https://dorl.net/dor/20.1001.1.23225793.1402.19.1.1.6 (علمی پژوهشی)

پژوهشنامهٔ ادبِ حَماسی، سالِ نوزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی۳۵ ، بهار و تابستانِ ۱۴۰۲، صص ۳۹ -۱۳

بررسی دو عنصر کیفی نمایش (کشمکش و صحنه) در داستان اسکندر در *شاهنامه* از حیث اقتباس سینمایی[۱]

مریم اسمعلی پور *

دانش‌جوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه هنر، تهران، ایران

سید محسن هاشمی **

دانش‌یار گروه آموزشی سینما، دانش‌گاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسؤول)

علیرضا پورشبانان ***

استادیار دانش‌گاه هنر تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱/۲۹

چکیده:

داستان اسکندر در *شاهنامهٔ* فردوسی یکی از دراماتیک‌ترین داستان‌ها در مورد زندگی اسکندر است. این داستان از حیث دو عنصر کیفی نمایش یعنی کشمکش‌ها و صحنه‌های دراماتیک بسیار حائز اهمیت است، به‌گونه‌ای که در بین عناصر کیفی این دو را باید استثنایی بی‌مانند به حساب آورد. بر این اساس در مقالهٔ پیش رو هدف این است تا به روش توصیفی-تحلیلی و نیز استفاده از تقسیم‌بندی موجود در کتاب *شناخت عوامل نمایش* به این پرسش اصلی پاسخ داده شود که کشمکش‌ها و صحنه‌های داستان اسکندر برای اقتباس چه ظرفیت‌ها و تنوعی دارند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که کشمکش‌های این داستان بسیار متنوع یعنی براساس ماهیت عنصر مخالف از نوع کشمکش‌های جامعه ضدّ اجتماع، آدمی ضدّ آدمی، آدمی ضدّ طبیعت و آدمی ضدّ جامعه و آدمی ضدّ خود است و نیز براساس ماهیت کشمکش از نوع همراه با جهش و حرکت است. صحنه‌های رزم با ایرانی‌ها، ازدواج با روشنک، مرگ دارا و آیین تدفین او و ... نیز از صحنه‌های دراماتیک این روایت است که به دلیل برخورداری از

---

[۱] -این مقاله برگرفته از طرح پست دکترا با عنوان «اقتباس از اسکندرنامه های منظوم» زیر نظر صندوق حمایت از پژوهش‌گران و فناوران کشور در دانش‌گاه هنر تهران است.

* maryam_eessmm1441@yahoo.com

** hashemiart@gmail.com

*** alirezap3@yahoo.com

ساختار نمایشی بسیار قابلیت این را دارد که فیلم‌نامه‌ای نیز با استفاده از این صحنه‌ها و کشمکش‌ها نوشته و فیلمی ساخته شود.

کلیدواژه‌ها: کشمکش، صحنه، *شاهنامه*، عناصر کیفی و اقتباس سینمایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱-مقدمه

واژۀ درام از ریشۀ لاتین دراما[1] به معنی بازی، از واژۀ یونانی دراماتوس[2] به معنی عمل‌کردن، انجام‌دادن و دیدنی‌بودن و نیز از درائو[3] به معنی «ساختن، فعالیت، شکل‌دهی» اخذ و از سال ۱۶۶۰. م برای اولین‌بار این اصطلاح برای تئاتر به کار گرفته شده است (online Etymology Dictionary, ۲۰۰۱ /Mitchell,۱۹۰۸:۳۶۳) . ارسطو به عنوان یکی از نظریه‌پردازان مهم و اصلی در این حوزه، برای درام سه گام برمی‌شمرد: آغاز[4] میانه[5] و پایان[6] (ارسطو ،۱۳۸۲: ۱۲۵). او درام را بازنمودی از عمل می‌شمارد که می‌تواند مقدمۀ تعامل میان اشخاص ماجرا، بسط و گسترش رخ‌دادها و حتی شکل‌گیری پی‌رنگ داستانی باشد» (۱۹۹۸:۳۷: Halliwell).

یکی از مفاهیم مربوط به درام امروز اقتباس از ادبیات است. علی‌رغم این‌که برخی بر ماهیت جداگانۀ ادبیات و سینما تأکید ورزیده‌اند (حیاتی و پورنامداریان، ۱۳۹۵: ۲۴؛ خیری، ۱۳۸۹: ۴۸) این دو هنر، پیوند دیرینه و عمیقی دارند. پازولینی، شاعر و داستان‌نویس ایتالیایی، در مقالۀ «سینمای شعر» در این باره می‌گوید: «خلق یک اثر سینمایی با تدوین نمادها، صحنه‌ها و فصل‌هایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند، سینما را با نثر روایی زبان پیوند می‌دهد (پازولینی، ۱۳۸۵: ۲۵). آن‌چه ادبیات و سینما را مانند دو کفۀ ترازو به هم وصل می‌کند، اصل اقتباس است. امروزه اقتباس سینمایی از ادبیات یک امر لازم و ضروری است. «ادبیات، داستان‌هایی پیوسته را به ما می‌گوید، چیزهایی را می‌گوید که با کلمات نیز می‌توان بیان کرد اما سینما آن‌ها را به طرز متفاوتی می‌گوید. این دلیلی برای امکان و ضرورت اقتباس‌هاست»(Metz,1998). اقتباس از واژۀ لاتین آداپتر[7] به معنی فیت‌شدن[8] گرفته شده است. آن‌چه ما با واژۀ «اقتباس» در زبان فارسی از آن استفاده می‌کنیم، معادل‌های مختلفی دردایره‌المعارف‌های انگلیسی[9] دارد (خیری، ۱۳۸۹: ۱۳). در معنا نیز اقتباس «تغییر خلاقانه و تفسیری اثر یا آثار برجستۀ دیگر نوعی اثر گسترده و چندلایه و تودرتو و در عین حال، ترجمۀ یک اثر از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر و به قواعد و قراردادهای دیگر» (هاچن، ۱۳۹۶: ۵۹) است.

---

[1] - drama
[2] - dramatos
[3] - drāo
[4] - protasis
[5] - epitasis
[6] - catastrophe
[7] - adaptare
[8] - to fit
[9] - derivatio- adaptation- obtaining- acquiring

لیندا هاچن در کتاب *نظریه‌ای در باب اقتباس، اقتباس* را از سه منظر فرآیند[1] و محصول[2] و دریافت تعریف می‌کند (همان: ۲۳-۲۴). دادلی نیز سه نوع اقتباسِ تشریح‌شده توسط لیندا هاچن را با سه عنوان دیگر نام‌گذاری کرده است: جابه‌جایی آشکار اثر را همان وام‌گیری[3] عمل خلاق را اشتراک[4] و وفاداری به متن به هنگام فرآیند تبدیل[5](دادلی، ۱۳۸۱: ۱۲۱) می‌نامد. می‌دانیم که یکی از شاخصه‌های اصلی *شاهنامه* برخورداری از قابلیت دراماتیک است (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶: ۲۰۰؛ جهازی، ۱۳۹۲: ۵۶-۵۷؛ حاکمی والا، ۱۳۸۴: ۳؛ هاشمی، ۱۳۹۰: ۱۳) و نیز یکی از داستان‌هایی که از این حیث به آن توجهی نشان داده نشده است، داستان اسکندر است که بسیار قابلیت اقتباس و پرداخت نمایشی و سینمایی دارد. این مهم زمانی اهمیت پیدا می‌کند که شاهد ساخت فیلم‌هایی با عنوان و موضوع زندگی اسکندر در ضمن حقارت فراوان به هویت ایرانی باشیم (معتضد، ۱۳۹۷، بی‌نام، ۱۳۹۶؛ جاهد، ۱۳۸۶)؛ بنابراین نگارندهٔ این پژوهش، در پی پاسخ به این پرسش است که «صحنه‌ها و کشمکش‌های دراماتیک داستان اسکندر در *شاهنامه* کدامند و این‌که آیا کشمکش‌ها و صحنه‌ها تنوع لازم را برای اقتباس سینمایی دارند؟» برای رسیدن به این پاسخ از روش توصیفی-تحلیلی استفاده خواهد شد؛ به عبارت کامل‌تری براساس تقسیم‌بندی و الگوی مکی در کتاب *شناخت عوامل نمایش* دو عنصر کیفی را توصیف و سپس براساس این الگو و تعریفی که از انواع کشمکش‌ها شده است، آن‌ها و نیز صحنه‌های دراماتیک در *شاهنامه* تحلیل می‌شود.

۲-پیشینهٔ پژوهش

بر همگان مسلم است که یکی از متون دراماتیک ادبیات فارسی *شاهنامه* است و مقاله‌ها و پژوهش‌های مختلفی در این باره انجام و در چند نمونه، به شکل خاص به کشمکش‌ها و صحنه‌های دراماتیک پرداخته شده است. «بررسی تطبیقی عنصر داستانی کشمکش و مکانیسم‌های دفاعی فروید در داستان فرود *شاهنامه*»، زارعی و دیگران (۱۳۹۶)، «کشمکش‌های درونی و انواع آن در *شاهنامهٔ* فردوسی»، محبوبه کزازی (۱۳۹۱)، «بررسی عنصر کشمکش در داستان رستم و سهراب»، زارعی و دیگران (۱۳۹۲)، بخش «صحنه‌پردازی و کشمکش» از کتاب *فردوسی و هنر سینما*، هاشمی (۱۳۹۰)، «*شاهنامه* و جنبه‌های سینمایی آن: تراژدی سیاوش»، دهقان‌پور و دیگران (۱۳۸۹)، کتاب «بررسی داستان‌های *شاهنامه* از نگاه ادبیات نمایشی» از

[1] - process
[2] - product
[3] - Borrowing
[4]- intersection
[5] - Fidelity of transformation

نورالله رضوی (۱۳۸۹)، بخش «ظرفیت‌های اقتباسی و نمایشی داستان فریدون در *شاهنامهٔ* فردوسی» از کتاب *سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی*، علیرضا پورشبانان (۱۳۹۶)، مهم‌ترین این آثار است که همان‌گونه که می‌بینیم عنصر کشمکش و صحنه‌های دراماتیک را در دیگر داستان‌های *شاهنامه* بررسی کرده‌اند اما تاکنون به کشمکش‌ها و صحنه‌های دراماتیک داستان اسکندر آن هم از حیث تقسیم‌بندی به انواع مختلفی مانند آن‌چه در کتاب *شناخت عوامل نمایش* آمده، اشاره نشده است و ضرورت دارد به این عناصر نیز در این داستان پرداخته تا عناصر کیفی این داستان برای اقتباس سینمایی آشکار شود.

۳-تعاریف و چارچوب نظری

ابراهیم مکی در کتاب *شناخت عوامل نمایش* الگویی را برای عناصر درام ارائه می‌دهد که اگرچه بیش‌تر هدف کلام او در مورد تئاتر و چگونگی نوشتن نمایش‌نامه است، اما می‌توان از آن برای سینما نیز استفاده کرد؛ زیرا عناصر اصلی درام در تئاتر و سینما یکی‌اند. مکی در این کتاب، عناصر درام را به اشخاص بازی (محوری، اصلی، مخالف، درجهٔ دو، سیاه‌لشکر و مفاهیم مربوط به آن چون ترسیم سیمای ظاهری، حرکت، کنش، مکالمه و ...) و عناصر کیفی‌ای چون صحنه، کشمکش و پیچیدگی (مکی، ۱۳۹۰: ۳۱-۲۴۷) تقسیم می‌کند. در این بین هدف این پژوهش متمرکز بر کشمکش و صحنه است که براساس این دیدگاه به شرح زیر تعریف می‌شوند:

۳-۱-کشمکش‌ها

هستی و دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم پر از کشمکش‌ها و تضادها و تناقض‌هاست و از آن جهت که درام‌ها نیز همگی برداشتی واقعی و یا تخیلی از زندگی روزمره و یا از درونیات انسان‌هاست، کشمکش در درام نیز درست مانند زندگی نقش بسیار مؤثری دارد و یا بهتر بگوییم اساس درام است (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۶۷). به اندازه‌ای وجود کشمکش در درام مهم است که اگر نباشد اساساً درامی شکل نمی‌گیرد و یا به باور مک‌کی «موسیقیِ داستان کشمکش است» (۱۳۹۱: ۱۴۰) و اساساً درام از کشمکش به وجود می‌آید. درام به شخصیت‌هایی نمی‌پردازد که با یکدیگر ملاطفت‌آمیز برخورد می‌کنند. در درام شخصیت‌ها از برخورد درنمی‌روند بل‌که به رابطه‌ای پویا قدم می‌نهند که بر تفاوت‌ها و تمایزات تأکید می‌کنند. با یک‌دیگر روبه‌رو می‌شوند، می‌جنگند، درگیر می‌شوند، بگومگو دارند و سعی می‌کنند به کسانی که مثل آن‌ها فکر نمی‌کنند اعمال نظر و عمل کنند (مکی، ۱۳۹۰: ۱۹۵). براساس آن‌چه در کتاب *شناخت عوامل نمایش* آمده است، کشمکش‌ها را به اعتبار «ماهیت نیروی مخالف» و به اعتبار «ماهیت

کشمکش» به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌کند. آدمی بر ضدّ طبیعت، آدمی بر ضدّ سرنوشت، آدمی ضدّ آدمی، آدمی ضدّ خود، آدمی ضدّ جامعه، جامعه ضدّ اجتماع، آدمی ضدّ سرنوشت (همان: ۱۹۰-۲۰۰) زیرمجموعهٔ کشمکش به اعتبار ماهیت نیروی مخالف است و کشمکش ساکن[1] کشمکش تؤام با جهش[2] و کشمکش، تصاعدی و پیش‌بینی‌شده[3] (مکی، ۱۳۹۰: ۲۱۱-۲۰۳) نیز زیرمجموعهٔ کشمکش‌ها به اعتبار ماهیت نیروی کشمکش است.

۳-۲-صحنه و صحنه‌پردازی

صحنه همان موقعیت فضایی داستان (مک‌کی، ۱۳۹۱: ۴۸) است و «یک فیلم‌نامهٔ کامل، داستانی را شرح می‌دهد که شامل کلیهٔ فضاهایی است که صحنه‌ها در آن اتفاق می‌افتد» (اسکات، ۱۳۹۳: ۱۷). میزانسن در تئاتر به معنی صحنه‌پردازی است و بر صحنه‌آرایی، لباس و نورپردازی، و حرکت درون قاب دلالت دارد» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۳۴۴). نیز کیسبی‌یر در تعریف میزانسن می‌گوید: اصطلاح میزانسن به تأثیر مرکب حاصل از بازی‌گران، شامل بازی‌ها، آرایش صورت و نوع لباس آن‌ها و ... اشاره دارد» (۱۳۷۳: ۵۴). آندره بازن در مورد اهمیت دکور و صحنه در سینما معتقد است که: «در تئاتر، درام از بازی‌گر منشأ می‌گیرد و در سینما از دکور به انسان سرایت می‌کند. این وارونگی جریان دراماتیک اهمیت به سزایی دارد، زیرا با جوهر میزانسن درآمیخته است (بازن، ۱۳۷۷: ۱۱۰). صحنه‌پردازی یکی از اصلی‌ترین عناصر کیفی نمایش است که هرچه فیلم‌نامه قوی باشد اگر نتواند روی صحنه‌ای درخور و مناسب نمود یابد، مسلماً به هدف نهایی خود نمی‌رسد.

۴-تحلیل دو عنصر دراماتیک کشمکش و صحنه در داستان اسکندر در *شاهنامه*

۴-۱-کشمکش‌ها

اساس *شاهنامه* کشمکش و نزاع و نبرد است چراکه کشمکش لازمهٔ حماسی‌بودن یک اثر است (هاشمی، ۱۳۹۰: ۳۴-۴۱) و «همیشه یک طرف نمودار عنصر خیر و دیگری نمودار عنصر شرّ است» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۶۵: ۷). داستان اسکندر نیز ذیل همهٔ داستان‌های اساطیری-حماسی *شاهنامه* از حیث پرداختن به کشمکش‌های جذاب مستثنی نیست و این کشمکش‌ها به شرح زیر است:

[1] - static conflict
[2] - jumping conflict
[3] - climatic conflict and foreshadowing conflict

۴-۱-۱-به اعتبار ماهیت نیروی مخالف

۴-۱-۱-۱-جامعه ضدّ اجتماع

کشمکش جامعه ضدّ اجتماع در حقیقت «مبارزۀ گروهی از آدمیان ضدّ گروهی دیگر است. در این‌جا هر یک از دو گروه برای پیوستن به جمع فردیت خود را از دست می‌دهند، جزئی از یک گروه می‌شوند و گروه من حیث‌المجموع در حکم یک فرد درمی‌آید» (مکی، ۱۳۹۰: ۱۹۹). این نوع کشمکش را همان کشمکش گروه با گروه باید نامید و در بسیاری از فیلم‌های حماسی دیده می‌شود، مانند کشمکش دو سپاه در دقیقۀ ۷۴ از فیلم هابیت ۳، یا دو سپاه شاه آرتور و جادوگران سر پل در دقیقۀ ۴ فیلم شاه آرتور[2] و یا برخورد اسکاتلندی‌ها با انگلیسی‌ها در دقیقۀ ۸۴ فیلم شجاع‌دل[3] و نیز در دقیقۀ ۱۲۰ این فیلم، دو سپاه به شکل دو خط رو در روی دو سپاه روبه‌روی هم قرار می‌گیرد و با انواع سلاح‌ها چون گرز و نیزه‌های شاخ‌دار با هم می‌جنگند. و یا کشمکش بین همراهان استنیس باراتیون از دریا با تیریون، در قسمت نهم فصل سوم و دقیقۀ ۳۸ سریال بازی تاج و تخت، که از بالا تیر می‌بارانند و در پایین قلعه نیز درگیر می‌شود و با گذاشتن نردبان وارد قلعه می‌شوند و این نبرد تا دقیقۀ ۵۱ ادامه دارد. در *شاهنامه* نیز این کشمکش‌های گروه با گروه دیده می‌شوند و به شرح زیر است:

۱-۱-۱-۴-۱-رومی‌ها با ایرانی‌ها

در *شاهنامه* بین ایرانی‌ها و رومی‌ها دوبار نبرد رخ می‌دهد: یکی نبرد داراب با فیلقوس است و دیگری نبرد اسکندر با داراست. در نبرد نخستین وجه نمایشی خاصی دیده نمی‌شود و تنها فردوسی به رخ‌دادن آن اشاره می‌کند:

ز عموریه فیلقوس و سران — برفتند و گردان جنگاوران
دو رزم گران کرده شد در سه روز — چهارم چو بفروخت گیتی‌فروز
گریزان بشد فیلقوس و سپاه — یکی را نبد ترگ و رومی‌کلاه

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵: ۵۱۹)

نخستین و می‌توان گفت مهم‌ترین کشمکش گروهی و دراماتیک، کشمکش سپاهیان اسکندر با سپاهیان داراست. در فیلم الکساندر (۲۰۰۴) در دقیقۀ ۹۱ و در فیلم الکساندر کبیر (۱۹۵۶) در دقیقۀ ۱۸ نبرد رومی‌ها با ایرانی‌ها به تصویر کشیده شده است. در *شاهنامه*، اسکندر چهار بار با دارا می‌جنگد، در روز اول، دو سپاه از دو رویه صف می‌کشند و جهان به کردار دریای نیل، هوا خون می‌خروشد، نالۀ بوق و هندی‌درای شنیده می‌شود، از آواز اسپان و بانگ

[1] - Hobbit-2014
[2] - King Arthur-2017
[3] - Braveheart-1995

سران، زمین، کوه جنگ و آسمان؛ روی زنگی شده است (همان: ۵۴۱). این تصاویر نبرد به گونه‌ای زنده و جذاب است که گویی مخاطب با خواندن آن صدای هندی‌درای پُرجوش و خروش و کوس را که برپیل نهاده‌اند می‌شنود یا در گرد و غبار اسبان و سپاهیان، جهانی که به کردار دریای نیل شده است و هوایی که خون می‌گرید و گرزهای گران به صدا درآمده را حس می‌کند (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۹۲). در این نبرد تا هشت روز جنگاوران هر دو گروه می‌جنگند، اما تیره‌گردی، سپاهیان ایرانی را درمی‌نوردد و دارا از سپاه اسکندر روی برمی‌تابد و به آن سویِ رود فرات فرار می‌کنند. اسکندر تا کنار رود آن‌ها را دنبال می‌کند و بسیاری از ایرانی‌ها را می‌کشد. مرحلهٔ دوم جنگِ گروهی بین سپاه ایران و روم سه روز طول می‌کشد و به اندازه‌ای از سپاهیان ایرانی کشته می‌شود که جای درنگ هم نمی‌ماند. دارا به جهرم و از آن‌جا به اصطخر فرار می‌کند و برای سومین‌بار برای نزاع با اسکندر بازمی‌گردد. در مرحلهٔ سوم نبرد که سرنوشت‌سازترین مرحله است، دارا که از عراق لشکر جمع کرده است، در برابر اسکندر این‌گونه صف‌آرایی می‌کند:

سپاه دو کشور کشیدند صف همه نیزه و گرز و خنجر به کف،
برآمد چنان از دو لشکر خروش که چرخ فلک را بدّرید گوش
چو دریا شد از خون گردان زمین تن بی‌سران بُد همه دشت کین
پدر را نبد بر پسر جای مهر بریشان نبخشود گردان‌سپهر
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵: ۵۴۶)

اما هور و ماه با او یار نیست و شکست می‌خورد. اسکندر لشکر به سوی کرمان و اصطخر می‌کشد و به ایرانیان امان می‌دهد. اما دارا کسی است که کمر به قتل اسکندر بسته است و با هم‌راهی فور برای بار چهارم وارد جنگ گروهی با او می‌شود. دو سپاه برای مرحلهٔ چهارم در مقابل هم قرار می‌گیرند و سپاهیان دارا دیگر وارد جنگ نمی‌شوند (همان: ۵۵۳) و به همین دلیل او نیز از میدان جنگ روی برمی‌گرداند.

۴-۱-۱-۱-۲-رومی‌ها با هندی‌ها

دومین کشمکش گروهی اسکندر کشمکش با فور هندی است. این کشمکش با کشمکش-های دیگر تفاوت دارد و حتی تفاوت این رزم‌آزمایی‌ها و چاره‌گری‌های مبارزان در نبرد در پرداخت سینمایی بسیار قابل اهمیت است. در این نبرد، اسکندر وقتی می‌خواهد با فور هندی بجنگد، انجمنی از دانش‌پژوهان و آهن‌گرانی از روم، مصر و پارس که بیش از «چهل‌بار سی» بودند، گرد می‌آورد و آن‌ها اسب‌هایی که سوار و زینش از آهن است، می‌سازند. درزهای سوار را با میخ و مس می‌گیرند و درون آن را پر از نفت می‌کنند (همان، ج۶: ۴۳). در ادامه کشمکش

بسیار نمایشی‌تر است. اسکندر دستور می‌دهد، اسپ‌های آهنین پر از نفت را آتش بزنند. پیل-های لشکر هند وقتی می‌بینند خرطوم‌هایشان دارد آتش می‌گیرد، بازمی‌گردند (همان: ۴۴). روز دوم نیز چنین کشمکشی رخ می‌دهد و خروشی از گاودم، سرغین و رویینه‌خم برمی‌آید (همان: ۴۵-۴۴) که شبیه به صدایی است که در کشمکش‌های دیگر از نای و دیگر آلات جنگی شنیده می‌شود. در این‌جا یک عنصر دراماتیک بسیار جذاب به تصویر کشیده شده است و آن در حقیقت سواره‌نظام آهنین است، چیزی‌که در بسیاری از درام‌های سینمایی با ژانر حماسی یا تخیلی-فانتزی می‌بینیم. برای نمونه در بخش‌هایی از سریال بازی تاج و تخت مانند دقیقهٔ ۱۷ قسمت هفتم فصل ششم، سواران انبوهی با لباس‌هایی از آهن دیده می‌شوند که آمادهٔ نبردند و همین سواران در بخش‌های مختلفی از قسمت هشتم نیز نقش می‌آفرینند.

۴-۱-۱-۱-۳-رومی‌ها با حبشی‌ها

یکی دیگر از کشمکش‌های گروهی، کشمکش با حبشی‌هاست. این نوع کشمکش نیز باز تفاوت عمده‌ای با دو کشمکش پیشین دارد. حبشی‌ها مانند فور هندی و سپاهیان دارا با آرایش جنگی با اسکندر نمی‌جنگند. آن‌ها به جای نیزه، استخوان دارند و برهنه‌تن‌اند. یعنی آن‌ها مردمانی بی‌سپاه و بی‌پناه‌اند که با اسکندر وارد جنگ شدند (فردوسی ،۱۳۸۶، ج۶: ۸۱). در نبرد پیش شاهد شکل‌گیری و حرکت سواره‌نظام آهنین در میدان نبرد بودیم و در این نبرد با انسان‌هایی برهنه که از کوچک‌ترین سلاح برای نبرد استفاده می‌کنند و این تصاویر و کشمکش‌های متنوع بر جذابیت و دراماتیک‌نمودن *شاهنامه* تأثیر به سزایی دارد.

۴-۱-۱-۱-۴-رومی‌ها با سندی‌ها

اسکندر وقتی به جغوان می‌رسد، سپاه سندی‌ها از هندی‌ها کمک می‌گیرند و به جنگ اسکندر می‌روند. از سندی‌ها کسی باقی نمی‌ماند. چگونگی کشمکش توصیف نشده است و تنها وصفی که از این کشمکش گروهی آمده، این است که یکی رزم‌شان کرده شد هم‌گروه، و زمین از افکندگان چون کوه شده بود (همان: ۱۱۲).

۴-۱-۱-۲-آدمی ضدّ جامعه

برخی از کشمکش‌ها را نیز باید از نوع آدمی ضدّ جامعه نامید. در این نوع کشمکش گرچه به ظاهر افرادی به صورت انفرادی و به خاطر حفظ منافع شخصی به مقابلهٔ با یکدیگر برمی‌خیزند اما در حقیقت هر یک از ایشان سمبل و نمادی برای یک نوع طرز تفکر، جهان‌بینی و نگرشی اجتماعی هستند که مشکل‌شان مسأله‌ای است عمومی و مبتلا به گروهی کثیر از آدمیان. این مشکل گاه در قالب بی‌عاطفگی و سنگ‌دلی جامعه نسبت به یک فرد و

گاهی نیز هم‌چون تعدی رسمیت‌یافتهٔ ارزش‌های مستقر در قالب قراردادهای سخت و خدشه-ناپذیر اجتماعی به مقابلهٔ با او برمی‌خیزد» (مکی، ۱۳۹۰: ۱۹۷). کمک اسکندر به مردمان اسیر در دست حملات قوم یأجوج و مأجوج نمونه‌ای از این نوع کشمکش است. قوم یأجوج و مأجوج تعدی‌گرانی‌اندکه بر ضدّ جامعه برخاسته و ملت دیگری را آزار می‌دهند و اسکندر کسی است که علیه این قوم برمی‌خیزد.

۴-۱-۱-۳-آدمی ضدّ طبیعت

در این نوع کشمکش، شخص بازی‌محوری در مقابل قدیمی‌ترین حریف خود یعنی طبیعت قرار می‌گیرد. یکی از نمونه‌های آدمی بر ضدّ طبیعت کشف سرزمین‌های نامکشوف و کوچ از سرزمینی به سرزمینی دیگر برای فرار از بی‌حاصلی و یا ایجاد تغییراتی در طبیعت مانند سدسازی و ... است (مکی، ۱۳۹۰: ۱۹۱-۱۹۲). همان‌گونه که تا این‌جا اشاره شد، یکی از اقدام‌های مهم اسکندر اساطیری ساختن سدّ اسکندری است. او در این‌جا قهرمانی ضدّ طبیعت است زیرا سازه‌ی را برمی‌آورد که در مقابل آب قرار می‌گیرد. یا در بخشی دیگر، پیری او را به سمت کشف آب چشمهٔ حیات به عنوان سرزمینی ناشناخته و نامکشوف راه‌نمایی می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۹۱-۹۳)، و نیز سفر اسکندر به مکان‌های دیگر از جمله خاور، سرزمین‌های برهمنان، شهر هروم، و یا دیدار با آب‌گیری با ویژگی‌های خاص (همان: ۷۸-۹۰) و ... همه نمادهایی از کشف سرزمین‌های نامکشوف است. اما یکی از دراماتیک‌ترین کشمکش‌های ضدّ طبیعت در این متن، نبرد اسکندر با اژدهاست. به طور کلی، یکی از رایج‌ترین کشمکش‌ها در مسیر رشد قهرمان در متون حماسی ما و نیز در فیلم‌هایی با ژانر حماسه، کشمکش با اژدهاست (Chambers,۱۹۰۳:۲۲۲).

کمپل می‌گوید: به‌طور کلی، مقابله با اژدها یکی از ابزارهای سنجش شاهان جنگ‌جوی دوران قدیم بوده و در الواحِ به‌جای‌مانده شواهد آن بسیار است (کمبل، ۱۳۹۴: ۳۴۳). برای نمونه، مبارزهٔ هرکول با هیولا و کشتن آن یکی دیگر از نمونه‌های این بن‌مایه در اساطیر یونان است (همان: ۹۸-۹۷). در فیلم‌ها نیز حضور اژدها و نبرد با او یکی از عناصر جذاب برای ساخت فیلم است. برای مثال در فیلم هابیت ۳ (۲۰۱۴)، نبرد زیبای فرانک با اژدها (اسماگ) در دقیقهٔ ۸-۱۱ جان پسرش را تهدید می‌کند. اژدهاسواران در دقیقهٔ ۱۲ فیلم نبردهای اژدها[1]با اهالی شهری که ایتان کندریک[2] در آن مشغول فعالیت است، یکی از این موارد است که اژدهاها

[1] -2007-Dragon Wars: D-War

[2] - Jason Behr

شهر را از بین می‌برند. نبرد ادریک با اژدها در دقیقهٔ ۱۰ فیلم قلب اژدها: نبرد برای قلب آتشین[1]از موارد این نبرد در فیلم‌های شاخص جهانی است. نبرد با اژدها در قسمت‌های مختلف سریال بازی تاج و تخت یکی دیگر از نبردهای جذاب سینمای جهان است. در قسمت سوم از فصل هشتم، افراد زیادی در تلاش‌اند تا اژدهایی را که تارگرین روی آن سوار است، نابود کنند یا در فیلم اژدها دل انتقام[2]نیز همه در پی کشتن اژدها هستند.[3] اژدها در این داستان، سدّ راه مردمی شده و اسکندر همان قهرمانی است که تلاش می‌کند که علیه او مبارزه کند و اسکندر به طرز شگفتی، راهی برای حلّ این معما پیدا می‌کند. او پنج گاو را می-کشد و پوستشان را می‌کند. پوست گاو را از نفت پر و خام‌ها را پر از باد می‌کند. پوست را دست به دست سپاهیان می‌گذرانند و به نزدیک اژدها می‌برند. پوستی که پر از باد شده و اسکندر داخل آن است، از دور مثل ابری دیده می‌شود. زبانش کبود و دو چشمش چو خون است، از دهانش آتش بیرون می‌آید؛ اژدها پوست را مانند باد می‌بلعد و وقتی از پوست آگنده، زهر بر اندام پراکنده و روده‌هایش سوراخ می‌شود و اژدها سرش را به کوه و سنگ می‌زند، سپاهیان بر او تیز می‌زنند و کشته می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۶،ج۶: ۸۴). می‌بینیم که راه‌حل اسکندر برای این مبارزه بسیار دراماتیک و بیش‌تر شاخصهٔ فیلم‌هایی با ژانر تخیلی-فانتزی است تا یک حماسه. برخی از فاکتورهای این کشمکش مانند بیرون آمدن آتش از دهان اژدها، در دقیقهٔ ۳۸ قسمت پنجم از فصل هشتم سریال بازی تاج و تخت و دقیقهٔ ۱۸ و ۲۹ قسمت سوم از این فصل و نیز دقیقهٔ ۴۷ قسمت نهم فصل پنجم به تصویر کشیده شده است.

۴-۱-۱-۴-آدمی ضدّ آدمی

این کشمکش «جزء رایج‌ترین انواع کشمکش در نمایش‌های صحنه‌ای است. در این نوع کشمکش «اختلاف بین دو طرف ماجرا بیش‌تر براساس یک امر خصوصی است و پایه و مبنای ایدئولوژیکی ندارد» (مکی، ۱۳۹۰: ۱۹۱-۱۹۴). سیگر در کتاب *فیلم‌نامهٔ اقتباسی* می‌گوید که بیش‌تر فیلم‌ها بر کشمکش دو نفر تأکید می‌ورزند (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۶۷). در سریال بازی تاج و تخت، نبرد بین برین و لوراس در دقیقهٔ ۱۱ قسمت ۳ فصل دوم یا صحنهٔ نبرد برین با دو محافظ پادشاه در دقیقهٔ ۵ قسمت چهارم این فصل که هر دو با کلاه‌خود و سپرهایی از آهن می‌جنگند، نمونه‌هایی از کشمکش‌های جذاب تن به تن در سینماست. این نوع کشمکش تنوع

[1] - dragonheart: battle for the heartfire

[2] - Dragonheart Vengeance

[3] - در برخی فیلم‌ها این موجود ترسناک و عجیب اژدها نیست. برای نمونه در نخستین صحنهٔ فیلم افسانهٔ شاه آرتور (۲۰۱۷)، فیل‌هایی غول-پیکر با راه‌نمایی جادوگرانی به شهر حمله می‌کنند به‌گونه‌ای که حتی سازه‌ها را روی خرطوم‌ها یا سرهای‌شان می‌گیرند و شاه آرتور با کشتن جادوگری که در حال هدایت فیل‌هاست، از شرّ آنها جان سالم به در می‌برد.

زیادی در *شاهنامه* ندارد و اسکندر بیش‌تر با سپاه علیه دشمنان می‌رود اما در برخی از موارد نیز کشمکش تن به تن است:[۱]

۴-۱-۱-۴-۱-اسکندر با فور هندی

وقتی سپاهیان زیادی از جانب ایرانی‌ها و هندی‌ها کشته می‌شود، اسکندر پیشنهاد می‌کند که سپاه را تباه نکنیم و تن به تن با هم بجنگیم. در این نبرد، فور، اسب اسکندر را می‌بیند که دژم و خسته و سلاحی سبک دارد بر بارهٔ چون اژدهایِ خودش می‌نازد و به جنگ با او می‌رود و با یک ضربهٔ تیغ او فور از پای درمی‌آید (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۴۶-۴۵).

۴-۱-۱-۴-۲-اسکندر با قیدافه و طینوش

همان‌گونه که گفته شد قیدافه، شاه سرزمین اندلس در برابر اسکندر می‌ایستد. کشمکش او از نوع کشمکش و مبارزهٔ با سلاح نیست؛ اما بین او و اسکندر گفت‌وگوهایی شکل می‌گیرد که براساس صلح و دوستی نیست و می‌توان به نوعی آن‌ها را از نوع نزاعی محترمانه و زیرکانه به‌شمار آورد. اسکندر با نجات ظاهری فرزند قیدافه از دست بیطقون به دربار قیران و سپس‌تر به دربار اندلس راه می‌یابد. قیدافه که اسکندر را شناخته است، با نشان‌دادن نقاشی چهره‌اش به نوعی او را در کشمکشی که ممکن است هر لحظه به نبردی با سلاح و شمشیر بکشد، شکست می‌دهد. حتی منتی نیز بر سر اسکندر می‌گذارد به این دلیل که اجازه داده است او سالم و سلامت به سرزمین خود بازگردد. در پایان روایت قیدافه، بین اسکندر و طینوش، فرزند او نیز کشمکشی رخ می‌دهد. طینوش بادسار و تندمزاج است، وقتی از زبان اسکندر تقاضای باژ و ساو را می‌شنود، بر او می‌تازد (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۵۷-۷۴) و البته در پایان بین آن‌ها صلح برقرار می‌شود.

۴-۱-۱-۵-آدمی ضدّ خود

در این نوع کشمکش پاره‌ای از وجود شخص بازی محوری و بخشی از عواطف و احساسات او در مقابل بخشی دیگر و یا بر ضدّ خواست و ارادهٔ آشکار او عصیان می‌کند و وجود او را عرصهٔ تاخت و تاز احساسات گوناگون و گاهی متضاد قرار می‌دهد» (مکی، ۱۳۹۰: ۱۹۴). این نوع کشمکش همان است که صاحب‌نظرانِ دیگر از آن به عنوان کشمکش درونی یاد کرده‌اند (مک‌کی، ۱۳۹۱: ۱۴۳-۱۴۲). می‌دانیم که اسکندر فاتح جهان است و رنج لشکرکشی‌های زیادی را

---

[۱] - در سینمای جهان کشمکش‌های تن به تن زیادی روی صحنه برده شده است اما یکی از زیباترین آن‌ها، کشمکش ماکسیموس و کومودوس در دقیقهٔ ۱۵۵ فیلم گلادیاتور است. ماکسیموس دست کومودوس را با ضربه ای زخمی می‌کند. شمشیر را می‌گیرد و بعد شمشیر خودش را نیز زمین می اندازد و او را می‌کشد. یا نبرد شاه آرتور در دقیقهٔ ۱۱۰ این فیلم با جادوگری که شنلی از آتش به تن دارد و حتی جثه و توانش در جنگیدن چند برابر آرتور است، یکی دیگر از نمونه های جذاب نبرد تن به تن است.

از روم تا سراسر قارهٔ آسیا برای فتح سرزمین‌های مختلف بر خود هموار کرده است. در *شاهنامه* در موارد بسیاری چه پس از پیروزی‌ها و چه در خلال روایت، عنصری خارجی اسکندر را از این کار منع می‌کند و برحذر می‌دارد، مانند اسرافیل، چشمه، کوه و ... (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۸۴-۸۵-۹۴-۹۵-۹۶-۱۰۱) و بار دیگر در گفت‌وگوی با برهمن (همان: ۷۸) شاهد این بازداری هستیم. این عناصر به نوعی همان ندای درونی خود برتر اسکندر است که او را می‌خواهد از حرص و آز دور کند و نمودار درگیری درونی اسکندر با خود است. در دقیقهٔ ۹۱ فیلم الکساندر کبیر (۱۹۵۶) وقتی با بارسینه -همسر منتور روسی که به دست اسکندر می‌افتد- گفت‌وگو می‌کند، به نوعی درگیری درونی اسکندر کاملاً آشکار است آنگاه که به او نفرتی را که مردم از او دارند، گوش‌زد می‌کند.

۴-۱-۲-کشمکش‌ها به اعتبار ماهیت کشمکش

مکی کشمکش‌ها را به اعتبار ماهیت کشمکش نیز به سه دستهٔ ساکن، تؤام با جهش و تصاعدی تقسیم می‌کند. اگر کشمکش‌های نام‌برده در بالا را از این حیث هم بررسی کنیم، به طور قطع آن‌ها در نوع کشمکش توام با جهش می‌گنجند؛ زیرا این نوع از کشمکش جریان مداوم و بی‌وقفهٔ وقایع است و به جای توقف نابه‌جا در یک مرحله، با گذشت سریع و شتاب‌زده از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر و یا بهتر است بگوییم با نادیده گرفتن و یا پریدن از روی مرحله‌ای و واردشدن به مرحلهٔ بعد باعث می‌شود که تداوم وقایع و ارتباط عاطفی و منطقی آن‌ها با یک‌دیگر گسسته شود (مکی، ۱۳۹۰: ۲۰۳-۲۱۱). در همهٔ کشمکش‌های نام‌برده، شاهد جهش و حرکت و پویایی و به سمت جلو حرت‌کردن و بهتر است بگوییم پیش‌برد طرح و پی‌رنگ بودیم. فردوسی مخاطب را از یک کشمکش به سمت کشمکشی دیگر پیش می‌برد. به محض این‌که مبارزهٔ با دارا تمام می‌شود، ماجرای فور هندی، قیدافه، مبارزه با چینی‌ها و تمای به دیدار از خاور و ... را پیش می‌آورد که این به خوبی جهش در روایت را نمودار می‌سازد و یک لحظه مخاطب فردوسی را تنها به حال خود رها نمی‌کند.

آن‌چه تاکنون به آن اشاره شد توصیف و تحلیل کشمکش‌های داستان اسکندر بود که در یک نگاه کلی می‌توان از این تحلیل‌ها به سه شاخصهٔ کلی زیر دست یافت:

الف-کشمکش‌های مختصر و کوتاه و ادامه‌دار بودن

شاخصهٔ بارز همهٔ کشمکش‌های توصیف‌شده کوتاهی و پشت‌سر هم تکرارشدن آن‌هاست و این هنر فردوسی است زیرا در یک متن دراماتیک، اگر کشمکشی برای مدتی طولانی به حالت تعلیق درآید، حواس‌مان از پرده منحرف می‌شود زیرا داستان استعاره یا تمثیلی از زندگی است

و زنده‌بودن یعنی زیستن در کشمکش ظاهراً بی‌پایان (مک‌کی، ۱۳۹۱: ۱۴۱). این کشمکش‌ها مختصر و کوتاه و همواره در صحنه‌ها دیده می‌شوند و شاید بتوان گفت تنها کشمکشی که تااندازه‌ای نسبت به دیگر کشمکش‌ها طولانی‌تر است، کشمکش قیدافه و داراست و دیگر کشمکش‌ها مختصر و مفیدند.

ب-تنوع در ابزار، مکان و لباس و جنگاوران

همان‌گونه که کوتاه اشاره شد، کشمکش‌ها تنوع دارند، چه در نوع جنگیدن‌ها و چه در ابزار و ... . خالقی‌مطلق معتقد است: توصیف‌های فردوسی از صحنه‌های پیکار بسیار تصویری و متنوع است (۱۳۸۶: ۱۹۸). کشمکش با فور هندی و دارا و ... با ابزار و آلات جنگی است و نبرد با حبشی‌ها با سلاح‌هایی چون استخوان انجام می‌شود. ابزارهایی که صدا در جنگ تولید می‌کنند نیز متنوع‌اند و شامل هندی‌درای، نای، رویینه‌خم، گرز، بوق و ... می‌شوند یا حضور سواره‌نظام آهنین در برابر با جنگاوران بی‌لباس نیز یکی دیگر از مصادیق کشمکش‌های متنوع و البته جذاب و سینمایی است. مکان‌ها در این نبردها نیز متفاوت است و براساس شناختی که از این مکان‌ها در جغرافیا داریم، می‌توان در عرصهٔ صحنه‌پردازی مکان‌های متنوعی ترتیب داد به این شکل که مکان کشمکش در هند با ویژگی‌های جغرافیایی این سرزمین تطابق داشته باشد و نیز مکان کشمکش‌ها در حبش، ایران، سند و ... با ویژگی‌های آن‌ها قرین و هم‌سو باشد.

پ-تنوع در نوع کشمکش‌ها

همان‌گونه که دیدیم این متن انواع مختلفی از کشمکش‌ها را دربرگرفته است. کشمکش‌هایی از نوع آدمی ضدّ طبیعت، آدمی ضدّ جامعه، آدمی ضدّ آدمی، جامعه ضدّ اجتماع و تنها کشمکش آدمی ضدّ سرنوشت وجود ندارد.

۴-۲-صحنه‌ها

داستان اسکندر نیز مانند هر روایت دیگری زمان و مکان و صحنهٔ مخصوص به خود را دارد. مسلم است که روایت این داستان در سدهٔ سوم میلادی و سال‌های ۳۲۳ ق.م اتفاق افتاده و فردوسی آن را در قرن سوم هجری به نظم کشیده است. مکان در *شاهنامه* تنوع فراوانی دارد که عبارت‌اند از: جهرم؛ کرمان (جایی‌که دارا پس از جنگ سوم به آن‌جا می‌رود تا با بزرگان ایران رای‌زنی کند)؛ اصطخر (مقرّ حکومت دارا)؛ عراق (مرکز ایران)؛ روم (مقرّ حکومت اسکندر و فیلقوس)؛ هندوستان، جایی که محل حکومت کید و فور است؛ میلاد، نام شارستانی است که اسکندر در مسیر لشکرکشی به کید هندی از آن می‌گذرد؛ کعبه و

بیت‌الحرام؛ مصر(مکان حکم‌رانی قیطون)؛ اندلس(محل حکومت قیدافه)؛ شهر برهمنان؛ سرزمین نرم‌پایان؛ هروم(شهری که همهٔ شهروندان آن زنان‌اند)؛ شهری که مردمی مانند شب تیره دارد؛ قیران (مکانی که قیدروش و همسرش در آن به اسارت گرفته می‌شوند؛ چشمهٔ حیات و آب‌گیری که خورشید وقتی به آن‌جا می‌رسد، غروب می‌کند؛ شهرستانی که از حمله‌های یأجوج و مأجوج در عذاب است (شهری که انگار باد و خاک از آن عبور نکرده است)؛ سند؛ اصفهان (جایی‌که پوشیده‌رویان دارا آن‌جا هستند)؛ جغوان؛ بابل (جایی که اسکندر می‌میرد)؛ خرّم (بیشه‌ای که پیکر اسکندر را می‌برند تا از کوه بپرسند کجا دفنش کنند). این مکان‌ها در داستان اسکندر وصف نشده و تنها از آن‌ها نام برده شده است که در فیلم اقتباسی می‌توان برای تنوع مکان از آن‌ها استفاده کرد. برخی از مکان‌های نام‌برده شده هم با تاریخ واقعی زندگی اسکندر هم‌سان است. اما در برخی از موارد مکان‌ها، خاص و بیش‌تر تخیلی-فانتزی‌اند. برای نمونه، اسکندر در مسیر گذر به دربار قیدافه به کوهی که سنگش از بلور است (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۵۸) و یا در ادامه به کوهی درخشنده که بر سر آن عمودی زده و مرغی بزرگ بر روی آن نشسته است (همان: ۹۳-۹۴) برمی‌خورد یا کوه لاژوردی می‌بیند که در نوک آن یاقوت زردی است، قندیل‌هایی از بور و میانش چشمه‌ای آب شور دارد، دو تخت روی چشمهٔ زرین نهاده و شوربختی روی آن خوابانیده است، شوربخت بستری از کافور و چادری از دیبا دارد، بوم و راغ از سرخ‌گوهری فروزان شده و خانه را چون خورشید روشن کرده است (همان: ۱۰۰-۱۰۱). یکی دیگر از مکان‌های جذاب و نمایشی این داستان، آب‌گیری است که درختانش از نی و پهنای نی‌ها به اندازهٔ یک بر و بلندی آن چهل رش است، همهٔ خانه‌ها از چوب نی ساخته شده‌اند و نیستانی که آب او شور است (همان: ۸۰). یا از ژرف‌دریایی آباد و خرم می‌گذرد که آبش چون انگبین شیرین و خاکش چون مشک خوش‌بوست و مارها و عقرب‌های زیادی آن‌ها را دربرمی‌گیرند آن‌گاه که خواب‌اند (همان). این مکان‌های خاص و ویژه مختص متن *شاهنامه*‌اند و در اسکندرنامه‌های پسین از جمله نظامی بسیاری از آن‌ها حذف شده‌اند (ثروت، ۱۳۷۲، ج۳: ۴۱). به دلیل وجود این مکان‌های تخیلی، اگر فیلمی بر اساس این عناصر و مفاهیم ساخته شود، می‌تواند به ژانر تخیلی و فانتزی نیز نزدیک شود. البته نه صرفاً با وجود این مکان‌ها، اتفاق‌های فراوانی در این متن به اسکندر نسبت داده شده است که بیش‌تر به وهم و خیال نزدیک‌اند، چون سفر او به چشمهٔ آب حیات؛ اما اشاره به این مکان‌های عجیب این بن‌مایه را تقویت می‌کند که در پرداخت سینمایی این فیلم می‌توان به تخیل نیز نزدیک شد. مسلم است که گنجاندن مکان‌ها و صحنه‌هایی مانند سنگی از بلور و کوهی درخشنده در فیلم درام تاریخی یا دوره‌ای (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۳۳) معنایی ندارد. در برخی از موارد نیز

مکان‌ها جنبهٔ رئال‌تری دارند یعنی می‌توان در واقعیت مشابه آن را یافت. برای نمونه، دربار و قصرهای زیبای قیدافه، چنان‌که در فیلم الکساندر (۲۰۰۴) و نیز الکساندر کبیر (۱۹۵۶) نیز می-بینیم که روایت زندگی اسکندر در قصرها و دربارهای مجلل و عموماً طلایی‌ای شکل گرفته است:

همه کاخ او پر ز بیگانه بود — نشستن بلورین یکی خانه بود
عقیق و زبرجد بروبر نگار — میان اندرون گوهر شاهوار
زمینش همه صندل و چوب عود — ز جزع و ز پیروزه او را عمود
سکندر فرومانند زان جایگاه — از آن فرّ و اورنگ و آن دستگاه
همی‌گفت کاینت سرای نشست — نبیند چنین جای یزدان‌پرست

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۶۱)

اما در دل این مکان‌ها، صحنه‌های بسیار جذاب و دراماتیکی دیده می‌شود که با خواندن آن‌ها مخاطب احساس می‌کند فردوسی چون یک صحنه‌پرداز آن‌ها را طراحی کرده است. این صحنه‌ها که موضوعات مختلفی را در برمی‌گیرند، به قدری زنده و دراماتیک توصیف شده‌اند که واقعاً باید گفت کار صحنه‌پرداز را راحت کرده و او با کم‌ترین هزینهٔ فکری می‌تواند زیباترین صحنه‌ها را بچیند. این صحنه‌ها عبارت‌اند از:

۴-۲-۱-صحنه‌های رزم

فردوسی استاد حماسه‌سرایی است و «یکی از شاخص‌ترین صحنه‌پردازی‌های فردوسی، به لحاظ حماسی‌بودن اثرش صحنه‌های رزم است» (هاشمی، ۱۳۸۸: ۳۴). صفا معتقد است: «در میدان‌های رزم *شاهنامه* غوغایی عجیب برپاست. دلیران گردن‌کش به جان یک‌دیگر می‌افتند و مبارزان در ستیز و ستوران به جست‌وخیزند. توده‌ای عظیم اسلحه برهم می‌خورد. چکاچک تیغ و سنان گوش فلک را کر می‌کند. نعره‌های تهم‌تنان زمین را به لرزه می‌افکند. از سم ستوران زمین شش و آسمان هشت می‌شود. فریاد ده و گیر و دار به آسمان می‌رود» (۱۳۷۲: ۲۳۲). در این متن چندین رزم صورت می‌گیرد که با جزئیات در بخش کشمکش‌ها به آن‌ها پرداخته شد اما در یکی از صحنه‌های رویارویی اسکندر و دارا به راستی هنرنمایی فردوسی در طراحی به خوبی آشکار است:

دو رویه سپه برکشیدند صف — ز خنجر همی‌یافت خورشید تف
به پیش سپاه آوریدند پیل — جهان شد به کردار دریای نیل
سواران جنگ از پس و پیل پیش — همه برگرفته دل از جان خویش
تو گفتی هوا خون خروشدهمی — زمین از خروشش بجوشدهمی
ز بس نالهٔ بوق و هندی‌درای — همی کوه را دل برآمد ز جای

از آواز اسپـــــان و بـانـــگ ســـــران جرنگیـــــدن گـــــرزهای گـــــران،
تـو گفتـی زمیـــن کـــوه جنگـی شـدهسـت ز گـــرد آسمـــان روی زنگـــی شـدهسـت
بـه یـک هفـتـــه گـــردانِ پـــرخاش‌جـوی بـــــه روی انـــــدرآورده بـودنـــــد روی
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵: ۵۴۱)

در این صحنه نیز عناصر مختلفی از رزم مانند سر و صدای مبارزان، اسبان، گرد و غبار در هوا و ... دیده می‌شود. عناصری که برای مخاطبِ آشنا با *شاهنامه* بسیار ملموس و عینی و شاید تکراری باشد. جالب است بدانیم که در کشمکش بین دارا و اسکندر در فیلم الکساندر (۲۰۰۴) از دقیقهٔ ۱۳ تا ۳۰ فیلم، عناصری شبیه به این صحنه‌ها دیده می‌شود. در این فیلم نیز سواران دو گروه با فاصله‌ای نه چندان زیاد در برابر هم صف‌آرایی می‌کنند. گرد و غبار سواران را پوشانده است و جوش و خروش مبارزان و صدای زد و خورد نیزه‌هایشان به خوبی به تصویر کشیده شده است. در این صحنه می‌بینیم که یکی از اشاره‌های فردوسی از زبان دارا، آوردن فیل در میدان نبرد است و در این فیلم در دقیقهٔ ۱۶۴ شبیه این صحنه در نبرد با هندی‌ها خلق شده است به‌گونه‌ای که هندی‌ها فیل‌هایی که روی صورت‌شان را با آهن‌هایی پولکین پوشانده‌اند و بر روی‌شان نیز کابین‌هایی قرار داده‌اند و افرادی در آن کابین ایستاده و نیزه پرتاب می‌کنند، به میدان می‌آورند و قدرت و تنومندی فیل‌ها در برابر حتی سواره‌نظام اسکندر قابل قیاس نیست.

۴-۲-۲-مرگ دارا و آئین تدفین او

یکی از زیباترین صحنه‌های این روایت، صحنهٔ رسیدن اسکندر به بالین دارا و گفت‌وگوی بین آن‌هاست. این صحنه بار عاطفی داستان را بسط می‌دهد و بین این صحنه و مخاطب درگیریِ عاطفی-هیجانی عمیقی رخ می‌دهد:

ســکندر ز بـــاره درآمـــد چـــو بـــاد ســـر مـــرد خـســـته بـــه ران بـر نهـــاد
نگـه کـــرد تـا خـــته گـوینـــده هـــست بمالیـــد بـــر چهـــر او هـــر دو دســـت
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵: ۵۵۵)

اسکندر افسر خسروی و لباس جنگی‌اش را از تن و سرش بیرون می‌آورد و از او می‌خواهد که برخیزد تا او از هند و روم برایش پزشک بیاورد، پادشاهی را به او بسپارد و وقتی بهبودی کامل را به دست آورد، از ایران رخت بربندد و جفاپیشگان او را بر دار بیاویزد (همان: ۵۵۵-۵۵۶). زمانی جذابیت روایت در این صحنه به اوج خود می‌رسد که دارا به او می‌گوید که شنیده‌ام که ما از یک نسل و ریشه‌ایم (همان)، به ویژه این‌که مخاطب از قبل از این نسبت آگاهی داشته است. دارا درحالی‌که سر در آغوش اسکندر دارد، از مهاجم به ایران می‌خواهد که با روشنک،

ازدواج و بر ایران نیز حکومت کند. فردوسی با این صحنه‌پردازی به لشکرکشی اسکندر و نیز تصاحب ایران مشروعیت بخشیده است (همان: ۵۵۶-۵۵۸). دارا دست اسکندر را به نشانهٔ احترام بر دهان می‌گذارد و جان می‌سپارد (همان: ۵۵۹). آیین تدفین دارا و هم‌کاری اسکندر در برگزاری آن بر جذابیت صحنه و روایت می‌افزاید. اسکندر، دارا را به آیین ایرانیان و آن‌گونه که شایستهٔ پادشاه است، دفن می‌کند، او را با دیبای رومی و پیکرش را با زر و گوهر می‌آراید، تخت زرینی در دخمه و تاجی مُشکین بر سرش می‌نهد، خود جلوی کاروان تشییع دارا حرکت می‌کند و او را در دخمه می‌نهد (همان: ۵۶۰). جالب است بدانیم که در فیلم الکساندر (۲۰۰۴) در دقیقهٔ ۷۴ وقتی اسکندر با جنازهٔ دارا کنار رودخانه مواجه می‌شود، به نشانهٔ احترام، شنلش را باز می‌کند و روی دارا می‌اندازد. این تصویرسازی در فیلم استون بیان‌گر این است که هر دو متن عامدانه می‌خواهند چهرهٔ مطلوبی از اسکندر ارائه دهند.

۴-۲-۳-نامه‌بریِ زنی از شهر هروم

دیدار از شهر هروم که تماماً زنان‌اند، نیز یکی از مکان‌های عجیب روایت اسکندر در *شاهنامه* است. زیباترین صحنهٔ این روایت، نامه‌بری زنی خوب‌رخ با ده‌سوار به نزد اسکندر است. فردوسی او را «گویا به پیمغبری» توصیف می‌کند، و این ترکیب به زیبایی ابهت آن زن را نشان می‌دهد (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۶: ۸۸). علاوه بر این یکی دیگر از صحنه‌های جذاب شهر هروم، پیش‌کشی تاج ساختهٔ هرومیان است. هرومیان تاجی خاص برای اسکندر می‌سازند و با آیینی ویژه آن را به او تقدیم می‌کنند. با دوهزار زن سخن‌گوی، داننده و هوشیار و با هرکدامشان، ده تاج زر که بدان گوهرهای فراوانی نشانده شده و هر گوهری برابر با سی رطل است (همان: ۸۹) حرکت می‌کنند و وقتی اسکندر از هروم می‌گذرد تاج‌ها را برای او می‌آورند.

۴-۲-۴-لحظه‌های پس از مرگ اسکندر

شاید بتوان گفت یکی از زیباترین صحنه‌های دراماتیک و عاطفی این روایت، توصیف حالت و موقعیت بازماندگان پس از مرگ اسکندر و تشییع پیکر اوست. وقتی اسکندر می‌میرد، همه بر سرشان خاک می‌ریزند؛ از مژگان خون دل می‌ریزند؛ زین اسب‌ها را واژگون می‌نهند؛ سکوبا اسکندر را با گلاب می‌شوید؛ بر تنش کافور ناب می‌زند؛ دیبای زربافت از کفن بر تن دارد و پیکر اسکندر را در انگبین می‌گذارند (همان: ۱۲۳). تابوت اسکندر را دست به دست می‌چرخاندند. یکی از نکاتی که فردوسی به خوبی توصیف کرده است، صدای پارسی و رومی مردمانی است که دارند پیکر اسکندر را تشییع می‌کنند. پارسی می‌گوید که او را جز ایدر نباید نهفت و رومی می‌گوید که ایدرنهفتن ورا نیست جای. به همین دلیل برای رفع اختلاف، پارسی‌زبانی می‌گوید که کوهی به نام خُرم این‌جا هست و تابوت را آن‌جا ببریم و از

کوه بپرسیم که او کجا باید دفن شود. کوه پاسخ می‌دهد که اسکندر در اسکندریه باید دفن شود. وقتی او را به اسکندریه و روم می‌برند، ارسطو همراه او می‌شود و هر یک از حکیمان رومی به‌گونه‌ای برای از دست‌دادن او مویه می‌کنند (همان: ۱۲۸-۱۲۷). در این صحنه نیز می‌بینیم که اسکندر واسطهٔ گفت‌وگوی دو تمدن ایرانی و رومی به حساب آمده است. مسلم است که این پرداخت‌های شاعرانه از وجود تضاد درونی و همیشگی ایران و روم باستان و نیز مردمان و پادشاهانش شکل گرفته و در متن ادبی که به نوعی تاریخ را تحریف کرده، دگرگون شده است تاحدی‌که فردوسی اسکندر را برقرارکنندهٔ صلح بین ملت ایران و روم دانسته است حتی آن‌گاه که جان در بدن ندارد.

۴-۲-۵-صحنه‌های ازدواج

صحنه‌های ازدواج نیز در روایت فردوسی جای خود را دارند. در این روایت، وقتی اسکندر توافق روشنک را درمی‌یابد، از مادرش می‌خواهد که به خواستگاری روشنک برود. آداب خواستگاری را جزء به جزء وصف می‌کند و به مادرش می‌گوید که روشنک را ببین و برای او طوق با یاره و گوش‌وار و تاج پر گوهر، صد تا شتر با گستردنی‌ها، صدتا شتر با زر از دیبا، سی‌هزار دینار، سیصد کنیزک و جام باده مطابق با آیین شاهانه و خادمانی ببر (همان: ۸). روشنک، ایرانی و مادر اسکندر، رومی است؛ بنابراین مادرش با مترجم به نزد روشنک می‌رود. دقت فردوسی در جزئیات و دانستن آداب ارتباط با یک شاه‌بانو بی‌نظیر است:

بشد مادر شاه با ترجمان ده از فیلسوفان شیرین‌زبان
(همان)

روشنک نیز جهیزیه‌ای ترتیب می‌دهد که شامل پوشیدنی‌ها، گستردنی‌ها، افگندنی‌ها و پراگندنی‌ها، اسبان تاز با ستام زرین، شمشیر هندی با نیام زرین، جامه‌های نابریده، خفتان و برگستوان، گوپال و خنجر هندوان روی چهل مهد زرین می‌شود. او در مهد زرین می‌نشیند و شهر برای ورودش آذین بسته می‌شود. مادر او را به مشکوی اسکندر می‌رساند (همان: ۹-۱۰).
صحنهٔ ازدواج با دختر کید هندی نیز جذابیت خاص خود را دارد. او در مهد پرمایه‌ای از عودِ تر که بر او زر و چندین گوهر دیگر بافته، توصیف شده است. روی ده فیل تخت زرین و روی فیلی گران‌مایه‌تر زین می‌نهد و دختر که تاجی از مشک سیاه بر سر، صورتی چون ماه و قد چون سرو، دو ابرو کمان و دو نرگس دژم دارد و سر زلف‌هایش را تاب داده در تخت‌های زرین روی فیل قرار گرفته است (همان: ۲۷-۲۸).

۴-۲-۶-ترس قیدروش در دربار قیران

یکی دیگر از صحنه‌های دراماتیک، تصویرسازی ترس قیدروش و همسرش در قیران است، زمانی‌که قیدروش و همسرش به پیش بیطقون، شهرگیر قیران حاضر می‌شوند. بیطقون می‌خواهد آن‌ها را محاکمه کند. آن‌ها دست یک‌دیگر را در دست گرفته و گریان‌اند و همسر قیدروش رنگش پریده است:

چن آن پور قیدافه را شهرگیر بیاورد گریان، گرفته اسیر
زنش همچنان نیز با بوی و رنگ گرفته جوان چنگ او را چنگ

(همان: ۵۶)

این صحنه از آن جهت زنده و دراماتیک است که هر لحظه برای هر انسانی ممکن است اتفاق بیافتد و مخاطب نیز با خواندن و البته دیدن آن ارتباطی عمیق برقرار و هم‌ذات‌پنداری می‌کند. انسان آن‌گاه که می‌ترسد با گرفتن دست کسی که جز او را پناهی نیست، درست مانند این روایت، سعی در کاهش اضطراب و ترس درونی دارد و باز در این‌جا شاهد هنر خلاقانهٔ فردوسی هستیم که توانسته است هیجان و احساس درونی را با خلق صحنه‌ای زیبا درهم آمیزد و وصف کند.

۴-۲-۷-آشکارساختن هویت اسکندر در دربار قیدافه

بی‌اغراق باید گفت، این صحنه یکی از نمایشی‌ترین بخش‌های این روایت در سراسر داستان قیدافه است. اسکندر در دربار قیدافه به عنوان فرستاده حاضر آمده است و قیدافه در پاسخ گزارش و ادای پیام، او را «زادهٔ فیلقوس» خطاب می‌کند. این عبارت زنگ تلنگری بر روایت و اسکندر است که به انکار و ترس شدید او می‌انجامد، رنگ برمی‌دارد و می‌گذارد و باز به انکارش ادامه می‌دهد اما آن‌گاه که پادشاه اندلس، تصویرش را جلوی چشمانش می‌نهد، او را دگر راه چاره‌ای نمی‌ماند و از این‌که شمشیری به دست ندارد، ناله سر می‌دهد:

بدو گفت: کای زادهٔ فیلقوس همت بزم و رزمست و هم نُعم و بُؤس
سکندر ز گفتار او گشت زرد روان پُر ز درد و رُخان لاژورد
بدو گفت: کای مهتر پُرخرد چنین گفتن از تو نه اندرخورد
سپاسم ز یزدان پروردگار که با من نبد مهتری نامدار
که بردی به شاه جهان آگهی تنم را ز جان زود کردی تهی
منم بیطقون کدخدای جهان چنین بچهٔ فیلقوسم مخوان
بدو گفت: قیدافه کز داوری لبت را بپرداز کاسکندری
اگر چهرهٔ خویش بینی به چشم ز چاره بیاسای و منمای خشم
بیاورد و بنهاد پیشش حریر نبشته برو صورت دلپذیر

که گر هیچ جنبش بدی در نگار / نبودی جز اسکندر شهریار
سکندر چو دید آن، بخایید لب / برو تیره شد روز چون تیره‌شب
چنین گفت بی‌خنجری در نهان / مبادا که باشد کس اندر جهان
بدو گفت: قیدافه گر خنجرت / حمایل بدی پیش من بر برت
نه نیروت بودی، نه شمشیر نیز / نه جای نبرد و نه راه گریز
سکندر بدو گفت: هر کز مهان / به مردی بود خواستار جهان
نباید که پیچد ز راه گزند / که بددل به گیتی نگردد بلند
اگر با منستی سلیحم کنون / همه خانه گشتی چو دریای خون
ترا کشتمی گر جگرگاه خویش / بکاویدمی، پیش بدخواه خویش

(همان: ۶۲)

نتیجه‌گیری

شاهنامهٔ فردوسی همواره به عنوان یکی از دراماتیک‌ترین متون فارسی مورد توجه منتقدان ادبی و نیز اهالی سینما و متن‌شناس بوده است و در بین روایت‌های متعدد این حماسهٔ بزرگ، داستان اسکندر نیز از این قاعده مستثنی نیست. در بین عناصر کیفی نمایشی، کشمکش‌ها و صحنه‌ها اهمیت خاصی دارند و این دو عنصر در کنار قدرت خلاقانهٔ فردوسی، متن داستان اسکندر را نیز به یک درام زیبا تبدیل کرده است، به‌گونه‌ای که در ساخت یک فیلم اقتباسی می‌توان از آن بهرهٔ مطلوب برد. بر این اساس و با توجه به پرسش اصلی این گفتار -که تحلیل انوع مختلف این دو عنصر کیفی است- می‌توان گفت، در این داستان کشمکش‌های رومی‌ها با هندی‌ها، حبشی‌ها، سندی‌ها و ایرانی‌ها از نوع جامعه ضدّ اجتماع، اسکندر با قیدافه و طینوش و نیز فور هندی از نوع آدمی ضدّ آدمی، ساختن سد و مبارزه با اژدها از نوع آدمی ضدّ طبیعت، مبارزه با قوم یأجوج و مأجوج از نوع آدمی ضدّ جامعه و تضاد درونی اسکندر از نوع آدمی بر ضدّ خود محسوب می‌شود که به‌طورکلی این کشمکش‌ها سه ویژگی عمده دارند: کوتاهی و اختصار، تنوع در ابزار، مکان و لباس و جنگاوران و نیز تنوع در نوع کشمکش‌ها. از آن حیث که در سینمای غرب فیلم‌هایی با موضوع زندگی اسکندر از جمله برترین آن‌ها فیلم الکساندر (۲۰۰۴) و اسکندرکبیر (۱۹۵۶) ساخته شده است که کشمکش‌ها و صحنه‌های دراماتیک چندانی ندارند و صحنه‌ها بیش‌تر حول محور رزم یا بزم‌های اسکندر می‌چرخند، باید از ظرفیت صحنه‌های دراماتیکی چون نامه‌بری زنی از هروم یا صحنه‌های جذاب روایت قیدافه و ترس قیدروش در دربار قیران و .... برای اقتباس استفاده کرد، چراکه زیربنای خلق یک درام جذاب سینمایی می‌باشد و نباید از آن غافل ماند.

فهرست منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۶۵)، ***ایران و جهان از نگاه شاهنامه***، تهران: امیرکبیر.
- اسکات، جفری (۱۳۹۳)، ***فیلم‌نامه‌نویسی انیمیشن***، ترجمهٔ امیرمسعود علم‌داری و پریسا کاشانیان، تهران: هنر نو.
- ارسطو، (۱۳۳۷)، ***هنر شاعری (بوطیقا)***، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران: اندیشه.
- بازن، آندره (۱۳۷۷)، ***سینما چیست***، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.
- بی‌نام (۱۳۹۶)، «نقد فیلم ضدّ ایرانی اسکندر؛ انبوه تمشک و تناقض»، وب‌سایت اسطوره-سازان، ۲۳ مهر، ساعت ۹:۵۹. http://ostoorehsazan.ir/1396/07/23.
- بی‌نام (۲۰۰۱)، فرهنگ ریشه‌شناسی آنلاین، https://www.etymonline.com/word/drama
- پازولینی، پیر پائولو (۱۳۸۵)، ***سینمای شعر در ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما***، گردآوری بیل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.
- ثروت، منصور (۱۳۷۲)، ***مجموعه مقالات کنگرهٔ بین‌المللی نظامی***، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.
- جهازی، بدری (۱۳۹۲)، «اقتباس از افسانه‌های حماسی *شاهنامه*»، فصل‌نامهٔ *فرهنگ مردم ایران*، شمارهٔ ۳۳، صص ۵۳-۷۱.
- جاهد، کوروش (۱۳۸۶)، اسکندر ساختهٔ الیور استون»، وبلاگ سینمایی، دی، ساعت ۱۲:۳۷. http://kouroshjahed.blogfa.com/post/10
- حاکمی والا، اسماعیل؛ رئیسی بهان، مصطفی (۱۳۸۴)، «نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در *شاهنامهٔ* فردوسی و خمسهٔ نظامی»، مجلهٔ *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، دورهٔ ۵۶، شمارهٔ ۴، صص ۱-۲۱.
- حیاتی، زهرا؛ پورنامداریان، تقی (۱۳۹۵)، «بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس از دیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما»، *کهن‌نامهٔ ادب فارسی*، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۴، صص ۶۰-۲۳.

- خیری، محمد (۱۳۸۴)، ***اقتباس برای فیلم‌نامه: پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلم‌نامه***، تهران: سروش.
- خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۶)، «از *شاهنامه* تا *خدای‌نامه*»، *نامهٔ ایران باستان*، سال ۷، ش ۱ و۲، صص ۳-۱۱۹.
- دادلی اندرو، جیمز (۱۳۸۱)، «بنیان اقتباس»، *فارابی*، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴، صص ۱۲۸-۱۱۹.
- سیگر، لیندا (۱۳۸۰)، نگارش ***فیلم‌نامهٔ اقتباسی***، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نیلوفر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲)، ***حماسه‌سرایی در ایران***، تهران: امیرکبیر.
- ضابطی‌جهرمی، احمد (۱۳۹۳)، «سینما و تاریخ‌نگاری: گفتمان گونهٔ فیلم تاریخی»، *نامهٔ هنرهای تجسمی و موسیقی*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۹، ۳۱-۴۴.
- ضابطی‌جهرمی، احمد (۱۳۷۸)، سینما و ساختار تصاویر شعری در *شاهنامه*، تهران: کتاب فرا.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، ج۵-۶، تهران: دایره-المعارف بزرگ اسلامی.
- کیسبی‌یر، آلن (۱۳۷۳)، ***درک فیلم***، ترجمهٔ بهمن طاهری، تهران: چشمه.
- کمپل، جوزف (۱۳۹۴). ***قهرمان هزار چهره***. ترجمهٔ شادی خسروپناه. چاپ ششم. مشهد: گل آفتاب.
- مکی، ابراهیم (۱۳۹۰)، ***شناخت عوامل نمایش***، تهران: سروش.
- معتضد، خسرو (۱۳۹۷)، «نقد تاریخی اسکندر الیور استور توسط معتضد»، یک‌شنبه ۱۸ آذر، ساعت ۲۱: ۴۴. http://cinemapress.ir/news/105457
- مک‌کی، رابرت (۱۳۹۱)، ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی***، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- هاچن، لیندا (۱۳۹۶)، ***نظریه‌ای در باب اقتباس***، ترجهٔ مهساخداکرمی، تهران: مرکز.
- هاشمی، محسن (۱۳۸۸)، ***فردوسی و هنر سینما***، تهران: علم.

- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، ***مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی***، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: هزارهٔ سوم.

نام فیلم‌ها:

- گیبسون، مل (۱۹۹۵)، «**شجاع دل**»، آیکن پروداکشنز و شرکت لاد، ایالات متحده آمریکا.
- هیونگ رای، شیم (۲۰۰۷)، **"جنگ اژدها: جنگ D"**، شرکت سرگرمی سی جی، کرهٔ جنوبی.
- جکسون، پیتر (۲۰۱۴-۲۰۱۲)، **"هابیت" (۳-۱)**، نیولاین سینما مترو-گلدوین-مایر، نیوزلند و ایالات متحده آمریکا.
- اسکات، ریدلی (۲۰۰۰)، **"گلادیاتور"**، محصولات آزاد اسکات، واگن قرمز و شرکت های سرگرمی، ایالات متحده آمریکا و بریتانیا.
- سیلوسترینی، ایوان (۲۰۲۰)، «**قلب اژدها: انتقام**»، رافالا پروداکشنز و شرکت‌های یونیورسال ۱۴۴۰ و سرگرمی، ایالات متحده.
- استون، الیور؛ کایل، کریستوفر؛ کالوگریدیس، لائتا (۲۰۰۴)، تولیدات اگستلان(تولید شده)، **اسکندر**، فیلم‌های اینترمدیا، آلمان، فرانسه، ایتالیا، هلند، بریتانیا، ایالات متحده آمریکا.
- راسن، رابرت/ گریفیث، گوردون (۱۹۵۶)، **"اسکندر کبیر"**، شرکت سی بی فیلم اس ای، ایالات متحده و اسپانیا.
- ریچی، گای (۲۰۱۷)، **"شاه آرتور: افسانه شمشیر"**، برادران وارنر اینترتینمنت، تصاویر روستای رودشو، تصاویر علف‌های هرز، تصاویر شرکت ساف‌هاوس، ایالات متحده آمریکا، استرالیا و بریتانیا.

References

- Islami Nadowshan, Mohammad Ali, (1365), ***Iran and the world from the perspective of Shahnameh,*** Tehran: Amirkabir.
- Scott, Jeffrey (2014), ***How to write for animation***, Trans. Amir Massoud Alamdari and Parisa Kashanian, Tehran: New Art
- Aristotle, (1337), ***The Art of Poetry (Botiqa),*** trans. Fathullah Mojtabaei, Tehran: Andisheh.

- Bazan, Andre (1998), ***What is Cinema,*** trans. Mohammad Shahba, Tehran: Hermes.

- Unknown (2001), online Etymology Dictionary, https://www.etymonline.com/word/drama

- Unknown (1396), ***"Critique of Alexander's anti-Iranian film; Raspberry and contradiction",*** the website of the myth makers, October 14, at 9:59. http://ostoorehsazan.ir/1396/07/23.

- Pasolini, Pierre Paolo (1385). ***Poetry Cinema in the Constructivism and Semiotics of Cinema,*** compiled by Bill Nichols, trans. Aladdin Tabatabai, Tehran: Hermes.

- Servat, Mansour (1372), ***Proceedings of the International Military Congress,*** Tabriz: Tabriz University Press.

- Jahazi, Badri (2013), "Adaptation from the epic legends of Shahnameh", *Iranian People Culture Quarterly*, No. 33, pp. 53-71.

- Jahed, Cyrus (2007), "Alexander by Oliver Stone", Cinema Blog, January, 12:37. http://kouroshjahed.blogfa.com/post/10.

- Hakemi Vala, Ismail; Raeisi Bahan, Mostafa (2005), "A Look at Dramatic Effects in Ferdowsi's Shahnameh and Khamseh Nezami", *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, Vol. 56, No. 4 pp. 1-21

- Hayati, Zahra; Pournamdarian, Taghi (2016), "Rereading Literary Images in Shams Ghazals from the Perspective of Image Aesthetics in Cinema", *Archeology of Persian Literature*, Vol. 7, No. 4, pp. 23-60.

- Kheiri, Mohammad (2005), ***Adaptation for Screenplay: A Research in Adaptation of Literary Works for Screenwriting,*** Tehran: Soroush.

- Khaleghi Motlagh, Jalal (2007), "From Shahnameh to Khodainameh", *Letter of Ancient Iran*, Vol. 7, Issues 1 and 2, pp. 3-119

- Dudley Andrew, James (2002), "Adaptation Foundation", *Farabi*, Vol. 12, No. 4, pp. 128-119.

- Siger, Linda (2001), ***Writing an Adapted Screenplay***, trans. Abbas Akbari, Tehran: Niloufar

- Hutcheon, Linda (2017), ***A Theory of Adaptation***, trans. Mahsa khodakarami, Tehran: Markaz

- Safa, Zabihollah (1372), ***Epic writing in Iran,*** Tehran: Amirkabir.

- Zabeti Jahromi, Ahmad (2014), "Cinema and Historiography: A Discourse of the Historical Film Type", *Letter of Visual Arts and Music*, Vol. 5, No. 9, 31-44.

- Zabeti Jahromi, Ahmad (1999), ***Cinema and the Structure of Poetic Images in Shahnameh***, Tehran: Ketabsara.

- Ferdowsi, Abolghasem- (2007), ***Shahnameh***, Ed. Jalal Khaleghi Motlagh, vol. 5-6, Tehran: The Great Islamic Encyclopedia.

- Casebier, Allan (1373), ***Film appreciation***, trans. Bahman Taheri, Tehran: Cheshmeh.

- Campbell, Joseph (1394). The hero of a thousand faces. Trans. Shadi Khosropanah. 6th edition. Mashhad: Gole Aftab.

- Chambers, E. K. (1903). ***The Medieval Stage: book I. Minstrelsy. Book II. Folk drama*** (Vol. 1). Clarendon Press.

- Maki, Ebrahim (2011), ***Recognizing the factors of the play***, Tehran: Soroush.

- Motazedeh, Khosrow (1397), "Historical Critique of Alexander Oliver Store by Motazedeh", Sunday, December 9, at 9:44 PM: http://cinemapress.ir/news/105457

- Metz, P. K. (1998). ***The Tao of Learning: Lao Tzu's Tao Te Ching Adapted for a New Age.*** Green Dragon Books.

- McKee, Robert (2012), ***Story, Structure, Style and Principles of Screenwriting***, trans. Mohammad Gozarabadi, Tehran: Hermes

- Mitchell, J. (1908). **Significant Etymology: Or, Roots, Stems, and Branches of the English Language.** William Blackwood and sons.

- Hashemi, Mohsen (2009), ***Ferdowsi and the Art of Cinema***, Tehran: Alam.

- Hayward, Susan (2002), ***Key Concepts in Cinematic Studies,*** trans. Fattah Mohammadi, Tehran: Third Millennium.

- Halliwell, S. (1998). **Aristotle's poetics**. University of Chicago Press.

Movie's Name:

- Gibson, Mel (1995), "**Brave heart**", Icon Productions and the Ladd Company Company, USA.

- Hyung-rae, Shim (2007), "Dragon Wars: D-War", CJ Entertainment Company, South Korea.

- Jackson, Peter (2012-2014), "**Hobbit**" (1-3), New Line CinemaMetro-Goldwyn-Mayer Company, New Zealand and USA.
- Scott, Ridley (2000), "**Gladiator**", Scott Free Productions, Red wagon and Entertainment Companies, USA and UK.
- Silvestrini, Ivan (2020), "**Dragon heart: Vengeance**", Raffaella Productions and Universal 1440 and Entertainment companies, United States.
- Syversen, Patrik (2017), "**Dragon heart: Battle for the Heartfire**", Castel Film Romania and Universal Pictures Home Entertainment Companies, USA and Romania.
- Stone, Oliver; Kyle, Christopher; Kalogridis, Laeta (2004), Ixtlan Productions (Produced), "**Alexander**", Intermedia Films, Germany, France, Italy, Netherlands, United Kingdom, United States.
- Rossen, Robert/ Griffith, Gordon (1956), "Alexander the Great", C.B. Films S.A. Company, United States and Spain.
- Ritchie, Guy (2017), "**King Arthur**: Legend of the Sword", Warner Bros. Entertainment, Village Roadshow Pictures, Weed Road Pictures, Safe house Pictures Company, USA, Australia and UK.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی