Journal iranian political sociology

Vol. ٥, No.٧, Mehr ٢٠٢٢

https://dx.doi.org/١٠,٣٠٥١٠/psi.٢٠٢٢,٣١٦٠٤٥,٢٦٦٠

Sparks of Mythical Cinema in the Works of Abdolhossein Spanta (Sociological Approach)

Abstract :

Mythical genre is one of the genres of Iranian cinema that, despite its importance among genres and cinematic currents, as well as its undeniable impact on cinema audiences, has not received much attention from film experts and critics. The subject of this research is to study the role and influence of Iranian screenwriter and director Abdolhossein Spanta in creating this kind of cinema. Spanta was one of the few Iranian directors who, with his knowledge and awareness of the culture and history of ancient Iran, turned to the emerging art of cinema. Relying on this support and subconscious, he established a kind of filmmaking in Iranian cinema that became known as a myth. Although his presence in Iranian cinema, both as a screenwriter and as a director, was limited to five films, this seemingly small activity had a tremendous impact on the Iranian filmmaking movement, both at the time and after his life. This research tries to propose a theory in which Abdolhossein Spanta, as one of the first Iranian directors and filmmakers, was the founder of the foundations of Iranian mythical cinema. The research method in this research is typological and based on Spanta's works, library and internet resources. Based on the results of this study, it is possible to achieve his influence on the emergence of a kind of myth in Iranian cinema.

Keywords: Spanta, Iranian cinema, myth cinema, Indian cinema, sociological dimension.

ماهنامه علمی (مقاله علمی_پژوهشی) جامعه شناسی سیاسی ایران، سال پنجم،شماره هفتم، مهر ۱۴۰۱،صص۸۹۳-۸۷۷

https://dx.doi.org/۱۰,۳۰۵۱۰/psi.۲۰۲۲,۳۱۶۰۴۵,۲۶۶۰

بارقه‌های سینمای اسطوره‌ای در آثار عبدالحسین سپنتا (رویکرد جامعه شناختی)*

مهدی نوری مقدم[۱]

بهمن نامور مطلق (نویسنده مسئول)[۲]

نیّر طهوری

تاریخ دریافت : ۱۳۹۹/۱۲/۲۰

تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۳/۱۳

چکیده:

گونه یا ژانر اسطوره‌ای، یکی از گونه‌های سینمای ایران است که باوجود اهمیت آن در میان گونه‌ها و جریان سینمایی و همچنین تأثیر غیرقابل‌انکار آن بر مخاطبان سینما، چندان‌که باید موردتوجه صاحب‌نظران و منتقدین سینمایی قرار نگرفته است. موضوع این پژوهش بررسی نقش و تأثیر فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان ایرانی، عبدالحسین سپنتا در ایجاد این‌گونه‌ی سینمایی است. سپنتا از معدود کارگردانان ایرانی بود که با برخورداری از دانش و آگاهی درزمینه‌ی فرهنگ و تاریخ ایران باستان، به سراغ هنر نوظهور سینما رفت. وی با اتکا به همین پشتوانه و ناخودآگاه، گونه‌ای از فیلم‌سازی را در سینمای ایران پایه‌گذاری کند که به **اسطوره‌ای** معروف شد. هرچند حضور او در سینمای ایران چه در مقام نویسنده‌ی فیلم‌نامه و چه در جایگاه کارگردان، منحصر به پنج فیلم شد، اما همین فعالیت به‌ظاهر اندک، تأثیری شگرف بر جریان فیلم‌سازی ایران، هم‌زمان و پس از حیات او گذاشت. این پژوهش سعی دارد نظریه‌ای را مطرح کند که در آن عبدالحسین سپنتا به‌عنوان یکی از نخستین کارگردانان و فیلم‌سازان ایرانی، پایه‌گذار بنیان‌های سینمای اسطوره‌ای ایران بوده است. روش تحقیق در این پژوهش گونه شناختی و بر مبنای آثار سپنتا، منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است. بر پایه‌ی نتیجه‌ی این پژوهش می‌توان به تأثیر وی در ظهور گونه‌ی اسطوره در سینمای ایران دست‌یافت.

کلیدواژه: سپنتا، سینمای ایران، سینمای اسطوره، سینمای هند، بعد جامعه شناختی.

[۱]دانشجوی دکتری پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Mahdy۱۳۴۹@gmail.com

[۲]دانشیار گروه زبان‌های خارجی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
BNMOTLAGH@yahoor

[۳]استادیار گروه هنر دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
ntahoori@gmail.com

* . این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری تخصصی پژوهش هنر اینجانب مهدی نوری مقدم با عنوان « بررسی گونه شناختی اسطوره در سینمای ایران» است که به راهنمایی دکتر بهمن نامور مطلق (نویسنده مسئول) و مشاوره دکتر نیّر طهوری در گروه هنر دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران در حال انجام است.

مقدمه:

این مقاله بر آن است تا نشان دهد که عبدالحسین سپنتا اولین فیلم‌سازی بود که ژانر اسطوره‌ای را در سینمای ایران بوجود آورد. گونه یا ژانر اسطوره‌ای در میان گونه‌های متنوع سینمایی، کمتر از دیگران تعریف و مشخصات آن تشریح شده و علاوه بر اینکه همواره توانسته بیشترین مخاطب را به‌سوی خود جلب و جذب کند، تاثیر زیادی نیز بر زندگی فردی و اجتماعی مخاطبان خود نیز گذاشته است. هرچند فیلم‌های هالیوودی نظیر *ارباب حلقه‌ها*، *سوپرمن*، *مرد عنکبوتی*، *شوالیه‌ی تاریکی* را در زمره‌ی فیلم‌های گونه‌های حماسی، فانتزی، تاریخی و یا ترکیبی از این گونه‌ها قرار می‌دهند، می‌توان آنها را در گونه‌ی اسطوره‌ای نیز گنجاند، زیرا این فیلم‌ها بر اساس اقتباس از داستان‌های اسطوره‌ای ساخته‌شده و ویژگی‌های شخصیت‌های اسطوره‌ای در آنها دیده می‌شود. از آن روی که قهرمانان این فیلم‌ها، همان کار ویژه یا خویشکاری اسطوره‌ای خود را به انجام می‌رسانند، تخیلی بودن آن‌ها چیزی از ارزش‌های گونه‌ی اسطوره‌ای آن‌ها نمی‌کاهد.

سینمای ایران نیز در نخستین تلاش‌های خود برای ساخت فیلم‌هایی با جذب حداکثری مخاطب و تأثیر ماندگار بر وی، به سراغ ساخت داستان‌هایی رفت که ایرانیان آن‌ها را پیش از ظهور سینما، در نقالی‌ها، پرده‌خوانی‌ها و قصه‌گویی‌های سنتی خود شنیده و به قهرمانان آن‌ها به‌عنوان اسطوره‌های ملی عشق می‌ورزیدند. با مراجعه به تاریخ سینمای ایران درمی‌یابیم که عبدالحسین سپنتا، نخستین کارگردانی است که با تکیه به دانش ادبی و تئاتری خود، به ساخت فیلم‌هایی بر اساس حماسه‌های ملی و اسطوره‌های ایرانی دست زد. فیلم‌هایی که نه‌تنها در زمان خود مورد استقبال مردم و منتقدین قرار گرفت، بلکه راهی برای ساخت فیلم‌هایی بر اساس داستان‌های اسطوره‌ای ایران گشود. سپنتا به دلیل آشنایی با اساطیر ایران و آگاهی ویژه‌ای که از آنها داشت، گونه‌ای را در سینمای ایران پایه‌گذاری کرد که باوجود ساخت ده‌ها فیلم در این گونه، هنوز به‌طور شایسته به آن پرداخته نشده است.

سپنتا، اردشیر ایرانی و آوانس اوهانیانس، سه کارگردان ایرانی بودند که برای نخستین بار دست به ساخت فیلم‌هایی با داستان‌ها و بازیگران ایرانی زدند. در این میان سپنتا کار خود را نخست با نوشتن فیلم‌نامه‌ی فیلم ناطق «دختر لر» به کارگردانی اردشیر ایرانی آغاز کرد، اما به‌تدریج خود به ساخت فیلم علاقه‌مند شد و نخستین اثر خود را با نام «فردوسی» در سال ۱۳۱۳ هجری شمسی تولید کرد. وی پس از «فردوسی»، فیلم‌های ***شیرین و فرهاد***، ***چشم‌های سیاه*** و ***لیلی و مجنون*** را نیز به روی پرده‌ی سینما برد. در میان این چهار فیلم، لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد، در کمال وفاداری به متن و بر اساس داستان‌های اسطوره‌ای ادبیات اسطوره‌ای – عاشقانه‌ی ایرانی ساخته شدند. در بخشی از فیلم فردوسی نیز داستان *رستم و سهراب* شاهنامه را همان طور که در متن اصلی آمده است، بدون هیچ‌گونه دخل و تصرفی، به تصویر کشید.

عبدالحسین سپنتا در مقایسه با دو کارگردان معاصر خود دارای ویژگی‌هایی بود که ذکر همین ویژگی‌ها و تفاوت‌های وی با آن دو و دیگران، در پایه‌گذاری ژانر اسطوره در سینمای ایران هدف نگارش این مقاله است. از آنجا که سپنتا دانش‌آموخته‌ی تاریخ و فرهنگ باستانی ایران و جهان بود، با انتخابی عالمانه به سراغ داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی ایران برای ساخت فیلم‌هایی با همین مضامین رفت. دیگر اینکه باوجود تمایل کارگردانان هم‌عصر خود به ساختن داستان‌های عاشقانه‌ی عامه‌پسند و سطحی، وی برای ساخت فیلم‌های سینمایی ایرانی از داستان‌های اسطوره‌ای عاشقانه‌ی ایرانی بهره گرفت که آثارش علاوه بر جذب مخاطب، دارای ارزش‌های فرهنگی و هنری نیز باشد. بدین ترتیب نه‌تنها توانست در آغاز شکل‌گیری سینمای ایران، فیلم‌هایی با نشانی فرهنگ و ادبیات ایران بسازد، بلکه گونه یا ژانری را در سینمای ایران پایه‌گذاری کرد که ما آن را «گونه‌ی اسطوره‌ای» می‌نامیم. چنان‌که در سطور آتی خواهیم گفت، این تمایل و گرایش به روایت سینمایی قصه‌های اسطوره‌ای عاشقانه، نه‌تنها برخاسته از پیش‌زمینه‌ی مطالعاتی-تحقیقاتی وی بود، بلکه متأثر از گفتمان غالب سینمای جهان به‌ویژه هند نیز بود، چراکه وی سینما را برای نخستین بار در هند و با فیلم‌های هندی

آن سال‌ها تجربه کرد. سینمایی که متأثر از فرهنگ دینی-اجتماعی خود، هیچ داستانی را بدون خط و اثری از عشق یا آمیختگی با مضمون‌های عشقی رها نمی‌کند.

اختصاص گونه‌ای در سینمای ایران به اسطوره‌های ایرانی که روایتگر داستان‌های ادبیات کلاسیک اسطوره‌ای- حماسی ایران باشد، بحثی است که نگارنده در رساله‌ی دکتری خود با عنوان «بررسی گونه‌شناختی اسطوره در سینمای ایران» به آن پرداخته است؛ اما در اینجا با فرض وجود گونه‌ای مستقل برای فیلم‌سازی درباره‌ی اسطوره‌های ایرانی در سینمای ایران، به نقش و جایگاه عبدالحسین سپنتا در تولد و شکل‌گیری سینمای ایران و ژانر اسطوره‌ای در آن می‌پردازیم. از این منظر، می‌توان سپنتا را شخصیتی خاص در تاریخ سینمای ایران ارزیابی کرد که با قصد و نیتی مبتنی بر عشق به ایران و فرهنگ ایرانی، به فیلم‌سازی در سینمای ایران پرداخت و تأثیرات مانایی از خود بر جای گذاشت.

پیشینه تحقیق

باید اذعان داشت که حضور عبدالحسین سپنتا در ادبیات سینمایی ایران باوجود مؤلف و پیشرو بودن وی در جریان فیلم‌سازی ایرانی، چندان رضایت‌بخش نیست. این امر می‌تواند معلول دلایل و علل گوناگونی ازجمله غفلت مسئولان و متصدیان این عرصه از معرفی و برجسته کردن چهره‌های شاخص و تأثیرگذار سینمای ایران و پرداختن به سینماگرانی باشد که بیش از سایرین محبوب عامه مردم هستند.

این غفلت حتی سبب آن شده است که چهره‌ی تحقیقاتی و پژوهشگر وی در حوزه‌ی ادبیات باستان ایران و دین زرتشت نیز از دیدگان مخفی مانده، سپنتا را یک فرد عاشق سینما که بدون دانش و آگاهی به سراغ فیلم‌سازی و عرض‌اندام در این هنر رفت، جلوه‌گر کند. به هر روی پیش از این مقاله هیچ‌یک از نویسندگان و محققان ادبیات سینمایی ایران به کالبدشکافی شخصیت و زندگی سپنتا با رویکرد نقش‌آفرینی و تأثیر او در زمینه‌ی ایجاد سینمای اسطوره‌ای ایران نپرداخته است. در اینجا به اندک پژوهش‌هایی که در آن اشاره‌ای به او شده، اشاره می‌کنیم:

مسعود مهرابی در کتاب *تاریخ سینمای ایران*، بخشی را تحت عنوان «سپنتا پیشگام سینمای ناطق» به زندگی و آثار عبدالحسین سپنتا اختصاص داده و با ارائه‌ی یک بیوگرافی کامل از سپنتا، به تحلیل و بررسی فیلم‌های او، از «دختر لر» تا آخرین‌شان، «چشمان سیاه» پرداخته است. همچنین ضمن تحلیل و بررسی ساختاری آن‌ها از لحاظ ویژگی‌های سینمایی، از مصاحبه‌های به‌جای مانده‌ی مطبوعات با سپنتا، برای تشریح وضعیت جامعه‌ی سیاسی و هنری کشور در سال‌های ساخت آن‌ها بهره برده است. علاوه بر این، در بخشی دیگر با عنوان «آغاز نومیدی» وقایع سال‌های پس از هندوستان سپنتا و زندگی شخصی وی در ایران تا سال ۱۳۴۸ پی می‌گیرد که دیده از جهان فروبست، مطالب این بخش همگی برگرفته از مصاحبه‌ای است که مجله‌ی «تلاش» در شماره‌ی ۳۶ خود با سپنتا انجام داده است. (مهرابی، ۱۳۷۱: ۲۷-۳۳)

محمد تهامی‌نژاد با رویکردی جامعه‌شناختی به تشریح تاریخ سینمای ایران در کتابی با همین عنوان پرداخته است. وی که تاریخ اجتماعی سینمای ایران را از ورود سینماتوگراف به ایران آغاز کرده، در بخش دوره‌ی پهلوی، قسمتی را نیز تحت عنوان «عبدالحسین شیرازی، سپنتا و اندیشه تأسیس سینما در ایران» به زندگی حرفه‌ای سپنتا و نقش و جایگاه وی در سینمای ایران اختصاص داده است. در این بخش ضمن بررسی مشخصات فردی و خانوادگی و نحوه‌ی ورود سپنتا به سینما، با ذکر نقل‌قول‌هایی از برخی از بازیگران و همکاران وی، سعی در کالبدشکافی شخصیت وی و تأثیر آن بر فیلم‌هایش کرده است. اگرچه به نظر می‌رسد که نویسنده نمی‌خواسته به لایه‌های درونی شخصیت سپنتا رسوخ کند، ولی به میزانی اندک و با ارجاع به گفته‌ی نزدیکان وی، شرحی از شخصیت وی نیز ارائه کرده است.

جمال امید در جلد اول کتاب پنج‌جلدی خود با نام *تاریخ سینمای ایران*، یک بخش را با نام «عبدالحسین سپنتا» به زندگی شخصی و حرفه‌ای وی اختصاص داده است. امید با جمع‌آوری دست‌نویس‌های سپنتا و نیز تمامی مطالبی که در قالب

کتاب یا مقاله درباره‌ی وی نگاشته شده است، توانسته با دقتی هرچه‌تمام‌تر زندگی شخصی، حرفه‌ای و آثار او را شرح و تحلیل کند. وی در قسمت اول این بخش، به زندگی سپنتا از تولد تا ازدواجش پرداخته، سپس هریک از مقاطع زندگی حرفه‌ای وی را تحت عناوین زیر تقسیم‌بندی کرده است؛ تجربه‌ی اول در سینما: دختر لر، نمایش و تولید پیش از نخستین فیلم ناطق، نمایش فیلم اول: دختر لر و فیلم‌های بعدی، به ترتیب: «فردوسی»، «شیرین و فرهاد»، «چشم‌های سیاه»، «لیلی و مجنون»، «سپنتا پس از سینما، سینما پس از سپنتا». به‌طورکلی، جمال امید به بررسی تاریخی و جامعه شناختی زندگی و آثار سپنتا پرداخته و تا حد ممکن به تحلیل جوانب مختلف روحی او به‌عنوان یک ادیب، محقق و فیلم‌ساز اقدام کرده است.

در سال ۱۳۵۴ ویژه‌نامه‌ای در شماره ۱۸ «مجله‌ی فرهنگ و زندگی» درباره‌ی سینمای ایران و جهان انتشار یافت که در آن بخشی را هم به زندگی عبدالحسین سپنتا و آثار او اختصاص داشت. در این مطلب که نگارنده‌ی آن معلوم نیست، تاریخ زندگی و نحوه‌ی ساخت آثار عبدالحسین سپنتا، با مراجعه به دست‌نوشته‌های او و نظرات صاحب‌نظران سینمایی و همکاران وی در چندین صفحه بیان شده است. آنچه این مقاله را از دیگر مطالب مربوط به سپنتا جدا می‌کند، تصاویر چند صفحه از فیلم‌نامه‌های سپنتا به خط وی و نیز عکس‌هایی از صحنه‌ها و پشت‌صحنه‌های فیلم‌های اوست که مخصوصاً در مورد عکس‌های پشت‌صحنه‌ی فیلم‌ها، در نوع خود بی‌نظیر بوده، در هیچ‌یک از منابع مکتوبی که درباره‌ی سینمای ایران و به‌خصوص عبدالحسین سپنتا نگاشته شده‌اند، این عکس‌ها به چشم نمی‌خورند. یکی از دیگر برتری‌های این مقاله نسبت به دیگر مطالب مشابه خود، تحلیل و بررسی فیلم‌های سپنتا از منظر علم و اصول فنی سینماست. نگارنده حتی در پایان این مقاله، ویژگی‌های آثار سپنتا را از منظر تکنیکی برشمرده، آن‌ها را به‌خوبی تشریح کرده است.

دکتر هوشنگ کاووسی، از منتقدین و نویسندگان خبره و زبده در تاریخ سینما و ادبیات سینمایی ایران، در مقاله‌ای بسیار کوتاه، در حد یک صفحه، با عنوان «پایه‌گذار سینمای ایران عبدالحسین سپنتا» از او یاد کرده است که ذکری از آن خالی از لطف نیست. وی با رویکردی احساسی و عاطفی، به شرح خاطره‌ی خود از نحوه‌ی آشنایی‌اش با فیلم‌های سپنتا می‌نویسد که در زمان تحصیل با همکلاسان خود به دیدن فیلم دختر لر رفته بوده است. درجایی دیگر از این مقاله نیز به شرح مختصری از دیدار خود با سپنتا پرداخته و درباره‌ی شخصیت و خلقیات او مطالبی ذکر کرده است.

مگان وانگ[۱] در مقاله «دوربین هندی، قلب ایرانی»[۲] به تشریح سفر سپنتا به هند و اشتغال در انجمن ایرانیان زرتشتی به مدیریت دین‌شاه ایرانی، همچنین همکاری وی با امپریال فیلم و کمک به ساخت فیلم در زمینه‌ی نوشتن سناریوهای اردشیر ایرانی می‌پردازد. وی با شرح داستان فیلم «دختر لر» که نگارش فیلم‌نامه‌ی آن با سپنتا و کارگردانی‌اش بر عهده‌ی اردشیر ایرانی بود، می‌نویسد که فیلم‌نامه‌نویس با طراحی جریان فرار جعفر و گلنار از هندوستان به کشور ایران در نظر داشته است که ایران تحت سلطنت و حکومت رضاشاه پهلوی را کشوری امن و مرفه معرفی کند. بر این اساس وی معتقد است که عنوان جایگزین «ایران دیروز و ایران امروز» برای این فیلم، مستقیماً با پیام مستتر در داستان که همانا تبلیغ حکومت استبدادی رضاشاه پهلوی و پیشرفت‌های حاصل از آن بود، پیوندی مستقیم داشت.

وی سپس ماجرای جدایی سپنتا از اردشیر ایرانی و پیوستن او به کمپانی‌های «ایست ایندیا» و «کریشنا»، برای ساختن فیلم‌های دیگر خود را شرح می‌دهد. وانگ داستان زندگی حرفه‌ای سپنتا را تا بازگشت وی به ایران، شکست تجاری در پخش فیلم‌هایش و بالاخره خانه‌نشین شدن و فیلم‌سازی با دوربین ۸ میلی‌متری را ادامه می‌دهد. حتی از اختصاص دادن

---

[۱] Megan Wang

[۲] Indian camera, Iranian heart (https://blogs.soas.ac.uk/ March ۸, ۲۰۱۹)

یکی از جوایز «جشنواره فیلم سانفرانسیسکو» به سپنتا، با عنوان «جایزه‌ی سپنتا» نیز یاد می‌کند. درنهایت وانگ، سپنتا را یکی از چهره‌های اصلی و ارزشمند فرهنگی ایران می‌داند که در تولد سینمای ایران بزرگ‌ترین نقش را ایفا کرده است.

روش تحقیق

در این مطالعه تلاش می‌شود که از طریق توصیف و تحلیل آثار عبدالحسین سپنتا به گونه شناسی آثار او بپردازیم و نقش او را در ایجاد گونه‌ی اسطوره‌ای در سینمای ایران نشان دهیم. منظور از گونه‌شناسی در این پژوهش، شناخت گونه یا ژانر یک فیلم بر اساس مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن یعنی؛ قراردادها[۱]، شمایل‌نگاری/تصویرگری[۲]، فضاسازی یا تنظیمات صحنه[۳]، روایت[۴]، شخصیت[۵] و بازیگر[۶]. (Schirmer ,۱ vol ۲۰۰۶: ۲۹۷-۲۹۸) بر این اساس در تحقیق حاضر، ضمن بررسی آثار سینمایی سپنتا با رویکرد گونه شناختی، تأثیر او را در پایه‌گذاری سینمای اسطوره‌ای ایران تشریح می‌کنیم.

جامعه‌ی آماری این پژوهش عبارت از فیلم‌هایی است که سپنتا در مقام فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان، طراح صحنه و بازیگر در آن‌ها حضورداشته، مؤلف اثر شناخته می‌شود. این فیلم‌ها عبارت‌اند؛ فردوسی، لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد و چشم‌های سیاه.

آشنایی با اسطوره (زندگی و آثار عبدالحسین سپنتا)

یکی از دلایل اصلی گرایش سپنتا به ادبیات و سینمای اسطوره‌ای را بی‌گمان باید در زندگی خانوادگی و شخصی او پیدا کرد. به گواه علوم روانشناسی و تربیتی، تأثیر ساختار و آموزه‌ها و تربیت خانوادگی، در بروز یک نگرش یا رویکرد و گرایش روحی-روانی در یک فرد بیش از سایر عوامل داخلی و خارجی مؤثر در تربیت فرد است. چراکه نه‌تنها اجتماع، تحصیل، دوستان، شغل و پیشه به‌عنوان عوامل خارجی در بروز پدیده‌های روحی-روانی و گرایش‌های شخصیتی یک فرد مهم و مؤثر هستند بلکه ساختار خانواده و نظام تربیتی حاکم بر آن نیز به‌عنوان عامل داخلی، در شکل‌گیری و رشد و نمو فرد، مهم و حیاتی هستند.

در بررسی عوامل داخلی و خارجی مؤثر در تکوین شخصیت و گرایش‌های سپنتا در اسطوره نگاری سینماتیک، بی‌گمان نقش مادر سپنتا بیش از دیگر افراد بوده است. خانم شوکت شیرازی، بانویی فرهیخته از یک خاندان اهل علم و ادب شیراز، دختر شیخ فخرالدین شیرازی از تبار مشایخ امام‌جمعه شیراز بود. وی که به زبان و ادبیات فارسی تسلط کامل داشته، نویسندگی نیز می‌کرد. او نه‌تنها عبدالحسین را در بهترین مدارس آن سال‌ها به تحصیل گماشت، بلکه خود نیز او را با این ذخایر بی‌بدیل، بیشتر ازآنچه در مدرسه تدریس می‌شد، آشنا کرد. پدر عبدالحسین یعنی غلامرضا خان ملقب به شیروانی نیز فردی تحصیل‌کرده و اهل علم بود و تا حدی به زبان انگلیسی تسلط داشت، چنان‌که در سفر مظفرالدینشاه به اروپا، به‌عنوان مترجم پزشک مخصوص شاه، همواره در رکاب وی خدمت می‌کرد. با جدایی پدر و مادر از یکدیگر، تربیت و نگهداری عبدالحسین برای همیشه به مادرش واگذار شد. (دستگردی، ۱۳۴۸: ۹۸)

تحصیل در مدارس برجسته و شاخص تهران و اصفهان دیگر دلیل آشنایی و انس وی با اسطوره‌ها و ادبیات اسطوره‌ای ایران بود. جدیت مادر در گماردن وی به تحصیل در آموزشگاه‌ها و مدارس درجه‌یک آن سال‌ها، سبب شد تا او

---

[۱] Conventions

[۲] Iconography

[۳] Settings

[۴] Narrative

[۵] Character

[۶] Actor

تحصیلات خود را در مدارس سن لوئی، دبستان زرتشتیان تهران، مموریال کالج اصفهان و کالج آمریکایی تهران گذرانده، به پایان رساند. وی در زمان تحصیل در دبستان زرتشتیان با زبان و ادبیات باستانی ایران به میزان زیادی آشنا شده، به مطالعه‌ی متون باستانی ایران پرداخت. همین آشنایی و احاطه به زبان، ادبیات و فرهنگ ایران باستان، بعدها سبب شد تا رهبر زرتشتیان ایرانی کشور هندوستان، او را به کار ترجمه و تألیف کتاب‌های زرتشتیان بگمارد. وی که در سال ۱۳۰۶ به بمبئی هند سفر کرده بود، در آن دیار به تکمیل زبان پهلوی و اوستائی خود پرداخت تا کاملاً به این دو زبان مسلط شد و دعوت دینشاه ایرانی، رئیس انجمن زرتشتیان هند برای همکاری درزمینه‌ی ترجمه‌ی کتب باستانی ایران و نیز تألیف برخی کتب دیگر درباره‌ی تاریخ ایران و کیش زرتشت را پذیرفت. کتاب *اخلاق ایران باستان* یکی از شاخص‌ترین کتاب‌هایی است که سپنتا آن را به فارسی ترجمه کرد.

به‌هرروی سپنتا پیش از روی آوردن به فعالیت‌های سینمایی در هند، بیشتر وقت خود را صرف تألیف و ترجمه‌ی کتاب‌های حوزه‌ی ادبیات باستانی ایران می‌کرد که همین ترجمه‌ها زمینه‌ی آشنایی بیش‌ازپیش وی با اسطوره‌ها و داستان‌های اسطوره‌ای ایران را فراهم کردند. کتاب‌هایی که وی ترجمه یا تألیف نمود عبارت‌اند از؛ *سخنوران عصر پهلوی*، *پرتوی از فلسفه‌ی ایران باستان*، *اخلاق ایران باستان و پیک مزدیسنا*، *منتخب اشعار دهقان سامانی*، *اشعار میرزا عبدالوهاب گلشن* و نیز سروده‌های خود با نام اشک سپنتا، دیوان اشعار عارف قزوینی، ایران و اهمیت آن در ترقی و تمدن بشر. (همان)

آشنایی با سینما

درواقع آشنایی سپنتا با هنر سینما، از طریق دینشاه ایرانی صورت گرفت، چراکه او سپنتا را با اردشیر ایرانی، صاحب کمپانی «امپریال فیلم» آشنا کرد. همین آشنایی سبب شد تا وی مجال چند بار حضور در صحنه‌ی فیلم‌برداری فیلم‌های سینمایی که در هند تهیه می‌شدند را پیداکرده، به هنر سینما و فیلم‌سازی علاقه‌مند شود. آشنایی پیشین وی با تئاتر و متون نمایشی، در اخذ این تصمیم سپنتا بی‌تأثیر نبود، زیرا او به هنگام تحصیل در تهران، از طریق سهراب سفرنگ با تئاتر آشنایی پیداکرده بود. سفرنگ که ناظم و معلم مدرسه‌ی زرتشتیان تهران بود، مدیریت تئاتر زرتشتیان را نیز بر عهده داشت، سپنتا را در تئاتر زرتشتیان به کار گمارد و بدین ترتیب او با هنر تئاتر و هنرمندان آن زمان تئاتر ایران ازجمله معزالدیوان فکری و لُرتا آشنا شد و به فعالیت در این زمینه پرداخت.

یکی دیگر از دلایل گرایش سپنتا به سینما، توصیه و پیشنهاد دیباکی بوزه[1]، سینماگر بنگال بود. بوزه به‌عنوان یکی از فیلم‌سازان علاقه‌مند به فرهنگ دیرینه و پربار سرزمین مادری، داستان‌های بومی–ملی را محور اصلی فیلم‌های خود قرارداده بود. وی باور داشت که باید از فناوری‌های غربی (اختصاصاً سینما) فقط برای به تصویر کشیدن فرهنگ اساطیری سرزمین خود بهره گرفت و نه چیزی بیشتر. به‌جرئت می‌توان گفت که این ملاقات نخستین بارقه‌ی حضور اساطیر در سینما را در ذهن سپنتا شعله‌ور کرد. به روایت سپنتا، اقبال بینندگان به فیلم سینمایی «زندگی صحنه‌ای است»، از آثار موفق او، به دلیل همین رویکرد بوده است. وی در مورد تأثیر نگاه و رویکرد سینمایی بوزه، در شیوه‌ی فیلم‌سازی‌اش می‌گوید: «سلسله گفتگوهایی که با وی داشتم مرا در مشی فیلم‌سازیم یاری بسیار کرد.» (امید، ۱۳۷۴: ۶۵) پس از آن، اردشیر ایرانی نیز تعدادی از کتاب‌های سینمایی خود را که از انگلستان به همراه آورده بود، برای مطالعه به او سپرد تا وی از طریق این کتاب‌ها با اصول علمی سینما آشنا شود. سپنتا با مطالعه‌ی کتاب‌های مذکور که درباره‌ی موضوعاتی همچون فیلم‌نامه‌نویسی، کارگردانی، هدایت بازیگر و مونتاژ بودند و نیز همکاری با بوزه، توانست شناختی نظری و ناقص از سینما کسب کرده، برای نوشتن سناریوهای اردشیر ایرانی اعلام آمادگی کند. درنهایت وی فیلم‌نامه‌ی فیلم «دختر لر» را نگاشت

[1] DeBakey Booze

و اردشیر ایرانی آن را در فروردین ۱۳۱۲ جلوی دوربین برد. در این دوره، سپنتا علاوه بر ایفای نقش «جعفر»، همچون مشاور و دستیار در کنار اردشیر ایرانی به انجام مراحل پیش‌تولید فیلم (اعم از انتخاب بازیگر) می‌پرداخت تا علاوه بر کمک به او، خود نیز از این میان بهره‌ای ببرد و شیوه‌ی ساخت فیلم را فراگیرد. حضور سپنتا در نقش «جعفر» نه‌تنها ازنظر شیوه‌ی بازیگری در آن دوران مقبول و مطلوب بود، بلکه الگو و سرمشقی برای دیگر بازیگران دوران نخست سینمای ایران برای ایفای نقش‌هایشان شد. البته بنا به گفته‌ی مورخین سینمای ایران، سپنتا اگرچه هیچ‌گاه خود را کارگردان «دختر لر» معرفی نکرد، ولی بعداً در مصاحبه‌هایش، همواره خود را به‌عنوان سازنده‌ی فیلم معرفی کرد. (همان:۶۶ و ۶۷) بدین ترتیب زمینه‌های آشنایی سپنتا با هنر سینما فراهم گشته، وی که این هنر را پس از ادبیات، محمل خوبی برای بیان نظرات و افکار خود می‌دید، به سمت آن گرایش پیدا کرد و با فیلم‌نامه نویسی و بازی در فیلمی که دیگری آن را کارگردانی می‌کرد، در زمره‌ی فیلم‌سازان ایرانی آن سال‌ها قرار گرفت.

آثار سینمایی

در این بخش به بررسی آثار سینمایی سپنتا یا به‌عبارتی‌دیگر فیلم‌هایی می‌پردازیم که وی علاوه بر بازیگری، نویسندگی فیلم‌نامه، طراحی صحنه و کارگردانی، مسئولیت تصویر و صدای آن‌ها را هم به عهده داشته است. بر این اساس با حذف فیلم «دختر لر»، فیلم‌های؛ «فردوسی»، «شیرین و فرهاد»، «چشم‌های سیاه» و «لیلی و مجنون»، موضوع این پژوهش با رویکرد اسطوره‌سازی و اسطوره پردازی سینمای سپنتاست.

یک- فردوسی

خلاصه داستان: فیلم از خانه‌ی فردوسی آغاز می‌شود که وی از پنجره‌ی اتاقی به پل خراب شهر توس با چهره‌ای گرفته و مغموم نگاه می‌کند. در جایی دیگر فردوسی صحنه‌هایی از شاهنامه را در مقابل سلطان محمود برای حاضرین می‌خواند. فیلم در پایان با صحنه مرگ شاعر حماسه‌سرای ایران به پایان می‌رسد. فردوسی در دوران کهولت زندگی خود را در انزوا می‌گذراند و زمانی که از پنجره بیرون را می‌نگرد، می‌شنود که بچه‌های رهگذر اشعار شاهنامه را می‌خوانند. صحنه‌ی آخر مرگ شاعر است. جنازه‌ی او را روی پل توس دو نفر به دوش دارند. پشت سر جنازه فقط یک نفر راه می‌رود و او دختر شاعر است.

سپنتا در فردوسی که نخستین فیلم وی در مقام کارگردان بود، سعی کرد تا از طریق بیان داستانی واقعی و مستند (زندگی فردوسی) راهی برای نمایش داستان‌های اسطوره‌ای پیدا کند. بی‌گمان امکانات و تجهیزات سینمای ایران در آغاز دهه‌ی ۱۳۱۰ هجری شمسی بدان میزان کامل نبوده که کارگردانان مجالی برای تازش توسن خیال خود در عرصه‌ی سینمای اسطوره‌ای پیدا کنند، به همین دلیل وی، برخی از صحنه‌های فیلم را به نمایش داستان‌های اسطوره‌ای اختصاص داد و نه تمامی آن‌ها را. روایت و نمایش نبرد رستم و سهراب، بهترین گزینه‌ی سپنتا برای پدید آوردن فیلمی اسطوره‌ای از درون فیلمی «زندگینامه‌ای»[1] بود. در یکی از سکانس‌های فیلم، فردوسی را در قصر سلطان محمود می‌بینیم که در حال نقل داستان رستم و سهراب به‌صورت منظوم و همان‌گونه که در شاهنامه آمده است. یک داستان تراژیک اسطوره‌ای که به شرح بخشی از داستان اسطوره‌ی فرزندکشی، رستم می‌پردازد. اسطوره‌ی فرزندکُش نه‌تنها در متون اسطوره‌ای- حماسی ایران در قالب و وجود رستم دستان حضور پیدا کرده، بلکه در اساطیر ملل دیگر نیز ظهور یافته است. یکی از بهترین نمونه‌های این حضور را می‌توان در داستان اسطوره‌ی یونانی «پاریس» جستجو کرد. وی نیز همانند رستم، بدون آگاهی از

[1] بایوگرافیکال (Biographical)، بایوپیک (Biopic) یکی از گونه‌های سینمایی که در آن زندگی‌نامه فرد یا افرادی حقیقی به تصویر کشیده می‌شود. در این فیلم‌ها رعایت سال‌شمار و روزشمار زندگی اشخاص اهمیت ویژه‌ای دارد. در این فیلم‌ها اغلب از نام اماکن و اشخاص واقعی برای نام‌گذاری بازیگرها و مکان‌های فیلم‌برداری استفاده می‌شود. ساخت فیلم‌های زندگی‌نامه‌ای از همان اوایل شکل‌گیری صنعت سینما رواج یافت.

اینکه «کُریتوس»[۱] همان فرزند نادیده‌ی او و حاصل عشق وی با پری رودخانه است، او را به قتل می‌رساند. پاریس پسر پادشاه پریام[۲] و ملکه هکوبا[۳] بود که مادرش هنگام بارداری خوابی می‌بیند مبنی بر اینکه به‌جای کودک شعله‌های آتش از دل او زبانه کشید و تروا را در کام خود فرو برد. معبّران و پیشگویان آن خواب را دلیلی بر منحوس بودن پاریس و انهدام و فروپاشی تروا به دست وی تعبیر می‌کنند. از همین روی به دستور پریام یکی از خدمتکاران، پاریس را در دامنه‌ی کوه آیدا[۴] می‌گذارد تا طعمه‌ی حیوانات گردد. ماده خرسی کودک را از دسترس حیوانات وحشی نجات داده، همچون فرزندان خود از او مراقبت و تیمار می‌کند تا هنگامی‌که همان خدمتکار، پاریس را در پناه خرس پیدا می‌کند و او را به فرزندی گزیده، در کلبه‌ی خود جای می‌دهد. پس‌ازآنکه پاریس به سن جوانی و بلوغ می‌رسد، به چوپانی و گله‌داری در دامنه‌ی کوه آیدا مشغول می‌شود تا اینکه پری رودخانه، اوئنون[۵] را ملاقات کرده، دل به عشق او سپرده، با وی وصلت می‌کند. پاریس به افسون آفرودیت[۶]، دلباخته‌ی «هلن» شده، به تمنای وصل او همسر باردار خود را تنها می‌گذارد، اوئنون وضع حمل کرده، پسری به دنیا آورده، او را کُریتوس می‌نامد. هنگامی‌که کریتوس جوانی بالغ و تنومند شد، اوئنون مصلحت در این دید که وی به جستجوی پدر خود رهسپار تروا گردد. پس شرح‌حال خویش و فرزندش را بر استوانه‌ای گلین نوشت و آن را به فرزند داد تا به دژ تروا رفته، پدر خود را پیدا کند و اگر پدر از او سندی برای اثبات فرزندی طلب کرد، استوانه‌ی گلین را به او نشان دهد. کریتوس در تروا به قصر پاریس وارد شده، استوانه‌ی گلین را به هلن آتنی که هم‌اکنون همسر پدر او شده است، نشان می‌دهد. هلن با خواندن استوانه و آگاهی از اینکه پاریس پیش از او دارای زن و فرزندی بوده است، پریشان شده از حال می‌رود. کریتوس که می‌بیند هلن بر روی زمین ازحال‌رفته است به سمت او رفته زانو می‌زند تا او را به هوش آورد اما در این زمان، پاریس وارد اتاق می‌شود. وی چون این صحنه را می‌بیند گمان می‌کند که کریتوس، هلن را به قتل رسانده است، پس خنجر از نیام برمی‌کشد و به پهلوی فرزند نادیده‌ی خود فرو کرده او را به قتل می‌رساند. پس‌ازآنکه هلن به هوش می‌آید، استوانه‌ی گلین دست‌نوشته‌ی اوئنون را به او نشان می‌دهد. پاریس با خواندن استوانه، غمگین می‌شود چراکه می‌فهمد که با دست خود فرزندش را به قتل رسانده است. (عناصری، ۱۳۶۵: ۵۲۵ و ۵۲۶)

شباهت کم‌نظیر داستان ایرانی رستم و سهراب و افسانه‌ی یونانی پاریس و کُریتوس، نشان از همسانی اسطوره‌ی «فرزندکشی» در دو گفتمان اسطوره‌ای ایران و یونان دارد. (ذبیح نیا عمران، ۱۳۸۷: ۹۷ و ۹۸) رستم به‌عنوان شناخته‌شده‌ترین اسطوره‌ی ایرانی، نه‌تنها در داستان رستم و سهراب به‌عنوان اسطوره‌ی فرزندکشی ظاهر می‌شود، بلکه در دیگر داستان‌های شاهنامه نیز به شیوه‌های گوناگون اسطورگی خود را به نمایش می‌گذارد. دیو اوژن، فاتح دژهای تسخیرناپذیر، مجازات کننده‌ی خائنان و بدعهدان، پرورش‌دهنده و حامی مظلومان و ستمدیدگان، خونخواه رادمردان مقتول، عاشق و همسر وفادار و... بااین‌وجود در داستان او و پسرش سهراب نیز به شیوه‌ای اسطوره‌ای ظاهرشده، عملی را به انجام می‌رساند که فقط در تقدیر اسطوره‌ها رقم خورده است. علاوه بر مضمون اسطوره‌ای این فیلم، می‌توان آن را از منظر سیاسی اجتماعی نیز تحلیل کرد. رضاشاه در پی براندازی سلسله‌ی قاجار و تأسیس سلسله‌ی پهلوی، در اندیشه‌ی ساختن

---

[۱] Corythus

[۲] Priam

[۳] Hecuba

[۴] Ida

[۵] Oenone

[۶] Aphrodite

کشور بر اساس اصول تجدد و مدرنیسم (و نه مدرنیته)، توجه به مسئله باستان‌گرایی با اتخاذ رویکرد بزرگداشت و تجلیل از حکومت‌های شاهنشاهی ایران قبل از اسلام بود. او که برخلاف پادشاهان قاجار، سعی در دور کردن مردم از دین اسلام به‌عنوان یک روش و سبک وارداتی زندگی ایرانیان داشت، اقدامات زیادی را در جهت نهادینه کردن هویت باستانی ایرانیان به‌عنوان ریشه‌ی اصیل زندگی و شخصیت ایشان به انجام رساند.

«یکی از اصول مهم حاکم بر تجدد، ساختن ایران به طرز پهلویسم بود. ویژگی این اصل ایرانیگری و شاه‌پرستی بود...قوانینی همچون قانون سجل احوال، تابعیت و بازسازی مقبره فردوسی و نیز اساسنامه فرهنگستان زبان ایرانی (فارسی) که مهم‌ترین گام برای گسترش زبان فارسی بود، دقیقاً در جهت تحقق ارزش ایران‌گرایی تصویب شدند. بر اساس اسناد و مدارک موجود می‌توان گفت که در آن عصر ایرانیت و شاه‌پرستی دو رکن مهم و جدانشدنی از مسیر تجدد تلقی می‌شدند و با یکدیگر همزاد بودند.» (دیلمی معزی، ۸۲:۱۳۸۶)

به همین مناسبت وی دستور به ساخت مقبره‌ای عظیم و فاخر برای حکیم توس و برگزاری مراسم هزاره‌ی فردوسی داد. رونمایی از مقبره‌ی عظیم و زیبای فردوسی و گردهمایی اندیشمندان و فردوسی شناسان سراسر جهان در ایران، بدون حضور یک فیلم سینمایی به نام و درباره‌ی او ناقص جلوه می‌کرد. از همین روی وزارت معارف در سال ۱۳۱۳ سفارش ساخت این فیلم با بودجه‌ای قابل‌توجه را به اردشیر ایرانی داد. (امید، ۱۳۷۴: ۷۱) او به سبب آشنایی با شخصیت علمی سپنتا و اطمینان از تسلط او بر ادبیات و فرهنگ ایران‌زمین، مسئولیت نگارش فیلم‌نامه و نیز ساخت فیلمی درباره‌ی فردوسی را به وی محول کرد. البته نباید در این میان به چشمداشت‌های مادی وی در مسیر ساخت این فیلم نیز بی‌توجه بود، چرا که «نظر اردشیر ایرانی، جلب نظر موافق مقامات وزارت معارف بود که تمایل خود را برای تهیه‌ی این فیلم به او و من ابراز کرده بودند و اردشیر ایرانی جهت ادامه‌ی فعالیتش و ارائه‌ی محصولات دیگر کمپانی‌اش به این رضامندی نیاز مبرم داشت. باوجود زمان کم و امکانات محدود، تقریباً همه‌چیز خوب پیش رفت و فیلم به‌موقع آماده‌ی نمایش شد.» (دست‌نوشته‌های سپنتا، تاریخ سینمای ایران، جمال امید، ۱۳۷۴: ۷۱)

سپنتا در این فیلم که به سبب پخش در مراسم هزاره‌ی فردوسی، مدت‌زمان آن خیلی کوتاه‌تر از دیگر فیلم‌های سینمایی آن سال‌ها بود[1]، از یک شیوه‌ی روایتی داستان در داستان برای روایت سینمایی زندگی فردوسی استفاده کرد. بر این اساس علاوه بر روایت داستانی اجمالی از زندگی حکیم توس، ازجمله فراز و فرودهای ارتباط وی با دربار غزنوی و تنهایی و عزلت او در سال‌های آخر عمر، داستان رستم و سهراب را نیز در آن گنجاند. درواقع سپنتا با همان میزان دانش سینمایی خود که از کتاب‌های سینمایی و مشاهده‌ی فیلم‌های خارجی کسب کرده بود، از شیوه‌های روایی مرسوم در سینمای داستانی جهان برای بیان داستان خود بهره می‌برد. «یکی از جالب‌ترین قسمت‌های فیلم، صحنه‌های حماسه‌سرائی فردوسی است در برابر سلطان محمود غزنوی... فردوسی نبرد رستم و سهراب را می‌سراید و تماشاگر این قسمت شاهنامه را می‌بیند.» (همان)[2]

---

[1] مدت‌زمان اصلی فیلم ۹۰ دقیقه بوده است که در حال حاضر فقط ۳۰ دقیقه‌ی آن در فیلم‌خانه‌ی ملی ایران موجود است. (نگارنده)

[2] باوجود روحیه‌ی آرام و دوری گزینی سپنتا از سیاست، فیلم او پس از ساخت و قبل از نمایش به زیر تیغ سانسور رفت. حکومت مستبد رضاشاه پهلوی، علاقه‌ی وافر او به ثبت‌نام خود به‌عنوان یکی از شاهان ترقی‌خواه ایران و تنفر او از شاهان و سلسله‌های سلطنتی پیش از خود به‌ویژه ترکان غزنوی، سبب شد تا فیلم فردوسی به زیر تیغ سانسور رفته، بخش‌هایی از آن حذف گردد، «... همین فصل (نقل داستانی از شاهنامه فردوسی در برابر سلطان محمود غزنوی) بعداً ما را دچار مشکل کرد. فیلم قرار بود در تهران و طوس به نمایش درآید ولی شاه به صحنه‌های سلطان محمود غزنوی ایراد گرفت و دستور به حذف برخی صحنه‌ها و تکرار برخی از صحنه‌های دیگر داد و ما ناچار به دوباره‌سازی قسمت‌هایی از فیلمی شدیم که آماده‌ی نمایش بود...»

دو- **شیرین و فرهاد**

خلاصه داستان: درحالی‌که تمام مهندسین برای کندن ترعه‌ای از بیستون به قصر اشکال می‌تراشند، یک کوه‌کن به نام فرهاد با نیروی عشق این کار را انجام می‌دهد تا به محبوبش شیرین دست یابد.

شیرین و فرهاد دومین فیلم بلند سینمایی سپنتا در مقام کارگردان بود. وی که پیش از و هم‌زمان با فعالیت‌های سینمایی خود به تحقیق و مطالعه‌ی ادبیات باستان و کهن ایرانی می‌پرداخت، پس از ساخت فیلم فردوسی و در هنگام نمایش آن در مراسم هزاره‌ی فردوسی، اقدام به ساخت فیلمی بر اساس یکی از معروف‌ترین منظومه‌های اسطوره‌ای-عاشقانه‌ی ایرانی یعنی شیرین و فرهاد کرد. وی در ابتدا می‌خواست نام خسرو و شیرین را برای فیلم برگزیند اما ازآنجاکه شخصیت اصلی و چالشگر فیلم‌نامه، فرهاد کوه‌کن بود که به عشق وصال یار، به کندن ترعه‌ای برای آب‌رسانی به قصر شیرین می‌پرداخت، نام فیلم را به **شیرین و فرهاد** تغییر داد. سپنتا خود دراین‌باره گفت: «برای این نام فیلم را خسرو و شیرین نگذاشتم چون محور داستان من فرهاد است و فرهاد نمونه‌ی ارزش و قدرت عشق است در برابر زروزیور و مقام...» (روزنامه اطلاعات، ۱۳۱۴ /۷/۳)

پس از پایان نگارش فیلم‌نامه و هم‌زمان با نمایش فیلم فردوسی، اردشیر ایرانی از طریق تجارتخانه‌ی نوریانی که عهده‌دار ترخیص فیلم‌های کمپانی امپریال فیلم در ایران بود، اقدام به چاپ آگهی برای جذب بازیگر ایرانی برای فیلم شیرین و فرهاد و دیگر محصولات امپریال فیلم زد. چراکه وی لهجه‌ی هندی بازیگران ایرانی که در هند می‌زیستند را مناسب و مطلوب برای بازی در فیلم نمی‌دانست. از همین روی بر آن شد که نه‌تنها برای فیلم شیرین و فرهاد بلکه برای دیگر فیلم‌هایش نیز، بازیگرانی ایرانی از ساکنین ایران که بدون هیچ‌گونه لهجه‌ای، قادر به ادای دیالوگ‌های فیلم باشند را انتخاب کند. بلافاصله پس از درج این اطلاعیه سیل بازیگران دوره‌دیده، تجربی و نیز علاقه‌مندان بازیگری به دفتر تجارتخانه به میزانی بود که مدیران تجارتخانه پس از چند روز، ناچار به چاپ اطلاعیه‌ای دیگر مبنی بر عدم نیاز به داوطلبان بازیگری شدند.[1] درنهایت پس از فرازوفرودهای بسیار، سپنتا نقش فرهاد و خانم‌ها فخرالزمان جبار وزیری، ایران دفتری و روح‌انگیز سامی نژاد، دیگر نقش‌های فیلم را ایفا کردند.

این فیلم نیز همانند دختر لر و فردوسی در کمپانی امپریال فیلم تهیه و تولید شد. عوامل فنی فیلم همچون فیلم‌بردار و صدابردار و دستیاران آن‌ها، همگی همان عوامل فیلم دختر لر بودند که با سپنتا و ایرانی همکاری کرده بودند. از آن روی که شیرین و فرهاد، فیلمی نیمه موزیکال بود که گفتگوهای آن در قالب ترانه بین بازیگران ردوبدل می‌شد، سپنتا در پی آهنگسازی بود که مسئولیت ساخت بخش‌های موسیقایی فیلم را به عهده بگیرید. در این مسیر وی از میان آهنگسازان ایرانی و هندی که با آن‌ها آشنایی یا معاشرت داشت، آقای مصطفی نوریانی را برگزید.

داستان این فیلم نیز مانند داستان دیگر فیلم‌های سپنتا، برگرفته از ادبیات اسطوره‌ای ایران‌زمین است با این تفاوت که این قهرمانان و اسطوره‌ها، نه شمشیری به دست دارند و نه زره به تن و سوار بر اسب سودای جنگ و رزم دارند. این بار با اسطورگی شخصیت‌هایی طرف هستیم که به میدان عشق آمده‌اند. میدانی که در آن به‌جای خون حریف، اشک دیده‌ی خود می‌ریزند و در عوض شعله‌ور کردن خان و مان دیگری، دل خود را در آتش محبتی آسمانی و بدون شائبه‌های جسمانی می‌سوزانند. داستان خسرو و شیرین و شیرین و فرهاد، دو داستان درهم‌تنیده هستند که در قالب یک داستان، هم در شاهنامه‌ی فردوسی و هم در خمسه‌ی نظامی به‌تفصیل آورده شده‌اند. با مطالعه‌ی کامل داستان خسرو و شیرین نظامی،

[1] «آرتیست کافی است، به مقدار لزوم از عده‌ی داوطلبان آرتیستی سینما انتخاب گردیده، متمنی است دیگر مراجعه نفرمایید. تجارتخانه‌ی نوریانی» (روزنامه اطلاعات، ۱۳۱۳/۷/۱۰)

بی‌شک به برگرفتگی‌های روایت او از روایت حکیم طوس برمی‌خوریم اما آنچه در این میان بیش از همه حائز اهمیت است، واقعی بودن این داستان است. باوجودآنکه فردوسی هیچ منبع مکتوبی را برای داستان خود معرفی نمی‌کند و مانند اکثر داستان‌های خود، داستان خسرو و شیرین را نیز جزو شنیده‌های شخصی به‌حساب می‌آورد، نظامی ادعا می‌کند که این داستان را از منبعی مکتوب در شهر «بردع» اقتباس کرده، اما هیچ نامی از آن کتاب و منبع مکتوب ذکر نمی‌کند. (اقبالی،۱۳۸۳ :۱۲۶) حتی در صورت لحاظ کردن واقعیت برای این داستان، به‌هیچ‌وجه نمی‌توان ذات اسطوره‌ای آن را نادیده گرفته، حذف کرد چراکه فرهاد چنان دل درگرو محبوب خود سپرده است که حفر ترعه‌ای در کوه بیستون، در برابر وصال معشوق برای او هیچ است. راستین یا فریبکارانه بودن پیشنهاد یا شرط خسرو نیز برای فرهاد، اهمیتی ندارد از آن روی که او به هوای شیرینی وصل، تلخی هر فریبی را به جان می‌خرد. از همین روی است که داستان شیرین و فرهاد، در دل مردم ایران‌زمین و برخی کشورهای فارسی‌زبان همسایه و حتی ارامنه، به‌عنوان شرحی از عشقی اسطوره‌ای یا اسطوره‌ای عاشقانه، جای کرده است.

یکی از ویژگی‌های فیلم شیرین و فرهاد که می‌توان آن را برجسته‌ترین شاخص ژنریک آن دانست، صحنه‌آرایی و میزان‌سن‌های[1] آن است. سپنتا که خود محقق و صاحب‌نظر در حوزه‌ی تاریخ و ادبیات باستان و کهن ایران‌زمین بود، علاوه بر ایفای نقش فرهاد، کارگردانی، تنظیم فیلم‌نامه، طراحی لباس و دکور را نیز شخصاً به عهده داشت. وی با بهره‌گیری دقیق از آثار بجا مانده از دوره‌ی ساسانیان و پیشا ساسانیان، همه‌ی کوشش خود را در تنظیم فیلم‌نامه، گفتار و طراحی لباس و صحنه، با توجه به روایت‌ها و استناد بر شواهد موجود قرار داد و از این بابت نیز به موفقیت رسید چراکه بسیاری از ایران شناسان هند، پس از تماشای فیلم جملگی به صحت یا قریب الصّحه بودن صحنه‌آرائی‌ها و مناظر و صحنه‌ها، گفتگوها رأی داده، وی را تحسین کردند. میزان موفقیت فیلم ازلحاظ اسناد تاریخی به میزانی بود که نشریات هند به تحسین آن لب گشوده، آن را «بهترین فیلم سپنتا» لقب دادند. (بی‌نام، روزنامه اطلاعات، ۱۳۱۴/۴/۱)

این فیلم نخستین بار در ۲۲ خرداد ۱۳۱۴ در سینما مایاک و سینما سپه تهران با نام خسرو و شیرین به نمایش درآمد. سینما مایاک، فیلم را دوازده شب و سینما سپه آن را در بیست‌وچهار شب به نمایش گذاشتند. «بعداً سینما سپه از دوم مهر بار دیگر به نمایش آن دست زد و این بار در آگهی‌ها از فیلم با نام شیرین و فرهاد یاد کرد. نمایش مجدد شیرین و فرهاد هفده شب به طول انجامید.» (امید،۱۳۷۴: ۷۳)

سه- چشم‌های سیاه

خلاصه داستان: درحالی‌که نادرشاه به هند و فتح لاهور حمله کرده است، عشق یک دختر و پسر جوان به نام‌های هما و همایون جریان دارد که این جنگ در سرنوشت آن‌ها تأثیر می‌گذارد. این دو نزد راجه‌ای هندی به سر می‌برند و در همین حین نادرشاه شهر لاهور را به محاصره خود درمی‌آورد. راجه‌ی هندی که دریافته است هما و همایون در اردوی نادر بوده‌اند، به یاری مرتاضی، آنان را هیپنوتیزم می‌کند تا از این طریق اطلاعاتی به دست آورند، اما موفق نمی‌شوند. راجه

---

[1] Mise en-scene: میزانسن، اصطلاحی است فرانسوی، در اصل متعلق به تئاتر و به معنای چیدن صحنه، صحنه‌آرایی و به صحنه آوردن یک کنش. در تئاتر، این اصطلاح به روش مرتب کردن صحنه توسط کارگردان نمایش‌نامه اطلاق می‌شد .این عبارت ابتدا در نقد فیلم رایج شد و معانی صریح و ضمنی متعددی یافت .درنهایت، نظریه‌پردازان سینما، این اصطلاح را به کارگردانی فیلم تعمیم دادند، اما کاربرد آن در سینما حوزه وسیع‌تری را شامل می‌شود، صحنه‌آرایی و ساخت‌وساز عناصر داخل صحنه و مشخص کردن مکان قرار گرفتن هر یک از عناصر صحنه، نورپردازی، لباس، آرایش و گریم بازیگران و رفتار و حرکت آن‌ها و بعد از انجام این کارها، ترکیب تصویری درون هر نما، رابطه میان اشیاء و آدم‌ها در هر نما، رابطه نور و تاریکی، رنگ صحنه، موقعیت دوربین و زاویه دید آن و نیز حرکت‌ها در هر نما .به‌این‌ترتیب، درواقع کارگردان با کنترل میزانسن، رویدادی را برای دوربین به روی صحنه می‌برد.

دستور شکنجه و قتل آن دو را صادر می‌کند. در این مرحله است که عظمت فداکاری و ازخودگذشتگی دو عاشق آشکار می‌شود.

پس از نمایش موفقیت‌آمیز **دختر لر** و شیرین و فرهاد، آن‌گونه که سپنتا خود اذعان داشت، کمپانی امپریال فیلم نسبت به وی بی‌مهری نموده، به تعهدات خود عمل نکردند. از همین روی وی با یکی دیگر از کمپانی‌های بزرگ فیلم‌سازی هند به نام **کریشنا**، وارد مذاکره برای تهیه و تولید فیلم‌های خود شد. وی در ابتدا به‌منظور ابراز حسن نیت، به صاحبان کریشنا پیشنهاد کرد تا برای تقلیل هزینه‌های فیلم‌سازی، داستانی از تاریخ ایران را به رشته‌ی درآورد که وقایع آن در هند روی‌داده باشند. از همین روی وی به داستان لشکرکشی نادرشاه افشار به هند پرداخته، داستانی عاشقانه را در بطن آن قرار می‌دهد. بدین ترتیب وی توانست در ضمن بیان داستانی تاریخی، به‌منظور جلب بینندگانی که به سینمای تاریخی علاقه ندارند، داستانی عشقی را بر اساس پی‌رنگ داستان‌های عاشقانه‌ی هندی در بطن آن جای دهد.

کمپانی کریشنا، تهیه و تولید این فیلم را با تمام مشقات آن ازجمله؛ فراهم کردن سیاهی لشگر، توپ و ادوات جنگی دوران نادرشاه افشار آغاز کرد. سپنتا در تمام مدت فیلم‌برداری که سه ماه به طول انجامید، خود به‌تنهایی مسئولیت‌های کارگردانی، طراحی صحنه و مدیریت بازیگران را به عهده گرفت و با موفقیت به انجام رساند. آب‌وهوای گرم و مرطوب هند نه‌تنها باعث انصراف او از ساختن فیلمی تاریخی-عاشقانه با تمام مصائب آن نشد، بلکه عزم وی را جزم‌تر کرد تا علاوه بر نمایش قابلیت‌ها و استعدادهای شخصی در کارگردانی فیلم، صاحبان و گردانندگان کمپانی امپریال را نیز از تضییع حقوق خود پشیمان کند. سپنتا در یکی از یادداشت‌های خود درباره‌ی این فیلم چنین می‌گوید: «فیلم چشم‌های سیاه در سال ۱۳۱۳ در استودیوی کریشنا فیلم کمپانی بمبئی به کارگردانی این‌جانب تهیه گردید... لازم است متذکر گردم که این فیلم به رقابت امپریال کمپانی تهیه شد. من فیلم **دختر لر** را با منتهای زحمت برای امپریال کمپانی تهیه نموده بودم و کمپانی مذکور به عذر اینکه از بازار سینما در ایران اطلاع ندارد و مطمئن به استفاده از آن نیست مرا امید داد که در صورت آنکه این فیلم را خوب کارگردانی نمایم که موردتوجه ایرانیان قرار بگیرد قدردانی کاملی خواهد نمود. ولی پس از انجام این خدمت، آن‌ها به تعهدات خود وفا نکردند.»(سپنتا، ۱۳۱۷) این فیلم پس از دو ماه فیلم‌برداری، آماده‌ی نمایش می‌شود. نمایش فیلم در هندوستان، با موفقیت زیادی روبرو می‌شود، اما در ایران به سبب کارشکنی‌ها مغرضان، آن‌چنان‌که باید با استقبال زیادی روبرو نمی‌شود. (امید،۱۳۷۴: ۷۵)

چشم‌های سیاه نیز مانند دیگر فیلم‌های سپنتا، خالی از عنصر اسطورگی نیست. این اسطوره گرایی و محوریت عمل و فعلی اسطوره‌ای، در وفاداری و پایبندی هما و همایون به عشق خود تا حد جان جلوه‌گری می‌کند. هرچند که سپنتا در این فیلم به سراغ داستان‌های اسطوره‌ای منظوم ادبیات ایران نرفته، آن‌ها را به فیلم‌نامه تبدیل نکرده است، اما با اقتباس از داستان‌های عاشقان اسطوره‌ای، داستان هما و همایون، دو جوان عاشق و دلباخته را روایت می‌کند که در شرایط سخت زندگی زیر سایه‌ی یورش نادرشاه افشار به هند (قرن ۱۲ ه.ق)، بر عهد و پیمان عاشقانه‌ی خود تا پای جان وفادار مانده‌اند. هرچند داستان چشم‌های سیاه، شاهدی بر تمایل سپنتا به ساختن فیلم‌های تاریخی بود اما نمود عشقی اسطوره‌ای در داستان آن، مهر تأییدی بر تأکید وی در ساخت فیلم‌های اسطوره‌ای با داستان‌هایی برگرفته از ادبیات اسطوره‌ای یا اقتباس و انطباق آن‌ها با داستان‌های تاریخی بود.

چهار- **لیلی و مجنون**

خلاصه داستان: ماجرای معروف لیلی و مجنون که در آن مجنون نه آن‌گونه که در اذهان مردم به‌صورت یک «دیوانه لاابالی» شناخته‌شده، بلکه به‌صورت مظهر عشق و حقیقت نمایانده شده است.

سپنتا درحالی‌که مشغول ساخت دو فیلم شیرین و فرهاد و چشم‌های سیاه بود، بر اساس علاقه‌ی ذاتی به ادبیات کهن ایران، به نگارش فیلم‌نامه‌ای بر اساس یکی از شاخص‌ترین داستان‌های عاشقانه و غنائی مشرق زمین، یعنی لیلی و مجنون پرداخت. تسلط و احاطه‌ی وی به ادبیات کهن و باستان ایران، وی را قادر ساخت تا بر اساس اشعار قیس ابن عامر، نظامی گنجوی و وحشی بافقی، داستان عشق لیلی و مجنون را به فیلم‌نامه تبدیل کند. ساخت فیلم سینمایی لیلی و مجنون را می‌توان یکی از اقدام‌های جسورانه‌ی سپنتا دانست، چراکه وی با ترکیب روایت‌های مختلف این داستان نزد اقوام مختلف، داستانی ترکیبی را جلوی دوربین برد. آنچه در روایت سینمایی سپنتا از لیلی و مجنون بیش از همه جلوه‌گری می‌کند، شرح داستان از منظر و پرسپکتیوی متفاوت با منظر متعارف دیگران (خواص و عوام مردم) است. در این فیلم، مجنون سالک طریقی است که بار یافتن به مقام حضور و ذوب در حق را از طریق عشقی زمینی و ناسوتی تجربه می‌کند. درواقع لیلی بهانه است و دلیل، معشوق و هدف اصلی و غائی حضرت اوست. فلذا دیگر مخاطب (بیننده) مجنون را مردی هوس‌باز و ذلیل داوری نکرده، او را عاشقی عارف و عارفی عاشق می‌بیند که در طریق سلوک عرفانی خود، نفس را با تجربه‌ی عشق لیلی همچون مقصودی دست‌نیافتنی در بوته‌ی آزمایش می‌گدازد تا قابلیت ادراک عشق اعلی و وصل را در خود پدید آورد. زندگی مجنون سپنتا سفری است «از خلق به حق» (السفر من الخلق الی الحق)[1] چراکه خود می‌داند به وصال معشوق زمینی نخواهد رسید (تمام موانعی که در روایت‌های مختلف لیلی و مجنون، خانواده و قبیله‌ی لیلی بر سر راه وی قرار می‌دهند) بنابراین از حال و وضع مردم عادی خارج شده، دم خور و قرین حیوانات دشت و صحرا گشته، طعنه‌ها و تمسخرهای کوته‌فکران را به جان می‌خرد ولی از طریق وا نمی‌ماند.

حضور اسطوره‌های عاشقانه در ادبیات و فرهنگ قومی تمامی اقوام و نژادهای بشری، حضوری برجسته و غیرقابل‌انکار است. هر قومی برای خود فرد یا افرادی را به‌عنوان اسطوره‌ی عشق شناخته، با آن‌ها زندگی می‌کنند، عاشق می‌شوند و از دنیا می‌روند. باوجوداینکه اهمیت وجودی و وجود برخی از اسطوره‌ها در طی قرون متمادی نزد اقوام خود کم‌رنگ شده یا به ورطه‌ی فراموشی سپرده‌شده‌اند، اما اسطوره‌های عاشقانه همچنان تک‌تاز عرصه‌ی زندگی مردم جهان هستند. هر قوم و ملتی با تمام قوای روحی-روانی خود سعی در ابقا این اسطوره‌ها داشته و دارد. این امر را می‌توان به نیاز دائمی انسان به مهر و عشق‌ورزی برای تداوم حیات و نسل خود منسوب دانست. در میان مردم ایران‌زمین و کشورهای فارسی‌زبان هنوز اسطوره‌های عشق همچون؛ امیر ارسلان و فرخ‌لقا، بهرام و گل‌اندام، بیژن و منیژه، خسرو و شیرین، زال و رودابه، وامق و عذرا ، ویس و رامین، رستم و تهمینه، سلامان و آبسال، اورنگ و گل‌چهر و بسیاری دیگر زنده و فعال هستند. اعراب و عرب‌زبانان همچنان رابعه و بکتاش ، لیلی و مجنون، عروه و عفرا، طاهر و طاهره را در خودآگاه و ناخودآگاه جمعی خود زنده نگه داشته‌اند. مردم مغرب زمین همچنان داستان‌های اورفئوس و اوریدیس، سیکس و آلسیون، پیگمالیون و گالاتئا، اتلو و دزدمونا، رومئو و ژولیت ، تریستان و ایزولد و... را به گونه‌های جدید نگاشته یا می‌سرایند.

وجود روایت‌های متعدد و گاه متناقض نمای داستان لیلی و مجنون، نتوانسته است جایگاه اسطوره‌ای این دو را در نزد مردمان مشرق زمین متزلزل گردانده، از اسطورگی مجنون و لیلی چیزی بکاهد. از همین روی بود که وی به خود اجازه داد تا داستان لیلی و مجنون را بر اساس ترکیبی از روایات مختلف (نظامی گنجوی، قیس ابن عامر و وحشی بافقی) از

[1] اسفار یا سفرهای چهارگانه (اربعه) یکی از نظریات فیلسوف متأله قرن یازدهم هجری قمری، صدرالمتالهین ملاصدرای شیرازی است. وی در این نظریه‌ی خود به بیان چهار سفر در عالم هستی می‌پردازد. منظور وی از سفر، سلوک (حرکت روحانی) دانشمند اهل تحقیق و نظر در مراتب هستی و شهود (دیدن با چشم جان) حقایق عالم هستی (واقعیت‌های جهان هستی در ارتباطشان با همدیگر و ربطشان به اصل و علتشان) است. این چهار سفر عبارت‌اند از؛ سفر از خلق به حق، سفر همراه حق در حق، سفر همراه حق از حق به خلق، سفر همراه حق در خلق.

ماجراهای این دو عاشق اسطوره‌ای تبدیل به فیلم‌نامه کند. وی خود در خاطراتش درباره‌ی این فیلم نوشت: «من در انعکاس این اثر عشقی و بدیع، میل داشتم مجنون را نه آن‌گونه که در اذهان عوام جا گرفته یک دیوانه‌ی لاابالی معرفی کنم، بلکه می‌خواستم او را مظهر عشق و عاشق با حقیقت و صادقی جلوه‌گر سازم که سرمشق حقیقت‌طلبی و عاطفه و محبت باشد.» (سپنتا، ۱۳۱۸) این رویکرد روایی در ساختن فیلم یکی از مشهورترین داستان عاشقانه‌ی جهان، فقط از کارگردانی همچون سپنتا می‌توانست سر زند. چراکه او بدان میزان بر ادبیات کهن و باستان ایران مسلط بود که با تنوع روایات یک داستان واحد توسط نویسندگان مختلف آشنایی داشت.

فیلم‌برداری لیلی و مجنون، **یک سال و یازده ماه** به طول انجامید. فرآیندی که سپنتا شرایط آن را بسیار سخت و طاقت‌فرسا توصیف کرد؛ «فیلم‌برداری لیلی و مجنون، یک سال و یازده ماه طول کشید، یعنی آنچه را شما یک ساعت و نیم در کمال راحتی تماشا می‌کنید ما در ظرف دو سال با زحمات زیاد زیر آفتاب سوزان هند دور از میهن و خویشان در کشور بیگانه با نبودن وسایل آماده تهیه نمودیم.» (فرهنگ و زندگی، ۱۳۵۴: ۳۹) لیلی و مجنون در فروردین‌ماه سال ۱۳۱۵ ابتدا در هندوستان به نمایش درآمد و پس از پشت سر گذاردن مشکلات زیاد در فروردین ۱۳۱۶ در تهران به نمایش درآمد. سینمای نمایش‌دهنده این فیلم را به مدت **بیست‌وپنج شب** بر روی پرده نگه داشت و پس‌ازآن اکران آن را به پایان رساند.

- **ویژگی‌های سینمای سپنتا و سبک کارگردانی او**

بی‌شک با تحلیل و بررسی فیلم‌های سپنتا و شیوه‌ی فیلم‌سازی او می‌توان وی را یک کارگردان مؤلف دانست. بر اساس نگره‌ی مؤلف، کارگردانی که بر همه عناصر صوتی و تصویری فیلم نظارت و مدیریت می‌کند، بیشتر به‌عنوان مؤلف فیلم در نظر گرفته می‌شود تا نویسنده‌ی فیلم‌نامه‌ی آن. به بیانی دیگر این عناصر اصلی تصویری فیلم هستند که بیش از خط داستانی آن، پیام فیلم را به مخاطب انتقال می‌دهند. طرفداران نظریه مؤلف بر این باور هستند که بیشتر فیلم‌های سینمایی موفق دارای عناصری هستند که همچون مهر و اثرانگشت، در تمامی آثار کارگردانان آن‌ها تکرار می‌شوند. بر این اساس کارگردانی را می‌توان «مؤلف»[1] لقب داد که یک کنترل کاملاً متمرکز و ذهنی را بر بسیار یا تمامی جنبه‌های فرآیند خلاق فیلم‌سازی اعمال می‌کند. بدین‌صورت وی شخصی همانند نویسنده‌ی رمان، نمایشنامه و فیلم‌نامه محسوب می‌شود. علاوه بر این صفت مؤلف را به کارگردانانی می‌توان منسوب کرد که دارای سبکی مشخص در کارگردانی فیلم‌هایشان بوده، یا دغدغه‌ها و تمایلات آشکار در فرآیند فیلم‌سازی داشته باشند.

بارزترین مختصات و ویژگی‌های سینمای سپنتا به‌عنوان یک کارگردان مؤلف را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

پایبندی به اصول کلاسیک فیلم‌سازی

فیلم‌نامه:

[1] بر اساس نگره‌ی مؤلف (Auteur theory)، کارگردانی که بر همه عناصر صوتی و تصویری فیلم نظارت و مدیریت می‌کند، بیشتر به‌عنوان مؤلف فیلم در نظر گرفته می‌شود تا نویسنده‌ی فیلم‌نامه‌ی آن. به بیانی دیگر این عناصر اصلی تصویری فیلم هستند که بیش از خط داستانی آن پیام فیلم را به مخاطب انتقال می‌دهند. طرفداران نظریه مؤلف بر این باور هستند که بیشتر فیلم‌های سینمایی موفق دارای عناصری هستند که همچون مهر و اثرانگشت، در تمامی آثار کارگردانان آن‌ها تکرار می‌شوند. بر این اساس کارگردانی را می‌توان **مؤلف** لقب داد که یک کنترل کاملاً متمرکز و ذهنی را بر بسیار یا تمامی جنبه‌های فرآیند خلاق فیلم‌سازی اعمال می‌کند. بدین‌صورت وی شخصی همانند نویسنده‌ی رمان، نمایشنامه و فیلم‌نامه محسوب می‌شود. علاوه بر این عنوان مؤلف را به کارگردانانی منسوب کرد که دارای سبکی مشخص در کارگردانی فیلم‌هایشان و یا دغدغه‌ها و تمایلات آشکار در فرایند فیلم‌سازی داشته باشند.

هرچند عبدالحسین سپنتا، سینما را در هیچ مدرسه یا آکادمی اختصاصی این هنر در داخل و خارج ایران نیاموخته بود، اما مطالعات سینمایی (مطالعه‌ی کتاب‌های آموزشی سینما، تماشای فیلم‌های کلاسیک) هرچند اندک وی، توانست وی را به این شیوه رهنمون شود که برای ساختن یک فیلم خوب یا خوش‌ساخت (Well-made) باید تمامی مراحل ساخت آن را به‌دقت اجرا کرده، از انجام هیچ‌یک غافل نماند. به همین منظور، وی برای تمامی پنج فیلمی که به‌طور مستقیم (چهار فیلم) و غیرمستقیم (دختر لر) کارگردانی آن‌ها را به عهده داشت، فیلم‌نامه‌ای منسجم و کامل تهیه کرد. آنچه اکنون به لطف ساسان (پسر سپنتا) از دست‌نوشته‌های سپنتا در دست داریم، نشان‌دهنده‌ی وجود فیلم‌نامه‌هایی منظم و دقیق برای هر یک از فیلم‌هایی است که او کارگردانی کرد. او به‌گونه‌ای که از کتاب‌های سینمایی آموخته بود و نیز با تکیه‌بر سابقه‌ی تئاتری خود، فیلم‌نامه‌هایی هرچند نه به‌صورت فیلم‌نامه‌هایی که اکنون برای فیلم‌های سینمایی نوشته می‌شوند، اما در حد و اندازه‌هایی استاندارد نگاشت که در آن‌ها به‌دقت هرچه‌تمام‌تر شرح صحنه‌ها، میزانسن آن‌ها و بازیگران نگاشته شده بود. شیوه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی او به‌گونه‌ای بود که مانند بسیاری از معاصرین، اندازه نماهای سینمایی را نیز در فیلم‌نامه ذکر می‌کرد.

حفظ اصول تداوم در روایت داستان

سپنتا برای بیان کلاسیک‌تر و مقرون به صحت تر نماها و صحنه‌های مختلف فیلم‌های خود، از شیوه‌ی **تدوین تداومی**[1] تبعیت می‌کرد. این درست درزمانی بود که نه‌تنها کارگردانان غربی، بلکه کارگردان‌های ایرانی نیز به‌واسطه عدم دانش کافی در اصول و روش‌های فیلم‌سازی، به این‌گونه عمل نمی‌کردند. حتی بسیاری از متأخرین سپنتا نیز به‌واسطه‌ی اشتغال اتفاقی و غیر اندیشمندانه به سینما، این اصول را که نشانه‌ی تسلط کارگردان بر شیوه‌های بیانی سینما است، رعایت نمی‌کردند.

پایه‌گذاری گونه‌ی اسطوره‌ای در سینمای ایران

همان‌گونه که در بخش‌های پیشین گفته شد، عبدالحسین سپنتا، به همراه اردشیر ایرانی، یکی از نخستین کارگردان‌های ایرانی بود که در جغرافیایی غیر ایرانی (هندوستان) دست به ساخت فیلم‌های ایرانی، آن‌هم به‌صورت ناطق با همراهی صدای بازیگران و موسیقی زد. به‌غیراز **دختر لر** که وی در مقام کارگردان هنری و نویسنده‌ی فیلم‌نامه، در استخدام اردشیر ایرانی و کمپانی امپریال فیلم بود، وی در بقیه‌ی فیلم‌هایی که سمت نویسنده‌ی فیلم‌نامه و کارگردان را شخصاً به عهده داشته، پیشگام ساخت فیلم بر اساس داستان‌هایی از ادبیات اسطوره‌ای عاشقانه‌ی ایران‌زمین بود. بدین ترتیب وی برای نخستین بار با ساختن چنین فیلم‌هایی، بارقه‌های ظهور و تولد گونه یا ژانری را در سینمای ایران ایجاد کرد که اکنون ما آن را بنام ژانر یا **گونه‌ی اسطوره‌ای** می‌شناسیم. بارزترین مؤلفه‌های گونه‌ی اسطوره در سینمای ایران را می‌توان این‌گونه برشمرد: داستان‌های برگرفته یا منطبق با ادبیات اسطوره‌ای کلاسیک ایران، شخصیت‌های اسطوره‌ای یا قهرمانان شبه اسطوره‌ای، پی‌رنگ مبتنی یا نزدیک به الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل، آیکونولوژی منطبق با تصویرسازی‌ها و نگارگری‌های ادبیات اسطوره‌ای و فضاسازی جغرافیا و فضاهای اسطوره‌ای ایرانی.

مضمون عشق

---

[1] روایت و تدوین تداومی، یکی از گونه‌های روایت تصویری و تدوین سینمایی است که در اغلب فیلم‌های داستانی از آن استفاده می‌شود. در این شیوه با تقطیع صحنه‌ها به پلان‌های مجزا، چینش پلان‌ها از یک تداوم زمانی–مکانی تبعیت می‌کنند. بدین‌صورت که هر پلان ادامه‌ی زمانی–مکانی و حرکتی پلان قبلی است که بر اساس تبعیت از توالی زمانی–مکانی رویداد مرتب می‌شوند. البته در شیوه‌ای دیگر که به تدوین **غیر تداومی** موسوم است، شیوه‌ی فیلم‌برداری پلان‌ها به‌گونه‌ای دیگر تغییر می‌کند که در اینجا مجال بیان آن نیست.

بدون هیچ استثنائی، می‌توان مضمون عشق را در داستان تمامی فیلم‌های سپنتا ردیابی کرد. حضور و بروز تم عشق در فیلم‌های وی را می‌توان از نخستین اثر سینمایی که او به‌عنوان نویسنده‌ی فیلم‌نامه (و البته بازیگر نقش اول مرد) در آن حضور داشت تا فیلم‌های دیگری که خود به‌تنهایی کارگردانی کرد، مشاهده نمود. عشق گلنار و جعفر (دختر لر)، شیرین و فرهاد (شیرین و فرهاد)، هما و همایون (چشم‌های سیاه) به‌خوبی نمایانگر محور بودن تم عشق در تمامی فیلم‌های وی هستند. بی‌گمان باید در این میان فیلم فردوسی را به سبب سفارشی و زندگی‌نامه‌ای (بیوگرافیک) بودن از شمول این اصل مستثنا نمود.

در ریشه‌یابی این رویکرد، می‌توان بر مبنای شواهد برگرفته از زندگی و محیط کاری سپنتا، دو دلیل عمده را ارائه کرد؛ نخست آنکه در سال‌هایی که سپنتا فعالیت‌های سینمایی خود را آغاز کرد، جریان سینمایی جهان در دو قطب اصلی آن یعنی آمریکا و هند، در تسلط گفتمان رومنس یا ژانر و گونه‌ی عاشقانه بود. این امری است که با بررسی فیلم‌های تولیدی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ آشکارا می‌توان مشاهده نمود. پیشرفت‌های نرم‌افزاری و سخت‌افزاری آن سینما که مبتنی بر عواید حاصل از فروش بالای گیشه بود، هر سینماگری را به فکر تبعیت از آن جریان غالب موفق در صنعت فیلم‌سازی می‌انداخت و البته سپنتا نیز نمی‌توانست از دیگران مستثنا باشد. دیگر دلیل این گرایش را باید در پیش‌زمینه‌های فکری یا تجربه‌های زیسته‌ی او به‌عنوان فردی فرهیخته و مأنوس با کتاب و ادبیات غنائی ایران‌زمین جستجو کرد. بعید به نظر می‌رسد که شخصی مانند سپنتا که بیشتر زندگی خود را در میان آثار فاخر عاشقانه‌ی ادبیات ایران سپری کرده بود، عشق و سرسپردگی به انسانی دیگر را تجربه نکرده باشد.

بینا فرهنگی بودن داستان‌ها

یکی دیگر از ویژگی‌های مشترک فیلم‌های سپنتا، معطوف به بینا فرهنگی بودن داستان آن‌ها می‌شود. صفت بینا فرهنگی به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که در دو یا چند فرهنگ (با در نظر گرفتن اختلافاتی اندک)، به‌طور مشترک وجود داشته، حافظه‌ی جمعی مردم این داستان‌ها را هم به‌صورت رسمی و هم در بسترهای عام و فولکلور خود، نگهداری می‌کنند.

شیرین و فرهاد ازجمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در کتاب‌هایی چون «المحاسن و الاضداد» اثر «جاحظ» و «غرر اخبار ملوک الفرس» اثر «ثعالبی» و شاهنامه‌ی فردوسی آمده است. این داستان علاوه بر ایران در میان اعراب و ارامنه نیز به‌صورت نزدیک به روایت ایرانی آن روایت شده است.

لیلی و مجنون نیز یکی از مشهورترین و درعین‌حال جذاب‌ترین داستان‌های عاشقانه‌ای است که علاوه بر حضور پررنگ در ادبیات کلاسیک ایران و چند کشور دیگر، ورد زبان و تمثیل مردم عادی کوچه و بازار نیز هست. اگرچه حکیم نظامی گنجوی، این داستان را به بهترین و مستحکم‌ترین شیوه به نظم درآورد، اما پیش و پس از او نیز شاعرانی چه در ایران و چه در دیگر کشورهای خاورمیانه به تنظیم آن اقدام کردند. محمد فضولی (۱۵۵۶- ۱۴۸۳ م) شاعر ترک، وحشی بافقی (۹۶۱- ۹۱۱ ه.ش) و تعدادی چند از دیگر شاعران، از ملیت‌ها و زبان‌های مختلف، این داستان را به شعر سرودند.

چشم‌های سیاه که به‌ظاهر فیلمی در ژانر حماسی-تاریخی است، در خود داستانی از عشق یک پسر و دختر جوان را روایت می‌کند که در زمان حمله‌ی نادرشاه افشار به هند، در لاهور می‌زیسته، رابطه‌ای عاشقانه با یکدیگر داشته‌اند. در این داستان نیز عنصر بینا فرهنگی بودن آثار سپنتا، باز جلوه‌گری می‌کند. داستانی عاشقانه که در بستر فرهنگی ایرانی-هندی روی‌داده است. در این فیلم می‌توان حضور شخصیت‌ها، رفتارها و سخنان برخاسته از فرهنگ ایران را در جغرافیای ارضی و فرهنگی هندوستان می‌توان مشاهده کرد.

نتیجه‌گیری:

در سال‌هایی که سینمای ایران در آغاز راه شکل‌گیری نرم‌افزاری و سخت‌افزاری خود بود، افراد اندکی که با پشتوانه‌های تئاتری یا دانش فنی، به این هنر روی کردند، در آن به دنبال چیزی جز کسب عواید مادی از طریق داستان‌گوئی‌های سطحی و عامه‌پسند نبودند. در میان این تعداد اندک سینماگران ایرانی، سپنتا با تکیه‌بر دانش وسیع خود در عرصه‌های فرهنگ، زبان و ادبیات باستان و کهن ایران، در پی ایجاد گونه‌ای از سینما بود که در عین مفرح بودن، آموزنده نیز باشد که در عین جذب پول و سرمایه، احیاکننده‌ی فرهنگ و تمدن باستان ایران‌زمین نیز باشد. تقارن زندگی حرفه‌ای سپنتا در مقام کارگردان، با سال‌های انقراض سلسله‌ی قاجار و تأسیس پادشاهی نوینی که برخلاف اسلاف خود در پی هویت‌سازی نوینی برای ایرانیان بر اساس تاریخ و تمدن باستان آن‌ها بودند، سبب شد که وی در مسیر نیل به هدف خود، انگیزه‌ی بیشتری پیدا کند. هرچند که کارگزاران و عوامل این سلسله‌ی جدید در مسیر پیشرفت او سنگ‌اندازی‌های بسیاری کردند ولی او به‌تنهایی راهی را که آغاز کرده بود ادامه داد و گونه‌ای در سینمای ایران پایه‌گذاری کرد که اکنون به‌عنوان ژانر یا گونه‌ی اسطوره از آن یاد می‌کنیم. گونه‌ی اسطوره‌ای سینمای ایران که سپنتا بدون آشنایی با قواعد گونه‌سازی در سینما آن را تأسیس کرد، در برهه‌های زمانی مختلف تاریخ سیاسی- اجماعی ایران توانست برانگیزاننده‌ی حس وطن‌پرستی و باور به خود را در میان ایرانیان به وجود آورد.

منابع:

ـ اقبالی، ابراهیم: «مقایسه داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی»، نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی ۱۳۸۳ شماره ۳

- امید، جمال (۱۳۷۲)، فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: نگاه.

- امید، جمال ، (۱۳۷۴)، تاریخ سینمای ایران (۱۲۷۹- ۱۳۵۷)، جلد اول، تهران: روزنه.

ـ تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۰)، سینمای ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

ـ دستگردی، محمد وحید: «عبدالحسین سپنتا». مجله ارمغان: دوره‌ی سی و هشتم، شماره‌ی ۲، ۱۳۴۸.

ـ دیلمی معزی، امین: «هویت‌سازی ملی در دوران پهلوی اول». مجله‌ی زمانه: شماره ۵۶، ۱۳۸۶.

ـ روزنامه اطلاعات، ۱۳۱۴/۴/۱

ـ روزنامه اطلاعات، ۱۳۱۴/۷/۳

ـ عناصری، جابر: «افسانه شناسی تطبیقی، داستان رستم و سهراب- از ایران- و اسطوره فرزندکشی پاریس از دیار افسانه‌ای تروا»، چیستا، اسفند ۱۳۶۵، شماره ۳۷

ـ سپنتا، عبدالحسین: «چگونه مجنون شدم»، روزنامه عرفان: سال پانزدهم، تیرماه ۱۳۱۸

سپنتا، عبدالحسین ، «فیلم چشم‌های سیاه چگونه تهیه شد؟»، روزنامه عرفان: سال چهاردهم، چهارشنبه ۵ مرداد ۱۳۱۷

ـ مهرابی، مسعود (۱۳۷۱)، تاریخ سینمای ایران، چاپ هفتم، تهران: مؤلف.

- ذبیح نیا عمران، آسیه: « تراژدی فرزند کشی در اساطیر ایران و پدرکشی در اساطیر یونان»، نامه پارسی: شماره ۴۶ و ۴۷، ۱۳۸۷