مقدمه

از آغاز شکل‌گیری سینما، ادبیات همواره به عنوان یکی از ارکان اصلی و مهم این هنر مورد توجه سینماگران و فیلم‌سازان بوده است. این هنر نوپدید که در دنیای معاصر علاوه بر ذوق و ظرافت هنری، دانش و صنعت را نیز به‌طور چشم‌گیر همراه خود کرده است، توانسته به یاری ادبیات چه در ساختار، یعنی در روایت و چه در محتوا، یعنی با اقتباس مستقیم و غیرمستقیم از آثار ادبی، به پرنفوذترین رسانهٔ ارتباطی جهان تبدیل شود. این رسانه در ارتباطی دوگانه، هم موجبات رونق و فهم و پذیرش خود را ایجاد کرده و هم موجب رواج ادبیات در سطحی گسترده میان عامهٔ مردم جهان شده است. بدین ترتیب ادبیات توانسته به عنوان بستری مناسب، زمینهٔ رشد و بالندگی سینمای جهان را فراهم کند و همراه سایر هنرها در تعالی هرچه سریع‌تر این هنر به کار آید: «سینما نیز به عنوان یک هنر و به عنوان آمیزه‌ای از هنرهای نقاشی، رقص، موسیقی، شعر، تئاتر، معماری و مجسمه‌سازی نمی‌تواند راهی جدا از دیگر هنرها داشته باشد. به همین منظور آن مقدار از مصالح کار که لازمهٔ حیات هنر سینما بود از جمیع هنرها به عاریت گرفته شد و از ادبیات نیز داستان به خدمت سینما در آمد و اقتباس از ادبیات وسیله‌ای شد برای یافتن سوژه و هماهنگ کردن آن با بیان تصویری و حرکتی سینما» (خیری، ۱۳۶۸ :۲۶).

تعریف اقتباس و جایگاه آن در سینما

از آغاز پیدایش سینما اقتباس از آثار ادبی به عنوان یکی از راه‌های ارتباطی میان این دو هنر توانسته است به عنوان ابزاری مناسب برای رشد سینما از جهات مختلف به کار گرفته شود؛ اما برای پی بردن به مفهوم اقتباس و نقش آن در سینما می‌توان از معنای نحوی تا جایگاه کارکردی، آن را به‌طور خلاصه بررسی کرد و اهمّیّت آن را نشان داد:

اقتباس به معنی فرا گرفتن، اخذ کردن، آموختن و یا فایده گرفتن از کسی، همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصّرف و تلخیص دانسته شده است (معین، ۱۳۶۴: ذیل اقتباس). این مفهوم که در زبان انگلیسی با کلمهٔ «adaption» بیان می‌شود، در سینما هم تعریف مخصوص خود را دارد که در ارتباط با همان مفهوم لغوی و به معنای نوعی گرفتن است که می‌تواند با تصرّف و تلخیص و یا به صورت کامل صورت بگیرد.

«اقتباس عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آنها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳۶۸: ۱۴). شکی نیست که به سبب تفاوت در ساختار متن و تصویر، همیشه دشواری‌هایی هم در برابر اقتباس از آثار ادبی و چگونگی تبدیل زبان این دو به یکدیگر وجود دارد: «داستان و فیلم به شیوه‌های گوناگونی بیان می‌شوند، رمان برای بیان داستان و توصیف شخصیّت و ایده‌پردازی از واژه استفاده می‌کند و فیلم برای داستان از تصویر و حرکت و ماجرا سود می‌برد. این دو اصلِ رسانه متضادند که در مقابل هم مقاومت می‌کنند و با هم همکاری ندارند» (سینگر، ۱۳۸۰: ۴۲). برای تبدیل یک متن به نسخهٔ نمایشی دو مرحله باید طی شود تا این روندِ تبدیل در چارچوبی درست و قاعده‌مند صورت بگیرد: نخست آنکه (در یک اقتباس کامل) اقتباس‌کننده، هدف صاحب اثر ادبی را کاملاً درک کند و دقایق و ظرایف آن را به‌دقت بررسی و واکاوی کند؛ «رابرت بولت (Robert Bolt) نویسندهٔ آمریکایی و اقتباس‌کنندهٔ دکتر ژیواگو می‌گوید: ... اگر آدم چیزی را از متن بیاورد، در نهایت تفاوت‌هایی با اصل اثر خواهد داشت پس تنها راه چاره این است که با آزادی اندیشه، خودتان را مطمئن کنید که مقصود نویسنده را درک کرده‌اید و بعد دقت کنید که هیچ خدشه‌ای به این ایده و هدف اصلی نویسنده وارد نیاید» (ارمیان، ۱۳۵۳: ۵۲)، و در مرحلهٔ دوم هنرمند فیلم‌ساز باید دست به ابداع زند و زبان و لحن و چارچوبی ویژه ابداع کند تا منظور نویسنده را از طریق آن و با تصاویر نمایش دهد. «فرق کار نویسنده با فیلم‌ساز در این است که نویسنده در همان آغاز دست به ابداع هنری می‌زند اما فیلم‌ساز باید دست به ابداع زبانی بزند و پس از آن ابداع هنری انجام دهد» (پازولینی در نیکولز، ۱۳۷۸: ۴۰). در آثار سینمایی جهان نیز موارد مختلفی از اقتباس‌های ادبی وجود داردکه این دو مرحله را در روند نمایشی شدن طی کرده و بسته به میزان مهارت اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز، شهرت و موفقیتی کمتر و یا حتی بیشر از اثر ادبی خود پیدا کرده‌اند. «اگر موضوع دقت و توجه به تمام ابعاد اقتباس، مورد نظر اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز قرار بگیرد اثر نمایشی به اندازهٔ اثر ادبی جذاب و گاهی حتی اثرگذارتر خواهد شد؛ مثلاً فیلم ربکا (۱۹۴۰) و داستان پرندگان که هر دو از نوشته‌های دافنه دوموریه و از ساخته‌های هیچکاک‌اند از رمان جذاب‌تر و اثرگذارتر است» (میر زین‌العابدین دربلاند،

۱۳۸۴: ۱۰). برای انجام اقتباس‌های ادبی انگیزه‌های مختلفی (اقتصادی، فرهنگی و ...)[۱] وجود دارد و سابقهٔ آن نیز در ایران به بیش از ۸۰ سال می‌رسد.[۲] یعنی در سینمای ایران نیز همراه با سایر نقاط جهان این مقوله از ابتدای ظهور سینما وجود داشته است؛ بنابراین با توجه به وجود ادبیات سترگ، خصوصاً ادبیات کلاسیک ایران، پرداختن به آثاری که ویژگی‌های نمایشی دارند، لازم و ضروری می‌نماید تا علاوه بر امکان معرفی این آثار در سطح گسترده و با مخاطب فراوان، آثار ارزشمندی در حوزهٔ سینمایی به وجود آید که موجبات رشد این صنعت- هنر را بیش از پیش فراهم آورد. آثار زیادی در ادبیات کلاسیک ایران واجد این ویژگی‌هایند که‌یکی از آنها داستان سفر روحانی *سیرالعباد الی المعاد* اثر حکیم مجدود بن آدم سنایی، شاعر بزرگ ایرانی در قرون پنجم و ششم هجری است. این داستان با داشتن روایتی مستقیم و درون‌مایه‌ای ارزشمند همراه با حوادث و ماجراهایی تصویری، یکی از گزینه‌های مناسب برای تبدیل شدن به نسخه‌ای نمایشی است. در این مقاله می‌کوشیم برخی از این ویژگی‌های این اثر را- هم در ساختار و هم در محتوا- که آن را واجد قابلیت نمایشی می‌کند، بررسی کنیم.

سیرالعباد به عنوان یک داستان

یکی از ویژگی‌های مهم و قابل توجه برای نمایشی کردن یک اثر، داشتن داستان و روایتی مشخص است که می‌تواند پی‌رنگ را اصلی برای یک فیلم سینمایی ایجاد کند. درواقع داستان یکی از عناصر خاص فیلم است که می‌تواند بیننده را جذب کند، و به نظر می‌رسد در *سیرالعباد الی المعاد* این خط داستانی وجود دارد. کل داستان ماجرای یک سفر روحانی است و گذشتن از سرزمین‌هایی عجیب و روبه‌رو شدن با حوادث و موجودات گوناگون و شگفت‌انگیز و سپس رسیدن به نقطهٔ اوج و پایان سفر و بازگشت به عالم ماده که در طی آن مفاهیمی‌خاص و ارزشمند به عنوان درون‌مایه مطرح می‌شود که علاوه بر جهت، یعنی خط مستقیم داستان، به آن عمق و بعد می‌دهد. «اگر بخواهیم سیر و مفهوم این سفر را ساده‌تر بیان کنیم باید بگوییم این سیاحت در چهار عنصر و افلاک و رسیدن به عرش که در *ارداویراف‌نامه* و *کمدی الهی* به صورت عبور از دوزخ و برزخ و بهشت نمایش داده شده، سیر معنوی آدمی در روح خود و طی مراحل این راه از غفلت و جهل و گناه تا سرمنزل هوشیاری، دانایی و رستگاری است»[۳]

(رنجبر، ۱۳۷۸: ۳). داستانی بودن *سیرالعباد* و دارا بودن عناصر داستانی، یکی از ویژگی‌های مهم آن برای تبدیل به نسخهٔ نمایشی است. این داستان مانند نمونه‌های غربی خود مثل داستان «سلوک زائر»، ویژگی‌های داستانی دارد که موجب جذب مخاطب در نسخهٔ سینمایی آن می‌شود. «دو اثر *سیرالعباد* و *سلوک زائر* از حیث ساخت روایی و عناصر داستانی شباهت‌هایی دارند و عمده عناصر شکل‌دهنده به این دو روایت عبارت‌اند از رؤیا و خیال، سفر، مسافر، راهنما، خط سیر، گفتگو و تصویرگری» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۰). البته تنها داستانی بودن صرف این اثر آن را از این نظر شایان توجه نمی‌کند؛ چراکه هر داستانی برای سینمایی شدن باید ویژگی‌هایی خاص داشته باشد تا مخاطب را به دنبال خود بکشاند. «داستان خوب سینمایی دارای جهت است، به سوی نقطهٔ اوج در حرکت است و اکثر صحنه‌ها ماجرا را پیش می‌برند. این حرکت مخاطب را درگیر می‌کند» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۰۴). چنانکه پیداست جهت و سوی روایت که آغاز و طی راه و پایان یک سفر است، در این داستان به‌خوبی مشخص است و حوادث پی‌درپی و روبه‌رو شدن و تعامل مسافر با این اتّفاقات، داستان را با سیری منظم و منسجم پیش می‌برد و قابلیت جذب و پی‌گیری تماشاگر را دارد. «کتاب *سیرالعباد* نظمی منطقی دارد و پابه‌پای سفر عقل یکی‌یکی صفات رذیله از او ذایل می‌گردد و پس از عبور از کرهٔ خاک به کرهٔ آب و باد و آتش می‌رسد و پس از عبور از آنها از کرهٔ قمر می‌گذرد به برجیس می‌رسد و بدون اینکه از فلک زهره گذر کند به فلک شمس و بهرام می‌رسد و همین‌جا داستان سفر پایان می‌یابد» (حمیدی، ۱۳۸۲: ۳).

ماجراهایی با زبان تصویری

سنایی با خلق صحنه‌هایی مهیّج و خاص به کمک توصیفات و ایجاد فضاهای ویژه، ضمن نشان دادن خوف‌ها و خطرها که نتیجهٔ تقابل شخصیّت‌ها در داستان است، اثری برون‌گرا و مبتنی بر حرکت تصاویر آفریده است. در نتیجه داستان به شکل تصویری پیش می‌رود و دچار درجازدن‌های فلسفی و انتزاعی نمی‌شود. با اینکه این سفر نوعی سفر به عالم درون است، نویسنده در پی نشان دادن حال درونی و روانی نیست، بلکه دنیایی جدید و پر از تصاویر بکر و بی‌بدیل را نمایش می‌دهد که فراسوی واقعیت به

صورت پویا و فعّال و پیش‌رونده حضور دارد. این فضاسازی است که داستان را همراه با اعمال و فعالیت‌های مسافر و راهنما پیش می‌برد و نه گفتگوها و اعمال صرف آنان، چنانکه در سینما نیز کارگردان با فضاسازی، گفتگوها، بازی‌ها و شخصیّت‌ها را در تصاویری که می‌خواهد می‌چیند و هدایت می‌کند. «سینما متّکی به گفتگو و بازیگر نیست و رسانهٔ کارگردان به شمار می‌آید و متّکی به تصاویر و زمینه‌های پیرامون بازیگر است.» (سینگر، ۱۳۸۰: ۵۸). در این زمینه نیز می‌توان یکی از فضاهایی را که در قسمت‌هایی از *سیرالعباد* توصیف شده و در آن ماجراهایی می‌گذرد، به عنوان نمونه بیان کرد. در ذیل صفت روح حیوانی و نتایج آن فضا و ماجرا این گونه تعریف می‌شود:

یافتم بر کران روم و حبش — شهری اندر میان آتش خوش
اندرونش نو و برونش مُسِن — تربتش جاذب و هواش عَفِن
میوه‌دارانش سرنگون از تاب — همچو سایهٔ درخت بر لب آب
رُستنی‌هاش چون دلِ دانا — شاخ در شیب و بیخ در بالا
(سیر العباد، ابیات ۵۶ تا ۵۹)

ابتدا شاعر، فضایی عجیب و پر از شگفتی را که گویی همه چیز در آن واژگون است به عنوان فضای تصویری توصیف می‌کند و پس از آن حال و وضع شخصیّت مسافر (که گویی خودش است) و کارهایی را که انجام می‌دهد، چنین می‌آورد:

دیدهٔ پاک‌بین چو بگشادم — چون ستوران به خوردن استادم
گلّهٔ شیر و گور می‌دیدم — جوقِ دیو و ستور می‌دیدم
همه غمناک‌طبع وخرّم‌دین — همه بسیارخوار و اندک‌بین
من و دیو و ستور چون دَد و دام — مایل جاه و خورد و خفتن و کام
(همان، ابیات ۸۷-۸۹ و ۹۳)

سنایی در این چند بیت، هم به صورت توصیفی و هم به صورت ایجاز، حال و روز مسافر و سایر موجودات حاضر در این فضا را نشان می‌دهد و پس از آن می‌گوید:

راست خواهی مرا در آن منزل — سیر شد زین گرسنه چشمان دل
(همان، بیت ۹۵)

که مسافر از این شرایط و فضا خسته می‌شود و می‌خواهد شرایط و فضا را تغییر دهد، بنابر این:

روزی آخـــــر به راه باریکـــــی دیـــــدم انـــدر میـان تاریکـــی
(همان، بیت ۱۰۷)

با پیدا شدن پیر راهنما و نور هدایت عقل، شخصیّت برای تغییر فضا اقدام می‌کند و همراه با تغییر فضا و تصاویر داستان ادامه می‌یابد. به همین صورت در سایر قسمت‌های *سیرالعباد* نیز نمونه‌هایی از این دست فضاها که در آن ماجراهای تصویری اتّفاق می‌افتد، فراوان وجود دارد، مثلاً در ذیل صفت گوهر خاک (ابیات ۱۵۹ تا ۱۶۹) و یا ذیل صفات خیال و بُخل و حسد و کینه و طمع (ابیات ۱۷۰ تا ۲۱۶) یا در ذیل صفت افلاک، مثل فلک قمر و فضا و موجودات آن از بیت (۲۵۶ تا ۲۸۸) که همگی مبیّن تصویری بودن فضاهای توصیف شده و ماجراهای اتّفاق افتاده در متن است و آن را دارای قابلیت‌های نمایشی می‌کند.

وضوح درون‌مایه در تعامل با فضاسازی

«فیلم‌های بزرگ نیز مانند داستان‌های خوب درون‌مایه‌ای قوی دارند؛ اما درون‌مایه در خدمت داستان است و بعدی به ابعاد داستان می‌افزاید و جانشین آن نمی‌شود» (سینگر،۱۳۸۰: ۲۷). داشتن درون‌مایهٔ قوی یکی از نقاط اتّکا در انتخاب یک داستان برای تبدیل به فیلم است. درون‌مایه، حاصل کاوش مخاطب در حین دیدن فیلم است که می‌تواند او را در ناخودآگاه راضی به ادامهٔ تماشای فیلم تا پایان کند. در واقع داستان با داشتن یک درون‌مایهٔ مناسب می‌تواند هم کار فیلم‌سازان را واجد هدف و مقصود کند و هم بیننده را از درک مفاهیمی در پس تصاویری که می‌بینند، راضی نگه دارد (این مفاهیم متفاوت است و بستگی به فرهنگ‌های مختلف فیلم‌ساز و بیننده دارد). در داستان سنایی درون‌مایه‌ای واضح و مشخص در پس تصاویری که با رمز و سمبل ارائه می‌شود، وجود دارد و از آنجا که این مفاهیم به‌طور محض جانشین روایت نشده؛ بلکه در پی پیش‌برد آن هستند، می‌توانند در نسخهٔ نمایشی نیز برای بیننده قابل درک باشند. علاوه بر این، نکتهٔ قابل توجه دیگر آنکه بخشی از تصاویری که شاعر (نویسنده) در متن بدان پرداخته، حاصل نوعی مکاشفه و معرفت درونی است که به نظر می‌رسد بیان تصویری آن بیش از آنچه که نویسنده توصیف کرده باشد، بتواند برای مخاطب قابل درک شود. «در بخش‌هایی از *سیرالعباد* به ابیاتی بر می‌خوریم که

درون‌مایهٔ آن، بیان مجموعه‌ای از تجارب شهودی است که ممکن است برای یک سالک پیش آید و از آنجا که این تجارب از زبان اول شخص و به شیوهٔ روایی بیان شده است، این اندیشه را به ذهن متبادر می‌کند که سالک نمادینی که این تجارب برایش اتّفاق می‌افتد به احتمال زیاد خود سنایی است ... و درک چنین تجاربی جز از طریق تجربهٔ شخصی امکان‌پذیر نیست» (زرقانی، ۱۳۸۱: ۲۱۰). مثلاً دیدن نوری عجیب و زیبا که به سالکان می‌تابد و آنها را پرنور (پرفیض) می‌کند:

نور دیدم در او رونده یکی همچو ماهی رونده بر فلکی
که همی‌کرد از آن مسافت دور خرقه‌پوشان به تابشی پرنور
(*سیرالعباد*، ابیات ۵۱۶-۵۱۷)

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ درون‌مایهٔ *سیرالعباد* قابل توجه است **فضاسازی** مناسب نویسنده با تصاویر مختلف برای بیان درون‌مایهٔ اصلی داستان، هم‌زمان با پیش برد خط اصلی روایت با همان تصاویر است؛ یعنی اگر درون‌مایه بر پلیدی و زشتی صفتی یا عملی تکیه دارد، فضای داستانی اعم از حوادث و موجودات و نور و رنگ و ... در همان مسیر توصیف شده است که علاوه بر تأکید بر درون‌مایه، کار تصویرسازی و انتخاب فضا را برای فیلم‌ساز آسان می‌کند. «تصاویر دارای معانی هستند و تصاویری که نویسنده برای عرضه به خواننده انتخاب می‌کند، تصاویری هستند که برای القای ایده‌ای یاری‌دهنده‌اند. گاهی داستان حاوی تصاویر زیبا و روشن است؛ مثلاً در زیر نور خورشید اتّفاق می‌افتد و گاهی تصاویر شبانه و تاریک برای القای ایدهٔ فساد و پلیدی و انحطاط استفاده می‌شود» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۸۴). برای مثال می‌توان این چند بیت را که در مذمّت صفت طمع به عنوان درون‌مایه سروده شده مدّ نظر قرار داد:

چون از آن قوم بدکنش رفتیم به دگر منزلی وُحِش رفتیم
دیولاخی بدیدم از دوده قومی‌از دودِ دوزخ انـدوده
وحشیان سیه چو ماغ و چو میغ بوده گه تیغ و گه چو گوهر تیغ
همه ساکن چو حس بی‌خبران همه حیران به‌یک دگر نگران
همه پرباد همچو نای‌انبان همچنو با سه گردن و دو دهان
کپّیانی درو دونده به تک سر و دمشان به شکل روبه و سگ
بادپیمای و کر چو نای و چو چنگ سرد و زرد و گران چو مرداسنگ

همه سر چشم گشته نرگس‌وار همه تن دست رسته همچو چنار
(*سیرالعباد*، ابیات ۱۹۲-۱۹۹)

همان‌طور که در این ابیات دیده می‌شود، سنایی برای تأکید بر زشتی و پلیدی، فضایی پر از دود با موجوداتی زشت و خوفناک تصویرکرده است که فضایی هماهنگ با درون‌مایه دارد. نمونه‌هایی دیگر نیز از این نوع ابیات در *سیرالعباد* فراوان دیده می‌شود که با داشتن توصیفاتی قوی از فضا و خلق موجودات در اشکال بدیع و شگفت‌انگیز، ضمن تأکید بر درون‌مایه، قابلیت‌های تصویری اثر را نیز بالا می‌برد. تصاویری که تحت تأثیر تخیل حیرت‌آور شاعر، پویا و زنده و قابل تصوّر شده، و می‌توانند در سینما به تصاویری بکر و جذاب با مضامین ارزشمند تبدیل شود.

کشمکش، مبنای حرکت داستانی در *سیرالعباد*

«به مقابلهٔ شخصیّت‌ها یا نیروها با یک‌دیگر کشمکش می‌گویند. در داستان، نمایشنامه و فیلم‌نامه معمولاً شخصیّتی در کانون تمرکز قرار می‌گیرد و این قهرمان یا شخصیّت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته‌اند یا با او سر مخالفت دارند به نزاع و مجادله می‌پردازد» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۹۵). رابطهٔ شخصیّت اصلی در *سیرالعباد* با محیط پیرامون، موجودات و نیروهای پیرامونش بر اساس نوعی تضاد و کشمکش شکل گرفته است. او در جایی که هست، خسته می‌شود و از آنجا عزم سفر می‌کند:

زان چراگاه و راه بسرگشتم عاشق راه و راهبر گشتم
(*سیرالعباد*، بیت ۱۰۶)

و به همراهی پیری خردمند سفر پر فراز و نشیب خود را آغاز می‌کند:

هر دو کردیم سوی رفتن رای او مرا چشم شد من او را پای
(همان، بیت ۱۵۷)

او که دائماً در تلاش برای گذر از یک وادی به وادی دیگر است، طی این سیر و حرکت با خطرات مختلف محیطی و موجودات عجیب و وحشتناک هر وادی روبه‌رو می‌شود و سعی می‌کند از آنها جان سالم به در ببرد؛ مثلاً در روز اول سفر به مکانی عجیب و ترسناک و موجوداتی زشت و خطرناک به شرح زیر برخورد می‌کند:

روز اول کـــه رخ بـه ره دادیـــــم / بـــه یکـــی خـــاک توده افتـادیم
خـــاکدانی هـــوای او نـاخـــوش / نیمـــی از آب و نیمـــی از آتـش
تیـــره چون روی زنگیان از رنـــگ / ساحتش همچو چشم ترکـان تنگ
یک رمـه دد فتاده در تکـوپـوی / همـــه آهـــن‌دل و هـم آهـــن‌روی
و اندرو یـک رمـــه سگ آســـوده / لـب ز مـــــردار و روده آلـــوده
موش چون گربه طفل‌خـــوار در او / مـــار چون خوک ثفل‌خـوار در او
گـــه دد و دیـو سـگ سوار شدی / گـــاه کـــژدم طبیب مـــار شدی

(همان، ابیات ۱۵۹-۱۶۵)

و با گذر از این سرزمین خطرناک و موجودات هیجان‌انگیز آن، وارد مرحلهٔ بعـدی سـفر خود می‌شود. همان‌طور که از این ابیات به عنوان نمونه معلوم مـی‌شـود مـسافر از همـان آغاز سفر درگیر تضاد با محیط و موجودات اطراف خود است. این کـنش و واکـنش‌هـای مختلف و کشمکش‌های پرهیجان، تا پایان داستان و در وادی‌های مختلف سفر و روبـه‌رو شدن با انواع موجودات شگفت‌انگیز و ترسناک مبنای ماجراهای مختلف این اثر را شـکل می‌دهد. در واقع روایت کلی از ابتدا تا سرانجام داستان بر اساس همین کشمکش‌ها پیش می‌رود و این همان چیزی است که در یک نـسخهٔ نمایـشی اهمّیّـت فراوانـی دارد؛ زیـرا کشمکش یکی از پایه‌های اصلی شکل‌گیری درام است. «کـشمکش، اسـاس درام اسـت. درام از کشمکش به وجود می‌آید. رمـان مـی‌توانـد درونـی و آرام باشـد. شـعر مـی‌توانـد خوش‌عبارت و بدیع باشد؛ امّا درام نیـاز بـه اصـطکاک، چفـت و بـست و درگیـری دارد» (سینگر،۱۹۵:۱۳۸۳). بنابر این با توجه به وجود انواع کشمکش‌های هیجان‌انگیـز و جـذاب در این متن، می‌توان نسخهٔ نمایشی جذابی از آن اقتباس کرد.

تعلیق، عامل کشش داستانی در متن *سیرالعباد*

«علاقه‌مندی نسبت به عاقبت کار شخصیّت، مخاطب را در حالت انتظار و نگرانی نگـاه می‌دارد و چنین کیفیتی را در اصطلاح «حالت تعلیق» یا «هول و وَلا» مـی‌گوینـد. بـه عبارت دیگر، «حالت تعلیق» یا «هول و وَلا»، کیفیتی است که نویسنده بـرای وقـایعی که در شرف تکوین است در داستان خود می‌آفریند و خواننـده را مـشتاق و کنجکـاو بـه ادامه دادن داستان می‌کند و هیجان و التهاب او را برمی‌انگیزد» (میرصـادقی، ۱۳۸۵: ۷۵-۷۶).

نویسنده در *سیرالعباد*، حوادث و ماجراها را طوری طراحی کرده که پس از گذشت کمی از داستان، مخاطب با مسافر احساس هم‌ذات‌پنداری می‌کند، نگران او می‌شود، مانند او می‌ترسد، شگفت‌زده و کنجکاو می‌شود که عاقبت او را در پس گذر از مراحل مختلف و روبه‌رو شدن با حوادث و موجودات گوناگون پی‌گیری کند. حوادثی مانند روبه‌رو شدن با موجودات ترسناکی چون رمهٔ ددان (۱۶۲)، موش‌های بچه‌خوار (۱۶۴)، دد و دیو سگ‌سوار (۱۶۵)، افعی هفت‌روی و چهاردهن (۱۷۵)، دیوهای چشم بر گردن و زبان‌بر دل (۱۸۷) و ... وگذر از سرزمین‌های دهشتناک همچون دیولاخ سیاه در ذیل صفت طمع:

دیو لاخی بدیدم از دوده قومی از دود دوزخ اندوده
(*سیرالعباد*، بیت ۱۹۳)

یا گذر از دریای بزرگ در ذیل صفت جوهر آب:

باز دندان‌کنان از آن صحرا برسیدیم تا لب دریا
(همان، بیت ۲۰۷)

و یا قلعه‌ای با ساکنان عجیب در جزیرهٔ اخضر ذیل صفت هوا:

قلعه‌ای در جزیرهٔ اخضر و اندرو جادوان صورتگر
(همان، بیت ۲۵۷)

و نمونه‌های مختلف دیگر از ماجراها و موجودات و فضاهای داستانی که هر کدام باعث به وجود آمدن هیجان و تعلیقی تازه برای مخاطب می‌شود. درواقع تعلیقی که در جای‌جای *سیرالعباد* و در ضمن ماجراهای مختلف وجود دارد یکی از عوامل جذب مخاطب است که در سینما اهمّیّت زیادی دارد و در بسیاری از فیلم‌های سینمایی از عوامل مهم و حیاتی به شمار می‌آید. «تعلیق هر دو عنصر کنجکاوی و نگرانی را با هم ترکیب می‌کند. نود درصد فیلم‌ها اعم از کمدی یا درام توجه خواننده را به این شیوه جلب می‌کنند» (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۲۳۰). با این وصف می‌توان وجود تعلیق داستانی را در این اثر از شاخصه‌های مهم و قابل توجه در تبدیل آن به‌یک نسخهٔ نمایشی در نظر گرفت.

نماد و تمثیل، عناصر تصویرساز در *سیرالعباد*

بدون شک یکی از ویژگی‌های یک اثر ادبی مناسب برای اقتباس، داشتن تصاویری است که داستان را در جهت و عمق (روایت و درون‌مایه) پیش ببرد. نوعی از این داستان‌ها که

تصویرگری در آنها زیاد است، داستان‌های تمثیلی است. این داستان‌ها، چه در ادبیات جهان و چه در ادبیات غنی ایران، قابلیت‌های فراوانی برای نمایشی شدن دارند. «تمثیل فقط وسیله‌ای برای دیدن دنیا به طرزی تکان‌دهنده و تازه نیست؛ بلکه می‌تواند احساسات را برانگیزد، ذهنیات را ملموس کند و به بیان ما غنا ببخشد ... زبان تمثیلی به علت برخورداری از وضوح، غنا و فشردگی می‌تواند یکی از اجزای اساسی و جدایی‌ناپذیر کار روایتی در فیلم و ادبیات محسوب شود» (جینکز، ۱۳۶۴: ۱۶۰). تمثیل که از قرون وسطی و حتی پیش از آن تا امروز در ادبیات جهان رواج دارد و از داستان *سفر زائر* اثر جان بانین (John bunyan) تا داستان *قلعهٔ حیوانات* اثر جرج ارول (George orwell) شکل‌های متفاوت و تصاویر مختلفی را در بیان مفاهیم مورد نظر نویسندگان به کار گرفته، در *سیرالعباد* سنایی به طرز ویژه و متفاوتی ظهور یافته که آن را از بسیاری از این آثار برتر و بدیع‌تر می‌نماید. «قدرت خیال سنایی در تصویرگری بسیار غنی‌تر و قوی‌تر از دیگر تمثیل‌های رؤیا در مسیحیت و اسلام است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۳). در واقع تمثیلاتی که از ذهن او گذشته و در شعرش متبلور شده و نتیجهٔ نیروی تخیّل قدرتمند اوست، نوعی از تصاویر خاص و تا حدّی سوررئالیستی را ایجاد کرده است که از سایر تمثیلات عادی مأنوس مخاطب؛ مثلاً آن‌گونه تمثیلات حیوانی که در *قلعهٔ حیوانات* وجود دارد یا سایر تمثیلاتی که در دیگر آثار خود او وجود دارد، متفاوت است و از این حیث نیز جنبهٔ نمایشی آن را با توجّه به خلاقیّت نویسنده در خلق موجودات عجیب و اشکال بدیع، بیشتر می‌کند. «در *سیرالعباد* حسد به افعی‌ای تشبیه شده که یک سر و هفت روی و چهار دهان دارد و برای آدمی‌خطرات زیادی دارد. در جای دیگری حقد و کینه به دیوی تشبیه شده که چشم بر گردن و زبان بر دل دارد و دلش پر از دندان است» (زرقانی، ۱۳۸۱: ۱۳۳). و می‌توان به برخی از آنها به عنوان نمونه به شرح زیر اشاره کرد:

سرشان چون سر ستوران چست — پایشان همچو پای موران سست
اژدهاسر بُدند و ماهی‌دُم — لیک تنشان چو صورت مردم
(*سیرالعباد*، ابیات ۲۵۸-۲۵۹)

دیو دیدم بسی در آن منزل — چشم بر گردن و زبان بر دل
رخ چو گام سَمند بر سندان — دل چو گام نهنگ پردندان
(همان، ابیات ۱۸۷-۱۸۸)

البته از این دست تصاویر در سینمای حال حاضر جهان که با ابتکار و خلاقیت فراوانی خلق شده‌اند فراوان است؛ اما درون‌مایهٔ قوی و ارزشمندی که پشت این تصاویر در داستان *سیرالعباد* نهفته است، نسخهٔ نمایشی آن را برتر از نمونه‌های هالیودی و صرفاً سرگرم‌کننده می‌کند. درواقع باید گفت ابزار تأثیرگذار و نیرومندی که داستان سنایی را تصویری و واجد ویژگی‌های سینمایی کرده، تخیّل فوق‌العادهٔ نویسندهٔ آن است. «خیال یا تخیّل، استعدادی است که به نویسنده کمک می‌کند تا اندیشهٔ خود را با زبان و بیانی جذّاب و با طراوات ارائه دهد. این استعداد هنگامی‌که به وسیلهٔ سنجش مهار گردد و هدایت شود ابزار بسیار نیرومند و مناسبی است برای برانگیختن و تحت تأثیر قرار دادن ذهن و قلب انسان‌ها» (برت، ۱۲:۱۳۸۲). این تخیّل نیرومند و آزاد که به نظر می‌رسد با نگاه سورئالیستی همراه شده، توانسته است جنبهٔ خلاقیت هنری این داستان را هدفمند کند و در پس تصاویر بدیع آن ذهنیات خاص و غیرملموس نویسنده را که مرجع آن گنجینهٔ معرفتی سنایی است، به مخاطب انتقال دهد. به بیان بهتر باید گفت سنایی از فضا و تصویر سورئالیستی برخلاف هنرمندان سورئالیسم، استفاده‌ای هدفمند و معیّن کرده و به نوعی متأثر از ارزش‌هایی است که جامعه به آنها نیاز دارد. به این ترتیب باید گفت تمثیلات فراوان این اثر که در فضای سورئالیستی و بدیع ارائه شده، باعث تصویری شدن متن ادبی گشته است؛ به‌گونه‌ای که می‌تواند مخاطب عام و خاص را در نسخهٔ نمایشی جذب کند. شاهد این مدعا نیز می‌تواند تولید و ساخت موفّق نمونه‌های مشابه به صورت فیلم و انیمیشن در سینمای جهان باشد. بنابراین باید گفت این متن به لحاظ داشتن تصاویر فراوان بر مبنای سمبل و تمثیل، چه از نظر فضاسازی و چه از نظر خلق شخصیّت‌ها و موجودات، اثری مناسب برای تبدیل شدن به تصاویر زنده و پویای سینمایی است.

قابلیّت سه‌پرده‌ای شدن متن *سیرالعباد*

یکی از ویژگی‌های مهم یک فیلم‌نامهٔ موفّق برای تبدیل شدن به نسخهٔ سینمایی، داشتن ساختار سه‌پرده‌ای است که آن را به متنی استاندارد برای ساختن یک فیلم تبدیل می‌کند. چنانکه یک اثر ادبی در ساختار خود دارای مرزهای مشخص و قابل تفکیکی برای مشخص و برجسته کردن این سه پرده داشته باشد، می‌تواند به‌سادگی امکان خلق

یک فیلم‌نامهٔ اقتباسی سه‌پرده‌ای را ایجاد کند. این سه پرده که درواقع بر اساس اتّفاقات آغازی و میانی و پایانی شکل می‌گیرد، سیر حرکت روایت را هم‌زمان با ماجراها از آغاز تا پایان و به صورت طبقه‌بندی شده مشخص می‌کند. «همان‌طور که شروع، میان و پایان تعریف می‌شود باید پردهٔ اول و دوم و سوم داستان معین باشد. در پردهٔ اول که شخصیّت‌ها معرفی می‌شوند اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً در گسترش داستان کمک کند. در پردهٔ دوم داستان گسترش می‌یابد، روابط بسط می‌یابد و اعمالی که شخصیّت مایل است انجام دهد تا به هدفش برسد و موانع و اتّفاقاتی که در نهایت نتایج خود را در پردهٔ سوم نشان می‌دهد، در پردهٔ دوم اتّفاق می‌افتد و سرانجام در پردهٔ سوم داستان به نتیجه می‌رسد» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱). با این توصیف به نظر می‌رسد با مراجعه به متن *سیرالعباد* این سه مرحله تا حدّ زیادی مشخص و متمایز است و می‌تواند در خلق ساختار سه‌پرده‌ای به کار گرفته شود. در مرحلهٔ اوّل شاعر ابتدا به توصیف باد می‌پردازد و با او شروع به صحبت می‌کند. پس از این مقدمهٔ کوتاه ۲۹بیتی (که می‌تواند در آغاز پردهٔ اول به صورت تصاویر همراه با متن نریشن «Narration» استفاده شود.) متن به سه قسمت اصلی تقسیم می‌شود. هر کدام از این بخش‌ها می‌تواند به عنوان یک پرده درنظر گرفته شود. بخش اول که شامل مراحل زندگی عضوی قبل از تولد و پس از آن معرّفی شهر تن یا جسم و سیر ناخودآگاه در آن است که از بیت ۳۰ تا ۱۰۶ ادامه می‌یابد و در آن حال و هوای داستان و شخصیّت اصلی و نوع ارتباط با فضای داستان معرفی می‌شود و منطبق بر پردهٔ اول در یک فیلم‌نامهٔ استاندارد است. نقطهٔ عطف و مشخص در گذر از این مرحله و رفتن به پردهٔ دوم نیز می‌تواند حضور پیر راهنمای سفر روحانی باشد که سمبل آگاهی و عقلانیت است و با ظهور آن پردهٔ دوم آغاز می‌شود:

روزی آخر به راه باریکی دیدم اندر میان تاریکی
پیر مردی لطیف و نورانی همچو در کافری مسلمانی
(*سیرالعباد*، ابیات ۱۰۷-۱۰۸)

این مرحله که طولانی‌ترین مرحلهٔ سفر است، شامل دو قسمت است: قسمت اول، سفر در عالم چهار عنصر که از بیت ۱۵۹ تا ۳۴۴ ادامه می‌یابد و پس از آن سفر در افلاک. در این پرده یا قسمت میانی، عمدهٔ اتّفاقات و ماجراها برای مسافر اتّفاق می‌افتد

و داستان بر اساس این حوادث پیش می‌رود تا اینکه نقطهٔ عطف پردهٔ دوم به سوم؛ یعنی تبدیل شدن پیر راهنما و مسافر به یک موجود واحد اتّفاق می‌افتد:

آن مکان بر دلم چو دشمن شد در زمان من نماندم او من شد

(همان، بیت ۴۸۲)

از این بخش به بعد مرحلهٔ سوم و نهایی آغاز می‌شود که منطبق بر پردهٔ سوم و نهایی در نسخهٔ نمایشی است. در این پرده همهٔ اتّفاقات به نتیجه می‌رسد و در پایانی ناگهانی و جذّاب مسافر از عالم معنا و سفر روحانی به اشارهٔ کسی که به او می‌گوید باید دوباره به دنیای واقعیت بازگردد، به دنیای مادی پرتاب می‌شود و داستان پایان می‌یابد؛ بنابراین همان‌طور که دیده می‌شود خلق یک ساختار سه‌پرده‌ای استاندارد برای فیلم‌نامه از روی متن *سیرالعباد* کاملاً قابل حصول است و همان‌طور که در یک فیلم پردهٔ اول و سوم کوتاه‌تر از پردهٔ دوم است، دراین اثر نیز این سه بخش به همین ترتیب متمایز می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که بخش دوم که اتّفاقات اصلی در آن جریان دارد، از دو بخش دیگر طولانی‌تر است. «پردهٔ اول و پردهٔ سوم معمولاً کوتاه‌تر از پردهٔ میانی است که داستان در آن گسترش می‌یابد» (سینگر،۱۳۸۰:۱۱۱). نکتهٔ قابل اشارهٔ دیگر در این متن آن است که در هر سه بخش آن ایجاز و خلاصه‌گویی با ظرافتی خاص رعایت شده و فواصل زائد میان بخشی که به تطویل بیهوده و سردرگمی مخاطب می‌انجامد وجود ندارد. درواقع ساختار متن با نوعی ایجاز تصویری به‌دور از توضیحات اضافه و غیرلازم همراه است. «سینما می‌تواند با توجه به امکانات بیانی خود و با از میان برداشتن فاصله‌ای که بسیاری از رمان‌ها توصیف کرده‌اند به بیان حوادث و توصیف رویدادهای داستان بپردازد. آثار بسیاری از نویسندگان زبردست طراز اول ادبی فاقد چنین فواصل مخلّ و بری از زاویه‌های ناخوشایند است. آنها به‌فراست دریافته‌اند که حتی در بیان ادبی نیز می‌توان به نوعی زیبایی نشأت گرفته از ایجاز و صراحت دست یافت که تحقق آن در توصیفات مطوّل و پیچ‌درپیچ ادبی ناممکن می‌نماید» (روشن‌ضمیر، ۱۳۵۸: ۴۷).

ساختار *سیرالعباد* و سکانس‌بندی

«سکانس، قسمتی از فیلم است که خودبه‌خود جزئی کامل است و معمولاً با روشن شدن تدریجی تصویر (Fade in) شروع و با تاریکی تدریجی (Fade out) ختم می‌شود»

(دوایی، ۱۳۶۹: ذیل سکانس). البته تشخیص سکانس‌بندی در فیلم همیشه هم با این تعریف نسبتاً آسان امکان‌پذیر نیست؛ چراکه اغلب به جای روشن یا خاموش شدن تدریجی (Fade) از برش (Cut) استفاده شود. گاهی ممکن است یک چنین جداسازی در متن ادبی نیز صورت گیرد و راهنمای سکانس‌بندی در نسخهٔ نمایشی آن باشد. «ساختار کتاب گاهی برای ساختاربندی فیلم به کار گرفته می‌شود» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۴۱). به نظر می‌رسد یک چنین تقسیم‌بندی نیز در *سیرالعباد* به صورت دقیق و متمایز، تحت عناوین خاص صورت گرفته است و می‌تواند به عنوان راهنمای مناسبی برای سکانس‌بندی در نسخهٔ نمایشی مورد توجه قرار گیرد؛ زیرا هر عنوان مشخص، تمایزی در شکل موجودات، نوع محیط، فضا و استقلال حوادث، در هرکدام از قسمت‌های متن ایجاد می‌کند که می‌تواند به عنوان نقشه‌ای برای سکانس‌بندی مورد استفاده قرار گیرد.

برخی ویژگی‌های فیلم‌نامه‌های اقتباسی موفّق و تطابق آن با ساختار *سیرالعباد*

ویژگی‌های جزئی‌تر دیگری نیز وجود دارد که امکان بالقوهٔ نمایشی یک اثر را بیش از دیگر آثار می‌کند. به برخی از آنها اشاره می‌کنیم و معادل آنها را در متن *سیرالعباد* نشان می‌دهیم.

الف) حادثه و ماجراهای مهمّی که در داستان تا نقطهٔ اوج پیش رفته، هرکدام داستان اصلی را نیز پیش می‌برند: در متن *سیرالعباد* که ماجرای اصلی و کلی آن سفر از عالم ماده به عالم معناست، مراحل مختلفی وجود دارد که مسافر با گذر از هر کدام آنها سفر خود را ادامه می‌دهد. ورود به هر یک از این مراحل و خروج از آن، با اتّفاقات و حوادثی همراه است. این وقایع ضمن پیش بردن داستان اصلی، مستقل‌اند و هر کدام آغاز و میان و پایان مخصوص به خود دارند. گذر از هر مرحله یک ماجرای مهم و حادثهٔ جذاب است که تا نقطهٔ اوج که عبور از آن است، ادامه می‌یابد. فراز و فرودی به صورت سینوسی در مراحل مختلف سفر از آغاز تا پایان وجود دارد. برای نمونه می‌توان ماجرای روبه‌رو شدن با افعی بزرگ هفت‌سر و عبور از آن را ذکر کرد:

افعی‌ای دیدم اندر آن مسکن — یک‌سر و هفت‌روی و چاردهن
هر دَمی کز دهن بر آوردی — هرکه را یافتی فرو خوردی
(*سیرالعباد*، ابیات ۱۷۶-۱۷۷)

یا رسیدن به لب دریا و گذر از آن:

بـــاز دندان‌کنان از آن صحـــرا برسیـــدیـــم تا لب دریـــــا
من ز ترّی در آن مهیب مقـــر خشک مـــاندم چو راه دیدم تـر
(همان، ابیات ۲۰۷-۲۰۸)

و مراحل مختلف دیگر چون گذر از افلاک مختلف و روبه‌رو شدن با حوادث و رویدادها و موجودات متفاوت که هر کدام ضمن استقلال، در پیوستگی با ماجراهای قبل و بعد داستان اصلی را نیز پیش می‌برند.

ب) وجود شخصیّت‌های اصلی و رابطهٔ تداومی میان حداقل دو شخصیّت: در متن *سیرالعباد* دو شخصیّت اصلی که یکی مسافر و یکی پیر راهنماست، وجود دارد و بقیه، موجودات غالباً عجیب و غریبی هستند که بر آنها تأکید نمی‌شود. این دو شخصیّت که از اوایل داستان و در آغاز پردهٔ دوم با هم‌اند، پس از گذر از ماجراهای متعدد، در ورود به پردهٔ سوم و اواخر داستان یکی می‌شوند. ارتباط این دو شخصیّت که از اول تا آخر داستان تداوم می‌یابد، رابطه‌ای استاد- شاگردی و یا رهرو- راهنمایی است؛ رابطه‌ای مبتنی بر تکامل تدریجی که در پایان به یکی شدن آن دو منجر می‌شود. گفتگو نیز به عنوان یکی از عناصر مهم و پیش‌برنده، چه در متن ادبی و چه در فیلم، میان این دو شخصیّت وجود دارد و نویسنده در ضمن همین گفتگوها درون‌مایهٔ مورد نظر خود را به کمال رسانده، متجلّی می‌کند. «بسیاری اوقات در واقع گفتگوهایی در متن وجود دارد که به‌طور مستقیم در حرف‌هایی که بین دو یا چند نفر ردّوبدل می‌شود درون‌مایه را مورد تأکید قرار می‌دهند و یا به‌طور مستقیم و ظریف به درون‌مایه اشاره می‌کند» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۸۰). در *سیرالعباد* نیز در گفتگوهای میان دو شخصیّت اصلی، یعنی راهنما و مسافر، این درون‌مایه از زبان پیر و راهنما، چندین بار تکرار می‌شود. «راهنما که درحقیقت همان عقل فعّال است و از عقل کل دستور می‌گیرد در طی سفر به او (مسافر) می‌گوید که در نهایت به معاد باید رسید و راه آن از طریق پشت سر گذاشتن زندگی مادی است» (رنجبر، ۱۳۷۸: ۲).

نتیجه‌گیری

سیرالعباد الی‌المعاد به عنوان منظومه‌ای تمثیلی در دو جنبهٔ ساختاری و محتوایی قابلیت تبدیل شدن به نسخه‌ای سینمایی را دارد: در جنبهٔ ساختاری این اثر، داستانی بودن و روایت مستقیم و منسجم آن اهمّیّت زیادی دارد و یکی از ویژگی‌های مهم در جذب مخاطب است؛ همچنین *سیرالعباد* به عنوان یک اثر تمثیلی، پر از تصاویر شگفت‌آور و بکر است و اساس بسیاری از ماجراهای آن را همین تصاویر خلاقانه، اعم از فضاها و موجودات تشکیل داده و در نهایت جنبه‌های نمایشی اثر را بالا برده است. تمایز و عطف ماجراها در سه بخش مشخص و در عین حال پیوستگی آنها به هم، ساختار متن را برای خلق یک فیلم‌نامهٔ سه‌پرده‌ای مناسب کرده است. عناوین جداکنندهٔ هر بخش می‌تواند به عنوان راهنمایی مناسب در یک سکانس‌بندی فرضی مورد استفاده قرار گیرد. فراز و فرودهای سینوسی ماجراها در مراحل مختلف و وجود شخصیّت‌های اصلی (راهنما و مسافر) و فرعی (موجودات عجیب و غریب توصیف شده در متن) و رابطهٔ میان آنها از دیگر مزیت‌های این اثر برای تبدیل شدن به اثر سینمایی است. *سیرالعباد* به لحاظ محتوایی با داشتن درون‌مایه‌ای قوی و با پشتوانهٔ اخلاقی و فلسفی مشخص و هم‌خوان با تصاویر ارائه شده در متن، واجد ارزش‌ها و پیام‌های متعالی انسانی است که آن را دست‌مایهٔ مناسبی برای تبدیل به‌یک فیلم ارزشمند می‌کند. *سیرالعباد* با تصاویر بدیع، به خلاف نمونه‌های صرفاً تجاری غربی و شرقی، باری از معنا و معرفت را به مخاطب خود انتقال می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. انگیزه‌های اقتباس:«دلایل مختلفی برای اقتباس وجود دارد. دلایلی مثل کمبود سوژه‌یا ترس از بیان داستان‌های جدیدی که مخاطب را جذب نکند و سایر دلایل. اما اقتباس یک فیلم از روی یک اثر ادبی شناخته‌شده این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که بر اساس داستانی معین که ساختار و مضمون مشخصی دارد اقدام به تهیه فیلمی‌کند که با توجه به پشتوانهٔ ادبی خود قطعاً می‌تواند استقلال و وحدت ساختمانی بیشتر و بهتری داشته باشد و فیلم‌ساز عمده تلاش خود را نه در جهت انتخاب سوژه بلکه درجهت بیان داستان از زبان ادبی به زبان سینمایی که ویژگی‌ها و آهنگ بیانی مخصوص به خود را دارد مصروف می‌کند» (خیری، ۱۳۶۸: ۳۶).

۲. **اقتباس در سینمای ایران:** در سینمای ایران نیز از زمانی که این پدیدهٔ جدید (سینما) کم‌کم جای خود را در میان عامهٔ مردم پیدا کرد، اقتباس از آثار ادبی مطرح شد و از سال ۱۳۱۳ به بعد در فیلم‌هایی دست‌مایه‌های ادبی مورد استفادهٔ فیلم‌سازان قرار گرفت، بیشتر این اقتباس‌ها در سطحی ظاهری از اثر ادبی باقی می‌ماند، اما نخستین جرقه‌ها را در زمینهٔ استفاده از آثار ادبی به‌ویژه ادبیات کلاسیک در سینمای ایران ایجاد کرد. «نخستین کسی که در عرصهٔ سینمای ایران به اقتباس ادبی رو آورد عبدالحسین سپنتا بود. او با پشتوانهٔ شناخت ادبیات داستانی ایران تلاش کرد تا از گنجینهٔ کهن ایران استفاده کند. سپنتا در سال ۱۳۱۳ فیلم فردوسی را که اولین کار مستقلش در مقام کارگردان بود تهیه کرد. این فیلم برداشتی از زندگی شاعر حماسه‌سرای توس و بازسازی گوشه‌ای از داستان *شاهنامه* بود. سومین و چهارمین فیلم‌های همین فیلم‌ساز شیرین و فرهاد (۱۳۱۳)، لیلی و مجنون (۱۳۱۵) اقتباس‌هایی از آثار منظوم و منثور کهن بود که شرح حالات عاطفی و عاشقانه را نشان می‌دادند» (مرادی، ۱۳۶۸: ۲۱).

۳. گزارش منثور از *سیرالعباد*: داستان سنایی با گفتگوی شاعر با باد آغاز می‌شود. پس از آن مرحلهٔ پیش از تولد تا آغاز ولادت و سپس توصیف تن به عنوان یک شهر، سیر و سیاحت شخصیّت اصلی مسافر در آن ادامه می‌یابد. مسافر که از دیدن خود و سایر موجودات به اشکال حیوانی که در آن شهر اسیرند، خسته و ناامید می‌شود و در پی رهایی از آن است. در این مرحله با ظهور پیری به عنوان راهنما و همراه شدن مسافر با او، سفر اصلی آغاز می‌شود. شروع سفر با گذشتن از عالم چهار عنصر است و شامل روبه‌رو شدن با فضاها و موجودات خیالی متفاوت و شگفت‌انگیزی است که در هر قسمت، تحوّلی خاص و تجربه‌ای ارزشمند را برای مسافر به همراه می‌آورد. پس از آن، سفر با عبور از افلاک ادامه می‌یابد و در فلک نهم پیر و راهنما و مسافر به یک موجود واحد تبدیل می‌شوند و در این مرحله نیز که شامل گذر از فلک قمر تا رسیدن به فلک الافلاک است، ماجراهای مختلفی برای مسافر پیش می‌آید تا اینکه سرانجام مسافر با گذراندن یک دورهٔ سرگردانی و حیرت و روبه‌رو شدن با چند دسته از افراد که همگی محو پرتوی از حقیقت هستند، به سرمنشأ وصال و حقیقت می‌رسند و درست در آن لحظه که می‌خواهد با آن یکی شود، به اشارهٔ کسی که به او می‌گوید باید به عالم خاکی برگردد (همانجا که سفر را آغاز کرده) ناگهان به دنیای مادی پرتاب می‌شود و داستان پایان می‌یابد.

۴. به عنوان یکی از نمونه‌های موفق Spirited away ساختهٔ فیلم‌ساز ژاپنی هایائو میازاکی (Hayao Miyazaki) در سال ۲۰۰۱ است که توانست علاوه بر اسکار فیلم انیمیشن سال ۲۰۰۳ ، بیش از ۲۵ جایزهٔ داخلی و خارجی دیگر نیز کسب کند (ر. ک: رحیمیان، ۱۳۸۸: ۱۸ـ۱۹). این داستان نیز به صورت تمثیلی و سمبلیک ماجرای سفری روحانی و معنوی را بازگو می‌کند که در فضایی سورئالیستی، مفاهیم ارزشمندی را به عنوان درون‌مایه به مخاطب منتقل می‌کند و چه بسا اثر سنایی به لحاظ محتوایی از آن خلّاقانه‌تر و هنرمندانه‌تر باشد.

منابع

ارمیان، جمشید (۱۳۵۳)، «گفتگویی با رابرت بولت»، مجلهٔ *سینما*، شمارهٔ ۹، خرداد و تیر، ص ۴۹.

برت، آر. ال. (۱۳۸۲)، *تخیّل*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: مرکز.

بلاند، جوئل. ک. (۱۳۸۴)، *بازآفرینی صحنه‌هایی از ادبیات کلاسیک*، ترجمهٔ شبنم میر زین‌العابدین، تهران: سروش.

پازولینی، پائولو (۱۳۷۸)، مجموعه مقاله با عنوان *ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما*، به کوشش بیل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.

جینکز، ویلیام (۱۳۶۴)، *ادبیات فیلم*، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش.

حمیدی، جعفر (۱۳۸۲)، «از اوج به خاک، از خاک به اوج» (گفتاری در مقایسهٔ *سیرالعباد* غزنوی و *بهشت گمشدهٔ* میلتون)، تهران: نشریهٔ اطلاعات، شمارهٔ ۸۲/۱۰/۴، ص۳.

خیری، محمد (۱۳۶۸)، *اقتباس برای فیلم‌نامه*. تهران: صدا و سیما.

دوایی، پرویز (۱۳۶۹)، *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

رحیمیان، بهزاد (۱۳۸۸)، *راهنمای فیلم*، جلد چهارم، تهران: روزنه.

روشن ضمیر، امید (۱۳۵۸)، *سینما از منظر چند نویسنده*، تهران: پیام.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۱)، *زلف عالم سوز*، تهران: روزگار.

سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۴۸)، *مثنوی‌های حکیم سنایی به انضمام شرح سیرالعباد الی المعاد*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــــــ (۱۳۷۸)، *سیرالعباد الی المعاد* به کوشش مریم رنجبر، اصفهان: مانی.

سینگر، لیندا (۱۳۸۰)، *فیلم‌نامهٔ اقتباسی*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نقش‌ونگار.

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، *بازنویسی فیلم‌نامه*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: سورهٔ مهر.
فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، مجموعه‌مقاله با عنوان *شوریده‌ای در غزنه*، به کوشش محمود فتوحی و علی اصغر محمدخانی، تهران: سخن.
مرادی، شهناز (۱۳۶۸)، *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، تهران: آگاه.
معین، محمد (۱۳۶۴)، *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.
مک‌کی، رابرت (۱۳۸۷)، *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآباهی، تهران: هرمس.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
ـــــــــــ (۱۳۸۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی