بررسی ظرفیتهای نمایشی نفثه‌المصدور

علیرضا پورشبانان*
دکتر سعید بزرگ بیگدلی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

نفثه‌المصدور نوشته شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی (درگذشته ٦٤٧ه.ق) از جمله متون کمیابی است که به لحاظ دارا بودن برخی ویژگیهای ادبی و استفاده از شگردهای داستانی به متنی خلاق و تصویری بدل شده است. این مقاله درصدد است تا با بررسی برخی از عناصر و شاخصهای نمایشی، ظرفیتهای نمایشی و عناصر تصویرساز در این متن را اثبات کند و با اشاره به ویژگیهای چون نمود داستانی و روایت‌گونه، وجود شخصیتهای نمایشی، بویژه تعلیق، و در نهایت گوناگونی کشمکشها، نشان دهد که این اثر، فراتر از سطح گزارش صرف حوادث تاریخی، از مرز رویکردهای توصیفی متون تاریخی گذر کرده و از ظرفیتهای نمایشی قابل توجهی برخوردار است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات فارسی، وجوه و عناصر نمایشی، نفثه‌المصدور، نمایش و ادبیات فارسی، تصویرسازی در متون ادبی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۸/۳۰

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

بیان مسئله

آثار فراونی در ادبیات کلاسیک ملتهای مختلف هست که مانند رمانها مورد توجه فیلمسازان قرار گرفته است. این آثار یا مثل رمانها عناصر داستانی جذاب دارد و یا دارای جنبه‌های نمایشی فراوان است که به وسیله فیلمسازان مورد اقتباس قرارگرفته، و به صورت نسخه‌های سینمایی و تلویزیونی به مخاطبان عرضه است. نوعی از این آثار، که از همان ابتدای پیدایش سینما همواره مورد استقبال فیلمسازان بوده، آثار حماسی و تاریخی است. «در ایتالیا تلاش فیلم سازان بیشتر مبتنی بر تهیه ی فیلم بر اساس اقتباس از نوشته‌های تاریخی و ایجاد فضاهای پر شکوه و مجلل بر روی پرده‌های سینما بود. در سال ۱۹۰۸م دو فیلم از نمایشنامه هملت به طور همزمان روی پرده‌های سینماها آمد که هر دو اقتباسی از نمایشنامه معروف شکسپیر بودند» (لاوسن، ۱۳٦۲: ۳۸). این گونه داستانها خیل عظیمی از مخاطبان را به تماشای فیلمهای ساخته شده با این گونه دستمایه‌ها ترغیب می‌کند به گونه‌ای که اقتباسهای متعدد از این گونه آثار و استقبال خوب مردم و فروش مناسب آنها، نشاندهنده اهمیت این دسته آثار برای اقتباس و تبدیل شدن به نسخه نمایشی است. در ادبیات فارسی نیز از این گونه آثار، با ارزش محتوایی قوی و جنبه‌های نمایشی قابل توجه وجود دارد که نمونه آن نفثةالمصدور، نوشته شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی در قرن هفتم هجری است. این اثر از کتابهای مشهور تاریخ ادبیات فارسی است که از مهمترین شاهکارهای نثر مصنوع و مزین نیمه اول قرن هفتم شناخته شده که در آن نثر مرسل و ساده سامانی نیز وجود دارد (صفا، ج۱۳٦۳/۳: ۱۱۸۱). در این متن وقایع مقارن شکست نهایی و مقتول گشتن سلطان جلال‌الدین و رنجها و سرگردانیهای نویسنده و آلام قلبی و لطمات و زجرهایی را که در غربت از دست این و آن چشیده است به صورت گله و شکایت با زبانی شاعرانه و انشایی بیان شده است (مینوی در سیرت جلال‌الدین مینکبرنی، ۱۳٦۵: ما)؛ با این توصیف سعی می‌شود در طول پژوهش به این پرسش پاسخ داده شود که زمینه‌ها و شاخصه‌های نمایشی در این متن کدام است و چگونه می‌توان از آن در تولید نسخه نمایشی و تصویری استفاده کرد.

در این پژوهش فرض این است که مؤلف در کتاب، ضمن استفاده از عناصر و شگردهای داستانی در بیان حوادث تاریخی، علاوه بر اینکه شکل جذابتری به اثر خود

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

داده، توانسته است با برجسته کردن انواع کشمکشها و ایجاد تعلیق فراوان در متن، مرزهای معمول این گونه ادبی را پشت سر گذارد و فراتر از گزارش صرف تاریخی رایج در آثار مشابه زمان خود و حتی پس از آن، ظرفیت نمایشی قابل توجهی برای اثر خود ایجاد کند. اگرچه انواع شخصیتهای مثبت و منفی و قهرمان و ضد قهرمان در بسیاری از آثار تاریخی ادبیات فارسی وجود دارد و یا نمود داستانی به نوعی در این نوع آثار به کار گرفته شده است – برای مثال در تاریخ جهانگشا- تعلیق فراوانی که در سراسر متن نفثةالمصدور هست و در انواع کشمکشها برای مخاطب آشکار می‌شود به نوعی کم نظیر و و منحصر به فرد است و در ترکیب با سایر عناصر، شکل و توان متمایزی برای این اثر ایجاد کرده که خلق ظرفیتها و موقعیتهای نمایشی از جمله مهمترین آنهاست؛ به بیان بهتر علاوه بر ارزشهای تاریخی یا لذت‌آفرینیهای ادبی، تعلیق و کشمکش، که از ویژگیهای خاص آثار نمایشی است به علاوه سایر ویژگیهای خاص این اثر، ظرفیتهای نمایشی این متن را افزایش داده و تشخصی خاص به آن بخشیده است؛ با این وصف در این مقاله سعی می‌شود به برخی از این وجوه ویژگی اشاره شود و وجود عناصر و ظرفیتهای نمایشی آن مورد بررسی قرار گیرد.

روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی- تحلیلی است که با بهره‌گیری از منابع، اسناد و ابزار کتابخانه‌ای و هم‌چنین فضای مجازی، فرایند پژوهش پیش رفته است.

چارچوب نظری

چارچوب نظری تحقیق، تلفیقی، و پژوهش بر پایه مطالعات میان رشته‌ای استوار است؛ در عین حال از نگاه تاریخی به اهمیت اقتباس در سینما نیز غافل نیست.

در فرایند پژوهش، توجّه به اصول و قواعد هنر سینما از یک سو و تطابق آن با عناصر و ارکان ادبیات گریزناپذیر است تا با کشف روابط و مناسبات چند لایه متون ادبی با سبک و سیاق بیانی در سینما، بین لایه‌های پنهان و آشکار معانی متون و ظرفیتهای نمایشی پیوند برقرار سازد؛ بر این اساس، ابتدا تعریف مختصری از اقتباس و تاریخچه آن در سینما به علاوه تعریف عناصر نمایشی و رویکردهای مختلف اقتباسی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

به عنوان بستر و چارچوب نظری پژوهش عرضه، و سپس به بررسی و تحلیل این عناصر در بستر متن، پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

نفثةالمصدور متنی تاریخی است که مؤلف آن- زیدری- اتفاقاتی را که برایش رخ داده از دیدگاه مورخی که در دستگاه خوارزمشاهیان به ماجرا نگاه می‌کند و بالطبع جزو مخالفان یورش مغول است (ثروت، ۱۳٦۲: ۲۵) با زبانی مصنوع و طرز ادبی خاص شرح داده و شاید به همین دلیل در بیشتر کتابها، پژوهشها و اظهار نظرها از همین بُعد ادبی و سبک‌شناسانه مورد بررسی قرار گرفته است؛ آن‌گونه که در سبک‌شناسی بهار، ج۳ مختصری در سبک‌شناسی این اثر بحث شده و در مقدمه کتاب نیز مقاله‌ای از امیرحسن یزدگردی مصحح اثر و سپس مقاله‌ای از علامه قزوینی در ابواب ادبی و ویژگیهای سبکی آن به نگارش درآمده است. از پژوهشهای اخیر نیز درباره این اثر می‌توان به پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحریری نو از نفثةالمصدور» نوشته بهرام افضلی در مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه تهران، دفاع شده در سال ۱۳۷۸ اشاره کرد که بازخوانی امروزی‌تری از متن عرضه کرده است و یا به مقاله‌ای با نام «صنعت ایهام در در آفرینش سبک هنری نفثةالمصدور» نوشته شبنم قدیری (فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، س سوم، ش دوم، تابستان ۸۹) اشاره کرد که باز هم از تأکید سبک‌شناسانه در مطالعات و پژوهشها حول این اثر حکایت دارد. از سوی دیگر نیز باید گفت در سالهای اخیر نگاه‌های بیشتری متوجه مطالعات میان رشته‌ای و بویژه بررسی وجوه نمایشی آثار ادبیات کلاسیک فارسی شده است که علاوه بر پژوهشها و تحقیقات مؤلفان این مقاله مانند:

۱. وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی، مجله ادب پژوهی، س سوم، ش نهم، پاییز ۱۳۸۸.

۲. وجوه نمایشی تاریخ بیهقی، مجله تاریخ ادبیات، ش ٦۵/۳، تابستان ۸۹.

۳. وجوه نمایشی و اقتباسی هفت پیکر نظامی، مجله بهار ادب، س دوم، ش دوم، تابستان ۱۳۸۸.

می‌توان به آثاری از قبیل بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی، مریم کهن‌سال، (۱۳۸۳) رساله دکتری، دانشگاه شیراز، یا باز آفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

شمس در سینما (۱۳۸۸) رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس و مهرویی و مستوری- بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما (۱۳۸۷)، زهرا حیاتی و بسیاری آثار دیگر از جمله کتاب قابلیتهای نمایشی شاهنامه، محمد حنیف (۱۳۸٤)، ساختار سینما و تصویرهای شعری شاهنامه، احمد ضابطی جهرمی (۱۳۸٤) و ... اشاره کرد؛ اما آثار تحقیقی یا تألیفی خاص، که به صورت مستقل و تخصصی به جنبه‌ها و ظرفیتهای نمایشی نفثةالمصدور پرداخته باشد به نظر مؤلفان نرسیده است؛ با این وصف در این مقاله سعی مؤلفان بر آن است تا از منظری تازه و کاربردگرایانه، یعنی نگاه نمایشی، این متن مورد توجه ویژه قرار گیرد و تا حد امکان عناصری معرفی شود که آن را دارای ویژگیهای نمایشی می‌کند؛ به این منظور پس از اشاره به تاریخچه مختصری از ارتباط ادبیات با سینما، ابتدا تعریفی ساده از عناصر نمایشی عرضه می‌شود که متنهای ادبی را واجد توان تصویری می‌کند و سپس برخی از مختصات ادبی این اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد. که می‌تواند بازتابی نمایشی داشته باشد.

ادبیات و ارتباط آن با سینما

ارتباط میان آثار ادبی و سینما از آغاز پیدایش این هنر تاکنون بوده و حتی از برخی آثار ادبی بارها به شکلهای مستقیم و یا برداشتهای آزاد، اقتباس سینمایی شده و همچنان جذاب و پر مخاطب نیز بوده است.

پازولینی[1] انگیزهٔ فیلمسازان را در اقتباس از آثار ادبی این گونه بیان می‌کند: «به نظر من سینما هنری است که عقب‌تر از ادبیات قرار دارد. آن چیزی که باعث برتری ادبیات نسبت به سینما شده، وجود اندیشه‌های بکر و خالصی است که در ادبیات وجود داشته ولی در سینما کمتر می‌توان آنها را مشاهده کرد. به همین دلیل کارگردانها محتاج چند تا درک حسی و غیر استدلالی خود را که تنها سرمایهٔ آنهاست با شعر و اندیشه‌های اصیل هنری، که از زمینه‌های گوناگون و نیز ادبیات به دست می‌آید، عجین کنند و بر اساس این آمیزش سرمایه‌گذاریهای فکری و هنری خود را در سینما به وجود آورند (داواک، ۱۳۵۲ : ۲ تا ٤۱).

از آغاز پیدایش سینما تا سال ۱۹٦٤م چندین بار از نمایشنامه هملت اقتباس شد و بینوایان اثر ویکتور هوگو بارها و بارها در سینما و تلویزیون و حتی پویانمایی (انیمیشن) مورد اقتباس قرارگرفت و توجه مخاطبان زیادی را نیز جلب کرد. اینها همه نشانه اهمیت و جایگاه ویژه اقتباس از آثار ادبی در سینمای جهان است اما در سینمای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

ایران نیز رویکردهای اقتباسی همزمان با حضور سینما در ایران بوده و ادبیات غنی فارسی دستمایه برخی از فیلمسازان برای ساخت فیلمها و سریالها قرار گرفته است.

> نخستین کسی که در عرصهٔ سینمای ایران به اقتباس ادبی روی آورد، عبدالحسین سپنتا بود. او با پشتوانهٔ شناخت ادبیات داستانی ایران تلاش کرد تا از گنجینه کهن ایران استفاده کند. او در سال ۱۳۱۳ فیلم فردوسی را، که اولین کار مستقلش در مقام کارگردان بود، تهیه کرد... سومین و چهارمین فیلمهای همین فیلمساز، شیرین و فرهاد (۱۳۱۳) و لیلی و مجنون (۱۳۱۵) اقتباسهایی از آثار منظوم و منثور کهن بود که شرح حالات عاطفی و عاشقانه را نشان می‌داد (مرادی، ۱۳٦۸ : ۲۱).

از تازه‌ترین آثار اقتباسی سینمای ایران می‌توان به فیلم چهل سالگی اثر علیرضا رئیسیان اشاره کرد که از رمانی به همین نام از ناهید طباطبایی اقتباس شده است و نیم نگاهی نیز به داستان اول مثنوی معنوی (حکایت پادشاه و کنیزک) دارد. برخی از فیلمسازان ایرانی، حتی از آثار ادبی خارجی نیز اقتباسهایی با برداشتهای آزاد کرده‌اند که می‌توان به فیلم *شبهای روشن* اثر فرزاد مؤتمن اشاره کرد. در سطح تلویزیون نیز می‌توان برداشت آزاد از هملت شکسپیر در سریال «به دنیا بگویید بایستد» را مورد اشاره قرار داد؛ اما در یک تحلیل کلی باید گفت، این روند اقتباس از ادبیات در سینمای ایران (چه از ادبیات کهن و چه از ادبیات معاصر، اعم از آثار ادبی خارجی یا ادبیات فارسی) به صورت تداومی و روشمند و با شتاب اولیه دنبال نشده است و اکنون لزوم پرداختن جدی‌تر به مقوله اقتباس از آثار ادبی، هم برای به دست آوردن سوژه‌های جذاب و رونق سینما و هم معرفی ادبیات در سطح گسترده و با مخاطب فراوان، بیش از پیش احساس می‌شود. به این منظور لازم است متونی با وجوه نمایشی مناسب انتخاب، و زمینه استفاده از آنها در ساخت نسخه‌های نمایشی فراهم شود؛ به این منظور در قدم اول ابتدا عناصر نمایشی که هر متن را واجد توان نمایشی کند، مورد اشاره قرار می‌گیرد و سپس وجود این عناصر در یکی از آثار ادبیات فارسی یعنی نفثه‌المصدور بررسی قرار می‌شود.

تعریف عناصرنمایشی

امروزه معمولاً واژه‌های درام و نمایش و همین طور دراماتیک و نمایشی در یک بستر معنایی به کار برده می شود؛ اما واژه نمایش مفهوم گسترده‌ای دارد و بر بسیاری از چیزهایی که به تماشا گذاشته می‌شود، اعم از انواع نمایشهای صحنه و خیابانی تا مراسم

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

مذهبی و حتی سیاسی و... اطلاق می‌شود. می‌توان منظور از نمایش را در تعریفی کلی و نسبتاً جامع این چنین بیان کرد: «نمایش اقتصادیترین وسیلهٔ بیان ممکن برای تبیین حالتهای ناسنجیدنی، تنشها و یا حس‌آمیزیهای نهانی و موشکافیهای مناسبات و روابط متقابل انسانها است» (اسلین، ۱۳٦۱: ۱٦). در این پژوهش منظور از نمایش و عناصر نمایشی آن دسته از توانهایی است که باعث به وجود آمدن بستری مناسب برای ساخت فیلم اعم از تلوزیونی، سینمایی و حتی مجموعه‌ای چند قسمتی (سریال) در هر متن می‌شود.

براساس آنچه بیان شد، این سؤال مطرح می‌شود که: «چه عناصری می‌تواند متن و اثر ادبی را به متنی با ویژگیهای نمایشی تبدیل کند؟ در پاسخ به این سؤال ابتدا باید گفت بسیاری از عناصر نمایشی، همان عناصر داستانی است؛ چرا که در واقع بسیاری از آثار نمایشی بر پایه داستان شکل می‌گیرد و داستانی بودن هر اثر می‌تواند بستر مناسب اولیه را برای آفرینش اثر با ویژگیهای نمایشی ایجاد کند. «داستان، اساس همهٔ انواع ادبی خلاقه است؛ چه روایتی، چه نمایشی» (میر صادقی، ۱۳۸۵: ۳۱). به این ترتیب باید گفت آنچه بتواند یک متن را در قالب داستان، پرحرکت، پرتعلیق و پر تصویر کند و باعث شود مخاطب فضا، ماجراها و شخصیتها را در ذهن خود مجسم کند در واقع جزو عناصر نمایشی متن به‌شمار می‌آید؛ برای نمونه، توصیف دقیق شخصیتها، فضاها و موقعیتها از عناصری است که می‌تواند بر جنبه‌های نمایشی اثر تأثیرگذار باشد؛ چنانکه در توصیف و پرداخت شخصیتها در هر اثر، حضور قهرمان (ضدقهرمان) با همه ویژگیهای شخصیتی و رفتاری در عین روابطش با سایر شخصیتهای داستان، ظرفیتهای دراماتیک اثر را افزایش می‌دهد و روابط و کشمکش یا جدالهای او یا طرفدارانش را با سایر شخصیتها و گروه‌ها، زیربنای ماجراها و حوادث تشکیل می‌دهد. «قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و در واقع روح و جان داستان است» (مک کی، ۱۳۸۷ : ۱٤۱). در واقع در این حالت توصیف به صورت یک ویژگی سبکی در متن می‌تواند زمینه‌ای مناسب فراهم کند که در آن شخصیتها، فضاها و موقعیتهای نمایشی خلق شده، جنبه‌های تصویری متن را افزایش دهد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

حال و با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان نمونـه ایـن ویژگیهـا را در نفثـه‌المصـدور جستجو کرد که سبب افزایش توان و ظرفیتهای تصویری این متن می‌شـود و مـی‌توانـد در انتخاب این متن برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی نقش مهمی داشته باشد.

نفثه‌المصدور، داستانی با ویژگیهای نمایشی[۲]

داستانی بودن اثری ادبی از مهمترین ویژگیهایی است که در انتخاب هر اثر برای تبـدیل شدن به نسخه نمایشی مورد توجه قرار می‌گیرد. در متنی که روایتی سر راسـت و خـط داستانی مشخصی داشته باشد، هم مراحل نمایشی کردن و تصویرسازی، ساده‌تر و بهتـر پیش می‌رود، هم در نسخه تصویری به دلیل جذابیتهای داستانی، توجه مخاطبانی بیشـتر را به خود جلب می‌کند. اما چه داستانی مناسب سینما است؟ ویژگیهای داستان نمایشـی چیست؟ در پاسخ به این نوع سؤالها باید گفت: «داستان خـوب سـینمایی دارای جهـت است؛ به سوی نقطهٔ اوج در حرکت است و اکثر صحنه‌ها ماجراها را پیش می‌برنـد کـه این حرکت مخاطب را درگیر می‌کند» (سینگر، ۱۰٤:۱۳۸۰). در واقع هـر داسـتان سـینمایی پیچیدگیهای جذابی دارد؛ فراز و فرود و نقاط بحرانی پـر هیجـان دارد و در نهایـت بـه سوی نقطه اوج نهایی در حرکت است که می‌توان هر کدام از ایـن عوامـل را بـه شـرح ذیل بررسی کرد و نمونه‌های آن را در نفثه‌المصدور مورد اشاره قرار داد:

الف) پیچیدگی (گره‌افکنی و گره‌گشایی): در توضیح پیچیدگی بایـد گفـت آنچـه باعث به حرکت در آمدن و تغییـر حـال قهرمـان داسـتان در راه رسـیدن بـه اهـداف و آرزوهایش می‌شود، اعم از حوادث، موانع و آزمونهای دشوار پیش روی او، می‌تواند بـه نوعی پیچیدگی داستانی به شمار آید.

> من آن قسمتی از تراژدی را عقده (گره) اصطلاح می‌کنم کـه از اول تـراژدی آغـاز می‌شود و به آن قسمتی می‌رسد که منتهی می‌شود به تحـول و نقـل حـال قهرمـان داستان سعادت یا شقاوت و آن قسمت از تراژدی را هـم کـه از آغـاز ایـن نقـل و تحول شروع می‌شود و تا پایان آن دوام دارد گشایش و حل عقده اصطلاح می‌کـنم (ارسطو، ۱۳۵۳: ۷۸).

اولین گره‌افکنی در نفثهٔ‌المصدور جایی است که مؤلف –که همان شخصـیت اصـلی داستان نیز هست– برخلاف تصمیم اولیه خود که ترک منصب دیـوانی بـود بـه دسـتور سلطان جلال‌الدین به سِمَت منشی‌گری و شغل دیوانی برگزیده شده و همراه لشـکریان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

سلطان به سمت موغان به راه می‌افتد (نفثة المصدور، ۱۳۷۰: ۱٦ و ۱۷). از این پس او با انواع آزمایشها و به بیان بهتر به انواع بلاها و مصیبتها گرفتار شده که هر کدام؛ از جدا افتادن از لشکریان سلطان- در نتیجه حمله مغولان- مبتلا تا مبتلی شدن به دزدان و راهزنان، فرار از دست والیان ستمگری چون صاحبِ آمد (مسعود)، انتخاب شدن به رسولی به درگاه سلاطین ایوبی، روبه‌رو شدن با توطئه جمال علی عراقی و اطرافیانش در ارمیه و سپس فرار از آنجا و ... نوعی گره‌افکنی و خلق پیچیدگی در داستان است که علاوه بر سایر پیچیدگیهای داستانی، باعث گسترش کشمکش و پیشبرد روایت شده و به جذابیتهای داستانی این متن افزوده است.

ب) بحران: «بحرانهای داستان نقاط یا دوره‌های تحول قطعی است که گسترش عمده داستان طی آنها صورت می‌گیرد و هیجان خواننده تشدید می‌شود» (یونسی، ۱۳٦۵: ٤۲). اولین بحران در این داستان با اولین حمله مغولان به اردوگاه سلطان جلال‌الدین شکل می‌گیرد که نتیجه آن جدا شدن زیدری از لشکریان خودی و فرار به سوی مقصدی نامعلوم است. از این لحظه به بعد آرام و قرار از او گرفته می‌شود بیتاب و بی‌هدف مدتی را در گنجه می‌گذراند تا دوباره پس از مدتی به اردوگاه جلال‌الدین و لشکریان خودی می‌پیوندد. با این وصف باید گفت اولین بحران در همان ابتدای داستان شکل می‌شود و بسرعت هیجان اولیه را برای مخاطب ایجاد می‌کند. بحران بعدی داستان، هنگامی است که اردوگاه سلطان جلال‌الدین بازهم مورد حمله مغولان قرار می‌گیرد و این بار کشته می‌شود؛ از اینجا به بعد است که دوره آوارگیها و سختیها و مشقتهای فراوان برای زیدری آغاز می‌شود و داستان شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. نمونه‌های دیگری از بحران با درجات مختلف تأثیرگذاری نیز در دیگر قسمتهای این داستان هست که هر کدام در تغییر قطعی خط داستانی مؤثر است و علاوه بر گسترش داستانی، باعث به وجود آمدن آهنگ مناسب و هیجان و حرکت کافی در سرتاسر داستان می‌شود.

ج) نقطه اوج: ابتدا و در تعریفی مختصر باید گفت که نقطه اوج، آن نقطه یا لحظه‌ای است که در آن حداکثر فشار و تأکید وجود دارد؛ جایی که همه چیز عیان می‌شود و کشمکش حل می‌گردد؛ تنش به حداکثر خود می‌رسد و توازن تازه‌ای به وجود می‌آورد و گره‌گشایی به دنبال آن می‌آید (بلکر، ۱۳۸۸: ۲۳) در این داستان به ازای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

هر یک از نقاط بحرانی، نقطه اوجی وجود دارد، اما نقطه اوج اصلی در این داستان، در پایان آن و هنگام عبور پرمخاطره زیدری و همراهانش از سرزمینهای سرد و لم‌یزرع میان نوشهر تا پرگری است که با مبارزه سخت آنها با سرما- پس از اینکه توسط راهزنان غارت شدند و دیگر توش و توانی ندارند- همراه است و در نهایت با رسیدن او به پرگری و سپس رفتن به دربار سلاطین ایوبی و رسیدن به آرامش، پایان می‌یابد.

> عاقبت روی به راه آوردیم؛ جان بر کف دست و هرچه باداد بادا. به حکم آنکه در آن پنج شش روز در چشم از معنی سواد، جز مردمک چشم نمانده بود و دیده از باب سیاهی، جز روز برگردیده ندیده، چشمها چنانکه مجربست، برف زده بود، و از هفت کس، من و اتباع من، یک کس بیش فرا دو دست خود نمی‌دید. به رسم کوران دست در یکدیگر زدیم و آن کس را عصاکش خویش کردیم تا خویشتن را به هزار کوری به پرگری انداختیم (نفثةالمصدور، ۱۳۷۰: ۱۰۸).

این نقطه اوجی متناسب است که با آنچه به عنوان مقدمه و شرح داستان پیش از آن مطرح شده است، همخوانی کامل دارد و ذهن مخاطب را پس از گذر از آن مراحل سخت و خطرهای گوناگون و تجربه هیجانات مختلف، اقناع می‌کند و همخوان با آرامش به دست آمده برای شخصیت اصلی داستان (زیدری)، او را نیز به آرامش می‌رساند؛ با این وصف باید گفت این داستان به دلیل داشتن خط روایی مناسب که دارای پیچیدگیهای جذاب داستانی، بحرانها و بزنگاه‌های مهیج و نقطه اوج حساب شده است، می‌تواند از این دیدگاه به عنوان یکی از داستانهای مناسب برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی مورد توجه قرار گیرد.

توان آفرینش ساختار سه پرده‌ای از متن

هنگامی که یک اثر ادبی مرزهای مشخص و متمایزی در شکل و ساختار داشته باشد، می‌توان با تکیه بر آن، سه پرده جدا در یک نسخه نمایشی طراحی، و داستان را متناسب با ساختار و زمانبندی سینمایی به سناریوی استاندارد تبدیل کرد. بسیاری از صاحبنظران فیلمنامه‌نویسی، از آغاز، میان و پایان تحت عنوان پرده اول، پرده دوم و پرده سوم نام می‌برند. صرف‌نظر از اینکه چگونه قسمتهای مختلف کار مرتب و کنار هم چیده می‌شود، همواره آغاز، میان و پایان وجود دارد که همان ساختار پایه قصه‌گویی است و حال اگر پرده‌ها مطابق با این ساختار پایه به کار برده شود، قدرت ساختاری به دست می‌آورد و شکل و محتوا با هم پیوند می‌یابد (مرینگ، ۱۳۸۷: ۹۱ و۹۰). در پرده اول

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

اطلاعات داستانی به مخاطبان داده می‌شود، در پرده دوم ابعاد مختلف شخصیتها و کارکردهای مختلف آنها در تقابل یا تعامل با یکدیگر، خط سیر داستان را پیش می‌برد و در نهایت در پرده سوم مسئله حل و فصل می‌شود. براین اساس باید گفت در نفثةالمصدور نیز روند شکل‌گیری داستان، گسترش اطلاعات و حوادث، رفتار شخصیتها و در نهایت پایان داستان به صورتی است که می‌توان سه قسمت جدا و در عین حال به هم پیوسته را به شرح زیر در متن مشاهده کرد و از آن در بازآفرینی فیلمنامه سه پرده‌ای استانداردی استفاده کرد: اگر آغاز داستان از حرکت زیدری و همراهانش به سمت سلطان جلال‌الدین در نظر گرفته شود، حوادث، ماجراها، شخصیتها و اطلاعات داستانی تا پیش از اولین حمله مغولان به اردوگاه سلطان جلال‌الدین در راه موغان، به شکلی در داستان مطرح می‌شود که می‌توان از آن به عنوان چارچوبی مناسب در شکل‌دهی پرده اول فیلمنامه استفاده کرد. در این قسمت شخصیت اصلی داستان (زیدری) تا حد زیادی معرفی شده، اطلاعات اولیه داستانی مطرح می‌شود. در این حالت زمینه برای ورود به پرده دوم، که قسمت اصلی داستان است، آماده می‌شود و با نقطه عطف مناسب، یعنی حمله مغولان و جدا شدن زیدری- برای اولین بار- از لشکریان خودی، داستان وارد پرده دوم می‌شود:

> ...تا کار ازدست برفت؛ صبحدمی بر سر بدوانیدند و عساکر و جموع در مراتع و مروج ولایت ارّان و موغان متفرق، و چون روی مقام نبود، پشت برگردانیدند... و من بنده بامداد با غلامکی که با من بود. روی به لشکرگاه نهادم و اتفاق خیر را شبانه اسپی نیکو خریده بودم و جنیبت کرده و از آن بی‌خبر که به خانه مهمانی بیگانه رسیده است و در یورت گاه، بلایی ناگهان نزول کرده... چون صورت حال بدانستم، سر بر کف دست گرفته، عنان به بادپای سپردم و... (نفثةالمصدور، ۱۳۷۰: ۲۱-۲۰).

پس از این عطف و با ورود به پرده دوم، ماجراها گسترش می‌یابند، عمده حوادث داستانی رخ می‌دهند و زمینه برای رسیدن به پایان منطقی داستان شکل می‌گیرد. این قسمت که طولانی تر از دو بخش یا پرده‌ای دیگر (اول و سوم) است، از فرار زیدری و سپس ورودش به شهر گنجه آغاز شده و تا ورود به شهر خوی و اقامت دو ماهه در این شهر ادامه می‌یابد (همان، ۲۲- ۹۹). در طول این پرده، شخصیت اصلی داستان با انواع کشمکشها و حوادث روبرو شده و قسمت اعظم حوادث روایت برایش اتفاق افتاده

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

است. در پایان این پرده نیز با یک نقطه عطف داستانی دیگر، یعنی تصمیم به هجرت به سوی شام و حرکت به سوی نوشهر- که در مسیر شام است- داستان وارد پرده سوم یا نهایی می‌شود:

«رای من، ورای معاودت شام، مصلحتی دیگر نمی‌دید، گفتم ... دو سه چارپای چنانکه از دست برخیزد به‌دست آریم و پیش از آنکه تاتار در این دیار بر ما سحر خورد، قصد شام کنیم» (همان، ۱۰۰- ۹۹).

از اینجا به بعد داستان در پرده سوم با گذشتن زیدری و همراهانش از سرزمین سرد میان نوشهر و پرگری به اوج خود رسیده، و با می‌رسد او به دربار سلاطین ایوبی به پایان می‌رسد (همان، ۱۰۰- ۱۲۵).

بدین ترتیب باید گفت با استفاده از تمایز سه بخش مختلف - در عین به هم پیوستگی کلی در متن نفثه‌المصدور- می‌توان فیلمنامه‌ای با ساختارسه پرده‌ای استاندارد تهیه، و از آن در ساخت نسخه نمایشی استفاده کرد.

تصاویر جذاب و درونمایه‌های گوناگون

سینما نیز مانند ادبیات به درونمایه نیاز دارد. درونمایه، تم و یا فکر مسلط بر هر اثر از یک سو نشاندهنده طرز فکر نویسنده و از سوی دیگر نمایش‌دهنده نوع پیامی است که به مخاطب منتقل می‌شود؛ بنابراین هر اثری که دارای درونمایه‌های قوی‌تر و گوناگونتر باشد، می‌تواند گزینه بهتری برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی باشد. «فیلمهای بزرگ نیز مانند داستانهای خوب درون‌مایه‌ای قوی دارند اما درون‌مایه در خدمت داستان است و بعدی به ابعاد داستان می‌افزاید» (سینگر، ۱۳۸۰: ۲۷). از این دیدگاه باید گفت در نفثه‌المصدور انواع مختلفی از درونمایه‌های جذاب هست که هر کدام در خلال ماجراهای گوناگون برای مخاطب قابل درک است؛ درون‌مایه‌هایی چون ظلم و ستم، نکوهش عیش و عشرت‌طلبی بیجا، انتقام، ستایش شجاعت و دلاوری و نکوهش ترس و بی‌لیاقتی، و...، اما نکته در ساخت و ارائه یک نسخه نمایشی بسیار با اهمیت باشد؛ برای نمونه درونمایه ظلم و فساد و تباهی در این اثر به دلیل مهارت زیدری در توصیف متناسب با این مضامین، آشکارا در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و قابل لمس می‌شود؛ برای مثال می‌توان برخی از اعمال صاحبِ آمد (ملک مسعود) را که نمایانگر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

ظلم و ستم حاکم بر فضای داستان است و توصیفی تصویری دارد به شرح ذیل مورد اشاره قرار داد:

> ... و نانشسته قیامت برخاست. ... و میان زن و شوهر تفریق مـی‌کـرد و... فرزنـد از مادر استرقاق می‌فرمود. ... جگرگوشهٔ مسلمانان را چون سبایای شرک در نخّاس به ثمن بخس می‌فروخت و پدر می‌گریست. خانه به کالای دیگران- که از مروت دور است- می‌آراست و خزینه به مال بیکسان- که در مـذهب فتـوت محظـور اسـت- مالامال گردانید. خلالات ثغور از بن دندان گرسنگان برکند و به پیش خورد سـگان تاتار- که از آن تعفف در شریعت همت لازم آید – دهان بیالود و ... (نفثةالمصدور، ۱۳۷۰: ٦١ و ٦٠).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود ظلم و جور بی‌حد مسعود حاکم شهر آمِد در پس این توصیفات متنی بخوبی قابل لمس است و می‌توان بر اساس آن، تصاویری تأثیرگذار در نسخه نمایشی تولید کرد. نمونه دیگر، درون‌مایه توطئه در این اثر است که در ماجرای توطئه جمال علی عراقی و همدستانش بر ضدّ زیدری، هرچند به ایجاز به شیوه‌ای جذاب و با فضاسازی مناسب بخوبی قابل مشاهده است (همان ٨٦ و ٨٥).

از این دست هماهنگیها میان تصاویر متن با مضامین مورد نظر شاعر در این داستان فراوان وجود دارد که ضمن ایجاد فضای تصویری در تعامل با درونمایه‌های داستان، می‌تواند مبنای شکل گیری اثری نمایشی با درونمایه‌های گوناگون و ارزشمند قرار گیرد.

کشمکشهای تصویرساز در نفثةالمصدور

پایه‌های درام بر اساس کشمکش شکل می‌گیرد و نمایش از هر نوع (فیلم، سریال و ...) با گسترش انواع کشمکشها در داستان پیش می‌رود. «کشمکش، اساس درام است. درام از کشمکش به وجود می‌آید. رمان می‌تواند درونی و آرام باشد. شعر می‌تواند خوش عبارت و بدیع باشد؛ امّا درام نیاز به اصطکاک، چفت و بست و درگیری دارد» (سینگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵). در نفثةالمصدور نیز کشمکش و تضاد از اهمیتی فراوان برخوردار است به گونه‌ای که باید گفت شکل‌گیری این اثر، بر اساس ستیز و کشمکش میان قهرمان داستان و سایر شخصیتها و حتی وضعیت و محیط است. در واقع باید گفت در این اثر کشمکشهای گوناگونی هست که هر کدام باعث به وجود آمدن هیجان و حرکت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

فراوانی در متن می‌شود و توان تصویری اثر را افزایش می‌دهد که می‌توان به برخی از آنها به این صورت اشاره کرد:

۱. کشمکش میان زیدری و مغولان: اصلی‌ترین کشمکش که به شکل گسترده در سرتاسر اثر به چشم می‌خورد و نه تنها شخصیت اصلی، بلکه تمام فضای داستان را تحت تاثیر قرار می‌دهد، همان کشمکش و جنگ و گریزی است که یک طرف آن مغولان هستند و زیدری را نیز به عنوان شخصیت اصلی داستان حتی یک لحظه رها نمی‌کند. او گاهی از روی ناچاری و ضرورت با آنها می‌جنگد و گاهی با تمام توان از آنها می‌گریزد و گاهی در وضعیت سخت و هولناک حتی از مغول به مغول می‌گریزد:

> و در آن وقت که دیگران عشق می‌باختند، اسپ تاخته تا به هر جانب کـه دوانیـدم، بلا را گرد خویش درآمده دیدم. ... مرگ با همه ناخوشی با دل خوش کرده به‌قضـا از بن گوش رضا داده، و کار– دور از همه دوستان– چنان تنگ شده بود که از تاتار در تاتار می‌گریختم و از این طایفه کـه پـس پشـت بودنـد، روی بـه‌طایفـه‌ای کـه رویاروی بودند می‌نهاد[م] و... (نفثه‌المصدور، ۱۳۷۰: ۵۳).

۲. کشمکش میان زیدری و شخصیتهای منفی داستان: زیدری علاوه بر مغولان، کشمکشها و جدال و گریزهایی نیز با سایر شخصیتهای روایت خود دارد که از جمله آنها می‌توان به کشمکش چندباره او با راهزنان و درگیر شدن با آنها، (همان،٦٦ و١٠٤–١٠٣)، کشمکش و جنگ و گریز با فرستادگان جمال علی عراقی (همان، ۸۸) و ... اشاره کرد که هر کدام با داشتن زمینه‌های مختلفی از حرکت و هیجان، جذابیتها و عمل و واکنش مورد نیاز درام را تأمین می‌کند.

> دانستم که بی قطع حدود صفائح، عبور از آن ورطهٔ هائل نـاممکن اسـت و بیـرون شو آن غرقاب را گذر بر جداول نامتعین. سر اسب باز کشیدم و دست بـه شمشـیر بزد[م] به قدر وسع و امکان. لحظه‌ای در محامات نفـس و محافظـت جـان، حرکـه المذبوحی به جای آوردم و ساعتی دراز ... دست و پای – اگر چه از کار رفته بود– بازجنبانیده می‌گفتم ... (همان، ۸۷).

۳. کشمکش میان زیدری و طبیعت: طبیعت و اوضاع محیطی نیز در متن نفثه‌المصدور از اهمیتی ویژه برخوردار است و کشمکش زیدری با این محیط و اوضاع سخت، نوعی هیجان و حرکت را به داستان وارد می‌کند؛ برای نمونه عبور زیدری از راه‌های سخت و صعب‌العبور سرزمین میان آمِد و ماردین (همان، ٦٥) و یا عبور از گردنه سرد و برف خیز پرگری آن هم بدون لباس مناسب (همان، ١٠٦ و ١٠٥) از نمونه

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

کشمکشهای او و طبیعت است که می‌تواند در نسخه تصویری به صورتی تأثیرگذار و پیش برنده به نمایش درآید.

٤. کشمکش میان مغولان و لشکریان سلطان جلال‌الدین: در طول روایت زیدری در نفثةالمصدور، دو بار جنگ سختی میان مغولان و لشکریان سلطان جلال‌الدین اتفاق می‌افتد (همان، ۲۰ و ٤٤ و ٤۲) که هرکدام از آنها می‌تواند به صورت کشمکشهای عمومی با داشتن ظرفیتهای قوی از عمل و عکس‌العمل در قالب صحنه‌هایی پر کشش و پر تپش به تصاویری آکنده از هیجان و حرکت در نسخه نمایشی تبدیل شود و جنبه‌های تصویری متن را تقویت کند؛ با این وصف باید گفت وجود این کشمکشهای گوناگون که به برخی از آنها اشاره شد، جذابیتهای متن را افزایش می‌دهد و همسو با ساختار درام و نیاز آن به کشمکش، باعث بالا رفتن جنبه‌های نمایشی این اثر می‌شود. به گونه‌ای که می‌توان از این فراوانی و تنوع کشمکش در نسخه نمایشی استفاده مناسب، و فیلمی سرشار از حرکت و هیجان تولید کرد.

تعلیقِ هیجان‌ساز در نفثةالمصدور

تعلیقَ یکی از عناصر اصلی روایت کلاسیک است؛ به بیان بهتر باید گفت برای ایجاد تعلیق ابتدا زندگی قهرمان داستان از تعادل خارج می‌شود و سپس مخاطب با او همذات پنداری می‌کند. در طی این وضعیت این سؤال برای مخاطب ایجاد می‌شود که آیا شخصیت به هدف خود می‌رسد یا نه. تنش اصلی داستان، که ما را از نظر عاطفی درگیر می‌کند، ناشی از برانگیختن متناوب احساس امید و ترس در مخاطب است. در نقل داستان، استفاده از نقاط اصلی در تنش روایی داستان اهمیت ویژه‌ای دارد. در واقع استمرار توجه مخاطب بسته به قوت تعلیق داستان است (موریتز، ۱۳۸٤: ۲۲)؛ به بیان دیگر می‌توان گفت حالت تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به پیگیری ادامه داستان می‌کند و هیجان و التهاب را در او برمی‌انگیزد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷٦-۷۵)؛ و با این وصف باید گفت در نفثةالمصدور ماجراها طوری پیش می‌آید که هماهنگ با آهنگ و ضرباهنگ سریع روایت، مخاطب از همان ابتدای داستان با قهرمان اصلی که ماجراها و حوادث بیشتر حول و حوش او شکل می‌گیرد، همذات پنداری می‌کند. در واقع مخاطب در این اوضاع با شخصیت زیدری در طول سفرش همراه، و با او کنجکاو

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

می‌شود؛ می‌ترسد و نگران می‌شود که عاقبت او را در گذر از این وادیهای پر خطر دنبال کند.

> عاقبت خرقهٔ درویشانه بر سر افگندم و خویشتن متنکروار از آن دروازهٔ زندان بی‌گناهان بیرون انداخت[م] و سه روزه کوهپایهٔ میان آمِد و ماردین ... به یک روز زیر قدم آورد[م]. مصاید اکراد و مکامن حرامیان را که دیو کانجا رسید سر بنهد، به تنهایی با پنج شش سر و پا برهنه، قطع کرد[م]؛ بیشه‌ای که باد بی‌اندیشه بر شواهق جبال و مصاید قلال آن اجتیاز ننماید، و باز بی احتراز بالای مَخارِم شعاب و مضایق عقاب آن پرواز نکند و ... (همان، ٦٥).

این دست حوادث و یا ماجراهایی مانند: روبه‌رو شدن با راهزنان (نفثةالمصدور، ۱۳۷۰: ٦٦ و ١٠٤-١٠٣)، فرار از دست مغولان (همان، ۵۳)، مبارزه با فرستادگان جمال علی عراقی (همان، ۸۸-۸۷) و ... نمونه‌های مختلف دیگر از ماجراها و فضاهای داستانی است که هر کدام باعث به وجود آمدن هیجان و تعلیقی تازه برای مخاطب می‌شود.

این تعلیق جذاب و نفس‌گیر، که تقریباً در سراسر متن نفثةالمصدور هست، عاملی مهم و منحصر به فرد- بویژه در مقایسه با بسیاری از آثار تاریخی ادبیات فارسی- است که در افزایش ظرفیتهای نمایشی این متن نقشی اساسی به عهده دارد؛ نکته‌ای که در بسیاری از متون نمایشی از نکات اصلی و حیاتی به شمار می‌آید و تأثیری بسزا در شکل‌گیری و ساختار هر اثر نمایشی به عهده دارد. در واقع همین تعلیق باعث ترکیب کنجکاوی و نگرانی در مخاطب می‌شود و توجه او را به همین روش به درام جلب می‌کند (مک کی، ۱۳۸۷: ۲۳۰).

شخصیتهای نمایشی در نفثةالمصدور

شخصیت رکن اساسی و بسیار مهم هر اثر ادبی یا نمایشی، و چگونگی پرداختن به زندگی شخصیت یا شخصیتها است که روند شکل‌گیری و پیشرفت داستان را مشخص می‌کند.

> در اهمیت عنصر شخصیت در میان سایر عناصر داستانی همین قدر باید گفت که هیچ داستان و قصه‌ای بدون شخصیت نمی‌تواند شکل بگیرد؛ شخصیتهایی که نتیجه ذهن خلاق و بلند نویسنده‌اند و می‌توانند از چنبره زمان و مکان عصر خویش در گذرند و الهام بخش مخاطبان باشند (ر.ک: یونسی، ١٣٦٥: ٦٠ و ٢٥٩).

شخصیت‌پردازی نیز چیزی نیست جز آنچه بتوان بر طبق آن به وجوه شخصیتی فرد پی برد. عملی که نویسنده به وسیله آن به توصیف و نمایش اعمال و رفتار و درونیات

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

شخصیتهایش می‌پردازد و چگـونگی ابعـاد شخصـیتی آنـان را بـرای مخاطبـان روشـن می‌کند.

> شخصیت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهده یک فـرد انسـانی، هرآنچه بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید؛ سن و میزان هوش، جـنس، سبک حرف زدن و ادا و اطوار و... وضعیت روحـی و عصـبی؛ ارزشـها و نگرشـها (مک.کی، ۱۳۸۷: ٦٩).

با توجه به این تعریف و با در نظر گرفتن این نکته که در شخصیت‌پردازی نمایشی، نویسنده بیشتر به روش غیرمستقیم و از راه نشان دادن اعمال و رفتار شخصیتها به خلـق و پرورش شخصیتهایش اقدام می‌کند، می‌توان بـه سـراغ نفثـةالمصـدور رفـت و انـواع شخصیتها و چگونگی شخصیت‌پردازی را در آن مورد بررسی قرار داد:

زیدری: شخصیت مثبت و قهرمان اصلی در این داستان خود نویسنده (زیدری) است. آنچه از رفتار او در متن تصویر می‌شود، نشاندهنده مردی با فرهنگ و دانش و میهن‌پرست و تا حدودی زیرک است که به درباری که در آن خدمت کرده، وفادار است؛ این شخصیت در طول روایت به انواع ابتلائات دچار می‌شود و به شیوه‌ای نمایشی و بر مبنای نمایش اعمال و رفتار، وجوه مختلف شخصیت او و به عنوان شخصیت اصلی داستان به مخاطب معرفی می‌شود.

> به گفته هنری جیمز شخصیت چیست جز تجلی رویـداد و رویـداد چیسـت، جـز ترسیم شخصیت. در این نکته، پروب، توماشفسکی و بارت با جیمز هـم صـدایند: کارکردها و شخصیتها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا رابطه متقابل دارند و یکـی مستلزم دیگری است (مارتین،۱۳۸۲:۸٤).

زیدری شجاعت خود را در صحنه‌هایی که به جنگ و گریز با مغولان، مبارزه با فرستادگان علی عراقی، و ... صبر و شکیبایی خود را در تحمل بلایا و سختیها اعم از وضعیت بد محیطی و ...، نشان می‌دهد و زیرکی و سیاستمداری خود را در دربار سلاطین ایوبی- هنگامی که خبر لشکرکشی مغولان به سوی اردوگاه سلطان جلال‌الدین را می‌شنود با حفظ خونسردی ظاهری و با سخن گفتن از جایگاه قدرت و اینکه مغولان به زودی نابود خواهند شد (نفثةالمصدور، ۱۳۷۰: ۳٤و۳۳) - نشان می‌دهد. او عقلانیت خود را در یادآوریهایی که برای آماده باش و حفظ هوشیاری در برابر مغولان به لشکریان می‌دهد به مخاطب گوشزد می‌کند و ... . در واقع با وجود موانع، آزمونها، پیچیدگیها و ارتباطات در داستان، قهرمان و شخصیت اصلی روایت به شیوه‌ای تصویری می‌آفریند و بدین طریق قدرت و ظرفیت قهرمان به مخاطبان نشان داده

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

می‌شود. و این همان روشی است که در درام اهمیت فراوانی دارد؛ چرا که نشان دادن ابعاد شخصیتی با نمایش اعمال و رفتار شخصیتها به جای بیان صرف، لازمه شکل گیری شخصیتهای نمایشی است. «ارائه شخصیتها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن، جزء جدایی ناپذیر روش نمایشی است؛ زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیتهاست که آنها را می‌شناسیم» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۹).

جلال‌الدین: هرچند توصیف و پرداختی که از سلطان جلال‌الدین در نفثه‌المصدور صورت می‌گیرد ناچیز است و نمی‌توان شکلی از پرداخت و پرورش شخصیت را برای آن در نظر گرفت، اما باید گفت همان بیان مستقیم و موجز و صراحت لهجه‌ای که مؤلف با آن برخی از وجوه خاص شخصیت جلال‌الدین را باز می‌نمایاند، می‌تواند تجسم تصویری قابل لمس از این شخصیت برای مخاطب ایجاد کند؛ مثلاً زیدری در ابتدایی‌ترین توصیفات خود از سلطان جلال‌الدین عیش و عشرت نابجای او را پس از حرکت لشکر به سوی موغان بیان می‌کند (نفثة المصدور، ۱۳۷۰: ۱۹-۱۸) و این علاقه شدید به خوش‌گذرانی را که از ویژگیهای برجسته این شخصیت است، یکی از عوامل شکست او بر می‌شمارد. یا مثلاً در جایی دیگر عاقبت نیندیشی سلطان جلال‌الدین را در انتخاب شخصی ترسو و نالایق به نام ترخان، برای فرماندهی لشکر در مقابله با مغولان (همان، ۳۷) به شکلی غیر مستقیم گوشزد کرده و نابودی او و لشکریانش را به شخصیت خود او ارجاع می‌دهد. در واقع این شخصیت و رفتارش که منجر به شکست آخرین لشکر مقاومت می‌شود، زمینه را برای بروز برخی از ویژگیهای قهرمان اصلی داستان (زیدری) فراهم، و بستر شکل‌گیری ابعاد مختلف این شخصیت را در رویارویی با مصیبتهای پس از آن آماده می‌کند؛ با این وصف باید گفت وجود این دست شخصیتها ضمن اینکه باعث پررنگتر شدن ارتباطات انسانی و گسترش اطلاعات داستانی می‌شود، می‌تواند روایت را از چند ببرد به پیش ببرد و بر جذابیتهای دراماتیک آن نیز بیفزاید.

مَلِک مسعود: یکی از شخصیتهای منفی در این داستان است که اعمال و رفتارش در داستان، ابعاد مختلف شخصیت منفی و پلید او را برای مخاطب به نمایش می‌گذارد (همان، ۶۳-۵۹)؛ این شخصیت نمونه‌های مشابهی در بسیاری از آثار ادبی و نمایشی، مانند شخصیت «سوری» در تاریخ بیهقی و یا شخصیت منفی «پرنس جان» در داستان نمایشی رابین هود دارد که می‌تواند ضمن ایجاد زمینه کشمکش در داستان و افزایش جنبه‌های نمایشی آن، جذابیتهای روایت را نیز بیشتر کند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

جمال علی عراقی: او نیز یکی از شخصیتهای اصلی منفی در نفثةالمصدور است که زیدری به شکلی نسبتاً مفصل اما بدون حشو و زواید، چگونگی رشد و ترقی او را از نوجوانی تا بزرگسالی توصیف، (همان، ۸۳-۷۵) و بیشتر رذایل اخلاقی و صفات ذمیمه او را در خلال توصیفاتی تند و منفی بیان می‌کند به گونه‌ای که مخاطب می‌تواند بخوبی شخصیت پلید او را تجسم کند و جایگاه او را در کشمکش با قهرمان داستان از یک سو و نقش اصلیش در کل روند روایت -به عنوان یکی از عوامل اصلی ایجاد نابسامانی و شکست از مغولان- از سوی دیگر درک کند. این شخصیت نیز در آثار ادبی دیگر نمونه‌هایی دارد؛ مثلاً شخصیت «**راست روشن**» وزیر بهرام در داستان هفت پیکر، که وجوه نمایشی بالایی هم دارد[۲] از همین نوع است. در واقع همین‌طور که پیش از این نیز عنوان شد، این دست شخصیتها با آماده کردن بستر کشمکش در داستان، هم وجوه نمایشی اثر را تقویت نمی‌کند و هم به جذابیتهای داستان می‌افزاید.

مغولان: شخص یا گروه خاصی از مغولان در نفثةالمصدور حضور مستقل و شخصیتی منفرد ندارند، بلکه این لشکریان مغول هستند که مانند خطر، تهدید و در قالب یک گروه بزرگ، در همه جای داستان به عنوان یک طرف کشمکش، در مواجه با دیگر شخصیتها نقش‌آفرینی می‌کنند. در واقع مغولان در نفثةالمصدور مانند غول، موجود بیگانه، روح و شبحی قدرتمند، موجودی ویرانگر از دنیایی دیگر و یا حتی قومی وحشی و بدوی[۳]... که در بسیاری از فیلمهای امروزی نقشی کارکردی در ایجاد هیجان و تعلیق داستانی دارند، می‌توانند در یک نسخه نمایشی زمینه‌ساز ایجاد عمل و عکس‌العمل و کشمکش داستانی شده و ظرفیتهای نمایشی متن را از این منظر بالا ببرند.

به‌طور خلاصه باید گفت اگرچه در این متن مختصر، مجالی برای شخصیت‌پردازی و پرورش شخصیتهای نمایشی مانند آنچه در بسیاری از داستانهای بلند و رمانهای امروزی وجود دارد، نبوده است، اما شخصیتهای این متن با داشتن ظرفیتهای لازم در یک بستر روایی مناسب، این امکان را به وجود می‌آورند که با گسترش در برخی از ابعاد، بتوان از آنها در خلق شخصیتهای نمایشی استفاده کرد؛ به این منظور می‌توان از آثار نیز استفاده کرد دیگری که حوادث و شخصیتهای مشترک با نفثةالمصدور در آن وجود دارد؛ مانند سیرت جلال الدین مینکبرنی و یا تاریخ جهانگشای جوینی؛ با این وصف به نظر می‌رسد وجود شخصیتهایی با ظرفیتهای نمایشی در این متن شاخصه مهم

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

دیگری است که می‌تواند در انتخاب این اثر به عنوان متنی با وجوه و ظرفیتهای نمایشی بالا مورد توجه قرار گیرد.

نتیجه‌گیری

در ادبیات فارسی آثار ادبی با ظرفیتهای نمایشی مناسب کم نیست که بتوان بر اساس آنها نسخه‌های نمایشی تولید کرد و نفثةالمصدور نوشته زیدری نسوی یکی از آثار در این زمینه است. داستان این متن، که شرح حوادثی مهم در برهه‌ای سرنوشت‌ساز از تاریخ ملت ایران است از نگاه نویسنده‌ای تیزبین و در عین حال حساس در برابر سرنوشت مردم و سرزمین پدری به نگارش درآمده است. این اثر به نوعی شرح پریشانی و سرگردانی شخص نویسنده- منشی مخصوص دربار جلال‌الدین خوارزمشاه- پس از شکست از مغولان و کشته شدن سلطان جلال‌الدین است که هم به لحاظ محتوایی اثری درخور توجه است و هم قالب داستانی جذاب و گیرایی دارد. داستان در این اثر، پیچیدگیهای مناسب، بحران و تعلیقهای جذاب و نقطه اوج منطقی و حساب شده دارد که به توان نمایشی آن می‌افزاید. روند شکل‌گیری و پیشرفت داستان منطبق بر داستان خوب نمایشی، دارای آغاز و میان و پایان با نقاط فراز و فرود مختلف است و در ساختار، توان تبدیل شدن به فیلمنامه سه پرده‌ای استاندارد را دارد. عناصری چون گونگی درونمایه و فراوانی تصاویر، باعث حرکت داستان به زبان تصویری، و وجود شخصیتهای پذیرفتنی نمایشی در آن باعث همذات پنداری مخاطب می‌شود؛ اما نکته اساسی در این متن محوریت تعلیق و شکل گیری انواع کشمکشهای پرهیجان بر این مبناست که وجه مشخصه و متمایزکننده آن در میان آثار تاریخی از این دست به شمار می‌رود. در واقع تعلیق در این متن هم شخصیتها را پویاتر می‌کند و هم در خلال انواع کشمکشها ضمن جلب نظر مخاطب، ضرباهنگ ویژه‌ای به روایت می‌دهد و باعث خلق موقعیتهای درامتیک می‌شود. سرانجام نیز به نظر می‌رسد می‌توان با اجرای برخی از تغییر و تعدیلهای بجا و گسترش چارچوب داستانی اثر با توجه به ظرفیتهای قوی آن، متن مناسبی برای ساخت نسخه نمایشی جذاب و ماندگار از آن فراهم آورد.

پی‌نوشتها

1. Pasolini

۲. **خلاصه داستان:** زیدری نسوی در نفثةالمصدور سرگذشت خود را نوشته است. او در سال ٦٢١ از شهر نسا از نزد والی آن دیار به خراسان رفت و مأمور بود که مالی را به دربار سلطان غیاث‌الدین

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

در شهر ری برساند و چون در آن زمان سلطان جلال‌الدین بر غیاث‌الدین برادرش غالب آمده بود، آن مال را به زحمت و با ترس و اضطراب ناشی از ناامنی و غارت دزدان، سرانجام به سلطان رسانید و خود بر خلاف رضای قلبی در زمرهٔ خدمتگزاران وی درآمد و تا سال ٦٢٨ یعنی سالی که جلال‌الدین در برابر شبیخون مغولان برای اولین بار گریخت در خدمت او بود. زیدری، که در زمان حملهٔ مغول در بازگشت از قلعهٔ موغان از حملهٔ مغول آگاه شده است، به سوی بیلقان حرکت می‌کند. و در راه متوجه می‌شود که وزیر دربار که با او سر دشمنی دارد نیز به بیلقان رسیده است. ناچار در پوششی ناشناس از آن شهر عبور می‌کند و سه ماه را در گنجه بسختی می‌گذراند. او با اینکه می‌داند در اطراف گنجه ناامنی زیادی وجود دارد و مغولان و غارتگران همه جا حضور دارند، از گنجه که خود به تدریج دچار آشوب و بلوا شده است، ناگزیر به سوی شام حرکت می‌کند. در این زمان حلقهٔ محاصرهٔ مغول نیز پیوسته تنگتر می‌شود و او از شام به لشکرگاه سلطان جلال‌الدین باز می‌گردد؛ اما سپاه سلطان که در آن وضعیت نامساعد دائم در حال خوشگذرانی و عیش و عشرت است، بار دیگر از مغولان شکست سختی می‌خورد و زیدری بار دیگر خود را در محاصرهٔ مغولان می‌بیند؛ بسختی و با جنگ و گریزی طاقت‌فرسا و ناامیدانه از چنگ آنها می‌گریزد و به شهر آمِد رفته و مدت سه ماه را نیز در آنجا به سختی در خدمت سلطان آمِد (ملک مسعود) می‌گذراند. که شخصی نابکار و ظالم بود. بعد از این مدت زیدری در اقدامی مخاطره‌آمیز به شکلی ناشناس از آمِد می‌گریزد و در حالی‌که از دست فرستادگان حاکم آمِد می‌گریزد، با دزدان و غارتگران نیز روبه‌رو می‌شود و سرانجام به سختی خود را به ماردین می‌رساند و نجات می‌یابد. او از ماردین به سوی اربیل حرکت می‌کند؛ اما از آنجا که وزیر دربار که کینه و عداوت نسوی را به دل گرفته است، هرجا که می‌رود از او بدگویی می‌کند، او به ناچار به شکل مخفیانه خود را به اربیل می‌رساند و از آنجا نیز به ارمیه می‌رود؛ چون خبر نابودی تبریز را می‌شنود، به سوی خوی حرکت می‌کند. این بار نیز در راه متحمل سختیهای فراوان می‌شده و با گریز از دست فرستادگان احمد اُرموی و وزیر کینه توز با تحمل بیماری و بدون توش توان به خوی می‌رسد. نسوی از آنجا نیز به سوی شام حرکت می‌کند و این بار علاوه بر دزدان و غارتگران با تحمل سرمای هوا و گذر از مسیرهای صعب‌العبور سرانجام در سال ٦٢٩ به میّافارقین می‌رود و در پناه ملک‌المظفر قرار می‌گیرد.

۳. ر.ک: وجوه اقتباسی و نمایشی هفت پیکر نظامی، فصلنامه تخصصی نظم و نثر فارسی، ش ٤، تابستان ٨٨.

٤. برای نمونه می‌توان به فیلم آخرالزمان ساخته مل گیبسون اشاره کرد که در آن قومی وحشی و بدوی با خشونتی بی حد، زمینه‌ساز بروز کشمکشهای فراوان داستانی می‌شوند.

منابع

۱. ارسطو، **فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳.
۲. اسیلن، مارتین؛ **نمایش چیست**، ترجمه شیرین تعاونی. تهران: آگاه، ۱۳٦۱.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]

۳. افضلی، بهرام؛ **تحریری نو از** نفثةالمصدور، پایان نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی اسماعیل حاکمی و مشاوره جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.
٤. بلکر، اروین آر؛ **عناصر فیلمنامه‌نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس، ۱۳۸۸.
۵. پورشبانان، علیرضا و غنی پور، احمد؛ **وجوه اقتباسی و نمایشی هفت‌پیکر نظامی**، فصلنامه تخصصی نظم و نثر فارسی، شماره ٤. تابستان ۸۸ (ص٢٤– ۷)
٦. ثروت، منصور؛ **تحریری نو از تاریخ جهانگشای جوینی**، تهران: امیرکبیر، ١٣٦٢.
۷. خرندزی زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد؛ نفثةالمصدور، تصحیح امیرحسن یزدگردی، چ دوم، تهران: ویراستار، ۱۳۷۰.
۸. -------- ؛ **سیرت جلال‌الدین مینکبرنی**، تصحیح مجتبی مینوی، چ دوم، تهران: علمی فرهنگی؛ ١٣٦٥.
۹. داواک، ماسسمو؛ **مقاله «پازولینی، فلورستانو واچینی و دیگران»**، ترجمه کامران شیردل، مجله سینما، تهران: شماره ۵ دی ماه ۵۲. (ص ٦–۵)
۱۰. سینگر، لیندا؛ **بازنویسی فیلمنامه**، ترجمه عباس اکبری. تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
۱۱.---------- ؛ **فیلمنامه اقتباسی**، ترجمه عباس اکبری. تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.
۱۲. صفا، ذبیح الله؛ **تاریخ ادبیات ایران(ج ۳)**، چ سوم. تهران: فردوس، ١٣٦٣.
۱۳. لاوسن، جان هاوارد؛ **سیر تحولی سینما**، ترجمه محسن یلقانی، تهران: آگاه، ١٣٦٢.
١٤. مارتین، والاس؛ **نظریه‌های روایی**، ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۵. مرادی، شهناز؛ **اقتباس ادبی در سینمای ایران**، تهران: آگاه، ١٣٦٨.
١٦. مرینگ، مارگارت؛ فیلمنامه‌نویسی، ترجمه داود دانشور، چ دوم، تهران: سمت، ۱۳۸۷.
۱۷. مک کی، رابرت؛ **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**. ترجمه محمد گذرآبادی. چ سوم. تهران: هرمس، ۱۳۸۷.
۱۸. میرصادقی، جمال؛ **عناصر داستان**. چ پنجم. تهران: سخن، ۱۳۸۵.
۱۹. موریتز، چارلی؛ **نگارش فیلمنامه داستانی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: فارابی، ١٣٨٤.
۲۰. یونسی، ابراهیم؛ **هنر داستان‌نویسی**، چ چهارم. تهران: سهروردی، ١٣٦٥.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-05]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.33.6.9]