



شماره بیست و دوم

زمستان ۱۳۹۱

صفحات ۶۵-۹۵

## تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی

محمد اصغرزاده

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت

دکتر حسین اسکندری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت

دکتر جهان دوست سبزعلیپور\*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت

### چکیده

تصویرسازی طیفی از معانی را از صورت‌سازی‌های شاعرانه تا عکس و فیلم در بر می‌گیرد. تکنیک‌های سینمایی امکان باز‌نمایی عینی طبیعت و روایت را به هنرمند امروزی می‌بخشد. لازمه تصویرگری، در بدو امر، نگاهی زیبا و دقیق به طبیعت و وقایع است که در آثار ادیبان قرون گذشته نیز دیده می‌شود. در توصیفات و روایت‌های آنها ظرافت‌هایی هست که سینماگر امروزی با استفاده از دوربین فیلمبرداری قادر به بهره‌برداری عینی از آنهاست. این تحقیق بر بخش‌هایی از متن تاریخ بیهقی تمرکز می‌کند که غنای دراماتیک و بصری بیشتری دارند. بعد از ذکر کلیاتی درباره تصویر در تاریخ بیهقی، تکنیک‌های سینمایی معرفی، و هنر بیهقی در هر مورد نشان داده می‌شود. در پایان هر بخش نیز صحنه‌هایی از فیلم‌های معروف جهان به‌عنوان شاهد، با صحنه‌هایی از تاریخ بیهقی مقایسه می‌شود.

واژگان کلیدی: ادبیات، سینما، تصویر، تصویرگری، تاریخ بیهقی

\*sabzalipor@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۸/۲۹

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۴/۴

## ۱- مقدمه

هنر ابزار انسان برای ترسیم نوزایانه هستی است. هنرمند با استفاده از تصویرسازی به کشف مداوم معنی دست می‌زند. تصویرسازی هنری در دوره‌های مختلف، بسته به ابزارها و ادراک‌ها، سیری طولانی داشته‌است. علی‌رغم تحولات تاریخی، از میان اضلاع سه‌گانه فرایند خلق هنری، یعنی انسان، ابزار و طبیعت، انسان‌های دوره‌های مختلف اشتراکات فراوانی دارند. طبیعت نیز چشم‌اندازی تقریباً ثابت و شباهت‌های فراوان دارد. اگرچه ادبیات، هنری کلامی است و سینما بر پایه زبان تصویر شکل گرفته‌است، دقت در برخی روایت‌های ادبی، نگاه سینمایی نویسندگان پیشین را می‌نمایاند؛ گویی آنان در ناخودآگاه خود از ماهیت و ظرفیت‌های تصویری روایت آگاه بودند.

«آندره بازن ادعا می‌کند انسان قبل از اینکه سینما ظهور عملی پیدا کند، رؤیای آن را در سر داشت: مفهومی که انسان‌ها از آن داشتند، می‌توان گفت کاملاً مجهز، گویی در یک بهشت افلاطونی، در اذهان آنها وجود داشت» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۳: ۳۵). این پیش‌آگاهی نه‌تنها در روایت داستانی، بلکه تا مرحله شباهت در ارائه جلوه‌های بصری پیش می‌رود. سرگئی آیزنشتاین در آثار خود پیرامون سینما آورده‌است که چطور از الفبای چینی تا رمان بالزاک، الهام‌بخش او در هنر تدوین و آفرینش میزانشین سینمایی بوده‌اند (کریمی، ۱۳۸۱: پیشگفتار). تلاش برای استدراک این قابلیت‌های تصویری در متون ادبی، نه فقط یک ترجمه سینمایی از این متون، که کوششی برای چپ‌پازل اندیشه و نگرش انسان و ترسیم شناسنامه‌ای فرازمانی از او و طبیعت است.

«کم نیستند شاعران [و نویسندگان] پارسی که به جهان به شیوه سینمایی نگریسته‌اند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۲۸). بازشناسی ویژگی‌های سینمایی آثار این شاعران و نویسندگان کمکی به جهانی کردن هنر و ادبیات فارسی به حساب می‌آید، زیرا «سینما مناسب‌ترین بستر برای جهانی کردن ادبیات یک ملت است» (جهانگیریان، ۱۳۸۷: ۱۱۳) و «در هر نوع ادبی ظرفیت‌های درخور توجهی برای بازآفرینی در سینما وجود دارد» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۵۱). از میان آثار منشور ادبیات پارسی، تاریخ بیهقی یکی از تصویری‌ترین متون است. روایت‌های تاریخی بیهقی، علاوه بر غنای دراماتیک، از لحاظ ظرفیت‌های بصری سینمایی نیز برجسته‌اند که در این پژوهش به پاره‌ای از آنها پرداخته می‌شود.

در این مقاله ویژگی‌های تصویری تاریخ بیهقی را در تطابق با جلوه‌های تصویرسازی در هنر سینما بررسی می‌کنیم و در هر مورد مثال‌هایی از آثار سینمایی در مقایسه با قسمت‌های برگرفته از تاریخ بیهقی می‌آوریم تا جلوه‌های سینمایی آن را ارزیابی کنیم.

## ۲- پیشینه تحقیق

از دیرباز صناعت‌های کلامی بیشتر مورد توجه منتقدان ادبی در ایران بوده‌است و جستجو در ویژگی‌های نمایشی و سینمایی آثار ادبی پارسی، علاقه‌ای نوپدید به شمار می‌آید. بیشتر این پژوهش‌ها پیرامون شاهنامه فردوسی صورت گرفته‌است که از جمله آنها می‌توان به تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی از رستگار فسایی (۱۳۶۹) و سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه از ضابطی جهرمی (۱۳۷۸) اشاره کرد.

الماسی (۱۳۸۳) در نوشتار «تصویرسازی در ادبیات بیهقی» معتقد است تصاویری که بیهقی ارائه می‌کند، سینمایی و جذاب است و می‌توان از آنها فیلم ساخت. مرتضایی (۱۳۸۲) در مقاله «تحلیل و بررسی صور خیال و تصاویر شاعرانه در تاریخ بیهقی» به بررسی تصاویر شاعرانه تاریخ بیهقی پرداخته و سهرابی (۱۳۸۶) در «بررسی ظرفیت‌های نمایشی برخی از حوادث تاریخ بیهقی» تعدادی از ظرفیت‌های تاریخ بیهقی را که می‌توان با آنها آثار نمایشی ساخت، بیان کرده‌است. خان‌محمدی (۱۳۷۵) در «مضامین تصویری و نمایشی در تاریخ بیهقی» به چگونگی تنظیم داستان «حسنک وزیر» برای تهیه صحنه فیلم پرداخته‌است. حسینی (۱۳۸۸) نیز در کتاب مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، ویژگی‌های سینمایی داستان‌هایی مانند «افشین و بودلف» را بررسی کرده‌است. همچنین جذابیت‌های روایی تاریخ بیهقی باعث شده‌است علیزاده و دلیر (۱۳۸۹) وجوه دراماتیک و داستانی افشین و بودلف را بررسی کنند. هیچ‌کدام از این تحقیق‌ها به طور تخصصی به مسأله تصویر در تاریخ بیهقی نپرداخته‌اند و این تحقیق در پی آن است که با تأکید بر متن تاریخ بیهقی وجوه و ظرفیت‌های نمایشی‌اش را نشان دهد.

## ۳- تصویر در تاریخ بیهقی

تاریخ بیهقی یکی از برجسته‌ترین متون منشور ادبیات پارسی و از آثاری است که قابلیت‌های تصویری ادبیات کلاسیک ایران را فراتر از حوزه نظم در نثر نیز به نمایش

می‌گذارد. در این بخش با استخراج و استدراک ویژگی‌های تصویری این اثر، ظرفیت‌های سینمایی ادبیات منثور پارسی را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم.

از آنجا که یک فیلم هم برخوردار از درام و هم مخلوق تکنیک‌های تصویری سینماست، ریشه‌یابی غنای تصویری تاریخ بیهقی را باید در هر دو قسمت روایت دراماتیک و تکنیک‌های بصری پی‌گرفت. نویسندگان و شاعران آثاری می‌آفرینند که دارای ماهیتی تصویری و دراماتیک‌اند و از این روی وجود عناصر بصری در یک شعر یا داستان نه تنها غیرمعمول نیست، که حتی یک ضرورت به نظر می‌آید؛ البته این امر ظاهراً در تاریخ‌نگاری چندان ضرورتی ندارد و تاریخ‌نویسان بیش از هر چیز به گزارشگری نقلی وقایع نظر داشته‌اند تا تصویرسازی.

آنچه نام بیهقی را فراتر از بسیاری از تاریخ‌نویسان نقلی قرار می‌دهد، این است که او از محدود تاریخ‌نگارانی است که تا حدود زیادی به مرزهای درام نزدیک شده‌است. این نزدیکی نه تنها از اعتبار تاریخ او نکاسته است، بلکه او را از صدیق‌ترین تاریخ‌نویسان می‌داند. برخورداری از این قابلیت ظاهراً متضاد، تنها در صورتی ممکن است که تاریخ‌نگار به درک این حقیقت نائل آمده باشد که هنر و درام اصیل بیشترین تطابق و نزدیکی با واقعیت را داراست.

بیهقی با به‌هم‌ریختن عنصر زمان که در روایت تاریخی، پیرو الگوی حماسی، نقلی می‌نمود تا نمایشی، تاریخی دراماتیک و نمایشی خلق کرده‌است. جالب آنکه تاریخ را از لحاظ لغوی «به معنای معین کردن وقت چیزی، حفظ کردن زمانی که در آن امر مهمی رخ داده، تعریف وقت، شرح وقایع و سرگذشت‌های پیشینان، وقت و زمان معلوم و معین و زمان وقوع یک امر یا حادثه» معنی کرده‌اند (جولایی، ۱۳۸۹: ۲۸). حال این سؤال در ذهن شکل می‌گیرد که شابهت زمان واقعی وقایع به پردازش زمانی تاریخ‌های نقلی نزدیک‌تر است یا به الگوی زمانی تاریخ نمایشی بیهقی؟ جواب تقریباً روشن خواهد بود: زندگی در لحظه به کندی اجرای یک نمایش پیش می‌رود تا به سرعت یک نقل‌گذاری تاریخی.

توجه بیهقی به جزئیات و شرح جزءنگارانه وقایع، صحنه‌های درام‌های مخلوق او را از لحاظ ظرافت‌های بصری به تصاویر مخلوق تکنیک‌های سینمایی شبیه می‌سازد.

کاوشگری‌های بیهقی در زمان و به‌هم‌ریختن الگوی روایت خطی، به همراه زاویه دید پویا و متغیر او به حوادث داستانی و برجسته بودن توأمان کنش و شخصیت در اثر او، در کنار پردازش جزئیات در تصویرسازی و «گشتن به گرد زوایا و خبایا... نثر بیهقی را نثری سینمایی کرده و قدرت منظره‌پردازی را در آن تا سطح بی‌سابقه‌ای بالا برده‌است» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۶۱) و باعث شده‌است تا روایت تاریخی او را یک الگوی پیشگام در ارائه جلوه‌های بصری سینمایی بدانیم.

#### ۴- جلوه‌های سینمایی تاریخ بیهقی

برای نشان دادن جلوه‌های سینمایی تاریخ بیهقی، از مجموع تکنیک‌ها و ابزارهای تصویرسازی سینمایی، برای رعایت اختصار ده مورد بررسی می‌شود. اولویت انتخاب داستان‌ها، غنای سینمایی آنهاست. از نمونه‌های واجد یک تکنیک، بهترین را برگزیده‌ایم و این انتخاب لزوماً به معنای ارزش ادبی بیشتر نیست.

#### ۴-۱- میزانسن<sup>(۱)</sup>

میزانسن در سینما شامل مجموعه عناصری است که در ارائه تصویر نقش دارند و بنابراین اکثر قابلیت‌های تصویرسازی سینما، مانند نورپردازی، طراحی صحنه و تدوین<sup>(۲)</sup> در فرایند طراحی میزانسن دخیل‌اند؛ در نتیجه مثال‌هایی که در باب هر یک از این موارد آورده می‌شود، به نوعی به میزانسن نیز اشاره دارند. هنرمند تصویرگر برای خلق تصویری خود نیازمند ابزاری است که این تصویر را نسبت به تصاویر اطراف و روایت‌های روزمره برجسته‌تر سازد؛ این ابزار در هنرهای تصویری همان میزانسن است. چنین هنرمندانه‌ی یک میزانسن، اساس سنجش مهارت کارگردان تئاتر و سینماست. تصویرسازی‌های بیهقی نشان‌دهنده آگاهی او نسبت به اجزا و ابعاد صحنه است. عمق و بُعد، خطوط، حرکات در طول صحنه و انتخاب حالات افراد، متناسب با این عوامل در شرایط مختلف، مثل جشن‌ها و جنگ‌ها، مثال‌هایی روشن از این دست است. یکی از میزانسن‌های درخشان بیهقی در لحظه ورود احمدبن ابی دواد به خانه افشین در داستان افشین و بودلف شکل می‌گیرد (هر ممیز نشانگر یک تصویر است):

چون میان سرای برسیدم/ یافتم افشین را برگوشه صدر نشسته/ و نطعی پیش وی فرود صفه باز کشیده/ و بودلف به شلواری و چشم بیسته آنجا بنشاند/ و سیاف شمشیر برهنه در دست ایستاده/ و افشین با بودلف در مناظره/ و سیاف منتظر آنکه ... سرش بیندازد (بیهقی، ۱۳۸۸: ۱۶۴).

این صحنه را می توان در دو شکل تصور کرد:

۱- جلاد، افشین و بودلف، هر سه در یک نما قرار گرفته‌اند.

۲- تصویر از چهره مضطرب راوی به چهره افشین برش می خورد و بعد با پن (حرکت افقی) از چهره او، سفره‌ای که جلوی او باز شده را نشان می دهد و با گذشتن از تصویر بودلف که چشم‌هایش را بسته‌اند، بر روی جلاد که با شمشیر بالای سرش ایستاده متوقف می شود. در این چینش به زیبایی تقابل دراماتیک بین احمد، افشین، بودلف و جلاد به تصویر کشیده شده است و می توان آن را یک میزانشن درخشان به حساب آورد.

می توان به نمونه‌های فراوانی از میزانشن‌های تاریخ بیهقی اشاره کرد، ولی از آنجا که میزانشن‌ها حاصل رخ‌نمایی تکنیک‌ها و جلوه‌های مختلف بصری‌اند، می توان میزانشن‌های تاریخ بیهقی را در ذیل بررسی هر یک از تکنیک‌های سینمایی قرار داد و به کاوش در آنها پرداخت؛ بنابراین از تفصیل بیشتر موضوع در این بخش خودداری می کنیم.

#### ۲-۴- تدوین

منتقدان سینمایی همواره از نقش برجسته تدوین در خلق آثار سینمایی سخن گفته‌اند و از آنجا که سینما از ترکیب تصاویر و حرکات‌ها شکل گرفته است، عموماً تدوین را که ابزار این ترکیب است، پایه هنر سینما و حتی معادل خود آن می دانند. تدوین را به دو گونه درون‌تصویری و بین‌تصویری تقسیم کرده‌اند. تدوین درون‌تصویری در اصل همان میزانشن است که به نحوه برجسته‌نمایی تصویر شخصیت‌ها در قاب تصویر به کمک مجموعه عوامل بصری اطلاق می گردد و تدوین بین‌تصویری به نحوه ترکیب تصاویر با همدیگر گفته می شود. حسینی با نگاه به نظر بهار در خصوص ویژگی‌های نثر دوران بیهقی که در آن با منظره‌سازی‌های پی در پی و تقابل‌ساز روبه‌رویم، تدوین تاریخ بیهقی را شبیه به تدوین «آیزنشتاینی» متکی بر ترکیب تصویرها می داند. البته حسینی جمله‌های معترضه در تاریخ بیهقی را نشانه‌ای از این تصویرسازی می داند (حسینی، ۱۳۸۸:

۱۵۸)، درحالی که به دلیل ذهنی بودن و غیرتصویری بودن جملات معترضه در تاریخ بیهقی، این فرض او چندان صحیح به نظر نمی‌رسد.

تدوین ابزاری برای چینش پازل زمان برای دست‌یابی به یک فرم سینمایی است و از این رو ارتباطی مستقیم با ریتم دارد. از آنجا که ادبیات ابزار سینما را در پردازش زمانی وقایع ندارد، روشن است که زمانمندی و ریتم یک اثر ادبی با یک اثر سینمایی تفاوت‌هایی خواهد داشت.

بیهقی به‌عنوان یک تاریخ‌نگار خود را موظف به ارائه‌ی روایتی تداومی از سال‌های متمادی می‌داند، درنتیجه قطعاً زمان کافی برای پرداخت دراماتیک تمامی صفحات تاریخی نخواهد داشت و غلظت دراماتیک تمامی وقایع تاریخی نیز به یک اندازه نیست؛ از این رو در پردازش تاریخ هرگاه در مسیر روایت نقلی به وقایعی برخورد کرده‌است که از غنای دراماتیک برخوردارند، حرکت قلم را آهسته کرده و به تصویرسازی نمایشی آنها پرداخته‌است.

جذابیت و برجستگی تاریخ بیهقی بیشتر مرهون همین پردازش‌های تصویری از وقایع است تا روایت‌های نقلی او. ما نیز در تحلیل دراماتیک این اثر به همین تصویرسازی‌های نمایشی نظر داریم و منظور ما از نگره‌ی دراماتیک بیهقی، معطوف به این بخش‌های تاریخ اوست. درواقع باید روایت‌های نقلی و گذرای تاریخ بیهقی را میان‌پرده‌های نمایش‌های اصلی او دانست که با پیش‌بری داستان زمینه‌ها را برای شروع پرده‌ی بعدی آماده می‌سازند. آنچه در این میان‌پرده‌های نقلی می‌گذرد، بیشتر معطوف به طرح داستانی است، اما در پرده‌های نمایشی بیهقی، انسان و تلاش شرافتمندانه‌ی او در مقابله با تراژدی تقدیری هستی به‌عنوان مسأله‌ای مرکزین‌رخ‌نمایی می‌کند. بنابراین می‌توان مانند الگوهای تئاتری شکسپیری، پرده‌های اصلی نمایش‌های بیهقی را تا اندازه‌ای معطوف به شخصیت دانست.

حوادث نمایشی بیهقی که پیرو وقایع نقلی پیشینی شکل می‌گیرند، عموماً در طول یک روز رخ‌نمایی می‌کنند. صحنه‌های مربوط به دار زدن حسنک (بیهقی، ۱۳۸۸: ۱۷۷)، داستان افشین و بودآلف (همان: ۱۶۱)، نبرد حاکم شهر ری با جنگجویان بویه‌ای (همان: ۳۴-۳۷) و دستگیری امیر یوسف، عموی مسعود (همان: ۶۰)، مثال‌هایی از این دست‌اند.

هرچند زمینه‌های شکل‌گیری این وقایع از چند روز پیشتر وجود دارند، اما درخشانی دراماتیک صحنه نهایی، پیشینه داستانی را در زیر سایه خود قرار می‌دهد و آن را می‌توان اغلب، روایت‌های آغازین نمایش، توسط یک راوی به حساب آورد.

البته گاه برخی پژوهشگران از وارد شدن حواشی گندکننده در جریان روایت‌های بیهقی انتقاد کرده‌اند: «[بیهقی] جای به جای از کتاب خود من‌باب تمثیل حکایتی از حکایت پیشینیان ذکر می‌کند، مانند حکایت فضل‌ابن ربیع به مناسبت ذکر حسنک و حکایت انوشیروان و بزرجمهر و غیره؛ و همچنین قطعه‌ها یا ابیاتی با ذکر نام گوینده برای تأیید مدعا می‌آورد که ربطی به اصل تاریخ ندارد» (بهار، ۱۳۸۶: ۷۰/۲).

هرچند در بسیاری از آثار کلاسیک ادبیات پارسی، داستان‌های فرعی جایگاه چندانی در شکل‌گیری و پیش‌روی درام محوری ندارند، نباید از نظر دور داشت که داستان‌های فرعی لازمه یک روایت دراماتیک‌اند و همیشه در یک فیلم داستانی ریزداستان‌هایی در حواشی داستان محوری وجود دارند که نقشی کاملاً راهبردی در پیش‌برد داستان اصلی فیلم دارند. این روایت‌های منفرد اغلب جذابیت‌های فراوان درام‌گونه دارند و تکرار آنها در دوره‌های ادبی گذشته به برجسته‌شدن درام نسبت به روایت‌های نقلی غیرتصویری انجامیده‌است و اگر بخواهیم ریشه‌های بالندگی درام داستانی را دریابیم، باید به سراغ همین تکرار داستان‌های فرعی در روایت‌های ادبی و تاریخی برویم. این بحث را می‌توان به روشنی در تاریخ بیهقی دریافت، زیرا اغلب تمثیل‌های داستانی آن دارای وجهه دراماتیک، تعلیق و شخصیت‌پردازی و فراز و فرودند و به برجسته‌شدن روایت‌های دراماتیک می‌انجامند. مثلاً در میان داستان منازعه مسعود و امیرمحمد، بیهقی گریزی به داستان درگیری مأمون و محمد امین، فرزندان هارون الرشید، می‌زند (بیهقی، ۱۳۸۸: ۲۴). در روایت مسعود و برادرش فقط با یک درام تراژیک مواجهیم، ولی وقتی با تمثیل تاریخی عباسیان مواجه می‌شویم، ناخودآگاه حادثه برادرکشی به خاطر حکومت و دنیااندوزی را قاعده‌ای برجسته از لحاظ داستانی می‌یابیم.

زمان واقعی زندگی تطابق بسیار بیشتری با زمان منبسط هنر تصویری و نمایشی دارد تا با زمان گذرا و پرسرعت تاریخ‌های نقلی. بیهقی با به‌هم‌ریختن ریتم تند و نقلی تاریخ و با انبساط زمانی وقایع، به مرزهای وحدت زمانی نمایش ارسطویی نزدیک شده‌است، که این نزدیکی خود دربردارنده نوعی بازنمایی واقعی‌تر از زندگی و انجام صادقانه‌تر



رسالت تاریخ‌نگاری است. از آنجا که گند شدن ریتم تاریخ به برجسته شدن وقایع داستانی می‌انجامد، حوادث و تراژدی‌های تاریخ بیهقی که با ریتمی گند و با تصویرسازی زیبا از جزئیات روایت شده‌اند، از برجسته‌ترین و مشهورترین روایت‌های ادبیات پارسی به شمار می‌آیند.

در این قسمت به بررسی خصوصیات تدوینی داستان دار زدن حسنگ وزیر می‌پردازیم که از لحاظ تدوین بصری و پردازش ریتم بسیار درخشان است (هر ممیز نشانگر یک تصویر است):

حسنگ را به پای دار آوردند. نعوذ بالله من قضاء السوء / دو پیک را ایستائیده بودند که از بغداد آمده‌اند/ و قرآن‌خوانان قرآن می‌خواندند/ حسنگ را فرمودند که جامه بیرون کش / وی دست اندر زیر کرد و ازاربند استوار کرد و پایچه‌های ازار را بیست و جبه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد و دست‌ها در هم زده، تنی چون سیم سفید و رویی چون صد هزار نگار/ و همه خلق به درد میگریستند./ خودی، روی‌پوش، آهنی بیاوردند عمدتاً تنگ، چنانکه روی و سرش را نپوشیدی،/ و آواز دادند که سر و رویش را بپوشید تا از سنگ تباه نشود که سرش را به بغداد خواهیم فرستاد نزدیک خلیفه،/ و حسنگ را همچنان می‌داشتند،/ و او لب می‌جنبانید و چیزی می‌خواند،/ تا خودی فراخ‌تر آوردند./ و در این میان احمد جامه‌دار بیامد سوار/ و روی به حسنگ کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: «این آرزوی توست که خواسته بودی و گفته که "چون تو پادشاه شوی، ما را بر دار کن" ما بر تو رحمت خواستیم کرد، اما امیرالمؤمنین نبشته‌است که تو قرمطی شده‌ای، و بفرمان او بر دار می‌کنند»./ حسنگ البته هیچ پاسخ نداد./ پس از آن خود فراخ‌تر که آورده بودند، سر و روی او را پوشانیدند./ پس آواز دادند او را که بدو، دم نزد و از ایشان نیندیشید./ هر کس گفتند «شرم ندارید، مرد را که می‌بکشید به دَو برید؟» / و خواست که شوری بزرگ بپای شود،/ سواران سوی عامه تاختند/ و آن شور بنشانند/ و حسنگ را سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند بر مرکبی که هرگز ننشسته بود/ و جلادش استوار بیست/ و رسن‌ها فرود آمد/ و آواز دادند که سنگ دهید،/ هیچ کس دست به سنگ نمی‌کرد/ و همه زار می‌گریستند/ خاصه نشابوریان./ پس مشت‌ی رند را سیم دادند که سنگ زند،/ و مرد خود مرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده بود و خبه کرده (بیهقی، ۱۳۸۸: ۱۷۷-۱۷۶).

صحنه آغازین سکانس<sup>(۳)</sup> تصویری از حسنگ را نشان می‌دهد. تصویر بعدی یک نمای دونفره است و دو سوار را نشان می‌دهد که گویی پیک‌های خلیفه‌اند. تصویر سوم جمعی از قرآن‌خوانان را نشان می‌دهد که می‌توان تصوّر کرد کم‌تر از بیست نفرند. به فاصله دو تصویر، نمایی کامل از جمعیت نشان داده می‌شود (همان‌طور که می‌بینیم در چند

صحنه پشت سر هم، تصویر از یک نمای یک نفره به جمعیتی چندصد نفره می‌رسد). بعد یک تصویر بسته از کلاهی که آورده‌اند تا حسنک روی سرش بگذارد را می‌بینیم که از لحاظ ابعاد، در تقابل با صحنه باز جمعیت است. تصویر بعدی باز هم بسته‌تر می‌شود و لب‌های حسنک را نشان می‌دهد که مشغول ذکر گفتن است. در صحنه بعدی یک سوار وارد تصویر می‌شود که ورود او هم در تقابل با صحنه ساکن اعدام است و در یک فیلم سینمایی قطعاً عامل افزایش تعلیق خواهد بود. کلاهی بزرگ‌تری برای حسنک می‌آورند و به او توهین می‌کنند. مردم که از توهین به او ناراحت شده‌اند، سر و صدا و اعتراض می‌کنند. شلوغی این لحظات نیز در تضاد با سکوت صحنه‌های پیشین است. نظامیان به مردم حمله می‌کنند و آنها را عقب می‌رانند. در صحنه بعدی حسنک را سوی دار می‌برند و اعدام می‌کنند. مظلومیت حسنک و اندوه و زاری جمعیت نشان داده می‌شود. کسی حاضر به سنگ‌زدن به او نیست، جز تنی چند اوباش مزدور. در تصویر پایانی، در حالی که سنگ‌ها به سوی حسنک پرتاب می‌شوند، دوربین به آهستگی به سوی او در بالای دار زوم<sup>(۴)</sup> می‌کند و از بی‌حرکتی او در برخورد سنگ‌ها می‌فهمیم که او مرده‌است.

مشاهده می‌کنیم که تصاویر سکانس فوق به شکلی سیال و گیرا پشت سر هم چیده شده‌اند. هیچ صحنه‌ای بیش از چند ثانیه طول نمی‌کشد و بلافاصله به سراغ صحنه بعدی می‌رویم، و جالب آنکه تک‌تک نماها در تعلیق‌افزایی حادثه نقش دارند. بی‌هقی قطعاً از نقش تزیینی هر نما در شکل‌گیری حادثه پایانی آگاهی داشت و می‌دانست که ضرباهنگ تصاویر در راه نیل به حادثه نباید گند گردد. چینش شات‌های یک، دو، چند و چندصد نفره پشت سر هم، نشانگر بزرگی حادثه‌ای است که حسنک در مرکز آن قرار دارد. تدوین فصل دار زدن حسنک را می‌توان معادل تدوین تقطیعی و بین‌تصویری «سرگئی آیزنشتاین» شمرد؛ در تدوین آیزنشتاینی تصاویر با ریتمی سریع پشت سر هم چیده می‌شوند و از ترکیب مجموع آنها روایت خلق می‌شود. با این حال بعضی از تصاویر همین قسمت نمونه‌های برجسته‌ای از تدوین میزانشنی هم به شمار می‌آیند. برای مثال در صحنه پایانی، برخورد سنگ‌های اوباش به حسنک که بالای دار مرده‌است و هیچ حرکتی نمی‌کند، نشانگر مظلومیت و بی‌پناهی او در مقابل تهمت‌های ناجوانمردانه‌ای است که به او زده‌اند.

این صحنه‌ها ترکیبی همگون از سکوت و صدا، حرکت و ایستایی، صحنه‌های کلوز (نزدیک) در مقابل تصاویر میدیوم (متوسط) و لانگ (دور)، تصاویر یک‌نفره، دونفره و جمعیت است که در تقابل با یکدیگر برای پیش‌بری درام داستانی چیده شده‌اند. میزانشن‌های به‌کار رفته در تک‌تک صحنه‌های این سکانس، زمینه‌های مناسب برای تعلیق نمایشی را فراهم می‌کنند و آنقدر زیبا طراحی و ترکیب شده‌اند که با دیدن هر صحنه اعدام عمومی در فیلم‌های تاریخی سینما به یاد آن می‌افتیم. برای نمونه می‌توان به صحنه اعدام در فیلم «شجاع‌دل» ساخته مل‌گیسون اشاره کرد که ترکیب سکوت و صدای نظاره‌گران در مقابل فرد اعدامی و همین‌طور بدطینتی عده‌ای از نظاره‌گران در کنار غمخواری عده‌ای دیگر از آنان، کاملاً شبیه به صحنه‌های دار زدن حسنگ است.

#### ۴-۳- فلاشبک (رفتن به گذشته) و فلاش‌فوروارد (رفتن به آینده)

یکی از درخشان‌ترین جلوه‌های سینمایی تاریخ بیهقی فلاشبک‌ها و فلاش‌فورواردهای اوست. بیهقی بارها و بارها در تاریخ خود از این شیوه استفاده کرده‌است. اکثر روایتگران تاریخی در قبل و بعد از او از شیوه روایت خطی استفاده کرده‌اند، زیرا در گذشته زمان به‌عنوان یک معبر خطی شناخته می‌شد تا یک بستر معناشناسی، و جذابیت‌های داستان‌های دیو و پریانی که در قالب آن اتفاق می‌افتاد، آن را به موضوعی حاشیه‌ای تبدیل می‌کرد. فلاسفه عهد مدرن مانند «هایدگر» هستند که به زمان نگاهی معناشناسانه دارند. درواقع برای آنکه به درک درستی از شخصیت انسان‌ها و همین‌طور اعمال آنها و وقایع داستانی دست یابیم، باید تکه‌های پازل شخصیتی افراد و زمینه‌های حوادث را که در زمان‌های دور و نزدیک پراکنده‌اند، به شکلی نظام‌مند در کنار هم قرار دهیم، و به‌هم‌ریختن خط زمانی به‌عنوان عامل مادی و پیش‌برنده درام، گامی اساسی در راستای ارتقای این نظام‌مندی است.

به‌هم‌ریختن خط زمانی روایت توسط بیهقی، نشانگر آگاهی او از تأثیرگذاری فراوان زمان به‌عنوان یک عامل مستقل، در غنای دراماتیک داستان است. این برهم‌ریزی نه‌تنها در آثار هم‌عصران او، که حتی در رمان‌های قرن نوزدهمی و ابتدای قرن بیستم نیز چندان به چشم نمی‌آید و تازه در داستان‌های بلند و کوتاه قرن بیستم نمود یافته و سینما به واسطه قدرت ارتباطی تصاویر، این شیوه را به حد اعلائی تکامل رسانده‌است.

بنابراین شجاعت بیهقی که نه تنها فراتر از چشم‌اندازهای روایت تاریخی، بلکه حتی فراتر از چشم‌انداز داستان‌گویی ادبی، به شیوه خاصی که ما آن را مختص زبان سینما می‌دانیم به تاریخ‌نگاری پرداخته‌است، بسیار قابل تقدیر به نظر می‌آید.

در ابتدای مجلد پنجم، بیهقی به داستان دستگیری امیرمحمد اشاره می‌کند (بیهقی، ۱۳۸۸: ۶۰) و بعد با قطع آن، به سراغ مسعود در محاصره شهر اصفهان می‌رود و به داستان باخبر شدن او از مرگ پدرش و ادامه داستان تا آمدن مسعود به سمت غزنین، درگیری او با امیرمحمد و دستگیری محمد می‌پردازد. نمونه‌ای دیگر از این تکنیک را بیهقی در مجلد هفتم اثر خود آورده‌است. بعد از ذکر دستگیری عموی مسعود، امیریوسف، که به واسطه خیانت غلامش طغرل صورت می‌گیرد، با یک فلاش‌فوروارد از روز حادثه به یک سال بعد، که او در قلعه سگاوند کشته می‌شود، می‌رویم (همان: ۲۵۰)؛ و بعد با فلاش‌بک به گذشته، ماجرای شاهدبازی امیریوسف با طغرل را در حضور محمود و خدمت‌هایی که یوسف بعدها به این غلام کرده‌است، می‌بینیم. برهم‌ریزی خط زمانی این روایت، گناه نظربازی امیریوسف را در مقابل مرگ دردناک او می‌گذارد؛ درحالی‌که اگر به‌طور مثال، اول داستان امیریوسف و غلام او آورده می‌شد و بعد ماجرای خیانت غلام به او و کشته شدنش، مواجهه دراماتیک پایانی و تقابل گناه و عذاب به چشم نمی‌آمد. مثال‌های متعددی از این نوع تصویرگری را می‌توان در تاریخ بیهقی یافت. حتی بخشی از گفتگوهای افراد در صحنه‌هایی که به وقایع پیشینی اشاره می‌کنند نیز به گونه‌ای دارای فلاش‌بک‌اند و مخصوصاً در ساخت اثری سینمایی از این کتاب، به خاطر نگاه عینی سینما قابلیت پرداخت فلاش‌بکی بیشتری نیز پیدا می‌کنند. برای مثال در گفتگوی بودلف و معتصم در مجلد ششم، راوی به بوسیدن بازو و دست افشین برای نجات بودلف توسط خود اشاره می‌کند (همان: ۱۶۵) که یک کارگردان، به خاطر نقش این صحنه در رویداد دراماتیک و تأثیر آن بر تصمیم پادشاه، حتماً هم‌زمان با گفتار بودلف دوباره آن را به تصویر خواهد کشید.

در نقطه مقابل، سینما که هم برخاسته از روح فلسفه مدرن است و هم ابزارهای گسترده‌تری برای بازی‌های زمانی در اختیار دارد، بسیار از این شیوه بهره برده‌است، که نمونه‌های درخشان آن را می‌توان در فیلم‌هایی مانند «۲۰۰۱- یک ادیسه فضایی» ساخته استنلی کوبریک، «همشهری کین» اثر آرسن ولز و «لورنس عربستان» ساخته

دیوید لین مشاهده کرد. دو نمونه آخر از لحاظ ترسیم فرجام کار در آغاز داستان، و بعد پرداختن از آغاز تا آخر به موضوع، شبیه به روایت بیهقی از دستگیری امیرمحمد و فلاش‌بک او به گذشته داستانی تا دستگیری اوست.

استفاده از فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد انعطاف فراوانی به روایت می‌بخشد و مخاطب را در انتظار جذبۀ غافلگیری قرار می‌دهد. زمان اگر به صورت غیرخطی روایت شود، می‌توان حوادث تاریخی را همواره دارای پس‌زمینه‌های پنهان قابل روایت دانست و برای هر یک از اعمال انسان‌ها ریشه‌هایی در زندگی آنها بازجست که این موارد به‌روشنی از تاریخ بیهقی و نحوه روایت غیرخطی او قابل استنباط‌اند.

#### ۴-۴- صحنه‌آرایی سینمایی

«صحنه‌پردازی گسترشی از مضمون و شخصیت‌پردازی است و صحنه نیز... یک رسانه حاوی پیام یا اطلاع است» (جان‌تی، ۱۳۸۱: ۲۰۸). طراحی صحنه را نیز می‌توان مرتبط با تدوین میزانشنی و زمانی دانست. صحنه‌آرایی در ادبیات پارسی نمود خاصی دارد و مراسم عمومی، مانند جشن‌ها و صحنه‌های نبرد، در آن به‌زیبایی مورد پردازش قرار گرفته و تاریخ بیهقی نیز از این تصویرگری زیبا بهره بسیار برده‌است. صحنه‌آرایی آثار ادبی را می‌توان به دو قسمت عمده رزم‌ها و بزم‌ها تقسیم کرد که درخشان‌ترین هر دو نمونه در شاهنامه فردوسی وجود دارد. صحنه‌آرایی‌های رزمی که آمیخته‌ای از رنگ‌ها، صداها، کنش‌ها و واکنش‌ها، و تغییرات مداوم صحنه‌ای‌اند، علاوه بر جذابیت‌های صحنه‌آرایانه، آن قدر غنای بصری دارند که می‌توان آنها را از لحاظ تکنیک‌های دیگری مانند تدوین، میزانشن، موسیقی، نورپردازی و تعلیق نیز بررسی کرد. یکی از صحنه‌آرایی‌های بیهقی در مجلد نهم است که به شرح دنباله جنگ طلخاب می‌گذرد:

و نماز پیشین را بادی خاست و گردی و خاکی که کس مَر کس را نتوانست دید و نظام تعبیه‌ها بدان باد بگسست و من از پس پیلان و قلب جدا افتادم... غلامان برسیدند، و سواری دو هزار رسیده بود از مبارزان و پیاده‌یی دوهزار سکزی و غزنیچی و غوری و بلخی، و امیر رضی‌الله عنه نیزه بستد و براند با این لشکر بزرگ ساخته و بر تلی دیگر رفت و بایستاد و من با او بودم از قوم خویش دور افتاده، سه علامت سیاه دیدم از دور بر تلی از ریگ که بداشته بودند، در مقابله او آمدند که هر سه مقتدمان سلجوقیان بودند و خبر یافته بودند که امیر از قلب روی سوی ایشان نهاده‌است. و صحرای عظیم بود میان این دو تل، امیر پیادگان را فروفرستاد، و با نیزه‌های دراز و سپرهای فراخ بودند. و

بر اثر ایشان سواری سیصد، و خصمان از هر دو جانب سواری هزار روانه کردند، چون به صحرا رسیدند پیادگانمان به نیزه آن قوم را بداشتند و سواران از پس ایشان نیرو کردند و جنگ بغایت گرم شد که یک علامت سیاه از بالا بگسست با سواری دوهزار زره‌پوش، گفتند که داوود بود، و روی به صحرا نهادند، امیر براند سخت تیز، و آواز داد: هان، ای فرزندان! غلامان بتاختند و امیر در زیر تلّ بایستاد، غلامان و باقی لشکر کمین به خصمان رسیدند و گرد برآمد، و من از آنجا فراتر قدم نجنبانیدم تا چه رود، با سواری سلامت جوی، و چشم بر چتر امیر می‌داشتیم و قلب امیر از جای برفت و جهان یک‌آواز شد و ترکاترک بخواست، گفتمی هزارهزار پتک می‌کوبند، و شعاع سنان‌ها و شمشیرها در میان گرد می‌دیدم. و یزدان فتح ارزانی داشت و هر سه به هزیمت برفتند، و دیگران نیز برفتند، چنان‌که از خصمان کس نماند (بی‌هقی، ۱۳۸۸: ۵۸۵-۵۸۳).

هرچند توصیفات بی‌هقی ناظر به نبردی است که در عالم واقع روی داده‌است، اما انتخاب او از وقایع و نگاه مستندوار او به تک‌تک صحنه‌های نبرد لحظاتی بسیار پُرکنش و تأثیرگذار آفریده‌است. باد تندی که در ابتدای نبرد وزیدن گرفته و خیمه‌ها را به هم می‌ریزد، خود مقدمه و براعت استهلالی است بر نبرد سخت و هراسناکی که در پیش روست. قرار گرفتن راوی در نقطه‌ای مشرف بر میدان نبرد، این امکان را به او می‌دهد تا مکان ایستادن گروه‌های مختلف نظامیان و حرکت‌های آنان در صحنه و یورش‌های گروه‌گروه آنها به معرکه نبرد را به‌خوبی به تصویر بکشد. در تصویر ترسیمی بی‌هقی، او هرچند اول شخصی نگران در صحنه نبرد است، اما به واسطه چشم‌انداز فراخی که دارد، قدرتی دانای کل را یافته‌است. در یک سمت میدان نبرد، مسعود و گروهی از لشکریانش بر تپه‌ای ایستاده‌اند و نظاره‌گر میدان نبردند و در سوی دیگر، بر تپه مقابل، سه فرمانده دشمن با نظامیان همراه خود و سه پرچم تیره که نقشی نمادین هم پیدا کرده‌اند قرار دارند. نبرد در آوردگاه میان این دو تپه می‌گذرد و در آخرین لحظات نبرد گروه‌هایی از نظامیان ایستاده در روی تپه‌ها نیز به میدان می‌شتابند و سرانجام سپاهیان مسعود بر دشمنان او غلبه می‌یابند. گزارش بی‌هقی آنقدر تصویری است که می‌توان از چشم‌انداز آن نقاشی کشید و یا سکانس سینمایی بسیار پرجذبه‌ای از آن آفرید و بی‌انصافی است که متن نگاشته بی‌هقی را فقط گزارش صرف یک نبرد بدانیم.

در لحظات نبرد آثار تاریخی سینما همواره می‌توان نمونه‌هایی از این صحنه‌پردازی‌ها یافت. از لحاظ وجود یک ناظر بر میدان نبرد، این صحنه‌های تاریخ بی‌هقی با صحنه‌هایی از فیلم «گلا دیاتور» قابل مقایسه است که در آن قیصر از فراز تپه‌ای به نبرد فرمانده خود

ماکسیموس با مهاجمان شمالی می‌نگرد. از لحاظ گزارش مستندگونه لحظات نبرد نیز می‌توان دنباله نبرد طلخاب را با لحظات نبرد واترلو در فیلم «نبرد واترلو» مقایسه کرد. در مقابل تصویر برزخ‌گونه‌ای که صحنه‌سازی‌های رزمی خلق می‌کنند، صحنه‌آرایی‌های بزمی اغلب برخاسته از منظری بهشت‌گونه در ناخودآگاه نگارندگان خودند. فاصله طبقاتی فراوان در روزگاران گذشته، زندگی سخت و فقیرانه عموم مردم را در یک سوی و زندگی اعیانی حاکم و والاتبه‌های حکومتی را در طرف دیگر قرار می‌داد. بسیاری از مردم آرزو داشتند که حتی نگاهی به درون دیوارهای کاخ حاکمان بیندازند و وقتی در جشنی عمومی فرصتی برای این دیدار می‌یافتند، به‌واقع با مکانی بهشت‌گونه و بسیار متفاوت با محیط زندگی خود روبه‌رو می‌شدند. نویسندگان درباری نیز که متنعم از نعم سلطانی بودند، در صحنه‌پردازی‌های جشن‌ها فرصتی می‌یافتند تا تصویری رویایی از کاخ حاکم ارائه دهند. نگاه جزءپردازانه بیهقی و توصیف دقیق او از اجزای صحنه، باعث شده‌است تا صحنه‌آرایی‌های او در عین صحت، برخوردار از زیبایی‌های بصری ویژه‌ای نیز باشند:

روز دیگر سپاه‌سالار غازی به درگاه آمد، با جمله لشکریان بایستاد و مثال داد جمله سرهنگان را تا از درگاه به دو صف بایستادند با خیل‌های خویش و علامت‌ها با ایشان، شاره‌های آن دو صف از در باغ شادباخ به دور جای رسید، و درون باغ از پیش صفه تاج تا درگاه، غلامان دوروی بایستادند با سلاح تمام و قباهای گوناگون و مرتبه‌داران با ایشان... و چون رسولدار نزدیک رسول رسید، برنشانند او را بر جنیبت و سیاه پوشیده و لوا به دست سواری دادند، در قفای رسول می‌آورد و بر قفای رسول استران موبی می‌آوردند با صندوق‌های خلعت خلافت، و ده اسب از آن دو با ساخت زر و نعل زر و هشت به جل و برقع. و گذر رسول بیاراسته بودند نیکو، و می‌گذشت و درم و دینار می‌انداختند. تا آنگاه که به صف سواران لشکر رسید و آواز دهل و بوق و نعره خلق برآمد» (همان: ۳۹-۴۰).

بیهقی ابتدا در تصویری ورود لشکریان به درون صحنه و نظم گرفتن آنها را در دو طرف راه، از روبه‌رو نشان می‌دهد. بعد با قطع تصویر در صحنه بعد، با خیل نظامیان و غلامانی که با لباس‌های گوناگون و پرچم‌های مختلف در دو سمت ورودی کاخ تا دور دست ایستاده‌اند روبه‌رو می‌شویم. سکوت این تصویر با ورود نماینده خلیفه به میان آن تداوم می‌یابد، درحالی‌که از دو سمت بر روی مردم و نماینده پول می‌ریزند، و بیهقی با تصویری که می‌توان آن را یک حرکت به عقب به حساب آورد، به‌زیبایی آن را به

تصویر کشیده‌است. با رسیدن نماینده به آغاز صفوفِ نظامیان، ناگاه دُهل و بوق و فریاد نظامیان بلند می‌شود که می‌توان آن را معادل سلام‌های موسیقایی دانست که در میان نظامیان مرسوم است. به‌علاوه این انفجار صدا و موسیقی در مقابل سکوتی که در طول سکانس تداوم داشت، به نوعی رهاسازی عقده و گذر از تعلیق شبیه است و جلوهٔ بصری ویژه‌ای دارد. در بسیاری از لحظات فیلم‌های تاریخی سینما، لحظات بازگشت قهرمان به فیلم شبیه به این لحظات تصویر شده‌است، از جمله در فیلم «محمد رسول الله».

#### ۴-۵- پرسپکتیو (عمق و بُعد)

«پرسپکتیو کیفیتی است که ابعاد و فاصله‌ها و موقعیت اجسام و افراد و مکان سه‌بُعدی استقرار آنها را به همان صورت که در واقعیت وجود دارند، در تصویر دو بُعدی مشخص می‌کند» (بصیر، ۱۳۸۲: ۶۷).

آنچه باعث می‌شود نگاه بیهقی را بیش از آنکه تئاتری و نقاشانه بدانیم، سینمایی به حساب آوریم، علاوه بر حرکت عناصر و چشم‌اندازها، عمق و بُعد تصاویر مخلوق اوست. چشم‌انداز بیهقی به صحنه‌های مختلف به تناسب موضوع دارای فواصل گوناگون است؛ مثلاً در لحظاتی که او گزارش نبردِ طلخابه را می‌دهد، تصاویر مستند او اکثراً در لانگ‌شات (نمای دور) یا اکستریم لانگ‌شات (نمای خیلی دور) می‌گذرند و در صحنهٔ دار زدن حسنک در یک اکستریم کلوزآپ (تصویر خیلی نزدیک از صورت)، تصویر لب‌جنباندن و ذکرگفتن او در زیر لب را می‌بینیم. البته گاهی نیز در طول یک صحنه با دو چشم‌انداز بصری از واقعه مواجه می‌شویم:

یک روز بر آن خضراءِ بلندتر شراب می‌خوردیم، و ما در پیش او نشسته بودیم و مطربان می‌زدند. از دور گردی پیدا آمد. امیر گفت رضی‌الله عنه: آن چه شاید بود؟ گفتیم نتوانیم دانست. وی معتمد را گفت بزیر رو و بتاز و نگاه کن تا آن گرد چیست. آن معتمد به‌شتاب برفت و پس به مدتی دراز باز آمد و چیزی در گوش امیر بگفت و امیر گفت الحمدلله و سخت تازه بایستاد... و گفت بوبکر دبیر سلامت رفت سوی گرمسیر تا از راه کرمان به عراق و مکه رود، دلم از جهت وی فارغ گشت که به دست این بی‌حرمتان نیفتاد (بیهقی، ۱۳۸۸: ۶۱).

سکانس ترسیمی بیهقی با دو سه تصویر مدیوم و نزدیک از جمعی شادمانه آغاز می‌شود. تصویر بعدی که می‌توان آن را در پس‌زمینهٔ این جمع یا در مقابل آنها تصور کرد، در نقطه‌ای دور دست از صحرا، گرد گذرندهٔ سواری را نشان می‌دهد؛ این تصویر



علاوه بر اینکه تعلیق‌زا و در نقطه مقابل سرخوشی اولیه جمع است، نقطه دوری را نشان می‌دهد که متضاد با تصاویر نزدیک امیرمحمد و اطرافیان او در صحنه اول است. همین‌طور گذر شتابان سوار در عرض صحنه در تضاد با حالت ایستای جمع نظاره‌گر اوست. در صحنه بعدی امیرمحمد به یکی از همراهان خود دستور می‌دهد که سوار بر اسب به سوی آن سوار بتازد. برخلاف حرکت سوار اول که در عرض صحنه و در عمق آن صورت می‌گیرد، حرکت سوار دوم به صورت طولی و از جلوی صحنه به سمت عمق آن است، که می‌توان در قاب ثابت قبلی - که امیرمحمد و اطرافیان نظاره‌گر اویند - رفت و برگشت او را نشان داد یا با یک قطع و زوم بک (زوم به عقب) بازگشت او را به تصویر کشید. این لحظات را می‌توان با لحظات تیرخوردن راهنمای عرب لورنس در فیلم «لورنس عربستان» توسط سواری که از عمق بیابان به سوی او می‌آید، مقایسه کرد. نمونه دیگری از کاربرد زیبایی‌پرستی را می‌توان در مجلد پنجم تاریخ بیهقی مشاهده کرد:

قلعه‌یی دیدیم سخت بلند و نردبان و پایه‌های بی‌حد و اندازه، چنان‌که بسیار رنج رسیدی تا کسی برتوانستی شد... و دو تن سخت قوی بازوی او [امیرمحمد] گرفتند، و رفتن گرفت سخت به‌جهد، و چند پایه که برفتی، زمانی نیک بنشستی و بیاسودی. چون دور برفت و هنوز در چشم دیدار بود، بنشست. از دور مجمّزی پیدا شد از راه؛ امیر محمد او را بدید و نیز نرفت تا پرسد که مجمّز به چه سبب آمده‌است، و کسی را از آن خویش نزد بگتگین حاجب فرستاد. مجمّز در رسید با نامه، نامه‌ای بود به خط سلطان مسعود به برادر. بگتگین حاجب آن را در ساعت بر بالا فرستاد. امیررضی‌الله عنه، بر آن پایه نشسته بود در راه و ما می‌دیدیم. چون نامه بخواند، سجده کرد، پس برخاست و بر قلعه رفت و از چشم ناپیدا شد (همان: ۶۴-۶۳).

پله‌های قلعه مندیش دارای ارتفاع و مسیری مشکل است که امیرمحمد به‌سختی آنها را می‌پیماید و با پیمودن از نگاه راوی دور می‌شود. هم‌زمان با این دور شدن و بالا رفتن سرسختانه که نشانی از زایل شدن قدرت و پادشاهی امیرمحمد و در عین حال بزرگ شدن مشکلات پیش روی اوست، غمی که نتیجه سرنوشت غمبارش است در قلب راوی بزرگ‌تر می‌شود (ما نیز با برداشتی تمثیل‌گونه از داستان پادشاهی که می‌خواست بر بلندای کاخ فروانروایی جلوس کند و حال با این فلاکت مجبور به طی طریق به فراز محبس است، با غم راوی هم‌داستان می‌شویم). هم‌زمان با بالا رفتن امیرمحمد از پله‌های قلعه، نگرانی‌ای نیز از سرنوشت او وجود دارد که می‌توان از آن به‌عنوان تعلیق تعبیر کرد.

این تعلیق با پیدا شدن یک پیک و بردن نامه در پی امیرمحمد به بالای قلعه بیشتر می‌شود و با خبری که به او می‌دهند و او سجده شکر می‌گذارد، فرومی‌نشیند.

آنچه به این صحنه‌ها پرسپکتیو خاصی بخشیده، علاوه بر عمق تصویر، کارکرد خطوط در آن است. خطوط کارکرد فراوانی در سینما دارند. «تجربه‌های روان‌شناختی آشکار ساخته‌است که خطوط مشخص حرکت‌های جهت‌داری را القا می‌کنند» (جان‌تنی، ۱۳۸۱: ۹)؛ اگر آنها حالت افقی داشته باشند، اغلب کارکرد آرامش‌بخش و عروج‌گونه‌ای دارند و قرار گرفتن عمودی آنها مانند میله زندان تنگنا و انحصار انسان را در دنیا به نمایش می‌کشاند. خطوط پلکان اغلب کارکردی چالش‌برانگیز و مقابله‌ای دارند که نگاه تصویری بیهقی به خوبی متوجه این قابلیت بوده‌است.

ممکن است گفته شود موضوعات مورد اشاره بیهقی در واقع هم وجود داشته‌است و بیهقی خالق آنها نیست. در پاسخ باید گفت اگرچه وقایع تاریخی وجود داشته‌اند، اما آنچه باعث شده‌است بیهقی در بعضی صحنه‌ها حرکت قلم را آهسته کرده و با درج تمام جزئیات وقایع را به تصویر کشد، بیش از وظیفه تاریخنمایی، نگاه دراماتیک و تصویری او بوده‌است، و گزینش او از وقایع و نحوه شرح آنها به خوبی تصدیق‌کننده این امر است. در مثال فوق هم نمی‌توان آگاهی به تأثیر تعلیق‌آور عمق و خطوط صحنه در نظر بیهقی را نادیده گرفت و پرداخت جزءنگارانه او از امیرمحمد را در لحظات بالارفتن از قلعه تصادفی دانست. نگاه مستند بیهقی به وقایع که به تمرکز او بر تمام وجوه تصویر، از پیش‌زمینه تا عمق آن می‌انجامد، باعث می‌شود تا در مقام قیاس سینمایی، او را کارگردانی بدانیم که از عدسی‌های تله‌فتو<sup>(۵)</sup> (دارای عمق دید محدود) در تصویربرداری‌های خود استفاده نمی‌کند و اغلب لنزهای وایدانگل<sup>(۶)</sup> (دارای عمق دید زیاد) را که قدرت عمق‌نمایی بیشتری دارند، برای دوربینش برمی‌گزیند.

#### ۴-۶- نریشن (گفتار روی فیلم)

نریشن اغلب اوقات... وابسته به فیلم‌های مستند است (جان‌تنی، ۱۳۸۱: ۱۶۲): گفتار یک‌نفره بر روی تصویر که بیشترین کاربرد را در فیلم‌های مستند دارد. فیلم‌های سینمایی هم در لحظاتی که به سمت آثار مستند میل می‌کنند و یا راوی دانای کل در داستان‌ها وجود دارد، از این شیوه در روایت خود بهره می‌برند. شاید به همین سبب

باشد که در آغاز یا پایان فیلم‌های تاریخی که زاویه دید دانای کل دارند و به واقعیت نظر می‌کنند، نریشنی را بر روی تصاویر فیلم می‌شنویم. مستندنمایی و جزءنگاری تاریخ بیهقی باعث می‌شود که وقتی راویان قسمت‌های مختلف اثر او به شرح وقایعی می‌پردازند، در پس‌زمینه گفتار آنها به تصویرگری ذهنی گفته‌هایشان بپردازیم. درواقع ذهن ما به صورت ناخودآگاه به سمت تجسم ذهنی و تصویری رویدادهایی که می‌شنویم کشیده می‌شود:

حرهٔ ختلی نبشته بود که: خداوند ما سلطان محمود نماز دیگر روز پنجشنبه هفت روز مانده بود از ربیع‌الآخر گذشته شد، رحمه‌الله، و روز بندگان پایان آمد و من با همهٔ حرم به‌جملگی به قلعت غزنین می‌باشیم و پس فردا مرگ او را آشکارا کنیم. و نماز خفتن آن پادشاه را به باغ پیروزی دفن کردند و ما همه در حسرت دیدار وی ماندیم که هفته‌ای بود تا که ندیده بودیم. و کارها همه بر حاجب علی می‌رود و پس از دفن سواران مسرع رفتند همه در شب به گوزگانان تا برادر- محمد- به‌زودی اینجا آید و بر تخت ملک نشیند و عمه‌ات به حکم شفقت که دارد بر امیر فرزند هم در این شب به خط خویش ملطفه‌ای نبشت و فرمود تا سبک‌تر دو رکابدار را که آمده‌اند پیش از این به چند مهم نزدیک امیر نامزد کنند تا پوشیده با این ملطفه از غزنین بروند و به‌زودی به جایگاه رسند (بیهقی، ۱۳۸۸: ۱۱-۱۰).

اگرچه ترکیب تصویر و گفتار در یک متن نوشتاری طبیعتاً کمی با آثار سینمایی متفاوت است، اما اگر تاریخ بیهقی به فیلمی سینمایی تبدیل شود، بهترین شیوه برای تصویر کردن این لحظات استفاده از نریشن است. کارگردان این صحنه‌ها می‌تواند بعد از لحظات اولیه که نامه را برای مسعود می‌خواندند، درحالی که صدای خواننده ادامه دارد، تصاویر این حوادث را در شهر غزنین نشان دهد. این نحوهٔ پردازش کمک فراوانی به انسجام و یگانگی فضا و دراماتیک بودن داستان و شخصیت‌ها می‌کند.

یکی از درخشان‌ترین نریشن‌های سینمایی در آغاز فیلم «همشهری کین» اتفاق می‌افتد و ما با شروع فیلم، یک نریشن بر روی تصویری مستندگونه را می‌شنویم که به وقایع زندگی و مرگ کین می‌پردازد؛ درست همان‌گونه که در ابتدای داستان شکل‌گیری پادشاهی مسعود صدای عمهٔ او از مرگ پدرش می‌گوید.

#### ۴-۷- نورپردازی

نورپردازی از لحاظ فنی در هیچ‌یک از دوره‌های تصویرگری مانند سینما توسعه نیافته بود. اگرچه ابزارهای فنی نورپردازی در روزگاران گذشته وجود نداشت تا جلوه‌های خاص

نوری نمود داشته باشد، در روایت‌های ادبی کهن زیباترین استفاده‌ها در قالب آرایه‌های ادبی از نورهای طبیعی شده‌است. «روشنایی و تاریکی از زمان طلوع انسان واجد دلالت‌های... سمبلیک بوده‌است» (جان تنی، ۱۳۸۱: ۳۲). در آیین‌های مختلف اغلب تاریکی مظهر پلستی و دهشت است و نور مظهر پاکی و حقیقت؛ همین نگره به آثار ادیبان و شعرا راه یافته‌است. در این آثار طلوع و غروب خورشید و نورهای رنگارنگ، نوازشگر و دلپذیر آن محملی برای استعاره‌های زیبای کلامی و تصویری شاعران تصویرگر و طبیعت‌دوست است. در کنار این موارد می‌توان به نورهایی مانند نور مشعل‌ها و آتش‌ها هم اشاره کرد:

بخش عمده تأثیرگذاری تصویر ناشی از کار نورپردازی آن است. در سینما نورپردازی چیزی فراتر از نور تاباندن به اشیا، فقط برای نمایاندن آنهاست. بخش‌های روشن‌تر و تیره‌تر درون قاب به ساخته‌شدن ترکیب‌بندی هر نما کمک می‌کند و بدین ترتیب نگاه ما را به اشیا و کنش‌های خاص معطوف می‌کند (بوردول و تامسون، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

بیهقی در داستان در بند شدن امیر یوسف، با تصویر آگاهانه نور و تاریکی به شیوه‌ای براعت استهلال‌گونه فرجام غمبار امیر یوسف را به تصویر می‌کشد:

امیر پاسی مانده از شب برداشته بود از ستاخ و روی به بلق داده، که سرای پرده آنجا زده بودند، و در عماری ماده پیل بود و مشعل‌ها افروخته، و حدیث‌کنان می‌رانند. نزدیک شهر مشعل پیدا آمد از دور در آن صحرا از جانب غزنی، امیر گفت: «عمم یوسف باشد که خوانده‌ایم که پذیره خواست آمد» و فرمود نقیبه دو را که پذیره او روند. بتاختند روی به مشعل و رسیدند، و پس باز تاختند و گفتند: «زندگانی خداوند دراز باد، امیر یوسف است». پس از یک ساعت در رسید... و آخرش آن بود که چون روز به نماز پیشین رسید... [او را دستگیر کردند] و سوی قلعت سگاوند بردندش (بیهقی، ۱۳۸۸: ۲۵۰).

صحنه با سپاهیان مسعود آغاز می‌شود که در تاریکی به آرامی و در زیر روشنایی مشعل‌هایی که بر افروخته‌اند (طبعاً با توجه به تعداد نظامیان باید مشعل‌های زیادی بوده باشند)، به سمت بلخ حرکت می‌کنند. از دوردست تاریکی چند مشعل به چشم می‌خورد که نور آنها تنها معرف انسان‌هایی است که به سمت سپاهیان مسعود می‌آیند. دو سوار مشعل‌به‌دست از روشنایی‌ای که سپاهیان مسعود را در برگرفته‌است، به عمق تاریکی و آن چند نقطه نورانی می‌تازند. در تاریکی شب با مشاهده نور مشعل سواران که کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود، می‌توان مسیر حرکت آنها را تا رسیدن به نقطه‌های نورانی

و بازگشت تا سپاهیان مسعود، دنبال کرد. ساعتی بعد هم مشعل‌های امیر یوسف به سپاه مسعود ملحق می‌شوند. با حرکت خورشید صبحگاهی به سمت میانه آسمان، رفته‌رفته امیر یوسف متوجه آگاهی مسعود از خیانت خود می‌شود و وقتی خورشید به ظهر می‌رسد، او را دستگیر و به قلعه‌ای تبعید می‌کنند. بیهقی در مقدمه، داستان امیر یوسف و خیانت غلام او طغرل را بیان کرده و گفته‌است که طغرل حرف‌های امیر یوسف را به گوش مسعود رسانده‌است. حضور امیر یوسف و اطرافیان در دوردست تاریکی که به نظر می‌رسد روی حقیقت خیانت عمو را پوشانده، و حرکت آنها به سمت روشنایی سپاهیان مسعود، پیشاپیش مبین اتفاقی است که در حال رخ دادن است. روشنایی هوا و بالا آمدن خورشید حقیقت، رازهای نهفته را آشکار می‌سازد و سرنوشت غمباری بر امیر یوسف چیره می‌گردد که از آغاز، با نمایش ناچیز بودن نقطه‌های نورانی مشعل‌های او در پهنه تاریک صحرا- نمادی از ناتوانی او در مقابله با سرنوشتی که در انتظارش است - از آن آگاهی یافته بودیم. نمونه مشابه سینمایی این صحنه‌ها را می‌توان در فیلم «محمد رسول الله» مشاهده کرد. هرچند در متون تاریخی به مشعل‌افروزی شبانه حضرت محمد (ص) در شب فتح مکه در اطراف آن اشاره شده‌است، اما در تصویرسازی سینمایی از این لحظات، وقتی ابوسفیان در تاریکی شب، نور آن آتش‌های افروخته را می‌بیند، گویی در سیاهی کفر درونش روشنایی‌هایی در حال رویدن است و این صحنه در فیلم کارکرد نمادین زیبایی یافته‌است.

#### ۴-۸- صدا

در فیلم سه نوع صدا وجود دارد: افه‌های صوتی، موسیقی و گفتار (جان‌تنی، ۱۳۸۱: ۱۳۱). هر سه گونه این اصوات را می‌توان در میان آثار ادبی کلاسیک پارسی باز یافت. این آثار سرشار از اصوات گوناگون، از بوق و کرنای جشن‌ها گرفته تا بانگ طبل و کوس و رعد شمشیرها و نیزه‌ها و رجز خوانی‌های پهلوانان در صحنه‌های نبرد است. در تاریخ بیهقی بیشترین صداها در جشن‌ها شنیده می‌شود و جایی نیست که در جشن و شادخواری به سازهای مطربان و شعرخوانی قوالان اشاره نشود. در صحنه‌های نبرد بیهقی نیز چک‌چک شمشیرها و نعره اسب‌ها را می‌توان شنید. از آنجا که هدف ما جستار در ویژگی‌های سینمایی تاریخ بیهقی است، از این میان به مقایسه موسیقایی آن می‌پردازیم.

فرستاده خلیفه بغداد القاب و خلعت‌های او را برای امیرمسعود آورده‌است و حال می‌خواهد آنها را تحویل او بدهد:

رسول ایستاده سلطان را گفت: اگر ببیند، به زیر تخت آید تا به مبارکی خلعت امیرالمؤمنین بپوشد. گفت: مصلی بیفکنند. سلاح‌دار با خویشتن داشت، بیفگند. امیر روی به قبله کرد و بوق‌های زرین که در میان باغ بداشته بودند، بدمیدند و آواز به آواز دیگر بوق‌ها پیوست و غریو بخاست و بر درگاه کوس فرو کوفتند و بوق‌ها و آیینۀ پیلان بجنابیدند، گفتمی رستخیز است و بلگانگین و دیگر حجاب درویدند و بازوی امیر را گرفتند تا از تخت فرود آمد و بر مصلی بنشست (بیهقی، ۱۳۸۸: ۳۵۶).

موسیقی در این قسمت از متن بیهقی بیشترین تناسب و هماهنگی را با واقعه داستانی یافته‌است. بیهقی با به‌کارگیری اوج‌گیرنده موسیقی در این صحنه، اهمیت لقب یافتن مسعود از خلیفه را بیش‌از‌پیش نشان داده‌است، امری که اگر با کلام مؤکد هم بیان می‌شد، این زیبایی بصری را پیدا نمی‌کرد. در ابتدا چند بوقچی بوق می‌زنند، بوقچیان دیگر با شنیدن صدای آنان بوق‌های خود را به صدا درمی‌آورند و فریاد شادی نظامیان بلند می‌شود و بعد طبل‌های جلوی قصر را می‌کوبند و در آخر طبل‌های بزرگی که بر فیل‌ها بسته‌اند و قطعاً صدایشان بیشتر از همه است کوبیده می‌شوند؛ درحالی‌که تمام صداهای پیش‌گفته با هم مخلوط شده و اوج گرفته‌اند.

یکی از زیباترین موسیقی‌های اوج‌گیرنده را می‌توان در لحظات یورش کشتی‌های ملوانان آزادی‌خواه به ساحل در فیلم «رزمناو پوتمکین» مشاهده کرد که در آن «آیزنشتاین» با تدوین زیبای خود از ترکیب کشتی‌هایی که آب را می‌شکافند و جلو می‌روند و ملوانان شجاعی که کشتی‌ها را به پیش می‌برند، با موسیقی اوج‌گیرنده، انقلاب پیش‌رونده کمونیستی را به تصویر می‌کشد.

#### ۹-۴- لباس

از معدود مواردی که می‌توان وجه تصویری تاریخ بیهقی را برجسته‌تر از شاهنامه فردوسی دانست، عنصر لباس در آن است. تصویرگری لباس‌ها در این تاریخ را می‌توان از جنبه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بررسی کرد. مثلاً با مطالعه این کتاب متوجه می‌شویم طبقه اعیان در مراسم عزاداری لباس سفید می‌پوشیدند. همین‌طور دریافت خلعت‌های فاخر از دست جامه‌داران سلطانی اغلب در زمان ارتقای جایگاه سیاسی افراد

اتفاق می‌افتاد و این مورد را بارها در تاریخ بیهقی می‌بینیم. بیان جنس و زیبایی این لباس‌ها، بیانگر ارزش اقدامات افراد مورد خطاب، یا مقام آتی آنهاست.

تفاوت نقش لباس در سینما و ادبیات برخاسته از تفاوت عینیت نمایشی با ذهنیت ادبی است. در سینما پوشش یک فرد دیده می‌شود، ولی در ادبیات شنیده می‌شود. به بیان روشن‌تر ظهور یک شخصیت در تصویر به مثابه معرفی شدن اوست، که این معرفی در ابتدا از طریق لباس و چهره صورت می‌گیرد و بعد با شناخت اخلاقیات او به آگاهی کاملی از او دست می‌یابیم. این فرایند در متن ادبی برعکس است، یعنی اول شخصیت حضور پیدا می‌کند و در لحظه اول به واسطه نداشتن تصویر عینی از او تقریباً به صورت خالی‌الذهن به او می‌نگریم و در مرحله بعد است که نویسنده به شرح پوشش و منش او می‌پردازد. حتی گاه که نویسنده چندان به توصیف پوشش نظر ندارد، آگاهی منشی ما از شخصیت بیشتر از آگاهی پوششی اوست، نکته‌ای که به خاطر عینیت سینمایی ناممکن است. وقتی عنصر لباس در متنی ادبی را از لحاظ ویژگی‌های نمایشی مد نظر قرار می‌دهیم، بیش از آنکه به کارکرد توصیفی و پسینی آن نظر داشته باشیم، نمود عینی و لحظه‌ای آن دارای اهمیت است، زیرا «لباس و گریم در فیلم‌ها... پیرایه‌هایی برای جلوه‌گری افزون‌تر صحنه و داستان خیالی نیستند، بلکه جنبه‌هایی از کاراکتر و مضمون را بازتاب می‌دهند» (جان تنی، ۱۳۸۱: ۲۰۴).

بیهقی علاوه بر توجهی که به کارکرد پسینی و توصیفی لباس در تاریخ خود نشان می‌دهد، در بعضی مواقع به کاربرد عینی و نمایشی لباس هم نزدیک شده‌است. یکی از این صحنه‌ها لحظه دستگیری امیریوسف است که در آن آگاهی راوی از وضعیت ماجرا با تغییر پوشش امیریوسف کامل می‌شود:

... و امیریوسف را دیدم که برپای خاست و هنوز با کلاه و موزه و کمر بود و پسر را در آگوش گرفت و بگریست و کمر باز کرد و بینداخت... (بیهقی، ۱۳۸۸: ۲۵۰).

یکی دیگر از این صحنه‌ها بعد از مرگ محمود و در سپاه مسعود - که اصفهان را محاصره کرده‌است - روی می‌دهد:

و امیر دیگر روز بار داد با قبائی و ردائی و دستاری سپید و همه اعیان و مقتمان و اصناف لشکر به خدمت آمدند، سپیدها پوشیده و بسیار جزع بود (همان: ۱۲).

مراسم عزاداری یک روز بعد از آگاهی مسعود از مرگ پدرش اتفاق می‌افتد. در حالی که در روز قبل مسعود و بزرگان سپاه با آگاهی از مرگ محمود و انتخاب امیر محمد به پادشاهی از سوی غزین‌نشینان، به طراحی توطئه برای غصب آن پرداخته‌اند، ریاکارانه بودن مراسم عزاداری و لباس‌های مخصوص آن - که در آن زمان سفید بود- بیش از پیش نمایان می‌شود و نقش سیاهی و خیانت را در سپیدی این لباس‌ها می‌بینیم. البته عینیت‌گرایی سینما منجر به بی‌نیازی کارگردان فیلم از توصیفات پسینی و ادبی لباس‌ها هم نمی‌شود و او در تصویر شخصیت‌های تاریخی از توصیف‌هایی که نویسنده از لباس آنها کرده بهره لازم را می‌برد. همان‌طور که اشاره شد، این توصیفات در تاریخ بیهقی به بهترین شکل صورت گرفته‌است و مخصوصاً در هنگام اعطای مقامی خاص به فرماندهان و بزرگان نمود دارد:

... و امیر فرمود تا خلعتی بسیار نیکو فاخر راست کردند تاش را: کمر زر و کلاه دوشاخ و استام هزارمقال... فرمود تا تاش فراش را به جامه‌خانه بردند و خلعت بیوشنیدند و پیش آوردند، امیر گفت: مبارک باد بر ما و بر تو این خلعت سپاه‌سالاری عراق (همان: ۲۶۴).

اعطای لباس رزمی از مریبان به نوآموزان در فیلم‌های رزمی - که نشانه‌ای از ارتقای جایگاه آنهاست - و پوشیدن لباس عربی توسط لورنس در فیلم «لورنس عربستان» نمونه‌هایی از نمود اجتماعی و فرهنگی لباس است. بیهقی سال‌ها پیشتر از این کارگردانان بزرگ عالم سینما به این امر واقف بود که در فرایند تصویرسازی «لباس... یک رسانه است» (جان‌تنی، ۱۳۸۱: ۲۰۴) و در بازنمود فرهنگی، ارتقای سیاسی و شخصیت‌پردازی چهره‌های خود به نیکویی از آن بهره برده‌است.

#### ۴-۱۰- نقطه دید

عموماً در ادبیات با دو نقطه دید اول شخص و سوم شخص روبه‌رو می‌ییم، ولی «در سینما نقطه دید به اندازه ادبیات دقیق نیست... [اگرچه] گرایش طبیعی در فیلم‌های سینمایی به سوی داستان‌گویی دانای کل است» (همان: ۲۳۴).

هرچند محدودیت در تصویربرداری در سال‌های آغازین سینما باعث می‌شد تنها با یک قاب ثابت و دانای کل روبه‌رو باشیم، ولی به مرور زمان چشم‌انداز دوربین‌ها تغییر یافت و اکنون بسیار کم پیش می‌آید فیلمسازی در اثر خود منحصرأ از زاویه دید



اول شخص و یا دانای کل بهره ببرد و غیر از آثار مستند و مستندگونه تلاش‌هایی که در این زمینه صورت گرفته اکثراً ناموفق بوده‌است. هرچند در پایان فیلم سینمایی، در مجموع دیدگاهی دانای کلی از داستان پیدا می‌کنیم، ولی در زمان تماشای فیلم، دوربین بین نگرش دانای کل و زاویه نگاه بازیگران متغیر است. مثلاً در یک صحنه دو نفر را می‌بینیم که روبه‌روی هم نشسته‌اند و در صحنه دیگر، از چشم یکی از بازیگران نفر دیگری را که روبه‌روی او نشسته‌است، مشاهده می‌کنیم. درواقع تصویر به خاطر ویژگی تکثری خود، چشم‌اندازِ راوی را پراکنده ساخته و او را از نقطه محاطِ دانای کلی دور می‌کند. عینیت و وابسته‌بودن شکل‌گیری تصویر به مجموعه‌ای از عوامل فنی و بصری، راوی سینما را از مهارتی که نویسنده و ذهنیت قائم‌به‌فرد او به گردن راوی ادبی می‌زند رها کرده و با چشم‌اندازی که دوربین فیلمبرداری و پرده سینما به مخاطب می‌بخشند، او را در فرایند روایت ناخودآگاه فیلم دخیل می‌سازند، و از آنجا که بیننده فیلم مسلماً آگاه به فرجام داستان نیست، به راوی اول شخص نزدیک‌تر است.

با این وصف در متون ادبی مانند تاریخ بیهقی که به سمت آثار سینمایی میل می‌کنند، قطعاً راوی باید از نقطه دانای کل محض ادبی فاصله گیرد و به سمت تکثر بصری آثار سینمایی حرکت کند. تاریخ بیهقی به‌عنوان یک متن برخوردار از قابلیت‌های تصویری از این مؤلفه بهره برده‌است و در آن با روایت‌هایی طرفیم که مرز راوی اول شخص و سوم شخص کمرنگ می‌شود. نیاز تاریخ‌گویی به نگارنده دانای کل، تاریخ بیهقی را به سمت راوی سوم شخص می‌برد و جذبه‌های تصویری آن نیز بیهقی را به سمت استفاده از چشم‌انداز اول شخص می‌کشاند. با این حال این تغییرات آسیبی به روایت سوم شخص او در مجموعه اثرش، چه به‌عنوان یک کارگردان بالقوه و چه به‌عنوان یک تاریخ‌نگار نمی‌زند و علت آن هم مهارت بیهقی در جانمایی مناسب روایت‌ها در داستان کلی و تدوین مناسب داستان است. در بعضی از صفحات این اثر با صحنه‌هایی مواجهیم که خود او به چشم دیده و آنها را روایت می‌کند که می‌توان آنها را دارای راوی اول شخص دانست؛ مثل بیان داستان استعفای خودش در زمان صاحب دیوانی بوسهل (بیهقی، ۱۳۸۸: ۶۱۹) و رد آن توسط مسعود. در بعضی جاهای دیگر شخصی را که ماجرا را برای او تعریف کرده‌است، در صندلی اول شخص می‌نشاند و خود با چشم‌های او می‌بیند و با زبان او صحنه را شرح می‌دهد:

از عبدالرحمن قوالم شنیدم گفت: امیرمحمد روزی دو سه چون متحیری و غمناکی می‌بود... (بیهقی، ۱۳۸۸: ۴).

وصف‌های بیهقی از وقایع گاه آنقدر جزءنگارانه است که به‌رغم روایت دانای کل، گویی خود او در صحنه واقعه حضور داشته و ماجرا را به چشم خود دیده‌است و از این لحاظ با چشم‌اندازی اول‌شخص روبه‌رویییم. نبرد دیلمیان با شحنة شهر ری را می‌توان نمونه‌ای از این مثال‌ها دانست:

حسن، متوکلا علی‌الله عز ذکره، پیش کار رفت سخت آهسته و در ترتیب پیادگان جنگی کوشیده در پیش سواران ایستاد، و مخالفان نیز درآمدند و جنگی قوی به‌پای شد و چندبار آن مخاذیل نیرو کردند در حمله، اما هیچ طرفی نیافتند که صف حسن سخت دشوار بود. چون روز گرم‌تر شد و مخاذیل را تشنگی دریافت و مانده شدند، نزدیک نماز پیشین حسن فرمود تا علامت بزرگ را پیش بردند و با سوار پخته گزیده حمله افکند به فیروزی، و خویشترن را بر قلب ایشان زدند و علامت مغرور آل‌بویه را بستند و ایشان را هزیمت کردند، هزیمتی هول، و بویهی اسب تازی داشت خیاره، با چند تن که نیک‌اسبه بودند، بجستند و اوباش پیاده درماندند میان جوی‌ها و میان دره‌ها و حسن گفت: دهید! و حشمتی بزرگ افکنید به کشتن بسیار که کنید تا پس از این دندان‌ها کند شود از ری و تیز نیابند. مردمان حسن رخس برگذارند و کشتن گرفتند و مردم شهر نیز روی به بیرون آوردند و بزدن گرفتند و بسیار بکشتند و اسیر گرفتند (همان: ۳۶).

گاه که با نقل‌های کلی‌تر تاریخی و شرح کلی یک دوره به صورت خلاصه روبه‌رویییم، بیهقی به شیوه دانای کل ماجرا را روایت می‌کند؛ مثل آغاز مجلد پنجم که او به صورت خلاصه به دوران فرمانروایی امیرمحمد و تقدیر الهی بر سرنگونی وی اشاره دارد (همان: ۲).

یکی از مواردی که بیهقی با هوش نمایشی خود، علی‌رغم روایت دانای کلی، راوی را عمداً در چشم‌اندازی اول‌شخص قرار داده‌است، داستان بازداشت علی قریب و برادر اوست. علی قریب بیشترین نقش را در سرنگونی برادر مسعود، امیرمحمد، و دست‌یابی مسعود به مقام پادشاهی داشته‌است و حال با غنایمی که به همراه دارد، به دیدار مسعود آمده‌است. بعد از دیدار که در حضور جمعی از بزرگان صورت گرفته‌است، اتفاقات زیر روایت می‌شود:

حاجب علی نیز برخاست که بازگردد، سلطان اشارت کرد که نباید نشست و قوم بازگشتند و سلطان با وی خالی کرد [در حالی که از میان حاضر چند نفر از درباریان از جمله منگیتراک برادر علی قریب هنوز حضور دارند، بعد از مذاکرات مسعود]... گفت: بسم‌الله بازگرد و فرودآی تا بیاسایی که با تو تدبیر و شغل بسیار است. علی زمین بوسه داد و برخاست و... برفت. سلطان عبدوس را

گفت: بر اثر حاجب [علی] برو و بگوی که پیغامی دیگر است، یک ساعت در صفه‌ای که به ما نزدیک است بنشین. عبدوس برفت. سلطان طاهر دبیر را گفت حاجب [علی] را بگوی که لشکر را بیستگانی تا کدام وقت داده‌است؟! طاهر برفت و باز آمد و گفت: حاجب بزرگ می‌گوید که بیستگانی لشکر تا آخر سال به تمامی داده آمده است... سلطان گفت سخت نیک آمده‌است، باید گفت حاجب [علی] را تا باز گردد. و منگیتراک [برادر علی قریب] زمین بوسه داد و گفت: دستوری دهد که بنده، علی امروز نزدیک بنده باشد و دیگر بندگان که با وی‌اند که بنده مثال داده‌است شوربائی ساختن. سلطان به تازه‌رویی گفت: سخت صواب آمد، اگر چیزی حاجت باشد خدمتکاران ما را بپاید ساخت. منگیتراک دیگر باره زمین بوسه داد و به نشاط برفت. و کدام برادر و علی را میهمان می‌داشت! که علی را استوار کرده بودند و آن پیغام بر زبان طاهر به حدیث لشکر و مکران ریح فی القفص بوده‌است. راست کرده بودند که چه باید کرد و غازی و سپاه سالار را فرموده که «چون حاجب بزرگ پیش سلطان رسد، در وقت ساخته با سواری انبوه پذیره بنه او روی و همه پاک غارت کنی» و غازی سپاه سالار رفته بود. منگیتراک حاجب چون برآمد، او را بگفتند «پنک حاجب بزرگ [علی] در صفه است». چون به صفه رسید، سی غلام اندر آمدند و او را بگرفتند و قبا و کلاه و موزه از وی جدا کردند، چنان که از آن برادرش کرده بودند... فراشان ایشان را به پشت برداشتند که با بند گران بودند و کان آخرالعهد بهما (همان: ۵۱-۴۹).

بیهقی با آنکه در زمان روایت داستان از نقشه مسعود و عاقبت دو برادر باخبر بود، با زیرکی هیچ حرفی از این موضوع به میان نیاورده‌است و حتی وقتی علی قریب به بیرون کاخ می‌رود و دستگیر می‌شود، حرفی از این قضیه به میان نمی‌آورد و دوربین را با برادر او در درون کاخ مسعود نگاه می‌دارد تا غافلگیری لحظه پایانی مخاطب را افزایش دهد. بعد از پایان ماجرا، وقتی دوباره به متن رجوع می‌کنیم، تمام صحنه‌ها و حرف‌ها رنگ و بوی دیگری می‌گیرند. دستور مسعود که به عبدوس گفته بود به علی قریب بگویید تا ساعتی منتظر بنشیند، در واقع دستور دستگیری او بوده‌است و فرستادن طاهر دبیر برای سؤال از او راجع به اینکه مقرر لشکر را داده‌است یا نه، در واقع به خاطر آگاهی از پایان یافتن کار اوست. شورا درست کردن منگیتراک برای برادرش هم جلوه نمادین زیبایی پیدا کرده و جواب مسعود به درخواست او که اگر می‌خواهید خدمتکاران ما هم به کمک خادمان شما بیایند، بسیار طعنه‌آمیز و جالب و متضمن این معناست که نمی‌خواهد تو برای برادرت آش بپزی، خادم‌های من برای تو و برادرت آشی می‌پزند که رویش یک وجب روغن بگیرد.

استفادهٔ بیهقی از شیوهٔ غافلگیری و تعلیق یکباره که با پنهان نگاه داشتن اطلاعات از مخاطب آن را به وجود آورده است و همین طور فلاش بک لحظات دستگیری منگیتراک به دستگیری برادرش که ما تا لحظهٔ دستگیری منگیتراک از آن آگاه نبودیم، و ترکیب تصویری این دو دستگیری با هم، نشانگر غنای ذهنیت تصویری بیهقی است؛ و اگر کارگردانی بخواهد این لحظات را به تصویر بکشد، قطعاً شیوهٔ روایی بیهقی را انتخاب خواهد کرد. البته ظاهراً از آنجا که این ماجرا توسط بیهقی روایت می‌شود، یک داستان دانای کلی است، ولی سیالیت دوربین سینما آن قدر زیاد است که در بازسازی سینمایی این لحظات نمی‌توانیم تمام لحظات این واقعه را در حالت دانای کل فرض کنیم و حتی همراه شدن تماشاگر با منگیتراک حاجب در ناآگاهی از توطئه و همین‌طور در غافلگری شدن پایانی او، باعث می‌شود که داستان به سمت روایت اول شخص حرکت کند و این سیالیت روایت دقیقاً همان مؤلفه‌ای است که ما آن را از اصول روایت تصویری و سینمایی دانستیم.

قطعاً اکثر فیلم‌های سینمایی نمونه‌هایی از سیالیت نقطهٔ دید به حساب می‌آیند و لزومی برای مثال در این زمینه وجود ندارد، ولی فیلم‌هایی مانند «گاوخونی» ساختهٔ بهروز افخمی و «آلمانی خوب» ساختهٔ استیون سودربرگ نمونه‌هایی از تلاش برای دستیابی به راوی اول شخص در سینمایند که ناموفق به نظر می‌رسند.

##### ۵- نتیجه‌گیری

خلق اثر هنری در هر دوره‌ای محصول دو عامل توأمان ذهنیت هنرمند و ابزار هنرمند است. هم ذهن و هم ابزار هنرمند به مرور زمان متحول می‌شوند، ولی هر دو بن‌مایه‌هایی ثابت دارند. ذهنیت هنرمند محصول آرمان‌جویی و کاوشگری انسان در زندگی است و این کاوشگری در تمام دوره‌های تاریخ بشری امری یکسان است. اگر ابزار هنرمند را هم محصول تکامل تاریخی ذهنیت او بدانیم، ابزارهای هنری جدید، در دوره‌های گذشتهٔ تاریخی نیز در بخشی از کوشش ذهنی هنرمند برای تکامل خلق هنری او جای داشته‌اند. مشترک بودن زمینه‌های ذهنی و ابزاری خلق هنری از ورای دوره‌های تاریخی، ما را به پژوهش در کشف شباهت محصول‌های هنری دوره‌های متفاوت زمانی که برخاسته از همسانی تاریخی هنرمندان‌اند، علاقه‌مند می‌سازد. قابلیت‌های فنی سینما

توانمندی‌های خاص تصویری به آن بخشیده‌است. تدوین، نورپردازی، طراحی صحنه و بسیاری ابزار تصویرسازی مانند انواع تغییرات تصویری، همه در دایره توانایی‌های تصویری سینما می‌گنجند. هرچند در ظاهر این قابلیت‌های تصویری در دوره ادیبان و شاعران پیشاسینمایی وجود نداشت و آنها از آن بی‌اطلاع بودند، اما تصویر چه از نوع ادبی و چه از نوع سینمایی آن برخاسته از ذهنیت تصویرساز هنرمند است؛ ذهنیتی که از فرایندی واحد در کشف هنری خود بهره می‌برد. تدقیق در تصویرسازی ادیبان کلاسیک بهره‌برداری آنان را از ویژگی‌های تصویری هنر سینما بر ما آشکار می‌سازد.

با این تفاسیر با بررسی تاریخ بیهقی می‌توان گفت که سال‌ها قبل از اختراع سینما کوشش ناخودآگاه ذهنی بیهقی در راه کشف فنون تصویرگری بسیار درخشان بوده‌است. نگاه متکثر بیهقی به حوادث و فراز و فرودهای بصری در روایت‌های او، شیوه‌های تصویرسازی او را در بسیاری از لحظات شبیه به فنون تصویرسازی در هنر سینما نموده‌است. خلق دوربین فیلمبرداری و همین‌طور فنون مختلف تصویرگری به دنبال علاقه هنرمند به ساختن تصویری عینی از حقیقت و طبیعت شکل گرفته‌است؛ علاقه‌ای که سده‌ها دورتر در اثر تصویرگری مانند بیهقی نیز قابل کشف است. بنابراین استفاده بیهقی از جلوه‌ها و فنون تصویرسازی‌ای که کارگردان‌های امروزمین هم به نوعی از آنها بهره برده‌اند، نه تنها امری خارق‌العاده نیست، بلکه حاصل پیوستاری زمان، طبیعت و انسان به‌عنوان بدنه‌ای واحد از حیات است.

### پی‌نوشت

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

۲- «تدوین (مونتاژ) واژه‌ای فرانسوی است به معنای سرهم کردن» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۷۸). «تدوین مرحله بعد از اتمام فیلم‌برداری است که نماها براساس خط داستانی فیلمنامه کنار هم چیده می‌شوند. در این مرحله است که نماها و صداهاى مختلف، خط روشن و روانی پیدا می‌کنند» (افصحی، ۱۳۸۳: ۲۱). «مونتاژ دیالکتیکی که

سرگئی آیزنشتین آن را جانشینی برای تدوین مبتنی بر نظام علیّت می‌پنداشت، با برانگیختن توقعاتی در بیننده و طرح پرسش از حرکت روایی بهره می‌برد. در الگوی دیالکتیکی آیزنشتین برای نماها که شامل تیز و آنتی‌تیز و سنتز است، دو نمای اول این پرسش را مطرح می‌کنند: "چه رابطه‌ای بین ایده‌ها وجود دارد؟" پاسخی که آیزنشتین آن را در نمای سوم ارائه می‌کرد، همان سنتز است. از این دیدگاه مونتاژ روسی و تدوین تداومی هالیوود در دو قطب متضاد قرار نمی‌گیرند، بلکه در واقع اشکال مختلفی از یک اصل واحد در شیوه‌های پرسش و پاسخ هستند» (دی کاتز، ۱۳۸۴: ۱۶۵).

۳- «سکانس: جزء کاملی از یک فیلم که معادل فصل در ادبیات است. سکانس از چند صحنه و یا تنها از یک پلان تشکیل می‌شود که در این صورت به آن پلان-سکانس گفته می‌شود» (افصحی، ۱۳۸۳: ۳۷).

۴- «زوم: این عدسی به فیلمبردار امکان می‌دهد از یک نمای باز به یک نمای بسته و برعکس برود، بدون اینکه به تغییر محل دوربین نیاز داشته باشد» (همان: ۳۶).

۵- «عدسی تله‌فتو: نوعی عدسی که به فیلمبردار امکان می‌دهد از حرکات بازی در فاصله‌ای نسبتاً دور نماهای درشت بگیرد. فاصله کانونی این نوع عدسی زیاد و زاویه عدسی بسته است [عمق تصویر در این عدسی محدود است]» (همان: ۴۵).

۶- «عدسی وایدانگل: نوعی عدسی است که از فاصله کم می‌تواند حوزه‌های وسیع‌تر از معمول را در تصویر نشان دهد. زاویه این عدسی باز و فاصله کانونی کوتاه است. در نتیجه تصویر حاصل برخلاف عدسی تله‌فتو کاملاً واضح است» (همان: ۴۵).

## منابع

افصحی، علی (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*، تهران: مؤسسه کتاب همراه. الماسی، بهزاد (۱۳۸۳)، «تصویرسازی در ادبیات بیهقی»، *روزنامه همشهری*، سال دوازدهم، شماره ۳۵۵۵.

بصیر، آذر (۱۳۸۲)، *راهنمای فیلمساز جوان*، تهران: امیرکبیر.

بهار، محمدتقی (۱۳۸۶)، *سبک‌شناسی*، ج ۲، تهران: امیرکبیر.

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمه فتح محمدی، تهران: مرکز. بیهقی، خواجه ابوالفضل محمدبن حسین (۱۳۸۸)، *تاریخ بیهقی*، مقدمه، تصحیح، توضیحات و

فهرست‌ها: محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی، تهران: سخن.

جان‌تنی، لوییس (۱۳۸۱)، *شناخت سینما*، ترجمه ایرج کریمی، تهران: روزنگار.

- جهانگیریان، عباس (۱۳۸۷)، «اقتباس؛ راه طی شده، مسیر پیش رو»، *اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*، گردآوری علی اربابی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۱۴-۱۰۳.
- جولایی، احمد (۱۳۸۹)، *قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی*، تهران: افراز.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۸۸)، *مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*، تهران: سروش.
- حیاتی، زهرا (۱۳۸۷)، *مهرویی و مستوری (بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما)*، تهران: سوره مهر.
- خان‌محمدی، حسن (۱۳۷۵)، «مضامین تصویری و نمایشی در تاریخ بیهقی»، *مجله سینما و تئاتر*، سال سوم، شماره ۱۵، صص ۳۶-۳۴.
- دی‌کاتز، استیون (۱۳۸۴)، *نما به نما (کارگردانی فیلم: از تصور ذهنی تا تصویر سینمایی)*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۶۹)، *تصویرآفرینی در شاهنامه فردوسی*، شیراز: دانشگاه شیراز.
- سهرابی، علی (۱۳۸۶)، «بررسی ظرفیت‌های نمایشی برخی از حوادث تاریخ بیهقی»، *خلاصه مقالات همایش نکوداشت بیهقی*، دانشگاه سبزوار.
- ضابطی جهرمی، احمدرضا (۱۳۷۸)، *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، تهران: کتاب فرا.
- علیزاده، ناصر و دلیر، منصور (۱۳۸۹)، «بررسی قابلیت نمایشی افشین و بودلف از تاریخ بیهقی»، *نامه پارسی*، شماره ۵۴، صص ۸۱-۶۵.
- کریمی، ایرج (۱۳۸۱)، *ادبیات از چشم سینما*، تهران: روزنگار.
- مرتضایی، سید جواد (۱۳۸۲)، «تحلیل و بررسی صور خیال و تصاویر شاعرانه در تاریخ بیهقی»، *خلاصه مقالات همایش نکوداشت بیهقی*، دانشگاه سبزوار، ص ۶۱.