پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

جستجوی ردپای تدوین سینمایی در شاهنامه فردوسی

دکتر سید محسن هاشمی

سلسله نشست‌های تخصصی
۴۸

جستجوی ردپای تدوین سینمایی در شاهنامهٔ فردوسی

جستجوی ردپای تدوین سینمایی
در شاهنامهٔ فردوسی

سخنران
دکتر سیدمحسن هاشمی

پژوهشکده هنر و رسانه

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

جستجوی ردپای تدوین سینمایی در شاهنامهٔ فردوسی

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

سخنران: دکتر سیدمحسن هاشمی

نوبت چاپ: اول- بهمن ۱۳۸۹

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

قیمت: ۵۵۰۰ ریال

چاپخانه: طیف‌نگار

همهٔ حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولیعصر(عج)، خیابان دمشق، شمارهٔ ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی ۶۴۷۴ ـ ۱۴۱۵۵ تلفن ۸۸۹۱۹۱۷۷، دورنگار ۸۸۸۹۳۰۷۶ Email: Nashr@ricac.ac.ir

سخن ناشر

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات در راستای اهداف و وظایف خود اقدام به برگزاری نشست‌هایی با موضوع‌های مختلف در حوزه فرهنگ، هنر و ارتباطات می‌نماید تا از این رهگذر فضای گفتگو و تبادل‌نظر میان نخبگان فرهنگی کشور، نقد و بررسی مسائل و مشکلات مبتلابه جامعه فراهم آید.

گزارش پیش‌رو، نتیجهٔ نشستی است با عنوان «جستجوی ردپای تدوین سینمایی در شاهنامه فردوسی» با سخنرانی دکتر سیدمحسن هاشمی که در تاریخ ۳۰ خرداد ۱۳۸۹ از سوی پژوهشکده هنر و رسانه در پژوهشگاه برگزار شده است.

یادآوری می‌شود، مطالب مطرح شده از سوی سخنران، لزوماً منعکس‌کننده دیدگاه‌های مسئولان پژوهشگاه نیست.

جستجوی ردپای تدوین سینمایی در شاهنامه فردوسی

ابتدای بحث، دربارهٔ گونه‌های تدوین در سینما و اینکه چگونه تدوین، سینما را به یک هنر تبدیل کرده است می‌باشد. «مالرو» در این مورد می‌گوید: «این تدوین بود که توانست سینما را از جنبهٔ تصویر متحرک نجات دهد و آن را به جنبهٔ هنری تبدیل کند. جنبه‌ای که می‌شود از آن به عنوان یک زبان یاد کرد.» در واقع سینما را واقعیتی دگرگون یا گزینش‌شده می‌دانیم.

فقط صرف تصویر در این دگرگونی و گزینش مطرح نیست، بلکه جنبه به‌هم پیوسته این تصاویر مهم است. در ابتدا، سینما مانند تئاتر عمل می‌کرد، یعنی داستان خود را به صورت صحنه به صحنه روایت می‌کرد و فیلم را به چند پرده، مانند تئاتر تقسیم می‌کرد، مثل کارهای «ملیس» در، ۱۰، ۱۲ پرده.

در سینما محدودیت پرده‌ها مانند تئاتر نبود، به دلیل اینکه به راحتی می‌توانستند دکور را عوض کنند؛ زیرا فیلمبرداری قطع می‌شد و دکور یا پرده دیگری استفاده می‌شد. کار تدوین، فقط مرتب کردن متوالی این پرده‌ها بود.

حدود سال‌های۱۹۰۴ ـ ۱۹۰۳ دو روایت هم‌زمان کشف شد و بدین ترتیب مونتاژ موازی به وجود آمد؛ که ما در قصه می‌گوئیم اینها را اینجا داشته باشیم و ببینیم آن طرف چه خبر است . به‌طور مثال در یک موقعیت بحرانی می‌گوئیم فعلاً

این جای قضیه را داشته باش؛ حالا آن طرف؛ می‌بینیم این رفت و برگشت بین دو داستان به طور هم‌زمان چگونه رخ می‌دهد.

این کار قدم مهمی در مونتاژ بود که با فیلم «زندگی یک آتش‌نشان آمریکایی» شروع شد و ادامه پیدا کرد. گروهی آتش‌نشان برای خاموش کردن آتشی به راه می‌افتند. موقعیتی که افراد در معرض خطر قرار گرفته‌اند چه از جانب آتش‌نشان‌ها و چه از جانب افرادی که در خطر افتاده‌اند، چگونه است؟

این اتفاق چگونه می‌تواند به طور موازی پیش رود. معمولاً برخلاف دو خط موازی که در هندسه، هیچ‌وقت همدیگر را قطع نمی‌کنند، این دو جریان در سینما همیشه به هم می‌رسند. جذابیت آن در نزدیک شدن این خطوط به یکدیگر است.

کم‌کم مونتاژ، کنترل حسی و عاطفی تماشاگر را با این قطع و پیوندها به دست گرفت. کارگردان‌های حرفه‌ای متوجه این موضوع شدند که با ایجاد ریتم مناسب و برش‌هایی که بین صحنه‌های مختلف صورت می‌گیرد، تماشاگر را به لحاظ حسی و عاطفی می‌توان تحت کنترل داشت.

در ضمن کنترل زمان و مکان هم در اختیارشان بود. تا زمانی که مونتاژ وارد سینما نشده بود فقط بحث کنترل مکانی بود پس از ورود مونتاژ بحث کنترل زمانی هم به آن اضافه شد.

مونتاژ در سینما یک حادثه را کوتاه‌تر و یا طولانی‌تر از آنچه که در واقعیت اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد. به طور مثال فیلم «رزم ناوپوتمکین» یک صحنهٔ مشهور به‌نام سکانس «پلکان اودسا» دارد. در این صحنه سربازهای تزار به مردم حمله و آنها را قتل عام می‌کنند.

این صحنه در واقعیت حدود ۱/۵ تا ۲ دقیقه انجام شده است ولی در فیلم حدود ۲۰ دقیقه طول می‌کشد. کارگردان این فیلم، با کمک تدوین، توانسته بدون اینکه

ایجاد کسالت کند زمان را کش بدهد و هیجان، جذابیت و محو صحنه شـدن را بـرای تماشاگرانش به ارمغان آورد.

یکی از مهارت‌هایی که کارگردان‌ها به آن رسیدند، خردکردن یـا تقطیـع صـحنه بود؛ چیزی که ما امروزه به آن «دکوپاژ» می‌گوئیم؛ به معنی کوچک کردن صـحنه‌هـا به نماهای مختلف، به عبارتی جابه‌جا کردن دوربین و دنبال کـردن واقعـه از منـاظر مختلف است که همین امر باعث متمایز شدن سینما با تئاتر می‌شود.

ما در تئاتر همیشه از یک منظر به صحنه نگاه می‌کنیم در حالی که در سـینما، بـا توجه به جابه‌جا شدن مکان دوربین ما یک واقعه را از چندین منظر مـی‌بینـیم و بـه نظر می‌رسد به کل صحنه مسلط هستیم.

فضا در سینما یک فضای مجازی است به‌گونه‌ای که اگر اکنون دوربـین بنـده را نشان می‌دهد، اگر قرار باشد آن طرف را نیز نشان دهد، مـی‌توانـد تغییـر در صـحنه ایجاد کند، درحالی که در تئاتر، اگر قرار است اتفاقی بیفتد، باید پرده پـائین بیایـد و صحنه تغییر کند.

به هرحال چیزی که سینما به دنبالش بود در بهترین شـکل، در مونتـاژ متولـد و متجلی شد. به عبارتی، در مونتاژ نماهایی کنار هم قرار می‌گرفتند که مثـل واژه‌هـای ادبی کاملاً مجزا از هم بودند ولی معانی را تداعی می‌کردند که معنای ثالثی داشـت؛ در واقع دیگر، معنای آن واژه‌های قبلی را نمی‌داد. مـا در ادبیات می‌گـوییم: «تیـز» و «پا» دو واژه کلامی هستند که معانی آنها هیچ ربطی به هم ندارد ولی وقتـی ایـن دو واژه با هم ترکیب می‌شود، معنایی پیـدا می‌کند که با معنای قبلی خود تفـاوت دارد. در مورد مونتاژ در سینما هم این اتفاق افتاد، یعنی از تدوین بین پلان‌هـای مختلـف کاری صورت گرفت که دسترسی به قدرت ادبیـات یعنـی: اسـتعاره، کنایـه، مجـاز، ایهام و... از طریق مونتاژ فراهم شد. در مسیر تحول تدوین، بـه چهـار نـوع شـکل تدویـنی می‌رسیم کـه بـا تأکید بـر این چهار نـوع سعی مـی‌کـنم بـا رجـوع بـه کـار

«حکیم طوس» ـ ابوالقاسم فردوسی ـ نشان دهم که اگر سینما این مهارت را دارد، برآمده از ادبیات است. آن هم نوعی خاص از ادبیات که مبتنی بر تصویر است.

انواع تقسیم‌بندی در مسیر تحول تدوین شامل:

۱. تدوین منطبق با توالی زمانی یا تدوین تداومی؛ در این تدوین روایت به‌عنوان یک خط مستقیم دنبال می‌شود. هر واقعه علتی است برای واقعهٔ بعدی و هر واقعه‌ای معلول واقعهٔ قبلی خودش است. روال و تداوم قصه به‌گونه‌ای است که ما می‌توانیم پلان اول، صحنهٔ اول و سکانس اول را تشخیص دهیم؛ این تداومی است که به‌طور مستمر و مداوم به نمایش درمی‌آید.

۲. تدوین متقاطع و تدوین موازی دو نوع تدوین است که هم‌زمانی وقایع را با یکدیگر نشان می‌دهد و پیوند می‌خورد.

۳. شیوهٔ فوکوس عمیق که بعد از ورود صدا به سینما به‌وجود آمد و آن شیوه‌ای بود که کارگردان دست مخاطب یا بیننده را برای دیدن هر قسمت از تصویر باز می‌گذاشت. همه چیز در حضور بود و چشم تماشاگر می‌توانست هر نقطه‌ای از صحنه را که می‌خواهد، دنبال کند. البته بعضی کارگردان‌ها به شکل هنرمندانه‌ای از آن استفاده کردند و بعضی کارگردان‌ها هم از این روش برای بالا بردن واقعیت تصویرشان استفاده کردند.

به‌طور مثال کسی مانند «رنوا» از این تکنیک برای بالا بردن رئالیسم تصویرش استفاده می‌کند اما کسی مثل «اورسون ولز» در فیلم «همشهری کین» برای استفاده هنرمندانه از آن بهره می‌برد. به‌عنوان نمونه آن صحنهٔ مشهور که «سوزان الکساندر» سم خورده، شیشهٔ سم در جلوی پیکر خوابیدهٔ سوزان الکساندر است که مسموم شده و در حالت اغماست، در انتها خود «چارلز کاستر» را می‌بینیم. کارگردان در این صحنه از فوکوس عمیق استفاده هنرمندانه کرده است.

مونتاژ پیوند تصاویری است که ظاهراً ربطی به هم ندارند ولی بـا قـرار گـرفتن در کنار هم تداعی معنا می‌کند. مثل کاری که «آیزنشتاین» در فـیلم «اعتصـاب» کـرد که تصویر جاسوس‌ها را به تصویر روباه پیونـد زد. روبـاه در بـین اعتصـاب‌کننـدگان وجود ندارد، ولی کارگردان از طریق چیدمان نماهای کاملاً متمایز، توانست القا کنـد که اینها مانند روباه حیله‌گرند، مثل جغد در ویرانه زنـدگی مـی‌کننـد و مثـل میمـون اهل ادا درآوردن هستند و معنای حاصل از آن برداشت‌هایی است که می‌شود.

قبل از اینکه وارد بحث پیوند بین سینما و شاهنامه شویم و تدوین را در این دو، مقایسه کنیم جمله‌ای را از استاد «ذبیح‌الله صفا» در اینجا می‌آوریم.

ایشان می‌فرمایند: «در کلام فردوسی ایجاز، اطناب و مساوات همه به‌جای خـود به کار رفته‌اند.»

یعنی ما در سینما می‌توانیم یک واقعه را موجز کنیم و یا آن را گسترش دهـیم و دقیقاً مساوات را رعایت کنیم.

دکتر ذبیـح‌الله صفا معتقد است: «استـادی و قدرت گوینده معمولاً در ایجاز، آشکار می‌شود. چنان‌که می‌دانیم اغلب شعرای ایران گرد این معنی گشته و خواسته‌اند قدرت و مهارت خویش را از راه ایجاز نشان دهند، اما همه از عهدهٔ این کار شگرف برنیامده‌اند. فردوسی هر جا که خواست و اراده کرد از عهدهٔ این کار دقیق و جلیل به نیکی برآمد.» می‌توان دو رویکرد متفاوت به تدوین داشت. رویکردی که در آن صنعت‌های ادبی با تکنیک‌های سینمایی مقایسه می‌شود. مثلاً صنعت ادبی تشبیه، کنایه، استعاره و مجاز را با قابلیت‌های تدوینی مقایسه کنیم و از این منظر معناسازی و انتقال یا حس‌آمیزی تصویری را به ادبیات تشبیه کنیم. مانند سوزش سوزن سُرُم، همان‌طور که پشت سرهم آوردن سه تا «سین» در مخاطب تأثیر عاطفی ایجاد می‌کند، سه تصویر در تدوین هم می‌تواند همین نقش را ایفا کند.

وقتی می‌گوئیم «خدا کشتی آنجا که خواهد برد / اگر ناخدا جامه برتن درد» ترکیبی از کلمات ایجاد می‌کنیم که اگر همان کلمات را جابه‌جا کنیم تأثیری دیگری در ادبیات می‌گیریم.

اگر هجای بلند را آخر بگذاریم:

برد کشتی آنجا که خواهد خدا

اگر جامه برتن درد ناخدا

درست همان کلمات است ولی لحن و حس حماسی را القا می‌کند.

دکتر «ضابطی جهرمی» در کتاب «سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه» در این زمینه تقریباً کار را به اتمام رسانده‌اند. بنابراین در این زمینه به بحث نمی‌پردازیم. به عبارتی، به تشابه پیوند نماها در فیلم با استعاره، کنایه و مجاز پرداخته نشده است. موضوع مورد بررسی این است که چگونه فردوسی از طریق صحنه‌ها و تصاویر این کار را می‌کند.

کاری که فردوسی می‌کند کار ادبی نیست بلکه کار تصویری است. با تصویر همان تأثیری را می‌گذارد که مونتاژ می‌گذارد. تصاویری که ما در شاهنامه داریم ناشی از چینشی است که فردوسی ارائه می‌دهد نه توصیف او. ما، در شاهنامه تصویر را نمی‌خوانیم بلکه تصویر را می‌بینیم. تکنیکی که به آن «پیش رو آوردن» یا «به دید آوردن» می‌گوئیم. همان چیزی که امروزه به آن، پدیده می‌گوئیم. پدیدار شدن چیزی است که قابل رویت است و این کار را فردوسی کرده است.

در این قسمت می‌خواهیم با ذکر مثال‌هایی شیوه‌های متفاوت در سینما را با شیوه‌هایی که در شاهنامهٔ فردوسی است، مقایسه کنیم؛ مثل تعلیق، ریتم افزاینده، کند کردن حرکت، واقعیت‌بخشی به درام و قائل شدن آزادی برای مخاطب که هر قسمت از تصاویر را که دلش می‌خواهد ببیند؛ تمام اینها را سعی کرده‌ایم در کار فردوسی با مثال نشان دهیم.

اولین آنها تدوین منطبق با توالی زمانی یا تدوین تداومی است. چیزی که در سینما بسیار مهم است، رابطهٔ علیت بین وقایع است که اولین نوع تدوین یعنی تدوین روایی را پیش می‌آورد.

مثلاً در ابتدا می‌بینیم که زنگی به صدا درمی‌آید، بعد آتش‌نشان‌ها لباس می‌پوشند و از ستونی فلزی پائین می‌آیند و آماده سوارشدن به ماشین‌هایشان می‌شوند؛ از آن طرف می‌بینیم گستره آتش در ابتدا بسیار کوچک است و بعد گسترش می‌یابد و همچنان که کار به انتها می‌رسد روال تدوین هم به پشت سر هم چیده شدن وقایع کمک می‌کند. دو مسئله وجود دارد. در سینما چیزی داریم به نام «فلاش بک»[1] و چیزی به نام «فلاش فوروارد»[2] یعنی حرکت به سمت آینده و رجعت به گذشته.

اگر قرار است زمان فیزیکی واقعه‌ای، چیزی در حدود چندین سال باشد و بخواهیم آن را در دو ساعت نمایش دهیم چگونه می‌توانیم وقایع مربوط به گذشته یا آینده آن را نمایش دهیم. فردوسی نخواسته است منطق عِلّی خود را به هم بزند. هیچ جا فلاش‌بک نداده، بلکه فلاش‌بک را از طریق دیالوگ‌ها القا کرده است.

به عبارتی، وقتی گفتگویی بین قهرمان‌ها صورت می‌گیرد، ممکن است حتی جریان‌های چند ۱۰۰ سال را در چند بیت شرح دهد و با این کار آن روال علّی خودش را حفظ کند؛ چیزی که در گفتار می‌آید، نه در روایتی که شاعر آن را نشان می‌دهد.

به عنوان مثال در کشمکش بین «رستم» و «اسفندیار» بخش عمده‌ای از کشمکش به رجزخوانی می‌گذرد، یعنی بیش از ۱۶، ۱۷ بیت از حدود هزار و ۱۰۰ بیت این قصه، شرح رزم نیست؛ بقیه رزم، کلام این دو پهلوان با یکدیگر است و در واقع کشمکشی که این دو به لحاظ کلامی با هم دارند آن قدر گسترش پیدا می‌کند که ما از دو پهلوان به دو طایفه شاهان و پهلوانان می‌رسیم.

1. Flash back
2. Flash forward

در اثنای رجزخوانی بحث‌های نژادی و دینی مطرح می‌شود؛ در این ماجرا تمام کشمکش‌های ممکن و متصور وجود دارد به‌گونه‌ای که استاد «اسلامی ندوشن» داستان رستم و اسفندیار را داستان داستان‌ها می‌داند.

رستم و اسفندیار جلوی هم ایستاده‌اند و رستم قرار است ماجراهای خود و زحماتی که برای ایران در جنگ هاماوران کشیده را بیان کند:

بکشتم به جنگ اندرون شاهشان
تهی کردم از ناوردگاهشان

جهاندار کاووس کی بسته بود
ز رنج و ز تیمار دل خسته بود

بیاوردم از بند کاووس را
همان گیو و گودرز و هم طوس را

به ایران به افراسیاب آن زمان
جهان پر ز درد از بد گمان

به ایران کشیدم ز هاماوران
خود و شاه با لشگری بی‌کران

شب تیره تنها برفتم ز پیش
همه نام جستم نه آرام خویش

بپردخت ایران و شد سوی چین
جهان شد پر از داد و پر آفرین

گر از یال کاووس خون آمدی
ز پشتش سیاوش چون آمدی

وز او شاه کیخسرو پاک و راد
که لهراسب را تاج بر سر نهاد

رستم می‌گوید تو از نژاد «لهراسبی». لهراسب خودش دست نشاندهٔ «کیخسرو» است؛ کیخسرو فرزند «سیاوش» است؛ سیاوش فرزند «کاووس» است. من بودم که کاووس را نجات دادم والّا نه سیاوش وجود داشت نه کیخسرو و نه لهراسب.

وز او کیخسرو پاک و راد
که لهراسب را تاج بر سر نهاد
پدرم آن دلیر گرانمایه مرد
ز ننگ اندر آن انجمن خاک خورد
که سهراب را شاه بابست خواند
ازو در جهان نامه چندین نماند
چه نازی به دین تاج گشتاسبی
بدین تازه آیین لهراسبی

فردوسی در قالب کلام، فلاش‌بک می‌زند؛ بدون اینکه روال منطقی و علّی قصه به‌هم بخورد. اما در فلاش‌فوروارد، سیمرغ می‌خواهد به وسیله تیر گز راه گریز از مخمصهٔ اسفندیار و پرتاب تیر به چشم اسفندیار را که نقطهٔ ضعف اوست به رستم نشان دهد. در واقع رستم می‌تواند بدین وسیله نجات پیدا کند.

حالا سیمرغ می‌گوید
بپرهیزی از وی نباشد شگفت
مرا از خود اندازه باید گرفت

اگر از اسفندیار بپرهیزی و از او فرارکنی، اصلاً چیزه عجیبی نیست.

که آن جفت من مرغ با دستگاه
به دستان شمیشر کردش تباه

اسفندیار جفت سیمرغ را کشته است.

اگر با من اکنون تو پیمان کنی
مرا از جنگ جستن پشیمان کنی
به خوبی فزونی به اسفندیار
که کوشش و جستن کارزار
پس آن که یکی چاره سازم تو را
به خورشید سر برافرازم تو را
چو بشنید رستم دلش شاد شد
از اندیشهٔ بستن آزاد شد

چون اسفندیار می خواهد دست‌های او را ببندد.

بدو گفت کز گفت تو نگذرم
وگر تیغ بارد هوا بر سرم
چنین گفت سیمرغ کز راه مهر
بگویم کنون با تو راز سپهر

در این قسمت فردوسی می‌خواهد فلاش‌فوروارد بزند، می‌خواهد راز سپهر را آشکار کند.

که هرکس که او خون اسفندیار
بریزد ورا بشکرد روزگار

هرکس خون اسفندیار را بریزد، روزگار او را نابود می‌کند.

همانا نیز تا زنده باشد زرنج
رهایی نیابد نماندش گنج
بدین گیتی‌اش شوربختی بود
وگر بگذرد رنج و سختی بود

این در واقع منطقی است که بدون بر هم ریختن منطق روایی شاهنامه سعی می‌کند فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد سینمایی داشته باشد. داستان در قالب پیشگویی موبدان است؛ مثل «جاماسب» که در اول این قصه با «گشتاسب» در مورد اسفندیار مشورت می‌کند. جاماسب بسیار خردمند است. او هم زیج دارد و می‌تواند پیشگویی کند. گشتاسب می‌گوید: اسفندیار را چه کنم؟ مرگش چگونه اتفاق می‌افتد؟ جاماسب پاسخ می‌دهد:

ورا هوش در زابلستان بود

به دست تهم، پوردستان بود

فردوسی در اینجا یک فلاش‌فوروارد می‌زند و آخر قصه را برای ما روشن می‌کند. پس ارجاع مخاطب از طریق گفتگوی شخصیت‌ها یا پیشگویی موبدان و اخترشناسان مانع از بر هم ریختن منطق روایی اثر می‌شود و آن را در قالب یک پیشگویی می‌آورد.

دوم؛ تدوین متقاطع و تدوین موازی، یکی از عمده‌ترین نیازهای قصه‌گویی است و به جذابیت قصه بسیار کمک می‌کند. در چندین جای شاهنامه می‌توان این تدوین را دید.

از گونه‌های زیبای این تدوین، داستان نجات کیخسرو از توران زمین است. کیخسرو فرزند سیاوش و «فرنگیس» دختر «افراسیاب»، می‌باشد. به علت مغضوب شدن سیاوش از جانب افراسیاب و با توطئه‌هایی که «گرسیوز» کرده و باعث تنش بین افراسیاب و سیاوش شده است؛ افراسیاب بر سیاوش خشم می‌گیرد و سر از تن او جدا می‌کند.

طبیعتاً افراسیاب و دخترش فرنگیس را که مادر کیخسرو است از خود می‌راند.

کیخسرو که به دنیا می‌آید باید از شر فتنه‌های زمانه و به‌خصوص افراسیاب در امان باشد. «گیو» را برای نجات کیخسرو فرستاده‌اند. فردوسی با مهارت تمام برای

خوانندهٔ قصه و حتی کسانی که بارها این قصه را خوانده‌اند، فشار عصبی ایجاد می‌کند. آیا واقعاً آنها موفق می‌شوند از توران زمین فرار کنند و خودشان را به مرز ایران برسانند؟

فردوسی از طریق این تعقیب و گریز و کشمکش، تعلیق بسیار زیبایی ایجاد می‌کند و گره داستان را به جیحون، رود مرزی ایران و توران، می‌کشاند. هیچ کشتی‌بانی حاضر نیست آنها را از رودخانه عبور دهد و آنها را معطل می‌کند. خواننده از این نگران است که تورانی‌ها در حال رسیدن هستند. درست مثل یک فیلم سینمایی که نگرانیم قهرمان داستان نجات پیدا می‌کند یا نه! دقیقاً کاری که فردوسی کرده، ایجاد همین تعلیق سینمایی است:

بدوگفت گیو ار تو کیخسروی
نبینی از این آب جز نیکوی
فریدون که بگذاشت اروند رود
فرستاد تخت مهمی را درود

فردوسی، کیخسرو و «فریدون» را با هم مقایسه می‌کند که هر دو از رود گذشتند.

چه اندیشی ار شاه ایران توی
سر نامداران و شمشیران توی
به بد آب را کی بود بر تو راه
که با فر و برزی و زیبای گاه
اگر من شوم غرقه گر مادرت
گزندی نباید که گیرت سرت

اگر من یا فرنگیس کشته شویم مشکلی نیست، ولی تو باید زنده بمانی.

ز مادر تو بودی مراد جهان
که بیکار به تخت شاهنشهان
مرا نیز مادر ز بهر تو زاد
از این کار بر دل مکن هیچ یاد
که من بی‌گمانم که افراسیاب
بیاید دمان تا لب رود آب

مخاطب مطمئن است که تورانیان در حال آمدن هستند.

چند بیت بعد گفته‌های افراسیاب را داریم:

نشان آمد از گفتهٔ راستان
که دانا بگفت از گه باستان
که از تخمهٔ تور وز کیقباد
یکی شاه خیزد ز هر دو نژاد
که توران زمین را کند خارستان
نماند بر این بوم و بر شارستان
رسیدند پس گیو و خسرو بر آب
همی بودشان بر گذشتن شتاب
گرفتند پیکار با باژخواه
که کشتی کدام است بر باژگاه

در فیلم تدوین موازی یا تدوین متقاطع با اجتناب از نمایش کنش مهم و به تعویق انداختنش، حس تعلیق را در مخاطب به وجود می‌آورد؛ شاهنامه هم همین کار را کرده است.

صحنهٔ دیگر بلاتکلیفی سپاهیان در جنگ کیخسرو است. زمانی که هر دو سپاه خسته‌اند و بدون اینکه جنگی صورت بگیرد کنار یکدیگر ایستاده‌اند. ببینید در کلمات چه تعلیقی ایجاد می‌شود:

دو لشکر چنین هم دو روز و دو شب
از ایشان یکی را نجنبید لب
از این روی وزان روی بر پشت زین
پیاده به پیش اندرون همچنین
تو گفتی جهان کوه آهن شدست
همان پوشش چرخ جوشن شدست
ستاره شمر پیش دو شهریار
پر اندیشه و زیج‌ها بر کنار

زیباترین صحنه‌ای که می‌توان به تصویر کشید تصویر پیشگویانی است که نمی‌توانند صحنه را پیشگویی کنند. یک تصویر ثابت، درست شبیه «پازی مکثی»[1] که ما در دستگاه ویدئو می‌گیریم و صحنه را ثابت نگه می‌داریم، ادبیات هم حسی ثابت به ما می‌دهد:

همی باز جستند راز سپهر
به صلَاب تا برکه گردد به مهر
سپهر اندرآن جنگ نظاره بود
ستاره شمر سخت بیچاره بود

فردوسی می‌گوید، آنها می‌خواستند پیشگویی خود را براساس سپهر بگویند در حالی که خود سپهر ایستاده بود. تصویری کاملاً ثابت؛ حتی نمی‌گذارد کائنات حرکت کند. کاری که فردوسی می‌کند این است که کشمکش را از سطح کوچک

1. Pause

به سطح بزرگ می‌کشاند و حماسه ایجاد می‌کند و این کار از طریق تدوین صورت می‌گیرد.

فوکوس عمیق در واقع جزء میزانسن است نه جزء تدوین؛ ولی بعضی آن را جزء تدوین می‌دانند. آنها معتقدند تدوین در ذهن تماشاگر اتفاق می‌افتد و مخاطب است که انتخاب می‌کند کجای صحنه را ببیند.

روابط، داخل یک قاب بسیار مهم است. اینکه ما یک نما از پارچ، یک نما از بلندگو، یک نما از گل را نشان دهیم خیلی فرق می‌کند با اینکه همهٔ اینها را در یک نما نشان دهیم و به تماشاگر اجازه دهیم که هر جای تصویر را ببیند.

حال دو نمونه از چگونگی استفاده از این تکنیک را در شاهنامه بررسی می‌کنیم. در دوران پادشاهی «هرمز»؛ «آئین‌گشسب»، سرداری است که با دلسوزی، وساطت و ضمانت از اعدام سربازی جلوگیری می‌کند. او در مسیر عبور از شهر همدان لشکر را متوقف می‌کند و به جستجوی پیشگویی برمی‌آید که می‌تواند سرنوشتش را پیشگویی کند. فردوسی صحنه را این‌گونه می‌چیند:

میزانسن این‌گونه است که آئین‌گشسب و پیرزن نشسته‌اند؛ شما می‌توانید جای دوربین و نوع نما را حس کنید.

بدو گفت از این پس تو در گوش من
یکی لب بجنبان که تا هوش من
به بستر برآید ز تیر تنم
وگر خسته از خنجر دشمنم

من از خنجر دشمن زخمی می‌شوم یا در بستر می‌میرم؟

همی گفت با پیرزن راز خویش
نهان کرده از هرکس آواز خویش

صدایش پائین است. فردوسی جلوه صوتی هم می‌دهد و حد صدا را هم متذکر می‌شود.

میان اندران مرد کور از شاه

رهانید و با او بیامد به راه

به پیش زن فالگو برگذشت

به مهتر نگه کرد و اندر گذشت

زن فالگو نشسته؛ آئین‌گشسب رویش این طرف است؛ مردی که نجاتش داده از پشت سر آنها می‌گذرد.

بدو پیرزن گفت کین مرد کیست

که از زخم او بر تو باید گریست؟

پسندیده هوش تو بر دست اوست

که مه مغز بادش به تن در مه پوست

تمام ارزش قصه در این است که هر سه شخصیت در یک میزانسن دیده شوند؛ نه اینکه تدوین و یا تقطیع شود. وحدت و یکپارچگی صحنه در کار فردوسی و در چیدن میزانسن آن بسیار حائز اهمیت است. آن نوع مونتاژ روسی که در کار «آیزنشتاین» ذکر شد، قطعاً نمی‌تواند در شاهنامه بیاید.

چون اثر، اثر روایی و مکتوب است؛ نمی‌توانیم از کلمات و تصاویری استفاده کنیم که عملکرد مونتاژ روسی را داشته باشد، اما می‌توانیم صحنه‌هایی را بچینیم که همان را تداعی کند. در واقع، مونتاژ، فیلم را به صنعت تشبیه و استعاره در ادبیات نزدیک می‌کند و باورپذیری را هم بالا می‌برد بدون اینکه کار توصیفی کند. در شاهنامه شخصیتی به نام «شیرویه» هست که پدرکُش است و جزء پدرکُش‌های سرنوشت‌ساز شاهنامه است. او پسر «خسروپرویز» است و در کنار پدرش در حال

رشد، نمو و تربیت است. در اینجا فردوسی یک کاشت هنرمندانـه از زمـان کـودکی شیرویه می گذارد.

چو شیرویه را سال شد بر دو هشت
به بالا ز سی سالگان برگذشت
همی داشت موبد مر او را نگاه
شب و روز شادان به فرمان شاه
چنان بد که یک روز موبد ز تخت
بیامد به نزدیک آن نیکبخت
یکی دفتری دید پیش اندرش
نوشته مکیله بر آن دفترش
به دست چپ آن جوان سترگ
بریده یکی خشک چنگال گرگ

در دست چپ شیرویه یک چنگ خشک شدهٔ گرگ هست.

سر وی سر گاومیشی به راست
همی این بر آن برزدی چون که خاست

شیرویه با این دو وسیله بازی می‌کند. فردوسـی در همـان صـحنه بـا کنـار هـم گذاشتن این دو تصویر مونتاژ را شکل می‌دهد؛ مونتاژی که هـم اسـتعاری اسـت و هم کنایی و این را در کار آیزنشتاین می‌بینیم. کار سینما چینش نماهاست. ایـن از آن چهار مرحله‌ای است که بیان شد. جـذابیت کـار فردوسـی در ایـن اسـت کـه هـم به‌عنوان فیلمنامه‌نویس، هـم کـارگردان و هـم تـدوین‌گـر روی اثـرش کـار مـی‌کنـد. فردوسی فیلمنامه‌نویس است به این دلیل که از بین آن همه روایتـی کـه در شـاهنامه وجود دارد، بهترین و گیراترین صحنه‌ها را گـزینش مـی‌کنـد و در آخـر آنهـا را در شاهنامه می‌آورد؛ درست مانند یک فیلمنامه‌نویس کـه وظیفـه دارد یـک رمـان چنـد

۱۰۰ صفحه‌ای را تبدیل به فیلمنامه کند. به عبارتی چند ۱۰۰ صفحه رمان قرار است تبدیل به یک فیلم دو ساعته شود. بنابراین کار نویسنده است که صحنه‌هایی را گزینش کند که مؤثرترین و گیراترین صحنه‌ها هستند و در انتقال روایت بسیار مهم‌اند. فردوسی همین هنر فیلمنامه‌نویسی را در شاهنامه اجرا کرده است. به‌طور مثال در نبرد رستم و اسفندیار از بین چند روایت موجود، فردوسی، صحنه‌هایی را انتخاب کرده که تأثیرگذارترین و تصویری‌ترین نوع روایت است. فردوسی مانند یک کارگردان عمل کرده است به‌عبارتی، همان‌طور که یک کارگردان اندازهٔ نما، فاصلهٔ دوربین، ارتفاع دروبین و عناصر قابل رؤیت در کادر را در نظر می‌گیرد، او موضوع‌ها را در قالب واژه‌ها و کلماتی مناسب و درخور ادبیات آورده و در کنار هم به‌طور منظم و سنجیده قرار داده است که در واقع می‌توان لانگ‌شات،[1] کلوزآپ،[2] نمای بسته و افکت را از خلال ابیاتش درک کرد.

فردوسی به‌عنوان تدوین‌گر می‌داند که کجا دخالت زمانی بکند، چون برش نهایی با تدوین‌گر است و اوست که تشخیص می‌دهد از کجا تا کجا را برش بزند. کدام صحنه در حالت لانگ شات دیده شود و کدام صحنه در حالت کلوزآپ و به لحاظ زمانی کار باید چه تمپو[3] و ریتمی را القا کند.

حال می‌خواهیم روی داستان رستم و اسفندیار متمرکز شده و ببینیم سه نکته‌ای که بیان شد، یعنی تدوین درفیلمنامه، تدوین به عنوان کارگردان و تدوین به عنوان افزاینده تعیین‌کنندهٔ ریتم نهایی، چقدر در شاهنامه رعایت شده‌اند.

در داستان رستم و اسفندیار، زمانی که «کتایون» ویژگی‌های رستم را بیان می‌کند بر تدوین دلالت دارد. او رستم را توصیف می‌کند.

1. Long shut
2. Close up
3. tempho

قرار است در پنج الی شش بیت کامل، داستان رستم، که بخش عمده‌ای از شاهنامه را تشکیل می‌دهد، توصیف شود. داستان رستم و اسفندیار تقریباً آخرین داستان بخش پهلوانی شاهنامه است و پس از آن، بخش تاریخی با مرگ رستم شروع می‌شود. کتایون به عنوان راوی ماجراهای رستم، قرار است به صورت گزیده و چکیده برای پسرش تعریف کند که رستم کیست که تو می‌خواهی به فرمان گشتاسب با او درافتی.

سواری که باشد به نیروی پیل
ز خون راند اندر زمین جوی نیل
بدَرد جگرگاه دیو سپید
ز شمشیر او گم کند راه، شیر
همان ماه هاماوران را بکشت
نیارست گفتن کس او را درشت

رستم، «سودابه» را جلوی شوهرش می‌کشد به عبارتی ملکهٔ ایران را جلوی شاه ایران می‌کشد.

همانا چو سهراب دیگر سوار
نبودست جنگی گه کارزار
به جنگ پدر در به هنگام جنگ
به آوردگه کشته شد بیدرنگ
به کین سیاوش ز افراسیاب
زخون کرد گیتی چو دریای آب

در این شش بیت مهم‌ترین اعمال رستم به موجزترین شکل ممکن گفته شده و این، کار تدوین است و فردوسی آن را تدوین کرده یعنی خودش متنش را بازنگری کرده و مهم‌ترین نکته‌ها را مشخص کرده است. چرا؟ چون در اول قصه است.

ممکن است کسی از داستان رستم و اسفندیار شروع به خواندن شاهنامه کند. در واقع، شاهنامه در داستان رستم و اسفندیار گزینه‌ای به ما می‌دهد که با رستم به عنوان یکی از قهرمان‌ها آشنا شویم.

افراسیاب از این چکیده‌گویی کتایون به قدری عصبانی می‌شود که اعتراض می‌کند:

همان است رستم که دانی همی

هنرهاش چون زندخوانی همی

بسیار جالب است که بدانیم زندخوانی نوعی تکرار ریتمیک متن مذهبی است و افراسیاب می‌گوید تو همانند یک متن مذهبی از رستم یعنی ـ دشمن من ـ تعریف می‌کنی.

صحنهٔ دیگری که در اوایل قصه آمده است، صحنهٔ ورود «بهمن» به زابل است. بهمن، سفیر اسفندیار است. اسفندیار کنار رود هیرمند چادر زده است. او سفیرش ـ بهمن ـ را نزد رستم می‌فرستد. اولین کاری که اسفندیار به سفیرش توصیه می‌کند، این است که، چگونه لباس بپوشد. چون می‌داند که قضاوت بر پایه لانگشات صورت می‌گیرد بدون اینکه کلامی گفته شود، باید حس کنند که این شخص از خاندان سلطنتی و فرستادهٔ شاه است؛ حتی اگر این شخص به‌عنوان واسطه هم باشد. در ابتدای آماده شدن بهمن بیان می‌شود:

بپوشید زربفت شاهنشهی

به سر برنهاد آن کلاه مهی

خرامان بیامد ز پرده سرای

درفشی درافشان پس او به پای

جهان جوی بگذشت بر هیرمند

جوانی سرافراز و اسپی بلند

در بیت اول جز نمای بسته چه تصویری در ذهن می‌آید؟

در بیت دوم نما بازتر است چون بیرون آمدن بهمن از پرده سرای و درفش را می‌بینیم.

در بیت سوم باید رود را نشان دهیم، پس لانگ‌شات است. فردوسی این بیت را تدوین کرده است. یعنی به عنوان کارگردان می‌داند کجاها باید دوربینش را بگذارد و چه نماهایی ارائه شود. این از منطق سینما نمی‌آید، بلکه سینماست که از منطق ادبیات استفاده کرده است. سینما، به خوبی سرسفرهٔ ادبیات نشسته است.

فردوسی در این بیت کنش را دو تکه می‌کند:

بپوشید زربفت شانهشهی

به سر برنهاد آن کلاه مهی

«پوشیدن» یک فعل است؛ «نهادن» فعل دیگری است. دو نوع عمل است پس دو نوع نما لازم دارد. در بیت «خرامان بیامد ز پرده سرای» تأنی و شکوه خروج بهمن از پرده‌سرا را نشان می دهد. درست مانند هدایت بازیگری است که کارگردان تعیین می‌کند که چه عملکردی داشته باشد یا مانند فیلمنامه‌نویس که می‌نویسد بازیگر باید با شتاب بیاید.

این‌گونه توصیف‌ها در شاهنامه فراوان است. اتفاق بعدی چیست؟ در این قسمت صحنه تغییر می‌کند:

هم اندر زمان دیده بانش بدید

سوی زابلستان فغان برکشید

که آمد نبرد سواری دلیر

به هرای ذرّین سیاهی به سیاهی به زیر

پس پشت او خوارمایه سوار

تن آسان گذشت از لب جویبار

در این قسمت فردوسی توصیف را به چه کسی واگذار کرده است؟ دیده‌بان زابلیان. یعنی ما یک‌بار این عمل را از منظر راوی که فردوسی است، می‌بینیم؛ بار دیگر همین را از منظر دیده‌بان زابلستان.

دیده‌بان آدم مهمی نیست ولی صدایش برای ما مهم است اما دلیل توصیفی گفتار دیده‌بان چیست؟ دلیلش این می‌شود که زال به عنوان فرمانده زابلیان سوار اسبش شود و بیاید ببیند چه خبر است.

هم اندر زمان زال زربرنشست

کمندی به فتراک و گرزی به دست

بیامد زدیده مر او را بدید

یکی باد سرد از جگر برکشید

فردوسی، لانگ‌شات یعنی چیزی را که زال می‌بیند به یک کلوزآپ از زال قطع می‌کند. حس می‌کنید او چگونه با تصویر این کار را می‌کند؟

چنین گفت کین نامور پهلوست

سرافراز با جامه خسروست

ز لهراسب دارد همانا نژاد

پی او برین بوم فرخنده باد

این آرزو نیست. آرزو در مورد او نیست. در مورد این است که خدا کند به خیر بگذرد!

ز دیده بیامد به درگاه رفت

زمانی به اندیشه بر زین بخفت

سبک، به‌تندی، هم اندر زمان، بی درنگ به ما ریتم می‌دهد. می‌گوید که چطور افکت و برش اتفاق می‌افتد.

به بهـمن می‌گویند رستم آنجا نیـست؛ بـه شکار رفته است. زال به او می‌گویـد: بمان، رستم برمی‌گردد.

بهمن می‌گوید نه! من مـأمور نیستم که بمانم، باید بروم. خودش به سمت نخجیرگـاه به راه می‌افتد. ببینید فردوسی در نخجیرگاه چگونه تدوین می‌کند:

نگه کرد بهمن به نخجیرگاه

بدید آن بر پهلوان سپاه

از منظر بهمن صـحنه را می‌بینیم. هنوز هیچ توصیفی ارائه نداده است. فردوسـی از منظر او توصیف می‌کند و ما نمی‌دانیم که نخجیرگاه چگونه جایی است. دوربـین جای چشم بهمن قرار گرفته است. ببینیم چگونه صحنه نخجیرگاه را می‌بیند:

درختی گرفته به چنگ اندرون

بر او نشسته بسی رهنمون

فردوسی از نمای بسته شروع می‌کنـد. رهنماهـا و بلـدهای نخجیرگـاه کنـارش نشسته‌اند. نمای اول درختی است که به چنگ گرفته است؛ نمای بازترش رهنمون‌ها.

یکی نره گوری زده بر درخت

نهاده بر خویش گوپال درخت

یکی جام پر می به دست دگر

پرستنده بر پای پیشش پسر

فردوسی اصلاً دنبال ایـن نیست که «جامپ»[1] شود. خیـلی راحـت بـه یک نمـای بسـته از جام می بـرش می‌زند. پرستارهایش ایستاده‌اند، یا این‌طـور تعبیـر کـرد کـه «فرامرز» به عنوان خادم کنار دستش ایستاده است.

همی گشت رخش اندر آن مرغزار

درخت و گیاه بود و هم جویبار

1. Jump

این یکی از بازترین نماهاست؛ که رخش را در دور نشان می‌دهد، جویبار و مرغزار را نشان می‌دهد؛ اگر این تدوین نیست، پس چیست؟

اگر این‌گونه تقطیع صحنه و کوچک کردن تصویرهای مجزا از هم تدوین نیست؛ پس تعریف تدوین چیست؟

و نخجیرگاهش زواره بدید

خروشید سنگ خارا شنید

همین سنگ افتادن تدوینی عالی برای کنشی سریع است. کنش سریع باید تقطیعش هم سریع باشد. ما در یک لانگ‌شات نباید نشان دهیم که سنگ این‌جور غلطید. باید مدام کوچکش کنیم. اولین کسی که سنگ را می‌بیند «زواره» ـ برادررستم ـ است.

نجنبید رستم نه بنهاد گور

زواره همی کرد زین گونه شور

فردوسی در این قسمت دوباره یک نما از زواره نشان می‌دهد که او با نگرانی و تشویش به رستم هشدار می‌دهد که از بالا سنگ می‌آید!

همی بود تا سنگ نزدیک شد

ز گردش بر کوه تاریک شد

بزد پاشنه، سنگ بنداخت دور

زواره برو آفرین کرد و پور

نما بسیار کوتاه، موجز و با یک ریتم تند.

وقتی قرار است فردوسی نمای بسته یا به اصطلاح نمای داخلی را نشان بدهد؛ دیگر لانگ‌شات نداریم ولی کنش در جام‌ها و روی دست‌ها می‌چرخد. او تمرکزش را بر یک شیء نشان می‌دهد:

یکی جام زرین پر از باده کرد

و زو یاد مردان آزاده کرد

در همان صحنه بهمن را سرسفره نشان می‌دهد. رستم به بهمن می‌گوید: اول غذا می‌خوری بعد پیغام می‌دهی!

در این بیت تلمیح بسیار زیبایی است که فردوسی به ظرافت به کارمی‌برد. او در دهان رستم می‌گذارد که وقتی جام شرابش را برمی‌دارد به یاد آزاد مردان باشد. چون تمام قصه، بستن رستم است.

دگر جام بردست بهمن نهاد

که برگیر از آن کس که تو خواهی یاد

تو هم به یاد هرکس که دوست داری بنوش.

بترسید بهمن ز جام نبیند

زواره نخستین دمی در کشید

چون خودشان در دربار از این کارها زیاد انجام می‌دادند؛ شخص را به مهمانی دعوت کرده بعد مسمومش می‌کردند. زواره به عنوان لقمه چش، کسی که در ابتدا یک مقدار از غذای سلطان را می‌خورد که مبادا مسموم باشد، در واقع پیش‌مرگ می‌شود.

بدوگفت کی بچهٔ شهریار

به تو شاد بادامی و میگسار

از و بستر آن جام، بهمن به چنگ

دل آزار کرده بدان می درنگ

فردوسی، باز هم مکث کرد. مکث دراماتیک به همراه تدوین.

همهٔ نماها بسته است. تمرکز روی جام است؛ دست به دست شدن جام و عکس‌العمل‌هایی که براساس این جام صورت می‌گیرد؛ تنها کسی که تصویر از او دیده می‌شود چاشنی‌گیر یا خود زواره است. سراغ رزم رستم و اسفندیار می‌رویم

تا نظاره‌گر رزمشان باشیم. رزم اولشان رزم دست دادن است. آنها با فشاردادن دست یکدیگر قدرت‌نمایی می‌کنند؛ اولین کنش دراماتیکی که در این داستان رخ می‌دهد. اسفندیار با خنده دست رستم را می‌گیرد:

ز تیزش خندان شد اسفندیار
بیازید و دستش گرفت استوار

منظور از این تیزی، تیزی گفتار است.

ز ناخن فرو ریختن آب زرد
همانا نجنبید زان درد مرد

حالا برعکس:

گرفت آن زمان دست مهتر به دست
چنین گفت کی شاه یزدان‌پرست

این دفعه رستم دست را می‌گیرد.

همی‌گفت و چنگش به چنگ اندرون
همی داشت تا چهره او شد چو خون
همان ناخنش پر ز خوناب کرد
سپمبد بروها پر از تاب کرد

فردوسی با ظرافت تمام، این قدرت‌نمایی را شرح می‌دهد. او می‌خواهد این زورآزمایی را نشان بدهد اما تصویر دست، نمی‌تواند فشار را نشان بدهد؛ با تصویر ابروها نشان می‌دهد. به عبارتی فردوسی بین عناصر انسانی یک پیکر واحد، از تدوین استفاده کرده است. کاری که «کلوشوف» در دههٔ ۱۹۲۰ در سینمای روسیه کرد. او معتقد است جغرافیای بدن خلاقه داریم. به عبارتی ما می‌توانیم چهرهٔ یک نفر را با دست یک نفر دیگر و پای یک نفر دیگری تدوین کنیم و بیننده فکر کند اینها یک نفرند.

دو نبرد بین رستم و اسفندیار اتفاق می‌افتد. در نبرد اول رستم به طرز خفت‌آمیزی فرار می‌کند. رخش، رستم را ترک می‌کند و رستم مجبور است پیاده خودش را از یک سربالایی بالا بکشد و از جنگ فرار کند.

نبرد اول:

فردوسی با به‌کاربردن افعال جمع، تعادل را حفظ می‌کند. اصلاً موضع‌گیری نمی‌کند که کدام برتر هستند چون فعل جمع به کار می‌برد. هر نمایی که از این نشان می‌دهد معادلش را در دیگری هم نشان می‌دهد. بعد، سلاح‌ها را از کار می‌اندازد؛ مدام این اسلحه و آن اسلحه بیکار می‌شود. در آخر هم دو پهلوان رو در روی هم می‌مانند.

سلاح به تن هیچ کدامشان کارگر نیست. این طرف رستم است و آن طرف اسفندیار که روئین‌تن است و روی آن با هفت‌خوان سرمایه‌گذاری شده است. فردوسی چون می‌بیند که رستم هفت‌خوان دارد برای اسفندیار هم هفت‌خوان می‌گذارد که متعادل باشند. بعد، به سرعت، صحنه را با نماهای کوتاه تمام می‌کند:

نخستین به نیزه برآویختند
همی خون ز جوشن فرو ریختند
چنین تا سنان‌ها به هم برشکست
به شمشیر بردند ناچار دست
ز نیروی اسپان و زخم سران
شکسته شد آن تیغ‌های گران
چو شیران جنگی برآشوفتند
پر از خشم اندام‌ها کوفتند
همان دسته بشکست گرز گران
فرو ماند از کار دست سران

گرفتند زان پس دوال کمر
دو اسب تکاور فرو برده سر
همی زور کرد این بر آن، آن بر این
نجنبید یک شیر از پشت زین
پراکنده گشتند ز آوردگاه
غمی گشته اسبان و مردان تباه
کف اندر دهانشان شده خون و خاک
همه گبر و برگستوان چاک چاک

فردوسی هیچ موضع‌گیری نمی‌کند؛ طرف هیچ‌کدام از پهلوانان نیست. نیروها کاملاً با هم برابرند و شدیدترین نوع کشمکشی که اتفاق می‌افتد برابر بودن نیروهاست. این پهلوان است، آن شاهزاده. این ناجی ایران است، آن مروج دین زرتشت. این مجهز به تجربهٔ جنگی است، آن یکی مجهز به روئین‌تنی. این دو نیرو با هم برابرند که باعث ایجاد کسالت در مخاطب می‌شود. بلافاصله کارگردان داستان، صحنه‌ای بسیار عجیب می‌گذارد و آن، اینکه کشمکش میان دو پهلوان به میان خانواده‌شان رسوخ می‌یابد. بین «نوش‌آذر»، «مهرنوش» و بهمن، پسران اسفندیار و زواره و فرامرز، برادر و پسر رستم.

با هم جنگ کلامی می‌کنند و این جنگ کلامی تبدیل به جنگ اسلحه می‌شود. در حالی که هر دو پهلوان به اطرافیان خود دستور داده بودند که وارد این قضیه نشوند.

فردوسی با کمک تکنیک برش در واقع ما را از صحنهٔ نبرد دور می‌کند و فرصت می‌دهد که به جای یک کشمکش برابر، ثابت و بدون هیچ پیشرفت فیزیکی، نظاره‌گر یک جنگ بزرگ‌تر باشیم؛ جنگ میان زواره و فرامرز با فرزندان اسفندیار.

اینک می‌خواهیم یک عمل را از زوایای مختلف نشان دهیم. این کار مثل کسی است که می‌خواهد همهٔ واقعه را ببیند، بنابراین باید مدام جایمان را درصحنه عوض کنیم تا وقوف کامل به واقعه داشته باشیم. در سینما چون جای ما ثابت است دوربین این کار را می‌کند. فقط جای دوربین عوض می‌شود و این باعث می‌شود که تماشاگر به خوبی به همهٔ ماجرا واقف باشد. شاهنامه هم چنین هنری دارد. با همین تکنیک می‌شود زمان را هم اضافه کرد. مثل همان چیزی که در مورد پلکان اودسا در«رزم ناوپوتمکین» بیان شد.

تهمتن گز اندر کمان راند زود
برآن سان که سیمرغ فرموده بود
به زد تیر بر چشم اسفندیار
سیه شد جهان پیش آن نامدار
خم آورد بالای سرو سهی
از او دور شد دانش فرهی
نگون شد سر شاه یزدان پرست
بیفتاد چاچی کمانش ز دست
گرفته بش و یال اسب سیاه
ز خون لعل شد خاک آوردگاه

فردوسی خم شدن اسفندیار، نگون شدن سر، افتادن کمان از دست، گرفتن یال اسب، خونین شدن آوردگاه؛ عملی را که درحالت متعارف لحظه‌ای طول نمی‌کشد با این روش طولانی‌ترش می‌کند؛ مانند کند کردن زمان. فردوسی برای اینکه زمان را طولانی‌تر کند رجز پایانی رستم را می‌آورد. مانند کسی که خیالش راحت شد شروع به سخن گفتن می‌کند. موجه کردن تأخیر در نمایش سقوط شاهزاده است.

چنین گفت رستم به اسفندیار

که آوردی آن تخم زفتی به بار؟

تو آنی که گفتی که روئین تنم

بلند آسمان بر زمین برزنم

من از شصت تو هشت تیر خدنگ

بخوردم ننلادیم از نام و ننگ

به یک تیر برگشتی از کارزار؟

به خفتی برآن بارهٔ نامدار

هم اکنون به خاک اندر آید سرت

به سوزد دل مهربان مادرت

همان گه سر نامبردار شاه

نگون اندر آمد ز پشت سپاه

فردوسی زمان را نگه داشته است. با جملاتی که رستم می‌گوید تأکید ما روی اوست تا زمانی که ما سراغ اسفندیار برگردیم؛ حالا آمادهٔ افتادن است. خود این هم اضافه کردن زمان است.

فردوسی این تقطیع را فقط در رزم به کار نبرده است در بزم و سوگ هم همین قدر مهارت دارد. هر کنشی که در شاهنامه می‌بینیم، با همین قدرت می‌تواند ایجاد ریتم کند یا حس ما را متوقف کند یا برانگیزد، به هیجان آورد یا آرامان کند. همان کنترل حسی که در سینما هست و به آن اشاره شد. این مهارت کارگردان و تدوین‌گر است که این کنترل حسی را اعمال می‌کنند. به طور مثال در این جا به شرح جزئیات تشییع پیکر اسفندیار می پردازیم:

یکی نقض تابوت کرد آهنی

بگسترد فرشی ز دیبای چین

ببیند و دیک روی آهن به قیر
پراکند بر قیر مشک و عبیر
ز دیبای زر بفت کردنش کفن
خروشان بر او نامدار انجمن

فردوسی دوباره نما را کنار کشید تا رسید به انجمن، دوباره نزدیک می‌آید:

از آن پس بپوشید روشن برش
ز پیروزه بر سر نهاد افسرش
سر تنگ تابوت کردند سخت
شد آن بارور خسروانی درخت
چل اشتر بیاورد رستم گزین
ز بالا فروهشته دیبای چین

او دوباره این را کشید به ۴۰ شتر؛ نما را عقب کشید.

فردوسی در این قسمت به سراغ کاخ گشتاسب می‌رود، او به راحتی جا عوض می‌کند. این همان تدوین موازی است که اشاره شد:

به گشتاسب آگاهی آمد ز راه
نگون شد سر نام بردار شاه
همی جامه را چاک زد بر برش
به خاک اندر آمد سر و افسرش
خروشی برآمد ز ایوان به زار
جهان شد پر از نام اسفندیار

مرکز خروش، کاخ است که به بیرون گسترش پیدا می‌کند. فردوسی بار دیگر به سراغ تشییع جنازه می‌رود. درجایی به رسیدن کاروان به ایران اشاره می‌کند. دویدن زنان سر و پای برهنه، جامه چاک زدن، حرکت آرام پشوتن پشت اسبی که

زین بر او واژگون است، درآویختن زنان از پشوتن، باز کردن در تابوت به تقاضای زنان، دیدن صورت اسفندیار با ریش سیاه و روی کافورگون، تا این حد جزئیات را ارائه می‌دهد. از او خون زیادی رفته، صورتش سفید است، ریشش سیاه است. نوازش اسب اسفندیار توسط خواهران، خاک ریختن کتایون بر سر اسب، همهٔ اینها چکیدهٔ گزارشی از ورود جنازهٔ شاهزاده به قصر است. اگر از گفتگوهای تأثیرگذار و لحن مؤاخذه‌کنندهٔ خواهران و همسر گشتاسب صرف‌نظر کنیم، خودِ تصویر به اندازه کافی به اندازه سینمای صامت، گویاست. حال کلمات غنی و محکم خواهران و مادر را به اینها اضافه کنیم و اینکه، اینها از پدر یا همسرشان مؤاخذه می‌کنند.

به هرحال تمام آنچه که ما در تدوین سینمایی داریم، آن را در اثرگذاری بر مخاطب و تغییر حالت حسی در او، مؤثر می‌دانیم که این در شاهنامه قابل ردیابی است. در کار فردوسی تدوین، در کلاسیک‌ترین شکل خود همواره دغدغهٔ تداوم یافته است. تصور فردوسی نوشتن تاریخ است و تاریخ‌نگاری بدون توالی وقایع تقریباً ناممکن است. کاری که تقریباً «ابوالفضل بیهقی»، هم عصرفردوسی، در«تاریخ بیهقی» انجام می‌دهد؛ به عبارتی وقتی ماجرا را شرح می‌دهد همین کار را می‌کند. اگر می‌خواهد به گذشته ارجاع دهد، توالی وقایع را دارد به گذشته‌ای که نبوده مثل داستان «برامکه» که: «هذا برکهٔ من برکات البرامکه» ماجرایی که ۲۰۰ الی ۳۰۰ سال پیش اتفاق افتاده و خود بیهقی نبوده، ولی این ماجرا را در قالب یک روایت می‌آورد در گیومه‌ای آن را ذکر می‌کند و اگر اتفاقی افتاده و او شاهد آن بوده است و اکنون در روال قصه نیست آن را هم ذکر می‌کند.

اگر چیزی به آینده مربوط است، ارجاع به شرح در آینده می‌دهد. همین کاری که بیهقی به عنوان یک تاریخ‌نگار می‌کند، فردوسی هم در اثر حماسی خود شاهنامه انجام داده است. درآمیختگی تاریخ با حماسه معجزه‌ای است که قابل تفکیک از هم نیستند.

دربارهٔ کاربرد فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد هم بحث شد. در تخصام شخصیت‌ها و کشمکش‌ها، مونتاژ موازی شکل می‌گیرد. در جای‌جای شاهنامه مونتاژ موازی دیده می‌شود. همچنین در شاهنامه فوکوس عمیق هم داریم. به کاربردن توصیفاتی مثل زود، سبک، به‌تندی، هم اندر زمان، بی‌درنگ، مبیّن این است که فردوسی می‌داند که باید چه کنشی از طرف بازیگر القا شود. او ریتم کنش‌ها و سرعت بازیگری را، عینی و قابل رؤیت می‌کند. می‌توان نمونه‌های زیادی از صحنه‌های تصویری شاهنامه پیدا کرد که با واقع‌نمایی داستان هم‌سازگارند. به هرحال چیدمان بصری و صوتی که فردوسی در شاهنامه برای حس مخاطبش فراهم می‌کند، دقیقاً همان برش و تقطیعی است که تدوین‌گر در سینما به کار می برد.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

تهران ، خیابان ولی عصر(ع) ، خیابان دمشق ، شماره ۹ ، پژوهشگاه فرهنگ ، هنر و ارتباطات
صندوق پستی : ۶۴۷۴-۱۴۱۵۵ تلفن : ۴-۸۸۹۰۲۲۱۳
www.ricac.ac.ir