Arch

قابلیت‌های شاهنامه برای برگردان به فیلم‌نامهٔ داستانی(با محوریت داستان رستم و اسفندیار)

آناهیتا متمنی[۱]، هنگامه آشوری[۲]

۱-دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

۲-عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

چکیده: داستان فصل مشترک میان ادبیات و بسیاری از هنرهاست. هنرهایی چون تئاتر، سینما و حتی نقاشی و موسیقی. اما داستان برای تبدیل شدن به فیلم‌نامه باید دارای ویژگی‌هایی باشد که ابتدایی‌ترین آن تصویری بودن داستان ادبی مورد نظر است. چرا که تصویر برآمده از وصف شاعر یا نویسنده جاندارترین عنصری است که بیننده را به درک موقعیت مکانی و زمانی می‌رساند. از این رو در مقالهٔ حاضر سعی شده است با تمرکز بر عناصر«تصویر» و«داستان» که از مهم‌ترین عوامل ساختاری در شکل‌گیریِ فیلم‌نامه هستند، از آمادگی و قابلیت داستان‌های شاه‌نامه در برگردان به قالب فیلم‌نامهٔ داستانی سخن گفت. بدین منظور با تعریف کلیاتی چون تصویر(اعم از حماسی و سینمایی)، داستان و فیلم‌نامه بحث را آغاز نموده و در ادامه با طبقه‌بندی و شرح ساختار داستانی فیلم‌نامه که بیشتر مبتنی بر عناصر تصویری و داستانی چون صحنه، شخصیت، پیرنگ، مضمون، و گفتگو 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 می‌رسد.

واژگان کلیدی: شاه‌نامه، تصویرحماسی، فیلم‌نامه، رستم و اسفندیار

www.SID.ir

Arch

مقدمه

ادبیات شاخه‌ای از علوم انسانی است که بسیاری از هنرها از جمله هنر سینما به گونه‌ای وابسته به آن است؛ زیرا فیلم‌نامه که طرح اولیه برای ساخت یک فیلم سینمایی است، مهم‌ترین عنصر وجودی‌اش 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 آن که فیلم رسانه‌ای دیداری است و از راه تحرکِ تصویر در میان هنرهای دیگری چون عکاسی و نقاشی متمایز است؛ از این رو 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 به گونه‌ای توصیف و بیان شده‌اند که از منظر داستان‌پردازی مخاطب را با دنیایی از روایت تصویری روبرو می‌سازد. چرا که توصیف در شاه‌نامه ابزاری در جهت حماسه‌سرایی است. از این رو فردوسی از راه توصیف متناسب با موضوعِ کاری خود، ویژگی زبان حماسی را در وجود داستان‌های اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی‌اش 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 درجریان است بدون توصیف حرکت به تقریب ناممکن است.

بر این اساس، شاه‌نامه به دلیل دربر داشتن 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 به عنوان 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» به قلم احمد ضابطی جهرمی به چاپ رسیده است. اثر دیگر در زمینهٔ ارتباط شاه‌نامه با رسانهٔ سینما به قلم سید محسن هاشمی و با نام«فردوسی و هنر سینما» منتشر شده است. هر دو اثر نامبرده به قلم سینماگرانی به نگارش درآمده است که رویکرد سینمایی، اولویت آثار ایشان است. پرداخت به فنونی چون نورپردازی، تدوین و کارگردانی بار سینمایی آثار نام‌برده را تقویت می‌کند.

بر این اساس در پژوهش حاضر سعی شده است با تکیهٔ بیشتری بر عناصری چون داستان که خاست‌گاه آن ادبیات است و یا تصویر که به گونه‌ای 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.

www.SID.ir

Arch

روش تحقیق

در زمینهٔ مقایسه میان تصاویر و بیان سینمایی با تصاویر و بیان شعری در شاهنامه، آثاری در حوزهٔ تخصصی سینما به چاپ رسیده است. از جملهٔ این آثار میتوان به«سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه» به قلم احمد ضابطی جهرمی یا «فردوسی و هنر سینما» نوشتهٔ محسن هاشمی اشاره کرد. هر دو اثر نام‌برده به قلم سینماگرانی به نگارش در آمده است که رویکرد سینمایی اولویت آثار ایشان است و پرداخت به فنونی تخصصی چون نورپردازی، تدوین و کارگردانی بار سینمایی آثار نامبرده را تقویت می‌کند. بر این اساس در پژوهش حاضر سعی شده است با تکیهٔ بیشتری بر عناصری چون «داستان» که خاستگاه آن ادبیات است و یا تصویر که به گونه‌ای عنصری مشترک میان هر دو حوزه است از ورود به مباحث تخصصی در حوزهٔ سینما پرهیز شود تا هم از تکرار آنچه پیش از این بدان اشاره شد جلوگیری شود و هم بیشتر بر داشته‌ها و قابلیت‌های ادبی و تأثیر آن بر رسانهٔ سینما در قالب فیلمنامهٔ داستانی سخن به میان آورده شود. مقالهٔ حاضر با بهره‌گیری از دو رشتهٔ ادبیات و سینما(گرایش فیلمنامهٔ داستانی) نگاشته شده است. از این رو اساس کار روش اسنادی و کتابخانه‌ای از هر دو رشته است. بدین منظور نگارنده با مطالعهٔ آثار مبانی نظری دربارهٔ فیلم‌نامهٔ داستانی در سینما و بهره‌گیری از متون مرتبط با ساخت تصاویر شعری و نقد ادبی در حوزهٔ ادبیات، ابتدا به جمع‌آوری داده‌ها پرداخته و سپس با طبقه بندی داده‌ها و ارزیابی و تحلیل آنچه به دست آمده است،تدوین مقاله، در قالب مقدمه، یافته‌ها و نتیجه‌گیری به انجام رسیده است.

یافته‌ها

از اساسی‌ترین راه‌هایی که ممکن است به تولید یک فیلم بر اساس فیلم‌نامه بینجامد، توانایی خلق داستانی با قابلیت تصویر سازی است که بتواند بیننده را با خود همراه کند. از این رو دو عنصر تصویر و داستان را می‌توان زیر بنای 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 گفتگو پیوند خورده است.

الف) تصویر

www.SID.ir

Arch

تصویر یا ایماژ برآمدی از جستجوی ذهنی درون‌نگرانه یا برون‌نگرانهٔ انسان است که عینی کردن آن از سوی انسان در ابتدا برای برقراری ارتباط بوده است. به عبارت دیگر 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 عینیت بخشی به تصاویر ذهنی هنرمند است. برای نمونه تصویر نقش شده بر بوم نقاشی یا تراشی که مجسمه‌ساز به سنگ می‌دهد همه برآمده از تجسم ذهن جستجوگر 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 نوع پیشرفته‌تری از تصویرِ مادی، ذهنیت فیلم‌ساز را در قاب سینمایی نمایش می‌دهد. بدین ترتیب از راه آفرینش تصویر رابطه‌ای بین تصویرگر و مخاطب شکل می‌گیرد که هدفی فراتر از خبر رسانی در آن به چشم می‌خورد.

۱- 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 گرشاسپ نامه را ببینیم:

شده زرد گلنارش از درد داغ — بگرد اندرش گرد مه پر زاغ
بمانده دو گلنار خندان نژند — بجوشید پولادش اندر پرند
گویا عقیق گهر پوش 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: ۷۳-۷۷)

در این ابیات توصیف 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. به کارگیری استعاره‌های پی در پی بیشتر به خلق تصاویر ایستا می‌انجامد تا تصاویر پویا.

از این رو عامل توصیف در روایت داستانی، زمانی کارآمد است که در خدمت روایت باشد و همین که از این کارکرد فاصله بگیرد مزاحم روایت خواهد شد. از همین رو شاعر با به کارگیری نوع خاصی از توصیف (شعر گفتن) که دارای حرکت است تصویر روایی می‌آفریند.

نمونه‌ای از تصویر روایی در داستان زال و رودابه:

چو رودابه گفتار ایشان شنید — چو از باد آتش دلش بردمید
بریشان یکی بانگ برزد ز خشم — بتابید روی و بخوابید چشم

www.SID.ir

Arch

وزان پـــــس به چشـــم و بـه روی دژم　　بـــــه ابـــــرو ز خـــــشـم اندر آورد خم

(فردوسی،۱۳۷۵: ۳۹۸-۱/۴۰۰)

در این ابیات به کوچک‌ترین حالات پدیدار شدن خشم از سوی شخصیت رودابه اشاره شده است. زیرا توصیف جزئیاتی چون بستن چشم از روی خشم و اشاره به چشم و ابرو و حرکاتی که از آن‌ها پدیدار می‌شود، به خلق تصاویر پویا در راستای پیش‌برد روایت می‌انجامد.

۲- نقش تصویر در شعر حماسی

از مهم‌ترین مسائلی که در آفرینش تصاویر شعری به درک بهتر مخاطب از شعر کمک می‌کند تناسب تصویر با موضوع است. توانایی خلق این هم‌گونی ممکن است به تنوع تصاویر گونه‌های مختلف شعر بینجامد. به‌طور مثال تصاویر «شعر غنایی» معمولاً با تصاویر «شعر تعلیمی» متفاوت است و این تفاوت تا حد زیادی برخاسته از موضوعات گوناگون است؛ و اگر موضوع را همان دریچهٔ دید شاعر به جهان در نظر بگیریم ، شاعر بر آن است تا با خلق تصویری مناسب، دریچهٔ دید خود را بر مخاطب بگشاید. بر این اساس می‌توان توانایی یا عدم توانایی شاعر در آفرینش تصویر متناسب با موضوع به موفقیت یا شکست شعر او یا به موفقیت یا شکست ارائهٔ دید او بینجامد. چرا که با خلق تصویر مناسب، حواس خواننده یا شنونده می‌تواند در رابطه‌ای صحیح با موضوع و تصویر قرار گیرد و این به درک روشن‌تر مخاطب از شعر کمک می‌کند.

برای مثال در شعر سعدی، ممکن است نمونهٔ والای این تناسب را جستجو کرد، چرا که وی با سرودن شعر در دو حوزهٔ تعلیمی و عاشقانه(غنایی) توانسته است تفاوت تصویری در دو حوزهٔ متفاوت شعری را به نمایش بگذارد:

یکی قطره بـــاران ز ابـری چـکـــید　　خجـــل شـــد چو پهـنای دریـــا بدیـد
که جایـــــی که دریاسـت من کیـــستم　　گر او هـــست حـــقّا کـــه من نیســـتم
چو خـــود را به چشمِ حقـــارت بـدیـد　　صـــدف در کنـــارش بـجـان پـــرورید
سپـــهـــرش به جـــایـی رسانید کـار　　کـــه شـــد نامـــور لـــؤلؤ شـــاهـوار
بلـندی از آن یافـــت کو پســـت شـد　　درِ نیســـتی کوفـــت تا هســـت شـد

(سعدی،۱۳۷۵: ۱۹۸۸-۱۹۸۴)

باور از مـــات نباشد تو در آییـــنه نگـه کن　　تا بدانی که چـــه بوده اـت گرفـــتار بلا را
از سـر زلف عروسان چـمن دســـــت بدارد　　به ســـر زلف تو گر دســـت بود باد صـبا را
سر انگـشت تـحـــیر بگزد عـقل به دنـــدان　　چون تأمل کنـــد آن صـــورت انگشت نما را
آرزو می‌کندم شمع صفت پیش جـــمـالت　　که ســـراپـــای بســـوزند منِ بی سروپا را

(سعدی، ۱۳۹۴: ۹-۶)

www.SID.ir

Arch

تصاویر به کار رفته در ابیات *بوستان* کاملاً با آن چه در *غزلیات* آمده متفاوت است و این نشان‌دهندهٔ دید متفاوت شاعر به دو موضوع مختلف است که با دو تصویر متفاوت بیان شده است.

تناسب موضوع با تصویر در حوزهٔ شعر حماسی(گونهٔ شعری مورد نظر ما) نیز از اهمیت زیادی برخوردار است؛ بدین ترتیب که شاعر حماسه‌سرا بهتر است درگام نخست موضوع خود(حماسه) را به خوبی بشناسد و در گام بعدی تصاویر مناسب با آن را بیافریند؛ در این صورت تصویر آفرینی به هدفی برای خلق موضوع حماسه بدل می‌شود و این والاترین هدف خلق تصویر در گونهٔ حماسی شعر است.

ویژگی‌های تصویر حماسی اجتناب از عناصر تجریدی و انتزاعی، قاطعیت تصویر حماسی از راه«مادی بودن اجزای تصویر»،«بدویت و سادگی» تصویر در حماسه، 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، چرا که فردوسی«بر خلاف هم روزگارانش– 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 خاطر دوری از عناصر «انتزاعی» و «تجریدی» به شدت مادی و عینی جلوه می‌کند و این بیشتر مرهون به‌کارگیری عناصر طبیعت در توصیفات شعری اوست :

...که در بـــزم دریـــاش خواند ســـپهر　　بـرزم اندرون شـــیر خورشـــید چـــهر
گـــواهی دهد بر زم«یـــن خـــاک و آب　　همـــان بر فـــلک چشمـــهٔ آفتـاب...
که در بـزم گیتی بـــدو روشـــنـــست　　بـــرزم اندرون کـــوه در جوشنـــست

(فردوسی،۱۳۷۵: ۱۴-۱۵-۲۳ /۵)

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 ذکر شده، به نزدیکی تصویر حماسی شاه‌نامه به تصویر سینمایی کمک می‌کند. چرا که روایت‌پذیری به عنوان فصل مشترک این تصاویر می‌تواند عامل مهمی در شکل‌گیری این هم‌کاری باشد.

ببســـتند بر پیـــل رویـــنه خـم　　دمیـدنـــد شیـــپـــور با گـــاو دم
ز جـــوشـــن یـکـی بـــارهٔ آهـــنیـــن　　کشیـدنـد گـــردان بـــروی زمـــیـــن
بجوشید دشـــت و بتوفیـــد کـــوه　　ز بـانـگ ســـواران هر دو گـــروه

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۱۲۱۱ -۱۲۱۳/۵)

فردوسی به غیر از 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.

www.SID.ir

Arch

چرا که 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 به کاررفته در شاه‌نامه نیز متناسب با نوع حماسه، بیشتر حسی و مادی است تا انتزاعی و تجریدی.

به کردار افسانه از هر کسی — شنیدم همی داستانت بسی
که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ — نترسی و هستی چنین تیز چنگ
شب تیره تنها به توران شوی — بگردی بران مرز و هم نغنوی
به تنها یکی گور بریان کنی — هوا را بشمشیر گریان کنی
هرآنکس که گرز تو بیند به چنگ — بدرّد دل شیرو چنگ پلنگ
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب — نیارد به نخچیر کردن شتاب

(فردوسی،۱۳۷۵: ۲/۷۷-۷۴)

۳- 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. به طوری که«واحد اولیهٔ بیان 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. از این رو چنان که پیش از این گفته شد هر نوع نوشتار ادبی و به طور 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 به طور مستقیم و بدون واسطه (مثلا 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. به عبارت دیگر، در تصویر شعری با به کارگیری 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، به ویژه تصاویر شعری باشد. بدین معنا که انسان آن چه می‌بیند را آسان‌تر می‌پذیرد تا آن چه را که می‌شنود. بنابراین عامل «رویت» از مهم‌ترین عناصر در پرداخت تصویر سینمایی به حساب می‌آید .

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

www.SID.ir

Arch

ب) فیلم‌نامه

طرح پیشرفته و تکامل یافته 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. از این رو فیلم‌نامه با وابستگی به عنصر داستان(که خاستگاه آن ادبیات است) می‌تواند بخشی از ادبیات باشد. به عبارت دیگر می‌توان گفت، تلاش سینمای داستانی به تصویر کشیدن بخشی از ادبیات است.

برخی متون ادبیِ داستانی به گونه‌ای پرداخت شده‌اند که کوچک‌ترین تغییری کافی است تا بتوان داستان را در قاب سینما ارائه کرد، و این قابلیت زمانی ارزش بیشتری به خود می‌گیرد که متن مورد نظر پیش از شکل‌گیری سینما نوشته شده باشد؛ چرا که نویسنده در نگارش متن، تصوری از این شیوهٔ ارتباط در ذهن نداشته است و هرچه از قابلیت‌های فیلم-نامه‌ای در اثر او به چشم می‌آید حاصل نبوغ و تخیل فردی اوست. بارزترین نمونهٔ چنین ادعایی در شاه‌نامهٔ فردوسی قابل بررسی 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)

۱- 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 پیش‌روی، بخشی از داستان را آشکار می‌کند همان ساختار(Structure) است. به عبارت دیگر«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)

۱-۱ ساختار و صحنه

چگونگی«انتخاب حوادث» بخش مهمی از ساختار داستانی فیلم‌نامه است. چرا که محتوای هر عنصر داستانی به گونه‌ای وابسته به حوادثی است که برای داستان طراحی می‌شود. بر این اساس، در ساختار داستانی فیلم‌نامه بهتر است حوادثی برگزیده شود که بیشترین«کنش»(Action) را از شخصیت طلب کند، زیرا کنش نه تنها از منظر محتوی هر چه بهتر می-تواند در پیش‌روی صحنه به صحنه، درونِ شخصیت را برای مخاطب آشکار کند، بلکه از منظر ظاهرنیزشخصیت موجود در صحنه با حرکت(Movement) برآمده از کنش ممکن است تصویر متحرک سینمایی را تقویت کند. از این رو«صحنه(Scene) عبارت است از فعلی که بر محور واقعه یا عملی متمرکز شده و معمولا دارای وحدت زمان و مکان است.»(جینکز، ۱۳۸۹: ۲۶)

www.SID.ir

Arch

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 به طور معمول چهل تا شصت صحنهٔ داستانی دارد(مک‌کی،۱۳۸۹ :۲۵) که در فرم معمول برای هر چه بیشتر تصویری شدن وجود سه بخش در آن ضروری است: ۱- عنوان صحنه(سطر معرفی) ۲- توضیحات صحنه (حاوی کنش) ۳- گفت و گو(Dialouge)(یانو، ۱۳۹۰: ۱۱)

توضیح صحنه بیش از هر چیز باید بازتاب کنش شخصیت‌ها باشد. چرا که کنش، تضمین‌کنندهٔ حرکت داستان هم از منظر داستانی و هم از منظر تصویر سینماییِ درون قاب است. از این رو، هنگامی که اسفندیار و رستم نخستین بار هم‌دیگر را ملاقات می‌کنند، در قالب گفتگوی آن دو لحظه‌های داستانی (معنا) در قالب احوال‌پرسی، ستایش یکدیگر، کشمکش نرم کلامی و ... شروع به شکل‌گیری می‌کند؛

پس از آفرین گفت کز یک خدای — همی خواستم 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، ۱۳۷۵: ۴۷۸-۵/۴۷۶)

تا این که نقطه 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،۱۳۷۵: ۵/۵۲۵)

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

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

۲-۱-۱پرداخت نور

توصیف روز و شب از جانب فردوسی در داستان‌ها نشان‌گر چگونگی تابش نور در صحنهٔ داستان است. در واقع 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،۱۳۷۵: ۵/۷۶)

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

www.SID.ir

Arch

لحظاتی ملایم است و رنگی درخشان از زرد را انعکاس می‌دهد. این چنین نوری با ساختن فضایی باشکوه و پر جاذبه از«اوقات طلایی» در تصویر برداری سینمایی نیز به شمار می‌آید.(فلیپس،۱۳۸۹: ۷۵)

بپوشید رستم سلیح نبرد　　همی از جهان آفرین یاد کرد

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵/۱۳۱۹)

در واقع، نمایی از رستم در سلیح نبرد تداعی‌گر نمایی از خورشید است که به شب تیره یورش می‌آورد. یا شاید بتوان نوعی استعاره میان رستم و خورشید برقرار کرد.

فردوسی در سراسر داستان به شیوه‌هایی جز طلوع و غروب خورشید نیز سعی در تنظیم نور صحنه دارد. او با توجه به موضوع هر صحنه از ابزار موجود، در جهت پردازش نور استفاده می‌کند.

از ایوان سه مجمر پر آتش ببرد　　برفتند با او سه هشیار گرد
فسونگر چو بر تیغ بالا رسید　　ز دیبا یکی پرّ بیرون کشید
ز مجمر یکی آتشی بر فروخت　　به بالای آن پرّ لختی بسوخت

(فردوسی،۱۳۷۵: ۱۲۴۰-۵/۱۲۳۸)

۳-۱-۱ 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 به راستی اجازهٔ طراحی حرکات نمایشی را از سوی کارگردان برای هدایت بازیگران آسان می‌سازد. او کنش شخصیت‌ها را متناسب با فضای هر صحنه ترسیم می‌کند. به تقریب کم-ترین صحنه‌ای در داستان وجود دارد که از کردار شخصیت‌ها خالی باشد. برای نمونه اگر گفتگوی 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:

بیفشارد چنگش میان سخن　　ز برنا بخندید مرد کهن

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۵/۷۵۹)

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

بیارید چیزی که دارید خوان　　کسی را که بسیار گوید مخوان
یل اسفندیار و گوان یکسره　　ز هر سو نهادند پیشش بره
بفرمود مهتر که جام آورید　　به جای می پخته خام آورید
ببینیم تا رستم اکنون ز می　　چه گوید چه آرد ز کاوس کی

www.SID.ir

Arch

بیـــــاورد یـــــک جـــام می مـــیگـسار که کشـــــتی بکـــــردی بر او بر گـــذار
به یاد شـــهنـشـــــــاه رســـــتم بخورد بـــــرآورد از آن چشـــمـه زرد، گـــــرد

(فردوسی،۱۳۷۵: ۷۹۸- ۵/۷۹۲)

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

۲-۱ ساختار و مسألهٔ شخصیت

۱-۲-۱شخصیت و کردار

انسان‌ها در گام نخست با کنکاش 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 هم وزن 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. در واقع 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.

از آن چه گفته شد ممکن است نتیجه گرفت که در برخورد انسانی مهم‌ترین مسأله شناخت و درک متقابل است و از آن جا 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 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 هم خوان 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. از این روست که«شخصیت‌های جذاب» در طول تاریخِ داستان همواره از«انسانیتی واحد نشئت 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 هر آن چه 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 به دست آمده از بعد بیرونی را شخصیت خوانده‌اند، که در این صورت شخصیت برآیندی از شخصیت‌پردازی معرفی می‌شود.

www.SID.ir

Arch

از دگرسو ممکن نیست به تمامی 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 آن چه می‌گویند و آن چه نشان می‌دهند. البته کردار آدمیان همیشه با آن چه 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. از این رو 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 داستان پردازی چنین است) چرا که درون شخص از نظر مخاطب تا زمان کردار او مخفی می‌ماند و این بر جذابیت داستان می‌افزاید و چنین است که بلکر در عناصر فیلمنامه نویسی خمیرمایهٔ درام را شخصیتی معرفی می‌کند که«دقیقاً آن طور که از او انتظار می رود واکنش نشان نمی‌دهد.»(بلکر، ۱۳۸۸: ۳۳)

از این رو کردار افشاگر، در داستان(به ویژه فیلم نامهٔ داستانی)کاربردی به مراتب مهم‌تر از زندگی واقعی دارد. در داستان بار همه چیز بر دوش شخصیت است و بسیاری از مسائل داستان از منظر شخصیت به چشم می‌آید و آشکار می‌شود. پیرنگ، مضمون، کنش، گفتگو و در یک کلام ساختار داستان در پیرامون او و برای او شکل می‌گیرد و شاید از این روست 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، اما خود او نیز شخصیت را ابزاری برای انتقال این کردار معرفی می‌کند.(زرین کوب،۱۳۸۷: ۱۲۲-۱۲۳) یعنی شخصیت در پایین‌ترین سطح از تعریف، ظرف حاوی کردار است؛ ظرفی که مظروف در هر صورت 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 اوست.

دل رستم از غم پراندیشه شد — جهان پیش او چون یکی بیشه شد
که گر من دهم دست بندد ورا — و گر سرفرازم گزندد 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 روی زرد
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،۱۳۷۵: ۸۳۰-۵/۸۱۹)

www.SID.ir

Arch

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

از آن‌چه گفته شد می‌توان به آمیختگی و پیوستگی اجتناب ناپذیر کردار(کنش) و شخصیت پی برد. بدین ترتیب که شخصیت، مجری کنش و کنش آشکار کنندهٔ شخصیت است.

۲-۲-۱شخصیت 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 این جا 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 به مراتب کم‌تر از اهمیت کردار و پیرنگ است.

در سوی دیگر، صاحب نظرانی قرار دارند که معتقدند نه تنها پیرنگ، بلکه تمام عناصر داستان در خدمت آشکار سازی شخصیت هستند؛ تا جایی که تودوروف در بوطیقای نثر، پس از این که از تأثیرگذاری متقابل کنش و شخصیت بحث می‌کند در نهایت به صراحت می‌گوید که شخصیت مهم‌تر است و«هر حکایتی توصیف کاراکترهاست»(تودوروف،۱۳۸۸:43)البته او در ادامه برای دوری از یک‌سو نگری، داستان را در دو بعد«روان شناختی» و«ناروان شناختی» بررسی می‌کند که در اولی شخصیت مهم است، و در دومی کنش به خودی خود اهمیت دارد.

سومین گروه، صاحب‌نظران میانه‌ای هستند که از پیوستگی و تأثیر گذاری متقابل پیرنگ و شخصیت سخن می‌گویند. آن‌ها با اشاره به این که«نه پیرنگ و نه شخصیت هیچ کدام کاملاً مستقل از دیگری شکل نمی گیرد» 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 مواجهیم، اما چنان که 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 پس زمینه‌ای که در کل شاهنامه نسبت به رستم وجود دارد ممکن است پیرنگ اصلی را پیرامون این شخصیت در نظر بگیریم. بدین ترتیب که عناصر داستان، در این اثر پشت به پشت هم می‌دهند تا علت تمام حوادث و کشمکش‌ها را چنین بیان کنند:

زمن 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 روشن روانم بر این است و بس

(فردوسی،۱۳۷۵: ۵/۵۲۵-۵۲۳)

www.SID.ir

Arch

یا

که گویـــــــد برو دســـــت رستم ببـــند　　نبنـدد مـــــــــرا دســـــــت چرخ بلـند
که گـــــر چرخ گوید مـر ایـــن نیـــوش　　بگـــــرز گرانـــــش بمـــــالم دو گـــوش
مـن از کودکـــی تا شـــــــدستم کـــــهن　　بـــــدیـن گـــــونـه از کـــس نبردم سخن
مرا خواری از پـــــوزش و خواهـــــش اســت　　وزین نرم گفتـــــن مرا کاهـــــش اســـت

(فردوسی،۱۳۷۵: ۷۵۴/۵-۷۵۱)

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، آن چه از او به یادگار می‌ماند پذیرفتن خواری و اسارت است و این با شخصیت پهلوان حماسی شاهنامه در تضاد است؛ و از ویژگی های پیرنگ اصلی دوری از تضاد و تغییر در مسیر داستان است، حتی اگر به نابودی قهرمان هایش بینجامد. یعنی اگر هرچیز 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 جای جای داستان خود دلیلی بر اهمیت و پیرنگ اصلی بودن آن است.

برمبنای آن چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که شخصیت و دیگر عناصر از جمله کردار و پیرنگ(به دلیل بیشترین ارتباط با شخصیت) در رابطه‌ای متقابل به روشن‌گری 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؛ در صورتی که آثار برجستهٔ داستانی جهان مانند شاه‌نامه از تمام مناظر کامل و قوی به چشم می‌آیند.

۳-۲-۱ شخصیت‌پردازی

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

سخنان رستم در باب اسفندیار:

سواریـــــش دیـــــدم چو ســـرو سهی　　خردمنـــد و با زیـــب و بـــا فـــــرّهی

www.SID.ir

Arch

(فردوسی،۱۳۷۵: ۵/۵۴۲)

این ابیات اجازهٔ شناخت اسفندیار را به ما می‌دهد. اسفندیاری که دیدارش به گونه‌ای است که فریدون را به یاد می‌آورد. از سویی برترین شیوهٔ شخصیت‌پردازی یعنی توصیف شخصیت از زبان دیگری در این ابیات به کارگرفته 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،۱۳۷۵: ۱۷۰-۵/۱۶۹)

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،۱۳۷۵: ۷۹۴-۵/۹۹۳)

۳-۱ ساختار و مضمون

تمایز مفاهیم مضمون و پیرنگ در داستان با توجه به تعاریف به ظاهر نزدیک هر دو سخت می‌نماید؛ چرا که 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 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 به کارگیری جمله به جای یک واژه نشانهٔ تکمیلِ مفهوم و پختگی آن است.

به طور 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 چرا که قهرمان با تمام وجود در پی حفظ آن است.

بدو گفت رستم که آواز بند — نبودی، دل من نگشتی نژند
مرا کشتن آسان تر آید ز ننگ — اگر باز مانم به جایی ز جنگ

(فردوسی،۱۳۷۵: ۱۲۷۵-۵/۱۲۷۴)

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 فیلم سازی چون ایزنشتین مهم‌ترین وظیفهٔ سینماگر را همین«کشف مضمون»

www.SID.ir

Arch

می‌داند.(دادلی،۱۳۸۹: ۱۱۶) یعنی او معتقد است، مضمون خود به خود 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 داستان-پرداز 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 شخصیت‌پردازی،گفتگو، پیرنگ و موقعیت با وحدتی که مضمون بر آن‌ها حاکم می‌کند، ساختارآفرین می‌شوند.

با توجه به آن چه 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 گام به گام او تا نقطهٔ اوج و پس از آن گره‌گشایی، با قهرمانی در انتهای مسیر روبرو هستیم که با آن‌چه در ابتدا بوده است تفاوت زیادی دارد. حال او، نگاه او، کردار او و حتی سرنوشت او از این پس ممکن نیست با آن‌چه در ابتدا بوده است یکی باشد؛ بی شک رستمی که در آغاز داستانش با اسفندیار، رویاروی او قرار می‌گیرد با رستمی که در پایان داستان، در کنار پیکر بی جان 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)

٤-١ ساختار و گفتگو

در نگارش فیلم‌نامه ترجیح دیدن کنش(= عمل) است تا شنیدن گفتگو(Dialogue)، چراکه در فیلم «اعمال بلندتر از کلمات سخن می گویند» (موریتس، ۱۳۹۰: ۱۵۶) بنابراین به کارگیری بیش از اندازهٔ گفتگو، فیلم‌نامه را تا حد قصهٔ رادیویی تنزل می‌دهد.

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

از درخشان‌ترین صحنه‌های گفتگو در داستان رستم و اسفندیار و شاید کل 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

www.SID.ir

Arch

کنش ممکن است در یک نمای بسته از رخش و رستم برداشت شود. نمای بعد عمومی تر از 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 هرکس که این نامدار　　نماند به کس جز به سام سوار

(فردوسی،۱۳۷۵: ۵/۵۸۴)

نمای بعد به دیدار رستم و اسفندیار برش می‌خورد. گفتگوی 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　　نوآیین و نو شاخ و فرّخ جوان

خرامی نیرزید مهمان تو　　چنین بود تا بود پیمان تو؟

(فردوسی،۱۳۷۵: ۵۹۲-۵/۵۹۰)

گفتگو میان دو پهلوان در می‌گیرد تا این که با انتقال صحنه از خارجی(Out scene) به داخلی/ سراپردهٔ اسفندیار(Enter scene) یکنواختی گفتگو با کنش چیدمان صحنه از جانب اسفندیار شکسته می‌شود.

به دست چپ خویش برجای کرد　　ز رستم همی مجلس آرای کرد

(فردوسی،۱۳۷۵: ۵/۶۱۸)

این شگردی است که در فیلم‌نامه‌نویسی به عنوان«خلق تصویر برای تقویت گفتگو» از آن یاد می‌شود.(بلکر، ۱۳۸۸: ۴۷) در این نما آمیختگی گفتگو 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 گفتگو 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 گفتگو با اسفندیار تصویری درخشان از همکاری متقابل گفتگو و کنش را در صحنه ارائه می‌کند.

بیامد بران کرسی زر نشست　　پر از خشم بویا ترنجی به دست

چنین گفت با رستم اسفندیار　　که ای نیک دل مهتر نامدار

(فردوسی،۱۳۷۵: ۶۲۷-۵/۶۲۶)

نتیجه گیری

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

- دو شاخه مهم علوم انسانی و هنر در بسیاری از زیرشاخه‌ها پیوندهای مهمی برقرار کرده‌اند که به سود هر دو بوده است. ادبیات و سینما نیز بر اساس برخی از ویژگی‌ها می‌توانند به صورت متقابل بر یکدیگر تأثیر بگذارند.
- سینما با بهره‌گیری از متون ادبی(به ویژه حماسی) می‌تواند بر غنای محتوایی و فرهنگی خود بیفزاید و با چنین رویکردی ممکن است جلوه‌ای از بخش مهمی از تمدن بشریت باشد که در ادبیات ملل نهفته است.

www.SID.ir

Arch

- ادبیات حماسی با گام نهادن در قاب سینما می‌تواند به غیر از سرگرم سازی مخاطب که اصلی‌ترین هدف داستان-پردازی است، با بخش گسترده‌تری 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 درآمده‌اند و آثاری که پس از اختراع سینما نوشته شده‌اند. 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 نشان‌گر نبوغ ذاتی و دانش داستان نویسی فردی افرادی چون فردوسی است.
- تصویر و تصویر پردازی ابتدایی‌ترین و مهم‌ترین ویژگی است که اثر داستانی را از حوزهٔ ادبیات به قاب سینما نزدیک می‌کند. چرا که سینما رسانه‌ای دیداری است که تصویر متحرک بنیادی‌ترین ویژگی وجودی آن است. از این رو 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. از این رو یک متن ادبی باید بتواند از راه توصیف‌های جاندار به عوامل ساخت فیلم در جهت انتقال فضای مورد نظر نویسنده یاری برساند.
- 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. شاه‌نامه برای تبدیل به فیلم‌نامهٔ سینمایی ممکن است از منظر تصویر، صحنه پردازی و شخصیت‌پردازی مورد بررسی قرار بگیرد.

www.SID.ir

Arch

فهرست منابع

- آر بلکر، اروین، ۱۳۸۸، *عناصر فیلمنامه نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات هرمس
- آن جونز، کاترین، ۱۳۹۰، *راه دستان: فن و روح نویسندگی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات هرمس
- احمدی، بابک، ۱۳۷۵، *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری*، تهران، انتشارات مرکز
- اسکولز، رابرت، ۱۳۷۷، *عناصر داستان*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، انتشارات مرکز
- تودوروف، تزوتان، ۱۳۸۸، *بوطیقای نثر؛ پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران، انتشارات نی
- تی یر نو، مایکل، ۱۳۹۱، *بوطیقای ارسطو برای فیلمنامه نویسان*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات ساقی
- جینکز، ویلیام، ۱۳۸۹، *ادبیات فیلم: جایگاه فیلم در علوم انسانی*، ترجمهٔ محمد تقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران، انتشارات سروش
- زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۸۷، *ارسطو و فن شعر*، تهران، انتشارات امیرکبیر
- شارف، استفان، ۱۳۹۰، *عناصر سینما*، ترجمهٔ محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور، تهران، انتشارات هرمس
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۸۳، صور خیال در شعر فارسی، تهران، انتشارات آگاه
- ضابطی جهرمی، احمد، ۱۳۷۷، *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، تهران، انتشارات کتاب فرا
- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۷۵، *شاهنامهٔ فردوسی*، به کوشش جلال خالقی مطلق، کالیفرنیا، انتشارات مزدا با همکاری بنیاد میراث ایران
- فیلد، سید، ۱۳۸۹، *چگونه فیلمنامه بنویسیم*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران، انتشارات نیلوفر
- موریتس، چارلی، ۱۳۹۰، *تکنیک‌های فیلمنامه نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات ساقی
- هاشمی، محسن، ۱۳۹۰، *فردوسی و هنر سینما*، تهران، انتشارات علم
- یانو، درو. (۱۳۹۰). «ساختار سه پرده‌ای»، ، سال هفدهم، شماره 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

Arch

www.SID.ir