کارکرد سینمایی جلوه‌های صوتی در شاهنامه فردوسی

سید محسن هاشمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما پیش از مجهز شدن به صدا نیز از تمهیداتی برای ایجاد جلوه‌های صوتی بهره می‌جسته است. «آرتور نایت» در کتاب تاریخ سینمای خود به دستگاه آلفکس اشاره می‌کند که طی سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۷ به عنوان یکی از ابزارهای جنبی نمایش فیلم، یعنی دستگاه پخش جلوه‌های ویژه صوتی، در سالن‌های نمایشی به‌کار می‌رفته است. این دستگاه، به متصدی نمایش فیلم اجازه می‌داده تا حدود ۵۰ صدای ضبط شده مشخص، مانند شلیک گلوله، افتادن اشیاء، زوزه باد، غرش رعد و... را همزمان با نمایش صحنه‌های مربوطه پخش کند و از این طریق، کمبود جلوه صوتی را در فیلم صامت، (که دیالوگ‌های آن به شکل میان‌نویس می‌آمده است) جبران کند. البته گاه نوازندگان

سالن نیز در ایجاد جلوه صوتی از طریق به‌کارگیری ابزارهای موسیقی، دست به‌کار می‌شدند. (نایت، ۱۳۸۲، ص ۱۹۱)

آنچه سینمای ناطق را از نظر به‌کارگیری صدا (بعد از ۱۹۲۷) به درجه اشباع رسانده بود، اسراف و زیاده‌طلبی متخصصان صدا در به‌کارگیری جلوه‌های صوتی بود. ایشان به عقده‌گشایی پرداخته، سالن را با صدای ریختن نوشیدنی داخل لیوان یا جویدن چیپس و سایر جلوه‌های صوتی (که تا قبل از ورود صدا ایجاد آن دشوار بود)، انباشتند. اما به تدریج آرامش بر مهندسی صدا چیره شد و استفاده از جلوه‌های صوتی، شکلی معقولانه‌تر به خود گرفت.

هر گونه صدایی در سینما، که از جنس گفتار یا موسیقی نباشد، افکت یا جلوه صوتی نامیده می‌شود. این گونه اصوات بعضا می‌توانند جایگزین موسیقی شوند، که همواره به عنوان عنصری الحاقی در سینما به حساب می‌آید. امروزه یکی از بالاترین ارقام دستمزد در سینمای حرفه‌ای جهان، به طراحان صدا اختصاص یافته است. طراح صدا با به‌کارگیری عناصری که در صحنه حضور دارند (یا منطق حضور آنها وجود دارد)، به ایجاد اصواتی می‌پردازد تا هنرمند سینماگر را در کار انتقال اندیشه و عاطفه به مخاطب، یاری دهد. سینماگر هوشمند، همانگونه که به تمامی عناصر بصری و گفتاری اثرش می‌اندیشد (و آنها را گزینش شده و یا پردازش شده در فیلم خود می‌گنجاند) بایستی به اصوات و جلوه‌های صوتی که در تداعی معانی مؤثر خواهند بود نیز توجه لازم را داشته باشد.

پیوستگی و یکپارچگی فضای سه‌بعدی، هنگامی به نهایت کمال خود می‌رسد که تصویر با صدا همراه شود. مهم‌تر از صداهای قابل رویت، آنچه که در ایجاد این فضای سه‌بعدی مؤثر است صداهایی است که منابع آن دیده نمی‌شود. از این طریق هنرمند سینماگر می‌تواند با افزودن صدای خارج از کادر، تصویری گسترده‌تر از محدوده قاب تصویر ایجاد کند و حتی تاریخ، ساعت و جغرافیای تصویرش را از طریق جلوه صوتی، به صورت ضمنی به مخاطب انتقال دهد.

اگرچه بیشتر ادراکات آدمی از طریق چشم صورت می‌پذیرد، اما بایستی اعتراف کرد که

ما بیش از آنچه ببینیم می‌شنویم! زاویه دید آدمی محدود و زاویه شنوایی او نامحدود است. در سینما تصاویر فاقد صدا به شدت غیر واقعی بودن خود را متذکر می‌شوند، چرا که اصولا صدا ناشی از حرکت است. هر گاه حرکتی وجود نداشته باشد، صدایی نخواهد بود. گفتیم که اصل بنیادین سینما حرکت است، لذا حرکت بدون صدا از واقعیت بسیار فاصله دارد. جلوه‌های صوتی می‌توانند مبین موقعیت‌های مکانی باشند. اگر سینماگری در فضای خارجی، کلبه‌ای را در باد و طوفان نشان داده و سپس در داخل استودیو، اتاقی را به نمایش گذارد (که جزئی از صدای طوفان هنوز در آن شنیده می‌شود) بیننده این دو فضا را پیوسته تلقی خواهد کرد. همچنان که از طریق جلوه صوتی می‌توان به القای زمان در سینما پرداخت. اتاقی با پرده‌های کشیده و صدای جیرجیرک‌ها می‌تواند مبین شب و همان اتاق با همان وضعیت پرده‌ها، هنگامی که صدای پرندگان به گوش می‌رسد می‌تواند بیانگر موقعیت صبح باشد. تفاوت صدای زوزه‌ای از دور دست و یا صدای بوق ماشین‌ها در همان اتاق در القای مکان استقرار اتاق، نیز حائز اهمیت است.

اکنون زمان آن رسیده تا ببینیم فردوسی چگونه از جلوه‌های صوتی در اثرش بهره برده است و این بهره‌گیری تا چه حد به سینما نزدیک است. طبیعی است که فردوسی از تمایزی که امروزه ما برای باندهای صوتی در فیلم‌ها قائلیم (حداقل سه باند گفتار، موسیقی و جلوه صوتی)، آگاه نبوده است. اما از خلال ابیات او می‌توان دریافت که وی به خوبی نسبت به اهمیت جلوه‌های صوتی آگاه بوده و از این نوع صدا، برای ایجاد حس رویت‌پذیری و نیز انتقال تصاویر ذهنی یا افزودن بر بار دراماتیک صحنه‌هایش بهره برده است. او از طریق ذکر اصوات، قابلیت‌های صوتی صحنه را برای خوانندگان اثرش آشکار می‌سازد و از آن به مثابه عنصری زیبایی‌شناختی یا خلاقانه استفاده می‌کند. باید اذعان داشت که تلاش فردوسی از نظر منطق سینمایی، کاملاً مستدل و مبتنی بر واقعیت رؤیت‌پذیری صحنه است.

برای مثال به این ابیات دقت کنیم:

از آن زخم و آن اژدهای دژم

کز آن بود بر گاو گردون ستم

همی آمد از چرخ بانگ چکاو

تو گفتی ندارد تن گاو تاو

(ص ۸۷۷ ب ۵)

گشتاسپ اژدهایی را کشته که بسیار عظیم‌الجثه و سنگین است. برای حمل این اژدها به گردونه‌ای نیاز است که توسط گاو کشیده می‌شود. فردوسی با تمرکز بر چرخ گردونه که صدای جیرجیر چکاوک را به ذهن متبادر می‌سازد، ما را در صحنه حاضر ساخته و واقعیت گزینش شده صدا و تصویر را به بهترین وجهی القا می‌کند. منطق منبعث از واقعیت به ما آموخته است که برای شنیدن صدای خفیف باید به موضوع نزدیک باشیم و دکوپاژ کلاسیک سینمایی نیز بر همین اساس استوار است و این نکته را می‌توان از خلال مصرع آخر مثال فوق، که خستگی و ناتوانی گاو را شاهد می‌گیرد، دریافت. او همچنین با استفاده‌ای خردمندانه از نمایش تصویر چرخ، اجتناب کرده و برای نمایش بصری، تصویر گاو و برای جلوه صوتی صدای چرخ را گزینش و این دو را ترکیب کرده است. آیا سینماگر هوشمند جز این راه را بر می‌گزیند؟

در صحنه‌ای دیگر ابتدا به ابیات ذیل در داستان کاموس کشانی دقت کنیم:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کمان را بمالید رستم به چنگ

به شست اندر آورد تیر خدنگ

برو راست خم کرد و چپ کرد راست

خروش از خم چرخ چاچی بخاست

چو سوفارش آمد به پهنای گوش

زشاخ گوزنان بر آمد خروش

چو بوسید پیکان سر انگشت اوی

گذر کرد بر مهره پشت اوی

بزد بر بر و سینه اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلک گفت احسنت و مه گفت زه
کشانی هم اندر زمان جان بداد
چنان شد که گفتی زمادر نزاد
(ص ۵۳۶، ب ۷)

فردوسی در ابیات فوق با زیبایی و خردمندی بی‌بدیلی نماهای بسته‌ای از موقعیت رستم در کمانگیری گزینش کرده و ترکیب صوتی افکتیوی را بر آن می‌افزاید. میزان کشیدگی کمان را از صدای آن می‌توان دریافت. نمای بسته‌ای از سوفاری که به مجاورت گوش رسیده است، با صدای دمیدن در شاخ گوزنان عجین می‌شود که مبین فضای ناظر بر صحنه نبرد و لشکریانی است که منتظر نتیجه نبردند. (اگرچه در حال حاضر ما آنها را نمی‌بینیم یعنی خارج از کادر هستند). رها شدن تیر و عبور آن از مهره پشت اشکبوس به صورت همزمان آمده، تا سرعت حرکت تیر را القا کند. فردوسی با ذکر کلمه سپهر، دخالت نیروهای آسمانی را در این موفقیت به نمایش گذاشته است، لذا عجیب نیست اگر قضا، قدر، فلک و ماه به تحسین رستم زبان گشایند. بی‌حرکتی اشکبوس (که ملازم سکون و سکوت اوست) از بیت آخر به خوبی قابل استنباط است، اما جالب‌ترین نکته در ابیات فوق همانا در بیت پنجم است که کلمه «گیر» از رها شدن تیر از چله کمان حکایت دارد و موقعیت ناظر را در نزدیکی رستم محرز می‌کند و کلمه «ده» مربوط می‌شود به ضربه ناشی از برخورد تیر، که حضور ناظر را در جوار اشکبوس توجیه می‌سازد. زیرا مصوت «ی» کشیدگی و دور شدن مصوت «ه» صدای پایان حرکت و اصابت تیر را القا می‌کند.

فردوسی برای بیان جلوه صوتی، بعضا از تمثیل‌ها و تلمیح‌های زیبایی بهره جسته است، مثلاً در داستان بیژن و منیژه صدای سایش سوهان پولادین بر سنگ را با صدای دندان گراز بر درخت مقایسه می‌کند:

چو سوهان پولاد بر سنگ سخت

همی سود دندان او بر درخت

(ص ۶۰۷، ب ۲۵)

و یا در پادشاهی گشتاسپ، صدای کوبیده شدن گرزهای سنگین را به صدای کوبیده شدن پتک آهنگران تشبیه کرده و جلوه صوتی را به موسیقی مبدل می‌سازد:

وزآن زخم و آن گرزهای گران

چنان پتک پولاد آهنگران

بگوش اندر آید ترنگاترنگ

هوا پرشده نعره بور و خنگ

(ص ۹۰۲، ب ۶)

که در آن، ضمناً آمیزش موسیقی ریتمیک صدای گرزها، ملودی شیهه اسبان نیز به گوش رسیده و زیبایی صوتی خاصی را از خلال صحنه می‌توان ادراک کرد. اگر صحنه فوق را با صحنه ذیل مقایسه کنیم، نکته جالب دیگری از دقت و هوشمندی فردوسی را می‌توان نتیجه گرفت.

در جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب می‌خوانیم:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میان دو صف تیغ‌ها برکشید

مبینید کس را سر اندر کشید...

چکاچاک برخاست از هر دو روی

زپرخاش خون اندر آمد به جوی

(ص ۷۷۰، ب ۱۴)

تفاوت کلمه ترنگاترنگ (که ریتم کوبیدن فلز در حالت گرز و پتک است)، با صدای چکاچاک، (که تداعی‌گر برخورد فلزات در حالت تیغه‌ای است) کاملاً باورپذیر و

متمایز است. گویی که فردوسی به عنوان یک روایتگر سعی دارد با باورپذیر کردن تصاویر، اصوات و اعمال انسان‌ها ادبیات را به سینما نزدیک کند.

دکتر ضابطی جهرمی در کتاب «سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه» متذکر می‌شود که: «انگیزش صوتی در این مقوله، هنری است در تصویرسازی فردوسی، واژه‌هایی چون چکاچک، ترنگاترنگ، جرنگیدن، تراک، ترنگ، چاک چاک، چکاچاک، هرای و الفاظ و اصواتی نظیر اینها از اثربخشی فراوانی برخوردار هستند.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸، ص ۱۹۸)

اگر به محاورات روزمره خود دقت کنیم، در می‌یابیم که آدمی از طریق تکرار یک جلوه صوتی، به کلماتی دست می‌یابد که بر آنها نام صوت بازسازی شده می‌توان نهاد، کلماتی از قبیل: «جیک جیک». برای صدای پرندگان کوچک، «چه‌چه» برای صدای بلبل، «شرشر» برای صدای آب جاری، «چک‌چک» برای صدای قطرات آب، «عوعو» برای صدای سگ، «هو هو» برای باد و... فردوسی از این قبیل کلمات، الگو گرفته و آنها را به عنوان باندهای صدا و جلوه‌های صوتی خود مورد استفاده قرار داده است. اما جالب اینجاست که او این الگو را برای صداهای طبیعی استفاده نمی‌کند، بلکه صدای خلق شده توسط ابزارهای انسانی را با این روش بازسازی کرده است.

به نظر می‌رسد فردوسی در مورد صداهایی که مخاطب با آن آشناست، از خلق صدا اجتناب کرده، بلکه عیناً صدای طبیعی را (با ذکر مورد) متذکر گردیده است. مثلاً: ناله بلبل، خروش اسب، غرش رعد و بانگ خروس، برای همه انسان‌ها شناخته شده‌اند؛ لذا وی با آوردن اسم پدیده طبیعی یا جانور، صدا را به ذهن مخاطب منتقل می‌سازد. برای مثال به ابیات زیر دقت کنیم:

همه بیشه و آب‌های روان
به هر جای دراج و قمری نوان
(ص ۵۹۸، ب ۱۴)

و یا:

به پالیز بلبل بنالد همی

گل از ناله او ببالد همی

(ص ۹۷۹، ب ۶)

و یا:

چنین گفت موبد که یک روز طوس

بدان گه که برخاست بانگ خروس

(ص ۲۸۷، ب ۲۰)

نیز:

خروش آمد از باره هر دو مرد

تو گفتی بدرید دشت نبرد

(ص ۱۰۱۸، ب ۱۶)

فردوسی در مورد شاخص‌ترین صدای طبیعی بشر (به هنگام خشم) می‌آورد:

چو آواز رستم شب تیره ابر

بدّرد دل و گوش غران هژبر

(ص ۹۷۹، ب ۱۶)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

او آنجا که به عنوان جلوه صوتی از صدای انسان استفاده می‌کند، به بلندی و کوتاهی آن کاملاً توجه دارد. فردوسی به خوبی واقف است که غرش رعد در سکوت و سیاهی شب تأثیرگذارتر است. یا در بیت ذیل برای ذکر بلندی صدا، مجدداً به سراغ صدای رعد می‌رود:

بغرید بر سان ابر بهار

زمین کرد پر آتش از کارزار

(ص ۱۹۹، ب ۳)

و یا:

بغرید رستم چو شیر ژیان

از آواز او خیره شد مادیان

(ص ۱۷۱، ب ۲۵)

که تأثیر بلندی صدا را با نمایش اضطراب حیوان نشان می‌دهد. از نمونه‌های تأثیر صدای انسان بر طبیعت، می‌توان به نمونه ذیل اشاره کرد که در آن قدرت و حجم صدا با نمایشی بصری همراه شده است:

به بالا برآمد درفشی به دست

به نعره همی کوه را کرد پست

(ص ۷۱۷، ب ۱۷)

و نیز:

چو رعد خروشان یکی ویله کرد

که گفتی بدرید دشت نبرد

(۷۲۰، ب ۲۰)

که سکوت پس از اتمام صدا با منقطع شدن کارزار و توقف جنگجویان مترادف شده است. بدیهی است که با افزایش افراد تولید کننده صدا، غرش به خروش مبدل می‌شود و تأثیرات صوتی به نتایج بصری دیگری منجر می‌گردند:

ز آوای گردان بتوفید کوه

زمین آمد از نعل اسبان ستوه

(ص ۵۵۴، ب ۱)

و یا حتی برای نمایش هم‌آوایی و وحدت سپاهیان، برای اوج دادن به صدا از کلمه ایران استفاده کرده است:

خروشی زایران بر آمد که گوش
تو گفتی همی کر شود زان خروش
(ص ۱۴۲۴، ب ۲)

فردوسی به خوبی می‌داند که نهایت صدای بلند با کر شدن قابل نمایش است، چنان که نهایت نور، موجب کوری خواهد شد. او از این طریق تجربه حسی مخاطب خود را به مشارکت می‌طلبد و او را در بازسازی ذهنی صحنه‌ها و استماع اصوات شریک می‌سازد. اما گونه‌های دیگری از صدای گروهی را می‌توان در شاهنامه جست‌وجو کرد که از نظر فرم، فضا، حس و حال و اقتضای گوینده با مثال‌های فوق کاملاً متفاوتند و عملکردی دیگر گونه دارند. برای مثال در داستان کیخسرو (پس از کناره‌گیری او از سلطنت و پناه بردن به عبادت) شاعر می‌خواهد فضای خارج از معبد را از طریق صوتی به نمایش گذارد. او چنین می‌سراید:

چو یک هفته بگذشت ننمود روی
برآمد یکی غلغل و گفت و گوی
(ص ۸۳۲، ب ۲۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صدای جمعیت به عنوان یک جلوه صوتی مؤثر، تداعی کننده بی‌سرپرستی ایشان است. می‌دانیم که با افزایش تعداد گویندگانی که حرفی مشابه را به صورت ناهماهنگ بیان می‌دارند، پدیده‌ای به‌نام همهمه یا غلغله شکل می‌گیرد. به عنوان نمونه‌ای دیگر در داستان بیژن و منیژه، از کلمات مقطع سپاهیان (برای رساندن فرمان فرمانده لشکر به یکدیگر) بهره برده است:

برآمد ز ناگه ده و دار و گیر
درخشیدن تیغ و باران تیر (ص ۶۴۳، ب ۱۵)

در اینجا افعال کوتاه ده، داروگیر، نمی‌توانند صرفاً کاربرد کلامی داشته باشند، بلکه اینها اصواتی انسانی هستند که مبدل به جلوه صوتی شده‌اند.
یا در داستان هفتخوان می‌خوانیم:

ده و دار برخاست از رزمگاه
هوا شد به کردار ابر سیاه (ص ۹۷۴، ب ۴)

چنان‌چه موقعیت رزمی به بزمی مبدل شود، این تأثیر می‌تواند از طریق صوت القا گردد، چرا که صدا بسیار سریع‌تر از تصویر در ذهن انسان عمل می‌کند. آدمی در دوران جنینی و پیش از ورود به عالم تصاویر قادر به شنیدن اصوات است. شاید سرعت واکنش انسان نسبت به صوت نیز از همین سابقه فیزیولوژیک او نشأت گرفته باشد.

رستم پیشنهاد صلح خود را از طریق مقابله نهادن اصوات، بهتر از هر تصویری بازنمایی می‌کند. در جنگ بزرگ کیخسرو می‌خوانیم:

به جای چرنگ کمان نای و چنگ
بسازید با باده و بوی و رنگ (ص ۸۳۲، ب ۱۱)

اما مهم‌ترین کارکرد هنرمندانه فردوسی (در مقام یک کارگردان زبردست)، هنگامی آشکار می‌شود که وی از صدا به عنوان پل ارتباطی میان کنش‌ها بهره می‌جوید. او پاساژ صوتی خود را عامل اتصال دهنده موقعیت‌های گوناگونی می‌سازد، چرا که تدوین تصویری به تنهایی قادر به ایجاد ارتباط علّی بین این صحنه‌ها نیست.
در داستان سیاوش، ارتباط بین بارگاه شاه، باغ، ایوان، کوی، برزن و شبستان سودابه، نه از طریق پیک، نامه، دیالوگ و عناصری از این دست، بلکه از طریق جلوه صوتی برقرار می‌شود. در این ابیات چنین آمده است:

بزد دست و جامه بدرید پاک
به ناخن دو رخ را همی کرد چاک
بر آمد خروش از شبستان اوی
فغانش زایوان بر آمد به کوی
یکی غلغل ازباغ و ایوان بخاست
که گفتی شب رستخیزست راست
به گوش سپهبد رسید آگهی
فرود آمد از تخت شاهنشهی
(ص ۲۹۹، ب ۱۴)

و یا در نمونه‌ای دیگر در داستان کاموس کشانی آمده است:

چو بشنید گودرز برزد خروش
زمین آمد از بانگ اسپان به جوش
همه مهتران جامه کردند چاک
به سر برپراگند گودرز خاک
(ص ۵۰۳، ب ۱۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌بینیم (یا بهتر است بگوییم، می‌شنویم) که گودرز از روئیت جنازه فرزندان خود نعره‌ای بر می‌کشد. فریاد او موجب آشفتگی و شیهه اسپان می‌شود. مهتران لشکر از غم او جامه می‌درانند و گودرز خاک برسر می‌ریزد. که تنوع نماهای بصری از طریق وحدت صوتی پیوند می‌خورد.

در سینما یا تئاتر، نویسنده موظف است توضیحات صحنه را (برای اجرایی شدن، در اثر مکتوبش) متذکر گردد تا از این طریق کارگردان بتواند چیدمان صحنه یا دکوپاژ فنی را انجام دهد. فردوسی به عنوان خالق شاهنامه هر دو وظیفه کارگردان و نویسنده را توأمان

از طریق همجواری زیبای صدا و تصویر برعهده گرفته است. مخاطب، نزدیکی و دوری نسبت به سوژه را از طریق صدا ادراک می‌کند. گویی فردوسی با خلق تصاویر از طریق کلمات، محل استقرار دوربین خود را نیز مشخص می‌کند. استفاده هوشمندانه او از فراز و فرود صدا و بلندی و کوتاهی آن، محل استقرار ناظر را روشن می‌سازد. از طرف دیگر می‌دانیم که وظیفه صدابردار، ضبط صدا با عالی‌ترین کیفیت ممکن است و چنان‌چه بخواهیم تغییری متناسب با تصویر در صدا ایجاد نماییم، بایستی این مهم را در مرحله صداگذاری اعمال کنیم. به زبان ساده‌تر، صداگذار در بلند و کوتاه کردن صدا، یا ایجاد تأثیرات فضایی آن، باید با موادی دارای کیفیت عالی سروکار داشته باشد تا بتواند در حجم و بُعد صدا دخالت و فضای متناسب با تصویر را ایجاد کند. فردوسی درمقام صدابردار و صداگذار به تنهایی این دو وظیفه را بر دوشش کشیده و با دخالت در پرسپکتیو صوتی، ما را به عالی‌ترین شکل از ادراک و وقوف نسبت به نمایش یا درام، رهنمون می‌گردد.

به عنوان مثال به صحنه‌ای از تظاهرات شبانه مردم علیه خسرو پرویز از نظر صوتی دقت کنیم:

چو شب چادر قیر گون کرد نو
زشهر و ز بازار برخاست غو
همه پاسبانان به‌نام قباد
چو آواز دادند کردند یاد
شب تیره شاه جهان خفته بود
که شیرین به بالینش برخفته بود
چو آواز آن پاسبانان شنید
غمی گشت و زیشان دلش بردمید
بدو گفت شاها چه شاید بدن
برین داستانی بباید زدن
از آواز او شاه بیدار شد
دلش زان سخن پر زآزار شد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به شیرین چنین گفت کای ماه روی
چه داری به خواب اندرون گفت و گوی
بدو گفت شیرین که بگشای گوش
خروشیدن پاسبانان نیوش
چو خسرو بدان گونه آوا شنید
به رخساره شد چون گل شنبلید
(ص ۱۸۲۰، ب ۱۹)

در نه بیت فوق (که در فضای تاریک شب می‌گذرد و تصویر نمی‌تواند عرض اندام کند)، تمامی توجه خواننده به اصوات سوق داده می‌شود. پاسبانان در حمایت از قباد، در شهر و بازار شعار سر داده‌اند. فردوسی برای خروش گروهی انسان‌ها، کلمه «غو» را می‌آورد و در بیت دوم از آواز استفاده می‌کند که نسبت به «غو» کوتاه‌تر است، چرا که محل ما به عنوان ناظر به نزدیک پاسبانان کاخ منتقل شده و از این روی می‌توانیم لفظ قباد را از خلال آواز بشنویم. شیرین از سروصدای جمعیت بیدار می‌شود. طبیعی است که او گوش تیز می‌کند و آنچه می‌شنود آواز پاسبانان است (که در همراهی با جمعیت هم‌نوا شده‌اند). پس از دریافت ماجرا، وی همسر خویش را بیدار می‌کند و ما گفت‌وگوی ایشان را به وضوح می‌شنویم. اما خسرو (که هنوز هشیار نیست) جز صدای شیرین که نزدیک اوست، چیزی را درک نمی‌کند. با برقراری سکوت بین این دو، مجدداً صدای جمعیت به گوش می‌رسد. چرا که شیرین به خسرو توصیه کرده است گوش بگشاید. اینجاست که فردوسی با بالا بردن صدای مردم، (از طریق نزدیک شدن ایشان به کاخ) امکان استماع صدای دور را فراهم می‌سازد و اذعان می‌دارد که «خسرو بدانگونه آوا شنید». اکنون وقت آن است که مجدداً تصویرسازی فردوسی جلوه کند و حالت روحی و درونی خسرو رویت شود (گل شنبلید). این گونه هنرنمایی مبتنی بر رعایت منطق رؤیت‌پذیری را می‌توان در جای جای شاهنامه دید و شنید.

نتیجه

انتقال جلوه‌های صوتی در ادبیات از انواع دیگر صدا به مراتب دشوارتر است. در گفتار، بار معنایی کلمات است که اهمیت دارد و در موسیقی، تجربه حسی مخاطب از انواع سازهاست که او را در ادراک صدای مورد نظر یاری می‌دهد. اما در جلوه‌های صوتی، باتوجه به اهمیت کمی و کیفی صدا، توصیف امری به مراتب دشوارتر خواهد بود؛ چرا که اصالتاً استفاده از جلوه‌های صوتی با انگیزه افزایش باورپذیری مخاطب به‌کار می‌رود. این خصیصه است که هنرمند را (اعم از سینماگر و یا نویسنده) در به‌کارگیری آن ترغیب می‌کند. اما فردوسی با شناخت رسانه خود به سراغ تجربه‌های سمعی مخاطب می‌رود و آن را مجرای مناسبی برای نزدیک شدن به جلوه‌های صوتی قرار می‌دهد. فردوسی برای القای این گونه صداها از تشبیه آنها به صدای تجربه شده توسط شنوایی مخاطب همچون صدای حیوانات، صدای طبیعت و نیز صداهای موجود در محیط زندگی بشر استفاده می‌کند. ساخت اسامی اصوات، یکی دیگر از روش‌های به‌کار رفته توسط فردوسی برای مسموع ساختن جلوه‌های صوتی است.

فردوسی به دامنه صدا نیز در اثر خود می‌اندیشد و با واژگانی، بلندی و کوتاهی صداها را به مخاطب متذکر می‌شود. تشابه کاربرد این صناعت در سینما و **شاهنامه** فردوسی از منطق شنود انسان و توجه به فاصله او از منبع صدا منشاء می‌گیرد.

یکی از کارکردهای جلوه‌های صوتی در شاهنامه، استفاده از این مقوله در منطق ارتباطی میان کنش‌های تصویری است. فردوسی برای جابه‌جایی منظر خود همواره علتی مادی می‌یابد تا از این طریق جابه‌جایی منظر را موجه سازد؛ همچنان که در سینما نیز مشابه این صناعت را شاهد هستیم.

منابع:

- ضابطی جهرمی، احمد؛ **سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه** - نشر کتاب فرا- چاپ اول ۱۳۷۸.

- فردوسی، ابوالقاسم؛ **شاهنامه** (بر پایه چاپ مسکو)- نشر هرمس (جلد ۱ و ۲)- چاپ اول ۱۳۸۲.

- نایت، آرتور؛ **تاریخ سینما** - مترجم: نجف دریابندری- شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری نشر امیرکبیر- چاپ هفتم ۱۳۸۲.