

بررسی ظرفیت های سینمایی داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی

دکتر محمد رضا روزبه؛ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

rayan.roozbeh@gmail.com

مجید عزیزی؛ دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده

ذهنیت فردوسی در سرایش شاهنامه، ذهنیتی نسبتاً تصویری و سینمایی است. او در توصیف نماهای دور و نزدیک، حرکت و سکون عناصر صحنه، تمرکز و تأکید بر جزئیاتی از چهره و حالات شخصیت‌ها در موقعیت‌های خاص، تنظیم ارتفاع و فاصله روایت (دوربین) نسبت به موضوعات تصویری، رجوع به گذشته، توصیف همزمان دو رویداد موازی و... تا حد بسیار زیادی اصول و موازین هنر سینما را رعایت کرده است و بیشترین هنر او در تلفیق نماهای مختلف (دور، نزدیک و شناور) در توصیف صحنه‌های نبرد است. تراکم حضور این عناصر و تکنیک‌ها و همچنین استفاده خلاقانه از آن‌ها بیانگر ذهن جزئی‌نگر و تصویرپرداز فردوسی در سرایش شاهنامه است.

واژگان کلیدی: تصویر، فردوسی، داستان سیاوش، شگردهای سینمایی، نما

مقدمه

در هر نوعی از انواع هنر، با دو مقوله کلی به نام «چه گفتن» و «چگونه گفتن» یا «محتوا» و «فرم» مواجهیم. چه گفتن‌ها معمولاً محصول نیازهای روحی و شخصیتی پدیدآورندگان آثار هنری و نیازهای همزمان جامعه هستند. چگونه گفتن نیز در ارتباط مستقیم با تکامل استعدادها و هنری جامعه و همین‌طور پرورش نبوغ هنرمندان است. تلفیق فرم و ظاهری هنری، با محتواییکه با دغدغه‌های کانونی ذهن بشر پیوند داشته باشد، منجر به خلق اثری ماندگار خواهد شد. در این پژوهش زمینه کار ما، بررسی یکی از جنبه‌های چگونه گفتن در شاهنامه فردوسی است. واژه سرخه

تصویر و توصیف نقطه تلاقی بسیاری از ژانرهای هنری محسوب می‌شود. از این میان ادبیات داستانی و هنر سینما، به دلیل ماهیت توصیفی-روایی دارای خویشاوندی نزدیکی هستند، چنان‌که گاه توصیفات دقیق و جزئی‌نگرانه در متن، منتج به شکل‌گیری تصاویری پویا و متحرک در ذهن مخاطب می‌شود. گویی نویسنده از حوزه کلمات فراتر رفته و موضوعی تاریخی یا ذهنی را در قالب تصاویر به ثبت رسانده است. با دقت در ساختار فرمی و معنایی ابیات شاهنامه درمی‌یابیم که حضور عناصر خیال‌انگیز، به تنهایی دلیل مقبولیت این اثر نیست و می‌توان به موارد دیگری همچون صلابت زبان، رمزآمیز بودن و به تبع آن تأویل‌پذیری، حضور حس میهن‌گرایی، جذابیت ساختار داستانی و... اشاره کرد. در کنار موارد یاد شده، توصیفات دقیق و هنری از صحنه‌های مختلف، واکاوی کنش‌های درونی و بیرونی شخصیت‌ها، فضاسازی‌های آگاهانه و هدفمند و بسیاری موارد دیگر، نقطه اشتراک این منظومه‌ی سترگ با هنر سینماست.

فیلمساز که در رأس عوامل تولید یک اثر سینمایی است، با روش‌های مختلف کار با دوربین و ایجاد نشانه‌های معنادار و... توانایی‌های خود را عرضه می‌کند. فردوسی نیز در سرایش شاهنامه با روش‌های گوناگونی که از آن‌ها یاد شد، موفق به خلق اثری بحث‌برانگیز شده است. یکی از اهداف سرایش شاهنامه، ایجاد بستری برای بروز توانمندی‌های هنری فردوسی است؛ به طوری که بسیاری از صحنه‌های شاهنامه را می‌توان در جملاتی کوتاه خلاصه

کرد، اما تأکید بر روش‌های خاص ارائه‌ی آن‌ها، تلاشی است در جهت نمایش قدرت سراینده و در نهایت خلق فرمی مناسب. «هانری ماسه معتقد است که فردوسی در دویست و پنجاه موضع شاهنامه به وصف طبیعت پرداخته است. او صراحتاً اشاره می‌کند که منظور فردوسی از وصف طبیعت طبع‌آزمایی و نمایش هنر خودی است که مقصودش نشان دادن زمان و مکان حوادث حماسه‌موردنظر است.» (حنیف، ۱۳۸۴: ۷۵)

می‌توان گفت غالباً گزینش فردوسی در برجسته‌سازی نمادها و نشانه‌های تصویری و معنایی متن، گزینشی معنادار و آگاهانه است. «وقتی در کار فردوسی باریک‌بینی به خرج دهیم، چنین می‌نماید که انگار فردوسی صحنه را به اجزای تصویری ریزی تجزیه کرده است و با انتخاب‌های مناسب خود، زوایایی را برجسته کرده یا به چشم ما کشانده است که خود می‌خواسته و مطمئن به تأثیرگذاری آن بوده است.» (هاشمی، ۱۳۹۰: ۱۷)

پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه این پژوهش نشان می‌دهد که تشابه ساختاری داستان‌های توصیفی - روایی با هنر سینما در چند سال اخیر مورد توجه کسانی واقع شده است و به صورت پراکنده، در مقالات و کتاب‌هایی به آن پرداخته‌اند؛ دکتر زهرا حیاتی در مقاله‌ای با عنوان «ظرفیت‌های نمایشی «شاه سیاه پوشان» از دیدگاه شگردهای سینمایی» داستانی از نظامی گنجوی را از این منظر تحلیل کرده است. محمدباقر انصاری در مقاله‌ای با عنوان «بررسی روایی و ساختاری داستان سیاوش»، اشاره‌ای گذرا به ظرفیت سینمایی داستان سیاوش دارد. سیدمحسن هاشمیدر کتاب «فردوسی و هنر سینما» قابلیت‌های سینمایی شاهنامه‌ی فردوسی را مورد بررسی قرار داده است. محمد حنیف نیز در کتاب «قابلیت‌های نمایشی شاهنامه» با تأکید بر تعریف ارسطو از درام، جنبه‌های دراماتیک چند داستان از شاهنامه را مورد پژوهش قرار داده است. از بین منابع یافت شده، هیچ‌کدام داستان سیاوش را از دیدگاه سینمای مدرن و اصطلاحات تصویر و دوربین بررسی نکرده‌اند. منابع تحقیقی محدود در این زمینه، گویای تازگی این نوع پژوهش‌های تلفیقی در حوزه ادبیات و هنرهای دیگر است.

خلاصه داستان سیاوش

گیو و گودرز در مرز ایران و توران زیبارویی از نسل گرسیوز - برادر افراسیاب - را می‌یابند، کاووس او را به زنی می‌گیرد و سیاوش زاده می‌شود. رستم پرورش او را به عهده می‌گیرد و پس از اینکه جوانی تنومند شد، او را به دربار می‌آورد. سودابه سخت شیفته او می‌شود و علاقه خود را ابراز می‌کند. سیاوش دامن به گناه نمی‌آلاید و سودابه برای انتقام‌گیری، جامه بر تن خویش می‌درد و او را متهم به خیانت می‌کند. کاووس از حقیقت امر آگاه می‌شود اما چون دل‌بسته سودابه است به درماندگی می‌رسد و تصمیم می‌گیرد که آتش میان آن دو حکم کند. سیاوش به سلامت از کوه آتش می‌گذرد و سودابه رسوا می‌شود. کاووس به‌ظاهر قصد کشتن او را دارد که با وساطت سیاوش از تصمیم خود منصرف می‌شود. سپاه افراسیاب به ایران حمله می‌کند، سیاوش برای دوری از سودابه خواستار رفتن به جنگ می‌شود. کاووس می‌پذیرد و سپاه ایران به فرماندهی سیاوش و همراهی رستم روانه می‌شود. جنگ در دروازه بلخ اتفاق می‌افتد، ایرانیان دشمن را در هم می‌شکنند و سپاه افراسیاب به آن سوی جیحون می‌گریزد. افراسیاب خواب پریشان‌کننده‌ای می‌بیند که تعبیر آن مرگ او و سپاهیان‌ش به دست سپاه ایران است. به همین دلیل پیشنهاد صلح می‌دهد و سیاوش با گرفتن امتیازاتی، صلح را می‌پذیرد. رستم گزارش واقعه را به کاووس می‌رساند و او به محض خواندن نامه به شدت برافروخته می‌شود، با رستم به تندی و عتاب سخن می‌گوید و توس را برای ادامه‌ی جنگ، روانه می‌کند. سیاوش پس از شنیدن این خبر بسیار دل‌آزرده می‌شود؛ زیرا برای او هیچ‌ننگی بالاتر از پیمان‌شکنی و ادامه‌ی جنگ نیست؛ به همین خاطر زنگه شاوران را نزد افراسیاب می‌فرستد و از او می‌خواهد که راهی برایش باز کند تا به دنبال سرنوشت خویش برود. سیاوش پس از اینکه راه‌گذشتن را خطرناک می‌بیند، به درخواست افراسیاب در توران می‌ماند. یک سال از رفتن سیاوش به توران می‌گذرد، پیران دختر خود - جریره - را به او می‌دهد و پس از مدتی

واسطه می شود تادختر افراسیاب-فرنگیس- نیز به همسری او درآید. افراسیاب ناحیه ای را به او می بخشد که در آن کاخ های عظیم بنا می کند و نام آن را سیاوشگرد می نهد.

گرسیوز از دیدن جایگاه سیاوش به شدت احساس حسادت می کند و وقتی نزد افراسیاب برمی گردد او را متهم به خیانت می کند؛ که از ایران و دیگر کشورها نامه به درگاه او می آید و قصد توطئه دارد. افراسیاب در ابتدا نمی پذیرد اما گرسیوز او را تحریک به پذیرفتن می کند و با حيله گری، مقدمات کشتن سیاوش را فراهم می کند... گروی به دستور گرسیوز، با ناجوانمردی سر از تن سیاوش جدا می کند. پیران فرنگیس را به قصر خود درختن می برد، کیخسرو به دنیا می آید و آئین پهلوانی و راه و رسم پادشاهی را از چوپانی می آموزد. خبر مرگ سیاوش به ایران می رسد، رستم سودابه را به انتقام آزار سیاوش با خنجر به دو نیم می کند. سپاهی گران از ایران زمین به خونخواهی سیاوش به راه می افتد. سپاه ایران و توران در مقابل هم قرار می گیرند پیلسم-برادر پیران- به دست رستم کشته می شود و سپاه توران، افراسیاب را از مهلکه فراری می دهند. سروش در خواب به گودرز می گوید که فقط گيو می تواند کیخسرو را در سرزمین توران بیاید. گيو به دستور پدر به راه می افتد و پس از هفت سال سرگشتگی در کوه و بیابان، کیخسرو را در بیشه ای در کنار چشمه می یابد. گيو و کیخسرو و فرنگیس به سوی ایران حرکت می کنند. سپاه ایران به استقبال آنها می آید، همه با پادشاهی کیخسرو موافقت غیر از توس. او برای مخالفت خود دلایلی دارد؛ اول اینکه کیخسرو از نسل افراسیاب است و پادشاهی او به صلاح ایران نیست. دیگر اینکه تا وقتی فریبرز- پسر کاووس- هست چرا کیخسرو که نوهی اوست به پادشاهی برسد؟ قرار بر این می شود که هر یک از آن دو توانست دژ بهمن را که در دست اهریمنان و جادوگران اسیر است آزاد کند، پادشاهی ایران از آن او باشد. فریبرز و توس به دژ بهمن می روند، اما چون هیچ راهی برای نفوذ به آن نمی یابند، با ناامیدی باز می گردند. نوبت به کیخسرو می رسد، او با حمایت و پشتیبانی گيو به راه می افتد. نامه ای با مضمون ستایش پروردگار بر نیزه می بندد و به گيو می دهد، به محض رسیدن نیزه به دیوار قلعه، صدای شکسته شدن دیوارها به گوش می رسد، هوا تاریک می شود و پس از کشته شدن دیوان، شهری فراخ نمایان می شود. پس از بازگشت، همگی از او استقبال می کنند و کاووس او را بر تخت می نشاند.

تحلیل بحث

انسان با خلق و انتقال نظام نشانه ها و قراردادها، موفق به ثبت وقایع پیرامون خود شد و در پروسه ای طولانی مدت، انشعابی به نام اسنادهای مجازی و فرآیندهای ذهنی در نوشتار به وجود آمد. شبکه ای تداعی های مختلف و قدرت شبیه ساز ذهن انسان، جولانگاه ظهور بسیاری از زمینه های مبتنی بر تخیل شد. با کشف دوربین و دست یابی انسان به قابلیت ثبت تصاویر عینی و انتقال آن به آینده و تکامل همزمان صنعت چاپ و نشر، دو حوزه ادبیات داستانی و هنر سینما، با توجه به شباهت جنبه های زیبایی شناختی آنها، بیش از سایر ژانرهای هنری، به خدمت یکدیگر درآمدند. «تصویرپردازی و روایتگری از مهم ترین توانمندی های ذهن انسان است که تبلور زیبایی شناختی آن در همه ی هنرها به طور عام و در ادبیات و سینما به طور خاص، مشهود است. اگر بپذیریم تصویر و روایت از مشترکات ادبیات و سینماست، پذیرفته ایم بسیاری از آثار ادبی از ظرفیت های «نمایشی» و «تصویری» برخوردار است که می تواند در قالب بیانی سینما بازآفرینی شود یا دست کم از دیدگاه شگردهای سینمایی بررسی شود و نتایج جدید سبک شناختی به دست دهد.» (حیاتی، ۱۳۸۵: ۵۶).

مخاطب سینما، دنیا را از دریچه دوربین می بیند؛ هرچه مهارت تصویربردار بیشتر و نوع نگاه کارگردان فنی تر باشد، تصویری که خلق می شود از تأثیرگذاری بیشتری برخوردار خواهد بود. در ادبیات داستانی، نویسنده وظیفه تصویربردار، کارگردان، بازیگران و تمامی عوامل صحنه را به تنهایی ایفا می کند و مخاطب از طریق زبان به حوزه تصاویر وارد می شود. بر این اساس «مارسل پانیون سینمای خاموش را نگارش با تصاویر و سینمای گویا را نگارش با کلام می داند.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۹)

تلفیق شگردهای تصویرگری از نوع سینمایی آن با نوشتار، موضوع تازه ای نیست، اما تازه بودن جنبه های مختلف نقد باعث شده که این موضوع به صورت نظام یافته ای مورد توجه و بررسی واقع شود. «امروزه تقریباً شگردهای سینمایی

در نگارش رمان‌های مارکر و اقمار او که اصحاب رئالیسم جادویی در سرتاسر دنیا هستند، به شکل یک ویژگی سبکی در حال جا افتادن و پذیرفته شدن است. سر بریده‌ای که سوار بر محمل «سورنالیسم» در چند خیابان و کوچه و پس‌کوچه می‌غلطد و همچنان پیش می‌رود... جریان خونی که از زیر در خانه‌ای پا در خیابان می‌گذارد و همه شهر را طی می‌کند... رفت و آمدهای عجیب و غریب به گذشته و آینده و حال و توصیف برخی از جزئیات «بی‌اهمیت» آن هم با اصرار و لجاج فراوان و... همه و همه علائمی انکارناپذیر از رسوخ «نگاه سینمایی» در جهان پر رمز و راز قصه‌گویی و رمان‌نویسی معاصراند.» (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۴۲-۲۴۳)

به عقیده نگارنده ظرفیت‌های نمایشی متن، گاه بسیار فراتر از تصاویر ثبت شده، بر نوارهای سلولزی دنیای سینماست. مخاطبی که دارای تخیلی نیرومند باشد می‌تواند قابلیت‌های یک متن تصویری موفق را به مراتب بهتر از دوربین‌های مدرن و فوق‌مدرن در ذهن خود طراحی کند. بر پایه استعداد متن و خلاقیت ذهنی مخاطب، تعاملی دو سویه و نامرئی شکل می‌گیرد که قابل اندازه‌گیری با معیارهای ظاهری نیست. محدودیت دنیای تصاویر عینی وقتی آشکار می‌شود که فیلمساز قصد ورود به عوالم ذهنی و تشنجات درونی یک بیمار روانی یا مواردی مشابه آن را داشته باشد. ناتوانی دوربین در به تصویر کشیدن رمان «بوف کور» نمونه‌ی بارزی از این گونه محدودیت‌هاست. «ذهن هنرمند و از جمله نمایش‌نامه‌نویس هر گونه پدیده‌ی عینی و غیرعینی را بدون معنا و غایتی تبیین‌پذیر طلب نمی‌کند. به همین دلیل در متن یک نمایشنامه، داده‌ها با عینیت شکل‌تر و دارای سبک، در قالب طرحی موجز و راز و رمز دارتر و با دلالت‌گری‌های خاص ارائه می‌شوند تا شگفتی‌ها، دل‌بستگی‌ها، کنش‌ها و باورهای انسان در حوزه احساس و اندیشه ارتقا یابند و همواره ثابت شود که جهان دراماتیک ذهنی می‌تواند نامحدودتر، غراب‌زاتر و زیباتر از جلوه‌های نمایشی خود هستی باشد.» (پارسایی، ۱۳۷۸: ۵۰۶)

در دنیای سینما همچون عرصه ادبیات، پرداختن به هر درون‌مایه‌ای مختصات و قوانین خاص خود را دارد که رعایت نکردن آن منجر به عدم تطابق فرم و محتوا و در نهایت عدم موفقیت اثر خواهد شد. در آثار سینمایی با موضوع عاشقانه، تصاویر و فضاهای خلق شده در راستای تلطیف احساسات و عواطف قرار دارند و با توجه به میراث فرهنگی حاکم بر جغرافیای تولید اثر، بر جنبه‌های فیزیکی یا متافیزیکی عشق تأکید می‌شود. موسیقی از نوع ملایم است و معمولاً برجسته‌سازی در فضاهای رمانتیک و لایه‌های بیرونی اثر اتفاق می‌افتد. در آثار فلسفی نوعی جهان‌بینی خاص در برخورد با مفاهیم دنیای فیزیکی و ماورایی به مخاطب عرضه می‌شود که پرداخت این نوع آثار نسبت به دیگر درون‌مایه‌ها به مراتب کار دشوارتری است. مکث‌ها و حرکات دوربین، موسیقی متن، انتخاب بازیگر و جو حاکم بر زمینه‌های تصویری صحنه، هر کدام ابزاری برای انتقال معنا هستند. آثار فیلمساز معناگرای لهستانی؛ کریشتف کیشلوفسکی از نمونه‌های موفق دیدگاه‌های فلسفی در سینما هستند. در فیلم «ده فرمان یکم» (خدایان دیگر را پرستش نکن) موسیقی آرام و حزن‌انگیز، خیابان‌های یخ‌زده، سکوت طولانی شخصیت‌ها، تصویر خیابان‌خواب‌ها در کنار آتش در پیاده‌رو، مکث طولانی دوربین بر روی دریاچه یخ‌زده و تصاویر و فضاهایی از این دست، همگی بیانگر دنیای درون شخصیت اصلی فیلم هستند که از دریچه دوربین به مخاطب القا می‌شود.

در آثار حماسی و قهرمان محور، بزرگنمایی و اغراق، خشونت، محبوبیت قهرمان و قدرت فرابشری او و از همه مهم‌تر، تقابل و اصطکاک بین نیروهای خیر و شر یا روشنایی و تاریکی، عناصر اصلی این آثار محسوب می‌شوند. موسیقی از نوع خشن و تحریک‌کننده است و زاویه دوربین به فراخور شخصیت‌ها و موقعیت‌ها تغییر می‌کند. شخصیت‌های محبوب و پهلوانی معمولاً از پایین به بالا رؤیت می‌شوند و شخصیت‌های منفی با حرکات و تغییرات هدفمند دوربین به شکل تنفرآوری ظاهر می‌شوند. این شگردهای خاص در ثبت تصاویر، می‌توانند به صورت غیرمستقیم قضاوت مخاطب را در مورد پرسوناژهای فیلم هدایت کنند. برای مثال: «ابرام روم در فیلم «شبحی که هرگز نمی‌میرد» برای آنکه روی بی‌رحمی و حرص یک کارآگاه درشت‌هیکل تأکید کند، او را در حالی که دارد مثل حیوان غذای خود را می‌بلعد، با زاویه‌ای اندکی سرازیر (در حالی که دوربین کمی بالاتر از قامت قهرمان فیلم

قرار دارد) از پشت گردن قطور و فک وی که قسمت جلوی تصویر را پوشانده، فیلمبرداری کرده است.» (استیونسن، ۱۳۸۸: ۴۱)

خلاصه تمهید فوق این است که هر موضوعی ملزومات خاص خود را می طلبد و در همه این موارد، دوربین با تمام محدودیت‌ها و قابلیت‌های خود، تابع محض محتوای اثر است. در صفحات آینده اصطلاحات مختلف سینمایی تعریف می‌شوند تا معیاری باشند برای گزینش ابیاتی که با این اصطلاحات منطبق هستند. برای پرهیز از اطناب، به دلیل گویا بودن بسیاری از نمونه‌ها از توضیحات اضافه صرف نظر می‌کنیم.

نمونه‌ها و تعاریف

نما (shot)

تعداد تصاویری که از لحظه شروع به کار دوربین فیلمبرداری تا لحظه کات، بدون قطع گرفته می‌شود. شات واژه‌ای آمریکایی است، معادل آن در زبان فارسی (نما) و در زبان فرانسوی (پلان) است. شات کوچک‌ترین واحد ساختمان فیلم است.

نمای بسیار نزدیک (extreme close up)

«نما یا تصویر درشتی است که دوربین عکاسی یا فیلمبرداری از فاصله بسیار نزدیک از موضوع می‌گیرد.» (استیونسن، ۱۳۸۸: ۲۶۳)

در قسمتی از داستان سیاوش شاهد صحنه‌هایی منطبق با نماهای نزدیک هستیم. می‌بینیم که تصویر از نماهای متوسط، بر قسمتی از صحنه متمرکز می‌شود و باعث برجسته‌سازی آن می‌گردد؛ سیاوش با گرفتن امتیازاتی از طرف افراسیاب، صلح را می‌پذیرد و برای آگاه کردن کاووس از نتیجه جنگ، رستم را برای گزارش خبر نزد او می‌فرستد، کاووس به محض خواندن نامه برافروخته می‌شود و رستم را مورد عتاب و سرزنش قرار می‌دهد و توس را مأمور ادامه جنگ با افراسیاب می‌کند؛ رستم نیز با عصبانیت و درشتی جواب او را می‌دهد و صحنه را ترک می‌کند: نخست از سیاوش زبان برگشاد ستودش فراوان و نامه بداد

چو نامه بر او خواند فرخ دبیر رخ شهریار جهان شد چو قیر (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۱۸)

چو کاووس بشنید شد پر ز خشم برآشفتم از آن کار و بگشاد چشم (همان)

غمی گشت رستم، به آواز گفت که گردون سر من نیارد نهفت

اگر توس جنگی تر از رستم است چنان دان که رستم ز گیتی کم است

بگفت این و بیرون شد از پیش او پیر از خشم چشم و پر آژنگ روی (همان)

سیاوش با دعوت افراسیاب به توران می‌رود، سرداران تورانی به استقبال او می‌آیند و اولین دیدار او و پیران این‌گونه توصیف می‌شود:

نگه کرد پیران به دیدار او نشست و بر و یال و گفتار او

بدو در دو چشمش همی خیره مانده‌می هر زمان نام یزدان بخواند (همان: ۱۲۱)

سیاوش در حضور تورانیان، در تیراندازی و چوگان و شکار هنرنمایی می‌کند:

سیاوش بر آن گوی بر داد بوس برآمد خروشیدن نای و کوس

سیاوش به اسبی دگر بر نشست بینداخت آن گوی خسرو به دست (همان: ۱۲۲)

بعد از اینکه پیران در کنار رود گل زریون به دست گیو اسیر می‌شود و دست بسته به توران برمی‌گردد، افراسیاب با دیدن این صحنه به شدت عصبانی می‌شود:

که گر گیو و گودرز و آن دیوزاد شوند ابر غرنده گر تندباد

میانشان ببرم به شمشیر تیز به ماهی دهم تا کند ریز ریز

فرو آورمشان ز ابر بلند بزد دست و از گرز بگشاد بند (همان: ۱۴۶)
گروی زره برای نبرد با سیاوش آماده می‌شود و سیاوش که تمایلی برای زورآزمایی ندارد، از گستاخی او خشم می‌گیرد:

نیوشنده بودند لب با گره به پاسخ بیامد گروی زره
منم گفت شایسته کارکرد اگر نیست او را کسی هم نبرد
سیاوش ز گفت گروی زره برو کرد پرچین رخان پر گره (همان: ۱۲۸)

محو و ظهور تصویر:

در سریال‌های داستانی وقتی به پایان یکی از قسمت‌های فیلم می‌رسیم، تصویر از حرکت باز می‌ایستد یا سیاه و سفید می‌شود و مقدمه‌ای می‌شود برای محو شدن یا (فید اوت) تصویر. از این تکنیک در مواقعی که فیلمساز می‌خواهد مخاطب تصویری را به خاطر بسپارد نیز استفاده می‌شود. گویی که عکسی از متن فیلم می‌گیرد و در حافظه مخاطب ثبت می‌کند. «محو تصویر در تاریکی یا ظهور آن در تاریکی، نظیر سر فصل‌های کتاب، بخش‌های مهم فیلم را از هم جدا می‌کند. جان هیوستون از این جلوه در نمای پایان فیلم «طرفداران افتخار» استفاده کرده است. فیلم با نمایی از یک پنجره رو به خورشید پایان می‌یابد که به آرامی سفید می‌شود تا آن جا که قاب کاملاً به رنگ سفید درمی‌آید.» (دی کارتز، ۱۳۸۹: ۳۷۳)

محو تصویر:

در قسمتی از داستان می‌بینیم که سیاوش از ایران می‌رود و هم‌زمان هوا سیاه می‌شود و زمین درشت:
هوا شد سیاه و زمین شد درشت (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۲۱)
چو خورشید تابنده بنمود پشت نمونه‌ای دیگر از محو شدن تصویر را می‌بینیم:
چو شب گشت پیدا و شد روز تار شد اندر شبستان کی نامدار
پژوهنده سودابه را شاه گفت که این رازت از من نباید نهفت
ز فرهنگ و رای سیاوش بگوی ز بالا و دیدار و گفتار اوی (همان: ۱۰۹)

ظهور تصویر:

در نماهایی که مربوط به محو و ظهور تصویر هستند، نکته قابل توجه این است که نور صحنه توسط خورشید کم و زیاد می‌شود. دو نمونه از موارد ظهور تصویر را می‌بینیم:
چو خورشید برزد سر از کوهسار سیاوش بیامد بر شهریار
بر او آفرین کرد و بردش نماز سخن گفت با او سپهد به راز (همان)
چو بگذشت نیمی ز گردان سپهر درخشنده خورشید بنمود چهر
بزرگان به درگاه شاه آمدند پرستنده و با کلاه آمدند (همان: ۱۱۶)

زاویه دوربین (camera angle)

زاویه دوربین «نقطه دیدی است که کارگردان یا فیلمبردار برای ثبت موضوع انتخاب می‌کند». (دی کاتز، ۱۳۸۹: ۳۸۸). دوربین نسبت به سوژه سه زاویه می‌تواند داشته باشد: اگر از بالا فیلمبرداری شود، زاویه سرپایین و اگر از پایین به بالا باشد، زاویه سربالا نام دارد. در زاویه دیگر، دوربین و لنز به موازات افق قرار می‌گیرد.

زاویه سر بالا:

تصاویری را از مسابقه چوگان سیاوش در توران می بینیم؛ تصویر گوی، برای اغراق بیشتر، با زاویه سر بالا نشان داده شده است:

سیاوش برانگیخت اسپ نبرد چو گوی اندر آمد به پیشش به گرد
بزد همچنان چون به میدان رسید
از آن پس به چوگان بر او کار کرد
ز چوگان او گوی شد ناپدید تو گفتی سپهرش همی برکشید (همان)
و همین طور برای تأکید بر بلندی دژ بهمن آن را با زاویه سر بالا می بینیم:
چو نزدیک بهمن دژ اندر رسید
زمین همچو آتش همی بردمید
بشد توس با لشکری جنگجوی
به تندی سوی دژ نهادند روی
سر باره دژ بد اندر هواندیدند جنگ هوا کس روا (همان: ۱۴۹)

این قاعده در سریال «چهل سرباز» رعایت نشد و رستم - قهرمان داستان رستم و اسفندیار - از زاویه ای سر پایین و تحقیرآمیز به تصویر کشیده شد. «انسانی که از بالا فیلمبرداری می شود به نظر بی آزار و ناچیز می رسد، این زاویه در القای حس حقارت یک کاراکتر مؤثر است» (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۹-۳۰)

رویداد موازی:

رویداد موازی «یکی از عناصر بنیادین ساختار سینماست که کاربرد گسترده ای دارد و معمولاً شامل دو خط روایتی است که در دو مکان به طور همزمان رخ می دهند.» (شارف، ۱۳۸۸: ۷۷). محمد قاسم انصاری، در قسمتی از مقاله خود با عنوان «بررسی روایی و ساختاری داستان سیاوش» به این عنصر سینمایی در شاهنامه اشاره ای داشته است. (انصاری، ۱۳۸۶: ۹۶). فردوسی از این شگرد سینمایی زمانی استفاده می کند که سپاه سیاوش در دروازه بلخ مستقر شده است، کاووس برای سیاوش نامه می فرستد که برای جنگ با افراسیاب عجله نکند. از دیگر سوی گرسیوز به طور هم زمان خبر رسیدن سپاه سیاوش را به افراسیاب می رساند:

نهاد از بر نامه بر مهر خویش
بدو داد و فرمود تا گشت باز
همان گه فرستاده را خواند پیش
همی تاخت اندر نشیب و فراز
فرستاده نزد سیاوش رسید
چو آن نامه شاه ایران بدید
زمین را ببوسید و دل شاد کرد
ز هر غم دل پاک آزاد کرد
از آن نامه شاه چون گشت شاد
بخندید و نامه به سر بر نهاد
نگه داشت بیدار فرمان اوی
نیچید دل را ز فرمان اوی
وز آن سو چو گرسیوز شوخ مرد
بیامد بر شاه ترکان چو گرد
بگفت آن سخن های ناپاک و تلخ
که آمد سپهد سیاوش به بلخ... (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۱۵)

نمای از روی شانه (over the shoulder)

نمای از روی شانه «نمایی است که در آن فردی رو به ما قرار گرفته، در حالی که از پشت سر و شانه فرد دیگری دیده می شود.» (دی کاتز، ۱۳۸۹: ۳۸۸) این صحنه پس از رسیدن خبر مرگ سیاوش به دربار کاووس اتفاق می افتد، کاووس به رستم نگاه می کند:

نگه کرد کاووس بر چهر او
ندید ایچ پاسخ مر او را ز شرم
بدید اشک خونین و آن مهر او
فرو ریخت از دیدگان آب گرم (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۳۷)

این گونه صحنه‌ها را با در نظر گرفتن قابلیت متن، می‌توان از نگاه و زاویه‌چشمی بازیگر اصلی صحنه نیز تصور کرد که آن را «نمای از دید بازیگر» می‌نامند. صحنه دیگر این نما، تصویری را نشان می‌دهد که در آن گرسیوز و افراسیاب حضور دارند:

نگه کرد گرسیوز کینه دار
بدان تازه رخساره شهریار
همی رفت یکدل پر از کین و درد بدان گه که خورشید شد لاژورد
در تصویر بعد کیخسرو، گیو و فرنگیس را می‌بینیم:
به کیخسرو اندر نگه کرد گیو
بدان تا چه فرمان دهد شاه نیو
فرنگیس را دید دیده پر آب
زبان پر ز نفرین افراسیاب

نمای تعقیبی (tracking shot)

«از نمای تعقیبی معمولاً برای دنبال کردن سوژه یا کاوش در فضای صحنه استفاده می‌شود.» (دی کاتز، ۱۳۸۹: ۳۳۳)

نمونه‌ای از این نما را، در صحنه درگیری پیران و گیو، مشاهده می‌کنیم:
نکرد ایچ گیو آزمون را شتاب
بدان تا سپهد برآمد ز آب
ز بالا به پستی بیچید گیوگریزان همی شد ز سالار نیو
چو از آب و از لشکرش دور کرد
به زین اندر افکند گرز نبرد
گریزان از او پهلوان بلند ز فتراک بگشاد پیچان کمند
بیچید گیو سرافراز یال کمند اندر افگند و کردش دوال

سر پهلوان اندر آمد به بند ز زین بر گرفتش به خم کمند (فردوسی ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۴۵)
تصویر مسابقه تیراندازی سیاوش را نیز در نمایی تعقیبی و متحرک می‌بینیم:
نشانی نهادند بر اسپریس سیاوش نکرد ایچ با کس مکیس
نشست از بر باد پایی چو دیو
بیفشارد ران و برآمد غریو
یکی تیر بر زد میان نشان نهاده بدو چشم گردن‌کشان
خندنگی دگر باره با چار پر
بینداخت از باد و بگشاد پر
نشانه دوباره به یک تاختن مغربل بکرد اندر انداختن
عنان را بیچید بر دست راست
بزد باردیگر برآن سوکه خواست
کمان را به زه بر، به بازو فکند
بیامد بر شهریار بلند
فرود آمد و شاه بر پای خاست بر او آفرین ز آفریننده خواست (همان: ۱۲۳)

و همچنین تصویر نبرد سیاوش با دمور و گروی:
سیاوش به آورد بنهاد روی برفتند پیچان دمور و گروی
به بند میان گروی زره فرو برد چنگال و برزد گره
ز زین برگرفتش به میدان فکند نیازش نیامد به گرز و کمند
وزان پس بیچید سوی دمور
گرفت آن بر و گردن او به زور
چنان خوارش از پشت زین برگرفت
که لشکر بدو ماند اندر شگفت
چنان پیش گرسیوز آورد خوش
که گفتمی ندارد کسی زیر کش
فرود آمد از باره بگشاد دست
پر از خنده بر تخت زرین نشست (همان: ۱۲۹)

نمای معرفی‌کننده (establishing shot)

«معمولاً یک نمای باز است که در ابتدای صحنه می‌آید و بینندگان را با حال و هوای کلی صحنه آشنا می‌کند.» (دی

کاتر، ۱۳۸۹: ۳۹۱) این صحنه را در ابتدای داستان می بینیم:
بدان جایگه ترک نزدیک بود زمینش ز خرگاه تاریک بود
یکی بیشه ای اندر آمد ز دور به نزدیک مرز سواران تور (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۰۷)

فلاش بک (flash back):

«یعنی رجوع به گذشته و بازگشت ناگهانی یک خاطره.» (کاشف، قنبری، ۱۳۸۹: ۳۶۷). از این تکنیک زمانی استفاده می شود که فیلمساز می خواهد اتفاقی را که در گذشته افتاده برای مخاطب بازگو کند. فردوسی از این شگرد وقتی استفاده می کند که سیاوش، پیشنهاد صلح از سوی افراسیاب و همچنین وقایع قبل از آن را از طریق نامه برای کاووس شرح می دهد:

رسیدم به بلخ و به خرم بهار همه شادمان بودم از روزگار
ز من چون خبر یافت افراسیاب سیه شد به چشم اندرش آفتاب
بدانست کش کار دشوار گشت جهان تیره شد بخت او خوار گشت
بیامد برادرش با خواسته بسی خوبرویان آراسته
که زنهار خواهد ز شاه جهان سپارد بدو تخت و تاج مهان
بسندد کند زین جهان مرز خویش بدانند همی پایه و ارز خویش
از ایران زمین بسپرد تیره خاک بشوید دل از کینه و جنگ پاک
ز خویشان فرستاد صد نزد من بدین خواهش آمد گو پیلتن
گر او را ببخشد ز مهرش سزاست که بر مهر او بر گواست (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۱۷)
در قسمتی دیگر، افراسیاب خواب بدی می بیند که تعبیر آن کشته شدن او و سپاه توران به دست ایرانیان، با فرماندهی سیاوش است. او پریشان و آشفته از خواب برمی خیزد و خوابش را برای اطرفیانش تعریف می کند:
بیابان پر از مار دیدم به خواب جهان پر ز گرد آسمان پر عقاب
زمین خشک شخی که گفתי سپهر بدو تا جهان بود نمود چهر
سراپرده من زده بر کران به گردش سپاهی ز گندآوران
یکی باد برخاستی پر ز گرد درفش مرا سرنگونسار کرد
برفتی ز هر سو یکی جوی خون سراپرده و خیمه گشتی نگون
وز آن لشکر من فزون از هزار بریده سران و تن افکنده خوار
سپاهی ز ایران چو باد دمان چه نیزه به دست و چه تیر و کمان
همه نیزه هاشان سر آورده بار وز آن هر سواری سری در کنار (همان: ۱۱۵)
سیاوش هم زمان با حرکت سپاه افراسیاب، به قصد کشتن او، خواب بدی می بیند و آن را این گونه برای فرنگیس بازگو می کند:

چنین دیدم ای سرو سیمین به خواب که بودی یکی بی کران رود آب
یکی کوه آتش به دیگر کران گرفته لب آب نیزه وران
ز یک سو شدی آتش تیزگرد برافروختی از سیاوش گرد
ز یک دست آتش ز یک دست آب به پیش اندرون پیل افراسیاب
بدیدی مرا روی کرده دژم دمیدی بر آن آتش تیزدم
چو گرسیوز آن آتش افروختی از افروختن مرا سوختی (همان: ۱۳۲)

واکاوی درونی شخصیت ها

این تکنیک در داستان نویسی تک گویی درونی نامیده می شود. «تک گویی درونی یکی از شیوه های ارائه جریان سیال

ذهن است. تک گویی درونی بیان اندیشه هنگام بروز آن است پیش از آنکه پرداخت شود و شکل بگیرد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۱۱) این مورد یکی دیگر از موارد اشتراک ادبیات داستانی و هنر سینماست. وقتی کاووس به پیشنهاد سودابه، از سیاوش می‌خواهد به اندرونی برود و خواهرانش را ببیند، سیاوش می‌اندیشد و در دل‌با خود سخن می‌گوید:

سیاوش چو بشنید گفتار شاه همی کرد خیره بدو در نگاه
 زمانی همی با دل اندیشه کرد بکوشید تا دل بشوید ز گرد
 گمانی چنان برد کو را پدر پژوهد همی تا چه دارد به سر
 که بسیار دان است و چیره زبان هشیوار و بینا دل و بدگمان
 پیچید و بر خویشان راز کرد از انجام آهنگ آغاز کرد
 که گر من شوم در شبستان اوی ز سودابه یابم بسی گفت و گوی... (همان: ۱۰۹)
 همچنین وقتی که سودابه از سیاوش می‌خواهد که از بین دخترانی که دیده است، یکی را برای همسری انتخاب کند، سیاوش چنین می‌اندیشد:

سیاوش فروماند و پاسخ نداد چنین آمدش بر دل پاک یاد
 که من بر دل پاک شیون کنم به آید که از دشمنان زن کنم
 شنیدستم از نامور مهران همه داستان‌های هاموران
 که از پیش با شاه ایران چه کرد ز گردان ایران برآورد گرد
 پر از بند سودابه کاو دخت اوست نخواهد همی دوده را مغز و پوست
 به پاسخ سیاوش چو بگشاد لب پری چهره برداشت از رخ قصب (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۱۰)
 مورد دیگری که فردوسی از این نحوه روایت استفاده می‌کند، زمانی است که سپاه افراسیاب به ایران حمله کرده و کاووس به دنبال پهلوانی برای نبرد با اوست، در این لحظه سیاوش می‌اندیشد و سپس پاسخ می‌دهد:
 سیاوش از آن دل پر اندیشه کرد روان را از اندیشه چون بیشه کرد
 به دل گفت سازم من این رزمگاه به خوبی بگویم، بخوادم ز شاه
 مگر کیم رهایی دهد دادگر ز سودابه و گفت و گوی پدر

دگر گر از این کار نام آورم چنین لشکری را به دام آورم
 بشد با کمر پیش کاووس شاه بدو گفت من دارم این پایگاه... (همان: ۱۱۴)
 در فیلم‌های کلاسیک، تصویربرداری به وسیله تکنیک دوربین روی دست یا پایه و مکان‌های کم تحرک انجام می‌شد و تصویربرداری به خاطر ثابت بودن دوربین و ابتدایی بودن امکانات آن، قدرت مانور زیادی نداشت. اما امروزه به خاطر وجود لنزهای پیشرفته و وسایل انتقال سریع دوربین؛ مثل چرخ دالی، جرثقیل، هلی کوپتر و... امکان خلق صحنه‌های شناور و گردان از ارتفاعات مختلف فراهم آمده است. در این قسمت، فردوسی با تلفیق چند نمای مختلف (نمای هوایی، نمای شناور، نمای دور و نمای نزدیک) و تنظیم ارتفاع صحنه موقعیت‌های گوناگون، دست به آفرینشی زده است که نمونه آن را می‌توان در فیلمی نظیر «ارباب حلقه‌ها» مشاهده نمود.

نمای هوایی (aerial shot)

«زاویه‌ی بسیار رو به پایین از موضوع است که معمولاً از هواپیما، بالگرد، جرثقیل یا یک مکان مرتفع گرفته می‌شود.» (دی کاتز، ۱۳۸۹: ۳۹۲)

نمای تراولینگ (traveling shot)

«نمایی است که در آن دوربین در فضا حرکت می‌کند.» (همان: ۳۹۰)

نمای دور یا باز (long shot)

«تصویری دور و باز از یک منظره وسیع است.» (شارف، ۱۳۸۸: ۲۶۳)

تلفیق چند نمای یاد شده به این صورت است که ابتدا شمایی دور و کلی از دشت نبرد را شاهد هستیم، سپس تصویر به صورت شناور و چرخشی، قسمت‌هایی از میمنه، میسره، قلب و تقابل نزدیک دو لشکر را نشان می‌دهد و در پایان، ارتفاع می‌گیرد و به جای اول برمی‌گردد. این صحنه‌ها حرکت و حمله سپاه ایران به توران را، به منظور خونخواهی سیاوش، نشان می‌دهند:

به درگاه هر پهلوانی که بود
چو زان گونه آواز رستم شنود
همه برگرفتند با او خروش
تو گفתי که میدان برآمد به جوش
ز میدان یکی بانگ بر شد به ابر
تو گفתי زمین شد کنام هژبر
بزد مهره بر پشت پیلان به جام
یلان برکشیدند تیغ از نیام
برآمد خروشیدن گاو دم
دم نای رویین و رویینه خم
جهان شد پر از کین افراسیاب
به دریا تو گفתי به جوش آمد آب
نبد جای پوینده را بر زمین ز نیزه هوا ماند اندر کمین
ستاره به جنگ اندر آمد نخست
زمین و زمان دست خون را بشست
ببستند گردان ایران میان
به پیش اندرون اختر کاویان
گزین کرد پس رستم زابلی ز گردان شمشیرزن کابلی
ز ایران و از بیشه نارون ده و دو هزار از یلان انجمن

سپه را فرامرز بد پیش رو
که فرزند گو بود و سالار نو (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۳۷)
در ادامه سپاه ایران به مرز توران می‌رسد و جنگ آغاز می‌شود:

ز پیش پدر سرخه بیرون کشید
درفش و سپه را به هامون کشید
طلایه چو گرد سپه دید تفت
بپیچید و سوی فرامرز رفت
از ایران سپه بر شد آوای کوس
ز گرد سپه شد هوا آبنوس
خروش سواران و گرد سپاه چو شب کرد گیتی نهان گشت ماه
درخشیدن تیغ الماس گون
سنان‌های آهار داده به خون
تو گفתי که بر شد به گیتی بخار برافروختند آتش کارزار
ز کشته فکنده به هر سو سران زمین کوه گشت از کران تا کران (همان: ۱۳۸)

همان‌طور که می‌بینیم زاویه، ارتفاع، فاصله و موضوع تصویر، به صورت پی در پی عوض می‌شود و به راستی صحنه‌های نبرد، به صورتی هنرمندانه و با بیشترین انطباق با هنر سینما روایت می‌شوند:

خروش آمد و ناله کرّ نای
دم نای رویین و هندی درای
زمین آمد از سم اسپان به جوش
به ابر اندر آمد فغان و خروش
چو برخاست از دشت گرد سپاه
کس آمد بر رستم از دیدگاه
که آمد سپاهی چو کوه گران
همه رزم جویان گندآوران
ز تیغ دلیران هوا شد بنفش
برفتند با کاویانی درفش
بر آمد خروش سپاه از دو روی
جهان پر شد از مردم جنگجوی
خور و مه بگفتی به رنگ اندر است
ستاره به چنگ نهنگ اندر است
سپهدار ترکان برآراست جنگ
گرفتند گوپال و خنجر به چنگ
بیامد سوی میمنه بارمان
سپاهی ز ترکان دنان و دمان
سوی میسره کهرم تیغ زن
به قلب اندرون شاه با انجمن

وزین روی رستم سپه برکشید	هوا شد ز تیغ یلان ناپدید
بیاراست بر میمنه گیو و طوس	سواران بیدار با پیل و کوس
چو گودرز کشواد بر میسره	هجیر و گران‌مایگان یکسره
به قلب اندرون رستم زابلی	زره‌دار با خنجر کابلی
تو گفتی نه شب بود پیدا نه روز	نهان گشت خورشید گیتی‌فروز
شد از سم اسپان زمین سنگ رنگ	ز نیزه هوا همچو پشت پلنگ
تو گفتی هوا کوه آهن شده است	سر کوه پر ترک و جوشن شده است
به ابر اندر آمد سنان و درفش	درفشیدن تیغ‌های بنفش (همان: ۱۳۹)

نماها و جلوه‌های سینمایمتن، بسیار بیش از نمونه‌هایی است که به آن‌ها اشاره شد، برای اثبات این قابلیت به ذکر همین ابیات بسنده می‌کنیم. جنبه‌های دیگری نیز از قبیل نور، انتخاب دیالوگ به تناسب شخصیت‌ها، انتخاب موقعیت (location)، موسیقی کلام و تلفیق آن با وزن عروضی به مثابه‌ی موسیقی متن، تعلیق‌های بجا و نابجا، قدرت و ضعف پلات داستان به عنوان فیلمنامه و... قابل ارزیابی و پژوهش هستند که مجالی فراخ‌تر می‌طلبند.

در کنار نقاط قوت این اثر، به برجسته‌ترین ضعف آن اشاره‌ای گذرا می‌کنیم. نقطه‌ی اوج هیجان در آثار داستانی و سینمایی زمانی است که مخاطب، شخصیت محبوب خود را در وضعیت بحران می‌بیند و نسبت به سرنوشت او احساس اضطراب و نگرانی می‌کند. داستان‌های موفق، وضعیت بحران را با تعلیق‌های بجا و متعادل رهبری می‌کنند. «تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه دادن داستان می‌کند و هیجان و التهاب او را برمی‌انگیزد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۶). در داستان سیاوش یکی از موقعیت‌های حساس و دلهره‌آور، زمانی است که او برای اثبات بی‌گناهی خود، آماده‌ی گذشتن از آتش است. هیجان وقتی به اوج خود می‌رسد که او وارد کوه آتش می‌شود و این همان لحظه‌ای است که باید داستان، مخاطب را در حالت تعلیق و اضطراب نگاه می‌داشت و پس از لحظاتی انتظار، با گره‌گشایی مناسب، وضعیت بحران را به پایان می‌برد. اما می‌بینیم که این گونه نیست و در اندک زمانی، او به سلامت از کوه آتش به در می‌آید و نقطه‌ی اوج بدون تعلیق به پایان می‌رسد:

سیاوش سیه را به تندی بتاخت	نشد تنگدل جنگ آتش بساخت
ز هر سو زبانه همی برکشید	کسی خود و اسپ سیاهش ندید
یکی دشت با دیدگان پر ز خون	که تا او کی آید ز آتش برون
چو او را بدیدند بر خاست غو	که آمد ز آتش برون شاه نو (فردوسی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۱۳)

نتیجه:

فردوسی در سرایش شاهنامه، در اکثر موارد ذهنیت یک تصویربردار دقیق و تجربه‌ی یک کارگردان سختگیر را به عرصه‌ی ظهور رسانده است. در این داستان، بجز مواردی نادر؛ همچون گذشتن سیاوش از آتش و چند مورد جزئی دیگر، سراینده این اثر موازین و چارچوب‌های تصویری و معنایی هنر سینما را تا حد زیادی رعایت کرده است. در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت فردوسی به اقتضای موقعیت‌های مختلف، از نماها و جلوه‌های خاص منطبق با هر یک از موقعیت‌ها استفاده کرده است، برای مثال در مواقعی که عنصر گفت و گو غالب است و فاصله‌ی پرسوناژها از یکدیگر زیاد نیست، از نمای نزدیک و درشت استفاده می‌کند و در توصیف صحنه‌های نبرد، برای به تصویر کشیدن عظمت جنگاوران و گستردگی حضور آنان، نماهای دور را به کار می‌برد. در پایان می‌توان گفت فردوسی در داستان سیاوش، به علت حضور مکرر انبوه سپاهیان و جنگاوران و گستردگی زمینه‌ی تصویر، در موارد متعددی از نماهای هوایی و دور و تلفیق همزمان آن با نماهای متحرک و شناور استفاده کرده است و انطباق این گونه‌ی نمای ترکیبی، با هنر سینما به مراتب بیشتر از نمونه‌های دیگر است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۱) از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز
- استیونس، رالف - دبری، ژر. (۱۳۸۸) هنر سینما، ترجمه پرویز دویی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر
- پارسایی، حسن (۱۳۸۷) سی نمایشنامه زیر نقد و نگاه، چاپ اول، تهران: نشر قطره
- جانتی، لوییس (۱۳۸۱) شناخت سینما، مترجم ایرج کریمی، چاپ اول، تهران: نشر روزگار
- حسینی، سیدحسن (۱۳۸۸)، مشت در نمای درشت، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش
- حنیف، محمد (۱۳۸۴)، قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، چاپ اول، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما)
- دی کاتز، استیون (۱۳۸۹) نما به نما (کارگردانی از تصور ذهنی تا تصور سینمایی)، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی
- شارف، استفان (۱۳۸۸) عناصر سینما، ترجمه محمد شهبان و فریدون خامنه، چاپ چهارم، تهران: انتشارات هرمس
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۳) شاهنامه (بر اساس چاپ مسکو)، جلد ۳، چاپ اول، تهران: نشر افکار
- قنبری، عبدالله، کاشف، زهرا (۱۳۸۹) فرهنگ، هنر و روابط فرهنگی، چاپ اول، تهران: انتشارات جنگل، جاودانه
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵) عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سخن
- هاشمی، سید محسن (۱۳۹۰)، فردوسی و هنر سینما، چاپ اول، تهران: نشر علم
- مقالات:
- انصاری، محمدباقر (۱۳۸۶). «بررسی روایی و ساختاری داستان سیاوش» - مجله دانشکده ادبیات دانشگاه قم، سال اول، شماره چهارم، ص ۹۶
- حیاتی، زهرا (۱۳۸۵). «ظرفیت‌های تصویری «شاه سیاوش» از دیدگاه شگردهای سینمایی» - فصلنامه علمی پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی، سال سوم، چاپ یازدهم، ص ۵۶

