کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هفتم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۵، ۱۴۳-۱۶۲

ظرفیت‌های نمایشی منظومهٔ زرین*قبانامه* براساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی (ع)[۱]

محمد نجاری*

ابوالقاسم قوام**

چکیده

زرین‌قبانامه یکی از منظومه‌های عصر صفوی است که از ساختار روایی ــ نقّالی عصر صفویه متأثر است و یکی از ویژگی‌های آن محوریت شخصیت سلیمان نبی (ع) است. مسئلهٔ پژوهش رابطهٔ ساختار نقّالی ـ روایی منظومهٔ زرین*قبانامه* و ظرفیت‌های نمایشی این اثر است که به‌ویژه در شخصیت‌پردازی حضرت سلیمان (ع) با انسجام بیش‌تری خود را نشان داده است. بنابراین، پرسش تحقیق این است که چه ظرفیت‌های نمایشی‌ای در شخصیت و شخصیت‌پردازی سلیمان نبی (ع) وجود دارد؟ منظور از ظرفیت‌های نمایشی شخصیت‌پردازی نیز ویژگی‌هایی است که در الگوهای فیلم‌نامه‌نویسی وجود دارد و موردتوجه فیلم‌نامه‌نویسان است. در این پژوهش، با کنارهم‌نهادن الگوهای شخصیت‌پردازی نمایشی و شیوهٔ شخصیت‌پردازی منظومهٔ *زرین‌قبانامه* سعی شده است جنبه‌های نمایشی این شخصیت کشف و تبیین شود. درمجموع، می‌توان گفت کنش و واکنش‌های سلیمان نبی (ع) در بستر رویدادهایی متنوع و در پیوند با شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسی دیگر درهم‌تنیدگی جذاب پی‌رنگ و شخصیت را رقم زده است و ظرفیت نمایشی قابل‌توجهی برای مخاطب دارد. هم‌چنین وجود کشمکش‌های بیرونی و درونی مرحله‌بندی‌شده در زندگی روایی در متن نیز از ویژگی‌های داراماتیک شخصیت‌پردازی سلیمان نبی (ع) در اثر *زرین‌قبانامه* است.

کلیدواژه‌ها: *زرین‌قبانامه*، سلیمان (ع)، اقتباس، شخصیت‌پردازی، ظرفیت نمایشی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، mnajari75@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد (نویسندهٔ مسئول)، ghavamg@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۲

۱. مقدمه و بیان مسئله

زرین‌قبانامه یکی از منظومه‌های ناشناخته و گم‌نام عصر صفوی است که زمینهٔ پهلوانی و حماسی دارد. این منظومه حوادث و رویدادهای زیادی را به‌صورت داستان در داستان در خود جای داده است و براساس تصحیح سجاد آیدنلو ۲۳۵۳۳ بیت دارد. محتوای این کتاب شرح‌حال پهلوانی است که جوانی بسیار نیرومند است و نام‌داران و پهلوانان بسیاری را به بند کشیده است. او فرستادهٔ پیامبر خدا، سلیمان نبی (ع) است و به‌دستور ایشان برای به‌بندکشیدن پهلوانان ایرانی به ایران لشکر می‌کشد.

موضوع این منظومه جنگ قهرمانان داستان به نام‌های زرین‌قبا و رستم دستان با بی‌دینان و اهریمنان است که در چین و کوه قاف به سرکردگی عفریت دیو، صخره، و جبار پادشاه فرمان‌روایی و حکومت می‌کنند. آن‌ها دین توحیدی را قبول نداشتند و از سلیمان نبی پیروی نمی‌کردند. زرین‌قبا و رستم هرکدام با اهداف مختلف به ایران و کوه قاف و چین لشکرکشی می‌کنند. سرانجام، رستم پیروز نبردهای فراوانی است که پیشِ روی دارد. هر دو قهرمان تا پایان زنده می‌مانند و رستم درنهایت در میدان رزمی تشریفاتی به خواست کی‌خسرو، پادشاه عادل ایران، زرین‌قبا را شکست می‌دهد تا قهرمان بلامنازع *شاهنامه* در منظومهٔ زرین‌قبا نیز قهرمانِ قهرمانان بماند.

حماسهٔ مذکور چونان حماسه‌های دیگر با رنگ‌وبوی ویژگی‌های حماسی آمیخته شده است؛ ازجمله این‌که رویدادها سلسله‌جنبان حماسه‌اند و گفت‌وگوها در پاره‌ای موارد، نه در همه‌جا، برای جلوبردن پی‌رنگ به‌کار گرفته می‌شوند؛ به‌همین‌سبب، پی‌رنگ حماسهٔ مذکور ماجرامدار و حادثه‌پردازانه است که در درون آن، گفت‌وگوها به پیش‌برد پی‌رنگ یاری می‌رسانند. مدل مفهومی پی‌رنگ دایره‌ای است که درون آن دوایر زیادی از جریانات و حکایات دیگر قرار می‌گیرد.

در نقّالی و *شاهنامه*‌خوانی دورهٔ صفوی، دولت دینی با بعضی داستان‌ها در روایات پهلوانی مخالفت بسیار داشتند. بنابراین، داستان‌پردازان و نقّالان برای درامان‌ماندن و پذیرفته‌شدن اثرِ خود شخصیت‌های سامی، اسلامی، و شیعی را وارد رویدادها کرده‌اند.

> بسیاری از حاضران مجالس نقّالی در عصر صفویه و قاجار که از ادوار اوج گسترش و نفوذ مذهب تشیّع در ایران بوده است می‌پسندیدند که شخصیت‌های داستانی موردعلاقهٔ آن‌ها نیز مسلمان و شیعه‌مذهب باشند ... این ویژگی در حد خواست و پسند نبوده و بعضی بدون توجه به مسائل تاریخی حتی معتقد بودند که شهریاران و

یلان ملی آن‌ها مسلمان بوده‌اند و سخنی یا روایتی جز این را نمی‌پذیرفتند (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۶۲).

عناصر سامی و اسلامی در روایت‌های نقّالی به دو بخش تقسیم می‌شوند: ۱. شخصیت‌ها درضمن روایات به‌شیوه‌های گوناگون با پیامبران، امامان، و آیین‌های اسلامی مرتبط‌اند؛ ۲. نقّالان شخصیت‌ها را به این رابطه‌ها پیوند داده‌اند (همان: ۶۳).

زرین‌قبانامه نیز از این بازتاب تأثیر گرفته است و این تأثیرپذیری را می‌توان در محورهای مختلفی دنبال کرد که یکی از آن‌ها حضور و نقش حضرت سلیمان (ع) است که از پرکاربردترین اشخاص و اشارات سامی ـ اسلامی است و در اخبار ملی و پهلوانی، او را گاه معاصر جمشید و گاه معاصر با کی‌خسرو می‌دانند و شاعران و نویسندگان ایرانی در متون کهن این پیامبر سامی را ارج نهاده‌اند و هم‌عصری او با کی‌خسرو، شاه محبوب ایرانیان، در *زرین‌قبانامه* و دیگر متون قابل‌تأمل است. سلیمان (ع) در *منظومهٔ زرین‌قبانامه* نیز هم‌عصر با کی‌خسرو شناخته می‌شود. داستان‌های زرین‌قبا، شخصیت اصلی این منظومه، با آمدن او به ایران و دعوت ایرانیان به پذیرفتن دین سلیمان (ع) آغاز می‌شود.

مسئلهٔ پژوهش رابطهٔ ساختار نقّالی ـ روایی *منظومهٔ زرین‌قبانامه* و ظرفیت‌های نمایشی این اثر است. به‌عبارتی‌دیگر، ساختار نقّالی *زرین‌قبانامه* یکی از دلایل شکل‌گیری این فرضیه است که اثر از ظرفیت‌های نمایشی برخوردار است.

نشانه‌های بسیاری در متن منظومه دیده می‌شود که مؤید این موضوع است و در این‌جا از آن‌ها یاد می‌شود:

۱. رابطهٔ داستان‌های متن با روایت هفت لشکر ـ که از شناخته‌شده‌ترین داستان‌های نقّالی در بین نقالان و مردم بوده است ـ و نقش محوری و مرکزی آن در سلسله‌روایات *زرین‌قبانامه* بهترین دلیل بر ماهیت نقّالی ـ روایی منظومه است؛

۲. در این اثر، از اشخاص نوظهوری ـــ در هر دو سپاه اهورایی (ایرانیان) و اهریمنی (دشمنان آن‌ها) ـ یاد می‌شود که برخی از آن‌ها برای نخستین‌بار در این متن معرفی می‌شوند ... این موضوع از ویژگی‌های روایات نقّالی است که در *برزونامه* نیز دیده می‌شود؛

۳. به میدان جنگ رفتن دلیران ایران به‌صورت انفرادی بن‌مایه‌ای است که ویژهٔ روایات نقّالی و منظومه‌های مبتنی‌بر این نوع روایات ...؛

۴. حرکت‌کردن پیاده‌ای تیزتاز پیشاپیش رستم از مضامین روایات نقّالی ـ روایی است؛

۵. یکی از رزم‌افزارهای مخصوص دیوان و پتیارگان در داستان‌های نقّالی درخت یا داری است که چند آسیاب بزرگ و گران بر آن بسته شده است .... (دمشقی خیابانی، ۱۳۹۵: ۷۲۴–۷۲۵).

دربارهٔ نقّالی‌ها می‌توان از تناسب برخی شیوه‌های قصه‌گویی با داستان‌گویی نمایشی سخن گفت؛ زیرا خودجوشی نقّالان در پرداخت ماجراها و توصیفات جزئی وقایع داستانی باعث جذب مخاطب است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ پژوهش را می‌توان در دو حوزه پی گرفت: ۱. تحلیل اثر ادبی *زرین‌قبانامه*؛ ۲. تحلیل ظرفیت‌های نمایشی در آثار ادبی.

پژوهش‌های بسیار اندکی دربارهٔ کتاب *زرین‌قبانامه*، که یکی از منظومه‌های پهلوانیِ نقّالی ـ عامیانه است، انجام پذیرفته است که به‌ترتیب انتشار بدان‌ها پرداخته خواهد شد:

۱. نخستین‌بار در کتاب *سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران*، در بخش سیمرغ چاره‌گر حماسه‌ها، این اثر موردتوجه قرار گرفت و مؤلف به نسخهٔ بی‌نام آن اشاره کرده و متن را تقلیدی از حماسه‌های دیگر و دارای رنگ کاملاً اسلامی دانسته است (سلطانی گِردفرامرزی، ۱۳۷۲: ۶۶–۶۷)؛

۲. فرزاد قائمی در مقالهٔ مفصل «معرفی انتقادی، متن‌شناسی، و نقد متنی حماسهٔ ناشناختهٔ *شاهنامهٔ اسدی*» (۱۳۹۱: ۱۰۵–۱۳۱) به این اثر پرداخته و تاریخ پایان آن را در قرن نهم (۸۰۹ ق) دانسته است؛

۳. سجاد آیدنلو در مقاله‌ای با عنوان «چند واژهٔ نادر و نویافته در منظومهٔ پهلوانی *زرین‌قبانامه*» (۱۳۹۲ الف: ۲۱–۳۸) به معرفی و توضیح سی واژهٔ نادر یا ترکیب خاص موجود در این اثر پرداخته است؛

۴. همین نویسنده در مقالهٔ مفصل «برخی نکات و بن‌مایه‌های داستان منظوم پهلوانی عامیانهٔ *زرین‌قبانامه*» (۱۳۹۲) در *فصل‌نامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه* اثر را ازمنظرِ منظومه‌ای نقّالی ـ عامیانه واکاویده و به این نتیجه رسیده است که روایت‌های نقّالی با موضوع پهلوانی محملی برای تجلی عقاید دینی ـ مذهبی بوده و به‌طور خاص، در این اثر، قهرمان ملی در باورهای اسلامی ـ شیعی همراه مردم است؛

۵. هم او در مقالهٔ دیگری با نام «*زرین‌قبانامه* منظومهٔ پهلوانی ناشناخته» (۱۳۹۳: ۷–۳۸) به معرفی این اثر پرداخته و آن را ۲۳۱۳۳ بیت دانسته است؛

۶. در همین سال (۱۳۹۳)، آیدنلو این اثر را با نام *زرین‌قبانامه منظومه‌ای پهلوانی و پیرو شاهنامه از عصر صفویه* تصحیح کرده و مقدمه و تعلیقات مفصلی نیز بر آن نوشته است؛

۷. فرزاد قائمی در مقالهٔ «بررسی متن‌شناختی جایگاه سلیمان (ع) در روندِ تکوین حماسه‌های ایرانی» (۱۳۹۳: ۱۱۷–۱۳۶) به این نتیجه دست یافته که سلیمان (ع) به‌علت مشابهت با شخصیت‌هایی که در بافت اساطیر ایرانی جای داشتند دارای نقشی شاخص خواهد بود؛

۸. همین نویسنده در مقالهٔ «متن‌شناسی انتقادی (نقد متنی) نسخ یکی از نظیره‌های *شاهنامهٔ* فردوسی و ارائهٔ الگوی عملی جدیدی برای ارزیابی کیفی ـ کمی نسخ یک متن به‌یاری مطالعهٔ موردی» بار دیگر متن را «شاهنامهٔ اسدی» نامیده و اشاره کرده که نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ این متن به‌زودی منتشر خواهد شد (قائمی، ۱۳۹۵: ۳۴۳–۳۶۸)؛

۹. جلد چهارم *دانش‌نامهٔ فرهنگ مردم* در مقاله‌ای به‌قلم بهمن دمشقی خیابانی ذیل مدخل «زرین‌قبانامه» به معرفی اثر و بررسی عناصر ادبیات عامه در منظومهٔ مذکور پرداخته است (دمشقی خیابانی، ۱۳۹۵: ۷۲۳–۷۲۶).

۱۰. رسالهٔ دکتری «نقد اسطوره‌ای *زرین‌قبانامه* برمبنای نظریهٔ یونگ» نوشتهٔ محمد نجاری به راه‌نمایی ابوالقاسم قوام و مشاورهٔ سجاد آیدنلو به واکاوی *منظومهٔ زرین‌قبانامه* ازدیدگاه نقد کهن‌الگویی پرداخته است (نجاری، ۱۳۹۰).

اما مطالعات ادبی ـ سینمایی در ایران از اواخر دههٔ شصت شمسی آغاز شد و در پایان دههٔ هشتاد و آغاز دههٔ نود شمسی اوج گرفت. کتاب‌هایی که دربارهٔ اقتباس (adaptation)، نقد تطبیقی فیلم‌های اقتباسی و منابع ادبی، یا ظرفیت‌های نمایشی متون ادبی تألیف شده‌اند عبارت‌اند از: *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، شهناز مرادی کوچی (۱۳۶۸)؛ *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه*، احمد ضابطی جهرمی (۱۳۷۸)؛ *مشت در نمای درشت*، سیدحسن حسینی (۱۳۷۸)؛ *اقتباس برای فیلم‌نامه*، محمد خیری (۱۳۸۴)؛ *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*، محمد حنیف (۱۳۸۴)؛ *مه‌رویی و مستوری، بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما*، زهرا حیاتی (۱۳۸۷)؛ *مجموعه‌مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*، محمود اربابی (۱۳۸۷)؛ *اقتباس در سینما*، محمدعلی فرشته حکمت (۱۳۹۰)؛ *زنان شاهنامه ــ جنبه‌های نمایشی زنان در شاهنامهٔ فردوسی*، محمد نجاری و حسین صفی (۱۳۹۰)؛ *فردوسی و هنر*

سینما ـ بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامهٔ فردوسی، سیدمحسن هاشمی (۱۳۹۰)؛ و *ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس و قابلیت‌های بهره‌گیری از آن در رسانهٔ ملی*، محمد حنیف (۱۳۹۰). البته شمار مقالاتی که در مجلات علمی ـ پژوهشی سال‌های اخیر منتشر شده است بسیار بیش‌تر از کتاب‌های تألیفی و گردآوری است. برای نمونه، به چند مورد در دههٔ نود شمسی اشاره می‌شود: «مقایسهٔ استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی با شواهدی از شعر فارسی»، *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی*، زهرا حیاتی (۱۳۹۱: ش ۳۸)؛ «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانهٔ ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما»، *فرهنگ و ادبیات عامه*، اصغر فهیمی‌فرد (۱۳۹۲: ش ۲)؛ «پرداخت شخصیت در داستان فرود باتوجه به نقش شخصیت‌های کهن‌الگویی در فیلم‌نامه‌نویسی»، *پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی*، نصرت‌الله حدادی، محمود طاوسی، و شهین اجاق‌علی‌زاده (۱۳۹۳: ش ۱۷)؛ «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران»، *فصل‌نامهٔ نقد ادبی*، زهرا حیاتی (۱۳۹۳: ش ۲۷)؛ «ارزش‌یابی و تطبیق داستان رستم و شغاد با برجسته‌ترین مدل‌های ساختاری فیلم‌نامهٔ سه‌پرده‌ای»، *پژوهش‌های ادب حماسی* (۱۳۹۵: ش ۲۱)؛ و مانند آن.

اما در نقد و تحلیل آثار مذکور می‌توان به دریافت‌ها و نتایجی رجوع کرد که در مقالهٔ «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» به‌تفصیل آمده است: به‌عبارت‌فشرده، مقایسهٔ تحقیقات اولیه با پژوهش‌های متأخر نشان می‌دهد در نخستین تحقیقات، این ویژگی‌ها غالب است: غلبهٔ گزینش‌های فردی از موضوع و پراکندگی مطالعات؛ نقد فیلم‌های اقتباسی به‌صورت کلی و ذوقی؛ توجه به میزان اقبال مخاطبان به‌عنوان معیار قضاوت دربارهٔ اثر اقتباسی؛ و توجه به میزان وفاداری فیلم اقتباسی به رویدادهای داستانی کتاب منبع. در تحقیقات جدید، این ویژگی‌ها غالب است: پیوند مطالعات فردی با ساختارهای علمی و فرهنگی که در نهادهای دانشگاهی و غیردانشگاهی تعریف شده است؛ توجه به ماهیت مطالعات بین‌رشته‌ای به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی؛ توجه به بخش نظری نقد و سعی در ایجاد ارتباط منسجم با نقد عملی؛ و توجه به ظرفیت‌های نمایشی متون ادبی برای اقتباس در سینما (حیاتی، ۱۳۹۳: ۶۹–۹۹)

براساس آن‌چه گفته شد، پژوهش حاضر به تکمیل مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما در حوزهٔ ظرفیت‌های نمایشی ادبیات حماسی می‌پردازد و به‌ویژه جنبه‌های نمایشی متن *زرین‌قبانامه* را، که کم‌تر شناخته شده است، با تأکید بر شخصیت سلیمان نبی (ع) به اقتباس‌گران معرفی می‌نماید.

۳. شخصیت‌پردازی نمایشی

یکی از عناصر بنیادین داستان ادبی و فیلم سینمایی شخصیت‌پردازی است؛ ازآن‌جاکه داستان بدون شخصیت متصور نیست، یافتن پی‌رنگ و درون‌مایه نیز بدون تحلیل شخصیت‌پردازی کامل نخواهد بود. شیوهٔ شخصیت‌پردازی نمایشی، نخست، در کتاب‌هایی قابل‌پی‌گیری است که دربارهٔ قواعد فیلم‌نامه‌نویسی و داستان‌نویسی نوشته شده‌اند و با ظهور رویکردهای تازه در نقد ادبی انتظار می‌رود ذیل مباحث روایت‌شناسی نیز به این مبحث پرداخته شده باشد؛ اما «نظریهٔ روایت کم‌تر به مفهوم شخصیت پرداخته است. جالب توجه این‌که این بی‌توجهی نسبی چیز تازه‌ای نیست. ارسطو نیز در *بوطیقای* خود کنش را مهم‌تر از شخصیت دارند و فرع بر خود کنش به‌حساب می‌آیند» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۰۰). بُعد روایی شخصیت بیش‌تر در تلاقی دو مفهوم راوی و شخصیت در این حوزهٔ مطالعاتی مطرح است:

> بارت در کتاب *اسزد* هم‌چنین بعد روایی مفهوم شخصیت را روشن می‌سازد. این بعد خود را به چند شکل نشان می‌دهد. یکی از نمونه‌های آشکار آن راوی اول‌شخص است. در این شکل، فردی روایت را ارائه می‌کند که در طرح نیز (به‌عنوان شخصیت اصلی یا فرعی) نقش دارد. اما دو مفهوم «شخصیت» و «راوی» بااین‌که تا اندازه‌ای با یک‌دیگر تلاقی دارند به دو سطح متفاوت از متن روایی اشاره می‌کنند: مفهوم شخصیت به سطح داستان و مفهوم راوی به سطح گفتمان و روایت (همان: ۱۰۲).

اما در این مقال بیش‌تر به جنبه‌های نمایشی شخصیت پرداخته می‌شود که در مبانی دراماتیک شخصیت‌پردازی قابل‌مشاهده است. رابرت مک‌کی در *داستان، ساختار، و اصول فیلم‌نامه‌نویسی* (۱۳۹۰) با نگاهی که به پیوند و درهم‌تنیدگی ساختار و شخصیت دارد می‌نویسد: ساختار حوادث داستان نتیجهٔ تصمیماتی است که شخصیت‌ها در شرایط بحرانی می‌گیرند و همهٔ داستان‌ها به‌نوعی شخصیت‌محورند؛ مهم تناسب و هماهنگی است که باید میان شخصیت و ساختار داستان برقرار باشد: «درواقع، همهٔ حوادث و ساختار شخصیت آینهٔ تمام‌نمای یک‌دیگرند. به‌عبارت‌دیگر، عمق شخصیت را نمی‌توان بیان کرد مگر ازطریق ساختار داستان. مسئلهٔ اصلی تناسب و هماهنگی (appropriation) است» (مک‌کی، ۱۳۹۰: ۴۷).

لیندا سیگر در *فیلم‌نامهٔ اقتباسی* (۱۳۸۰) دربارهٔ انتخاب شخصیت‌های فیلم‌نامه چند اصل را مشخص می‌کند و ذیل هرکدام از آن‌ها روش پردازش شخصیت‌ها را شرح می‌دهد؛ مانند این‌که: شخصیت اصلی را بیابید؛ کارکردهای شخصیت را مشخص کنید؛ حذف شخصیت‌ها؛

تلفیق شخصیت‌ها؛ انتخاب شخصیت‌های هم‌دردی‌برانگیز؛ ویژگی‌های جزئی شخصیت‌ها را بیابید؛ اگر دوستشان دارید، نگهشان دارید؛ و مانند آن (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۵۲–۱۸۰).

توضیح بیش‌تر این‌که دربارهٔ انتخاب شخصیت می‌گوید: «اگر قهرمان همان راوی ـ ناظر باشد، اقتباس‌کردن از آن دست‌مایه راحت‌تر خواهد شد؛ وگرنه، درصورتی‌که مُصرّ به اقتباس باشید، روش‌هایی برای فعال‌ترکردن راوی ـ ناظر وجود دارد» (همان: ۱۵۵). و تأکید می‌کند که شخصیت اصلی باید هم‌دردی‌برانگیز باشد؛ و کارکردهای شخصیت نیز عبارت است از: ۱. داستان‌گویی؛ ۲. کمک به افشای شخصیت اصلی؛ ۳. تجسم یا افشای درون‌مایه یا صحبت دربارهٔ آن؛ ۴. افزودن رنگ و بافت. برای نمونه:

> درصورت امکان، سعی کنید شخصیت‌های ویژه را حفظ کنید. اگر به‌خصوص شخصیت‌های خوش‌آب‌ورنگ در رمان یافتید که ظاهراً کارکردی ندارند یا صرفاً کارکردی درون‌مایه‌ای دارند، ببینید که آیا می‌توان به آن‌ها کارکرد دیگری نیز داد که به داستان کمک کنند یا نه؟ اگر فردی که کتاب را خوانده تماشاگر فیلم باشد، مشتاقانه منتظر دیدن چنین شخصیت‌هایی است. اما مراقب این شخصیت‌ها باشید؛ زیرا خوش‌آب‌ورنگیِ صرف شخصیت کارآمد سینمایی نمی‌سازد (همان: ۱۶۰).

هم‌چنین نویسنده دربارهٔ مشخص‌کردن کشمکش‌ها معتقد است:

> ازآن‌جاکه کشمکش برای درام ضروری است، بیش‌تر فیلم‌ها بر کشمکش دو نفر تأکید می‌ورزند. دراماتیک‌ترین کشمکشی که می‌توان در فیلم داشت کشمکش مبتنی‌بر کنش است. بیش‌تر فیلم‌نامه‌های اقتباسیِ موفق بر ماجراها و کنش‌هایی تمرکز دارند که شخصیتی باید دیگری را بکشد یا به او کلک بزند (همان: ۱۶۷).

آروین بِلَکر در *عناصر فیلم‌نامه‌نویسی* (۱۳۸۸) بر ضرورت منطقی کنش‌های شخصیت تأکید می‌کند و آن را ذیل عنوان کارکرد و تعریف می‌آورد:

> درواقع، باید ضرورتی منطقی در پس کنش‌های شخصیت وجود داشته باشد. اعمال شخصیت حتی اگر غافل‌گیرکننده باشند، باید پس‌از دقیق‌شدن در آن‌ها موجه و منطقی بنمایند. به‌همین‌دلیل، بیماران روانی ازنظر دراماتیک ارزش زیادی ندارند. افراد روانی غیرمنطقی هستند؛ آن‌ها ممکن است بدون داشتن انگیزه‌ای مشخص هر کاری انجام دهند. اغلب بینندگان قادر به هم‌دلی با این‌گونه شخصیت‌ها نیستند. بینندگان ترجیح می‌دهند شخصیت را درک کنند، با وی ارتباط برقرار نمایند، او را حس کنند، و با او هم‌دلی عمیق داشته باشند (بلَکر، ۱۳۸۸: ۳۱).

شخصیت‌ها به‌واسطهٔ شخصیت‌پردازی معرفی و بسط داده می‌شوند:

۱. توصیف مستقیم؛

۲. ارائهٔ غیرمستقیم ازطریق: الف) کنش؛ ب) گفتار؛ ج) نمود بیرونی رفتار؛ د) محیط.

> عناصر مختلف شخصیت‌پردازی معمولاً در گفتمان با یک‌دیگر ترکیب می‌شود. تصویر کلی‌ای را که از یک شخصیت در ذهن ما شکل می‌گیرد می‌توان به بی‌شمار نشانه‌های مختلف در متن نسبت داد. این نشانه‌های متنی که هیچ‌یک به‌تنهایی اثری ندارند به‌واسطهٔ این‌که چگونه ترکیب شوند بر یک‌دیگر اثر می‌گذارند و تأثیر آن‌ها در شخصیت‌پردازی ازطریق تنوع و تکرار در روایت دوچندان می‌شود (همان: ۱۱۰).

رخدادها، شخصیت‌ها، و شخصیت‌پردازی سه اصطلاح کلیدی‌اند که در تحلیل روایی نقش به‌سزایی دارند و شکل ارائهٔ آن‌ها در فیلم با داستان ادبی فرق دارد.

> در فیلم نیز هم‌چون داستان منثور مفهوم شخصیت با شخصیت‌پردازی در ارتباط است. اما راه‌های ارائه و نمایش شخصیت‌ها در این دو رسانه با یک‌دیگر کاملاً تفاوت دارد؛ برای مثال، فیلم خصوصیات و ویژگی‌های بیرونی را با قاطعیت مطلق نشان می‌دهد. به‌علاوه، فیلم به‌آسانی ویژگی‌های بیرونی را با الگوهای شاخص گفتار و کنش ترکیب می‌کند ــ برای نمونه، کافی است به شخصیت‌هایی چون چاپلین، قهرمان نوعی فیلم‌های وسترن، یا جیمز باند فکر کنید. ازسوی‌دیگر، فیلم برخلاف ادبیات داستانی نمی‌تواند افکار، احساسات، و نقشه‌های شخصیت‌ها را منتقل کند ــ شاید به‌این‌دلیل که کارکردهای راوی فیلم به کارکردهای راوی ادبی شباهت چندانی ندارد (لوته، ۱۳۸۸: ۱۱۲).

توجه به تأثیرگذاری شگردهای روایی متن ادبی در اقتباس نیز در گزارهٔ ذیل موردتوجه است: «چون گیرایی و جذابیت ادبیات به‌عنوان مادهٔ خام تاحد فراوانی ناشی از شکل ارائهٔ ادبی آن است، ابزارها و تمهیدات روایی در متن ادبی نیز می‌توانند بر اقتباس از آن تأثیرگذار باشند» (همان: ۱۱۳).

در هیچ منبعی بحث نظام‌مندی دربارهٔ تفاوت‌های روایی در زمینهٔ شخصیت‌پردازی فیلم و داستان ادبی وجود ندارد. درمجموع، برایند مباحث مرتبط با شخصیت‌پردازی سینمایی که در کتاب‌های قواعد فیلم‌نامه‌نویسی آمده است در کتاب *مه‌رویی و مستوری*، *بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما* گردآوری شده است و خلاصهٔ آن در بندهای زیر قابل‌ملاحظه است:

۱. در معرفی شخصیت، بهره‌گیری از روش‌های بصری نمایشی‌تر است و کنش شخصیت معمولاً پیچیدگی‌های ذهنی او را نشان می‌دهد؛

۲. ساختار و محدودهٔ زمانی فیلم اقتضا می‌کند شخصیت به‌صورت تدریجی معرفی شود و شناخت کامل او باید در پایان داستان رخ دهد؛

۳. معمولاً شخصیت در خصوصیاتی پیچیده و جزئی نهان می‌شود که شامل سه بعدِ خصوصیات ظاهری، موقعیت اجتماعی، و دنیای درونی است؛

۴. در کارکرد نمایشی، شخصیت باید فعال باشد، ماجرا خلق کند، اطلاعاتی به مخاطب بدهد که داستان را پیش برد، درونیات خود یا شخصیت دیگر را افشا کند، و درون‌مایه را القا نماید؛

۵. در کنار نقش داستانی که شخصیت ایفا می‌کند، جذابیت ویژگی اصلی شخصیت نمایشی است؛

۶. بیان عاطفی مهم‌ترین عامل جذب مخاطب است؛ زیرا زبان مشترک مخاطب و شخصیت داستان خشم، غم، آزردگی، دل‌سردی، ناامیدی، لذت، خوش‌حالی، ترس، هیجان، و احساساتی از این نوع است؛

۷. در هنجارهای سینمای کلاسیک، شخصیت فیلم واقع‌گرا و باورپذیر تعریف شده است و این ویژگی مرهون تناسب عملکرد شخصیت با بقیهٔ عناصر داستان است. رفتار و گفتار شخصیت باید با نوع داستان، موضوع داستان، منطق داستان، روحیهٔ ثابت شخصیت، انگیزه، و احساس شخصیت نسبت به موضوع و روابط شخصیت‌ها تناسب داشته باشد (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۵۴-۱۶۴)

۴. شخصیت نمایشی سلیمان نبی (ع) در *زرین‌قبانامه*

طبق تصحیح سجاد آیدنلو، متن *زرین‌قبانامه* طولانی‌ترین منظومهٔ پهلوانی چاپ‌شده است. زمان رویداد این اثر دورهٔ پادشاهی کی‌خسرو پس‌از کشته‌شدن افراسیاب است (آیدنلو، ۱۳۹۳: ۴۷).

> در متن منظومه قراین فراوانی وجود دارد که نشان می‌دهد داستان برگرفته از زبان مردم و رایج درمیان عوام بوده است؛ مانند وجود بن‌مایه‌های داستان‌های عیّاری و شفاهی هم‌چون عاشق‌شدن در یک نگاه، مدهوش‌شدن، جادوگری و طلسم‌گشایی، و نظایر آن (دمشقی خیابانی، ۱۳۹۵: ۷۲۶).

خلاصهٔ داستان از این قرار است:

حضرت سلیمان (ع) در زمان پادشاهی کی‌خسرو پهلوانی به‌نام زرین‌قبا را به دربار ایران می‌فرستد تا شهریار و یلان را به دین خدا فراخواند. زرین‌قبا در نبرد با ایرانیان دو تن از پهلوانان را می‌گیرد. کی‌خسرو به رستم در هندوستان نامه می‌نویسد و از او یاری می‌خواهد. تهمتن همراه زال نزد حضرت سلیمان (ع) می‌رود و پس‌از پاسخ به پرسش‌های دینی و اعتقادی پیامبر ازسوی او مأمور می‌شود عفریت دیو را در کوه قاف به‌بند کشد. در راه سفر به کوه قاف رستم ماجراهایی از سر می‌گذراند؛ چنان‌که شماری از دیوان قاف را می‌کشد و عفریت را در بند می‌کشد، اما گرفتار طلسم پری می‌شود و با هدایت سروش غیبی از طلسم نجات می‌یابد.

در بخش دیگری از داستان، ماجرای لشکرکشی سلیمان (ع) به چین، کشتن طغرای بت‌پرست، ربودن انگشتر سلیمان (ع) به‌دست صخره‌دیو، و آوارگی پیامبر آغاز می‌شود. صخره‌دیو بر جای سلیمان (ع) می‌نشیند. اما آصف خبردار می‌شود و اسم اعظم را می‌خواند و دیو می‌گریزد. آصف در نامه‌ای برای کی‌خسرو از او می‌خواهد در جام جهان‌بین بنگرد تا محل صخره‌دیو و احوال زال، رستم، فرامرز، و جهان‌بخش را معلوم کند؛ اما صخره‌دیو جام گیتی‌نما و مهرهٔ جمشید را نیز از کاخ کی‌خسرو می‌رباید.

ماجراهای بسیاری به‌شیوهٔ داستان در داستان رخ می‌دهد تا رستم همراه کریمان، فرزند برزو، به جست‌وجوی انگشتر حضرت سلیمان (ع) و جام و مهرهٔ جمشید در مشرق‌زمین می‌پردازند. در نبرد رستم و کریمان با صخره‌دیو، دیو انگشتر سلیمان (ع) را به دریا می‌اندازد و رستم، با اسیری صخره‌دیو، جام جهان‌بین و مهرهٔ جمشید را پس می‌گیرد. سلیمان (ع) انگشترش را درون شکم ماهی می‌یابد و دوباره بر تخت فرمان‌روایی می‌نشیند. رستم صخره‌دیوِ اسیر را به‌نزد سلیمان (ع) می‌برد و بعد برای یاری کی‌خسرو به دشت ری و آوردگاه هشت‌لشکر روانه می‌شود.

پس‌از پیروزی رستم در زورآزمایی‌های بسیار، در بخش‌های پایانی منظومه زرین‌قبا در میدان رستم را به نبرد فرامی‌خواند؛ و دو سه شبانه‌روز پیکار می‌کنند و نبرد با پیروزی رستم و اسیری زرین‌قبا پایان می‌یابد. در دربار کی‌خسرو، زرین‌قبا می‌گوید: نوهٔ رستم و حاصل ازدواج جهانگیر، پسر تهمتن، با دختر لیس، شاه پریان، است.

حضور زرین‌قبا، رستم، و فرزندانش به‌منزلهٔ شخصیت‌های اصلی نشان از نوع ذوق و پسند مخاطبان زمان نظم اثر یعنی دلاوری‌های یلان سیستان دارد. بیش‌تر داستان‌های مربوط به رستم و فرزندانش در *زرین‌قبانامه* منحصر به این منظومه است و در متون پهلوانی دیگر

(اعم از منظومه‌ها، طومارها، و روایات شفاهی ـ مردمی منتشره) دیده نشده‌اند. مقابله و زورآزمایی پهلوانان گرشاسپی در *زرین‌قبانامه* به‌ویژه نبرد رستم با زرین‌قبا و جهان‌سوز از داستان‌های نبرد یلان رستم‌نژاد در روایات پهلوانی ایران متأثر است که پس‌از داستان رستم و سهراب، مکرر و با تنوع، نسبت خویشاوندی طرفین و نیز فرجام غیرتراژیک در منظومه‌های پهلوانی پس‌از *شاهنامه*، به‌ویژه طومارهای نقّالی و داستان‌های عامیانه، دیده می‌شود. شاید دلیل این امر علاقهٔ عمومی شنوندگان/ خوانندگان این روایات به الگوی داستان رستم و سهراب با پایان منجر به شناسایی نسب هم‌خونی بوده است. داستان‌پرداز روایات متعدد این منظومه را با «داستان صف‌آرایی هفت» و سپس «هشت لشکر در دشت ری» پیوند داده است تا هم گواهی مهم بر ماهیت نقّالی عامیانه داستان‌های این اثر باشد هم بر اهمیت، شهرت، و محبوبیت روایت هفت لشکر در عصر صفوی دلیل شود (همان: ۵۳–۵۴)

در *زرین‌قبانامه* پی‌رنگ کلی و سلسله‌واری در سرتاسر داستان وجود ندارد؛ بلکه چند حرکت موازی داستانی در حال روایت است. زنجیر باریکی که آن‌ها را به یک‌دیگر وصل می‌کند شخصیت‌ها هستند نه رابطهٔ علّی و معلولی؛ ازاین‌رو، داستان اندکی سست است و جاذبهٔ داستان‌های بزرگ و منظومه‌های عالی را ندارد. به‌عنوان مثال، در منظومهٔ *لیلی و مجنون*، کلیت پی‌رنگ درخدمتِ درون‌مایهٔ جدال عقل و عشق و موضوع عاشقانهٔ لیلی و مجنون است و حکایت‌های فرعی برای تأیید محتوای پی‌رنگ شاهد آورده می‌شود؛ اما در *زرین‌قبانامه* پی‌رنگ واحد منسجمی یافت نمی‌شود که داستان‌ها در خدمت و تأیید آن کل باشند.

شخصیت‌های *منظومهٔ زرین‌قبانامه* را می‌توان به دو گروه اصلی و فرعی تقسیم کرد. شخصیت‌های فرعی گاه درحد نام به پی‌رنگ داستان کمک می‌کنند و بعضی از آن‌ها نقشی کوتاه دارند که درخدمتِ درون‌مایه‌اند. شخصیت‌های این منظومه عبارت‌اند از: زرین‌قبا (پسر جهانگیر و نوهٔ رستم)، رستم، زال، سلیمان نبی (ع)، رستم یک‌دست، شمیلاس، فرامرز، برزو، تمور، جهان‌بخش، خورشید (خواهر رستم)، کیوشان، تهمورث، کیومرث، نریمان، مهاران، زادشم (پسر افراسیاب)، کریمان، الوندشاه، دختر و پسر الوندشاه، لاقیس (دختر طغرا و همسر سلیمان)، فراسیاب، قارن‌کاوگان، گودرز و گیو، بیژن، رهام، شاپور، همایون، طوس، گستهم، شیدوس، سهراب‌شاه، گرسیوز، شمّاخ سوری‌نژاد، آصف، قارن، فرخ‌سوار، شاپور، گودرز، رجمان (معلم دربار سلیمان نبی)، الماس، بهرام، کیانوش، گرشاسب ثانی، زادشم (نبیرهٔ فریدون)، حورانه، هارون، طلوع شجر، آذربانو (دختر رستم)، و آذر.

ویژگی‌ها و ماجراهای سلیمان نبی (ع) هم ازدیدگاه درون‌متنی هم با خوانش بینامتنی قابل‌توجه است و می‌تواند گستره‌ای از امکانات انتخاب و گزینش را فراروی اقتباس‌گر قرار دهد.

مطابق روایات اسلامی در ۱۰۰۳ پیش‌از میلاد، خداوند حکم نبوت را پس‌از داوود به سلیمان داد؛ درحالی‌که کتاب مقدس تنها او را پادشاهی مقتدر معرفی کرده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۷۴). در زبان فارسی، مضاف‌ها و منسوب‌های بسیاری با نام این پیامبر وجود دارد که زبان‌زد شده است؛ مانند تخت سلیمان، ملک سیلمان، نگین سلیمان، قالیچهٔ سلیمان، و غیره که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. «ملک»: خداوند آدمی و دیو و مرغ را، هم‌چون لشکریان، فرمان‌بردار او کرد ... ملکش در وسعت و گشادگی ضرب‌المثل گردید؛

۲. «تخت»: او را بساطی بود صد فرسنگ که تخت خویش را، که از زرناب بود، بر آن می‌نهاد و بر فراز آن دو کرکس بودند که چون سلیمان بر تخت می‌آمد به‌پرواز درمی‌آمدند. مرغان بر سرش می‌ایستادند و تختش را سایه می‌کردند و باد که مسخر او بود آن تخت و هم‌چنین کشتی‌های تجاری او را به هر سو که سلیمان می‌خواست می‌برد؛

۳. «قالیچه»: در برخی روایات آمده است که سلیمان را قالیچه‌ای بود که خود و لشکرش بر آن می‌نشستند و مرغان بر سرش می‌ایستادند و آن را سایه می‌کردند و او هرجا که اراده می‌کرد با این قالیچه می‌رفت؛

۴. «منطق‌الطیر»: سلیمان روزی در مجلس نشسته بود و مرغان بر بالای سر وی، پَر درهم‌پیوسته، مانند چتر ایستاده بود و هرکدام از مرغان بانگی می‌کرد و سلیمان به مردمان می‌گفت آن‌ها چه می‌گویند؛

۵. «نگین»: سلیمان را انگشتری بود که نام بزرگ خدای تعالی بر آن نبشته و چهار نگین در آن بود: دو تا آهنین و دو تا برنجین. با برنجین بر پریان، و با آهنین بر دیوان و شیاطین حکم می‌راند. روزی که به آب‌دست می‌شد انگشتری به [زنش] داد تا به اسم اعظم بی‌حرمتی نشود. دیوی «صخرجنی‌نام» خود را بر صورت سلیمان به او نمود و انگشتری در انگشت کرد و بر تخت نشست و همه پنداشتند سلیمان است؛

۶. «صخر» (صخرالمارد) یا صخره: نام دیوی است از قهران دیوان، بر صفت آدمی که روی شیر داشت و هر اندامی از او به حیوانی مانند بود (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۷۴-۴۷۶).

سلیمان در این منظومه گاه به‌شکل پیر خردمند ظاهر می‌شود و قهرمانان، زرین‌قبا و رستم، را راه‌نمایی می‌کند. زعامت و رهبری کل منظومه در گروِ رهبری و هدایت اوست. شخصیت‌پردازی سلیمان به‌صورت غیرمستقیم است و درمجموع، شخصیتی ایستا دارد.

در *زرین‌قبانامه*، پیش‌ازآن‌که از رستم بزرگ‌ترین و نخستین پهلوان ملی نام برده شود، سلیمان (ع) به‌عنوان نخستین قهرمان مذهبی که تمام آفاق زیر فرمان اوست معرفی می‌شود. چون سرنوشت جهان به‌دلیل راه‌نمایی‌های پیامبران در دستان آنان است، بنابراین، حکم سلیمان (ع) حکم ایزدی است. این ویژگی، یعنی تشخص و فردیت سلیمان (ع)، نخستین بستری است که می‌تواند جولانگاه خلاقیت درام‌پرداز باشد. جذابیت شخصیت و افزودن به رنگ‌وبوی داستان، چنان‌که پیش‌ازاین گفته شد، یکی از مؤلفه‌های نمایشی‌کردن متن است.

بدو گفت آن‌گه رسول خدا — که ای نامور گرد نر اژدها
سپه چون بری سوی ایران‌زمین — به پیکار گردان با داد و دین

(*زرین‌قبانامه*: ب ۱۵۷–۱۵۸)

سلیمان (ع) در نخستین مرحلهٔ زندگی‌اش به تبلیغ و اشاعهٔ دین می‌پردازد. تبلیغ دین و فرمان‌برداری همهٔ آفاق به‌دست او (باد، فرش، پرندگان، جنّیان، و ...) سلیمان (ع) را دچار غرور و نخوت می‌کند. غرور و نخوت سلیمان (ع) در این مرحله دیدگان او را بر بت‌پرستی در دربارش می‌بندد. خداوند برای آن‌که سلیمان (ع) را با گوشه‌های اهریمنی روانش آشنا کند او را به دریای چین (نخستین سفر سلیمان (ع)) اعزام می‌کند. یکی از ویژگی‌های نمایشی شخصیت سلیمان (ع) همین تجربهٔ موقعیت‌هاست که او را در رویدادهای متفاوت به‌تصویر می‌کشد؛ زیرا یکی از وجوه شخصیت نمایشی تصمیم‌ها و کنش‌های متعدد در شرایط متفاوت است.

علاوه‌براین، یک مسئلهٔ روانی که می‌توان از آن به نیاز عاطفی تعبیر کرد و در متن دراماتیک برای شکل‌گیری داستان ضروری است داستان را پیش می‌برد؛ غروری که تعادل اولیهٔ داستان را از بین می‌برد و شخصیت را به سیروحرکت وامی‌دارد.

سلیمان (ع) در نخستین سفرش از خداوند دستور می‌گیرد تا به دریای چین برای مبارزه با کفار اعزام شود. او در این سفر با طغرای زرین‌کلاه، شهریار دریای چین، پیکار می‌کند. همین‌جا می‌توان گفت یکی از ظرفیت‌های نمایشی شخصیت‌پردازی سلیمان (ع) محقَق است و آن وجود کشمکش‌های مبتنی‌بر کنش است. چنان‌که در بخش قبل گفته شد، بیش‌تر فیلم‌نامه‌های اقتباسیِ موفق بر ماجراها و کنش‌هایی تمرکز دارند که شخصیتی باید

دیگری را بکشد یا نسبت به او زیرکی داشته باشد. اما کشمکش درونی شخصیت هم دربارهٔ سلیمان (ع) نمود دارد و آن آزمون عشق سلیمان (ع) به لاقیس، زن جادوگر، و شیوع بت‌پرستی در دربار اوست. تا همین‌جا ترکیب کشمشکش‌های بیرونی و درونی قابلیت دراماتیک متن را تأمین می‌کند. در مرحله‌ای دیگر، آصف برخیا، پیر فرزانه، سلیمان (ع) را از وضع بت‌پرستی در بارگاه او خبر می‌کند. سلیمان (ع) از این خبر بی‌هوش می‌شود و هنگامی‌که به هوش می‌آید بر ماه‌رو به‌زشتی زبان برمی‌آورد و بت را می‌شکند و توبه می‌کند؛ به‌عبارتی، شخصیت در بوتهٔ آزمایش قرار می‌گیرد و تحول رفتاری دارد.

که روزی که زال و تهمتن به جنگ — همان نام‌داران با نام و ننگ
سوی قاف رفتند سر پرغریو — که بندند بازوی عفریت دیو
سلیمان به تخت شهی با کمر — که شد حکم ازجانب دادگر
که لشکر کشد سوی دریای چین — به پیکار کفار بی‌دادودین

(*زرین‌قبانامه*: ب ۳۳۴۸–۳۴۵۲)

صخره‌دیو انگشتر سلیمان (ع) را می‌دزدد و او به مرحلهٔ دوم از زندگی‌اش قدم می‌نهد. داشتن انگیزهٔ مشخص برای عمل دربارهٔ شخصیت نمایشی هم‌دردی‌برانگیز است و این ویژگی دربارهٔ شخصیت سلیمان (ع) صادق است؛ انگیزهٔ به‌دست‌آوردن انگشتری ربوده‌شده و حجم بسیاری از رویدادها که در این رابطه شکل می‌گیرد با بافت درام سازگاری بسیار دارد.

سلیمان (ع) با ازدست‌دادن انگشتر از بارگاه خود آواره می‌شود. این آوارگی همان سیروسلوک عارفانه است و در این آوارگی سلیمان (ع) از ضمیر خودآگاه به ضمیر ناخودآگاه به فردیت خویش دست می‌یابد. سلیمان (ع) سال‌ها در این مرحله از سلوک آواره می‌ماند و راهی دراز و دردناک را هم‌راه با اشک و زاری طی می‌کند. «یونگ پیوسته تأکید می‌کند که فردانیت کامل تنها پس‌از طی طریق سیری دراز و دردناک میسر است و کم هستند کسانی که در این راه توفیق یافته‌اند» (مورنو، ۱۳۷۶: ۱۶۲). این ویژگی‌های کهن‌الگویی و سیروسلوک‌های فردی با یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های درام انطباق دارد و آن حرکت و پویایی است که به تکامل یا تغییر شخصیت می‌انجامد. به‌تعبیردیگر، «کافی نیست قهرمان نمایش فقط تمایل و آرزویی داشته باشد و چیزی بخواهد. باید آن چیز به‌قدری موردعلاقه و نیاز او باشد که برای تحصیل آن یا موجب خسارت و خرابی مخالفان خود بشود یا خود از بین برود» (نجاری، ۱۳۹۰: ۱۱). آوارگی سلیمان را می‌توان در صیرورت ماجراهای بیرونی و خصلت‌های درونی زیر مشاهده کرد:

سلیمان (ع) برای این سیروسلوک به‌دستور پیر خردمندِ درونش ترک وطن می‌کند تا با تاریکی‌های وجودش آشنا شود. در این سفر، سر به بیابان می‌گذارد و در مسیر، باغبانی را می‌بیند. این باغبان، که حکم پیر خردمند بیرونی را برای سلیمان (ع) دارد، برای سلیمان (ع) غذا و مسکن تهیه می‌کند. سلیمان (ع) با نقاب مردی ناشناس وارد این باغ می‌شود؛ اما دختر باغبان از مار حافظ سلیمان (ع) می‌فهمد که او مردی با جاه‌وجلال است. صخره‌دیو در نبرد با رستم انگشتر سلیمان (ع) را در دریا، نماد پالایش و شفا، می‌اندازد. انگشتر، نماد دین سلیمان (ع)، طی پنج سال در شکم ماهی می‌ماند تا سلیمان (ع) از من خویش بگذرد و به فردیت برسد. در این مدت، با کارهایی پایین‌تر از شأن سلیمان (ع) و درواقع پالایش سلیمان (ع) حرکت از خودآگاه نقاب دینی سلیمان (ع) به ناخودآگاه واقعی دینی سلیمان (ع) شکل می‌گیرد تا انگشتر به‌عنوان برکت نهایی به دست سلیمان (ع) برسد. سلیمان (ع) در این زمان با گریه و زاری در درگاه خداوند تاج‌وتخت دوباره را از او درخواست می‌کند. او تازمانی‌که به این سیر تحول فردیت دست نیافته است به وطن خویش بازنمی‌گردد. «فردانیت فرایندی رنج‌آور است؛ یعنی هر گامی که در این مسیر برداشته می‌شود با رنج معنوی شدید هم‌راه است؛ یعنی فرانمود شوریدگی من (ego) است دربرابر قهری که خویشتن (self) بر آن اعمال می‌کند» (مورنو، ۱۳۷۶: ۴۴).

ازآن‌جاکه یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌ها در پردازش دراماتیک شخصیت حضور قهرمانانهٔ او در شرایط بحرانی و تصمیم‌گیری و عمل‌کردن در بافت رویدادهای گوناگون است ماجراهای مربوط به سلیمان (ع) بستر مناسبی برای خلق یک روایت نمایشی است. قهرمان مذهبی منظومه به نوآموزی دست می‌یابد و پس‌از طی مراحلی سخت در پنج سال به عضوی بالنده در جامعه تبدیل می‌شود و دوباره تمام نیروهای زمین و آسمانی در خدمتِ او قرار می‌گیرند.

> قهرمان یک سلسله وظایف و مقدرات شکنجه‌آور را برای گذر از مرحلهٔ بی‌خبری و خامی آغاز می‌کند. به بلوغ فکری و اجتماعی یعنی بدل‌گشتن به عضوی بالنده و سازنده از گروه اجتماعی خود می‌انجامد. این مرحله عموماً از سه بخش تشکیل یافته است: ۱. ره‌سپاری؛ ۲. دگرگونی و استحاله؛ ۳. رجعت. این مرحله نیز، مانند کاوش، گونه‌ای از صور مثالی مرگ و تولد دوباره است (گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۷۹).

سلیمان (ع) سه مرحله را در زندگی طی می‌کند که شاید بتوان آن را در ساختار سه‌پرده‌ای فیلم‌نامه و پردازش نقطه‌عطف‌هایی که در درام ضروری است بازآفرینی کرد. در این سه مرحله دو سفر و دو مرحلهٔ متفاوت زندگی سلیمان (ع) دیده می‌شود که درنهایت، از بت‌پرستی در بارگاهش به یکتاپرستی بدل می‌شود.

شخصیت‌پردازی قهرمانانهٔ سلیمان (ع) ویژگی دراماتیک دارد. قهرمان درطی زندگی خود از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر وارد می‌شود. این مراحل، حلقه‌وار، به یک‌دیگر مرتبط می‌شوند. هرکدام از این حلقه‌ها برای تکامل و تعالی قهرمان نیاز به قرارگرفتن در کنار یک‌دیگر دارند تا فرد/ قهرمان طی مراحل سلوک به فرایند فردیت برسد. البته باید به این مسئله توجه داشت که هر فرد باتوجه به شرایط زندگی فردی، اجتماعی، مسائل سیاسی، تاریخی، جغرافیایی، و اقتصادی خود ممکن است این مراحل را تجربه کند و در رابطه با این منظومه باید گفته شود: *منظومهٔ زرین‌قبانامه* از متون کهن ادبیات فارسی است و در بسیاری موارد، وقتی از فردی صحبت می‌شود، چه در حکم انسان چه در حکم جادوان، درآغاز از زیبایی آنان سخن می‌رود.

رخی دید چون مهر انور شده　　که مهر و مهش پیش چاکر شده
قدش بود مانند آزاده‌سرو　　ز گوهر تنش هم‌چو پشت تذرو
رخش رونق مهرومه کرده پست　　قدش پشت سرو روان را شکست

(*زرین‌قبانامه*: ب ۶۱۴۶-۶۱۴۸)

سپس به پهلوانی‌ها و دلاوری‌های فرد و توان و قدرت جسمانی او می‌پردازد.

جهان‌بخش از تخت پیل سفید　　بجست و روان شد پس او چه شید
بر و یال هم‌چون که بیستون　　دو رانش بدان بیستون بُد ستون

(همان: ب ۶۸۸۶-۶۸۸۷)

تخم و نژاد او نیز از عناصر مهم فرد است. درواقع، آن‌که گوهری والا دارد ارزش‌مند است.

همان هم منم شاه چین و تتار　　پدر بر پدر خسرو تاج‌دار

(همان: ب ۶۹۰۸)

که این گرد پور سلیمان بود　　ازآن‌رو چو درنده‌شیران بود

(همان: ب ۶۹۹۸)

بگفتا جهان‌بخش شیر اوژنم　　که چون کوه فولاد در جوشنم
تهمتن نیا و فرامرز باب　　که لرزد ز تیغش دل آفتاب

(همان: ب ۶۳۷۴-۶۳۷۵)

در این منظومه و متون مشابه کهن، مانند متـون معاصـر از شخصـیت فـرد، مشـکلات روانی، و گره‌ها و عقده‌های او بحث نمی‌شود. البته در این متن گره‌های سیاسی، گـره‌هـای دینی، و مسئلهٔ نبرد جایگاه ویژه در شخصیت فرد دارد. سراینده به خیر و شـرها، خـوبی و بدی‌ها، عواطف، غرایز جنسی، و ...، که بخشی از روان فرد است، در لایه‌های پنهان متن و گاه به‌طور واضح سخن می‌گوید و همهٔ این خصوصیات در شخصـیت‌پـردازی نمایشـی و هم‌دردی‌برانگیزبودنِ هویتِ روانی شخصیت برای مخاطب قابل‌توجه اسـت. امـا از آن‌چـه به‌مثابهٔ روان‌شناسی جدید در متون یا جامعه‌شناسی است سخن نمـی‌رود. درواقـع، هویـت روانی خویشتن فرد را در معنای مجازی هر کلام باید یافت.

۵. نتیجه‌گیری

به‌طور کلی، در اقتباس از متونی که به‌شکل دقیق و جزئی و با رویدادمحوری بـه شخصـیت توجه کرده‌اند اقتباس‌گر از این فرصت برخوردار است که به‌راحتی می‌تواند ازمیـان کـنش و واکنش‌ها، یا به‌تعبیردرسـت‌تـر کارکردهـای شخصـیت، دسـت بـه انتخـاب زنـد و ازمیـان شخصیت‌های فرعی پیرامون او هرکدام را می‌خواهد نگه دارد یا حـذف کنـد. او مـی‌توانـد فهرستی از عملکردهای شخصیت تنظیم کند و تعیین نماید شخصیت بـا کـدام کـنش خـود داستان را پیش برده؛ با کدام کنش ویژگی‌های درونی را آشکار کرده؛ با کدام عمل درون‌مایهٔ داستان را شکل داده؛ و چگونه به رنگ‌وبوی داستان افزوده است. در این زمینه، کافی اسـت فهرست کنش و واکنش‌ها یا زمینهٔ آن‌ها دربارهٔ شخصیت سلیمان (ع) از مـتن *زریـن‌قبانامـه* استخراج شود تا امکان وسیع انتخاب و بروز خلاقیت ازسوی اقتباس‌گر پیشِ چشـم آیـد و درهم‌تنیدگی جذاب پی‌رنگ و شخصیت خود را نشان دهد: حضرت سلیمان (ع) به‌نزد شاه کی‌خسرو تاج‌دار ازجهتِ دین و آیین او ایل‌چی می‌فرستد؛ ایرانیان و گودرزیان بر سر دیوان و پریان سلیمان (ع) لشکر می‌کشند؛ رستم با زال به بیت‌المقدس نزد سلیمان (ع) مـی‌رونـد؛ سیمرغ با رستم مناظره می‌کند و نزد سلیمان (ع) می‌آیـد و از آمـدن رسـتم خبـر مـی‌دهـد؛ سلیمان (ع) با زال و رستم مناظره می‌کند و دربارهٔ دین با رستم سخن مـی‌گویـد؛ رسـتم بـه سلیمان (ع) پاسخ می‌دهد؛ سلیمان (ع) رسـتم را بـه کـوه قـاف و بـه جنـگ عفریـت دیـو می‌فرستد؛ زرین‌قبا گودرزیان را نزد سلیمان (ع) می‌فرستد؛ رستم از رزم بازمی‌گـردد و عـزم لشکرگاه می‌کند؛ سلیمان (ع) به دریای چین لشکر می‌کشد و به جنـگ طغـرای زریـن‌کـلاه می‌رود؛ طغرای زرین‌کلاه کشته می‌شود و لشکر صخره‌دیـو از راه مـی‌رسـد؛ آصـف، وزیـر

سلیمان (ع)، درمی‌یابد انگشتر او ربوده شده است؛ آصف به کی‌خسرو نامه می‌نویسد تا به جام گیتی‌نما نظر کند و ببیند صخره در کجاست؛ صخره‌دیو به سماوات‌کوه می‌رود و یکی از دیوان خود را به ایران می‌فرستد؛ رستم در جنگ با عفریت دیو به مناجات می‌پردازد و از امداد سروش غیبی بهره می‌برد؛ رستم به صخره‌دیو نامه می‌نویسد و انگشتری سلیمان را طلب می‌کند؛ صخره انگشتری سلیمان را به دریا می‌اندازد و رستم آن را بیرون می‌آورد؛ و ....

یکی از قابلیت‌های پردازش و پرورش شخصیت سلیمان (ع)، به‌صورت دراماتیک، وفور اخبار ملی و پهلوانی مرتبط با این شخصیت است که رویدادها و جذابیت‌های نمایشی متعددی در اختیار فیلم‌نامه‌نویسان قرار می‌دهد.

به‌لحاظ محتوا و درون‌مایه نیز درهم‌تنیدگی باورهای دینی و ملی در پرداخت شخصیت سلیمان (ع) از ویژگی‌هایی است که باعث جذب مخاطب و تماشاگر ایرانی است.

ترکیب شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی نیز دربارهٔ جنبه‌های نمایشی شخصیت موردمطالعه صادق است؛ توصیف مستقیم شخصیت و معرفی غیرمستقیم او ازطریق کنش و گفتار و نمودهای بیرونی رفتار در متن امکانات مختلفی را در اختیار اقتباس‌گر می‌گذارد و او می‌تواند به انتخاب و گزینش بهترین‌ها بپردازد.

قرارگرفتن شخصیت در مراحل متمایزی که با کشمش‌های بیرونی و درونی هم‌راه است با بافت روایت فیلم‌نامه و چینش نقاط عطف در رویدادها هم‌خوانی بسیار دارد.

پی‌نوشت

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «نقد اسطوره‌ای *زرین‌قبانامه* برمبنای نظریهٔ یونگ»، نوشتهٔ محمد نجاری، به‌راه‌نمایی دکتر ابوالقاسم قوام، و مشاورهٔ دکتر سجاد آیدنلو در دانشگاه فردوسی مشهد است.

کتاب‌نامه

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۲ الف). «چند واژهٔ نادر و نویافته در منظومهٔ پهلوانی *زرین‌قبانامه*»، فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *متن‌شناسی ادب فارسی*، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، س ۴۹، دورهٔ جدید، س ۵، ش ۲۰ (پیاپی ۱۸).

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۲ ب). «برخی نکات و بن‌مایه‌های داستان منظوم پهلوانی عامیانهٔ *زرین‌قبانامه*»، دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *فرهنگ و ادبیات عامه*، ش ۱، دورهٔ ۱.

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۱). «مطالعه در داستان‌های عامیانهٔ ایرانی»، *کتاب هفته*، ش ۷۷، خرداد.
بلَکر، اروین آر (۱۳۸۸). *عناصر فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
حیاتی، زهرا (۱۳۸۷). *مه‌رویی و مستوری؛ بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما*، تهران: سورهٔ مهر.
حیاتی، زهرا (۱۳۹۳). «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران»، فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *نقد ادبی*، ش ۲۷.
دمشقی خیابانی، بهمن (۱۳۹۵). مدخل «زرین‌قبانامه»، *دانش‌نامهٔ فرهنگ مردم*، ج ۴، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
زرین‌قبانامه، منظومهٔ پهلوانی و پیرو شاهنامه از عصر صفویه (۱۳۹۳). مقدمه، تصحیح، و تعلیقات سجاد آیدنلو، تهران: سخن.
سلطانی گِردفرامرزی، علی (۱۳۷۲). *سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران*، تهران: مبتکران.
سیگر، لیندا (۱۳۸۰). *فیلم‌نامهٔ اقتباسی؛ تبدیل داستان و واقعیت به فیلم‌نامه*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نقش و نگار.
قائمی، فرزاد (۱۳۹۱). «معرفی انتقادی، متن‌شناسی، و نقد متنی حماسه ناشناختهٔ *شاهنامهٔ اسدی*»، فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *جستارهای ادبی*، ش ۱۷۸.
گورین، ویلفرد ال. و دیگران (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
مک‌کی، رابرت (۱۳۹۰). *داستان، ساختار، سبک، و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶). *یونگ، خدایان، و انسان مدرن*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: مرکز.
نجاری، محمد (۱۳۹۰). *تجلی سیمای حسین بن منصور حلاج در آینهٔ ادبیات نمایشی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد، واحد تهران جنوب.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.