ملاحظاتی پیرامون شاهنامه؛ سینما و تلویزیون

دکتر سیدمحسن هاشمی
استادیار دانشگاه هنر تهران

۱ـ کارکرد سینمایی رنگ در شاهنامه

چکیده

تولید عاطفه و القای اندیشه از طریق تصاویر شعری، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شاهنامه است. سازماندهی و عملکرد عناصر معناداری که فردوسی برای مادی کردن مفاهیم از آنها بهره برده است، از مبانی و اصولی تبعیت دارد که هنر سینما نیز وامدار آنهاست. فردوسی از تمام بضاعت‌های بصری بهره جسته تا اثر ادبی خود را روئیت‌پذیر سازد. چنان‌که سینما نیز با بهره‌گیری از همین روش‌ها، سعی در مادی کردن مفاهیم دارد.

خواننده امروزی که رسانه‌های معاصر را تجربه کرده و از تصاویر ماندگار و ارزشمند مکتب هرات یا نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای فاصله گرفته است، ناخودآگاه داستان‌های شاهنامه را همچون روایت‌های سینمایی در پیش چشم مجسم می کند. سؤال اینجاست که این روئیت‌پذیری ناشی از آشنایی مخاطب امروز با رسانه سینماست یا از هنر فردوسی در پیش چشم آوردن مفاهیم مندرج

در اثرش نشأت می‌گیرد؟

اگر روئیت‌پذیری را وجه مشترک سینما و شاهنامه قرار دهیم، می‌توانیم نخستین گام را برداشته و براساس ابیات شاعر دریابیم که فردوسی بر قواعد منطقی رنگ، نور، حرکت و ترکیب‌بندی وقوف کامل داشته است. قابلیت‌های سینمایی شاهنامه در حوزه رنگ، که این مقاله به آن پرداخته است، را فهرست‌وار می‌توان چنین ذکر کرد:

الف) به‌کارگیری اجسام برای تداعی فام، تن، شدت و درخشش از طریق جایگزینی

ب) توجه به مقوله روئیت رنگ در ارتباط با سه رکن اساسی آن (نور، شیء و چشم)،

ج) توجه به زمینه‌های رنگی برای ایجاد کیفیات متفاوت بصری،

د) تبدیل رنگ‌ها به رمزگان و کدهای معنایی و استفاده از آنها به‌عنوان عنصری بیانی،

ها) استفاده دراماتیک از رنگ برای بیان حالات و عواطف و اتمسفر صحنه‌ها.

فردوسی از سه مورد اول برای نزدیک کردن مخاطب به دنیای مطلق تصاویر استفاده می‌کند و خواننده را در فضایی قرار می‌دهد که باورپذیر، قابل روئیت و عینی است، سپس با استفاده از دو مورد آخر، رنگ را جلوه‌ای نمایشی می‌بخشد.

می‌توان امیدوار بود که سینما در کامل‌ترین صورت ممکن بتواند به توانمندی ادبیات در پرداخت رنگ دست یابد! هر چند که این توفیق به سهولت استفاده از کلمات نیست، اما تأثیر آن، طعم و اثری کاملاً متفاوت خواهد داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی: شاهنامه، فردوسی، سینما

رنگ‌ها در حقیقت بازتاب‌های نور از سطوحی هستند که قابلیت جذب و انعکاس طیف‌های مختلف را داشته و توسط سلول‌های مخروطی چشم آدمی قابل ادراک هستند. از این منظر می‌توان گفت که رنگ زیرمجموعه نور تلقی می‌شود؛ یعنی چنانچه در نور تابیده شده بر اشیاء، طیف رنگی کامل نباشد (نور سفید نباشد) کمیت و کیفیت رنگ دستخوش تغییر می‌شود. رنگ به‌عنوان یکی از عناصر جدایی‌ناپذیر دنیای واقعی و یکی از قابلیت‌های نظام بینایی چشم بشر، حائز اهمیت است. این اهمیت در هنرهای تجسمی و نمایشی کاربرد فراوان

دارد. مخاطبان، سینما را (پیش‌از ظهور رنگ) با همان شکل بی‌رنگ و سیاه و سفید پذیرفته بودند. جذابیت واقع‌نمایانه این‌هنر به حدی بود که حتی نبود رنگ نیز نتوانسته بود آن را مخدوش سازد. سینما در آن سال‌ها، تجربه دسته‌جمعی دنیای بی‌رنگ بود.

در همان سال‌های آغازین برخی از کارگردانان و تهیه‌کنندگان خلاق از طریق رنگ‌آمیزی برخی صحنه‌ها، بر جذابیت بصری اثرشان افزوده‌اند. این رنگ‌آمیزی بیش از هر چیز نمایانگر تمایل تاریخی بشر برای به‌تسخیر درآوردن کامل دنیای پیرامونش بوده است.

در حوزه هنرهای تجسمی گونه‌هایی بی‌رنگ می‌توان یافت که طراحی با قلم فلزی، مداد، ذغال یا آب مرکب را شامل شده و به‌عنوان هنرهایی والا، واجد ارزش شناخته می‌شوند. اما آنگاه که از نقاشی سخن به‌میان می‌آید، از هنرهای فوق الذکر به‌عنوان واسطه و پلکانی یاد می‌شود که هنرمند نقاش باید آن را به درستی طی کرده باشد تا بتواند به دنیای رنگ قدم گذارد. به زبان ساده‌تر از طراحی به‌عنوان مقدمه نقاشی یاد می‌شود. در حوزه سینما نیز تجربیات و نظریات مشابهی را می‌توان در سال‌های پیش از دهه ۱۹۳۰ یافت که تجربه تفکیک تنالیته‌های خاکستری فیلم‌ها (به‌عنوان ترجمه رنگ) قلمداد شدند و سکوی پرشی برای سینمای رنگی به‌شمار می‌رفتند.

نقاشی پس از پیدایش عکاسی در سده نوزدهم واقع‌نمایی را وانهاد تا در رسالت خود بازنگری کند. از این منظر بود که رنگ نه به‌عنوان عنصری وابسته به واقعیت، بلکه به‌عنوان فرم و معنا مورد استفاده قرار گرفت. با ایجاد مکاتب جدید نقاشی همچون امپرسیونیسم، فوویسم، تاشیسم و نهایتاً آبستره، نقاش توانست شکل را کنار نهد و رنگ را به‌عنوان موضوع برگزیند. سینما نیز چنین مسیری را پیموده است. صرف‌نظر از تهیه‌کنندگان و نظام‌های تولید استودیویی (که جذابیت برای مخاطب را شرط لازم و کافی برای استفاده از رنگ می‌دانستند) کارگردانان هوشمند با تردید و وسواس، به‌سراغ رنگ رفتند، تا اینکه تلویزیون رنگی پا به عرصه نهاد. از دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بود که سینما اندک‌اندک با واگذاری نقش رسانه‌ای خود به تلویزیون، چرایی رنگ را با دقت بیشتری مورد توجه قرار داد. آرام‌آرام فیلم‌سازان شعورمندی که به ماهیت سینما اندیشیده بودند، رنگ را تا حد عنصر بصری معناداری (همپای دیگر عناصر تصویری) به‌کار گرفتند و در بسیاری از موارد، حتی برتری رنگ بر آنچه شکل

نامیده می‌شد، در تصاویر آنان متجلی شد. تا جایی که امروزه رنگ، بدون حضور جسمیتی توجیه‌پذیر در کاربرد اغراق‌آمیزی از فیلترهای سینمایی یا فیدهای رنگی به‌کار گرفته می‌شود (شاید در تشابهی تاریخی و پاپاپای با کاربرد این عنصر در نقاشی انتزاعی).

کاربردهای اساسی رنگ در سینمای امروز جهان را می‌توان به شکل زیر دسته‌بندی کرد:

۱- ساده‌ترین و نازل‌ترین شکل، کاربرد واقع‌گرایانه رنگ‌هاست؛ چنان‌که آسمان آبی، چمن سبز و آتش سرخ است. فیلم مورد استفاده، رنگی است و چون سینماگر هیچ قصد و غرضی از نمایش رنگ‌ها ندارد، لذا مخاطب نیز هیچ رمزی را در رؤیت رنگ‌ها نمی‌یابد.

۲- شکل دوم استفاده نمادین از رنگ است؛ مثل انتخاب رنگی خاص برای لباس هنرپیشه، اتومبیل یا ابزار و وسایل صحنه، که می‌تواند مبین شخصیت یا موقعیتی خاص باشد. نمادها عموماً در جغرافیا یا تاریخی خاص معنا می‌دهند. با گسترش جغرافیای فرهنگی توسط رسانه سینما، اگرچه حوزه جغرافیایی نمادها وسعت می‌یابد، اما تنوع و تعداد آنها روزبه‌روز محدودتر می‌شود و به‌کارگیری رنگ‌ها گزینش شده‌تر و حسابگرانه‌تر می‌شود. چنان‌که رنگ سرخ (براساس توافق جمع کثیری از جامعه بشری) دیگر نمی‌تواند سمبل سوگ باشد. با نهایت تأثر و تأسف باید اذعان داشت که بر این اساس، فقط نماد و سمبل‌های فرهنگ و تمدنی باقی خواهد ماند که رسانه‌ای قدرتمندتر داشته باشد.

۳- شکل سوم کاربرد رنگ در سینما فرار از واقعیت است؛ چنان‌که سینماگرانی برای جدا شدن از واقعیت رنگ‌ها، با استفاده از نور و فیلتر، تکنیک‌های لابراتواری یا حتی انیمیشن، سعی بر آن دارند که مخاطب خود را از واقعیت‌های رنگی دور سازند و وی را به‌سمت دنیای خیالی سوق دهند. (نگاه کنید به تصویر شماره ۹)

نمونه ساده و معمولی این‌کاربرد را می‌توان در عدم به‌کارگیری رنگ (یعنی استفاده از فیلم سیاه و سفید)، در خلال یک فیلم رنگی (مثلاً برای صحنه‌های فلاش‌بک) دید.

۴- شکل چهارم، استفاده اغراق شده از رنگ‌ها و بی‌رنگی‌هاست، به نحوی که مخاطب را به دنیایی عجیب یا اغراق شده رهنمون گردد. در این شکل، سینماگر از طریق غلو کردن و زیاده‌روی در به‌کارگیری رنگ، عالم درون فیلم را از عالم واقعی مجزا می‌سازد؛ چنان‌که نمونه خوب این شکل را می‌توان در فیلم «رؤیاهایی که واقعیت می‌یابند» جست‌وجو کرد.

با توجه به مقدمات فوق، وقت آن است که شیوه فردوسی در به‌کارگیری رنگ را مورد توجه قرار دهیم و ببینیم که آیا او می‌تواند از طریق کلمات چشم مخاطب خود را به رنگ‌ها معطوف نماید؟ و آیا به‌کارگیری رنگ در شاهنامه از یک الگوی واحد سینمایی پیروی می‌کند؟

«فردوسی برای بیان رنگ‌ها از اجسامی چون شنگرف، سندروس، آبنوس، یاقوت، قیر، قار، بسد، مرجان، پیروزه، لاجورد و امثال آنها استفاده می‌کند و برخی‌از تصاویر شاهنامه به مدد این اشیاء و رنگ‌هایی چون سیاه، زرد، بنفش و سرخ ساخته می‌شوند. رنگ‌ها گاهی همانند صفتی جانشین موصوف، جای نام اشیاء را اشغال می‌کنند.» (رستگار فسایی، ۱۳۵۳، ص ۳۰)

رنگ‌هایی که فردوسی برای رنگ‌آمیزی تصاویرش ارائه کرده است عمدتاً از مواد طبیعی، اجسام قابل رؤیت و شناخته شده گرفته شده‌اند، تا از طریق نام شیء، رنگ مورد نظر به ذهن مخاطب منتقل شود. بدیهی است ماهیت شیء در این تشبیهات مضمحل گردیده و تنها رنگ آن باقی می‌ماند. اما فردوسی توانسته است از این طریق، شعر حماسی‌خود را (همچون سایر قصیده‌پردازان معاصرش) به طبیعت نزدیک کند و همچنین تمایز و تفاوت فام‌ها، تن‌ها، شدت رنگ‌ها و درخشش آنها را منتقل سازد. برای مثال به تنوع قرمزهای گوناگون در شاهنامه (که از طریق اشیاء متفاوت ایجاد شده‌اند) دقت می‌کنیم:

عقیق، خون، شنگرف، مرجان، گل شنبلید، لعل، نار، عناب، یاقوت و...

زیبایی به‌کار گرفتن این اشیاء وقتی شگفت‌انگیزتر می‌نماید که بدانیم امروزه بسیاری از تمایزات رنگی از طریق همین توضیحات و تشبیهات، در محاورات روزمره انجام می‌شود. مثل آبی نفتی، قرمز وینستونی، سبز یشمی، آبی آسمانی، زرد لیمویی و...! دیگر آنکه اصولاً بسیاری از رنگ‌ها عناوین اشیاء را بر خود دارند مثل: صورتی، نارنجی، خاکستری، مشکی، ارغوانی، زرشکی، قهوه‌ای و....!

پس می‌توان نتیجه گرفت که فردوسی تخیل آزاد مخاطب را توسط به‌کارگیری اشیاء، (به‌جای رنگ) به دنیای مطلق تصاویر پیوند داده و از تجربه بصری مخاطب بهره گرفته است، تا او را در خلق تصاویر تشریح شده سهیم سازد. بدیهی است که با استفاده از این چیدمان تصویری و کلاژ بصری اشیاء، که یکی شکل و دیگری رنگ را به‌ذهن متبادر می‌سازد، تصویری غنی‌تر، جامع‌تر و زیباتر خلق خواهد شد. این تباین رنگ و تصویر موجب حرکت ذهن مخاطب

می‌شود و او را از لذتی دوگانه بهره‌مند می‌سازد. چنان‌که در داستان رزم کاووس با شاه هاماوران آمده است:

جهان گشت تاری سراسر ز گرد

ببارید شنگرف بر لاژورد

تو گفتی هوا ژاله بارد همی

به سنگ اندرون لاله کارد همی

(ص ۲۲۳ ب ۱۲)

و یا در سوگ سیامک فرزند کیومرث می‌خوانیم:

همه جامه‌ها کرده پیروزه رنگ

دو چشم ابر خونین دو رخ بادرنگ

(ص ۱۲ ب ۱۹)

که تصویر چشم با ابر سرخ و نیز گونه با بادرنگ پیوند می‌خورد و رنگ‌آمیزی صورت می‌گیرد.

همان‌طور که اشاره شد، رنگ یکی از عناصر دنیای طبیعی است و با سازوکار چشم آدمی و انعکاسات نور از اشیاء، رابطه‌ای مستقیم دارد. یعنی برای روٴیت رنگ سه عامل نور، شیء و چشم سالم دست‌اندرکارند. فردوسی به‌عنوان شاعر سبک خراسانی، عنایت و توجه ویژه‌ای نسبت به منظره‌سازی، طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی دارد و از عناصر جهان خارج برای روٴیت‌پذیر کردن مفاهیم بهره برده است، چنانچه در صحنه‌ای تعمداً رنگ را به‌کار نمی‌گیرد، از آن روست که یکی از شروط روٴیت رنگ غایب است. برای مثال به ابیات ذیل دقت کنیم:

شه بربرستان بیاراست جنگ

زمانه دگرگونه‌تر شد به‌رنگ...

هوا گفتی از نیزه چون بیشه گشت

خور از گرد اسپان پراندیشه گشت

ز گرد سپه پیل شد ناپدید

کس‌از خاک دست و عنان را ندید

به زخم اندر آمد همی فوج فوج
بر آن‌سان که برخیزد از آب موج
(ص ۲۲۱ ب ۱۰)

فردوسی در توصیف صحنه فوق ابتدا به دگرگونگی فضا اشاره می‌کند و بعد با استدلال گرد و غبار ناشی از حرکت اسبان و پرتاب نیزه‌ها، که عامل غیبت نور هستند عدم‌رؤیت را مستدل می‌سازد. هوشمندی شاعر در این توصیف به‌کاربرد آب و موج نیز بازمی‌گردد. برخلاف تمام صحنه‌های نبرد شاهنامه، که رنگ خون (به‌عنوان شاخص کشت و کشتار) متجلی است، در این صحنه فردوسی با استدلال فوق و پنهان‌سازی رنگ سرخ، به‌فرم فاقد رنگ، اکتفا کرده است. حال آنکه در نبردهای دیگر (غیر از این استثنا)، همواره رنگ خون یکی از عناصر تفکیک‌ناپذیر صحنه است. برای مثال در داستان کاموس کشانی می‌خوانیم:

بدیدند از آن پس دلیران شاه
چو دریای خون گشته آوردگاه
(ص ۵۰۱ ب ۱۳)

و یا در داستان خاقان چین:

ز بس کشته و خسته شد جوی خون
یکی بی سر و دیگری سرنگون
(ص ۵۶۸ ب ۲۴)

و یا در جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب:

بکشتند چندان ز توران سپاه
که دریای خون گشت آوردگاه
(ص ۷۶۸ ب ۲۲)

پس جاری بودن خون در شکل دریا یا جوی به‌عنوان فرمی تکرار شونده (موتیف) در شاهنامه پذیرفته شده است، اما در جنگ با پادشاه بربرستان جایگزینی فرم و رنگ از منطقی تصویری

پیروی می‌کند. رنگ بعضاً در شاهنامه به‌عنوان عاملی زیبایی‌شناختی، خالق جذابیت بصری است. فردوسی از این قابلیت رنگ بهره می‌جوید و آگاهانه با ترکیب و زمینه‌سازی رنگ‌ها آنها را شدت می‌بخشد و اثر خود را به‌لحاظ بصری غنی‌تر می‌کند.

می‌دانیم که سرخی خون بر سیاهی موی، چندان قابل رؤیت نیست، اما چنانچه همین رنگ بر سفید نهاده شود به‌شدت تأثیرگذار می‌شود و هیجانی بی‌بدیل را رقم می‌زند. به جاری شدن خون افراسیاب بر ریش و موی سپیدش در انتهای زندگی او توجه کنیم. این صحنه چنان تأثیرگذار است که خواننده را علی‌رغم کینه‌اش نسبت به افراسیاب متأثر می‌سازد:

به شمشیر هندی بزد گردنش

به خاک اندر افگند نازک تنش

ز خون لعل شد ریش و موی سپید

برادرش گشت از جهان ناامید

(ص ۸۲۷ ب ۶)

جالب اینجاست که در تناظر با این صحنه می‌توان به حدود بیست هزار بیت قبل برگشت و در داستان پادشاهی نوذر از خلال گفته‌های قباد و قارن، این تصویر رنگی نفرت‌انگیز و ناامیدکننده را استنباط کرد. قباد به‌عنوان پهلوانی پیر عازم میدان است، چرا که جوانان جرأت رزم در برابر بارمان را ندارند. قارن می‌گوید:

دل قارن آزرده گشت از قباد

میان دلیران زبان برگشاد...

به خون گر شود لعل مویی سپید

شوند این دلیران همه ناامید

(ص ۱۵۱ ب ۱۲)

و مهارت فردوسی برای جایگزینی اشیاء به‌جای رنگ‌ها را می‌توان در کلمه لعل یافت، که مبین اوج درخشندگی رنگ سرخ است که بر سفید نقش می‌بندد و شاید از همین خوفناکی همجوار

دو رنگ سرخ و سپید است که ما هیچ‌گاه رزم قابل توجهی از زال سپیدموی نمی‌بینیم!
یکی دیگر از موارد استفاده خردمندانه فردوسی از رنگ به‌عنوان عامل جذابیت بصری، در داستان سیاوش رخ می‌نماید که فرم و محتوا کاملاً منطبق عمل می‌کنند و واجد معنای ضمنی هستند. افراسیاب خوابی آشفته می‌بیند که او را به تدارک صلح با ایرانیان ترغیب می‌کند:

چنین گفت پرمایه افراسیاب
که هرگز کسی این نبیند به خواب
بیابان پر از مار دیدم به خواب
جهان پر ز گرد آسمان پر عقاب
زمین خشک شخی که گفتی سپهر
بدو تا جهان بود ننمود چهر
سراپرده من زده بر کران
به‌گردش سپاهی ز کند آوران
یکی باد برخاستی پر ز گرد
درفش مرا سرنگونسار کرد
برفتی ز هر سو یکی جوی خون
سراپرده و خیمه گشتی نگون
وز آن‌لشکر من فزون از هزار
بریده سران و تن‌افگنده خوار
سپاهی ز ایران چو باد دمان
چه نیزه به دست و چه تیر و کمان
همه نیزه‌هاشان سر آورده بار
وزآن هر سواری سری در کنار
بر تخت من تاختندی سوار
سیه‌پوش و نیزه‌وران صد هزار
(ص ۳۱۳ ب ۲۴)

اشاره فردوسی به دو رنگ غالب این صحنه یعنی سیاه و سرخ، هم مبین سیزده هزار بیت از داستان کین‌خواهی ایرانیان از تورانیان است و هم اشاره دارد به سوگواری درازمدت ایرانیان برای شاهزاده بی‌بدیلی چون سیاوش. فردوسی با اشاره به خشکی زمین امکان حضور رنگ‌ها را از تصویر می‌گیرد تا جلوه رنگ خون بر زمین را خوفناک‌تر سازد. فردوسی با کم‌رنگ کردن زمینه تصویر رنگ سرخ را تشدید می‌کند و با ذکر کلماتی نظیر خشک شخ، جهان پر زگرد، آسمان پر عقاب، برخاستن باد و سیه‌پوشی سپاهیان ایران، مهارت خود را در صحنه‌پردازی کابوس افراسیاب به نمایش می‌گذارد. درفش سرنگون افراسیاب نیز سیاه‌رنگ است، اما فردوسی در اینجا به رنگ آن اشاره نمی‌کند تا با سیاهی جامه‌های سپاه ایران تداخل نکند و یا تشابه رنگی موجب تداخل معنایی نشود.

رنگ می‌تواند به‌صورت زمینه درآید و مطلقاً کاربرد جذابیت بصری داشته باشد. این نوع رنگ‌آمیزی تصاویر عمدتاً در نماهای باز اتفاق می‌افتد، چرا که خصوصیت ذاتی نمای باز خوانش طولانی تصویر را طلب می‌کند و طبعاً فردوسی نمی‌تواند (یا مایل نیست) از کلمات بیجاده، عقیق، زبرجد، یاقوت و فیروزه، برای نمایش رنگ‌ها استفاده کند، چرا که این سنگ‌ها عمدتاً ریز و کوچک هستند و برای رنگ‌آمیزی فضای بزرگ مناسبت ندارند. لذا فردوسی از مطلق رنگ و کلمات: سرخ، زرد و بنفش استفاده می‌کند. در داستان کاموس کشانی می‌خوانیم:

هوا شد ز بس پرنیانی درفش
چو بازار چین سرخ و زرد و بنفش
(ص ۵۲۲ ب ۳)

که گوناگونی رنگ‌ها تداعی کننده ملیت‌های مختلف است، از طرف دیگر به چین در حکم زادگاه نگارگری و محل تجمع نقاشان اشاره شده است.

یا در نبرد کیخسرو و افراسیاب چنین آمده است:

سپید و سیاه و بنفش و کبود
زمین کوه تا کوه پر خیمه بود (ص ۸۴۱ ب ۱۹)

و یا در داستان فرود سیاوش:

هوا سرخ و زرد و کبود و بنفش

ز تابیدن کاویانی درفش (ص ۴۳۹ ب ۲۲)

نکته دیگری که می‌توان از این‌نوع رنگ‌آمیزی استنباط کرد آن است که در نمای باز تشخیص افراد جز از طریق پرچم‌ها و رنگ‌ها میسر نیست و فردوسی برای رعایت ایجاز در نمایش کثرت سپاهیان مختلف با یک یا دو بیت تنوع و گوناگونی لشکرها را به نمایش گذارده است. چنان‌که ذکر شد، نمادها و نشانه‌ها عموماً به‌لحاظ تاریخی و جغرافیایی در یک حیطه خاص، معنادار هستند. برخی از منتقدین معتقدند که: «روایت، ترکیب یا تار و پودی خواهد بود، از رمزگان‌ها، و یک واحد منفرد در درون یک روایت می‌تواند برحسب یک یا چند کد (نشانگان هرمنوتیک، ارجاعی، معنایی، نمادین) معنی‌دار شود.» (هیوارد، ۱۳۸۱، ص ۴۵۵)

رولان‌بارت رمزگان فرهنگی را رمزگانی می‌داند که در آن اطلاعات فرهنگی از پیش شناخته شده بر تولید روایت تأثیر می‌گذارد. فردوسی رنگ را از این منظر نیز مورد توجه ویژه قرار داده است. از خلال ابیات شاهنامه می‌توان ردپای رنگ را به‌عنوان جنبه‌ای نمادین یا رمزگانی دنبال کرد. برای نمونه می‌توان به رنگ لاژوردی و گونه‌های دیگر طیف آبی همچون کبود، فیروزه‌ای و یا حتی مشکی، برای سوگواری اشاره کرد. چنان‌که در سوگ سیامک می‌خوانیم:

همه جامه‌ها کرده پیروزه رنگ

دو چشم ابر خونین و رخ بادرنگ

(ص ۱۲ ب ۱۹)

و یا در سوگ ایرج:

همه دیده پر آب و دل پر ز خون

نشسته به تیمار و گرم اندرون

همه جامه کرده کبود و سیاه

نشسته به اندوه در سوگ شاه

(ص ۶۵ ب ۵)

یا در سوگ سیاوش:

همه دیده پرخون و رخساره زرد

زبان از سیاوش پر از یاد کرد...

همه جامه کرده کبود و سیاه

همه خاک بر سر به‌جای کلاه

(ص ۳۸۱ ب ۷)

فردوسی برای قهرمانانش دو خصیصه نمادین در نظر می‌گیرد، اولی رنگ پرچم آنهاست و دیگری شکل نشان و آرم ایشان است. بازی با این رنگ و نشان، توانمندی فردوسی را به‌عنوان یک هنرمند حوزه هنرهای تجسمی نمایان می‌سازد. اوج کاربرد این رنگ‌ها و نشان‌ها در داستان سهراب است که هجیر (بنا به درخواست سهراب)، یکایک چادرها، پرچم‌ها و نشان‌ها را با ذکر موقعیت صاحبان آن شرح و بسط می‌دهد. فردوسی در این صحنه نیز به‌دلیل باز بودن نما و گستردگی میدان دید، از رنگ به شکل مطلق آن بهره می‌جوید:

بگو کان سراپرده هفت‌رنگ

بدو اندرون خیمه‌های پلنگ

به پیش اندرون بسته صد ژنده پیل

یکی مهد پیروزه برسان نیل

یکی برز خورشید پیکر درفش

سرش ماه زرین غلافش بنفش

به‌قلب سپاه اندرون جای کیست

ز گردان ایران ورا نام‌چیست

(ص ۲۶۶ ب ۲)

پس از پاسخ هجیر که او را پادشاه ایران معرفی می‌کند، سهراب سؤال دیگری را طرح می‌سازد:

وز آن پس بدو گفت بر میمنه

سواران بسیار و پیل و بنه

سراپرده‌ای برکشیده سیاه

زده گردش اندر ز هر سو سپاه

به گرد اندرش خیمه ز اندازه بیش

پس پشت پیلان و بالاش پیش

زده پیش او پیل‌پیکر درفش

به در بر سواران زرینه کفش

(ص ۲۶۶ ب ۷)

که در پاسخ هجیر او را طوس نوذر معرفی می‌کند و سهراب مجدداً طرح مسئله می‌کند:

دگر گفت کان سرخ پرده سرای

سواران بسی گردش اندر به پای

یکی شیر پیکر درفشی به زر

درفشان یکی در میانش گهر

چنین گفت کان فر آزادگان

جهانگیر گودرز کشوادگان

(ص ۲۶۶ ب ۱۱)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اما هنرنمایی حکیم طوس را در معرفی رستم می‌بینیم:

بپرسید کان سبز پرده‌سرای

یکی لشکری گشن پیشش به پای...

درفشی بدید اژدها پیکرست

بر آن نیزه بر شیر زرین سرست

(ص ۲۶۶ ب ۲۰)

که البته هجیر از معرفی او سرباز می‌زند و این پنهان‌کاری، زمینه‌ساز تراژدی سهراب است.

یا در جای دیگر در داستان کاموس کشانی ورود رستم با پرچم بنفشش آشکار می‌شود:

پدید آمد آن اژدهافش درفش شب

تیره‌گون کرد گیتی بنفش

(ص ۵۲۹ ب ۶)

همچنین فردوسی در چهره‌پردازی نیز از رنگ استفاده می‌کند. نخست آنکه حالات درونی و تأثرات شخصیت‌ها را از این طریق به نمایش می‌گذارد و دیگر آنکه زیبایی یا خصوصیات ظاهری چهره را با رنگ توصیف می‌کند.

در مورد اول (بیان حالات عاطفی) می‌توان به ابیات ذیل اشاره کرد:

ورا جان و دل بر برادر بسوخت

به کردار آتش رخش برفروخت

(ص ۱۲۰۸ ب ۱۲)

یا در مورد نگرانی و ترس و رنگ پریدگی ناشی از آن:

چون آن نامه برخواند مرد دبیر

رخ تاجور گشت همچون زریر

(ص ۱۳۸۵ ب ۲۳)

همه لشکر ترک از اشکبوس

برفتند رخساره چون سندروس

(ص ۵۳۹ ب ۱۷)

چو آن نامه برخواند مرد دبیر

رخ نامور شد به کردار قیر

(ص ۱۸۱۶ ب ۱)

ز شادی چنان شد دل زال سام

که رنگش سراپای شد لعل فام

(ص ۱۳۵ ب ۱۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همان من کشم کاویانی درفش

رخ لعل دشمن کنم چون بنفش

(ص ۴۲۰ ب ۲)

در مورد زیبایی چهره می‌توان به تشریح صورت‌های زال، رودابه و سهراب اشاره کرد. برای چهره زال چنین آورده است:

سپیدش مژه دیدگان قیرگون

چو بُسّد لب و رخ به مانند خون

(ص ۸۸ ب ۱۷)

یا در مورد رودابه:

دو جادوش پر خواب و پر آب‌روی

پر از لاله رخسار و پر مشک موی

(ص ۹۹ ب ۱۸)

یا در مورد شباهت سهراب و سام از نظر چهره می‌آورد:

به توران و ایران نماند به کس

تو گویی که سام‌سوارست و بس

(ص ۲۶۵ ب ۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فردوسی به‌خوبی نسبت به تأثیرات دراماتیک رنگ آگاه است. وی می‌داند که تغییر حالات درونی اشخاص را می‌توان با تغییرات رنگ چهره نمایش داد، بدون آنکه هیچ‌گونه کلام یا حرکت دیگری لازم باشد تا این تحولات درونی را دراماتیزه نماید. نخست به داستان رستم و اسفندیار اشاره می‌کنیم، آنگاه که رستم دست اسفندیار را در پاسخ به عمل او می‌فشارد، مخاطب از طریق رنگ چهره، درد و فشار روحی و جسمی اسفندیار را درمی‌یابد:

گرفت آن‌زمان دست مهتر به‌دست

چنین گفت کای شاه یزدان‌پرست....

همی گفت و چنگش به‌چنگ اندرون

همی داشت تا چهر او شد چو خون

(ص ۱۰۰۸ ب ۲۰)

و یا در داستان سیاوش، دلتنگی برای سرزمین مادری را از طریق رنگ چهره او می‌توان دریافت:

ز ایران دلش‌یاد کرد و بسوخت

به کردار آتش رخش برفروخت

(ص ۳۳۲ ب ۲)

و جالب اینجاست که سوزش آتش درونی در رنگ چهره بیرونی تجلی یافته است و فردوسی از تشابه رنگ، مضاف بر تشابه کارکرد، بهره می‌جوید.

در پادشاهی خسروپرویز می‌خوانیم:

چو خسرو بدید آن دلش تنگ شد

رخانش ز اندیشه بی‌رنگ شد

(ص ۱۷۱۶ ب ۲۳)

در تمامی مثال‌های بالا می‌بینیم که شاعر از رنگ، برای نمایش دگرگونی باطنی و به‌عنوان عنصری دراماتیک در چهره‌پردازی استفاده کرده است که تفاوت این کارکرد با استفاده‌های دیگر از رنگ کاملاً متمایز و آشکار است. به عبارت دیگر فردوسی برای مادی کردن مفاهیم و عواطف از رنگ بهره برده است (با همان روشی که در سینما کاربرد دارد).

در پایان این بخش می‌توان از رنگ به‌عنوان عامل شناسایی طبقه و نژاد سخن گفت، که فردوسی از آن استفاده می‌کند. چنان‌که سینماگران نیز از این واسطه استفاده کرده‌اند. برای مثال به اعزام بهمن از طرف اسفندیار به‌عنوان فرستاده‌ای نزد زابلیان اشاره می‌کنیم. فردوسی چهار بار به نوع پوشش و اسب بهمن در این داستان اشاره دارد که از آن همانند نماد طبقه پادشاهی و یک عامل مهم نمایشی سود می‌جوید. ابتدا دستوری که اسفندیار به بهمن برای پوشیدن لباس می‌دهد:

بدو گفت اسپ سیه برنشین

بیارای تن را به دیبای چین

بنه‌بر سرت افسر خسروی

نگارش همه گوهر پهلوی

بر آن‌سان که هر کس که بیند ترا

ز گردنکشان برگزیند ترا

بداند که هستی تو خسرو نژاد

کند آفریننده را بر تو یاد

(ص ۹۸۸ ب ۵)

اسب سیاه، دیبای چین، افسر خسروی و گوهر پهلوی، نشانه‌های نژاد پادشاهی بهمن هستند و عامل گزینش و تمایز او از جمع همراهان می‌گردند. بهمن فرمان پدر را اطاعت می‌کند و:

بپوشید زربفت شاهنشهی

به سر برنهاد آن کلاه مهی

خرامان بیامد ز پرده‌سرای

درفشی درفشان پس او به پای

(ص ۹۹۰ ب ۱۵)

در این مرحله فردوسی درفش را نیز با بهمن همراه می‌سازد، چرا که در صحنه بعدی عامل رؤیت دیده‌بان است و منطق بصری باید برای او روشن‌تر و واضح‌تر شود:

هم اندر زمان دیده‌بانش بدید

سوی زاولستان فغان برکشید

که آمد نبرده سواری دلیر

به هرای زرین سیاهی به زیر

(ص ۹۹۰ ب ۱۸)

در چند بیت بعد با عنایت به نوع پوشش و لوازم بهمن، زال متوجه نژاد لهراسبی او می‌شود و اسفندیار به مقصود خود می‌رسد. یعنی زابلیان از هیمنه، پوشش، رنگ و نشان بهمن، موقعیت خطیر خود را درمی‌یابند:

بیامد ز دیده مر او را بدید

یکی باد سرد از جگر برکشید

چنین گفت کین نامور پهلوست

سرافراز با جامه خسروست

ز لهراسب دارد همانا نژاد

پی او بر این بوم فرخنده باد

(ص ۹۹۰ ب ۲۳)

در این‌خصوص می‌توان به کفش زرین نوذریان، یا به خفتان سیاه افراسیاب اشاره کرد که نمایانگر تشخص ایشان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و ماخذ:

- رستگار فسایی، منصور، تصویرآفرینی در شاهنامه فردوسی، نشر دانشگاه شیراز، چاپ اول ۱۳۵۳.

- فردوسی، ابوالقاسم - شاهنامه (بر پایه چاپ مسکو)، نشر هرمس (جلد ۱و۲)، چاپ اول۱۳۸۲

- هیوارد، سوزان، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، مترجم: فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، چاپ اول ۱۳۸۱

۲ـ موقعیت سینمایی در داستان رستم و اسفندیار

چکیده

باورپذیری شخصیت ناشی از پرداخت صحیح و منطقی کنش‌های او در موقعیت‌هایی است که توسط راوی خلق شده‌اند. فردوسی بازگوکننده داستان‌هایی است که در افواه مردم رایج بوده و عموم جامعه از نتایج کشمکش‌ها و شکست یا پیروزی شخصیت‌ها آگاه بوده‌اند. لذا می‌توان گفت که هنر فردوسی در پرداخت به سوابق شخصیت‌ها و انتخاب او از کنش‌هایی نهفته است که برای مخاطب چرایی وقایع را توضیح می‌دهد، نه چگونگی آنها را. از این منظر می‌توان فردوسی را معماری قلمداد کرد که برای برپا نگه‌داشتن بنایی زیبا، پایه‌های آن را تقویت کرده است.

فردوسی با خلق موقعیت‌های دراماتیک شخصیت‌ها را وادار به انتخاب و عمل می‌کند و این یکی از وجوهی است که شاهنامه را به آثار نمایشی و خصوصاً سینما نزدیک می‌سازد.

تعامل میان شخصیت و کنش را می‌توان از نقاط قوت شاهنامه به‌شمار آورد. تشابه موقعیت‌ها و کنش‌های رستم و اسفندیار در قبال ملیت و دین به حدی است که همال بودن آن دو را دائماً متذکر می‌شود: هر دو پهلوان، هفت‌خوان دارند، هردو به کین‌خواهی عزیزان خود (سیاوش و زریر) تا پای جان جنگیده‌اند، اولی افراسیاب و دومی ارجاسب را نابود ساخته است. حفظ تمامیت ارضی ایران (که هم‌سنگ گسترش دین بهی است) حاصل تلاش ایشان است...

تقارن و تعادل میان این دو ناشی از موقعیت‌هایی است که فردوسی برای پردازش شخصیت‌های قهرمانانش فراهم ساخته است. این تعادل و همسنگی از خلال کنش-گفتارهایی هویدا می‌شود که عموماً در سینما کاربرد دارد.

واژگان کلیدی: موقعیت نمایشی، سینما، فردوسی، رستم، اسفندیار

در آثار کلاسیک نمایشی، کنش‌ها دارای روابط علت و معلولی و سیر منطقی هستند. یعنی حوادثی که در طی زمان مشخصی روی می‌دهند، به‌وسیله روابط علی به هم مربوط می‌شوند. اما صرف قرار گرفتن یک‌سری کنش‌ها در طول زمان به‌طور متوالی، الزاماً منجر به خلق روایت نمی‌شود. به‌طور مثال اگر دوربینی را طی زمانی مشخص در مکانی معین قرار دهیم،

تنها به‌دلیل روی دادن یک سری اعمال جلوی دوربین، نمی‌توان گفت که روایتی صورت گرفته است.

«از نظر براد، شوتز و کلاب، نیروهای اصلی شکل‌دهنده روایت، واقعیت و تخیل هستند. یعنی عمل می‌کند، وقتی چیزی را به‌یاد می‌آوریم، گزینشی عمل می‌کنیم. یعنی چیزهایی را به‌یاد می‌آوریم و آنچه به‌خاطرمان نمی‌آید را به‌وسیله تخیل بازسازی می‌کنیم. درواقع حافظه ما حافظه‌ای روایی است که خودمان آن را می‌سازیم. این مسئله در شناخت ما نسبت به جهان و اشخاص دیگر نیز صادق است. به‌طور مثال ما در مواجهه با شخصی دیگر، چیزهایی را از او دریافت می‌کنیم و نقاط خالی را با تخیل و استدلال‌هایمان پر می‌کنیم و از او شخصیتی در ذهنمان می‌سازیم که مقداری واقعی و مقداری تخیلی است و عنصری از «من» را در درون خود دارد. یعنی اینکه «من» او را چگونه دیده و تخیل کرده است.» (مارتین، ۱۳۸۲، ص ۲۹)

شخصیت، بیش از آنکه توسط کنش‌هایش در ذهن مخاطب شکل گیرد، از بازسازی کنش‌های انجام ناگرفته در میان کنش‌های قابل رؤیتش ساخته می‌شود. همواره بین دو کنش متوالی است که شخصیت در ذهن شکل می‌بندد و ما فضاهای خالی را توسط ذهنمان پر می‌کنیم. مصداق این کلام را می‌توان در زندگی روزمره نظاره کرد؛ آنجا که در مورد کسی که خوب می‌شناسیمش می‌گوییم: «اگر او در فلان موقعیت بود، این کار را می‌کرد». در این حالت آنچه در دست ماست صرفاً شخصیتی است که حدس می‌زنیم وی در موقعیت‌های مختلف چه خواهد کرد.

شناخت شخصیت هم در گرو کنش‌هایی است که ما از او می‌بینیم و هم کنش‌هایی که از او نمی‌بینیم و تنها با استناد به کنش‌های انجام شده‌اش، در ذهن متصور می‌شویم. از کنار هم گذاشتن کنش‌ها می‌توان به شناخت شخصیت دست یافت، مانند نقاطی که وقتی با خط به یکدیگر وصلشان می‌کنیم، شکلی را پدید می‌آورند.

پیش‌بینی وقایع داستان و پذیرش آنها، بیش از هر چیز منوط به شناخت صحیح مخاطب از شخصیت‌هاست. باورپذیری اثر نیز نشأت گرفته از همین پرداخت صحیح است. چنان‌که در داستان رستم و اسفندیار پیش‌بینی ما نسبت به وقایع ناشی از پردازش درست قهرمانان داستان است که فردوسی به خوبی از عهده آن برآمده است. رستم و اسفندیار هر یک پیش از رسیدن به نقطه درگیری (در حاشیه هیرمند) گذشته و سوابقی داشته‌اند. پیش‌بینی مخاطب از آنچه

رخ خواهد داد، ناشی از شناخت این گذشته و اطلاع از شخصیت این دو پهلوان است.
با توجه به اینکه‌فردوسی بازگو کننده داستان‌هایی است که در بین مردم رایج بوده است و عموم جامعه می‌دانسته‌اند نتیجه این کشمکش مرگ اسفندیار خواهد بود، هنر عظیم فردوسی را می‌توان در ایجاد سوابق و خلق کنش‌هایی جست‌وجو کرد که وی پیشتر، برای شخصیت‌هایش فراهم ساخته است. فردوسی معماری است که برای نگه داشتن بنایی زیبا و ارزشمند، پی‌های آن را تقویت کرده است.

بخشی از لذت اثر نمایشی در گرو آن است که مخاطب بتواند براساس آشنایی با شخصیت، اعمال آتی او را پیش‌بینی کند. فردوسی، به‌گونه‌ای برای اسفندیار شخصیت‌پردازی می‌کند که مخاطب می‌تواند حدس بزند که او به هیچ‌وجه کوتاه نمی‌آید. اما اگر شناخت مخاطب درست یا کامل نباشد، حدس او اشتباه بوده و دچار غافلگیری می‌شود. مثلاً وقتی رستم پس از جنگ اول به اسفندیار می‌گوید که من دست بسته پیش تو می‌آیم، مخاطب تعجب می‌کند، زیرا چنین چیزی را از شخصیت رستم انتظار ندارد.

کنش نه‌تنها شخصیت را می‌سازد، بلکه احتمالات و تصورات مخاطب را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. یکی از اصول روایت این است که از طریق به‌وجود آوردن تعلیق، مخاطب را در موضع داوری قرار دهد و شاخصه روایت خوب آن است که مخاطب از عهده این داوری بر نیاید؛ این رمز غافلگیری است. مثلاً در داستان رستم و اسفندیار، مواضع حق و باطل دائماً متغیر است و این سبب می‌شود که قضاوت ما در مورد حقانیت این دو، مکرراً دستخوش دگرگونی شود. وقتی شخصیت‌ها و کنش‌هایشان به درستی پرداخته شده و موقعیت دراماتیک باشد، مخاطب در جایگاهی قرار می‌گیرد که میل به قضاوت دارد؛ این میل وی را نسبت به تعقیب داستان ترغیب می‌کند.

پیش از این، صاحب نظران در بررسی عناصر رمان، به شخصیت‌پردازی، کنش و موقعیت اشاره می‌کردند، اما نمی‌توانیم هیچ شخصیتی را بدون کنش و موقعیت در نظر بگیریم. به بیان دیگر، نمی‌توانیم بگوییم کنشی صورت می‌گیرد، مگر اینکه این کنش از جانب یک شخصیت و در دل یک موقعیت خاص سرزده باشد. همواره شخصیت در موقعیتی برای دست‌زدن به عمل قرار دارد، ولی چه‌چیز باعث می‌شود که آن موقعیت، تبدیل به‌موقعیت دراماتیک شود؟

موقعیت دراماتیک، موقعیتی است که طی آن شخصیت مجبور به «انتخاب» و «عمل» شود. حتی اگر آن انتخاب این باشد که دست به‌عملی نزند! چیزی‌که وضعیت را به موقعیت دراماتیک تبدیل می‌کند، با شخصیت و ویژگی‌های او پیوندی اساسی دارد. نقش موقعیت، ایجاد انگیزش برای عمل است، ولی آنچه باعث می‌شود که آن موقعیت برای یکی برانگیزاننده باشد و برای دیگری نه، شخصیت و ویژگی‌های اوست.

همان‌گونه که هنری جیمز می‌گوید: «رخداد چیست؟ جز کنش شخصیت و شخصیت چیست جز فاعل کنش؟!» (مارتین، ۱۳۸۲، ص ۸۶) حقیقت این است که اینها اجزایی تفکیک‌ناپذیرند. ژنت می‌گوید: «اگر کنش بخشی از یک روایت باشد و شخصیت بخش دیگر آن، ضرب اینها در یکدیگر، مقدار ثابتی می‌شود» (مارتین، ۱۳۸۲، ص ۸۵). یعنی اولاً کنش و شخصیت به‌وجود آورنده روایت در دل زمان هستند، ثانیاً نمی‌توان گفت که کدام‌یک بر دیگری غلبه دارند. اگر در یک روایت، مقدار ثابتی را به عنوان حاصل‌ضرب کنش و شخصیت در نظر بگیریم، بدیهی است با بالا رفتن یکی از عوامل، دیگری تنزل خواهد یافت تا معادله برقرار بماند. چنان که در فیلم‌های اکشن، هر چه کمیت اعمال بالا می‌رود از کیفیت شخصیت‌پردازی کاسته می‌شود و بالعکس در فیلم‌های روان‌شناختی، کنش کمتری قابل درک است. در آثار اکشن، پلیسی، جنایی و معمایی، کنش نسبت به شخصیت رجحان دارد. مثلاً اگر به‌جای بازرس پوارو، خانم مارپل را بگذاریم، تفاوت چندانی نخواهد کرد، آنچه مهم است، کنشی است که رخ می‌دهد. همچنین خصوصیات شخصیتی اسفندیار، (جوانی و ارادت دینی‌اش) و رستم (تجربه و آزادگی‌اش) باعث می‌شود که این دو در برابر یکدیگر قرار گیرند. یعنی اگر به‌جای اسفندیار، گشتاسپ و به‌جای رستم، گرگین را می‌گذاشتیم، داستان دیگری پدید می‌آمد. کنش در این داستان، ریشه در شخصیت دارد. موقعیتی که فردوسی برای رستم و اسفندیار رقم زده است، فقط و مخصوص آنهاست و با هیچ شخصیت دیگری نمی‌توان به این کنش‌ها دست یافت.

بی‌نهایت کنش و موقعیت در زندگی یک شخصیت وجود دارد. آنچه در این برهه زمانی (زمان گاه‌شمارانه اثر) از یک شخصیت سر می‌زند، ماحصل و برآیند منطقی همه آنهاست؛ یعنی مجموع و برآیند تمام کنش‌های پیشین و انتخاب‌های شخصیت است که او را به موقعیت برانگیزاننده رهنمون می‌شود. شخصیت در کنش رشد و تکامل می‌یابد؛ به همین

خاطر است که رستم پس از مرگ سهراب با رستم پیش از فرزندکشی متفاوت است و شاید پختگی وی را در داستان رستم واسفندیار بتوان ناشی از همین کنش او تلقی کرد. (مگر آنکه داستان‌های فردوسی را آثاری مستقل محسوب داریم.)

یکی از دلایل موفقیت فردوسی در داستان رستم و اسفندیار، این است که این سه عامل یعنی شخصیت، موقعیت و کنش در تکامل و تعادلی مؤثر دخیل‌اند.

در رمان مدرن نیز برخلاف آنچه ارسطو بدان معتقد است شخصیت بر کنش برتری داده شده است. از منظر ارسطو طرح داستانی همواره بر شخصیت رجحان دارد. در حالی که امروزه این باور چندان پرطرفدار نیست. حالات درونی شخصیت در رمان مدرن به‌قدری اهمیت دارد که می‌شود از کنش بیرونی صرف‌نظر کرد. رمان مدرن به دنیای شخصی انسان مدرن می‌پردازد و همان‌قدر که به عواطف و کوچک‌ترین تکانه‌های احساسی او بها می‌دهد، از اهمیت کنش کم می‌شود. به اعتقاد ریکور: «تمام آنچه در درون شخصیت می‌گذرد نیز کنش است...» (آلام، ۱۳۸۲، ص ۱۹۵) و این بدان معنی است که تمام بلوغ ذهنی و تجربه معرفتی که در درون شخصیت شکل می‌گیرد را نیز می‌توان کنش دانست. چنانکه در داستان رستم و اسفندیار اندیشه‌ها و دغدغه‌های پهلوانان (اعم از اینکه بر زبان جاری شده یا به عمل درآیند) را می‌توان کنش قلمداد کرد.

در داستان رستم و اسفندیار به‌نظر می‌رسد که تعادل و برابری میان این دو عامل اساسی برقرار است، یعنی شخصیت‌ها از کنش، و کنش‌ها از شخصیت منبعث می‌شوند. بین سه عنصر موقعیت، شخصیت و کنش، شخصیت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، نه از لحاظ اثربخشی در روایت، بلکه از این‌نظر که درام با حضور شخص رقم می‌خورد. یعنی برای «هیچ‌کس» هیچ‌وقت اتفاقی نمی‌افتد نه کنشی انجام می‌گیرد و نه موقعیتی پدید می‌آید. پس شرط لازم و واجب، وجود شخصیت است.

اگر بخواهیم این‌موضوع را به‌صورت خاص در رستم و اسفندیار بررسی کنیم، خواهیم دید که در ابتدا شخصیت‌ها وجود دارند. بین این دو شخصیت تقارن و تعادلی بی‌بدیل وجود دارد. تشابه موقعیت‌ها و کنش‌های این دو در قبال دین و ملیت به حدی است که تعادل میان آنها را برقرار می‌کند و همال بودن آن دو را متذکر می‌شود. هر دو هفت‌خوان را پشت سر

گذاشته‌اند، هر دو پهلوانند، یکی ارجاسب و دیگری افراسیاب را از بین برده است، یکی از آنها دین گستر و دیگری حافظ تمامیت ارضی ایران است. هر دو به کین‌خواهی عزیزان خود (زریر و سیاوش) دست به شمشیر برده‌اند و...

اسفندیار بین دو وجه شخصیتی خود در تردد است. از یک سو جویای تاج و تخت است و از سوی دیگر پروای دوزخ دارد. رستم نیز در کشاکش نام و ننگ و آینده سرزمین مادری‌اش قرار گرفته است.

اکنون زمان آن رسیده است که قدری پیرامون چگونگی پردازش شخصیت صحبت کنیم. در پرورش شخصیت، می‌توانیم به کنش ناشی از گفتار استناد کنیم. کنش گفتاری یا توسط شخصیت اصلی بیان می‌شود، یا از زبان دیگری درباره او.

بعد از قول و گفتار به فعل و کردار شخصیت می‌رسیم. فعل و کردار چیزی است که از شخصیت سر می‌زند. ممکن است کردار و گفتار در تعارض با یکدیگر قرار گیرند و اینجا وظیفه مخاطب است تا درست را از نادرست تشخیص دهد و حتی به سطح معناشناختی بالاتری برسد. در داستان سیاوش ما با شخصیتی به نام گرسیوز مواجهیم که به ظاهر دوست و مصلح، ولی در واقع دشمنی کینه‌توز است. گرسیوز دو دنیای متفاوت (برای سیاوش از افراسیاب و برای افراسیاب از سیاوش) می‌سازد. در واقع تصویری که او از هر یک ارائه می‌دهد مبتنی بر واقعیت است، اما تفسیرهای وی، جانب‌دارانه و نادرست‌اند. گرسیوز برای افراسیاب تعریف می‌کند که سیاوش لشکر کشیده است. درواقع کنشی را که از سیاوش سرزده، روایت می‌کند و افراسیاب، انگیزه سیاوش را از خلال گفته‌های گرسیوز استنباط می‌کند و موقعیتی را در ذهن می‌سازد که درست نیست. در حقیقت گرسیوز، شبکه‌ای را برای افراسیاب طرح می‌کند. اساس این درام بر سوءتفاهم است و گرسیوز این سوءتفاهم را خود خواسته ایجاد کرده است. بر مخاطب است که بین اعمال شخصیت و گفتاری که درباره او ارائه می‌شود قضاوت کند.

در پاره‌ای مواقع، عدم آگاهی، پدیدآورنده موقعیت است. همان‌طور که در داستان رستم و سهراب ناآگاهی آن دو (از رابطه پدر و فرزندی) است که کنش را می‌آفریند. اما در داستان سیاوش، آگاهی خدشه‌دار شده سیاوش و افراسیاب، (توسط گرسیوز) عامل پیش برنده کنش می‌شود.

همان‌طور که کنش و شخصیت در کنار یکدیگر معنا می‌یابند، گفتار شخصیت و کردار او نیز تفکیک‌ناپذیرند. آستین که نظریه کنش گفتار را مطرح کرده است، اعتقاد دارد که ما با گفتارمان، کنش انجام می‌دهیم. یعنی زبان تنها وجه اطلاع‌رسانی ندارد، بلکه کارکرد و وظیفه به سامان رساندن کنش را نیز عهده‌دار است.

در بسیاری از آثار دراماتیک یا داستان‌هایی که قابلیت نمایشی دارند، همچون سیاوش یا رستم و سهراب، کنش براساس گفتار شکل می‌گیرد.

فعل شخصیت، کردار اوست. اگر فعل را نمود فیزیکی کنش بدانیم، می‌توان آن را به سه دسته تقسیم کرد: نخست فعلی که شخصیت در گذشته انجام داده است (مثل شکست جاماسب به دست اسفندیار) دیگر فعلی است که در زمان حال انجام می‌شود (مثل مبارزه کردن رستم و اسفندیار) و سوم فعلی که در زمان آینده از طرف شخصیت انجام خواهد شد. (مثل بر باد رفتن سیستانیان به سبب کین‌خواهی بهمن)

منابع :

- الام، کر. نشانه‌شناسی تئاتر و درام، مترجم: فرزان سجودی، نشر قطره، چاپ اول ۱۳۸۲
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، نشر هرمس (جلد ۱و۲)، چاپ اول ۱۳۸۲
- مارتین، والاس- نظریه‌های روایت، مترجم: محمد شهبا، نشر هرمس، چاپ اول ۱۳۸۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳- ضرورت بهره‌گیری از شاهنامه فردوسی در تلویزیون

برای رسانه‌ها چهار کارکرد عمده می‌توان برشمرد که عبارتند از:
الف) اطلاع‌رسانی و ارائه اخبار، ب) کنترل افکار عمومی، ج) تبلیغات، د) فرهنگ‌سازی.
دو کارکرد اول عمدتاً مباحث سیاسی را دربرمی‌گیرند و مورد سوم تأمین کننده سود اقتصادی است، اما بحث ما در این مقاله بیشتر معطوف به کارکرد چهارم رسانه‌ها یعنی نقش آنها در ایجاد و گسترش فرهنگ‌هاست.

از مهم‌ترین ویژگی‌های رسانه، پوشش وسیع و ارسال پیام به نقاط دور است. از این منظر ماهواره را نیز می‌توان به گونه‌ای تلویزیون شمرد. مهم نیست که تصویر از کجا و چگونه فراهم می‌شوند، بلکه مهم آن است که چند نفر در لحظه برابر صفحه تلویزیون نشسته‌اند. «پل والری می‌گوید: آب و گاز و برق برای برآوردن نیاز، از فواصل دور به خانه‌هایمان می‌آیند. تصاویر نیز چنین شده‌اند!» (والتر بنیامین ص ۳۱۲)

عصر رسانه، قومیت‌ها و ملیت‌ها را کمرنگ خواهد کرد و اسطوره‌ها و باورهایی را که متعلق به جغرافیا و تاریخ یک سرزمین و یا تمدن خاص هستند به چالش خواهد کشید، در این کشمکش فرهنگی و جدال معنوی، پیروزی الزاماً از آن فرهنگ اصیل‌تر، غنی‌تر و متقدم‌تر نخواهد بود، بلکه فرهنگی سلطه خواهد یافت که ابزار را شناخته و از آن بهره‌برداری گسترده‌تری می‌کند.

از آنجا که وجود خلاء فرهنگی امری محال است و عدم ارتباط اجتماعی (که از فقدان زبان مشترک ناشی می‌شود) موجب گسترش آسیب‌های روانی از قبیل خودکشی، افسردگی و... می‌شود، آحاد جامعه ناگزیرند برای اجتناب از انزوای اجتماعی به رسانه‌ها متوسل شوند و محصولات فرهنگی ارائه شده را مصرف کنند؛ اعم از اینکه اخبار باشد یا تبلیغات تجاری و یا آثار داستانی!

آنچه در این میان حائز اهمیت است آن است که به دلیل جذابیت عمومی درام و ذائقه کهن و ماندگار بشری نسبت به نمایش، شیوه کار رسانه‌ها به گونه‌ای است که این مهم را در برنامه‌ریزی لحاظ می‌کنند. «اخبار و مستندهای تلویزیونی بیشتر شکل سرگرمی به خود

گرفته‌اند، زیرا برای به تصویر کشیدن داستان‌های خود از همان رمزگان و محمل‌های آشنای نمایشی استفاده می‌کنند. حاصل کار را INFOTAINMENT نامیده‌اند. چرا که مرزهای اطلاعات و سرگرمی فروپاشیده و این حوزه‌ها به شدت با یکدیگر ترکیب شده‌اند» [استیفن بست و داگلاس کلفر، ص ۱۸۸]

توده‌ها از اینکه پیوسته با پیام‌هایی بمباران شوند، دچار ملال و کسالت شده‌اند. پیام‌هایی که می‌کوشند آنان را وادار به خرید، مصرف، کار، رای دادن و شرکت در زندگی اجتماعی نمایند. همراه با این کسالت تدریجاً ایدئولوژی‌های سیاسی و صورت‌های فرهنگی نیز دستخوش فروپاشی می‌شوند. فرهنگ را می‌توان امری اکتسابی، انتقالی و اجتماعی قلمداد کرد. تیلور فرهنگ غیرمادی را شامل: عقاید، سنت‌ها، آرمان‌ها و ارزش‌ها می‌داند و بدیهی است که در تمامی این موارد نقش تلویزیون حائز اهمیت است. اگرچه تلویزیون از بدو تولد چندان توقع روشنفکران را در هیچ کجای جهان برآورده نکرده است، چرا که از طریق پخش سریال‌های سبک خانوادگی، فیلم‌های جنایی، وسترن‌های مهیج، کمدی‌های سبک و آثار ترسناک و سرگرم‌کننده سطح توقع بینندگان فرهیخته را کاهش داده و آنان را از تماشای هنر اصیل نمایش کلاسیک، با چارچوب‌های محکم و استوار بازداشته است. سطح انتظار مردم از برنامه‌های تلویزیونی به حدی تنزل یافته که حتی اگر آثار موفق سینمای جهان یا تئاترهای شاخص کلاسیک از طریق تلویزیون پخش شود، کمتر مورد توجه قرار خواهد گرفت. تلویزیون به دو معنا رسانه ارزانی است. هم از نظر مادی ارزانتر از سینما و تئاتر است و هم از نظر معنوی سبک‌تر و سهل‌الهضم‌تر است!

از طرف دیگر «تلویزیون باعث شده تا فراموش کنیم که در گذشته‌ای نه چندان دور، عدم امکان انتقال مستقیم تجربه و لزوم انتقال آن از طریق کلمه، مغز آدمی را وادار به ابداع مفاهیم می‌کرده، زیرا برای توصیف وقایع انسان ناگزیر بوده است تصاویر را توسط کلمات بیافریند، آنگاه کلمات را مقایسه کرده و بیندیشد. وقتی برای انتقال تجربه اشاره انگشت کافی باشد، زبان از تکلم می‌ایستد، نوشتن غیرضروری می‌شود و مغز متحجر می‌گردد.» [رودلف آرنهایم، ص ۱۶۲]

کنترل‌های تلویزیون‌های خانگی چنین نقشی را ایفا می‌کنند. اکنون افراد خانواده دور سفره

جمع نمی‌شوند و اهالی محل پای صحبت نقال و راوی نمی‌نشینند! «دیگر فرصت روایت آنچه در طول روز بر اهالی خانه گذشته است، فرصت انتقال تجربه، فرصت نزدیک شدن به یکدیگر، سخن گفتن و تحکیم روابط عاطفی وجود ندارد، تلویزیون تمام این فرصت‌ها را از ما گرفته است. سرانجام ما به غریبه‌هایی بدل می‌شویم که تنها در کنار یکدیگر زندگی می‌کنیم.» [فرزان سجودی، ص ۴۷]

اکنون زمان آن فرا رسیده است که با نگاهی متفاوت مقوله تلویزیون را مورد ارزیابی قرار دهیم و بیندیشیم که با این پدیده چه می‌توان کرد. می‌دانیم که تلگراف جانشین پست نشد! رادیو، روزنامه را از بین نبرد. سینما، تئاتر را مضمحل نکرد. طبعا می‌توان نتیجه گرفت که تلویزیون نیز هیچ رسانه دیگری را نابود نمی‌سازد. اما مطبوعات، کتاب، سینما و رادیو را وادار می‌کند تا وضعیت خود را با موقعیت تلویزیون تطبیق دهند. داد و ستد بین ادبیات و تلویزیون و به‌صورت دقیق‌تر اقتباس از آثار ادبی برای تلویزیون می‌تواند فواید و مزایای قابل توجهی را برای این دو به بار آورد. لذا به صورت تیتروار، بخشی از ضرورت‌ها و فواید بهره‌گیری از ادبیات در تلویزیون را به شکل مجزا و کلی عنوان کرده و سپس به صورت متمرکز به ضرورت‌های بهره‌گیری از شاهنامه در تلویزیون خواهیم پرداخت.

الف) آنچه به نفع تلویزیون است

۱ـ الف) استفاده از داستان‌ها و طرح‌هایی که ساختار کلی آنها دارای چارچوب استوار و محکمی است (و عموماً تحت عنوان آثار کلاسیک طبقه‌بندی می‌شوند) در عصری که کمبود ایده و فقر داستان بزرگ‌ترین معضل سینما و تلویزیون ایران و جهان به حساب می‌آید، می‌تواند بر توفیق این رسانه در جلب مخاطب افزوده و میزان تماشاگران را به نحو چشمگیری افزایش دهد.

۲ـ الف) آشنایی قبلی مخاطبان تلویزیون و جذابیت‌های ناشی از عنوان اثر و شهرت نویسنده اصلی، می‌تواند در کاهش ریسک تهیه‌کنندگان و ضمانت بازگشت سرمایه موثر بوده و نقش قابل توجهی در جلب نظر تماشاگران داشته باشد. چنان‌که می‌بینیم در سینما و تلویزیون ایران بعضاً سعی می‌شود از اسامی آشنا برای تقریب مخاطب بهره‌برداری شود.

۳ـ الف) امکان دسترسی کلیه نویسندگان سینمایی و تلویزیونی به منابع یکسان برای اقتباس می‌تواند فضای رقابتی را از وجهی مثبت تقویت نموده و معضلات کار تیمی برروی فیلمنامه اورژینال (به‌دور از انحصارطلبی‌ها و سرقت‌های حقوق معنوی) را به نحوی چشمگیر کاهش دهد.

۴ـ الف) استفاده از گنجینه غنی تاریخ ادبیات ایران که قدمتی چندهزارساله دارد در رسانه‌ای با حدود ۴۰ سال سن، قطعا بر وجاهت و ارج و قرب تلویزیون خواهد افزود، بی‌آنکه ادبیات از این بهره‌برداری آسیب دیده یا متضرر شود.

۵ـ الف) اقتباس از آثار ادبی کهن موجب خواهد شد روش‌های جدید در بیان تصویری سینمایی تلویزیونی پدیدار شود، تا امکان فهم پیچیدگی‌ها و آرایه‌های ادبی را فراهم آورد. از این رو اقتباس ادبی موجب تکامل دانش و فن بیان تلویزیون و سینما خواهد شد. چنان‌که در تاریخ سینما شاهد بوده‌ایم که بهره‌گیری گریفیث، ملیس، فورد، پودفکین و دیگر بزرگان سینما از ادبیات، چگونه به تکامل زبان سینمایی منجر شده است.

ب) آنچه به نفع ادبیات است

چنان که ذکر شد این دادوستد تلویزیون و ادبیات می‌تواند برای هر دو مفید و پربار باشد.

۱ـ ب) فرصت انسان معاصر که درگیر نظام تکنولوژی و سرعت است، بسیار اندک بوده و ضرورت تبدیل متن به تصویر را با ذکر این نکته موجه می‌سازد که «انسان عامی امروز چندان فرصت مطالعه آثار قطور کلاسیک را ندارد» و می‌توان تصدیق کرد که نظام خلاصه‌سازی تلویزیونی از این منظر چندان هم ناموجه نیست!

۲ـ ب) پیدایش شیوه‌های جدید روایت در سینما و تلویزیون می‌تواند بر ادبیات معاصر تأثیر گذاشته و باعث نوآوری‌های ادبی شود. چنان‌که متخصصان ادبیات معاصر اذعان داشته‌اند تولد شیوه‌های روایی جدید اعم از جریان سیال ذهن، رمان نو و حتی پیدایش مکاتبی چون سوررئالیسم و پاپ آرت، بی‌تأثیر از شیوه‌های بیانی جدید سینما و تلویزیون نبوده است.

۳ـ ب) حضور پررنگ ادبیات در عرصه هنرهای دراماتیک قرن‌ها از طریق نمایش و تئاتر برای توده مردم (که غالباً سواد خواندن و نوشتن نداشته‌اند) ممکن شده است. اما امروز، جای خالی ادبیات در این عرصه به شدت محسوس و آزاردهنده است. تلویزیون می‌تواند مجدداً ادبیات

را از حاشیه جامعه به متن کشانده و به این عزلت ناخواسته ادبیات در عرصه هنرهای نمایشی پایان دهد.

۴ـ ب) همچنان که آشنایی قبلی مخاطبان با داستان را می‌توان ترغیب‌کننده آنان برای استقبال از آثار اقتباسی سینما و تلویزیون محسوب کرد، دیدن فیلم‌ها و سریال‌هایی که براساس ادبیات شکل گرفته‌اند را نیز می‌توان محرکی شمرد که تماشاگران را برای رجوع به اصل متن ادبی تشویق می‌کند و از این طریق خوانندگان آثار ادبی کلاسیک افزایش خواهد یافت.

۵ـ ب) از طریق اقتباس ادبی محرز می‌شود که کدام یک از متون ادبی قابلیت تصویری بیشتری دارند و چه متونی فاقد این ویژگی هستند (بدیهی است که در این تفکیک قصد تلویزیون نباید ارزش‌گذاری یا رجحان یکی از دو گونه فوق بر دیگری باشد). از طریق این ممیزی نوعی نگاه مجدد به تقسیم‌بندی کلاسیک آثار ادبی (نمایشی، تغزلی و اساطیری) صورت خواهد پذیرفت که طبقه‌بندی‌ای برآمده از تاریخ ادبیات غرب محسوب می‌شود و ای بسا معایر و الگوهای جدیدی در تاریخ ادبیات ایران پدید آید، تا این‌قدر با چارچوب‌های غربی به سراغ متون ایرانی نرویم!

اکنون سعی بر آن دارم تا با استناد به مقدمات فوق‌الذکر و با توجه به اینکه در طول تاریخ ۴۰ ساله تلویزیون در ایران حتی یک فیلم و یا سریال مقتبس از شاهنامه فردوسی از این رسانه ملی ارائه نشده به طرح سؤالاتی پرداخته و ذهن مخاطبان را به ویژگی‌های مستتر در این اثر عظیم معطوف نمایم و از این رهگذر ضرورت‌های بهره‌گیری از این کتاب هزار ساله را متذکر گردم.

برخی از سؤالات بنده عبارتند از:

۱ـ آیا شاهنامه فاقد قابلیت‌ها و توانمندی‌های لازم برای اقتباس سینمایی یا تلویزیونی بوده است؟

۲ـ آیا به عنوان وارثان این میراث کهن از عظمت آن دچار وحشت شده‌ایم؟

۳ـ آیا رویکرد فردوسی به هستی (و به عبارتی جهان‌بینی او) مغایر باورهای دینی و ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی امروزه ماست؟

۴ـ آیا روشنفکران ما (جز در برخی از حوزه‌های ادبی) زیبایی و رسایی کافی و قابل اعتنایی در آن نیافته‌اند؟

۵ـ آیا عموم جامعه و عوام، با دغدغه‌های روزمره خویش شاهنامه را از یاد برده است؟
۶ـ آیا منتظریم که هالیوود با تمام توان تولید سینمایی خود به سراغ غنی‌ترین متن حماسی ما بیاید؟
۷ـ آیا ما فاقد صاحبنظران و متخصصانی هستیم که بتوانند یک اقتباس خوب و موثر از شاهنامه به عنوان الگو عرضه داشته و توجه اصحاب سینما و تلویزیون را به بهره‌گیری از معادن غنی فرهنگی ایران اسلامی جلب نمایند؟

سؤالاتی از این دست بسیارند. راقم سطور بر آن است تا در حد بضاعت خویش پاسخ اولین سؤال را یافته و آن را ارائه نماید. امید است سؤالات دیگر را متخصصین و اصحاب رسانه‌ها پاسخگو باشند.

در بدو امر لازم است بدانیم که شاهنامه چیست و فردوسی کیست؟ دکتر خالقی مطلق به عنوان یکی از بزرگترین متفکران معاصر در حوزه شناخت شاهنامه چنین می‌گوید:

«شاهنامه به عنوان بزرگترین منبع تاریخ و افسانه و لغت و حکمت و اخلاق ایرانی است که تنها بر طبقه شاعران و متفکران پس از خود تأثیر نکرده است، بلکه به همان نسبت ادبیات توده را نیز تحت تأثیر خود قرار داده است. از میان آثار ادبی، هیچ اثری به اندازه شاهنامه فردوسی و دیوان حافظ نتوانسته‌اند آن دیوار ضخیمی که طبقه باسواد را احاطه می‌کند بشکافند و میان توده مردم نفوذ کنند و از میان این دو، باز شاهنامه به علت شهرت افسانه‌های آن، معروف توده‌های وسیع‌تری از مردم است. حتی ایرانیانی که زبان مادری آنها فارسی نیست و نیز ملل همسایه ایران چون ترک‌ها، روس‌ها و عرب‌ها!

همچنین بخش بزرگی از ادبیات توده از تأثیر شاهنامه برکنار نمانده است، چه آنهایی که تدوین گشته‌اند مثل داراب‌نامه و سمک عیار تا برسد به حسین کرد و امیر ارسلان رومی و حماسه کوراوغلی و چه آنهایی که به صورت روایات شفاهی درباره ماجراهای پهلوانان شاهنامه در میان توده مردم جاری است» [جلال خالقی مطلق، ص ۴۰۱]

می‌بینیم که شاهنامه تا چه حد مردمی بوده و با رسانه تلویزیون سازگار است. از طرف دیگر نقش شاهنامه را در ایجاد وحدت ملی باید مورد توجه قرار داد.

«در طول سده‌ها، دوره‌هایی بوده که موضوع وحدت سرزمین‌ها و ایجاد دولت ملی، جزو

مسائل روز می‌شده است. هر بار هم با جدیت بیشتر به منظومه فردوسی عطف توجه می‌شده و گویی شاهنامه پرچم وحدت می‌شده است. توجه به فردوسی و منظومه او در سده ۱۶ (میلادی) در دوره شکل گیری دولت صفویه... حدت و شدت یافت. مخصوصاً وفور و تنوع زیاد نسخه‌های خطی شاهنامه، اعم از کامل یا منتخبات آن گواه بر این امر است.» [استاریکوف، ص ۲۷۸]

نقش شاهنامه در حفظ هویت ایرانی و نگهداری زبان پارسی از خطر اضمحلال و فراموش شدن آن در سایه زبان‌های اقوام مهاجم به ایران غیرقابل انکار است و از سوی دیگر ارزش تاریخی اثر چنان است که هیچ اثر حماسی دیگری برای ملت خود از چنین پایگاهی رفیع برخوردار نیست. اهمیت شاهنامه برای ایرانیان بیش از ایلیاد و ادیسه برای یونانیان یا مهاباراتا برای هندیان است.

اما قابلیت‌های نمایشی شاهنامه را می‌توان با مروری کوتاه بر مسائل تصویری، صوتی، تدوینی و روایی آن بازجست و با کمی تدبر می‌توان دریافت که این شاعر کهن شیعه خردمند، چگونه از کلمات استفاده کرده تا تداعی کننده تصویر سینمایی باشد.

نور:

فردوسی در آغاز و پایان هر موقعیت معمولاً به طلوع یا غروب منابع نوری اشاره کرده و گویی مانند فیلم‌نامه‌نویسی خواننده را با ذکر کلمات «روز/شب داخلی/خارجی» نسبت به موقعیت نوری صحنه آگاه می‌سازد. وی به خوبی آگاه است که در روشنایی خورشید ارزش تمام اشیاء قابل رویت برابر است، لذا برای عطف توجه خواننده، یا شب هنگام را جهت به‌کارگیری نورهای مصنوعی برمی‌گزیند و یا در صحنه‌های روز از طریق پدیده‌هایی چون گردوغبار، ابر، ازدحام تیر و نیزه صحنه را تاریک می‌کند تا درخشش و تلألوی نوری فرصت نمود بصری پیدا کند.

رنگ:

رنگ‌هایی که فردوسی برای ترسیم تصاویر ذهنی‌اش ارائه نموده، به حدی زنده است که از طریق

نام اشیاء رنگ را به ذهن مخاطبان متبادر کرده و ماهیت شیء در این تشبیهات مضمحل می‌شود. او با ذکاوتی بی‌بدیل توانسته از طریق کلمات، تن‌ها، فام‌ها، شدت رنگ‌ها و درخشش آنها را متمایز و برجسته سازد. برای نمونه فقط به انواع قرمزهای شاهنامه دقت کنیم: عقیق، شنگرف، خون، مرجان، گل شنبلید، لعل، نار، عناب، یاقوت و ... می‌بینیم که شاعر با چه دقتی هر یک از عناصر بصری فوق را برای تفهیم بهتر رنگ‌ها به کار می‌گیرد.

حرکت:

در تصویرگری فردوسی، حرکت به عنوان عامل زمان‌دار، تداوم داستان را برقرار می‌دارد. وجود لشکرکشی‌ها و نبردهای تن‌به‌تن چنان باشکوه حماسی عجین شده که بعضاً پا را از توانمندی سینما با نظام‌های تولیدی عظیمش نیز فراتر گذاشته و به مرزهای انیمیشن نزدیک می‌شود.

میزانسن:

فردوسی به عنوان هنرمندی تصویرساز به میزانسن‌های خود توجه ویژه داشته و قرارگیری و دقت وی در ترکیب عناصر صحنه از قبیل، لباس، چهره، حالات و حرکات بازیگر و آنچه که صحنه‌پردازی نامیده می‌شود، کاملاً مشهود است. عناصر صحنه وی تماماً معنادار بوده و هر شیء حاضر در صحنه، بنا به کارکردی خاص گنجانده می‌شود.

لوازمی از قبیل: عمود، شمشیر، ترک، کمربند جنگی، کمان، اسب، زه، تیر خدنگ، پیکان پولاد، پر عقاب، زین توزی و ... تماماً ابزارهایی هستند که در القای موقعیت رزمی صحنه‌ها به‌کار می‌آیند. در صحنه‌های بزمی نیز عناصری چون جام، مشک، دینار، زعفران، درم، عقیق، زبرجد، دیبای چین، رود و رامشگر چنان در القای موقعیت و اتمسفر صحنه کارآمدند که خواننده صحنه را به چشم می‌بیند.

صدا:

صدا در شاهنامه هم در دیالوگ‌ها هم در افکت‌ها و هم در موسیقی بسیار حائز اهمیت بوده و فردوسی همچون کارگردانی زبردست در گزینش صدا وارد عمل شده و با تأکید بر صدای

ضروری بر اهمیت دراماتیک اثرش می‌افزاید. دیالوگ‌های فردوسی هم داستان را پیش می‌برد، هم شخصیت را معرفی می‌کند، هم جزئیات را شرح می‌دهد و هم اطلاعات جدیدی را منتقل می‌سازد و در عین حال طبیعی به‌نظر می‌رسد. موسیقی در شاهنامه را می‌توان به دو دسته موسیقی بیرونی و درونی تقسیم کرد و افکت‌های صوتی نیز به خوبی در انتقال فضای صحنه موثر و کارآمدند و بعضاً از تکرار هجاها و حروف، افکت صوتی می‌سازد، همچون چرنگاچرنگ یا زهازه.

تدوین:

روایتگری منطبق با منطق علّی موجب شده است که تدوین شاهنامه از الگوی تدوین روایی یا تداومی برخوردار باشد، اما فردوسی به مهارت یک کارگردان، بعضاً از گونه‌های تدوین متقاطع، موازی و حتی شیوه عمق میدان بهره می‌جوید. او همچون تدوینگری جسور مونتاژ مفهومی را نیز به‌کار می‌گیرد تا با کنار هم چیدن عناصر نامتجانس به القای مفهوم پردازد. وی می‌تواند به‌هنگام، از کند کردن یا تند کردن حرکت نیز بهره جسته و در زمان واقعه دخل و تصرف کند. افتادن اسفندیار از اسب و فرود آمدن خنجر رستم بر پهلوی سهراب نمونه‌های خوبی از این گونه‌اند.

روایت:

اما در بحث روایت که شاید مهم‌ترین بحث اقتباسی باشد، باید توجه داشت که فردوسی خالق شاهنامه نیست، بلکه راوی آن است. او راوی داستان‌هایی است که در آستانه نابودی بوده‌اند. پدیدآورندگان گمنام این داستان‌ها در تاریخ فراموش شده‌اند. اما مگر روایتگری چیزی از تألیف کم می‌آورد. آنچه اهمیت دارد چگونگی بازگویی است. روایت موفق روایتی است که شخصیت و کنش در تنیدگی جدایی‌ناپذیرشان، بتوانند طی آن مخاطب را جذب کرده و او را از لذت دیدن و شنیدن سرشار نمایند.

کنش‌های شاهنامه تماماً دارای روابط علّی بوده و سیر منطقی دارند. فردوسی بازگوکننده داستان‌هایی است که در بین مردم رایج بوده است و طبعا شنوندگان می‌دانسته‌اند که سرنوشت

قهرمانان چه خواهد شد، هنر عظیم فردوسی را می‌توان در ایجاد سوابق و خلق روابطی جست‌وجو کرد که وی برای پیشینه قهرمانانش فراهم می‌سازد، تا کنش ایشان را منطقی و موجه جلوه دهد. فردوسی معماری است که برای نگه داشتن بنایی زیبا و ارزشمند پی‌ها و پایه‌های آن را تقویت می‌کند.

رخداد چیست؟ جز کنش شخصیت و شخصیت کیست جز فاعل کنش؟ [مارتین ص ۶۸]

حقیقت این است که اینها اجزایی تفکیک‌ناپذیرند و فردوسی به خوبی بالانس بین کنش و شخصیت را رعایت می‌کند. شخصیت، موقعیت و کنش در تکامل و تعادل با یکدیگر در شاهنامه موثر و دخیل‌اند. کشمکش‌ها به اثر فردوسی جذابیتی بی‌بدیل بخشیده و الگوی خوبی برای سینما و تلویزیون و تئاتر فراهم ساخته‌اند.

مجموعه امتیازات فوق، شاهنامه را از قابلیت‌هایی سرشار ساخته است که شایسته عنوان «بهترین منبع اقتباسی دراماتیک ملی» است. اما عجیب اینجاست که نه سینما و نه تلویزیون از این منبع عظیم بهره‌برداری لازم را نکرده‌اند. امید است این مقاله توانسته باشد دریچه‌ای جدید به شاهنامه گشوده و در جلب نظر برنامه‌سازان تلویزیون برای اقتباس از این گنجینه مفید و موثر بوده باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و ماخذ:

۱- آرنهایم، رودولف، فیلم به عنوان هنر، ترجمه فریدون معزی مقدم، نشر امیرکبیر ۱۳۶۱.

۲- استاریکوف، الف، فردوسی و شاهنامه، ترجمه رضا آذرخشی، سازمان کتاب‌های جیبی ۱۳۴۶.

۳- بست، استیفن و کلنر، داگلاس، لیوتاروبازی پسامدرن، ترجمه فرزان سجودی، نشریه زیباشناخت شماره ۵.

۴- بنیامین، والتر، اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی، ترجمه امید نیک فرجام، فصلنامه فارابی، شماره ۲۱ دوره هشتم، شماره سوم.

۵- خالقی مطلق، جلال، سخن‌های دیرینه، نشر مرکز، ۱۳۷۹.

۶- سجودی، فرزان، تلویزیون و تنهای تنها، مجله سروش، شماره ۱۰۱۳، آذر ۱۳۷۹.

۷- مارتین، والاس، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، نشر هرمس، ۱۳۸۲.