کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۵، ۱-۲۱

اقتباس سینمایی از آثار غنایی ادبیات کلاسیک فارسی با تأکید بر وجوه نمایشی سندبادنامهٔ ظهیری سمرقندی

علیرضا پورشبانان*

چکیده

ساخت فیلم‌های سینمایی بر اساس متون ادبیات کلاسیک فارسی با مضامین به‌روز و اجتماعی از مسائل مهمی است که از یک سو زمینه‌ی معرفی آثار ادبی را فراهم کرده و از سوی دیگر به فیلم‌های سینمایی عمق و بعدی جدی می‌بخشد. با این هدف، در این مقاله تلاش شده با در نظر گرفتن نیاز سینمای امروز ایران به ایده‌های مناسب و توجه به اقتباس از متون ادبیات کلاسیک، با رویکردی ژانری، تعامل میان ادبیات کلاسیک فارسی و سینمای ملی تحلیل گردد. با این رویکرد سندبادنامه‌ی ظهیری سمرقندی به عنوان یکی از آثار برگزیده‌ی ادبیات کلاسیک فارسی، با داشتن زمینه‌های مناسب برای اقتباس بررسی گردید. بر این اساس به روش توصیفی ـ تحلیلی عناصری از روایت شامل زمینهٔ داستانی، درون‌مایه، شخصیت‌های نمایشی و تعلیق و کشمکش که از عناصر مطلوب برای اقتباس هستند در متن بررسی و مشخص شد کنش‌محور بودن چنین متن‌هایی می‌تواند به عنوان نقطه‌ی اتّکا در امروزی کردن اقتباس‌های سینمایی، مورد توجه فیلم‌سازان سینمای اجتماعی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات غنایی، سینما، اقتباس، درام اجتماعی، سندبادنامه ظهیری.

۱. مقدمه

استفاده از ادبیات برای ساخت فیلم‌های سینمایی در سینمای جهان تاریخچه‌ای به اندازه‌ی تاریخ سینما دارد و اهمیت آن در گستره‌ی تعریف اقتباس سینمایی از ادبیات به طور مداوم از سوی منتقدان و تحلیل‌گران ادبی و سینمایی مورد تأکید قرار گرفته است. بسیاری از

* استادیار گروه عمومی، دانشگاه هنر تهران، Alirezap3@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱٤

فیلم‌ها و حتی سریال‌های تلوزیونی تحسین شده[۱] از سوی جشنواره‌های مختلف سینمایی و تلوزیونی، اقتباسی هستند و در بسیاری از جشنواره‌های معتبر سینمایی جهان مثل اُسکار، برای فیلم‌نامه‌های اقتباسی جوایز جداگانه در نظر گرفته می‌شود. این روند استفاده از ادبیات برای اقتباس در سینما همچنان با روندی رو به رشد ادامه دارد و به ویژه در حوزه‌ی سینمای اجتماعی و ساخت درام‌های شهری و نقد و بررسی مسائل امروز روابط انسانی نیز در یک نگاه تطبیقی و با روزآمد کردن متون برجسته‌ی ادبی قدیم و جدید مورد توجه فیلم‌سازان مطرح جهان قرار گرفته است.[۲] اما مسئله‌ی مهم این است که چنین رویکردی به ادبیات و استفاده‌ی هدفمند در بازخوانی آثار ادبی در سینمای اقتباسی که به خوبی در سینمای جهان شکل گرفته و به بلوغ رسیده، در سینمای ایران جایگاهی نیافته و در تطابق با ضعف کلی سینمای اقتباسی، مورد توجه فیلم‌سازان داخلی قرار نگرفته است. از این زاویه به نظر می‌رسد کاوش در حوزه‌ی ادبیات فارسی و به ویژه ادبیات کلاسیک که آثار قابل اعتنایی از نظر ظرفیت‌های نمایشی در آن وجود دارد، می‌تواند در به‌کارگیری این آثار و بازخوانی آنها بر اساس نیازهای جامعه‌ی امروزی در ساخت نسخه‌های سینمایی، کارآمد به شمار آید.

با این توصیف، در مقاله‌ی پیش‌رو تلاش می‌شود با نگاهی ژانری و تطبیقی ابتدا تعامل سینما در گستره‌ی درام- به عنوان یکی از ژانرهای پرمخاطب سینما – و ادبیات غنایی مورد توجه قرار گرفته و پس از آن یکی از آثار متناسب ادبیات کلاسیک غنایی فارسی با سینمای درام یعنی سندبادنامه‌ی ظهیری سمرقندی از منظر ظرفیت‌های نمایشی بررسی و تحلیل گردد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر مطالعات تازه‌ای در باب بررسی بین‌رشته‌ای درباره‌ی تعاملات میان ادبیات و سینما صورت گرفته که برخی از آنها تمرکز خود را بر واکاوی مفهوم اقتباس، سابقه‌ی اقتباس سینمایی و تحلیل فیلم‌های اقتباسی در سینمای ایران معطوف نموده‌اند و آثاری مانند «اقتباس ادبی در ایران»، (شهناز مرادی، ۱۳۶۸) و «اقتباس در سینما»، (محمدعلی فرشته حکمت، ۱۳۹۰) از این نمونه‌ها به شمار می‌آیند. در برخی از آثار نیز مولفان با مبنا قرار دادن روایت، تحلیل عناصر نمایشی را در متون ادبی دنبال کرده‌اند که آثاری مانند «تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی» (علیرضا پورشبانان، ۱۳۹۲) و قابلیت‌های نمایشی شاهنامه (محمد

حنیف، ۱۳۸٤) از آن جمله‌اند. در نوع دیگری از آثار هم تمرکز بر ایجاد ارتباط میان صور خیال ادبی با تکنیک‌های مختلف فیلم‌سازی و بررسی تطبیقی ساختار میان ادبیات و سینما مد نظر پژوهشگران قرار گرفته که می‌توان به کتاب‌های «مشت در نمای درشت»، (سیدحسن حسینی، ۱۳۸۳) و «سینما و تصاویر شعری شاهنامه»، (احمد ضابطی جهرمی، ۱۳۸٤) و همچنین مقاله‌ی«نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا»، (تقی پورنامداریان و زهرا حیاتی، ۱۳۸۸) به عنوان نمونه اشاره نمود. (ر.ک: حیاتی، نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران، ۱۳۹۳) همچنین در این میان هستند پژوهش‌های معدودی مانند مقاله‌ی «درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا، (پورشبانان و دیگران، ۱۳۹۵) که با نگاه ژانری ارتباط ادبیات کلاسیک فارسی و سینما را با بررسی نمونه‌ای مرکز توجه قرار داده‌اند.

اما در مقاله‌ی پیش رو سعی شده وجه دیگری از مطالعات تطبیقی میان ادبیات و سینما یعنی وجه بازخوانی امروزی از ادبیات برای سینمای درام و ملودرام در ایران مورد توجه قرار گرفته و با تأکید بر نگاه ژانری، یکی از آثار ادبیات کلاسیک نیز در این حوزه مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

۳. روش پژوهش

فرایند پیشبرد پژوهش در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی است و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای و فضای مجازی و به‌کارگیری منابع درجه اول ادبی و سینمایی، روند تکمیل آن پیش رفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. تعاریف و کلیات

۱.٤ درام

تعریف درام از دو وجه اهمیت داشته و مورد توجه منتقدان و پژوهشگران قرار گرفته است؛ وجه اول معنای کلی و دلالت بر گستره‌ی تعریف نمایش است که از ارسطو تا به امروز تعاریف مختلفی را شامل شده است. درام در ریشه‌ی یونانی، یعنی عمل، رفتار و انجام کار. اما «جای تردید است که تنها با دانستن معنای عمل بتوان وقایع صحنه یا آنچه را در ذهن تماشاگر بازآفریده می‌شود، توصیف کرد. (Britannica, 1990: 154) شاید بتوان با شناخت

پاره‌ای از ویژگی‌های این عمل که از کوره‌ها و بوته‌های فراوان گذشته و هرجا اثری بازنموده، تا حدی به پاره‌هایی از این کوه یخ شناور دست یافت. شناخت بیشتر درام که معلول بسیاری عوامل دیگر است، تنها نصیب آنها می‌شود که کفش آهنی بردارند و فارغ از سودای نام قدم در راه بگذارند. (آقاعباسی، ۱۳۷۹: ۱۸۳) در معنای کلی، درام عملیاتی است که وضعیتی را خلق کرده و پیش چشم تماشاگر می‌گذارد، یعنی یک رشته از عملیات انسانی را از سایر وقایع و حوادث مجزا نموده و همان قسمت را در صحنه یا دورنمای صحنه جلوه می‌دهد و از جزئیاتی که در آن هنگام برای قهرمانان درام پیش آمده و ارتباطی قطعی با واقعه‌ی اصلی ندارد، پرهیز می‌نماید. (صورتگر، ۱۳۱٤: ۸٦۷) امروزه واژه‌های درام و نمایش، همچنین دراماتیک و نمایشی اغلب در یک بستر معنایی به کار برده می‌شود. باید توجه کرد که دراماتیک به هر چیزی اطلاق می‌شود که مربوط به تئاتر بوده یا منشأ آن از تئاتر باشد؛ اما واژه‌ی نمایش (درام) مفهوم گسترده‌ای دارد و بر بسیاری از چیزهایی که به تماشا گذاشته می‌شود، اعم از انواع نمایش‌های صحنه، نمایش‌های خیابانی و...گفته می‌شود. پس در یک تعریف کلی منظور از نمایش، روشی بیانی است که نشان دادن حالت‌های ناسنجیدنی و کیفی، چالش‌ها و کشمکش‌ها درونی و بیرونی و موشکافی‌های روابط متقابل انسان‌ها و در مواردی موجودات مختلف است. اما این معانی و تفسیرها، مربوط به معنی کلی درام است و چارچوب دقیقی از یک ژانر در آن دیده نمی‌شود، لکن باید نوع دیگری از تعریف را برای درام در نظر گرفت که معنای آن ناظر بر تعریفی ژانری در سینما باشد و بتواند در یک دسته‌بندی برای آثار سینمایی مورد استفاده قرار گیرد.

از این منظر درام یکی از گسترده‌ترین و پرمخاطب‌ترین ژانرهای سینمایی به شمار می‌رود و در این مقاله نیز تمرکز بر این تعریف خواهد بود. بنابراین می‌توان درام را به عنوان یک ژانر به این‌صورت تعریف کرد که در این گونه‌ی سینمایی، شخصیت‌های فیلم در چارچوبی واقعی، با مشکلات، چالش‌ها و رفتارها و انگیزه‌های احساسی روبه‌رو هستند و تعارض اهداف و امیال آنها، رفتار متناقض و مخالفی در برابر هم ایجاد می‌کند. البته این تضادها مانند حماسه در جلوه‌ای با شکوه ارائه نمی‌شود، بلکه در فضای روزمره‌ی زندگی و محیط معمول شخصیت‌ها و به دور از قهرمان‌پروری‌ها و سایر عناصر مشخصه‌ی دیگر ژانرها تجلی می‌کند. مارتین اسلین در کتاب «دنیای درام»، درام را زیربنای مشترک تئاتر و سینما معرفی می‌کند و مثال می‌آورد که در جهان واقعیت، درام‌نویس هیچ‌گاه بین سینما و تئاتر یک مرز خشک و نفوذ ناپذیر نمی‌کنند. شاهد این گفته متن‌های یکسانی هستند که با

اندکی تغییرات هم در سینما به کار می‌روند و هم در تئاتر. آثار مختلف برتولت برشت(Berthold Brecht) نمایشنامه‌نویس معروف آلمانی و فیلم‌نامه‌نویس هالیوود، هارولد پینتر(Harold Pinter) فیلم‌نامه‌نویس انگلیسی که از درام نویسان مشهور رادیویی نیز به شمار می‌آید و اینگمار برگمن(Ingmar Bergman) کارگردان و نویسنده سوئدی، که آثارشان هم به شکل تئاتر و هم در قالب نسخه‌های سینمایی ساخته شده است، از جمله نمونه‌هایی هستند که این گفته را تأیید می‌کنند. به‌طور کلی فیلم‌های این ژانر را می‌توان در شاخه‌های درام تراژیک، درام جنایی و حقوقی، درام رمانتیک و عاشقانه، درام تاریخی، درام سانتیمانتال، درام روانشناختی، درام اجتماعی، ملودرام، کمدی دراماتیک، درام پزشکی و درام مذهبی طبقه‌بندی نمود.

۲.٤ ادبیات غنایی

عبدالحسین زرین‌کوب شعر غنایی را آیینه‌ی تمام‌نمای احوال و احساسات است می‌شمارد و اعتقاد دارد که گستره‌ی بزرگی از مفاهیم مطرح در وصف، مدح، رثا، فخر و ... را می‌توان ذیل عنوان ادبیات غنایی به حساب آورد. (زرین‌کوب، ۱۳۷۹:۱٤٤) در ادبیات غنایی بیشترین داستان‌های بیان شده از تم و مضمونی عاشقانه برخوردارند. در واقع یکی از رایج‌ترین گونه‌های شعر غنایی، داستان‌های عاشقانه است که دیگر موضوعات ادب غنایی را نیز در خود جای می‌دهد. در مورد منظومه‌های غنایی باید گفت احساسات و عواطف در این آثار بزنگاه ایجاد تلذذ ادبی است؛ ما همواره با عواطف شخصی و تأثرات وآلام و یا لذات و مسرّات یک فرد و یک روح کار داریم و در نهایت، غرض و غایت شعر و ادب غنایی توصیف عواطف و نفسانیات فرد است. (صفا، ۱۳۵۲:۱۵) اما محمدرضا شفیعی کدکنی در باب گستره‌ی ادبیات غنایی معتقد است که «شعر غنایی سخن گفتن از احساسات شخصی است به شرطی که از دو کلمه‌ی «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آنها را در نظر بگیریم؛ یعنی تمام انواع احساسات از نرم‌ترین احساسات تا درشت‌ترین آنها با همه‌ی واقعیاتی که وجود دارد. احساس شخصی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او، به اعتبار این که شاعر فردی است اجتماعی، روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضع دارد»؛ (شفیعی کدکنی،۱۳۸٦:۲٦) از این زاویه ادبیات غنایی گستره‌ای اجتماعی یافته و درست در همین بزنگاه است که در برخی از آثار ادبی می‌توان پیوند ادبیات غنایی به عنوان یکی از

گسترده‌ترین بسترهای ادبی با رویکرد احساسی به مسائل اجتماعی و خانوادگی را با گستره‌ی درام سینمایی که شامل ترکیب‌های مختلفی از انواع ژانرهای جنایی، روانشناسانه، عاشقانه و ... است، به تماشا نشست.

نکته‌ی قابل توجه در بررسی ادبیات غنایی به عنوان یک نوع ادبی و مفهوم ژانر (با در نظر گرفتن گستره‌ی ژانر درام در سینما) این است که ژانر در سینما بسیار متنوع و با استقلال نسبی است و به فراخور شرایط ساختار و محتوای فیلم، نامی متناسب بر آن اطلاق شده است؛ حال آنکه در تعریف نوع ادبی غنایی، تعریفی کلی و جامع وجود دارد که دامنه‌ی گسترده‌ای از آثار ادبی را شامل شده و می‌توان در بازنمایی تصویری این آثار در سینما، ژانرهای متنوعی را در حوزه‌ی درام برای آنها در نظر گرفت.

۳.٤ عناصر مطلوب اقتباس سینمایی از متون ادبی

تبدیل دستمایه‌های ادبی به فیلم‌های سینمایی جزئی از مراحل رشد و تکوین و بلوغ سینما در جهان است و حتی برخی از منتقدان و پژوهشگران در نگاهی افراطی سینما را در ذات اقتباس به شمار می‌آورند. «سینما که اساساً در ذات خود هیچ است (ذات ثابتی ندارد)، سراسر اقتباس است» (اندرو، ۱۳۹۳: ۱۹۵) در این فرآیند متون ادبی جدید و قدیم، شناخته شده و گمنام و به روش‌های وفادارنه، برداشت آزاد و در برخی موارد محدود به شیوه‌ی جزء به جزء، به نسخه‌های تصویری بدل می‌شوند. برای اجرای بهتر این روند تبدیل متن به تصویر، شماری از عناصر و ظرفیت‌ها در برخی متون ادبی وجود دارد که این آثار را برای انجام اقتباس مناسب‌تر می‌نمایند؛ بر این اساس عناصری مانند نمود داستانی و روایت‌محور، درون‌مایه‌های پرمخاطب، شخصیت‌پردازی نمایشی، گفت‌وگوهای جذاب، تعلیق و کشمکش‌های تصویرساز و... از این دست عناصر به شمار می‌روند. (پورشبانان، ۱۳۹۵: ٤٤-۳٤) البته باید توجه کرد که وجود این عناصر در اغلب موارد جنبه‌ی تقویت کنندگی ظرفیت‌های نمایشی یک متن را داشته و ممکن است برخی از متون علی‌رغم عدم وجود مجموعه‌ای از این عناصر، همچنان ظرفیت اقتباس با برخی رویکردهای خاص را داشته باشند.

حال با توجه به آنچه به طور موجز در باب اقتباس و گستره‌ی ادبیات غنایی ارائه شد، می‌توان یکی از آثار ادبیات کلاسیک فارسی یعنی سندبادنامه‌ی ظهیری سمرقندی را از

زاویه‌ی وجود برخی عناصر مطلوب اقتباس سینمایی و ظرفیت بازنمایی تصویری در سینمای درام از نوع درام عاشقانه، مورد توجه قرار داده، وجوه و عناصر نمایشی را در آن بررسی و تحلیل نمود.

۵. نگاهی به ظرفیت‌های نمایشی سندبادنامهٔ ظهیری سمرقندی

۱.۵ دربارهٔ ظهیری سمرقندی و سندبادنامه

محمدبن علی‌بن الحسن الظهیری الکاتب السمرقندی، از مترسلان و کاتبان بزرگ ایران در قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری است (خانلری، ۱۳۸٤: ۳۳۳) که سندبادنامه را از صورت ساده به نثر فنی آراسته است. عوفی درباره‌ی او نوشته: «الصدر الاجل، ظهیرالدین و الکّتاب محمدبن علی السمرقندی الکاتب، آنکه مرقد فضل او از اوج فرقد گذشته بود و زبان بیان او بساط ذکر حسّان درنوشته. سوار مرکب بلاغت و سالار موکب فصاحت بود.» (عوفی، ۱۳۳۵: ۸٦) و این‌طور که پیداست و با توجه به عنوان صدرالاجل، او از مشاهیر زمان خود بوده است. (انوشه، ۱۳۷۵: ۵۸٦)

شیوه‌ی نثرنویسی ظهیری سمرقندی، همان طرز و سبک نصرالله منشی است و ویژگی-های اسلوب فنی را کم و بیش دارد. (کمیلی، ۱۳۹۰: ۸۱) این شیوه را برخی مانند سعدالدین وراوینی پسندیده‌اند و برخی از منتقدان معاصر بدان به زبانی تیز تاخته‌اند؛ «اما ای کاش ... نثر بی پیرایه و برین فناروزی... به نثر برساخته و رنگ باختهٔ ظهیری ... دیگرگونه نمی‌آمد. با این نویسندگان و نوشته‌های خام و نافرجام آنان است که نثر پارسی به کژی و کوری و تباهی و بیراهی دچار می‌آید.» (کزازی، ۱۳۸٤: ۱٦٤)

در مورد اصل و ریشه‌ی سندبادنامه نظرات مختلفی وجود دارد و اشتراک نظر مطلقی درباره‌ی آن وجود ندارد. برخی مانند مسعودی، صفا و نفیسی و ریپکا ریشه‌ی این کتاب را هندی می‌دانند (مسعودی، ۱۳٦۵: ۱/ ۷۵ و صفا، ۱۳۵۲: ۱۰۰۱ و نفیسی، ۱۳۸۲: ٤۳٤ و ریپکا، ۱۳۸۳: ۱۱٤۷) و برخی نیز مانند ابن ندیم، مستوفی، ابی‌یعقوب اعتقاد دارند که این اثر اصالتی ایرانی دارد. (ابن ندیم، ۱۳٤٦: ۵٤۱ و مستوفی، ۱۳٦۲: ۹۸ و ابی یعقوب، ۱۳٦۲: ۱۱۵) اما گروه سومی هم هستند که اصل این اثر را ایرانی و بخش‌هایی از آن را هندی می-شمارند. (کمال‌الدینی، ۱۳۸۲: ۱۰) جالب آنکه برخی نیز به نقل از ایروین (۱۳۸۳) ریشه‌ی آن‌را در افسانه‌ی لاتینی سکوندوس ریشه‌یابی می‌نمایند. (الیاسی‌پور، ۱۳۹۰، ۲۸)

این اثر به شیوه‌ی تودرتو و اپیزودیک و مانند نمونه‌های دیگر آن در ادبیات فارسی مانند هزار و یک شب و کلیله و دمنه نوشته شده است که این کار باعث «حجیم شدن و ایجاد تنوع» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۵٤) آن شده است. یک سوم این اثر را داستان‌هایی از مکر و فریب و خیانت زنان تشکیل داده (مشهدی و همکاران، ۱۳۹۳: ٦۲) و شامل سی و سه داستان فرعی و یک داستان اصلی است. به عبارت دیگر موضوع سندبادنامه مشابه داستان قرآنی یوسف (ع) و زلیخا و همچنین داستان سیاوش و سودابه است که طی آن زنی قصد خیانت به شوهرش را دارد و پس از ناکامی علیه معشوق خود توطئه‌چینی می‌کند تا او را از بین ببرد که در این کار موفق نمی‌شود.

نثر سندبادنامه مزیّن و مصنوع و دارای فنون بلاغت و صنایع ادبی فراوان است که بسیاری از عناصر داستانی در آن به خوبی به‌کار گرفته شده و می‌توان برای یک اقتباس سینمایی به عنوان اثری واجد شرایط و دارای قابلیت‌های نمایشی به آن توجه نمود.

۲.۵ خلاصهٔ داستان سندبادنامه

در سندبادنامه دو نوع روایت وجود دارد؛ اول ماجرای عشق ممنوع نامادری بر شاهزاده که اصل داستان کتاب نیز بر چارچوب همین روایت پیش می‌رود؛ و دوم حکایت هفت وزیر و شفاعت و نصایح آنها به پادشاه است که بخش دیگری از کتاب را به وجود آورده و نمونه‌ای دیگری نیز در ادبیات فارسی دارد.[۳]

به جز این، در خلال بخش اصلی، سی و چهار مورد از حکایات و داستان‌واره‌های کوتاه و تمثیلی هم گنجانده شده که شخصیت‌های مختلفی از انسان‌ها گرفته تا انواع حیوانات و پرندگان در آن ایفای نقش می‌کنند.

۳.۵ اصالت کنش داستانی در سندبادنامه و قابلیت آن در بازخوانی اقتباسی امروزی

روایت در سندبادنامه بر اساس ساختار داستان در داستان شکل گرفته و انواع کنش‌ها، درون‌مایه‌ها و اطلاعات داستانی در این چارچوب گسترش می‌یابند. بر این اساس هسته‌ی مرکزی داستان شرح گذر از بحرانی است که در اثر هوس‌رانی همسر پادشاه برای شاهزاده پیش آمده و قرار است در طول داستان و پس از گره‌اندازی‌های گوناگون، در خلال

ماجراهایی به گره‌گشایی و اوج نهایی ختم گردد. با این وصف اولین و مهم‌ترین بحران داستان، با تهمت زن به شاهزاده و متهم نمودن او به ابراز عشقی ممنوع و آلوده، آغاز شده و داستان تا نقطه‌ی اوج و برطرف شدن این بحران، در کنار حکایات فرعی دیگر پیش می‌رود.

اساس در داستان اصلی و خرده‌روایت‌های مهم در سندبادنامه بر مبنای کنش است و این تأکید به خصوص در مورد داستان اصلی سندبادنامه یعنی عشق کنیزک [نامادری] به شاهزاده بیش از همه به چشم می‌خورد. (طالبیان و حسینی، ۱۳۸۵: ۸۵) این ویژگی یعنی عمل‌محور بودن اصل این داستان و تکرار آن در سایر خرده‌روایت‌ها یکی از نکات مهمی است که در کنار روایت داستانی قصه، می‌تواند به شکلی مطلوب حرکت مورد نیاز در سینما را تأمین کرده و از این منظر باعث انسجام کلی روایت از بعد نمایشی شود؛ یعنی چون قصه شکل پیش‌رونده‌ی خود را بر اساس انواع کنش‌ها متجلی می‌کند، و دچار درجا زدن‌های توصیفی و اشارات فکری و فلسفی که در برخی آثار ادبیات کلاسیک وجود دارد، – و روایت را از حرکت باز می‌دارد– نمی‌شود، به خوبی و با کمترین تغییر می‌تواند به شکل یک داستانی نمایشی بازنمایی شود. به‌علاوه تنوع خرده‌روایت‌ها ضمن ایجاد شکلی از سرگرمی و ایجاد فضای مفرح در سندبادنامه، این امکان را هم برای اقتباس کننده فراهم می‌کند که بتواند آنچه را مطلوب بیان نمایشی می‌داند– با توجه به هدف فیلم‌ساز و محدودیت‌ها و چارچوب‌های فکری او– از متن انتخاب کرده و در کنار روایت اصلی، برای بهبود روند پرداخت داستانی در نسخه‌ی نمایشی پرورش دهد.

در این داستان جهت اصلی روایت مشخص است و فراز و فرودهای مختلف داستانی به خصوص در حکایات بیان شده از زبان وزیران و عمل متقابل آن از سوی نامادری، کشش داستانی مطلوب برای یک نسخه‌ی سینمایی سرگرم کننده را فراهم می‌کند. کما اینکه در نمونه‌های مشابه و به خصوص داستان‌های هزار و یک شب، این نوع جذابیت داستانی به اثبات رسیده و اقتباس‌های متعدد از آن در قالب نسخه‌های سینمایی می‌تواند گواهی بر این ادعا باشد.

سندبادنامه ابتدا با یک بحران کوچک، یعنی تعلیم‌ناپذیری شاهزاده، آغاز شده و جذابیت شروع یک داستان سینمایی را دارد و به این دلیل که پس از آن، بحران اصلی روایت یعنی تهمت به شاهزاده‌ای که بحران کوچک را به یاری سندباد حکیم گذرانده، به سرعت در داستان مطرح می‌شود، می‌تواند هیجان مورد نیاز آغاز یک داستان جذاب را به خوبی فراهم

نماید. پس از این، تلاش وزیران برای به تأخیر انداختن حکم مرگ شاهزاده آغاز می‌شود و به همین شکل تعلیقی رو به گسترش، فرایند هیجان‌سازی داستان را شکل می‌دهد.

روایت در داستان سندبادنامه خطی است و علی‌رغم انبوه حکایت‌های مطرح شده در خلال متن، به دلیل همپوشانی معانی مطرح در بسیاری از آنها با مضمون داستان اصلی- خیانت زنان- همواره مخاطب را در دل داستان اصلی نگه می‌دارد و باعث به حاشیه رفتن قصه‌ی اصلی نمی‌شود؛ از این‌رو ساختار کلی داستان با ساختار داستان‌پردازی در سینمای کلاسیک که قصه و روایت خطی در آن از اهمیت فراوانی برخوردار است، بسیار هماهنگ است و از این بُعد نیز روند اقتباس از آن‌را سهل‌تر خواهد کرد. علاوه بر این پایان امیدوار کننده‌ی داستان یعنی نجات شاهزاده و مجازات نامادری نیز از نکات مهمی است که علاوه بر اقناع ذهن مخاطب، حسی از رضایتمندی را منتقل کرده، می‌تواند در پرداخت یک نسخه‌ی تصوی‌ری با اهمیت تلقی گردد؛ چنان‌که پایان‌های امیدوارکننده برای انواع خاصی از فیلم‌ها راضی‌کننده‌تر از پایان‌های صرفاً خوش هستند و به قول ویلیام گلدمن برخی مخاطبان در پایان تجربه‌ی تماشای فیلم تا اندازه‌ای به دنبال رضایت هستند. (یانو، ۱۳۹۱: ۱۵٤)

اما نکته‌ی بسیار مهمی که می‌توان در باب امروزی کردن این داستان برای اقتباس در سینمای درام به آن توجه کرد این است که این داستان مبنایی کنش‌گر دارد؛ به این مفهوم که اعمال داستانی در این متن عموماً اهمیتی ذاتی داشته و قرار نیست شخصیتی خاص و منحصر به‌فرد را ترسیم کنند، از این منظر در داستان‌هایی نظیر سندبادنامه این کنش و عمل است که مهم است و نه شخصیت؛ «در این نوع روایت‌ها تأکید بر گزاره است و نه نهاد» (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۹، ۲۷۱-۲۷۰) بنابراین می‌توان به‌جای شخصیت‌های مطرح در داستان اصلی، در یک بازنمایی سینمایی، کنش‌ها را اصل قرار داده و در مکان، فضا و از همه مهم‌تر با شخصیت‌های دیگر، در قالب یک برداشت آزاد روایتی با ابعاد تازه‌تر و حتی امروزی را شکل داد؛ به عبارت دیگر باید گفت با توجه به اصالت کنش در داستان سندبادنامه، این امکان وجود دارد که بتوان با تغییر شخصیت‌ها و فضا و مکان، به اقتباسی رسید که به شرط دقت در پرداخت، مخاطبان زیادی را در ساختاری جدید، راضی نگه دارد.

٤.۵ تکرار تصویری و روزآمد بودن درون‌مایۀاصلی در سندبادنامه

با اینکه سرچشمه‌ی اصلی وحدت در فیلم داستانی در رویداد مرکزی آن وجود دارد و نه در مضمونی که پس آن ارائه می‌شود، اما همه‌ی فیلم‌ها هم مضمونی اصلی دارند و هم

مضمونی ضمنی و پوشیده و از آنجا که مؤلف داستان با رفتار انسان‌ها سر و کار دارد ناگزیر برخی گرایشات اجتماعی را نیز بیان مـی‌کنـد. (لینـدگرن، ۱۳۸۵: ٥٦) موضـوع اصـلی در سندبادنامه حیله و مکر زنان و خیانت آنها به شوهران است که در ادبیات شـرق بـه عنـوان مسئله‌ای در باب خانواده و قابل در طرح در بستری اجتمـاعی نمونـه‌هـای فراوانـی دارد و «هزار و یک شب» را نیز می‌توان از این نمونه‌ها به شمار آورد. این موضوع در سـینما هـم بارها مورد توجه فیلم‌سازان مختلف قرار گرفته و در بررسی اجمالی تاریخ سینما می‌شود به نمونه‌های پرشماری از فیلم‌هایی با این درون‌مایه اشاره داشت که یـک «روز بـه‌خصـوص» (۱۹۷۷) ساخته‌ی اتوره اسکولا(Ettore Scola) و «امپراتوری هوس» (۱۹۷۸) از آثار ناگشـی اوسیما(Oshima Nagisa) فیلم‌ساز ژاپنی و «لغـزش بـانوی انگلیسـی» (۱۹۷۵) اثـر جـوزف لوزی (Losey Joseph) و «من را را با ملایمت بکش» (۲۰۰۲) ساخته‌ی چـن کایگـه(Chen Kaige) از نمونه‌های معروف آن به شمار می‌رود. بنابراین آثار فراوانـی از ایـن مضـمون در سینما خلق شده و به نوعی ژانر مخصوص به خود را دارد. ژانری که در برخی موارد مانند فیلم «بی‌وفا» (۲۰۰۲) اثر آدرین لین(Adrian Lyne) ترکیبی اسـت از ژانـر عاشـقانه، درام و مهیج (تریلر).

علاوه بر درون‌مایه‌ی اصلی، درون‌مایه‌های فرعی نیز در حکایات مختلف سندبادنامه بیـان می‌شود؛ درون‌مایه‌هایی مانند صبر و اقتدا به پیـر و راهبـر (حکایـت زن و گوسـفند و پـیلان، درون‌مایه‌ی سرنوشت و تقدیر (هدهد و پارسامرد)، خرد و عقل‌گرایی (حکایت گرگ و روباه اشتر و... . اما در ده حکای‌ت وزیر، فریب و نیرنگ زنان باز هم درون‌مایه‌ی محوری اسـت و در شکلی کنش‌محور و با تغییراتی مختصر مدام برای مخاطب تکرار می‌شود:

> در روزگار گذشته و ایام رفته، بازرگانی بود کـه ... وقتـی از بـرای مصـالح معیشـت و رعایت اسباب فراغت و طلب تحصیل تفرج و استراحت و مطالعت عقار و ضـیعت و استطلاع غرس و زراعت مسافرتی کرد و مدتی از برای اتمام و اهتمام آن بماند. زن او آن فرصت را غنیمت شمرد ... و چون در جمال مشهور بود و در افواه و السنه مذکور، عاشقان جمال او و طالبان وصال او بسیار گشتند و هریک بـه قـدر مکنـت و حسـب استطاعت به دولت وصال و سعادت جمال او تقربی نمودند... شیطان نفس امّاره بـا او [زن] می‌گفت: بهار جوانی را غنیمت دار، پـیش از آنکـه خـزان پیـری گلنـار رخسـار پژورده گرداند،... پس حجاب عصمت و نقاب عفت از پیش برگرفـت و هـر شـبی از برای تحصیل لذت و تطییب معاشرت به خانهٔ معشوق مـی‌رفـت... تـا مـدتی بـر ایـن

حادثه بگذشت و بازرگان از مطالعهٔ ضیعت و معامله و تجارت بازگشت و در شهر بـه طرفی نامعهود فرود آمد و اسباب طرب مهیّا گردانیـد... پـس گنـده‌پیـری کـه جوانـان بی‌سامان در تحت تصرف و فرمان او بودند، طلب کرد تا از بهر او زنی با جمال جوید که شبی چند با او به روز آرد و گاهی چند به تماشا و عشرت بگذارد. به اتفاق گنده‌پیر از بطانهٔ خانه و خواص آشیانهٔ او بود که او را قیـادت ترتیـب دادی. دینـاری چنـد بـر دست او نهاد و به طلب زن حریف فرستاد. گنده‌پیر زر بسـتد و چـون کسـی از زن او باجمال‌تر نبود، به خانهٔ او رفت و گفت: جوانی بغایت باجمـال و بازرگـانی بسـیارمال آمده است و می‌خواهد که روزی چند دستی بر هـم زنـد و چنـدیتی زر داده اسـت و حجره مهیّا کرده، زر بگیر و بیا تا تو را آنجا برم. زن در حال برخاسـت و بـا گنـده‌پیـر بدان موضع آمد. چون قدم از در حجره درنهاد، شوهر خویش را دیـد. بـی دهشـت و حیرت فریاد برآورد و چنگ در ریش مرد زد و المستغاث ای مسلمین آواز داد کـه ای بی‌وفای نابکار و ای بد عهد بدکردار، مدتها برآمد تا رفته‌ای و مرا به دست غم سپرده و خود با ماهرویان به تماشا و عشرت مشغول شده... مرا دل در انتظار تو چـون نـرگس همه چشم شده و در ترقب قدوم تو اجزا و اعضـا چـو سیسـنبر همـه گـوش گشـته. جاسوسان و منهیان نصب کرده تا از کجا خبر دهند. تو در تنعّم و راحت و من در رنج مشقّت و عنا و بلیّت مانده. مرد در دست زن عاجز بماند. خجل و متحیّـر و مضـطر و متفکر چون صعوه در چنگ باشه و پیل از نیش پشه خلاص می‌جسـت... تا آخرالامـر همسایگان درآمدند و با صد هزار شفاعت و زاری صلح کردند که مرد زرها به زن دهد و به خانه برد (ظهیری،۱۳۹۲: ۱۱۷-۱۱۳).

بنابراین در سندبادنامه حداقل دو نوع درون‌مایـه وجـود دارد؛ درون‌مایـه‌ی اصـلی کـه خیانت و خدعه‌ی زنان است و در داستان اصلی و بیش از ده حکایت تکـرار مـی‌شـود، و درون‌مایه‌های فرعی دیگر که باعث به وجود آمـدن تنـوع و جـذابیت‌هـای معنـایی بـرای مخاطب شده و گستره‌ی وسیعی از موضوعات را شامل می‌شود. از این زاویـه و در مـورد اول، تکرار مدام یک درون‌مایه‌ی اصلی باعث درک کامل و لمس همه‌جانبه‌ی پیام مؤلف از سوی مخاطب می‌شود و در مورد نوع دوم، تنوع درون‌مایه‌های دیگر، متن را از ملال ناشی از تکرار نجات داده و با تنوع و گوناگونی بر جذابیت‌های آن می‌افزاید.

اما آنچه در پرداخت این درون‌مایه‌ها بسیار مهم و حیاتی بـوده و بـه‌خصـوص از بعـد نمایشی حائز اهمیت است، این نکته است که همه‌ی آنها بر محـور حـوادث بیرونـی و بـر اساس عمل و عکس‌العمل شکل می‌گیرند و درست در ایـن شـیوه از پرداخـت درون‌مایـه

است که کنش و اعمال و کردار، حرکت مورد نیاز درام را تأمین می‌نماید؛ به زبان دیگر این نوع پرداخت عمل‌گرا در خلق درون‌مایه، باعث به وجود آمدن شرایط مورد نیاز متن نمایشی است که طی آن ماجراها و داستان‌های تصویری و کنش‌محور، روایت را پیش می‌برند و این امکان را به وجود می‌آورند که بتوان بر اساس آنها به یک پرداخت نمایشی کامل از متن دست یافت. بر این اساس اقتباس کننده با توجه به آنکه با گستره‌ی مختلفی از درون‌مایه‌ها روبه‌روست، می‌تواند دست به انتخاب بزند، یعنی از یک‌سو با توجه به اهداف، محدودیت‌ها و چارچوب‌های فکری خود، پس از مبنا قرار دادن درون‌مایه‌ی اصلی، آنچه را تأیید کننده‌ی آن می‌داند و ماجرای آن‌را تصویری‌تر می‌شمارد انتخاب کرده و در متن خود به‌کار گیرد، پس از این نیز برای تنوع محتوایی متن نمایشی خود، از میان ماجراهایی با درون‌مایه‌های دیگر، آنچه را در قالب ماجراهایی تصویری‌تر بیان شده انتخاب کرده و در پرداخت نهایی خود استفاده کند.

نکته‌ی مهم در باب این نوع درون‌مایه (خیانت) که به ساختار ارائه‌ی آن اشاره شد این است که در طول زمان‌های مختلف و در قالب‌های گوناگون در آثار ادبی تکرار شده و همان‌طور که گفته شد در سینمای جهان نیز نمونه‌های فراوانی از آنها در دوره‌های مختلف ساخته شده است؛ یعنی درون‌مایه‌ای است که اگرچه از دل یک اثر ادبی کلاسیک حاصل می‌شود، اما به خوبی قابلیت به روزرسانی با معیارهای داستان‌های تصویری زمان حال را داشته و می‌توان با تکیه بر این درون‌مایه و ساختار بیان آن، فضا و مکان و شخصیت‌ها را به شکل امروزی و در قالب یک ماجرا در موقعیت شهری و در جامعه‌ای مدرن بازسازی نمود.

۵.۵ وجود شخصیت‌های نمادین و قابل بازپروری به شکل امروزی در سندبادنامه

در سندبادنامه می‌توان شخصیت‌ها را به دو دسته‌ی اصلی و فرعی تقسیم کرد که بر این مبنا، شخصیت پادشاه، شاهزاده، هفت وزیر، کنیزک و سندباد حکیم، شخصیت‌های اصلی و باقی شخصیت‌ها فرعی به شمار می‌روند. این شخصیت‌ها همگی جزو شخصیت‌های نمادینی به حساب می‌آیند که با توجه به اصالت کنش در بازشناسی آنها، به راحتی این قابلیت را دارند که در نسخه‌ی تصویری بازسازی شده از این متن، جای خود را به شخصیت‌هایی با معیارهای امروزی داده و بدون ایجاد کوچک‌ترین خلل در پیام داستان، با حفظ کارکردها و کنش‌های اصلی، درون‌مایه را به بهترین شکل به مخاطبان سینمای اجتماعی امروز منتقل نمایند.

۱.۵.۵ شخصیت‌های مثبت

۱.۱.۵.۵ شاهزاده

شاهزاده شخصیت اصلی در داستان سندبادنامه است که در بخش اول داستان حضور فیزیکی فعالی دارد، او ابتدا تعلیم ناپذیر است و فقط حسن و جمالی دارد، اما پس از مدتی تعلّم در محضر سندباد حکیم، او نیز به نوعی تحول- البته سریع‌تر از پدر خود- رسیده و در برابر بحران ایجاد شده، نقش یک قربانی را می‌پذیرد. در پرده‌ی دوم حضور فیزیکی این شخصیت احساس نمی‌شود، اما همواره به عنوان کسی که جانش در خطر است و هر لحظه امکان مرگش وجود دارد، حواس مخاطب را به خود مشغول کرده است و در نهایت پس از گذشت هفت روز، نقش پررنگ خود را بازیافته و با سخن گفتن در مجلس پادشاه و روکردن دست کنیزک، از نقشی منفعل به نقشی فعال تغییر موضع می‌دهد. در ابتدای داستان این شخصیت به صورت توصیفی و با این مقدمه که تعلیم‌ناپذیر است، به صورت سطحی و ایستا (تیپیک) به مخاطب معرفی می‌شود، اما با صبر و تحملی که در سخن نگفتن در داستان از خود نشان می‌دهد، و در نهایت پس از گذشت زمان لازم به سخن می‌آید؛ و به‌خصوص با توجه به نوع مجازاتی که برای کنیزک در نظر می‌گیرد، نقشی کم و بیش فعال به دست آورده و این ظرفیت را پیدا می‌کند که بتوان بر اساس آن و استفاده از تغییراتی ضروری، به پرداخت شخصیتی نمایشی اقدام کرد. (اگرچه به نظر می‌رسد در یک نسخه‌ی نمایشی باید انتظار بازی زیرپوستی فوق‌العاده‌ای از بازیگری در این نقش داشت که بتواند ظرایف کلی این شخصیت را به نمایش بگذارد).

۲.۱.۵.۵ سندباد حکیم

این شخصیت، شکل پیشرفته و اصلی‌تر از همان نقش راهنما و پیر مراد- مانند هفت وزیر- در داستان را بر عهده دارد که در ابتدا و انتهای داستان حضور داشته و نقش راهبری اصلی شاهزاده بر دوش اوست؛ به این ترتیب هفت وزیر درصدد تعلیم و راهنمایی پادشاه هستند، و سندباد حکیم نقش اصلی در هدایت شاهزاده را ایفا می‌نماید و به تبع حضور فعال کمتر شاهزاده در داستان، او نیز در پرده‌ی دوم حضور ندارد، اما در یک برآیند کلی می‌توان گفت حضور او در ابتدا و انتهای داستان به تنوع نقش راهبری در داستان افزوده و می‌تواند در یک پرداخت نمایشی به راحتی و با اندکی پرداخت جزئیات- به‌خصوص با

توجه بـه توصـیفی کـه فلاسـفه و حکمـا در معرفـی او بـه‌کـار مـی‌برنـد، تصـویر شـود. (ر.ک: ظهیری، ۱۳۹۲: ۳۵ و ۳۷).

۳.۱.۵.۵ هفت وزیر

وزیران نقش راویانی را در این داستان بازی می‌کنند که نمی‌تـوان تحـول و ابعـاد مختلـف شخصیتی برای آنها در نظر گرفت، اما نقششان بسیار کارکردی و مهم اسـت و قـرار اسـت مانع از به‌وجود آمدن حادثه‌ای تراژیک در داستان شوند. از این زاویه تنها خردگرایی آنها در داستان مورد تأکید است و با توجه به حضـور چنـین شخصـیت‌هـایی در بسـیاری از آثـار نمایشی که نقش راهنما و راهبر را دارند، می‌توان به راحتی بر اساس شخصیت آنها، تیـپ-های نمایشی خلق نمود. اما آنچه در مورد این شخصیت‌ها جالب است این مسئله است که این وزرا در قالب هفت شکل مختلف در داستان ظاهر می‌شوند و اگرچه کارکرد شخصیت پردازانه‌ی خاصی برای این تنوع مد نظر نیست، اما به نـوعی باعـث ایجـاد زمینـه‌ی تنـوع تصویری- در نتیجه‌ی تنوع ظاهر افراد - در پرداخت نمایشی خواهند شد.

٤.۱.۵.۵ پادشاه

پادشاه یا همان کوردیس، اولین شخصیتی است که در داستان معرفی شده و پـس از آن تـا پایان داستان در روایت حضوری مشخص دارد، او ابتدا فرزند خود را جهـت آمـاده شـدن برای سلطنت به فلاسفه و حکما می‌سپارد و اولین بارقه‌های عقل‌گرایـی را از خـود نشـان می‌دهد؛ اما در بحران ناشی از افترا به شاهزاده ابتدا با نادانی و عجله قصد فرزند کُشی دارد که به وساطت وزیران، تا مدت هفت روز از این کار دست می‌کشد و در طول این مدت و در اثر شنیدن حکایات مختلف، به تحول شخصیتی نائل می‌شود، از این منظر او که قرار بود با شتابی دور از عقل، فرزند خود را به قتل برساند، در پایان داستان و با رسیدن بـه تکامـل ذهنی، قضاوتی صحیح کرده و از تصمیم خود در ابتدای داستان خجالت‌زده می‌شود و پس از برملا شدن راز کنیزک، پسر را به ملایمت می‌نوازد. روند تکامل این شخصیت، تدریجی و پذیرفتنی است و تحول او باعث می‌شود از شکل یک تیپ کلی خارج شده و به تـدریج به نوع شخصیت‌های پویا که قابلیت‌های نمایشی مناسبی دارند، نزدیک شود. این شخصیت از ابتدا تا انتهای داستان در معرض تصمیم‌گیری اشتباهی قرار دارد که پس از گذر از بحران اولیه، در فراز و فرودهای مختلف و در مواجهه با حکایات گوناگون- کـه دسـته‌ای او را از تصمیم اشتباه برحذر می‌دارد (حکایات وزیران) و دسته‌ای او را تا بزنگاه اجرای تصـمیمی

اشتباه پیش می‌برد (حکایات کنیزک)- ابعاد مختلفی از شخصیت خود را به نمایش می‌گذارد و به خصوص با توجه به روند تکامل تدریجی خود، قابلیت‌های مناسبی برای بازپرداخت یک شخصیت نمایشی فعال را از خود بروز می‌دهد.

۲.۵.۵ شخصیت‌های منفی

۱.۲.۵.۵ همسر پادشاه

همسر پادشاه (کنیزک) شخصیت اصلی منفی در داستان سندبادنامه است که از همان ابتدای داستان و به شکلی مستقیم و در اعمال و رفتار و افکاری که از خود عیان می‌کند، شرارت و خباثت درونی خود را به خوبی برای مخاطب به نمایش می‌گذارد. او ابتدا خواسته‌ی پلید خود را در قالب یک عاشق دلباخته برای شاهزاده بیان کرده و سپس با طرح توطئه علیه جان او، ذات شیطانی خود را به خوبی نشان می‌دهد. این شخصیت سیاست و مکاری خود را در بیان حکایات به ظاهر عاقلانه در تحریک پادشاه و به شیوه‌ای عملی نشان داده و با حضور فعال خود از ابتدا تا انتهای داستان، مدام در تعامل با شخصیت پادشاه و در تضاد با کنش وزرا، به ثمر نشستن قصد و نیت پلید خود را پی‌گیری می‌کند.

شخصیت همسر پادشاه علی‌رغم حضور فراوان در داستان، در حد یک تیپ، اما تیپ منفی و کاملاً سیاه باقی می‌ماند و اگر تحولی هم وجود دارد، تحول در جایگاه رو به سقوط اوست که از ابتدا تا انتهای ماجرا، بیشتر به قهقهرا می‌رود و در نهایت از دربار و جایگاه همسر پادشاه، به خائنی که به بدترین شکل به مجازات رسیده و در ملاء عام بی حیثیت شده، تنزل می‌یابد. این شخصیت تا حدی یادآور شخصیت زنان اغواگر(Femme Fatale) در سینما است؛ «فام‌فاتال یا زن مرگ آفرین، زن فتنه‌جو. از کارکترهای همیشگی فیلم‌نوآر، که از رمان گوتیک و به‌وسیله‌ی فیلم‌سازان و تکنسین‌هایی که از دست رژیم نازی گریخته و به آمریکا رفته بودند، وارد هالیوود (و فیلم‌نوآر) شد. این کاراکتر آمیزه‌ای است از زیبایی، اغواگری، جاه‌طلبی و قساوت. در فیلم‌ها اغلب به صورت زنان موطلایی مجسم می‌شوند. این زنان در سر راه قهرمان مرد قرار می‌گیرند و با زیبایی‌های خیره‌کننده‌ی خود او را به گرداب مرگ و مصیبت فرو می‌کشند. این نوع شخصیت یکی از نمادهای شیطانی است که ایده‌ی آن در تخیل رمانتیک و «شر ریشه‌ای» آن نضج گرفته و در ادبیات گوتیک شکل هنری یافته است.» (هیوارد، ۱۳۸۸: ٤٧٤) بنابراین به لحاظ کارکرد شخصیت‌پردازی هم از

منظر خود شخصیت و هم از نظر تعامل و اثری که بر دیگـر شخصـیت‌هـای داسـتان دارد، بسیار مهم است.

همه‌ی ایـن شخصـیت‌هـا در ایـن داسـتان درگیـر شـرایط غیرعـادی هسـتند و ماننـد شخصیت‌های آثار نمایشی که با «شرایط غیر عادی مواجه‌اند و شخصیت‌هایی تحت فشـار کنش و واکنش هستند»؛ (موریتز، ۱۳۸٤: ۷۷) قرار است با اعمال و رفتار خود باعث خلـق کنش و واکنش شده، هم خود را به مخاطب شناسانده و هم روایت را بر مبنایی عمل‌محور پیش ببرند.

٦.٥ کشمکش و تعلیق در سندبادنامه

درام بر اساس کشمکش شکل می‌گیرد و نمایش از هر نوع (فیلم، سریال و...) با بسط انواع کشمکش‌ها در داستان پیش می‌رود. «کشمکش، اسـاس درام اسـت. درام از کشـمکش بـه وجود می‌آید. رمان می‌تواند درونی و آرام باشد. شعر می‌تواند خوش عبارت و بدیع باشـد؛ امّا درام نیـاز بـه اصـطکاک، چفـت و بسـت و درگیـری دارد.» (سـیگر،۱۹۵:۱۳۸۳) آغـاز کشمکش در سندبادنامه مصادف است با نقطه‌ی بحران اصلی داستان و پس از پاسخ منفـی شاهزاده به پیشنهاد بی‌شرمانه‌ی نامادری که او را به عشقی ممنوع و خیانت به پدر خوانـده است. از این لحظه به بعد و پس از شکست زن در راضی کردن شـاهزاده در توطئـه علیـه پادشاه، زن خیانتکار در تلاش است که برای حفظ جایگاه خود کـه از سـوی شـاهزاده در معرض خطر قرار گرفته، پادشاه را علیه پسر شورانده و شاهزاده‌ی بیگناه را قربانی شکست خود کند. در همین اثنا شاهزاده که در روزه‌ی سکوت به سر می‌برد، وظیفه‌ی دفاع از خـود برای پیروزی در این کشمکش را به عهده‌ی هفت وزیر لایق دربار پدرش گذاشـته و آنهـا هستند که در سراسر پرده‌ی دوم، می‌کوشند کشمکش را با مجاب کردن پادشاه بر بی‌گناهی پسر، به نفع شاهزاده پیش برند. این نوع کشـمکش حاصـل تضـاد و تعـارض منـافع دو شخصیت است که سعی دارند با کشاندن رأی پادشاه به‌سوی نظر خود، بر دیگـری پیـروز شده و کشمکش را به سود خود پایان دهند. در این میان امـا شخصـیت شـاهزاده در تمـام طول کشمکش ساکت است و وزیران وظیفه‌ی او را به دوش می‌کشند و این نکتـه عـلاوه بر جذاب کردن داستان- اینکه شخصی در برابر اتهامی چنین بزرگ بایـد سـاکت باشـد تـا جان به‌در ببرد- باعث به‌وجود آمدن تعلیقی بسیار جذاب شده کـه پیوسـته مخاطـب را در حول و ولای اینکه سرانجام چه خواهد شد و چه بر سر شاهزاده‌ی بی‌گنـاه مـی‌آیـد، نگـه

می‌دارد و به او این انگیزه را می‌دهد که داستان را تا پایان دنبال کرده و در مسیری که مؤلف برای او پیش‌بینی کرده همراه و هم‌قدم شخصیت اصلی بترسد، نگران شود و با هیجانی تشدید شونده، همذات‌پنداری بیشتری با شاهزاده داشته باشد. در واقع وجودِ تعلیق است که باعث ترکیب کنجکاوی و نگرانی در مخاطب شده و توجه او را مانند متن ادبی به درام نیز جلب می‌کند. (مک کی، ۱۳۸۷: ۲۳۰) این تعلیق که حاصل از نوعی کشمکش و تضاد میان شخصیت‌های داستان است، هیجان مطلوب درام را به متن داده و متناسب با سرانجام آن یعنی آشکار شدن خدعه و نیرنگ نامادری و نجات شاهزاده، در یک پایان‌بندی مشخص و امیدوارکننده می‌تواند در یک پرداخت نمایشی، مخاطبان بسیاری را به دست آورد. این نوع کشمکش و تعلیق‌ها در بسیاری از آثار سینمای جهان نمونه دارد و شاید بتوان یکی از نمونه‌های اخیر آن‌را در فیلم «دختر گمشده» (۲۰۱٤) ساخته‌ی دیوید فینچر(David Fincher) مشاهده کرد که در آن قرار است مردی خیانتکار، مغلوب عشق زنی شود که پس از ناکامی در حفظ زندگی شخصی، با هوش سرشار خود درصدد انتقام‌گیری از معشوق بی‌وفا برآمده و با تمام توان کشمکش‌های داستان را با تعلیقی نفس‌گیر پیش می‌برد. در این فیلم مرد خیانتکار در نهایت محکوم شده و در سندبادنامه نیز در پایان زن خیانتکار مجازات می‌شود.

۶. نتیجه‌گیری

خیانت و لغزش زن یکی از کهن‌ترین درون‌مایه‌های مضمونی در شکل‌گیری آثار نمایشی از اورپید تا امروز به‌شمار می‌رود و اشکال متفاوت و مختلف آن‌را می‌توان در آثار شکسپیر، مثلاً در هملت، به خوبی مشاهده کرد. در یک نگاه کلی و با رویکرد بین ژانری، می‌توان سندبادنامه را نیز در ترکیبی از برخی از این آثار دسته‌بندی نمود. به علاوه‌ی آنکه اگر داستان در زمان گذشته- زمانی مانند آنچه در روایت مطرح می‌شود، بازنمایی نمایشی گردد، می‌تواند خصوصیات ژانر تاریخی را نیز در بستر زمانی‌ای که روایت می‌شود، برای مخاطبان به نمایش بگذارد.

درباره‌ی چگونگی اقتباس نیز باید گفت سندبادنامه داستانی تودرتوست که سی و سه حکایت فرعی نیز در آن وجود دارد و طبیعتاً این امکان وجود ندارد که بتوان همه‌ی آنچه را که در متن بدان پرداخته شده در یک اقتباس سینمایی بازنمایی کرد و حتماً باید درکنار روایت اصلی، چند مورد از حکایات فرعی نیز انتخاب شده و به صورت‌های مختلف مثلاً با استفاده از برخی تکنیک‌های سینمایی مثل فلش‌بک[٤] یا در ساختار اپیزودیک بازنمایی

گردد؛ یا در ساختاری که به‌تازگی رواج بیشتری در سینما پیدا کرده یعنی روایت چند حکایت به شکل موازی و در نهایت تقاطع داستان‌ها با یکدیگر به نمایش درآید. از نمونه‌های موفق چنین فیلم‌هایی می‌توان به فیلم «عشق سگی» (۲۰۰۰) ساخته‌ی آلخاندرو گونزالز اینیاریتو (Alejandro González Iñárritu) فیلم‌ساز مکزیکی تبار اشاره کرد که اتفاقاً تم خیانت زنانه هم در آن وجود دارد و در ساختاری متقاطع سه ماجرای متفاوت را که در یک نقطه با هم تلاقی می‌کنند، روایت می‌کند.

نکته‌ای که باید در نوع اقتباس از سندبادنامه مورد توجه گیرد این است که پیام اخلاقی داستان، با توجه به نوع مضمون آن که موارد خاصی شامل برخی ملاحظات مهم اخلاقی و البته محوریت مسئله‌ی خانواده را به همراه دارد، چگونه منتقل شود به طوری‌که با شرایط مخاطب داخلی هم به خوبی تطابق پیدا کند. در این رویکرد طبیعی است که شاید نتوان همه‌ی صحنه‌های توصیف شده در متن را به صورت عیان و همان‌طور که در متن شرح داده شده، بازنمایی کرد؛ چراکه این اثر در مواردی دارای مضامین و توصیف صحنه‌های معاشقه‌ی جسمی است که به نظر می‌رسد نشان دادن این‌گونه صحنه‌ها بار اخلاقی فیلم را به شدت تحت تأثیر قرار داده و از میزان اثرگذاری آنچه مؤلف در پی نهی از آن است بکاهد، بنابراین لازم است در اولین قدم برای اقتباس از این اثر، شکل دراماتیک آن‌را با حال و هوای امروز عرف و اخلاق در جامعه‌ی ایرانی وفق داده و سپس به پرداخت نه‌ایی داستان دست یازید. با این نگاه به نظر می‌رسد از آنجا که شخصیت‌ها در این اثر و در اغلب موارد در حد یک تیپ باقی مانده‌اند و اصالت روایت بر کنش‌ها است، می‌توان با برداشت آزاد از قصه و تطبیق آن با شرایط بیان سینمایی امروزی در ایران، داستان را به شکلی اخلاق‌مند و با رعایت ضوابط و شئون اخلاقی جامعه، به شکل نمایشی و در قالب یک درام امروزی بازسازی نمود. این بازتولید می‌تواند در قالب فیلمی شهری و شخصیت‌های امروزی و رفتار و عادات آنها با یک پرداخت حساب شده و هنری، ضمن بیان ارزش‌های مستتر در متن، شکل و ساختار هنری و مطلوبی به دست آورد و مخاطبان زیادی را با خود همراه کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مثال در سال‌های اخیر می‌توان به سریال پرطرفدار بازی تاج و تخت (Game of Thrones) اشره کرد که بر اساس کتابی با عنوان نغمه‌ی یخ و آتش اثر جرج آر. آر. مارتین (George

Raymond Richard Martin) ساخته شده و نظرات مثبت منتقدان زیادی را در کنار استقبال فراوان تماشاچیان عام در سراسر جهان به دست آورده است.

۲. به گزارش هافینگتون پست در سال ۲۰۱۷ میلادی نیز حداقل دوازده فیلم اقتباسی مهم از آثار ادبی جدید و قدیم از کارگردان‌های مهم سینمای امریکا اکران می‌شود. http://www.isna.ir (۱ دی ۱۳۹۵)

۳. به عنوان نمونه می‌توان به کتاب بختیارنامه و حکایت ده وزیر در آن اشاره کرد.

٤. «از فلاش بک می‌توان برای نمایش پیش داستان (back-story) یا گذشته‌ی مرتبط با داستان و نیز نمایش خاطرات شخصیت‌ها که ممکن است به یاد آنها بیاید یا آنها را آزار دهد، استفاده کرد.» (موریتز، ۱۳۸٤: ۲۹)

کتاب‌نامه

آقاعباسی، یدالله. (۱۳۷۹) جستجوی ویژگی‌های درام، مجله تئاتر، ش ۲۲و ۲۳، صص ۱۸۲-۲۲۱.

ابن ندیم، (۱۳٤٦) الفهرست، ترجمه محمدرضا تجدد، تهران: چاپخانه بانک بازرگانی ایران.

ابی یعقوب، احمد. (۱۳٦۲) تاریخ یعقوبی، ترجمه محمدابراهیم آیتی، تهران: علمی و فرهنگی.

الیاسی‌پور، عزیز. (۱۳۹۰) دو روایت از سندبادنامه، نشریه سابق داشکده ادبیات دانشگاه تبریز، سال ٦٤، پاییز و زمستان، صص. ۲۵-٤۱.

اندرو، دادلی (۱۳۹۳) آنچه سینما هست! ترجمه مجید اخگر، تهران: بیدگل.

انوشه، حسن. (۱۳۷۵) دانشنامه ادب پارسی، ج٤، ادب پارسی در شبه قاره، تهران: سازمان چاپ و نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۵) سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی، تهران: سوره مهر.

تودورف، تزوتان. (۱۳۷۹) بوطیقای ساختگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۳) نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران، فصلنامه نقد ادبی، شماره ۲۷، صص ٦۹-۹۷.

خانلری، زهرا. (۱۳۸٤) فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: توس.

ریپکا، یان. (۱۳۸۳) تاریخ ادبیات ایران، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: سخن.

زرین کوب، عبدالحسین،۱۳۷۹،شعربی دروغ،شعربی نقاب،انتشارات محمدعلی علمی،تهران

سیگر، لیندا (۱۳۸۳) بازنویسی فیلم‌نامه، ترجمه عباس اکبر، تهران: سوره مهر.

شفیعی کدکنی،محمدرضا،۱۳۸٦،زمینه اجتماعی شعر فارسی،انتشارات اختران، تهران

صفا، ذبیح الله (۱۳۵۲) تاریخ ادبیات ایران، تهران: ابن سینا.

صورتگر، لطفعلی. (۱۳۱٤) درام، مجله مهر، شماره ۹، سال سوم، ۸٦۵-۸۷۲.

طالبیان، یحیی و حسینی، نجمه. (۱۳۸۵) نوع‌شناسی سندبادنامه، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ١٤، زمستان، صص ۷۳-۹٤.

عوفی، محمد. لباب‌الاباب، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابخانه ابن‌سینا و علمی.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸٤) یادی از سندباد، آینه میراث، دوره جدید، سال سوم شماره دوم، صص۱٦۳-۱٦۹.

ظهیری سمرقندی، محمدبی علی. (۱۳۹۲) مقدمه و تصحیح محمدباقر کمال‌الدینی، چاپ دوم، تهران: میراث مکتوب.

کمال‌الدینی، محمدباقر. (۱۳۸۲) سندباد حکیم، تهران: اهل قلم.

کمیلی، مختار. (۱۳۹۰) درآمدی بر سبک‌شناسی آثار ظهیری سمرقندی، فنون ادبی، سال سوم، شماره اول، بهار و تابستان، صص ۷۵-۹۲.

لیندگرن، ارنست (۱۳۸۵) هنر فیلم، ترجمه حمیرضا احمدی لاری، تهران: فارابی.

مستوفی، حمدالله. (۱۳٦۲) تاریخ گزیده، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

مسعودی، علی بن حسین. (۱۳٦۵) مروج الذهب، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

مشهدی، محمد امیر و واثق عباسی، عبدالله و عارفی، اکرم. (۱۳۹۳) رویکرد تحلیلی به عناصر داستانی سندبادنامه، مجله متن‌شناسی ادب فارسی دانشگاه اصفهان، سال پنجاهم، بهار، صص ۷٦-٦۱.

مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۷). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی. ترجمه محمد گذر آبادی. چاپ سوم، تهران: هرمس.

موریتز، چارلی (۱۳۸٤) نگارش فیلم‌نامه داستانی، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: فارابی.

نفیسی، سعید (۱۳۸۲) محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۸۲) نظریه ادبیات، ترجمه ضیا موحد و پرویز مجاهد، تهران: علمی و فرهنگی.

هیوارد، سوزان. (۱۳۸۸) مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، چاپ سوم، زنجان: هزاره سوم.

یانو، درو (۱۳۹۱) پرده‌ی سوم، چگونه یک پایان بزرگ برای فیلم‌نامه بنویسیم، ترجمه محمد گذرآبادی، احمد فرهنگ‌نیا، تهران: ساقی.