Archive Of SID

شگردهایی سینمایی فردوسی

سیدعلی‌اصغر طباطبایی‌نیا*

چکیده

خداوندگار حماسه با اشراف کامل بر قابلیّت‌های نمایشی، در گسترهٔ بسیار وسیعی از اشتراکات و توانمندی‌های سینمایی در مسیر بیش باورپذیری ذهنیّت مخاطبان خود، بهره جسته و ادراک هنری آن‌ها را جهت رسیدن به تصاویر عینی و بصری که جوهرهٔ هنر اوست، یاری نموده است. از دیگر سو ماهیّت مفاهیم عینی و ملموس حماسه باعث می‌شود تا نسبت به مفاهیم عمیق و شهودیِ عرفانی، قابلیّت نمایشی و به همان نسبت در اقناع‌کنندگی و برانگیختن قوی‌تر بُعد عاطفی، تأثیری مستقیم داشته باشد. تصویرسازی‌های فردوسی غنای بصری و دراماتیکی خاصّی دارد که در سینما نیز ردّ پای آن به وفور یافت و دیده می‌شود. برآیند و شواهد این مقاله نشان می‌دهد که فردوسی از ماهیّت تصویری و سینمایی و ظرفیّت‌های آن در بیان و تبیین احساس، عاطفه و اندیشه، آگاهی درخوری داشته و در انتقال تصویر ادبی و ذهنیّت هنری خود، با استفاده از پتانسیل‌ها و ابزارهای سینمایی، فراتر از دید نمایش تئاتری و نقاشّی، نسبت به زمان خود، بسیار درخشان و قابل تأمّل عمل نموده است. در این جستار که با رویکرد کتابخانه‌ای و به روش تحلیلی- توصیفی فراهم شده است، ضمن معرّفی تصویر و تصویرپردازیِ شاعر جان و خرد ، استفادهٔ خلّاقانه و هنرمندانهٔ او از شگردهای سینمایی در این داستان (نماپردازی، رنگ، حرکت، گفت‌وگو، شخصیّت‌پردازی، روایت‌گری و پایان‌بندی مناسب) بررسی و نمونه می‌شود.

کلیدواژه: شاهنامه، قابلیّت سینمایی، تصویرسازی، غنای بصری

* دبیر ادبیات فارسی شهرستان مهریز یزد و دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
Tabatabaeinia_ali@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۷/۱۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۲/۲۴

www.SID.ir

Archive Of SID

مقدّمه

ادبیّات و سینما با وجود الزامات و امکانات بیانی خاصِّ خود، دو نوعِ هنریِ قابل مقایسه اند و همگام با دیگر هنرها در پی آنند که با عناصر مشترک و کم و بیش تفاهم ضمنی، مخاطب خود را در درک هنر فرا روی او سهیم کند. «سینما نه تنها در طرح داستان و شگردهای روایی، با ادبیّات هم خونی و هم خوانی دارد بلکه در توسّل به شیوه‌های بلاغی و در عرصه‌های معانی و بیان و صناعات بدیعی، همسایهٔ صمیمی ادبیّات است. این دو سخنگو، به زبان هنر، هر کدام لهجه و تکیه‌های خاص خود را دارند، در عین این که از مفردات واژگانی و ترکیب‌های خاصِّ مربوط به منطقهٔ خود نیز بهره می‌برند (حسینی، ۱۳۸۸: ۵۶ و ۵۵). با این تفاوت اساسی که «در سینما، تصویر دالّ معناییِ مدلولِ مفهومی است اما در ادبیّات کلام دالّ معناییِ مدلولِ تصویری است. تصویر ارائه شده در سینما، بدون هیچ واسطه ای، مادّی شدهٔ مفهوم عاطفه و اندیشه است؛ حال آن که تصویر ارائه شده در ادبیّات، نیازمند تصوّر و توانایی مخاطب در چینش و واچینش (construction-deconstruction) کلمات است» (هاشمی،۱۳۹۰:۲۴). آنچه در بیان خداوندگار حماسه بن‌مایهٔ توصیف به شمار می‌آید، خلق تصاویری است که بر اساس تشابه، تطابق، اقتران، افتراق و ... بنیان نهاده شده است. حکیم فردوسی با درک عمیق از نحوهٔ تصویرپردازی و آگاهی صحیح از توانمندی‌های ابزاری آن، قابلیّت‌های شاهنامه را غنی تر و تولید و انتقال حوزهٔ اندیشه، حکمت، جهان بینی، عواطف، احساسات رزم و بزم و ... را در ابعادی بس گسترده تر به نمایش گذاشته است.

نبردهای انفرادی نسبت به جنگ‌های مغلوبه، مسلماً کشش و جذّابیّت بیشتری دارد چون مرهون توصیفات دقیق تر و باریک تری است. از آن جا که سر و کار این داستان با حقایق است نه واقعیّات، دارای وحدت موضوع است و در طول خود به هیچ موضوع حاشیه‌ای اشاره نمی‌کند؛ لذا ماندگاریِ تأثیر و بُعد القای عاطفه و احساس در آن قوی تر است. این برش از نبرد بزرگ کاموس کشانی و خاقان چین علیه ایرانیان نیز ویژگی تصویری و غنای بصری فوق العاده‌ای دارد که به راحتی می‌توان ابیات را فراتر از آن که خواند، تماشا کرد و آن‌ها را از محدودهٔ شنوایی به گسترهٔ بینایی کشاند.

www.SID.ir

Archive Of SID

شاهنامه، داستانی است بسیار بلند با ساختار کلّی داستان در داستان (episodic). «اپیزود را می‌توان از متن اصلی جدا کرد و قطعه‌ای کوتاه از آن پرداخت» (یونسی، ۱۳۸۴: ۱۴). در ساختار تودرتوی شاهنامه، هر داستان شامل یک یا چند اپیزود نیمه مستقل است و رستم و اشکبوس نیز از این قاعده مستثنی نیست.

حکیم توس در آغاز داستان نبرد خاقان و کاموس کشانی با ایران، پس از ادای خطبه در فراز و فرود روزگار، بلافاصله ستایش درخوری از رستم می‌کند. (شاید به دلیل شدّت نبرد و حیاتی بودن وجود رستم). از مرگ فرود و جنگ لادن می‌گوید و از شکست سخت ایرانیان از تورانیان؛ از برکنار شدن توس و جانشینی فریبرز به سپهسالاری و بازگشتن توس به پایمردی رستم و این که باز نبرد از سرگرفته می‌شود. ترکی «بازور» نام به سحر، برف و باران بر سپاه ایران بارانند و بسیاری از جمله گودرزیان و بهرام کشته شدند. سپاه ایران، علیرغم دلاوری‌های کم نظیر توس با ده فرسنگ عقب نشینی، به کوه هماون پناه بردند ولی دامنهٔ نبرد به آن جا هم کشیده شد. ایرانیان با وجود نبود آذوقه، رشادتها نمودند ولی فراوان کشته‌ها دادند. خبر به کیخسرو رسید و او رستم را از سیستان فراخواند. پور زال بی درنگ حرکت کرد؛ زیرا کیخسرو پسر سیاوش تنها پادشاهی است که رستم او را از جان و دل او را دوست داشت و فرمانش می‌برد. رستم در دربار پس از خواستگاری فرنگیس برای فریبرز، تازه داماد را با سپاهی روانه کرد و خود با وجود شتاب فراوان، شب هنگام به رزمگاه رسید. هم تورانیان و هم ایرانیان از انبوه سپاه تازه رسیدهٔ خود به توش و توان مضاعف رسیدند. بامدادان خاقان در مهد پیل به قلبگاه آمد و کاموس و بقیه مصاف آراستند و این جا بود که:

دلیری کجا نام او اشکبوس همی برخروشید برسان کوس

تصویر در شاهنامه

«تصویرپردازی در نوشته‌های توصیفی جایگاهی نمایان دارد؛ زیرا بدان وسیله است که نویسنده می‌تواند آنچه را که احساس می‌کند، به خواننده منتقل کند. تصویر در این مقام عبارت است از بیان تصویری یک تجربهٔ حسّی، توصیف صحنه‌های محل وقوع داستان و اشخاص و وقایع، که

www.SID.ir

Archive Of SID

همه به یاری الفاظ و ادراکات حسّی صورت می‌پذیرد. این صناعات را می‌توان در مقام وسایلی در القای احساس، خاصّه ارائهٔ اشخاص و یا هوا و جوّ داستان نیز به کار برد» (یونسی، ۱۳۸۴: ۲۸). در این داستان، عناصرِ زمانه و قضا و قدر اندکی انتزاعی می‌نمایند ولی باید توجّه داشت که در حماسه، سایهٔ تقدیر و روزگار به قدری سنگین، محسوس و ملموس است که دیگر بُعد انتزاعی آن کمتر فرا یاد می‌آید. به هرحال صورخیال، چهرهٔ قهرمانان را ملموس و محسوس و دست یافتنی تصویر می‌کند. بیان فردوسی در شاهنامه تصویری و نمایشی است. «او در مورد صحنهٔ نبرد دشمن سخن نمی‌گوید بلکه آن را به خواننده نشان می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۰۵). در بیان فردوسی مفاهیم مجرّد بسیار اندک است و «همهٔ تصاویر او، عناصری است مادّی و در حوزهٔ ملموسات؛ و این مادّی بودنِ دیدِ او یکی از مهم‌ترین رمزهایی است که بیان حماسی او را تا این حد ملموس و حسّی کرده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۵۲). «جنبهٔ دراماتیک توصیفات شاهنامه، چنان نیرومند است که نظیری برای آن در هیچ یک از متون داستانی فارسی، متصوّر نیست» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۰۱).

قدرت تصویرسازی فردوسی و ساختمان و سازهٔ خیال او، نه تنها در محور افقی خیال بسیار پررنگ است بلکه در محور عمودی نیز اعتدال، تناسب و هماهنگی هندسی کاملاً رعایت شده است. «هریک از تصاویر طبیعت یا لحظه‌های حیات چنان در ترکیب عمومی شعر حل می‌شود که خواننده وجوه انفرادی آن را در نمی‌یابد. آگاهی او از رمز و راز تناسبِ تصویرها با موضوع، در رنگ حماسیِ این تصاویر، آشکارا جلوه می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۴۲ و ۴۴۱). به عنوان مثال نعرهٔ اشکبوس برسان کوس است؛ چون دست به گرز آهنین می‌برد، زمین آهنین می‌شود؛ نام رستم مرگ کشانی و زمانه پتک ترگش است؛ سر هم نبرد و سرکشان را به گرد و زیر سنگ می‌آورد و... .

این در حالی است که تصویری بودن شعر ویژگی برجسته شعر سبک خراسانی است که خواننده را به دیدن نه به خواندن برمی‌انگیزد و تحرّک بصری خاصی را از این مسیر ایجاد می‌کند. چشم‌ها را به صید مفاهیم می‌نشاند و با افزون کردن دامنهٔ جاذبهٔ بصری از مسیر نمایشِ زوایای پنهان و فرارونهادن معادلات پوشیده، مفاهیم را از لب طاقچهٔ عادت برمی دارد. در این اثر، کلمات و کلام، نقاشی و تصویرسازی زبانی و موسیقی و آهنگ در کنار هم درخشش عجیبی دارند. «او

www.SID.ir

Archive Of SID

برخلاف همروزگارانش - که تصویر را به خاطر تصویر در شعر می‌آورند - می‌کوشد که تصویر را وسیله‌ای قرار دهد برای القای حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی؛ به آن گونه که در متن واقع جریان دارد. از این روی مسأله تزاحم تصویرها- که در شعر این دوره از بیماری‌های عمومی شعر است- در شاهنامه به هیچ روی دیده نمی‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۴۰).

در این میان نباید فراموش کرد که ظرفیّت‌ها و ظرافت‌های زبان فارسی در قرن چهارم هنوز در مرحلهٔ نو بلوغی است و طبیعتاً در اکثر موارد سیطرهٔ عناصر شعری در مراحل اوّلیّهٔ تکامل زیبایی شناختی شاعر با وجوه مادّی و زمینی و ناسوتی است و نه معنوی و آسمانی و لاهوتی و هنوز ساز و کار زبان فارسی و امکانات آن به فراخنای اندیشه‌های گسترده دامن سبک عراقی و پیچیدگی‌های ماورایی و معمّاگونهٔ سبک هندی گام ننهاده است. توجّه به همین محدودیّت زمانی نه محدودیّت اندیشه و توانِ شاعر، عظمت شاهکار بی‌بدیل او را روشن تر می‌نماید. ولی در عین حال «شاهنامه، اوج سینمای سیاه و سفید سبک خراسانی است» (حسینی، ۱۳۸۸:۱۰۸).

با توجه به فراوانی ابزارهای تصویرپردازی سینمایی، در این گفتار اختصاراً به چند مورد که در این اپیزود نمود و برجستگی گسترده تری دارند، اشاره می‌کنیم و به بررسی و مقایسهٔ عناصر تصویرساز حکیم فردوسی با عناصر بصری سینمایی و درک موفّق او نسبت به این دو می‌پردازیم.

الف) صحنه‌پردازی (میزانسن)

«صحنه پردازی علم به کارگیری سامان یافته و منتظم عناصر معناپرداز سینما است به گونه‌ای که به تولید عاطفه و اندیشه بیانجامد» (هاشمی،۱۳۹۰:۳۷). در صحنه‌پردازی عوامل سینمایی در مسیر بیان کلّیّت منظّم و رساندن مخاطب به مفهوم مورد نظر گام بر می‌دارند. صحنه آرایی شامل کوچک ترین حرکات چهره، نظیر حرکات لب و چشم و ... تا بزرگترین نورپردازی‌ها، دکوراسیون‌ها و عمق و بُعد، خطوط، حرکات، انتخاب حالات افراد و ... می‌شود. «این اصطلاح اشاره دارد به تأثیر درهم تنیده‌ای از وسایل صحنه، رفتار و حرکات بازیگران، رنگ و نور و ... اطلاق می‌شودکه در موقعیّتِ مکانی – زمانی به نام صحنه که اشخاص، نقش خود را در آن بازی

www.SID.ir

Archive Of SID

می‌کنند» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۶). از آن جا که میزانسن دربرگیرندهٔ اکثر قابلیّت‌های تصویری سینماست و بُعد گسترده‌ای دارد، اکثر مواردی که به عنوان شاهد مثال ذکر می‌شود، به نوعی به میزانسن نیز مربوط می‌شوند.

در نبرد با اشکبوس نیز حکیم توس در استفاده از جزئیّات و بازتاب آن‌ها، نهایت هنرمندی خود را نشان می‌دهد. به عنوان نمونه مطرح شدن جنگ افزارهای نبرد، نمود گسترده‌ای دارد. هرچند رستم در این نبرد برای تمهید جبران ننگ گریختن رهّام و خریدن آبروی ایران و نیز خسته بودن رخش، پیاده و تنها و تنها با یک کمان و چند تیر به میدان می‌رود. ملزومات نبرد مطرح شده در این اپیزود عبارتند از: خود، گبر، گرز، کمان، تیر، پتک، ترگ، باره، سلیح، شست، سوفار، شاخ گوزنان، پیکان و ... . استفادهٔ نمایشی از این وسایل و لوازم در نهایت هنرمندی توصیف شده است: نعرهٔ اشکبوس در بیت آغازین بر سان کوس است. صدای شیپور و طبل هر دو سپاه، به بازو افکندن کمان به زه، زدن چند تیر به کمربند، کشتن اسب کشانی، زه بستن اشکبوس و تیرباران کردن رستم و اصابت تیر رستم به حریف.

در میان این تصاویر نمایشیِ جذّاب، زیباترین، نمایشی‌ترین و دقیق‌ترین، تیری است که در نهایت بر سینهٔ اشکبوس جای می‌گیرد. به این نوع استفاه از شیء «پراپ» می‌گویند. «وقتی یک شیء در صحنه نقش فعّالی در کنش‌های در حال حدوت می‌یابد، به آن شیء پراپ گویند» (بوردول، تامسون، ۱۶۱:۱۳۷۷). نظایر دیگر از این دست در شاهنامه، درفش کاوه، ببر بیان رستم، درع سیاوش، خفتان سیاه افراسیاب و... است. در این نبرد، این تیرِ نیزه مانند که رستم آن را بر سینهٔ اشکبوس می‌نشاند و از کمرگاه او می‌گذراند، کاموس و خاقان چین را سخت حیران می‌کند:

«چو برگشت رستم هم اندر زمان — سواری فرستاد خاقان دمان
کزان نامور تیر بیرون کشید — همه تیر تا پَر پُر از خون کشید
همه لشکر آن تیر برداشتند — سراسر همه نیزه پنداشتند
چو خاقان بدان پرّ و پیکان تیر — نگه کرد، برنا دلش گشت پیر
به پیران چنین گفت کاین مرد کیست؟ — ز گردان ایران ورا نام چیست؟
تو گفتی که لختی فرومایه‌اند — ز گردنکشان کمترین پایه‌اند

www.SID.ir

Archive Of SID

کنـون نیـزه بـا تیـر ایشـان یکـی اسـت دل شـیر در جنگشـان انـدکی اسـت»

(فردوسی،۱۳۷۴:۱۷۹)

آنچه این نبرد را به صورتی بسیار برجسته و به یادماندنی تصویر می‌کند، آخرین صحنه است. ترسیم این صحنه در تقابل کمّی و کیفی با تیراندازی اشکبوس است. کشانی رستم را آماج چندین تیر قرار می‌دهد و شاعر تنها نیم بیت (یک مصراع) به این تیراندازی اختصاص می‌دهد ولی اصابت یک تیر رستم به او در هشت بیت (شانزده مصراع) بیان می‌شود که بسیار قابل توجّه است و در ادامه جداگانه بدان می‌پردازیم.

نماپردازی

نگرش فردوسی به صحنه‌های مختلف متناسب با فاصلهٔ آن هاست لذا نمای باز و بسته (پرسپکتیو) را دقیقاً رعایت نموده است.«پرسپکتیو [عمق و بعد] کیفیّتی است که ابعاد و فاصله‌ها و موقعیّت اجسام و افراد و مکانِ سه بعدی استقرار آنها را به همان صورت که در واقعیّت وجود دارند، در تصویر دو بعدی مشخّص می‌کند » (بصیر، ۶۷:۱۳۸۲). در این داستان، یکسونهادن نماهای انتزاعی درونی، زوایای دید متنوّع و حرکات سیّال چشم، بنا به توصیفات مدام از نماهای بسته به باز و متوسّط در جریان است.

ظرافت حرکت از نمای بسته و محدود (کلوزآپ) به نمای باز و گسترده (لانگ شات) در ابتدای داستان درخور توجّه است:

بشد تیز رهّام با خود و گبر. (نمای بسته)

همه گرد رزم اندرآمد به ابر. (نمای باز)

برآویخت رهّام با اشکبوس. (نمای بسته)

برآمد ز هر دو سپه، بوق و کوس. (دو نمای باز افقی)

به گرز گران دست برد اشکبوس. (نمای بسته)

زمین آهنین شد؛ سپهر آبنوس. (دو نمای باز عمودی)

www.SID.ir

Archive Of SID

در ابیات پایانی، طبیعتاً نماها بسته اند تا تجسّم و عینیّت تصویر، بیشتر ملموس گردد و مخاطبِ داستان، خود را در همان صحنه و ناظر ماجرا ببیند. «در سینما، این جزءِ بدیهیّات است که وقتی کنش، حسّی‌تر است، نماهای بسته کاربرد بیشتری می‌یابند» (هاشمی،۵۲:۱۳۹۰). نماهای بسته (کلوزآپ) نظیر: دست بردن رستم به بند کمر، توصیف سه مصراعی از یک چوبه تیر خدنگ، مالیدن کمان در دست، قراردادن سوفار در شست، خم کردن دست راست، درازکردن دست چپ، برخاستن صدا از کمان، رسیدن سوفار به راستای گوش، انعکاس صدای بازگشت کمان به جای خود در فضا، بوسه زدن پیکان بر سرانگشت رستم، گذر کردن تیر از کمر کشانی. تعویض پی در پی نمای افقی از دست راست به چپ نیز در همین بخش در ذهن و ضمیر مخاطب، به شکل ناخودآگاه تداعی حرکت را بسی افزون می‌کند و به بیان اغراق آمیز حاصل از مفهوم تضادّ دست راست و چپ و همکاری آن دو در مسیر کنش آتی کمک شایان می‌نماید.

تهمتن به بند کمر برد چنگ. (دست راست)/ کمان را بمالید رستم به چنگ. (دست چپ)

به شست اندرآورد تیر خدنگ. (دست راست)/ بر او راست خم کرد و چپ کرد راست. (دست راست و چپ)

چو سوفارش آمد به پهنای گوش.(دست راست)/ زشاخ گوزنان برآمد خروش.(دست چپ)

چو بوسید پیکان سرانگشت اوی. (دست چپ)

در گفتگوها نیز شاهد رعایت دقیق این مورد هستیم. اشکبوس در نبرد با رهّام در نمایی باز «همی برخروشید بر سان کوس.» و بعداً چون رستم در فاصلهٔ دوری از کشانی بود، «خروشید کای مرد رزم آزمای/ هماوردت آمد مشو باز جای. ولی در فواصل نزدیک و نماهای بسته از فعل «گفت» استفاده می‌شود: تهمتن برآشفت و با توس گفت:/ که رهام را جام باده است جفت.؛ [اشکبوس] بدو گفت خندان که نام تو چیست؟/ تن بی سرت را که خواهد گریست؟؛ تهمتن چنین داد پاسخ که نام/ چه پرسی کز این پس نبینی تو کام.؛ کشانی بدو گفت بی بارگی/ به کشتن دهی سر به یکبارگی.؛ تهمتن چنین داد پاسخ بدوی/ که‌ای بیهده مرد پرخاشجوی.؛ کشانی بدو گفت با تو سلیح/ نبینم همی جز فسوس و مزیح.؛ بدو گفت رستم که تیر و کمان/ ببین تا هم اکنون سر آری زمان.

www.SID.ir

Archive Of SID

نباید فراموش کرد که جبهه گیری همهٔ این نماها و تعویض پی در پی آن‌ها، به دنبال انتقال حسّ اغراق در بیان قدرت رستم، سرعت تیر و غافلگیرکردن اشکبوس است و علاوه بر افزایش تعلیق، اضطراب و هیجان ناظر را نیز بسیار افزون می‌نماید. پس از جای گرفتن تیر در سینهٔ اشکبوس کار رستم تمام شده و همه منتظر شنیدن احسنت و آفرین‌ها هستند که آن هم با تغییر نمای عمودی از آسمان سرازیر می‌شود. چشم و دل خواننده از سینهٔ اشکبوس (پایین) به پنج نمای بالا (سپهر قضا، قدر، فلک و ماه) تغییر و پس از سکوت ممتد و پیوسته در چندین بیت که نفَس ناظر نیز در سینه حبس شده، این عقده باز می‌شود؛ تعلیق خاتمه می‌یابد و درحقیقت تأکید و مبالغه بسیار برجسته‌تر می‌شود.

بزد بر بر و سینهٔ اشکبوس سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت ده فلک گفت احسنت و مه گفت زه

نور و رنگ

مسلّما در گذشته ابزارهای فنّی سینمایی امروزی در نورپردازی وجود نداشت و روشنایی منحصر به خورشید و ماه و آتش و شمع و... بود. از این رو صور خیال و آرایه‌های ادبی، بار تبیین مفاهیم مرتبط با آن را به دوش می‌کشیدند. نمود و نمایش نور و رنگ در شاهنامه و این داستان نیز با کمک آرایه‌های ادبی به نحو برجسته‌ای پرورانده شده است. بیشتر رنگ‌ها با توجه به جوّ حماسیِ نبرد و رزمِ شاهنامه، در فضای تیره و سرد و سیاه، ظهور و نمود دارند. شاعر در جهت غنی تر جلوه دادنِ گره خوردگیِ عواطف و درونمایه، ایجاد زیبایی بصری، تقویت رابطهٔ معنادار رنگ و پیرنگ، تأکید بر انسجام محور عمودی در راستای تخییل محور افقی، انتقال کنش پهلوانان، تقویت باورمندیِ مخاطب، شناساندن عوالم درونی قهرمانان و پردازش زمان و مکان و صحنه، ذهنیّت‌ها را با جایگزینی اشیا به جای رنگ آن‌ها به سمت و سوی مورد نظر خود هدایت می‌کند. «رنگ، مؤثّرترین و برجسته ترین وجه تصاویر حسّی و توصیفات تجسّمی- بصری شاهنامه است و به طور کلّی در آفرینش صور خیال و روایات توصیفی شاهنامه نقش بارزی دارد» (ضابطی جهرمی،۱۳۷۸:۲۲۳).

www.SID.ir

Archive Of SID

در شاهنامه برخی از اشیاء از قبیل سندروس، شنگرف، آبنوس، یاقوت، قیر، بسّد، مرجان، پیروزه، لاجورد و ... برای بیان رنگ‌ها استفاده می‌شود. (رستگار فسایی، ۱۳۵۳:۳۰). از آن جا که اندیشهٔ شاعر در سبک خراسانی می‌زید و طبیعت مدار و واقع گراست، اشیای طبیعی و پیرامون خود را جایگزین رنگ‌ها می‌کند تا به صورت غیرمستقیم، خواننده را با رنگ آن اشیا آشنا کند و به انگیزش و هیجان دورنی او کمک نماید. «نقش رنگ با عناصر صدا و آهنگ و شتاب و حرکت در آرایش تشبیه‌ها، نقش جاذبه آفرین خود را بازی می‌کنند» (تجلیل، ۱۳۸۸: ۲۸). از دیگر سو اغراق که جزءِ ماهوی و اصلی حماسه است، در متن همین تشبیهات در بیان رنگ‌ها و حالات درونی آن‌ها نیز خود را می‌نمایاند.

در بیت پنجم «زمین آهنین شد؛ سپهر آبنوس.» صفاتِ آبنوس گرانبها، سنگین، سخت و سیاه است (معین،۱۳۷۱:۲۶). که در این جا ویژگی اخیر آن در نمای بازِ صحنه، خودنمایی می‌کند. (ارتباط گرد و غبار شدید آوردگاه با آبنوس در تیره و تار بودن). تاریکی و رنگ سیاه مفاهیم نفی، مرگ و نیستی، پوچی و بیهودگی، نحوست و شومی، ظلمت و اندوه را در خود نهفته دارد تا ضمن برانگیختن فکر و احساس خواننده، او را به سمت و سوی مایه و تم اصلی نبرد که علاوه بر بعد منفی، فرار اشکبوس را هم در پی دارد، هدایت کند

«سندروس» نیز صمغ سرو کوهی است که چون با روغن بزرک آمیخته شود، روغن زردرنگ مخصوص چرب کردن کمان از آن حاصل می‌شود. (همان:۱۹۲۹) در مصراع «تنی لرزلرزان و رخ سندروس.» جذّابیّت بصری رنگ زرد و گرم سندروس، محمل انتقال تصویر ذهنی شاعر در نمایی بسته جهت نمایش تحوّل درونی اشکبوس (پریشانی، نگرانی و رنگ پریدگی تزلزل، عدم اطمینان، سستی و ضعف) قرارگرفته و با این تعبیر، عمیق، مادّی، نمایشی، ملموس، غیر مستقیم و دست یافتنی‌تر بیان شده است. برآیندِ حسابگرانه، گزینشی و نمادین این مقوله و لذّت درک هنری آن، به تجربهٔ بصری خواننده محوّل و موکول می‌شود و بدین گونه این ذهنیّت ادبی به عینیّت سینمایی و نمایشی، تغییر می‌یابد و تعبیر می‌شود.

www.SID.ir

Archive Of SID

حرکت

«عنصر اساسی درام، حرکت است. کنش امری است زمانمند و هنرمند ناگزیر برای عینی ساختن این زمانمندی باید از جابجایی مکانی بهره گیرد» (هاشمی،۱۰۵:۱۳۹۰) که ضمن جلب نظر خواننده، جذّابیّت بصری را چندین برابر کند. روند حرکت برآمده از زمان و مکان اساطیری شاهنامه است. با توجّه به غیرطبیعی بودن (اغراق ذاتی حماسه) حرکات نیز تابع شرایط غیرعادی است؛ لذا کمّیّت رخدادها کمرنگ تر و در مقابل، کیفیّت آن‌ها برجسته تر است. گذر خطّی زمان ضعیف و روند کیفی و حقیقی آن در تنازع با رویکرد کمّی و واقعی تاریخی در ستیز قرار دارد. مسلّماً صحنه‌های مختلف، حرکات مختلف و گوناگونی را می‌طلبد و خداوندگار حماسه از انواع قابلیّت نمایشیِ حرکت به تناسب موقعیّت، انتخاب واژگان پویا و باصلابت و واج آرایی‌های آگاهانه و تناسب مفاهیم درونی آن‌ها، ریتم تند حماسی، تصاویر بلاغی و صور خیال و ... برای تجسّم تصاویر واژگانی خود و القای حالات روحی- روانی، بهره می‌برد ولی با این وجود «مجموعهٔ بی شماری از زیباترین تصویرهای شعر این دوره که در شاهنامه است، به علّت پراکندگی در سراسر کتاب هیچ تجلّی جداگانه و بیرون از ترکیبی نداشته است» (شعار و انوری، ۲۹:۱۳۷۸).

در کنش اوّلیّه، خروشیدن اشکبوس و آمدن او به میدان، شتافتن رهّام، درگیری و برآمدن صدای شیپور و طبل، نبرد با گرز سنگین آهنین، خستگی دست رهّام و فرار او، همهٔ این‌ها در قالب هفت بیت ترسیم شده است و به هر حال چون مترتّب بر فرار رهّام و ننگ ایرانیان از این کار است، باید سریع و در کمال ایجاز بیان شود. پیاده آمدن رستم در تقابل سوار بودن کشانی، و گفتگوهای نسبتاً طولانی و تحقیر کنندهٔ رستم با او، مخصوصاً دو استفهام انکاری، در پی زدودن خاطرهٔ فرار رهّام از ذهنیّت خواننده است. زمانی که رستم وارد کارزار می‌شود، تعلیق زمانی در چندین مورد مانند رجزخوانی‌ها و... تا اصابت تیر به حریف، همه مرحله به مرحله حرکات نمایشی را در بر دارند. از آن جا که زمان هنری، منبسط و نمایشی است نه واقعی، کندشدن ریتمِ زمان، حوادث را برجسته تر جلوه می‌دهد و فرصت بیشتری برای پردازش جزییات در اختیار شاعر و ناظر قرار می‌دهد.

زیباترین صحنهٔ داستان اصابت تیر رستم به اشکبوس است که چنانچه گفته شد، خداوندگار حماسه، به تیرزدن‌های پیاپی اشکبوس، تنها یک مصراع اختصاص داده: « به رستم بر آن گه ببارید

www.SID.ir

Archive Of SID

تیر.» حتّی برای کشتن اسب او چهار مصرع قائل شده ولی برای تنها یک تیر زدن رستم به او، شانزده مصراع (نسبت یک به شانزده) یا در توصیف یک تیر رستم، سه مصراع؛ تا از راه کش‌دادن زمان، فرصت بیشتری در اختیار مخاطب قرار دهد و از مسیر چینش جزئیّات و توالی گام به گام آن‌ها احساس و عاطفهٔ او را به سمت و سوی بایستگی شکست اشکبوس و شایستگی پیروزی رستم و در نهایت ایران در مقابل انیران، هدایت نماید و در پایان نیز برای تثبیت نظر خود، قضا و قدر را نیز با خود همداستان جلوه دهد.

در این هفت بیت، هجاهای کشیده به گونه‌ای بسیار زیبا حرکت آهسته را تقویت می‌کند. (به جز مصراع کشیده شدن کمان: خروش از خم چرخ چاچی بخاست و مصراع رها شدن کمان: ز شاخ گوزنان برآمد خروش که تراکم انرژی را در خود نهفته دارند.) در بیت سی و نهم «چو بوسید پیکان سرانگشت اوی/ گذر کرد بر مهرهٔ پشت اوی.» فاصله رهاشدن تیر در مصراع اوّل تا جای-گرفتن در سینهٔ حریف و سر از پشت او در آوردن، کاملاً و دقیقاً حذف شده و حتّی یک مصراع و واژه نیز بدان اختصاص نیافته است تا رهایش تیر و اصابت آن در کوتاه‌ترین زمان به تصویر کشیده شود و بلاغت این تصویر از راه مونتاژ دو نمای متفاوت (سرانگشت رستم و پشت اشکبوس)، به اوج خود برسد. در پایان این کش‌دارکردنِ آن کنش، در بیت چهل و یکم، هشت فعل و شبه جمله سیل‌آسا و پی‌درپی در اعجاب و تحسین و تقدیر رستم فرو می‌ریزد. چنانچه مشاهده می‌شود فراوانی و گوناگونی این تصاویر، نه در پی تزاحم با یکدیگر است و نه هیچ کدام قصد تصاحب موقعیّت به بهای اثبات جایگاه خود و خنثی کردن دیگری دارند.

گفت و گو و لحن

کارآمدترین محمل و رساترین کارکرد در بیان داستان‌های شاهنامه بر اصل گفتگو و چینش هنری آن، استوار است. گفت و گوهای نمایشی قهرمانان از چندین جنبه و جهت در خور توجه است: در معرفی و انتقال منویّات درونی و حسّ روحی و روانی شخصیّت‌ها و شناساندن آن‌ها در موقعیّت‌های داستانی، ایجاد فضاسازی، ریتم، لحن و... . در هر صورت گفتگوی دراماتیک و سنجیده، کشمکش‌ها را هدایت و زمینه چینی و توصیف صحنه و فضاسازی را در مسیر هدف

www.SID.ir

Archive Of SID

نویسنده به جریان می‌اندازد و موقعیّت ساکن و ایستا را به سمت و سوی تنش‌های روانی مطلوب می‌کشاند. هر گفتگو، کنش داستانی را گامی به جلو می‌برد. گفتگوی رستم و اشکبوس از نوع بیرونی (میان دو شخص) و نمایشی (پرسش و پاسخی که منجر به کنش آتی و پیش بردن داستان به نقطهٔ اوج می‌شود.) است و شیوهٔ تک‌گویی درونی در این داستان کاربرد ندارد. مبنای داستان، کنش شخصیّت‌هاست. حکیم توس این کنش را با استفاده از مضمون سازی و با انسانی ترین عنصر یعنی گفتار، به نمایش گذاشته است. نکتهٔ قابل تحسین این جاست که «اغلب گفتگوها و سخن‌هایی که میان قهرمانان شاهنامه، ردّ و بدل می‌شود، بی‌گمان افزودهٔ قوّهٔ تداعی و خیال اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۶۰).

در این جا نیز کشمکشِ دژمنشیِ اشکبوس با بِهمنشیِ رستم، به وسیلهٔ رجزخوانی، با چینشی سنجیده، گام به گام و متناسب، شخصیّت آن دو را نمایش می‌دهد. تعامل گفتار دوطرفه در این داستان، غیرمستقیم، متناسب با موقعیّت و دور از صراحت و دخالت راوی است و به همین دلیل مخاطب در بستر دادوستد کلامی به سمت و سوی منطقی و موردنظر او هدایت می‌شود. جدال رستم در مقابل اشکبوس، در مسیر تقویت طرح اصلی به سود رستم، سنگینی و شکوه خاصّی بخشیده است.

لحن، فضاسازی روانی و کلامی در زبان است در راستای القای رسالت، اندیشه و محتوا در سریع ترین زمان به قصد مفاخره، تحقیر و تقبیح، ترهیب و... . «لحن طرز برخورد نویسنده نسبت به موضوع و شخصیت‌های داستان است. لحن با همه عناصر سبک یعنی زبان (واژگان و نحو) معنی شناسی و موسیقی سر و کار دارد» (میرصادقی،۱۳۷۶:۵۲۴). خداوندگار حماسه در عین محدویّت وزن متقارب با استفادهٔ سنجیده از تجانس لفظ و وزن و مفهوم، آگاهی عمیق از قدرت مادّی واژه‌ها نسبت به بُعد معنوی آن‌ها، تقدیم و تأخیر، ایجاز و اطناب، رعایت مقتضای حال و مقام و ... از انواع لحن سود برده است. لحن طنزآمیز و تمسخرگونهٔ رستم در رجزخوانی هایش، به پیشبرد طرح و چارچوب کلّی و نیز تقویت بار معنایی گفتگوها کمک می‌کند؛ کشمکش را شدّت بخشیده، و در ایجاد حسّ تعلیق در خواننده و حرکت در قهرمانان بسیار کارساز است. هرچند لحن

www.SID.ir

Archive Of SID

عمومی و کلّی حکیم توس، حماسی است، ولی لحن طنزآمیز به صورت موضعی و گذرا در این مقطع، جوهرهٔ هنر او را از این سو نیز منعکس می‌نماید.

پس از فرار رهّام، اشکبوس از طرف رستم خطاب می‌شود که «هماوردت آمد مشو باز جای.» اوّلین عکس‌العمل اشکبوس به تحریک رستم برانگیخته می‌شود. در باور خواننده مجسّم می‌شود که حتماً اشکبوس قصد فرار داشته است و این ضعف را به اشکبوس نسبت می‌دهد. اشکبوس نام حریف را می‌پرسد و نام پدر و مادرش را غیر مستقیم می‌خواهد.« تن بی سرت را که خواهد گریست؟» رستم در کنش دوم، از این سخن علیه پهلوان کشانی بهره می‌گیرد: « مرا مادرم، نام مرگ تو کرد.» استفهام انکاری در استدلال پیاده آمدن به نبرد، کلام رستم را برهنه و ستیزه‌گر جلوه می‌دهد و در این جاست که. «گفتگو حتی بیش از عمل و کنش، نشان دهنده ویژگی‌های روحی شخصیّت داستان است» (سامرست، ۱۳۵۲: ۱۱).

«پیاده ندیدی که جنگ آورد؟ سر سرکشان زیر سنگ آورد؟
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ سوار اندرآیند هر سه به جنگ؟»
هم اکنون تو رای نبرده سوار پیاده بیاموزمت کارزار

در ادامه دلیل زیبایی برای پیاده آمدن اقامه می‌کند:

«پیاده مرا زان فرستاده طوس که تا اسب بستانم از اشکبوس.»

سخنان رستم، به لحاظ رعایت نکات ذوق‌مندانهٔ فوق و ذکرشدن در بهترین موقعیّت ممکن، ارزش دراماتیکی فوق العاده، ظرفیّت ماندگاری افزون و تأثیری بسیار گسترده به این اپیزود داده است. استفهام انکاری رستم، در پاسخ‌های دندان شکن و تهدیدکننده، بلاغت گفتاری پنهان، رفتارهای بلیغ و سنجیده را نمایان می‌کنند. «به هر حال فردوسی از نظر رعایت بلاغت کلام و مقتضای احوال بی نظیر بوده و محاورات لطیف و ایجازهای بلیغ او در میان شاعران فارسی زبان بی مانند است» (فروزان فر، بی تا: ۴۸).

نکتهٔ ظریف این جاست که پرسش و پاسخ‌های رستم آن گونه قطعی و دندان شکن است که فصل الخطاب است و دیگر اجازه نمی‌دهد اشکبوس سؤالی از همان نوع را در ذهن خود بپروراند و ارائه کند. در جواب تحقیرهای پی در پی رستم و زبان آوری‌های اوست که حریف متحیّرانه

www.SID.ir

Archive Of SID

سلاح رستم را فسوس و مزیح می‌خواند. این جاست که رستم کلام خود را کوتاه تر از گذشته بیان می‌کند؛ چون زمان عمل فرا رسیده و سخن، کارکرد معتنابهی ندارد؛ پس با یک تیر، اسب او را سرنگون می‌کند.

قهرمان سازی(شخصیّت‌پردازی)

«خلق عینی اشخاص تخیّلی اعم از انسان، حیوان و شیء را شخصیّت پردازی گویند» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۱۷۶). در این مسیر ویژگی‌های جسمی، روحی، اخلاقی و اجتماعی دو قهرمان در تشخیص و ادامهٔ روند حوادث بازگو می‌شود. «شاهنامه از لحاظ دقّت در ترسیم خصوصیّات اشخاص، به ویژه جنبه‌های درونی، در رأس همهٔ متون داستانی سنّتی فارسی، اعم از منظوم و منثور قرار دارد» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۵). راوی با استفاده از اعمال و کنش شخصیّت‌ها، در گسترش طرح روایی و پی بردن به حالات درونی شخصیّت‌ها استفاده می‌کند (اخلاقی،۱۳۷۷: ۱۸۴). این مورد از طبیعی‌ترین و مؤثّرترین راه‌های شخصیّت‌پردازی است که ذهن مخاطب را به موضوعاتی درگیر کند که خود در نظر دارد و هدف غایی و طلایی را در آن می‌جوید. نمایش و تأکید بر برتری خیر در برابر شر و بهروزی قوم ایرانی و در نهایت همه حق طلبان در این درس از زبان و کنش قهرمانان ارائه می‌شود. «آنده ژید با تأکید می‌گوید: هرگز عقیده‌ای را مگو؛ مگر از طریق شخصیّت‌ها» (براهنی، ۱۳۴۸: ۲۴۵). «در هر داستان این شخصیّت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را به وجود می‌آورد. بدون شخصیّت هیچ داستانی نمی‌تواند قابل تصوّر باشد» (محمّدی، ۱۳۷۸: ۱۷۳).

شخصیّت رستم چندبعدی و جامع یعنی دربردارندهٔ ویژگی‌های متعدّد و کارکردهایی جداگانه است. شخصیّت پروتاگونیست رستم در مقابل ماهیّت آنتاگونیستی اشکبوس قرار دارد. «پروتاگونیست به کاراکتری گفته می‌شود که در هر جنبش و قیامی دخالت و شرکت مؤثّر داشته باشد، هرکس که با پروتاگونیست به مخالفت برخیزد، آپونِنت یا آنتاگونیست نامیده می‌شود» (اگری، ۱۳۷۴: ۸۸). «نیروهای منفی مثل مانعی در مقابل نیروهای مثبت قد علم می‌کنند و نیروهای مثبت سعی می‌کنند تا بر آن‌ها غلبه کنند و جاذبه و کشش هر اثر نتیجهٔ این برخورد و کشمکش

www.SID.ir

Archive Of SID

است» (راد،۱۳۸۱:۶۱). اوج شخصیّت پردازی فردوسی، خلق رستم است که برترین درخشش را در شاهنامه و عوالم پهلوانی از آن خود کرده است. رستم، برترین پهلوان ایرانی، «همه چیزش غیرعادی است: پدرش، زادنش، رشدش، اسبش، سلاحش، زورش، شایستگی‌هایش، دلاوری‌هایش، خوراکش، می‌نوشی اش، خردش، زیرکی و کاردانی‌اش، صبر و استقامتش، حرکاتش، شیوه‌های مبارزه اش، فرزندکشتنش، ... و حتّی مرگش» (حنیف، ۱۳۸۴: ۳۹). گسترهٔ درخششِ تهوّر، متانت، چاره گری، مهارت، جان نثاری، میهن دوستی، زبان‌آوری و... که در وجود این ابرپهلوان تلاطم می‌کند، یک سوم شاهنامه را روشن نموده است. مصراعِ «چو بوسید پیکان سرانگشت اوی»، اشاره به محبوبیّت و شخصیّت برجستهٔ رستم دارد، و در بیت بعد حتی سپهر (قضا و قدر و سرنوشت که هیبت بی مانندی در سراسر شاهنامه دارند) نیز همین عمل را تکرار می‌کند.

اشکبوس: «اشک»، (آشک یا ارشک) به معنی پهلوان و «بُس» یا «پُس» به معنی پسر و در مجموع پسر پهلوان. (دهخدا، ۱۳۷۷: ج۱، ۲۷۲) یا «آشک»: پهلوان و «کبوس» یا «کبوث» یا «کبود»: رنگ کبود و در مجموع آشکبوس یا اشکبوس به سکون کاف به معنی پهلوان دارای جامهٔ کبود. (کزّازی، ۱۳۷۹: ج۱، ۱۷۸) اشکبوس کشانی، درخششی در شاهنامه ندارد و تنها در گریزاندن رهّام خود را می‌نمایاند و البته «ی» نکره در بیت اوّل، کم اهمّیّتی، حقارت و تقلیل مقام او را تداعی می‌کند.

نقطهٔ دید و روایت‌پردازی

شیوهٔ روایت در این اپیزود دانای کل است. «در این شیوه راوی، شخصیّت‌ها را از بیرون داستان رهبری می‌کند و در عمل حکم همه چیزدانی را دارد» (معینی، ۱۳۸۸: ۶). «از نزدیک شاهد اعمال و رفتار آنهاست. در حکم خدایی است که از گذشته و حال و آینده آگاه است و از افکار و احساسات پنهان همه شخصیّت‌های خود باخبر است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۹۱ و۳۹۲). شاعر فاصلهٔ هنرمندانهٔ خود را دقیقاً و با احتیاط کامل با قهرمانان حفظ و کنترل می‌کند و «شکل داستان خود را به نحوی طرح ریزی می‌کند تا شخصیّت‌ها متّکی به خود باشند و می‌کوشد جای پای خود را در

www.SID.ir

Archive Of SID

داستان محو کند» (همان، ۴۲۷). شخص و شخصیّت رستم در این اپیزود به دو روش نموده شده است:

در توصیف مستقیم: بدون شمشیر و نیزه و گرز و... تنها کمانِ به زه بر بازو و چند تیر بر کمربند دارد، پیاده، حاضرجواب، پرخاشجو و ستیزه‌گر و ماهر در تیراندازی معرفی شده است. این توصیف، تصویری زنده، روشن، مستقیم، درخشان، گویا و جاندار را از او به نمایش می‌گذارد. حتّی فرار رهّام در تأکید بر باورمندی دلاوری رستم، و شناخت عمیق‌تر شخصیّت او، تأثیری مضاعف دارد. در کنار این موارد فراموش نکنیم که لقب«تهمتن» در شاهنامه، تنها در مورد دو شخص (اسفندیار و رستم) استفاده شده است و بسامد چهارموردی این واژه، (ذکر صفت جانشین موصوف)، قدرت بلاغی بلاغی و انگیزش هیجانیِ فراوانی را در خود نهفته دارد و از همین رو تأثیر روانی ناخودآگاه را به خواننده منتقل می‌کند. در توصیفات ملموس و دراماتیک شاعر جسارت و تهوّر این شخصیّت سمپاتیک (محوری، مثبت و مورد علاقه) را در مقابل آن چهرهٔ آنتی‌پاتیک (منفی، مورد تنفّر و ضدّ قهرمان) بسیار درخشان جلوه می‌دهد. سیّالیّت نگاه فردوسی مخصوصاً در صحنه نهایی تیرزدن به اشکبوس، مانند سیّالیّت دوربین فیلمبرداری این دیدگاه را به سهولت به مخاطب منتقل می‌کند به خصوص که روایت جزءنگر، عمیق و ظریف در این تصویر دیدگاه روایی او را به اوّل شخص نزدیک کرده است.

راهکار دیگر در معرفی شخصیّت، استفاده از گفت و گو و لحن است که جداگانه به آن پرداختیم. در این میان پیشینهٔ حضور رستم در نبردهای مختلف دیگر و شناخت کلّی خواننده از چهره و منش و کردار پور زال زر است که در مقابل چهرهٔ متجاوز و اهریمنی اشکبوس، کفّه‌ی قضاوت را به نفع او سنگین‌تر می‌کند.

تیراندازی رستم

در کشمکش که اساس هر درامی است، تقابل و تعارض جسمانی، عاطفی، ذهنی، اخلاقی و... قهرمان و ضدّ قهرمان در متن پیرنگ در پی آفرینش شخصیّت‌ها به وجود می‌آید. ساده‌ترین نوع آن حالت جسمانی است که هر اندازه شدّت اختلاف بالاتر باشد، طبیعتاً درگیریِ مترتّب بر آن نیز

www.SID.ir

Archive Of SID

شدیدتر و جذّاب‌تر است. در این متن تصویر کشمکش جسمانی و روانیِ انسان و انسان که در شاهنامه اصلی‌ترین و رایج‌ترین نوع آن دیده می‌شود، نمود دارد. از آن جا که اشکبوس منتسب به توران است و چهره‌ای انیرانی و اهریمنی دارد لذا مخاطب، شدیدترین برخورد رستم را با او انتظار می‌کشد و دیگر چون تراژدی سهراب نیست که خارخار عاطفهٔ پدری و دو راهی‌های پی در پیِ تردید، جان و روح رستم را بخراشد و او را به دالان هزارتوی کشمکش عاطفی، تبعید کند بلکه شدّت تخاصم و درگیری امکان هرگونه مجامله را منتفی می‌کند و در نهایت پس از رجزخوانی، گفتگو و ...، تقابل فیزیکیِ نهایی است که نقطهٔ پایانی بر این تضادها و تنش‌ها می‌نهد.

تغییر پیوستهٔ نقطهٔ دید، نگاه سیّال، تعدّد و فراوانی تصاویر کانونی و متمرکز در هفت بیتِ تیراندازی از جوانب گوناگون نمود بسیار برجسته‌ای دارد:

«تهمتن به بند کمر برد چنگ/ گزین کرده یک چوبه تیر خدنگ/ یکی تیر الماس پیکان چو آب/ نهاده بر او چار پرّ عقاب

کمان را بمالید رستم به چنگ/ به شست اندر آورده تیر خدنگ/ بر او راست خم کرد و چپ کرد راست/ خروش از خمِ چرخِ چاچی بخاست

چو سوفارش آمد به پهنای گوش/ ز شاخ گوزنان برآمد خروش/ چو بوسید پیکان سرانگشت اوی/ گذر کرد بر مهرهٔ پشت اوی

بزد بر بر و سینه اشکبوس/ سپهر آن زمان دست او داد بوس/ قضا گفت گیر و قدر گفت دِه/ فلک گفت احسنت و مَه گفت زِه».

بیان این همه تصویر در آن همه نما و زاویهٔ مختلف ولی در یک مسیر واحد، کنش را کشدار می‌کند و زمان طولانی و متراکم و میدان قضاوت را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد تا از سیر انتظار و به تعویق انداختنِ نتیجهٔ تصویر، بار عاطفی پیروزی رستم را مضاعف سازد و تشدید کند. این تعلیق که بعد از بحران و قرارگرفتن در موقعیّت‌ها و تعارضات خاص، در مسیر پیچیدگی و جذّابیّت ماجرا پدید می‌آید، به جهت در انتظار قراردادن مخاطب و ایجاد حالت سرگشتگی، نگرانی و حیرانی کارآمد است.

www.SID.ir

Archive Of SID

در ادامهٔ این روند نماهای بسته یا نزدیک و درشت کاملاً حالت دلواپسی و اضطراب را دامن می‌زند، حال آن که از دیگر سو، ماهیّت حماسی شاهنامه، بازتاب بسیار برجسته‌ای نیز به این مهم داده است. فراموش نکنیم که حتّی کنش انجام نگرفته (ضعف اشکبوس و انفعال او در مقابل رستم) نیز در به اوج رسیدن پایان داستان تأثیر فراوان دارد.

البتّه باید توجّه داشت که همین مدیریّت زمان در مورد تیراندازی در یک مصراع و چهارده مصراع، تابع این قاعدهٔ کلّی است که در شاهنامه، «کمّیّت زمانی داستان‌ها از کیفیت دوران‌ها تبعیّت می‌کند، و اهمّیّت حوادث، تعیین کنندهٔ این کمیّت‌اند» (هاشمی، ۱۳۹۰: ۲۴۸). «عمر چندقرنهٔ پهلوانان چون زال و رستم بیانگر جنبهٔ کیفی زمان از جمله استمرار روح پهلوانی است» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۲۸). شخصیّت‌های اهورایی چون رستم و زال، طول عمر و نمودی هفتصد ساله و هزارساله دارند و چهره‌های اهریمنی مانند ضحّاک، هرچند در دوره‌ای هزار ساله خود را به تاریخ این سرزمین تحمیل کرده‌اند، صفحات اندکی از شاهنامه را اشغال نموده‌اند. لذا در این موارد نیز زمانِ روانی و کیفی بر عینی و کمّی رجحان دارد.

پایان‌بندی

مرکز ثقل، پایانهٔ تأکیدی و نقطه طلایی در رباعی مصراع آخر است و در قطعه در بیت پایانی و ...؛ ولی در مثنوی این امر به دلیل فرم متفاوت (عدم محدودیّت ابیات) به عهدهٔ شاعر است که با هنرمندی، شعر خود را در خاطرها مانا و پویا نگه دارد و با پایان بندی غیرعادی و برجسته، مخاطب را غافلگیر کند. نه این که ریتم‌های کند، حرکت کاهلانه، تکرار نماها و ... قریحهٔ مخاطبان را سرد و تباه و فرسوده کند. پایان بندی این داستان نیز خلاف بسیاری از دیگر داستان‌های شاهنامه، پس از رسیدن به مرحلهٔ اوج، فوراً به پایان می‌رسد و دیگر به نتیجه‌گیری و پردازش و نصیحت و ... نمی‌انجامد که گره‌گشایی کلامی جذّابیّت ماجرا را در خود هضم کند. حتّی رستم نیز شادی خود را از این پیروزی بزرگ ابراز نمی‌کند.

کشانی هم اندر زمان جان بداد چنان شد که گفتی ز مادر نزاد

www.SID.ir

Archive Of SID

در این نقطهٔ گره‌گشایی، عمل و کنش فعّال است نه کلام. این پایان‌بندی متحرّک، زوایای پنهان دیگری را آشکار می‌کند و بر غنای بصری می‌افزاید. درواقع توقّف تیر در سینهٔ اشکبوس، به منزلهٔ توقّف طرح داستان است و تعلیق یا تعلیق‌های کم رنگ و کم ارزش ذهنیّت خواننده را به دنبال خود نمی‌کشاند.

نتیجه‌گیری

ادبیّات و سینما در بازنمایی و روایت واقعیّات اشترک دارند ولی ماهیّت یکی دلالت بصری و تصویری است و دیگری دل و مدلول نوشتاری و واژگانی. هر کدام به عنوان بسترهایی مناسب و کارآمد دستمایهٔ بیان احساسات و عواطف و اندیشهٔ هنرمند محسوب می‌شود. تعامل دوسویهٔ این دو خواهر هنری باعث شد تا هم سینما به پرنفوذترین رسانه تبدیل شود و هم ادبیّات زمینه‌های گسترده تری برای جامعه‌پذیری بیابد. استفادهٔ شایستهٔ فردوسی از صحنه‌آرایی، گریز از نگاه تک منظر تئاتری، تقابل نماهای باز و بسته و خلق صحنه هایی که با رویکرد آشنای سینمایی تقارن دارد، لذّت درک هنری و غنای ذهنیّت تصویری او را بسی افزون می‌نماید.

در توصیفات شاهنامه، تنوّع و گوناگونیِ تصویرپردازی، شیوهٔ استادانهٔ روایت‌گری، کند و تند شدن واکنش‌ها، تعلیق‌های به موقع، گفت‌وگوهای سنجیده و پله پله، کشمکش شخصیّت‌ها، درهم تنیدگی تصاویر و وقایع، گزینش مناسب واژگان و آرایه‌های متناسب با ساخت و بافت حماسی، انتخاب نماهای دور و نزدیک و... این اثر را به شاهکاری بی بدیل و نامیرا تبدیل کرده است. همهٔ این موارد در این گرامی نامهٔ سترگ، در چینشی منطقی و منظّم تصاویری بدیع را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند و از مسیر برجسته کردن زوایای فروخفته و مغفول، حیرت ادبی را برمی انگیزد و میزان باورپذیری و هم ذات پنداری را افزون می‌نماید. بسیاری از شگردها، جلوه‌ها و فنون استادانهٔ فردوسی مانند تصویرپردازی نماسازی، رنگ، حرکت، گفتگو، شخصیّت، روایت و کشمکش هرچند با ابزار واژگان خلق شده اند، ولی قابلیّت تصویری سینمایی را در حدّ بسیار تحسین برانگیزی عرضه و القا نموده اند.

www.SID.ir

Archive Of SID

کتابنامه

- اخلاقی، اکبر، تحلیل ساختاری منطق الطّیر عطّار، نشر فردا، چاپ اوّل، اصفهان، ۱۳۷۷.
- اگری، لاجوس، فنّ داستان و نمایشنامه نویسی، پارت، ترجمه مصطفی رحیم‌زاده، تهران، ۱۳۷۴.
- بصیر، آذر راهنمای فیلمساز جوان امیرکبیر، تهران،۱۳۸۲.
- براهنی، رضا، قصّه نویسی، انتشارات اشرفی، تهران، ۱۳۸۴.
- تجلیل، جلیل، تصاویر خیال در شاهنامهٔ فردوسی، مؤسّسه متن، تهران، ۱۳۸۸.
- حسینی، سیدحسن، مشت در نمای درشت، سروش، چاپ سوم، تهران، ۱۳۸۸.
- حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۲.
- حنیف، محمد، قابلیّت‌های نمایشی شاهنامه، تهران، سروش، چاپ اول، ۱۳۸۴.
- راد ، پوپک، بوی دود سینما به زبان ساده، چشمه، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۸۱.
- رستگار فسایی، منصور، تصویرآفرینی در شاهنامهٔ فردوسی، نشر دانشگاه شیراز، چاپ اوّل، شیراز، ۱۳۵۳.
- سامرست، موام، دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، جیبی، ترجمه کاوه دهگان، تهران، ۱۳۵۲.
- شعار جعفر و انوری حسن، رزم نامهٔ رستم و اسفندیار، نشر پیوند، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۸.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، صورخیال در شعر فارسی، کتیبه، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۷۰.
- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، فردوسی، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۷۵.
- ضابطی جهرمی، احمد، سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه، نشر کتاب فرا، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۸.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه به کوشش سعید حمیدیان، قطره، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۴.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، انتشارات خوارزمی، تهران، بی‌تا.
- کزّازی، میرجلال الدّین، نامهٔ باستان، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۹.
- لغت‌نامه، علّامه علی‌اکبر دهخدا، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۷.
- محمّدی، محمّد هادی، روش شناسی نقد ادبیّات کودکان، سروش، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۸.
- مستور، مصطفی، مبانی داستان کوتاه، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۹.

www.SID.ir

Archive Of SID

- معین، محمّد، فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۷۱.
- معینی، مریم، زاویه دید در داستان، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۲۲، شماره۴، ۱۳۸۸.
- میرصادقی، جمال و ذوالقدر میمنت، واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷.
- .....، عناصر داستان، نشر سخن، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۶.
- هاشمی، سیدمحسن، فردوسی و هنر سینما، نشر علم، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۹۰.
- یونسی، ابراهیم، هنر داستان نویسی، انتشارات نگاه، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۸۴.

www.SID.ir