

تدوین روایتی تصاویر در شعر «سرنوشت عشق» شهریار

رامین صادقی نژاد*

چکیده

شهریار علاوه بر آشنایی با سینما و اصطلاحات عمومی آن، درک بسیار بالایی از هنر هفتم داشته است که با بررسی مفاهیم اصطلاحات تخصصی سینمایی در اشعارش این مسئله به خوبی مشخص می شود. یکی از کلیدی ترین موضوعات، در بحث کارگردانی فیلم، تدوین (مونتاز) موزون نماها، صحنه ها، شخصیت ها و .. می باشد که نهایتاً منجر به تولید فیلم می شود. شهریار با نبوغ ذاتی خود، در شعر «سرنوشت عشق»، توانسته است با استفاده بجا و درست از مفاهیم سینمایی؛ نظیر: انتقال بصری، بُرش، بُرش پَرشی، بُرش موازی، پَرش، پس نگاه، پیش نگاه، جلوه های صوتی، چرخش های افقی و عمودی دوربین، حرکت، شات (قطع) های مناسب، کنتراست (تضاد) نور، میان بُرش، نماهای باز، بسته، دُرشت، دور، عمومی، نزدیک و ... تدوین روایتی هوشمندانه ای از این شعر به دست دهد و سکانس (مجموعه ای از صحنه ها) بی نقص و کامل سینمایی را پیش چشم مخاطبانش بگستراند. در این نوشته، شعر «سرنوشت عشق» شهریار با استفاده از روش تدوین روایتی، از منظر سینمایی، تحلیل شده است. نتیجه بررسی سینمایی شعر «سرنوشت عشق»، نشان می دهد؛ شهریار، درک عمیقی از بحث تدوین سینمایی داشته و شعر وی، از قابلیت های سینمایی بالایی، برخوردار است.

کلید واژه ها:

انتقال بصری، بُرش، تدوین، صحنه، نما

* - استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر گروه زبان و ادبیات فارسی rsns1970@gmail.com
* این مقاله، مستخرج از طرح پژوهشی با عنوان «بررسی اصطلاحات سینمایی در شعر شهریار» می باشد که با حمایت مادی و معنوی معاونت محترم پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر، اجراء شده است. بدینوسیله کمال تشکر و قدردانی خود را از معاونت پژوهشی واحد اهر اعلام می دارم.

مقدمه

آشنایی شهریار با پرده نقره‌ای با اشاراتی که به سینما و اصطلاحات عمومی آن کرده، کاملاً مُحَرز است. شهریار در جای‌جای آثارش، چه در منظومه ترکی جاودانه «حیدر بابایه سلام» و چه در کلیات دیوان ترکی و فارسی خود، بارها از واژه سینما و اصطلاحات مربوط به آن استفاده کرده و تردیدی برجای نگذاشته است که با این پرده جادویی آشناست. شهریار در بند ۱۰ حیدر بابایه سلام، می‌نویسد:

«حیدر بابا قوری گولون قازلاری

گدیکلرون سازاخ چالان سازلاری

کت - کوشنین پاییزلاری یازلاری

بیر سینما پرده سی دیر گوزومده

تک اوتوروپ، سیراندرم ئوزومده»

(شهریار، ۱۳۶۹: ۳۳)

ترجمه فارسی بند ۱۰ حیدر بابایه سلام از نویسنده مقاله: حیدر بابا(نام کوهی در روستای پدری شهریار)، یاد پرنده(غاز)های برکه خشک(قوری گول) به خیر باد. آن گردنه‌هایی که هنگام پیچیدن صدای باد و بوران از آنها، نوای خوش ساز(قوپوز عاشقان) به گوش می‌رسید؛ به خیر باد. چشم‌انداز دلکش و زیبای روستا و آبادی، در بهارها و تابستان‌ها به خیر باد. آن مناظر زیبا در برابر دیدگانم، همانند پرده سینمایی است که هنگام خلوت و تنهایی با خود به تماشایشان می‌نشینم.

شهریار همچنین در کلیات اشعار ترکی خود، در مورد فیلم‌نامه‌های معروف دو فیلم

جاودانه آذربایجان، «مشدی عباد» و «آرشین مالچی» می‌نویسد:

«اورا بیزیم قیزیل کعبه باکی دی

شانلی باکی چیلار خاکی پاکی دی

اینجه صنعت لرین آب و خاکی دی

اوردا هنر معدن لر تک قازلیب

مشدی عباد، آرشین مالچی یازلیب»

(همان: ۸۶)

ترجمه فارسی بند بالا از دیوان ترکی شهریار: آنجا(باکو: بادکوبه آذربایجان)، کعبه طلایی(آرمان شهر)ما(شاعران و نویسندگان)است. خاک پاک باکوی عظیم الشان، غایت آرزوی مشتاقانش می باشد. باکو، سرزمین صنعت(هنر)های ظریف(شعر، داستان، فیلم نامه، تئاتر و...) می باشد. در باکو، هنر، همانند معدن هایی که در دل زمین، کنده می شوند؛ شکافته و عمیقاً بررسی و تدقیق شده است. در آن دیار(باکو)، فیلم نامه های فیلم های جاودانه ای چون: مشهدی عباد و آرشین مالچی(بزآز دوره گرد) نوشته شده است.

شهریار، در کلیات دیوان فارسی خود نیز بارها از واژه سینما و اصطلاحات مربوط به آن، چون: پرده سینما(شهریار، ج ۱، ۱۳۶۶: ۳۰۳)، پرده تار سینمایی(همان: ۵۶۴)، پرده سینمای روحانی(همان: ۵۶۲)، پرده لطیف و رنگین سینما(همان: ۳۷۱)، پرده عبرت سینمایی(همان: ۱۰۲۶)، پرده مات(همان: ۶۰۰)، سالن روشن و تاریک جهان(همان: ۵۸۵)، سالن وهم اندود(همان: ۶۳۴)، سبزه بار سینمایی(همان: ۴۳۹)، ستاره(همان: ۲۱۰)، ستاره سینما(همان: ۹۹)، ستاره سینما «ریتا»(همان: ۵۸۲)، دوربین(همان: ۲۹۳)، دوربین ظریف(همان: ۳۰۳)، سوداگران سینمایی(همان: ۳۴۱)، سینمای ادبیات نوین(همان: ۳۰۸)، سینمای جادو(همان: ۵۶۰)، سینمای خزان(همان: ج ۲، ۹۲۶)، سینمای خفه(همان: ج ۱، ۶۳۴)، سینمای سپهر(همان: ۵۸۴)، سینمای رنگی طبیعت(همان: ۵۸۶)، سینمای رنگین(همان: ۹۹)، سینمای صنعت غوغا(همان: ۶۳۵)، سینمای عالم تنهایی(همان: ۶۸۳)، سینمای فیلم جهنم(همان: ۵۹۴)، سینمای یاد گذشته(همان: ۵۳۲)، دکورسازی(همان: ۵۸۵)، دکورسازی روی سن ها(همان: ۶۳۲)، دور نما(همان: ۵۹۴)، صحنه(همان: ۹۶)، صحنه پرداز(همان: ۳۰۸)، صحنه سازی(همان: ج ۲، ۸۴۴)، صحنه سینمایی(همان: ج ۱، ۵۲۳)، صحنه ها و سالن(همان: ۵۸۶)، فیلم آرزو(همان: ۵۶۰)، فیلم فرح فزا(همان: ۹۶)، فیلم مُدهش(همان: ۵۴۵)، فیلم های درهم سینمایی(همان: ۵۶۰)، لژ نشینان(همان: ۵۸۵)، هنر پیشگان «هالیوود»(همان: ۵۸۲)، هنرپیشه(همان: ۲۰۴)، هنر پیشه ماه(همان: ۵۸۵)، هوای سینما(همان: ۲۱۰) و ... سخن گفته است. اما این که شهریار تا چه اندازه ای با هنر هفتم آشنایی داشته، نیازمند پژوهشی دقیق و همه جانبه است تا دامنه و عمق سواد سینمایی شهریار، معلوم شود.

مرور پیشینه تحقیق

مسلم منصوری (۱۳۷۷)، در کتاب «سینما و ادبیات»، به گفتگو با کارگردان‌های مطرح سینمای ایران، شاعران و نویسندگان بزرگ ایران، پرداخته و موضوعات قابل استفاده‌ای به دست داده است. احمد ضابط جهرمی (۱۳۷۸)، در کتاب «سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه»، به مباحث عمده‌ای چون: تصویر، شیوه‌ها و شکل‌های عمده بیان تصویر در شعر، مونتاز سینمایی، شیوه‌های تدوین (مونتاز) سینمایی، اشاره کرده است. ضابط جهرمی (۱۳۸۷)، در کتاب دیگری با نام «سی سال سینما»، مقالات ارزشمندی را در زمینه شیوه‌های نقد فیلم، ارائه کرده است. نغمه ثمینی (۱۳۸۹)، در مجموعه مقالات سینمایی و ادبی خود با نام «در حضور دیگران»، نوشته‌های ارزشمندی را در ارتباط با بحث تدوین سینمایی، بیان کرده است. سید محسن هاشمی (۱۳۹۰) در کتاب «فردوسی و هنر سینما»، موضوعاتی مانند: صحنه‌پردازی (میزانسن) و تدوین در شعر فردوسی را، مورد کنکاش قرار داده است. از آثار ممتاز و ارجمند نویسندگان بزرگ غیر فارسی‌زبان در زمینه ادبیات و سینما نیز، می‌توان به اثر «یاکوب لوته» (۱۳۸۶)، تحت عنوان «مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما» اشاره کرد. در این کتاب، به موضوعاتی چون: متن روایی، داستان روایی، داستان روایی در قالب فیلم و راوی فیلم و... پرداخته شده است. جدای از این آثار، کتب و مقالات ارزشمندی دیگری نیز، نوشته شده که به صورت گذرا بدان‌ها اشاره می‌شود: فردوسی و شاهنامه در آثار سینماگران (محسن بیگ آقا: ۱۳۸۵)، قابلیت‌های نمایشی شاهنامه (محمدحنیف: ۱۳۸۴)، تاریخ سینمای ایران (جمال امید: ۱۳۷۷)، ادبیات از چشم سینما (ایرج کریمی: ۱۳۸۱)، اقتباس ادبی در سینمای ایران (شهنازمُرادی: ۱۳۶۸)، سینما و ادبیات (احمد امینی: ۱۳۶۸)، ادبیات فیلم (ویلیام جینکس: ۱۳۶۴)، استفاده بیان‌گرانه از میزانسن و تدوین (رابرت کالگر: ۱۳۸۰)، رابطه سینما و شعر در خوانشی از مجموعه شعر (علیرضا بهنام: ۱۳۸۴)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی (سوزان هیوارد: ۱۳۸۱)، اقتباس برای فیلم‌نامه (محمد خیری: ۱۳۶۸)، تئوری‌های اساسی فیلم (اندرو دادلی: ۱۳۶۵)، زمان و مکان در سینما (بورچ نوئل: ۱۳۶۵)، هنر سینما (دیوید بوردل و کریستین تامسون: ۱۳۷۷)، ساختار روایی در ادبیات داستانی و فیلم (ابولفضل حرّی: ۱۳۸۴)، تصاویر دنیای خیالی: مقاله‌هایی درباره سینما (بابک احمدی: ۱۳۸۵)، نشانه‌شناسی سینما (کریستین متز: ۱۳۷۷)،

فرهنگ واژگان سینمایی (علیرضا احمدزاده: ۱۳۸۸)، مُشت در نمای درشت: معانی و بیان در ادبیات و سینما (حسن حسینی: ۱۳۸۳)، ارزش‌های دراماتیک ادبیات کهن برای فیلم‌نامه (نصرت الله حدادی: ۱۳۸۸).

تفاوت تصویر در شعر و سینما

بدون تردید، همانگونه که زبان شعر با زبان سینما متفاوت است، تصویر در ادبیات با تصویر در سینما هم تفاوت‌های بنیادی دارد. شعر، محملی است برای بیان منویات غیر مادی در وجود آدمی، نوعی برون فکنی، برای رسیدن به درک تازه‌ای از جهان، چنان‌که از یک سو، نثر را به راه رفتن تشبیه می‌کنند که انسان از مقصدی مُعین و با گام‌های یکسان حرکت می‌کند، اما از سوی دیگر، شعر را به رقصیدن، تشبیه می‌کنند؛ یعنی مجموعه‌ای از حرکاتِ اغلب، کنترل نشده، اما زیبا و خودانگیخته که نوعی زیبایی بصری را به معرض نمایش می‌گذارد. با چنین تأویلی برای شعر، رابطه‌ی میان سینما و شعر، رابطه‌ی بس دشوار، اما امکان‌پذیر است. مشروط بر این‌که فیلم‌ساز، ابتدا دارای ذهنیتی شاعرانه، نسبت به جهان پیرامونش باشد، در غیر این-صورت، به دلیل ذات مادی سینما، اثری که خلق می‌کند؛ حتی اگر تفسیر یک شعر باشد، فاقد خصلت‌های شعری خواهد بود. سهم شعر، در سینمای ایران، بسیار اندک است، اما در سینمای جهان، سینماگران بسیاری را می‌توان سراغ کرد که شعر، پشتوانه‌ی اصلی آثارشان بوده یا نگاهشان به زندگی، شباهت بسیاری به نگاه یک شاعر دارد (رک. طالبی نژاد، ۱۳۸۸: ۶۰). مسیح، در مقایسه‌ای میان بیان شعری با بیان سینمایی، تأکید می‌کند: «تصویر در سینما از فراشد متن و ابزار به امکانی بصری می‌رسد که اتفاقاً عینی است؛ اما هرگز استعاری نیست. چراکه اساساً زبان سینما، در بیان مجاز مُرسل شکل می‌گیرد و زبان شعر، در بیان استعاره. بنابراین معنای تصویر در هر دوی این هنرها، متفاوت است» (مسیح، ۱۳۸۲: ۴۰). حدادی، در مقایسه‌ای هوشمندانه میان تفاوت تصویر در ادبیات و سینما می‌نویسد: «...به کارگیری عباراتی چون «فیلم-واژه» یا «تصاویر سینمایی»، اگر برای آن دست از شاعرانی که تصویر را تنها برای زیبایی و آفرینش تصویری دیگر می‌آورند، باشد؛ نشان از عدم شناخت ارزش تصویر و رهیافت‌های درونی و بیرونی آن در سینما دارد. شاید برخی از فیلم‌های گزارشی، چنین

ویژگی‌هایی را داشته باشند، اما چنین تسامحی، برازنده قامت بلند سینما نیست. فیلم‌ساز در تصویر، هم می‌اندیشد و هم زیبایی می‌آفریند تا بیشترین تأثیر را به بیننده إلقاء کند و بباوراند» (حدادی، ۱۳۸۹: ۵۷۷). سینما بعنوان هنر هفتم با زندگی امروز، گره خورده است. در این میان باید اذعان کرد که رابطه بین ادبیات و سینما، رابطه‌ای یک جانبه و یک سویه نیست و سینما نیز به نوبه خود بر ادبیات و بخصوص بر ادبیات مُدرن، مؤثر بوده است. حسینی، در دیدگاهی متفاوت و مخالف با تعاریفی از این دست که سینما را کوری می‌دانند که در تاریکی مُطلق راه می‌رود و ادبیات، عصایی از نور، در دست این کور است، اظهار می‌دارد: «باید توانایی‌ها، نقاط اشتراک و نقاط تمایز این دو هنر را تحلیل و تشریح کرد تا سواد بصری در کنار سواد ادبی در جامعه رشد کند و چنین نباشد که سینماگری آوانگارد در هنگام گفتگو از ادبیات کشورش به ملودرام‌های ادبی که خاص دوران نوبلوغان دبیرستانی است رأی دهد و شاعر نوآور ما در هنگام قضاوت درباره سینما، جانب فیلم‌فارسی زمان خود را بگیرد» (حسینی، ۱۳۷۹: ۵۸-۵۷).

ویلیام جینکس (William jinks)، در تفاوت بیان، میان ادبیات و فیلم، معتقد است: «فیلم و ادبیات، دو وسیله بیانی متفاوت و حتی دو نوع، تجربه مختلف‌اند. نیروی مُحرک اصلی در ادبیات، زبانی و لذت با واسطه است. حال آن‌که انگیزش فیلم، تصویری و بدون واسطه است. با این همه علیرغم اختلاف بارز این دو رسانه، شباهت‌های نسبتاً چشم‌گیری نیز بین آنها وجود دارد» (جینکس، ۱۳۶۷: ۱۴). رالف استوینسن (Ralph Stephenson)، نیز تأکید دارد که سینما، کاملاً برخلاف کلام لفظ یا مکتوب است، چون که در آن عبارات تجریدی به کار نمی‌رود؛ بلکه با ارائه تصاویر، مقصود با عبارات و معیارهای واقعی که آن‌ها قابل شناسایی‌اند؛ بیان می‌شود (رک. استوینسن، ۱۳۸۸: ۱۶). هاشمی نیز در تفاوت میان تصاویر سینمایی با تصاویر شعری، باور دارد: «در سینما، تصویر، دال معنایی مدلول مفهومی است، اما در ادبیات، کلام، دال معنایی مدلول تصویری است. تصویر ارائه شده در سینما، بدون هیچ واسطه‌ای، مادی شده مفهوم عاطفه و اندیشه است؛ حال آن‌که تصویر ارائه شده در ادبیات؛ نیازمند تصور و توانایی مخاطب در چینش و واچینش (Construction-Deconstruction) کلمات است. ما در سینما، خصیصه‌های تصویری را روایت می‌کنیم، حال آن‌که خصیصه‌های تصویری عناصر بصری در ادبیات، از طرز برداشت و استنباط حاصل می‌شود. بطور مثال، در سینما، نمای بسته

را بعینه می‌بینیم، اما در ادبیات از توصیف راوی از چهره شخصیت به نزدیکی او به سوژه پی می‌بریم و از آن‌جا در قیاس با سینما، نمای بسته را احساس می‌کنیم» (هاشمی، ۱۳۹۰: ۲۴). مستور، در تفاوت بیان سینمایی و بیان کلمات، می‌نویسد: «...کلمات، اگرچه نمی‌توانند مثل دوربین سینما، جزئیات را نمایش دهند، اما همان‌طور که برخی منتقدان اشاره می‌کنند، کلمات می‌توانند بر بخشی از صحنه‌های داستان، چنان تأکید ورزند که هیچ دوربینی قادر به انجام آن نیست» (مستور، ۱۳۸۶: ۴۶). بهارلو، نیز در تفاوت تصویر و شعر، می‌نویسد: «در تصویر، ما با واقعیت معین و مشخص، با لحظه‌ای در زمان، سر و کار داریم، اما در ارتباط با کلمات، احساس و تخیل خواننده آزادتر است؛ به عبارت دیگر، می‌توان گفت که ما در تصویر از عینیت به ذهنیت می‌رسیم. در تصویر بیننده، کیفیت احساسی را که بیان شده‌است، تجربه می‌کند، گرچه ممکن است دقیقاً همان احساسی نباشد که به هنرمند هنگام خلق اثر هنری دست داده‌است» (بهارلو، ۱۳۸۹: ۱۰۰).

تدوین (موتناژ)

تدوین موزون (**Rhythmic motion**)، تدوینی است که با هدف ایجاد ریتم، وزن و کشش‌های درون‌مایه‌ای در یک فیلم یا صحنه، انجام می‌گیرد. تدوین، درازی نماها، حرکت در یک کادر و انواع انتقال‌های به کار رفته مابین صحنه‌ها را نشان می‌دهد. از عواملی که به تصویری شدن شعر، کمک می‌کند، شناخت درست از حرکت و ریتم درونی و بیرونی است. شاعران، از جمله نخستین کسانی بوده‌اند که صنعت تدوین را ابداع کردند، نظم هنرمندان‌ای که تصاویر را مطابق نظر سینماگر در کنار هم می‌چینند؛ پیش از آن‌که در هنر سینما، مورد استفاده قرار بگیرد، در آثار شاعران مشاهده می‌شود. اگر تعریف شعر، در نزد قدما، کلام مخیلی است مؤلف از اقوال متساوی و مقفّی؛ فیلم را هم شاید بتوان، مجموعه تصاویر مخیلی دانست که گاه به گاه همراه کلام و موسیقی و گاه بدون آن، با نظم ویژه‌ای سامان یافته‌است. شاعر با در دست داشتن قالب‌های متنوع و انواع صنایع، به مثابه کارگردانی است که خود، تدوین تصاویر ذهنی خیالش را بر عهده دارد. شیوه روایتگری منظوم، با وجود محدودیت و

مقیّد بودن به نوعی طبقه بندی و تقسیم بندی، شباهت دارد که به طبقه بندی فیلم‌های امروزی، بی شباهت نیست (معلم، ۱۳۷۸: ۱۹۰).

تدوین روایتی و مونتاژ توصیفی

تدوین روایتی (Narrative Editing)، در ساده‌ترین شکلش، عبارت از کنار هم قرار دادن نماهای جداگانه به ترتیب تقدّم و تأخّر زمانی، برای نقل (روایت) یک داستان است. اما مونتاژ توصیفی (Expressive Montage)، عبارت از کنار هم قرار دادن نماها به منظور ایجاد یک حالت و اثر آنی، بخصوص بوسیله تضاد بین نماهاست (رک: استیونسن، ۱۳۸۸: ۱۴۳). واضح است که فیلم‌ساز، وقتی از مونتاژ توصیفی استفاده می‌کند، در وسیله بیانی خاصّ کار می‌کند که باندازه کلمات یک رُمان‌نویس از واقعیت مُبتنی بر اطلاعات حسّی ما به دور است. تدوین روایتی، شاید در قیاس، طبیعی‌تر جلوه کند، ولی باید خاطر نشان ساخت که تدوین روایتی، فقط عبارت از سرهم کردن نماهای جداگانه و متوالی یک واقعه یا حتّی عوض کردن یک صحنه و رفتن به سراغ صحنه دیگر نیست. تدوین روایتی با واقعیت، تفاوت اساسی دارد، و در آن، از منظر و دیدگاهی مُتحرک استفاده می‌شود.

بحث تدوین در اثر ادبی، می‌تواند دو روی‌کرد مُتمایز داشته باشد: روی‌کرد نخست، روی‌کردی است بنیادی که در آن، صناعات ادبی از قبیل: تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و ... با قابلیت‌های تدوین سینمایی، مقایسه می‌گردد و از این منظر به معناسازی دو تصویر و انتقال حسّی و ایجاد تخیل توجّه می‌شود. روی‌کرد دوم، از منظر تصویری می‌نگرد و سعی می‌کند با جست و جوی مثال‌ها و مقایسه آنها با شیوه‌های متداول تدوین، قابلیت‌های سینمایی ادبیات روایی را استخراج کند (هاشمی، ۱۳۹۰: ۲۱۶-۲۱۷).

با تدوین فیلم، چنان که می‌دانیم، تصویرها و تداوم آنها، موجب تحریک و برانگیختن حواس ما می‌شوند، بطوری که انگار ما همه چیز را در آن واحد و نه بصورت متناوب، می‌بینیم. احساس هم‌زمانی که از درهم تنیدن لحظات تجربه- تصویر و صدا- حاصل می‌شود، در داستان از طریق کیفیت خاصی از ترکیب کلمات و تصویرهای لفظی به وجود می‌آید.

شهریار با قدرت قلم سحرآمیز خود، خالق صحنه‌هایی است که تصاویر زنده را در پیش چشم‌ها می‌گذراند و با ضرب‌آهنگی مناسب، تصاویر را آن‌گونه به دنبال هم می‌آورد که گویی ما در حال تماشای صحنهٔ تدوین شده‌ای که ماحصل چندین نمای دقیق و حساب شده از نماهای دور، نزدیک، دُرش، باز، عمومی، زوم، نقطه دید، حرکت‌های افقی، عمودی و سریع دوربین، پس‌نگاه، پیش‌نگاه، بُرش، حاشیهٔ صوتی، پس‌نور و کُتراست (تضاد) و... می‌باشیم. در این بخش از مقاله، جهت بررسی سینمایی شعر «سرنوشت عشق» شهریار، این شعر را با هم مرور می‌کنیم:

«سرنوشت عشق» شهریار

یک‌زمان باغ‌نگارینی بود	حالی‌ا ریخته و پاچیده
بوته‌ها گیج و غبارآلوده	شاخه‌ها لخت و بهم پیچیده
گویی آنجا سخن از قافله‌ایست	ناجوان‌مرد کزو کوچیده

باغبان رفته صفا رفته از او

سایه افکنده شب سنگینی	شب ابری که نزاید سحری
می‌رود گُربه سیاهی لب بام	ریخته پای ستون مُشت پری
مار از رخنهٔ دیوار کهن	دزد و شبگیر برآورده سری

گوش کن می‌شنوی نالهٔ بوم؟

چوب‌بستی که به یاد آرد تاک	مانده از وی کج و کوله دو سه چوب
و آن عقب سوسوی شمعی است عبوس	چشمک عُرفهٔ قصری مخروب
سایه روشن به سر مهتابی	پشت آن نرده خزیده مرعوب

اشک‌ریزان همه با چکّهٔ برف

می‌طپد دربچه با هوهوی باد	می‌چکد اشک غم از طاق و رواق
شمع در کش‌مکش بازپسین	مانده با پایهٔ زرین دم طاق
باد با سکسکه در شیون شوم	کاج آشفته کشد سر به اطاق

چه خبر هست خدایا اینجا؟

وای! جان می‌دهد این گوشه کسی
چشم‌ها دوخته بر گوشهٔ سقف
ماه‌روییست که دیگر چون او
مادر دهر بزاید؟ هیهات!

کفنش آه سزد گورش دل

بسته شد نرگس شهلائی مست
ناز شمعی که خود افروخته بود
تو هم ای قصر فرود آ که دگر
در تو کس عشق نخواهد ورزید

جای او را نتوان داد به کس

(شهریار، ج ۱، ۱۳۶۶: ۵۱۳-۵۱۲)

بررسی سینمایی شعر «سرنوشت عشق» شهریار

با توجه به مکان^۱ (Field) و فضای^۲ (Atmosphere) وقوع حادثه، در این داستان، که قصر مخروبه‌ای است، داستان فیلم (شعر)، می‌تواند از نوع فیلم‌های گوتیک^۳ (Gothic Film) قلمداد شود. نمای مُعرّف یا اصلی^۴ داستان (Master Shot)، یک نمای باز بیرونی است که قصر را از فاصلهٔ دور به تصویر می‌کشد. شهریار با استفاده از پس‌نگاهی^۵ (flash back) ماهرانه، باغی را نشان می‌دهد که با صفت نگارین جنبهٔ توصیفی می‌یابد، سپس با استفاده از ترفند بُرش پَرشی^۶ (Jump Cut)، زمان گذشته را به زمان حال حاضر، بُرش^۷ (Cut) می‌زند و باغ را در حالتی نشان می‌دهد که اکنون دیگر ریخته و پاشیده‌است و از زیبایی گذشته‌اش هیچ نشانی باقی نیست. شهریار، در این صحنه، ابتدا با چرخش افقی دوربین^۸ (pan)، بوته‌های غبارآلوده را در یک نمای دور^۹ (long shot) نشان می‌دهد و بار دیگر با همان زاویهٔ افقی دوربین، شاخه‌های لخت و بهم پیچیدهٔ درختی خشک را به تصویر می‌کشد، سپس با پس‌نگاه و میان-بُرش^{۱۰} (Intercut) توأم، قافله‌ای را در نمای دور عمومی^{۱۱} (extreme long shot)، به تصویر می‌کشد. شهریار، در میان‌بُرش دیگر، با نشان دادن جای خالی باغبان، این نماهای به ظاهر جدا، اما مُتداوم و بهم پیوسته را با انتقال بصری^{۱۲} (Visual Transition) زیبایی، بهم کات می‌کند. در نمای باز عمومی دیگری، آسمان شب، به نمایش درمی‌آید. لازمهٔ نشان دادن این تصویر، تغییر مکان دوربین و گرفتن نمای سربالا^{۱۳} (Low-Angle) از آن است. شهریار

با تغییر مکان دوربین چشم خود، در یک نمای باز بیرونی، گربه سیاهی را لب بام به تصویر می‌کشد که با توجه به منطق نور پردازی^{۱۴} (Impression)، این نما باید، تصویری سایه‌دار^{۱۵} (Ghost Image) باشد. در نمای بعدی، با چرخش عمودی دوربین^{۱۶} (tilt) به پای ستون، در یک نمای بسته^{۱۷} (Close-up)، یک مُشت پر، نشان داده می‌شود که با مونتاژ^{۱۸} (Miseen Scene) قریحی ذهن شاعر، بی‌آنکه نماهای موازی از شکار پرنده توسط گربه سیاه را، نشان دهد، با پرشی استادانه، گربه را بر لب بام و پرهای ریخته را در پای ستون، به تصویر می‌کشد، تا ذهن مخاطب، خود، متوجه خورده شدن پرنده توسط گربه سیاه شود. بار دیگر با تغییر مکان دوربین، ماری نشان داده می‌شود که از سوراخ دیوار، سری بیرون آورده است. بلافاصله با انتقال بصری، در نماهای جداگانه‌ای، دزد و شبگیر (عسس) به تصویر کشیده می‌شود تا میزانسن بی نقصی خلق شود. این میزانسن زیبا با جلوه صوتی ویژه‌ای^{۱۹} (Effects) که از صدای بوم (جغد) به گوش مخاطب می‌رسد؛ کامل می‌شود.

در نمای بعدی، در یک تصویر فراواقع‌گرایانه، با استفاده از ترفند پس‌نگاه، چوب‌بستی که دو-سه چوب کج و کوله را به یاد می‌آورد؛ نشان داده می‌شود. در نمای بعدی، دوربین چشم شهریار با چرخش افقی، عُرفه قصر مخروبه‌ای را به تصویر می‌کشد که سوسوی شمع عبوسی از دور، در آن، پیداست. شمع، در سایه - روشن مهتابی (تارم) قصر، در پشت نرده، اشک می‌ریزد. گفتنی است، لازمه نشان دادن قطرات اشک شمع - که در میان بُرشی زیبا با چگه‌های برف، هم‌زمان شده است - ارائه‌ی نمایی بسته از این صحنه‌هاست. در این نما، تضاد نوری^{۲۰} (Contrast) کم پرتو شمع در شب تاریک، کاملاً مشهود و چشم نواز است.

در بند بعدی این شعر، شهریار با حرکت سریع دوربین^{۲۱} (fast motion) چشم خود، در بچه‌ای را نشان می‌دهد که با هوهوی باد می‌تپد. در نمای بعدی که علی‌القاعده باید نمای باز عمومی باشد، با زومینگ پیوسته^{۲۲} (Continuing Zoom) دوربین چشم شهریار، قطرات اشک، در نمای خیلی دُرشت^{۲۳} (extreme close up) نشان داده می‌شود. سپس با چرخش عمودی دوربین، اشک غم (قطرات برف) در نمایی سرپایین^{۲۴} (Down-Angle) و با حرکت کند دوربین^{۲۵} (Slow Motion)، به زمین می‌افتد. در نمای بعدی، شمعی بر دم طاق نشان داده

می‌شود، سپس با زومینگ پیوسته و با چرخش افقی دوربین، پایه زرنینی که شمع بر آن قرار گرفته، به نمایش در می‌آید. در صحنه‌ای دیگر، باد در یک نمای باز، در حالی نشان داده می‌شود که با شیون شومی به سکسکه افتاده‌است. جلوه‌های صوتی ناشی از صدای شیون و سکسکه باد در این صحنه، کاملاً قابل ملاحظه‌است. در نمای باز دیگری، با چرخش عمودی، دوربین با زومی عاجل^{۲۶} (Crash Zoom)، درخت کاجی را نشان می‌دهد که با آشفستگی، به اطاق سر می‌کشد. مصراع پایانی این بند، به منزله کاتِ نما می‌باشد.

در بند بعدی، در صحنه‌ای داخلی^{۲۷} (Interior) با استفاده از تدوین توصیفی و با زبان استعاره و تشبیه، شخصیت^{۲۸} (character) اصلی داستان را - که شاهی (زیبارویی) چون شاخ نبات است - نشان می‌دهد که در نمایی سربالا، چشم به سقف دوخته‌است. از آنجا که سقف از زاویه دید نگاه این زیباروی، نشان داده می‌شود؛ می‌توان از آن، به نمای نقطه دید^{۲۹} (Point of view)، تعبیر کرد. در میان برشی زیبا و تأثیرگذار، جان دادن این شاهد زیبارو با حالت سکرات شمع در حال خاموشی، در یک نمای واحد و به هم پیوسته تدوین می‌شود. در بند بعدی، شهریار بار دیگر با استفاده از تدوین توصیفی و با زبانی استعاری، بسته شدن نرگس شهلائی مست (چشم دُرشتی) را در یک نمای بسیار دُرشت و با میان‌برشی استادانه، در حالتی نشان می‌دهد که شمع افروخته در بالای سرش، هنوز می‌لرزد.

شهریار در ادامه با پیش‌نگاهی^{۳۰} (Flash Forward) زیبا، آرزو می‌کند که کاش در و بام این قصر - که دیگر کسی بعد از مرگ آن ماهروی، در آن عشق نخواهد ورزید - فرود آید و درهم بریزد. بند پایانی این شعر، در حکم پایان^{۳۱} (Ending) و نتیجه‌گیری داستان است. این دیدگاه، در قالب یک گفتگوی ذهنی^{۳۲} (Inner Monologue) اعلام می‌کند: «عشق جرم است به زندانی خاک» (شهریار، ج ۱، ۱۳۶۶: ۵۱۳). صحنه‌های^{۳۳} (Sequence) این داستان، مجموعه‌ای از نماهای مرتبط و منسجم دراماتیکی و حاوی سرگذشت مختصری از زیباروییست که در قصری مخروبه، در حال جان دادن است.

نتیجه گیری

توانمندی شهریار در این داستان، در به کارگیری نماهای بسیار دور، به عنوان نمای «مُعرف» و نشان دادن اهمیت مکان و فضا و استفاده بجا از حرکت افقی، جهت القای عظمت و تأکید بیشتر روی آن، ستودنی است. استفاده از عنصر صدا، به عنوان نوعی «افه صوتی» که در حکم درون مایه‌ای از کل ساختار است، بیانگر استادی شهریار در به کارگیری تدوین سمعی - بصری است. درک صحیح از نور پردازی، برای توصیف صحنه‌ها و تأکید بر فضای گرفته، سیاه و دلهره آور داستان، حکایت از مهارت شهریار، در به کار بستن عناصر نور و رنگ دارد. به کارگیری ماهرانه شهریار از نمای نزدیک که ارزشی سمبلیک دارد، باعث شده‌است تا خواننده در این داستان، خود را با شخصیت اصلی داستان، یکی ببیند و به اصطلاح با وی هم‌ذات‌پنداری کند. استفاده از نمای نقطه دید، برای القای حساسیت و نشان دادن اهمیت موضوع مورد بررسی، یکی دیگر از ترفندهای سینمایی است که شهریار به خوبی از عهده اجرای آن برآمده‌است. استفاده از پس‌نگاه و پیش‌نگاه‌های زیبا و ماهرانه که فاصله زمانی روایت داستانی را کم و زمان داستان را به آینده یا گذشته‌ای دور باز می‌گرداند؛ جلوه دیگری از توانمندی‌های شهریار به نمایش می‌گذارد و نشان دهنده قریحه خدا دادی و درک بالای وی از بحث تدوین روایتی می‌باشد.

نوشته حاضر، اثباتی است بر تأویل پذیری آثار بزرگ ادبی و نشان دادن وجوه تازه‌ای از ساحت چندگونه یک اثر ادبی، بویژه شعر به معاصران، تا زمینه را برای اقتباس‌های ادبی و نوشتن فیلم‌نامه‌های ارزشمند از اشعار شهریار فراهم آورد. نه تنها شعر «سرنوشت عشق» شهریار واجد غنای ادبی و هنری است، بلکه بسیاری از اشعار شهریار نیز از لحاظ جنبه‌های نمایش و ادب دراماتیک و بویژه هنر سینما، آثاری ارزشمند و قابل اعتناء می‌باشند. قابلیت‌های سینمایی اشعار شهریار، تا اندازه‌ای است که با اعمال تغییرات جزئی، می‌توان آنها را به عنوان یک فیلم‌نامه قابل فیلم‌برداری، مورد استفاده قرار داد.

پیوست‌ها

*تمامی اصطلاحات تخصصی سینما از «فرهنگ اصطلاحات سینمایی» هیلدا دادفر و دیگران، نقل شده است.

- ۱- صحنه: ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است.
- ۲- فضا: حال و هوا و حس کلی صحنه که متأثر از یک یا مجموعه‌ای از عوامل مانند: صحنه آرایه، نوع لباس‌ها، نوع آرایش و گریم بازیگران، رنگ‌های به کار رفته در صحنه، سبک بازیگری، زاویه بندی، و کادر بندی و نوع حرکت دوربین و نوع تدوین است.
- ۳- فیلم گوتیک: فیلمی که در فضاهای غربی مانند یک قصر قدیمی می‌گذرد.
- ۴- نمای اصلی: نمای مداوم کل صحنه در طول یک پلان، که معمولاً از دور، فیلم‌برداری می‌شود و نمای متوسط و نمای نزدیک در مرحله بعد، در آن ادغام می‌شود.
- ۵- پس‌نگاه: ارائه صحنه‌ای به صورت نمایی که روی داد یا حادثه‌ای را که در گذشته رخ داده، نشان می‌دهد.
- ۶- بُرش پرشی: برشی بین دو نما، که غیر منتظره و پرشی به نظر می‌آید و توجه را به خود جلب می‌کند.
- ۷- بُرش: انتقال ناگهانی از یک نما به نما دیگر که از چسباندن نماهای جداگانه با یکدیگر حاصل می‌شود.
- ۸- چرخش افقی دوربین: حرکت دوربین در صورت افقی که به سمت راست یا چپ چرخش می‌کند.
- ۹- نمای دور: نمای دور، ارتباطات اساسی شخصیت‌ها را با محیط اطرافشان نشان می‌دهد.
- ۱۰- میان برش: نشان دادن ماجراهایی که در دو نقطه مختلف اتفاق می‌افتند، در حالی که این ماجراها در واقع یک صحنه واحدند و ارتباط کاملی با هم دارند.
- ۱۱- نمای بسیار دور عمومی: نمای منظره‌ای دور یا عمومی که در آن افراد نسبتاً کوچک دیده می‌شوند.

- ۱۲- انتقال بصری: پیوند تصاویر براساس حرکت و تعقیب حرکت از فضایی به فضایی دیگر است.
- ۱۳- نمای سربالا: نمایی که از زیر سطح دید چشم و در حالتی که گویی دوربین از پایین به سوژه می‌نگرد.
- ۱۴- نور پردازی: شیوه‌ای برای ترکیب بندی است. فیلم بردار در نورپردازی صحنه نه فقط می‌کوشد تا صحنه را به اندازه کافی روشن کند، بلکه کیفیت از نور به تناسب فضای دراماتیک ایجاد سازد.
- ۱۵- تصویر سایه دار: تصویری که از بر هم انداختن تصویری روی تصویر دیگر، به دست، می‌آید.
- ۱۶- چرخش عمودی دوربین: چرخش عمودی دوربین به طرف بالا یا پایین.
- ۱۷- نمای نزدیک یا بسته: نمایی که چهره بازیگر، صحنه نمایش را پُر می‌کند.
- ۱۸- میزانشن: چیدن عناصر جلوی دوربین فیلم برداری است.
- ۱۹- افکت: هر نوع عنصر تخیلی که جزء طبیعی صحنه نباشد و با روش‌های تکنیکی بدان اضافه شود.
- ۲۰- تضاد، کُتراست: اختلاف نسبی میان تاریک ترین و روشن ترین نقاط تصویر را می‌گویند.
- ۲۱- حرکت سریع دوربین: حرکت تند، حرکت‌هایی که سریع‌تر از معمول به نظر می‌رسد.
- ۲۲- زوم پیوسته: نمایی که در آن بر روی سوژه زوم و سوژه پیوسته بزرگ‌تر می‌شود.
- ۲۳- نمای خیلی درشت: نمایی است که قسمتی از صورت مثل چشم‌ها، دهان یا دست که پرده را پُر می‌کند.
- ۲۴- نمای سرپایین: نمایی که از بالای سطح مستقیم دید چشم که گویی دوربین از بالا به سوژه می‌نگرد.
- ۲۵- حرکت کند: حرکتی که کندتر و آهسته‌تر از حالت معمولی بر پرده ظاهر می‌شود.

- ۲۶- زوم عاجل، زوم شتاب دار: نمای زومی که ناگهانی و به سرعت روی سوژه مورد نظر زوم می‌کند.
- ۲۷- داخلی: هر صحنه‌ای که داخل ساختمانی یا یک محوطه بسته و سقف‌دار می‌گذرد.
- ۲۸- شخصیت: مجموعه اطلاعاتی که نویسنده از طریق توصیف افراد داستان در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.
- ۲۹- نمای نقطه دید: معمولاً نمای نقطه دید در سینما، چیزی را بازنمایی می‌کند که یک شخصیت می‌بیند و با استفاده از واحدهای بنیادین سینما (نما و قطع) ساخته می‌شود.
- ۳۰- پیش نگاه: نما، صحنه یا کنشی که نسبت به زمان حال فیلم، در آینده رخ خواهد داد.
- ۳۱- پایان: صحنه کوتاهی که دایره داستان در آن نقطه بسته می‌شود. این صحنه در واقع پایان داستان است.
- ۳۲- تک گویی ذهنی: اندیشه‌های درونی شخصیت که به صورت گفتگوی ذهنی آن شخصیت با خودش عرضه می‌شود.
- ۳۳- سکانس: مجموعه‌ای از نماها و صحنه‌های مرتبط که واحد منسجم دراماتیکی دارند و حاوی داستان‌های کوچک یا سرگذشت مختصر یکی از کاراکترها هستند.

منابع و مآخذ

- ۱- استیونسن، رالف و ژرژ، دبیری، (۱۳۸۸)، هنر سینما، ترجمه پرویز دویلی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول.
- ۲- بهارلو، محمد، (۱۳۸۹)، «تصویر سینمایی و تصویر ادبی»، نشریه سینما و ادبیات، شماره ۲۴، از ص ۹۹ تا ۱۰۰.
- ۳- ثمنی، نغمه، (۱۳۸۹)، در حضور دیگران، تهران: انتشارات منظومه خرد، چاپ اول.
- ۴- جینکس، ویلیام، (۱۳۶۷)، ادبیات، فیلم، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکمیان، تهران، انتشارات سخن، چاپ دوم.
- ۵- حسینی، سید حسن، (۱۳۷۹)، مشت در نمای درشت، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول.
- ۶- دادفر، هیلدا و فقیهی، محدث و...، (۱۳۸۹)، فرهنگ اصطلاحات سینمایی، تهران، انتشارات طراوت، چاپ اول.
- ۷- شهریار، سید محمد حسین، (۱۳۶۹)، کلیات دیوان ترکی شهریار، تهران، انتشارات نگاه زرین، چاپ سوم.
- ۸- _____، (۱۳۶۶)، کلیات دیوان فارسی شهریار، تهران، انتشارات نگاه زرین، چاپ هفتم.
- ۹- ضابط جهرمی، احمد، (۱۳۷۸)، سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، تهران، انتشارات افرا، چاپ اول.
- ۱۰- طالبی نژاد، احمد، (۱۳۸۸)، «جهان بی مرز شعر و تصاویر ثابت»، نشریه سینما و ادبیات، شماره ۱۶، از ص ۵۸ تا ص ۶۰.
- ۱۱- لوته، یاکوب، (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، تهران، انتشارات مینوی خرد، چاپ اول.
- ۱۲- مستور، مصطفی، (۱۳۸۶)، مبانی داستان کوتاه، تهران، انتشارات مرکز، چاپ سوم.

- ۱۳- مسیح، هیوا، (۱۳۸۲)، «شعرو سینما دوستانی در ملکوت تصویر»، نشریهٔ دنیای تصویر، شمارهٔ ۲۰، صفحهٔ ۴۰.
- ۱۴- معلّم، احمد، (۱۳۸۷)، «آنچه در این پرده نشانت دهند»، نشریهٔ دنیای تصویر، شمارهٔ ۱۰۱، از ص ۱۸۹ تا ص ۱۹۱.
- ۱۵- منصوری، مسلم، (۱۳۷۷)، سینما و ادبیات، تهران، انتشارات علمی، چاپ اوّل.
- ۱۶- هاشمی، سید محسن، (۱۳۹۰)، فردوسی و هنر سینما، تهران، انتشارات علمی، چاپ اوّل.