

وجوه نمایشی داستان استخلاص فناکت و خجند و احوال تیمور ملک از کتاب «تاریخ جهانگشای جوینی»

میثم زارع *

چکیده

لزوم پرداختن به اقتباس از آثار ادبی و تاریخی در ایران بر کسی پوشیده نیست. آثار ادبی و تاریخی، آثاری هستند که کمتر مورد توجه قرار گرفتند و هنگامی نیز که مورد توجه واقع شدند و از آنان فیلمی ساخته شد، آثار با ارزشی شکل گرفت. یکی از این آثار، کتاب گرانبهای جوینی تاریخ جهانگشاست، در این نوشتار تلاش شده است که یکی از وقایع تاریخی این کتاب یعنی ذکر استخلاص فناکت و خجند و احوال تیمور ملک به عنوان اثری که واجد شرایط اقتباس است، مورد بررسی قرار گیرد. این داستان با وجود روایت بسیار قوی و متعدد و ساختار منظم، شخصیت‌های بسیار-مانند تیمور ملک که ابرقهرمان است و شخصیت ضدقهرمان و شخصیت‌های فرعی، کشمکش‌های خوب و تعلیق‌های جذاب توانایی تبدیل شدن به یک فیلم خوب حادثه‌ای را دارد.



واژگان کلیدی: ادبیات، اقتباس سینمایی، وجوه نمایشی، جهانگشای جوینی، تیمور ملک

مقدمه

اقتباس بر وزن افتعال از ریشه قیس گرفته شده است. در فرهنگ عربی المنجد ذیل واژه قیس چنین آورده‌اند: «قیس: شعله آتش، اقتباس من العلم: از دانش بهره‌ور شدن» (المنجد، ۱۳۶۴، ذیل قیس). آذرتاش آذرنوش در فرهنگ معاصر عربی به فارسی ذیل قیس نوشته است: «قیس: شعله آتش، قیس من: اقتباس کردن» (آذرنوش، ۱۳۷۹، ذیل قیس). و در فرهنگ فارسی معین اقتباس در لغت به معنی اخذ کردن و گرفتن، آموختن و فایده گرفتن از کسی و همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تخلص است (نک: معین، ۱۳۶۴، ذیل اقتباس). در تعریف اصطلاحی هم «اقتباس یا آدپتاسیون در سینما عبارت است از گرفتن بخشی از فنون، شیوه‌ها و مضامین شناخته شده و موفق در هنرهای دیگر و هماهنگ کردن و متناسب کردن آن‌ها در یک قالب بیانی تازه که سینما آن را طلب می‌کند. اقتباس می‌تواند در زمینه‌های گوناگون مربوط به سینما صورت گیرد که بخشی از آن‌ها به قرار زیر است:

۱- اقتباس در زمینه نگارش و تالیف فیلم‌نامه (اقتباس از ادبیات) ۲- اقتباس از شیوه‌های بازیگری (اقتباس از تئاتر) ۳- اقتباس از شیوه‌های فیلم‌برداری و نورپردازی (اقتباس از عکاسی) ۴- اقتباس از شیوه‌های رنگ‌آمیزی و طراحی صحنه (اقتباس از نقاشی و معماری) ۵- اقتباس از شیوه کارگردانی (اقتباس از سینما) ۶- اقتباس در زمینه تالیف و تنظیم موسیقی برای فیلم (اقتباس از موسیقی)» (خیری، ۱۳۶۸، ۱۴). در این نوشتار به اقتباس از ادبیات پرداخته خواهد شد که اقتباس در زمینه نگارش و تالیف فیلم‌نامه است. اقتباس فیلم‌نامه که از ادبیات کمک می‌گیرد عبارت است از «انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آن‌ها از طریق علایم و قراردادهای موجود در سینما» (همان، ۱۵).

پورشباناتان در کتاب تاریخ بیهقی روایتی سینمایی از سه نوع اقتباس ادبی نام می‌برد: «رویکرد اول

اقتباس از آثار ادبی است، با اعمال تغییرات مورد نظر فیلم‌نامه‌نویس و فیلم‌ساز که هر گونه تغییر و تخلص را مجاز می‌داند؛ رویکرد دوم به اقتباس متن ادبی کاملاً به صورت جز به جز تصویر می‌شود و فیلم‌ساز کاملاً به کار نویسنده وفادار است و رویکرد سوم مساله‌ی اقتباس، در واقع برگردان یک متن به نسخه نمایش، حالتی میانه مورد توجه قرار می‌گیرد و بر اصالت و استقلال هر دو گونه هنری تاکید می‌شود» (پورشباناتان، ۱۳۹۲، ۲۶-۲۵).

از آغاز پیدایش سینما اقتباس از آثار ادبی یکی از راه‌هایی بوده است که بین سینما و ادبیات ارتباط برقرار کرده است و به رشد سینما کمک شایانی نموده است. «آن دسته از هنرها که به روایت ادبی نزدیک‌ترند می‌توانند بهره بیشتری از ادبیات ببرند. سینما که ذیل هنرهای نسبتاً نوین محسوب می‌شود به دلیل نو بودن و دلیل اینکه دارای روایت خطی و ادبی است از هنرهایی می‌باشد که بیش از دیگران با ادبیات ارتباط داشته است» (اربابی، ۱۳۸۷، ۷).

برخی ادبیات و سینما را دو حوزه جدا از هم می‌دانند و معتقدند که «نیروی محرک اصلی در ادبیات، زبان و با واسطه است حال آن که انگیزش فیلم، تصویری و بدون واسطه است» (جکینز، ۱۳۶۴، ۱۴).

با اینکه پژوهشگران بسیاری مانند جکینز تفاوت سینما و ادبیات را تصویری بودن دانسته‌اند، باید گفت که «ادبیات به طور عمده متکی بر واژگان است اما در نگاهی کلی حتی کارگردانان هم ابتدا تصویری ذهنی از فیلم می‌بینند، پس آن را تجسم می‌بخشند چیزی که به نوعی در ادبیات هم وجود دارد. حتی پیش از اختراع سینما هم تصویر ذهنی وجود داشته است. بدین ترتیب هر دو در ریشه یکی هستند» (نظرزاده، ۱۳۸۷، ۶۴).

ادبیات به عنوان یکی از هنرهایی که در طول تاریخ مراحل تکامل خود را پیموده و به یاری سینما آمده، با توسعه سینما بیش‌تر از پیش مورد توجه قرار گرفته است.

امروزه در کشور ایران که دارای فرهنگ و ادبیات بسیار غنی‌ای است «لزوم پرداختن به جنبه‌های نمایشی آثار ادب غنی فارسی برای استفاده در تولید فیلم‌های اقتباسی جذاب و پر محتوا، با عنایت به پیشرفت تکنیکی سینما از یک سو و کمبود سوژه‌های جذاب و بکر از سوی دیگر بر کسی پوشیده نیست» (پورشبانان و محسنی، ۱۳۸۸، ۱۲۹).

با به وجود آمدن سینما در ایران دو جریان اقتباس از آثار ادبی شکل گرفت «چونان دو آب باریک ناچیز، آرام و کند در بستر سلولیدی سینمای ما به حرکت درآمد: یکی اقتباس از ادبیات کهن و دیگری اقتباس از ادبیات معاصر» (جهانگیریان، ۱۳۸۷، ۱۰۳).

از نخستین کسانی که دست به اقتباس سینمایی از آثار فرهنگی کهن ایران زد، عبدالحسین سپنتا بود. او «با پشتوانه شناخت ادبیات باستانی ایران تلاش کرد تا از گنجینه فرهنگ کهن ایران استفاده کند. سپنتا در سال ۱۳۱۳ فیلم فردوسی را که اولین کار مستقلش در مقام کارگردان بود، تهیه کرد» (مرادی، ۱۳۶۸، ۲۱). از کارهای دیگر او می‌توان به شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون اشاره کرد. کارگردانان دیگری نیز دست به اقتباس از رمان‌ها و داستان‌های معاصر چون بوف کور هدایت، سنگ صبور چوبک، شازده احتجاب گلشیری و... زدند.

درست است که بیشتر اقتباس‌های سینمایی در ایران از رمان‌ها و داستان‌ها صورت گرفته است اما این اقتباس‌ها نباید منحصر به داستان و رمان شود؛ زیرا «حتی یک شعر و یا متن تاریخی هم می‌تواند مورد اقتباس قرار گیرد یا یک سفرنامه، کما اینکه بخش وسیعی از مواد قابل اقتباس ما تاریخ‌های مکتوبی است که نگاشته شده است» (ابراهیمی، ۱۳۷۴، ۷۴). یکی از این تاریخ‌های مکتوب که قابلیت بسیاری برای اقتباس دارد و کمتر مورد توجه قرار گرفته است، تاریخ جهانگشای جوینی است که در این نوشتار به یکی از داستان‌های آن پرداخته خواهد شد.

روش پژوهش

روش پژوهش در این تحقیق روش توصیفی-تحلیلی است، برای این منظور پس از مطالعه‌ی منابع و آثار مربوط به ادبیات، نمایش و سینما، از آنان یادداشت‌برداری شد و سپس با طبقه‌بندی و تحلیل این یادداشت‌ها چارچوب نظامندی برای این تحقیق ارائه گردید.

پیشینه پژوهش

در حوزه پژوهش وجوه نمایشی و اقتباسی ادبیات تحقیقاتی هم به شکل کتاب، هم مقاله و هم پایان‌نامه صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان در بخش کتاب‌ها به کتاب‌های تاریخ بیهقی روایتی سینمایی از محسن پورشبانان، جنبه‌های نمایشی مثنوی از مریم کهنسال، جنبه‌های نمایشی کلیله و دمنه از سیامک شیرمردی و... اشاره کرد. در بخش مقالات نیز مقاله‌هایی چون «تأملی درباره جنبه‌های نمایشی ادبیات» از محمدرضا امینی (۱۳۸۴)، «قابلیت‌هایی روایی ادبیات عامیانه‌ی ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما» از اصغر فهیمی‌فر و محمدجعفر یوسفیان کناری (۱۳۹۲)، «بررسی جنبه‌های نمایشی شخصیت سودابه بر اساس نظریه کنش‌مندی گریماس» از ناصر نیکویخت و احسان زیورعالم (۱۳۹۲)، «وجوه اقتباسی سینمایی از سیرالعباد سنایی» از مرتضی محسنی و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۸) و... نوشته شده است. پایان‌نامه‌هایی همچون بررسی جنبه‌های نمایشی داستان‌های عطار از فهمیه سهیلی‌راد (۱۳۸۷)، بررسی جنبه‌های نمایشی حکایات گلستان از شهریار باقری نژاد (۱۳۸۸)، مقایسه تطبیقی جنبه‌های نمایشی داستان زویا پیرزاد و مارگریت دوراس از یاسمین افتخاری روزبهرانی (۱۳۹۱) و... در این رابطه نوشته شده‌اند اما تاکنون کسی درباره وجوه نمایشی و اقتباسی از تاریخ جهانگشا تحقیقی انجام نداده است و به نظر می‌رسد که این پژوهش نخستین تحقیق در این رابطه باشد.

بحث و بررسی

تاریخ جهانگشا (ذکر استخلاص فناکت و خجند و احوال تیمور ملک)

تاریخ جهانگشای جوینی از مهم‌ترین آثار ادبی-تاریخی به شمار می‌آید و اهمیت آن به اندازه‌ای است که پژوهشگران ایرانی و غیر ایرانی برای تحقیقات درباره تاریخ مغول و حتی اسماعیلیان به آن استناد می‌جویند. عظاملک جوینی در تاریخ خود از بیان حقایق خودداری نکرده است گرچه برخی می‌پندارند که کتاب او مدح خان‌های مغول است اما این چنین نیست و وی در پوشش مدح و ثنای خانان مغول گزارش‌هایی از تاریخ نقل کرده است که در روشن کردن وقایع تاریخی و خونریزی و سفاکی مغولان نقش بسیار مهمی دارد. او از کشته شدن ایرانیان توسط مغولان به شدت دلگیر و ناراحت است و در داستان تیمور ملک این امر آشکار می‌گردد «تیمور ملک را تا آن جا بزرگ داشته که معتقد است اگر رستم در زمان تیمور ملک بود، به خدمت او درمی‌آمد و غاشیه‌دار او می‌شد و این نکته نیز بیانگر حس وطن‌دوستی و تقدیر از ایستادگی و شجاعت در مقابل دشمنان است» (خاتمی، قریشی، ۱۳۹۱، ۵۸).

بسیاری از داستان‌های جهانگشای جوینی مانند خروج تارابی توانایی این را دارند که تبدیل به یک فیلم سینمایی یا مجموعه تلویزیونی گردند اما نگارنده با توجه به اینکه داستان تیمور ملک داستان ایستادگی و مقاومت را بیان می‌کند به این داستان پرداخته است و شاید دلیل دیگرش نیز این باشد که «یک اثر نمایشی به خصوص در مدیوم سینما با محدودیت‌های فراوانی از گستره روایت گرفته تا زمانی که یک فیلم استاندارد باید داشته باشد، روبه روست. بنابراین باید طی فرآیندی انتخابی برخی از داستان‌ها که قابلیت تصویری کمتری دارند یا جذائیتی هم سطح داستان‌های دیگر ندارند را حذف کرد» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ۱۴۸).

از کتابی مانند تاریخ جهانگشا به ویژه داستان احوال تیمور ملک می‌توان یک اقتباس با تأکید بر جنبه‌های

مختلف قهرمانی و استفاده از جلوه‌های بصری فراوان در پرداخت جنگ و صحنه‌های پرهیجان انجام داد. کاری که در سال‌های اخیر در فیلم‌های ساخت شرق دور شاهد آن بوده‌ایم، فیلم‌هایی که از رسانه ملی ایران بارها بارها پخش شده است که به نوعی تلاش در قهرمان‌سازی کرده‌اند، تاریخ جهانگشا نیز شباهت‌های بسیاری با این سریال‌ها دارد. وقتی سرزمین پهناور ایران خود قهرمان‌های بسیاری دارد که توانسته‌اند در برابر حمله‌ی خون‌بار مغول بایستند چرا نباید از این داستان‌ها فیلم ساخته شود؟ داستانی همچون داستان تیمور ملک در تاریخ جهانگشا که توانایی تبدیل به یک فیلم سینمایی و یا حتی با اقتباسی آزاد یک مجموعه سریالی را دارد.

اقتباس‌های تاریخی در ایران امتحان خود را پس داده‌اند، نمونه‌ی درخشان این اقتباس‌های تاریخی که مورد علاقه و توجه دوستداران فیلم قرار گرفت و در رسانه‌های ملی بارها پخش شد، فیلم سربداران بود و این توجه نشان داد که اقتباس‌های تاریخی در ایران بازخورد خیلی خوبی دارند اما توجه به این اقتباس‌ها روز به روز کمتر شده است.

مؤلفه‌های تبدیل احوال تیمور ملک به فیلم سینمایی
داستان تیمور ملک دارای مؤلفه‌هایی است که باعث می‌شوند این داستان قابلیت تبدیل شدن به یک فیلم یا نمایش را داشته باشد که در زیر به آن‌ها پرداخته می‌شود:

روایت

یکی از مهم‌ترین عناصری که فیلم‌نامه نویسان تلاش می‌کنند تا در اقتباس از متون آن را مورد توجه قرار دهند، روایی بودن آن است «فیلم‌نامه نویسان مجرب در قدم اول برای انتخاب متن ادبی به سمت روایی می‌روند» (حسینی، ۱۳۸۶، ۲۰). زیرا داشتن روایت و داستان یکی از ویژگی‌های مهم و قابل توجه برای به تصویر کشیدن یک داستان است که می‌تواند پیرنگی

را برای فیلم سینمایی ایجاد کند. از داستان تیمور ملک با توجه به داشتن روایت می‌شود یک فیلم روایی بسیار خوب ساخت برای اینکه «وجه برجسته یا چیره‌ی این نوع فیلم، داستان یا روایت است که شخصیت‌ها، عناصر، اجزا و ساختاری دارد (روایت را در اینجا مفهوم کلی و عام آن معادل داستان، قصه و حکایت می‌گیریم گرچه این سه از لحاظ مفهوم، ساختار و عناصر با یکدیگر تفاوت دارند) معمولاً به گزارش یا بیان رویدادی که به نحوی تابع توالی زمانی باشد، داستان یا روایت گفته می‌شود» (ضابطی، جهرمی، ۱۳۸۷، ۱۱).

روایت عامل بسیار مهمی چه در ادبیات و چه در سینما به شمار می‌آید. در ادبیات روایی «بازسازی رویدادها در ترتیب زمانی وقوع آن‌ها یا ترتیب توالی تاریخی است که از طریق آن می‌توانیم زنجیره علت و معلولی که در آن رویدادها را به هم پیوند می‌دهد، برقرار سازیم... روایت هم فرآیندی است به واسطه آن پلات به گونه‌ای چیده می‌شود که نقل داستان را میسر می‌سازد» (اوحدی، ۱۳۸۷، ۶۱). به‌ویژه در داستان‌هایی مانند تیمور ملک که نویسنده بیشتر توجهش را معطوف به روایت کرده است تا توصیف. گرچه توصیف هم در این داستان دیده می‌شود، روایت نقش مهم‌تری دارد. در این داستان، با حمله مغولان روایت آغاز می‌گردد و با جنگ تیمور ملک با آنان در حصار، دریا و خشکی، فرار او و پیوستنش به سلطان جلال‌الدین، دیدن پسرش ادامه می‌یابد و سرانجام با مرگش روایت پایان می‌پذیرد.

ابتدا، میانه و انتها

در اکثر فیلم‌نامه‌ها به ویژه فیلم‌نامه‌های کلاسیک، هر داستانی باید ابتدا، میانه و انتها داشته باشد. ژان لوک گدار سینماگر معروف فرانسوی در این باره می‌گوید: من هم معتقدم که فیلم سینمایی باید ابتدا، وسط و انتهای داشته باشد نه لزوماً به همین ترتیب. اشاره لوک گدار به فیلم‌نامه‌های مدرن است یا فیلم‌نامه‌های غیرخطی که فلش بک دارند.

داستان استخلاص فناکت و خجند و احوال تیمور ابتدا، میانه و پایان مشخصی دارد که برای اقتباس سینمایی بسیار خوب است زیرا «اگر یک متن ادبی در ساختار خود مرزهای مشخصی برای برجسته‌سازی سه بخش آغازین، میانه و پایانی داشته باشد، می‌تواند به سهولت برای یک اقتباس سینمایی مورد استفاده قرار گیرد» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ۶۶).

ابتدای داستان با حمله مغول آغاز می‌گردد که پس از کشتن مردان و زنان فناکت و به حشر بردن جوانان آنجا مغولان متوجه خجند می‌شوند که مردم آنجا به مقابله با مغولان برمی‌خیزند «چون آنجا رسیدند، ارباب شهر به حصار پناهندند و از طواری زمان خلاص یافتند... امیر آن تیمور ملک بود که اگر رستم در زمان او بودی جز غاشیه‌داری او نکردی در میان جیحون که آب به دو شاخ رفته است، حصار بلندی استحکام کرده بود و با هزار مرد کارزار گردنکشان نامدار در آنجا رفته، چون لشکر بدانجا رسید برفور تمکن حصار از دست نداد» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۶).

میانه داستان بخش بیشتری از داستان را تشکیل می‌دهد که نقطه‌ی اوج، بحران و تعلیق همه در این بخش است، جنگی که تیمور ملک با مغولان انجام می‌دهد «دوازده زورق ساخته بود، سرپوشیده و بر نم‌تر به گل به سرکه معجون اندوده و دریچه‌ها درگذاشته هر روز به جانبی شش روان می‌شد جنگ‌های سخت می‌کردند و زخم تیر بر آن کارگر نبود و آتش و نطف و سنگ‌ها که در آب می‌ریختند و او فرا آب می‌داد و به شب شبیخون می‌برد» (همان، ۶۷). به زخم شمشیر بندی را که با آن می‌خواستند جلوی او را بگیرند می‌شکند یا کشته شدن یارانش در خشکی و ماندن سه تیر با او «چون آن چند کس که با او بودند کشته شدند و او را سلاح نماند، تنها با سه تیر یکی شکسته بی پیکان بود» (همان). در پایان نیز کشته شدنش به دست مغولی که او را کور کرده است. «بدین سبب اندیشه آن کرده که به خدمت قآن رود و مورد نظر تربیت و شفقت او شود. در راه به خدمت قدقان رسیده، فرموده

تا او را بسته‌اند و هر نوع کلمات گذشته از مکاوحت و مقاتلت او با لشکر مغول استشکافی می‌کرده... و مغولی که او را به تیر شکسته زخم کرده بود او را بازشناخته از او زیادت سخنی می‌پرسیده، در ادای جواب مراسم تعظیمی که بر گویندگان در حضرت پادشاهان واجب است، تقدیم نمی‌رفته، از غضب تیری گشاد داده است که جواب تمامت تیرها که در آن مدت انداخته، شده است... و چون زخم بر مقتل آمد، از این خاکدان ناپایدار به دارالقرار انتقال کرد» (همان، ۶۹).

شخصیت‌پردازی

شخصیت و شخصیت‌پردازی نیز از ارکان اصلی سینما و داستان است که روایت را تشکیل می‌دهد. شخصیت‌پردازی دقیق می‌تواند بر جنبه‌های نمایش اثر تاثیر بگذارد «چنان که حضور یک قهرمان-ضد قهرمان با همه ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری در یک اثر، در عین روابط با سایر شخصیت‌های داستان ظرفیت دراماتیک یک اثر را بالا برده، روابط و کشمکش یا جدال‌های او یا طرفداران او با سایر شخصیت‌ها و گروه‌ها زیربنای ماجراها و حوادث را تشکیل می‌دهد» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ۳۳). در این داستان یک شخصیت اصلی و چندین شخصیت فرعی حضور دارد که شخصیت‌های فرعی یا در کنار قهرمان حضور دارند یا در مقابل او هستند.

شخصیت اصلی

تیمور ملک در این داستان شخصیت اصلی است که همه ماجراها حول شخصیت وی می‌چرخد «اگر بخواهیم داستان بزرگی خلق کنیم باید شخصیت بزرگی داشته باشیم» (سینگر، ۱۳۷۴، ۹). که در دوره حمله مغول ایستادگی وی در برابر آنان، شکست نخوردنش و شیبیخون زدن او به مغولان از وی شخصیت بزرگی ساخته است. «بطن‌هایی که بیشترین تأثیر را بر شخصیت دارند، عبارتند از فرهنگ، زمان یا دوره تاریخی، مکان و شغل» (همان، ۱۸). این عوامل

باعث می‌شود که در فیلم‌های تاریخی بتوان بر اساس وقایع و شخصیت‌های تاریخی به قهرمان‌پردازی دست زد. «ارائه شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است، زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیت‌هاست که آن‌ها را می‌شناسیم» (میرصادقی، ۱۳۸۵، ۱۷).

در آغاز این داستان خواننده مستقیماً با شخصیت اصلی که تیمور ملک است آشنا می‌شود «امیر آن تیمور ملک بود که اگر رستم در زمان او بودی، جز غاشیه‌داری نکردی» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۶). نکته جالب توجه این است که قهرمانی چون تیمور ملک دو وجه شخصیت دارد که باعث غنای شخصیت و تعمیق صحنه می‌شود، در نمایش ارتباط و اعمال متقابل اشخاص با هم است که ابعاد مختلف شخصیتی برای بیننده روشن می‌شود زیرا اگر «شخصیت‌ها، مرکب از چیزهای مختلفی و متضاد باشند، جالب‌تر خواهند شد، برای خلق این عناصر متضاد کافی است یکی را بنا کنی و بعد بررسی چه عناصر دیگری در حین شخصیت هست که باعث کشمکش درونی می‌شود» (سینگر، ۱۳۷۴، ۵۲).

تیمور ملک در ارتباط با مغولان چهره‌ای جنگاور و جنگجو دارد که حتی با تیر شکسته می‌جنگد و در ارتباط با پسر وجه عاطفی او روی می‌نماید که سرانجام به مرگش منتهی می‌گردد. «به هر وقت به جانب خجند می‌رفت. چون پسر را دیده است که با سیورغامیشی از حضرت باتو، املاک و اسباب پدرش بدو مفوض فرموده‌اند، روی به نزدیک پسر نهاده است و گفته اگر تو پدر خود را بینی بازشناسی» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۹).

شخصیت‌های فرعی همراه با قهرمان

سایر شخصیت‌ها در این داستان، شخصیت‌های فرعی هستند که «وجود آنها هنگامی محسوس می‌شود و برای نمایش ضرورت پیدا می‌کند که در ارتباط با اشخاص اصلی بازی قرار می‌گیرند» (مکی، ۱۳۶۸، ۷۰). و این شخصیت‌های فرعی باعث مشخص کردن کارکرد قهرمان می‌شوند و به پیش‌برد داستان

کمک می‌کنند، مانند: غلام که به شناخته شدن تیمور ملک برای پسرش کمک می‌کند «غلام را حاضر کرده است. علامات که بر اعضای او بوده است، چون بدید تصدیق کرد و خیر او فاش شده» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۹)، و پسر امیر ملک نیز چنین شخصیتی دارد.

شخصیت‌های فرعی ضد قهرمان

در این داستان شخصیت‌های فرعی مانند مغولان نقش ضدقهرمان را بازی می‌کنند به ویژه مغولی که به وسیله تیمور ملک کور شده است، همان‌گونه که در این مقاله ذکر شد جوینی، مغول‌ها را در لفافه مدح خان‌ها انسان‌های شروری می‌داند. شخصیت ضدقهرمان همچنان که از نامش پیداست مخالف قهرمان است «در ساده‌ترین سطح، داستان‌هایی که حاوی شخصیت شرورند معمولاً داستانی درباره‌ی خیر و شر هستند، معمولاً قهرمان نماینده‌ی خیر است و شخصیت شر نماینده‌ی شر و ضد خیر است. اکثر شخصیت‌های شرور فعال هستند، می‌دزدند، می‌کشند، خیانت می‌کنند و زخم می‌زنند» (سینگر، ۱۳۷۴، ۱۷۳). مغولی که دنبال تیمور ملک می‌آید و با سه نفر همراهش قصد کشتن او را دارند و مخالف قهرمان هستند، تیمور او را کور می‌کند «چون آن چند کس که با او بودند کشته شدند و او را سلاح نماند، تنها با سه تیر یکی شکسته بی‌پیکان بود، سه مغول بر عقب او می‌رفتند، به یک تیر بی‌پیکان که گشاد داد یک مغول را به چشم کور کرد» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۸). و سرانجام همین ضد قهرمان او را می‌کشد و گویی در پایان داستان ضد قهرمان بر قهرمان پیروز می‌گردد «مغولی که او را به تیر شکسته زخم کرده بود او را بازشناخته از او زیادت سخنی می‌پرسیده، در ادای جواب مراسم تعظیمی که بر گویندگان در حضرت پادشاهان واجب است، تقدیم نمی‌رفته، از غضب تیری گشاد داده است که جواب تمام تیرها که در آن مدت انداخته، شده است» (همان، ۶۹). یا الوش ایدی که فرماندهی سپاهیان مغول را بر عهده دارد و وقتی خبر فرار تیمور را می‌شنود تلاش

می‌کند که او را دستگیر کند «و خیر او چون به سمع الوش ایدی رسید، لشکر را بر هر دو طرف جیحون به چند جایگاه بداشت» (همان، ۶۷). دیگر شخصیت فرعی که به نوعی مخالف قهرمان هستند اما از مغولان که دشمن اصلی قهرمان هستند، به شمار نمی‌روند، کسانی هستند که تیمور ملک نزد آنان ودایعی داشته است که او را نمی‌پذیرند و از پذیرش سر باز می‌زنند «جمعی دیگر به سبب آن که ودایعی در دست ایشان بود او را قبول نمی‌کرده‌اند» (همان، ۶۹).

گفتگو

یکی از عناصر مهم در مورد آثار نمایشی گفتگو و دیالوگ است. گفتگو علاوه بر آنکه در شخصیت‌پردازی مورد استفاده قرار می‌گیرد به «گسترده شدن طرح و تبادل تعارضات و کشمکش نیز کمک می‌کند» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ۵۸). در این داستان گفتگوی واضح که نویسنده فعل گفتن را به کار ببرد، تنها دوبار رخ می‌دهد، یک بار سخن گفتن تیمور ملک است با سه مغولی که به تعقیب او می‌پردازند «یک مغول را به چشم کور کرد و دوی دیگر را گفت که دو تیر مانده است به عدد شما، تیر را دریغ می‌دارم و به صلاح کار شما آن نزدیک‌تر است که بازگردید و جان نگه دارید» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۹). یک بار هم سخن گفتن ملک تیمور با پسرش «روی به نزدیک پسر نهاده است و گفته: اگر تو پدر خود را بینی بازشناسی، پسر گفته است: من شیرخواره بودم که از پدر بازماندم، بازشناسم اما غلامی هست که او را بداند» (همان، ۶۹). در دیگر جاها هم سخن از گفتگو بین شخصیت‌ها است که نویسنده به روشنی از آنچه که بین شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود، سخن به میان نمی‌آورد، مانند: سخن گفتن تیمور ملک با مغولان در پایان داستان. نویسنده فیلم‌نامه با توانایی که دارد می‌تواند گفتگوهای بین شخصیت‌های این داستان بیفزاید که بر جذابیت داستان اثرگذار باشد «گفتگو همچون کنش و واکنش، زیر مجموعه‌ای از رفتار شخصیت‌های داستان است که هر فرد با توجه

به ذهنیات و درونیات خود، اقدام به انجام آن با سایر شخصیت‌ها می‌کند. طی این فرآیند، شخصیت موضع خود را نسبت به دیگر شخصیت‌ها، حوادث و موضوعات مختلف مشخص کرده، ابعاد گوناگون شخصیتی خود را در گفتگوهای متفاوت منعکس می‌کند» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ۱۰۸).

زمان و مکان

در فیلم‌نامه‌های اقتباسی از تاریخ معمولاً زمان و مکان باید معلوم و مشخص باشد. در این داستان زمان، زمان حمله مغولان و حکومت آن‌ها بر ایران است، زمانی که در فیلم سربردارن هم مشاهده می‌شود. مکان در این داستان مکان‌های متعددی است از فناکت که نقطه آغازین داستان است «الاق نوین و سکتو و تقای با پنج هزار مرد، نامزد فناکت شدند» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۶). و خجند که تیمور ملک آنجا امیر بوده است یا رود جیحون «لشکر را بر هر دو طرف جیحون به چند جایگاه بداشت» (همان، ۶۷). و کنت «با جمعی به جانب شهر کنت آمد» (همان، ۶۸). یا خوارزم و شهرستانه «چون در خوارزم صلاح اقامت ندید، بر عقب سلطان روان شد و بر راه شهرستانه به خدمت او پیوست» (همان، ۶۸). یا فرغانه «حب و طن و خانه او را به مراجعت باعث گشت؛ بلکه قضای آسمانی محرض. به فرغانه رسید و در قصبه ارس» (همان، ۶۸). این داستان سراسر پر حادثه و پر کشمکش، پر است از مکان‌های مختلف که در آن‌ها حوادث متعددی رخ می‌دهد.

کشمکش

تقریباً عنصر اساسی تمام متون داستانی کشمکش است، این کشمکش باعث به وجود آمدن کنش می‌شود «به مقابله شخصیت‌ها با یکدیگر کشمکش می‌گویند، در داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه معمولاً شخصیتی در کانون تمرکز قرار می‌گیرد و این قهرمان یا شخصیت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته‌اند

یا با او مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می‌پردازد» (میرصادقی، ۱۳۸۶، ۲۹۵).

کشمکش را به انواعی تقسیم کرده‌اند «۱- کشمکش آدمی بر ضد طبیعت ۲- کشمکش آدمی بر ضد سرنوشت ۳- کشمکش آدمی بر ضد آدمی ۴- کشمکش آدمی بر ضد خود ۵- کشمکش آدمی بر ضد جامعه ۶- کشمکش جامعه بر ضد جامعه» (حنیف، ۱۳۸۹، ۴۹). البته در همه داستان‌ها همگی این کشمکش‌ها وجود ندارد و هر داستانی می‌تواند برخی از این کشمکش‌ها را داشته باشد و برخی را نداشته باشد.

کشمکش جامعه بر ضد جامعه

در این داستان و در واقع بخش‌های نخستین کتاب تاریخ جهانگشا درگیری دو جامعه‌ی ایران و مغول به نمایش گذاشته می‌شود که لشکر مغول پس از گرفتن فناکت و کشتن و به حشر گرفتن مردمان آنجا- که قسمتی از خاک ایران بوده است- متوجه قسمت دیگری از خاک ایران می‌شوند که خجند نام دارد «لشکریان را با سرهم، بعضی را به شمشیر و جماعتی به تیرباران هلاک کردند و ارباب صده و دهه، محترفه و صنایع و اصحاب جوارح را معین کردند. و جوانان را از میان دیگران به حشر بیرون آوردند و متوجه خجند شدند» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۶).

کشمکش آدمی بر ضد آدمی

مهم‌ترین کشمکش در داستان احوال تیمور ملک کشمکش آدمی بر ضد آدمی است، تیمور ملک خود در مرکز توجه قرار دارد که کشمکش او از آغاز داستان آغاز می‌گردد، هنگامی که با مغولان به جنگ می‌پردازد «چون لشکر {مغول} بدانجا رسید برفور تمکن از حصار دست نداد چون تیر و منجیق آنجا نمی‌رسید جوانان خجند به حشر آنجا راندند... تا پنجاه هزار مرد حشری و بیست هزار مغول آنجا جمع گشت» (همان، ۶۷-۶۶). یا کشمکش‌های دیگری که الوش ایدی با او دارد «خبر او چون به سمع الوش

ایدی رسید، لشکرها بر هر دو طرف جیحون به چند جایگاه بداشت» (همان، ۶۸-۶۷). یا هنگامی که مغولان از گرفتن او ناامید می‌شوند به نزاع با شحنه کنت می‌پردازد «مغولان از او بازگشتند و او به خوارزم رسید و باز کار رزم بسیجید و با جمعی به جانب شهر کنت آمد و شحنه‌ای که در آنجا بود، بکشت و بازگشت» (همان، ۶۸). یا کشمکش و رودروی او با سه مغول که او را تعقیب می‌کردند و کشمکش با کسانی که ودایعی نزد آنان دارد.

کشمکش آدمی بر ضد طبیعت

گاهی کشمکش تیمور ملک با موانعی غیرانسانی است، مانند؛ آب فناکت و بندی که بر آب بسته‌اند که با بستن این بند روی آب، گذشتن از آب سخت می‌شده است و او باید هم بر بند و هم بر آب غلبه کند. «ایشان را دور می‌راند و کشتی‌ها می‌دواند. بر این جمله تا به فناکت آمد. زنجیری در میان آب کشیده بودند تا کشتی‌ها را حایل باشد به یک زخم بر او زد و بگذشت» (همان، ۶۷).

کشمکش آدمی با خودش

مسأله‌ای که در این داستان وجود دارد و نویسنده جهانگشا نیز به آن اشاره کرده است، این است که تیمور ملک هر چند که می‌خواهد زنده بماند و زندگی کند اما بین اینکه در غربت زندگی کند یا اینکه به وطن برگردد با خود دچار کشمکش است زیرا هر از گاهی به خجند می‌رود، اما سرانجام با دیدن پسر، زندگی در وطن و رفتن به پیش خان را برمی‌گزیند که سرانجام به مرگش منتهی می‌شود. گویی قرار است زندگی مردی که این همه دلآوری در مقابل دشمن از خود نشان داده است، به سادگی پایان یابد. «حب وطن و خانه او را به مراجعت باعث گشت؛ بلکه قضای آسمانی محرض به فرغانه رسید و در قصبه ارس در مزارات آن چند سال ساکن شده و از احوال باخبر. به هروقت به جانب خجند می‌رفت. چون پسر

را دیده است... بدین سبب اندیشه آن کرده که به خدمت قآن رود و منظور تربیت و شفقت او شود» (همان، ۶۹-۶۸).

این داستان پر است از کشمکش تیمور ملک با دیگران که اگر فیلمی از این داستان ساخته شود، فیلمی سراسر حادثه و هیجان به وجود خواهد آمد.

بحران

یکی از عواملی که در عناصر نمایش از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، بحران نام دارد و شامل سلسله کنش‌هایی است که «به وقایع نمایش‌نامه شدت می‌دهد و با ایجاد درگیری عاطفی، میزان هیجان تماشاگر را بالا می‌برد» (مکی، ۱۳۶۶، ۱۹۹). و باید گفت که بحران نتیجه کشمکشی است که در داستان رخ می‌دهد و «اگر تضاد میان اشخاص داستان با تضادهای درونی درست پروانده شود، بحران نیز به خود را به خوبی نشان می‌دهد» (حنیف، ۱۳۸۹، ۶۳). در این داستان نیز هر دو نوع بحران دیده می‌شود. بحرانی که نتیجه کشمکش آدم‌هاست که در ابتدای داستان است و بحران از آن نقطه آغاز می‌شود، آنجا که لشکر مغول به سمت خجند لشکر می‌کشد تا آن سرزمین را نیز به تصرف درآورد و بحران دیگر آن جاست که تیمور ملک می‌خواهد به وطن برگردد و پسر خود را می‌بیند.

پیچیدگی (گره‌افکنی و گره‌گشایی)

در واقع برای آنکه یک نمایش (فیلم) مورد توجه و علاقه قرار گیرد، باید دارای پیچیدگی باشد و این پیچیدگی باعث می‌شود که در روند وقوع حوادث تغییر ناگهانی رخ دهد. «در توضیح پیچیدگی باید گفت که، آنچه باعث به حرکت درآمدن و تغییر حال قهرمان داستان در رسیدن به اهداف و آرزوهایش می‌شود، اعم از حوادث و موانع و آزمون‌های دشوار پیش روی او، می‌تواند به نوعی پیچیدگی داستانی به شمار آید» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ۶۳).

دو بخش گره‌افکنی و گره‌گشایی را باید زیر مجموعه پیچیدگی به شمار آورد به این صورت که «اولین بخش از پیچیدگی یعنی گره‌افکنی در داستان رخ داده و پس از آن با رفع عوامل تشدید کشمکش داستان وارد دومین مرحله پیچیدگی یعنی گره‌گشایی می‌گردد» (حنیف، ۱۳۸۹، ۶۱). در این داستان چندین گره‌افکنی و گره‌گشایی دیده می‌شود که دو نمونه بیان می‌گردد:

۱- جایی که تیر و منجنیق روان می‌شود و امیر ملک با قایق از حادثه می‌گریزد: «و تیر و منجنیق روان شد و چون کار تنگ شد و هنگام نام و ننگ... هفت کشتی که روز گریز را معد کرده بودند، بنه و اثقال و امتعه و رجال را در آنجا نشانند» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۷).

۲- هنگامی که لوش ایدی جلوی آب را می‌گیرد و تیمور ملک به خشکی می‌زند و از راه خشکی می‌گریزد: «و خبر او چون به سمع الوش ایدی رسید، لشکر بر هر دو طرف جیحون به چند جایگاه بداشت به کشتی‌ها پل بستند و عراده‌ها بر کار کردند. از ترصد و ترقب لشکر خبر یافت. چون به کنار بارجلیق کنت رسید، تیمم مفازه کرد. از آب بیرون آمد و چون آتش بر بادپایان روان شد» (همان، ۶۸).

تعلیق

تعلیق را می‌توان اینگونه تعریف کرد که ایجاد یک موقعیت انتظار یا بی‌تکلیفی در تماشاگر. تعلیق از عناصر اصلی یک نمایشنامه و فیلم‌نامه به شمار می‌رود. تعلیق یعنی «با در هوا نگه داشتن نتیجه امری که تماشاگر و مخاطب، مشتاق سر درآوردن از آن است» (مکی، ۱۳۶۶، ۵۸).

این داستان، داستانی است که می‌توان از آن چند پرده فیلم ساخت، فیلمی که هر کدام از آن‌ها حالت تعلیق خاص خود را دارد که مخاطب را چشم انتظار نگه می‌دارد تا ببیند سرانجام چه می‌شود، از ابتدای داستان هنگامی که تیمور ملک پس از جنگ با مغولان در زروق می‌نشیند با آنان جنگ می‌کند و زنجیری در میان آب است، تماشاگر و مخاطب می‌خواهد ببیند

سرانجام برایش چه پیش می‌آید «دوازده زروق ساخته بود، سرپوشیده... هر روز بامداد به جانبی شش روان می‌شد و جنگ‌های سخت می‌کردند... خواستند تا مضرت آن دفع کنند، دست نداد و تیر و منجنیق روان شد چون کار تنگ شد و هنگام نام و ننگ به وقت آنکه قرص خور خور معده‌ی زمین شد... هفتاد کشتی که روز گریز معد کرده بود، بنه و اثقال و امتعه و رجال در آنجا نشانند و او خود با جماعتی مردان در زروق نشستند و مشعل‌ها در گرفتند و مانند برق بر آب روان گشتند... زنجیری در میان آب کشیده بودند تا کشتی‌ها را حایل باشد به یک زخم بر او زد و بگذشت» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۷). «داستان جذاب سینمایی دارای جهت است و به سوی نقطه اوج در حرکت است و اکثر صحنه‌ها ماجرا را پیش می‌برند این حرکت مخاطب را درگیر می‌کند» (سینگر، ۱۳۷۴، ۱۰۷). یا به خشکی زدن او و کشته شدن اکثر یارانش و بی‌سلاح ماندنش و سه مغولی که او را تعقیب می‌کنند و خواننده منتظر است ببیند سرانجام چه می‌شود «چون به کنار بارجلیق کنت رسید، تیمم مفازه کرد. از آب بیرون آمد و چون آتش بر بادپایان سوار شد و لشکر مغول نیز دمام او روان شدند می‌رفتند و او اثقال در پیش کرده به جنگ تخلف می‌نمود و چون مردان شمشیر زنان می‌رفت؛ چندانکه بنه مسافت می‌گرفت باز بر عقب او روان می‌شد. چون چند روز بر این نمط مکاوحه کرد و مردان او بیشتر کشته و مجروح و لشکر مغول روز به روز زیاده‌تر می‌شد، بنه از او بازگرفتند و او با معدودی چند بماند و برقرار تجلد می‌نمود و دست نمی‌داد. چون آن چند کس که با او بودند کشته شدند و او را سلاح نماند تنها با سه تیر، یکی شکسته بی‌پیکان بود» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۸). در اینجا خواننده معلق است و چشم انتظار است ببیند که آیا کشته می‌شود، فرار می‌کند، می‌جنگد یا اسیر می‌شود. اگر این جملات حالت تعلیق با دقت خواننده شود، معلوم می‌گردد که جوینی تیمور ملک را چون پهلوان جنگاوری می‌داند که برای نام و ننگ و چون

شمشیر زنان می‌جنگد. یا قسمت تعلیقی دیگر این داستان آنجا است که می‌خواهد بداند آیا غلام تیمور ملک را خواهد شناخت یا نه «من شیرخواره بودم که از پدر بازماندم، بازنشاسم، اما غلامی هست او را بداند غلام را حاضر کرده است» (همان، ۶۹).
اکثر صحنه‌های داستان تیمور ملک برای یک فیلم‌نامه اقتباسی می‌تواند صحنه‌های گیرای سینمایی داشته باشد، مانند؛ داشتن سه تیر و شناخته شدن پدر به وسیله غلام و یا مغولی که به وسیله تیمور کور شده است در پایان داستان. «قسمت‌هایی وجود دارد که در آن‌ها واقعه‌ای رخ می‌دهد که یک رویداد ساده نیست بلکه حادثه و عمل مهمی است که در تعیین سرنوشت داستان و قهرمان آن می‌تواند تأثیرات منفی و یا مثبت به جا بگذارد. این قسمت همان لحظه گیرای سینمایی است» (خیری، ۱۳۶۸، ۷۸).

اوج

این داستان پر است از نقطه اوج که بعد از هر بحران رخ می‌نماید «پس از بروز گره در داستان و بعد از آن که بحران به نهایت خود رسید و انتظار به سرآمد، داستان به لحظه اوج خود می‌رسد» (حنیف، ۱۳۸۹، ۶۹). این داستان به خاطر بحران‌هایی که دارد، نقطه‌های اوج بسیاری دارد؛ همچون شناختن تیمور ملک توسط غلام یا فرار کردن تیمور ملک از دست سه مغولی که او را تعقیب می‌کردند اما از نظر نگارنده مهم‌ترین اوج -و اوج اصلی‌ایی که در داستان دیده می‌شود- جایی است که تیمور ملک می‌خواهد به منظور اینکه مورد شفقت و تربیت قان قرار گیرد به نزد او برود که توسط قدقان اسیر می‌شود و مورد بازخواست قرار می‌گیرد و مغولی که توسط او کور شده است، او را می‌شناسد «سبب اندیشه آن کرده که به خدمت قان رود و منظور تربیت و شفقت او شود. به خدمت قدقان رسید. فرموده تا او را بسته‌اند و هر نوع کلمات گذشته، از مکاوح و مقاتلت او با لشکر مغول استشکافی می‌کرده... و مغولی که او

را به تیر شکسته زخم کرده بود، او را بازشناخته» (جوینی، ۱۳۸۸، ۶۹)، که این اوج پایان داستان نیز به شمار می‌رود «معمولاً اوج داستان که بعد از عبور شخصیت اصلی داستان از موانع و مشکلات فراوان حاصل می‌شود، پایان نیز محسوب می‌گردد» (حنیف، ۱۳۸۹، ۶۹). و بعد از این اوج، داستان به نقطه پایانی می‌رسد و با مرگ تیمور ملک که شخصیت اصلی داستان است، داستان خاتمه می‌یابد. جوینی با آوردن شعری همه را از روزگار و جهان می‌داند:

شکسته هم از تو، هم از تو درست
(جوینی، ۱۳۸۶، ۶۹).

نتیجه‌گیری

داستان استخلاص فناکت و خجند و احوال تیمور ملک یکی از داستان‌های کتاب تاریخی- ادبی جهانگشای جوینی است که قابلیت اقتباس سینمایی دارد، زیرا اقتباس تنها از متون داستانی و رمان نیست، بلکه از تاریخ و حتی سفرنامه نیز می‌توان برای نوشتن فیلم‌نامه اقتباس کرد، با نشان دادن خیل سریال‌های افسانه‌ای و تاریخی کشورهای شرق دور، بیش از پیش نیاز اقتباس از این داستان‌ها (داستان‌های تاریخی ایرانی) احساس می‌شود. داستان تیمور ملک درون مایه بسیار خوبی دارد و سراسر حادثه است که حول محور یک قهرمان که تیمور ملک باشد، می‌چرخد که دیگر شخصیت‌ها در تقابل و همراهی با او معنا پیدا می‌کنند، داستانی که ابتدا و میانه و انتها دارد و تعلیق‌ها و کشمکش‌هایی که دارد، هر خواننده‌ای را مجاب می‌کند که می‌توان از این داستان تاریخی یک فیلم اقتباسی بسیار زیبا ساخت که می‌تواند جایگزین بسیاری از فیلم‌هایی قرار گیرد که ساخت سایر کشورهاست و از رسانه ملی پخش می‌شود.

فهرست منابع:

- آذرنوش، آذرتاش (۱۳۷۹)، فرهنگ معاصر عربی به فارسی، تهران: نشر مرکز
- اربابی، محمود (۱۳۸۷)، هم‌اندیشی سینما و ادبیات، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر
- ابراهیمی، منصور (۱۳۷۴)، گفتگو با منصور ابراهیمی، مصاحبه کننده حسن گوهر پور، آئینه خیال شماره ۹ صص ۷۶-۷۴
- اوحدی، مسعود (۱۳۸۷)، «روایت سینمایی، روایت ادبی نقدی بر نگره‌های فرمالیستی»، هم‌اندیشی سینما و ادبیات، گردآورنده محمود اربابی چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر
- پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۲)، تاریخ بیهقی روایتی سینمایی، چاپ اول، تهران: فارابی
- جکینز، ویلیام (۱۳۶۴)، ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی، مترجمان: محمد تقی اوحدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش
- جویی، عطا ملک بن محمد (۱۳۸۸)، تاریخ جهانگشا، ج ۱، به کوشش حبیب‌الله عباسی و ایرج مهرکی، چاپ دوم، تهران: زوار
- جهانگیریان، عباس (۱۳۸۷)، «اقتباس: راه طی شده، مسیر پیش رو»، هم‌اندیشی سینما و ادبیات، گردآورنده محمود اربابی چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر
- حسینی، سید حسن (۱۳۸۳)، معانی و بیان در ادبیات و سینما، چاپ دوم، تهران: سروش
- حنیف، محمد (۱۳۸۹)، قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، چاپ دوم، تهران: سروش
- خاتمی، احمد؛ قریشی، زیبا (۱۳۹۱)، «افسانه و اسطوره‌های ایرانی در تاریخ جهانگشا» دو فصلنامه تاریخ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۷۰/۳ بهار و تابستان ۱۳۹۱ صص ۶۸-۵۳
- خیری، محمود (۱۳۶۸)، اقتباس برای فیلم‌نامه، تهران: سروش
- سینگر، لیندا (۱۳۷۴)، خلق شخصیت‌های ماندگار، ترجمه عباس اکبری، چاپ اول، تهران: مرکز گسترش سینمای تجربی
- ضابطی جهرمی، احمد رضا (۱۳۸۷)، «تصور و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی» هم‌اندیشی سینما و ادبیات، گردآورنده محمود اربابی، تهران: فرهنگستان هنر
- محسنی، مرتضی؛ پورشبانان، علیرضا (۱۳۸۸)، «وجوه اقتباسی سینمایی از سیرالعباد سنایی» مجله ادب پژوهی گیلان، شماره نهم پاییز ۱۳۸۸ صص ۱۴۹-۱۲۹
- مرادی، شهناز (۱۳۶۸)، اقتباس ادبی در سینمای ایران، چاپ اول، تهران: آگاه
- معطوف، لوییس (۱۳۶۲)، المنجد فرهنگ عربی فارسی، مترجم محمد بندریگی، چاپ چهارم، انتشارات اسلامی
- معین، محمد (۱۳۶۴)، فرهنگ، تهران: امیرکبیر
- مکی، ابراهیم (۱۳۶۶)، شناخت عوامل نمایش، چاپ اول، تهران: سروش
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران: سخن
- _____ (۱۳۸۶)، ادبیات داستانی، تهران: سخن
- نظرزاده، محسن (۱۳۸۷)، «چگونگی حضور ادبیات در ساختار سینما با توجه به ساختار ادبی سینمای ایران» هم‌اندیشی سینما و ادبیات، گردآورنده محمود اربابی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر