هوالمصوّر

# فردوسی و هنرِ سینما

## بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامهٔ فردوسی

تألیف:
سید محسن هاشمی

www.ketab.ir

نشر علی

| | |
|---|---|
| سرشناسه | : هاشمی، سیدمحسن، ۱۳۴۴ - |
| عنوان قراردادی | : شاهنامه، برگزیده، شرح |
| عنوان و نام‌پدیدآور | : فردوسی و هنر سینما: بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامه فردوسی / تألیف سیدمحسن هاشمی. |
| مشخصات نشر | : تهران: علم، ۱۳۹۰. |
| مشخصات ظاهری | : ۳۳۷ ص. |
| شابک | : 978 - 964 - 224 - 258 - 0 |
| وضعیت فهرست‌نویسی | : فیپا. |
| یادداشت | :کتابنامه: ص. [۳۳۱] - ۳۳۷. |
| موضوع | : فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ - ۴۱۶ق. شاهنامه - - نقد و تفسیر |
| موضوع | : سینما و ادبیات |
| موضوع | : شعر فارسی - - قرن ۴ق. - - تاریخ و نقد |
| شناسه افزوده | :فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ - ۴۱۶ق. شاهنامه، شرح |
| شناسه افزوده | : مرادی، سعیده |
| رده‌بندی کنگره | : ۱۳۹۰ ۲هـ ۹۴س/PIR۴۴۹۷ |
| رده‌بندی دیویی | : ۸فا۱/۲۱ |
| شماره کتابشناسی ملی | : ۲۲۰۰۸۶۱ |


www.ketab.ir

نشر علم

# فردوسی و هنر سینما

## بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامه فردوسی

## تألیف سیدمحسن هاشمی


چاپ اول، ۱۳۹۰

تیراژ: ۱۶۵۰ نسخه

حروفچینی: هادیان

لیتوگرافی: کوثر

چاپ: رامین

طراح جلد: حمیده ثقفی

خیابان انقلاب - بین خیابان فخررازی و دانشگاه شماره: ۱۲۲۴ تلفن: ۶۶۴۶۵۹۷۰


حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

شابک ۰ - ۲۵۸ - ۲۲۴ - ۹۶۴ - ۹۷۸

## فردوسی و هنر سینما


**درآمد** ۹

**فصل یک: تصویر** ۳۱

صحنه‌پردازی (میزانسن) ۳۵

نور ۷۵

رنگ ۸۷

حرکت ۱۰۵

**فصل دو: صـــدا** ۱۲۵

گفتار ۱۲۹

موسیقی ۱۶۷

جلوه‌های صوتی ۱۹۷


www.ketab.ir

**فصل سه: تدوین** ..... ۲۱۱

**فصل چهار: روایت** ..... ۲۴۱

روایت و راوی ..... ۲۴۵

موقعیت ..... ۲۵۹

شخصیت ..... ۲۶۹

کشمکش ..... ۳۱۱

**برآمد** ..... ۳۲۱

**گزیدهٔ کتابشناسی** ..... ۳۲۹

www.ketab.ir

آثار بزرگ ادبی ـ هنری با معانی و تجاربی پیوند می‌یابند که حاصل شرایط روحی خاص و برآمده از زمینه‌های ناآگاهی متعلّق به قلمروی ورای قلمرو معانی و تجربه‌های معمول و مشترک‌اند. هرچند که در نهایت، وظیفهٔ ادبیات و هنر، سهیم کردن مخاطب خود در همهٔ دوران‌ها با عنصر مشترکی است که در پوشش زیبایی‌شناختی عرضه می‌شود. این عنصر مشترک، «حقیقت» است. هایدگر عقیده داشت: «به زبان آمدن، هنر را در ذات خود تبدیل به شعر می‌کند» [*حقیقت و زیبائی*؛ ص۵۳۷]. ایزوتسو که اولین مترجم *قرآن* به زبان ژاپنی است، معتقد است که ابزار و ادات شعری، نظیر کنایه و استعاره و تمثیل و غیره، را باید «یکی از علامات مشخصهٔ فلسفهٔ اسلام و درحقیقت فلسفهٔ شرق به‌طور کلی در نظر گرفت و نه به عنوان یک پیرایهٔ شعری» [رک. *رمز و داستان‌های رمزی*؛ ص۲۹].

در فلسفهٔ ویتگنشتاین که از طریق بررسی ساختمان و حدود کلام و زبان به جست‌وجو در ساختمانِ حدودِ فکرِ انسانی می‌پرداخت، صِرف دیدن فاقد آن عنصری است که آشکارکنندهٔ ادراک حقیقت است. چه‌بسا چیزی است در حد ندیدن. حال آنکه دیدن به عنوان رمز چیز دیگر، حاوی و حامل آن جنبهٔ استعلایی از دیدن است که به آن بصیرت نام می‌دهیم. یعنی باید بین دیدن و

www.ketab.ir

نگاه کردن فرق نهاد. عین‌القضات دربارهٔ شعر، سخن بسیار جالبی دارد: «جوان‌مرد! این شعرها را چون آیینه دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود؛ امّا هرکه در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ امّا هرکسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بُوَد و کمال کار اوست» [*نامه‌های عین‌القضات همدانی*؛ نامهٔ بیست و پنجم، ص۲۱۶].

امروزه نیز اگر به *شاهنامه* ازین منظر بنگریم، آنرا نقد روزگار و کمال کار خود می‌یابیم. فرض ما بر این است که *شاهنامهٔ* فردوسی، امکان چنین نگاه متفاوتی را بدما می‌دهد. اگرچه اغلب آثار تحقیقی و تحلیلی که به *شاهنامه* پرداخته‌اند، از منظر ادبیانه به آن نگاه کرده‌اند، امّا نگرشی که به فرضیهٔ ما رنگ می‌دهد، نگاه به *شاهنامه* بر پایهٔ اصالت تصویر است. به همین خاطر، از مباحث تصویری- ادبی و نگره‌های مربوط به آن فاصله گرفتیم. همچنانکه کار پیش می‌رفت، متوجه شدیم که چگونگی پدید آمدن تصویر نمی‌تواند راهگشا باشد، بلکه ماهیّت و چند و چونی تصویر است که راه را برای درک و اثبات آن هموار می‌سازد.

آرایه‌های ادبی که بیش و کم بر پایهٔ تشابه و ارتباط و تطابق تصویر و کلام به کار رفته‌اند، برای برداشت‌های ادبی زمینه‌ای مناسب فراهم می‌کنند، اما مسیر ما را ضرورت‌های دیگری تعیین می‌کرد. مسیری که ما می‌پیمودیم، بر پایهٔ تشابهات هنر فردوسی با مهمترین هنر این روزگار، سینما، قرار داشت. درنتیجه ما در اینجا با تصویر شکل‌یافته سروکار خواهیم داشت نه با چگونگی شکل یافتن تصویر. درواقع نگارنده، بیش از آنکه به وجوه تفارق سینما و ادبیات بپردازد، بررسی وجوه تشابه اثر فردوسی و هنری تصویری به نام سینما را

www.ketab.ir

وجههٔ همت خود قرار داده است. این کتاب در پی کشف قابلیت‌های سینمایی *شاهنامهٔ* فردوسی است. این کشف نه بر قدر بلند *شاهنامه* چیزی خواهد افزود و نه تأیید مجددی بر هنری به نام سینما خواهد بود. بلکه اثبات دوباره‌ای است بر تأویل‌پذیری آثار بزرگ ادبی ـ هنری؛ و همچنانکه عین‌القضات گفته است، تلقی «آیینه‌گون» داشتن از این آثار است. ما نیز سعی کرده‌ایم با چنین قیاسی، به نوعی نقد روزگار خود را فراهم کنیم، تا ازین طریق هم وام خود را به فردوسی ادا کرده باشیم و هم وجوه تازه‌ای از ساحت چندگونهٔ یک اثر ادبی ـ هنری بزرگ را به معاصران نشان دهیم. یادآوری این نکته ضروری است که هدف این رساله آن نیست که از طریق باز نمودن این تشابهات، بخواهد نطفه‌بندی سینما را در اثری هزار ساله جست‌وجو کند. سینما در پیِ گسترش علوم و اشتیاق بشری به پدیده‌های نو در اواخر قرن نوزدهم پا به عرصهٔ وجود نهاد. به هر حال، سینما هنری است وابسته به فنون و صناعت و صِرفِ داستان‌گویی مصوّرانه‌اش، بر قدمت آن نخواهد افزود.

بررسی قابلیت‌های سینمایی *شاهنامهٔ* فردوسی، ما را به دو مهم رهنمون می‌شود: نخست، تشابه کارکرد تصویر و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن هم در سینما و هم در *شاهنامهٔ* فردوسی، حاکی از وجود پدیدهٔ مشترکی است که به آن در این مقدمه خواهیم پرداخت. دو دیگر، درک درست شاعر طوس ازین مقوله و نحوهٔ پرداخت تصویر و شیوه‌های روایت تصویری است. چنین کاربرد هنرمندانه‌ای است که به اثر فردوسی قابلیتی می‌بخشد که می‌توان آنرا با هنری نوپا، که تصویر، ابزار ذاتی اوست، مقایسه کرد. روشن است که چنین مقایسه‌ای راه به برداشت‌های نگره‌پردازانی نمی‌داد که منحصراً از جنبهٔ حماسی به این اثر می‌نگریستند. تاریخ نظریات ادبی، سبکی و سینمایی نشان داده است

www.ketab.ir

که نگره‌ها همواره، نخست، زادهٔ شرایط محیطی و، سپس، اندیشهٔ فردی‌اند و تازه در اکثر آنها اندیشهٔ فردی نطفهٔ شرایط محیطی است، نه برعکس. آثار ارزشمند سینمایی که طی محک دوران، مُهر ماندگاری پذیرفته‌اند، این نکته را روشن می‌کنند که آثار هنری همواره از چارچوب و قالب محدودکنندهٔ نگره‌های دست و پاگیر فراتر رفته‌اند و تن به محدودیت نداده‌اند. در مورد فردوسی نیز چنین رخ داده است. تقریباً در هیچ‌یک از آثار بازمانده از دوران کهن و تجربه‌های شعری پیشافردوسی (اگر آثار مفقودشدهٔ رودکی را نادیده انگاریم)، به نمونه‌ای مشابه *شاهنامه* برنمی‌خوریم، نه در انتخاب وزن حماسی و نه در مجلس‌سازی‌های مناسب فضا و شخصیت‌های اساطیری یا پهلوانی. حتی فردوسی با آنکه حرمت دقیقی را نگه می‌دارد و ابیات او را به *شاهنامهٔ* خود ملحق می‌کند، اما خود این ابتکار به سود فردوسی تمام شده است، چونکه نشان می‌دهد نحوهٔ کار فردوسی با زبان، شیوهٔ تصویرپردازی و مجلس‌سازی‌های مناسب با موقعیت‌های او از یک فکر مستقل و نبوغ کاملاً یکّه و یگانه برآمده است.

آنچه در کار فردوسی و در سینما وجه مشترکی دارد، چیزی است به نام رؤیت. بر چنین اصلی است که بنیاد مقولات مورد بحث این رساله گذاشته شده است. برای روشن شدن این اصل ابتدا به سازوکار ادبیات می‌پردازیم و سپس ازین دریچه به مقولهٔ رؤیت در هنر سینما نظر می‌افکنیم.

بارزترین تعریفی که می‌توان از سازوکار ادبیات ارائه داد، همانا نگاهی است که کارکرد ادبیات را تولید عاطفه و اندیشه می‌داند. نظریات ادبی، در متنوع‌ترین و گاه متناقض‌ترین تعریف خود، به چنین کارکردی معترف‌اند. ازین طریق است که مؤلف بر اندیشه و قلب مخاطب خود اثر می‌گذارد. عنصر زیبایی در کار مؤلف امری ضروری است. زیرا زیبایی یکی از عوامل جذب

www.ketab.ir

مخاطب و منبع تأثیرگذاری است. اگر نخواهیم، یک‌سره، همهٔ اثربخشی را به عنصر تصویر بدهیم، می‌توان سهم عمده‌ای ازین تأثیر قلوب و تغییر اندیشه را به تصویر داد. ازین پدیده، یعنی تصویری کردن جهان غیرمادی، می‌توان به «مادی کردن مفهوم» اصطلاح کرد.

این سازوکار در ادبیات و ادبیاتی که فردوسی خلق می‌کند، وجهی دوگانه دارد. اگر به طبیعت زبان فارسی دقیق شویم متوجه می‌شویم که زبان فارسی یکی از زبان‌های خانوادهٔ هندواروپایی است که ساختمان ترکیبی دارد. مراد از ترکیبی بودن آن است که می‌توان از پیوستن واژه‌های زبان به یکدیگر، یا افزودن پیشوندها و پسوندها به آنها، برای بیان معانی و مفاهیم تازه بهره گرفت. حال آنکه، فی‌المثل، زبان عربی از این خانواده نیست، کیفیّتی قالبی دارد نه ترکیبی. یعنی برای بیان مفاهیم گوناگون در اسم و صفت و فعل، باید مادهٔ فعل را در قالب‌های گوناگون مجرد یا مزید بریزیم. [*ترکیب در زبان فارسی*؛ ص۴۶]. فارسی‌زبانان در ترکیبات خود، از سه عامل بیشترین سود را می‌برند: یک، از اعضای بدن انسانی که بیشترین کاربرد را دارند، دو، از ابزار و وسایلی که بیشترین نقش را در زندگی روزمرهٔ او ایفا می‌کنند و بالأخره سه، از عناصر طبیعت، نظیر آب و آتش و باد و خاک و باران و آفتاب و ماه که بیشترین تأثیر و حضور را در زندگی او دارند [*منظومهٔ آلام ایوب*؛ ص۱۶]. اگر به نمونه‌های اصیل زبان فارسی تا اواخر قرن ششم دقیق شویم، به این خصیصهٔ بارز زبان فارسی برمی‌خوریم. طبعاً در کار فردوسی، این خصیصه نمودی بارز و برجسته دارد. می‌بینید که فردوسی در کار تصویرسازی از یک امکان مضاعف سود می‌برد. یعنی گذشته از آنکه صحنه‌ای تصویری می‌سازد، در همان حال با استفاده از خصیصهٔ ترکیبی زبان، از مصالحی استفاده می‌کند که خودبه‌خود تصویری و ملموس است.

www.ketab.ir

برای نشان دادن این جنبه از کار فردوسی، صحنه‌ای را از *شاهنامه* انتخاب می‌کنیم، داستان فرود سیاوش:

چو بیژن پدید آمد اندر نشیب — سبک شد عنان وگران شد رکیب- ،
فرود جوان ترگ بیژن بدید — بزد دست و گرز از میان برکشید
چو رُهّام گُرد اندر آمد به پشت — خروشان یکی تیغ هندی به مشت،
بزد بر سر و مُغفت آن مرد شیر — فرو ماند از کار مرد دلیر
چنان کهْش جداگشت بازو ز دوش — همی‌تاخت اسب و همی‌زد خروش

[دفتر سوّم؛ ص۵۵]

اسلوب کار فردوسی، در این ابیات، جنبه‌های متفاوتی دارد. یکی از این جنبه‌ها انتخاب واژگانی است که حسّ حرکت و پرخاش و مبارزه‌جویی را انتقال دهد. حس خشم و خروشی که موسیقی این ابیات منتقل می‌کنند، چقدر متفاوت است مثلاً با موسیقی درد و دریغی که فردوسی پس از کشته شدن سرخه، پسر افراسیاب، در جنگ ارائه می‌دهد:

جهانا چه خواهی ز پروردگان — چه پروردگان، داغ‌دل‌بردگان

[دفتر دوّم؛ ص۳۹۱]

جنبهٔ دیگر کار فردوسی، استفادهٔ درست از طبیعت ترکیب زبان فارسی است. این خصیصه که در اغلب زبان‌های هندواروپایی وجود دارد، اما در زبان فارسی در عین کمال است تا آنجا که به جوهرهٔ زبان فارسی تبدیل شده است و تصویر را مایه‌ازای مفهوم می‌کند. ترکیباتی همچون: «اندر نشیب پدید آمدن» که به معنی به دیده درآمدن در سراشیبی به کار رفته است؛ «سبک شدن عنان»، یعنی اختیار حرکت را به اسب واگذاشتن و مجازاً به معنی تیز راندن؛ «گران شدن رکیب»، یعنی استوار بر پشت اسب قرار گرفتن و مجازاً به معنی مصمم به مقابلهٔ خصم رفتن؛ «دست زدن» که مفهومی فراتر از دست بردن ساده دارد و

www.ketab.ir

به معنی تمسک و توسّل و چنگ زدن است؛ «به پشت درآمدن»، «تیغ به مشت داشتن»، «تیغ بر سر کتف زدن» و «دست از دوش فرو افتادن»— در همهٔ این ترکیبات که از عناصر مادی استفاده شده است تصاویری به ذهن متبادر می‌شود که حاوی مفهومی فراتر از کاربرد سادهٔ معمول خود هستند. آنچه ما از آن به مادی کردن مفهوم یاد می‌کنیم، فردوسی با استفاده از خصیصهٔ ترکیبی زبان، به تصویری‌ترین شکلی بیان می‌کند. وقتی که در کار فردوسی باریک‌بینی به خرج دهیم، چنین می‌نماید که انگار فردوسی صحنه را به اجزای تصویری ریز تجزیه کرده است و با انتخاب‌های مناسب خود، زوایایی را برجسته کرده، یا به چشم ما کشانده است که خود می‌خواسته و مطمئن به تأثیرگذاری عاطفی آنها بوده است. باری، فردوسی از تصویر و صدا برای انتقال عاطفه و اندیشه، بسیار سود برده است. طبعاً سینما نیز با همین حواس در ارتباط است. در شاهنامه به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که تأمل‌انگیز است. مثلاً در داستان رستم و اسفندیار، وقتی که مادر اسفندیار از تصمیم فرزندش برای جنگیدن باخبر می‌شود، فردوسی در تک‌بیتی احساس تألم مادرانه را تبدیل به درد ملموس ناشی از حس لامسه می‌کند که کاملاً جنبهٔ مادی دادن به مقولهٔ یک درد نهانی، غم و اندوه، است:

غمی شد ز گفتارِ او مادرش  همه پرنیان خار شد بر برش!

[دفتر پنجم، ص ۲۹۴]

اما نکتهٔ قابل تأکید آن است که این حس درد دریغ را فردوسی از طریق تصویر (خار شدن پرنیان، یعنی گزنده شدن ابریشم پیراهنی که مادر اسفندیار بر تن دارد) برای مخاطب ملموس می‌کند. چرا که مخاطب او پیش‌آزموده است؛ هم لطافت ابریشم و هم گزندگی خار را تجربه کرده و از آن آگاهی دارد. تجربه‌های عاطفی و اندیشگی، مقولاتی درونی و غیرملموس‌اند که

www.ketab.ir

ادبیات موظف بود آنها را از دنیای انتزاع به جهان مادی و ملموس بکشاند تا برای دیگران قابل درک شود. به این منظور، ادبیات دست‌مایه‌های خود را از میان تجربه‌های بشری بیرون کشید و از دنیای فراذهنی مخاطب، که این تجربه‌ها را در خود محفوظ می‌داشت، استفاده کرد تا این گنج مشترک اما غیرقابل انتقال را ملموس و قابل انتقال کند. طبعاً از لحاظ اشتراک در مفاهیم، زبان گنجینه‌ای است که تمام افراد جامعه در آن دخیل‌اند. در میان این تجربه‌های حسی که دست‌مایهٔ ادبیات شد، پدیدهٔ تصویر، که مربوط به سازوکار حس بینایی است، بیش از همه مورد استفاده بوده است. علت آن هم البته در اهمیت این حس برای بشر می‌بود. مقولهٔ شکار از یک‌سو و مقولهٔ گریز از خطر برای شکار نشدن از سوی دیگر، که هم به تأمین معاش و هم به تأمین بقا ارتباط مستقیم داشت، به حساس بودن تمامی حواس، بخصوص به تیزبینی، متّکی بود.

اگر به نخستین نقش‌مایه‌های بشری نگاشته بر دیواره‌های غارها نظر بیفکنیم، به فلسفهٔ تسخیر دنیای مادی توسط تصویر برمی‌خوریم. گویی هرچه صورت آن آهوان و گاومیشان زنده‌تر و جاندارتر می‌بودند کامیابی در شکار آسان‌تر می‌شد. چراکه ساخت و پرداخت این نقاشی‌ها همانا شکارِ جانِ کیهانی بود. در ترکیب واژگان نیز همین سحر و افسون روی می‌داد و روی می‌دهد. رؤیای آفریدن جهان با واژه بی‌شک در ادبیات رخ نموده و بیش از هرکجا برآورده شده است. نمونه‌اش حماسهٔ فردوسی، *شاهنامه*، است. سرایشگر ما به یاری واژه‌ها و آفرینش هرچه «زنده‌تر» و «جاندارتر» صورت‌های خیالی، جهانی موازی می‌آفریند که مانند خود جهان تفسیرپذیر است و دارای خوانش‌های گوناگون (اما قانونمند). این‌چنین برداشتی شاید فریب‌آمیز بنماید، اما بدون این فریب ادبیات مخاطبی برای خود نخواهد داشت. همین عنصر

www.ketab.ir

فریبایی است که ما آنرا به زیبایی‌شناسی تعبیر می‌کنیم.

حال می‌توانیم این پرسش نیچه را مطرح کنیم که: «هستی بدون تفسیر، بدون 'سوی معنایی' یاوه نخواهد شد؟» از سوی دیگر، آیا سراسر هستی، در بنیاد خود، یک هستی تفسیرشده نیست؟

چنین بود که اصل رؤیت جای خود را در زندگی مادی و معنوی انسان باز کرد. باور به حس بینایی یک مقولهٔ عام شد: «شنیدن کی بود مانند دیدن». داستان‌پرداز، که خود نیز بر این باور بود، راه‌های مناسبی را برای برانگیختن باورپذیری مخاطب خلق کرد. خواه در ادبیات خواه در سینما آنچه به باورپذیری بازمی‌گردد ناشی از این عادت ماست که به دریافت‌های چشم خود، بیشتر از هر حس دیگر، اعتماد می‌کنیم. چرا که حرکت به‌شدّت یادآور زندگی است. هم در حماسه‌پردازی فردوسی و هم در فیلم داستانی ما صحّت و درستی توهّم را می‌پذیریم. نظارت چشم‌ها به دوام توهّم لطمه‌ای نمی‌زنند، زیرا چشم‌ها آزادی‌هایی را که به آن عادت کرده‌اند و بخش جدایی‌ناپذیر از رؤیت شده‌اند، در تاریک- روشن سینما و نیز در تنهایی خوانندهٔ متوهّم و متخیّل حماسهٔ فردوسی حفظ می‌کنند. با آنکه حماسه در گذشته‌ای فراتاریخی اتفاق افتاده و در مورد فیلم داستانی نیز به‌طور ضمنی این آگاهی برای ما وجود دارد که وقایع آن در گذشته روی داده است (و نه اکنون و به روی پرده)، اما در هر دوی این رسانه‌ها واقعه برای ما حضور اکنونی دارد. چرا که ما از طریق اصل رؤیت در این واقعه شریک می‌شویم. هم فردوسی اسطوره‌اش را و هم کارگردان فیلم روایتش را زندگی‌وار می‌کند تا ما صحّت آنرا بپذیریم.

فردوسی چگونه به این درجه از توفیق دست می‌یابد؟ در مقدمهٔ شاهنامهٔ منثور ابومنصوری، با لحنی گلایه‌آمیز، شکایت از کسانی می‌شود که اتفاقات

www.ketab.ir

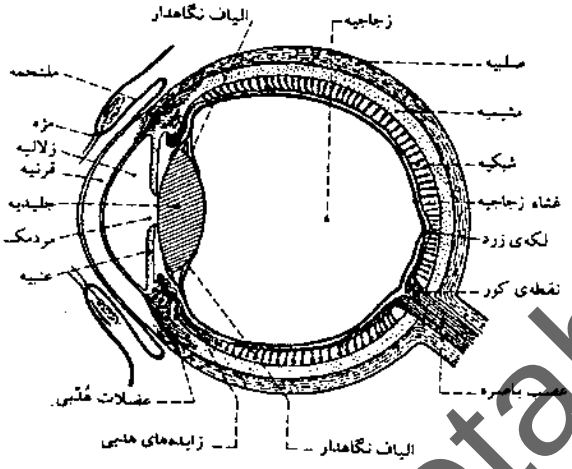
مندرج در آنرا غیرواقعی و شگفت و باورنکردنی می‌یابند: «و چیزها اندرین نامه بیابند که سهمگین نماید و این نیکوست چون مغز او بدانی و تو را درست گردد. چون دست‌بُرد آرش و چون همان سنگ کجا آفریدون به پای بازداشت و چون ماران که از دوش ضحاک برآمدند، این‌همه درست آید به نزدیک دانایان» [بیست *مقالهٔ قزوینی*؛ «مقدمهٔ قدیم شاهنامه»، صص۳۶-۳۵]. فردوسی بر این مشکل، همچنانکه دیدیم، به کمک مادی کردن مفهوم و با استفاده از خصیصهٔ ترکیبی زبان فارسی که مملو از تصویر است و با رعایت اصل رؤیت فائق می‌آید. ایجاد فضای باورپذیر، سبب می‌شود که مخاطب در درد و غم و مهر و خشم قهرمانان مشارکت داشته باشد، گویی حاضر و ناظر ماجراست.

آنچه در بشر نخستین و بشر امروزی همچنان یکسان باقی مانده است، قوهٔ بینایی است که توسط چشم، عضو دریافت‌کنندهٔ نور، صورت می‌گیرد. چشم انسان دستگاهی است که انرژی نور را به تکانه‌های عصبی تبدیل می‌کند و از لحاظ مسیر نور و تشکیل تصاویر در آن، در حکم یک دوربین عکاسی است و شبکیهٔ چشم به منزلهٔ صفحهٔ حساس عکاسی. شرط وضوح رؤیت آن است که تصاویر درست بر شبکیه تشکیل شوند. اینکه چشم اشیاء واقع در فواصل متفاوت را واضح می‌بیند، به وسیلهٔ عمل تطابق است. در ادراک اندازه و شکل و فواصل هم تجربه و هم مقایسه با اشیائی که با آنها آشنایی حاصل شده است دخالت دارد. تشخیص فواصل نسبی و مجسّم دیدن، بستگی به رؤیت با دو چشم دارد. اشتراک تجربهٔ دیدن در تمامی ابنای بشر، فرضیهٔ قابلیت سینمایی *شاهنامه* را به حقیقت نزدیک‌تر می‌کند. مقولهٔ رؤیت می‌تواند سازوکار هر پدیده‌ای را که از سویی به انسان و از سوی دیگر به تصویر مربوط می‌شود، دربر گیرد. این بدان سبب است که تصویرپرداز همواره تصاویر خود را بر پایهٔ تجربهٔ بینایی خود بیان می‌کند، همچنانکه قواعد سینمای کلاسیک نیز از کارکرد

www.ketab.ir

چشم و فیزیک دیداری انسان پیروی می‌کرد. حرکات دوربین در این نوع از سینما، بر پایهٔ توانایی حرکت طبیعی سر انسان تنظیم می‌شد و از حرکات نامتناسب با طبیعت دیدن پرهیز می‌کرد. بسیاری از قواعد تدوین نیز از طبیعت رؤیت تبعیت می‌کنند. مقولهٔ تداوم در سینما با سنگ محک بینایی انسان عیار می‌گیرد. فیداین و فیداوت کارکردی مشابه گشودن و بستن پلک دارند. خاصیت لنزها و عملکرد عدسی‌ها در محو و واضح ساختن سوژه از ساختار بینایی انسان بیرون می‌آید. راوی اول شخص در سینما، علی‌رغم تمام محدودیت‌هایش، با نزدیک شدن به ذهنیت و رؤیت شخصیت در ساختاری تصویری، باورپذیری و همذات‌پنداری مخاطب را فراچنگ می‌آورد. نمونه‌های بسیار دیگری را نیز می‌توان بر این موارد افزود که سلطه و سیطرهٔ بینایی را بر سازوکار تصویری سینما نشان می‌دهد.

www.ketab.ir




مقطع افقی چشم راست

ماخذ: دائرةالمعارف فارسی

چشم انسان عضو رؤیت و حس باصره است. اجزای اصلی چشم کره‌ای را تشکیل می‌دهند که این کره در حفرهٔ استخوانی، موسوم به کاسهٔ چشم یا حَدَقه، جای دارد. چشم مشتمل بر پرده‌ها و محیط‌های شفاف منعکس‌کنندهٔ نور است. دارای اعضای ضمیمه‌ای نیز هست که حافظ آنست یا حرکت را باعث می‌شود. گذشته از اعضای ضمیمهٔ چشم، مانند پلک‌ها، غدد اشکی، و عضلات چشم، چشم دارای ۱) پرده‌ها و ۲) محیط‌های شفاف منکسرکننده است.

۱) پرده‌های چشم. چشم دارای سه پرده است. پردهٔ خارجی مشتمل بر صُلبیه یا سفیدهٔ چشم و قرنیّه. صُلبیه پرده‌ای است سفید و حاجب ماوراء که از الیاف محکم ساخته شده و بخش اعظم کرهٔ چشم را دربر گرفته. قرنیّه در قسمت جلو کرهٔ چشم واقع شده، شفاف است و نسبت به باقی کرهٔ چشم انحنای بیشتری دارد. پردهٔ میانی چشم مشیمیّه است که از بافت پیوندی (ملتحمه)

www.ketab.ir

ساخته شده و سطح داخلی صُلبیه را می‌پوشاند، و دو سطح آن پوشیده از رنگیزهٔ سیاهی است که قسمت داخلی چشم را به یک اتاق تاریک تبدیل می‌کند. مشیمیّه در قسمت متورم که به جسم مژکی موسوم است، مخصوص عمل تطابق است. مشیمیّه در جلو به صورت پرده‌ای تقریباً مستدیر و قائم، موسوم به عِنبیّه درمی‌آید که رنگ آن در اشخاص متفاوت است. عِنبیّه حکم دیافراگم جعبهٔ عکاسی را دارد و در وسطش سوراخی است به اسم مَردُمَک، که از تأثیر زیادی یا کمیِ نور، و نیز عمل تطابق، به وسیلهٔ عضلات عنبیّه، تنگ و گشاد می‌شود. پردهٔ داخلی چشم شبکیّه است، مرکب از یاخته‌های مخروطی و استوانه‌ای و پردهٔ حساس چشم. رشته‌های عصبی که به یاخته‌ها مربوط می‌شوند عصب باصره را تشکیل می‌دهند که از قسمت خلفی چشم خارج می‌شوند. محل خروج عصب از شبکیّه، موسوم به نقطهٔ کور، نسبت به نور هیچ حساسیت ندارد.

۲) محیط‌های شفاف منکسرکنندهٔ چشم. علاوه بر قرنیه، عبارتند از جلیدیّه یا عدسیِ چشم، زلالیّه، و زجاجیّه. جلیدیّه عدسی مُحدّب‌الطرفینی است در عقب عِنبیّه که انحنای سطح قدامی و خلفی آن متفاوت است و تطابق به‌وسیلهٔ آن صورت می‌گیرد. زلالیّه مایعی است که در فضای بین قرنیه و جلیدیّه قرار دارد. زجاجیّه ماده‌ای است ژلاتینی و شفاف که حفرهٔ داخلی چشم را در عقب جلیدیّه پُر می‌کند.

توصیف ساختمان چشم، هرچند نه مفصل، به آن سبب آورده شد تا مأخذ و منشاء دوربین‌های عکاسی و سینمایی نموده شود و در همان حال به محدودیت‌های کار این دوربین‌ها در مقایسه با منشاء انسانی‌اش تأکید شود.

www.ketab.ir

مقولهٔ رؤیت در ادبیات به شیوه‌ای دیگر نیز خود را بر تصویرپردازی‌ها تحمیل کرده است. تفاوت میان ادبیات و سینما در آن است که در سینما، تصویرْ دالِ معناییِ مدلولِ مفهومی است. اما در ادبیات، کلامْ دالِ معناییِ مدلولِ تصویری است. تصویر ارائه‌شده در سینما بدون هیچ واسطه‌ای مادی‌شدهٔ مفهوم عاطفه و اندیشه است، حال آنکه تصویر ارائه‌شده در ادبیات، نیازمند تصور و توانایی مخاطب در چینش و واچینش (construction-deconstruction) کلمات است. نتیجتاً ما در سینما خصیصه‌های تصویری را رؤیت می‌کنیم، حال آنکه خصیصه‌های تصویری عناصر بصری در ادبیات از طرز برداشت و استنباط حاصل می‌شوند. به‌طور مثال، در سینما نمای بسته را بعینه می‌بینیم؛ اما در ادبیات از توصیف راوی از چهرهٔ شخص، به نزدیکی او به سوژه پی می‌بریم و از آنجا، در قیاس با سینما، نمای بسته را احساس می‌کنیم. از همین رو، اگر در این رساله برخی از عناصر بصری با مفاهیم سینمایی مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند، منظور تشابه دادن میان صناعت سینما و تشخیص این صناعت در ادبیات است.

این قاعدهٔ رؤیت که هرقدر موضوع دیدار به چشم نزدیک‌تر باشد، رؤیت از وضوح بیشتری برخوردار خواهد بود، منطق رؤیت یا اساساً منطق عادی بشری را شکل می‌دهد. این منطق صرفاً از هندسهٔ چشم تأثیر پذیرفته است. در ابیات پیش‌گفته که از داستان فرود نقل کردیم، این منطق را به‌وضوح می‌بینیم. چون اسب بیژن از سراشیب پدیدار شد، فرود دست به تیغ برد و حریف از پشت سر برآمد و ضربه‌اش را بر کتف فرود، فرود آورد و دست او را از دوش بینداخت. منطق رؤیت چنانکه می‌بینید، سلسلهٔ توالی وقایع را بنیاد می‌نهد، همچنانکه چشم نیز این توالی اتفاقات جزءبه‌جزء را در یک توالی زمانی یا کرونولوژیک تجربه می‌کند. فردوسی بدون آنکه تصریح کرده باشد، در

www.ketab.ir

تصاویری که به ما ارائه می‌دهد، از نمای دور، متوسط و نزدیک استفاده می‌کند. اگر تصویر اسب و سواری که در نشیب می‌تازند را یک نمای دور به حساب آوریم، وقتی که شمشیر دست را از دوش می‌اندازد، انگار، شاهد نمای بسته‌ای از یک دست قطع‌شده از سر کتف هستیم. نمایی که می‌تواند با نماهای برخی از فیلم‌های خشونت‌آمیز معاصر مقایسه شود.

منطق رؤیت، اصل و پایهٔ زمانبندی و شکل‌دهندهٔ کرونولوژی وقایع است. اگر این منطق به هر نحوی مخدوش شود، ارتباط نیز مخدوش می‌شود. چرا که تجربهٔ بشری می‌تواند وقایع را در سلسله‌ای به‌هم‌پیوسته و علت و معلولی تشخیص دهد. البته می‌توان به این دیدگاه قدمایی (کلاسیک) نظری انتقادی داشت و منطق آنرا که منطق ارسطویی است، زیر سؤال برد. حتی می‌توان چون فلسفهٔ هندوئیسم کل حواس را بی‌اعتبار دانست و آنها را «مایا» یا فریب انگاشت. این دیدگاهی شرقی است، دیدگاهی که هنر تصویری ایران نیز از آن متأثر است. بر اساس چنین دیدگاهی کارکرد رؤیت، دیگر اعتبار تجربی خود را از دست می‌دهد. شما در نگارگری ایرانی (مینیاتور) نه مناظر و مرایا می‌بینید، نه عمق و رعایت تناسب و اندازه‌های اشیاء دور و نزدیک و جسمیّت آنها را مشاهده می‌کنید. پدیدآورندهٔ چنین تصاویری، چیزها را استعلایی (transcendent) می‌بیند و نه تماماً بر اساس منطق رؤیت. مخاطب او نیز در این دیدگاه هنرمند شریک است. اما فردوسی برکنار از چنین طرز دریافتی است. اغلب آثار ادبی قرن چهارم و پنجم منطق رؤیت را هم در توالی کلام و هم در توالی وقایع رعایت می‌کنند. فردوسی در همان سطر آغازین *شاهنامه*، وقتی از خداوند جان و خرد نام می‌برد، مستقیماً اشاره‌اش به رعایت چنین منطقی است. بیش از پنج هزار بیت بعدتر، در داستان سیاوَخْش، همچنان خرد حاکم بر رؤیت، بینش فردوسی را از کل هستی شکل می‌دهد:

www.ketab.ir

سخن چون برابر شود با خرد روان سراینده رامش برد

[دفتر دوّم؛ ص۲۰۱]

اساساً ساختار زبان است که چند و چون اندیشهٔ ما را دربارهٔ وضع امور جهان تعیین می‌کند. هنر فیلم نیز از همان قوانین و اصول کهنی پیروی می‌کند که هنرمند هر هنر دیگری، از جمله فردوسی در حماسه‌اش، از آنها تبعیت می‌کند. چنین فرضی ما را به سوی این برداشت هدایت کرد که عناصر و ابزار فیلمساز را که عناصر و ابزار دیداری- شنیداری هستند، به صورت مجزا در سینما و سپس در اثر فردوسی، مورد بحث و فحص قرار دهیم. امر تصویر خودبه‌خود پای مقولهٔ دیگری را با عنوان تدوین باز می‌کند که فن ارائهٔ تصاویر در بستر زمانی است. اما با توجه به ویژگی‌های منحصر به فرد فن تدوین، ناگزیر وجوهی از آن مورد بررسی قرار می‌گیرد که در اثر فردوسی مابه‌ازای ادبی داشته باشد.

در کار فردوسی، همچنانکه در سینما، به صحنه‌هایی برمی‌خوریم که انتظام درونی آنها حاصل تبوغ به شمار می‌رود. در اینگونه صحنه‌ها، عنصری است که در بررسی جزءبه‌جزء هیچ‌یک از عناصر و عوامل بصری به‌کاررفته، یافت نمی‌شود. اما، با اینهمه، صحنه در انتقال حس و اندیشه بدّت موفّق عمل کرده است. چگونه می‌توان چنین دستاوردی را توجیه کرد؟ آیا موفقیت در ترکیب اجزا بوده است؟ آیا می‌توان گفت اگر اجزای تصویری عامل لازم برای رقم خوردن صحنه‌ای کارآمد و به‌یادماندنی هستند، ترکیب، خود عنصری است که نقش تمام‌کننده دارد؟ پیرو چنین اندیشه‌ای بود که یکی دیگر از مباحث این رساله شکل گرفت. این مبحث همانا صحنه‌پردازی یا میزانسن است و این بار با نگاه و تعریف ترکیبی، چرا که بهترین مجال را برای نشان دادن اهمیت این مقوله فراهم می‌آورد.

www.ketab.ir

وجه دیگری از تشابهات سینما و ادبیات به‌طور عام و *شاهنامه* به‌طور خاص که مورد مداقه قرار گرفت، مقولهٔ روایت و انواع آن است؛ مقوله‌ای که در کار فردوسی نمود برجسته دارد. مهمترین اتفاقی که در *شاهنامه* می‌افتد، استفادهٔ آگاهانهٔ فردوسی از تمام عناصر بصری است. فردوسی به مزیت‌های رسانهٔ خویش و هم به محدودیت‌های آن آشناست. در کارش با چیرگی و تسلط استادانه‌ای از امکانات استفاده می‌کند. او هنر خود را بر طاق بلندی می‌نشاند که دیگر دست هیچ شاعری به آن نرسیده است (کافی است به *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی طوسی نگاهی بیفکنیم). اگر سینما هنری است که بر واقعیت بصری استوار است و از توهّم نمایشی بهره می‌گیرد، حماسهٔ فردوسی بر توهّم نمایشی استوار است اما از واقعیت بصری سود می‌برد. این دو رویکرد جداگانه و به ظاهر ناهمگون از قضا هدف مشترکی را دنبال می‌کنند: جست‌وجوی حقیقت. یا به عبارت درست‌تر، نمایش حقیقت — یعنی آنچه هنرمند حقیقت می‌پندارد — و سبک او در نحوهٔ این نمایش حاکی از برداشت او از هستی است.

به برداشت رایج از ادراک یونانیان، هنر گونه‌ای صناعت و فن یا «تخنه» (techne) است. واژهٔ تخنه، به گفتهٔ هایدگر، به نوعی از دانش دلالت دارد. دانستن به این تعبیر یعنی دیدن به کلی‌ترین معنی واژه. چنین رؤیت جامعی نوعی بصیرت به اهل تخنه می‌داد. هنرمند اهل تخنه بود، نه به این خاطر که می‌آفرید، بلکه چون بینا بود و نهانی‌ها را درمی‌یافت و راز هستی را می‌شناخت. چنین برداشتی کل دنیای مادی را یک اسطورهٔ بزرگ می‌دانست که ارزش آن در معنی روحانی آن بود که پنهان و آشکار می‌کرد و نه در خود آن.

کُربَن می‌گوید «امام هشتم به پرسشی که در این باره طرح شده بود، پاسخی داد که راهِ تأملِ اهل معنا را فراهم کرده است. صورت انسانی که بر

صورت خدا خلق شده، بهتر از آتشِ طورِ سینا می‌تواند مظهر الهی باشد» [*تاریخ فلسفهٔ اسلامی*؛ صص ۹۰-۸۹]. حدیث رؤیت ماهیّات و اعیان را جز تجلّی و ظهور حق نمی‌داند. بنابراین، دور نیست اگر آذر بیگدلی، مؤلف *آتشکدهٔ آذر*، دست به اقدامی دز مورد *شاهنامه* می‌زند که کم و بیش منحصر به فرد است. او تأویلی تمثیلی و عرفانی از داستان سیاوش و پسرش کیخسرو ارائه می‌دهد و با این کار داستان عینی و اسطوره‌ای *شاهنامه* را به سطح حوادث روحانی و نفسانی و سرنوشت روح منتقل می‌کند.

«کیخسرو وجود ز تزویج عقل و نفس — موجود گشت و بال بزرگی همی‌گشاد
گیو طلب بیامد و شهزاده برگرفت — از نور تن ببرد به ایران جان چو باد
ز آنجاش باز بُرد به زابلستان علم — دادش به زال علم که او بود اوستاد
سیمرغِ قافِ قدرتش از دست زال علم — بستد ز لطف و چشم جهان‌بینش برگشاد»

همچنانکه می‌بینید داستان کیخسرو از واقعیت اساطیری خود تهی شده و جنبه‌ای معنوی و روحانی پیدا کرده است. تفسیر تکاملی کیخسرو یک تأویل عرفانی است. با این تأویل، آذر بیگدلی سرنوشت روح را، پس از هبوط از عالم عقول مجرّده و تعلّق گرفتن به خاک، مجسّم می‌کند. این روح انسانی آمده است برای علم پیدا کردن نسبت به جزئیات، هرچند حواس او باعث تعلّقات دنیوی می‌شود؛ اما سرانجام به خود می‌آید و به اصل خود و غایت کمالش بازمی‌گردد.

آنچه شیوهٔ ترکیب عناصر را در *شاهنامه* تعیین می‌کند، داستان و یا اندیشه‌ای است که در ورای ترکیب ظاهری مستتر است. فردوسی برای انتقال این اندیشهٔ نهانی که جوهرهٔ هنر اوست، تصاویر هوش‌ربایی را در پرداختی هرچه گویاتر به رؤیت ذهنی ما درمی‌آورد. همچنانکه ذکر شد، سازوکار ادبیات بر تجربیات حسّی مخاطب متکی است. در میان عناصر تصویری که

www.ketab.ir

فردوسی بنای توصیفات خود را بر آنها نهاده، برخی را ذهن می‌تواند دریابد و برخی دیگر را از طریق استنباط می‌توان درک کرد. به عنوان مثال، حرکت از پدیده‌هایی است که فردوسی مستقیماً به تبیین آن می‌پردازد، اما نور و نحوهٔ کارکرد آن در تصویرسازی فردوسی مستلزم تأمل بیشتری است. محض نمونه، تجربهٔ بصری ما از نور شمعی که در جمع پهلوانان در حال سوختن است، طرز سایه‌روشن را در چهرهٔ آنان متجسّم می‌سازد.

بحث مربوط به روایت، از آنجا که هم در سینما و هم در ادبیات مطرح است، روند مشخص‌تری به خود گرفته است. چرا که از سویی منابع در این زمینه بسیار بوده و از سوی دیگر، *شاهنامه* هم جنبهٔ روایت داستانی دارد و هم جنبهٔ تصویری — چیزی که دامنهٔ بحث را گشوده‌تر می‌کند. بخش اول این بحث به تبیین نظریات مربوط به روایت می‌پردازد که از آن سه بخش دیگر (موقعیت؛ شخصیت؛ کشمکش) منتج می‌شود. گستردگی بحث، مؤلف را بر آن داشته تا قابلیت روایی *شاهنامه* را با تمرکز بر داستان رستم و اسفندیار محدود کند.

این رساله اگرچه بر آن نیست تا به تبیین قواعد و قوانین حاکم بر روایت داستانی *شاهنامه* بپردازد؛ اما یکی از خصایصی که اغلب نگره‌ها در کار فردوسی نادیده گذاشته‌اند — اگر نگوییم انکار کرده‌اند — روایت متنی بر شخصیت به‌زعم کنش‌مندی روایت است. پرداخت شخصیت و وارد شدن به درونی‌ترین لایه‌های آن اگرچه در رمان مدرن روی می‌دهد، اما این اتفاق با رنگ باختن عینیت‌مداری و کنش‌مندی روایت صورت می‌گیرد، حال آنکه خصیصهٔ کار فردوسی شخصیت‌مداری در دنیای عینیت‌مدار و کنش‌مند است. تعادلی که توانایی شرط مسلّم آن است. بخصوص که فردوسی با جهان حماسه سروکار دارد که از قوانین خاص خود پیروی می‌کند و کمتر تن به واقعیت

www.ketab.ir

می‌دهد. حقیقت آن است که الگوی تمایز قدیمی میان رمان‌های شخصیت و رمان‌های ماجرا یا فرمول تناسب میان کنش شخصیت و شخصیت که پرداختن به یکی از دیگری می‌کاهد، برای بررسی *شاهنامه* الگویی ناکارآمد خواهد بود. به همین خاطر، در سراسر رساله، سعی بر آن بوده است تا از آوردن نمونه‌های غربی نمایشی و داستان پرهیز شود — هرچند مؤلف از آوردن مثال‌های سینمایی و نظریات مربوط به آن ناگزیر بوده است. آبل گانس سینما را موسیقی نور می‌خواند. اما اگر بخواهیم جنبهٔ عینی‌تری به برداشتمان بدهیم، باید گفت سینمای داستانی از امکانات ترکیب میان واقع‌گرایی عکسی و توهّم نمایشی (دراماتیک) بهره می‌گیرد. فیلم بستری است از تصاویر منتظم، گردِ اندیشه‌ای واحد که در نهایت به خوانش ذهن منجر می‌شود. ادبیات از مسیر دیگری به ذهن مخاطب نظر دارد. در این میان فردوسی روایتی تصویری را دست‌مایه قرار داده که کارش را در تشابهی سازگار با هنر قرن بیستمی، سینما، قرار می‌دهد. این‌همه به سبب ذهنیّت تصویری است که فردوسی لباس کلام بر آن می‌پوشاند. با این تفاوت که پردهٔ نقره‌ای فیلم در سالنی تاریک آویخته است و پردهٔ نقره‌ای فردوسی در ذهن مخاطب.

www.ketab.ir