

## بررسی «داستان سیاوش» تاجیک فیلم براساس نظریه اقتباس لیندا هاچن

سارا پورفرح

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

sarapoorfarah@gmail.com

### چکیده

اقتباس یکی از شیوه‌هایی است که بسیاری از نظریه پردازان به طور جدی به آن توجه کرده‌اند. هر چند مفهوم دقیق این شیوه نزد محققان متفاوت است و هر یک تعبیر خاصی از آن را در نظر داشته‌اند. درین بین تعدادی از متفکران مانند لیندا هاچن (پژوهشگر پسامردنیسم) قائل به اصالت اثر بازآفرینی شده هستند. بوریس کیمیاگرف کارگردان تاجیکی است که داستان‌های شاهنامه را به تصویر کشید. وی «داستان سیاوش» را در سال ۱۹۷۶ ساخت. این تاریخ مقارن با سال‌های آخر تسلط شوروی بر تاجیکستان بود. در جریان این پژوهش ابتدا تفاوت‌های متن مبدا و اثر جدید را بررسی می‌کنیم سپس بر اساس شرایط تولید متن جدید و مبنای نظری هاچن، اصالت متن اقتباسی را مورد واکاوی قرار می‌دهیم. سبک متفاوت شخصیت‌ها، آرایش، ترکیبات هر صحنه تا طرز لباس پوشیدن و حرکات بازیگران بیانگر آن است که «داستان سیاوش» نه تنها در تناقض با ارزش‌های شاهنامه فردوسی است بلکه در آفرینش یک اثر مستقل و کامل هم ناکام مانده است.

کلیدواژه: شاهنامه، تاجیک فیلم، داستان سیاوش، نظریه اقتباس هاچن.

### ۱. مقدمه

در پی انقلاب سوسیالیستی (Socialist) روسیه در ۱۹۱۷ م انقلاب خلقی بخارا (Bukhara People's Revolution) در ۱۹۲۰ م شکل گرفت. از آن پس کشور تاجیکستان تا پیش از فروپاشی جماهیر شوروی (Bukhara People's Revolution) یکی از پانزده جمهوری اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی به شمار می‌رفت، تا اینکه پس از فروپاشی شوروی در نهم سپتامبر (September 9th) همان سال به استقلال دست یافت. (اکبرزاده، ۱۳۹۱: ۵۵) تاجیک فیلم نام یک استودیوی فیلم سازی تاجیکی (شوروی) است که در سال ۱۹۳۰ تأسیس شد. فیلم‌ها در این استودیو به زبان روسی در درجه اول برای مردم تاجیک و بعد برای همه مردم اتحاد جماهیر شوروی ساخته می‌شدند.

بوریس (بنسیون) آریویچ کیمیاگرف (Boris Kimyagarov) تاجیکی زاده ۳۰ سپتامبر ۱۹۲۰، کارگردان شهیر تئاتر و سینمای تاجیکستان «شوروی» است. او در سمرقند به دنیا آمد و جزء یهودیان سرزمین بخارا بود. شهرت بوریس کیمیاگرف بیشتر برای کارگردانی چهار فیلم بر پایه شاهنامه فردوسی بود.

کیمیاگرف از یهودیان بخارای شریف (Bukhara Sharif) و از جمله معدود کارگردانان تاجیکستان شوروی بود که دست بازی در ساختن فیلم‌هایش داشت. او دارای نفوذ بسیار زیاد در بین سیاستمداران شوروی بود. فیلم‌های بوریس کیمیاگرف با مصرف گزاف ساخته می‌شد و بهترین هنرمندان شوروی در آن نقش ایفا می‌کردند. او از شاگردان سرگئی آیزنشتاین (Sergei Mikhailovich Eisenstein) است.

فیلم‌های آیزنشتاین بر روی کیمیاگرف تأثیر فوق‌العاده عمیقی داشتند و پس از آن کیمیاگرف پیرو سبک او در فیلم سازی شد و چهارگانه شاهنامه‌اش را «پرچم کاوه آهنگر» در سال ۱۹۶۱، «داستان رستم» در سال ۱۹۷۱، «رستم و سهراب» در سال ۱۹۷۱ و «داستان سیاوش» که در سال ۱۹۷۶ ساخت.

در تولید این چهارگانه از هنرمندان جمهوری‌های مختلف شوروی از تاجیکستان گرفته تا ازبکستان، قزاقستان، گرجستان، روسیه و اوکراین (Uzbekistan, Kazakhstan, Georgia, Russia and Ukraine) شرکت داشتند. برای نمونه

آتا کابریزه از گرجستان نقش کاووس شاه، هاشم گدایف از ختلان (Khatlon) تاجیکستان نقش سهراب، / سوتلانا نوربایوا از ازبکستان نقش ته‌مین و سیرم عیساوا از خجند تاجیکستان نقش گردآفرید را بازی می‌کردند.

در سینمای جهان استفاده از ادبیات برای ساخت فیلم‌های سینمایی تاریخچه‌ای به اندازه تاریخ سینما دارد. به طبع آن نقدها و بررسی‌های اقتباسی (Adaptation) انجام شده نیز قسمت عمده‌ای از پژوهش‌های تحلیل‌گران این حوزه را تشکیل داده. پژوهشگرانی چون دادلی اندرو که معتقد بودند، «مهم نیست روند موفقیت فیلم را چگونه ارزیابی می‌کنیم، فیلم "بودن" خود را مدیون آن چیزی است که الهام بخش آن است و به طور بالقوه معیار آن محسوب می‌شود.» (Andrew, 1984: 96)

اسلتاگ بیان می‌دارد که انتشار کتاب "داستان به فیلم" نوشته جورج بلو استون (blue Aston)، کتاب "ادبیات و فیلم" نوشته رابرت ریچاردسون (Robert Bridge Richardson) و بیرون آمدن فصلنامه‌ی ادبیات/فیلم در سال ۱۹۷۳، فضا را برای گفتگو پیرامون اقتباس‌های فردی فراهم کردند و از این زمان به بعد است که ثبت تاریخی و نظریه پردازی درباره‌ی اقتباس و ردگفتمان وفاداری آغاز شد و همچنان ادامه دارد. (Slethuage, 2014: 1)

لیندا هاچن (Linda Hutchen) نظریه‌پرداز ادبی کانادایی است. وی درحوزه‌ی پست‌مدرنیسم و با نگاه ویژه به فراداستان تاریخ‌نگارانه شناخته شده است. او سال‌ها درباره‌ی نظریه‌ی پست‌مدرن می‌نوشت و برای همه عجیب بود که در سال ۲۰۰۶ کتابی درباره‌ی اقتباس نوشت. خود هاچن در مقدمه توضیح داده است که اقتباس را همیشه در پس ذهن داشته. اینجا هاچن با نگاهی پسا ساختگرا (Poststructural) به مسئله‌ی اقتباس نگریسته. در واقع وی باور دارد که اثر اقتباسی اصیل است. سندرز واژه سازگاری را برای اقتباس به کار می‌برد. و آن را به عنوان «یک عمل جابجایی، فرآیندی شامل انتقال از ژانری به ژانر دیگر و تفسیر مجدد متون تثبیت شده در زمینه‌های عمومی و فرهنگی جدید» (Sanders, 2006: 19) تعریف می‌کند.

در واقع در درک سنتی از اقتباس، میان اثر مبدأ که اصیل است با اثر اقتباسی رابطه‌ای دوتایی، خطی، سلسله‌مراتبی، و نوعی ارزش‌گذاری وجود دارد و این نگاه در بطن خود به این مسئله اشاره می‌کند که «رابطه‌ی سلسله‌مراتبی به ارزشمندتر بودن متن اصلی در سلسله‌مراتب و سنجش متن اقتباسی با محک متن اصلی، و ارزش‌گذاری به میزان وفاداری متن اقتباسی به متن اصلی اشاره دارد. همچنین در درک سنتی از اقتباس محدودیت وجود دارد. چنان که اقتباس در این دریافت، فقط برگردان اثری ادبی به نمایشنامه یا فیلم است.» (Hutchen, 2006: 7)

نظریه اقتباس هاچن شش سؤال از متن اقتباس شده می‌پرسد، که عبارت است از: چه چیزی را اقتباس می‌کنیم، چه کسی اقتباس می‌کند، چرا اقتباس می‌کنیم، چگونه اقتباس می‌کنیم، در چه موقعیت جغرافیایی اقتباس می‌کنیم، چه زمانی اقتباس می‌کنیم.

هاچن به پهنه مطالعات اقتباس وسعت می‌بخشد. دیگر آن‌که او رابطه‌ی خطی، سلسله‌مراتبی و دوتایی اقتباس را به کناری می‌گذارد و بینامتنیت (Intertextuality) را به منزله‌ی مدل نویی برای مطالعات اقتباس مطرح می‌کند. در این بخش او می‌گوید ما با متن A و B سروکار نداریم. رابطه‌ی اقتباسی همچون شبکه یا تار عنکبوتی است که در آن هر متنی در نسبتی اقتباسی با تعداد زیادی از متون دیگر قرار دارد. هر موسیقی با ژانرهای دیگر موسیقیایی، با رمانی، با تابلوی نقاشی‌ای، با بازی ویدئویی‌ای مرتبط است. از دیگر سو، «همان بازی ویدئویی که در آن نقطه قرار گرفته با رمانی، نمایشی یا فیلم‌هایی در ارتباط است. بدین ترتیب، این رابطه مانند شبکه یا زنجیره‌ای برقرار است. گرچه عبارت زنجیره، خطی بودن را به ذهن متبادر می‌کند و از این رو، بهتر است بگوییم زنجیره‌ای درهم‌تنیده. باید اذعان کرد که این اختراع هاچن نیست، سال‌ها پیش از این، ژیل دلوز (Gilles Deleuze) در برابر ساختارهای درختی از ساختارهای ریزوماتیک (rhizomatic) صحبت می‌کند. ساختار درختی به ریشه و اصلی قائل است، اما ساختار ریزوماتیک دیگر به وجود ریشه و اصلی قائل نیست.» (نجومیان، ۱۳۹۷)

هاچن برای تبیین لذتی که از اقتباس می‌بریم، فرمول شناختی زیبایی را مطرح می‌کند. پیشینه این بحث به لذت کودک از «دالی‌بازی» نزد فروید (Sigmund Freud) باز می‌گردد. فروید در مقاله‌ای توضیح می‌دهد که چرا بچه‌ها در سال‌های اول زندگی‌شان از این بازی لذت می‌برند. فروید بحث حضور و غیاب را طرح می‌کند. می‌گوید بچه در لحظه‌ای دچار نوعی اضطراب می‌شود. یک‌باره مادر برمی‌گردد و این باعث خوشنودی بچه می‌شود. بسیاری از نظریه‌پردازان رغبت تماشاچی به تماشای ژانر وحشت را با همین ایده‌ی فروید توجیه می‌کنند. آنچه هاچن به این بحث فروید می‌افزاید، این است که اقتباس بازی ظریفی بین تکرار و تغییر است. اقتباس مدام به شما یادآوری می‌کند که آنچه می‌بینی را قبلاً دیده‌ای. ما با تکرار احساس آرامش می‌کنیم. چرا که تکرار نویدبخش ثبات عالم است. برای همین است که بچه‌های کوچک از تکرار داستان یا فیلم خسته نمی‌شوند و آرامش و ثبات می‌گیرند. درعین حال، اقتباس تکراری است که تغییری در آن رخ می‌دهد. (همان)

## ۲. پرسشهای پژوهش

اقتباس سینمایی تاجیک فیلم چه شباهت و چه تفاوت‌هایی با متن شاهنامه دارد؟ آیا دو رسانه یک معنا را القا می‌کنند یا معناها و تفاسیر متفاوتی را به دست می‌دهند؟ ویژگی‌های منحصر به فرد این اقتباس چیست و این بازآفرینی به عنوان یک اثر اصیل چه شرایطی را داراست؟

## ۳. پیشینه پژوهش

برای انجام این پژوهش لازم بود در زمینه‌ی نظریات اقتباس و اقتباس‌های سینمایی از داستان‌های شاهنامه فردوسی، مطالعات جامعی انجام شود. در زمینه‌ی نظریه‌های اقتباس، متا سفانه در زبان فارسی منابع بسیار اندکی وجود دارد. اکثر منابعی که هستند بیشتر به ماهیت اقتباس، اهمیت آن و یا آمار در زمینه‌ی اقتباس پرداخته‌اند و کمتر اثری به نظریات اقتباس اختصاص یافته. در میان منابع فارسی دو مقاله‌ی «تاریخ، اقتباس و تصاحب» نوشته‌ی شهبازی و شهبها که مقاله‌ی مستخرج از پایان‌نامه‌ی ارشد است و مقاله‌ی «اقتباس» نوشته‌ی دادلی اندرو (Dadlly Andrew) که مجله‌ی ارغنون آن را به چاپ رسانده، مقالات راهگشا و مفیدی بودند. در بخش منابع انگلیسی با کتاب «نظریه اقتباس» از لیندا هاچن روبرو شدیم که بعدها توسط خانم مهسا خداکریمی ترجمه شد. و نهایتاً آراء پسامدرنیسم لیندا هاچن در این کتاب به منبع اصلی مقاله تبدیل شد. [www.anjomanfarsi.com](http://www.anjomanfarsi.com)

کتاب دیگری که در این زمینه مورد استفاده قرار گرفت، کتاب «نظریه‌ی اقتباس و نقد، سینما و ادبیات پست مدرن» به سردبیری اسلتاگ است. در این کتاب نیز، به تلیخ اقتباس، تاثیر دنیای مدرن بر نظریات اقتباس، نظریات اقتباس، بررسی موردی فیلم‌ها و آثار مختلف سینمای آمریکا پرداخته شده است.

در مقابل سینماگرانی که ساخت فیلم‌های بلند، کوتاه و مستند از روی شاهنامه اقدام کردند که از آن جمله: فردوسی عبدالحسین سپنتا/ ۱۳۱۳، رستم و سهراب مهدی رئیس فیروز/ ۱۳۳۶، بیژن و منیژه سیامک یاسمی/ ۱۳۳۷، سیاوش در تخت جمشید فریدون رهنما/ ۱۳۴۶ و مستندهایی از قبیل: سوگ یک دلاور (ولی محمدی)، نان، عشق و توس (حمید تمجیدی)، ماجرای شاهنامه (اریک بالایان)، فردوسی (حسین قوانلو)، سوگ سیاوش (احمد طالبی نژاد) که برداشتی تاریخی - اجتماعی و تازه بر اساس مرگ سیاوش و تناور شدن سیاوش‌های دیگر است، زورخانه (عباس شباویز)، و...

در میان این نمونه‌ها، به بررسی «داستان سیاوش» تاجیک فیلم پرداختیم که تاکنون بررسی مدون و علمی درباره آن انجام نشده. در بررسی‌های به عمل آمده درباره‌ی این فیلم نقد بیگ آقا در مجله «فیلم» (۱۰۱) با عنوان «شاهنامه در آثار سینماگران»، کوتاه و مفید بود. بخشی از این نقد پاسخ‌گوی سوالات هاچن از اثر به وجود آمده است که در ادامه آورده‌ایم.

در نهایت پیش از شروع کار، رساله‌ها و مقالاتی را که بر مبنای نظریه جدید لیندا هاچن کار کرده‌اند، بررسی کردیم. و نمونه‌هایی را یافتیم از قبیل: «بررسی اقتباسات داریوش مهرجویی از ادبیات غرب از منظر اقتباس ادبی لیندا هاچن» از رویا بابایی، «بررسی فیلم سینمایی روانی با رویکرد اقتباسی لینداهاچن» از نستوه مهرعلی، «مطالعه تطبیقی روایت ادبی و سینمایی بر اساس نظریه اقتباس لیندا هاچن» از مهدی دلیری، و رساله‌های دیگری از همین دست.

یک نکته مشترک در بین این رساله‌ها، به وجود آمدن این رساله‌ها در رشته زبان و ادبیات انگلیسی بود و البته نمونه‌هایی هم در رشته سینما و تئاتر به رشته تحریر در آمده است. از بین این آثار تنها یک مقاله فارسی با عنوان «فیلم هزار و یک شب در آینه بازآفرینی ادبی» از روح الله روزبه یافتیم که اقتباس‌های سینمایی درباره داستان هزار و یک شب را مورد ارزیابی قرار داده و با عنوان پژوهش ما، کار مشترکی انجام نشده.

#### ۴- تفاوت‌های متن اصلی و بازآفرینی (فیلم تاجیکی)

متن اصلی: وجود طوس، به شکار رفتن طوس و گیو، به گردش رفتن دو پهلوان پس از شکار، مکان شکار، نژاد و زیبایی کنیزک، وجود دختری تنها در بیشه‌زار، نزاع گیو و طوس، برگزیدن رستم به آموزش سیاوش، دوری سیاوش از پادشاه، بازگشت سیاوش به دربار، دیدار سودابه و سیاوش، پیشنهاد سودابه برای ماندن سیاوش، انتخاب نکردن سیاوش دختران سودابه را، رفتار مسالمت آمیز سیاوش و سودابه، گذشتن کاوس از خطای سودابه، ادعای سودابه به بارداری، سقط نوزادان، گذشتن سیاوش از آتش، امان خواهی سیاوش برای سودابه، لشکرکشی افراسیاب به ایران.

متن بازتولید شده: فرار آهو از دست طوس و گودرز و گیو و سپاهیان شکارگاه، یافتن زیاروی و پرسیدن اصل وی، دعوا بر سر زیاروی و میانجی‌گری رستم، بردن زیارو بر شهریار، برگزیدن کی کاوس توسط زیارو، مذاکرات گیو و طوس بر سر فرزندی که به دنیا آمده، مرگ مادر بر سر زای، پیشگویی بخت بد سیاوش، خاکسپاری مادر، سپردن سیاوش رستم را، نیرنگ سودابه، عروسی شهریار و سودابه، بازگشت سیاوش بعد از سالها به قصر، پیغام فرستادن سودابه به سیاوش، دستور برای به شهبستان رفتن سیاوش، رد سودابه توسط سیاوش، تهمت زدن سودابه سیاوش را، مناظره سیاوش و سودابه در حضور شهریار و رستم، شکنجه پرستنده و هلاک شدن وی، برپایی آتش، عبور سیاوش از آتش، گذر به سلامت سیاوش، تویخ سودابه، رهایی سودابه با پادرمیانی سیاوش، لشکرکشی افراسیاب به ایران، داوطلب شدن سیاوش برای سرداری سپاه ایران.

هر اثری را باید بر اساس آنچه که به مخاطب عرضه می‌شود و نه از روی ادعای خالق اثر بررسی کرد. بر این اساس هر کدام از شخصیت‌ها و خویشکاری‌هایشان را در فیلم با آنچه که در شاهنامه وجود دارد مقایسه می‌کنیم.

#### ۱-۴ کی کاوس

کی کاوس در شاهنامه شخصیتی پر قدرت و با نفوذ است که حتی رستم جهان پهلوان نامدار هم از رای او بی‌نیاز نیست. در فیلم اما در بیشتر سکانس‌ها با نمای‌های انگل (High angle) نموده می‌شود، به همین دلیل مخاطب در بیشتر موارد نسبت به قدرتمندترین شخصیت داستان (کاوس) حس ترحم دارد و تنها سکانس‌هایی نمایانگر قدرت (نمای لوانگل (low angle)) کاوس شاه است که او بر سر موضوعی کینه‌ورزی و لجاجت می‌کند و در واقع به نمایش قدرت منفی برای شخصیت کاوس شاه می‌انجامد.

سکانس اول فیلم در حالی شروع می‌شود که گروهی که دنبال آهو می‌روانند. این گروه متشکل از پهلوانان نامداری چون طوس و گیو و رستم. در سکانس بعدی جای آهو را زیاروی می‌گیرد که موجب جدال و نزاع بین طوس و گیو می‌شود. رستم که در این اقتباس نه تنها با خصوصیات فیزیکی بلکه با خصلت‌های انسانی‌اش مثل

پروردن سیاوش مانند پسر خویش، برجسته می‌شود در نزاعی که بین گیو و طوس اتفاق افتاده شرکت می‌کند و چاره کار را در داوری کی کاووس می‌بیند.

در ادامه این دختر است که کی کاووس را بر می‌گزیند و بعد از این انتخاب کی کاوس با نگاه مهر به دختر می‌نگرد. همچنین به واسطه اینکه گیو و طوس هر دو به زیبارو چشم دارند، شاه کیسه ای زر به آن دو می‌بخشد. در حالی که در شاهنامه پس از آمدن رستم و آوردن زیباروی، خود کی کاووس زیباروی را برمی‌گزیند و از آن پس از دو پهلوان یابنده زیبارو حرفی به میان نمی‌آید.

پس از آن سکانس زادن سیاوش (مطابق با ابیات الحاقی شاهنامه در تصحیح خالقی مطلق) و از دنیا رفتن مادر در هنگام زایمان. مادری بی نام و نشان، همانگونه که به یکباره به داستان اضافه شد همان گونه هم به اندک زمانی نیست می‌شود.

کی کاووس اما پس از مرگ همسر، یکدنده و از سیاوش گریزان می‌شود. سیاوش مسبب مرگ مادر است. در شاهنامه اما دلیل سپردن وی به رستم فراگیری پهلوانی و جنگاوریت است. شاه سیاوش را به رستم می‌سپارد و دیگر از او هیچ یاد نمی‌کند در حالی که به فواصل زمانی کم، بارها بر دخمه مادر می‌نشیند و برایش سوگواری می‌کند. این نامهربانی تا سالها ادامه دارد. پس از سالها وقتی در جشن سودابه و کی کاووس به ناگاه رستم و سیاوش می‌رسند، کاووس آنها را نمی‌پذیرد. در نهایت این دیدار با هشدار گیو و دیگر سرداران میسر می‌شود و پس از آن سیاوش به کمک سودابه شیفته در قصر می‌ماند.

## ۲-۴ سودابه یا مادر سیاوش

در میان متون تاریخ پس از اسلام، کتاب‌هایی می‌توان یافت که در آنها به گوشه‌هایی از زندگی سیاوش اشاره شده اما هیچ کدام از آنها به جز «تاریخ ثعالبی» کلیت زندگی او را بازگو نکرده است؛ لذا از آنجا که روایت فردوسی در اذهان جای گرفته است و همگان با آن آشنا هستند به عنوان مرکز، محور و حلقه ارتباط بین متون قرار گرفته.

برخی از متون مورد نظر همچون «اخبار الطوال»، «تاریخ بلعمی» و «تاریخ بخارا» به دوره پیش از نظم شاهنامه و سایر متون به بعد از نظم شاهنامه متعلق است. از این رو مقایسه آنها با یکدیگر نتایجی به دست می‌دهد که در خور توجه است؛ به عنوان مثال می‌توان به «مادر سیاوش» که تنها در «تاریخ ثعالبی» و «تاریخ گزیده» حضوری کوتاه دارد اشاره کرد. در برابر اینان باید به «سودابه» اشاره کرد که در همه متون به عنوان زنی مطرح است که در جادوگری مهارت دارد و مهمترین عامل شهادت سیاوش به شمار می‌رود.

از مقایسه این متون با شاهنامه فردوسی نتایجی به دست می‌آید که گاهی تکراری است؛ به عنوان مثال می‌توان از سودابه نام برد که در همه متون حضوری فعال و تعیین کننده دارد. سودابه در چهار متن یعنی «تاریخ بلعمی»، «تجارب الامم»، «فارسنامه» و «اخبار ایران» که به ترتیب به قرون چهارم، پنجم، ششم و هفتم متعلق هستند، به عنوان دختر افراسیاب معرفی شده است. (علامی، ۱۳۸۶: ۲۳)

علاوه بر آن از مادر سیاوش پس از زادن وی دیگر هیچ کجا حرفی به میان نمی‌آید. ثعالبی با آنکه روایت آغاز داستان، یعنی یافتن دختر تورانی بوسیله طوس و گیو را اصلاً ندارد، گزارش مرگ مادر سیاوش را که در دستنویس فلورانس (Florence) آورده است.

در برخی از دستنویس‌های دیگر، مانند دستنویس لندن (London) مورخ ۸۴۱ و دستنویس بی تاریخ لنینگراد (Leningrad)، در محلی دیگر از داستان، یعنی پیش از ملاقات سیاوش با سودابه در شبستان (پس از بیت ۱۳۲ در تصحیح نگارنده)، گزارشی دراز، یکی در ۱۵ بیت و دیگری در ۲۱ بیت، درباره مرگ مادر سیاوش ساخته اند که در عدم اصالت آنها کوچکترین تردیدی نیست. (همان، ۲۷)

ولی این روایت‌های الحاقی نشان می‌دهند که برخی از کاتبان متوجه شده‌اند که بدون هیچ اشاره‌ای به سرنوشت بعدی مادر سیاوش، داستان دارای نقص است و از این رو در ست پیش از رفتن سیاوش به شبستان و ملاقات با

سودابه، گزارشی در مرگ مادر او ساخته و درون متن کرده‌اند تا این نقص داستان را بر طرف کرده باشند که این خود عدم اصالت آن دو بیت را در دستنویس فلورانس محتمل‌تر می‌کند. (دوستخواه، ۱۳۷۷: ۱۸۰)

نکته دیگر یاد نشدن هیچ‌گونه نامی برای مادر سیاوش است و این در حالی است که در شاهنامه زنان بسیار کم اهمیت‌تر از وی با نام و اصل خوانده می‌شوند.

حاصل سخن اینکه به گمانی در صورت کهن‌تر داستان، سودابه دختر افراسیاب و مادر سیاوش بوده که سپس عاشق پسر خود می‌گردد. ولی چون عشق مادر به پسر را خوشایند ندانسته بودند، برای سیاوش مادر تورانی دیگری از خاندان افراسیاب ساخته و در آغاز داستان افزوده‌اند. تاجیک فیلم بر اساس شاهنامه چاپ مسکو ساخته شده بنابراین مادر سیاوش سکانس‌های ابتدایی و عاطفی بسیاری را در اول فیلمنامه به خود اختصاص داده.

علاوه بر آن حضور سودابه بر دخمه مادر سیاوش و واگویی کردن خوابی که دیده از جمله افزودن‌هایست که موجب منسجم شدن داستان فیلم شده. آغاز داستان سیاوش در شاهنامه فردوسی مستقل نیست. بدین معنی که این داستان از دل هزار داستان دیگر و به پستوانه شخصیت‌هایی آورده شده که تاکنون در داستان‌های گذشته نقش آفرینی کرده‌اند. ولی در اقتباس نمایشی برشی از متن مدنظر است و این قسمت همواره باید برای مخاطب آگاه و ناآگاه نسبت به اثر اصیل به یک میزان اطلاعات داشته باشد. به عبارت دیگر شخصیت‌ها در همین مجال اندک باید شناخته شوند.

سودابه (دختر افراسیاب) یکی از شخصیت‌هایی است که در خلال داستان‌های پیشین شاهنامه از دیدار افراسیاب و کی کاووس به همراه ایرانیان از خاندان خویش گریخته و به عقد کی کاوس درآمده. خواننده شاهنامه با سودابه آشناست. همین شخصیت برای مخاطب اقتباس ناشناخته است و حضورش در خلال فیلم نیازمند مختصر شناختی است. بنابراین سکانسی به فیلمنامه اضافه شده و در این سکانس سودابه با نیرنگ دل کاووس کی را می‌برد و از خوابی می‌گوید که شب گذشته دیده و مادر سیاوش او را برای آرامش کاوس فرستاده اما در ادامه مشخص می‌شود که در خواب شهریاری را دیده و عاشق آن شهریاری شده. وی راه را اشتباه آمده است و آن شهریاری چنانکه در صحنه ورود سیاوش می‌بینیم سیاوش است نه کاووس.

کاهش داستان به منظور انتخاب قسمت‌های مناسب برای به نمایش در آوردن مجالی به ارائه همه جزئیات نمی‌دهد. این شیوه از کاستن ارتباط کار جدید را با متن مبدا کم می‌کند و به مخاطب اجازه می‌دهد اثر را به عنوان کاری مستقل بسنجد، «با این حال، بیش‌تر بحث‌ها درباره اقتباس فیلم، پیرامون کاستن‌های منفی است. چیزی که گاه صرفاً به معنای کاستن از گستره داستانی از جمله طول، انبوه جزئیات و حواشی آن است.» (Hutchen, ۲۰۰۶: ۳۷)

### ۳-۴ سیاوش

سیاوش فیلمنامه از هنرهایی که در شاهنامه دارد، عاریست. گویا سازندگان فیلم کار پروردن شخصیت سیاوش را به ابیات شاهنامه واگذار کرده‌اند. وی تمام سال‌های کودکی و قسمتی از نوجوانی‌اش را با رستم دور از تخت گذرانده است و در آغاز فیلمنامه باز می‌گردد تا از پدر بخواهد بعد ازین در کنارش باشد اما کی کاووس میلی به دیدن فرزند ندارد. از طرفی سودابه که شهریاری رویاهایش را یافته، پادرمیانی می‌کند و اینگونه سیاوش ماندگار می‌شود. سیاوش تا پایان فیلم همواره از حمایت‌های رستم برخوردار است به گونه‌ای که بیننده چهره پدران را بیشتر بر جبین رستم می‌بیند تا در خنده‌ها و فریادهای کاوس کی.

### ۵- اصالت اقتباس

در فیلم، اقتباس به نظریه تکامل داروین (Darwin's theory of evolution) تشبیه شده، نظریه‌ای که طبق آن، هر موجودی برای بقا ناگزیر از سازگاری با محیط اطراف خود است. اندیشیدن به اقتباس روایی در چارچوب سازگاری داستان و

فرآیند تغییر یا تطبیق آن با یک محیط فرهنگی خاص از طریق اقتباس. داستان‌ها همچنین، با اقتباس فرهنگی مانند سازگاری زیستی مستلزم عزیمت به شرایط مطلوب است: داستان‌ها به فرهنگ‌ها و رسانه‌های گوناگونی سفر می‌کنند. به طور خلاصه، داستان‌ها درست همان گونه که مورد اقتباس قرار می‌گیرند، سازگار می‌شوند. (Hutchen, ۲۰۰۶: ۳۱). متفکران و پژوهشگران عرصه اقتباس تاکنون بیشتر بازآفرینی را به مثابه تکرار و تقلید نگریسته‌اند. درین بین نگاه به مقوله اقتباس با تمرکز بر وجوه تغییر و دگردیسی اثر، امری ضروری به نظر می‌آید.

## ۱-۵ چه چیز؟

اقتباس به عنوان تغییر خلاقانه و تفسیری اثر یا آثار برجسته دیگر، نوعی اثر گسترده و چندلایه و تودرتو در عین حال، ترجمه یک اثر از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر است. هر نظام قراردادی ترکیب و حتی به عقیده برخی، دستور زبان و نحو مخصوص به خود را به منظور ساخت معنی برای درک مخاطبان داراست (همان، ۳۴). در شاهنامه فردوسی زیبایی و افسونگری سودابه با اغراق و استعاره توأم است و در تصویر با آرایش‌های نمایشی نشان داده می‌شود. مهمترین نوع اقتباس از گفتن به نشان دادن است. اغلب اقتباس‌های مورد توجه آن‌هایی هستند که از سبک گفتن به سبک نشان دادن و معمولاً از حالت چاپی به اجرا تبدیل شده‌اند. متن نمایش‌نامه ضرورتاً برای تبدیل کلمات روی صفحه به اجرایی قابل قبول، به بازیگر درباره موضوعاتی از قبیل حرکات بدن، بروز احساسات و طنین صدا دستورالعمل نمی‌دهد. وظیفه به تجسم در آوردن متن و تفسیر و سپس بازآفرینی آن به کارگردان و بازیگران محول شده است. در شاهنامه رستم با تمام زوایای ظاهری و باطنی در تلمیحات و اغراقات فردوسی موجودی غول آسا است که گوری را به سیخ می‌کشد و به تنهایی می‌خورد، ولی در تصویر با هیكلی ورزیده آمیخته‌ای از یک گاوچران غربی و چهره‌ای عادی که نقشش را بتزیگ از اوستیای جنوبی بازی می‌کند، نشان داده می‌شود. این تفاوت‌ها باور به سازگاری و دگردیسی اثر جدید را تقویت می‌کند ولی باید در نظر داشت که هرچند رستم فیلم شبیه زابلستانی‌ها نیست اما یک گاوچران به تمام معنا هم نیست. در واقع فیلم از خلق ادعای خود به تمامی عاجز بوده. شخصیت از لحاظ ظاهری، تیپ یک گاوچران غربی را دارد و فیلم‌های تگزاسی را به یاد می‌آورد اما دیگر عناصر داستان با این ادعای خلق شده هماهنگ نیست.

نمونه‌های دیگر:

گفتار اندر به شکارگاه رفتن طوس و گیو و... یافتن زیاروی

همان باز و یوزان نخچیر جوی	به نخچیر گوران به دشت دغوی
علف‌ها چهل روزه برساختند	فراوان گرفتند و انداختند
زمینش ز خرگاه تاریک بود	بدانجایگه ترک نزدیک بود
بنزدیک مرز سواران تور	یکی پیشه پیش اندرآمد ز دور
پس اندر پرستنده ای چند نیو	همی راند در پیش با طوس گیو
پر از خنده لب هر دو بشتافتند	به پیشه یکی خوبرخ یافتند
ز خوبی بر او بر بهانه نبود	به دیدار او در زمانه نبود

(شاهنامه، ج دوم، ۲۰۳)

این صحنه در سکانس اول فیلم با نشان دادن چندین سوار که از پی آهویی به سان زیارو، به زیارویی می‌رسند نمایان شده. در واقع نشان دادن از آهو به زیارو بیانگر شباهت و این همانی است که در متن با استعاره نموده می‌شود. بنابراین سازنده تصویر، قصد ندارد از متن گذشته زیاد هم دور شود.

موسیقی در القای مضامین هر صحنه یا به عنوان آغازگر هر سکانس از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. فیلم با موسیقی تند و شیبور سواران و گریز آهو آغاز می‌شود، این تشویش با سکانس پدیدار شدن مادر سیاوش تبدیل به

موزیک متنی آرام می شود پس از آن با فرمان رستم باز هم صدای شیپور و... می آید. به همین ترتیب ادامه می یابد و در بعضی از صحنه های حساس نیز موسیقی قطع می شود ولی در غالب موارد سکانس ها با موسیقی آرام متن همراه است مگر زمان سکوت شخصیت ها که گویی موسیقی ادامه سخن ها را پی می گیرد. موسیقی همان گونه که مشخص است در ملموس کردن فضای صحنه بسیار تاثیر گذار است و ریتم های متفاوت از پی هم باورپذیری صحنه ها را در نظر مخاطب بالا می برد.

درین بین بدیهیات و کلیشه (Cliché) هایی وجود دارند که معمولاً نه فقط از زبان خود اقتباس کنندگان بلکه از زبان منتقدان ادبی ای که حالت تدافعی دارند و نویسندگانی نظیر ویرجینیا ولف (Adeline Virginia Woolf) می شنویم که به روشنی از کم ارزش بودن فیلم های اقتباس شده از داستان ها می گویند. کلیشه هایی که باور سازگاری و اصالت متن اقتباس شده را زیر سوال می برد.

عنا صری از قبیل تک گویی درونی، زاویه دید، بازتاب، اظهار نظر و آیرونی (Irony) همراه با موضوعات دیگری از قبیل ابهام و زمان هستند که بیشترین توجهات را در آثار منتقدان و نظریه پردازان در باب حرکت از متن مکتوب به هر فرم اجرایی و از آن به فرمی مشارکتی را به خود معطوف داشته است. این کلیشه ها در کتاب نظریه اقتباس هاچن به همین ترتیب آورده شده. ما اکنون با معادل های سینمایی برای رد این کلیشه ها مثال هایی از «داستان سیاوش» می آوریم.

**کلیشه اول:** فقط سبک گفتن انعطاف پذیری لازم را برای دور و نزدیک کردن زاویه دید دارد. (Hutchen, 2006: 52) گفتن یک داستان عیناً مثل نشان دادن آن نیست. در یک رسانه چند وجهی مثل سینما هر چیزی می تواند زاویه دید را منتقل کند: زاویه دوربین، فاصله کانونی عدسی، موسیقی، صحنه پردازی، اجرا یا حتی لباس.

زاویه دوربین درین فیلم بیشتر عادی یا آی لول (Eye level) است. این زاویه در ست نقطه مقابل بازیگر قرار دارد و تقریباً همسطح چشم اوست. این زاویه کمترین تاثیر دراماتیکی را دارد و هیچ حالت خاصی را القا نمی کند. البته در قسمت هایی هم با تغییر زاویه دوربین روبرو هستیم.

زاویه دید شاهنامه دانای کل نامحدود است یعنی فردوسی از هر فرصتی برای بیان نظر و ایده خود استفاده می کند. در فیلم زاویه دید از حرکت دوربین مشخص می شود و گاهی جریان ذهن کارکترها نیز شنیده می شود. دوربین همان دانای کل است و بیننده با لنز آن بر زوایای مختلف داستان اشراف پیدا می کند. البته درین اقتباس از حرکت دوربین هنرمندانه استفاده نشده و بیننده با کم تاثیرترین حالت دراماتیکی روبروست و در اکثر سکانس ها هیچ حالت خاصی تداعی نمی شود.

کلیشه دو: حیات درونی ملک مطلق سبک گفتن است، فضای بیرونی به بهترین شکل در سبک نشان دادن و مخصوصاً سبک تعاملی بازنمایی می شود. (همان، ۵۶)

زبان و خصوصاً داستان های ادبی با تصویر سازی، مفهوم سازی و دریافت های ذهنی حیات درونی را به بهترین نحو منتقل می کند. هنرهای اجرایی با ادراک مستقیم دیداری و شنیداری و سبک مشارکتی با به خود جذب کردن فیزیکی مخاطب برای بازنمایی فضای بیرون مناسب ترند. مسلماً داستان های مدرنیستی اختلاف بین ادبیات مکتوب و سینما را بیشتر کرده اند، مخصوصاً با اهمیت تازه بخشیدن به زندگی درونی شخصیت ها، پیچیدگی های روانی، افکار و احساسات آن ها.

فیلم می تواند تجارب و طرز اندیشیدن شخصیت ها را به ما نشان دهد اما جز از طریق ابزار «ادبی» صدای راوی هرگز نمی تواند تجارب یا افکار آن ها را افشا کند. همان طور که پیش ازین گفتیم، فیلم می تواند معادل های سینمایی خودش را بیابد. به طور مثال، زمانی که سیاوش از شبستان باز می گردد سخن هایی با خود می گوید و این حدیث درونی برای مخاطب مشخص می شود یا زمانی که سودابه به تنهایی با نفس خود در مبارزه است به واقع افکار و درونیات وی بر مخاطب آشکار می شود، صحنه هایی از فیلم ارزش نمادین می یابد تا تماشاگر بتواند از این طریق از



آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد آگاه شود. با این شیوه مخاطب همیشه چند قدم از داستان جلوتر است و این اشرف بر موضوع بر جذابیت داستان‌ها می‌افزاید. به واقع «جدایی صدا و تصویر می‌تواند در انتقال حالت درونی شخصیت به مخاطبین بی آن که سایر شخصیت‌ها از آن باخبر شوند به کار گرفته شود.» (Hutchen, 2006: 59)

کلید سه سوم: سبک‌های نشان دادن و تعاملی تنها یک زمان دارند: زمان حال؛ اما سبک گفتن به تنهایی می‌تواند ارتباط گذشته، حال و آینده را نشان دهد. بر اساس این منطق، داستان منثور انعطاف خطوط زمانی مختلف را دارد و می‌تواند به کمک چند کلمه به گذشته یا آینده تغییر جهت بدهد، هیچ معادلی در رسانه‌های تعاملی یا اجرایی ندارد. (همان، ۶۳) به بیان دیگر، اقتباس‌کنندگان سینمایی مجموعه‌ای غنی از امکانات و قراردادهای پذیرفته شده‌ای در اختیار دارند که به کمکشان می‌توانند از پس حرکت از متن به پرده سینما برآیند و پیرنگ منسجمی را برای تصویر آماده کنند حتی در مواردی که متن‌ها به لحاظ زمانی پیچیده باشند و کاملاً با فضای درونی و ذهنی درگیر شوند (ورق خوردن صفحات تقویم یا نشان دادن گذر فصل‌ها و یا بزرگ شدن شخصیت‌ها).

برای ساخت پیرنگ منسجم نیازمند تغییر کلان‌روایت به روایت حداقلی هستیم. «روایت حداقل یکی از گونه‌های روایت است که دارای دو موقعیت ابتدا و انتها با تکیه بر تعریف روایت کلان بوده (فرآیندی که با تکیه بر بعد زمان دارای دو وضعیت ابتدا و انتها بوده و دارای توالی علت و معلولی است. (عباسی، ۱۳۹۲: ۹۳) این پیرنگ منسجم لازمه تمام اقتباس‌هایی است که از مدیوم (medium) ادبیات وارد عرصه نمایش می‌شوند.

شاهنامه فردوسی یک روایت تودرتو و چندلایه با پیرنگی قویست. «پیرنگ از عناصر مهم داستان‌نویسی است که شالوده یک داستان بر آن استوار است. در شاهنامه، که از داستان‌های متعدد تشکیل شده، وجود این عنصر به خوبی به چشم می‌خورد. داستان سیاوش یکی از داستان‌هایی است که دارای پیرنگی قوی و مستحکم است و در آن به جزئیات حوادث جهت شکل‌گیری و گسترش طرح توجه کافی شده.» (زارعی، ۱۳۸۷: ۸۴) فیلمنامه بر این اساس به روایت حداقلی تبدیل شده اما نتوانسته است پیرنگ قوی و منسجمی را هم به وجود بیاورد. نمونه این ادعا، زمانی است که بدون دلیل کافی پرستنده را شکنجه و به قتل می‌رسانند. یعنی پیرنگ جدید داستان نه به طور کامل از منبع خود منقطع شده و نه کاملاً به آن وفادار مانده است.

کلید چهارم: تنها سبک گفتن می‌تواند حق عناصری از قبیل ابهام، آیرونی، نماد، استعاره، سکوت و غیاب را به جای آورد. چنین عناصری در سبک‌های نشان دادن و تعاملی «غیر قابل ترجمه» باقی می‌مانند. سبک آیزنشتاین در مونتاژ که توسط کیمیاگرف دنبال شد. استعاره و هنرهای بیانی را در سینما امکان پذیر کرد. وجه ممیزه اصلی فیلم‌های جنبش مونتاژ در حوزه تدوین قرار دارد. کارگردان‌های این جنبش نماها را به روش‌های پر تحرک و پویا کنار هم قرار می‌دادند و برای افزایش این پویایی سعی می‌کردند از تعداد نماهای بیشتری استفاده کنند. این فیلمسازان هر کنش را به چندین نما خرد می‌کردند. آنان بر این باور بودند که برش، فی نفسه بیننده را برمی‌انگیزد. برش به روش مونتاژ معمولاً توهم گذر هموار زمان که در تدوین تداومی وجود دارد را برهم می‌زند و مناسبات زمانی دارای هم پوشانی یا حذف زمانی را خلق می‌کند؛ تصویر و نمایی از غروب که به سکانس مرگ ملکه پیوند می‌خورد یا نشان دادن تصویر حرکت قوها در دریاچه قبل از تشییع پیکر ملکه پیشاپیش کی کاووس و همچنین سکانس اول فیلم که از صحنه فرار آهو به سکانس حرکت سواران و از حرکت سواران به سکانس شیپور زدن همراهان سپاهیان منتقل می‌شود، ازین دست هستند.

## ۲-۵ چه کسی و چرا؟

اقتباس‌کننده کیست؟ آن فرمانروای مطلق‌البته کارگردان است. پیتر وولن (Peter Wollen) معتقد است که کارگردان به عنوان مولف به هیچ وجه صرفاً یک اقتباس‌کننده دیگر نیست: «کارگردان خود را تابع مولفی دیگر قرار نمی‌دهد.

منبع او تنها یک متن موجود است که کاتالیزرها (the catalyst) و محرک‌ها و صحنه‌هایی را فراهم می‌کند که به کمک دغدغه‌های او، باعث به وجود آمدن اثری کاملاً نو می‌شوند (Howard, ۱۹۶۹: ۴۹).

در انجام اقتباس، انتخاب‌ها بر اساس عوامل گوناگونی از قبیل نوع ادبی، قراردادهای رسانه، ملاحظات اجتماعی و تاریخ شخصی و عمومی صورت می‌پذیرند. این تصمیم‌ها در یک بافت خلافاً و تفسیری که ایدئولوژیک (Ideological) اجتماعی، تاریخی، فرهنگی، شخصی و زیبایی شناختی است گرفته می‌شوند. چنین بافتی بعدها برای ما از دو طریق قابل دسترسی است. نخست متن حامل نشان‌های این انتخاب‌هاست، نشان‌هایی که فریاد خالق اثر را افشا می‌کند. لافل تا آنجا که فریاد مولف از متن قابل استنباط باشد. تغییرهایی که در هر نسخه از اقتباس به وجود می‌آید، این تغییرها «صدای» هر یک از اقتباس‌کنندگان را نشان می‌دهد. مورد دیگر و البته مشهودتر، این واقعیت است که اظهارات فرامتنی (Hypertext) نیت و انگیزه، اغلب برای تکمیل کردن درک ما از بافت آفرینش اثر هستند. البته این اظهارات می‌توانند و چه بسا باید در برابر نتایج متنی واقعی قرار بگیرند: همان گونه که عده زیادی به درستی تاکید کرده‌اند، قصد انجام چیزی لزوماً به معنای رسیدن واقعی به آن چیز نیست. (Hutchen, ۲۰۰۶: ۱۰۸)

در پی انقلاب سوسیالیستی روسیه در ۱۹۱۷م، تاجیکستان یکی از پانزده جمهوری اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیست شد. بازتاب تسلط هفتاد ساله روسیه (Russia) بر ادبیات و سینمای این دیار، قابل تأمل بسیار است. از جمله قوانین روس‌ها در دوره استیلا بر تاجیکستان یکی پیروی نکردن از ادبیات کلاسیک فارسی بود که امری متحجرانه و منفور به شمار می‌رفت. همچنین در سال ۱۹۲۹، خط فارسی که خط رسمی سراسر آسیای مرکزی به شمار می‌رفت به خط لاتین (Latin) و بعد از آن به سیریلیک (Cyrillic) روسی تغییر کرد و اینگونه ارتباط تاجیک‌ها با متون اجدادیشان قطع شد.

از سال ۱۹۱۸ تا سال ۱۹۳۰ وضعیت تاجیکستان و ادبیات و سینمای آن مرحله گذر به ادبیات شوروی تاجیک (دوره تسلط کامل فکری شوروی) بود، از ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ ادبیات خشک و قالبی شوروی تاجیک و از ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰ جهش از این ادبیات خشک و قالبی و حرکت به سمت استقلال تاجیکستان بود.

آثار منتشر شده در دوره اول و دوم کاملاً روسیه زده است. در واقع ستایش روسیه و حزب سوسیالیست در تمام جنبه‌های آن هویدا است. درین دوره تاجیک‌ها جرات ابراز مسائل ملی و میهنی خود را نداشته‌اند و افکار و آثارشان تماماً در خدمت تبلیغ و اشاعه حزب و سیاستمداران روسیه بوده.

از حدود ۱۹۷۰ به بعد، مرحله گذر از رئالیسم (Realism) سوسیالیستی شد. نزدیک به فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، پس از ایجاد برخی آزادی‌های سیاسی در پی مرگ استالین (Joseph Vissarionovich Stalin) و روی کار آمدن خروشچف (Nikita Sergeyevich Khrushchev) (۱۹۵۳م) یعنی کمرنگ شدن دوره رئالیسم سوسیالیستی و شکل گرفتن باور روسیه ستیزی در تاجیکستان که پیامد عقده فشارهای سیاسی دوره‌های قبل بود، که نه تنها انتقادهای سیاسی و اجتماعی را بر نمی‌تافت بلکه اصولاً تابع قانون سانسور و سرکوب هر گونه مضمون غیر کمونیستی (communism) بود، روس‌ها توجه بیشتری به مستعمرات خود نشان دادند تا جایی که آثاری را در مورد اسطوره‌های ملی مستعمره‌هایشان تولید کردند. (شکورزاده، ۱۳۸۵: ۱۰۲) اتحاد شوروی با این کار به نوعی می‌خواست نشان دهد که برای تاریخ، فرهنگ و فولکور (Folklor) خلق‌های ساکن در جماهیرش اهمیت قائل است. بوریس کیمیاگرف درین دوره با هزینه‌هایی گزاف چهارگانه شاهنامه را ساخت. می‌توان این شرایط را در ساخت و پرداخت این مجموعه موثر دانست.

عده‌ای معتقدند که وجود اقتباس‌ها موجب شده است توانایی ما در فهم داستان‌ها افزایش یابد. جاذبه اقتباس‌ها برای مخاطبین ترکیب تکرار، تفاوت، تازگی و آشنایی آنهاست. خشنود شدن بچه از شنیدن شعرهای بچه گانه‌ی تکراری و خواندن چندباره کتابی واحد را به خاطر آورید. این نوع از تکرار مایه آرامش، فهم کامل تر و همچنین اطمینان یافتن از دانستن آنچه قرار است اتفاق بیفتد می‌شود. اقتباس و اثر مورد اقتباس در درک مخاطب از پیوندهای درونی و پیچیده آن‌ها، با یکدیگر ادغام می‌شوند.

اثر جدید مناسب با شرایط محیط جدید سازگار و همسان می‌شود. فیلم‌های کیمیاگروف با وجود تبلیغات روس‌ها، ارزش سینمایی چندانی ندارند. این فیلم‌ها که در سال‌های گذشته بارها در ایران به نمایش در آمده‌اند، بیشتر به کارهایی پرزرق و برق با سیاهی لشکرهای فراوان می‌مانند؛ با کارگردانی که از امکانات آنها بی‌خبر است و با وجود استفاده از پرده عریض، تفاوت استفاده از آن با پرده معمولی را نمی‌داند. کیمیاگروف تنها برای داستان رستم و سهراب، سه و نیم میلیون دلار هزینه کرده که البته هزینه را اسپانسرهای فیلم پرداخت کرده‌اند. (بیگ آقا، ۱۳۸۷: ۲۰)

#### ۴-۵ کجا؟ کی؟

اقتباس نیز مانند منبع‌اش، همیشه در قالب بافت مشخص مکان و زمان یا جامعه و فرهنگ چارچوب‌بندی می‌شود و در خلاء وجود ندارد. مدها، صرف نظر از نظام‌های ارزشی، وابسته به بافت‌ها هستند. در واقع به روز کردن زمان داستان تلاشی است برای یافتن دلالت و طنینی معاصر برای مخاطبان خود. (Hutchen, 2006: 142)

در این اقتباس سینمایی بیش تر از فیلمنامه، تمرکز سازندگان بر روی آرایش‌های ظاهری صحنه و بازیگران است. ابزارهای جنگی که هر کدام بارها در قصه‌های شاهنامه نام برده شده. جنگ‌هایی که نیازمند لشکر و تجهیزات است، صحنه‌های پرهزینه‌ای که قاعدتا برای مستعمره‌ای چون تاجیکستان بسیار گزاف به نظر می‌آید و تاریخ سینمای بعد از فروپاشی شوروی در تاجیکستان گواهی است بر این مدعا. علاوه بر آن همین پای‌بندی فیلم به شاهنامه و برخورد میان زمین و هوای سازندگان با پیرنگ داستان، همه و همه بیانگر ارزش و اهمیتی است که اسپانسرها (Sponsor) برای ساخت این مجموعه از شاهنامه قائل بودند.

آنچه من بافت می‌نامم، شامل عناصر ارائه و دریافت نیز می‌شود؛ عناصری از قبیل نوع و مقدار «چارو جنجالی» که یک اقتباس به راه می‌اندازد: تبلیغات، پوشش رسانه‌ای، و نقد آن اقتباس. مشهور بودن کارگردان یا وجود ستارگان در فیلم نیز عنصر مهمی در بافت دریافت اثر است. (Hutchen, 2006: 143) بازیگران این اثر هر کدام برای یکی از جمهوری‌های تحت سلطه شوروی هستند و زبان فیلم روسی است. البته این چهارگانه بعدها در سال ۱۹۹۲ یعنی پس از استقلال تاجیکستان توسط لایق شیرعلی به بحر متقارب شاهنامه ترجمه شد و شهرت شاه مردان، مدیریت دوبلاژ آنها را بر عهده گرفت.

در اقتباس‌های میان فرهنگی، اغلب تغییر در زبان نیز وجود دارد. در اغلب موارد، تغییر از متن مورد اقتباس به اقتباس «میان فرهنگی شده» همراه با تغییراتی در نظرگاه اجتماعی همراه است. به طور خلاصه باید گفت بافت، معنا را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

گاهی اوقات اقتباس کنندگان عناصری از متن مورد اقتباس را که در مکان یا زمان خود با فرهنگشان هماهنگ نیست یا ممکن است چالش برانگیز باشد، کنار می‌نهند. در مواقع دیگر، اقتباس، زوایای متن مورد اقتباس را «از حالت سرکوب خارج می‌کند» و نمایان می‌سازد. درین خصوص می‌توان به حضور مادر سیاوش در داستان فیلمنامه و جزئیاتی که در مرگ وی به داستان اضافه شده اشاره کرد. حال آنکه در اصل وجود وی تردید است و ابیات الحاقی در زادن سیاوش و بر سر زای جان دادن مادر تکمیل کننده این گمانه در شاهنامه است. البته در باب این مورد پیش‌تر توضیحاتی دادیم.

اقتباس میان فرهنگی موجب بوجود آمدن خلاءهایی در نمایش است حفره‌هایی با عنوان فلسفه، مذهب، فرهنگ ملی، جنسیت یا نژاد و.. که باید این خلاءها با ظرافت‌های نمایشی پر شود. درست است که این اقتباس به نام تاجیک فیلم ساخته شده ولی همواره بر جبین آن این فرهنگ و شکل تدوین روسی است که ماندگار شده و درین بین خلاءهایی که می‌توانست با هنرمندی پوشیده شود، آشکارا رها شده. شخصیت پردازی‌ها و هنرپیشه‌هایی که برای هنرمندان ملی ما برگزیده اند. طرز لباس پوشیدن و جنگیدن شخصیت‌ها و... هیچ کدام خالی از نقص نیست تا جایی که این درام بی نظیر، به نمایشی کم ارزش با پرداختی ضعیف تبدیل شده.

با اقتباس اثر از فرهنگ میهمان به فرهنگ دیگر، امکان استعمار برای فرهنگ میزبان وجود دارد بالاخص که این اقتباس به زبان روسی به وجود آمده. این که بگوییم می‌توانیم معادلی برای هر واژه به کار رفته در شاهنامه بیابیم، بدین معنی است که فرهنگ میزبان می‌تواند عمیق‌ترین مفاهیم منعکس شده فرهنگ میهمان را تصاحب کند و البته که این همان اظهار قدرتی است که در خلال اقتباس این اثر، هدف غایی سازندگان آن بوده.

### نتیجه

با توجه به این مقال دریافتیم که کیمیاگروف، به میزان زیادی از سبک و سیاق، ساختار و محتوای منبع اثر فاصله گرفته و در نوآوری‌های خود هم چندان موفق نبوده.

فیلم تاجیکی (داستان سیاوش)، اثری مستقل است که بر اساس شرایط زمان و مکان ساخته شده. داستان تکراری این افسانه با ورود به مدیای جدید، ساختارهای متفاوتی به خود گرفته است. افزایش تعداد خویشکاری‌ها و سکانس‌های داستان برای سازگاری با فضای نمایشی فیلم و فهم مخاطب ناآگاه از جمله تغییراتی است که این اثر را به عنوان کاری جدید و فارغ از متن پیشین معرفی می‌کند. اما اثر بازتولید شده حتی در ادعای خود در ساخت جدید، ناکام مانده و به عبارتی "داستان سیاوش" نه برداشت کاملی از شاهنامه فردوسی است و نه به تمامی اثری مستقل، بلکه ملقمه ایست بین سبک غربی و نمادهای مبهمی از فضای متن مبدا.

در مقاله‌ی حاضر سعی کردیم با پاسخ به شش سوال مشخص‌هاچن از هر اقتباس، وضعیت اثر جدید را بازبینی کنیم. سبک متفاوت شخصیت‌ها نسبت به فرهنگ ایرانی در این فیلم، آرایش، ترکیبات هر صحنه تا طرز لباس پوشیدن و حرکات هر بازیگر متفاوت از یک اثر ایرانی و پایبند به اصول و مبانی شاهنامه فردوسی است.

زاویه دوربین بدون توجه به دیدگاه فردوسی و با نمایی متفاوت از ساخت شخصیت‌ها در داستان مبدا است. به نوعی می‌توان گفت: زاویه دوربین که به دیدگاه کارگردان نسبت به شخصیت‌ها برمیگردد، در اکثر مواقع دیدگاهی را انعکاس نمی‌دهد یا به عبارتی در بیش تر سکانس‌ها با زاویه دوربین آی‌انگل یا همسطح با چشم بازیگر که هیچ حالت دراماتیکی را القا نمی‌کند، روبرو هستیم. کاستن‌هایی در متن که برای ساخت روایت حداقلی ایجاد شده، نتوانسته است انسجام داستان را حفظ کند.

از لحاظ شرایط اجتماعی، باید به شکل گرفتن باور روسیه ستیزی در تاجیکستان اشاره کنیم و روس‌ها که توجه بیشتری به مستعمرات خود نشان دادند تا جایی که آثاری را درمورد اسطوره‌های ملی مستعمره‌هایشان تولید کردند. اتحاد شوروی قصد داشت، با این کار به نوعی نشان دهد که برای تاریخ، فرهنگ و فولکور خلق‌های ساکن در جماهیرش اهمیت قائل است اما در نهایت با ساخت این فیلم به زبان روسی مالکیت خود را بر جبین آن تا همیشه باقی گذاشت و در یک کلام نه توانست کاری مستقل بیافریند و نه تماماً به اصل خود وفادار بود و در نهایت کاری شد میانه با کاستی‌های بسیار.

### منابع

بلعمی، ابوعلی. تاریخ بلعمی. به تصحیح محمدتقی بهار و محمد پروین گنابادی. تهران: کتابفروشی زوار، ۱۳۵۳.

علی اکبرزاده، مرجان، *از روسیه پرستی تا روسیه گریزی در شعر معاصر تاجیکستان*، ادبیات و زبانها، (۱۳۹۱) تابستان، شماره ۱۲، از ص ۱۵۳ تا ۱۶۸.

شکورزاده، میرزا (۱۳۸۵)، *تاجیکان در مسیر تاریخ (مجموعه مقالات)*. تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی: ۵۱۷.  
خیری، محمد (۱۳۸۴)، *اقتباس برای فیلمنامه*، تهران: سروش.

علامی، ذوالفقار، ممتاز، نسرین (۱۳۸۶)، *مقاله سیاوش در تاریخ داستانی ایران*، فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۴، شماره ۱۷.  
شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، ۱۳۶۹ دفتر نهم، کالیفرنیا و نیویورک، دوم ۲۰۶ / پی‌نویس ۱۴  
جلیل دوستخواه، «*درباره مادر سیاوش نظر دیگری هم هست. ن. ک. به: جلیل دوستخواه، "مادر سیاوش"*»، حماسه ایران، سوئد ۱۳۷۷، صص ۱۷۱-۲۲۵.

حسن حسینی، سید (۱۳۸۸)، *مشت در نمای درشت: معانی و بیان در فیلم*، تهران: سروش، چاپ سوم.  
مستوفی، حمدالله ۷۳۰، *تاریخ گزیده*، به نام غیاث‌الدین محمد.

دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود. *أخبار الطوال*. ترجمه محمود مهدوی دامغانی. چاپ اول. تهران: نشر نی، ۱۳۶۴. صص ۱۹-۲۰.  
بوند شهریاری، علی اصغر مقاله‌نگاهی به ادبیات فارسی - تاجیکی در آسیای مرکزی، مجله آموزش زبان و ادب فارسی. (۱۳۷۹). تهران ش ۵۴.

زارعی، فخری، امین، احمد. *بررسی عنصر پیرنگ در داستان سیاوش*. پیک نور، ۱۳۸۷ سال هشتم، شماره دوم  
بیگ آقا، محسن، *فردوسی و شاهنامه در آثار سینماگران*. (۱۳۸۸)، مجله فیلم شماره ۱۰۱.

علی اکبرزاده، مرجان، *مقاله تأثیرپذیری شعر امروز تاجیکستان از ایران در فرآیند جهانی شدن*، مجموعه مقالات همایش ملی جهانی شدن و ادبیات (۱۳۸۹)، دانشگاه آزاد اسلامی - واحد ورامین پیشوا: صص ۸۵۸  
عباسی، علی. *دورنمای روایتی*. پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، شماره ۱، ۱۳۸۵ صفحات: ۹۱-۷۵، تهران

Andrew, Dudley, 1984, *Concepts in Film Theory*. OXFORD UNIVERSITY PRESS Oxford New York Toronto Melbourne.

Hutchen, L. & S. O'Flynn (2006). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge.

Howard, Patricia. 1996. *The operas of Benjamin Britten: An introduction*. London: Barrie and Rockliff, the Cresset Press.

Slethug, Gordon. E, 2014, *Adaptation theory and criticism, Postmodern literature and cinema in the US*, New York: Bloomsbury.

Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, Print