DOÇ. DR. SABER EMAMİ* - MUHDİSE MUTTAKÎ

ÖZ

Firdevsî *Şahnâme*'de betimlemeden fazlasıyla faydalanmıştır. Tasvirden söz edildiği zaman doğal olarak akla sinema gelir. Daha açık bir ifadeyle; gününüz muhatapları bir roman ya da *Şahnâme*'ye benzeyen eski edebi bir eser okuduklarında düşünce ve hayalleri, bu eserlerin yazıldıkları dönemlerindeki muhataplarından çok farklı olması ve sinemadan aldıkları ilhamlardır. Onlar anlatılan birçok sahneyi sinema sisteminde hayal ederler.

Bu konuyu destekleyen diğer bir etken de; sinema teknikleriyle tanışıklıkları nedeniyle bazen bir edebi eserde bu tekniklerin izini görmeleridir. Sanki klsaik bir edebi eserde bir sinema tekniğinden farkında olmadan faydalanılmıştır. Bu makalede, bu unsurların birçoğuna işaret edilmeye çalışılmıştır. Bu çalışma için Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinden Siyaveş destanı seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İzolasyon, tasvir, tanıdık görüntü, paralel olay, görüntü, sahne.

ABSTRACT

Ferdowsi's *Shahnameh* is one of the works of ancient literature that used visual expression. Speaking about image bring the mind to cinema. Current audience's imagination, the audience after the film tied by what they have seen in the cinema. In other words, imagination that a modern audience while reading a novel or a work of ancient literary works like

* *DOÇ. DR. SABER EMAMİ*, Tahran Sanat Üniversitesi, Sinema ve Tiyatro Fakültesi, Tiyatro Bölümü Öğretim Üyesi. Saber_alef@yahoo.com.

Shahnameh are very different than audience in their own era, and inspired by the cinema.

They feel a lot of scenes described as cinematic. Another factor that contributes to this problem is looking to the cinematic technics in the Literary work And it seems as if cinematic technique was used unconsciously in a work of ancient literature. In this article, try to mention a number of similar visual elements that are very close in their cinematics form. Siavash story of Shahnameh has been selected for this study.

Keywords: Isolation, familiar image, view mother, a parallel event, posing, scene

چکیده

فردوسی در شاهنامه، از بیان تصویری به خوبی استفاده کرده است. وقتی صحبت از تصویر به میان می‌آید به طور طبیعی ذهن به سمت سینما می‌رود. تخیل مخاطبان کنونی، به میزان زیادی با آنچه در سینما دیده‌اند، گره خورده است؛ به بیان روشن‌تر تصور و تخیلی که مخاطبان امروزی در هنگام خواندن یک رمان یا یک اثر ادبی کهن شبیه شاهنامه دارند، بسیار متفاوت از مخاطبان این آثار در عصر خودشان، و الهام گرفته از سینما است.

آنها بسیاری از صحنه‌های توصیف شده را به شکلی سینمایی تصور می‌کنند؛ عامل دیگری که به این مسئله کمک می‌کند این است که چون آنها با تکنیک‌های سینمایی آشنا شده‌اند، گاه ردّ پایی از این تکنیک‌ها را در یک اثر ادبی می‌بینند؛ گویی تکنیکی سینمایی، در یک اثر ادبی کهن، به طور ناخودآگاه استفاده شده است. در این نوشته سعی بر این است که به تعدادی از این عناصر که به مشابه سینمایی‌شان بسیار نزدیک هستند، اشاره شود. برای این کار داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی انتخاب شده است.

کلید واژه ها: جداسازی، تصویر آشنا، نمای مادر، رویداد موازی، نما، صحنه

مقدمه

سینما رسانه‌ای است که علاوه بر استفاده از عناصر قصه گویی از عناصری بهره می‌گیرد مختص این هنر است؛ عناصری که به طور ذاتی متعلق به سینما و زبان سینمایی است. البته همه تصمیم‌هایی که در انتخاب و یا نحوه استفاده از این عناصر و تکنیک‌ها گرفته می‌شود، در جهت پیشبرد داستان و درام است .

سینماگران در سال‌های ابتدایی اختراع سینما، همچنان که درباره یکی از تأثیرگذارترین آنها، دیوید وارک گریفیث، شنیده‌ایم، غیر از مسئله اقتباس، برخی از تکنیک‌های تصویری و تدوینی را نیز از ادبیات آموخته‌اند. البته نباید فراموش کرد که سینما بعد از شکل‌گیری تأثیر عظیمی بر ادبیات؛ به‌خصوص رمان نو گذاشته است این تأثیر و تأثر امری متقابل است .

ایده‌آل‌ترین دستآورد بررسی‌هایی نظیر بررسی شاهنامه این است که، چیزی برای خلق یک اثر هنری تازه، چه در حیطه ادبیات و چه در حیطه سینما، بیاموزیم؛ به عنوان مثال با وارد شدن شیوه روایت تو در تو با الهام از داستان‌هایی نظیر هزار و یک‌شب به سینما، فرم‌های پیچیده‌تر و زیباتری خلق شده است. این موضوع سبب نوآوری و ایجاد ریشه‌ها و پشتوانه‌های محکمی در ادبیات برای سینما می‌شود، که باعث ارتقاء و تعالی این هنر است. اما هر نوآوری و کشفی باید از جایی آغاز شود، که شاید در ابتدا کاری بیهوده یا حتی بدیهی به نظر برسد. در این نوشته چنان‌که گفته شد به بررسی چند عنصر سینمایی در داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی می‌پردازیم.

بحث

سیاوش فرزند کاووس، کیانی است که پس از تولد ، رستم او را به زابل برده ، رسم پهلوانی ، فرهیختگی و رزم و بزم بدو می‌آموزد. در بازگشت، سودابه، همسر کاووس شاه، به سیاوش دل می بندد، اما او که آزرم و حیا و پاکدامنی و عفاف آموخته است ، تن به گناه نمی سپارد و به همین دلیل از جانب سودابه متهم می‌شود. سیاوش برای اثبات بی گناهی خویش از میان آتش می‌گذرد و از این آزمایش سرافراز بیرون می‌آید. پس از چندی برای دور ماندن از وسوسه های سودابه و خیره سری‌های کاووس،) داوطلبانه از جانب پدر برای مقابله با افراسیاب به سوی توران زمین می‌رود. افراسیاب گروگان هایی را به نزد او می فرستد و سیاوش صلح را می پذیرد. از دیگر سو، کاووس از

سیاوش می خواهد که گروگان ها را بکشد اما سیاوش نمی پذیرد و به توران پناه می برد. در آن جا با جریره، دختر پیران ویسه، وزیر خردمند افراسیاب، و فرنگیس ، دختر افراسیاب ازدواج می کند. از جریره فرود و از فرنگیس ، کیخسرو زاده می شود. سیاوش دو شهر گنگ دژ و سیاوش گرد را در توران بنا می نهد. پس از مدتی به تحریک گریسوز ، میانه ی سیاوش و افراسیاب به تیرگی می گراید و سرانجام خون او در غربت و بی گناهی ریخته می شود.

برای بررسی این داستان باید معادل‌هایی با اجزاء ساختاری سینما، از قبیل نما و صحنه در نظر گرفته شود که در بخش تعاریف به آنها اشاره شده است. پس وقتی در هنگام بررسی از کلمه نما استفاده می‌شود معادل تعریفی است که به صورت قراردادی در این نوشته ارائه شده است .

لازم به ذکر است که بسیاری از صاحب نظران تکنیک‌ها و عناصر ساختاری مورد بررسی را بدون مشابه در سایر هنرها و کاملاً سینمایی می‌دانند. در انتخاب مثال‌هایی از شاهنامه سعی بر این بوده که آنها با تعاریف ارائه شده منطق باشند، اما باید به یاد داشته باشیم که با ادبیات سرو کار داریم و هیچ یک از نمونه‌ها کاملاً منطبق بر مثال‌های سینمایی‌شان نیستند .

پیشینه ی تحقیقی

در مورد داستان سیاوش کتاب‌ها و مقالات متعددی با موضوعات مختلف از قبیل اسطوره، مقایسه با داستان‌های مشابه غربی، چگونگی شخصیت‌پردازی و ... نوشته شده است. سوگ سیاوش نوشته شاهرخ مسکوب، سیاوشان از علی حصوری و نمایشنامه سیاوش خوانی بهرام بیضایی، از شناخته شده‌ترین این آثار به شمار می روند. در مورد موضوع شاهنامه و سینما می‌توان به کتاب‌های تراژدی‌های چهارگانه شاهنامه و تبیین جنبه‌های سینمایی آنها، حمید دهقانپور، فردوسی و هنر سینما، سید محسن هاشمی اشاره کرد.

در این کتاب‌ها به برخی از عناصری که در اینجا بررسی شده نیز اشاره شده است؛ همچنین برخی از موارد شعر فردوسی با تکنیک یا عنصر گفته شده ارتباطی ندارد. مثلاً

جایی که فردوسی غروب آفتاب را توصیف می‌کند، نمی‌توان آن را فید اوت در نظر گرفت بلکه این تنها تصویری از غروب آفتاب است، شاید خواننده آن را به صورت فید اوت تصور کرده است ولی این چیزی نیست که در شعر توصیف شده است. یا به طور مثال هر جا که نام رنگی یا جسم رنگینی آمده است، به عنوان استفاده سینمایی از رنگ معرفی شده است، در صورتی که برخی توضیح‌ها صرفاً برای توصیف است و لزوماً استفاده‌ای دراماتیک و سینمایی ندارد. اثر دیگری که در این زمینه وجود دارد کتاب سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، احمد ضابطی‌جهرمی است .

روش تحقیق

این پژوهش کیفی، توصیفی، تحلیلی است و با استفاده از شیوه کتابخانه‌ای تهیه و تدوین شده است.

هدف اصلی

تبیین چند عنصر سینمایی در داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی

چارچوب نظری

جداسازی:

جداسازی نوعی ترتیب بخشیدن به نماهاست که در هر بار یکی از موضوع‌ها بر پرده دیده می‌شود؛ مثلاً دو نفر دارند با هم صحبت می‌کنند و هر یک، در نماهایی مجزا به ترتیبِ الف، ب ؛ الف، ب؛ الف، ب دیده شود . جداسازی را در هر مورد موضوعی می‌توان به کار برد. اما ویژگی آن، از نظر سینمایی قدرت خلقِ روابط درونی بین بخش‌هایی است که به طور مجزا بر پرده دیده می شوند. این عنصر ساختاری، وسیله‌ای منحصر به فرد و عالی برای بیان سینمایی به شمار می‌رود. (شارف،۱۳۷۱،ص۸۶)

شارف در ادامه اشاره می‌کند که جداسازی سه جنبه مختلف دارد، که به توضیح هر یک از آنها می‌پردازیم.

۱- ترکیب‌بندی گرافیکی و فضایی تصویر، شامل مقدمه و بازگشایی

این جنبه از جداسازی خود شامل سه قانون مهم است:

- رعایت فاصله مکانی
- هر گونه جابه‌جایی و حرکت سوژه باید وقتی انجام شود که سوژه در تصویر دیده می‌شود .
- بازیگران باید به طور ضمنی به یکدیگر نگاه کنند، نه اینکه به فضای خالی چشم بدوزند .

برای توضیح این قوانین یک گفتگوی دو نفره را در نظر می‌گیریم .

رعایت فاصله مکانی

معمولاً جداسازی با یک نمای کامل به عنوان مقدمه، آغاز می‌شود. این نما برای نشان دادن محدوده جغرافیایی و روابط فضایی است. واضح است که در یک گفت‌وگوی دو نفر، دو نفر در فاصله‌ای از هم قرار گرفته‌اند. برای نشان دادن این فاصله باید برای آنها از نماهایی با اندازه‌ی متفاوت استفاده کنیم. به عنوان مثال اگر نمای اول نمای درشت (فقط چهره) است نمای دوم نمای درشت متوسط (چهره و شانه‌ها) است. هر چه نمای دوم بازتر باشد نشان‌گر فاصله بیشتر دو نفر از یکدیگر است .

- هر گونه جابه‌جایی و حرکت سوژه باید وقتی انجام شود که سوژه در تصویر دیده می‌شود .

اگر یکی از افراد نشسته باشد و در میانه گفت‌و گو برخیزد، برخواستن او را باید بر پرده ببینیم؛ یعنی نمایی از فرد الف و سپس نمایی از فرد ب که در حال برخاستن است ، دوباره نمایی از الف و سپس نمایی از ب که حالا او هم ایستاده است ببینیم. به گفته شارف «دلیل عقلانی این قانون این است که در جداسازی، بیشتر همزمانی اعمال مدنظر است تا موازی بودن آنها»(۱۳۷۱، ص ۸۷)

- بازیگران باید به طور ضمنی به یکدیگر نگاه کنند، نه اینکه به فضای خالی چشم بدوزند .

به نظرمی‌رسد قانون سوم به صورت ذاتی متعلق به سینما ست، مگر اینکه به جهت نگاه بازیگران در متن اشاره شود .

۲- ریتم و زمان ظاهری

در جداسازی مفهوم زمان، مسئله پیچیده‌ای است. در اینجا نیز مثل سایر موارد که برش صورت می‌گیرد، نماهای مختلف با طول زمانی معینی که دارند، ضربان‌های ریتمی به وجود می‌آورند. اما همزمانی و نیروی نهفته در هر تصویر مجزا، نوعی «پس تصویر» پایدار به وجود می‌آورد که از یک تصویر به تصویر بعدی ادامه می‌یابد. این پدیده، نوع دیگری از زمان را وارد جریان می‌کند: زمان ظاهری. . .

. . .تماشاگر در حین تماشای الف، با اطلاع و آگاهی قبلی از حضور ب در نماهای متناوب آگاه است. به طور خلاصه، تصویر الف سایه‌ای از زمان ظاهری نمای قبل را دریافت می‌کند و بر تصویر بعدی، ب، زمان ظاهری می‌اندازد و الی آخر . . . (شارف،۱۳۷۱،ص۸۶)

شارف به این نکته نیز اشاره می‌کند که هر چه یک نما در جریان فیلم تأثیر بیشتری داشته باشد، زمان ظاهری آن نیز بیشتر خواهد بود .

جداسازی به شیوه کلاسیک شامل یک نمای مقدمه و یک نمای بازگشایی است؛ که نمای بازگشایی در حقیقت بازگشتی به همان نمای مقدمه می‌باشد و ممکن است دقیقاً همان نما تکرار شود (در حقیقت جداسازی زمینه‌ای برای ایجاد ساختارهای تزیینی از جمله قرینه‌سازی را فراهم می‌آورد). به طور کلی و بر اساس همان شیوه کلاسیک در جداسازی هر نما حداقل باید سه بار تکرار شود. در یک گفت‌و گوی دو نفره ما باید سه بار شخصیت الف، سه بار شخصیت ب، و سه بار نمای مقدمه (آخرین بار با عنوان بازگشایی) را ببینیم .

ترتیب گرافیکی نماها به نماهای ثابت و همسان ، با اندازه نماهای یکسان، محدود نمی‌شود، با وجود اینکه قاعده مرسوم چنین است .

نفوذ

در جداسازی گاهی برای ایجاد ارتباط درونی بیشتر و تأثیر دراماتیک قوی‌تر از نفوذ استفاده می‌شود. نفوذ شامل رد و بدل شدن چیزی یا حرکتی بین دو نمای متوالی است. به عنوان مثال در نمای اول شخصیت الف بسته‌ای را به خارج از کادر و انگار به دست شخصیت ب می‌دهد و در نمای دوم دست شخصیت الف وارد کادر شده و بسته را به دست شخصیت ب می‌دهد .

تصویر آشنا:

یک تصویر محوری است که بارها تکرار می‌شود. این تصویر می‌تواند در طول فیلم و یا یک صحنه تکرار و تبدیل به تصویر آشنا شود .

هر تصویر که با تناوبی مشخص در فیلم تکرار شود، به تصویر آشنا بدل می‌گردد، مشروط بر این که ترکیب‌بندی و کادربندی آن یکسان بماند. در یک صحنه مستقل، تصویر آشنا حداقل باید سه بار تکرار شود. (شارف،۱۳۷۱،ص ۱۳۹)

همان‌طور که شارف در ادامه اشاره می‌کند صحنه حول این تصویر ساخته می‌شود. تقارنی که تصویر آشنا بوجود می‌آورد باعث متصل شدن تصاویر پراکنده می‌شود .

هنگامی که تصویر آشنا، تصویر شخص مهمی باشد، اهمیت دراماتیک نیز پیدا می‌کند. در غالب موارد این تصویر شامل شخصیتی فرعی است که فقط نقش رابط دارد و رویداد اصلی در حول آن رخ می‌دهد. . (شارف،۱۳۷۱،ص ۱۴۰)

یکی از جاهایی که تصویر آشنا بسیار استفاده می‌شود در به تصویر درآوردن صحنه‌های نبرد و درگیری و همین‌طور بازی‌ها و مسابقات است. در این صحنه‌ها از تماشاگران به عنوان تصویر آشنا استفاده می‌شود. استفاده از این عنصر باعث می‌شود بخش‌های مجزای یک رویداد به هم مربوط شوند به همین دلیل باعث تنوع در زوایای دوربین می‌شود؛ همچنین امکان حذف قسمتی از رویدادها را به ما می‌دهد. حذف قسمتی از رویداد هم ممکن به منظور افزایش ریتم و هم کاهش آن مورد استفاده قرار گیرد. استفاده از تصویر تماشاگران یک رویداد بر همذات پنداری مخاطبان بسیار مؤثر است؛ چرا که گویی تماشاگران نماینده مخاطبان در صحنه هستند. واکنش‌های حسی تماشاگران به حس مخاطب حتی به قسمت‌های از رویداد که نمی‌بینند جهت می‌دهد .

ممکن است در یک صحنه دو تصویر آشنا داشته باشیم که به صورت متناوب تکرار می‌شوند، در این صورت یکی از این تصاویر، تصویر آشنای اصلی و دیگری ثانویه است .

نمای مادر:

نمای مادر بر خلاف افشای تدریجی، دیدی کلی و گسترده از موقعیت صحنه به ما می‌دهد. این نما ممکن است دو یا سه بار تکرار شود، و حتی گاه ممکن است به یک تصویر آشنا بدل گردد. بعد از نمای مادر معمولاً نماهای نزدیک‌تری که در حقیقت قسمت‌هایی از نمای معرف یا اصلی هستند، دنبال می‌شود. ممکن است برش از نمای مادر به نماهای نزدیک‌تر هم‌زمان با حرکت دوربین یا حرکت یکی از سوژه‌های داخل نما که در نماهای بعدی هم ادامه می‌آید انجام شود؛ این برش منطبق یا پنهان باعث می‌شود که تداوم نماها به نرمی صورت گیرد. در اغلب اوقات نماهای نزدیک‌تر هم محور با نمای مادر هستند. نمای مادر نوعی آرامش و سکون در خود دارد که باعث می‌شود از آن قبل از صحنه‌های پر کشمکش و یا در میان گفت‌وگوهای طولانی برای کاهش تنش و ایجاد مکث استفاده شود. استفاده از نمای مادر تأثیری موسیقایی دارد .

رویداد موازی:

. . .شامل دو خط روایی است که در دو مکان، و به طور همزمان، رخ می‌دهند. اما این خطوط سینمایی، بر خلاف خطوط موازی هندسی، در بسیاری از موارد پس از مدتی به هم می‌رسند. جستجو، تعقیب، گریز و پیگرد، از مضامین معمول رویدادِ موازی به شمار می‌رود. (شارف،۱۳۷۱،ص ۱۱۳)

در رویداد موازی یکی از رویدادها رویداد اولیه و دیگری رویداد ثانویه است. البته این نشان‌دهنده برتری و اهمیت یکی از این رویدادها بر دیگری نیست. رویداد اولیه رویدادی است که بیشتر بسط یافته است و رویداد ثانویه فشرده می‌شود و به همین دلیل ممکن است بار دراماتیکی زیادی داشته باشد. با این تقسیم‌بندی حس ارتباط پرسپکتیوی بین دو رویداد ایجاد می‌شود و توهم توازی را ایجاد می‌کند .

رویداد ثانویه از همان ابتدا می‌تواند به صورت اپیزودی باشد اما رویداد اولیه ابتدا با یک صحنه کامل با ابتدا و انتهای مشخص به رویداد ثانویه برش می‌خورد و هر چه ماجرا جلوتر می‌رود رویداد اولیه نیز به شکل اپیزودیک در می‌آید .

اندازه نمای شروعی رویداد ثانویه می‌تواند یک نمای درشت باشد، اما رویداد اولیه با یک نمای باز خاتمه می‌یابد و با یک نمای باز بعد از رویداد ثانویه دوباره شروع می‌شود. نمای درشتی که در ابتدای رویداد ثانویه می‌آید می‌تواند به مرور زمان تبدیل به نمای آشنا شود که این باعث می‌شود مخاطب انتقال رویدادها را به یکدیگر بهتر تشخیص دهد. در صحنه قبل از صحنه‌ی تلاقی دو رویداد، رویداد اولیه می‌تواند با یک نمای درش خاتمه بیابد .

تعاریف:

نما :

در سینما، در فیلم تمام شده، نما به این صورت تعریف می‌شود: یک تصویر بلاوقفه با یک قاب‌بندی ثابت (چه ساکن و چه متحرک)(بوردول،۱۳۹۰،ص ۵۲۷)

در این نوشته، معادل متنی نمای سینمایی به صورت عبارت، جمله یا زنجیره‌ای از عبارت‌ها و جمله‌هایی که دارای موضوع یا نقطه تأکید معنایی یکسان هستند، در نظر گرفته شده است. این نقطه تأکید معنایی یک شیء یا یک فرد (که ممکن است در حال انجام یک یا چند کنش در طول نما باشد) است. با این تعریف دو یا چند نما می‌توانند در یک مصرع نشان داده شده باشند یا چند مصرع بیانگر یک نما باشند. این تعریف تا حدی تعبیرپذیر است. مثلاً در نظر گرفتن اینکه تأکید معنایی دقیقاً در کجا قرار دارد، می‌تواند محل اختلاف باشد. به عنوان مثال در دو بیت زیر، ما دو نما داریم. نمای اول، مصرع اول، هدف تیراندازی است و نمای دوم سیاوش است و شامل سه مصرع بعدی است. در این سه مصرع سیاوش نقطه تأکید است، پس کل آنها یک نما در نظر گرفته شده‌اند .

نشانی نهادند بر اسپَربس

سیاوش نکرد ایچ با کس مَکیس
نشست از بر بادپایی چو دیو
برافشارد ران و برآمد غری

صحنه :

صحنه در سینما طبق تعریف مارگارت مرینگ شامل «گروهی از نماها که در یک مکان ماوقع و در یک چهارچوب زمانی رخ می دهند» (۱۳۸۱،ص ۱۰۹)است، و مجموعه‌ای از صحنه‌هایی با موضوع واحد که «یک رویداد نمایشی اصلی را در میان می‌گذارند یک فصل یا سکانس را تشکیل می‌دهند».(۱۳۸۱،ص ۹۳)

در این‌جا، معادل متنی فصل سینمایی به صورت یک رویداد اصلی واحد و صحنه به صورت رویدادهای کوچکتری که فصل را تشکیل می‌دهند ، در نظر گرفته شده است. به عنوان مثال صحنه به تفریح رفتن سیاوش به همراه افراسیاب به عنوان فصل و بازی چوگان و هنرنمایی سیاوش با تیر و کمان به صورت رویدادهای کوچک‌تر به عنوان دو صحنه در نظر گرفته شده اند.

بررسی داستان سیاوش

جداسازی:

همان‌طور که گفته شد جداسازی، تقسیم یک صحنه ــ با در نظر گرفتن ترکیب‌بندی گرافیکی و فضایی تصویرــ به نماهای منفردی که به تناوب در پی هم می‌آیند، است.

نمونه این تکنیک در داستان سیاوش، صحنه‌ای است که سیاوش که به توران پناه برده ، به تشویق افراسیاب، برای هنرنمایی دست به کمان می‌برد. (ابیات۱۳۷۴ــ۱۳۶۸)

چنین گفت پس شاه توران سپاه
که گفتست با من یکی نیک‌خواه
که او را ز گیتی کسی نیست جفت

به تیر و کمان چون گشاید دو سفت
سیاوش چو گفتار مهتر شنید
ز قربان کمان کی برکشید
سپهبد کمان خواست تا بنگرد
یکی برگراید که فرمان برد
کمان را نگه کرد و خیره بماند
بسی آفرین کیانی بخواند
به گرسیوز تیغ زن داد مه
که خانه بمال و در آور به زه
بکوشید تا بر زه آرد کمان
نیامد برو خیره شد بدگمان
ازو شاه بستد به زانو نشست
بمالید خانه کمان را به دست
به زه کرد و خندان چنین گفت شاه
که اینت کمانی چو باید به راه
مرا نیز گاه جوانی کمان
چنین بود و اکنون دگر شد زمان
به توران و ایران کس این را به چنگ
نیارد گرفتن به هنگام جنگ
بر و یال و کتف سیاوش جزین
نخواهد کمان نیز بر دشت کین
نشانی نهادند بر اسپَربس
سیاوش نکرد ایچ با کس مَکیس
نشست از بر بادپایی چو دیو
برافشارد ران و برآمد غریو

یکی تیر زد بر میان نشان
نهاده بدو چشم گردنکشان
خدنگی دگر باره با چارپر
بینداخت از باد و بگشاد پر
نشانه دوباره به یک تاختن
مُغَربَل بکرد اندر انداختن
عنان را بپیچید بر دست راست
بزد بار دیگر بران سو که خواست
کمان را به زه بر بباز و فگند
بیامد بر شهریار بلند
فرود آمد و شاه برپای خاست
برو آفرین ز آفریننده خواست
(فردوسی،۱۳۸۵،ص ۲۳۸)

با توجه به تعریف نما، در این صحنه ما ۱۷ نما به شرح زیر داریم :

۱. افراسیاب در حال صحبت.
۲. سیاوش که کمان می‌کشد .
۳. افراسیاب که درخواست کمان می‌کند، و سپس آن را به گرسیوز می‌دهد .
۴. گرسیوز کمان را می‌آزماید .
۵. افراسیاب که کمان را می‌آزماید.
۶. قرار دادن هدف تیراندازی .
۷. سیاوش در حال سوار شدن و به حرکت درآوردن اسب .
۸. تیر زدن سیاوش.
۹. نشستن تیر بر میانه هدف .

۱۰. جمعیت تماشاگر.

۱۱. تیر بعدی.

۱۲. هدف تیراندازی. (نماهای ۱۲و۱۳ در یک مصرع آمده‌اند. در این مصرع هم بر نشانه و هم بر سیاوش تأکید وجود دارد.)

۱۳. سیاوش در حال تاختن.

۱۴. هدف تیراندازی که سوراخ سوراخ شده است.

۱۵. سیاوش.

۱۶. کمان

۱۷. سیاوش کمان را به شانه انداخته به سمت افراسیاب باز می‌گردد .

نمای مقدمه و بازگشایی، در این‌جا شبیه به هم هستند. ما در نمای اول افراسیاب را در حال سخن گفتن داریم و در نمای آخر نیز سیاوش به نزد او باز می‌گردد .

جداسازی در این صحنه بین نماهای افراسیاب و سیاوش و همین طور بین سیاوش و هدف تیراندازی انجام شده است. اندازه نماها در هر بار متفاوت به نظر می‌رسد و هر نما بیشتر از سه بار تکرار شده است. البته تکنیک جداسازی بین سیاوش و هدف تیراندازی دقیق‌تر است. چرا که فاصله مکانی آنها از یکدیگر کاملاً قابل درک است. به بیان دیگر تصوری که در ذهن از این دو نما ایجاد می‌شود به طور مشخصی با اندازه‌های متفاوتی است چرا که به طور منطقی سیاوش باید از هدف فاصله داشته باشد. جابه‌جایی و حرکت سوژه که در اینجا سیاوش است نیز دیده می‌شود. یعنی اول سیاوش را می‌بینیم که تیر را رها می‌کند و سپس هدف را می‌بینیم، که تیر بر آن می‌نشیند.

جهت نگاه بازیگران ــ شخصیت‌ها ــ عنصری کاملاً سینمایی است البته جهت نگاه‌ها به دلیل نوع بیان قابل حدس هستند. مثلاً جهت حرکت و نگاه سیاوش به طرف افراسیاب در مصرع بزد بار دیگر بران سو که خواست ، بعد از مصرع بیامد بر شهریار بلند قابل تصور است.

در این‌جا از نفوذ نیز استفاده می‌شود. بر اساس آنچه در مصرع‌ها آمده می‌توان گفت سیاوش تیر را از کمان به خارج از قاب رها می‌کند، ما سپس نمایی از هدف را داریم که تیر بر آن می‌نشیند .

ریتم این صحنه را می‌توان با توجه به تعداد کلماتی که برای توصیف هر یک از نماها استفاده شده است به دست آورد. تعداد کلمان بیانگر زمانی است که به هر نما اختصاص داده شده است. این نکته جالب توجه است که علاوه بر انتخاب کلمات و واج‌آرایی در برخی مصرع‌ها، تعداد کلمات نیز می‌توانند پویایی‌ای که لازمه صحنه‌هایی از قبیل صحنه‌های نبرد یا در اینجا انداختن تیر باشد، را ایجاد کنند. کم شدن کلمات در هر نما ریتم تندتری به صحنه می‌دهد. همانطور که در نمودار زیر می‌بینیم ریتم در همه‌جای صحنه یکسان نیست. صحنه به آرامی شروع می‌شود،سپس متناسب با موضوع که تیراندازی است ریتم تندتر شده و دوباره به تدریج کند می‌شود .

تصویر آشنا:

تصویر آشنا تصویر معرفی است که با ترکیب بندی و کادربندی یکسان، به تناوب در یک صحنه و یا در کل فیلم تکرار می‌شود. تصویر آشنا ممکن است با تکنیک‌ها و عناصر دیگر سینمایی نیز ترکیب شود. ممکن است در هنگام بازگشایی در پایان صحنه تصویر آشنا با نمایی باز یا با حرکت دوربین در رویداد صحنه تلفیق شود .

در صحنه گذر سیاوش از آتش، تصویر آشنا، تماشاگران این واقعه هستند. این تماشاگران با عناوین شهر ایران یا شهر، جهان و دشت نامگذاری شده‌اند. می‌توان هر یک از این عنوان‌ها را نمایی با کادر و ترکیب‌بندی متفاوت در نظر گرفت. به نظر می‌رسد اندازه نمای آنها، نمای باز یا خیلی باز باشد، چون هیچ توصیف جزیی مشخصی از قسمتی از صحنه یا تعداد کمی از مشاهده‌کنندگان نمی‌بینیم. پس می‌توانیم بپذیریم که این نماها اندازه نمای یکسانی دارند و تنها چیزی که در آنها تغییر می‌کند کنش تماشاگران است. (ابیات ۵۱۷ـ۴۷۸)

به دستور فرمود تا ساروان
هیون آرد از دشت صد کاروان

هیونان به هیزم کشیدن شدند
همه شهر ایران به دیدن شدند
. . .
نهادند بر دشت هیزم دو کوه
جهانی نظاره شده هم گروه
. . .
زمین گشت روشنتر از آسمان
جهانی خروشان و آتش دمان
سراسر همه دشت بریان شدند
بران چهر خندانش گریان شدند
سیاوش بیامد به پیش پدر
یکی خود زرین نهاده به سر
. . .
خروشی برآمد ز دشت و ز شهر
غم آمد جهان را ازان کار بهر
چو از دشت سودابه آوا شنید
برآمد به ایوان و آتش بدید
همی خواست کاو را بد آید بروی
همی بود جوشان پر از گفت و گوی
جهانی نهاده به کاووس چشم
زبان پر ز دشنام و دل پر ز خشم
سیاوش سیه را به تندی بتاخت
نشد تنگدل جنگ آتش بساخت
. . .
یکی دشت با دیدگان پر ز خون

که تا او کی آید ز آتش برون
چو او را بدیدند برخاست غو
که آمد ز آتش برون شاه نو
. . .
چو از کوه آتش به هامون گذشت
خروشیدن آمد ز شهر و ز دشت
سواران لشکر برانگیختند
همه دشت پیشش درم ریختند
(فردوسی،۱۳۸۵،ص ۲۱۴)

در این صحنه نمایی که تماشاگران با شهر ایران توصیف شده‌اند ۱ بار، با کلمه جهان ۴ بار، با کلمه دشت ۳ بار و با کلمه شهر ۲ بار تکرار شده‌اند. پس نماهایی که از جهان و دشت برای توصیف استفاده شده است، را می‌توان تصاویر آشنا دانست؛ زیرا یکی از شرایطی که باعث می‌شود تصویری را به این نام بخوانیم این است که حداقل سه بار تکرار شود .

صحنه‌های آشنا:

در داستان سیاوش از ابتدا تا انتها، موقعیت های مشابهی وجود دارد که در داستان ایجاد تقارن می‌کند. این موقعیت‌ها با کلمات مشابهی توصیف شده‌اند. این تشابه در کلمات را می‌توان معادل تشابه در کادر و ترکیب‌بندی در سینما در نظر گرفت .

مثال واضحی در این باره، صحنه کشته شدن سیاوش (از بیت ۲۲۹۵) است در مقایسه با کشته شدن سرخه (از بیت ۲۷۵۰) که البته دلیل مضمونی مشخصی دارد؛ چرا که سرخه به دلیل انتقام خون سیاوش کشته می‌شود .

نمای مادر:

نمای مادر به گفته استفان شارف یکی از مرسوم‌ترین ساختارهای فیلم‌های هالیوودی است. نمای مادر را نمای معرف یا اصلی نیز می‌نامند. ساده‌ترین استفاده از نمای مادر در گفت‌وگوهاست. نمای مادر در یک گفت‌وگو شامل همه‌ی افراد شریک در مکالمه و موقعیت فضایی آنها نسبت به یکدیگر است، در ادامه و بعد از نمای مادر ممکن است نماهای نزدیک‌تر تک نفره بیاید، یا اگر گفت‌وگو بیش از دو نفر است نماهای نزدیک‌تری از بخشی از گروه داده شود .

در صحنه گذر سیاوش از آتش، قبل از اینکه سیاوش وارد آتش شود، نزد پدر می‌رود. در این‌جا نمای دو نفره کاووس و سیاوش را می‌توان به عنوان نمای معرف دو بار تکرار شده است .

سیاوش بیامد به پیش پدر
یکی خود زرین نهاده به سر
هشیوار و با جامهای سپید
لبی پر ز خنده دلی پرامید
یکی تازیی بر نشسته سیاه
همی خاک نعلش برآمد به ماه
پراگنده کافور بر خویشتن
چنان چون بود رسم و ساز کفن
بدانگه که شد پیش کاووس باز
فرود آمد از باره بردش نماز
رخ شاه کاووس پر شرم دید
سخن گفتنش با پسر نرم دید
سیاوش بدو گفت انده مدار
کزین سان بود گردش روزگار
سر پر ز شرم و بهایی مراست

اگر بیگناهم رهایی مراست
(فردوسی،۱۳۸۵،ص۲۱۵)

۱. (مصرع اول) نمای معرف و یک نمای دو نفره از کاووس و سیاوش است .
۲. (مصرع دوم تا هشتم) نمایی تک نفره از سیاوش است .
۳. (مصرع نهم) تکرار نمای معرف است .
۴. (مصرع دهم) نمایی از سیاوش
۵. (مصرع یازدهم تا دوازدهم) نمایی از کاووس
۶. در انتها دوباره نمایی از سیاوش(مصرع سیزدهم به بعد) .

رویداد موازی:

رویداد موازی شامل دو یا چند خط روایی که همزمان باهم در جریان هستند و به صورت متناوب در پی هم می‌آیند، است. ریتم این رویدادها نباید یکسان باشد؛ با تغییر طول صحنه‌ها و نحوه توزیع آنها می‌توان هیجان ایجاد کرد. در رویداد موازی به جای همزمانی‌ای که در جداسازی دیدیم بیشتر تکیه بر توالی رویدادها است. به عنوان مثال با رفتن از رویداد اولیه به ثانویه زمان به جلو رفته است. ممکن است این انتقال با پرش زمانی همراه باشد. این حذف کاملاً واقع‌گرایانه است. در حالی که یک رویداد در حال رخ دادن است و ما آن را می‌بینیم رویداد دیگر نیز در جریان است پس این پرش زمانی کامل طبیعی است .

در داستان سیاوش جایی که گیو به همراه کیخسرو و فرنگیس در حال رفتن به ایران هستند شاهد رویداد موازی هستیم. پیران با شنیدن این خبر گروهی را برای دستگیری آنها روانه می‌کند. حرکت گیو، کیخسرو و فرنگیس و حرکت گروه تعقیب کنندگان دو رویداد موازی هستند.(ابیات ۳۵۱۰-۳۲۴۴)

این فصل شامل ۱۶ صحنه است. در ابتدا یک صحنه به مردم توران و تقریباً در میانه این فصل یک صحنه به افراسیاب اختصاص دارد که در آن از شکست سپاهیانش با خبر

شده و به جمع سپاهیان می‌پیوندد. بقیه صحنه‌ها متعلق به دو رویداد تعقیب و گریز است .

در جدول زیر تعداد ابیاتی (به جای تعداد نما برای سهولت کار) که برای هر رویداد، در هر بار توصیف شدن، آمده، نوشته شده است. از برابر نبودن تعداد ابیات می‌توان این نتیجه را گرفت که زمان اختصاص داده شده به هر رویداد یکسان نیست .

رویدادها	تعداد ابیات
کیخسرو و همراهانش	4
لشکر توران	6
کیخسرو و همراهانش	5
محل برخورد	11
لشکر توران	1
کیخسرو و همراهانش	8
لشکر توران	26
کیخسرو و همراهانش	24
محل برخورد	67
لشکر توران	43
کیخسرو و همراهانش	45
لشکر توران	14

همان‌طور که در جدول دیده می‌شود در ابتدا به طور تقریبی رویداد اولیه و در انتها رویداد ثانویه زمان بیشتر را به خود اختصاص می‌دهد. تعداد ابیات کلی که به رویداد اولیه (حرکت لشکر توران) اختصاص داده شده با اختلاف کمی از رویداد ثانویه بیشتر است، و می توان گفت رویداد اولیه بیشتر بسط داده شده است .

به نظر می‌رسد در این فصل خصوصیاتی که در مورد اندازه نمای شروع و پایان هر یک از رویدادهای اولیه و ثانویه در سینما وجود دارد، قابل بررسی نباشد .

نتیجه‌گیری

معادل چهار عنصر سینمایی در داستان سیاوش از شاهنامه بررسی شد که شامل جداسازی، تقسیم یک صحنه به نماهای منفرد متناوب. تصویر آشنا، تصویر معرف با ترکیب بندی و کادربندی ثابت که به تناوب در یک صحنه و یا در کل فیلم تکرار می‌شود، نمای مادر، نمای معرف یا اصلی و رویداد موازی، دو یا چند خط روایی که همزمان باهم در جریان هستند و به صورت متناوب در پی هم می‌آیند، می‌شوند. می‌توان گفت فردوسی به طور ناخودآگاه و در جهت اهداف زیبایی‌شناسانه از این عناصر در قسمت‌هایی از داستان سیاوش از این عناصر بهره برده است. بررسی امکانات روایی و تصویری شاهنامه می‌تواند چگونگی استفاده از عناصر سینمایی تأثیر گذار را در ادبیات به ما بیاموزد. همچنین با درک قابلیت‌های تصویری و روایی شاهنامه می‌توان راهی نو برای ارائه‌ی آن به مخاطب امروزی یافت.

منابع

بوردول دیوید، *هنر سینما*، فتاح محمدی، چاپ هشتم، ۱۳۹۰، مرکز

تی.پرافرز نیکولاس، *اصول کارگردانی سینما*، رضا نبوی، چاپ دوم، ۱۳۸۹، نشرافکار

دهقانپور حمید، *تراژدی‌های چهارگانه شاهنامه و تبیین جنبه‌های سینمایی آنها*، چاپ اول،۱۳۹۱، مرگز گسترش سینمای مستند و تجربی

سیدحسینی رضا، *مکتب‌های ادبی*، چاپ ۱۴، ۱۳۸۷، نشر نگاه

شارف استفان، *عناصر سینما*، خامنه‌پورــ شهبا، چاپ اول، ۱۳۷۱، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

ضابطی‌جهرمی احمد، *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، چاپ اول، ۱۳۷۸،کتاب فرا

فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، سعید حمیدیان، چاپ هشتم،۱۳۸۵، نشر قطره

مرینگ مارگارت، *فیلمنامه نویسی*، داوود دانشور، چاپ اول، ۱۳۸۱، انتشارات سمت

هاشمی سید محسن، *فردوسی و هنر سینما*، چاپ اول،۱۳۹۰،نشر علم

هیوارد سوزان، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، فتاح محمدی، چاپ چهارم،۱۳۹۲، نشر هزاره سوم