• دریافت ۸۸/۹/۲
• تأیید ۹۰/۸/۱۰

وجوه نمایشی تاریخ بیهقی

قدسیه رضوانیان*
علیرضا پورشبانان**

چکیده

از آغاز پیدایش سینما به عنوان ابزاری جدید و تأثیرگذار در بیان احساسات، عواطف، اندیشه و طرز تلقّی انسان معاصر، مسألهٔ اقتباس از داستان های نویسندگان جدید و قدیم، مشهور و غیر مشـهور، دسـتمایهٔ ساخت فیلم های سینمایی قرار گرفته است. این نوع استفاده از ادبیّات در سینما، علاوه بر ایجـاد زمینـهٔ داستانی برای ساخت فیلم های سینمایی، امکان معرّفی ادبیّات و فرهنگ هر کشور را به سایر ملل فراهم ساخته است. در این راستا، در بررسی ادبیّات فارسی در دوره های مختلف، نمونه های بسیاری می توان یافت که با داشتن وجوه فراوان نمایشی، قابلیّت اقتباس برای ساخت فیلم سینمایی را داشته باشند. در این گفتار سعی بر آن است با بررسی محتوا و ساختار یکی از این آثار، یعنی تاریخ بیهقی، وجوه نمایشی آن از برخی زوایا نشان داده شود. بنابراین به برخی از ویژگی های برجستهٔ این اثر، مانند نمود داستانی و روایت گونه، ماجراهای تصویری، شخصیّت پردازی نمایشی و همچنین بخش های متمایز امّا پیوستهٔ متن اشاره می شود که قابلیّت تبدیل آن را به یک فیلم نامهٔ سه پرده ای ایجاب می کند. علاوه بر آن، به محتوای غنی و اخلاقی اثر همراه و همخوان با فضا و تصاویر ارائه شده در متن، به عنوان زمینـهٔ مناسـبی بـرای اقتباس فیلمنامه‌ای سینمایی و ساخت فیلمی ارزشمند توجّه می شود.

کلید واژه‌ها:
سینما، نمایش، ادبیّات، متن، اقتباس، تاریخ بیهقی

* استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران Ghrezvan@umz.ac.ir
** دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرّس Alirezap3@yahoo.com

مقدّمه

از آغاز شکل گیری سینما در اوایل قرن بیستم، همواره جایگاه ادبیات به عنوان بستری مناسب برای رشد و توسعهٔ این هنر نو پدید، مورد توجّه سینماگران بوده است و ادبیات داستانی بیش از سایر مقوله‌های ادبی، برای ساختن فیلم‌های سینمایی مورد توجّه قرار گرفته است.«آن مقدار از مصالح که لازمهٔ حیات هنر سینما بود، از جمیع هنرها به عاریت گرفته شد و از ادبیات نیز داستان به خدمت سینما درآمد و اقتباس از ادبیات، وسیله‌ای برای یافتن سوژه و هماهنگ کردن آن با بیان تصویری و حرکتی سینما شد » (خیری،۱۳۶۸ : ۲۶). در این میان داستان‌های مختلف و رمان‌های بی شماری که مورد اقتباس قرار گرفته ، خود گواه این مدّعاست. در واقع باید گفت رمان به خاطر داشتن ویژگی‌های خاصّ و نزدیکی‌های ذاتی مثل ساخت روایتی و داستانی، بیش از همه مورد استقبال فیلم سازان بوده است. «چالز دیکنز (Charles Dickens) نوشته بود : رمان نویس در واقع برای صحنه چیز می‌نویسد و هنری جیمز (Henry James) رمان را هنر تصویری می‌خواند و می‌گوید : رمان نویسی باید نیاز دائمی انسان را به تصویر بشناسد. میان تمامی انواع تصویر سازی، رمان کامل ترین و انعطاف پذیرترین شکل هاست » (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۶)؛ امّا در ادبیات کلاسیک نیز آثار بسیاری وجود داشت که مانند رمان‌ها مورد توجّه فیلم سازان قرار گرفت. این آثار که یا مثل رمان‌ها عناصر داستانی جذّاب داشتند و یا دارای جنبه‌های نمایشی فراوان بودند، به وسیلهٔ فیلم سازان مورد اقتباس قرارگرفتند و به صورت نسخه‌های سینمایی و تلویزیونی به مخاطبان عرضه شدند. نوعی از این آثار که از همان ابتدای پیدایش سینما، همواره برای تبدیل شدن به نسخهٔ نمایشی مورد استقبال فیلم سازان بوده است، آثار حماسی و تاریخی است. «در ایتالیا تلاش فیلم سازان بیشتر مبتنی بر تهیه فیلم بر اساس اقتباس از نوشته‌های تاریخی و ایجاد فضاهای پر شکوه و مجلل بر روی پرده‌های سینما بود. در سال ۱۹۰۸ م. دو فیلم از نمایش نامهٔ هملت به طور همزمان روی پرده‌های سینماها رفت که هر دو اقتباسی از نمایش نامهٔ معروف شکسپیر بودند. » (لاوسن، ۱۳۶۲: ۳۸) این گونه داستان ها، خیل عظیمی از مخاطبان را به تماشای فیلم هایی با این نوع دستمایه‌ها ترغیب می‌کند؛ اقتباس‌های متعدد از این گونه آثار و فروش مناسب آنها در گیشه، نشان دهندهٔ اهمّیت این دسته آثار برای اقتباس و تبدیل شدن به نسخهٔ نمایشی است. در ادبیات فارسی نیز از این گونه آثار، با ارزش محتوایی بالا و جنبه‌های نمایشی قابل توجّه وجود دارد که نمونهٔ آن تاریخ بیهقی (تاریخ مسعودی) نوشتهٔ خواجه ابوالفضل محمّدبن حسین بیهقی است و در این گفتار سعی بر آن است

تا برخی وجوه نمایشی آن مورد اشاره قرار گیرد و قابلیت‌های آن برای یک اقتباس سینمایی بررسی شود. به این منظور، پس از مروری بر تحقیقات انجام گرفته در این موضوع، ابتدا تعریفی ساده از اقتباس سینمایی از ادبیات و انواع رویکردها، اهداف، سوابق و جایگاه آن در سینما ارائه می‌شود؛ سپس به برخی عناصر نمایشی که متن‌های ادبی را واجد قابلیت‌های تصویری می‌کند، اشاره می‌شود و در نهایت برخی از ویژگی‌های خاصّ محتوایی و ساختاری که تاریخ بیهقی را واجد شرایط تبدیل شدن به یک نسخهٔ نمایشی می‌کند، بررسی می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

در باب ارتباط سینما و ادبیات خاصّه با تکیه بر ادب فارسی، در سال‌های اخیر پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته‌است که از آن جمله می‌توان به *بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی* (مریم کهن‌سال،۱۳۸۳،رسالهٔ دکتری، دانشگاه شیراز) یا *باز آفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیّات شمس در سینما* (زهرا حیاتی،۱۳۸۸،رسالهٔ دکتری، دانشگاه تربیت مدرّس) و بسیاری آثار دیگر از جمله کتاب *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*، (محمّد حنیف، ۱۳۸۴) و ... اشاره کرد. امّا تاریخ بیهقی جزء آن دسته از آثار ادب فارسی است که علی‌رغم آن‌که همواره مورد نظر بسیاری از محقّقان قرار گرفته و از زوایای مختلف بررسی شده است، از منظر سینما و هنرهای نمایشی کمتر مورد توجّه قرار گرفته است و تنها می‌توان در بخشی از کتاب‌ها و پژوهش هایی که دربارهٔ این اثر انجام شده است ، اشاره‌ای مختصر به جنبه‌های نمایشی آن را مشاهده کرد. در کتاب *مشت در نمای درشت* (سید حسن حسینی، ۱۳۸۱) تا حدّی به نمایشی بودن این اثر و برخی جنبه‌های آن اشاره شده است.همچنین در مقاله‌ای از نویسندگان پژوهش حاضر با عنوان «شخصیت‌های نمایشی و نمایش شخصیت‌ها در تاریخ بیهقی»، (مجلّه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی،ش ۲، تابستان۸۹) نیز به شخصیت پردازی خاصّ و تصویری این اثر توجّه شده است. امّا در این مقاله سعی بر آن است تا با دیدی گسترده تر و در نمایی بازتر، به جنبه‌های مختلف نمایشی تاریخ بیهقی اشاره شود و دریچه‌ای تازه برای آشکار کردن یکی از جنبه‌های کاربردی و هنری این متن گشوده شود.

مفهوم اقتباس و رویکردهای مختلف اقتباسی در سینما

«اقتباس یعنی فراگرفتن، اخذکردن، آموختن و یا فایده گرفتن از کسی؛ همچنین گرفتن مطلب

از کتاب یا رساله‌ای با تصرّف و تلخیص. (معین، ۱۳۶۴ : ذیل اقتباس). این مفهوم که در زبان انگلیسی با کلمه «adaption» بیان می‌شود، در سینما هم تعریف مخصوص خود را دارد . این کلمه در ارتباط با همان مفهوم لغوی که به معنای نوعی گرفتن است، می‌تواند با تصرّف و تلخیص همراه باشد؛ یعنی وفاداری کامل به متن صورت نگیرد، یا اینکه اقتباس بدون تصرّف و کاملاً وفادارانه انجام شود. هر یک از این دو رویکرد در سینما طرفداران خاصّ خود را دارد؛ امّا پیش از پرداختن به هر کدام از این دو رویکرد، تعریفی از اقتباس در سینما بیان می‌شود. در این گفتار مراد از اقتباس، اقتباس از آثار ادبی برای فیلم نامه است. «اقتباس عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آنها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳۶۸: ۱۴). در واقع باید گفت اقتباس کردن، تبدیل از یک رسانه به رسانهٔ دیگر است که در این تبدیل اعمال تغییرات ناگزیر است؛ زیرا در ابزار بیان این دو مقوله یعنی کلمه و تصویر تفاوت وجود دارد. در واقع ادبیات و فیلم به شیوه‌های گوناگون بیان می‌شود. در رمان برای پیشبرد روایت و شخصیّت پردازی از واژه‌ها و در فیلم برای بازنمایی داستان از تصویر استفاده می‌شود. این دو اصل، پایه‌های متفاوت در دو رسانهٔ متفاوت است که در مقابل هم مقاومت می‌کنند»؛ امّا به جز این گونه تغییرات که لازمهٔ این تبدیل است، سه نوع رویکرد متفاوت به مقولهٔ اقتباس از آثار ادبی، مشخّص و بارز است که حتّی می‌تواند در تعریف کلمه اقتباس نزد هر گروه نیز آشکارا اثر گذار باشد. رویکرد اوّل، اقتباس از آثار ادبی با اعمال تغییرات مورد نظر فیلم نامه نویس و فیلم ساز است که هر گونه تغییر و تلخیص را مجاز می‌داند و در تعریف سید فیلد از اقتباس نیز به خوبی مشخّص است. «اقتباس یعنی توانایی اندازه یا مناسب کردن با تغییر یا تنظیم یا جرح و تعدیل چیزی به منظور تغییر ساختار، کارکرد و شکل تا نظام بهتری به وجود آید. به عبارت دیگر رمان، رمان است، نمایشنامه، نمایشنامه است، فیلم نامه، فیلم نامه است. اقتباس از یک کتاب برای فیلم نامه یعنی تغییر کتاب به فیلم نامه و نه انطباق یکی بر دیگری » .(فیلد،۱۳۷۸ : ۲۳۱) نمونهٔ چنین اقتباس هایی در سینما فراوان است؛ امّا می‌توان به عنوان نمونه به اقتباس آزاد از داستان هملت در داستان شیرشاه اشاره کرد که انیمیشن سینمایی موفّق و پرفروشی بود.این اثر، نوعی اقتباس با تغییرات فراوان بود و در دنیای حیوانات اتّفاق می‌افتاد؛ البتّه ممکن است در بسیاری از آثار اقتباسی این میزان تغییر وجود نداشته باشد؛ امّا وفاداری کامل نیز به متن وجود ندارد.«وقتی یک اثر ادبی به فیلم برگردانده می‌شود، همیشه این امکان وجود دارد که برداشت فیلم ساز از اصل اثر ادبی، یک برداشت

شخصی یا ذهنی باشد و اثر سینمایی به وجود آمده، تفاوت هایی با اصل اثر داشته باشد» (رهنما، ۱۳۵۲ :۵۰) امّا در رویکرد دوّم به اقتباس، متن ادبی کاملاً به صورت جزء به جزء، تصویری می‌شود و فیلم ساز به کار نویسنده کاملاً وفادار است. «شیوه برسون (Breson) این است که اثری راکه شاهکار بودنش برایش مسلّم است، واقعاً بدون هیچ تغییری بر پرده آورد. چگونه می‌توان جز این کرد. زیرا سرچشمهٔ چنین داستانی ، نوعی شکل ادبی تکامل یافته است که قهرمانان و معنای کنش آنها، وابستگی بسیار عمیقی به سبک نویسنده دارد و قوانینش هر چند فی نفسه کاملاً مشخّص اند، خارج از آن هیچ اعتباری ندارند» (بازن،۱۳۷۶ : ۶۰). امّا در رویکرد دیگر(سوّم) به مسئلهٔ اقتباس، در واقع در برگردانِ یک متن ادبی به نسخهٔ نمایشی، میانه‌روی رعایت می‌شود،به این معنی که بر اصالت و استقلال هر دوگونهٔ هنری تأکید می‌شود؛ چنان که آلن گارسیا در کتاب خود از دیدگاه ژان- کلود کری یر نقل می‌کند:«اقتباسی که بیش از اندازه به متن رجوع دارد، به سینما خیانت می‌کند، و اقتباس بسیار آزاد هم به ادبیات خیانت می‌کند، تنها «برگردان» است که[...] نه به این و نه به آن خیانت می‌ورزد زیرا در میانهٔ این دو شکل هنری قرار دارد که هر یک در سویی مخالف یکدیگرند.» (وانوا، ۱۳۸۹: ۴-۱۷۳) همان طور که از مقایسهٔ تعاریف مختلف مشاهده می‌شود، این وفاداری و عدم وفاداری به متن، با ساختار و محتوای خود متن ارتباط مستقیم دارد و بسته به قابلیت‌های تصویری متن از یک طرف و محدودیت‌های فیلم ساز و مخاطب از طرف دیگر، میزان وفاداری به متن متفاوت خواهد بود و قطعیتی برای هیچ کدام از این رویکردها وجود ندارد؛ به گونه‌ای که باید گفت اقتباس با انواع رویکردها از ابتدای پیدایش سینما تا این زمان وجود داشته است.

اقتباس، سینما و ادبیات

اقتباس از آثار ادبی از همان آغاز پیدایش سینما تاکنون وجود داشته است. حتّی از برخی آثار ادبی چندین و چند بار به شکل‌های مستقیم و یا برداشت‌های آزاد، اقتباس سینمایی شده و همچنان جذّاب و پر مخاطب نیز بوده است. از آغاز سینما تا سال ۱۹۶۴م چندین بار از نمایشنامهٔ هملت اقتباس شد و بینوایان اثر ویکتور هوگو بارها و بارها در سینما و تلویزیون و حتّی انیمیشن مورد اقتباس قرارگرفت و توجّه مخاطبان زیادی را نیز جلب کرد. همهٔ این‌ها نشانهٔ اهمّیت و جایگاه ویژهٔ اقتباس از آثار ادبی در سینمای جهان است. در سینمای ایران نیز رویکردهای اقتباسی همزمان با حضور سینما در ایران وجود داشته است و ادبیات غنی فارسی، دستمایهٔ

برخی از فیلم سازان برای ساخت فیلم‌ها و سریال‌ها قرار گرفته است. «نخستین کسی که در عرصهٔ سینمای ایران به اقتباس ادبی روی آورد عبدالحسین سپنتا بود. او با پشتوانهٔ شناخت ادبیات داستانی ایران تلاش کرد تا از گنجینهٔ کهن ایران استفاده کند. او در سال ۱۳۱۳ فیلم فردوسی را تهیه کرد که اوّلین کار مستقلّش در مقام کارگردان بود... سوّمین و چهارمین فیلم‌های همین فیلم ساز، شیرین و فرهاد (۱۳۱۳) و لیلی و مجنون (۱۳۱۵) اقتباس‌هایی از آثار منظوم و منثور کهن بود که شرح حالات عاطفی و عاشقانه را نشان می‌دادند. » (مرادی، ۱۳۶۸ : ۲۱) امّا این روند با شتاب آغازین دنبال نشد و در سال‌های اخیر نمونه‌های زیادی از اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی در سینمای ایران ظهور نکرد. برخی اقتباس‌ها مانند اقتباس از داش آکل صادق هدایت بسیار پیش پا افتاده و ضعیف از کار درآمد، آثار موفّق هم مانند اقتباس از داستان‌های مجید مرادی کرمانی (فیلم سینمایی و مجموعهٔ تلویزیونی) یا ۴۰ سالگی ناهید طباطبایی، زیاد تکرار نشد. این مسئله لزوم پرداختن جدّی تر به مقولهٔ اقتباس از آثار ادبی را برای به دست آوردن سوژه‌های جذّاب، رونق سینما،و همچنین بیداری و معرّفی ادبیات در سطح گسترده و با مخاطب فراوان، بیش ازپیش نمایان می‌سازد.

هدف و انگیزهٔ اقتباس

با توجّه به استفاده‌های متعدد سینما از ادبیات، به نظر می‌رسد مقولهٔ اقتباس از آثار ادبی، جایگاه ادبی ویژه و پراهمّیتی میان اهل سینما پیدا کرده‌است. در واقع باید گفت آثار ادبی قوی، سوژه‌هایی مناسب و آماده در اختیار کارگردان‌ها قرار داده‌است و به آنها امکان می‌دهد که بیشتر تلاش خود را به جای خلق داستان، صرف بیان هنری و تصویر پردازی‌های دقیق و تأثیر گذار سینمایی کنند. «پازولینی (Pasolini) انگیزهٔ فیلم سازان در اقتباس از آثار ادبی را این گونه بیان می‌کند:» به نظر من سینما هنری است که عقب تر از ادبیات قرار دارد. آن چیزی که باعث برتری ادبیات نسبت به سینما شده است وجود اندیشه‌های بکر و خالصی است که در ادبیات وجود دارد ولی در سینما کمتر می‌توان آنها را مشاهده کرد. به همین دلیل کارگردان‌ها محتاجند تا درک حسّی و غیر استدلالی خود را که تنها سرمایهٔ آنهاست با شعر و اندیشه‌های اصیل هنری که از زمینه‌های گوناگون و نیز ادبیات به دست می‌آید، عجین کنند و بر اساس این آمیزش، سرمایه گذاری‌های فکری و هنری خود را در سینما به وجود آورند». (داواک، ۱۳۵۲ :۴۱ و ۴۲). علاوه بر این، به نظر می‌رسد استفاده از داستان‌های موفّق ادبی که مخاطبان خاصّ خود را در

شکل متن ادبی پیدا کرده‌است، از سویی می‌تواند برای سازندگان این گونه فیلم‌ها ، تضمین مناسبی برای بازگشت سرمایه گذاری اقتصادی باشد و از سوی دیگر این آثار را به مخاطبان فراوانی معرّفی کند که آنها را هرگز نمی‌خواندند. «چنین اقتباس هایی دست کم اثر را به آنهایی عرضه می‌کند که هرگز نخواهندش خواند و میزان فروش آثار ادبی که اقتباس شده اند، پس از نمایش فیلم شان بالاتر می‌رود» (تامسون،۱۳۸۴ :۸۴).

بدین ترتیب باید گفت اقتباس از آثار ادبی مناسب، در کارکردی دوگانه، هم به سینما سوژه و داستان‌های قوی می‌دهد و هم در سطح گسترده، آثار ادبی ارزشمند را به مخاطبان می‌شناساند. بنابراین می‌توان با هدف یافتن سوژه‌های ناب و با ارزش، جذب مخاطب و سودآوری اقتصادی، معرّفی آثار ادبی بزرگ و فرهنگ‌های مختلف به مخاطب جهانی و... به سراغ اقتباس از آثار ادبی رفت و از آنها در ساخت فیلم‌ها و سریال‌های پرمخاطب استفاده کرد.

با روشن شدن مفهوم اقتباس و انواع رویکردهای اقتباسی، وجوه نمایشی و قابلیت‌های اقتباسی یکی از این آثار ادبی ارزشمند، یعنی تاریخ بیهقی را می‌توان بررسی کرد. امّا پیش از آن، به منظور روشن شدن ملاک‌های تشخیص یک متن نمایشی، برخی عناصر که یک متن را دارای قابلیت نمایشی می‌کند، معرّفی می‌کنیم؛ سپس وجود این عناصر را در تاریخ بیهقی بررسی می‌کنیم.

عناصر نمایشی

امروزه معمولاً واژه‌های درام و نمایش و همین طور دراماتیک و نمایشی در یک بستر معنایی به کار برده می‌شود. باید توجّه کرد دراماتیک به هر چیزی اطلاق می‌شود که مربوط به تئاتر است یا منشأ آن از تئاتر باشد. امّا واژۀ نمایش مفهوم گسترده‌ای دارد و بر بسیاری از چیزهایی که به تماشا گذاشته می‌شود، اعمّ از انواع نمایش‌های صحنه و خیابانی تا مراسم مذهبی و حتّی سیاسی و... اطلاق می‌گردد؛ امّا شاید بتوان منظور از نمایش را در یک تعریف کلّی و نسبتاً جامع این چنین بیان کرد: « نمایش اقتصادی ترین وسیلۀ ممکن برای تبیین حالت‌های ناسنجیدنی، تنش‌ها و یا حس آمیزی‌های نهانی، و موشکافی‌های مناسبات و روابط متقابل انسان‌ها است.» (اسلین، ۱۳۶۱: ۱۶). حال با این تعریف این سؤال مطرح می‌شود : چه عناصری می‌توانند یک متن و اثر ادبی را به متنی با ویژگی‌های نمایشی تبدیل کنند؟ در پاسخ ابتدا باید گفت بسیاری از عناصر نمایشی، همان عناصر داستانی است؛ زیرا در واقع بسیاری از آثار نمایشی بر پایه داستان

شکل می‌گیرند. «داستان، اساس همهٔ انواع ادبی خلّاقه است، چه روایتی، چه نمایشی.» (میر صادقی، ۱۳۸۰ : ۳۱) و به این ترتیب باید گفت آنچه بتواند یک متن را در قالب داستان، پرحرکت، پرتعلیق و پر تصویر کند و باعث شود مخاطب فضا، ماجراها و شخصیت‌ها را در ذهن خود مجسّم کند، در واقع جزء عناصر نمایشی متن به حساب می‌آید.

به عنوان نمونه، شخصیت پردازی دقیق یکی از این عناصر است که می‌تواند بر جنبه‌های نمایشی اثر تأثیرگذار باشد؛ چنان که حضور یک قهرمان – ضدّقهرمان، با همهٔ ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری در یک اثر، در عین روابطش با سایر شخصیت‌های داستان، ظرفیت‌های دراماتیک یک اثر را بالا می‌برد و روابط ، کشمکش یا جدال‌های او یا طرفدارانش با سایر شخصیت‌ها و گروه ها، زیربنای ماجراها و حوادث را تشکیل می‌دهد. « قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و در واقع روح و جان داستان است.» (مک کی، ۱۳۸۵ : ۱۴۱) و می‌تواند با پرداخت دقیق و حساب شده، شخصیت‌های قابل تصوّر و باورپذیر را برای مخاطب خلق کند. گفت و گوها نیز می‌تواند به عنوان یکی از جنبه‌های نمایشی اثر مطرح شوند؛ به گونه‌ای که اگر با دقّت و به جا به‌کار روند –بدون این که احساس شود حرف نویسنده را بازگو می‌کند– می‌تواند باعث القاء فضاسازی، نمایش شخصیت و... گردد. «گفت و گو بخش مهمّی برای پرداخت و تجسّم شخصیت است... گفت و گو به شخصیت جان می‌دهد. به او بُعد و جوهر فردیت می‌بخشد.» (نوبل، ۱۳۸۵ : ۴۱). توضیحات دقیق و موشکافانه از فضا، مکان، اشخاص و موقعیت‌های فیزیکی، یکی دیگر از ویژگی هایی است که جنبه‌های تصویری متن را بالا می‌برد. چنانچه این عناصر داستان با هم به شکلی منطقی و متوازن ترکیب شوند، فضای کلّی اثر را تصویری می‌کنند و قابلیت‌های نمایشی آن را بالا می‌برند. با توجّه به آنچه بیان شد، نمونهٔ این ویژگی‌ها را در تاریخ بیهقی می‌توان جستجو کرد. وجود عناصری چون شخصیت پردازی خاصّ بیهقی که مبنای عمل و عکس العملی دارد، کشمکش مسعود و طرفدارانش با دیگر شخصیت ها، گفت وگوهای جذّاب و دراماتیک این شخصیت‌ها با یکدیگر، انواع توصیف موقعیت و فضاسازی‌های زیبا و ... این متن از جملهٔ همین ویژگی هاست. می‌توان با توجّه به این ویژگی‌ها و قابلیت‌های تصویری، آن را برای یک اقتباس سینمایی و تبدیل به یک نسخه نمایشی بررسی کرد.

تاریخ بیهقی به عنوان یک داستان

داستانی بودن یک اثر ادبی، از جمله شاخصه هایی است کـه کـار اقتبـاس را آسـان مـی‌کنـد و توانایی جذب مخاطبان عام بیشتری دارد. «از همان آغاز پیدایش سـینماتوگراف، ضـرورت بیـان داستان، سینماگران را به سوی هنری کشاند که در طول سده‌های بسیار، شـگردهـای متفـاوت قصّه‌گویی را آزموده بود.» (احمدی، ۱۳۷۰ : ۱۱۰). البتّه بایـد توجّـه کـرد هـر داسـتانی قابلیـت اقتباس ندارد. بلکه باید جنبه‌های تصویری، حرکتی و ماجراهای جذّابی داشته باشد تـا بتـوان از آن یک فیلم‌نامهٔ موفّق تهیه کرد. «داستان خوب سینمایی دارای جهت است. به سوی نقطهٔ اوج در حرکت است و اکثر صحنه‌ها ماجراها را پیش می‌برند. این حرکت مخاطب را درگیر می‌کند.» (سینگر، ۱۳۸۰ : ۱۰۴)؛

امّا داستان در تاریخ بیهقی چگونه است؟ در پاسخ به این سؤال باید گفت بیهقی بـرای بیـان تاریخ، عناصر داستان را به خدمت گرفته است. او به‌جای گزارش صرف حوادث، آنها را در قـالبی داستانی شرح و بسط داده و آن را برای مخاطبان خود جذّاب کرده است. «قدرت قلم بیهقی از مادّهٔ تاریخ، ادبیات می‌سازد و از ادبیات منظره‌ای می‌آفریند که تأثیری دیرپا در ذهن خواننده بر جـای می‌نهد.» (حسینی، ۱۳۸۳: ۱۶۰). در متن بیهقی همه چیـز در ارتبـاط بـا زنـدگی مسـعود اسـت. چگونگی رشد و بلوغ و به قدرت رسیدنش و نهایتاً شکست او در نبرد دندانقان و کشته شدنش به دست یک غلام، خطّ اصلی داستان است. ماجراها و سایر شخصیت‌ها و روابط آن‌ها با مسعود، فراز و فرودها و حوادث مختلف حول و حوش این خطّ داستانی را شکل می‌دهد که با پرداختی دقیق، جذّاب و تصویری، روایت اصلی بیهقی را پیش می‌برد و می‌تواند به عنوان خطّ اصلی داستانی در یک فیلم نامه اقتباسی مورد استفاده قرار بگیرد. «چگونگی رویکرد به زندگی شخصیّت فیلم‌نامه، خطّ اصلی داستان را مشخّص می‌کند. بدون خطّ داستانی، داستانی به دسـت نمـی‌آوریـد. بـدون داستان فیلم‌نامه‌ای نخواهید داشت.» (فیلد، ۱۳۷۸: ۲۴۲)؛ حکایت‌های الحاقی نیز در متن بیهقی به کمک روایت اصلی آمده‌اند.این حکایت‌ها به عنوان روایت‌های فرعی داستان که اساس و مبنایی تشبیهی دارند، می‌توانند در قالب تکنیک‌های خاصّی مثل تدوین موازی یا مونتاژی هدفمند_ مانند تدوین موازی که در فیلم‌های بزرگی چون اعتصاب (آیزنشتین۱۹۲۴) و اکنون آخرالزّمان (کاپولا، ۱۹۷۹) استفاده شد_(ضابطی جهرمی،۱۳۸۴ :۵۵و۵۶) باعث تقویت داستان و ساختار نمایشی اثر شوند و تأثیر گذاری بیشتری داشته باشد. بنابراین باید گفت وجود ویژگی‌های خاصّ داسـتان در

متن بیهقی، و بیان تصویری روایت اصلی و ماجراهـای فرعـی در ایـن اثـر، ایـن مـتن را دارای قابلیت‌های نمایشی و مناسب اقتباس کرده است.

تنوّع درون‌مایه‌ها و بیان تصویری آنها درتاریخ بیهقی

سینما نیز مانند ادبیات به درون‌مایه نیاز دارد تا بتواند هم ارزش کار فیلم ساز را در مرتبه‌ای فراتر از سرگرمی صرف تماشاچی بالا ببرد و هم مخاطبانی را که جنبه‌های محتوایی یک اثر سینمایی را مدّنظر قرار داده اند، راضـی نگـه دارد. «فـیلم‌هـای بـزرگ نیـز ماننـد داسـتان‌هـای خـوب، درون‌مایه‌ای قوی دارنـد؛ امّـا درون‌مایـه در خـدمت داسـتان اسـت و بُعـدی بـه ابعـاد داسـتان می‌افزاید.» (سینگر، ۱۳۸۰: ۲۷).

متن بیهقی، برآمده از تاریخ است و تاریخ برآمده از ابعاد مختلف زندگی است؛ بنـابراین تنهـا یک فکر مسلّط و درون‌مایه‌ای تک بعدی ندارد، بلکه مثل زندگی شامل گسترهٔ بزرگی از معـانی و مفاهیم و ارزش‌ها و.. است که با توجّه به نگاه نویسنده، در متن ایـن اثـر تجلّـی یافتـه اسـت. بسیاری از این درون‌مایه‌ها در ارتباط با شخصیت اصلی، یعنی مسعود و روابط و حـوادث مربـوط به او نمایان شده است . به عنـوان نمونـه مـی‌تـوان بـه دسیسـه گـری و دسیسـه پـذیری او و اطرافیانش و همین طور بی ثباتی، چه در سطح کشور و چه در سطح اشخاص، اشاره کـرد. ایـن گونه درون‌مایه‌ها در حوادثی مانند بر دارکردن حسنک، گـرفتن اریـارق و غـازی، توطئـه علیـه آلتونتاش و... به خوبی برای مخاطب قابل فهم و دریافت اسـت. ایـن مضـامین اغلـب بـا بیـانی تصویری و با پرداخت جزئیات و صحنه‌پردازی‌های پویا و زنده در متن بیهقی نمایشی شده است. بسیاری اوقات این مضامین با اضافه شدن روایت‌های الحاقی، ضمن داشتن اثری تشدید شونده، بدون آن که احساس شود بازتابی ملال آور از نظریات شخص نویسنده است،- که این مساله‌ای مهم در بسیاری از متون نمایشی است- با مخاطب ارتباط بر قرار می‌کند و او را در گرفتن نتیجهٔ نهایی یاری می‌کند.(کهنسال، ۱۳۸۳ :۱۴) درون‌مایه هایی چون غارت، ویرانـی و نـاامنی در پـی جنگ‌ها و لشکرکشی‌های مختلف که در متن بیهقی بدان پرداخته شـده، از دیگـر مضـامین پـر رنگ در این اثر است .این مضامین با بیان نمایشی و توصیفات دقیق بیهقی برای مخاطب قابـل تجسّم شده است. «... و جنگ سخت تر شده، فرمود تا به یکبار بوق‌ها و طبل‌ها بزدند. و مـردم عام و غوغا به یک بار خروشی بکردند، چنان که گفتی زمین بدرّید، و سواران آسوده از کمین‌هـا برآمدند و بوق بزدند و بانگ دار و گیر برآمد و طوسیان را از پیش و پس گرفتند و نظام بگسست

و در هم افتادند و متحیر گشتند و هزیمت شدند و خویشتن را بر دیگران زدند که می‌آمدند و کس مر کس را نایستاد و نیشابوریان به رز و باغ می‌شدند و مردان را ریش می‌گرفتند و بیرون می‌کشیدند و سرشان می‌بریدند.... دیگر روز فرمود تا دارها بزدند و بسیار از طوسیان را آنجا کشیدند و سرهای دیگر کشتگان گرد کردند و به پایان دارها نهادند.» (بیهقی، ۱۳۶۸: ۶۵۳ و ۶۵۴). درون‌مایه‌های دیگری چون کینه توزی، عیش و عشرت، غلام پروری و بسیاری دیگر از مضامین در متن بیهقی وجود دارد که هر کدام با فضاسازی متناسب، علاوه بر جنبهٔ محتوایی و ارزشی اثر، قابلیت‌های نمایشی و تنوّع تصویری متن بیهقی ، همچنین قابلیت‌های اقتباسی آن را افزایش می‌دهد.

قابلیت خلق ساختار سه پرده‌ای از متن بیهقی برای فیلم نامه

یک متن ادبی در صورتی می‌تواند به سهولت برای یک اقتباس سینمایی مورد استفاده قرار بگیرد که در ساختار خود، مرزهای مشخّصی برای برجسته سازی سه بخش آغاز، میان و پایان داشته باشد. این سه بخش در واقع متمایز کنندهٔ سه پرده برای یک فیلم نامهٔ استاندارد است و مسیر حرکت داستان اصلی و روند شکل گیری حوادث و ماجراها، فضاسازی و شخصیت پردازی‌ها را به صورت طبقه بندی شده مشخّص می‌کند. «همان طور که شروع، میان و پایان تعریف می‌شود باید پردهٔ اوّل، دوّم و سوّم داستان معین باشد. در پردهٔ اوّل که شخصیت‌ها معرّفی می‌شوند، اطّلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً به گسترش داستان کمک کند. در پردهٔ دوّم، داستان گسترش می‌یابد... و سرانجام در پردهٔ سوّم داستان به نتیجه می‌رسد.» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱). در تاریخ بیهقی و در ابتدای داستان، وقایع از نامه نوشتن اهالی تگین آباد و عمّهٔ مسعود به او و دعوتش برای بازگشت به پایتخت، برای نشستن به جای پدر آغاز می‌شود. این شروع که منطبق بر پردهٔ اوّل در یک فیلم نامه است، شرح چگونگی به قدرت رسیدن مسعود و خلع و بازداشت برادرش محمّد است و کمی پس از آن (آغاز مجلّد ششم) با یک پس نگاه (flash back)، دوران کودکی و سپس رشد و بلوغ او توصیف می‌شود. در این قسمت به ویژگی‌های جسمانی و ظاهری مسعود ،همچنین برخی علاقه‌ها و توانایی‌های خاصّش مثل شکار شیر و یا میل مفرطش به خوش گذرانی (خیشخانهٔ هرات و مجالس شراب خواری) اشاره می‌شود. در واقع در این قسمت‌ها علاوه بر آن که داستان یک آغاز جذّاب و پرهیجان دارد، به مرور اطّلاعات مربوط به شخصیت اوّل داستان نیز به مخاطب عرضه می‌شود. ضمن آن که در

همان ابتدای داستان، زمینهٔ نمایش اختلاف‌ها و کشمکش‌ها میان طرفداران مسعود و محمّد (که در تمام داستان وجود دارد) فراهم می‌شود. این تنش‌ها که از عناصر مهمّ داستانی نمایش به حساب می‌آید، از همان ابتدا ذهن مخاطب را مجذوب و ترغیب به پی گیری داستان می‌کند. «هرخطّ داستانی در شرایط موجود خود تنش و کشمکش ایجاد می‌کند، تنش یعنی قالب اصلی داستان؛ چیزی که خواننده را جذب می‌کند.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۲۷). در پایان این قسمت و با یک عطف مهم، یعنی قضیهٔ بر دارشدن حسنک وزیر، روایت وارد قسمت میانی، منطبق بر پردهٔ دوّم یک فیلم نامه می‌شود. بر دارشدن حسنک که بر اساس یک دسیسه و توطئه از سوی طرفداران مسعود شکل می‌گیرد، زمینه را برای تکرار این حادثه – برای سایر اشخاص داستان – فراهم می‌کند. بنابر این ذهن مخاطب برای درک فضای سیاسی پر از نیرنگ و توطئهٔ دربار آماده می‌شود. با ورود به مرحلهٔ دوّم، اطّلاعات مرحلهٔ آغازین گسترش می‌یابد. اعمال و رفتار شخصیت اصلی و موانع پیش روی او، مرکزیت داستان را شکل می‌دهد تا بعداً در پردهٔ سوّم و پایانی به نتیجه برسد. در همین مرحله (دوّم) مسعود با خلیفه بیعت و پایه‌های حکومت خود را محکم می‌کند. جنگ‌ها و غارت‌های پی در پی اتّفاق می‌افتد و توطئه و دسیسه‌های درباریان علیه یکدیگر، شکل گسترده تری می‌یابد؛ چنان که اریارق و غازی و آلتوناش قربانیان تازهٔ آن هستند. در این مرحله فضا، داستان و شخصیت پردازی شکل منسجمی می‌گیرد و هماهنگ با روند داستان، مخاطب آمادهٔ ورود به پردهٔ سوّم (پایان) داستان می‌شود. در این مرحله نیز با یک عطف، یعنی لشکر کشی مسعود به آمل و شکست سخت او در این جنگ، داستان وارد مرحله یا پردهٔ سوّم می‌شود. در این مرحله آنچه در دو مرحلهٔ قبل اتّفاق افتاد، نتیجه می‌دهد و استبداد و خودسری مسعود و بی توجّهی او به امور کشور و خوشگذرانی و ایجاد فضای ناامن سیاسی از سوی اطرافیانش، کم کم زمینهٔ زوال و نابودی او را در پایانی تراژیک ایجاد می‌کند. بیهقی در این قسمت با فضاسازی مناسب، وقایع ناگواری چون قحطی و پریشانی و مرگ بونصر را به شکست‌های سلطان مسعود گره می‌زند تا در اوج داستان یعنی جنگ دندانقان، نتیجهٔ منطقی سیر داستان را به مخاطب خود نشان دهد. «خواننده هنگامی که به اوج می‌رسد و گذشتهٔ داستان را از نظر می‌گذراند، باید بتواند تکامل تدریجی و گسترش حوادث داستان را ببیند و مسیر حرکت حوادث را از آغاز تا رسیدن به این نقطه به روشنی باز بیند؛ به عبارت دیگر خواننده باید دریابد که این نقطه خلف صدق وقایعی است که بر اشخاص داستان گذشته است و ترکیب این وقایع اثری جز این نمی‌توانست داشته باشد.» (یونسی، ۱۳۸۲: ۲۴۸). به این ترتیب باید گفت

متن بیهقی به سه قسمت متمایز و مشخّص قابل تفکیک است که پیوستگی‌های عمیق با هم دارند. چنان که اطّلاعات بیان شده، در پردهٔ اوّل، پردهٔ دوّم، و پایان داستان (پردهٔ سوّم) ، اوج و پایانی منطقی را برای اثر شکل می‌دهد و می‌توان در اقتباس یک فیلم‌نامهٔ سه پرده‌ای استاندارد از آن استفاده کرد.

شخصیت پردازی درتاریخ بیهقی

«شخصیت پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهدهٔ یک انسان، هر آنچه بتوان با دقّت در زندگی یک شخص از او فهمید.» (مک کی، ۱۳۸۵ : ۶۹). شخصیت در سینما رکن اصلی داستان است و نوع رویکرد به زندگی و رفتار و اعمال اوست که خطّ سیر داستان را مشخّص می‌کند. پس برای داشتن یک داستان خوب باید شخصیت یا شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان با مهارت پرداخته شده باشند تا برای مخاطبان قابل درک باشند. در تاریخ بیهقی شخصیت پردازی در دو سطح انجام شده است. اوّل شخصیت اصلی یا سلطان مسعود که محور داستان است و همه چیز اطراف او و اعمال و رفتارش شکل می‌گیرد، به علاوه سایر شخصیت‌های مهمّ دربار که پس از مسعود، شخصیت‌های محوری داستان به حساب می‌آیند.ایشان ضمن روشن کردن ماهیت شخصیت خودشان در طول داستان، به آشکار شدن جنبه‌های شخصیتی مسعود نیز کمک می‌کنند؛ شخصیت هایی مثل حسنک، بوسهل، بونصر، خواجه حسن میمندی. دوّم شخصیت‌های فرعی داستان که حضور کم رنگ تری از شخصیت‌های اصلی و محوری دارند؛ امّا به جزئیات و ابعاد داستان می‌افزایند. «نویسنده هم مثل نقّاش که برای تکمیل تابلو مدام جزئیاتی را اضافه می‌کند، شخصیت‌های فرعی را به داستان می‌افزاید تا داستان عمق، رنگ و بافت دقیق تری بیابد.» (سینگر، ۱۳۷۴: ۱۵۳). شخصیت هایی مثل علی قریب، اریارق، غازی، سوری، عبدوس و...ازاین گونه اند.شخصیت پردازی بیهقی در طول داستان (چه شخصیت‌های اصلی، چه فرعی) به دو روش متفاوت صورت گرفته و علاوه بر باور پذیرکردن شخصیت ها، جنبه‌های تصویری متن را نیز بالا برده است.

الف – توصیف: توصیف یکی از راه هایی است که بیهقی برای معرّفی شخصیت‌های خود از آن استفاده می‌کند.او گاهی سعی می‌کند با توصیف شکل و ظاهر، برخی ویژگی‌های خاصّ شخصیتی را القاء کند.« توصیف فیزیکی، جنبه‌های دیگر شخصیت را به طور ضمنی القاء می‌کند. خواننده می‌تواند خصوصیات جزئی دیگر او را با تخیل بسازد.» (همان: ۴۵). سپس رفتار

و اعمال شخصیت را متناسب با خصوصیات ثابت یا متغیری توصیف می‌کند که برای او در طول داستان نشان داده است. مثلاً در پرداخت شخصیت مسعود، اوّلاً ظاهر و جثّهٔ بزرگ او را به طور دقیق شرح می‌دهد،تا ظاهری قابل تصوّر با هیبتی شاهانه و نیرویی مافوق بشر عادّی از او ترسیم کند. ثانیاً رفتار و منش متناسب با این جثّهٔ بزرگ و نیروی فراوان (مثل شکار شیر، جنگاوری و..) نیز در همان راستا است و ثالثاً با نمایش این ظاهر و رفتار، زمینهٔ پذیرش خصوصیات دیگری از مسعود، چون استبداد و خودسری را نسبت به سایر شخصیت‌های داستان، برای مخاطب می‌شکافد.

ب- گفت و گو:« گفت و گو روشی است که نویسنده می‌کوشد با تمهیدی که ریشه در واقعیتی بیرونی دارد، در بسیاری از قسمت‌های داستان، آنچه را که به عنوان واقعیت و ذات حقیقی داستان خود در نظر گرفته، برای مخاطب خود تأکید کند و به روشی عینی به او منتقل سازد. گفت و گو نه تنها می‌تواند شکلی واقعی بگیرد، بلکه می‌تواند از لحاظ دراماتیک نیز واقعی باشد و با استفادهٔ صحیح نویسنده از چاشنی درام مفهوم واقعیت عینی را القاء کند.» (نوبل،۱۳۸۵: ۹) با این وصف در می‌یابیم، گفت و گو روش دیگری است که بیهقی با استفاده از آن، برخی وجوه شخصیت‌های اثر را به عنوان بخشی از واقعیت مدّ نظر خود، برای مخاطب آشکار می‌کند. در واقع بیهقی با این روش درونیات و رفتار متناسب با آن را در قالب گفت و گوها و به شیوه‌ای تصویری، برای مخاطبان به نمایش می‌گذارد.او با این کار بر واقعی بودن شخصیت‌های خود تأکید می‌کند. «از گفت و گو فقط برای ارائهٔ توضیحات یا اطّلاعاتی که وضعیت یا روابط داستان را پیش می‌برد استفاده نمی‌کنند. بلکه به کارگیری گفت و گو دائماً بر واقعی بودن شخصیت نیز تأکید می‌کند.» (بیشاب، ۱۳۸۳: ۴۰۰).

در تاریخ بیهقی شخصیت پردازی به گونه‌ای است که می‌توان در یک مرز بندی نسبتاً مشخّص، برخی افراد مثل بونصر مشکان، خواجه حسن میمندی، آلتونتاش، علی قریب و سلطان محمّد را شخصیت‌های مثبت و بعضی شخصیت‌ها مثل بوسهل، سوری، عبدوس و یا بوبکر حصیری و برخی دیگر را به عنوان شخصیت‌های منفی در نظر گرفت که نوع اعمال و رفتار و ارتباطشان بر مبنای تضاد است. ضمن آنکه نوع ارتباط این دو گروه با مسعود، یک شخصیت پردازی دوگانه و متضاد (قهرمان – ضدّ قهرمان) را از مسعود ایجاد می‌کند؛ بنابراین در این حالت شبکه‌ای از روابط مختلف ساخته می‌شود که ماهیت شخصیت‌ها بر مبنای آن وضوح بیشتری می‌یابد و برای مخاطب قابل درک و تجسّم می‌شوند . این نکته می‌تواند برای تبدیل

شدن متن بیهقی به نسخهٔ نمایشی بسیار مهم باشد. « شخصیّت‌ها اغلب با دیگران زندگی می‌کنند و در اصل از ارتباط با دیگران است که به‌وجود می‌آیند... رابطهٔ شخصیت‌ها را برای بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی، می‌توان به اندازهٔ هر یک از ویژگی‌های فردی شخصیت مهم به حساب آورد.» (سینگر، ۱۳۷۴: ۱۲۱). به این ترتیب به نظر می‌رسد نوع شخصیت پردازی در تاریخ بیهقی مطابق با شخصیت پردازی در داستان‌های نمایشی است. در این متن شخصیت‌ها با توصیف ظاهر، رفتار و اندیشه‌ها و در قالب گفت و گوها به صورت کاملاً بصری و در خلال روابطشان با یکدیگر و به صورت پویا و زنده معرّفی می‌شوند؛ به گونه‌ای که می‌توان بر مبنای این شخصیت پردازی متنی، شخصیت‌های قابل لمس و باور پذیر در نسخه نمایشی خلق کرد. البتّه می‌توان این مسأله را از امتیازات و قابلیت‌های نمایشی بیهقی برای تبدیل شدن به یک نسخهٔ تصویری به حساب آورد.

توصیف، عنصر تصویرساز در متن بیهقی

بیهقی نویسنده‌ای است که جزئیات برایش اهمّیت زیادی دارد. او با توضیحات دقیق در بسیاری از قسمت‌های روایتش از تاریخ ، جزئیات فراوانی از اشخاص، فضاها و موقعیت‌ها بیان می‌کند و با این کار باعث بالا رفتن جنبه‌های تصویری متن خود می‌شود. «بیهقی خود در آغاز کتاب خویش علّت پرداختن به جزئیات را که مایهٔ تصویری شدن نثر او نیز شده است ذکر می‌کند... (و امّا من چون این کار پیش گرفتم می‌خواهم که داد این تاریخ را تمامی بدهم و گرد زوایا و خبایا بگردم تا هیچ چیز از احوال پوشیده نماند) همین گشتن به گرد زوایا و خبایا به اعتقاد ما نثر بیهقی را نثری سینمایی کرده و قدرت منظره پردازی آن را تا سطح بی سابقه ایی بالا برده است.» (حسینی، ۱۳۸۳: ۱۶۱). توصیفات بیهقی را می‌توان در سه سطح کلّی دسته بندی کرد و قدرت تصویرسازی آن را بررسی کرد:

۱-توصیف اشخاص: این توصیف شامل ظاهر شخصیت ها، اعمّ از جثّه و هیکل، شکل صورت، سن و سال و نوع لباس و کفش و حتّی طرز راه رفتن و... می‌شود. این توصیف که کارکرد ویژه‌ای در شخصیت پردازی نیز دارد، باعث می‌شود مخاطب به راحتی به تصویری قابل تجسّم از اشخاص روایت دست پیدا کند. «حسنک پیدا آمد بی بند، جبّه‌ای داشت حبری رنگ با سیاهی می‌زد، خلق گونه، درّاعه و ردائی سخت پاکیزه و دستاری نیشابوری مالیده و موزهٔ میکائیلی نو در پای و موی سر مالیده زیر دستار پوشیده کرده اندک مایه پیدا بود.» (بیهقی، ۱۳۶۸: ۲۳۱)

۲-توصیف فضاها: گسترهٔ توصیف فضاها در تاریخ بیهقی وسیع است و شامل ساختمان‌ها، قصرها، قلعه‌ها و فضاهای مختلف شهری و گذرگاه‌ها و... می‌شود. بیهقی با توصیف دقیق اماکن مختلف، مخاطب را به جایی می‌برد که داستان در آن اتّفاق می‌افتد و باعث می‌شود تصویری قابل لمس از فضایی که ماجرا در آن جریان دارد، در ذهن مخاطب شکل بگیرد.«امیر صفّه‌ای فرموده بود برگرد جانب باغ برابر خضرا صفّه‌ای سخت بلند و پهنا درخورد بالا، مشرف بر باغ و در پیش حوضی بزرگ و صحنی فراخ، چنان که لشکر دورویه بایستادی» (همان : ۴۸۴)

۳-توصیف موقعیت: بیهقی استاد توصیف موقعیت است. او با قدرت تصویرگری شگفت انگیز، بسیاری از موقعیت‌های مختلف در اثر خود را با دقّت و ظرافت زیاد و جزئیات فراوان توصیف کرده است. توصیف موقعیت‌های جنگی، مجالس بزم و شادی و شراب خواری، مراسم استقبال، مراسم خلعت پوشی، مراسم اعدام و یا جشن‌های مذهبی نمونه هایی از توصیف موقعیت‌ها در متن بیهقی است .این توصیف‌ها جنبه‌های نمایشی این اثر را افزایش می‌دهد . به عنوان نمونه می‌توان اوج توصیف با وجوه نمایشی بالا را در قضیهٔ اعدام حسنک به وضوح مشاهده کرد.

بیهقی در هر سه نوع توصیف خود، جزئیات را طوری در متن جای می‌دهد که خواننده آن را به طور کامل جزء متن به حساب می‌آورد و هماهنگی آن را با مضامین ارائه شده احساس می‌کند. «نویسندگان حرفه‌ای چنان ماهرانه جزئیات را در آثارشان به کار می‌گیرند که خواننده به آن، به‌عنوان بخشی ذاتی از محتوا و نه جزئیاتی منفرد و جدا از محتوا می‌نگرد.» (بیشاب، ۱۳۸۳: ۷۸)

نکتهٔ قابل توجّه در توضیحات بیهقی در جای جای این متن آن است که او با استفادهٔ فراوان از قیدهای مختلف، وجوه نمایشی اثر خود را بالا می‌برد. او گاهی با استفاده از قیدهای حالت، چگونگی و کیفیّت فضا، موقعیّت و یا احوال اشخاص روایت خود را با دقّت و جزئیّات بیان می‌کند و تصاویری دقیق به مخاطب خود ارائه می‌دهد:

«و از سختی سخت که این روز بود، راه نمی‌توانست برید و مردم ما نیک می‌کوشیدند و آویزان آویزان، چاشتگاه فراخ به حصار دندانقان رسیدیم.» (همان،ج۳ : ۹۵۴) و گاهی با استفاده از قیدهای زمان، میزان نور را در فضای ماجرا تنظیم می‌کند. «بیهقی نور صحنه را با قیدهای زمانی تنظیم می‌کند.... چه روز نزدیک بود اندیشیدم که نباید من دیرتر برسم، و صحنه زنده در ذهن خواننده مجسّم می‌شود.» (حسینی، ۱۳۸۳: ۱۶۸) علاوه بر این بسیاری از اوقات فضاسازی بیهقی در متن ، به کمک همین استفادهٔ فراوان او از قیدهایی است که می‌تواند در تجسّم فضا

برای مخاطب بسیار کارآمد باشد:

«روز شنبه نهم ماه رجب میان دو نماز بارانکی خردخرد می‌بارید، چنانکه زمین را ترگونه می‌کرد» (بیهقی، ج۱۳۶۸/۲: ۴۱۰)

بنابراین باید گفت قیدها از جمله عوامل مهمّی هستند که با دقّت نظر و وسواس خاصّی از سوی بیهقی در متن به کار گرفته شده‌اند.این قیدها ضمن تأکید بر جنبه‌های واقع گرایانهٔ اثر، به خصوص در توصیف فضاها و حالات اشخاص، باعث بالا رفتن جنبه‌های نمایشی اثر نیز شده است. تنوع و قدرت توصیفی این قیدها به اندازه‌ای است که می‌توان در پرداخت حالتهای روحی و ظاهر شخصیّت‌ها یا چگونگی فضاها و موقعیّت‌ها در یک نسخهٔ نمایشی از آنها به عنوان راهنما در خلق صحنه هایی باور پذیر استفاده کرد.

به این ترتیب باید گفت بیهقی توانسته است با توصیفات جزئی و دقیق در سطوح مختلف و با استفاده از قیدهای گوناگون، فضاسازی و صحنه‌پردازی‌های جذّاب و مؤثّری در اثرش ایجاد کند. این توصیفات، تصاویر فراوانی را در روایت او از ماجراها به وجود آورده و اثر او را به‌صورت متنی مناسب برای تبدیل شدن به یک نسخهٔ نمایشی درآورده است.

سکانس بندی با استفاده از ساختار متن تاریخ بیهقی

«سکانس قسمتی از فیلم است که خود به خود جزئی کامل است و معمولاً با روشن شدن تدریجی تصویر (Fade in) شروع و با تاریکی تدریجی (Fade Out) ختم می‌شود.» (دوایی، ۱۳۶۸: ذیل سکانس). در بسیاری از فیلم‌ها به هم پیوستن چند سکانس ساختار کلّی یک فیلم را شکل می‌دهد. مثلاً در یک فیلم اکشن از به هم پیوستن سکانس‌های تعقیب و گریز، انفجار، و درگیری‌های مختلف و ... چارچوب اصلی فیلم در تعامل با سکانس‌های ابتدایی و انتهایی فیلم شکل می‌گیرد. حال با این توصیف باید گفت در تاریخ بیهقی نیز در هر قسمت از داستان اصلی، ماجرا یا ماجراهایی با استقلال مکان و زمان رخ می‌دهد که می‌تواند به عنوان یک سکانس در یک فیلم در نظر گرفته شود. در واقع این ماجراها ضمن داشتن استقلال درونی، با بقیهٔ متن در ارتباط است و خطّ اصلی روایت را پیش می‌برد و در راستای ابتدا و انتهای داستان، شکل کلّی متن را می‌سازد.

مثلاً ماجراهایی مثل بر دارکردن حسنک، گرفتن اریارق، مراسم خلعت دادن وزیران و درباریان، جنگ‌ها و... هرکدام ضمن قرار گرفتن در مسیر اصلی پیشبرد روایت، می‌تواند برای

ساخت یک سکانس پیشنهادی در یک فیلم، به عنوان چارچوب مورد توجّه قرار گیرد و مجموع آنها با ارتباطی هدفمند، ساخت نهایی یک فیلمنامهٔ اقتباسی را شکل دهد.

به طور مثال ماجرای بردار کردن حسنک، چگونگی آوردن او به پای چوبهٔ دار و وارد شدنش به مصلّی در میان سربازان، عریان شدن او که با صدای همهمه و شیون برخی از مردم همراه است، پوشاندن سرش با کلاهخود و سپس تعویض آن، خوانده شدن حکم مسعود در باب دلیل به دار کشیدن حسنک، سنگ زدن رندان و زخمی شدن او و سرانجام به دار آویختن و مرگش، می‌تواند در یک مجموعه نما که با ظرافت طرّاحی شده است ، پشت سرهم قرار گیرد و به عنوان یک سکانس مستقل در یک نسخهٔ نمایشی در نظر گرفته و اجرا شود.

با این توصیف باید گفت از نوع ساختار بندی بیهقی در متنش می‌توان استفاده کرد و با انتخاب برخی ماجراها و پرورش آنها در قالب سکانس‌های نمایشی و سپس ارتباط منطقی آنها با یکدیگر، ساخت و چارچوب نهایی یک نسخهٔ نمایشی را شکل داد.

خلاصه و نتیجه‌گیری

امروزه سینما به عنوان هنری جدید و پرمخاطب، به یکی از تأثیرگذارترین و با نفوذترین راه‌های بیان دغدغه‌های بشر تبدیل شده است؛ از این رو استفاده از امکانات آن برای بیان اندیشه‌های ناب و درون‌مایه‌های با ارزش انسانی، مسئله‌ای درخور توجّه و با اهمّیت به نظر می‌رسد. در این راستا استفاده از آثار ادبی ارزشمند نویسندگان بزرگ به عنوان دست مایهٔ ساخت آثار نمایشی، یکی از رویکردهای فیلمسازان سینمای جهان به ادبیات است . نمونهٔ فیلم‌های ساخته شده بر اساس آثار ادبی، فراوان است. در ادبیات فارسی نیز نمونه هایی از این گونه آثار کم نیست و تاریخ بیهقی یکی از آن هاست. این اثر با تأکید بر مفاهیم و ارزش‌های انسانی، به لحاظ محتوایی، اثری درخور است و قالب داستانی جذّاب و گیرایی نیز دارد. عناصری چون فضاسازی و تنوع تصاویر، شخصیت پردازی، کشمکش، تعلیق، اوج و... جنبه‌های نمایشی اثر را بالا برده است. متن این اثر منطبق با یک داستان خوب سینمایی، دارای آغاز و میان و پایانی با نقاط فراز و فرود مختلف است و در ساختار، قابلیت تبدیل شدن به یک فیلم نامهٔ سه پرده‌ای استاندارد را دارد. توصیف‌های دقیق در این اثر از عناصر تصویر ساز آن است که بر بُعد نمایشی آن افزوده است و از ساختار آن می‌توان برای یک سکانس‌بندی مناسب در نسخهٔ نمایشی استفاده کرد.

تاریخ بیهقی اثری طولانی و پر از ماجراها، شخصیت‌ها و فضاهای داستانی گوناگون است

که اقتباس از آن را تا حدّی پیچیده می‌کند؛ بنابراین طی فرایندی انتخابی، برخی از داستان‌ها و شخصیت‌های کم اثرتر را باید حذف کرد و ماجراها و شخصیت‌های تأثیرگذار و اصلی را حفظ کرد. ضمن آن که وجود صحنه‌های با شکوه و پرجلال و عظمت در فیلم‌های تاریخی، امکانات فنّی و اقتصادی زیادی را می‌طلبد و می‌تواند به نوعی برای کار فیلم ساز در اقتباس کامل و تصویر این صحنه‌ها محدودیت ایجادکند. وقتی صحبت از فیلم‌های تاریخی است، اصالت به ویژه با رویکرد فیلم سازی، مسألهٔ بسیار مهمی است. از صحنه آرایی، لباس‌ها و اشیاء تا رنگ ، همهٔ جزئیات باید اصیل یا واقعی به نظر برسند و هزینهٔ بسیار بالای تولید چنین فیلم هایی نیز به همین دلیل است. بنابراین با توجّه به امکانات فیلم ساز در این گونه صحنه ها، می‌توان برخی حذف و تعدیل‌ها در متن مورد اقتباس انجام داد؛ امّا در کل به نظر می‌رسد اگر این تغییرات به جا و متعادل صورت گیرد، تغییری در درون مایهٔ اصلی و ساختار هدفمند اثر ایجاد نمی‌کند و می‌توان با اعمال تغییراتی جزئی، اثر نمایشی ارزشمند و ماندگاری از این متن تولید کرد یا به تعبیر دیگر دوباره آن را به گونه‌ای مدرن خلق کرد.

منابع

– احمدی، بابک. ۱۳۸۴ .**از نشانه‌های تصویری تا متن.** تهران: مرکز.

– ---------- ۱۳۷۰ .**تصاویر دنیای خیالی.** تهران: مرکز.

– اسیلن، مارتین .۱۳۶۱. **نمایش چیست**، ترجمه شیرین تعاون. تهران: آگاه.

–بازن، آندره .۱۳۷۶. **سینما چیست،** ترجمه محمّد شهبا. ج۱، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

–بیشاب، لئونارد .۱۳۸۲ .**درس هایی دربارهٔ داستان نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، چاپ سوّم، تهران: سوره مهر.

–بیهقی، ابوالفضل محمّدبن حسین .۱۳۶۸. **تاریخ بیهقی**، به کوشش دکتر محمّد خطیب رهبر، تهران: سعدی.

– تامسون، کریستین.۱۳۸۴ . **داستان گویی در سینما و تلویزیون**، ترجمه بابک تبرایی و بهرنگ رجبی، تهران: بنیاد سینمای فارابی.

– حسینی، سید حسن .۱۳۸۳. **مشت در نمای درشت.** چاپ دوّم، تهران: سروش.

– خیری، محمّد .۱۳۶۸. **اقتباس برای فیلم نامه.** تهران: انتشارت صدا و سیما.

– داواک، ماسسمو .۱۳۵۲. **مقالهٔ«پازولینی، فلورستانو واچینی و دیگران»** ترجمهٔ کامران شیردل، مجلّه سینما، تهران: شماره ۵ دی ماه ۵۲.

- دوایی، پرویز .۱۳۶۸.**فرهنگ اصطلاحات سینمایی.** چاپ سوّم، تهـران: سـازمان چـاپ و انتشـارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رهنما، فریدون.۱۳۵۲.**واقعیت گرایی فیلم.** تهران: بوف.
- سینگر، لیندا .۱۳۷۴ .**خلق شخصیتهای ماندگار**. ترجمه عبّاس اکبری، تهران: مرکز گسترش سینمایی مستند و تجربی.
- سینگر، لیندا.۱۳۸۰. **فیلم نامه اقتباسی**، ترجمه عبّاس اکبری، تهران: نقش و نگار.
- ضابطی جهرمی، احمد.۱۳۸۴. **ساختار سینما و تصاویر شعری شاهنامه**، تهران: کتاب فردا.
- فیلد، سید. ۱۳۷۸. **چگونه فیلم نامه بنویسیم**، ترجمه عبّاس اکبری – مسعود مدنی، تهران: ساقی.
- کهن‌سال، مریم. ۱۳۸۳.بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی، رسالهٔ دکتری، دانشگاه شیراز، دانشـکدهٔ ادبیّـات و علوم انسانی، استاد راهنما: منصور رستگار فسایی.
- لاوسن، جان هاوارد .۱۳۶۲. **سیر تحوّلی سینما**، ترجمه محسن یلقانی، تهران: آگاه.
- مرادی، شهنار .۱۳۶۸ .**اقتباس ادبی در سینمای ایران**، تهران: آگاه.
- معین، محمّد .۱۳۶۴.**فرهنگ فارسی**، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- مک کی، رابرت .۱۳۸۵. **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی**، ترجمه محمّد گـذرآبادی، چاپ دوّم، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال .۱۳۸۰ .**عناصر داستان**، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- نوبل، ویلیام.۱۳۸۵.**راهنمای نگارش گفت و گو**، ترجمه عباس اکبری، چاپ دوّم، تهران: سروش.
- هیوارد، سوزان.۱۳۸۸.**مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمه فتاح محمّدی، چـاپ سـوّم، زنجـان: هزاره سوم.
- وانوا، فرانسیس.۱۳۸۹. **فیلم نامه‌های الگو، الگوهای فیلم نامه**، ترجمه داریوش مؤدّبیان، تهران: قاب.
- یونسی، ابراهیم .۱۳۸۲. **هنر داستان نویسی**. چاپ هفتم، تهران: نگاه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی