حکمت تصویر سینمایی در داستان زال و رودابه

آناهیتا متمنی- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال

هنگامه آشوری- استادیار گروه زبان ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

Email: .bomehr91@gmail.com

Email: hengameashoori@gmail.com

چکیده

داستان فصل مشترک میان ادبیات و بسیاری از هنرهاست. هنرهایی چون تئاتر، سینما و حتی نقاشی و موسیقی. اما داستان برای تبدیل شدن به فیلم‌نامه باید دارای ویژگی‌هایی باشد که ابتدایی‌ترین آن تصویری بودن داستان ادبی مورد نظر است. چرا که تصویر برآمده از وصف شاعر یا نویسنده جاندارترین عنصری است که بیننده را به درک موقعیت مکانی و زمانی می‌رساند. از این رو در مقالهٔ حاضر سعی شده است با تمرکز بر عناصر«تصویر» و«داستان» که از مهم‌ترین عوامل ساختاری در شکل‌گیریِ فیلم‌نامه هستند، از آمادگی و قابلیت داستان‌های شاه‌نامه در برگردان به قالب فیلم‌نامهٔ داستانی سخن گفت. بدین منظور با تعریف کلیاتی چون تصویر(اعم از حماسی و سینمایی)، داستان و فیلم‌نامه بحث را آغاز نموده و در ادامه با طبقه‌بندی و شرح ساختار داستانی فیلم‌نامه که بیشتر مبتنی بر عناصر تصویری و داستانی چون صحنه، شخصیت، پیرنگ، مضمون، و گفتگو است، بحث را پی گرفته و در این میان با نشان دادن نمونه‌هایی از داستان «زال و رودابه» و تطبیق ساختار داستانیِ آن با ساختار فیلم‌نامه و آوردن نمونه‌هایی از تصویرسازی در این داستان، پژوهش به انجام می‌رسد.

واژگان کلیدی: شاه‌نامه، تصویرحماسی، فیلم‌نامه، زال و رودابه

درآمد:

الف) تصویر

تصویر یا ایماژ برآمدی از جستجوی ذهنی درون‌نگرانه یا برون‌نگرانهٔ انسان است که عینی کردن آن از سوی انسان در ابتدا برای برقراری ارتباط بوده است. به عبارت دیگر تصویر همان عینیت یافتگی ذهن انسان نسبت به امور درونی و بیرونی اوست.

هنر شاید مهم‌ترین ابزاری است که بشر برای انتقال تصاویر ذهنی خود یافته است. شاخه‌های گوناگون هنری ابزاری در جهت عینیت بخشی به تصاویر ذهنی هنرمند است. برای نمونه تصویر نقش شده بر بوم نقاشی یا تراشی که مجسمه‌ساز به سنگ می‌دهد همه برآمده از تجسم ذهن جستجوگر هنرمند است. واژه‌ای که ذهنیت شاعر را برای مخاطب قابل لمس می‌کند نمودار اندیشهٔ ذهنی شاعر است. نویسنده با چینش واژه‌ها تصویر می‌آفریند و دیده و نادیده را در چشم و ذهن خواننده منعکس می‌کند. در کنار تمام این شیوه‌های انتقال تصاویر، سینما در مقام «هنر هفتم» با خلق نوع پیشرفته‌تری از تصویرِ مادی، ذهنیت فیلم‌ساز را در قاب سینمایی نمایش می‌دهد. بدین ترتیب از راه آفرینش تصویر رابطه‌ای بین تصویرگر و مخاطب شکل می‌گیرد که هدفی فراتر از خبر رسانی در آن به چشم می‌خورد.

۱- تصویر شعری و مسألهٔ روایت

تصویری که با وصف شاعر در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد ممکن است ایستا و ساکن باشد یا پویا و متحرک. تصویر ساکنِ شعری گرچه ممکن است سرشار از زیبایی و خلاقیت باشد اما در آفریدن روایت داستانی ناکارآمد است؛ برای روشن شدن موضوع بخشی از توصیف دختر کورنگ شاه در متن حماسی گرشاسپ نامه را ببینیم:

شده زرد گلنارش از درد داغ بگرد اندرش گرد مه پر زاغ
بماندش دو گلنار خندان نژند بجوشید پولادش اندر پرند
گویا عقیق گهر پوش را که بنده بدش چشمهٔ نوش را

به می در سرشت و بدر در شکفت به پروین بخست و به شکر بسفت
گشاد و جان کرد ازو پرشکر مه مهر روی و برت سیم بر

(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۷۳-۷۷)

در این ابیات توصیف عمدتاً مبتنی بر استعاره است که خیال‌انگیز است اما کمتر به پویایی و تحرک تصویر کمک می‌کند. برای نمونه قصد از تمام توصیفات مبتنی بر صنعت استعاره در این صحنه منجر به یک نتیجه است که آن هم زیبایی دختر است. به کارگیری استعاره‌های پی در پی بیشتر به خلق تصاویر ایستا می‌انجامد تا تصاویر پویا.

از این رو عامل توصیف در روایت داستانی، زمانی کارآمد است که در خدمت روایت باشد و همین که از این کارکرد فاصله بگیرد مزاحم روایت خواهد شد. از همین رو شاعر با به کارگیری نوع خاصی از توصیف (شعر گفتن) که دارای حرکت است تصویر روایی می‌آفریند.

۲- نقش تصویر در شعر حماسی

از مهم‌ترین مسائلی که در آفرینش تصاویر شعری به درک بهتر مخاطب از شعر کمک می‌کند تناسب تصویر با موضوع است. توانایی خلق این هم‌گونی ممکن است به تنوع تصاویر گونه‌های مختلف شعر بینجامد. به‌طور مثال تصاویر «شعر غنایی» معمولاً با تصاویر «شعر تعلیمی» متفاوت است و این تفاوت تا حد زیادی برخاسته از موضوعات گوناگون است؛ و اگر موضوع را همان دریچهٔ دید شاعر به جهان در نظر بگیریم، شاعر بر آن است تا با خلق تصویری مناسب، دریچهٔ دید خود را بر مخاطب بگشاید. بر این اساس می‌توان توانایی یا عدم توانایی شاعر در آفرینش تصویر متناسب با موضوع به موفقیت یا شکست شعر او یا به موفقیت یا شکست ارائهٔ دید او بینجامد. چرا که با خلق تصویر مناسب، حواس خواننده یا شنونده می‌تواند در رابطه‌ای صحیح با موضوع و تصویر قرار گیرد و این به درک روشن‌تر مخاطب از شعر کمک می‌کند.

تناسب موضوع با تصویر در حوزهٔ شعر حماسی(گونهٔ شعری مورد نظر ما) نیز از اهمیت زیادی برخوردار است؛ بدین ترتیب که شاعر حماسه‌سرا بهتر است درگام نخست موضوع خود(حماسه) را به خوبی بشناسد و در گام بعدی تصاویر مناسب با آن را بیافریند؛ در این صورت تصویر آفرینی به هدفی برای خلق موضوع حماسه بدل می‌شود و این والاترین هدف خلق تصویر در گونهٔ حماسی شعر است.

ویژگی‌های تصویر حماسی اجتناب از عناصر تجریدی و انتزاعی، قاطعیت تصویر حماسی از راه«مادی بودن اجزای تصویر»، «بدویت و سادگی» تصویر در حماسه، به‌کارگیری اغراق بیش از انواع دیگر عناصر تصویر آفرین در شعر چون تشبیه و استعاره.(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۹۸، ۴۴۷، ۴۵۵)

با توجه به این ویژگی‌ها ممکن است تصاویر شاه‌نامهٔ فردوسی را تصاویری حماسی بدانیم که تصویر در درجهٔ اول هدفی برای خلق موضوع حماسی است، چرا که فردوسی«بر خلاف هم روزگارانش– که تصویر را به خاطر تصویر در شعر می‌آورده‌اند– می‌کوشد که تصویر را وسیله‌ای قرار دهد برای القاء حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی، آن‌گونه که در متن واقعه جریان دارد.»(همان: ۴۴۰)

از دگر سو، تصاویر او به خاطر دوری از عناصر «انتزاعی» و «تجریدی» به شدت مادی و عینی جلوه می‌کند و این بیشتر مرهون به‌کارگیری عناصر طبیعت در توصیفات شعری اوست :

...کـه در بـزم دریـاش خوانـد سـپهر بـرزم انـدرون شـیر خورشـید چـهر
گـواهی دهـد بـر زمـین خـاک و آب همـان بـر فـلک چشمـهٔ آفتـاب...
کـه در بـزم گیتـی بـدو روشـنسـت بـرزم انـدرون کـوه در جوشنسـت

(فردوسی، ۱۳۷۵: ۱۴-۱۵-۲۳ /۵)

جنبهٔ بیرونی بودن تصاویر شاهنامه(در مقابل تصاویر درونی که بیشتر خاص اشعار غنایی است) که«خصلت روایی حماسه است و روایت امری است که وقایع و موضوعات آن در

بیرون روی می‌دهند.»(ضابطی جهرمی، ۱۳۷۷: ۱۴۰) در کنار دیگر عناصر ذکر شده، به نزدیکی تصویر حماسی شاه‌نامه به تصویر سینمایی کمک می‌کند. چرا که روایت‌پذیری به عنوان فصل مشترک این تصاویر می‌تواند عامل مهمی در شکل‌گیری این هم‌کاری باشد.

فردوسی به غیر از شناخت و درک صحیح از هدف تصویرآفرینی در حماسه، به چگونگی ابزار ساخت این تصاویر نیز در آگاه است. او می‌داند که اغراق بیش از هر نوع دیگر از عوامل تصویرساز، برای خلق تصویر حماسی مناسب است. چرا که اغراق با بزرگ‌نمایی رابطه دارد و بزرگ‌نمایی مناسب‌ترین تصاویر را برای حماسه رقم می‌زند. این بدان معنا نیست که شاه‌نامه از عناصر دیگر تصویرسازی چون تشبیه و استعاره و دیگر مجازها خالی است، بلکه با در نظر گرفتن نقش بسامد در بررسی شعر ممکن است گفت که اغراق در آفرینش تصاویر شاه‌نامه برتری و غلبه دارد. تشبیه‌ها و استعاره‌های به کاررفته در شاه‌نامه نیز متناسب با نوع حماسه، بیشتر حسی و مادی است تا انتزاعی و تجریدی.

۳- تصویر سینمایی

اگر بر اساس علل اربعهٔ ارسطو به سینما نگاهی بیندازیم، علت مادی سینما«تصویر» است و علت غایی«دیده شدن یا به چشم آمدن». یعنی همان‌گونه که شعر اساساً چیزی جز توصیف نیست، سینما نیز جدا از تصویر مفهومی ندارد. به طوری که«واحد اولیهٔ بیان در فیلم یک تصویر واحد یا یک نما» است. (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷ : ۷۳) .

مهم‌ترین عنصری که باعث تفاوت تصویر سینمایی و غیر سینمایی(مثل عکاسی، نقاشی) می‌شود حرکت است. از این رو چنان که پیش از این گفته شد هر نوع نوشتار ادبی و به طور اخص در مقالهٔ حاضر«شعر»، برای انتقال به روایت سینمایی باید قابلیت ایجاد تصویر متحرک را که باعث تمایز سینما از دیگر هنرهاست، داشته باشد.

عینی بودن تصویر سینمایی که در «فضای مادی» شکل می‌گیرد از دیگر وجوه تمایز تصویر سینمایی با تصویر شعری است. بدین معنا که بیننده تصویر سینمایی را از طریق دیدن و به طور مستقیم و بدون واسطه (مثلا واسطهٔ تخیل) دریافت می‌کند و در ذهن

می‌پرورد؛ اما تصویر شعری را از راه واژه درک می‌کند و به واسطهٔ تخیل در ذهن می‌پروراند و دیداری می‌کند. به عبارت دیگر، در تصویر شعری با به کارگیری واژه از«ذهنیت» به«عینت» می‌رسیم اما در تصویر سینمایی رابطه‌ای معکوس برقرار است.

«باورپذیری» ممکن است از دیگر وجوه تمایز تصویر سینمایی از دیگر تصاویر، به ویژه تصاویر شعری باشد. بدین معنا که انسان آن چه می‌بیند را آسان‌تر می‌پذیرد تا آن چه را که می‌شنود. بنابراین عامل «رویت» از مهم‌ترین عناصر در پرداخت تصویر سینمایی به حساب می‌آید .

بر اساس آن چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت مناسب‌ترین تصویر برای روایت سینمایی تصویری عینی، قابل رویت و در نهایت متحرک است.

ب) فیلم‌نامه

طرح پیشرفته و تکامل یافته در ساخت یک اثر سینمایی فیلم‌نامه است. بنابراین فیلم‌نامه در ساده‌ترین تعریف، اولین راهنما برای ساخت فیلم است. آن چیزی که این طرح را به یک اثر هنری ارتقا می‌دهد عنصر داستان است. از این رو فیلم‌نامه با وابستگی به عنصر داستان(که خاستگاه آن ادبیات است) می‌تواند بخشی از ادبیات باشد. به عبارت دیگر می‌توان گفت، تلاش سینمای داستانی به تصویر کشیدن بخشی از ادبیات است.

برخی متون ادبیِ داستانی به گونه‌ای پرداخت شده‌اند که کوچک‌ترین تغییری کافی است تا بتوان داستان را در قاب سینما ارائه کرد، و این قابلیت زمانی ارزش بیشتری به خود می‌گیرد که متن مورد نظر پیش از شکل‌گیری سینما نوشته شده باشد؛ چرا که نویسنده در نگارش متن، تصوری از این شیوهٔ ارتباط در ذهن نداشته است و هرچه از قابلیت‌های فیلم‌نامه‌ای در اثر او به چشم می‌آید حاصل نبوغ و تخیل فردی اوست. بارزترین نمونهٔ چنین ادعایی در شاه‌نامهٔ فردوسی قابل بررسی است که هدف از گفتار حاضر نیز پرداخت به این مسأله است.

ساختار داستانی در فیلم‌نامه نیز دارای دو ویژگی اصلی است که بدون آن فیلم‌نامه نمیتواند الگویی برای ساخت فیلم باشد. از آن دو یکی تصویری بودن و دیگری «دراماتیک» (نمایشی) بودن داستان است. بنابراین «فیلم‌نامه، داستانی است که به وسیلهٔ تصاویر در بطن ساختار دراماتیک تعریف می‌شود.»(فیلد، ۱۳۸۹ : ۲۴۰)

۱-ساختار داستانی فیلم‌نامه در داستان زال و رودابه

۱-۲ بررسی داستان در قالب سکانس‌های داستانی

داستان زال و رودابه در یک موقعیت کلی مکانی میان کابل و ایران و در موقعیت کلی زمانی در دوران پادشاهی منوچهر شاه در جریان است. کشمکش بیرونی داستان که بیشتر حول محور عشق است در این فضای کلی میان شخصیت‌های اصلی داستان اتفاق می‌افتد. از این رو عنصر کشمکش در دل زمان و مکانِ داستان، حادثه می‌آفریند و هر حادثه با ایجاد تغییر در موقعیت صحنه و شخصیت‌ها، داستان را گام به گام به آخر می‌رساند.

در بررسی صحنه‌های داستانی زال و رودابه به دلیل طولانی بودن داستان و پرهیز از تکرار، از بررسی صحنه به صحنه چشم می‌پوشیم و با انتخاب چند صحنهٔ مهم که در پیش‌برد مضمون و پیرنگ داستان نقش اساسی دارند، موقعیت کلی داستان را در قالب صحنه‌ها ارائه می‌کنیم.

صحنه‌های دلدادگی غیابی زال و رودابه به یکدیگر و دیدار آن دو برای نخستین بار در کوشک رودابه از صحنه‌های انتخابی برای این داستان است. این صحنه‌ها به دلیل دارا بودن بار عاشقانه مهم‌ترین صحنه‌های سرگذشت زال و رودابه هستند که پیرنگ و مضمون داستان بر مبنای آن ها شکل می‌گیرد و قوام می‌یابد.

سکانس انتخابی نخست

دلداگی زال

این سکانس در یک صحنهٔ داستانی و در موقعیت مکانیِ سراپردهٔ زال اتفاق می‌افتد. زال از دهان یکی از بزرگان اوصاف رودابه را می‌شنود و ندیده بر او عاشق می‌شود. این صحنه

بنیادی‌ترین تغییر را در احوال قهرمان داستان به وجود می‌آورد. حال قهرمان نسبت به آغاز صحنه و حتی آغاز داستان دگرگونه می‌شود. او اکنون با در دل داشتن عشق رودابه انسانی عاشق شده است. حسی که تا پیش از این تجربهٔ آن را نداشته است. یعنی در پایان صحنه زال از یک پهلوان ساده به پهلوانی عاشق تبدیل می‌شود. این دگرگونی در احوال زال سرآغاز کشمکش داستان است. چرا که گره‌های داستان پیرامون این عشق ورزی به وجود می‌آیند و منشأ کشمکش میان شخصیت‌های داستان می‌شوند. در واقع این عشق‌ورزی باعث پدیداری جبههٔ مخالف در داستان است. جبهه‌ای که در مقابل قهرمان صف می‌آراید تا مانع از رسیدن او به خواسته‌اش شود.

ژان میشل آدام معتقد است قهرمان برای کنش‌هایش نیازمند «انگیزه» یا «میل» است (آدام، ۱۳۸۹: ۳۲) از این رو ممکن است صحنهٔ دل بستن زال به رودابه را صحنه‌ای در نظر گرفت که «انگیزه» را وارد دنیای قهرمان می‌کند. این انگیزه همان است که تمام کنش‌های زال از این پس در سایهٔ آن معنا می‌یابد. وجود انگیزه از سویی به دلیل ایجاد حس خواستنِ شدید در قهرمان عنصر کشمکش او با نیروی مخالف را تقویت می‌کند.

سکانس انتخابی دوم

دلدادگی رودابه

دل بستن رودابه به زال نیز با وقوع در یک صحنه و در موقعیت مکانیِ کاخ مهراب کابلی، صحنه‌ای قرینه برای صحنهٔ پیشین است. رودابه نیز با شنیدن اوصافِ زال ندیده بر او عاشق می‌شود.

چو بشنید رودابه آن گفت گوی برافروخت و گلنارگون کرد روی
دلش گشت پر آتش از مهر زال از او دور شد خورد و آرام و هال

(۱/ ۳۷۴-۳۷۳)

عشق ورزیدنی چنین دو سویه در فضایی به تقریب مشابه، بار کشمکش داستان را دوچندان می‌کند. به عبارت دیگر، این صحنه با وارد کردنِ میل به زال در وجود رودابه و ایجاد یک رابطهٔ دو سویه، جبههٔ قهرمان را در کشمکش با نیروهای مخالف تقویت می‌کند. اینک کنش‌های رودابه نیز در سایهٔ انگیزه و میلی که در این صحنه به وجود او تزریق می‌شود معنا می‌یابد.

با در نظر گرفتن موقعیت هر دو صحنه از ابتدا تا انتها، با حرکتی در مسیر داستان روبرو هستیم که برآمده از دگرگونی موقعیت در هر صحنه است. بدین ترتیب که قهرمان و شخصیت مکمل او در انتهای هر صحنه با تغییری در موقعیت خود روبرو هستند که با آن‌چه در ابتدای صحنه بوده است متفاوت است. هر دو شخصیت در وضعیتی قرار گرفته اند که دیگر بازگشتی به گذشته برای آنان امکان پذیر نیست؛ چرا که بازگرداندن عاشق به حال پیش از عاشقی به تقریب ناممکن است.

از این رو هر دو صحنه از یک «موقعیت پایدار» در ابتدای صحنه به یک موقعیت پایدار اما دگرگونه در انتهای صحنه ختم می‌شود.(احمدی، ۱۳۷۵: ۲۵۰) و همان‌طور که پیش از این اشاره کردیم، دگرگونی در موقعیت صحنه به حرکت می‌انجامد و این حرکت است که تصویر سازِ روایت در قالب فیلم‌نامه است.

سکانس انتخابی سوم
دیدار زال و رودابه

سومین سکانس انتخابی صحنه‌ای در کوشک رودابه است که نخستین دیدار زال و رودابه در آن اتفاق می‌افتد. این صحنه با قرار گرفتن در بخش میانیِ داستان و آفریدنِ فضایی عاشقانه، تأکیدی بر دو صحنهٔ پیشین است. این صحنه از سویی نقطهٔ اوجِ نخستین داستان را در دل خود دارد. زیرا بسیاری از پرسش‌های داستان در این صحنه پاسخ داده می‌شود. بدین ترتیب که آیا زال و رودابه یکدیگر را می‌بینند؟ چگونه زال می‌تواند به کوشک رودابه راه یابد؟ آیا زال با دیدن رودابه هم چنان عاشق می‌ماند؟ آیا رودابه با دیدن زال از عشق خود

پشیمان می‌شود؟ زال چگونه می‌تواند از کوشک بازگردد. گرفتار می‌شود یا می‌گریزد؟ آیا پس از این صحنه هر دو شخصیت به وصال می‌رسند یا موانعی بر سر راهشان پدیدار می‌شود؟

این چنین پرسش‌هایی که ذهن مخاطب را درگیر کرده است در این صحنه پاسخ داده می‌شود. دیدار عاشقانهٔ زال و رودابه اگرچه بدون مشکل خاصی برگزار می‌شود، اما با کنش پیمان بستنِ زال و رودابه در پایداری بر راه عشق، داستان را وارد فضای جدیدی می‌کند. از سویی در این صحنه پای نیروهای مخالف یعنی سام و منوچهر شاه و از سویی مهراب کابلی به داستان باز می‌شود. در واقع کنش دیدار این دو دلداده و پیمان بستن در وفاداری به عشق یکدیگر، از این پس قرار است با واکنش چنین نیروهایی همراه باشد.

سپهبد چنین گفت با ماه روی — که ای سرو سیمین بر و رنگ بوی
منوچهر اگر بشنود داستان — نباشد برین کار هم داستان
همان سام نیرم برآرد خروش — ازین کار بر من شود او به جوش
ولیکن نه پر مایه جان است و تن — همان خوار گیرم بپوشم کفن
پذیرفتم از دادگر داورم — که هرگز ز پیمان تو نگذرم

(۵۷۲-۵۷۶ /۱)

از این رو قهرمان با قرار گرفتن در انتهای راه عشق، با مسیری از کشمکش‌های تازه روبرو می‌شود که از این پس او را به حرکت وامی‌دارد و حرکت قهرمان ناگزیر حرکت داستان را در پی دارد.

بر اساس بررسی سه سکانس اساسی از داستان زال و رودابه ممکن است باقی صحنه‌ها را نیز به همین ترتیب در قالب صحنه‌های داستانی بخش بندی کرد. ره آورد چنین تقسیمی نشان می‌دهد که داستان زال و رودابه می‌تواند با خرد شدن در قالب سکانس‌های جدا در قالب فیلم‌نامه و پیوسته در قالب داستان، تصویری شایسته برای برگردان سینمایی را از خود به نمایش بگذارد.

۳-۱ بررسی پیرنگ در داستان زال و رودابه

"عشق و دلدادگی" پیرنگ اصلی سرگذشت زال و رودابه است. چرا که علت تمام کنش‌های شخصیت‌های داستان در نهایت به این پیرنگ ختم می‌شود. از لحظه‌ای که زال بر رودابه عاشق می‌شود، داستان اسیر کشمکش می‌شود و در یک اثر قابل قبول به طور معمول پیرنگ محلی برای بروز کشمکش، گره افکنی و در نهایت گره‌گشایی است(موریتس، ۱۳۹۰: ۲۶-۲۵). از این رو نیروهای موافق و مخالف بر اساس کنش دلدادگی در برابر هم صف آرایی می‌کنند. قهرمان با انگیزهٔ عشق در برابر هر مانعی می‌ایستد و در راه عشق حاضر به فدا کردن جان نیز می‌شود.

خروشان ز کابل همی رفت زال فروهشته لفج و برآورده یال
همی گفت اگر اژدهای دژم بیاید که گیتی بسوزد به دم
چو کابلستان را بخواهد بسود نخستین سر من بباید درود

(۱/ ۹۵۳-۹۵۱)

بر اساس آن چه گفته شد، پیرنگ داستان با مفهوم عشق، معنا بخشِ مسیر داستان است. در واقع تغییر موقعیت هر صحنه از داستان به سوی موقعیتی تازه، بر اساس پیرنگ، نظریه‌ای است که رویدادهای داستان را از آغاز تا پایان به هم وصل می‌کند.(مارتین، ۱۳۸۹: ۸۴) و این توالی رویدادها در بستر تغییر موقعیت‌های داستانی موجب حرکتی گام به گام است که باعث پویایی تصویر در تبدیل ماجرا به فیلم‌نامهٔ داستانی می‌شود.

پیرنگ از سویی به دلیل این که علت تمام معلول‌های داستان است، وحدتی در هماهنگیِ اجزای داستان ایجاد می‌کند. یعنی در داستان زال و رودابه عشق مفهومی است که در چارچوب آن شخصیت، ساختار، مضمون، گفتگو و هر عنصر داستانی دیگر متحد می‌شود تا داستان را شکل دهد و به سرانجام برساند.

کوشش برای وصال از سوی زال و رودابه که تشکیل دهندهٔ پیرنگ اصلی داستان است، برآیندی در درون خود دارد که ممکن است آن را پیرنگ فرعی داستان نامید.

برآیند این کنش، تغییر در رسمی ممنوعه است که از دیرباز برای ایرانیان غیر قابل قبول بوده است. این رسم پیوند با ضحاکیان است. زال با نادیده گرفتن این باو، بزرگانی چون منوچهر شاه و سام را نیز با خود همراه می‌کند. از این رو هنجارشکنیِ نژادی و اجتماعی ممکن است پیرنگی فرع بر پیرنگ اصلی داستان باشد.

٤-۱ بررسی مضمون در داستان زال و رودابه

"قهرمان عاشق پیروز می‌شود چون در راه عشق پایدار است". این جمله با تکمیل مفهوم پیرنگ ممکن است مضمون داستان باشد. چرا که چنان که اشاره شد، تفاوت مضمون و پیرنگ در شیوهٔ ارائه است. یعنی پیرنگ را با کلمه و مضمون را با جمله معرفی می‌کنیم. در واقع مضمون در این شیوه، نقشی تکمیلی و توضیحی برای پیرنگ دارد. بدین ترتیب اگرچه با پیرنگ، داستان بنا شده و به پیش رانده می‌شود، با مضمون ممکن است سرانجام پیرنگ را روشن کرد. به عبارت دیگر وقتی در داستان زال و رودابه از عشق سخن می‌گوییم و آن را پیرنگ معرفی می‌کنیم، در مضمون به چگونگی سرنوشت عشق در داستان اشاره می‌کنیم و مفهوم پیرنگ را کامل می‌کنیم.

مضمون از سویی در کنار پیرنگ بیشتر به آشکارسازیِ شخصیتِ قهرمان کمک می‌کند. در جملهٔ بالا که مضمون داستان در قالب آن ارائه شد، ما قهرمانی را می‌بینیم که با پایداری در راه عشق، به هدف خود رسیده است و عاشق بودن در کنار پایداری بیشتر به شناخت قهرمان کمک می کند.

۵-۱ بررسی شخصیت در داستان زال و رودابه

داستان زال و رودابه، اولین داستان عاشقانه در شاهنامه است که زن و مرد بر اساس دلدادگی (هر چند نادیده) به وصال هم می‌رسند. الگوی این داستان با تفاوت در جزئیات، کم و بیش الگوی دیگر داستان‌های عاشقانه در شاهنامه است. داستان‌هایی که عشق در آن‌ها نه تنها با توصیف معشوق صورت می‌گیرد، بلکه این عشق ورزی به طور معمول از

سوی زن آغاز می‌شود. بارزترین نمونهٔ این الگوی عاشقانه برای رستم پسر زال نیز اتفاق می‌افتد. عشقی که آغازگر آن تهمینه است.

دلدادگی زال و رودابه، به ظاهر عشق ممنوعی است که موانعی بر سر راه آن قرار دارد. این موانع که شخصیت‌های انسانی هستند، با حضورشان در داستان، زال را که قهرمان داستان است به تکاپو وامی‌دارند تا با برداشتن موانع به هدف خود برسد. وجود این موانع و عدم حضور ضد قهرمان، وصال معشوق را به «نیاز» داستان برای قهرمان تبدیل می‌کند. نیازی که به گفتهٔ پراپ، کمبودی را در زندگی قهرمان به وجود می‌آورد و قهرمان برای رفع این کمبود به «جستجو» برمی‌خیزد. (پراپ، ۱۳۸۶: ۷۷) از سویی نیاز داستان، هدف شخصیت را معلوم می‌کند و داستان پرداز بر اساس این نیاز و هدف، می‌تواند موانعی برای قهرمان به وجود آورد(فیلد، ۱۳۸۹: ۳۱) قهرمان نیز در برخورد با این موانع شخصیت خود را بیشتر برای مخاطب آشکار می‌سازد.

بر اساس آن چه گفته شد ممکن است تا شخصیت‌های داستان زال و رودابه را بر اساس همراهی یا رویارویی با قهرمان، برای بررسی طبقه‌بندی کنیم و نقش آن‌ها را در پیشبرد داستان مشخص کنیم.

٦-١ شخصیت‌های اصلی

زال

شخصیت زال از منظر شخصیت پردازی قهرمانی قوی هیکل و زورآور از نژاد پهلوانان است که تنها تفاوت او با دیگر آدمیان، سپیدی مویش از بدو تولد است.

به گیتی در از پهلوانان گرد — پی زال زر کس نیارد سپرد
چو دست و عنانش بر ایوان نگار — نبینی نه بر زین چنو یک سوار
دل شیر نر دارد و زور پیل — دو دستش به کردار دریای نیل...
از آهو همان کش سپیدست موی — بگوید سخن مردم عیب جوی

(۱/۳۶۴-۳۷۱)

شکل ظاهری زال به طور سمبلیک بی ارتباط با شیوهٔ کردار و اندیشهٔ او نیست. زمانی که او در بارگاه منوچهر به پرسش‌های خردمندان و پادشاه که در حال آزمودن هوش و خرد وی هستند پاسخ می‌گوید، به گونه‌ای شخصیت خردورزِ زال برای مخاطب برجسته می‌شود، ویژگی که به طور معمول به پیرسران نسبت داده می‌شود. شاید بدین ترتیب ممکن باشد که بگوییم زال خردمند به دنیا آمده است. حتی نام او که زال زر است نیز به این ویژگی شخصیت پردازانه اشاره دارد.(صفا، ۱۳۸۴: ۵۶۱) بنابراین با چنین روندی در پردزاش شخصیت و کنش‌هایی که در طول داستان از زال سر می‌زند ممکن است به هم‌خوانی کنش و شخصیت پردازی قهرمان داستان اشاره کرد. یعنی اگر شخصیت از نظر ظاهری پیر سر است کنش برخاسته از خرد او نیز همخوان با این پیر سری است.

خرد ورزی به طور معمول ممکن است با محافظه کاری همراه باشد. بدین ترتیب که شخصیت خرد ورز کمتر به انجام کارهای غیر معمول و خارج از قانون و عرف مایل است، از این رو برای به چالش کشیدن چنین شخصیت‌هایی عنصری لازم است که آنان را به میدان کشمکش بکشاند. در داستان زال و رودابه "عشق" کشانندهٔ زال به چنین میدانی است.

دل زال یکباره دیوانه گشت خرد دور شد عشق فرزانه گشت

(۱ / ۳۴۵)

دلدادگی، قهرمان داستان را به نادیده گرفتن ممنوعه‌ها وامی‌دارد. زال برای رسیدن به رودابه حاضر است از جان خود بگذرد. این چنین است که گام به گام شخصیت زال – یا دست کم جنبه ای از شخصیت او- برای مخاطب «افشا» می‌شود. یعنی مخاطب در این مرحله از زندگی قهرمان چیزی را می‌فهمد که تا پیش از این از آن آگاهی نداشته است. به عبارت دیگر فهم و آگاهی از شجاعت و وفاداریِ قهرمان به عشق، او را از یک شخصیت یک بعدی و منفعل به شخصیتی چند بعدی و فعال تبدیل می‌کند و به مخاطب این پیام را می‌رساند که از این پس ممکن است در قالب کشمکش داستان شاهد شخصیتی جذاب و غیر قابل پیش‌بینی باشد.

شخصیت افشاگر نه تنها به رشد و قوامِ کشمکش داستان کمک می‌کند، بلکه با گذراندن تجربهٔ تغییر و تحول در وجود شخصیت به حرکت داستان نیز یاری می‌رساند(موریتس، ۱۳۹۰: ۱۶۵) و این حرکت به رشد شخصیت قهرمان می‌انجامد. چرا که جایگاه پیشین او را به جایگاه کنونی تبدیل می‌کند. جایگاهی که از نظر «فکری» و جهان بینی با «موضع» قبلی متفاوت است. (مکّی، ۱۳۹۰: ۱۰۹) زال در جایگاه کنونی شخصیتی عاشق است که تا پیش از این با تجربه‌ای این‌چنین بیگانه بوده است و از این پس کنش‌های او هم‌خوان با شخصیت جدید اوست و از آن جا که کنش اصلی‌ترین عامل برملاکننده شخصیت است؛ از این رو کنش‌های زال که مبتنی بر شخصیت پردازی اوست بیش از پیش به آشکارسازی جنبه‌های پنهان و آشکار شخصیت او کمک می‌کند.

عشق ورزی زال به رودابه کنشی است که دو جنبهٔ خود آگاه و ناخودآگاه شخصیت زال را به ما می‌نمایاند. از منظر خودآگاه، زال با چنین کنشی شخصیت عاشق پیشه‌ای را به نمایش می‌گذارد که با وفاداری در راه عشق، برای رسیدن به هدف از هیچ مانعی نمی‌هراسد و حاضر است جان خود را فدا کند. بنابراین شخصیت خودآگاه او عاشق، وفادار و با پشت کار است.

جنبهٔ ناخودآگاه شخصیت زال مربوط به میلی ناخودآگاه است که از برآیند کردار او به چشم می‌آید. بدین ترتیب که زال با پای‌فشاری بر عشقِ رودابه که از نوادگان ضحاک است ناخواسته سنتی را زیر پا می‌گذارد که از نظر شاه ایران و شاید همهٔ ایرانیان ناممکن است. در واقع با این پیوند قرار است خون دشمن ایران و ایرانی که از نژادی انیرانی است با خون ایرانیان بیامیزد و چنین بدعتی به دست قهرمانی صورت می‌گیرد که در بدو تولد، توسط پدر (سام)- پهلوانی که ممکن است نمایندهٔ جامعهٔ خود باشد- رانده شده است. شاید میل ناخودآگاه زال برای تغییر بنیان چنین جامعه‌ای واکنشی به این رانده شدن باشد. از این رو ممکن است زال را نوعی «قهرمان پیچیده»(مک کی، ۱۳۸۹: ۹۷) به حساب آوریم که خواستهٔ خودآگاه او به گونه‌ای است که ذهن مخاطب را به خواست درونی و ناخودآگاه او سوق می‌دهد.

بر این اساس کنش‌های زال مبنی بر خواستنِ رودابه نه تنها جنبه‌های بیرونی و درونی شخصیت او را برای ما آشکار می‌کند، بلکه با توجه به دو بُعد خودآگاه و ناخودآگاه شخصیت او، به پیش برد پیرنگ اصلی و فرعی داستان نیز کمک می‌رساند.

رودابه

زیبارویی و برومندی شاهدختی از تبار ضحاک عناصری است که از توصیف شخصیت پردازانهٔ رودابه به دست می‌آید.

پس پردهٔ او یکی دخترست — که رویش ز خورشید روشن تر است
ز سر تا به پایش به کردار عاج — به رخ چون بهشت و به بالا چو ساج...
بهشتیست سرتاسر آراسته — پر آرایش و رامش و خواسته

(۱/ ۳۱۳ -۳۱۹)

شاهدختی این چنین در کنشی مشابه با کنش قهرمان، نادیده بر زال عاشق می‌شود. این چنین کنشی نه تنها جبههٔ قهرمان را در مسیر کشمکش با نیروهای مخالف تقویت می‌کند؛ بلکه شخصیت عاشق پیشهٔ رودابه را برای مخاطب آشکار می‌کند. شخصیتی که با یاری قهرمان پیش برندهٔ پیرنگ عشق و دلدادگی در داستان است. بدین ترتیب شخصیت‌های اصلی در یک رابطهٔ دوسویه با پیرنگ داستان به روشن‌گریِ یکدیگر یاری می‌رسانند و این چنین است که *موریتس* در بحث از حوادث تشکیل دهندهٔ درام معتقد است:«پیرنگ و شخصیت هر دو تابع فرایند ایضاح و روشن‌گری هستند»(موریتس، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

رودابه در شرایطی هم‌خوان با موقعیت زال با محدودیت‌هایی دست به گریبان است که او را از رسیدن به هدف که همان پیوند با زال است باز می‌دارد. کوشش برای چیرگی بر این موانع رودابه را صاحب قدرت و اراده‌ای می‌کند که ما را بر آن می‌دارد تا او را شخصیتی مستقل و صاحب‌اراده در نظر بگیریم که بر خواست خود در راه عاشقی پافشاری می‌کند و کنش او نسبت به میل و خواسته‌اش حوادثی را می‌آفریند که به روند کشمکش

داستان کمک می‌کند. کنش عاشقانهٔ او نسبت به زال، پای سیندخت و مهراب را به داستان می‌گشاید. مهراب را به خشم می‌آورد، سیندخت را به تکاپو برای سامان دادن به اوضاع وامی‌دارد و این چنین است که اشخاص و حوادث در مسیر شکل‌گیری داستان به هم می‌آمیزند.

عصیان‌گری بارزترین ویژگی شخصیتی رودابه است که از کنش‌های او خود را به ما می‌نمایاند. او شاهدختی است که پنهانی زال را به خلوت خود می‌خواند و شبی را با او سپری می‌کند.

گرفت آن زمان دست دستان به دست　　برفتند هر دو به کردار مست
فرود آمد از بام کاخ بلند　　به دست اندرون دست شاخ بلند
سوی خانهٔ زرنگار آمدند　　بران مجلس شاهوار آمدند

(۱ / ۵۶۲-۵۶۴)

این کردار با رسوم و هنجارهای جامعه در تضاد است. بنابراین رودابه با نادیده گرفتن رسوم حاکم بر جامعهٔ خود رفتاری را پیش می‌گیرد که شخصیتی هنجارشکن و عصیان‌گر را از او به نمایش می‌گذارد. از این رو کنش‌های رودابه با قرار گرفتن در بستر حوادث داستان از او شخصیتی فعال می‌سازد که در مسیر کشمکش داستان به شکلی پویا تأثیر گذار است.

رودابه نیز به مانند زال در مسیر داستان تحولی شگرف را در شخصیت خود تجربه می‌کند. او از شاهدختی زیبا اما منفعل به شخصیتی عاشق پیشه و فعال تبدیل می‌شود و همان‌گونه که پیش از این اشاره شد این چنین تحولی به حرکت در مسیر داستان می‌انجامد. کنش‌های مبتنی بر عشق و دلدادگی از دگر سو رودابه را برای بیننده قابل لمس و باورکردنی جلوه می‌دهد. تجربهٔ ایستادگی تا رسیدن به هدف و گذشت از موانع، تجربه‌ای است که مخاطب داستان یا آن را داشته است یا در آرزوی آن است، از این رو به تصویر کشیدن چنین شخصیتی برای او باورپذیر و قابل درک است.

۱-٦-۱ شخصیت های مکمل و تأثیر گذار

سیندخت

دو خورشید بود اندر ایوان او چو سیندخت و رودابه ماه روی

بیاراسته همچو باغ بهار سراپای پر بوی و رنگ و نگار

(۱ / ۳۵۴-۳۵۵)

زیبایی و برومندیِ سیندخت که وجه مشترک میان او و رودابه است، ویژگی‌هایی است که از شخصیت‌پردازی ظاهر سیندخت به دست می‌آید. اما مهم‌ترین نقش سیندخت در این داستان "مادر بودن" است. او در کنار چهرهٔ زیبا، از خردی زیباتر برخوردار است که در نجات عشق رودابه و زال مؤثر می‌افتد.

چو بشنید سیندخت بنشست پست دل چاره جوی اندر اندیشه بست

(۱ / ۱۸۰۶)

سیندخت اگرچه در ابتدا هدفی جز نجات فرزند ندارد اما نتیجهٔ کنش او پیامدهای دیگری را نیز به همراه دارد. تدبیر سیندخت در دیدار با سام و نرم کردن دل او نسبت به خاندانش، پادشاهی مهراب و کابلیان را نجات می‌دهد. نقش واسطه‌گری او در ازدواج زال و رودابه نیز برای همیشه نوادگان ضحاک را از سوی ایرانیان به امنیت می‌رساند و مهم‌ترین خاندان پهلوانی ایران با آمیختگی با نیای ضحاکی پای می‌گیرد. از این رو کنش خودآگاه سیندخت در نجات فرزند، برآیندهای ناخودآگاهی را به همراه دارد که نه تنها پیرنگ‌های فرعی به داستان می‌بخشد بلکه به غنای مضمون و پیرنگ اصلی نیز کمک می‌رساند.

سام

سامِ سوار که مشهور به «یکزخم» نیز هست از نخستین پهلوانانی است که نامش در شاهنامه آمده است. پهلوانی که در کنار پادشاه است تا بار پاسداری از مرزها و امنیت آن را به دوش بکشد.

حضور جدی و پررنگ سام در داستان مربوط به زمانی است که قرار است زال به دنیا بیاید. یعنی نقش "پدر بودن" مهم‌ترین نقشی است که سام را در ابتدای مسیر حضور پهلوانان در شاهنامه به چشم می‌آورد.

کنون پر شگفتی یکی داستان بپیوندم از گفتهٔ باستان
نگه کن که مر سام را روزگار چه بازی نمود ای پسر گوش دار
نبود ایچ فرزند مر سام را دلش بود جویندهٔ کام را

(۱ / ۴۳-۴۵)

شرح دلاوری‌ها و جنگاوری‌های سام نیز حتی در نامه‌ای که برای حمایت از زال به منوچهر می‌نویسد خود را آشکار می‌کند. بدین ترتیب شخصیتی مهم چون سام -از نظر آغازگریِ مسیر پهلوانیِ شاهنامه- در این داستان فقط پدر زال است. پدری که رابطه‌اش با فرزند دچار اوج و فرود است. بدین ترتیب فردوسی با تمرکز آگاهانه بر شخصیت زال، از تزاحم و پراکندگی در قهرمان سازی برای داستان جلوگیری کرده است و شخصیتِ مهمی چون سام را در ارتباط با نقشی که برای قهرمان بازی می کند به تصویر کشیده است.

بر این اساس شخصیت سام از منظر تأثیر گذاری بر شخصیت زال که قهرمان داستان است قابل بررسی است و همان گونه که پیش از این اشاره شد پدر بودن نقش مهم و اثر بخش سام در داستان است.

همان‌گونه که رودابه و کنش‌هایش قرینه‌ای برای زال و کنش‌های اوست، سام و کردارش نسب به وصال زال و رودابه قرینه‌ای برای شخصیت سیندخت و کردارهای اوست. به عبارت دیگر، پدر بودنِ سام برای زال قرینه‌ای بر مادر بودنِ سیندخت برای رودابه است. بدین ترتیب هر دو شخصیت اصلی در راه رسیدن به هدف یاورانی دارند که در ابتدای راه مانعی بر سر راه رسیدن به هدف هستند؛ اما حس مادری و مسئولیتِ پدر بودن انگیزه‌ای می‌شود که نه تنها آنان را از مخالفت بازمی‌دارد بلکه در یک تحول عمده از آنان حامیانی می‌سازد که نقش مهمی در رسیدن فرزندان به هدفشان بازی می کنند.

سام در برخورد با مسألهٔ فرزند دچار یک بحران درونی و بیرونی عمیق است. او از سویی نسبت به پادشاه و فرمان او متعهد است و از دگر سو نسبت به خواست و ارادهٔ فرزند تعهد دارد. آشتی میان این دو سو وظیفه‌ای دشوار است که شخصیت سام از میان آن خود را به ما می‌نمایاند.

کنش سام نسبت به خواست فرزند دو جنبه از شخصیت سام را آشکار می‌کند. نخست استواری در سخن و پیمان، که در پاسخ مساعد به خواست زال خود را آشکار می‌کند و دیگر تعهد بی چون و چرا در پاسداری از ایران و فرمان پادشاه است. بدین ترتیب او اگرچه در ابتدا با پیوند فرزندش با نوادگان ضحاک مخالف است، اما زمانی که مطمئن می‌شود ثمر این پیوند به نفع ایران و ایرانیان است، می‌کوشد تا پادشاه را با خواست فرزند خود همراه کند.

از ایـــن دو هنـــرمند پیـــلی ژیـــان بیـــاید ببنـــدد بـــه مـــردی میـــان
جهـــان زیـــر پـــای انـــدر آرد بـــه تیـــغ نهـــد تخـــت شـــاه از بـــر پشـــت میـــغ
ببـــرّد پـــی بدســـگالان ز خـــاک بـــه روی زمیـــن بـــر نمانـــد مغـــاک...
خنـــک پادشـــاهی کـــه هنگـــام او زمانـــه بـــه شـــاهی بـــرد نـــام او

(۱ / ۷۰۶-۷۱۳)

با توجه به این ابیات که سخن ستاره‌شماران مبنی بر به دنیا آمدن رستم است، شخصیت شاه دوست و وطن پرست سام خود را نسبت به مسئولیت پدر بودن برای زال در اولویت قرارمی‌دهد. یعنی زمانی او برای زال پدری وفادار به عهد و مسئولیت پذیر است که کردار زال تهدیدی برای ایران و پادشاهی آن نباشد.

منوچهر

اصلی‌ترین مانع بر سر راه قهرمان داستان، منوچهر شاه است. اگرچه زال به طور مستقیم خواستهاش را با پادشاه در میان نمی‌گذارد و برآورده شدن خواسته‌اش را وظیفهٔ پدر

می‌داند؛ اما همه چیز بستگی به اراده و خواست پادشاه دارد. منوچهر در نقش پادشاه شخصیت خود را در برخورد با خاندان پهلوانیِ سام آشکار می‌کند. او با این که به صراحت مخالفت خود را با پیوند زال با بازماندگان ضحاک اعلام می‌کند، اما زمانی که از رضایت سام آگاه می‌شود سعی می‌کند راهی برای این مسأله بیابد. چاره‌جویی منوچهر برای حل مسأله، نشان دهندهٔ اهمیت خاندان پهلوانی سام برای منوچهر است. زیرا اگر این‌گونه نبود می‌توانست خواست سام را نادیده بگیرد و به اشاره‌ای مانع از این پیوند شود؛ اما تلاش منوچهر برای رضایت سام نشان‌گرِ نیاز و تمایل متقابل شاه و پهلوان به یکدیگر است. به عبارت دیگر اگرچه سام و خاندان او در پاس‌داشت و بندگی نسبت به شاه و وطن تا پای جان می‌ایستند، در مقابل، شاه نیز رضایت و امنیت این خاندان را ارزش می‌نهد و حاضر است برای خشنودی آنان ممنوعه‌ها را نیز نادیده بگیرد.

البته چشم پوشیِ منوچهر از پیوندی خارج از رسم نیز به مانند سام بسته به حفظ ایران و پادشاهی ایران است و او نیز زمانی به این پیوند راضی می‌شود که از ثمره این ازدواج آسوده خاطر می‌شود.

از ایـن دخـت مهـراب و از پـور سـام گـوی پـر مـنش زایـد و نیـک نـام...
کـمربـستهٔ شـهـریاران بـود بـه ایـران پنـاه سـواران بـود

(۱ / ۱۲۳۹-۱۲۴۶)

۷-۱ برر سی گفتگو در داستان زال و رودابه

ویژگی‌های یک گفتگوی کارآمدِ سینمایی را پیش از این به اختصار در هم خوانی با شخصیت پردازی و آشکارسازی شخصیت، پیش برد کنش، پیش برد پیرنگ، ایجاز و انتقال اطلاعات لازم، برشمردیم. اکنون با بررسی گفتگوهای داستان زال و رودابه برآنیم تا میزان همخوانی یا ناهمخوانیِ این ویژگی‌ها را با گفتگوهای داستان به دست آوریم.

از منظر ایجاز و خلاصگی در به کارگیری گفتگو اگرچه این داستان به پای داستانی چون ضحاک نمی‌رسد، اما همچنان گفتگو از توصیف کنش و ماجرا بسیار کم‌تر است.

تمام ابیات گفتگوگونه در این داستان حدود یک سوم از ۱۱۷۶ بیت است. از این رو به راحتی می‌توان گفتار داستان را به دیالوگ فیلم‌نامه برگرداند و یا حتی در قالب شعر گفتگو را به فیلم نامه افزود.

هم خوانیِ گفتگوهای داستان با شخصیت پردازی نیز ویژگی‌ای است که پیش از این در داستان ضحاک به آن اشاره شد. این داستان نیز به مانند داستان پیشین از این ویژگی برخوردار است. یعنی شخصیت‌های داستان بر اساس شخصیت و طبقهٔ اجتماعیِ خویش سخن می‌گویند. این ویژگی با توجه به سخنِ کهن و شاعرانه‌ای که در شاهنامه به کار رفته است باز به شکل بارزی به چشم می‌آید. بدین گونه که سخن گفتن زنی درباری چون سیندخت با سخن گفتن پهلوانی چون سام یکی نیست.

بدو سام یل گفت با من بگوی ازان کت بپرسم بهانه مجوی
تو مهراب را کهتری گر همال مرآن دخت او را کجا دید زال
به روی و به موی و به خوی و خرد به من گوی تا با کی اندر خورد
بدو گفت سیندخت کای پهلوان سر پهلوانان و پشت گوان
یکی سخت پیمانت خواهم نخست که لرزان شود زو بر و بوم و رست
که از تو نیاید به جانم گزند نه آن کس که بر من بود ارجمند...

(۱ / ۱۱۵۰-۱۱۵۶)

آن چه از این گفت و گو به دست می‌آید نه تنها متمایز کنندهٔ طبقهٔ اجتماعیِ دو سوی ماجراست بلکه نشان دهندهٔ تمایز زن بودن و مرد بودن نیز هست. عبارتی چون «بهانه مجوی» در کلام سام و تیزی سخن و عجله در دانستن اصل ماجرا، تحکم، شتاب و بی حوصلگی را از کلام سام به گوش می‌رساند که شاید این گونه سخن گفتن بیشتر ویژگی کلامیِ مردان باشد. سیندخت نیز با صبر در گرفتن پیمان و ترسان بودن نسبت به جان، نوای شکیبایی و انعطاف را پراکنده می‌کند.

بنابراین فردوسی با به کارگیریِ کلام مناسب در گفتگو میان شخصیت‌ها به پردازش هر چه بیشتر شخصیت ها کمک می کند و «کارکرد شخصیت سازی» از راه گفتگو را به اجرا درمی آورد.(وانوا، ۱۳۸۹: ۲۱۶)

استفاده از گفتگوی سوم شخص در پردازش شخصیت که از پسندیده‌ترین شیوه‌های شخصیت پردازی است (هاشمی، ۱۳۹۰: ۱۵۰) در این داستان نیز خود را نمایان می‌کند. گفتگوی مهراب و سیندخت دربارهٔ زال از این دست شیوهٔ شخصیت پردازی است.

چنین داد مهراب پاسخ به دوی — که ای سرو سیمین بر ماه روی
به گیتی در از پهلوانان گرد — پی زال زر کس نیارد سپرد
چو دست و عنانش بر ایوان نگار — نه بینی نه بر زین چنو یک سوار
دل شیر نر دارد و زور پیل — دو دستش به کردار دریای نیل...

(۱ / ۳۶۳-۳۶۶)

از سویی گفتگوهای این داستان در یک چیدمان حساب شده به راستی پیش‌برندهٔ پیرنگ داستان است. عشق که پیرنگ اصلی داستان زال و رودابه است در قالب گفتگوی شخصیت‌ها به درستی خود را می‌نمایاند. بسیاری از گفتگوها پیرامون وصف دو دلداده‌ای است که درگیر ماجرای عشق هستند یا دربارهٔ چاره جویی برای رسیدن این دو دلداده به یکدیگر است.

که من عاشقم همچو بحر دمان — ازو بر شده موج تا آسمان
پر از پور سامست روشن دلم — به خواب اندر اندیشه زو نگسلم
همیشه دلم در غم مهر اوست — شب و روزم اندیشهٔ چهر اوست
کنون این سخن را چه درمان کنید — چه گویید و با من چه پیمان کنید
یکی چاره باید کنون ساختن — دل و جانم از رنج پرداختن

(۱ / ۳۸۰-۳۸۴)

آثار نمایشی و دراماتیک اگرچه بیشتر بر پایهٔ کنش استوار است، اما کنش همیشه توانایی انتقال تمام اندیشهٔ نهفته در اثر دراماتیک را ندارد. بدین منظور گفتگوی حساب شده‌ای که همخوان با شخصیت پردازی صحیح باشد ممکن است جای خالی کنش را پر کند یا نقش تکمیلی برای کنش داشته باشد.

برای نمونه زمانی که زال و سام دربارهٔ پیوند با رودابه که از نژاد ضحاک است رو در رو قرار می‌گیرند، اگرچه میان نظر و فکر آن‌ها اختلاف وجود دارد اما رودر رویی آن‌ها پیکار بدنی یا کنشی نشان دادنی نیست؛ بلکه آنان به مانند هر انسان دیگری اختلاف فکر و عقیده را از راه زبان بیان می‌کنند.

چو زال اندر آمد به پیش پدر — زمین را ببوسید و گسترد بر...
همه مردم از داد تو شادمان — ز تو داد یابد زمین و زمان
مگر من که از داد بی بهره‌ام — وگرچه به پیوند تو شهره ام
یکی مرغ پرورده‌ام خاک خورد — به گیتی مرا نیست با کس نبرد
ندانم همی خویشتن را گناه — که بر من کسی را بران هست راه
مگر آنکه سام یلستم پدر — و گر هست با این نژادم هنر
ز مادر بزادم بینداختی — به کوه اندرم جایگه ساختی
فگندی به تیمار زاینده را — به آتش سپردی فزاینده را
ترا با جهان آفرین نیست جنگ — که از چه سیاه و سپیدست رنگ...
نشستم به کابل به فرمان تو — نگه داشتم رای و پیمان تو
که گر کینه جویی نیازارمت — درختی که کشتی به بار آرمت
ز مازندران هدیه این ساختی — هم از گرگساران بدین تاختی
که ویران کنی خان آباد من — چنین داد خواهی همی داد من

من اینک به پیش تو استاده‌ام — تن بنده خشم ترا داده ام
به اره میانم بدو نیم کن — ز کابل مپیمای با سخن
سپهبد چو بشنید گفتار زال — برافراخت گوش و فرو برد یال
بدو گفت آری همینست راست — زبان تو بر راستی بر گواست
همه کار من با تو بیداد بود — دل دشمنان بر تو بر شاد بود
ز من آرزو خود همین خواستی — به تنگی دل از جای برخاستی
مشو تیز تا چارهٔ کار تو — بسازم کنون نیز بازار تو
یکی نامه فرمایم اکنون به شاه — فرستم به دست او ای نیک خواه

(۱ / ۹۶۹-۹۹۷)

شگرد گفتگو در این ابیات تیری است که دو هدف را نشان می‌گیرد. نخست آن که گفتگو جانشین کنش میان قهرمان داستان و پدر می‌شود و دیگر آن که اطلاعاتی از گذشتهٔ زال را که ممکن است مخاطب از آن خبر نداشته باشد را به گوش او می‌رساند. بدین ترتیب مخاطب از دلیل نرمش سام نسبت به خواستهٔ زال آگاه می‌شود و می‌داند کنش ملایم سام نسبت به فرزند تنها راه جبران گذشتهٔ دردناکی است که او برای زال رقم زده است.

بر اساس آن چه گفته شد ممکن است گفتگوهای درج شده در داستان را حتی بدون تغییر در ساختار زبانی به دیالوگ‌های فیلم نامهٔ داستانی برگرداند چراکه اندازهٔ مناسبِ ابیات گفتگوگونه و همچنین کاربردی بودن گفتگوها در پیشبرد ساختار داستان، این اجازه را به فیلم‌نامه‌نویس می‌دهد تا با خیال آسوده از این گفتگوها در فیلم نامهٔ داستانی استفاده کند.

۸-۱ نمونه‌هایی از تصویرسازی سینمایی در داستان زال و رودابه

داستان زال با فاصله گرفتن از دوران اسطوره و نزدیک شدن به دوران حماسی از نظر توصیف صحنه‌های داستانی نسبت به داستان ضحاک پختگی و اوج بیشتری دارد. صحنه‌ها

بسیار از منظر توصیف نور، حرکت و لباس با آن چه در داستان پیشین نشان دادیم متفاوت است.

مضمون داستان زال همان‌گونه که پیش از این اشاره شد درباره عشق است. این چنین مضمونی صحنه هایی را طلب می‌کند که با مضمون داستان هم‌خوان باشد. از این رو صحنه‌های این داستان بیشتر مربوط به وصف عاشق و معشوق و چگونگی احوال و کردارشان است.

۹-۱ توصیف نور

برای نوشتن دستور صحنه در فیلم‌نامه حتما باید به تاریکی و روشنایی صحنه که به طور معمول با دو اصطلاح روز و شب نوشته می‌شود اشاره کرد. چرا که چنین اشاره‌ای هم زمانِ داستان را نشان می‌دهد و هم هر گونه تغییر در این زمان به تغییر و انتقال صحنه می‌انجامد.(فیلد، ۱۳۸۹:۱۶۴-۱۶۲) از این رو با معرفی «منابع نور» در هر صحنه ممکن است هم به زوایای نور و هم به چگونگی تغییر و انتقال صحنه اشاره کرد.

در کل شاهنامه کمتر صحنه‌ای وجود دارد که فردوسی اشاره‌ای به زمان داستان در قالب اشاره به طلوع و غروب خورشید نداشته باشد.

توصیف چگونگی تابش نور در داستان زال نیز با اشاره به طلوع و غروب خورشید که در بیشتر موارد منبع نور صحنه است به راحتی زمان داستان را مشخص می‌کند.

از آن خانه دخت خورشید روی برآمد همی تا به خورشید بوی
چو خورشید تابنده شد ناپدید در حجره بستند و گم شد کلید

(۱/۵۳۵-۵۳۶)

در بیت اخیر خورشید منبع نوری معرفی شده است که با ناپدید شدن، تاریکی را به صحنه می‌آورد. منبعی که با استعارهٔ بیت پیش در ارتباط است.

دوم روز چون چشمه آفتاب بجنبید و بیدار شد سر ز خواب
گرانمایه سیندخت بنهاد روی به درگاه سالار دیهیم جوی

(۱/۱۱۹۶-۱۱۹۷)

بیدار شدن آفتاب در این بیت نیز زمان صحنه را مشخص کرده و آن را روشنایی می‌بخشد.

آن چه در توصیف چگونگی تابش نور از قلم فردوسی اهمیت دارد، تنوع استفاده از این منبع نورِ محدود است. او با این که برای پرداخت نور صحنه امکان فراوانی ندارد، اما چنان که دیدیم با استفاده از تشبیه و استعاره این پرداخت را از تکرار و ملال بیرون می‌آورد.

۱۰-۱ توصیف لباس و ابزار صحنه

پیرنگ داستان همواره مهم‌ترین عاملی است که تمام عناصر داستان‌پردازی و هم چنین مراحل پس از نگارش، در تولید فیلم به آن وابسته است. بنابراین پیرنگ توانایی آن را دارد که نه تنها به پرسش‌های روایی در طول داستان پاسخ گوید بلکه ممکن است عناصر پردازش لباس و صحنه را نیز تحت تأثیر قرار دهد. برای نمونه پیرنگ رزمی، میزانسن و طراحی لباس را به سویی می‌برد و پیرنگ بزمی به سوی دیگر. به عبارت دیگر ممکن نیست هر دو پیرنگ از پوشش واحدی برخوردار باشند. از این رو توجه به مضمون و پیرنگ در ساخت و طراحی پوشش و صحنهٔ داستان اهمیت بسیاری دارد.

همان‌گونه که در سطور بالا اشاره شد، پیرنگ داستان زال و رودابه بر محور عشق است. از این رو بیشترین توصیف‌ها از چگونگی پوشش و ابزار صحنه متناسب با این پیرنگ بیان شده است.

بیشترین وصف از لباس، متوجه پوشش عاشق و معشوق است. همه چیز در نهایت لطافت و زیبایی است. جنس ها نرم، رنگ‌ها چشم نواز و بوها دل پذیر است وهمه متناسب با مضمون عشق توصیف شده است.

بیاراست رودابه را چون نگار پر از جامه و رنگ و بوی بهار
همه کابلستان شد آراسته پر از رنگ و بوی و پر از خواسته

(۱/۱۳۹۰-۱۳۸۹)

همـــان زال بـــا فـــرّ شاهنـــشهی نشـــسته بـــر مـــاه بـــا فرهـــی
حمایـــل یکـــی دشـــنه انـــدر بـــرش ز یـــاقوت ســـرخ افســـری بـــر ســـرش
(۱/۵۷۰-۵۶۹)

در توصیف تاج زال حتی یاقوتی نهاده شده است که سرخی آن یادآور پیرنگ و مضمون عشق است.

صحنه آرایی داستان نیز به مانند توصیف پوشش، سرشار از رنگ و بوی عاشقانه است.

یکـــی خانـــه بـــودش چـــو خـــرم بهـــار ز چـــهر بزرگـــان بـــرو بـــر نگـــار
بـــه دیـــبای چینـــی بیاراستنـــد طبقهـــای زریـــن بپیـــراستند
عقـــیق و زبـــرجد بـــرو ریخـــتند مـــی و مشـــک و عنبـــر برآمیختنـــد
همـــه زر و پیـــروزه بـــد جامـــشان بـــه روشـــن گـــلاب انـــدر آشامـــشان
(۱/۵۳۳-۵۳۰)

اگرچه متن شاهنامه سراسر با زبان حماسی سرود شده است اما توصیف صحنه‌ها در هر داستان با در نظر گرفتن پیرنگ و مضمون متفاوت است. برای نمونه در همین داستان که حول محور عشق در جریان است صحنه‌های بزم بیش از صحنه‌های رزم است. تا جایی که حتی صحنه‌های مربوط به رزم به طور مستقیم در داستان اتفاق نمی‌افتند بلکه به صورت گزارش یا خاطره از زبان دیگران در داستان «درج» می شود. درج نیز اصطلاحی است که تودوروف برای شیوه حکایت در حکایت به کار می‌برد(تودوروف، ۱۳۸۸:۵۲) نمونهٔ بارز چنین درجی در این داستان نامه‌ای است که سام برای منوچهر شاه می‌نویسد و در آن از رزم‌آوری و پهلوانی‌های خود می‌گوید. اما چنان که اشاره شد بیشترین صحنه‌های داستان مربوط به بزم نشینیِ شخصیت‌های داستان است.

بـــه شـــادی یکـــی انجمـــن بـــر شـــگفت شهنشـــاه گیتـــی زهـــازه گرفـــت
یکـــی جشـــنگاهی بیاراســـت شـــاه چنـــانچون شـــب چـــارده چـــرخ مـــاه

کشیدن می تا جهان تیره شب سر میگساران ز می خیره گشت

(۱/۱۳۰۹-۱۳۰۷)

حتی آرایش لشکر نیز متناسب با فضای عاشقانه داستان است.

بزد نای مهراب و بربست کوس بیاراست لشکر چو چشم خروس

ابا ژنده پیلان و رامشگران زمین شد بهشت از کران تا کران

ز بس گونه گون پرنیانی درفش چه سرخ و سپید و چه زرد و بنفش

چه آوای نای و چه آوای چنگ خروشیدن بوق و آوای زنگ

(۱/۱۴۲۲-۱۴۱۹)

۱-۱۱ توصیف حرکات نمایشی

شخصیت‌های داستان زال نسبت به داستان ضحاک که در دوران اسطوره قرار دارد جان‌دارتر و پویاتر هستند. چرا که داستان زال و رودابه در جایی از شاهنامه قرار گرفته است که آرام آرام با گذر از اسطوره گام در مرز دوران حماسی گذاشته می‌شود. این ورود با پیرنگ و مضمون عاشقانه نرم نرم شاهنامه را پویایی و تحرکی می‌بخشد که اوج آن در دوران حماسی خود را نشان می‌دهد.

کردارها در این داستان نسبت به داستان ضحاک گسترده‌تر و پویاتر است و توصیف با جزئیات بیشتری انجام شده است.

کردار شخصیت‌ها در این داستان قابلیت آن را دارد که بتوان حرکات نمایشی را به راحتی از آن به دست آورد.

چو رودابه گفتار ایشان شنید چو از باد آتش دلش بردمید

بریشان یکی بانگ برزد ز خشم بتابید روی و بخوابید چشم

وزان پس به چشم و به روی دژم به ابرو ز خشم اندر آورد خم

(۱/۴۰۰-۳۹۸)

در این ابیات به کوچک‌ترین حالات پدیدار شدن خشم از سوی شخصیت رودابه اشاره شده است. حالاتی که حتی چگونگی زاویه دوربین نسبت به چهرهٔ بازیگر را نیز نشان می‌دهد. زیرا توصیف جزئیاتی چون بستن چشم از روی خشم و اشاره به چشم و ابرو و حرکاتی که از آن‌ها پدیدار می‌شود، فقط با نمای نزدیک (close up) قابل نشان دادن است.

کردار نمایشی چهره زال نیز هنگامی که سخن‌های سام را می‌شنود قابل توجه است.

سخن های سیندخت گفتن گرفت لبش گشت خندان نهفتن گرفت

(۱/۱۴۰۰)

نهان ساختن خنده کرداری ظریف است که از روی شرم رخ می‌دهد. این چنین توصیفی دقیق از چهره شخصیت نه تنها جنبه‌ای از ویژگی شخصیت زال را به ما می‌نمایاند و شرم او را برای مخاطب آشکار می‌کند بلکه به عوامل ساخت فیلم چون کارگردان، فیلم بردار کمک می‌کند تا بتوانند نمایی مناسب را برای دوربین برداشت کنند.

در بعضی موارد حرکات فردی به جمعی پیوند می‌خورد و چنین شگردی پویایی تصویر را دو چندان می‌کند.

خروشان ز کابل همی رفت زال فروهشته لفج و برآورده یال...

چو آگاهی آمد به سام دلیر که آمد ز ره بچه نرّه شیر

همه لشکر از جای برخاستند درفش فریدون بیاراستند

پذیره شدن را تبیره زدند سپاه و سپهبد پذیره شدند

همه پشت پیلان به رنگین درفش بیاراست سرخ و زرد و بنفش

(۱/۹۵۰-۹۵۷)

حرکت آرام و افسردهٔ زال به حرکات پرشور و هیاهوی لشکریان پیوند می‌خورد. گاهی نیز کنش و واکنش فیزیکی میان دو شخصیت در می‌گیرد و صحنه را به حرکت وامی‌دارد.

تنش گشت لرزان و رخ لاجورد پر از خون جگر دل پر از باد سرد
همی گفت رودابه را رود خون به روی زمین برکنم هم کنون
چو این دید سیندخت برپای جست کمر کرد بر گردگاهش دو دست...
بپیچید و بنداخت او را به دست خروشی برآورد چون پیل مست
(۱/۸۱۷-۸۲۲)

نتیجه گیری

بر اساس آن چه گفته شد نتایجی بدین شرح از مقالهٔ حاضر به دست می‌آید:

- دو شاخه مهم علوم انسانی و هنر در بسیاری از زیرشاخه‌ها پیوندهای مهمی برقرار کرده‌اند که به سود هر دو بوده است. ادبیات و سینما نیز بر اساس برخی از ویژگی‌ها می‌توانند به صورت متقابل بر یکدیگر تأثیر بگذارند.
- سینما با بهره‌گیری از متون ادبی(به ویژه حماسی) می‌تواند بر غنای محتوایی و فرهنگی خود بیفزاید و با چنین رویکردی ممکن است جلوه‌ای از بخش مهمی از تمدن بشریت باشد که در ادبیات ملل نهفته است.
- ادبیات حماسی با گام نهادن در قاب سینما می‌تواند به غیر از سرگرم سازی مخاطب که اصلی‌ترین هدف داستان‌پردازی است، با بخش گسترده‌تری از مخاطبان در ارتباط باشد که شاید به شیوهٔ مکتوب از ادبیات محرومند.
- تصویر و تصویر پردازی ابتدایی‌ترین و مهم‌ترین ویژگی است که اثر داستانی را از حوزهٔ ادبیات به قاب سینما نزدیک می‌کند. چرا که سینما رسانه‌ای دیداری است که تصویر متحرک بنیادی‌ترین ویژگی وجودی آن است. از این رو داستانی که تصاویر در آن از پویایی و حرکت برخوردار باشند به فیلم‌نامه‌نویس این توانایی را می‌دهد که بر اساس فیلم‌نامه‌ای مناسب برای برداشت دوربین را به نگارش درآورد.
- مهم‌ترین عوامل ساخت تصویر در نگارش فیلم‌نامه به عناصری چون نورپردازی، ساخت ابزار صحنه و پوشش شخصیت‌ها و در نهایت چینش صحنه بستگی دارد. از این

رو یک متن ادبی باید بتواند از راه توصیف‌های جاندار به عوامل ساخت فیلم در جهت انتقال فضای مورد نظر نویسنده یاری برساند.

فهرست منابع:

۱. آدام، ژان میشل . ۱۳۸۹. *تحلیل انواع داستان(رمان، درام، فیلم نامه)* . ترجمه آذین حسین زاده و کتایون شهپرزاد. تهران : قطره .

۲. احمدی، بابک.(۱۳۷۵). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری*، تهران: مرکز.

۳. اسدی طوسی، ابونصر. ۱۳۵۴.*گرشاسب نامه*، تهران، طهوری

۴. پراپ، ولادیمیر. ۱۳۸۶. *ریخت شناسی قصه‌های پریان*. تهران. توس.

۵. تودوروف، تزوتان.(۱۳۸۸). *بوطیقای نثر؛ پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.

۶. شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۸۳. *صور خیال در شعر فارسی*. تهران. آگاه.

۷. صفا، ذبیح الله. ۱۳۸۴. *حماسه سرایی در ایران*. تهران. امیرکبیر.

۸. ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۷۷). *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، تهران:کتاب فرا.

۹. فیلد، سید. (۱۳۸۹). *چگونه فیلمنامه بنویسیم*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نیلوفر.

۱۰. مارتین، والاس. ۱۳۸۹.*نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبا. تهران. هرمس.

۱۱. مکّی، ابراهیم. ۱۳۹۰. *شناخت عوامل نمایش*. تهران. سروش.

۱۲. مکّی، ابراهیم. ۱۳۸۸. *مقدمه‌ای بر فیلمنامه نویسی و کالبد شکافی یک فیلمنامه*. تهران. سروش.

۱۳. مک کی، رابرت. ۱۳۸۹. *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران. ساقی.

۱۴. موریتس، چارلی. (۱۳۹۰). *تکنیک‌های فیلمنامه نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: ساقی.
۱۵. وانوا، فرانسیس. ۱۳۷۹. *فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه*. ترجمه داریوش مؤدبیان. تهران. سروش.
۱۶. هاشمی، محسن.(۱۳۹۰). *فردوسی و هنر سینما*، تهران: علم.

The wisdom of cinematography in the story of Zal and Rudaba

Abstract

The story is a common chapter between literature and many arts. Arts such as theater, cinema and even painting and music. But in order to become a screenplay, the story must have characteristics, the most basic of which is the visual nature of the literary story in question. Because the image derived from the description of the poet or writer is the most vivid element that leads the viewer to understand the place and time. Therefore, in the present article, by focusing on the elements of "image" and "story", which are the most important structural factors in the formation of the script, the readiness and ability of Shahnameh stories in translating them into format has been tried. The screenplay spoke fiction. For this purpose, by defining generalities such as image (both epic and cinematic), the story and the script begin the discussion and then with the classification and description of the narrative structure of the script, which is mostly based on visual and narrative elements such as the scene. The character is a plot, theme, and dialogue, following the discussion by showing examples of the story of "Zal and Rudabeh" and matching its narrative structure with the structure of the script and bringing examples of illustration In this story, research is done.

Keywords: Shahnameh, Epic Image, Screenplay, Zal and Rudabeh