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 صحنه‌هایی‌که 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 درحرکت 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 وا ژه : نظامی ، هفت پیکر، تصویر، سینما، شاه سیاه‌پوشان

دری‌افت مقاله : ۹/۱۲ /۱۳۸۴ پذی‌رش مقاله : ۴/۱۱ /۱۳۸۵

× دانشجوی دکترای زبان و ادبی‌ات فارسی دانشگاه تربی‌ت مدرس

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

مقدمه

«تصویرپردازی»و«روایتگری»ازمهمترین 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» برخورداراست 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 عارفانهٔ ادبیات فارسی از چنین ظرفیتهایی برخورداراست 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 دریافت‌نمی‌شود با تخیل فعال خواننده روبه‌رو است و او را در تصویرپردازی شریک می‌کند. (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۷۸: ص ٤٨-٤٧). 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 گزینش‌مربوط‌به‌زوایای‌دوربین،حرکت دوربین، سرعت صحنه‌ها، نورپردازی، رنگ، صدا، صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی، قابلیتهای تصویرسازی در سینما است که می‌توان برابرهای آن را در تصویرپردازیهای ادبی بررسی کرد.

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

چکیده حکایت منظوم «شاه سیاه‌پوشان»

بهرام، شاهزاده ایرانی، همان‌گونه 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 سرمی‌برد و از او می‌خواهد تا برایش قصه‌ای نقل کند. روز شنبه بهرام از آتشخانه 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 نقل‌کند.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 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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،درراز و رمز این قصه بسیاراندیشیدم و از هرکسی پرس‌وجو کردم. چون راه به جایی نبردم، سرانجام خویشاوندی از خاندان را به جای خود به پادشاهی گذاردم و هرچه 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 سرّ 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، هرچه را به او بخشیده بودم پیش آورد و با عذر، علّت 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 ننهادم 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، سبدی را پیش من آورد که در گوشه‌ای به رسن بسته بود و به سله ماری

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

می‌مانست که گرداگرد آن اژدها 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 بپیچم و از آن خطرگاه نجات یابم. چون مرغ آهنگ پرواز کرد و هر مرغ و وحشیی 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 عطرهای 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 نگریستم 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، الحمدللّهی 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 نهان 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 نشاند.

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 بی‌طاقت 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

بارگاهی رفتم و در آن قصر، خوابگاهی از پرنیان و پرند یافتم و و شمعهای 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 گستردند. 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 بهانهٔ 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 برتو 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.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

ظرفیتهای تصویری حکایت از دیدگاه شگردهای سینمایی

۱- زوایه 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 دوربین‌می‌تواند بر نقطه‌ای خاص تمرکز کند و با تأکید خود بر یک تصویر خاص،به حال و هوایی ویژه دست یابد،شاعر نیز با تأکیدهای توصیفی‌خود از تمرکز نگاه خود برموقعیتی‌خاص‌سخن‌می‌گوید.آغاز هر داستان‌ادبی 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:ج۲، ص ۱۲۵- ۱۲٤).

با این تعاریف، تغییر زوایه 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 زاویای مختلفی ماجراها را به تصویر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

کشیده است. شاه سیاه‌پوشان از یک سو حکایتی عاشقانه است که ابیات 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 بگرفت — سبدم مرغ شد، هوا بگرفت

. . .

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

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۶-۱۵۵)

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، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۶)

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:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

دل آن مرغ نیز تاب گرفت *بال بر هم زد و شتاب گرفت*
دست بردم به اعتماد خدای *وان قوی پای را گرفتم پای*

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۷)

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 بخت *چون عروسان نشست بر سر تخت*

...

پس یک لحظه چون نشست به جای *برقع از رخ گشود و موزه ز پای*
رومی و زنگیش چو صبح دو رنگ *رزمه روم داد و بزمه زنگ*
تنگ چشمی ز تنگ چشمی دور *همه سروی ز خاک و او از نور*
بود لختی چو گل سرافکنده *به جهان آتشی در افکنده*

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱٦۱)

نمای درشت از معاشقه:

چونکه دیدم به مهر خود رایش *اوفتادم چو زلف در پایش*
بوسه بر پای یار خویش زدم *تا «مکن» بیش گفت بیش زدم*

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱٦٤)

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 بسرعت میان دو طرف در رفت و آمد است وچشم خیال مخاطب می‌تواند به همان سرعت از چهره‌ای به چهره دیگر حرکت کند. به همین سبب می‌توان گفت بیشتر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 جای تو نیست — پایه بندگی 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 هر گونه 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 — برنسنجیده هیچ گوهرسنج

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۳)

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: ص۱۵۶)

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

چـــون از آن مانـــدگی برآســـودم شـــکر کـــردم کـــه بهتـــرک بـــودم

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۸)

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 گوشـه‌ای کنار چشمه از نمای نزدیک به تصویر کشیده می‌شود.

در خزیـدم بـه گوشـه‌ای خـالی فـــرض ایـــزد گـــزاردم حـــالی
آن عروســـان و لعبتـــان ســـرای همه رفتند و کس نمانـد بـه جـای
من بران سبزه مانده چون گـل زرد بـر لـب مرغـزار و چشـمه سـرد
سـر نهـادم، خمـار مـی در سـر بـر گـل خشـک بـا گلالـه تـر
خفتم از وقت صـبح تـا گـه شـام بخت بیدار و خواجه خفته به کـام

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۷)

نمای معرف یا کامل

در هر حکایـت بزمـی، بسـاط بـزم و غنـا یکـی از عناصـری اسـت کـه در صـحنه‌پردازیهـا 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 توصـیفات خـود برگزیـده 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 همـراه خیـل کنیـزان 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 ، تصـویر دیگـری است‌که از نمایی نزدیکتر به خواننده عرضه می‌شود و با این نمای متوسـط (medium shot) زمینه پیش رفتن نگاه شاه (شاعر) به معشوق و تصاویر درشت آن مهیا می‌شود که پیش از ایـن ذکر آن رفت.

از جمله فضاهایی که در ابتدای داستان، شخصیت را به خواننده معرفی می‌کنـد وموقعیـت او را نشان می‌دهد، نمای کاملی از قصـر پـرنقش و نگـار شـاه پـیش از سـیاه‌پوشـی او و نیـز مهمانخانه‌ای است که ماجرا از آنجا آغاز می‌شود:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

داشت اول ز جنس پیرایه — سرخ و زردی عجب گرانمایه

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱٤۸)

میهمانخانه‌ای مهیا داشت — کز ثری روی در ثریا داشت
خوان نهاده، بساط گسترده — خادمانی به لطف پرورده

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٤۸)

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، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۳)

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 — بر وی الحمدللّهی خواندم
گرد برگشتم از نشیب و فراز — دیدم آن روضه‌های دیده‌نواز

(نظامی، هفت‌پیکر، 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، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۰)

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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

لعبتان آمدند عشرت‌ساز — آسمان بازگشت لعبت باز
تختی از تخته زر آوردند — تخت‌پوشی ز گوهر آوردند...

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۸)

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 برافگنده زلف مشک فشان

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۷۳)

نما از زوایه بالا و پایین

در کنار تصاویر باغ و کنیزان و معشوق، که نظامی از زوایه‌های 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، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵٦)

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 سراپای 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 حرکتهایی 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، ۱۳٦۵: ص ٤۳).

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 حرکتهای شناخته شده دوربین سینما نزدیک است؟

حرکت نگاه شاعر در توصیفات ادبی حکایت شاه سیاه‌پوشان معمولا با حرکت شخصیتها در داستان و یا توصیف پدیده‌های متحرک همراه است. ممکن است تصویر بسیاری از حرکتهای 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 می‌بینند 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.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

چـون دمـی دیـدم از خلـل خـالی　　در نشســـتم دران ســـبد حـــالی
چـون تـنم در سـبد نـوا بگرفـت　　سـبدم مـرغ شـد هـوا بگرفـت

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۵)

و زمانی که سبد 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.

بـود میلـی برآوردیـده بـه مـاه　　کـــه زبردیـــدنش فتـــاد کـــلاه

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵٦)

و در ادامه، شاه که بر بلندی میل گرفتار شده است به بـالا و پـایین خـود نگـاه مـی‌کنـد و تصویر معلق ماندن شاه در آسمان با تأثیر بیشتری احساس درماندگی را القا می‌کند.

زیـر و بـالا چـو در جهـان دیـدم　　خویشـتن را بـر آسـمان دیـدم
آسـمان بـر سـرم فسـون خوانـده　　مـن معلـق چـو آسـمان مانـده
...
سـوی بـالا دلـم ندیـد دلیـر　　زهـره آن کـه را کـه بینـد زیـر

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵٦)

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

چون به گرمـی رسـید تـابش مهـر　　بـر سـر مـا روانـه گشـت سـپهر
مـرغ بـا سـایه همنشـینی کـرد　　انـدک انـدک نشـاط پسـتی کـرد

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۸)

- حرکت افقی

بیشترین حرکتهایی که در طول داستان شاهدیم حرکت شخصیتهای داستان بـه سـوی دیگـر یـا رفت و آمد آنها برای آوردن چیزی مانند خوان و پیشکش و سـبد اسـت. اگـر نگـاه مخاطـب بخواهد با این شخصیتها همپایی کند، حرکت چشم او افقی است. البته بدیهی اسـت بـازآفرینی این تصاویر با انواع حرکتها وشگردهای دیگر فیلمبرداری برعهده فیلمساز اسـت؛ بـرای نمونـه وقتی شاه در خانه مرد سیاه‌پوش، مهمان است، چند بار میزبان را می‌بینیم که بـرای پـذیرایی از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

شاه در رفت و آمد است؛ نخست خوان و خوردنی می‌آورد و بعد از آن پیشکش‌ها را نزد شاه می‌آورد و می‌نشیند:

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

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۳)

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

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۳)

در افشای راز سیاه‌پوشی هم باز میزبان و شاه را می‌بینیم که از خانه بیرون می‌شوند و شاه از پس میزبان حرکت می‌کند و زمانی که به ویرانه می‌رسند دوباره مرد قصاب در حرکت است و به تعبیر نظامی می‌رود و سبد را نزد شاه می‌آورد.

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 ویرانه‌ای کشید مرا

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص ۱۵۵-۱۵٤)

سبدی بود در رسن بسته — رفت و پیشم آورد بسته

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۵)

تصویر دیگری که نظامی از رفت و آمد شخصیتها ترسیم می‌کند به پویایی و جست‌و خیز جمعی پریرویان بازمی‌گردد که در آغاز هر ماجرای بزمی به صحنه می‌آیند و به فرمان زیباروی تخت‌نشین در تکاپو هستند:

آمدند از کشی و رعنایی — با هزاران هزار زیبایی

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۰)

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

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۸)

با خوبان به ناز بردندم — به خداوند خود سپردندم

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۷۳)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 پریوش را در برابر چشم شاه نمزده و روفته 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 نورانی — روح پرور چو راح ریحانی
هر نگاری به سان تازه بهار — همه دست‌ها گرفته نگار
...
چون زمانی برین گذشت نه دیر — گفتی 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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: ج۲، ص ٦٢).

با این تعاریف صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی در حکایت شاه سیاه‌پوشان چگونه ارزیابی می‌شود؟ میزان شخصیتها چگونه پرداخت شده است؟ آیا لوازم صحنه، خصوصیاتی 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 خادمانی 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: ص۱٦۳)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

هم به ترتیب و ساز روز دگر — خوان نهادند و خوردها بر سر
هر ابایی که در خورد به بساط — واورد در خورنده رنگ نشاط

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۸)

خوان نهادند باز بر ترتیب — بیش از اندازه خوردهای غریب
چون‌زخوان ریزه خورده شد روزی — می در آمد به مجلس افروزی
از کف ساقیان دریا کف — درفشان گشت کامهای صدف

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۷۳)

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

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۰)

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

دیدم افکنده بر بساط بلند — خوابگاهی ز پرنیان و پرند

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦٦)

غسلگاهم به آبدانی کرد — کز گهر سرخ بود و از زر زرد

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۷)

اما استفاده از لوازم صحنه والقای معنا با استفاده از خصوصیات جزئی صحنه در سرزمین سیاه‌پوشان بخوبی پرداخت شده است و بویژه در تقابل با صحنه‌پردازیهای 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.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

در سـرایی فـرو نهـادم رخـت برنهادم ز جامـه تخـت بـه تخـت

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۲)

وقتی شاه به خانه مرد قصاب می‌رود و مصرانه از او می‌خواهد راز سیاه‌پوشی شهر را فـاش کند، مرد قصاب او را از خانه بیرون می‌بـرد و از راهـی خلـوت بـه سـمت ویرانـه‌ای حرکـت می‌کنند. در این صحنه، جلو رفتن مرد قصاب و پسر وی شاه، خلوت بودن صحنه و حرکت بـه سمت ویرانه باعث می‌شود مخاطب خود را برای یک رویداد هراس‌انگیز آماده کند:

این سخن گفت و شد زخانه برون شـد مـرا سـوی راه راه نمـون
او همـی شـد مـن غریـب از پـس وز خلائـق نبـود بـا مـا کـس
چـون پـری زادمـی بریـد مـرا سـوی ویرانـه‌ای کشـید مـرا

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۵۵- ۱۵٤)

٤- نور و رنگ

انعکاس درجه خاصی از روشنایی یا رنگی خاص در فضاسازی صحنه، می‌تواند حـال و هـوای شخصیتها، موقعیت عاطفی و یا نوع رویداد را مشخص کند. در ادبیـات، گـاه توصـیف زمـان و مکان، وصف ظاهر شخصیتها و فضاسازی صحنه‌ها با وصف نور و رنگ همراه است و حتی به زبانی استعاری تبدیل می‌شود؛ برای نمونه در داستانهای رزمی، «تیره‌گون شدن هوا» تصویری از گرد و غبار برخاسته از تاختن اسبها در میدان جنگ را نشان می‌دهد و اشاره به «سـرخی زمـین پس از جنگ» به معنای فراوانی کشته‌شدگان است. این توصیفات در سـینما جـای خـود را بـه شگردهای فیلمبرداری و نورپردازی می‌دهد:

« روشنایی صحنه می‌تواند به ما بگوید که زمـان اتفـاق، صـبح زود اسـت، روز روشـن است، غروب و یا شب است. ساعات مختلف روز بر ما اثرات مختلفی دارند... .

روشنایی در یک میزان کمتری می‌تواند اشخاص، اجسام و یا ابزار خاص صحنه را با نشان دادن آنها به شکل طرحی سایه‌وار در نور کامل و یا در حالت نیمه روشن مورد تأکید قرار دهد. تغییر میزان روشنایی خبر از باز شدن در یا پنجره‌ای می‌تواند بدهد. می‌تواند برساند که آباژوری روشن شده یا اتومبیلی نزدیک می‌شود یا نورافکنی متوجه شخصی شده است» (برمن، ۱۳٦۷: ص۱۱٦).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 روشنایی‌مراعات‌النظیر 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 چو راح ریحانی

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۶۰)

آفتابی پدید گشت از دور — کاسمان ناپدید گشت از نور

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۶۱)

هر شکر پاره شمعی اندر دست — شکر و شمع خوش بود پیوست
پر سهی سرو گشت باغ همه — شبچراغان با چراغ همه

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۶۱)

بزمی آراستند سلطانی — زیور بزم جمله نورانی

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷:ص۱۶۸)

اول شب نظاره گاهم نور — واخر شب هم آشیانم حور

(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۷۲)

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: ص۱۷۲)

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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 می‌نشاند 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: ص۱٤۹)

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، ۱۳٦۵: ص۳۳).

بدیهی است، «موسیقی» عاملی است که به جذابیتهای داستان می‌افزاید و تأثیر فیلم را دو چندان 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،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

لااقل احساسات بازیگران را بیان کند و به این وسیله بر یکی از نقایص حساس و مهم هنر سینما فائق آید» (ویل، ۱۳٦۵: ص۳۳).

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 سیاه پوشان 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 چنگ‌نوازی مطربان و زیبارویان در صحنه‌های بزمی است:

مطرب آمد روانه شد ساقی — شد طرب را بهانه در باقی
هر نسفته دری می‌سفت — هر ترانه ترانه‌ای می گفت

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۳)

می‌نهادند و چنگ ساخته شد — از زدن رودها نواخته شد

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱٦۸)

مطربان پرده را نوا بستند — پرده‌داران به کار بنشستند

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۷۳)

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 اودرخواست 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 دراین 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 درآرم عروس را به کنار
چون که سوی عروس خود دیدم — خویشتن را در آن سبد دیدم

(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ص۱۷۹)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 بی‌شباهت 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 می‌گذراند که می‌توان گفت خواننده را به یک «دیدن» واقعی دعوت کرده است؛ برای نمونه، نظامی داستان شاه سیاه‌پوشان 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 رامانند 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

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]

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 برتوصیف 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 ازدیدگاهی 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،ترجمه‌عباس‌اکبری،انتشارت‌برگ،چاپ سوم، تهران: ۱۳٦۷.

۳. حسینی، سید حسن. مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، انتشارات سروش، تهران: ۱۳۷۹.

٤. ضابطی‌جهرمی، احمد. ساختار سینماو 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.

٦. ویل، یوجین. فن سناریونویسی، ترجمه پرویز دوایی (پیام)، نشر نقش جهان، چاپ دوم، تهران: ۱۳٦۵.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-24]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1385.3.11.3.7]