

قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما

اصغر فهیمی فر^{۱*} محمدجعفر یوسفیان کناری^۲

(تاریخ دریافت: ۹۲/۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۰/۲۸)

چکیده

ادبیات کهن و عامیانه که یکی از بارزترین جلوه‌های فرهنگ غنی ایران است، سرشار از مضامین بکر و ایده‌های ناب برای اقتباس در سینما و تلویزیون است؛ اما با وجود چنین سرمایه عظیم فرهنگی، سینماگران، درام‌نویسان و سریال‌سازان ایرانی تاکنون نتوانسته‌اند به درستی از این توان و ظرفیت بالقوه استفاده کنند. مقاله حاضر با تکیه بر جلوه‌های نمایشی و ظرفیت‌های فرهنگی نهفته در مجموعه آثار ادبیات عامیانه و کهن ایران، قابلیت‌های آن‌ها را در تولیدات رسانه‌ای معرفی می‌کند و با روشی توصیفی-تحلیلی و رویکردی آسیب‌شناسانه به گسست‌های تاریخی در روند ارتقاء سطح نمایشی روایت‌های کهن فارسی، به ارزیابی کیفی این آثار و اثبات فرضیات تحقیق می‌پردازد. نگارنده پس از بازنگری مهم‌ترین جلوه‌های روایی ادب کهن و عامیانه، چالش‌های فرارو در روند اقتباس از آن‌ها را به همراه برخی راهکارهای مناسب انطباق‌سازی در تولیدات رسانه‌ای بیان

* fahimifar@modares.ac.ir

۱. استادیار تاریخ هنر و فلسفه هنر، دانشگاه تربیت مدرس

۲. استادیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

می‌کند. در پایان مقاله نیز با نقل و نقل نمونه‌هایی از ادب کهن، شیوه اقتباس از آن‌ها بیان خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: اقتباس، قابلیت روایی، ادبیات عامیانه و کهن، سینما، تلویزیون.

۱. مقدمه

مقارن دوران جدید که از رنسانس، به‌خصوص از آغاز تفکر مدرن و اندیشه دکارتی آغاز شده بود، غرب توانست به ابداع قالب‌های جدید هنری مانند سینما و تلویزیون با ظرفیت‌های نوین دست یابد. رمانس - که قالب شایع ادبیات قرون وسطی محسوب می‌شد و از نظر ساختمان کم‌وبیش مشابه داستان‌های عامیانه کهن ایرانی بود - متحول گردید و جای خود را به قالب‌های هنری نوین داد. در روند مادی‌شدن فرهنگ و هنر اروپا از رنسانس بدین‌سو، قالب رمانس نتوانست مفاهیم جدید را در خود جای دهد؛ لذا منسوخ و قالب جدیدی به نام «رمان» جایگزین آن شد. از درون این قالب، فیلم‌نامه سربرآورد. بنابر تجربه تاریخی غرب، لازم است ادبیات عامیانه و کهن ایران نیز در تحول زیبایی‌شناختی به قابلیت‌هایی دست یابد تا بتواند با رسانه‌های مدرن همچون سینما و تلویزیون ارتباط برقرار کند. این مقاله برآن است تا ارتباط ادبیات عامیانه ایران را با قالب‌های نوین داستان‌سرایی (مانند فیلم‌نامه) در تلویزیون و سینما روشن کند و به این سؤالات پاسخ گوید: چرا میراث غنی ادبیات عامیانه ایران در اعماق تاریخ متوقف مانده و در قالب‌های هنری مدرن مانند تلویزیون و سینما تداوم نیافته و در تجربیات هنرمندان سینما و تلویزیون جاری نشده است؟ و مهم‌ترین چالش‌های اقتباس از ادبیات عامیانه در روند تولیدات رسانه‌ای (فیلم‌نامه و نمایشنامه) کدام است؟

۲. پیشینه تحقیق

یکی از دغدغه‌های ادیبان، سینماگران و هنرمندان طی چند دهه اخیر، آن بوده است که چگونه و با چه راهکارهایی می‌توان از قابلیت‌های ادبیات کهن فارسی برای تولید آثار

نمایشی در سینما، تلویزیون و تئاتر و پویانمایی بهره برد. در پی افول تدریجی هنر اسلامی در ایران (Nasr, 1987: 78)، هنر و رسانه‌های مدرن اروپایی مانند رادیو، سینما، تلویزیون، اینترنت و غیره - که به آن‌ها رسانه‌های جمعی گفته می‌شود- در امتداد سیر تفکر مغرب‌زمین به ظهور رسیدند، سپس به جامعه‌ای مانند ایران وارد شدند؛ درحالی‌که هیچ سابقه‌ای در پیشینه فرهنگی و هنری ایران نداشتند. این رسانه‌ها و هنرها ضمن آنکه ارتباط دقیق‌تر، عمیق‌تر و گسترده‌تری با فرهنگ و تمدن اروپایی دارند، امتداد دهنده صورت‌های نوین نظام‌های زیبایی‌شناختی گذشته هنر اروپایی نیز هستند؛ به تعبیری این صورت‌های نوین (سینما و تلویزیون) بازتولید دستاوردهای هنری گذشته اروپا به‌شمار می‌روند (Fahimi Far, 2003: 94). بنابراین، برخلاف ایران در سیر تکاملی هنر غربی، گسست زیبایی‌شناختی بین هنرهای سده‌های گذشته با هنرهای نوین وجود ندارد و هنرهای جدید اروپایی را می‌توان در امتداد هنرهای پیشین مطالعه کرد (Janson, 1986: 352). درمقابل، سیر تکامل رسانه‌های جمعی در اروپا نشان می‌دهد که به موازات مادی‌شدن فرهنگ و تمدن اروپا از رنسانس به این‌سو، قالب رمانس به رمان بدل شد تا واقعیت محسوس این جهان را بهتر منعکس کند (Priestley, 1980: 115). ازسویی، هنوز صاحب‌نظران ایرانی و مستشرقان درباره داستان‌های کهن ایرانی و به‌خصوص ادبیات عامیانه ایران به مطالعه جدی و دقیق علمی نپرداخته‌اند. بسیاری از این آثار به چاپ نرسیده است و به‌شکل ناشناخته و فهرست‌نشده در قالب نسخه‌های خطی در کتابخانه‌های داخلی و خارجی وجود دارند. ژرژ پولتی (۱۳۸۰: ۱۲) در کتاب *سی‌وشش وضعیت نمایشی*، نمونه‌های داستانی و نمایشی ایرانی را از بررسی کنار می‌گذارد.

۳. داستان‌های عامیانه و روایات کهن فارسی

مراد مجموعه‌ای از متون منظوم و منثور همچون افسانه، قصه، داستان، تمثیل و مَثَل، مَثَل، حکایت، سرگذشت به صورت کتبی و شفاهی و عامیانه و کلاسیک است که جنبه

روایی دارند. ادبیات داستانی کهن فارسی را می‌توان به دو بخش عمده داستان‌های عامیانه و غیرعامیانه تقسیم کرد. ادبیات داستانی عامیانه به تمامی روایت‌های تخیلی، سرگرم‌کننده و آموزنده گفته می‌شود که در قالب نظم و نثر به صورت مکتوب یا مثنوی در کنار ادب رسمی در میان مردم رواج دارد. این آثار به زبان عموم نزدیک‌تر و دارای مفاهیم ساده‌تری هستند و محتوا و مضمون، سبک نگارش، مخاطبان و شکل ارائه آن به پسند مردم است و در میان آن‌ها رواج دارد؛ مانند *سمک عیار*، *امیرارسلان*، *رستم‌نامه*. میرصادقی (۱۳۷۶: ۱۰۱) داستانی را عامیانه می‌داند که مخاطب آن مردم باشند. آسابرگر (۱۳۸۰: ۱۴۴) دو وجه خیال‌پردازی و طنزآمیزبودن را به قصد تفنن و سرگرمی از ویژگی‌های داستان‌های عامیانه برمی‌شمارد که درحقیقت این دو وجه اهداف داستان‌های عامیانه هستند. در *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، قصه‌های عامیانه به «قصه‌های کهنی اطلاق می‌شود که به صورت 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، ۱۳۷۵: ۲۳۴) را دربر می‌گیرد. مقصود از ادبیات داستانی غیرعامیانه آثاری مانند *مثنوی معنوی*، *شاهنامه*، *گلستان* و *بوستان* سعدی و *خمسه* نظامی است که نویسندگان و مخاطبان آن خواص هستند.

۳-۱. انواع ادبیات کهن ایرانی

داستان‌های عامیانه کهن ایرانی انواع و اقسامی دارند که قابلیت همگی آن‌ها در برگردان به متون نمایشی یکسان نیست. از میان انواع ادب عامیانه همچون حکایات، افسانه‌های تمثیلی، لطائف (جمع لطیفه)، متل‌ها، افسانه‌های پریان، پهلوانان و اساطیر، شاید قصه‌ها و افسانه‌ها قابلیت بیشتری در تبدیل به زبان نمایش دارند. ریچارد فرای ادبیات کهن بازمانده از دوره ساسانی را به سه بخش تقسیم می‌کند: ادبیات ممتاز که به وسیله درباریان برای بزرگان و فرمانروایان پدید آمد، مانند اندرزنامه‌ها؛ ادبیات عامیانه مکتوب

که شامل قصه‌ها و مثل‌ها به زبان ساده و موضوع اصلی ما در این مطالعه است؛ و ادبیات عالمان که خاص مباحث فنی و نظری است نه ادبیات در معنی خلاقانه آن (Frye, 1975: 58).

هدف اصلی داستان‌های عامیانه کهن، علاوه بر سرگرم کردن خواننده یا شنونده، انتقال تجارب مفید انسانی به نسل‌ها، پند و عبرت‌آموزی، ترویج اخلاق نیکو و حکمت و نکته‌های پندآمیز است و این موارد هدف قصص قرآن و کتب آسمانی نیز هست. محققان معتقدند داستان‌ها و حکایات تمثیلی و اخلاقی مانند *مرزبان‌نامه*، *سندبادنامه*، *هفت‌وزیر*، *بختیارنامه*، *ده‌وزیر*، *طوطی‌نامه* و... مجموعه داستان‌هایی است که در چهارچوب اندیشه اخلاقی به وجود آمده‌اند. میرصادقی (۱۳۷۶: ۵۸) ترویج اصول انسانی و عدالت اجتماعی را درون‌مایه و زیربنای فکری و اجتماعی داستان‌ها قلمداد می‌کند. در *هزارویک‌شب* آمده است:

حکیمان را رسم و آیین چنین است که گاهی به رسم افسانه سخن گویند و گاهی از زبان دد و دام حدیث کنند و مقصود از همه، پندگفتن و حکمت‌شنیدن است که عامه طباع را به گفته ایشان رغبت افتد (طسوجی تبریزی، ۱۳۷۹: ۱۱۳۷/۱).

چادویک (۱۳۷۶: ۵۴۸/۱) با مقایسه شعر پهلوانی با قصه عامیانه، شعر پهلوانی را موجب سرگرمی دربار و قصه‌های عامیانه را موجب سرگرمی روستاییان می‌داند که قدمت آن بسیار بیشتر است.

در داستان‌های عامه، هرگز دزدان و ریاکاران و مردمی که پیشرفت کار خویش را در دغلی و دروغ‌گویی و خیانت‌کاری می‌دانند، پیروز نمی‌شوند و در تمام موارد رادی و راستی و جوانمردی و شجاعت و بزرگواری به حيله و مکر و جادو و خیانت و جاسوسی و دروغ‌زنی پیروز می‌شود و این مطلبی است که در هیچ‌یک از داستان‌های عامه استثنایی برای آن نمی‌توان یافت (محبوب، ۱۳۸۲: ۱۹۴).

محبوب در جایی دیگر می‌گوید: در هیچ‌یک از قصه‌های عامیانه، کسی که خلاف اصول جوانمردی و اخلاق و شرافت رفتار می‌کند، توفیق نمی‌یابد و قهرمانان هرگز برای پیشرفت خویش به حيله و تزویر و ریاکاری و ناجوانمردی توسل نمی‌جویند

(همان، ۱۱۴). همین خصایص نیکوی اخلاقی و سیرت جوانمردانه قهرمانان داستان‌های کهن ایرانی است که سبب مانایی آن‌ها در ذهن و روح جمعی مردم شده و باوجود نبود دستگاه‌های چاپ، سینه‌به‌سینه و شفاهی منتقل شده است (پرهام، ۱۳۳۶: ۲۸۵). بنابراین، قصه در قاموس ادبیات کهن ایران یک بهانه است و مراد و مقصود اصلی، درس‌آموزی و عبرت و انتقال محتواست. محجوب سبب دینی‌بودن افسانه‌های ایران و در کل افسانه‌های بشری را در این می‌داند که بشر از دیرباز و حتی بسیار پیش از اختراع خط، سرگذشت خدایان، کیفیت خلقت جهان و انسان، دستورات الهی و احکام اخلاقی را در قالب افسانه و قصه و سرگذشت‌های اسطوره‌ای به یکدیگر منتقل می‌کرده‌اند (همان، ۱۲۶).

۲-۳. شمار داستان‌های عامیانه

شمار قطعی داستان‌های عامیانه به‌درستی مشخص نیست؛ زیرا تا به امروز تمام آن‌ها به شکل کامل مدون نشده است. محجوب (۱۳۸۳: ۱۴۵) اسامی ۱۶۳ داستان را برشمرده که برخی از آن‌ها تحریرهای گوناگون از یک قصه است؛ اما آنچه قطعی است شمار واقعی داستان‌های عامیانه بسیار بیشتر از این آمار است. بسیاری از این داستان‌ها سینه‌به‌سینه نقل شده و هرگز مکتوب نشده و شماری از داستان‌های مکتوب نیز از بین رفته است. حدود ۶۰۰ نسخه خطی منظوم و مثنوی را معرفی می‌کند. این تعداد، غیر از هزاران گونه داستانی و روایت‌های آن‌ها در میان مردم است. داستان‌های کهن ایران از نظر کمیت از قصه‌های چندسطری و یا یکی دو صفحه‌ای مانند قصه «خاله‌سوسکه» و «کک به تنور» آغاز می‌شود و به داستان‌های طویل چندصد و چند هزار صفحه‌ای مانند «رموز حمزه» و «معزنامه» هم می‌رسد (محجوب، ۱۳۸۲: ۳۸).

۳-۳. موضوع داستان‌های عامیانه

داستان‌های عامیانه موضوعات متفاوتی را دربر می‌گیرند. برخی از آن‌ها شامل داستان‌های حماسی و پهلوانی، عاشقانه یا موضوعات مربوط به دیوان و جادوگران و عفریتان، و برخی دربردارنده افسانه‌های دینی و مذهبی، قصص پیامبران و اولیای دین،

معجزات و خوارق عادت منقول از ائمه و رُسُل، قصص قرآن کریم و شرح و تفسیر آن، شرح عجایب مخلوقات و موجودات روی زمین، قصه‌هایی که قهرمانان آن جانوران‌اند، یا قصه‌های عیاران و دزدان است. شماری از این داستان‌ها در کتب نیمه‌تاریخی و نیمه‌داستانی یافت می‌شوند؛ داستان‌هایی که قهرمانان آن‌ها وجودی واقعی و تاریخی دارند؛ اما زندگی آن‌ها ملفوف در افسانه است. در این‌گونه داستان‌ها حتی وقایع مهم با منقولات تاریخ منطبق است؛ اما شرح حوادث رنگ افسانه به خود می‌گیرد، مانند *ابومسلم‌نامه*، *تیمورنامه*، *اسکندرنامه*، *مختارنامه* و غیره (همان، ۱۳۰).

۳-۴. طبقه‌بندی قصه‌های عامیانه

تاکنون طبقه‌بندی مناسب و جامعی از داستان‌های فارسی به‌عمل نیامده است، طبقه‌بندی‌های موجود تنها از یک زاویه بوده و در آن بیشتر اعتبارات گوناگون به‌هم آمیخته شده‌اند. محجوب (۱۳۸۲: ۱۱۸) قصه‌های عامیانه را به هشت دسته تقسیم می‌کند. وی داستان‌ها را به چند اعتبار دیگر نیز تقسیم می‌کند: به اعتبار چاپ: ملفوظ یا مکتوب؛ به اعتبار حوصله شنونده: کوتاه یا بلند؛ به اعتبار گوینده: زنان یا مردان (همان، ۵۴)؛ و یا به اعتبار سبک نثر: ادبی مثل *بهار دانش و هزارویک‌شب*، عامیانه مثل *رستم‌نامه*؛ و به اعتبار منشأ: ایرانی، هندی، حماسه‌های ملی و باستانی، دینی و مذهبی، و اخلاقی (همان، ۱۲۷). وی ضمن تأکید بر طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه، منطقی‌ترین روش را، روش موضوعی می‌داند؛ از این حیث، داستان‌ها را به انواع عشقی، دینی و ملی؛ تاریخی؛ تخیلی و اعجاب‌برانگیز و خنده‌آور تقسیم می‌کند (همان، ۱۷۴)؛ اما این طبقه‌بندی صرفاً موضوعی نیست؛ تخیلی یا اعجاب‌برانگیز و خنده‌آور بودن به موضوع ارتباط ندارد، بلکه با نوع حوادث داستان مرتبط است.

میرصادقی (۱۳۷۶: ۲۸۲) قصه‌های عامیانه را به دو گروه کوتاه و بلند تقسیم می‌کند و قصه‌های بلند عامیانه را با توجه به زمینه‌ها و بن‌مایه‌هایشان شامل انواعی می‌داند: ۱. عاشقانه، عاطفی و عدالت‌خواهانه مثل *سمک عیار*، ۲. دینی و مذهبی مثل

اسکندرنامه، ابومسلم‌نامه، حسین‌کرد، ۳. متنوع با منشأ هندی مثل طوطی‌نامه، کللیله‌ودمنه، هزارویک‌شب. وی هم‌چنین در کتاب عناصر داستان، ذیل بخش هفتم، موضوع را شامل پدیده‌ها و حوادثی می‌داند که داستان را می‌آفرینند و درون‌مایه را به‌تصویر می‌کشند و بر این اساس موضوع داستان‌ها را در پنج گروه می‌آورد: ۱. داستان‌های حادثه‌پردازانه با سه‌گونه تام، لطیفه‌وار، لطیفه‌وار تیبیک، ۲. داستان‌های واقعی، ۳. داستان‌های وهمناک، ۴. داستان‌های خیال و وهم (فانتزی) شامل داستان‌های علمی، تمثیلی، نمادین و سورئالیستی، ۵. داستان‌های واقع‌گرایی (رئالیسم) جادویی.

تقسیم‌بندی ذوالفقاری (۱۳۸۸: ۲۳-۴۵) از قصه‌ها چنین است: ۱. از نظر قالب: قصه، افسانه، حکایت، اسطوره و تمثیل؛ ۲. از نظر ساختار روایت: خطی، زنجیره‌ای، پلکانی، داستان‌درد داستان؛ ۳. از نظر مضمون و درون‌مایه: پهلوانی، عاشقانه، عرفانی و فلسفی، اخلاقی و اندرزی؛ ۴. از نظر منشأ: ایرانی، هندی، یونانی و عربی؛ ۵. از نظر پایان: غم‌نامه (تراژیک)، شادی‌نامه و عبرت‌نامه؛ ۶. از نظر سطح ادبی و زبان: ادبی (منظوم و مثنوی) و عامیانه؛ ۷. از نظر چگونگی بیان: معمولی و عادی، تمثیلی و رمزی، طنزآمیز، شوخی و لطیفه‌وار و مناظره؛ ۸. از نظر شیوه ارائه: شفاهی (نقالی، تعزیه و نمایش) و مکتوب؛ ۹. از نظر حوادث: شگفت‌انگیز، واقعی (تاریخی و نیمه‌تاریخی)، تخیلی (جادویی و هراس‌انگیز)؛ ۱۰. از نظر حجم: کوتاه، متوسط، نیمه‌بلند و بلند؛ ۱۱. از نظر تیپ.

۳-۵. ویژگی‌های قصه‌های عامیانه فارسی

قصه‌های عامیانه با وجود تنوع، در برخی ویژگی‌ها مشترک‌اند. این ویژگی‌ها را به شرح زیر می‌توان برشمرد:

۱-۳-۵. روابط علی و معلولی ضعیف: در داستان‌های کهن روابط علی و معلولی ضعیف است یا از الگو، نقشه و نظم منطقی پیروی نمی‌کند.

۲-۵-۳. خرق عادت: یکی از عناصر مهم، ثابت و پرجاذبه داستان‌های عامیانه، عادت‌شکنی است که نقش مهمی در شکل‌گیری داستان‌ها دارد. چون قصه بر بنیاد امور غیرطبیعی و غریب شکل می‌گیرد، فاقد حقیقت‌مانندی است یا حقیقت‌مانندی آن ضعیف است و به‌همین دلیل میرصادقی (۱۳۷۶: ۶۰) معتقد است، خرق عادت‌های داستانی پیرنگ قصه‌ها را ضعیف می‌کند. پورنامداریان (۱۳۶۷: ۱۳۲) این ویژگی قصه‌ها را بارزترین شکل عدم واقعیت داستان می‌داند. مهم‌ترین خرق عادت‌های قصه‌های عامیانه عبارت‌اند از: نجات خلق‌الساعه، زنده‌ماندن در شرایط بسیار سخت، طی‌الارض، نسوختن در آتش، زنده کردن/ شدن مرده، محفوظ‌ماندن از چشم دیگران، غیب‌شدن، عمرهای بسیار طولانی، فهم زبان حیوانات، بر باد سوارشدن، تبدیل اشیاء به طلا و سنگ، تبدیل انسان به حیوان، بارش‌های غیرمنتظره و مهیب و عجیب، آبستن‌شدن بی‌شوهر، آگاهی از غیب، عمر طولانی، گرگ‌های شاخدار و شکستن طلسم.

۳-۵-۳. شگفت‌آوری: آنچه پیرنگ قصه‌های عامیانه را قوت می‌بخشد، شگفت‌آوری قصه‌هاست. راویان باید چنان قصه‌ها را بیان کنند که شنوندگان را به شگفتی وادارند. نقل داستان‌های شگفت‌آور از انسان‌ها، جانوران و مکان‌های عجیب، بخش مهمی از داستان‌ها را تشکیل می‌دهد. سراسر داستان سلیم جواهری نقل ماجراهای عجیب چون دوالپا، گوهر شب‌چراغ، سرزمین بوزینگان، دیو آدم‌خوار، کبوتران پری‌زاد، سفر بر بال مرغ جادوست. این عجایب و غرایب برگرفته از یک رشته‌کتاب‌هایی با همین نام مثل *عجایب‌المخلوقات* قزوینی، *عجایب‌نامه*، *ظرایف و طرایف* است. در *اسکندرنامه* کالیستنس، اسکندر به حکیم ارسطاطالیس گفت: «از مغرب باز پرداختیم و آن عجایب‌ها نوشته‌اند. اکنون کتابی دیگر آغاز کن تا احوال و عجایب مشرق بر آن ثبت کنی» (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۲۲۰).

۴-۵-۳. داستان‌درداستان: در قصه‌های عامیانه، گاه یک یا چند داستان فرعی گنجانیده می‌شود. ساخت اصلی برخی کتاب‌ها مثل *عجوبه و محجوبه*، *بختیارنامه* و *سندبادنامه* را یک داستان اصلی و چندین داستان فرعی تشکیل می‌دهد. یکی از علل

شکل‌گیری قصه‌درقصه، داستان‌گویی برای سرگرمی یا پیشگیری از مرگ یا هر کار دیگر است. در *بختیارنامه* جوانی به نام بختیار، متهم به مخالفت با سلطان و سوء قصد به اوست و هر روز برای به تأخیرافکندن عقوبت خویش داستانی می‌سراید. در *طوطی‌نامه* نیز طوطی برای ممانعت از خروج همسر بازرگان قصه می‌گوید. قصه‌های میان‌پیوندی با موضوع و هدف داستان مرتبط است؛ طوطی در *طوطی‌نامه*، داستان‌هایی عبرت‌انگیز در عفت و پاکدامنی زن می‌گوید و قصه‌های کنیزان در *اعجوبه و محجوبه* درباره اصول اخلاقی است. داستان‌های میان‌پیوندی سبب می‌شود داستان از یک‌دستی بیرون آید و متنوع‌تر و هیجانی‌تر شود. گاه داستان‌های فرعی دلیلی برای یک موضوع یا وسیله‌ای برای تلقین اندیشه و تفکری خاص شمرده می‌شود. شیوه داستان‌درداستان خاص جوامع پیچیده و افکار رمزآلود مشرق‌زمینی است.

۵-۵-۳. تقارن (ساخت دوگانه): روال قصه‌ها ساختی دوگانه دارد و حوادث قرینه‌وار هستند. محققان و پژوهشگران ادبیات داستانی در تحلیل قصه‌های عامیانه به ساختار دوگانه آن‌ها اشاره می‌کنند (بالایی، ۱۳۷۷: ۴ و ۱۸۳). ساختارگرایان نیز در تلاش برای کشف ساختارهای پنهان در آثار، یکی از زیرساخت‌های آثار ادبی را تقارن و تناسب‌های دوگانه تشخیص داده‌اند؛ چنان‌که تمام کارکردهای ۳۱ گانه پراپ براساس تقابل‌های قطبی و زوجی است. اگر قهرمان امیر یا شاهزاده است، معشوق نیز چنان است. شاهان دو وزیر دارند: وزیر نیک‌اندیش یا وزیر دست راست و وزیر بدسگال یا وزیر دست چپ. بیشتر قصه‌ها دو شخصیت دارند: مثبت (قهرمان) و منفی (ضد قهرمان) و شخصیت‌ها قرینه‌وار درمقابل همدیگر نقش‌آفرینی می‌کنند. حتی تیپ‌های مختلف در داستان‌های متفاوت دوگونه نقش‌آفرینی می‌کنند؛ مثلاً شاهان، امرا و حاکمان یا عادل و رعیت‌پرورند یا ظالم و مردم‌آزار. قرینه قرار گرفتن خوبان و بدان در مقابل هم، به آن‌ها تمایز و تشخیص می‌بخشد.

۳-۵-۶. **ناهماهنگی وقایع و حوادث:** یا ضعف‌های تکنیکی به عمد یا قصد در قصه‌ها مشاهده می‌شود. اشخاص، زمان‌ها و مکان‌ها در داستان‌های عامیانه با هم تطابق ندارند؛ قصه‌پرداز گاه فاصله‌های زمانی را فراموش می‌کند. بدیع‌الملک پیری را می‌بیند که سرگرم راز و نیاز با تصویر زنی زیباست. پیرمرد بدو می‌گوید که این تصویر دختر پادشاه است که در جوانی او را دیده و عاشق او شده و چون به وصالش نرسیده با تصویریش عشق‌بازی می‌کند. بدیع‌الملک در پی آن دختر می‌رود و حالا دختر باید دست‌کم شصت یا هفتادساله باشد؛ اما می‌بیند که دختر همچنان جوان است. قهرمانان چندین بار کشته و دوباره زنده می‌شوند. محمد شیرزاد در *اسکندرنامه* و قباد شهریار در *رموز حمزه* چندبار کشته می‌شوند. ظاهراً علت این امر آن بوده است که نسخه‌های چاپی این‌گونه داستان‌ها براساس روایت‌های پراکنده تدوین شده است و چون این روایت‌ها در هیچ داستان عامیانه‌ای با یکدیگر تطبیق نمی‌کند، می‌بینیم که برای مثال در نسخه‌ای محمد شیرزاد کشته شده و حال آنکه بنابر نسخه دیگر (که قسمت بعدی از روی آن طبع شده) هنوز زمان کشته شدن او فرانسیده است.

۳-۵-۷. **اغراق:** دروغ‌های باورنکردنی و اغراق‌های مضحک و دور شدن فوق‌العاده از محیط واقعیت‌ها از ویژگی‌های قصه‌های عامیانه است. در *حمزه‌نامه* پهلوانی تورج‌نام چنان با آتش باروت به هوا می‌رود که در ایام منصور دوانقی پاره‌پاره از هوا بر زمین می‌آید! هرگاه حمزه نعره می‌زند، عمرو امیه کلاه خود را بالا می‌اندازد و تمام لشکر پنبه از موزه درآورده و برگوش می‌زنند؛ زیرا نعره حمزه شانزده فرسنگ دشت و کوه را به لرزه درمی‌آورد و تیغ و کمان‌ها را می‌شکند (ص ۳۵۵). در افسانه بدیع‌الملک و بدیع‌الجمال، خوراک بهزاد ديو هر وعده دوازده شتر است و چوب‌دستی‌اش هزار و دویست من. در *رستم‌نامه* مثنور با گرز نهصد منی، لشکر صد هزار نفری یا شش هزار لشکر مواجه می‌شویم.

۴. قابلیت‌ها و دشواری‌های داستان‌های عامیانه برای اقتباس

رواج رسانه‌های مدرن و افول رسانه‌های سنتی بر افول ادبیات عامیانه تأثیرات عمیقی گذاشته است. تا هنگامی که تلویزیون به ایران وارد نشده بود، فضای قهوه‌خانه‌ها تحت حاکمیت نقالان بود؛ اما با ورود تلویزیون اندک‌اندک کار نقالان و نقالی کم‌رونق شد و تقریباً از میان رفت. حذف تلویزیون کار عاقلانه‌ای نیست. روش منطقی این است که تلویزیون را به‌عنوان واسطه و رسانه‌ای نوین با قابلیت‌های رسانه‌ای سنتی مانند نقالی و داستان‌های کهن پیوند بزنیم. واقعیت امروز آن است که تلویزیون در راستای رسانه‌های سنتی ایران نیست، بلکه در عرض آن‌هاست و از این‌روست که تقریباً هیچ نشانی از رسانه‌های گذشته در این جعبه جادویی مشاهده نمی‌شود. اگر بخواهیم در رسانه‌های مدرن از نظر ساختار زیبایی‌شناختی تصرف کنیم، باید آن را با میراث فرهنگی و هنری خود پیوند زنیم؛ بنابراین باید به شکلی جدی به اقتباس رسانه‌های مدرن از ادبیات کهن اندیشید.

یک بررسی کلی نشان می‌دهد که علی‌رغم تفاوت‌های ساختاری این‌گونه آثار با واسطه‌های جدید هنوز داستان‌های عامیانه فارسی منابع ارزشمندی برای اقتباس در نگارش فیلم‌نامه و تولید فیلم هستند. گرچه بسیاری از آن‌ها فاقد قابلیت برای اقتباس‌اند؛ اما آنچه حیاتی به‌نظر می‌رسد این است که اقتباس صرفاً یک گزیده‌برداری ساده نیست، بلکه کاری کاملاً خلاقانه است و بدون خلاقیت شاید نتوان اقتباس موفقیت‌آمیزی انجام داد. آثار ادبیات کهن نقاط قوت و ضعف فراوانی دارد و تفاوت‌های شگرفی بین آن‌ها و واسطه‌های مدرن از نظر موضوع و ساختمان زیبایی‌شناختی و هنری وجود دارد؛ بنابراین نمی‌توان به‌صورت مستقیم و ساده و تنها با یک عمل مکانیکی آن‌ها را به مدیوم‌های جدید مانند فیلم‌نامه برگرداند. ادبیات عامیانه قابلیت‌ها و کاستی‌هایی دارد که این کاستی‌ها را می‌توان به کمک بازآفرینی و اقتباس رفع کرد. به برخی از این موارد اشاره می‌کنیم:

۴-۱. ماجراجویی، تخیل

از نقاط قوت داستان‌های عامیانه ماجراجویی و خیالی‌بودن فضای داستان‌هاست که بسیار جذاب و سرگرم‌کننده می‌نماید. از آنجا که این داستان‌ها عموماً نتیجه تمایلات و ذوقیات نسل ایرانی است، ذائقه مخاطب بومی را به سرعت به خود جلب می‌کند. طراحی شخصیت‌ها، نوع آرزوها و روابط بین آن‌ها، جنس ماجراها، نوع اخلاقیات در داستان و در کل فضای فرهنگی و زیبایی‌شناختی این‌گونه داستان‌ها با ذوق و ذائقه مخاطب ایرانی پیوند دیرینه‌ای دارد.

۴-۲. وجود تیپ‌ها و شخصیت‌های مثبت و آرمانی

تیپ‌های داستان‌های عامیانه به صورت ناخودآگاه یا آگاهانه در تجربیات معاصر سینما و تلویزیون راه می‌یابد؛ مثلاً تیپ رند، هوشمند و نکته‌سنجی که خود را به بلاهت می‌زند، اما زیرکانه‌ترین و نغزترین نکات را در نقد فضای اجتماعی و آدم‌ها به کار می‌برد، در شخصیت سیاه‌نمایش‌های تخت‌حوضی مصداق می‌یابد. این تیپ‌ها بیشترین بار جذابیت یک اثر نمایشی را دارد. یکی از تیپ‌های اصلی در ادبیات کهن و عامیانه ایران «عیاران» هستند. عیاران افرادی فداکار، جوانمرد و شجاع‌اند که مهم‌ترین هدف زندگی‌شان دفاع از مظلوم در برابر ظالم بوده است. کهن‌ترین و بهترین نمونه آن در ادب کهن **سمک عیار** و در داستان‌های معاصر ایرانی «داش آکل» هدایت و در سینمای پیش از انقلاب «لات جوانمرد» است که در تلویزیون ایران (پیش و پس از انقلاب) بارها و بارها بازتولید شده است. در ادبیات داستانی کهن و سنتی، منظومه‌ها و داستان‌های متعدد با عنوان «اسکندرنامه» برجای مانده است. اینکه به چه سبب اسکندر مقدونی مهاجم به شخصیتی آرمانی تبدیل می‌شود و آیا شخصیت اسکندر برگرفته از اسکندر مقدونی است، یا این تشابه صرفاً تصادفی است، جای بحث دارد؛ اما پرداختن به این نکته مهم است که «اسکندرنامه‌نگاران» در پی ترسیم شخصیت واقعی اسکندر مقدونی نبوده‌اند. ویژگی‌های واقعی اسکندر مقدونی به هیچ وجه و علاقه آنان را بر نمی‌انگیخت. در نظر آن‌ها سیمای این شخصیت تنها می‌توانست دستاویزی برای

ترسیم چهره‌ای از زمامداری آرمانی و حکیم و دادگر اخلاق‌مدار باشد (رحیمو، ۱۳۸۱: ۴۹). از این رو، اسکندر به شخصیتی استعاری تبدیل شده است تا یک شخصیت واقعی؛ به همین دلیل شاعرانی چون جامی و علیشیر نوایی از طریق کلی و تجریدی کردن شخصیت‌های خود در پی بیان استعاری آرمان‌های اخلاقی هستند. بنابراین عبرت‌آموزی و تأکید بر اخلاقیات هدف عمومی ادبیات داستان کهن ایرانی است.

۳-۴. خیال‌پردازی

یکی از ویژگی‌های این گونه داستان‌ها، خیال‌بافی است. شاید بسیاری از مخاطبان امروز به خصوص طبقات تحصیل‌کرده آن‌ها را کودکانه، خرافی و غیرجذاب بپندارند. لازم است این گونه فضاهای خیالی را با تحلیل‌هایی عمیق، عقلانی جلوه داد تا مخاطب را به اندیشه وادارد. این کاری است که هنرمندان و درام‌نویسان غربی در اقتباس از میراث کهن خود انجام می‌دهند. ذهن بشر امروزی بسیار پیچیده‌تر از پیشینیان است. نیاز به خیال و تخیل منحصر به ذهن ساده نیست. آنچه ممکن است یک ذهن پیچیده را از قبول ماجراهای خیالی و افسانه‌ای دور سازد، مصداق یا نتیجه خیال است که کودکانه و ساده‌انگارانه طراحی می‌شود. اگر فضاهای خیال‌انگیز این افسانه‌ها در بازتولید با منطق ادغام شود، این داستان‌ها ماهیت عمیق‌تر و جذاب‌تری خواهند داشت. علی‌رغم فضای ساده حاکم بر این گونه داستان‌ها که گاه بسیار پیش‌پا افتاده به نظر می‌رسد، باید تأکید کرد که مبانی و ریشه‌های آن هرگز ساده نیست و نتیجه نوعی از جهان‌شناسی، تحلیل اسطوره‌ای و متافیزیکی از جهان و تعریف خاصی از انسان‌شناسی در فرهنگ ایرانی است.

۴-۴. محتوای گمراه‌کننده

داستان‌های عامیانه ایرانی از نظر ارزش ادبی و هنری، اخلاقی و معنوی، موضوع و تکنیک و سبک نگارش با یکدیگر اختلاف فراوان دارند. از نظر محتوایی برخی از آن‌ها زیان‌بخش و گمراه‌کننده و خرافی است و موجب تقویت رذایل اخلاقی در مخاطب

می‌شود. در برخی از داستان‌ها کارهای زشت مانند دزدی و کلاهبرداری توجیه شده است. نمونه آن داستان عامیانه منثور و مشهور دزد و قاضی بغداد، از نویسنده‌ای ناشناس از داستان‌های رایج دوره صفویه است که داستان دزدی است که اموال قاضی را به سرقت می‌برد و همسر قاضی با حيله، اموال دزدی را برمی‌گرداند. بازنویس با حفظ اصل داستان و تغییر در دیالوگ‌ها و برخی صحنه‌ها می‌تواند آن را کاملاً امروزی کند.

۴-۵. قابلیت‌های ضعیف تصویری

برخی از قصه‌های کهن از نظر تصویری قابلیت کمتری دارند و اگر با روش‌های معمول تصویر شوند، مضحک خواهند شد. قصه «استن حنانه» در *مثنوی* از جمله این نمونه‌هاست. این قصه شرح حال ناله ستون چوبی مسجدی است که پیامبر اکرم (ص) هنگام سخنرانی بر آن تکیه می‌زدند. با توسعه مسجد و ساخت منبر، پیامبر بر منبر وعظ می‌فرمود و ستون حنانه از هجر پیامبر به ناله درآمد. بنابر روایات، برخی از صحابه آن ناله را شنیدند، چون پیامبر دست بر وی نهاد، او آرام گرفت و فرمود ستون را در زیر منبر دفن کنند و بر اساس روایت *مثنوی* این خواست خود ستون حنانه بود تا همچون مردم در قیامت محشور شود (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۱۰۶). این نوع قصه‌ها که از نظر کلامی بر ذی‌شعور بودن همه هستی دلالت دارند، هنگامی لطیف است که شنیده شوند و یا با شگردهای خاص پویانمایی به شکل هنرمندانه به تصویر درآیند؛ در غیر این صورت تمام تأثیر زیبایی‌شناختی آن در تبدیل به مدیوم تصویر نابود و نتیجه کار مضحک خواهد شد.

به اعتقاد میرصادقی (۱۳۷۶: ۳۰) بیشتر قصه‌های کهن ایرانی جنبه ماورای حسی و عقلی دارند و از تجربه و مشاهده مایه نگرفته‌اند و به وحی، شهود، الهام، خرق عادت و امور کلی توجه دارند و به اصطلاح غیرزمینی‌اند. در حالی که بنیاد داستان‌های امروزی که ره‌آورد غرب است بر شالوده تجربه و مشاهده بنا نهاده شده است و با محسوسات

عقلی و امور حسی سروکار دارد. این مسئله یکی از مهم‌ترین مشکلات برای برگرداندن بخش زیادی از داستان‌ها به قالب فیلم و فیلم‌نامه است. قالب‌های مدرن داستانی مانند فیلم‌نامه عموماً با منطق محسوسات عجین شده‌اند و به‌سهولت نمی‌توانند با مضامین ماورایی ارتباط برقرار کنند. در قصه‌های کهن، محور ماجرا در بسیاری از مواقع بر حوادث خلق‌الساعه مبتنی است و شخصیت‌های مثبت و منفی معمولاً تغییرناپذیرند. این مشخصه یکی از ممیزات داستان‌های عامیانه کهن ایرانی با نمونه‌های مشابه اروپایی است. در داستان‌های کهن، قهرمانان را از طرز سخن گفتن آن‌ها نمی‌توان شناخت؛ زیرا نویسنده به جای آن‌ها حرف می‌زند؛ از این‌رو، مرد و زن، آدم‌های خوب یا بد، پیر و جوان، روستایی و شهری و عالم و جاهل تفاوتی ندارند.

۴-۶. شخصیت‌پردازی

در داستان‌های کهن معمولاً به جزئیات خلقی و روحی شخصیت‌ها (چه مثبت، چه منفی) توجه جدی نمی‌شود. دو برادر یکی خوب است و دیگری بد. دلیل خوب بودن یکی و بد بودن دیگری در هیچ‌جا قصه بیان نمی‌شود. رستم از بدو تولد دلیر، بزرگ و شجاع است. این امر قراردادی است که بین قصه‌گو و مخاطب نهاده می‌شود و چون برگرفته از نوعی نظام زیبایی‌شناختی است، برای مخاطب باورپذیر جلوه می‌کند. مطلق‌انگاری شخصیت‌های داستانی کهن سبب شده تا قهرمان‌ها از آدم‌های معمولی جدا شوند و انسانی خاص تلقی شوند و استعاره‌ای از خصلت‌های عمومی و کلی بشر باشد. این‌گونه شخصیت‌ها متحول نمی‌شوند. اگر در قهرمان یا شخصیت شریری تحولی صورت بگیرد، این تحول خصلتی است نه روان‌شناختی. ثبات شخصیت و تحول‌ناپذیری قهرمانان داستان‌های کهن نقطه مقابل شخصیت‌پردازی در رمان‌ها و داستان‌های نوین است؛ زیرا تعریف شخصیت در ادبیات داستانی غرب عبارت است از ماهیت و بافت روان‌شناختی که در تعامل با طبیعت، از یک نقطه شخصیتی به نقطه شخصیتی دیگر حرکت می‌کند. شخصیت قهرمان در مواجهه با ماجراها و حوادث شکل

می‌گیرد و متقابلاً بر حوادث تأثیر می‌گذارد. در برخی از پیرنگ‌های داستان‌های اروپایی چه‌بسا شخصیت با افکار خودش درگیر می‌شود و داستان کمتر بروز بیرونی پیدا می‌کند، در حالی که در داستان‌های کهن، حوادث درونی و ذهنی نیست. این‌گونه شخصیت‌پردازی در داستان‌های کهن برگرفته از جهان‌بینی خاصی است که انسان را به مثابه یک کل واحد بشری در نظر می‌گیرد. در نمونه‌های کلی، خصایص اصیلی چون شجاعت، جوانمردی، نیکی، زیبایی و نظایر آن‌ها در مقابله با صفات مذمومی نظیر پلیدی‌ها، دیوصفتی‌ها و پستی‌ها به نمایش درمی‌آیند. شخصیت‌ها نمونه دلاوری، بخشندگی، خردمندی، ریاکاری، خیانت، حماقت و هرزگی هستند. در داستان **سمک عیار**، خورشیدشاه نمونه‌ای از خصایص نیک و دلاوری، و **سمک عیار** مصداقی از جوانمردی و عیاری و مهران وزیر نمونه‌ای از حيله‌گری و مکاری است. زنان و دختران جوان معمولاً مثل خوبی و پاکیزگی و معصومیت هستند و زنان پیر و عجوزه نمونه حيله‌گری و زیرکی. در **هزارویکشب**، عجوزه‌ها بیشتر حلال مشکلات و دلال محبت‌اند (همان، ۱۶-۶۵).

۴-۷. اصالت نثر در داستان‌های کهن

در بسیاری از داستان‌های کهن نویسنده بیش از آنکه بر قصه متمرکز باشد به زیبایی و سجع و آهنگ نثر توجه دارد. این‌گونه نثرها ضمن متکلف و دشوارکردن متن، فهم آن را دشوار می‌کنند. خواننده بی‌آنکه معطوف به ساختار داستان، تعلیق و انتظارآفرینی باشد، دل به لذت موسیقی کلام و نثر حکایت می‌سپارد؛ درحالی‌که به عقیده ارسطو آنچه اصل است پیرنگ داستانی است:

شاعر باید بیشتر داستان‌ها یا پیرنگ‌هایش باشد تا شعرهایش؛ زیرا او به‌خاطر عنصر تقلیدی در کارش شاعر است و آنچه تقلید می‌شود کنش‌هاست ... اما گفتار مغلق درجایی موردنیاز است که کنش وجود ندارد و قرار نیست شخصیت یا فکری

آشکار شود. از سوی دیگر، درجایی که شخصیت یا تفکر وجود دارد، زبان بیش از حد متکلف، معمولاً آن‌ها را می‌پوشاند (تی‌یرنو، ۱۳۹۱: ۱۱۵-۱۱۶).

داستان زیر بخشی از حکایت **مقامات حمیدی** است:

حکایت کرد مرا دوستی که در مودت ید بیضا داشت و در محبت رای بینا، که وقتی از اخوان حضر مشتکی شدم و بر عصای سفر متکی گشتم، خواستم که قدحی چند بسپریم، و مرحله‌ای چند بشمرم تا ملالت اخوان به تعطف بدل شود و نفرت یاران به تألف بازگردد ... (آیتی، ۱۳۸۳: ۵۸).

۴-۸. فقدان کشمکش‌های جدی

برخی از حکایات و داستان‌های کهن به سبب فقدان ایده‌دراماتیک و نبود کشمکش جدی بین قطب پروتاگونیسم و آنتاگونیسم، صرفاً حامل نکته‌ای نغز و حکیمانه هستند و تبدیل آن‌ها به یک پیرنگ داستانی تقریباً غیرممکن است؛ برای مثال: «پادشاهی پارسایی دید، گفت: هیچت از ما یاد آید؟ گفت: بلی وقتی که خدا را فراموش می‌کنم» (سعدی، ۱۳۸۲: ۴۸). در تشریح عرفانی این حکایت بسیار کوتاه، صاحب‌نظران ممکن است ساعت‌ها سخن بگویند؛ اما تبدیل آن به یک داستان دشوار است.

برخی داستان‌های کهن فارسی در حد یک قطعه است که در آن وصف یک موقعیت یا گفت‌وگوی کوتاه بین دو یا چند نفر آمده است و عملاً با حادثه یا سلسله‌ای از حوادث جذاب و هیجان‌انگیز که قدرت لازم برای ایجاد تنش دراماتیک داشته باشند، روبه‌رو نمی‌شویم. در این حکایت‌ها معمولاً موقعیت نمایش شکل نمی‌گیرد و به‌گونه‌ای طراحی می‌شوند که مخاطب را مستقیم به پند حکمت‌آموز داستان راهبری کند. حکایت زیر از **کشف‌المحجوب** هجویری (ف. ۴۶۵ق) برای نمونه انتخاب شده است:

اندر حکایت یافتم که شیخ ابوطاهر حرمی - رضی الله عنه - روزی بر خری نشسته بود و مریدی از آن وی، عنان خر وی گرفته بود. اندر بازار همی رفت؛ یکی آواز داد که «این پیر زندیق آمد». آن مرید چون آن سخن بشنید از غیرت ارادت خود

قصه رجم آن مرد کرد و اهل بازار نیز جمله بشوریدند. شیخ گفت مر مرید را: اگر خاموش باشی من تو را چیزی آموزم که از این محسن باز دهی. مرید خاموش بود. به خانقاه خود باز رفتند، این مرید را گفت: آن صندوق بیار. در زه‌های بیرون گرفت و پیش وی افکند. گفت: نگاه کن از همه کس به من نامه است که فرستاده‌اند. یکی مخاطبه «شیخ امام» کرده است و یکی «شیخ زکی» و یکی «شیخ زاهد» و یکی «شیخ‌الحرمین» و مانند این و این همه «لقاب» است نه اسم و من این همه نیستم. هر کس بر حسب اعتقاد خود سخن گفته‌اند و مرا لقبی نهاده‌اند، اگر آن بیچاره نیز بر حسب عقیدت خود سخنی گفت و مرا لقبی نهاد، این همه خصوصیت چرا انگیختی؟ (هجوی، ۱۳۵۸: ۷۱-۷۲).

در اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابوسعید آمده است:

آورده‌اند که روزی شیخ ما- قدس‌الله- در نیشابور به محله‌ای فرو می‌شد و جمع متصوفه بیش از صدوپنجاه کس بازو به هم. ناگاه زنی پاره‌ای خاکستر از بام بینداخت، نادانسته که کسی می‌گذرد. از آن خاکستر بعضی به جامه شیخ رسید. شیخ فارغ بود و هیچ متأثر نگشت. جمع در اضطراب آمدند و گفتند: این سرای باز کنیم. شیخ ما گفت: آرام گیرید کسی که مستوجب آتش بود به خاکستر بازو قناعت کنند، بسیار شکر واجب آید. جمله جمع را وقت خوش گشت و بسیار بگریستند و نعره‌ها زدند (محمدبن‌منور، ۱۳۶۸: ۲۰۹).

۴-۹. نمونه تحلیلی

۴-۹-۱. راهکار عملی اقتباس از داستان اصحاب فیل

حال که تفاوت‌های ساختار داستان کهن ایرانی با داستان‌های اروپایی از نظر طراحی پیرنگ را مشاهده کردیم، آیا برای نوشتن یک فیلم‌نامه خوب باید ساختار سنتی داستان ایرانی را به کناری نهاد و صددرصد از درام ارسطویی و فرم روایی اروپایی تبعیت کرد؟ تجارب نسبتاً موفق ادبیات غرب در گرت‌برداری از الگوهای روایی مشرق‌زمین نشان می‌دهد که می‌توان با تکیه بر ساختمان داستان‌های کهن و با نگاهی به مقتضیات

ساختار فیلم‌نامه و ضروریات بصری در سینما طرحی نو در انداخت تا حتی‌المقدور بتوان داستان ایرانی و قالب فیلم‌نامه را به هم نزدیک کرد. ژان کلود کری یر می‌گوید: در سینما دو نوع فرم روایی وجود دارد: یکی فرم دراماتیک که کم‌وبیش بر وحدت‌های سه‌گانه (کشمکش، قهرمان و ضد قهرمان) متکی است. نوع دیگر فرمی است که به گفته او در اروپا به آن «فرم شرقی» می‌گویند و شبیه قصه‌های رمانس است. او به‌طور مشخص از *منطق الطیر* نام می‌برد (یاری، ۱۳۷۹: ۱۸۸).

با بررسی ظرفیت‌های اقتباسی داستان «اصحاب فیل» از *قصص الانبیاء* نیشابوری، آشکار می‌شود که این داستان با وجود نبود پیرنگ، فضاسازی، شخصیت‌پردازی و گزارشی‌بودن تا چه اندازه قابلیت دارد که با بازنویسی به داستانی با الگوی امروزی تبدیل شود. اصل داستان چنین است:

در قصه چنین آمده است که بازرگانان مکه به شام رفته بودند. چون بازگشتند به دو منزل فرود آمدند. دو تن از ایشان بازگشتند و کلیسایی بود در آن شهر از آن ملک، آن را بسوختند و بیرون آمدند. آن ملک خبر یافت، غمناک شد. سوگند خورد که من بروم و خانه‌هاشان خراب کنم و بیت‌المعمور را ویران کنم. و بعضی گویند خود آتش افتاد و آن کلیسا را بسوخت و ایشان چنان گمان بردند که مکیان بسوختند. پس ملک سپاهی عظیم جمع کرد و او را سپاه‌سالاری بود. آن‌گاه آن سپاه‌سالار بیامد و به نزدیک مکه فرود آمد. اهل مکه از آمدن ایشان خبر نداشتند؛ و اشتران عبدالمطلب بیرون و اشیای اشتران را بردند. عبدالمطلب را از آن حال خبر کردند. چون بشنید برخاست و به لشکرگاه آمد و گفت: اشتران مرا چرا بردید، و شما را از این آمدن مقصود چیست؟ اشتران مرا باز دهید. ایشان گفتند تو را چه فایده بود که امروز باز دهیم و فردا بستانیم که ما بدان آمده‌ایم که خانه کعبه را ویران کنیم و مکه را نیز خراب کنیم و شما را برده کنیم. عبدالمطلب گفت: اشتران مرا به من باز دهید، خانه را نگاه‌دارنده قوی است اگر خواهد نگاه دارد. ایشان اشتران او را باز دادند ... آنگاه بزرگان مکه را گرد کرد و گفت: تدبیر این کار چگونه کنیم؟ هرکس تدبیری می‌کردند. عبدالمطلب گفت: تدبیر من آنست که

هرکس اشتری بیرون کند به نام این خانه و در میان ایشان یله کنیم تا ایشان قصد آن اشتران کنند تا خدای تعالی خشم خویش برایشان براند. و همه برین اتفاق کردند و هرکسی اشتری بیاوردند و در میان ایشان براندند. آن لشکر چون آن اشتران را بدیدند، در افتادند و همه را بکشتند. مکیان چون آن لشکر را چنان بدیدند همه به شب بگریختند و در کوه‌ها شدند. روز دیگر در مکه هیچ کس نبود مگر عبدالمطلب و ابومسعود الثقفی و او نابینا بود. چون عبدالمطلب آن حال بدید، دست ابومسعود را بگرفت و از شهر بیرون آمد و به کوه حرا برآمد. چون یک ساعت ببود، مرغان دیدند که اندر هوا پدیدار آمدند منقارها و پاهایشان سبز، و دیگر تن سپید، و هر یکی چیزی به مقدار باقلی در منقار گرفته و گرد خانه طواف می‌کردند. و همچنان می‌آمدند تا بسیار شدند. آنگاه روی به لشکرگاه نهادند و آن سنگ که در منقار داشتند بر سر ایشان می‌انداختند. و از زیر ایشان به در می‌رفتند و بر ستوران ایشان می‌افتاد. هم‌چنین از شکمشان گدازه می‌کرد و جمله هلاک شدند. چون روز برآمد و لشکر به در شهر نیامد عبدالمطلب ابومسعود را گفت: چنان دانم که مقصود حاصل شد. دست او را بگرفت و روی به لشکرگاه نهادند. چون آنجا رسیدند همه را دیدند مرده، از پیلان و ستوران. و هرچه از ایشان مانده بود از زر و سیم عبدالمطلب همه را برداشت، نیمی خود بستد و نیمی به ابومسعود داد. پس عبدالمطلب گفت که تدبیر ما آنست که چاهی بکنیم و این کالا را پنهان کنیم. پس چاهی بکند و در آنجا پنهان کرد و روی به مکه نهادند و آواز می‌دادند که خدای تعالی خانه خود را نصرت کرد و دشمن را هلاک کرد. اهل مکه که پنهان شده بودند چون آن شنیدند، همه روی به لشکرگاه نهادند. بدیدند همه هلاک شده از مردم و پیلان و ستوران ... « (نیشابوری، ۱۳۵۹: ۱۵۹).

۲-۹-۴. تحلیل تکنیکی داستان

این قصه بیشتر به خلاصه شبیه است تا شرح جزئیات، و فضاسازی، شخصیت‌پردازی و گزارشی کلی از ماجراست. داستان فاقد پیرنگ است. روابط علی و معلولی به‌درستی در

آن مشخص نیست. چندین سؤال بی‌پاسخ در داستان است: آن دو نفر که کلیسا را آتش زدند و یا متهم به این کار شدند که بودند؟ آیا عبدالمطلب و ابومسعود ثقفی همان دو نفر بودند؟ چرا این کار را انجام دادند؟ سرنوشت آن‌ها چه شد؟ قسمت اول داستان که آتش‌زدن کلیسا و خروج ابرهه به قصد کعبه است با قسمت دوم که در آن عبدالمطلب محور است، دوپاره می‌شود. خروج مرغان ابابیل همه روابط طبیعی داستان نیست و حرکتی از غیبت است و تصادفی به نظر می‌رسد. چرا این دو نفر غنایم را پنهان می‌کنند؟ قهرمان کیست؟ اگر قهرمان عبدالمطلب است چرا از میانه داستان وارد می‌شود؟ ابومسعود کیست و نقش او در داستان چیست؟ دو مضمون اصلی در داستان وجود دارد: اول حفاظت از خانه خدا توسط خود او از شر ابرهه و سپاهیان؛ دوم داستان عبدالمطلب که داستانی فرعی در دل داستان اصلی است. ما نمی‌دانیم این داستان بر کدام مضمون تکیه دارد.

از منظر داستان‌نویسی نوین و فیلم‌نامه‌نگاری این اشکالات و ده‌ها اشکال دیگر بر آن وارد است. اساساً این گونه داستان‌ها را باید در چهارچوب زیبایی‌شناسی بررسی و تحلیل کرد؛ در این صورت بسیار خواندنی و عالی به نظر می‌رسد. این داستان و داستان‌های مشابه ظرفیت تبدیل به داستانی امروزی را دارد. باید در چهارچوب مضمون و محتوای داستان در آن تصرف کرد و ناگفته‌های داستان‌نویسی و یا داستان‌گویی را که توسط خواننده کامل می‌شود، ترمیم کرد. برای ترمیم بخش‌های ناگفته باید به تاریخ و سایر منابع رجوع کرد. و چنانچه اطلاعات موردنیاز یافت شد می‌توان در چهارچوب منطق داستان آن را ترمیم و به الگوی نوین نزدیک کرد. برای مثال می‌توان پیرنگ زیر را پیشنهاد کرد:

عبدالمطلب در بازگشت از سفر تجارتي از شام به مکه با آسیب رسیدن به چشمان دوست دیرینه‌اش ابومسعود مواجه می‌شود. علی‌رغم اصرار برخی از کاروانیان او تصمیم می‌گیرد برای مداوای چشمان دوستش به شام بازگردد. ابومسعود فردی بت‌پرست است. او با عبدالمطلب موحد مباحثاتی دارد. آن‌ها دیرگاه به شام می‌رسند و

به اجبار در کلیسا یا دیری که در آن حوالی است بیتوته می‌کنند. دیر به سبب داشتن نذورات ثروتمند است. شبانگاه دزدان به آن دستبرد می‌زنند و برای گم کردن رد، دیر را به آتش می‌کشند. عبدالمطلب و ابومسعود که متهم به این کار شده‌اند، مجبور می‌شوند بگریزند. عبدالمطلب در برابر ناشکیبایی دوستش دائم او را به خدای یگانه حواله می‌دهد که او حافظ بی‌گناهان است. پسران پسران به خانه حکیمی می‌رسند. در حین مداوا درمی‌یابند مأموران ابرهه در تعقیب آن‌ها در حال رسیدن به خانه خدا هستند. حکیم که فردی عاقل است، با شنیدن داستان آن‌ها می‌فهمد که آن دو گناهکار نیستند، به آن‌ها کمک می‌کند و آن‌ها را فراری می‌دهد. آن‌ها بی‌درنگ شهر را ترک می‌کنند و از بی‌راهه به سوی مکه می‌شتابند. هنگامی که ابرهه دستش از آن دو کوتاه می‌شود، با مشورت مشاوران خود تصمیم می‌گیرد به تلافی آتش زدن مکان مقدس آنان، کعبه را - که برای مکیان مقدس است - آتش زند. ابرهه در حوالی کعبه گله شتران عبدالمطلب را مصادره می‌کند. عبدالمطلب با احتجاج در برابر ابرهه واکنش نشان می‌دهد و شتران خود را پس می‌گیرد.

تسلیم شدن ابرهه در برابر استدلال عبدالمطلب نشانگر شخصیت منطقی اوست. وی علی‌رغم تیپ‌های منفی بسیاری از افسانه‌ها - که دیکتاتورهایی خشک‌مغز هستند - فردی با فکر و دقیق است؛ وگرنه کدام دیکتاتور است که در عین قدرت و فرار کردن همه افراد مکه از شهر در برابر استدلال عبدالمطلب کوتاه بیاید. نکته درخور توجه آنکه استدلال عبدالمطلب بر مبنای الهیات است. او معتقد است خدای خانه اگر بخواهد خود قادر است از خانه‌اش مراقبت کند. پذیرفتن این استدلال نشان می‌دهد ابرهه اعتقادی عمیق به نصرانیت دارد. شخصیت‌پردازی ابرهه را می‌توان براساس این قرائن و شواهد شکل داد. چه بسا او براساس شنیده‌ها که قرار است پیامبر آخرالزمان از سرزمین مکه ظهور کند، شاید به بهانه آتش زدن کلیسا (که می‌تواند نقشه خود ابرهه هم باشد) به مکه حمله کرده تا با ویران کردن کعبه این پیش‌بینی را نقش بر آب کند.

مطابق آنچه در داستان آمده نقشه عبدالمطلب نذرکردن شترها برای کعبه و رهاسازی آن‌ها و کشتارشان توسط سپاه ابرهه و خشم خداوند و ظهور ابابیل و بقیه ماجراست. نقش ابومسعود که در نسخه کهن شخصیتی کاملاً اضافه است که در این تحولات رقم می‌خورد و او علی‌رغم کور شدن چشم سرش، چشم دلش بینا و متحول می‌شود و به خدای کعبه ایمان می‌آورد.

پنهان‌کردن غنایم لشکر ابرهه توسط عبدالمطلب و ابومسعود هیچ دلیلی ندارد و نوعی فرصت‌طلبی را به ذهن متبادر می‌کند که با نوع شخصیت عبدالمطلب متفاوت است؛ مگر آنکه با آوردن عناصر داستانی این عمل توجیه شود. طرح داستانی (plot) تلاش ارتجالی برای ایجاد ارتباط ارگانیک بین قطعات داستان اصحاب فیل براساس ایده مرکزی مضمون و تئوری فرهنگی داستان اصلی بود. فراموش نشود بیشتر داستان‌های کهن بر نوعی تئوری فرهنگی استوار است که دخل و تصرف در اقتباس از آن‌ها نباید نافی این تئوری فرهنگی باشد. داستان اصحاب فیل بر این تئوری فرهنگی استوار است که خداوند قادر است دین خود را در هر شرایطی حتی نبود عده نصرت دهد و اگر غافلان چشم درون باز کنند، بینا خواهند شد.

۵. نتیجه‌گیری

بررسی‌ها نشان می‌دهند که داستان‌های عامیانه فارسی منابع ارزشمندی برای اقتباس در نگارش فیلم‌نامه و تولید فیلم هستند. ادبیات عامیانه برای اقتباس، قابلیت‌ها و کاستی‌هایی دارد که این کاستی‌ها را می‌توان به کمک بازآفرینی و اقتباس رفع کرد. ازجمله مهم‌ترین قابلیت‌های اقتباس از آثار ادبی می‌توان به ماجراجویی، تخیل، محتوای دینی، وجود تیپ‌ها و شخصیت‌های مثبت و آرمانی اشاره کرد. برخی دشواری‌ها در به‌کارگیری اقتباس را نیز می‌توان چنین برشمرد: سیطره خیال‌بافی و فضاهای خیالی بسیار پیچیده گاه نتیجه تخیل کودکانه و ساده‌انگارانه است. اگر در

بازتولید فضاهای خیال‌انگیز این افسانه‌ها با منطق اقدام شود، این داستان‌ها ماهیت عمیق‌تر و جذاب‌تری خواهند داشت.

برخی از قصه‌های کهن از نظر تصویری قابلیت کمتری دارند، یا اگر با روش‌های معمول تصویر شود، مضحک خواهند شد. اگر با شگردهای خاص پویانمایی و هنرمندانه به تصویر درآید، تأثیر زیبایی‌شناختی خواهد داشت. تفاوت تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌های کهن ممکن است اقتباس را دشوار کند، مثل تحول عدم شخصیت‌های مثبت و منفی، یکسانی طرز سخن‌گفتن آن‌ها، بی‌توجهی به جزئیات خلقی و روحی شخصیت‌ها (چه مثبت، چه منفی)، مطلق‌انگاری شخصیت‌ها و تحول-ناپذیری قهرمانان که لازم است اقتباس‌کننده در بازنویسی این تحول را در نظر داشته باشد. اصالت نثر در داستان‌های کهن خواننده را معطوف به ساختار داستان نمی‌کند و بدون تعلیق و انتظارآفرینی دل به لذت موسیقی کلام و نثر حکایت می‌سپارد. لازم است این داستان‌ها ساده‌نویسی شوند و در اختیار نویسندگان قرار بگیرد. برخی از داستان‌های کهن به سبب فقدان ایده‌دراماتیک و نبود کشمکش جدی بین قطب پروتاگونیسم و آنتاگونیسم صرفاً حامل نکته‌ای نغز و حکیمانه هستند و تبدیل آن‌ها به یک پیرنگ داستانی تقریباً غیرممکن است. از کاستی‌های داستان‌های کهن این است که بیشتر آن‌ها گزارشی از ماقوع و یا داستان است، نه پیرنگ. باید پس از رسیدن به پیرنگ، آن‌ها را فضاسازی و به ساختار جدید داستان نزدیک کرد.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی*. ترجمه محمدرضا لیروی. تهران: سروش.
- آیتی، عبدالمحمد (۱۳۸۳). *گزیده شرح مقامات حمیدی*. تهران: اهل قلم.
- ارجانی، فرامرزن خداداد (۱۳۶۳). *سمک‌عیار*. ۵ ج. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: آگاه.

- اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴). *گرشاسب نامه*. چ حبیب یغمایی. تهران: بی جا.
- بالایی، کریستف (۱۳۷۷). *پیدایش رمان فارسی*. ترجمه مهوش قدیمی و نسرین خطاط. تهران: معین.
- پرهام، سیروس (۱۳۳۶). «سیمای قهرمان در داستان‌های عامه». *صدف*. ش ۴. صص ۱۸۵-۱۹۹.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- پولتی، ژرژ (۱۳۸۰). *سی‌وشش وضعیت نمایشی*. ترجمه سید جمال آل احمد و عباس بیانی. تهران: سروش.
- تی‌یرنو مایکل (۱۳۹۱). *بوطیقای ارسطو برای فیلمنامه‌نویسان*. ترجمه محمد گذرآبادی. چ ۲. تهران: نشر ساقی.
- چادویک، ه مونر و ون، کرشاو (۱۳۷۶). *رشد ادبیات*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: علمی و فرهنگی.
- *حمزه‌نامه* (۱۳۴۷). به تصحیح جعفر شعار. تهران: کتاب فرزاد.
- داد، سیما (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ ۲. تهران: مروارید.
- ریپکا، یان (۱۳۸۰). *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: علمی و فرهنگی.
- رحیموا، آپولیا کووا و زی‌ای (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمه زهره فیضی. تهران: فرهنگستان و انتشارات روزنه.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۸). *بحر در کوزه*. چ ۳. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸). «طبقه‌بندی قصه‌های سنتی فارسی». *جستارهای ادبی*. دانشگاه فردوسی مشهد. دوره ۴۲. ش ۳. صص ۲۳-۴۵.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۲). *گلستان سعدی*. به تصحیح محمدعلی فروغی. چ ۱. تهران: سرایش.
- طسوجی تبریزی، عبدالطیف (۱۳۷۹). *هزارویک شب*. تهران: جامی.

قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران... اصغر فهیمی‌فر و همکار

- کریستنن، آرتور (۱۳۳۵). «قصه‌های ایرانی». ترجمه کیکاووس جهان‌داری. سخن. س ۷. ش ۱ - ۲. صص ۱۵۲-۱۶۳.
- مارزلف، اولریش (۱۳۷۱). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمه کیکاووس جهان‌داری. تهران: سروش.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. چ ۱. تهران: چشمه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی*. چ ۳. تهران: سخن.
- محمدبن منور (۱۳۶۸). *اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید*. به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: علمی و فرهنگی.
- هجویری، علی‌بن عثمان (۱۳۵۸). *کشف‌المحجوب*. به تصحیح د. ژوکوفسکی. با مقدمه قاسم انصاری. تهران: طهوری.
- نیشابوری، ابواسحاق (۱۳۵۹). *قصص الانبیاء*. به کوشش حبیب یغمایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- یاری، منوچهر (۱۳۷۹). *ساختارشناسی نمایش ایرانی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

- Fahimifar, A. (2003). *Continuity and Discontinuity in Persian art*. Ph.D, thesis. University of Central England.
- Frye, R. N. (1975). *The Golden Ages of Persia*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Janson, H. W. (1986). *History of Art*. New York/ London: Harry Ebrahams.
- Priestly, J.B. (1980). *litraature And Western Man*. London: Harper & brothers.
- Gardner, H. (1975). *Art through the Ages*. eds. Horest de la Croix & Richard G. Tansey. U.S.A:
- Lukacs, G. (1974). *Writer and Critic and other essays: Grosset & Dunlap*. New York: Grosset & Dunlap.
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic art & Spatiality*. Ipswich: Golgonooza Press.

