که حادثه در آنجا روی می دهد.

یاد آوری این مهم ضروری بنظر می رسد که صدابرداران به هنگام ضبط صدای بازیگران همانند فیلمبرداران در لحظه فیلمبرداری، نمی توانند صدا را به دلخواه شکل دهند، دلیل این مسئله را می توان در ماهیت خود صدا و شنوایی جستجو کرد. بطور مثال می توان اشاره کرد به تفاوت دو نمایی که توسط دو فیلمبرداری که از نظر هنری دیدگاه های مختلف دارند. تصاویر متفاوتی که از دریای طوفانی گرفته اند، با ضبط صدا توسط دو صدابردار از همان دریای طوفانی. بطور طبیعی تصاویر دریای طوفانی، متناسب با زاویه، جهت، شدت و کیفیت نور صحنه، متفاوت هستند اما صداهایی گرفته شده از همان دریای طوفانی

نمی تواند تفاوت صدای گرفته شده توسط صدابرداران را انتقال دهد.

شباهت بعضی از صداها در هنگام نبرد و مبارزه بین شخصیت های حماسی مثل صحنه نبرد رستم با اسفندیار و رستم با سهراب که موقعیتی ناموفق در آغاز صحنه دارد با موقعیت پیروزی در صحنهٔ نهایی، باعث می شود که گاه صداها تداعی گر معناهایی متفاوت شوند. اگر به کاربرد نمایشی صدا در مقدمه داستان رستم و اسفندیار و یا رستم و سهراب توجه شود به درستی می توان احساس معانی متفاوت را دریافت

اگـر تـند بـادی برآید ز کُنج
به خاک افگند نا رسیده تُرنج
ستمگاره خوانیمش، اردادگر؟
هنرمند گو ییمش، ار بی هنر؟
اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟
زداد این همه بانگ و فریاد چیست؟
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۱۳)

بـه پـالیـز، بـلـبل بـنالد همی
گـل، از نـالـه او، بـبـالـد همی
شب تیره، بلبل نخُسپد هـمـی
گـل، از باد و باران، بچَسپد همی
من از ابر بینم هـمـی بـاد و نـم
نـدانـم کـه نرگس چرا شد دژم!
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۴)

اگرچه دیزالو تصویری برای نشان دادن گذشت زمان است و کاربردی زیبایی شناسانه دارد، دیزالو صداهای مشابه بوجود آورندهٔ نوعی ارتباط ذاتی و تشریحی بین دو صحنه است. اینگونه دیزالو صداها در شاهنامه خبر از یک رابطه علت و معلولی و پر معنا بین اصوات موجود در صحنه می دهد. که کاربردی نمایشی دارد. ترکیب صدا با تصویر ساختار سینمایی را شکل می دهد و مقدمه فضاسازی است اما ارتباط اصوات با هم هیجان صحنه را افزایش می دهد. صدا در فیلم گاهی تصویر را همراهی می کند و گاهی بیرون از تصویر شنیده می شود. گاهی صدا خارج تصویر تاثیر گذارتر از صدا همراه با تصویر است به عنوان نمونه به صحنه زیر توجه کنید. بهمن از بالای کو رستم را نگاه می کند که چگونه در نخجیرگاه مشغول خوردن است و با خود می گوید:

به گیتی، کسی مرد از این سان ندید
نه از نامدارانِ پـیـشـین شـنـیـد
بـتـرسم کـه بـا او یـل اسـفـنـدیـار
نـتـابـد، بـپـیچد سر از کـارزار
مـن او را، بـه سـنـگ، بـیجان کـنم
دلِ زال و رودابـه پـیـچان کنم"
یـکی سنگ از آن کوه، خارا بـکَـنـد
فـرو هِـشت، برنـامـدار بـلـنـد
ز نـخـجـیـرگـاهـش، زواره بـدید
هـم آوازِ آن سـنگ خارا شـنـید
خـروشـیـد کـه:" ای پـهـلـوانِ سوار!
یکی سنگ غلتان شد از کوهسار"
نـه جـنـبید رسـتم، نـه بـنـهاد گـور
زواره همی کرد، از آن گونه، شور
هـمـی بـود، تـا سـنـگ نـزدیک شد
ز گَردش، همه کـوه تـاریـک شـد
بـزد پـاشـنه؛ سـنـگ بِـنـداخت دور
زواره بـر او آفـرین کـرد و پـور
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۵۹)

در این صحنه دو شیوه کاربرد صدا ارائه شده است، زمانی صدا، تصویر را همراهی کند و مکمل آن است و حالت طبیعی به صحنه می دهد. و زمانی دیگر صدا خارج از تصویر حالت مستقل پیدا می کند و به موازات آن پیش می رود و کنش صحنه را هدایت می کند.

صدا خارج از تصویر بطور طبیعی و معمولی تاثیر نمی گذارد، چون تاثیرش نمادین است و با معنی نمادین خود با تصویری که همراه می شود ارتباط پیدا می کند، یعنی در قلمرو ذهن نه واقعیت. این شیوه استفاده از صدا در سینما کمتر مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. در حالیکه غنی تر و کارآمدترین امکان بیان هنریِ صدا در سینما است.

در صحنه رویداد همزمان به پیش می رود؛ هم در محدودهٔ صدا و هم در محدودهٔ تصویر. ما شاهد رویدادی هستیم که در حال رخ دادن است و همزمان می شنویم که در ذهن بهمن چه می گذرد و چه احساسی دارد، همزمان احساس زواره و بی تفاوتی رستم را هم دریافت می کنیم، این رویداد چیزی را شرح می دهد که تداعی هایی را در ذهن ما بر می انگیزد. این شیوهٔ هنری استفاده از صدا اگر تکامل پیدا کند ترجمان زبان بصری تصاویر ذهنیِ روحی می گردد که از احساس به رفتار درآمده است.

اشاره فردوسی به ادوات و آلات موسیقی علاوه بر افزایش بعد زیبایی شناسانه ابیات حالت حماسی آن را هم گسترش می دهد؛ تا سازنده موسیقی متن فیلم دسترسی کافی و زمینه لازم را برای نوشتن نت های موسیقی متن پیدا کند. نکته مهم دیگر همزمانی موسیقی و کنش شخصیت های شاهنامه است که هویت حماسی آن را بیان می کند؛ بدیهی است جنبه تصویری ابیات بار سینمایی لازم را دارد و شنیدن موسیقی آن را برجسته تر می کند.

جدول۱- متمایز کننده برای تحلیل شخصیت های تراژدی های شاهنامه (ویژگی های مدرج)[۱۹].

	رستم	سهراب	سیاوش	استندیار	ایرج	کاووس	افراسیاب
ملکی	+	+	+	+	+	+	+
جوان	-	+	+	+	+	-	-
پیر	+	-	-	-	-	+	+
متاهل	+	-	+	+	+	+	+
نقودتدبیر	-	-	+/؟	+	+	-	+
شجاع	+	+	+	+	+	+/؟	؟/+
عاطفی	؟	+	+	-	+	-	-
احساسی	؟/+	؟	+	؟	+	-	-
بخشنده	؟	؟	+	-	+	-	-
فانی	+	+	+	+/-	+	+	+
صادق	+	+	+	؟/+	+	-	-
دورو	-	-	-	-	-	+	+
وسواسی	-	-	-	-/+	-	+	+
خودشیفته	-	-	-	+	-	+	+
برتر	+	+	-	+	-	+	+
ساده	-	-	-	-	+	-	-
خودآگاه	+	+	-	+	+	؟	؟
موفق	؟/+	-	-	-	-	-	-

علامت (/) نشان دهنده ویژگی های متقدم و متاخر شخصیت ها می باشد.

تراژدی سیاوش

داستان سیاوش از نظر ساختار شکلی تراژیک دارد که با رفتن دو پهلوان ایرانی به نام گیو و گودرز برای شکار شروع می شود. و در بیشه ای در نزدیکی مرز توران به دختری زیبا بر می خورند. فردوسی که قصد دارد از این دختر یکی از محبوب ترین شخصیت های اسطوره ای شاهنامه را متولد کند، شرایطی را فراهم می آورد که دو پهلوان هر دو به دختر دل ببندند و چون هیچیک حاضر به کنار رفتن نیست به کشمکش می رسند که یکی از همراهان پیشنهاد می کند که موضوع را با شاه در میان بگذارند و گفته او حجت آنها باشد.

سخنشان زتندی به جایی رسید
که:" این ماه را سر بباید برید!"
میانشان چو این داوری شد دراز
میانجی بیامد یکی سرفراز
که:"این را بر شاه ایران برید
بدان کونهد ، هردو فرمان برید"

بر اساس اصول درام نویسی این یک نقطه عطف محسوب می شود تا داستان را از یک مرحله به مرحله دیگر پرتاب کند. فردوسی زندگی سیاوش را در سه مرحله بازگو می کند:

۱ـ مرحله تولد و نوزادی اوست که با تکنیک دیزالو گذشت زمان آن دوران را نشان می دهد مرحله دوم دوران آموزش او توسط رستم است. رستم که هنوز داغ مرگ سهراب را در دل دارد آموزش سیاوش زمینه مناسبی برای کین خواهی او فراهم می کند و این یکی دیگر از فنون کاشت ۲۰ در فیلم نامه است.

سواری و تیر و کمان و کمند،
عنان و رکیب و چه چون و چند
نشستنگه مجلس و میگسار،
همان باز و شاهین و یوز شکار
ز داد و ز بیداد و تخت و کلاه،
سخن گفتن رزم و راندن سپاه،
هنرها بیاموختش، سر بسر؛
بسی رنج برداشت و آمد به بر.
سیاوش چنان شد که اندر جهان،
همانند او کس نبود از مهان
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۴).

و سومین مرحله که تراژدی سیاوش بر آن استوار است ماجرای دلداگی سودابه نسبت به سیاوش است.

چو سودابه روی سیاوش بدید
پر اندیشه گشت و دلش بردمید
(کزازی، ۱۳۸۶، ۱۶).

طرح و توطئه یا پیرنگ توسط فردوسی در اینجا شکل می گیرد تضاد در تقابل بین یک زن حیله گر و جوانی پاک و پارسا از دیدگاه شاهنامه خوبی و بدی در شاخه یک درختند یکی ثمر نیک می دهد و دیگری ثمر بد.

تمرکز و توجه فردوسی در این مضمون گرد دو شخصیت اصلی یعنی سیاوش و سودابه می چرخد، ستیز، جدال، کشمکش و طرح و توطئه از همین موقعیت آغاز می شود.

فردوسی سیاوش را به آرامی از دنیای نوجوانی که نزد رستم مشغول آموزش بود به دنیای تازه ای وارد می کند دنیایی که تضاد آشکاری با آموخته های او دارد و سبب ساز مو قعیت ها و

رویدادهای بسیاری می شود. سیاوش مرحله به مرحله در برابر ماجراهایی قرار می گیرد که او را به جدال وا می دارد. اوج داستان زمانی شکل می گیرد که سودابه از سیاوش می خواهد که پنهانی با او نرد عشق ببازد و روزگار جوانی اش را زنده کند و تهدید می کند که اگر درخواست او را اجابت نکند جهان را پیش چشمش تباه خواهد کرد. سیاوش خشمگین قصد خروج از سرای سودابه را دارد که او ناگهان جامه بر خود می درد، صورتش را می خراشد و فریاد و شیون سر می دهد. این صحنه با پیچیدن صدای فریاد سودابه در مکان های مختلف کاخ در نماهای کوتاه و متفاوت، به کاوس که بر تخت نشسته و از شنیدن این صداها حیرت کرده پیوند می خورد و با نگرانی از تخت فرود می آید و پس از گذشتن از بخش های مختلف کاخ به قصر سودابه می رسد. همراهان بیرون می ایستند و او وارد قصر می شود. از دید او سودابه بر زمین افتاده و گریه می کند، زنان قصر که دور او حلقه زده اند با دیدن کاوس از سودابه فاصله می گیرند. کاوس به سودابه نزدیک می شود نگاهی به جامه پاره شده و صورت خون آلود او می افکند و علت را جویا می شود و سودابه ماجرا را واژگونه نقل می کند. در این لحظه تراژیک فردوسی اصل کشمکش بین دو نیرو را به تصویر می کشد. آنچه در قصر رخ می دهد یک حادثه محرک است. سودابه به عنوان نیروی بد اراده و کارکرد مشخص دارد و سیاوش به عنوان نیرویی پاک و آسمانی کارکرد خود را دارد.

دو سکانس بسیار زیبا در تراژدی سیاوش وجود دارد که از نفس گیرترین فصل های آن است. یکی صحنه دادرسی است، وقتی سودابه ادعا می کند سیاوش سبب سقط دو نوزاد او شده و موبدان و اخترشناسان به بحث و گفتگو می پردازند و بین موبدان و مادر دو نوزاد و سودابه گفتگوهایی رد و بدل می شود و هر یک سعی در اثبات سخن خود دارند. مادر کودکان انکار می کند که بچه ها مال او هستند و سودابه بر این مسئله که موبدان و اخترشناسان از ترس رستم و سیاوش نظر داده اند اصرار می ورزد و موبدان اعتقاد دارند که بچه های سقط شده فرزندان کاوس و سودابه نیستند. سکانس دیگر عبور از آتش است.

فردوسی صحنه ها را به خوبی توصف می کند "دو کوه از هیزم، بوته و خار فراهم شده بود. مردم شهر برای تماشای حادثه آمده بودند نگرانی در نگاه آنان موج می زد. هیزم ها را آتش زدند. شعله های آتش زبانه می کشید و بیابان را پوشانده بود. خروش مردم بلند می شود همه می گریند. سیاوش اما بی اعتنا سوار بر اسب سیاهش و خود زرین بر سر نهاده به سوی پدر می رود در مقابل او از اسب به زیر می آید به پدر احترام می گذارد و سوار می شود و بطرف کوه آتش رهسپار می شود صدای مردم بلندتر می شود. نام پروردگار را بلند بر زبان می آورد و به درون خرمن آتش می تازد. دیگر تنها شعله های آتش نمایان است و اثری از سیاوش نیست و ناگهان از میان دود و آتش سیاوش نمایان می گردد و از آتش بیرون می آید و فریاد شادی مردم همه شهر را فرامی گیرد.

چو او را بدیدند، برخواست غَو
که: "آمد ز آتش برون شاه نو !"
(کزازی، ۱۳۸۶، ۳۱)

و فردوسی استدلال می کند

چو بخشایشِ پاک یزدان بُوَد
دمِ آتش و آب یکسان بُود
(کزازی، ۱۳۸۶، ۳۱)

فردوسی تراژدی سیاوش را با یک پیش درآمد آغاز می کند تا لحن فیلم نامه و بستر تراژدی را معرفی کند و نیروی خیال مخاطب را به یاری دعوت کند. کارکرد های مهم پیش درآمد در این تراژدی بیان چند مسئله است. تولد سیاوش و چهره بسیار زیبای او ، پرورش سیاوش توسط رستم، رابطه مریدی و مرادی، آموزش فنون جنگجویی، پهلوانی و پادشاهی و هر چیزی که برای سیاوش ضروری است. زیرا او باید در اوج کمال توسط نیروهای شر کشته شود. او باید به نمادی انسانی، اخلاقی، پهلوانی و سلحشوری تبدیل شود تا شهادت او دل تماشاگر را بدرد آورد. همه این ترفندها در نگارش تراژدی سیاوش برای بدام انداختن مخاطب است. تراژدی سیاوش از لحاظ ساختار داستانی از پنج بخش تشکیل شده است. نخستین بخش حادثه محرک است. دومین بخش گره افکنی و سومین بخش ایجاد بحران و چهارم نقطه اوج و پنجم گره گشایی است. حادثه محرک با ورود او به قصر سودابه روی می دهد تا قبل از این حادثه زندگی سیاوش در یک تعادلی توسط فردوسی نشان داده شده است دیدار با سودابه تعادل و توازن زندگی او را بهم می زند. سیاوش بعد از این ملاقات سعی می کند تعادل را بر زندگیش بازگرداند که با گذشتن از آتش، و پذیرفتن فرماندهی سپاه برای حمله به توران شرایطی فراهم می آورد تا سیاوش باور کند که با این اقدام مشکل او حل خواهد شد. کشمکش درونی سیاوش آرام آرام اوج می گیرد تا لحظه کشته شدن او در توران که پایان تراژدی را رقم می زند در همه این مراحل پیوند تماشاگر یا مخاطب با تراژدی گسسته نمی شود و همدلی بسیاری را با قهرمان آن احساس می کند. فردوسی می داند که عنصر دوست داشتن قهرمان یا شخصیت تضمین کننده جلب نظر مخاطب نمی شود و اما یکی از اشکال شخصیت پردازی است.

یکی دیگر از زیباترین صحنه های تراژدی سیاوش کابوسی است که افراسیاب در خواب گریبانگیرش می شود و فردوسی با ترسیم یک فضای سورئالیستی مرحله به مرحله ماجرا را به نقطه اوج و لحظه از خواب پریدن می رساند. او این وحشت شبانه را آنچنان دقیق شفاف و با جزئیات شرح می دهد و نمایشی می کند که مخاطب آن صحنه ها را به نظاره و تماشا می نشیند.

بیابان پر از مار دیدم به خواب
جهان پرزگرد؛ آسمان پر عقاب

زمین خشک شخّی که گفتی سپهر
بدو، تاجهان بود، نمود چهر
سرا پردهٔ من زده بر کران
به گردش، سپاهی ز گنداوران
یکی باد برخاستی پر ز گرد
درفش مرا سرنگونسار کرد
برفتی ز هر سو، یکی جویِ خون
سراپرده و خیمه گشتی نگون
وز این لشکر من، فزون از هزار
بریده سران و تن افگنده خوار
سپاهی از ایران، چو باد، دمان
چه نیزه به دست و چه تیر و کمان
همه نیزه هاشان سرآورده بار
وز آن، هر سواری سری بر کنار
بر تختِ من تاختندی سوار
سیه پوش و نیزه وران صد هزار
بر انگیختندی ز جایِ نشست
مرا تاختندی همی، بسته دست
نگه کردمی نیک هر سو بسی
ز پیوسته، پیشم نبودی کسی
مرا پیشِ کاوس بردی دوان
یکی بادسر نامور پهلوان
یکی تخت بودی، چو تابنده ماه
نشسته بر او، گِرد، کاوس شاه

دو هفته نبودی ورا سال بیش
چو دیدی مرا بسته در پیشِ خویش
دمیدی، به کردار غرنده میغ
میانم به دو نیم کردی، به تیغ
می خروشید من فراوان ز درد
مرا ناله و درد بیدار کرد"

این کابوس به عنوان یک صحنه تغییر مهمی در تراژدی سیاوش پدید می آورد. زیرا افراسیاب بعد از این خواب از حمله به سپاه ایران به سرکردگی سیاوش خودداری می کند و زمینه لازم را برای رویدادهای بعدی فراهم می آورد.

پرده سوم تراژدی سیاوش در خاک توران رخ می دهد و به کشته شدن سیاوش می انجامد و قلب مخاطب را بدرد می آورد. فردوسی برای دهشتناک تر کردن این تراژدی سینمایی نخست شرایط و موقعیت او را در توران اینگونه به تصویر می کشد. او با دو نفر از دختران بزرگان توران ازدواج می کند، سیاوشگرد را بنا می کند. مهارت های خود را در سواری، تیراندازی، کشتی و دیگر هنرهای پهلوانی به نمایش می گذارد، همه چیز آرام است و هیچگونه کشمکشی بین او و دیگر شخصیت های داستان وجود ندارد. طراحی چنین فضای شاد و فرح انگیزی، باعث می شود صحنه کشته شدن سیاوش بدست یاران گرسیوز غم انگیزتر بنظر آید.

فردوسی در طی داستان کاشت هایی برای کینه ورزی گرسیوز نسبت به سیاوش فراهم می کند شکست او در بازی چوگان از سیاوش، دادن کمان سیاوش به گرسیوز برای آنکه آن را به زه کند و عدم توانایی وی و قدرت و مهارت سیاوش در تیراندازی از کاشت هایی است که کشته شدن سیاوش بدست گرسیوز را باورپذیر می کند.

نتیجه

اگر پذیرفته باشیم که سینما هنری تصویری است شاهنامه مملو از واژگانی است که همه تصویر است و فردوسی در کمال هوشیاری و استادی تعادلی شگرف بین واژه و تصویر ایجاد کرده است. در مقاله ارائه شده سعی بر این بود تا شگفتی واژه های شاهنامه در روایت تراژدی ها به نظر خواننده رسانده شود.

اساس هر اثر دراماتیک حادثه، کشمکش، بحران ، دیالوگ و شخصیت پردازی است و فردوسی در چهار تراژدی خود این اصول را بخوبی رعایت می کند رستم است که با دیگران کشمکش دارد ، سیاوش است که با سرنوشت خود در جدال است و دیگران ....

فردوسی در روایت تراژدی های شاهنامه اصول سینمایی را که شامل اشکال مختلف قاب بندی، نقاط تمرکز و نقطه دید است بخوبی نمایش می دهد. زاویه دید با نوعی استعاره مبتنی بر پرسپکتیو باعث می شود تا پنجره ای در مقابل ما گشوده شود و از فراسوی دوربین وقایع نما به نما در برابر چشم قرار گیرد. هر تراژدی مجموعه ای زنجیروار از صحنه ها و مکان هاست که می تواند بر پرده نمایش منعکس شود. داستان در دل داستان و حکایت در دل حکایت رویدادها را به نحوی دلپذیر تصویری می نماید.

یکی از فنونی که در شاهنامه بدفعات مورد استفاده قرار گرفته زیرمتن است. در این تکنیک شخصیت با خود سخن می گوید و مخاطب را به اندیشه های درونی خود آگاه می نماید. عنصر نمایشی دیگری که کاربرد سینمایی دارد، چشم انداز و منظره، لباس ها و دیگر عناصر موجود در کاخ ها و مکان ها و چادرهاست که در مراسم ویژه نشان داده می شود و شور و هیجان را تصویر می کند فردوسی بهنگام معرفی مکان ها با بهره گرفتن از موسیقی به تقویت حالت سینمایی و موقعیت ها می پردازد.

مشابهت تراژدی سیاوش که در این مقاله توصیف شده است از نظر الگوی ساخت یافته، اصول فیلمنامه نویسی کلاسیک قابل توجه است. همه عناصر این الگو در تراژدی سیاوش قابل اثبات است، از چگونگی آغاز، میان و پایان گرفته تا تقسیم سه پرده ای، شروع تقابل و گره گشایی، همچنین نقطه عطف اول و دوم، نقطه میانی، مفصل اول و دوم در پرده دوم معرفی شخصیت اصلی، فرضیه دراماتیک، موقعیت نمایشی در پرده اول خواسته ها و نیاز دراماتیک شخصیت، موانع رسیدن به خواسته ها و برخورد و در نهایت گره گشایی از دیگر عناصر این الگو است که در تراژدی سیاوش دیده می شود.

عنصر دیگری که عامل کمک کننده به تصویر است و فردوسی بخوبی در تراژدی هایش از آن سود جسته است بهره گیری خلاق از صداست. صدا در موقعیت های دراماتیک صحنه ها را گویاتر می کند و به آن محتوای نمایشی می بخشد. کاربرد دراماتیک صدا در شاهنامه گاهی خبر از حادثه مرگباری می دهد. گاه با شنیدن صدا منبع آن نشان داده نمی شود تا جذابیت معنی نمادین را انتقال دهد. آنچه که سبب شده تا صداها در شاهنامه شکلی حماسی پیدا کند استفاده از سازهای بادی، ضربی و زهی است.

با توجه به آنچه در این مقاله پیرامون، خلاقیت فردوسی در بکارگیری عناصر دراماتیک در تصویری کردن تراژدی های شاهنامه بیان شده، نشان از آن دارد که شاهنامه فردوسی براستی یک شاهکار سینمایی است.

پی نوشت ها:

۱ Norman Mailer.
۲ Susan Sontag.
۳ Focus.
۴ Consciousne.
۵ Dramatic.
۶ Panorama.
۷ Tempo.
۸ Datum.
۹ Long Take.
۱۰ Mental Decoupage.
۱۲ Communicative.
۱۳ Ella Freeman Sharpe.
۱۴ Inner Speech.
۱۵ Verbal Speech.
۱۶ Interior Monologue.
۱۷ Ideogram.
۱۸ Pictography.
۱۹ Fusion.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع:

امینی، احمد (۱۳۸۶)، ادبیات و سینما، کارگروهی، انتشارات فیلم، تهران.
بورگر، پیتر (۱۳۸۶)، نظریه ی هنر آوانگارد، ترجمه مجید اخگر، انتشارات مینوی خرد، تهران.
جینکز، ویلیام (۱۳۶۶)، ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی، ترجمه محمد تقی احمدیان، شهلا حکیمیان، انتشارات سروش، تهران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، موسیقی شعر، دچاپ اول، انتشارات توسن، تهران.
کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۶)، نامه باستان، انتشارات سمت، تهران.
گسنر، رابرت (۱۳۶۸)، تصویر متحرک راهنمایی سینمایی، اختر شریعت زاده، انتشارات سروش، تهران.
لوته، یاکوب (۱۳۸۶)، مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، انتشارات مینوی خرد، تهران.
مینگلی، دوناتا (۱۳۸۴)، فیلم از کتاب چه می خواهد ؟، کارکرد ادبیات در اینک آخر زمان و باری لنیدون، ترجمه ی ابوالفضل حری، "مقاله از ادبیات تا سینما" انتشارات فارابی، تهران.

J. Gil, corpo(1978), Encyclopedia Einaudi, vol III, Torino, pp.1101-1102.

j. Scott Meisami(1987), Medieval Persian court poetry, Princeton university press, pp. 30-39.