فصلنامه علمی
پژوهش‌های نهج‌البلاغه
سال بیست ویکم / بهار۱۴۰۱/ شماره ۷۲

صفحات
۱۹۲-۱۷۵

Quarterly Journal of
Nahjolbalagheh Research
Vol. 21, Spring 2022, No. 72

کاربست عناصر سینمایی در تصاویر بلاغی نهج‌البلاغه

محمدامین رودینی *

تاریخ دریافت: ۱۸/ ۰۴/ ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۰۲/۰۹/۱۴۰۰

چکیده

نهج‌البلاغه از جهت تصویرسازی‌های ادبی و بلاغی از جایگاه و مقام شامخی برخوردار است و امام علی(ع) قدرت فزاینده‌ای در خلق تصاویر بلاغی و تأثیرگذار از موضوعات و رویدادهای مورد بحث از خود نشان داده است. با تعمق فراوان در ماهیت تصاویر بلاغی موجود در این کتاب نفیس و با مطالعه و آگاهی از دستاوردهای جدید بلاغی، شاهد نزدیکی تصاویر بلاغی نهج‌البلاغه با مختصات تصاویر سینمایی خواهیم بود. تصاویر پویا و فنی امام(ع) به طور شگفت‌انگیزی از عناصر سینمایی موثری برخوردار است که در انتقال مضامین مورد بحث نقش بسزایی ایفا کرده است. این مقاله با تکیه بر مبانی نظری موجود در کتاب‌های نقد سینما، به تعیین و بررسی مهمترین مؤلفه‌های سینمایی و سپس استخراج شواهدی از آن در خطبه‌های نهج‌البلاغه که از صبغه روایی بهره‌منداند، می‌پردازد تا قابلیت سینمایی و نمایشی تصاویر نهج‌البلاغه را نمایان و تحلیل کند. نتیجه پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تصاویر بلاغی نهج‌البلاغه به ویژه زمانی که متن دینی از روایت بهره می‌گیرد، از عناصر و امکانات سینمایی ویژه‌ای بهره گرفته‌است. عناصری چون روایت تودرتو و حرکتی، میزانسن، پرسپکتیو، زاویه دید دوربینی، مونتاژ و فرایند تدوین در تصاویر بلاغی امام(ع) کاربرد دارد و در تأثیرگذاری و پویایی تصاویر ارائه شده نقش فعالی ایفا کرده است.

واژگان کلیدی

عناصر سینما، نهج‌البلاغه، روایت، تصویرآفرینی، بلاغت.

*. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایرانشهر گروه زبان و ادبیات عربی. M.a.roudini@gmail.com

۱- مقدمه

سینما به عنوان جدیدترین هنر در عرصه هنرهای بشری، زبان و سبک خاص خود را دارد که رغم اینکه در پاره‌ای از موارد با دیگر هنرها و انواع ادبی و هنری تداخل پیدا می‌کند، اما به پارهای دیگر از آنها متمایز است. از دیدگاه منتز، «در سینما نظامی همتراز با نظام زبان وجود دارد. ولی میان این دو نظام اختلافی بزرگ در میان است. نظام بیان سینمایی از اصل تشابه ادراکی (تشابه دیداری و شنیداری) سرچشمه می‌گیرد و همین تشابه است که به تماشاگر امکان می‌دهد، پدیده‌هایی را که بر پرده به نمایش درمی‌آیند، باز شناخته و ادراک کند» (منتز، ۱۳۸۵: ۸۳). به عبارتی دیگر «سینما در بردارندۀ واژگانی است مرکب از عکس‌های اشیاء و مردمان که مبدل به نشانه‌های آن مردم و اشیاء شده و به مثابه واحدهای واژگانی عمل می‌کند» (لوتمن، ۱۳۷۰: ۷۷).

همانطوری که زبان سینمایی هیچ وقت بی‌نیاز از زبان ادبی یا زبان و ویژگی‌های دیگر هنرها و علوم انسانی و تجربی نبوده و نیست، طبیعی است که آثار ادبی نیز از استقلال سبکی و زبانی محدود و مشخصی برخوردار نباشند و برای پویایی، سرزندگی، تأثیرگذاری و تعامل با انواع هنری و دیگر اهداف تلاش می‌کند ویژگی‌های سبکی و محتوایی دیگر علوم و هنرها را اقتباس کند. این اقتباس در متون امروزه به صورت خودآگاه و ناخودآگاه انجام می‌گیرد. یعنی پاره‌ای از نویسندگان با اینکه آگاهی چندانی از تکنیک‌های سینمایی ندارند، اما با توجه به سبک و زبان خود، به خلق اثری می‌پردازند که از جهات زیادی با هنر سینما مشابهت دارد. اما پاره‌ای دیگر متأثر از جریان‌های بینارشته‌ای و ضرورت ارتباط ادبیات با انواع و ژانرهای هنری، عمداً به کاربرد تکنیک‌های سینمایی می‌پردازند.

اما درباره ارتباط آثار ادبی گذشته با سینما، مسلماً نمی‌توان این فرایند را یک حرکتی آگاهانه و خودآگاه تلقی نمود. زیرا سینما هنری جدید مربوط به دنیای معاصر است و در دورهای گذشته اختراع نشده بود. اما این بدین معنا نیست که آثار گذشتگان، به هیچ وجه، از ظرفیت سینمایی برخوردار نیست. گرچه سینما در دوره معاصر ظهور کرد، اما علاقه انسان و ادیبان بلیغ به خلق صحنه‌آرایی‌های پویا و بلیغ از سوژه‌ها و عناصر و موضوعاتی که در صدد ارائه و تجسم آن بودند، دغدغه‌ای کهن است که از دیرباز با انسان همراه بوده است. بنابراین ما در آثار کهن چه دینی و چه غیر دینی شاهد بروز این سبک هستیم که امروزه با تدوین و تشریح مبانی نظری سینما، شاهد نزدیکی سبک این آثار با رویکرد سینمایی هستیم. چنین رویکردی علاوه بر آنکه در جهانی شدن یک ادبیات و پویایی آن نقش دارد، در امکان بازتولید سینمایی و فهم بهتر رفتارها و هنجارها و شرایط زیستی و اخلاقی انسان‌های گذشتگان دخیل است.

در میان آثار ادبی، نهج‌البلاغه در اوج ادب قرار دارد. بنابراین بدیهی است که این اثر از مختصّات و سازوکارهای مهم آثار ادبی در بهترین نحو و فراگیرترین حالت برخوردار باشد. این اثر که بر مجموعه‌ای از خطب و نامه‌ها و حکم امام علی(ع) برخوردار است، در دوره معاصر با شکل‌گیری نظریات و رویکردهای نقدی مختلف، از جهات زیادی مورد بحث و بررسی قرار گرفت. محققان از جهات مختلفی به بررسی این اثر پرداختند و ابعاد و زوایای مختلف آن را کشف و شناسایی کردند. پژوهش‌های هم از جهت سبکی در نهج‌البلاغه انجام گرفت که جای پژوهش‌های بینارشته‌ای که پتانسیل و ظرفیت این کتاب جهانی را با دیگر هنرها نشان می‌دهد، خالی است و همچنان کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از جمله این رویکردها می‌تواند بررسی عناصر سینما در نهج‌البلاغه باشد که در شناسایی این جنبه از سبک امام در این شاهکار ادبی و دینی مؤثر است و ظرفیت و امکان عظیم این اثری برای استفاده از جهان سینما را نشان می‌دهد. اثری که در تجسم دقیق و ترسیمی بسیاری از رفتارها، رویدادها، موضوعات و دیگر مسائلی که در عصر امام(ع)، رخ داده می‌تواند نقش‌آفرینی کند. از این رو این پژوهش با توجه به اهمیت این موضوع در صدد است به کاربست عناصر سینمایی در خطبه‌های نهج‌البلاغه بپردازد تا سرانجام پاسخی برای سوال ذیل بیابد:

تصاویر ادبی و بلاغی موجود در خطب نهج‌البلاغه از چه عناصر سینمایی برخوردار است؟

۲. پیشینه پژوهش

در رابطه با ارتباط نهج‌البلاغه با هنر و تصویرسازی پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است که جمله آنها می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

مقاله (۱۳۸٦)، «هنر تصویرآفرینی در نهج البلاغه»، از حمید محمد قاسمی، منتشر شده در مجله تحقیقات علوم قران و حدیث. در این جستار، ضمن تعریف مفهوم تصویر و نقش آن در حیات بخشیدن به معانی، به این موضوع بدیع از منظر نهج‌البلاغه توجه شده و به اقسام تصویرآفرینی در نهج البلاغه اشاره شده است و نویسنده نمونه‌هایی از سخنان نغز آن حضرت را که در آنها از این شیوه جذاب استفاده شده است ارایه نموده است.

یا مقاله (۱۳۹۷)، واکاوی هنر روایت سینمایی در خطبه ۹۱ نهج‌البلاغه، از مریم سرگزی، ولی‌الله حسومی، منتشر شده در مجله علمی ترویجی سراج منیر دانشگاه علامه طباطبایی. این نوشتار با توجه به ویژگی‌های بلاغی برجسته در کلام حضرت علی(ع) به بررسی کاربرد و ظرفیت‌های این هنر در خطبه ۹۱ نهج‌البلاغه پرداخته که حاوی گزارشات و روایات مختلف است. بر این اساس به روش توصیفی-

تحلیلی سعی شده تکنیک‌های سینمایی از قبیل میزانسن، صحنه‌آرایی، نقطه دید و غیره در این خطبه معرفی و هنر امام علی(ع) در هر مورد نشان داده شود.

یا مقاله (۱۳۹٤)، «روایت نمایشی تابلوی نقاشی خلقت در خطبه ١٦٥ نهج البلاغه»، از نویسندگان فوق، ارائه شده در همایش اولین همایش بین المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی. این مقاله به بررسی عناصر تصویر آفرینی ترسیمی از خطبه مذکور پرداخته است. اینکه امام تابلویی گرم و زنده و رنگ آمیزی آن با انواع رنگ ها، صور بلاغی؛ تشبیه، توصیف، استعاره، کنایه، سجع و عناصر معنوی، ایجاد کرده است. در نظر نویسندگان مقاله در پرتو این شیوه، بسیاری از حقایق دینی و معارف توحیدی در قالب‌هایی محسوس و عینی به نمایش درآمده‌اند و موضوع‌های معنوی و روحی و حالات نفسانی جان گرفته و به صورت زنده و گویا بر صفحه تابلو ظاهر شده‌اند.

همچنین می‌توان به مقاله (۱۳۹٤)، نقد و بررسی تصاویر تجسمی قرآن کریم در نهج البلاغه، از ابراهیم اناری بزچلوئی و سمیرا فراهانی منتشر شده در مجله پژوهشنامه نهج البلاغه اشاره کرد. آنچه در این مقاله بدان پرداخته می‌شود، بررسی تصاویر تجسمی قرآن کریم در نهج‌البلاغه از منظر روابط هنجارگریزی معنایی است. بر این اساس در پژوهش حاضر، کارکرد تصاویر تجسمی قرآن که در قالب صورت‌های انسان‌پنداری، حیوان‌پنداری، جسم‌پنداری و... نمود می‌آید، در نهج البلاغه بررسی و ارزیابی می‌گردد تا چگونگی کارکرد هر یک از انواع یاد شده در بافت کلام حضرت(ع) تحلیل و تبیین شود.

اما این مقاله در بررسی چهار عنصر مهم سینمایی در خطبه‌های نهج البلاغه به طور دقیق و علمی، موضوعی است که تاکنون بدان پرداخته نشده است و از این منظر پژوهشی نو قلمداد می‌شود. لازم به ذکر است که در میان مقالات مذکور تنها مقاله روایت سینمایی در خطبه ۹۱ نهج البلاغه با موضوع ما ارتباط دارد که مقاله حاضر، از جهت بررسی این عناصر در کل نهج‌البلاغه تا با نتایج جامع‌تری برسد و انتخاب عناصر و مؤلفه‌های تخصصی سینما، با مقاله فوق متفاوت است.

۳.بحث و بررسی

با توجه به اینکه «سینما مناسبت‌ترین بستر برای جهانی کردن ادبیات یک ملت است» (جهانگیریان، ۱۳۸۷: ۱۱۳) و کاربرد عناصر سینمایی «در هر نوع ادبی ظرفیت‌های درخور توجهی برای بازآفرینی در سینما ایجاد می‌کند» (حیاتی، ۱۳۸۷: ۵۱)، در این بخش از مقاله به بررسی کاربست مهم‌ترین عناصر سینمایی در تصاویر بلاغی خطب نهج البلاغه می‌پردازیم تا جایگاه اثر در میان ادبیات جهانی و میزان قابلیت صحنه‌ها و تصاویر موجود در نهج‌البلاغه برای تبدیل به آثار نمایشی کشف و بررسی گردد.

۱ـ۳. روایت تودرتو و حرکتی

روایت‌ها در تمام جلوه‌های فرهنگ انسانی حضور دارند؛ «در داستان، نمایش، اسطوره، تاریخ، رقص و... در همه جا، شاهد کاربرد این عنصر هستیم. هر جا انسان باشد روایت نیز هست. جامعهٔ بدون روایت وجود ندارد، زیرا جامعهٔ بدون فرهنگ تصورناپذیر است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۰). جهانی‌بودن و عام بودن عرصه‌های روایت از وجود عناصری حکایت می‌کند که در تمام روایت‌ها، از هر فرهنگ و ملیتی می‌توان آنها را یافت و به این جهت «روایت‌ها را دیگر محدود به جنبه‌های خاصی از فرهنگ نمی‌دانند بلکه آنها جنبه‌های اساسی زندگی انسان هستند» (گرین،۱۳۸۳: ۱۱۰). اما باید توجه کرد که هر کدام از انواع ادبی و هنری که با روایت سروکار دارند، فرم خاصی از روایت را به کار می‌گیرند.

شیوه روایت هم‌زمان، تودرتو و حرکتی یکی از پرکاربردترین شیوه‌ها در روایت سینمایی است. این شکل از روایت بسته به تعداد رشته‌های داستانی، از طریق نماهای متوالی به طور متناوب با دوره‌های سه یا چهارتایی واقع می‌گردد. ویژگی‌هایی چون حالت تعلیق و اضطراب، تعویق نجات قهرمان تا واپسین لحظات، از مهمترین ویژگی‌های این شیوه از روایت می‌باشد» (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۲۲۰). همچنین روایت سینمایی در زمان کنونی و حال سپری می‌شود و از حرکت و پویایی خاصی برخوردار است.

هرچند کتاب نهج‌البلاغه اثری روایی و داستانی نیست تا از روایت به گونه وسیعی برخوردار باشد، اما با توجه به بازتاب موضوعات مختلفی اجتماعی در آن در مواقعی صبغه روایت به خود می‌گیرد. اما از آنجایی که تجسم و تأثیرگذاری از اهداف مهم امام(ع) در نهج البلاغه است، چنین روایتی در بسیاری از اوقات جنبه سینمایی و خاصیت تصویری دارد. در واقع این خرده روایت‌ها به صورت توردتو، حرکتی، اکنونی و هر آنچه یک روایت سیمایی بدان متمایز است در بندهای نهج البلاغه ظهور می‌یابد. به عنوان مثال در نمونه ذیل از خطبه دوم که امام(ع) آن را در بازگشت از جنگ صفین ایراد کرده است، صبغه روایت سینمایی در نمونه‌های تمثیلی امام کاملاً هویدا است، آنجا که از دوگانه "شیطان و فریب خوردگان" میدانه جنگی نمادینی می‌سازد:

«أَطَاعُوا الشَّيْطَانَ فَسَلَكُوا مَسَالِكَهُ وَوَرَدُوا مَنَاهِلَهُ، بِهِمْ سَارَتْ أَعْلَامُهُ وَقَامَ لِوَاؤُهُ فِي فِتَنٍ دَاسَتْهُمْ بِأَخْفَافِهَا وَوَطِئَتْهُمْ بِأَظْلَافِهَا وَقَامَتْ عَلَى سَنَابِكِهَا، فَهُمْ فِيهَا تَائِهُونَ حَائِرُونَ جَاهِلُونَ مَفْتُونُونَ فِي خَيْرِ دَارٍ وَشَرِّ جِيرَانٍ»؛ (نهج البلاغه/ خ۲).

«از شیطان فرمان بردند و در مسیرهای او ره سپردند و از آبشخورهای او آب خوردند. نشانه‌های شیطان به دست آنان به جنبش درآمد و پرچمش برافراشته شد. آن هم در میانه‌ی

آشوب‌هایی که آنان را زیر چکمه هایش فرو می‌کوفت و با بن سم ضربه‌هایش پایمال می‌کرد و چون اسبی سرکش روی دو پا می‌ایستاد. بنابراین مردم در میان آن فتنه‌ها در بهترین خانه و یا بدترین همسایگان سرگشته و سرگردان و نادان و بلازده بودند».

همانگونه که ملاحظه می‌شود روایت در این بند همزمان و تودرتو است. بدین معنا که اجزای روایت در یک سیر زمانی مشخص یکی پس از دیگری به گونه تدریجی و تکاملی در حرکت است. جز دوم، جزء اول را کامل می‌کند و جز سوم جزو دوم را و به همین شکل تا پایان اجزای روایت به گونه تسلسلی و زنجیروار در کنار هم قرار گرفته‌اند. روایت به مانند یک سکانس کامل سینمایی از مجموعه پلان‌های خردی تشکیل شده است. ابتدا اطاعت از شیطان به عنوان فرمانده مد نظر است؛ هرچند شیطان جنبه معنوی دارد، اما عبارات جنبه ترسیمی و مادی دارند و امام با واژگان تصویری چگونگی فرمان پذیرفتن از شیطان را ترسیم نموده است. به مانند سکانسی از یک فیلم فانتزیک و خیالی که به وسیله ابزارهای بصری و نمایشی ارائه می‌شوند. در مسیری حرکت کردن، آب خوردن، به اهتزاز درآمدن پرچم، فروکوفتن و پایمال کردن با سم و چکمه‌ها، سرکشی کردن اسب و ایستادن آن روی دو پا، و سرانجام حیرانی و سرگردانی جزئیات یک سکانس کامل و منظم است که به گونه سیمایی و تصویری توسط امام برای نشان دادن و تجسم نقش شیطان در جهاد، هنگامه فریب مجاهدین و مسلمانان به کار رفته است. در این سکانس افعال حرکتی نقش بسزایی دارند و سوژه مدام از حالتی به حالتی دیگر در حال تغییر و جابجایی است. هرچند عدم پیروی از روایت خطی برهم زننده صبغه سینمایی نیست، اما با توجه به امکانات اندک زبان تصویری در مقابل زبان ادبی، پیروی امام(ع) در این مقطع از زمان خطی و منسجم، جنبه سینمایی سکانس را تقویت و شدید نموده است. همین شکل روایت در خطبه کوتاه نهم هم دیده می‌شود، آنجا که امام می‌فرماید:

« وَقَدْ أَرْعَدُوا وَأَبْرَقُوا وَمَعَ هَذَيْنِ الْأَمْرَيْنِ الْفَشَلُ، وَلَسْنَا نُرْعِدُ حَتَّى نُوقِعَ وَلَا نُسِيلُ حَتَّى نُمْطِرَ» (نهج البلاغه، ۹).

آنها سروصدایی راه انداختند، اما هنگام جنگ این سروصدا، با سستی همراه شد؛ اما ما تا کار دشمنی را نسازیم نمی‌خروشیم، و تا نباریم، سیل، روان نمی‌کنیم».

حرکت، همزمانی و تودرتویی روایت در این بند فصیح و بلیغ و موجز، از مهمترین مختصات اپیزود روایی مورد بحث است. اپیزودی که از تمثیل برخوردار است، اما این تمثیل به جای اینکه جنبه سینمایی و تصویری مقطع را تضعیف نماید، با توجه به همخوانی با واژه مورد بحث و همچنین برخورداری از

جلوه‌های بصری و مادی واضح و آشکار، جنبه سینمایی پلان مورد نظر را افزایش داده است. ماجرا در خصوص تغییر حالت جنگجویان از هیجان بالا به سستی و رخوت است، به مانند رعد و برق. اما ضد آن نیز توسط امام ترسیم شده است که آن همانا کشتن و تارومار کردن دشمن بعد از خروشیدن و به هیجان درآمدن و جاری کردن سیل و سرازیر شدن آب بعد از باریدن است. همه اینها به طرز آشکاری، در هم رفتگی روایت‌ها را نشان می‌دهد و قابلیت مکمل اجزای دوگانه روایت به تصویر می‌کشد. روایت از تشویش به دور است و در زمان خطی مشخص و کنونی در جریان دارد. استفاده از صدا برای ترسیم هرچه بیشتر صبغه تصویری روایت با استفاده از حادثه رعد و برق و همچنین استفاده از فضاسازی یعنی ماجرای سیل بعد از باران، به خوبی دو حالت متضاد و متناقض را نشان می‌دهد. دو حالتی که یکی از هیجان به طرف فروکش نمودن است و دیگری از حالت هیجان به طرف تشدید شدن و فراتر رفتن است.

رشته روایت‌ها در اپیزودهای روایی نهج البلاغه به صورت پیاپی و منجسم یکی پس از دیگری قرار می‌گیرند و تلاش فراوان امام برای بر هم نزدن نظم و ارائه تصویری واضح از سوژه مشاهده می‌شود. شگردی که به ایجاد روایت تودرتو و همزمان در نهج البلاغه انجامیده است. علی‌رغم اینکه برخی از تصاویر موجود در نهج‌البلاغه از حرکت تهی‌اند و جنبه هنرهای تجسمی دارند - آنجا که سوژه‌ها و عناصر ثابت به تصویر کشیده می‌شود- اما امام(ع) گاهی برای بیان ناملایمات یا مضامین و جنبش‌های اجتماعی ناگزیر است از تصاویر حرکتی و سینمایی استفاده کند که به گونه پیاپی و تودرتو ارائه می‌گردد. به عنوان مثال در نمونه ذیل که در توصیف آشوب است، چنین سبکی متناسب با سوژه در تصویرسازی مورد عنایت قرار گرفته است، آنجا که می‌گوید:

«فِتَنٌ كَقِطَعِ اللَّيْلِ الْمُظْلِمِ، لَا تَقُومُ لَهَا قَائِمَةٌ وَلَا تُرَدُّ لَهَا رَايَةٌ، تَأْتِيكُمْ مَزْمُومَةً مَرْحُولَةً، يَحْفِزُهَا قَائِدُهَا وَيَجْهَدُهَا رَاكِبُهَا» (نهج البلاغه/ ۱۰۳).

«آشوب هایی چون پاره های شب تاریک، پیش خواهد آمد نه هیچ چیز ردر برابر آن می تواند ایستاد و نه پرچمی از آن میدان نبرد بازگردانه می شود، چون شتری لگان زده و پالان نهاده که راهبرش آن را بنشاند و سوارش آن را ناتوان دارد».

در اینجا حرکت، تصویرسازی، تجسم، نورپردازی، بیان کیفیت حرکت، ایجاز و غیره در تصویرسازی نهج‌البلاغه، همگی نشانگر روایتی سینمایی و تودرتو است. حرکت روایت از کلی به جزئی است و تیرگی و سیاهی اندک اندک بیشتر می‌شود و نوعی تطور در آشوب و بلوا به مانند یک تجمع خیابانی را نشان می‌دهد. در همین راستا عناصر طبیعت مطابق معمول توسط امام به کار رفته است. از

عوامل طبیعی یعنی انباشت شدن تاریکی شب تا عوامل انسانی یعنی نحوه راندن شتر در بیابان همگی روی هم رفته، در صدد ارائه اپیزودی روایی سینمایی از سوژه مورد نظر هستند.

۲ـ۳. میزانسن

دومین عنصر مهم در سینما میزانسن است. این عنصر را نمی‌توان به سادگی تعریف کرد. زیرا از واژه‌های تعریف نشده سینماست که هر کس معنا و مفهوم متفاوتی از آن بیان می‌کند. میزانس به طور کلی عبارت است از هنر تصویر، بازیگران، دکور و پس‌زمینه، نورپردازی و حرکت‌های دوربین که در رابطه با خود و یکدیگر مورد ملاحظه قرار می‌گیرند» (نیکولز، ۱۳۷۲: ۱۵). اهمیت میزانسن تا به حدی است که ممکن است چنان گویا باشد که گاه کل صحنه به مدد تصویر و بدون نیاز به دیالوگ، قادر به انتقال اتمسفر (حال و هوا) شخصیت‌پردازی و معنای صریح یا ضمنی گردد» (فیلیپس، ۱۳۸٦: ۱۳).

امام(ع) با توجه به استعداد و توانایی بالای خود در تجسم و تصویرسازی، اجزاء و ابعاد تصاویر و سوژه‌ها را مشخص می‌کند و تلاش می‌کند قابلیت بصری قابل توجهی به موضوعات مورد نظر خود بدهد. این صبغه که به طور ناخودآگاه در کلام امام(ع) به کار رفته است، سبب مقاربت فراوان آن با میزانسن در سینما شده است. این سوژه‌ها خواه توصیف اعمال و رفتارهای حرکتی باشد، خواه سوژه‌های ثابت و مکان‌های خاص، با تجسم جلوه‌های مختلف بصری تبیین گردیده است و سبب ایجاد صحنه‌آرایی و میزانسن گشته است، به عنوان مثال در شاهد ذیل از خطبه قاصعه که درباره کعبه است، چنین رویکردی دیده می‌شود و امام(ع) در توصیف کعبه مقید به تکنیک صحنه آرایی می‌باشد، آنجا که می‌گوید:

«ثُمَّ وَضَعَهُ بِأَوْعَرِ بِقَاعِ الْأَرْضِ حَجَراً وَأَقَلِّ نَتَائِقِ الدُّنْيَا مَدَراً وَأَضْيَقِ بُطُونِ الْأَوْدِيَةِ قُطْراً، بَيْنَ جِبَالٍ خَشِنَةٍ وَرِمَالٍ دَمِثَةٍ وَعُيُونٍ وَشِلَةٍ وَقُرًى مُنْقَطِعَةٍ، لَا يَزْكُو بِهَا خُفٌّ وَلَا حَافِرٌ وَلَا ظِلْفٌ» (نهج‌البلاغه، ۱۹۲).

«سپس آن را در سنگلاخ‌ترین سرزمین‌ها نهاد و مکانی بلند با کمترین قابلیت رویش در جهان و در دل تنگ‌ترین دره‌ها میان کوهسارانی درشتناک و ریگزار نرم دشوارگذر و چشمه‌های کم‌آب و روستاهای دور از هم که شتر و گاو و گوسفند در آن رشد نمی‌کند».

همانگونه که مشاهده می‌شود، جنبه بصری و ترسیمی این سوژه به قدری است که اگر کسی کعبه را ندیده باشد یا تصویری از آن در ذهن خود ندارد، با استفاده از امکانات زبانی- بصری که این سطور ارائه می‌دهد، قادر به ترسیم و تصویرسازی ذهنی کعبه خواهد بود حتی می‌توان با نمایش یا نقاشی تصویری

نزدیک به کعبه ارائه دهد. در واقع امام(ع) به مانند فیلمنامه‌نویسان، میزانسنی دقیق از موقعیت مکانی کعبه و ابعاد و ویژگی‌های پیرامون آن ارائه داده است. کیفیت و چگونگی حالات و ویژگی‌های پیرامون کعبه از جهت نرمی و سختی، پستی و بلندی، خشکی و رطوبت و دیگر ویژگی‌های جغرافیایی و زیست محیطی ارائه گردیده است. امام به جای اینکه کعبه را با صفات معنوی و انتزاعی معرفی کند، با صبغه سینمایی و ترسیمی ارائه داده است تا مخاطب را ابتدا به درک بصری سوژه علاوه بر درک معنوی آن برساند. هرچند در زمان ایراد این خطبه کسی متوجه اهمیت ترسیمی آن نمی شد، اما «امروزه ناقدان و تماشاگران سینما پی برده‌اند که صحنه در سینما، نقش بسیار فعال و مسلطتری ایفا می‌کند و دیگر صرفاً محلی برای کنش نیست، بلکه می‌تواند به صورتی فعال در کنش‌های روایت وارد شود؛ به تعبیری دیگر کنش‌زا است» (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۶۰). امام در اینجا نیز صحنه‌ای از موقعیت کعبه قرار داده است که نشانگر نوع کنشی است که می‌تواند در آنجا شکل گیرد. این صحنه نشان می‌دهد که آنجا محل کشت و زرع و چرا نیست، در واقع تبیین دقیق میزانسن به شناخت کنش‌های دخیل در آن کمک می‌کند و خواننده را به درک واقعی و کنش‌پذیر از سوژه هدایت می‌کند.

در میزانسن‌های که در نهج‌البلاغه به کار می‌رود، گاهی طراحی لباس و شخصیت پردازی نیز مشاهده می‌شود که نشان از کیفیت بالای صحنه‌های میزانسنی ارائه شده در این اثر دارد. امام(ع) تلاش می‌کند برای تجسم بیشتر و تصویرسازی دقیق طراحی شخصیت از تشبیه و دیگر عناصر بصری استفاده کرده است و شکل و شمایل ظاهری شخصیت‌ها به کار رفته را تا حد امکان، مشخص کند. به مانند مثال، نمونه ذیل که طلحه را جهت شخصیت‌پردازی معرفی می‌کند، از شخصیت‌پردازی به نحو بارزی بهره گرفته است:

« لَا تَلْقَيَنَّ طَلْحَةَ، فَإِنَّكَ إِنْ تَلْقَهُ تَجِدْهُ كَالثَّوْرِ عَاقِصاً قَرْنَهُ يَرْكَبُ الصَّعْبَ وَيَقُولُ هُوَ الذَّلُولُ »(نهج البلاغه، ۳۱).

«ابدا با طلحه دیدار مکن، او را چون بنگری مانند گاو نری است که شاخ خود را برای جنگ پیچانده است و بر مرکب چموش سوار می شود و می‌گوید: رام است!»

این میزانسن به صراحت حالت و چهره طلحه را مجسم می‌سازد. شخصیتی زمخت و خشن از نرمخویی و لطافت در وی خبری نیست. خواننده با مطالعه این بند به سادگی قدرت تصور و تجسم شخصیت و چهره طلحه را پیدا می‌کند. ویژگی‌های ظاهری که ارتباط مستقیم با خلقیات وی دارد و امام با این میزانسن علاوه بر آنکه ابعاد سوژه را مشخص کرده، ویژگی و صفات درونی آنها را نیز مشخص

کرده است. یا در نمونه ذیل که درباره ترسیم چگونگی هجوم مردم برای بیعت به نزد ایشان است. آنجا که میگوید:

« فَتَدَاكُّوا عَلَيَّ تَدَاكَّ الْإِبِلِ الْهِيمِ يَوْمَ وِرْدِهَا وَقَدْ أَرْسَلَهَا رَاعِيهَا وَخُلِعَتْ مَثَانِيهَا حَتَّى ظَنَنْتُ أَنَّهُمْ قَاتِلِيَّ أَوْ بَعْضُهُمْ قَاتِلُ بَعْضٍ لَدَيَّ » (نهج البلاغه، ٥٤).

به من هجوم آوردند، همچون هجوم شتران تشنه، هنگام نوشیدن آب، که ساربان آنان را رها کرده و زانوبندشان را گشوده باشد، چنان که پنداشتم مرا با یکدیگر خواهند کشت».

در اینجا تصویر دقیقی صحنه هجوم مردم به نزد امام(ع) برای بیعت مشاهده می‌شود. هجومی متراکم و پرترافیک که امام(ع) با ابزارهایی این تراکم را به عنوان شاخصه اصلی میزانسن مورد نظر نشان داده است. از جمله این ابزارها، نتیجه تراکم است که امکان داشت به خفگی حضرت منجر شود که ذکر این نتیجه غایت تراکم و هجوم را نشان می‌دهد. همچنین که واژه تداکّ در این تصویر که با هم آمدن در مسیری و روی هم آمدن است جنبه بصری فوق‌العاده‌ای به تصویر داده است. همچنان که نباید از نقش تشبیه به عنوان کهن‌ترین ابزاری در تصویرپردازی در این صحنه‌آرایی غافل بود. تشبیهاتی که به تجسم و نوعیت اجزاء صحنه‌آرایی بسیار کمک کرده است. به ویژه زمانی که امام(ع) از تشبیهاتی برگرفته از محیط عربی و آشنا با فضای موجود در خطبه بهره گرفته است.

۳ـ۳. پرسپکتیو

یکی دیگر از عناصر سینمایی پرسپکتیو است. این عنصر در واقع «کیفیتی است که ابعاد و فاصله‌ها و موقعیت اجسام و افراد و مکان سه بُعدی استقرار آنها را به همان صورت که در واقعیت وجود دارند، در تصویر دوبُعدی مشخص می‌کند» (بصیر، ۱۳۸۲: ٦٧). این عنصر نوع نما و زاویه دیدن در روایت را مشخص می‌کند و معمولاً از طریق دو نمای باز و بسته انجام می‌پذیرد. «نمای معرف یا نمای کلی معمولاً یک نمای باز است که در ابتدای صحنه می‌آید و بینندگان را از تغییر مکان آگاه می‌کند ویا آنها را با حال و هوای کلی صحنه و محل قرار گرفتن موضوعات آشنا می‌سازد» (دی کاتز، ۱۳۸۹: ۳۹۱). اما نمای بسته که از آن به عنوان کلوزآپ هم یاد می‌شود «به نمایی گفته می‌شود که در آن زاویه دوربین به سوژه مورد نظر نزدیک‌تر می‌شود. در میان انواع نماهای موجود در فیلمبرداری، کلوزآپ، نزدیک‌ترین فاصله نسبت به شخصیت یا سوژه مورد نظر است. دلیل اصلی و مهم استفاده از کلوزآپ این است که این نما، مخاطب را نسبت به فعل و انفعالاتی که بازیگر قصد القاء آن را دارد، نزدیک‌تر می‌کند» (جان مارنر، ١٣٦٥: ١١٦). پرسپکتیو غالباً به استفاده توأمان از این دو نما در روایت اطلاق می‌شود.

در راستای کاربرد عناصر سینمایی در نهج البلاغه، در پاره ای از بخش‌های این کتاب، زمانی که خطابه صبغه روایت به خود می‌گیرد، با نظر به اینکه امام(ع) به فرایند تجسم بخشی و خلق جلوه‌های بصری در تصاویر بلاغی توجه شایانی می‌کند، روایت همراه با عنصر پرسپکتیو به کار می‌رود و عناصر و سوژه‌ها مد نظر با نمای باز و بسته رصد شده‌اند. کاربرد این تکنیک نشان از دقت و حساسیت امام(ع) در ضبط سوژه‌ها دارد و به خواننده برای درک بهتر و دقیق‌تر سوژه کمک شایانی می‌کند، به ویژه زمانی که تصویر یا موضوع مورد نظر در انتقال ایده‌ها و مقاصد امام نقش مهمی را ایفا کند و برای درک سایر مسائل نیازمند درک این گونه صحنه‌ها است. به عنوان نمونه در نمونه ذیل از تصویرسازی امام از نحوه بیعت گرفتن مردم از ایشان، چنین تکنیکی در روایت سنیمایی امام به کار رفته است:

« فَمَا رَاعَنِي إِلَّا وَالنَّاسُ [إِلَيَّ] كَعُرْفِ الضَّبُعِ إِلَيَّ يَنْثَالُونَ عَلَيَّ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ حَتَّى لَقَدْ وُطِئَ الْحَسَنَانِ وَشُقَّ عِطْفَايَ مُجْتَمِعِينَ حَوْلِي كَرَبِيضَةِ الْغَنَمِ» (نهج البلاغه، ۳).

«آنگاه هیچ ندیدم جز شتافتن انبوه مردم، به انبوهی بال کفتار، به سوی خود، که از هر سو پیاپی بر من هجوم می‌آوردند تا آنجا که فرزندانم حسن و حسین زیر دست و پا ماندند، و دو پهلویم آسیب یافت، در حالی که مردم دور من، مثل رمه (دور شبان) حلقه زده بودند».

در این جلوه بصری زیبا و سینمایی عنصر پرسپکتیو از عناصر سینمایی به وضوح به کار رفته است. تصویر ابتدا از نمایی کلی و باز کل مردم و شتافتن آنها را به گونه انبوه و سرازیر شدن آنها را به سمتی (در اینجا منزل حضرت علی(ع) به تصویر کشیده است. بعد از کاربرد نمای باز و دور، نما تبدیل به نمای بسته و نزدیک شده است و آشکارا ابزار زوم که از ابزارهای ویژه شگرد پرسپکتیو است در آن به کار رفته است. با استفاده از نمای بسته و نزدیک، تصویر از میان انبوه مردم و فراوانی آنها به خود امام و فرزندان ایشان یعنی امام حسن و حسین(ع) متمرکز شده است و آنها را از جهت حالتی که از این هجوم بدان دچار شده‌اند، به تصویر کشیده‌اند. بنابراین تصویر در این تصویر سینمایی موجز به نحو قابل ملاحظه‌ای از حرکت دوربین و دور و نزدیک شدن زاویه نما به نحو قابل ملاحظه‌ای بهره گرفته است. همین عنصر به نحو تحسین برانگیزی در خطبه جهاد به کار رفته است، آنجا که به لشکری کشی سربازان معاویه به شهر انبار سخن می‌گوید:

« وَلَقَدْ بَلَغَنِي أَنَّ الرَّجُلَ مِنْهُمْ كَانَ يَدْخُلُ عَلَى الْمَرْأَةِ الْمُسْلِمَةِ وَالْأُخْرَى الْمُعَاهِدَةِ فَيَنْتَزِعُ حِجْلَهَا وَقُلْبَهَا وَقَلَائِدَهَا وَرُعُثَهَا مَا تَمْتَنِعُ مِنْهُ إِلَّا بِالِاسْتِرْجَاعِ وَالِاسْتِرْحَامِ» (نهج‌البلاغه، ۲۷).

به من گفته‌اند که مردی از آنان به زنی مسلمان و دیگری به زنی غیر مسلمان اما در زینهار

اسلام دست یافته و خلخال و دستنبد و گردن‌آویز و گوشوار او را بر کنده است و آن زن برای بازداشتن او چیزی جز گفتن إنا لله وإنا اله راجعون و درخواست گذشت و دلسوزی نداشته است».

در این صحنه سینمایی نیز عنصر پرسپکتیو به طور آشکار به کار رفته است. زاویه دوربین ابتدا یورش حسان بن بکری را ثبت کرده است و سپس با تمرکزگرایی و نزدیک نمودن زاویه دوربین سوژه اصلی و مد نظر خود را به تصویر می‌کشد. انتقال از نمای کلی و دور به نمای بسته و نزدیک به نحو هنرمندانه‌ای انجام گرفته است به نحوی که حادثه بسته در دل حادثه باز عنوان شده و مخاطب را در فهم حادثه به نحو بصری یاری می‌کند. به مانند تصاویر سینمایی که ابتدا برداشت کلی از صحنه گرفته و سپس بعد از آنکه خواننده کلیت تصویر را درک کرد با تمرکزگرایی بر عنصر مد نظر زوم می‌کنند. در اینجا ابتدا یورش به نحو کلی ثبت شده و سپس از میان حوادث مختلف، امام(ع) به مانند سینماگران، بخش مهمی را از حادثه را نقل کرده و از نقل تمامی حوادث یا حوادث فرعی و کم اهمیت طفره رفته است. در این مرکزیت‌گرایی تصویر زنی مسلمان و زنی غیر مسلمان که به طرز وحشیانه‌ای مورد حمله و تاراج قرار گرفته اند، عنوان شده است و بدین واسطه امام تلاش کرده مفهوم اصلی خطبه خود را که بر اساس ترغیب به جهاد بنا شده با استفاده از همین صحنه‌آرایی و عنصر پرسپکتیو القا کند. این صحنه با پرسپکتیو منطقی و بجا، تمهیدی برای دعوت مردم به جهاد است.

٤ـ٣. مونتاژ

مونتاژ از جهت اصطلاحی «عبارت است از ترکیب عکس، فیلم و به وجود آوردن صحنه‌های مصنوعی و عکس‌های غیر حقیقی که در روزنامه‌ها، مجلات و سینما به کار می‌رود» (معین، ذیل مونتاژ). منتقدان سینمایی همواره از نقش برجسته تدوین در خلق آثار سینمایی سخن گفته‌اند و از آنجا که سینما از ترکیب تصاویر و حرکت‌ها شکل گرفته است، عموماً تدوین را که ابزار این ترکیب است، پایه هنر سینما و حتی معادل خود می‌دانند. تدوین را به دو گونه دورن تصویری و بین تصویری تقسیم کرده‌اند. تدوین دورن تصویری در اصل همان میزانسن است که به نحوه برجسته‌نمایی تصویر شخصیت‌ها در قاب تصویر به کمک مجموعه عوامل بصری اطلاق می‌گردد و تدوین بین تصویری به نحوه ترکیب تصاویر با همدیگر گفته می‌شود (اصغرزاده، ۱۳۹۱: ۷۰) و در واقع فرایند مونتاژ در سطح کلی را شامل می‌شود

عنصر تدوین در نهج البلاغه در دو سطح کلی و جزئی به کار رفته است گاهی مطالب و گفته‌های

نهج البلاغه از یک سلسله نقلی و تدریجی برخوردار است و امام تصاویر و مقاطع بیان شده را به گونه زنجیروار و سکانس‌گونه بیان نموده است، آنگونه که در خطبه اول شاهد آن هستم. در این خطبه مقاطع هرچند به طور کلی تصویری و بصری نیستند، اما در عبارات زیادی، قابلیت بصری قابل توجهی هم دارند، اما مهمتر از آن، نحوه تدوین سکانس‌های مختلف مربوط به داستان آفرینش است که تداعی کننده شگرد مونتاژ است. در این خطبه بعد از آنکه حضرت علی(ع) مقدمه‌ای در نیایش و شناخت خدا، سکانس اول آفرینش درباره آفرینش جهان ذکر شده است. امام در این سکانس سعی می‌کند جنبه بصری و سینمایی را رها نسازد، به عنوان مثال در همین سکانس بیان می‌دارد:

« أَنْشَأَ سُبْحَانَهُ فَتْقَ الْأَجْوَاءِ وَشَقَّ الْأَرْجَاءِ وَسَكَائِكَ الْهَوَاءِ فَأَجْرَى فِيهَا مَاءً مُتَلَاطِماً »

(نهج/ خطبه ۱)

و در ادامه آفرینش جهان را به گونه تصویری و با استفاده از سازوکار روایت سینمایی همچون حرکت و جزئی‌نگری و جلوه‌های بصری و صحنه‌آرایی بهره گرفته است و اجزا این سکانس را به مانند یک تدوین‌گر ماهر به هم پیوند داده است به نحوی که ابتدا کلیت جهان و سپس عناصر مهم جهان از قبیل آب و باد و باران و غیره را به تصویر درآورده است.

در وهله دوم در سکانس بعدی، مرحله دیگری از آفرینش با صبغه تصویری و سنمایی ذکر شده است و آن خلق ملائکه و توصیف فرشتگان است. سپس امام(ع) به طرز ظریفی این سکانس را به خلقت انسان پیوند داده است و بیان نموده است که یکی از فرشتگان به سجده انسان نپرداخت و مراحل بعدی آفرینش انسان تا بعثت پیامبران و مبعوث شدن حضرت محمد(ص)، همه و همه در قالب یک تدوین هنرمندانه و دقیق بیان شده است. اگر این تدوین را تحت عنوان مؤلفه انسجام که ممکن است هر متنی از آن برخوردار است، معرفی نمی‌کنیم به این دلیل است بخش‌ها علاوه بر انسجام و تدوین از خاصیت سینمایی و تصویری برخوردار است. امام تلاش نموده این مقاطع تصویری و سکانس‌های سینمایی را یکی پس از دیگری در کنار هم قرار دهد تا سریالی هنری از مقوله آفرینش و اجزای مختلف آن ارائه دهد.

علاوه بر این موارد کلی در پاره‌ای از اوقات امام(ع) در مقاطع و میزانسن‌های جزئی از ترکیب و تجمیع تصاویر و صحنه‌ها استفاده می‌کند و فرایند مونتاژ را در سطح یک سکانس یا پلان انجام به کار می‌برد. به مانند نمونه ذیل که طلحه و زبیر را خطاب قرار داده که از بیعتشکنان بوده و امام این عملکرد را به گونه تصویری نشان داده است، استفاده از شگرد مونتاژ مشاهد می‌شود:

« فَأَقْبَلْتُمْ إِلَيَّ إِقْبَالَ الْعُوذِ الْمَطَافِلِ عَلَى أَوْلَادِهَا تَقُولُونَ الْبَيْعَةَ الْبَيْعَةَ قَبَضْتُ كَفِّي فَبَسَطْتُمُوهَا وَ نَازَعْتُكُمْ يَدِي فَجَاذَبْتُمُوهَا »(نهج البلاغه، ۱۳۷).

چون روی آوردن آهوان تازه زاییده به زاده های خود، به من روی آوردید، بیعت! بیعت میگفتید، مشتم را بستم، آن را گشودید، دستم را پس کشیدم، آن را پیش کشاندید.

در این سکانس کوتاه، امام از چند تصویر جزئی استفاده کرده و آنها را به طور مدوّن در قالب یک سکانس مجزا و کوتاه ارائه داده است. ترکیب میان اجزاء به طور دقیق با صبغه سینمایی انجام گرفته است. ابتدا تصویر دو شخصیت که در حال آمدن به سمت امام برای بیعت هستند. امام با تشبیهی به جا جلوه بصری و نحوه آمدن آنها را به طور نیکویی به تصویر کشیده است. تصویر جزئی بعدی از حالت گفتار آنها برای بیعت است. امام با تکرار کلمه بیعت تداعی کرده که گفتار آنها بسیار اصراراً و پافشاری کرده و این تکرار با ابزار زبانی جلوه بصری خاصی به تصویر داده است. سپس جلوه بصری دقیق‌تری از فرایند بیعت و اصرار طلحه و زبیر که آن هم در قالب دو تصویر کوتاه و مجزا (باز و بسته نمودن دست، پیش و پس کشانیدن دست) انجام گرفته است. اما این تصاویر مجزا با به گونه هنرمندانه با ظرافت تمام تدوین و مونتاژ نموده است به گونه‌ای که مخاطب متوجه برخورداری سکانس از اجزای مختلف نمی‌شود. به مانند همین مونتاژ در سطح جزئی شاهد ذیل از خطبه ۱۰۲ که درباره قیامت است، قابل بررسی است، آنجا که می‌فرماید:

« وَذَلِكَ يَوْمٌ يَجْمَعُ اللَّهُ فِيهِ الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ لِنِقَاشِ الْحِسَابِ وَجَزَاءِ الْأَعْمَالِ خُضُوعاً قِيَاماً، قَدْ أَلْجَمَهُمُ الْعَرَقُ وَرَجَفَتْ بِهِمُ الْأَرْضُ، فَأَحْسَنُهُمْ حَالًا مَنْ وَجَدَ لِقَدَمَيْهِ مَوْضِعاً وَلِنَفْسِهِ مُتَّسَعاً » (نهج‌البلاغه، ۱۰۲).

«خداوند در آن روز برای رسیدگی حساب و کیفر کردار، همگان را از گذشته و آینده فراهم می‌آورد. در حالی که آنان با فروتنی ایستاده‌اند و در عرق شناورند و زمین زیر گامشان لرزان است، خوشبخت‌ترین انسان در آن روز، کسی است که برای ایستادن جای پا و به اندازه‌ی خود، فضای باز یافته باشد».

در اینجا نیز اجزای صحنه مورد نظر به گونه ظریف و هنرمندانه‌ای در کنار هم قرار داده شده است و ویژگی یک صحنه سینمایی فنی که تدوین‌نگر آنها را از قطعات و پلان‌های مختلف به شکل متحد و واحدی درمی‌آورد مشهود است. ابتدا جمع شدن انسانها از گونه‌هاو نسل‌ها مختلف و سپس نحوه قرار گرفتن و سرانجام قرار گرفتن آنها به طور خطی و منظم توسط امام مرتب شده است.

نتیجه‌گیری

نتایج به دست آمده از پژوهش حاضر به ترتیب ذیل است:

روایت به طور کلی در لابلای خطبه‌ها نهج‌البلاغه به عنوان عنصری فرعی و ابزاری مؤثر در ایراد خطابه به کار رفته است. امام در پاره‌ای از موارد زمانی که سعی نموده از حادثه‌ای برای اثبات یا مستدل ساختن و توجیه و تبیین گفتار خود استفاده کند، از عنصر روایت بهره گرفته است. لیکن با توجه به اینکه امام علی(ع) بصیرت و نگاه موشکافانه و دقیق به اشیا است، روایت وی از جنبه سینمایی و صبغه بصری قابل ملاحظه‌ای برخوردار است و از قدرت تجسمی و ترسیمی فوق العاده‌ای برخوردار است.

امام(ع) در اپیزودهای روایی نهج البلاغه تلاش می‌کند از روایت تودرتو و همزمان بهره ببرد که با ساختار روایت در سینما همانند است، روایتی که از کلی به جزئی یا از دور به نزدیک منتقل می‌شود و در هر صورت در روایت‌های امام قانون و قاعده‌ای حاکم است که روایت امام(ع) را به طرف خطی و منسجم و تصویری سوق می‌دهد. روایتی که از جهت زمانی از توالی مشخص برخوردار است به مانند روایت سینمایی از فرافکنی‌های زمانی و حادثه‌ای تا حد امکان به دور است.

حضرت علی(ع) در مواقعی که قصد دارد، اشیاء و سوژه‌هایی را در روایت‌های سینمایی به کار ببرد، به مانند یک پردازنده و طراح کاردان، ابتدا به عنصر میزانسن و صحنه‌آرایی توجه می‌کند. ایشان به عنوان خطیب توانمند، اشیاء را در اتحاد و نظمی بصری قرار می‌دهد و عناصر دخیل در تصویر را جز به جز به مخاطب معرفی می‌کند به گونه‌ای که مخاطب تصویری روشن از جزئیات و نحوه چیدمان و ترکیب سوژه‌ها در بیرون در ذهن خود می‌یابد.

روایت‌های سینمایی امام(ع) در راستای بهره‌گیری از قدرت تصویری و صبغه سینمایی به گونه ناخودآگاه از عنصر پرسپکتیو سینمایی برخوردار است و زاویه روایت مدام از حاشیه به مرکز و از دور به نزدیک منتقل می‌شود. امام(ع) به طرز سنینمایی و هنرمندانه قبل از مرکزیت‌گرایی به ثبت کلی سوژه می‌پردازد و سپس عنصر اصلی و مرکزی را شکار می‌کند و آن را با تصویری دقیق به مخاطب عرضه می‌دهد. تناوب زاویه دید روایت دوربینی و انتقال از حالتی به حالتی دیگر به طور صریح صبغه سینمایی به روایت واره‌های امام در نهج البلاغه بخشیده است.

امام(ع) علاوه بر کاربست مؤلفه‌های متعدد سیمایی، در تدوین نهایی و مونتاژ دقیق آن هنرمندانه عمل کرده است. تصاویر و اجزاء مختلف روایت، از انسجام و ترکیب قابل قبولی برخوردار است. این شگرد هم در سطح کلی زمانی که اپیزودها و سکانس‌های سینمایی بلندی به کار رفته و همچنین زمانی که

امـام قصـــد دارد اجزا یـک ســکانس و پلان را در کنار هم قرار دهد، از مونتاژ بهره گرفته اســت و در هر صورت تصاویر روایی ارائه شده از هارمونی شگرف و متحدی برخوردار است.

منابع

.نهج البلاغه

۱. اخوت، احمد، ۱۳۷۱ش، ***دستور زبان داستان***، اصفهان: نشر فردا.

۲. بصیر، آذر، ۱۳۸۲ش، ***راهنمای فیلمساز جوان***، تهران: امیرکبیر

۳. جان مارنر، ترنس سنت، ۱۳٦٥ش، ***تکنیک کارگردانی سینما***؛ ترجمه اکبر گلرنگ، چاپ دوم، تهران: نشر شانه

۴. حیاتی، زهرا، ۱۳۸۷ش، ***مهررویی و مستوری، (بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما)***، تهران: سوره مهر

۵. دی کاتز، استیون، ۱۳۸٤ش، ***نما به نما (کارگردانی فیلم: از تصور ذهنی تا تصویر سینمایی)*** ترجمه: محمدگذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۶. رحیمیان، مهدی، ۱۳۸۹ش، ***سینما***: معماری در حرکت؛ چاپ دوم، تهران: سروش.

۷. فیلیپس، ویلیام، ۱۳۸٦ش، ***مبانی سینما***، ترجمه: رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: ساقی.

۸. گرین، کیت و لبیهان، جیل، ۱۳۸۳ش، ***درس نامه نظریه و نقد ادبی***، ترجمه: گروه مترجمان، تهران: روزنگار.

۹. لوتمن، یوری، ۱۳۷۰ش، ***نشانه شناسی و زیباشناسی سینما***؛ ترجمه: مسعود اوحدی، چاپ اول، تهران: سروش.

۱۰. متنز، کریستین، ۱۳۸۵ش، ***ساخت گرایی- نشانه شناسی سینما***؛ ترجمه: علاءالدین طباطبایی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

۱۱. معین، محمد، ۱۳۸٦ش، ***فرهنگ معین***، تهران: زرین

۱۲. نیکولز، بیل، ۱۳۷۲، ***میزانسن در سینما***، ترجمه: محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

مقالات

۱۳. اصغرزاده، محمد، و همکاران، ۱۳۹۱ش، تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی، ***مجله ادب پژوهی***، ش ۲۲، صص ۹۵ ـ ٦٥

۱۴. اناری بزچلوئی، ابراهیم، فراهانی، سمیرا ، ۱۳۹٤ش، نقد و بررسی تصاویر تجسمی قرآن کریم در نهج البلاغه، ***نشریه پژوهشنامه نهج البلاغه*** » دوره ۳، شماره ۱۲.

۱۵. جهانگیریان، عباس، ۱۳۸۷ش، اقتباس، راه طی شده، مسیر پیش رو، ***اولین هم اندیش سینما و***

ادبیات، گردآوری علی اربابی، تهران: فرهنگسان هنر، صص ۱۰۳ ـ ۱۱٤

۱۶. سـرگزی، مریم؛ حسـومی، ولی اللـه ، ۱۳۹۷ش، واکـاوی هنر روایـت سـینمـایی در خطبـه ۹۱ نهج‌البلاغه، ***سراج منیر***، دوره ۹، شماره ۳۱، صفحه ۷۹-۹۹.

۱۷. محمـد قـاسـمی، حمید، ۱۳۸٦)هنر تصـویر آفرینی در نهج البلاغه، ***تحقیقات علوم قران و حدیث***. دوره٤، شماره ۱ – شماره پیاپی ۷، بهار و تابستان ۱۳۸٦، صفحه ۱۹۱– ۱٦۷ .