

عنوان: فردوسی نخستین کارگردان سینمایی جهان

انتشارات: دریافت

سخنران: دکتر هامون سبطی

تعداد شرکت کنندگان: ۵۱ نفر

علت حضور: اهمیت موضوع و دعوت برگزار کننده

میهمانان ویژه: استاد غلامرضا عمرانی

میزان رضایتمندی شرکت کنندگان: ۹۶,۹۱ درصد

ابزارهای مورد استفاده: -



رتبه و سوابق علمی سخنران: فارغ التحصیل پزشکی تهران، مدرس با سابقه‌ی ادبیات، مؤلف

رخدادهای ویژه اتفاق افتاده در نشست: اهدای هدیه‌ی روز معلم به سخنران و پیشکش کردن آن هدیه به استاد عمرانی از طرف سخنران و ابراز احساسات حاضران

چکیده

علی‌رغم این‌که سابقه‌ی سینما در حدود ۱۰۰ سال است، فردوسی را نخستین کارگردان جهان می‌دانیم. چون ما در روایت فردوسی به‌نوعی دوربین سینما را حاضر می‌بینیم. وی با نگاه و با شگردهای یک فیلم‌بردار هوشمند صحنه‌ها را روایت می‌کند.

ویژگی‌های کاملاً سینمایی شاهنامه‌ی فردوسی:

۱- در صحنه‌ی جنگ یا ماجرای پراگتاش، یک‌باره دوربین در میان جمعیت بر روی صورت کسی زوم می‌کند؛ کسی که او را قبلاً ندیده‌بودید و بعداً هم نخواهیددید و شخصیت‌پردازی خاصی برای وی، صورت‌نپذیرفته است؛ اما در همان چند لحظه‌ای که دوربین او را نشان می‌دهد، جمله‌ای از زبانش شنیده می‌شود که شاید پیام اصلی داستان باشد.

۲- اتفاقی مهم مستقیماً به تصویر کشیده نمی‌شود و از واکنش چهره‌ی سایر بازیگران در آن صحنه، متوجه اتفاق می‌شویم.

۳- استفاده از حرکت آهسته (slow motion) برای تأثیرگذاری بیش‌تر در صحنه‌های مهم.

کلید واژه: فردوسی، شاهنامه، کارگردان، سینما، شگردهای فیلم‌برداری

متن اصلی مقاله:

از بزرگی‌های فردوسی خیلی گفته شده است، همه‌ی ما اگر داریم فارسی حرف می‌زنیم، مدیون این بزرگ مرد هستیم. جمله‌ی معروفی است که از یکی از استادان معروف دانشگاه مصر (الازهر) پرسیده اند که چرا عربی صحبت می‌کنید در صورتی که اولین فرهنگ مکتوب جهان از آن شما بوده و زبان شما عربی نبوده است؟ ایشان در این زمینه پاسخ معروفی دارند: «شاید به این دلیل که مصر فردوسی نداشت.»

اما جدای از این بحث‌ها، موضوع جدیدی نظر من را جلب کرده؛ حین تدریس در کلاس درس متوجه مسئله‌ای شدم: فردوسی هنگام تعریف حکایت‌ها، چندان از کلام استفاده نمی‌کند و اصلاً حاشیه‌پردازی کلامی ندارد. فردوسی بسیاری از داستان‌ها را در ۵۰ تا ۱۰۰ بیت گفته است که اگر آن‌ها را به یک شاعر متوسط‌الحال می‌دادیم، شاید از آن‌ها یک دیوان می‌ساخت، شرح و تفسیر می‌کرد و بازی با کلام صورت می‌گرفت. اما اگر راوی داستان دید سینمایی داشته باشد بسیار سریع‌تر و تأثیرگذارتر از عهده‌ی روایت داستان برمی‌آید. (من تأکید بر واژه‌ی سینمایی دارم و می‌دانیم که سابقه‌ی سینما به ۱۰۰ سال هم نمی‌رسد.)

به این ادعای من انتقادی شده است که اولین کارگردان جهان باید یک یونانی باشد. به این دلیل که نمایشنامه نویسی در یونان شکل گرفته است، این یک سوءتفاهم است.

تفاوت اصلی نمایش‌نامه با فیلم‌نامه، در وجود دوربین است. در نمایشنامه، تک صحنه و یا چند صحنه داریم و این صحنه‌ها در فواصل زمانی زیادی به اتمام می‌رسد. دوربین به سینما تحرک داده و می‌تواند هر لحظه شیوه‌ی روایت را عوض کند.

ما در روایت فردوسی دوربین داریم. وی با دوربین صحنه‌ها را روایت می‌کند، به همین دلیل می‌گوییم که فردوسی، نخستین کارگردان سینمایی جهان است.

بحث ما درباره‌ی این ابزار جادویی سینما یعنی دوربین است، وگرنه شکی نیست که یونانیان در ۳۰۰۰ سال قبل نیز، نمایشنامه داشتند.

ابتدا چند مورد از تکنیک‌های خیلی خاص سینما را توضیح می‌دهیم و آن را به نمایش می‌گذارم و بعد مشابه آن را در اشعار فردوسی پیدا می‌کنیم.

اولین موضوع جالب که پیش‌تر در فیلم‌های هالیوودی دیده می‌شود، صحنه‌ی جنگ و درگیری و ماجرای پر اغتشاش است که یک‌باره دوربین در آن میانه بر روی صورت کسی زوم می‌کند و خیلی مهم است که آن آدم را قبلاً ندیده بودید و بعداً هم نخواهید دید و شخصیت‌پردازی خاصی برای وی، صورت نپذیرفته است. اما در همان چند لحظه‌ای که دوربین او را نشان می‌دهد، جمله‌ای از زبانش شنیده می‌شود که شاید پیام اصلی کارگردان باشد و بعد هم دیگر او را نمی‌بینیم.

این یک تکنیک تاثیر گذار، زیبا و به یاد ماندنی سینمایی است. شخصیت‌شناسی است که به نظر ما آشناست و حرف دل ما را به زبان می‌آورد.

برای مثال می‌توان به فیلم نبرد واترلو، محصول مشترک ایتالیا و روسیه اشاره کرد در اواخر این فیلم، جوان ناشناسی در میدان جنگ یک‌باره نعره می‌کشد: «ما تا به حال همدیگر را ندیده ایم! چرا باید همدیگر را بکشیم؟» که این جمله می‌تواند پیام اصلی داستان باشد. دوربین از نمای باز یک‌باره بر روی چهره‌ی او زوم می‌کند، او این جمله را می‌گوید و از متن داستان حذف می‌شود.

تکنیک دوم، که بسیار پیشرو و مربوط به کارگردانان بسیار هوشمند و روشنفکر است و پیش‌تر در فیلم‌های آسیایی یا اروپایی دیده می‌شود، این است که اتفاقی مهم در فیلم می‌افتد که شما آن را نمی‌بینید، و از واکنش چهره‌ی سایر بازیگران مرتبط در آن صحنه، متوجه آن اتفاق می‌شوید.

در این زمینه فیلم شیرین، اثر عباس کیارستمی نمونه‌ی برجسته‌ای است که با نبوغ سینمایی همراه است. بسیاری از صحنه‌های داستان خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجه‌ای گویا در قرن ششم مشکل اجتماعی به همراه نمی‌آورده است ولی با هنجارهای جامعه‌ی امروز سازگار نیست - که البته این امر جای تامل دارد - و چون امکان این نبوده که این داستان ملی به وضوح به تصویر کشیده شود، کار نبوغ‌آمیزی به ذهن کارگردان رسیده است: داستان بر اساس واکنش چهره‌ی بازیگران سینما تعریف می‌شود. مخصوصاً در صحنه‌ی معروفی که شیرین می‌خواهد گرد راه از تن بشوید و در چشمه‌ی در حال آبتنی است و خسرو عاشقانه به او نگاه می‌کند.

کارگردان ایرانی نمی‌تواند این را به تصویر بکشد، و از این تکنیک استفاده می‌کند یعنی شما با دیدن واکنش‌های چهره و حرکات زیرپوستی صورت تماشاچیان متوجه اتفاقاتی می‌شوید که آن‌ها در حال دیدنش هستند.

تکنیک حرکت آهسته هم برای همه آشناست و نیازی به شرح ندارد. حال برویم سراغ یافتن به‌کارگیری این شگردها در روایت فردوسی از داستان‌ها شاهنامه.

شگرد نخست:

لحظه ای که سیاوش سوار بر اسب سیاهش می‌خواهد وارد دالان آتش مشود و در دل راز و نیاز می‌کند که اگر خدا پشت و پناهم باشد، من ترسی به دل راه نمی‌دهم.

به نیروی یزدان نیکی دهش/کزین کوه آتش نیام تپش
خروشی برآمد زدشت و ز شهر/ غم آمد جهان را از آن کار بهر
شاعر از دور هیجان و خروش مردم را نشان می‌دهد.

سیاوش، سیه را به تندی بتاخت/ نشد تنگدل، جنگ آتش بساخت
تا این‌جا روایت معمولی بوده است ولی از این‌جا به بعد روایت کاملاً سینمایی است:

ز هر سو زبانه همی برکشید / کسی خود و اسب سیاوش ندید

شعله‌های آتش را نشان می‌دهد و بعد این که کلاه‌خود سیاوش و اسبش در دل آتش پنهان می‌شود، یعنی دوربین با سیاوش وارد دالان آتش نشده است. یک کارگردان معمولی در این صحنه از جلوه‌های ویژه استفاده می‌کند، با سیاوش و اسبش وارد آتش می‌شود و تا در آن‌جا جلوه‌های ویژه اش را به رخ بینندگانش بکشد. اما فردوسی ما، نابغه سینما است و این کار را نمی‌کند. سیاوش را وارد دالان آتش می‌کند؛ آتش او را فرا می‌گیرد و فردوسی با دوربین، سمت دیگر دالان می‌رود و هم‌چون سایر نظاره‌کنندگان منتظر بیرون آمدنش می‌ماند:

یکی دشت با دیدگان پر ز خون / که تا او کی ز آتش برون

دوربین روی صورت مردمی است که نگران اند، آیا سیاوش از این مهلکه جان سالم به در می‌برد یا نه؟ در سمت دیگری از دالان می‌ایستد و بیرون آمدن سیاوش را از دل آتش نشان می‌دهد. همچنان دوربین روی صورت مردم ثابت مانده است، و یک‌باره:

چو او را بدیدند برخاست غو / که آمد ز آتش برون شاه نو
می بینید؟، شما از روی واکنش مردم متوجه می‌شوید که سیاوش از دالان آتش به سلامت گذشته و اصلاً خود
سیاوش را نمی‌بینید. این موضوع واقعا نبوغ سینمایی می‌خواهد. (مشابه فیلم شیرین)

چو بخشایش پاک یزدان پاک بُود / دم آتش و آب یکسان بُود
این بیت یک روایت کلامی است که یک نتیجه‌گیری تعلیمی از آن می‌شود و در روایت داستان‌سرایان دیگر
نیز، به چشم می‌خورد.

چو از کوه آتش به هامون گذشت / خروشیدن آمد ز شهر و ز دشت
سواران لشکر برانگیختند / همه دشت، پیشش درم ریختند
دوربین دارد از دور نمای باز به ما می‌دهد، اما یک‌باره:

همی داد مژده یکی را دگر / که بخشود بر بی‌گنه، دادگر
اشخاص مورد نظر (یکی و دگر) برای ما مجهول‌اند. یک‌باره دوربین بر روی صورت کسی آمد که هیچ سابقه‌ای
در این داستان نداشته و پیام اصلی داستان را اتفاقاً هم او به ما می‌دهد که خدا پشت و پناه بی‌گناهان است.
(مشابه فیلم واترلو). و ناگهان بدون هیچ مقدمه‌ای دوربین روی سودابه می‌رود که مقصر اصلی داستان است.

همی کند سودابه از خشم، موی / همی ریخت آب و همی خست روی
اما دوربین در این جا نمی‌ایستد و این مطلب را کش نمی‌دهد، حالا می‌خواهد ببیند سیاوش چه می‌کند.
چو پیش پدر شد سیاوش پاک / نه دود و نه آتش و نه گرد و خاک
فرود آمد از اسب، کاووس شاه / پیاده سپهد، پیاده سپاه
سیاوش را تنگ در برگرفت / ز کردار بد، پوزش اندر گرفت

این جا به وضوح می‌بینیم که کسی دوربین به دست دارد و با تکنیک‌های مدرن، فیلم برداری کرده است و روایت، چندان کلامی نیست.

یک داستان پرداز بزرگ دیگر به نام جامی داریم که تجربه‌ی فردوسی هم پیش رویش بود؛ اما به درک درستی از شاهنامه نرسیده بود یا نمی‌خواست به این گونه روایت کند.

داستان سلمان و ابرسال جزء داستان‌های مشترک فرهنگ ایرانی و یونانی به حساب می‌آید.

سلمان، پادشاه‌زاده‌ای است که دایه اش ابرسال، به او دل می‌بندد و او را جادو می‌کند و عاشق خودش می‌سازد، نهایتاً کار به این جا می‌انجامد که به وی می‌گویند اگر شما دو تن از آتش رد بشوید و با این کار صداقت شما در عشق ثابت شود، با این ازدواج مشکلی نداریم و از آن، ممانعت نمی‌نماییم.

رد شدن این دو نفر از دالان آتش به روایت جامی:

روی با ابرسال به صحرا نهاد / در فضای جان فشانی پا نهاد

پشته پشته، هیمه از هر جا برید / جمله را یک جا فراهم آورید

جمع شد زان پشته‌ها کوهی بلند / آتشی در پشته و کوه، او فکند

این قسمت، کمی تصویری بود. ادامه:

هر دو از دیدار آتش، خوش شدند / دست هم بگرفته در آتش شدند

شه، نهانی واقف آن حال بود / همتش بر کشتن ابرسال بود

بر مراد خویشتن همت گماشت / سوخت او را و سلمان را گذاشت

بود آن غش بر زر و این زرّ خوش / زر خوش خالص بماند و سوخت غش

بیان در این جا کاملاً تعلیمی است که ابرسال مانند غش (ناخالصی) بر طلا بود و وقتی در آتش رفت،

این ناخالصی از بین رفت اما چون سلمان طلای ناب بود، در آتش بر او لطمه‌ای وارد نشد.

این تشبیه بسیار زیباست و از آرایه‌های ادبی برای بیان ماجرا استفاده شده است اما اصلاً سینمایی نیست.

چون زر مغشوش در آتش فُتد / گر شکستی اوفتد، بر غش فُتد

چون سلامان کوه آتش برفروخت / واندر و ابدال را چون خس بسوخت

رفت همتای وی و یکتا بماند / چون تن بی جان از او تنها بماند

نالهی جان‌سوز برگردون کشید / دامن مژگان ز دل در خون کشید

دود آهش خیمه بر افلاک زد / صبح ز اندوهش گریبان چاک زد

بر وی از ناخن ز بس آزار جُست / یک سر ناخن نماند از وی درست

سنگ می‌زد بر دل و بی هیچ شک / بود آن نقد وفایش را محک

همان‌طور که می‌بینید، این بیان یک روایت معمولی است که در ادبیات ایران و جهان دیده می‌شود و اصلاً سینمایی نیست.

روایت ماجرای مشابه از عطار نیشابوری:

چون که ابراهیم در آتش فتاد / در میان آتش او بس خوش فتاد

بود صورت آتشی بس سهمناک / شعله‌ی او گشت آن جا تفتناک

چون که ابراهیم اندر وی فتاد / راز خود بر لمعه‌ی آتش گشاد

هر که او تسلیم شد در آتشش / گشت ریحان و گل آن جا، آتشش

چون که آتش، آتش او را بدید / آتش صورت شد او را ناپدید

چون ندا آمد که آتش سرد شو / چون شنید آتش که با ما، برد شو

گشت ریحان و گل آن جا آشکار / گشت ابراهیم آتش را نگار

روایتی خیلی ساده است و هیچ تصویر سازی خاصی ندارد.

دوباره برویم سراغ استاد توس و شیوه‌ی سینمایی روایت او. بخش‌هایی از داستان بیژن و منیژه را با هم ببینیم:

خرامید گرسیوز از پیش اوی / بکردند کام بد اندیش اوی
کِشان بیژن گیو از پیشِ دار / ببردند بسته بر آن چاهسار
ز سر تا به پایش به آهن بست / بر و بازو و گردن و پای و
دست
نگونش به چاه اندر انداختند / سر چاه را بند، برساختند
همه گنج و گوهر به تاراج داد / ازین بدره بستد بدان تاج
داد

از این جا به بعد کاملاً سینمایی است:

منیژه برهنه به یک چادر / برهنه دو پای و گشاده سرا
کشیدش دوان تا بدان چاهسار / دو دیده پر از خون و رخ،
جویبار
غریوان همی‌گشت بر گرد دشت / چو یک روز و یک شب بر او بر
گذشت

خروشان بیامد به نزدیک چاه / یکی دست را اندرو کرد، راه
در آغاز می‌بینیم که منیژه، بهت‌زده است که این چه بلایی است که بر سرش آمده، اما عاقبت درمی‌یابد که باید
برود و به داد معشوقش برسد چون معشوقش در چاه سرنگون است!

حالا، یک شاعر معمولی می‌رود در چاه و از زبان بیژن شروع به ناله کردن و و یاری‌خواستن از خدا می‌کند که
به ذهن هر آدم معمولی نیز می‌رسد.

اما فردوسی با بیژن داخل چاه نمی‌رود! داستان را از منظر منیژه تعریف می‌کند:

چو از کوه، خورشید، سر برزدی / منیژه ز هر در همی نان
چدی (چیدی)

همی گرد کردی به روز دراز / به سوراخ چاه آوریدی فراز
این جاست که می‌فهمیم اولین چیزی که بیژن را از پای در می‌آورد، گرسنگی است. اصلاً از بیژن حرفی نمی‌زند
اما وقتی همه‌ی کار منیژه گرد آوری آذوقه برای وی است، و با دستش به زحمت این آذوقه را به داخل چاه می
رساند، متوجه حال بیژن می‌شویم که گرسنه مانده‌است. نبوغ کارگردانی این جاست که ما بیژن را از واکنش
منیژه می‌بینیم!

و حالا توصیف حضرت یوسف در چاه برادران از زبان عبدالرحمان جامی:

چهی چون گور ظالم تنگ و تیره / ز تاریکی‌ش، چشم عقل، خیره

لب او چون دهان اژدهایی / پی قوت از برون، مردم‌ربایی

مدار نقطه‌ی اندوه، دورش / برون از طاقت اندیشه، غورش

محیطش پرکدورت، مرکزش دور / هوایش پرعفونت، چشمه‌اش شور

بسیار زیباست اما سینمایی نیست. چاهی که دهانش مثل اژدها باشد، فقط یک اغراق است اما نه یک
تصویرپردازی سینمایی.

سومین ترفند سینمایی که فردوسی به طور ناخود آگاه به‌کار می‌گیرد، حرکت آهسته است که نمونه‌ی بارزش را
در، نبرد رستم و اشکبوس می‌بینیم. همین داستان را اگر به شاعر دیگری مثل دقیقی یا اسدی توسی می
دادیم، شاید یک مثنوی ۴۰۰۰ بیتی از آن حاصل می‌شد، ولی فردوسی، ابرمرد حماسه‌سرای جهان، این داستان
را در ۵۰ بیت جاودانه کرده است:

کمان را به زه کرد زود اشکبوس / تنی لرز لرزان و رخ سَنَدَروس

به رستم بر، آن‌گه ببارید تیر / تهمتن بدو گفت: «برخیره خیر

همی رنجه داری تن خویش را / دو بازوی و جان بداندیش را»
تهمتن به بند کمر بُرد چنگ / گزین کرده یک چوبه تیر خدنگ
کمان را بمالید رستم به چنگ / به شست اندر آورد، تیر خدنگ
Slow motion از این جا آغاز می‌شود:

بر او راست خم کرد و چپ کرد راست / خروش از خم چرخ چاچی
بجاست

دست راستش را خم کرده و دست چپش را راست کرد؛ یعنی کمان را تا انتها کشید . هنوز تیر از کمان رها
نشده و فردوسی چون صحنه‌ی زیبایی را به تصویر می‌کشد، این صحنه را با آرامی در بیت بعدی هم ادامه می
دهد:

چو سوارش آمد به پهنای گوش / ز شاخ گوزنان برآمد خروش

سوفار که انتهای تیر است، زمانی به انتهای گوش تیرانداز می‌رسد که کمان تا انتها کشیده‌شود؛ پس همان
صحنه‌ی بیت قبلی را تصویر کرده است. بدون کم‌وکاست و حتی در مصراع اول بیت بعدی هم باز همان صحنه
را می‌بینیم:

«چو بوسید پیکان سرانگشت اوی»

در ۵ مصراع این صحنه و اهمیتش را نشان می‌دهد. ولی در مصراع آخر، حرکت آهسته جای خود را به حرکت
سریع می‌دهد و کار سینمایی وی تکمیل می‌شود:

گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی

بزد بر بَرُ و سینه‌ی اشکبوس / سپهر آن زمان دست او داد
بوس!