Literary Theory and Criticism
Year 9, Vol. 1, No. 18
Spring & Summer 2024
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.26315.2541
Received: 20/12/2023
Accepted: 29/06/2024

Classifying the Cinematic Images in the Heroic Age of Ferdowsi's *Shahnameh*: A Deleuzian Reading

Zahra Nouraei Nia[1] Ebrahim Mohammadi[2*] Akbar Shayan Seresht[3]

Abstract
Informed by Gilles Deleuze's "cinematographical theory" and Mohammad-Reza Shafiei Kadkani's literary opinions on imagery, the present article endeavours to read and classify the images in the heroic age of Ferdowsi's *Shahnameh*. The common ground between Deleuze and Kadkani is movement and time. This study categorises the images into two groups, namely, movement and time, and five categories: 1) rhetoric-based, 2) narrative-based, 3) language-based, 4) action-based, and 5) dialogue-based. This comparative-descriptive research locates itself at the crossroads of interdisciplinary studies.

Keywords: Gilles Deleuze, Image, Literary Criticism, Shafiei Kadkani, *Shahnameh*

Extended Abstract

1. Introduction

Gilles Deleuze, by analysing the contemporary and classical cinema of Europe and America, and Mohammad-Reza Shafiei Kadkani, by exploring the fourth-century Persian poetry, investigated the creation of movement and time. By pinpointing the creation of movement and time in Ferdowsi's *Shahnameh*, this study aims to answer the following questions: What are the effective criteria in the cinematic-literary structure of the images in Ferdowsi's *Shahnameh*, in the light of Deleuzian "cinematography" and Kadkani's literary opinions? And how can a new categorisation of images be in accordance with movement and time? The present study employs Deleuzian theories and Kadkani's opinions to identify, extract, and categorise the cinematic images in Ferdowsi's *Shahnameh*.

1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran. (zahra.norania@birjand.ac.ir)
*2. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran. **(Corresponding Author:: emohammadi@birjand.ac.ir)**
3. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran. (ashamiyan.@birjand.ac.ir)

2. Methodology

Informed by interdisciplinary studies, this comparative-descriptive research explores movement and time in three steps: first, it identifies the literary techniques employed in the creation of movement and time in the heroic age of Ferdowsi's *Shahnameh* in accordance with Shafiei Kadkani's literary opinions; second, it comparatively analyses and correlates the data in the light of Deleuzian "time-image" and "movement-image" theories; and third, it categorises the images in accordance with movement and time.

3. Theoretical Framework

This study is informed by Deleuzian theories and Kadkani's opinions on movement and time in images. Image, according to Kadkani, is a combination of colours, shapes, meaning, movement, and time. In the same line, for Deleuze, an image has movement and time. A montage is the bridge between movement-image and time-image. In this respect, the present study categorises the images of the heroic age of *Shahnameh* in two steps: first, it categorises the images into five categories: 1) rhetoric-based, 2) narrative-based, 3) language-based, 4) action-based, and 5) dialogue-based; and second, it places the images into two groups: movement-image which includes rhetoric-based, language-based, and action-based images, and time-image, which includes narrative-based and dialogue-based images.

4. Discussion and Analysis

One can trace the history of movement and image in Persian literature to Unsuri, the tenth-century poet who explicitly mentions movement and image. In his analysis of images in Ferdowsi's *Shahnameh*, Kadkani mentions multiple factors which contribute to the creation of movement in images, such as similies and short metaphors, image-content correlation, poetic hyperbole, horizontal/vertical image moderation, epithets, colours, brevity, image compression, verbiage, and time. In movement-image, a significant factor in the passage of time, according to Deleuze, is the hero's ability to act; the image is in no case bound to the present time and has a certain temporal density. In time-image, the image has a mixed sense of the past and the future, which has no correlation with actuality. In addition, the present time moves between the past and the future.

5. Conclusion

Time is the centre of movement-image and time-image. According to Deleuze, time-image is a trip to the past, as a mission to regain the destroyed identity after WWII. Contrary to Deleuze, Ferdowsi constantly interacts with the smooth movement of the world amid incidents. This temporal perspective

locates itself at the crossroads between the forward momentum of time and the "immortal time." At this crossroad, in an attempt to regress to the past, humans criticise the socio-historical ideology of the previous social structure and their understanding of the present. In *Shahnameh*, the time-image is not passive, and the humans of the heroic age believe in themselves and the world.

Bibliography

Dehghanpoor, H. 1391 [2012]. *Tragedy-ha-e Cha'harga'neh-e Shahnameh va Tabyin-e Janbeh-ha-e Cinemaei-e Ann*. Tehran: Ann. [In Persian].

Deleuze, G. et al. 1390 [2011]. *Edra'k, Zaman, va Cinema*. Mehrdad, P. Kh (trans.). Tehran: Rokhda'd-e No. [In Persian].

Ferdowsi, A. 1398 [2019]. *Shanameh*. Jalal, Kh (ed.). Tehran: Sokhan. [In Persian].

Hayward, S. 1381 [2002]. *Mafa'him-e Kelidi dar Mota'lea't-e Cinemaei*. Fatah, M (trans.). Zanjan: Hezareh-e Sevvom. (*Key Concepts in Cinema Studies*) [In Persian].

Mckee, R. 1395 [2016]. *Dasta'n, Sakhta'r va Osoul-e Filmnameh Nevisi*. Mohammad, G. A (trans.). Tehran: Hermes. (*Story: Substance, Structure, Style, and the Principles*) [In Persian].

Mirsadeghi, M. 1388 [2009]. *Vazheh-Nameh-e Honar-e Shaeri*. Tehran: Mahnaz. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. 1366 [1987]. *Sovar-e Khial dar Shear-e Farsi*. Tehran: Agah. [In Persian].

Stephenson, R. and Jean Rene, D. 1386 [2007]. *Honar-e Cinema*. Parviz, D (trans.). Tehran: Amir Kabir. (*The Cinema as Art*) [In Persian].

Sutton, D. 1974. *Deleuze dar Ghabi Digar*. Majid, P. P (trans.). Tehran: Matn. (*Deleuze Reframed*) [In Persian].

Zabeti Jahromi, A. 1378 [1999]. *Cinema va Sakhta'r-e Tasa'vir-e Sheari dar Shahnameh*. Tehran: Ketab Fara. [In Persian].

How to cite:

Nouraei Nia, Z., Mohammadi, E., & Shayan Seresht, A. 2024. "Classifying the Cinematic Images in the Heroic Age of Ferdowsi's *Shahnameh*: A Deleuzian Reading", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 18(1): 5-23. DOI:10.22124/naqd.2024.26315.2541

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2024.26315.2541

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹
صفحات ۵-۲۳

سال (دوره) نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۸
مقاله پژوهشی

طبقه‌بندی تصویرهای بخش پهلوانی *شاهنامه* برپایهٔ نظریهٔ تصویرشناسی ادبی محمدرضا شفیعی کدکنی و نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز

زهرا نورائی‌نیا [۱] ابراهیم محمدی [۲*] اکبر شایان‌سرشت [۳]

چکیده

هدف پژوهش حاضر خوانش و دسته‌بندی تصویرهای بخش پهلوانی *شاهنامه* برپایهٔ دو دیدگاه ادبی و سینمایی است: دیدگاه محمدرضا شفیعی کدکنی و نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز. وجه مشترک در هر دو نظرگاه مسئلهٔ وجود حرکت و زمان در تصویر است. جستار پیش رو با بهره‌گیری از یک نظریهٔ ادبی و یک نظریهٔ سینمایی مدرن به طبقه‌بندی دیگری از تصویرهای *شاهنامه* دست یافت. براین‌اساس انواع تصویر عبارتند از تصویرهای ۱- بلاغت ـ مبنا. ۲- روایت ـ مبنا. ۳- زبان ـ مبنا. ۴- کنش ـ مبنا. ۵- گفت‌وگو ـ مبنا. دسته‌بندی این تصویرها در دو گروه حرکت و زمان نتیجهٔ نهایی جستار پیش روست. روش پژوهش بر بنیان مطالعات بینارشته‌ای و به شیوهٔ تطبیقی ـ تحلیلی است.

واژگان کلیدی: نقد ادبی، *شاهنامه*، شفیعی کدکنی، ژیل دلوز، تصویر

۱. دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. zahra.norania@birjand.ac.ir
۲. دانشیار زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * emohammadi@birjand.ac.ir
۳. دانشیار زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. ashamiyan.@birjand.ac.ir

۱- مقدمه

همگامی تفکر با تصویر، تاریخی به بلندای عمر انسان دارد. از روزی که انسان غارنشین اندیشه‌هایش را بر دیوارهای سنگی به تصویر کشید تا انسان امروزی که از دریچهٔ دوربین جهانی را به تصویر می‌کشاند، اندیشه برای نمایش و ماندگاری به تصویر نیازمند بود. تصویر هم‌پای اندیشه، اندک‌اندک دیوارهای سنگین غارها را ترک گفت و در گذر از متن‌های کاغذی و پارچه‌های نقاشی، از لنز دوربین‌های سینما سر درآورد. تصویر فصل مشترک ادبیات و هنرهای نمایشی ازجمله سینما است. سینما برای معنابخشی به تصاویر متحرک خود نیازمند اندیشه بود. آثار ادبی منابع غنی برای تولیدات سینمایی از فیلم و نظریه‌های فیلم بودند. به‌این‌ترتیب، تصویر از انجماد رنگ، شکل، خطوط سنگ و کاغذ رها شد و در یک دگردیسی هنری، به کشف حرکت و زمان در ذات خود رسید. از این لحظه است که بازیابی هویت تصویر بحث تازهٔ ادبیات و سینما شد. اما باید در نظرگرفت تصویرهای گفتاری با تصویرهای دیداری و بصری بسیار تفاوت دارند. تصویری که در متن است و تصویری که بر پردهٔ سینماست، هرکدام درک و فهم دیگری را ارائه می‌دهند. «بوریس آیخن بام، فرمالیست روسی، در سال ۱۹۲۶ تأکید کرده است، مخاطب برای ادراک در شرایطی کاملاً تازه قرار می‌گیرد که تا حدی متضاد شرایط خواندن متن است. برخلاف خواننده که از واژهٔ مکتوب به تجسم موضوع می‌رسد، تماشاگر در مسیری مخالف حرکت می‌کند: او از موضوع و از مقایسهٔ قاب‌های متحرک به درک و نام‌گذاری آنها، در یک کلام، به ساحت گفتار درونی می‌رسد» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۵). درمیان آثار ادبی فارسی، *شاهنامه*، به دلیل بهرهٔ مناسب از تکنیک‌های ادبی در تصویرپردازی‌ها دارای غنای تصویری است؛ ازاین‌رو، توجه سینماگران را به خود جلب کرده است. نقطهٔ مشترک *شاهنامه* با سینما در جنبهٔ «تصویر»ی داستان‌هاست. *شاهنامه* متعلق به مرحلهٔ دوم شعر پارسی[1]، یعنی قرن چهارم است. حرکت و تصویر دو شاخص مهم در شعر این دوره است. دورهٔ روشنی که تصویر را به جنبش و حرکت در زمان وامی‌داشت. در حقیقت، «دید ویژهٔ شاعر در لحظه بیداری» با «گوشه‌هایی از هستی، از طبیعت، از زمان، که مفهومی است مجرد، پیوند یافته و این پیوندی است ذهنی» (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲-۳). پویایی و حرکت ذات ذهن است و ذهن، درخیال، قادر است در زمانی فرازمان سفر کند. حاصل پیوند ذهنی شاعر با جوهرهٔ اشیاء و طبیعت، ظهور حرکتی است که در ذات تصویرها وجود دارد و این حرکت درگرو زمان است. زمانی که گاه فشرده در نماهایی از ایجازهای تصویری نهفته است و حرکت -تصویرها را شکل می‌دهد و گاه گسترش

می‌یابد و به زندگی واقعی گره می‌خورد و زمان-تصویرها را می‌آفرینند. در جستار حاضر، حرکت و زمان دو عنصر بنیادین در تحلیل سینمایی تصویرهای *شاهنامه* است. دو مقولهٔ حرکت و زمان، امکان بازیابی هویت تصویر را فراهم می‌سازد. با توجه به این نکته، در بررسی تکنیک‌های ادبی تصویرسازی در بخش پهلوانی *شاهنامه*، که ظرفیت سینمایی تصویرهای آن را ارتقا می‌دهد، ضرورت کاربرد الگو یا نظریه‌ای ادبی- سینمایی برای دستیابی به نتیجه‌ای روشن، مسیر پژوهش را به سوی نظرگاه ادبی محمدرضا شفیعی کدکنی و نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز سوق داد. روش پژوهش بر بنیان مطالعات بینارشته‌ای و به شیوهٔ تطبیقی- تحلیلی است.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

در جستجوی تحقیقات سینمایی دربارهٔ *شاهنامه*، نتایج به‌دست‌آمده، نشان می‌دهد که تحقیقات انجام‌شده پیرامون ظرفیت‌های سینمایی *شاهنامه* در دو محور است: نخست، هنرهای دیداری و بصری که دربردارندهٔ فیلم‌های تولیدشده براساس داستان‌های *شاهنامه* و زندگی فردوسی است؛ دیگر، تحلیل‌های سینمایی از چگونگی تصویرپردازی فردوسی در *شاهنامه* است. در بخش فیلم، اقتباس‌های سینمایی که از داستان‌های *شاهنامه* -هرچند کم- صورت گرفته است، حاکی از تلاش سینماگران برای درک و بیان ظرفیت‌های سینمایی *شاهنامه* است. در محور نقد و تحلیل، پژوهشگران سینما کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی درباب *شاهنامه* و ویژگی‌های سینمایی آن تألیف کرده‌اند. اهالی هنر معتقدند که «مهمترین علت برخورداری *شاهنامه* از جنبه‌های بصری- تجسمی وصف، قابلیت فردوسی در مادی کردن امور نامحسوس و عینیت بخشیدن به مفاهیم درونی، معنوی و یا امور انتزاعی و نفسانی است» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۴۰-۱۴۱). محسن هاشمی رؤیت‌پذیری و عینی بودن داستان‌های *شاهنامه* را وجه مشترک سینما و *شاهنامه* می‌داند و معتقد است که «فردوسی بر قواعد منطقی رنگ، نور، حرکت و ترکیب‌بندی وقوف کامل داشته است» (۱۳۹۰: ۳۳ ـ ۳۴). حمید دهقانپور «از خویشاوندی *شاهنامه* با سینما در مفاهیمی مانند اصول فیلنامه‌نویسی، مونتاژ، کارگردانی و فیلمبرداری که از ارکان اصلی و پایه‌های هر اثر سینمایی است، سخن گفته است» (۱۳۹۱: ۲۹۷). فاطمه نژادنیلی در کتاب *شاهنامه از دریچهٔ سینما: دکوپاژ*، به تعریف مبانی و مفاهیم پایه در مبحث دکوپاژ و جلوه‌های ویژه، همچنین استخراج داستان‌های مشهور در هریک از بخش‌های اساطیری، پهلوانی و تاریخی *شاهنامه* و انطباق با تقطیع سینمایی

پرداخته است (۱۳۹۵: ۳۵). دامنهٔ پژوهش‌ها درحوزهٔ قابلیت‌های نمایشی و سینمایی *شاهنامه* بسی فراخ‌تر از جستار حاضر است. میرجلال‌الدین کزازی، شاهنامه‌پژوه، می‌گوید: «نمی‌توان صرف هنرهایی چون داستان‌گویی، نقالی و پرده‌خوانی، *شاهنامه* را به ایرانیان و جهانیان شناساند و باید با روش‌های نوین *شاهنامه* را به مخاطب امروز معرفی کرد» (۱۴۰۲). ره‌آورد تحلیل‌های شاهنامه‌پژوهان عرصهٔ سینما این است که فردوسی در جایگاه کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس با ذهنیتی سینمایی است. دهقانپور فردوسی را یک سینماگر با نگرش تصویری و حافظهٔ سینمایی و *شاهنامه* را به‌مثابه سینما می‌داند (۱۳۹۱: ۱۰۷).

۲- مبانی نظری پژوهش

در *واژه‌نامهٔ هنر شاعری* ذیل تصویر آمده است: «تصویر[1] اصطلاح جدیدی است که در ادبیات و نقد ادبی به این شکل تعریف می‌شود: اثری ذهنی یا شباهت قابل‌رؤیتی که به‌وسیلهٔ کلمه، عبارت یا جملهٔ نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۱). در فرهنگ‌های سینمایی: «تعریف اولیهٔ تصویر این است که تصویر کوچک‌ترین واحد معنا در یک متن فیلمیک است به این دلیل که تنها از یک نما تشکیل شده است» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۵). از نظر ضابطی جهرمی «واژهٔ ایماژ، اغلب القاکنندهٔ تصویر بصری[2] است؛ زیرا ارائهٔ تصویر بصری، پربارترین نوع تصویرگری در شعر است. اما مقصود اصلی از ایماژ، تصویری است که با «چشم ذهن» دیده می‌شود» (۱۳۷۸: ۲۲). پژوهشگران ادبیات، از قدما و معاصرین، تصویر را از منظر دانش ادبی می‌نگرند. تعاریف گوناگونی ارائه شده است که پرداختن به همهٔ آنها فراتر از حوصلهٔ پژوهش حاضر است؛ هم ازاین‌رو مواردی نقل می‌شود که هر دو حوزهٔ ادبیات و سینما را پوشش می‌دهد. «کهن‌ترین سخن دربارهٔ صورت شعری را در کتاب *الحیوان* اثر جاحظ بصری (ف.۲۵۵ق) می‌توان دید. وی اصطلاح (تصویر) را در تعریف شعر به کار برده است: شعرگونه‌ای از بافندگی و نوعی تصویر است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۱). از میان پژوهشگران معاصر، شفیعی کدکنی در کتاب *صورخیال*، نقد جامعی بر سیر تاریخی تصویر و شگردهای آفرینش آن در ادبیات و از منظر علم بلاغت دارد. او«حرکت» و «رنگ» را به دلیل غلبهٔ «جنبهٔ تشبیهی بر تصویرها»، درشعر قرن چهارم برجسته‌تر می‌داند و می‌گوید: «تصویر عبارت است از مجموعهٔ رنگ، شکل، معنی و **حرکت**» (۱۳۶۶: ۲۶۶). نگارندگان این مقاله، به این تعریف

1. image/ imagery
2. Visual image

عنصر «زمان» را نیز اضافه می‌کنند. ضابطی جهرمی در *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، با نقل سخن شفیعی کدکنی، آن را سینمایی‌ترین تعریف تصویر در حوزهٔ ادبیات به شمار می‌آورد (۱۳۷۸: ۱۲۷). دیدگاه ادبی شفیعی می‌تواند پایهٔ نظریهٔ ادبی تصویر در نقد و تحلیل‌های ادبی و سینمایی معاصر باشد. اهالی هنر هفتم نیز تصویر را از زوایای گوناگون بررسی کرده‌اند. از میان همهٔ نظریه‌پردازان بزرگ سینما، ژیل دلوز به کامل‌ترین شکل آن را بررسی می‌کند. او در دو کتاب خود *سینما۱: تصویر-حرکت* و در *سینما۲: تصویر - زمان*، معتقد است که «مؤلفان بزرگ سینما به‌جای مفاهیم با تصویر-حرکت و تصویر-زمان‌ها می‌اندیشند» (باگیو، ۱۳۹۰: ۱۹).

پژوهش حاضر در پی آن است تا با کالبدشکافی تصویرها و دریافت دقایق تصویرپردازی فردوسی، بتواند زوایای تازه‌ای را از ویژگی‌های سینمایی تصویرهای *شاهنامه* دریابد و در حد توان به پرسش‌هایی ازاین‌دست پاسخ دهد: معیارهای تأثیرگذار در ساختار ادبی -سینمایی تصویرهای *شاهنامه* از نظرگاه ادبی شفیعی کدکنی و نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز چیست؟ چگونه می‌توان به طبقه‌بندی تازه‌ای از تصویرهای *شاهنامه*، براساس دو عامل حرکت و زمان دست یافت؟ در پاسخ به این پرسش‌ها، نخست باید به دیدگاه شفیعی کدکنی دربارهٔ تصویر در *شاهنامه* و سپس به نظریهٔ ژیل دلوز دربارهٔ تصویر در فیلم پرداخت. حرکت و زمان محور سخن در هر دو نظرگاه است. شفیعی کدکنی درباب حرکت و تصویر می‌گوید: «اما پیش از همه به نظر می‌رسد که شاید عنصری، شاعر عصر غزنویان، نخستین کسی باشد که از حرکت و تصویر به صراحت سخن گفته است: هوا و راغ تو گویی دو عالم‌اند بزرگ/ یکی پراز **حرکات** و دگر پر از **تصویر**»(شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۶۳). او در بررسی تصویرهای *شاهنامه* از دیدگاه صور خیال و جنبهٔ تصویری شعر می‌گوید: «[فردوسی] تصویر را وسیله‌ای قرارمی‌دهد برای القاءِ حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی آن‌گونه که در متن واقعه جریان دارد» (همان: ۴۴۰). شفیعی در بحث حرکت و ایستایی در صور خیال، عوامل گوناگونی را سبب ایجاد «حرکت و زمان» در تصویرهای *شاهنامه* می‌داند: وصف‌های تشبهی و استعاری کوتاه، تناسب تصویرها با موضوع که حاصل آن «رعایت رنگ حماسی تصویرها» و نیز «تناسب هریک از انواع صور خیال با نقش و جایگاه خود در شعر» است. «کاربرد بیشتر استعاره در وصف‌های غنایی» و استفاده از «تشبیه» نیز در جریان عادی کارها و لحظه‌ها؛ ولی آنگاه که حرکت اصلی شعر آغاز می‌شود، اغراق شاعرانه جای همهٔ انواع تصویر را می‌گیرد؛ زیرا تشبیه و

استعاره حادثه را محدود و کوچک می‌کنند؛ حتی ابیاتی از نوع: شود کوه آهن چو دریـای آب/ اگر بشنود نام افراسیاب، که به‌ظاهر تشبیه می نماید عمـق آن نـوعی اسـناد مجـازی اسـت و دمیدن حرکت و حیات انسانی در«کوه آهن» است. نیز اغراق مجـازی دارای خصایصـی چـون: تخییل و اسناد مجازی و تنوع زمینهٔ تصویری است. فشردگی و کوتاهی تصویرها که نتیجـهٔ دو عامل: نخست «قالب شعر و وزن تند *شاهنامه*» و دیگر، عدم [کاربرد فراوان] «تشـبیه» اسـت و تصویرها را دارای «حرکت و جنبش» کرده است. «رنگ ویـژهٔ ایرانـی تصـویرها»، «اعتـدال در محور افقی و عمودی تصویرها»، «رنـگ و اسـنادهای مجـازی»، «کـاربرد صـفت در آفـرینش تصویر» سبب ایجاد حرکت و جنبش در تصویرهاست. «رعایت حد القـائی تصـویر» کـه باعـث ایجـاز و اطنـاب در تصـویرها می‌شـود. «ایجـاز تصـویری» سـبب فشـردگی زمـان و «اطنـاب تصویری» سبب گستردگی زمان و آفرینش تصویرهایی از جنس زمـان -تصـویر می‌شـود. نیـز «تداعی تصویر از رهگذر خطاب‌ها و خطابه‌ها، گفت‌وگوها» زمان-تصویرها را به جـود مـی‌آورد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۳۹ـ۴۷۰) این عوامل سبب آفرینش حرکت و زمان در تصویرها می‌شـود. در حوزهٔ هنر نیز، بحث دلوز در *سینما ۱* آن بود که انواع خاصـی از فیلم‌هـا وجـود دارنـد کـه می‌توان آنها را در زمرهٔ حرکت -تصویرها طبقه‌بندی کرد. او انواع مختلفی از حرکت -تصـویر را از سینمای فرانسه، شوروی و آلمان ذکر می‌کند، اما نمونهٔ بارز آن کـنش تصـویر در سـینمای کلاسیک هالیوود است (ساتن و مارتین‌جـونز، ۱۳۹۵: ۱۴۵). مشخصهٔ حرکت تصویر همانا کنشی است مبتنی بر کنش قهرمان داستان که تداوم حسی حرکتی‌اش (توانایی او به هنگام مواجهه بـا چیزهـا) قطع نمی‌شود. این امر ساختن داستانی خطـی را تسـهیل می‌کنـد؛ داسـتانی کـه بتوانـد فضـاهای مختلفی را به تصویر بکشد و تداوم خود را با حضور کنشگر قهرمـان داسـتان تضـمین کنـد (همـان: ۱۴۶ـ۱۴۷). دلوز در بارهٔ زمان -تصویر می‌گوید: «زمان مبتنی بر حرکت است، اما به میـانجی مونتـاژ؛ زمان از مونتاژ به جریان می‌افتد، اما گویی تابع حرکـت اسـت» (بـه نقـل از مـاراتی، ۱۴۰۰: ۹۵ــ ۹۶). بـا توجه به آنچه گفته شد، جستار پیش رو در چارچوب ادبیات و سینما، با محوریـت حرکـت و زمـان در تصویر، به طبقه‌بندی دیگری از تصویرهای بخش پهلوانی *شاهنامه* دست یافت. در گـام نخسـت، انواع تصویر عبارتند از: ۱- تصویرهای بلاغت -مبنـا؛ ۲- تصـویرهای روایـت -مبنـا؛ ۳- تصـویرهای زبان -مبنا؛ ۴- تصویرهای کنش -مبنا؛ ۵- تصویرهای گفـت‌وگـو-مبنـا. در گـام دوم، بـا توجـه بـه نظرگاه شفیعی کدکنی و نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز دربـارهٔ حرکـت و زمـان در تصـویرهای ادبـی و سینمایی، پژوهش حاضر، این تصویرها را در دو گروه «حرکت» و «زمان» قـرار می‌دهـد. در بخـش

تصویر -حرکت: تصویرهای «بلاغت -مبنا »، «زبان -مبنا »، و «کنش-مبنا» و در بخش زمان - تصویر: تصویرهای «روایت -مبنا» و «گفت‌وگو -مبنا» قرار دارند. نخست انواع تصویر در بخش حرکت -تصویر بررسی می‌شود.

۲-۱- تصویر-حرکت

آندره برگسون در *ماده و حافظه* می‌گوید: «از حرکت، تحرکی را که جوهر آن است بیرون بکشید» (ماراتی، ۱۴۰۰ : ۲۴ ـ ۲۵)، اما این‌طور چه نوع حرکتی است؟[۲] ژیل دلوز در *سینما ۱* (۱۳۹۰) و *سینما ۲* از سینما برای بحث در این باره [تصویر] استفاده می‌کند. او اصطلاح حرکت-تصویر را برای توصیف فیلم‌هایی برگزید که در آنها زمان تابع حرکت بود. در این سبک از فیلم‌سازی، زمان به‌صورت غیرمستقیم عرضه می‌شود به‌عبارت‌دیگر، زمان به‌نحوی تدوین می‌شود که با قصه سازگار باشد. زمان در سینما در حرکت -تصویر بر محور حرکت قهرمانِ داستان می‌گردد و فشرده می‌شود. گذر زمان در این حین مکان‌مند می‌شود. دلیل این امر آن است که در حرکت-تصویر به تصویر کشیدنِ گذر زمان، در قیاس با تعریف داستان، دغدغه‌ای فرعی به حساب می‌آید. به‌عنوان‌مثال، فیلم *جان سخت*، تصویرگر یک شب جهنمی از زندگی پلیس نیویورکی جان مک‌کلین است؛ هنگامی که وی در ساختمان ناکاتومی لس‌آنجلس با سارقان مسلح می‌جنگد. داستان همچنان بر گرد مک‌کلین می‌گردد و سپری شدن شب با تن او، که هر دم درب‌وداغان می‌شود، به تصویر می‌آید. درواقع آنچه در حرکت -تصویر موجب گذر زمان می‌شود قابلیت کنشگری قهرمان داستان است. تصویر نه تنها هرگز در زمان حال نیست؛ بلکه همواره واجد نوعی چگالی و تراکم زمانی است. اما در زمان -تصویر، تصویر از گذشته و آینده‌ای برخوردار است که با آن درآمیخته‌اند و به‌هیچ‌وجه با تصاویر بالفعلی که پیش و پس از آن می‌آیند انطباق ندارد. بنابراین، تصویر «پیش» و «پس»ی دارد که با زمان حال آن هم‌بودند. افزون بر این، زمان حال خود اغلب گریزای تصویری است که میان گذشته و آینده پس و پیش می‌رود، چنان‌که در یکی از سکانس‌های مشهور *همشهری کین* اورسن ولز شاهدیم که کین به سمت دوست روزنامه‌نگارش می‌رود تا رابطه‌اش را با او تمام کند و طبق نظر دلوز، او از میان زمان می‌گذرد نه از میان مکان. این سینمایی به‌راستی پروستی است که در آن موجودات جایی را در زمان اشغال می‌کنند که با مکانشان در فضا قابل‌مقایسه نیست، دلیلش این است که زمان به بعد گاهشمارانه‌اش تقلیل

نمی‌یابد؛ یعنی بعدی که درآن هر لحظه از پی لحظه‌ای دیگر می‌آید (ماراتی، ۱۴۰۰: ۹۷). ذکر این نکته ضروری است که: «در درون جهان مرکززدایی شده و دائماً متغیر تصویر -حرکت‌ها، سه نوع تصویر سوبژکتیو ظهور می‌کنند: تصویر -ادراک‌ها، تصویر -کنش‌ها و تصویر -تأثرات. کارکرد تصویر-ادراک‌ها قاب‌بندی است. کارکرد تصویر -کنش‌ها سنجیدن کنش بالقوهٔ چیزها بر ما و کنش احتمالی ما بر چیزهاست». اما چه چیزی میان ادراک و کنش روی می‌دهد، میان دو شکاف؟ در وقفه چه چیزی خانه کرده است؟ باید چیزی باشد که پیوندی را میان حرکت دریافت شده و حرکت اجراشده برقرار کند: میان ادراک که از جهاتی دردساز است و کنش تردیدآمیز، کنش‌ها تغییر شکل نداده‌اند به تأثر بدل می‌شوند، این تصویر- تأثر است (همان: ۵۸-۵۹). براین‌اساس، پاره‌ای تصویرهای بخش پهلوانی *شاهنامه* به انواعی چون تصویرهای «بلاغت -مبنا»، «زبان -مبنا»، و «کنش -مبنا» تقسیم شده‌اند و ذیل حرکت -تصویر قرار دارند.

۲-۱-۱- تصویرهای بلاغت -مبنا

ابن‌رشیق قیروانی (۳۹۰-۴۵۶.ق) می‌گوید: «بهترین وصف آن است که گوش را به چشم بدل کند، مبنای توصیف برکشف و اظهار استوار است» (به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۱). ابن‌رشیق دربارهٔ نقش تجربه و رؤیت در تصویر می‌گوید: «انسان چیزی را که دیده، بی‌گمان بهتر و بصواب‌تر می‌تواند وصف کند تا چیزی که ندیده و تشبیه کردن چیزی را که ندیده به چیزی که دیده بهتر است از تشبیه چیزی که دیده به آنچه ندیده است» (به نقل از همان‌جا). سینما از مسئلهٔ رؤیت در چیزها [تصویر] سخن می‌گوید. «ورتوف در *مردی با دوربین فیلمبرداری‌اش* (۱۹۲۹) دائماً به ارتباط میان چشم انسانی، چشم دوربین و برهم‌کنش‌های دوربین‌های متعدد می‌پردازد. دیدن و رؤیتی که او در پی آن است، رؤیت در چیزها است. مونتاژ می‌تواند بر محدودیت‌هایی که چشم انسانی و چشم دوربین در آن اشتراک دارند؛ غلبه کند. مونتاژ می‌تواند رؤیت را ازنقطهٔ ثابتی که آن را تعریف می‌کند، آزاد سازد و هرنقطهٔ هرجوره را در مکان به نقطه‌ای دیگر متصل کند؛ زیرا همان‌طور که پل کله می‌گوید: آنچه در هنر اهمیت دارد، بازتولید امر مرئی نیست؛ بلکه مرئی ساختن است» (ماراتی، ۱۴۰۰: ۶۱ ـ ۶۴). مسئلهٔ «رؤیت در چیزها» یا «مرئی ساختن» با مونتاژ، در شعر به کمک تکنیک‌های بلاغی چون تشبیه صورت می‌گیرد. در بیت «چو آواز رستم شب تیره ابر/ بدرّد دل و گوش غرّان هژبر» (فردوسی، ۱۳۹۸: ۱۶/۳)، مخاطب با یک کلان‌تصویر آوایی روبه‌رو می‌شود. هندسهٔ آوایی ایجادشده به

یاری تشبیه تفضیل، خط سیر صدای رعد و غرش هژبر را طول موج، حجم، پرسپکتیو، وسعت و عمق میدان می‌بخشد. کانون مرکزی این مثلث آوایی آواز رستم است. در این مونتاژ صدا، از طریق تشبیه تفضیلِ معکوس شده، صدای ابر همراه با غرش هژبر میدان آوایی گسترده‌ای را ایجاد کرده است. حرکت و جنبش موجود در این تثلیث صدایی به یاری فعل «بدرّد» استمرار و تداوم می یابد. با چشم شنیدن و با گوش دیدن، نمایش معکوس هستهٔ مرکزی صدا است که از پیوند دیدن و شنیدن البته به یاری تصویری خیالی، «تشبیه»، شکل گرفته است. «غالباً تصویر را به حس بینایی محدود کرده‌اند و تنها تصاویر بصری را ایماژ دانسته‌اند اما پر واضح است که تجربه حسی به امر دیداری محدود نیست. ما با حواس مختلف خود، امور مختلفی را تجربه می‌کنیم و می‌توانیم آن تجربه‌ها را به تصویر بکشیم. ایماژ می‌تواند صوتی را مجسم کند. چنان‌که کسایی مروزی صدای حشره را به صدای نفوذ آب در سفال تشبیه کرده: وان بانگ چُرَذ بشنو در باغ نیم‌شب/ همچون سفال نو که به آبش فروزنند» (به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۳ـ۴۴). «در فصلی معروف از *توفان در آسیا* اثر پودوفکین، نمایی درشت از پوست [یک روباه نقره‌ای]که به‌خوبی نور داده شده. پرزهای این پوست ضخیم به آرامی موج می‌خورند و انبوهی و ضخامت پوست چنان به‌وضوح مجسم می‌شود که تماشاگر واقعاً کیفیت عالی جنس پوست را حس می‌کند» (استیونس و دبری، ۱۳۸۶: ۲۹۸).

۲-۱-۲- تصویرهای زبان -مبنا

امروز «همگان قبول دارند که با یاری تصویر می‌توانیم موضوع (سوژه) را به یاد بسپاریم و آن را در مقابل مرگی دوباره، که همان مرگ معنوی است، حفظ کنیم» (بازن، ۱۳۹۶: ۱۲).

به‌یقین زبان یکی از ابزارهای ماندگاری حیات معنوی اندیشه است. به گفتهٔ فردوسی: سخن ماند از تو همی یادگار/ تو با گنج دانش برابر مدار (فردوسی، ۱۳۹۸: ۷۷۸/۴). «لازمهٔ هر پژوهشی در زمینهٔ شعر، آشنایی حتی اندک با مطالعات علمی در مورد زبان است. زیرا شعر چیزی جز هنر کلام نیست و نوعی بهره‌وری خاص از زبان را ایجاب می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۸۵). زبان با تمام واحدهای سازنده‌اش از واج، هجا، تکواژ و واژه‌ها در نماهای دستوری چون اسم، صفت، قید و فعل، در زنجیره‌های زبانی خود، هم‌نشینی و جانشینی، نوعی تدوین و مونتاژ معنایی-تصویری را ایجاد می‌کند. نگارندگان مقاله حاضر، این نوع تصویرنگاری را «تصویر -نمایی» می‌نامند. نمایی از تصویرهای شکل‌گرفته در واحدهای زبان که در خوانش

سینمایی می‌توان آنها را پلان‌هایی در زنجیرهٔ گفتار دانست که در محور هم‌نشینی زبان و خط سیر افقی سخن، گاه فیلمی کوتاه را می‌سازند. تصویرهای زبانی گاهی با اطناب و گاهی با ایجاز، نمایی نمایشی از حادثه را شکل می‌دهند. «در مباحث مربوط به تصویر شعری، زبان، محمل تصویر است، ازاین‌رو زبان حامل تصویر و حاوی تجربهٔ خیالی است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۶). زبان با عناصر سازنده‌اش، توان استخراج تصویر را از دل معانی دارد. روایت‌های تصویری از درون بافت داستانی و تصویرهای روایتی از دل زبان ظهور می‌کنند؛ تصویرهایی برخاسته از زنجیرهٔ سخن که میدان دید قوّهٔ خیال مخاطب را عمق و گسترش می‌دهند. سیسیل دی لوئیس شاعر انگلیسی گفته است: «ایماژ تصویری است که شاعر آن را به‌وسیلهٔ کلمات می‌سازد» (به نقل از میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۱). و «فرانچسکو دسانکتیس، منتقد و مورخ ایتالیایی، نیز این نوع تصویر را [ایماژ زبانی] همان عکس ذهنی اشیا می‌شمارد. این نوع ایماژ رونوشت تجربهٔ حسی است که به‌نحو مشهودی در بیشتر گزاره‌های فکری تجسم می‌یابد» (به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۸). گاه خوشه‌های معنایی حاصل از این عکس‌های ذهنی اشیا در اندیشه و خیال، پلان‌ها و سکان‌های سینمایی را می‌آفرینند. این خوشه‌های معنایی زبان، خوشه‌های تصویری سینمایی را شکل می‌دهد. در شعر: یاد من باشد فردا، بروم باغ حسن گوجه و قیسی بخرم// یاد من باشد فردا لب سلخ، طرحی از بزها بردارم// طرحی از جاروها، سایه‌هاشان در آب. یاد من باشد، هرچه پروانه که می‌افتد در آب، زود از آب درآرم (سپهری،۱۳۷۰: ۲۲۳)، تصویرهایی چندبعدی است که به یاری زبان، دارای صدا، حجم، وضوح، زمان و مکان، عمق میدان و نمایش نماهای دور با قید زمان «فردا» هستند. این تصویرهای گفتاری فقط در «رونوشت تجربه‌های حسی» خلاصه نمی‌شوند بلکه درگام دوم، فیلم‌هایی کوتاه و بلند را بالقوه در خود ساخته‌اند. گاه زبان بدون گره‌خوردگی با صورت‌های خیالی تصویرگری می‌کند. در *شاهنامه*، هنگامی که اسفندیار رستم را «به دست چپ خویش بر جای کرد»، رستم: «پر از خشم بویا ترنجی به دست» بر جایگاه مناسب می‌نشیند (فردوسی، ۱۳۹۸: ۳/ ۶۱۵ ـ۶۲۳). واژهٔ «بویا» در ترکیب «بویا ترنج» القاکنندهٔ حس بویایی همیشه شناور است. این واژه چه به‌عنوان صفت فاعلی برای رستم در نظر گرفته شود، یعنی رستم درحالی‌که بسیار خشمگین بود، ترنجی را می‌بویید و چه در معنی صفت برای ترنج باشد، یعنی ترنجی بویا و خوشبو، باز هم واژه‌ای است زنده و پویا که دو حس بینایی و لامسه را فشرده در خود دارد و بار تصویری حس بویایی را نیز نقش صفت فاعلی واژهٔ «بویا» برعهده دارد. این صفت قید زمان را

برنمی‌تابد. نگارندگان این مقاله، آن را «صفت استمراری» می‌نامند. کشش آوایی مصوت بلند «ا» پراکنش بویایی و حرکت تصویری را سبب می‌شود. دو نمای متضاد، نمایی نزدیک از چهرهٔ خشمگین رستم با نمایی از ترنجی به دست، فضای تصویر را به تعادل عاطفی می‌رساند. «تأثیر سینما بر دو حس از حواس ما بود: حس بینایی و شنوایی. باید تمام تجربه‌ای را که از واقعیت داریم در نظر بگیریم و این شامل سایر حواس به‌جز بینایی و شنوایی هم می‌شود؛ یعنی حس بویایی، چشایی و لامسه و حسیات مربوط به حرکات جسمانی ما. در آمریکا گاه نمایش فیلم با پخش بوهای مختلف مثل علف تازه بریده شده، تنباکو و عطر گل سرخ در سالن نمایش توام شده است» (استیونس و دبری، ۱۳۸۶: ۲۹۸-۲۹۹).

۲-۱-۳- تصویرهای کنش -مبنا

آن دسته از تصویرها که برمبنای کنش قهرمانان داستان‌ها شکل گرفته‌اند و با فعل‌های حرکتی و جنبشی همراهند، تصاویر کنش-مبنا هستند. آفرینش تصویر در گرو کنش شخصیت است. این تصویرها دارای پرسپکتیو، حرکت، زاویه دید، نقطهٔ طلایی، زمان و مکان هستند. در دو خط عمودی و افقی سخن به‌طور هم‌زمان حرکت می‌کنند. زمان و مکان در تصویرها، به وحدت ذاتی می‌رسند. هم ازاین‌رو، دارای وحدت جوهری حرکت هستند. قادرند نگاه مخاطب را چون دوربین در سوهای مختلف بچرخانند و مفاهیم را زمانمند و مکانمند کنند. با فعلیت یافتن اندیشه در کنش، زمان نیز از قوه به فعل تبدیل می‌شود و در این دگردیسی که کاهش طولی زمان را در پی دارد، در هویت تازه‌ای ظاهر می‌شود. این ایجاز در کنش و فشردگی زمانی، زمان را تصویری می‌کند. در تصویرپردازی انتظار منیژه برای فرارسیدن شب: «به خورشید بر چشم و هیزم به بر» (فردوسی، ۱۳۹۸: ۶۷۹/۲)، و برای برافروختن آتش: «منیژه سبک آتشی برفروخت» (همان‌جا)، قید «سبک» ازیک‌سو تصویرگر شتاب منیژه و ازدیگرسو، نمایش سیر کند زمان و غروب خورشید است. دو تصویر نزدیک از «چشمان خیرهٔ منیژه به افق» و سپس «شتابش در برافروختن آتش»، دو پلان و نمای متضادی را می‌بندد که حرکت و پویایی تصویر را در عین گسترش زمانی (اطناب)، قبل از غروب خورشید، و نیز فشردگی زمانی را (ایجاز)، در حرکت شتابان منیژه، تصویر می‌کند. پارادوکس تصویری که بی وجود یکدیگر، تصویری بی‌روح و بی‌معنا هستند. حاصل سخن، اگر چه ماهیت تصویرهای شعری و سینمایی متفاوت است، اما روشی یکسان در «بیان» بر تصویر

هر دو هنر حاکم است: «سینماگر با تصویر می‌تواند همچون نویسنده افکارش را هرقدر هم که انتزاعی باشد، «بیان» کند یا تمایلات خود را دقیقاً به همان صورتی که امروز با رساله یا رمان امکان پذیر است، به زبان تصویر برگرداند. نما برای سینماگر حکم واژه را برای نویسنده دارد: با هر دو می‌نویسیم. سینماگر با دوربین بر پردهٔ سفید نمایش فیلم می‌نویسد و نویسنده با قلم بر صفحهٔ سفید کاغذ» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۳۰-۱۳۱). دلوز تأکید می‌کند که تصاویر نه تنها برای دیده شدن، که برای خوانده شدن نیز هستند. قاب‌هایی وجود دارد که غیرعادی بودن زاویه دیدشان را نمی‌توان با هیچ قانون عملی‌ای توجیه کرد. نمونه‌ای از آن را در چهره‌های بریده از لبهٔ پرده در *مصیبت ژاندارک* درایر می‌بینیم. دلوز، مفهوم پاسکال بونیتزر، «قاب زدایی» را وام می‌گیرد. بنابراین، تصویر بصری فراتر از کارکرد رؤیت پذیرش، کارکردی خوانش‌پذیر دارد (ماراتی، ۱۴۰۰: ۴۲). بار دیگر به سخن ابن‌رشیق قیروانی استناد می‌شود که قرن‌ها پیش از این از مسئلهٔ رؤیت در تصویر سخن گفته بود: «انسان چیزی را که دیده، بی‌گمان بهتر و بصواب‌تر می‌تواند وصف کند تا چیزی که ندیده و تشبیه کردن چیزی را که دیده بهتر است از تشبیه چیزی که دیده به آنچه ندیده است» (به نقل از فت.وحی، ۱۳۸۵: ۷۱). در سخن او، به فهمی فراتر از خوانده شدن تصویر می‌رسیم که جز با رؤیت ممکن نمی‌شود. در سخن دلوز به فهمی که فراتر از تصویر است، باید رسید که جز با خوانش تصویر ممکن نیست. تصویرهای خوانداری ابن‌رشیق، در ذات خود، رؤیت‌پذیر و تصویرهای دیداری دلوز، خوانداری هستند. گروهی دیگر از تصویرهای بخش پهلوانی *شاهنامه* را می‌توان در ذیل زمان -تصویر قرار داد. تصویرها گفت‌وگو -مبنا و تصویرهای روایت -مبنا. نخست مفهوم زمان ـ تصویر از دیدگاه دلوز بررسی می‌شود.

۲-۲- زمان -تصویر

برای دلوز، ظهور زمان -تصویر به فیلم‌های اروپایی پس ازجنگ جهانی دوم بازمی‌گردد[۳]، زیرا آنها به گذشتهٔ خویش می‌نگریستند و هم‌زمان با تلاش برای بازسازی خرابی‌های بعد از جنگ، درحقیقتِ هویت‌های خویش تردید می‌کردند (ساتن و مارتین‌جونز، ۱۳۹۵: ۱۵۴). دلوز در *سینما۲* نمونهٔ بارز زمان تصویر را از صحنه‌ای مشهور در فیلم *امبرتودِ* (۱۹۵۲) ویتوریودِسیکا ارائه می‌کند. در این صحنهٔ بخصوص، ماریا، زنی باردار، با خستگی راه می‌رود و به کارهای روزانهٔ خود می‌پردازد، مثل روشن کردن اجاق و درست کردن قهوه. پس در اینجا، یعنی در زمان-

تصویرها، شاهد نمونهٔ عادی شیوهٔ ثبت گذر زمان در زمان و برای زمان هستیم و نه شاهد تدوین و بیرون کشیدن لحظاتی از زمان که برای گسترش روایت قهرمان داستان غیرضروری تشخیص داده می‌شوند. ازجمله فیلم‌هایی که به شیوه‌ای برگسونی/ دلوزی دست به کندوکاو در گذشته می‌زنند می‌توان به *همشهری کین* (۱۹۴۱) و بسیاری از فیلم‌های فدریکو فلّینی ازجمله *هشت‌ونیم* (۱۹۶۳) اشاره کرد (ساتن و مارتین‌جونز، ۱۳۹۵: ۱۵۰). مهمترین نکته این است که اگرچه «حرکت» برجسته‌ترین ویژگی تصویرهای *شاهنامه* است، اما به آن معنی نیست که زمان-تصویر کمرنگ باشد. در *شاهنامه*، خط سیر تصویرها در زمان-تصویر هرچند رو به گذشته دارد، اما در آن متوقف نمی‌شود و در پی بازیابی هویت ویران‌شده نیست؛ فلاش‌بک‌ها به گذشته، به‌نوعی به نقد و تفسیر هویت می‌پردازد. انسان در فرازوفرودهای خویشتن خویش و بودن، به بزنگاه‌های چیستی و فلسفی می‌رسد بی‌آنکه دچار ویرانی مطلق شود. زمان-تصویر در *شاهنامه* حرکتی روبه‌گذشته و نیز آینده دارد در این سیر سیال و پویا، در هر لحظه از بودن و هستی مفهومی نو می‌یابد. برجسته‌ترین نمود زمانی را در زال می‌دانند. او را مرگی گزارش نشده است. با خدای زمان یعنی زروان یکی دانسته‌اند؛ آن‌چنان که زمان غیر گاهشمارانه، کرنوس و نه کرونوس [گاه، زمان][۴]. گاهی مجاورت و هم‌نشینی واژه‌ها با حواس پنجگانه در ذهن، حافظه و خیال باعث تداعی تجربه یا خاطره‌ای می‌شود. تنها یک تلنگر کافی است تا حسی یا حواسی همراه با تجربه و عاطفه خاص آن لحظه‌ها از دل یک لحظه از زمان سر برآورد و جان بگیرد. بر اصل مجاورت، می‌توان دو عنصر زمان و مکان را نیز به‌عنوان دو عامل تداعی‌کنندهٔ حواس افزود. تلمیح نهان و دور از چشم مخاطب در تصویر «رستم با ترنجی بویا به دست» (فردوسی، ۱۳۹۸: ۱۵۹/۳) شرایط متضادی را که ترکیبی از خشونت و خشم و بوی لطیف ترنج است، فراهم کرده است. فردوسی حس بویایی را در نمایی ظریف و نزدیک از ترنج به تصویر می‌کشد. ترنج می‌تواند تلمیح تصویری دوری از سهراب باشد. آنجا که فردوسی در آغاز تراژدی می‌گوید: اگر تند بادی برآید ز کنج/ به خاک افکند نارسیده ترنج (همان: ۲۶۱/۱). در عمق میدان ایجادشده در ذهن و خیال مخاطب، به یاری تلمیح تصویری، زمان در ترکیبی بسیار فشرده از حال و گذشته، بویی از خاطره‌ای تلخ و دردناک را در فضای داستان می‌پراکند. تلمیح ابزار فلاش‌بک به گذشته و حرکت در زمان است و بار سینمایی دارد. چنین تصویرهایی در نظریهٔ دلوز در گروه زمان -تصویر قرار دارند. دلوز در نظریهٔ سینمایی خود تحت‌تأثیر برگسون بود. «برگسون بر این باور بود که زمان کلیتی بود و نبودی

و همیشه درحال انبساط است؛ برگسون در *ماده و یاد* چنین استدلال می‌کند که یادها و خاطرات ذخیره نمی‌شوند، بلکه منبع بود و نبودی ذخیرهٔ زمانْ گذشته است. ایده‌های برگسون را، نویسنده فرانسوی، مارسل پروست درشاهکار خود با عنوان *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته* استفاده می‌کند و بسط می‌دهد. رمان پروست نشان می‌دهد که تداعی غیرارادی به‌آسانی باعث درافتادن به ورطهٔ گذشتهٔ بود و نبودی می‌شود. پروست ثابت می‌کند که بو، صدا، مزه یا ژست‌های بدنی به‌صورت غیرارادی موجب برانگیخته شدن خاطرات گذشته می‌شود خود او از مزهٔ کیکی به نام مادلن استفاده می‌کند که موجب انتقال ناگهانی او به گذشته و پرتاب شدن او به خاطرات کودکی می‌شود» (ساتن و مارتین‌جونز، ۱۳۹۵: ۱۳۹-۱۴۰). گروه دیگری از تصویرهای بخش پهلوانی دارای زمان -تصویر به قرار ذیل است.

۲-۲-۱- تصویرهای روایت -مبنا

تصویرهای روایت -مبنا دستاورد روایت شاعر و یا شخصیت‌های درون داستان هستند. راوی با استفاده از شگردهای روایی، حرکت را به تصویرها تزریق می‌کند تا ذهن مخاطب برای آنچه که باید ببیند، آماده شود. روایت، قالب کلی تصویرهاست. در درون کلان‌روایت فردوسی از رستم که بخش بیشتر داستان‌های حماسی را به خود اختصاص داده است، خُردروایت‌هایی نیز از زبان اشخاص داستان وجود دارد که تصویرهایی مینیمالیستی یا کمینه تصویرها را آفریده‌اند. در رزم رستم و اسفندیار، چهار نقطهٔ طلایی در دل کلان‌روایت فردوسی از رستم وجود دارد: الف- کتایون و اسفندیار؛ ب- روایت کتایون از رستم؛ پ- روایت اسفندیار از رستم؛ ت- روایت رستم از خودش. نکتهٔ دیگر آنکه این مربع روایی، ضلع پنجم و نهان نیز دارد. پنجمین نقطهٔ برجسته و طلایی روایت، خیال مخاطب است که در چهار سوی صحنه، جریانی همیشه شناور است و سهم حضور خود را همواره حفظ می‌کند، هر حادثه را در نقطهٔ طلایی ذهن، خیال و حافظهٔ تاریخی او قرار می‌دهد. «بیشتر روایت‌ها خطی و به ترتیب زمانی هستند، زیرا رویدادها را به همان ترتیبی که اتفاق می‌افتند، ارائه می‌کنند. (مانند فیلم شجاع‌دل). اما فیلمی که مثلاً فلاش‌بک (بازگشت به گذشته) داشته باشد، روایت خطی ندارد، زیرا رویدادهای فیلم به ترتیب زمانی ارائه نمی‌شوند» (باکلند، ۱۳۹۳: ۶۴). در صحنهٔ گفت‌وگوی کتایون با اسفندیار و تلاش او در انصراف فرزند از نبرد با رستم، روایت مسیری نیم‌دایره‌ای را طی می‌کند. هستهٔ این روایت نه مسئلهٔ پادشاهی اسفندیار که آزادگی رستم است (نک.

فردوسی، ۱۳۹۸: ۱۵۵/۳). روایت‌های نیم‌دایره‌ای که حلقه‌وار به‌سوی مرکز حرکت می‌کنند و شیارهای زمانی در سطح روایت را ژرفا و عمق می‌بخشند. زمان به‌سوی گذشته می‌رود درعین‌حال که به‌سوی آینده نیز سیلان دارد. ترکیبی متناقض‌نما از یک لحظهٔ بودن را به تصویر می‌کشد. این روایت‌های نیم‌دایره‌ای، زمان -تصویرهایی نیم‌دایره‌ای هستند که گذشته و آینده را در خود توأمان دارند. گذشته و آینده‌ای که سیال و شناور در هر لحظه از حال می‌توانند حضور داشته باشند.

۲-۲-۲- تصویرهای گفت وگو- مبنا

در مقایسه با تصویرهای کنش -مبنا، این نوع تصویرها که رهاورد گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان‌هاست، تصاویری گزارشی، خبری، دارای پرسپکتیوی محو و فرازوفرودهای کم‌رنگ خیال هستند. گذر از تصویر به تصویر یا تداعی تصویری اندک است. پردازش تصویرها در گفتار، به اقتضای اهمیت موضوع و حالات عاطفی، گاه تند است و سریع، گاه اندک است و تدریجی، بیشتر از آنکه تابع کنش باشند، از حرکت طبیعی سخن در محور افقی پیروی می‌کنند و زاویه دید خطی را رسم می‌کنند. گفت‌وگوها ضمن آنکه در زمان حال صورت می‌گیرد؛ اما محور اصلی آنها بیشتر بر دو واحد «گذشته» و «آینده» است. ازاین‌رو، خط سیر شکسته‌ای را از زمان رسم می‌کنند؛ نیز، نگاه مخاطب یا زاویه دید او را در یک منحنی زمانی قرار می‌دهند و زمان، گذشته‌ای است که تجربه و سپری شده است و آینده‌ای که پیش رو است. برخلاف تصویرهای کنش -مبنا، میدان معنایی خیال و نقطه دید در این دسته تصویرها آن‌قدرگسترده نیست. طول موج مفاهیم تصویری شده خیزش‌های ناگهانی کنش-تصویرها را ندارد؛ اما مخاطب را در کش‌وقوس هیجانِ شاید «کنشی اتفاق افتد»، برای لحظه‌ای کوتاه نگه می‌دارد. در نبرد نافرجام رهام با اشکبوس که منجر به فرار او شد، رستم با تأکید بر«پیاده جنگیدن» («تو قلب سپه را به آیین بدار/ من اکنون پیاده کنم کارزار» (فردوسی، ۱۳۹۸: ۵۶۷/۲)) ، به میدان نبرد می‌رود. طرح «گفت‌وگو» با اشکبوس، تمهیدی است تا تهمتن از دشمن زمان بگیرد. این یک گفت‌وگوی معمولی و برای پیشبرد داستان نیست؛ بلکه بیان تصویری اندیشه و حیلهٔ نظامی است تا فرصت زمانی لازم را برای رستم فراهم کند و بتواند با درک نقطهٔ ضعف دشمن، راه بر تجاوز او ببندد. به قول ابوالفضل بیهقی، رستم «روز را می‌بسوخت» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۱۷۵). کنش و واکنش شخصیت‌ها، در اختیار روند گفت‌وگو است.

تضاد نهان، در فاصلهٔ زمانی ایستایی و سکون در کنش شخصیت‌ها با کنش گفتاری آنها در میدان نبرد سبب ایجاد تعلیقی کند و کشدار می‌شود. نمونهٔ چنین ترفند نظامی در صحنه‌ای از فیلم *شیر صحرا* (۱۹۸۱) به کارگردانی مصطفی عقاد وجود دارد. آنجا که فرمانده ایتالیایی، رودولفو گراتزیانی (با بازی الیور رِد)، عمر مختار (آنتونی کوئین) را به مذاکره فرامی‌خواند. این مذاکره فرصتی است تا فرمانده ایتالیایی توان نظامی خود را دوباره ارتقا دهد. «ارسطو سفارش می‌کند: مثل مردم عادی حرف بزنید اما همچون عقلا بیندیشید» (مک‌کی، ۱۳۹۵: ۲۵۵).

۳- نتیجه‌گیری

اندیشیدن با تصویر، دو مسئلهٔ «حرکت» و «زمان» را در مطالعات ادبی و سینمایی پررنگ کرد. ماهیت تصویر را از نو تعریف‌کرد و افزون بر آن، امکان بازیابی هوّت بحران‌زدهٔ اروپای بعد از جنگ جهانی دوم را از رهگذر زمان فشرده در حرکت -تصویر و زمان واقعی در زمان - تصویر فراهم کرد. در حوزهٔ ادبیات فارسی و فارسی‌زبانان تلاش‌هایی با هدف خوانش سینمایی آثار ادبی و ازجمله *شاهنامه* صورت گرفته است. ضرورت شناخت تکنیک‌های ادبی در پردازش تصویرهای *شاهنامه*، سپس بررسی تطبیقی ـ تحلیلی داده‌ها با پاره‌ای اصول سینمایی در پردازش تصویرها، دیدگاه شفیعی‌کدکنی و نظریهٔ ژیل دلوز را مبنای شناسایی و استخراج انواع تصویرهای سینمایی قرار داد. بر پایهٔ این، تصویرهای بلاغت -مبنا ، زبان-مبنا ، و کنش-مبنا در بخش حرکت -تصویر و تصویرهای روایت -مبنا و گفت‌وگو -مبنا در گروه زمان-تصویر قرار دارند. باید در نظر داشت که هم در حرکت -تصویر و هم در زمان -تصویر، «زمان» مسئلهٔ محوری است و وجودش تابع شرایط داستان است. زمانی که موجودیتش را در گرو «کنش قهرمان» دارد، دارای ایجاز تصویری است و از مقولهٔ حرکت -تصویر به شمار می‌آید و آنجا که بودن و نبودنش در گرو زمان داستان است، بحث زمان -تصویر است. فرق اساسی دو گروه تصویرها یعنی حرکت -تصویر و زمان-تصویر، در چگونگی ظهور زمان در آفرینش تصویرهاست. آنچه دریافت شده این است که زمان-تصویر در *شاهنامه* با مفهوم زمان-تصویر در نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز، فرق اساسی دارد. زمان-تصویر در روایت دلوز، سفر به گذشتهٔ بود و نبودی و بازیابی هویت ویران‌شدهٔ پس از جنگ جهانی دوم است. اما زمان *شاهنامه* روشی معکوس و خلاف جهت زمان -تصویر سینمای دلوز دارد. زمان در حماسه، در عین وفاداری به حرکت در مسیر خطی قصه و پیروی از منطق علّی حوادث، همواره در تعامل با

حرکتِ نرم هستی در نهان حوادث است. این پرسپکتیو زمانی، حرکتی روبه‌جلو دارد و در مقایسه با زمان -تصویر ژیل دلوز، منفعل نیست. تصویر ناتوانی‌ها و روان‌پریشی‌های انسان *شاهنامه* نیست، بلکه به «زمان نامیرا» یعنی «شاه زمان» عصر پیشاکهن الگو پیوند می‌خورد. در این گره‌خوردگی، انسان در پی بازگشت لحظه‌ای به گذشته یا گذشته‌های دور، ازیک‌سو به نوعی نقد تاریخی-اجتماعی اندیشه‌های حاکم در ساختار اجتماعی دوران سپری شده و ازسوی‌دیگر، تسلای دل و روح، افزایش دانش و درک خود از زمان حال می‌پردازد. انسان عصر پهلوانی *شاهنامه* باورمند خویش و جهان است. در خوانش معکوس نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز در مسئلهٔ زمان -تصویر و نیز حرکت -تصویر آنچه دریافت شد، این است که نه در زمان- تصویرها اندیشه بازیابی هویت ویران‌شده وجود دارد و نه در حرکت -تصویرها اندیشه خودمحوری راه بر انسان‌های فره‌مند می‌بندد.

پی‌نوشت

۱- دکتر شفیعی کدکنی در کتاب صور خیال، مراحل شعر فارسی [را] از نظر صور خیال در این دوره (از آغاز تا پایان قرن پنجم) بیان می‌کند: دورهٔ اول: (۳۹۸ــ۳۹۳). دورهٔ دوم: (۴۰۳ــ۳۹۹). دورهٔ رودکی که تا روزگار کسایی و فردوسی تا پایان قرن چهارم ادامه دارد. دورهٔ سوم : (۴۸۵ــ ۴۷۵). دورهٔ چهارم: (۵۸۳ ـ۵۷۷) (۱۳۶۶: ۳۹۳).

۲- در قرن بیستم، و به‌ویژه بعد از جنگ جهانی دوم، درک و دریافت ما از زمان تغییر کرده است. برگسون برای تبیین این تغییر در تفکر میان دو مقولهٔ تصویری فراگیر یعنی زمان تصویر و حرکت تصویر تمایز می‌گذارد (ساتن و مارتین-جونز، ۱۳۹۵: ۱۴۵).

۳- مثل فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیایی در اواخر دههٔ ۱۹۴۰(ساتن و مارتین‌جونز، ۱۳۹۵: ۱۴۸)؛ دلوز خاطرنشان می‌کند که شاخصهٔ اروپای بعد از جنگ ازدیاد و تکثر چیزی به نام «همه نوع فضایی» است، فضاهایی که در آن مردم نمی‌دانند که چگونه به وضعیتشان واکنش نشان دهند. گرچه دلوز هرگز چنین چیزی را مستقیم ابراز نکرد، او بازتاب تأثیر جنگ در اروپا را در ناتوانی قهرمانان داستان‌های زمان تصویر برای ایجاد تغییر در وضعیتشان می‌دید. درمقابل، سینمای ابرقدرت ایالات متحده دچار چنین مسئله‌ای نبود؛ ازهمین‌رو، حرکت تصویر هالیوودی مملو است از قهرمانان فردمحوری که کوچک‌ترین مشکلی در واکنش نشان دادن به موقعیت‌های خود ندارند. حال به درک این نکته نزدیک‌تر می‌شویم که چرا زمان -تصویرها و حرکت -تصویرها در چنین مکان و زمانی پدید آمده‌اند. به تعبیر ساده‌تر، جنگ بسیاری از کشورهای اروپایی را نه تنها به لحاظ اقتصادی و فیزیکی، بلکه به لحاظ روان‌شناختی نیز تخریب کرده است. کشورهای استعمارگر اروپای مرکزی به‌ناگاه جای

خود را به ابرقدرت مسلّم (اتحاد جماهیرشوروی، ایالات متحده امریکا) سپرده بودند و جهان جنگ سرد را تجربه می‌کرند. زمان-تصویرها در این کشورهای اروپای مرکزی پدید آمد.

۴- Cronos، در اسطوره‌های یونانی کرنوس، پدر زئوس، رهبر تیتان‌ها بود که در عصر طلایی بر عالم فرمانروایی می‌کرد و در رنسانس بع پدر زمان شهرت داشت (دلوز۱۳۹۰: ۱۰۵).

منابع

بازن، آندره. (۱۳۹۶). *سینما چیست؟*، ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

باکلند، وارن. (۱۳۹۳). *آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم*، ترجمهٔ پژمان طهرانیان. تهران: معین.

بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۸۱). *تاریخ بیهقی*، تصحیح خلیل خطیب رهبر. تهران: مهتاب.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۰). *سینما۱: حرکت-تصویر*، ترجمهٔ مازیار اسلامی. تهران: مینوی خرد.

دلوز، ژیل و کولبروک، کلر و باگیو، رونالد. (۱۳۹۰). *ادراک، زمان و سینما*، تدوین و ترجمه: مهرداد پارسا خانقاه. تهران: رخداد نو.

دهقانپور، حمید. (۱۳۹۱). *تراژدی های چهارگانه شاهنامه و تبیین جنبه‌های سینمایی آنها*، تهران: آن.

استیونس، رالف و دبری، ژ. ر. (۱۳۸۶). *هنر سینما*، ترجمهٔ پرویز دوائی. تهران: امیر کبیر.

ساتن، دیمین و مارتین جونز، دیوید. (۱۳۹۵). *دلوز در قابی دیگر*، ترجمهٔ مجید پروانه‌پور. تهران: مؤسسه تألیف. ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

سپهری، سهراب. (۱۳۷۰). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۷۸). *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، تهران: کتاب فرا.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۸). *شاهنامه*، پیرایش جلال خالقی مطلق، جلال. تهران: سخن.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و القا:رهیافتی به شعر اخوان ثالث*، تهران: هرمس.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۴۰۲). «شاهنامه و روشهای نوین». گفتگو با *ایرنا*، دسترسی در www.cinemapress.ir.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

ماراتی، پائولا. (۱۴۰۰). *ژیل دلوز: سینما و فلسفه، ترجمهٔ فائزه جعفریان و مهرداد پارسا*، تهران: شوند.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۸). *واژه‌نامه هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن*، تهران: کتاب مهناز.

مک‌کی، رابرت. (۱۳۹۵). *داستان، ساختار و اصول فیلمنامه نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

نژادنیلی، فاطمه. (۱۳۹۵). *شاهنامه از دریچه سینما*، تهران: سخنوران.

هاشمی، سید محسن. (۱۳۹۰). *فردوسی و هنر سینما*، تهران: علمی.

هیوارد، سوزان. (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی. زنجان: هزارهٔ سوم.

روش استناد به این مقاله:

نورائی‌نیا، زهرا، ابراهیم محمدی و اکبر شایان‌سرشت. (۱۴۰۳). «طبقه‌بندی تصویرهای بخش پهلوانی شاهنامه برپایه نظریه تصویرشناسی ادبی محمدرضا شفیعی کدکنی و نظریه سینمایی ژیل دلوز». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۸(۱): ۵-۲۳.
DOI: 10.22124/naqd.2024.26315.2541

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.