

تصویرسازی تئاتری و سینمایی در خسرو و شیرین نظامی

محمد اصغرزاده^۱

دکتر حسین اسکندری^۲

چکیده

تصویرسازی طیفی از معانی را از صورت‌سازی‌های شاعرانه و حکایات ادبی تا عکس و فیلم در بر می‌گیرد. ادبیات پارسی در آغازین دوران خود سرشار از گنجینه‌های غنی داستانی است که آیینی اندیشه و عواطف مردم این سرزمین بوده‌اند. علی‌رغم وجود این گنجینه‌های غنی، زبان تصویری هنر ایرانی در طول زمان رشد متکاملی نداشته است که نتیجه‌ی این امر عدم ترجمان آثار منظوم و مکتوب ادبیات پارسی به هنرهای نمایشی و تصویری متأخر مانند تئاتر و سینماست. این نقصان دلایل متعددی دارد که یکی از آنها عدم توجه لازم به ظرفیت‌های بصری آثاری مانند *شاهنامه* فردوسی و *خسرو و شیرین* نظامی است. هدف این تحقیق آن است که تا با خوانش قسمت‌هایی از متن *خسرو و شیرین* ظرفیت‌های سینمایی و تئاتری آن را به نمایش گذاشته و گامی کوچک در راه ترجمان این اثر به هنرهای تصویری امروزمین بردارد. این مقاله در دو بخش با بررسی تکنیک‌های تئاتری و سینمایی مانند میزانشن^۱، گفتگو، نورپردازی^۲، تضاد و تلفیق سینمایی توانایی نظم نظامی را در راه نیل به این جلوه‌های تصویری مورد ارزیابی قرار داده و در آخر هر بخش مثال‌هایی از آثار نمایشی و سینمایی برای درک بیشتر مفاهیم ذکر می‌شود.

کلید واژه‌ها: ادبیات، تئاتر، سینما، تصویر، تصویرسازی، خسرو و شیرین نظامی

۱- مقدمه:

تصویرسازی فرایند خلق نوزایانه‌ی طبیعت و انسان به وسیله‌ی هنر است. تمامی هنرها در کشف و خلق هنری خود به نوعی از تصویر و تصویرگری بهره‌برده‌اند. شاعران با ترکیب جادویی کلمات جهانی بدیع و ماورایی می‌آفرینند، درام‌نویسان با بازآفرینی معنایی روابط و مفاهیم بشری تلاش انسان در راه دستیابی به مدینه‌ی فاضله را به نمایش می‌گذارند و فیلمسازان نیز با تصویر عینی رویا و خیال آمیزی واقعیت مرزهای اندیشه و احساس را فراتر می‌برند. با این تفسیر می‌توان تمامی هنرها را در زیر چتر یگانه‌ی هنر تصویری قرار داد و هنرمندان دوره‌های مختلف تاریخی را برخوردار از تلاشی مشترک در راه دستیابی به آرمانشهر دانست. به همان اندازه که شاعران و ادیبان پیشین دغدغه‌ی تدقیق در مرزهای عینیت و ذهنیت را داشته‌اند کارگردان تئاتر و سینمای امروز نیز به این مسئله‌ی بنیادین می‌اندیشد. هرچند تصویرگر امروزمین به مدد تکنولوژی و تجربه‌ی انباشته‌ی تاریخی به مرزهای یک رستاخیز هنری نزدیک شده است، اما به هیچ عنوان نمی‌توان او را برتر از شاعر و نمایشنامه‌نویس سده‌های پیشین دانست؛ در واقع برهمکنش خیال و واقعیت در

^۱ کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت، m62.asgharzadeh@yahoo.com

^۲ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت، skandari@iaurasht.ir

سینما تا اندازه ی زیادی وامدار اندیشه دراماتیک ادیبان گذشته و نگاه مسئله محور آنها به طبیعت و انسان بوده است. این ادیبان اگرچه ابزاری برای عینی سازی داستانهای خود نداشتند اما می دانستند که روایت و طبیعت همانگونه که به شکل پیوستار زندگی را به پیش می برند، هر دو نیز در خلق درام نقشی اساسی دارند، بنابراین در بیان داستانهای خود همواره به عینی سازی روایتها و تصویر تمام قد واقعیت نظر داشته اند. در نتیجه توانایی نمایشنامه نویس کنونی در دیالوگ نویسی و طراحی میزانشن ها، و مهارت سینماگران در نورپردازی، رنگ آمیزی، تدوین، طراحی صحنه و دهها تکنیک دیگر به هیچ عنوان خلق الساعه نیست بلکه حاصل تجربه انباشته ی هنر تصویری در طول تاریخ است و چه بسا که با بازنگری دوباره ی متون کلاسیک بتوان ظرفیت های مغفول مانده ی هنری را کشف کرد و پیوستار ذهن و اندیشه ی انسان و هنرمند را از فراز تاریخ به هم متصل نموده و اندیشه ی روایی او را در مرحله ای غایی تر قرار داد.

ادبیات پارسی در آغازین دوران خود به شکلی فطری به وابستگی نقل و تصویر در خلق روایت نظر داشته و سرشار از متونی است که با خوانش آنها می توان جلوه های فراوان تصویری را که در تئاتر و سینما قابل نمایش هستند مشاهده کرد. با این وجود ارتباط فرا تاریخی بین اندیشه ی روایی ادیبان گذشته ایران و تصویرگران امروز آن برقرار نشده و در نتیجه هم افزایی هنرمند ایرانی در استدراک هستی دچار نقصان می نماید. تدقیق در جلوه های تصویری متون ادب پارسی گامی آغازین در راه ارتباط بین گذشته و حال آن در راه نیل به آینده ای متکامل است. **خسرو و شیرین** نظامی از درخشان ترین متون برخوردار از نشانه ها و جلوه های بصری تئاتریست و رویداد دراماتیک و تراژدی محتوم آن به نمایشنامه های شکسپیری که مخصوص تئاتر نگاشته شده اند شباهت تام دارد. در عین حال می توان بین تصویرسازی های آن با بعضی تکنیک های سینمایی مشابهت هایی را یافت. استخراج این شباهت ها می تواند زمینه ای برای بازسازی تئاتری و سینمایی این اثر باشد.

۲- تصویرسازی تئاتری در **خسرو و شیرین**:

در ادبیات غنایی برخلاف ادبیات حماسی با زبانی مشکل و چند لایه روبه روییم. این زبان چند لایه هرچند ذهنیت ادبی را برجسته می سازد ولی از عینیت تصویر کاسته و راه را بر سیالیت روایی آن می بندد؛ بنابراین برخلاف گونه ی حماسی و آثار تاریخی نمی توان برای آثار غنایی داستانی ماهیت سینمایی چندانی قائل بود و مخاطبان در آن بیشتر با یک رویداد دراماتیک روبه رویند که به خاطر برخوردار نبودن از جزئیات تصویری، یکپارچه و تئاتری به نظر می رسد. با این تفسیر آنچه که از منظومه ی **خسرو و شیرین** توسط دیگران مورد تقلید قرار گرفته، پیرنگ و رویداد دراماتیک است تا جزییات تصویری آن را، و در واقع ما بیشتر در آن با شباهت های تئاتری روبه روییم تا سینمایی.

البته هر گونه ی نمایشی ساختار تصویری خاص خود را داراست؛ در درام حماسی طبیعت همواره نقش پُررنگی دارد. طبیعت و روح حاکم بر آن در داستان های حماسی یا به مدد قهرمان حماسه می آیند و یا در مواقعی در مقابل او می ایستند؛ بنابراین نمی توان در تصویرگری از شخصیت حماسی، داستان او را جدا از طبیعت فرض کرد و به اصطلاح تصاویر پس زمینه ی او را فلوآ کرد. در تصویرنگاری تاریخی هم نسبت واقع گرایانه ای بین فرد و محیط برقرار است و هر دو به یک اندازه مورد توجه قرار می گیرند. استفاده نکردن اغلب فیلم های مستند از لنزهای تله فتو^۴ برای تصویربرداری نشانه ای از این موضوع است.

برعکس دو گونه ی ذکر شده در درام های عاشقانه و تراژیک مانند **خسرو و شیرین** نقش شخصیت بسیار برجسته تر از محیط است. وجود فراوان کلوزآپ^۵ در فیلم های ملودرام^۶ را می توان دلیلی برای این موضوع دانست. همینطور گفتار در این درامها همواره بر پیرنگ های محیطی غلبه دارد. برجسته بودن فرد و گفتار نسبت به طبیعت و خیال در این گونه باعث شده است که در قالب های محدود تئاتری بتوان نمایش تقریباً کاملی از آن خلق کرد.

محدودیت روایی گونه‌ی غنایی ارتباطی ماهوی با جهان منقبض تئاتری دارد. تئاتر انسان را به عنوان مسئله‌ای محوری در جهان به صورت مستقل در روبه‌روی تماشاگران خود قرار می‌دهد. در واقع «لازم نیست که صحنه‌پردازی تئاتری به همان دقت سینما باشد، زیرا تماشاگران تئاتر آنقدر دور از صحنه هستند که نمی‌توانند جزئیات را ببینند. کارگردان تئاتر عموماً با صحنه‌های معدودی-معمولاً یک صحنه در هر پرده‌ای- سر و کار دارد و در نتیجه در مقایسه با کارگردان سینما به ناگزیر پرداختی با دقت و تنوع کمتر دارد، در حالی که فیلمسازان به ویژه اگر خارج از استودیو^۷ کار کنند، واقعاً هیچ گونه محدودیتی از این نوع در کارشان ندارند» (جان تنی، ۱۳۸۱: ۲۰۸).

محدودیت صحنه‌ای تئاتر باعث شده است تا چشم‌انداز بصری آن بر خلاف چشم‌انداز متکثر سینما که نگاه تماشاگر را به دنبال خود می‌دواند، بیانگر جهانی منقبض شده و یگانه باشد؛ و همان‌گونه که در سالن تئاتر اختلاف نقاط نشستن تماشاچیان تنها منشاء چندگانگی دیداری آن است، از نظر ماهوی نیز جهان‌بینی متکثر مخاطبان است که به ماهیت درام چندگانگی تفسیری می‌دهد؛ چندگانگی‌ای که هر چند در تصاویر سینمایی نمود عینی دارد اما سرعت و جذابیت تصویر در سینما بیش از پیش مخاطب را از درک فرایند چندگانگی جهان‌درامایی باز می‌دارد. شاید با این زمینه‌ی تفکری است که کارگردان بزرگ سینما/آرسن ولز* گفته است: «در سینما یک دوربین وجود دارد اما در نمایش به تعداد تماشاگران» (منصوری، ۱۳۷۷: ۲۳).

تعداد صحنه‌های معدود در منظومه‌ی **خسرو و شیرین**، که اغلب آنها هم بدون تشریح خاص از جزئیات تصویری و بدون کنش فراوان درون صحنه‌ای، مصروف ارائه‌ی گفتگوهای نمایشی می‌شوند در تناسب کامل با محدودیت و یگانگی صحنه‌ای تئاتر قرار دارند. در واقع محدودیت فضایی تئاتر نقش گفتگو را در فرایند دراماتیک آن برجسته می‌سازد، و هرگاه اثر مکتوبی در خلق درام خود گفتگومحوری را به جای تصویرسازی محور قرار دهد مانند منظومه‌ی **خسرو و شیرین نظامی** به مدیوم^۸ تئاتر نزدیک و ترجمان آن به نمایش راحت‌تر صورت می‌پذیرد.

«**نظامی** گرچه چیزی را برای اجرا در صحنه‌ی تئاتر نوشته است، می‌توان او را استاد نمایشنامه‌نویسی به حساب آورد. طرح داستان‌های عاشقانه‌ی او برای تقویت پیچیدگی‌های روانی داستان پی‌ریزی شده است. شخصیت‌های داستان زیر فشار حادثه اشد فعالیت را می‌کنند تا چیزهایی در مورد خود و دیگران کشف کنند و تصمیمات فوری بگیرند» (دایره المعارف اسلام/شاعران پارسی، ۱۳۸۹: ۱۸۸)**.

نمایشنامه‌های شکسپیری که قرن‌ها بعد از نظامی در اروپا خلق شده و مورد اقبال قرار گرفتند، در شخصیت‌پردازی و تراژدی‌های عاشقانه با آثار او قابل مقایسه‌اند و با توجه به خط سیر عاشقانه-تراژیک **خسرو و شیرین** و برجستگی تیپیک شخصیت‌های اصلی این منظومه، می‌توان داستان‌های آن را مانند نمایشنامه‌های شکسپیری در قالب‌های تئاتری بازنمایی کرده و به ترجمانی صحنه‌ای از آن دست زد.

هر چند **نظامی** منظومه‌ی **خسرو و شیرین** را برای نمایش نوشته است اما برخوردار از ویژگی‌هایی است که تلاش می‌کنیم در قسمت پیشرو با استدارک آنها ظرفیت‌های این منظومه را برای ترجمان تئاتری به نمایش بگذاریم:

* ORSON WELLES

**مقاله بدون نام نویسنده

۲-۱ گفتگوی تئاتری:

بسیاری از صفحات **خسرو و شیرین** در بر دارنده‌ی گفتگوهایی دو نفره است. این گفتگوها عموماً یا صرف توصیف عاشق و معشوق از جانب یک رابط برای طرف مقابل می‌شوند و یا به مناظره‌ی عاشق و معشوق و رقبای عشقی می‌پردازند؛ البته در مواردی هم شاهد تک‌گویی شخصیت‌ها هستیم. آنچه که باعث می‌شود ما **خسرو و شیرین** را یک نمایش تئاتری به حساب آوریم، بیشتر همین گفتگوهای دو نفره و مناظرات و تک‌گویی‌هایی است که در جای‌جای کتاب به چشم می‌خورد.

گفتگوهای **خسرو و شیرین** بیشتر از آنکه مانند **شاهنامه** معطوف به حرکت و کنش باشند معطوف به ذهنیت و چرایی اعمال شخصیت‌ها، یا تصویرسازی آنها می‌شود. با توجه به نقش محوری این گفتگوها در پیش‌روندگی درام می‌توان در دکوپاژ^۱ تئاتری هر یک از این گفتگوها را در یک پرده از نمایش قرار داد و توصیفات جنبی مانند توصیف شاعر از شخصیت‌ها و جشن‌ها را در میان پرده‌ها و توسط یک راوی انجام داد.

لوته^۲ ارائه‌ی شخصیت را از دو طریق مستقیم که همان توصیف ادبی‌انست و غیر مستقیم، که همان نمایش دراماتیک است می‌داند و معرفی دراماتیک شخصیت‌ها را از طریق مؤلفه‌هایی مانند کنش، گفتار، رفتار و محیط می‌شمارد و معتقد است این عوامل در گفتمانی با هم ترکیب شده و تصویری از شخصیت داستانی به دست می‌دهند (لوته، ۱۳۸۸: ۱۱۰-۱۰۷). در واقع در ادبیات که فضایی ذهنی دارد طیف توصیفی شخصیت‌ها بیشتر خواهد بود و در هنرهای نمایشی توصیفات به کنش و گفتگو ترجمه می‌شوند و حرکت معرف هنری بیشتر از طریق این دو عنصر صورت می‌پذیرد. هر چند **خسرو و شیرین** به خاطر ادبی بودن وابسته به توصیف است اما توصیفات آن همواره در زمینه‌ای از گفتگوها و کنش‌های دراماتیک جریان دارند که این خود شاهدی از حرکت این اثر از طیف ذهنی آثار ادبی به سمت عینی‌ت تصویر آثار نمایشی است. البته کارکرد گفتگو محدود به معرفی شخصیت‌ها نیست. «معمولاً سه نقش یا وظیفه‌ی اصلی برای گفتگو در نظر گرفته می‌شود: ۱- بیان افکار و عواطف شخصیت‌ها... ۲- انتقال اطلاعات به تماشاگر... ۳- پیش بردن داستان» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۷۸-۱۷۷). در واقع گفتگوهای نمایشی نقشی معرف گونه در درام دارند و می‌توان آنها را عینی‌ترین چشم انداز مخاطب به داستان و شخصیت‌ها دانست، زیرا گفتگو با حذف واسطه‌های مختلف توصیفی، عریان‌ترین ارتباط را بین مخاطب و شخصیت نمایشی برقرار کرده و «ویژگی‌های تیبی گوینده را آشکار می‌سازد» (یونسی، ۱۳۸۲: ۳۵۶).

ویژگی‌های رفتاری شخصیت که در قالب گفتگوهای او بروز می‌یابند خود برخاسته از گذشته و حال شخصیت و نوع آینده‌خواهی او هستند. همین‌طور شرایط مختلف اجتماعی و تاریخی نیز در زیرمتن گفتگوی شخصیت‌ها قابل بازیابی است. به بیان خلاصه‌تر گفتگوها نمایانگر یگانگی‌ها و تضادهای ذهنیت بشری‌اند و از آنجایی که هنر دراماتیک محملی برای حرکت از تفارقات هستی‌شناسانه به سمت وحدت غایی است، گفتگوها بیشترین همگامی را در این راه با درام پیدا می‌کنند؛ به گونه‌ای که می‌توان آنها را لازم و ملزوم یکدیگر و جدایی‌ناپذیر دانست. شاید درک همین موضوع است که باعث شده گفتگونویسی برای فیلم‌ها و حتی گزارش‌های خبری یک امر تخصصی به حساب آید.

«ظاهراً هم مناظره و هم سؤال و جواب، ریشه‌ی ایرانی دارد و می‌توان گفت که خاص شعر فارسی است و قبل از اسلام هم در ادبیات ما سابقه داشته» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۳۰)؛ با این حال علی‌رغم وجود مناظره و گفتگو (که از لازمه‌های شکل‌گیری گونه‌ی نمایشی‌اند) در ادبیات پارسی، در طول تاریخ، ادبیات نمایشی ایران قوام چندانی نیافته است؛ با این وجود همانند پیشگامی نظامی در شخصیت‌پردازی که کمتر در ادبیات ایرانی مورد نظر بوده است، گفتگوهای نمایشی او نیز بیش از هر اثر ادبی دیگری از میان آثار ادیبان پارسی زبان، برخوردار از غنای دراماتیک است

«**خسرو و شیرین** داستانی است که با گفتگو پیش می‌رود و بخش عظیمی از جذابیت‌های نمایشی داستان به این گفتگوها باز می‌گردد؛ گفتگوهایی که اهداف درام را برآورده می‌کنند؛ ساختاری موجز و کوتاه دارند؛ با برخورداری از تشبیه و کنایه و استعاره، امکان بازآفرینی گفتگوهای غیرمستقیم و کنایی را فراهم می‌آورند؛ بنا به ماهیت شعری خود از واژگان موزون و مقفی بهره دارند و می‌توانند در جملاتی گوشنواز بازآفرینی شوند؛ با تحرک و پویایی میان شخصیت‌ها جریان دارند؛ و در بیشتر موارد با حالات عاطفی شخصیت‌ها و موقعیت آنان سازگاری دارند و واقعگرا و باورپذیر هستند» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۴-۱۳). می‌توان گفتگوهای **خسرو و شیرین** را به دو گونه‌ی تک‌گویی (مونولوگ^۱) و گفتگوهای دو نفره (دیالوگ^۱) تقسیم کرد.

۲-۱-۱ مونولوگِ تئاتری:

مونولوگ‌ها اکثراً شامل مناجاتهای قهرمانان، درد دل درونی آنان با طبیعت و اجسام و یا خودگویی و صحبت‌های ذهنی شخصیت‌ها با خودشان می‌شود. این تک‌گویی‌ها اکثراً جلوه‌ی تئاتریک داشته و در تصویرگری‌های تئاتری به زیبایی قابل بازنمایی‌اند. یکی از درخشان‌ترین مونولوگ‌های **خسرو و شیرین** درد دل همراه با سوز و گداز فرهاد با کوه بیستون است:

که: ای کوه، ار چه داری سنگ خاره / جوانمردی کن و شو پاره پاره / ز بهر من تو لختی روی بخراش / به پیش زخم سنگینم سبک باش / و گرنه، من به حق جان جانان / که تا آن دم که باشد بر تنم جان / نیاساید تنم زازار با تو / کنم جان بر سر پیکار با تو / شباهنگام کز صحرای اندوه / رسیدی آفتابش بر سر کوه / سیاهی بر سپیدی نقش بستی / علم برخاستی، سلطان نشستی / شدی نزدیک آن صورت زمانی / در آن سنگ از گهر جستی نشانی / که: ای محراب چشم نقشبندان / دوبخش درون دردمندان / بت سیمین تن سنگین دل من / به تو گمره شده مسکین دل من / تو در سنگی چو گوهر پای بسته / من از سنگی چو گوهر دل شکسته (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۲۳۸-۲۳۹).

در اولین دیدار خسرو و شیرین در چشمه‌سار، هم شاهد یکی از تک‌گویی‌های ذهنی خسرو هستیم:

گیا را زیر نعل آهسته می‌سفت / در آن آهستگی آهسته می‌گفت / گر این بت جان من بودی چه بودی؟ / و این اسب آن من بودی چه بودی (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۸۰).

۲-۱-۲ دیالوگِ تئاتری:

گفتگوها (دیالوگ‌ها)ی دو نفره‌ی منظومه‌ی **خسرو و شیرین** از درخشان‌ترین گفتگوهای ادبیات پارسی‌اند. می‌توان این دیالوگ‌ها را به دو گونه‌ی ارجاعی و مقابله‌ای تقسیم کرد. در دیالوگ‌های ارجاعی یکی از طرف‌های گفتگو به وصف چیزهای مختلفی مانند زیبایی معشوق غایب برای عاشق می‌پردازد:

(وصف شیرین از زبان شاپور برای خسرو)

پری دختی، پری بگذار، ماهی / به زیر مقنعه صاحبکلاهی / شب افروزی چو مهتاب جوانی / سیه چشمی چو آب زندگانی / کشیده قامتی چون نخل سیمین / دو زنگی بر سر نخلش رطب چین... (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۵۰).

در دیالوگ‌های مقابله‌ای، عاشق و معشوق رودرروی همدیگر قرار گرفته و با یکدیگر به گفتگو و مناظره می‌پردازند که یکی از درخشان‌ترین آنها گفتگوی خسرو و شیرین در قصر بیستون است که در آن خسرو اجازه‌ی ورود به داخل قصر را نیافته و از بیرون آن با شیرین که بر بلندای آن ایستاده مشغول مناظره است. از میان مثال‌های مختلفی که می‌توان برای گفتگوهای دو نفره

بیان کرد بی‌گمان مناظره‌ی خسرو و فرهاد نه تنها زیباترین در منظومه‌ی **خسرو و شیرین**، که از زیباترین دیالوگ‌های دو نفره در شعر پارسی است:

نخستین بار گفتش از کجایی / بگفت از دارملک آشنایی / بگفت آنجا به صنعت درچه کوشند / بگفت اندوه خرد و جان فروشند / بگفتا جان فروشی در ادب نیست / بگفت از عشق‌بازان این عجب نیست / بگفت از دل شدی عاشق بدینسان / بگفت از دل تو می‌گویی من از جان / بگفتا عشق شیرین بر تو چونست / بگفت از جان شیرینم فزونست /... / بگفت او آن من شد زومکن یاد / بگفت این کی کند بیچاره فرهاد / بگفت ار من کنم در وی نگاه / بگفت آفاق را سوزم به آهی / چو عاجز گشت خسرو در جوابش / نیامد بیش پرسیدن صوابش / به یاران گفت کز خاکی و آبی / ندیدم کس بدین حاضر جوابی (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۲۳۵-۲۳۳).

گفتگوی فوق علاوه بر پیش‌بری داستان، مُعرّف جهان‌بینی متفاوت شخصیت‌ها و اختلاف آنها در نگرش به عشق است؛ همینطور در زیرلحن خود برخوردار از نوعی نگاه عدالت‌جویانه در مناسبات اجتماعی است که این مؤلفه‌ها آن را به الگویی درخشان از مناظره‌های نمایشی تبدیل کرده است.

البته در مواردی مانند افسانه‌گویی کنیزکان گفتگویی چندنفره و نوبتی شکل می‌گیرد که تعداد این گفتگوها در مقایسه با گفتگوهای دو نفره و تک‌گویی‌ها قابل توجه نیست.

نقش گفتگوهای **خسرو و شیرین** در ارائه‌ی نمایشی آن آنقدر برجسته است که اگر به وسیله‌ی شیوه‌های دیگری مانند روایت‌های غیرمستقیم جایگزین می‌شدند به هیچ عنوان نمی‌توانستیم شأنیتی که در حال حاضر برای **خسرو و شیرین** قائلیم در نظر داشته باشیم، و در واقع بار جهان‌درامایی **خسرو و شیرین** بر دوش گفتگوهای تئاتری آن است. البته همان گونه که درام، صرف پیش‌روی فیزیکی وقایع نیست و به پویندگی روح طبیعت نیز نظر دارد، گفتگوهای دراماتیک نیز باید برخوردار از چند لایه‌گی و ارجاعات معناشناختی باشند؛ این چند لایه‌گی گفتگوها در **خسرو و شیرین** نمود کاملی دارد و می‌توان گفت «بیشتر گفتگوهای **خسرو و شیرین** اهداف داستان را برآورده می‌سازند و با معرفی شخصیت، آشکار کردن درونیات شخصیت، افشای کشمکش‌ها و تضادهای نهفته در شخصیت‌ها، القای درونمایه و ارائه‌ی اطلاعات به مخاطب یا شخصیت‌ها، داستان را پیش می‌برند» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۷۸).

۲-۲ میزانسن تئاتری:

« در زبان فرانسه میزانسن یعنی به صحنه آوردن یک کنش و اولین بار به کارگردانی نمایشنامه اطلاق شد. نظریه‌پردازان سینما که این اصطلاح را به کارگردانی فیلم هم تعمیم داده‌اند آن را برای تأکید بر کنترل کارگردان بر آنچه که در قاب فیلم دیده می‌شود به کار می‌برند. همچنان که از اصلیت تئاتری این اصطلاح بر می‌آید، میزانسن شامل آن جنبه‌هایی است که با هنر تئاتر تداخل می‌کنند: صحنه‌آرایی، نورپردازی، لباس و رفتار بازیگران» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۳: ۱۵۷).

کارگردان تئاتر با توجه به محدودیت تصویری آن می‌داند که صدا بیشترین نقش را در ایجاد ارتباط بین بازیگر و تماشاگر برقرار می‌سازد؛ در نتیجه در طراحی میزانسن‌های خود بیشتر از هر چیز به فضاسازی گفتگوها نظر دارد؛ با این تفسیر گفتگوهای درخشان نمایشی امکانی بالقوه برای طراحی زیبای میزانسن‌ها در تئاتر به شمار می‌آیند. از همین روست که کارگردانان تئاتر در نمایش نمایشنامه‌های معروف جهان بیشترین ذوق اندیشی را در لحظات پرجذبه‌ی گفتگوها و تک‌گویی‌های بازیگران به کار می‌برند و اغراق نیست اگر بگوییم که در تئاتر صدا نیز بخشی از میزانسن است.

میزانسن‌های نظامی بیشتر از ماهیتی تئاتری برخوردارند تا سینمایی؛ البته مراد آن نیست که نظامی تدقیق فراوانی در نحوه‌ی این چینش کرده باشد، بلکه گفتگوهای زیبای درام او ظرفیتی بالقوه برای ترسیم هندسی میزانسن تئاتری دارند و عدم

وجود حرکت چشم‌گیر در این گفتگوها باعث شبیه‌سازی آن با میزانشن ثابت تئاتر می‌شود. نیایش و درد دل شیرین با خداوند یکی از مواردی است که تصویرسازی‌های تئاتری را به ذهن متبادر می‌کند:

شبستان را به روی خویشتن رُفت / به زاری با خدای خویشتن گفت: / خداوندا، شبم را روزگردان / چو روزم بر جهان پیروز گردان / شبی دارم سیاه، از صبح نومید / درین شب رو سپیدم کن چو خورشید / غمی دارم هلاک شیرمردان / برین غم چون نشاطم چیر گردان / ندارم طاقت این کوزه‌ی تنگ / خلاصی ده مرا چون لعل ازین سنگ... (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۲۹۴).

می‌توان در این نیایش مانند درد دل سوزناک هملت* در صحنه‌ی یگانه‌ای که در اکثر نمایش‌های تئاتری آن، بازیگر نقش هملت به جلوی سین^{۱۲} آمده و روبه‌روی تماشاگران مونولوگی که در بردارنده‌ی جمله‌ی معروف «مسئله این است: بودن یا نبودن» را می‌گوید، بازیگر نقش شیرین نیز در حین این گفتار به جلوی سین و روبه‌روی تماشاگران بیاید و نیایش سوزناک خود را با صدایی که رفته‌رفته اندوهناک‌تر و رساتر می‌شود بیان کند.

همانند این صحنه، در لحظاتی که شاپور مشغول وصف زیبایی‌های شیرین برای خسرو است، می‌تواند با به اوج رفتن توصیفاتش از زیبایی شیرین روی از خسرو برگردانده و به جانبی که تماشاگران قرار دارند حرکت کند و با بیان آرام و اغواگر خود سعی کند که آنان را هم مانند خسرو مجذوب زیبایی اساطیری شیرین سازد. درخشان‌ترین میزانشن تئاتری را هم می‌توان مانند اکثر تئاترها در صحنه‌های تراژیک پایانی مشاهده کرد. این میزانشن می‌تواند با جنازه‌ی خونین خسرو که در عرض صحنه و روبه‌روی تماشاگران افتاده است شروع شود، با ورود شیرین از گوشه‌ای از صحنه و نزدیک شدن او به خسرو تا نشستن بر بالین او، به گونه‌ای که روبه‌روی تماشاگران باشد، ادامه یابد و با خنجر زدن شیرین بر قلب خود و افتادن بر جنازه‌ی خسرو و افتادن پرده‌ها پایان گیرد.

گفتگومحوری، ثابت بودن صحنه‌ی گفتگوها و کم‌رنگ بودن پویایی تصویری؛ در کنار عوامل دیگری که به خاطر نگنجیدن در حیطه‌ی جلوه‌های تصویری در این مقال به آنها اشاره نشد مانند شخصیت‌پردازی و وجود پُررنگ عناصر درام ارسطویی و تراژدی شکسپیری که دو قله‌ی تاریخی نمایش هستند باعث می‌شود تا **خسرو و شیرین** را واجد ساختاری نمایشنامه‌ای و تئاتری به حساب آوریم. البته عناصر برشمارده فقط مختص به تصویرسازی تئاتری نیستند و در سینما هم حضور پُر رنگی دارند؛ اقتباس‌های سینمایی از نمایشنامه‌هایی مانند «هملت» هم مؤید همین پیوستگی عناصر تصویری روایت تئاتری با آثار سینمایی است؛ اگرچه در سینما توانایی‌های ابزاری تصویرگری، تعادل اولیه‌ی تصویرگری تئاتری در مورد نقش فرد و طبیعت در واقعه را در هم ریخته است و در آن همانقدر که شخصیت، گفتگو و واقعه مهم است طبیعت و کنش هم دارای اهمیت به نظر می‌آیند.

۳- تصویرسازی سینمایی در خسرو و شیرین:

هرچند که صبغه‌ی تئاتری تصاویر **خسرو و شیرین** را بیشتر دانستیم، اما می‌توان آن را در بعضی مواقع واجد جلوه‌های بصری سینمایی هم دانست. سینما نسبت به تئاتر هنری فراگیرتر است و از مرزهای صرف هنری فراتر رفته و در قامت یک رسانه ظاهر شده است. تئاتری دانستن یک اثر مکتوب هیچ گاه به معنای عدم تناسب آن با مدیوم سینما نیست؛ بلکه درخشان‌ترین آثار نمایشی که برای اجرا در تئاتر نوشته شده‌اند بارها مورد اقتباس سینمایی نیز واقع شده‌اند که مجموعه آثار شکسپیر* از

*HAMLET

**SHAKESPEARE

جمله هملت، اُتللو، مکبث، رومئو و ژولیت، شاه لیر، که توسط کارگردانان بزرگی همچون کوزنتسف، آرسن ولز، رومن پولانسکی و زفییرلی، بازسازی شده‌اند از این جمله‌اند. سینما می‌تواند خط دراماتیک اثر را از نمایشنامه تئاتری اخذ کند و با زبان خود به روایت هنری داستان آن بپردازد و یا حتی سعی کند در ارائه بصری خود به مدیوم تئاتر نزدیک شود.

علی‌رغم برخوردای از گنجینه غنی ادبی، آثار اقتباسی در سینمای ایران معدودند و از اثری برجسته مانند **خسرو و شیرین** اقتباس‌هایی انگشت‌شمار صورت پذیرفته است که از جمله‌ی آنها می‌توان به فیلم «شیرین و فرهاد» (۱۳۱۳) ساخته‌ی عبدالحسین سپنتا اشاره کرد، در حالی که از آثار شکسپیر که شباهت قریبی به منظومه‌های نظامی دارند ده‌ها اقتباس در نیم قرن اخیر صورت گرفته است. اهمیت معرفی گنجینه‌ی هنری آثار مکتوب ادبیات پارسی به زبان عامه پسند و جهانی سینما ما را بر آن می‌دارد تا به ظرفیت‌های سینمایی این آثار توجهی ویژه داشته باشیم.

تعداد تکنیک‌های سینمایی از تئاتری بسیار بیشتر است، در نتیجه عناوین ما نیز در این باب بیشتر خواهد بود و در پایان هر تکنیک نیز مثالهایی از آثار سینمایی به عنوان قرینه آورده می‌شود؛ هرچند که مجموعه‌ی این ویژگی‌ها جلوه‌های سینمایی **خسرو و شیرین** را فراتر از ظرفیت‌های تئاتری آن نمی‌سازد.

۳- انورپردازی:

بسیاری از صحنه‌های **خسرو و شیرین** با مقدمه‌هایی از تصویرپردازی طبیعت آغاز می‌شوند. این تصاویر که پیش از آن در **شاهنامه‌ی** فردوسی نیز به زیبایی به تصویر کشیده شده‌اند مخصوصاً در لحظاتی که آغاز یا پایان روز را ترسیم می‌کنند از چشم‌نوازی خاصی برخوردارند:

سحرگه کافتاب عالم افروز / سر شب را جدا کرد از تن روز / نهاد از حوصله زاغ سیه‌پر / به زیر پر طوطی خایه‌ی زر / شب انگشت سیاه از پشت برداشت / ز حرف خاکیان انگشت برداشت... (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۴۴).

می‌توان به خاطر استفاده‌ی فراوان از صور خیال ادبی و انتزاعی‌سازی در نورپردازی‌های نظامی، آنها را دارای جلوه‌ی ادبی، و به خاطر آمیخته بودن آنها با رنگهای شاد و نورهای روشن که تنها در مدیوم سینما امکان پردازش دارند واجد ویژگی‌های بصری سینمایی دانست.

در فیلم سینمایی «۲۰۰۱- یک ادیسه فضایی» اثر کارگردان فقید سینما / استنلی کوبریک، معادل سینمایی یکی از این آغازهای زیبای طبیعی به چشم می‌خورد که در آن فیلم با تصویری از کره‌ی زمین در مدار خورشید و با تصاویری از طبیعت در گرگ و میش صبحگاهی آغاز می‌شود.

پردازش جلوه‌های بصری مانند رنگ‌آمیزی و نورپردازی برخاسته از طبیعت‌گرایی نظامی و فضای رمانتیک داستانهای اوست. تصاویر رمانتیسیسمی نیازمند حضور رنگ‌های شاد و نورهایی روشنند که نظامی به خوبی از این موضوع آگاه بوده است. « از نمونه‌های نادر این شگرد بیانی سینما [در **خسرو و شیرین**]، صحنه‌های دیدار و وصال است که با روشنایی صبح و شادمانی آن

* OTElLO
** MACBETH
*** ROMEO AND JULIET
**** KING LEAR
***** KOZINTSEV
***** ZEFFIRELLI
***** ROMAN POLANSKI
***** STANLEY KUBRICK

قرین است» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۲۶۴). آثار رمانتیک سینما مانند فیلم «رویاها که می‌آیند» مشحون از نورهای روشن و رنگهای شادند. هرچند در سینما به خاطر ذات تصویری آن پیوستاری فضا با روایت امری آشکار است اما قرن‌ها قبل از اختراع آن ادیبی همچون نظامی با آگاهی از این امر بیشترین بهره را از رنگ و نور در درامهای رمانتیک خود برده است.

۳-۲ نریشن^{۱۳} و گفتگوی سینمایی:

همانطور که گفته شد گفتگوهای **خسرو و شیرین** اکثراً به خاطر جلوه‌گر نبودن فضا و میزانشن در آنها تناثری‌اند اما در تصویرسازی سینمایی در مواقعی که یکی از اشخاص گفتگو کننده مشغول توصیف موقعیت یا فرد دیگری است می‌توان صدای او را روی موضوعاتی که به وصف آنها می‌پردازد مونتاژ کرد. فراوانی توصیف شخصیت‌ها در کنار رویه‌ی نمایشی **خسرو و شیرین** باعث می‌شود تا در هر تصویرسازی سینمایی از این اثر استفاده از نریشن به ذهن ما متبادر شود. برای مثال می‌توان وقتی که شاپور مشغول وصف چهره‌ی شیرین برای خسرو است بعد از آغاز کلام او، با آهنگی ملایم تصاویری در قالب کلوزآپ و مدیوم شات^{۱۴} در حالتهای مختلف از شیرین نشان داد. به این تلفیق صدا و تصویر اصطلاحاً نریشن گفته می‌شود:

پری دختی، پری بگذار، ماهی / به زیر مقنعه صاحبکلاهی / شب‌افروزی چو مهتاب جوانی / سیه چشمی چو آب زندگانی / کشیده قامتی چون نخل سیمین / دو زنگی بر سر نخلش رطب چین / زبس کاورد یاد آن نوش لب را / دهان پر آب شکر شد رطب را / به مروارید دندانهای چون نور / صدف را آب دندان داده از دور / دو شکر چون عقیق آب داده / دو گیسو چون کمند تاب داده / خم گیسوش تاب از دل کشیده / به گیسو سبزه را بر گل کشیده / شده گرم از نسیم مشک بیزش / دماغ نرگس بیمار خیزش /.. (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۵۰).

نمونه‌های سینمایی این تکنیک را می‌توان در فیلم «ارباب حلقه‌ها»ی پیتر جکسون* مشاهده کرد. در موارد معدودی هم شاهد گفتگوهای چند نفره هستیم. برای مثال صحنه‌هایی که در آن ده دختر به نوبت مشغول افسانه‌گویی‌اند:

افسانه سرایی ده دختر

افسانه گفتن فرنگیس:

فرنگیس اولین مرکب روان کرد / که: دولت در زمین گنجی نهان کرد / از آن دولت فریدونی خبر داشت / زمین را باز کرد، آن گنج برداشت

افسانه گفتن سهیل:

سهیل سیمتن گفتا: تذروی / به بازی بود در پایین سروی / فرود آمد یکی شاهین به شبگیر / تذر و نازنین را کرد نخجیر

افسانه گفتن عجب نوش:

عجب نوش شکر پاسخ چنین گفت / که: عنبربو گلی، در باغ بشکفت / بهشتی مرغی آمد سوی گلزار / ربود آن عنبرین گل را به منقار... (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

هرچند این طریقه‌ی قصه‌گویی ریشه در سنت داستان‌گویی ایرانی دارد اما به واسطه‌ی ایجاز دراماتیک خود، آنقدر از جذابیت سینمایی برخوردار است که در فیلمی مثل «بیمار انگلیسی» با صحنه‌هایی شبیه به آن روبه‌رویم.

۳-۳ میزانشن سینمایی:

همانطور که اشاره شد میزانشن‌های **خسرو و شیرین** ایستا و تناثری‌اند؛ اما با این حال به خاطر متغیر بودن فضای داستانی

* PETER JACKSON

و سفر شخصیت‌ها به نقاط دیگر می‌توان در قالبی کلی **خسرو و شیرین** را فیلمی جاده‌ای مانند فیلم «جاده» اثر **فلینی*** دانست.

بعضی میزانشن‌های خاص مانند صحنه‌ی گفتگوی خسرو با شیرین در حالی که خسرو اجازه‌ی ورود به قصر را نیافته و در پای دیوار قصر با او که در بالای قصر ایستاده مشغول مناظره است، از جذابیت‌های سینمایی برخوردارند. میزانشن‌های سینمایی نسبت به میزانشن‌های تئاتری از غنای بیشتری برخوردارند و آنچه که در ادبیات به واسطه‌ی توصیف شکل می‌گیرد در میزانشن سینمایی با نمایش گُش، بسیار پیچیده‌تر و زمانمندتر رخ می‌نماید و به خاطر انعطاف فراوانی که در تصویرگری سینمایی وجود دارد می‌توان به وسیله‌ی میزانشن‌های سینمایی به معانی فشرده‌ی فراوانی اشاره کرد.

میزانشن ذکر شده از **خسرو و شیرین** نیز برخوردار از پیچیدگی‌های معنایی میزانشن سینمایی است؛ حضور خسرو در پایین قصر و ایستادن شیرین بر بالای آن، در حالی که خسرو پادشاه یک کشور و جنس برتر در آن زمان به حساب می‌آید بیانگر نوعی دگردیسی در مورد جایگاه زن و مرد و طبقات اجتماعی از دیدگاه نظامی است. نقش صحنه و نوع چینش شخصیت‌ها و اشیاء برای درک جهان معنایی داستان‌ها ضروریست. در بخش‌هایی از روایت که بر محیط آن تاکید می‌گردد میزانشن سینمایی به خاطر سیالیت چشم‌انداز و تکثر زوایا نسبت به میزانشن یک رویه‌ی تئاتری دارای ظرفیت‌های بیشتری است. تصاویر شرح داده شده از **خسرو و شیرین** موید این امر است؛:

چو خسرو دید ماه خرگهی را / چمن کرد از دل آن سرو سهی را / بهشتی دید در قصری نشسته / بهشتی وار در بر خلق بسته /... / (خسرو): به من در ساختی چون شهد با شیر / ز خدمتها نکردی هیچ تقصیر / ولی در بستنت با من چرا بود؟ / خطا دیدم نگارا یا خطا بود / زمین وارم رها کردی به پستی / تو رفتی چون فلک بالا نشستی / نگویم بر توام بالای هست / که در جنس سخن رعنائی هست / نه مهمان توام بر روی مهمان / چرا در بیدت بستن بدینسان؟ ... (شیرین): مزن طعنه که بر بالا زدی تخت / کنیزان ترا بالا بود رخت / علم گشتم به تو در مهربانی / علم بالای سر بهتر، تو دانی / من آن گُردم که از راه تو آید / اگر گرد تو بالا رفت شاید / تو هستی از سر صاحبکلاهی / نشسته بر سریر پادشاهی / من از عشقت برآورده فغانی / به بامی بر، چو هندو پاسبانی... (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۳۰۷-۳۰۵).

این لحظات **خسرو و شیرین** را می‌توان از لحاظ موقعیت با لحظاتی از اقتباس **زفیرلی** از **رومنو و ژولیت شکسپیر** مقایسه کرد.

۳-۴ تضاد سینمایی:

تضادها و تقابل‌ها، به خاطر خاصیت تقطیعی و عینی تصاویر در سینما نمود ویژه‌ای می‌یابند و می‌توان در آثار مختلف سینما تضادهای مختلف حجمی و مضمونی را یافت. این تضادها ممکن است در یک متن ادبی جلوه‌ی چندانی نداشته باشند ولی یک کارگردان آگاه حتماً در ترجمه‌ی سینمایی این آثار این تضادها را در نظر خواهد داشت و از آنها در ساخت فیلم خود بیشترین بهره را خواهد برد. یکی از این موارد نامه‌نگاری طعنه‌آمیز خسرو به شیرین بعد از مرگ فرهاد و جواب دادن این نامه توسط شیرین بعد از مرگ مریم است که با تدوین سینمایی می‌توان تقابل تصویری زیبایی از آن آفرید:

(نامه‌ی خسرو به شیرین): دبیر خاص را نزدیک خود خواند / که بر کاغذ جواهر داند افشاند /... که شاه نیکوان، شیرین دلبند / که خواننده‌ش شکرخایان شکرخند / شنیدم کز پی یاری هوسناک / به ماتم نوبتی زد بر سر خاک (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۲۶۳).

(جواب طعنه‌آمیز شیرین به خسرو بعد از مرگ مریم): نویسنده چو کاغذ بر قلم زد / به ترتیب آن سخنها را رقم زد: /... درین سندان سرای آبنوسی / گهی ماتم بود گاهی عروسی... (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۲۶۹-۲۶۷)

یکی دیگر از این تضادها در حوالی تصویرسازی قصر شیرین شکل می‌گیرد. شیرین از کنیزان خسرو درخواست می‌کند که قصری در ناحیه‌ای خوش آب و هوا برای او بسازند، اما در چند بیت بعد کنیزان ضمن تأیید لفظی درخواست شیرین به استاد بنا دستور می‌دهند که در منطقه‌ای بد آب و هوا برای او قصری بسازد:

(شیرین): مرا قصری به خرم مرغزاری / ببايد ساختن بر کوهساری / که کوهستانیم، گلزار پرورد / شد از گرمی مل سرخم گل زرد / بدو گفتند بت رویان دمساز / که: ای شمع بتان، چون شمع مگداز / تو را سالار ما فرمود جایی / مهیا ساختن در خوش هوایی / اگر فرمان دهی تا کارفرمای / به کوهستان ترا پیدا کند جای /...

(خطاب کنیزان خسرو به بنا): ز ما قصری طلب کرده‌ست جایی / کزان سوزنده‌تر نبود هوایی / بدان تا مردم آنجا کم شتابند / ز جادو جادوییها درنیابند / بدین جادو شیخونی عجب کن / هوایی هرچه ناخوشتر طلب کن / بساز آنجا چنان قصری که باید / ز ما درخواست کن مزدی که شاید (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۹۱-۹۰).

این تضاد را با توجه به خاصیت تلفیقی سینما می‌توان به شکل‌های مختلف به تصویر درآورد. برای مثال در لحظاتی که شیرین به کنیزان خصوصیات قصر دلخواهش را می‌گوید دوربین تصاویری کلوزآپ از آنان را نشان دهد و در حالی که نگاههای معناداری به هم می‌کنند تصویر به نیت ذهنی آنها دیزالو^{۱۵} شود، و ما در حالی که همچنان صدای شیرین را می‌شنویم که در حال بازگو کردن ویژگی‌های قصر رویایی خود است در تصاویر ذهنی کنیزان با قصری بی‌رنگ و رو در منطقه‌ای بد آب و هوا روبه‌رو می‌شویم. انواع مختلفی از تضادهای موقعیتی و حجمی را می‌توان در هر فیلم سینمایی دید. برای مثال بسیار دیده‌ایم که در صحنه‌ای یکی از بازیگران می‌گوید به هیچ وجه عملی را انجام نمی‌دهد و در صحنه‌ی بعد می‌بینیم که مشغول انجام آن کار است.

۳-۵ ملودرام سینمایی:

بر خلاف تئاتر که با صحنه‌ی گریزناپذیر و زمان ممتد خود شخصیت‌ها را در جهانی جبرآلود و تراژیک قرار می‌دهد جهان رنگارنگ و بی‌زمان سینما می‌تواند مخلوق فضایی رمانتیک و اُتوپایی باشد. در *خسرو و شیرین نظامی* هم جدایی جبرآلود و تراژدی پایانی آن، آن را برخوردار از غنایی تئاتری می‌سازد و فضای رمانتیک و رنگارنگ داستان به آن جلوه‌ای سینمایی می‌بخشد. همانطور که اشاره شد عواملی مانند موسیقی، نورپردازی و رنگ‌آمیزی از ویژگی‌های بصری داستانهای رمانتیک هستند که در دیگر قسمت‌ها به صورت جداگانه به آنها پرداخته‌ایم و در این جا تنها به لحظه‌ی اوج هیجانات رمانتیک که تقریباً در تمام داستانهای این گونه در هنگام مواجهه‌ی شخصیت‌های عاشق و معشوق است اشاره می‌کنیم.

صحنه‌ی اولین مواجهه‌ی آگاهانه‌ی خسرو و شیرین از لحاظ غلظت‌های عاشقانه با آثار ملودرام سینمایی قابل قیاس است. سکوت آغازین دو دل‌داده در لوای خود عشقی انباشته را به یدک می‌کشد که هیچ کلامی به اندازه‌ی سکوت، یارای تصویر آن را ندارد. آثاری که در آنها رزمنده‌ای بعد از گذشت چندین سال اسارت به خانه برمی‌گردد و با همسر خود مواجه می‌شود معادله‌ی ایرانی برای این لحظات خسرو و شیرینند:

دو صیدافکن به یک جا باز خوردند / به صید یک‌دگر پرواز کردند / دو تیرانداز چون سرو جوانه / ز بهر یک‌دگر کرده نشانه / دو یار از عشق خود مخمور مانده / به عشق اندر ز یاران دور مانده / یکی را دست شاهی تاج داده / یکی صد تاج را تاراج داده /... / نظر بر یک‌دگر چندان نهداند / که آب از چشم یک‌دیگر گشادند / نه از شیرین جدا می‌گشت پرویز / نه از گلگون گذر می‌کرد شب‌دیز / طریق دوستی را ساز جستند / یک‌دیگر نشانها باز جستند (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۱۱۶-۱۱۵).

همینطور می‌توان به لحظات آشتی خسرو و شیرین که لبریز از شادی و همراه با آواز و موسیقی رامشگران آنهاست (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۳۷۹-۳۵۹) اشاره کرد. در فیلمهای ملودرام سینمای هند بارها و بارها با صحنه‌هایی اینگونه روبه‌رو بوده‌ایم.

۳-۶ تلفیق سینمایی:

سینما به خاطر ظرفیت‌های تکنولوژیک خود نه تنها بیشتر از تمام هنرهای پیشین به عینیت نزدیک شده بلکه بیشتر از تمامی آنها برخوردار از قابلیت تلفیق هنرهای مختلف است. قبل از سینما تا حدودی ادبیات و نقاشی با هم قابل تلفیق بودند که نمود آن در کتابهای کودکان و نمونه‌ای روشن از آن کتاب «شازده کوچولوی» آنتوان دوست اگزوپری* است که در آن بدون حضور تصویر متن ادبی نیز ناقص به نظر می‌آید. موسیقی نیز به خاطر وابسته بودن به شعرهای ادبی رشته‌ای ترکیبی به نظر می‌آید؛ با این حال هیچ یک از این دو هنر از توانایی تلفیقی سینما برخوردار نیستند.

سینما در آن واحد موسیقی، داستان ادبی، نقاشی و عکاسی را به کار می‌بندد و آنها را آنقدر با خود هم‌رنگ می‌سازد که نمی‌توان نام آن را مجموعه‌ای از آنها نهاد بلکه فقط نام یگانه‌ی هنر هفتم^۱ زینده‌ی آن است. با این پیش فرض متون ادبی هر چقدر به سمت ماهیت تلفیقی سینما نزدیک شوند می‌توان آنها را تصویری‌تر و نمایشی‌تر دانست. **خسرو و شیرین** نظامی به خاطر گرایش‌های نقاشانه و موسیقایی خود تا حدودی برخوردار از این تلاش و سینمایی به نظر می‌آید؛ به خصوص اینکه نقاشی‌ها و موسیقی‌های آن از حالت ضمنی و وزن شعری فراتر رفته و به عنوان بخشی از فرایند دراماتیک آن جلوه می‌یابند؛ و این اثر را به سمتی پیش می‌برند که عده‌ای آن را پیشاهنگ مکتب رمانتسیسم^۲ که مدتها بعد شکل گرفت و از قضا جلوه‌های نقاشانه و موسیقایی آن بسیار پررنگ بود می‌دانند. «به قول /ته* این منظومه (خسرو و شیرین) از حیث بیان احساسات بشری و عظمت و مهارت در وصف طبیعت، استادی مسلم نظامی را در داستان‌سرایی به شیوه‌ی رمانتسیسم ثابت میکند» (ریاحی، ۱۳۷۶: ۳۰).

نگره‌ی رمانتسیسمی به جهان بدون جذابیت اغراق‌گونه‌ای که موسیقی و نقاشی به طبیعت و هستی می‌دهند قابل خلق نیست و به همین نسبت نمی‌توان نمایش رمانتیکمانند **خسرو و شیرین** را بدون نقاشی و بیشتر از آن موسیقی فرض کرد؛ و در صورت ساختن یک فیلم سینمایی از آن، قطعاً باید به این زمینه‌ها توجه کرد. «در منظومه‌ی **خسرو و شیرین** صدایی به گوش نمی‌رسد اما مجالس ساز و آواز و موسیقی پیوسته برپاست و به ویژه غزلسرایی باربُد و نکیسا در پایان داستان می‌تواند در موسیقی فیلم بازآفرینی شود» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۲۶۵):

غزل گفتن نکیسا از زبان شیرین:

نکیسا بر طریقی کان صنم خواست / فرو گفت این غزل در پرده‌ی راست / مخسب ای دیده‌ی دولت زمانی / مگر کز خوشدلی یابی نشانی /
بری از کوه صبر، ای صبح امید / دلم را چشم روشن کن به خورشید... (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۳۵۹).

سرود گفتن باربُد از زبان خسرو:

نکیسا چون زد این افسانه برچنگ / سنای باربُد برداشت آهنگ / عراقی وار بانگ از چرخ بگذاشت / به آهنگ عراق این بانگ برداشت / نسیم
دوست می‌یابد دماغم / خیال گنج می‌بیند چراغم / کدامین آب خوش دارد چنین جوی؟ / کدامین باد را باشد چنین بوی؟ (همان: ۳۶۲-۳۶۱).

این لحظات **خسرو و شیرین** را می‌توان با لحظات موزیکال فیلمهای ملودرام مقایسه کرد. فیلم‌هایی که در آنها بازیگران اصلی و فرعی با استفاده از آلات موسیقی و یا بدون آنها مشغول آوازخوانی می‌شوند. با توجه به حال و هوای رمانتیک این منظومه

*ANTOINE DE SAINT EXUPERY

**Ethe

منظومه فیلم‌های میان‌مایه‌ی ملودرام هندی با بازی بازیگرانی همچون *آمی‌تا باچان** بهترین مثال برای مقایسه به نظر می‌آیند. جلوه‌ی نقاشانه‌ی تصاویر نظامی نیز ضلعی از ویژگی تلفیقی روایت اوست، دکتر حمیدیان از برجسته‌سازی به عنوان مشخصه‌ی توصیفات نظامی یاد می‌کند: "مراد ما شیوه‌ای است که در نقاشی و هنر گرافیک بسیار رایج است و آن عبارت است از تمرکز بر روی یک چیز خاص و برجسته کردن آن نسبت به محیط خود". نظامی کلمات خود را با تصویری مینیاتوری هماهنگ کرده و از آنها به عنوان مصالح نقاشی همچون نقش و خط و رنگ، جنبه‌ها و شیوه‌های آن مثل طراحی و ترکیب کلی تصویر، تمامیت آن، رعایت ابعاد خطوط و نقوش و تلفیق و تألیف (کمپوزسیون^{۱۷}) رنگ‌ها، چگونگی نورافگنی و زاویه‌ی تابش نور، سایه‌روشن‌ها، نحوه‌ی پیوند موضوع با زمینه و غیره سود جسته است (حیاتی، ۱۳۸۷: ۲۶۲).

غیر از اشاره‌ای که دکتر حمیدیان به کارکرد مینیاتوری برجسته‌سازی‌های شاعرانه‌ی نظامی داشته است می‌توان ترسیم همگون محبوبه‌گان و حضور هندسی جمع آنان در نقاشی‌های سنتی ایرانی را نیز تا حدودی بر خاسته از اشعار نظامی دانست. در *خسرو و شیرین* همواره به صورت کلی از کنیزکانی خوش سیما و شادزی نام برده می‌شود و اعمالی که به آنها نسبت داده می‌شود، جز در بعضی موارد خاص اغلب به صورت فعلی کلی که شامل تمام آنهاست می‌آید:

به سرسبزی بر آن سبزه نشستند / گهی شمشاد و گه گل‌دسته بستند / گه از گلها گلاب انگیختندی / گه از خنده طبرزد ریختندی / عروسانی زناشویی ندیده / به کاوین از جهان خود را خریده / نشسته هر یکی چون دوست با دوست / نمی‌گنجید کس چون غنچه در پوست / می آوردند و در می دل نشانند / گل آوردند و بر گل می فشاندند / نهاده باده بر کف ماه و آنجم / جهان خالی زدو و دیو مردم (خسرو و شیرین، وحید دستگردی، ۱۳۹۰: ۵۹).

این تصویرگری باعث می‌شود ما تمامی کنیزکان را دخترانی یک شکل و یک رفتار بدانیم. این کنیزکان در گرداگرد شخصیت‌هایی مانند شیرین و شکر حضور دارند و حتی می‌توان شکل ترسیمی زنان و مردان در نقاشی‌های تخت ایرانی را برگرفته از هندسه‌ی ترسیمی نظامی از حضور آنان در اطراف شخصیت‌های اصلی داستان دانست.

با وجود آنکه بحث‌های دامنه‌داری در میان کسانی که اساس سینما را حرکت و یا تصویر می‌دانند در مورد میزان نزدیکی سینما با نقاشی و عکاسی وجود دارد، همگان به وامداری سینما از نقاشی و عکاسی اذعان دارند. سینما تکامل هنر عکاسی و توهمی از حرکت است که به خاطر گذر سریع عکس‌های متعدد از مقابل نور در چشم انسان ایجاد می‌شود. اساساً هر موقع دوربین سینمایی ایستاتر و لانگ^{۱۸} تر باشد انگاره‌های عکاسانه و نقاشانه در آن نمود بیشتری می‌یابند؛ فیلم‌های رمانتیسیمی *آلساندر ساخاروف***، فیلم‌های *وسترن*^{۱۹} *جان فورد**** و فیلم‌های *آکیرا کوروساوا***** از جمله فیلم «رویاها» را می‌توان باز نمودی از پیوستاری سینما و نقاشی دانست. به همین نسبت می‌توان تصویرگری‌های نقاشانه‌ی *خسرو و شیرین* را دارای ظرفیت‌های سینمایی به حساب آورد و قطعاً کارگردانی که قصد ساخت فیلمی سینمایی از آن را دارد باید به جذبه‌ی نقاشانه‌ی تصاویر نظامی نظر داشته باشد.

به طور خلاصه می‌توان گفت که با وجود صبغی تئاتری منظومه‌ی *خسرو و شیرین*، استفاده‌ی تلفیقی نظامی از رنگ، نور و موسیقی و همین طور فضای ملودرام این اثر قابلیت‌های سینمایی آن را گسترده ساخته است و در صورت ترجمان سینمایی، می‌توان بعضی قسمت‌های آن را با استفاده از تکنیک‌های سینمایی مانند میزانشن، تضاد تصویری، نورپردازی و رنگ‌آمیزی بصری به تصویر کشید.

*AMITABH BACHCHAN

**ALEXANDER SAKHAROV

*** JHON FORD

****AKIRA KUROSAWA

۴- نتیجه:

بینایی حس برتر انسان و مهم ترین وسیله برای درک و تصویر هستی است. هنرمندان در طول تاریخ و در تمام رشته‌های هنری همواره به جهان نگریده‌اند، از آن آموخته‌اند و زیبایی‌های اُتوپای خود را از آن قرض گرفته‌اند؛ در نتیجه تصویرسازی چه در مرحله نگرش و چه در مرحله نوزایش همواره بخشی از فرایند خلق هنری است. در دوران ما پیشرفت‌های زمانی و گذر از محدودیت‌های ابزاری و گفتمانی بشر را در مرحله‌ای غایی‌تر از اندیشه‌ی روایی قرار داده است. هنرهای تصویری امروزی مانند تئاتر و سینما در آینه‌ی جادویی خود اُتوپیا را در برابر بشر به نمایش گذاشته‌اند. با این حال هنر تصویری کشفی خلق الساعه که محصول مدنیت غرب باشد نیست بلکه محصول هم افزایی تاریخی و تلاش هنرمندان دوره‌های مختلف از ادیبان آغازین تا سینماگران امروزیست؛ و سینمای پیشرو غرب نه محصول تکنولوژی نوظهور آن که برخاسته از درس آموزی درست از نسخه‌های درام ارسطویی تا تئاتر شکسپیری است.

گنجینه‌ی غنی ادبیات فارسی نشانگر پیشگامی هنر ایرانی در ارائه‌ی تصویری روایت دراماتیک است. **خسرو و شیرین نظامی** نه تنها از لحاظ خط داستانی به درامهای شکسپیر پهلو می‌زند بلکه به واسطه درک نگارنده‌اش از ظرفیت‌های بصری روایت برخوردار از ویژگی‌هایی است که ظرفیت‌های ترجمان تئاتری و سینمایی آن را بسیار بالا برده است. گفتگو محوری، ثابت بودن چشم انداز تصویری، تمرکز داستان بر شخصیت‌ها و تراژدی پایانی در **خسرو و شیرین** آن را دارای برجستگی‌های تئاتری می‌سازد و رمانتیسیم موجود در اثر که برخاسته از تلفیق رنگها و نورپردازی، الحان و موسیقی‌ها و داستان عاشقانه‌ی آن است آن را به دنیای رنگارنگ سینما و تلفیق رستاخیزی هنرها در آن نزدیک می‌کند. استدارک ظرفیت‌های مغفول مانده در آثاری مانند **خسرو و شیرین** در واقع تلاشی برای برهم چینش فرازمانی پازل هنر ایرانی و ارائه‌ی شناسنامه‌ای هویت‌مند از هنرمند و انسان این سرزمین است.

یادداشت‌ها:

۱- «میزانسن»: عبارت است از چیدن عناصر جلوی دوربین فیلمبرداری از قبیل بازیگران و حرکت دوربین. در میزانسن، نسبت بازیگرها به یکدیگر، نسبت دوربین به صحنه و بازیگرها و نسبت وسایل صحنه و بازیگرها مورد توجه شدید کارگردان حرفه‌ای و خلاق قرار می‌گیرد و آنها را طوری می‌چیند که به معنای مورد نظرش دست یابد» (افصحی، ۱۳۸۳: ۶۲).

۲- «نورپردازی»: بخش عمده‌ی تأثیرگذاری تصویر ناشی از کار نورپردازی آن است. در سینما نورپردازی چیزی فراتر از نور تاباندن به اشیاء فقط برای نمایاندن آنها است. بخش‌های روشن‌تر و تیره‌تر درون قاب به ساخته شدن ترکیب‌بندی هر نما کمک می‌کند و بدین ترتیب نگاه ما را به اشیاء و کنش‌های خاص معطوف می‌کند. یک لکه که نور بیشتری دریافت کرده می‌تواند چشم ما را به یک ژست مهم جلب کند. در مقابل، سایه جزئیات را پنهان می‌کند یا باعث ایجاد تعلیق در مورد آنچه ممکن است در آنجا باشد می‌شود» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

۳- **فلو**: تصویر محو و ناپیدا. در این حالت دوربین تصویری مبهم و بدون وضوح نشان می‌دهد.

۴- «عدسی تله‌فتو»: نوعی عدسی که به فیلمبردار امکان می‌دهد از حرکات بازی در فاصله‌ی نسبتاً دور نماهای درشت بگیرد. فاصله‌ی کانونی این نوع عدسی زیاد و زاویه‌ی عدسی بسته است. [عمق تصویر در این عدسی محدود است]» (افصحی، ۱۳۸۳: ۴۵).

۵- «نمای نزدیک (کلوزآپ)»: نمایی درشت و نزدیک از یک پدیده را می‌گویند» (افصحی، ۱۳۸۳: ۶۶).

۶- «ملودرام»: واژه‌ای با معنای بسیار وسیع و متنوع است که از ترکیب دو کلمه‌ی ملودی و درام (نمایش) پدید آمده است. ملودرام را به طور دقیق نمی‌توان ژانری مستقل محسوب کرد. در ابتدا هر فیلمی که در آن از عنصر موسیقی برای تحریک احساسات استفاده می‌شد، ملودرام لقب گرفت. بعد از مدتی این واژه دچار تغییرات شد و به هر فیلمی که دارای ابعاد عاطفی بود اطلاق گردید. البته ملودرام گاه دارای پیرنگ‌های سیاسی یا اجتماعی نیز می‌گردد. در

فیلم‌های ملودرام، تقابل بین قهرمان و ضدقهرمان، خوب و بد، فرشته و شیطان، به خوبی به چشم می‌خورد و در واقع موتور محرکه‌ی این نوع فیلم‌هاست» (افصحی، ۱۳۸۳: ۵۹-۵۸).

۷- «استودیو: فضایی است بسته که شبیه مکان‌های فیلم‌سازی می‌شود» (افصحی، ۱۳۸۳: ۱۱).

۸- **مدیوم:** در اصطلاح فارسی به معنای قالب و رسانه

۹- «دکوپاژ: تقطیع فنی فیلم‌نامه که در آن صحنه‌ها به نماهای مشخصی تقسیم و در اصطلاح خرد می‌شود» (افصحی، ۱۳۸۳: ۳۰). گاه‌ها در معنای مکان فیلمبرداری و چیدمات عناصر صحنه نیز به کار می‌رود که در این پژوهش مترادف با معنای آخرین است.

۱۰- «مونولوگ: گفتگو با خود که نقطه‌ی مقابل دیالوگ یعنی گفتگو با یکدیگر است» (افصحی، ۱۳۸۳: ۶۱).

۱۱- **دیالوگ:** گفتگوی دو یا چند نفره

۱۲- **سن:** صحنه‌ی نمایش

۱۳- «نریشن: عبارت است از صدای روی فیلم که گوینده و منبع آن دیده نمی‌شود» (افصحی، ۱۳۸۳: ۵۶).

۱۴- **مدیوم شات:** تصویر متوسط (بین کلوزآپ و لانگ شات)

۱۵- «دیزالو: محو شدن تو درتوی صحنه برای تداخل تصاویر و رسیدن به تأثیری دراماتیک یا احساسی است» (ریا و ایروینگ، ۱۳۸۴: ۳۷۰).

۱۶- **رمانتیسیم:** مکتبی هنری در غرب که در ادبیات، نقاشی و دیگر هنرها ریشه دوانده است. «اغراق در خیال‌پردازی، اغراق در عشق عشاق... از مشخصات سبک رمانتیک غربی [است]» (ریاحی، ۱۳۷۶: ۲۶).

۱۷- «کمپوزیسیون: عبارت از ترکیب کلی عوامل و عناصر (بازیگران و اشیاء) تشکیل دهنده‌ی نما از لحاظ نحوه‌ی انتخاب، استقرار، حرکت، اندازه، شکل، طرح، رنگ، نور، عمق، و بُعد و ترتیب و توازن این عناصر و حرکات دوربین و زوایای آن نسبت به نماست» (بصیر، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۹). «عواملی که در به نظم کشیدن و ترکیب صحیح "نما" و ایجاد کمپوزیسیون صحیح در جهت القاء و هدف نما دخالت دارند عبارتند از ۱- اندازه‌ی عناصر و عوامل موجود در نما نسبت به فضای تصویر ۲- ترتیب و توازن عناصر و عوامل موجود در نما نسبت به یکدیگر ۳- خطوط و اشکال هندسی حقیقی و مجازی ۴- پرسپکتیو (عمق و بعد) ۵- زاویه‌ی دوربین ۶- ارتفاع دوربین ۷- حرکت عناصر و عوامل موجود در نما ۸- حرکت دوربین ۹- شدت رنگ و نور ۱۰- مقدار نور و طریقه‌ی نورپردازی» (بصیر، ۱۳۸۲: ۲۲-۲۰).

۱۸- «نمای دور (لانگ شات): یک نمای دور [که] سراسر فضای بازی را در بر می‌گیرد. با این نما تماشاچی می‌تواند با کل مکان یک صحنه و محل وقوع حادثه و تمام قد شخصیتها و اشیای درون صحنه و چگونگی وضع و محل استقرار آنها و نسبت بزرگی و کوچکی‌شان نسبت به یکدیگر آشنا شود» (بصیر، ۱۳۸۲: ۳۱-۳۰).

۱۹- «وسترن: وسترن، ژانر یا گونه‌ای از فیلم‌هاست که با عناصری از قبیل اسب، مرد تنها، مزرعه، درگیری خوب و بد، هفت تیرکیش و... شناخته می‌شود و در دهه‌های پیشین بسیار رواج داشته است» (افصحی، ۱۳۸۳: ۶۹-۶۸).

فهرست منابع:

- ۱- افصحی، علی (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات سینمایی. تهران: موسسه کتاب همراه؛
- ۲- بصیر، آذر (۱۳۸۲). راهنمای فیلمساز جوان. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم؛
- ۳- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۳). هنر سینما. ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم؛
- ۴- جان تنی، لوییس (۱۳۸۱). شناخت سینما. ترجمه ایرج کریمی، تهران: نشر روزنگار؛
- ۵- حیاتی، زهرا (۱۳۸۷). مهری و مستوری (بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما). تهران: سوره مهر؛
- ۶- نویسنده ناشناس (۱۳۸۹). دائرة المعارف اسلام (شاعران پارسی-نظامی-). ترجمه حمید قهرمانی، تهران: انتشارات ارشد؛
- ۷- ریا، پتر دلیو و ایروینگ، دیوید کی (۱۳۸۴). تهیه کنندگی و کارگردانی فیلم کوتاه و ویدئو. ترجمه لیدا کاووسی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی؛
- ۸- ریاحی، لیلی (۱۳۷۶). قهرمانان خسرو و شیرین. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم؛
- ۹- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹). انواع ادبی. تهران: نشر میترا، چاپ چهارم از ویرایش چهارم؛
- ۱۰- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک فرجام، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ دوم؛

- ۱۱- منصورى، مسلم (۱۳۷۷). *سينما و ادبيات* (چهارده گفتگو). تهران: انتشارات علمى؛
- ۱۲- نظامى گنجوى (۱۳۸۹). *خسرو و شيرين*. تصحيح و حواشى: حسن وحيد دستگردى (به كوشش سعيد حميديان). تهران: نشر قطره، چاپ يازدهم؛
- ۱۳- يونسى، ابراهيم (۱۳۸۲). *هنر داستان نويسى*. تهران: موسسه انتشارات نگاه، چاپ هفتم؛

