

نگاهی به ظرفیت‌های نمایشی و اقتباسی خاوران‌نامه

ابن‌حسام خسفي

علیرضا پورشبانان*

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

دریافت: ۹۲/۱۱/۱۸

پذیرش: ۹۳/۴/۴

چکیده

اقتباس از آثار ادبی برای سینما که در گستره 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، *خاوران‌نامه* ابن‌حسام خسفي را به عنوان 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. وجود نمایشی که *خاوران‌نامه* را اثری واجد شرایط برای اقتباس سینمایی می‌کند، عبارت‌اند از: بهره‌مندی از نمود داستانی و روایت‌گونه، شخصیت‌های نمایشی، تعلیق، تنوع کشمکش و همچنین برخورداری از غذای محتوایی و هماهنگی بین محتوا و فضای تصاویر ارائه‌شده در متن، روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و با محوریت متن *خاوران‌نامه* و استفاده از تئوری‌های پذیرفته شده در ارتباط با مسئله 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

از اثر اولیه 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 حوزه 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 تصنیعی 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 پدیده 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 زاویه ادبیات تطبیقی که در آن همه مرزهای جغرافیایی درهم شکسته شده و دانش‌ها و هنرهای مختلفی را شامل می‌شود، توجه به نظریات هنری رماک که از «مقایسه ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری» سخن می‌گوید، بسیار راهگشا است (قدهاریون، 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 به عنوان بخشی انکارناپذیر و تأثیرگذار در زندگی و جهت‌گیری‌های بنیادی در جوامع مختلف معرفی کند و با این نگاه کاربردگرایانه، علوم انسانی را از حالت افعال و صرفاً نظری رهایی بخشد. برای رسیدن به این نتیجه، ادبیات تطبیقی با رویکردهای نقد جدید و متاخر تعاملی تنگاتنگ برقرار می‌کند و به موازات پیشرفت دانش، برای همگام کردن خود با این پیشرفت‌ها می‌کوشد؛ به سخن دیگر، در دوران جهانی‌شدن و فناوری‌های روبه‌رسید 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 توسعه پایدار تأکید می‌کند (انوشیروانی، ۱۳۸۹: الف: ۱۷) و درست در همین نقطه اتصال و بزنگاه ارتباطی است که سینما به این حوزه راه می‌یابد و تحلیل یک متن ادبی براساس معیارهای سینمایی، در گستره ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد.

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

قالل نیستند. در این نوع رویکرد، مرزهای گستردۀ ای 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 بیانش، 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، حیطۀ مطالعات خود را به سینما، تلویزیون، رسانه‌های جمعی، ادبیات عامه‌پسند، نقاشی و تاریخ هنر نیز می‌گسترانند (نوشیروانی، ۱۳۸۹: ۵۱-۵۲). 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 در قالب 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 بین رشته‌ای برقرار می‌کند، با مطالعات اقتباس و نمود ادبیات در سینما پیوند تنگاتنگی دارد؛ ضمن این‌که اقتباس، پژوهشی بینارشته‌ای است که از حیث الهام‌بخشی، تأثیرپذیری و روابط ادبی میان ملت‌ها، پا به عرصه مکتب فراتسوی 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 مطالعه بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی، علوم تجربی و نظایر آن می‌پردازد (نوشیروانی، ۱۳۸۹: الف: ۱۵). هنری رماک از اولین نظریه‌پردازان این حوزه است که در مقاله «ادبیات تطبیقی؛ تعریف و عملکرد آن»، بر اصلالت 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 گریزن‌پذیر است، تا بدنی وسیله با کشف روابط و مناسبات چندلایه 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 نسخه 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 ارائه 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 حسام الدین حسن بن شمس الدین محمد، معروف به ابن حسام (متولد ۷۸۳ هـ و درگذشته در ۸۷۵ هـ)، است که شامل ۲۲۵۰۰ بیت در بحر متقارب مثنوی مقصور یا محدود است. این اثر به تقلید از شاهنامه سرویده شده و موضوع اصلی آن شرح خیالی مسافرت‌ها و بیان دلاوری‌های علی (ع) و حملات آن حضرت به سرزمین خاوران و... است.

آثار ابن حسام و از جمله *خاوران‌نامه*، موضوع برخی پژوهش‌های ادبی بوده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها به صورت مجموعه‌ای در *ویژه‌نامه بزرگداشت این شاعر در فصلنامه خراسان‌پژوهی* (۱۳۸۷، س. ۲، ش. ۴) منتشر شده‌اند. هرچند نویسنده‌گان گوناگون از زوایای مختلف ادبی و حتی فکری و فلسفی به این موضوع پرداخته‌اند، اما هیچ‌یک از آن‌ها به صورت 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، ۱۳۶۴؛ 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 به صورت فوادارانه 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، ۱۳۶۸: ۱۴). 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 سنجیده یک متن به نسخه نمایشی باید دو مرحله طی شود: نخست (در یک اقتباس کامل) اقتباس‌کننده باید تلاش کند با خوانش دقیق و موشکافانه متن و تطبیق آن به زبان تصویر، خود را تا حد ممکن به آستانه کشف منظور نویسنده متن برساند و دقایق و ظرایف متن را به دقت برسی و واکاوی کند و در مرحله 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: ۴۰). در آثار سینمایی جهان موارد فراوانی از اقتباس‌های ادبی وجود دارد که بسته به میزان مهارت اقتباس‌کننده و فیلمساز، گاه شهرت و موققیتی 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 اندازه اثر ادبی، جذاب و گاهی حتی اثرگذارتر خواهد شد» (میرزین‌العابدین در بلاند، ۱۳۸۴: ۱۰).

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

۴. عناصر نمایشی

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



مخاطب فضای 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 شاخه‌هایی است که در خلق ظرفیت‌های نمایشی یک متن، تأثیر بسزایی دارد؛ چنان‌که حضور یک قهرمان یا ابرقهرمان، با همه 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 عکس‌العمل محور، انواع گفت‌وگوها، توضیحات دقیق و موشکافانه از فضای مکان، اشخاص و موقعیت‌های گوناگون، از ویژگی‌های دیگری هستند که جنبه‌های تصویری متن را بالا می‌برند. می‌توانیم نمونه این ویژگی‌ها را در *خاوران‌نامه* بیاییم 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 وجود 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 نسخه 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 به واسطه 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 بدنه داستان بیان شده، در حرکت است.

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

«قهرمان»، سرزمین «ساحل زمین» و سرزمین «قام» است که در هریک از آن‌ها ماجراهای مختلفی در قالب خردروایت‌ها و داستان‌های مختلف، همسو با روایت اصلی اثر اتفاق می‌افتد. در آغاز داستان، دو قهرمان به نام‌های «سعد و قاص» و «ابوالمحجن» به سرزمین خاوران می‌روند تا با شخصی به نام «نوادر» که یکی از حکام این سرزمین است، به جنگ بپردازند (ر.ک. خلاصه خاوران‌نامه، ۱۳۸۲: ۷۰). پس از آن‌که این دو به سرزمین خاوران می‌رسند، برای هریک اتفاقاتی جالب و متنوع پیش می‌آید؛ ابتدا سعد و قاص 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 قطار نام دارد؛ او که موجودی اهریمنی است و به عنوان سمبول رفتار شیطانی در این بخش داستان معرفی می‌شود (به عنوان یکی از نمودهای اهریمنی، آدمخوار است و تن انسان‌ها را می‌خورد) به خونخواهی نوادر برمی‌خizد (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 به دنبال این دو پهلوان و برای حمایت از آن‌ها وارد کارزار می‌شود:

به آهستگی شاه خیرگشای
برون راند دلدل به نام خدای
(همان: ۸۰)

با هدایت و فرماندهی حضرت علی (ع)، سرانجام قطار محاصره شد و به دست سعد و قاص که آزاد شده بود، کشته شد. دوران حکمرانی اهریمنی قطار که مانند دوران حکمرانی ضحاک در شاهنامه 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 خردروایت‌ها و ماجراهای متعدد دیگری پیش می‌رود و به تدریج شخصیت‌های تازه‌ای از هر دو نوع مثبت و منفی وارد داستان می‌شوند. جست و جوی حضرت علی (ع) برای یافتن غلامش، قنبر، که به دست سپاهیان خاورزمین اسیر شده بود، صفات آرایی سپاه خاوران در برابر 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 ماجراهای هستند. مالک، گلرخ، شاپور، میرسیّاف، هومان، نوشاد، عمر و امیه، بهمن، شداد، ارغون، سمداد، سمراق و... برخی از شخصیت‌هایی هستند که در این روند به تدریج وارد داستان می‌شوند. هریک از این شخصیت‌ها پس از ورود به داستان، کارکرد ویژه 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 جذایت‌های 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 اهربیان نجات یافتند و قهرمانان داستان نیز با گذر از مراحلی دشوار به سطح شخصیتی بالاتری نسبت به گذشته دست یافتند (همان: ۱۷۴).

در سرزمین‌های بعدی نیز ماجراهای 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 اهربیانی 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 (شهریار بن ناهیدشاه)، سرزمین قهرمان را به پسر پادشاه که حالا شخصی بالیمان 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 اهربیانی آن، یعنی تهماس‌شاه می‌پردازد و پس از طی مراحل گوناگون و مبارزه با انواع موجودات اهربیانی و درنده، مانند شیر، اژدها و...، با باطل کردن طلسماط 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

قهمان 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. خردروایتها و ماجراهای تصویری گوناگون، ضربانه‌گ پرهیجان پیشرفت داستان را تقویت کرده و پیچیدگی‌ها، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های پی‌درپی، بر جذابیت‌های داستانی اثر افزوده است. مشخص است که بهدلیل تعدد فوق العاده حوادث در هریک از این مراحل و بخش‌های چهارگانه داستان، وقتی‌که هدف ساخت فیلمی سینمایی باشد، نمی‌توانیم همه ماجراهای 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 مبارزه این دو جبهه اصلی شکل گرفته است. این نبرد دائمی که روایت برمنای 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 به وجود می‌آید» (سیگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵). داستان در بحبوحه این رویارویی‌ها به‌شکلی بینایین با درام پیوندی ناگستینی می‌یابد. این کشمکش‌ها در خاوران‌نامه انواع مختلفی دارد که در ادامه، به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱-۶. کشمکش میان ابرقه‌هرمان 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 عهدۀ پیروزی در همه 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 (خلاصه 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 عفیت در قلعه «آهن‌ربای» و کشتن اژدهایی سهمناک در کوه بلور:

چو حیدر بدان اژدها بنگرد	ز سرتا به پایش سراسر بدید
کشید از میان دشنه آبگون	شد اندر سر اژدها آب خون
برآویخت آن مار با او به هم	همی خواست کو را بسوزد به دم
یکی تیغ حیدر بزد بر سرش	به یک زخم دو نیمه شد پیکرش
دگرره سر کوه شد قیرگون	بیامد به جای نم از ابر خون
(همان: ۱۹۲)	

۴. نبرد تن‌به تن پادشاهان هر سرزمین با حضرت علی (ع): برای نمونه مبارزه با جمشیدشاه (همان: ۱۸۴):

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

- 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 و قاص، 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.

۶-۳. 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 بر مبنای تضاد، کنش و عمل و عکس العمل حاصل از آن جنگ‌های خونین ایجاد می‌شود، می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری تصاویر جذاب و پرهیجانی در نسخه 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: ۱۰۴). ذات و اصل همه 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 به صورت پویا و پرهیجان برای مخاطب به نمایش درمی‌آورد.

۷. تعلیق، محرك هیجان در متن خاوران‌نامه

حال تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای وقایع در شرف تکوین در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنگاوش برای پیگیری ادامه داستان می‌کند و هیجان و التهاب را در او برمی‌انگیزد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۵-۷۶). در این حالت، مخاطب بنابر حالت روانی و چگونگی روحیات خود و میزان و چگونگی درگیری‌اش با فضای کلی داستان، به واسطه 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.

تعليق در *خاوران‌نامه* به شکلی 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 موقع در نتیجه ماجراهای پیش‌آمده برای سایر قهرمانان اثر بهنوعی برای مخاطب قابل لمس می‌شود؛ به سخن ساده‌تر،



تعليق در *خاوران‌نامه* هم در مسیر اصلی پیشرفت روایت که قهرمان اصلی پیشبرنده 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 تعليق متن در همان اوایل روایت و در ماجرايی فرعی، با محوريت دو تن از قهرمانان فرعی داستان، يعني سعد و قاص و ابوالمحجن، شکل می‌گيرد؛ بدین شکل که در پی به وجود آمدن کدورتی بين فرماندهان اسلام، بهويژه ابوالمحجن و سعد و قاص با عمر، اين دو قهرمان از مدينه خارج می‌شوند و در همان مراحل ابتدايی سفر به بارگاه راهزن ظالم و بيدارگري به نام «نوادر» می‌رسند. آن‌ها برای دفع اولیه شر اين راهزن و دزد غدار، نام و آوازه خود را از او پنهان می‌کنند. پس از مدته که نزد او می‌مانند، کاروانی از بازرگانان به منطقه 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 اين‌که اعتماد نوادر و مزدورانش را جلب کند، همراه آنان می‌شود؛ اما پس از اين‌که متوجه می‌شود کاروانيان همکيش او هستند، نه تنها آن‌ها را غارت نمی‌کند، بلکه راهزنان دسته نوادر را نيز از اين کار منع می‌کند و کار تا جایي بالا می‌گيرد که مجبور می‌شود با آن‌ها مبارزه کند و آن‌ها را از دست‌درازی به اموال کاروانيان منع نماید (خلاصه *خاوران‌نامه*، ۱۳۸۲: ۷۲).

پس از اين اتفاق، راهزنان که از رفتار ابوالمحجن شگفت‌زده و البته زيان‌دیده شده‌اند، به نزد نوادر بازمی‌گردند و ماجرا را برای او تعريف می‌کنند. او نيز خشمگين می‌شود، سعد و قاص (قهرمان دیگر) را که نزد اوست، به اسارت می‌گيرد و آماده نبرد با ابوالمحجن می‌شود. از اين پس، ابوالمحجن که به فکر چاره‌ای برای نجات سعد از چنگ نوادر است، با نقشه‌ای زيرکانه با دختر نوادر (دل‌افروز) ارتباط برقرار می‌کند و به‌وسيله او به زنداني که سعد و قاص در آن اسیر است، راه می‌يابد و پس از نجات سعد و مشورت با او، درحالی‌که هنوز دختر نوادر چيزی از ماجراهایی که پيش‌آمده نمی‌داند، بسيار آرام و مخفیانه به بالين نوادر می‌رود و او را در خواب می‌کشد:

يكى تىئىخ زى بىر تەھىگاھ او	به زخمى تەھى كرد از او گاھ او
بغلتىيد بىر خون، تىن شەپهيار	سرآمد بە سختى بىرا او روزگار
شە آن نامور شاھ با آب و جاھ	بە خون غرقە شە زىير او خوابگاھ

هم‌اندر زمان جان شیرین بدار
(همان: ۷۶-۷۵)

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 به وجود آمده 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 به خوبی و با قوت حس می‌کند؛ برای نمونه می‌توانیم ماجراهای شکست سپاه اسلام در سرزمین قام را در مراحل پایانی داستان درنظر بگیریم (خلاصه خاوران‌نامه، ۱۲۸۲: ۳۰۳-۳۰۴) که با توجه به پیروزی‌های قبلی و شکست همه ضد قهرمانان و سپاهیانشان به دست قهرمان، روایت را از حالت یکنواخت تکرار پیروزی‌های متعدد گذشته خارج می‌کند و باعث به وجود آمدن 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 به لحاظ 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 به شکل رودرو و آشکار، بلکه با شبیخون‌زن و غافلگیرکردن سپاه دشمن، آب رفته را به جوی بازگرداند:

چو حیدر سپه را بر آن گونه دید	بـه آرام پـر راخـن رو نـید
بهـه عـمر وـ اـمـيـه نـگـهـ كـرـد وـ گـفت	كـهـ اـمـشـبـ نـشـايـدـ مـرـاـ خـوابـ وـ خـفتـ
بـهـ جـايـ يـكـيـ خـونـ دـوـصـدـ خـونـ كـنـم	بـدـيـنـ كـيـنـهـ اـمـشـبـ شـبـيـخـونـ كـنـم
(همان: ۳۰۴)	

این راهکار غافلگیرکننده علاوه بر 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 علاوه بر جذابیت‌های داستانی، در تقویت بار دراماتیک اثر نیز نقش مهمی ایفا می‌کند.

پس از معلوم شدن نقشه کلی پیشرفت داستان در این وضعیت، ترسیم فضای سیاه و خاموش شب و انجام یک عملیات خطرناک و حساس در دل تاریکی (خلاصه خاوران‌نامه، ۱۳۸۲: ۳۰۴-۳۰۵). نیز بر تعلیق ماجرا می‌افزاید و مخاطب را هر لحظه آماده می‌کند با اتفاقی تازه و هیجانی رو به اوج مواجه شود.

در خاوران‌نامه، با وجود برخی تکرارها و پیروزی‌های یکنواخت که در طول روایت مدام برای قهرمان و سویه مثبت داستان تکرار می‌شود، نقاط تعلیق‌داری وجود دارد که مانند آویزی مطمئن اجازه نمی‌دهد داستان به ورطه 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 بر عهده دارد و می‌تواند «توجه مخاطب را به همین روش به درام جلب کند» (مککی، ۱۳۸۵: ۲۳۰).

۸. شخصیت‌های نمایشی در خاوران‌نامه

برای به وجود آوردن شخصیت‌های قابل قبول در یک نسخه نمایشی، باید داستانی با شخصیت‌پردازی قوی و یا شخصیت‌های نمایشی و پذیرفتنی انتخاب کنیم تا بتوانیم بر مبنای آن، شخصیت‌پردازی دقیق و حساب‌شده 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 تصادها، پرورش ابعاد مختلف شخصیتی و انسانی و معرفی شخصیت‌ها در خلال گفت‌وگوها، اقدام به خلق و پرورش شخصیت‌هاییش 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 باور پذیری‌کردن 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 درباره شخصیت‌هایی که می‌بیند، تأمل کند و بر مبنای فهم و قدرت تجسم خود، آن‌ها را درک کند. خسفنی نیز گاهی با توصیفات دقیق و جذابی که در متن ارائه داده است، به شخصیت‌های اثر خود ابعاد نمایشی بخشیده است. در ادامه، شخصیت‌پردازی بر مبنای 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، ۱۲۸۷: ۳۹). توصیف ظاهر نیز می‌تواند تاحدودی وجوه دیگر شخصیت را نیز برای مخاطب روشن کند و در ملموس شدن ویژگی‌های شخصیت مؤثر باشد (سیگر، ۱۲۷۴: ۴۵). 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 ظاهري در خاوران‌نامه به نقشی کارکردی تبدیل می‌شود، یعنی زیبایی ظاهر شخصیت از عناصر پیش‌برنده 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	کزا او رشک بردی بست آزری
دل از دست چشمش به جان آمده	دلارام—ی آرام جان آمده
ستاره جینی و صد لیبری	غزال سیه چشم و صد لیبری
کمند سر زلف او آبدار	عقیق لوب لعل او آبدار



دل شب سواری ز گیسوی او
در ابروی او راست ناید سخن
دو لعل مفرح ز یاقوت ناب
نگه کرد مالک برآوای او
به گیسوی او مبتلاشد داش
(خلاصه خاوران نامه، ۱۳۸۲: ۱۱۷-۱۱۸)

در این شکل از توصیف که کلید ایجاد ماجرا یا ماجراهای تازه است، تکیه اغراق‌آمیز شاعر بر توصیف زیبایی شخصیت، همان تأکید هنرمندانه‌ای است که می‌کوشد به وسیله 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 ازین بردن او را دارند و باعث به وجود آمدن نوعی تعليق جذاب می‌شود) شده است، برای به دست آوردن دختر طبق آین آن سرزمین با پهلوانان دیگر مبارزه می‌کند و پس از پیروزی بر آن‌ها دختر را به دست می‌آورد.

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

همچنین، توصیف زیبا از ظاهر شخصیت مالک، وجه زیبایی‌شناسانه درون این قهرمان و شخصیت اصلی داستان را نیز به مخاطب نشان می‌دهد؛ قهرمانی که با همه دلواری‌ها و شجاعت‌ها، ناگاه و در اثر دیدن زیبایی دختری پری رو که دختر دشمن اوست، اختیار از کف می‌دهد و عاشق می‌شود. این وجه به زیبایی تمام، قدری از پُعد خشن شخصیت جنگجو، ماشینی و بی‌احساس او می‌کاهد و او را به عنوان شخصیتی با ویژگی‌های انسانی برای مخاطب قابل قبول‌تر می‌کند. نمونه دیگر چنین توصیفی، توصیف زیبایی ظاهری شخصیت «دل‌افروز» در ماجراهای کشتن نوادر به وسیله ابوالمحجن است که با تفاوت‌هایی اندک، با همین رویکرد قابل بررسی است.

۸-۱-۲. 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 گفته هنری جیمز کارکردها و شخصیت‌ها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا با هم رابطه متقابل دارند و یکی مستلزم دیگری است (نک. مارتین، ۱۳۸۲: ۸۴). در بسیاری از مواقع، نویسنده با توصیف اعمال و رفتار شخصیت، به مخاطب اجازه می‌دهد که خودش به ارزیابی وجوه مختلف شخصیت پردازد 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 درنتیجه افسانه‌ها، روایات تاریخی، مذهبی و...- در همان ابتدای اثر با سابقه‌ای کاملاً مشخص و ازبیش معلوم به مخاطب معرفی می‌شوند. «شخصیت‌ها افرادی هستند که در یک نمایشنامه یا اثر روایی دارای ویژگی‌های اخلاقی و آگاهانه پیش‌شناخته‌اند. این ویژگی‌ها در گفتار و عملشان نشان داده می‌شود» (Abrams، 1971: 22)؛ مثلاً در *خاوران نامه*، شخصیت حضرت علی (ع) در ابتدای داستان با اشاراتی که دلالت بر شجاعت‌ها و هنرمندی‌های او در نبردهای صدر اسلام دارد، قهرمان خیرگشا معرفی می‌شود:

به آهستگی شاه خیرگشا	برون راند دل دل به نام خدای
پیاره شد اندر رکابش سپهر	فلک تاج بر سر نهارش به مهر
	(خلاصه <i>خاوران نامه</i> ، ۱۳۸۲: ۸۰)

با پیشرفت داستان، مثلاً در همان اوایل روایت و در ماجراهی نبرد قهرمان با چیپال زنگی (راهنی سیاپوست و غول‌پیکر)، وجه ابرقهرمانی او (حضرت علی) آشکار می‌شود (همان: ۸۰) و در ادامه داستان نیز با توصیف دیگر اعمال خارق‌العاده این شخصیت، برجسته‌تر می‌گردد. شاعر می‌کوشد در سراسر داستان، تمام آنچه را از صفات مختلف به قهرمان روایت خود تسبیت 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 طسمات، جادوها و...، تصویری عملی از صفاتی است که شاعر به این شخصیت نسبت داده و او را به شیوه‌ای پویا و به‌وسیله اعمال و رفتارش، به روشنی که مبنای دراماتیک دارد، به مخاطب معرفی می‌کند.

۹. نمایش شخصیت‌ها بر مبنای 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: ۴۱) 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 *خاوران نامه*، 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 حادق 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 در قالب جملاتی که در مدد پهلوانی‌های خود یا پهلوان مطلوب خود به زبان می‌آورند، در قالب گفت‌وگو محور 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 بازگردد، راه دیگری است که شاعر با استفاده از قالب گفت‌وگو، بر نقش منجی‌گرا و نجات‌دهندهٔ قهرمان خود، به عنوان 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 متنه که درون‌مایه‌های جذاب‌تر، متنوع‌تر و اصیل‌تر داشته باشد، در صورت داشتن سایر عناصر مورد نیاز یک متن نمایشی، می‌تواند انتخاب بهتری برای تبدیل شدن به نسخهٔ نمایشی باشد. از این دیدگاه، در *خاوران نامه* خسفي، 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 تباہی و رسیدن به آزادی

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

۱-۱. صفات‌آرایی دائمی خیر و شر و پیروزی حق بر باطل

در سراسر متن *خاوران نامه*، همواره حق و حق طلبان رو در روی باطل و زورگویان و فاسدان قرار می‌گیرند؛ این تم که در بسیاری از داستان‌ها و نمایش‌ها و فیلم‌ها، تم و درون‌مایه 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.

۱-۲. عشق و دلدادگی

درون‌مایه‌های رمان‌تیک و عشقی همواره از مضامین مورد علاقه 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 مردانه آن بر وجه عاطفی درون‌مایه اثر می‌چرید، مضامین عاشقانه و ماجراهایی با این تم نیز به عنوان چاشنی مورد پسند بسیاری از مخاطبان، جایگاه در خور توجّهی دارد و گویی تاحدی از ابعاد خشن اثر می‌کاهد و بر جذابیت‌های محتواهی 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.

۱-۳. وفاداری به یاران و ارزش دادن به سرنوشت آن‌ها

در سراسر داستان *خاوران نامه*، 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 موقع، حضرت علی (ع) به عنوان قهرمان اصلی داستان

وارد می‌شود و ضمنن یاری کردن آن‌ها باعث ایجاد ماجراهایی تازه‌تر و گستردگر می‌شود؛ مانند جست‌وجوی یاران (سعد و ابوالمحجن)، نجات قنبر (غلام حضرت علی) و... . طی ماجراهی نجات قنبر که محوریت مضمونی آن نجات قنبر، یار و فادار قهرمان، است، باز هم اطلاعات داستانی افزوده می‌شود و سیر روایت به‌سوی صورتنهایی مورد نظر نویسنده شکل می‌گیرد که همان قرار دادن قهرمانان داستان در مسیر نجات و مبارزه با ظلم و ستم و تباہی است. نویسنده می‌کوشد ضمنن بیان غیر مستقیم یک درون‌مایه فرعی در داستان خود، زمینه را برای ورود به عمق محتوا مطلوب روایت خود آماده کند و هدف داستانی را از نجات یک انسان به نجات همه 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 محتواهی این اثر افزوده‌اند. نکته قابل توجه در این‌باره، پرداخت تصویری جذاب و هماهنگ این مفاهیم است که در ساخت و ارائه یک نسخه 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 روبروی 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 در قالب یک نسخه نمایشی به شمار می‌روند.

۲. خاوران‌نامه، نوشتۀ ابن‌حسام خسفی، یکی از آثاری است که هم به لحاظ محتوای 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 ابرقه‌مانانه، به همراه تنوع درون‌مایه‌ها و تکثر تصاویر، قابلیت‌های نمایشی آن را تقویت کرده است. کشمکش‌های متعدد در این متن، به همراه 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.

به نظر می‌رسد که با انجام برخی از تغییر و تعديل‌های بجا و انتخاب برخی ماجراهای و شخصیت‌های مهم‌تر و جذاب‌تر، با حفظ چارچوب کلی روایت، می‌توان براساس این اثر، متنی اقتباسی برای ساخت یک نسخه نمایشی جذاب و ماندگار فراهم کرد.

۱۲. منابع

- آتشی، لاله و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۰). «ادبیات و نقاشی، نقاشی‌های رمان‌نگاری بلیک از حماسه میلتون». *ویژه‌نامه فرهنگستان*. د. ۲. ش. ۲. صص ۱۰۰-۱۲۰.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۷). *دنیای درام*. ترجمه محمد شهبا. چ. ۳. تهران: هرمس.
- انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹الف). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ویژه‌نامه فرهنگستان*. د. ۱. ش. ۱. صص ۶-۳۶.
- ———— (۱۳۸۹ب). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران». *ویژه‌نامه فرهنگستان*. د. ۲. ش. ۲. صص ۳۲-۵۵.
- بلاند، جوئل. ک. (۱۳۸۴). *بازآفرینی صحنه‌هایی از ادبیات کلاسیک*. ترجمه شبنم میرزین‌العادین. تهران: سروش.
- پازولینی، پائولو (۱۳۷۸). *ساختگرایی و نشانه‌شناسی سینما*. به کوشش بیل نیکولز. ترجمه علاء الدین طباطبایی. تهران: هرمس.
- پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۲). *تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- خیری، محمد (۱۳۶۸). *اقتباس برای فیلم‌نامه*. تهران: صدا و سیما.
- سیگر، لیندا. (۱۳۸۳). *بازنویسی فیلم‌نامه*. ترجمه عباس اکبری. تهران: سوره مهر.

- (۱۳۷۴). *خلق شخصیت‌های ماندگار*. ترجمه عباس اکبری. تهران: مرکز گسترش سینمایی مستند و تجربی.
- (۱۳۷۸). *خراسان پژوهی (ویژه‌نامه بزرگداشت ابن حسام خسی)*. س. ۲ ش. ۲. (پاییز و زمستان).
- قندهاریون، عذرا و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۲). «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا، بدون من از توکلی». *ویژه‌نامه فرهنگستان*. د. ۴. ش. ۱. صص ۱۰-۴۳.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.
- مککی، رابرت (۱۳۸۵). *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمه محمد گذرآبادی. چ. ۲. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. چ. ۵. تهران: سخن.
- معین، محمد (۱۳۶۴) *فرهنگ فارسی*. چ. ۷. تهران: امیرکبیر.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵). *راهنمای نگارش گفت‌وگو*. ترجمه 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". *Comparative 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*", *Comparative 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 Tabatabaei. Tehran: Hermes [In Persian].
- Pourshabanian, 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].