کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، 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 براساس متون ادبیات کلاسیک فارسی با مضامین به‌روز و اجتماعی از مسائل مهمی است که، ازیک‌سو، زمینهٔ معرفی آثار ادبی را فراهم می‌کند و، ازسوی‌دیگر، به فیلم‌های سینمایی عمق و بُعدی جدّی می‌بخشد. با این هدف، در این مقاله تلاش شده، با درنظرگرفتن 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 شود. با این رویکرد، *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی، یکی از آثار برگزیدهٔ ادبیات کلاسیک فارسی، با دربرداشتنِ زمینه‌های مناسب برای اقتباس بررسی شد. براین‌اساس، به روش توصیفی ـ تحلیلی برخی عناصر روایت (شامل زمینهٔ داستانی، درون‌مایه، شخصیت‌های نمایشی، تعلیق، و کشمکش) که عناصری مطلوب برای اقتباس‌اند، در متن بررسی و مشخص شد کنش‌محوربودن چنین متن‌هایی، به‌منزلهٔ نقطهٔ اتّکایی در امروزی‌کردن اقتباس‌های سینمایی، می‌تواند مورد توجه فیلم‌سازان سینمای اجتماعی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات غنایی، اقتباس، درام اجتماعی، *سندبادنامهٔ* ظهیری، سینما.

۱. مقدمه

استفاده از ادبیات برای ساخت فیلم‌های سینمایی در سینمای جهان تاریخچه‌ای به اندازهٔ تاریخ سینما دارد؛ منتقدان و تحلیل‌گران ادبی و سینمایی به اهمیت آن در گسترهٔ تعریف اقتباس سینمایی از ادبیات تأکید کرده‌اند. بسیاری از فیلم‌ها و حتی سریال‌های تلویزیونی،

* استادیار گروه عمومی، دانشگاه هنر تهران، Alirezap3@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۴

که در جشنواره‌های سینمایی و تلویزیونی تحسین شده‌اند[۱]، اقتباسی‌اند. در بسیاری از جشنواره‌های معتبر سینمایی جهان، مثل اسکار، برای فیلم‌نامه‌های اقتباسی جوایز جداگانه‌ای درنظر گرفته می‌شود. روند کاربردِ ادبیات برای اقتباس در سینما هم‌چنان رو به رشد است؛ به‌ویژه در حوزهٔ سینمای اجتماعی و ساخت درام‌های شهری و نقد و بررسی مسائل امروز روابط انسانی نیز فیلم‌سازان مطرح جهان در نگاهی تطبیقی و با روزآمدکردن متون برجستهٔ ادبی قدیم و جدید بدان توجه کرده‌اند.[۲] اما مسئلهٔ مهم این است که چنین رویکردی به ادبیات و استفادهٔ هدف‌مند از آن در بازخوانی آثار ادبی در سینمای اقتباسی، که به‌خوبی در سینمای جهان شکل گرفته و به بلوغ رسیده، در سینمای ایران جایگاهی نیافته و فیلم‌سازان داخلی در تطابق با ضعف کلی سینمای اقتباسی بدان توجه نکرده‌اند. از این زاویه به‌نظر می‌رسد کاوش در حوزهٔ ادبیات فارسی و به‌ویژه ادبیات کلاسیک، که آثار درخور اعتنایی ازنظرِ ظرفیت‌های نمایشی در آن وجود دارد، می‌تواند در به‌کارگیری این آثار و بازخوانی آن‌ها براساس نیازهای جامعهٔ امروزی در ساخت نسخه‌های سینمایی کارآمد به‌شمار آید.

با این توصیف، در مقالهٔ پیشِ رو تلاش می‌شود، با نگاهی ژانری و تطبیقی، نخست به تعامل سینما در گسترهٔ درام، به‌منزلهٔ یکی از ژانرهای پُرمخاطب سینما، و ادبیات غنایی توجه شود و پس از آن یکی از آثار متناسب ادبیات کلاسیک غنایی فارسی با سینمای درام، یعنی *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی، ازمنظرِ ظرفیت‌های نمایشی بررسی و تحلیل شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر مطالعات تازه‌ای درباب بررسی بین‌رشته‌ای دربارهٔ تعاملات میان ادبیات و سینما انجام گرفته است؛ در برخی از آن‌ها بر واکاوی مفهوم اقتباس، سابقهٔ اقتباس سینمایی، و تحلیل فیلم‌های اقتباسی در سینمای ایران تمرکز شده است. *اقتباس ادبی در ایران* (شهناز مرادی، ۱۳۶۸) و *اقتباس در سینما* (محمدعلی فرشته حکمت، ۱۳۹۰) از این نمونه‌ها به‌شمار می‌آیند. در برخی آثار نیز مؤلفان، با مبنا قراردادن روایت، تحلیل عناصر نمایشی را در متون ادبی دنبال کرده‌اند؛ آثاری مانند *تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی* (پورشبانان، ۱۳۹۲) و *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه* (حنیف، ۱۳۸۴) از آن جمله‌اند. در نوع دیگری از آثار هم تمرکز بر ایجاد ارتباط میان صور خیال ادبی با تکنیک‌های گوناگون فیلم‌سازی و بررسی تطبیقی ساختار میان ادبیات و سینما مدنظر پژوهش‌گران قرار گرفته که می‌توان به کتاب‌های *مشت در نمای درشت* (سیدحسن حسینی، ۱۳۸۳) و *سینما و تصاویر شعری شاهنامه*

(احمد ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴) و هم‌چنین مقالهٔ «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا» (پورنامداریان و حیاتی، ۱۳۸۸) به‌عنوان نمونه اشاره کرد (بنگرید به: حیاتی، ۱۳۹۳). هم‌چنین، در این میان، هستند پژوهش‌های معدودی مانند مقالهٔ «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 مقالهٔ پیش رو سعی شده به وجه دیگری از مطالعات تطبیقی میان ادبیات و سینما، یعنی وجه بازخوانی امروزی از ادبیات، برای سینمای درام و ملودرام در ایران توجه شود و، با تأکید بر نگاه ژانری، یکی از آثار ادبیات کلاسیک نیز در این حوزه بررسی و تحلیل شود.

۳. روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی است، با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای و فضای مجازی و به‌کارگیری منابع درجهٔ اول ادبی و سینمایی.

۴. تعاریف و کلیات

۱.۴ درام

تعریف درام از دو وجه اهمیت دارد و موردتوجه منتقدان و پژوهش‌گران قرار گرفته است: وجه اول معنای کلی و دلالت بر گسترهٔ تعریف نمایش است که از ارسطو تا به امروز تعاریف گوناگونی را شامل شده است. درام در ریشهٔ یونانی یعنی عمل، رفتار، و انجام‌دادن 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، فقط نصیب کسانی می‌شود که کفش آهنی بردارند و فارغ از سودای نام قدم در راه بگذارند (آقاعباسی، ۱۳۷۹: ۱۸۳). در معنای کلی، درام عملیاتی است که در آن وضعیتی خلق می‌شود و پیش چشم تماشاگر گذاشته می‌شود؛ یعنی یک رشته از عملیات انسانی از سایر وقایع و حوادث مجزا می‌شود و همان قسمت در صحنه یا دورنمای صحنه جلوه داده می‌شود و از جزئیاتی که در آن هنگام برای قهرمانان درام پیش آمده و ارتباطی قطعی با واقعهٔ اصلی ندارد پرهیز می‌شود (صورتگر، ۱۳۱۴: ۸۶۷).

امروزه، واژه‌های درام و نمایش هم‌چنین دراماتیک و نمایشی اغلب در یک بستر معنایی به‌کار برده می‌شوند. باید توجه کرد که «دراماتیک» به هر چیزی اطلاق می‌شود که مربوط به تئاتر بوده یا منشأ آن از تئاتر باشد؛ اما واژهٔ «نمایش» (درام) مفهوم گسترده‌ای دارد و بر بسیاری از چیزهایی که به تماشا گذاشته می‌شود، اعم از انواع نمایش‌های صحنه و نمایش‌های خیابانی، گفته می‌شود. پس در تعریف کلی، منظور از نمایش روشی بیانی است برای نشان‌دادن حالت‌های ناسنجیدنی و کیفی، چالش‌ها و کشمکش‌های درونی و بیرونی، و موشکافی روابط متقابل انسان‌ها و در مواردی موجودات مختلف. 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 درنظر گرفت که معنای آن ناظر بر تعریفی ژانری در سینما باشد و بتوان در یک دسته‌بندی برای آثار سینمایی از آن استفاده کرد.

از این منظر، درام یکی از گسترده‌ترین و پُرمخاطب‌ترین ژانرهای سینمایی به‌شمار می‌رود و در این مقاله نیز تمرکز بر این تعریف خواهد بود. بنابراین، می‌توان درام را به‌منزلهٔ یک ژانر بدین صورت تعریف کرد که در این گونهٔ 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 باشکوه ارائه نمی‌شود، بلکه در فضای روزمرهٔ زندگی و محیط معمول شخصیت‌ها و به دور از قهرمان‌پروری‌ها و سایر عناصر مشخصهٔ 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 مرزی خشک و نفوذناپذیر ایجاد نمی‌کند. شاهدِ این گفته متن‌های یکسانی است که با اندکی تغییرات هم در سینما به‌کار می‌رود هم در تئاتر. آثار برتولت برشت (Berthold Brecht)، نمایش‌نامه‌نویس معروف آلمانی، و فیلم‌نامه‌نویس هالیوود، هارولد پینتر (Harold Pinter)، فیلم‌نامه‌نویس انگلیسی، که از درام‌نویسان مشهور رادیویی نیز به‌شمار می‌آید، و اینگمار برگمن (Ingmar Bergman)، کارگردان و نویسندهٔ سوئدی، که آثارشان هم به شکل تئاتر هم در قالب نسخه‌های سینمایی ساخته شده است، از نمونه‌هایی هستند که این گفته را تأیید می‌کنند. به‌طورکلی، 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 کرد.

۲.۴ ادبیات غنایی

عبدالحسین زرین‌کوب شعر غنایی را آیینهٔ تمام‌نمای احوال و احساسات می‌شمارد و بر آن است که گسترهٔ بزرگی از مفاهیم مطرح در وصف، مدح، رثا، فخر، و ... را می‌توان ذیل ادبیات غنایی به‌شمار آورد (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۴۴). در ادبیات غنایی بیش‌ترین داستان‌های بیان‌شده از تم و مضمونی عاشقانه برخوردارند. درواقع، یکی از رایج‌ترین گونه‌های شعر غنایی داستان‌های عاشقانه است؛ این گونه دیگر موضوعات ادب غنایی را نیز در خود جای می‌دهد. دربارهٔ منظومه‌های غنایی باید گفت احساسات و عواطف در این آثار بزنگاهِ ایجاد تلذذ ادبی است؛ ما همواره با عواطف شخصی و تأثرات و آلام و لذات و مسرّات یک فرد و یک روح کار داریم و، درنهایت، غرض و غایت شعر و ادب غنایی توصیف عواطف و نفسانیات فرد است (صفا، ۱۳۵۲: ۱۵). اما محمدرضا شفیعی کدکنی درباب گسترهٔ ادبیات غنایی بر آن است که

> شعر غنایی سخن‌گفتن از احساسات شخصی است به‌شرطی‌که از دو کلمهٔ «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آن‌ها را درنظر بگیریم؛ یعنی تمام انواع احساسات از نرم‌ترین احساسات تا درشت‌ترین آن‌ها با همهٔ واقعیاتی که وجود دارد. احساس شخصی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او، به‌اعتبار این‌که شاعر فردی است اجتماعی، روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضع دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۶).

از این زاویه ادبیات غنایی گستره‌ای اجتماعی یافته و درست در همین بزنگاه است که در برخی از آثار ادبی می‌توان پیوند ادبیات غنایی، به‌منزلهٔ یکی از گسترده‌ترین بسترهای ادبی با رویکرد احساسی به مسائل اجتماعی و خانوادگی، را با گسترهٔ درام سینمایی، که شامل ترکیب‌های گوناگونی از انواع ژانرهای جنایی، روان‌شناسانه، عاشقانه، و ... است، به تماشا نشست.

نکتهٔ درخور توجه در بررسی ادبیات غنایی، به‌منزلهٔ یک نوع ادبی و مفهوم ژانر (با درنظرگرفتن گسترهٔ 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 دامنهٔ گسترده‌ای از آثار ادبی را شامل می‌شود و می‌توان در بازنمایی تصویری این آثار در سینما ژانرهای متنوعی را در حوزهٔ درام برای آن‌ها درنظر گرفت.

۳.۴ 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 منتقدان و پژوهش‌گران، در نگاهی افراطی، سینما را در ذات اقتباس به‌شمار می‌آورند. «سینما، که اساساً در ذات خود هیچ است (ذات ثابتی ندارد)، سراسر اقتباس است» (اندرو، ۱۳۹۳: ۱۹۵). در این فرایند، متون ادبی جدید و قدیم، شناخته‌شده و گم‌نام و به روش‌های وفادارانه، برداشت آزاد و در برخی موارد محدود به شیوهٔ 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 انجام‌دادن اقتباس مناسب‌تر می‌نمایند؛ براین‌اساس، عناصری مانند نمود داستانی و روایت‌محور، درون‌مایه‌های پُرمخاطب، شخصیت‌پردازی نمایشی، گفت‌وگوهای جذاب، تعلیق و کشمکش‌های تصویرساز، و ... از این دست عناصر به‌شمار می‌روند (پورشبانان، ۱۳۹۵: ۳۴– ۴۴). البته، باید توجه کرد که وجود این عناصر در اغلب موارد جنبهٔ تقویت‌کنندگی ظرفیت‌های نمایشی یک متن را دارد و ممکن است برخی از متون، به‌رغم فقدان مجموعه‌ای از این عناصر، هم‌چنان ظرفیت اقتباس با برخی رویکردهای خاص را داشته باشند.

حال، با توجه به آن‌چه به‌طور موجز درباب اقتباس و گسترهٔ ادبیات غنایی ارائه شد، می‌توان یکی از آثار ادبیات کلاسیک فارسی، یعنی *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی، را از زاویهٔ برخی عناصر مطلوب اقتباس سینمایی و ظرفیت بازنمایی تصویری در سینمای درام از نوع درام عاشقانه مورد توجه قرار داد و وجوه و عناصر نمایشی را در آن بررسی و تحلیل کرد.

۵. نگاهی به ظرفیت‌های نمایشی *سندبادنامهٔ* ظهیری سمرقندی

۱.۵ دربارهٔ ظهیری سمرقندی و *سندبادنامه*

محمد بن علی بن الحسن الظهیری الکاتب السمرقندی از مترسلان و کاتبان بزرگ ایران در قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری است (خانلری، ۱۳۸۴: ۳۳۳) که *سندبادنامه* را از صورت ساده به نثر فنی آراسته است. عوفی دربارهٔ او نوشته:

> الصدر الاجل، ظهیرالدین و الکتاب، محمد بن 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: ۸۶).

و این‌طور که پیداست و با توجه بـه عنـوان «صـدرالاجل»، او از مشـاهیر زمـان خـود بوده است (انوشه، ۱۳۷۵: ۵۸۶).

شیوهٔ نثرنویسی ظهیری سمرقندی همان طرز و سبک نصرالله منشی است و ویژگی‌های اسلوب فنی را کم‌وبیش دارد (کمیلی، ۱۳۹۰: ۸۱). ایـن شـیوه را برخـی ماننـد سـعدالدین وراوینی پسندیده‌اند و برخی منتقدان معاصر بدان با زبانی تیز تاخته‌اند؛ «اما ای کاش ... نثـر بی‌پیرایه و برین فناروزی ... به نثر برساخته و رنگ‌باختهٔ 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، ۱۳۸۴: ۱۶۴).

دربارهٔ اصل و ریشهٔ *سـندبادنامه* آرای گونـاگونی وجـود دارد و اشـتراک‌نظـر مطلقـی دربارهٔ آن وجود ندارد. برخی مانند مسعودی، صفا، نفیسی، و ریپکـا ریشـهٔ ایـن کتـاب را هندی مـی‌داننـد (مسـعودی، ۱۳۶۵: ج۱، ۷۵؛ صـفا، ۱۳۵۲: ۱۰۰۱؛ نفیسـی، ۱۳۸۲: ۴۳۴؛ ریپکا، ۱۳۸۳: ۱۱۴۷) و برخی نیز مانند ابن ندیم، مستوفی، و ابی‌یعقوب بر آن‌اند که این اثر اصالتی ایرانی دارد (ابن ندیم، ۱۳۴۶: ۵۴۱؛ مستوفی، ۱۳۶۲: ۹۸؛ ابی یعقـوب، ۱۳۶۲: ۱۱۵). اما گروه سومی هم هستند که اصل این اثر را ایرانی و بخش‌هایی از آن را هندی می‌شمارند (کمال‌الدینی، ۱۳۸۲: ۱۰). جالب آن‌که برخی نیز، به‌نقل از ایروین (۱۳۸۳)، ریشـهٔ آن را در افسانهٔ لاتینی سکوندوس ریشه‌یابی می‌کنند (الیاسی‌پور، ۱۳۹۰: ۲۸).

این اثر به شیوهٔ تودرتو و اپیزودیک و مانند نمونه‌های دیگر آن در ادبیات فارسی ماننـد *هزارویک شب* و *کلیله‌ودمنه* نوشته شده است؛ این کار باعث «حجیم‌شدن و ایجـاد تنـوع» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۵۴) آن شده است. یک‌سوم این اثر را داستان‌هایی از مکر و فریـب و خیانت زنان تشکیل داده (مشهدی، واثق عباسی، و عارفی، ۱۳۹۳: ۶۲) و شامل سی‌وسـه داستان فرعی و یک داستان اصلی است. به‌عبارتِ‌دیگر، موضوع *سندبادنامه* مشـابه داسـتان قرآنی یوسف(ع) و زلیخا و هم‌چنین داستان سیاوش و سودابه است که طی آن زنـی قصـد 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 به‌خوبی به‌کار گرفتـه شـده و مـی‌تـوان بـرای یـک اقتباس سینمایی به‌منزلـهٔ اثـری واجـد شـرایط و دارای قابلیـت‌هـای نمایشـی بـه آن توجه کرد.

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؛ دوم، حکایت هفت وزیر و شفاعت و نصایح آن‌ها به پادشاه است که بخش دیگری از کتاب را به‌وجود آورده و نمونهٔ دیگری نیز در ادبیات فارسی دارد.[۳]

به‌جز این، درخلال بخش اصلی، سی‌وچهار مورد از حکایات و داستان‌واره‌های کوتاه و تمثیلی هم گنجانده شده که شخصیت‌های گوناگونی، از انسان‌ها گرفته تا انواع حیوانات و پرندگان، در آن نقش ایفا می‌کنند.

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

روایت در *سندبادنامه* براساس ساختار داستان در داستان شکل گرفته و انواع کنش‌ها، درون‌مایه‌ها، و اطلاعات داستانی در این چارچوب گسترش می‌یابد. براین‌اساس، هستهٔ مرکزی داستان شرح گذر از بحرانی است که در اثر هوس‌رانی همسر پادشاه برای شاه‌زاده پیش آمده و قرار است در طی داستان و پس از گره‌اندازی‌های گوناگون، درخلال ماجراهایی، به گره‌گشایی و اوج نهایی ختم شود. بااین‌وصف، اولین و مهم‌ترین بحران داستان با تهمت زن به شاه‌زاده و متهم‌کردن او به ابراز عشقی ممنوع و آلوده آغاز می‌شود و داستان تا نقطهٔ اوج و برطرف‌شدن این بحران در کنار حکایات فرعی دیگر پیش می‌رود.

اساس در داستان اصلی و خرده‌روایت‌های مهم در *سندبادنامه* برمبنای کنش است و این تأکید به‌خصوص درمورد داستان اصلی *سندبادنامه*، یعنی عشق کنیزک (نامادری) به شاه‌زاده بیش از همه به‌چشم می‌خورد (طالبیان و حسینی، ۱۳۸۵: ۸۵). این ویژگی، یعنی عمل‌محوربودن اصل این داستان و تکرار آن در سایر خرده‌روایت‌ها، یکی از نکات مهمی است که در کنار روایت داستانی قصه می‌تواند به‌شکلی مطلوب حرکت موردِنیاز در سینما را تأمین کند و از این منظر باعث انسجام کلی روایت از بُعد نمایشی شود؛ یعنی چون قصه شکل پیش‌روندهٔ خود را براساس انواع کنش‌ها متجلی می‌کند و دچار درجازدن‌های توصیفی و اشارات فکری و فلسفی، که در برخی آثار ادبیات کلاسیک وجود دارد و روایت را از حرکت بازمی‌دارد، نمی‌شود، به‌خوبی و با کم‌ترین تغییر می‌تواند به شکل داستانی نمایشی بازنمایی شود. به‌علاوه، تنوع خرده‌روایت‌ها، ضمن ایجاد شکلی از سرگرمی و

ایجاد فضای مفرح در *سندبادنامه*، این امکان را هم برای اقتباس‌کننده فراهم می‌کند که بتواند آن‌چه برای بیان نمایشی مطلوب می‌داند (با توجه به هدف فیلم‌ساز و محدودیت‌ها و چارچوب‌های فکری او) از متن انتخاب کند و در کنار روایت اصلی، برای بهبود روند پرداخت داستانی، در نسخهٔ نمایشی پرورش دهد.

در این داستان جهت اصلی روایت مشخص است. فرازوفرودهای داستانی، به‌ویژه در حکایات بیان‌شده از زبان وزیران و عمل متقابل آن از سوی نامادری، کشش داستانی مطلوب برای یک نسخهٔ سینمایی سرگرم‌کننده را فراهم می‌کند. کما این‌که در نمونه‌های مشابه و به‌خصوص داستان‌های *هزارویک شب* این نوع جذابیت داستانی به‌اثبات رسیده است و اقتباس‌های متعدد از آن در قالب نسخه‌های سینمایی می‌تواند گواهی بر این ادعا باشد.

سندبادنامه نخست با بحرانی کوچک، یعنی تعلیم‌ناپذیری شاه‌زاده، آغاز می‌شود و جذابیت شروع یک داستان سینمایی را دارد؛ به این دلیل که پس از آن بحران اصلی روایت، یعنی تهمت به شاه‌زاده‌ای که بحران کوچک را به یاری سندباد حکیم گذرانده، به‌سرعت در داستان مطرح می‌شود، می‌تواند هیجان موردنیاز آغاز یک داستان جذاب را به‌خوبی فراهم کند. پس از این، تلاش وزیران برای به‌تأخیرانداختن 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، به‌رغم انبوه حکایت‌های مطرح‌شده درخلال متن، به‌دلیل هم‌پوشانی معانی مطرح در بسیاری از آن‌ها با مضمون داستان اصلی (خیانت زنان) همواره مخاطب را در دل داستان اصلی نگه می‌دارد و باعث به‌حاشیه‌رفتن قصهٔ اصلی نمی‌شود؛ ازاین‌رو، 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 آن را سهل‌تر خواهد کرد. علاوه‌براین، پایان امیدوارکنندهٔ داستان، یعنی نجات شاه‌زاده و مجازات نامادری، نیز از نکات مهمی است که، علاوه‌بر اقناع ذهن مخاطب، حسی از رضایت‌مندی را منتقل می‌کند و می‌تواند در پرداخت یک نسخهٔ تصویری بااهمیت تلقی شود؛ چنان‌که پایان‌های امیدوارکننده برای انواع خاصی از فیلم‌ها راضی‌کننده‌تر از پایان‌های صرفاً خوش هستند و، به‌قول ویلیام گلدمن، برخی مخاطبان در پایان تجربهٔ تماشای فیلم تا اندازه‌ای به دنبال رضایت‌اند (یانو، ۱۳۹۱: ۱۵۴).

اما نکتهٔ بسیار مهمی که می‌توان درباب امروزی‌کردن 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 دارند و قرار نیست شخصیتی خاص و منحصربه‌فرد 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» (بنگرید به: تودوروف، ۱۳۷۹: ۲۷۰– ۲۷۱). بنابراین، می‌توان به‌جای شخصیت‌های مطرح در داستان اصلی در یک بازنمایی سینمایی کنش‌ها را اصل قرار داد 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؛ به‌عبارتِ‌دیگر، 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.

۴.۵ تکرار تصویری و روزآمدبودن درون‌مایهٔ اصلی در *سندبادنامه*

با این‌که سرچشمهٔ اصلی وحدت در فیلم داستانی در رویداد مرکزی آن وجود دارد و نه در مضمونی که پس آن ارائه می‌شود، همهٔ فیلم‌ها هم مضمونی اصلی دارند هم مضمونی ضمنی و پوشیده؛ و از آن‌جا که مؤلف داستان با رفتار انسان‌ها سروکار دارد، ناگزیر برخی گرایش‌های اجتماعی را نیز بیان می‌کند (لیندگرن، ۱۳۸۵: ۵۶). موضوع اصلی در *سندبادنامه* حیله و مکر زنان و خیانت آن‌ها به شوهران است که در ادبیات شرق، به‌منزلهٔ مسئله‌ای درباب خانواده و درخور طرح در بستری اجتماعی، نمونه‌های فراوانی دارد؛ *هزارویک شب* را نیز می‌توان از این نمونه‌ها به‌شمار آورد. فیلم‌سازان نیز به این موضوع در سینما بارها توجه کرده‌اند. در بررسی اجمالی تاریخ سینما به نمونه‌های پُرشماری از فیلم‌هایی با این درون‌مایه می‌توان اشاره کرد؛ نمونه‌های معروف آن عبارت‌اند از: *یک روز به‌خصوص* (۱۹۷۷)، ساختهٔ اتوره اسکولا (Ettore Scola)؛ *امپراتوری هوس* (۱۹۷۸)، از آثار ناگشی اوسیما (Oshima Nagisa)، فیلم‌ساز ژاپنی؛ *لغزش بانوی انگلیسی* (۱۹۷۵)، اثر جوزف لوزی (Losey Joseph)؛ *من را با ملایمت بکش* (۲۰۰۲)، ساختهٔ چِن کایگه (Chen Kaige). بنابراین، آثار فراوانی از این مضمون در سینما خلق شده و به‌نوعی ژانر مخصوص به خود را دارد؛ ژانری که در برخی موارد مانند فیلم *بی‌وفا* (۲۰۰۲)، اثر آدرین لین (Adrian Lyne)، ترکیبی است از ژانر عاشقانه، درام، و مهیج (تریلر).

علاوه‌بر درون‌مایهٔ اصلی، درون‌مایه‌های فرعی نیز در حکایات *سندبادنامه* بیان می‌شود؛ درون‌مایه‌هایی مانند صبر و اقتدا به پیر و راهبر (حکایت «زن و گوسفند و پیلان»)،

سرنوشت و تقدیر (حکایت «هدهد و پارسامرد»)، خرد و عقل‌گرایی (حکایت «گرگ و روباه و اشتر»). اما در ده حکایت وزیر، فریب و نیرنگ زنان باز هم درون‌مایهٔ محوری است و در شکلی کنش‌محور و با تغییراتی مختصر مدام برای مخاطب تکرار می‌شود:

> در روزگار گذشته و ایام رفته، بازرگانی بود که ... وقتی از برای مصالح معیشت و رعایت اسباب فراغت و طلب تحصیل تفرج و استراحت و مطالعت عقار و ضیعت 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 به قدر مکنت و حسب استطاعت به دولت وصال و سعادت جمال او تقربی نمودند ... شیطان نفس امّاره با او [زن] می‌گفت: «بهار جوانی را غنیمت دار، پیش از آن‌که خزان پیری گلنار رخسار پژمرده گرداند ...» پس حجاب عصمت و نقاب عفت از پیش برگرفت و هر شبی از برای تحصیل لذت و تطییب معاشرت به خانهٔ معشوق می‌رفت ... تا مدتی بر این حادثه بگذشت و بازرگان از مطالعهٔ ضیعت و معامله و تجارت بازگشت و در شهر به طرفی نامعهود فرودآمد و اسباب طرب مهیا گردانید ... پس گنده‌پیری که جوانان بی‌سامان در تحت تصرف و فرمان او بودند طلب کرد تا از بهر او زنی باجمال جوید که شبی چند با او به روز آرد و گاهی چند به تماشا و عشرت بگذارد. به‌اتفاق گنده‌پیر از بطانهٔ خانه و خواص آشیانهٔ او بود که او را قیادت ترتیب دادی. دیناری چند بر دست او نهاد و به طلب زن حریف فرستاد. گنده‌پیر زر بستد و چون کسی از زن او باجمال‌تر نبود، به خانهٔ او رفت و گفت: «جوانی بغایت باجمال و بازرگانی بسیارمال آمده است و می‌خواهد که روزی چند دستی بر هم زند و چندیتی زر داده است و حجره مهیا کرده، زر بگیر و بیا تا تو را آن‌جا برم.» زن درحال برخاست و با گنده‌پیر بدان موضع آمد. چون قدم از در حجره درنهاد، شوهر خویش را دید. بی دهشت و حیرت فریاد برآورد و چنگ در ریش مرد زد و المستغاث ای مسلمین آواز داد که «ای بی‌وفای نابکار و ای بدعهد 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 چون نرگس همه چشم شده و در ترقب قدوم تو اجزا و اعضا چو سیسنبر همه گوش گشته. 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 متحیر و مضطر و متفکر چون صعوه در چنگ باشه و پیل از نیش پشه خلاص می‌جست ... تا آخرالامر همسایگان درآمدند و با صدهزار شفاعت و زاری صلح کردند که مرد زرها به زن دهد و به خانه برد (ظهیری سمرقندی، ۱۳۹۲: ۱۱۳–۱۱۷).

بنابراین، در *سندبادنامه* حداقل دو نوع درون‌مایه وجود دارد: درون‌مایهٔ اصلی که خیانت و خدعهٔ زنان است و در داستان اصلی و بیش از ده حکایت تکرار می‌شود و درون‌مایه‌های فرعی دیگر که باعث به‌وجودآمدن تنوع و جذابیت‌های معنایی برای مخاطب می‌شود و گسترهٔ وسیعی از موضوعات را شامل می‌شود. از این زاویه و درمورد اول، تکرار مدام یک درون‌مایهٔ اصلی باعث می‌شود که مخاطب پیام مؤلف را کاملاً درک و آن را همه‌جانبه لمس کند. درمورد نوع دوم، تنوع درون‌مایه‌های دیگر متن را از ملال ناشی از تکرار نجات می‌دهد و با تنوع و گوناگونی بر جذابیت‌های آن می‌افزاید.

اما آن‌چه در پرداخت این درون‌مایه‌ها بسیار مهم و حیاتی است و به‌خصوص از بُعد نمایشی حائز اهمیت است این نکته است که همهٔ آن‌ها بر محور حوادث بیرونی و براساس عمل و عکس‌العمل شکل می‌گیرند و درست در این شیوه از پرداخت درون‌مایه است که کنش و اعمال و کردار حرکت موردنیاز درام را تأمین می‌کنند؛ به‌زبان‌دیگر، این نوع پرداخت عمل‌گرا در خلق درون‌مایه باعث به‌وجودآمدن شرایط موردنیاز متن نمایشی است که طی آن ماجراها و داستان‌های تصویری و کنش‌محور روایت را پیش می‌برند و این امکان را به‌وجود می‌آورند که بتوان براساس آن‌ها به پرداخت نمایشی کامل از متن دست یافت. براین‌اساس، اقتباس‌کننده، با توجه به آن‌که با گسترهٔ گوناگونی از درون‌مایه‌ها روبه‌روست، می‌تواند دست به انتخاب بزند؛ یعنی ازیک‌سو، با توجه به اهداف، محدودیت‌ها، و چارچوب‌های فکری خود، پس از مبنا قراردادن درون‌مایهٔ اصلی، آن‌چه را تأییدکنندهٔ آن می‌داند و ماجرای آن را تصویری‌تر می‌شمارد انتخاب کند و در متن خود به‌کار گیرد. پس از این نیز برای تنوع محتوایی متن نمایشی خود، از میان ماجراهایی با درون‌مایه‌های دیگر، آن‌چه در قالب ماجراهایی تصویری‌تر بیان شده انتخاب کند و در پرداخت نهایی خود استفاده کند.

نکتهٔ مهم درباب این نوع درون‌مایه (خیانت)، که به ساختار ارائهٔ آن اشاره شد، این است که در طی زمان‌های مختلف و در قالب‌های گوناگون در آثار ادبی تکرار شده است 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، به‌خوبی قابلیت به‌روزرسانی با معیارهای داستان‌های تصویری زمان حال را دارد 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 کرد.

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

در *سندبادنامه* می‌توان شخصیت‌ها را به دو دستهٔ اصلی و فرعی تقسیم کرد؛ بر این مبنا، پادشاه، شاهزاده، هفت وزیر، کنیزک، و سندباد حکیم شخصیت‌های اصلی‌اند و باقی شخصیت‌ها فرعی. این شخصیت‌ها همگی جزو شخصیت‌های نمادینی به‌شمار می‌آیند که، با توجه به اصالت کنش در بازشناسی آن‌ها، به‌راحتی این قابلیت را دارند که در نسخهٔ تصویری بازسازی‌شده از این متن جای خود را به شخصیت‌هایی با معیارهای امروزی بدهند 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 کنند.

۱.۵.۵ شخصیت‌های مثبت

۱.۱.۵.۵ شاهزاده

شاهزاده شخصیت اصلی در داستان *سندبادنامه* است و در بخش اول داستان حضور فیزیکیِ فعالی دارد. او ابتدا تعلیم‌ناپذیر است و فقط حسن و جمالی دارد؛ اما، پس از مدتی تعلّم در محضر سندباد حکیم، او نیز به‌نوعی تحول (البته سریع‌تر از پدر خود) می‌رسد و در برابر بحران ایجادشده نقش قربانی را می‌پذیرد. در پردهٔ دوم حضور فیزیکی این شخصیت احساس نمی‌شود؛ اما همواره، به‌منزلهٔ کسی که جانش در خطر است و هر لحظه امکان مرگش وجود دارد، حواسِ مخاطب را به خود مشغول کرده است. و سرانجام پس از گذشت هفت روز نقش پُررنگ خود را بازمی‌یابد و با سخن‌گفتن در مجلس پادشاه و روکردن دست کنیزک از نقشی منفعل به نقشی فعال تغییر موضع می‌دهد. در ابتدای داستان این شخصیت به‌صورت توصیفی و با این مقدمه که تعلیم‌ناپذیر است به‌صورت سطحی و ایستا (تیپیک) به مخاطب معرفی می‌شود؛ اما با صبر و تحملی که در سخن‌نگفتن در داستان از خود نشان می‌دهد و سرانجام پس از گذشت زمان لازم به‌سخن می‌آید و به‌خصوص با توجه به نوع مجازاتی که برای کنیزک درنظر می‌گیرد، نقشی کم‌وبیش فعال به‌دست می‌آورد و این ظرفیت را پیدا می‌کند که بتوان براساس آن و با تغییراتی ضروری به پرداخت شخصیتی نمایشی اقدام کرد (اگرچه به‌نظر می‌رسد در یک نسخهٔ نمایشی باید انتظار بازی زیرپوستی فوق‌العاده‌ای از بازیگری در این نقش داشت که بتواند ظرایف کلی این شخصیت را به‌نمایش بگذارد).

۲.۱.۵.۵ سندباد حکیم

این شخصیت شکل پیشرفته و اصلی‌تر از همان نقش راهنما و پیر و مراد (مانند هفت وزیر) را در داستان برعهده دارد. او در آغاز و پایان داستان حضور دارد و نقش راهبری اصلی شاه‌زاده بر دوش اوست؛ بدین‌ترتیب، هفت وزیر درصدد تعلیم و راهنمایی پادشاه‌اند و سندباد حکیم نقش اصلی را در هدایت شاه‌زاده ایفا می‌کند. به‌تبع حضور کم‌رنگ شاه‌زاده در داستان، او نیز در پردهٔ دوم حضور ندارد؛ اما در برآیندی کلی می‌توان گفت حضور او در آغاز و پایان داستان به تنوع نقش راهبری در داستان افزوده است و می‌تواند در پرداختی نمایشی به‌راحتی و با اندکی پرداخت جزئیات (به‌خصوص با توجه به توصیفی که فلاسفه و حکما در معرفی او به‌کار می‌برند) تصویر شود (بنگرید به: ظهیری سمرقندی، ۱۳۹۲: ۳۵، ۳۷).

۳.۱.۵.۵ هفت وزیر

وزیران نقش راویانی را در این داستان بازی می‌کنند که نمی‌توان تحول و ابعاد گوناگون شخصیتی برای آن‌ها درنظر گرفت؛ اما نقششان بسیار کارکردی و مهم است و قرار است مانعِ به‌وجودآمدن حادثه‌ای تراژیک در داستان شوند. از این زاویه فقط خردگرایی آن‌ها در داستان موردتأکید است و، با توجه به حضور چنین شخصیت‌هایی در بسیاری از آثار نمایشی، که نقش راهنما و راهبر را دارند، می‌توان به‌راحتی، براساس شخصیت آن‌ها، تیپ‌های نمایشی خلق کرد. اما آن‌چه درمورد این شخصیت‌ها جالب است این موضوع است که این وزرا در قالب هفت شکل گوناگون در داستان ظاهر می‌شوند و اگرچه کارکرد شخصیت‌پردازانهٔ خاصی برای این تنوع مدنظر نیست، به‌نوعی باعث ایجاد زمینهٔ تنوع تصویری (در نتیجهٔ تنوع ظاهر افراد) در پرداخت نمایشی خواهند شد.

۴.۱.۵.۵ پادشاه

پادشاه یا همان کوردیس نخستین شخصیتی است که در داستان معرفی می‌شود و پس از آن تا پایان داستان در روایت حضور مشخصی دارد. او نخست فرزند خود را جهت آماده‌شدن برای سلطنت به فلاسفه و حکما می‌سپارد و اولین بارقه‌های عقل‌گرایی را از خود نشان می‌دهد؛ اما در بحران ناشی از افترا به شاه‌زاده نخست با نادانی و عجله قصد فرزندکُشی دارد که با وساطت وزیران تا مدت هفت روز از این کار دست می‌کشد و در طی این مدت و دراثر شنیدن حکایات گوناگون به تحول شخصیتی نائل می‌شود. از این

منظر، او، که قرار بود با شتابی دور از عقل فرزند خود را به‌قتل برساند، در پایان داستان و با رسیدن به تکامل ذهنی درست قضاوت می‌کند و از تصمیم خود در آغاز داستان خجالت‌زده می‌شود و پس از برملاشدن 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 شود و به‌تدریج به نوع شخصیت‌های پویا، که قابلیت‌های نمایشی مناسبی دارند، نزدیک شود. این شخصیت از آغاز تا پایان داستان در معرض تصمیم‌گیری اشتباهی قرار دارد که پس از گذر از بحران اولیه در فرازوفرودها و در مواجهه با حکایات گوناگون، که دسته‌ای او را از تصمیم اشتباه برحذر می‌دارند (حکایات وزیران) و دسته‌ای او را تا بزنگاهِ اجرای تصمیمی اشتباه پیش می‌برند (حکایات کنیزک)، ابعاد گوناگونی از شخصیت خود را به‌نمایش می‌گذارد؛ به‌خصوص، با توجه به روند تکامل تدریجی خود، قابلیت‌های مناسبی را برای بازپرداخت یک شخصیت نمایشی فعال از خود بروز می‌دهد.

۲.۵.۵ شخصیت‌های منفی

۱.۲.۵.۵ همسر پادشاه

همسر پادشاه (کنیزک) شخصیت اصلیِ منفی در داستان *سندبادنامه* است که از همان آغاز داستان به‌شکلی مستقیم با اعمال و رفتار و افکار خود شرارت و خباثت درونی‌اش را به‌خوبی برای مخاطب به‌نمایش می‌گذارد. او نخست خواستهٔ پلید خود را در قالب عاشقی دل‌باخته به شاه‌زاده بیان می‌کند. سپس، با طرح توطئه علیه جان او، ذات شیطانی خود را به‌خوبی نشان می‌دهد. این شخصیت سیاست و مکّاری خود را در بیان حکایات به‌ظاهر عاقلانه در تحریک پادشاه و به شیوه‌ای عملی نشان می‌دهد و با حضور فعال خود از آغاز تا پایان داستان مدام، در تعامل با پادشاه و در تضاد با کنش وزرا، به‌ثمرنشستن قصد و نیت پلید خود را پی‌گیری می‌کند.

شخصیت همسر پادشاه، به‌رغم 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 آغاز تا پایان ماجرا بیش‌تر به قهقرا می‌رود و سرانجام از دربار و جایگاه همسر پادشاه به خائنی که به بدترین شکل به مجازات رسیده و در ملأ عام بی‌حیثیت شده تنزل می‌یابد. این شخصیت تا حدی یادآور شخصیت زنان اغواگر (femme fatale) در سینما است:

> فام فاتال یا زن مرگ‌آفرین، زن فتنه‌جو از کاراکترهای همیشگی فیلم نوآر، که از رمان گوتیک و به‌وسیلهٔ فیلم‌سازان و تکنسین‌هایی که از دست رژیم نازی گریخته و به امریکا رفته بودند، وارد هالیوود (و فیلم نوآر) شد. این کاراکتر آمیزه‌ای است از زیبایی، اغواگری، جاه‌طلبی، و قساوت. در فیلم‌ها اغلب به‌صورت زنان موطلایی مجسم می‌شوند. این زنان در سر راه قهرمان مرد قرار می‌گیرند و با زیبایی‌های خیره‌کنندهٔ خود او را به گرداب مرگ و مصیبت فرومی‌کشند. این نوع شخصیت یکی از نمادهای شیطانی است که ایدهٔ آن در تخیل رمانتیک و «شر ریشه‌ای» آن نضج گرفته و در ادبیات گوتیک شکل هنری یافته است (هیوارد، ۱۳۸۸: ۴۷۴).

بنابراین، به‌لحاظ کارکرد شخصیت‌پردازی، هم ازمنظرِ خود شخصیت هم ازنظرِ تعامل و اثری که بر دیگر شخصیت‌های داستان دارد بسیار مهم است.

همهٔ این شخصیت‌ها در این داستان درگیر شرایط غیرعادی‌اند و مانند شخصیت‌های آثار نمایشی، که با «شرایط غیرعادی مواجه‌اند و شخصیت‌هایی تحت فشار کنش و واکنش هستند» (موریتز، ۱۳۸۴: ۷۷)، قرار است با اعمال و رفتار خود باعث خلق کنش و واکنش شوند، خود را به مخاطب بشناسانند، و روایت را بر مبنایی عمل‌محور پیش ببرند.

۶.۵ کشمکش و تعلیق در *سندبادنامه*

درام براساس کشمکش شکل می‌گیرد و نمایش از هر نوع (فیلم، سریال، و ...) با بسط انواع کشمکش‌ها در داستان پیش می‌رود.

> کشمکش اساس درام است. درام از کشمکش به‌وجود می‌آید. رمان می‌تواند درونی و آرام باشد. شعر می‌تواند خوش‌عبارت و بدیع باشد؛ اما درام نیاز به اصطکاک، چفت‌وبست، و درگیری دارد (سیگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

آغاز کشمکش در *سندبادنامه* مصادف است با نقطهٔ بحران اصلی داستان و پس از پاسخ منفی شاه‌زاده به پیشنهاد بی‌شرمانهٔ نامادری که او را به عشقی ممنوع و خیانت به پدر فراخوانده است. از این لحظه به بعد و پس از شکست زن در راضی‌کردن شاه‌زاده در توطئه علیه پادشاه، زن خیانت‌کار در تلاش است تا برای حفظ جایگاه خود، که شاه‌زاده او را در معرض خطر قرار داده، پادشاه را علیه پسر بشوراند و شاه‌زادهٔ بی‌گناه را قربانی شکست خود کند. در همین اثنا، شاه‌زاده، که در روزهٔ سکوت به‌سر می‌برد، وظیفهٔ دفاع از خود برای پیروزی در این کشمکش را به عهدهٔ هفت وزیر لایق دربار پدرش گذاشته است و آن‌ها

هستند که در سراسر پردهٔ دوم می‌کوشند کشمکش را، با مجاب‌کردن پادشاه بر بی‌گناهی پسر، به نفع شاه‌زاده پیش ببرند. این نوع کشمکش حاصل تضاد و تعارض منافع دو شخصیت است که سعی می‌کنند با کشاندن رأی پادشاه به‌سوی نظر خود بر دیگری پیروز شوند و کشمکش را به سود خود پایان دهند. در این میان اما شاه‌زاده در سراسر کشمکش ساکت است و وزیران وظیفهٔ او را به‌دوش می‌کشند و این نکته، علاوه‌بر جذاب‌کردن داستان، این‌که شخصی دربرابر اتهامی چنین بزرگ باید ساکت باشد تا جان به‌در ببرد، باعث به‌وجودآمدن تعلیقی بسیار جذاب می‌شود که پیوسته مخاطب را در هول‌وولای این‌که سرانجام چه خواهد شد و چه بر سر شاه‌زادهٔ بی‌گناه می‌آید نگه می‌دارد و به او این انگیزه را می‌دهد که داستان را تا پایان دنبال کند و در مسیری که مؤلف برای او پیش‌بینی کرده همراه و هم‌قدم شخصیت اصلی بترسد، نگران شود، و با هیجانی تشدیدشونده بیش‌تر با شاه‌زاده هم‌ذات‌پنداری کند. درواقع، عنصر تعلیق در این اثر باعث ترکیب کنجکاوی و نگرانی در مخاطب می‌شود و توجه او را مانند متن ادبی به درام نیز جلب می‌کند (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۲۳۰). این تعلیق، که حاصل نوعی کشمکش و تضاد میان شخصیت‌های داستان است، هیجان مطلوب درام را به متن می‌دهد و متناسب با سرانجام آن، یعنی آشکارشدن خدعه و نیرنگ نامادری و نجات شاه‌زاده، در یک پایان‌بندی مشخص و امیدوارکننده می‌تواند در پرداختی نمایشی مخاطبان بسیاری را به‌دست آورد. این نوع کشمکش و تعلیق‌ها در بسیاری از آثار سینمایی جهان نمونه دارد و شاید بتوان یکی از نمونه‌های اخیر آن را در فیلم *دختر گم‌شده* (۲۰۱۴)، ساختهٔ 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 است و با تمام توان کشمکش‌های داستان را با تعلیقی نفس‌گیر پیش می‌برد. در این فیلم، مرد خیانت‌کار سرانجام محکوم می‌شود 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 *اوریپید* تا امروز به‌شمار می‌رود؛ اَشکال متفاوت و گوناگون آن را می‌توان در آثار شکسپیر، مثلاً در *هملت*، به‌خوبی مشاهده کرد. در نگاهی کلی و با رویکرد بین‌ژانری، می‌توان *سندبادنامه* را نیز در ترکیبی از برخی از این آثار دسته‌بندی کرد. به‌علاوهٔ آن‌که اگر

داستان در زمان گذشته (زمانی مانند آن‌چه در روایت مطرح می‌شود) بازنمایی نمایشی شود، می‌تواند خصوصیات ژانر تاریخی را نیز در بستر زمانی‌ای که روایت می‌شود برای مخاطبان به‌نمایش بگذارد.

دربارهٔ چگونگی اقتباس نیز باید گفت *سندبادنامه* داستانی تودرتوست که سی‌وسه حکایت فرعی نیز در آن وجود دارد و طبیعتاً این امکان وجود ندارد که بتوان همهٔ آن‌چه در متن بدان پرداخته شده در یک اقتباس سینمایی بازنمایی کرد و حتماً باید در کنار روایت اصلی چند مورد از حکایات فرعی نیز انتخاب شود و به صورت‌های مختلف مثلاً با استفاده از برخی تکنیک‌های سینمایی مثل فلش‌بک[۴] یا در ساختار اپیزودیک بازنمایی شود؛ یا در ساختاری که به‌تازگی رواج بیش‌تری در سینما پیدا کرده، یعنی روایت چند حکایت به‌شکل موازی، و سرانجام تقاطع داستان‌ها با یکدیگر به‌نمایش درآید. از نمونه‌های موفق چنین فیلم‌هایی می‌توان به فیلم *عشق سگی* (۲۰۰۰)، ساختهٔ آلخاندرو گونزالز اینیاریتو (Alejandro González Iñárritu)، فیلم‌ساز مکزیکی‌تبار، اشاره کرد که اتفاقاً تم خیانت زنانه هم در آن وجود دارد و در ساختاری متقاطع سه ماجرای متفاوت، که در یک نقطه با هم تلاقی می‌کنند، در آن روایت می‌شود.

نکته‌ای که باید در نوع اقتباس از *سندبادنامه* بدان توجه کرد این است که پیام اخلاقی داستان (با توجه به نوع مضمون آن، که موارد خاصی شامل برخی ملاحظات مهم اخلاقی و البته محوریت مسئلهٔ خانواده را به همراه دارد) چگونه منتقل شود؛ به‌طوری‌که با شرایط مخاطب داخلی هم به‌خوبی تطابق یابد. در این رویکرد طبیعی است که شاید نتوان همهٔ صحنه‌های توصیف‌شده در متن را عیان و، همان‌طور که در متن شرح داده شده است، بازنمایی کرد؛ زیرا این اثر در مواردی دارای مضامین و توصیف صحنه‌های معاشقهٔ جسمی است که به‌نظر می‌رسد نشان‌دادن این‌گونه صحنه‌ها بار اخلاقی فیلم را به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد و از میزان اثرگذاری آن‌چه مؤلف در پی نهی از آن است می‌کاهد. بنابراین، لازم است در اولین قدم برای اقتباس از این اثر شکل دراماتیک آن را با حال و هوای امروز عرف و اخلاق در جامعهٔ ایرانی وفق داد و سپس به پرداخت نهایی داستان دست یازید. با این نگاه، به‌نظر می‌رسد از آن‌جا که شخصیت‌ها در این اثر و در اغلب موارد در حد یک تیپ باقی مانده‌اند و اصالت روایت بر کنش‌هاست، می‌توان با برداشت آزاد از قصه و تطبیق آن با شرایط بیان سینمایی امروزی در ایران داستان را اخلاق‌مند و با رعایت ضوابط و شئون اخلاقی جامعه به‌شکل نمایشی و در قالب درامی امروزی بازسازی کرد. این بازتولید می‌تواند در قالب فیلمی شهری و شخصیت‌های امروزی و رفتار و عادات آن‌ها با پرداختی

حساب‌شده و هنری، ضمن بیان ارزش‌های مستتر در متن، شکل و ساختار هنری و مطلوبی به‌دست آورد و مخاطبان زیادی را با خود همراه کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. مثلاً، در سال‌های اخیر می‌توان به سریال پُرطرف‌دار *بازی تاج و تخت* (*Game of Thrones*) اشاره کرد. این سریال براساس کتابی با نام *نغمهٔ یخ و آتش*، اثر جرج آر. آر. مارتین (George Raymond Richard Martin)، ساخته شده و آرای مثبت منتقدان زیادی را در کنار استقبال فراوان تماشاچیان عام در سراسر جهان به‌دست آورده است.

۲. به گزارش *هافینگتون‌پست*، در ۲۰۱۷ 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. ازباب نمونه می‌توان به کتاب *بختیارنامه* و «حکایت ده وزیر» در آن اشاره کرد.

۴. «از فلاش‌بک می‌توان برای نمایش پیش‌داستان (back-story) یا گذشتهٔ مرتبط با داستان و نیز نمایش خاطرات شخصیت‌ها، که ممکن است به یاد آن‌ها بیاید یا آن‌ها را آزار دهد، استفاده کرد» (موریتز، ۱۳۸۴: ۲۹).

کتاب‌نامه

ابن‌ندیم (۱۳۴۶). *الفهرست*، ترجمهٔ محمدرضا تجدد، تهران: چاپخانهٔ بانک بازرگانی ایران.

ابی یعقوب، احمد (۱۳۶۲). *تاریخ یعقوبی*، ترجمهٔ محمدابراهیم آیتی، تهران: علمی و فرهنگی.

اندرو، دادلی (۱۳۹۳). *آن‌چه سینما هست*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: بیدگل.

انوشه، حسن (۱۳۷۵). *دانش‌نامهٔ ادب پارسی*، ج ۴، *ادب پارسی در شبه‌قاره*، تهران: سازمان چاپ و نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آقاعباسی، یدالله (۱۳۷۹). «جست‌وجوی ویژگی‌های درام»، مجلهٔ *تئاتر*، ش ۲۲ و ۲۳.

پورشبانان، علیرضا، سعید بزرگ بیگدلی، و غلامحسین غلامحسین‌زاده (۱۳۹۴). «درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا (با تأکید بر تحلیل ظرفیت‌های نمایشی رسالهٔ حی بن *یقظان* ابن‌سینا)»، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، س ۶، ش ۴، زمستان.

پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۵). *تاریخ بیهقی روایتی سینمایی*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

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

پورنامداریان، تقی و زهرا حیاتی (۱۳۸۸). «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۲۶، زمستان.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه.
حسینی، سیدحسن (۱۳۸۳). *مشت در نمای درشت*، تهران: سروش.
حنیف، محمد (۱۳۸۴). *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*، تهران: سروش.
حیاتی، زهرا (۱۳۹۳). «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران»، فصل‌نامهٔ *نقد ادبی*، ش ۲۷.
خانلری، زهرا (۱۳۸۴). *فرهنگ ادبیات فارسی*، تهران: توس.
ریپکا، یان (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران: سخن.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، تهران: انتشارات محمدعلی علمی.
سیگر، لیندا (۱۳۸۳). *بازنویسی فیلم‌نامه*، ترجمهٔ عباس اکبر، تهران: سورهٔ مهر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی، تهران:* اختران.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲). *تاریخ ادبیات ایران*، تهران: ابن‌سینا.
صورتگر، لطفعلی (۱۳۱۴). «درام»، مجلهٔ *مهر*، س ۳، ش ۹.
ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴). *سینما و تصاویر شعری شاهنامه*، تهران: کتاب افرا.
طالبیان، یحیی و نجمه حسینی (۱۳۸۵). «نوع‌شناسی *سندبادنامه*»، فصل‌نامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، ش ۱۴.
ظهیری سمرقندی، محمد بن علی (۱۳۹۲). *سندبادنامه*، با مقدمه و تصحیح محمدباقر کمال‌الدینی، چ ۲، تهران: میراث مکتوب.
عوفی، محمد (۱۳۳۵). *لباب‌الالباب*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتاب‌خانهٔ ابن‌سینا و علمی.
فرشته حکمت، محمدعلی (۱۳۹۰). *اقتباس در سینما*، تهران: جامعهٔ نو.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۴). «یادی از *سندباد*»، *آینهٔ میراث*، دورهٔ جدید، س ۳، ش ۲.
کمال‌الدینی، محمدباقر (۱۳۸۲). *سندباد حکیم*، تهران: اهل قلم.
کمیلی، مختار (۱۳۹۰). «درآمدی بر سبک‌شناسی آثار ظهیری سمرقندی»، *فنون ادبی*، س ۳، ش ۱.
لیندگرن، ارنست (۱۳۸۵). *هنر فیلم*، ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری، تهران: فارابی.
مرادی، شهناز (۱۳۶۸). *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، تهران: آگاه.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲). *تاریخ گزیده*، تهران: امیرکبیر.
مسعودی، علی بن حسین (۱۳۶۵). *مروج‌الذهب*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، ج ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
مشهدی، محمدامیر، عبدالله واثق عباسی و اکرم عارفی (۱۳۹۳). «رویکرد تحلیلی به عناصر داستانی *سندبادنامه*»، مجلهٔ *متن‌شناسی ادب فارسی*، دانشگاه اصفهان، س ۵۰.
مک‌کی، رابرت (۱۳۸۷). *داستان، ساختار، سبک، و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
موریتز، چارلی (۱۳۸۴). *نگارش فیلم‌نامهٔ داستانی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: فارابی.
نفیسی، سعید (۱۳۸۲). *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، تهران: امیرکبیر.

ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مجاهد، تهران: علمی و فرهنگی.
هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزارهٔ سوم.
الیاسی‌پور، عزیز (۱۳۹۰). «دو روایت از *سندبادنامه*»، *نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز*، س ۶۴.
یانو، درو (۱۳۹۱). *پردهٔ سوم، چگونه یک پایان بزرگ برای فیلم‌نامه بنویسیم*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی و احمد فرهنگ‌نیا، تهران: ساقی.