# قابلیت‌های تصویری داستان‌های هفت گنبد برای اقتباس در قالب مجموعه تلویزیونی

**دکتر ابوالحسن قاسمی**
**عضو هیأت علمی دانشکده صدا و سیم**
**آناهیتا آقاطاهر**
**کارشناس ارشد تولید رشته تهیه‌کنندگی گرایش نمایش**

## چکیده

در این مقاله، با به‌کارگیری روش اسنادی، اطلاعات لازم در مورد اقتباس، مجموعه تلویزیونی و تکنیک‌های اجرایی در تلویزیون، گردآوری شده و سپس با روش توصیفی– اکتشافی، قابلیت‌های تصویری داستان‌های هفت گنبد بدین صورت مورد بررسی قرار گرفته است: نخست ویژگی‌های مجموعه تلویزیونی و اقتباس در این قالب بررسی شده، سپس ویژگی‌های تصویریِ داستان‌های هفت گنبد و میزان انطباق آن‌ها برای اقتباس در قالب مجموعه تلویزیونی مشخص شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد قابلیت‌هایِ تصویریِ داستان‌هایِ هفت گنبد به اندازه‌ای است که می‌تواند دستمایه مناسبی برای اقتباس در قالب مجموعه تلویزیونی باشد.

واژگان کلیدی: قابلیت‌های تصویری، هفت گنبد نظامی، اقتباس، مجموعه تلویزیونی

وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

مروری بر تاریخ ادبیات ایران نشان می دهد که این دیار یکی از غنی ترین گنجینه های روایی، حماسی، غنایی و اخلاقی را دارا است. یکی از این گنجینه های کهن، منظومهٔ *هفت گنبد* ( *بهرام نامه* ) اثر نظامی گنجوی است که ظرفیت بالایی برای خلق یک مجموعهٔ تلویزیونی را دارد اما متأسفانه با نگاهی تخصصی در حوزهٔ برنامه سازی به آنها نگریسته نشده است. در میان محققان شرق شناس، ***مایکل بری***، علاقهٔ زیادی به نظامی داشته است و از این رو کتابی تحت عنوان *"تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی"* نوشته و قصد خود را از این کار، احیای رمزو راز شعر نظامی معرفی کرده است. (نشر نی، ۱۳۸۸ ). همچنین در این خصوص می توان از کتاب *"هشت بهشت و هفت پیکر"*، تألیف ***دکتر محمد جعفر محجوب*** ( انتشارات هنر و مردم. بی تا.) و یا *"تحلیل هفت پیکر نظامی* " اثر ***محمد معین*** ( ۱۹۶۰.دانشگاه تهران) نام برد. اما با وجود بررسی های انجام شده در باب حکمت و عرفان و رموز نهفته در اشعار نظامی، تاکنون پژوهش منسجمی در مورد قابلیت های تصویری و تلویزیونی آن انجام نشده است.

www.anjomanfarsi.ir

این داستان‌ها که آمیخته با افسانه ها و پندهای حکیمانه است، منابع شایسته‌ای برای برنامه سازی هستند و با اقتباس درست از این آثار، می توان قصه ها و روایات پربارتری را جهت ساخت مجموعه های تلویزیونی ارائه داد. بنابراین اهداف این تحقیق را می توان به این صورت خلاصه کرد:

۱ – شناخت قابلیت‌های تصویری و جنبه‌های نمایشی داستان‌های منظومهٔ هفت پیکر

۲ – چگونگی اقتباس از ظرفیت‌های روایتی و تصویری داستان‌های منظومهٔ هفت پیکر

در راستای این اهداف، این پژوهش به این سه سوال پاسخ خواهد داد :

_ تا چه اندازه این اثر برای تبدیل شدن به مجموعهٔ تلویزیونی مناسب است ؟

_ در اقتباس از داستان‌های هفت پیکر، به عنوان مجموعهٔ تلویزیونی به چه نکاتی باید توجه شود ؟

پاسخ به این سوالات، به رد یا قبول فرضیه ی این پژوهش کمک می کند که از این قرار است :

قابلیت‌های نمایشی و مضامین داستان‌های هفت پیکر، امکان تغییر و تبدیل آن به عنوان دستمایه ای برای اقتباس در رسانه ی تلویزیون را فراهم می‌کند.

بنابراین در این پژوهش سعی بر آن است تا با توجه به داستان‌های منظومهٔ هفت پیکر، به شماری از عناصر نمایشی این اثر پرداخته شود و به این ترتیب، قابلیت‌های آن برای تبدیل شدن به مجموعهٔ تلویزیونی را مورد بررسی قرار دهد. شناخت ظرفیت‌های نمایشی هفت پیکر برای تبدیل مجموعهٔ تلویزیونی، مساله این رساله را تشکیل می‌دهد.

**نظامی گنجوی، خالق هفت گنبد**

الیاس بن یوسف متخلص به نظامی – شاعر بزرگ سده ششم هجری – در شهر گنجه آذربایجان تولد یافته و گویا تا آخر عمر در آن شهر مانده است .

دیوان خمسهٔ نظامی همانطور که از نام آن پیداست شامل پنج دفتر است: *مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و اقبالنامه.*

"هفت پیکر که آن ر ا «هفت گنبد» و « بهرام نامه »نیز نامیده اند، به نام سلطان علاء الدین کرپ ارسلان در حدود ۵۹۳ هجری انجام یافته است" ( دستگردی، ۱۳۷۸ : ٤ ) .

هریک از این پنج دفتر به درخواست یکی از فرمان روایان زمان نظامی به رشتهٔ تحریر در آمده است. دکتر *شفیعی کدکنی* (۱۳۷۰ )، معتقد است شعر فارسی در همهٔ ادوار از دربار و اشراف تأثیر گرفته است. دورهٔ نظامی به خصوص دوره‌ای است که این تأثیرپذیری از اشراف پررنگ‌تر است. (کدکنی، ۱۳۷۰ : ۲۹۰ ) .

این منظومه به حماسهٔ بهرام گور– شاه دلاور ساسانی در ایران باستان– تعلق دارد که در سال های ٤۲۰ تا ٤۳۹ میلادی حکم فرمایی می کرد . این کتاب در مجموع دارای ۵۱۳۰ بیت است که نزدیک به نیمی از آن شرح زندگی بهرام گور است و نیم دیگر به شرح داستان های هفت گنبد می‌پردازد که بانوی هرگنبد آن را روایت می کند و هر بانو، طوری داستان خود را طرح می‌کند و به پایان می‌برد که با رنگ گنبدی که در آن مسکن دارد هماهنگی داشته باشد و در پایان نیز دلیل برتری رنگ گنبد خود را بر دیگر رنگ ها را توضیح می‌دهد .

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

**سبب انتساب هر رنگ در هفت گنبد**

داستان ساختن قصرها و گنبدهای رنگارنگ سابقه ای قدیمی دارد و به دوران پادشاهی مادها می رسد. به روایت هرودت، دیاکو شاه ماد، شهر همدان را ساخت و در آن قصری برآورد که هفت حصار و هر حصار رنگی خاص داشت. این تنوع رنگ آمیزی را در بابل از علامات ستاره های هفت گانه می دانستند و برج معروف بابل نیز همین گونه رنگ آمیزی شده بود و رنگ کردن هفت حصار همدان تقلیدی از آن به شمار می‌رفت » ( محجوب، ۱۳۷۸ : ۱۱۵ ).

عدد هفت نزد ایرانیان از زمان های قدیم عددی مهم بوده است. و همیشه با اصطلاحاتی چون هفت آسمان، هفت طبقهٔ زمین، هفت سیاره و از این نمونه ها برخورد کرده‌ایم . بارزترین نمونهٔ این اعتقادات که در ملت‌های گوناگون باقی مانده است «هفته» است که در همه جای دنیا، ماه‌ها خواه شمسی یا قمری به هفته‌ها تقسیم می‌شوند که هر روز هفته نیز به سیاره و فلزی خاص منسوب است و رنگ خاص خود را نیز دارد: نظامی روز شنبه را سیاه می نامد.

روز شنبه ز دیر شماسی  خیمه زد در سواد عباسی [1]

در زبان انگلیسی شنبه را saturday گویند یعنی Saturnروز زحل و رنگ آن به همین مناسبت سیاه است. (قمشه ای، ۱۳۸۷ : ۲ )

یکشنبه روز خورشید است و فلز آن زر است و به همین مناسبت زرد رنگ است. دوشنبه منسوب به ماه و سبز رنگ است و فلز آن سیم است. سه شنبه متعلق به سیاره مریخ (بهرام) است که فلز آن آهن است و به رنگ سرخ مزین است. چهارشنبه منسوب به عطارد و فیروزه رنگ است و فلز آن جیوه است. پنجشنبه به مشتری منسوب است که صندل رنگ و فلز آن قلع است و در آخر جمعه که به ناهید (زهره) تعلق دارد و سپید رنگ است و فلز آن مس است.

به تعبیر دکتر حسین الهی قمشه ای، هفت گنبد، طیف رنگ ها از سیاه تا سپید؛ همهٔسیارگان از زحل تا زهره و همهٔزمان ها از شنبه تا جمعه را در بر می‌گیرد و به زبان رمز، تمامی قصه آفرینش را از سیاه که رمزی از اسم باطن یا مقام ذات الهی و خلوت ابدی شاهد هستی با خویش است تا سفید که ظهور کامل همه رنگ ها و تجلی اسم ظاهر از اسمای حسنای الهی است، باز می‌گویند. (قمشه ای، ۱۳۸۷ : ۲)

www.anjomanfarsi.ir

**مجموعهٔ تلویزیونی**

مجموعهٔ تلویزیونی فرمی روایتی است که در اپیزودهای هفتگی، یک تعداد مشخص از شخصیت‌های تکراری نمایش داده می‌شود و اپیزود هر هفته محتوای خاص خودش را دارد ( Butler, 2002, p. 23)

در سریال‌ها معمولا یک داستان واحد در چندین قسمت نمایش داده می‌شود و هر اپیزودی ادامه اپیزود بعدی است. اما مجموعه ها عموما از چند اپیزودِ مجزا ساخته شده اند که معمولا محتوای مجزائی هم دارند و با تم و عنوان مشترکی به هم متصل می‌شوند. بنابراین انواعِ مجموعه‌ها را بدین گونه می‌توان تعریف نمود :

[1] دير شماسي، آتشكده است. سواد عباسي ؛ جامه سياه است. يعني روز شنبه از آتشخانه و معبد با لباس سياه به گنبد سياه رفت .

۱- مجموعه اپیزودیک [۲]: متداول‌ترین مجموعه‌ها که هر هفته همان شخصیت ها را به نمایش می‌گذارد و آن شخصیت‌ها با مشکلات و کشمکش های متفاوتی در هر هفته مواجه می‌شوند.

۲- مجموعه گزیده [۳](که مجموعه واحد هم نامیده می شود): در این نوع، همان شخصیت هایی که در هر قسمت حضور دارند ظاهر نمی‌شوند.

۳- مجموعه های چند قسمتی[٤]: در این نوع تمرکز روی داستان های حماسی بلند و شخصیت های اصلی آن و حوادث با اهمیت دراماتیک است که حرکتی تاریخی از موضوعات و زندگی شخصیت های رهبر را فراهم می‌کند ( Blum , 1984 , p. 10 ).

مانند هر نمایش خوب دیگری مجموعه ها هم به کنش های دراماتیک مداوم و رو به گسترش نیاز دارند. میان تمام فرم-های روایتی، عناصر دراماتیک یکسانی وجود دارد اما بسته به هر قالبی، تفاوت هایی در بهره گیری از این عناصر وجود دارد. برخی از ویژگی های روایتی مجزای مجموعه‌های تلویزیونی از این قرار است :

- شخصیت های اصلی متعدد[٥]: معمول است که در مجموعه ها از چند شخصیت اصلی استفاده می شود اما در بسیاری از مجموعه‌ها تنها یک شخصیت اصلی مرکزیت دارد.

- آشکارسازی اطلاعات[٦] : بنا به نظر *باتلر (2002)*، شخصیت های مجموعه ها یک گذشته مشخص دارند و نیازی نیست که هر هفته این گذشته دوباره مطرح بشود. تنها شخصیت ها و مکان های جدید نیاز به توضیح دارند.

- انگیزش[۷] : در ابتدای داستان نیاز به اتفاقی هست تا تعادل اوضاع را به هم بریزد و داستان را به جریان بیندازد. در مجموعه های تلویزیونی هم همین اتفاق می‌افتد تا زندگی شخصیتی را از تعادل خارج کند اما تفاوت آن با یک فیلم کلاسیک این است که اینجا به علت حضور چند شخصیت اصلی، در هر اپیزود این به هم ریختگیِ تعادل می تواند از شخصیتی به شخصیت دیگر تغییر یابد.

- چیستانی روایت[۸] : داستان باید در ذهن مخاطب تولید سوال کند. و این معماها نباید سریعا حل بشوند این قاعده در مجموعه هم وجود دارد اما نکته مهم این است که باید رسیدن شخصیت به خواسته اش را به تاخیر بیندازد. زیرا مجموعه فرمی تکرار شدنی دارد و باید یک هسته مرکزی داستان وجود داشته باشد که هر هفته تکرارشود .

۵- زنجیره علت – معلول[۹]: منظور از این زنجیره در مجموعه ی تلویزیونی تنها تربیت علت و معلول در صحنه ها نیست بلکه *باتلر* به شکسته شدن این زنجیره توسط آگهی های بازرگانی اشاره می کند. و معتقد است به علت وجود آگهی ها باید قبل از آگهی اول، یک نقطه اوج داشته باشیم تا پس از آگهی هم مخاطب به دیدن ادامه داستان ترغیب شود.

---

1 – Episodic Series
– Anthology Series 2
3 – Multi- Part Series

4- Multi Protagonist
1-Exposition

2- Motivation
3– Narrative Problematic
4 – Cause – Effect Chain

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

۶- نقطه اوج: اپیزودهای یک مجموعه هم مانند داستان، نمایش نامه و فیلم نیاز به نقطه اوجی نهایی دارند. *باتلر* (2002)، معتقد است در مجموعه، نقطه اوج با یک عامل اصلی قطع می شود و آن قابلیت تکرار برنامه است به این معنی که کشمکش به اوج خود می رسد اما به گره گشایی نمی رسد .

۷ – گره گشایی داستان: اپیزودهای مجموعه نمی توانند گره گشایی نهایی داشته باشند زیرا اگر داشته باشند پایان مجموعه است. بنابراین پایان هر اپیزود باید ما را در شک و تردید رها کند تا زمان گره گشایی نهایی از کشمکش کل مجموعه (Butler , 2002 , p 26).

در مجموعه‌ها، داستان باز است که ادامه یابد. گرچه برخی مسایل گره گشایی می شوند اما معمای اصلی و مرکزی داستان حل نمی شود تا مجموعه ادامه یابد. این فرصت دنباله دار بودن بیش از هر رسانه ای با تلویزیون منطبق است و اقتباس از داستان‌های دنباله دار برای تلویزیون از همین جا ناشی می‌شود .

"مسئله اقتباس با سریال و مجموعه‌ها بسیار مربوط است. این فرم‌ها ظهور می یابند تا مشخص سازند که فیلم‌ها و مجموعه‌های تلویزیونی بسیار نزدیک به هم در راه خود برای گفتن داستان در حرکت هستند"p (98 ,20003, Thompson)

**روش‌های اقتباس[۱۰] برای مجموعهٔ تلویزیونی**

در زبان انگلیسی واژه های acquiring وobtaining، واژه‌های مترادف کلمه اقتباس در فارسی هستند و واژهٔ آداپتاسیون در زبان فرانسه رواج دارد.

اقتباس در فرهنگ *عمید* چنین معنی شده است: فرا گرفتن، اخذ کردن یا فایده گرفتن از کسی، همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله با تصرف و تلخیص در آن (عمید، ۱۳۷۹ : ۱۷۸ )

می توان کار اقتباس گر را مانند مترجمی دانست که مطلبی را از زبانی به مطلب دیگر منتقل می‌کند و یا به طور دقیق‌تر، از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر .

در داستان بلند، نویسنده می‌تواند زمان زیادی را روی گسترش یک شخصیت، مقدمه چینی، تداعی آزاد و زمان و مکان صرف کند. در تلویزیون چنین داستانی معمولا در مدت زمانی بین ۹۰ الی ۱۲۰ دقیقه بیان می‌شود؛ یعنی میزان قابل توجهی از رویدادهای فرعی ممکن است حذف شوند .

*فرانسیس وانوا (۱۳۷۹ )*، سه راه حل را برای اقتباس از داستان، مطرح می‌کند:

- دنبال کردن کتاب قدم به قدم و تقطیع آن به پی رفت های سینمایی با احتساب نهایت نظم ممکن
- جدا کردن صحنه های کلیدی کتاب، و بنا کردن فیلمنامه روی این زمینه
- برگزیدن مواد لازم ( عناصر نمایشی؛ حادثه ها، کشمکش ها، شخصیت ها، موقعیت ها ) و فراهم آوردن و نگارش یک فیلمنامه ی ظاهراً تألیفی (وانوا، ۱۳۷۹ : ۲۱۷ ) .

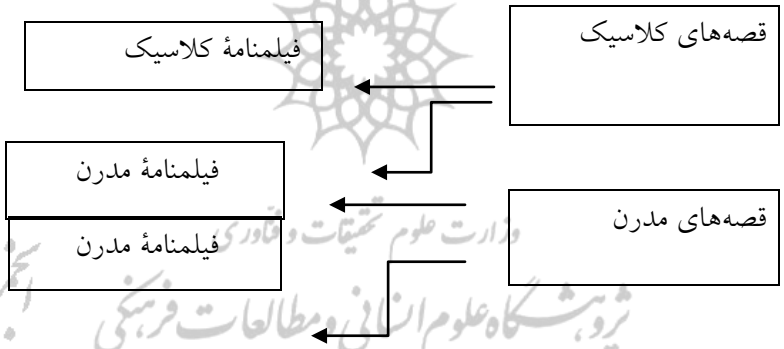
1-Adaptation

وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
آنجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

این سه روش، با آنچه جانتی (۱۳۸۱ ) تحت عنوان اقتباس، آزاد، وفادار و لفظ به لفظ ذکر می‌کند، تقریبا یکسان هستند. در اقتباس لفظ به لفظ بیشتر گفتار حفظ می شود در اقتباس وفادار روح اصلی اثر تا حد ممکن در آن حفظ می‌شود. آندره بازن (۱۳۸۷ )، اقتباس‌گر وفادار را به مترجمی تشبیه می‌کند که می‌کوشد معادل‌هایی برای اثر اصلی بیابد. در اقتباس آزاد، نویسنده یک ایده یا یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی گرفته و آن را به گونه‌ای مستقل پرورش می‌دهد .

**الگوی داستانی هفت گنبد برای اقتباس**

توجه به الگوهایی که داستان یا قصه از آن پیروی می‌کند برای اقتباس بسیار مهم است. *فرانسیس وانوا*، این الگوها را در دو طبقهٔ بزرگ قصه‌های کلاسیک و قصه های مدرن قرار می‌دهد که برای اقتباس می توانند به دو نوع الگو تبدیل شوند.




وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

*وانوا* (۱۳۷۹ ) در مورد الگوی کلاسیک چنین می‌گوید :

الگوهای کلاسیک با شاخص تمرکز بر روی "کنش نمایشی"، مداقه در رابطهٔ علت و معلولی رویدادها، پیوستگی میان وقایع برای تأثیر هر چه بیشتر کنش نمایشی بر تماشاگر، به کارگیری شخصیت های کارآمد و موثر در کنش و انگیزه های لازم برای شرکت در کنش، شرایط مشخص اجتماعی، تاریخی و فرهنگی پیرامون شخصیت ها، و یکدستی منطقی – روانشناختی و اجتماعی– منطقی مطرح است (وانوا، ۱۳۷۹، ص۲۲۳ )

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

با این توضیح، داستان‌های نظامی در طبقهٔ کلاسیک قرار می‌گیرند . حال؛ درجریان اقتباس، تبدیل متن کلاسیک به فیلمنامهٔ کلاسیک مطرح است. هرچه مطابقت فیلمنامهٔ اقتباسی با متن اصلی بیشتر باشد، اقتباس وفادارتر است. همچنین *وانوا* (۱۳۷۹ ) معتقد است این مطابقت در سه سطح می تواند رخ دهد :

- سطح اجتماعی – تاریخی که مطابقت با یک دورهٔ تاریخی است که برای شرایط تولید فیلم مناسب باشد .
- سطح زیباشناختی که مطابقت، با یک جریان فرهنگی – هنری است .
- سطح زیباشناختی شخصی که مطابقت، مناسب با آراء و افکار و سلیقه های مولف سینمایی است (ص ۲۳٦ )

جریان مطابقت در هفت گنبد، از نوع سوم است. یعنی اهمیت اقتباس در داستان های نظامی از اینجا مطرح می شود که این داستان ها حاوی افکار و پیام هایی هستند که مناسب دنیای امروز است. در داستان های هفت گنبد، شرایط اجتماعی

و فرهنگی مردم به اندازه ی مباحث اخلاقی موردنظر نیست . هرچند که نظامی با قرار دادن *بهرام* به عنوان قهرمان این منظومه، بر وجه تاریخی و اجتماعی و فرهنگی مردم آن عصر هم تأکید می‌کند.

اثر اقتباس شده، همیشه از شرایط تاریخی و فرهنگی متفاوتی نسبت به اثر اولیه برخوردار است . شرایطی که لزوم تولید مجدد آن اثر اولیه را در جامعه ی دیگر ؛گاه در زمان و مکانی دیگر؛ فراهم می‌آورد (وانوا، ۱۳۷۹ : ۲۳۳ ).

اهمیت اقتباس از هفت گنبد در همین تغییر و تبدیل مضامین اثر نهفته است که لزوم تبدیل آن به رسانه ای فراگیرتر را ایجاد می‌کند.

**بررسی قابلیت تصویری داستان‌های هفت گنبد از لحاظ تکنیک‌های تلویزیونی**

لازم است ابتدا اندکی در مورد تصویر در ادبیات و اشتراک و افتراق آن با تصویر در تلویزیون توضیح داده شود تا از این طریق، به درک بهتری از راه های خلق و تبدیل تصویر ادبی به تصویر تلویزیونی دست یابیم.

*شفیعی کدکنی*، دو واژۀ تصویر و خیال را در مجموع در برابر کلمه ی ایماژ[1] قرار می دهد. "ایماژ در لغت و اصطلاح برابر با کلمه ی "تصویر" یک شیء است. خواه این تصویر ذهنی یا مادی باشد" (کدکنی، ۱۳۷۰ : ۱۰ )

تصویر در ادبیات از کلمات ساخته می شود. شاعر یا نویسنده به واسطۀ توصیف، استعاره، تشبیه، اغراق و کنایه می تواند اندیشه‌هایی را تصویر کند یا به عبارتی یک ایماژ بیافریند .

در مباحث ادبی، خیال و تصویر به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات تصویر می‌کند و نقش را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد. (داد، ۱۳۸۳ : ۱۳۹)

در سینما و تلویزیون، تصویر دارای وضوح بیشتری است زیرا یک نما یا پیوند نماها، خود یک ایماژ است زیرا در یک فضای مادی، شیء یا اندیشه ای حالت عینی پیدا کرده است و توسط بیننده دریافت می‌شود .

"سینما روابط عینی دنیا را با روابط ذهنی عوض می کند. اختلاف اساسی سینما با دنیای خیال و رویا در کامل بودن و تمامیت آن است". (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸ : ٤۹)

مسئلۀ اصلی تصویر سینمایی و تلویزیونی این است که چطور اندیشه‌های انتزاعی یک اثر ادبی را با تصویر به بیننده انتقال دهد. تصویر تلویزیونی می‌تواند استعاری و کنایی هم باشد زیرا فیلمساز با استفاده از تعیین زوایای دوربین، طراحی نور، لباس، حرکات می‌تواند تصویرهایی نمادین، استعاری و یا تمثیلی بیافریند.

ابتدا لازم است تصویرسازی نظامی در هفت گنبد بررسی شده و سپس به معادل‌های اجرایی که می‌توان در تلویزیون برای آن در نظر گرفت پرداخته شود.

1 – Image

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

**تصویر سازی در هفت گنبد**

تصویر در شعر نظامی وسیله است و نه هدف. به این معنی که تصویر برای تصویر ارائه نمی‌شود بلکه در ورای تصـویر، امری عاطفی و معنوی را جستجو می‌کند یا اندیشه ای را انتقال می‌دهد. نظامی بـا اسـتفاده از تشـبیه، اغـراق، حرکـت و تمثیل، تصویر سازی می‌کند که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم .

**الف – تشبیه :**

نظامی توسط تشبیه، تصاویری گسترده و تفصیلی ارائه می‌دهد. در این تشبیهات گاه یک شیء مادی را بـا اشـیاء مـادی دیگری ارتباط می‌دهد مانند : مرغی آمد نشست چون کوهی.

در این بیت مرغ به کوه تشبیه شده و در عین حال از عنصر اغراق هم استفاده شده است .

گاه یک حالت روحی را به یک امر مادی تشبیه می کند و در عین حال تصویری تمثیلی ارائه می‌دهد :

دل ز تیمار آن عروس به رنج  چون گدائی نشسته بر سر گنج

در این بیت میزان رنج خیر را مانند گدائی توصیف کرده که بر سر گنجی نشسته و نمی تواند آن را بردارد .

**ب – اغراق :**

در ادبیات، اغراق یکی از نیرومندترین شیوه‌های بیان هنری است که می تواند با تشبیه و استعاره هم ترکیب شود. شفیعی کدکنی می‌گوید :

اغراق ارائهٔ یک تصویر است. یعنی بیان یک حالت یا یک وصف. با این تفاوت که در اغراق، آن صفت یـا حالـت بـا تصرفی که در ذهن گوینده انجام می دهد، از وضع طبیعی تغیر می کند یا کوچکتر و یا بزرگتر می شود. (کدکنی، ۱۳۷۰ : ۱۳۷)

نظامی متناسب با شرایط داستان گاهی از اغراق برای تصویرسازی استفاده می‌کند.

اغراق در توصیف مکان:

چاهساری هزار پایه درو  ناشده کس مگر که سایه درو

غاربرغار دید منزل خویش  مار هر غار از اژدهائی بیش

اغراق در توصیف حیوانات در گنبد سیاه که پرنده ای را چنین تصویر می‌کند :

چون ستونی کشیده منقاری  بیستونی در میان غاری

اغراق در توصیف زیبایی بانوان :

سروی آب از جگر خورده  نازنینی به ناز پرورده

در توصیف ریتم یک صحنه:

آنچنان بر پی‌اش فَرَس می‌راند  که ازو باد پس می‌ماند

در توصیف صحنهٔ جنگ :

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

کوه و صحرا ز دیو گشته ستوه  کوه صحرا گرفته، صحرا کوه

در این ابیات، نظامی امری محال را طوری بیان می‌کند که در ظاهر ممکن به نظر می‌رسد و با وجود اغراق آن، تصویر آن به خوبی پیش چشم مجسم می‌شود.

**ج - حرکت و پویایی**

در حوزه ادبیات نیز حرکت یکی از اجزای صورخیال محسوب می‌شود و با توجه به معنای مورد استفاده در ادبیات می‌توان میزان ایستایی یا پویایی شعری را سنجید.

در مطالعه تصاویر شعری باید در نظر گرفته شود که نوع فعل چگونه فعلی است زیرا فعل ماضی هیچ گونه جنبشی ندارد. و برعکس مضارع، چون یک طرف آن از زمان حال جاری است با حرکت و سیری طبیعی و مداوم همراه است (کدکنی، ۱۳۷۰ : ۲۶۵).

در اشعار نظامی افعال اگرچه به زمان ماضی بیان شده‌اند اما شرح حرکات و اتفاقات به گونه‌ای است که گویی همین الان در حال وقوع است :

چون به نزدیک آن طلسم رسید  رخنه ای کرد و رقیه ای بدمید ۱۷۷

همه نیرنگ آن طلسم بکند  برگشاد آن طلسم را پیوند ۱۷۸

هر طلسمی که دید بر سر راه  همه را چنبر او فکند به ماه ۱۷۹

افعالی چون رخنه کردن، طلسم کردن، به چاه افکندن، تصویرها را پیش چشم زنده می‌کند و از آنجا که تصویر مجموعه‌ای از رنگ و شکل و معنی و حرکت است می‌بینیم که در شعر نظامی تصویر بسیار قوی عمل می‌کند.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

**تصویر در هفت گنبد و معادل های اجرایی آن در تلویزیون**

طبق طبقه بندی داد ( ۱۳۸۳ )، انواع تصویر شامل تصویرهای دیداری، شنیداری، بویایی، حرکتی و حسی می شود که نمونه های این تصویرسازی ها در اشعار نظامی به وفور وجود داشته و توسط تشبیهات، اغراق ها، کنایات، تمثیل ها ارائه شده است و این تصویرها در داستان های هفت گنبد می توانند معادل هایی برای تکنیک های اجرایی همچون صحنه پردازی، نورپردازی، لباس و چهره آرایی، حالات و حرکات که تحت عنوان میزانس طبقه‌بندی بندی می‌شوند ؛ در یک مجموعهٔ تلویزیونی ایجاد کنند .

میزانسن در زبان فرانسه یعنی به صحنه آوردن یک کنش و شامل آن جنبه هایی است که با هنر تئاتر تداخل می کنند یعنی صحنه آرایی، نورپردازی، لباس و رفتار بازیگران که کارگردان [فیلم] با کنترل میزانسن رویدادی را برای دوربین به روی صحنه می برد. (بوردول، تامسپون، ۱۳۸۸ : ۱۵۷) .

نظامی در داستان های خود چون کارگردانی چیره دست با به کار گرفتن عواملی چون صحنه آرایی و نورپردازی و حرکات شخصیت ها، خواننده را به دنیای درون شخصیت ها می برد و فکر مورد نظر خود را از این طریق انتقال می دهد. پس بررسی عوامل میزانسن در آثار نظامی و معدل های اجرایی آن در تلویزیون می تواند راهگشا باشد .

## 1- mise en scene

### الف – صحنه پردازی در هفت گنبد

ساده ترین کارکرد صحنه پردازی، تجسم مکانی است که رویداد دراماتیک در آنجا رخ می دهد. این مکان می‌تواند نشان دهندهٔ دوره ای تاریخی و اطلاع رسانی در مورد برخی از جنبه‌های درام باشد.

نظامی به فراخور داستان‌هایش، گاه به توصیف دقیق صحنه پرداخته و گاه تنها اشاره‌ای به مکان وقوع رویداد کرده است که این مکان گاه خارجی و گاه داخلی است.

می خرامید روزی از سرناز  در رهی خالی از نشیب و فراز ۱٦ (گنبد سبز)

در اینجا فقط به خارجی بودن مکان اشاره شده که توجه به آن برای اقتباس کاربردی است اما به فراخور داستان، نیازی به توصیف مکان نبوده است. حال آنکه در مواقعی که توصیف مکان در گسترش مضمون یا شخصیت پردازی موثر باشد نظامی صحنه را به طور کامل توصیف می کند.

"صحنه‌های گوناگون نه تنها خبر از ذوق و سلیقه و عادات شخصیت‌ها می‌دهند ؛ بلکه می‌توانند حاکی از مضامین سمبولیک بخصوصی باشند ". (جانتی، ۱۳۸۱ : ۲۰۸).

در گنبد سرخ، نظامی دژ بانوی حصاری را چنین توصیف می‌کند :

کرد در راه آن حصار بلند  از سر زیرکی طلسمی چند ۵۷

هرکه رفتی بدان گذرگاه بیم  گشتی از زخم تیغ ها به دونیم ۵۹

گر یکی پی غلط شدی زصد  اوفتادی سرش ز کالبدش ٦۲

در اینجا علاوه بر توصیف جزء به جزء که برای اقتباس بسیار مهم است، مضمونی از این صحنه پردازی دریافت می شود مضمونی سمبولیک است. به قول مایکل بری :

"رویین دژ ایرانی ها که نماینده این جهان زمینی یا خیلی ساده دنیای دیگر مردگان است، رنگی مبهم دارد که افسانه ی نظامی با آن مبارزه می کند" ( بری، ۱۳۸۵: ۲۷۱) .

همچنین انسان ممکن است در تمام فیلم مرکز درام نباشد و گاه مکان این نقش را به عهده بگیرد .

"صحنه بنا به ماهیت اثر می تواند واقع گرا یا فرای واقعیت باشد. در فیلم، صحنه می تواند بر بازیگرها مسلط باشد" (بوردول، تامپسون، ۱۳۸۵ :۱٦۰ ).

نمونهٔ دیگری که بر اهمیت مکان تکیه دارد، باغی است که *ماهان* در گنبد پیروزه وارد آن می‌شود و در ابتدای ورود، مکان مرکز توجه است نه *ماهان*. این باغ که *ماهان* آن را می بیند چنین توصیف شده است :

دید باغی نه باغ بلکه بهشت  به زباغ ارم به طبع و سرشت ۱۸۳

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

روضه گاهی چو صد نگار درو　　سرو شمشاد بی شمار درو ۱۸٤

میوه هایی برون زاندازه　　جان ازو تازه او چون جان تازه ۱۸٦

و این توضیحات در شرح انواع میوه ها چون سیب و انجیر و انار و انگور ادامه می یابد. اما این صحنه‌ای که توصیف می‌شود در واقع چون شخصیتی دوچهره است که آن روی زشت خود را در جای دیگر عیان می‌کند .

باغ را دید جمله خارستان　　صفه را صفری از بخارستان ۳۹۷

سرو شمشادها همه خس و خار　　میوه ها مور و میوه داران مار ۳۹۸

چنانچه پیدا است نظامی در هر داستانی توجه زیادی را معطوف به توصیف مکان‌ها می‌کند. و این همان چیزی است که برای تلویزیون بسیار مهم است و آثار نظامی را برای اقتباس ارزشمند می‌سازد.

**ب – رنگ، عامل تداعیِ تصویر و مضمون در هفت گنبد**

عنصر رنگ به عنوان عنصری در حوزهٔ محسوسات انسان و تصویرهای شاعرانه نقش گسترده ای دارد چنان که بسیاری از امور معنوی را با استفاده از صفات رنگ ها بیان می‌کنند. از زمان های نخستین، هنرمندان تصویرگر از رنگ برای مقاصد نمادین استفاده کرده اند. "به طورکلی رنگ های سرد (آبی، سبز، بنفش) منجر به القای آلودگی فراغت و آرامش می شوند و رنگ های گرم (سرخ، زرد و نارنجی) حالت های تهاجمی، بی آرامی و برانگیختی را می رسانند." (جانتی، ۱۳۸۱ : ٤۱) .

این شیوه ی استفاده از رنگ، در جهتِ انتقالِ امورِ انتزاعی و حتی مادی را به وضوح در داستان های نظامی شاهدیم زیرا هر گنبدی به رنگی خاص مزیّن است. به قول شفیعی کدکنی :

" برای حسی کردن تصویرها، هیچ راهی بهتر از کمک گرفتن از عنصر رنگ نیست " ( کدکنی، ۱۳۷۰، ص ۲۸٦ ).

نظامی در اشعار خود رنگ را از دو منظر مورد توجه قرار داده است یکی در تصویر که برای تجسم جنبه‌هایی از طبیعت و تصویرسازی از آن بهره گرفته است. مانند گنبد پیروزه :

دید برگرد خود بیابانی　　کز درازی نداشت پایانی ۱۵۲

ریگ رنگین کشیده نخ برنخ　　سرخ چون خون و گرم چون دوزخ ۱۵۳

تأکید نظامی بر رنگ سرخ که رنگ آتش است، برای القای فضای دوزخ مانند آن مکان است. اما یکی از مهم ترین کاربردهای رنگ در شعر نظامی، جنبه ی مضمونی آن است. نظامی هر گنبد را به رنگی خاص مزیّن کرده و سپس دلیل هر رنگ و تخصیص آن به روزهای هفته را بازگو می‌کند و در آخر هر داستان، بانوی آن گنبد، دلیل اهمیت رنگ گنبد خود را بیان می‌کند. برای مثال در گنبد سبز می‌گوید :

رنگ سبزی صلاح کشته بود　　سبزی آرایش فرشته بود ۲۵۱

جان به سبزی گراید از همه چیز　　چشم، روشن به سبزه گردد نیز ۲۵۲

رستنی را به سبزه آهنگست　　همه سرسبزیی بدین رنگ است ۲۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

**ج - نقش وسایل صحنه در هفت گنبد**

وسایل صحنه نیز می توانند کاربردی و نمادین باشند و حتی نشان دهندهٔ شخصیت اشخاص داستان باشند. در جریان صحنه آرایی، فیلم ساز ممکن است دست به خلق پراپ بزند. اصطلاحی که از میزانسن تئاتری گرفته شده است.

" وقتی یک شیء در صحنه نقش فعالی در کنش‌های در حال حدوث می یابد، به آن شیء پراپ می‌گویند. در طول روایت ممکن است یک پراپ تبدیل به یک موتیف شود" ( تامپسون، بوردول،۱۳۸۸ : ۱٦۱ )

در گنبد سیاه، سبد و رَسنی که *مَلِک* را به آسمان می برند و سپس دوباره او را به زمین برمی گردانند موتیف هستند.

سبدی بود در رسن بسته　　رفت و آورد پیشم آهسته ۱۳۰ (ابتدای داستان )

چونکه سوی عروس خود دیدم　　خویشتن را در آن سبد دیدم ٤۹۵ ( انتهای داستان )

در گنبد سبز، آن عَمامه ای که از *ملیخا* به جا می ماند و بِشر را به سمت خانه ی همسر او که از قضا همان زنی است که اولین بار دل به او سپرده است می رساند، نقش پراپ را دارد.

در این دو داستان، سبدوعمامه که اجزای خنثی صحنه هستند تبدیل به عنصری تعیین کننده در صحنه و کل داستان شده اند به طوریکه بدون آنها، نه *مَلِک*، به عالم اَعلی می رفت ؛ نه بِشر به زن محبوبش می رسید.

وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

**د - نقش اصوات در صحنه پردازی**

نظامی از جلوه های صوتی که شامل سر و صدای آدم ها، محیط، حیوانات و موجودات فرازمینی است، برای رنگ آمیزی صوتی صحنه کمک می گیرد . توجه نظامی به اصوات در همراهی با تصاویرش، یکی از دلایل اثباتِ زنده بودن تصاویر شعری اوست در گنبد پیروزه، اصوات به همراه تصاویری که توصیف می شوند، فضایی رعب آور و دهشتناک که متناسب با رویدادِ در حال وقوع است، می سازند.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

برنشسته هزار دیو به دیو　　از در و دشت برکشید غریو ۱۲۰

همه چون دیو باد خاک انداز　　بلکه چون دیو چه سیاه و دراز ۱۲۱

تا بدانجا رسید کز چپ و راست　　های و هوئی بر آسمان برخاست ۱۲۲

صفق و رقص برکشید خروش　　مغز را در سر آوریده به جوش ۱۲۳

هرزمان آن خروش می افزود　　لحظه تا لحظه بیشتر می بود ۱۲٤

چنانچه پیداست تلفیق صدا با این صحنه، تصویری پیچیده و در عین حال وحشت آور خلق کرده است و به طور کلی، در تمام داستان ها نقش صدا و ساوند تراک به عنوان عامل هایی تکمیل کنندهٔ معنی اثر باید مورد توجه قرار گیرد.

**و - نورپردازی[1] در هفت گنبد**

[1] - lighting

استفاده از نورپردازی و ایجاد تیرگی‌ها و روشنی‌ها برای القای مضامین و مفاهیم روان‌شناختی، یکی از عناصر اصلی میزانسن محسوب می‌شود و در ردپای آن را می توان در داستان‌های نظامی دنبال کرد .

در این داستان‌ها وقتی شخصیت اصلی گرفتار رنج یا گرفتاری است، توصیف صحنه حاکی از تیرگی فضا و نورکم و سایه است. در گنبد پیروزه شروع داستان درشب است. فضا به گونه‌ای توصیف شده که به ناشناخته بودن حال و هوا دامن می‌زند. در ابتدا می‌گوید :

دید شخصی زدور کامد پیش　　خبرش داد از آشنایی خویش ۲۷

شروع داستان در شب و راهی شدن *ماهان* در دل شب، نشانه‌ای سمبولیک برای ورود به اتفاقات ناشناخته و اسرارآمیز محسوب می شود.

در این داستان تمام حوادث ناگوار در طول شب بر *ماهان* حادث می‌شوند. ابتدا شریک دروغینش بر او ظاهر می‌شود اما با اولین پرتو نور، شریک که دیوی بیابانی است محو می‌شود و این روشنایی سمبولیک که نظامی به کار می‌برد اولین مواجهه *ماهان* با واقعیت سختی است که حاکی از گمراه شدن او است.

مستی و ماندگی دماغش سفت　　مانده و مست بود برجا خفت ۵۲

اما چون شب می شود دوباره رشته ای از حوادث اسرارآمیز او را در برمی‌گیرند که حسی حاکی از ترس و تعلیق بر صحنه حاکم می‌شود.

چون نظر برگشاد و دید دوتن　　زویکی مرد بود و دیگر زن ٦٤

هردو بردوش پشت ها بسته　　می شدند از گرانی آهسته ٦٥

و ماهان در شب با این دو تن همراه می‌شود. شبی که نشانه ای بر فریبی تازه برای ماهان است و از این رو می توان براساس توصیفات نظامی از محیط اطراف، نوری که فضا را در برگرفته را مجسم و تشریح کرد. این تغییر نمادین مداوم از شب به روز؛ یعنی از خود فریبی ماهان به بیداری از وَهم، سرنخی است برای طراحی نور مناسب برای فضای این داستان.

وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

ه – لباس و چهره پردازی در هفت گنبد

شخصیت می‌تواند به واسطهٔ آرایش وسر و لباسش، شخصیت‌پردازی شود. به خصوص در آثار نمادین که داستان های نظامی جزو آنها محسوب می شوند این حالت بیشتر است. همچنین رنگ لباس، کارکردی نمادین و روانشناسانه دارد به طوریکه می تواند انگیزه های درونی شخصیت را آشکار کند.

لباس جزئیات بسیاری از ویژگی های محیط خاص نمایش ؛ زمان مکان شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و مذهبی و حال و هوای عمومی را روشن می کند. لباس همچنین بازگوکننده شخصیت و در ارتباط با رویداد دراماتیک است (دامود، ۱۳۸۳، ص ۱۱۲).

در گنبد سیاه، لباس و رنگ سیاه ارتباط مستقیم با رویدادِ دراماتیکِ نهفته در متن داستان دارند. سیاه پوشی، نمایندهٔ راز سر به مهر مردمان شهریست که کسی دلیل سیاه‌پوشی آنها را نمی‌داند .

هر کرا زان شهر باده نوش کند  آن سوادش سیاه پوش کند ٦٧

در عین حال این سیاه پوشی بر حال و هوای داستان نیز اشاره دارد. رنگ سیاه که نشانه سوگواری است در کل اثر غالب است و دلیل آن در انتها برای خواننده مشخص می‌شود.

من ستمدیده را به خاموشی  ناگزیر است از این سیه پوشی ٥٠٦

در گنبد اول، شخصیت به نشانهٔ ستمی که از روزگار بر او آمده، رنگ سیاه بر تن می‌کند.

من در این جوش گرم جوشیدم  وز تظلم سیاه پوشیدم ٥٠٤

اما در گنبد سرخ، شاهزاده جوان برای دادخواهی خونی که از دیگران ریخته شده، رنگ سرخ بر تن می‌کند .

جامه را سرخ کرد کاین خونست  وین تظلم ز جور گردونست

یعنی نظامی در دو داستان متفاوت برای نشان دادخواهی از جور روزگار، به اقتضای رنگ هر گنبد از سیاه و سرخ بهره می گیرد که توجه به این جزئیات در اقتباس بسیار مهم است.

"لباس هم مانند صحنه ممکن است پراپ هایی برای سیستم روایی جاری فیلم بسازد" (تامپسون، بوردول، ۱۳۸۸: ۱٦۲)

رنگ سیاه در گنبد اول پراپی است که ارتباط مستقیم با شروع رویداد دراماتیک اصلی دارد.

روزی آمد غریبی از سر راه  کفش و دستار و جامه هرسه سیاه ٥٤

اما این پراپ با ورود شاه به شهر مدهوشان تبدیل به موتیف اصلی داستان می شود.

پیکر هریکی سپید چو شیر  همه در جامه سیاه چو قیر ۸۱

پس اهمیت لباس و رنگ ها در داستان ها بیشتر از منظر کارکرد های روایی و دلالت های نمادین آنها است و لباس با آمیختن با صحنه می تواند کارکرد تقویت الگوهای روایی و مضمون فیلم را به عهده بگیرد.

در داستان‌های نظامی با چهره پردازی به طور وسیع روبرو نیستیم. البته در اکثر داستان ها با توصیفاتی در شرح جمال بانوی اصلی هر داستان مواجهیم ؛ اما این توضیحات دقیق و جزئی در مورد شخصیت های دیگر و حتی شخصیت های اصلیِ مرد به چشم نمی‌خورد و در مورد آنها بیشتر به شرح ویژگی های اخلاقی آنها می‌پردازد.

ملکی بود کامگار و بزرگ  ایمنی داده میش را با گرگ ٢٤ (گنبد سیاه )

در گنبد صندلی با چهره‌پردازی در معنای بازگوکننده وضعیت جسمی شخصیت مواجهیم. وقتی در وصف دختر پادشاه می‌گوید:

پیکری دید خیر چون خورشید  سروی از باد صرع گشته چو بید ٢٦٥

گاو چشمی چوشیر آشفته  شب نیاسوده روز ناخفته ٢٦٦

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

اینجا شاعر در توصیفش بیان می‌کند که گرچه دختر پادشاه، دختری زیبا بود، اما در اثر بیماری چون بید می‌لرزید و چشمانش بزرگ شده بود. وقتی شاعر از بیماری صرع و بی‌خوابی دختر سخن می‌گوید در حقیقت نشانه هایی در اختیار نویسنده و کارگردان برای نحوه چهره پردازی شخصیت قرار می‌دهد.

در همین داستان، دخترِ وزیر چنین توصیف می شود :

دختری داشت دلربای و شگرف　　چهره چون خون زاغ بر سر برف ۳۰۳

آفت آبله رسیده به ماه　　ز آبله دیده هاش گشته تباه ۳۰٤

اینجا نیز شاعر بیان می کند که چهره ی سپید دختر از شدت آبله قرمز شده بود.

توجه به این جزئیات در آثار نظامی می‌تواند نویسنده و کارگردان را در طراحی چهره و لباس بازیگران هدایت کند. به تعبیر "*دامود*" (۱۳۸۳)، چهره‌آرایی به عنوان پلی بین لباس شخص بازی و بدن بازیگر عمل می‌کند. (ص ۱۱٦). اما نکته مهم این است که ترکیب این دو برای خلقِ ویژگی هایِ کاراکتر و پیشبردِ کنشِ داستان اهمیت فراوان دارد.

**ی – حرکات در هفت گنبد و تطبیق آن با حرکات دوربین در تلویزیون**

قدرت القائی تصاویر هفت گنبد، بسیار زیاد است. تصویرهای شعر نظامی ؛ جاندار، متحرک و زنده هستند و حرکات متناسب با محیط داستان و کنشِ در حالِ جریان، در ابیات دیده می شود. گاه این حرکت در حد یک جابه جایی ساده ی شخصیت است. مانند گنبد سیاه:

سبدی بود در رسن بسته　　رفت و آورد پیشم آهسته

در داستان های هفت گنبد حرکاتی که به ورود و خروج افراد یا انجام بعضی اعمال از طرف آنها اشاره دارد زیاد دیده می شود و برای اقتباس سرنخ های مهمی هستند به منظور تعویض صحنه ها یا تاکید روی یک حرکت که تاثیری دراماتیک در فیلم دارد.

این سخن گفت و شد زخانه برون　　شد مرا سوی راه رهنمون ۱۲٦ (گنبدسیاه)

این بیت، به تعویض صحنه و رفتن به مکانی دیگر اشاره دارد.

حرکت، فقط یک عمل فیزیکی نیست بلکه دارای مفهوم است. برخی حرکات هستند که گرچه جنبه فیزیکی دارند اما وجه دراماتیک آن ها بسیار مهم‌تر است. اینگونه حرکات چند وظیفه به عهده دارند:

الف) فضاسازی : ایجاد ریتم و ضرباهنگ مناسب با محتوای دراماتیک نمایش و تشدید اثرات عاطفی، مشخص کردن بار اطلاعات موجود در رویدادهای هر صحنه .

ب) شناساندن خصوصیات اشخاص بازی

ج) گسترش و توسعه طرح نمایش (مکی، ۱۳۸۰، ص۱۱۵)

در گنبدسبز، گفتگویی چنین بیم *ملیخا* و *بشر* درمی گیرد :

بانگ بر *بشر* زد *ملیخا* تیز　　که از آن سو ترک نشین برخیز ۱۲۰

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

تا در این آب خوشگوار شوم　　شویم اندام و بی غبار شوم ۱۲۱

از طریق گفتگو، حرکت مشخص می‌شود که حرکتی ساده و سرراست است و مشخص است که *ملیخا*، بِشر را از جای خود بلند می‌کند که خودش وارد خُم آب شود. در مثال فوق عمل *ملیخا* هم به شناساندن خصوصیان او کمک می‌کند و بر بدذاتی و خودخواهی او صحه می‌گذارد و هم به پیشرفت طرح کمک می‌کند، زیرا بدون غرق شدن در چاه آب، امکان وصال بشر به آن زن میسر نیست. پس گرچه این حرکت شاید حرکتی ساده محسوب شود، اما برای گسترش داستان بسیار مهم است.

در فیلم تلویزیونی، زاویه و فاصله دیدی که از طریق آنها حرکت ضبط می‌شود در مفهوم حرکت تاثیر دارند. تصویر شخصی از زاویه سرپایین مفاهیمی مخالف تصویر همان شخص یا زاویه سربالا دارد. اهمیت این مطلب از آن جهت است که در داستان های هفت گنبد می توان نمونه های این گونه زوایا و فاصله ها را در میان ابیات کشف کرد. چنانکه در گنبد پیروزه گفته می‌شود :

چون زدیو اوفتاد دیوسوار　　رفت چون دیو دیدگان از کار ۱٤۷

ماند بی خود در آن ره افتاده　　چون کسی خسته بلکه جان داده ۱٤۸

براساس میزانسن شعری، یعنی افتادن *ماهان* از روی اسب، و همچنین شرایط روحی و جسمی *ماهان* در این صحنه تداعی گر زاویه سرپایین در این صحنه است.

"زاویه سر پایین، اهمیت موضوع را کم می کند و کاراکتر را حقیر نشان می دهد. در اینگونه زوایا غالبا موقعیت مکانی در حال بلعیدن آدم ها به نظر می رسد" ( جانتی، ۱۳۸۱ : ۲۹ )

نکتهٔ دیگر در مبحث حرکت، کشفِ نشانه هایِ حرکت دوربین از جمله پَن ها[۱۲] و تیلت ها[۱۳] در میان ابیات است. معمول ترین کاربرد پان، حفظ موضوع در داخل فریم است.

"پان ها همچنین برای تاکید بر همبستگی و وابستگی میان آدم ها قابل استفاده اند" (جانتی، ۱۳۸۱ : ۷٤ )

در گنبد سرخ، وقتی شاهزاده برای طی آخرین مرحله به منزل پدر بانوی حصاری می آید، سوال ها و جواب ها آنقدر متوالی هستند که گویی هیچ قطعی بین آنها صورت نمی گیرد.

حالی انگشتری گشاد ز دست　　داد تا برد پیک راه پرست ۲٤۷

مرد بخرد ستد ز دست کنیز　　پس در انگشت کرد و داشت عزیز ۲٤۸

داد یکتا دری جهان افروز　　شب چراغی به روشنایی روز ۲٤۹

بازپس شد کنیز حور نژاد　　درْ یکتا به لعل یکتا داد ۲۵۰

---

[1]- Pans

[2] - Tilts

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

در اینجا تصویری که از ابیات بر می آید، نماهای کلوزآپی هستند که توسط پَن، روابط علت و معلولی آنها حفظ می شود. همین اصل را در مورد تیلت هم می توان تعمیم داد. یعنی حفظ موضوع داخل فریم و نشان دادن وابستگی های فضایی و القای همزمانی. همچنین نگاه رو به بالا یا رو به پایین کاراکتر را می توان توسط تیلت نشان داد. برای مثال در گنبد پیروزه وقتی اسب سوار نزد *ماهان* می رسد، با تغییر زاویه مواجهیم که نوعی تیلت از بالا به پایین را تداعی می‌کند:

چون در آمد به نزد *ماهان* تنگ  پیکری دید در خزیده به سنگ ۹۸

اینجا به نوعی با تیلت به پایین مواجهیم. این حالت را برای نشان دادن آسیب پذیری و دردمندی کاراکتر نیز می توان به کار برد. مثلا وقتی در مورد خیر گفته می‌شود :

بر سر خون و خاک می غلطید  به که چشمش نبود که خود را دید ۷۸

اینجا تیلت به پایین می‌تواند برای تاکید بر آسیب پذیری جسمی خیر به کار رود.

در هر حال، حرکت طیف وسیعی از اشخاص نمایش، حیوانات، موجودات غیر واقعی و اشیاء را نیز در بر می‌گیرد. وقتی حرکات هریک از این موجودات با جنبه های دیگر میزانسن؛ یعنی صحنه، لباس و نورپردازی ترکیب شود، آن هنگام است که در یک ترکیب کلی می‌توان گفت میزانسن در یک صحنه شکل گرفته است.

در هر حال یکی از دلایلی که هفت گنبد نظامی را برای اقتباس مناسب می‌سازد، همین قابلیت‌های داستان‌های نظامی در بهره‌گیری از طیفی از تکنیک‌هایی است که میزانسن‌های با معنا و متنوعی را برای رسانهٔ تلویزیون و خلق لذت بصری فراهم می‌کنند .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

**نتیجه‌گیری**

پس از بررسی عناصر دراماتیک داستان های هفت گنبد و تطبیق آن با شاخصه هایی که در یک مجموعه ی تلویزیونی وجود دارند، این نتایج به دست آمد که در ذیل ذکر می‌گردد.

هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

۱ – منظومهٔ هفت پیکر، با شاخصه های مجموعهٔ تلویزیونی تطبیق دارد، به این شرح:

- در این منظومه، یک شخصیت اصلی محوری یعنی *بهرام گور* وجود دارد که در تمام داستان ها حضور دارد و اعمال اوست که تمام داستان ها را رقم می زند. هر داستانی که برای بهرام اتفاق می افتد را می توان یک اپیزود در نظر گرفت. (لشگر کشی بهرام به ایران، داستان بهرام و کنیزک).
- به علت معرفی بهرام گور در ابتدای داستان، در اپیزودهای جدید نیازی به معرفی شخصیت اصلی نیست .
- در همان ابتدای منظومه، با به دنیا آمدن بهرام و پیش بینی منجمان، او را برای تربیت نزد نعمان می فرستند و زندگی بهرام از تعادل خارج می شود. با مرگ پدر، انگیزهٔ بهرام که رسیدن به پادشاهی ایران است تقویت می شود. با رسیدن بهرام به پادشاهی،تعادل به زندگی او بازمی‌گردد. هرکدام از داستان‌هایی که از زمان از دست رفتن تعادل در زندگی بهرام تا رسیدن به تعادل دوباره اتفاق می‌افتند را می توان اپیزودی جداگانه در نظر

گرفت. این تعادل به دست آمده، با لشگرکشی خاقان چین به ایران و مشکلاتی که از طریق وزیر نـالایق بهـرام ایجاد می‌شود، دوباره به هم ریخته که هر یک، اپیزودی جداگانه را رقم می‌زنند.

- انگیزه های بهرام در طول منظومه شامل رسیدن به پادشاهی ایران، تعمیرقصر خورنق و جمع کردن هفت بانوی هفت اقلیم، شکست دادن لشگر چین و رسیدن به داد مظلومان می‌باشد .
- اگر هر داستان یک اپیزود منظور شود، زنجیرهٔ علت و معلولی در هر اپیزود لحاظ شده است .
- به علت تداوم داستان ها و طولانی بودن برخی ازآن ها مانند لشگرکشی بهرام به ایران، برخی از داستان هـا در یک اپیزود نمی‌گنجند و بنابراین داستان در چند اپیزود روایت می‌شود که باعث مـی‌شـود نقطـه اوج نهـایی در اپیزود آخر اتفاق افتد .
- در هر داستان، معمایی مطرح شده اما گاه گره گشایی در همان قسمت صورت گرفتـه و گـاه بـه قسـمت‌هـای بعدی انتقال می‌یابد.

۲ – مجموعهٔ هفت پیکر، با شاخصه های مجموعه تلویزیونی تطابق دارد اما هفت داستانی که تحت عنوان هفت گنبد از آن یاد می شود و توسط بانوی هر گنبد روایت می شود، با شاخصه های مجموعه ی تلویزیونی تطبیق نمی یابد و از این رو بهتر است هریک از این داستان ها را یک اثر مجزا به حساب آورد که می توانند به طور مستقل برای تلویزیون اقتباس شوند .

- ویژگی هایی که در این هفت داستان وجود دارند، آن را بیشتر برای فیلم هفته و فیلم تئاتری، مناسب می گرداند .
- در هر هفت داستانی که در هفت گنبد روایت می شود، یک شخصیت اصلی محوری وجـود دارد کـه داسـتان حول او می چرخد . این شخصیت، بهرام گور که شخصیت اصلی منظومه ی هفت پیکر است، نیست بنـابراین شخصیت جدیدی در داستان جدید ی است که احتیاج به معرفی دارد از این لحاظ، به مختصات فـیلم هفتـه و فیلم های تئاتری نزدیک‌تر است .
- در این هفت داستان، چون شخصیت ها و داستان کاملا جدید هستند، احتیاج به مقدمه چینـی از نـوعی کـه در فیلم هفته و فیلم های تئاتری مطرح است، وجود دارد یعنی ویژگی های شخصیت و محیطی کـه در آن سـاکن است مشخص شود. مقدمه چینی به بیننده کمک می کند تا بداند شخصیت اصلی کیسـت و چـه خصوصـیاتی دارد.
- در داستان های هفت گنبد، با آدم های جدید و در نتیجه خواست و آرزوهای جدیـد مواجـه هسـتیم بنـابراین انگیزه های شخص بازی محوری نیاز به تعریف دارند، از این رو اهمیت مقدمه چینی دوباره آشکار می‌شود .
- از آنجایی که داستان های هفت گنبد، به داستان های دیگری که برای بهرام گور در مجموعهٔ هفت پیکر اتفـاق می افتند، ارتباطی ندارد و داستان هایی مجزا هستند ؛ در این داستان ها معمایی جداگانه مطرح شده که شخص بازی مخالف، بازگشایی معما را به تأخیر می اندازد وپیچیدگی صورت می‌گیرد

وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

- حوادثی که برای شخصیت اتفاق می افتد، بر اساس روابط علت و معلول پیش می روند تا به نقطهٔ اوج برسند. نقطه اوج همانند الگوی کلاسیک، تا دقایق پایانی به تاخیر می‌افتد و بعد به گره گشایی می‌رسد.
- این هفت داستان برخلاف قواعد مجموعه که گره گشایی نهایی در اپیزود صورت نمی‌گیرد ؛ به علت پیروی از الگوی کلاسیک، گره‌گشایی نهایی در پایان داستان صورت می‌گیرد و به اپیزود دیگری منتقل نمی‌شود و در انتهای هرداستانی، معما حل می‌شود .

بنابراین منظومهٔ هفت‌پیکر برای اقتباس در قالب مجموعهٔ تلویزیونی مناسب بوده و با شاخصه‌های مجموعه تطبیق می‌یابد اما برای اقتباس از هفت داستانی که در هفت گنبد روایت می‌شود، باید آنرا با الگوهای کلاسیک تطبیق داد زیرا هر یک داستانی مجزا داشته و گره گشایی آنها، ارتباطی با معماها و گره های مربوط به کل داستان‌هایی که برای بهرام گور اتفاق می‌افتند، ندارد .

**منابع و مأخذ**


۱ – اسلین، مارتین ( ۱۳۸۲ ). ***دنیای درام : نشانه ها و معنا در رسانه های نمایشی : تئاتر، سینما،*** تلویزیون، ( محمد شهبا، مترجم )، تهران : نشر هرمس، ( نشر اثر اصلی ۱۹۸۷)

۲ – الهی قمشه ای، حسین ( ۱۳۸۷ ). ***مائده های فرهنگی،*** تهران : پیک علوم

۳ – بازن، آندره ( ۱۳۸۷ ). ***سینما چیست،*** ( محمد شهبا، مترجم )، تهران : نشر هرمس ( نشر اثر اصلی ۱۹۷۲ )

٤ –بری، مایکل (۱۳۸۵ ). ***تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی،*** ( جلال علوی نیا، مترجم )، تهران : نشر نی (نشر اثر اصلی ۱۹٤۸ ) .

۵ – بوردول، دیوید ؛ تامسون، کریستین ( ۱۳۸۸ ). ***هنر سینما،*** ( فتاح محمدی، مترجم )، تهران : نشر مرکز ( نشر اثر اصلی ( ۱۹٤۷ )

٦– جانتی، لوئیس ( ۱۳۸۱ ). ***شناخت سینما،*** ( ایرج کریمی، مترجم )، تهران : روزنگار ( نشر اصلی بی تاریخ )

۷ –داد، سیما ( ۱۳۸۳ ). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی،*** تهران : نشر مروارید

۸ – دامود، احمد ( ۱۳۸۳ ). ***اصول کارگردانی تئاتر،*** تهران : نشر مرکز، کتاب ماد

۹ – دستگردی، وحید ( ۱۳۷۸ ). ***کلیات خمسه نظامی گنجوی،*** تهران : نشر نگاه، علم

۱۰– شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰ ). ***صور خیال در شعر فارسی،*** تهران : نشر آگاه

۱۱ – ضابطی جهرمی، احمد ( ۱۳۷۸ ). ***سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه،*** تهران : نشر کتاب فرا

۱۲ – عمید، حسن (۱۳۷۹ ). ***فرهنگ عمید،*** تهران : انتشارات امیر کبیر

۱۳ – محجوب، محمدجعفر ( ۱۳۷۸ ). ***خاکستر هستی،*** تهران : نشر مروارید

۱٤ – مکی، ابراهیم ( ۱۳۸۰ ). ***شناخت عوامل نمایش،*** تهران : سروش ( انتشارات صدا و سیما )


هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir

۱۵ – وانوا، فرانسیس ( ۱۳۷۹ ). ***فیلمنامه های الگو، الگوهای فیلمنامه***، ( داریوش مودبیان، مترجم )، تهران : سـروش ( نشر اثر اصلی ۱۹۹۱ )

16 - Blum , Richard (1984 ). **Television** ***Writing from Concept to Contract*** , Boston. London : Focal press
17 - Butler , Jermy G (2002 ) , ***Television Critical Methods and applications*** , Newjersey : Lawrence Erlbaum Associates , 2nd Edition
18 - Thompson , Kristin (2003). ***Story Telling in film and Television*** , United States of America : Harvard University Press

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
وزارت علوم تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
www.anjomanfarsi.ir