https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 15, Issue 2, No.43, Summer 2023, pp.119-138
Received: 25/07/2023 Accepted: 09/12/2023

Examining the Capacities of *Samak Ayar* for Serial Adaptation of Animation with Emphasis on "Character" and "Incident" Elements

Tayebeh Partovi Rad *

Assistant Professor, Department of English, Faculty of Humanities, Hazrat-e Masoumeh University, Qom. Iran
t.partovirad@gmail.com

Alireza Pourshabanan
Associate Professor Department of General, Iran University of Arts, Tehran, Iran
Alirezap3@yahoo.com

Abstract

Since the beginning of the history of cinema, adaptation of literature has taken a significant share of dramatic works, including television films, series, and movies in the world, and after more than a century, attention has been paid to the adaptation of literary works in the genre. Animation is a growing trend in cinema. In the meantime, benefiting from narrative-oriented popular literature for the production of dramatic works is one of the appropriate ways to use the treasure of Persian literature. This issue is investigated in this research with a descriptive-analytical method and an interdisciplinary perspective. The capacities of *Samak Ayar* as one of the most popular works of this type of literature should be investigated for making an animated serial adaptation. Based on this, it seems that there are many ups and downs due to the adventurous structure and diverse and entertaining themes in the context of countless kinds of tying and unraveling of the story, which includes action-oriented and suspenseful conflicts and crisis points. There is a capacity to use these elements in the creation of a series in the animation genre by selecting and paying attention to various and popular characters of this text and relying on all kinds of situations and exciting scenes.

Keywords: Popular Literature, *Samak Ayar*, Adaptation, Serial and Animation.

Introduction

Considering the vastness of Persian literature and especially classical literature in different presentation structures and in poetry and prose formats, it can be claimed that even a poem, a historical text, or a travelogue may have this capacity to be adapted. In other words, in this view of adaptation, the analysis is not focused on the mere presence of some dramatic elements, which are present in many literary and non-literary works, but

*Corresponding author
Partovirad, T., & Pourshabanan, A. (2023). Examining the capacities of Samak Ayar for serial adaptation of animation with emphasis on "character" and "incident" elements. *Literary Arts*, 15(43), 119-138.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/LIAR.2023.138516.2299

the qualitative level of these elements, along with their frequency and repetition, will determine their desirability for adaptation.

From this point of view and considering this in the range of classical Persian popular literature, there are various popular stories suitable for adaptation in various theatrical formats, including movies (live and animated), serials, theater, and even computer games. By introducing and analyzing works with characteristic features for their adaptation and reproduction in all kinds of media, we can create more hope in strengthening the process of interaction between cinema and native literature in accordance with Iranian culture, which depends on the skill and the artistry of the filmmakers. In this way, in the present research, one of these types of works, namely *Samak Ayar* by Arjani, is considered from the perspective of quantitative and qualitative elements suitable for adaptation in the form of animation. The main research question is: What are the favorable characteristics of this work of popular literature to become a visual version compared to other similar works?

Materials and Methods

In this research, first, by using documentary and library resources, the history, definitions, and characteristics related to the field of popular literature are taken into consideration. Then, using the descriptive-analytical method, the story of *Samak Ayar* has been investigated and analyzed in the context of popular literature and romance and with the approach of emphasizing the favorable indicators for adaptation in the production of animation series.

Redearch Findings

The exaggerations and dramatic dialogues have the capacity to become a popular adaptation in the form of a multi-season series with local and national approaches, such as the animation series of Pahlavanan. Based on this, the accurate selection of themes, characters, events, and the updating of physical and mental challenges, along with the selection of appropriate tone, language and expression, and the integration of advanced two-dimensional and three-dimensional technical techniques are suggestions for making a fascinating animation.

Discussion of Results and Conclusions

Considering the results of the present study, although the works of classical Persian literature have not been written for the show, there are brilliant works such as the story of *Samak Ayar* in this literary treasure, which has a high capacity to become a serial. Especially in the context of animation production, its capacities are more visible since this text relies on a long, eventful, and exciting narrative, in accordance with the Aristotelian structure, while having dramatic characterizations, detailed, and varied illustrations and scenes, fascinating incidents, numerous and varied conflicts and exaggerations. Considering the commonalities of animation and computer games in structure, the suggestion of making an adaptation game from this work will not be out of mind and can be considered as an independent research topic with this approach.

فنون ادبی
سال پانزدهم، شماره ۲ (پیاپی ۴۳) تابستان۱۴۰۲، ص ۱۱۹-۱۳۸
تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۵/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۱۸

مقاله پژوهشی

بررسی ظرفیت‌های سمک عیار برای اقتباس سریالی پویانمایی با تأکید بر عناصر «شخصیت» و «حادثه»

طیبه پرتوی راد*، استادیار گروه زبان انگلیسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه حضرت معصومه (س)، قم، ایران
t.partovirad@gmail.com
علیرضا پورشبانان، دانشیار گروه عمومی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران
Alirezap3@yahoo.com

چکیده

از آغاز تاریخ سینما، اقتباس از ادبیات، سهم چشمگیری از آثار نمایشی اعم از فیلم‌های سینمایی، تلویزیونی و سریال‌ها را در جهان به خود اختصاص داده است. پس از گذشت بیش از یک قرن، توجه به اقتباس از آثار ادبی در ژانر پویانمایی (انیمیشن) روند رو به گسترشی را در سینما تجربه می‌کند. در این میان، بهره‌مندی از ادبیات عامه روایت‌محور برای تولید آثار نمایشی، یکی از بزنگاه‌های مناسب استفاده از گنجینهٔ ادبیات فارسی است. در این پژوهش تلاش می‌شود به روش توصیفی‌تحلیلی و با نگاهی میان‌رشته‌ای، ظرفیت‌های سمک عیار به‌عنوان یکی از محبوب‌ترین آثار این نوع ادبی، برای ساخت یک اقتباس سریالی پویانمایی بررسی شود؛ بر این اساس، به‌نظر می‌رسد با توجه به ساختار پرماجرا و درون‌مایه‌های متنوع و سرگرم‌کننده در بستر انواع گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های بی‌شمار داستانی که دربردارنده کشمکش‌های عمل‌محور و تعلیق‌ساز و نقاط بحران، اوج و فرودهای فراوان است، این قابلیت وجود دارد تا با گزینش و پرداخت شخصیت‌های متنوع و محبوب این متن و با تکیه بر انواع موقعیت‌ها و صحنه‌پردازی‌های هیجان‌انگیز، از آن در ساخت سریالی در ژانر پویانمایی استفاده کرد.

کلید واژه‌ها: ادبیات عامه، سمک عیار، اقتباس، سریال و پویانمایی

۱- مقدمه

۱-۱-بیان مسئله

تجربیاتی که سینما در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، بسیار گسترده است. فیلم، مجموعه‌ای از نشانه‌های خواسته و ناخواسته است که به خودآگاه یا ناخودآگاه مخاطب ارائه می‌شود و به همین دلیل اثرش به تناسب آگاهی‌ها و اطلاعات و پیشینه‌های فکری و فرهنگی فرد متفاوت است (محمدی فشارکی و صفایی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۵)؛ اما ازآنجاکه دارای روایت خطی و ادبی

---

* مسؤول مکاتبات

پرتوی راد، طیبه، پورشبانان، علیرضا. (۱۴۰۲). بررسی ظرفیت‌های سمک عیار برای اقتباس سریالی پویانمایی با تأکید بر عناصر «شخصیت» و «حادثه». *فنون ادبی، ۱۵ (۲)، ۱۱۹- ۱۳۸.*

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/LIAR.2023.138516.2299

است، بیش از دیگر هنرها با ادبیات ارتباط دارد (اربابی، ۱۳۸۷، ص. ۷) و ارتباطش با ادبیات را می‌توان در خیل عظیم فیلم‌های اقتباسی ساخته‌شده در تاریخ سینمای جهان به‌خوبی مشاهده کرد. این اقتباس که به روش‌ها و رویکردهای مختلف انجام می‌شود، این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که عمدهٔ تلاش خود را نه در انتخاب سوژه، برای بیان داستان از زبان ادبی به زبان سینمایی که ویژگی‌ها و آهنگ بیانی مخصوص به خود را دارد، صرف کند (خیری، ۱۳۶۸، ص. ۳۶).

بر این اساس و با توجه به گستردگی ادبیات فارسی و به‌ویژه ادبیات کلاسیک، در ساختارهای مختلف ارائه و در قالب‌های شعر و نثر، می‌توان ادعا کرد که حتی یک شعر، یک متن تاریخی یا یک سفرنامه هم ممکن است این ظرفیت را داشته باشد تا اقتباس شود، همان‌طور که بخش وسیعی از مواد اقتباس‌شدنی را تاریخ‌های مکتوب شکل داده است (ابراهیمی، ۱۳۷۴، ص. ۷۴)؛ به‌بیان دیگر این نگاه به اقتباس، تحلیل متمرکز بر صرف وجود برخی عناصر نمایشی نیست که در آثار بسیاری اعم از: ادبی و غیرادبی وجود دارد- بلکه سطح کیفی این عناصر در کنار تعدد و تکرار آنهاست که مطلوبیتشان را برای اقتباس مشخص خواهد کرد.

از این زاویه و با توجه به اینکه در گسترهٔ ادبیات عامهٔ کلاسیک فارسی، انواع داستان‌های پرمخاطب و مناسب برای اقتباس در قالب‌های مختلف نمایشی اعم از: فیلم (زنده و انیمیشن)، سریال، تئاتر و حتی بازی‌های رایانه‌ای وجود دارد، می‌توان با معرفی و تحلیل آثاری با ویژگی‌های شاخص برای اقتباس و بازتولید آن در انواع رسانه، باعث ایجاد امیدواری بیشتر در تقویت روند تعامل سینما و ادبیات بومی و سازگار با فرهنگ ایرانی شد که بسته به مهارت و هنرمندی فیلم‌سازان، مخاطبان داخلی و بین‌المللی فراوانی را مجذوب گرداند؛ زیرا امروزه انیمیشن دیگر فقط محدود به ساخت آثار کودکانه برای سرگرمی نیست و علاوه بر تبلیغات، بازاریابی و آموزش، در بسیاری از فیلم‌های پرهزینه و بزرگ زندهٔ سینمایی، به‌عنوان ابزاری برای هرچه جذاب‌تر کردن محصول، ایجاد جلوه‌های ویژه و بهره‌گیری از شخصیت‌های انیمیشنی به‌جای عروسک‌ها و گریم‌های سنگین پرزحمت، استفاده می‌شود (پرتویی راد و پورشبانان، ۱۴۰۰، ص. ۱۵۵). به‌این‌ترتیب در پژوهش پیش رو تلاش می‌شود به روش توصیفی‌تحلیلی یکی از انواع این آثار یعنی «سمک عیار» ارجانی، از زاویهٔ وجود کمی و کیفی عناصر مناسب اقتباس در قالب یک پویانمایی (انیمیشن) توجه و به این سؤال اصلی پاسخ داده شود که این اثر ادبیات عامه، چه ویژگی‌های مطلوبی برای تبدیل‌شدن به نسخهٔ تصویری در مقایسه با آثار مشابه دیگر دارد.

۱-۲- روش پژوهش

در این پژوهش با مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای، تاریخچه، تعاریف و ویژگی‌های مربوط به حوزهٔ ادبیات عامه و ویژگی‌های آن با نگاهی میان‌رشته‌ای در ارتباط با درام و هنرهای نمایشی خاصه سینما و تلویزیون توجه و با روشی توصیفی‌تحلیلی داستان سمک عیار در بستر ادبیات عامه و رمانس و با رویکرد تأکید بر شاخص‌های مطلوب برای اقتباس در ساخت سریال پویانمایی (انیمیشن)، بررسی و تحلیل شده است.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

درباره سمک عیار کتاب‌ها، مقالات و آثار گوناگونی به نگارش درآمده است. از «سمک عیار، ستایش‌نامه دلیری‌ها و جوانمردی‌ها» محجوب (۱۳۳۹) و «آیین عیاری» از ناتل خانلری (۱۳۴۸)، گرفته تا «در آرزوی جوانمردی (سمک عیار)» از یوسفی (۱۳۷۵) و «تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ» از خائفی و فیضی (۱۳۸۶)، «قهرمان‌پردازی در قصه‌های عامیانه» از مظفریان (۱۳۹۰)، مقالاتی هستند که به موضوع سمک عیار پرداخته‌اند و «شهر سمک» از ناتل خانلری (۱۳۴۶) و «سمک عیار: جامعه آرمانی مبتنی بر جوانمردی» از گیار (۱۳۸۹)، مهم‌ترین کتاب‌هایی به‌شمار می‌روند که دربارهٔ سمک عیار به نگارش درآمده‌اند و «آداب و رسوم و اخلاق اجتماعی در سمک عیار» از نیک‌اندیش (۱۳۸۱) و «بررسی روایت‌شناختی داستان سمک عیار» از سلیم پور (۱۳۸۸)، پایان‌نامه‌هایی هستند که با موضوع داستان سمک عیار از آنها در فضای دانشگاهی دفاع شده است.

دربارهٔ بهره‌گیری از ادبیات عامه در نمایش، فهیمی‌فر و یوسفیان کناری (۱۳۹۲) در مقالهٔ «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما» با تکیه بر جلوه‌های نمایشی و ظرفیت‌های فرهنگی نهفته در مجموعه آثار ادبیات عامیانه، ظرفیت‌های آنها را به‌صورت کلی برای بازخوانی و تولید محصولات رسانه‌ای معرفی کرده‌اند. در عرصهٔ عمل نیز د دهه پنجاه سریال «سمک عیار» به کارگردانی محمدرضا اصلانی و واروژ کریم مسیحی و باربد طاهری ساخته شد؛ اما آنچنان که باید و شاید به اصل داستان نزدیک نشده و بیشتر با حال‌وهوای کلی اثر مشابهت‌هایی را نشان می‌دهد. همچنین تولید معدودی نمایش رادیویی، تنها اقتباس‌هایی بوده که از این اثر صورت گرفته است و با توجه به ارزش‌های فرهنگی این داستان، جای آن را دارد که فیلم‌سازان بیش از پیش به آن توجه کنند. با توجه به اینکه پژوهش مستقلی با رویکردهای تخصصی اقتباسی، به نظر مؤلفان این مقاله نرسیده است، در این پژوهش تلاش می‌شود به صورتی برجسته، به ظرفیت‌های مناسب اقتباسی آن برای ساخت سریال انیمیشن تأکید شود.

۲- تعاریف و کلیات

۲-۱- چارچوب نظری اقتباس و پویانمایی (انیمیشن)

در روند تبدیل‌شدن اثر ادبی به یک نسخهٔ نمایشی، رویکردها و روش‌های متفاوتی شامل اقتباس لفظ به لفظ، اقتباس وفادار و اقتباس به روش برداشت آزاد وجود دارد (پورشبانان، ۱۳۹۶، ص. ۲۶-۲۲)؛ چنانکه در اقتباس لفظ به لفظ، همهٔ متن ادبی بی‌کم‌وکاست در روند تبدیل به نسخهٔ نمایشی قرار گرفته و فارغ از ظرفیت‌های درام، به تمامیت متن در قالب تصاویر توجه قرار می‌شود و مشاهیری چون برسون این روش را در فیلم‌سازی اقتباسی انتخاب کرده‌اند (بازن، ۱۳۷۶، ص. ۶۰)؛ اما در روش وفادار، این میزان وابستگی به متن ادبی مطرح نیست و اقتباس‌کننده خود را مجاز می‌داند که تنها آنچه را واقعاً تصویری و قابل نمایشی‌شدن می‌شمارد، وارد فیلم‌نامه کند. به نظر کسانی چون کلود کریر که این روش را انتخاب می‌کنند «اقتباسی که بیش از اندازه به متن رجوع دارد، به سینما خیانت می‌کند» (وانوا، ۱۳۸۹، ص. ۱۷۳). در روش سوم نیز اقتباس‌گر خود را از همهٔ قیود متن آزاد کرده و مخاطب در مواجهه با متن، تنها چشم‌اندازی از افق‌های اثر ادبی را در ذهن خود تداعی می‌کند. بااین‌وصف، ویژگی‌های خاصی که می‌توان چارچوب نظری منحصر به اقتباس برای انیمیشن را براساس آن شکل داد، شامل دو دسته است: اول، عناصری که در تعامل با ادبیات، از عناصر دوازده‌گانهٔ دیزنی قابل‌استخراج است؛ مانند اغراق، پیش‌بینی رویداد و جزئیات، و دوم، عناصری که علاوه‌بر داشتن ویژگی‌های بصری؛ مانند جاندارپنداری (تشخیص)، برجستگی‌های محتوایی در این ژانر را تحت تأثیر قرار داده و شامل فانتزی و درون‌مایه‌های خاص (ایراندوست، ۱۳۹۰، ص. ۸۱-۸۰)، در بستری از انواع کشمکش و حادثه، با محوریت قهرمان/ ابرقهرمان و ماجراها و موجودات خارق‌العاده است.

با این نگاه، دنیای تخیلی و فانتزی، از ویژگی‌های اصلی انیمیشن است، که ساخت آن در برنامه‌های تلوزیونی به امکانات فنی و اقتصادی بسیاری نیاز دارد؛ اما با اقتباس از آثار ادب عامه- که ظرفیت بالایی برای استفاده در ژانر انیمیشن را دارد- می‌توان برنامه‌های جذاب و کم‌هزینه‌تری، تولید و به مخاطبان عرضه کرد.

۲-۲- سریال

پس از پیدایش سینما و تلویزیون یکی از قالب‌های نمایشی که مورد توجه هنرمندان و مردم قرار گرفته، سریال تلویزیونی است و اقبال عمومی به آن، درظاهر از ماهیت بی‌تکلف و آسان‌گیر آن و پرداختن به دغدغه‌های روزمره نشئت می‌گیرد (Livingston, 1990, p. 56) و این اطمینان را به مخاطبان می‌دهد که تنها تا حدود معینی واقعی است و ضمن ایجاد سرگرمی، در مواردی نیز باعث فکرکردن به زندگی می‌شود (Brundson, 1984, p. 45). در یک نگاه کلی به چارچوب تعریف سریال باید گفت: سریال در تلویزیون، رادیو و رسانهٔ خانگی، یک برنامهٔ دامنه‌دار است که پی‌درپی و به‌صورت

قسمت‌به‌قسمت ارائه می‌شود و در انواع زنده یا پویانمایی به‌طور معمول از قوس داستانی اصلی پیروی می‌کند و در اساس برمبنای پنهان‌کردن داستان استوار است تا بتوان با این روش کنجکاوی مخاطبان و درنهایت پیگیری آنها را - که به صورت فصلی و دوره‌ای این مجموعه را پیگیری می‌کنند- تا پایان آن حفظ کرد.

با توجه به اهمیت اقتصادی و فرهنگی سریال‌سازی، امروزه کشورهایی چون ژاپن، کره جنوبی، ترکیه و به‌ویژه هالیوود و بالیوود، هزینه و انرژی زیادی صرف تولید سریال و به‌ویژه سریال‌های اقتباسی می‌کنند و مخاطبان گستردهٔ داخلی و بین‌المللی نیز به‌دست می‌آورند؛ سریال بازی تاج‌وتخت، وایکینگ‌ها، اسپارتاکوس، افسانه جومونگ، جواهری در قصر، سرزمین بادها و ... سریال‌هایی هستند که مبتنی بر حادثه و شخصیت‌های شبه‌تاریخی در بستری خیالی و در ترکیب با برخی عناصر فانتزی و ملودرام شکل گرفته و توانسته‌اند مخاطبان بسیاری را در اقصی نقاط جهان به خود جذب کنند؛ حال‌آنکه در ایران با وجود منابع کهن ادبی ارزشمند، به دلیل بی‌توجهی برخی از هنرمندان به ظرفیت‌های این متون، فراهم‌نبودن بستر لازم برای تولید محصولات نمایشی، سرمایه‌گذاری‌نکردن تهیه‌کنندگان، حمایت و تشویق‌نشدن جدی برخی از فیلمسازان و کارگردانان برای ساخت سریال‌ها و فیلم‌ها و تئاترهایی که بخواهند براساس سرگذشت قهرمانان اسطوره‌ای و حماسه ملی ساخته شوند و عوامل بسیار دیگر، از این گنجینهٔ ارزشمند، بهرهٔ کافی و وافی گرفته نشده است.

۲-۳- ادبیات عامّه (Folklore)

داستان‌ها و افسانه‌های قدیمی جزءِ کهن‌ترین آثاری هستند که از اندیشه و تخیل بشر باقی مانده است. به‌طورقطع، قبل از آنکه انسان به دوران تاریخی وارد شود و وقایع زندگی خود را به یاری نقوش و علائم برجای گذارد، افسانه‌ها و قصه‌ها را برای مدتی طولانی در تاریک‌خانهٔ ضمیر و حافظه خود نگاه می‌داشت و سینه‌به‌سینه به آیندگان می‌سپرد (محجوب، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۲). درواقع، به تمامی آثاری که در آنها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیش از تحول و تکوین شخصیت‌هاست، قصه می‌گویند. محور قصه بر حوادث خلق‌الساعه می‌چرخد و حوادث، رکن اساسی و بنیادین هر قصه را تشکیل می‌دهند» (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص. ۲۲) و «برای متمایزکردن آثار داستانی گذشته ادبیات فارسی ایران از داستان‌های جدید می‌توان آنها را با عنوان کلی «قصه» نامید. قصه در مقابل رمان و داستان کوتاه امروز، شامل تمامی آثار داستانی گذشته می‌شود که به نظم یا نثر با اسامی مختلفی؛ مانند افسانه، حکایت، مثل، واقعه، تمثیل، حسب‌حال، مقامه، ماجرا، لطیفه، سمر و... معروف‌اند (عبداللهیان، ۱۳۸۱:، ص. ۳۵). «Folklore» کلمه‌ای انگلیسی و مرکب از دو جزء است: lore به معنی مردم، گروه، توده و Folk به معنی دانش و فرهنگ است که در فارسی آن را به «فرهنگ توده»، «فرهنگ عامه» و «دانش عوام» ترجمه کرده‌اند (بیهقی، ۱۳۶۷، ص. ۱۸) و دراصطلاح به مجموعهٔ افسانه‌ها، قصه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، ترانه‌ها، لغزها، چیستان‌ها، رقص‌ها، پیشگویی‌ها، اعتقادات و مراسم درباره تولد، مرگ، ازدواج، کشاورزی، پیشگیری و معالجه بیماری‌ها و به‌طورکلی آداب و رسوم و عقاید رایج در میان جوامع گوناگون که به‌صورت شفاهی یا از طریق تقلید و تکرار از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود، اطلاق می‌شود. قصه‌های عامیانه به «قصه‌های کهنی اطلاق می‌شود که به‌صورت شفاهی یا مکتوب در میان یک قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده و گونه‌های متنوعی از اساطیر بدوی، قصه‌های پریان تا قصه‌های مکتوبی که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است» (داد، ۱۳۸۰، ص. ۲۳۴) را دربر می‌گیرد و در نگاهی دیگر، کلیتی است که «پاره‌ای از میراث ادبی مردم را شکل می‌دهد و از اصولی پیروی می‌کند که در تحول و توسعهٔ ادبیات نقش دارد و چون در پیوند تنگاتنگ با جامعه خود است، لذا تحولات آن را بازتاب می‌کند» (موریسن و همکاران، ۱۳۸۰، ص. ۲۴۶). این نوع از ادبیات «یکی از بارزترین جلوه‌های فرهنگ غنی ایران و سرشار از مضامین بکر و ایده‌های ناب برای اقتباس در سینما و تلویزیون است؛ اما باوجود چنین سرمایهٔ عظیم فرهنگی، سینماگران، درام‌نویسان و سریال‌سازان ایرانی تاکنون نتوانسته‌اند به‌درستی از این توان و ظرفیت بالقوه استفاده کنند» (فهیمی‌فر و یوسفیان، ۱۳۹۲، ص. ۱۲۹). ازاین‌منظر و با رویکرد توجه به ادبیات عامه و خاصه،

داستان سمک عیار باید گفت: «درخشنده‌ترین خصیصه‌های این کتاب تجلی فضایل اخلاقی است در عامه مردم و طبقات متوسط و پایین اجتماع، ارزش‌های بشری در میان این گروهِ فراموش شده و گمنام، چه‌بسا ارجمندتر و بارزتر از کارنامهٔ برخی از ناموران بوده است» (یوسفی، ۱۳۷۵، ص. ۲۳۵-۲۳۶). ظرفیتی که بی‌شک احیای آن از نظر فرهنگی می‌تواند در جامعهٔ امروز و عصر حاضر بسیار مغتنم باشد. «درباره رفتار جوانمردان و مقامشان در جامعهٔ ایران در زمان‌های گذشته سند بسیار جالب و دقیقی مانده است و آن داستان سمک عیار است» (حاکمی، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۷). رفتاری که شاید بتوان ادعا کرد بعدها زمینه‌ساز «درهم‌آمیزی شوالیه‌گری معنوی در مسیحیت با آئین فتوت در اسلام» (کربن، ۱۳۶۳، ص. ۹) شد.

۲-۴- معرفی نویسنده و اثر

سمک عیار، یکی از کهن‌ترین داستان‌های عامیانه و روایات پهلوانی فارسی است که قرن‌ها سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل شده و اکنون به ما رسیده است. این متن روایتی از دلباختگی پسر شاه حلب به دختر شاه چین و جنگ او با پادشاه ماچین است که در قرن ششم هجری به‌دست فرامرز پسر خداداد پسر عبدالله نویسنده (کاتب) ارجانی از صدقه‌بن‌ابی‌القاسم جمع‌آوری و در سه مجلد به نگارش درآمده است. این داستان که در اصل نمایشگر توانایی و تیزهوشی پهلوانی نام‌آور به نام سمکِ عیار است، به تصحیح پرویز ناتل خانلری در پنج جلد طی سال‌های ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۳ در انتشارات بنیاد فرهنگ ایران منتشر شده است.

هسته اصلی سمک عیار به «دوران پارت‌ها و اشکانیان ارتباط دارد و قصه‌گویان در دوره‌های بعد خاصه در دوران ساسانی و قرون نخستین اسلامی آن را با رنگ‌آمیزی خاص زمان و مکان و رسوم رایج اجتماعی به مردم عرضه کرده‌اند» (سلیم، ۱۳۵۶، ص. ۱). اثری که «در دورانی از قریحهٔ خلاق و ذهن روشن داستان‌سرایان باذوق و هنرمند ایرانی تراوش کرده است که اروپا در ظلمت جهل قرون وسطایی غوطه می‌خورد و ادبیات در آن مرزوبوم نخستین گام‌های خود را به‌سوی رشد و تکامل برمی‌داشت» (محجوب، ۱۳۸۷، ص. ۵۹۴-۵۹۳). برخی با توجه به مضامین عاشقانهٔ توأم با حوادث و اعمال قهرمانی (شمیسا، ۱۳۷۳، ص. ۵۹) آن را در نوع ادبی رمانس جای داده‌اند (مقدادی، ۱۳۷۸، ص. ۲۶۰)، برخی آن را در زمرهٔ آثار منثور غنایی دسته‌بندی کرده‌اند (رزمجو، ۱۳۷۲: ۱۲۹) و برخی دیگر ازجمله میرصادقی در ادبیات داستانی آن را در نوع پهلوانی و سلحشوری و حماسی به‌شمار آورده‌اند (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص. ۳۷)؛ اما در یک برآیند کلی می‌توان گفت این اثر نه حماسه است، نه رمانس و نه رمان؛ بلکه قصهٔ پهلوانی‌تخیلی است که با آرمان‌ها و آرزوهای بشر پیوند خورده است (نوروزی، ۱۳۸۶، ص. ۱۳۵). درواقع سمک عیار «متکی است بر سنت‌های اساطیری- حماسی کهن که توسط گوسان‌های پارتی و جانشینان راوی و داستان‌پرداز آنها به‌گونه‌ای شفاهی از سینه‌ای به سینه دیگر منتقل شده است» (حسن‌آبادی، ۱۳۸۶، ص. ۴۵) در جامعه‌شناسی ادبیات نیز جایگاهی ویژه دارد؛ زیرا در آن، طبقات مختلف اجتماعی در داستان‌ها مطرح می‌شود و آداب و رسوم هر طبقه اعم از: اشراف، درباریان، عیاران، جوانمردان و سایر اقشار جامعه، به‌خوبی منعکس شده است (تمدن و فرزاد، ۱۳۹۳، ص. ۴۶). به باور محجوب «سمک عیار رمانی ایرانی است با تمام خصوصیاتی که برای رمان برمی‌شمرند: دید دقیق و روشن، نظم منطقی و پیوستگی محکم حوادث داستان، تعقیب یک هدف معین در تمام مسیر داستان، خالی‌بودن از صحنه‌های زائد و بی‌فایده و ارائه اشخاص داستان با گفت‌وگوهای غیرلازم و بی‌مصرف، پرهیز از ابتذال و احتراز از یکنواختی و ملال‌خیزی صحنه‌ها و حوادث» (محجوب، ۱۳۸۷، ص. ۶۰۶).

از کتاب سمک عیار نسخه‌ای متعلق به عهد مغول در سه مجلد باقی مانده که در کتابخانهٔ بودلیان آکسفورد قرار دارد. به‌احتمال، این کتاب در اصل چهار مجلد یا بیشتر بوده است. مطالب مجلد اول و دوم متوالی است؛ اما در مجلد دوم و سوم صفحات بسیاری مفقود شده؛ زیرا مطالب داستان به ورق آخر مجلد سوم ختم نمی‌شود (صفا، ۱۳۶۶، ص. ۹۸۸/۲).

سمک عیار فقط داستانی عاشقانه نیست (زرینی و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۷۵). بیانگر اخلاقیات و «آداب و رسوم گذشتگان و درواقع کامل کنندهٔ تاریخ است» (طغیانی و آزاده، ۱۳۹۶، ص. ۴۶) و داستانی عاطفی و عدالت‌خواهانه (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص. ۲۸۲) به‌شمار می‌رود. بن‌مایه‌های این‌چنینی آن، هر یک به‌تنهایی می‌تواند زمینه‌ساز آفرینش اثری درخورتوجه باشد و عشق همراه با کوشش برای رفع نابسامانی‌های اجتماعی و دستگیری از ستمدیدگان و تیزهوشی و چالاکی و اعمال سلحشوری و حماسی و پهلوانی و ... در کنار هم در آن، تأثیر بیشتری بر مخاطب می‌گذارد. «این روایت نمونه‌ای کهن از داستان‌های عیاری است و نمودار رفتار مردم در مبارزه با ظلم و ستم و پهلوانی و پشتیبانی جوانمردان از اهل حق است. این‌گونه اعمال به جوانمردان سیمایی قهرمانی و حماسی بخشیده است» (صفا، ۱۳۶۶، ص. ۹۹۰/۲) و آیینه تمام نمای زندگی عصر تألیف کتاب است که با صراحت و صداقتی تمام، نیک و بد شاهان و وزیران و درباریان را باز می‌نماید» (محجوب، ۱۳۸۷، ص. ۶۰۲).

۲-۵- خلاصهٔ سمک عیار

مرزبان شاه، حاکم حلب، در آرزوی به یادگار گذاشتن نسلی از خود، با گلنار، دختر حاکم عراق، ازدواج می‌کند و صاحب پسری به نام خورشید می‌شود. خورشید برخلاف میل باطنی‌اش که از عشق و عاشقی دوری می‌جست، به عشق مه‌پری، دختر فغفورشاه، پادشاه چین، گرفتار می‌شود و با برادرش فرخ‌روز برای به‌دست‌آوردن او به سوی چین حرکت می‌کند و در راه با عیاران ازجمله «سمک» که مهم‌ترین آنهاست، آشنا می‌شود. سمک که دارای هوش و ذکاوت فراوانی است، بار اصلی حوادث داستان را به دوش می‌کشد. او که مردی عیار است با هم‌دستی و همراهی افرادی؛ چون شغال پیل‌زور، روزافزون، سرخ‌ورد (همسر سمک)، روح‌افزای و چند پهلوان و عیّار دیگر در بیشتر رویدادها به کمک خورشیدشاه می‌آید و او و فرزندش فرخ‌روز را از بسیاری از حوادث و اتفاقات ناگوار نجات می‌دهد. خورشیدشاه در طی سال‌های زندگی خود بارها معشوقش را از دست می‌دهد و هر بار پس از جنگ‌های طولانی با کمک و مساعدت هوشمندانهٔ سمک به وصال او می‌رسد. سرنوشت فرخ‌روز نیز از کودکی دارای تحولات بسیار است؛ او بارها از پدر و مادر خود جدا می‌افتد و به دفعات معشوق‌های خود را از دست می‌دهد و به کمک سمک آنها را باز می‌یابد و هشتاد سال بر مناطق وسیعی از جهان آن روز حکومت می‌کند.

۳- بررسی ظرفیت‌های نمایشی سمک عیار

ازآنجاکه شخصیت و حادثه مهم‌ترین عناصر درام به‌شمار می‌آیند، در این بخش، این دو عنصر به‌عنوان اصلی‌ترین ظرفیت‌های نمایشی متن سمک عیار تحلیل می‌شوند.

۳-۱- شخصیت و شخصیت‌پردازی

شخصیت در یک معنای کلی؛ یعنی جنبه‌های بی‌همتا و نسبتاً پایدار درونی و بیرونی منش فرد که در موقعیت‌های مختلف بر رفتار وی تأثیر می‌گذارد (شولتز، ۱۳۸۴، ص. ۱۰)؛ به‌عبارت‌دیگر «قهرمان کسی است که زندگی خود را نثار چیزی بیش از خود کرده است. قهرمانان دو نوع کردار انجام می‌دهند؛ یکی کردار جسمانی که در آن قهرمان دست به اقدامی شجاعانه در نبرد می‌زند یا زندگی کسی را نجات می‌دهد و نوع دیگر، کردار معنوی است که در آن قهرمان یاد می‌گیرد گسترهٔ ماوراءالطبیعی زندگی معنوی انسان را تجربه کند و سپس با پیامی باز می‌گردد» (کمبل، ۱۳۷۷، ص. ۱۹۰). شخصیت اساس و پایهٔ هر داستان است. بدون شخصیت، هیچ داستانی شکل نمی‌گیرد و کمتر حادثه‌ای به‌وجود می‌آید و در صورت به‌وجود آمدن هم هیچ تأثیر عاطفی روی خواننده نخواهد گذاشت (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ص. ۳۰۸). در سمک عیار اشخاص به «خاصگان، پهلوانان و عامه» تقسیم می‌شوند (گیار، ۱۳۸۹، ص. ۴۳). بیشتر شخصیت‌ها و قهرمانان نام‌های ایرانی دارند و افراد بسیاری را شامل می‌شوند و در گستره‌ای وسیع از درون‌مایه‌های عیاری، اعمال و رفتارشان به نمایش گذاشته می‌شوند. «اعمال

عجیب و ویژگی‌های منحصربه‌فرد عیاران، به‌حدی جذاب و دلنشین بوده که در افسانه‌های ملی (ابومسلم نامه، رموز حمزه، امیرارسلان رومی، اسکندرنامه و ...)، تاریخ‌ها ازجمله تاریخ سیستان و کتاب‌های اسلامی (قابوس‌نامه، سیاست‌نامه و ...) منعکس شده و وصف مردانگی‌ها و اخلاق نیک جوانمردان تا برخی داستان‌های امروزی چون داش آکل صادق هدایت نیز ادامه یافته است» (نوروزی، ۱۳۸۶، ص. ۱۳۷). درخشان‌ترین چهرهٔ این داستان، سمک عیار است. او «مظهر دلیری و جوانمردی است و در هوشیاری و تدبیر و طرح نقشه‌های زیرکانه بی‌نظیر است» (ایرانمنش و هاشمی، ۱۳۹۳، ص. ۳۱). وی پهلوانی دلیر، پرجرأت، آزموده، کاردان، باهوش و بسیار زیرک است. همهٔ منش‌های نیک انسانی همچون مروت و فروتنی در وجود او جمع شده است و همهٔ مشکلات را با تدبیر و خرد خویش حل می‌کند (ر.ک. مولایی، ۱۳۵۳، ص. ۱۱۲۵–۱۱۲۳). سمک با آن همه دلیری و پهلوانی، هنرپیشه‌ای بی‌نظیر است؛ گاه جامهٔ زنان می‌پوشد و غازه و وسمه به کار می‌برد، گاه کلاهی بر سر و طبقی بر دست می‌نهد و گاه به هیزم‌کشی و سقایی و شرابداری می‌پردازد (محجوب، ۱۳۸۷، ص. ۶۰۷). در کنار عیاری و چابکی در ماجراجویی، سخندانی و زبان‌آوری، از دیگر ویژگی‌های شخصیتی سمک است: «نمی‌دانی که او چقدر زرنگ و باهوش و دانش است و چقدر زبان‌آور و سخن‌گوی و شب‌رو و عیار است» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۷).

وفاداری و وفای به عهد، راستی و راستگویی، راز پوشیدن و رازداری، امانتداری، فداکاری، نگاهداشت زبان، کم‌گویی، نرمگویی، عفو و بخشش، سخاوت، خیانت‌نکردن، مهربانی، پاکی چشم (زرینی و کاردل ایلواری، ۱۳۹۳، ص. ۱۶۸–۱۹۲)، از دیگر خصایص بارز سمک و دیگر شخصیت‌های اصلی مثبت این قصه است که همگی در قالب داستان‌ها و خرده ماجراهای اصلی و فرعی به شکلی کاملاً عمل‌محور برای مخاطب درک‌شدنی است. به‌عنوان مثال سمک برای نجات دختر شاه فغفور، او را از قصر خارج می‌کند و متأسفانه دختر، برخلاف انتظار، به‌دست مهران وزیر می‌افتد. سمک در پاسخ به بازخواست فغفور از شغال، معترف می‌شود که «ای شاه، جوانمردان دروغ نگویند حتی اگر سر ایشان در آن کار برود. این کار من کرده‌ام. به سرای شاه آمدم و دختر را دست بر وی ننهادم و بر وی نگاه نکردم تا پیش‌تر به گواهی یزدان به خواهری و برادری با وی گفتم، در آن جهان و درین جهان مرا خواهرست و این کار بهر آن کردم که با خود اندیشه کرده بودم که از مکر مهران وزیر ایمن نبودم، از این جهت می‌ترسیدم» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۴۸/۱).

خورشیدشاه و فرخ‌روز از دیگر قهرمانان اصلی این داستان به‌شمار می‌روند که هر دو در طلب معشوق آرمانی خود به مخاطراتی دچار می‌شوند. مهران، وزیر فغفورشاه که غالب حوادث و ماجراهای بد قصه ریشه در طینت بد و اعمال و افکار پلید او دارد، همچنین طوطی‌شاه و دیگر افراد مخالف خورشیدشاه و فرخ‌روز و سمک، از شخصیت‌های منفی این قصه به‌شمار می‌روند.

«زنان نیز در این داستان عظیم، مقامی مناسب دارند» (محجوب، ۱۳۸۷، ص. ۶۰۷)؛ چه در نقش معشوق و مادر و چه در نقش زنان تیزهوش و اندیشه‌ورز. در این داستان نقش «عیاران؛ یعنی دسته‌ای که در لشکرکشی‌ها مأمور تهیه اطلاعات و به‌کاربردن نیرنگ‌ها و اجرای مأموریت‌های سری و دشوار برای ربودن یا گمراه‌کردن سپاه دشمن یا نجات دادن اسرای خود و امثال این کارها بوده‌اند، بسیار زیاد است» (صفا، ۱۳۷۰، ص. ۵۵/۱) حائز اهمیت است. درمجموع می‌توان گفت قهرمانان سمک عیار «عموماً از میان مردم کوچه و بازارند» (بهار، ۱۳۷۴، ص. ۷۷).

نکتهٔ شایان‌توجه در پرداخت این شخصیت‌ها این است که، شخصیت‌پردازی بخش‌های مختلف داستان، به شیوه‌های مختلف انجام می‌شود و نویسنده براساس شخصیت‌های متفاوت، پرداخت خود را متنوع انجام می‌دهد. برای مثال «درباره شاهان مسن به قدرت ظاهری و جسمی آنان نمی‌پردازد و بیشتر بر شیوه رفتار و تعامل آنها با مردم تأکید می‌کند، اوصافی؛ مانند عدل و داد، نیک‌رفتار و ... وزیران در این اثر معمولاً پیرند و ریشی بلند دارند؛ اما برای شاهزادگان و پهلوانان ظاهر و قدرت جسمی آنها حتماً توصیف می‌شود» (حسام‌پور، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۹)، حتی در این کتاب نوع لباس پوشیدن طبقات و

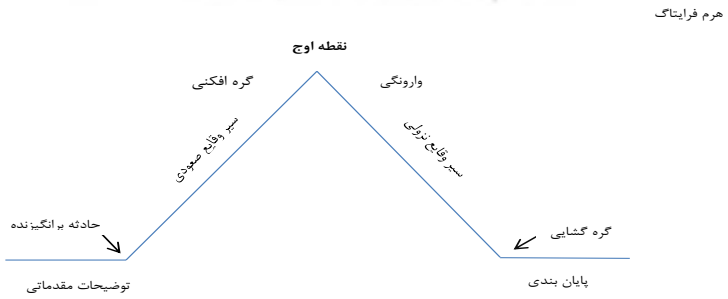
اصناف مختلف متفاوت است «لباس هر طبقه و صنفی مشخص بود، هیچ‌کس حق نداشت لباس طبقهٔ دیگر را بپوشد حتی اگر بسیار ثروتمند بود؛ ازاین‌رو، از لباس، شغل افراد مشخص می‌شد» (شمیسا، ۱۳۷۷، ص. ۲۹۷): «تاج‌دخت برخاست با آن لباس مطربی که پوشیده داشت، به سرای گرده بازو آمد» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۲۲۵/۵).

در وصف موقعیت‌های عمل‌محور نیز موارد بسیار زیادی وجود دارد؛ «سمک گرد دکان گشت. جایی را انتخاب کرد و به دکان نقب زد و داخل شد و ده کیسه زر برداشت و بی‌هیچ رنجی دوباره به خانه مهرویه نباش رفت» (همان، ص. ۶۶/۳). «خادمان به فرمان شاه به سرای دختر آمدند و او را گیسو گرفتند و پیش پدر آوردند. فغفور گفت: ای رعنای خویش‌کام، ترا رأی آن باشد که گویی من شوهر نمی‌خواهم» (همان، ص. ۸۰/۱). «غور کوهی خشم گرفت و کاردی بر روی قبا بسته داشت، برکشید و گوشی از آن سیاه ببرید» (همان، ص. ۱۲/۲). «گرد و غبار برخاسته، چنان‌که ایشان در گرد ناپیدا شدند. آن صد کمنداندار درآمدند و کمند درانداختند. شصت کمند در گردن و میان و دست خورشیدشاه و قزل‌ملک افتاد. خواستند که قوت کنند و ایشان را بکشند که از لشکر خورشیدشاه جنگجوی قصاب و عیارگران چوب ... آن حالت بدید» (همان، ص. ۲۱/۳–۲۲). این دست نمونه‌ها و موارد بسیار دیگر، در بخش‌های مختلف این اثر وجود دارد که سبب شکل‌گیری فرازوفرودها و تعلیق‌های مهمی در داستان شده، بی‌گمان در نمایش نیز با پرداخت مناسب، ظرفیت‌های بالای خود را بیشتر نشان داده و می‌تواند در یک خوانش نمایشی، در فیلم‌نامه‌ای سریالی در ژانر پویانمایی در ساختاری استاندارد و حتی مبتنی بر چارچوب ارسطویی، همراه با هیجان و تنش و کشمکش، از جذابیت زیادی برخوردار باشد.

یکی دیگر از وجوه برجستهٔ این داستان، طولانی‌بودن روایت و غنای فراوان ماجراهای متنوع است که قدرت گزینش فیلم‌نامه‌نویس را برای انتخاب مناسب‌ترین ماجراها برای قالب پویانمایی و به‌ویژه با در نظرگرفتن مخاطب هدف، تقویت می‌کند. از این نظر، اگرچه تمام اثر سرشار از حوادث و اتفاقات پرکشش برای بازتولید تصویری است، فیلم‌ساز می‌تواند با توجه به امکانات، بودجه و ... داستان را در یک یا چند فصل با رویکردهای مختلف و مطابق با استانداردهای بین‌المللی با هزینه‌ای به‌مراتب کمتر از سریال زنده و با موانع بسیار کمتر در قالب پویانمایی، تولید و عرضه کند.

۲–۳– حادثه سازی

کارکرد باور ارسطو به لزوم وجود آغاز، میانه و پایان در داستان (Aristotle, 1983, p. 12)، پس از قرن‌ها فرایتاگ را بر آن داشت که همسو با نظر او، مفهوم مشابهی را برای ساختار داستان طرح‌ریزی کند و آن را به پنج قسمت تقسیم کند. ساختار او در فیلم‌نامه‌نویسی برای انیمیشن، فیلم، تلویزیون، درام و ... معمولاً ساختار ارجاع شده «ساختار سه‌عمل» (Arnold, 2007, p. 19) نامیده می‌شود که در آثار شکسپیر هم سابقه دارد (Snuggs, 1960, p. 170) و برای جذب مخاطب و تأثیرگذاری بر او بسیار کاربردی است.



بااین‌رویکرد، یکی از نقاط ضعف ادبیات کهن فارسی برای بهره‌مندی از آن در قالب هنرهای نمایشی، کمبود کشمکش و حادثه است؛ زیرا پایهٔ ادبیات فارسی مبتنی بر روایت از بالا و دانای کل است و در آن توصیف حوادث متعدد و اوج و

فرودهایی که منطبق بر ساختار ارسطویی است، به‌جز نوع ادبی حماسی، بسامد زیادی ندارد؛ اما در قصهٔ سمک عیار که سرشار از حوادث متعدد و خارق‌العاده است و «آفریننده قصه برای اعجاب و تحسین مخاطبان مرزهای طبیعت و ماوراءطبیعت را درهم می‌شکند» (ایرانمنش و هاشمی، ۱۳۹۳، ص. ۳۷)، اتفاقاً این فراوانی حوادث است که گویی منطبق با ساختار ارسطویی، طرح داستان‌های متعدد را یکی پس از دیگری پی می‌ریزد و نویسنده با گره‌افکنی‌ها و نقاط اوج و گره‌گشایی‌های مختلف، تمایل خواننده را در ضمن سرگرمی، برای پیگیری ماجرا تا پایان تحریک می‌کند و ازاین‌منظر داستان کاملی است که حتی می‌توان آن را «رمان حوادث در برابر رمان شخصیت به‌شمار آورد» (داد، ۱۳۸۰، ص. ۱۴۹).

حوادث در این اثر غالباً در بستری از درون‌مایه‌های عاطفی و عاشقانه شکل گرفته و جذابیت آن را تقویت کرده است، چنان‌که ماجرای عشق خورشیدشاه، پسر مرزبان، به مه‌پری، دختر فغفور، شاه چین و ماجراهای عاشقانه فرخ‌روز پسر خورشیدشاه و لشکرکشی به سرزمین‌های مختلف که بخش اعظمی از جلدهای اول و دوم کتاب را به خود اختصاص داده است، در کنار اتفاقاتی چون جادوسازی «ماه‌درماه» دختر زلزال‌شاه در برابر «صیحانه‌جادو» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۳۲۸/۲)، نجات سمک از طوفان به‌وسیلهٔ «سیمرغ» در ماجرای نجات آبان‌دخت (همان، ص. ۱۱۰/۳) و در نهایت تعدد تنش‌های عاشقانه و احساسی بین شخصیت‌های مختلف داستان و درنتیجه کشمکش‌های آنها برای دستیابی به قدرت و ثروت بیشتر، زمینه‌ساز حوادث جذابی است که در فضایی شیرین، لحظاتی دوست‌داشتنی را در بیشتر بخش‌های اثر برای مخاطب شکل داده که بسیار مناسب فضای پویانمایی است و آثاری چون داستان‌های سندباد (سریالی و نسخهٔ سینمایی) از نمونه‌های مشابه موفق با این حال‌وهواست. در این میان تمرکز بر نمایش چند ماجرا و ایجاد تعلیق برای هر قسمت از یک سریال بلند و نشان دادن حوادث بدون محدودیت در قالب ساختار پویانمایی نکته‌ای است که به‌راحتی می‌تواند اقتباس‌کننده را در رسیدن به چارچوب طراحی ماجراها برای چند قسمت در یک فصل و تکرار الگوی آن برای فصول بعدی به‌خوبی راهنمایی کند.

۳-۳- کشمکش

یکی از مؤلفه‌های اصلی ایجاد حادثه، کشمکش است و می‌توان آن را پایهٔ اصلی در شکل‌گیری درام به‌شمار آورد و یکی از مصادیق بارز آن، جنگ است و جنگ نیز یکی از سازه‌های بنیادین آثار حماسی به‌شمار می‌رود. «جنگ در این آثار، محوری برای شکل‌گیری شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از عناصر است که بسته به نوع آثار، دارای بسامد و گستردگی‌های متنوعی است و یکی از جنبه‌های مرتبط با این بن‌مایه، که در هیچ اثری قابل تقلید و پیروی نیست، جلوهٔ وصف پیکارها، آوردگاه‌ها و جنگاوران است. بااین‌رویکرد، سمک عیار یکی از داستان‌های بلند حماسی‌پهلوانی منثور فارسی و نخستین نمونه از آثار پرتعدد این جریان ادبی است که پیوندی آشکار با شاهنامه دارد» (جعفرپور و علوی مقدم، ۱۳۹۰، ص. ۵۱) و ازآنجاکه قصه‌ای متکی بر اعمال قهرمانی است (رزمجو، ۱۳۷۲، ص. ۱۶۴)، در فضایی تلفیقی با مکر و نیرنگ و نبرد، بستری گسترده از انواع کشمکش‌های حسی و فیزیکی در آن شکل گرفته که در شبکه‌ای از رفتار و افکار، نیاز درام به سطحی غنی از اعمال و عکس‌العمل‌ها را برطرف خواهد کرد. ازاین‌زاویه، هر عمل و زیرمجموعهٔ آن در این اثر، در تعامل با زمان، مکان و افراد پیش و پس خود، علاوه بر پیشبرد روایت، سطح کنش مبتنی بر تصویر را تقویت کرده و به اقتباس‌کننده این امکان را می‌دهد که در هر قسمت از مجموعه (سریال) ضمن حرکت‌دادن قصهٔ اصلی، با انتخاب و گزینش مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، روابط و ماجراها، به‌تدریج؛ اما با ضرباهنگی تعلیق‌ساز، چارچوب اصلی روایت را با ماجراهای فرعی تقویت کرده و هم‌زمان مخاطب را مجذوب هر دو خط کند.

براین‌اساس، اعمال و رفتاری با پایه‌های مختلف مضمونی؛ مانند تطمیع و تهدید، مخفی‌شدن و مخفی‌کردن، دروغ گفتن، اشتغال به شغل‌های مختلف، بوالعجبی (شعبده‌بازی، حقه‌بازی و ...) کردن، شبانی (چوپانی) و کنیزی‌کردن، تغییر جامه و جنسیت (به شکل زنان درآمدن)، تقلید لهجه و زبان دیگران، تعقیب‌کردن، کار با ادوات و ابزارهای متفاوت، نقب (دالان و

گذرگاه و رخنه و شکاف ایجادکردن) زدن، به‌کارگیری انواع دارو، حیله‌های مکتوب، سیاست‌های مختلف جنگی، استفاده از ادوات جنگی ناشناخته، مکر جادوگران، ترفندهای ساختمان‌سازی، انواع معماری بناها و راه‌ها، ابداع زبان رمزی، استفاده از زهر و شبگردی‌کردن (جلالی پنداری و حسینی، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۶-۱۳۰) و ... ازجمله رفتار و منش‌های عیاری این اثر محسوب می‌شوند که می‌توان در چارچوب یک مجموعهٔ چندین قسمتی، با تمرکز بر انواع جذاب و تصویری آن در هر قسمت، مخاطبان زیادی را مجذوب کرد:

فرخ‌روز برای در امان‌ماندن خورشیدشاه از فریب دایه جادو، خود را به‌جای او معرفی می‌کند و وقتی عیاران با خورشیدشاه واقعی روبه‌رو می‌شوند با تکیه بر اصل رازداری، خورشید خود را به آنها شناسانده و شغال می‌گوید «ای جوان ما در بارگاه شاه بودیم که دایه جادو خورشید را بگرفت و در برابر ما برد و تو می‌گویی که من خورشید شاهم. ما را در این سخن درستی باید» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۴۴/۱). تاجایی‌که روح‌افزا ندیم مه‌پری هم به‌واسطهٔ همین امانت‌داری و رازداری به آنها کمک می‌کند و خورشیدشاه را با روی و موی زنانه به دیدار مه‌پری می‌برد و او را «دل‌افروز» معرفی می‌کند (همان، ص. ۴۹).

ماجرای عاشق‌شدن خورشیدشاه و داستان پر کشمکش او برای رسیدن به مه‌پری تا آشنایی خورشیدشاه با شغال و سمک، پر از حوادثی است که همهٔ ابعاد کشمکش‌های عاطفی، جسمی و روحی را دربر می‌گیرد و داستان را به‌پیش می‌کشاند. ابتدای آن با فهمیدن راز انگشتری و تلاش برای از بین‌بردن دایه جادوگر و ادامه آن با دسیسه‌های مهران وزیر است و سرانجام پس از افت‌وخیزهای فراوان به پیروزی خورشیدشاه و وصال او منجر می‌شود (همان، ص. ۳۴۰).

کشمکش‌های سمک عیار با افراد و موقعیت‌ها و حوادث مختلف، مشحون از اتفاقات پیش‌بینی نشده و غیرمترقبه است، پر از گره‌افکنی‌هایی که همراه با تعلیق‌های لذت‌بخش به اوج و سپس به گره‌گشایی منجر می‌شود. گره‌افکنی‌هایی که با هوشمندی‌های این شخصیت به بهترین شکل، اغلب منطقی (برخلاف شاکله قریب‌به‌اتفاق حکایت‌ها و داستان‌های ایرانی) به پیروزی او ختم می‌شود و فضای داستان را به‌طورکامل برای مخاطب هیجان‌انگیز می‌کند: «مهران وزیر دستار از سر فروگرفت یعنی گرم است و دست به ریش فروآورد. غلامان از خانه‌ها بیرون آمدند و دست تیغ بر ایشان گشادند. چون سمک بدید گفت دریغا که در دام افتادیم ... پس کاردی در میان دو ران پنهان کرده بود برآورد و در غلامان افتاد ... می‌زد و می‌افکند و خورشیدشاه سر در پیش افکنده بود» (همان، ص. ۸۲/۱).

مهران که شاهدخت را برای کسب قدرت بیشتر برای پسر خود می‌خواست، با خورشیدشاه به مبارزهٔ پنهان می‌پردازد و پس از بی‌نتیجه ماندن حیله‌اش در میدان کارزار، برای ازبین‌بردن او و به‌دست‌آوردن حکومت فغفورشاه به دشمن فغفور؛ یعنی ارمن‌شاه نامه می‌نویسد و او را به جنگ تحریک می‌کند: «فغفور در پادشاهی بی‌رأی و تدبیر شده است و هرچه می‌کند پسندیده نیست ... شاه جهان ارمن‌شاه فرزند خویش قزل‌ملک با سپاهی گران بدین ولایت فرستد تا جمله سپاه فغفور در جهان آواره کنیم» (همان، ص. ۹۳) و قزل‌ملک را این‌گونه می‌فریبد: «باید که هر رسول که بیاید او را قهر کنی که اینجا چندان سهم و سیاست تو افتاده است که هیچ‌کس از بیم تو خواب نمی‌یارند کرد. شاه فغفور نامه‌ها خواهدفرستادن و لشکرخواندن و من دفع می‌کنم ... . همه کاری می‌سازم تا چون شاهزاده برسد بی‌رنج کار تمام شده باشد» (همان، ص. ۹۷-۹۸).

بخشیدن‌اسیران و گاه جذب آنها به لشکر مخالف با ترفندهای مختلف، یکی دیگر از شگردهای داستانی تعلیق‌ساز و پیش‌بینی‌نشدنی این اثر است که بارها در طول داستان اتفاق می‌افتد؛ ازجمله جذب قطران از سوی سرخ‌کافر که خود از سپاه ارمن‌شاه بوده و اکنون در سپاه خورشیدشاه است یا جذب کاوه و گیل و گیلک و طومار از سپاه قابوس که جزو دشمنان سرسخت فرخ‌روز به‌شمار می‌روند. گاه این تغییر موضع‌های ناگهانی به هیجان داستان کمک کرده و مخاطب را با فضایی پیش‌بینی‌نشدنی روبه‌رو می‌کند. به‌عنوان مثال قمقام که از لشکر قابوس به لشکر فرخ‌روز گرویده بود با دیدن برادرخوانده‌اش و دعوت او، دوباره به لشکر قابوس می‌پیوندد، حال‌آنکه پسرش علقوم در لشکر فرخ‌روز است و با دیدن رفتار پدر به جنگ با

او می‌پردازد و پس از کشمکش‌های بسیار نمایشی در رفتار و گفتار، او را از بین می‌برد: «علقوم درآمد و تیغی بزد و سر پدر بینداخت» (همان، ص. ۱۲۴/۵–۱۲۷).

داستان سمک مملو از حیله‌ها و ذکاوت‌های او و دیگر شخصیت‌ها در موقعیت‌ها و در زمان‌ها و مکان‌های مختلف است که در ضمن اعمالی؛ چون تغییر چهره، تطمیع، ترغیب و فریب دشمنان و ... به نمایش درآمده و بی‌شک مخاطب را مجذوب خود می‌کند؛ چنان‌که سمک بارها و بارها به شگردهای گوناگون افراد را از قلعه‌ها و زندان‌های دور از دسترس و مستحکم نجات می‌دهد. یکی از این قلعه‌ها، قلعهٔ کلاغ است که فرخ‌روز در آن زندانی است و سمک با دزدیدن ماهرانه انگشتر شروان بشن و تغییر چهره و جعل عنوان موکل به نجات شاه می‌پردازد «در حال دویت و قلم پیش آورد و نامه نوشت مانند آن خط، به کوتوال قلعه» و «سمک دست در رکاب شروان‌بشن زد به قلعه درآمد. کلاغ با مردمان قلعه گفتند معتمد شاهزاده است؛ شروان‌بشن پنداشت که معتمد قلعه است» (همان، ص. ۲۸۹/۴– ۲۹۱).

«عالم‌افروز گفت داروئی به تو دهم، بازخور و اندیشه مدار که شکم تو بزرگ شود. آنگاه زعفران پاره‌ای بر خود برانداى و خود را بیمار ساز و هرچند که طبیبان ترا معالجت کنند تو فریاد بیش‌تر می‌کن، تا مادر و پدر را دل بر تو برجوشد» (همان، ص. ۱۳۳/۳).

مدار قصه براساس عشق است و عشق؛ مانند بسیاری از حوادث تاریخی منشأ جنگ‌ها، کشمکش‌ها و فریب‌های بسیار است تاجایی‌که حتی سمک برای فریب مخالفان و ازپای‌درآوردن آنها گاه از فریب عاشقانه بهره می‌برد و ماه‌درماه را به از بین‌بردن جادوی صیحانه و نجات لشکرش وامی‌دارد. ماه‌درماه عاشق خورشیدشاه می‌شود و به خانواده و کشور خود خیانت می‌کند؛ شیوه‌ای که برخی دیگر از زنان مؤثر در این متن در برخورد با عشق خود پیش می‌گیرند. «آبان‌دخت گفت ماه‌درماه کیست؟ لالاصالح گفت: دختر زلزال. آنکه بیامد و جادوی صیحانه [را] باطل کرد و به‌عاقبت برفت که با ما کینه ورزد ... بر عنوان نامه نوشته بود «از کمترین کنیزکان، ماه‌درماه، به خاتون زنان آبان‌دخت» (همان، ص. ۱۵/۳)؛ «فرخ‌روز گیتی‌نمای را پیش کرد می‌رفتند که گیتی‌نمای می‌توانست گریخت؛ اما دلش با فرخ‌روز بود» (همان، ص. ۱۱۲/۴) و علی‌رغم دشمنی و بریده‌شدن دست پدر شروان‌بشن توسط خورشیدشاه، او همچنان عاشق فرخ‌روز است و در قلعهٔ کلاغ، پرده از زن‌بودن و عشقش به فرخ‌روز برمی‌دارد «با من سوگند خور که دست از گلبوی و چگل‌ماه و گیتی‌نمای بداری که من یقینم که ایشان هر سه به امید تو نشسته‌اند. ایشان را بگذار و با من یکی باش تا تو را از این بند برهانم و در جهان کس نمی‌داند که من دخترم» (همان، ص. ۲۹۶/۴).

رازهای پوشیده و سربه‌مهر که کنجکاوی مخاطب را برمی‌انگیزد و او را به پیگیری داستان وامی‌دارد در قصه سمک کم نیستند؛ ازجمله راز غور کوهی و زندان او که هیچ‌کس جز او و نگهبانش از وجود آن خبر ندارند: «خورشیدشاه گفت مرا بگوئید که زندان غورکوهی چگونه است؟ آن زندان که دربند آهنین دارد و در پایان دره است و سیاه مردم‌خوار نگهبان است و بند و چاه پنهان و آشکارا چگونه است؟ گفتند ما ندیده‌ایم و چگونگی آن ما را معلوم نیست که مدت پنج سال باشد که غور آن جایگاه کرده است و در عالم هیچ‌کس نمی‌داند که چگونه است و از بهر چه کرده است که چون آنجا می‌پرداخت به‌جز از استادان کار و غورکوهی کسی را زهره نداشت که آن جایگاه گذر کند و چون پرداخته شد، آن سیاه آنجا بنشاند و با خاص و عام عالم هیچ نگفت و آن جماعت استادان را بکشت و آن سیاه را آنجا بگذاشت» (همان، ص. ۷۳/۲–۷۲).

خیانت‌های پهلوانان و دیگر شخصیت‌های داستان، وجود پررنگ زنان جنگاور و عیار و عاشق‌پیشه، جادوی جادوگران و ... نیز از دیگر عوامل کشمکش‌ساز در این اثر است که می‌تواند در روند اقتباس برای پویانمایی به آن توجه شود.

کشمکش‌های جسمانی نیز که یکی از مهم‌ترین ارکان تصویرساز در برخی ژانرهای مهم سینما است و در انواع وسترن، ماجراجویی، ابرقهرمانی، حماسی، جنگی، رزمی، سرقت، اکشن و ... اساس ژانر را شکل داده ، در داستان سمک فراوان و

متنوع وجود داشته است و این ظرفیت را دارد تا در بخش‌های مختلف نسخهٔ نمایشی با پرداختی تصویری، به‌عنوان یکی از پایه‌های ایجاد جذابیت، تعلیق و تشدید هیجان استفاده شود.

۴- تطابق توصیفات اغراق‌آمیز و تصویری متن با نیاز درام و پویانمایی

اغراق و مبالغه «جوهر حماسه است، بدیهی است که حماسه با پدیدارهای اساطیری و کردارهای پهلوانی سروکار دارد، لذا خالی‌بودن حماسه از آن، در حکم تهی‌شدن آن از جوهره خویش است» (حمیدیان، ۱۳۷۲، ص. ۴۱). در قصهٔ سمک عیار مبالغه و اغراق در اعمال و اوصاف و وقایع و گفتار وجود دارد و می‌تواند با خرق‌عادت و اعمال خارق‌العاده و غیرطبیعی، تخیل مخاطب را برانگیخته و ذهن و فکر او را به هیجان وادارد «امور خارق‌العاده، اغلب موجب لذت و قبول‌خاطر است و گواه صادق این دعوی آن است که تمام خلق وقتی می‌خواهند واقعه‌ای را نقل کنند، از پیش خود چیزی درمی‌افزایند تا سبب لذت و قبول خاطر گردد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۰). خیال‌انگیزی، محتوای گمراه‌کننده و پیش‌بینی‌نشدنی، شکل‌گیری مسائل عاطفی و عاشقانه در بطن حوادث بسیار جدی و جنگی و ... اموری هستند که به جذابیت بصری قصهٔ سمک می‌افزایند.

۴-۱- اغراق در شخصیت‌پردازی

اغراق در شخصیت‌پردازی در جای‌جای متن سمک عیار به چشم می‌خورد و مخاطب در بخش‌های مختلف قصه با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شود که رفتار و گفتار و عملکردی فراتر از واقعیت یا اغراق‌شده دارند. «سواری اسب در میدان جهانید، به‌دست چگل‌ماه کشته شد. سواری دیگر همچنین تا چهل مرد بیفکند که یکی زخم بر چگل‌ماه نزد» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۳۴۰/۳). یا شب عروسی فرخ‌روز، خورشیدشاه قاطوس را می‌بخشد و از خطای او درمی‌گذرد ولی قدرنشناسی و غرور قاطوس موجب می‌شود روزافزون عصبانی شود و او را بکشد. «گفت پای وی بگیرید و از بارگاه بیرون کنید تا سگان او را بخورند ... پهلوانان جمله در وی بازمانده بودند که خواهر شاه بود و او را پایگاهی عظیم بود» (همان، ص. ۱۱/۵).

۴-۲- اغراق در ماجراهای عجیب

ماجراهای عجیب و شگفت در داستان سمک عیار کم نیست؛ چنان‌که از همان ابتدای قصه، عاشق‌شدن خورشیدشاه در فضایی خاص شکل می‌گیرد و فهمیدن راز انگشتر و دیدار با سمک اتفاقی معمول و متداول نیست. در طی داستان ارتباط سمک با خضر و الیاس نبی، پریان و پیران دانا که ره‌آورد دیدنشان میوه‌ها و گیاهان معجزه‌بخش است و معجزات دیگر، عناصری فانتزی است که به جذابیت بیشتر داستان و توسعهٔ آن کمک می‌کند و بی‌شک در بیان تصویری، شکوفایی و درخشش بیشتری داشته و با توجه به محدودیت‌های کمتر فنی و اقتصادی در پویانمایی، در مقایسه با سایر ژانرها، می‌تواند باعث تجلی ارزش و اهمیت اقتباس در بازتولید متن ادبی شود:

«این بگفت و از خرطوم پیل آتش براند بر میمنه لشکر، چنانکه پانصد مرد با اسب بسوختند» (همان، ص. ۳۲۲/۲)؛ «پیر گفت این ورق درخت بسایه خشک بایدکردن. با دو درم‌سنگ گرده پیه از آن گوسفند، معجون‌کردن، بر مثال شافه‌ساختن، در چشم کور مادرزاد نهی به قدرت یزدان چشم او روشن شود» و «عالم‌افروز بیامد و کمند در پای سیمرغ بست و سوی دیگر در میان خود استوار کرد، تا سیمرغ از جای برآمد و در هوا برفت و عالم‌افروز را برد» (همان، ص. ۱۱۲/۳)؛ «ملک مرغان بال باز کرد و عالم‌افروز در کنار گرفت، پیش خود بنشاند. احوال پرسید» (همان: ۵/ ۸۵)؛ «یکتاش [پری] گفتگاوی ایستاده است آن گاو را می‌باید کشتن که آنچه اندر شکم ویست بیرون آوری تا ما بند بگشاییم، عالم‌افروز گفت رواست» (همان، ص. ۱۰۰/۵)؛ «اژدهایی بود دهان بازکرده تا فرخ‌روز را فروبرد. فرخ‌روز نام یزدان یاد کرد. تیغی بزد و آن سر اژدها بینداخت ... زنگ آتش از دهان رها کرد. پیرامون فرخ‌روز برآمد» (همان، ص. ۴۹۰/۵).

۳-۴- اغراق در صحنه‌پردازی

برخلاف داستان روایی، مکان در فیلم یا نمایش به‌صراحت به نمایش درمی‌آید (ریمون کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۳) و صحنه‌پردازی یکی از شاخصه‌های اصلی در واقعی جلوه‌دادن فضا و اتفاقات و حوادث برای مخاطب است. اگرچه در قصهٔ سمک عیار صحنه‌های داستان در ایران و سرزمین‌های نزدیک آن اتفاق می‌افتند، راوی برای هیجان‌انگیزتر نشان‌دادن داستان، گاه از اسامی خاص مکان‌ها و سرزمین‌های دور بهره می‌برد که همگی قابلیت به تصویر کشیده‌شدن را دارند و می توان آنها را به شکلی بسیار متنوع و با رویکرد خلق جذابیت بصری باتوجه به قابلیت‌های نامحدود پویانمایی در طراحی فضا و مکان، به بهترین شکل برای مخاطب به نمایش درآورد و حتی از ابهام موجود در اسامی برای جذاب‌ترکردن فضای نسخهٔ تصویری بهره برد:

«سرایی دید جمشیدوار ساخته، چهارصد گام در چهارصد گام به چهار لون خشت افکنده و در میان سرای سنگ رخام و فیروزه افکنده و حوضی ماه‌دان و میان حوض ماه روان کرده. ماهیان زرین و سیمین مجوف ساخته و در برابر صفه تختی از ساج و عاج و آبنوس افکنده و شاه فغفور در میان چهار بالش نشسته و تاج بر سر نهاده» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۲۳/۱)؛ «ایشان هر سه در آن زنجیر آویختند بکشیدند. آن میل بر مثال چرخی بگشت و بر زمین فرورفت. آب از آن حوض بر سوراخ میل فروشد، چنانکه هیچ آب در آن حوض نماند عجب داشتند. دری آهنین در میان حوض پدید آمد» (همان، ص. ۳۲۸/۲).

۴-۴- گفت‌وگو

گفت‌وگو هم، در ادبیات و هم، در سینما یکی از عوامل پیش‌برندهٔ داستان است که از برخورد و تعامل اشخاص با یکدیگر در روند قصه به‌وجود می‌آید و می‌توان متن ادبی را از لحاظ غنای گفت‌وگو برای بازسازی آن در نسخه نمایشی بررسی و تحلیل کرد. گفت‌وگو می تواند در اشکال مختلفی ایجاد شود، گفت‌وگوی شخصیت اصلی با دیگران، اشخاص فرعی با یکدیگر، در قالب رجزخوانی در میدان نبرد، گفت‌وگوهای تعلیمی و انواع دیگری که همگی ساختار گفت‌وگوها در یک داستان را شکل می‌دهند (پورشبانان و پورشبانان، ۱۳۹۸، ص. ۷۴) و به‌وجهی عملی در شناخت شخصیت، اطلاع از روند داستان و پیشبرد روایت یا بیان درون‌مایه کمک می کنند و یکی از نکات مهم درباب پرداخت داستان بر پایهٔ عمل و عکس‌العمل به‌شمار می‌رود. ازاین‌رو، گفتار در این داستان به‌صورت گفتار یک‌طرفه (مونولوگ)؛ ازجمله پند و اندرز، حسرت‌خوردن، مناجات و دوطرفه (دیالوگ یا گفت‌وشنود) و به‌صورت پیام‌های شفاهی و نامه است. (ایرانمنش و هاشمی، ۱۳۹۳، ص. ۴۱، ۳۱).

«چون غور کوهی این سخن بشنید گفت: ای قراخان، سخن آن است که هیچ ممکن نشود. ایشان به‌زینهار پیش من آمده‌اند و شاه مرا می‌شناسد که در زینهارداری جان بدهم و زینهار از دست ندهم. با من در این کار مناظره نبایدکردن. قراخان گفت ای پهلوان، با شاه پنجه میفکن و فرمان شاه وقت به‌جای آور، که در پادشاهی عاصی‌شدن نه نیک باشد ...» (ارجانی، ۱۳۸۵، ص. ۴۹۸/۱). گفت‌وگوهای زنانه‌ای؛ چون گفت‌وگوی آبان‌دخت از سر سیاست و فریب قزل‌ملک تا پاکدامن بماند و با مونولوگ همراه است «آبان‌دخت آن سخن‌ها می‌شنید و با خود می‌گفت اگر با وی مجادلت کنم نیک نیاید. او را به سخن رام باید کرد که دانم که سمک عیار مرا بیرون تواندآوردن ... گفت ای شاهزاده، تو دانی غورکوهی مرا به برادرزاده خویش داده بود؛ یعنی شاهان. چون عم مرا از دنیا برفت پدر مرا از شاهان بازگرفت و مرا در زندان کرد تا به کس ندهد، اکنون یزدان مرا به تو نمود» (همان، ص. ۱۱۸/۲–۱۱۹)؛ یا «عدنان وزیر گفت: ای سیه‌میل، تو به رسولی آمده‌ای یا جاسوسی؟ پنداری که ما ترا نمی‌دانیم که نام همه بازمی‌پرسی؟ سیه‌میل گفت: آمدم و پیغامی آوردم؛ تو اگر خواهی رسول گیر و اگر خواهی جاسوس تو چه کار داری؟ هنوز تمام نگفته بود که گیل تیغ بر سر وی زد، چنانکه تا سینه بشکافت. گفت: اگر به جاسوسی آمده‌ای، سزای جاسوس این بود» (همان، ص. ۴۹۵/۵).

«ای خورشیدشاه، در میان آی. پنداری که در جهان مرد تو آمدی؟ مرد منم نه تو پهلوان جهان منم نه تو» (همان، ص. ۳/۲-۲). این نوع از گفت‌وگوها ضمن داشتن کارکردی عمل‌محور و نمایشی، در ایجاد تعلیق و هیجان نیز نقشی تقویت‌کننده داشته و مخاطب را به پیگیری ماجرا تا آخر آن ترغیب خواهد کرد.

۵- نتیجه

اگرچه آثار ادبیات کلاسیک فارسی برای نمایش به نگارش درنیامده‌اند، آثار درخشانی؛ مانند قصه سمک عیار در این گنجینهٔ ادبی وجود دارد که ظرفیت‌های بسیاری برای نمایشی‌شدن دارد و خاصه در بستر ساخت پویانمایی ظرفیت‌هایش بیشتر نمایان می‌شود؛ چنان‌که این متن با تکیه بر روایت طولانی و پرحادثه و هیجان‌انگیز، منطبق بر ساختار ارسطویی، ضمن برخورداری از شخصیت‌پردازی‌های نمایشی، تصویرسازی‌ها و صحنه‌پردازی‌های دقیق و متنوع و ... این قابلیت را دارد که در قالب یک سریال چند فصلی با رویکردهای بومی و ملی؛ مانند مجموعهٔ پویانمایی پهلوانان به اقتباسی پرمخاطب تبدیل شود؛ براین‌اساس، انتخاب دقیق درون‌مایه‌ها، شخصیت‌ها، حوادث و روزآمدکردن چالش‌های جسمی و ذهنی در کنار انتخاب لحن، زبان و بیان مناسب و تلفیق تکنیک‌های پیشرفتهٔ فنی دوبعدی و سه‌بعدی، همگی از مواردی است که می‌توان به آن توجه کرد. همچنین با توجه به اشتراکات پویانمایی و بازی‌های رایانه‌ای در ساختار، پیشنهاد ساخت بازی اقتباسی نیز از این اثر، دور از ذهن نخواهد بود و می‌تواند به‌عنوان موضوع پژوهشی مستقل با این رویکرد مد نظر قرار داده شود.

منابع

ابراهیمی، منصور (۱۳۷۴). گفتگو با منصور ابراهیمی (حسن گوهرپور، مصاحبه‌کننده). *آیینه خیال*، (۹)، ۷۴-۷۶.

اربابی، محمود (۱۳۸۷). *هم‌اندیشی سینما و ادبیات* (چاپ اول). فرهنگستان هنر.

ارجانی، فرامرزبن خداداد (۱۳۸۵). *سمک عیار* (پرویز خانلری، مصحح). آگاه.

ایراندوست، محمدهادی (۱۳۹۰). *عناصر جذابیت در سینمای انیمیشن*. شرکت انتشارات سوره مهر.

ایرانمنش، مریم، و هاشمی، سیدمرتضی (۱۳۹۳). شیوه داستان‌پردازی در سمک عیار. *کهن نامه ادب پارسی*، ۵(۱)، ۳۱-۴۳. https://classicallit.ihcs.ac.ir/article_1253.html

بازن، اندره (۱۳۷۶). *سینما چیست؟* (ج. ۱)، (محمد شهبا، مترجم). بنیاد سینمایی فارابی.

بهار، مهرداد (۱۳۷۴). *جستاری چند در فرهنگ ایران زمین*. فکر روز.

بیهقی، حسین‌علی (۱۳۶۷). *پژوهش و بررسی فرهنگ عامیانه ایران*. اداره موزه‌های آستان قدس رضوی.

پرتویی راد، طیبه، و پورشبانان، علیرضا (۱۴۰۰). بررسی ظرفیت‌های مناسب ساخت پویانمایی (انیمیشن) اقتباسی از حکایت سرپاتک هندی الهی‌نامه عطار. *فنون ادبی*، ۱۳(۲)، ۱۴۹-۱۶۶. 10.22108/LIAR.2020.125773.1939

پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۶). *سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی*. سوره مهر- دانشگاه هنر.

پورشبانان، علیرضا، و پورشبانان، امیرحسین (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل ویژگی‌های سبکی مطلوب فرامرزنامه برای اقتباس انیمیشن. *متن شناسی ادب فارسی*، ۱۱(۴)، ۶۳-۷۸. 10.22108/RPLL.2019.115247.1443

تمدن، محمد و فرزاد، عبدالحسین (۱۳۹۳). هم‌آموزی خورشیدشاه و ریدک: مقایسه آموزش در دو متن خسرو قبادان و ریدکی (پیشا اسلامی) و سمک عیار. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۳۴)، ۴۵-۶۴. https://ensani.ir/fa/article/342264 /

جعفرپور، میلاد، و علوی مقدم، مهیار (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی عناصر آیینی و جنگاوری در شاهنامه و سمک عیار. *جستارهای نوین ادبی*، ۴۴(۴)، ۵۱-۸۴. 10.22067/JLS.V44I4.14572

جلالی پنداری، یدالله، و حسینی، رقیه (۱۳۹۱). بررسی حیله‌ها و ترفندهای قدیمی در سمک عیار. *جستارهای نوین ادبی*، ۴۵(۲)، ۱۳۲-۱۰۳. 10.22067/JLS.V45I2.18915

حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۲). *آیین فتوت و جوانمردی*. اساطیر.

حسام پور، سعید (۱۳۹۶). شیوه‌قصه‌گویی در سمک عیار و مقایسه آن با سه داستان عامه عیاری. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۵(۱۲). ۱۱۱-۱۳۸.

https://cfl.modares.ac.ir/browse.php?a_code=A-10-1000-1376&slc_lang=fa&sid=11

حسن‌آبادی، محمود (۱۳۸۶). سمک عیار: افسانه یا حماسه؟ (مقایسه سازه‌شناختی سمک عیار با شاهنامه فردوسی)، *جستارهای نوین ادبی*، ۴۰(۳)، ۳۷-۵۶. 10.22067/JLS.V40I3.13159

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲). *درآمدی بر هنر و اندیشه فردوسی*. مرکز.

خائفی، عباس، و فیضی گنجین، جعفر (۱۳۸۶). تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ. *پژوهش‌های ادبی*، ۵(۱۸)، ۳۳-۵۱. https://lire.modares.ac.ir/article-41-37449-fa.html

خیری، محمد (۱۳۶۸). *اقتباس برای فیلمنامه*. صداوسیما.

داد، سیما (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. مروارید.

رزمجو، حسین (۱۳۷۲). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. آستان قدس رضوی.

ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر* (ابوالفضل حری، مترجم). نیلوفر.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). *فن شعر ارسطو*. امیرکبیر.

زرینی، علی، سمیع زاده، رضا، و قافله باشی، سید اسماعیل (۱۳۹۶). آیین‌های عیاری و جوانمردی در داستان سمک عیار. *مطالعات ایرانی*، ۱۶(۳۲)، ۷۵-۹۵. /https://ensani.ir/fa/article/378491

زرینی، علی، و کاردل ایلواری، رقیه (۱۳۹۳). آیین‌های مشترک سمک عیار با فتوت‌نامه سلطانی. *عرفان اسلامی*، ۱۱(۴۱)، ۱۵۹-۱۹۶. /https://ensani.ir/fa/article/548598

سلیم، عبدالامیر (۱۳۵۶). پند و آزند در داستان سمک عیار. *پژوهشنامه بخش زبان‌شناسی موسسه آسیایی*، (۱)،۱-۲۹.

سلیم‌پور، سحر (۱۳۹۵). *بررسی روایت‌شناختی داستان سمک عیار* [پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران]. علمنت. https://elmnet.ir/doc/10984871-71901

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). *انواع ادبی*. فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*. فردوسی.

شولتز، دوان (۱۳۸۴). *نظریه‌های شخصیت* (یوسف کریمی و همکاران، مترجم). ارسباران.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶). *تاریخ ادبیات ایران* (ج. ۲). فردوس.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۰). *گنجینه سخن* (ج. ۱). امیرکبیر.

طغیانی، اسحاق، و پوده، آزاده (۱۳۹۶). تأملی در آداب و رسوم داستان سمک عیار. *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۹(۳)، ۳۳-۴۷. 10.22108/RPLL.2017.21720

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت پردازی در داستان معاصر*. آن.

فهیمی‌فر، اصغر، و محمدجعفر، یوسفیان کناری (۱۳۹۲). قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۱(۲)، ۱۲۹-۱۵۵.

https://cfl.modares.ac.ir/browse.php?a_code=A-11-1000-8388&slc_lang=fa&sid=11

کربن، هانری (۱۳۶۳). *آئین جوانمردی* (احسان نراقی، مترجم). نشر نو.

کمبل، ژوزف (۱۳۷۷). *قدرت اسطوره* (عباس مخبر، مترجم). مرکز.

گیار، مارینا (۱۳۸۹). *سمک عیار: جامعه آرمانی مبتنی بر جوانمردی* (عبدالمحمد روح‌بخشیان، مترجم). کتاب روشن.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۷). *ادبیات عامیانه ایران* (به کوشش حسن ذوالفقاری). چشمه.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۳۹). سمک عیار ستایشنامه دلیریها و جوانمردیها. *سخن*، *۱۱*(۶). ۶۶۷-۶۷۷.

محمدی فشارکی، محسن، و صفایی، پانته آ (۱۳۹۳). شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز. *فنون ادبی*، *۶*(۱)، ۱۱۵-۱۳۰.
https://liar.ui.ac.ir/article_19714.html?lang=fa

مظفریان، فرزانه (۱۳۹۰). قهرمان‌پردازی در قصه‌های عامیانه. *اندیشه‌های ادبی*، ۳(۹)، ۴۳-۵۹.
https://www.sid.ir/paper/384858/fa

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. فکر روز.

موریسن، جرج، بالدیک، جولیان، و شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *ادبیات ایران از آغاز تا امروز*. (یعقوب آژند، مترجم). نشر گستره.

مولایی، محمدسرور (۱۳۵۳). بحثی دربارهٔ داستان سمک عیار. *سخن*، (۱۰)، ۲۷۱-۲۷۷.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی*. سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی*. چشمه.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۶). *شهر سمک: تمدن و فرهنگ، آئین عیاری، لغات، امثال و حکم*. آگاه.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۸). آئین عیاری. *سخن*، *۱۹*(۱-۲)، ۱۴۵-۱۶۳.

نوروزی، خورشید (۱۳۸۶). تحلیل نوع ادبی سمک عیار. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۳(۹)، ۸۹-۱۰۵.
https://journals.iau.ir/article_511902.html

نیک‌اندیش، هما (۱۳۸۱). *آداب و رسوم و اخلاق اجتماعی در سمک عیار* [پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی مرکز. تهران]. پایگاه اطلاع‌رسانی حوزه. https://hawzah.net/fa/Seminar/View/87202

وانوا، فرانسیس (۱۳۸۹). *فیلم‌نامه‌های الگو، الگوهای فیلم‌نامه* (داریوش مؤدبیان، مترجم). قاب.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۵). *دیداری با اهل قلم*. انتشارات علمی.

References

Abdullahian, H. (2011). *Character and characterization in contemporary fiction*. An Publication. [In Persian].

Arbabi, M. (2009). *Synopsis of cinema and literature* (First Edition). Art Academy Publication. [In Persian].

Aristotle (1983). *Rhetoric* (W. R. Roberts, Trans.). The Modern Library.

Arjani, F. (2006). *Samak Ayar* (by P. Khanlari). Aghaz Publication. [In Persian].

Arnold, B., & Eddy, B. (2007). *Exploring visual storytelling*. Thomson Delmar Learning.

Bahar, M. (1995). *A few essays on the culture of Iran*. Fekr Roz Publication. [In Persian].

Bazen, A. (2016). *What is Cinema?*. (M. Shahba, Trans). Farabi Cinema Foundation. [In Persian].

Beyhaghi, H. (1989). *Research and survey of Iranian folk culture*. Astan Quds Razavi Museums Department. [In Persian].

Brundson, C. (1984). *Writing about soap opera*. Comedia.

Campbell, J. (1998). *The power of myth*. (A. Mokhbar, Trans). Markaz. [In Persian].

Dad, S. (2010). *Dictionary of literary terms*. Marwarid Publication. [In Persian].

Ebrahimi, M. (1995). Conversation with Mansour Ebrahimi. *Ayane Khyal*, (9), 74-76. [In Persian].

Fahimi Far, A., & Yousufian Kanari, M. (2012). The narrative capabilities of Iranian folk literature in dramatic adaptation for television and cinema. *Culture and Popular Literature*, *1*(2), 129-155. https://cfl.modares.ac.ir/browse.php?a_code=A-11-1000-8388&slc_lang=fa&sid=11 [In Persian].

Gyar, M. (2009). *Samak Ayar: An ideal society based on chivalry*. (A. Roohbakhshian, Trans.). Ketab Roshan Publication. [In Persian].

Hakemi, E. (2012). *The Religion of Fatut and Chivalry*. Asatir Publication. [In Persian].

Hamidyan, S. (1993). *An introduction to Ferdowsi's art and thought*. Markaz Publication. [In Persian].

Hasanabadi, M. (2006). Samak Ayar: legend or epic? (Comparison of Samak Ayyar's structural-cognitive works with Ferdowsi's Shahnameh). *New Literary Studies*, *40*(3), 37-56. 10.22067/JLS.V40I3.13159 [In Persian].

Hesampour, S. (2016). Storytelling style in Samak Ayyar and its comparison with three Ayari popular stories. *Popular Culture and Literature*, *5*(12), 111-138. https://cfl.modares.ac.ir/browse.php?a_code=A-10-1000-1376&slc_lang=fa&sid=11 [In Persian].

Irandoost, M. (2011). *Elements of attraction in animation cinema*. Soreh Mehr Publication. [In Persian].

Iranmanesh, M., & Hashemi, S. M. (2013). Story Development in Samak-e Ayyar. *Classical Persian Literature*, *5*(1), 31-43. [In Persian]. https://classicallit.ihcs.ac.ir/article_1253.html

Jafarpour, M., & Alavi Moghadam, M. (2013). A comparative study of ritual and combat elements in Shahnameh and Samak Ayyar. *New Literary Studies*, *44*(4), 51-84. 10.22067/JLS.V44I4.14572 [In Persian].

Jalali Pendari, Y., & Hosseini, H. (2013). Investigation of old tricks and tricks in Samak Ayar. *New Literary Studies*, *45*(2), 103-132. 10.22067/JLS.V45I2.18915 [In Persian].

Khairi, M. (1989). *Adaptation for the screenplay*. Seda va Sima Publication. [In Persian].

Khaefi, A., & Feizi Ganjin, J. (2007). *Analysis of the story of Samak Ayyar based on the theory of Vladimir Propp*. *Literary research*, *5*(18), 33-51. https://lire.modares.ac.ir/article-41-37449-fa.html [In Persian].

Korban, H. (1984). *The religion of chivalry* (E. Naraghi, Trans.). Nashre No Publication. [In Persian].

Livingstone, S. (1990). *Gendered fictions: Understanding television*. Pergamon.

Mahjoub, M. (2007). *Folk literature of Iran*. Cheshme Publication. [In Persian].

Mahjoub, M. J. (1960). *Samak Ayar is a praise book for bravery and chivalry*. *Sokhan*, *11*(6), 667-677. [In Persian].

Meghdadi, B. (1999). *Dictionary of literary criticism terms*. Fekr Rooz Publication. [In Persian].

MirAbedini, H. (2004). *One hundred years of story writing*. Cheshme Publication. [In Persian].

Mirsadeghi, J. (1997). *Fiction literature*. Sokhan Publication. [In Persian].

Mohammadi Fesharaki, M., & Panthea, S. (2013). Cinematic narrative styles in today's sonnets. *Literary Arts*, *6*(1), 115-130. https://liar.ui.ac.ir/article_19714.html [In Persian].

Morison, G., Baldick, J., & Shafiei Kadkani, M. R. (2010). *Iranian literature from the beginning to today* (Y. Azhand, Trans). Gostareh Publication. [In Persian].

Moulai, M. S. (1974). A discussion about the story of Samak Ayar. *Sokhan Journal*, (10), 271-277. [In Persian].

Mozafarian, F. (2018). Heroism in folk tales. *Literary thoughts*, *3*(9), 43-59. https://www.sid.ir/paper/384858/fa [In Persian].

Natal Khanleri, P. (1967). *The city of Samak: Civilization and culture, Ayari rituals, words, proverbs and rulings.* Aghaz. [In Persian].

Natal Khanleri, P. (1969). Ayari ritual. *Sokhan*, *19*(1-2), 145-163. [In Persian].

Nik Andish, H. (2012). *Customs and social ethics in Samak Ayar* [Master's thesis, Central Islamic Azad University. Tehran]. https://hawzah.net/fa/Seminar/View/87202 [In Persian].

Nowrozi, K. (2016). Samak-e Ayyār: A Literary Analysis. *journal of mytho-mystic literature*, *3*(9), 89-105. https://jmmlq.stb.iau.ir/article_511902.html [In Persian].

Partovi Rad, T., & Pourshbanan, A. (2021). Investigating the suitable capacities of making animation (animation) adapted from the story of the Indian Sarpatek Elahinamah Attar. *Literary Arts*, *13*(2), 149-166. 10.22108/LIAR.2020.125773.1939 [In Persian].

Pourshabanan, A. (2016). *Adapted cinema and classical Persian literature*. Sore Mehr Publication. [In Persian].

Pourshabanan, A., & Porshabanan, A. (2018). Analyzing the desirable style of Faramarzname for adaptation of animation. *Textual Criticism of Persian Literature*, *11*(4), 62-78. https://doi.org/10.22108/rpll.2019.115247.1443 [In Persian].

Razmjo, H. (1993). *Literary types and their works in Persian language*. Astan Quds Razavi Publication. [In Persian].

Rimon Kanan, S. (2007). *Narration: Contemporary Boutiques* (A, Hori, Trans.). Nilofar Publication. [In Persian].

Safa, Z. (1987). *History of Iranian literature* (Second Edition). Ferdous Publication. [In Persian].

Safa, Z. (1991). *Ganjineh Sokhon* (First Edition). Amir Kabir Publication. [In Persian].

Salim, A. (1976). Pand and Azand in the story of Samak Ayar. *Asian Institute Linguistics Department Research Paper*, (1), 1-29. [In Persian].

Salimpour, S. (2015). *Narrative investigation of the story of Samak Ayar* [Master's thesis, Mazandaran University]. Elmnet. https://elmnet.ir/doc/10984871-71901 [In Persian].

Shamisa, S. (1994). *Literary types*. Ferdous Publication. [In Persian].

Shamisa, S. (1999). *Persian literature reference book*. Ferdowsi Publication. [In Persian].

Shultz, D. (2004). *Theories of personality* (Y. Karimi, Trans). Arsbaran Publication. [In Persian].

Snuggs, L. (1960). *Shakespeare and Five Acts, studies in a dramatic convention*. Vantage Press.

Tamadon, M., & Abdul Hossein, F. (2013). Co-learning between Khurshidshah and Ridak: Comparison of education in two texts by Khosrow Qabadan and Ridaki (Islamic Pisha) and Samak Ayyar. *Persian Language and Literature Research Quarterly*, (34), 45-64. https://ensani.ir/fa/article/342264/ [In Persian].

Toghyani, E., & Podeh, A. (2016). Reflection on the manners and customs of the story of Samak Ayar. *Literary Arts*, *9*(3), 33-47. 10.22108/RPLL.2017.21720 [In Persian].

Vanua, F. (2009). *Template screenplays, screenplay templates* (D. Moadebian, Trans). Qab Publication. [In Persian].

Yousefi, G. (1996). *A meeting with Ahl Qalam*. Scientific Publication. [In Persian].

Zarini, A., & Kardel Ilvari, R. (2012). The common rituals of Samak Ayar with Fatutnameh Soltani. *Irfan Islamic Quarterly*, *11*(41), 159-196. https://ensani.ir/fa/article/548598/ [In Persian].

Zarini, A., Samii Zade, R., & Qafalebashi, S. I. (2016). Rites of Aiyari and chivalry in the story of Samak Aiyar. *Journal of Iranian Studies*, *16*(32), 75-95. https://ensani.ir/fa/article/378491/ [In Persian].

Zarinkoub, A. (2007). *Aristotle's Art of Poetry*. Amir Kabir Publication. [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی