نگاهی به ظرفیت‌های نمایشی و اقتباسی *خاوران‌نامهٔ* ابن‌حسام خسفی

علیرضا پورشبانان*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

دریافت: ۹۲/۱۱/۱۸ پذیرش:۹۳/٤/٤

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۵)، بهار و تابستان ۱۳۹٤، صص ۵۵-۷۸

چکیده

اقتباس از آثار ادبی برای سینما که در گسترهٔ مطالعات بین‌رشته‌ای دسته‌بندی شده است، در دهه‌های اخیر توجه تطبیق‌گرایان زیادی را به خود جلب کرده است. در این دیدگاه، ادبیات تطبیقی می‌کوشد با ایجاد ارتباط میان علوم انسانی و به‌ویژه ادبیات با سایر علوم و دانش‌ها، آن را از حالت صرفاً نظری خارج کند و در ارتباط با دیگر هنرها و به‌ویژه سینما، غنایی تازه ببخشد. در این مقاله، با تکیه بر جایگاه و اهمیت اقتباس از آثار ادبی در سینما، ***خاوران‌نامهٔ*** ابن‌حسام خسفی را به‌عنوان اثری واجد شرایط اقتباس، با رویکردی تطبیقی و تعاملی میان ادبیات و سینما مورد بررسی قرار می‌دهیم و برخی وجوه نمایشی آن را مشخص می‌کنیم. وجوه نمایشی که ***خاوران‌نامه*** را اثری واجد شرایط برای اقتباس سینمایی می‌کنند، عبارت‌اند از: بهره‌مندی از نمود داستانی و روایت‌گونه، شخصیت‌های نمایشی، تعلیق، تنوع کشمکش و همچنین برخورداری از غنای محتوایی و هماهنگی بین محتوا و فضا و تصاویر ارائه‌شده در متن. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و با محوریت متن ***خاوران‌نامه*** و استفاده از تئوری‌های پذیرفته‌شده در ارتباط با مسئلهٔ اقتباس در سینما است که با توجه به رویکرد مکتب آمریکایی و نگاه بین‌رشته‌ای آن در ادبیات تطبیقی، پیش رفته است.

واژگان کلیدی: ***خاوران‌نامه***، ادبیات، سینما، اقتباس، تصویر.

۱. مقدمه

اقتباس از آثار ادبی، نوعی برداشت، تأثیرپذیری یا تفسیر جدید است که در آن، اقتباس‌کننده با برداشت و نهایتاً تفسیری خاص از اثر ادبی، اثر جدیدی را بازتولید می‌کند که نشانه‌هایی

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: alirezap3@yahoo.com

از اثر اولیهٔ ادبی در آن وجود دارد؛ به سخن بهتر، نویسنده یا فیلمنامه‌نویس اقتباسی، پس از ایجاد تغییرات مورد نظر خود در اثر، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار می‌گیرد. به این ترتیب، یکی از بخش‌های پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، اقتباس است (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۷). از زاویه‌ای دیگر، اقتباس ادبی برای ساخت فیلم‌های سینمایی در قالب بین‌رشته‌ای دسته‌بندی می‌شود که در دهه‌های اخیر بسیاری از تطبیق‌گرایان به آن توجه کرده‌اند. در این دیدگاه تازه، حدود و ثغور تصنعی علوم مختلف تغییر می‌کند و پل ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری ایجاد می‌شود. به سخن دیگر، برای درک بهتر و جامع‌تر از یک پدیدهٔ هنری، باید به شبکه‌های درهم تنیده و بافت اجتماعی- فرهنگی و ارتباط آن پدیده با سایر هنرها نیز توجه ویژه داشته باشیم (آتشی، ۱۳۹۰: ۱۰۱). در این راستا و از زاویهٔ ادبیات تطبیقی که در آن همهٔ مرزهای جغرافیایی درهم شکسته شده و دانش‌ها و هنرهای مختلفی را شامل می‌شود، توجه به نظریات هنری رماک که از «مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری» سخن می‌گوید، بسیار راهگشا است (قندهاریون، ۱۳۹۲: ۱۱).

در یک توصیف کلی، باید بگوییم که رویکرد ادبیات تطبیقی غنابخشی به نقش اساسی علوم انسانی در جامعه است و می‌کوشد این دانش‌ها را به‌عنوان بخشی انکارناپذیر و تأثیرگذار در زندگی و جهت‌گیری‌های بنیادی در جوامع مختلف معرفی کند و با این نگاه کاربردگرایانه، علوم انسانی را از حالت انفعال و صرفاً نظری رهایی بخشد. برای رسیدن به این نتیجه، ادبیات تطبیقی با رویکردهای نقد جدید و متأخر تعاملی تنگاتنگ برقرار می‌کند و به‌موازات پیشرفت دانش، برای همگام کردن خود با این پیشرفت‌ها می‌کوشد؛ به سخن دیگر، در دوران جهانی‌شدن و فناوری‌های روبه‌رشد دیجیتالی، ادبیات تطبیقی با ایجاد تعامل با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند سینما و تلویزیون، مطالعات ترجمه، نقد ادبی و...، بار دیگر بر اهمیت و نقش بنیادین علوم انسانی در پیشرفت و توسعهٔ پایدار تأکید می‌کند (انوشیروانی، ۱۳۸۹الف: ۱۷) و درست در همین نقطهٔ اتصال و بزنگاه ارتباطی است که سینما به این حوزه راه می‌یابد و تحلیل یک متن ادبی براساس معیارهای سینمایی، در گسترهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد.

محققان در بستر وسیع ادبیات تطبیقی، محدودیت استفاده از نقد ادبی خاصی برای خود

قائل نیستند. در این نوع رویکرد، مرزهای گسترده‌ای برای ادبیات تطبیقی درنظر گرفته می‌شود که تمام حدود ملی، فرهنگی و زبانی را پشت سر گذاشته و مبین و مؤید وجود تعامل میان ادبیات و حوزه‌های فکری و هنری گوناگون شده است. در سال‌های اخیر و با توجه به این نوع بینش، ادبیات تطبیقی این تعریف بسیار گسترده و جامع را از متن ارائه می‌دهد که «متن، فقط به متن نوشتاری و ادبیات فقط به ادبیات معیار و معتبر محدود نمی‌شود» و تطبیق‌گرایان، حیطهٔ مطالعات خود را به سینما، تلویزیون، رسانه‌های جمعی، ادبیات عامه‌پسند، نقاشی و تاریخ هنر نیز می‌گسترانند (انوشیروانی، ۱۳۸۹ب: ۵۱-۵۳). در این رویکرد نقد که نیم‌نگاهی به نظریه‌های مرتبط با تاریخ‌گرایی نو نیز دارد، بافت فرهنگی و خاستگاه اجتماعی متون هم مورد توجه قرار می‌گیرد و بدین ترتیب، آثار قابل بازآفرینی درقالب سایر هنرها و به‌ویژه سینما را می‌توان با رویکردهای ادبیات تطبیقی مورد مطالعه و بررسی قرار داد. مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی که بین این دست از مطالعات و سایر رشته‌های علوم انسانی تعامل و ارتباطی بین‌رشته‌ای برقرار می‌کند، با مطالعات اقتباس و نمود ادبیات در سینما پیوند تنگاتنگی دارد؛ ضمن این‌که اقتباس، پژوهشی بینارشته‌ای است که ازحیث الهام‌بخشی، تأثیرپذیری و روابط ادبی میان ملت‌ها، پا به عرصهٔ مکتب فرانسوی در ادبیات تطبیقی می‌گذارد و از نظر تفسیر فرهنگی و اجتماعی هنرمند، به رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو مربوط می‌شود. در مکتب آمریکایی و از دید بینارشته‌ای، ادبیات تطبیقی به مطالعهٔ بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی، علوم تجربی و نظایر آن می‌پردازد (انوشیروانی، ۱۳۸۹الف: ۱۵). هنری رماک از اولین نظریه‌پردازان این حوزه است که در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی؛ تعریف و عملکرد آن»، بر اصالت بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی تأکید می‌کند و با تکیه بر همین نظریه، چارچوب‌های کلی روابط ادبیات و سینما و درنهایت متن ادبی و فیلم را می‌توان مورد بازکاوی قرار داد. در همین راستا، در فرآیند پژوهش، توجه به اصول و قواعد هنر سینما و تطابق آن با عناصر و ارکان ادبیات گریزناپذیر است، تا بدین وسیله با کشف روابط و مناسبات چندلایهٔ متون ادبی با سبک و سیاق بیانی در سینما، بین لایه‌های پنهان و آشکار معانی متون و ظرفیت‌های نمایشی پیوند برقرار شود.

در این پژوهش می‌کوشیم به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع، اسناد و

ابزار کتابخانه‌ای و فضای مجازی، به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

۱. معیارهای لازم یک متن ادبی برای خوانش در قالب یک نسخهٔ نمایشی و در ارتباط و تعامل میان ادبیات و سینما چیست؟

۲. کدام‌یک از این معیارها در متن ***خاوران‌نامه*** باعث بالا رفتن ظرفیت‌های نمایشی این اثر شده‌اند؟

پس از ارائهٔ پیشینهٔ پژوهش و معرفی اثر، تعریف مختصری از مفاهیم و عناصر سینمایی ارائه می‌کنیم و سپس به بررسی و تحلیل این عناصر در بستر متن می‌پردازیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

خاوران‌نامه اثر گرانقدر محمدبن حسام‌الدین حسن‌بن شمس‌الدین محمد، معروف به ابن‌حسام (متولد ۷۸۳ ه.ق.. و درگذشته در ۸۷۵ ه.ق.) است که شامل ۲۲۵۰۰ بیت در بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف است. این اثر به تقلید از شاهنامه سروده شده و موضوع اصلی آن شرح خیالی مسافرت‌ها و بیان دلاوری‌های علی (ع) و حملات آن حضرت به سرزمین خاوران و... است.

آثار ابن‌حسام و ازجمله ***خاوران‌نامه***، موضوع برخی پژوهش‌های ادبی بوده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها به‌صورت مجموعه‌ای در ویژه‌نامهٔ بزرگداشت این شاعر در فصل‌نامهٔ ***خراسان‌پژوهی*** (۱۳۸۷، س ۲، ش ٤) منتشر شده‌اند. هرچند نویسندگان گوناگون از زوایای مختلف ادبی و حتی فکری و فلسفی به این موضوع پرداخته‌اند، اما هیچ‌یک از آن‌ها به‌صورت مستقل و تخصصی جنبه‌ها و ظرفیت‌های نمایشی ***خاوران‌نامه*** را بررسی نکرده‌اند. در این مقاله، از منظری جدید و کاربردگرایانه، یعنی با نگاه نمایشی، متن ***خاوران‌نامه*** را مورد توجه ویژه قرار دادیم و تا حد امکان عناصری را که آن را دارای ویژگی‌های نمایشی می‌کنند، معرفی کردیم.

۳. اقتباس، از متن تا تصویر

اقتباس که در لغت به معنی فراگرفتن، اخذ کردن و گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با

تصرف و تلخیص است (معین، ۱۳٦٤: ذیل اقتباس)، در سینما تعریف مخصوص به خود را دارد که در ارتباط با همان مفهوم لغوی و به معنای نوعی وام گرفتن است. اقتباس در سینما می‌تواند با تصرف و تلخیص و یا به‌صورت وفادارانه و بدون تغییر 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، ۱۳٦۸: ۱٤). تردیدی نیست که به‌دلیل تفاوت در ساختار متن و تصویر، همیشه دشواری‌هایی در اقتباس از آثار ادبی و چگونگی تبدیل زبان این دو به یکدیگر وجود دارد؛ اما برای تبدیل قاعده‌مند و سنجیدهٔ یک متن به نسخهٔ نمایشی باید دو مرحله طی شود: نخست (در یک اقتباس کامل) اقتباس‌کننده باید تلاش کند با خوانش دقیق و موشکافانهٔ متن و تطبیق آن به زبان تصویر، خود را تا حد ممکن به آستانهٔ کشف منظور نویسندهٔ متن برساند و دقایق و ظرایف متن را به‌دقت بررسی و واکاوی کند و در مرحلهٔ دوم، دست به ابداع بزند و زبان و لحن و چارچوبی سازگار با فضای متن را به کار برد تا منظور نویسنده را از طریق آن‌ها و در قالب 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: ٤۰). در آثار سینمایی جهان موارد فراوانی از اقتباس‌های ادبی وجود دارد که بسته به میزان مهارت اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز، گاه شهرت و موفقیتی بیشتر از اصل اثر ادبی یافته‌اند. «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» (میرزین‌العابدین در بلاند، ۱۳۸٤: ۱۰).

در ادبیات داستانی کلاسیک ایران نیز آثار زیادی وجود دارد که قابلیت اقتباس سینمایی دارند و ***خاوران‌نامه*** یکی از آن‌ها است که گزینهٔ مناسبی برای تبدیل شدن به نسخهٔ نمایشی است. در این مقاله می‌کوشیم مهم‌ترین وجوه نمایشی و ظرفیت‌های اقتباسی ***خاوران‌نامه*** را معرفی کنیم.

۴. عناصر نمایشی

آنچه بتواند یک متن را در قالب داستان، پرحرکت، پرتعلیق و پرتصویر کند و باعث شود

مخاطب فضا، ماجراها و شخصیت‌ها را در ذهن خود مجسم کند، جزو عناصر نمایشی متن به شمار می‌آید (پورشبانان، ۱۳۹۲: ۳۳)؛ برای نمونه شخصیت‌پردازی یا شخصیت‌سازی دقیق و جذاب، از شاخصه‌هایی است که در خلق ظرفیت‌های نمایشی یک متن، تأثیر بسزایی دارد؛ چنان‌که حضور یک قهرمان یا ابرقهرمان، با همهٔ ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری در یک اثر، در عین روابط با شخصیت‌های دیگر داستان (اعم از دوستی‌ها، دشمنی‌ها و انواع تضادها و همراهی‌ها)، جنبه‌های نمایشی یک اثر را بالا می‌برد و همین روابط و تعارض‌ها سرانجام پایه و اساس ماجراها و حوادث را به وجهی دراماتیک شکل می‌دهد. درون‌مایه‌های متنوع و جذاب، حوادث و ماجراهای عمل و عکس‌العمل‌محور، انواع گفت‌وگوها، توضیحات دقیق و موشکافانه از فضا، مکان، اشخاص و موقعیت‌های گوناگون، از ویژگی‌های دیگری هستند که جنبه‌های تصویری متن را بالا می‌برند. می‌توانیم نمونهٔ این ویژگی‌ها را در ***خاوران‌نامه*** بیابیم و قابلیت‌های تصویری این متن را برای یک اقتباس سینمایی و تبدیل آن به یک نسخه نمایشی بررسی کنیم. برای روشن شدن مطلب، ابتدا داستانی بودن این اثر و محوریت روایت در آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم و سپس وجوه نمایشی دیگر در آن را تحلیل می‌کنیم.

۵. *خاوران‌نامه*، داستانی پرحرکت، پرهیجان و سرشار از تصویر

روند داستانی مشخص و استفاده از عناصر داستانی مألوف در یک متن ادبی، از ویژگی‌هایی هستند که می‌توانند در انتخاب یک اثر برای تبدیل شدن به نسخهٔ نمایشی مورد توجه قرار گیرند؛ یعنی در اثری که روایت داستانی مشخصی داشته باشد، می‌توانیم هم اقتباس روان‌تری برای ساخت یک داستان سینمایی انجام دهیم و هم مخاطبان بیشتری را به‌واسطهٔ جذابیت‌های داستانی به‌سوی تماشای فیلم سوق دهیم. البته داستانی مناسب سینما است که ویژگی‌های خاصی نیز داشته باشد؛ یک داستان سینمایی پیچیدگی‌های جذابی دارد، فراز و فرود و نقاط بحرانی پرهیجان دارد و درنهایت به‌سوی پایانی متناسب با آنچه در مقدمه و بدنهٔ داستان بیان شده، در حرکت است.

چارچوب داستانی در ***خاوران‌نامه***، گذر از چهار مرحلهٔ اصلی جنگ است که این جنگ‌ها در سرزمین‌های مختلف اتفاق می‌افتند. این سرزمین‌ها شامل سرزمین «خاوران»، سرزمین

«قهرمان»، سرزمین «ساحل‌زمین» و سرزمین «قام» است که در هریک از آن‌ها ماجراهای مختلفی درقالب خرده‌روایت‌ها و داستان‌های مختلف، همسو با روایت اصلی اثر اتفاق می‌افتد. در آغاز داستان، دو قهرمان به نام‌های «سعد وقاص» و «ابوالمحجن» به سرزمین خاوران می‌روند تا با شخصی به نام «نوادر» که یکی از حکام این سرزمین است، به جنگ بپردازند (ر.ک. خلاصهٔ خاوران‌نامه، ۱۳۸۲: ۷۰). پس از آن‌که این دو به سرزمین خاوران می‌رسند، برای هریک اتفاقاتی جالب و متنوع پیش می‌آید؛ ابتدا سعد وقاص اسیر می‌شود و ابوالمحجن پس از فراز و فرودهای مختلف موفق می‌شود نوادر را در خواب غافلگیر کند و او را به قتل برساند. از اینجا به بعد، شخصیت منفی نمادین دیگری وارد داستان می‌شود که قطّار نام دارد؛ او که موجودی اهریمنی است و به‌عنوان سمبل رفتار شیطانی در این بخش داستان معرفی می‌شود (به‌عنوان یکی از نمودهای اهریمنی، آدم‌خوار است و تن انسان‌ها را می‌خورد) به خونخواهی نوادر برمی‌خیزد (همان: ۷۷).

از این پس و با رسیدن روایت به این بزنگاه، شخصیت اصلی و ابرقهرمان داستان، یعنی حضرت علی (ع) نیز وارد ماجرا می‌شود و به‌دنبال این دو پهلوان و برای حمایت از آن‌ها وارد کارزار می‌شود:

به‌آهستگی شاه خیبرگشای برون راند دلدل به نام خدای

(همان: ۸۰)

با هدایت و فرماندهی حضرت علی (ع)، سرانجام قطّار محاصره شد و به دست سعد وقاص که آزاد شده بود، کشته شد. دوران حکمرانی اهریمنی قطّار که مانند دوران حکمرانی ضحاک در ***شاهنامهٔ*** فردوسی بود، به پایان رسید و حضرت علی (ع) شخص دیگری (سفیان) را به جای او به حکمرانی رساند؛ اما این پایان راه نیست و روایت کلی اثر در همین قسمت اول یا سرزمین خاوران، با خرده‌روایت‌ها و ماجراهای متعدد دیگری پیش می‌رود و به‌تدریج شخصیت‌های تازه‌ای از هر دو نوع مثبت و منفی وارد داستان می‌شوند. جست‌وجوی حضرت علی (ع) برای یافتن غلامش، قنبر، که به دست سپاهیان خاورزمین اسیر شده بود، صف‌آرایی سپاه خاوران دربرابر سپاه حضرت علی (ع) و ماجراهای مربوط به این جنگ، عشق مالک، یکی از یاران حضرت علی (ع) به گلرخ، دختر جمشید، پادشاه سرزمین خاوران و مبارزات او برای به دست آوردن این دختر، جنگ سپاه حضرت علی (ع) با لشکر جادوگران و

نبردهای مختلف قهرمان اصلی با دیوان و جادوگران و... نمونه‌هایی از این ماجراها هستند. مالک، گلرخ، شاپور، میرسیّاف، هومان، نوشاد، عمروامیّه، بهمن، شداد، ارغون، سمداد، سمراق و... برخی از شخصیت‌هایی هستند که در این روند به‌تدریج وارد داستان می‌شوند. هریک از این شخصیت‌ها پس از ورود به داستان، کارکرد ویژهٔ داستانی خود را می‌یابند و ضمن گسترش ابعاد و جزئیات داستان، ارتباطات و اطلاعات داستانی را بیشتر می‌کنند و با تعاملات مختلف خود در داستان، به‌نحوی بر جذابیت‌های مختلف روایت می‌افزایند. در این میان، نقش پیامبر (ص) قابل توجه است که در برخی از بزنگاه‌های داستان با داشتن نقشی راهبردی، از دور و به‌شکل غیر مستقیم، سپاه و قهرمانان اسلام را راهنمایی و فرماندهی می‌کند.

سرانجام، با پیروزی لشکر حضرت علی (ع) و تسخیر شدن سرزمین خاوران و گریختن پادشاه آن (جمشید) که همگی در فصلی مهیج و بسیار پرتحرک بیان شده‌اند، داستان این سرزمین به پایان رسید و با ازبین‌رفتن بدی و ظلم، ساکنان این سرزمین از شر دیوان و اهریمنان نجات یافتند و قهرمانان داستان نیز با گذر از مراحلی دشوار به سطح شخصیتی بالاتری نسبت به گذشته دست یافتند (همان: ۱۷٤).

در سرزمین‌های بعدی نیز ماجراها به همین شکل ادامه می‌یابند؛ چنان‌که حضرت علی (ع) و دیگر قهرمانان داستان در سرزمین «قهرمان» نیز جنگ و گریزهای مختلفی را تجربه می‌کنند و پس از مبارزه با انواع دیو و پری و موجودات اهریمنی دیگر و یافتن یادگار حضرت سلیمان (ع) که برای پیامبر (ص) به میراث گذاشته شده است، پس از نجات دادن این سرزمین از شر پادشاه آن (شهریاربن ناهیدشاه)، سرزمین قهرمان را به پسر پادشاه که حالا شخصی باایمان و عادل است، می‌سپارد و راهی مقصد بعدی، یعنی سرزمین ساحل‌زمین می‌شود. حضرت علی (ع) در این سرزمین نیز به جنگ و مبارزه با پادشاه اهریمنی آن، یعنی تهماس‌شاه می‌پردازد و پس از طی مراحل گوناگون و مبارزه با انواع موجودات اهریمنی و درنده، مانند شیر، اژدها و...، با باطل کردن طلسمات جادویی و شیطانی مختلف و شکست دادن تهماس شاه، این سرزمین را نیز فتح می‌کند و ساکنان آن را از شر ستم و تاریکی می‌رهاند. این روند داستانی با فراز و فرودهای مختلف و متنوع دیگر در سرزمین قام نیز ادامه می‌یابد و با شکست صلصال‌شاه از حضرت علی (ع) و بازگشت

قهرمان و لشکریانش به یثرب، پایان می‌یابد.

این داستان، سراسر هیجان، حرکت و عمل و عکس‌العمل است که ماجراهای آن در بستری کاملاً تصویری، روایت کلی را پیش می‌برند. در هریک از چهار مرحله، داستان با نظم منطقی و البته تکرارشونده، نقاط اوج مناسبی را تجربه کرده و درنهایت، با بازگشت قهرمان به مبدأ پایان می‌یابد. خرده‌روایت‌ها و ماجراهای تصویری گوناگون، ضرباهنگ پرهیجان پیشرفت داستان را تقویت کرده و پیچیدگی‌ها، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های پی‌درپی، بر جذابیت‌های داستانی اثر افزوده است. مشخص است که به‌دلیل تعدد فوق‌العادهٔ حوادث در هریک از این مراحل و بخش‌های چهارگانهٔ داستان، وقتی‌که هدف ساخت فیلمی سینمایی باشد، نمی‌توانیم همهٔ ماجراها را به‌شکل نمایشی از متن استخراج کنیم؛ اما همین تنوع می‌تواند دست اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز را باز گذارد تا با توجه به میل، سلیقه و امکانات سینمایی که در اختیار دارد، آنچه را بیشتر سینمایی و جذاب می‌داند، برای مخاطب خود به تصویر بکشد.

۶. کشمکش‌های تصویرساز در *خاوران‌نامه*

خاوران‌نامه متنی حماسی است که بر مبنای کشمکش و رویارویی خیر و شر دربرابر هم و مبارزهٔ این دو جبههٔ اصلی شکل گرفته است. این نبرد دائمی که روایت برمبنای آن پیش می‌رود، در سینما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ تا جایی‌که می‌توانیم بگوییم همسو با اصل و اساس درام است که در بستری از کشمکش تجلی می‌کند. «کشمکش، اساس درام است. درام از کشمکش به‌وجود می‌آید» (سیگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵). داستان در بحبوحهٔ این رویارویی‌ها به‌شکلی بنیادین با درام پیوندی ناگسستنی می‌یابد. این کشمکش‌ها در ***خاوران‌نامه*** انواع مختلفی دارد که در ادامه، به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱-۶. کشمکش میان ابرقهرمان داستان (حضرت علی) و سایر موجودات

در این نوع کشمکش‌ها حضرت علی (ع) با فرد، افراد و حتی موجودات مختلف در طول داستان کشمکش و رویارویی دارد که می‌تواند همچون قهرمانی بی‌نظیر و شکست‌ناپذیر از عهدهٔ پیروزی در همهٔ این کشمکش‌ها برآید و با پیروزی خود، مانند یک منجی، انسان‌های

زیادی را از شر پلیدی‌ها و ستم‌ها و اهریمنان نجات دهد. برخی از این کشمکش‌ها عبارت‌اند از:

۱. کشمکش میان حضرت علی (ع) و قطّار (خلاصهٔ *خاوران‌نامه*، ۱۳۸۲: ۸۳)؛

۲. نبرد قهرمانان نامی سپاهیان دشمن با حضرت علی (ع) (همان: ۱۲۵)؛

۳. کشمکش قهرمان اصلی با موجوداتی غیر انسانی (دیوان، جادوگران، حیوانات وحشی، اژدها و...)؛ مانند بی‌اثر کردن طلسم دیو عفریت در قلعهٔ «آهن‌ربای» و کشتن اژدهایی سهمناک در کوه بلور:

ز سر تا به پایش سراسر بدید — چو حیدر بدان اژدها بنگرید
شد اندر سر اژدها آب خون — کشید از میان دشنهٔ آبگون
همی‌خواست کو را بسوزد به دم — برآویخت آن مار با او به هم
به یک زخم دو نیمه شد پیکرش — یکی تیغ حیدر بزد بر سرش
بیامد به‌جای نم از ابر خون — دگرره سر کوه شد قیرگون

(همان: ۱۹۲)

٤. نبرد تن‌به‌تن پادشاهان هر سرزمین با حضرت علی (ع)؛ برای نمونه مبارزه با جمشیدشاه (همان: ١٨٤)؛

٥. مبارزات شگفت‌انگیز قهرمان با لشکریان دشمن (همان: ۱۰۱- ۱۰۲) که همگی می‌تواند زمینه‌ساز خلق صحنه‌هایی سرشار از حرکت و هیجان باشد که بر جذابیت‌های نسخهٔ نمایشی می‌افزاید.

۲-۶. کشمکش میان فرماندهان و قهرمانان سپاه حضرت علی (ع) و نام‌آوران سپاه دشمن

از همان ابتدای داستان، نقش قهرمانان دیگر در روایت ***خاوران‌نامه*** از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هریک از این فرماندهان (سعد وقاص، ابوالمحجن، عمرو امیه، مالک، میرسیّاف و...) از نامیان سپاه حضرت علی (ع) و کسانی از لشکریان دشمن (نوادر، شاپور، بهمن، شداد و...) هستند که در نبردهای مختلف با هم به مقابله می‌پردازند. در بیشتر این کشمکش‌ها قهرمانان سپاه حضرت علی (ع) پیروز می‌شوند.

۳-۶. نبرد میان لشکر حضرت علی (ع) و لشکریان دشمن

یکی از انواع کشمکش‌ها در داستان ***خاوران‌نامه***، نبردهای گروهی میان لشکریان خیر به رهبری حضرت علی (ع) و سپاهیان دشمن است که در سرزمین‌های مختلف تکرار می‌شود و با داشتن ظرفیت‌های تصویری بسیار زیاد که برمبنای تضاد، کنش و عمل و عکس‌العمل حاصل از آن جنگ‌های خونین ایجاد می‌شود، می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری تصاویر جذاب و پرهیجانی در نسخهٔ نمایشی شود؛ برای نمونه می‌توانیم به رویارویی لشکریان اسلام با لشکر کفر در سرزمین خاوران اشاره کنیم که جنگی تمام‌عیار است و با حرکت و هیجان تمام، به سود لشکریان سپاه حضرت علی (ع) به پایان می‌رسد (همان: ۱۰٤).

ذات و اصل همهٔ این رویارویی‌ها و نبردها را کشمکش شکل داده است؛ اما تنوع ساختاری بروز آن‌ها در شکل‌هایی که به برخی از آن‌ها اشاره کردیم، می‌تواند بسترساز ساخت نسخه‌ای نمایشی باشد که تنوع و گوناگونی شکل کشمکش در آن بر زیبایی‌های تصویری می‌افزاید و همسو با ذات درام که مبنایی حرکت‌محور دارد، اثر را به‌صورت پویا و پرهیجان برای مخاطب به نمایش درمی‌آورد.

۷. تعلیق، محرک هیجان در متن *خاوران‌نامه*

حالت تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای وقایع در شرف تکوین در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو برای پیگیری ادامهٔ داستان می‌کند و هیجان و التهاب را در او برمی‌انگیزد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۵-۷٦). در این حالت، مخاطب بنابر حالت روانی و چگونگی روحیات خود و میزان و چگونگی درگیری‌اش با فضای کلی داستان، به‌واسطهٔ پیوندی که با حالات و روحیات قهرمان یا قهرمانان داستان می‌یابد، به شکلی خودجوش با سرنوشت آن‌ها همراه می‌شود و به پیگیری اوضاع و احوال آنان و سرنوشتشان تا پایان داستان گرایش می‌یابد.

تعلیق در ***خاوران‌نامه*** به‌شکلی متغیر و متناوب، هم از رفتار و حوادث پیش روی قهرمان اصلی داستان، حضرت علی (ع) و روابط او با عناصر دیگر روایت (شامل انواع تضادها، کشمکش‌ها و...) در داستان ایجاد می‌شود و هم در بسیاری از مواقع در نتیجهٔ ماجراهای پیش‌آمده برای سایر قهرمانان اثر به‌نوعی برای مخاطب قابل لمس می‌شود؛ به سخن ساده‌تر،

تعلیق در ***خاوران‌نامه*** هم در مسیر اصلی پیشرفت روایت که قهرمان اصلی پیش‌برندهٔ آن است، شکل می‌گیرد و هم در حوادث و ماجراهای فرعی که قهرمانان دیگر در آن نقش محوری دارند، برای مخاطب قابل درک می‌شود. ابتدایی‌ترین تعلیق متن در همان اوایل روایت و در ماجرایی فرعی، با محوریت دو تن از قهرمانان فرعی داستان، یعنی سعد وقاص و ابوالمحجن، شکل می‌گیرد؛ بدین شکل که در پی به وجود آمدن کدورتی بین فرماندهان اسلام، به‌ویژه ابوالمحجن و سعد وقاص با عمر، این دو قهرمان از مدینه خارج می‌شوند و در همان مراحل ابتدایی سفر به بارگاه راهزن ظالم و بیدادگری به نام «نوادر» می‌رسند. آن‌ها برای دفع اولیهٔ شر این راهزن و دزد غدّار، نام و آوازهٔ خود را از او پنهان می‌کنند. پس از مدتی که نزد او می‌مانند، کاروانی از بازرگانان به منطقهٔ آن‌ها می‌رسد و نوادر قصد حمله به آن‌ها و غارت اموالشان را می‌کند. ابوالمحجن که خود را هامان رومی معرفی کرده است، به‌ناچار و برای این‌که اعتماد نوادر و مزدورانش را جلب کند، همراه آنان می‌شود؛ اما پس از این‌که متوجه می‌شود کاروانیان هم‌کیش او هستند، نه‌تنها آن‌ها را غارت نمی‌کند، بلکه راهزنان دستهٔ نوادر را نیز از این کار منع می‌کند و کار تا جایی بالا می‌گیرد که مجبور می‌شود با آن‌ها مبارزه کند و آن‌ها را از دست‌درازی به اموال کاروانیان منع نماید (خلاصهٔ *خاوران‌نامه*، ۱۳۸۲: ۷۲).

پس از این اتفاق، راهزنان که از رفتار ابوالمحجن شگفت‌زده و البته زیان‌دیده شده‌اند، به نزد نوادر بازمی‌گردند و ماجرا را برای او تعریف می‌کنند. او نیز خشمگین می‌شود، سعد وقاص (قهرمان دیگر) را که نزد اوست، به اسارت می‌گیرد و آمادهٔ نبرد با ابوالمحجن می‌شود. از این پس، ابوالمحجن که به فکر چاره‌ای برای نجات سعد از چنگ نوادر است، با نقشه‌ای زیرکانه با دختر نوادر (دل‌افروز) ارتباط برقرار می‌کند و به‌وسیلهٔ او به زندانی که سعد وقاص در آن اسیر است، راه می‌یابد و پس از نجات سعد و مشورت با او، درحالی‌که هنوز دختر نوادر چیزی از ماجراهایی که پیش‌آمده نمی‌داند، بسیار آرام و مخفیانه به بالین نوادر می‌رود و او را در خواب می‌کشد:

یکی تیغ زد بر تهیگاه او — به زخمی تهی کرد از او گاه او
بغلتید بر خون، تن شهریار — سرآمد به‌سختی بر او روزگار
به خون غرقه شد زیر او خوابگاه — شد آن نامور شاه با آب و جاه

هم اندر زمان جان شیرین بداد تو گفتی نوادر ز مادر نزاد

(همان: ۷۵- ۷٦)

در سراسر این داستان فرعی که در قسمت ابتدایی داستان آمده است، تعلیق و هیجان ناشی از آن موج می‌زند؛ تعلیقی که ابتدا با نام‌پوشی دو پهلوان و مخفی کردن هویت خود از نوادر و لشکر دزدان شکل می‌گیرد و نهایتاً طی کشمکش‌های به‌وجودآمده در داستان و ماجراهای مربوط به آن، مرتب تقویت می‌شود.

ماجرای بالا تنها یکی از ماجراهای فرعی است و روایت اصلی نیز پس از حضور قهرمان اول داستان در ماجراهای مختلف، رنگ‌وبوی تعلیق هیجان‌ساز را به‌خوبی و با قوت حس می‌کند؛ برای نمونه می‌توانیم ماجرای شکست سپاه اسلام در سرزمین قام را در مراحل پایانی داستان درنظر بگیریم (خلاصهٔ *خاوران‌نامه*، ۱۳۸۲: ۳۰۳-۳۰٤) که با توجه به پیروزی‌های قبلی و شکست همهٔ ضد قهرمانان و سپاهیانشان به دست قهرمان، روایت را از حالت یکنواخت تکرار پیروزی‌های متعدد گذشته خارج می‌کند و باعث به‌وجودآمدنِ نوعی تعلیق و ایجاد سؤال «حالا چه خواهد شد؟» برای مخاطب می‌شود. در این شرایط، قهرمان با لشکری مواجه است که تعداد زیادی از آن‌ها کشته شده‌اند و آن‌ها نیز که باقی مانده‌اند یا مجروح و خسته‌اند و یا به‌لحاظ روحی حال مناسبی ندارند و نمی‌توان با آن‌ها جنگید. در این موقعیت حساس که خواننده منتظر است با سیر طبیعی اتفاقات، ماجرا را باز هم به نفع قهرمان دنبال کند، درگیر فضای تعلیق‌دار روایت می‌شود و از خود می‌پرسد: حال چطور و چگونه می‌توان از این شرایط نجات یافت و بارقه‌های امید به پیروزی به چه شکل آشکار خواهد شد؟ در اینجا، قهرمان چاره‌اندیشی تازه‌ای می‌کند و تصمیم می‌گیرد این‌بار نه به‌شکل رودرو و آشکار، بلکه با شبیخون‌زدن و غافلگیرکردن سپاه دشمن، آب رفته را به جوی بازگرداند:

چو حیدر سپه را بر آن‌گونه دید به آرام پرداختن رو ندید
به عمرو امیه نگه کرد و گفت که امشب نشاید مرا خواب و خفت
بدین کینه امشب شبیخون کنم به جای یکی خون دوصد خون کنم

(همان: ۳۰٤)

این راهکار غافلگیرکننده علاوه‌بر این‌که سیر داستان را به حالتی عادی بازمی‌گرداند (امید

پیروزی را دوباره در دل مخاطب روشن می‌کند)، با توجه به موقعیت و ماجراهایی که ایجاد می‌کند، باعث شکل‌گیری تعلیقی لطیف و زیبا می‌شود که علاوه‌بر جذابیت‌های داستانی، در تقویت بار دراماتیک اثر نیز نقش مهمی ایفا می‌کند.

پس از معلوم شدن نقشهٔ کلی پیشرفت داستان در این وضیعت، ترسیم فضای سیاه و خاموش شب و انجام یک عملیات خطرناک و حساس در دل تاریکی (خلاصهٔ *خاوران‌نامه*، ۱۳۸۲: ۳۰٤– ۳۰۵). نیز بر تعلیق ماجرا می‌افزاید و مخاطب را هر لحظه آماده می‌کند با اتفاقی تازه و هیجانی رو به اوج مواجه شود.

در ***خاوران‌نامه***، باوجود برخی تکرارها و پیروزی‌های یکنواخت که در طول روایت مدام برای قهرمان و سویهٔ مثبت داستان تکرار می‌شود، نقاط تعلیق‌داری وجود دارد که مانند آویزی مطمئن اجازه نمی‌دهد داستان به ورطهٔ تکرار و ملال دچار شود و متن را از یکنواختی کسالت‌بار می‌رهاند. این تعلیق‌های جذاب که در بخش‌های مختلف متن ***خاوران‌نامه*** وجود دارد، عاملی مهم و تأثیرگذار است که در بالا بردن ظرفیت‌های نمایشی این متن نقشی اساسی برعهده دارد و می‌تواند «توجه مخاطب را به همین روش به درام جلب کند» (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۲۳۰).

۸. شخصیت‌های نمایشی در *خاوران‌نامه*

برای به‌وجودآوردن شخصیت‌های قابل قبول در یک نسخهٔ نمایشی، باید داستانی با شخصیت‌پردازی قوی و یا شخصیت‌های نمایشی و پذیرفتنی انتخاب کنیم تا بتوانیم برمبنای آن، شخصیت‌پردازی دقیق و حساب‌شدهٔ سینمایی انجام دهیم. شخصیت‌پردازی چیزی نیست جز توصیف آنچه بتوانیم براساس آن ظاهر و باطن شخصیت‌های داستان را برای مخاطبان قابل درک کنیم. با توجه به این تعریف و در نظر گرفتن این نکته که در شخصیت‌پردازی نمایشی، نویسنده بیشتر به روش غیر مستقیم و از راه توصیف ظاهر و نشان دادن اعمال و رفتار، نمایش کشمکش‌ها و تضادها، پرورش ابعاد مختلف شخصیتی و انسانی و معرفی شخصیت‌ها درخلال گفت‌وگوها، اقدام به خلق و پرورش شخصیت‌هایش می‌کند، می‌توانیم به سراغ متنی مانند ***خاوران‌نامه*** برویم و انواع روش‌های شخصیت‌پردازی را که باعث خلق شخصیت‌های نمایشی در این اثر می‌شوند، بررسی کنیم.

۱-۸. شخصیت‌پردازی توصیفی در *خاوران‌نامه*

در شخصیت‌پردازی توصیفی، نویسنده می‌کوشد با استفاده از توصیفات دقیق و حساب‌شده، بسیاری از اعمال و انگیزه‌های شخصیت‌های اثر خود را تشریح و حتی توجیه کند. هرچه این توصیف دقیق‌تر و موشکافانه‌تر باشد، طبیعتاً در باورپذیرکردن شخصیت‌های متن برای مخاطب مؤثرتر است؛ زیرا هرگاه توصیفات دقیقی در متن وجود داشته باشد، شخصیت‌های اثر از ابعاد گوناگون به مخاطبان نشان داده می‌شود و مخاطب می‌تواند دربارهٔ شخصیت‌هایی که می‌بیند، تأمل کند و برمبنای فهم و قدرت تجسم خود، آن‌ها را درک کند. خسفی نیز گاهی با توصیفات دقیق و جذابی که در متن ارائه داده است، به شخصیت‌های اثر خود ابعاد نمایشی بخشیده است. درادامه، شخصیت‌پردازی برمبنای توصیف را به اشکال مختلف در این اثر بررسی می‌کنیم.

۱-۱-۸. توصیف شکل و ظاهر شخصیت‌ها

کوچک‌ترین نکته‌های ظاهر شخصیت، مانند برش لباس‌ها، رنگ چهره و...، داده‌های فراوانی را در خود دارند؛ بنابراین در نمایش شخصیت نقش مهمی بازی می‌کنند (اسلین، ۱۳۸۷: ۳۹). توصیف ظاهر نیز می‌تواند تاحدودی وجوه دیگر شخصیت را نیز برای مخاطب روشن کند و در ملموس شدن ویژگی‌های شخصیت مؤثر باشد (سیگر، ۱۳۷٤: ٤٥). توصیف ظاهر شامل توصیف جثه و هیکل، نوع پوشش (لباس و کفش) و آرایش مو و صورت است که در طول داستان به روشن‌شدن ماهیت شخصیت یا حتی اثر کارکردی ظاهر شخصیت کمک می‌کند؛ برای نمونه هنگامی‌که نقش زیبایی ظاهری در ***خاوران‌نامه*** به نقشی کارکردی تبدیل می‌شود، یعنی زیبایی ظاهر شخصیت از عناصر پیش‌برندهٔ روایت می‌شود و تکیه بر همین زیبایی ماجرایی می‌آفریند، شاعر با تمام توان می‌کوشد در توصیف ظاهر شخصیت با اغراقی ماهرانه، زیبایی مورد نظر خود را برای مخاطب به‌شکلی کاملاً نمایشی و قابل تجسم تصویر کند:

یکی دختر اندر میان چون پری کز او رشک بردی بت آزری
دلارامی آرام جان آمده دل از دست چشمش به‌جان‌آمده
غزال سیه‌چشم و صد دلبری ستاره‌جبینی و صد مشتری
عقیق لب لعل او آبدار کمند سر زلف او تابدار

دل شب سوادی ز گیسوی او — مه نو خیالی ز ابروی او
در ابروی او راست ناید سخن — چه باید خیالی کج‌افکنده بن
دو لعلش مفرح ز یاقوت ناب — به لعل اندرون سفته دّر خوشاب
نگه کرد مالک بر آوای او — بدان خوبی و مهر و بالای او
به گیسوی او مبتلا شد دلش — گرفتار دام بلا شد دلش

(خلاصهٔ *خاوران‌نامه*، ۱۳۸۲: ۱۱۷-۱۱۸)

در این شکل از توصیف که کلید ایجاد ماجرا یا ماجراهای تازه است، تکیهٔ اغراق‌آمیز شاعر بر توصیف زیبایی شخصیت، همان تأکید هنرمندانه‌ای است که می‌کوشد به‌وسیلهٔ آن با ایجاد تصویری بسیار زیبا و دلفریب از شخصیت گلچهره، نقش کارکردی به زیبایی او دهد و مخاطب را نیز همراه مالک، عاشق و شیدای او کند و پس از آن، پای این قهرمان را به چالش‌ها و کشمکش‌های مختلف بعدی بکشاند. از اینجا به بعد، مالک که گرفتار عشق دختر پادشاه (پادشاهی که مالک و یارانش قصد ازبین‌بردن او را دارند و باعث به‌وجودآمدن نوعی تعلیق جذاب می‌شود) شده است، برای به‌دست‌آوردن دختر طبق آیین آن سرزمین با پهلوانان دیگر مبارزه می‌کند و پس از پیروزی بر آن‌ها دختر را به دست می‌آورد.

اگرچه در اینجا توصیف ظاهر شخصیت، همهٔ ابعاد خاص و درونیات شخصیت را نشان نمی‌دهد (قرار هم نبوده است که نشان دهد)، همین توصیف ظاهر جنبه‌ای کارکردی می‌یابد و به‌خوبی نقطهٔ تمرکز ماجراهایی می‌شود که به پویاشدن روایت و قابل لمس‌ترشدن فضای داستان کمک شایانی می‌کند.

همچنین، توصیف زیبا از ظاهر شخصیت مالک، وجه زیبایی‌شناسانهٔ درون این قهرمان و شخصیت اصلی داستان را نیز به مخاطب نشان می‌دهد؛ قهرمانی که با همهٔ دلاوری‌ها و شجاعت‌ها، ناگاه و در اثر دیدن زیبایی دختری پری‌رو که دختر دشمن اوست، اختیار از کف می‌دهد و عاشق می‌شود. این وجه به زیبایی تمام، قدری از بُعد خشن شخصیت جنگجو، ماشینی و بی‌احساس او می‌کاهد و او را به‌عنوان شخصیتی با ویژگی‌های انسانی برای مخاطب قابل قبول‌تر می‌کند. نمونهٔ دیگر چنین توصیفی، توصیف زیبایی ظاهری شخصیت «دل‌افروز» در ماجرای کشتن نوادر به‌وسیلهٔ ابوالمحجن است که با تفاوت‌هایی اندک، با همین رویکرد قابل بررسی است.

۲-۱-۸. توصیف اعمال و رفتار شخصیت‌ها

در هر داستان، شخصیت‌ها برای رسیدن به اهداف خود دست به اعمال و رفتاری می‌زنند که متناسب با شخصیت آن‌ها است. به گفتهٔ هنری جیمز کارکردها و شخصیت‌ها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا با هم رابطهٔ متقابل دارند و یکی مستلزم دیگری است (نک. مارتین، ۱۳۸۲: ۸٤). در بسیاری از مواقع، نویسنده با توصیف اعمال و رفتار شخصیت، به مخاطب اجازه می‌دهد که خودش به ارزیابی وجوه مختلف شخصیت بپردازد و زمینه را برای نتیجه‌گیری او فراهم می‌آورد. گاهی اوقات این اعمال و رفتار در برخی از شخصیت‌ها با توجه به سابقه‌ای که در ذهن مخاطب دارند- مثلاً درنتیجهٔ افسانه‌ها، روایات تاریخی، مذهبی و...- در همان ابتدای اثر با سابقه‌ای کاملاً مشخص و ازپیش‌معلوم به مخاطب معرفی می‌شوند. «شخصیت‌ها افرادی هستند که در یک نمایش‌نامه یا اثر روایی دارای ویژگی‌های اخلاقی و آگاهانهٔ پیش‌شناخته‌اند. این ویژگی‌ها در گفتار و عملشان نشان داده می‌شود» (Abrams, 1971: 22)؛ مثلاً در ***خاوران‌نامه***، شخصیت حضرت علی (ع) در ابتدای داستان با اشاراتی که دلالت بر شجاعت‌ها و هنرنمایی‌های او در نبردهای صدر اسلام دارد، قهرمان خیبرگشا معرفی می‌شود:

به آهستگی شاه خیبرگشای برون راند دلدل به نام خدای
پیاده شد اندر رکابش سپهر فلک تاج بر سر نهادش به مهر

(خلاصهٔ *خاوران‌نامه*، ۱۳۸۲: ۸۰)

با پیشرفت داستان، مثلاً در همان اوایل روایت و در ماجرای نبرد قهرمان با چیپال زنگی (راهزنی سیاه‌پوست و غول‌پیکر)، وجه ابرقهرمانی او (حضرت علی) آشکار می‌شود (همان: ۸۰) و در ادامهٔ داستان نیز با توصیف دیگر اعمال خارق‌العادهٔ این شخصیت، برجسته‌تر می‌گردد. شاعر می‌کوشد در سراسر داستان، تمام آنچه را از صفات مختلف به قهرمان روایت خود نسبت می‌دهد، در ماجراهای مختلف و به‌شکلی نمایشی و در قالب عمل و عکس‌العمل‌ها، برای مخاطب به نمایش بگذارد؛ مثلاً تأکید بر شجاعت و دلیری قهرمان در نبردهای مختلف، اشاره به هوش بالای او در گریز از بزنگاه‌های خطرناک و چاره‌اندیشی او در باطل کردن طلسمات، جادوها و...، تصویری عملی از صفاتی است که شاعر به این شخصیت نسبت داده و او را به شیوه‌ای پویا و به‌وسیلهٔ اعمال و رفتارش، به روشی که مبنای دراماتیک دارد، به مخاطب معرفی می‌کند.

۹. نمایش شخصیت‌ها برمبنای گفت‌وگو

گفت‌وگو بخشی مهم برای پرداخت و تجسم شخصیت است. توضیح روایی، شخصیت‌ها را توصیف می‌کند. گفت‌وگو به شخصیت جان می‌دهد. به او بعد و جوهر فردیت می‌دهد (نوبل، ۱۳۸۵: ٤١) و طی این فرآیند، شخصیت موضع خود را نسبت به شخصیت‌های دیگر، حوادث و موضوعات مختلف مشخص می‌کند و ابعاد گوناگون شخصیتی خود را در گفت‌وگوهای متفاوت منعکس می‌کند. در ***خاوران‌نامه***، گفت‌وگوهای زیادی وجود دارد که بخشی از آن‌ها پیش‌برندهٔ روایت و برخی دیگر توصیفی هرچند سطحی و کوتاه از برخی ابعاد شخصیت‌های داستان است. در دستهٔ دوم از گفت‌وگوها شاعر می‌کوشد برخی ابعاد شخصیتی طرفین گفت‌وگو یا حداقل اطلاعاتی دربارهٔ برخی وجوه شخصیتی آن‌ها را برای مخاطب خود آشکار کند و با این کار هم بر واقعی‌بودن شخصیت‌های خود تأکید کند و هم برخی از ویژگی‌های محوری و ثابت شخصیت‌های خود را با تکرار آن در قالب گفت‌وگوها، برای مخاطبان به نمایش بگذارد؛ برای نمونه در گفت‌وگوی میان سران و فرماندهان لشکر اسلام در آغاز داستان، اعتماد به نفس، جسارت و نترسی هریک از آن‌ها درقالب جملاتی که در مدح پهلوانی‌های خود یا پهلوان مطلوب خود به زبان می‌آورند، در قالبی گفت‌وگومحور برای مخاطب آشکار می‌شود. همچنین این‌که حضرت علی (ع) پس از پیروز شدن بر هریک از دشمنان خود، با آنان گفت‌وگو می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد به راه راست و نجات بازگردند، راه دیگری است که شاعر با استفاده از قالب گفت‌وگو، بر نقش منجی‌گرا و نجات‌دهندهٔ قهرمان خود، به‌عنوان صفت بارز و وجه غیر قابل تغییر شخصیت او، بارها و بارها تأکید کند.

۱۰. تصاویر جذاب و درون‌مایه‌های متنوع

سینما نیز مانند ادبیات، به درون‌مایه نیاز دارد و هر متنی که درون‌مایه‌های جذاب‌تر، متنوع‌تر و اصیل‌تر داشته باشد، در صورت داشتن سایر عناصر مورد نیاز یک متن نمایشی، می‌تواند انتخاب بهتری برای تبدیل‌شدن به نسخهٔ نمایشی باشد. از این دیدگاه، در ***خاوران‌نامهٔ*** خسفی، درون‌مایه‌های مختلف و متنوعی وجود دارد که هریک علاوه‌بر داشتن جذابیت‌های خاص خود، در ضمن ماجراهای گوناگون برای مخاطب قابل درک می‌شود. این درون‌مایه‌ها که در بستر موضوع اصلی روایت، یعنی نجات انسان از پلیدی و تباهی و رسیدن به آزادی

حقیقی است، به شکل درون‌مایه‌هایی مختلف در متن تجلی می‌کند که در زیر به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱-۱۰. صف‌آرایی دائمی خیر و شر و پیروزی حق بر باطل

در سراسر متن ***خاوران‌نامه***، همواره حق و حق‌طلبان رو در روی باطل و زورگویان و فاسدان قرار می‌گیرند؛ این تم که در بسیاری از داستان‌ها و نمایش‌ها و فیلم‌ها، تم و درون‌مایهٔ اصلی است، در این اثر نیز همواره خواننده را متوجه خود می‌کند و دائماً بر پیام اصلی داستان که همان آزادی و نجات انسان است، تأکید می‌شود.

۲-۱۰. عشق و دلدادگی

درون‌مایه‌های رمانتیک و عشقی همواره از مضامین مورد علاقهٔ بسیاری از مخاطبان آثار ادبی است که گویی جذابیت تمام‌نشدنی آن در هر بستری از اتفاقات و ماجراها هم که پیش بیاید، همچنان برای مخاطبان خود زیبا و تأثیرگذار است. در روایت حماسی خسفی، اگرچه وجه خشن و به‌اصطلاح مردانهٔ آن بر وجه عاطفی درون‌مایهٔ اثر می‌چربد، مضامین عاشقانه و ماجراهایی با این تم نیز به‌عنوان چاشنی مورد پسند بسیاری از مخاطبان، جایگاه درخور توجهی دارد و گویی تاحدی از ابعاد خشن اثر می‌کاهد و بر جذابیت‌های محتوایی آن می‌افزاید. این نوع درون‌مایه که به‌ویژه در داستان عاشق‌شدن مالک بر دختر جمشیدشاه (پادشاه دشمن) بیش از موارد دیگر خودنمایی می‌کند، علاوه‌بر این‌که بر تنوع و جذابیت‌های حسی داستان می‌افزاید، با توجه به جایگاه عاشق و معشوق که در دو سپاه مختلف قرار دارند، بر سایر جنبه‌های نمایشی متن، مانند وجه تعلیقی و ایجاد هیجان آن نیز اثر تقویت‌کننده می‌گذارد و بر جذابیت‌های آن می‌افزاید.

۳-۱۰. وفاداری به یاران و ارزش دادن به سرنوشت آن‌ها

در سراسر داستان ***خاوران‌نامه***، بارها اتفاق می‌افتد که قهرمانی از قهرمانان سپاهیان حق به دست لشکریان، پادشاهان، دیوان و جادوگران اسیر می‌شود یا در طی طریق خود دچار مشکلات و مصائب می‌شود؛ در این مواقع، حضرت علی (ع) به‌عنوان قهرمان اصلی داستان

وارد می‌شود و ضمن یاری کردن آن‌ها باعث ایجاد ماجراهایی تازه‌تر و گسترده‌تر می‌شود؛ مانند جست‌وجوی یاران (سعد و ابوالمحجن)، نجات قنبر (غلام حضرت علی) و... . طی ماجرای نجات قنبر که محوریت مضمونی آن نجات قنبر، یار وفادار قهرمان، است، باز هم اطلاعات داستانی افزوده می‌شود و سیر روایت به‌سوی صورت نهایی مورد نظر نویسنده شکل می‌گیرد که همان قرار دادن قهرمانان داستان در مسیر نجات و مبارزه با ظلم و ستم و تباهی است. نویسنده می‌کوشد ضمن بیان غیر مستقیم یک درون‌مایهٔ فرعی در داستان خود، زمینه را برای ورود به عمق محتوای مطلوب روایت خود آماده کند و هدف داستانی را از نجات یک انسان به نجات همهٔ انسان‌های دربند گسترش دهد.

به جز درون‌مایه‌های متنوع این اثر که به آن‌ها اشاره کردیم، نمونه‌های دیگری از درون‌مایه‌های جذاب، مانند توطئه و خیانت، انتقام و خونخواهی، شجاعت و دلاوری و... نیز بر غنای محتوایی این اثر افزوده‌اند. نکتهٔ قابل توجه در این‌باره، پرداخت تصویری جذاب و هماهنگ این مفاهیم است که در ساخت و ارائهٔ یک نسخهٔ نمایشی بسیار اهمیت دارد.

۱۱. نتیجه‌گیری

اقتباس از آثار ادبی برای ساخت نسخه‌های تصویری، نوعی از مطالعات میان‌رشته‌ای است که می‌توانیم آن را یکی از زیرشاخه‌های ادبیات تطبیقی به شمار آوریم. این نوع از مطالعات در ادبیات تطبیقی، پلی میان ادبیات و سینما و تعاملی میان این دو شاخه از علوم انسانی است که عدم محدودیت متن به‌شکل نوشتاری در آن، نمودی از فرآیند روبه‌رشد ادبیات تطبیقی در دوران تازه به شمار می‌آید. نتایج این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. وجود عناصری مانند نمود روایت‌گونه و داستانی، کشمکش‌های فراوان و تعلیق‌های حساب‌شده، شخصیت‌پردازی نمایشی و عمل‌محور، داشتن درون‌مایه‌های متنوع و جذاب و...، از معیارها و ملاک‌های مناسب متن ادبی برای خوانش درقالب یک نسخهٔ نمایشی به شمار می‌روند.

۲. ***خاوران‌نامه***، نوشتهٔ ابن‌حسام خسفی، یکی از آثاری است که هم به‌لحاظ محتوایی اثری درخور توجه است و هم قالب داستانی جذاب و گیرایی دارد. داستان در این اثر پیچیدگی‌های مناسب، تعلیق‌های جذاب و متنوع دارد که به قابلیت‌های نمایشی آن می‌افزاید.

روند شکل‌گیری و پیشرفت داستان، منطبق بر یک داستان خوب نمایشی است، آغاز، میان و پایان با نقاط فراز و فرود مختلف دارد و عناصری چون شخصیت‌های تیپیک و ابرقهرمانانه، به‌همراه تنوع درون‌مایه‌ها و تکثر تصاویر، قابلیت‌های نمایشی آن را تقویت کرده است. کشمکش‌های متنوع در این متن، به‌همراه وجود برخی ماجراهای تعلیق‌دار، متن را بسیار جذاب و پرحرکت کرده و آن را به گزینه‌ای مناسب برای انجام یک اقتباس سینمایی تبدیل کرده است.

به‌نظر می‌رسد که با انجام برخی از تغییر و تعدیل‌های بجا و انتخاب برخی ماجراها و شخصیت‌های مهم‌تر و جذاب‌تر، با حفظ چارچوب کلی روایت، می‌توان براساس این اثر، متنی اقتباسی برای ساخت یک نسخهٔ نمایشی جذاب و ماندگار فراهم کرد.

۱۲. منابع

- آتشی، لاله و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۰). «ادبیات و نقاشی، نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتون». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان***. د ۲. ش ۲. صص ۱۰۰-۱۲۰.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۷). ***دنیای درام***. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۳. تهران: هرمس.
- انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹الف). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان***. د ۱. ش ۱. صص ٦-۳٦.
- ---------- (۱۳۸۹ب). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان***. د ۲. ش ۲. صص ۳۲-۵۵.
- بلاند، جوئل. ک. (۱۳۸٤). ***بازآفرینی صحنه‌هایی از ادبیات کلاسیک***. ترجمهٔ شبنم میرزین‌العابدین. تهران: سروش.
- پازولینی، پائولو (۱۳۷۸). ***ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما***. به کوشش بیل نیکولز. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.
- پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۲). ***تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی***. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- خیری، محمد (۱۳٦۸). ***اقتباس برای فیلم‌نامه***. تهران: صدا و سیما.
- سیگر، لیندا. (۱۳۸۳). ***بازنویسی فیلمنامه***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: سورهٔ مهر.

- ---------- (۱۳۷٤). ***خلق شخصیت‌های ماندگار***. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: مرکز گسترش سینمایی مستند و تجربی.
- (۱۳۷۸). ***خراسان‌پژوهی*** (ویژه‌نامهٔ بزرگداشت ابن‌حسام خسفی). س ۲. ش ۲. (پاییز و زمستان).
- قندهاریون، عذرا و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۲). «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ایِ ویلیامز و فیلمِ اینجا، بدون من از توکلی». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان***. د ٤. ش ۱. صص ۱۰-٤۳.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵). ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی***. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چ ۲. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). ***عناصر داستان***. چ ۵. تهران: سخن.
- معین، محمد (۱۳٦٤) ***فرهنگ فارسی***. چ ۷. تهران: امیرکبیر.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵). ***راهنمای نگارش گفت‌وگو***. ترجمهٔ عباس اکبری. چ ۲. تهران: سروش.

References:

- (1999). *Khorasan-Pezhoohi (Khorasan Research Quarterly). Special Issue for the Memorandum Ibn Hesam Khossfy*. No.2. Vol.2 (Autumn-Winter). 32-55 [In Persian].
- Abrams, M.H. (1971). *A Glossary of Literary Terms*. New York: Olt Rinehart and Winston.
- Anushirvani, A.R. (2010). "The necessity of comparative literature in Iran". *Comprative Literature*, Special Issue by Persian Academy, No.1. Vol.1 (Spring). Pp.6-36 [In Persian].
- Anushirvani, A.R. (2010). "The Pathology of Comparative Literature in Iran". *Comprative Literature*, Special Issue by Persian Academy, No.1. Vol.2

(Autumn). Pp.32-55 [In Persian].

- Atashi, L. & A.R. Anushirvani (2011). "Literature & painting: Blake´s romantic paintings from Milton´s epic". *Comprative Literature,* Special Issue by Persian Academy, No.2. Vol.2 (Autumn). Pp.100-120 [In Persian].
- Beland, J. (2005). *Playing Scenes from Classic Literature*. Translated by: S. Mirzeynol-abedin. Tehran: Soroush [In Persian].
- Esslin, M. (1987). *The World of Drama.* Translated by: M. Shahba. London: Methuen [In Persian].
- Ghandeharion, A. & A.R. Anushirvani (2013). "New comparative literature and literary adaptation: *Williams's Glass Menagerie and Tavakoli's Here without Me*, *Comprative literature*, Special Issue by Persian Academy, No.4. Vol.1 (Spring & Summer). Pp.10-43 [In Persian].
- Khairy, M. (2005). *Adaption for Screenplay*. Tehran: Soroush [In Persian].
- Martin, W. (1986) .*Recent Theoris of Narration*. London: Cornell University [In Persian].
- Mc Kee, R. (1998). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting.* London: Methuen [In Persian].
- Mirsadeghi, J. (2006). *Story Elements*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Moein, M. (1985). *Persian Dictionary*. Tehran: Amirkabir [In Persian].
- Noble, W. (1987). *A Writer's Guide to the Uses and Misuses of Dialogue*. Middlebury: Eriksson [In Persian].
- Pasolini, P.P. (1999). Constructionism and the Semiotics of Cinema. Effort by: Bill Nichols. Translated by: Into Persian by Allaedin Tabatabaee. Tehran: Hermes [In Persian].
- Pourshabanan, A.R. (2013*). Beyhagi's History: A* Cinematic Story. Tehran: Farabi [In Persian].
- Seger, L. (1996). *Making a Good Great Script*. Translated into Persian by: Abbas Akbari. Tehran: Sureh Mehr [In Persian].

• Seger, L. (2001). *The Art of Adaption: Turning Fact and Fiction into Film*. Translated into Persian by: Abbas Akbari. Tehran: Naghsh-o-Negar [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی