سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه

احمد ضابطی جهرمی

نشر کتاب فرا

شابک : ۲-۰ -۹۲۳۲۷-۹۶۴ ISBN: 964-92327-02

سیما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه

احمد ضابطی جهرمی

۸۰۸
۶۶۷۹۱۱
۳
س۱۳۱ف
ن ۱
۸۷۱۳
۶۰
۲۳

۶۰۴۲۴

سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه

نوشته
احمد ضابطی جهرمی

نشر کتاب فرا
تهران ۱۳۷۸

مرکز تحقیقات فرهنگیان
شماره ثبت: ۱۸۷۱۲
تاریخ: ۸۰/۱۱/۱۶

ضابطی جهرمی، احمد، ۱۳۳۰ - ، اقتباس کننده.
سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه / نوشته احمد ضابطی جهرمی.— تهران: کتاب فرا، ۱۳۷۸.
۲۶۴ ص.
ISBN 964-92327-0-2
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص. ۲۵۷ - ۲۶۴.
۱.فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ - ۴۱۶؟ق. فیلمنامه‌ها. ۲.فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹ - ۴۱۶؟ق. -- اقتباسهای سینمایی و ویدیویی. ۳.سینما و ادبیات. الف.عنوان.
PN۱۹۹۶/۹س۲ض۸۰۸/۰۶۶۷۹۱۴۳
کتابخانه‌ملی‌ایران ۷۸-۱۶۵۱۴م

نشر کتاب فرا
سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه
● مؤلف: احمد ضابطی جهرمی ●
انتشار: ۱۳۷۸ / نوبت چاپ: اوّل نظارت چاپ: آفرینه
طرح جلد: م.الف. شیخانی
لیتوگرافی: نورنگ / چاپ: سیمرغ / صحافی: تلاش
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه / قیمت: ۱۴۰۰ تومان
شابک: ۲ ـ ۰ ـ ۹۲۳۲۷ ـ ۹۶۴ ASBN 964 - 92327 - 0 - 2

کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است.

مرکز پخش:
● تهران، میدان انقلاب، پاساژ نادر، آفرینه. تلفن: ۶۴۳۴۵۲۶

تقدیم به :

دانشجویان گرامی رشته‌های سینما و ادبیات فارسی دانشگاههای ایران و آن گروه از فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان ارجمندی که در بهره‌مندی از میراث‌های ادبی و هنری ایران برای رشد فرهنگی و شکل‌گیری سینمای ملی سرزمینمان تلاش می‌کنند.

کتاب **سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه** حاصل پژوهشی است که به سفارش مرکز پژوهش‌های بنیادی و با هزینه این مرکز انجام گرفته است. اثر حاضر از مجموعه متون ساماندهی فرهنگی است که با حمایت معاونت پژوهشی و آموزشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و با هدف کمک به ترویج مباحث فرهنگی یا سیاستگذاری و برنامه‌ریزی فرهنگی منتشر می‌شود. **مجموعه متون ساماندهی فرهنگی شامل پنج عنوان فرعی زیر است:**

▣ **فرهنگ و نظریه** ▣ **مطالعات موردی** ▣ **راهبردهای فرهنگی** ▣ **روش‌شناسی** ▣ **اقتصاد فرهنگ**

☐ ☐

جوامع سنتی و تغییرات فنی : **فرهنگ و نظریه**

وسایل ارتباط جمعی : **مطالعات موردی**

سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه : **مطالعات موردی**

..... ● فهرست ● .....

عنوان صفحه

پیشگفتار ۱

فصل اول: تصویر ۱۱

- تخیّل و «تصویر» در هنر ۱۱
- تخیّل چیست؟ ۱۴
- شعر چیست؟ ۱۶
- عناصر اصلی شعر ۱۸
- هدف شعر ۲۰
- تعاریف و مفاهیم «تصویر» در شعر ۲۰
- نقش حواس در «تصویر»سازی ۲۳
- «تصویر» و عاطفه ۲۷
- نقش «تصویر» در شعر ۳۱
- «تصویر» در شعر کلاسیک فارسی ۳۲
- محورهای افقی و عمودی «تصویر خیال» در شعر ۳۴
- شعر با «تصویر» و شعر بی«تصویر» ۳۹
- «تصویر» در سینما و مقایسهٔ آن با «تصویر» در ادبیات ۴۴

فصل دوم: شیوه‌ها و شکلهای عمدهٔ «بیان تصویر» در شعر ۵۳
- تشبیه ۵۴
- استعاره ۵۶
- مجاز ۶۰
- کنایه ۶۱
- تشخیص (تجسم شخصیت) ۶۴

فصل سوم: شیوه‌ها و شکلهای عمدهٔ «بیان» در سینما ۶۷
- تولد و تکوین هنری سینما ۶۷
- ویژگیهای بنیادی سینما (به‌عنوان یک هنر) ۷۰
- ویژگیهای رسانهٔ فیلم ۷۶
- عناصر بیانی سینما ۸۰
- زبان مجازی فیلم ۹۲
- شیوه‌ها و شکلهای عمدهٔ «بیان در سینما» ۹۳
- استعاره در سینما ۹۳
- تشبیه در سینما ۱۰۱
- تشخیص (تجسم شخصیت) درسینما ۱۰۴
- نماد در سینما ۱۰۶
- تمثیل در سینما ۱۰۹

فصل چهارم: مونتاژ سینمایی و ساختار «تصویر» در شعر ۱۱۳
- مونتاژ در سینما چیست؟ ۱۱۵
- نگاه سینمایی شاعر ۱۱۷

فصل پنجم: توصیف «تصویر» و الگوهای سینمایی وصف در شاهنامه ۱۳۳
- وصف چیست؟ ۱۳۵
- انواع توصیف در شاهنامه و ویژگی آنها ۱۳۶

▣ مقدمه‌های توصیفی و کنایی داستانهای شاهنامه ۱۵۰
▣ انواع «تصویر» در شاهنامه ۱۵۸
▣ الگوهای توصیفی صحنه‌های نبرد گروهی شاهنامه از دیدگاه سینما ۱۶۳

صل ششم: نگاه سینمایی به ساختار «تصویر شب» در مقدمهٔ داستان «بیژن و منیژه»
..... ۱۷۸
▣ نگاهی به «تصویر شب» در شعر شاعران برجستهٔ پس از فردوسی ۱۸۸
- منوچهری دامغانی
- فخرالدین اسعدگرگانی
- اسدی طوسی
- نظامی گنجوی

صل هفتم: نقش صدا در تصاویر شعری شاهنامه ۱۹۱
▣ موسیقی ۱۹۱
▣ جلوه‌ها یا اثرات صوتی ۱۹۶
▣ گفتار یا کلام شخصیت‌ها ۲۰۰
▣ وصف صدا و جلوه‌های بصری آن ۲۰۲
▣ استفاده‌های مجازی از صدا و تصویر برای اعلان زمان ۲۰۳

صل هشتم: جناسها و طباقهای سینمایی صدا و تصویر در شاهنامه ۲۰۷
▣ جناسهای سینمایی صدا ۲۱۰
▣ جناسهای سینمایی تصویر ۲۱۴
▣ طباق گرافیکی تصاویر حماسی ۲۱۹

صل نهم: نقش رنگ در تصاویر شعری شاهنامه ۲۲۳
▣ نور و سایه روشن تصاویر ۲۲۹

فصل دهم: فضاسازی و ساختار الگوی سینمایی وصف در آغاز صحنه‌های نبرد در شاهنامه ۲۳۳
- ترکیب‌بندی بنیادی تصاویر توصیفی طبیعت و میدان نبرد ۲۳۵
- تصویر تحرک سپاه ۲۳۸

فصل یازدهم: شیوه‌های تدوین (مونتاژ) سینمایی در توصیفات و تصاویر شعری شاهنامه ۲۴۱
- تدوین روایتی تصاویر ۲۴۱
- مونتاژ توصیفی یا بیانی تصاویر ۲۴۷
- خلق تدریجی «تصویر» با به‌کارگیری مونتاژ توصیفی ۲۵۰
- تدوین سمعی و بصری ۲۵۳

فهرست منابع و مآخذ ۲۵۷

بنام خداوند جان و خرد

..... ● پیشگفتار ● .....

زمینهٔ اصلی فراهم آمدن این تألیف به سال جهانی بزرگداشت فردوسی (۹۰-۱۹۸۹م) باز می‌گردد که آن سال از سوی سازمان علمی و فرهنگی سازمان ملل متحد (یونسکو) به مناسبت هزارمین سال سرودن شاهنامه، "سال فردوسی" نام گرفت. در آن سال، بسیاری از محققین و شاهنامه پژوهان جهان از فردوسی و حماسهٔ جاوید او سخن گفتند. به همین مناسبت چاپ چند مقاله از حقیر در آن زمان در مطبوعات سینمایی و فرهنگی ایران، دیدگاه کاملاً جدیدی را نسبت به مقولهٔ "تصویر" در شاهنامه (از دیدگاه سینما) گشود که نقطهٔ آغاز این تألیف بود. در سال بعد با نشر چند مقالهٔ دیگر در این زمینه، به همراه ارائهٔ چند سخنرانی در کلاسهای دورهٔ کارشناسی ارشد گرایش پژوهش هنر در دانشگاه هنر، وسعت و تنوع بیشتری به مطلب افزوده شد تا اینکه به خواست معاونت محترم پژوهشی و آموزشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قرار شد که موضوع به صورت مستقل و مدون به عنوان یک تحقیق بنیادی که نگاهی نو به شاهنامه دارد به طبع رسد. اکنون که این پژوهش به پایان رسیده، ما در سال جهانی بزرگداشت یکصدمین سال پیدایش سینما (۱۹۹۵ م) هستیم که از طرف یونسکو به عنوان "صد سال سینما" اعلام شده است.

طی تاریخ یک قرنی سینما، بسیاری از فیلمسازان، فیلمنامه نویسان و تهیه کنندگان در کشورهایی که ساختن فیلم از سنتهای تولیدی نیرومندی برخوردار بوده، به ادبیات ملی خود توجه خاصی داشته‌اند و این توجه به صورت تأثیر پذیریهای مستقیم و غیر مستقیم

تصویری ـ نمایشی و یا اقتباس و برداشت آزاد از ادبیات نمایشی و غیر نمایشی، افسانه‌ها و داستانهای ملی کهن و حتی کتب مقدس دینی متجلی شده است. مثلاً قسمتهایی از تورات و انجیل، ایلیاد و اودیسه، نمایشنامه‌های سوفوکل و اُوریپید از دورهٔ یونان باستان، تریلوژی دانته، نمایشنامه‌های شکسپیر و... به فیلم در آمده‌اند. حتی داستانهایی از شاهنامهٔ فردوسی، از جمله کاوهٔ آهنگر، رستم و سهراب و داستان سیاوش توسط استودیو تاجیک فیلم و به کارگردانی بوریس کیمیا گاروف در تاجیکستان به تصویر کشیده شده که متأسفانه آثاری با اجراهایی ضعیف و نه در خور روح و فضاهای حماسی و عظیم شاهنامه هستند.

نزدیک به هفتاد سال است که ما ایرانیان فیلمسازی را آغاز کرده‌ایم و اکنون با خرسندی اعلام می‌داریم که ظرفیت تولید فیلم سینمایی در کشور به رقم ۷۰ فیلم بلند رسیده‌است. بسیار خوب! چه تعداد از فیلمهایی که در سال ساخته می‌شود از داستانها و مایه‌های ملی مربوط به فرهنگ اصیل خودمان تأثیر پذیرفته‌اند؟ پاسخ روشن است: تقریباً هیچ!

چرا تا این حد سینمای ما نسبت به میراثهای ادبی و هنری عظیم ایران بیگانه است؛ و اساساً به چه علت نوعی قطع رابطه در بهره‌وری نمایشی و تصویری از گنجینهٔ غنی داستانهای ملی و ذخایر فرهنگی و ادبی در سینمای معاصر ایران دیده می‌شود؟ دلایل متعددی وجود دارد که از مهمترین آنها ناآگاهی یا کم اطلاعی اغلب هنرمندان ما نسبت به امکانات موجود در این میراثها و نیز بی‌توجهی در مشی فرهنگی برای تشویق هنرمندان در توجه به امکانات هنر ملی بویژه ادبیات کلاسیک فارسی است؛ در صورتی که در شرایط فعلی بحرانهای جدی و تهدیدآمیزی که برای نابودی فرهنگهای ملی و اصیل در جهان در جریان است، ما بیش از هر زمان دیگر، قاعدتاً، باید به فرهنگ خود و بازنمایی توانهای مثبت و اثرات آن بپردازیم تا بتوانیم آن را ـ یعنی هویت فرهنگی خود را ـ حفظ کنیم. از هنر یا "صنعتی" که از فرهنگ، اصالت و هویت خود چیزی نمی‌داند و یا چیزی نمی‌گوید، چگونه می‌توان انتظار دفاع از خویش را داشت؟

در زمینهٔ تئاتر نیز وضع بهتری وجود ندارد. اما در نیم قرن گذشته فعالیت بیشتری نسبت به بهره‌مندی از داستانهای شاهنامه صورت گرفته[۱] و اخیراً شاهد دو برداشت

(۱) به منظور آشنایی با سابقهٔ تاریخی اقتباس از **شاهنامه** برای کارهای صحنه‌ای و نمایشی، رجوع شود به مقالهٔ «شاهنامه و ادبیات دراماتیک»، نوشتهٔ دکتر مهدی فروغ، از کتاب **فردوسی و شاهنامه** (مجموعهٔ ←

نمایشی از شاهنامه (یکی داستان بهرام چوبینه و دیگری هفتخوان رستم ـ به کارگردانی قطب‌الدین صادقی) در صحنهٔ تأتر بوده‌ایم. اما دستاوردهای فیلم در سراسر تاریخ هفتاد سالهٔ سینمای ایران ـ بجز یکی دو مورد، از جمله دو اثر مرحوم فریدون رهنما ـ در این زمینه، از لحاظ کیفی اغلب آن قدر کم‌مایه و سطحی و از جنبهٔ کمی ناچیزاند که اصلاً قابل بحث نمی‌باشند[۱]؛ در صورتی که در بیشتر کشورهای جهان، هنرهای دراماتیک از حماسه‌های ملی منشأ گرفته و تاریخ دو هزار و پانصد سال ادبیات نمایشی دژ جهان گواه این است که یکی از منابع اصلی و عمده برای نوشتن نمایشنامه، و در صد سال اخیر برای نگارش فیلمنامه، داستانهای تاریخی و افسانه‌های ملی و قومی بوده است.

شاهنامه که با تحمل ۳۰ تا ۳۵[۲] سال رنج گران شاعر حماسه‌سرایی که از نبوغ و همت عظیمی برخوردار بوده و به سرزمین و افتخارات اجدادی خود عشق می‌ورزیده و در شرایط تاریخی حساسی به دفاع از زبان و فرهنگ اصیل قوم خود پرداخته خلق شده، نه تنها واجد غنای عظیم ادبی و هنری و ویژگیهای ژرف اخلاقی، انسانی و معنوی است، بلکه از لحاظ جنبه‌های نمایشی و ادب دراماتیک، از جمله تراژدی نویسی و داستانپردازی، اثری یگانه است. محتوای این اثر عظیم و جاودانی تنها به قدرت شگفت انگیز فردوسی در هنر شاعری و حماسه سرایی و یا خصلتهای ممتاز حماسی اثر او محدود نمی‌شود، بلکه از دیدگاه هنرشناسی عمومی، شاهنامه از جنبهٔ درام‌نویسی، قصه پردازی، شخصیت‌سازی، گفتگونویسی، تنظیم حوادث و فضاهای داستان، مقدمه پردازی، صحنه آرایی، تصویرگری، دقت در کاربردهای رنگ و صدا و مهارت در توصیف و تجسم و دیگر جنبه‌های هنری، برای نقاشان، نمایشگران، فیلمسازان، قصه نویسان و سایر هنرمندان شاخه‌های هنر نکته‌ها دارد.

این تنوع شگفت‌آور قابلیتها و امکانات هنری متنوع شاهنامه باعث شده که تأثیرات

← سی‌و شش گفتار)، به کوشش علی دهباشی، انتشارات مدبر، چاپ اول، ۱۳۷۰، تهران، ص ۳۹۱ ـ ۴۱۱ ؛همچنین فهرست موضوعی پایان‌نامه‌های تحصیلی دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، دانشکدهٔ‌هنرهای زیبا، دانشگاه هنر (گرایش ادبیات دراماتیک و نمایشنامه نویسی).

(۱) فهرست محقرانه‌ای از همهٔ آنچه که به صورت فیلم زنده و یا نقاشی متحرک بر پایهٔ زندگی فردوسی و یاحماسهٔ جاوید او در تاریخ سینمای ایران به شکل اقتباس و یا برداشت آزاد در قالب فیلمهای کوتاه و بلند ۱۶ و ۳۵ میلیمتری ساخته شده، در مقالهٔ «فردوسی و شاهنامه» نوشتهٔ غلام حیدری (نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران، سال دوم، شمارهٔ اول، پائیز ۱۳۶۹) آمده‌است که نشان می‌دهد نتیجه، چیز قابل اعتنایی نیست.

(۲) تصنیف شاهنامه در اواخر قرن چهارم هجری قمری به پایان رسیده، بنابراین به سنتهای ادبی سامانیان‌تعلق دارد نه غزنویان.

بیان خالق آن در روایت، توصیف و تصویرگری، با روشهای نافذ دراماتیک در فضاهای تصویری ـ نمایشی به صورتی زنده و بسیار محسوس، آنچنان جلوه‌گر شود که باور کنیم جریان مداوم و پویایی از صحنه‌های یک فیلم جذاب سینمایی در برابر چشم خیال ما در گذر است ـ که البته این به مهارت و نبوغ سرایندهٔ شاهنامه در توصیف باز می‌گردد.

از سالهای ۱۳-۱۳۱۱ ش به این سو، نسلی از اساتید زبان فارسی و ادبا و محققان متفکری که به اهمیت تاریخی شاهنامه در حفظ زبان فارسی و فرهنگ ایران واقف بودند و به شیوه‌های علمی روی آن کار و مطالعه کردند، اغلب از جنبه‌های دستیابی به یک نسخهٔ اصیلتر از شاهنامه، شناخت فردوسی و روشن کردن ابهامات زندگی این بزرگمرد تاریخ که ما در واقع هنوز هم چیز زیادی درباره او نمی‌دانیم، همچنین از لحاظ شناخت منابع و مآخذ مورد استفادهٔ فردوسی در نقل روایات ملی، نیروی خلاقهٔ هنر شاعری او، مسایل مربوط به حماسه و اسطوره‌های ملی و قومی ایران، ویژگیهای زبانی و ادبی شاهنامه، انواع صنایع شعری وظرایف ادبی به کار رفته در آن و بررسی شرایط اجتماعی و تاریخی عصر فردوسی زحمات زیادی کشیدند که انصافاً کمک زیادی به شناخت اهمیت معنوی و تاریخی شاهنامه کرده است و این جریان همچنان به طرز مؤثر و نیرومند فعال است.

به شاهنامه می‌توان ازدیدگاههای متفاوت دیگری نیز نگریست ، بویژه این که در این کتاب عظیم، ظرفیتهای بسیار بالایی از لحاظ مقولهٔ "تصویر" و "تصویر سازی" و خلق موقعیتهای نمایشی و داستانی وجود دارد که وظیفهٔ پرداختن و بررسی آن به عهدهٔ نسل دوم یا نسل امروزی است. اما قبل از هر نوع اقدامی در بهره‌گیری هنری از شاهنامه، باید فردوسی و اثرش را شناخت. به همین سبب، هدف این پژوهش توضیح یا تشریح چگونگی استفاده مستقیم از امکانات نمایشی و یا تصویری موجود در شاهنامه نیست که مثلاً به چه ترتیب می‌توان از آن برای فیلمهای سینمایی اقتباس یا بهره‌برداری کرد، بلکه مقدم بر آن، دادن شناختی بنیادی و یا ایجاد زمینه‌ای اساسی در کسب دانشی نسبت به این نکتهٔ مهم است که فردوسی چگونه و با چه روشهایی تصویر را خلق کرده و امروزه (یا در این صد سال اختراع سینما) چه روشهایی برای تصویر سازی در سینما متداول بوده و هست که می‌توان مشابه همان روشها را در تصویرسازی فردوسی نیز یافت. به طور کلی، آیا بین شعر کلاسیک ما و سینما زبان و روشهای بیانی مشترکی وجود دارد؟ و اگر وجود دارد، این روشها کدامند؟

همچنین، در شاهنامه چقدر می‌توان روشهای همانندی که سینما سالهاست در

توصیف و تصویرگری و یا معنی سازی به کار می‌برد پیدا کرد؟ و آیا این روشها با یک دیدگاه تطبیقی قابل طبقه‌بندی هستند یا نه؟

اما چرا کشف حوزه‌های مشترک بیانی بین این دو هنر، پیش از پرداختن به اقتباس و یا بهره‌مندی از اثر ضروری است؟ پاسخ به طور خلاصه این است: هر قدر این زمینه‌های مشترک بیشتر کشف و آشکار شود، حفظ ارزشهای هنری، مفاهیم و روح اثر در برگرداندن به فیلم دقیقتر، مؤثرتر و اصیلتر صورت خواهد گرفت.

آشنایی با این شیوه‌ها که در چارچوب این پژوهش، گاه به شاهنامه هم محدود نمی‌شود بلکه بعضاً چشم‌انداز نسبتاً وسیعتری را در آثار شاعران قرون چهارم و پنجم هجری قمری نیز به ضرورت در بر می‌گیرد، باعث می‌شود که روش خلق تصویر در سینما و شعر را به شیوه‌ای بسیار مشابه بتوان تعریف و تبیین کرد. ازینروست که به صورت ریشه‌ای، موضوع پژوهش با تعریف و ویژگیهای تصویر در شعر و سینما آغاز می‌شود و سپس به بررسی شیوه‌ها و شکلهای بیان و خلق تصویر در این دو شاخه از هنر می‌پردازد (فصلهای یکم تا سوم پژوهش). در بررسی این همانندی شکلهای بیان تصویری بین این دو شاخه از هنر ضمناً معلوم می‌شود که تصویرگری در شعر بیشتر با سینما قابل مقایسه است تا نقاشی؛ و در این میان، مهمترین عامل بنیادی و مشترک در مشابهتهای خلق تصویر در این دو هنر، "مونتاژ" یا تدوین است که در فصل چهارم رابطهٔ آن با خلق تصویر در شعر مورد بحث قرار گرفته است. بنابراین، فصلهای یکم تا چهارم را می‌توان به عنوان زمینه و بستری عمومی برای ایجاد تفاهم در ورود به بحث اصلیِ "تصویر در شاهنامه از دیدگاه سینما" تلقی کرد. اما در فصل سوم، در مورد ویژگیهای زبان هنری و عناصر بیان در سینما، همچنین زبان مجازی فیلم، توضیحات نسبتاً جامع و تقریباً همه جانبه‌ای داده شده تا خوانندگانی که احتمالاً شناخت تخصصی و عمیقی از قابلیتهای بیانی و عملکرد رسانه‌ای سینما ندارند، با آمادگی و اطلاع بیشتری به درک و تعقیب مطلب بپردازند. فصل دوم نیز ـ که البته به طور مختصر نگاشته شده ـ به منظور آشنایی خوانندگانی است که احتمالاً از لحاظ ادبی، در زمینهٔ صنایع شعریِ مربوط به شکلهای تصویرسازی ادبی، اطلاعات کمتری دارند. در هر حال، داشتن حداقل اطلاعات ادبی و سینمایی، به تناسب و ضرورت بحث در هر فصل، برای استفاده از مطالب این پژوهش ضروری است.

از فصل پنجم تا پایان پژوهش، چارچوب مطالب به صورت متمرکز متوجه موازنه و تطبیق روشهای بیان صدا و تصویر در سینما و در شاهنامه است. در این فصلها صرفاً از

دیدگاه تجسمی (پلاستیک) و بصری به صور خیال در شاهنامه نگریسته شده است؛ و با توجه به همین دیدگاه است که روشهای سینمایی (یا شبه سینمایی) بیان در شاهنامه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند که نمونهٔ مشخص آن، مطالب فصلهای ششم، هشتم و نهم است.

در فصلهای پنجم، دهم و یازدهم، الگوهای مورد علاقهٔ حماسه‌سرای بزرگ در تصویر سازی ـ که از ویژگیهای تلفیق عناصر گوناگون سمعی و بصری برخوردار است ـ از شاهنامه استخراج و طبقه‌بندی شده‌اند. حال ممکن است سؤال شود که فردوسی که در نهصد سال پیش از اختراع سینما زندگی می‌کرده و هیچگونه تصوری از سینما نداشته، پس چگونه امکان دارد بتوان شیوهٔ تصویرسازی او را از دیدگاه سینما مورد بررسی قرار داد؟ پاسخ این است:

۱. تخیّل و اندیشه با "تصویر" صورت می‌گیرد، یعنی انسان با "تصویر" فکر می‌کند ـ و این فقط منحصر به هنر هم نیست.

۲. تخیّل بر پایهٔ "تصویر"، جوهر اولیهٔ خلاقیت در هر هنری است ـ حتی موسیقی نیز از ایماژ یا "تصویر" برخوردار است.

۳. خود تخیّل عنصری مُتحرک یا سینه‌تیک (Cinetique) است و دائماً در حال تغییر و تحوّل می‌باشد.

۴. معنی سازی از طریق تصویر یا بیان تصویر، دست کم به تقابل یا مجاورت دو عنصر مستقل و جدا از هم نیاز دارد؛ به شرطی که نوعی میل ترکیبی و یا نوعی "ارتباط" بین آنها وجود داشته باشد (ویا بتوان به وجود آورد). به عبارتی، آن‌دو عنصر باید با هم ترکیب یا مونتاژ شوند تا معنی ثانوی یا جدیدی که در تک تک آن‌عناصر اولیه نیست خلق شود (توضیحات مشروح استدلالی فصل سوم پژوهش،همچنین تعاریف "تصویر" در فصل اول را نگاه کنید).

۵. خلاقترین وجه بیان مفهوم با تصویر و یا ایماژ سازی در سینما که مونتاژ تصاویر است، براساس ساخت و کار (مکانیسم) غریزی مغز، در تداعی معنی، طراحی شده که‌طبیعیترین خاصیت مغز آدمی است و در همهٔ دورانهای تاریخ بشر همچون فرآیندخواب و رویا، با او بوده؛ اما امروزه پس از هزاران سال، با تکامل وآموزشهای گوناگون، مغز به صورت سریعتر و پیچیده‌تری عمل و نتیجه‌گیری می‌کند.

۶. ذات و جوهر بیان در سینما، یعنی بیان سینمایی، اصلاً چیزی جدا از عملکرددوربینِ فیلمبرداری و یا دستگاه نمایش فیلم است و از قدیمیترین دوران به صورت "اندیشه نگاری" (ایدئوگرام) در نظام خط ابتدایی (خط تصویری اولیه) مثل

هیروگلیف،نیز می‌توان دید ـ و حتی پیش از آن، نقاشیهای غار لاسکو یا آلتامیرا در دورهٔ بشرغارنشین و نمونهٔ تصویرهایی که از تجزیهٔ حرکات یک رقص باستانی در گورستان بنی‌حسن از دوران امپراطوری میانهٔ مصر به دست آمده گواه اندیشه‌نگاری از طریق مونتاژتصاویر است.*

۷. بنابراین، ایماژسازی و بیان تصویر از طریق ترکیب تصاویر منفرد و مستقل با استفاده ازقابلیتهای ایجاد ارتباط مغز بین عناصر مختلف، فقط خاص ادبیات نیست بلکه در نظام‌عمومی علامتها در تاریخ و باستان شناسی ارتباطات وجود داشته است. مثلاً درهیروگلیف ترکیب یا پیوند "تصویر آب" و "تصویر قورباغه" به معنی "شناکردن" بوده‌است. ترکیب تصویر همین "آب" با تصویر "چشم" به معنی گریه کردن‌بوده؛ تصویر"دهان" درکنار تصویر "پرنده" به معنی "آوازخواندن" و تصویر "دهان"درکنار "تصویرکودک" به مفهوم "جیغ کشیدن" به کار می‌رفته است. پس مونتاژ تصاویر یا نماهای مستقل و منفرد در سینماکه شدیدترین عملکرد ذهنی‌اش تداعی معنی است، و به عنوان فرآیندخلاقهٔ ایماژسازی (تصویر ذهنی) به کار می‌رود، ذاتاً پدیده‌ای مختص سینما نیست و درادبیات هم به همین شدت همواره حضور داشته و عمل می‌کند.

۸. چنانچه مدعی باشیم سینما فقط از زمانی به وجود آمد که دوربین فیلمبرداری *اختراع شد، پس باید بپذیریم ادبیات هم از زمانی به وجود آمد که خط اختراع شد؛ در حالی‌که ادبیات همانقدر غیر وابسته به خط و کتابت است که اندیشه یا تخیّل سینمایی به‌دوربین. در مجموعه‌ای از ترکیب واژه‌ها، تخیّل می‌تواند به شکل* مونتاژسینمایی‌جریان داشته باشد. ازینروست که ما از تخیّل یا نگاه سینمایی شاعران در این‌پژوهش‌سخن گفته‌ایم؛ و از این دیدگاه، قدمت یا سابقهٔ تاریخی پیدایش یک هنر اهمیت‌و نقشی ندارد. شاعر از مجموعهٔ عواملی چون شکل، حرکت، رنگ و معنی درتصویرسازی استفاده می‌کند؛ فیلمساز نیز درست همین کار را از طریق حس یا ترکیب‌حواس دیگری انجام می‌دهد. در واقع، در هر دو عرصهٔ هنری از "تصویر" استفاده می‌شود؛ اما این "تصاویر" برای گیرنده‌های حسی متفاوتی تنظیم شده‌اند. به همین سبب‌مصالح تصویرسازی (مواد خام) و جنسیت تصاویر خلق شده توسط هنرمندان تفاوت‌دارد. پس می‌توان یک احساس و معنی واحد را برای دو نوع شکل هنری طراحی و تنظیم کرد؛ و گرچه مجاری متفاوتی برای ارسال آنها وجود دارد، اما

* واقعیت‌گرایی فیلم، تصویر قبل از صفحهٔ ۷۷ را نگاه کنید.

نهایتاً مقصد پیام یکی‌است.

در این پژوهش هدف این نیست که فردوسی را "سینماگر" معرفی کنیم! در واقع هیچ کس چنین چیز بی‌معنایی را حتی تصور هم نمی‌کند. نه تنها در هزار سال پیش، بلکه حتی تا همین دویست سال اخیر نیز کسی تصوری ازسینما، فیلمسازی و نمایش فیلم نداشت. ما هم در این پژوهش اساساً به چنین تعبیر نامربوطی نیاز نداریم. قدرت القایی کلام فردوسی آنچنان همه جانبه است و از چنان تأثیری برخوردار است که ذاتاً، هم موسیقی است، هم نقاشی، هم سینما، هم نمایش و هم داستان؛ در واقع، در اثر عظیم او به طور طبیعی تألیفی از انواع هنرها دیده می‌شود. در شعر او حتی می‌توان مناظری از معماری را که وصف می‌شود دید[۱]؛ حتی وصف نقاشی دیواری و پرتره،[۲] همچنین وصف صدا و موسیقی و یا جنس صدای سازهای رزمی و بزمی که با چه زیر و بمهایی نواخته می‌شود.[۳] فردوسی می‌خواهد هرآنچه را که وصف می‌کند به نحوی نشان دهد، به نمایش گذارد، تصویر کند و به حوزهٔ محسوسات بویژه عینیت بکشاند. علت توجه و حساسیت خارق العادهٔ او نسبت به رنگ، نور و سایه روشن تصاویر نیز همین است؛ اما بر عهدهٔ نسل امروز است که با دیدگاههای جدید و شیوهٔ نگرشی متفاوت به میراثهای هنری و ادبی فرهنگ ایران بپردازد و قابلیتهای متفاوت پاسخ‌گویی این میراثها را نسبت به نیازهای نو به آزمون گذارد؛ بویژه شاهنامه که به عنوان متنی کهن در شعر حماسی همواره زمینه‌ای بسیار گسترده و غنی به منظور کاوشهای گوناگون هنری بوده و سالها همچنان از این نظر نامکشوف مانده، برای نخستین بار است که از دیدگاه سینما، با روش علمی در تطبیق هنرها، به آن نگریسته شده. نگارنده امیدوار است که این پژوهش مورد توجه صاحب نظران و علاقمندان به فرهنگ، هنر و ادب ایران قرار گیرد و نکات قوت و ضعف یا میزان کامیابی و ناکامی او را در ارائهٔ مطلب و موضوع منصفانه و از سر بزرگواری متذکر شوند.

در پایان ضروری است که به منظور داشتن اطلاعاتی از مراجع اصلی ابیات شاهنامه که در این پژوهش آمده مطالب زیر را متذکر شویم:

ـ ذکر ابیات براساس شاهنامهٔ معروف به چاپ مسکو بوده که در مقابل هر بیت یا

---

(۱) برای نمونه، وصف کاخ مخوف و اسرارآمیز ضحاک (۱: ۶۸)، وصف گنگ دژ یا سیاوشگرد و جزییات‌معماری آن که به طور خیره کننده‌ای تصویر می‌شود (۳: ۱۰۶ ـ ۱۰۷).

(۲) وصف نقاشیهای دیواری و پرتره (۷: ۴۳ ـ ۴۴)، (۷: ۲۷۶)، (۳: ۱۱۲ ـ ۱۱۳).

(۳) وصف موسیقی بزمی (۷: ۳۷۵) و (۱: ۲۶۴).

مجموعه‌ای از ابیات شمارهٔ جلد و شمارهٔ صفحهٔ آن به صورت دو عدد متوالی بین دو کمانک آمده که عدد اول شمارهٔ جلد و عدد دوم شمارهٔ صفحه است؛ مثلاً (۲ : ۷۳) به معنی جلد ۲ صفحهٔ ۷۳ است. در موارد بسیار کمی نیز از شاهنامهٔ نسخهٔ ژول مول استفاده‌شده که با علامت‌اختصاری «ژ. م/» و شمارهٔ‌جلدوصفحه‌مشخص‌شده است.

ـ در پایان هر فصل، فهرست دقیق منابع و مآخذ آن فصل و در پایان پژوهش نیز کتابشناسی کامل منابع و مآخذ مورد استفاده آمده است.

در اینجا وظیفهٔ خود می‌دانم که از استاد گرانقدر جناب آقای دکتر محمد علی اسلامی ندوشن، شاهنامه‌شناس و فردوسی پژوه برجسته که علی‌رغم کمبود شدید وقت همچنین مشغلهٔ فرهنگی و پژوهشی فراوان بذل لطف فرموده و پس از مطالعهٔ این پژوهش نکات مؤثری را متذکر شدند، سپاسگزاری کنم.

علاوه بر آن، زحمات کارکنان شریف مرکز پژوهش‌های بنیادی در حوزهٔ معاونت پژوهشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای چاپ این پژوهش موجب سپاس و قدردانی حقیراست.

احمد ضابطی جهرمی

فصل یکم

تصویر

تخیّل و تصویر در هنر

از دیدگاه زیبایی‌شناسی عمومی هنر، حاصل فرآیند تخیّل هنرمند،تصویر و یا ایماژ (image) است که آن را با شکل دهی به مواد خام (واژه، رنگ، صدا، سنگ، ... و یا دیگر مواد) خلق می‌کند.

این "تصویر" نتیجهٔ تأثیر عاطفی و تلقی اندیشه‌های هنرمند از جهان (محیط، طبیعت، آدمی) و به طور کلی "هستی" است.

هنرمند با بیان وارائهٔ تصویر تخیّلش، به نیازهای عاطفی و معنوی خود و همنوعان خود پاسخ می‌گوید. در واقع ، طی تاریخ هنر، کار هنرمند چیزی جز پاسخگویی به این نوع نیازها با "تصویر" نبوده است.

نقاشیهای دورهٔ غارنشینی ، شیوهٔ زندگی انسان شکارچی را به صورت لمحه‌ای از تاریخ برای ما بازآفرینی می‌کند و ما از ورای آن به گذشته می‌نگریم؛ اما این نقوش، برای آن شکارچی غارنشین، روزنه‌ای به سوی آینده بود و او از درون آن می‌توانست به پیش بنگرد. نقاشیهای غار، از هر جهت ، چون تلسکوپ "تخیّل" است و ذهن را از آنچه دیده می‌شود به آنچه می‌توان استنباط کرد و حدس زد متوجه می‌کند.

در تاریخ هنر، شاعران را خیال پردازترین هنرمندان دانسته‌اند. ازینرو گروهی آنها را به دروغ پراکنی ، اغراق گویی و واقع‌گریزی متهم کرده‌اند، اما به گفتهٔ فردریک روسیف (F.Russiev) مستند ساز برجستهٔ فرانسویِ روسی تبار:

«هیچ کس واقعگراتر از شاعر نیست. پل الوار (P.Eluard) شاعر معروف فرانسوی ، در سال ۱۹۳۶ م چنین نوشت : "زمین پرتقال آبی است" ، همه خندیدند! هنگامی که نخستین سفینهٔ فضایی امریکا، از زمین عکس برداشت ، دیده شد که زمین به پرتقال آبی شباهت دارد. پل الوار از پایونیر پیش افتاده بود! تنها شاعران واقعگرایند! آنها به کمک تخیّل خود به قلب مطلب می‌پردازند.»[۱]

از ویکتور هوگو نقل شده که: «شاعر، پیشگو، مغ و یا پیامبر است»[۲]. آرتور رومبو(A.Rimbaud) شاعر معروف نمادگرای فرانسوی گفته است :«شاعر بیناست».[۳] یونانیان باستان اعتقاد داشتند که شاعر نیرویی "دیونیزوسی" دارد، یعنی از نیروی افسون و جادو برخوردار است و حتی می‌تواند شیطان باشد.

از نظر مردم‌دوران‌باستان،شعر نیز مانند موسیقی،سرچشمه‌ای لاهوتی داشت.در نزد آنها شاعر اگر مقام‌خدایی نداشت، برای خود نیمه خدا یا پیامبر بود. در اساطیر اسلامی، آدم ابوالبشر را نخستین شاعر می‌دانند. در وداها شاعر در شمار کاهنان و پارسایان است. در تورات، شاعر دهان یهوه خوانده شده است. در انجیل آمده: «در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود ...»؛ و در قرآن کریم نخستین آیه‌ای که بر پیغمبر(ص) نازل می‌گردد با کلمهٔ اقراء شروع می‌شود: بخوان! ... در دنیای باستان شاعران را یا از زمرهٔ سروشها و صاحبان وحی می‌شمردند یا از ردهٔ جادوگرها؛ نظامی می‌گوید:

پیش و پسی بست صف کبریا　　پس شعرا آمد و پیش انبیا

افلاطون شاعران را در کنار "پیامبران و غیب گویان" می‌نهد و آنان را اسیر تخیّل و توهم و قلب کنندهٔ ماهیت حقیقت می‌شناسد.[۴]

ترکیبهای‌کنایی "سحر بیان" که کنایه از سخن بسیار فصیح و بلیغ است و "سحر حلال" به معنی کلام زیبا و دلنشین، از جنبه‌های جادوگری کلام و ساحری شاعر حکایت‌می‌کند:

آنجا که زبان قلمش در سخن آید　　بر معجزه تفضیل بود سحر بیان را

(دیوان انوری: ۱-۱۲)

بیان کردم کنون سحر حلالت　　کزین سحر است جاویدان کمالت

(الهی نامه: ۱۳۹)

با یادآوری گفتهٔ فردریک روسیف دربارهٔ پل الوار که «زمین پرتقال آبی است» و اینکه «تنها شاعران واقعگرایند» به ذکر حقایقی چند می‌پردازیم -گواینکه هنوز هم برخی

اذهان این استعارهٔ الوار را نمی‌توانند درک کنند.

الف: عبارتی یا شعری از یک شاعر و یا نویسنده ممکن است چنان نامتعارف جلوه کند که شنوندگان تصوری از رؤیا، کابوس، هذیان، بیان یک امر غیر واقعی و حتی کاملاً پوچ و بی‌معنی را از آن داشته باشند. اما: «کار شاعر ایجاد ارتباطهای نامتعارف بین اشیا و پدیده‌هاست. شاعر وقتی واژه یا عبارتی را به معنایی نامتعارف به کار می‌برد، به اعتباری، با این کار چیزی به دانش بشری می‌افزاید، زیرا بین اشیا و چیزها روابطی را کشف می‌کند که قبلاً در زمینهٔ اصلی قابل درک نبوده است.»[۵]

ب: سیارهٔ زمین، در "نگاه ذهن" شاعر، به کمک استعاره‌ای (بر اساس تشابه شکل) همچون پرتقال کوچکی در فضا دیده شده که (به سبب وسعت اقیانوسهایش) آبی به نظر می‌رسد. آنچه که در زمان سرودن شعر (۱۹۳۶م) فقط یک رؤیا یا "تخیّل" شاعرانه پنداشته می‌شد، سه دههٔ بعد به صورت بیان یک واقعیت علمی جلوه‌گر شده است و "بیان" الوار، ظاهراً نوعی "پیشگویی" به نظر می‌رسد. با این حال تعبیر شاعر در مقایسهٔ دو شئ (زمین و پرتقال) و یافتن وجوه شباهت بین آن دو، امروزه و حتی برای همیشه "شاعرانه" باقی می‌ماند؛ زیرا در بردارندهٔ عنصر "خیال" و "تصویر" است و خصوصیاتی از شعر را در خود دارد. اما کاملاً بعید است که هدف شاعر در آن زمان، از ارائهٔ این استعاره، بیان یک موضوع علمی در قالب کلامی شاعرانه بوده است؛ و آنچه که در این میان از دیگر موارد مهمتر است، عنصر "تخیّل" شاعرانه می‌باشد.

هنر و علم منحصراً حاصل فعالیتهای مغز و ذهن آدمی‌اند و هر دو در ماورای حوزهٔ اعمالی هستند که حیوان می‌تواند انجام دهد. آنها از استعداد آدمی سرچشمه می‌گیرند و آن، توانایی متصوّر ساختن آینده است و پیش‌بینی چیزی که ممکن است روی دهد، و "بیان" آن است با "تصویر"هایی که در ذهن خود می‌پرورد و آن را در قالب واژه‌ها، اصوات، رنگها و یا گوشه‌ای از دیوارهٔ غار، یا بر پردهٔ سینما، بوم نقاشی و یا صفحهٔ تلویزیون طرح می‌کند.

«جورج والی (G.Wally) در کتاب فرآیند شاعرانه می‌نویسد: وقتی شاعر از کار باز می‌ماند و دیگر شعری نمی‌گوید، به نظر من علّت آن است که دیگر "تصاویر" از تشکل بازمانده‌اند و از سرچشمه‌های حافظه نمی‌جوشند. به عبارت دیگر، قدرت "تخیّل" شاعر، سرچشمهٔ پنهان و اولیهٔ خویش را از دست داده است.»[۶]

گرچه "خیال" ادراکی است آمیخته به عاطفه که از نحوهٔ برخورد ذهن با امور واشیا حاصل می‌شود، با این حال، خیال که جوهر و عنصر اصلی شعر است، باز هم قابل

تعریف دقیق نیست و با همهٔ کوششهایی که در راه شناخت و تعریف آن شده از برخی جهات مبهم است. سیسیل .دی. لویس (C.D.Lewis)، شاعر معاصر انگلیسی، می‌گوید: «قوه‌ای که خیال (یا ایماژ) شاعرانه را خلق می‌کند تخیّل است و من تصور می‌کنم که هیچ کدام از قوای ذهنی تعریفش دشوارتر از تخیّل نباشد.»[۷]

تخیّل فقط قوهٔ ساختن تصاویر از واقعیت نیست، بلکه توانایی ساختن تصاویری است که از واقعیت فراتر می‌روند و برتر از واقعیت‌اند. «با بررسی پیوندهای میان واقعیت وتصویر (ارتباط واقعیت ادبی با واقعیت مادی) ، به این نتیجه می‌رسیم که واقعیت از دولت تخیّل ارزشمند می‌شود. خود واقعیت ساده و مبتذل است و دارای هیچ یک از آن خصوصیاتی نیست که در تصویر شاعرانه (واقعیت شاعرانه) رخ می‌نماید».[۸]

تخیّل چیست؟

از دیدگاه علم روانشناسی، تخیّل ویا تصوّر (imagination) عبارت از توانایی مغز آدمی در تجسم و یا در شکل بخشی به "تصاویر ذهنی" است.

این استعداد مغز در تجسم تصاویر ذهنی، پدیده‌ای است که با عمل خلاقیت «تصویر» سازی پیوند نزدیک دارد. ماجرای "یافتم، یافتم!" ارشمیدس، مثال خوبی برای این موضوع است. این جریانِ جابه جا ساختن تصاویر و شکلها در ذهن، دقیقاً همان چیزی است که اغلب ما را در یافتن پاسخ به یک مسأله یاری می‌کند. آرتور کوستلر(A.Kustler)، نویسندهٔ مجارستانی الاصل انگلیسی، در کتاب عمل خلاقیت می‌نویسد:

> «فکرکردن،در ناخودآگاه ما غالباً به صورت تصویر تجلّی می‌کند نظیر رؤیا و شبه رؤیاهای پیش از خواب، کابوسها، توهمات بیماران روانی و مکاشفات هنرمندانه ... با رشدتدریجی قوای سمبل‌ساز و انتزاعی‌کنندهٔذهن،فکرکردن به وسیلهٔ مفاهیم کلی‌پدیدمی آیدکه منشأ آن تفکر به وسیلهٔ تصویر بوده است.»[۹]

ملاصدرا تخیّل را حرکت نفس در محسوسات دانسته، همچنانکه حرکت نفس در معقولات را تفکر نامیده است.[۱۰]

به طور کلی می‌توان گفت که تخیّل، نیرو یا فرآیند به کاربردن همهٔ استعدادهای ذهن است که "خیال"، یعنی عنصر اصلی شعر و هنرهای دیگر، از آن به وجود می‌آید. با این همه و باوجود این‌که تخیّل نیروی شکل‌دهنده و تنظیم‌کننده‌ای‌است که مایهٔ آفرینش

هنری است؛ اما آفرینش که به وسیلهٔ تخیّل شکل می‌گیرد، جلوه و یا شکل‌جدیدی از واقعیت به شمار می‌آید.

به این ترتیب، مایهٔ اصلی هنر هر هنرمندی طبیعت، زندگی و حقایق خارجی است؛ اما تخیّل با نیروی خود، ازاین همه، صورت تازه‌ای به وجود می‌آورد که "هنر" نامیده می‌شود.

گفته شد که روند خلاقیت در هنر، مستلزم اندیشیدن براساس "تخیّل" است و تخیّل به وسیلهٔ دنیای عینی در ذهن هنرمند ریشه می‌گیرد. هنر اصولاً علاقه به نمایاندن شکل ظاهری واقعیت ندارد. هدف از آفرینش اثر هنری این نیست که عکسی از واقعیت ارائه شود. آفریده‌های هنری، وسیعاً با اشیای دنیای خارج متفاوت‌اند؛ چون هنر ضمن جذب مفاهیم و تأثیرات مشتق از واقعیت، دنیای درونی انسان، تجاربش، شخصیت و طرز فکر او را نسبت به دنیای پیرامونش هم منعکس می‌کند. هنر به مثابهٔ شکل خاصی از فعالیت معنوی و فکری بشر، با این که در نهایت امر از واقعیت مشتق می‌گردد، تا اندازه‌ای از آن مستقل است.

همان طور که گفته شد، هنر همیشه واقعیت را به وسیله ایماژها و فقط به وسیلهٔ "ایماژ" بازآفرینی می‌کند. نظرات ویساریون بلینسکی (V.Blinsky)، منتقد ادبی روس، در این زمینه خواندنی است: «کسی که بی‌بهره از آن تخیّل خلاقی است که بتواند اندیشه را به "ایماژ" تبدیل کند، با "ایماژ" بیندیشد و با "ایماژ" احساس کند؛ نمی‌تواند به ذهن، احساسات و قدرت اعتقادات خود اطمینان داشته باشد و وفور موضوعات و مصالح تاریخی معنی‌دار، نمی‌تواند از چنین فردی شاعر بسازد.»[۱۱]

تحلیل طبیعت ایماژ هنری و تعریف اساسیترین صفات آن تا حدود زیادی راه را برای روشن ساختن‌مقام و نقش مهم آن در هنر ـ و حتی نقش هنر در زندگی اجتماعی ـ هموار می‌سازد؛ زیرا یکی از تعاریف هنر بازآفرینی واقعیت توسط ایماژهاست.[۱۲]

تعریف هنر به مثابهٔ تفکر با ایماژها گرچه همهٔ خصایص خلاقیت هنری را در برنمی‌گیرد، لیکن با تأکید بر ماهیت آن، مهمترین ویژگی آن را روشن می‌سازد و به طبیعت بنیادی آن اشاره می‌کند.

وقتی فلاسفه از مفهوم "ایماژ" سخن می‌گویند، منظور آنان در وهلهٔ اول، انعکاس درونی دنیای بیرونی است که در آن زندگی می‌کنیم. ایماژ هنری نیز شکل خاصی از انعکاس واقعیت است. وقتی تشریح فلسفی ایماژ مورد نظر است، تعریف آن به عنوان "تصاویر ذهنی جهان عینی" پذیرفتنی است. اما از انواع دیگری ازتصویر نیز می‌توان نام

برد، از جمله: "تصویر عینی جهان عینی" همچون عکس و فیلم مستند و نقاشیهای واقعگرا؛ "تصویر عینی جهان ذهنی" مانند نقاشی و فیلمهای سورئالیستی، اکسپرسیونیستی و آبستره و آثاری که در سینما موسیقی مصوّر شده نام گرفته ـ نظیر قطعاتی برای کلود دبوسی (C.Debussy) و موسیقی شبانه اثر ژان میتری (J.Mitry)، فیلمساز و نظریه پرداز برجستهٔ فرانسوی ـ و حتی فیلمهای داستانی بازسازی شده با مضمون تخیّلی ـ علمی و غیرهٔ مستند. ما خیال را به معنی مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و «تصویر» را با مفهومی اندکی وسیعتر که "شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد" می‌آوریم ـ اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد. مثلاً گاهی آوردن صفت، چنانکه در بسیاری موارد در شاهنامه دیده می‌شود، بدون کمک گرفتن از مجاز وتشبیه، به خودی خود جنبهٔ تخیّلی دارد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می‌آورد.... اهمیت صفت در تصویر به حدی است که برخی از معاصران ما آن را بر انواع تشبیه و مجاز واستعاره برتری داده‌اند و معتقدند که بهترین و شایسته‌ترین وسایل "بیان تصویری" آوردن اوصاف است.[۱۳]

شعر چیست؟

امروزه گروهی معتقدند که شعرِ فاقد "تصویر" شعر نیست، بلکه باید آن را نظم خواند و یا حداکثر آن را عبارت و یا سخن موزون و مقفیٰ نامید. حتی عده‌ای بر این اعتقادند که صرف داشتن تصویر برای شعر نیز کفایت نمی‌کند، بلکه ویژگیهای دیگری نیز لازم است که به نوشته یا گفته‌ای بتوان عنوان شعر اطلاق کرد:

«نظم بندی فنی را "شعر" نمی‌توان شمرد.... عروض یک مقوله است و شعریت مقوله‌ای دیگر.... عین‌القضات همدانی شعر را بیان تخیّل می‌دانسته که نمی‌شود به لفظ بیانش کرد. تردید دارم این حرف از عین‌القضات باشد. بیان تخیّل بودن شعر هم بدجوری آب بر می‌دارد، چون هذیان دیوانه هم به نحوی بیان تخیّل اوست. خواجه‌نصیر هم در ابتدای معیارالاشعار می‌گوید: "هذیانات اهل جنون که مشتمل بر الفاظ مهمل باشد و به نظم ایرادکنند، از آن جهت که مراد ایشان به حسب قصد ایشان از آن الفاظ حاصل می‌شود، در حکم الفاظ معنی‌دار است". در هرحال، هرکه آن جمله را گفته لابد منظورش این بوده که شعر را نمی‌شود به لفظ "توضیح" داد، وگرنه برای "بیان" شعر جز به کار گرفتن

الفاظ چه می‌شود کرد؟»[۱۴]

امروزه‌مادیگر شعر را در برابر "نثر" نمی‌گذاریم؛ شعر با نثر تضاد و تقابلی ندارد و اگر فرقی هست بین نظم ونثر است نه شعر و نثر، شعر چه به نظم درآید چه نیاید شعر است. به بیان دیگر، می‌توان سخنی پیش آورد که بدون استعانت از وزن و سجع، شعری باشد جاندار و عمیق. استاد دهخدا می‌نویسد: «فرق میان شعر و نظم آن است که موضوع شعر عارضهٔ مضمونی و معنوی کلام است، در حالی که موضوع نظم عارضهٔ ظاهری کلام است. به عبارت دیگر، موضوع شعر در احساس برانگیز بودن و سپس تأثیرات بی‌شائبهٔ شاعر بودن خلاصه می‌شود ولی نظم فقط سخن موزون و مقفی است.»[۱۵]

گرچه در زبان روزمره و در نوشتهٔ ادبی (چه شعر و چه نثر) از واژه استفاده می‌شود، اما بین نحوهٔ به کارگیری و عملکرد واژه در کلام روزمره و در سخن ادبی تفاوتهای اساسی وجود دارد: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد، و در حقیقت گویندهٔ شعر با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی تمایزی احساس می‌کند».[۱۶] در زبان روزمره، واژه‌ها طوری به کار گرفته می‌شوند که عادتی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند؛ ولی در شعر، چه بسا که با کمی پس و پیش شدن، واژه‌های مرده زنده شده و به وجه تمایز و تشخص ویژه‌ای دست یابند: «ویکتور شکلوفسکی، از شکل گرایان معروف روسی، شعر را رستاخیز کلمات دانسته است».[۱۷] این رستاخیز یا صورت تشخص یافتن واژه‌ها در زبان، می‌تواند هم علل و هم صور بسیاری داشته باشد. کسی که در تعریف شعر وزن و قافیه را اساس قرار می‌دهد، درک او از "رستاخیز" واژه‌ها وتمایز زبان شعر و زبان روزمره در حد وجود وزن و قافیه و عدم آنهاست؛ آنکه فراتر از این می‌رود و شعر را در کاربرد مجازی زبان تعریف می‌کند، نیز تمایز یا "رستاخیز" واژه‌ها را در جا به جا شدن مورد استعمال آنها می‌داند؛ و بدینگونه هر کسی از ظّن خود یار معنی و مفهوم شعر می‌شود.

مضمونی که نویسنده یا شاعر برمی‌گزیند، باید به زبان ویژه‌ای بیان شود تا تشخص یا امتیاز ادبی به خود گیرد. «زبانی که گوینده به کار می‌برد، باید زبان بیدار کننده باشد، همان زبانی که مولوی آن را نردبان آسمان (نردبان آسمان است این کلام ...) می‌خواند ... و چون کلمه شخصیت به خود نمی‌گیرد، مگر در ترکیب ، پس در واقع گویندگی (چه در شعر و چه در نثر) هنر ترکیب کردن است و همه‌چیز باز می‌گردد به شیوهٔ ترکیب. همین یک ویژگی، مطلب ادبی را از غیر ادبی جدا می‌کند. وقتی می‌گوئیم " هر کس هرچه کاشت می‌درود"، حقیقت پیش‌پا افتاده‌ای را بیان کرده‌ایم؛ اما وقتی می‌گوئیم:

دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر کای نور چشم من به جز از کشته ندروی

به زبان ادبی حرف زده‌ایم. در اینجا شخصیت و نحوهٔ تأثیر مفهوم خود را دگرگون کرده‌ایم؛ در این چند بیت شاهنامه، آنجاکه زال شرح دلدادگی خود را در نامه‌ای به پدرش سام می‌نویسد:

یکی کار پیش آمدم دلشکن — که نتوان ستودنش بر انجمن
پدر گر دلیرست و نژادهاست — اگر بشنود راز بنده رواست
من از دخت مهراب گریان شدم — چو برآتش تیز بریان شدم
ستاره شب تیره یار من است — من آنم که دریا کنار من است
به رنجی رسیدستم از خویشتن — که بر من بگرید همه انجمن

(۱۷۸:۱)

حرف، در دو کلمه، این است که: من عاشق دختر مهراب کابلی شده‌ام و این عشق از آن عشق‌هاست. فردوسی با بیانی ادای مقصود کرده است که زمینهٔ روانی را برای پذیراندن سخن به مخاطب که سام باشد پدید آورده.[۱۸]

گفته شد که در فرهنگ ابتدایی بیشتر ملل، شاعران جایگاهی در حد پیامبران و نیمه خدایان داشته‌اند و برای آن مردم، شعر از جنبه‌ای ساحرانه، غیبی و آسمانی برخوردار بوده است. اما از لحاظ منشأ پیدایش شعر، غالب جامعه‌شناسان معتقدند که شعر زاییدهٔ کار دسته جمعی انسانهای اولیه و نتیجهٔ هماهنگی حرکات منظم آنها و به کارگیری ابزار کار با آهنگی یکسان و درآمیختن صدای آنها با صدای کار یا ضربان تنفس و بیرون دادن منظم بازدم از حنجره بوده است: «عقیدهٔ چارلز داروین این است که سرود در اصل از عشق ناشی شده است: ندای نر در جستجوی عشق، لابد برای آنکه جفت را بهتر برباید.... ارسطو آهنگ سرود را تقلیدی از طبیعت می‌داند. می‌شود گفت نیاز به آهنگ (در شعر) ناشی از کیفیت وجود است که خود وجود جزیی است از طبیعت. در طبیعت آهنگ و نظم و حرکت است؛ تناوب شب و روز، تناوب فصول، کاینات در گردشی منظم است.»[۱۹]

عناصر اصلی شعر

به طور کلی شعر از چهار عنصر ضروری تشکیل شده‌است: الف ـ اندیشه؛ ب ـ احساس؛ ج ـ تخیّل؛ د ـ آهنگ.

الف ـ اندیشه: مقصود از اندیشه در شعر آن است که هر شعر باید دارای قضاوتی،

پیامی یا حکمتی باشد؛ اما این پیام لزوماً مطلبی جدید و یا نکته‌ای بدیع نیست. اگر آثار شاعران برزگ تاریخ را از این دیدگاه بررسی کنیم، خواهیم دید که اغلب آنها وصف عوامل مشترکی است که به اندازهٔ تاریخ زندگی بشر کهن است؛ ولی شیوهٔ نگرش نو آنها، این وصف را تازه و بدیع کرده است. ازینرو هر شاعری لزوماً باید با نگرش ویژهٔ خود به این نمایشگاه حیرت انگیز هستی پای گذارد. پس اگر نگرش و پیام خاص خود را نداری، شعری هم نسرای!

ب ـ احساس: مجذوبیت خود شاعر، آفرینندهٔ احساس در شعر اوست. چنانچه شاعر شیفته و متأثر از یک حس عمیق و نیرومند نشود و دردی، رنجی، جنونی، غمی، شراری، عشقی، خشمی و ... عارض روح و روان او نگردد و یا وجود او را فرا نگیرد، نمی‌تواند شعری بسراید که بر دیگران مؤثر افتد. یعنی سخنی که از دل برخاست بردل نیز می‌نشیند.

ج ـ تخیّل: آنچه به شعر شخصیت می‌دهد تخیّل است؛ زیرا شعر پدیده‌ای است از پندار و خیال و تخیّل که به صورت «تصویر» و ازجمله تشبیه، استعاره و ... بروز می‌کند و "بیان شاعرانه" را به وجود می‌آورد.

باید توجه داشت که "بیان شعر" با بیان فلسفه و علم تفاوت فاحش دارد. زبان شعر، برخلاف زبان علمی که صریح، سر راست و دقیق است، آکنده از ابهام است. آنچه برای زبان علم مطلوب است برای زبان شعر عیبی بسیار بزرگ به شمار می‌آید؛ مثلاً یکسانی و تکرار در استعمال واژه‌ها برای نویسنده و یا شاعر عیبی غیر قابل اغماض است، این یکسانی مانع از آن خواهد شد که شعر بتواند در احساس و شخصیت شنونده یا خواننده تغییری به وجود آورد.

خواجه‌نصیرالدین طوسی نیز در اساس الاقتباس شعر را کلام مخیل خوانده است. شاعر پیوندی بین اشیا و پدیده‌ها برقرار می‌کند که پیوند ویژه‌ای است. شاعر با یافتن مثلاً یک همانندی گاه دور مابین برخی جهات و برخی کارکردهای اشیا و پدیده‌ها، یکی را به دیگری پیوند می‌دهد. بررسی تاریخ تخیّل شاعران نشان می‌دهد که شاعران به تدریج به استقرار روابطی هرچه دورتر می‌پردازند (در برخی اشعار نو امروزی این پیوندها گاه به قدری دور است که باید آنها را با هزار و یک زحمت کشف کرد!). اما آنچه که بیان شاعر را رمز آمیز می‌کند عمق و ژرفای اندیشه است وگرنه تخیّلهای دیوانه‌وار و مبهم گویی‌های عبث، در بازار هنر خریداری ندارد.

د ـ آهنگ: شعر اگر آهنگ نداشته باشد، شعر نیست. خویشاوندی شعر با موسیقی

هم در "آهنگین" بودن کلام شاعرانه است. اینجا صحبت بر سر عروضی یا هجایی و موزون یا مسجع بودن نیست، بلکه ممکن است این آهنگ را بتوان در نوشته‌ای یا کلامی به نثر، با جلوه‌های مطبوع خیال و اندیشه‌ای ژرف به اجرا درآورد.

هدف شعر

«مثل تمام اقسام هنر، غایت شعر نیز تأثیر و القا است. خواه این تأثیر و القا ـ چنانکه طرفداران هنر محض می‌گویند ـ صرفاً و منحصر به القای احساسات و عواطف زیبا باشد و خواه تلقین و القای عواطف و افکار اخلاقی و تربیتی منظور باشد.»[۲۰]

ازینرو، شعر که خود مخلوق و مولود تخیّل شاعر است باید در خواننده و یا شنونده نیز موجد تخیّل باشد؛ و این نکته‌ای است که از زمان ارسطو همواره صاحب نظران بدان توجه داشته‌اند. در مجموع، شعر در معنای عام و کلی آن بیان احساس وعاطفه و تأثر شاعر است از همهٔ آن چیزی که در خیال او احساس و عاطفه‌ای را برمی‌انگیزد با استفاده از ترکیب آهنگین کلام؛ به عبارت دیگر، «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است».[۲۱]

تعاریف و مفاهیم «تصویر» در شعر

امروزه در تفسیر و نقد ادبی در زبان فارسی از واژهٔ "تصویر" و یا اصطلاح "تصویر شاعرانه" به دفعات استفاده می‌شود که معادل آن در زبان انگلیسی و فرانسه "image" است ـ "ایماژ" در زبان فرانسه و "ایمیژ" در زبان انگلیسی.

در فرهنگ واژگان زبان انگلیسی و فرانسه، برابر واژهٔ "image" گروهی از معادلهای زیر آمده‌است:

مجسمه، تندیس، تمثال، شکل، صورت، نقش، تصویر، بت، پندار، خیال، تصور، منظره، نقشه، نماینده، مظهر، نمونه و شبیه که در صنایع شعری یکی از انواع تشبیه، استعاره، کنایه و یا مجاز است؛ و در حالت فعل به معنی تصویر کردن، نشان دادن، توصیف کردن، تصور کردن، نمایش دادن، مجسم کردن و تقلید کردن است.

در زبان انگلیسی، ایمیژ نه تنها به یکی از معانی بالا به کار می‌رود، بلکه بویژه به معنی نمایش دادن یا تصویر کردن شخص ، حیوان و شئ است به صورت مجسمه ، طرح، نقاشی یا عکس یا فیلم و به طور کلی به هر صورتی که حس بینایی بتواند آن را دریافت کند و به عبارتی دیگر، مشاهده پذیر باشد. این مفهوم "ایماژ"، در کاربرد اصطلاحی آن

در نقد ادبی نیز وجود دارد و در این مفهوم است که ایماژ یا "تصویر خیال" به شکل زیر تعریف می‌شود:

«... اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به وسیلهٔ کلمه، عبارت یا جملهٔ نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربهٔ حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود. یا آنچنان که سی دی لویس (۱۹۷۲ - ۱۹۰۴ م)، شاعر انگلیسی، گفته است: ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیلهٔ کلمات می‌سازد.» [۲۲]

در زبان فارسی، معادل ایماژ را "خیال"، "صورت خیال" و "شکل خیال" می‌گویند. حافظ می‌سراید:

حالی **خیال** وصلت خوش می‌دهد فریبم
تا خود چه‌نقش بازد این **صورت خیالی**

(دیوان حافظ: ۳۵۰)

و از همین ریشه و معنی است "خیالخانه" به معنی جای صور ذهنی و خیالی که‌نگارستان نیز گویند. مولوی سروده:

که خلیل حق که دستش همه سال بت شکستی
بـــه **خـــیالخانهٔ** تـــو شب و روز بـتگر آیـد

(دیوان کبیر: ۲-۱۳۲)

همچنین در شعر دیگری از او:

خـــیالستان انـدیشه مـدد از روح تـو دارد
چنان کز دور افلاک است این اشکال در اسفل

(همان: ۷-۱۲۰)

از قدیمترین ادوار شعر فارسی، "خیال" به معنی تصویر، پرهیب، شبح، سایه و مفاهیم مشابه و نزدیک به این معنی به کار رفته است؛ چنانکه در ابیات زیر می‌خوانیم:

بسـان آیـنهٔ روشـن است خاطر او
ضمیروسّرهمه‌هست‌اندرو چو **خیال**

(دیوان کامل امیر معزی: ۴۰۹)

جز **خیالی** بهرهٔ من نیست از دیدار تو هم برینگونه همی‌بینند دیدار پری

(لامعی: ۲۳)

ودرابیات‌زیرازحافظ به‌معنی "تصویر" ونقش‌ذهنی‌است‌که‌مکرردر شعر استعمال شده است:

گفتم که بر خیالت راه نظر به‌بندم گفتا که شبرواست او از راه دیگر آید
(دیوان حافظ: ۲۱۷)

نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم بر کارگاه دیدهٔ بی‌خواب می‌زدم
(همان: ۲۶۵)

خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم
(همان: ۲۶۶)

از توضیحی که تهانوی صاحب کشاف اصطلاحات الفنون آورده است، دانسته می‌شود که قدما در کتب ادب، خیال را به معنی‌نوعی‌ایهام‌به‌کارمی‌برده‌اند.وی‌می‌گوید:«و خیال نزد شعرا آن است که ایراد الفاظ مشترک بر دو معنی‌بود: یکی حقیقی ، دوم‌مجازی؛ و مرادمجازی باشد».[۲۴]

تا چندی قبل، ایماژ یا تصویر را در نقد ادبی تصاویری‌می‌دانستند که تنها از طریق حس بینایی قابل دریافت باشد. اما امروزه منتقدان ادبی معتقدند که تصویر خیال به همان اندازه که با حس بینایی سروکار دارد، با حواس دیگر از قبیل شنوایی و لامسه نیز مربوط است؛ و به طور کلی تأکید می‌کنند که کلمات دلالت کننده بر تجربه‌های حسی مختلف‌اند.

به عبارت دیگر، «تصویر» می‌تواند صدا، بو، مزه و تجارب مربوط به حس لامسه مانند سختی، رطوبت، گرما، سرما، نرمی و زبری را القا کند. همچنین می‌تواند بیانگر یک حس درونی مانند گرسنگی، تشنگی یا درد جسمانی باشد. بدین ترتیب «تصویرگری (imagery) را می‌توان به عنوان ارائهٔ تجربهٔ حسی از طریق زبان تعریف کرد».[۲۵] و این جنبه از هنر شاعری، یکی از مهمترین قابلیتهای شاعر در خلق زیبایی و در نتیجه، ایجاد لذت در خواننده یا شنونده است ـ البته ما از شنیدن شعر، مستقیماً به سبب موسیقی و ریتم آن لذت می‌بریم؛ اما لذت غیرمستقیم ما از شعر به علت تصویرهای آن و کیفیت زیبایی تصاویر نیز می‌باشد.

واژهٔ ایماژ اغلب القا کنندهٔ تصویر بصری (Visual image) است؛ زیرا ارائهٔ تصویر بصری، پربارترین نوع تصویرگری در شعر است. اما مقصود اصلی از ایماژ ، تصویری است که با "چشم ذهن" دیده می‌شود.

در زندگی، انسان تجربه‌های خود را عمدتاً به کمک حواس کسب می‌کند. برای مثال، بخشی از تجربهٔ یک نویسنده و یا یک شاعر را از یک روز بهاری ممکن است احساسات خاص او و بخشی را نیز اندیشهٔ شخصی وی تشکیل داده باشد؛ اما قسمت عمدهٔ آن را مجموعه‌ای از تأثرات حسی او می‌سازد. این تأثرات حسی، فرضاً عبارتست از تماشای آسمان آبی با ابرهای سفید، دیدن برگهای تازه و شکوفه‌های نورسته و رنگارنگ ، احساس نسیم تازه‌ای که آمیخته با بوی گلهاست و صدای پرندگانی که نغمه‌سرایی می‌کنند. بنابراین شاعری که در صدد بیان یا توصیف تجربهٔ خود از یک روز بهاری است، می‌تواند گزیده‌ای از تأثرات حواس خود را، و غالباً تأثرات ناشی از چند حس را، ارائه کند که در این میان، اغلب، چیرگی کمّی در توصیف وتصویرگری با حس بینایی است. اما بیان شاعر در وصف روز بهاری در صورتی یکی از ویژگیهای گوناگون زبان شعر را دارا خواهد بود که "حسیتر" از زبان عادی و روزمره هم باشد. به عبارتی، زبان او باید از «تصاویر» بیشتری بهره‌مند باشد.

در مورد آن دسته از احساسات و عواطفی که جنبهٔ درونی دارند، یعنی محسوس و بیرونی نیستند، شاعرانی هستند که برای بیان یا تجسم آنها، باز هم به کمک اشیا و پدیده‌های بیرونی یا محسوس آنها را تصویر می‌کنند ـ آنچنانکه برای نمونه در ابیات زیر از فردوسی می‌توان دید. حماسه‌سرای بزرگ، برای بیان مفهوم عشق و تجسم آن (که یک امر معنوی ، عاطفی و درونی است) با استفاده از تصاویر محسوس و بیرونی عمل کرده است . رودابه هنگامی که دل در گرو عشق زال می‌گذارد، شدت عشق خود را برای ندیمه‌هایش چنین بیان می‌کند:

که من عاشقم همچو بحر دمان ازو بر شده موج تا آسمان

(۱۶۱:۱)

و زال عشق خود را نسبت به رودابه چنین تصویر می‌کند:

من از دخت مهراب گریان شدم چو بر آتش تیز بریان شدم

(۱۷۸:۱)

نقش حواس در تصویرسازی*

واژه‌هایی که به تجربه‌های حسی مختلف انسان دلالت دارند، می‌توانند بیانهای

* استاد دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «صورخیال در شعر فارسی» از این مقوله با عنوان «حسآمیزی» (synaesthesia) سخن گفته است (صص ۲۸۷ ـ ۲۶۷).

تصویری یا به اصطلاح "تصویر خیال" را بسازند. ازینروست که شارل بودلر، شاعر معروف فرانسوی، در اثر خود به نام مکاتبات می‌سراید:

«همچون پژواکهای بلند که از دور دست
درهم می‌آمیزند
در یک وحدت تیره و ژرف
پهناور چون شب و روز
بوها و رنگها با هم ارتباط دارند
بوهایی به تازگی تن کودکان
بـــه دلپـــذیری آوای اُبـــوا، بـــه سـبزی
چمن‌زارها.» [۲۶]

و با داشتن چنین نگرشی است که سرگئی‌ایزنشتین (S.M.Eisenstein)، فیلمساز و نظریه پرداز نامدار روسی، می‌نویسد: «نهان مایه‌های (Overtone) بصری و نهان مایه‌های سمعی یک مقیاس واحد برای سنجش‌اند، زیرا اگر "شکل" یک ادراک بصری و "صدا" یک ادراک سمعی است، نهان مایه‌های بصری و سمعی یک احساس کاملا فیزیولوژیک هستند و در نتیجه از یک نوعند ... یک قاعدهٔ همشکل جدید باید برای هر دو وارد واژگان شود: من احساس می‌کنم.» [۲۷]

البته در قلمروی حواس، پرامکانترین حسها، حس بینایی است که رنگ از مهمترین دریافت‌های این حس است. اما در یک بیت یا مجموعه‌ای از ابیات، شاعر ممکن است از القای تأثیرات یک یا چند حس به طور همزمان و توأم در "تصویر خیال" خود سود جوید. در چنین مواردی، اصطلاحاً حواس با یکدیگر "موازنه" می‌شوند که آن را موازی کردن حواس (Parallelism of senses) و یا همزمانی حواس (Synchronization of senses) گویند. بدین معنی که نویسنده و یا شاعر در وصف یک منظره یا یک موقعیت، از عوامل و امکاناتی سود می‌جوید که‌به نحوی به یکی از حواس بینایی، شنوایی، بویایی، و یا دیگر حواس و یا ترکیبی از آنها مرتبط باشد. مثلاً از جنبهٔ حضور و یا عملکرد حواس در تصویرگری، بیت زیر از حافظ "تک حسی" است؛ یعنی "تصویر" او تنها به قلمروی حس بینایی ارتباط دارد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم‌از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

(دیوان حافظ: ۳۱۶)

از این دیدگاه، مطلع شعر زیر دو حسی است؛ زیرا در آن به ترتیب به القائات حس

بویایی و بساوایی توجه شده است:

بوی جوی مولیان آید همی　　یاد یار مهربان آید همی
ریگ آموی و درشتیهای او　　زیر پایم پرنیان آید همی

(دیوان رودکی: ۱۱۳)

در شعر زیر از سعدی، سه حس بویایی (بوی گل)، شنوایی (بانگ مرغ) و بینایی (فرّاش خزان و نقاش صبا) به طور موازی در وصف و تصویرگری مورد توجه بوده‌اند :

بوی گل و بانگ مرغ برخاست　　هنگام نشاط و روز صحراست
فراش خزان ورق بیفشاند　　نقاش صبا چمن بیاراست

(کلیات سعدی: ۷۷۳)

همچنین طرح ریزی یک شعر منحصر به القای "حس شنوایی" در ابیات زیر از حافظ :

در زوایای طربخانهٔ جمشید فلک　　ارغنون ساز کند زهره، به آهنگ سماع
چنگ در غلغله آید که، کجا شد منکر　　جام در قهقهه آید که کجا شد مناع

(دیوان حافظ: ۲۵۰)

همچنین درشعردیگری از او که بینایی وچشایی (رنگ و مزه)در ساخت تصویر دخالت دارند:

بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک
نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام

(همان: ۲۵۹)

نیزدریک رباعی از حکیم‌عمرخیام وتصویری از موازنهٔ سه حس لامسه، بینایی و شنوایی:

روزی‌است‌خوش‌وهوانه‌گرم‌است‌ونه سرد　　ابر از رخ گلزار همی‌شوید گرد
بلبل به زبان پهلوی بر گل زرد　　فریاد برآورد که می‌باید خورد

(رباعیات خیام: ۲۰۸)

و موازنهٔ چهار حس چشایی، بویایی، شنوایی و بینایی در بیت زیر از فردوسی طوسی، در مقدمهٔ تصویری ـ توصیفی رستم و اسفندیار:

کنون خورد باید می خوشگوار　　که می بوی مشک آید از جویبار
هوا پرخروش و زمین پر ز جوش　　خنک آنکه دل شاد دارد به نوش

(۲۱۶:۶)

اما فردوسی در تصویری زیبا و کنایی که از شب بهاری در مقدمهٔ داستان رستم و

اسفندیار خلق کرده، در جایی از همین مقدمه، طی چند بیت متوالی تنها پدیده‌هایی را که مربوط به حس شنوایی است‌به وصف آورده، از این دیدگاه، "تصویر" ابیات زیر، بیانی "تک حسی" دارد:

... نگه کن* سحرگاه تا بشنوی ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی‌نالد از مرگ اسفندیار ندارد بجز ناله زو یادگار
چو آواز رستم شب تیره ابر بدرّد دل وگوش غرّان هژبر

(۲۱۶:۶)

تصاویری که شاعر از رهگذر انواع شکلهای خیال می‌آفریند (و در فصل بعد مورد بحث قرار خواهند گرفت)، بویژه هنگام تجسم صحنه‌های خیال که آن را غالباً به عنوان "وصف" نام می‌برند، از دیدگاه موازنهٔ حواس نیز قابل بررسی است؛ بویژه اینکه این نوع بررسی وتحلیل، به درک شخصیت شاعر و ویژگیهای روانی وعاطفی ـ احساسی او کمک زیادی می‌کند. مثلاً در مجموعه‌ای از اشعار یک شاعر یا در سراسر دیوان شعر او، می‌توان از این طریق معلوم کرد که نهایتاً در تصویرگری و تجسم صحنهٔ خیال، توجه وی به کدامیک از حواس پنجگانه بیشتر بوده است و به جز حس بینایی که در توصیف اکثر شاعران طبیعتاً فعالترین حس است، توجه او به کدامیک از حواس دیگر بیشتر بوده است و این حواس در بیان تصویری و غنای احساسی شاعر تا چه اندازه نقش داشته‌اند. از جمله، برخی شاعران "رنگدوست" هستند و در عوض برخی آنچنان نسبت به این مهمترین جنبهٔ ادراک بصری، یعنی رنگ، بی‌توجه‌اند که آنها را می‌توان "کور رنگ" نامید. همچنین "گوش ذهن" برخی از شاعران نسبت به صدا از حساسیت و قدرت گیرندگی بیشتری برخوردار است و "فضای صوتی" بیشتری در شعر آنها وصف شده؛ و برخی از آنها نیز به منظور القای شدیدتر نه تنها بیشتر به جوانب بصری و صوتی تصاویر خود توجه دارند، بلکه به طرز بسیار گیرا و قدرتمندی نیز همچون یک فیلمساز، صدا وتصویر فضای خیال را از طریق ترکیب یا مونتاژ سمعی ـ بصری به یکدیگر می‌آمیزند. نمونهٔ طراز نخست این قبیل شاعران، فردوسی طوسی است.

«اشعار آرتور رومبو، شاعر نمادگرای فرانسوی، در میان رنگ و نوری سفری غوطه‌ور است . خود رومبو گفته است : عطرها، صداها و رنگها هماهنگی دارند، آنها به هم می‌آمیزند و با یکدیگر تطبیق می‌کنند.» [۲۸] او حتی برای صدای حروف و کلمات ،

* جالب است که فردوسی برای امری شنیدنی (صدای بلبل) عبارتی را بکار می‌برد (نگه کن) که مربوط به عمل چشم یا دیدن است، یعنی با نگاه کردن که نمی‌توان شنید! منظور شاعر دقیق شدن و توجه کردن است.

رنگ تعیین کرده است: «رومبو در یکی از اشعار خود به نام مصوتها (حروف صدادار) می‌گوید: A سیاه، E سفید، I قرمز، U سبز و O آبی». [۲۹]

البته مسلم است که کسی نمی‌تواند در یک شعر ـ از جنبهٔ بصری ـ واقعاً رنگ بگذارد؛ همچنانکه نمی‌توان در یک تابلوی نقاشی صدا گذاشت. منظور از آنچه که در ارائهٔ نقل قول از رومبو گفته شد این است که شاعر در تصویرگری، همزمان با القای تأثیرات چند حس یا ترکیب آنها می‌تواند منظور خود را عمیقتر، وسیعتر و از لحاظ حسی و عاطفی چند جانبه به مخاطب منتقل کند.

تصویر و عاطفه

از آنچه که دربارهٔ ایماژ آمد، می‌توان نتیجه گرفت که شکلهای خیال یا شیوه‌های تصویر آفرینی در شعر، منحصر و محدود به تشبیه، استعاره، مجاز و دیگر شیوه‌های آشنا و متعارف تصویرگری نیست؛ بلکه از دیدگاه زیبایی‌شناسی شعر، تخیّل، تصویرگری و وصف تمامی کوششهایی است که ذهن خلاق شاعر مبذول می‌دارد تا میان اجزای طبیعت ـ با تلقی خود ـ پیوندی نو و بدیع بیافریند. یعنی شاعر آنچه را دیگران باهوش خود دریافت می‌کنند،از پیرامون خود برمی‌گیرد وبعد آن را طی یک فعل وانفعال روانی، بازسازی و بازآفرینی می‌کند. اما به طور معمول، در این بازآفرینی به واسطهٔ تصرفات بیانی گوناگون از تشبیه، استعاره، کنایه، تشخیص، نماد، تمثیل، صفت هنری، تجرید و مانند آنها استفاده می‌کند. در حقیقت، بحث دربارهٔ تصویر خیال، کلیهٔ مباحث فن بیان و برخی از مباحث صنایع معنوی و بدیع را شامل می‌شود. ازینروست که گفته‌اند: «تصویر یا خیال چیزی است نصفه نصف، نیمه انسانی ونیمه طبیعی، زیرا بین شئ در طبیعت و شئ در تصورات شاعرانه تفاوت وجود دارد. این تفاوت ناشی از تصور شعور انسان از آن شئ می‌باشد.» [۳۰]

به عنوان مثال، می‌توان حرف جیم (ج) را به عنوان یکی از حروف الفبای فارسی ذکر کرد که رودکی در بیت زیر آن را چنین به کار برده است:

زلف ترا جیم که کرد؟ آنکه او　　خال ترا نقطهٔ آن جیم کرد

(دیوان رودکی: ۷۷)

در اینجا، شاعر با پیوند میان این تصویر عام با گوشه‌ای از تصورات ذهنی خود به آفرینشی شاعرانه دست زده است؛ این آفرینش عبارتست از تصویر کردن پدیده‌ای بیرونی در ترکیب با تصوری کاملاً شخصی و ذهنی. این عمل نیز "تصویرگری" است و

حاصل این ترکیب ، "خیال" و "تصویر" شاعرانه است.

«دید ویژهٔ شاعر در لحظهٔ بیداری در برابر نوعی ارتباط میان طبیعت و انسان، ما را به جهانی دیگر می‌کشاند، جهانی که تازگی دارد؛ و با اینکه اجزای آن عادی و ساده و در دسترس همه است، نوع ترکیب آن ـ یعنی طرز پیوندی که شاعر میان انسان و طبیعت برقرار می‌کند ـ چیزی است تازه و پرداختهٔ تخیّل او.» [۳۱]

تصویرهای خیال، اغلب به عنوان وسیله‌ای برای تعبیر و تفسیر اثر هنری وسنجش ارزش آن تلقی می‌شوندو بیش از بیان صریح و مستقیم نویسنده یا شاعر وبیش از اعمال و گفتار شخصیتهای داستان یا نمایشنامه در این مورد کارآیی دارند. از طرف دیگر، تصویرهای خیال، کلید راهیابی به دنیای ذهنی شاعر و شناخت روحیات او نیز هست؛ زیرا اگر شاعر ویا نویسنده در کار خود اصالت داشته باشد، تنها از طریق تجربه و قوهٔ تخیّل خود برای ساختن "تصویرهای خیال" بهره می‌گیرد و آنچه می‌آفریند زادهٔ احساس و عاطفه و تجربه و در نتیجه نمایانگر شخصیت وتفکر و برداشتهای اوست. با توجه به همین نکته است که در نقد شعر ، از طریق بررسی تصویرهای خیالی که شاعر به‌کار برده است ، به مطالعهٔ شخصیت و عوالم و موقعیتهای روحی او که باعث به وجود آمدن اثر شده است، می‌پردازند.

«... از نظر بعضی از منتقدان نو، تصویرهای تکرار شونده همچون موتیوها یا بنمایه‌های موجود در اثر، موضوع و درونمایهٔ بسیاری از شعرها و نمایشنامه‌ها و رمانها را نشان می‌دهند. علاوه بر اینها، مطالعهٔ تصویرهای خیال در طول دوره‌های تاریخ ادبیات هر زبانی، می‌تواند برای شناخت وضع ادبی و اجتماعی و سیاسی هر دوره و فضاهای ذهنی و جهان بینیهای کلی هنرمندان هر عصری، راهنمای خوبی باشد.» [۳۲]

خیال، ایماژ، و یا تصویر را تا اینجا معادل یکدیگر آوردیم و تأکید کردیم که ایجاد آن نتیجهٔ نوعی تجربه و فعالیت ذهنی هنرمند است؛ و آن را از جنبه‌های معینی انعکاس درونی دنیای برون بر وجدان هنرمند می‌دانیم که باید واجد ویژگی "زیبایی" بوده و زمینه‌ای عاطفی را در خود داشته باشد.

«زیبا، چیزی نیست جز متعین شدن "تصور" که این‌همان "بیان" است ... بیان و زیبایی دو مفهوم نیستند، بلکه یک مفهوم‌اند که اگر بخواهیم می‌توانیم هرکدام از این دو کلمهٔ مترادف رابه‌جای‌هم بکار بریم ... شهود،ترکیب قبلی‌زیباشناسی "احساس" و "خیال" است.» [۳۳]

در نقد شعر، اغلب از اصطلاح "عاطفهٔ شعری" استفاده می‌شود و منظور این است

که تصویر در شعر، باید از زمینه‌ای عاطفی برخوردار باشد و به عبارتی، احساسی نظیر خشم، شادی، اندوه و دیگر عواطف انسانی را در مخاطب برانگیزد:

«ناقدان معاصر از پیوستگی ایماژ و عاطفه به تفصیل سخن گفته‌اند و معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد. مک‌لیش، شاعر امریکایی، بر آنست که عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد، در نفس خیالها (= ایماژها) نهفته است واگر در نفس ایماژها نباشد، در میان (در ترکیب و حاصل) آنهاست....

... هر تجربهٔ شعری حاصل عاطفه‌ای، یا اندیشه‌ای، یا خیالی است؛ و بی‌خیال و نیروی آن، هیچ کدام از آن دو عنصر قبلی نمی‌تواند سازندهٔ شعر به معنی واقعی کلمه باشد؛ یعنی اصولاً هنر وقتی جلوه می‌کند که خیال وبیان هنری در کار باشد ....

منظور ازعاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد یا حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد. نمی‌توان به یقین پذیرفت که امکان آن باشد که هنرمندی حالتی عاطفی را به خوانندهٔ خویش منتقل کند، بی‌آنکه خود آن حالت را در جان خویش احساس کرده باشد.» [۳۴]

لئوتولستوی، در کتاب هنر چیست؟، در توصیف هنر و زبان به عنوان وسیلهٔ ارتباطی متذکر می‌شود که، انسانها تفکرات خود را به وسیلهٔ زبان و عواطف خود را به وسیلهٔ هنر به یکدیگر منتقل می‌کنند. او معتقد است که ایماژها نه تنها باید از صداقت عواطف و زیبایی اشکال حکایت کنند، بلکه باید بیانگر تلقی صحیح هنرمند از موضوع تصویر شده باشند؛و می‌افزاید:

«هنر آنگاه آغاز می‌گردد که انسان با قصد انتقال احساسی که خود آن را تجربه کرده باشد، آن احساس را در خویشتن برانگیزد و به کمک علایم معروف و شناخته شدهٔ ظاهری بیانش دارد ... فعالیت هنری یعنی انسان احساسی راکه قبلا تجربه کرده است در خود بیدار کند و با برانگیختن آن به وسیلهٔ حرکات واشارات و خطها و رنگها و صداها و نقشها وکلمات ، به نحوی که دیگران نیز بتوانند همان احساس را تجربه کنند، آن را به سایرین منتقل کند.» [۳۵]

ازینرو ایماژ هنری، لزوماً باید از یک جزء عاطفی برخوردار باشد و اندیشه را از طریق عواطفی فشرده متمرکز سازد. ایماژ مستقیماً به عواطف انسان انگشت می‌گذارد و به همین دلیل همیشه واکنشهای عاطفی نظیر عشق یا نفرت، ترحم یا تنفر، شادی یا غم و خنده یا گریه را برمی‌انگیزد.

یک نویسنده، هنرمند، شاعر و یا بازیگر برای رسیدن به بیان عاطفی رسا و مؤثر، هویت شخصیتهای اثر یا موضوع را به خود می‌گیرد و یا به اصطلاح، با اندیشه‌ها و عواطف آنها زندگی می‌کند. خواننده یا بیننده نیز تا حدودی در معرض چنین تغییری قرار می‌گیرد. نویسندگان، اغلب در دنیای داستانی که می‌نویسند زندگی می‌کنند. «الکساندرکوپرین (A.Kuperian)، داستان نویس روسی، تأسف می‌خورد از این که نمی‌تواند چند روزی به یک اسب یا گیاه یا ماهی تبدیل شود. او علاقمند بود بداند که به یک زن در حال زاییدن چه احساسی دست می‌دهد. ارنست همینگوی در کتاب تپه‌های سرسبز افریقا توضیح می‌دهد که چگونه یک شب احساس گوزنی زخمی را از موقع تیرخوردن تا لحظهٔ مرگ تجربه کرده است. ماکسیم گورکی می‌نویسد: کار یک نویسنده احتمالاً مشکلتر از کار یک دانشمند است. یک دانشمند هنگام مطالعهٔ یک گوسفند مجبور نیست خود را گوسفند تصور کند، در حالیکه یک نویسندهٔ سخاوتمند مجبور است خود را آدمی خسیس فرض کند، یک نویسندهٔ خیرخواه ناگزیر است عواطف یک ماجراجوی خودخواه را مجسم سازد و یک نویسندهٔ ضعیف النفس مجبور است تصویر قانع کننده‌ای از یک انسان با اراده بیافریند.» [۳۶]

هر ایماژ هنری نه تنها انعکاس گوشه‌های خاصی از زندگی است، بلکه از هر جهت تصویر خود هنرمند است؛ به عبارت دیگر، پشت هر ایماژی همیشه آفرینندهٔ آن حضور دارد. عامل ذهنی، نشانهٔ اصالت و خلاقیت هنرمند است.

اما همان طور که قبلاً گفته شد، غالباً واژهٔ ایماژ در معنی محدود "بیان مجازی" به کار می‌رود؛ حتی در عادیترین جملات و عبارات مجازی نظیر خورشید می‌دمد، یا ستاره افول می‌کند نیز، بدون تردید یک عنصر ایماژی وجود دارد. یا یک ضرب‌المثل با مضمونی کنایی همچون "ریگی به کفش دارد"، ما را با ایماژی کامل آشنا می‌کند. لیکن این نمونه‌های "بیان مجازی" محدودتر از مفهوم کامل و جامع "ایماژ هنری" هستند.

همچنین بین مفاهیم ایماژ و توصیف تمایزی وجود دارد. ایماژ تصویری است آرمانی از جهان عینی، یا تصویری است هنری از واقعیت که در آگاهی هنرمند زندگی می‌کند و خواننده ، بیننده یا شنونده آن را همان طوری که هست دریافت می‌دارد. در

صورتی که توصیف، عینیت بخشیدن به یک اندیشهٔ هنری یا "تجسم یک ایماژ" در "مصالح هنری" است که دریافت آن را از طریق حواس ممکن می‌سازد.

اما در مورد ایماژ در شعر، بسته به این که شاعر از کدامیک از شکلهای آفرینش یا بیان تصویر سود جوید، تصاویر شعری می‌توانند از ویژگیهای خاص همان شکل بیان نیز برخوردار باشند. مثلاً گاه این تصاویر به کمک ادات تشبیه ـ به منظور عینی کردن یک اندیشهٔ معین ـ حرکت می‌کنند. وقتی حافظ می‌گوید:

تو **همچو** صبحی و من شمع خلوت سحرم
تبسمی کن و جان بین که چون همی‌سپرم

(دیوان حافظ: ۲۷۲)

کوششی را برای عینی کردن یک رابطهٔ درونی بین شاعر و معشوق او مشاهده می‌کنیم ـ کوششی که از یکی از ادوات تشبیه (یعنی **همچو**) سود جسته است؛ و برای بیان آن رابطهٔ دقیق حسی، با تصویر کردن "صبح و شمع" که با تبسم آن یکی، این دیگری جان می‌سپارد (و یا با دمیدن صبح و آغاز روشنایی روز، شمع شب خاموش می‌شود) توفیق یافته است که یک احساس عاطفی و ذهنی ـ درونی را عینی کند.

«الیزابت درو (E.Drew) در کتاب شاعری می‌نویسد: تصاویر عینی (یا تشبیه) شباهتهای خارجی‌بین‌دوياچند چیز را آشکار می‌کنند که محرک حواس هستند. اما این تصاویر، فراتر از حواس ما نمی‌روند ... استعاره درشعر عمیقتر از تشبیه عمل می‌کند ... استعاره تصویری است حسی و محتوای تجریدی و عاطفی آن، چیزی بالاتر از تداعی ملموس ذهن را موجب می‌شود. استعاره که تصویری است دارای جنبه‌های شدید حسی، ذهنی و عاطفی، دیگر از ادوات تشبیه استفاده نمی‌کند؛ بلکه با کمک تعادلی که جنبه‌های عینی و ذهنی آن دارند، توفیق می‌یابد که در عین حرکت به سوی نوعی عینیت، بسیاری از دریافتهای حسی ما را نیز ارائه دهد.» [۳۷]

نقش تصویر در شعر

از هر دیدگاهی که به نظریه و تعاریف گوناگون منتقدان ادبی امروزی دربارهٔ شعر بنگریم، تصویر و تصویرسازی یکی از مهمترین مراحل آفرینش هنری شاعر است. لیکن، تصویر در شعر چه ضرورتی دارد؟ به عبارتی دیگر، تصویر در شعر چه نقشی را بازی می‌کند؟:

۱. تصویر در شعر، به کار انتقال معنی ومفهوم می‌آید؛ به عبارتی دیگر، اندیشه و قصد

شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند.
۲. تصویر، معنی و مفهوم مورد نظر شاعر را دقیقتر و قطعیتر به مخاطب انتقال می‌دهد.
۳. تصویر در شعر، جریان انتقال اندیشه و احساس شاعر به مخاطب را آسان می‌کند و به آن نیرو، حرکت و سرعت می‌بخشد.
۴. تصویر، نیروی تبیین اندیشه و فکر شاعر را وسعت می‌دهد.

به طور کلی هدف از به کاربردن تصویر خیال، تشدید احساس و انتقال آن از گوینده به شنونده یا خواننده است. در حقیقت، هر تصویر خیالی، حاصل عاطفه و تجربهٔ ذهنی شاعر یا نویسنده و وسیله‌ای برای انتقال این تجربه به دیگران است. ذهن شاعر یا نویسنده به یاری نیروی تخیّل، ارتباطهایی تازه بین انسان و طبیعت و اشیای اطراف کشف می‌کند؛ و این کشف به وسیلهٔ تصویرهای خیالی که ساختهٔ ذهن اوست وحاصل تصرف او در مفاهیم عادی زندگی است، به خواننده منتقل می‌شود.

در پایان این بحث ، یادآوری نکتهٔ زیر خالی از فایده نیست:

«در اغلب متون مربوط به منطق دورهٔ اسلامی، شعر را "کلام مخیّل" و بنیاد شعر را "تخیّل" دانسته‌اند ... اگر به مفهوم معنوی "تخیّل" توجه کنیم، به خوبی روشن می‌شود که چرا این کلمه در متون فلسفی و منطقی جای تعبیرات دیگر از قبیل محاکات و تقلید و تشبیه را گرفته است. خواجه‌نصیرالدین‌طوسی در کتاب اساس الاقتباس، از بحث خود از شعر به تقسیم‌بندی انواع محاکات می‌پردازد و توضیح می‌دهد که شعر به سه چیز محاکات می‌کند: ۱. به لحن و نغمه؛ ۲. به وزن ؛۳. به نفس کلام مخیّل.» [۳۸]

تصویر در شعر کلاسیک فارسی

نوع و نحوهٔ کاربرد تصویرهای خیال، در طول تاریخ شعر سنتی فارسی تغییرات وتحولات بسیاری را پذیرفته است. در نخستین دورهٔ شعر فارسی دری، تصویرهای خیال بیشتر بر گرفته از طبیعت و بسیار ساده وتازه است، بی‌آنکه اندیشه و فکری در ورای خود داشته باشند؛ اما این تازگی وسادگی در اواخر قرن پنجم هجری قمری به تدریج جای خود را به تصویرهای تکراری و کلیشه‌ای می‌دهد وتوجه زیاد در به کارگیری انواع تصویرهای خیال، منجر به ایجاد شعر مصنوع ـ یعنی شعری که در سرودن آن، صنایع بدیعی به حد افراط و آشکار و به گونه‌ای پرتکلف به کار رفته ـ می‌شود.

از قرن ششم به بعد، با ظهور شاعران متصوف، تصویر خیال بُعد دیگری پیدا می‌کند

و وظیفهٔ بیان عوالم روحی عمیق این گروه از شاعران را در آثار آنها ـ که به شعر عرفانی معروف شده است ـ به عهده می‌گیرد. در قرنهای دهم تا دوازدهم هجری قمری، شاعران پیرو سبک هندی[۱] نیز کوششهایی برای ایجاد تحولی در آفرینشهای تصویر خیال کرده‌اند؛ اما علاقهٔ بیش از حد آنها به یافتن تصاویر خیال ابداعی به افراط کشیده شد، تا آنجا که به تدریج برای شاعران این دوران، هدف از شعر، تنها ساختن تصویر شد و از پرداختن به دیگر جنبه‌های آن ـ بویژه زبان ـ غافل ماندند. شعر دوران مشروطیت از تصویر خیال تقریباً بی‌نصیب بود؛ اما شعر دورهٔ معاصر با فضای گسترده و روح جوان خود، جولانگاه تصویرهای خیالی است که حاصل تجربه‌ها و شناختهای شاعران اصیل این دوره است.

«در «پوئتیک» (Poetic) اروپا، ایماژ را از وسایل مختلف تعبیر شاعرانه می‌دانند. مثلاً اگر معشوق به گل و قد به سرو تشبیه شود، گل ایماژ معشوق و سر و ایماژ قد می‌شود ... در شعر فارسی وضع به کلی مغایرت دارد. در شعر هر شاعر فارسی چندین مورد گل و سرو می‌بینیم، ولی آنها فقط اساس "ایماژ" هستند و از این گل و سرو فقط به مساعدت وسایل لفظی و معنوی و به کمک روابط جدید معنی‌شناسی (Semantic) معانی ایجاد می‌شود.» [۳۹]

در ادب فارسی، "خیال" تنها به شعر محدود نمی‌شود، در نثر (و حتی در بسیاری از

---

(۱) «در تاریخ شعر فارسی دری به مجموعهٔ خصوصیاتی اطلاق می‌شود که در شعر اکثر شاعران فارسی‌زبان ایران و هند و آسیای صغیر (ارمنستان و ترکیهٔ کنونی) از اوایل قرن دهم تا اواسط قرن دوازدهم (تقریباً همزمان با دوران حکومت صفویه، ۱۱۴۸ ـ ۹۰۷ ه‍ ق) در ایران معمول بود. ریشهٔ بسیاری از خصوصیات این سبک را در شعر بعضی از شاعران قرون هشتم و نهم از جمله بابافغانی شیرازی (متوفی ۹۲۵ ه‍ ق) می‌توان یافت. به‌تدریج این ویژگیها تحول یافت و در قرن یازدهم و دوازدهم، بخصوص در شعر شاعران فارسی‌زبانی که درهند می‌زیستند، به شکل افراطی درآمد که نتیجهٔ طبیعی رشد شعر فارسی در محیط هندوستان و فضایی جدا از فضای اصلی آن بود. نخستین ویژگی شعر سبک هندی، ساده بودن زبان ونزدیکی آن به زبان متداول عامهٔ مردم است. این خصوصیات بر اثر دور شدن شعر از حوزه‌های ادبی و مجالس اشرافی و درباری و شیوع آن در بین طبقات مختلف مردم به وجود آمد. اولین نشانه‌های سبک هندی را می‌توان در اشعار شاعران اوایل قرن دهم از قبیل هلالی جغتایی (مقتول ۹۳۶ ق)، اهلی شیرازی (متوفی ۹۴۲ ق) و وحشی بافقی (متوفی ۹۹۱ ق) یافت. شعر این شاعران که به شاعران مکتب وقوع شهرت یافته‌اند، عکس‌العملی بود در برابر مضمونهای تقلیدی و تکراری شاعران قرن نهم ... علاقهٔ فراوان به استفاده از تصویرهای خیال و بیان آن در کوتاهترین و فشرده‌ترین شکل کلام، خصوصیت اصلی شعر سبک هندی را به وجود آورد» (واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ص ۱۳۰). ابداع مضامین تازه، از ویژگیهای شعر شاعران این سبک‌است؛ و از نمایندگان این سبک صائب، کلیم و عرفی می‌باشند.

تصرفات ذهنی مردم عادی) نیز تخیّل و تصویرگری وجود دارد. برای نمونه، در تذکرةالاولیای عطار نیشابوری چنین آمده است:

«.... به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین تر شده. چنانک پای مرد به گلزار فرو شود، پای من به عشق فرو می‌شد ...» [۴۰]

نمونهٔ دیگری از نثر شاعرانه رامی‌توان در گلستان سعدی دید:

«... فراش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد و دایهٔ ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین به پرورد. درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق دربرگرفته و اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه بر سر نهاده، عصارهٔ نایی به قدرت او شهد فایق شده وتخم خرمایی به تربیت‌اش نخل باسق گشته....» [۴۱]

و نمونه‌ای دیگر از مقامات حمیدی، نوشتهٔ قاضی ابوبکرحمیدالدین عمربن‌محمودبلخی:

«.... وقتی از اوقات که ایام صبی چون نسیم صبا بر من بگذشت و روز و شب فرش عیش و طرب در نوشت، ارغوان عارض زریری شد و بزم خانهٔ جوانی به حبسکدهٔ پیری بدل گشت و مشک شباب به کافور شیب محجوب شد و موی قیری به بیاض پیری معیوب گشت، شب جوانی را صبح پیری بدمید و لشکر زنگی از سپاه رومی برمید ...» [۴۲]

همچنین نمونه‌ای از چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی:

«... به زلف ایاز نگریست، عنبری دید بر روی ماه غلتان، سنبلی دید بر چهرهٔ آفتاب پیچان ، حلقه حلقه چون زره ، بند بند چون زنجیر، در هر حلقه‌ای هزار دل، در هر بندی صد هزار جان؛ عشق عنان خویشتنداری از دست صبر او بربود وعاشقوار در خود کشید ...» [۴۳]

محورهای افقی و عمودی تصویر خیال در شعر

چون بحث ما مربوط به چگونگی تصویر در شعر سنتی فارسی است، اکنون پرداختن به مطلب دیگری که به رابطهٔ تصویر و ساختار شعر مربوط می‌شود خالی از فایده نیست.

در هر شعر کوتاه و یا یک بیت واحد، ذهن شاعر و خلاقیت تصویری او متوجه "ساختار افقی" شعر است که اصطلاحاً آن را "محور افقی" می‌نامند. برای نمونه، فردوسی در شعر زیر، هنگام‌وصف سیندخت مادر رودابه،چهارتصویر را دریک‌بیت

به‌صورت تشبیه ارائه کرده‌است:

"به رخ چون بهار" و "به بالا چو سرو" "میانش چو غرم" و "به رفتن تذرو"

(۲۱۳:۱)

اما در ساختمان شعر بلند، بین ابیاتی که شاعر موضوع واحدی را دنبال یا بیان می‌کند (مثلاً قالب قصیده، مثنوی ویا مسمط)، ذهن سراینده نه تنها متوجه طرح تصویری و مضمونی شعر در "محور افقی" است، بلکه در خلق و ابداع تصویری متوجه چگونگی ترکیب اجزای ساختمان کلی و شکل عمومی شعر است که در واقع "رابطهٔ عمودی" ابیات متوالی است و آن را اصطلاحاً "محور عمودی" شعر می‌خوانند و در آن، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و خاطرات و تأثرات عاطفی و حسی، در زمینه‌های مختلف، برای بیان موضوع سود می‌جوید. نیروی آفرینش تصویر و قدرت خیال شاعر در این نوع ساختار، به همان اندازهٔ ساختار افقی شعر حایز اهمیت است. در واقع، در شعر بلند، تصاویر جزء یا خرد در جهت محور افقی شکل می‌گیرند؛ و همین تصاویر طی چند بیت تدریجاً تصویر عمومی و کلی شعر را به وجود می‌آورند. برای نمونه، فردوسی از زبان یکی از ندیمه‌های رودابه، در وصفی که از او برای زال می‌شود، چنین تصویری را تدریجاً از رودابه خلق می‌کند:

... سه دیگر چو رودابهٔ ماه روی یکی سرو سیمست با رنگ و بوی

ز سر تا به پایش گلست و سمن به سرو سهی بر سهیل یمن

از آن گنبد سیم سر بر زمین فرو هشته بر گل کمند از کمین

بت آرای چون او نبیند به چین برو ماه و پروین کنند آفرین ...

(۱۶۸ ـ ۱۶۷:۱)

همچنین فردوسی، از زبان ندیمه‌های رودابه در وصف زال، چنین تصویری را از او خلق می‌کند:

... که مردیست برسان سرو سهی همش زیب و هم فر شاهنشهی

همش رنگ و بوی و همش قد و شاخ سواری میان لاغر و بر فراخ

دو چشمش چو دونرگس قیر گون لبانش جوبسّد رخانش چو خون

کف و ساعدش چون کف شیر نر هیون ران و مؤبد دل و شاه فر

سراسر سپیدست مویش به رنگ از آهو همین است و این نیست ننگ

سر جعد آن پهلوان جهان چو سیمین‌زره بر گل ارغوان...

(۱۶۹:۱)

در ابیات زیر، اسدی طوسی، در منظومهٔ حماسی خود، گرشاسب نامه، چنین تصویری را با عنوان صفت آسمان از شب و روز خلق کرده است:

چو دریاست این گنبد نیلگون — زمین چون جزیره میان اندرون
شب و روز بر وی چو دو موج بار — یکی موج او زرد و دیگر چو قار
چو بر روی میدان پیروزه رنگ — دوجنگی سوار این ز روم و آن ز زنگ
یکی از بر خنگ زرین جناغ — یکی بر نوندی سیه‌تر ز زاغ
یکی آخته تیغ زرین زبر — یکی بر سر آورده سیمین سپر
جهان حمله گه کرده تازنده تیز — گه اندر درنگ و گه اندر گریز
نماید گهی رومی از بیم پشت — گریزان و آن زرد خنجر به مشت
گهی آید آن زنگی تاخته — ز سیمین سپر نیمی انداخته ...

(گرشاسب نامه: ٦-٧)

محور افقی خیال، اندیشه یا احساسی است که شاعر در بیتها یا بندهای شعر به کمک تصویرهای خیال بیان می‌کند تا طرح کلی یا محور عمودی خیال اثر خود را شکل دهد. محورهای افقی خیال باید در عین ارتباط و هماهنگی با یکدیگر، با فکر اصلی و طرح کلی اثر نیز مربوط و هماهنگ باشد.

«ذهن شاعر، همان گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به وجود آورد، همچنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیالهای شاعرانه برخوردار باشد. اما این کوشش درادبیات ما، در هر دو جهت یکسان نیست. بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال همواره ضعیف و دور از خلق وابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال تصویرهای تازه به وجود آورده‌اند. البته مواردی استثنایی در کار برخی از شاعران وجود دارد ...» [۴۴]

در شعر سنتی فارسی، شاعران کمتر به یکپارچگی وارتباط کلی بین اجزای یک قطعه شعر توجه داشته‌اند و بیشتر کوشش خود را صرف گنجاندن تصویرهای خیال در یک بیت کرده‌اند؛ از این جهت، اغلب بیتها در شعرهای فارسی از نظر ارائهٔ تصویر و بیان اندیشه یا احساس کامل هستند وارتباطی به بیتهای قبل و بعد و همچنین به کل اثر ندارند. به این معنی که شاعر کوشیده‌است تا تجربهٔ ذهنی و عاطفی خود را به صورتی کاملاً فشرده در یک بیت بیان کند و حاصل این کار ایجازی است که خواه‌ناخواه در شعر به وجود آمده است. این توجه به ایجاز، باعث استقلال بیتها ـ بویژه در قالبهای غزل و قصیده ـ شده است. از نظر بسیاری از ادیبان قدیم، پیوستگی معنوی دو یا چند بیت عیب

شمرده‌می‌شده و شاعر موظف بوده همهٔ آنچه را که می‌خواهد بگوید ، در یک بیت بگنجاند.

«در نقد شعر امروز، به ارتباط بین اجزای تشکیل دهندهٔ شعر، یعنی محورهای افقی خیال با هم و همچنین با طرح کلی اثر، یعنی محور عمودی خیال اهمیت بسیار داده می‌شود. در شعرهای موفق معاصر که اغلب در اشکال مختلف شعر نو سروده شده، تناسب و ارتباط بین محورهای افقی خیال و محور عمودی و اصلی خیال در شعر رعایت شده است.» [۴۵] برای نمونه، شعر شب از نیما یوشیج را ذکر می‌کنیم:

« هست شب یک شبِ دم کرده و خاک
رنگِ رخ باخته است.
باد، نوباوه‌ی ابر، از برِ کوه
سوی من تاخته است.

*

هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا،
هم‌ازاین‌روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

*

با تنش گرم، بیابانِ دراز
مرده را مانَد در گورش تنگ
با دلِ سوخته‌ی من مانَد
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبتِ تب!
هست شب. آری، شب.» [۴۶]

محور عمودی خیال، در واقع نشان دهندهٔ تجربهٔ ذهنی یا عاطفی یگانه‌ای است که شاعر درک می‌کند و در سراسر یک قطعه شعر آن را ارائه می‌دهد.

اگر بخواهیم دربارهٔ اهمیت هر یک از این دو محور خیال سخن بگوییم، باید بپذیریم که بیشترین سهم در ارزش یک اثر شاعرانه از آنِ محور عمودی و طرح کلی آن اثر است که در ساختمان شعر جنبهٔ اولیٰ و اصلی دارد؛ و اگر تجربهٔ شعر رؤیایی باشد که شاعر بدان دست یافته،محورافقی،یعنی جنبهٔ‌ثانوی خیال او که تصویرهای شعری اوست، در حقیقت ابزارهایی هستند برای رسیدن به آن تجربه. اما این دو محور به یک حساب از یکدیگر جدا نیستند.

«در مرحلهٔ اول شاهنامهٔ فردوسی و پس از آن گرشاسب نامهٔ اسدی طوسی و گشتاسب

نامهٔ دقیقی و ویس و رامین فخرالدین اسعدگرگانی آثاری است که (از بین منظومه‌های کهن فارسی) از این باب می‌تواند موردبررسی انتقادی قراربگیرد... اعتدال و قوامی که شاهنامهٔ فردوسی از نظر استواری‌ونیروی خیال در هردو محور عمودی و افقی دارد، در میان این چنداثرممتازاست ...» [۴۷]

«دسته‌ای از تصاویر شاهنامه آنهایی هستند که یک تصویر در طول چند بیت و به کمک اوصاف، تشبیهات و استعارات بیان می‌شوند. این گونه تصاویر که در همه جای شاهنامه به کثرت مشاهده می‌شود و ارزش تصویری شاهنامه را باید در خلال آنها جستجو کرد، انگیزنده‌ترین و جامعترین نوع تصویر هستند. شاعر در آنها از آزادی عمل و امکان بسیار برخوردار است.» [۴۸] مثلاً وصف رستم ازقول پیران ویسه برای خاقان چین :

یکی مرد بینی چو سرو سهی — بدیدار با زیب و با فرهی
بسا رزمگاها که افراسیاب — ازاو گشت پیچان و دیده پر آب
یکی رزمسازست و خسرو پرست — نخست او برد سوی شمشیر دست ...
نه بر گیرد از جای گرزش نهنگ — اگر بفکند بر زمین روز جنگ
زهی بر کمانش بر از چرم شیر — یکی تیر و پیکان او ده ستیر...
یکی جامه دارد زچرم پلنگ — بپوشد برو اندر آید به جنگ
همی نام ببر بیان خواندش — ز خفتان و جوشن فزون داندش
نسوزد در آتش نه از آب تر — شود چون بپوشد بر آیدش پر

(۴:۱۹۹ـ۲۰۰)

همان طور که گفته شد، عدم توجه به محور عمودی خیال در شعر سنتی فارسی، به استثنای موردی چند، به علت استقلال بیتها و کوششی که شاعران برای حفظ آن داشته‌اند، در غزل و قصیده بیش از سایر قالبهای شعر سنتی فارسی به چشم می‌خورد؛ تنها در رباعی و قطعه است که شاعر، احساس یا اندیشهٔ یگانه‌ای را در کل شعر دنبال می‌کند.(۱)

«قابل یادآوری است که با توجه به اصطلاح خاص "خیال" در برابر "image"، به کار بردن خیال در محور عمودی شعر شاید چندان مناسب نباشد و می‌توان به جای آن تخیّل را به کار برد که برابر است با کلمهٔ "imagination" . با اینهمه، برای نشان دادن ارتباط خلق و

(۱) «بعضی از غزلهای فارسی، تا قبل از قرن ششم و بسیاری از قصیده‌های ناصروخسرو (متوفی ۴۸۱ق) و بسیاری از شعرهای موفق معاصر در قالبهای گوناگون شعر نو نیز از چنین خصوصیتی برخوردار هستند» (واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۲۳۵)، یعنی برخورداری از صور خیال در جهت محور عمودی.

آفرینش هنری در ساختمان عمومی و اجزای جداگانهٔ شعر، شاید این توسع در اصطلاح دراین مورد خاص چندان زیان‌آور نباشد.» [۴۹]

شعرِ با تصویر و شعرِ بی تصویر

اکنون این سؤال اساسی را مطرح می‌کنیم که آیا زبان شعر همیشه زبان تصویری است؟ یعنی همان طور که به دفعات و به نقل از صاحب نظران مختلف در این فصل گفته شد، آیا تصویر جزء جدایی ناپذیر شعر است؟ در این مورد تا آنجا که به مفهوم "شعر" در تاریخ ادبیات خودمان مربوط می‌شود می‌پردازیم و سعی می‌کنیم برای آن پاسخی بیابیم. به این منظور ابتدا دو شعر معروف از رودکی را نقل می‌کنیم؛ شعر نخست:

بوی جوی مولیان آید همی — یاد یار مهربان آید همی
شاه سرو است وبخارا بوستان — سرو سوی بوستان آید همی
شاه ماه است وبخارا آسمان — ماه سوی آسمان آید همی
آب جیحون‌ازنشاط روی دوست — خنگ ما را تا میان آید همی...

(دیوان رودکی: ۱۱۳)

شعر دوم:

ای آنکه غمگنی و سزاواری — وندر نهان سرشک همی‌باری
رفت آنکه رفت وآمد آنک آمد — بود آنچه بود، خیره چه غم‌داری؟
هموار کرد خواهی گیتی را! — گیتی است، کی پذیرد هموارى؟
مستی نکن که نشنود او مستی — زاری مکن که نشنود او زاری
رو تا قیامت آید زاری کن — کی رفته را به زاری باز آری؟

(همان: ۱۱۱)

شعر نخست، زبان وبیانی تصویری دارد و دومی غیر تصویری‌است . در شعر نخست، رودکی به کمک "سرو" و "بوستان" و "ماه" و "آسمان" حرف می‌زند و در دومی، صریح و ساده و در واقع به کمک اندیشهٔ صِرف سخن می‌گوید. هر دو از اشعار زیبای فارسی است و آشکار است که دومی از نظر "شعری" از شعر نخست هیچ کم ندارد. در ادب فارسی ازاین گونه شعرها که در نهایت زیبایی و استواری است ، بی آنکه در آنها تشبیه و مجاز و استعاره وکنایه و از این قبیل به کار رفته باشد فراوان داریم؛ یعنی بخش مهم و چشمگیری از بهترین اشعار فارسی خالی از صناعات مذکور است. اینکه شعرِ بی‌تصویری چون:

من اگر نظر گناه است بسی گناه دارم چه کنم نمی‌توانم که نظر نگاه دارم
(کلیات سعدی: ۸۸۱)

و یا:

سعدی به روزگاران مهری نشسته بر دل بیرون نمی‌توان کرد الّا به روزگاران
(همان: ۹۰۵)

باتصویر متداول و عادی "مهر بر دل نشستن واز دل بیرون رفتن"، ماهیت شعری خود را از کجا اخذ می‌کند و چرا با خواندن آن احساس خواندن شعر می‌کنیم، پرسشی است که پاسخ آن را باید در ماهیت اندیشه واحساس جستجو کرد. همین اندیشه و احساس، به اضافهٔ اختصار، ایجاز و زیبایی کلام، از سخنان "بی تصویر" فردوسی یک شعر ساخته است:

...جوانی و پیری به نزدیک مرگ یکی دان چو اندر بدن نیست برگ
پرستش بر اندیشه کن با نیاز همان کار روز پسین را بساز ...
به گیتی در آن کوش چون بگذری سرانجام نیکی بر خود بری....
(۱۷۰:۲)

« ... برای بیان یک احساس، توصیف یک شئ یا یک مصداق، با مجموعه‌ای از بی‌نهایت عبارات و جمله‌هایی با معانی مختلف روبرو هستیم ...کاربرد تصویر برای بیان موضوع، احساس و اندیشه تنها یکی از راههای ممکن است. امکان دیگر، "زبان خالی از تصویر" است؛ اما آنچه در هر دو مشترک است التفاتی بودن اندیشه و احساس شاعرانه است ... در زبان تصویری هم با یک تصویر تنها نمی‌توان احساسی را منتقل کرد، همیشه دست کم دو تصویر باید کنار هم‌گذاشته شود تا شعری آفریده شود:

سعدیا عقد ثریا مگر امشب بگسیخت ورنه هر شب به گریبان افق بر می‌شد

دوتصویر "گسیختن عقد ثریا" و "گریبان افق"، با هم و در کنار هم احساس شاعر را از دیرپایی شب منتقل می‌کند. در زبان غیر تصویری چیزهایی که در کنار هم قرار می‌گیرد، دو جمله یا عبارت با معنای متفاوت است. تمام هنر شاعر در پیدا کردن چنین دو عبارتی است، دوعبارتی که‌در اختلاف معنایی با هم‌بتوانند تصویری قوی از احساس شاعر به‌دست‌دهند ...

حال می‌توان تعریف جامعتری از "تصویر" ارائه داد، تعریفی که تصویر را به حوزهٔ این گونه شعرها هم تعمیم دهد: از رودرو قرار گرفتن دو امر مختلف (دوکلمه، دوجمله،

مرکز تحقیقات کامپیوتری
شماره ثبت: ۱۸۷۱۳
تاریخ: ۸۰/۱۱/۱۶
شورای تحقیقات
کتابخانه

دو حالت) هرگاه امر سومی حادث شود آن را "تصویر" می‌نامیم.(۱)

«برای اینکه دو واحد کلامی در تقابل یا رودرویی بتوانند ایجاد تصویر کنند لازم نیست حتماً صفت‌وموصوف، مشبه‌ومشبه به و از این قبیل باشند؛ ممکن است دو جملهٔ ساده مانند:

دل من همی داد گفتی گوایی که روزی مرا باشد ازتو جدایی

(دیوان فرخی سیستانی: ۳۹۴)

و یا در شعر زیر:

هرگز حسد نبردم بر منصبی ومالی الّا بر آنکه دارد با دلبری وصالی

(کلیات سعدی: ۱۰۵۷)

در تقابل حالتی واحساس غنایی مؤثری ایجاد می‌کند که از آن به "تصویر" تعبیر می‌کنیم.

از سوی دیگر ممکن است بیتهایی انباشته از تشبیه و استعاره و مجاز شعر تصویری نباشند، مانند این ابیات:

با ماهی سرخ رنگ لبهایش
در آب پریده رنگ سیمایش
آهسته و بی‌صدا شنا کردم

(نادر نادرپور - برگزیدهٔ اشعار)

در این بیت کلمه‌ها قدرت تأثیر بر یکدیگر را ندارند، ماهی سرخ رنگ و آب پریده رنگ سرد و ساکت در برابر هم ساکن مانده‌اند ... ماهی سرخ‌رنگ چنان در آب پریده رنگ برجای خشکیده که شاعر مجبور شده است این سکون را با مصراع آهسته وبی‌صدا شنا کردم به حرکت تشویق کند.» ۵۰

منتقدان غربی شعری را که تا پیش ازتعریف اخیر تصویر، شعر غیر تصویری نامیدیم، شعر ایده (Poetry of idea) می‌نامند. دراین گونه شعر، چنانکه دیدیم، تصویر معنای متداول خود را ندارد و برای بحث دربارهٔ آن اصطلاح "شعر گفتاری" (یا شعر حرفی) را به کار می‌برند؛ اما این اصطلاح چندان گویا نیست.

"شعر تصویری" بسیار دست یافتنیتر از "شعر گفتاری" است. در شعر نوع اول کافی است شاعر ذهن متخیّل و رنگینی داشته باشد تا بتواند شعرهای کم یا بیش موفقی

---

(۱) تعریف اولیه و اصیل مونتاژ در سینما که در فصل "مونتاژ سینمایی و ساختار تصویری شعر" در این کتاب آمده نیز همانندیهای یکسان و آشکار مفهوم "تصویر" در شعر و "مونتاژ" در سینما را نشان می‌دهد.

بنویسد؛ اما در شعر گفتاری کار به این سادگی نیست. مستقیم حرف زدن و بدون کمک تشبیه و استعاره ومجاز شعر آفریدن تواناییهایی می‌طلبد که جز در شاعران فرهیخته نمی‌توان یافت.

«در شعر گفتاری بار تمام صنایع بدیعی به دوش کلام واندیشه می‌افتد. شاعری می‌تواند چنین شعرهایی بسراید که تسلط کامل بر زبان و آگاهی فراوان از ظرفیتها و ریزه‌کاریهای آن داشته باشد تا اندیشهٔ خود را شاعرانه بیان کند. تکیه‌گاه اصلی و منشأ الهام چنین شعری زبان است، در اینجا باید شعر را، بر خلاف شعر تصویری، از درون زبان بیرون کشید. مثالهایی بیاوریم:

هزار بار بگفتم که چشم نگشایم
به روی خوب، و لیکن تو چشم می‌بندی

"چشم بستن" به معنای "چشم بندی کردن" در برابر "چشم نگشودن" به معنای "نگاه نکردن" و کاربرد استادانهٔ این دو در برابر هم ، یعنی به کار گرفتن تواناییهای زبان برای خلق بیتی چنین. مثال دیگر:

مرا تو جان شیرینی به تلخی رفته از اعضا
الا ای جان به تن بازآ و گرنه تن به جان آید

همچنین :

فرق است میان آنکه یارش در بر با آنکه دو چشم انتظارش بر در» [۵۱]

بنابراین، شعر حرفی (یا گفتاری) شعری است که با منطق نثری، مطلبی را بدون استعانت از فنون شعری(بدیع و بیان) بیان‌می‌کند.درحقیقت‌این‌گونه‌شعر،جزوزن‌عروضی‌نشانهٔ دیگری از شعر بودن ندارد و از دیدگاه نقد ادبی باید بدان"نظم" گفت.مثلاًدراین‌بیت‌انوری دقت کنید:

باد معلومش که من بنده به شعر بوالفرج تا بدیدستم ولوعی داشتستم بس تمام

هیچ عنصری از عناصر شعری جز وزن در آن نیست. شعر کنایی ـ یا غیر مستقیم یا تصویری ـ شعری است که در آن تخیّل و تصویر پردازی نقش اول را دارد و شاعر بیشتر به جای آنکه حرف‌بزندبه‌اصطلاح‌نقاشی می‌کند.در این گونه شعر، شاعر به وسیلهٔ کلمات نمایش می‌دهد؛ یعنی شاعری نمایش با کلمات است. پس شعر گفتاری یا حرفی در مقابل شعر کنایی است.

به هر حال، توجه به بسامد شعر گفتاری (مستقیم) و کنایی یا تصویری (غیر مستقیم)، در سبک شناسی شعر مؤثر است.

معمولاً در آثار ادبی مخلوطی از این دو دیده می‌شود که گاهی سبب قضاوتهای نادرستی نیز می‌شود. در سبک شناسی باید بسامد را در نظر داشت. مثلاً فردوسی در کتاب حدوداً شصت هزار بیتی خود به ناچار ابیات گفتاری هم دارد که نباید به طور مجرد منشأ قضاوت شود، زیرا اولاً بسامد آنها زیاد نیست و ثانیاً فردوسی مجبور به روایت هم بوده است.

در هر حال این بحث را به علت شمول آن می‌توان به عنوان دو جریان سبکی در شعر فارسی در نظر گرفت، زیرا در همهٔ دوره‌ها شواهدی دارد و همان طور که گفته شد، در نقد ادبی از آن به شعر و نظم یاد می‌شود. اما نظم هم مراتبی دارد و علو موضوع را نمی‌توان نادیده گرفت . شعر گفتاری معمولاً وقتی بلیغ (مؤثر و دلنشین) است که به لحاظ موضوع جنبهٔ ادبی داشته باشد. «از نکات مهم در سبک شناسی دقت در وجوه ادبی بودن (literariness) کلام و کشف عناصر ماورای منطقی (Extralogical) آن است ... به زبان ساده، گاهی بحث در زیبایی و تأثیر یک شعر، بحث در وجوه ادبی بودن آن است:

دریای شورانگیز چشمانت چه زیباست
آن جا که باید دل به دریا زد همین جاست

(حسین منزوی)

این بیت چرا زیباست؟ زیرا علاوه بر رعایت نکات بدیعی (ایهام تناسب بین دریا و شورانگیز) از اصطلاح عامیانهٔ دل به دریا زدن (خطر کردن) استفادهٔ ایهامی کرده است؛ یعنی دریا را با چشم ، ودل را به عاشق مربوط کرده است ...

ادبی بودن کلام اغلب در گرو رعایت نکات بدیعی و بیانی است:

کجا رای پیران لشکر کشش؟ کجا شیده آن ترک خنجر کشش؟

(دیوان حافظ: ۳۸۱)

پیران، پیران ویسه است اما به سالمندان رفته هم ایهام دارد؛ شیده، پسر افراسیاب است اما با "شده" به معنی رفته ایهام جناس یا تبادر دارد. سؤالی بودن جمله به بلاغت کلام افزوده است، چون در اینجا سؤال به‌لحاظ علم معانی مفید تنبه و تذکراست . خود موضوع هم که بر باد رفتن زندگیهاست، ادبی و مؤثر است. در آثار شاعران بزرگ، بحث ادبیات از سطح لفظ می‌گذردو مسایل فکری را هم در بر می‌گیرد. عرفان مولانا و سهراب سپهری،طنز حافظ،دریغ خیام و نحوهٔ بیان این مفاهیم به شعر سیمایی ادبی می‌دهد.» [۵۲]

حال که با برداشت و تعریف متفاوتی از شعر روبروییم و می‌بینیم که برخی از صاحب نظران و منتقدان حضور تصویر را، به معنای به کارگیری یک یا چند صنعت ازصنایع

بدیع، شرط شعر بودن کلام نمی‌دانند و معتقدند که بسیاری از ابیات بدون تصویر هم می‌توانند شعری زیبا باشند، می‌توان گفت که تصویر داریم تا تصویر. حال به‌بینیم تصویر در سینما از چه ویژگیهایی برخوردار است؟

تصویر در سینما و مقایسهٔ آن با تصویر در ادبیات

از آنجا که از واژهٔ تصویر در هنرهای بصری، از جمله سینما ونقاشی نیز به طور معمول استفاده می‌شود؛ لازم است در مورد تفاوتهای این دو نوع تصویر، در پایان این فصل مطالبی به میان آوریم.

ماهیت تصاویر نقاشی و سینما، "تصاویر عینی" است که از آمیزهٔ نور و رنگ تشکیل شده‌اند. در این قبیل هنرها، در مواردی که هنرمند موضوعی را تخیّل می‌کند ویا آنها را عیناً می‌بیند، بر سطح خاصی مثلاً روی بوم نقاشی و یا امولسیون (لایهٔ حساس به نور) فیلم خام و یا به صورت فرسک (روی دیوار) و یا بر صفحهٔ کاغذ نقش می‌کند. برای بیان و تجلی موضوعی که باید شکل‌دهی و طراحی شود، هنرمند نیاز به‌فضایی مادی دارد. نتیجهٔ فعالیت و خلاقیت هنرمند را می‌توان به طور بصری، با حس بینایی، دریافت کرد. به عبارتی، تصویر جسمانی یکی از شرایط حضورش این است که بتواند با حس بینایی بیننده دریافت شود. این نوع تصاویر، پس از خلق، مستقل از ذهنیت هنرمند وجود دارند و می‌توان آنها را در تماشاخانه‌ها ونمایشگاهها به تماشا گذاشت و یا همچون عکس آن را بر کاغذ چاپ کرد؛ ازینرو این تصاویر را تصاویر عینی (Picture) نیز می‌نامند. به همین سبب به فیلم سینمایی تصویر متحرک (Motion picture) نیز گفته می‌شود. موضوع وفضای چنین تصاویری می‌تواند کاملاً درونی یا ذهنی و یا برعکس، کاملاً عینی و برونی باشد، اما در هر حال، همان طور که گفته شد،آثار این قبیل هنرها برای تجلی و ارائه نیاز به فضای مادی دارند؛ در مورد سینما بُعد زمان را نیز باید به آن اضافه کرد، اما نقاشی تنها به بُعد مکان وابسته است. در مورد سینما، در آغاز فصل مربوط به "همانندی شیوه‌ها و شکلهای بیان در سینما و ادبیات" خواهیم دید که در نگاه اول اساساً هنری فضایی است، یعنی آنچه را که نشان می‌دهد فقط فضاست؛ اما چون «سینماتوگرافی» یا «حرکت نگاری» است، از طریق حرکت که وابسته به دو بعد پیوستهٔ مکان ـ زمان است، فضا را جانشین زمان می‌کند و در عین حال از طریق مونتاژ و سرعتهای مختلف فیلمبرداری (از حرکت) می‌تواندزمان را به مکان و مکان را نیز متقابلاً به زمان تبدیل کند.

در عکاسی و سینما مدلی که تصویر می‌شود، همواره موجودیت و واقعاً عینیت دارد. حتی اگر تصویری که عکاس و فیلمساز ارائه می‌کند دارای فضایی تخیّلی ویا غیر واقعی باشد، باز هم اول به عنوان یک واقعیت مستقل از ذهنیت هنرمند و در عالم بیرون موجود است. تصویر ساخته و پرداخته شدهٔ آن نیز همین ویژگی را دارد. درسینما، مدل می‌تواند مطابق تخیّل در عالم واقع ساخته و پرداخته شود واز همان ابتدا مستقل از ذهنیت سینماگر، موجودیت خارجی نداشته باشد. در مورد فیلمهایی که موضوعات آن جنبهٔ واقعی (Factual) دارند، مثلاً فیلمهای مستند، تخیّل (به عنوان یک امر درونی) در پایین‌ترین مرتبهٔ خود قرار می‌گیرد اما "تفسیر واقعیت" در بالاترین مرحلهٔ خلاقیت هنری مستندساز است. این قبیل آثار سینمایی، مدل و موضوعشان پیش از تصویر برداری در جهان خارج واقعیت دارند و یا واقعیت داشته‌اند و به بازآفرینی[۱] آنها مبادرت شده است، اما اغلب تصویر فیلمهای داستانی "تخیّل" و صحنه پردازی می‌شوند و شدت این تخیّل، بسته به موضوع فیلم و فضای آن و حتی سبک فیلمساز، کاملاً متفاوت است. ممکن است موضوع فیلمی "تخیّلی" باشد اما جنبهٔ داستانی نداشته باشد؛ فیلمهای اولیهٔ لویی بونوئل (L.Bunuel) فیلمساز مشهور اسپانیایی، از جمله سگ اندلسی (۱۹۲۸ م) و عصر طلایی (۱۹۳۰ م) از چنین خصلتی برخوردارند و چون جنبهٔ واقع‌گرایی ندارند و سورئالیستی هستند، تصویر آنها را می‌توان کاملاً تخیّل شده تلقی کرد و اتفاقاً عامل تخیّل نیز به‌لحاظ روانشناسی، از دیدگاه تداعی معانی، در آنها بسیار آشکار و نیرومند است. در عوض فیلمی چون کابینهٔ دکتر کالیگاری (۱۹۱۹ م)، ساختهٔ روبرت وینه (R.Wiene) فیلمساز آلمانی، فیلمی است تخیلی، برخوردار از عامل داستان و روایت، اما بسیار ذهنی و تصاویر آن نیز از همین دیدگاه ویژگی تخیلی دارند؛ بگذریم از این که همین تخیّل ظاهری با یک مقولهٔ کاملاً واقعی، یعنی روانشناسی جامعهٔ آلمانی در بخشی از تاریخ این کشور، به صورت کنایی و غیر مستقیم ارتباط دارد.

منظور از آنچه گفته شد ومثالهایی که آمد، این بود که فضا، موضوع ومدل تصاویر فیلم از هر نوعی که باشد (مستند و غیره مستند)[۲]، پیش از تصویر شدن ابتدا باید در عالم واقع حادث شده و عینیت یابند. برای ارائهٔ تصویر آنها، به عبارتی برای بیان آنها، به

---

(۱) در مورد موضوعات مستندی که در گذشته روی داده‌اند، موضوع واقعی، در مکان واقعی و با شخصیتهای واقعی جلوی دوربین باز سازی می‌شود. این قبیل فیلمهای مستند را "مستند بازسازی شده" می‌نامند.

(۲) فیلم نقاشی متحرک (کارتون) را از این گروه‌بندی جدا می‌کنیم، زیرا از دیدگاه بحث ما ویژگیهای کاملاً متفاوتی دارد.

یک فضای واقعی و جسمانی نیاز است زیرا این تصاویر در جایی و یا برجایی ثبت می‌شوند و حس بینایی مستقیماً آنها را دریافت و سپس مغز آنها را درک می‌کند.

در مورد نقاشی نیز چنین است، یعنی ممکن است موضوع تابلو یا مدل مورد الهام هنرمند واقعی بوده و در عالم خارج موجودیت داشته باشد؛ مثلاً یک شخصیت، یک منظره و یا یک شئ باشد؛ به این نیز کاری نداریم که برداشت و تلقی شخصی هنرمند که مرتبط با سبک تصویری اوست تا چه اندازه می‌تواند تغییرات یا تحریفاتی در صورت ظاهری یا ریخت مدل به وجود بیاورد؛ و یا این که موضوع و مدل نقاشی اساساً در عالم خارج موجودیت نداشته باشد و از همان ابتدا در تخیّل و ذهنیت نقاش به وجود بیاید. هر دو نوع تصاویر سینما و نقاشی رانهایتاً باید "تصاویر عینی یا جسمانی" و یا به طور کلی "مادی" خواند؛ و همان طور که گفته شد، ماهیت آنها نور و رنگ است.

تصاویر صرفاً تخیلی نقاشی و سینما مسیری از درون به برون دارد؛ و در مورد تصاویر واقعی آنها (یعنی زمانی که موضوع یا مدل در عالم‌واقع موجود است) مسیر از برون به درون و سپس به برون است، یعنی از عینیت هنرمند به ذهنیت او و سپس عینیت؛ و همین تفاوت درجهٔ عینیت و ذهنیت است که تلقی ، برداشت ، دیدگاه ، احساس و تعبیر و تفسیر هنرمند را نسبت به یک موضوع واقعی نمایان می‌سازد.

درست است که تصویرهای شاعرانه یا ادبی نیز بر اساس تصّور و تخیّل هنرمند شکل می‌گیرند، اما آنها همواره درونی و ذهنی هستند: در جایی به طور عینی ثبت و ضبط نمی‌شوند، جسمیت ندارند، یکی از حواس پنجگانه آنها را مستقیماً دریافت نمی‌کند، ما آنها را به چشم ذهن "می‌بینیم" و این ذهنیت خواننده یا شنونده است که آنها را دریافت می‌نماید. این قبیل تصاویر مستقل از فرد تخیّل کننده وجود ندارند؛ در انواعی از موسیقی ، مثلاً موسیقی توصیفی و یا موسیقی برنامه‌ای*، این نوع تصاویر وجود دارد و هر شنونده‌ای با استعداد ذهنی خودش می‌تواند آن تصاویر را به کمک اطلاعات وانگیزه‌هایی که دارد مجسم نماید. هنگامی که فرآیند ارسال واژه و یا صدا قطع شود، آن تصاویر دیگر وجود ندارند؛ اما در مورد تصاویر نقاشی و سینمایی، حتی بیننده اگر چشمان خود را ببندد، باز هم آن تصاویر در عالم خارج واقع‌اند و موجودیت مادی دارند. ممکن است برای یک شخص نابینا، تصویر سینمایی و تابلوی نقاشی مفهومی

---

* programatic music.

نوعی موسیقی که جنبهٔ توصیفی دارد و معمولاً داستانی، منظره‌ای و یا واقعه‌ای را بیان می‌کند به آن موسیقی تصویری (ILLustrative) نیز می‌گویند.

نداشته باشد ویا اساساً برای او موجودیتی نداشته باشد؛ اما تصویر فیلم و نقاشی برای چشم خلق می‌شود نه برای حواس دیگر، بنابراین دیگران که چشم دارند می‌توانند آن را ببینند و دریافت کنند.

همان طور که پیش از این گفته شد، به طور کلی در شعر، ادبیات وزبان گفتاری، واژه وسیلهٔ ارتباط یا حامل پیام است. نیرو و نوع واژه‌های انتخاب شده توسط شاعر، نویسنده یا گوینده و یا رعایت تناسب در ترکیب و آرایش نیرو و مفاهیم آنها (مثلاً در شعر)، مخاطب را در مسیر تجسم از پیش تعیین شده توسط گوینده رهبری می‌کند. اما گاه ممکن است نحوهٔ ترکیب، آرایش و یا گزینش واژه‌ها، عمداً طوری طرح‌ریزی شود که ابتدا تصور یا تجسمی اولیه و سپس تصوّری ثانویه و کاملاً متفاوت با تصوّر اولیه برای مخاطب پیش آید و گاهی نیز هر دو معنی مورد نظر گوینده باشد؛ مثلاً در مورد صنعت ایهام[۱] در شعر چنین است. اما این تجسم نیز جنبهٔ تخیّلی و ذهنی دارد وبه میزان زیادی به استعداد، نیروی درک و توانایی ذهنی مخاطب (شنونده یا خواننده) مربوط می‌شود. البته فرهنگ یا تواناییهای ادراکی و "سواد بصری" و استعداد تجسمی او نیز نقش مهمی در این مورد دارد، حتی اگر منشأ تخیّل یا موضوع مورد الهام و علاقهٔ او در تصویری که بیان می‌کند جهان عینی یا واقعیت مستقل از ذهن او باشد، مثلاً وصف یک منظره یا یک موقعیت ویژه، به عبارتی منبع الهام و مدل توصیف مربوط به پدیده‌ای واقعی باشد، باز هم حرکت تصویر یا انتقال تصویر از عینیت به ذهنیت و در همه حال ذهنیت، گریز ناپذیر است. این جنبه از جالبترین ویژگیهای تصاویر ذهنی ادبی و شاعرانه است که (از دیدگاه مخاطب) مزیتی بزرگ نیز، در مقایسه با تصاویر سینمایی و عکاسی یا نقاشی، برای وی به شمار می‌آید. زیرا به "خیال" خواننده یا شنونده امکان می‌دهد تا همان گونه که "می‌تواند" و یا می‌خواهد تصویر را مجسم کند و از آن لذت ببرد. به عبارت دیگر، در خلق تصویر شاعرانه، ذهنیت خواننده یا شنونده نیز نقش فعال دارد. شاعر و مخاطبش

---

(۱) ایهام یا توریه: «در لغت به معنی به گمان افکندن و در شک افکندن است و در اصطلاح، آن است که کلمه‌ای را به دو یا چند معنی به کار ببرند، به طوری که یکی از آنها آشکارتر باشد و قصد گوینده، هر دومعنی باشد. ایهام از جمله صنایع معنوی بدیع است که در آن، درک دو معنی و مفهوم توأم از یک کلمه‌موجب ایجاد نوعی موسیقی معنوی در کلام و مایهٔ شگفتی و لذت خواننده می‌شود. زیباترین نمونه‌های ایهام را می‌توان در غزلهای حافظ (متوفی ۷۹۱ ق) یافت؛ برای نمونه:

دی‌گسله‌ای ز طره‌اش کردم واز سر فسوس
گفت که این **سیاه** کج، گوش به من نمی‌کند

که کلمهٔ **سیاه** به دو معنی غلام زنگی و رنگ زلف به کار رفته است» (واژه‌نامهٔ هنر شاعری: ۲۹).

هر دو، در تصویرسازی نقش دارند: تصویر را ابتدا شاعر می‌سازد و خواننده یا شنونده آن را "بازسازی" می‌کند و در این بازسازی، خواننده یا شنوندهٔ شعر می‌تواند پرداختی (شکلی و کیفی) متناسب با نیازهای عاطفی و روحی به تصویر شاعر دهد؛ یعنی آن را با فرهنگ و ذائقهٔ زیبایی شناختی خود سازگار کند. در هر حال باید به یاد داشت که گهواره و گور این نوع تصاویر ذهن است. مزیت دیگر تصویر شاعرانه، دامنهٔ تنوع آن به تعداد مخاطبانی است که بیش و کم قدرت تجسم هر یک از آنان نسبت به تصویر عرضه شده با هم تفاوت دارد. این تصاویر، ضمن تشابهاتی عام، از ویژگیهای فردی و شخصی نیز برخوردارند؛ به عبارتی، مخاطب هنگام مواجه شدن با واژه‌ها و عبارات ، تقریباً همان مسیری را از لحاظ تجسم تصویر می‌پیماید که شاعر پیش از او پیموده است. ازینروی "تصویر" یا تخیّل شاعرانه آزادتر ازتصاویر عینی است و ایماژ در شعرهای حاوی تصویر جای بیشتری را برای تخیّل خواننده یا شنونده باز می‌گذارد. به همین سبب در مقام مقایسه ، تصاویر سینمایی ونقاشی به این دلیل که به دست هنرمند در جهان واقع و عالم خارج از ذهن (در برابر دیدگان تماشاگر) قطعیت یافته و تثبیت شده‌اند، انعطاف کمتری در تلقیهای شخص و فردی مخاطب دارند؛ آنها یکجانبه‌تر و تحمیلیتر از تصاویر شاعرانه‌اند. برای روشنتر شدن مطلب مثالی از شاهنامه می‌آوریم.فردوسی در داستان بهرام گور، در تصویری که از پاییز خلق کرده، می‌سراید:

چو بینم رخ سیب بیجاده رنگ شود آسمان همچو پشت پلنگ

(۳٦۷:۷)

یعنی هنگامی که رنگ سیب به رنگ یاقوت شد، آن زمان نیز لکه‌های پراکندهٔ ابر در زمینهٔ آسمان به چشم می‌آید- مثل پوست پلنگ؛ و اینها نشانه‌های بصری فصل مورد وصف شاعراند: رنگ ، نور و سایه روشن. شاعر، سیب را به رنگ یاقوت که معمولاً نوع سرخ آن مورد نظر است رنگ‌آمیزی کرده (نوع دیگری از یاقوت نیز وجود دارد که به رنگ کهرباست). در مصرع اول، یک انتقال بصری (Visual Transition) براساس رنگ مشاهده می‌شود از رنگ سیب به رنگ یاقوت. در واقع این رنگ سیب است که شاعر را به یاد رنگ یاقوت انداخته است، همچنانکه در مصرع دوم، پراکندگی لکه‌های ابر در آسمان برای او یادآور پوست پلنگ است. رنگ قرمز سیب در یک تابلوی نقاشی و یا در نمایی از یک فیلم، "مطلقاً" قرمز است، یعنی همان درجه یا تنالیته‌ای است که از سرخ می‌بینیم و با هر شدتی که از لحاظ غلظت یا چگالی رنگ باشد، برای عموم بینندگان تابلو یکسان است. این مطلق بودن رنگ، بویژه در فیلم که در درجات بالایی از واقع گرایی

رنگ اعمال می‌شود وهمواره برای همه کس ثابت است، به ندرت بیننده‌ای را به یاد یاقوت یا حتی رنگ آن می‌اندازد مگر در مواردی خاص آن هم به گونه‌ای عمدی و فکر شده؛ اما "سیب سرخ" شاعر را هر کس با همان غلظت رنگ سرخی که "می‌خواهد" در ذهن رنگ‌آمیزی می‌کند و می‌بیند. حقیقت هم همین است که همهٔ سیبها در طبیعت سرخی یکسانی ندارند، اما شاعر آن را به رنگ یاقوت سرخ می‌بیند که باز هم در آن تنوعاتی از لحاظ دامنهٔ این رنگ معین وجود دارد.[۱] در واقع ما آن رنگ را برای خود "بازسازی" می‌کنیم و امکان انتخاب نیز ـ بسته به ظرفیت یا توانایی رنگ شناسی خود ـ داریم. با این حال ، تصویر موجود در مصرع اول این شعرِ فردوسی خیلی عینیتر از تصویری است که در مصرع دوم مشاهده می‌شود. ایماژ شاعرانه در تشبیه مصرع دوم نیز حضور دارد: تصویر آسمان با لکه‌های ابر برای او یادآور پوست پلنگ است؛ ویژگیهای بصری آسمان، شاعر را متوجه ویژگی جسمانی معینی از پوست این جانور کرده که البته بیشتر به شجاعت، بی‌باکی و تیزچنگی اشتهار دارد ازینروی، از لحاظ بیان و مراعات سبک خاص خود، تشبیه یا تصویر سازی شعر نیز کاملاً لحنی حماسی دارد.

هنگام تماشای نمایی از آسمان با لکه‌های ابر و یا دیدن چنین تصویری در یک تابلوی نقاشی ما به یاد پلنگ و یا آن ویژگی خاص از پوست او نمی‌افتیم. ممکن است برای برخی از بینندگان ـ در صورت وجود شرایطی خاص در تابلو و یا در قابلیت ذهنی آنها ـ چنین تداعیهایی پیش آید؛ اما بیننده آن را نمی‌پذیرد و نادرست می‌داند زیرا راه به مفهومی نمی‌برد؛ و اساساً در یک نما از فیلم یا در یک تابلوی نقاشی معمولاً چنین اهدافی دنبال نمی‌شود ـ گرچه قابلیتهای سینما در تشبیه بسیار نیرومند است اما هنگام تماشای فیلم، در همه حال ما از عینیت به ذهنیت حرکت می‌کنیم نه از ذهنیت به عینیت.

«سینما روابط عینی دنیا را با روابط ذهنی عوض می‌کند. اختلاف اساسی سینما با دنیای تخیّل و رؤیا در کامل بودن و تمامیت آن است؛ زیرا اگر چه رؤیا و یا برخی تخیلات و عواطف را در ما برمی‌انگیزد ولی در لحظهٔ بیداری ، ما را حیران و بی‌تکلیف باقی می‌گذارد، در حالیکه یک فیلم هنری تمام انرژیهای برانگیخته شده را به طور کامل مورد استفاده قرار می‌دهد. یک فیلم ظواهری از طبیعت را گرفته و آنها را در زمینهٔ ذهن نظم دوباره می‌بخشد و بااین کار عواطف تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.» [۵۳]

با تمامی این تفاوتهای موجود بین تصویر شاعرانه و تصویر فیلمی، باید دید که

(۱) چنانچه شنونده یا خواننده ازقبل هیچ نوع تصور و آگاهی ازمعنی "بیجاده" و یا رنگ یاقوت نداشته باشد، درک معنی و لذت بردن از شکل بیان تصویری شاعر امکانپذیر نیست.

چگونه یک موقعیت، یک منظره و یا یک فضا به "دید" ذهن می‌آید.

منابع فصل اول

۱. پیام یونسکو، ص ۸.
۲، ۳. واقعیت گرایی فیلم، ص ۴۶.
۴. جام جهان بین، ص ۱۷ ـ ۱۹.
۵. مردم شناسی و هنر، ص ۸۰.
۶. صور و اسباب آن در شعر امروز ایران، ص ۵۶.
۷. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۸.
۸. «بررسی نظریهٔ گاستون باشلار دربارهٔ جوهر تخیّل ادبی»، رودکی، ش ۱۹، ص ۱۵.
۹. مبانی سواد بصری، ص ۲۷.
۱۰. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۵۴.
۱۱. زیبایی شناسی علمی، ص ۷۴.
۱۲. همان، ص ۶۵.
۱۳. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۶.
۱۴. درباره هنر و ادبیات، ص ۲۰.
۱۵. همان، ص ۷۳.
۱۶، ۱۷. موسیقی شعر، ص ۵.
۱۸. جام جهان بین، ص ۴۶.
۱۹. همان، ص ۲۸۹.
۲۰. نقد ادبی (جلد اول)، ص ۵۶.
۲۱. موسیقی شعر، ص ۳۹.
۲۲. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۷۴.
۲۳. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۲.
۲۴. همان، ص ۱۳ ـ ۱۴.
۲۵. دربارهٔ شعر، ص ۳۸.
۲۶، ۲۷. نشانه‌ها و معنی در سینما، ص ۵۷ ـ ۵۸.
۲۸، ۲۹. مکتب‌های ادبی، ص ۲۱۵.
۳۰. فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۱۲۳.

۳۱. صور خیال در شعر فارسی، ص ۲.
۳۲. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۷۶ ـ ۷۶.
۳۳. کلیات زیباشناسی، ص ۱۷، ۲۴ ـ ۲۵.
۳۴. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۷، ۲۴، ۲۵.
۳۵. هنر چیست؟ ص ۶۴، ۶۶.
۳۶. زیباشناسی علمی، ص ۹۱.
۳۷. صور و اسباب آن در شعر امروز ایران، ص ۵۶.
۳۸. صور خیال در شعر فارسی، ص ۲۷ ـ ۲۸، ۳۷.
۳۹. تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، ص الف (پانویس).
۴۰. گزیدهٔ تذکرة الاولیاء، ص ۱۲۸.
۴۱. کلیات شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی، ص ۱۰۱ ـ ۱۰۲.
۴۲. مقامات حمیدی، ص ۱۱.
۴۳. چهار مقاله، ص ۵۵.
۴۴. صور خیال در شعر فارسی، ۱۷۵.
۴۵. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۲۳۵.
۴۶. مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، ص ۵۱۱.
۴۷. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۷۵.
۴۸. تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۹ ـ ۱۰.
۴۹. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۷۵.
۵۰. سعدی، ص ۱۶۸ ـ ۱۶۹.
۵۱. همان، ص ۱۷۰ ـ ۱۷۴.
۵۲. «نکته‌هایی در سبک شناسی شعر فارسی»، همشهری، ص ۱۰.
۵۳. تئوری‌های اساسی فیلم، ص ۵۹ ـ ۶۰.

فصل دوم

شیوه‌ها و شکل‌های عمدهٔ بیان تصویر در شعر

واژهٔ بلاغت (Rhetoric) که به معنی رسایی است، در حوزهٔ شعر و ادبیات از مهمترین و عمده‌ترین مباحث هنری است؛ و در اصطلاح، آن است که سراینده و یا سخنگو کلام را متناسب و مطابق موقعیت به کار برد. به عبارتی، در بلاغت شیوه‌ها و راههایی که سبب تأثیر کلام در شنونده یا خواننده می‌شود مورد بحث قرار می‌گیرد. علوم بلاغت ، که گاه علوم‌بیانی نیزگفته‌می‌شود، به سه شاخهٔ علم بیان، علم معانی و علم بدیع تقسیم می‌شود.

شناخت شکلها و روشهای شناخت مربوط به خلق تصویر در حوزهٔ علم بیان قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، موضوع این علم شناخت انواع و اشکال تصویر یا خیال در اثر شاعر و یا نویسنده است:

«یکی از سه قلمروی زیباشناسی سخن، بیان است. بیان دانشی است که در آن از چگونگی بازگفت و یا بازنمود اندیشه‌ای به‌شیوه‌های گونه‌گون سخن می‌رود.»[1]

اصطلاح "شکل‌خیال" از قدیم در ادب و نقد فارسی معمول بوده است. نظامی گنجوی سروده:

شکل نظامی که خیال من است　　جانور از سحر حلال من‌است

(مخزن‌الاسرار)

«شکل خیال عبارتست از شکلی از یک چیز و یا تصویری از یک حادثه که همراه با یک چیز یا یک حادثهٔ دیگر در صحنهٔ خیال شاعر ظاهر می‌گردد و در برابر این چیز یا حادثه قرار می‌گیرد، در حالیکه با همین یک چیز و یک حادثه همانندگی و یا بستگی نسبی دارد.» [۲]

عمده‌ترین شیوه‌ها و شکلهای خیال به طور کلی عبارتند از شکل تشبیه یا همانند سازی، شکل استعاره، شکل مجاز و شکل کنایه که به معرفی و توضیح کلی آنها ـ با تأکید بر نمونه‌هایی از شاهنامه ـ می‌پردازیم.

تشبیه

تجسم و تصویر کردن همانندیها بین دو یا چند چیز در یک یا چند صفت و نمایش آن همانندیها را تشبیه گویند.

هنگامی که در فضای خیال، همانند یک چیز به صورت ناخودآگاه کشف و یا متجلی می‌شود، با درک لذت و احساس زیبایی توأم است. اساساً درک و لذت ناشی از یافتن همانندیها و یا وجوه تشابه بین چند چیز یا چند حادثه، در انسان جنبهٔ غریزی دارد؛ اما زیبایی تشبیه، به تقارن و تقابل دست‌کم یک صفت همانند و مشترک در دو چیز متفاوت ارتباط دارد و این درک لذت و زیبایی به زشتی یا زیبایی خود آن دو چیز ربطی ندارد.

البته باید در نظر داشت که گاه ممکن است کشف وجوه همانندی بی‌هیچ قصد و هدفی به صورت غریزی واقع شود و تنها مشاهدهٔ یک منظره، یک رویداد، یایک شئ و یا یک شخصیت همانند آن را به صحنهٔ خیال آورد؛ یا برعکس، در شعر گاه ضرورت وزن و قافیه به مقتضای حال، خیال شاعر را به دریافت همانندیها و کشف رازهای پیش‌بینی نشده هدایت می‌کند؛ اما در هر صورت این کشف با لذت وزیبایی توأم است.

در صنعت تشبیه، از ادات تشبیه برای نمایش همانندی میان دو چیز استفاده می‌شود که ممکن است حرف، پسوند، فعل و اسم باشد. حرف مانند : چو، همچو، همچون، چون، چنان ...؛ پسوندهای گوناگونی نظیر: وار، وش و ...؛ فعل مانند :گویی، پنداری، توگفتی، نگه کن، قیاس کردم، انگار، خواند،...؛ اسم مانند: برسان، بکردار، به مثل، مثال و نظایر آنها. نمونه از شاهنامه :

ز ناباکی و خواب ایرانیان　　بر آشفت رستم چو شیر ژیان

(۲۵۹:۴)

که چو از ادات تشبیه است. همچنین در شعر زیر :

برآشفت با طوس و شد چون پلنگ که این جای خوابست گر دشت جنگ
(۲۵۹:۴)

که چون ادات تشبیه، پهلوان مورد وصف (رستم) مشبه (یعنی آنچه که مانند می‌شود) و پلنگ مشبه به (آنچه که بدان مانند می‌کنند) است.

تشبیه از دیدگاه عقلی یا حسی بودن دو سوی آن (مشبه ومشبه به) انواعی دارد: تشبیه حسی آن است که با یکی از حواس پنجگانه بتوان دریافت کرد. یکی از انواع حسی، "خیالی" است. خیالی آن است که چیزی چنان خیال ویا پنداشته شود که از اجزایی چند به وجود آمده باشد و هر یک از آن اجزا را بتوان در عالم خارج یافت اما در ترکیب با یکدیگر، در جهان خارج یافت نشوند و از طریق حس دریافتنی نباشند؛ مانند تشبیه لاله به قدحی از مرجان که بر شاخه‌ای از زمّرد قرار گرفته است در بیت زیر :

لاله بر شاخ زمّرد به مثل قدحی از شبه و مرجان‌است
(انوری)

در تشبیه عقلی‌یا غیر حسی، دو سوی تشبیه با هیچیک از حواس پنجگانه قابل دریافت نیست، بلکه مفهومی مجرد و انتزاعی است که فقط به وسیلهٔ عقل درک می‌شود؛ مانند تشبیه خرد به جان در بیت زیر از فردوسی:

خرد همچو جانست، زی هوشیار خرد را چنین خوار مایه مدار

گاه می‌شود که یک طرف تشبیه عقلی، و طرف دیگر حسی است. مثلاً در بیت زیر، "اندیشه" که امری مجرد و انتزاعی‌است به "اسب" مانند شده، همچنین "همت" به "خورشید":

اندیشه به رفتن سمندت ماند خورشید به همت بلندت ماند
(ازرقی هروی)

البته تشبیه انواعی دیگر نیز دارد که شرح یک یک آنها و آوردن نمونه‌های آن در اینجا مورد نظر ما نیست، تشبیه حسی و عقلی را نیز ازینرو توضیح دادیم که خاطر نشان کنیم : در سینما صنعت تشبیه (آنچنانکه در فصل مربوط به "شیوه‌ها و شکلهای بیان در سینما" به طور مشروح توضیح داده شده) مورد استفاده فراوان دارد؛ اما سینما فقط یک نوع تشبیه دارد و آن تشبیه حسی است، یعنی همواره مشبه و مشبه به دیدنی است و هر دو سوی تشبیه در عالم خارج وجود دارند. همچنین در تشبیه سینمایی ادات تشبیه موجود نیست. مثلاً در نمونه‌هایی که با استفاده از مونتاژ یا تدوین ـ در دو و یا چند نما ـ چیزی به چیز دیگری تشبیه می‌شود، برش (Cut) را نمی‌توان معادل ادات تشبیه تلقی کرد؛ زیرا در

سینما، برش تنها عامل پیوند دو نماست و دو موضوع را بدون هرگونه عامل واسطه‌ای به هم ربط می‌دهد. مثلاً نمای انسانی در حال نزع به نمای جان کندن یک ماهی در خشکی برش می‌شود؛ و یا تصویر کشته شدن انسانها با سلاخی یک گاو مقایسه می‌شود (در مثال اخیر، فصلی از فیلم اعتصاب (۱۹۲۴م) اثر آیزنشتین یا فصل نهایی فیلم اکنون آخرالزمان (۱۹۷۹م) ساختهٔ فرانسیس فوردکاپولا را می‌توان نام برد).

همچنین در سینما، تشبیه (حسی) می‌تواند از جنبهٔ صوتی صورت گیرد (نمونه‌هایی را در فصل مربوط به "جناسها و طباقهای سینمایی تصویر و صدا در شاهنامه» آورده‌ایم). به طور کلی در سینما تشبیه می‌تواند از جنبهٔ بصری براساس صفت یا صفات مشترکی (وجه شبه) چون شکل، حرکت و رنگ صورت گیرد؛ و یا اینکه جنبهٔ تشابهات صوتی بین دو قطعه صدا مورد نظر باشد که در هر حال، همان طور که گفته شد، جنبهٔ حسی دارد و تشبیهات عقلی و حتی عقلی ـ حسی را نمی‌توان در سینما متصور شد.

استعاره

در لغت به معنی عاریت خواستن و یا به عاریت گرفتن است واصطلاحاً به سخنی گفته می‌شود که در غیر معنی حقیقی خود به کار رود (از این دیدگاه، استعاره نوعی مجاز به شمار می‌آید، با این ویژگی که ارتباط و علاقه بین معنی حقیقی و مجازی در آن مشابهت است؛ به همین سبب، آن را "مجاز استعاری" نیز گفته‌اند). در عین حال، استعاره به سبب وجود علاقهٔ مشابهت، نوعی تشبیه نیز به شمار می‌آید. با این تفاوت که از همهٔ عوامل و ارکان موجود در تشبیه، فقط مشبه به ذکر شده و سه رکن دیگر (مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه) حذف می‌شود؛ از این جهت آن را "تشبیه محذوف" نیز گفته‌اند. بسیاری از استعاره‌ها، حاصل فشرده شدن تشبیه‌اند. حافظ سروده:

ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند مشتاقم، از برای خدا یک شکر بخند

(دیوان حافظ: ۹۱)

که منظور شاعر، تشبیه دهان معشوق به پسته بوده است؛ اما به جای تشبیه صریح، کلمهٔ پسته یعنی مشبه به را ذکر کرده است، پس تشبیه خلاصه و فشرده شده است.[۳] «به موجب تعریفهای منتقدان جدید، هر استعاره ابتدا در ذهن شاعر به صورت تشبیه پدید می‌آید، سپس شاعر با حذف ادات شبه و تلخیص آن، استعاره می‌سازد؛ برای مثال وقتی فردوسی در وصف نعرهٔ رستم می‌گوید: "به رزم اندرون غرشی کرد شیر"، پیش از این در ذهن خود رستم (مشبه یا مستعارمنه) را به شیری (مشبه به ـ مستعار) تشبیه کرده. سپس

هنگام بیان، مستعار منه یا مشبه (رستم) را حذف کرده است. یعنی مشبه طوری در مشبه به دخول کرده که گویی یکی از افراد مشبه به است.» [۴]

عملکرداستعاره نیز مانند تشبیه، انجام قیاس است؛ قیاس، در تشبیه هدف است و در استعاره وسیله‌ای برای دخول و انتقال ذهنیات. کلمه‌ای راکه در غیر معنی حقیقی به کار رفته "مستعار" و معنی مورد نظر یامشبه را "مستعارله" و مشبه به را "مستعارمنه" و وجه شبه را "جامع" گویند. در مورد استفاده از بیان استعاری، در حوزهٔ هنر وادبیات، باید توجه داشت که بر خلاف سخن ادبی، واژه‌ها در زبان عادی و یا روزمره از معنای قاموسی و قراردادی برخوردارند. مثلاً واژهٔ "آفتاب" یا "تیغ" و یا "باریدن" برای همهٔ فارسی زبانان دارای معانی مشخص و ثابتی است. مردم به طور معمول در شیوهٔ خاصی از ارتباط کلامی واژه‌های مذکور را به کار می‌برند و به طور یکسان معنی می‌کنند. مثلاً در زبان روزمره، فعل "باریدن" را برای برف، باران، تگرگ، اشک و ... به کار می‌برند. در این نوع زبان، آفتاب "تیغ" ندارد و از آسمان "تیغ نمی‌بارد"، زیراکاربرد استعاره‌ای واژه‌ها در زبان روزمره مورد نظر نیست که مثلاً منظور از "تیغ آفتاب" نور یا پرتو سوزان خورشید باشد؛ اما شاعر می‌سراید :

ز باریدن تیر گفتی ز ابر　　همی ژاله بارید بر خود و ببر

(۳۲۸:۵)

و یا :

شد اندر هوا گرد برسان میغ　　چه میغی که باران او تیر و تیغ

(۳۳۲:۵)

همچنین :

زدو رویه تنگ اندر آمد سپاه　　یکی ابر گفتی برآمد سیاه

که باران او بود شمشیر و تیر　　جهان شد به کردار دریای قیر

(۲۴۲:۴)

و نیز حافظ سروده:

گر تیغ بارد در کوی آن ماه　　گردن نهادیم الحکم‌لله

(دیوان حافظ: ۳۲۲)

بنابراین در زبان شعر، نظام محدود کاربرد عادی واژه‌ها در هم شکسته می‌شود و کلمهٔ "باریدن" از حوزهٔ محدود پیوند با باران و برف و تگرگ خارج شده و مثلاً، چنانکه در عباراتی از تذکرةالاولیاء عطار (فصل اول، ص ۳۴) آمد، با واژهٔ عشق ترکیب می‌شود و

عبارت "به صحرا شدم عشق باریده بود" را به وجود می‌آورد. «مجازهای زبان و استعاره‌ها همه از همین جا به وجود می‌آیند. بر رویهم می‌توان گفت که در زنجیرهٔ عادی گفتار و در عرف اهل زبان، کلمات دارای خانواده‌های معینی هستند که غالباً با هم ازدواج می‌کنند.» [۵] بنابراین، ترکیبات نامحدودی را می‌توان در نتیجهٔ جدا کردن یک واژه از خانوادهٔ خود و پیوند آن با واژه‌هایی از خانواده‌های دیگر به وجود آورد که با شنیدن آنها احساس غرابت کنیم و از آن حالت تکراری و قراردادی کاربرد واژه در زبان روزمره دوری جوییم. به این ترتیب می‌توان قلمروی مجاز یا استعاره را تا بی‌نهایت در زبان توسعه داد؛ اما این توسعه ازلحاظ معنی‌سازی و ایجاد ارتباط با شنونده یا خواننده در محدوده‌هایی متوقف می‌شود. مثلاً اگر بگوییم: "خنجر چشم چون آهوی تو قلبم را درید"، مشخص است که از زیبایی مژگان معشوق و از تأثیر احساسی آن بر عاشق سخن می‌گوییم. اما اگر تصویرسازی را از طریق مجاز و یا استعاره تا آنجا پیش بریم که بگوییم: "خنجر چشم چون آهوی تو آینهٔ قلبم را به پرواز درآورد"، درست است که از استعاره‌ها و یا تصاویر بیشتری سود جسته‌ایم، اما از آن طرف درک معنی و دریافت پیام را برای شنونده ـ به خاطر ایجاد غرابتی شدید بین تصاویری که فاقد تناسب و رابطه‌اند ـ دشوار و یا حتی غیر ممکن کرده‌ایم. در مثال اخیر، آینه و پرواز، به خاطر پیچیده‌تر کردن معنی کلام و فقدان ارتباط، عبارت را کاملاً بی‌معنی کرده است.

از دید ساختار، استعاره دارای دوگونهٔ اساسی است :

۱. استعارهٔ آشکار (مصرحه)؛

۲. استعارهٔ کنایی (مکنیه یا بالکنایه).

استعارهٔ آشکار، استعاره‌ای است که اساس آن در کلام، بر مستعار منه باشد. به عبارت دیگر، اگر گوینده مستعار منه را در سخن بیاورد و مستعارله را نیاورد، استعاره‌ای آشکار به کار برده است. حافظ سروده :

چشم‌من‌کردبه هرگوشه‌روان سیل‌سرشک تا سهی‌سرو تورا تازه‌تر آبی‌دارد

(دیوان حافظ: ۱۵۹)

در بیت بالا، "سهی سرو" استعاره‌ای از قد یار است و مستعار می‌باشد. معنای سرو بلند در این بیت مستعار منه است و معنای قد یار مستعار له است؛ جامع نیز راستی و بلندی اندامی است که قد یار را به سرو سهی مانند کرده است.

استعارهٔ کنایی، استعاره‌ای است که در ساختار و ماهیت با استعارهٔ آشکار تفاوت دارد. تفاوت ساختاری بین این دو گونه استعاره در ان است که اساس استعاره آشکار بر

مستعار منه است، اما بنیاد استعارهٔ کنایی بر مستعارله قرار دارد. مثلاً اگر بگوییم: "مرگ چنگال خویش را گشود"، استعاره‌ای کنایه‌ای به کار برده‌ایم. ارزش زیباشناسی این سخن در آن است که مرگ را دارای چنگال تصور کرده‌ایم، و همین تصور است که استعارهٔ کنایی را پدید می‌آورد؛ زیرا اگر تصوری شاعرانه در سخن موجود نباشد، نمی‌توان پذیرفت که مرگ دارای چنگال باشد.

«استعاره تصویری دروغین است، یعنی شبه تصویری است که اندیشه را خلاصه و ترجمه و تزیین می‌کند؛ و در واقع وجه مصالحه‌ای است میان عقل و خیال. استعاره احساسی را که بیانش مشکل است، به صورتی محسوس مجسم می‌سازد. بنابراین استعاره مترجم ومبین فکری است که‌پیش از استعاره وجود داشته است ـ ازینرو استعاره وابسته به وجود دیگری است.» [۶]

استفاده از استعاره در علم درست نیست؛ اما هنر بدون استفاده از استعاره تقریباً غیر قابل تصور است. حال بی مناسبت نیست که بدانیم کیفیت استفادهٔ فردوسی از استعاره در شاهنامه چگونه است؟

«استعاره در شاهنامه ـ نسبت به تشبیه ـ در اقلیت قرار دارد؛ زیرا پیداست حماسه محصول روزگارانی است که هنوز ذهنیت انسان پیچیدگی نیافته و هنوز از عالم عینیات ومحسوسات فاصله نگرفته است. استعارات شاهنامه از دو حال خارج نیستند:

الف: استعاراتی که از فرط بداهت وکثرت استعمال در زبان بسیار آشنا و ملموس‌اند، مثل گل وماه برای صورت زیبا، سرو برای قد و لعل و بیجاده برای لب. نمونه :

پس آن دخترانِ جهاندار جم　　به نرگس گل سرخ را داده نم

(۶۹:۱)

ب: استعاراتی که در فاصله‌ای کم یا زیاد قبل از آنها به صورت تشبیه در متن آمده‌اند، مثلاً وصف اسب به اژدها؛ وقتی که پهلوان اسبی "اژدها وش به زیر ران" دارد. در هر حال، استعارات شاهنامه اگر اصرح از تشبیه نباشند، کمتر از آن صراحت ندارند. مثلاً در مورد زال (خورشید) و رودابه (ماه) چنین می‌سراید :

نخست آنکه با ماه کابلستان　　شود جفت خورشید زابلستان

(۲۳۰:۱)

و یا سرو آزاده و بهاردل افروز برای رودابه که رستم را آبستن است و درد می‌کشد:

بسی برنیامد بر این روزگار　　که آزاده سرو اندر آمد به بار

بهار دل افروز پژمرده شد　　دلش را غم ورنج بسپرده شد [۷]

(۲۳۵:۱)

بالاترین درجهٔ پیچیدگی استعارات در شاهنامه، تنها در حدود استعارات کنایی از این نوع است که سخن به شمشیری تشبیه می‌شود که برکشیدن از لوازم آن در کلام می‌آید :

کنون از نیام این سخن برکشیم دوبن سروکان مرغ دارد نشیم

(۲۲:۱)

و یا :

که گفتی زمین شد سپهر روان همی بارد از تیغ هندی روان

(۴۸:۲)

که تیغ به ابر تشبیه شده و یکی از لوازم آن که باریدن باشد ذکر شده است.

مجاز

همان طور که پیش از این در مطلب مربوط به شناخت استعاره گفته شد، استعاره گونه‌ای از مجاز است که پیوند در آن همانندی است . به همین سبب، برای جدا کردن و شناختن دیگر گونه‌های مجاز از استعاره ، آن را "مجاز مرسل" می‌خوانند؛ زیرا همچون استعاره، پیوند در مجاز تنها وابسته به تشابه نیست و از نوع دیگری می‌تواند باشد. از طرف دیگر، ذهن نمی‌تواند از معنای حقیقی واژه که معنای قاموسی و شناخته شدهٔ آن است، به معنای جدید و هنری واژه پی برد مگر آنکه نشانه‌ای در کلام وجود داشته باشد. این نشانه را که در مجاز از آن گریزی نیست، "قرینهٔ صارفه" گویندو ذهن را از معنای حقیقی سخن که مورد نظر سخنور نیست دور کرده و به سوی معنای مجازی یا هنری سخن می‌کشاند. فردوسی سروده :

برآشفت ایران و برخاست گرد همی هرکسی کرد ساز نبرد

در بیت بالا، ایران با "مجازی مرسل"، در معنای ایرانیان به کار برده شده است. پیوند بین معنای حقیقی ایران که نام کشور است، با معنای هنری آن، ایرانیان، آن است که ایرانیان در ایران زندگی می‌کنند. "برآشفتن" نیز "قرینهٔ صارفه" است‌که ذهن را از ایران دورمی‌کند و به‌ایرانیان متوجه‌می‌کند،زیراآنکه‌می‌تواند برآشفته‌شودایرانی‌است‌نه ایران.

این قرینه گاه لفظی و گاه معنوی یا حالی است. یعنی، گاه لفظی که در جمله آمده است ذهن را متوجه معنی مجازی می‌کند؛ مثلاً وقتی در توصیف دختری زیبا بگویند "گلی خندان از در وارد شد"، لفظ وارد شد، ذهن را از معنی حقیقی گل به معنی مجازی زیبا روی منتقل می‌کند. این قرینه لفظی است، اما وقتی که به مجرد دیدن زیبارویی گفته

می‌شود "چه گلی!" قرینهٔ صارفهٔ معنوی است. در هر حال، وجود قرینه چه لفظی و چه معنوی، باعث می‌شود که مخاطب به‌معنی دیگری جز آنچه منظور گوینده بوده متوجه نشود. اما در مجاز، علاوه بر قرینه، باید رابطه و مناسبتی نیز بین دو معنی حقیقی و مجازی وجود داشته باشد تا ذهن مخاطب از یکی به دیگری منتقل شود؛ این ارتباط و مناسبت را در اصطلاح "علاقه" گویند. علاقه، در مجاز می‌تواند به همانندی و یا ناهمانندی باشد. نمونه‌ای از مجاز به همانندی در کلام، از فردوسی :

سپاه شب تیره برد‌شت و راغ یکی فرش گسترده از پر زاغ

(۵: ۶)

به دلالت عقلی، حمل کلام بر حقیقت ممکن نیست و کلام در معنی مجازی به‌کار رفته‌است و فردوسی معنی «همه جا را تاریکی فراگرفته» به صورت زیر بیان کرده است:

«سپاه شب، بر دشت و راغ، از پر زاغ فرشی گسترد».

همانندی شب با سپاه از نظر سرعت حمله و فراگیری دامنهٔ هجوم، کاربرد دشت و راغ (جزء) به جای جهان (کل) و شباهت تاریکی به پر زاغ از نظر سیاهی، اساس این مجاز بوده است که می‌توان این همانندی را به صورت زیر در برابر هم نهاد :

«تاریکی شب همه جا را فراگرفت و سپاه شب، فرشی از پر زاغ بر دشت و راغ گسترد».

نمونه‌ای از مجاز به ناهمانندی از فردوسی :

چو گل چهرهٔ سام یل بشکفید چو بر پیل بر، بچهٔ شیر دید

(۲۴۳:۱)

اگر چه تصور وجود بچهٔ شیر بر روی پیل، خود از وجود معنی مجازی خبر می‌دهد (قرینهٔ صارفه)؛ با این همه اگر خواننده از جریان داستان آگاهی نداشته باشد، پی بردن به معنی مجازی و مقصود شاعر دشوار است. لیکن با توجه به محور عمودی کلام، معلوم می‌شود منظور از پیل، اسب است و مراد از بچهٔ شیر، رستم است که تازه به دنیا آمده و برای دیدار با سام (پدر بزرگ رستم) او را نزد سام آورده‌اند.

بحث مجاز را با بیتی از حافظ به پایان می‌بریم :

نقشی بر آب می‌زنم از گریه حالیا تا می‌شود قرین حقیقت مجاز من

(دیوان حافظ: ۳۱۲)

کنایه

کنایه، در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است. در اصطلاح علم بیان آن است که

لفظی را به کاربرند و به جای معنی اصلی، یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند؛ مثل این که گفته شود: "فلانی دستش کج است" و منظور این نیست که دست وی معیوب است، و یا استخوان دستش کج است؛ بلکه منظور این است که "فلانی دزدی می‌کند." ازینرو، کنایه را نوعی مجاز نیز به شمار آورده‌اند. اما آنچه کنایه را از مجاز متمایز می‌کند این مطلب است که در کنایه می‌توان در عین حال هر دو معنی "ظاهری" و "پوشیده" را در نظر داشت، اما در مجاز، وجود قرینه، ذهن شنونده یا خواننده را از معنی ظاهری به معنی دور هدایت می‌کند؛ مثلاً در کنایهٔ نهفته در ضرب‌المثل بالا، معنی ظاهری کج بودن دست‌است و معنی اصلی یا مورد نظر، وجود خصلت دزدی در آن فرد است. اما دست در دزدی هم واقعاً به کار می‌آید. بنابراین معنی اول و دوم این ضرب‌المثل، یکی حقیقی و دیگری مجازی است؛ اما در بین آنها ارتباط و پیوندی وجود دارد (کجی دست) که ذهن شنونده را ازیکی به دیگری حرکت می‌دهد. برای رسیدن از معنی اول به دوم، معمولاً قرینه‌ای لازم است، اما در کنایه این قرینه آشکار نیست و بیشتر جنبهٔ معنوی دارد.

«درک ارتباط بین هر دو معنی مورد نظر در کنایه‌های هر زبان وهر ملت، بخصوص آنها که به صورت ضرب‌المثل رایج هستند، نیاز به آشنایی با آداب و رسوم و شیوهٔ زندگی یا خصوصیات زبانی و فرهنگی آنها دارد. به همین جهت گفته‌اند که کنایات هر قومی خاص خودشان است.» [۸]

کنایه از مباحث مشترک فن بدیع و فن بیان است و در فن بدیع از جمله صنایع معنوی بدیع است ویکی از شیوه‌های ساختن "تصویر خیال" به شمار می‌آید. «شیوهٔ غیر مستقیم بیان درکنایه باعث تأثیر و زیبایی آن است و بسیاری از مفاهیم زیبا و نیز خیلی از مفاهیم ممنوع و زننده به وسیلهٔ کنایه ادا می‌شود.از این جهت در سرودن هجویه‌ها کاربرد بسیار دارد.» [۹] در گفتار عامه و در ضرب المثلهای رایج در هر زبان، نمونه‌های بسیاری از استعمال کنایه را می‌توان یافت؛ مثلاً در زبان فارسی، ضرب‌المثل "هر که بامش‌بیش برفش بیشتر" را می‌توان یک کنایه به شمار آورد.

لفظی را که به صورت کنایه به کار می‌رود، "مکنی" و معنی مورد نظری که از آن حاصل می‌شود "مکنی عنه" گویند، همچنین کنایه را به دو گونهٔ "قریب" و "بعید" تقسیم بندی کرده‌اند. کنایهٔ قریب آن است که انتقال از لفظ کنایه (مکنی) به معنی منظور (مکنی عنه) به آسانی انجام گیرد، و کنایهٔ بعید آن است که درک منظور (مکنی عنه) به آسانی ممکن نباشد و رسیدن از معنی ظاهری کلام به معنی منظور، نیاز به توجه به واسطه‌ها و

ارتباطهای بیشتری بین این دو داشته باشد. نمونه‌ای از کنایهٔ قریب از شاهنامه که به صورت کنایه از موصوف آمده است (یعنی که از آن صفت، همیشه موصوف آن را در نظر داشته باشند)، "دشت سواران نیزه گذار" است که در کلام فردوسی همواره کنایه‌ای از سرزمین تازیان می‌باشد:

یکی مرد بود اندر آن روزگار　　ز دشت سواران نیزه گذار

(۴۳:۱)

و "پروردهٔ مرغ" کنایه از زال است که سیمرغ او را پرورش داده و بزرگ کرده و منظور از "دیو زاد" رودابه است:

از این مرغ پرورده وان دیو زاد　　چه گویی؟ چگونه برآید نژاد؟

(۱۸۰:۱)

یکی مرغ پرورده‌ام خاک خورد　　به گیتی مرا نیست با کس نبرد

(۲۰۰:۱)

و نمونه‌ای از کنایهٔ بعید در شاهنامه، در وصف ستایش انگیزی که زال از شخصیت پدر خود (سام) می‌کند:

چمانندهٔ دیزه هنگام گرد　　چرانندهٔ کرکس اندر نبرد

(۱۷۷:۱)

فردوسی در بیت بالا مستقیماً نمی‌گوید که او (سام) دشمنان خود را می‌کشد، بلکه به طور کنایی یا غیر مستقیم این مطلب را بیان می‌کند که او در نبرد خود کرکسها را می‌چراند، یعنی به آنها غذا می‌رساند؛ و چون کرکس از گوشت مرده یا مردار تغذیه می‌کند، پس سام سبب کشتن کسانی می‌شود تا کرکسها از گوشت آنها تغذیه کنند.

در پایان بحث کنایه، آوردن مطلب زیر خالی از فایده نیست:

«در شعرهای طنزآمیز، ازکنایه-که نوعی توسعات زبان است - زیاد استفاده می‌شود. کنایه،به قول قدما،ذکرملزوم و ارادهٔ لازم‌است ... به‌تعبیر عبدالقاهرجرجانی (متوفی ۴۷۱ ه ق): در کنایه یک "معنی" وجود دارد ویک "معنی معنی."»[۱۰]

و در این شعر فردوسی، "معنی" سخن شاعر این است که قهرمان داستان سبب غذا رساندن به کرکسهاست و "معنی معنی" آن این است که او مردی دلاور و شجاع است و در میدان نبرد دشمنان را به خاک هلاکت می‌اندازد.

تشخیص و تجسم شخصیت

نوعی اسناد مجازی و ازمباحث فن بیان تشخیص و تجسم شخصیت است که در بسیاری از ترکیبها واصطلاحات زبان نیز به کار می‌رود؛ برای مثال، وقتی می‌گوییم "مصیبت او را از پا درآورد"، مصیبت به منزلهٔ انسانی فرض شده که کسی را مغلوب خود کرده است ... «در علوم بلاغت فارسی و عربی، اصطلاح و تعریف جداگانه‌ای برای تشخیص نیامده است؛ اما بسیاری از خصوصیات آن با تعریفهایی که برای یکی از انواع استعاره ـ معروف به استعارهٔ مکنیه ـ شده است قابل تطبیق است که در حقیقت می‌توان آن را "تشخیص اجمالی" خواند. نوع دیگر آن که "تشخیص تفصیلی" است، مربوط به مواردی است که شاعر، اشیا یا مظاهر طبیعت را به صورت انسانی در نظر می‌آورد و در سراسر یک قطعه شعر، آن را با تمام خصوصیات انسانی توصیف می‌کند ... نمونه‌ای از تشخیص تفصیلی در شعری از حافظ:

بر سر بازار جانبازان منادی می‌زنند
بشنوید ای ساکنان کوی رندی بشنوید
دختر رز چند روزی هست کز ما گم شده‌است
رفت تا گیرد سر خود، هان و هان حاضرشوید
جامه‌ای دارد ز لعل و نیمتاجی از حباب
عقل و دانش برد و شد، تا ایمن از او نغنوید
هر که آن تلخم دهد، حلوا بها جانش دهم
ور بود پوشیده و پنهان به دوزخ، در روید
دختری شب‌گرد،تیزوتلخ‌وگلرنگ‌است‌ومست
گر بیابیدش به سوی خانهٔ حافظ برید[۱۱]

(دیوان حافظ: ۳۹۳)

این نوع استعاره، در ادبیات ملل مختلف به شکلهای متفاوت یافت می‌شود. در ادبیات فارسی، کوتاهترین شکل آن، همان استعارهٔ بالکنایه و نوع گستردهٔ آن، توصیفاتی است که شعرا از طبیعت کرده‌اند. در اشعار منجیک ترمذی، شاعر نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری قمری، تشخیصهایی یافت می‌شود از قبیل آنکه ممدوح با "دشنهٔ آزادگی" "گلوی سئوال" را می‌برد، و چون "ابر شجاعت" او ببارد، "گل آمال" می‌شکفد و ... "منوچهری دامغانی به نحو بسیار گسترده‌ای تشخیص را در خدمت توصیف طبیعت به کار می‌گیرد و در این راه، اشعار او نوعی بیان روایتی پیدا می‌کند. برای مثال :

شـاخ انگـور کـهن دخـترکان زاد بسـی که نـه از درد بـنالید و نـه بـر زد نـفسی
همه را زاد به یک دفعه نه پیشی نه پسی نـه ورا قـابله‌ای بـود و نـه فـریادرسی

«پس از او، اسعد گرگانی تشخیص را در اشعار خود در حوزه‌ای حسی و محدودتر به کار می‌برد؛ مثلاً در بیت زیر دربارهٔ شب چنین می‌گوید:

درنگـی گشـته و ایـمن نشسـته طناب خیمه را بر کوه بسـته» [۱۲]

منابع فصل دوم

۱. زیباشناسی سخن پارسی (جلد اول ـ بیان)، ص ۳۰.
۲. بیان در شعر فارسی، ص ۱۷.
۳. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۱۱.
۴. فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۲۴.
۵. موسیقی شعر، ص ۱۱.
۶. «بررسی نظریهٔ گاستون باشلار دربارهٔ جوهر تخیّل ادبی، رودکی، ش ۱۹، ص ۱۵.
۷. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۰۹.
۸، ۹. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۲۲۰.
۱۰. موسیقی شعر، ص ۱۷.
۱۱. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۷۰ ـ ۷۱.
۱۲. فرهنگ اصطلاحات ادبی، ص ۷۸.

فصل سوم

شیوه‌ها و شکل‌های عمدهٔ بیان در سینما

تولد و تکوین هنری سینما

یک قرن از پیدایش سینما می‌گذرد. در آغاز تولد (۱۸۹۵ م)، سینما "هنر" نبود؛ زیرا دست کم دو سه دهه طول کشید تا شکلها، سبکها، و روشهای ویژهٔ بیانی "تصویر متحرک" توسط فیلمسازان مختلف در اروپا و امریکا تدریجاً کشف، تجربه و یا ابتکار شد و آنگاه این پدیده به عنوان هنری مستقل به معبد خدایان هنر راه یافت و هنر هفتم نام گرفت.

اما چیزی که از همان آغاز به طرز چشمگیری در این پدیدهٔ جدید تصویری مشخص شد، قابلیت بالای آن در نمایش درام و بویژه تحریک عواطف بیننده بود. "تصویر متحرک" در واقع نتیجهٔ تکامل تکنیک عکاسی بود که از لحاظ شیوهٔ ضبط تصویر می‌توان آن را عکسبرداری مسلسل با فواصل ثابت و متوالی از حرکت به شمار آورد.

سینما، هنری پیچیده است؛ زیرا تقریباً مستلزم مشارکت و تلفیق همهٔ هنرهای ماقبل خود می‌باشد به اضافهٔ تعداد بی‌شماری مسایل فنی، مهارتی و علمی که در جریان تولید فیلم، فیلمساز با آنها مواجه است. با توجه به تاریخ بسیار کوتاه آن (در مقایسه با سابقهٔ تاریخی سایر هنرها)، این هنر رشد فوق‌العاده زیادی داشته؛ تا آنجا که هیچ هنری در قرن بیستم نتوانسته از لحاظ فراگیری، محبوبیت و تأثیر با آن برابری کند. تنوع در

شیوه‌های بیان، همچنین پویایی و انعطاف فوق‌العاده‌ای که در امکانات بیانی و بکر این هنر در سه دههٔ متوالی پس از پیدایش "سینماتوگرافی" کشف شد، سینما را در اواخر دورهٔ صامت ، یعنی سالهای آخر ۱۹۲۰ م، در ردیف "هنرهای زیبا" قرار داد ـ گرچه خیلی پیش از آن ریچیوتو کانودو، شاعر و منتقد ایتالیایی، پیش از جنگ جهانی اول عنوان "هنر هفتم" را برای سینما پیشنهاد کرده بود.

همان طور که گفته شد، از لحاظ منشأ تاریخی و موجودیت مادی یا تکنولوژیک سینما در اواخر قرن نوزده میلادی، این هنر عملاً نتیجهٔ نیاز و آرزوی انسان در ضبط واقع گرایانهٔ طبیعت، زندگی وبه طور کلی هستی بوده است. از لحاظ فلسفی ریشهٔ این نیاز در میل اساطیری بشر به چیرگی بر مرگ و نامیرایی، همچون جستجوی آب حیات، مومیایی کردن مردگان در جهان باستان، بازی تمثیلی سایه‌ها و اشباح در "غار افلاطون" و اختراع وسایلی چون چراغ جادو، فانوس خیال، اتاق تاریک، شهر فرنگ و نهایتاً ساخت همهٔ ابزارها و دنبال کردن همهٔ شیوه‌ها و اختراعاتی است که از اوایل قرن پانزدهم میلادی سرانجام منجر به پیدایش دوربین عکاسی شده است. درکنار همهٔ این پدیده‌ها و روشهای بازنمایی و یا بازسازی تصویر واقعیت، آرزوی بشر به ضبط و پخش مجدد تصویر متحرک بوده که همان میل به نمایش حرکت و یا حرکت نگاری (Cinematography) است. اساساً واژهٔ سینما از کلمهٔ یونانی کینه (Kine) به معنای حرکت مشتق شده که امروزه در همهٔ زبانها تقریباً یکسان به کار می‌رود. این "هنر ـ صنعت" نتیجهٔ تکامل روشهای ضبط و بازسازی تکنولوژیک تصویر است که انباشت این شیوه‌ها و تجارب در قرن نوزدهم میلادی درکنار عکاسی برای ضبط حرکت وجود داشته و در اواخر سالهای قرن مذکور منجر به اختراع دستگاه ضبط تصویر متحرک و تاباندن یا نمایش آن بر سطح سفید یا پرده شده است. سینماتوگراف توسط برادران لومیر در فرانسه و کینه‌توسکوپ به وسیلهٔ توماس ادیسون در امریکا در فاصلهٔ سالهای ۵ ـ ۱۸۹۴م تکمیل و برای ضبط و نمایش تصویر متحرک به کار گرفته شد.

سینما در آغاز تکامل خود از سوی گروهی از منتقدین هنری به علت وابستگی به منافع تجاری، شکل غیرهنری سطحی و پیش پا افتاده، فوریت آن در تولید و بازسازی ، ماهیت ماشینی و تکنولوژیکی تولیدش و ظاهراً فقدان فرد معین و مشخصی که جنبه‌های هنری فیلم را با فکر خود طراحی کند و مسؤولیت تنظیم و کنترل امور هنری را به عنوان "خالق" به منظور اجرا به عهده بگیرد، مورد انتقاد شدید قرارگرفت و از نظر هنری نادیده انگاشته شد. اما از اواسط سالهای ۱۹۲۰ م، از طرف هنرمندان سایر

رشته‌ها و منتقدین ادبی و هنری توجه چشمگیری به سینما به عنوان "یک شکل هنری نو" و بدیع که می‌تواند با تأثر، ادبیات، موسیقی و هنرهای بصری همچون نقاشی کاملاً برابری کند، معطوف شد. این هنر، طی همین تاریخ تکامل و تحول صد ساله‌اش تدریجاً پیچیده شد و به ویژه از اواخر سالهای ۱۹۲۰ م با پیدایش عامل صدا (فیلم ناطق) و تقریباً یک دههٔ بعد با دستیابی عملی و علمی به رنگ، پیچیده‌تر شد. گرچه فیلم سیاه و سفید و بی‌صدا نیز خود قادر به پوشش حوزهٔ وسیعی از بیان، بویژه از طریق تدوین یا مونتاژ نماها بود، اما هنگامی که به انواع صداها (گفتگوی بازیگران، سر و صدای طبیعی و موسیقی)، رنگ (در اواخر سالهای ۱۹۳۰ م) و سپس پردهٔ عریض (در اوایل سالهای ۱۹۵۰ م) دست یافت نه تنها به شکل هنری پیچیده‌تر بدل شد بلکه از لحاظ تنوع و غنای بیان و زبان وسعت و عمق بسیار زیادتری گرفت.

در کنار آن، اصلاح وتکامل مواد و لوازمی چون عدسیهای فیلمبرداری، وسایل نورپردازی، فیلم خام رنگی و شیوه‌های ظهور و چاپ فیلم و همچنین توسعه و تنوع تمهیدات تصویری، به گسترش حوزهٔ تواناییهای بیان هنری سینما بسیار کمک کرد. در این بین، هنرهای دیگری هم که در سینما حضور و مشارکت داشتند، در بطن آن، چنان دچار تغییرات کیفی و استحاله شدند که تعریف عواملی چون داستان، گفتگو، بازیگری، دکور و لباس، موسیقی، رنگ و قاب‌بندی تصویر ... به کلی در حوزهٔ سینما عوض شد و مثلاً روشهای کاملاً متفاوتی در داستان نویسی برای فیلم شکل گرفت که‌دیگر نه مثل نمایشنامه بود و نه رمان، گفتگو هم اصلاً نباید جنبهٔ تأثری و یا ادبی می‌داشت، همین طور هم بازیگری فیلم با تأثر بسیار تفاوت پیدا کرد. موسیقی فیلم هم که البته موسیقی خاصی است، از بسیاری جنبه‌ها مثلاً با موسیقی سمفونیک و به طور کلی موسیقی مستقل و مطلق تفاوت دارد. رنگ، نور و قابگیری تصویر هم در سینما، در عین شباهت ظاهری با نقاشی، به صورت مقولهٔ متفاوت دیگری در عالم هنرهای بصری درآمد و بدین ترتیب سالهاست که "موسیقی فیلم"، "بازیگری فیلم"، "فیلمنامه" و ... داریم. البته در پرتوی همهٔ این تحولات، مفهوم تألیف و آفرینش هنری هم در سینما دچار تغییر شده و کارگردانی فیلم که در فیلمهای داستانی اولیه شامل تنظیم صحنه، رهبری بازیگران و پیاده کردن داستان به طریق نمایشی ـ نه با زبانی تصویری ـ بود، به صورت مقوله‌ای کاملاً متفاوت و پیچیده در دنیای هنر درآمد که بسیاری مهارتهای هنری، علمی و فنی دیگر را که همه با حوزهٔ هنرهایی چون ادبیات، تأثر، نقاشی، معماری و موسیقی فاصله دارند و یا در آنجا غیر متداول‌اند دربرمی‌گرفت. فیلمنامه، نسبت به نمایشنامه، از گفتگوی بسیار

کمتری برخوردار شد. تغییر صحنه‌های داستان با استفاده از برش تصاویر، هر آن و در هر لحظه امکان یافت؛ و حتی تغییردیدگاههای بصری کاملاً متفاوت در یک صحنهٔ معین ـ از طریق تنوع زوایای فیلمبرداری ـ امکانپذیر شد و در نتیجه، مسایل فنی و زیبایی‌شناسی ویژه‌ای که ناشی از فن تقطیع صحنه‌های فیلمنامه (دکوپاژ و مونتاژ) بود در پیش روی کارگردان فیلم قرار گرفت که در تأتر اساساً موردی نداشت. ترکیبهای تصویری یا بصری، در مقایسه با نقاشی، نیز باید ساده‌تر می‌شد و ... دهها تفاوت دیگر که به سرعت از سینما یک هنر و یا شکل بیانی مستقل، بغرنج، پویا و در عین حال غنی ساخت. در مجموع، سینما تا حد چشمگیری هویت هنری مستقل و ویژهٔ خود را از طریق مشکلاتی که در تطبیق عناصر برگرفته از سایر هنرها داشت کشف کرد. بنابراین و با توجه به این دیدگاه، ابتدا باید دید که آن دسته از عواملی که در این ناسازگاری یا عدم تطبیق دخالت داشته‌اند، چه عوامل بوده‌اند؟ زیرا همین عوامل در دستیابی سینما به بیان هنری ویژه خود که آن را "بیان سینمایی" می‌نامیم یاری رسانیده‌اند.(۱) بنابراین، ادامهٔ مطلب ما قاعدتاً باید متوجه معرفی، شناسایی و تحلیل آن گروه از عناصر دخیل در "بیان" باشند که آفرینش هنری در سینما و برخورداری فیلم را از عامل بیان ویژهٔ خود ـ یعنی "بیان سینمایی" ـ امکانپذیر می‌سازد. ازینرو ابتدا لازم است به شناخت ویژگیهای بنیادی هنر سینما و سپس به معرفی عناصر بیانی آن بپردازیم.

الف ـ ویژگیهای بنیادی سینما (به عنوان یک هنر)

همان طور که اشاره شد، سینما طی تاریخ یک قرنی خود در فاصله‌های زمانی کوتاه دستخوش دگرگونیهای شدیدی شده که هر یک از این تغییرات، بنیادی به نظر می‌رسد؛ از جمله، پیامدهایی که مثلاً پیدایش صدا در سینما داشت. امروزه و حتی از همان دورهٔ فیلم صامت، سبکهای بیان سینمایی متنوعی وجود داشته که از کشوری به کشور دیگر نیز متفاوت بوده است. همچنین از لحاظ شکل تصویر پردازی نیز این سبک و شیوهٔ بیان، از کارگردانی که فرضاً ترجیح می‌دهد در یک فیلم مستند با دوربین روی دست کار کند تا حماسه‌های چند ده میلیون دلاری و یا فیلمهای علمی ـ تخیلی چند صد میلیون دلاری

(۱) برخی از نظریه‌پردازان، استقلال هنری سینما را در ناتوانی آن در نمایش واقعیت می‌دانند؛ از جملهٔ آنها رودلف آرنهایم است که نقص را در ماهیت خود این رسانه می‌داند نه مسایلی که در سازگاری و تطبیق عناصر بیانی بین سینما و سایر هنرها وجود دارد (نگاه کنید به کتاب : فیلم به عنوان هنر، رودولف آرنهایم ، صفحات ۲۰ ـ۴۱).

هالیوود که امروزه در تولید یا ساخت آن صدها نفر متخصص و تکنسین جورواجور شرکت دارند، در تغییر بوده و هست. در هرحال علی‌رغم تنوع گونه (ژانر)های سینمایی، می‌توان طبیعتی ثابت و تغییر ناپذیر را در بسیاری از وجوه آن تشخیص داد. از این نظر، یعنی از نظر تجربهٔ فیلم، تعدادی عامل ثابت و معین بی‌درنگ به ذهن می‌رسد. اولین عامل، وجود (یا توهم وجود) حرکت است که در عین واقعی و طبیعی بودن، تأثیری هیپنوتیزم کننده بر بیننده دارد. ایجاد این حرکت بدین سبب که به عهدهٔ عامل غیر انسانی یعنی ماشین است و در واقع فرآیندی علمی است، جنبه جبری دارد و ازینرو بسیار طبیعی و واقع گرایانه است ـ مگر در مواردی که سرعت فیلمبرداری، نسبت به دور معمولی، تند و یا کند می‌شود. نخستین انتظار ما از تماشای فیلم، دیدن حرکت در جهان یا فضای تصویر است؛ همین عامل بسیار اساسی و مهم، به فیلم خاصیت نیرومند بودن و یا حضور را می‌دهد. همچنین باعث می‌شود که تصویر فیلم همواره در زمان "حال" به نظر رسد. ماهیت بنیادی فیلم هم همین است که به نظر می‌رسد آدمها و اشیا را واقعی نشان می‌دهد. البته نکتهٔ دیگری که به اندازهٔ مطلب فوق اهمیت دارد، شرایط خاصی است که فیلم در آن به نمایش در می‌آید. یعنی جایی که همه چیز برای چیرگی مغزی، روانی و عاطفی بر تماشاگر مهیاست: تماشاگر از محیط زندگی روزمره جدا می‌شود و در فضایی تاریک، تقریباً بی‌حرکت، قرار می‌گیرد. تاریکی باعث می‌شود که او اطراف خود را نتواند به خوبی ببیند، همچنین توجه و تمرکز او به سمت معینی ـ یعنی جایی که تصاویر یا سایه روشنها حرکت می‌کنند ـ جلب شود؛ و چون محیط تاریک مانع از این می‌شود که او ابعاد بسیار بزرگ شدهٔ اشیا و آدمهای درون تصویر را با دنیای واقعی اطراف خود مقایسه کند، بنابراین دنیایی را که در پیش چشمش حضور دارد، در ابعادی واقعی و طبیعی می‌پذیرد و پس از ورود به این دنیا، برای دقایق یا ساعاتی در آن غرق می‌شود و زندگی می‌کند. البته پرده‌های کوچک نمایش فیلم زیاد چنین خاصیتی را ندارند و احساس چیرگی جهان فیلم بر روح و روان تماشاگر و یا احساس غرق شدن، بیشتر در پرده‌های بزرگ و بسیار بزرگ وجود دارد. البته احساس "بودن" در دنیای فیلم خیلی هم کامل نیست؛ زیرا تماشاگر به ندرت نسبت به آنچه که می‌بیند ـ به طور فیزیکی ـ واکنش نشان می‌دهد، مگر در مواردی که تصویر دو بعدی فیلم با حالتی سه بعدی یا زاویه‌ای که موضوع تصویر را سه بعدی به نظر می‌آورد فیلمبرداری شود، مثلاً تصویر قطاری که از زاویهٔ پایین فیلمبرداری شده و از عمق صحنه به سرعت جلو می‌آید و از کنار دوربین رد می‌شود چنین حالتی را به وجود می‌آورد؛ و یا بیشتر حرکاتی که در فیلمی

با تکنیک فیلمبرداری سه بعدی تصویر شده‌اند از چنین تأثیری برخوردارند.

براساس تجارب روانی ـ بصری ناشی از تماشای فیلم، تماشاگر اغلب انتظار دارد که فیلم مثل دنیای واقعی به نظر آید؛ در حالی که اصلاً هیچ یک از ویژگیهای تصویر فیلم ـ از جمله مهمترین آنها، یعنی مکان و زمان ـ در مقایسه با زندگی، واقعی نیستند.

می‌دانیم که تأثیر هر هنری در مخاطب به میزان زیادی به این بستگی دارد که در مورد آنچه می‌شنود، می‌خواند و یا می‌بیند تخیّل‌اش را تا چه اندازه تحریک کرده و به کار گیرد. اگر بیان غیر مستقیم یک مطلب تخیّل تماشاگر را برمی‌انگیزد، ازینروست که او می‌تواند وجوه ناگفته یاارائه نشدهٔ دیگر آن را، و یا بقیهٔ مطلب را، پیش خود تکمیل کند؛ و البته سطح تحریک و تحرک از یک طرف بسته به نحوهٔ بیان مطلب و از طرف دیگر مرتبط بانیروی ذهنی مخاطب است. ازینروست که بازسازی، روایت و یانمایش جزییات، بی‌کم و کاست، نه تنها در هنر ضرورتی ندارد و عبث می‌نماید بلکه عملی هنرمندانه نیز نیست. این در مورد فیلم شدیداً مصداق دارد؛ زیرا علی‌رغم واقع‌گرایی ظاهری بسیار زیاد آن، مثلاً موضوعی که در ده سال یا بیشتر اتفاق افتاده در یک یا دو ساعت خلاصه می‌شود، یعنی هر آنچه که مهم است باید تصویر شود. البته تشخیص این که چه چیزی را باید حذف کرد و یا نشان داد، صرف‌نظر از این که چگونه بیان شود یا به چه کیفیت به نمایش درآید، یکی‌از مهمترین مسایل خلاقیت هنری در سینماست که در هنرهای دیگر نیز به صورتهای متفاوتی مصداق دارد. در مورد واقع‌گرایی تحمیلی و ماشینی فیلم، این مطلب را بدین صورت می‌توان توضیح داد که: فیلمساز از یک طرف ناگزیر است که مثلاً جزییات لباس و یا آرایش سر و موی یک بازیگر و یا اشیای اتاق او را متناسب با ویژگیها، موقعیت و شرایط گوناگونی که در فیلمنامه دارد مراعات کند؛ و از طرف دیگر، بسیاری از جزییات را نادیده بگیرد و حذف نماید. مسلماً اگر در هر مورد افراط و تفریط صورت گیرد، دشواری پیش خواهد آمد و تماشاگر فیلم را نمی‌پسندد؛ ازینرو بین تماشاگر و فیلمساز به طور مرتب نوعی ارتباط طبع و ذائقه وجود دارد که البته متغیر است و قاعده بندی نیز نشده؛ همچنین دامنه و محدودهٔ آن از یک گونه به گونهٔ دیگر فیلم نیز در نوسان است، اما رابطه ـ بدون توجه به کیفیت آن ـ همواره برقرار است. با توجه به آنچه گفته شد، ویژگیهای بنیادی هنر سینما را اساساً می‌توان به سه دسته تقسیم بندی کرد:

۱. دسته‌ای که مقدمتاً به تصویر فیلم مربوط می‌شوند.

۲. دسته‌ای‌که‌به‌فیلم‌به عنوان یک رسانهٔ بی‌نظیر و مستقل، برای بیان هنری، ارتباط دارند.

۳. دسته‌ای که به تجربهٔ تماشای فیلم مربوط است.
و در این میان برای بحث ما، دستهٔ نخست و بویژه دستهٔ دوم اهمیت زیادتری دارد؛ بنابراین بحث را با پرداختن به ماهیت تصویر فیلم پی می‌گیریم.

به طور معمول، واحد اولیهٔ بیان در فیلم یک تصویر واحد یا یک نماست. جنبهٔ اسنادی امکانات جادویی تصاویر، خود داستانی طولانی دارد: از تداعیها، برداشتها و واکنشهایی که مشاهدهٔ تصویر در ذهن انسانهای بدوی و اولیه برانگیخته، گزارشات و اسناد مفصلی وجود دارد که حتی در اصطلاح "چراغ جادو" به عنوان معادلی برای دستگاه نمایش تصویر نیز منعکس است. هر تصویری که از شئ در دنیای واقعی یا زندگی روزمره برداشته شود و بر پرده به نمایش درآید، تا حدی چنین به نظر می‌رسد که آن شئ به طور معجزه‌آسایی استحاله شده است. این کیفیت جادویی، بیانگر استقبال پرشور و واکنشهای جالبی است‌که تماشاگران اولیهٔ سینما در برابر نخستین فیلمهایی که از زندگی واقعی فیلمبرداری شد از خود نشان دادند ـ فیلمهای مستندی چون ورود قطار به ایستگاه و یا خروج کارگران از کارخانه که توسط برادران لومیر در پاریس (۱۸۹۵ م) برداشته شد و موضوعات آنها فعالیتهای روزمره و پیش پا افتاده‌ای بود که تصاویرش صرفاً یک ضبط فتوگرافیک متحرک محسوب می‌شوند.

صراحت، صمیمیت و حضور در همه جا

این سه، بارزترین خصوصیات تصویر متحرک فیلم هستند، صراحت آن از نیرویی ست که در حفظ توجه کامل تماشاگر دارد ـ توجه به تکه‌ای از واقعیت که بر پرده نشان داده می‌شود. بیرون از محل نمایش فیلم، توجه انسان به صورت پراکنده و ناپیوسته بین پدیده‌های محیط و امور جاری از آن عمل می‌کند، مگر در مواردی که انسان به طور اختیاری و ارادی توجه‌اش به چیزی جلب می‌شود و یا ذهن‌اش را روی چیزی که خود بر می‌گزیند متمرکز می‌کند. اما در سینما او ناگزیر است که به چیزی که نه خود بلکه "دیگری" (فیلمساز) انتخاب کرده توجه کند.

صراحت تصویر فیلم به توانایی دوربین در دیدن اشیا با جزییاتی به مراتب بسیار بزرگتر از آن چیزی که چشم می‌تواند ببیند، مربوط می‌شود. این قابلیت بانماهایی که از فاصلهٔ دور توسط عدسی تله‌فتو برداشته می‌شود، همچنین "نماهای نزدیک" که از فواصل‌کم از موضوع فیلمبرداری می‌شود، منعکس است. تصور کنید دانه‌های شن اگر از فاصلهٔ بسیار نزدیک تصویر شوند، روی پرده به چه اندازه عظیم و درشت به نظر

می‌رسند.

تأثیر حضور در همه جا و تغییر آنی محل دوربین، از آزادی حرکت آن در رفتن از جایی به جای دیگر و یانزدیک شدن و فاصله گرفتن فوری آن از موضوع ناشی می‌شود که خود نتیجهٔ توقف فیلمبرداری و یا قطع تصویر است که فرایند پیچیده‌ای را در سینما به نام "تدوین" یا "مونتاژ" در برمی‌گیرد. تدوین (قطع و وصل نماها) این امکان را به وجود می‌آورد که تعداد زیادی تصویر که در مکانها و زمانهای متفاوت و گوناگون گرفته شده، به طور متوالی و مداوم در زمان کوتاه و طول اندکی از نوار فیلم جا داده شود، وهرنما یا تصویر با طول دلخواه و ضروری بر پرده به نمایش درآید.

ویژگی اختصاصی: از دیگر ویژگیهای اختصاصی تصویر فیلم این است که چیزهای معین و خاصی رانشان می‌دهد و این برخلاف زبان است که کلمات را به کار می‌گیرد؛ زیرا می‌دانیم که کلمات به تنهایی از قابلیت عام بودن و تجریدپذیری برخوردارند. مثلاً وقتی می‌گوییم مرد، درخت یا خانه، این کلمات تصویر مرد خاص یا درخت و خانهٔ معینی را به ذهن ما نمی‌آورند؛ حتی کلمات انتزاعیتری چون عشق و خیانت دارای مفاهیم نامشخصتری نسبت به یک شئ هستند. اما تصاویر فیلم چیزهای خاص و معینی را به نمایش می‌گذارند: یک مرد خاص، درخت خاص و خانهٔ خاص.از این جنبه،فیلم نسبت به زبان و واژه‌ها از ابهام کمتری برخوردار است؛ اما از طرف دیگر، تصویر ـ در قیاس با واژه ـ فقط "نشان" می‌دهد اما "توصیف" نمی‌کند و این خصوصیت، خود نیز می‌تواند ابهام به شمار آید. بدین معنی که تصویر خودش نمی‌تواند بگوید که این چیز به چه معناست؛ ازینروست که تماشاگر هنگام دیدن فیلم غالباً به دنبال یافتن معنی یا نسبت دادن تعبیر خاصی به موضوع تصویر است. به همین سبب شرح وتفسیری که مثلاً توسط صدای گوینده یا راوی به تصاویر فیلم مستند افزوده می‌شود از اهمیت زیادی برخوردار است.

برای وضوح بیشتر مطلب، مثالی از کتاب مفهوم فیلم (Film sense) ایزنشتین می‌آوریم: «هر دو قطعهٔ فیلم ـ یا هر دو نمایی ـ که بهم پیوند شوند، ناگزیر برای آفریدن مفهوم جدیدی با هم ترکیب می‌شوند و کیفیت جدیدی از "مجاورت" یا اتصال آن دو پدید خواهد آمد. این مقوله اصلاً مختص سینما نیست، بلکه پدیده‌ای است که در تمام مواردی که ما با مجاورت دو واقعیت سروکار داریم آشکار می‌شود. وقتی دو شئ را که کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند در نظر بگیریم، خود به خود، به یک قیاس تعمیمی اقدام خواهیم کرد. برای روشن شدن موضوع فوق مثالی می‌آوریم: چشم‌اندازی را مجسم کنید که یک زن سوگوار، گریه‌کنان، درکنار گوری نشسته است. غالباً نتیجه‌ای که از دیدن

چنین صحنه‌ای به ذهن می‌رسد این است که زن یک بیوه است؛ و بی‌تردید تأثیری که داستان طنزآمیز آمبروس بیرس (نویسندهٔ امریکایی) خلق می‌کند بر پایهٔ این جنبه از برداشت ماست. این داستان که عنوانش "بیوه تسلی ناپذیر" است، از کتاب افسانه‌های خیالی او گرفته شده است:

زنی در لباس بیوه‌ها برسر گوری می‌گریست، صدای ناشناسی را شنید که به او تسلی می‌داد و می‌گفت: لطف خداوند بی‌انتهاست، به جز شوهر مرحومتان، مرد دیگری نیز پیدا می‌شود که بتوانید با او خوشبخت شوید. زن گریه کنان پاسخ داد: بله، یافت می‌شد، و این گور همان مرد است! همهٔ تأثیر این داستان بر این اساس است که دیدن یک گور و یک زن سوگوار در کنار آن، چیزی جز استنباط این مفهوم که او یک بیوه است و برای شوهر مرده‌اش می‌گرید به دست نمی‌دهد. در حالیکه واقعیت قضیه این بود که مردی که زن در سوگش می‌گریست، شوهرش نبوده بلکه معشوق وی بوده است.» [۱]

آنچه که ایزنشتین در مورد زن سوگوار و گور به درستی می‌گوید، فقط نوعی خاص از نتیجه‌گیری است که "این زن بیوه است". حقیقت ـ همان طور که خود نویسنده داستان از زبان زن به صورت طنزی تلخ بیان کرده ـ چیز دیگری بوده؛ اما قویترین احتمال ممکن، در بین کلیهٔ احتمالاتی که می‌توانسته زن را به جز مرگ شوهر سوگوار و در مورد اخیر "بیوه" کند، مرگ فرزند و یا دیگر بستگانش و معشوق است که به ذهن متبادر می‌شود. ارائهٔ چنین تصویر مجردی در فیلم نه تنها به دلیل فقدان توضیح یاتوصیف شدیداً ابهام دارد، بلکه نکتهٔ مهمی را نیز در ادامهٔ بحث ما متذکر می‌شود که صنعت معانی بیان در سینما، برخلاف ظرفیت طبیعی و ذاتی زبان، مستقیماً به یک معنای واضح و صریح اشاره نمی‌کند و فقط ممکن است مفهوم به صورتی مبهم و یا چند پهلو در ذهن تماشاگر تداعی و زنده شود که اغلب نیز چنین است. لیکن انتخاب تماشاگر از معانی متعدد، به موقعیت ذهنی او و انواع عواملی بستگی دارد که در ساخت موقعیت ذهنی او دخالت دارند.

خنثی بودن: از دیگر ویژگیهای تصویر فیلم، خنثی بودن است. انسان در جهان واقعی و زندگی، قویاً تحت تأثیر انواع عواطف و احساساتی است که از نیاز او نسبت به محیط و یا از اثر محیط بر او ناشی می‌شود. کارگر برقکاری که مثلاً در یک موزه در حال سیم‌کشی است ممکن است شاهکارهایی را که در اطراف او وجود دارد ابداً "نبیند"؛ اما یک آدم خشمگین ممکن است حرفی را که در آن قصدِ توهین نبوده به عنوان ناسزا به خود تلقی کند. عکس

آن، بی‌تفاوتی دوربین فیلمبرداری است که هرچه در مقابلش باشد ـ بدون کوچکترین احساسی ـ بازسازی و یا ضبط می‌کند. یکی از مهمترین مسایل مربوط به تربیت هنری فیلمساز، پرورش دادن نگاه خنثی و "دیدن" همه چیز به صورتی نو و بدیع است؛ زیرا دوربین او طبیعتاً فاقد این توانایی است. هنگامی که‌فیلمی‌سرشار از عواطف است، می‌دانیم که کارگردان با مهارت خود تصاویر را چنان ساخته و پرداخته و یا تنظیم کرده که چنین توهمی را به وجود آورد. در زندگی واقعی و روزمره چشم از ذهن پیروی می‌کند، اما در سینما این مغز است که از پی چشم و گوش می‌رود.

ویژگیهای رسانهٔ فیلم

چهار عامل ویژه‌ای که فیلم را به عنوان یک رسانه، چه از لحاظ درجه و چه از لحاظ نوع، از دیگر رسانه‌ها متمایز می‌کند و از آن شکل مناسبی برای خلاقیت و بیان هنری می‌سازد عبارتند از نور یا روشنایی، واقعگرایی، حرکت و مونتاژ.

نور یا روشنایی: شدت روشنایی تصویر که نتیجهٔ تابش نور و انعکاس آن بر پرده است، خود به میزان زیادی به انتقال عنصرِ "این جهانی" و یا مادی بودن (واقعیت) تصویر کمک می‌کند. با اینکه تصاویر فیلم به شدت مادی بوده و در عالم واقعی ما منعکس می‌شوند، اما همچون تابلوی نقاشی، فیلم عکاسی و یا پوستر که بر کاغذ چاپ می‌شوند در دسترس نیستند،تنهامی‌شودبازتاب‌وتغییرآن‌را بر پرده مشاهده کرد و به نماهای ضبط شده بر نوار فیلم نگریست؛اماآنهافقط قابهای‌تصویری‌کوچک‌ثابتی بیش نیستند. روشنایی این تصاویر به میزان زیادی بسته به درجهٔ غلظت نور رنگی است که بین روشنترین و تاریکترین نقاط تصویر در تغییر است ـ در موردفیلم‌سیاه و سفید تغییرات غلظت رنگهای طیف خاکستری، و در فیلم رنگی تنوع غلظت در درجات متفاوتی از هر نوع رنگی که در تصویر موجود است، امکانپذیر می‌باشد.

واقعگرایی: عنصر اساسی دیگری از تصویر فیلم، واقعگرایی است که به آن جلوهٔ واقعی بودن یا واقعیت داشتن را می‌دهد. این جلوه، هم در مورد تصاویر فیلم داستانی و دراماتیک که صحنه‌هایش نما به نما برای دوربین باز سازی و تنظیم می‌شود و هم تصاویر فیلم مستندی که حادثهٔ آن بدون دخالت مستندساز به طور مستقل و زنده در جریان است، صدق می‌کند. این احساس واقع‌گرایی، بیشتر مربوط به کار ماشینی دوربین است که اجباراً و به طور مکانیکی حرکت را به لحظاتی با فواصل ثابت و معین و به طور تناوبی تجزیه می‌کند و سپس دستگاه نمایش فیلم تحت همین شرایط تصاویر گرفته شده را

ترکیب کرده و توهم حرکت را به وجود می‌آورد. حرکت داشتن و تغییر کردن تصویر، به شدت توهم زنده بودن و واقعیت داشتن را در تماشاگر به وجود می‌آورد ـ اگر تصویر همراه با صدای طبیعی خود باشد، این توهم به مراتب بسیار شدت می‌یابد (فیلمهای نقاشی متحرک که فاقد این عنصر واقع‌گرایی فتوگرافیک هستند، از طرف بزرگسالان کمتر جدی گرفته می‌شوند). سعی فیلم در بازسازی واقعیت سه بعدی بر پردهٔ تخت دوبعدی، مسایلی را در کار فیلمبرداری به وجود می‌آورد که در تصاویر ثابت عکاسی و نقاشی، عکاس و نقاش نیز عملاً با آن مواجه‌اند؛ با این تفاوت که وجود عامل حرکت، تنها به عنوان یکی از عوامل، به میزان زیادی به توهم عمق و سه بعدی بودن فضای تصویر کمک می‌کند. حتی در صورت فقدان حرکت (چه حرکت دوربین و چه حرکت موضوع) در یک نما و یا در لحظاتی از یک نما، اغراق در بزرگ شدن اجسامی که به دوربین نزدیک‌اند و کوچک شدن اشیایی که از دوربین دوراند، می‌تواند چنان تضادی بین پیشزمینه و پسزمینهٔ تصویر ایجاد کند که احساسی از واقعی بودن پرسپکتیو، برجستگی و عمق به وجود آید؛ و حتی می‌توان این احساس یا توهم را توسط عواملی چون شکل دکور، شیوهٔ نورپردازی، صدا و امکانات دیگر که در اینجا مورد بحث ما نیست به شدت تقویت کرد. از طرف دیگر، در برخی از فیلمها ممکن است به عمد عامل بُعد و پرسپکتیو که در واقعی جلوه کردن تصویر سهم موثری دارد حذف شده باشد؛ از جمله در برخی از فیلمهای ژاپنی، نظیر نقاشیهای ژاپنی، سعی شده است که تصویر تخت و دو بعدی به نظر آید (مثل برخی از فیلمهایی که میزوگوشی ساخته است).

حرکت: این عامل به عنوان یکی از اختصاصات ویژهٔ فیلم آن قدر بدیهی و آشکار است که حتی اغلب به فراموشی سپرده می‌شود، چرا که تماشاگران وجود حرکت در فیلم را چیزی طبیعی، معمولی و ذاتی می‌دانند. همان طور که قبلاً گفته شد، تصاویر فیلم با هنرهای گرافیکی نقطهٔ اشتراک زیادی دارد. اضافه شدن عامل حرکت (حرکت دوربین، حرکت موضوع و حرکت تدوینی) به تصویر ـ که بدون آنها باید گفت همان عکاسی است ـ از سینما شکلی بسیار مطلوب برای روایت و داستانپردازی ساخته است که هیچ هنر تصویری یا گرافیکی دیگر نمی‌تواند از این لحاظ با آن مقایسه شود؛ چه در موقع فیلمبرداری و چه هنگام بازنمایی یا نمایش تصاویر فیلمبرداری شده، حرکت در ذهن باید پیوسته متولد شود و در تغییر باشد. ترکیب بندی تصویر (کمپوزیسیون) در فیلم بیشتر در حرکت و تغییر است وتعداد نماهای فاقد حرکت، در مقایسه، با نماهای متحرک، بسیار اندک است. حتی نوعی از حرکت که ناشی از مونتاژ یا تدوین است و در

نتیجهٔ پیوند یا برش نماهایی با طولهای متفاوت حاصل می‌شود (ریتم برش)، به این قبیل تصاویر بی‌حرکت، جلوه‌ای از حرکت را القا می‌کند. به همراه تغییر لحظه‌ای موضوع فیلم و به تناسب تنوع در طرح داستان فیلم، رنگها، فضاها، آدمها، نورها، صداها و ... بسیاری از عوامل دیگر در تغییر یعنی در حرکت هستند. ازینروست که عناصر دخیل در ترکیب بندی یک نما، به خودی خود کمتر اهمیت دارد که ثابت یامتحرک باشد؛ بلکه تأثیر مجموعه‌ای از نماها که توسط مونتاژ یا تدوین به صورت ترکیبی یا تلفیقی ارائه می‌شود، در فیلم مهم است.

مونتاژ: شاید مهمترین ویژگی بنیادی فیلم، در شیوهٔ سنتی و معمول فیلمسازی، مونتاژ باشد که واژه‌ای فرانسوی است به معنای "سر هم کردن". مونتاژ، با عمل قطع و وصل نماهای فیلمبرداری شده که تدوین (Editing) نامیده می‌شود ارتباط دارد که از طریق آن می‌توان (و یا باید بتوان) به بهترین نحو ممکن تأثیرات گوناگون موضوع فیلم را به تماشاگر انتقال داد. مونتاژ در واقع عاملی است که سینما را از هنرهای نمایشی ـ که موجودیتشان صرفاً به اجرا یابازی بسته است ـ متمایز می‌کند.

برخلاف هنرهای نمایشی، سینما از بازی یا اجرا به عنوان مادهٔ خام استفاده می‌کند. هنگام تدوین، تکه به تکهٔ فیلم، با امکان آزمون و خطا و در صورت نیاز به فیلمبرداری مجدد، به هم متصل می‌شوند. این کار براساس نظمی پیوندی که حاصل کیفیت تلقی یا نحوهٔ برداشت فیلمساز یا تدوینگر در آن لحظهٔ خاص از موضوع است انجام می‌گیرد که هر نوع تغییری در آن ـ یعنی در روش پیوند ـ می‌تواند به تأثیرات دراماتیک، عاطفی و فکری بسیار متفاوتی از نحوهٔ بیان موضوع بیانجامد؛ و در عین حال در شکل تصویری بیان مطلب و نهایتاً ساختار عمومی فیلم، به شدت مؤثر واقع شود.

اهمیت این صفت اختصاصی رسانهٔ فیلم به حدی است که تدوین را اساسیترین عاملی دانسته‌اند که در استقلال هنری فیلم نقش داشته است؛ و نیز طراحان نظریه‌های مونتاژ در روسیهٔ سالهای ۱۹۲۰ م، از جمله ایزنشتین، پودوفکین و کولشوف، هنر سینما را از دیدگاه مونتاژ تعریف کرده‌اند. به گفتهٔ پودوفکین:

«سینمایعنی هنر مونتاژ؛ و نماهای فیلمبرداری شده زمانی به حیات سینمایی و مفهوم دست می‌یابند که براساس طرح تفکر فیلمساز و در نظمی تعیین شده، به هم پیوند شوند.»[۲]

تجربهٔ تماشای فیلم: از دیگر ویژگیهای متمایز کننده فیلم تجربهٔ تماشای آن است که ارتباط نزدیکی با وضعیتی دارد که تصاویر فیلم در آن وضعیت خاص مشاهده می‌شود.

این ویژگیها عبارتند از جمعی بودن، غیر شخصی بودن و در دسترس بودن.

جمعی بودن: در سال ۱۸۹۵ تنها یک نفر می‌توانست از کینه‌توسکوپ اختراعی ادیسون که در واقع نوعی دستگاه شهر فرنگ برای نمایش تصویر متحرک بود استفاده کند، ازینرو خیلی زود و در فاصلهٔ کوتاهی پس از زمان ساخت منسوخ شد؛ زیرا نمی‌توانست با دستگاه نمایش یا پروژکتوری که تصویر را بر پرده می‌انداخت برابری نماید. اما سینماتوگراف لومیرها این ویژگی اخیر را داشت و ازینرو تعداد زیادی تماشاگر می‌توانست به طور همزمان در تجربهٔ تماشای فیلم شرکت کند. از آن زمان تاکنون ، فیلم توانسته فضایی خاص به منظور سرگرمی جمعی و یا گروهی به وجود آورد. باوجود اختراع تلویزیون، و حتی با پخش یانمایش فیلم سینمایی از این رسانه، بازهم این ویژگی ـ یعنی جمعی بودن تماشای فیلم ـ همچنان به صورتی یگانه مختص سینما باقی مانده است؛ زیرا وضعیت سالن نمایش فیلم و شرایطی که در آنجا برای تماشای فیلم تأمین شده، اساساً با وضعیت تماشای فیلم از تلویزیون در خانه و یا در هر جای دیگر تفاوتهای بسیار زیادی دارد که ذکر آنها از حدود بحث ما خارج است.

غیر شخصی بودن: تجربهٔ ساختن فیلم یک تجربهٔ گروهی است و به خاطر غیرشخصی بودنش جنبهٔ استثنایی دارد. سینما با تأثر که در آن تماشاگر حضور بازیگر را مستقیماً حس می‌کند کاملاً متفاوت است: سینما کمتر بازدارنده است، زیرا افراد به میل خود اغلب در سالن نمایش فیلم رفت و آمد می‌کنند و به طورکلی در فضای "آزادتر" و راحتتری قرار دارند و تقریباًارتباط خیلی کمی بین تماشاگران در سالن برقرار است و موقعیت آنها با جمع تماشاگران یک رویداد ورزشی و یا یک کنسرت موسیقی به کلی تفاوت دارد. در مورد اخیر، سکوتِ تقریباً مطلقی بر سالن کنسرت اجرای یک اثر سمفونیک حاکم است؛ اما سالن نمایش فیلم معمولاً چنین موقعیتی ندارد. شاید فقدان تشریفات خاص در تماشای جمعی فیلم، در مقایسه با هنرهای صحنه‌ای و یا نمایشی، باعث شده که بسیاری فیلم را به عنوان یک هنر، کمتر جدی تلقی‌کنند.

در دسترس بودن: یکی‌دیگرازویژگیهای‌فیلم‌این‌است که برای جمع وسیعی از تماشاگر در دسترس است. نمایشی که در یک سالن تأتر اجرا می‌شود، به طور همزمان و در یک زمان معین، حداکثر برای بیش از یکی دو هزار نفر امکان ارائه ندارد؛ امانسخه‌های یکسان از فیلمی از همان اجرا و از همان بازیگران می‌تواند در یک زمان در سراسر جهان برای میلیونها نفر به نمایش درآید. در دسترس بودن یک ویژگی تعیین کننده برای فیلم در تاریخ خود بوده است. با اختراع تلویزیون و ویدیو، اکنون فیلم در

همه‌جاودر همه‌زمان‌برای همه کس خیلی بیشتر در دسترس است. تلویزیون به عنوان یک رسانهٔ جمعی و فراگیر تودهٔانسانها،این امکان را برای فیلم سینمایی به وجود آورده که در یک زمان میلیونها نفر ـ خارج از سالن محدود سینماها ـ در نقاط مختلف یک شهر یا یک کشور آن را تماشا کنند. همچنین امکان پخش تلویزیونی فیلم از طریق ماهواره، از مرزهای کشور خارج شده و در یک قاره و حتی در سطح جهان تماشای یک فیلم سینمایی را امکانپذیر ساخته است. لیکن ویدیو، کاربردی شخصیتر، و در نتیجه راحتتر، با دسترسی آنی و تقریباً دلخواه برای نمایش فیلم سینمایی در مکانهای غیر جمعی به وجود آورده است.

ب ـ عناصر بیانی سینما

بسیاری از منتقدان هنر، در فیلم عناصری رانام برده‌اند که قابل مقایسه بازبان است. از جمله شاعر و فیلمساز معروف فرانسوی ، ژان کوکتو، سینما را نوشتن نقاشی دانسته است.[۳] قبلاً گفته شد که یکی از جنبه‌های واقعی جلوه کردن تصاویر فیلم، این حقیقت است که فیلم از تصاویر مادی و مجسم تشکیل شده است.«این امر فیلم را در سطح کاملاً متفاوتی با رمان و نمایشنامه قرار می‌دهد که از کلام مکتوب یا الفاظی "تجریدی" و معنوی تشکیل می‌شوند. شاید در نظر اول چنین جلوه کند که این ویژگی سینما با اصطلاح "دوربین در مقام قلم" ـ اصطلاح ابداعی الکساندر آستروک* ـ توافق ندارد، معذلک این توصیف برای سینما توصیفی کاملاً بجاست. فیلم یک نوع نوشتن است، منتها نوشتن با تصویر. فیلم حتی می‌تواند ایده‌های کاملاً معنوی و تجریدی را بیان کند، به شرط آنکه این ایده‌ها با ماهیت سینما تطبیق داده شود و یا برحسب زبان تصویری "مادی" منظم شوند. فیلم کلید،(۱۹۵۹م) ساختهٔ کن ایچی‌کاوا کارگردان ژاپنی، سرگذشت پیرمردی است عقیم و تقریباً در آستانهٔ مرگ که با وجود کهولت، شدیداً گرفتار تمایلات جنسی است. در صحنه‌ای از فیلم که این مرد به زانو درآمده و با ناتوانی بدن همسرش رانگاه می‌کند، تصویری محو از پوست زرین زن در منظره‌ای از تپه‌های پرنشیب و فراز شنی ادغام (دیزالو) می‌شود. همین برگردان تصویری، به تنهایی به جای کلمات متعددی سخن می‌گوید؛ منتها به شیوه‌ای دیگر! جالب است که این نمونه را با آخرین سطور شعر "دلفین و هیپولیت"، اثر بودلر، مقایسه کنیم:

---

* الکساندر آستروک، منتقد فیلم و مستندساز بلژیکی.

«هرگز نخواهی توانست شور خویش را فرونشانی ـ و مکافات تو از لذاتت زاییده خواهد شد.»

هر دو نمونه – یکی سینمایی و دیگری ادبی– با هزلی گزنده، از تلخی تمایلات غیر معمول حکایت می‌کنند و هر دو هم فوق‌العاده مؤثراند، ولی وسایل بیان آنها کاملاً با هم تفاوت دارد. [۴]

در تاریخ سینما فیلمهای ارزشمند بسیاری را می‌توان نام برد که در آنها تبهکار یا قربانی بر زمینی خشک و بایر یا در محوطهٔ یک زباله‌دانی و یا در یک فاضلاب جان می‌سپارد؛ برای نمونه: هاری لایم در فیلم مرد سوم (۱۹۴۹ م)، اثر کارول رید؛ خاکستر و الماس (۱۹۵۸ م)، اثر آندره وایدا، «ولگردها» (۱۹۵۳م) اثر فدریکو فلینی و پسر بچهٔ فیلم فراموش شدگان (۱۹۵۰ م)، ساختهٔ لویی بونوئل. این صحنه‌ها به طور تشبیهی جلوه‌ای از یک زندگی بر باد رفته است ـ بشری که زندگی‌اش همچون زباله است. ضمناً چنین صحنه‌هایی نمایشگر نیروی سینما در آفرینش زیبایی از زشتترین جنبه‌های واقعیت است. پیش از این در مورد "صراحت"، به عنوان یکی از ویژگیهای فیلم، مطلبی به میان آمد. در این مورد باید اضافه کرد که «این ویژگی فیلم به قیمت یک محدودیت خاص تمام می‌شود. کلام، یک نوع دلالت کلی دارد که فیلم فاقد آن است؛ مثلاً وقتی در شعری می‌خوانیم : "خدایا! کاش دلدارم را در آغوش داشتم"، ناگزیر باید در فیلم ستاره یا بازیگری زیباروی را جایگزین واژهٔ دلدار کرد؛ عجز تصویرِ حتی یک زیباروی بی‌نظیر در نمایش واژهٔ سادهٔ دلدار، گواه قدرت بی‌نظیر "تخیّل" آدمی است که با "واژه" برانگیخته می‌شود. بی‌شکل و بی‌چهره بودن کلمات است که چنین قدرتی در ایجاد خواب و خیال به کلمات می‌بخشد.» [۵]

اما سینما می‌تواند به کلیت بیانی کلام بسیار نزدیک شود. نمونهٔ آن، فیلم سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱م) اثر آلن رنه است‌که در آن قهرمانان ماجرا، خانواده، شغل و حتی اسم هم ندارند؛ بلکه به جای اسم فقط با حروف مشخص می‌شوند، همگی لباسهای متحدالشکل غیر مشخصی به تن دارند که لباس رسمی شب است. مکان هویت مشخصی ندارد و هیچ جای خاصی را به یاد نمی‌آورد، فیلم در اینجا بیش از هر جای دیگر به کلیت معنایی عام کلمات زن، مرد، عشق، ترس و ... نزدیک می‌شود.

«به گفتهٔ آرنولدهاوزر : فیلم هنری است که از تکامل روحی (یا معنوی) در مبانی تکنیک پدید آمده است. این خصلت هر شکل جدیدی است که خصوصیات شکلهای پیشین را در خود جذب کرده، سینما حاصل تعدادی رسانه‌ها و مجموعه‌ای از

قالب‌هاست. کیفیت سینما این است که در یک تجربهٔ واحد، شمار گوناگونی از واکنشهای‌انسان به رسانه‌ها را به هم پیوند می‌زند. علت بیزاری پیروان "مکتب مؤلف" در سینما از ایزنشتین نیز همین است که او دقیقاً دریافته بود که فیلم را به خاطر چندگانگی‌اش هرگز نمی‌توان شکلی خود مختار به‌شمار آورد. ایزنشتین گفته است که فقط آدمهای خیلی بی‌فکر و گستاخ می‌توانند دست به وضع قوانین و زیبایی شناسی فیلم بزنند و از فرضی مبتنی بر گونه‌ای زاییده شدن باور نکردنی این هنر از مادری باکره حرکت کنند.» [۶]

ویرجینیا ولف در مقام بحث از مقایسهٔ سینما با ادبیات گفته است: سینما نه می‌تواند روایتی درست ارائه کند و نه قادر است که حضور شاعرانهٔ چیزها را آشکار نماید ... هر چیز، تنها در واژه و به یاری واژه بدل به شعر می‌شود. واژه حضور تازهٔ چیزهاست و تصویر متحرک، تقلید سادهٔ آنهاست. حتی یک تصویر شاعرانهٔ ساده همچون "عشق من سرخ است، گل سرخی که تازه در بهار شکفته"، به ما احساس رنگ خون و لطافت گلبرگی را می‌دهد که با ضرب آهنگی شعری همراه شده است و آوای شور و زندگی عاشقانه دارد. این همه خاص واژگان و تنها واژگانند. سینما باید متوقف شود.

گئورگ‌لوکاچ‌نیزبانظریه‌ای‌کم‌وبیش نزدیک به ولف، در تأکید بر ضعف سینما گفته است:

«سینما بیان ناتوانی در انتقال احساس و ادراک و معنی است.» [۷] «اما استدلال کسانی چون ولف و لوکاچ را که بیان سینمایی را در قیاس با بیان ادبی ناتوان می‌دانند، می‌توان دراین عبارت خلاصه کرد که: واژه حضور تازهٔ چیزها و تصویر متحرک تقلید سادهٔ آنهاست. براساس این استدلال، تصویر ثابت (بویژه هنر نقاشی) از آنجا که ادعای رقابت با بیان ادبی را ندارد در گسترهٔ کار خود موفق است؛ اما سینما که می‌کوشد جانشین بیان روایتی ادبی شود محکوم است. این استدلال درست نیست، زیرا روایت ادبی همان قدر از واقعیت فاصله دارد که تصویر سینمایی. بنیان هر شکل روایت ادبی (و از آن جمله تصویر شاعرانه) زبان است و زبان اساساً استوار بر فاصلهٔ میان دو سویهٔ نشانه، یعنی دال و مدلول است. سینما طی تکامل خود فنون و ابزار بیانی تازه‌ای یافته است که یا در یک نما خلاصه می‌شود (سینمای استوار به نما) و یا در پیوند نماها (سینمای استوار به تدوین)؛ در هر حال، همان طور که تصویر شاعرانه نمی‌تواند تقلید کامل و مطلق طبیعت باشد و براساس اصل مشهور ارسطو در کتاب هنر شاعری، بر پایهٔ آفرینش مجدد واقعیت طبیعی در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد؛ تصویر سینمایی نیز "واقعیت دوم" محسوب

می‌شود، و این هر دو از واقعیت فاصله دارند. بنابر منطق ویرجیناولف، به همان شکل که او دربارهٔ سینما حکم کرده، می‌توان گفت که : ادبیات باید متوقف شود! «سینما اساساً ادعای بازسازی دقیق متون ادبی را ندارد، نسبت "مقلد" که به سینما می‌دهند به این دلیل بی‌اساس است که نمی‌توان آنچه را که به یاری واژگان بیان می‌شود با دقت و وفاداری کامل به یاری تصاویر بیان کرد که مثلاً در خطوط و رنگهای تابلوی نقاشی یا در اصوات قطعه‌ای موسیقی دیده و شنیده می‌شود. ژان میتری (نظریه‌پرداز، فیلمساز و مورخ فرانسوی سینما) به درستی گفته: "زمان در رمان به یاری واژگان و در سینما به یاری رخدادها ساخته می‌شود. رمان داستانی است که در جهان شکل می‌گیرد اما فیلم جهانی است که در داستان شکل می‌گیرد". رخدادهایی که میتری از آنها یاد می‌کند، در سینمای ناطق وابسته به ترکیبی از تصاویر و کلام هستند. همین نکته به هنر فیلم امکان می‌دهد که نه تنها حوادث بیرونی و عینی را نشان دهد، بلکه به درون ذهن شخصیتها نیز نفوذ کند. مهارت اساتید سینمای صامت چنان بود که این کار را تنها به یاری تصاویر انجام می‌دادند. نمونه، فیلمهای طلوع (۱۹۲۷م) اثر فردریش ویلهلم مورناتو و مصیبت ژاندارک (۱۹۲۸م) ساختهٔ کارل تئودوردرایر است.» [۸]

پیش از این از حضور ومشارکت رسانه‌ها در سینما، و از همکاری متفاوت آنها (در مقایسه با حالت مستقل و مجرد خودشان) سخن گفتیم. بدیهی است که تلفیق هنریِ عوامل بصری و صوتی با کنار هم گذاشتن چند واژه یا چند جمله یا پیوند چند حرکت با هم تفاوت دارد. به قول رودلف آرنهایم :

«غنا و وحدتی که در هنر می‌تواند از همکاری چند رسانه به دست آید، با ترکیب همه نوع تجربیات حسی که از ویژگیهای ما در جهان واقعی است تفاوت دارد؛ زیرا که در هنر، تنوع رسانه‌ها جدایی میان آنها را ضروری می‌سازد و این جدایی را تنها وحدتی در یک سطح بالاتر می‌تواند ازمیان بردارد ... وحدتی که در زندگی واقعی بین پیکر و صدای یک شخص وجود دارد، در هنر تنها در صورتی قابل توجه است که ارتباط بین آنها چیزی بالاتر ازتعلق داشتن بیولوژیکی آنها به یک شخص باشد. هنرمند، تصویر خود را از دنیا از طریق کیفیتهای حسی مستقیماً قابل تجربه مانند رنگ، شکل،صدا و حرکت در ذهن می‌پروراند و شکل می‌دهد. ویژگیهای بیانی این تصورات، مفهوم و ماهیت موضوع را تفسیر می‌کند. به عبارت دیگر، جوهر هر چیز باید د رآنچه که مستقیماً مشاهده می‌گردد

آشکار باشد. منتها در این سطح پایین و ابتدایی پدیده‌های حسی، ارتباط هنری بین پدیده‌های بصری و صوتی ممکن نیست.» [۹]

کسی عملاً نمی‌تواند در یک تابلوی نقاشی صدا بگذارد، اما می‌تواند تصور شخصی خود را از صدا به طور بصری به‌نمایش گذارد. مثلاً تابلو فریاد اثر مونش، نقاش نروژی، موضوعش تجسم (بصری) صداست نه انسانی که در حال فریاد زدن در تابلو می‌بینم. والت دیزنی، در فیلم فانتزیا (۱۹۴۰م) تصورّات و تخیّل تصویری خود از آثار موسیقی از جمله پرستش بهار اثر ایگوراستراوینسکی، شاگرد جادوگر اثر پل دوکا ویکی از سمفونیهای بتهوون را به نمایش گذاشته است. ژان میتری نیز در فیلمهای کوتاه تجربی قطعاتی برای کلوددبوسی (۱۹۵۱ م) و پاسیفیک ۲۳۱ (۱۹۴۹ م)، همین کار را با آثار دبوسی و آرتور هونه گر کرده است.رنگ شرابی (قرمز تیره) می‌تواند گویای چیزی مشابه صدای ویولونسل باشد؛ اما بین رنگ قرمز و صدای آلت موسیقی، به عنوان پدیده‌های صرفاً حسی، هیچگونه ارتباط شکلی یا صوری (فرمال) ممکن نیست. در نتیجه در سطح ثانوی، ترکیب عناصری که مربوط به حوزه‌های حسی متفاوت هستند، فقط از دیدگاه هنری ممکن می‌شوند.

ممکن است گفته شود که ادبیات در تصاویر خود از القائات مربوط به همهٔ حواس (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه) استفاده می‌کند که به همان آزادی و جدایی ناپذیری در هم آمیخته‌اند که در زندگی واقعی تجربه می‌کنیم. اما چنین گفته‌ای تنها از جانب کسی می‌تواند درست باشد که معتقد است کلمات نویسنده چیزی جز وسیلهٔ فراخواندن تصاویر از خاطرهٔ خواننده ـ به جای تجربهٔ مستقیم که نویسنده ناتوان از فراهم آوردن آن است ـ نیست. شوپنهاور می‌گوید: «ساده‌ترین و صحیحترین تعریفی که از شعر به نظر من می‌رسد این است که شعر، هنر برانگیختن قدرت تخیّل به کمک کلمات است.» [۱۰] ولی آیا این درست است که زبان ادبی چیزی نیست جز وسیله‌ای نظیر آنچه که نویسندهٔ فیلمنامه برای توصیف یک صحنه از آن استفاده می‌کند؟ آیا کلمه یک وسیلهٔ انتقال است یا شکل نهایی آفرینش ادبی؟ آیا ماهیت ویژهٔ ادبیات دقیقاً از تجرید زبان که هر شئ را با نام گروهی آن فرا می‌خواند و در نتیجه آن را در یک سطح عمومی تعریف می‌کند ـ بی آنکه به فردیت ملموس شئ دسترسی داشته باشد ـ شکل نمی‌گیرد؟ در حقیقت نیرومندترین تأثیرات ادبیات از همین ویژگی خاص آن سرچشمه می‌گیرد. کلام شعری مستقیماً به شخصیت و ساختمان اشیا اشاره دارد؛ کیفیت روحانی بینش شاعرانه، همچنین بُرندگی و دقت توصیفهای آن نیز از همین بابت است. انحصارات غیر

مادی یک شعر، نویسنده را محدود نمی‌سازد؛ در نتیجه، او آزاد است که دو شئ را که در واقعیت نه از نظر مکان و نه از نظر زمان با یکدیگر ربط دارند، مرتبط سازد؛ و از آنجا که او خود (عین) ادراکات تصویری و بلکه تنها نام استنباطی آنها را به‌عنوان مادهٔ اولیه به کار می‌گیرد، می‌تواند تصویر خود را از عناصری که از حوزه‌های حسی مختلف گرفته شده ترکیب کند. او نباید غم این را بخورد که ترکیبات آفریدهٔ او در دنیای واقعی ممکن و یا حتی قابل تصور است یا نه.» [۱۱]

نویسنده و یا شاعر نمی‌تواند عملاً و از طریق گیرنده‌های حسی پنجگانهٔ آدمی ما را قادر به دیدن، شنیدن، بوییدن، چشیدن و لمس اشیا کند؛ ولی کلماتی که او برای نامگذاری آنها به کار می‌برد، اصوات، و به عبارت دیگر، مواد صوتی هستند. حالتی که توسط توالی حروف صدادار و بی‌صدا، ریتم و تأکید کلمات، تداوم یا توقف اصوات ایجاد می‌شود، به نویسنده یا شاعر اجازه می‌دهد که چیزی را که توسط مفاهیم بیان می‌کند، در عین حال از طریق رسانهٔ صدا بیان کند. از این دیدگاه است که اثر ادبی می‌تواند یک هنر ترکیبی محسوب شود.

از طرف دیگر، تفاوت قابل توجهی هست بین توصیف ادبی یک صحنه و تشریح حوادث قابل رؤیت یانمایش پذیر با استفاده از کلمه. در مورد اخیر ـ همچنان که از تکنیک فیلمنامه نویسی می‌دانیم ـ کلمه به عنوان یک چارهٔ موقت به کار برده می‌شود. وقتی شاعری یک نقاشی یا یک منظره را توصیف می‌کند حاصل نقاشی نیست و البته چنین هدفی هم منظور نبوده است. از طرف دیگر، کوشش برای ضبط حادثه‌ای تصویری از طریق کلمه و تنها به این خاطر که وسیلهٔ ضبط دیگری در دست نبوده است، می‌تواند از نظر ادبی بسیار بیهوده و درک آن برای قوهٔ تخیّل خواننده مشکل باشد. به همین ترتیب بین توصیف ادبی یک موضوع "قابل رویت" و ضبط موضوعات مربوط به یک رسانهٔ بصری با استفاده از کلمات، تفاوتی اساسی وجود دارد. تصویر که نسبت به کلمه جسمانیتر و از نظر بیولوژیکی قدیمیتر است، می‌تواند تأثیر نیرومندتری ایجاد کند و در نتیجه، حضور تصویر و بویژه تصویر متحرک، کلمه را پس می‌زند. در یک اجرای خوب از یک نمایشنامه کوشش می‌شود با ایجاد فاصله بین حرکت روی صحنه و تماشاگران و نیز با محدود کردن حرکت، از برتری ذاتی آن نسبت به کلمه کاسته شود.

اما در مورد عملکرد کلام و تصویر نظرات متفاوت دیگری نیز وجود دارد، از جمله: «جانشین شدن کلام به وسیله تصویر (سینما، تلویزیون، ...) رابطهٔ تازه‌ای بین مغز و حواس بیرونی برقرار می‌کند. در واقع، دنیای یک بعدی تصویر، جانشین دنیای دو بعدی

کلمه می‌شود. توضیح آنکه، ما چون مطلب توصیفی‌ای را می‌خوانیم یا می‌شنویم، مفهوم کلمات نخست تصویری در مغز ما ایجاد می‌کند و سپس معنی‌ای که از آن حاصل می‌گردد به خزانهٔ ذهن سپرده می‌شود. اما اگر همین موضوع را به صورت تصویر ببینیم، یعنی به جای آن که مفاهیم را از دالان مغز بگذرانیم و تصویری ذهنی از آن بسازیم، مستقیماً به سراچهٔ ذهن سرازیر کنیم، دنیای خارج به جای دو مرحله با یک مرحله به درون ما راه می‌یابد. این امر مجال فعالیت را از مغز سلب می‌کند و می‌تواند پس از آنکه مدتی گذشت، توانایی آن را تضعیف کند. تا به امروز قسمت عمدهٔ فرهنگ بشر، فرهنگ کلامی بوده است؛ آدمیزاد در عالم پهناور و پرعمق و مبهم کلمات به اندیشیدن پرداخته است. اما با ورود بشر به دورهٔ مابعد صنعت، بیشتر چشم از طریق تصویر، ارتباط مغز را با دنیای خارج برقرار خواهد کرد و این، چه بسا که انسان را برگرداند به دوران ماده اندیشی آغاز تمدن خود.» [۱۲]

اما طرح بحث ارزشی "واژه یا تصویر ـ کدامیک؟" و یا "سینما یا ادبیات؟" که خود موضوع بسیار بحث انگیز و در عین حال کهنه‌ای است که تقریباً در سراسر تاریخ پیدایش سینما همواره جریان داشته[(۱)]، در اینجا هدف ما نیست. زیرا مقایسهٔ ارزشهای رسانه‌های هنری مختلف به قصد تعیین برتری هنری یکی بر دیگری کاری عبث است و کسی رابه جایی نمی‌رساند. در این مورد شاید سلیقهٔ شخصی مؤثرترین عامل باشد، ولی هر رسانه ـ به شرطی که هنرمندِ خلاقِ خود را داشته باشد ـ به نحوی مخصوص به خود به درجات عالی هنری دست می‌یابد. مثلاً وقتی ادبیات را "کاملترین" هنر می‌خوانیم، باید به یاد داشته باشیم که این جامعیت، همچنین شامل نقاط ضعفی نیز می‌گردد که در آن موارد، هنرهای دیگر قدرت گویایی و بیان بیشتری دارند. اما از نظر محتوی، کلام حیطهٔ وسیعتری در اختیار دارد: می‌تواند اشیای دنیا را ساکن یا متحرک توصیف کند؛ می‌تواند به راحتی از مکانی به مکان دیگر و از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر پرواز کند؛ می‌تواند دنیای خارجی و نیز جهان درونی روح، تخیّل و احساسات و اراده را تشریح کند؛ بعلاوه، واژه نه تنها قادر به توصیف همهٔ این عوامل است، بلکه می‌تواند ارتباطهای منطقی یا غریزی را نیز که مغز بین آنها ایجاد می‌کند، بیان کند. همچنین، «کلمه

(۱) به نظر می‌رسد که سابقهٔ چنین مباحثاتی بیش از یک قرن نباشد و جدال برای اثبات برتری کلام یا تصویر از همان زمانی آغاز شده که سینما نیز در داستانگویی و روایت با ادبیات به رقابت پرداخته است؛ وگرنه چون نقاشی ادعای روایتگری را ندارد ادبیات هم کاری با او ندارد، چون او را رقیب خود نمی‌شناسد!

می‌تواند بین دریافت حسی و ادراک به پیش و پس برود و در نتیجه، هم تمایلات خاکی و نیز نیازهای روحی آدمی را سیراب کند؛ و بویژه کلمه در صحنهٔ دیدار پدیده و اندیشه، آنجا که شاعر به کار می‌پردازد، راحت و آسوده است.» [۱۳]

از طرف دیگر، احساسی که هنگام تجربهٔ تماشای فیلم ـ دیدن تصویر و شنیدن همزمان صدا ـ به تماشاگر دست می‌دهد، در داستان و یا شعر از طریق کیفیت خاصی از ترکیب کلمات و "تصویرهای لفظی" به وجود می‌آید. در سینما چشمان خود را برای دیدن به کار می‌گیریم و آنچه را که می‌بینیم احساس می‌کنیم و رویدادها را در حین وقوع، گویی در رؤیاهای خود باشیم، تجربه می‌کنیم. دامنهٔ احساس ما تابع چشم و گوشمان است، یعنی آنچه را که می‌بینیم و می‌شنویم ـ یا به صرافت طبع ـ احساس و درک می‌کنیم. اگر بخواهیم تواناییهای سینما را نیز در نمایش واقعیت برشماریم، مسلماً به بحث گسترده و مفصلی وارد خواهیم شد که از چارچوب موضوع این پژوهش خارج است؛ اما صرفاً به ذکر این نکات بسنده می‌کنیم که: از ترکیبهای شیوه‌های گوناگون تصویر با انواع صدا، از ترکیب انواع تصاویر با تصویر و یا صدا با صدا، چه به صورت پیوندها یا ترکیبات همزمان و یا غیر همزمان (یعنی به صورت خطی در طول نماها و صداها که آن را، همچون شعر، می‌توانیم «محور افقی» فیلم بنامیم و یا به صورت مقطعی و یا عمودی که در واقع «محور عمودی» فیلم است) می‌توان دامنهٔ فوق‌العاده وسیع و متنوعی به بیان موضوع داد، تداوم یا عدم تداوم مکانی و زمانی نماها و صداها، همچنین سرعت تغییر آنها، تأکید بر جزییات، تغییر آنی زاویه دید دوربین و انواع حرکتهایی که با حفظ وحدت مکانی ـ زمانی قادر به انجام آن است انعطاف شگرفی به سینما در بیان داده است که در بیشتر موارد فقط ادبیات قادر به برابری با آن است. به قول کریستین متز، نشانه شناس، نظریه‌پرداز و مفسر فرانسوی فیلم:

«سینما در واقع یک زبان است، اما زبانی بدون رمز. سینما یک زبان است، چرا که واجد متنهایی است، نظام ارتباطی معنی‌داری وجود دارد؛ اما برخلاف زبان ملفوظ، نمی‌توان رجوعش دادبه‌یک‌رمزاز پیش موجود.» [۱۴]

«یکی از مهمترین نکات در بررسی (همانندیها و ناهمانندیهای) زبان ادبی و زبان سینمایی، مسألهٔ مجازهای بیان است. می‌دانیم که یکی از اهداف اصلی علم کهن "بیان" شناخت این مجازها بوده است؛ نه تنها زبان شاعرانه به مجازهای بیان ادبی متکی است، بل هر شکلی از روایت ادبی در نهایت از این مجازها شکل گرفته و از راه شناخت آنها دانسته می‌شود. حتی پیش از این می‌توان گفت که زبان در کل، استوار به این مجاز است.

زیرازبان دستگاهی از نشانه‌هاست و هر نشانه استوار به قراردادی است که میان دال و مدلول رابطه‌ای غیر ماهوی ایجاد می‌کند. به عنوان مثال، میان لفظ درخت و تصور درخت که‌پس از کاربرد این لفظ در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود (و نیز میان لفظ و درختی واقعی که در جهان عینی وجود دارد) هیچ گونه رابطهٔ درونی و "طبیعی" وجود ندارد. صرفاً براساس قرارداد زبانی، ما چیزی را درخت می‌خوانیم. در واقع میان لفظ و معنی فاصله‌ای وجود دارد که به گفتهٔ چارلز سندرس پیرس، نشانه‌شناس برجسته امریکایی، فاصله‌ای است ناپیمودنی. پیرس تأکید کرده که هر نشانه از راه ارجاع به نشانه‌ای دیگر شناخته می‌شود و به همین دلیل معنای اصلی و نهایی، دست یافتنی نیست. فردریش نیچه از راهی دیگر به مسألهٔ استعاره پرداخت. به نظر او، تمامی زبان استوار به استعاره است. بیان هر چیز همواره به یاری "چیز دیگر" ممکن است. نیچه در رسالهٔ دربارهٔ حقیقت و دروغ به معنی فرااخلاقی (۱۸۷۳ م)، استعاره را به معنایی به کار گرفت که فراتر از معنایش در علم بیان است. ما آنچه را که از ادراک حسی خود به دست می‌آوریم به یک ایماژ یاتصویر ذهنی "ترجمه می‌کنیم"؛ در گام بعد، این تصویر ذهنی را به نظام زبان "ترجمه می‌کنیم". این دو پلهٔ کاربرد مجاز به جای حقیقت است. به عبارت دیگر، ما در دو مرحله ازحقیقت دور می‌افتیم ... زمانی که فرانتس کافکا در خاطراتش می‌نوشت "استعاره یکی از آن چیزهایی است که مرا از نوشتن ناامید می‌کند"، به همین نکته توجه داشت. گوتفریدبن، به‌تأکید می‌گفت: «خطرناکترین واژهٔ ادبی، کلمهٔ "همچون" (یکی از ادات تشبیه) است؛ زیرا چیزی نمی‌تواند به جای چیز دیگری به کار رود ویا نمایندهٔ آن باشد.» [۱۵]

از این بحث نتیجهٔ مهمی به دست می‌آوریم: بیان ادبی که مادهٔ خام آن زبان است، همان قدر از واقعیت فاصله دارد که بیان تصویری و سینمایی. در واقع هر دو بیان، مجازی و استعاری هستند و هیچ یک از نظر دوری و نزدیکی به واقعیت بر دیگری برتری ندارد. متن ادبی و متن سینمایی، واقعیتی تازه، یعنی واقعیتی دوم، را می‌آفرینند. خلاصهٔ کلام این که: بیان ادبی ازنظر نزدیکی به واقعیت هیچ گونه برتری و امتیازی نسبت به بیان سینمایی ندارد. تنها ما از دو راه متفاوت (دو شیوهٔ گوناگون کاربرد مجازها) به واقعیتی تازه دست می‌یابیم.

«زمانی اروین پانوفسکی، نظریه‌پرداز هنرهای تصویری، سرچشمهٔ تمایز در روش بیان ادبی و بیان سینمایی را در کارکردهای متمایز ادراک حسی ما دانسته بود. به گمان او: "ما با خواندن یک رمان، تصاویر ذهنی در خیال خود می‌سازیم؛ اما سینما اساساً استوار

به تصاویر عینی است که لطف آنها برای ما در "حرکت واقعی" نهفته است.» این روش، یعنی بازگشت به ادراک حسی آدمی و حکمی که پانوفسکی ارائه کرده، ریشهٔ مشترک بسیاری از پندارهای نادرست دربارهٔ امتیاز یکی‌از دو شکل بیان سینمایی یا ادبی را بر یکدیگر نمایان می‌کند. گفته شد که زبان، همچون مادهٔ خام ادبیات، فاصله‌ای ناپیمودنی را میان لفظ و معنا (و میان تصویر ذهنی و واقعیت عینی) ایجاد می‌کند. ازسوی دیگر، تصویر متحرک همچون مادهٔ اصلی هنر سینماتوگراف، به هر حال، سازندهٔ تمایز میان تصویر ومعناست (و نیز میان تصویر ذهنی ما و واقعیت عینی که سینما آن را تقلید می‌کند) ... برخلاف باورپانوفسکی و بسیاری دیگر، ما ازتصاویر عینی متحرک در سینما، به همان شکل ، در خیال خود تصاویر ذهنی می‌آفرینیم که با واژگان نوشتاری در یک رمان یا از چشم‌اندازی طبیعی، فاصله، به هر حال در ذات این بازآفرینی نهفته است.» [۱۶]

اکنون، زمان آن فرا رسیده که عناصر بیانی فیلم را معرفی کنیم.

فیلمساز به منظور معنی دادن به حالت خنثی دوربین خود، به عبارت دیگر معنی‌دار کردن "واقعیت" برای تماشاگر، راهها و امکانات مختلفی دارد که مجموع آنها را اصطلاحاً "صنعت معانی بیان در سینما" می‌خوانند. سینما با اتکا به همین شیوه‌ها و تواناییهاست که به عنوان یک وسیله یا رسانهٔ بیانی نیرومند هنری به رسمیت شناخته شد. اما باید دانست که این علم معانی بیان نه تنها محدود به شیوه‌های شناخته شدهٔ سنتی نیست، بلکه بیشتر مجموعهٔ روزافزونی از اطلاعات، قواعد و ابتکاراتی است که با تبدیل زبان به بیان ارتباط دارد. هر زمان، با ورود یک شاهکار هنری نو به عالم سینما، علم معانی بیان در این هنر غنیتر و دامنه‌اش گسترده‌تر می‌شود؛ برخی اوقات نیز روشهای بیانی تازه‌ای به آن افزوده شده و گاه نیز با کنکاش در عقاید و آثار گذشتگان، امکانات کشف نشده‌ای به منصهٔ ظهور می‌رسد؛ ازینرو گسترهٔ آن مرز و محدودهٔ ثابت و معینی ندارد. ذکر این نکته نیز ممکن است بدیهی به نظر آید، اما هنر به کار رفته در یک فیلم سینمایی، بویژه از جهت کاربرد علم معانی بیان، شامل تمام عناصری است که در ساختار و معماری آن فیلم دخالت دارند. این عوامل به چهار دستهٔ کلی و عمدهٔ تصویری، صوتی، نمایشی و روایتی تقسیم‌بندی می‌شوند.

دستهٔ تصویری: شامل کار دوربین و تمامی انواع تأثیراتی است که دوربین در نحوهٔ دیدن، همچنین ضبط تصویر برفیلم خام، دارد. بنابراین از کادربندی گرفته تا زاویهٔ فیلمبرداری، اثرات بصری و اپتیکی عدسیها، سرعتهای مختلف فیلمبرداری، حالتهای ایستا و یامتحرک آن (انواع حرکتهای دوربین) و ... را در بر می‌گیرد.

دستهٔ صوتی: شامل به کارگیری انواع صداها (گفتگوی بازیگران، سروصدای محیط واثرات صوتی صحنه، همچنین موسیقی) و انواع شیوه‌هایی است که برای پیوند و تلفیق یا آمیزش صداها وجود دارد.

دستهٔ نمایشی: شامل بازی بازیگران، دکور، گریم، لباس، نورپردازی و میزانسن است.

دستهٔ روایتی: شامل داستان و یا قصهٔ فیلم و به طور کلی فنون مربوط به روایت آن است که عمدتاً فیلمنامه و مونتاژ را دربرمی‌گیرد.

اما مونتاژ ـ چنانچه در فیلم اعمال و به‌کار گرفته شود ـ به این دلیل که از یک طرف در شکل عمومی یا معماری فیلم به طور کلی دخالت تام و تعیین کننده دارد واز طرف دیگر مسایلی را که به داستانپردازی و فضا و موقعیتهای مکانی ـ زمانی ارتباط دارند دربرمی‌گیرد، همچنین شکل دهنده و تعیین کنندهٔ فضای صوتی فیلم است، در دسته‌بندی خاصی قرار نمی‌گیردو در واقع در همهٔ زمینه‌ها و دسته‌ها به صورتی ضعیف یا قوی حضور دارد.

البته دسته‌بندی بالا براساس یک فیلم داستانی صورت گرفته و گرنه برخی از گونه‌های دیگر فیلم، مثلاً فیلمهای مستند و انیمیشن (متحرک سازی) وضعیت دیگری دارند. در هر حال علم معانی بیان در سینما، با توجه به چهار دستهٔ مذکور، از بازی بازیگران گرفته تا مکانهای فیلمبرداری داخلی و خارجی، صدا، گفتار، موسیقی، عملکرد دوربین، نورپردازی، صحنه‌آرایی، کادر یا قاب‌بندی، وضعیت ترکیب بندی تصویر، رنگ، میزانسن، ترفندهای تصویری، و ... بویژه در سینمای متکی به برش‌نماها، مقولهٔ مهم مونتاژ را در برمی‌گیرد.

در فیلمهایی که به تدوین و یا مونتاژ متکی نیستند، مسایل مربوط به بیان را باید عمدتاً در حوزه‌های جانشین شوندهٔ تدوین، یعنی نمای بلند (long take)[۱] و وضوح عمیق (deep focus)[۲] جستجو کرد که هردو شیوه مباحثی را که به "بیان با میزانسن"

---

(۱). به زبان ساده، عدم استفاده ازبرش (Cut) یا مونتاژ در فیلم و یا فیلمبرداری واحدهای زمانی ـ مکانی پیوسته و طولانی در یک نما که می‌تواند به جای یک صحنهٔ کامل (نما ـ صحنه) و یا یک فصل (نما ـ فصل) قرار گیرد تا آنجاکه مثلاً یک فیلم بلند سینمایی رابتوان حتی در ده نما فیلمبرداری کرد.

فیلمبرداری با تکنیک عمق صحنه (یا وضوح عمیق) نمایش دهندهٔ "تمامیت مکانی" و نمای بلند نمایشگر "تمامیت زمانی" یک موقعیت به صورت کلی و یکپارچه است که در آن، حرکت دوربین و یا حرکت موضوع (بازیگران)، به صورت دادن میزانسن به هر دو(به عنوان بیان کارگردان) جایگزین برش یا مونتاژ می‌شود. دو سبک فوق را، از لحاظ بیانی، غالباً در برابر سبک بیان با مونتاژ قرار ←

ارتباط دارند شامل می‌شوند. در هر حال می‌توان در کنار دسته‌بندی چهارگانهٔ خاص، یک دسته‌بندی دوگانهٔ عام از وضعیت معانی بیان در فیلم نیز ارائه کرد که شامل دستهٔ "معانی بیان تصویری" و "معانی بیان صوتی" است؛ اما باید به خاطر داشت که در بسیاری موارد پیش می‌آید که شیوهٔ بیان منحصراً از طریق تصویر و یا صدا انجام نمی‌شود، بلکه به صورت تلفیقی از امکانات بیانی "تصویر ـ صدا" به طور توأم متجلی می‌شود که در این صورت، دستهٔ سومی را باید به تقسیم‌بندی دوتایی فوق اضافه کرد ـ نمونه‌هایی از دستهٔ اخیر را در مثالهای ادامهٔ همین بحث خواهیم آورد.

باید توجه داشت که، گاه انواع شیوه‌های بیانی رایج و شناخته شده در سینما را تحت عنوان "صنایع بدیعی" در فیلم نامگذاری کرده‌اند. از آنجاکه پرداختن به تک تک عوامل دخیل در معانی بیان فیلم ـ با توجه به وسعت حوزهٔ عناصری که در ساختار سمعی و بصری فیلم مشارکت دارند ـ مستلزم تألیف دست کم یک جلد کتاب جداگانه است، بنابراین ناگزیر به معرفی و بررسی آن نوع شیوه‌هایی می‌پردازیم که به مناسبت موضوع این پژوهش، پیش از تولد سینمای هنری، قرنها بلکه هزاران سال در حوزهٔ ادبیات و زبان موجود بوده‌اند؛ یعنی استعاره، تشبیه، نماد، تمثیل و تجسم شخصیت (تشخیص). این صنایع بیان هنری در سینما، همانهایی هستند که پیش از این بیشترشان را در فصل مربوط به "شیوه‌ها و شکلهای عمدهٔ بیان تصویر در شعر" مورد بحث قرار دادیم.

اما صنعت معانی بیان در فیلم نیز، همچون شعر و ادبیات، مجموعهٔ فنون و اسبابی است که به فیلمساز امکان می‌دهد که معنی مورد نظر خود را به تماشاگر انتقال دهد. با توجه به این که تصویر و صدا خود دارای معانی ضمنی هستند، نیروی بیان معانی یک فیلم در توانایی آن برای بیدارکردن خاطرهٔ حسی (و تعقلی) تماشاگر است. با وجودی که می‌دانیم فیلم یک تجربهٔ احساسی مستقیم از طریق حواس بینایی و شنوایی است و موفقیت هنری یک فیلم تا حدود زیادی درگروی ترکیب خلاقهٔ تصویر و صدا است، اما

← می‌دهند که در دوسبک اول وحدت یا پیوستگی مکان ـ زمان برای تجلی بیان کارگردان اهمیت دارد و در سبک مونتاژ، فقدان این پیوستگی است که به کارگردان امکان عمل در بیان و خلق مفهوم را می‌دهد.

(۲.) با بیانی ساده و خلاصه، تکنیکی در فیلمبرداری (و سبکی بیانی در فیلمسازی) موجود است که در آن از نزدیکترین فاصلهٔ عملی از عدسی دوربین (یعنی پیشزمینهٔ نما) تا بی‌نهایت در عمق نما (یعنی پسزمینه) همه چیز کاملاً واضح (focus)دیده می‌شود. در مقابل این تکنیک، شیوهٔ فیلمبرداری وضوح موضعی (soft focuse)است که در آن فقط بخشی از نما(پیشزمینه یا پسزمینهٔ آن) واضح دیده می‌شود.

می‌توان ادعا کرد که فیلم قادر است القائاتی در حواس بویایی و لامسه ـ از طریق دوحس فعال بینایی و شنوایی ـ به وجود آورد و یا دست کم خاطرات تجربی حواس مذکور را در ذهن تماشاگر بیدار کند (مثلاً نمای نزدیکی از یک سنگ زبر و خشن، اثر تحریک کننده‌ای در حس لامسهٔ بیننده ایجاد می‌کند). حتی با نادیده گرفتن مطلب اخیر، سینما یک هنر ترکیبی از عملکرد مستقیم دو حس بینایی و شنوایی است.

زبان مجازی فیلم

در ادبیات، معنای مجازی، اساس زبان رمزی و استعارهٔ ادبی است. زبان رمز، انحرافی از کاربرد متعارف و رایج زبان است. نویسنده و یا شاعر با استفاده از این زبان می‌تواند بیانی بدیع ویگانه آفریده، و چه بسا این امکان را به خواننده بدهد که یک موضوع را بانگرشی تازه و متداول بررسی کند. "سخن کنایی یا استعارهٔ ادبی، کاربردهای غیر متعارف از زبان است"؛ رابرت فراست می‌گفت : «شعر به انسان آن توانایی را می‌دهد که مقصود خود را در لفافه بیان کند». این عبارت فراست یک جنبهٔ مهم زبان رمز است؛ یعنی از این طریق شخص می‌تواند مقصود خود را به اعتبار چیز دیگری بیان کند. مثلاً اگر شخصی بگوید "هنگام غروب هوا کم‌کم تاریک می‌شود"، در این صورت زبان را به معنای قراردادی و اطلاع‌رسانی آن به کار برده است. اما اگر همین شخص بگوید: "عصر به صدای پای گربه می‌ماند"، در اینجا گوینده از زبان مجازی استفاده کرده و در واقع به نوعی تصویرگری اقدام کرده است: تصویر عصر، گربه را به ذهن می‌آورد و حالاتی که او را شبیه غروب آفتاب می‌کند ـ سستی، نرمی و شاید پنهانکاری گربه را بتوان تغییر تدریجی نور به تاریکی تعبیر نمود. با استفاده از زبان مجازی و یا زبان رمز، گوینده‌نه تنها توانسته‌اطلاعات بیشتری به شنونده برساند بلکه این کار را واضحتر نیز انجام داده است.» [۱۷]

حال اگر بتوان تصویری را با زبان مجازی بیان کرد ـ که البته چنین کاری در سینما امکان دارد ـ آنگاه بررسی این موضوع که آیا چیزی به عنوان کاربرد رمزی یک تصویر وجود داردو آیا در سینما می‌توان معادلی برای استعاره، تشبیه و سایر کنایات ادبی یافت مفید خواهد بود.بر اساس آنچه گفته شد، و به مفهومی دقیقتر، یک تصویر در سینما وقتی رمزی است که فیلمساز به منظور تأکید و تازگی صحنه، از روشهای متداول منحرف شود. در این مورد مثالی می‌آوریم که به تأثیر زاویهٔ فیلمبرداری و نقش آن در بیان معنی ارتباط دارد. فرض کنید موضوع مورد نظر فیلمساز یک گروه از زنان ثروتمند باشد که همگی لباسهای گرانقیمت بر تن کرده‌اند و کلاههایی برسردارند. احتمالاً روش متعارف،

همان فیلمبرداری از کل صحنه یعنی گرفتن یک نمای عمومی است؛ ولی فیلمساز می‌تواند به جای این شیوه، مستقیماً از بالای سر واز روی کلاههای زنان فیلمبرداری کند. در این صورت، بینندهٔ فیلم بیشتر پرهای رنگارنگ و تزیینات و گلهای کلاهها را مشاهده می‌کند. این نمای ویژه که از زاویه‌ای خاص فیلمبرداری شده، زنان ثروتمند را شبیه موجودات عجیب و غریب ـ مانند پرنده‌ها ـ در نظر تماشاگر مجسم می‌کند؛ چنین نمایی در صحنهٔ ورود زنان اشراف به مجلس رقص در فیلم یوزپلنگ (۱۹۶۳م) اثر لوچینوویسکونتی، کارگردان ایتالیایی، دیده می‌شود.

در واقع با نشان دادن تصویر شئ از یک زاویهٔ دید غیر معمول، فیلمساز تماشاگر فیلم خود را وادار می‌کند کنجکاوی و علاقهٔ بیشتری نشان دهد که از حد توجه صرف یا پذیرش عادی بسیار فراتر می‌رود. به این ترتیب، شئ فیلمبرداری شده شخصیت جدیدی می‌یابد و تأثیر آن در حد یک استعاره می‌تواند افزایش یابد. در فیلم قدیم و جدید (۱۹۲۸م) اثر ایزنشتین، زن روستایی فقیری به خانهٔ ارباب وارد می‌شود تا گاوی را برای شخم زدن قرض کند. ارباب در ایوان خانه‌اش روی تخت نشسته و دوربین او را از پشت نشان می‌دهد.زاویهٔ دوربین طوری است که ارباب قسمت اعظم پهنهٔ قاب تصویری را پر کرده و زن فقیر، تنها در گوشهٔ کوچکی از تصویر دیده می‌شود. زن تعظیم می‌کند و هیکل ارباب تکان می‌خورد و با این حرکت او، زن به کلی پوشانده (ماسکه) شده و در پسزمینه ناپدید می‌شود. این تصویر گویای این استعاره است که : ضعیفی توسط قدرتمندی از پای درمی‌آید.

ج ـ شیوه‌ها و شکلهای عمدهٔ بیان در سینما

استعاره در سینما

در یک روش برای خلق استعاره در فیلم، فیلمساز دو مفهوم واقعی را به گونه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد تا تلویحاً چنین وانمود کند که آن دو، مفاهیم متفاوتی هستند. مثلاً، خارج شدن گروه کارگران از کارخانه و خروج گوسفندان از آغل در فیلم عصر جدید (۱۹۳۶م) اثر چارلی چاپلین، در دو نمای متوالی تصویر شده است. در این مثال ، استعارهٔ فیلم با تقابل بالقوهٔ دو تصویر مختلف ایجاد شده است؛ اما تشخیص بین استعاره و تشبیه در فیلم بسیار دشوار است و میان استعارهٔ ادبی و استعارهٔ فیلمی نیز تفاوتهایی وجود دارد. رودلف آرنهایم، نظریه پرداز فیلم، در این مورد می‌گوید: «اگر یک نویسنده بنویسد "او سبک بال در تالار قدم می‌زند، همچون یک غزال"، خواننده گیج نخواهد شد

که غزال بدون دلیل خاصی در تالار حضور دارد؛ اما اگر فیلمسازی بخواهد چنین چیزی را بیان کند، غزال باید حضوری مادی بر پرده پیدا کند.» [۱۸]

به این ترتیب ـ و از نظر آرنهایم ـ نویسنده و یا شاعر به راحتی می‌تواند حتی در توصیفات طبیعی خود از استعاره استفاده کند، زیرا "محتوای خیالی" بیان خیال او مستلزم حضور فیزیکی یا مادی مشبه به نیست؛ اما فیلمساز از داشتن مفهوم "همچون غزال" محروم است، زیرا فیلم در دستور زبانش اداتی را که بتواند چنین عبارتی را تعریف کند و عناصر بیانی دو سوی جمله را (مشبه و مشبه به) را به هم پیوند دهد ندارد. هر نمایی مستقل و قایم بالذات است. بین نماهایی که به طور متوالی به دنبال یکدیگر می‌آیند تا تصویر "خیال" فیلمساز را نشان دهند، هیچ گونه فضای سینمایی برای واژه‌های چون، همچون، مثل، ... و سایر ادات تشبیه وجود ندارد. آرنهایم ـ بویژه در مورد فیلمهای طبیعت گرایانه ـ معتقد است که یک صحنهٔ نمادین باید توسط فیلمساز چنان تنظیم شود که نه تنها یک اندیشهٔ انتزاعی را به صورت یک واقعهٔ ملموس تصویر کند، بلکه با جریان داستان و دنیایی که در فیلم تصویر می‌گردد نیز هماهنگی داشته باشد؛ زیرا تأثیر غیرمنتظره و گیرای صحنه، با آشکار شدن تطابق دو موضوع که هر کدام به تنهایی واجد مفهوم و مستقل از یکدیگر هستند آفریده می‌شود.

آرنهایم برای روشن کردن این نظر خود مثالهایی از دو فیلم مهم قدیم و جدید اثر ایزنشتین و مادر (۱۹۲۵م) اثر پودوفکین می‌آورد و به علت عدم مراعات نکتهٔ بالا، بیان آنها راناموفق می‌داند :

«در فیلم قدیم و جدید (خط مشی عمومی)، تراکتوری حصارهایی را که یک دشت را به چندین ملک خصوصی تقسیم کرده خراب می‌کند. مفهوم نمادین صحنه این است که تراکتور به عنوان نشانهٔ کشاورزی مدرن، وجود مزارع اشتراکی را ایجاب می‌کند (ویا این که تراکتور، حصارهای املاک خصوصی را دوست ندارد). لیکن این اندیشه از نظر هنری، ارزش زیادی ندارد. زیرا هنرمند یک اندیشهٔ انتزاعی را مستقیماً به صورتی ملموس و بدون توجه به امکان وقوع آن در زندگی واقعی تصویر می‌کند ... پودوفکین در مورد امکاناتی که هنر پیوند فیلم در اختیار فیلمساز قرار می‌دهد اظهاراتی دارد و نمونهٔ عملی و تجربی را از فیلم خود، مادر، مثال می‌آورد. او می‌گوید: "در سینما، گاه نماهایی به هم پیوند می‌گردد که در واقعیت با هم ارتباطی ندارند و فقط بیان کنندهٔ یک مناسبت شاعرانه یا

اندیشمندانه است. می‌خواستم مفهوم **خوشحالی** را با یک طریقهٔ کاملاً سینمایی نشان دهم. صرفاً نمایش یک صورت خوشحال کاملاً بی‌تأثیر می‌شد. بنابراین، من ابتدا حرکات دست و پس از آن نمای نزدیکی از نیمهٔ پایین صورت و لبهای متبسم زندانی را نشان دادم. بعد نماهای دیگری به آن پیوند کردم، مثلاً نمایی از یک جویبار در آفتاب بهاری، چند پرنده که در آبگیر دهکده پرهاشان را به‌آب می‌زنند، و سرانجام نمایی از یک کودک خندان. به این ترتیب احساس کردم که توانسته‌ام **شادی زندانی** را نشان دهم". هماهنگی هنری نماهای این صحنه از فیلم مادر اثر پودوفکین مورد تردید است- تردید در اینکه ارتباط نمادین لبخند، جویبار، زندانی خوشحال و کودک شاد بتواند به یک وحدت بصری منجر شود. این کار هزاران بار در ادبیات انجام شده، اما در زبان به خاطر اینکه تصاویر ذهنی وابسته به هر کلمه بسیار مبهم و انتزاعی است، موضوعات نامربوط خیلی آسان با هم تلفیق می‌شود. اما قراردادن تصاویر واقعی کنار هم -بویژه در فیلمی که عموماً حالت واقع‌گرایانه دارد- اغلب تصنعی به نظر می‌آید. وحدت صحنه، داستان یک زندانی که خوشحال است، ناگهان با تصویری به‌کلی نامرتبط از هم گسیخته می‌گردد. مقایسه و تداعی بین مثلاً جویبار و آفتاب نه در یک سطح انتزاعی، بلکه به عنوان قسمتهایی از طبیعت‌نشان داده می‌شود و در نتیجه برهم زنندهٔ تمرکز حواس است.» [۱۹]

اما نکته‌ای که آرنهایم در بحث خود پیرامون استعاره در فیلم نادیده می‌گیرد این است که، آنچه توجه تماشاگر را در نتیجه‌گیری از تقابل دو تصویری که در خلق استعارهٔ فیلم مشارکت دارند برمی‌انگیزد این است که اساساً فیلمساز بر این عدم ارتباط تأکید دارد، یعنی همین بی‌ارتباطی ظاهری بین موضوع دو نما -که به قول آرنهایم مستقل‌اند- باعث می‌شود نوعی ابهام ظاهری که ویژهٔ هر استعاره‌ای است، در بیان فیلمساز احساس شودو اینکه تماشاگر بخواهد آن را معنی کند و عمداً فیلمساز دو مفهوم واقعی و عینی را به‌گونه‌ای کنار هم قرار می‌دهد تا تلویحاً چنین وانمود کند که این دو، مفاهیم متفاوتی هستند.

باید به یاد داشت که استعاره در فیلم همواره از طریق پیوند دو نمای جداگانه، یعنی فقط از راه تدوین نماها، خلق نمی‌شود بلکه شیوه‌ها و راههای دیگری نیز برای خلق آن وجود دارد؛ از جمله «در فیلم کوتاه دستخط به کارگردانی چارلز وتینهاوس، از یک قطعه

شعر به عنوان گفتار فیلم استفاده شده است:

صـــــدای پـــرنده‌ای را شـــنیدم.
در بـالهای خـالدارش دقت کـردم،
و بـــه راز عـلامتهایش پـی بـردم.

در صحنهٔ فیلم می‌بینیم که شاعر در حال ورق زدن کتابی است. ورقهای کتاب به بال و حروف چاپی به خالهای پرنده تشبیه شده است ـ چنانچه این گفتار همزمان با نماهایی از یک پرندهٔ سفید بود، احتمالاً تصویر زیبایی خلق می‌شد؛ اما رابطهٔ بین نماها با کلمات بی‌روح و غیرضروری می‌نمود. در صورتی که اینجا "با شنیدن" واژهٔ پرنده و "دیدن" تصویر کتاب، چیزی نو خلق شده است. ملاحظه می‌شود که این استعاره به تنهایی در کلام و یا در تصویر وجود ندارد، بلکه از تلفیق ـ و یا تقابل ـ آنها به صورت سمعی و بصری خلق شده است. [۲۰]

در فیلم، استعاره می‌تواند در یک نما یا تعدادی نما که موضوع آنها مشترک است و وحدت مکانی ـ زمانی دارند، یعنی در یک صحنه، نیز ارائه شود (در فیلم دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰ م) اثر چارلی چاپلین، هیتلر را می‌بینیم که با بادکنکی به شکل کرهٔ زمین بازی می‌کند. دیوید گریفیث، از پایه‌گذاران هنر سینما در امریکا، در یکی از فیلمهای صامتش از طریق مونتاژ و چاپ نماها بر یکدیگر، استعارهٔ جالبی خلق کرده که طی آن بد نام شدن زن آبرومندی را توسط تبلیغات مطبوعات نشان می‌دهد.

«گریفیث ابتدا قدرت تکنیکی چاپ روزنامه را برای نشر سریع در تیراژ بالا نشان می‌دهد: ماشینهای چاپ مثل تانکهای جنگی در حال پیشروی، در نماهای متوالی نشان داده می‌شوند. دستگاههای پرتحرک دیگری روزنامه‌ها را، مثل تفنگهایی که شلیک می‌شود، به بیرون پرتاب می‌کنند. سپس نماهایی از چهرهٔ ترسیدهٔ زن می‌آید که بین تصویر دو ماشین هیولاوار چاپ پیوند شده. انبوهی از روزنامه‌های آمادهٔ توزیع، مثل بهمن، بر سر قربانی آوار می‌شود، طوری که به نظر می‌رسد زن در زیر روزنامه دارد مدفون می‌شود.» [۲۱]

نمونهٔ دیگر از خلق استعاره در سینما، با استفاده از تدوین، فصل پایانی فیلم رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵ م) اثر ایزنشتین است. زمانی که رزمناو خود را برای نبرد نهایی آماده می‌کند، آنچه که بر پرده می‌آید تصویر دماغه یا عرشهٔ ناو نیست که دل آبهای کف آلود را می‌شکافد و پیش می‌رود؛ بلکه روندی دراماتیک با معنایی استعاری است که از طریق

تدوین موازی با تناوب نماهایی از جزییات موتورخانهٔ ناو (شامل نماهای نزدیک حرکت چرخها، پیستونها، میل‌لنگ‌ها) و چهرهٔ ملوانان مصمم به نبرد به نمایش درمی‌آید. بویژه مجموعهٔ تدوینی برش نماهای پرتحرک و نزدیک از پیستونها به بازوی خرج گذاران توپهای ناو، اوج این بیان استعاری است. به عبارتی، حادثه در قلب ناو، نه در بیرون روی آبها، رخ می‌دهد. بیان غیرمستقیم و استعاری چنین تدوینی نیرو وعزم ملوانان را به نمایش می‌گذارد.

پیرپائولو پازولینی، کارگردان ، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی اعتقاد داشت که :

«هیچ چیز نمی‌تواند در برابر نیروی وحدت بخش استعاره مقاومت کند. هر آنچه را که در ذهن انسان مجسم شدنی باشد، می‌توان باچیز دیگری مقایسه کرد. ادبیات اغلب از طریق استعاره خلق می‌شود، در حالیکه در سینما، استعاره در بیشتر مواقع غایب است.» [۲۲]

همان طور که پیش از این در بحث مربوط به ویژگیهای اختصاصی فیلم گفته شد، یکی از ویژگیهای تصاویر متحرک، فوریت آن و ارتباطش با واقعیت فیزیکی موضوع تصویر است؛ اما فیلم می‌تواند تصاویر حوادث خیالی را نیز به نمایش گذارد ـ مثلاً روح و یا اژدهایی که از دهانش آتش بیرون می‌آید، اتوموبیل یا دوچرخه‌ای در حال پرواز در آسمان. چنین تصاویری واقعاً استعاره به شمار می‌آیند؛ زیرا به ذهن ما فشار می‌آورند که آن را با واقعیت مقایسه کنیم. نکتهٔ حایز اهمیت در مورد نمای حرکت اتوموبیل در آسمان این است که ما مطمئن هستیم اتوموبیل نمی‌تواند در آسمان حرکت کند. استعاره‌های فیلمی، زمانی که نکته‌ای را در مورد واقعیت بیان می‌کنند جالب توجه‌اند : هنگامی که شیر سنگی در فیلم رزمناو پوتمکین روی پا بلند می‌شود، نیروی تخیّل آن ناشی از این آگاهی ماست که شیر سنگی نمی‌تواند حرکت یا خیزش کند؛ اما در عین حال، این استعارهٔ نیرومند و آشکار که می‌گوید قیام متحد مردم و ملوانان علیه منابع قدرت سرکوبگر همچون خیزش شیر است، بر ذهن تماشاگر کاملاً مؤثر می‌افتد. در فیلم زندگی این چنین است، ساختهٔ کارل یونگ‌هانس، نیز صحنهٔ مشابهی وجود دارد. نمای اول، مجسمهٔ یک قدیس را با دستهای صلیب وار روی سینه نشان می‌دهد؛ نمای دیگر، مجسمه‌ای مشابه اولی با دستهایی است که رو به آسمان بلند شده. تأثیر این صحنه، یعنی مفهوم استعاری آن، این است که قدیس زنده است و علامتی را بر سینه رسم کرده است. «یک استعارهٔ کلامی یا گفتاری نمی‌تواند موجب چنین دلالت واقعی شود. مثلاً زمانی که کسی می‌پرسد: "آیا از باغ بهشت یک دامن گل چیده‌ای؟" ما نیازی به تصویر

کردن آن نداریم و ترجمهٔ تصویری آن نیز کاری عبث و بی‌معنی خواهد بود. حال اگر عبارت فوق را هنگام نمایش صحنه‌ای از آدمهایی که در زباله‌دانی مشغول زیر و رو کردن زباله‌ها هستند بشنویم، با تقابل و تضادی که بین تخیّل کلامی و واقعیت تصویری به وجود می‌آید، ذهن مابه کمک استعاره به نکتهٔ جدیدی حساس می‌شود.» [۲۳]

البته همان طور که کلیشه‌های بیان استعاری در ادبیات وجود دارد، چنین کلیشه‌هایی در سینما نیز هست. کلیشهٔ ادبی، بیان یا عبارتی است که فقط به علت استفادهٔ زیاد کهنه و بی‌تأثیر شده است؛ مثلاً عباراتی چون "به دلیری شیر"، "به سرخی لاله‌ها"، ... و نظایر آن که بسیار متداول است. به همین صورت اگر فیلمسازی بخواهد نمایی با بیان استعاری و یا تشبیهی در فیلم خود بیاورد، دهها نمای کلیشه‌ای را در اختیار دارد. مثلاً بارها در فیلمهای سینمایی دیده‌ایم که برای نمایش شور احساسات و یا هیجان، تصویر انفجاری پر نور و یا آتشبازی در زمینهٔ آسمان را نشان می‌دهند. هنگامی که چنین تصاویری در دورهٔ سینمای صامت ـ سال ۱۹۲۸ م ـ در فیلم قدیم و جدید (۱۹۲۸ م) ایزنشتین، در صحنهٔ جفت گیری‌گاوها مونتاژ شد، کاملاً بدیع به نظر می‌رسید. اما اکنون سالهاست، با وجودی که حتی در فیلمهای غیر دراماتیک و از جمله تبلیغاتی، شاهد استفاده از چنین روشی در بیان هستیم، کلیشه بودنش را نیز احساس می‌کنیم. در فیلمهای زیادی دیده‌ایم که نماهای یک جدال و یا درگیری را به نماهایی از دریای طوفانی و یا تصاویری از امواج متلاطم رودخانه‌ای خروشان و یا شعله‌های بلند آتش پیوند می‌کنند؛ این روش از تدوین استعاری، سالها پیش در فیلم آلمانی نخستین روز سال نو (۱۹۱۸ م) ساختهٔ لوپوپیک به کار رفته است. همچنین صحنهٔ تظاهرات و درگیری مردم با قزاقهای سواره‌نظام روس، به صحنه‌هایی از شکستن قطعات یخ و خروش رودخانه (فیلم مادر ـ ۱۹۲۵ م، اثرپودوفکین) مونتاژ شده است. سالهاست در سینما معمول است که جوشش درونی و اضطراب پنهان یا رمز و راز روحی یک شخصیت را با نمایی از شعله‌های آتش نمایش می‌دهند. مثلاً در فیلم برخورد کوتاه (۱۹۴۵ م) اثر دیوید لین، کارگردان انگلیسی، در صحنهٔ بازگشت زن نادم به خانه و اعتراف او نزد شوهرش به این‌که مدتی دلبستهٔ مرد دیگری بوده، التهاب درونی شوهر، به نماهایی از شعله‌های آتش در اجاق دیواری اتاق پیوند می‌خورد. در فیلم در سواوزالا (۱۹۷۵ م) ساختهٔ اکیراکورساوا، کارگردان ژاپنی، در صحنهٔ اوهام و ترس درسو، قهرمان اصلی فیلم، و تعمق درونی او نسبت به اینکه خدای جنگل برای گرفتن انتقام‌در تعقیب‌اوست،بانماهای‌نزدیک‌شعله‌های‌آتش‌نمایش‌داده‌می‌شود.

همچنین قالبهای بیانی آشنای دیگری در به کارگیری استعاره در فیلم وجود دارند :

نماهای ورق خوردن تقویم (روزهایی که مثلاً بر یک زندانی می‌گذرد) در فیلم من یک گانگستر فراری هستم(۱۹۳۲ م) اثر مروین له روی، کارگردان امریکایی؛ گردش سریع عقربه‌های ساعت، همچنین گذر فصول بر درختی خاص در فیلم مردی برای تمام فصول (۱۹۶۶ م) ساختهٔ فردزینه‌مان. اما فیلمهای امروزی دارای کلیشه‌های استعاری جدیدی هستند : نماهایی به شیوهٔ فیلمبرداری با حرکت آهسته برای نمایش احساسات لطیف و در مواردی حتی متضاد باآن به منظور تأکید بر لحظات تراژیک، خشن وغم‌انگیز در فیلمهایی چون بانی و کلاید (۱۹۶۷ م) از آرتورپن و این گروه خشن (۱۹۶۹ م) اثر سام پکین‌پا، کارگردانهای آمریکایی، در زمان خود پر تأثیر بود؛ اما امروزه در فیلمی چون تسخیر ناپذیران (۱۹۸۷ م) ساختهٔ برایان دی پالما، کارگردان آمریکایی، که حتی شیوهٔ تدوین آن (در فصل تیراندازی و کشتار روی پلکان) کلیشه‌ای از فیلمهای صامت روسی است بی‌تأثیر می‌نماید. «کنایه‌ها و استعاره‌های سینمایی گرچه در مقایسه با ادبیات بسیار محدوداند، اما هنگامی که توسط فیلمساز خلاقی به کار گرفته شوند، بسیار مؤثر می‌افتند. در فیلم سایهٔ یک شک (۱۹۴۳ م)، آلفرد هیچکاک واکنش شخصیتی را نسبت به یک خبر تکاندهنده، از راه تدوین استعاری، القا می‌کند. شخصیت خبیث و با نزاکت فیلم می‌خواهد خوردن صبحانه را شروع کند؛ هنگامی که خبر به او می‌رسد، هیچکاک به نمای نزدیکی از تخم‌مرغ برش می‌کند که کاردی واردش می‌شود. کارگردان با نشان دادن زرده‌ای که تراوش می‌کند، به گونه‌ای طنزآمیز، احساس ناگهانی وحشت و آسیب پذیری شخصیت جنایتکار را می‌رساند.» [۲۴]

البته گروهی از کارگردانهای تاریخ سینما را می‌توان نام برد که به خاطر دلبستگی زیاد در به کارگیری استعاره، همچنین تشبیه، گاه صحنه‌هایی از فیلمهای خود را انباشته از تعابیری کرده‌اند که فیلم را از نظر درک مفهوم مبهم و پیچیده کرده است. نمونهٔ این فیلمسازان و نظریه پردازان ، پودوفکین و ایزنشتین هستند که هر دو معتقد بودند فیلم به آزادی ادبیات می‌تواند از استعاره استفاده کند. با این تفاوت که پودوفکین تأکید داشت که منابع مقایسه یا تشبیه، از فضای خود فیلم نه خارج از چشم‌اندازهای تصویری و موضوعی آن، باید به خدمت گرفته شود؛ در حالیکه ایزنشتین که به دامنهٔ بیان استعاری در آثار خود توسعهٔ فراوانی بخشید، معتقد بود که در فیلم، همچون ادبیات، پیچیده‌ترین استعارات و تشبیهات را ـ بدون تعلق فضایی منابع استعاره به فضای عمومی و تصویری موضوع فیلم ـ می‌توان به کار گرفت، و همین تفکر و برداشت نسبت به استعاره باعث شد که بخشهایی از فیلم اکتبر (۱۹۲۷م) ایزنشتین، علی‌رغم نوآوریهای جدید در

شیوه‌های تدوین، به لحاظ بیانی و آزادی کامل در خلق استعاره‌ها و تشبیهات، فیلمی پیچیده و مبهم شود. در جای جای فیلمهای صامت او می‌توان چنین تلقی‌های نظری را عملاً نسبت به استعاره و تشبیه شاهد بود که شیوهٔ بیان موضوع فیلم را به بیان استعاری ادبیات نزدیک کرده است:

«گاه پیش می‌آید که کارگردان می‌خواهد در فیلم خود یک استعارهٔ ادبی را به کمک مونتاژ تصویر کند، مثلاً در فیلم قدیم و جدید اثر ایزنشتین، دو دهقان سالخورده می‌خواهند با ارّه کردن یک کلبهٔ چوبی قدیمی که یادگار زندگی دوران سخت حکومت تزار است، بقایای آن دوران را از میان بردارند. زنان این دو دهقان، از این عمل شوهران خود ناراضی‌اند. ایزنشتین برای نمایش این عدم رضایت، همچنانکه دو زن ناظر اره کردن ستونهای چوبی کلبه هستند، نمای نزدیک حرکت ارّهٔ دوسر و دندانه‌های درشت آن را با چنان سرعتی به نماهایی‌ازچهرهٔزنان‌پیوندمی‌زند که گویی، دندانه‌های اره از میان قلبشان عبور می‌کند. روشن است که در این مورد یک تصویرادبی به تصویر بصری ترجمه شده است ... سرگئی ایزنشتین که شاید بزرگترین خالق تصاویر و تأثیرات حسی در تاریخ سینماست و اغلب هنگام مونتاژ برای پیوند نمابه‌نما به دنبال دلایل عقلی می‌گشت، خود اغلب قربانی این تصور می‌شدکه دنیای پندارهای ذهنی و تصاویر درونی می‌تواند در قلمروی هنر فیلم هم به‌کارگرفته شود.امابابد گفت که هنر فیلم نمی‌تواند یک اندیشهٔ کاملاً ذهنی را بیان کند و بدین طریق بر اندیشه‌های دیگران نیز مؤثر افتد. زبان هنری فیلم فقط می‌تواند به این نوع اندیشه‌ها یا ایماژها اشاره کند ... فیلم نمی‌تواند نمادهای از پیش حاضر را وارد فیلم و عالم ذهنی تماشاگر کند. نمادها قراردادهایی از پیش شکل گرفته هستند، مثل علامت سؤال و یاکلیهٔ علایمی که در نوشتن، به صورت قراردادی، به عنوان علامت به کار می‌رود. هیروگلیف تصویری مورد نظر آیزنشتین، الفبای نوعی زبان است که گرچه جنبهٔ قراردادی آن‌کمتراست اما مطمئناً هنر هم نیست.» [۲۵]

«استانلی کوبریک (کارگردان امریکایی) در فیلم اودیسهٔ فضایی ۲۰۰۱ (۱۹۶۹ م) پیچیدگی استعاره‌هایش رابا پیچیدگی هر یک از تمدنها هماهنگ کرده است. تشبیه تکهٔ استخوان ران به سفینهٔ فضایی، قرینه‌سازی بیش و کم ساده‌ای است. از برخی جهات،

قرینه سازی میان گونه‌ای از شعور با گونه‌ای دیگر، پیوند به شیوهٔ پودوفکین است، و معنای آن از این قرار است که شگفتیهای علمی سفینهٔ فضا پیما نتیجهٔ رشد منطقی نخستین "ماشین" آدمی، یعنی یک تکه استخوان ران است. ولی تصویر جنین (در صحنهٔ پایانی فیلم) غیر واقعی است و از خود صحنه الهام گرفته نشده است. قرینه سازی میان "سیاره ـ جنین"، کشتی فضا پیما و تکهٔ استخوان، در حقیقت کنایه‌ای ایزنشتینی است که واقعا به اندازهٔ نمونه‌های ادبی فریبنده و تشبیهی غنی و چند پهلوست.» [۲۶]

البته، همان گونه که پیش از این هم در معرفی عناصر متنوع و متعدد بیانی فیلم اشاره شد، عواملی چون قابگیری یا کادربندی تصویر، نورپردازی، رنگ، زاویه، اندازهٔ (بزرگنمایی) نما، ابعاد اشیا و اجسام، پرسپکتیو و عمق، دکور و لباس و ... بویژه صدا می‌توانند در بیان استعاری فیلم نقش مهم و بسزایی داشته باشند، حتی می‌توان استعاره را در یک نما، بدون یاری از مونتاژ، بیان کرد. در یک فیلم، تصویر اشیایی چون آینه، چلچراغ، پوتین، دستکش، تیغ سلمانی، ظروف بلور و ... حتی حیوانات می‌توانند در بیان استعاری فیلم حضور یابند اما ما در اینجا عمدتاً بامثالهایی که آوردیم، به نمونه‌هایی از فیلمهای مونتاژی مهم کلاسیک و نسبتاً جدید که در آنها بیان استعاری از طریق پیوند تدوین نماها شکل گرفته روی آوردیم. زیرا در شیوه‌های متعارف و متداول فیلمسازی، تدوین بالاترین نقش را در خلق استعاره داشته و دارد. اما باید توجه داشت که :

«تدوین فقط گونه‌ای از مجاز سینمایی است و الزاماً مهمترین آنها هم نیست. در حالیکه روشن است که سینما نمی‌تواند از همهٔ شگردهای ادبیات سود برد، ولی بخش عمده‌ای از آنها در سینما قابل استفاده است. افزون براین، سینما، بیش وکم، می‌تواند از تمامی شیوه‌های بیانی نقاشی، عکاسی،موسیقی، بیشتر شیوه‌های تئاتری، و به میزان قابل توجهی از هنر رقص، بهره جوید. به راستی که شمار بسیار زیادی از تکنیکهای گوناگون سینمایی را می‌توان بر شمرد که هیچ گونه معادل ادبی ندارند.» [۲۷]

تشبیه در سینما

هم در استعاره و هم در تشبیه، فیلمساز، شاعر و یا نویسنده دو چیز را با هم مقایسه می‌کنند؛ با این تفاوت که در استعاره مقایسه به صورت ضمنی و مخفیتری انجام می‌گیرد تا تشبیه. یعنی در تشبیه، مقایسه صریحتر و آشکارتر است و در نوع ادبی آن نیز از ادات تشبیه استفاده می‌شود.

اما در فیلم، تشخیصِ تشبیه از استعاره کار دشواری است. زیرا همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، در فیلم ادات تشبیه وجود ندارد. لیکن با استفاده از تأکید می‌توان تا حدودی تشبیه را از استعاره در فیلم تمیز داد.

«مثلاً ممکن است دوربین، زنی را با لباسهای گرانقیمت نشان دهد که در یک آپارتمان شیک قدم می‌زند و نمای دیگر یک گربهٔ اصیل ایرانی را نشان دهد که در قسمت دیگری از همان اتاق، مانند زن، عقب و جلو می‌رود، و نمای سوم دوباره زن را نشان دهد. کنار هم گذاردن این نماها یک تشبیه سینمایی است. مقایسهٔ زن باگربه نمایانگر این مطلب است که آنها از برخی جهات شبیه یکدیگرند نه اینکه هر دو کاملا شبیه هم‌اند.» [۲۸]

در فیلم مستند کوتاه فرانسوی جمعیت، صحنه‌ای است که میدان فروش دام رانشان می‌دهد. در این صحنه، نماهایی از گاوهای تنومند به نماهایی از فروشندگان چاق و هیکلمند برش خورده است (در برخی از نماها نیز هنگامی که دلالان دام دهان باز می‌کنند تا حرف بزنند و یا خمیازه بکشند، همزمان روی تصویر آنها صدای نعرهٔ گاو شنیده می‌شود). پیش از این، هنگام اشاره به منابع و عوامل گوناگونی که می‌توانند در بیان استعاری فیلمساز به کار آیند، از اشیا و حیوانات سخن به میان آمد. در فیلم اعتصاب (۱۹۲۴ م) اثر ایزنشتین، جاسوسان پلیس که لباس مبدل پوشیده‌اند، از لحاظ چهره با خرس، جغد، روباه و میمون مقایسه و تشبیه می‌شوند و این تشبیه، به صفات حیوانی ونقش خائنانه‌ای که علیه کارگران بازی می‌کنند نیز اشاره دارد ـ برای بیان دقیق و صریح این تشابه، ایزنشتین تصاویر نزدیک چهرهٔ جاسوسان را در چهرهٔ حیوانات ادغام (دیزالو) کرده است. همچنین در فیلم خشم (۱۹۳۶ م) اثر فریتس لانگ، در تدوینی با تأکید کمتر در تشابه ظاهری نماها، و بیشتر با تأکید بر رفتار و عمل، نماهایی از تجمع زنانی که مشغول شایعه سازی و پچ پچ با یکدیگرند، به نمایی از دسته‌ای مرغ خانگی که در هم می‌لولند و قُدقُد می‌کنند پیوند شده است. در فیلم قلب زندگی (۱۹۶۲ م) ساختهٔ روبرانریکو، فیلمساز فرانسوی، نمای گروهی از سربازان مجروح که با تفنگ سینه‌خیز می‌روند، به نمایی از خزیدن سوسکها در زباله دانی پیوند شده است. برت‌هانسترا، مستند ساز معروف هلندی، در فیلم انسان و حیوان به مقایسه‌های تصویری جالبی (از جنبهٔ تشابه رفتار) بین انسان و گروهی از حیوانات پرداخته است. در فیلم اکتبر ایزنشتین، کرنسکی (رییس دولت موقت روسیه ـ ۱۹۱۷ م) با طاووس، مجسمهٔ برنزی سربازان و مجسمهٔ ناپلئون تشبیه شده است. در فیلم بت افتاده (۱۹۴۸ م) اثر کارول رید، کارگردان انگلیسی،

در صحنهٔ گردش در باغ‌وحش، زنی را می‌بینم که خشمگین است و به سوی شوهر خود هجوم می‌آورد؛ کارگردان این نما را به نمایی از یک ماده شیر در قفس که در حال غریدن است پیوند کرده.

همان طور که پیش از این نیز گفته شد، تشبیه می‌تواند از طریقی غیر تدوینی نیز بیان شود؛ فرضاً در مثال گربه و زن با لباسهای فاخر، زن می‌تواند گربه را در حال نوازش در بغل داشته باشد ـ که البته در این حالت، فقط در یک نما تشبیه صورت گرفته است که در این مورد ویژه، به دلیل رابطهٔ عینی نه تفکیک شدهٔ دو سوی تشبیه، بیان، شکلی واقع گرایانه به خود می‌گیرد، اما به لحاظ استفاده از زبان رمز و مجاز، در مقایسه با استفاده از تدوین، از نیروی تداعی کنندهٔ ضعیفی برخوردار است.

تشبیه سینمایی، همچون تشبیه ادبی، وسیله‌ای برای اظهارنظر و یا موضع‌گیری هنرمند دربارهٔ یک شخصیت یا یک وضعیت است؛ همچنین تشبیه می‌تواند به بیننده کمک کند تا خصوصیات ویژه‌ای را در فردی کشف کند که قبلاً توجهی به آن نشده است. مثلاً در فیلم آرسنال (زرادخانه) (۱۹۲۸ م) اثر الکساندر داوژنکو، کارگردان روسی، دهقان فقیری که فقط یک دست دارد، اسب نحیف و لاغر خود را در مزرعه به بادکتک می‌گیرد. در نماهایی که اسب تازیانه می‌خورد، تماشاگر تدریجاً متوجه می‌شود که دست اسب لنگ است. داوژنکو از این پس مقایسهٔ جالبی با برش به نماهایی از زن دهقان که فرزندان گرسنهٔ خود را در خانه زیر مشت و لگد گرفته و صحنهٔ کتک خوردن اسب انجام می‌دهد که با نوعی تدوین (تدوین تشابهی) به یک مفهوم ایدیولوژیک و انتقادی از شرایط زندگی دهقانان دورهٔ تزار در پیش از سال ۱۹۱۷م اشاره می‌کند. به بیان فیلم: در این وضعیت فلاکت‌بار، انسانها همچون حیوانات هستند و هر دو در یک مرتبه قرار دارند.

در صحنه‌ای از فیلم اعتصاب (۱۹۲۴ م) اثر ایزنشتین، کارخانه‌دارانی را در ضیافتی خصوصی در حال باده‌گساری می‌بینم که ضمناً برای کمک گرفتن از نیروی پلیس، به منظور سرکوب کارگران اعتصابی، برنامه‌ریزی می‌کنند؛ پیش پای هر یک از آنها سگی لَه‌لَه زنان، زیر میز ضیافت دراز کشیده؛ و چون سگها در نماهای جداگانه‌ای ارائه می‌شوند، حالت تشبیهی بیان کارگردان آشکارا احساس می‌شود.

در فیلم طوفان برفراز آسیا (نسل چنگیزخان) (۱۹۲۸ م)، اثر پودوفکین در صحنهٔ جدال تن به تن مرد مغول با افسر اشغالگر انگلیسی، تنگ آب حاوی ماهی می‌شکند. نمای جان کندن ماهی بر کف اتاق، به نمای تقلای چوپان مغول پیوند می‌شود که در شرف

کشته شدن است. در صحنه‌ای از فیلم مادر، از این کارگردان، نمای صورت سربازانی که عازم سرکوبی تظاهرات هستند، به نماهایی از صورت اسبهای ناآرام ـ که دهانه‌های فلزی خود را می‌جوند پیوند شده است.

در فیلم شاه لیر (۱۹۷۲ م) ساختهٔ گریگوری کوزینتسف، کارگردان روسی، هنگامی که دختر دوم لیر از پذیرایی پدر و اطرافیانش سرباز می‌زند و لیر با ناباوری و یأس روانهٔ خانهٔ دختر سوم خود می‌شود، خشم ناشی از این تحقیر که متوجه پدر است، با استفاده از نماهای سگهایی که عصبانی‌اند و پارس می‌کنند بیان می‌شود. در فیلم دیگری از همین کارگردان به نام هاملت (۱۹۶۴ م)، نماهایی از دریای متلاطم که در آغاز فیلم نمایش داده می‌شود، تعبیری از روح متلاطم و ناآرام هاملت است. همچنین شعله‌های آتش در بخاری دیواری که هاملت کنار آن نشسته ـ پس از صحنه‌ای که هاملت با ترتیب دادن یک نمایش تمثیلی به مادر و عمویش می‌فهماند که خیانتکارند ـ استعاره‌ای است که با آن، کارگردان هیجان روحی (آتش درون) هاملت را در نتیجهٔ فاش کردن قتل پدرش تصویر می‌کند. البته دو نمونهٔ اخیر از فیلم مادر (۱۹۲۵ م)، همچنین نمونه‌های ذکر شده مربوط به فیلم هاملت، بیشتر بیانی استعاری دارند تا تشبیهی. اما همان طور که متذکر شدیم، در مواردی در سینما تشخیص تشبیه از استعاره، به سهولت ادبیات، امکان‌پذیر نیست. اما نمونه‌های زیر که از یک فیلم قدیمی و یک فیلم نسبتاً جدید برگزیده شده، مثالهایی روشن وبارز از مونتاژ تشبیهی یا مونتاژ براساس تشابه است.

در فیلم اعتصاب (۱۹۲۴م)، صحنهٔ معروفی است که کشتار مردم به دست سواره‌نظام با کشتار و سلاخی یک گاو در کشتارگاه، با تناوبی تقریباً یک در میان از مراحل هر دو عمل، مقایسه شده است. نظیر همین تشبیه، از طریق مونتاژ، در انتهای فیلم اکنون آخرالزمان (۱۹۷۹م) ساختهٔ فرانسیس فوردکاپولا، کارگردان امریکایی، دیده می‌شود که در آن قطعه قطعه شدن سرهنگ امریکایی (مارلون براندو) در جنگ ویتنام، با سلاخی یک گاو توسط بومیان در مراسم آیینی، به صورت موازی تدوین شده است.

تشخیص در سینما

تشخیص، صنعتی بدیعی است که‌بین ادبیات و فیلم مشترک است و به عنوان نوعی استعاره نیز به‌کار می‌رود که با استفاده از آن عناصر بی‌جان، بی‌روح و یا انتزاعی، شکلی انسانی، حیوانی و یا جاندار به خود می‌گیرند؛ به این معنی که هنرمند برای اشیای غیر ذیروح خصوصیات انسانی تصور می‌کند و صفات یا اعمالی و یا احساساتی که ویژهٔ

انسان است به آنها نسبت می‌دهد، و به این وسیله به آنها حس و حرکت می‌بخشد.

«یکی دیگر از صنایع بدیعی که فیلمساز گاهی از آن استفاده می‌کند، تجسم شخصیت است. در شعر نیز چون نثر، تجسم شخصیت به معنای آن است که چیزی مجرد، شئ بی‌جان و یا چیزی در طبیعت را از خصایص انسانی برخوردار سازیم: "مرگ آوایی غم‌انگیز سر می‌دهد"، نمونه‌ای از تجسم شخصیت در چیزی مجرد؛ "بزرگراه، مسافران را به سوی خود می‌خواند"، نمونه‌ای از تجسم شخصیت در شئ بی‌جان و "درخت بازوان خود را به سوی آسمان گشوده" نیز نمونه‌ای از تجسم شخصیت در طبیعت است. هنگامی که هنرمند از تجسم شخصیت استفاده می‌کند، انتظار دارد که مخاطب، آن شئ یا فکر و عقیده را با انسان و یا حداقل با خصوصیتی انسانی یکی پندارد.» [۲۹]

اما در فیلم از شیوهٔ تشخیص، در مقایسه با ادبیات، خیلی کم استفاده می‌شود. در چهار نمای زیر که مربوط به صحنه‌ای از فیلم آرزوهای بزرگ (۱۹۴۶ م) اثر دیوید لین، فیلمساز انگلیسی، است از این شیوه استفاده شده است. ماجرا در گورستان و هنگام غروب می‌گذرد؛ باد نسبتاً شدیدی می‌وزد. پیپ، پسر جوان، طی چند نمای آغاز صحنه وارد گورستان شده است:

«نمای ۴ـ نمای متوسط نزدیک (Medium close shot): پیپ، کنار قبری زانو می‌زند. باد شدت بیشتری می‌گیرد. پیپ با عصبانیت به اطراف می‌نگرد و به سمت دوربین برمی‌گردد.

نمای ۵ـ نمای دور: شاخه‌های بدون برگ درخت (در نظر پیپ) چون دستهایی استخوانی است که می‌خواهد او را در آغوش گیرد.

نمای ۶ـ نمای متوسط نزدیک: دوباره پیپ، چون نمای شمارهٔ ۴، به اطراف می‌نگرد.

نمای ۷ـ نمای متوسط: تنهٔ درخت کهنسال در نظر پیپ چون هیکل مسخ شدهٔ انسان، شیطانی جلوه می‌کند.» [۳۰]

در این صحنهٔ خاص، مسألهٔ کارگردان کشف تصاویر ملموس برای بیان هراس پیپ است؛ و این هدف با تجسم شاخه‌های درخت به صورت دستهای استخوانی و تنهٔ درخت به شکل اندام مسخ شدهٔ انسان عملی می‌شود. معمولاً شاخه‌ها و تنهٔ درخت فقط بخشی از متن صحنه را تشکیل می‌دهند، ولی تجسم شخصیت آدمی در آنها کمک مهمی به صحنه می‌کند. فایدهٔ تجسم شخصیت برای نویسنده، شاعر و فیلمساز در آن

است که می‌تواند یگانگی چشمگیر و غیرعادی انسان و غیر انسان را نشان دهد.

اما در مقولهٔ تشخیص جنبهٔ دیگری نیز وجود دارد که با آنچه گفته شد تفاوت دارد؛ یعنی اگر هنرمند با استفاده از تشخیص، صفات انسانی را به اشیا، موجودات بی‌جان و یا طبیعت می‌دهد، در شیوهٔ مورد نظر ما، که اصطلاح ویژه‌ای برای توضیح آن در هنر به کار نرفته است، از اشیا به عنوان جایگزین شخصیت و یا به صورتی انتزاعی، تداعی کنندهٔ او استفاده می‌شود ـ چیزی که گاهی به سختی می‌توان "نماد" آن شخصیت به شمار آورد. به عبارتی، آن شئ خاص به صورت وسیله‌ای یا لازمه‌ای برای تجسم شخصیت معینی در می‌آید. مثلاً در سینما، ترکیبی از کلاه سیلندر، عصا، شلوار گشاد و پوتین فرسودهٔ کج ومعوج یادآور شخصیت چارلی چاپلین است. لباس، هفت تیر و اسب گاو چرانان فیلمهای وسترن نیز کلیشه‌های ثابتی در تداعیهای این قبیل اشخاص‌اند. گاهی کار و حرفهٔ شخصیتهای معین به صورت صفتی کامل کننده در ساختن "تصویر" آنها در آمده است. از جمله، کمان برای آرش (آرش کمانگیر)؛ آهنگری و پتک برای کاوه (کاوهٔ آهنگر) ـ فردوسی نیز شخصیت کاوه را از زبان یکی از قهرمانان به همین شیوه مجسم می‌کند:

نیای من آهنگر کاوه بود که با افسرو پتک و با یاره بود

تناسب شخصیت کاوه با ابزار کارش (پتک) و ستودن منزلت او با آوردن تصویر اشیایی چون تاج و دستبند، تمایل شاعر را به تداعی و تکمیل شخصیت با سه شئ بی‌جان نشان می‌دهد. در واقع، تجسم شخصیت با استفاده از تصویر اشیای مربوط به او و یا صفات مادی خاص وی صورت می‌گیرد. در شعر دیگری از فردوسی می‌خوانیم :

غلامان همه با کلاه و کمر پرستنده با یاره و طوق زر

که "تصویر" شخصیت خدمتگزاران مرد با اشیایی چون کلاه و کمربند و خدمتکاران زن با دستبند و گردنبند توصیف شده است.

نماد در سینما

ازدیگر صنایع بدیعی مشترک بین فیلم و ادبیات، نماد یا "سمبول" است که از واژهٔ یونانی sumbolon به معنی نشان تعیین هویت گرفته شده؛ در زبان لاتین نیز واژهٔ symbolum به معنی علامت آمده است.

«نماد را عموماً چیزی می‌دانند که (در حالی که فی نفسه وجود دارد) از راه تداعی یا شباهت، نمایانگر چیز دیگر می‌باشد. در این مورد، غالباً یک چیز عینی برای نمایاندن

چیزی غیر مادی به‌کار می‌رود. برای مثال، یک پرچم می‌تواند نمایندهٔ یک کشور، مردمش و آرمانهای آنان باشد. در عمل، یک نماد غالباً یک استعاره هم هست و بالعکس؛ زیرا هر دو تکنیک حاکی از مقایسه یا تشبیه میان دو (یا شمار بیشتری) از چیزهای عملاً ناهمانند هستند. به طور کلی، یک استعاره با ناهمانندیهایش بر ما اثر می‌گذارد ـ زیرا دو چیزی را بهم می‌چسباند که به طور متعارف ربطی بهم ندارند. ولی نماد همانندیها را برجسته می‌سازد ... هر دو این تکنیک تشبیهی به فیلمساز کمک می‌کنند تا به ایده‌های انتزاعی و عام بپردازد.» [۳۱]

یکی از ویژگیهای نماد این است که هیچ وقت کاملاً نمی‌تواند اختیاری باشد؛ اما نماد دلالت پذیر است،زیرا شکل اولیهٔ پیوند طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد. مثلاً ترازو نماد عدالت است و به جای ترازو نمی‌توان هیچ نماد دیگری، مثلاً ارابه، را جایگزین کرد. از این دیدگاه، نماد را تنها باید در مورد چیزهایی که با تعبیرشان، از نظر مفهوم، مشابه یا همریشه‌اند به کار برد. چیزهایی که به صورت نقش و مظهراند، نظیر صلیب که نماد مسیحیت است، پیکرهٔ مسیح به مثابه نماد شفقت، داس و چکش به مثابه نماد کمونیسم؛ و در حیطهٔ زبان، واژه‌هایی که بر مبنای تقلید از اصوات طبیعت ساخته شده‌اند، نظیر شُرشُر برای آب و خُرخُر برای خواب و ... نظایر آنها. در خیابان، چراغ چشمکزن زرد رنگ به معنی این است که راننده باید از سرعت خود بکاهد و یا با احتیاط عبور کند؛ در ریاضیات، علامت باضافه (+) بین دو عدد به این معنی است که آن دو باید با هم جمع شوند. این دو علامت، براثر تکرار، معنای روشن و قراردادی پیدا کرده‌اند. «نماد نیز چون علامت و یا نشانه به جای چیزی قرار می‌گیرد، ولی از یک لحاظ با این دو متفاوت است؛ به این معنی که نه تنها بسیار قویتر، بلکه به مراتب گویاتر است. نشانه احساسی را برنمی‌انگیزد، ولی نماد دقیقاً چنین کاری را انجام می‌دهد. نمادهای قراردادی، نمادهایی هستند که مفهوم آنها تعیین شده و ثابت است و غالباً موضوع احساسات گرم و هیجانی هستند، همچون علامت پرچمها و بیرق کشورها و مذاهب گوناگون. در ادبیات، غالباً یک کلمهٔ خاص ممکن است چندین بار و به صورتهای گوناگون به عنوان نماد قراردادی مورد استفاده قرار گیرد. این موضوع در مورد کلمه‌های بسیاری صدق می‌کند: گل سرخ مترادف با عشق، مار همردیف شیطان و بلبل مترادف با غم و اندوه به کار می‌رود.» [۳۲]

در ادبیات تمثیلی فارسی، بلبل، شمع، پروانه و گل (سرخ) معانی قراردادی و نمادین معینی دارند. لاله نیز اغلب مترادف عشق آتشین (و برای ما در سالهای اخیر نماد شهید)

است. «آینه نیز در زمرهٔ اشیایی است که در ادبیات و سینما دارای مفاهیم استعاری و نمادین قوی است و شاید در فیلم علتش این باشد که فیلمساز با استفاده از آینه، بدون نیاز به ترفند تصویری، می‌تواند دو تصویر از یک موضوع را به طور همزمان و به گونه‌ای طبیعی نشان دهد. هیچکاک در فیلم روح (۱۹۶۰م) از چندین نمای آینه‌ای به قصد اشاره به بیماری اسکیزوفرنی شخصیت مرکزی فیلم و آشفتگی روحی چندین شخصیت دیگر سود جسته است.» [۳۳]

در فیلم همشهری کین (۱۹۴۱ م) ساختهٔ اورسن ولز، کارگردان امریکایی، تکرار بی‌نهایت تصویر شخصیت اصلی فیلم، چارلز فوستر کین، در دو آینهٔ موازی پیش از آنکه کین بمیرد، به طرزی نمادین بر افسانه‌ای و بحث انگیز بودن این شخصیت تأکید می‌شود.

اما نماد غالباً معنی ثابتی ندارد و ممکن است دارای معانی متعددی باشد. اصلاً نماد چیزی واقعی است که قابل دیدن، بوییدن، شنیدن و یا لمس کردن است؛ مثلاً نماد می‌تواند در یک فیلم نهنگ باشد، مثل فیلم موبی دیک (۱۹۵۶ م) به کارگردانی جان هوستون و پیش از آن در داستان هرمان ملویل به عنوان نماد از نهنگ سفید استفاده شده است. در فیلم ۸کتبر، اثر ایزنشتین، ظروف بلوری، جامهای کریستال و چلچراغها نماد اشرافیت و بورژوازی است. چکمه‌های واکس زدهٔ براق افسران و سربازان سواره نظام، سرهای تراشیده (به سبک آلمانی) افسران، یونیفورمهای اطو کردهٔ مدالدار فرماندهان در فیلم مادر اثر پودوفکین، نمادهای بی‌رحمی و نظامیگریِ خشن هستند که اغلب، و به طور انتزاعی، در فیلم و در ترکیبات مونتاژی صحنه‌ها تکرار شده‌اند. در آثار نمادین، هنرمند معمولاً تأکید و اهمیت غیر معمول به خرج می‌دهد و این کار با استفاده از تکرار عملی است. در فیلم تعصب (۱۹۱۵ م) اثر دیوید گریفیث، تکرارنمای گهواره که بین اپیزودها گنجانده شده، نمادی از گذر زمان است که مقاطع تاریخی مختلف تمدن بشری را براساس اندیشهٔ واحدی (نیروی ویرانگر تعصب آدمی) به هم پیوند می‌دهد. در فیلم، نماد به همان صورتی که در ادبیات به کار می‌رود مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ به این معنی که کمی ابهام آمیز و شدیداً القاکننده است (در ادبیات، نماد معنای خود را از کل متن به دست می‌آورد). به عنوان نمونه، فیلم همشهری کین یکی از مثالهای بارز نمادگرایی در سینماست: در آغاز فیلم، قصر عظیم زانادو نشان داده می‌شود که زیبایی آن رو به زوال است. در طول فیلم، تماشاگر متوجه می‌شود که شخصیت اصلی، چارلزفوستر کین، ثروتمند معروف، بیشتر عمرش را صرف ساختن و تزیین قصر کرده است. بنابراین زانادو نماد موفقیت عظیم اما توخالی کین است. در همین فیلم، دانه‌های برف و سورتمهٔ

قدیمی، نماد کودکی دوست داشتنی کین است که هیچ گاه از آنِ او نبوده است. تمام اشیا و آثار هنری که کین را احاطه کرده‌اند، نمادی از زیباییهایی است که هیچ گاه در زندگی او وجود نداشته است.

اغلب در فیلم، یک شخصیت اصلی یا فرعی به عنوان نماد مورد استفاده قرار می‌گیرد (مثلاً گورکن در فیلم می‌تواند نماد مرگ باشد). در فیلم نیز مثل ادبیات، معمولاً این شخصیت به طور خیلی آشکار، به عنوان نماد، قابل تشخیص نیست، بلکه توأم با ابهام است و خصوصیات وی به جای آنکه فردی باشد بیشتر جنبهٔ رمزی و نمونه‌وار دارد. در فیلم مهر هفتم (۱۹۵۷ م) اثر اینگماربرگمان، کارگردان سوئدی، چهره‌ای خشن و لاغر که شنلی سیاه بر تن دارد ضد شخصیت اصلی فیلم است و جای تعجب نیست که این شخصیت خود را هنگام معرفی به قهرمان داستان، شوالیه‌ای به نام آنتونیوس بلاک (مرگ) می‌نامد. به این ترتیب، نماد در فیلم و ادبیات گاهی ساده اما اغلب پیچیده است و این بستگی به نوع و درک معنایی دارد که هنرمند درصد القای آن است؛ ولی آنچه روشن است این حقیقت است که درک یک نماد مستلزم شرکت فعال تماشاگر در حوادثی است که موجب به وجود آمدن آن می‌شود.

تمثیل

ساده‌ترین شکل نماد، تمثیل است. یک حکایت تمثیلی، داستانی است که در لفافهٔ آن حکایت دیگری (یا مفاهیم متفاوتی) نهفته است. اغلب شخصیتها و رویدادهایی که در داستان شکل می‌گیرند، معمولاً با یکایک شخصیتها و رویدادهای زمانی و مکانی دیگر رابطهٔ متقابل دارند. به ساده‌ترین بیان: «تمثیل عبارتست از ارائهٔ مطلبی یا چیزی به وسیلهٔ چیز دیگر». [۳۴]

در فیلم فرانسوی زد (۱۹۶۸م) ساختهٔ کوستاگاوراس، از شیوهٔ تمثیل استفاده شده است : یک رهبر صلحجو برای سخنرانی به یکی از کشورهای اروپایی (که نام آن برده نمی‌شود) می‌رود و طی اقامت خود در آن کشور ترور می‌شود. تحقیقات بعدی نشان می‌دهد که این توطئه به وسیلهٔ رهبران نظامی کشور مورد نظر انجام گرفته است؛ با وجود آنکه در فیلم ازهیچ کشور یا شخص خاصی اسم برده نمی‌شود، ولی (با توجه به شرایط سال تولید فیلم ـ ۱۹۶۸ م) می‌توان رویدادهای فیلم را با وقایع سیاسی یونان، اسپانیا، چکوسلواکی، ویتنام و امریکا ربط داد.

در فیلم کمدی ـ انتقادی دکتر استرنج لاو (یا چگونه آموختم بمب اتمی را دوست بدارم)

(۱۹۶۴ م) ساختهٔ استانلی کوبریک، از نامهای عجیب و تمثیلوار برای نامیدن شخصیتهای فیلم استفاده شده است. مثلاً ژنرال جک ریپر (تجاوزگر)، سرهنگ بَت گوانا (گوانای خفاش)، سروان ماندارک (سروان دستنبو)، رییس هیأت تارگیدسون (خودساز) و رییس جمهور مارکین مافلی (صدا خفه کن). بگذریم که شخصیت اصلی، دکتر استرنج لاو، همان وایردلیپ است که پس از سقوط رایش و حزب نازی، یکی از دانشمندان معروف امریکا می‌شود. چه در تمثیل ادبی و چه سینمایی، اسامی شخصیتها نشان دهندهٔ خصوصیات اخلاقی قهرمانان داستان است.

هنگامی که نویسنده یا فیلمساز از تمثیل به عنوان یک شکل استفاده می‌کند، معمولاً بین آنچه به ظاهر می‌گوید و حقیقت موضوع مغایرت وجود دارد. هنرمند برای القای بیشتر این مفهوم به خواننده یا تماشاگر، می‌کوشد تا به منظور نوآوری یا تأکید مبالغه کند یا از اهمیت آن بکاهد.

کاربرد تمثیلی زبان در ادبیات وسیله‌ای در دست نویسنده است تا به کمک آن بتواند حقایق را بیان کند، و این کار از عهدهٔ زبان محاوره‌ای و روزمره خارج است. البته همین مطلب عیناً در مورد کاربرد زبان تمثیلی "تصویرها و صداها" نیز صدق می‌کند. تمثیل فقط وسیله‌ای برای دیدن دنیا به طرزی تکاندهنده و تازه نیست، بلکه می‌تواند احساسات را برانگیزد، ذهنیت را تحریک کند و به بیان غنا بخشد. زبان تمثیلی به علت برخورداری از وضوح، غنا و ایجاز، می‌تواند یکی از اجزای اساسی و جدایی ناپذیر روایت در فیلم و ادبیات باشد.

منابع فصل سوم:

1. Film Sense, PP. 4 - 5.

2. Technic and film Acting, P.P 23 - 24.

3. Cocteau on the film, 1973. P. 42.

۴. هنر سینما، ص ۲۳۹.

۵. همان، ص ۲۴۰ ـ ۲۴۱.

۶. ادبیات و سینما، ۱۳ ـ ۱۴.

۷، ۸. همان، ص ۲۰ ـ ۲۱.

۹. فیلم به عنوان هنر، ص ۱۶۸.

۱۰. همان، ص ۱۶۹.

۱۱. همان، ص ۱۷۰.
۱۲. جام جهان بین، ص ۳۳.
۱۳. فیلم به عنوان هنر، ص ۱۷۷.
۱۴. نشانه‌ها و معنی در سینما، ص ۱۲۱.
۱۵. ادبیات و سینما، ص ۲۹.
۱۶. همان، ص ۳۵.
۱۷. ادبیات فیلم، ص ۱۴۴.

18. Film, P. 265.

۱۹. فیلم به عنوان هنر، ص ۸۲، ۱۲۹.

20. Film: The creative process, P. 200.

21. Theory Of the film, P.P. 125 - 126.

22. Cinematic and stylistic figures, Film culture, spring 1960.

23. Film: The creative process, P. 201.

۲۴. شناخت سینما، ص ۱۵۹.

25. Theory of the film, P.P. 127 - 129.

۲۶، ۲۷. شناخت سینما، ص ۱۶۱.
۲۸، ۲۹، ۳۰. ادبیات فیلم، ص ۱۴۷ ـ ۱۴۸.
۳۱. شناخت سینما، ص ۱۶۲.
۳۲. ادبیات فیلم، ص ۱۴۹.
۳۳. شناخت سینما، ص ۱۶۴.
۳۴. ادبیات فیلم، ص ۱۵۳.

فصل چهارم

مونتاژ سینمایی و ساختار تصویر در شعر

در نقد ادبی قدیم گفته شده که هرگاه عاطفهٔ شاعر از موضوعی متأثر شود، وی به منظور بازگویی و یا بازنمایی این تأثر به "نقاشی خیال" خود در صحنهٔ خاطر مخاطب می‌پردازد ـ از اصطلاح "نقاشی خیال"، امروزه هم در نقد ادبی زیاد استفاده می‌شود. به طور کلی، شاعر به این خاطر از "تصویر" استفاده می‌کند تا انتقال عاطفه و برداشت او از موضوع با کیفیتی "زیبا" و هنری صورت گیرد. ازینروست که در مباحث و موضوعات مربوط به علم بیان، و گاه در بدیع، همواره بحث از کیفیت زیبایی "بیان تصویری" شاعر است. از عهد باستان، فلاسفه، شاعران و ناقدان هنری از جمله افلاطون، ارسطو و سیمونیدوس (شاعر یونانی اواخر قرن ۶ و اوایل قرن ۵ ق م) از شباهت بین شعر و نقاشی سخن گفته‌اند: در نزد دیگر سخن سنجان اروپایی همچنین متفکران اسلامی دوران قدیم نیز تشبیه شعر به نقاشی بسیار دیده می‌شود. از جملهٔ آنها ابونصرفارابی و شمس قیس رازی است. شمس قیس گوید:

«... و در این باب شاعر چون نقاش چیره دست باشد کی تقاسیم نقوش و تداویر شاخ و برگها، هر گلی را بر طرفی نشاند و هر شاخ را به سویی بیرون برد و در رنگ آمیزی، هر صبغ جایی خرج کند و هر رنگ به گلی دهد ...» [۱]

در هنر ایران اصولاً نقاشی شعری بوده که در آن به جای کلمات از رنگ و نقش استفاده می‌کرده‌اند و شعر، نقاشی بوده که در آن از خط برای بیان موضوع استفاده می‌شده است. به طور مثال، در شعر شیرین و فرهاد، وحشی بافقی با کلمات، شکل و نگاره‌ای را ارائه می‌دهد (این شعر توسط وصال شیرازی تکمیل شده است):

سری افکنده یعنی با وفاییم — لبی پر خنده یعنی آشناییم
از آتش غنچهٔ لب ساخت خاموش — کزو حرف وفا ناکرده بُد گوش
دلش را ساخت سخت و بی‌مدارا — به عینه چون دلش یعنی که خارا
چنان شیرین و شهر آشوب بستش — که گر بودی دلی دادی به دستش

یک قرن از تولد سینما و نیم قرن از پیدایش فیلم رنگی می‌گذرد، بسیاری از ناقدان ادبی قرن بیستم هنوز هم تصویرگری در شعر را بانقاشی مقایسه می‌کنند ـ از جمله، ژان پل سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ دربارهٔ این تشابه بحث کرده است. [۲] اما این تشابه فقط ظاهری است: اگر از دیدگاه سینما به نحوهٔ تصویرگری شاعران دقیق شویم، چه آنجاکه شاعران در حوزهٔ بیان و بدیع "تصویر" می‌سازند و چه در وصفهای حسی و مادی، مشاهده می‌کنیم که آنها نقاشی نمی‌کنند بلکه با روش سینما (با تدوین و یا مونتاژ نماها) احساس و برداشت خود را "بیان" می‌کنند. شاعر همچون نقاش نیست که با ارائهٔ فقط "یک تصویر" (یا یک نقش یکپارچه روی بوم نقاشی) به بیان بپردازد، بلکه او همچون سینماگر است که با مونتاژی دست کم از "دو تصویر" یا دو نمای مستقل، مفهوم مورد نظر خود را "بیان" می‌کند.

«شعر کلام مخیّلی است که از کشف رابطه‌ای جدید بین اشیا، تجربه‌ها و دریافتها حکایت می‌کند و در کلمات درهم فرو رفته جاریست؛ و در "بیان" می‌کوشد تا از طریق تبدیل چیزهای کلی، ذهنی و عام به چیزهای جزیی، عینی و خاص، با حفظ "ارتباط" در این تبدیل، "ارتباط" کشف شده را به جسمی متبلور و منشوری چند وجهی مبدل سازد ... می‌توان گفت که شعر بالیدن یک رابطه است؛ و هنگامی که سخن از "رابطهٔ می‌رود، روشن است که ما بر وجود حداقل دو چیز تأکید کرده‌ایم. آنچه در شعر از بیان "رابطهٔ دو چیز" مطرح می‌شود، به هر صورت که باشد، "تصویر" خوانده می‌شود. هنگامی که کلمات با هم ترکیب می‌شوند ما شاهد تولد تصاویر تازه‌ای هستیم.» [۳]

سینما که می‌تواند به لحاظ بصری مجموعه‌ای از تمامی ویژگیهای نقاشی را در "یک تصویر" (یا در یک نما) داشته باشد، به اضافهٔ اینکه ویژگیهای بیان با تدوین یا "مونتاژ نماها" را که در نقاشی وجود ندارد در ترکیب تصاویر و ایجاد رابطه بین آنها به نمایش

گذارد، عملاً یک قرن است که موجودیت مادی و تکنولوژیک دارد و در هر یک یا دو دههٔ این تاریخ نسبتاً کوتاه‌نیز دستخوش تغییرات فنی مهم،(۱) و در نتیجه دگرگونی هنری و بیانی شده است. اما در همه حال، مونتاژ اصل بنیادی و اساسیترین شیوهٔ بیان در سینما باقی مانده است؛ و چنین به نظرمی‌رسدکه این عنصر یا خصلت ذاتی سینما، در تصویر آفرینی شاعرانه نیز نقش اساسی و قطعی دارد.مثلاً در یک تشبیه و یا در یک استعاره، همواره از نوعی "رابطه" یا پیوند بین "دو چیز" یاد می‌شود (مشبه و مشبه به، مستعار و مستعارمنه)؛ و در این رابطهٔ بین دو چیز، یک یا چند خصلت مشابه و مشترک وجود دارد که امکان مقایسه و یا پیوند بین آنها را به وجود می‌آورد.

خلق ایماژ در شعر و ادبیات، همچنین در سینما نیز که آن را "تصویر ذهنی" می‌نامیم، با یک روش انجام می‌گیرد و آن هم تدوین (مونتاژ) تصاویر است. مونتاژ، در هر دو حوزهٔ شعر و سینما، کارش خلق معنا یا مفهومی است که در تک تک تصاویر جداگانه (در شعر، عناصر دو سوی تشبیه یا استعاره) وجود ندارد بلکه از ترکیب و یا برخورد آنها پدید می‌آید.

مونتاژ در سینما چیست؟

«برخورد و آمیزش دو عنصر تصویری مستقل و عینی در یک توالی سنجیدهٔ نمایش آنها بر پرده به منظور ایجاد تجسم و تخیّل در ذهن تماشاگر ... مونتاژ بازتاب اندیشه است و شکل آن نحوهٔ بیان سینمایی این اندیشه به شمار می‌آید.» [۴]

«در سینما، حاصل پیوند و ترکیب دونما چیزی است بیشتر از داده‌های تصویری یا نماهای فیلمساز؛ و آن بازتاب مفهومی است که در نتیجهٔ پیوند حاصل شده است و آن یک "ایماژذهنی" است. یعنی از ترکیب دو عنصر تصویر شدنی و عینی "نمایش ذهنی" چیزی به دست‌می‌آیدکه‌ازنظرگرافیکی‌قابل تصویر کردن نیست، بنابراین تماشاگر با مونتاژ، هم از نظر عواطف و هم از لحاظ تفکر، در فرآیند ساختن مفاهیم با فیلمساز شرکت می‌کند؛ چون ذهن تماشاگر هم جایگاه تولید "ایماژ" است و هم هدف یا مقصد اصلی پیام سینماگر به شمار

(۱) سینما در آغاز (۱۸۹۵ م) سیاه و سفید و بی‌صدا بود. در سال ۱۹۲۷ م فیلم صدادار اختراع شد و انواع صداها: اثرات صوتی (Sound Effect) گفتگوی بازیگران و موسیقی به تصاویر اضافه شد؛ در سال ۱۹۳۷م فیلم صدادار رنگی به وجود آمد و در سالهای اولیهٔ دههٔ ۱۹۵۰ م سینما به تکنیک پردهٔ عریض (Wide Screen) دست یافت.

می‌آید.» [۵]

اساس صنعت بیان در شعر نیز مونتاژ و ایجاد رابطه بین دو سوی تصویر و یا عناصری است که به عنوان "قرینه‌ها"ی تصویری در "بیان" شرکت دارند.

نمونه‌ای از شعر فردوسی در تصویرسازی (با استفاده از صنعت تشبیه) و بهره‌گیری او از مونتاژ ـ بویژه اینکه تصویر تشبیهی او از نوع حسی است و این نوع تشبیه را در سینما "مونتاژ" تشابهی[۱] (Similarity Editing) می‌نامند ـ می‌آوریم:

سر سروران زیر گرز گران چو سندان شد و پتک آهنگران

(۴: ۱۲۵)

که در آن، تقارن و موازنهٔ گرز با پتک و سر با سندان آشکار است؛ همچنین در آن یک تقارن حرکتی ـ یعنی فعل "کوبیدن" که نام برده نشده اما قویاً تداعی می‌شود ـ مشترک است؛ یعنی تشابه حرکتی نیز بین دو سوی تصویر وجود دارد. در سینما از این نوع مونتاژ (مونتاژ براساس تشابه شکل نماها و حرکات افراد و یا اشیا) به دفعات استفاده شده (نمونه‌های آن را در فصل مربوط به «شیوه‌ها و شکلهای بیان در سینما»، در مبحث مربوط به تشبیه در سینما، آوردیم).

به کارگیری همین نوع مونتاژ را در شعری از فرخی سیستانی می‌بینیم:

بر دست حنا بسته نهد پای به هر گام هر کس که تماشاگه او زیر چناری است

(دیوان فرخی سیستانی: ۲۳)

شاعر در بیت بالا برای آفریدن فضای خزان، تنها با مقایسه‌ای براساس تشابه شکل و رنگ دو شئ مقایسه پذیر (که علاقه در تشبیه به رنگ و شکل است) با پیوند دو نما از (برگ چنار در پاییز و دست حنا بسته) بیانی را در این تصویرسازی شکل داده که در سینما نیز به همین ترتیب متجلی و تصویر می شود. ذهن شاعر در یافتن معادل یا قرینهٔ تصویری برگ خزان زدهٔ چنار، به آزادی تغییر فضا در سینما، از پی دست حنا بسته حرکت کرده است. همین شاعر، براساس این نوع مونتاژ (مونتاژ تشابهی) اما این بار به منظور تصویر کردن فضای بهار، تصاویری از پنجه‌ها (دست) و برگ چنار بهم پیوند می‌زند و تقارن د رتشبیه را در مصرع اول بیت زیر، در شکل جام مانند گل "سرخ" و جام انباشته از می "سرخ" دیده است:

۱(۱). در این روش مونتاژ در سینما، تشابه شکل و بعضاً تشابه حرکت موضوع تصویر مورد نظر است. در اصل مهم نیست که صحنه‌ها و یا نماها به طور کامل به دنبال یکدیگر قرارداده شود یا تکه‌هایی از هر یک از دو صحنه با هم ترکیب شود ـ بدیهی است که روش دوم اغلب مؤثرتر است.

تا برآمد جامهای سرخ مُل از شاخ گل پنجه‌ها چون دست مردم سربرآورد از چنار
(دیوان فرخی سیستانی: ۱۷۵)

ملاحظه می‌شود که در شعر بالا، در هر بیت دو عنصر تصویری حضور دارد: کاسبرگ گل سرخ و جام می سرخ در بیت نخست و پنجه و برگ چنار در بیت دوم؛ ضمن اینکه عبارت "جامهای سرخ مُل" مجازی است که برای مجموعهٔ گلبرگها به کار رفته و در بیت اول نیز نوعی تصویر پنهان که آن را می‌توان "تصویر ثانویه" خواند وجود دارد. فردوسی طوسی، هنگامی که طلوع آفتاب را در شعر زیر تصویر می‌کند، روشی را در بیان برگزیده که می‌توان آن را سینمایی خواند. او حتی در این تشبیه که به صورت مجازی تصویر "چادر آبنوس" را جایگزین شب کرده، حاشیهٔ صوتی (Soundtrack) نیز برای تصویر خود طراحی کرده و حتی پرسپکتیو و بُعد صوتی آن را نیز ذکر کرده! و این همان کاری است که سینماگر انجام می‌دهد:

چو پنهان شد آن چادر آبنوس به گوش آمد از دور بانگ خروس
(۱۳:۹)

همچنین در وصف حماسی دیگری از طلوع خورشید سروده:

چو خورشید زد پنجه بر پشت گاو زهامون برآمد خروش چکاو
(۴: ۱۸۲)

که مراد از پنجه، پرتوهای خورشید در لحظهٔ طلوع وگاو، شب تیره است؛ خروش چکاو هم آواز چکاوک است که با آغاز روز در دشت می‌خواند.

نگاه سینمایی شاعر

در تاریخ شعر پارسی بسیاراند شاعرانی که دید آنها در وصف یک موقعیت، یک منظره، یک شئ و یا یک حالت، نه فقط از جنبهٔ تصویری بلکه از جنبهٔ کارکردهای صدا، شباهت زیادی با سینما دارد و حتی با نوع یا شکل ویژه‌ای از سینما! برای نمونه یک رباعی از حکیم عمر خیام نیشابوری و یک غزل از خواجه حافظ شیرازی را می‌آوریم. در رباعی زیر، خیام، برای تصویری که از یک روز نشاط‌انگیز و معتدل وصف می‌کند، گفتاری (Narration) تفسیری آورده ـ کاری که گفتار نویسان فیلم و فیلمسازان مستند برای تصاویر یا نماهای خود انجام می‌دهند:

روزی‌است‌خوش‌وهوانه‌سرداست‌ونه‌گرم
ابراز رخ گلزار همی شوید گرد
بلبل به زبان پهلوی با گل زرد
فریاد برآورد که می‌باید خورد

(رباعیات خیام: ۲۰۸)

و غزلسرای بزرگ، خواجه حافظ، سروده:

نما: شکفته شد گل حمرا و گشت بلبل مست
گفتار: صلای سرخوشی، ای صوفیان باده پرست!

(دیوان حافظ: ۱۰۹)

و اینها فقط نمونه‌هایی از دید سینمایی شاعران درجه اول پارسی بود که در قرون چهارم تا هشتم هجری قمری می‌زیسته‌اند. در این میان و پس از آن، بسیاراند شاعران پارسی که به جهان به شکل سینمایی نگریسته‌اند (که باز هم نمونه‌هایی را از دیگر شاعران خواهیم آورد). نکته اینجاست که اگر قدما، تجسم صحنهٔ خیال شاعر را نقاشی می‌دانستند، شکل تصویری ـ هنری دیگری جز نقاشی وجود نداشت که تصویرگری شاعران را با آن مقایسه کنند. صد سال است که سینما قابلیتهای بالای هنری و بیان تصویری خود را به نمایش گذاشته، آیا اکنون وقت آن فرا نرسیده که در نقد ادبی امروز اصطلاح قدیمی "شاعر به مثابهٔ نقاش" را کنار بگذاریم و از اصطلاح مناسب‌تر و جدیدتر "شاعر همچون سینماگر" استفاده کنیم؟

مسلماً عده‌ای هستند که نه از روی تعصب نسبت به ادبیات و شعر و نه از روی ناآگاهی یا کمی شناخت از تواناییهای هنری سینما در بیان، بلکه با داشتن شناخت لازم از دو حوزهٔ مذکور، به طور منطقی خواهند پرسید: "چطور چنین چیزی ممکن است؟ ادبیات که هزاران سال پیش از سینما وجود داشته و سابقهٔ نقاشی نیز کم از شعر نیست؟ سینما یک قرن است در عرصهٔ حیات فرهنگی و تمدن بشری پدید آمده".

پاسخ آنها این می‌تواند باشد: در اینجا از دیدگاه ما قدمت مهم نیست، قابلیت و امکانات بیانی مهم است. سینما هنر پویایی است که حتی در کمتر از یک دهه در مقاطع تاریخ کوتاه خود به تواناییها و قابلیتهای بسیار بیشتری از آنچه هنر باستانی نقاشی در هر یک قرن به آن دست یافته، رسیده است. همچنین در بحث ما ـ با توجه به موضوع این پژوهش ـ هنر تصویری ـ صوتی سینما، با ادبیات حوزه‌های بیانی مشترک بسیار بیشتری دارد تا نقاشی با شعر. علاوه بر آن، این دیدگاه را هم مطرح نکرده‌ایم و نمی‌توانسته‌ایم

طبیعتاً مطرح کنیم که تأثیر سینما در بیان تصویری شاعران تا کجا، در چه موارد و تا چه میزانی بوده است؛ زیرا ما از شعر تصویری و بیان سینمایی شاعران و بویژه حماسه‌سرای بزرگی سخن می‌گوییم که قرنها پیش از تولد سینما، بدون دوربین و فقط با ابزار واژه تصویرسازی کرده‌اند و هیچ تصوری نیز از سینما که ما امروزه و یا در این صد سال می‌شناسیم نداشته‌اند.

بین هنرها ـ در هدف ـ هیچ فرقی نیست؛ فقط شکل، مواد خام و ابزار بیانی آنها متفاوت است. می‌توان احساس یا تخیّلی را مناسب واژه یا تصویر، رنگ، صدا و یا سنگ، طراحی و تنظیم کرد. هنرها در نهایت همه به یکجا و به یک منزل می‌رسند، ازینرو شعری بدل به موسیقی می‌شود، فیلمی شاعرانه نام می‌گیرد، حتی از موسیقی شاعرانه، گفتگوی شاعرانه، بازی شاعرانه و غیره نام می‌بریم. در عوض، موقعیتها، فضاها و بیانهای سینمایی نیز در متون شاعرانهٔ جدید هم داریم. مثلاً متن زیر بخشی از یک شعر سهراب سپهری به نام "در گلستانه" است که از دید سینما "گزارش تصویری" تنظیم شده‌ای است در قالب واژه‌ها از گشت و گذار در صحرا در یک روز تابستان؛ و در واقع تجربه‌ای است بصری و عاطفی اما شخصی از طبیعت که با استفاده از تأثیر واژه‌ها بیان شده‌اند. جنبهٔ بصری و توصیفات تصویری ـ صوتی این شعر آنچنان نما به نما محسوس و آشکار است که بی‌شباهت به یک فیلمنامهٔ مستند نیست:

«دشتهایی چه فراخ!
کوههایی چه بلند!
در گلستانه چه بوی علفی می‌آید!
من در این آبادی پی چیز ی می‌گشتم:
پی خوابی شاید،
پی نوری، ریگی، لبخندی.

*

پشت تبریزیها
غفلت پاکی بود، که صدایم‌می‌زد.

*

پای نیزاری ماندم،
باد می‌آمد، گوش دادم:
چه کسی با من، حرف می‌زد؟

سوسماری لغزید.
راه افتادم.
یونجه زاری سر راه،
بعد جالیز خیار، بوته‌های گل رنگ
و فراموشی خاک.

*

لب آبی
گیوه‌ها را کندم،و نشستم، پاهادرآب:
من چه سبزم امروز
و چه اندازه تنم هشیار است!
نکند اندوهی، سر رسد از پس کوه.
چه کسی پشت درختان است؟
هیچ، می‌چرد گاوی در کرت.
ظهر تابستان است.
سایه‌ها می‌دانند، که چه تابستانی است.
سایه‌هایی بی لک،
گوشه‌ای روشن و پاک،
کودکانِ احساس! جای بازی اینجاست!...»

(هشت کتاب: ۳۴۸)

اکنون از دیدگاههای سینمایی "مستند" شاعران ایرانی، در توصیف یک موقعیت یا یک منظره، نمونه‌ای کهن می‌آوریم: مرثیهٔ معروفی که فرخی سیستانی در مرگ "سرورش" محمود غزنوی سروده، یکی از معروفترین نمونه‌های مراثی در ادب فارسی است و از دیدگاه سینما، "گزارش مستند روایتی" و خلاقی است که در حوزهٔ (یکی از انواع) فیلم مستند می‌گنجد. فضای مورد وصف و تصاویر آن کاملاً ملموس و واقعی است؛ موضوع و موقعیت آن، فضای فیلم مستند است. در واقع این قصیده را می‌توان یکی از سینماییترین طرحهای مستند در ادب کلاسیک فارسی به شمار آورد: ماتم و اندوه همه جا را فراگرفته و مضمون یا موتیف سوگ و غم ـ در تک تک نماها یا موقعیتهای مورد وصف که از پی هم به طور سنجیده‌ای بیان یا مونتاژ شده‌اند ـ در ساختار تصویری شعر منعکس است؛ در نماهایی چون زن سرگشوده و موی آشفته، مردم سیاه‌پوش گریان و

نالان، آنهایی که بر سر می‌کوبند، ماتم زده‌هایی که به دیوار تکیه داده‌اند، نوازندگانی که سازهای خود را بر سر و سینه می‌زنند و غیره، از همه جا صدای ناله، گریه، خروش، آه و درد و دریغ به گوش می‌رسد.

شاعر همچنین به طرز ماهرانه‌ای، در آغاز گزارش خود، فضاسازی را بر پایهٔ طرح سؤالی که تعلیق نمایشی ایجاد می‌کند بنا نهاده است. او از خود (و از ما) می‌پرسد که چرا وضع و حال پایتخت و حال و روز مردم آن، امسال چنین شده و همه چیز غیرعادی است؟ گرچه این "گزارش مستند" چندان از "تصاویر شعری" درخشان بهره‌مند نیست، اما دقت سینمایی نگاه شاعر در گزینش تصویر لحظه‌ها و نحوهٔ پیوند یا ترتیب نمایش آنها چشمگیر است:

شهر غزنین نه همانیست که من دیدم پار
چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار؟!
خانه‌ها بینم پر نوحه و پر بانگ و خروش
نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فکار
کویها بینم پر شورش و سرتاسر کوی
همه پرجوش و همه جوشش از خیل سوار
رسته‌ها بینم بر مردم و درهای دکان
همه بربسته و بر در زده هر یک مسمار ...
مهتران بینم بر روی زنان همچو زنان
چشمها کرده زخونابه به رنگ گلنار
حاجبان بینم بیرون شده از خانه به کوی
بر در میدان گریان و خروشان هتوار
خواجگان بینم برداشته از پیش دوات
دستها بر سر و سرها زده اندر دیوار ...
مطربان بینم گریان و ده انگشت گزان
رودها بر سر و بر روی زده شیفته وار
لشگری بینم برگشته سرآسیمه شده
چشمها پر نم و از حسرت و غم گشته نزار ...

(دیوان فرخی سیستانی: ۹۰)

در قرون سوم تا پنجم هجری قمری که آن را دورهٔ "شعر طبیعت" در ادب فارسی

نامیده‌اند، اگر بتوان دو شاعر را به عنوان نمایندگان "تصاویر طبیعت" نام برد، بی شک یکی فرخی سیستانی و دیگری منوچهری دامغانی است. دیوان آنها سرشار از تصاویر زنده و پرطراوت از طبیعت است و اغلب توصیفات آنها از طبیعت، از دیدگاه سینما، قابل تعمق و بررسی است. به طور کلی می‌توان گفت که در تاریخ شعر فارسی، دوره‌ای که بویژه از قرن چهارم هجری قمری آغاز می‌شود، نیمهٔ دومش متعلق به اشعار شاعرانی است که توجه زیاد آنها به وصف، بویژه طبیعت و توصیفات محسوس و مادی است.

«برجسته‌ترین خصوصیت شعراین دوره جنبهٔ تفصیلی تصاویری شعری است که اغلب در فضای چند مصراع، یک تصویر با تمام جزییات ارائه می‌شود؛ و این ویژگی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که در این دوره، تصویر به خاطر تصویر در شعر به وجود می‌آید نه به عنوان وسیله ـ به جز در موارد استثنایی از جمله شاهنامهٔ فردوسی. کوشش شاعران بیشتر در جهت خلق تصویراست ... از این دوره تصاویر بسیاری از طبیعت و اشیا وجود دارد ... که بی‌گمان بریدهٔ یک شعر طولانی نیست ... بلکه حاصل یک تأمل و یک تجربهٔ خاص در یک لحظهٔ کوتاه است.» [۶]

خصلت تصویری بودن اشعار، ویژگی غالب آثار شاعران این دوره است که به سبک خراسانی در شعر فارسی معروف است ـ فردوسی نیز به این سبک تعلق دارد. به طور کلی، سبک خراسانی مجموعهٔ ویژگیهایی است که در شعر فارسی دری از نخستین دورهٔ پیدایش آن، یعنی از اواخر قرن سوم تا اوایل قرن ششم هجری قمری، به وجود آمد. حوزهٔ گسترش این سبک، خراسان بزرگ یعنی خراسان کنونی ایران و سراسر افغانستان و تمامی ماوراء النهر و به طور کلی نواحی شرقی ایران است.

در این سبک، عناصر واقعگرایی غالب است و شعرا کمتر به صناعات پیچیدهٔ مجازی گرایش دارند. سادگی زبان و شیوهٔ صریح و روشن بیان در توصیفهای ساده، از احساسات شخصی و مضمونهای غنایی و بویژه وصف طبیعت از دیگر ویژگیهای این سبک است. در حقیقت می‌توان شعر سبک خراسانی را شعر طبیعت نام نهاد، زیرا شاعران این دوره بویژه به تصویر کردن طبیعت علاقهٔ فراوان داشتند. این توصیفها نشانهٔ تماس مستقیم شاعر با اشیا و اجزای طبیعت است. تصاویری که این شاعران خلق می‌کنند بسیار عینی، محسوس، ساده و اغلب از نوع تشبیه است. «تنها در اواخر قرن پنجم است که برخی از شاعران از جمله عسجدی، غضایری،رازی و امیر معزی با اقتباس از شاعران دیگر، تصویرهای خیالی آفریده‌اند که بیشتر جنبهٔ عقلانی دارد و از اصالت به دور است. از میان قالبهای شعر سنتی فارسی، قصیده بیش از همه مورد توجه

شاعران این سبک بوده است که شاعرانی از قبیل رودکی، فرخی، منوچهری و عنصری آن را به مدح و کسانی چون ناصر خسرو قبادیانی و کسایی مروزی به مسایل فلسفی و اخلاقی اختصاص داده‌اند.[۷] سرودن مثنویهای حماسی و غنایی نیز در میان شاعران سبک خراسانی معمول بوده‌است، شاهنامهٔ فردوسی و ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی از این نوع‌اند.(۱)

یکی از ویژگیهای توصیف، به منظور هنر نمایی و نشان دادن نیروی تخیّل شاعرانه در این دوره،این است که شاعر سعی می‌کند توصیفات متعدد و مختلفی از یک پدیده (مثلاً شب و روز) به دست دهد؛ و یا گل خاصی (مثلاً نرگس و بنفشه)را به شکلهای گوناگون و با تصاویر و مضامین متنوع مجسم نماید. برای نمونه،اسدی‌طوسی،شاعرقرن پنجم هجری قمری، در اثر حماسی خود گرشاسب نامه کوشیده که هر بار از گذشتن شب و فرا رسیدن روز، یا به پایان آمدن روز و آغاز شب، تصویرهای متنوعی خلق کند و یا آن را با شیوه‌ها و مضامین مختلف توصیف کند:

چو خورشید در قار زد شعر زرد — گهر بفت شد بیرم لاجورد
ستاره چو گل گشت و گردون چو باغ — چو پروانه پروین و مه چون چراغ
زشبدیز چون شب بیفتاد پست — برون شدش چوگان سیمین ز دست
بزد روز بر چرمهٔ تیز پوی — به میدان پیروزه زرینه گوی

(گرشاسب نامه: ۱۰۱)

ویا:

چو زد روز بر تیره شب دزدوار — سپیده برآمد چو گرد سوار
هوا نیلگون شد چو تیغ نبرد — چو رخسار بردل زمین گشت زرد

(گرشاسب نامه: ۳۹۳)

در اشعار بالا، تنوع تصاویر در وصف حماسی بسیار جالبی که به قول شاعر "صفت آسمان" است و تنوع تصویر پیکارهای شب و روز را شاهدیم.

تنوع تصاویر و ایماژهای گوناگونی که شاعران سبک خراسانی در اوصاف و تشبیهات خود از یک پدیدهٔ محسوس ارائه می‌دهند (مثلاً وصف باران، باد و طوفان، گل، میوه‌ها، طلوع و غروب خورشید و یا اندام و چهرهٔ معشوق، شراب و ...) بسیار چشمگیر است واغلب، بیان آنها شباهت فراوانی به بیان تصویری با مونتاژ در سینما دارد.

---

(۱) برای اطلاع بیشتر در مورد دیگر ویژگیهای این سبک، مراجعه کنید به کتاب سبک خراسانی در شعر فارسی، تألیف دکتر محمد جعفر محجوب.

«منوچهری یک قطرهٔ باران را به اعتبار آن که در جاهای مختلف قرار گرفته، به صورتهای گوناگون وصف نموده و به چیزهای مختلف مانند کرده‌است.» [۸]

۱: آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
گشته سر هر برگ از آن قطره گهربار

۲: آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار

۳: یا همچوزبرجد گون‌یک رشتهٔ‌موزون
اندر سر هر سوزن یک لؤلؤ شه‌وار

۴: آن قطرهٔ باران که فرو بارد شبگیر
بر طرف چمن بر دو رخ سرخ گل نار

۵: گویی به مثل بیضهٔ کافور ریاحی
بر بیرم حمرا بپراکندست عطار

۶: وان قطرهٔ باران که فرود آید از شاخ
بر تازه بنفشه نه به تعجیل به ادرار

۷: گویی که مشاطه زبر فرق عروسان
ماورد همی‌ریزد باریک به مقدار

۸: وان قطرهٔ باران سحرگاهی بنگر
بر طرف گل ناشکفیده بر بسیار

۹: همچون سرپستان‌عروسان پری روی
واندر سر پستان بر، شیر آمده هموار

۱۰: وان قطرهٔ باران که چکد از بر لاله
گردد طرف لاله از آن باران بنگار

۱۱: پنداری تبخالهٔ خردک بدمیدست
برگرد عقیق دو لب دلبر عیار

۱۲: وان‌قطرهٔباران‌که‌برافتدبه‌گل‌سرخ
چون‌اشک‌عروسی‌است‌برافتاده‌به‌رخسار

۱۳: وان قطرهٔباران که بر افتد به سر خوید
چون قطرهٔ سیماب است افتاده به زنگار

۱۴: وان قطرهٔ باران که بر افتد بـه گـل زرد
گـویی کـه چکیده است گـل زرد بـه دینار

۱۵: وان قطرهٔ باران که چکد بر گل خیری
چون قـطرهٔ مـی بـر لب مـعشوقهٔ مـی خـوار

۱۶: وان قطرهٔباران که برافتد به سمن بـرگ
چـون نـقطه سـفیداب بـود از بـر طـومار

۱۷: وان قطرهٔ باران زبر سـوسن کـوهی
گـویی کـه ثـریاست بـر ایـن گـنبد دوار

۱۸: بر برگ گل نسـترن آن قـطرهٔ دیگـر
چون قطرهٔ خوی بر زنخ لعبت فـرخـار ...
(دیوان منوچهر دامغانی: ۳۶ ـ ۳۷)

گفته شد که دیدگاه شاعر در این ابیات، به دیدگاه سینمایی بسیار شبیه است. برای روشن شدن کیفیت و چگونگی شباهت این بیان، ضروری است تحلیلی از دیدگاه شکل‌شناسی نماهای فیلم و شیوهٔ پیوند یا ارتباط آنـها (تـدوین)، هـمچنین جـنبه‌های تـجسمی و یـا پلاستیک تصاویر آن ارائه دهیم.

از لحاظ مقیاس تصویری (بزرگنمایی)، چشم خیال شاعر، همچون دوربین سینماگر، بر مقیاسهای کوچک و از دیدگاه سینما بر نماهای بسیار نزدیک (Extreme closeshot) از طبیعت متمرکز است. تصاویر متنوع از قطرهٔ باران که در موقعیتهای فضایی مختلف و بر زمینه‌های (رنگی) گوناگون قرار گرفته‌اند، در رشته‌ای از پیوند تصاویر خیلی نزدیک، به شکل "ماکرو سینماتوگرافی"[1] مـجسم شـده است. رنگـها نـیز بـر پـایهٔ هـماهنگی (هارمونی)، همچنین گاهی براساس تباین (کنتراست) مـحسوس بـا رنگ زمـینه دیـده شده‌اند: مثلاً سفید بر زمینهٔ سیاه (بیت ۱۶) به عنوان شدیدترین تضاد و تباین رنگی و طیف هماهنگ رنگ قرمز در بیت ۱۷، همچنین مورد اخیر در بیت ۱۲، آنجاکه بازتاب رنگ قرمز از ورای قطرهٔ باران چکیده بر برگ گل سرخ به قطرهٔ اشک عروس بر پهنای رخسار تشبیه شده است.

آنچه از لحاظ نقاشی و سینما شایان توجه است، حساسیت شاعر بـه رنگ و بـیان

(۱) فیلمبرداری از اشیای ریز که مقیاسها یا اندازه‌های بسیار کوچک دارند.

رنگها با آوردن نام مستقیم آنها و یا جانشین رنگ است. مثلاً شاعر با آوردن نام سنگهای قیمتی و جواهرات رنگی و یا انواع گلها، منظور خود را از نوع رنگ و حتی طیف معینی از یک نوع رنگ ویژه بیان کرده است (برای نمونه، شاعر سفیدی شیر را مورد نظر دارد نه سفیدی برف را؛ و یا از خانوادهٔ رنگ سبز ـ طیف سبز ـ زنگاری را مقصود دارد).

رنگهای به کار رفته عبارتند از: سبز و سرخ (۲ بار)، زنگاری و زرد (۲ بار).

جانشین رنگها عبارتند از: سیمین، زبرجد، لؤلؤ، کافور، شیر، شیرهٔ گل سرخ، عقیق، سیماب، دینار (احتمالاً مراد دینار طلا است)، می (احتمالاً سرخ)، سفیداب، طومار (سیاه) و آتش.

انواع گلها: نام ده نوع گل در این شعر آمده که هر یک رنگ ویژهٔ خود را دارند: گل سرخ، گل انار، بنفشه، لاله، لالهٔ سرخ (۲ بار)، گل زرد (۲ بار)، گل خیری (گل شب بو یا همیشه بهار)، یاسمین، سوسن و نسترن.

اما از لحاظ شکل‌شناسی بیان تصویر در سینما: بیان تصویری شاعر متکی است بر خلق تدریجی تصاویر یا نماها به طور آزاد از لحاظ فضایی؛ یعنی تصاویر، پیوستگی فضایی عینی یا یکپارچه با یکدیگر ندارند، مشبه و مشبه به، هر یک در فضای کاملاً جدا و مستقل از یکدیگر دیده شده‌اند. ترکیب یا پیوند (مونتاژ) تصاویری که از لحاظ فضایی مستقل از یکدیگرند، تکه تکه صورت گرفته و ازینرو نمی‌توان تصاویر شعر مذکور را از جنبهٔ ترکیبی، بویژه در محور عمودی شعر، با نقاشی که فضای موضوع تصویر به طور یکجا و پیوسته ارائه می‌شود مقایسه کرد. به عبارتی، تصویر عمومی و کلی منوچهری یک تابلو نیست، بلکه رشته‌ای یا سیری از تصاویر (نماهای) سینمایی غیر مستقل است؛ زیرا: اولاً، از همان بیت نخست تا آخر (بیت ۱۸) زاویهٔ دید شاعر نسبت به موضوع که قطرهٔ باران است، پیاپی در موقعیتها و فضاهای مختلف، همچون زاویهٔ دید دوربین فیلمبرداری، تغییر می‌کند.

ثانیاً، پیوند یا تدوین سینمایی تصاویر ـ بویژه در ابیات ۱، ۴، ۶ و ۷ با هم، ۸ و ۹ با هم، و ۱۲، ۱۳، ۱۵ و ۱۹ ـ براساس حرکت و تعقیب حرکت (ریزش) قطرهٔ باران از فضایی به فضای دیگر است. به عبارتی دیگر، عامل اتصال یا پیوند دو تصویر که شاعر ارائه می‌دهد، حرکت موجود در هر تصویر و انتقال یک حرکت معین از تصویری به تصویر بعدی است. مثلاً در بیت ۶، قطرهٔ باران از شاخه فرو می‌چکد و در فضایی دیگر بر گل بنفشه فرو می‌افتد. برای شاعر که در تشبیهات خود از نیروی قوی موازنه کردن موقعیتهای بصری (برپایهٔ تداعیها) برخوردار است، تصویر این فرو چکیدن یادآور یا تداعی کنندهٔ ریزش شیرهٔ گل سرخ بر پیشانی عروس به دست آرایشگر است. نظیر

همین بیان سینمایی تصویر را می‌توان از طریق مونتاژ نماها در اتصال تصاویر دو مصرع ابیات ۱۲، ۱۳، ۱۵ و ۱۹ به صورت برجسته‌ای مشاهده کرد.

نکتهٔ دیگری که می‌توان به لیست ویژگیهای بیان سینمایی این شعر منوچهری افزود این است که: پیوند دو تصویر بیت ۱۳، همچنین بویژه دو تصویر بیت ۱۴، تنها از طریق عامل رنگ و به عبارت دقیقتر تشابه رنگ صورت گرفته است ـ بین تصاویر مذکور نوعی میل ترکیبی، و به معنی سینمایی نوعی پیوند رنگی، برقرار است: حرکت از تصویر اول به تصویر دوم در بیت ۱۴ متکی به یک رنگ مشترک (زرد) است. همچنین در تصویر بیت ۱۳، بازتاب رنگ سبز از ورای قطرهٔ باران که بر علف سبزنورسته چکیده، یادآور بازتاب سبز (زنگاری) از ورای قطرهٔ جیوه است که باز هم نوعی پیوند یا مونتاژ تصویری بر اساس تشابه رنگ صورت گرفته که البته اینجا هم قلمروی سینماست نه نقاشی.

نکتهٔ جالب در این شعر منوچهری، ترغیب خواننده به "دیدن" است. از همان آغاز شعر، به کارگیری عباراتی چون "آن قطرهٔ باران بین" و یا "وان قطرهٔ باران سحرگاهی بنگر" و عباراتی نظیر اینها، بر القای حس بینایی استوار است. ضمناً در مجموعهٔ تصاویری که از موقعیتهای مختلف به قطرهٔ باران توجه شده، تنها حس بینایی مورد نظر شاعر بوده است و عناصری چون صدا و بو در ساخت این تصاویر نقشی ندارند. به عبارتی دیگر، تجسم و تصویرگری یا توصیف منوچهری به صورت "تک حسی" صورت گرفته است.

از دیدگاه سینما نکتهٔ حایز اهمیت دیگر، حرکتی است که در بیشتر لحظات، بویژه در لحظاتی که دو تصویر با هم مقایسه و یا مقابله می‌شوند، در این شعر دیده می‌شود (در سینما این عمل وجهی از هنر پیوند نماها به شمار می‌آید). به عبارت دیگر، قطرهٔ باران دایماً در حال چکیدن است، از تصویری حرکت می‌کند و وارد فضای تصویر دیگر می‌شود (ابیات ۱، ۴، ۶، ۱۰، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵ و ۱۶)؛ و یا اینکه قطره در شرف چکیدن یا فرو افتادن است. ازینروست که در سینما، در چنین وضعیتهایی، اصطلاحاً می‌گوییم یک "انتقال بصری" (Visual Transition) صورت گرفته است که معمولاً در معنای تغییر تصویر یا تعویض نما، گاه "بر اساس حرکت"، به کار می‌رود.

اکنون تعریف متفاوتی از تصویر در شعر ـ که می‌توان سینماییترین تعریف تصویر در حوزهٔ ادبیات به شمار آورد ـ ارائه می‌کنیم:

«تصویر عبارتست از مجموعهٔ شکل، رنگ، حرکت و معنی.» [۹]

در مقابل شعر "قطرهٔ باران"،* مجموعه‌ای از تصاویر در نمایش صحنهٔ طوفان توسط منوچهری داریم که به ضرورت همهٔ آنها در مقیاس (Scale) تصویری گسترده که اصطلاحاً در سینما نمای عمومی یا نمای دور (Long shot) گفته می‌شود، وصف یا تصویر شده‌اند. در این شعر منوچهری دامغانی، طوفان سهمگین، هر لحظه اشکال متنوعی به خود می‌گیرد که با تشبیهاتی محسوس و مادی که از لحاظ تحرک بصری نیز بسیار جالب‌اند، تصویر شده است. تحرک طبیعی موضوع شعر و جنبشی که تصاویر به تبع آن باید داشته باشند، همچنین تغییر رنگ لحظه‌ای آن، از جنبه‌های بارز بیان توصیفی این شعر است:

...برآمد بادی از اقصای بابل هبوبش خاره دّر و باره‌افکن
تو گفتی کز ستیغ کوه سیلی فرو آرد همی احجار صدمن
ز روی بادیه برخاست گردی که گیتی کرد همچو خزّ ادکن
برآمد زاغ رنگ و ماغ پیکر یکی میغ از ستیغ کوه قارن
چنان چون صد هزاران خرمن تر که آتش در زنی عمداً به خرمن
بجستی هر زمان ز آن میغ برقی که کردی گیتی تاریک روشن ...

(دیوان منوچهری دامغانی: ٦٣)

گرچه در فصول آیندهٔ این پژوهش به طور مشروح و مفصل توضیح خواهیم داد که روش عمدهٔ تصویرسازی فردوسی نیز بر پایهٔ بیان سینمایی از طریق تدوین نماهای مستقل استوار است، اما در اینجا نمونه‌ای از شعر او را می‌آوریم که نشان می‌دهد در هر مصرع از کلام او تصویری و حرکتی وجود دارد؛ و این مجموعهٔ تدوینی نماها هستند که تصویر عمومی منظره‌ای از برفی سنگین را در وصف شاعر ساخته‌اند:

بر آمد یکی ابر و شد تیره ماه همی تیر بارید زابر سیاه
نه دریا پدید و نه دشت و نه راغ نه بینم همی در هوا پر زاغ ...
بدین تیرگی روز هول خراج زمین گشت از برف چون گوی عاج

(۷: ۳۰۲ ـ ۳۰۳)

می‌توان گفت، کم نیستند شاعران پارسی که به جهان به شیوهٔ سینمایی نگریسته‌اند (سینماگرانی که به تصویر جهان شاعرانه نگاه می‌کنند). نکتهٔ اساسی، نحوهٔ "دیدن".

*.یوریس ایونس، مستندساز بر جستهٔ هلندی، فیلمی با نام «باران» (۱۹۲۹) دارد که الگوهای بصری که باران بوجود می‌آورد تصویر کرده است. در این فیلم، تماشاگر شهر آمستردام را از ورای عدسی باران (قطرات باران) می‌بیند.

"دقت" و "احساس" هنرمند است. به راستی می‌توان گفت که تباری و شجره‌ای هست از شاعران هنر فیلمی؛ البته باز در جهت "دیدن" در آنکه چگونه یک رویداد به چشم می‌آید، چگونه و کی باید سر رسید، چگونه باید شعر آن را استخراج کرد. بسان کار ژرژملیس، سینماگر فرانسوی، که خود از جهان تخیلی‌اش که در عین حال سخت عینی و لمس پذیر بود بهت زده می‌شد؛ یا فیلمهای ویکتور شوستروم، فیلمساز سوئدی، هنگام نمایش طبیعت؛ یا فیلمهای یوریس ایونس، مستندساز هلندی، هنگام نمایش حرکات شوق‌انگیز چیزها و آدمیان؛ یا نخستین فیلمهای چزاره زاواتینی، فیلمساز ایتالیایی و سینماگر هموطنش ویتوریو دسیکا، وگونه‌ای که ما را با جمعیت در می‌آمیزد؛ یا فیلمهای الکساندر داوژنکوی روسی ... .

«شاعران و سینماگران چه می‌بینند؟ جهانی شگفت و نافذ، جهانی راستین یا دروغین که شاعر آرزو دارد آن را به ما نشان دهد، به ما منتقل سازد ... سینماگر نیز خواهان همین است. ورلن اگر زنده بود، چه بسا فیلم باران اثر یوریس ایونس را از آفریده‌های خود به شمار می‌آورد. شاعر همیشه در جست و جوی تازه‌های هستی و جهان است؛ درست بسان سینماگر که شکارگر زمان و زندگی است ... شاعر با تصویر سخن می‌گوید، این درست کاری است که سینماگر انجام می‌دهد.» [۱۰]

این کار سینمایی، در شعر فردوسی، اغلب با ترکیب کاملی از ویژگیهای زیباشناختی عناصر سمعی و بصری، شامل انواع صدا، رنگ، حرکت، نور و با تنوعی از تصاویر دور و نزدیک از فضای مورد وصف، مجسم می‌شود. گویی صحنهٔ دراماتیک پر تحرک و کوبنده‌ای را بر پرده شاهدیم که عناصر صوتی ـ تصویری با مهارت و استادی خیره کننده‌ای برای پردهٔ سینما طراحی و تصویر شده است:

هوا نیلگون شد زمین آبنوس — بجنبید هامون زآوای کوس
زنالیدن بوق و بانگ سپاه — تو گفتی که خورشید گم کرد راه
برآمد خروشیدن دارو گیر — درخشیدن خنجر و زخم تیر
در آن ترگ زرین و زرین سپر — غمین شد سر از چاک چاک تبر

(۲: ۶۳)

در این قبیل توصیفات، برای "تصویر" در شعر چه تعریفی می‌توان داشت؟ مسلماً اگر نحوهٔ تصویر سازی و توصیف را در چنین شعرهایی ملاک قرار دهیم، تعریف "تصویر" در شعر به حوزهٔ سینما تمایل و نزدیکی زیادی می‌یابد که پیش از این (ص ۱۲۷) تعریف شد.

نماهای سینمایی نیز از همین ویژگیهای ذکر شده در آن تعریف برخوردارند. ممکن است ـ مطابق تعریف مذکور ـ موضوع آن نیز در یک نمای واحد تصویر شود؛ اما با استفاده از تدوین (Montage) در مجموعه‌ای از نماها و حداقل در دو نما شکل می‌گیرد.

«تصویر عبارت از ترسیم صرف یک ایده یا اندیشه نیست؛ زیرا این نکته حاکی از گونه‌ای جدایی میان شکل (فرم) و محتواست ... آرشیبالدمک لیش نویسنده، زمانی اظهار داشت که: یک شعر نباید معنی بدهد، بلکه باید "باشد". همچنین مارشال مک لوهان، نظریه پرداز رسانه‌ها، گفته است که: وسیله (رسانه)، خود بیان است. این دو تن در برابر گرایش به تفکیک فرم از محتوا به گونه‌ای که گویی واقعاً یگانه نیستند، هشدار می‌دهند. همان گونه که مک لوهان خاطر نشان ساخته، محتوای یک رسانه همواره رسانه‌ای دیگر است. بدینسان یک نقاشی (تصویر) که کسی را در حال خوردن میوه (ذائقه) نشان می‌دهد، دست کم با دو رسانه سروکار دارد؛ و هر رسانه‌ای پیام ـ یا محتوا ـ را به شیوهٔ متفاوتی ابلاغ می‌کند. هر تفسیری از نقاشی به نوبهٔ خود، رسانهٔ دیگری (کلام) را به خدمت می‌گیرد که پیام را به شیوه‌ای دیگر می‌رساند. در هر دو مورد، رسانه تعیین کنندهٔ پیام است.» [۱۱]

اما در عین حال باید توضیح داد که تصویر فیلم، واقعیت صوری است و کلمات در شعر به عنوان ابزار بیان یا وسیلهٔ ایجاد یک "تصویر" غیر صوری به شمار می‌آیند. در تصویر فیلم، ما با واقعیت از پیش تعیین شده و با لحظه‌ای در زمان روبروییم؛ اما در مورد کلمات، احساس و تخیّل خواننده یا شنونده آزادتر است. به عبارت دیگر، ما در تصویر از عینیت به ذهنیت می‌رسیم؛ اما نسبت به کلمات این رابطه برعکس است. در تصویر (فیلم) بیننده کیفیت احساسی را که بیان شده است عیناً تجربه می‌کند ـ گرچه ممکن است دقیقاً همان احساسی نباشد که به هنرمند، هنگام خلق اثر هنری، دست داده است. در ادبیات، لفظ به اعتبار دلالت بر معنی ـ احساسی که کلمات در ما برمی‌انگیزد ـ به کار می‌رود و لفظ چون کار خود را که دلالت است انجام داد، علت وجودی خود را از دست می‌دهد؛ آنچه که می‌ماند احساسی یا تصویری است که در ذهن ما به جای مانده است، احساس و تصویری که به مقدار فراوانی ساخته و پرداختهٔ ذهن خود ماست.

اگر چه ماهیت تصویرهای شعری و سینمایی متفاوت است، اما اغلب روشی یکسان در "بیان" بر تصویر هر دو هنر حاکم است:

«سینماگر با تصویر می‌تواند همچون نویسنده افکارش را، هر قدر هم که انتزاعی باشد، "بیان" کند؛یا تمایلات خود را دقیقاً به همان صورتی که

امروز با رساله یا رمان امکان پذیر است،به زبان تصویر برگرداند.ازینروست که من دوران نوین سینما را دوران "دوربین ـ قَلَم" می‌نامم ... سینمای صامت کوشیده با تداعیهای نمادین، اندیشه‌ها و مفهومهایی را خلق کند. ما حالا دریافته‌ایم که این تداعیها در خود تصویر، در تسلسل طبیعی نماهای فیلم، در هر حرکتی که شخصیتها می‌کنند و در هر کلمه‌ای که به زبان می‌آورند در حرکت دوربین وجود دارد ... فیلم دیگر راهی برای تجسم بخشیدن یا نمایش دادن صحنه نیست،بلکه درواقع راهی برای نوشتن آن است... نما برای سینماگر حکم واژه را برای نویسنده دارد: با هر دو می‌نویسیم... سینماگر با دوربین بر پردهٔ سفید نمایش فیلم می‌نویسد و نویسنده با قلم بر صفحهٔ سفید کاغذ.»[۱۲]

منابع فصل چهارم:

۱. هنر شاعری (بوطیقا)، ص ۱۷۲ (پانویس).

۲. ادبیات چیست؟ ص ۲۵.

۳. صور و اسباب در شعر امروز ایران، ص ۵۷، ۵۹ ـ ۶۰.

4.Selected works of Eisensten writings, Vo. 1, P. 33.

5. S.M.Eisenstein, Nonindifferent nature, P. 200.

۶. صور خیال در شعر فارسی، ص ۴۰۴ ـ ۴۰۵.

۷. واژه نامهٔ هنر شاعری، ص ۱۲۸ ـ ۱۲۹.

۸. سبک خراسانی در شعر فارسی، ص ۱۲۸ ـ ۱۲۹.

۹. صور خیال در شعر فارسی، ص ۲۶۱.

۱۰. واقعیت گرایی فیلم، ص ۶۳ ـ ۶۴.

۱۱. صور خیال در شعر فارسی، ص ۲۶۱.

۱۲. فن تدوین فیلم، ص ۳۸۹.

فصل پنجم

توصیف، تصویر و الگوهای سینمایی وصف در شاهنامه

بی‌هیچ تردیدی، ادبیات، بویژه شعر را می‌توان هنر اول ایرانیان دانست؛ زیرا چیرگی و برتری چشمگیردر هنر ایران بعد از اسلام، از آن شعر است.به‌عبارت دیگر،شعر "هنر مادر" و اصلی در تاریخ هنر ایران محسوب می‌شود. در هنرهای بزرگ ایران، پس از شعر، معماری ایستاده است. از دوران پیش از اسلام شعر چندانی موجود نیست و میزان آن، در مقایسه با دوران پس از اسلام، اندک است. در حالیکه در دورهٔ اسلامی با حجم عظیمی از شعر و از جمله چند شاهکار بزرگ شعری، در مقیاس جهانی، روبروییم: شاهنامهٔ فردوسی، مثنوی و غزلهای مولوی، گلستان و بوستان سعدی و دیوان حافظ.

چرادرایران‌هنرشعرتاایـن‌پایه‌رشدکرده‌وشکوفاشده‌است؟وچراشعرفارسی از جنبه‌های توصیفی،تصویرگری‌ویابیان‌تصویری‌تا این پایه نیرومند و غنی است؟ دلایل آن بسیار متنوع و متعددند،و دراینجا به طور خلاصه، فشردهٔ برخی از اصلیترین و مهمترین آنها را می‌آوریم:

«قسمت عمدهٔ فرهنگ ایران بر کلام تکیه دارد. بهتر بگوییم: فرهنگ ایران بعد از اسلام، فرهنگ کلامی است. بیشترین تبرّزهای فرهنگی ما از طریق بیان صورت گرفته است. اما در ایران قبل از اسلام، فرهنگ از طریق سایر شاخه‌های هنر چون موسیقی، نقاشی، مجسمه سازی و غیره پدید

می‌آمده است. در ایران بعد از اسلام به علت ناصواب شناخته شدن هنر نقاشی و موسیقی و پیکرتراشی، تمام ذوق و هنر ایرانی و عصارهٔ فعالیتهای ذهنی و فکری او در مجرای کلام به کار افتاده و بدین ترتیب تقریباً بار هنرهای دیگر را بر دوش گرفته است ـ که خود این سخن هم بیشتر به زبان شعر بیان شده است. البته نمی‌توان گفت که رشته‌های دیگر هنر در ایران اسلامی تجلی نداشته است، چرا که ما گنجینه‌ای غنی و گرانبها از انواع هنرها (بخصوص بعد از مغول) در برابر خودمان داریم، از بناهای تاریخی گرفته تا انواع و اقسام نقشهای سفال و زری، قالی و تذهیب و غیره ... ولی میدان عمل آنها به وسعت ادبیات نبوده است...» [۱]

در هرحال، چنانچه تأثیر محدودیتهایی را که برای نقاشی در هنر ایران پس از اسلام به وجود آمد نتوان به عنوان یکی از عمده‌ترین دلایل "تصویری" شدن بیان شاعران ایرانی به شمار آورد، عامل مذکور را نیز نمی‌توان به کلی نادیده گرفت و یا آن را مردود دانست. از تصاویر شعری شاعران پارسی‌گوی قرون نخستین (قرن سوم تا پایان قرن پنجم هجری قمری) چنین پیداست که شاعر ایرانی وظیفهٔ نقاش را نیز به عهده گرفته است ـ توجه شاعران به طبیعت، دقیق شدن در جزییات و عناصر بصری آن و توصیف طبیعت، از جنبه‌های گوناگون، غنیترین دورهٔ ادب فارسی را از لحاظ "بیان تصویری" به وجود آورده است:

« شعر فارسی در این دوره، بخصوص از نظر توجه به طبیعت، سرشارترین دورهٔ شعر فارسی است. چرا که شعر فارسی، در این دوره، شعری است آفاقی (عینی) و برونگرا. یعنی دید شاعر بیشتر در سطح اشیا جریان دارد و در ورای پردهٔ طبیعت و عناصر مادی هستی، چیزی نفسانی و عاطفی کمتر می‌جوید، بلکه مانند نقاشی دقیق که بیشترین کوشش او صرف ترسیم دقیق موضوع نقاشی خود شود، شاعر نیز در این دوره همّت خود را مصروف همین نسخه برداری از طبیعت و عناصر دنیای بیرون می‌کند و کمتر می‌توان حالتی عاطفی یا تأملی ذهنی را در ورای توصیفهای گویندگان این عصر جستجو کرد. به گفتهٔ الیزابت دروز: "شعری که از طبیعت سخن بگوید، در همهٔ اعصار مورد نظر شاعران بوده است؛ اگرچه انواع آن به اختلاف ذوق هر دوره و حساسیت شاعران

متفاوت بوده است"؛ اما در شعر فارسی، با در نظر گرفتن ادوار مختلف آن، هیچ دوره‌ای، شعر به طبیعت ساده و ملموس این مایه وابستگی نداشته است؛ و این مسألهٔ آفاقی بودن شعر فارسی در این عصر، بیشتر به خاطر این است که در این دوره از نظر موضوعی بیشترین سهم از آن شعرهای درباری و مدحی است و یا حماسه‌ها؛ و در هر دو نوع، من شاعر مجال تجلی نمی‌یابد تا شعر را به زمینه‌های انفسی و درونی بکشاند.» [۲]

ازینروی در شعر فارسی این دوره، دامنهٔ وصف به طور کلی گسترش بسیار چشمگیری می‌یابد و حتی از حدود طبیعت نیز فراتر می‌رود؛ اما اغلب، جنبهٔ مادی، محسوس و "تصویری" بودن خود را حفظ می‌کند.

وصف چیست؟

وصف در ادبیات ابزاری است بسیار مهم، اساسی و مؤثر؛ زیرا همان طور که گفته شد: "تصویر خیال" یا برداشت و احساس شاعر را نسبت به موضوعی خاص به ذهن خواننده یا شنونده انتقال می‌دهد. «قسمت اعظم بار هر اثر ادبی بر دوش توصیف است و تصویرگری خود زیرمجموعهٔ توصیف و مقوّم آن به شمار می‌آید.» [۳]

وصف، از پایه‌های اصلی بلاغت شعر پارسی است. پس مسلماً در نوشته‌های علمی و آنچه به "خیال" مربوط نیست وصف وجود ندارد. مثلاً نویسندگان کتابهای حدودالعالم، تاریخ بلعمی و مجمل‌التواریخ و القصص که سروکاری با صحنه‌پردازی ندارند و کارشان ارائهٔ گزارشات و روایات خشک تاریخی و یا ذکر اعداد و وقایع قرون است، به وصف احتیاجی ندارند؛ اما وصف در شعر جز با "خیال" با هیچ یک از عواطف سروکار ندارد. میزان سنجش ما در شناسایی نیروی "خلاقیت تصویری" جز این نیست که همهٔ "دید شاعر" به کمک وصف او به ما انتقال می‌یابد. اساساً وصف در لغت به معنی صفت کردن و ستودن چیزی است. «اگر وصف چنانچه راویان از دیده باز می‌گویند نوشته شود، البته بر مبالغه و اغراق محمول افتد (ظفرنامه، یزدی)؛ و بشار مرغزی (شاعر قرن چهارم) سروده:

انگور و تاک او نگر و وصف او شنو وصف تمام گفت زمن بایدت شنید» [۴]

«وصف و روایت ساده‌ترین صورتست در تقلید، تقلید شاعرانه. در وصف، شاعران قدیم به جزییات مناظر توجه داشته‌اند؛ با اینهمه، دقت در وصف نزد آنها کمیاب است. در شعر فرخی و معزی، بهار و خزانی که وصف می‌شود غالباً یکنواخت است و

بی‌تعّین؛ منوچهری و خاقانی هم اگر چه تا حدی در وصف رنگ محلی را ظاهر می‌کنند، اما تصویری که از وصف آنها حاصل می‌شود مثل پرده‌ایست که از پشت مه و غبار غروب به نظر می‌آید. شعر امروز البته در وصف از شعر قدما پیشرفته‌تر است، اما در اینکار تحت تأثیر نثرست ـ نثر اروپایی.» [۵]

انواع توصیف در شاهنامه و ویژگی آنها

از ویژگیهای مهم و برجستهٔ شاهنامه، که قدرت خلاقیت فردوسی را در تصویرگری نشان می‌دهد، وصف است. انواع توصیف در شاهنامه را برحسب موضوع به گروههای زیر می‌توان تقسیم‌بندی کرد:

گروه یکم: شامل وصف میدانهای نبرد (گروهی و تن به تن)، مجالس بزم، صحنه‌های دلدادگی، بارگاه و دستگاه پادشاهان.

گروه دوم: شامل وصف طبیعت (طلوع و غروب خورشید، فصلهای سال، گل و گیاه، میوه و نباتات، شب و روز، حیوانات...)، و وصف ویژگیها و روحیهٔ پهلوانان و دیگر اشخاص.

گروه سوم: شامل وصفهایی است که حماسه سرای بزرگ، در مقاطع مختلف عمر خود، از اوضاع و احوال جسمانی، روحی و مادی مربوط به زندگی‌اش، در جاهای مختلف شاهنامه، آورده است. مثلاً: دوران خوش و جذاب جوانی و میانسالی او که با رفاه مادی همراه بوده، مرگ فرزند، وصف پیری و اوضاع سخت دورهٔ کهنسالی و تنهایی که از لحاظ مالی تنگدست شده و بدون حامی مانده است. این قبیل وصف که بیان احوال شخصی فردوسی است، به طور پراکنده در شاهنامه وجود دارد.(۱)

از دیدگاه ما، در این پژوهش، مهمترین و بارزترین وصفهای موجود در شاهنامه به ترتیب: گروه اول (بویژه وصف نبردهای گروهی و تن به تن) و گروه دوم (بویژه وصف طلوع و غروب آفتاب و در مواردی صفات پهلوانان و اشخاص و جنبه‌هایی از طبیعت) است که به تناسب هر بحث، در جای جای این پژوهش آمده‌اند. حال به طور مختصر به ویژگیهای وصف در شاهنامه، به عنوان یکی از مهمترین ابزارهای تصویرگری فردوسی، می‌پردازیم.

در شاهنامه، وصف اساساً به عنوان عامل اصلی خودنمایی نمی‌کند؛ بلکه مهارت

۱(۱.) «دربارهٔ زندگی فردوسی ما اطلاع اندکی داریم. گرداگرد او مانند هر بزرگ دیگری در ایران افسانه تنیده شده است و در طی این دوران دراز، مردم او را از پشت هاله افسانه دیده‌اند، تنها منبع قابل اعتماد خود شاهنامه است که از لابلای آن گوشه‌هایی از زندگی این مرد تراوش می‌کند...» (سروسایه فکن: ص ۵۵).

فردوسی چنان این شیوهٔ تصویرگری را در بافت "صحنهٔ خیال" تنیده که باید وصف را به منزلهٔ تاروپود اولیهٔ هنر او به شمار آورد. مثلاً در وصف طبیعت، فردوسی آن را وسیلهٔ رسیدن به هدف قرار می‌دهد و مقصود او به کارگرفتن همهٔ نیروهای موجود در طبیعت برای "بیان" حماسه است؛ و طبیعت با همهٔ عظمت و شکوهش ابزاری است در دست او که هرلحظه و ساعتی، به تناسب موضوع حماسه، نیازی را در القا و ابلاغ پیام برآورده می‌سازد؛ و چون روایت و داستانپردازی پایهٔ کار اوست، مثلاً در وصف جنبه‌ای از طبیعت، محو زیباییهای آن نمی‌شود. در چنین مواردی کلام وی موجز است و سیر طبیعی داستان که با اطناب در توصیف موضوعات فرعی می‌تواند متوقف شود، دچار وقفه نخواهدشد و اساساً توجه به موضوعات حاشیه‌ای به نحوی، و غالباً به صورت کنایی، در خدمت پیام داستان یا توجیه موقعیت است. در مجموع می‌توان گفت که تصویرسازی فردوسی به خاطر شیفتگی او به زیباپرستی یا صرف خودنمایی در آوردن تصویر نیست و او داستان را فدای آن نمی‌کند؛ مثلاً «اگر عروسی رستم با تهمینه تصویر می‌شود، یک عروسی پهلوانی است؛ و اگر رخش او به دنبال جفت می‌رود، با یک زمینهٔ بزرگ قهرمانی همراه است: اسب قهرمان داستان گم و یا دزدیده می‌شود، رستم به دنبال او تاکشور بیگانه (سمنگان) می‌رود و در این فاصله رخش در آنجا جفت خود را می‌یابد و از او اسبی به دنیا می‌آید که اسب سهراب پسر آیندهٔ رستم است.»[۶] رستم نیز جفت خود را در آن سرزمین برمی‌گزیند و پس از ازدواج با تهمینه، سهراب به دنیا می‌آید؛ و سهراب که باید در نبردی ناخواسته رویاروی پدر قرارگیرد و به دست اوکشته شود، نه تنها از پشت رستم است بلکه اسب او نیز از نژاد و از خون رخش است. گذشته از اینها، وصف در شاهنامه هرگز یک عامل جدا از اعتقاد و بینش شخصی فردوسی نیست. به عبارتی، وصف ابزار اعتقادی او نیز به شمار می‌آید و به کمک این ابزار، تفکر اصیل، سلیقه و حتی دید زیبایی شناسی، اخلاقی، اجتماعی و فلسفی خود را به نمایش می‌گذارد. از آنجاکه فردوسی روایتگری امین در بازگویی اساطیر، افسانه‌ها و داستانهای حماسی و ملی قوم ایرانی است، قدرت تخیّل و نیروی توصیفات شاعرانهٔ او را در بخش اساطیری و پهلوانی ـ حماسی شاهنامه ـ در مقایسه با بخش تاریخی ـ ژرفتر، عظیمتر، زیباتر و بالنده‌تر می‌بینیم؛ زیرا در دو بخش اول (اساطیری و پهلوانی) اثر خود، از لحاظ دادن دامنه و عمق بخشی به تصاویر و توصیفات، تخیّل آزادتری داشته است؛ اما در بخش سوم اثر، یعنی بخش تاریخی، به دلیل حفظ امانت در بازگویی وقایع تاریخی، نیروی تصویرسازی و تخیّل شاعر بزرگ در چهار دیوار تنگ تاریخ تقریباً محبوس بوده

است. ازینروست که تصاویر و توصیفات دو بخش نخست شاهنامه، نسبت به بخش سوم، جاندارتر، زیباتر و شگفت‌انگیزترند.

می‌دانیم که فردوسی برای روایت و سرودن حماسهٔ ملی ایران، به جز روایات شفاهی و نقلی، از کتب و نوشته‌هایی استفاده می‌کرده که جز مقدمهٔ شاهنامهٔ منثور ابومنصوری، امروزه تقریباً اثری از آنها باقی نیست و اکثراً از بین رفته‌اند.

از مقایسهٔ متن همین مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری با معادل آن در شاهنامهٔ فردوسی، معلوم می‌شود که فردوسی آشکارا و به شیوهٔ تحسین‌انگیزی نسبت به روایات متون اصلی خود امین و وفادار بوده است. او با مراعات و احترام به متون و حفظ اساس داستانها، و گاه با تغییرات سنجیده‌ای که در برخی موارد در آنها ایجاد کرده، روایات را دلپذیر، مطبوع و زیبا نقل کرده و به طور کلی با استفاده از نیروی خلاقیت شگرف شاعری خود آنها را به زبان شعر و با موازین هنری داستانپردازی درآمیخته است.

«آنچه مسلم است، فردوسی خود را پای‌بند می‌دانسته که متن خداینامه را که به صورت شاهنامهٔ ابومنصوری درآمده بوده است، با امانت تمام به شعر درآورد. این متن از آن جهت که از دیرباز فراهم شده بود و کارنامهٔ ایران کهن شناخته می‌شده، در نظر او مقدس بوده و نمی‌بایست از آن تخطی ورزیده شود؛ علاوه بر قراین دیگر، خود او در یکجا[۱] تصریح به این وفاداری به اصل دارد:

سر آوردم این رزم کاموس نیز — دراز است و کم نیست زو یک پشیز
گر از داستان یک سخن کم بدی — روان مرا جای ماتم بدی

گذشته از خداینامه، بعضی داستانها را از منابع دیگر گرفته و بر کتاب خود افزوده است که به این گرفتنها نیز اشاره دارد.» [۷]

«فردوسی حتی در نقل جزییات نیز از منابع خود پیروی کرده و تصرف او در مطالب منحصر به کیفیت بیان شاعرانه و دمیدن روح حماسی، و احیاناً حکیمانه، در کالبد روایات و داستانها و احتمالاً افزودن شاخ و برگهای روایی و حماسی در بعضی موارد بوده است ... دست فردوسی در قسمت اساطیری محض و تاریخی شاهنامه، جز امکان

---

(۱) اما در موارد دیگری، به جز پایان داستان کاموس کشانی، فردوسی امانتداری خود را در نقل داستانها به خواننده یادآور می‌شود. مثلاً در آخر داستان بیژن و منیژه می‌گوید:

تمامی بگفتم من این داستان — بدانسان که بشنیدم از باستان

(۵: ۸۵)

بیان شایستهٔ شاعرانه و تصویر بی‌نظیر حوادث و وارد کردن جزییاتی در متن روایات، تقریباً بسته بوده ولی در قسمت پهلوانی (اعم از اساطیری ـ پهلوانی و پهلوانی محض یا داستانی) فردوسی فرصت نمایش قدرت خلاقه و نبوغ خود را به کمال داشته و با شایسته‌ترین شیوه و بایسته‌ترین استفاده از این مجال، شاهنامه را در قلهٔ حماسه‌ها به عنوان بزرگترین حماسهٔ زندهٔ جهان‌ویک‌اثرتقلیدناپذیرومؤثردرتثبیت زبان و فرهنگ و آرمانهای ایرانی قرارداده است.» [۸]

«فردوسی نه تنها توانسته است به نحوی درخشان بهترین و والاترین سنت داستانسرایی حماسی شرق را دنبال کند، بلکه نبوغ خویش را در این باره نیز به کار برده است تا تلفیقهای گذشته را بهبود بخشد، بعضی روایات را حذف کند، بعضی را اهمیت بیشتر بخشد و شکل فعلی شاهنامه را پدید آورد: افکندن ذکر گرشاسب، سفر دریایی داراب و تیرافکندن آرش، تنهانمونهٔ مستند از پیراستنهای فردوسی است. وحدت بخشیدن به رستم به عنوان بزرگترین و تنها پهلوان شاهنامه که حدود هفتصد سال ـ از عصر منوچهر پیشدادی تا گشتاسب کیانی ـ زیست می‌کند و شمشیر می‌زند، خود هنر دیگری از فردوسی است. او چه خوب دریافته است که، همچنانکه دو پادشاه در اقلیمی نگنجند، وجود دو پهلوان نیز از هنری بودن شاهنامه می‌کاهد، مگر چون سهراب و اسفندیار به دست او جان ببازند ... در نوشته‌های تاریخی پارسی، ازجمله در آثارالباقیه و مجمل التواریخ، ذکر داستانی رفته که در شاهنامه نیامده است ـ همچنین در «تیریشت» اوستا نیز از آن به تفصیل یاد شده ـ این داستان روایت تیرانداختن آرش کمانگیر است که از زیباترین روایات حماسی ماست. فردوسی، به روال معمول خود، به درستی آن را حذف کرده است تا رقیبی که نتوان او را به دست رستم کشت، در شاهنامه وجود نداشته باشد.» [۹]

«منبعی به زبان پهلوی (پارسیک) به نام ایاذگار بزرگمهر در دست است که از مقایسهٔ آن با ترجمه‌ای که فردوسی از آن در شاهنامه کرده است می‌توان دریافت که او در هنگام سرودن این بخش از شاهنامه، این متن پهلوی را عیناً در دست داشته است و به احتمال قوی بی‌هیچ واسطه‌ای خود آن را از پهلوی به نظم پارسی کشیده است؛ ترجمهٔ آن در شاهنامه، فصلی است از داستان خسرو انوشیروان.» [۱۰]

«باهمهٔ وفاداری به متن، فردوسی هیچ گاه راه را بر جولان شاعرانهٔ خود نمی‌بندد؛ حضور شخص او در سراسر کتاب و در لابلای همهٔ اوراق محسوس است: وصفهای مناظر طبیعی، تأمل در وقایع (یعنی آنچه که پندیات خوانده شده)، نتیجه‌گیری، حسب حال شخصی و ابراز شفقت یا بیزاری؛ اینها افزوده‌های خود اوست که مجموع آنها هم

نسبتاً زیاد می‌شود. درجهٔ آب و تابهای او به موضوع واقعه بستگی دارد. در آنجا که خشک و دور از پسند اوست، به همان برگردان متن اکتفا می‌کند، و آنجا را که دوست دارد، در آن به شاخ و برگ می‌پردازد.

در یک کلمه می‌توان گفت که متن مادهٔ خامی در دست او بوده که آن را به صورت مادهٔ مصنوع در می‌آورده، تا اندازه‌ای نظیر رابطهٔ سنگ با مجسمه که به آن شکل داده می‌شود. شعر، انتقال عنصر معنی صرف به قالب متخیّل است. ما نظیر این کار را در نزد گویندگان دیگر نیز می‌بینیم، چون مولوی که بعضی داستانهای شناخته شده را در مثنوی آورده؛ ولی تصرف او خیلی بیشتر از فردوسی است. نمونهٔ بارز در ادبیات جهان شکسپیر است که در منظومه‌های تاریخی‌اش، مثلاً جولیوس قیصر یا آنتونیوس و کلئوپاترا، گردهٔ کار خود را عمدتاً از روی کتاب معروف پلوتارک به نام زندگی متوازن بزرگان یونان و روم برداشته و او نیز مانند فردوسی تصرفات شاعرانه در آنها کرده است.» [۱۱]

«اینکه در بین همهٔ ملل دنیا تنها چند ملت توانسته‌اند منظومه‌های حماسی پدید آورند شاید مایهٔ شگفتی باشد، زیرا همهٔ ملتها کار مایه و عناصر آن را دارا بوده‌اند؛ اما هرگاه به رمز آن بیندیشیم، دلیلش به آسانی دستگیر خواهد شد. تا وقتی که ملّتی هنوز در حالت بربریت باشد، مایه‌های حماسی فراوان به دست می‌آورد؛ منتها به ندرت در دامان خود مردی را می‌پرورد که دارای احساس هنری چنان ژرفی باشد که بتواند این مصالح را دستمایهٔ مجموعه‌ای شاعرانه کند. بعدها، هنگامی که ادبیات در ملتی شکل گرفت، یعنی پیش از آنکه فرصت برانداختن روایتهای زبانی را پیدا کند، ممکن است نبوغ زاینده و باروری پیدا شود که از ترانه‌های مردم به رغبت و شوق آید و به سرودن منظومهٔ ملی بپردازد. [۱۲]

اکنون پرسش مهمی را طرح می‌کنیم: چرا شعر فردوسی (و شاید اشعار بیشتر شاعران داستان سرایی که توصیف را پایهٔ روایت قرار داده‌اند) از خصلتهای تجسمی و تصویری برخوردار است؟

نخستین پاسخ ما به ویژگی حماسه ـ به طور کلی ـ مربوط می‌شود که تصاویر توصیفی‌اش جنبهٔ "بیرونی" دارد. برعکس آن، تصاویر شعر عرفانی است که "درونی" هستند؛ زیرا موضوعات آن به امور نفسانی و معنوی مربوط می‌شود، مثلاً دیوان شمس جنبهٔ درونی و رمزی دارد و بیان یا زبانی تمثیلی بر آن حاکم است. علت دیگر، خصلت روایتی حماسه است؛ زیرا روایت امری است که وقایع و موضوعات آن در "بیرون" روی می‌دهند.

علاوه بر این دلایل، مهمترین علت برخورداری شاهنامه از جنبه‌های بصری ـ تجسمی

وصف، قابلیت فردوسی در مادی کردن (materialization) امور نامحسوس و عینیت بخشیدن به مفاهیم درونی، معنوی و یا امور انتزاعی و نفسانی است. به همین سبب در اکثر تصاویری که فردوسی مثلاً با استفاده از تشبیه می‌سازد، حرکت تجسمی از حوزهٔ "امور معقول" به حوزهٔ "امور محسوس" انجام می‌پذیرد. تشخیص این نکتهٔ ظریف که در سرودن حماسه، استفاده از "تشبیه عقلی" چندان مناسبتی ندارد، یکی از مهمترین جنبه‌های اشراف فردوسی به موازین هنر شاعری است؛ مثلاً در بیت زیر که در وصف کودکی کیخسرو است، هنر و نژاد او را ـ که به عقیدهٔ شاعر بهترین خصال یک مرد هستند و از نظر ما اموری کاملاً انتزاعی‌اند ـ به صورت "دو انسان" مجسم می‌کند که بایکدیگر "گفتگو" می‌کنند:

چو شد هفت ساله گوسر فراز　　هنر با نژادش همی گفت راز

(۶۱:۳)

از همینروست که فردوسی توجهی به تشبیهاتی که از عوامل تجریدی برخوردار هستند ندارد. عناصر و عوامل سازنده تصاویر او ـ چه در تشبیه و چه در استعاره ـ غالباً از جهان بیرونی و یا از حوزهٔ محسوسات گزینش می‌شوند؛ و همین امر باعث شده که بیان حماسی و دید او جنبهٔ محسوس و مادی به خود بگیرد و از لحاظ خصلت تجسمی و بصری به شدت دیدنی جلوه کند. نمونه‌های زیر گواه این مطلب‌اند. مثلاً معادل بصری ـ تجسمی ترسیدن و یا خشمگین شدن شخصیتها را که پیآمدش لرزیدن است، به صورت زیر (با استفاده از تشبیه) مجسم می‌کند:

چو بشنید هومان بترسید سخت　　بلرزید برسان برگ درخت

(۲۱۶ :۴)

چو بشنید پیران غمی گشت سخت　　بلرزید برسان برگ درخت

(۱۰۶ :۴)

چو بشنید رستم دژم گشت سخت　　بلرزید برسان برگ درخت

(۲۸۸ :۴)

و گویا فردوسی از آوردن این نوع تعبیر یا معادل تصویری (لرزش شاخ و برگ درخت) لذّت می‌برده، زیرا مثل آهنگساز ماهری که "واریاسیونی" را روی یک تم معین در موسیقی شکل می‌دهد، از این تکرار بهره می‌جوید:

به زخم اندرون تیغ شد لخت لخت　　ببودند لرزان چو شاخ درخت

(۷۰:۴)

بینداختش همچو برگ درخت که بر شاخ او بر زند باد سخت
(۲۴۸:۴)

یکی تیر باران بکردند سخت چو باد خزان بر جهد بر درخت
(۲۵۱ : ۴)

از این گذشته، در اثر حماسی، خواننده معمولاً با یک رشته توصیفات یکنواخت و یکسان از امور مشابه مواجه است. تصاویر مربوط به جنبه‌های "تکرار شوندگی" زندگی بشری، به صورتی کمابیش همسان و بیشتر در حول و حوش تصاویر و تعابیر ثابت سنتی است؛ همچنانکه مثلاً در مورد میادین نبرد، مجالس بزم، دیدارها، تعارفات، ستایشها و نکوهشها، وصف زیباییهای زنان و مردان، طبیعت و غیره همین "وصفهای مکرر" را نهایتاً با اندکی کمی یا بیشی مشاهده می‌کنیم.

«از این جنبه، تفاوت میان حماسه و مثلاً رمان ناشی از آن است که رمان به دنبال ترسیم دقیق و جزء به جزء زندگی فرد یا جامعه می‌خواهد آیینه‌ای تمام نما از موضوع مورد نظر به دست دهد؛ حال آنکه در حماسه، پیام اصلی از طریق الگوهای ثابت آرمانی به خواننده منتقل می‌شود. لذا اثر حماسی برخلاف رمان باید حتی‌المقدور از دقت در توصیف جزییات زندگی‌واحوال‌و ویژگیهای‌صوری‌انسانهاو کلاًهمهٔ‌پدیدارها دوری گزیند، تا آرمان اصلی در انبوه و ازدحام این دقایق و جزییات گم نشود و در نتیجه مقایسهٔ میان الگوها هر چه آسانتر صورت گیرد؛ زیرا در صورتی که جنبه‌های ظاهری زندگی به تمامی نشان داده شود، زمینه به اصطلاح شلوغ می‌شود و پیام با وضوح و شفافیت لازم به خواننده منتقل نخواهد شد. این یکی از دلایل هنری برای تفاوت شیوهٔ توصیف در حماسه و رمان است. به نظر می‌رسد دلیل محدود بودن تعداد اشخاص حماسه در اغلب موارد نسبت به رمان هم، چیزی از این مقوله باشد.» [۱۳]

این "تکرارها و ترجیعها" جزیی از ساختمان منظومه‌های کهن و حماسی است. تعبیرهای مکرر مانند "سپیده دم با سر انگشت گلگون" یا "دریای تیرهٔ شرابگون" در ایلیاد و تکرارتشبیه‌ها و تعبیرهای زیر در شاهنامه، ازاین‌گونه است:

چو زد بر سر کوه بر تیغ شید جهان شد بسان بلور سپید

یا:

چو برزد سر از کوه تابنده شید برآمد سر تاج روز سپید» [۱۴]

اما به این الگوهای توصیفی نسبتاً مشابه و مکرر می‌توان از زاویهٔ دیگری نیز نگریست و از آن برداشت متفاوتی کرد:در واقع، این توصیفات مشابه یا جلوه‌های یکنواخت

تصویری را می‌توان نتیجهٔ دلبستگی شاعر در به کارگیری یک "الگوی ثابت توصیفی" برای تعبیر یک مضمون یا یک تم خاص دانست‌که‌دریک‌داستان‌معین‌ویادرموارد پراکنده‌ای از منظومه تکرار می‌شوند. همان طور که پیش از این گفته شد، امروزه بسیاری از منتقدان ادبی، از طریق تشبیهات واستعاره‌ها و خوشه‌های تصویری (Image Cluster) در اشعار شاعران، به تحلیل آثار، و ازجمله روحیات، دلبستگیها و حتی دیدگاههای اجتماعی آنها پرداخته و تصویرهای "تکرار شونده" را همچون بنمایه (موتیف)های موجود در اثر به شمار می‌آورند. از جمله در داستان زال و رودابه، فردوسی از رودابه به طور مکرر و به صورت کنایی به عنوان "سروسهی" نام می‌برد ـ تعداد وفواصل‌این‌تکرارکنایه(رودابه = سروسهی) آنچنان زیاد و نزدیک است که خواننده را به گونه‌ای "شرطی می‌کند" و نمی‌توان گفت که شاعر خود نیز متوجه این تکرار نبوده است، برای نمونه:

بسی بر نیامد بر این روزگار　　که آزاده سرو اندر آمد به بار
(۱ : ۲۳۵)

یکایک به دستان رسید آگهی　　که پژمرده شد برگ سروسهی
(۱:۲۳۶)

چو از خواب بیدار شد سرو بن　　به سیندخت بگشاد لب بر سخن
(۱: ۲۳۹)

بخندید از آن بچه سروسهی　　بدید اندرو فرّ شاهنشهی
(۱ : ۲۳۹)

همچنین «بهترین و پراحساسترین وصفی که فردوسی از یک پهلوان می‌کند این است که او رابه درختی بزرگ و به سروسهی تشبیه می‌کند، یعنی به آنچه در "دنیای مادی" کاملتر می‌داند؛ و سبب آن این است که فردوسیِ دهقان و شاعر، نباتات را با احترام و مهربانی یاد می‌کند و به آنها اظهار همان شفقتی را می‌نماید که به "موری دانه کش که جان شیرین دارد..." وعجیب نیست که فردوسی به کشاورزی اهمیت مخصوص می‌دهد، زیرا دهقانزاده[1] است وگاهی هم

(۱) «فردوسی متعلق به طبقه‌ای است که در تاریخ ادبیات ایران و جهان طبقه‌ای مخصوص است و آن، طبقهٔ دهقانان نژاده و تحصیل کردهٔ ایران قدیم است. در کنار طبقهٔ موبدان و طبقهٔ دبیران و مورخان درباری،این طبقهٔ دهقانان درواقع تنها طبقهٔوسیعی بوده‌اندکه‌خواندنو نوشتن می‌دانسته‌اند... مهمترین ←

انـدوه‌ها[۱] و مشکـلات شـخصی خـود را (از دیـدگاه زنـدگی یک کشـاورز) ذکـر می‌نماید.»[۱۵]

شاید بارزترین و برجسته‌ترین نمونهٔ پراحساس این تشبیه پـهلوان بـه درخت زیـبا و تناور در شاهنامه، داستان سیاوش باشد که فردوسی به دفعات تصویر او را با "سروسهی" تداعی می‌کند:

یکـی تشت بـنهاد زریـن بـرش جداکرد زان سرو سیمین سـرش

(۱۵۲:۳)

و این تصویر زیبا و پر احساس از دور نمای غروب خورشید در زمینهٔ سرو که کنایه‌ای از مرگ سیاوش است:

چو از سرو بن دور گشت آفـتاب سر شهریار اندر آمـد بـه خـواب

(۱۵۳ : ۳)

و در سراسر این داستان غم‌انگیز که از زیباترین و درخشانترین بخشهای شاهنامه است، تصویر سرو یادآور سیاوش است:

بـرید آن سـر شـاهوارش زتـن فکندش چو سروسهی بر چمن

(۱۵۵ : ۳)

یا :

به ایران رسید زین بدی آگهی که شد خشک پالیز سروسهی

(۱۵۷:۳)

اما فردوسی در این داستان (سیاوش) اگر از سروسهی یاد نکند، با کنایه از "فرخ درخت" نام می‌برد؛ مثلاً زمانی که از پشت سیاوش، کیخسرو پدید می آید:

کـز آن بـیخ بـرکنده فـرخ درخت از این‌گونه شاخی برآورد سـخت

(۱۶۷ : ۳)

← مروجان ادبیات حماسی ایران و حافظان روایات حماسی باستانی، همین طبقهٔ دهقانان بوده‌اند. درکنار این نجیب‌زادگان دهقان، خانواده‌های بزرگ و قدیمی نیز از مهمترین پاسداران روایات حماسی بوده‌اند که درواقع آنها را نیز باید جزو همین طبقهٔ دهقانان بـه شـمار آورد. جـز آنکـه از نـظر نـژاد و ثـروت و موقعیت اجتماعی پایهٔ بسیار برتری داشته‌اند.» («مطالعات حماسی»، نشریهٔ سیمرغ، ص ۱۳ ـ ۱۴).

۱.تگـــــرگ‌آمدامســـــال‌برسان‌مرگ مـــرامـــرگ بـــهتر بـــدی زآن تگـــرگ

در هـــــیزم و گـــــندم و گـــوسپند بـــبست ایـــن بـــرآورده چـــرخ بـــلند

(۳۶۹:۹)

نماندم نمک‌سود و هیزم نـه جـو نه چیزی پدید است تـا جـو درو

(۳۰۳:۷)

در هرحال، این که گفته شد بهترین و پراحساسترین وصفی که فردوسی از یک شخصیت و یا یک پهلوان می‌کند این است که او را به درختی تناور تشبیه می‌کند، فقط مربوط به علاقهٔ فردوسی به طبیعت، درخت و گل و گیاه به مناسبت این که او "دهقان" و شاعر نباتات بوده نیست؛ بلکه بویژه در مورد سرو، به این دلیل که در اساطیر ایران و دین زردشتی جایگاه ویژه‌ای دارد نیز باید توجه داشت. امّا وابستگی حرفه‌ای فردوسی به زمین، آب، گیاه، کشتزار، گل، میوه و محصول، درخت و باغ و همچنین دلبستگی عاطفی‌اش به توصیف و تصویرکردن این عناصر، کاملاً آشکار است. چون بحث از تجسمی و تصویری بودن شعر فردوسی است، بی‌فایده نیست که گفته شود او یک مفهوم انتزاعی و غیرمادی مثلاً احساس کین را به صورت باغ می‌بیند که با کاشتن درخت، زمین آن را بارور می‌کنند؛ و این درخت کین، از دید او، چه ظاهر سورئالیستی و ترسناکی دارد:

ندانی همی ای بد شوربخت — که در باغ کین تازه کشتی درخت
که بالش برِ چرخ همبر بود — تنش خون خورد بار او سر بود

(۴: ۱۱۰)

و یا احساس اندوه راکه یک امر درونی و انتزاعی است، به صورت برگ گیاهی که آن را می‌بوییم مجسم می‌کند:

تو از وی به جز شادمانی مجوی — به باغ جهان برگ اندُه مبوی

(۳: ۱۶۸)

و یا زندگی را به صورت مزرعه‌ای تصویر می‌کند که پرخاش، همچون بذر، در آن پاشیده می‌شود:

چنین گفت کاینت سرکین نخست — پراکنده شد تخم پرخاش و رست

(۳: ۱۷۶)

جالب‌است‌که‌فردوسی درخت را هم با بیانی حماسی تصویر می‌کند؛ مثلاً در صحنه‌ای که باربد، را مشگر جوان و ناشناس، به منظور معرفی خود به خسروپرویز لباس سبز می‌پوشد و خود را در میان شاخه‌های انبوه درخت پنهان می‌کند، فردوسی از آن سرو تصویری حماسی می‌دهد:

یکی سرو بد سبز و برگش گشن — برو شاخ چون رزمگاه پشن

(۹: ۲۲۷)

حال به مطلب نخست باز می‌گردیم و ویژگیهای وصف در شاهنامه را ادامه می‌دهیم. همان طور که پیش از این گفته شد، شاهنامه حقیقتی مسلم و تاریخی نیست؛ فردوسی در آرایش و پرداخت وقایع صحنه‌ها از نیروی تخیّل غنی خود حداکثر بهره را برده است. چنین شاعری، بویژه اگر با متنی روایتی مواجه باشد، به شدت به ادوات وصف نیاز دارد تا تخیّل و نیروی تجسم خواننده را فعال کند. اما وصف فردوسی با وصف رودکی، دقیقی، فرخی و منوچهری تفاوت دارد. مثلاً اگر رودکی در وصف خود از مجلس بزم شاه سامانی، تصاویری کوتاه و فشرده ارائه می‌دهد؛ فردوسی، به اقتضای روایتهای متعدد در منظومهٔ عظیم خود، صدها بار به وصف مجلس بزم می‌پردازد بی آنکه حتی دو مجلس را یکسان وصف کند. به عنوان مثال، صحنه‌ای از بزم در داستان بهرام گور را می‌آوریم. ضمناً به وصف موسیقی بزمی و حالت شاد و طربناکی که در نتیجهٔ القای حالت سمعی (ساز و آواز) بر فضای صحنه حاکم است توجه شود؛ بویژه در مصرع اول بیت سوم، غوغایی از همنوازی و همخوانی برپاست:

شبستان زرین بیاراستند — پرستندگان رود و می خواستند
بتان چامه و چنگ برساختند — زبیگانه ایوان بپرداختند
ز رود و می و بانگ و چنگ و سرود — هوا را همی داد گفتی درود

(۷ : ۳۷۵)

و یا آنگاه که تصویری از مجلس بزم رستم در دورهٔ نوجوانی او ارائه می‌دهد و از تأثیرات احساسی و جسمانی نوشیدن باده سخن می‌گوید:

چنان بُد که یک روز با دوستان — همی باده خوردند در بوستان
خروشنده گشته دل و زیر و بم — شده شادمان نامداران بهم
می لعل‌گون در به جام بلور — بخوردند تا در سر افتاد شور

(۱ : ۲۶۴)

اگر منوچهری دامغانی فقط طبیعت را موضوع تصویرسازی خود قرار می‌دهد و تصویر را به خاطر تصویر می‌آورد؛ فردوسی در هر مورد از وصف خود، حتی آنگاه که به توصیف طبیعت و یا وصف اشیای بی‌جان می‌پردازد، تصویر را به خدمت پیام داستان، شرح روحیهٔ قهرمانان و یا تشریح موقعیتها می‌گیرد. ازینرو فردوسی نخستین شاعر پارسی زبان است که وصف را به طور مستقل مایهٔ شعر خود قرار نمی‌دهد، بلکه وصف برای او وسیله‌ای است که تفکر و پیام را به مخاطب می‌رساند.

«نخستین نکته‌ای که در باب تصویرهای شاهنامه باید یادآوری کرد این است که فردوسی برخلاف همروزگارانش ـ که تصویر را به خاطر تصویر در شعر آورده‌اند ـ می‌کوشد که تصویر را وسیله‌ای قرار دهد برای القای حالتها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی، آن گونه که در متن واقعه جریان دارد؛ از اینرو مسألهٔ تزاحم تصویرها ـ که در شعر دورهٔ او از بیماریهای عمومی شعر است ـ در شاهنامه به هیچ روی دیده نمی‌شود و همین توجه به ارزش القایی تصویرهاست که سبب شده است مجموعهٔ بیشماری از زیباترین تصویرهای شعر این دوره ـ که در شاهنامه است ـ به علت پراکندگی در سراسر کتاب، هیچ تجلی جداگانه و بیرون از ترکیب نداشته باشد.» [۱۶]

شگرد فردوسی این است که معمولاً داستان را با وصف کوتاهی از طبیعت و اغلب با پیکار روز با شب (وصف غروب و پدید آمدن شب و یا وصف طلوع و برآمدن روز) آغاز می‌کند و با آوردن چند تصویر موجز و فشرده، با استفاده از تشبیه، استعاره و یا مجاز که بیان آنها حالت، رنگ و فضایی کاملاً حماسی دارد، تصویر را که به طور پنهان و کنایی رابطه‌ای با اصل داستان دارد، به ماجرا پیوند می‌زند. از این دیدگاه، مقدمه و فضای شروع اغلب داستانها که تدریجاً مخاطب را آماده می‌کند ـ ضمن اینکه تصویری است و از طبیعت الهام گرفته شده ـ هوش، ابتکار و قدرت اعجاب‌آور فردوسی را در طراحی شالوده‌های روایت نشان می‌دهد. همان طور که اشاره شد، این "مقدمه‌های تصویری" اغلب از دو یا حداکثر سه بیت تجاوز نمی‌کند و شاید در شاهنامه دو سه مورد استثنایی وجود داشته باشد که ابیات مربوط به مقدمهٔ (تصویری) داستان از سه بیت تجاوز کرده است که عبارتند از: مقدمهٔ داستان "رستم و اسفندیار" و "بیژن و منیژه". البته مقدمهٔ داستانهای "رستم و سهراب" و "سیاوش" نیز در همین ردهٔ اخیر قرار می‌گیرند که در آنها مفاهیم به صورت اخلاقی، حکمی و اندرزی مطرح شده و مضامین آن جنبهٔ درونی و حتی عرفانی دارند؛ یعنی نقش بیان توصیفی طبیعت و تصاویر بیرونی در آنها اندک است، اما در مقایسه، مقدمه‌های طولانیتری به شمار می‌آیند.

«وصف که در شاهنامه با طبیعت شروع می‌شود، صرفاً به منظور نقاشی تم اصلی تفکر شاعر است. اگر شاعر می‌خواهد از امید حرف بزند، آسمانی را که در آن سبزی مطلق موج می‌زند وصف می‌نماید، یا کوهی را نشان می‌دهد که از پای تا سر لاله و سبزی است، یا درختی را نمایش می‌دهد که یکپارچه طراوت و تازگی است تا مجموعه‌ای از این نقاشیهای بدیع، امید و اعتماد را به خواننده ابلاغ کند.» [۱۷]

«بزمها و طبیعت را فردوسی چقدر متنوع و همه جانبه وصف می‌کند! مثلاً او فرا

رسیدن شب را به انحای مختلف چنین وصف می‌کند (اغلب اوقات مشاهده می‌کنیم که مصراع اول حاکی از غروب خورشید است):

چو خورشید تابنده شد ناپدید

«و بعد چند شق دنبالهٔ آن مشاهده می‌شود:

۱:..... در حجره بستند و گم شد کلید

۲:..... شب تیره بر چرخ لشکر کشید

و هکذا.» [۱۸]

«فردوسی مخصوصاً دوست دارد که افسانه را با تذکری مختصر راجع به برخاستن خورشید، حتی در مواردی که برای جریان قضایا مهم نیست، مهیج نماید. برای راندن شب به وسیلهٔ روز، همیشه از بعضی تصویرهای نوی که گاهی بسیار تازه هستند استفاده می‌کند.» [۱۹]

در استعارات و تشبیهات حماسی شاهنامه، فردوسی چنین تصاویر و تعابیری را از طلوع خورشید می‌آفریند: خورشید بر فراز آسمان درفش پیروزی می‌افرازد و با ضربات خنجر خود، خون شب را می‌ریزد؛ در آغاز روز خنجر می‌کشد، و یا اینکه به هنگام طلوع به زرین سپر می‌ماند:

چو خورشید برزد زگردون درفش دم شب شد از خنجر او بنفش

(۴: ۷۵)

چو خورشید خنجر کشید از نیام پدید آمد آن مطرف زردفام

(۷: ۳۶)

پدید آمد آن خنجر تابناک به کردار یاقوت شد روی خاک

(۴: ۲۵۸)

چو خورشید از چرخ گردنده سر برآورد برسان زرین سپر

(۴:۱۴)

«در سراسر شاهنامه، وصفهای تشبیهی یا استعاری که سخن را دراز دامن کند به دشواری می‌توان یافت؛ زیرا هریک از تصاویر طبیعت یا لحظه‌های حیات چنان در ترکیب عمومی شعر حل می‌شود که خواننده وجود انفرادی آن را درنمی‌یابد. در طول حوادث این حماسه، بارها خورشید طلوع و غروب می‌کند؛ و با اینکه فردوسی مجال هرگونه دراز سخنی و اطناب در این زمینه را دارد، از حد نیازمندی مقام هیچگاه تجاوز نمی‌کند و اغلب با ترسیم یک خط، ترکیب عمومی شعر را از هنجار پسندیده‌ای که دارد،

بیرون نمی‌آورد؛ هیچ شب و صبحی، چه در آغاز یک حادثه و چه در خلال آن، از دو بیت تجاوز نمی‌کند.»[۲۰]

بدانگه که دریای یاقوت زرد　　زند موج بر کشور لاجورد
(۴: ۱۴۱)

چو خورشید تابنده بنمود تاج　　بگسترد کافور بر تخت عاج
(۴: ۱۴۴)

چو شد روی گیتی زخورشید زرد　　به خم اندر آمد شب لاژورد
(۴: ۱۱۸)

فردوسی از رمز تناسب تصویرها با موضوع آگاهی دقیقی دارد که یکی از جلوه‌های این آگاهی همین رعایت حد القایی تصویرهاست؛ و این آگاهی او دریکی از دیگر ویژگیهای تصویرهای او آشکارتر جلوه می‌کند و آن رنگ حماسی تصویرهاست. از جمله، همین طلوع و غروبها و دیگر لحظه‌های زندگی و عناصر طبیعت در شعر او نیز از دیدگاهی حماسی تصویر شده‌اند: خورشید تابنده تاج خود را می‌نماید (۴ : ۴۴)، سپیده از خم کمان می‌دمد (۴: ۱۲۰)، از گردون درفش می‌زند و دم شب از خنجرش بنفش می‌شود (۴ : ۷۵)؛ و اغلب افعالی که به خورشید، هنگام طلوع، نسبت می‌دهد بیش و کم حماسی و از سر دلیری است :

چو خورشید با رنگ دیبای زرد　　ستم کرد بر تودهٔ لاژورد
(۴: ۲۶۴)

و به صورت تفصیلیتر:

چو از کوه بفروخت گیتی فروز　　دو زلف شب تیره بگرفت روز
از آن چادر قیر بیرون کشید　　به دندان لب ماه در خون کشید
(۴: ۱۸۸)

مجموعهٔ تناسبهای تصویری را در شعر فردوسی، گاه در یک بیت می‌توان ملاحظه کرد. مثلاً آنجا که به تناسب حادثه چنین تصویری را ارائه می‌دهد (در عصر پادشاهی همای چهرزاد، رزمندگان ایرانی از خواب برمی‌خیزند، تجهیز می‌شوند و به تعقیب سپاهیان روم می‌پردازند):

چو زرین سپر برگرفت آفتاب　　سر جنگجویان برآمد زخواب
(۶: ۳۶۷)

و یا:

چو برزد زبانه زکوه آفتاب سر نامداران برآمد زخواب

(۱ : ۲۲۴)

در وصف شب نیز چنین می‌خوانیم (از داستان فرود، پسر سیاوش، آن شب که مادر فرود - جریره - در خواب می‌بیند که دژ فرود در کلات به آتش کشیده می‌شود):

چو خورشید تابنده شد ناپدید شب تیره بر چرخ لشکر کشید

(۴:۶۱)

«و از آنجا که شب بیشتر زمینهٔ آرامش دارد و روز محل حادثه‌هاست، رنگ رزمی تصویرهای شب در شاهنامه به اندازهٔ تصویرهای روز نیست.» [۲۱]

مقدمه‌های توصیفی و کنایی داستانهای شاهنامه

در مقدمهٔ توصیفی آزمونی که از فریبرز و کیخسرو برای برگزیدن یکی از آن دو به پادشاهی ایران به عمل می‌آید، کیخسرو چیره می‌شود و فردوسی چنین می‌سراید:

چو خورشید بر زد سر از برج شیر سپهر اندر آورد شب را به زیر

(۴ : ۲۷۵)

که منظور از خورشید کیخسرو و از شب فریبرز است و مراد از پدیدار شدن خورشید از برج شیر در سپهر، دلاوری کیخسرو است.

هنگامی که سخن از آشفتگی سپاه توران و نگرانی شدید افراسیاب است، چنین می‌خوانیم:

چو بنمود شب جعد زلف سیاه از اندیشه خمّیده شد پشت ماه

(۴: ۲۷۵)

و بلافاصله در بیت بعد، در همانجا، زمانی که گیو دلاور با امکانات و نیرویی اندک موفق می‌شود پس از جنگ و گریزی قهرمانانه، کیخسرو و مادرش را از توران خارج کند و به ایران بیاورد چنین می‌خوانیم (کیخسرو تاج شاهی را برسر می‌گذارد و به جای پدربزرگش کیکاوس بر تخت می‌نشیند):

بدانگه که خورشید بنمود تاج برآمد نشست از بر تخت عاج

(۴: ۲۷۵)

«هنگامی که فرغار (جاسوس افراسیاب) رستم را در سراپرده‌اش می‌بیند و در بازگشت هیئت و هیبت او را برای افراسیاب وصف می‌کند، در مقدمه می‌آید:

شب تیره بگشاد چشم دژم زغم پشت ماه اندر آمد به خم
جهان گشت برسان مشک سیاه چو فرغار برگشت ز ایران سپاه
(۴: ۲۸۲)

که چشم گشودن، کنایه از جاسوسی فرغار، و غم ماه بیانگر اندوه افراسیاب از شنیدن اوصاف رستم است.» [۲۲]

چو خورشید بنمود بالای خویش نشست از بر تند بالای خویش
به زیر افند آورد برج بره چنین تا زمین زرد شد یکسره
(۴: ۳۲ ـ ۳۳)

که منظور از برآمدن خورشید، پیروزی طوس بر فرود است؛ و به زیر آوردن برج بره، اشاره به شکست فرود می‌باشد. احتمالاً کلمهٔ "تند" هم می‌تواند تندخویی طوس (عامل ماجرا) را القاکند و شاید زردی زمین هم القاکنندهٔ حالت سوگواری زمین در مرگ فرود جوان باشد. در مقدمهٔ هفتخوان اسفندیار می‌خوانیم:

چو خورشید بنمود تاج از فراز هوا با زمین نیز بگشاد راز
(۶: ۱۷۰)

که رازگشودن هوا با زمین تداعیگر راز ناکی هفتخوان است. وقتی اسفندیار می‌خواهد روی در روی پدر بایستد و شاهی را از او مطالبه کند، خورشید به علامت جنگ سنان برمی‌آورد:

چو بگذشت شب گرد کرده عنان برآورد خورشید رخشان سنان
(۶: ۲۲۱)

همان طورکه پیش از این گفته شد، فردوسی اغلب تصاویر مربوط به طلوع خورشید و آغاز روز را به عنوان مقدمه‌ای کوتاه، موجز، هشداردهنده و آماده کنندهٔ مخاطب در شروع داستان ـ و بویژه دنبالهٔ داستان ـ به کار می‌برد. اما او به جز این الگوی تصویری زیبا، از الگوی تصویری جالب دیگری نیز در اغلب مقدمه‌هایی که رابطهٔ کنایی و غیرمستقیم با داستان دارد سود می‌جوید که نسبت به الگوی پیشین ساختاری پیچیده‌تر وبه لحاظ معنی پررازتر و تمثیلی‌اند؛ ضمناً اغلب این گروه از مقدمه پردازیها، "بیان تصویری" نیرومند و مؤثری دارند. در زیر، نمونه‌هایی از این نوع مقدمه‌سازیها را می‌آوریم.

در مقدمهٔ "داستان رستم و سهراب" بیتی وجود دارد که معنای کنایی آن با ارائهٔ تصویر جالبی از تأثیر وزش طوفان ارائه شده است ـ تند باد (مرگ) می‌وزد و ترنج

نارسیده (سهراب نوجوان) را بر خاک هلاکت می‌افکند، و این کنایه‌ای از دست تقدیر است که از آستین پدر (رستم) بیرون می‌آید و ناخواسته میوهٔ نارسیدهٔ زندگی خود را (سهراب) می‌چیند و نابود می‌کند:

اگر تندبادی برآید زکُنج — به خاک افکند نارسیده تُرنج ....
از این راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر ترا راه نیست ....
دم مرگ چون آتش هولناک — ندارد زبرنا و فرتوت باک

(۲: ۱۶۹)

در کین خواهی خون سیاوش، جنگی عظیم و ویرانگر بین ایران و توران در می‌گیرد؛ سپاه ایران در وضعیت وخیمی قرار دارد و چیزی به شکستش نمانده، رستم به کمک می‌آید. دو بیت زیر که وصفی نمایشی و تصویری ـ نمادین از طلوع خورشید است، نوید پیروزی نزدیک ایرانیان بر تورانیان و متحدانش را می‌دهد:

چو از کوه بفروخت گیتی فروز — دو زلف شب تیره بگرفت روز
از آن چادر قیر بیرون کشید — به دندان لب ماه در خون کشید

(۴: ۱۸۸)

همچنین جالب است که ابیات فوق یادآور عمل رستم در بیرون آوردن سودابه از اندرونی کیکاوس، با گرفتن موی او، و کشتن این ملکهٔ توطئه‌گر در حضور پادشاه است که شاه حتی جرأت نمی کند از جابجنبد ـ رستم پیش از آغاز نبرد کین خواهی خون سیاوش، سودا به را می‌کشد:

تهمتن برفت از بر تخت او — سوی خان سودابه بنهاد روی
زپرده به گیسوش بیرون کشید — زتخت بزرگیش در خون کشید
به خنجر به دونیم کردش به راه — نجنبید برجای کاوس شاه

(۳: ۱۷۲)

«وقتی سپاه رستم به کمک سپاه ایران می‌آید، هومان متوجه حالتی غیرعادی می‌شود؛ زیرا سپاه درهم شکستهٔ ایران تحرک گرفته است. لطف بیان زیر در این است که فردوسی، برای بیان اهتزاز پرچم کاویان متوسل به صورتی خیالی می‌شود و آن را به گردش اختر بد (برای دشمنان ایران) در پیش خیمهٔ تهمتن تعبیر می‌کند :

زپیروزه دیبا سراپرده دید — فراوان به گرد اندرش پرده دید
درفش و سنان سپهبد به پیش — همان گردش اختر بد به پیش» [۲۳]

(۴: ۱۸۹)

در مقدمهٔ پادشاهی کیخسرو، سخن از "شاخ بدی" است که از "بیخ نیک" می‌روید؛ بیخ نیک‌کنایه‌ازکیقبادوشاخ‌بدکنایه‌ازکیکاوس‌پسراوست‌وبامرگ پدر، پادشاهی به پسر می‌رسد:

درخت برومند چون شد بلند / گر آید زگردون برو بر گزند
شود برگ پژمرده و بیخ سست / سرش سوی پستی گراید نخست
چو از جایگه بگسلد پای خویش / به شاخ نوآیین دهد جای خویش
مر او را سپارد گل و برگ و باغ / بهاری به کردار روشن چراغ
اگر شاخ بد خیزد از بیخ نیک / تو با شاخ تندی میآغاز ریک
پدر چون به فرزند ماند جهان / کند آشکارا برو بر نهان
گر او بفکند فرّ و نام پدر / توبیگانه خوانش نخوانش پسر

(۲: ۷۶)

یکی از زیباترین و پرشکوهترین مقدمه پردازیهای تصویری فردوسی را در آغاز داستان "رستم و اسفندیار" می‌توان یافت. «این پیش درآمد که در اصطلاح بدیع "براعت استهلال" خوانده می‌شود، شبیه به همان مقدمه‌ای است که تراژدی پردازان یونان باستان (از جمله سوفوکلوس و اوریپیدوس) و نیز شاعران رومی و بعد از آنها ویلیام شکسپیر انگلیسی (در نمایشنامه‌های رمئو و ژولیت، هنری هشتم و غیره) در پیشانی بعضی از آثار خود می‌گذاردند و منظور آن بود که قبل از شروع نمایش، خلاصهٔ ماجرا و گاهی جنبهٔ تنبه‌انگیز و نتیجهٔ اخلاقی آن در این پیش درآمد به استماع بینندگان برسد»: [۲۴]

کنون خورد باید می‌خوشگوار / که می‌بوی مشک آید از جویبار
هوا پرخروش و زمین پر زجوش / خنک آنک دل شاد دارد به نوش ...
همه بوستان زیر برگ گل است / همه کوه پرلاله و سنبل است
به پالیز بلبل بنالد همی / گل از نالهٔ او ببالد همی
چو از ابر بینم همی باد و نم / ندانم که نرگس چرا شد دژم
شب تیره بلبل نخسبد همی / گل از باد و باران بجنبد همی
بخندد همی بلبل از هر دوان / چو بر گل نشیند گشاید زبان
ندانم که عاشق گل آمد گر ابر / چو از ابر بینم خروش هژبر
بدرّد همی باد پیراهنش / درخشان شود آتش اندر تنش
به عشق هوا بر زمین شد گوا / به نزدیک خورشید فرمانروا
که داند که بلبل چه گوید همی / به زیر گل اندر چه موید همی

نگـــه کـــن ســحرگاه تـا بشـنوی زبـــلبل ســـخن گـــفتن پـــهلوی
هـــمی نـــالد از مـرگ اسـفندیار نـــدارد بـــجز نـــاله زو یـــادگار
چـــو آواز رســـتم شب تـیره ابـر بـــدرّد دل و گـــوش غـرّان هـژبر
(۶: ۲۱۶ ـ ۲۱۷)

این مقدمهٔ تصویری پـرمعنی و گـیرا کـه پـیوند کـنایی زیـبایی بـا یکـی از عـظیمترین و تفکرانگیزترین شاهکارهای ادب حماسی جهان یعنی "رستم و اسفندیار" دارد، حقیقتاً مقدمه‌ای است شایسته و در خور این اثر سترگ؛ زیرا:

«داستان رستم و اسفندیار حاوی تعدادی از مهمترین مسایلی است که در برابر انسان دنیای باستان قرار داشته است ... تار و پود ماجرا ترکیب گرفته است از یک سلسله برخورد آزادی و اسارت، پیری و جوانی، کهنه و نو، تعقل و تعبّد، سرنوشت با اراده و در پایان، برخورد مرگ و زندگی.» [۲۵]

فردوسی مقدمه را با تصویر سرورانگیز و نشاط بخش زندگی (بهار) آغاز می‌کند و تدریجاً فضای ایجاد شده را به سوی مرگ هدایت می‌کند. گویی این مقدمهٔ پرمعنی و کنایی، میدان جدال زندگی و مرگ است که هم در پایان و هم در آخر داستان، عاقبت مرگ بر زندگی پیروز می‌شود. فردوسی مضمون چیرگی گریز ناپذیر مرگ را با بیان زیبای حماسی خود، بارها در جای جای منظومه، به خواننده گوشزد می‌کند:

شکاریم یکسر همه پیش مرگ سر زیر تاج و سر زیر ترگ

از چنگال نیرومند سرنوشت نیز نمی‌توان گریخت. در "رستم و اسفندیار" هر دو طرف ماجرا عاقبتِ خوشی ندارند، اسفندیار جوانِ مغرور به داشتن تنی رویین و حمایتی دینی کشته می‌شود؛ و رستم پیر و باتجربه نیز از آن پس در زندگی روی خوش نمی‌بیند و با مرگ فجیع‌اش در بن چاه برادر ناتنی نابکارش شغاد، همه چیز تمام می‌شود. پس از مرگ اسفندیار، نیستی و نابودی خانواده و خویشان رستم را فرا می‌گیرد و سرزمین و خانه‌اش ـ سیستان و زابل ـ نیز در آتش انتقام می‌سوزد.

در آغاز داستان که خطبهٔ داستان نیز گفته می‌شود، همچنین در آخر مقدمه، این رعد بهار (صدای رستم) است که می‌خروشد و آوای محزون بلبل (زبان روح اسفندیار) را خاموش می‌کند. ظاهر این مقدمه، از همان آغاز، کنتراستی شگفت‌انگیز با روح داستان دارد و از لحاظ فضاسازی عاطفی و پرورش موضوع به صورت تعلیقی پیش می‌رود: شنیدن آوای بلبل در فضای بهار، پدیده‌ای کاملاً طبیعی است؛ اما این بلبل، برخلاف انتظار، نوحه سراست و از مرگ سخن می‌گوید.

«جوّی که در دیباچهٔ رستم واسفندیار وصف گردیده، کنایهٔ گویایی است از ماجرا: سحرگاهی بهاری است که سری به صبح دارد و سری به شب، هم لطیف و هم سهمناک، خندهٔ بوستان و گریهٔ ابر، از یک سو برگ گل است و نغمهٔ مرغ، از آن سو غرش باد که دامن ابر را آتش افشان می‌کند. طبیعت، هم زاری مرگ اسفندیار درخود دارد و هم نعرهٔ خشم رستم؛ تصویرِ حالتی است که در آن جنگ و صلح و مرگ و خوشی و ناخوشی به مویی بسته است. دو پهلوان اصلی داستان نیز، مانند فضای دیباچه، آمیخته‌ای از تشابه و تباین‌اند.» [۲۶]

«این مقدمهٔ بسیار زیبا، محیطی سخت پرتحرک و پرجوش و خروش از پدیدارهای طبیعی را به هنگام اوج زایش و رویش در بهار نشان می‌دهد؛ اما فضایی غریب دارد، چون غمی در سرشت این پدیدارها و تردیدی در زیر جلد آنهاست که ناشی از قطع رشتهٔ پویایی و بالندگی است و خبر از تکوین حادثه‌ای مخالف با ناموس جهان می‌دهد: مرگ جوان. ابر، باد و نم دارد که به ترتیب بار معنایی آه و اشک در آن نهفته است. پاره‌پاره شدن آن در اثر باد به جامه دریدن تعبیر می‌شود و برق به آتشی که در جان او افتاده است. نرگس هم که با همین "باد" و "نم" می‌بالد و از این حال برکنار نیست و با نگاهی غمگین نگران این رویداد است، مگر نه این که گل سرخ نیز از نالهٔ بلبل رشد می‌کند؟ پس عنصر اندوه و اضطراب در مزاج همه مخمّر است. پیداست خندهٔ بلبل که آن طرفتر موییدنش را می‌بینیم، در چنین بافتی می‌تواند زهرخندی بر کار و بار جهان باشد. بلبل یا زندخوان هم با گل به زبان پهلوی شرح دردمی‌گوید تا ما را به حال و هوای زمان رویدادها نزدیک کند. این نماد عشق و وفا به گونه‌ای در زیر بوتهٔ گل مویه می‌کند که گویی اسفندیار را از دل خاک می‌جوید؛ و شاید همین قید "زیر گل" بتواند گوری را هم در نظر آورد که بوتهٔ گل از آن روییده است.[۱] تصاویر همگی برگرد مهر به اسفندیار و

(۱) در فرهنگ عامیانهٔ استان فارس، حکایت غم‌انگیزی به شعر وجود دارد که معمولاً مادران برای کودکان خود می‌خوانند. در این حکایت، یک نامادری سنگدل پسرک ناتنی و بی‌گناه خود را با توطئه‌ای حساب شده می‌کشد. خواهر این پسر که به او علاقهٔ زیادی داشته استخوان او را در باغچهٔ خانه دفن می‌کند. از استخوان این پسر نوجوان (که احمدک نام دارد) بوتهٔ گل سرخی در باغچه می‌روید و روحش به صورت بلبلی بر شاخ آن هر شب تا سحرگاه می‌نالد و نوحه می‌خواند و حکایت کشته شدن خود را برای خواهرش بازگو می‌کند و او را به گرفتن انتقام از نامادری بی‌رحم می‌خواند. در قسمتی از این داستان غم‌انگیز منظوم، تا آنجا که از حافظهٔ دوران کودکی خود به یاد دارم، مادران چنین می‌خواندند:

ایـــن احـــمدک پـــابسته هـــمه کـــوهها کـــمر بســـته

←

اندوه از مرگ پیشرس او شکل گرفته‌اند. تندر خشم رستم که مویهٔ بلبل را برهم می‌زند، هم عنصر پهلوانی را به میان می‌آورد و آن را جایگزین زنجمورهٔ لطیف می‌کند و هم گویی پاسخی است به شکوه‌هایی که از مرگ اسفندیار می‌شود؛ و در هر حال، تصاویر بدون ذکر طرف درگیری ناقص خواهد بود. با این وصف، مقدمه‌ای کامل و گویاست.»[۲۷]

«در آغاز داستان رستم و اسفندیار، میان بلبل پرنده و بلبل راوی پیوند ایجاد شده است. اکنون باید پرسید که آیا مؤلفان شاهنامهٔ ابومنصوری داستان رستم و اسفندیار را مستقیم از متن پهلوی برگردانده‌اند؟ در این صورت نقش این بلبل راوی در اینجا چیست؟ آیا او شاعر یا مؤلف این داستان در زبان پهلوی بوده؟ آیا او مترجم داستان از پهلوی به فارسی بوده؟ اگر حدس من که بلبل در اینجا نیز "لقب یک راوی" است که در کار خود به مقام استادی رسیده بود و لقب بلبل گرفته درست باشد و فعل "شنیدن" در مصراع "زبلبل شنیدم یکی داستان..." گویای حقیقتی باشد، در این صورت محتمل است که مؤلفان شاهنامه ابومنصوری داستان رستم و اسفندیار را از روایت شفاهی یکی از "گوسانهای"[۱]

این خواهر دل سوخته استخون اونو گل کرده
زیر بوته گلی .....؟

این داستان ، که از رابطهٔ به وجود آمدن بلبل نوحه خوان از روح جوان بی‌گناه و روییدن گل سرخ از جسم و استخوان او حکایت می‌کند، تجلی تصویری روح و جسم انسان بی‌گناهی است که قربانی حسادت کور و دیوسیرتی فرد دیگری می‌شود. احتمالاً در فولکلور نقاط دیگر ایران نیز حکایتهای مشابهی وجود دارد،امارواینت‌قریباًمتفاوتی‌ازآن‌به‌نام "بلبل سرگشته" وجود دارد که به صورت نمایشنامه بر صحنه رفته است.

۱. «گوسان یا غوسان، در دوران اشکانیان به کسانی گفته می‌شده است که در مراسم و مجامع درباری یا عمومی شعرهایی را به مناسبت حال (جشن، سوگواری و مانند آن) فی‌البدیهه می‌سرودند و همراه با آلات موسیقی ـ که خود می‌نواختند ـ می‌خواندند. گوسانها در دربار پادشاهان اشکانی مقامی خاص داشتند و شاعران درباری محسوب می‌شدند. هرچند بسیاری از آنها در میان روستاییان زندگی فقیرانه و کولیواری را می‌گذرانیدند. سابقهٔ کار گوسانها که در حقیقت آوازه خوانهای دوره‌گرد حرفه‌ای بودند، به دوران قبل از اشکانیان یعنی هخامنشیان بازمی‌گردد. در دورهٔ ساسانیان نیز هونیاگر (خنیاگر) یا رامشگر، یکی از طبقات وابسته به دربار شاهی محسوب می‌شده. از میان این گروه از رامشگران، باربد شاعر و موسیقدان خسروپرویز (۶۲۸-۵۹۵م) معروفیت خاصی داشته (همچنین نکیسا و رامتین نیز از رامشگران معروف این عصر بوده‌اند). گوسانها را می‌توان اولین شاعران ایرانی در دوران قبل از اسلام دانست ـ شاعران روزگارانی که هنوز شعر از موسیقی جدا نشده بود. به علت وابستگی گوسانها به دورهٔ اشکانیان، کلمهٔ «عاشیق» را که امروزه در آذربایجان به نوازندگان و خوانندگان دوره‌گرد اطلاق می‌شود شکل تغییر یافتهٔ کلمهٔ اشک می‌دانند» (واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ص ۲۲۳). رودکی که هم شاعر بود و هم چنگ می‌نواخت، احتمالاً آخرین گوسان ادامه‌دهندهٔ این سنت پس از اسلام است. از آن پس شعر و موسیقی که از هم جدا گشت، نوازندگی و سرودن شعر نیز به عنوان دو حرفهٔ متفاوت در آمد.

ملقب به بلبل گرفته‌اند.»[۲۸]

نکتهٔ حائز اهمیت دیگری که به مجرد اتمام دیباچه وجود دارد این است که فردوسی داستان رستم و اسفندیار را از زبان بلبل نقل می‌کند:

ز بلبل شنیدم یکی داستان که برخواند از گفتهٔ باستان

(۲۱۷:۶)

آیا این بلبل همان پرندهٔ نوحه خوان و مرثیه گوست و یا منظور کس دیگری است؟ معنی آن کمی چند پهلوست.

«در آسیای میانه و شرق ایران، "بلبل" یک لقب قدیمی بوده که به استادان حماسه خوان می‌داده‌اند و مؤلفان شاهنامهٔ ابومنصوری، داستان رستم و اسفندیار را از روایت یکی از همین استادان که لقب "بلبل" گرفته بوده است گرفته‌اند که نام او از راه شاهنامهٔ ابومنصوری عیناً وارد شاهنامهٔ فردوسی شده است که در آغاز داستان رستم و اسفندیار ضبط است. سه بیت قبل از بیت بالا در مقدمهٔ غنایی داستان آمده است:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی زبلبل سخن گفتن پهلوی

«این بلبل همان پرندهٔ خوش آواز است که از مرگ اسفندیار و درماندگی رستم می‌نالد (در شاهنامه در یک جای دیگر (۳:۱۷۰) آمده که بلبل و دراج از مرگ سیاوش می‌نالند. این که آواز بلبل چه رابطه‌ای با زبان پهلوی دارد معلوم است: در شعر فارسی آواز بلبل و دیگر پرندگان خوش آواز مکرر به زمزمهٔ نامفهوم زندخوانان زرتشتی تشبیه شده است (نامفهوم برای مسلمانان) و حتی پرندگانی را به همین مناسبت زندخوان و زندباف و غیره نامیده‌اند.»[۲۹] در اشعار منوچهری و شعرای دیگر مکرر به این نامها برخورد می‌کنیم. همچنین دربارهٔ آواز بلبل به زبان پهلوی باز هم مثالهایی داریم چون این ابیات:

بلبل به زبان پهلوی با گل زرد فریاد همی کند که می‌باید خورد

(رباعیات خیام: ۲۰۸)

و یا:

بلبل زشاخ سرو به گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی

برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به سیمرغ (نشریهٔ بنیاد شاهنامهٔ فردوسی)، شمارهٔ ۵، مقالهٔ «حماسه سرای باستان»، نوشتهٔ جلال خالقی مطلق.

مرغان باغ قافیه سنجند و بذله گوی تا خواجه می‌خورد به غزلهای پهلوی
(دیوان حافظ: ۳۶۶)

«... گاهی مفهوم زبان طبیعی و عاری از تکلف به لفظ "پهلوی" بیان شده‌است، چنانکه زبان بلبل را "پهلوی" خوانده‌اند؛ و "پهلوی خوانی"، در معنی رازدل گفتن و بیان احساسات راستین می‌آید:

پهلوی خوان به سرکوی حبیب آمده‌ایم بهر درمان دل خود به طبیب آمده‌ایم
(دیوان شاه قاسم انوار)[۱]

و یا:

پهلوی خوانان غزل می‌خواند دوش او به خود مشغول و جانها در خروش» [۳۰]
(همان)

در میان مقدمه‌های تصویری نسبتاً طولانی شاهنامه، دیباچهٔ درخشان و بسیار مشهور داستان "بیژن و منیژه" را می‌توان نام برد که وصف آن شب ظلمانی و هراس‌آوری است که به عقیدهٔ برخی از شاهنامه پژوهان (ازجمله پروفسور حافظ محمود خان شیرانی[۲] و دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن[۳]) عزم فردوسی در سرودن شاهنامه از همین شب معروف جزم شده است ـ دربارهٔ ویژگیهای بیان تصویری و تحلیل ساختار "تصویر" شب در مقدمهٔ "بیژن و منیژه"، فصل جداگانه‌ای را در این پژوهش اختصاص داده‌ایم.

انواع تصویر در شاهنامه

پیش از این اشاره شد که "صور خیال" در شاهنامه همواره با روح حماسه تناسب دارد و اینکه: «فردوسی هیچ‌گاه از اصل مهم یکپارچگی (و وحدت لحن حماسی) تجاوز نمی‌کند. ضمناً گفته شد که ارزشمندترین صور خیال در شاهنامه را باید در میان تصاویر محسوس جست ـ تشبیهات عقلی که از نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم هجری قمری به بعد فزونی می‌یابد چندان در خور شعر حماسی نیست.» [۳۱]

مسلماً وسیعترین قلمروی "تصاویر" را در شاهنامه به ترتیب: تشبیهات، استعارات، کنایات و مجازها تشکیل می‌دهند (اما گاه برخی اسطوره‌ها و نمادها نیز در ارائهٔ تصاویر

(۱) شاعر و عارف قرن نهم هجری قمری (وفات ۸۳۷ هـق). انیس العاشقین و انیس العارفین مثنوی معروف‌اوست.
(۲) رک: در شناخت فردوسی، ص ۶۰ ـ ۷۶.
(۳) رک: سرو سایه فکن، ص ۱ ـ ۲.

سهم دارند). به طور کلی می‌توان تصاویر شاهنامه را، از دیدگاه "تصویرسازی" در شعر، به چهار گروه تقسیم کرد:

۱. تصاویر مجرد یا آن گروه از تشبیهات، استعاره‌ها، کنایات و مجازهایی که به صورت بسیط در کلام شاعر به کار می‌رود. مثلاً وقتی که تشبیه متوجه یک خصوصیت معین در شخص است، لب او به یاقوت و عناب تشبیه می‌شود و یا برای تجسم شجاعت، پهلوان به شیر و پلنگ و پیل تشبیه می‌شود:

زواره برآویخت با او به هم چو پیل سرافراز و شیر دژم

(۱۶۵:۲)

اما زمانی که مقایسه یا تشبیه با موجودات خیالی مثل اهریمن، سیمرغ، اژدها، دیو و پری صورت می‌گیرد، تصویر حالت موهوم و مبهم می‌یابد.

۲. تصاویر مجردی که با نوعی وصف همراهند و وصف شخص یا شئ نیز به آن افزوده می‌شود. مثلاً در بیت فوق، صفت "سرافراز" و "دژم" در تشبیه زواره به پیل و شیر نیز به عنوان وصف اضافه شده است. در مواردی استثنایی، فردوسی گاهی انسان را نیز وسیلهٔ تصویرسازی قرار می‌دهد؛ مثلاً رعد را به صدای رستم تشبیه می‌کند:

چو آواز رستم شب تیره ابر بدرّد دل و گوش غرّان هژبر

(۲۱۷:۶)

اما به طور کلی تصاویر مجرد در شعر فردوسی، جز در مواردی اندک، حسی و محسوس‌اند ـ فردوسی معمولاً از نوع تشبیه معقول به محسوس که امور معقول را به صورت ملموسی مجسم می‌کند سود می‌جوید نه از محسوس به معقول. اما گاه نوع دوم تشبیه نیز دیده می‌شود:

تو گویی به بهرام ماند همی چو جان است با او نشستن دمی

(۳۵۴:۷)

که اگر شاعر قبلاً چهرهٔ بهرام را توصیف نکرده باشد، از قدرت القایی تصویر (بویژه با توجه به حالت عقلی مصرع دوم) کاسته می‌شود.

فردوسی در ترسیم تصاویر مجرد هرگز به جزییات نمی‌پردازد، اما گاه جزیی را مظهر یا نشانهٔ تمام موضوع یا تصویر می‌سازد؛ مثلاً به جای آنکه اسب را که بیش از هر حیوان دیگری در شاهنامه وصف شده ـ در یک تصویر کامل ذکر کند، به مقتضای داستان، در هر بیت خصوصیتی از آن را ذکر می‌کند که ناظر بر یکی از صفات مشخصهٔ آن است، مانند: تیزتک، پولاد سم و ....:

نشست از بر ابلق مشک دم جهنده سرافراز روییه سم

(ژ.م/ ۷:۹)

«از آنجا که فردوسی تصاویر را با مداومت خلق می‌کند و یکجا کل تصویر را نمی‌سازد، در مورد طبیعت، مرد، زن و حتی قهرمانانی چون افراسیاب و رستم نیز از همین روش ـ یعنی شیوهٔ انباشت تدریجی تصاویر ـ سود می‌جوید؛ و این ذهن خواننده است که باید پس از مطالعهٔ شاهنامه برداشتی خاص از هر یک از قهرمانان داشته باشد، اما او به سرعت از تصاویر می‌گذرد تا هیجان کلام را حفظ کند.» [۳۲]

۳. تصاویر مرکبی که نتیجهٔ ترکیب دو یا چند تشبیه و استعاره هستند :

بفرمود تا بر سوی میسره بتابند چون آفتاب از بره

(۲۸۱:۵)

به گرد اندرون همچو دریای آب که شنگرف بارد براو آفتاب

(۱۸:۲)

درخشیدن خشت و زوبین زگرد چو آتش پس پردهٔ لاجورد

(۲۰۷:۲)

۴. تصاویری که در چند بیت و به کمک اوصاف، تشبیهات، استعارات و مجازها... بیان می‌شوند. در واقع ارزش تصویری شاهنامه را نه تنها از لحاظ ادبی، بلکه بویژه از لحاظ نزدیک بودن این روش با خصلت سینمای مونتاژ که برای پژوهش ما حایز اهمیت است، باید در خلال این نوع تصاویر جست.

این دسته از تصاویر، در همه جای شاهنامه دیده می‌شوند و در واقع جامعترین نوع تصویر به شمار می‌آیند ـ شاعر در خلق آن از آزادی عمل و امکان تخیّل بسیار برخوردار بوده است و می‌توان آن را با مونتاژ یک مجموعه یا یک فصل (سکانس) تصویری در سینما برابر دانست. مثلاً وصف شخصیت رستم از قول پیران ویسه برای خاقان چین :

یکی مرد بینی چو سرو سهی بدیدار با زیب و با فرّهی

بسا رزمگاها که افراسیاب از او گشت پیچان و دیده پرآب

یکی رزمسازست خسرو پرست نخست او برد سوی شمشیر دست ...

نه برگیرد از جایْ گرزش نهنگ اگر بفگند بر زمین روز جنگ

زهی بر کمانش براز چرم شیر یکی تیر و پیکان او ده ستیر

یکی جامه دارد زچرم پلنگ بپوشد برو اندر آید به جنگ

همی نام ببر بیان خواندش زخفتان و جوش فزون داندش

نسوزد در آتش نه از آب تر شود چون بپوشد برآیدش پر
(۴: ۱۹۹ ـ ۲۰۰)

و یا تصویری که فردوسی تدریجاً از افراسیاب (از زبان زال) می‌آفریند :

بدو گفت زال ای پسر گوش دار یک امروز با خویشتن هوش دار
که آن ترک در جنگ نر اژدهاست در آهنگ و در کینه ابر بلاست
درفشش سیاه است و خفتان سیاه زآهنش ساعد زآهن کلاه
همه رویِ آهن گرفته به زر نشانی سیه بسته برخود بر
از او خویشتن را نگهدار سخت که مردی دلیر است و پیروز بخت
(۶۴:۲)

تمام صحنه‌های نبرد و دلاوری پهلوانان در شاهنامه، با استفاده ازاین روش تدریجی خلق تصویر ـ که به صورت سینمایی، نما به نما، توصیف و تدوین می‌شود ـ شکل گرفته است :

«هنگامی که شاهنامه را از دیدگاه صور خیال و جنبهٔ تصویری شعر بررسی کنیم، خواهیم دید که فردوسی در این راه به رمزها و رازهایی پی برده که همگنان را از آن آگاهی نبوده است؛ و چون به سنجش کار او با دیگر سرایندگان معاصرش ـ از این دیدگاه ـ بپردازیم، خواهیم دید که وی در یک یک انواع تصویر و صور خیال با شاعران دیگر تفاوتهایی دارد که مجموعهٔ این تفاوتها در تشخص کار او مؤثر افتاده است و شاهنامه را حماسه‌ای بی‌مانند کرده است.» [۳۳] نکتهٔ دیگر، هوشیاری عجیب فردوسی است در شناخت نقشهای مختلفی که هریک از انواع صورخیال در شعر دارند. او نیک می‌داند که جای تشبیه کجاست، جای استعاره کجا و جای دیگر انواع "تصویر" کجاست؛ ازینروی در وصفهای غنایی او استعاره ـ که شاید مناسبترین نوع تصویر است ـ بیشتر به چشم می‌خورد؛ مثلاً و در وصف زن یا زیباییهای لطیف او می‌خوانیم:

دو گل را به دو نرگس خوابدار همی شبست تا شد گلان آبدار
(۱۸۴:۱)

یا :

فرو برد سرو سهی را به خم به نرگس گل سرخ را دادنم
(۱۸۷:۱)

یا :

چو رخساره بنمود سهراب را زخوشاب بگشود عناب را

(۱۸۷:۲)

و یا:

همی اشک بارید بر کوه سیم دو لاله، زخوشاب شد،به دونیم

(۱۳۹:۳)

که مجموعهٔ استعاره‌های او در زمینه‌های غیر حماسی شاهنامه است، به حدی که در این همه وصف جنگ و میدان که دارد یک استعاره نمی‌توان یافت. سود جستن او از تشبیه نیز در جریان عادی کارها و لحظه‌هاست، طلوع یا غروب یا ابر و باد، آنگاه که در جریان عادی داستان قرار دارند؛ و اگر در اوج حادثه از تشبیه کمک بگیرد به گونه‌ای است که تشبیه در مرکز تصویر است و به منزلهٔ هستهٔ آن، ولی گسترش آن در زمینهٔ اسناد مجازی است:

درخشیدن تیغ الماسگون به کردار آتش به گرد اندرون
تو گفتی زمین روی زنگی شده‌ست ستاره دل پیل جنگی شده‌ست

(۹۴:۴)

و یا:

همه کوه پرخون گودرزیان به زنار خونین ببسته میان

(۱۲۱:۴)

«که با تصویرهای تشبیهی نشان داده می‌شود؛ ولی آنگاه که حرکت اصلی شعر آغاز می‌گردد، فردوسی با آگاهی عجیبی، تصویرهای تشبیهی را رها می‌کند و از نوعی خاص که آن را بر روی هم باید "اغراق شاعرانه" خواند کمک می‌گیرد ... در سراسر شاهنامه یک تشبیه که از عناصر تجریدی ترکیب شده باشد دیده نمی‌شود. عناصر تشبیه و استعاره ـ و برروبهم همهٔ تصاویر او ـ عناصری است مادی و در حوزهٔ ملموسات و این "مادی بودن" دید او یکی از مهمترین رمزهایی است که بیان حماسی او را تا این حد ملموس و حسی کرده است:

سپاه اندر آمد همی فوج فوج بر آنسان که برخیزد از باد موج
در و دشت گفتی همه خون شده‌ست خور از چرخ گردنده بیرون شده‌ست

(۱۰۲ :۵)

و چه بسیار مفاهیم مجرد که در بیان او مادی می‌شود:

در گنج بگشاد و دینار داد روان را به خون دل آهار داد

(۲۷۰ : ۴)

بـر او تـاختن کـرد نـاگـاه مـرگ به سر برنهادش یکی تیره ترگ» [۳۴]

(ژ.م/ ۱۰ : ۱)

در صبح کشتی گرفتن رستم و سهراب، چنین می‌سراید:

ببستند بر سنگ اسب نبرد برفتند هردو روان پرزگرد

(۲۳۳:۲)

که‌سخت سنجیده است: دو دلاور جسماً تر و تازه‌اند ولی روانها گردآلود و پریشان است[۳۵]:

چو خورشید با رنگ دیبای زرد ســـتم کـــرد بـــرتودهٔ لاژورد

(۲۶۴:۴)

سبب آوردن تصویر فوق آن است که جنگ رستم با سپاه توران و متحدان بر سر داد و بی داد است؛ این نیز از شم عجیب هنری فردوسی است. کار او با پیشرفته‌ترین اصول و موازین هنری امروز مطابق است! به راستی فردوسی این اصل مهم در تصاویر شعری را از که و در کجا آموخته بود؟

الگوهای توصیفی صحنه‌های نبرد گروهی شاهنامه از دیدگاه سینما

«هدف من این است که با استفاده از قدرت واژه‌ها، کاری کنم که بشنوید، احساس کنید و بیش از هرچیز ببینید ـ جوزف کنراد، نویسندهٔ انگلیسی.» [۳۶]

«مهمتر از هر چیز، هدف من آن است که شما را وادار به دیدن کنم ـ دیوید وارک گریفیث، فیلمساز امریکایی.» [۳۷]

«اگر از من بپرسید شاخصترین کیفیت یک نوشتهٔ خوب ادبی چیست، من فقط یک کلمه می‌گویم: بصری بودن ـ هربرت رید، منتقد، شاعر و هنرشناس انگلیسی.» [۳۸]

«برای من مسألهٔ توصیف به این صورت مطرح است: باید آنچنان بنویسیم که انسان، آن انسان هر که می‌خواهد باشد، از لابلای صفحات داستان با چنان نیروی فیزیکی موجودیتش مجسم شود که او را ببینم و بتوانم لمسش کنم ـ ماکسیم گورکی، نویسندهٔ روسی.» [۳۹]

«بهترین وصف آن است که موصوف در برابر خواننده مجسم و مشخص شود ـ دکتر ذبیح‌ا... صفا.» [۴۰]

فردوسی هر آنچه را که وصف می‌کند مجسم می‌نماید و "نشان" می‌دهد؛ و این بیانگر کمال نیروی شاعری او در بیان موضوع است.

«یقیناً ذکر جنگها در مأخذ اساسی شاهنامه، به صورتی که در آن می‌بینیم، مفصل و مشروح و جاندار نبوده و تفصیل و جانداری مناظر و اشخاص شاهنامه تنها نتیجهٔ قدرت و مهارت سازندهٔ آن است. قدرت عظیم فردوسی را در توصیف از اوصاف میادین جنگ و لشکرکشیها و جنگهای تن به تن و همگروه و اوصاف پهلوانان می‌توان شناخت.» [۴۱]

صحنه‌ای از داستان کاموش کشانی (رزم طوس و رهّام با کاموس) را می‌آوریم:

زنالیدن کوس با کرنای همی آسمان اندر آمد زجای
دل چرخ گردان به دو چاک شد همه کام خورشید پر خاک شد
چنان شد که کس روی هامون ندید زبس گرد کز رزمگه بردمید
ببارید الماس از تیره میغ همی آتش افروخت از ترگ و تیغ
سنانهای رخشان و تیغ سران درفش از بر و زیر گرز گران
هوا گفتی از گرد و از آهنست زمین یکسر از نعل در جوشنست
چو دریای خون شد همه دشت و راغ جهان چون شب و تیغها چون چراغ
زبس نالهٔ کوس با کرنای همی کس ندانست سر را زپای

(۱۳۵:۴)

شاهنامه، بویژه در بخش پهلوانی، سرشار از چنین تصاویری است که از زیباترین و بهترین نمونه‌های شعر حماسی جهان است و نیست شعری که در صنعت اغراق و مبالغه تا این حد زیبا، پرهیجان و استوار بتواند با شعر فردوسی مقایسه شود. وصف عالی و تصویرپردازی درخشان از صحنهٔ نبرد، با تجسمی زنده و آکنده از تحرک را در نمونهٔ زیر نیز به وضوح می‌توان دید (رزم ایرانیان با سپاه متحد توران و چین):

۱: ز دو رویه تنگ اندر آمد سپاه یکی ابر گفتی برآمد سیاه
۲: که باران او بود شمشیر و تیر جهان شد به کردار دریای قیر
۳: زپیکان و پولاد و پّر عقاب سیه گشت رخشان رخ آفتاب
۴: سنانهای نیزه به گرد اندرون ستاره بیالود گفتی به خون
۵: چرنگیدن گرزهٔ گاو چهر تو گفتی همه سنگ بارد سپهر
۶: به‌خون‌وبه مغز اندرون خارو خاک شده غرق و برگستوان چاک چاک
۷: چو پیلان فکنده به هم میل میل به رخ چون زریر و به لب همچو نیل

(۲۴۲:۴)

در یک صحنهٔ نبرد انبوه، صدها و هزاران اتفاق به طور همزمان روی می‌دهند؛ حتی از دید یک ناظر مشرف بر میدان نبرد و یا دوربینی که بر میدان احاطه دارد، امکان تماشا و

یا دیدن این همه جزییات مؤثر، آن هم در مقیاس وسیع یک نبرد سنگین، وجود ندارد. تنها از راه گزینش مؤثرترین لحظات و نمونه‌ترین اعمال و حرکات، همچنین ارائهٔ به موقع تصاویر دور و نزدیک در یک نظم تصویری سنجیده با "تدوینی" دقیق از تصاویر، می‌توان چنین صحنه‌هایی را خلق کرد.

«استفاده از تدوین (مونتاژ)، فشرده کردن تصاویر را ممکن می‌سازد؛ و اگر چنین امکانی ـ یعنی استفاده از مونتاژ ـ را در صحنه‌ای نادیده بگیریم که مثلاً در آن پنج هزار سوارکار، تنها در نمایی دورکه‌از بالا فیلمبرداری شده تصویر شده‌اند، بدون نماهای نزدیک و نماهای متوسط (Medium Shot)، عامل کشش در فیلم از بین خواهد رفت و چنین صحنهٔ عظیمی بدون مونتاژ هیچ گونه تأثیری بر تماشاگر نخواهد داشت... مهمتر این است که تدوین، روش فعال روایت و داستانپردازی است؛ و این که نمایش رویداد از طریق تدوین امکان جلب نظر بیننده را فراهم می‌آورد و آن را در طول یک مجموعهٔ تصویری یا فصلی (Sequence) از فیلم هدایت می‌کند». [۴۲]

با همهٔ گیرایی و تحرکی که در تصاویر توصیفی شعر بالا دیده می‌شود، می‌توان گفت که از لحاظ "بیان سینمایی" این نمونه‌وارترین شعر فردوسی نیست؛ او الگو و طرح کامل و جامعتری در گنجینهٔ بیان حماسی خود دارد. زیرا در آغاز هر نبرد وگاه در اوج آن، او معمولاً برای ایجاد هیجان و آفرینش فضایی صوتی، با خروش سازهای جنگی وصف را پی می‌ریزد و صدای موسیقی نبرد را با اثرات صوتی محیط (شیهه و خروش اسبان، نعره و فریاد جنگجویان، ضربات سلاح و نظایر آن) به هم می‌آمیزد. به نمونهٔ زیر توجه کنیم:

زبس نالهٔ نای و بانگ درای — زمین و زمان اندر آمد زجای
زجوش سواران و از داروگیر — هوا دام کرکس بُد از پرتیر
کسی را نماند اندر آن دشت هوش — زبانگ تبیره شده کرّه گوش

(۱۳۸:۴)

که ضمناً وصفی بصری و عینی از تأثیر صداست.

در تصاویر این الگوی جامع سمعی و بصری، اغلب، طی وصف صحنهٔ نبرد گروهی، فردوسی به تأثیر بصری نبرد در فضای بالای میدان، یعنی به آسمان، می‌پردازد ـ این که او بخشی از رویداد حماسی و تصاویر مربوط به نبرد را با تعابیر مختلف، در زمینهٔ آسمان ارائه می‌دهد، استفاده از این عامل مؤثر برای وسعت دادن فضای حماسه و شدت آن است. همچنان که اغلب با تصاویر دریا، کوه، دشت، خورشید، ستاره که وسعت و عظمت را تداعی می‌کنند و با روح بیان حماسی و سبک فردوسی سازگارند

سود می‌جوید. به عنوان مثال، مصرعهای دوم کلیهٔ ابیات ۱ تا ۵ صحنهٔ رزم ایرانیان با سپاه متحد توران و چین که پیش از این آمد، همگی به نحوی به تصویر آسمان اشاره دارد و در آن عناصری چون "ابر سیاه"، "دریای قیر"، "خورشید" "ستارهٔ خونین" و "بارش سنگ از سپهر" استفاده شده است. یکی دیگر از ویژگیهای این الگوی توصیف سمعی ـ بصری فردوسی این است که او در غالب موارد، بخش آسمانی و فضای بالای میدان نبرد را از صدا آکنده می‌سازد و به اصطلاح سینمایی، قسمت فوقانی نما (Headroom) را با صدا پر می‌کند. بدین معنی که اثر طنین صدای سازهای رزمی، خروش اسبان، فریاد جنگجویان و صدای ضربات سلاحها را معمولاً در زمینهٔ آسمان "می‌بیند" و وصف می‌کند. مثلاً نمونهٔ زیر جالب توجه است:

زبانگ تبیره میان دو کوه دل کرکس اندر هوا شد ستوه

(۴۱:۴)

فردوسی در بیت بالا مشخصاً به تأثیر پرقدرت صدا که بازتاب و تکرار طنین (Reverberation) آن در شرایط اکوستیکی ویژه‌ای (میان دو کوه در درّه) ناشی می‌شود پرداخته و در همان زمان با آوردن تصویر آسمان (هوا) و نمایش پرواز پرنده، تأثیر صدا و قدرت بازتاب عظیم آن را در فضای نبرد (با ترس کرکس که از وحشت صدای ایجاد شده می‌گریزد) به نمایش می‌گذارد. در این جا تناسب تصویر کرکس با تصویر کوه نیز شایان توجه است، زیرا این عنصر در بیان تصویری شعر، برای القای بصری شدت صدا، از همان محیط مورد وصف الهام گرفته شده است. در هر حال، حساسیت فردوسی نسبت به صدا، بویژه که او غالباً تجسمی بصری از صدا ارائه می‌دهد، کاملاً در وصف میدان نبرد گروهی آشکار است.

ویژگی دیگر این الگوی بیان سینمایی فردوسی، در چنین صحنه‌هایی این است که او انبوه فشرده اما سنجیده و دقیقاً برگزیده‌ای از عناصر گوناگون بصری را، بویژه حرکاتی که پس از ارائهٔ دورنماها با چند نمای نزدیک تکمیل و پرداخت می‌شود، به طور هماهنگ به کار می‌گیرد. هنر پرشگفت فردوسی، توانایی او در وحدت بخشیدن عناصر تصویری پراکنده در فضای نبرد، در جدیدترین شکلهای "بیان مونتاژی" و سینمایی برای تداعی و تجسم معنی است (در این زمینه، در فصول آینده هنگام بررسی شکلهای تدوین سینمایی در تصاویر شاهنامه مطالبی خواهیم آورد. استفاده از عناصر رنگ، نور و حرکت نیز از دیگر ویژگیهای این الگوست (که بعداً در جای مقتضی خود در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهند گرفت).

پس از شناخت ویژگیهای این الگو، نباید تصور کرد که همهٔ صحنه‌های نبرد گروهی در شاهنامه یکسان و دقیقاً مطابق آن الگو وصف شده‌اند. درواقع، فردوسی در سراسر شاهنامه هیچ صحنهٔ نبردی را ـ چه گروهی و چه تن به تن ـ یکسان و شبیه به هم تصویر نکرده است؛ هر صحنه اختصاصات بیانی و امتیازات تصویری ویژهٔ خود را، به تناسب ویژگیهای داستان و موقعیت، در وصف او دارد و هر صحنه از زوایای گوناگونی دیده و "تدوین" شده است. ازینرو ممکن است در هربار وصف، یک یا چند ویژگی اختصاصی از این الگو دیده نشود که در این صورت می‌توان هریک از آنها را "طرحهای زیرمجموعه" یا نقوش فرعی از الگوی اصلی مورد علاقهٔ حماسه سرای بزرگ به شمار آورد. مثلاً در نمونهٔ زیر، وجه چیره در وصف فردوسی با جنبه‌های بصری است؛ اما در این وصف بصری، شاعر به مهمترین ویژگی تجسم دریافت بصری، یعنی رنگ، توجه چندانی ندارد. همچنین‌از جنبه‌های صوتی نیز به جز یک مورد (مصرع اول بیت چهارم)، نشانی از به کارگیری صدا نیست. در عوض فقدان رنگ، تغییرات نور و روشنایی آشکارا در غالب لحظات وصف منعکس است :

همه نیمه از روز لشکر گذشت — کشیدند صف بر دو فرسنگ دشت
زگرد سپه روشنایی نماند — زخورشید را شب جدایی نماند
زپر و ز پیکان هوا تیره گشت — همی آفتاب اندر آن خیره گشت
خروش سواران و زخم تبر — همی سنگ خارا برآورد پر ...
برفتند هرجای شیران نر — عقاب دلاور بیفکند پر
نماند ایچ با روی خورشید رنگ — به جوش آمده کوه خارا و سنگ

(ژ. م/ ۳ : ۶۸۹)

اما مثلاً در ابیات زیر (از داستان زال و رودابه) ترکیب سمعی و بصری متعادلی دیده می‌شودکه‌ازجنبهٔ‌بصری‌فقط رنگ و از جنبه صوتی تنها موسیقی مورد توجه شاعر بوده است (ابیاتی نظیر این که در شاهنامه کم نیستند و بعداً به آنها خواهیم پرداخت، نظریهٔ تلفیق موسیقی و رنگ راکه توسط ریچارد واگنر آهنگساز آلمانی، الکساندراسکر یا بین آهنگساز روسی و کلوددبوسی آهنگساز امپرسیونیست فرانسوی مطرح و تجربه شده است به یاد می‌آورد)[۱]:

(۱) در مورد نظریهٔ تلفیق موسیقی و رنگ، همچنین موسیقی رنگی، رجوع کنید به کتاب سینما و موسیقی ←

زبس گـونه گـون پـرنیانی درفش چه سرخ و سپید و چه زرد و بنفش
چـه آوای نـای و چـه آوای چـنگ خـــروشیدن بـــوق و آوای زنگ
(۲۳۱:۱)

که پس از توصیف رنگ متنوع پرچمهای سپاه مهراب شاه کابل (پدر رودابـه)، وصـف موسیقی (صدای سازها) می‌آید و با ذکر نام چهار رنگ، به صدای چهار ساز نیز اشاره می‌شود. اما در ابیات زیر وجه سمعی توصیف بر وجوه دیگر غالب است و تنها دو مورد به جنبهٔ بصری توصیف (مصرعهای دوم و ششم) توجه شده است. جالب است که سه بار مشخصاً از گوش و یکبار هم از چشم نام برده شده (ابیات زیر از داستان بهرام گور، هنگام دستگیر شدن خاقان چین در شکارگاه است) :

هـمه گـوش پـرنالهٔ بـوق شـد همه چشم پررنگ منجوق شد
دهـــا ده بـرآمـد زنـخجیرگاه پرآواز شـد گـوش شاه و سپاه
بـــدرید زآواز گـــوش هـژبر تـو گـفتی هـمی ژاله بارد زابـر
(۳۹۱:۷)

در میان اشعار عالی توصیفی از میدان نبرد مواردی نیز وجود دارد که وصف منحصراً جنبهٔ بصری به خود می‌گیرد، این موارد در مقایسه با توصیفات سمعی و بصری بسیار اندک است؛ اما وقتی موقعیت چنین توصیفاتی پیش می‌آید، فردوسی از همهٔ توانایی و امکانات بینایی استفاده می‌کند: رنگ، نور و حرکت همراه با تنوعی خیره‌کننده از جلوهٔ (بصری) آنها:

ستاره سنان بود و خـورشید تـیغ زآهـن زمـین بـود و از گـرد مـیغ
درخشان به‌گـرداندرون تـیغ تـیز تو گـفتی بـرآمـد هـمی رسـتخیز
درخشـــیدن تـیغ المـاس گـون بـه کـردار آتش بـه گـرد انـدرون
سـپر در سـپر بـافته دشت وراغ درخشـیدن تـیغها چـون چـراغ
جهان سر به سر گشته دریای قار برافـروخته شـمع از او صـدهزار
(۶۳:۲)

گزینش واژه‌ها نیز جالب است. از این جنبه به شناخت گروه واژه‌ها می‌پردازیم:

← براساس نظریهٔ سرگئی ایزنشتین، نوشتهٔ احمد ضابطی جهرمی، انتشارات احیاء، تبریز،۱۳۵۶، ص ۳۴ ـ ۳۶؛ همچنین کتاب جمال شناسی موسیقی، نوشتهٔ آ.لاوینیاک، ترجمه و اقتباس منوچهر محمودی، انتشارات تابان، تهران، ۱۳۲۶، ص ۲۱ ـ ۲۵.

۱. سلاحها: سنان، تیغ یا شمشیر (۴بار)، سپر.
۲. اجرام فضایی: خورشید، ستاره، زمین.
۳. عناصری که سختی و استحکام را به یاد می‌آورند: الماس، آهن.
۴. اشیایی که نورانی‌اند و یا می‌درخشند: خورشید، ستاره، آتش، چراغ، شمع؛ همچنین بازتابهای نور روی تیغهٔ شمشیرها و سطح سلاحها.
۵. صفات، افعال و قیدهایی که نشان‌دهنده و بیانگر اثرات نوراند: درخشان، درخشیدن (۲بار)، افروخته.
۶. گروه واژه‌هایی که عظمت، بی‌کرانی و یا وسعت را به یاد می‌آورند: رستخیز، دشت، راغ، جهان، دریا.

نحوهٔ ترکیب واژه‌هایی که در تصویرسازی مشارکت دارند نیز حایز اهمیت است. از انبوهی جنگجویانی که سپر در سپر انداخته و تیغهای الماس گون درخشان خود را آخته‌اند، رستاخیزی به پا می‌شود؛ ابری از گرد و خاک آسمان نبرد را می‌پوشاند، ظلمتی جهان را فرا می‌گیرد که در دریای سیاه آن فقط برق هزاران سلاح به صورت نورهای پراکندهٔ شمع به چشم می‌آید ـ تصویری پرقدرت در کمال بیان حماسی.

اما الگوی اصلی تصویرسازی در توصیفات صحنه‌های رزم گروهی که بیشترین موقعیتهای حماسی را در شاهنامه شامل می‌شوند، چه ویژگیهایی دارد؟ این الگو، مجموعه‌ای از تمام خصوصیاتی را که پیش از این در مورد الگوهای فرعی یا زیر مجموعه شرح داده شد در برمی‌گیرد؛ و در آن به طور مشخص عناصر زیر حضور دارند:
الف: از جنبه‌های سمعی، اثرات یا جلوه‌های صوتی، (sound Effect) است، بویژه موسیقی (با ترکیب صدای چند ساز جنگی). اثرات صوتی نیز گروه وسیعی از انواع صداها شامل شیههٔ اسبان و یا صدای سم آنها، صدای پیلان و صدای برخورد و ضربهٔ سلاحها و یا رها کردن تیر، فریاد داروگیر جنگجویان، خروش آنها، ناله و سروصدای مجروحین و نظایر آن را دربرمی‌گیرد که در ترکیب با موسیقی فضای صوتی صحنهٔ نبرد را می‌آفریند.
ب: از جنبه‌های بصری، حرکت (در مقیاس و ابعاد وسیع خود، از حرکت جمعی سپاه گرفته تا حمله، یورش و فرار آنها، حرکات انفرادی جنگجویان، تحرک اسبان، پیلان و نظایر آن)، رنگ (انواع رنگ که یا مستقیماً به نام آنها اشاره می‌شود و یا از جانشین رنگ نام برده می‌شود)، نور، بازتاب و درخشش نور بر سطح اشیا، برخاستن گردو خاک که خود ناشی از حرکت است؛ و معمولاً در این نوع تأثیرات بصری حرکت گروهی، رنگ و

روی خورشید و آسمان به قیرگون یا آبنوس و یا لاژورد تغییر می‌کند. همچنین در مقیاسهای تصویری یا بزرگنمایی (Magnification) آنهاو به تناسب، نماهای دور، متوسط و نزدیک از صحنهٔ نبرد توصیف می‌شود و در اوج نبرد، به خاطر اثر بخشی حماسه و تأکید بر شدت درگیری و جدال، حجم فشرده‌ای از حرکات در نماهای نزدیک تصویر می‌شود؛ و غالباً از پی آن نماهای دور و چشم‌اندازهای وسیع از میدان کارزار به وصف می‌آید و این تضاد یا کنتراست در مقیاسهای بسیار متفاوت تصویری به صورتی ضربه‌وار و تکاندهنده به افزایش هیجان یاری می‌کند. براساس همین ویژگیها، حتی پیش از آنکه دو سپاه درگیر شوند و یا به وقت حرکت برای نبرد، فردوسی غالباً چنین تصاویری را می‌آورد (سام برای دیدار با نبیره‌اش، رستم جوان، با لشکر خود به سوی زابلستان می‌رود و زال با لشکر به پیشواز پدر می‌آید.):

چو زال آگهی یافت بر بست کوس — زلشکر زمین گشت چون آبنوس
بزد مهره در جام و برخاست غو — برآمد زهر دو سپه دار و رو
یکی لشکر از کوه تا کوه مرد — زمین قیرگون و هوا لاژورد
خروشیدن تازی اسبان و پیل — همی رفت آواز تا چند میل

(۲۴۲:۱)

اما تصاویروصداها به‌دقت نبرد غالباً چنین توصیف و ترکیب (تدوین) می‌شوند (نبرد ایرانیان با تورانیان درکین‌خواهی سیاوش):

خروش آمد از لشکر هر دو سوی — ده و دار گردان پرخاشجوی
خروشیدن کوس بر پشت پیل — زهر سو همی رفت تا چند میل
زمین شد زنعل ستوران ستوه — همی کوه دریا شد و دشت کوه
زبس نعره و نالهٔ کرنای — همی آسمان اندر آمد زجای
همی سنگ مرجان شد و خاک خون — سراسر سر سروران شد نگون
بکشتند چندان زهر دو گروه — که شد خاک دریا و هامون چو کوه
یکی باد برخاست از رزمگاه — هوا را بپوشید گرد سپاه
دو لشکر به هامون همی تاختند — یک از یکدگر باز نشناختند
جهان چون شب تیره تاریک شد — توگفتی به شب روز نزدیک شد

(۱۸۷:۳)

و در ادامهٔ همین نبرد، هنگامی که افراسیاب از چنگ رستم می‌گریزد و رستم فرمان حملهٔ مجدد می‌دهد، چنین می‌خوانیم:

برآمد زهر سو دم کرنای / همی آسمان اندر آمد زجای
به ابر اندر آمد خروش سران / گراییدن گرزهای گران
گوان سر به سر نعره برداشتند / سنانها به ابر اندر افراشتند
زمین سر به سر کشته و خسته بود / وگر لاله بر زعفران رسته بود
سپردند اسبان همی خون به نعل / شده پای پیل از دل کشته لعل
(۱۸۹:۳)

فردوسی که داستانهای خود را معمولاً با وصف طبیعت شروع می‌کند، از تصویر طلوع خورشید برای آغاز داستان (در آغاز روز) کمک می‌گیرد و هنگامی که ماجرا به نقطهٔ معینی (از لحاظ پرورش داستانی یا دراماتیک موضوع) می‌رسد، با آوردن تصویر غروب خورشید، داستان را (به طور موقت) به پایان می‌رساند تا شب و یا روز بعد ماجرا را مجدداً دنبال نماید. اغلب این طلوع و غروب که به طور کنایی برای تفهیم داستان و فضاسازی مؤثر می‌افتند و درواقع مناسبتی با داستان (به طور پنهانی) دارند، حالتی شبیه روشن شدن یا پدیدار شدن تدریجی تصویر در آغاز هر صحنه یا یک فصل تصویری را در فیلم دارند که در اصطلاح سینمایی (به زبان انگلیسی) به آن "فید این" (Fade - in) گویند و به عکس آن که معمولاً در پایان صحنه‌ها و فصلها دیده می‌شود و آن تاریک شدن تدریجی تصویر است، "فیدآوت" (Fade-out) گفته می‌شود. نمونهٔ زیر (از وصف نبرد سپاه منوچهر با سلم و تور) از این قبیل موارد است که داستان با پدیدار شدن خورشید («فیداین» در طبیعت) آغاز می‌شود و با غروب آن («فید اوت» شدن تصویر خورشید) به پایان می‌رسد. ضمناً همین نمونه از لحاظ در برداشتن مختصات الگوی اصلی تصویرسازی فردوسی در شاهنامه، می‌تواند مورد توجه قرار گیرد (قابل ذکر است که بیت اول اشاره ای است به چیرگی منوچهر بر سلم و تور):

سپیده چو از تیره شب بردمید / میان شب تیره اندر خمید
منوچهر برخاست از قلبگاه / ابا جوشن و تیغ و رومی کلاه
سپه یکسره نعره برداشتند / سنانها به ابراندر افراشتند...
زمین شد به کردار کشتی بر آب / تو گفتی سوی غرق دارد شتاب
بزد مهره بر کوههٔ ژنده پیل / زمین جنب جنبان چو دریای نیل
همان پیش پیلان تبیره زنان / خروشان و جوشان و پیلان دمان
یکی بزمگاهست گفتی به جای / زشیپور و نالیدن کره نای
برفتند از جای یکسر چو کوه / دهاده برآمد زهردو گروه

بیابان چو دریای خون شد درست | تو گفتی که روی زمین لاله رست
پس ژنده پیلان به خون اندرون | چنان چون زبیجاده باشد ستون...
چنین تا شب تیره سر برکشید | درخشنده خورشید شد ناپدید

(۱۲۲:۱)

در نمونه‌ای دیگر، در وصف خاتمهٔ مجلس بزمی که بهرام گور برای پذیرایی از شاه هندوستان ترتیب می‌دهد، فردوسی چنین تصاویری را از آغاز شب و سپس برآمدن روز می‌آورد:

بزرگان چو خرم شدند از نبید | پرستار او خوابگاهی گزید
سوی خوابگه رفتن آراستند | زهرگونه‌ای جامه‌ها خواستند
چو پیدا شد این چادر مشک رنگ | ستاره بر او بر چو پشت پلنگ
بکردند می‌خوارگان خواب خوش | همه ناز را دست کرده بکش
چنین تا پدید آمد آن زرد جام | که خورشید خوانی مرا او را به نام
بیانداخت آن چادر لاژورد | بگسترد بردست یاقوت زرد

(۴۴۴:۷)

از دیگر نکات جالب شعر بالا، تصویر خورشید (جام زرد) است که با احوال گروهی که شب پیش باده گساری کرده‌اند، کاملاً تناسب دارد.

در مواردی تصویر طلوع آفتاب و آغاز روز را که جایگزین تصویر شب می‌شود، به صورتی موجز تنها در یک بیت، با بیانی مجازی چنین می‌آورد:

چو خورشید تابان برآورد پرّ | سیه زاغ پرّان فرو برد سر

(۲۳۱:۲)

در بیت بالا، خورشید به پرندهٔ تیزپرواز ـ مثلاً باز یا شاهین ـ مانند شده که پرتوهای نورش را همچون بال می‌گسترد و به پرواز در می‌آید؛ و شب چون زاغ سیاهی است که با پرواز شاهین (از ترس) میدان را خالی می‌کند و با فرود بردن سر زیر بال، خود را مخفی می‌کند (و یا به خواب می‌رود). این پرندهٔ شکاری تیزپرواز (روز) رنگی روشن دارد که در تضاد با تیرگی زاغ (شب) است. پیکار روز و شب، نبرد روشنایی با تاریکی، خیر با شر و اهورا مزدا با اهریمن است که با بازتاب اندیشه‌های زروانی در شاهنامه ارتباط دارد:

«اهریمن گفت: من اور مزد پسر تو هستم. زروان گفت: پسر من روشن و سپید است ولی تو تاریک و تیره‌ای؛ و زروان زار زار گریست.» [۴۳]

«تصاویر شاهنامه به طور مطلق همگام با عنصر حماسه و هدفهای منظومه‌های حماسی است. در شاهنامه همه جا تصویر در خدمت حماسه است و در هریک از صحنه‌های نبرد، اوج حماسه با اوج تصویر در کنار هم پیش می‌روند؛ و جای شگفتی نیست که درخشنده‌ترین و پرشکوهترین صحنه‌ها در شاهنامه مواردی است که فردوسی به اوج هیجان رسیده و از ترکیب و امتزاج صدا، رنگ و طبیعت، خشم و ترس و حالات و احوال دیگر، به خلق چنان تصاویری پرداخته که کلامش را برخوردار از عنصری متمایز کننده از کلام هر شاعر دیگر ساخته است. سخنش به معنی واقعی و اصیل آن، شعرترین شعرهاست و از قدرت حرکت و جنبش مفهوم و الفاظ حساب شدهٔ سنجیده برخوردار است. از حرف و اسم و فعل و قید و دیگر بند و بستها و اجزای کلام در شاهنامه بوی حماسه، تحرک و تلاش و اراده به پایمردی به مشام خواننده می‌رسد.»[۴۴] و در اوج نبرد، این ترکیبهای صوتی ـ تصویری فردوسی است که در خلق فضای حماسی، به صورتی بسیار محسوس، مؤثر می‌افتند. ابیات زیر یکی از این نمونه ترکیبهاست: مصرع اول هر بیت صدا و مصرع دوم، تصویر و حرکت است. به تعبیر سینمایی،هرتصویر یا نما با حاشیهٔ صوتی ویژهٔ خود طراحی شده و به‌نمای بعد برش (Cut) خورده است:

بزد مهره بر پشت پیلان به جام　　یلان برکشیدند تیغ از نیام
(۱۷۳:۳)

گوان سر به سر نعره برداشتند　　سنانها به ابر اندر افراشتند
(۱۸۹:۳)

خروش سواران و اسبان به دشت　　زکیوان و بهرام برتر گذشت
(۱۹۳:۴)

«مسلماً شاعری چون فردوسی که شاید در جهان واقعی و ملموس هرگز جنگی را به شیوهٔ نبردهای کهن و افسانه‌ای ویا کشتار فجیعی را به چشم ندیده و خود در جنگی شرکت نداشته است، خروش گوش آکنندهٔ کوس و تبیره و بوق را بدان سان که خود توصیف و تصویر می‌کند نشنیده و شبهای دیریاز و پرییم و مخافت سپاهی دور از دیار[۱] را با سرنوشت مبهم و هراس‌آفرینش لمس نکرده است، وقتی با تخیّل گستردهٔ خویش این صحنه‌ها را تصویر می‌کند، به حدی حافظهٔ خود را به جستجو در اشیا و افکار و اشخاص برمی‌انگیزد که ... وقتی ما تصویرهای او را در شاهنامه می‌بینیم به عمق

(۱) برای نمونه، توصیف و روایت تکاندهنده و هراس آورش از ماجرای گم شدن تازیانهٔ بهرام گودرز در جنگ ایران و توران را نگاه کنید(شاهنامهٔ چاپ مسکو، ج ۵، ص ۱۰۱ ـ ۱۱۲).

نگرش تخیّل و غنای زبان و بالاخره ماهیت تماس ژرف او با اشیا و احوال به خوبی پی می‌بریم.» [۴۵]

قدرت کلام فردوسی از لحاظ جنبه‌های القایی، در نیروی تخیّل خواننده به حدی مؤثر می‌افتد که صحنه‌ها گویی در پیش چشم جان می‌گیرند، اشیا و آدمها به حرکت در می‌آیند و آنچه که پیش می‌آید گویی نوعی "تجربهٔ بصری" و تجسمی در عالم واقع است:

«بهترین توصیفهای شاهنامه خاص میدان جنگ است. در میدانهای جنگ شاهنامه، غوغای عجیبی برپاست: دلیران گردنکش به جان یکدیگر می‌افتند؛ مبارزان در ستیز و ستوران به جست و خیزاند؛ توده‌های عظیم اسلحه برهم می‌خورد؛ چکاچاک تیغ و سنان گوش فلک را کر می‌کند؛ نعره‌های پهلوانان زمین را به لرزه می‌افکند؛ از سم ستوران زمین شش و آسمان هشت می‌گردد؛ فریاد ده و گیرودار به آسمان می‌رود؛ چشمهٔ خورشیدِ روشن ازگرد سواران تیره می‌شود؛ از کشته‌ها پشته پدید می‌آید؛ نهیب گرز و تیغ پهلوانان قلب و جناحین سپاه خصم را به هم در می‌افکند؛ تیر چون باران بر سر دشمن فرو می‌بارد؛ سر و دست به آسمان پرتاب می‌شود؛ یال و کوپال از زخم گرز خرد می‌گردد؛ سیل خون در دشت و صحرا روان می‌شود و کار به جایی می‌کشد که مرغ را نیروی پرواز برفراز میدان نمی‌ماند.» [۴۶]

«فردوسی در ترسیم و تجسم این صحنه‌ها در حدی غیرقابل توصیف مهارت نشان می‌دهد؛ مثلاً در یک صحنهٔ نبرد به طریق اسنادهای مجازی و مبالغه‌های شگفت انگیز، خروش اسبها، فریاد دلاوران، گردو خاک سپاه، صدای برخورد سلاحها، آوای طبل و تبیره و بوق، جریان شنگرفی خون، ضجهٔ مجروحان، رنگ زمین و آسمان چنان به هم پیوند می‌خورند که اگر خود انسان در صحنهٔ نبرد حاضر می‌شد، محال بود به آن دقت و کمال جریان رزم را دریابد.» [۴۷]

اکنون در پایان این فصل، با ذکر نمونهٔ دیگری از "الگوی اصلی" که ساختار آن با ترکیب عناصر سمعی (انواع صداها، و ازجمله موسیقی) و بصری (رنگ، نور، حرکت، و تنوعی از نماهایی که با بزرگنماییهای متفاوت تدوین شده‌اند) می‌آوریم و اضافه می‌کنیم که این الگو اکثراً در صحنهٔ نبردهای گروهی مورد استفادهٔ شاعر قرار می‌گیرد؛ اما در صحنه‌های نبرد انفرادی یا تن به تن، فردوسی از الگوی تصویری دیگری که برآن

ساختار ویژه‌ای از تدوین سینمایی تصاویر حاکم است و تدوین تداومی (Continuity Editing) نام دارد، سود می‌جوید (در فصل یازدهم با ذکر نمونه‌هایی به شرح و توضیح آن الگو نیز خواهیم پرداخت). نمونه‌های زیر در زمرهٔ بهترین توصیفات و زیباترین "صور خیال حماسی" در شاهنامه است. نبرد گروهی زیر، صحنه‌ای از جنگ کیکاوس با دیوان در مازندران است:

برآمد زهر دو سپه بوق و کوس — هوا نیلگون شد زمین آبنوس
چو برق درخشنده از تیره میغ — همی آتش افروخت از گرز و تیغ
هوا گشت سرخ و سیاه و بنفش — زبس نیزه و گونه گونه درفش
زمین شد به کردار دریای قیر — همه موجش از خنجر و گرز و تیر
دوان بادپایان چو کشتی بر آب — سوی غرقه دارند گویی شتاب
همی گرز بارید بر خود و ترگ — چو باد خزان بارد از بید برگ

(۲: ۱۲۰)

و ابیات زیر، صحنه‌ای از نبردهای سپاه خسروپرویز را تصویر می‌کند:

چو بر زد زدریا درفش سپید — ستاره شد از تیرگی ناامید
تبیره زنان از دو پرده سرای — برفتند با پیل و با کرنای
خروش آمد و نالهٔ گاو دم — هم از کوههٔ پیل رویینه خم
توگفتی بجنبد همی دشت و راغ — شده روی خورشید چون پر زاغ
چو ایرانیان برکشیدند صف — همه نیزه و تیغ هندی به کف
زمین سر به سرگفتی از جوشنست — ستاره ز نوک سنان روشنست

(۹: ۱۱۴)

و صحنهٔ زیر یکی از تصویریترین الگوها از زیر مجموعهٔ الگوی اصلی به شمار می‌آید که در آن تقریباً از صدا استفاده نشده، بلکه جلوه‌های عناصر بصری نبرد مورد توجه حماسه سرای بزرگ بوده است. این صحنه مربوط به یکی از عظیمترین، خونینترین و طولانیترین نبردهای ایرانیان با تورانیان در انتقام خون سیاوش است که در عهد کیخسرو روی می‌دهد:

دو رویه سپاه اندر آمد چو کوه — سواران ترکان و ایران گروه
چنان شد زگرد سپه آفتاب — که آتش برآمد زدریای آب
درخشیدن تیغ و زوبین و خشت — تو گفتی شب اندر هوا لاله کشت
زبس ترگ و زرین و زرین سپر — زجوش سواران زرین کمر

برآمد یکی ابر چون سندروس — زمین گشت از گرد چون آبنوس
سر سروران زیر گرز گران — چو سندان شد و پتک آهنگران
زخون روی گیتی میستان شدست — زنیزه هوا چون نیستان شدست
بسی سر گرفتار دام کمند — بسی خوار گشته تن ارجمند
کفن جوشن و بستر از خون و خاک — تن ناز دیده به شمشیر چاک
زمین ارغوان و زمان سندروس — سپهر و ستاره پرآوای کوس

(۴: ۱۲۵ ـ ۱۲۶)

منابع فصل پنجم:

۱. «سیر فرهنگ در ایران»، رودکی، ۸۲ ـ ۸۳.
۲. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۷۱ ـ ۱۷۲.
۳. در آمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۰۰.
۴. فرهنگ فارسی دکتر معین (جلد ۴)، ص ۵۰۳۳.
۵. شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، ص ۱۲۴.
۶. هنر وصف در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۵۷.
۷. سرو سایه فکن، ص ۱۵۰.
۸. فردوسی و شاهنامه، ص ۶۸.
۹. سخنی چند دربارهٔ شاهنامه، ص ۱۸، ۴۸ ـ ۴۹.
۱۰. «اظهار نظری کوتاه دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی»، رودکی ش ۴۵، ص ۱۶.
۱۱. سرو سایه فکن، ص ۱۵۱ ـ ۱۵۳.
۱۲. شاهنامهٔ فردوسی (جلد اول، دیباچه)، ص ۴ ـ ۵.
۱۳. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۰۲ ـ ۴۰۳.
۱۴. «فردوسی و شعر حماسی»، هستی، ص ۶۹ ـ ۷۰.
۱۵. «اوصاف مناظر طبیعت در شاهنامه»، سیمرغ، ش ۵، ص ۱۱۹ ـ ۱۲۳.
۱۶. صور خیال در شعر فارسی، ص ۴۴۰.
۱۷. هنر وصف در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۴۸.
۱۸. فردوسی و شاهنامه، ص ۲۲۰.
۱۹. حماسهٔ ملی ایران، ص ۱۳۱ ـ ۱۳۲.
۲۰. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۴۱.

۲۱. همان، ص ۴۴۳.
۲۲. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۱۴ ـ ۴۱۵.
۲۳. همان، ص ۴۱۷.
۲۴. داستان داستانها، ص ۲۶۴.
۲۵. همان، ص ۹۵.
۲۶. همان، ص ۹۶.
۲۷. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۳۴۵.
۲۸. گل رنج‌های کهن، ص ۲۸.
۲۹. همان، ص ۴۵.
۳۰. تاریخ زبان فارسی (جلد اول)، ص ۲۷۸ ـ ۲۷۹.
۳۱. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ۴۱۸ ـ ۴۱۹.
۳۲. تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۶ـ۷، ۹.
۳۳. صور خیال در شعر فارسی، ص ۴۴۰ ـ ۴۴۶، ۴۵۲.
۳۴. همان، ص ۴۵۲.
۳۵. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۱۸ ـ ۴۱۹.
36. Novels into film, P. 1.
۳۷، ۳۸. سینما و ادبیات، ص ۸.
39. Film Sense PP. 31 - 32.
۴۰، ۴۱. حماسه سرایی در ایران، ص ۲۳۲ ـ ۲۳۳.
۴۲. اساطیر ایران، ص ۱۱۷.
۴۳. تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۳.
۴۴. همان، ص ۲.
۴۵. حماسه سرایی در ایران، ص ۲۳۲.
۴۶. تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۱۱.

فصل ششم

نگاه‌سینمایی به‌ساختار تصویرشب در مقدمهٔ داستان بیژن و منیژه

۱: شبی چون شبه روی شسته به قیر — نه‌بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
۲: دگرگونه آرایشی کرد ماه — پسیج گذر کرد بر پیشگاه
۳: شده تیره اندر سرای درنگ — میان کرده باریک و دل کرده تنگ
۴: ز تاجش سه بهره شده لاژورد — سپرده هوا را به زنگار گرد
۵: سپاه شب تیره بر دشت و راغ — یکی فرش گسترده از پر زاغ
۶: چوپولاد زنگار خورده سپهر — تو گفتی به قیراندر اندوده چهر
۷: نمودم زهر سو به چشم اهرمن — چو مار سیه باز کرده دهن
۸: هر آنگه که بر زد یکی باد سرد — چو زنگی برانگیخت زانگشت گرد
۹: چنان گشت باغ و لب جویبار — کجا موج خیزد ز دریای قار
۱۰: فرومانده گردون گردان به جای — شده سست خورشید را دست وپای
۱۱: زمین زیر آن چادر قیرگون — تو گویی شدستی به خواب اندرون
۱۲: جهان را دل از خویشتن پرهراس — جرس برگرفته نگهبان پاس
۱۳: نه آوای مرغ و نه هرای دد — زمانه زبان بسته ازنیک و بد
۱۴: نبد هیچ پیدا نشیب و فراز — دلم تنگ شد زان شب دیریاز...

(۶:۵)

«این ابیات که در زمان فردوسی (تولد ۳۲۹ یا ۳۳۰ هق ـ وفات ۴۱۱ یا ۴۱۶ هق) به عنوان بهترین نمونهٔ شعر پذیرفته شده بود» [۱] و پس از او بر بسیاری از شاعران، از جمله

منوچهری دامغانی، فخرالدین اسعد گرگانی، اسدی طوسی (هر سه از شاعران قرن ۵ هجری قمری) تأثیر گذاشته و حتی تا قرن ششم این تأثیر بر نظامی گنجوی هم دیده می‌شود[۱]، باگذشت ده قرن از سرودن آن همچنان در صدر زیباترین و فاخرترین اشعار توصیفی و تصویری شعر فارسی قرار دارد.

«شب وحشتزایی که در ابتدای داستان بیژن و منیژه می‌آید و فخرالدین اسعد گرگانی در ویس و رامین و نظامی در خسرو و شیرین[۲] از آن تأثیر گرفته‌اند، گویای اسارت (بیژن) در چاه افراسیاب است. این که آرایش ماه دگرگونه، میانش باریک و دلش تنگ است، خبر از تکوین حادثه‌ای هول‌انگیز می‌دهد و مار سیاهی که دهان باز کرده کنایت از افراسیاب است که دهان برای فرو بردن بیژن جوان و دلاور باز کرده است.» [۲]

در فصل پنجم گفته شد که قرن چهارم هجری قمری بی‌هیچ تردیدی از بارورترین و درخشانترین ادوار شعر فارسی است که نخستین شاعر برجستهٔ آن رودکی و آخرین شاعر بزرگ آن فردوسی طوسی است.

«فردوسی، برخلاف همروزگارانش که تصویر را به خاطر تصویر می‌آورند، می‌کوشد که تصویر را وسیله‌ای قرار دهد برای القای حالتها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی.» [۳]

در میان آثار شاعران قرن چهارم، اثر عظیم فردوسی به لحاظ تنوع تصویر، یکی از شاهکارهای خیال یا تصویرسازی در شعر فارسی است. اما به قول پروفسور حافظ محمودخان شیرانی (شاهنامه پژوه پاکستانی):

«فردوسی به علت حماسه سرایی در شاهنامه بر قلبهای ما حکومت می‌کند.» [۴]

و به گفتهٔ تئودور نولدکه (شرق شناس و محقق معروف آلمانی در زمینهٔ فردوسی و شاهنامه):

---

(۱) نمونه‌ای از اشعار این گروه از شاعرانی که وصف و یا روایت توصیفی پایهٔ کارشان بوده و به نظر می‌رسد که به صورت غیر مستقیم (به شکل اقتباس) ازاین "وصف شب" فردوسی تأثیر پذیرفته‌اند، در پیوست این فصل آورده‌ایم.

(۲) البته این وصفها از دیدگاه بیان حماسی، نقطهٔ مقابل وصفهای غنایی فخرالدین اسعد گرگانی و نظامی گنجوی است (به پیوست این فصل، همچنین به **ویس و رامین** اسعد گرگانی به اهتمام دکتر محمد جعفر محجوب (صفحات ۶۰ ـ ۶۳) و «خسرو و شیرین» از خمسهٔ نظامی گنجوی، طبع وحید دستگردی، ص ۲۹۰ ـ ۲۹۲، مراجعه کنید.

«شاعر در سرودن اشعار بزمی و وصفی (نیز) کاملاً استاد بوده است ... در شاهنامه بعضی موارد هم هست که در آن شاعر اغلب به اشعار خود جنبهٔ وصفی داده و یا آنکه تمام یک قطعه شامل شعرهای وصفی و بزمی است، از جمله سرودی که شاعر دربارهٔ زیباییهای مازندران گفته است و مقدمهٔ بیژن و منیژه....» [۵]

قبلاً نیز اشاره شد که فردوسی منظرهٔ طلوع و غروب خورشید را به دفعات در شاهنامه تصویر کرده، اما این تصاویر در سراسر این حماسهٔ عظیم از یک یا دو بیت تجاوز نمی‌کند و چنین لحظاتی در زمانی بسیار کوتاه و با بیان موجز مجسم می‌شوند. طبیعت نیز در این قبیل موارد، غالباً به کمک تصاویری سرشار از ویژگیهای بیان حماسی او تصویر شده است. اما "تصویر شب" آغاز داستان بیژن و منیژه، در سراسر شاهنامه، یک استثنا است که به ۱۴ بیت می‌رسد و پروفسور شیرانی معتقد است که فردوسی این داستان را حداقل ۵ سال پیش از اقدام به تصنیف عمومی شاهنامه و در دورهٔ جوانی سروده است؛ [۶] وی می‌افزاید :

«کسانی که به اختصار گویی و ایجاز فردوسی آشنایی دارند، خواهند پذیرفت که در تمام شاهنامه تنها در داستان "بیژن و منیژه" شاعر برخلاف معمول خود تمهیدات فراوانی چیده است و گرنه در داستانهای دیگر یا اصلاً مقدمه‌ای نبوده و یا اگر بوده فقط در چند بیت و مختصر بوده است. خلاصه‌گویی، ویژگی مهم فردوسی است ...» [۷]

«اگر بپذیریم که آزمایش نخست شاهنامه از شبی سربرآورده که فردوسی در دیباچهٔ "بیژن و منیژه" از آن یاد کرده، باید آن شب را در تاریخ ایران دلفروزتر از هر روز بگیریم.» [۸]

اکنون با دید سینمایی این ۱۴ بیت از مقدمهٔ تصویری داستان "بیژن ومنیژه" را، با مروری بر "چشم‌انداز شب"، به بررسی ساختار تصویری و ظرایفی که از لحاظ بصری وتجسمی در خیال حماسه‌سرای بزرگ قرار داشته می‌پردازیم و ابتدا از رنگ آمیزی کلمات و تأثیر عاطفی گروه واژه‌های به کار رفته در آن آغاز می‌کنیم:

۱. واژه‌هایی که ایماژهای تیرگی، سیاهی و یا ظلمت راتداعی می‌کنند و با فضای شب تناسب دارند: شبه (نوعی سنگ سیاه‌قیمتی)،قیروقیرگون(۳ بار)، پرزاغ،سیه، زنگی، قار (دوده)،انگشت (زغال)،زنگار(سبزتیره) (۲بار)وبالاخره خود واژهٔشب‌وشبی(۳بار).

۲. واژه‌هایی که تداعی کننده تصاویری از موضوعات و موجودات ترس آورند و با فضای شب ظلمانی و هراس‌آور تناسب دارند: اهرمن و مار.

۳. عبارات و واژه‌هایی که تصاویر ذهنی سکون، سکوت، آرامش و سنگینی فضا راتداعی می‌کنند: درنگ دراز، فرومانده ، سست، خواب، نه‌آوای، نه‌هرای، زبان بسته، دیریاز.

۴. تناسب فضای تصویر با واژه: در این نما، قسمت آسمانی یا فضای چشم انداز عمومی شب بر قسمت زمینی آن از لحاظ کمی (یعنی وسعت تصویری اختصاص یافته به توصیف آسمان) برتری دارد. ازینروی نگاه شاعر بیشتر متوجه و متمایل به آسمان است و بی‌علت نیست که از ترکیبات و واژه‌هایی استفاده شده که به طور مستقیم و یا کنایی، به آسمان و فضا اشاره می‌شود: سرای درنگ، لاژورد، هوا، سپهر، گردون، چادر قیرگون.

۵. برای گسترش و دادن عظمت، همچنین سنگینی به فضای چشم‌انداز شب، به عناصر و اجرام عظیم آسمانی پیاپی اشاره می‌شود: بهرام، کیوان، تیر، ماه، خورشید.

۶. واژه‌هایی که به گستردگی و عظمت بخش زمینی نمای شب ارتباط دارند: دشت، راغ (صحرا)، باغ، دریا و حتی نشیب و فراز.

۷. عباراتی‌که متناسب با احساس اندوه، اضطراب، دلتنگی و تنهایی هستند و در ترکیب با واژهٔ دل که منشأاحساسات‌است‌به‌کارگرفته‌شده‌اند:دل‌کرده تنگ، دل پرهراس و دلم تنگ شد.

۸. مقیاس تجسم تصویر یا بزرگنمایی آن نیز چنان عظیم است که فضای "نمای شب" بسیار گسترده و نامحدود جلوه می‌کند، و این مقیاس با شیوهٔ وصف فردوسی و نحوهٔ تصویر پردازی او که حتی در این قطعه لحن و بیان حماسی خود را حفظ کرده کاملا سازگار است؛ چون "حماسه" نیز با مبالغه، عظمت و بی‌کرانگی پیوند دارد.

آشکار است که دیدگاه شاعر که همه‌چیز رابه تناسب مقیاس عظیم حماسه می‌بیند، متوجه جزییات ریز و خرد نیست؛ بلکه به عناصر، اجرام و اندازه‌های بزرگ توجه دارد. ازینروی، گویی فردوسی "تصویر شب" را در مقیاس نمای بسیار دور (Extreme Long Shot) سینمایی دیده است.

۹. تنظیم پهنهٔ تصویر و مسیر تجسمی یا بصری وصف آن: دامنهٔ شروع وصف و یا نقطهٔ آغاز حرکت بصری از بخش آسمانی نما از بیت ۱ تا ۴ به تدریج به سمت بخش زمینی آن تا بیت ۵ پیموده می‌شود و از این بیت دید شاعر تا پایان بیت ۹ روی زمین متمرکز است، یعنی که فردوسی ابتدا آسمان و سپس زمین را وصف می‌کند.

اما تصویر زمین در این بخش از نما، ترسناکتر از بخش آسمانی آن است، زیرا اهرمن

و مار سیه در آن خودنمایی می‌کنند، باد سرد و سوز می‌وزد و از این باد توفنده درختان باغ و کشتزارها ـ که خیلی کلی و طرحوار تصویر شده‌اند، مثل توده‌های درهم سیاه و حجمهایی با خطوط محیطی تیره ـ در پیچ و تاب و تلاطم‌اند: "کجا موج خیزد ز دریای قار". اما از بیت ۱۰ تا ۱۴، شاعر هر دو بخش چشم‌انداز را به طور یکپارچه وصف کرده است.

۱۰. رنگ‌آمیزی تصویر: با واژه‌هایی که تداعی کنندهٔ طیف متنوعی از رنگهای سیاه و ظلمانی هستند(شبه،قیروقیرگون، پرزاغ، زنگی، قار، انگشت و حتی زنگار) صورت گرفته است.

عناصر این طیف رنگی سیاه و تیره، با درجات متفاوتی از غلظت، چگالی و کنتراست نقش شده‌اند. هنر خیره‌کنندهٔ فردوسی در به کارگیری خلاقهٔ رنگ، در اینجا نیز بارز است. در واقع، برای تصویر کردن این شب ظلمانی، یک رنگ سیاه ساده جوابگوی نیاز شاعر و دامنهٔ تخیّل او نیست. زیرا او با نگاه دقیق و جستجوگرش در طبیعت و در آسمان و زمین این شب سرد که نور ماه کم فروغ است و هاله یا گردی از رنگ سبز تیره (زنگاری) به اطراف خود در فضا پراکنده و آهنگ گذر زمان نیز کند و سنگین است، دریافته که باید چندین رنگ سیاه و تیره را با غلظتهای متفاوت بیاورد تا بتواند به رنگ این شب موحش دست یابد. فردوسی با درک عمیق خود از تأثیر روانی و تجسمی رنگ، دریافته که رنگ، "مایهٔ تیرهٔ" سیاه شبهای سرد یکسان و یکنواخت نیست و دامنهٔ تغییر نور ورنگ‌در نواحی گوناگون طبیعت در چنین ساعاتی، از غلظت یا سایه روشنهای متفاوتی‌برخوردار است.

۱۱. سبک تصویری و تجسمی : "نمای شب" در شعر فردوسی، از لحاظ سبک تصویرپردازی به مکتب اکسپرسیونیسم نزدیک است؛ زیرا فضایی با خصایص سبک هنری مذکور دارد. اساس این سبک در ادبیات، بویژه هنرهای تصویری و نمایشی، بر پایهٔ مضامین ذهنی،کابوس، توهم واز ریخت انداختن(دفورمه کردن) طبیعت و واقعیت است؛ و چنین هنری، ذاتاً جنبهٔ تجریدی، ذهنی، یا توهمی به خود می‌گیرد. در واقع، فردوسی آن شب را که چون یک کابوس احساس می‌کرده تصویر و بیان کرده است. او برای پاره کردن رشتهٔ تجسم این کابوس ترسناک در عالم بی‌خوابی و ناآرامی، ناگهان فریاد می‌زند و از همسر خود شمع و چراغ (نور) و چنگ (نوای آرام‌بخش موسیقی) می‌خواهد تا از ظلمت و ترس رهایی یابد و روح پریشانش با شعر، موسیقی و می آرام و قرار گیرد؛هم از اینروست که در ادامهٔ آن ۱۴ بیت مقدمه می‌سراید:

بدان تنگی اندر بجستم زجای یکی مهربان بودم‌اندر سرای
خروشیدم و خواستم زو چراغ برفت آن بت مهربانم زباغ
بدوگفتم ای بت نیم مرد خواب یکی شمع پیش آر چون آفتاب
بنه پیشم و بزم را ساز کن به چنگ آر چنگ و می آغاز کن
(۵ : ۷)

در سینما ونقاشی اکسپرسیونیستی، هنرمند تجربیات عاطفی و احساس شخصی خود را با بیانی پرهیجان و اضطراب‌آور و با به کارگیری رنگهای تند و تیره ونورهای پرکنتراست، همچنین طرحها و اشکال کج، نامتعادل و خشن بیان می‌کند. هدف اصلی هنرمند در این سبک، بازنمایی برونی دنیای درون خود است، آن گونه که احساس می‌کند و می‌بیند؛ و غالباً روح او از احساساتی چون نگرانی، ترس، تردید، فقدان ثبات عاطفی و روانی، نفرت و عدم اطمینان آکنده است.

در تصاویر اکسپرسیونیستی (چه نقاشی و چه سینما) رؤیا و اسطوره با واقعگرایی در هم می‌آمیزند، و نگاه هنرمند به زندگی و طبیعت، بیشتر ترسناک و تراژیک است. ازینروی، هنر اکسپرسیونیستی بیشتر با غرایز ابتدایی چون وحشت، اوهام و کابوس سر و کار دارد نه خوش بینی و امید؛ بی‌مناسبت نیست که شاعر بزرگ، احساس خود را در بیت هفتم مقدمه چنین بیان کرده‌است:

نمودم ز هر سو به چشم اهرمن چو مار سیه باز کرده دهن

برای او گویی جهان دارد به آخر می‌رسد: اژدهای سیاهی دهان باز کرده و می‌خواهد او را به کام خود کشد و فرو بلعد، هر طرف که نگاه می‌کند خطر او را تهدید می‌کند. احساس ناامنی، تنهایی و پریشانی در سه بیت آخر مقدمه با ایجاز خیره کننده‌ای ـ آن گاه که فردوسی ازکارکرد صدانیز درتجسم تصویراین شب ترسناک سود می جوید ـ منعکس است.

اما نمایی که او از شب خلق کرده، بی‌بعد و کاملا تخت است. بویژه آن گاه که در پایان مقدمه، یعنی بیت ۱۴، اشاره می‌کند: "نبد هیچ پیدا نشیب و فراز"، چیرگی ظلمت و سیاهی بر روشنایی و نور ضعیف ماه، آنچنان شدید و محسوس است که پستی و بلندی و دوری و نزدیکی چندان قابل تشخیص نیست. به عبارتی، نمایی که تصویر می‌شود پرسپکتیو و عمق ندارد و این دقت شاعر را در درک و تجسم طبیعت می‌رساند؛ زیرا : سپاه شب "تیره"، «فرش سیاهی» به رنگ "پر زاغ" بر آن گسترده است؛ آسمان هم چون پولاد "زنگار" خورده است، گویی لایه‌ای ضخیم از "قیر" بر

آن مالیده‌اند و زمین نیز در قعر این چادر "قیرگون" به خوابی سنگین فرو رفته است؛ وزش باد سرد نیز امواجی از گرد "زغال" و "دوده" به هوا بلند می‌کند: همچون زنگی (زغال فروش) که توده‌های بزرگی از زغال را زیر و رو می‌کند.

درنگ این شب دراز و دیرپا آنچنان است که گویی خورشید را یارای حرکت و دمیدن نیست: زمین و زمان بی‌حرکت است (فرومانده گردون گردان به جای)؛ نه آوای پرنده‌ای به گوش میرسد، نه حیوان درنده‌ای زوزه برمی‌آورد و نه آدمیزادی ندا می‌دهد: همه چیز در خاموشی به سر می‌برد. اما هرازگاهی صدای زنگ شبگرد یا نگهبان شب به گوش می‌رسد. "دلم تنگ شد زین درنگ دراز"... تا این که تحمل شاعر ازدست می‌رود و ما در محور عمودی تصاویر شعر می‌خوانیم که "بت مهربان" (همسر) خود را فرا می‌خواند :

..... یکی شمع پیش آر چون آفتاب!
..... به چنگ آر چنگ و می آغاز کن

(۵ : ۷)

«شب تیرهٔ موحشی است که خواب از چشم سرایندهٔ جوان ربوده است. ناگهان از جای می‌جهد و بانگ می‌زند که: "بت مهربانش چراغ بیفروزد". زن شگفت زده، علت بیداری او را در نیمه‌شب جویا می‌شود. فردوسی از وی می‌خواهد که نارنج و ترنج و بهی بیاورد و برایش چنگ بنوازد تا شب بر او کوتاه گردد و او چنین می‌کند:

گهی می گسارید و گه چنگ ساخت — تو گفتی که هاروت نیرنگ ساخت
دلم بر همه کام پیروز کرد — شب تیره هم چون گه روز کرد

(۵:۷)

"آنگاه بت مهربان" که گویا همسر اوست، ضمن نواختن چنگ، داستان "بیژن ومنیژه" را نرم‌نرم برای او حکایت می‌کند و از او می‌خواهد که آن را به شعر درآورد؛ فردوسی می‌پذیرد و این نخستین داستان شاهنامه می‌شود.» [۹]

۱۲. زمان روانی (Psychologic time) تصویر : در سینما، همچنین در شاخهٔ هنرهای نمایشی، از زمانی به نام "زمان روانی" صحبت می‌شود که بیشتر تحت تأثیر نظریه‌های هانری برگسون به این حوزه‌ها راه پیدا کرده است. «زمان روانی براساس این حقیقت پایه‌گذاری شده است که گذشت زمان تنها در بیرون از موضوع خود و به صورتی فیزیکی و یکنواخت جریان ندارد. گذشت زمان در درون موضوع موردنظر، به اعتبار شرایطی که بیرون از آن وجود دارد، یعنی در ارتباط با خوشی و ناخوشی

لحظات موجود در آن، ریتمی متفاوت خواهد داشت. مثلاً گذشت زمانی برابر با یک دقیقه، برای شخصی که در شرایط سخت به‌سر می‌برد، بسیار طولانی جلوه خواهد کرد و به سختی یا کند خواهد گذشت، حال آنکه کسی که لحظات رابه خوشی می‌گذراند اصلاً متوجه نحوهٔ گذشت زمان نخواهد شد، امکانات داستان‌نویسی و سینما برای طرح و بیان چنین زمانی کم و بیش بهم نزدیک است.» [۱۰]

مقولهٔ «زمان روانی» در هنرهای متکی به زمان، از جمله داستان، شعر، سینما و تأتر، اگرچه ظاهراً جدید به نظر می‌رسد و از لحاظ نظری نو می‌نماید، لیکن در عمل سابقه‌ای طولانی دارد و هنرمندان ملل مختلف و از جمله شاعران کلاسیک و برجستهٔ ایرانی نیز در آثار روایتی و توصیفی خود به طرزی آشکار و جالب به آن پرداخته‌اند؛ نمونهٔ آن همین مقدمهٔ شب "دیریاز" و دیر پای "بیژن و منیژه" است که در احساس عاطفی شاعر از گذشت زمان، خیلی کند و سنگین می‌گذرد و با "درنگ درازی که دل راتنگ کرده" بیان می‌شود. نمونهٔ جالبی از وصف عاطفی این نوع زمان را می‌توان در منظومهٔ "خسرو و شیرین" حکیم نظامی گنجوی،در"شب تنها ماندن شیرین و زاری کردن وی" دید که در پنجاه بیت آمده است[۱] و ما خلاصه‌ای بسیار فشرده را به این منظور که نشان دهیم در فضاسازی و تصویر کردن این شب،نظامی گنجوی تحت تأثیر مقدمهٔ "بیژن و منیژه" فردوسی بوده است، در پیوست همین فصل آورده‌ایم.

در جای دیگری از داستان "بیژن و منیژه" نیز این کاربرد مناسب زمان روانی را در توصیف فردوسی شاهدیم: «فردوسی گاه برای اینکه انتظار و درازی زمان را بیشتر نشان دهد، تصویر را طولانی می‌کند؛ مانند آنجا که در داستان "بیژن و منیژه"، منیژه در انتظار است که شب فرا رسد و آتشی برافروزد تا رستم بر سر چاه بیژن برود و او را نجات دهد:

...به خورشید بر چشم و هیزم به بر — که تاکی برآرد شب از کوه سر
چو از چشم خورشید شد ناپدید — شب تیره بر کوه دامن کشید
بدانگه که آرام گیرد جهان — شود آشکارای گیتی نهان
که لشکر کشد تیره شب پیش روز — بگردد سر هور گیتی فروز
منیژه سبک آتشی برفروخت — که چشم شب قیرگون را بسوخت

(۱) رجوع کنید به: خمسهٔ نظامی گنجوی، «خسرو و شیرین»، طبع وحید دستگردی، ص ۲۹۳ ـ ۲۹۸.

(۵ : ۷۰)

«و قید "سبک" در بیت اخیر عکس العمل آن درازای زمان در تصویر قبلی است.» [۱۱]

۱۳. استفاده از خاصیت مجاورت یا پیوند تصاویر مستقل: به نظر می‌رسد که وجه غالب تصویرسازی در شاهنامهٔ فردوسی بر پایهٔ خاصیتی است که در نتیجهٔ پیوند (مونتاژ) دوتصویر مستقل ازیکدیگر، به منظور خلق تصویر سوم ، طرح ریزی شده است.

فردوسی بویژه در تصویر کردن صحنه‌ها از این خاصیت مجاورت و یا تلاقی تصاویر که معمولاً به عنوان یکی از امکانات بیان منحصر به سینما از آن نام برده می‌شود، به دفعات سود جسته است.

در عرصهٔ هنر سینما، این نوع عملکرد مونتاژ (یا تدوین) نماها، زمانی که معنای موردنظر به طور کامل در هر یک از نماها یا تصاویر منفرد وجود ندارد و فقط از تجمع و یا ترکیب آنها حاصل می‌شود، به کار می‌آید. مثلاً تصویری که فردوسی تدریجاً از رستم ـ از زبان پیران ویسه، برای خاقان چین ـ می‌آفریند، همچنین خلق تدریجی (و مونتاژی) تصویر افراسیاب از زبان زال نمونه‌های برجستهٔ این شیوهٔ تصویرسازی است که ذکر شدند.

لیکن نکتهٔ اصلی ـ که مربوط به خلاقیت بیان تصویری فردوسی در نزدیکی و تشابه با روش خلق تصاویر ذهنی با مونتاژ در سینما است ـ این است که در چنین مواردی تصاویر خود به خود از لحاظ معنایی خنثی و مجرد هستند، و فقط زمانی به مفهوم و معنی دست می‌یابند که به تصویر خنثای دیگری پیوند وربط داده شوند. به همین سبب نظم پیوندی یا مونتاژی تصاویر نهفته در مصرعهای ابیات، یعنی ترتیب و توالی ارائه یا توصیف تصاویر مستقل هر بیت را، می‌توان (با حفظ معنی آن بیت) پس و پیش کرد.

برای نمونه می‌توان در ابیاتی که فردوسی در نامهٔ زال به پدرش سام سروده و از زبان زال تصاویری از پدر را ترسیم می‌کند، نکتهٔ فوق را ملاحظه کرد:

چمانندهٔ دیزه هنگام گرد　　چرانندهٔ کرکس اندر نبرد
فزایندهٔ باد آوردگاه　　فشانندهٔ خون ز ابر سیاه
گرایندهٔ تاج و زرین و کمر　　نشانندهٔ شاه بر تخت زر

اما در "تصویر شب" مقدمهٔ داستان بیژن و منیژه (نسبت به نمونه‌ای که در بالا ذکر شد)، نماها از لحاظ موقعیت فضایی ـ زمانی حوادثی که در

بـــردارنـــد چـندان مستقل و مـجرد نـیستند و ایـن ویـژگی نـیز کـه تـقریباً در بیش از نیمی از ابیات مورد نظر منعکس است، کاملاً طبیعی است؛ زیرا همگی به‌یک "فضای توصیفی واحد" تعلق دارند، یعنی از یک زمینهٔ مشترک و یکپارچه‌منتزع شده‌اند. با این حال، از عملکرد مونتاژ سینمایی بارزی در ابیات ۴،۵،۷،۸،۹،۱۰،۱۱،۱۳ استفاده شده است. در ابیات مذکور خاصیت مستقل بودن تصاویر به حدی است که امکان جابه جایی را با تصویر مصرع مقابل خود به وجود می‌آورد و در عین حال در مفهوم آنها نیز تقریباً تغییر قابل ملاحظه‌ای صورت نمی‌گیرد ـ جز آنکه بعضاً با حالت تعلیقی دیرتری در سرعت خلق معنی مواجه می‌شوند. مثلاً ابیات شماره‌های ۸، ۱۱، ۱۳ در این زمره‌اند، و یا در مواردی، فضای تجسمی تصویر، در صورت جابه جایی مصرع ابیات، مغلوب محل رویداد و یا قید مکان فعل می‌شوند. مثلاً ابیات ۵، ۷، ۹ ازاین دسته‌اند.

از فضای تک تک ابیات پیداست که شاعر دیدگاهی یکپارچه و عمومی به فضای شب دارد. او زاویهٔ دید ذهنی یا تخیّلی وسیعی در اختیار دارد، ازینروست که به جزییات و موضوعات خرد در طبیعت بـه هـیچ وجـه پـرداخته نشـده است و نـمی‌توانسته هـم موردتوجه شاعر قرار گیرند. وانگهی واقعاً شرایط نور در آن شب، امکان چنین توجهی را بـرای خـیال او مـقدور نـمی‌سازد؛ امـا چشـم (ذهـن) شـاعرهمانقدر بـه طـبیعت و موضوعات بصری آن حساس‌است که گوش (خیال)او.در ابیات ۱۲ و۱۳ سکوت و طرح صوتی محیط را استادانه ترسیم ویا وصف می‌کند. جالبترین لحظه هم زمانی است که او تأثیرات‌صدای طبیعت (باد و طوفان) را ـ همچون سینماگـری خـلاق از دورهٔ سـینمای صامت ـ با جلوه‌های بصری صدا بیان می‌کند (ابیات ۸ و ۹) . در ابیات مذکور، تناسب رنگهای‌به کار گرفته شده نیز در بیان تصویری نقش اول به عهده دارنـد: " چـو زنگـی برانگیخت زانگشت گرد".

۱۴. زاویهٔ دید تخیّلی شاعر: با مراجعه به بیت ۹، چنین پیداست که گویا شاعر در خیال خودمنظرهٔ باغ را نیز در پیشزمینهٔ (foreground) تصویر داشته است. به عـبارتی، بـاغ و مزارع حاشیهٔ آن (دشت و راغ) و حتی نهر آب در فاصلهٔ نزدیکتری به شاعر قرار دارند: "چنان گشت باغ و لب جویبار". بویژه این که بعداً می‌گوید: "برفت آن بت مهربانم ز باغ" و ... "بیاورد شمع و بیامد به باغ" و فضای وسیع برفراز باغ و دشت را آسمان (همچون چادر قیر) احاطه کرده است، رنگ سیاه اجازه نمی‌دهد ستاره‌ای در آسمان دیده شود: "نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر". اگر آسمان چنین نبود، گویی شاعر انتظار داشته که اجرام

فلکی مذکور را در فضای بالای سرخود به‌بیند.

نگاهی به تصویر شب در شعر شاعران برجستهٔ پس از فردوسی

۱. منوچهری دامغانی (تولد؟ . وفات ۴۳۲ هـ ق):

شبی گیسو فرو هشته به دامن — پلاسین معجر و قیرینه گرزن ...
شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک — چو بیژن در میان چاه او من
ثریا چون منیژه بر سر چاه — دو چشم من بدو چون چشم بیژن ...

(دیوان منوچهری دامغانی: ۶۲)

۲. فخرالدین اسعد گرگانی (تولد؟ . وفات ۴۶۶ هـ ق):

شبی تاریک و آلوده به قطران — سیاه و سهمگین چون روز هجران
به روی چرخ بر چون تودهٔ نیل — به روی خاک بر چون رای بر پیل
سیه چون انده و نازان چو امید — فرو هشته چو پرده پیش خورشید
تو گفتی شب به‌مغرب کنده بُد چاه — به چاه افتاده مهر از چرخ ناگاه
هوا بر سوگ او جامه سیه کرد — سپهر ازهر سویی جمع سپه کرد
سپه را سوی مغرب برد هموار — که آنجا بود در چه مانده سالار...
بسان چرخ ازرق چترش از بر — نگاریده همه چترش به گوهر
درنگی گشته و ایمن نشسته — طناب خیمه را برکوه بسته
مه و خورشید هر دو رخ نهفته — بسان عاشق و معشوق خفته
ستاره هر یکی بر جای مانده — چو مروارید در مینا نشانده
فلک چون آهنین دیوار گشته — ستاره از روش بیزار گشته

(ویس و رامین: ۶۰-۶۱)

۳. اسدی طوسی (تولد؟ وفات ۴۶۵ هـ ق):

شبی همچو زنگی سیه‌تر ز زاغ — مه نو چو در دست زنگی چراغ
سیاهیش بر هم سیاهی پذیر — چو موج از بر موج دریای قیر
چو هندو به قار اندر اندوده روی — سیه جامه وز رخ فروهشته موی
چنان تیره گیتی که ازلب خروش — ز بس تیرگی ره نبردی به گوش

(گرشاسب نامه: ۲۵۰)

چو دریای قار از زمین بر دمید در او چشمهٔ زرد شد ناپدید
(گرشاسب نامه: ۳۹۴)

شب قیرگون شد ز گرد سپاه چو زنگی که پوشد پرند سیاه
(گرشاسب نامه: ۴۰۵)

۴. نظامی گنجوی (۵۳۵-۶۰۴ هـ ق):

شبی دم سرد چون دلهای بی‌سوز برات آورده از شبهای بی روز
دهل زن را زده بر دستها مار کواکب را شده بر پایها خار
فتاده پاسبان را چوبک از دست جرس جنبان خراب و پاسبان مست...
چه جای شب؟ سیه ماری‌است گویی چه زنگی؟ آدمیخواری است گویی
چه افتادی سپهر لاجوردی؟ که امشب چون دگر شبها نگردی؟...
بخوان ای مرغ اگر داری زبانی بخند ای صبح اگر داری دهانی
(خمسهٔ نظامی، «خسرو و شیرین»: ۲۸۹ ـ ۲۹۳)

منابع فصل ششم:

۱. در شناخت فردوسی، ص ۹۱.
۲. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۱۵.
۳. صور خیال در شعر فارسی، ص ۴۰۴ ـ ۴۰۵، ۴۴۰.
۴. در شناخت فردوسی، ص ۶۵.
۵. حماسهٔ ملی ایران، ص ۱۲۵ ـ ۱۲۶.
۶. در شناخت فردوسی، ص ۶۶.
۷. همان، ص ۶۳ ـ ۶۴.
۸. سرو سایه فکن، ص ۱.
۹. همان، ص ۲
۱۰. مقدمه‌ای بر فیلمنامه نویسی و کالبد شکافی یک فیلمنامه، ص ۳۴ ـ ۳۵.
۱۱. صور خیال در شعر فارسی، ص ۴۴۴.

فصل هفتم

نقش صدا در تصاویر شعری شاهنامه

از دیدگاه سینمایی، صداهای موجود در صحنه‌ها و موقعیتهای گوناگون داستانهای شاهنامه را به سه دستهٔ کلی می‌توان تقسیم کرد: ۱. موسیقی؛ ۲. اثرات صوتی؛ ۳. گفتار یا کلام شخصیتها.

۱. موسیقی در شاهنامه

نوع موسیقی داستانهای شاهنامه را، بر اساس موقعیت، می‌توان به دو گروه موسیقی رزمی و موسیقی بزمی تقسیم بندی کرد:

الف ـ موسیقی رزمی: در اغلب صحنه‌های نبرد شاهنامه، موسیقی رزمی در آغاز به علامت حمله و یا حرکت سپاه، همچنین به نشانهٔ ورود یک شخصیت به صحنه[۱]، یا حرکت یک پهلوان و ورود او به میدان نبرد نواخته می‌شود که فضای پرهیجان و یا ترس‌آوری را

---

(۱) به این نوع موسیقی، اصطلاحاً فانفار (Fanfare) گفته می‌شود و صدای گروهی از سازهای بادی برنجی است که با حالتی شکوهمند و حماسی، قطعه‌ای را به عنوان اعلام شروع مراسم و یا ورود شخصیت مهمی به صحنه می‌نوازند (اما فانفار در اصل یعنی صدای ساز ترومپت). در قدیم از موسیقی فانفار در شروع تشریفات و آیینهای رسمی و ملی، همچنین آغاز عملیات قهرمانی، بویژه در نبرد تن به تن و یا ورود یک شخصیت رسمی به میدان یا مراسم استفاده می‌شده است.

در مقدمهٔ صوتی (Overture) نبرد می‌آفریند و غالباً در صحنه‌های نبرد گروهی، فردوسی به توصیف صدا، بویژه با آوردن نام سازهای جنگی پرخروش که صدایی کرکننده، ترس‌آور و یا هیجان بخش دارند می‌پردازد. این گروه از سازهای جنگی که نام آنها برده می‌شود، و اغلب تأثیر صوتی نواختن آن در صحنه یا میدان مورد وصف قرار می‌گیرد، عبارتند از کوس، بوق، کرنا، هندی درای، زنگ، شیپور، نای‌رویین، نای سرغین، گاودم، رویینه خم، جام (که برآن مهره می‌زدند)، بوق و تبیره که همه سازهای باستانی‌اند و به جز کرنا امروزه جز نامی از بقیه باقی نمانده است(۱). تعدادی از سازها کوبه‌ای هستند (مانند کوس، تبیره و جام) و گروهی دیگر بادی (مانند نای رویین، زنگ و گاودم):

«شاهنامهٔ فردوسی دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای ارزشمند از سازهای قدیمی ایران تا قبل از حملهٔ اعراب است. هر یک از این سازها بیانگر مراسمی، جشنی، سوگی یا نبردی سهمگین بوده است. فردوسی بزرگ با مهارت و استادی به توصیف چگونگی نواختن، کاربرد و جنس... سازها پرداخته که با خواندن حماسه‌اش گویی صدای آن هندی‌درای پرجوش و خروش، کوس که بر پیل نهاده‌اند و در گردوغبار اسبان و سپاهیان به صدا درآمده، آن دف و چنگ در جشنهای خسروانی و آن "رود" را که باربد می‌نوازد و آنگاه در سوگ مرگ خسرو آن را می‌سوزاند، می‌شنوی... در این یادنامهٔ شاعر طوس کمتر می‌توان مبحثی یافت که در آن سازی به کار نرفته باشد، حتی در سوگ سیاوش.» [۱]

در میان این سازها، رویینه خم‌سازی کوبه‌ای شبیه به طبل بوده که با دست یا ضربه‌های جسم دیگری آن را می‌نواخته‌اند؛ و تبیره نیز سازی جنگی بوده که نوعی طبل است و اغلب برای اعلام حرکت سپاه به کار می‌رفته :

خروشیدن آمد ز پرده‌سرای ابا نالهٔ کوس و هندی‌درای
تبیره برآمد ز درگاه شاه نهادند بر سر ز آهن کلاه...
زمین کوه تا کوه جوشن وران برفتند با گرزهای گران

(۲۲:۲)

(۱) امروزه نیز کرنا در صبح سالروز جشن میلاد امام رضا (ع) توسط گروه نقاره زنان در گلدسته‌های حرم نواخته می‌شود. همچنین در مراسم تعزیه در گیلان، گاهی کرنای بلندی به نام کرنای گیلانی می‌نوازند. براساس روایت فردوسی، این ساز در زمان طهمورث ساخته شده است:

ز بس های هوی و جرنگ درای به کردار طهمورثی کرنای

ابیات زیر نمونه‌ای گویا از کاربرد سازهای رزمی است که در توصیف فردوسی، به صورت ارکستر اسیونی از ترکیب صدای پنج ساز جنگی پیاپی نام برده شده‌اند :

چو خورشید تابان ز بالا بگشت — خروش تبیره برآمد ز دشت
به شهر اندرون کوس با کرنای — خروشیدن زنگ و هندی درای
سپاه اندر آورد پیش سپاه — چو هامون شد از گرد کوه سیاه

(۳۲:۲)

در نبرد نوذر با افراسیاب، هنگامی که سپاه قارن کاوه راه را در بیابان سیستان بر سپاه شماساس تورانی می‌بندد، رویارویی دو سپاه با نواختن نای رویین اعلام می‌شود :

بهم باز خوردند هر دو سپاه — شماساس با قارن کینه خواه...
بزد نای رویین و بگرفت راه — به پیش سپاه اندر آمد سپاه

(۳۴:۲)

و نمونه‌ای از موسیقی رزمی برای اعلام خبر: افراسیاب در نخستین رویارویی‌اش با رستم، از پیش جهان پهلوان ایرانی می‌گریزد و رستم سپاه توران را تارومار می‌کند. موسیقی، پیروزی او (ایرانیان) را به پدرش زال و شاه ایران اعلام می‌کند :

چوآوای زنگ آمد از پشت پیل — خروشیدن کوس بر چند میل
یکی مژده بردند نزدیک شاه — که رستم بدرید قلب سپاه

(۶۵:۲)

همانطور که اشاره شد، یکی از سازهای ارکستر جنگ جام بوده که بر آن وسیله‌ای به نام **مهره** می‌زده‌اند، و چنین پیداست که صدای آن بسیار پرقدرت بوده و از فاصله‌های دور شنیده می‌شده است. هنگامی که رستم رخش را رام می‌کند و به زیر ران می‌آورد، از طرف پدرش مأموریت می‌یابد که به البرز کوه رفته و کیقباد را بیاورد. رستم در پیشاپیش گروهی از پهلوانان، سوار بر رخش حرکت می‌کند و هنگام حرکت گروه، موسیقی حماسی و رزمی ابتدا با "جام و مهره" و سپس با کوس، کرنا، هندی‌درای و تبیره نواخته می‌شود:

بزد **مهره** در **جام** بر پشت پیل — از او برشد آواز تا چند میل
خروشیدن **کوس** با **کرنای** — همان ژنده پیلان و **هندی درای** ...
تبیره زدندی همی شست جای — جهان را نه سربود پیدا نه‌پای

(۵۵:۲)

«این سازها وسایل ایجاد صدا در پهنهٔ نبردهای شاهنامه هستند. عنصر مبالغه در به‌کار

گرفتن این اشیا و در عظیم جلوه دادن صداهای رعب‌انگیز، خاصیت اصلی همهٔ حماسه‌ها بویژه شاهنامه است. شدت صدای[۱] این ابزارِ موسیقی جنگ، آنچنان است که بانگ بوق و کوس و تبیره و مهرهٔ جام تا چند میل می‌رود و به ابر می‌رسد.» [۲]

نمونه‌ای از وصف مبالغه‌آمیز موسیقی رزمی را، در نبرد شاپور پسر اردشیر با برانوش (پهلوان رومی)، در زیر می‌آوریم که در ارکستراسیون آن، گروه پرقدرتی از سازهای رزمی به کار گرفته شده‌اند:

چو برخاست آواز کوس از دو روی ز قلب اندر آمد گو نامجوی...
برآمد زهر دو سپه کوس و غو بجنبید در قلبگه شاه نو
ز بس نالهٔ بوق و هندی درای همی چرخ و ماه اندر آمد زجای
تبیره ببستند بر پشت پیل همی برشد آوازشان بر دو میل
زمین جنب جنبان شد و پرزگرد چو آتش درخشان سنان نبرد

(۱۹۷:۷)

در نبردهای تن به تن پهلوانان در شاهنامه، در لحظهٔ ورودپهلوان به‌میدان،موسیقی‌رزمی و پرهیجانی نواخته می‌شود و یا زمانی که پیش از نبرد، پهلوان خود را آماده می‌کند و لباس رزم می‌پوشد و یا سلاح بر می‌گیرد، این موسیقی نواخته می‌شود؛ و همانطور که گفته شد، می‌توان آن را "موسیقی فانفار" نامید. از جمله در نبرد رهام با اشکبوس، در لحظه‌ای که دو هماورد گلاویز می‌شوند:

برآویخت رهام با اشکبوس برآمد ز هر دو سپه بوق و کوس

یا وقتی که طوس سردار ایرانی خود را برای نبرد آماده می‌کند و زره می‌پوشد :

چو بشنید جوشن بپوشید طوس برآمد دم بوق و آوای کوس

یا زمانی که او برای نبرد وارد میدان می‌شود :

ز قلب اندر آمد سپهدار طوس جهان شد پر از نالهٔ بوق و کوس

و یا این بیت، لحظه‌ای که پهلوان آمادگی خود را برای نبرد تن به تن اعلام می‌کند :

بفرمود تا بوق و کوس نبرد زدند و به رزم اندرون حمله کرد

موسیقی، فراخوانی پهلوان به دربار را اعلام می‌کند :

بفرمود کاووس تا بوق و کوس دمیدند و آمد سپهدار طوس

---

(۱) «در کتاب موسیقی فارابی، نوشتهٔ دکتر مهدی برکشلی (به نقل از فارابی)، آمده: صداهای غیرطبیعی مانند آلات مصوتهٔ ایرانیان که در جنگ به کار می‌برند چون زهرکشنده‌ای است که شنونده را به وادی مرگ می‌کشاند.» (زمینهٔ شناخت موسیقی، ص ۱۰۶).

و یا:

خروش آمد و نالهٔ بوق و کوس ز قلب سپه گیو و گودرز و طوس

ب ـ موسیقی بزمی: در شاهنامه، در مجالس بزم بیشتر از سازهای زهی چون رباب، چنگ، تنبور، بربط، عود و رود استفاده می‌شود وگاه از سازهای کوبه‌ای نظیر دف و زنگ و ساز بادی چون نی یا نای (که این ساز در رزم هم‌گاه به کار می‌رود). در جشنها نیز اغلب از ترکیبات متنوعی از انواع سازها یا د می‌شود.

در شاهنامه و در آغاز دورهٔ پهلوانی (عهد منوچهر)، برای نخستین بار از ساز و آواز در جشن پیوند زال و رودابه نام برده می‌شود :

بفرمود تا زنگ[1] و هندی درای زدند و گشادند پرده سرای

(۲۳۰:۱)

چه آوای نای و چه آوای چنگ خروشیدن بوق و آوای زنگ

(۲۳۱:۱)

همه شهر زآوای هندی درای زنالیدن بربط و چنگ و نای

تو گفتی دد و دام رامشگرست زمانه به آرایش دیگر است

(۲۳۲:۱)

و در جشن تولد رستم از نواختن انواعی از سازهای بزمی (و رزمی) یاد شده است :

به شادی برآمد ز درگاه کوس بیاراست میدان چو چشم خروس

می‌آورد و رامشگران را بخواند به خواهندگان بر درم برفشاند

همه دشت پرباده و نای بود به هر کنج صد مجلس آرای بود

به زاولستان از کران تا کران نشسته به هرجای رامشگران

(۲۴۰:۱)

و چند سال پس از تولد رستم ـ آنگاه که سام (پدربزرگ او) میل به دیدار با نوهٔ خود می‌کند، زال از آمدن سام آگاه می‌شود و به پیشواز پدر می‌رود:

چو زال آگهی یافت بربست کوس ز لشگر زمین گشت چون آبنوس...

بزد مهره در جام و برخاست غو برآمد ز هر دو سپه دارو رو

---

(۱) فردوسی غالباً زنگ را با صفت زرین می‌آورد تا تکرار حرف «ز» ارتعاش صدا و طنین صوتی ناشی از نواختن این ساز را تداعی کند:

خروشیدن کوس با کرنای همان زنگ زرین و هندی درای

(۱۹۷:۷)

(۲۴۲:۱)

بـــخوردند بـــاده بـــه آوای رود همی‌گفت هریک به نوبت سرود

(۱۴۴:۱)

۲.جلوه‌ها یا اثرات صوتی در شاهنامه

منظور از اصطلاح سینمایی بالا که برای مشخص کردن انواع معینی از صداهای فیلم (sound Effect)به کار می‌رود، سروصدای آدمها، اشیا، محیط، جانوران، طبیعت و صداهای ناشی از حرکات و اعمال آدمها و برخورد یا جابه جا شدن اشیا است.

در صحنه‌های نبرد شاهنامه، بویژه نبردهای گروهی، اثرات صوتی شامل نعره و خروش جنگجویان ، تاخت و تاز سواران، شیههٔ اسبان و صدای سم آنها، برخورد جنگ افزارها، پرتاب تیر و نیزه، ضربهٔ تبرزین و یا خروش طبیعت است.

نعره و خروش جنگجویان و پهلوانان، در شاهنامه، غالباً از عنصر مبالغه به طور کامل برخوردار است و مربوط به لحظات آغاز نبرد و یا اوج آن است که ویلهٔ آنها[۱] در تضعیف روحیهٔ دشمن و ایجاد هیجان و دلگرمی در سپاه خودی تأثیر زیادی دارد. فردوسی به این نوع اثرات صوتی، بویژه در فضاسازی و رنگ آمیزیِ صوتی صحنه‌های نبرد گروهی، توجهی خاص دارد و اغلب، صدای پهلوانان با عظیمترین صداهای موجود در طبیعت مقایسه و تشبیه می‌شود. جنگجویان و دلاوران چون ابر یا رعد می‌غرند و می‌خروشند (۶۳:۲ ؛ ۵۰:۳ ؛ ۴۵:۲ ؛ ۱۹۱:۲) و حتی در مواردی، از جمله در بیت زیر، صدای یک پهلوان به صدای یک ساز جنگی (روبینه خم) تشبیه می‌شود که ضمناً معلوم می‌شود این ساز از صدای پرقدرتی برخوردار بوده است :

چو بشنید گفتار او پیلسم بغرید مانند روبینه خم

(۲۵۲:۲)

به تندی بیامد بر پیلسم خروشید مانند روبینه خم

(۲۵۲:۲)

و بسیار هستند مواردی که صدای پهلوانان به غرش شیر مانند شده است :

ز باد اندر آمد به گرگین رسید خروشی چو شیر ژیان برکشید

(۲۵۲:۲)

همچنین نعرهٔ پهلوانان با صدای غرش پیل مست یا نهنگ دمان و یا ساز جنگی

(۱) «در بسیاری از جنگهای ایران باستان، گروههایی در استخدام بوده‌اند که با بانگ و هیاهوی خویش روحیهٔ دشمن را ضعیف می‌کرده‌اند.» (زمینهٔ شناخت موسیقی، ص ۱۰۶).

پرقدرت و کوبنده‌ای چون کوس مقایسه می‌شود؛ و جالبترین توصیفات صوتی فردوسی را نیز می‌توان (از لحاظ آنچه که مثلاً در مورد جناسهای صوتی سینمایی در این پژوهش آمده) در این زمینه یافت. بیت زیر نمونهٔ جالبی است که صدای پرقدرت یک پهلوان (گیو) نه تنها دوبار مورد مقایسه و یا وصف قرار گرفته، بلکه حتی طنین (Reverberation) صدای او به لحاظ اکوستیکی ـ چون بازتاب رعد در کوهستان ـ موردنظر حماسه‌سرا بوده است:

بغرید چون رعد در کوهسار و یا شیر جنگی گه کارزار

(۲۵۳:۲)

که قیاسها و تشبیهات صوتی مبالغه آمیز و کاملاً حماسی هستند؛ و گاه در میان این تشبیهات، تشبیه برخی از صداها چون صدای پاسبانان به بانگ خروس یا آوای بلبل، دراج و کبوتر از عنصر حماسه در تصاویر تهی است.[۳] اما این نوع اثرات صوتی در موقعیتهایی غیر از نبرد مورد استفاده قرار گرفته‌اند:

به پالیز بلبل بنالد همی گل از نالهٔ او ببالد همی

(۲۱۶:۶)

که داند که بلبل چه گوید همی به زیرگل اندر چه موید همی

(۱۲۷:۶)

همچنین هنگام اعلام خبر مرگ سیاوش:

بنالد همی بلبل از شاخ سرو چو دراج زیر گلان با تذرو

(۱۷۰:۳)

که ترکیب جالبی است از سه اثر صوتی مربوط به سه پرنده که در عین حال دقت و حساسیت شاعر را نسبت به صدای طبیعت، برای تعبیر نالهٔ آنها به نوحه سرایی در سوگ سیاوش، نشان می‌دهد.

شدت صدا در تصاویر و توصیفات مربوط به پهلوانانی که در نبرد می‌خروشند، طبعاً کامل کنندهٔ عظمت حماسی عمل آنهاست. خروش آنها چنان پرقدرت است که به ابر می‌رسد (۳: ۱۹۸)، دریا (۷: ۷۸)، خاک (۴: ۱۴۴)، زمان و زمین (۴: ۲۵۰) و سنگ (۴: ۱۴۴) را به جوش می‌آورد. نعرهٔ آنها سرسام آور و کرکننده است (۱: ۱۱۸) و تا چند میل می‌رسد (۷: ۱۷۵).

اثرات صوتی مربوط به شیهه و حرکت پای اسبان نیز آکنده از مبالغه و بیان حماسی است و چنان است که جهان را به جوش می‌آورد (۱۲۲:۴)، از کیوان می‌گذرد (۱۹۳:۴)،

آسمان را پرمی‌کند (۸۸:۶) و آنقدر پرقدرت است که صدای نیرومند کوس را محو می‌کند (۱۴۳:۴)، نعره‌های پیلهای جنگی نیز زمین را پیلگون می‌کند و خروش خروسان هم از ابر می‌گذرد.

دیگر اصوات مربوط به طبیعت نیز آنچنان پرقدرت‌اند که مثلاً خروش هوا چون هژبر (۸۵:۷) است و نعرهٔ ابر مانند هژبر جنگی (ژ.م/ ۴۸:۷) است. اثرات صوتی مربوط به برخورد جنگ‌افزارها نیز چنان قدرتمند و پرحجم است که آسمان و گیتی را پر می‌کند (۸۸:۶)، زمین را می‌جنباند (۳۴۸:۶) و دل شیر و گوش و چرم پلنگ را پاره می‌کند (۴۵۶:۷). از شدت صدای ضربه‌های تبرزین، روانها تن را ترک می‌کنند (۲۹۳:۵). در این نوع اثر صوتی، به‌کارگیری واژه‌هایی که مستقیماً صدای ضربات و برخورد جنگ افزارها را تداعی می‌کنند شایان توجه‌است:

«انگیزش صوتی در این مقوله، هنری است در تصویرسازی فردوسی؛ واژه‌هایی چون چکاچک، ترنگاترنگ، چرنگیدن، تراک، ترنگ، چاکچاک، چکاچاک، هرای و الفاظ و اصواتی نظیر اینها از اثر بخشی فراوانی برخوردارند.» [۴]

و مستقیماً از نحوهٔ صدایی که از برخورد اشیا به یکدیگر تولید می‌شود گرفته شده‌اند و به تجسم فضای صوتی صحنه و تکمیل تصویر عمل جنگجویان به طرز مؤثری یاری می‌رسانند. در واقع از این قبیل واژه‌های ابتکاری به عنوان اثر صوتی استفاده شده است؛ از جمله در نمونه‌های زیر که ضمناً تخیّل ژرف و حساسیت بالای فردوسی را نسبت به صدا در تصویرسازی و توصیف نشان می‌دهد.

چرنگ و ترنگ (صدای رها شدن تیر از چلهٔ کمان) :

«ز چاک تبرزین چرنگ کمان زمین گشت جنبانتر از آسمان
ز زخم تبرزین و از بس ترنگ همی موج خون خاست از دشت جنگ» [۵]

جرنگیدن و چرنگیدن (صدایی که از برخورد شمشیر و گرز و امثال آن شنیده می‌شود)، همچنین جرنگیدن برای نواختن جرس و زنگ:

چرنگیدن گرزهٔ گاو چهر تو گفتی همی سنگ بارد سپهر
ز آواز اسبان و بانگ سران چرنگیدن گرزهای گران
ز بس نالهٔ کوس با کرنای چرنگیدن زنگ و هندی درای
به ابر اندر آمد دم کرنای چرنگیدن گرز و هندی درای
خروش آمد و نالهٔ کرنای هم از پشت پیلان چرنگ درای

ز غـریدن کـوس و شـیپور و نـای ز بـانگ جرس و ز **چـرنگ** درای
از آن های و هـوی و **چـرنگ** درای بـــه کـــردار تـــهمورثی کـرنای
چـــرنگیدن تـــیغ و گـرز و تـبر کجا گوش گردون همی گشت کر» [۶]

هـمچنین در ابـیات بـالا، مـواردی از تـرکیب اصـوات مـختلف مـثلاً سـروصدای جنگجویان، شیههٔ اسبان و چـند نـوع سـاز جـنگی وجـود دارد کـه فـضاسازی صـوتی پرهیجانی را با انواع باندهای صدا (Sound track) می‌توان تصور کرد؛ همچنین صحنهٔ زیر نمونه‌ای از همین نوع کارکرد همزمان و ترکیبی انواع صداها در میدان نبرد گروهی است و به حدی پرقدرت است که به قول شاعر، گوش را کر می‌کند:

ز بس نـــالهٔ نـــای و بـــانگ درای زمـین و زمـان انـدرآمـد ز جـای
زجـــوش ســواران و از دار و گـیر هـــوا دام کـرکس بـد از پـر تـیر
کسی را نماند اندر آن دشت هوش ز بـانگ تـبیره شـده کـره گـوش
(۲۳۸:۴)

در توصیف فوق، تلفیق جالبی از عناصر سمعی و بصری را شاهدیم: در مصرع اول، صدا (سازهای جنگی)؛ در مصرع سوم، تصویر و صدا (تحرک سواران و هیاهوی آنها)، در بخش زمینی میدان و در بیت چهارم، حجم عـظیمی از تـیرهای بـی‌شماری کـه در بـخش آسمانی تصویر در حرکت‌اند؛ و سپس در مصرع ششم، مجدداً وصف صدای کرکنندهٔ نواختن سازهای جنگی است و بدینسان تخیّل خواننده با کیفیتی فوق‌العاده پرتحرک و زنده، از جنبه‌های القایی تصاویر و صداهـایی که متوالیاً ارائـه می‌شوند و به سرعت هم تـغییر می‌یابند، آکنده می‌شود.

«مشاهده چیزی است و در کلام، هنرمندانه بیان کردن آن چیز دیگر. مگر فردوسی مردی کارزار دیده و زخم شمشیر و سـنان چشـیده بـود کـه چـنین صـحنه‌های رنگین حماسی آفرید؟ هنرمند متخیّل است و اگر تسلط بر ابزار کار خود داشته باشد می‌تواند موضوعی ساده را با سبکی پیچیده، و موضوعی پیچیده را با سبکی ساده بیان کند.» [۷]

«شرح جنگها در شاهنامه بسیار مهیج است؛ مخصوصاً بیان جنگ یازده رخ مابین یازده پهلوان ایرانی و تورانی یکی از شاهکارهای ادبی به شمار می‌آید. فردوسی طوری متنوع آنها را شرح می‌دهد که آدم همهٔ آنها را با تپش دل می‌خواند. نکتهٔ جالب توجه این است که او برای نمونه فقط از نبردهای ساختگی می‌توانست استفاده کند، برای آنکه به طور یقین فردوسی هرگز یک نبرد حقیقی را به چشم ندیده است.» [۸]

۳. گفتار یا کلام شخصیتها[۱]

گفتار، در شاهنامه به صورت گفتگوی دو نفره (Dialogue) یا گفت و شنود، همچنین یک نفره یا تک‌گویی (Monologue) به شکل "گفتار با خود" و یا "گفتار با اشیا" است. نوع اول گفتار (گفت و شنود) شخصیتها را در سراسر شاهنامه می‌توان یافت. این قبیل گفتار به صورت محاورات، منازعات لفظی، رجزخوانی و یا پرسش و پاسخهای معمول ارائه می‌شود که گاه حالت طنز، تمسخر، سرزنش و نظایر آن را به خود می‌گیرد. از نمونه‌های جالب، خوش ساخت و متناسبِ گفت و شنود قهرمانان، داستان رستم و اسفندیار، بویژه کلیهٔ صحنه‌های مربوط به گفتگوهای این دو پهلوان است که نوسانات لحنی و کنایی معنیدار و عمیقی به تناسب پیشرفت داستان به خود می‌گیرد. کمیت گفت و شنودهای رستم با اسفندیار نیز در حد چشمگیری است، تا آنجاکه تقریباً بیش از نیمی از داستان از طریق گفتگوهای آن دو پیش می‌رود؛ و این داستان نمونهٔ بسیار جالبی از مهارت فردوسی در به کارگیری عامل گفت شنود به منظور پیشبرد ماجرا (با لحنهای متناسب با موقعیت) است که ضمناً نشاندهندهٔ این نکتهٔ مهم است که سراینده، عنصر گفتگو را در خدمت روایت می‌گیرد و آنجا که کلام شخصیتها داستان را به پیش می‌برد، از وصف نیز چشم‌پوشی می‌کند.[۲]

گفتار با خود: نمونه‌های جالب گفتگوی قهرمان با خود (با خود اندیشیدن) را در همین داستان "رستم و اسفندیار" می‌توان ذکر کرد: اسفندیار پس از آنکه شتر پیشاهنگ را گردن می‌زند دچار نگرانی می‌شود، اما خود را دلداری می‌دهد و به خود می‌گوید:

بد و نیک هر دو ز یزدان بود لب مرد باید که خندان بود

(۶: ۲۳۰)

---

(۱) منظور ما سخنانی است که فردوسی از زبان شخصیتهای داستانهای **شاهنامه** نقل می‌کند نه گفتار به طور کلی و یا زبان قصه‌پردازی و روایت، بلکه محاورات دو یا چند نفره، با خود سخن گفتن، با اشیا حرف زدن و نظایر آن که معمولاً با عباراتی چون «چنین گفت...»، «چنین داد پاسخ...»، «چو بشنید...»، «بدو گفت...»، «به خود گفت...» و نظایر آن شروع شده و آنگاه از زبان شخصیت نقل قول می‌شود. به طور کلی، گفتارها یا کلام شخصیتها در **شاهنامه** از چند جنبه قابل توجه‌اند: از لحاظ تنوع ساخت، شیوهٔ به کارگیری از سوی شاعر و نمایش خصلت یامنش قهرمانان و شخصیتهای داستان که البته بحث و شرح هریک از آنها در چارچوب اهداف این کتاب نیست و به حوزه‌هایی چون داستانگویی، نمایشنامه‌نویسی و شخصیت پردازی ارتباط دارد.

(۲) در "رستم و اسفندیار"، دو شخصیت اصلی داستان مجموعاً شش بار با یکدیگر گفتگو می‌کنند (رک: **شاهنامه**، چاپ مسکو، جلد ۶ از، اولین مجلس دیدار تا لحظهٔ مرگ اسفندیار، ص ۲۴۶ ـ ۳۱۳).

و زال هنگامی که بهمن (پسر اسفندیار) را از دور می‌بیند پیش خود می‌گوید :

چنین گفت کین نامور پهلوست سرافراز با جامهٔ خسروست
ز لهراسب دارد همانا نژاد پی او برین بوم فرخنده باد

(۲۳۵:٦)

بهمن، رستم را در حال خوردن گور بریان شده می‌بیند؛ با خود می‌گوید که بهتر است همینجا با پرتاب یک قطعه سنگ بزرگ به سوی رستم، پدر خود را از شر او خلاص کنم :

به دل گفت بهمن که این رستمست و یا آفتاب سپیده دم است...
من این را به یک سنگ بی‌جان کنم دل زال و رودابه پیچان کنم

(۲۳۷:٦)

گفتار با اشیا: زواره (برادر رستم)، به فرمان جهان پهلوان، جوشن و جنگ افزار او را که مدتی است به کار نیامده می‌آورد تا رستم لباس رزم بپوشد و به نبرد اسفندیار برود. آنگاه که رستم جوشن خود را می‌بیند، با افسوس و حسرت، باد از جگر برمی‌کشد و خطاب به آن می‌گوید :

چنین گفت کای جوشن کارزار برآسودی از جنگ یک روزگار
کنون کار پیش آمدت سخت باش به هر جای پیراهن بخت باش
چنین رزمگاهی که غران دو شیر به جنگ اندر آیند هر دو دلیر
کنون تا چه پیش آرد اسفندیار چه بازی کند در دم کارزار

(۲۷۴:٦)

اما همین داستان (رستم و اسفندیار) به عنوان «داستان داستانها»ی شاهنامه برخوردار از نمونه‌هایی در شاهکار گفتارنویسی از انواع دیگر، مثلاً «گفتار توأم با عمل نمایشی» است (در صحنه‌ای که رستم با ظاهری خندان اما دلی آکنده از خشم، ضرب شستی به اسفندیار نشان می‌دهد و دست او را در یک تلافی به مثل آنچنان می‌فشارد که صورت اسفندیار از درد سرخ می‌شود و از زیر ناخن‌هایش خون سرازیر می‌شود (ج ۶: ۲۶۳) و یا آنگاه که رستم با در دست داشتن ترنجی خوشبو به مجلس ضیافت اسفندیار می‌رود و پس از رد وبدل شدن سخنان طولانی و پر از کنایه بین آن دو، رستم پی می‌برد که از نبرد با اسفندیار ناگزیر است و سراپردهٔ اسفندیار را ترک می‌گوید و درآستانهٔ خروج، خطاب به کریاس (دربار شاهان و امیران) می‌گوید:

به کریاس گفت ای سرای امید خنک روز کاندر توبد جمشید
همایون بدی گاه کاووس کی همان روز کیخسرو نیک پی

در فرّهی بر تو اکنون ببست که بر تخت تو ناسزایی نشست

(۲۷۱:۶)

«انبوهی و تنوع گفتارها در داستان «رستم و اسفندیار» به روشنی حکایت از این می‌کند که فردوسی در سرودن شاهنامه، تنها به نظم روایات کهن بسنده نکرده بلکه در پوستهٔ یکایک قهرمانان خویش خزیده و سخنان مناسب را به مقتضای حال بر زبان آنان جاری ساخته است. گردش در نمایشگاه گفتارهای این داستان کافی است تا ثابت کند که کار فردوسی بسیار فراتر و والاتر از برگرداندن زبان منثور کهن به زبان منظوم بوده است.»[۱۱]

وصف صدا و جلوه‌های بصری آن

در اغراقهای حماسی شاعرانه، فردوسی اغلب شدت صدا را از طریق جلوهٔ بصری و تأثیر تجسمی آن به نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگر، فردوسی صدا را نیز به تصویر می‌کشد. در نبرد سام و کرکوی، شدت نعرهٔ سام به حدی شدید و پرقدرت است که میدان نبرد دور سر دشمن می‌چرخد:

خروشی خروشیدم‌ازپشت‌زین که‌چون‌آسیاشدبرایشان‌زمین

(ژ.م/ ۱۵۱:۱)

ز آوای گردان بتوفید کوه زمین آمد از نعل اسبان ستوه

(۱۴۳:۲)

نعرهٔ رستم در نبرد ارژنگ دیو نیز دریا و کوه را زیر و زبر می‌کند:

یکی نعره بر زد میان گروه تو گفتی بدرید دریا و کوه

(۱۰۴:۲)

در نخستین دیدار رستم و اسفندیار، خروش اسب دو پهلوان دشت را می‌شکافد:

خروش آمد از بارهٔ هر دو مرد تو گفتی بدرید دشت نبرد

همچنین ابیات زیر که شدت صدای "تبیره" و "گاودم" را، هنگام نواختن این سازهای جنگی، با مبالغه‌های جالبی به طور بصری وصف می‌کند:

ز بانگ تبیره زمین و سپهر بلرزید و زیشان ببرید مهر
برآمد خروش از در پهلوان ز بانگ تبیره زمین شد نوان
به سر بر ز گرد سپاه ابربست تبیره دل سنگ خارا بخست
بدرید کوه از دم گاو دم زمین آمد از سم اسبان به خم

(۱۳۰:۲)

و با یک تدوین مضمونی[۱] (Thematic Editing) جالب، از نماهای وزش طوفان (پدیده‌ای که اساسیترین بعد آن صداست) صرفاً با آوردن تصویر وصف می‌کند ـ در صحنه‌ای از نبرد بزرگ کیخسرو با افراسیاب، چنین می‌خوانیم :

همانگه برآمد یکی باد سخت — که بشکست شاداب شاخ درخت
همی خاک برداشت از رزمگاه — بزد بر رخ شاه توران سپاه...
چنین تا سپهر و زمین تارشد — فراوان ز ترکان گرفتار شد

(۲۹۳:۵)

و در نبرد بیژن با گرازها، برای تجسم صدای سایش دندان گرازی وحشی به تنهٔ درخت، آن را با آوردن "تصویر ـ صدایی" از ساییدن سوهان پولادی بر سنگ خارا مقایسه می‌کند:

چو سوهان پولاد بر سنگ سخت — همی سود دندان خود بر درخت

(۱۴:۵)

استفاده‌های مجازی از صدا و تصویر برای اعلان زمان

پیش از اینکه مثالهایی از شاهنامه بیاوریم، ابتدا لازم است کلیاتی راجع به قابلیتهای سینما در نمایش زمان و تشابهی که در این مورد از برخی جهات با ادبیات دارد ذکر کنیم.

سینما را می‌توان هنری دانست که به قول اروین پانوفسکی (نظریه پرداز امریکایی هنرهای تصویری) قادر است به مکان "تشکلی زمانی" دهد.[۱۰] در زندگی واقعی (همچنین در هنرهای تجسمی و در تأتر) مکان ساکن و بی‌تغییر است، در حالیکه ما در آن به طور جسمی و ذهنی حرکت می‌کنیم. اما در سینما، مکان خاصیت ساکن خود را از دست می‌دهد و کیفیتی پرتحرک و آکنده از زمان می‌یابد ـ اجزای "مکان" به ترتیبِ توالی زمانی، در نماهای پشت سرهم منعکس می‌شوند؛ یعنی سینما بیشتر به وسیلهٔ تدوین یا مونتاژ نماهاست که این ویژگی را در شکلی هنری منعکس می‌سازد.

یکی از مهمترین جنبه‌های تصویر سینماییِ مکان، بعد زمانی آن است و جدا از تأثیرات سرعتهای کند و تند فیلمبرداری کردن (Slow and Fast motion) از حرکت،

(۱) یکی از شیوه‌های تدوین توصیفی یا تدوین غیر تداومی است که در آن نماهای فیلم به طور آزاد و غیر مرتبط از لحاظ فضایی اما بر اساس یک عامل مشترک، مثلا ریزش برف یا باران در همهٔ آنها، حرکات متوالی تعدادی پرچم در یک سلسله‌نما، شعله‌های آتش، ... و نظایر آن به هم پیوند می‌شوند. به عبارتی، مضمون همهٔ آنها یک عامل پیوندی مشترک ـ وزش باد، حرکت مه، ریزش باران ـ است.

می‌توان گفت که: مونتاژ در سینما منجر به "زمانی کردنِ مکان" و عکس آن نیز می‌شود:

«مکان در زندگی واقعی ـ به جز در رؤیا ـ در ادبیات و تأتر، روند تکوینش جهتی قاطع و معین دارد. در سینما، اغلب زمان این روند جهت خود را از دست می‌دهد و در یک فیلم ما آزادیم که ـ به آزادی ادبیات ـ در زمان حرکت کنیم.» [۱۱]

«سینما به شیوه‌ای دیگر نیز به زمان کیفیت و خاصیت مکانی می‌دهد و آن این که در هر فیلم، همهٔ نماها در زمان حال وجود دارند و حوادث آنها "هم اکنون" روی می‌دهند. سینما برای ارائهٔ زمان، یا مکان را باید نشان دهد و یا از "صدا" برای تداعی زمان و یا اعلام موقعیت زمانی استفاده نماید». [۱۲]

با این نوع استفادهٔ سینمایی از صدا ـ که در واقع یکی از گونه‌های متعدد و متنوع همانندیها در حوزه‌های مشترک توصیف و تصویرگری بین ادبیات و سینماست ـ به دفعات در شاهنامه روبرو می‌شویم که در این مورد نمونه‌هایی می‌آوریم. بانگ خروس به نشانهٔ آغاز روز(۱):

چنین گفت مؤبد که یک روز طوس بدانگه که برخاست بانگ خروس

(۷:۳)

صدای چکاوک نیز آغاز روز را اعلام می‌دارد ـ ضمناً طلوع نیز، به طور معمول، تصویری حماسی دارد : در آغاز روز، پرتوهای خورشید چونان چنگال شیری است که بر پشت گاو (زمین) فرود می‌آید و آوای چکاوک، آغاز روز را ندا می‌دهد:

---

(۱) دانی که سپیده دم خروس سحری از بهر چه می‌کند همی نوحه‌گری؟
یعنی که نمودند در آیینه صبح از عمر شبی گذشت تو بی‌خبری
(رباعیات خیام: ۷۰)

آن ختلی مرد شایگانی معروف شده به پاسبانی...
از گوشهٔ بام دوش رازی بامن بگشاد بس نهانی
گفتا که به شب چرا نخسبی وز خواب و قرار چون رمانی؟...
(دیوان ناصرخسرو: ۵۶)

آمدبانگ خروس، مؤذن میخوارگان صبح نخستین نمود روی به نظارگان
(دیوان منوچهری دامغانی: ۱۷۷)

ما را به صبح مژده همی‌داد آن راستگو خروس مجرب
برزد دو بال خود را برهم از چیست آن ندانم یارب!
هست از نشاط آمدن روز یا از تأسف شدن شب؟
(دیوان مسعود سعد سلمان: ۷۱)

چو خورشید زد پنجه بر پشت گاو ز هامون برآمد خروش چکاو
(۱۸۲:۴)

در تصویری مشابه از وصف طلوع، مصرع دوم بیت زیر که مربوط به صدا برای نداعی زمان است تکرار می‌شود :

چو خورشید برزد سر از برج گاو ز هامون برآمد خروش چکاو

همزمانی و ترکیب صدای خروس و چکاوک نیز به همین منظور در بیت زیر به کار رفته است:

برآمد خروش خروس و چکاو کبوده[۱] نیامد به نزد تژاو[۲]
(۷۵:۴)

ز گرگان به ساری و آمل شدند به هنگام آواز بلبل شدند
(ژ.م/ ۹۳:۶)

چو پنهان شد آن چادر آبنوس به گوش آمد از دور بانگ خروس
(۱۳:۹)

در کنار صدا، فردوسی برای تداعی یا بیان زمان، از تصویر نیز به عنوان عامل مجاز به شکلهای گوناگون استفاده می‌کند. مثلاً در ابیات زیر به جای موسم بهار، از تصویر شکوفه و به‌جای تصویر شب، از افروختن شمع استفاده می‌کند[۳] که در هر دو مورد استفاده از جزء به جای کل است:

---

(۱) کبوده: «در نبرد کیخسرو با افراسیاب، کبوده، پهلوان تورانی، مأموریت داشت که سپاه ایران را ارزیابی کند. اما بهرام گودرز، پهلوان و سردار ایرانی، کبوده را کشت و چون بامدادان کبوده به دژ تژاو (که مرکز فرماندهی افراسیاب بود) باز نیامد، تژاو برآن شد که با ایرانیان به نبرد بپردازد.

(۲) تژاو: پهلوان تورانی که داماد افراسیاب بود. در جنگ کیخسرو با افراسیاب، بیژن پهلوان ایرانی با تژاو می‌جنگد و لشکر او را تارومار می‌کند، تژاو می‌گریزد و تاجش به دست بیژن می‌افتد. چون بهرام گودرز برای یافتن تازیانهٔ خود شب هنگام به نبردگاه رفت، تژاو از پشت بر او تیغی زد که دست بهرام از تن جدا شد.گیو به انتقام خون برادرش بهرام، تژاو را اسیر کرد و کشت.» (فرهنگ نامهای شاهنامه، ص ۲۸۹ ـ ۲۹۰).

(۳) منوچهری دامغانی نیز برای ارائهٔ تصویری از آغاز روز، خاموشی فانوسها را نشانه می‌آورد :

چو از زلف شب باز شد تابها فرو مرد قندیل محرابها
سپیده‌دم‌ازبیم‌سرمای‌سخت بپوشیدبرکوه سنجابها
(دیوان منوچهری: ۴)

به هنگام بشکوفهٔ گلستان بیاورد لشکر ز زابلستان

(۵۵:۲)

چو هنگام شمع آمد از تیرگی سر مهتران تیره از خیرگی

(ژ.م / ۲۶۶:۶)

وگاه نیز از رنگ برای تداعی و بیان زمان سود می‌جوید، مثلاً تنوع رنگ گلها و شکوفایی طبیعت در بهار را به پرنیان مانند می‌کند و به جای بهار، قویترین جلوهٔ بصری آن، یعنی رنگ را می‌آورد:

چو دشت از گیاگشت چون پرنیان ببستند گردان توران میان

(۱۳:۲)

وگاه با ترکیبی از تصویر و صدا، زمان را بیان می‌کند؛ از جمله در بیت زیر، گردش خورشیداز صبح تاغروب جنبهٔ بصری وصدای نواختن کوس در آغاز شب جنبهٔ سمعی دارد:

به گردان چنین گفت سالار طوس که از گردش مهر تا زخم کوس

(۱۵۴:۲)

منابع فصل هفتم:

۱. ساز و موسیقی در شاهنامه، ص ۸ ـ ۹.

۲. تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۱۹۲.

۳، ۴. همان، ص ۱۹۲.

۵. فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۳۰۶.

۶. همان، ص ۳۳۶.

۷. سعدی، ص ۱۱۷.

۸. حماسهٔ ملی ایران، ص ۱۱۶ ـ ۱۱۷.

۹. از رنگ گل تا رنج خار، ص ۱۹۳.

10. Film, an Anthology (Edited by Daniel Taloot), P. 64.

11. The Social History of Art, P. 370.

12. The Cinema as Art, P. 134 - 135.

فصل هشتم

جناسها و طباقهای سینمایی صدا و تصویر در شاهنامه

جناس به معنی همجنس بودن است و در ادبیات و شعر اصطلاحاً به "تشابه" دو واژه در لفظ اطلاق می‌شود که در معنی متفاوت باشند، مانند واژهٔ "گور" در بیت زیر که هم به معنی گورخر و هم به معنی قبروخاک است:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر　　دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

(خیام)

جناس در ادب، در ردهٔ صنایع بدیع است: «رگه‌های جوشش جناس را در بررسیهای روانشناختی باید جست، چرا که جناس از نظریهٔ تداعی الفاظ و تداعی معانی بیرون نیست. جناس ناشی از تشابه صوتی الفاظی است که در همه یا بعضی از بخشهای آنها تداعی آهنگ احساس می‌شود و این تداعی که به نوبهٔ خود موجب تداعی معانی آنها می‌گردد، سبب ایجاد لذتی خاص در شنونده می‌شود.» [1]

«جناس نمودار لفظی آن چیزی است که تناسب در شعر می‌خوانیم، و آن ایجاد وحدت شکلی و هماهنگی کلمات است». [2]

صنعت جناس راکه در ردهٔ آرایش کلام یا موسیقی واژه‌هادر شعرقرار داده‌اند، انواعی است: ۱. جناس کامل؛ ۲. جناس‌ناقص.

نمونه‌ای از جناس کامل در بالا آمد، اکنون در شعری از فردوسی:

گرازان گرازان نه آگاه از این که بیژن نهادست بر بورزین

(۱۳:۵)

که گرازان اول به معنی گرازها و دومی به معنی خرامان است.

نوع دیگر، جناس ناقص (یا جناس مطرف) است که با اضافه کردن یک حرف زائد به آخر کلمه شکل می‌گیرد و خود انواعی دارد،[۱] مثلاً "ماه" و "ماهی" در ابیات زیر از شاهنامه که فقط یک "ی" به "ماه" افزوده شده است:

فرو شد به ماهی و بر شد به ماه بـــن نـــیزه و قـــبهٔ بـــارگاه

و یا:

فرو رفت و بر رفت روز نبرد به ماهی نم خون و بر ماه گرد

همچنین جناس زیر:

جهان آفـرین تـا جـهان آفـرید سواری چو رستم نیامد پدید

(۱۷۸:۲)

اما منظور از موسیقی کلام، مفهوم وسیعی است که موارد زیر را شامل می‌شود:

الف ـ موسیقی ردیف و قافیه (به عنوان موسیقی آشکار و یا برونی شعر).

ب ـ موسیقی ناشی از شیوهٔ کاربرد صنایع بدیعی و عناصر بیانی (به عنوان موسیقی پنهان یا معنوی شعر).

ج ـ موسیقی هجاها و واجها (به عنوان موسیقی درونی شعر).

نمونه‌ای از "موسیقی برونی" به عنوان موسیقی قافیه با استفاده از واژه‌های چنگ و زنگ ـ ضمن اینکه هر دو نام آلات موسیقی هستند:

چه آوای نای و چه آوای چنگ خـروشیدن بـوق و آوای زنگ

(۲۳۱:۱)

از بیت بالا به وضوح صدای "دنگ دنگ" یا نواختن ساز القا می‌شود.

نمونه‌ای از موسیقی معنوی و پنهان شعر:

دل زال زر شد چو خرم بـهار ز رخش نو آیین و فرخ سوار

---

(۱) برای شناخت انواع دیگر جناس، مراجعه کنید به: جناس در پهنهٔ ادب فارسی، تألیف دکتر جلیل دوستخواه.

در گنج بگشاد و دینار داد　　از امروز و فردا نیامدش یاد

(۵۵:۲)

در بیت بالا، هنگام سخن گفتن از گنج و دینار، "زر" نیز به عنوان صفت زال آمده و تناسبی بین گنج، دینار و زر وجود دارد

حال نمونه‌ای از موسیقی ناشی از آرایش هجاها می‌آوریم:

همه تا در آز رفته فراز　　به کس برنشد این در راز باز

(۱۶۹:۲)

موسیقی هجاهای آز، راز (در فراز)، راز، باز آشکار است، گویی که خود "آز" برای تأکید تکرار شده است.

درهرحال،شعر شاخه‌ای از هنر کلامی است که در آن رابطه‌ای درونی میان صدا و معنی از حالت‌پنهان‌به‌آشکاربروزمی‌کند؛ودر عین حال خود را به شدیدترین و محسوسترین وجهی متجلی می‌کند.این‌است‌که‌دربسیاری‌ازموارد،تکراریک حرف(Alliteration) که نوعی جناس (آوایی) به شمار می‌آید بازتابی از معنی را در شعر فردوسی نشان‌می‌دهد،ازجمله‌دربیت زیر:

سرشک اندر آید ز مژگان زرشک　　سرشکی که درمان نداند پزشک

(۳۲:۴)

که شاعر سرازیر شدن اشک را (که یک پدیدهٔ بصری است) با استفاده از مهارت خود در گزینش واژه‌هایی که ترکیب صوتی معینی دارند و آرایش واجهای نزدیک به هم (س، ز، ژ،ش) و همنوایی آنها- و بویژه چهار بار تکرار حرف "ش"، احساس سرازیر شدن اشک را تداعی کرده است.

نمونهٔ تحسین برانگیز هنر فردوسی را در این زمینه که با استفاده از تشخیص کلمات قافیه -از نظر صوتی - مفهوم شعررا مجسم کرده، در ابیات زیر که از زبان سیمرغ سروده می‌خوانیم:

ابا خویشتن بر یکی پّر من　　خجسته بود سایهٔ فّر من

گرت هیچ سختی به روی آورند　　ز نیک و ز بد گفتگوی آورند

برآتش برافکن یکی پّر من　　به بینی هم اندر زمان فّرمن

(۱۴۵:۱)

که با مشدد آوردن قافیه‌های "پّر" و "فّر"، که پررر..... و فررر..... تلفظ می‌شود، حالت پرواز و جلوهٔ صوتی (sound Effect) بال زدن و پرش سیمرغ که هوا را می‌شکافد می‌شنویم.

نمونهٔ دیگری از همین جلوهٔ صوتی (پرواز پرنده) در بیت زیر دیده می‌شود:

زمین کوه تا کوه پُر پَر بود زپَرش همه دشت پر فَر بود

(۱۸۲:۶)

«به نظر می‌رسد که کشف ابعاد و خصوصیات لفظ در شاهنامهٔ فردوسی با آگاهی شاعر همراه بوده است و شاید ازهمینروست که در آن اثر عظیم با صنعت لفظی متکلّف برخورد نمی‌کنیم. قویترین و روشنترین بُعد لفظی در شاهنامه تکرار و توالی حروف و ایجاد انواع تجانس لفظی و صوتی در حروف و کلمه است.» [۳]

به طور کلی می‌توان ساختمان یک واژه را در ادبیات (و در اینجا شعر) به طور مجرد از بافت نحوی و نوع ارتباطی که به لحاظ صوتی با کلمات پیرامون خود دارد مورد بررسی قرار داد، و دیگر از دیدگاه ارتباط یا پیوندی که با اصوات پیرامونش دارد. نوع اول را در بحث مربوط به "فصاحت در کلمه" جای می‌دهند و نوع دوم را زیر عنوان "فصاحت در کلام".

۱. جناسهای سینمایی صدا

ابتدا مقولهٔ جناس صوتی در سینما را با توجه به این نکته که جناس صوتی در فیلم بیشتر پدیده‌ای "شنیدنی" است تا لفظی، توضیح می‌دهیم. در سینما نیز مانند شعر می‌توان روی "پیوند" (خطی) دو پارهٔ صدا، مثلاً دو اثر صوتی مشابه و یا متجانس[۱] مطالعه کنیم؛ همچنین می‌توان مطالعه را روی نحوهٔ ترکیب عمودی یک صدا با صداهای همزمان آن (چه اثرات صوتی باشد، چه کلام و چه موسیقی) متمرکز کرد. اما در مقایسه با ادبیات و شعر، صنعت جناس در سینما آنقدر گسترش و تنوع ندارد و تنها نوعی که از جناس صوتی (Sound pun) در سینما می‌توان نام برد، همان "جناس تام" یا کامل است. همچنین در سینما، برخلاف ادبیات که امکان مطالعهٔ صوتی روی یک واژه ـ مجرد از بافت نحوی و ارتباطی با واژه‌های اطراف ـ امکان دارد، در سینما تنها می‌توان به پیوند از نوع "افقی یا خطی" و "عمودی یا ترکیبی" یک صدای معین با صداهای مجاور و یا همزمان آن اشاره کرد.[۲]

---

(۱) گاه نیز متضاد که در شعر آن را "صنعت طباق" و یا تضاد گویند و در همین فصل، پس از ارائهٔ تعریفی از آن، نمونه‌هایی را از **شاهنامه** آورده‌ایم.

(۲) البته در سینما یک صدا یا ترکیبی از صداها می‌توانند در پیوند با تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر ←

جناسهای صوتی بین دو پارهٔ صدا در سینما را می‌توان غالباً در حوزهٔ تدوین انواع باندهای صدای فیلم، بویژه اثرات صوتی (Sound Effect)، و از جمله آنجا که دو فصل (Sequence) و یا دو صحنهٔ متوالی توسط دو صدای مشابه به هم پیوند می‌شوند یافت.

گاه در چنین مواردی از اصطلاح انتقال صوتی (Audio Transition) نیز استفاده می‌شود.

از چند فیلم معروف تاریخ سینما نمونه‌هایی را به عنوان "جناسهای صوتی" ذکر می‌کنیم: در فیلم سی و نه پله (۱۹۳۵ م) اثر آلفرد هیچکاک، صحنه‌ای از نمای زنی در حال جیغ کشیدن، به نمای قطاری که سوت می‌کشد انتقال می‌یابد. در فیلم شب شنبه و صبح یکشنبه (۱۹۶۰ م) ساختهٔ کارل رایز، کارگردان انگلیسی، فصلی از فیلم به جایی ختم می‌شود که آلبرت فینی (بازیگر) درِ ظرف زباله فلزی را با عصبانیت محکم به هم می‌کوبد؛ این صدا به اثر صوتی مشابهی از یک دستگاه پرس در کارخانه پیوند می‌شود و با این جناس صوتی، صحنه نیز از خانه به کارخانه ـ با تمهیدی که "انتقال صوتی" نامیده می‌شود ـ تغییر می‌یابد. گاه نیز در فیلم ممکن است "جناس صوتی" و "جناس تصویری" به صورت ترکیبی و همزمان برای انتقال و یا تغییر (پیوند) دو صحنه به کار رود. مثلاً در فیلم اکنون آخرالزمان (آپوکالیپس) ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا، کارگردان امریکایی، قهرمان فیلم همچنانکه پنکهٔ سقفی را در حال چرخش می‌بیند و به صدای آن گوش می‌دهد، ناگهان صحنه عوض می‌شود و ما نمای ملخ هلیکوپتری را در حال چرخش که صدای گوشخراشی ایجاد می‌کند بر پرده می‌بینیم و با این "جناس صوتی ـ تصویری" فصل مرور داستان در جنگ ویتنام آغاز می‌شود.

حال نمونه‌هایی از "جناسهای صوتی سینمایی" را از شاهنامه می‌آوریم: رستم در آن سوی ساحل هیرمند است، اسفندیار سوار بر اسب با گروهی مرکب از صد سوار از رود می‌گذرد و به رستم نزدیک می‌شود:

از این سو خروشی برآورد رخش وز آن سوی اسب یل تاجبخش

(۲۴۵:۶)

← (نماها) قرار گیرند (انواع پیوندها یا مونتاژهای صوتی ـ تصویری) که این حوزه البته به دلیل ماهیت ادبیات که فقط با واژه (صدا) کار می‌کند مصداق ندارد؛ زیرا در ادبیات، از دیدگاهی به عنوان هنر صدا، همهٔ انواع پیوندها (چه پیوندهای صوتی درون کلمه و چه پیوندهای بین کلامی) از نوع ساختارهای صوتی هستند. به نظر می‌رسد که انواع پیوندهای سمعی و بصری در فیلم، محدودیتهای ظرفیت بیانی سینما را در مقایسه با ادبیات، می‌تواند در حوزه‌های معینی که ادبیات فاقد آن است، به خوبی جبران کند.

با این جناس صوتی سینمایی (یعنی پیوند دو اثر صوتی مشابه مربوط به شیهه و خروش اسبان دو هماورد) مقدمهٔ دراماتیک جالبی برای رویارویی دو پهلوان طرح‌ریزی می‌شود ـ خروش اسبها حالتی هشدار دهنده و آگاه‌کننده دارد. پیش از اینکه دو پهلوان نامدار به یکدیگر درود بفرستند و هر یک دیگری را ستایش کند، اسبهای آن دو آغازگر این رویارویی‌اند. (این خروش اسبها البته در ظاهر حالتی طبیعی دارد، زیرا اسبهای غریبه در نخستین برخورد شیهه‌های تهدیدآمیز می‌کشند). این خروش را می‌توان مقدمهٔ صوتی نمادینی برای جدال سهمگین و دشواری که در پیش است تلقی کرد.

فردوسی در نخستین صحنهٔ نبرد رستم و اسفندیار نیز یکبار دیگر بر خروش اسبهای دو پهلوان تأکید می‌کند. این پیوند (دراماتیک) دوپارهٔ صدا با ذکر شدت صدا و میزان تأثیر فیزیکی‌اش در میدان نبرد (لرزش شدید آن در محیط)، با عبارت "دریده شدن دشت نبرد" جلوهٔ زیباتری می‌یابد:

چو نزدیک گشتند پیر و جوان — دو شیر سرافراز و دو پهلوان
خروش آمد از بارهٔ هر دو مرد — تو گفتی بدرید دشت نبرد

(۲۷۹:۶)

«گاهی شاعر برای افزودن بر جنبهٔ دراماتیک، به توصیف غیر مستقیم متوسل می‌شود؛ چنانکه در اینجا خروش اسب رستم و اسفندیار گویای حالت سوار در هنگام شتافتن به میدان حریف است.» [۴]

«شیههٔ اسبان (در رستم و اسفندیار)، گویی نهیبی است که از حلقوم روزگار بیرون می‌آید تا اعلام فاجعه کند.» [۵]

رودابه در آخرین ماهی که رستم را آبستن است، به سبب بزرگی خارق‌العادهٔ جنین، به حال سختی می‌افتد و از هوش می‌رود. از کاخ دستان، (زال) ، فریاد شخص نامعلومی (به خاطر بی‌هوشی رودابه، و به علامت استمداد) به گوش می‌رسد. فردوسی بر پایهٔ این فریاد، و به منظور تغییر صحنه یا موقعیت، «برشی» به فریاد یا شیون سیندخت (مادر رودابه) می‌زند و بدین ترتیب یک اثر صوتی واحد توسط دو فرد متفاوت در دو موقعیت جدا از هم، به صورت انتقالی سمعی، بین دو صحنه عمل می‌کند و نوعی جناس صوتی سینمایی که پیوند دو صدای مشابه برای تعویض یا انتقال صحنه است روی می‌دهد. برای تداعی و ایجاد تصور دقیقی از این انتقال، فردوسی بیت دوم را با واژهٔ "خروش" به پایان می‌برد و بی‌درنگ بیت سوم را هم با واژهٔ "خروشید" آغاز می‌کند:

چـــنین تـــا گـــه زادن آمـــد فـــراز — بـــه خـــواب و بـــه آرام بـــودش نـیاز
چنان بُد که یک روز زو رفت هوش — از ایـــوان دســـتان بـــرآمـــد خـــروش
خروشید سیندخت و بشخود روی — بکند آن سیه گیسوی مشک بـوی

(۱ : ۲۳۶)

جناس صوتی سینمایی دیگری را نیز در صحنهٔ زیر، در پیوند فریاد افـراسـیاب بـه خروش جمعی سپاه، شاهدیم- هنگامی که در جنگ بزرگ کیخسرو با افراسیاب پیران کشته می‌شود و افراسیاب را آگاه می‌کنند، فردوسی می‌سراید :

چو بشنید شاه این سخن خیره گشت — سیه گشت و چشم و دلش تیره گشت
خـــروشان فـرود آمـد از تـخت عـاج — بـــه پـــیش بـــزرگان بـــینداخت تـــاج
خـــروشی ز لشکـــر بـــرآمـــد بـه درد — رخ نـــــــامداران شـــــد از درد زرد

(۵ : ۳۴۹)

گذشته از جناس جالب اثرات صـوتی (خـروش دردآلود فـرمانده بـه خـروش پـردرد لشکریان تـوران)، تـوصیف نـمایشی فـردوسی از صـحنه نـیز بسـیار جـالب است[۱] - میزانسن و نحوهٔ حرکت شخصیت در صحنه، به وضوح و با تناسب بسیار جالبی نسبت به موقعیت، شرح داده شـده است : افـراسـیاب چشـم‌اش سـیاهی مـی‌رود، سـرگیجه می‌گیرد، با خشم تاج خود را به وسط صحنه پرت می‌کند و همزمان می‌خروشد.

«مرثیه‌های افراسـیاب در سـوگ بسـتگان و پسـرانش از پـربارترین شکـلهای بـیانی برخوردارند. گریهٔ او بر (پسرش) سرخه، اندوه او در مرگ پیران و دیوانگی او در فقدان شیده(دیگر پسرش) نمونه‌های عالی اندوه بشری است.... تصمیمهای افراسیاب غالباً در همین مواقع دردناک و تباه‌کننده شکل می‌گیرد. چندان خشمگین و خروشان می‌شود که دیگر نیروی تعادل خود را از دست مـی‌دهد و هـمه‌چیز را نـابسامان مـی‌کند و درهـم می‌ریزد.»[۶]

تشبیه صدای رستم به صدای غرش رعد (در مقدمهٔ رستم و اسفندیار):

---

(۱) توصیفات نمایشی در **شاهنامه** از جنبه‌های بسیار جالب، جذاب و آموزندهٔ این اثر بزرگ است که غالباً نبوغ سرایندهٔ بزرگ را در طراحی ساختار و رعایت (خود آموخته) موازین هنر درام‌نـویسی کـلاسیک نشان می‌دهد. از آنجا که جنبه‌های دراماتیک، نمایشی، شخصیت پردازی، گفتگو، میزانسـن و آرایش صحنه در حوزهٔ مطالعات تأثری روی **شاهنامه** است، از چارچوب این کتاب کـه مشـخصاً دیدگاهی سینمایی به این حماسهٔ بزرگ و ملی دارد، خارج است.

چو آواز رستم شب تیره ابر بدرد دل و گوش غران هژبر

(۲۱۷:۶)

که گویی بین صدای رستم و رعد یک انتقال صوتی (Audio Tranistion) سینمایی براساس تشابه صدا صورت گرفته و پیوند دو قطعهٔ صوتی را به لحاظ تشابه امکان پذیر ساخته است.(۱)

نظیر همین جناس صدایی را در تشبیه صوتی زیر با تدوین و یا پیوند دو پارهٔ صدا ـ دو اثر صوتی مشابه ـ نعرهٔ بهرام و غرش رعد شاهدیم :

چو بهرام بر شد به بالای تیغ بغرید برسان غرنده میغ

(۴۴ : ۴)

چو ابر بهاران بغرید سخت فرو ریخت پیکان چو برگ درخت

(۱۴ : ۵)

و رستم در نبرد با اکوان دیو:

بغرید چون شیر و برگفت نام که من رستمم پوردستان سام

(۳۰۸ : ۴)

و حتی صدای یک پهلوان (اشکبوس) به غرش نوعی ساز جنگی (کوس) مقایسه می‌شود:

سواری کجا نام او اشکبوس همی برخروشید برسان کوس

(۱۹۴ : ۴)

۲. جناسهای سینمایی تصویر

پیش از این اشاره شد که «در شاهنامه بین تصاویر و افعال به حدی تناسب وجود دارد که به نظر می‌رسد افعال برای تصاویر و تصاویر برای افعال خلق شده‌اند».[۷] مثلاً در دو بیت زیر، که در وصف طلوع آفتاب یا آغاز روز است، وصف طلوع حماسی خورشید و تصویر فرار ماه با افعال "بترسید" و "خم‌آورد" در اوج زیبایی است:

چو خورشید بنمود رخشان کلاه چو سیمین سپر دید رخسار ماه

بترسید ماه از پی گفتگوی به خم اندر آمد بپوشید روی

(۱) در فیلم ملکهٔ افریقا (۱۹۵۲ م) اثر جان هوستون (کارگردان امریکایی)، در صحنهٔ مشاجرهٔ قهرمان مرد و زن فیلم (همفری بوگارت و کاترین هیپبورن) برکرجی در حاشیهٔ جنگل، قهرمان مرد خشمگین می‌شود و فریاد می‌زند؛ از پی نعرهٔ او صدای غرش شیر از جنگل شنیده می‌شود.

(۲۳۶ : ۴)

گذشته از تناسب مذکور، در شاهنامه، غالباً در چنین توصیفاتی است که در یک تصویر مجازی از آغاز روز ـ در یک تشبیه و یا یک استعاره ـ با "جناسی تصویری" که یک تجسم همسان بصری بین دو پدیده‌ای که از لحاظ گرافیکی، یعنی در شکل ظاهری و یا در رنگ به صورت مشابه مجسم و یا تصویر می‌شوند، برخورد می‌کنیم. در بیت اول شعر بالا، از لحاظ تجسمی و یا بصری، نوعی تشابه و تطابق گرافیکی در عناصر توصیفی تصویر محسوس است و آن "گردی" است ـ گردیهای خورشید، کلاه، سپر و ماه. آنچه در مصرع دوم بیت نخست تصویر را ساخته، توجه شاعر به شکل یا گردی ماه است با سپر ـ مسلماً در این تشبیه، نوع گرد سپر مورد نظر شاعر بوده نه مثلاً چهارگوش یا چند ضلعی آن؛ زیرا در غیر این صورت، علاقه در تشبیه بی معنی و بی‌ربط می‌نمود و یا دلیلی برای آوردن این تصویر وجود نداشت. منظور ما از جناس سینمایی تصویر، این قبیل تناسبات در شعر فردوسی است[۱] که در سینما نیز سالهاست فیلمسازان، بویژه سینماگران شکل گرا، از آن استفاده می‌کنند در واقع، علاقه به همانندی تصاویر متوالی در تدوین یا پیوند دونماست که بین آنها در یکی از جنبه‌های شکل موضوع نما یا ترکیب بندی فیزیکی ـ بصری (Composition)، از جمله رنگ، همچنین حرکت، نوعی تشابه و تجانس وجود داشته باشد؛ چنانچه بین دونمای پیوند شده که از لحاظ شکل و یا ساختار (در ترکیب بندی) بسیار بهم شبیه باشند از یک طرف، و از طرف دیگر نوعی تشابه در رنگ و یا تشابه در حرکت (بویژه حرکت موضوع درون قاب) وجود داشته باشد، در آن صورت یک "جناس کامل" تصویری در فیلم خواهیم داشت. این نوع جناس در سینما راکه بعداً نمونه‌هایی از آن از فیلمهای معروف خواهیم آورد، در حوزهٔ مونتاژ فیلم به نام مونتاژ اورتونال (Overtonal Montage) می‌شناسیم:

«جابه جایی یا تعویض کامل فیزیکی شکلهای مشابه بر پرده که با انگیزه و

(۱) تناسبها و تجانسهای دیگری نیز در این شعر فردوسی دیده می‌شود که بیشتر جنبهٔ لفظی و هنر کلامی دارد؛ مثلاً خورشید (که نورافشان است)، کلاه یا تاجش را که مثل تاج پادشاه تصویر کرده طبیعتاً با صفت رخشان می‌آورد که از ویژگیهای ذاتی خورشید است. همچنین در مصرع دوم بیت نخست، تکرار سه بار حرف «س» که نوعی آرایش حروف است، به صورت نهانی و رمزآمیزی در تشدید تجسم خواننده از رنگ نقره‌ای (سیمین) و خود واژهٔ سپر مؤثر می‌افتند. حتی تکرار این حرف (س) باز هم به صورتی معنوی زمینه را برای ترس ماه و فرار او از مقابل خورشید (گریز تاریکی از روشنایی) فراهم می‌آورد و تناسبهای بسیار زیبا، بین ترسیدن، خم‌شدن و خود را پنهان کردن که به ماه نسبت داده می‌شود نیز از هنر اعجاب‌آور فردوسی در دادن بار نمایشی سنجیده به کلمه‌ها و یا افعال است.

هـــدف مـعین، نـمابه‌نما، دنـبال مـی‌شود ... در ایـن روش مـونتاژ، سینماتوگرافی واقعی با تبدیل اشیایی کـه از لحـاظ سـازگاری گـرافـیکی شکل به هم شبیه‌اند آغاز می‌شود. در این حالت، اشیا ممکن است با یک رشد فیزیولوژیک، تدریجاً بزرگ و بزرگتر شوند و یا برعکس تحلیل رفته و کوچک‌تر شوند.» [۸]

این نوع مونتاژ را که بر پایهٔ "جناس تصویری نماهای" متوالی انجام می‌شود،(۱) به صورت "جناس کـامل" در وصـف حـماسی دیگـری از طـلوع خـورشید در شـاهنامه را می‌بینیم:

چو خورشید از چرخ گردنده سر بـــرآورد بـــرسان زریـن سـپر

(۳ : ۹۹)

از جنبهٔ تجسمی باز هم شاهد تجانس یا تناسب شکل بین خورشید، چرخ (گردان) و سپر هستیم که از جنبهٔ جناس یا ذکر تشابه نور و یا رنگ خورشید و صفت سپر که "زرین" ذکر شده، جناس تصویری کاملی را به وجود آورده است.

در فیلمهای نقاشی متحرک، از این خاصیت جـناس تـصویری نـماها، بـهرهٔ فـراوان می‌برند که در آنجا تبدیل و یا "انتقال شکل"ها (Transfiguration)، نوعی تداعی تصویری را ـ براساس تشابه عناصر تجسمی مشترک بین ترکیب بندی شکلها ـ باعث می‌شود که استحاله و یا از حالتی به حالت (مشابه) دیگر درآمدن یک جسم را بر پرده می‌بینیم که اصطلاحاً تکـنیک مـتامورفیک (Metamorphic) مـی‌خوانـند: مـثلاً در یک فـیلم نقاشی مـتحرک مـی‌بینیم کـه حـجره‌ها یـا خـانه‌های مشـبک کـندوی زنـبور عسـل تـبدیل بـه مـجموعه‌ای از پـنجره‌های یک آسـمان خـراش مـی‌شود؛ صـفحهٔ بـازی شـطرنج بـه کاشیکاریهای سیاه و سفید حمام یا آشپزخانه تغییر شکل می‌دهد و یا در حالتهای خیلی نزدیک به هم مثلاً عصایی تبدیل به مار و با تغییر کوچکی به صـورت عـلامت سـؤال درمی‌آید ـ که اساس آن تداعی اشکال همشکل است.

---

(۱) در ابیات زیر، تداعی تصاویر همشکل ـ که در آن انـحنا یـا گـردی شکـلها اسـاس تـجسم تـصویری شاعرانه‌اند ـ توالی جالبی از جایگزینی نماها یا تصاویر را در شعر حافظ (با واسطهٔ ابرو، هلال، قامت خمیده و کمان) به وجود آورده‌اند که نوعی از جناس تصویری در سینما نیز به همین صورت در مونتاژ شکل گرایانهٔ نماها طرح‌ریزی می‌شود:

جهان بر ابروی عید از هلال و سمه کشید هـلال عـید در ابـروی یـار بـاید دید
شکسته گشت چو پشت هلال قامت مـن کمان ابروی یـارم چـو وسـمه بـاز کشـید

(دیوان حافظ، ص ۲۲۰)

جناس تصویری می‌تواند نه تنها در پیوند دونمای متوالی، بلکه در مجموعه‌ای بیش از دونما به کار رود وانتقالات بصری (Visual Transition) هماهنگ و همسانی را که لذت زیبایی شناختی بصری (بر پایهٔ تناسب وتشابه شکل) برای تماشاگر می‌آفریند موجب شود. فرضاً در یک فیلم آبستره، گردی داس در گردی چتر و رنگین کمان، همچنین یک سر به یک توپ فوتبال و یک هندوانه و ... یا گردی صفحهٔ یک ساعت دیواری در چرخ یک گاری و یا چرخ قطار ادغام (دیزالو) می‌شود.

در شاهنامه، می‌توان نمونهٔ علاقهٔ شاعر به این نوع تجانس تصویری را در تشبیهات مکرر "خورشید" به "زرین سپر" به صورت "جناس کامل" تصویری آن باز هم مثال آورد:

دگر روز چون بر دمید آفتاب چو زرین سپر می‌نمود اندر آب

(۶ : ۵۱)

که این بار، ذهن شاعر، بازتاب تصویر سپر گرد بر سطح آب را مجسم کرده. در واقع، این هر بار تداعی شکل خورشید با سپر زرین که با بیان حماسی او متناسب است، در این جا از تصویر شئ به "تصویر" تصویر شئ و یا اثر (Impression) بصری طلوع خورشید بر سطح آب است که البته وصف لحظه‌ای زودگذر از بروز یک حالت یا پیدایش یک تصویر (رنگ شکل) در محیط اطراف یا پیرامونی موضوع یا شئ است. تصویر کردن این دریافتهای آنی بصری (از نور، رنگ، شکل و حرکت) را در هنرهای تصویری ـ از جمله نقاشی و سینما ـ امپرسیونیسم[1] نامیده‌اند.

چو خورشید برزد ز خرچنگ چنگ بدرید پیراهن مشک رنگ

(۴ : ۱۶۲)

خورشید از صورت فلکی خرچنگ (سرطان) طلوع می‌کند، "چنگ خرچنگ" برای شاعر عاملی است در تداعی شدن یا دیدن گونه‌ای تشابه شکلی بین آن و "پرتوهای خورشید" که در آغاز روز، مثل چنگِ خرچنگ به نظر می‌آید و با پاره کردن پیراهن مشک رنگ (شب) سربرمی‌آورد (ضمناً جناس لفظی "خرچنگ و چنگ" و تکرار سه‌بار حرف "گ" نوعی زیبایی و ریتم جالب به شعر فردوسی داده است).

---

(۱) از معروفترین فیلمهای داستانی این سبک در سینما، **اوگوتو مونوگاتاری** (۱۹۵۳ م) اثر کن جی میزو گوشی **لولامونتز** (۱۹۵۵ م) ساختهٔ ماکس افولس، آخرین نمایش به کارگردانی پیترباگدانوویچ و **الویرامادیگان** (۱۹۶۷ م) ساختهٔ بووایدربرگ است. در سینمای تجربی و یا آوانگارد دههٔ ۱۹۲۰ م فرانسه، نمونه‌هایی چون مادام بودهٔ خندان (۱۹۲۳ م) و کشیش و صدف (۱۹۲۸ م) از آثار ژرمن دولاک را می‌توان نام برد.

در شعر زیر نوعی جناس تصویری را، براساس تشابه رنگ، شاهدیم ـ که البته در بحث مربوط به کاربردهای رنگ در تصاویر شعری شاهنامه نمونه‌های بیشتری را خواهیم آورد:

ز شبگیر تا گشت خورشید لعل زمین پرزخون بود در زیر نعل

(۳۲۹:۵)

رنگ قرمز خورشید در غروب، ذهن شاعر را به تجسم رنگ سرخ خون (در میدان نبرد) کشانده، در واقع از دید شاعر این رنگ (قرمز) همه جا را فراگرفته. اما نکتهٔ جالب در بیت بالا، از لحاظ تجانس وتشابه بین رنگها، حرکت تدوینی تصاویر ذهنی شاعر از کل، یعنی نمای دور یا عمومی فضای "خونین" غروب در میدان نبرد ـ به جزء، یعنی زمین خون آلود در نمای نزدیک زیر پای اسبان است.

نمونه‌ای از جناس تصویری به شیوهٔ سینمایی در بیت زیر که در آن تجسم عناصری که در توصیف و تصویرسازی مشارکت دارند، آشکارا نه تنها تشابه شکل عناصر بلکه رشد فیزیولوژیک انحنا یا گردی نیز به نمایش می‌گذارند:

شده ژاله در گل چو مل در قدح همی‌تاخت از چرخ قوس و قزح

(۱۱:۸)

در تشبیه تصویر شبنم در کاسبرگ گل به تصویر می در قدح، ذهن شاعر متوجه تشابه (گردی) است؛[۱] و از آنجا "انتقال بصری" به تجسم رنگین کمان می‌انجامد که در آن انحنای بزرگتری جلب نظر می‌کند. پیداست که در این تصاویر شاعر نه، سلسله‌ای از تداعیهای تجسمی و بصری در همانندی اشکال وجود دارد که پیش از این آن را «مونتاژاورتونال» نامیدیم.

حال نمونه‌هایی از جناسهای تصویری از فیلمهای تاریخ سینما می‌آوریم:

در فیلم قدیم و جدید اثر سرگئی ایزنشتین، نمای نزدیک پای اره مانند ملخ مزرعه، در یک انتقال تصویری براساس تشابه شکل، به تیغهٔ فلزی اره شکل ماشین درو تبدیل می‌شود که "انتقال بصری" یا جایگزینی اشکال مشابه را در تدوین نماها به نمایش

---

(۱) چنین تصویری را در شعری از رابعهٔ قزداری که او را نخستین شاعرهٔ پارسیگوی عرب (قرن چهارم هجری قمری) می‌دانند که به عربی نیز اشعاری دارد، می‌بینیم. در اینجا نیز جناسهای سینمایی کاملی از همانندیهای شکل و رنگ عناصر تصویر شاهدیم:

«... همی ماند اندر عقیق یمن سرشکی که در لاله مأوی گرفت
سر نرگس تازه از زر و سیم نشان سر تاج کسری گرفت....»(۹)

می‌گذارد.

در فیلم سلطان و میهن (۱۹۶۴ م) اثر جوزف لوزی، یک انتقال ترسناک براساس تشابه شکل ترکیب‌بندی دونما ـ از جسدی که در گل و لای افتاده، به یک زندانی که در سیاهچال مرطوب و گل‌آلود درازکشیده ـ دیده می‌شود. جناس تصویری تام یا کامل، بین موضوع دو نما در فیلم روشنایهای شهر (۱۹۳۱ م) اثر چارلی‌چاپلین، موقعیت جالبِ خنده‌آوری را به وجود آورده است: چارلی گرسنه در یک ضیافت، سرتراشیدهٔ یک میهمان محترم را با ظرف حاوی سالاد اولویه (که همچون سری بی‌مو و مدور دیده می‌شود) اشتباه می‌گیرد و در یک جابه جایی غیر منتظره بین ظرف غذا و محل نشستن مهمان، نزدیک است که با چاقو آن را ببُرد ـ البته طراحی سنجیدهٔ زاویهٔ فیلمبرداری به مقدار زیادی در تداعی تشابهات بصری بین سر و ظرف غذا دخالت داشته است و تدوین، در درجهٔ بعد، براین تشابه تأکید کرده است.

در آغاز فیلم مستند ترمینوس (۱۹۶۱ م) ساختهٔ جان شلزینگر (کارگردان انگلیسی)، نمای انبوه سوسکها در راهروهای مترو به خیل آدمیانی تبدیل می‌شود که در آغاز روز به سوی ایستگاه هجوم می‌آورند. سه نمای آخر صحنهٔ قتل در حمام از فیلم روح (۱۹۶۰ م) اثر هیچکاک ـ نماهای نزدیک دوش، چشم زن مرده و سوراخ راه آب ـ به صورت تبدیل تصویری یک سلسله نمای همشکل، دیزالو و یا درهم ادغام می‌شوند.

در فیلمهای مستند بویژه در مواقعی که فرآیند تکامل و شکل‌گیری یک پدیده ـ مثلاً تأثیر اختراع چرخ در تمدن انسان و نمایش سریع و فشردهٔ تحول یا تکامل شکل آن ـ مورد نظر باشد، از صنعت جناس پیوند نماهای همشکل استفاده می‌کنند. نمونه‌ای از مثال اخیر، تیتراژ آغاز مجموعهٔ مستند تلویزیونی گردونه‌های آتش است. همچنین در تیتراژ مجموعهٔ مستند دیگری با نام سیارهٔ زنده، (هر دو از تولیدات مستند بی.بی.سی (B.B.C)، از این روش استفاده شده است.)

طباق گرافیکی تصاویر حماسی

در شاهنامه به مواردی برمی‌خوریم که به جای همانندیهای اشکال، نمایش یا بیان ناهمانندی و حتی تضاد (Contrast) گرافیکی آنها، در تجسم تصاویر حماسی آشکارا مورد نظر شاعر بوده است. مثلاً فردوسی در ابیات زیر، برای بیان دوگانگی رفتار روزگار با آدمی و نمایش تضاد در عمل او، از ویژگی تضاد بصری و گرافیکی عناصر تصویر استفاده کرده است:

بـرین گـونه گـردد هـمی چـرخ پـیر گهی چون کمان است و گاهی چو تیر
(۳۱۴ : ۴)

و منظور شاعر این است که گاه روزگار مـثل کـمان نـرمش و انـعطاف دارد و بـا آدمـی می‌سازد و گاه همچون تیر سخت است و ناسازگار. در ایـنجا گـرافیک شکـل خـمیده (کمان) و شکل مستقیم (تیر) در بیان دوگانگی رفتار روزگـار ـ کـه مـفهومی مـعنوی و انتزاعی است ـ در شعر به کار آمده تا مفهومی را، به طور نمادین، عینی و مادی سازد.

در بیت زیر نیز همین شرایط، یعنی تجسم تصویر و بیان آن از طریق تضاد اشکال، بین "عنان" و "سنان" حاکم است :

چو بگذشت شبْ گِرد کرده عنان برآورد خـورشید رخشـان سـنان
(۲۲۱ : ٦)

که البته این قبیل تجسم بر پایهٔ تضاد گرافیکی اشکال را باید در نـقطهٔ مـقابل "جـناس تصویری" قرارداد و می‌توان آن را "مطابقه" یا "طباق" تصویری نامید ـ اصطلاح "طباق" در شعر و ادبیات به معنی به کار بردن دو واژه، دو مفهوم و یا دو چیز است که با هم در تقابل و تضاد باشند، مثل زشت و زیبا، دوست و دشمن، ... و نظایر آن که از جملهٔ صنایع معنوی بدیع است.(۱)

اما تضاد و یا "طباق تصویری" نماها در فیلم خیلی متنوعتر و وسیعتر است؛ به اضافهٔ این که صنعت "طباق سمعی ـ بصری"، به صورت صدای کنترپوان(۲) (Counterpoint) با نما که در آن صدا و تصویر فیلم می‌توانند دو بار معنایی و تـوصیفی کـاملاً مـتفاوت و مخالف و یا "نقطه مقابل" هم داشته باشند، در اختیارِ سینماست که هم می‌تواند کلام انسان، و هم اثرات صوتی و هم موسیقی را دربرگیرد. اما "طباق تصویری" در سینما را به انواع زیر دسته‌بندی کرده‌اند :

---

(۱) نمونه‌هایی از طباق مفاهیم در شاهنامه:
به‌دشمن‌همی‌ماندوهم‌به‌دوست از او مغز یابی گهی گاه پـوست
(ژ .م/ ۱ : ۲۰۷)
از او شـادمانی از اویت غـم‌است از اویت فزونی از اویت کم‌است
(ژ.م/ ۱:۴)

(۲) هنر ترکیب همزمان خطوط حامل ملودی در موسیقی را «کنترپوان» گویند. در فیلم، تصویر و صدا به عنوان دو ملودی در نظر گرفته می‌شوند که می‌توانند در کنار یکدیگر (هارمونی) و یا در مقابل یکدیگر (کنترپوان) باشند.

«۱. تضاد گرافیکی نماها؛ ۲. تضاد در سطح؛ ۳. تضاد در حجم؛ ۴. تضاد فضایی؛ ۵. تضاد نوری؛ ۶. تضاد رنگی؛ ۷. تضاد حرکتی (حرکت دوربین و یا موضوع نما)؛ ۸. تضاد در بزرگنمایی یا مقیاس نما؛ ۹. تضاد در زاویه.»[۱۰]

سینما، به عنوان یک هنر گرافیکی پویا، نه تنها در یک نما بلکه در تدوینی از یک سلسله نما می‌تواند طباقهای تصویری اشکال را به نمایش گذارد و با استفادهٔ از آن، مفاهیم و تأثیرات جالب و زیبای بصری ـ بیانی بیافریند: فصل معروف «نبرد روی یخ» و «شب انتظار» در فیلم الکساندر نوسکی (۱۹۳۸ م) اثر ایزنشتین، بر پایهٔ این نوع طباقهای گرافیکی اشکال، طراحی و تدوین شده است. در فیلمهای تجربی و آبستره‌ای چون سگ اندلسی ساختهٔ لویی بونوئل و پاسیفیک ۲۳۱ کار ژان میتری، نمونه‌هایی از طباقهای گرافیکی اشکال را در تدوین نماها شاهدیم که در سینما "تدوین گرافیکی" نیز نامگذاری شده است. بهترین نمونه‌های انواع طباقهای تُه‌گانهٔ تصویر که توسط ایزنشتین طبقه‌بندی شده و در بالا نقل گردید، در فیلمی از او به نام رزمناو پوتمکین در فصل پلکان بندر اودسا می‌توان دید؛ همچنین در بخشهای کوتاهی از فیلم اکتبر ساخته‌ی دیگر از همین کارگردان، از طباقهای شکل تصاویر در مونتاژ فصل «بتها و خدایان مذاهب اولیه» استفاده شده است. در طرح مونتاژی بسیاری از نماهای دو فیلم از آلن رنه کارگردان فرانسوی با نامهای وان گوگ (۱۹۴۸ م) و گرنیکا (۱۹۵۰ م) که به ترتیب بر اساس آثار وان گوگ و تابلوی "گرنیکا"ی پابلوپیکاسو ساخته شده‌اند، کاربرد طباق تصویری و گرافیکی خطوط و اشکال آشکار است.

منابع فصل هشتم:

۱. جناس در پهنهٔ ادب فارسی، ص ۷.

۲. درآمدی براندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۵۰.

۳. مجموعهٔ سخنرانی‌های سومین تا ششمین هفتهٔ فردوسی، ص ۴۷.

۴. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۰۷.

۵. داستان داستانها، ص ۹۶.

۶. حماسه در رمز و راز ملی، ص ۳۵۹ ـ ۳۶۰.

۷. تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، ص ۶۲.

8. Film Form, P. 54.

۹. شعر فارسی از آغاز تا امروز، ص ۵۰.

10. Film Form, P. 54.

فصل نهم

نقش رنگ، در تصاویر شعری شاهنامه

رنگ، مؤثرترین و برجسته‌ترین وجه تصاویر حسی و توصیفات تجسمی ـ بصری، شاهنامه است و به طور کلی در آفرینش صور خیال و روایات توصیفی شاهنامه نقش بارزی دارد؛ بویژه این که در محدودهٔ مجازهای زبان و بیان شاعرانهٔ فردوسی و از جمله در بیان تصاویر تشبیهی و استعاری پویا و زندهٔ او، بسیار مؤثر واقع شده است.

مسلماً در دوران گذشته، دامنهٔ رنگها به تنوع و کمیت امروز نبوده است. فراوانی و انواع رنگها مربوط به محیط طبیعی زیست آدمی، از جمله طبیعت و تغییرات فصول، بوده که البته بسته به حوزهٔ جغرافیایی محیط زندگی و شرایط آب و هوایی آن در تنوع رنگهای طبیعت، در زمانهای مختلف سال، محدودیتها و امکاناتی برای توجه به رنگها وجود داشته است. ازینرو هر قوم و قبیله‌ای که در محدودهٔ جغرافیایی خاصی زندگی می‌کرده، نسبت به تعدادی رنگ علاقه داشته و یا از برخی از آنها بی‌زار بوده است. از این گذشته، دامنهٔ احساس او محدود به انواع معینی از رنگهایی بوده که می‌شناخته؛ مثلاً رنگ سبز برای اعراب بیابان‌نشین یادآور فضای بهار و یا تصویر چراگاه خرم بوده است و آنها این رنگ را، به خاطر شیوهٔ معیشت خاص خود که دامداری بوده، بیشتر دوست

می‌داشته‌اند.(۱)

اما در سرزمینی چون ایران با طبیعت متنوع و با داشتن فصلهای چهارگانهٔ کاملاً متمایز و گوناگون از لحاظ رنگ، هنرمند نه تنها در فضای رنگی کاملاً متفاوتی زندگی می‌کرده، بلکه با داشتن تمدن شهری و هنرهای سنتی کهنی چون فرشبافی، منسوجات، جواهرسازی، ... و نظایر آن که همگی مستلزم به کارگیری رنگ و کار خلاقه با آن بوده است، احساس هنرمند و شاعر ایرانی در معرض فضاها، اشیا و لوازم رنگی بسیار متنوعتری بوده است (از جمله کارگاههای رنگرزی در شهرها). اما در بین شاعران مثلاً همعصر فردوسی، همه به طور یکسان به رنگ حساس نبوده‌اند، برخی از آنها عنصر رنگ را با دقت بیشتری در تصاویر توصیفی و صور خیال خود به کار برده‌اند و برخی دیگر نسبت به رنگ کمتر توجه داشته و در آثار خود تنها از دو سه رنگ نام برده‌اند. در بررسی ادوار مختلف شعر کلاسیک پارسی ، به طور کلی، معلوم می‌شود که: «در قرن چهارم توجه شاعران به رنگ در تصویرها بسیار دقیق است و نسبت به دوره‌های بعد ـ یعنی اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم و حتی بعد از آنهم ـ گویندگان به مسألهٔ رنگ توجه بیشتری دارند، هر چیزی که در شعر ایشان ارائه می‌شود، با رنگی خاص در صورت امکان ترسیم می‌شود و در ارتباطی که میان زندگی و طبیعت برقرار می‌کنند، عنصر رنگ را به خوبی درنظر می‌گیرند. همچنین روشنی و تاریکی را که خود گونهٔ دیگری از مسألهٔ رنگ است و در تصویرسازی بالاترین وظیفه را به عهده دارد و سایه روشن تصویرها به عهدهٔ آن است.» [۱]

در میان شاعران پارسی، هیچ شاعری را نمی‌توان نام برد که در توجه و استفاده از رنگ بتواند در تصویرسازی و توصیف با فردوسی برابری کند. یکی از دلایل حسی و زنده بودن تصاویر او، استفاده از رنگ است. به عبارتی، عامل رنگ یکی از مهمترین عناصر ساخت تصاویر حماسی شاهنامه است. در شعر فردوسی، رنگ برخوردار از مفهوم و تأثیر بیانی محسوس و عاطفی است واز حوزهٔ اشیای مادی به عوامل معنوی و انتزاعی فراتر نمی‌رود. او حتی جنبه‌های نمایشی و دراماتیک رنگ و همچنین وجه نمادین آن را در بیان شاعرانهٔ خود در نظر دارد.

فردوسی دامنه و طیف وسیعی از رنگها، حتی طیف معینی از یک رنگ خاص، مثلاً رنگ سیاه (در مقدمهٔ توصیفی "بیژن و منیژه")، رنگ قرمز همچنین زرد را در شاهنامه به

(۱) در قرآن مجید نیز زیباترین رنگ، رنگ سبز است؛ از جمله در سوره‌های الرحمن (آیه‌های ۶۲، ۷۶)، انسان (آیهٔ ۲۱)، کهف (آیهٔ ۳۱).

کار گرفته است که یا با آوردن نام آن رنگ و یا با استفاده از جانشین آن رنگ ـ مثلاً رنگ اشیا، جواهرات و سنگهای رنگین قیمتی و یا طبیعت ـ کاربرد متنوع رنگها را شاهدیم. در آوردن نامستقیم رنگها، فردوسی غالباً به رنگ قرمز، زرد، سیاه، بنفش، ارغوانی، لاژوردی یا رنگهای جانشین آنها که در محدودهٔ معینی از طیف آن رنگ خاص قرار دارند توجه و حساسیت نشان می‌دهد. این حساسیت به رنگ، غالباً در توصیف صحنه‌های نبرد گروهی ـ یعنی آنجا که فردوسی از همهٔ امکانات تجسمی مربوط به صدا، حرکت و رنگ در توصیف سود می‌جوید ـ دیده می‌شود.

جانشینهای رنگ در شاهنامه که البته دامنهٔ نسبتاً وسیعی دارد، به طور خلاصه عبارتند از برف، آب، آفتاب، الماس، بیجاده، بادرنگ، یاقوت، بسد، ارغوان، پیروزه، قیر، یاقوت، قار، مرجان، لاژورد، سندروس، زر، دیبا، آبنوس، پرند و پرنیان، پرهای پرندگان (تذرو، کرکس، طاووس)، چشم خروس، زرده، عقیق، طبرخون، شیر (آشامیدنی)، سندروس، نقره و سیم، زعفران، زنگی، زنگار، زر، شب، سمن، سمند، نار و ناردان، مطرف زرد، لاله[1]، شنبلید، کافور، عنبر، عناب، عاج، مُل، مشک، شنگرف، قوس و قزح، عنبر، ورد، نی، ... و بسیاری دیگر.

رنگ زرد برای بیان ترس و ناامیدی :

---

(۱) در خلق تصویری از یک لشکر شکست خورده، فردوسی با ایجازی خیره‌کننده، نمادها و عناصری را که نشانهٔ منزلت ملی(پرچم) و شأن رزمی (کوس) پایمال شدهٔ سپاه است در کنار دو رنگ تند که جلوهٔ بیانی ـ نمایشی و نمادینی از خون و مرگ در خود دارند می‌آورد:

دریده درفش و نگونسار کوس　　چو لاله کفن روی چون سندروس

(۲۸:۲)

همچنین تصاویر زیر نیز توصیف مونتاژِ ماهرانه و هنرمندانه‌ای از فضای یک شکست موحش و مصیبت بار اند :

دریده درفش و نگونسار کوس　　رخ زندگان تیره چون آبنوس....
همه رزمگه سربه سر کشته بود　　تناشان به خون اندر آغشته‌بود

(۸۴:۴)

و اعجاز کلامی او را در تصویرسازی از همین موقعیت در جای دیگری از شاهنامه می‌بینیم :

همه خسته و بسته بُد هر که زیست　　شد آن کشته برخسته باید گریست
نه تاج و نه تخت و نه پرده‌سرای　　نه اسب و نه مردان جنگی به پای

(۸۵:۴)

و تصویری که حاصل یک توصیف قدرتمند از نحوهٔ ترکیب و تدوین عواملی از طبیعت بیجان (Still Life) است:

همه دشت پرآهن و سیم و زر　　سنان و ستام و کلاه و کمر

(۱۹۰:۳)

چو برخاست زان لشکر گشن گـرد رخ نـــــامداران مـــا گشت زرد
(۱ : ۱۹۶)

برزگان ایـران پـراز داغ و درد رخان زرد و لبها شده لاژورد
(۴ : ۱۷۱)

رنگ ارغوانی برای نمایش حالت شادی و خرسندی :

شـــد از شـادمانی رخش ارغـوان که تن را جوان دید و دولت جوان
(۱ : ۲۵۰)

همچنین ارغوانی به نشانهٔ تندرستی، و زعفرانی برای بیان درد و رنج: رودابـه پیش از اینکه رستم را آبستن شود رنگ چهره‌اش سرخ و شاد (ارغوانی) است و آنگاه کـه در دوره آبستنی از بزرگی جنین دردی جانکاه وجودش را می‌گیرد، رنگ رُخَش زعفرانـی می‌شود:

شکم گشته فربه و تن شـد گـران شد آن ارغـوانـی رخش زعـفران
بدو گفت مـادر کـه ای جـان مـام چه بودت که گشتی چنین زردفام
(۱ : ۲۳۶)

رنگ سیاه برای نمایش احساس اندوه :

غو دیـده بشـنید گـودرز و گـفت که جز خاک تیره نداریـم جـفت
رخش گشت ز اندوه بـرسان قـیر چنان شد کجا خسته گردد به تیر
(۴ : ۱۶۸)

همچنین رنگ سیاه به نشانهٔ نمادین افراسیاب که به دفـعات بـرای مـعرفی و تـوصیف شخصیت او به کار رفته است. از جمله تصویر ترسناکی که فردوسی از این شخصیت، از زبان زال، می آفریند :

درفشش سیاه است و خفتان سـیاه ز آهـــنش ســاعد ز آهــن کـلاه
هـــمه روی آهـــن گـرفته بـه زر نشـانی سـیه بسـته بـرخـود بر
از او خـویشتن را نگـهدار سـخت که مردی دلیر است و پیروز بخت
(۲ : ۶۴)

در جنگهای ایرانیان با تورانیان، نمایش درفش سیاه نشانهٔ حضور افراسیاب است و رنگ سیاه در ابیات بالا که سه بار تکرار شده، برای پرهیز و ایجاد ترس در دیگران از این شخصیت است؛ و آهن نیز که سه بار آمده، صلابت ، قدرت و بـی‌رحـمی در "ایـماژ" افراسیاب را القا می‌کند.

درفش بنفش رنگ که نمایندهٔ پرچم ملی ایرانیان در آن روزگار است، در نبردها مقابل درفش سیاه تورانیان قرار می‌گیرد؛ و این دو رنگ نشانه‌های نمادین (درفش‌های) ملی دو قوم ایرانی و تورانی در شاهنامه است :

چو افراسیاب آن درفش بنفش — نگه کرد بر جایگاه درفش
بدانست کان پیلتن رستمست — سرافراز و وز تخمهٔ نیرمست
برآشفت برسان جنگی پلنگ — بیفشاردران پیش او شد به جنگ
چو رستم درفش سیه را بدید — به کردار شیر ژیان بر دمید
به جوش آمد آن نامبردار گرد — عنان بارهٔ تیز تک را سپرد

(۳ : ۱۸۸)

رنگ بنفش و سبز نیز به صورت نمادین برای معرفی رستم در صحنه‌های نبرد به کار رفته است: رستم خیمه‌اش سبز، درفشش بنفش و اژدها پیکر است و سر زرین شیری بر سر چوب آن است. مثلاً، در داستان رستم و سهراب و نبردهای او با ایرانیان می‌خوانیم که سهراب از فراز، سپاه ایران را زیر نظر دارد و از همراهش هجیر، یک به یک نشان پهلوانان ایران را می‌پرسد و هر پهلوان ایرانی با رنگ ویژه و خاصی که خیمه و درفشش دارد توصیف می‌شود، از جمله رستم:

بپرسید کان سبز پرده سرای — یکی لشکری گشن پیشش به پای ...
درفشی بدید اژدها پیکرست — بران نیزه بر شیر زرین سرست

(۲:۲۱۳ ـ ۲۱۴)

اغلب، فردوسی در معرفی موقعیت رزمی گردانهای ایرانی و فرماندهان در صحنه‌های نبرد، توجهی خاص به رنگ متنوع درفش ایرانیان دارد و آن را با هیجان وصف می‌کند:

پس پشت پیلان درفشان درفش — به گرد اندرون سرخ و زرد و بنفش

(۲ : ۱۴۳)

همه پشت پیلان به رنگین درفش — بیاراسته سرخ و زرد و بنفش

(۱ : ۱۹۸)

و گویا همه‌جا، درفش با بنفش ظاهراً به ضرورت قافیه موازنه شده‌اند؛ اما بسیارند ابیاتی که در یک مصرع آن مستقیماً از سه رنگ (بیت بالا) و حتی چهار رنگ (بیت زیر) نام برده شده است :

هوا تیره گشت از فروغ درفش — طبرخون و شبگون و زرد و بنفش

هـــوا شـــد ز بس پـــرنیانی درفش چو بازار چین سرخ و زرد و بنفش ...
زمین شد به کردار چشـم خـروس ز بس رنگ و آرایش و پیل و کوس
(۱۷۴:۴)

هیجان و حساسیتی که فردوسی در توصیف رنگها و فضای بصری در دو بیت بالا نشان می‌دهد مربوط به وصف سپاه رستم است که در شرایط خطیری به عنوان نیروی کمکی و نجات بخش به کوه هماون نزدیک می‌شود تا به سپاه درهم شکستهٔ ایران به پیوندد.

لاژوردی به نشانهٔ سوگ و ماتم:

هر آنکس که با او بجوید نبرد کند جـامه مـادر بـرو لاژورد
(۱ : ۲۲۵)

همچنین از این رنگ برای کبودی رنگِ آب(۴ : ۱۳۳)، آسمان (۱ : ۷۵)، خورشید (۷ : ۴۵۸) و شب (۷ : ۳۶۸) نیز استفاده شده است.

فردوسی از رنگ ارغوانی برای تصویر کردن فضای بهار (۱ : ۱۰۴) و بویژه میدان نبرد گروهی (۳ : ۲۱۴) سود می‌جوید :

همه غـار و هـامون پـر از کشـته بـود ز خون خاک چون ارغوان گشته بود
(۲۱۴:۳)

توجه فردوسی به رنگ برای توصیف است؛ اما مثلاً در دادن تصویری رنگی از یک موقعیت یا روحیهٔ یک انسان و یک شئ و یا حیوان، گاه رنگ جنبهٔ مطلق می‌یابد. بدین معنی که منظور او از آوردن سیاه، فقط تعیین صفت نیست، بلکه مراد خود آن شئ و یا خود آن حیوان است. از جمله در بیت زیر، فردوسی بـه جـای اسب، فـقط رنگ آن را (سیاه) می‌بیند و مطلق رنگ را جایگزین شئ می‌کند:

هـمانگه سـر نـامبردار شـاه نگون اندر آمد ز پشت سیاه
(۷ : ۲۰۰)

در این قبیل موارد معلوم می‌شود که فردوسی برخلاف شاعران دیگر، مثلاً منوچهری، به طور انتزاعی دلبسته یا فریفتهٔ رنگ نیست بلکه او تصویری رنگی می‌آفریند تا تجسم و توصیف دقیقتری از یک حادثه یا یک شئ را در متن روایت ارائه دهد. همچنین، گاه رنگها را به صورت ترکیبی و تلفیقی درنظر دارد و از آن بـه عـنوان صفتی (مثلاً در بیت مذکور) که جانشین موصوف می‌شود سود می‌جوید و در نتیجه، شئ نام رنگ را به خود می‌گیرد. بیت زیر، نمونهٔ دیگری از این مطلب است:

چو شیرین شنید، آن کبود و سیاه بپوشید و آمـد بـه نـزدیک شـاه
(۷ : ۲۰۰)

فردوسی، در تناسب رنگ تصاویر با موقعیتهایی که وصف می‌کند دقت خاص و هنرمندانه‌ای دارد. مثلاً در بیت زیر، زمانی که خنجر (پرتوهای) خورشید به زمین اصابت می‌کند و بر چهرهٔ خاک فرو می‌رود، روی زمین از خون چون یاقوت سرخ می‌شود:

طلایه پراکند بر گرد دشت — چو زنگی دو رنگ شب اندر گذشت
پدید آمد آن خنجر تابناک — به کردار یاقوت شد روی خاک

(۴ : ۲۵۸)

تناسب رنگ سیاه و سپید با تصویر پایان شب و آغاز روز در بیت اول شعر بالا، همچنین تضاد و کنتراست شدید آنها که به زنگی مانند شده، از دیگر جنبه‌های زیبای بیان تصویری و دقت فردوسی در استفاده از رنگ است.

«زنگی دو رنگ است : تن سیاه و دندانها و چشمان سپید. شب تیره نیز باستارگان و ماه حالت دو رنگ می‌یابد. شعاعهای خورشید هم مانند خنجری است برآورده از پس کمین.» [۲]

در ابیات زیر تناسب جالبی بین رنگ، تغییرات نور و حرکت یا عمل شخصیت دیده می‌شود :

پدید آمد آن چادر مشک بوی — به عنبر بیالوده خورشید روی
شکیبا نبُد گنبد تیز گرد — سرخفته از خواب بیدار کرد
درفشی بزد چشمهٔ آفتاب — سر شاه گیتی سبک شد ز خواب....
چو خورشید بر چرخ بنمود دست — شهنشاه برتخت زرین نشست

(۷:۴۰۶ ـ ۴۰۷)

نور و سایه روشن تصاویر

فردوسی در توصیفات و تصاویر حماسی خود، همچون نقاشان و سینماگران، به نور و سایه روشن نیز توجه دقیق دارد و بسیاری از مفاهیم و موقعیتهای داستان را با توصیف جلوه‌ها و تأثیرات بصری نور و رنگ و دامنهٔ تغییرات آن بیان می‌کند.(۱) از جمله در نبرد

(۱) گاهی هم دامنهٔ این تغییرات در تصاویر فردوسی به صورت کلی و مطلق توصیف می‌شود؛ مثلاً گذشت زمان در توصیف وضعیت پهلوانانی که در رسیدن به مقصد، شب و روز اسب می‌تازند :

خور و خواب و آرامشان بر ستور — چه تاریکی شب چه تابنده هور

(۵:۱۴۰)

نوذر با افراسیاب که تورانیان پیروز می‌شوند، فردوسی زمان شکست نوذر را با توصیفی که برخوردار از ویژگیهای تجسمی و بصری است، با بیانی حماسی، با تصویر سایهٔ نیزه‌ها بر زمین ـ آنگاه که سایهٔ بلند اجسام بر زمین می‌افتند ـ تداعی می‌کند و تیرگی سایه‌ها راکه با فرارسیدن سیاهی شب قرین است به "بخت تیرهٔ" نوذر و شکست سپاه او تعبیر می‌کند :

چو شد نیزه‌ها بر زمین سایه‌دار شکست اندر آمد سوی مایه‌دار
چو آمد به بخت اندرون تیرگی گسرفتند ترکان براو چیرگی
(۲ : ۲۳)

فردوسی در نبرد قباد (پهلوان ایرانی) با بارمان (پهلوان تورانی) در عصر سلطنت نوذر، سپری شدن زمانی طولانی را با استفاده از تغییرات سایه روشن نور در طبیعت القا می‌کند :

ز شبگیر تا سایه گسترد هور همی این برآن، آن بر این کرد زور
(۲ : ۱۷)

در بیت زیر، جلوه‌های بصری طلوع خورشید (دیبه زرد رنگ) و تأثیرات سایه روشن تابش آفتاب بر دره‌ها و صخره‌های کوهستان مورد توجه شاعر است؛ لکه‌های پراکندهٔ سایه روشن تصویر، پوست پلنگ را به ذهن شاعر می‌آورد و تصویر پلنگ نیز با تصویر کوهستان تناسب طبیعی دارد. این تحرک ذهنی خلاقهٔ شاعر که مثلاً با دیدن کوهستان، تصویر پلنگ (حیوان مغرور و مناسب وصف حماسی) را به یاد می‌آورد، در غالب موارد شاهنامه شایان توجه است:

چو پیدا شد آن دیبه زرد زرنگ از او کوه شد همچو پشت پلنگ
(ژ.م : ۷ : ۲۰۹)

گیو در مجلس بزمی که با رستم دارد، از او می‌خواهد که در پیداکردن فرزندش بیژن ـ به فرمان کیخسرو ـ به او یاری رساند. فردوسی از جامهای می سرخ در دست پهلوانان با کنایهٔ لعل فام بودن دست (به صورت صفت) که بازتاب نور رنگی شراب است یاد می‌کند؛[1] و با وصف صداهای دو ساز (چنگ و جام) به جلوهٔ رنگ و نغمهٔ موسیقی که مناسب فضای مجلس بزم است توجه دارد :

(۵:۱۴۰)

(۱) احتمال دیگری نیز وجود دارد: شاید منظور شاعر این بوده که جامهای شراب قرمز آن‌قدر پر است که سر ریز می‌کند و دست پهلوانان لعل‌گون می‌شود.

همه دست لعل از مـی لعـل فـام غریونده چنگ و خروشنده جـام
(۵ : ۵۱)

توجه فردوسی به جلوه (Impression) و بازتابهای رنگین نور، از دیگر ویژگیهای جالب تصاویر و توصیفات او در شاهنامه است :

برآمد درخشـیدن تـیر و خشت تو گفتی هوا بر زمین لاله کشت
(۲ : ۱۴۴)

درخشیدن تیغ و زوبـین و خشت تو گفتی شب اندر هوا لاله کشت
(۴ : ۱۲۵)

چو خورشید بنمود رخشـان نـقاب چو سیمین سپر می‌نمود انـد رآب
(۱۵:٦)

همچنین:

درخشـــیدن تـیر المـاس گـون بـه کـردار آتش بـه گـرد انـدرون
سـپر در سـپر بـافته دشت وراغ درخشـیدن تـیرها چـون چـراغ
درخشیدن خشت و زوبین ز گرد چـــو آتش پس پـــردهٔ لاژورد
(۲ : ۲۰۷)

و در داستان ضحاک، پس از اینکه ضحاک خواب موحشی می‌بیند :

جهان از شب تیره چون پُـر زاغ هم آنگه سر از کوه برزد چراغ
تـو گـفتی کـه بـر گـنبد لاژورد بگسترد خـورشید یـاقوت زرد
(۱ : ۵۵)

و هنگامی که در خوان پنجم از هفت خوان رستم، ظلمت همه جا را فرا گرفته و نور در اسارت تاریکی است، وصف تیرگی و ظلمت شب در ابیات زیر، یادآور "تصویر شب" در مقدمهٔ "بیژن و منیژه"[۱] است :

شب تیره چـون روی زنگـی سـیاه ستاره نـه پـیدا نـه خـورشید و مـاه
تو خورشید گفتی به بند اندر است سـتاره بـه خَـم کـمند انـدرست
(۲ : ۹۹)

---

(۱) همچنین این ابیات نیز یادآور مقدمهٔ داستان "بیژن و منیژه" است:

شـبی قـیرگون مـاه پـنهان شـده به خواب اندرون مرغ و دام ودده
(۱۵۸:۳)

چوشدروی‌گیتی‌چودریای‌قیر نه ناهید پیدا نه بهرام و تـیر
(۱۷۲:۴)

(۲ : ۹۹)

و جلوه‌های درخشش نور و رنگ را در تصاویر توصیفی مربوط به شب و آغاز روز می‌بینیم :

چو خورشید زد عکس بر آسمان پـــراکـــند بـر لاژورد ارغـوان
(۱ : ۸۸)

چو شد روی گیتی ز خورشید زرد بـــه خـم انـدر آورد شب لاژورد
(۴ : ۱۱۸)

چو خورشید تـابان بـرآرد درفش چـو زر آب گـردد زمـین بـنفش
(۵ : ۴۱۲)

منابع فصل نهم:

۱. صور خیال در شعر فارسی، ص ۲۲۷.
۲. درآمدی براندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۱۸.

فصل دهم

فضاسازی و ساختار الگوی سینمایی وصف در آغاز صحنه‌های نبرد در شاهنامه

نمونه‌ای که در زیر به عنوان الگوی جامع سینمایی وصف مورد بررسی قرار می‌گیرد، از مقدمهٔ نبرد سپاه طوس با فرود (پسر سیاوش و برادر ناتنی کیخسرو) برگزیده شده است. سپاه ایران به فرماندهی طوس برای کینخواهی از افراسیاب در ریختن خون سیاوش عازم توران است؛ با وجودی که پادشاه (کیخسرو) سفارش کرده که سپاه ایران در مسیر خود نباید از کلات ـ قلمرو فرود ـ بگذرد، اما طوس بر اثر غرور نابجا و بی‌سیاستی، فرمان کیخسرو را نادیده می‌گیرد و لشکر خود را به سمت کلات می‌برد. بین سپاه طوس و یاران فرود نبردی فاجعه‌آمیز در می‌گیرد که سرانجام فرود، مادرش جریره (همسر دیگر سیاوش ـ دخت پیران ویسه) و یارانش به طرزی غم‌انگیز کشته می‌شوند و دژ فرود نیز در آتش می‌سوزد. اکنون سپاه آماده‌است، تا طوس دستور حرکت به سمت توران دهد. پیش از حرکت، این مقدمه می‌آید:

۱: تبیره برآمد ز درگاه طوس — همان نالهٔ بوق و آوای کوس
۲: ز کشور برآمد سراسر خروش — زمین پرخروش و هوا پر زجوش
۳: از آواز اسپان و گرد سپاه — بشد قیرگون روی خورشید و ماه

۴: ز چـاک سـلیح و ز آوای پـیل تـو گـفتی بـیاکـند گـیتی بـه نـیل
۵: هوا سرخ و زرد و کبود و بنفش ز تـــــابیدن کـــــاویانی درفش
۶: بگـــردش ســواران گـودرزیان مـــیان انـــدرون اخـــتر کـاویان
۷: سپهدار بـا افسـر و گـرز و نـای بـــیامد ز بـــالای پـــرده ســرای
۸: بشد طـوس بـا کـاویانی درفش به پای اندرون کـرده زریـنه کـفش
۹: یکی پیل پیکر درفش از بـرش بـه ابـر انـدر آورده تـابان سـرش

(۴ : ۳۳)

از بیت ۱ تا ۴ با یک پیش درآمد صوتی (Overture) در وصف مواجه‌ایم :

الف ـ ابتدا صدای نواختن سه ساز (تبیره، بوق، کوس) در فضا طنین می‌اندازد (بیت ۱). این موسیقی رزمی ـ نظامی را می‌توان نوعی موسیقی "فانفار" برای شروع مراسم بازدید شاه از سپاه طوس دانست.

ب ـ صدای این سازها با خروش و هیاهوی سپاه و هلهلهٔ مردم (که برای تماشا آمده‌اند) در هم می‌آمیزد (بیت ۲) و سپاه حرکت می‌کند.

ج ـ شیههٔ اسبان، سروصدای جنگ‌افزارها در اثر حرکت سپاه و نعرهٔ پیلهای جنگی در فضا می‌پیچد (Sound Effect) ـ فردوسی اغلب حرکت هر سپاه عظیمی را با نمایش برخاستن شدید گرد و خاک وصف می‌کند (که در پایان همین فصل نمونه‌هایی از آن را خواهیم آورد).

د ـ اکنون نوبت نمایش رنگها و وصف جلوهٔ آنهاست ـ سرخ، زرد، کبود و بنفش؛ و این زمینه‌ای است برای ارائهٔ تصویر درفشی که بازتاب رنگ آن فضا را آکنده است و افراشتگی آن در صحنه‌های نبرد شاهنامه همواره نشانهٔ پیروزی و نماد ملی ایرانیان به شمار می‌رود (نکتهٔ جالب این است که در غالب اشعار مربوط به وصف این درفش، درخشش و بازتابهای رنگین آن مورد توجه فردوسی است).[۱]

---

(۱) پیش از این نیز اشاره شد که: به نظر می‌رسد علت آمدن درفش با بنفش بیشتر یک ضرورت قافیه‌ای در شعر فردوسی است؛ زیرا رنگ بنفش که به عنوان یک صفت برای شمشیر نیز آورده و یا گرد و خاک بنفش رنگ که به هوا برخاسته، باز هم با درفش هم قافیه می‌شود و این باعث شده که رنگ بنفش در **شاهنامه** زیاد تکرار شود در صورتی که شاعر تمایل عاطفی خیلی خاصی نسبت به آن ندارد. نمونه‌های زیر گویای این مطلب‌اند:

به پیش اندرون کاویانی درفش به چنگ اندرون تیغهای بنفش
(۱۱۹:۱)

چو در دژ شوم بر فرازم درفش درفشان کنم تیغهای بنفش

←

ه: شاعر برای بازنمایی و تأکید بر این نماد ملی، تصویری از درفش کاویانی می‌آورد که گردانی از پهلوانان خانوادهٔ گودرز آن را در میان گرفته و پاس می‌دارند (بیت ۶).
و: این فضاسازی با صدا و رنگ زمینه یا پیش درآمدی است برای ورود مهمترین شخصیت به صحنه، یعنی طوس فرماندهٔ سپاه ـ خروج پر ابهت طوس از مقر فرماندهی خود، در حالیکه تاج بر سر، گرزی به دست و کفشی زرین به پای دارد با "موسیقی فانفار" (صدای نای) اعلام می‌شود. درفش کاویانی از پی او به حرکت درمی‌آید و درفش دیگری مزین به تصویر پیل، که نشانهٔ ویژهٔ واحد رزمی طوس است، از پی فرمانده روان می‌شود (ابیات ۷ تا ۹).

نمونهٔ دیگری از به کارگیری این الگوی وصفی را از جای متفاوتی از شاهنامه می‌آوریم. هنگامی که سپاه متحد افراسیاب و خاقان چین در نبرد با سپاه ایران، با نیروی پشتیبانی رستم مواجه می‌شوند، مشاوران افراسیاب چاره‌ای جز نبرد نمی‌بینند و پیشنهاد می‌کنند که توران مقاومت کند. افراسیاب آمادهٔ رزم می‌شود و به میدان می‌آید:

خروش آمد از دشت و آوای کوس — جهان شد ز گرد سپاه آبنوس
سپه بود چندانکه گفتی جهان — همی گردد از گرد اسبان نهان
ببیره زنان نعره برداشتند — همی پیل بر پیل بگذاشتند
از ایوان به دشت آمد افراسیاب — همی کرد بر جنگ جستن شتاب

(۲۸۳ : ۴)

ترکیب بندی بنیادی تصاویر توصیفی طبیعت و میدان نبرد

مقیاسهای تجسمی تصاویر حماسی فردوسی، به خاطر خصلت حماسه و جنبه‌های اغراق آمیز آن، چشم اندازهای عظیم و گسترده‌ای هستند که در آن شاعر غالباً به دو بخش آسمانی و زمینی تصویر در توصیفات خود از طبیعت یا صحنهٔ نبرد توجه دارد. به عبارت دیگر، فردوسی ساختار بصری تصویر خود را به دو بخش عمدهٔ زمین و آسمان (پایین و بالای چشم‌انداز) تقسیم می‌کند و در توصیف از میدان نبرد گروهی، در اغلب موارد، صدا در بخش آسمانی یا فضائی تصویر طنین می‌اندازد که بعداً نمونه‌های

→ (۱۲۷:۱)

جهان شد ز گرد سواران بنفش — درخشان سنان و درفشان بنفش
(۵۳:۵)

درفشیدن تیغهای بنفش — چو بینند با کاویانی درفش
(۱۲۰:۱)

مشخصی را از آن می‌آوریم، لیکن ابتدا نمونه‌هایی از تقسیم‌بندی پهنهٔ تصاویر توصیفی ذکر می‌کنیم:

هوا پر زابر و زمین پر زخوید جهانی پر از لاله وشنبلید
(۵ : ۳۵۰)

ز فرّش جهان شد چو باغ بهار هوا پر ز ابر و زمین پرنگار
(۱ : ۲۶)

نبد جای پوینده را بر زمین ز نیزه هوا ماند اندر کمین
(۳ : ۱۷۳)

شد از سم اسبان زمین سنگ رنگ ز نیزه هوا همچو پشت پلنگ
(۴ : ۳۰۱)

هوا دام کرکس شد از پّر تیر زمین شد ز خون سران آبگیر
(۲ : ۵۸)

ز مغفر هوا گشت چون سندروس زمین سر به سر تیره چون‌آبنوس
(۲ : ۱۳۰)

همی‌رفت منزل به منزل سپاه زمین پر سپاه آسمان پر زماه
(۶ : ۳۶۳)

هوا گفتی از گرز و از آهنست زمین یکسر از لعل در جوشنست
(۴ : ۱۳۵)

ز گرد سپه روز روشن نماند ز نیزه هوا جز به جوشن نماند ...
ستاره سنان بود و خورشید تیغ از آهن زمین بود و ز گرز میغ
بستوفید ز آواز گردان زمین ز ترک و سنان آسمان آهنین
(۵ : ۱۰۱)

در سه بیت اخیر، گرد و خاک برخاسته از جوش و خروش جنگاوران و انبوه نیزه‌ها در هوا، آسمان را پوشانده و خورشید دیده نمی‌شود؛ به جای آن، برق سنانها در زمین چون ستاره‌اند و شمشیرها چون خورشید می‌درخشند. از انبوهی سلاحها، زمین چون آهن شده و ابری از گرز در آسمان حرکت می‌کند. از نعرهٔ جنگاوران زمین می‌لرزد و آسمان از تراکم ترگ و سنان، همچون زمین، آهنین شده است. همان طور که شاعر می‌خواسته، «همه چیز جهان رنگ و شکل سلاح به خود گرفته»؛[۱] و او در هر بیتی از سه بیت مذکور، به تناوب، توجه ما را به بخش زمینی و آسمانی تصویر جلب می‌کند.

در بیت زیر، ابتدا تحرک سواران جنگی و هیاهوی آنها در بخش زمینی تصویر وصف می‌شود و آنگاه آسمان از بسیاری تیرها ـ که پُر در آنها تعبیه شده ـ همچون دام (دم) کرکس جلوه می‌کند :

ز جوش سواران و از دار و گیر هوا دام کرکس بد از پُر تیر
(۴ : ۲۳۶)

سنانهای الماس در تیره گرد تو گفتی ستاره است بر لاژورد
(۷ : ۲۲۵)

در تصویرِ دو بخشیِ آسمان و زمین، فردوسی معمولاً این رنگها را برای آسمان در نظر می‌گیرد: قیر (۱:۱۵۴)، لاژورد(۴:۲۴۲)، لعل(ژ.م/ ۶:۱۰۷)، نیل(۵:۹۱)، سند روس(۲:۱۳۰).

و این رنگها را نیز به بخشِ زمینیِ تصویر اختصاص می‌دهد:

آبنوس (۱:۴۲)، پُر چرغ (۷:۳۹۲)، پُر زاغ (۷: ۷۰)، چشم خروس (۴:۱۷۴)، پرند رومی (۴:۱۷۸)، پرنیان (۲:۹۹). «اما چون هنگامهٔ نبرد برپا می‌شود و سپاهیان به راه می‌افتند، زمین یکباره رنگ خون به خود می‌گیرد (۶:۳۹۲). اما زمین در تصاویر فردوسی رنگهای دیگری نیز دارد : قیر (۴:۱۷۲)، نیل (۴:۲۵)، قار (ژ.م. ۶:۲۱۷)، مشک (۴:۲۸۲). همچنین رنگهای دیگری نظیر لعل (۷:۳۳۶) و میستان (۱:۸۶) ... زمین برای او بوم نقاشی است که فقط انعکاس رنگهای تلفیقی محسوس است : زرین جناغ (ژ.م/ ۶:۱۶۱)، طاووس رنگ، پشت پلنگ (۵:۲۱)، سنبل و شاخهٔ گل (۵:۳۵۴)، چادر قیر (۶:۳۸۹).» [۲]

گفته شد که صدای میدان نبرد، اغلب در بخش آسمانی یا فضایی تصویر طنین می‌اندازد. به عبارت دیگر، با وصف آسمانِ صحنهٔ نبرد، فردوسی صدای میدان را نیز در همان قسمت تصویر می‌آورد. از دیدگاه سینما، هر نما با حاشیهٔ صوتی (Sound track) ویژهٔ خود طراحی شده‌است؛درواقع هرجا که سخن از صدای نبرد است، تصویر آسمان نبرد نیز وصف می‌شود:

زمین آمد از سم اسبان به جوش به ابر اندر آمد فغان و خروش
(۳ : ۱۸۲)

خروشی به شادی از آن رزمگاه به ابر اندر آمد ز توران سپاه
(۴ : ۱۷۱)

بدین رزمگه بر، سپهدار طوس به ابر اندر افراختی بوق و کوس
ز بس نالهٔ بوق و کوس و درای همی آسمان اندر آمد ز جای

ز بس نـالهٔ بـوق و هـندی درای سپهر اندر آمد تو گـفتی ز جـای
ز نـالیدن بـوق و بـانگ و سـرود هـوا گشت ز آواز بـی‌تار و پـود
زمین گشت چـون چـادر آبـنوس ستاره غمی گشت ز آوای کـوس
هـوا پـر ز آواز رامشگـران زمـین پـرسواران نـیزه‌وران
به ابـر انـدر آمـد خـروش سـران گـرایـیدن گـرزهای گـران
(۳ : ۱۸۹)

تصویر تحرک سپاه در شاهنامه

فردوسی، اغلب، جنب و جوش و تحرک هر سپاه عظیمی را بـا تـصویرِ بـرخـاستنِ شدید گرد و خاک به آسمان وصف می‌کند و اغراق حماسی او در این مورد به حـدی است که خورشید در پشت ابر غلیظی از گرد و خاک ناپدید می‌شود. اما گاه این اغراق در ناپدید شدن خورشید، نتیجهٔ ایجاد اصوات پرقدرت در صحنهٔ نبرد است؛ مثلاً در بیت زیر، ترکیب صدای جنگجویان با صدای نیرومند سازهای رزمـی بـاعث مـی‌شود کـه خورشید از ترس فرار کرده و یا خود را پنهان کند:

ز نـالیدن بـوق و بـانگ سـپاه تو گفتی که خورشید گم کـرد راه

اما بیشتر مواقع، ناپدید شدن خورشید ناشی از حرکت سپاهی عظیم و انبوه است که ابر متراکم و غلیظی از گرد وخاک به هوا بلند می‌کند :

بـیاورد زان روی پـیران سـپاه شد از گرد خورشید تابان سیاه
(۴:۱۶۰)

چنان شد که کس روی هامون ندید ز بس گـرد کـز رزمگـه بـر دمـید
(۴:۱۳۵)

از ایران سپه برشد آوای کـوس ز گـرد سپه شـد هـوا آبـنوس
(۳:۱۷۸)

چو برخاست از دشت گرد سپاه کس آمـد بـر رستم از دیـدگاه
(۳:۱۸۲)

تـبیره بـرآمـد ز درگـاه طـوس شد از گرد اسبان زمین آبـنوس
(۴:۲۲۶)

«ز تـاریکی گـرد واسب و سپاه کسی روز روشن ندید و نـه مـاه
ز گـرد سـواران و جـوشنوران گـرایـیدن گـرزهای گـران

دل سنگ خارا همی‌بردرید — کسی روی خورشید تابان ندید
جهان شد به گرد اندرون ناپدید — کسی از یلان خویشتن را ندید
چنان تیره‌گون شد ز گرد آفتاب — تو گفتی جهان غرق شد اندر آب
سپاه گران کوه تا کوه مرد — که پیدا نبُد روز روشن ز گرد»[۳]

منابع فصل دهم:

۱. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۴۱۹.
۲. ۲۱ گفتار دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی، ص ۲۰۴ ـ ۲۰۵.
۳. حماسه سرایی در ایران، ص ۲۶۸ ـ ۲۷۰.

فصل یازدهم

شیوه‌های تدوین (مونتاژ) سینمایی در توصیفات و تصاویر شعری شاهنامه

شیوه‌های مونتاژ یا تدوین در سینما را به دو شاخهٔ کلی و عمدهٔ "مونتاژ روایتی" و "مونتاژ توصیفی" (یا بیانی) می‌توان تقسیم بندی کرد. در این فصل، با توجه به تعاریف و ویژگیهای این دو نوع اساسی مونتاژ، به شیوه‌های عمدهٔ تصویر آفرینی و توصیفات شاعرانهٔ فردوسی در شاهنامه می‌نگریم.

الف ـ تدوین روایتی تصاویر

تدوین روایتی تصویر (Narrative Editing)، در اساسیترین و متعارفترین شکلش در سینما،عبارت‌ازکنار هم قراردادن نماها یا تصاویر جداگانه به ترتیب تقدم و تأخر زمانی برای نقل ماجرا و یا روایت آن است. تدوین روایتی، در مقایسه با تدوین توصیفی از تصنع کمتر و واقعگرایی بیشتری برخوردار است؛ همچنین نسبت به تدوین بیانی یا توصیفی نقش کمتری در خلق مفاهیم و یا تداعی معنی دارد. به عبارت دیگر، نقش ایجاد "ایماژ" یا تصویر ذهنی در فیلم، به عهدهٔ تدوین توصیفی است نه مونتاژ روایتی؛ چون مونتاژ روایتی غالباً مقید به مراعات یا حفظ تداوم مکانی ـ زمانی ماجراست و ازینرو تدوین تداومی (Continuity Editing) نیز گفته می‌شود.

البته لازم است خاطر نشان کنیم که : "تدوین روایتی" فقط عبارت از پیوند و یا به دنبال هم آوردن نماها و یا صحنه‌های جداگانه و متوالی یک واقعه، یا حتی تعویض یک نما (با برش) و رفتن به نما و یا صحنهٔ دیگر ـ از لحاظ ترتیب یا نوبت زمانی رویداد ـ نیست؛ بلکه ویژگی اصلی تدوین روایتی در جریان پیشرفت رویداد یا داستان، استفاده‌ای است که فیلمساز از زوایا و یا دیدگاههای متفاوت دوربین نسبت به یک موقعیت مکانی ـ زمانی پیوسته و واحد می‌کند. همین عامل، یعنی تصویر کردن یک صحنه یا یک موقعیت مکانی و زمانی متصل از دیدگاهها و زوایای گوناگون با نماهای دور، متوسط و نزدیک، قابلیتهای ممتاز و تواناییهای وسیع سینما را در داستانگویی و نمایش با شیوه‌ای کاملاً متفاوت با تأتر ـ در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۵ م ـ به تماشاگران و منتقدان هنری نشان داد و در عین حال سهم مهمی در تکامل هنری شکل و زبان فیلم داشت؛ زیرا برش یا قطع صحنه، در حین اجرای واقعه یا بازی، دنیای عینی و ذهنی خاصی برای تماشاگر به وجود می‌آورد؛ همچنین شکل و یا حالت نمایشی ویژه‌ای به داستان فیلم می‌دهد که کاملاً با دنیای واقعی و با تأتر تفاوت دارد و فقط می‌توان (یا می‌شود) در عالم خواب و یا هنگام خواندن یک داستان یا یک رمان به طور ذهنی تجربه کرد. چون از چنین فیلمی پیداست که رویداد تصویر شده، تقلید مطلق و عینی واقعیت خارجی نیست‌بلکه‌آن رویداد، به طور ذهنی، از پیش تجزیه و سپس ترکیب شده و شکل یافته است، و از این طریق، فیلمساز بینش شخصی خود را ـ در تشخیص این که در چه لحظه‌ای چه چیزی و یا چه بخشی و یا جزیی از عامل صحنه برای نمایش دادن مهم است و آن را از چه فاصله و زاویه‌ای باید تصویر کرد و یا مورد تأکید. قرار داد ـ اعمال کرده و با دخالت عامل انسانی، به جای یک ضبط بی‌طرف از رویداد، عناصر هنری و خلاقه وارد جریان روایت فیلم می‌شود.

نمونهٔ این نوع تدوین را که "تدوین تداومی" یا "تدوین روایتی" نامیدیم، در ساخت و پرداخت تصاویر کلیهٔ صحنه‌های نبرد تن به تن پهلوانان در شاهنامه می‌بینم که در آنها عمل هر یک از پهلوانان از فواصل و یا زوایای متنوع دیده شده و نماهای کنش و واکنش آنها نیز به صورت متوالی، و یا با حفظ تداوم عمل، به موقع و یا به شکلی روان و مستمر توصیف شده است. نمونه‌هایی از توالی بدون وقفهٔ عمل پهلوان را در ابیات زیرشاهدیم:

بیفکند نیزه کمان برگرفت یکی درقهٔ کرگ بر سر گرفت

(۱۷۳ : ۵)

در بیت بالا، پهلوان سه عمل متوالی متفاوت به طور مستمر انجام می‌دهد: ابتدا نیزه می‌اندازد، سپس کمان می‌گیرد و پس از آن سپری از چرم کرگدن بر سر می‌گیرد.

به برگستوان بر زد و بر درید　　تکاور بلرزید و دم در کشید

(۶ : ۱۸۱)

مصرع اول بیت بالاکنش یک پهلوان و مصرع دوم واکنش هماورد اوست.

در نبرد کاموس کشانی با الوای زابلی (نیزه‌دار و شاگرد رستم)، در ابیات متوالی شاهد تداوم روان و بی‌وقفهٔ کنش و واکنش دو پهلوان هستیم :

نهادند آوردگاهی بزرگ　　کشانی بیامد به کردار گرگ
بزد نیزه و برگرفتش ز زین　　بینداخت آسان به روی زمین
عنان را گران کرد و او را به نعل　　همی کوفت تا خاک او کرد لعل

(۴ : ۲۰۴)

در تدوین صحنهٔ بالا، به جز تصاویر عینیِ روایتی، از تصویر توصیفی یا بیانی که آن را ایماژ یاتصویرذهنی می‌خوانیم‌نیزاستفاده‌شده‌است؛مثلاًکاموش کشانی به گرگ تشبیه شده و پیکر حریف آنقدر با ضربات سم اسب کوبیده می‌شود که خاک به خون می‌آمیزد. با اینکه ساختار تدوینی صحنه‌های نبرد تن به تن در شاهنامه، در کل، از ماهیت و خصوصیتی تداومی برخوردار است، اما غالباً جریان روایت مستقیم و خطی آنها، همچنین وحدت مکانی ـ زمانی فضای نبرد، با آوردن تصاویر ذهنی یا ایماژهایی که بیشتر آنها از نوع تشبیه‌اند قطع می‌شود و ذهن شاعر (همچنین خواننده) به فضایی خارج از میدان نبرد حرکت می‌کند و آنگاه باز می‌گردد. مثلاً در صحنهٔ زیر که گُرد آفرید خود را برای نبرد با سهراب آماده می‌کند، با وجودی که بیشترِ لحظاتِ صحنه در قلمروی تداوم می‌گذرد، اما یکبار تصویر او به تصویر شیر "برش" شده و بار دیگر در یک "جناس صوتی سینمایی" نعره‌اش با غرش رعد مقایسه ("برش") می‌شود:

بپوشید درع سواران به جنگ　　نبود اندر آن کار جای درنگ
نهان کرد گیسو به زیر زره　　بزد بر سر ترگ رومی گره
فرود آمد از دژ به کردار شیر　　کمر بر میان بادپایی به زیر
به پیش سپاه اندر آمد چوگرد　　چو رعد خروشان یکی ویله کرد

(۲:۱۸۴ ـ ۱۸۵)

در دو بیت زیر، هنگامی که سهراب اسب خود را رام کرده و سوار می‌شود، یکبار خودش با کوه و باردیگر نیزه‌اش با ستون مقایسه می‌شود. یعنی در بیت دوم دو ایماژ یا

دو تصویر ذهنی می‌آید که دوبار تداوم مکانی-زمانی صحنه را قطع می‌کند، در حالیکه در بیت اول، روایت به طور عینی، مستمر و بدون وقفه در توالی عمل صورت می‌گیرد :

نوازید و مالید و زین برنهاد — برو برنشست آن یل نیوزاد
در آمد به زین چون کُه بیستون — گرفتش یکی نیزهٔ چون ستون

(۲ : ۲۵۵)

بر ساختار صحنهٔ زیر شیوهٔ تدوین تداومی حاکم است، اما در لحظاتی که تداوم عمل پهلوان (رستم) با آوردن نماهایی از افراد لشکر که عملیات قهرمانی او را می‌نگرند، تداوم مکانی -زمانی صحنه (میدان نبرد) به هم نمی‌خورد، در واقع ما آنچه راکه در بیت دوم از حرکات قهرمانی رستم روایت می‌شود، از زاویهٔ دید (Point of View) لشکریان دشمن که او را تماشا می‌کنند می‌بینم. در این "نمای نقطه نظر" (P.O.V. Shot)، تأکید بر تصویر گرز و یال و کوپال رستم، به ضرورت و به منظور توجیه ترس و فرار دشمن (در بیت سوم) صورت گرفته‌است:

برآورد گرز گران را به دوش — برانگیخت رخش و برآمد خروش
چو دیدند لشکر بر و یال او — به چنگ اندرون گرز و کوپال او
تو گفتی که دلشان برآمد ز تن — ز هولش پراکنده شد انجمن

(۱۴۱:۲)

همان طور که گفته شد، فردوسی در نبردهای تن به تن پهلوانان در داستانهای شاهنامه، گذشته از دقت در نمایش حرکات دو هماورد که اغلب به صورت موازی و با ارائهٔ به موقع تصاویری از کنش و واکنش پهلوانان همراه است، تحرک و گیرایی دراماتیک جالبی نیز به صحنه می‌دهد. مثلاً در نبرد رستم با قلون پهلوان تورانی شاهد این مهارت او در ارائهٔ نماهایی هستیم که اغلب از "تدوینی تداومی" برخوردارند؛ و گاه نیز تصویر یا صدایی از یک پهلوان به صورت توصیفی -و با تدوین بیانی-به نمایش درمی‌آید :

قلون دیو، دیوی بجسته زبند — به دست اندرون گرز و بر زین کمند
بر او حمله آورد مانند باد — بزد نیزه و بند جوشن گشاد
تهمتن بزد دست و نیزه گرفت — قلون از دلیریش مانده شگفت
ستد نیزه از دست او نامدار — بغّرید چون تندر از کوهسار
بزد نیزه و برگرفتش ز زین — بزد آن بن نیزه را بر زمین
قلون گشت چون مرغ بر بابزن — بدیدند لشکر همه تن به تن

(۲:۶۰-۶۱)

ظرایف هنری و نمایشی زیر در تدوین تداومی (و بعضاً تدوین توصیف یا بیانی) نماهای صحنهٔ بالا وجود دارد :

۱. ابتدا قلون (همانند دیوی پرقدرت) وصف می‌شود، سپس نام جنگ افزارهای او می‌آید که ابهت تصویر این پهلوان تورانی را تکمیل می‌کند ـ بیت نخست را می‌توان نمای معرفی (Establishing shot) پهلوان تورانی به شمار آورد که موقعیت و وضعیت او را به‌نمایش می‌گذارد.

۲. قلون به سرعت حمله می‌کند (نمای کنشی ـ Action shot).

۳. رستم نیزهٔ قلون را در هوا با دست می‌گیرد (نمای واکنشی ـ Reaction shot).

۴. چهرهٔ مات و متحیر پهلوان تورانی که از این حرکت شجاعانه رستم در شگفت مانده است.

۵. رستم با همان نیزه ضربه‌ای به قلون می‌زند (نمای کنشی).

۶. نیزه از بدن قلون می‌گذرد (نمای واکنشی).

۷. رستم طرف دیگر نیزه را به زمین می‌کوبد (نمای کنشی).

۸. قلون همچون مرغی به سیخ کشیده می‌شود (نمای واکنشی)؛ و این عمل رستم که شگرد ویژهٔ اوست، نبرد دو پهلوان را به شکلی دردناک برای تورانیان و در عین حال خنده آور برای ایرانیان که ناظر صحنه‌اند در می‌آورد.

۹. نماهای پایانی از تماشاگران صحنه (لشکریان) که شاهد این هنرنمایی شگفت‌آور رستم‌اند.

توضیحات و شرح دقیقی از جزییات عمل در صحنهٔ نبرد تن به‌تن دو شخصیت درجهٔ اول شاهنامه، رستم و افراسیاب را در نخستین رویارویی آنها در روایت هنرمندانه و نمایشی فردوسی شاهدیم.

در اولین نبرد تن به تنِ رستمِ جوان با افراسیاب، بخت با شاه توران است؛ زیرا حریف در چنگ رستم است اما بر اثر تقلای افراسیاب و سرعت تاخت و تاز رستم، کمربند افراسیاب پاره شده و حریف از دست رستم رها می‌شود[۱] و سواران تورانی افراسیاب را در میان می‌گیرند و نجات می‌دهند :

به پیش سپاه آمد افراسیاب — چو کشتی که موجش برآرد ز آب
چو رستم ورادید بفشارد ران — به گردن برآورد گرز گران

(۱) اگر این اتفاق نمی‌افتاد، شاید در همین نبرد با اسیر شدن یا کشته شدن افراسیاب، برای همیشه تکلیف ایران با توران معین می‌شد!

چـو تـنگ انـدر آورد بـا او زمـین | فـرو کـرد گـرز گـران را بـه زیـن
بـه بـند کـمرش انـدر آورد چـنگ | جـدا کـردش از پشتِ زیـن پـلنگ
هـمی‌خواست بـردنش پـیش قـباد | دهـد روز جـنگ نـخستینش داد
زهـنگ سـپهدار و چـنگ سـوار | نـیامد دوال کـمر پـایدار
گسست و به خاک اندر آمد سرش | سـواران گـرفتند گـرد انـدرش
(۲ : ۶۵)

در آغاز صحنه، تصویرِ نمایان شدن افراسیاب از دل سپاه تـوران (بـه عـنوان نـمای معرفی) با تشبیهی زیبا (افراسیاب چـون کشتی و سپاهش چـون دریـا ـ مـوج سپاه، افراسیاب را بالا می‌آورد و آشکار می‌کند) ارائه می‌شود. این نما را از زاویهٔ دید (P.O.V) رستم (مصرع اول، بیت دوم) می‌بینیم که بی‌درنگ و به قصد افـراسیاب، رخش را بـه حرکت در می‌آورد و همزمان گـرز سـنگین خـود را آمـادهٔ کـوبیدن مـی‌کند. رسـتم بـه افراسیاب می‌رسد، اما ازدحام و فشار به حدی است که مجال کوبیدن او نیست. فاصلهٔ با افراسیاب آنچنان است که رستم ترجیح می‌دهد گرز را به زین اسـتوار کـند و بـا دست افراسیاب را بگیرد و از زین بلند کند. با کنده شدن افراسیاب از زین و دست و پا زدن او، همچنین تاخت و فشار رستم که قصد دارد او را نزد شاه ایران (کـیقباد) بـبرد، کـمربند افراسیاب پاره می‌شود و ...

ملاحظه می‌شود که توضیحات عمل نمایشی و حرکات، تا چه اندازه دقیق در شعر فردوسی باتوالی به تصویر درآمده است ـ فیلمنامه‌ای تمام عیار!

نمایشیترین نبردهای تن به تن پهلوانان در شاهنامه، بی‌شک بـاید در نـبردهای کـین خواهانهٔ ایرانیان در خون سیاوش، معروف به نبرد یازده (وبـه روایـتی دوازده) پـهلوان ایرانی با تورانی جست که به جنگ دوازده رخ معروف است.

تدوین تداومی و روایتی نماهای نبرد رهام گودرز (پهلوان ایرانی) با بارمان (پهلوان تورانی) که به زیباترین و ماهرانه‌ترین شکل، توالی اعمال و حرکات دو هماورد توصیف و تصویر شده، شایان توجه است :

کـمان بـرگرفتند و تـیر خـدنگ | بـرآمـد خـروش سـواران جـنگ
کـمانها هـمه پـاک بـرهم شکست | سوی نـیزه بـردند چـون بـاد دست ...
بگشـتند بسـیار بـا یکـدیگر | بـپیچید رهـام پـرخـاشخر
یکـی نـیزه انـداخت بـر ران اوی | کـز اسب انـدر آمـد بـه فـرمان اوی
جـدا شـد زبـاره هـمانگاه تـرک | ز اسب انـدر افـتاد تـرک سـترک

به پشت اندرش نیزه‌ای زد دگر — سنان اندر آمد میان جگر
فرود آمد از باره کرد آفرین — ز دادار بر تخت شاه زمین
به کین سیاوش کشیدش نگون — ز کینه بمالید بر روی خون
به زین اندر آهخت و بستش چو سنگ — سرآویخته پایها زیر تنگ
نشست از بر زین و اسبش کشان — بیامد دوان تا به جای نشان

(۵ : ۱۹۴ ـ ۱۹۵)

ب ـ مونتاژ توصیفی یا بیانی[۱] تصاویر

در مونتاژ توصیفی یا بیانی (Expressive Montage)، بیشتر با شکل ویژه‌ای از توصیف یا تعبیر از صحنه یا رویداد مواجه‌ایم تا روایت مستقیم و توصیف اعمال متوالی. به عبارت دیگر، در این نوع تدوین، فیلمساز با استفاده از یکی از شیوه‌های بیان سینمایی، بیشتر "ایماژ سازی" می‌کند تا روایت صرف. ازینرو "مونتاژ توصیفی" را می‌توان "مونتاژ بیانگرا" یا "مونتاژ بیانی" نیز نام نهاد. مهمترین ویژگی این نوع مونتاژ آن است که وحدت یا پیوستگی مکانی ـ زمانی رویدادهای نماهای متوالی فیلم می‌توانند به کلی در "بیان" فیلمساز نقشی نداشته باشند؛ و یا اساساً، در هم ریختن این پیوستگی و تداوم زمانی ـ مکانی حرکات است که می‌تواند آزادی عمل را در ایجاد "خیال" یا آفرینش صور ذهنی برای سینماگر فراهم آورد. از دیدگاه سینماگران و نظریه پردازانی که شیوهٔ مونتاژ بیانی را در سینما تشویق کرده و آن را هنرمندانه‌ترین "شکل بیان" و معنی‌سازی در سینما دانسته‌اند؛ مراعات تداوم فیزیکی یا حفظ تداوم فضایی ـ زمانی نماها را بیشتر مقوله‌ای "تأتری" تعبیر می‌کنند و نادیده گرفتن آن را خاصیتی "ضد تأتری" برای فیلم می‌دانند (نظریه‌های ایزنشتین روسی و بلابالاش مجارستانی دراین زمره‌اند). تدوین روایتی بیشتر خصلت سینمای داستانپرداز و قصه گوست، در حالیکه مونتاژ بیانی به تعابیر و توصیفات آنی از یک موقعیت خاص می‌پردازد که در آن فیلمساز دیدگاهها و برداشتهای فکری، احساسی و ذهنی خود را نسبت به موضوع، طرح و یا بیان می‌کند و می‌تواند به طور موضعی حتی در بخشهایی از سینمای داستانپرداز و روایتی، و یا در طرحی از یک

(۱) در این مورد، استثنائاً از اصطلاح «مونتاژ» استفاده کرده‌ایم که بیشتر با ارتباط ذهنی نماهای فیلم سروکار دارد؛ در حالیکه تدوین (Editing)به ارتباط عینی یا توالی ـ تداوم نماها براساس روال طبیعی و واقع‌گرایانهٔ رویداد و حرکات در یک پیوستگی مکانی ـ زمانی و به روایت به طور مستقیم متکی است. به عبارتی، "مونتاژ" به ارتباط ذهنی نماها برمی‌گیرد و "تدوین" به ارتباط عینی آنها.

تدوین روایتی، نیز گنجانده شده و به کار گرفته شود.

در وصف یا تصویرگری صحنه‌های نبرد تن به تن داستانهای شاهنامه، به دلیل پیوستگی اعمال و توالی حرکات شخصیتها، حالتی واقع‌گرایانه وجود دارد و در مقایسه با جنگ گروهی یا انبوه، از کشش و جاذبهٔ دراماتیک و نمایشی بیشتری برخوردار است. تدوین روایتی صحنه‌های نبرد تن به تن، طبیعتاً از بافت تصویری ـ توصیفی چندان پیچیده‌ای برخوردار نیست و از شیوه‌های "بیان تصویر خیال" که آن را ایماژ می‌نامیم خیلی کمتر استفاده‌شده است ـ در مواردی که فردوسی از یک ایماژ در طرح تدوین روایتی خود سود می‌جوید، اغلب این ایماژ از نوع تشبیه است. در هر حال، از هر نوع ایماژ که فردوسی در هر موقعیت از داستان یا روایت خود استفاده می‌نماید، با توجه به آنچه که در مورد مونتاژ توصیفی یا بیانی در بالا آمد، باید آن ایماژ را در شمار این نوع تدوین گذاشت. بررسی صحنه‌های نبرد گروهی، در مقایسه با نبرد تن به تن در شاهنامه، نشان می‌دهد که فردوسی بیشتر از انواع ایماژها در صحنه‌های نبرد گروهی سود جسته است. ازینروی می‌توان کلیهٔ نبردهای انبوه شاهنامه را در حوزهٔ مونتاژ توصیفی یا بیانگرا قرار داد. عامل تراکم و فراوانی نسبی ایماژها در وصفهای نبرد گروهی ـ در مقایسه با نبرد تن به تن ـ باعث شده که ساختار و بافت تصویری ـ صوتی، و به عبارتی توصیفی، این قبیل صحنه‌ها پیچیده‌تر شود. اما علل دیگری نیز وجود دارد:

● ساختار "تصویر عمومی" میدان نبرد که تدریجاً از انباشت تصاویر جزئیات یا موضعی حاصل از توصیف ساخته می‌شود و وسعت عملیات (تنوع و پراکندگی و مضامین موضعی) نبرد نیز در این پیچیدگی مؤثر است. به عنوان نمونه، نبرد گروهی زیر را می‌آوریم که در آن فراوانی نسبی انواع ایماژها نیز کاملاً محسوس است :

۱: دو رویه سپاه اندر آمد چو کوه — سواران ترکان و ایران گروه
۲: چنان شد ز گرد سپاه آفتاب — که آتش برآمد ز دریای آب
۳: درخشیدن تیغ و زوبین و خشت — تو گفتی شب اندر هوا لاله کشت
۴: ز بس ترک زرین و زرین سپر — ز جوش سواران زرین کمر
۵: برآمد یکی ابر چون سند روس — زمین گشت از گرد چون آبنوس
۶: سر سروران زیر گرز گران — چو سندان شد و پتک آهنگران
۷: ز خون رود گفتی میستان شدست — ز نیزه هوا چون نیستان شدست
۸: بسی سر گرفتار دام کمند — بسی خوار کشته تن ارجمند
۹: کفن جوشن و بستر از خون و خاک — تن ناز دیده به شمشیر چاک

۱۰: زمین ارغوان و زمان سند روس سپهر و ستاره پر آوای کوس
(۱۲۵:۴ ـ ۱۲۶)

● تغییر تصاویر موضعی در توصیف فردوسی از میدان نبرد گروهی اغلب به شکلی انجام می‌شود که دو تصویر، حاصل توصیف دو موقعیت مختلف‌اند؛ به عبارتی، بین دوتصویر متوالی هیچ نوع پیوستگی یا تداوم عمل یا حرکت ـ آنچنانکه در نبرد تن به تن وصف شده ـ وجود ندارد (ابیات شماره‌های ۶ تا ۹ اشعار بالا از این قبیل‌اند). همچنین ابیات زیر که گزیده‌ای است از تصویر عمومی یک نبرد گروهی :

... بیابان چو دریای خون شد درست تو گفتی که روی زمین لاله رست
پی ژنده پیلان به خون اندرون چنان چون ز بیجاده باشد ستون
(۱۲۲:۱)

ز جوش سواران و زخم تبر همی سنگ خارا برآورد پر
همه تیغ و ساعد ز خون بود لعل خروشان دل خاک در زیر نعل
دل مرد بد دل گریزان ز تن دلیران ز خفتان بریده کفن
(۱۹۳:۴)

همی دشت مغز و سر و پای بود همانا مگر بر زمین جای بود
همی نعل اسبان سرکشته خست همه دشت بی تن سروپای دست
(۲۹۳:۵)

اما تدوین توصیفی، صرفاً خاص صحنه‌های نبرد گروهی شاهنامه نیست؛ بلکه فردوسی در موارد دیگری نیز از این نوع تدوین در وصف و تصویرسازی خود استفاده می‌کند، بویژه در مواردی که از تشبیه استفاده می‌کند، و ما قبلاً این نوع تدوین را در ردهٔ تدوین تشبیهی (Similarity Editing) که از زیر مجموعه‌های تدوین توصیفی است، قرار دادیم. در لحظهٔ قتل سیاوش، فردوسی چنین سروده:

برید آن سر شاهوارش ز تن فکندش چو سرو سهی بر چمن
(۱۵۵:۳)

همچنین در مواردی فردوسی با استفاده از «تدوین تشبیهی» تصاویر خود را در دل طرحی‌ازیک تدوین‌روایتی، ازطریق تدوین تشبیهی، به طور موضعی و موقت بسط می‌دهد:

بیفکند نیزه بیازید چنگ چو در کوه بر غرم تازد پلنگ
بدانسان که شاهین رباید چکاو ربود آن گرانمایه‌تاج تژاو
(۷۸:۴)

در سینما، این شکل عمدهٔ تدوین ـ تدوین توصیفی ـ که غالباً حالتی شکل گرایانه نیز به همراه دارد، عبارت از «برخورد» نماهای جداگانه و مستقل به منظور ایجاد یک حالت و یا یک اثر آنی ویژه، مثلاً برای نمایش حالاتی چون تضاد و یا تشابه دو پدیده و برانگیختن احساسات و یا اندیشه‌های معینی در ذهن مخاطب است. نظریهٔ اولیه ایزنشتین دربارهٔ مونتاژ که به نظریهٔ ایجاد ضربه و یا مونتاژ جاذبه‌ها (Montage of Attractions) معروف است، در واقع شکلی از مونتاژ توصیفی است. واژهٔ «جاذبه» در این اصطلاح مونتاژ سینمایی به معنی انواع نزدیکی یا قرابت بین چیزهایی است که به جانب هم میل نزدیک شدن و یا ترکیب شدن دارند؛ و تشابه، یکی از عناصر اصلی در ایجاد چنین پیوندی است (نمونه‌های سینمایی این نوع مونتاژ در فصل سوم آورده شد).

بنابراین مونتاژ توصیفی یا بیانی، از آنجا که به دنبال وصف یا بیان هنرمندانهٔ موضوع است، به جای نمایش یا روایت متعارف موضوع، آن را به بیننده می‌شناساند و ماهیت آن را توضیح و تحلیل می‌کند. این روش مونتاژ که پس از جنگ جهانی اول در سینما به کار گرفته شد و در اواسط سالهای ۱۹۲۰ م در فیلمهای صامت روسی به اوج رسید، وسیلهٔ مناسبی برای اظهار نظر و ابراز عقاید فیلمساز نسبت به یک موقعیت سیاسی، اجتماعی و حتی عاطفی خاص است . در هر مصرع بیت زیر، دو تصویر بر مبنای مونتاژ توصیفی (مونتاژ براساس تشابه) دیده می‌شود که در وصف رودابه است:

به رخ چون بهار و به بالا چو سرو میانش چو غرم و به رفتن تذرو

(۲۱۳:۱)

اما این بیت فقط یک تصویر دارد که از نوع تشبیه محسوس است:

از آن چاک چاک عمود گران سرانشان چو سندان آهنگران

(۱۳۱:۴)

خلق تدریجی تصویر با به کارگیری مونتاژ توصیفی

پیش از این، در فصل پنجم، گفته شد که فردوسی تصویر را یکجا ارائه نمی‌دهد؛ بلکه از طریق ارتباط و انسجامی که بین تصاویر موضعی و جزیی در محور عمودی شعر به وجود می‌آورد، تصویر عمومی و کلی شخصیت و یا شئ را خلق می‌کند. در واقع هر ایماژ جزء یا کوچک او در یک مصرع و یا در یک بیت، حکم تکه موزاییکی را دارد که در کنار موزاییک دیگری می‌نشیند و تصویر عمومی موضوع شعر را تدریجاً تکمیل می‌کند. فردوسی در این قبیل موارد، از خاصیت خنثی کردن (Nutralization) مفهوم و معنی تصاویر

جزء و موضعی در ساختارکلی‌وعمومی‌تدوین شعر خود سود می‌برد. اما مفهوم «خنثی کردن» تصاویر چیست؟

این اصطلاح که در سینمای مونتاژ دورهٔ صامت برای نخستین بار در نظریهٔ سینمایی ایزنشتین مطرح شد، عبارتست از: "تجزیهٔ" تصویر واقعیت به صورت قطعات مجزا و مستقل که در مرحلهٔ فیلمبرداری همان تعیین حدود فضایی تصویر واقعیت در قاب (Frame) بندیها جداگانه است. تجزیه و ترکیب (تقطیع تصاویر و سپس پیوند آنها) دو روی یک سکه‌اند که آن را به طور کلی در سینما مونتاژ می‌خوانیم. اما در چارچوب نظریهٔ سینمایی ایزنشتین، به عنوان برجسته‌ترین طراح و مجری شیوه‌های پیچیدهٔ مونتاژ بیانی یا توصیفی در سینما، مونتاژ چه معنی و مفهومی دارد ؟ پاسخ به طور خلاصه عبارت است از: برخورد و آمیزش دو عنصر تصویری مستقل و عینی در یک توالی دقیق و یا ترتیب نمایشی، یا پیوندی حساب شده به منظور ایجاد تجسمی ذهنی (ایماژ) به ترتیبی که تماشاگر نتواند عیناً در مقیاس کوچکترین و منفردترین جزء (یعنی یک تصویر منفرد)، بلکه فقط بتواند در مقیاس بزرگترین واحد (کل فیلم یا یک فصل از فیلم) آن را تجربه کند.

فردوسی به تدریج از اسب سهراب چنین تصویری خلق می‌کند:

که دارم یکی چرمه رخشش نژاد — به رفتن چو تیر و به جستن چو باد
یکی کره چون کوهواری ستبر — به صحرا به پوید چو مرغی به پر
به زور و به رفتن به کردار هور — ندیدست کس همچنان تیز بور
ز زخم سمش گاو و ماهی ستوه — به جستن چو برق و به هیکل چو کوه
به گاه دونده بسان کلاغ — به دریا درون او به کردار راغ
به صحرا درون همچو تیر از کمان — رسد چون برانی پس بدگمان

(۲۵۵:۲)

همان طور که ملاحظه می‌شود، در اشعار بالا، در هر مصرع یک ایماژ یا تصویر ذهنی وجود دارد که نسبت به تصویر یا ایماژ مجاور خود (مصرعهای افقی و عمودی) مستقل است.درواقع‌درطرح عمودی و افقی شعر، هر تصویر -یعنی هر بیت -را می‌توان به آسانی در طرح عمودی شعر پس و پیش کرد بدون اینکه مفهوم کل شعر و یا تصویر عمومی حاصله از آن دستخوش آسیبی اساسی شود و یا از لحاظ محتوایی و موضوعی، نقصی جدی در آن به وجود بیاید.

این نوع تصویرسازی را که در اغلب داستانهای شاهنامه دیده می‌شود، می‌توان

«تصاویر جامع» نامید که شاعر در خلق آنها از آزادی عمل و امکان تخیّل بسیار برخوردار است و بیشتر آنها را به کمک ترکیبی از تشبیهات و استعارات، یعنی با مونتاژی از "ایماژها"، می‌آفریند.(۱)

تصویری که فردوسی (از زبان کیخسرو) از رستم می‌آفریند نیز در همین زمره است :

دل چرخ در نوک شمشیر توست — سپهر و زمان و زمین زیر توست
تو کندی دل و مغز دیو سپید — زمانه به مهر تو دارد امید
زمین گرد رخش تو را چاکراست — زمین برتو چون مهربان مادرست
ز تیغ تو خورشید بریان شود — ز گرد تو ناهید گریان شود
ز نیروی پیکان کلک تو شیر — به روز بلا گردد از جنگ سیر
تو تا بر نهادی به مردی کلاه — نکرد ایچ دشمن به ایران‌نگاه

(۱۵۷:۴)

افراسیاب نیز برای پسرش شیده چنین تصویری را از رستم خلق می‌کند :

هراسانم از رستم تیز چنگ — تن آسان که باشد به کام نهنگ
به مردم نماند به روز نبرد — نه پیچد ز بیم و ننالد ز درد
ز نیزه نترسد نه از تیغ تیز — برآرد ز دشمن همی رستخیز
تو گفتی که از روی وز آهنست — نه مردم نژادست کاهریمنست
سلیحست چندان برو روز کین — که سیر آید از بار پشت زمین
زره دارد و جوشن و خود و گبر — بغرد به کردار غرنده ابر
نه برتابد آهنگ او ژنده پیل — نه کشتی سلیحش به دریای نیل
یکی کوه زیرش به کردار باد — تو گویی که ازباد دارد نژاد
تک آهوان دارد و هول شیر — بناورد با شیر گردد دلیر
سخن گوید ار زوکنی خواستار — به دریا چو کشتی بود روزکار
مرا با دلاور بسی بود جنگ — یکی جوشنستش ز چرم پلنگ
سلیحم نیامد برو کارگر — بسی آزمودم به گرز و تبر

(۴: ۲۸۰ ـ ۲۸۱)

(۱) نمونه‌های جالب دیگری از این نوع تصویرسازی را پیش از این به عنوان "چهارمین شکل یا شیوهٔ خلق تصویر در شاهنامه" در فصل پنجم این پژوهش آوردیم. از جمله، وصف (تصویر) رستم از زبان پیران ویسه برای خاقان چین (۴:۱۹۹ ـ ۲۰۰)؛ همچنین خلق تصویر افراسیاب از دیدگاه زال (۲:۶۴) و تصویری که زال از پدرش سام در نامه‌ای که به او می‌نویسد ترسیم می‌کند (ژ.م/ ۱:۱۳۸) که مابخشی از آن را در فصل ششم آوردیم.

از دیدگاه سینما، این شیوهٔ مونتاژی در تصویرسازی ادبی از چه ویژگیهایی برخوردار است و به آفرینندهٔ تصویر چه امکاناتی برای بیان می‌دهد؟:

۱. تشدید تأثیر عمل، موقعیت و یا حالت شخصیت و تأکید بر تنوعی از مهمترین ویژگیها و خصایل او.

۲. وسعت دادن به دامنهٔ تخیّل خواننده و ایجاد تحرک و پویایی در نیروی تجسم او به طور پی در پی.

۳. در روش خلق تدریجی تصویر، شاعر به خواننده امکان می‌دهد در ذهن خود اندیشه‌ها و صور گوناگونی را زنده کند؛ و در عین حال این تصاویر گوناگون، در صحنهٔ خیال او با حالات مختلف و گاه پیچیده با یکدیگر مقابله کنند و حرکت ذهن از تصویری به تصویر دیگر، رشتهٔ خاصی از استنتاجات را برای خواننده باعث می‌شود.

۴. تفکر خواننده در این روش، تفکری کاملاً پویا (دینامیک) است : خواننده مداوماً و آزادانه "باتصویر" و "به تصویر" می‌اندیشد. این تغییر مداوم و سریع تصاویر، در ذهن خواننده عواطف و هیجانات خاصی را برمی‌انگیزد؛ بویژه اینکه تخیل او فضاها و موقعیتهای گوناگونی را سیر می‌کند.

بنابراین: برخلاف خصلت تدوین روایتی حاکم بر ساختار تصویری صحنه‌های نبرد تن به تن در شاهنامه، این شیوهٔ تصویرسازی با استفاده از تدوین توصیفی، وابسته به مکان و زمان و توالی یا تداوم عمل قهرمان نیست. ازینرو هر یک از این دو شیوهٔ عمده در تصویرسازی و توصیفات، در فضاها و موقعیتهای خاصی از روایات و داستانهای شاهنامه به کار گرفته شده‌اند که زمینه‌های به کارگیری هر یک از آنها نیز با ذکر مثالهای متنوع و متعددی از این حماسهٔ جاوید مشخص شد.

تدوین سمعی ـ بصری (Audio-Visual Editing)

در سینما، نحوهٔ تلفیقِ مهمترین و برجسته‌ترین جنبه‌های بصری در ترکیب بندی تصویری یک فیلم (عمدتاً حرکت، نور و رنگ) با عناصر صوتی (موسیقی، اثرات صوتی و کلام)، اساس کار خلاقهٔ سینماگر است. در شاهنامه شاهد تنوعی از این نوع ترکیبات سمعی و بصری هستیم که مثلاً یکی از مصرعهای بیت، مربوط به حرکت یا رنگ است و مصرع دیگر آن بیت مربوط به یکی از انواع صداست. به عبارتی ،تخیّل شاعر، همزمان متوجه تصویر و صدا یا وصف بصری از یک موقعیت دیدنی و سپس وصف صوتی

از یک موقعیت شنیدنی با آوردن یک صدا در «برابر آن» (Counterpoint) نما بوده است.

ابیات زیر نمونه‌هایی از پیوند صدا (موسیقی و اثرات صوتی) با تصویر (رنگ و حرکت) است:

صدا (موسیقی، اثرات صوتی)	تصویر (حرکت، رنگ)
زآوای گردان بتوفید کوه	زمین آمد از نعل اسبان ستوه (۱۴۳:۲)
بدرید کوه از دم گاو دم	زمین آمد از سم اسبان به خم (۱۳۰:۲)
چوبرخاست آوای کوس ازدرش	بجنبیدبربارگه لشکرش (۱۸۲:۳)
به ابر اندر آمد خروش سران	گر ایدن گرز های گران (۱۸۹:۳)
خروش آمد و نالهٔ کرّنای	تهمتن برانگیخت لشکر زجای (۱۹۰:۳)
تبیره بر آمد ز درگاه شاه	نهادند بر سر ز آهن کلاه (۲۲:۴)
سپهر و ستاره پر آوای کوس	زمین ارغوان و زمان سندروس (۱۲۶:۴)

تصویر (حرکت، رنگ)	صدا (موسیقی، اثرات صوتی)
چو خورشید تابان ز بالا بگشت	خروش تبیره برآمد ز دشت (۳۲:۲)
فرود آمد و خاک را داد بوس	خروش سپاه آمد و بوق و کوس (۳۱۲:۴)
برآویخت رهام با اشکبوس	برآمد ز هر دو سپه بوق و کوس (۱۹۴:۴)
هوا قیرگون و زمین آبنوس	همی آمد از دشت آوای کوس (۱۵۴:۴)

ز گرد سوار ابر بر باد شد زمین پر ز آواز پولاد شد
(۲۵۰:۴)

زمین آمد از سم اسبان به جوش به ابر اندر آمد فغان و خروش
(۱۸۲:۳)

منابع و مأخذ

کتابها:

۱ ـ استاریکوف، ا.ا. ***فردوسی و شاهنامه***. ترجمهٔ رضاآذرخشی. تهران، مجلهٔ پیام‌نوین، ۱۳۴۱ ش.

۲ ـ اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (حکیم). ***گرشاسب نامه***. به اهتمام حبیب یغمایی. تهران، کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۵۴ ش، چ دوم.

۳ ـ اسلامی ندوشن، محمدعلی. ***جام جهان بین***. تهران، انتشارات جامی، ۱۳۷۰ ش، چ پنجم.

۴ ـ ــــــــــــــــ . ***داستان داستانها***. تهران، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۵۱ ش.

۵ ـ ــــــــــــــــ . ***سرو سایه فکن***. تهران، انتشارات انجمن خوشنویسان ایران، ۱۳۶۹ ش، چ اول.

۶ ـ اشتروس، کلودلوی. ***مردم شناسی و هنر***. ترجمهٔ حسین معصومی همدانی. تهران، نشر گفتار، ۱۳۷۲ ش، چ اول.

۷ ـ امینی، احمد (به‌کوشش). ***سینما و ادبیات***. تهران، انتشارات ماهنامهٔ سینمایی فیلم، ۱۳۶۸ ش، چ اول.

۸ ـ انوری ابیوردی، اوحدالدین علی بن اسحق (حکیم). ***دیوان انوری***. تصحیح سعید

نفیسی. تهران، انتشارات پیروز، ۱۳۵۶ ش، چ دوم.
۹ ـ بهار، مهرداد. ***سخنی چند دربارهٔ شاهنامه***. تهران، انتشارات سروش و انتشارات نگار، ۱۳۷۲ ش، چ اول.
۱۰ ـ پرین، لارنس. ***درباره شعر***. ترجمهٔ فاطمه راکعی. تهران، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۳ ش، چ اول.
۱۱ ـ تجلیل، جلیل. ***جناس در پهنهٔ ادب فارسی***. تهران، انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱ ش، چ دوم.
۱۲ ـ تولستوی، لئو. ***هنر چیست؟***. ترجمهٔ کاوه دهگان. تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۴۵ ش، چ دوم.
۱۳ ـ ثروتیان، بهروز. ***بیان در شعر فارسی***. تهران، انتشارات نرگس، ۱۳۶۹ ش، چ اول.
۱۴ ـ جنیدی، فریدون. ***زمینهٔ شناخت موسیقی***. تهران، انتشارات پارت، ۱۳۶۱ ش، چ اول.
۱۵ ـ جینکز، ویلیام. ***ادبیات فیلم (جایگاه سینما در علوم انسانی)***. ترجمهٔ محمدتقی احمدیان؛ شهلا حکیمیان. تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۴ ش، چ اول.
۱۶ ـ حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (خواجه). ***دیوان خواجه حافظ***. تصحیح علامه قزوینی؛ قاسم غنی. تهران، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۸ ش، چ دوم.
۱۷ ـ حافظ محمودخان شیرانی. ***در شناخت فردوسی***. ترجمهٔ شاهد چوهدری. تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۹ ش، چ اول.
۱۸ ـ حریری، ناصر. ***دربارهٔ هنر و ادبیات (گفتگو با احمدشاملو)***. ـ بابل ـ ساری، نشر آویشن ـ گوهرزاد، ۱۳۷۲ ش، چ سوم.
۱۹ ـ حمیدیان، سعید. ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***. تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳ ش، چ اول.
۲۰ ـ خالقی مطلق، جلال. ***گل رنج‌های کهن*** (برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی). تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ ش، چ اول.
۲۱ ـ خیام نیشابوری، غیاث‌الدین ابوالفتح عمربن‌ابراهیم (حکیم). ***رباعیات عمر خیام***. زیر نظر یوگنی برتلس. ـ مسکو، نشر فرهنگستان علوم اتحاد شوروی، ۱۹۵۹ م، چ اول.

۲۲ ـ داد، سیما. ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۲ ش، چ اول.
۲۳ ـ دادلی، آندرو. ***تئوری‌های اساسی فیلم***. ترجمهٔ مسعود مدنی. تهران، انتشارات عکس معاصر، ۱۳۶۵ ش، چ اول.
۲۴ ـ دانویس، دونیس آ. ***مبانی سواد بصری***. ترجمهٔ مسعود سپهر. تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۸ ش، چ اول.
۲۵ ـ رایتز، کارل؛ میلار، گاوین. ***فن تدوین فیلم***. ترجمهٔ وازریک در ساهاکیان. تهران، انتشارات سروش. ۱۳۶۷ ش، چ اول.
۲۶ ـ رستگارفسایی، منصور. ***۲۱ گفتار درباره شاهنامهٔ فردوسی***. ـ شیراز، انتشارات نوید، ۱۳۶۹ ش، چ اول.
۲۷ ـ ـــــــــــــ ـ. ***تصویر آفرینی در شاهنامهٔ فردوسی***. ـ شیراز، انتشارات دانشگاه شیراز، چ اول.
۲۸ ـ ـــــــــــــ ـ. ***فرهنگ نامهای شاهنامه*** (جلد اول). تهران، انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۹ ش، چ اول.
۲۹ ـ رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفر بن محمد. ***دیوان رودکی سمرقندی***. سعید نفیسی، ی. براگینسکی. تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۳ ش، چ اول.
۳۰ ـ رهنما، فریدون. ***واقعیت گرایی فیلم***. تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۵۳ ش، چ اول.
۳۱ ـ زایس، آونر. ***زیبایی شناسی علمی***. ترجمهٔ آ. نیک آیین. تهران، انتشارات پیام ایران ۱۳۶۰ ش، چ اول.
۳۲ ـ زرین کوب، حمید. «آرایشهای کلام در شاهنامهٔ فردوسی». ***مجموعهٔ سخنرانی‌های سومین تا ششمین هفتهٔ فردوسی***. به کوشش محمدمهدی رکنی. ـ مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۵۷ ش.
۳۳ ـ زرین کوب، عبدالحسین. ***شعر بی‌دروغ شعر بی نقاب***. تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۵ ش، چ دوم.
۳۴ ـ زرین کوب، عبدالحسین. ***نقد ادبی*** (جلد اول). تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹ ش، چ چهارم.
۳۵ ـ زنجانی، محمود. ***فرهنگ جامع شاهنامه***. تهران، انتشارات عطایی، ۱۳۷۲ ش،

چ اول.
۳۶ ـ سپهری، سهراب. **هشت کتاب**. تهران، کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۷۰ ش، چ دهم.
۳۷ ـ سعدی شیرازی، مصلح الدین (شیخ). ***کلیات سعدی***. به اهتمام محمد علی فروغی. تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۵ ش.
۳۸ ـ سید حسینی، رضا. ***مکتب‌های ادبی***. تهران، انتشارات نیل، ۱۳۵۳ ش، چ دوم.
۳۹ ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۶ ش، چ سوم.
۴۰ ـ ــــــــــــــــ . ***موسیقی شعر***. تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰ ش، چ سوم.
۴۱ ـ شکیبا،پروین. ***شعر فارسی از آغاز تا امروز***. تهران، انتشارات هیرمند، ۱۳۷۰ ش، چ اول.
۴۲ ـ صارمی، کتایون؛ امانی، فریدون. ***ساز و موسیقی در شاهنامه***. تهران، انتشارات پیشرو، ۱۳۷۳ ش، چ اول.
۴۳ ـ صرامی، قدمعلی. ***از رنگ گل تا رنج خار*** (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه). تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸ ش، چ اول.
۴۴ ـ صفا، ذبیح‌الله. ***حماسه سرایی در ایران***. تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر، ۱۳۳۳ ش، چ اول.
۴۵ ـ عطار نیشابوری، فریدالدین (شیخ). ***الهی نامه***. تصحیح فؤاد روحانی. تهران، انتشارات زوار، ۱۳۵۱ ش، چ دوم.
۴۶ ـ ــــــــــــــــ . ***گزیدهٔ تذکرة الاولیاء***. به کوشش محمد استعلامی. تهران، شرکت انتشارات جیبی، ۱۳۷۰ ش، چ سوم.
۴۷ ـ فخرالدین اسعد گرگانی. ***ویس و رامین***. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران، بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۷ ش.
۴۸ ـ فردوسی، ابوالقاسم (حکیم). ***شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی*** (متن انتقادی در ۹ جلد). ـ مسکو، انتشارات آکادمی علوم شوروی‌وانستیتو ملل آسیا، ۱۹۶۶م، چ دوم.
۴۹ ـ ــــــــــــــــ . ***شاهنامهٔ فردوسی*** (جلد اول). تصحیح ژول مول. تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۰ ش، چ پنجم.

۵۰ ـ فرخی سیستانی، ابوالحسن علی‌بن جولوغ. ***دیوان حکیم فرخی سیستانی***. به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران، انتشارات زوار، ۱۳۴۹ ش، چ دوم.
۵۱ ـ قاضی ابوبکر حمیدالدین عمربن محمود بلخی. ***مقامات حمیدی***. تصحیح علی اصغر میثم. ـ تبریز.
۵۲ ـ کروچه، بندتو. ***کلیات زیباشناسی***. ترجمهٔ فؤادروحانی. تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲ ش، چ اول.
۵۳ ـ کزازی، میرجلال‌الدین. ***زیبا شناسی سخن پارسی*** (جلد اول ـ بیان). تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸ ش، چ اول.
۵۴ ـ لامعی گرگانی، ابوالحسن‌بن‌محمد. ***دیوان لامعی گرگانی***. به اهتمام سعید نفیسی. تهران، ۱۳۱۹ ش.
۵۵ ـ مختاری، محمد. ***حماسه در رمز و راز ملی***. تهران، نشر قطره، ۱۳۶۸ ش، چ اول.
۵۶ ـ مرتضوی، منوچهر. ***فردوسی و شاهنامه***. تهران، انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، ۱۳۷۳ ش، چ دوم.
۵۷. مسعود سعد، مسعود بن سعد بن سلمان. ***دیوان***. تصحیح رشید یاسمی. تهران، ۱۳۱۷ ش.
۵۸ ـ معزی نیشابوری، ابوعبدالله محمد بن عبدالملک برهانی. ***دیوان کامل امیر معزی***. تصحیح ناصر هیری. تهران، نشر مرزبان، بهار ۱۳۶۲ ش.
۵۹ ـ معین، محمد. ***فرهنگ فارسی*** (جلد ۴). تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳ ش.
۶۰ ـ مکی، ابراهیم. ***مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبدشکافی یک فیلمنامه***. تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۶ ش، چ اول.
۶۱ ـ منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد بن قوص. ***دیوان منوچهر دامغانی***. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران، ۱۳۴۷ ش، چ سوم.
۶۲ ـ موحد، ضیاء. ***سعدی***. تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۳ ش، چ اول.
۶۳ ـ مولوی، جلال‌الدین محمدبلخی (مولانا). ***کلیات شمس (دیوان کبیر)***. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۶۴ ـ میر صادقی، میمنت. ***واژه نامهٔ هنر شاعری***. تهران، انتشارات مهناز، ۱۳۷۳ ش، چ اول.

۶۵ ـ ناتل خانلری، پرویز. ***تاریخ زبان فارسی*** (جلد اول). تهران، نشر نو، ۱۳۶۹ ش، چ چهارم.
۶۶ ـ ناصر خسرو قبادیانی، حمیدالدین ابومعین ناصر بن‌علوی (حکیم). ***دیوان اشعار***. تصحیح سید نصرالله تقوی. تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۵ ش.
۶۷ ـ نظامی گنجوی، نظام‌الدین ابومحمد الیاس‌بن‌یوسف (حکیم). ***خمسهٔ نظامی گنجوی***. تصحیح وحید دستگردی. تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۳ ش.
۶۸ ـ نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمربن علی. ***چهار مقاله***. به اهتمام و تصحیح محمد قزوینی. تهران، انتشارات ابن سینا، ۱۳۴۸ ش.
۶۹ ـ نوری علاء، اسماعیل. ***صور و اسباب آن در شعر امروز ایران***. تهران، انتشارات بامداد، ۱۳۴۸ ش، چ اول.
۷۰ ـ نولدکه، تئودور. ***حماسهٔ ملی ایران***. ترجمهٔ بزرگ علوی. تهران، نشر سپهر، ۱۳۶۹ ش، چ چهارم.
۷۱ ـ نیمایوشیج. ***مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج***. به اهتمام سیروس طاهباز. تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۱ ش، چ دوم.
۷۲ ـ وحدت، حمزه. ***هنر وصف در شاهنامه***. ـ مشهد، انتشارات باستان، ۱۳۵۴ش، چ اول.
۷۳ ـ وولن، پیتر. ***نشانه‌ها و معنی در سینما***. ترجمهٔ عبدالله تربیت. تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۴ ش، چ اول.
۷۴ ـ هینگز، جان. ***اساطیر ایران***. ترجمهٔ ژاله آموزگار؛ احمد تفضلی. تهران ـ بابل، نشر چشمه ـ کتابسرای بابل، ۱۳۶۸ ش، چ اول.

مقالات:

۷۵ ـ اسلامی ندوشن، محمدعلی. «سیر فرهنگ در ایران» (گفتگو). ماهنامهٔ فرهنگی ـ هنری رودکی، ش ۸۲ ـ ۸۳، شهریور ـ مهر ۱۳۵۷ ش.
۷۶ ـ ***پیام یونسکو***. ش ۳۳۸، مارس ۱۹۹۰م.
۷۷ ـ خالقی مطلق، جلال . «مطالعات حماسی». نشریهٔ سیمرغ، ش ۵.

۷۸ ـ دستغیب، عبدالعلی. «فردوسی و شعر حماسی». فصلنامهٔ هستی، پاییز ۱۳۷۳ ش.
۷۹ ـ ستاری، جلال. «بررسی نظریهٔ گاستون باشلار دربارهٔ جوهر تخیّل ادبی». ماهنامهٔ فرهنگی ـ هنری رودکی، ش ۱۹، اردیبهشت ۱۳۵۲ ش.
۸۰ ـ شمیسا، سیروس. «نکته‌هایی در سبک‌شناسی شعر فارسی». ـ روزنامهٔ همشهری، ۳۰ مرداد ۱۳۷۴ ش.
۸۱ ـ ماسه، هنری. «اوصاف مناظر طبیعت در شاهنامه». نشریهٔ سیمرغ، ش ۵.
۸۲ ـ نوابی، ماهیار. «اظهار نظری کوتاه دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی». ماهنامهٔ فرهنگی ـ هنری رودکی، ش ۴۵، تیرماه ۱۳۵۴.
۸۳ ـ واگنر، جئوفری. «داستان بلند و سینما». ادبیات و سینما.

منابع خارجی:

84 _ Arnold Hauser, The Social History of Art, Routledge, London and Newyork, 1951.

85 _ Bela Balazs, Theory of the film, Dover pub, Inc. Newyork, 1970.

86 _ Cinematic and stylistic figures, Film culture. Newyork, Spring 1960.

87 _ Ervin panovsky, Film, an Anthology (Edited Daniel Taboot), Simon and schuster, N. Y. 1959.

88 _ G. Blueston, Novels into film, California University Press, 1968.

89 _ Jean Cocteau, cocteau on the film. Translated by Helan R. Lane. N. Y. Praeger, Pub, 1973.

90 _ Jhon. H. Lawson. Film: The creative process, Hill and Wang, Newyork, 1967.

91 _ Ralph Stevenson and J.R. Debrix, The Cinema as Art, Pelican books, London, 1974.

92 _ Rudolf Arnheim, Film, Arno Press, London, 1933.

93 _ Selected works of Eisenstein writings (1922 - 1934), Volume: 1, Edited and Translated by: Richard Taylor, BFI pub. London, Indiana University Press, 1988.

94 _ S.M. Eisenstein, Film Sense, Edited by J. Leyda, Harcourt, Brace and world, Inc.

1947.

95 _ S.M. Eisenstein, Nonindifferent nature, translated by Herbert Marshall, Cambridge University press.

96 _ V. I. Pudovkin, Film Technic and film Acting, Arno Press, London, 1963.

مرکز تحقیقات فرهنگیان
شماره ثبت:
تاریخ: