پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۵۱-۷۴

ظرفیت‌های اقتباس سینمایی از رمان ده نفر قزلباش اثر حسین مسرور

(پژوهشی)

دکتر علیرضا پورشبانان*

امیرحسین پورشبانان**

چکیده

ادبیات داستانی فارسی، گنجینه‌ای غنی از روایت‌های مختلف فکر و خیال نویسندگان خوش ذوق ایرانی است که در تعامل با هنر پر نفوذ سینما، قابلیت‌های تعامل فراوانی دارد و رمان تاریخی ده‌نفرقزلباش نوشته‌ی حسین مسرور، یکی از این آثار است که در بستر ادبیات عامیانه با جزئیات فراوان نوشته شده و با بهره مندی از وجوه تصویری و تعدد برخی عناصر نمایشی، ظرفیت‌های اقتباسی مطلوبی دارد. بر این اساس در مقاله‌ی پیش رو تلاش شده به روش توصیفی- تحلیلی نشان داده شود چگونه زمینه‌ی داستانی اثر و فراز و فرودهای پرکشش آن در کنار انبوهی از خرده‌روایت‌ها با انواع بحران‌ها و نقاط اوج داستانی، به بستری تبدیل شده که سایر عناصر نمایشی مانند کشمکش‌های پر هیجان فراوان، توصیفات متنوع و دقیق تصویری و شخصیت‌های نمایشی باورپذیر، با بیانی حماسی و کنش‌محور در آن شکل گرفته و در تعامل با درونمایه‌های پرمخاطب، این اثر را به گزینه‌ای مطلوب برای اقتباس سینمایی تبدیل کرده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات، سینما، ده‌نفرقزلباش، اقتباس.

---

* (نویسندهٔ مسئول)، استادیار گروه عمومی دانشکدهٔ هنر (نویسندهٔ مسئول)، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. Alirezap3@yahoo.com

** دانش آموخته کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد، نجف آباد، ایران. apourshabanan@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۲۸

۱. مقدّمه و بیان مسئلهٔ پژوهش

ارتباط سینما و ادبیات، رابطه‌ای تعاملی است و از همان آغاز کار سینما شروع شده و هر روز بر عمق و بعد آن افزوده شده است؛ سینما که ذیل هنرهای نسبتاً نوین محسوب می‌شود به دلیل نو بودن و دلیل اینکه دارای روایت خطی و ادبی است، از هنرهایی است که بیش از دیگران با ادبیات ارتباط داشته است. (اربابی،۱۳۸۷: ۷) از این زاویه، بزنگاه ارتباط ادبیات و سینما، اقتباس است که به روش‌های مختلف انجام شده و این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که عمده تلاش خود را نه در انتخاب سوژه، بلکه در جهت بیان داستان از زبان ادبی به زبان سینمایی که ویژگی‌ها و آهنگ بیانی مخصوص به خود را دارد، مصروف کند. (خیری، ۱۳٦۸: ۳٦).

ادبیات فارسی نیزگنجینه ای غنی و سرشار از داستان‌های ناب با ساختارهای جذاب و درون‌مایه‌هایی ارزشمند است که در ساحت‌های مختلف نظم و نثر اعم از کلاسیک و معاصر، ظرفیت‌های مناسبی برای اقتباس در آن وجود دارد و می توان بسیاری از آثار موجود در آن را برای بازسازی‌های تصویری نامزد نمود و با توجه به کیفیت و بسامد ظرفیت‌های موجود مطلوب برای اقتباس در هر اثر، از آنها در ساخت فیلم استفاده کرد. بر این اساس حتی یک شعر، یک متن تاریخی و یا یک سفرنامه هم می‌تواند مورد اقتباس قرارگیرد، همان‌طور که بخش وسیعی از مواد قابل اقتباس را تاریخ‌های مکتوب شکل داده است؛ (ابراهیمی،۱۳۷٤:۷٤) به بیان دیگر در این رویکرد به اقتباس، تحلیل متمرکز بر صرف وجود برخی عناصر نمایشی نیست،- که در آثار بسیاری اعم از ادبی و غیر ادبی وجود دارد- بلکه سطح کیفی این عناصر در کنار تعدد و تکرار آنهاست که مطلوبیتشان را برای اقتباس مشخص خواهد کرد.

فیلم‌های اقتباسی در ژانرهای گوناگونی در تاریخ سینما ساخته شده‌اند که نوع تاریخی و همه‌ی زیرمجموعه های آن با رویکردهای مذهبی، سیاسی، حماسی و... همواره از انواع پرمخاطب به شمار آمده و بسته به مهارت و هنرمندی فیلم ساز، جایگاه

خاصـی در تاریخ سـینما به دسـت آورده اسـت. در ادبیات فارسـی نیز آثار با جنبه‌ی تاریخی و ادبی کم نیسـتند و در مورد ویژگی‌های مطلوب اقتباسـی برخی از آنها مانند تاریخ بیهقی و تاریخ جهانگشـا، پژوهش‌های مسـتقلی نیز صـورت گرفته اسـت؛ اما در باب ادبیات معاصـر و در گسـتره‌ی ادبیات عامیانه جای خالی چنین مطالعاتی بیش از پیش احسـاس می‌شـود. به این ترتیب در پژوهش پیش رو تلاش می‌شـود به روش توصـیفی- تحلیلی یکی از انواع این آثار یعنی رمان تاریخی «ده نفر قزلباش» از زاویه‌ی وجود کمی و کیفی ظرفیت‌های مطلوب اقتباس مورد توجه قرار گرفته و به این سـؤال اصلی پاسخ داده شود که این اثر ادبی معاصر، چه ویژگی های مطلوبی برای تبدیل شدن به نسـخه ی تصـویری در مقایسـه با آثار مشـابه دیگر دارد. در این راستا، فرض اساسی پژوهشـگران بر این اسـت که وجود عناصـری چون نمود داستانی، تعدد شخصیت های جذاب نمایشـی و پرداخت عمل‌محور شـخصـیت‌ها در کنار فراوانی کشـمکش‌های پر هیجان و وجود مؤثرگفتار پیش برنده‌ی روایت، مطلوبیت‌های اقتباسی این متن را نسبت بـه دیگر متون ادبیـات معـاصـر به ویژه با رویکرد تولید سـرگرمی و جذب مخاطب گسـترده، بالا برده و می‌توان از آن در سـاخت یک نسخه‌ی تصویری نهایت بهره‌برداری را انجام داد.

۲. پیشینه

در ارتباط با مسـئله‌ی اقتباس و بررسـی ظرفیت‌های نمایشـی ادبیات برای سـینما در سـال‌های اخیر پژوهش‌های متعددی در دو حوزه‌ی ادبیات کلاسـیک و معاصـر صورت گرفته است؛ برای مثال در رابطه با ادبیات معاصر می‌توان به «بررسی داستان گیله مرد با تاکید بر عوامل نمایشـی شـدن داسـتان»، ندا نبی‌زاده و همکاران (۱۳۹۵)، «نیما یوشیج: توازی شـعر و داسـتان و نمایش در تئوری و سرایش»، سارا مطوری و مصطفی صدیقی (۱۳۹۳) و «جنبه‌های نمایشـی اشـعار احمد شـاملو»، علیرضـا طاهری و زینب یدملت (۱۳۹۰) اشـاره کرد. در ارتباط با ادبیات کلاسـیک نیز می‌توان از «قابلیت‌های نمایشـی شـاهنامه» محمد حنیف (۱۳۸٤)، «بررسی وجوه نمایشی گلستان سعدی»، نجمه فعال و

همکاران (۱۳۸۸)، تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی، علیرضا پورشبانان (۱۳۹۲) و دیگر کتاب‌ها و مقالات و پایان‌نامه‌ها که شرح مفصل آن در مقاله‌ای با عنوان «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» از زهرا حیاتی (۱۳۹۳) نگاشته شده، نام برد که به روش‌های مختلف، تمرکز ویژه‌ای بر ظرفیت‌سنجی ادبیات کلاسیک فارسی در تولید آثار اقتباسی داشته‌اند. همچنین در باب ویژگی‌های نمایشی برخی آثار ادبیات عامیانه نیز پژوهش‌هایی مانند «بررسی جنبه‌های نمایشی ادبیات عامیانه با تاکید بر داستان امیرارسلان نامدار»، عاطفه نورپیشه قدیمی (۱۳۹۱)، «جنبه‌های نمایشی قصه هفت دختران»، ناهید جهازی (۱۳۸۷)، «قابلیت‌های نمایشی قصه اسکندرنامه»، محمد حنیف (۱۳۸۵) انجام شده است. از سوی دیگر، رمان ده نفر قزلباش نیز ازجمله آثار معاصری است که محور پژوهش‌هایی هر چند محدود قرار گفته و از زوایای سیاسی و تاریخی بدان پرداخته شده است؛ برای نمونه در مقاله‌ی «واقعیت‌های تاریخی در رمان‌های فارسی در دهه‌های سی و چهل با تکیه بر چهار رمان دختر رعیت(۱۳۳۱)، ده نفر قزلباش(۱۳۳۵)، توپ(۱۳٤۷) و سووشون۱۳٤۸) »، راضیه ایزد و همکاران (۱۳۹٤) از حیث تاریخی به این رمان توجه شده و در مقاله‌ای با عنوان «رمان پاورقی و تاریخ سیاسی معاصر، خوانشی تحلیل گفتمانی از رمان ده نفر قزلباش»، عبدالرسول شاکری و کاظم دزفولیان (۱۳۹۳) این اثر از جهت سیاسی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است؛ اما در هیچ پژوهشی به صورت مستقل و تخصصی، جنبه‌ها و ظرفیت‌های نمایشی مطلوب این رمان تاریخی برای اقتباس مورد توجه قرار نگرفته است و در این مقاله تلاش می‌شود با این رویکرد کاربردگرایانه و تازه به آن توجه شود.

۳. تعاریف و کلیات

۱,۳. دربارهٔ نویسنده و کتاب «ده نفر قزلباش»

مسرور نام شعری حسین سخنیار (۱۳٤۷-۱۲٦۹ه.ش) است که بعدها به همین نام بلندآوازه شد. او علاوه بر شاعری و نویسندگی، مردی پژوهشگر، ادیب و تاریخ‌دانی توانا بود که زبان عربی را به خوبی می‌دانست و با زبان‌های فرانسوی و انگلیسی و زبان باستانی

ایران و خط میخی آشنا بود. (درودیان،۱۳٦۳: ۱۸۲-۱۸۱) مسرور، در نویسندگی دارای نثری روان و شیواست و به قول اهل فن، اسلوب درست‌نگاری در همه‌ی نوشته‌هایش به روشنی آشکار و نمایان است. کتاب مفصل و مشهور «ده نفر قزلباش» که در پنج جلد (۱۷٤۲ صفحه، انتشارات دنیای کتاب)، منتشر شده است، رمانی است شورانگیز و خواندنی درباره‌ی تاریخ ایران در دوره‌ی صفویه که به طرزی استادانه در قالب عبارات شیرین و دلنشین بیان شده است.» (کاویانی، ۱۳۷۷: ۵۳) این کتاب از مهم‌ترین نمونه‌های رمان تاریخی فارسی است و نویسنده ابتدا آن را در پاورقی «روزنامه اطلاعات» سال ۱۳۲۷ به چاپ رسانده است. (غلام، ۱۳۷۹: ۳٤) مسرور در «ده نفر قزلباش»، توانایی برجسته‌ای در روایت ماجرا، پرورش شخصیت‌ها، کاربرد زبان ویژه عصر صفوی و توصیف دقیق اوضاع اجتماعی و اداری و شیوه‌های گوناگون زندگی در آن دوران از خود نشان می‌دهد. از دیگر تألیفات و نوشته‌های مسرور کتاب‌های «امثال سایره»، «فرهنگ زبان و داستان تاریخی «محمود افغان»، «داستان تاریخی قرآن» و «دیوان شعر راز الهام» و بیش از سیصد رساله و مقاله‌ی علمی و ادبی و تحقیقی در زمینه‌ی ادب و تاریخ را می‌توان نام برد. (ر.ک: کاویانی، ۱۳۷۷: ۵۳-۵۱)

۲,۳. ادبیات عامیانه

ادبیات عامیانه نوعی از ادبیات است که با اجتماع و بستر فرهنگ عمومی که در آن شکل گرفته، تعامل زیادی دارد و به شدت تحت تأثیر باورهای ادبی مربوط به تمام سطوح ادبی و فرهنگی یک جامعه است. «ادبیات عامیانه پاره‌ای از میراث ادبی مردم را شکل می‌دهد و از اصولی پیروی می‌کند که در تحول و توسعه ادبیات نقش دارد و چون در پیوند تنگاتنگ با جامعه خود است، لذا تحولات آن را بازتاب می‌کند.» (موریسن، شفیعی‌کدکنی و همکاران،۱۳۸۰: ۲٤٦) این نوع ادبیات از روزگاران نخستین و با شیوه‌ای خاص، بی‌وقفه در کنار تاریخ بشر بوده و آن را همراهی کرده است و ارزش و اعتبار خود را از پیوندی که با جامعه و واقعیت‌ها دارد اخذ می‌کند، نه از

جنبه‌ی هنری و زیباشناسی. به عبارت دیگر مسئله‌ی اساسی در ادبیات عامیانه ویژگی‌های اجتماعی آن است نه ویژگی‌های هنری. (فاضلی، ۱۳۸۱: ۸۳)

در یک نگاه کلی، ادبیات عامیانه مجموعه‌ای از متون منظوم و منثور همچون افسانه، قصه، داستان، تمثیل و مثل، متل، حکایت، سرگذشت به صورت کتبی و شفاهی و عامیانه و کلاسیک است که جنبه‌ی روایی دارند (فهیمی‌فر و یوسفیان،۱۳۹۲: ۱۳۱-۱۳۲) و مقبولیت انواع آن در نظر عموم مردم و مشابهت رمان‌های تاریخی جدید با آنها، یکی از عوامل مؤثر در رویکرد نویسندگان به این نوع ادبی به شمار می‌رود. (غلام،۱۳۸۱: ۱۲۱) گونه‌های ادبیات عامیانه را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد، که عبارتند از: ۱. داستان‌های عامیانه ۲. اشعار عامیانه و ۳. زبان عامیانه. (فاضلی، ۱۳۸۱: ۸۳-۸٤) و آشکار است که این نوع از ادبیات چه در ساختار و زبان و چه در موضوع و محتوا، برجستگی‌ها و مختصات خاص خود را دارد و از سایر انواع ادبی قابل شناسایی است.

ادبیات عامیانه (ادبیات عامه‌پسند) بیشتر از دورانی که ادبیات مدرن شروع شد، رنگ و بو گرفت؛ چون افرادی که ادبیات را تقسیم‌بندی کردند، آن را در مقابل ادبیات متعهد یا ادبیاتی که خواص می‌خواندند، قرار دادند. در اوایل قرن چهارده در ایران، این نوع از ادبیات، از نوع مفهومی به شمار نمی‌آمد؛ زیرا تمامی نشریات، روزنامه‌ها و مجلات مهم ادبی، پاورقی‌هایی داشتند و بخشی از این پاورقی‌ها با این‌گونه از ادبیات پر می‌شد. در ایران بسیاری از رمان‌های معروف دهه ۲۰ و ۳۰ در ابتدا به این صورت در مجلات «ترقی»، «سپید و سیاه» و... چاپ می‌شد و در نهایت مجله‌ای که پاورقی نداشت، مجله پرفروشی نبود. تعدادی نویسنده حرفه‌ای هم وجود داشتندکه کار آنها این بود و بعدها به پاورقی‌نویسان شهرت یافتند. از جمله این افراد می‌توان به «حسین‌قلی مستعان»، «مرشد کاظمی» و «لطف‌الله ترقی» که مدیر مجله ترقی بود و چندین رمان دارد، اشاره کرد (دهباشی، ۱۳۸٤: ۲۱) و نویسندگانی چون مدرسی و مسرور که می‌کوشیدند اوضاع تاریخی و اجتماعی دوران مورد نظر خود را توصیف کنند و قهرمانانی با خصلت‌های

طبیعی بیافرینند (میرعابدینی،۱۳۸۰: ۲۷۹) نیز ازجمله‌ی همین نویسندگان به شمار می‌روند.

رمان ده‌نفرقزلباش حسین مسرور از آن گونه پاورقی‌هایی بود که مورد توجه و مقبولیت همگان قرار گرفت و «در روزنامه‌ی اطلاعات از اسفندماه ۱۳۲٦ در ۱۰۲ قسمت ۱۰۰۰ واژه‌ای تا تیرماه ۱۳۲۷ با پنجاه هزار شمارگان چاپ شده است...که با توجه به میزان و ترکیب جمعیت ایران در این سال‌ها چنین استقبالی از اثری داستانی بسیار شگفت‌انگیز است.» (شاکری و دزفولیان،۱۳۹۲-۱۳۹۳: ۹۸-۹۹)

در این اثر ویژگی‌هایی وجود دارد که آن را در دسته‌ی ادبیات عامیانه قرار می‌دهد؛ ویژگی‌هایی مانند داستان در داستان بودن، که در داستان‌های عامیانه عمومیت دارد (ر.ک: فهیمی‌فر و یوسفیان،۱۳۹۲: ۱۳۷) و «قهرمان و ضدقهرمان، ایستایی و مطلق‌گرایی، ایستایی مکانی و زمانی، عشق و نفرت، مرگ و زندگی، ثروت و فقر و... همچنین از ویژگی‌های دیگر این داستان‌ها، توصیف‌های اغراق‌آمیز است؛ چه هنگام مقدمه‌چینی و چه در ختم حکایات و پایان‌بندی» (احمد سلطانی، ۱۳۸٤: ۲) که همگی جزو وجوه بارز ادبیات عامیانه است و برجستگی و بسامد آنها در ده نفر قزلباش، این متن را از نمونه‌های شاخص ادبیات عامیانه‌ی معاصر کرده است.

۳,۳. اقتباس

اقتباس نوعی گرفتن سوژه و موضوع و روایت از اثر ادبی و ترجمه ی آن به بیان تصویری است که اگر با دقت و مهارت انجام شود، زمینه های تبیین و شکوفایی ابعاد پنهان ادبیات را در سینما به خوبی فراهم خواهد کرد. نخستین اقتباس ها در ایران همزمان با ابتدای حضور و رونق سینما در ایران شکل گرفته و پیشگام این رویکرد تعاملی و توجه به ادبیات در سینما، عبدالحسین سپنتا است. (مرادی، ۱۳٦۸: ۲۰-۲۱) به نظر می‌رسد این کشش در نتیجه‌ی جذابیت‌های داستانی و روایی ادبیات است و همواره نظر بسیاری از سینماگران را به سوی ادبیات جلب کرده است؛ پازولینی- سینماگر

معروف سینمای ایتالیا- نیز در تأیید این موضوع می‌گوید: به نظر من، سینما هنری است که عقب‌تر از ادبیات قرار دارد. آن چیزی که باعث برتری ادبیات نسبت به سینما شده است وجود اندیشه‌های بکر و خالصی است که در ادبیات وجود داشته ولی در سینما کمتر می‌توان آنها را مشاهده کرد. (داواک،۱۳۵۲: ۲-٤۱) در اقتباس از آثار ادبی چیزی که مسلم است وجه مشترکی میان فیلم‌نامه داستانی و داستان ادبی است (کریمی، ۱۳۸۱: ٤) که معمولاً به سه روش برداشت آزاد، بازسازی لفظ به لفظ و اقتباس وفادار انجام می‌شود. (ر.ک: پورشبانان، ۱۳۹۷: ۱۲-۸) بر اساس نظریات رایج در باب اقتباس که از سوی پژوهشگرانی چون سیگر، گلدمن، هاچن و دیگران ارائه شده، متونی که داستان‌های پرفراز و نشیب، درون‌مایه‌های قابل فهم و تصویری، قهرمان و ضد قهرمان جذاب، کشمکش‌های پرحرکت و تعلیق‌های هیجان‌ساز داشته باشند، بیش از سایر متون قابلیت اقتباس برای سینمای پرمخاطب را خواهند داشت.

٤. نمود داستانی و روایت پر فراز و نشیب رمان ده نفر قزلباش

۱,٤. خلاصه‌ی داستان ده نفر قزلباش

داستان در ده نفر قزلباش مجموعه‌ای از انواع ماجراها و خرده داستان‌های پر فراز و نشیب است که با ریتم و ضرباهنگی بسیار پرهیجان بیان می‌شود و حادثه پشت حادثه، روند کلی روایت را با مبنایی عمل‌محور شکل داده است. داستان این رمان از آنجا آغاز می‌شود که حرمخانه سلطنتی شاه طهماسب، در ارگ تربت حیدریه، به محاصره عبدالله خان ازبک درآمده است. شاه صفوی که تسلیم حرمخانه به اُزبک‌های ضدشیعه را بی‌آبرویی بزرگی می‌داند، به هجده قزلباش (سربازان ارتش صفویه) داوطلب، دستور می‌دهد شب و روز بتازند و در زمان کوتاهی از قزوین به تربت حیدریه برسند. آنان باید به هر قیمتی شده از صف محاصره ازبک‌ها عبور کنند و حکم مرگ زنان حرم‌سرای سلطنتی را به دست رئیس قراولان«شاهوردی بیگ» خاصه برسانند. از سربازانی که برای این کار داوطلب شده بودند، هشت قزلباش کشته می‌شوند و ده نفر خودشان را به ارگ سلطنتی می‌رسانند و عبدالله ازبک به خیال زیاد بودن تعداد قزلباشان به اشتباه عقب نشینی می‌کند.

در این حین یکی از ده نفر قزلباش زنده مانده به نام اسکندر بیک عاشق دختری به نام حوری خانم می‌شود. خبر مرگ شاه، اوضاع را خراب‌تر می‌کند. اطراف قلعه قهقهه (محل نگهداری اسماعیل‌میرزا خائن«پسر شاه طهماسب»)، درگیری می‌شود. اسکندر (مأمور فرستاده شده برای حفظ قلعه از طرف شاه طهماسب) تلاش می‌کند بر اوضاع قلعه مسلط باشد و در نهایت اسماعیل به پادشاهی می‌رسد و سلطنت خود را جشن می‌گیرد. بعد از این، شاه اسماعیل با پری خانم نیز اختلاف پیدا می‌کند و شاه به تدریج دست پری را از امور کشور کوتاه می‌کند و در پی همین کشمکش‌های درونی، پری خانم، اسماعیل شاه را مسموم نموده، به قتل می‌رساند. با شروع سلطنت محمد میرزا، دولت عثمانی حمله‌های خود را آغاز می‌کند. اسکندر، با پنج هزار سپاهی که در طالش و گسکر جمع‌آوری کرده است، آماده‌ی نبرد با سپاه عثمانی می‌شود؛ امت بیک، با اسکندر صیغه برادری می‌خواند؛ اماعباس میرزا، مأموران پدرش سلطان محمد را بیرون کرده و سر مخالفت بلند کرده و حکومتی در خراسان تشکیل می‌دهد. اسکندر به سپاه عباس میرزا ملحق می‌شود و امت بیک را نیز به یاری عباس میرزا فرا می‌خواند. در همین زمان، ولیعهد –حمزه میرزا–کشته شده و عباس میرزا ولیعهد ایران معرفی می‌شود. از آن به بعد عباس میرزا تلاش می‌کند خراسان را از دست ازبکان و تبریز را از شر عثمانی‌ها برهاند و در جنوب نیز گماشتگانش با پرتغالی‌ها می‌جنگند تا آنها را از مرزهای ایران خارج کنند. (ر.ک. مسرور، ۱۳۸۷: ج۱–۵)

۲,٤. تنوع درونمایه

درونمایه نیز یکی از عناصر اصلی و مهم داستان و رونالد توبیاس در تعریف خود آن را عنصر غالب در داستان دانسته است. (ر.ک: توبیاس،۱۳۸۹: ۱۱۸) و مستور درونمایه را برآیند معنوی داستان می‌داند که برای پرورش آن، همه‌ی عناصر داستانی به نحوی در آن دخالت دارند. (مستور،۱۳۷۹: ۳۲) با این رویکرد، براساس غلبه‌ی هر یک از عناصر داستانی، می‌توان انواع مختلفی را برای درونمایه قائل شد؛ مثلاً داستان‌هایی که با پردازش کنش‌های داستانی، همه‌ی توجه خواننده را به نتیجه‌ی نهایی داستان جلب می‌کنند،

درونمایه‌ای متناسب با ادبیات عامیانه یا ادبیات فرار و سرگرمی دارند. (حیاتی، ۱۳۹۵: ۲۷) از این زاویه، کشمکش‌ها، گفتگوها، بحران، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها، عملکرد شخصیت‌ها در طول داستان و سرنوشت آنها و تصاویری که در توصیفات آمده است، همگی درونمایه را القا می‌کنند. (حیاتی،۱۳۸۷: ۲٤۳) با این توصیف، شیوه‌ی ظهور درونمایه در رمان ده نفرقزلباش به‌گونه‌ای است که تنوع و تعدد درونمایه‌ها در آن، مانند بسیاری از آثار پرمخاطب دنیای تصویر (اعم از فیلم و سریال)، طیف گسترده‌ای از مخاطبان را مجذوب می‌کند؛ بدین شکل که اگرچه مضمون غالب، سیاسی- تاریخی و در بستری از بیان حماسی و در قالب انواع کشمکش‌های گوناگون شکل گرفته، اما درونمایه‌ی عشق، وجه ملودرام آن را تقویت نموده و در بافت مردانه و بعضاً خشن داستان، رنگ احساسی مطلوبی به اتمسفر روایت بخشیده است. با این نگاه، پرداخت شخصیت‌ها نیز با تنوع درونمایه‌ها، عمیق‌تر شده و وجوه مختلفی را از درونیات هریک از شخصیت‌های داستان بر مبنای عمل و عکس‌العمل آنها و به شیوه‌ای کنش محور برای مخاطبان به نمایش گذاشته است و می‌توان در پرداخت یک فیلم‌نامه‌ی پرمخاطب از آن بهره‌برداری مناسب نمود.

۳,٤. نقاط بحران و اوج پرهیجان در داستان

بحران در داستان ادبی یا سینمایی، تنوع و جذابیت اثر را بیشتر کرده و در خواننده حالتی از پرسش و انتظار را ایجاد می‌کند و واکنش شخصیت‌ها در برابر حوادث و بحران‌ها باعث مجذوب شدن مخاطبان به داستان می‌شود و هر چه این بحران‌ها درگیری بیشتری ایجاد کند، باعث بهتر شدن کیفیت کار نویسنده‌ی داستان ادبی یا سینمایی خواهد شد. از این زاویه در داستان ده نفر قزلباش، اولین و شاید جذاب‌ترین بحران در همان ابتدای داستان رخ می‌دهد، زمانی که شاه طهماسب باید تصمیم بگیرد زنان و کودکان حرمسرای خود را برای جلوگیری از یک بی‌آبرویی بزرگ به قتل برساند، و نامه‌ای تهیه می‌کند و به دست سربازان قزلباش می‌دهد تا به دست شاهوردی برسانند تا او این دستور را انجام دهد (ر.ک. مسرور، ۱۳۸۷: ۳٦) و نقطه‌ی اوج آن نیز عبور از این بحران است؛ شاهوردی

که خود، بچه‌های خاندان را بزرگ کرده و از زن‌ها و دختران، محافظت کرده است، حال فکر می‌کند، چطور می‌تواند، آنها رابه قتل برساند؛ به دلیل سختی این تصمیم، ابتدا به فکر خودکشی می‌افتد، ولی به یاد می‌آورد، در این صورت هم دستور شاه را اجرا نکرده است و هم خدا را از خود ناراضی کرده است، پس تمام شب را تا سحر بردرگاه خداوند راز و نیاز می‌کند تا اینکه خبر فرار دشمن با ورود قزلباشان به او می‌رسد و بزودی متوجه عنایت پروردگار می‌شود. (ر.ک: همان، ٤٣) بحران دیگر را می‌توان جنگ شاه عباش با ازبکان در خراسان دانست که طی آن پادشاه با ترتیب یک نقشه‌ی ایذایی و فریب دشمن (ر.ک: مسرور، ١٣٨٧: ١٢٣٧-١٢٣١) آنها را محاصره نموده و شکست می‌دهد و به این ترتیب خراسان بعد از سال‌ها به دست شاه عباس می‌افتد. این نوع از بحران‌ها که نمونه‌های متنوع دیگری نیز در طول داستان دارد (ر.ک: همان، جلد٢/ ٥١٣-٤٩٦، جلد٤/ ١٣٥٨-١٣٥٤ و جلد٥/١٤٤٠-١٤٣١) به صورت پی در پی روایت اصلی را شکل داده و منجر به تشدید اثر هیجانی و تقویت تعلیق مدام در داستان شده و نقاط اوج جذابی را خلق می‌کند که تعدد و کیفیت آن، برای یک بازنمایی تصویری ظرفیت‌های اقتباسی مطلوبی را فراهم آورده است.

٤,٤. قابلیت ساختار سه پرده‌ای متن

همان‌طور که شروع، میان و پایان تعریف می‌شود باید پرده‌ی اول، دوم و سوم معین باشد. در پرده‌ی اول که شخصیت‌ها معرفی می شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعدا به گسترش داستان کمک کند. در پرده‌ی دوم، داستان گسترش می‌یابد... و سرانجام در پرده‌ی سوم داستان به نتیجه می‌رسد.» (سیگر،١٣٨٠: ١١١) و اثری که این شکل از بخش‌بندی ساختاری را داشته باشد، برای اقتباس در سینمای قصه‌گوی استاندارد مطلوب‌تر خواهد بود. از این زاویه، به نظر می‌رسد این ساختار سه بخشی کم و بیش در داستان ده نفر قزلباش وجود دارد؛ بدین صورت که داستان با هجده نفر قزلباش شروع می‌شود که از طرف شاه طهماسب به مأموریتی سخت می‌روند و خواننده با شخصیت اسکندر بیک از میان این قزلباشان آشنا می‌شود و با دنبال کردن داستان او به تدریج با

شخصیت‌های جدیدی شامل شاه اسماعیل، پری خانم، حوری، امت بیک، سلطان محمد و ... آشنا می‌شود که هر کدام گوشه‌ای از داستان را در اختیار دارند و زمینه‌ی آشنایی و کسب اطلاعات از درون و بیرون آنها، در کشمکش‌ها، تضادها و گفت‌وگوها برای مخاطبان فراهم می‌گردد. بعد از معرفی شخصیت‌ها، داستان اصلیِ هر کدام طرح شده و در تطابق با پرده‌ی دوم در یک فیلم‌نامه‌ی سه پرده‌ای استاندارد، به تدریج گسترش می‌یابد تا اینکه با ورود به داستان شاه عباس و تاج‌گذاری و تلاش‌های او در جنگ برای حفظ و نگهداری ایران در مبارزه با ازبکان در خراسان و عثمانی‌ها در تبریز و پرتغالی‌ها در جنوب، رو به پایانی باشکوه در پرده‌ی سوم پیش می‌رود.

۵. توصیفات دقیق و تصویرساز

توصیف نوعی از بیان متأثر از تعامل میان حواس و دنیای اطراف است؛ به عبارت دیگربا توصیف، کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع و احوال و اعمل و رفتار ارائه می‌شود و هدف از آن القای تصویر و تجسم موضوع است. (میرصادقی،۱۳۸۷: ۲۸۳) توصیفات دقیق از فضا و مکان، اشخاص و موقعیت‌ها، از ویژگی‌هایی است که جنبه‌های قابل تجسم از متن را تقویت کرده و باعث افزایش ظرفیت‌های نمایشی یک متن می‌شوند و اگر این توصیفات در یک متن ادبی با حذف فواصل میان‌بخشی و توجه به ظرایف و دقایق فضاساز بیان گردند، می‌توانند در روند اقتباس به عنوان راهنمایی مناسب در رسیدن به شکل تصویری یک متن ادبی بسیار کارآمد عمل کنند. رمان‌ها به ویژه آن‌دسته که داستان‌هایشان در بستر تاریخیِ خاصی شکل گرفته است، معمولاً به لحاظ اهمیت موضوعی و تداعی مکان و زمان و حال و هوا، با جزئیات و توصیفات دقیق بیان می‌شوند که این خود سبب افزایش کیفیت نمایشی متن می‌شود. ضمن آنکه «اغراق و مبالغه‌ای که در توصیف در نوع ادبیات عامیانه به کار گرفته شده»، (احمدسلطانی، ۱۳۸٤: ۲) از عواملی است که در تقویت ظرفیت تجسم توصیفات در قالب تصاویر، اثر مستقیم دارد. از این زاویه در رمان ده‌نفرقزلباش انواع توصیفات با جزئیات دقیق وجود دارد که هر کدام

می‌تواند در یک بازسازی تصویری به مؤثرترین شکل ممکن مورد بهره‌برداری قرار گیرد و می‌توان به برخی از آنها به شرح زیر توجه کرد:

الف: توصیف فضا و مکان (وصف فضای شهری تبریز)

«در شمال‌غربی شهر تبریز ساختمان‌های بسیاری از آجر وجود داشت که گنبدهای کوچک و بزرگ و مناره‌های کوتاه و بلند آن از دور نمایان، و گنبدی بسیار بزرگ و مرتفع با کاشی‌کاری‌های ظریف و نفیس بر آن مجموعه سروری می‌کرد.» (مسرور، ۱۳۸۷: ۷۳٦)

«باغچه‌سرا مرکز حکومت آل‌عثمان و محل ادراک باب عالی بود در ساحل بسفر، و در مشرق استانبول قرار داشت. اینجا مخصوص سکونت سلطان و حرمسرای او بود و دیوارها و حصارهایش بطرف شهر گشوده می‌شد و از طرف دیگر حدی به دریا داشت در این قسمت اسکله‌ها و لنگرگاه‌هائی وجود داشت که کشتی‌ها و کرجی‌های سلطنتی را در خود می‌پذیرفت، میدان‌های بزرگ و کوچک برای بازی، باغات عالی، استخرهای شنا و خلیج‌های قایقرانی، جنگل‌های مصنوعی، باغ وحش‌ها که برای تربیت و پرورش حیوانات اختصاص داشت ایجاد شده بود، تمام این تاسیسات و بناهای عالی را سلاطین آل‌عثمان برپا داشته و در بزرگ کردن این شهر سهم عمده و اساسی داشتند.» (همان، ۳۹۲ – ۳۹۱)

«شب‌های هرات دلپسند و ملایم بود و ستارگان ریز و درشت بر صفحه‌ی آسمان کبود، درخشان و چشمک‌زنان بنظر می‌رسید. فانوس‌هایی که به ستون‌ها و شاخه‌های درختان آویخته بود می‌توانست لاله‌های درشت و نوشکفته پائیزی را که در کنار جوی‌ها رسته بود هویدا سازد، و شایستگی شبانه چمن را تکمیل کند.» (همان، ٦۰۵)

ب: توصیف موقعیت

«چشم چشم را نمی‌دید و رفیق از حیات و ممات رفیق خود بی‌خبر بود. هوا گرم و خورشید از وسط آسمان با نوری ضعیف و حرارتی شدید بر جنگجویان می‌تافت، اندام‌های محسوس و هیاکل مشخص در آن‌روز روشن، صورت اشباع و احلام داشت، هرکسی سعی می‌کرد و ببیند و دیده نشود، بزند و زده نشود، خون‌ها به جوش آمده، هیولای وحشتناک مرگ از ترس و هیبت افتاده بود» (همان، ٤٦٤)

«نزدیک ظهر هجده نفر قزلباش وارد دروازه سمنان شده، لباس‌ها از نظم و ترتیب افتاده، گرد و غبار آن‌ها را متحدالشکل کرده بود، صورت‌ها زیرخاک مستور، اسلحه‌ها از برق و جلا افتاده، راکب و مرکوب بصورتی عجیب درآمده بودند، اسب‌ها از تاخت و تاز ممتد نحیف شده، بهترین مال‌های خاصه که خیلی ورزیده و سختی کشیده بودند، از پای درآمده و نزدیک به هلاکت دیده می‌شدند. عرق از اطراف آن‌ها و خون از زانو و سم ایشان روان بود و روی‌هم رفته بینندگان را متحیر و متعجب می‌ساخت.» (همان، ۲۱)

نمونه‌های متعدد دیگری نیز از این توصیفات (ر. ک: همان، جلد۲/ ٤١٥، جلد۲/ ٦٠٥، جلد٤/ ۱۲۱۱–۱۲۱۰و جلد٤/۱۲۵۱–۱۲۵۰) وجود دارد که در شکل‌دهی بیان تصویری در متن نقش بسزایی داشته است.

ج: توصیف ظاهر اشخاص

«اسکندر بیک، جوانی ۲۵ ساله، کوتاه قد و فربه، که شمشیری مرصع به کمر و تبری با دسته زراندود بدست داشت. او در سلک قورچی باشیان (افسران قشون خاصه) می‌نشست و حقوق این رتبه را دریافت می‌کرد. این جوان خود را از اخلاف خواجه‌نصیرالدین طوسی می‌دانست، و در دها و زیرکی معروف بود.» (همان، ۱۷)

«روپوش یا چادر زنان، پارچه‌های سبزرنگ بود و صورت خود را به پارچه‌ی توری مشکی پوشیده شده بودند که تشخیص ایشان ممکن نمی‌شد،اما عروس که روپوش سفید داشت توری نازک برسر افکنده شبحی از چهره‌ی او نمودار بود.» (همان،۳۷۰)

«بکتاش چشمانی شرربار داشت که در عین شرارت، تیزهوشی و سرعت فهم از آن نمایان بود، از سبیل‌های چخماقی او معلوم می‌شد که از پیروان فرقه‌ی ریش‌تراها است،زیرا هر

چه توانسته بود از ریش پیوند سبیل ساخته، انبوه‌تر و نمایان‌تر جلوه داده‌بود.» (همان، ۱۱٤٦) این نوع از توصیف ظاهر تنها محدود به شخصیت‌های اصلی نیست و در پرداخت ظاهری بسیاری از شخصیت‌های این متن به کار گرفته شده (ر.ک: همان، جلد۱/ ٤۷، جلد۱/ ۵۱، جلد۱/ ۲۵۱، جلد٤/ ۱۱۱۵، جلد٤/ ۱۲۰۲ و جلد۵/ ۱۵٦۸) و منطبق با شیوه‌ی بیان نمایشی، ظاهر شخصیت‌ها را قابل تجسم کرده است.

٦. بیان حماسی، حادثه‌محور و پرکشمکش

«یکی از وجوه مهم داستان‌های عامیانه، وجه حماسی است. جنبه‌ی روایی این داستان‌ها و همچنین گزارش آن‌ها از زاویه دید دانای کل، باعث شده است اغلب محققان این داستان‌ها را گونه‌ی حماسی قلمداد کنند. همچنین وجود صحنه‌های گوناگون جنگ و رزم، وجه حماسی این داستان‌ها را پررنگ جلوه می‌دهد.» (ذاکری و محمدی،۱۳۹۲: ۱۹) حماسه در واقع حاصل جمعی از حوادث است، حوادثی شگفت‌آور که بیشتر اهمیت ملی و قومی دارند. «در واقع حماسه مهیج‌ترین دلاورمردی‌های هر قوم به‌گاه باستان، برای تشکیل و بنیان ملتی واحد است» (رضوی،۱۳۸۹: ۱۵) و در آن تصویرسازی‌ها وسیع است. (ر.ک: قبادی و بیرانوندی، ۱۳۸٦: ۷۳) و از این زاویه با بیان سینما که بر اساس حادثه و کشمکش شکل می‌گیرد، به لحاظ روش ارائه نزدیکی فراوانی دارد و پرداختن به آن همواره یکی از دلایل جذب تماشاگر بوده است. در یک متن با ویژگی‌های حماسی مانند ده نفر قزلباش، تغییرات ناگهانی در وضع قهرمانان، گره‌افکنی و گره‌گشایی، سفرهای خطرناک و مخاطره‌آمیز و تنوع مکان‌ها در کنار «توصیف پهلوانی‌ها، مردانگی‌ها و میدان‌های جنگ، عقاید و آراء اخلاقی، آداب، رسوم و مظاهر فرهنگ و تمدن یک ملت» (رزمجو،۱۳۸۲: ۷٤) از عوامل ساختاری و محتوایی است که همگی باعث ایجاد جذابیت و میل به پیگیری داستان از سوی مخاطبان تا پایان می‌شود؛ اما آنچه در کنار این جذابیت‌ها همسویی بسیار مطلوبی با شیوه‌ی بیان سینمایی دارد، تمرکز بر حادثه و انواع کشمکش‌های تصویرساز در متن است که می‌توان به

برخی از آنها که در تقویت ظرفیت های نمایشی این اثر تأثیر مطلوب داشته به شرح زیر اشاره کرد.

الف. کشمکش‌های گروهی باشکوه

نبرد یوسف‌شاه به همراه مردم در مقابل پرتقالی‌ها؛ «در این مدت، دوازده جنگ دریائی میان مردم و پرتغالی‌ها واقع شد که در بعضی از آن‌ها یوسف شاه شرکت داشت و در بعضی دیگر که بریاست منصور و معین‌الدین انجام شد اغلب بکشتی‌های پرتغالی زیان بسیار عاید گشت، و در چند جهاز عظیم ایشان که دارای توپ و بادلیج بود حریق ایجاد شده، در نتیجه غرق گردید، و از این راه دیگر نتوانستند کاری موثر و مفید انجام دهند.» (همان: ١٦٣١) همچنین نبرد شاه عباس با ازبکان (ر.ک. مسرور، ۱۳۸۷: ١٢٣٦-١٢٣٧) نیز ازجمله‌ی همین کشمکش‌های هیجان‌ساز گروهی است که تنوع مکانی آن -دریا و خشکی- نیز بر جذابیت‌های بصری آن افزوده است.

ب. کشمکش‌های فردی (انواع مبارزه‌ها و نبردهای خارق‌العاده‌ی فردی)

نبرد بهرام‌بیک و اردلان‌خان میرزا با حرامیان در راه مکه؛ بهرام‌بیک و اردلان‌خان میرزا قدری پیشروی را تند کرده با قلب لشکر حرامیان در زد و خور شدند، این پیشروی زیاد، بقتل اردلان انجامید و عربی با پرتاب زوبین او را که جلوی خان‌میرزا می‌تاخت از پای درآورد، رسیدن پیادگان قزلباش، مهاجمین را به تفرقه و بعداً به فرار مجبور کرد وگرنه برای خان‌میرزا و بهرام نیز خطر متوجه بود. (همان، ١٨٦) این شکل از کشمکش‌های فردی در ماجراهای دیگری نیز به شکل‌های متنوع وجود دارد (ر.ک: همان، جلد١/ ٤٨، جلد٢/ ٥٠٦ و جلد٢/ ٥٣٧) و ظرفیت‌های کشمکش‌های مورد نیاز درام را به خوبی شکل داده است.

علاوه بر این اگرچه ادبیات عامیانه، ساده، بی‌پیرایه، و به مسائل بشری و زمینی معطوف است، ولی به لحاظ محتوایی و ساختاری نیز حاوی خیال‌پردازی و سرگرمی است (فتوحی،١٣٨٧: ٧٤) و اتفاقات و ماجراهای خرق عادت در آن بر ابعاد تصویری

جذاب و متنوع این متون اثری تقویت کننده دارد. مثلاً در مبارزه‌ی میان گلبهار، تک دختر کلانتر شبانکاره، با شیر، این اثر تصویرساز به خوبی قابل مشاهده است:

«ناگهان صدای مهیب شیری بلند می‌شود، همه نگران می‌شوند و به دنبال راه فرار می‌گردند. ولی جوان نمدپوشی با برداشتن چوبدستی و دشنه با شیر جنگید. همه از فکر فرار منصرف شدند و با نگاهی متعجب به مبارزه‌ی انسان و شیر نگاه می‌کردند. بعد از مدتی شیر از حملات خود خسته می‌شود و با ضربه جوان نمدپوش، از پا در می‌آید و همه به تحسین شجاعت آن جوان می‌پردازند.» (همان، ۱۱۶۳– ۱۱۶۲)

۷. شخصیت‌پردازی کنش‌محور و نمایشی

شخصیت در واقع آن امور و اوصافی است که وقتی اشخاص را می‌بینیم که کاری انجام می‌دهند، آن را به آن متصف می‌سازیم. (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۳۸) ابراهیم یونسی نیز درباره‌ی شخصیت می‌نویسد: «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است.» (یونسی، ۱۳٦۵: ۲۵) و در سینما نیز این جایگاه با همان اهمیت و حتی بیشتر، هسته‌ی مرکزی حوادث فیلم را شکل داده به سوی پایان آن هدایت می‌کند. داستان در سینما از برخورد شخصیت‌ها شکل گرفته، ادامه پیدا می‌کند چنان‌که بدون برخورد، درامی وجود ندارد و بدون شخصیت، ماجرایی وجود ندارد. (فیلد، ۱۳٦۳: ۳۵) در داستان‌های نمایشی، عمل شخصیت، رویداد را شکل داده و رویداد نیز ابعاد مختلف وجودی شخصیت را شکل می‌دهد و رابطه‌ای دو سویه و در تعامل، میان شخصیت و عملش در داستان ایجاد می‌شود. (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۲: ۸٤) بر این اساس در داستانی که شخصیت‌ها بر اساس کنش و عمل و رفتارشان به مخاطب شناسانده می‌شوند، این امکان وجود دارد که بتوان با تکیه بر ظرفیت کنش‌ها در ایجاد اصطکاک مورد نیاز درام، شخصیت‌ها را نیز به شکلی پویا و در قالب شخصیت‌های نمایشی بازتولید کرده و از آنها در یک نسخه‌ی اقتباسی استفاده نمود.

۱،۷. پرداخت کنش‌محور شخصیت‌های اصلی و فرعی

الف: گروه شخصیت‌های اصلی

در ادبیات عامیانه و منشیانه ی ایران، قهرمانان به گونه ی گروهی شکل گرفته اند (موریسن، شفیعی کدکنی و همکاران، ۱۳۸۰: ۲٦۰) که این گروه از قهرمانان اصلی در ده نفر قزلباش نیز دیده می شوند. بر این اساس، شخصیت‌های اصلی مانند اسکندربیک، امت بیک، شاه عباس، یوسف‌شاه و ...که از آغاز تا پایان داستان یا در بخش قابل ملاحظه‌ای از ماجراها حضور دارند و نقشی پررنگ در داستان ایفا می‌کنند و مدام با همه‌ی حوادث و اتفاقات در ارتباطند، در زمره‌ی گروه شخصیت های اصلی قرار گرفته و اعمال و رفتار آنها از ابتدا تا پایان داستان روایت اصلی را پیش می‌برد. این مجموعه از افراد–و نه فقط یکی از آنها– نقش قهرمان اصلی در داستان را ایفا کرده و بار وظایف قهرمان را به دوش می کشند و می توان بر اساس مجموعه ی آنها و تعدد اعمال و رفتارشان، گروهی از شخصیت های نمایشی باورپذیر را در نسخه ی اقتباسی بازآفرینی نمود.

ب: شخصیت‌های فرعی

شخصیت‌های مکملی که نقشی پررنگ اما کوتاه در داستان دارند، مانند شاه اسماعیل و پری خانم که نقشی پراهمیت در سرنگونی حکومت شاه طهماسب داشتند (ر.ک: مسرور، ۱۳۸۷: ج۱/۲۵۰–۱۹۲)، ازجمله شخصیت‌های فرعی اما مهم در ده نفر قزلباش به شمار می‌آیند. همچنین شخصیت‌هایی مانند میرزا سلمان وزیر و نقشش در توطئه علیه شاه‌عباس (همان، ج۲/ ٦۰۲–٦۰۱) بکتاش و تلاشش برای آزادی یوسف‌شاه از زندان(همان، ج٤/ ۱۱۵۲–۱۱۵۰)، عبدالله درویشی که با هم‌صحبتی، شاه‌عباس را از ناامیدی و ناراحتی نجات داد (همان، ج۳/ ۸٤٦–۸٤٥)، پیرغیبی که با یارانش امت‌بیک و دیگر زندانیان را آزاد می‌کنند و بر آذوقه و اردوی عثمان پاشا آتش می‌ریزند (همان، ج۳/ ۷۸۸–۷۸۳) و... همگی جزو شخصیت‌های فرعی مهمی هستند که با اعمال و رفتارشان هم در پر رنگ شدن نقش گروه شخصیت‌های اصلی نقش مؤثر دارند و هم با حضور در

ماجراهای مختلف، روایت را با تنوع و هیجان و حرکت بیشتر پیش می‌برند و این قابلیت را دارند که در نسخه‌ی تصویری در قالب شخصیت‌هایی جذاب و نمایشی و بر اساس کنش‌های مختلف بازنمایی گردند.

۲,۷. استفاده از گفتگو در پرداخت نمایشی شخصیت‌ها

نوبل درباره‌ی اهمیت گفت‌وگو در شخصیت‌پردازی و به عنوان یکی از روش‌های شناساندن شخصیت به مخاطب می‌نویسد؛ «گفت‌وگو بخش مهمی برای پرداخت و تجسم شخصیت است... گفت‌وگو به شخصیت جان می‌دهد. به او بعد و جوهر فردیت می‌دهد.» (نوبل، ۱۳۸۵: ٤١) گفتگوی نمایشی نقشی بسزا در روند داستان ایفا می‌کند و از اهمیت فراوانی در سینما برخوردار است؛ «مکالمه سینمایی گرچه به ظاهر معمولی به نظر می‌رسد و همانند مطالبی است که در کوچه و بازار از دهان این و آن می‌شنویم؛ اما در واقع گفتگویی است فشرده و جهت‌دار که در ورای شکل ظاهری ساده خود، دارای ساختمانی پیچیده و حساب شده است که ضمن افاده مطلب – بدانگونه که مدنظر نویسنده است – قدرت و گیرایی خاصی نیز به آن می‌بخشد که موجب می‌گردد پیام نویسنده در عمق وجود تماشاکن بنشیند و او را منقلب سازد.» (مکی، ۱۳۸۸: ۳۲) از این زاویه در بخش‌های مختلف متن ده نفر قزلباش گفت‌وگوهای مهمی وجود دارد که ضمن پیشبرد بخشی از روایت در قالب عمل و عکس‌العمل و با مبنایی کنش‌محور، می‌توانند به عنوان ابزاری مناسب برای پرداخت عملی شخصیت‌ها در نظر گرفته شوند. به عنوان نمونه گفتگوهای عاشقانه میان اسکندر و حوری خانم، ضمن تأمین وجه حسی درونمایه‌ی جذابی مانند عشق، بخشی از وجوه عاطفی و ارتباط درونی این دو شخصیت را به نمایش می‌گذارد: «لحظه‌ای نگذشت که حوری خانم در لباس سیاه خود، از در دیگر خیمه به درون آمد و با اسکندر همکلام شد، مدتی گفت‌وگوهای آهسته و سخنان مبهم دوام یافت. تنها سایه‌ی طولانی اسکندر دیده می‌شد که بفواصل همین خم شده اظهار ملاطفت‌های خانم را، با تعظیم جبران می‌کرد.» (ر.ک: مسرور، ۱۳۸۷: ج۱/۵۵) همچنین است مکالمه‌های عاشقانه بین یوسف‌شاه و گلبهار (همان: ج۵/ ١٤٤٥– ١٤٤٢) علاوه بر این، گفتگوهای مهمی مانند

آنچه در جلسه‌ی محرمانه‌ی شاه عباس با مادربزرگ، خانم موصلی، خلیفه‌سلطان و صدرصفوی (صدرالممالک) ابراز می‌شود، ضمن آگاه کردن مخاطب از وقایع احتمالی بعدی- مانند اینکه جنگ با ازبکان در چه شرایطی اتفاق می‌افتد- (همان: ج۱۰۵۳/۳-۱۰۵۱) بخشی از وجوه شخصیتی شاه عباس مانند حیله‌گری، چاره‌جویی و راهبری خردگرایانه در زمان بحران را به روشی کاملاً عملی نشان می‌دهد و می‌توان از آن در بازنمایی تصویری شخصیت شاه عباس به ویژه با تأکید بر لحن و حرکات مقرون با این گفتگوها، استفاده‌ی مناسب نمود.

در برخی موارد گفتگوها به طور مستقیم کارکرد شخصیت‌پردازانه ندارند، اما با ایجاد موقعیتی خاص و مثلاً کشمکش‌محور، باعث می‌شوند با برجسته شدن برخی درونمایه‌های پرکشش مانند خیانت، دسیسه، تهمت و توطئه، شخصیت‌ها ابعادی پنهانی از درون خود را به نمایش بگذارند؛ به عنوان نمونه در ماجرای پسر الله وردی خان، شیخ‌بهایی نامه‌ای شاه عباس می‌دهد که در آن شکایتی از داودخان، پسر الله وردی خان، نوشته شده، شاه الله وردی‌خان را به خاطر رفتار زشت پسرش مواخذه می‌کند. وقتی الله وردی متوجه می‌شود آورنده‌ی نامه به نزد شیخ بهایی، یوسف است، کینه‌ی او را به دل گرفته، نزد شاه می‌رود و تلاش می‌کند با واژگان و جملات خود شاه را تحت تأثیر قرار داده، شکست قزلباشان را به گردن یوسف و برادرش، کمال، بیندازد و با این توطئه و گرفتن دستور توقیف یوسف، از او انتقام بگیرد. (ر.ک: همان، ج۱۳۱۷/٤-۱۳۱٦) بدین شکل الله وردی خان به شکل غیر مستقیم و به کمک گفتگو و با مبنایی عمل‌محور، وجهی از شخصیت توطئه‌گر و انتقامجوی خود را برای مخاطب تداعی نموده و می‌تواند در یک پرداخت نمایشی، ظرفیت مطلوبی از یک شخصیتِ منفی پرکینه و دسیسه‌چین را به نمایش بگذارد. این نوع از پرداخت شخصیت را در می‌توان در نمونه‌های دیگری مانند گفتگوهای میان اسکندر و شاه اسماعیل نیز به خوبی مشاهده نمود. (ر.ک: همان، ج۲۰۱/۱-۲۰۰)

نتیجه‌گیری

آنچه از تحلیل عناصر و شاخص‌های مطلوب آثار نمایشی در متنی مانند «ده نفر قزلباش» حاصل می‌شود مؤید این رویکرد کلی است که این اثر با داشتن برخی ویژگی‌های مطلوب داستان‌های سینمایی – به لحاظ کمی و کیفی– از جمله آثاری است که می‌توان از آن در ساخت یک نسخه‌ی اقتباسی نهایت بهره‌برداری را انجام داد؛ چرا که داستانِ آن ویژگی‌هایی مانند تعدد فراز و فرود و انواع گره‌افکنی و گره‌گشایی‌هایی مطلوب یک داستان سینمایی را دارد و انواع نقاط بحران و اوج، جذابیت‌های روایی آن را تشدید کرده است. کشمکش‌های پرهیجان با بسامد بالا به شکل فردی و گروهی، عمل و عکس العمل مورد نیاز سینما را در این متن تأمین نموده و می‌تواند به عنوان منبع خوبی برای بازنمایی انواع ماجراهای تصویری در یک نسخه‌ی سینمایی مورد توجه قرار گیرد. همچنین گروه شخصیت‌های نمایشی با پرداخت کنش‌محور و عمل‌گرا در کنار توصیفات دقیق تصویری، از دیگر ویژگی‌های مطلوبی است که در بستری از درونمایه‌های پرمخاطب، این رمان را در مقایسه با بسیاری از آثار ادبیات فارسی، به گزینه‌ای مناسب برای تولید یک اثر اقتباسی به روش وفادار تبدیل کرده و اقتباس‌کننده می‌تواند با توجه به نیاز و نظر خود، از تمام ظرفیت‌های ساختاری و محتوایی این متن استفاده نموده و آن را به نسخه‌ای تصویری تبدیل نماید.

کتاب‌نامه

ابراهیمی، منصور (۱۳۷٤) گفتگو با منصور ابراهیمی، مصاحبه‌کننده حسن گوهرپور، آیینه خیال، شماره ۹ صص ۷٦-۷٤.

احمدسلطانی، منیره (۱۳۸٤) تصویرسازی در ادبیات عامیانه، فرهنگ، شماره ۵۵.صص۱-۱٤.

اربابی، محمود (۱۳۸۷) هم‌اندیشی سینما و ادبیات، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۷) سینمای سرگرمی و ادبیات کلاسیک فارسی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.

توبیاس، رونالد (۱۳۸۹) درونمایه در داستان، ترجمه مهرنوش طلایی. اهواز: رسش.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۵) اهمیت «ساختار» و «درونمایه» در اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی هزار و یک‌شب، فصلنامه علمی پژوهشی ادبیات تطبیقی، دوره‌ی ٤، شماره‌ی ۲ ، صص۱۷-٤۳.

حیاتی، زهرا (۱۳۸۷) مهررویی و مسترویی: بازآفرینی منظومه‌ی خسرو و شیرین در سینما. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

داواک، ماسسمو (۱۳۵۲) پازولینی، فلورستانو واچینی و دیگران، ترجمه کامران شیردل، مجله سینما، تهران.صص۲-٤۱.

درودیان، ولی‌الله (۱۳٦۳) دیدارها و یادگارها: سخنی درباره حسین مسرور، نشریه آینده، سال دهم، شماره ۲ و۳. ۱۸۵-۱۷۹.

ذاکری کیش، امید و محمدی فشارکی، محسن (۱۳۹۲) قصه‌های عامیانه و انواع ادبی (با تکیه بر فیروزشاه‌نامه‌ی بیغمی)، ادب پژوهی، شماره ۲٤، صص۱۱-۳۲.

کاویانی، مصطفی (۱۳۷۷) سخنیار شهر سخن (به مناسبت سی‌امین سال درگذشت استاد حسین سخنیار«مسرور»)، نشریه فرهنگ اصفهان، شماره ۹ و ۱۰. ٥٤-۵۰.

رزمجو، حسین (۱۳۸۲) انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

رضوی، سیدنوراله (۱۳۸۹) بررسی داستان‌های شاهنامه از نگاه ادبیات نمایشی، انتشارات امیدمهر.

خیری، محمد (۱۳٦۸) اقتباس برای فیلم‌نامه، تهران: صدا و سیما.

فیلد، سید (۱۳٦۳) چگونه فیلم‌نامه بنویسیم، مترجم مسعود مدنی، انتشارات عکس معاصر.

سیگر، لیندا (۱۳۸۰) فیلم‌نامه اقتباسی، ترجمه عباس اکبری، تهران: نقش و نگار.

شاکری، عبدالرسول و دزفولیان، کاظم (۱۳۹۲-۱۳۹۳) رمان پاورقی و تاریخ سیاسی معاصر: خوانشی تحلیل گفتمانی از رمان ده نفر قزلباش، تاریخ ایران، شماره ۷۳/۵، زمستان ۹۲- بهار ۹۳. صص۸۳-۱۰۹.

غلام، محمد (۱۳۸۱) رمان تاریخی؛ سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی، چاپ اول، تهران: چشمه.

غلام، محمد (۱۳۷۹) سیری در رمان‌های تاریخی فارسی(از ۱۲۸٤ تا ۱۳۳۳ش)، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شهریور ۱۳۷۹.صص۲۹-۳۷.

فاضلی، نعمت الله (۱۳۸۱) فرهنگ عامه و ادبیات عامیانه فارسی، کتاب ماه هنر، شماره ٤۳و٤٤. صص ۸۲-۸۵.

قبادی، حسینعلی و بیرانوندی، محمد (۱۳۸٦) آیین آینه، تهران: دانشگاه تربیت مدرس، دفتر نشر آثار علمی.

فهیمی‌فر، اصغر و یوسفیان‌کناری، محمدجعفر (۱۳۹۲) قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه‌ی ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما، دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، دوره‌ی۱، شماره‌ی۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.صص ۱۲۹-۱۵۵.

فتوحی، محمود (۱۳۸۷) نظریه‌ی تاریخ ادبیات؛ با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات نگاری در ایران، چاپ اول، تهران: سخن.

کریمی، ایرج (۱۳۸۱) ادبیات از چشم سینما، تهران: روزنگار.

مارتین، والاس (۱۳۸۲) نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس.

مرادی، شهناز (۱۳٦۸) اقتباس ادبی در سینمای ایران، تهران: حروفچینی پیشگام.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹) مبانی داستان کوتاه، چاپ اول. تهران: مرکز.

مسرور، حسین (۱۳۸۷) ده نفر قزلباش، تهران: دنیای کتاب.

مکی، ابراهیم (۱۳۸۸) مقدمه‌ای بر فیلم‌نامه‌نویسی و کالبدشناسی یک فیلم‌نامه، چاپ ششم، تهران: سروش.

موریسن، جرج و شفیعی کدکنی، محمدرضا و دیگران (۱۳۸۰) ادبیات ایران از آغاز تا امروز، ترجمه یعقوب آژند، تهران: نشر گستره.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۷) راهنمای داستان‌نویسی، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰) صدسال داستان‌نویسی ایران، چاپ دوم، تهران: چشمه.

نوبل، ویلیام (۱۳۸۵) راهنمای نگارش گفت‌وگو، ترجمه عباس اکبری، چاپ دوم، تهران: سروش.
ادبیات عامیانه چیست؟ عامیانه نویس کیست؟ (نشست ۱+۳ در خبرگزاری فارس)، ادبیات داستانی اردیبهشت ۱۳۸٤ شماره ۸۹، ۹ صص از ۲۰ تا ۲۸.
یونسی، ابراهیم (۱۳٦۵) هنر داستان‌نویسی، انتشارات سهروردی.