

ظرفیتهای تصویری «شاه سیاه‌پوشان» از دیدگاه شگردهای سینمایی

زهرا حیاتی *

چکیده

حکایت منظوم «شاه سیاه‌پوشان» اثر حکیم نظامی گنجوی از ظرفیتهای تصویری برخوردار است که می‌تواند از دیدگاه شگردهای سینمایی بررسی شود. دوربین فیلمبرداری سینما تصاویر را از زاویه‌های مختلف ثبت می‌کند و می‌توان گفت چشم شاعر همین عمل را با تصاویر ذهنی و خیالی انجام می‌دهد. برای نمونه همان‌طور که سنت سینمایی برای معرفی شخصیتها و موقعیتها از نمای معرف یا نمای کامل استفاده می‌کند، نظامی هم در صحنه‌هایی که شخصیت را به خواننده معرفی می‌کند و دایره توصیفات خود را از چهره و حرکات شخصیت فراتر می‌برد و او را در فضایی وسیعتر نشان می‌دهد. حرکت دوربین سینما و حرکت چشم خیال شاعر از چنین شباهتهایی برخوردار است. همان‌گون که دوربین فیلمبرداری در حرکت عمودی بالا و پایین می‌رود، توصیفات شعری «شاه سیاه‌پوشان» نیز از وصف یک پدیده روی زمین متوجه وضعیت شخصیت در آسمان می‌شود. در کنار زاویه و حرکت دوربین، شگردهای دیگری مثل صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی در حکایت شاه سیاه‌پوشان با شگردهای مشابه سینمایی قابل انطباق است. در مجموع می‌توان گفت شگردهای سینمایی، ابزار جدیدی است که می‌تواند پژوهشگر ادبی را در تبیین تصویرپردازیهای آثار شاعران بویژه نظامی، یاری رساند.

کلید واژه : نظامی ، هفت پیکر، تصویر، سینما، شاه سیاه‌پوشان

۵۵



فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۱۱ بهار ۱۳۸۵

پدی‌رش مقاله : ۱۳۸۵/ ۴/۱۱

دری‌افت مقاله : ۱۳۸۴/ ۹/۱۲

× دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

«تصویرپردازی» و «روایتگری» از مهمترین توانمندیهای ذهن انسان است که تبلور زیبایی‌شناختی آن در همه هنرها به طورعام و در ادبیات و سینما به طور خاص، مشهود است. اگر بپذیریم تصویر و روایت از مشترکات ادبیات و سینماست، پذیرفته‌ایم بسیاری از آثار ادبی از ظرفیتهای «نمایشی» و «تصویری» برخوردار است که می‌تواند در قالب بیانی سینما بازآفرینی شود یا دست کم از دیدگاه شگردهای سینمایی بررسی شوند و نتایج جدید سبک‌شناختی به دست دهد. منظومه‌های رزمی و بزمی و بسیاری از حکایت‌های عاشقانه و عارفانه ادبیات فارسی از چنین ظرفیتهایی برخوردار است که در صورت بازشناسی این آثار، زمینه بازآفرینی آنها نیز فراهم می‌شود.

حکایت «شاه سیاه‌پوشان» و به عبارت دقیقتر «نشستن بهرام روز شنبه در گنبد سیاه و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم اول» یکی از حکایت‌های منظومه هفت پیکر است که داستان هبوط آدم را در قالب حکایتی عاشقانه و در فضایی شبیه «جریان سیال ذهن» بیان کرده است. این حکایت، جذابیت‌های نمایشی و تصویری قابل توجهی دارد که در این نوشتار به ظرفیتهای تصویری آن پرداخته شده است.

سینما با تصاویر عینی و ادبیات با تصاویر ذهنی خود، مخاطب را مجذوب می‌کند. از آنجا که تصاویر ادبی جسمیت ندارد و با حس بینایی دریافت نمی‌شود با تخیل فعال خواننده روبه‌رو است و او را در تصویرپردازی شریک می‌کند. (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۷۸: ص ۴۸-۴۷). در برابر این ویژگی، سینما از امکانات تصویری بیشتری برخوردار است و با شگردهایی چون «درشت کردن اجزا»، «تأکید بر شخصیتها و لوازم صحنه»، «نشان دادن حرکت انسان و اشیا» و «خلق حال و هوایی خاص با حرکت و زاویه دوربین» قدرت تأثیرگذاری بیشتری دارد.

عناصری چون گزینش مربوط به زوایای دوربین، حرکت دوربین، سرعت صحنه‌ها، نورپردازی، رنگ، صدا، صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی، قابلیت‌های تصویرسازی در سینما است که می‌توان برابری آن را در تصویرپردازیهای ادبی بررسی کرد.

با این تعاریف، ظرفیتهای تصویری حکایت «شاه سیاه‌پوشان» چگونه ارزیابی می‌شود؟

چکیده حکایت منظوم «شاه سیاه پوشان»

بهرام، شاهزاده ایرانی، همان گونه که منجمان پیش‌گویی کرده‌اند، هفت شاهزاده از هفت اقلیم به دست می‌آورد و برای آنان هفت گنبد در هفت رنگ و مطابق با اختران هفت‌گانه می‌سازد. بهرام هر روز از روزهای هفته را در یک گنبد و کنار شاهزاده‌ای به سر می‌برد و از او می‌خواهد تا برایش قصه‌ای نقل کند. روز شنبه بهرام از آتشیخانه به گنبد سیاه، نزد بانوی هندی می‌رود و تا شب به عیش و نوش می‌پردازد. چون شب فرا می‌رسد، شاه از آن نوبهار کشمیری می‌خواهد تا افسانه‌ای دل‌انگیز برایش نقل کند. هندوزاده سیه‌چشم، نخست بهرام را دعا می‌گوید و آنگاه لب به داستان‌سرایی می‌گشاید و هنگام گفتن از شرم در روی بهرام نمی‌نگرد.

داستان

بانوی هندی این گونه افسانه را آغاز می‌کند که در کودکی از خویشان چابک اندیشه خود شنیدم از جمله بانوان قصر ما زنی زاهد بود که هر ماه با کسوتی سیاه به سرای ما می‌آمد. چون از او خواستند که راز سیه‌پوشی خود را بازگوید او گفت: من همسر ملکی بودم که آسمان او را شاه سیاه‌پوشان نام نهاد. او پیش از اینکه سیاه‌پوش شود از جنس زینت و پیرایه، جامه‌های ۵۷ سرخ و زرد گرانمایه می‌پوشید و همیشه خندان و شادان و نیز مهمان‌دوست بود. مهمانخانه‌ای داشت پیوسته مهیا و خوان گسترده و خادمانی به لطف پرورده. پس از اینکه خادمان از میهمان پذیرایی می‌کردند، شاه از ولایت او و نیز از سرگذشت سفرش باز می‌پرسید و آن مسافر هر شگفتی را که دیده بود برای شاه به قصه بازمی‌گفت. همه عمر شاه بر این می‌گذشت تا اینکه ناگاه مدتی از ما ناپدید گشت و کسی از او نشان نمی‌داد. وقتی ناگهان بازآمد و بر تخت نشست، قبا و کلاه و پیراهنش سر تا پا سیاه بود و پس از آن تا جهاندار و پادشاه بود در کار مملکت تیزهوشی پیشه ساخت و بی‌آنکه مصیبتی باشد سیاه در تن داشت. شبی با من از فلک و اختران سپهر گله می‌کرد که چگونه او را بازی داده است. من حدیث نهفته و راز پنهان را از او باز پرسیدم و او چون مرا محرم یافت، سخن آغاز کرد و گفت:

آن زمان که من به میهمانداری خو گرفته بودم و از هرکس سرگذشتش را جویا می‌شدم، روزی غریبی نزد من آمد که کفش و دستار و جامه‌اش هر سه سیاه بود. وقتی سبب سیاه‌پوشی

او را پرسیدم، او از پاسخ طفره رفت و گفت تنها کسی از این سیاهی خبر دارد که آن را به تن داشته باشد. من اصرار ورزیدم و چون لابه و بی‌قراری من از حد گذشت، او شرمگین شد و گفت: در ولایت چین شهری زیباست که آن را شهر مدهوشان خوانند و تعزیت‌خانه سیاه‌پوشان است. مردمانش همه سیاه پوشیده‌اند و سرنوشتشان قصه‌ای عجیب است. آن‌گاه گفت که اگر خونم بریزی بیش از این سخن نمی‌گویم.

چون داستانگواز آنجا دور شد، در راز و رمز این قصه بسیار اندیشیدم و از هر کسی پرس و جو کردم. چون راه به جایی نبردم، سرانجام خویشاوندی از خاندان را به جای خود به پادشاهی گذاردم و هر چه از جامه و گنج و جواهر لازم بود برداشتم و عزم آن شهر نمودم. شهری زیبا بود و همه زیبارویان سیاه پوشیده بودند. در خانه‌ای فرود آمدم و از جامه‌های شاهانه تخت بر تخت گذاشتم. تا یک سال جست و جو کردم و هیچ‌کس مرا از سر آن کار آگاه نساخت.

عاقبت آزاده مرد قصابی را دیدم که نیک روی و نیک روش بود و باب آشنایی را با او باز کردم. به بندگی وی کمر بستم و هر روز او را جامه‌های گرانبها و زر و جواهر نثار می‌کردم و این چنین مرد قصاب مانند گاو قربانی صید من شد. روزی مرا به خانه خویش برد و خوان نهاد و بیش از رسم و عادت مرا میزبانی کرد. چون از پذیرایی فارغ شد، هر چه را به او بخشیده بودم پیش آورد و با عذر، علت پاداش آن پیشکش‌ها را جویا شد. من آن عطاها را محقر خواندم و با دست به غلامان دست پرورده‌ام اشاره کردم تا از خزانه ویژه، زرهای ناب و خالص آوردند و بیش از پیش به او بخشیدم. مرد که از علت ناز و نوازشم آگاه نبود در خجالت شد و گفت: من هنوز به حق‌گزاری تو نرسیده‌ام و تو دوباره مرا شرمگین می‌کنی؟ بخشیده‌های تو را از آن رو پیشت نهادم که آن را برداری و منظورم این بود که این همه گنج بی‌سبب نیست. اکنون اگر حاجتی هست بگو و اگر نه، اینها را که داده‌ای بردار. چون از یاری او آگاه و قوی‌دل شدم، حکایت خویش را با او باز گفتم. مرد قصاب وقتی این سخن را شنید، ساعتی درماند و آنگاه گفت: آنچه را که نباید، پرسیدی ولی پاسخت را خواهم داد.

چون شب فرا رسید و همه به خواب رفتند، گفت برخیز تا راز این داستان را به تو بنمایم و از خانه بیرون رفت و مرا سوی راهی رهنمون شد. سپس مرا به ویرانه‌ای برد و پنهان از چشم خلق، سبلی را پیش من آورد که در گوشه‌ای به رسن بسته بود و به سله ماری

می‌مانست که گرداگرد آن ازدها پیچیده باشد. آن‌گاه گفت: یک دم در این سبد بنشین تا راز خاموشان سیه‌پوش را دریابی. چون گفتار او را بی‌خلل دیدم، در سبد نشستم و وقتی تنم در سبد جای گرفت، سبد مانند مرغ در هوا به پرواز درآمد، گویی که آن قصاب با من جادو و نیرنگ کرد و مرا رسن‌باز آسمان ساخت. از سویی مانند اسیری گردنم در آن رسته بسته و تنم به تاب افتاده بود و از سویی دیگر نجاتم در گرو همان رسن بود و اگر قطع می‌شد به زمین می‌افتادم و هلاک می‌شدم. سبد به میل بزرگی رسید و همانجا ایستاد. در آسمان معلق مانده و از بیم و هراس دیده بر هم نهاده بودم و پشیمان از افسانه خود، در آرزوی خانه خویش مانده بودم و تنها سود پشیمانی، خداترسی و خداخواهی بود.

چون زمانی بر سر آن میل گذشت، مرغی بزرگ هیکل در آنجا نشست که پر و بالش چون شاخه‌های درخت، پاهایش مانند پایه تخت، پیکرش چون کوه بیستون، دهانش مثل غار و منقارش چون ستونی کشیده و دراز بود. گهگاه که به آهنگ خارش، خود را تکانی می‌داد و ابراز وجودی می‌کرد از هر پرش که گرد می‌انگیخت نافه مشک بر زمین می‌ریخت و از هر بالی که می‌خارید، صدفی پر از مروارید نثار می‌کرد. اندیشیدم که اگر پای مرغ را بگیرم مرا مانند نخجیر زیر پای می‌آورد و اگر صبر کنم هر لحظه بیم خطر می‌رود. عاقبت گله‌مند از مرد قصاب، ترجیح دادم که در پای مرغ بیچم و از آن خطرگاه نجات یابم. چون مرغ آهنگ پرواز کرد و هر مرغ و وحشی که بود رمیده شده، پای او را گرفتم. مرغ پرواز کرد و من از اول صبح تا نیمه روز در رنج و تاب بودم. چون گرمای ظهر غلبه یافت، مرغ در جایی نشست که تا زمین به اندازه یک نیزه فاصله بود.

در سبزه‌زاری خوش و زیبا و مملو از عطرها دل‌انگیز و خوش رایحه خود را بر زمین انداختم و بر گیاهی نرم افتادم. ساعتی را همان‌طور بر زمین افتاده و نگران بودم. چون اندکی گذشت، شاکر از اینکه اوضاع بهتر بود، اطراف را نگرستم و باغی دیدم که گویی زمینش آسمان بود و گرد آدمی به آن نرسیده بود. سرشار از سبزه و گل و ارغوان بود و چشمه‌های روان. از فرط لطافت و خوبی، گویی آن را از حور سرشته بودند. شادمان، الحمدللهی خواندم و میوه لذیذ می‌خوردم و شکر نعمت می‌گذاردم و تا شب در آن جایگه لذت می‌بردم. وقتی شب رسید، نسیمی دل‌انگیز از باد بهاری، سبزه‌زار را غبارروبی کرد و ابری چون ابر

نیسان بر سبزه‌ها باریدن گرفت. آنگاه راه رفته شده و نم زده پر از بتان زیباروی شد و از دور دست صد هزاران حور در نهایت زیبایی و پوشیده در زر و لؤلؤ، شمع‌های شاهانه در دست، به ناز می‌آمدند و بر سر آنان تختی مفروش بود. چون زمانی گذشت و من دل از دست داده بودم، زیبارویی از تخت به زیر آمد و کنیزکان بر گرد او چون ستاره بر گرد آفتاب بودند. آن بانوی همایون بخت مانند عروسان بر تخت نشست و نقاب از رخ برگرفت.

چون زمانی گذشت سر بلند کرد و با محرمان گفت: گویی نامحرمی اینجاست. برخیز و او را نزد من آور. آن پری‌زاده برخاست و چون مرا دید دستگیرانه دستم را گرفت و گفت باید نزد بانوی بانوان برویم. من که آرزومند آن سخن بودم هیچ نگفتم. پیش رفتم و زمین را بوسیدم و چون خواستم در صف زیرین بنشینم، گفت برخیز که پایه بندگی و غلامی سزای تو نیست. جای مهمان نزد من برتر از این است، علی‌الخصوص که تو آشنایی و هنرور. به تخت بیا و کنار من بنشین. نپذیرفتم و گفتم که تخت بلقیس جای دیوان نیست. اما او پاسخ داد که بهانه میاور، با من نشست و برخاست کن تا از نهران من آگاه شوی و از مهربانی‌ام بهره‌یابی. گفتم که جز سایه تو کسی نمی‌تواند با تو همسر و برابر شود و من هرگز به این مقام نمی‌رسم. اما به جان و سر خود مرا سوگند داد که یک زمان بیا و بر تخت کنار من نشین که مهمان هستی و عزیز. مانند بندگان بر پای ایستادم و خادمی به ناز دست مرا گرفت و بر سریر نشانند.

آن ماه با من بسیار مهربانی و خوش‌زبانی نمود و فرمود خوان و خوردی در برابرم نهادند که در شرح نمی‌آید. وقتی از خوردن فراغتی دست داد، مطرب و ساقی بنای طرب نهادند و رقص و ترانه خوانی فضای میدان را گرفت. چون از رقص برآسودند، شراب و باده روان کردند. من به عشق و شرابی که گرفتار آن بودم کارهایی کردم که مستان می‌کنند و آن شکر لب هیچ به روی خود نیاورد. وقتی او را به مهر خود دیدم، به بوس و کنارش مشغول شدم. نامش را پرسیدم و او گفت که ترکتاز نام دارد. گفتم همدمی و هم آئینی موجب خویشی نام‌ها می‌شود، تو ترکتاز نام داری و من نیز ترکتاز لقب دارم. پس برخیز تا ترک‌وار با نقل و شراب بتازیم. از کرشمه‌ها و غمزه‌هایش دریافتم اجازه وصال می‌دهد. اما گفت حد نگاه‌دار و هرگاه بی‌طاعت شدی و طبیعت بر تو غالب شد، به اختیار خود به یکی از کنیزانم بپرداز. آنگاه نهانی در کنیزان خود نظر کرد و یکی را به من سپرد تا آتش خویش به آب او بنشانم. به همراه او به

بارگاهی رفتم و در آن قصر، خوابگاهی از پرنیان و پرند یافتم و و شمعیهای بساط افروز و... . که تا روز در آن به سر بردیم. هنگام روز از آن نشاطگاه بیرون آمدم و پس از گزاردن نماز تا شامگاه در خواب فرو رفتم.

چون شب رسید، سر از خواب برآوردم و بر لب آب نشستم. دوباره مانند شب پیشین همان ابر و باد مرغزار را رفتند و نم زدند و باز آن لعبتان عشرت‌ساز فرا رسیدند و بزم آراستند. آن عروس نیز دوباره مرا به تخت خواند و باز خوان نهادند و پای کوفتند و بساط باده گسترده. دگر باره آن مهربان در نوازشم رغبت افزود و عشق و باده همدست شدند. چون از دست رفتم، دوباره اجازه بی‌قراری به من نداد و یکی از کنیزکان را به یاری من فرستاد. آن شب را نیز چون شب دوش گذراندم و این چنین شب و روزم در باغ و بهشت می‌گذشت.

وقتی سی‌شب چنین سپری شد و دگرباره ابر و باد جان را تازه کردند و کنیزکان روان گشتند و آن ماه بر تخت نشست و باز عشق و باده مرا واله و مست ساختند، طاقت نیاوردم و تقاضای نزدیکی به او در من شدت گرفت. هرچه او وعده داد و مرا برحذر داشت، من خواهش خود را ترک نگفتم و آهنگ هرچه باداباد زدم. بسیار در این کشاکش گذشت و سرانجام وقتی لجاجت و ناشکیبایی مرا دید، گفت پس یک لحظه دیده‌ات را برگیر تا به کام رسی. من به این بهانه شیرین، دیده بستم و چون به فرمان او چشم گشودم، خویش را تنها در سبد یافتم.

در این حال بودم که قصاب آمد و سبدم را از بند و آن میل گشود. مرا در آغوش گرفت و عذر فراوان خواست و گفت اگر صدسال این ماجرا را بر تو می‌گفتم حقیقت را باور نمی‌داشتی و اکنون خود همه قصه را به چشم دیدی. به او گفتم من نیز مانند همه کسانی که برای دادخواهی از جور و ظلم سیاه می‌پوشیده‌اند، ناگزیرم با این بازی ستمگرانه روزگار سیاه بپوشم و من که شاه سیاه‌پوشانم از آن جهت مانند ابرخروشانم که از چنان کامی به سبب آرزویی خام دور افتادم.

زن گفت: وقتی شاه این حکایت را برای من گفت من هم سیاه‌پوشی را که گزیده اوست اختیار کردم.



ظرفیتهای تصویری حکایت از دیدگاه شگردهای سینمایی

۱- زاویه نگاه/ دوربین

اگر بپذیریم، دوربین سینما جایگزین چشم انسان است، پذیرفته‌ایم که شگردهای فیلمبرداری که از «زاویه» دوربین به دست می‌آید، با توصیفاتی که از زاویه نگاه شاعر برآمده، قابل انطباق است. همان‌گونه که دوربین می‌تواند بر نقطه‌ای خاص تمرکز کند و با تأکید خود بر یک تصویر خاص، به حال و هوایی ویژه دست یابد، شاعر نیز با تأکیدهای توصیفی خود از تمرکز نگاه خود بر موقعیتی خاص سخن می‌گوید. آغاز هر داستان ادبی با معرفی صحنه و شخصیت‌هایی که در پس زمینه قرار گرفته است (نمای دور)؛ توصیف حالات چهره شخصیت وقتی تحت فشار عاطفی قرار می‌گیرد (نمای درشت) و توصیف دو شخصیتی که از دو موضع مکانی متفاوت با یکدیگر گفتگو می‌کنند؛ یکی احساس ضعف می‌کند و دیگری احساس قدرت (نمای زاویه بالا یا نمای زاویه پایین)، نمونه‌هایی از شباهت کارکرد دوربین فیلمساز و چشم شاعر است.

«زاویه‌های دوربین دقیقاً شبیه الگوی طبیعی دیدن و دقت تماشاگر است. در نظمی که در فیلمهای اولیه هالیوود پی‌ریزی شده و به صورت سنت درآمده است، صحنه‌ها معمولاً با یک زاویه هادی یا معرف؛ نمای کامل، نمای دور، و یا احتمالاً نما از زاویه بالا شروع می‌شوند. با ایجاد تنشهای دراماتیک، حواس ما جمعتر و به صحنه نزدیکتر می‌شود. از نمای متوسط شروع می‌شود و بعد به نمای درشت متوسط و بعد به نمای درشت تبدیل می‌گردد. با انتقال توجه ما از یک شخصیت به شخصیتی دیگر، نماهای درشت خاصی که با انتقال توجه و علاقه ما متناسب است، گرفته می‌شود (نماهای زاویه بالا و نماهای زاویه پایین - یعنی نماهایی که از بالای سطح چشم یا از پایین آن فیلمبرداری می‌شوند - مفاهیم خاصی دارند...» (آرمر، ۱۳۷۵: ج ۲، ص ۱۲۵-۱۲۴).

با این تعاریف، تغییر زاویه نگاه شاعر در حکایت شاه سیاه‌پوشان چگونه ارزیابی می‌شود؟ آیا می‌توان فاصله نگاه شاعر را با اشیا و آدمها نشان داد؟ آیا در بازآفرینی سینمایی اثر، توصیفات شاعر، راهنمایی برای زاویه دوربین به دست می‌دهد؟

در حکایت شاه سیاه‌پوشان، زاویه نگاه شاعر در تصویرپردازیها از تنوع برخوردار است. در مقام مقایسه با دوربین می‌توان گفت دوربین نگاه شاعر از زوایای مختلفی ماجرا را به تصویر

کشیده است. شاه سیاه پوشان از یک سو حکایتی عاشقانه است که ایات بسیاری از آن به گفتگوی طرفین عشق و نزدیکی آنها اختصاص دارد و از دیگر سو روایتی از زیاده‌طلبی و سرکشی انسان و سرانجام، هبوط او از برترین مکان است و به همین سبب در موارد بسیاری به توصیف حالات شخصیت اصلی پرداخته است. از این رو نمای درشت (Close-up)، نمای دو نفره بسته (tight-shot) و نمای نزدیک (close-shot) بیشترین نماهایی است که از چشم خیال خواننده می‌گذرد.

نمای درشت

وقتی مرد قصاب شاه را در سبد رها می‌کند و سبد شاه با طنابی که بر گردن شاه بسته شده است به پرواز درمی‌آید، شاعر توصیفات خود را از زبان شخصیت اصلی بر رسن و سبد و گردن متمرکز می‌کند و در نمایی درشت وضعیت شاه را به خواننده نشان می‌دهد:

چون تنم در سبد نوا بگیرفت سبدم مرغ شد، هوا بگیرفت

...

شمع وارم رسن به گردن چست رسنم سخت بود و گردن سست
چون اسیری زیخت خود مهجور رسن از گردنم نمی‌شد دور
من شدم بر خیره به گردن خرد خربختم شد و رسن را برد
گرچه بود از رسن به تاب تنم رشته جان نشد جز آن رسنم

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۶-۱۵۵)

در ادامه ماجرا نیز وقتی سبد به میل بلندی برخورد می‌کند و گره ریسمان به بند آن میل گره می‌خورد، نمای درشتی از گره رسن و بند حلقه میل به دست داده می‌شود:

چون رسید آن سبد به میل بلند رسنم را گره رسید به بند

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۶)

همچنین زمانی که شاه، پای مرغ را می‌گیرد و با او به پرواز درمی‌آید و پس از چندی که مرغ در سبزه‌زار فرود می‌آید پای او را رها می‌کند، گرفتن و رها کردن پای مرغ مانند تصاویری است که پس از شرح حالات درونی شاه به مخاطب نشان داده می‌شود و می‌تواند در نمای درشت دوربین سینما بازآفرینی شود:

دل آن مرغ نیز تاب گرفت
دست بردم به اعتماد خدای

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۷)

من بر آن مرغ صد دعا کردم
پایش از دست خود رها کردم

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۸)

چنانکه گفته شد، ماجراهای دیگری که در نمای درشت به تصویر کشیده شده است، نماهایی از چهره معشوق، کنیزکان معشوق و معاشقه شاه و معشوق است.

نمای درشت از چهره معشوق:

آمد آن بانوی همایون بنخت
چون عروسان نشست بر سر تخت

...

پس یک لحظه چون نشست به جای
رومی و زنگیش چو صبح دو رنگ
تنگ چشمی ز تنگ چشمی دور
بود لختی چو گل سرافکنده

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۱)

نمای درشت از معاشقه:

چونکه دیدم به مهر خود رایش
بوسه بر پای یار خویش زدم

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۴)

نمای دو نفره بسته

در هر گفتگویی که نظامی در حکایت پرداخته است، خواننده دو شخصیتی را که گفتگو میان آنها جریان دارد از نظر می‌گذارند. گفتنی است در منظومه‌های بلند عاشقانه مانند «خسرو و شیرین» گاه گفتار هر یک از شخصیتها به طول می‌انجامد و مخاطب در تمام مدتی که گفته‌های او را می‌خواند تنها در چهره او نظر دارد، اما در این حکایت کوتاه، گفتگو در جملاتی کوتاه و ابیاتی اندک سرعت میان دو طرف در رفت و آمد است و چشم خیال مخاطب می‌تواند به همان سرعت از چهره‌ای به چهره دیگر حرکت کند. به همین سبب می‌توان گفت بیشتر

تصویرهایی که از گفتگو به دست داده می‌شود، شبیه نمای دو نفره بسته‌ای است که دوربین سینما از دو شخصیت داستان به تماشاگر نشان می‌دهد.

نمای دو نفره بسته از گفتگوی شاه و معشوق:

خواستم تا به پای بنشینم	در صف زیر جای بگزینم
گفت: برخیز، جای تو نیست	پایه بناگی سزای تو نیست
پیش من چون حریف مهماندوست	جای مهمان ز مغز به که ز پوست

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۲)

نمای دو نفره بسته از گفتگوی شاه و مرد قصاب:

چون ز هرگونه خوردها خوردیم	سخن از هر دری فرو کردیم
میزبان چون ز کار خوان پرداخت	بیش از اندازه پیشکش‌ها ساخت
وانچه من دادمش، به هم پیوست	پیشم آورد و عذرخواه نشست
گفت چندین نورد گوهر و گنج	برسنجیده هیچ گوهرسنج

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۳)

نمای نزدیک

هرگاه نظامی به خلوت شاه می‌رود او را در موقعیتی به تصویر می‌کشد که خود را برای تغییر و ورود به موقعیتی دیگر آماده می‌کند؛ تصویری از شاه و موقعیت او در صحنه به دست می‌دهد که با نمای نزدیک سینما قابل انطباق است؛ برای نمونه، وقتی شاه، زمانی را در سبد بر سر میل سپری می‌کند و مرغ از راه می‌رسد و بر سر میل می‌نشیند یا زمانی که شاه پای مرغ را رها می‌کند و در سبزه‌زار فرود می‌آید و مدتی در آنجا خسته بر زمین می‌افتد، می‌توان گفت خواننده، شاه را از نمایی نزدیک مشاهده می‌کند.

چون برآمد برین زمانی چند	بر سر آن کشیده میل بلند
مرغی آمد نشست چون کوهی	کامدم زو به دل در اندوهی

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۶)

اوفتادم چو برق با دل گرم	بر گلی نازک و گیاهی نرم
ساعتی نیک ماندم افتاده	دل به اندیشه‌های بد داده

چون از آن ماندگی برآسودم شکر کردم که بهترک بودم
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۸)

در صحنه‌ای دیگر، شاه پس از اینکه شبی را با یکی از کنیزان معشوق می‌گذراند و در واقع با پس پشت گذاشتن یک کامروایی و تغییر حال، برای ادای فریضه نماز و خواب در گوشه‌ای کنار چشمه از نمای نزدیک به تصویر کشیده می‌شود.

در خزیدم به گوشه‌ای خالی	فرض ایزد گزاردم حالی
آن عروسان و لعبتان سرای	همه رفتند و کس نماند به جای
من بران سبزه مانده چون گل زرد	بر لب مرغزار و چشمه سرد
سر نهادم، خمار می در سر	بر گل خشک با گلاله تر
خفتم از وقت صبح تا گه شام	بخت بیدار و خواجه خفته به کام

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۷)

نمای معرف یا کامل

در هر حکایت بزمی، بساط بزم و غنا یکی از عناصری است که در صحنه‌پردازیه‌ها و تصویرسازیها نمود دارد و شاعر باید این فضا را به خواننده معرفی کند. بنابراین نمای معرف یا نمای کامل (full shot) یکی دیگر از زاویه‌هایی است که شاعر در توصیفات خود برگزیده است. در حکایت شاه سیاه‌پوشان، شاه در فضایی غیرمعمول وارد می‌شود تا حقایق نهانی را به چشم ببیند. به همین سبب بارها با تغییر فضای معمول و رسیدن ابر و بادی روبه‌رو می‌شود که فضا را عوض می‌کنند. او در این موقعیت از دور، شاهد ورود معشوق به همراه خیل کنیزان است و این تصویرها می‌تواند در نمای دور (long shot) فیلم بازآفرینی شود. با نزدیک شدن کنیزان به منظر چشم شاعر، تخت معشوق در میان حلقه ندیمان و پرستاران، تصویر دیگری است که از نمایی نزدیکتر به خواننده عرضه می‌شود و با این نمای متوسط (medium shot) زمینه پیش رفتن نگاه شاه (شاعر) به معشوق و تصاویر درشت آن مهیا می‌شود که پیش از این ذکر آن رفت.

از جمله فضاهایی که در ابتدای داستان، شخصیت را به خواننده معرفی می‌کند و موقعیت او را نشان می‌دهد، نمای کاملی از قصر پرتنش و نگار شاه پیش از سیاه‌پوشی او و نیز مهمانخانه‌ای است که ماجرا از آنجا آغاز می‌شود:

داشت اول ز جنس پیرایه سرخ و زردی عجب گرانبایه

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۴۸)

میهمانخانه‌ای مهیبا داشت کز ثری روی در ثریا داشت

خوان نهاده، بساط گسترده خادمانی به لطف پرورده

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۴۸)

خوان نهادن معشوق برای شاه، روانه گشتن مطرب و ساقی و شور میدان رقص و طرب از تصاویر دیگری است که در یک نمای کامل نشان داده می‌شود:

چون فراغت رسیدمان از خورد از غذاهای گرم و شربت سرد

مطرب آمد، روانه شد ساقی شد طرب را بهانه در باقی

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۳)

نمای دور

باغهای دیده‌نوازی که شاه پس از فروآمدن مرغ در سبزه‌زار برای نخستین بار می‌بیند، مناظری است که می‌تواند در نماهای دور فیلم بازآفرینی شود. همچون تصویر بتان زیبارویی که پس از ابر و باد و نمناک شدن سبزه‌ها فرا می‌رسند با نمای دور زاویه دوربین قابل بازآفرینی است:

من که دریافتم چنین جایی شاد گشتم چو گنج پیمایی

از نکویی درو عجب ماندم بروی الحمد للهی خواندم

گرد برگشتم از نشیب و فراز دیدم آن روضه‌های دیده‌نواز

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۹)

راه چون رفته گشت و نم زده شد همه راه از بتان چو بتکده شد

دیدم از دور صد هزاران حور کز من آرام و صابری شد دور

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۰)

نمای متوسط

تصویر کنیزانی که از راه می‌رسند و تخت بانوی زیباروی را بر جایگاه می‌نهند، می‌تواند در نمای متوسط با دوربین سینما بازسازی شود و نگاه کنجکاو بیننده را برای دیدن تصاویر

درشت معشوق، که در نماهای بعد نشان داده می‌شود، تحریک کند:

لعبت‌ان آمدند عشرت‌ساز / آسمان بازگشت لعبت باز
تختی از تخته زر آوردند / تخت پوشی ز گوهر آوردند...

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۸)

وان کنیزان به رسم پیشینه / سیب در دست و نار در سینه
آمدند آن سریر بنهادند / حلقه بستند و حلق بگشادند
آمد آن ماه آفتاب نشان / در برافکنده زلف مشک فشان

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۷۳)

نما از زاویه بالا و پایین

در کنار تصاویر باغ و کنیزان و معشوق، که نظامی از زاویه‌های مختلفی فرا روی خواننده قرار می‌دهد، تصاویر دیگری هم هست که مخاطب را وامی‌دارد همراه با شخصیت داستان گاه نگاهی به بالا داشته باشد و تصویر را از زاویه بالا (high angle) ببیند و گاه دوربین چشم خود را به سمت پایین بگیرد و مناظر را از زاویه پایین (low angle) بنگرد.

زمانی که سبد شاه بر بلندی میل ساکن مانده است، شاه تنها نگاهی به بالا و پایین سر خود می‌اندازد و با این زاویه نگاه، وحشت خود را به تصویر می‌کشد. همچنین وقتی مرغ اندک اندک پایین می‌آید به نظر می‌رسد شخصیت از بالا شاهد زمینی سبز است که به سوی آن می‌رود:

زیر و بالا چو در جهان دیدم / خویشتن را بر آسمان دیدم
آسمان بر سرم فسون خوانده / من معلق چو آسمان مانده

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۶)

۲- حرکت نگاه / دوربین

با تغییر جای دوربین فیلمبرداری در فیلم سینمایی و نیز با تغییر نقطه دید شاعر در توصیفات داستان منظوم، مرکز توجه مخاطب تغییر می‌کند؛ برای نمونه وقتی شاعر پس از وصف ماجراها و نشان دادن کنش و واکنش شخصیتها بر حالات عاطفی هر شخصیت تمرکز کند و در چهره او دقیق شود در واقع با دوربین چشم خود جلو آمده است تا تأثیر صحنه را افزایش دهد (نمای حرکت به جلو (dolly in)؛ همچنین زمانی که شاعر از توصیف کلی یک شخصیت یا

یک صحنه بتدریج به توصیفات جزئی آن شخص یا صحنه می‌رسد در واقع بدون تغییر موضع زاویه دید، نگاه خود را دقیقتر کرده است (نمای زوم zoom). اگر شخصیت داستان به سرپای شخصیت دیگر نگاه کند و آنچه را او می‌بیند، شاعر وصف کند، زاویه چشم شاعر و شخصیت داستان به صورت عمودی حرکت کرده است (حرکت عمودی pan down or up). چنین حرکتی با تغییر توجه مخاطب، مفاهیمی را القا و تأثیراتی ویژه ایجاد می‌کند.

«درست همان‌گونه که حرکت شخصیتها تحت انگیزه‌های بیرونی یا درونی خاصی برانگیخته می‌شوند، حرکت دوربین نیز باید علت دراماتیکی درستی داشته باشد. هر بار که نویسنده به عنوان کارگردان به پان، تیلت، دالی، یا نمای تراولینگ اشاره می‌کند، باید دلیل موجهی داشته باشد» (ویل، ۱۳۶۵: ص ۴۳).

با این تعاریف، تغییر حرکت نگاه شاعر در حکایت شاه سیاه‌پوشان چگونه ارزیابی می‌شود؟ آیا تغییر حرکت نگاه شاعر می‌تواند با حرکت دوربین مطابقت کند؟ حرکت نگاه شاعر به کدام یک از حرکتیهای شناخته شده دوربین سینما نزدیک است؟

حرکت نگاه شاعر در توصیفات ادبی حکایت شاه سیاه‌پوشان معمولاً با حرکت شخصیتها در داستان و یا توصیف پدیده‌های متحرک همراه است. ممکن است تصویر بسیاری از حرکتیهای داستانی، هنگام بازآفرینی در سینما با حرکت دوربین همراه نباشد و بسیاری از صحنه‌های پویای داستان از دریچه دوربین ثابت ضبط شود، اما توصیف حرکت شخصیتها و رویدادها نمود حرکت نگاه شاعر است که با تندی یا کندی آهنگ داستان بی‌ارتباط نیست. به نظر می‌رسد در حکایت شاه سیاه‌پوشان سرعت حرکت نگاه شاعر از یک نما به نمای دیگر و ترسیم شخصیتها و پدیده‌های متحرکی که می‌تواند دوربین فیلمبرداری را با خود به حرکت درآورد به گونه‌ای است که می‌توان گفت این حکایت از حیث حرکت نگاه شاعر آهنگی تند و پویا دارد و داستان از کششهای تصویری برخوردار است.

- حرکت عمودی

در حکایت شاه سیاه‌پوشان به سبب سفر شاه به آسمان و فرود او در بهشت رؤیایی، نگاه شاعر و نگاه خواننده بعضی از تصاویر را از بالا به پایین یا از پایین به بالا می‌بیند که با حرکت عمودی دوربین سینما قابل انطباق است؛ برای نمونه وقتی شاه در سبد می‌نشیند، تصویر سبد را می‌بینیم که در آسمان در حال پرواز است.

چون دمی دیدم از خلل خالی در نشستم دران سبب حالی
 چون تنم در سبب نوا بگرفت سبدم مرغ شد هوا بگرفت
 (نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۵)

و زمانی که سبب شاه به میل بلند می‌رسد، نظامی نگاه به بلندی میل را با این توصیف نشان می‌دهد که از دیدن بالای میل کلاه از سر می‌افتد.

بود میلی برآوردیده به ماه که زبردیدنش فتاد کلاه
 (نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۶)

و در ادامه، شاه که بر بلندی میل گرفتار شده است به بالا و پایین خود نگاه می‌کند و تصویر معلق ماندن شاه در آسمان با تأثیر بیشتری احساس درماندگی را القا می‌کند.

زیر و بالا چو در جهان دیدم خویشتن را بر آسمان دیدم
 آسمان بر سرم فسون خوانده من معلق چو آسمان مانده

...

سوی بالا دلم ندید دلیر زهره آن که را که بیند زیر
 (نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۶)

هنگامی که مرغ در سبزه‌زار بهشت مانند فرود می‌آید، تصویر فرود آمدن مرغ می‌تواند با حرکت از بالا به پایین دوربین بازآفرینی شود.

چون به گرمی رسید تابش مهر بر سر ما روانه گشت سپهر
 مرغ با سایه همنشینی کرد اندک اندک نشاط پستی کرد
 (نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۸)

- حرکت افقی

بیشترین حرکت‌هایی که در طول داستان شاهدیم حرکت شخصیت‌های داستان به سوی دیگر یا رفت و آمد آنها برای آوردن چیزی مانند خوان و پیشکش و سبب است. اگر نگاه مخاطب بخواهد با این شخصیت‌ها همپایی کند، حرکت چشم او افقی است. البته بدیهی است بازآفرینی این تصاویر با انواع حرکتها و شگردهای دیگر فیملبرداری برعهده فیلمساز است؛ برای نمونه وقتی شاه در خانه مرد سیاه‌پوش، مهمان است، چند بار میزبان را می‌بینیم که برای پذیرایی از

شاه در رفت و آمد است؛ نخست خوان و خوردنی می آورد و بعد از آن پیشکشها را نزد شاه می آورد و می نشیند:

اولم خوان نهاد و خورد آورد / خدمتی خوب در نورد آورد

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۳)

میزبان چون زکار خوان پرداخت / بیش از اندازه پیشکشها ساخت
وانچه من دادمش، به هم پیوست / پیشم آورد و عدرخواه نشست

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۳)

در افشای راز سیاه پوشی هم باز میزبان و شاه را می بینیم که از خانه بیرون می شوند و شاه از پس میزبان حرکت می کند و زمانی که به ویرانه می رسند دوباره مرد قصاب در حرکت است و به تعبیر نظامی می رود و سبد را نزد شاه می آورد.

این سخن گفت و شد زخانه برون / شد مرا سوی راه راه نمون
او همی شد من غریب از پس / وزخلایق نبود با ما کس
چون پری زادمی برید مرا / سوی ویرانه ای کشید مرا

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۴-۱۵۵)

سبلی بود در رسن بسته / رفت و پیشم آورد بسته

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۵)

تصویر دیگری که نظامی از رفت و آمد شخصیتها ترسیم می کند به پویایی و جست و خیز جمعی پریرویان بازمی گردد که در آغاز هر ماجرای بزمی به صحنه می آیند و به فرمان زیباروی تخت نشین در تکاپو هستند:

آمدند از کشی و رعنائی / با هزاران هزار زیبایی

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۰)

شور و آشوبی از جهان برخاست / آمدند آن جماعت از چپ و راست

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۸)

با خوبان به ناز بردندم / به خداوند خود سپردندم

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۷۳)

برخی از تصاویری که به نظر می‌رسد می‌توانند در حرکت افقی دوربین بازآفرینی شوند، تصاویری از طبیعت است که از نگاه شخصیت داستان به اطراف خود به دست آمده‌اند؛ برای مثال وقتی مرغ، شاه را در سبزه‌زار فرود می‌آورد، پس از لحظه‌ای شاه پس و پیش خود را می‌نگرد. تعبیر پس و پیش دیدن، نگاه مخاطب را هدایت می‌کند که حرکت کند و اطراف منظره خیالی را ببیند:

چون از آن ماندگی برآسودم شکر کردم که بهترک بودم
باز کردم نظر به عادت خویش دیدم آن جایگاه را پس و پیش
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۸)

- حرکت زوم

در فصلهایی از داستان، ابر و باد، مسیر حوران پریش را در برابر چشم شاه نم‌زده و رفته می‌کنند و پس از آن بتان حور سرشت با بانوی زیبارو از راه می‌رسند. شاعر در توصیف این صحنه‌ها ابتدا به وصف جمع حوران می‌پردازد و بعد از آن بر تصویر عروس حوران متمرکز می‌شود و بر چهره و حالات او زوم می‌کند:

دیدم از دور صد هزاران حور کز من آرام و صابری شد دور
یک جهان پرنگار ناورانی روح پرور چو راح ریحانی
هر نگاری به سان تازه بهار همه دست‌ها گرفته نگار
...
چون زمانی برین گذشت نه دیر گفتمی آمد مه از سپهر به زیر
آفتابی پدید گشت از دور کاسمان ناپدید گشت از نور
...
آمد آن بانوی همایون بخت چون عروسان نشست بر سر تخت
عالم آسوده یکسر از چپ و راست چون نشست او قیامتی برخاست
پس یک لحظه چون نشست برجای برقع از رخ گشود و موزه ز پای
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۱-۱۶۰)

۳- صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی

ارتباط «صحنه» که محل وقوع حوادث است با نوع حادثه و درونیات شخصیت داستان، تأثیر

عاطفی ماجرا را دو چندان می‌کند. جدید بودن صحنه، سازگاری صحنه و موضوع، روشنایی صحنه و کنشهایی که در پس زمینه رخ می‌دهد، وجوه بصری است که می‌تواند برخی از کارکردها و جذابیت‌های درام را برآورده سازد.

«استفاده از فعالیت زمینه یا ماجرای زمینه، روش دیگری برای «زمینه‌پردازی» صحنه و خلق کشش دراماتیک است. اگر صحنه‌ای نوشتید که مرد و زنی در آن جر و بحث می‌کنند، تماشاگر می‌تواند مردی را در پس زمینه ببیند که این جر و بحث را دنبال می‌کند. اگر تماشاگر از قبل بداند که مرد دوم فضولی است که بحث کننده از او خوشش نمی‌آید، تنش دیگری به وجود آورده است که سطح صحنه را ارتقا می‌دهد. اگر صحنه‌ای نوشتید که مرد و زنی با هم قدم می‌زنند و دسته‌ای پنگوئن در پس زمینه جولان می‌دهند، باعث حواس پرتی تماشاگر شده‌اید، مگر اینکه بخواهید یک کمدی بنویسید» (آرمر، ۱۳۷۵: ج ۲، ص ۶۲).

با این تعاریف صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی در حکایت شاه سیاه‌پوشان چگونه ارزیابی می‌شود؟ میزان شخصیتها چگونه پرداخت شده است؟ آیا لوازم صحنه، خصوصیات را افشا می‌کند؟ ظاهر شخصیتها چگونه است؟ آیا نوع پوشش شخصیتها حال و هوای داستان یا صحنه را مشخص می‌کند؟

در حکایت شاه سیاه‌پوشان، مانند همه داستانهای منظوم غنایی، بیشترین توصیفات به صحنه‌های بزم و غنا بازمی‌گردد و چون در اغلب این داستانها شاه، شخصیت اصلی یا یکی از شخصیت‌های اصلی است، بساط بزم و طرب با خوان‌گستری شاهانه همراه است. در ابتدای

داستان شاه میهماندوست، میهمانخانه‌ای مهیا دارد که پیوسته خوان نهاده و بساط گسترده است و خادمی به لطف پرورده دارد. در ادامه داستان نیز هر بار زیبارویان در می‌رسند، بساط خوان و باده فراهم است و می‌توان گفت بخشی از صحنه‌آراییهای داستان در توصیف این صحنه‌ها دیده می‌شود:

خوان نهادند خازنان بهشت
خوردهایی همه عبیر سرشت
خوان ز پیروزه، کاسه از یاقوت
دیده را زو نصیب و جان را قوت

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۳)



هم به ترتیب و ساز روز دگر
 هر ابایی که در خورد به بساط

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۸)

خوان نهادند باز بر ترتیب
 چون زخوان ریزه خورده شد روزی
 از کف ساقیان دریا کف
 بیش از اندازه خورده‌های غریب
 می در آمد به مجلس افروزی
 درفشان گشت گام‌های صاف

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۷۳)

پرداخت ظاهر شخصیتها و موقعیت آنها در صحنه نیز به توصیف همین بتان حورسرشت بازمی‌گردد. تصویر کنیزکانی که دست و سینه به جواهر آراسته‌اند یا ترسیم آنان در حالتی که شمعهای شاهانه به دست گرفته‌اند، احساسات مغلوب شاه را افشا می‌کند:

دست و ساعد پراز علاقه زر
 شمع‌هایی به دست شاهانه
 گردن و گوش پر ز لؤلؤ تر
 خالی از دود و گاز و پروانه

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۰)

همچنین تصویر خوابگاهی که از پرنیان و پرند است و آبدانی که از گهرهای سرخ و زرد تعبیه شده از صحنه‌پردازیهایی دیگری است که در صحنه‌های معاشقه شاه با کنیزان دیده می‌شود:

دیدم افکنده بر بساط بانند
 خوابگاهی ز پرنیان و پرند

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۶)

غسلگامم به آبدانی کرد
 کز گهر سرخ بود و از زر زرد

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۷)

اما استفاده از لوازم صحنه و القای معنا با استفاده از خصوصیات جزئی صحنه در سرزمین سیاه‌پوشان بخوبی پرداخت شده است و بویژه در تقابل با صحنه‌پردازیهایی مجالس شاهانه در ابتدای داستان و بساط بزم و طرب بهشت خیالی داستان، حالات برزخی شاه را نمایان می‌سازد. شاه به شهری وارد می‌شود که همه سیاه پوشیده‌اند و در خانه‌ای فرود می‌آید که مجبور است به جای تخت شاهانه، جامه‌های گرانبهای خود را روی هم بگذارد و برای خود تختی فراهم کند.

در سرایی فرو نهادم رخت بر نهادم ز جامه تخت به تخت

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۲)

وقتی شاه به خانه مرد قصاب می رود و مصرانه از او می خواهد راز سیاه پوشی شهر را فاش کند، مرد قصاب او را از خانه بیرون می برد و از راهی خلوت به سمت ویرانه ای حرکت می کند. در این صحنه، جلو رفتن مرد قصاب و پسر وی شاه، خلوت بودن صحنه و حرکت به سمت ویرانه باعث می شود مخاطب خود را برای یک رویداد هراس انگیز آماده کند:

این سخن گفت و شد زخانه برون شد مرا سوی راه راه نمون
او همی شد من غریب از پس وز خلایق نبود با ما کس
چون پری زادمی برید مرا سوی ویرانه ای کشید مرا

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۴-۱۵۵)

۴- نور و رنگ

انعکاس درجه خاصی از روشنایی یا رنگی خاص در فضا سازی صحنه، می تواند حال و هوای شخصیتها، موقعیت عاطفی و یا نوع رویداد را مشخص کند. در ادبیات، گاه توصیف زمان و مکان، وصف ظاهر شخصیتها و فضا سازی صحنه ها با وصف نور و رنگ همراه است و حتی به زبانی استعاره تبدیل می شود؛ برای نمونه در داستانهای رزمی، «تیره گون شدن هوا» تصویری از گرد و غبار برخاسته از تاختن اسبها در میدان جنگ را نشان می دهد و اشاره به «سرخ زمین پس از جنگ» به معنای فراوانی کشته شدگان است. این توصیفات در سینما جای خود را به شگردهای فیلمبرداری و نورپردازی می دهد:

« روشنایی صحنه می تواند به ما بگوید که زمان اتفاق، صبح زود است، روز روشن است، غروب و یا شب است. ساعات مختلف روز بر ما اثرات مختلفی دارند...
روشنایی در یک میزان کمتری می تواند اشخاص، اجسام و یا ابزار خاص صحنه را با نشان دادن آنها به شکل طرحی سایه وار در نور کامل و یا در حالت نیمه روشن مورد تأکید قرار دهد. تغییر میزان روشنایی خبر از باز شدن در یا پنجره ای می تواند بدهد. می تواند برساند که آباژوری روشن شده یا اتومبیلی نزدیک می شود یا نورافکنی متوجه شخصی شده است» (برمن، ۱۳۶۷: ص ۱۱۶).



با این تعاریف، پرداخت نور و رنگ در حکایت شاه سیاه‌پوشان چگونه ارزیابی می‌شود؟ کاربردهای رنگ چگونه است؟ آیا توصیف نور و روشنایی به گونه‌ای هست که بیان سینمایی خلق کند؟

در حکایت شاه‌سیاه‌پوشان، نور و روشنایی مراعات‌النظیر شادی و کامروایی و سرمستی است. در هر صحنه‌ای که بساط عیش و نوش شاه با بانوی زیباروی مهیاست، نظامی از جهانی نورانی سخن می‌گوید و می‌توان گفت در رنگ‌پردازی صحنه‌های داستان، بسامد آفتاب و نور و شمع و چراغ و انعکاس رنگهای زرد و سرخ جلب توجه می‌کند.

یک جهان پرنگار نورانی روح پرور چوراح ریحانی

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۰)

آفتابی پدید گشت از دور کاسمان ناپدید گشت از نور

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۱)

هر شکر پاره شمعی اندر دست شکر و شمع خوش بود پیوست

پر سهی سرو گشت باغ همه شبچراغان با چراغ همه

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۱)

بزمی آراستند سلطانی زیور بزم جمله نورانی

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۸)

اول شب نظاره گاهم نور و آخر شب هم آشیانم حور

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۷۲)

این پردازش رنگ در صحنه‌های بزمی از حیث تقابل با بی‌رنگی صحنه‌های دیگر داستان حائز اهمیت است؛ زیرا وقتی شبهای عیش و نوش به پایان می‌رسد، تغییر حال و هوا با دور شدن رنگهای دیده فریب مشخص می‌شود:

روز چون جامه کرد گازر شوی رنگرزوار شب شکست سبوی

آن همه رنگهای دیده فریب دور گشت از بساط زینت و زیب

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۷۲)

همچنین سیاه‌پوشی و سوگواری شخصیت‌های داستان، که نمادی از سوگ همیشگی آدمی

در دور افتادگی از بهشت است یکی از جنبه‌های اصلی داستان است که با پرداختن تضاد رنگها به مخاطب القا می‌شود. در برابر صحنه‌های پررنگ و نگار معاشقه شاه و کنیزان در توصیف صحنه‌های شهر سیاه‌پوشان، خانه مرد قصاب و ویرانه‌ای که شاه را در سبد می‌نشانند و به دنیای دیگر می‌برد یا هیچ نشانی از رنگ نیست یا توجه مخاطب به رنگ جامه سیاه‌پوشان توجه را جلب می‌کند. غلبه سیاهی بر رنگ و چیرگی سایه بر نور در این صحنه‌ها درونمایه داستان را آشکار می‌کند:

از قبا و کلاه و پیرهنش پای تا سر سیاه بود تنش
تا جهان داشت تیزهوشی کرد بی مصیبت سیاه‌پوشی کرد
در سیاهی چو آب حیوان زیست کس نگفتش که این سیاهی چیست
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۴۹)

۵- توصیفات صوتی

تأثیر «دیدن» از «شنیدن» بیشتر است و تأثیر «دیدن و شنیدن» از «دیدن». فیلمسازان، تصاویر فیلم را به صدا و موسیقی مجهز می‌کنند تا به تأثیر داستان بیفزاید. صدا و موسیقی عواملی است که حس و حال ایجاد می‌کند و نماهای فیلم را به یکدیگر پیوند می‌دهد:

«یکی از عملکردهای بسیار مهم صدا ایجاد پیوستگی است. صحنه‌ها را می‌توان به «نماها»ی متعدد قسمت کرد ولی صدا پیوسته باقی می‌ماند. چشم ما از جسمی به سراغ جسم دیگر می‌رود ولی گوش ما مدام صدای واحدی را می‌شنود. اگر عدسی دوربین، نمودار عامل تفکیک کننده است میکروفن نمودار عامل پیوند دهنده است؛ مثلا در یک کارگاه خیاطی می‌توان ده «نما»ی مختلف داشت که هر یک چیزی جداگانه را نشان بدهد ولی صدای چرخ خیاطی صدای واحد و مداومی خواهد بود. گفتگو نیز عامل رابط فوق‌العاده‌ای است» (ویل، ۱۳۶۵: ص ۳۳).

بدیهی است، «موسیقی» عاملی است که به جذابیت‌های داستان می‌افزاید و تأثیر فیلم را دوچندان می‌کند.

«می‌توان گفت که موسیقی حرف و مطلب خود را در «بعد» سوم بیان می‌کند؛ یعنی در «بعد» حس و حال. از این لحاظ، موسیقی قدرت آن را دارد که اگر نه افکار،



لااقل احساسات بازیگران را بیان کند و به این وسیله بر یکی از نقایص حساس و مهم هنر سینما فائق آید» (ویل، ۱۳۶۵: ص ۳۳).

با این تعاریف، صدا و موسیقی در حکایت شاه سیاه‌پوشان چگونه ارزیابی می‌شود؟ فضاهای صوتی چگونه است؟ آیا به عنوان جزئی مستقل از تصویر در حوزه تصویر‌کارکرد دارد؟ از واقعه‌ای خبر می‌دهد؟ بین نماها پیوستگی ایجاد می‌کند؟ در حکایت شاه سیاه‌پوشان مانند دیگر منظومه‌های نظامی به عامل صوت چندان پرداخته نشده است و تنها نشانی که از صدا و موسیقی در اثر دیده می‌شود، توصیف ترانه‌خوانی و جنگ‌نوازی مطربان و زیبارویان در صحنه‌های بزمی است:

مطرب آمد روانه شد ساقی شد طرب را بهانه در باقی
هر نرفته دری می‌سفت هر ترانه ترانه‌ای می‌گفت

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۳)

می‌نهادند و چنگ ساخته شد از زدن رودها نواخته شد

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۶۸)

مطربان پرده را نسوا بستند پرده‌داران به کار بنشستند

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۷۳)

شاید بتوان گفت تنها کارکرد صدا در این حکایت که با عملکرد سینمایی صدا سازگار است، استفاده از گفتگو به عنوان یک عامل انتقال‌دهنده است. در فصلهای پایانی داستان وقتی شاه به‌رغم خودداری بانوی زیباروی از او درخواست پیوند و کامروایی می‌کند، بانو برای اینکه بتواند شاه را به دلیل این زیاده‌خواهی از بزم خود دور سازد و او را به زمین بازگرداند، وانمود می‌کند که درخواست او را پذیرفته است. به همین سبب از او می‌خواهد لحظه‌ای چشم خود را ببندد تا به مقصود دست یابد. شاه چشمان خود را می‌بندد و در این تاریکی که میان دو دنیا قرار گرفته است، صدای آن بانو را می‌شنویم که از شاه می‌خواهد چشم بگشاید و چون شاه دیده باز می‌کند، خود را در میان سبد و دور از عروس می‌یابد:

چون که یک لحظه مهلتش دادم گفت بگشای دیده بگشادم
کردم آهنگ بر امید شکار تا در آرم عروس را به کنار
چون که سوی عروس خود دیدم خویشتن را در آن سبد دیدم

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۷۹)

بدون تردید توصیفهای تصویری و صوتی، بخشی از قابلیت‌های تصویری اثر است که در این نوشتار با شگردهای تصویرپردازی سینما مقابله شد. در کنار این جنبه‌های تصویرسازی، صناعات بلاغی مانند استعاره، تشبیه، تشخیص، حس‌آمیزی و اغراق و مبالغه از دیگر ابزارهای تصویرسازی ادبی است که ما به ازای سینمایی دارد و می‌تواند در بازآفرینی سینمایی اثر ادبی مورد توجه قرار گیرد.

نتیجه و دریافت

شاعران و نویسندگان علاوه بر صورتهای خیالی که با ابزارهای تصویرسازی مانند تشبیه و استعاره خلق می‌کند در توصیفها و روایت‌های خود تصاویری را فراروی مخاطب قرار می‌دهند که در ذهن خود تجسم کرده‌اند و به تصاویر واقعی که از دریچه دوربین فیلمبرداری ضبط می‌شود بی‌شبهت نیست. دوربین سینما که در ابتدای پیدایش خود ثابت و بی‌حرکت به ضبط تصاویر می‌پرداخت بتدریج با جلو و عقب رفتن، پایین و بالا کردن و درشت و کوچک کردن تصاویر بر میزان شباهت خود با چشم انسان افزود و مفاهیم مورد نظر فیلمبردار را با تأثیرگذاری بیشتری به مخاطب منتقل کرد. اما شیوه‌های مختلف تصویربرداری و حتی صدابرداری که امروزه در زبان سینماگران با اصطلاحات تخصصی مانند نمای درشت، نمای نزدیک، حرکت افقی، حرکت عمودی و ... شناخته می‌شود در روایتگری و تصویرپردازیهای ادبی نیز نمود دارد.

نظامی گنجوی که در تصویرپردازی و روایتگری از برجسته‌ترین شاعران فارسی است در حکایت شاه سیاه پوشان، تصاویر داستان خود را به گونه‌ای از چشم ذهن مخاطب می‌گذرانند که می‌توان گفت خواننده را به یک «دیدن» واقعی دعوت کرده است؛ برای نمونه، نظامی داستان شاه سیاه پوشان را با تصویر بساط سلطنت شاه آغاز می‌کند و ماندن یک سنت سینمایی در یک نمای به اصطلاح «معرف» به معرفی شخصیت و موقعیت او می‌پردازد. هرگاه قرار است بی‌قراری و نگرانی شخصیت را نشان دهد، توصیفات خود را مانند عملکرد دوربین بر موقعیت او متمرکز می‌کند و با نشان دادن حالات چهره و وضعیت ظاهری شخصیت، مخاطب را از درون او آگاه می‌کند. اگر قرار است مخاطب، همراه وهمساز با شاه، مجذوب بانوی زیبارو

شود، نظامی یا تمهیدات تصویری و پس از نشان دادن تغییرات جوی و از راه رسیدن گروه کنیزان و مهیا کردن تخت معشوق و در واقع، پس از تحریک خواننده، پرده از رخ بانوی پری چهره برمی‌دارد و با تمرکز بر توصیف روی او، خواننده را در برابر نمای درشتی از رخ بانو قرار می‌دهد. از این گذشته، حرکت که از مهمترین عناصر یک روایت تصویری و نمایشی است در تصاویری که شاعر از موقعیت شاه در آسمان (بالا)، فرود آمدن او بر سبزه‌زار (پایین) و رفت و آمد و شخصیتها در شهر (افقی) نشان می‌دهد و نیز در گردشهای متعدد نگاه مخاطب از بساط بزم و جمع کنیزان بر چهره بانوی زیبارو (زوم) قابل مشاهده است.

بررسی تصاویر اشعار نظامی از یک سو، جنبه‌های تصویری و نمایشی آثار او را از دیدگاهی نو تبیین می‌کند و از سوی دیگر با نشان دادن این ظرفیتهای تصویری، زمینه‌های بازآفرینی اشعار را در سینما برای سینماگران هموار می‌سازد.

منابع

۱. آرمر، آلن: فیلمنامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ترجمه عباس اکبری، انتشارات حوزه هنری، تهران: ۱۳۷۵، ۲ ج.
۲. برمن، رابرت. روند فیلمنامه نویسی، ترجمه عباس اکبری، انتشارات برگ، چاپ سوم، تهران: ۱۳۶۷.
۳. حسینی، سید حسن. مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، انتشارات سروش، تهران: ۱۳۷۹.
۴. ضابطی جهرمی، احمد. ساختار سینما و تصاویر شعری شاهنامه، نشر کتاب فردا، تهران: ۱۳۷۸.
۵. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. هفت پیکر، با تصحیح و حواشی وحید دستگردی، نشر قطره، چاپ سوم، تهران: ۱۳۷۷.
۶. ویل، یوجین. فن سناریونویسی، ترجمه پرویز دوایی (پیام)، نشر نقش جهان، چاپ دوم، تهران: ۱۳۶۵.