Archive of SID

پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال هفدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۳۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۲۵۱ – ۲۷۴

گذری از حماسه به فیلم‌نامه (با محوریت داستان رستم و اسفندیار)

آناهیتا متمنی*
دانش‌جوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، ایران
هنگامه آشوری**
استادیار گروه زبان ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، ایران (نویسندهٔ مسؤول)
بهرام پروین گنابادی***
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۸

چکیده

داستان فصل مشترک میان ادبیات و بسیاری از هنرهاست. هنرهایی چون تئاتر، سینما و حتی نقاشی و موسیقی؛ اما داستان برای تبدیل‌شدن به فیلم‌نامه باید دارای ویژگی‌هایی باشد که ابتدایی‌ترین آن تصویری بودن داستان ادبی مورد نظر است؛ زیرا تصویر برآمده از وصف شاعر یا نویسنده جان‌دارترین عنصری است که بیننده را به درک موقعیت مکانی و زمانی می‌رساند. ازاین‌رو در مقالهٔ حاضر با گزینش روش توصیفی- تحلیلی سعی شده است با تمرکز بر عناصر «تصویر» و «داستان» که از مهم‌ترین عوامل ساختاری در شکل‌گیریِ فیلم‌نامه است، از آمادگی و قابلیت داستان‌های *شاهنامه* در برگردان به قالب فیلم‌نامهٔ داستانی سخن گفته شود. بدین منظور با تعریف کلیاتی چون تصویر (اعم از حماسی و سینمایی)، داستان و فیلم‌نامه بحث را آغاز کرده و در ادامه با طبقه‌بندی و شرح ساختار داستانی فیلم‌نامه که بیش‌تر مبتنی بر عناصر تصویری و داستانی چون صحنه، شخصیت، پی‌رنگ، مضمون، و گفت‌وگو است، بحث را پی گرفته و در این میان با نشان دادن نمونه‌هایی از داستان رستم و اسفندیار *شاهنامه* و تطبیق ساختار داستانیِ آن با ساختار فیلم‌نامه و آوردن نمونه‌هایی از تصویرسازی در این داستان، پژوهش به سرانجام

* bomehr91@gmail.com
** hengameashoori@gmail.com
*** p.bahram47@yahoo.com

- حامی پروژه: دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال.

www.SID.ir

Archive of SID

می‌رسد. نتیجهٔ حاصل از پژوهش نشان می‌دهد *شاهنامهٔ* فردوسی و به طور اخص داستان رستم و اسفندیار به دلیل توصیفات فردوسی که بر مبنای ویژگی‌های حماسه سروده شده است توانایی هم‌راهی با رسانهٔ سینما را دارد. ازاین‌رو *شاهنامه* برای تبدیل به فیلم‌نامهٔ سینمایی ممکن است از منظر تصویر، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی مورد بررسی قرار بگیرد.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامه*، تصویر حماسی، فیلم‌نامه، رستم و اسفندیار.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

ادبیات شاخه‌ای از علوم انسانی است که بسیاری از هنرها ازجمله هنر سینما به‌گونه‌ای وابسته به آن است؛ زیرا فیلم‌نامه که طرح اولیه برای ساخت یک فیلم سینمایی است، مهم‌ترین عنصر وجودیش یعنی «داستان» را از ادبیات وام می‌گیرد.

حال این پرسش پیش می‌آید که چگونه یک داستان در بستر ادبیات می‌تواند به فیلم‌نامه سینمایی تبدیل شود؟

با توجه به آن‌که فیلم رسانه‌ای دیداری است و از راه تحرکِ تصویر در میان هنرهای دیگری چون عکاسی و نقاشی متمایز است. ازاین‌رو داستانی که فیلم‌ساز را در جهت ساخت تصویر متحرک یاری دهد قابلیت تنظیم در قالب فیلم‌نامه را دارد.

داستان‌های *شاهنامه* با گذر از ذهن خلاق فردوسی به‌گونه‌ای توصیف و بیان شده است که از منظر داستان‌پردازی مخاطب را با دنیایی از روایت تصویری روبه‌رو می‌سازد؛ چراکه توصیف در *شاهنامه* ابزاری در جهت حماسه‌سرایی است. ازاین‌رو فردوسی از راه توصیف متناسب با موضوعِ کاری خود، ویژگی زبان حماسی را در وجود داستان‌های اسطوره‌ای، حماسی و تاریخیش حفظ کرده است. ویژگی دیگر داستان‌های *شاهنامه* تحرک و پویایی تصاویر است؛ زیرا توصیف سرگذشت تاریخ حماسی یک ملت که بیش‌تر آن در میدان‌های نبرد در جریان است بدون توصیف حرکت به‌تقریب ناممکن است.

بر این اساس، *شاهنامه* به دلیل دربرداشتن داستان‌هایی که توصیف در آن‌ها اجازهٔ ایجاد تصویر متحرک را می‌دهد می‌توانند تبدیل به فیلم‌نامه‌ای برای ارائه در قاب تصویر سینمایی شوند.

هدف پژوهش حاضر نشان دادن قابلیت‌های داستان رستم و اسفندیار به‌عنوان یکی از برترین داستان‌های *شاهنامه*، در قالب فیلم‌نامه است. با این هدف بحث با معرفی تصویر اعم از تصویر سینمایی و حماسی آغاز می‌شود و در ادامه با نشان دادن ساختار فیلم‌نامهٔ داستانی و تطبیق آن با داستان مورد نظر پژوهش به سرانجام می‌رسد.

پیشینهٔ پژوهش: در زمینهٔ مقایسه میان تصاویر و بیان سینمایی با تصاویر و بیان شعری در *شاهنامه*، اثری به نام «سینما و ساختار تصاویر شعری در *شاهنامه*» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۷) به چاپ رسیده است. اثر دیگر در زمینهٔ ارتباط *شاهنامه* با رسانهٔ سینما «فردوسی و هنر سینما» (هاشمی، ۱۳۹۰) منتشر شده است. هر دو اثر نام‌بُرده به قلم سینماگرانی به نگارش درآمده است که روی‌کرد سینمایی، اولویت آثار ایشان است.

www.SID.ir

Archive of SID

پرداختن به فنونی چون نورپردازی، تدوین و کارگردانی بار سینمایی آثار نام‌برده را تقویت می‌کند.

بر این اساس در پژوهش حاضر سعی شده است با تکیه‌ای بیش‌تر بر عناصری چون داستان که خاستگاه آن ادبیات است و یا تصویر که به‌گونه‌ای عنصری مشترک میان هر دو حوزه است از ورود به مباحث تخصصی در حوزهٔ سینما پرهیز شود و نیز بیش‌تر بر داشته‌ها و قابلیت‌های ادبی و تأثیر آن بر رسانهٔ سینما در قالب فیلم‌نامهٔ داستانی سخن به میان آورده شود.

بحث و بررسی

از اساسی‌ترین راه‌هایی که ممکن است به تولید یک فیلم بر اساس فیلم‌نامه بینجامد، توانایی خلق داستانی با قابلیت تصویرسازی است که بتواند بیننده را با خود هم‌راه کند. ازاین‌رو دو عنصر تصویر و داستان را می‌توان زیربنای خلق یک فیلم‌نامهٔ داستانی در نظر گرفت.

بر این اساس، در بخش پیش رو برآنیم تا با تعریف مفاهیم تصویر و داستان و پیوند آن با ساختار فیلم‌نامه، مقدمه‌ای برای ورود به بخش بررسی هم‌خوانیِ داستان‌های *شاهنامه* با ساختار فیلم‌نامه‌ای فراهم آوریم.

بدین منظور در بخش «الف» با تعریف مفهوم تصویر و طبقه‌بندی آن در دو بخش تصویر شعری و تصویر سینمایی، مبانی اشتراک و اختلاف میان دو گونهٔ تصویر نشان داده شده است. در ادامه با بررسی نقش تصویر در شعر حماسی قابلیت‌های پنهان و آشکار گونهٔ حماسیِ شعرِ روایی در تصویر آفرینی مورد بررسی قرار گرفته است.

در بخش «ب»، با تعریف فیلم‌نامه در مقام نخستین گام تولید یک فیلم بحث به ساختار فیلم‌نامه و بخش‌های متفاوت آن در قالب صحنه، پی‌رنگ، مضمون، موقعیت، شخصیت و گفت‌وگو پیوند خورده است.

الف) تصویر

تصویر یا ایماژ برآمدی از جست‌وجوی ذهنی درون‌نگرانه یا برون‌نگرانهٔ انسان است که عینی کردن آن از سوی انسان در ابتدا برای برقراری ارتباط بوده است. به‌عبارت‌دیگر تصویر همان عینیت یافتگی ذهن انسان نسبت به امور درونی و بیرونی اوست.

هنر شاید مهم‌ترین ابزاری است که بشر برای انتقال تصاویر ذهنی خود یافته است. شاخه‌های گوناگون هنری ابزاری در جهت عینیت‌بخشی به تصاویر ذهنی هنرمند است.

www.SID.ir

Archive of SID

برای نمونه تصویر نقش شده بر بوم نقاشی یا تراشی که مجسمه‌ساز به سنگ می‌دهد، همه برآمده از تجسم ذهن جست‌وجوگر هنرمند است. واژه‌ای که ذهنیت شاعر را برای مخاطب قابل لمس می‌کند نمودار اندیشهٔ ذهنی شاعر است. نویسنده با چینش واژه‌ها تصویر می‌آفریند و دیده و نادیده را در چشم و ذهن خواننده منعکس می‌کند. در کنار تمام این شیوه‌های انتقال تصاویر، سینما در مقام «هنر هفتم» با خلق نوعی پیش‌رفته‌تر از تصویرِ مادی، ذهنیت فیلم‌ساز را در قاب سینمایی نمایش می‌دهد. بدین ترتیب از راه آفرینش تصویر رابطه‌ای میان تصویرگر و مخاطب شکل می‌گیرد که هدفی فراتر از خبررسانی در آن به چشم می‌خورد.

تصویر شعری و مسألهٔ روایت

تصویری که با وصف شاعر در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد ممکن است ایستا و ساکن باشد یا پویا و متحرک. تصویر ساکنِ شعری گرچه ممکن است سرشار از زیبایی و خلاقیت باشد؛ اما در آفریدن روایت داستانی ناکارآمد است. برای روشن شدن موضوع بخشی از توصیف دختر کورنگ شاه در متن حماسی *گرشاسپ‌نامه* را ببینیم:

شده زرد گلنارش از درد داغ — بگرد اندرش گرد مه پر زاغ
بماندش دو گلنار خندان نژند — بجوشید پولادش اندر پرند
گویا عقیق گهرپوش را — که بنده بدش چشمهٔ نوش را
به دردر سرشت و بدر در شکفت — به پروین بخست و به شکر بسفت
گشاد و جان کرد ازو پرشکر — مه مهر روی و برت سیم بر

(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۴۸-۴۹)

در این ابیات، توصیفْ عمدتاً مبتنی بر استعاره است که خیال‌انگیز است؛ اما کم‌تر به پویایی و تحرک تصویر کمک می‌کند. برای نمونه قصد از تمام توصیفات مبتنی بر صنعت استعاره در این صحنه منجر به یک نتیجه است که آن هم زیبایی دختر است. به‌کارگیری استعاره‌های پی‌درپی بیش‌تر به خلق تصاویر ایستا می‌انجامد تا تصاویر پویا. ازاین‌رو عامل توصیف در روایت داستانی، زمانی کارآمد است که در خدمت روایت باشد و همین‌که از این کارکرد فاصله بگیرد مزاحم روایت خواهد شد. از همین رو شاعر با به‌کارگیری نوعی خاص از توصیف (شعر گفتن) که دارای حرکت است تصویر روایی می‌آفریند.

www.SID.ir

Archive of SID

نمونه‌ای از تصویر روایی در داستان زال و رودابه:

چـــو رودابـــه گفتـــار ایشـــان شـــنید چـــو از بـــاد آتـــش دلـــش بردمیـــد
بریشـــان یکـــی بانـــگ بـــرزد ز خـــشم بتابیـــــد روی و بخوابیـــــد چشـــــم
وزان پـــس بـــه چشـــم و بـــه روی دژم بـــــه ابـــرو ز خشـــم انـــدر آورد خـــم
(فردوسی،۱۳۸۶: ۱/ ۱۸۹)

در این ابیات به کوچک‌ترین حالات پدیدار شدن خشم از سوی شخصیت رودابـه اشـاره شده است؛ زیرا توصیف جزئیاتی چون بستن چشم از روی خشم و اشاره به چشم و ابـرو و حرکاتی که از آن‌ها پدیدار می‌شود، به خلق تصاویر پویا در راستای پیش‌برد روایـت مـی-انجامد.

نقش تصویر در شعر حماسی

از مهم‌ترین مسائلی که در آفرینش تصاویر شعری به درک بهتر مخاطب از شـعر کمـک می‌کند تناسب تصویر با موضوع است. توانایی خلق این هم‌گـونی ممکـن اسـت بـه تنـوع تصاویر گونه‌های مختلف شعر بینجامد. به‌طـور مثـال تصـاویر «شـعر غنـایی» معمـولاً بـا تصاویر «شعر تعلیمی» متفاوت است و این تفاوت تا اندازه‌ای بسیار، برخاسته از موضوعات گوناگون است و اگر موضوع را همان دریچهٔ دید شاعر به جهان در نظر بگیـریم، شـاعر بـر آن است تا با خلق تصویری مناسب، دریچهٔ دید خود را بر مخاطب بگشاید. بر این اسـاس می‌توان توانایی یا عدم توانایی شاعر در آفرینش تصویر متناسب با موضوع به موفقیـت یـا شکست شعر او یا به موفقیت یا شکست ارائـهٔ دیـد او بینجامـد؛ چراکـه بـا خلـق تصـویر مناسب، حواس خواننده یا شنونده می‌تواند در رابطه‌ای صحیح بـا موضـوع و تصـویر قـرار گیرد و این به درک روشن‌تر مخاطب از شعر کمک می‌کند.

تناسب موضوع با تصویر در حوزهٔ شعر حماسـی (گونـهٔ شـعری مـورد نظـر مـا) نیـز از اهمیتی بسیار برخوردار است. بدین ترتیب که شاعر حماسه‌سرا بهتر است درگـام نخسـت موضوع خود (حماسه) را به‌خوبی بشناسد و در گام بعدی تصاویر مناسب با آن را بیافریند. در این صورت تصویرآفرینی به هدفی برای خلـق موضـوع حماسـه بـدل مـی‌شـود و ایـن والاترین هدف خلق تصویر در گونهٔ حماسی شعر است.

ویژگی‌های تصـویر حماسـی اجتنـاب از عناصـر تجریـدی و انتزاعـی، قاطعیـت تصـویر حماسی از راه «مـادی بـودن اجـزای تصـویر»، «بـدویت و سـادگی» تصـویر در حماسـه،

www.SID.ir

Archive of SID

به‌کارگیری اغراق بیش از انواع دیگر عناصر تصویر آفرین در شعر چون تشبیه و استعاره (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۹۸، ۴۴۷، ۴۵۵).

با توجه به این ویژگی‌ها ممکن است تصاویر *شاهنامهٔ* فردوسی را تصاویری حماسی بدانیم که تصویر در درجهٔ اول هدفی برای خلق موضوع حماسی است؛ زیرا فردوسی «بر خلاف هم‌روزگارانش که تصویر را به خاطر تصویر در شعر می‌آورده‌اند، می‌کوشد که تصویر را وسیله‌ای قرار دهد برای القاء حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی؛ آن‌گونه که در متن واقعه جریان دارد» (همان: ۴۴۰). از دگر سو، تصاویر او به دلیل دوری از عناصر «انتزاعی» و «تجریدی» به‌شدت مادی و عینی جلوه می‌کند و این بیش‌تر مرهون به‌کارگیری عناصر طبیعت در توصیفات شعری اوست.

جنبهٔ بیرونی بودن تصاویر *شاهنامه* (در مقابل تصاویر درونی که بیش‌تر خاص اشعار غنایی است) که «خصلت روایی حماسه است و روایت امری است که وقایع و موضوعات آن در بیرون روی می‌دهند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۷: ۱۴۰). در کنار دیگر عناصر ذکرشده، به نزدیکی تصویر حماسی *شاهنامه* به تصویر سینمایی کمک می‌کند؛ زیرا روایت‌پذیری به‌عنوان فصل مشترک این تصاویر می‌تواند عامل مهمی در شکل‌گیری این هم‌کاری باشد.

فردوسی به‌غیراز شناخت و درک صحیح از هدف تصویرآفرینی در حماسه، به چگونگی ابزار ساخت این تصاویر نیز در آگاه است. او می‌داند که اغراق بیش از هر نوع دیگر از عوامل تصویرساز، برای خلق تصویر حماسی مناسب است؛ زیرا اغراق با بزرگ‌نمایی رابطه دارد و بزرگ‌نمایی مناسب‌ترین تصاویر را برای حماسه رقم می‌زند. این بدان معنا نیست که *شاهنامه* از عناصر دیگر تصویرسازی چون تشبیه و استعاره و دیگر مجازها خالی است؛ بلکه با در نظر گرفتن نقش بسامد در بررسی شعر ممکن است گفت که اغراق در آفرینش تصاویر *شاهنامه* برتری و غلبه دارد. تشبیه‌ها و استعاره‌های به‌کاررفته در *شاهنامه* نیز متناسب با نوع حماسه، بیش‌تر حسی و مادی است تا انتزاعی و تجریدی. «اغراق در حماسه جزو ذات شعر است نه یک صنعت بدیعی. حماسه که در هر شکلی بن‌مایه‌های اساطیری و پهلوانی دارد، با اعمال محیرالعقول هم‌راه است» (شمیسا، ۱۳۹۴).

تصویر سینمایی

اگر بر اساس علل اربعهٔ ارسطو به سینما نگاهی بیندازیم، علت مادی سینما «تصویر» است و علت غایی «دیده شدن یا به چشم آمدن». یعنی همان‌گونه که شعر اساساً چیزی جز توصیف نیست، سینما نیز جدا از تصویر مفهومی ندارد. به‌طوری‌که «واحد اولیهٔ بیان

www.SID.ir

Archive of SID

در فیلم یک تصویر واحد یا یک نما» است (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷: ۷۳). مهم‌ترین عنصری که باعث تفاوت تصویر سینمایی و غیر سینمایی (مثل عکاسی، نقاشی) می‌شود حرکت است. ازاین‌رو چنان‌که پیش‌ازاین گفته شد هر نوع نوشتار ادبی و به‌طور اخص در مقالهٔ حاضر «شعر»، برای انتقال به روایت سینمایی باید قابلیت ایجاد تصویر متحرک را که باعث تمایز سینما از دیگر هنرهاست، داشته باشد.

عینی بودن تصویر سینمایی که در «فضای مادی» شکل می‌گیرد از دیگر وجوه تمایز تصویر سینمایی با تصویر شعری است. بدین معنا که بیننده تصویر سینمایی را از طریق دیدن و به‌طور مستقیم و بدون واسطه (مثلاً واسطهٔ تخیل) دریافت می‌کند و در ذهن می‌پرورد؛ اما تصویر شعری را از راه واژه درک می‌کند و به واسطهٔ تخیل در ذهن می‌پروراند و دیداری می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، در تصویر شعری با به‌کارگیری واژه از «ذهنیت» به «عینت» می‌رسیم؛ اما در تصویر سینمایی رابطه‌ای معکوس برقرار است.

«باورپذیری» ممکن است از دیگر وجوه تمایز تصویر سینمایی از دیگر تصاویر، به‌ویژه تصاویر شعری باشد. بدین معنا که انسان آن‌چه می‌بیند را آسان‌تر می‌پذیرد تا آن‌چه را می‌شنود. بنابراین عامل «رؤیت» از مهم‌ترین عناصر در پرداخت تصویر سینمایی شمرده می‌شود.

بر اساس آن‌چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت مناسب‌ترین تصویر برای روایت سینمایی تصویری عینی، قابل رؤیت و در نهایت متحرک است.

ب) فیلم‌نامه

طرح پیش‌رفته و تکامل‌یافته در ساخت یک اثر سینمایی فیلم‌نامه است. بنابراین فیلم‌نامه در ساده‌ترین تعریف، اولین راهنما برای ساخت فیلم است. آن چیزی که این طرح را به یک اثر هنری ارتقا می‌دهد عنصر داستان است. ازاین‌رو فیلم‌نامه با وابستگی به عنصر داستان (که خاستگاه آن ادبیات است) می‌تواند بخشی از ادبیات باشد. به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت، کوشش سینمای داستانی به تصویر کشیدن بخشی از ادبیات است.

برخی متون ادبیِ داستانی به‌گونه‌ای پرداخت شده است که کوچک‌ترین تغییری کافی است تا بتوان داستان را در قاب سینما ارائه کرد و این قابلیت زمانی ارزشی بیش‌تر به خود می‌گیرد که متن مورد نظر پیش از شکل‌گیری سینما نوشته شده باشد؛ زیرا نویسنده در نگارش متن، تصوری از این شیوهٔ ارتباط در ذهن نداشته است و هرچه از

www.SID.ir

Archive of SID

قابلیت‌های فیلم‌نامه‌ای در اثر او به چشم می‌آید حاصل نبوغ و تخیل فردی اوست. بارزترین نمونهٔ چنین ادعایی در *شاهنامهٔ* فردوسی قابل‌بررسی است که هدف از گفتار حاضر نیز پرداخت به این مسأله است.

ساختار داستانی در فیلم‌نامه نیز دارای دو ویژگی اصلی است که بدون آن فیلم‌نامه نمی‌تواند الگویی برای ساخت فیلم باشد. از آن دو یکی تصویری بودن و دیگری «دراماتیک» (نمایشی) بودن داستان است. بنابراین «فیلم‌نامه، داستانی است که به وسیلهٔ تصاویر در بطن ساختار دراماتیک تعریف می‌شود» (فیلد، ۱۳۸۹: ۲۴۰).

ساختار فیلم‌نامه

فیلم‌نامه برای انتقال اندیشهٔ برآمده از ذهن و تجربهٔ داستان‌پرداز نیازمند شکلی سازمان‌یافته است تا عناصر روایت داستانی را در قالب آن عرضه کند. این شکل نظام‌مند که در هر مرحله از پیشِ روی، بخشی از داستان را آشکار می‌کند همان ساختار[۱] است. به‌عبارت‌دیگر «می‌توان به یک معنا ساختار را جمع عناصری دانست که به هنگام جلو رفتن در داستان به تجربهٔ ما شکل می‌دهند. ...و می‌توان گفت ساختار جمع عناصری است که ما را قادر می‌سازند تا در کل اثر انگاره‌ای معنی‌دار را ببینیم. در این معنا، ساختار به نقشه نزدیک می‌شود» (اسکولز،۱۳۷۷: ۳۸).

ساختار و صحنه

چگونگی «انتخاب حوادث» بخش مهمی از ساختار داستانی فیلم‌نامه است؛ زیرا محتوای هر عنصر داستانی به‌گونه‌ای وابسته به حوادثی است که برای داستان طراحی می‌شود. بر این اساس، در ساختار داستانی فیلم‌نامه بهتر است حوادثی برگزیده شود که بیش‌ترین «کنش»[۲]را از شخصیت طلب کند؛ زیرا کنش نه‌تنها از منظر محتوی هرچه‌بهتر می‌تواند در پیش‌روی صحنه به صحنه، درونِ شخصیت را برای مخاطب آشکار کند؛ بلکه از منظر ظاهر نیز شخصیت موجود در صحنه با حرکت[۳]برآمده از کنش ممکن است تصویر متحرک سینمایی را تقویت کند. ازاین‌رو «صحنه[۴]عبارت است از فعلی که بر

۱. Structure
۲. Action.
۳. Movement
۴. Scene.

www.SID.ir

Archive of SID

محور واقعه یا عملی متمرکز شده و معمولاً دارای وحدت زمان و مکان است» (جینکز، ۱۳۸۹: ۲۶).

هر صحنه نیز از یک یا چند نما تشکیل می‌شود که انواع نما از نوع نمای بسته تا نمای باز سعی در انتقال حال و فضای حاکم بر صحنه را دارند. علاوه بر این، ترکیب و کاربرد هر یک از عناصر صحنه‌پردازی چون اسباب صحنه و لباس، نورپردازی، چیدمان صحنه و شخصیت‌ها می‌تواند معنای مورد نظر فیلم‌ساز را هرچه بهتر به چشمان بیننده پیوند بزند. یک فیلم‌نامهٔ داستانی به‌طورمعمول چهل تا شصت صحنهٔ داستانی دارد (مک‌کی،۱۳۸۹: ۲۵) که در فرم معمول برای هرچه بیش‌تر تصویری شدن وجود سه بخش در آن ضروری است: ۱- عنوان صحنه (سطر معرفی) ۲- توضیحات صحنه (حاوی کنش) ۳- گفت‌وگو[1] (یانو، ۱۳۹۰: ۱۱).

توضیح صحنه بیش از هر چیز باید بازتاب کنش شخصیت‌ها باشد؛ زیرا کنش، تضمین‌کنندهٔ حرکت داستان هم از منظر داستانی و هم از منظر تصویر سینماییِ درون قاب است. ازاین‌رو، هنگامی‌که اسفندیار و رستم نخستین بار هم‌دیگر را ملاقات می‌کنند، در قالب گفت‌وگوی آن دو لحظه‌های داستانی (معنا) در قالب احوال‌پرسی، ستایش یک‌دیگر، کشمکش نرم کلامی و ... شروع به شکل‌گیری می‌کند؛ کنش نمایشی خروش اسبان و پیاده شدن پهلوان به گفت‌وگوی پهلوانان پیوند می‌خورد:

از آن‌سو خروشی برآورد رخش — وزین روی اسپ یل تاج‌بخش
تهمتن ز خشک اندر آمد به رود — پیاده شد و داد یل را درود
پس از آفرین گفت کز یک خدای — همی‌خواستم تا بود رهنمای
که با نام‌داران بدین جای‌گاه — چنین تندرست آمدی با سپاه
نشینیم و گوییم و پاسخ دهیم — همی در سخن رای فرخ نهیم
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۳۱-۳۳۲)

تا این‌که نقطهٔ اوج صحنه با پاسخ رستم به درخواست اسفندیار مبنی بر سپردن دست‌هایش به بند رقم می‌خورد:

نبیند مرا زنده با بند کس — که روشن روانم بر این است و بس
(فردوسی،۱۳۸۶ : ۵/ ۳۳۵)

[1] Dialogue

www.SID.ir

Archive of SID

بر همین اساس است که از نظر بسیاری منتقدان ازجمله چارلی موریتس ارتباط صحنه با حادثه آن‌قدر مهم است که آن‌ها را یک‌سان گرفته‌اند (موریتس، ۱۳۹۰: ۱۸۳).

با توجه به آن‌چه گفته شد در صحنهٔ مورد بحث، چه بگوییم صحنهٔ سرپیچی رستم چه بگوییم حادثهٔ سرپیچی رستم از فرمان شاه، هردو را می‌توان یکی پنداشت.

پرداخت نور

توصیف روز و شب از جانب فردوسی در داستان‌ها نشاندهندهٔ چگونگی تابش نور در صحنهٔ داستان است. نورپرداز با توجه به توصیف روز و شب قادر است زوایای نور و چگونگی کمیت و کیفیت آن را تنظیم کند.

چو برگشت شب گرد کرده عنان　　سپیده برآورد رخشان سنان

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۲۹۸)

برای نمونه، واپسین بیت سرآغاز صحنهٔ آخرین نبرد رستم و اسفندیار است. نخستین نما از این صحنه که به منبع نوری غالب در *شاهنامه* یعنی خورشید اشاره دارد، با حرکتی تندتر از معمول به تصویر کشیده می‌شود. نور خورشید در چنین لحظاتی ملایم است و رنگی درخشان از زرد را انعکاس می‌دهد. این‌چنین نوری با ساختن فضایی باشکوه و پرجاذبه از «اوقات طلایی» در تصویربرداری سینمایی نیز به شمار می‌آید (فلیپس،۱۳۸۹: ۷۵).

توصیف حرکات نمایشی

استفان شارف در کتاب عناصر سینما «حرکت» را بارزترین ویژگی رسانه سینما معرفی می‌کند (شارف،۱۳۹۰: ۷) تأکید بر عنصر حرکت در سینما دست‌کم از دو جنبه اهمیت دارد. نخستین جنبه مربوط به پیش‌برد روایت از راه حرکت است و جنبه دیگر به ساخت و پرورش تصویر می‌انجامد.

توصیف فردوسی از حرکت شخصیت‌ها در این داستان به‌راستی اجازهٔ طراحی حرکات نمایشی را از سوی کارگردان برای هدایت بازیگران آسان می‌سازد. او کنش شخصیت‌ها را متناسب با فضای هر صحنه ترسیم می‌کند. به‌تقریب کم‌ترین صحنه‌ای در داستان وجود دارد که از کردار شخصیت‌ها تهی باشد. برای نمونه اگر گفت‌وگوی میان رستم و اسفندیار که موضوع آن مفاخره است طولانی می‌شود، فردوسی برای پرهیز از خستگیِ مخاطب کنش‌هایی چون زورآزمایی دو پهلوان در قالب فشردن دست را وارد می‌کند که بار نمایشی صحنه را از منظر حرکت تقویت می‌کند:

www.SID.ir

Archive of SID

بیفشـــارد چـــنگش میـــان ســـخن ز بُرنـــا بخندیـــد مـــرد کهـــن
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۵۵)

شگرد دیگر فردوسی برای ایجاد حرکت در میان گفت‌وگو، آراستن خوان غذا و توصیف خوردن پهلوانان است.

بیاریـــد چیـــزی کـــه داریـــد خـــوان کســـی را کـــه بســـیار گویـــد مخـــوان
یـــل اســـفندیار و گـــوان یکســـره زهـــر ســـو نهادنـــد پیشـــش بـــره
بفرمـــود مهتـــر کـــه جـــام آوریـــد بـــه جـــای مـــی پختـــه خـــام آوریـــد
ببینـــیم تـــا رســـتم اکنـــون ز مـــی چـــه گویـــد چـــه آرد ز کـــاوس کـــی
بیـــاورد یـــک جـــام مـــی میگســـار کـــه کشـــتی بکـــردی بـــر او بـــر گـــذار
بـــه یـــاد شهنشـــاه رســـتم بخـــورد بـــرآورد از آن چشـــمه زرد، گـــرد
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۵۹)

چنان‌که در این ابیات دیده می‌شود، فردوسی با به تصویر کشیدن کنش شخصیت‌های داستانی بدون به‌کارگیری عنصر گفت‌وگو (که از بار دراماتیک اثر می‌کاهد) به پیش‌برد داستان در قالب صحنه دراماتیک یاری می‌رساند. یعنی ما با صحنه‌ای پرجنب‌وجوش و متحرک روبه‌رو هستیم که با تکیه بر حس بینایی مخاطب توانایی روایت‌گری دارد.

ساختار و مسألهٔ شخصیت

شخصیت و کردار

انسان‌ها در گام نخست با کاوش در ابعاد ظاهری سعی می‌کنند راهی به درون اشخاص بیابند و بر مبنای آن شخص را بسنجند و به قضاوت بنشینند. قضاوتی که در آن هر شخص دیگری را بر مبنای معیار ترازوی خود می‌سنجد و اگر او را با معیار خود هم‌وزن ببیند او را می‌شناسد و مانند خود می‌خواند و اگر او را دور از معیارهای خود ببیند در شناخت او دچار تردید می‌شود و با او احساس بیگانگی می‌کند. درواقع معیار شناخت هر فرد نسبت به دیگری، مقایسه‌ای است که او در ابعاد ظاهر و باطن از دیگری نسبت به خود انجام می‌دهد و نسبت دوری و نزدیکی این قیاس، روشن‌گر میزان شناخت انسان‌ها از یک‌دیگر است.

ازآن‌چه گفته شد ممکن است نتیجه گرفت که در برخورد انسانی مهم‌ترین مسأله شناخت و درک متقابل است و ازآن‌جا که داستان نیز پدیده‌ای برآمده از ذهن و تفکر انسان است ممکن نیست از این برخورد و شناخت خالی باشد. یعنی داستان (در هر شکل

www.SID.ir

Archive of SID

آن)، با مسائل انسان در ارتباط است و مسألهٔ انسانی بدون شخصیتِ انسانی قابل تعریف و شناخت نیست. شخصیتی که در قیاس با ظاهر و باطن انسانی شکل می‌گیرد و پرورده می‌شود.

بر این اساس ما در ساختار داستان به اشخاصی نیازمندیم که پی‌رنگ را به مضمون داستان پیوند بزنند و آن را به سرانجام برسانند؛ اشخاصی هم‌خوان با درک انسانی و قابل شناخت برای انسان. یعنی حتی اگر دیواری که خالی از عنصر زندگی است وارد دنیای داستان شود (دنیایی که مخاطبش انسان است) باید برای انسان قابل شناخت باشد. ازاین‌روست که «شخصیت‌های جذاب» در طول تاریخِ داستان همواره از «انسانیتی واحد نشأت گرفته‌اند» (مک‌کی،۱۳۸۹: ۲۵۴).

شخصیت داستانی برای قابل درک بودن باید بتواند خود را برای مخاطب آشکار کند. شاید اصلی‌ترین راهی که شخصیت را به مخاطب می‌شناساند، شخصیت‌پردازی است.

شخصیت‌پردازی با معرفی بعد ظاهری اشخاص در ابعادی چون پوشش ظاهری، عادات گفتاری، غذایی، حرکتی و هرآن‌چه از برون یک فرد ممکن است راهی به درون را برای مخاطب بگشاید، شخصیت را در گام اول شناخت قرار می‌دهد. گام دوم، بیرون کشیدن بعد درونی فرد از این ابعاد ظاهری است که بسیاری این بعد درونی به‌دست‌آمده از بعد بیرونی را شخصیت خوانده‌اند که در این صورت شخصیت برآیندی از شخصیت‌پردازی معرفی می‌شود. از دگرسو ممکن نیست به‌تمامی بر قول و ظاهر افراد برای شناخت درون آن‌ها اطمینان کرد و شاید تنها راه قابل اطمینان برای شناخت درون هر شخص کرداری باشد که او نسبت به مسائل از خود نشان می‌دهد. زیرا کردار انسان‌ها تأییدی است بر آن‌چه می‌گویند و آن‌چه نشان می‌دهند. البته کردار آدمیان همیشه با آن‌چه می‌گویند برابری نمی‌کند. فردی ممکن است خود را شجاع بخواند؛ اما در مواقع خطر فرار را بر قرار ترجیح دهد و اگر این شخص در معرض قضاوت قرار گیرد، حتی اگر در سخن هزار بار بر شجاعت خود تأکید کند ترسو بودن او حتمی است. ازاین‌رو کردار اتفاقی است که درون انسان‌ها را فارغ از گفتارشان نسبت به خود، آشکار می‌کند. از سویی ناهم‌خوانی میان کردار و گفتار شخصیت به جذابیت آن می‌افزاید (حداقل در مورد داستان‌پردازی چنین است)؛ زیرا درون شخص از نظر مخاطب تا زمان کردار او مخفی می‌ماند و این بر جذابیت داستان می‌افزاید و چنین است که بلکر در عناصر فیلم‌نامه‌نویسی خمیرمایهٔ درام را شخصیتی معرفی می‌کند که «دقیقاً آن‌طور که از او انتظار می‌رود واکنش نشان

www.SID.ir

Archive of SID

نمی‌دهد» (بلکر، ۱۳۸۸: ۳۳). ازاین‌رو کردار افشاگر، در داستان (به‌ویژه فیلم‌نامهٔ داستانی) کاربردی به‌مراتب مهم‌تر از زندگی واقعی دارد. در داستان بار همه‌چیز بر دوش شخصیت است و بسیاری از مسائل داستان از منظر شخصیت به چشم می‌آید و آشکار می‌شود. پی‌رنگ، مضمون، کنش، گفت‌وگو و در یک‌کلام ساختار داستان در پیرامون او و برای او شکل می‌گیرد و شاید ازاین‌روست که نام بسیاری از آثار داستانی جهان به نام اشخاص است (مکّی،۱۳۹۰: ۹۳) مثل آنا کارنینا، دکتر ژیواگو، هملت ... .

اگرچه ارسطو در سنجش میانِ شخصیت و کردار، کردار را موجب وجود تراژدی (داستان) می‌داند، خود او نیز شخصیت را ابزاری برای انتقال این کردار معرفی می‌کند (زرین‌کوب،۱۳۸۷: ۱۲۲-۱۲۳). یعنی شخصیت در پایین‌ترین سطح از تعریف، ظرف حاوی کردار است؛ ظرفی که مظروف درهرصورت به آن وابسته است. برای نمونه باید رستمی باشد تا به دست او کنش کشتن اسفندیار صورت بگیرد و این کنش که برآمده از تصمیم رستم در دوراهی انتخاب اسارت یا کشتن نیکی چون اسفندیار است آشکارکنندهٔ شخصیت تراژیک اوست.

دل رستم از غم پراندیشه شد — جهان پیش او چون یکی بیشه شد
که گر من دهم دست بند ورا — و گر سرفرازم گزند ورا
دو کارست هردو به نفرین و بد — گزاینده رسمی نوآیین و بد
هم از او بد شود نام من — بد آمد ز گشتاسپ فرجام من
و گر کشته آید به دشت نبرد — شود نزد شاهان مرا روی‌زرد
که او شهریاری جوان را بکشت — بدان کو سخن گفت با او درشت
و گر من شوم کشته بر دست اوی — نماند به زاولستان رنگ و بوی
گسسته شود نام دستان سام — ز زاول نگیرد کسی نیز نام

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۶۱)

حال چه کسی می‌تواند بگوید که کشتن اسفندیار مهم‌تر از آشکاری شخصیت رستم است.

ازآن‌چه گفته شد می‌توان به آمیختگی و پیوستگی اجتناب‌ناپذیر کردار (کنش) و شخصیت پی برد. بدین ترتیب که شخصیت، مجری کنش و کنش آشکارکنندهٔ شخصیت است.

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت و پی‌رنگ

ارسطو در ادامهٔ بحث از اهمیت کردار نسبت به شخصیت، پی‌رنگ (افسانهٔ مضمون) را هدف غایی داستان (تراژدی) می‌خواند و بر این باور است که کنشی که با ابزار شخصیت خود را نمایان می‌کند، روشن‌گر پی‌رنگ داستان است و این همان چیزی است که داستان با آن به بار می‌نشیند. در این‌جا نیز شخصیت باز همان نقش ابزارگونه را که در مورد کنش به عهده داشت، عهده‌دار می‌شود. در این تعریف ابزارگونه، آشکار شدن شخصیت برای مخاطب اهمیتی ندارد و اگر هم اهمیتی داشته باشد به‌مراتب کم‌تر از اهمیت کردار و پی‌رنگ است.

در سوی دیگر، صاحب‌نظرانی قرار دارند که معتقدند نه‌تنها پی‌رنگ، بلکه تمام عناصر داستان در خدمت آشکارسازی شخصیت است. تا جایی که تودوروف در بوطیقای نثر، پس‌ازاین‌که از تأثیرگذاری متقابل کنش و شخصیت بحث می‌کند در نهایت به‌صراحت می‌گوید که شخصیت مهم‌تر است و «هر حکایتی توصیف کاراکترهاست» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۴۳). البته او در ادامه برای دوری از یک‌سونگری، داستان را در دو بعد «روان‌شناختی» و «ناروان‌شناختی» بررسی می‌کند که در اولی شخصیت مهم است و در دومی کنش به‌خودی‌خود اهمیت دارد.

سومین گروه، صاحب‌نظران میانه‌ای هستند که از پیوستگی و تأثیرگذاری متقابل پی‌رنگ و شخصیت سخن می‌گویند. آن‌ها با اشاره به این‌که «نه پی‌رنگ و نه شخصیت هیچ‌کدام کاملاً مستقل از دیگری شکل نمی‌گیرد» از «رابطهٔ تعاون» میان این دو عنصر سخن می‌گویند (موریتس، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

برمبنای نظر گروه اخیر، اگرچه آزادگی و حفظ آن معنایی است که پی‌رنگ داستان رستم و اسفندیار را رقم می‌زند و هدف از شکل‌گیری داستان را مشخص می‌کند؛ اما لذتی را که از کشف شخصیت رستم و اسفندیار در پی بروز این پی‌رنگ نصیب مخاطب می‌شود، ممکن نیست نادیده انگاشت و سوای از پی‌رنگ برای آن اهمیتی قائل نشد.

در این داستان ما با چند شخصیت روبه‌روییم؛ اما چنان‌که از نام داستان برمی‌آید دو قهرمان در میان این شخصیت‌ها وجود دارد که قرار است داستان کشمکش این دو را برای ما به نمایش بگذارد. در میان این دو قهرمان نیز با توجه به نتیجهٔ کار و پس‌زمینه‌ای که در همهٔ *شاهنامه* نسبت به رستم وجود دارد ممکن است پی‌رنگ اصلی را پیرامون این

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت در نظر بگیریم. بدین ترتیب که عناصر داستان، در این اثر پشت‌به‌پشت هم می‌دهند تا علت تمام حوادث و کشمکش‌ها را چنین بیان کنند:

زمین هرچه خواهیت فرمان کنم ز دیدار تو رامش جان کنم
مگر بند،کز بند عاری بود شکستی بود، زشت کاری بود
نبیند مرا زنده با بند کس که روشن‌روانم بر این است و بس
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۳۵)

یا

که گوید برو دست رستم ببند نبندد مرا دست چرخ بلند
که گر چرخ گوید مر این نیوش به گرزِ گرانش بمالم دو گوش
من از کودکی تا شدستم کهن بدین گونه از کس نبردم سخن
مرا خواری از پوزش و خواهش است وزین نرم گفتن مرا کاهش است
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۵۵)

بر این اساس ممکن است پی‌رنگ اصلی این داستان را آزادگی معرفی کرد. یعنی تمام کشمکش‌ها و پرسش‌ها در این داستان به یک پاسخ ختم می‌شود و آن چیزی نیست جز نپذیرفتن دستان رستم بند را. بنابراین، اگر بپرسیم چرا رستم با وجود هشدارهای سیمرغ مبنی بر بدآمدِ سرانجام خود و خاندانش بر اثر مرگ اسفندیار باز هم حاضر به پذیرفتن بند بر دست‌هایش نمی‌شود، پاسخ با در نظر گرفتن پی‌رنگ اصلی داستان ساده است و آن چیزی نیست جز سعی بر پاس داشت آزادگی، حتی با فدا کردن بزرگ‌ترین خاندان پهلوانی *شاهنامه*. پس شخصیت رستم که می‌داند تنها «کردار ماند ز ما یادگار» اگر در برابر بند سر فرود آورد، آن‌چه از او به یادگار می‌ماند پذیرفتن خواری و اسارت است و این با شخصیت پهلوان حماسی *شاهنامه* در تضاد است و از ویژگی‌های پی‌رنگ اصلی دوری از تضاد و تغییر در مسیر داستان است، حتی اگر به نابودی قهرمان‌هایش بینجامد. یعنی اگر هر چیز در داستان تغییر کند و در تضاد قرار گیرد، پی‌رنگ اصلی از آن مبرّا است و شاید تمام تغییرها و تضادها در راه حفظِ وحدت و سکون پی‌رنگ اصلی در داستان صورت می‌گیرد. از سویی تکرار این مضمون (اصرار بر حفظ آزادگی) در جای‌جای داستان خود دلیلی بر اهمیت و پی‌رنگ اصلی بودن آن است.

برمبنای آن‌چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که شخصیت و دیگر عناصر ازجمله کردار و پی‌رنگ (به دلیل بیش‌ترین ارتباط با شخصیت) در رابطه‌ای متقابل به روشن‌گری

www.SID.ir

Archive of SID

یک‌دیگر یاری می‌رسانند و اگر در پرداخت داستان یکی را بر دیگری ترجیح دهیم، اثری به دست می‌آید که از منظری قوی و از منظر دیگر دچار ضعف است. درصورتی‌که آثار برجستهٔ داستانی جهان مانند *شاهنامه* از تمام مناظر کامل و قوی به چشم می‌آیند.

شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی معرفی بعد ظاهری اشخاص در ابعادی چون پوشش ظاهری، عادات گفتاری، غذایی، حرکتی است که راهی برای نفوذ در درون شخصیت است. به‌عبارتی‌دیگر شخصیت‌پردازی مسیری از برون به درون است. بسیاری این بعد درونی به‌دست‌آمده از بعد بیرونی را شخصیت خوانده‌اند که در این صورت شخصیت برآیندی از شخصیت‌پردازی معرفی می‌شود.

سخنان رستم در باب اسفندیار:

سواریش دیدم چو سرو سهی　　خردمند و با زیب و با فرّهی
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۳۷)

این ابیات اجازهٔ شناخت اسفندیار را به ما می‌دهد؛ اسفندیاری که دیدارش به‌گونه‌ای است که فریدون را به یاد می‌آورد. از سویی برترین شیوهٔ شخصیت‌پردازی یعنی توصیف شخصیت از زبان دیگری در این ابیات به کار گرفته شده است. اسفندیار از زبان رستم آشکار می‌شود و در نمونهٔ دیگر از چنین شیوه‌ای رستم از زبان کتایون تصویر می‌شود:

سواری که باشد به نیروی پیل　　ز خون راند اندر زمین جوی نیل
بدرد جگرگاه دیو سپید　　ز شمشیر او گم کند راه شید
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۰۶)

از دیگر صحنه‌هایی که شخصیت‌پردازی در آن آشکار است صحنه نوشانوش و خوان گستردن اسفندیار و شیوهٔ خوردن آن‌هاست:

چو بنهاد رستم به خوردن گرفت　　بماند اندر آن خوردن اندر شگفت
یل اسفندیار و گوان یکسره　　ز هر سو نهادند پیشش بره
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۵۸)

ساختار و مضمون

تمایز مفاهیم مضمون و پی‌رنگ در داستان با توجه به تعاریف به‌ظاهر نزدیک هر دو سخت می‌نماید؛ زیرا مضمون نیز مانند پی‌رنگ از دل پاسخ به پرسش‌های داستان بیرون می‌آید و علیت بر شکل‌گیری آن حاکم است. بنابراین با در نظر گرفتن چنین نزدیکی در

www.SID.ir

Archive of SID

محتوای هر دو عنصر، می‌توان گفت تعریف مضمون بدون در نظر گرفتن پی‌رنگ سخت یا شاید غیرممکن است.

چگونگی استخراج پی‌رنگ و مضمون از درون داستان شاید از تفاوت‌های مهم میان این دو عنصر باشد. بدین ترتیب که اگر در تعریف پی‌رنگ، واژه‌ای را در پاسخ به چرایی وجود حوادث از دل داستان بیرون کشیده‌ایم، در مضمون نه با واژه بلکه با جمله این کار را انجام می‌دهیم و به‌کارگیری جمله به‌جای یک واژه نشانهٔ تکمیلِ مفهوم و پختگی آن است.

برای مثال اگر در داستان رستم و اسفندیار، پی‌رنگ اصلی را «آزادگی» نامیدیم، در مورد مضمون، با در نظر گرفتن پی‌رنگ ممکن است چنین بگوییم: آزادگی پیروز می‌شود؛ چراکه قهرمان با تمام وجود در پی حفظ آن است:

بدو گفت رستم که آواز بند نبودی، دل من نگشتی نژند
مرا کشتن آسان‌تر آید ز ننگ اگر بازمانم به جایی ز جنگ
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۴۰۱)

انتقال مضمون با جمله به فهم بیش‌تر داستان نیز کمک می‌کند. یعنی داستان‌پرداز با در نظر گرفتن این جمله از ابتدا تا انتهای داستان، همهٔ توان خود را به کار می‌گیرد تا مخاطب در انتها بتواند این جمله را از دل داستان بیرون بکشد و آن را فهم کند. بر همین اساس است که منتقد و فیلم‌سازی چون ایزنشتین مهم‌ترین وظیفهٔ سینماگر را همین «کشف مضمون» می‌داند (دادلی،۱۳۸۹: ۱۱۶). یعنی او معتقد است، مضمون خودبه‌خود آفریده نمی‌شود؛ بلکه باید آن را کشف کرد و پرداخت تا قابل انتقال به مخاطب باشد. بر این اساس ممکن است بگوییم با کمک گرفتن از پی‌رنگ داستان می‌توان مضمون آن را کشف کرد.

کشف مضمون از جانب نویسنده، باعث وحدت ساختار داستان نیز می‌شود؛ زیرا همان‌طور که اشاره کردیم داستان‌پرداز با در نظر گرفتن همین مضمون نگارش را آغاز می‌کند و آن را به پایان می‌رساند. بنابراین با در نظر گرفتن مضمون در پرداخت هر مرحله از داستان وحدتی بر اجزای ساختار حاکم می‌شود که باعث انسجام داستان می‌شود. برای نمونه در داستان رستم و اسفندیار، تمام عناصر داستان در سایهٔ مضمونی واحد (پیروزی قهرمان آزاده) در درون ساختار منسجم می‌شوند؛ بدین ترتیب که

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، پی‌رنگ و موقعیت با وحدتی که مضمون بر آن‌ها حاکم می‌کند، ساختارآفرین می‌شوند.

با توجه به آن‌چه گفته شد می‌توان مضمون را جمله‌ای تعریف کنیم که با تکمیل پی‌رنگ اصلی، «ارزش» مورد نظر داستان‌پرداز را منتقل می‌کند: «آزادگی پیروز می‌شود چرا که قهرمان با تمام وجود در پی حفظ آن است»؛ آزادگی و حفظ آن ارزشی می‌شود که داستان‌پرداز با پرداخت داستانش در پی خلق و انتقال آن است. از سویی پیروزی قهرمان در راه پاس‌داشت آزادگی، حادثه‌ای است که تغییری بنیادی در احوال او را به وجود می‌آورد. بدین ترتیب که با بازبینی مسیر قهرمان از لحظهٔ ورود به داستان و حرکت گام‌به‌گام او تا نقطهٔ اوج و پس‌ازآن گره‌گشایی، با قهرمانی در انتهای مسیر روبه‌رو هستیم که با آن‌چه در ابتدا بوده است تفاوتی بسیار دارد. حال او، نگاه او، کردار او و حتی سرنوشت او ازاین‌پس ممکن نیست با آن‌چه در ابتدا بوده است یکی باشد؛ بی‌شک رستمی که در آغاز داستانش با اسفندیار، رویاروی او قرار می‌گیرد با رستمی که در پایان داستان، در کنار پیکر بی‌جان او مویه می‌کند یکی نیست. پس چنین است که مضمون با بیان شدن در یک جمله «توضیح می‌دهد که چرا و چگونه زندگی از یک موقعیت وجودی در آغاز داستان به موقعیت دیگری در پایان آن تغییر شکل می‌دهد» (مک‌کی، ۱۳۸۹: ۸۰).

ساختار و گفت‌وگو

در نگارش فیلم‌نامه ترجیح دیدن کنش (عمل) است تا شنیدن گفت‌وگو؛ زیرا در فیلم «اعمال بلندتر از کلمات سخن می‌گویند» (موریتس، ۱۳۹۰: ۱۵۶). بنابراین به‌کارگیری بیش‌ازاندازهٔ گفت‌وگو، فیلم‌نامه را تا حد قصهٔ رادیویی تنزل می‌دهد.

از دیگر ویژگی‌های ظاهری یک گفت‌وگوی خوب در متن فیلم‌نامه، تنیدگی آن با شخصیت‌هاست. یعنی گفت‌وگوی مناسب چنان است که قالب دهان شخصیت‌ها باشد و به ظاهر و باطن آن‌ها بیاید. بنابراین «گفت‌وگو نویسی تنها وقتی درست جواب خواهد داد که شخصیت‌ها خوب پرداخت شده باشند؛ به‌گونه‌ای که کلامشان از منیّت و هویت ثابتِ وجودشان بیرون بیاید» (هاشمی،۱۳۹۰: ۳۱).

از درخشان‌ترین صحنه‌های گفت‌وگو در داستان رستم و اسفندیار و شاید همهٔ *شاهنامه*، مربوط به صحنه‌ای است که رستم برای نخستین بار در سراپردهٔ اسفندیار مهمان او می‌شود. آغاز صحنه از جایی است که رستم بر رخش می‌نشیند. این کنش ممکن است در یک نمای بسته از رخش و رستم برداشت شود. نمای بعد عمومی‌تر از

www.SID.ir

Archive of SID

نمای پیشین است. حرکت «دمانِ» رستم از سویی و حرکت سپاهیان اسفندیار برای دیدن او از سوی دیگر. در این صحنه رستم از دید سپاهیان اسفندیار تصویر می‌شود:

همی گفت هر کس که این نام‌دار نماند به کس جز به سام سوار
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۴۰)

نمای بعد به دیدار رستم و اسفندیار برش می‌خورد. گفت‌وگوی دو پهلوان در این صحنه، از این نما آغاز می‌شود:

چو آمد به نزدیک اسفندیار هم آن‌گه پذیره شدش نام‌دار
بدو گفت رستم که ای پهلوان تو آیین و تو شاخ و فرّخ جوان
خرامی نیرزید مهمان تو چنین بود تا بود پیمان تو؟
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۴۰)

گفت‌وگو میان دو پهلوان درمی‌گیرد تا این‌که با انتقال صحنه از خارج به داخل سراپردهٔ اسفندیار، یک‌نواختی گفت‌وگو با کنش چیدمان صحنه از جانب اسفندیار شکسته می‌شود:

به دست چپ خویش برجای کرد ز رستم همی مجلس آرای کرد
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۴۳)

این شگردی است که در فیلم‌نامه‌نویسی به‌عنوان «خلق تصویر برای تقویت گفت‌وگو» از آن یاد می‌شود (بلکر، ۱۳۸۸: ۴۷).

در این نما آمیختگی گفت‌وگو و کنش هم‌چنان ادامه دارد تا جایی که «گفت‌وگو به کنش داستان شکل می‌دهد و از کنشی که به ساخت آن کمک کرده زندگی و انرژی می‌گیرد» (تی‌یرنو،۱۳۹۱: ۱۱۵). اوج هم‌راهی گفت‌وگو و کنش در شخصیت رستم جلوه‌گر می‌شود. بدین ترتیب که رستم در پایان نما با به دست گرفتن «بویا ترنجی» از روی خشم و ادامهٔ گفت‌وگو با اسفندیار تصویری درخشان از هم‌کاری متقابل گفت‌وگو و کنش را در صحنه ارائه می‌کند.

بیامد بران کرسی زرتشت پر از خشم بویا ترنجی به دست
چنین گفت با رستم اسفندیار که ای نیک‌دل مهتر نام‌دار
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/ ۳۴۴)

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

بر اساس آن‌چه گفته شد نتایجی بدین شرح از مقالهٔ حاضر به دست می‌آید:

دو شاخهٔ مهم علوم انسانی و هنر در بسیاری از زیرشاخه‌ها پیوندهایی مهم برقرار کرده‌اند که به سود هر دو بوده است. ادبیات و سینما نیز بر اساس برخی از ویژگی‌ها می‌توانند به‌صورت متقابل بر یک‌دیگر تأثیر بگذارند.

سینما با بهره‌گیری از متون ادبی (به‌ویژه حماسی) می‌تواند بر غنای محتوایی و فرهنگی خود بیفزاید و با چنین روی‌کردی ممکن است جلوه‌ای از بخش مهمِ تمدن بشریت باشد که در ادبیات ملل نهفته است.

ادبیات حماسی با گام نهادن در قاب سینما می‌تواند به‌غیراز سرگرم سازی مخاطب که اصلی‌ترین هدف داستان‌پردازی است، با بخشی گسترده‌تر از مخاطبان در ارتباط باشد که شاید به شیوهٔ مکتوب از ادبیات محرومند.

برای بهره بردن از متون ادبی داستانی در قاب سینما با دو دسته از آثار مواجهیم. آثاری که پیش از اختراع سینما به نگارش درآمده و آثاری که پس از اختراع سینما نوشته شده است. در آثاری که پیش از اختراع سینما به وجود آمده‌اند بی‌تردید هیچ نشانی از توجه به دوربین وجود ندارد و هرچه از تصویرسازی در این داستان‌ها وجود دارد نشان‌دهندهٔ نبوغ ذاتی و دانش داستان‌نویسی فردی افرادی چون فردوسی است.

تصویر و تصویرپردازی ابتدایی‌ترین و مهم‌ترین ویژگی است که اثر داستانی را از حوزهٔ ادبیات به قاب سینما نزدیک می‌کند؛ زیرا سینما رسانه‌ای دیداری است که تصویر متحرک بنیادی‌ترین ویژگی وجودی آن است. ازاین‌رو داستانی که تصاویر در آن از پویایی و حرکت برخوردار باشند به فیلم‌نامه‌نویس این توانایی را می‌دهد که بر اساس فیلم‌نامه‌ای مناسب برای برداشت دوربین را به نگارش درآورد.

مهم‌ترین عوامل ساخت تصویر در نگارش فیلم‌نامه به عناصری چون نورپردازی، ساخت ابزار صحنه و پوشش شخصیت‌ها و در نهایت چینش صحنه بستگی دارد. ازاین‌رو یک متن ادبی باید بتواند از راه توصیف‌های جان‌دار به عوامل ساخت فیلم در جهت انتقال فضای مورد نظر نویسنده یاری برساند.

www.SID.ir

Archive of SID

شاهنامهٔ فردوسی و به‌طور اخص داستان رستم و اسفندیار بـه دلیـل توصـیفات فردوسی که بر مبنای ویژگی‌های حماسه سروده شده است توانـایی هـم‌راهـی بـا رسانهٔ سینما را دارد. *شاهنامه* برای تبدیل به فیلم‌نامهٔ سـینمایی ممکـن اسـت از منظر تصویر، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی مورد بررسی قرار بگیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع

- آر بلکر، اروین. (۱۳۸۸). ***عناصر فیلم‌نامه نویسی***، برگردان محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- آن جونز، کاترین. ۱۳۹۰. ***راه داستان: فن و روح نویسندگی***، برگردان محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). ***از نشانه‌های تصویری تا متن: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری***، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۷). ***عناصر داستان***، برگردان فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). ***بوطیقای نثر؛ پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت***، برگردان انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.
- تی یر نو، مایکل. (۱۳۹۱). ***بوطیقای ارسطو برای فیلم‌نامه‌نویسان***، برگردان محمد گذرآبادی، تهران: ساقی.
- جینکز، ویلیام. (۱۳۸۹). ***ادبیات فیلم: جای‌گاه فیلم در علوم انسانی***، برگردان محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۷). ***ارسطو و فن شعر***، تهران: امیرکبیر.
- شارف، استفان. (۱۳۹۰). ***عناصر سینما***، برگردان محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور، تهران: هرمس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران. آگاه.
- ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۷۷). ***سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه***، تهران: کتاب فرا.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). ***شاهنامهٔ فردوسی***، به تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- فیلد، سید. (۱۳۸۹). ***چگونه فیلم‌نامه بنویسیم***، برگردان عباس اکبری، تهران: نیلوفر.
- موریتس، چارلی. (۱۳۹۰). ***تکنیک‌های فیلم‌نامه نویسی***، برگردان محمد گذرآبادی، تهران: ساقی.

www.SID.ir

Archive of SID

- هاشمی، محسن. (۱۳۹۰). ***فردوسی و هنر سینما***، تهران: علم.
- یانو، درو. (۱۳۹۰). «ساختار سه‌پرده‌ای»، ***فصل‌نامهٔ سینمایی فارابی***، سال هفدهم، شمارهٔ چهارم، صص ۴۴-۵۲.
- Haward, S. key. (۱۹۹۶). ***Concepts in cinema studies***،London:Routledge,
- Monaco, j. (۱۹۸۱). ***how to read a film***،Oxford: university press.

www.SID.ir