

کارکرد سینمایی رنگ در شاهنامه

دکتر سیدمحسن هاشمی

استادیار - عضو هیأت علمی دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر

مصطفی حسینی گلکار

دکترای تخصصی آینده پژوهی دانشگاه تهران - عضو هیأت علمی موسسه فرهنگی هنری

چکیده

هنرهای جدید، از جمله سینما، نوع نگاه معرفت‌شناختی و زیبایی‌شناختی انسان معاصر را به شدت تحت تأثیر قرار داده است. اگر شاهنامه فردوسی را از منظر دانش / هنر / تکنیک سینما بازخوانی کنیم، هوشمندی‌های حکیم طوس را در استفاده از آنچه امروزه ابزارهای ارتباط در سینما می‌خوانیم (از جمله رنگ و تصویر) می‌بینیم. سؤال اینجاست که این رؤیت‌پذیری ناشی از آشنایی مخاطب امروز با رسانه سینماست، یا از هنر فردوسی در پیش چشم آوردن مفاهیم مندرج در اثرش نشأت می‌گیرد؟ آن‌گونه که در پژوهش حاضر می‌بینیم؛ اگر رؤیت‌پذیری را وجه مشترک سینما و شاهنامه قرار دهیم، می‌توانیم بر اساس ابیات شاعر دریابیم که فردوسی بر قواعد منطقی رنگ، نور، حرکت و ترکیب‌بندی وقوف کامل داشته است. قابلیت‌های سینمایی شاهنامه در حوزه رنگ را فهرست وار می‌توان چنین ذکر کرد: الف) به‌کارگیری اجسام برای تداعی فام، تن، شدت و درخشش از طریق جایگزینی. ب) توجه به مقوله رؤیت رنگ در ارتباط با سه رکن اساسی آن. (نور، شیء و چشم) ج) توجه به زمینه‌های رنگی برای ایجاد کیفیات متفاوت بصری. د) تبدیل رنگ‌ها به رمزگان و کدهای معنایی و استفاده از آنها به عنوان عنصری بیانی. ه) استفاده دراماتیک از رنگ برای بیان حالات و عواطف و اتمسفر صحنه‌ها. فردوسی از سه مورد اول برای نزدیک کردن مخاطب به دنیای مطلق تصاویر استفاده می‌کند و خواننده را در فضایی قرار می‌دهد که باورپذیر، قابل‌رؤیت و عینی است، سپس با استفاده از دو مورد آخر، رنگ را جلوه‌ای نمایشی می‌بخشد.

واژگان کلیدی: شاهنامه، رنگ، سینما

www.anjomanfarsi.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

وجه محاکات در فن و منطق شعر همواره مطمح نظر شاعران و منتقدان و مفسران ایشان بوده و این مهم امروزه تجلیات بیشتری یافته است.

تولید عاطفه و القای اندیشه از طریق تصاویر شعری، یکی از مهمترین ویژگی‌های شاهنامه است. سازماندهی و عملکرد عناصر معناداری که فردوسی برای مادی‌کردن مفاهیم از آنها بهره برده است، از مبانی و اصولی تبعیت دارد که هنر سینما نیز وامدار آنهاست.

خوانندهٔ امروزی که رسانه‌های معاصر را تجربه کرده و از تصاویر ماندگار و ارزشمند مکتبِ هرات یا نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای فاصله گرفته است، ناخودآگاه داستان‌های شاهنامه را همچون روایت‌های سینمایی در پیش چشم مجسم می‌کند.

فردوسی از تمام بضاعت‌های بصری بهره‌جسته تا اثر ادبی خود را رؤیت‌پذیر سازد. چنان‌که سینما نیز با بهره‌گیری از همین روش‌ها، سعی در مادی کردن مفاهیم دارد.

شاهنامه پژوهان در بررسی‌ها و متون و تفاسیر در معرفی اندیشه حکیم طوس و در بیان روش‌ها و رویکردهای او و توانایی‌های نهفته در اثرش اگرچه در موارد متعدد به بیان مصادیقی از محاکات هنری و جلوه‌های بصری شاهنامه پرداخته‌اند (ن.ک: قائمی، ۱۳۹۳ - یاحقی، ۱۳۹۲ - صادقی و قربانی پور، ۱۳۹۰) اما تا آنجا که نگارندگان مقاله حاضر احصاء داشتند؛ هیچ‌گونه بحث تطبیقی درخصوص رنگ در شاهنامه و سینما نشده است.

سؤال اینجاست که این رؤیت‌پذیری ناشی از آشنایی مخاطب امروز با رسانهٔ سینماست یا از هنر فردوسی در پیش چشم آوردن مفاهیم مندرج در اثرش نشأت می‌گیرد؟

آیا فردوسی با قواعد منطقی رنگ، نور، حرکت و ترکیب بندی آشنائی داشته است؟

شاهنامه حکیم طوس چه قابلیت‌های سینمایی در حوزه‌ی رنگ دارد؟

فردوسی از چه ابزاری برای نزدیک کردن مخاطب به دنیای مطلق تصاویر استفاده می‌کند؟

ویژگی‌های فضائی که فردوسی خواننده را در آن قرار می‌دهد چیست؟

پژوهش حاضر تلاشی است در راستای پاسخ به پرسش‌های مذکور با بررسی ویژگی‌های بصری - رنگی شاهنامه فردوسی از طریق پدیدارشناسی ابیات حکیم طوس و مقایسه تطبیقی عناصر نهفته در آن‌ها با مولفه‌های رنگ در دانش و هنر معاصر.

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

۲- مولفه‌های رنگ در دانش و هنر معاصر

رنگ‌ها در حقیقت بازتاب‌های نور از سطوحی هستند که قابلیت جذب و انعکاس طیف‌های مختلف را داشته و توسط سلول‌های مخروطی چشم آدمی قابل ادراکند. از این منظر می‌توان گفت که رنگ زیر مجموعهٔ نور تلقی می‌شود. یعنی چنان‌چه در نور تابیده شده بر اشیاء طیف رنگی کامل نباشد (نور سفید نباشد) کمیت و کیفیت رنگ دستخوش تغییر می‌شود. رنگ به عنوان یکی از عناصر جدایی‌ناپذیر دنیای واقعی و یکی از قابلیت‌های نظام بینایی چشم بشر، حائز اهمیت است. این اهمیت در هنرهای تجسمی و نمایشی کاربرد فراوان دارد. مخاطبان، سینما را (پیش از ظهور رنگ) با همان شکل بی‌رنگ و سیاه و سفید پذیرفته بودند. جذابیت واقع‌نمایانهٔ این هنر به حدی بود که حتی عدم وجود رنگ نیز نتوانسته بود آنرا مخدوش سازد. سینما در آن سال‌ها، تجربهٔ دسته‌جمعی دنیای بی‌رنگ بود.

در همان سال‌های آغازین برخی از کارگردانان و تهیه‌کنندگان خلاق از طریق رنگ‌آمیزی برخی صحنه‌ها، بر جذابیت بصری اثرشان افزوده‌اند. این رنگ‌آمیزی بیش از هر چیز نمایانگر تمایل تاریخی بشر برای به تسخیر درآوردن کامل دنیای پیرامونش بوده است.

در حوزه هنرهای تجسمی‌گونه‌هایی بی‌رنگ می‌توان یافت که طراحی با قلم‌فلزی، مداد، ذغال یا آب‌مربک را شامل شده و به‌عنوان هنرهایی والا، واجد ارزش شناخته می‌شوند. اما آنگاه که از نقاشی سخن به میان می‌آید از هنرهای فوق‌الذکر به‌عنوان واسطه و پلکانی یاد می‌شود که هنرمند نقاش باید آنرا به درستی طی کرده باشد تا بتواند به دنیای رنگ قدم گذارد. به زبان ساده‌تر از طراحی به عنوان مقدمه نقاشی یاد می‌شود. در حوزه سینما نیز تجربیات و نظریات مشابهی را می‌توان در سال‌های پیش از دهه ۱۹۳۰ یافت که تجربه تفکیک تنالیت‌های خاکستری فیلم‌ها (به عنوان ترجمه رنگ) قلمداد شدند و سکوی پرشی برای سینمای رنگی به شمار می‌رفتند.

نقاشی پس از پیدایش عکاسی در سده نوزدهم واقع‌نمایی را و نهاد تا در رسالت خود بازنگری کند. از این منظر بود که رنگ نه به‌عنوان عنصری وابسته به واقعیت، بلکه به عنوان فرم و معنا مورد استفاده قرار گرفت. با ایجاد مکاتب جدید نقاشی همچون امپرسیونیسم، فوویسم، تاشیسم و نهایتاً آبستره، نقاش توانست شکل را کنار نهد و رنگ را به‌عنوان موضوع برگزیند. سینما نیز چنین مسیری را پیموده است. صرف‌نظر از تهیه‌کنندگان و نظام‌های تولید استودیویی (که جذابیت برای مخاطب را شرط لازم و کافی برای استفاده از رنگ می‌دانستند) کارگردانان هوشمند با تردید و وسواس، به سراغ رنگ رفتند، تا اینکه تلویزیون رنگی پا به عرصه‌نهاد. از دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بود که سینما اندک‌اندک با واگذاری نقش رسانه‌ای خود به تلویزیون، چرایی رنگ را با دقت بیشتری مورد توجه قرار داد. آرام‌آرام فیلمسازان شعورمندی که به ماهیت سینما اندیشیده بودند، رنگ را تا حد عنصر بصری معناداری (همپای دیگر عناصر تصویری) به‌کار گرفتند و در بسیاری از موارد، حتی برتری رنگ بر آنچه شکل نامیده می‌شد در تصاویر آنان متجلی گردید. تا جایی که امروزه رنگ، بدون حضور جسمیتی توجیه‌پذیر در کاربرد اغراق‌آمیزی از فیلترهای سینمایی یا فیلدهای رنگی به کار گرفته می‌شود (شاید در تشابهی تاریخی و پایاپای با کاربرد این عنصر در نقاشی انتزاعی).

www.anjomanfarsi.ir

۲-۲- رنگ در سینما

کاربردهای اساسی رنگ در سینمای امروز جهان را می‌توان به شکل زیر دسته بندی کرد:

۱- ساده‌ترین و نازل‌ترین شکل، کاربرد واقع‌گرایانه رنگ‌ها است. چنان‌که آسمان آبی، چمن سبز و آتش سرخ است. فیلم مورد استفاده، رنگی است و چون سینماگر هیچ قصد و غرضی از نمایش رنگ‌ها ندارد لذا مخاطب نیز هیچ رمزی را در رؤیت رنگ‌ها نمی‌یابد.

۲- شکل دوم استفاده نمادین از رنگ است. مثل انتخاب رنگی خاص برای لباس هنرپیشه، اتومبیل یا ابزار و وسایل صحنه که می‌تواند مبین شخصیت یا موقعیتی خاص باشد. نمادها عموماً در جغرافیا یا تاریخی خاص معنا می‌دهند. با گسترش جغرافیای فرهنگی توسط رسانه سینما، اگرچه حوزه جغرافیایی نمادها وسعت می‌یابد اما تنوع و تعداد آنها روز

به روز محدودتر می‌شود و به‌کارگیری رنگ‌ها گزینش شده‌تر و حسابگرانه‌تر می‌گردد. چنان‌که رنگ سرخ (براساس توافق جمع‌کثیری از جامعه بشری) دیگر نمی‌تواند سمبل سوگ باشد. با نهایت تأثر و تأسف باید اذعان داشت که بر این اساس، فقط نماد و سمبل‌های فرهنگ و تمدنی باقی‌خواهد ماند که رسانه‌ای قدرتمندتر داشته باشد.

۳- شکل سوم کاربرد رنگ در سینما فرار از واقعیت است. چنان‌که سینماگرانی برای جدا شدن از واقعیت رنگ‌ها، با استفاده از نور و فیلتر، تکنیک‌های لابراتواری یا حتی انیمیشن، سعی بر آن دارند که مخاطب خود را از واقعیت‌های رنگی دور سازند و وی را به سمت دنیای خیالی سوق دهند.

نمونه ساده و معمولی این کاربرد را می‌توان در عدم به‌کارگیری رنگ (یعنی استفاده از فیلم سیاه و سفید)، در خلال یک فیلم رنگی (مثلاً برای صحنه‌های فلاش‌بک) دید.

۴- شکل چهارم، استفاده اغراق شده از رنگ‌ها و بی‌رنگی‌هاست به نحوی که مخاطب را به دنیایی عجیب یا اغراق شده رهنمون گردد. در این شکل، سینماگر از طریق غلو کردن و زیاده‌روی در به‌کارگیری رنگ، عالم درون‌فیلم را از عالم واقعی مجزا می‌سازد. چنان‌که نمونه خوب این شکل را می‌توان در فیلم "رؤیاهایی که واقعیت می‌یابند" جستجو کرد.

با توجه به مقدمات فوق، وقت آن است که شیوه فردوسی در به‌کارگیری رنگ را مورد توجه قرار دهیم و ببینیم که آیا او می‌تواند از طریق کلمات چشم مخاطب خود را به رنگ‌ها معطوف نماید؟ و آیا به‌کارگیری رنگ در شاهنامه از یک الگوی واحد سینمایی پیروی می‌کند؟

۳- رنگ در شاهنامه

فردوسی برای بیان رنگ‌ها از اجسامی چون سنگرف، سندروس، آبنوس، یاقوت، قیر، قار، بسد، مرجان، پیروزه، لاجورد و امثال آنها استفاده می‌کند و برخی از تصاویر شاهنامه به مدد این اشیاء و رنگ‌هایی چون سیاه، زرد، بنفش و سرخ ساخته می‌شوند. رنگ‌ها گاهی همانند صفتی جانشین موصوف، جای نام‌اشیاء را اشغال می‌کنند. (ن.ک: رستگار فسایی، ۱۳۵۳: ص ۳۰)

رنگ‌هایی که فردوسی برای رنگ‌آمیزی تصاویرش ارائه کرده است عمدتاً از مواد طبیعی، اجسام قابل رؤیت و شناخته شده اخذ گردیده‌اند، تا از طریق نام شیء، رنگ مورد نظر به ذهن مخاطب منتقل شود. بدیهی است ماهیت شیء در این تشبیهات مضمحل گردیده و تنها رنگ آن باقی می‌ماند. اما فردوسی توانسته است از این طریق، شعر حماسی خود را (همچون سایر قصیده پردازان معاصرش) به طبیعت نزدیک کند و همچنین تمایز و تفاوت فام‌ها، تن‌ها، شدت رنگ‌ها و درخشش آنها را منتقل سازد. برای مثال می‌توان به تنوع قرمزهای گوناگون در شاهنامه (که از طریق اشیاء متفاوت ایجاد شده‌اند) اشاره کرد:

عقیق، خون، سنگرف، مرجان، گل شنبلیله، لعل، نار، عناب، یاقوت و ...

زیبایی به‌کار گرفتن این اشیاء وقتی شگفت‌انگیزتر می‌نماید که بدانیم امروزه بسیاری از تمایزات رنگی از طریق همین توضیحات و تشبیهات، در محاورات روزمره انجام می‌شود. مثل آبی نفتی، قرمز وینستونی، سبز یشمی، آبی

آسمانی، زرد لیمویی و...! دیگر آنکه اصولاً بسیاری از رنگ‌ها عناوین اشیاء را بر خود دارند مثل: صورتی، نارنجی، خاکستری، مشکی، ارغوانی، زرشکی، قهوه‌ای و...!

پس می‌توان نتیجه گرفت که فردوسی تخیل آزاد مخاطب را توسط به کارگیری اشیاء، (به جای رنگ) به دنیای مطلق تصاویر پیوند داده و از تجربه بصری مخاطب بهره گرفته است، تا او را در خلق تصاویر تشریح شده سهیم سازد. بدیهی است که با استفاده از این چیدمان تصویری و کلاژ بصری اشیاء که یکی شکل و دیگری رنگ را به ذهن متبادر می‌سازد، تصویری غنی‌تر، جامع‌تر و زیباتر خلق خواهد شد. این تباین رنگ و تصویر موجب حرکت ذهن مخاطب می‌گردد و او را از لذتی دوگانه بهره مند می‌سازد. چنان‌که در داستان رزم کاووس با شاه هاماوران آمده است: (فردوسی، ۱۳۸۲: ص ۲۲۳ب۱۲)

جهان گشت تاری سراسر ز گرد ببارید شنگرف بر لاژورد

تو گفتی هوا ژاله بارد همی به سنگ اندرون لاله کارد همی

و یا در سوگ سیامک فرزند کیومرث می‌خوانیم: (همان: ص ۱۲ب۱۹)

همه جامه‌ها کرده پیروزه رنگ دو چشم ابر خونین دو رخ بادرنگ

که تصویر چشم با ابر سرخ و نیز گونه با بادرنگ پیوند می‌خورد و رنگ‌آمیزی صورت می‌گیرد.

همانطور که اشاره شد، رنگ یکی از عناصر دنیای طبیعی است و با ساز و کار چشم آدمی و انعکاسات نور از اشیاء، رابطه ای مستقیم دارد. یعنی برای رؤیت رنگ سه عامل نور، شیء و چشم سالم دست اندرکارند. فردوسی به عنوان شاعر سبک خراسانی، عنایت و توجه ویژه‌ای نسبت به منظره سازی، طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی دارد و از عناصر جهان خارج برای رؤیت پذیر کردن مفاهیم بهره برده است و چنان‌چه در صحنه‌ای تعمداً رنگ را به کار نمی‌گیرد، از آن

روست که یکی از شروط رؤیت رنگ غایب است. برای مثال به ابیات ذیل دقت کنیم: (همان: ص ۲۲۱ب۱۰)

شه بربرستان بیاراست جنگ زمانه دگرگونه تر شد به رنگ...

هوا گفتی از نیزه چون بیشه گشت خور از گرد اسپان پر اندیشه گشت

ز گرد سپه پیل شد ناپدید کس از خاک دست و عنان را ندید

به زخم اندر آمد همی فوج فوج بر آن‌سان که برخیزد از آب موج

فردوسی در توصیف صحنه فوق ابتدا به دگرگونی فضا اشاره می‌کند و بعد با استدلال گرد و غبار ناشی از حرکت اسبان و پرتاب نیزه‌ها، که عامل غیبت نور هستند عدم رؤیت را مستدل می‌سازد. هوشمندی شاعر در این توصیف به کاربرد آب و موج نیز باز می‌گردد. بر خلاف تمام صحنه‌های نبرد شاهنامه، که رنگ خون (به عنوان شاخص کشت و کشتار) متجلی است، در این صحنه فردوسی با استدلال فوق و پنهان‌سازی رنگ سرخ، به فرم فاقد رنگ، اکتفا کرده - است. حال آنکه در نبردهای دیگر (غیر از این استثنا)، همواره رنگ خون یکی از عناصر تفکیک‌ناپذیر صحنه است.

برای مثال در داستان کاموس کشانی می‌خوانیم: (همان: ص ۵۰۱ب۱۳)

بدیدند از آن پس دلیران شاه چو دریای خون گشته آوردگاه

و یا در داستان خاقان چین: (همان: ص ۵۶۸ ب ۲۴)

ز بس کشته و خسته شد جوی خون یکی بی سر و دیگری سرنگون
و یا در جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب: (همان: ص ۷۶۸ ب ۲۲)

بکشند چندان ز توران سپاه که دریای خون گشت آوردگاه

پس جاری بودن خون در شکل دریا یا جوی به عنوان فرمی تکرار شونده (موتیف) در شاهنامه پذیرفته شده است، اما در جنگ با پادشاه بربرستان جایگزینی فرم و رنگ از منطقی تصویری پیروی می‌کند. رنگ بعضاً در شاهنامه به عنوان عاملی زیبایی شناختی، خالق جذابیت بصری است. فردوسی از این قابلیت رنگ بهره می‌جوید و آگاهانه با ترکیب و زمینه‌سازی رنگ‌ها آنها را شدت می‌بخشد و اثر خود را به لحاظ بصری غنی‌تر می‌کند. می‌دانیم که سرخی خون بر سیاهی موی، چندان قابل رویت نیست اما چنانچه همین رنگ بر سفید نهاده شود بشدت تأثیرگذار می‌شود و هیجانی بی‌بدیل را رقم می‌زند. به جاری شدن خون افراسیاب بر ریش و موی سپیدش در انتهای زندگی او توجه کنیم. این صحنه چنان تأثیرگذار است که خواننده را علیرغم کینه‌اش نسبت به افراسیاب متأثر می‌سازد: (همان: ص ۸۲۷ ب ۶)

به شمشیر هندی بزد گردنش به خاک اندر افگند نازک تنش

ز خون لعل شد ریش و موی سپید برادرش گشت از جهان ناامید

جالب اینجاست که در تناظر با این صحنه می‌توان به حدود بیست هزار بیت قبل برگشت و در داستان پادشاهی نوذر از خلال گفته‌های قباد و قارن، این تصویر رنگی نفرت‌انگیز و ناامیدکننده را استنباط کرد. قباد به عنوان پهلوانی پیر عازم میدان است، چرا که جوانان جرأت رزم در برابر بارمان را ندارند. قارن می‌گوید: (همان: ص ۱۵۱ ب ۱۲)

دل قارن آزرده گشت از قباد میان دلیران زبان برگشاد...

به خون‌گر شود لعل مویی سپید شوند این دلیران همه ناامید

و مهارت فردوسی برای جایگزینی اشیاء به جای رنگها را می‌توان در کلمه لعل یافت، که مبین اوج درخشندگی رنگ سرخ است که بر سفید نقش می‌بندد و شاید از همین خوفناکی همجواری دو رنگ سرخ و سپید است که ما هیچگاه رزم قابل توجهی از زال سپیدموی نمی‌بینیم!

یکی دیگر از موارد استفاده خردمندانه فردوسی از رنگ به عنوان عامل جذابیت بصری، در داستان سیاوش رخ می‌نماید که فرم و محتوا کاملاً منطبق عمل می‌کنند و واجد معنای ضمنی هستند. افراسیاب خوابی آشفته می‌بیند که او را به تدارک صلح با ایرانیان ترغیب می‌کند: (همان: ص ۳۱۳ ب ۲۴)

چنین گفت پرمایه افراسیاب که هرگز کسی این نبیند به خواب

بیابان پر از مار دیدم به خواب جهان پر ز گرد آسمان پر عقاب

زمین خشک شخی که گفتی سپهر بدو تا جهان بود نمود چهر

سراپردۀ من زده بر کران به گردش سپاهی ز کندآوران

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 نیزه‌هاشان سر آورده بار وز آن هر سواری سری در کنار
بر تخت من تاختندی سوار سیه‌پوش و نیزه‌وران صد هزار

اشاره فردوسی به دو رنگ غالب این صحنه یعنی سیاه و سرخ، هم مبین سیزده هزار بیت از داستان کین خواهی ایرانیان از تورانیان است و هم اشاره دارد به سوگواری دراز مدت ایرانیان برای شاهزاده بی‌بدیلی چون سیاوش. فردوسی با اشاره به خشکی زمین امکان حضور رنگ‌ها را از تصویر می‌گیرد تا جلوه رنگ‌خون بر زمین را خوفناک‌تر سازد. فردوسی با کم‌رنگ کردن زمینه تصویر رنگ سرخ را تشدید می‌کند و با ذکر کلماتی نظیر خشک‌شخ، جهان‌پرزگرد، آسمان پر عقاب، برخاستن باد و سیه‌پوشی سپاهیان ایران، مهارت خود را در صحنه پردازی کابوس افراسیاب به نمایش می‌گذارد. درفش سرنگون افراسیاب نیز سیاه‌رنگ است اما فردوسی در اینجا به رنگ آن اشاره نمی‌کند تا با سیاهی جامه‌های سپاه ایران تداخل نکند و یا تشابه رنگی موجب تداخل معنایی نگردد.

رنگ می‌تواند به صورت زمینه درآید و مطلقاً کاربرد جذابیت بصری داشته باشد. این نوع رنگ‌آمیزی تصاویر عمدتاً در نماهای باز اتفاق می‌افتد، چرا که خصوصیت ذاتی نمای باز خوانش طولانی تصویر را طلب می‌کند و طبعاً فردوسی نمی‌تواند (یا مایل نیست) از کلمات بیجاده، عقیق، زبرجد، یاقوت و فیروزه، برای نمایش رنگ‌ها استفاده نماید چرا که این سنگ‌ها عمدتاً ریز و کوچک هستند و برای رنگ‌آمیزی فضای بزرگ مناسب ندارند. لذا فردوسی از مطلق رنگ و کلمات: سرخ، زرد و بنفش استفاده می‌کند. در داستان کاموس کشانی می‌خوانیم: (همان: ص ۵۲۲ب ۳)

هوا شد ز بس پرنیانی درفش چو بازار چین سرخ و زرد و بنفش
که گوناگونی رنگ‌ها تداعی‌کننده ملیت‌های مختلف است؛ از طرف دیگر به چین در حکم زادگاه نگارگری و محل تجمع نقاشان اشاره شده است.

www.anjomanfarsi.ir

سپید و سیاه و بنفش و کبود زمین کوه تا کوه پر خیمه بود (ص ۸۴۱ب ۱۹)

و یا در داستان فرود سیاوش:

هوا سرخ و زرد و کبود و بنفش ز تابیدن کاویانی درفش (ص ۴۳۹ب ۲۲)

نکته دیگری که می‌توان از این نوع رنگ‌آمیزی استنباط کرد آن است که در نمای باز تشخیص افراد جز از طریق پرچم‌ها و رنگ‌ها میسر نیست و فردوسی برای رعایت ایجاز در نمایش کثرت سپاهیان مختلف با یک یا دو بیت تنوع و گوناگونی لشکرها را به نمایش گذارده است.

چنان‌که ذکر شد، نمادها و نشانه‌ها عموماً به لحاظ تاریخی و جغرافیایی در یک حیطه خاص، معنادار هستند. برخی از منتقدین معتقدند که: "روایت، ترکیب یا تار و پودی خواهد بود، از رمزگان‌ها؛ و یک واحد منفرد در درون یک روایت می‌تواند برحسب یک یا چند کد (نشانگان هرمنوتیک، ارجاعی، معنایی، نمادین) معنی دار شود." (هیوارد، ۱۳۸۱: ص ۴۵۵)

رولان بارت رمزگان فرهنگی را رمزگانی می‌داند که در آن اطلاعات فرهنگی از پیش شناخته شده بر تولید روایت تأثیر می‌گذارد. فردوسی رنگ را از این منظر نیز مورد توجه ویژه قرار داده است. از خلال ابیات شاهنامه می‌توان ردپای رنگ را به‌عنوان جنبه‌ای نمادین یا رمزگانی دنبال کرد. برای نمونه می‌توان به رنگ لاژوردی و گونه‌های دیگر طیف آبی همچون کبود، فیروزه‌ای و یا حتی مشکی، برای سوگواری اشاره کرد. چنان‌که در سوگ سیامک می‌خوانیم: (همان: ص ۱۲۱۹)

همه جامه‌ها کرده پیروزه رنگ / دو چشم ابر خونین و رخ بادرنگ

و یا در سوگ ایرج:

همه دیده پر آب و دل پر ز خون / نشسته به تیمار و گرم اندرون

همه جامه کرده کبود و سیاه / نشسته به اندوه در سوگ شاه (ص ۶۵ب ۵)

یا در سوگ سیاوش:

همه دیده پر خون و رخساره زرد / زبان از سیاوش پر از یاد کرد...

همه جامه کرده کبود و سیاه / همه خاک بر سر به جای کلاه (ص ۳۸۱ب ۷)

فردوسی برای قهرمانانش دو اخصیصه نمادین در نظر می‌گیرد، اولی رنگ پرچم آنهاست و دیگری شکل نشان و آرم ایشان است. بازی با این رنگ و نشان، توانمندی فردوسی را به‌عنوان یک هنرمند حوزه هنرهای تجسمی نمایان می‌سازد. اوج کاربرد این رنگ‌ها و نشان‌ها در داستان سهراب است که هجیر (بنا به درخواست سهراب)، یکایک چادرها، پرچم‌ها و نشان‌ها را با ذکر موقعیت صاحبان آن شرح و بسط می‌دهد. فردوسی در این صحنه نیز به دلیل باز بودن نما و گستردگی میدان دید، از رنگ به شکل مطلق آن بهره می‌جوید:

بگو کان سراپرده هفت رنگ / بدو اندرون خیمه‌های پلنگ

به پیش اندرون بسته صد ژنده پیل / یکی مهد پیروزه برسان نیل

یکی برز خورشید پیکر درفش / سرش ماه زرین غلافش بنفش

به قلب سپاه اندرون جای کیست / ز گردان ایران ورا نام چيست (ص ۲۶۶ب ۲)

پس از پاسخ هجیر که او را پادشاه ایران معرفی می‌کند، سهراب سؤال دیگری را مطرح می‌سازد:

وز آن پس بدو گفت بر میمنه / سواران بسیار و پیل و بنه

سراپرده‌ای برکشیده سیاه / رده‌گردش اندر ز هر سو سپاه

به گرد اندرش خیمه ز اندازه بیش / پس پشت پیلان و بالاش پیش

زده پیش او پیل پیکر درفش / به در بر سواران زرینه‌کفش (ص ۲۶۶ب ۷)

که در پاسخ هجیر او را طوس نوذر معرفی می‌کند و سهراب مجدداً طرح مسئله می‌کند:

دگر گفت کان سرخ پرده سرای سواران بسی گردش اندر به پای

یکی شیر پیکر درفشی به زر درفشان یکی در میانش گهر

چنین گفت کان فرآزادگان جهانگیر گودرز کشوادگان (ص ۲۶۶ ب ۱۱)

اما هنرنمایی حکیم طوس را در معرفی رستم می‌بینیم:

بپرسید کان سبز پرده سرای یکی لشکری گشن پیشش به پای...

درفشی بدید ازدها پیکرست بر آن نیزه بر شیرزین سرست (ص ۲۶۶ ب ۲۰)

که البته هجیر از معرفی او سرباز می‌زند و این پنهانکاری، زمینه ساز تراژدی سهراب است.

یا در جای دیگر در داستان کاموس کشانی ورود رستم با پرچم بنفشش آشکار می‌گردد:

بدید آمد آن ازدهافش درفش شب تیره گون کرد گیتی بنفش (ص ۵۲۹ ب ۶)

همچنین فردوسی در چهره‌پردازی نیز از رنگ استفاده می‌کند. نخست آنکه حالات درونی و تأثرات شخصیت‌ها را از

این طریق به نمایش می‌گذارد و دیگر آنکه زیبایی یا خصوصیات ظاهری چهره را با رنگ توصیف می‌کند.

در مورد اول (بیان حالات عاطفی) می‌توان به ابیات ذیل اشاره کرد:

ورا جان و دل بر برادر بسوخت به کردار آتش رخس برفروخت (ص ۱۲۰۸ ب ۱۲)

یا در مورد نگرانی و ترس و رنگ‌پریدگی ناشی از آن:

چون آن نامه برخواند مرد دبیر رخ تاجور گشت همچون زیر (ص ۱۳۸۵ ب ۲۳)

همه لشکر ترک از اشکبوس برفتند رخساره چون سندروس (ص ۵۳۹ ب ۱۷)

چو آن نامه برخواند مرد دبیر رخ نامور شد به کردار قیر (ص ۱۸۱۶ ب ۱)

ز شادی چنان شد دل زال ستم که رنگش سراپای شد لعل فام (ص ۱۳۵ ب ۱۹)

همان من کشم کاویانی درفش رخ لعل دشمن کنم چون بنفش (ص ۴۲۰ ب ۲)

در مورد زیبایی چهره می‌توان به تشریح صورت‌های زال، رودابه و سهراب اشاره کرد. برای چهره زال چنین آورده

است:

سپیدش مژه دیدگان قیرگون چو بسد لب و رخ به مانند خون (ص ۸۸ ب ۱۷)

یا در مورد رودابه:

دو جادوش پر خواب و پر آب روی پر از لاله رخسار و پر مشک موی (ص ۹۹ ب ۱۸)

یا در مورد شباهت سهراب و سام از نظر چهره می‌آورد:

به توران و ایران نماند به کس تو گویی که سام سوارست و بس (ص ۲۶۵ ب ۳)

فردوسی به خوبی نسبت به تأثیرات دراماتیک رنگ آگاه است. وی می‌داند که تغییر حالات درونی اشخاص را

می‌توان با تغییرات رنگ چهره نمایش داد. بدون آنکه هیچ گونه کلام یا حرکت دیگری لازم باشد تا این تحولات درونی

را دراماتیزه نماید. نخست به داستان رستم و اسفندیار اشاره می‌کنیم، آنگاه که رستم دست اسفندیار را در پاسخ به عمل او می‌فشارد، مخاطب از طریق رنگ‌چهره، درد و فشار روحی و جسمی اسفندیار را درمی‌یابد:

گرفت آن زمان دست مهتر به دست چنین گفت کای شاه یزدان پرست....

همی گفت و چنگش به چنگ اندرون همی داشت تا چهر او شد چو خون (ص ۱۰۰۸ ب ۲۰)

و یا در داستان سیاوش، دلتنگی برای سرزمین مادری را از طریق رنگ‌چهره او می‌توان دریافت:

ز ایران دلش یاد کرد و بسوخت به کردار آتش رخس برفروخت (ص ۳۳۲ ب ۲)

و جالب اینجاست که سوزش آتش درونی در رنگ‌چهره بیرونی تجلی یافته‌است و فردوسی از تشابه رنگ، مضاف بر تشابه کارکرد، بهره می‌جوید.

در پادشاهی خسرو پرویز می‌خوانیم:

چو خسرو بدید آن دلش تنگ شد رُخانش ز اندیشه بی‌رنگ شد (ص ۱۷۱۶ ب ۲۳)

در تمامی مثال‌های بالا می‌بینیم که شاعر از رنگ، برای نمایش دگرگونی باطنی و به‌عنوان عنصری دراماتیک در چهره‌پردازی استفاده کرده است که تفاوت این کارکرد با استفاده‌های دیگر از رنگ کاملاً متمایز و آشکار است. به عبارت دیگر فردوسی برای مادی کردن مفاهیم و عواطف از رنگ بهره برده است (با همان روشی که در سینما کاربرد دارد).

در پایان این بخش می‌توان از رنگ به عنوان عامل شناسایی طبقه و نژاد سخن گفت، که فردوسی از آن استفاده می‌کند. چنانکه سینماگران نیز از این واسطه استفاده کرده‌اند. برای مثال به اعزام بهمن از طرف اسفندیار به عنوان فرستاده‌ای نزد زابلیان اشاره می‌کنیم. فردوسی چهار بار به نوع پوشش و اسب بهمن در این داستان اشاره دارد که از آن همانند نماد طبقه پادشاهی و یک عامل مهم نمایشی سود می‌جوید. ابتدا دستوری که اسفندیار به بهمن برای پوشیدن لباس می‌دهد:

بدو گفت اسپ سیه برنشین بیارای تن را به دیبای چین
بنه بر سرت افسر خسروی نگارش همه گوهر پهلوی

بر آن‌سان که هر کس که بیند ترا ز گردنکشان برگزیند ترا

بداند که هستی تو خسرو نژاد کند آفریننده را بر تو یاد (ص ۹۸۸ ب ۵)

اسب‌سیاه، دیبای چین، افسرخسروی و گوهر پهلوی، نشانه‌های نژاد پادشاهی بهمن هستند و عامل‌گزینه‌ش و تمایز او از جمع همراهان می‌گردند. بهمن فرمان پدر را اطاعت می‌کند و:

پوشید زربفت شاهنشهی به سر برنهاد آن کلاه مهی

خرامان بیامد ز پرده سرای درفشی درفشان پس او به پای (ص ۹۹۰ ب ۱۵)

در این مرحله فردوسی درفش را نیز با بهمن همراه می‌سازد چرا که در صحنه بعدی عامل رؤیت دیده‌بان است و منطق بصری باید برای او روشن‌تر و واضح‌تر شود:

هم اندر زمان دیده بانش بدید سوی زاولستان فغان برکشید

که آمد نبرده سواری دلیر به هرآی زرین سیاهی به زیر (ص ۹۹۰ ب ۱۸)

در چند بیت بعد با عنایت به نوع پوشش و لوازم بهمن، زال متوجه نژاد لهراسبی او می‌شود و اسفندیار به مقصود خود می‌رسد. یعنی زابلیان از هیمنه، پوشش، رنگ و نشان بهمن، موقعیت خطیر خود را درمی‌یابند:

بیامد ز دیده مر او را بدید

یکی باد سرد از جگر برکشید

چنین گفت کین نامور پهلوست

سرافراز با جامه خسروست

ز لهراسب دارد همانا نژاد

پی او بر این بوم فرخنده باد (ص ۹۹۰ ب ۲۳)

همچنین در این خصوص می‌توان به موارد دیگری چون کفش زرین نوذریان، یا به خفتان سیاه افراسیاب اشاره کرد که نمایانگر تشخیص ایشان است.

۴- جمع بندی و نتیجه گیری

آنگونه که اشاره شد؛ تولید عاطفه و القای اندیشه از طریق تصاویر شعری، یکی از مهمترین ویژگی‌های شاهنامه است. سازماندهی و عملکرد عناصر معناداری که فردوسی برای مادی کردن مفاهیم از آنها بهره برده است، از مبانی و اصولی تبعیت دارد که هنر سینما نیز وامدار آنهاست. فردوسی از تمام بضاعت‌های بصری بهره جسته تا اثر ادبی خود را رؤیت پذیر سازد. چنان‌که سینما نیز با بهره‌گیری از همین روش‌ها، سعی در مادی کردن مفاهیم دارد. خواننده امروزی که رسانه‌های معاصر را تجربه کرده و از تصاویر ماندگار و ارزشمند مکتب هرات یا نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای فاصله گرفته است، ناخودآگاه داستان‌های شاهنامه را همچون روایت‌های سینمایی در پیش چشم مجسم

می‌کند. پرش اصلی پژوهش حاضر آن بود که آیا رؤیت‌پذیری شاهنامه ناشی از آشنایی مخاطب امروز با رسانه سینماست یا از هنر فردوسی در پیش چشم آوردن مفاهیم مندرج در اثرش نشأت می‌گیرد؟

آنگونه که گذشت؛ اگر رؤیت‌پذیری را وجه مشترک سینما و شاهنامه قرار دهیم، می‌توانیم نخستین گام را برداشته و براساس ابیات شاعر دریابیم که فردوسی بر قواعد منطقی رنگ؛ نور؛ حرکت و ترکیب بندی وقوف کامل داشته است. قابلیت‌های سینمایی شاهنامه در حوزه رنگ را می‌توان چنین دانست:

(۱) به‌کارگیری اجسام برای تداعی فام، تن، شدت و درخشش از طریق جایگزینی

(۲) توجه به مقوله رؤیت رنگ در ارتباط با سه رکن اساسی آن (نور، شیء و چشم)؛

(۳) توجه به زمینه‌های رنگی برای ایجاد کیفیات متفاوت بصری؛

(۴) تبدیل رنگ‌ها به رمزگان و کدهای معنایی و استفاده از آنها به عنوان عنصری بیانی؛

(۵) استفاده دراماتیک از رنگ برای بیان حالات و عواطف و اتمسفر صحنه‌ها.

فردوسی از سه مورد اول برای نزدیک کردن مخاطب به دنیای مطلق تصاویر استفاده می‌کند و خواننده را در فضایی قرار می‌دهد که باورپذیر، قابل رؤیت و عینی است، سپس با استفاده از دو مورد آخر، رنگ را جلوه ای نمایشی می‌بخشد.

از خلال پژوهش هائی از این دست؛ می‌توان امیدوار بود که سینما در کاملترین صورت ممکن بتواند به توانمندی ادبیات در پرداخت رنگ دست یابد! هرچند که این توفیق به سهولت استفاده از کلمات نیست اما تأثیر آن، طعم و اثری کاملاً متفاوت خواهد داشت.

منابع و مأخذ

- ۱- حسینی گلکار؛ هاشمی و دیباجی (۱۳۹۳) - معرفت شناسی سینمای دینی - چاپ اول - تهران : نشر سبز رایان
- ۲- حسینی گلکار، مصطفی (۱۳۹۳) - نقدی بر منطق شعر - چاپ اول - تهران : نشر سبز رایان
- ۳- رستگار فسایی، منصور (۱۳۵۳) - تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی - چاپ اول - شیراز : نشر دانشگاه شیراز
- ۴- صادقی و قربانی پور (۱۳۹۰) - "بررسی و تحلیل کتابشناسی فردوسی از سال ۱۳۵۷ تا سال ۱۳۸۷" - فصلنامه جستارهای ادبی - شماره ۱۷۳ - تابستان ۱۳۹۰
- ۵- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲) - شاهنامه (بر پایه چاپ مسکو) - چاپ اول - تهران : نشر هرمس (جلد ۱ و ۲)
- ۶- قائمی، فرزاد (۱۳۹۳) - مجموعه مقاله‌های همایش شاهنامه فردوسی و مطالعات هنری - دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد - تهیه و تنظیم قطب علمی فردوسی و شاهنامه، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی استان خراسان رضوی - چاپ اول - مشهد : فرهنگسرای فردوسی و نشر زروند
- ۷- هاشمی، سید محسن (۱۳۷۸) - از ذهنیت تا عینیت در سینما - چاپ اول - تهران : انتشارات آهوان
- ۸- هاشمی، سید محسن (۱۳۸۷) - "کارکرد سینمایی جلوه های صوتی در شاهنامه" - فصلنامه هنر - شماره ۷۵ - بهار ۱۳۸۷
- ۹- هاشمی، سید محسن (۱۳۸۷-ب) - "ملاحظات پیرامون شاهنامه، سینما و تلویزیون" - فصلنامه هنر - شماره ۷۷ - پاییز ۱۳۸۷
- ۱۰- هاشمی، سید محسن (۱۳۸۸) - "مقابلة سینما و قوانین اجتماعی" - فصلنامه هنر و اندیشه - شماره ۲ - پاییز ۱۳۸۸
- ۱۱- هاشمی، سید محسن (۱۳۸۹) - شاهنامه فردوسی : پی کاوی ها و پاسخ های محتمل - چاپ اول - تهران : انتشارات نیلوفر
- ۱۲- هاشمی، سید محسن (۱۳۹۰) - فردوسی و هنر سینما - چاپ اول - تهران : نشر علم
- ۱۳- هاشمی، سید محسن (۱۳۹۳) - جستجوی سینما در ادبیات کهن ایران (مجموعه درس گفتارها) - تهران : دانشکده داروسازی دانشگاه علوم پزشکی تهران - آذر تا دیماه ۱۳۹۳

کارکرد سینمایی رنگ در شاهنامه / ۲۱۹۳

۱۴- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱) - مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی - مترجم: فتاح محمدی - چاپ اول - تهران :
نشر هزاره سوم

۱۵- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۲) - مجموعه مقالات همایش هزاره‌ی شاهنامه - چاپ اول - تهران : فرهنگستان
زبان و ادب فارسی.



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



وزارت علوم تحقیقات و فناوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir