



<https://liar.ui.ac.ir/?lang=en>

Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 16, Issue 4, No.49, Winter 2025, pp.33-48

Received: 29/06/2024

Accepted: 30/10/2024

Dramatic and Cinematic Potentials of the Fifth Dome in Nizami's *Haft Peykar*

Heydar Ali Dahmarde  *

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Zabol University, Sistan and Baluchistan, Iran
dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir

Hojat Allah Raeisi

Deputy Education, Zabol University, Sistan and Baluchistan, Iran
Raeisi.hojjat@gmail.com

Abstract

In contemporary eras, considerable emphasis is placed globally on the adaptation of literary works. Artists in various fields, including performing arts, cinema, visual arts, etc., each employing their unique approaches, have drawn inspiration from these works, resulting in the creation of notable and prominent pieces. Among these artistic endeavors, cinema, being a comprehensive form of art with enhanced capabilities relative to other media, has played a significant role in the realm of literary adaptations. Nevertheless, in Iran, despite its wealth of literary works, there has been relatively limited attention devoted to literary adaptations. An exemplary instance of adaptation characterized by imagination and allegory is Nezami's *Haft Peykar*. Given the allure that works featuring elements of imagination, allegory, and symbolism hold for adaptation in visual arts, particularly in cinema, this study aims to explore the potential for theatrical and cinematic adaptation within the framework of Nezami's *Haft Peykar*, focusing specifically on its 'Fifth Dome'. The diverse array of imagery, vivid descriptions, robust narrative structure, exceptional characters, and engaging conflicts and suspensions collectively contribute to rendering this narrative amenable to a compelling and respectable film adaptation.

Keywords: Theatrical Aspects, Cinematic Adaptation, *Haft Paykar*, Fifth Dome, Imaginary-allegorical.

Introduction

Nizami Ganjavi, a 12th-century poet, gained widespread recognition through his quintet known as "Five Treasures" (*Panj Ganj*), among which *Haft Peykar* shines prominently. This poem is celebrated for its unique structure—a story within a story—and is considered by many poets and scholars, both in Iran and globally, as one of the most exquisite poems in the Persian language. *Haft Peykar* blends fiction with historical events from the life of Bahram Gur, skillfully weaving reality with poetic creation. It can be broadly categorized into two main sections. The first section encompasses the beginning and ending of the book, detailing the life of Bahram V, a Sassanid emperor, from his birth to his death. This part employs a historical narrative style. The second central section of the book diverges into the realm of fiction, presenting seven tales narrated by Bahram's seven wives. These wives are princesses from the seven different climes, each representing a unique

*Corresponding author

Dahmarde, H. A., & Raeisi, H. (2025). Dramatic and cinematographic capabilities of the fifth dome of Haft Paykar Nizami. *Literary Arts*, 16 (4), 33-48.



2322-3448 © University of Isfahan

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



10.22108/liar.2024.141924.2388

cultural background. Nizami crafts Bahram, the protagonist, as a multifaceted ruler—wise, intelligent, prudent, chivalrous, just, passionate, and optimistic. The narrative unfolds with Bahram falling in love with these princesses upon seeing their portraits. After his ascent to the throne, he ambitiously pursues their affections, eventually succeeding in marrying each one. For each wife, he constructs a distinct palace where, nightly, one of the princesses regales him with a story, weaving a tapestry of narratives that enrich the overarching plot.

Interestingly, each palace in *Haft Peykar* is uniquely characterized by a specific color, which extends to the princesses' attire and the palace furnishings. These colors correspond to different days of the week, enhancing the thematic richness of the narrative. After listening to the stories each night, Bahram embraces the storytelling princess and falls asleep. The colorful domes of the palaces recall the walls of Ecbatana as described by Herodotus in his accounts of the Median kings, suggesting a continuation of this aesthetic preference and opulence in ancient royal courts. Similarly, the varied hues in the king's clothing echo historical accounts of past monarchs' colorful attire. Furthermore, the association of colors with the days of the week draws on ancient superstitions and traditions about celestial bodies. The tales spun by the princesses are highly imaginative, imbued with elements that stretch the bounds of belief. In many scenes of literary adaptations, characters seem to float ethereally, as if moving within a realm of dreams. Since the earliest days of cinema, adapting literary works has been a vital bridge between literature and film, contributing significantly to the development of the cinematic arts. Forms of art that share a close relationship with literary narratives, like cinema, benefit greatly from this connection.

Numerous scholarly works, including books, articles, and theses, have addressed the dramatic and adaptable aspects of classical literary texts. Notable among these are *Dramatic Aspects of Masnavi* by Kohansal (2011), *Tarikh-e Bayhaqi: A Cinematic Narrative* by Pourshabani (2013), and *Dramatic Aspects of Kalila and Dimna* by Shirmardi (2016). However, there appears to be no existing research specifically on the dramatic aspects of the fifth dome of Nizami Ganjavi's *Haft Peykar* for adaptation into an imaginative-allegorical film. This study may, therefore, represent the first investigation of its kind in this area.

Materials and Methods

In this research, a descriptive-analytical method was employed. The study began by reviewing a range of sources related to literature, theater, cinema, and literary adaptation, taking detailed notes from these materials. Virtual space resources also proved invaluable in supplementing the findings. Subsequently, we classified and analyzed these notes to develop a systematic framework for the research. This structured approach facilitated a thorough exploration of the topic at hand.

Research Findings

As a relatively new art form, cinema has forged a deeper link with literature than many other arts, due to its novelty and its inherently linear and literary narrative structure. Today in Iran, with its rich cultural and literary heritage, there is a clear need to explore the dramatic potential of Persian literature for producing compelling and content-rich films. This need is particularly urgent given the technical advancements in cinema and the scarcity of original and engaging subject matter. Adapting literary works not only preserves cultural heritage but also enriches the cinematic landscape with profound and captivating stories. Although the connection between literature and cinema emerged in Iran alongside other parts of the world, Iranian filmmakers have historically paid little attention to adapting the country's classical and valuable literature. Compared to global efforts, adaptations from Iranian literature have been relatively sparse. Despite this, the story of the fifth dome in Nizami Ganjavi's *Haft Peykar* holds significant potential for transformation into a notable theatrical and cinematic adaptation.

Discussion of Results and Conclusion

This particular story, with its imaginative and allegorical nature, features a coherent and strong narrative that is crucial for successful adaptation. The presence of common elements of story and drama, such as characters, plot, ideas, setting, and the use of successive and sometimes nested narratives, could greatly enhance the suspense and overall appeal of the work, making it a compelling candidate for adaptation into film or theater. Moreover, the vivid imagery and scenes that highlight the imaginative aspect of the work, along with fantastic creatures and surreal environments, could pave the way for a fantasy film rich in engaging narratives and strong dramatic elements. Exciting sequences, paired with a captivating storyline and sophisticated special effects, could culminate in an artistic and popular film. This adaptation would not only transport audiences into a poetic realm but also remain true to the poet's original vision of crafting a meaningful story replete with vivid imagery. Additionally, the intense suspense and conflicts inherent in the story make it an ideal candidate for transformation into a compelling imaginative-allegorical film, likely to resonate with contemporary audiences. This combination of suspense and conflict underscores the potential for this narrative to become a standout cinematic experience that captivates modern viewers.

ظرفیت‌های نمایشی و سینمایی گنبد پنجم هفت پیکر نظامی

حیدر علی دهمرده*، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زابل، سیستان و بلوچستان، ایران

dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir

حجت اله رئیسی، کارشناس امور پژوهشی و مدرس دانشگاه، دانشگاه زابل، سیستان و بلوچستان، ایران

Raeisi.hojjat@gmail.com

چکیده

امروزه در همه‌جای جهان نگاه ویژه‌ای به اقتباس از آثار ادبی می‌شود، به گونه‌ای که هنرمندان هنرهای تجسمی، نمایشی، سینما و ... هرکدام به نوبه خود از این آثار اقتباس کرده و آثار فاخر و شایان توجهی خلق کرده‌اند. در این میان سینما به‌مثابه یکی از هنرهای فراگیر که امکانات بیشتری نسبت به سایر هنرها دارد نقش مهمی در اقتباس‌های ادبی داشته است؛ اما در ایران با توجه به آثار ادبی غنی، به این شکل از اقتباس ادبی، کمتر توجه شده است. یکی از کتاب‌هایی که می‌شود از آن به صورت یک نمونه اقتباسی بسیار خوب از منظر تخیل و تمثیل استفاده کرد، هفت پیکر نظامی است. از آنجایی که آثاری با جنبه‌های تخیل و تمثیل وجه اقتباسی قدرتمندی در هنرهای تصویری به‌ویژه سینما دارند، در این نوشتار تلاش بر این است تا گنبد پنجم هفت پیکر نظامی را به دلیل ساختار و محتوای منحصر به فرد و روایات و تصاویر جذاب که ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد، در کنار ماجراهای فانتزی و موجودات خارق‌العاده که زمینه‌ساز گرایش و توجه به آن برای تولید اقتباسی یک اثر ماندگار و جذاب سینمایی-نمایشی می‌شود از منظر جنبه‌های نمایشی و سینمایی بررسی و پژوهش شود. تنوع تصاویر و توصیف‌ها، ساختار روایی قوی، شخصیت‌های خارق‌العاده، کشمکش و تعلیق‌های جاندار، زمینه‌ساز ساخت داستان یک فیلم اقتباسی سزاوار و درخور می‌شود.

کلید واژه‌ها: وجوه نمایشی، اقتباس سینمایی، هفت پیکر، گنبد پنجم، تخیلی-تمثیلی.

۱- مقدمه

اقتباس بر وزن افتعال از ریشه قیس گرفته شده است. در فرهنگ عربی المنجد ذیل واژه قیس آمده است: «قیس: شعله آتش، اقتبس من العلم: از دانش بهره‌ور شدن» (معطوف، ۱۳۶۲) و در مفهوم اصطلاحی هم «اقتباس یا آدپتاسیون در سینما عبارت

* مسؤول مکاتبات

دهمرده، حیدر علی، رئیسی، حجت اله. (۱۴۰۳). ظرفیت‌های نمایشی و سینمایی گنبد پنجم هفت پیکر نظامی. فنون ادبی، ۱۶ (۴)، ۳۳-۴۸.



است از گرفتن بخشی از فنون، شیوه‌ها و مضامین شناخته‌شده و موفق در هنرهای دیگر و هماهنگ کردن و متناسب کردن آنها در یک قالب بیانی تازه که سینما آن را طلب می‌کند. اقتباس در سینما در زمینه‌های گوناگون صورت می‌گیرد که بخشی از آن به قرار زیر است:

۱- اقتباس در زمینه نگارش و تألیف 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) و ۶- اقتباس در زمینه تألیف و تنظیم موسیقی برای فیلم (اقتباس از موسیقی)» (خیری، ۱۳۶۸، ص. ۱۴).

۲- این نوشتار درباره امکان اقتباس فیلم‌نامه از یک اثر ادبی 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 علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳۶۸، ص. ۱۴).

پورشبانان در کتاب تاریخ بیهقی روایتی سینمایی از سه نوع اقتباس ادبی نام می‌برد: «رویکرد اول اقتباس از آثار ادبی است با اعمال تغییرات مد نظر فیلم‌نامه‌نویس و فیلم‌ساز که هرگونه تغییر و تلخیص را مجاز می‌داند؛ رویکرد دوم به اقتباس متن ادبی کاملاً به صورت جزء به جزء تصویر می‌شود و فیلم‌ساز کاملاً به کار نویسنده وفادار است و رویکرد سوم مسئله اقتباس، در واقع برگردان یک متن به نسخه نمایش، حالتی میانه مد نظر قرار می‌گیرد و بر اصالت و استقلال هر دو گونه هنری تأکید می‌شود» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ص. ۲۵ و ۲۶). فیلم تخیلی با استفاده از اقتباس نوع نخست و سوم ساخته می‌شود و اقتباس و برداشت آزاد یقیناً فیلم جذاب‌تری از این اقتباس خواهد ساخت.

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

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 سوره‌های جذاب و بکر از سوی دیگر بر کسی پوشیده نیست» (پورشبانان و محسنی، ۱۳۸۸، ص. ۱۲۹).

با وجود اینکه ارتباط میان ادبیات و سینما همگام با سایر نقاط جهان در ایران نمود پیدا کرد، این اقتباس‌ها در ایران خیلی توجه فیلم‌سازان را فرامگرفت و فیلم‌سازان خیلی کم به ادبیات کلاسیک و گران‌بهای ایران توجه کردند. هرچند تلاش‌هایی صورت گرفت، این تلاش‌ها نسبت به سایر نقاط دنیا بسیار کم بود.

از نخستین اقتباس‌گران سینمایی از آثار فرهنگی کهن ایران 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 نخستین کار مستقل او در مقام کارگردان بود تهیه کرد» (مرادی، ۱۳۶۸، ص. ۲۱).

امثال سپنتا بسیار کم بودند و تلاش‌های افرادی مانند او بسیار اندک بود، برای همین امروزه با حجم فیلم‌های اقتباسی در سراسر دنیا نیاز توجه به ادبیات کلاسیک ایران با ظرفیت‌های نمایشی بسیارش به‌ویژه برای فیلم‌های اقتباسی تخیلی که در ایران بسیار بسیار نادر است، بیش از پیش احساس می‌شود، بدین منظور در این نوشتار تلاش شده است تا ظرفیت‌های نمایشی گنبد پنجم هفت‌پیکر نظامی برای یک اقتباس با برداشتی آزاد بررسی شود.

۱-۱- روش پژوهش

این تحقیق به روش توصیفی تحلیلی انجام شده است. پس از بررسی منابع و آثار مرتبط با ادبیات، نمایش، سینما و اقتباس ادبی و همچنین فضای مجازی به طبقه‌بندی و تحلیل یادداشت‌ها پرداخته و یک چارچوب نظام‌مند برای این پژوهش ارائه شده است.

۱-۲- پیشینه پژوهش

دربارهٔ وجوه نمایشی و اقتباسی در آثار ادبی کلاسیک، کتاب، مقاله و پایان‌نامه‌هایی نگاشته شده است که در بخش کتاب‌ها می‌شود به جنبه‌های نمایشی مثنوی از مریم کهنسال؛ تاریخ بیهقی روایتی سینمایی از محسن پورشبانان؛ جنبه‌های نمایشی کلیله و دمنه از سیامک شیرمردی و ... اشاره کرد. در بخش مقالات هم آثاری مانند «تأملی دربارهٔ جنبه‌های نمایشی ادبیات» از محمدرضا امینی (۱۳۸۴)؛ «درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا» از علیرضا پورشبانان، سعید بزرگ‌بیگدلی و غلامحسین غلامحسین‌زاده (۱۳۹۴)؛ «وجوه اقتباسی سینمایی از سیرالعباد سنایی» از مرتضی محسنی و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۸) و ... در این زمینه نوشته شده است؛ اما تاکنون دربارهٔ وجوه نمایشی گنبد چهارم هفت‌پیکر برای فیلم تخیلی تمثیلی کار تحقیقی صورت نپذیرفته است و به نظر می‌رسد که این پژوهش نخستین تحقیق در این موضوع باشد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- هفت پیکر

نظامی گنجوی شاعر قرن ششم است که شهرتش مرهون پنج‌گنج اوست. یکی از این پنج‌گنج، منظومهٔ هفت‌پیکر است. این منظومه، داستان در داستان است «بی‌گمان درخشان‌ترین اثر داستانی منظوم نظامی، هفت پیکر است که برای بسیاری از سخن‌سنجان و دانشوران ایران و جهان، در شمار زیباترین منظومه‌های زبان فارسی و به باور یان ریپکا خاورشناس آگاه و هوشمند چک، زیباترین منظومه‌های تخیلی جهان است» (روشن، ۱۳۷۲، ص. ۸-۱۰۷). این داستان سرگذشت تخیلی و همراه با واقعیت زندگی بهرام‌گور است. هفت‌پیکر را از نظر کلی می‌شود به دو بخش اصلی تقسیم کرد: یک، بخش اول و پایانی کتاب که دربارهٔ رویدادهای مربوط به بهرام پنجم ساسانی از تولد تا هنگام مرگ که بر پایهٔ روایتی تاریخ‌گونه است؛ دیگر بخش میانی کتاب که هفت حکایت از زبان هفت همسر او که دختران پادشاهان هفت اقلیم هستند، روایت می‌شود «نظامی قهرمان اول اثر خود بهرام را به‌مثابه فرمانروایی دانا، هوشیار، خردمند و جوانمرد، عادل، پرحرارات و خوش‌بین تصویر می‌کند» (مبارز و همکاران، ۱۳۶۰، ص. ۱۹۰). در این داستان بهرام‌گور پس از دیدن نقاشی‌هایی از شاهزاده خانم‌ها عاشق آنها می‌شود و پس از رسیدن به سلطنت برای به‌دست آوردن آنها تلاش می‌کند و همهٔ آنها را به‌دست می‌آورد و برای هریک از آنها کاخی می‌سازد که هر شب یکی از شاهزاده خانم‌ها برای بهرام داستانی نقل می‌کند و جالب اینجاست که هریک از این کاخ‌ها به رنگ خاصی است و لباس شاهزاده خانم‌ها و حتی وسایل کاخ‌ها نیز به آن رنگ است و رنگ آن کاخ‌ها به یکی از روزهای هفته منسوب است و بهرام پس از شنیدن داستان‌ها آنها را در آغوش می‌گیرد و به خواب می‌رود «تنوع رنگ گنبدها، نیز منتقدی را که با تاریخ سروکار دارد به یاد دیوارهای حصار اکباتان در روایات هردوت از احوال پادشاهان ماد می‌اندازد که از استمرار این‌گونه ذوق و تجمل‌فروشی در دستگاه‌های شاهانه باستانی حکایت دارد. تنوع در لباس شاه نیز روایت بعضی مورخان را درباب لباس رنگارنگ پادشاهان گذشته به خاطر می‌آورد رنگ اختران هم که به هفت روز هفته منسوب است ریشه در خرافات و تقالید اقوام باستانی دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۲).

داستان‌هایی که شاهزاده خانم‌ها بیان می‌کنند تخیلی هستند و باورکردن آنها بسیار سخت است «در بسیاری از صحنه‌ها انسان احساس می‌کند که اشخاص قصه پایشان بر زمین بند نیست و در عرصهٔ رؤیا سیر می‌کنند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۲).

یکی از این گنبد‌ها که جنبه تخیلش بسیار قوی است، گنبد پنجم است که دختر پادشاه اقلیم پنجم برای بهرام گور بیان می‌کند. این داستان، داستان ماهان مصری و ماجرای حیرت‌انگیز او به‌مثابه یک سلوک نمادین در جهت شناخت ارزش‌های واقعی انسانی و معنوی بوده که ابتدا با ساده دلی مکرر فریب چرب زبانی و وعده‌های موجودات به ظاهر زیبا و خیرخواه را می‌خورد که هر بار او را گرفتار مصیبتی نو و صعب‌تر می‌کند و ماهان هر بار باوجود هشدارها و نشانه‌های مختلف با طمع و ساده‌دلی درگیر ماجرابی جدید در قالب فضایی دهشت‌انگیز و روایتی داستان در داستان می‌شود که درنهایت با راهنمایی و شفاعت پیری دلسوز به نام خضر از بند این حوادث رهایی می‌یابد و درس بزرگی درباره زندگی و ارزش‌های واقعی آن فرامی‌گیرد. در زیر علاوه‌بر مرور بخش‌های مختلف این داستان، به ظرفیت‌های نمایشی آن پرداخته می‌شود.

۲-۲- ظرفیت‌های نمایشی گنبد پنجم

۲-۲-۱- تعامل درون‌مایه با فضای تخیلی تمثیلی

یکی از موضوعات مهم در متن اقتباسی بررسی موضوع و درون‌مایه اثر است؛ زیرا سینما نیز مانند ادبیات به درون‌مایه نیاز دارد «فیلم‌های بزرگ نیز مانند داستان‌های خوب درون‌مایه قوی دارند؛ اما درون‌مایه در خدمت داستان است و بعدی به داستان می‌افزاید و جانشین آن نمی‌شود» (سینگر، ۱۳۸۰، ص. ۲۷). درون‌مایه و مضمون عبارت از «فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد ... درون‌مایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (داد، ۱۳۸۳، ص. ۲۱۹). بدون داشتن درون‌مایه چه در سینما و چه در ادبیات نمی‌شود اثری زیبا و شاهکار خلق کرد؛ بنابراین درون‌مایه خوب باعث ساخت فیلم اقتباسی بسیار خوب می‌شود. در این گنبد درون‌مایه در پس تصاویری است که نظامی به‌شکل نماد و تمثیل نشان داده است «حکایت ماهان کوشیار نفی طمع و حرص و آز است و بیان آمیختگی حقیقت و دروغ در جامعه انسانی» (موذنی و نظری، ۱۳۸۸، ص. ۱۱۸). که خود نظامی هم در پایان داستان به این موضوع می‌پردازد.

وانگهی نه که هر چه ما داریم	در نقاب مه اژدها داریم
بینی ار پورده را براندازند	که ابلهان عشق با چه می‌بازند
این رقم‌های رومی و چینی	زنگی زشت شد که می‌بینی
پوستی بر کشیده بر سر خون	راح بیرون و مسرتراج درون
گر ز گرمابه برکشند آن پوست	گلخنی را کسی ندارد دوست
پس مبصر که مارمهره خرید	مهره پنداشت، مار در سله دید
بس مغفل درین خریطه‌ی خشک	گره عود یافت نافه‌ی مشک
چونکه ماهان ز چنگ بدخواهان	رست چون من ز قصه‌ی ماهان

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۵)

نظامی برای به‌تصویرکشیدن این فضای تخیلی و تمثیلی تلاش کرده است تا نشان دهد آنچه ماهان در شب می‌بیند و ناز و نوش می‌پندارد، صبح‌هنگام که همه چیز روشن می‌شود چیزی جز نیش گول و اژدها نیست «تصاویر شبانه و تاریک برای القای ایده فساد و پلیدی و انحطاط استفاده می‌شود» (سینگر، ۱۳۸۰، ص. ۱۸۴) و سعی‌اش بر این بوده تا آن را به‌شکل تمثیل بیان کند؛ زیرا «تمثیل فقط وسیله‌ای برای دیدن دنیا به‌طرز تکان‌دهنده و تازه نیست، می‌تواند احساسات را برانگیزاند، ذهنیات را ملموس کند و به بیان ما غنا بخشد» (جیکنز، ۱۳۶۴، ص. ۱۶۰). امروزه این تصاویر تمثیلی باوجود پیشرفت جلوه‌های ویژه در سینما روزبه‌روز درحال گسترش است و موجب پیشرفت سینمای تخیلی تمثیلی و نیز مخاطبان بیشتر آن می‌شود.

۲-۲-۲- ساختار گنبد پنجم و سکانس‌هایش

داستان گنبد پنجم نظامی گنجوی ساختارش به‌شکلی است که برای اقتباس از این داستان باید چندین سکانس برداشت کرد؛ زیرا سکانس مجموعه‌ایست از نماها و صحنه‌های مرتبط با واحد منسجم دراماتیکی و حاوی داستان‌های کوچک یا سرگذشت مختصری از کاراکترها. یک سکانس در فیلم، معادل یک فصل در رمان و یک پرده در تئاتر است.

در این گنبد نیز هر سفر و اتفاقی که برای ماهان رخ می‌دهد، می‌تواند یک سکانس به حساب بیاید. سفر او با هایل، سفر او با هیلا و غیلا، همراهی او با اسب و سوار، برخوردش با پیر و خضر و ...

در هر کدام از این سکانس‌ها، برخورد ماهان با دیگر شخصیت‌ها، فضا، موقعیت، صحنه و ... متفاوت است. رویارویی ماهان با اسب که تبدیل به اژدها می‌شود با مواجهه او با زنی زیبارو که تبدیل به عفریته می‌شود و برخورد ماهان با خضر، همه و همه نیاز به سکانس‌بندی دارد و در واقع ساختار داستان نقش بسزایی در سکانس‌بندی فیلم دارد.

یک اثر باید ویژگی‌های دیگری نیز داشته باشد تا بتواند در اقتباس مؤثر واقع شود که در زیر به آنان پرداخته می‌شود.

۲-۲-۳- گنبد پنجم به‌مثابه یک داستان روایی

یکی از ویژگی‌های مهم اثر برای نمایشی شدن، داشتن داستان و روایت است. فیلم‌نامه‌نویسان تلاش می‌کنند در اقتباس از متون ادبی، روایی بودن را مد نظر قرار دهند. «فیلم‌نامه‌نویسان مجرب در قدم اول برای انتخاب متن ادبی به سمت روایی می‌روند» (حسینی، ۱۳۸۳، ص. ۲۰)، به‌طوری‌که داشتن روایت و داستان یکی از ملزومات به‌تصویرکشیدن یک اثر است که می‌تواند برای آن فیلم پیرنگ ایجاد کند. داستان ماهان به‌خاطر داشتن روایت امکان و ظرفیت تبدیل به یک فیلم روایی بسیار خوب را دارد. معمولاً «به گزارش یا بیان رویدادی که به‌نحوی تابع توالی زمانی باشد، داستان یا روایت گفته می‌شود» (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۸۷، ص. ۱۱). تمام داستان ماهان گوشیار ماجرای سفر اوست. سفر و گذشتنش از سرزمین‌های شگفت‌انگیز و روبه‌روشدن با موجودات عجیب و غریب و سرانجام پایان سفر و رسیدن به نقطه آغاز سفر. داستان ماهان گوشیار همچنان که گفته شد یک سیر مستقیم دارد که ابتدا، میانه و پایان آن آشکار است و یک متن بسیار خوب برای اقتباس به‌شمار می‌آید؛ چراکه وجود مرزهای مشخصی میان سه بخش آغازین، میانه و پایانی در یک اثر ادبی امکان اقتباس سینمایی از آن اثر را بالا می‌برد (ر. ک. پورشبانان، ۱۳۹۲، ص. ۶۶).

داستان ماهان با رفتن به مهمانی در باغ آغاز می‌شود:

منظری خوبتر ز ماه تمام	بود مردی به مصر ماهان نام
هنمدوی او هزار یغمایی	یوسف مصریان به زیبایی
گشته هر یک به روی او شادان	جمععی از دوستان و همزادان
دل نهادند بر سماع و سرود	روزکی چند زیر چرخ کبود
کرده مهمانی به خانه و باغ	هریک از بهر آن خجسته چراغ
آمد او را به باغ مهمان برد	روزی آزاده‌ای بزرگ، نه خرد

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۳۵-۲۳۶)

داستان با رفتن او همراه با شریک تجاری‌اش در شب و گذشتن اتفاقات عجیب و غریب ادامه می‌یابد، تا اینکه به‌واسطه خضر به همان باغ برمی‌گردد و همراه با دوستانش ازرق‌پوش می‌شود.

۲-۲-۴- شخصیت‌پردازی

شخصیت و شخصیت‌پردازی نیز از ارکان اصلی سینما و داستان است که روایت را تشکیل می‌دهد. «شخصیت داستانی معمولاً انسانی است که با خواست نویسنده یا به صحنه داستان می‌گذارد و با شگردهای مختلفی که نویسنده به‌کار می‌برد، ویژگی‌های

خود را برای خواننده آشکار می‌کند، کنش‌های مد نظر نویسنده را انجام می‌دهد و سرانجام از صحنه بیرون می‌رود» (اخوت، ۱۳۹۲، ص. ۱۲۵). در نمایش نیز شخصیت‌پردازی دقیق می‌تواند بر جنبه‌های مختلف آن تأثیر بگذارد «چنان‌که حضور یک قهرمان-ضدقهرمان با همه ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری در یک اثر، در عین رابطه 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، ص. ۳۳).

۱-۴-۲-۲- شخصیت اصلی

نام شخصیت اصلی این داستان، ماهان است که دیگر شخصیت‌ها در حول این شخصیت تعریف می‌شود. همه اتفاقات برای ماهان گوشیار رخ می‌دهد تا سرانجام او نیز به باغ برمی‌گردد و ارزش‌پوش می‌شود.

۲-۴-۲-۲- شخصیت فرعی

الف - شخصیت‌های فرعی در کنار قهرمان

سایر شخصیت‌های دیگر این داستان شخصیت‌های فرعی به‌شمار می‌روند که «وجود آنها هنگامی محسوس می‌شود و برای نمایش ضرورت پیدا می‌کند که در ارتباط با اشخاص اصلی بازی قرار می‌گیرند» (مکی، ۱۳۶۶، ص. ۷۰) و این شخصیت‌های فرعی باعث مشخص کردن کارکرد قهرمان می‌شوند و به پیشبرد داستان کمک می‌کنند که در این داستان، هم پیر است و هم خضر. پیری در باغ ماهان را می‌بیند و به او می‌گوید که در سرزمین دیوان بوده است:

پیر گفت: ای ز بند غم رسته	بسه حریم نجفات پیوسته
آن بیابان که گرد این طرف است	دیولاخی مهول و بی‌علف است
وان بیابان زنگی سار	دیو مردم شدند و مردم‌خوار

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۱)

و حتی می‌خواهد که ماهان فرزندش باشد:

چون پذیرفتیم به فرزنددی	بنده گشتم بدین خداوندی
-------------------------	------------------------

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۳)

و سفارش می‌کند که بالای درخت بماند و فریب هیچ رنگ و ظاهری را نخورد؛ اما ماهان سخن پیر را گوش نمی‌دهد و اسیر عفریته می‌شود.

شخصیت فرعی دیگر خضر است که به نظر می‌رسد همان پیری است که ماهان در باغ دیده است:

سبزپوشی چو فصل نیسانی	سرخ‌رویی چو صبح نورانی
گفت: کای خواجه کیستی به درست؟	قیمتی گوهرها که گوهر تست
گفت: من خضرم، ای خدای پرست	آمدم تا ترا بگرم دست
نیت نیک تست کامد پیش	می‌رساند ترا به خانه‌ی خویش

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۶)

ب - شخصیت‌های فرعی ضدقهرمان

در این داستان شخصیت‌های فرعی غولان و دیوان همه نقش ضدقهرمان را بازی می‌کنند و تلاش می‌کنند تا ماهان را گمراه کنند و تا زمانی که ماهان از کرده خویش پشیمان نشود و خدا را به یاری نخواند تا اندازه‌ای در این کار موفق هستند.

«هفت افسانه هفت پیکر - بیرون از سرگذشت بهرام‌گور- قهرمانان داستان‌ها را از نظر روانی و ارتباط درونی و معنوی ایشان با خدا تحت نظر دارد و جنبه‌های اخلاق و اجتماعی آنان را در ارتباط با جامعه و اداره کردن آن تحقیق می‌کند» (نظامی گنجوی، ۱۳۸۶، ص. ۱۶).

ضدقهرمان همان‌طور که از نامش پیداست، مخالف قهرمان است و اعمال منفی و نادرستی انجام می‌دهد «اکثر شخصیت‌های شرور فعال هستند؛ می‌دزدند، می‌کشند، خیانت می‌کنند و زخم می‌زنند» (سینگر، ۱۳۷۴، ص. ۱۷۳) و غولان و دیوان که بیشتر نماد و تمثیل هستند نیز در این داستان چنین کارهایی انجام می‌دهند؛ مثلاً هنگامی که ماهان سوار بر اسب است و تبدیل به اژدها می‌شود، او را به این طرف و آن طرف می‌کوبد:

هم بدان زخمه کان سیاهان داشت	رقص کرد آن فرس که ماهان داشت
کرد ماهان در اسب خویش نظر	تا ز پایش چرا برآمد پر
زیر خود محنت و بلایی دید	خویش‌تن را بر اژدهایی دید

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۳-۲۴۳).

یا هنگامی که زن زیارو به موجودی زشت تبدیل می‌شود با ماهان به خشونت برخورد می‌کند:

هردم آشوبی این چنین می‌کرد	اشتلم‌های آتشین می‌کرد
----------------------------	------------------------

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۲)

و ما از طریق رفتار و حتی تغییر شکل آنان از موجودات انسانی به حیوانی پی به شخصیت تخیلی تمثیلی آنان می‌بریم؛ زیرا «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، ۱۳۵۸، ص. ۱۷).

۵-۲-۲- توصیف و صحنه

شخصیت‌پردازی به وسیله صحنه‌ها و توصیفات معنا پیدا می‌کند، همچنان که در بالا نیز گفته شد، نظامی در شب تلاش می‌کند تا همه چیز را رویایی نشان دهد، اما صبح که می‌شود و نور بر همه سیاهی‌ها سایه می‌گستراند، همه چیز چهره واقعی خود را نشان می‌دهد، که کریه و پلشت است و در واقع این توصیف‌ها و صحنه‌ها تمثیلی از این دنیا است که حقیقتش پر از زشتی و نازیبایی است. شاعر در گنبد پنجم تمام توانش را به کار می‌برد تا با توصیفات که انجام می‌دهد، صحنه‌های بسیار زیبا و تخیلی بیافریند. یکی از این توصیفات بسیار زیبا، توصیفی است از زنی زیارو و فربنده به زیبایی گل بهار، به دلربایی صد هزار معشوقه نگارین، به سفیدپیکری پنیر و شیر و به شیرینی شکر که در پایان به عفرتی زشت و دهان‌گشاده، مانند گراز و گاو میش که گویی حاصل خشم خدا بوده تغییر چهره می‌دهد:

لعبتی دید چون شکفته بهار	نازنین چو صد هزار نگار
نرم و نازک بری چون لور و پنیر	چرب و شیرین ز شکر و شیر

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۱)

لعبتی این‌چنینی! ناگهان به موجودی کریه بدل می‌شود:

دید عفرتی از دهن تا پای	آفریده ز خش‌مهای خدای
گاو میشی گراز دندانانی	کاژدها کس ندیده چندانانی

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۱)

یا جایی که همچون بهشت بوده، در روز به جایی بسیار نازیبا و زشت تبدیل می‌شود:

چون ز ریحان روز تابنده
دیده بگشاد دید جای زشت

شدد دگر بار هوش یابنده
دوزخی تافته جای بهشت

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۳)

حوض های چو آب در دیده
وانچه او خورده بود و باقی ماند

پارگین های آب گندیده
وانچه از جرعه ریز ساقی ماند

بود حاشا ز جنس راحتها
همه پسالایش جراحتهها

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۴)

با این توصیفات و صحنه پردازی های بسیار دقیق در این داستان می شود یک فیلم بسیار خوب تخیلی ساخت.

۶-۲-۲- گفت و گو

یکی از عناصر دیگر برای اقتباس از متون کهن گفت و گو است. گفت و گو یکی از عوامل مهم در شخصیت پردازی است؛ زیرا «گفت و گو به شخصیت جان می دهد و به او بعد و جوهر فردیت می بخشد» (نوبل، ۱۳۵۸، ص. ۴۱). گفت و گو در داستان به شکل مکالمه پیش می رود؛ اما در نمایش باید در گسترش و پویایی نمایش اثرگذار باشد. گفت و گو به «گسترده شدن طرح و تبادل تعارضات و کشمکش نیز کمک می کند» (پورشبانان، ۱۳۹۲، ص. ۵۸). در این داستان گفت و گو به دو شکل تک گویی درونی و گفت و گو با دیگران وجود دارد که ماهان در موقعیت های مختلف به گفت و گو با دیگران یا گفت و گو با خود می پردازد؛ برای نمونه، هنگامی که با هایل بیابانی خود را جای شریک تجاری اش جا زده است و از او عقب می ماند، پیش خود می گوید:

گفت ماهان ز ما به فرضه نیل
چهار فرسنگ ره فزون رفتیم

دوری راه نیست جز یک میل
باز گفتا مگر که من مستم؟

از خط دایره برون رفتیم
او که در رهبری مرا یار است

بهر نظر صورتی غلط بستم
راه دانست و نیز هشیار است

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۳۷-۲۳۸)

یا هنگامی که با مرد و زن که در اصل دو غول هیلا و غیلا نام هستند، همراه می شود به گفت و گو با غول نر (مرد) می پردازد:

مرد کو را بدید بر ره خویش
بانگ برزد برو که : هان! چه کسی؟

ماند زن را بیه جای و آمد پیش
گفت: مردی غریب و کارم خام

بسا که داری چو باد همفسی
هست ماساهاان گوشیارم نام

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۳۹)

یا هنگامی که با پیر در باغ روبه رو می شود و پیر به خاطر دزدی می خواهد با چوب دستی او را گوشمال دهد:

چند سال است تا در این باغم
تو چه خلقی؟ چه اصل دانندت

از شیب خون دزد بی داغم
چون به ماهان بر این حدیث شمرد

چونی و کیستی؟ که خوانندت؟
گفت: مردی غریب از خانه

مرد مسکین به دست و پای بمرد
بسا غریبان رنج دیده بساز

دورمانده به جای بیگانه
تا فلک خوانندت غریب نواز

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۹)

۷-۲-۲- کشمکش

کشمکش یکی از عناصر اساسی تمام متون داستانی و نمایشی است که 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، ص. ۲۹۵).

نوعی تضاد و کشمکش میان ماهیار با شخصیت‌ها و محیط پیرامونش وجود دارد. کشمکش به انواعی تقسیم می‌شود «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، ص. ۴۹).

۱-۷-۲-۲- کشمکش آدمی با خود

در این داستان کشمکش ماهان گوشیار آنجا است که با خودش می‌گوید: شاید مست است و آنچه در نظرش می‌آید تصورات باطل ناشی از می‌است.

بازگفتا مگر که من مستم
بزر نظر صورتی غلط برستم
(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۳۷)

یا هنگامی که از بالای درخت به خاطر زیارویان می‌خواهد پایین بیاید، سخن پیر یادش می‌آید و باز با خودش کشمکش دارد:

کرد صد ره که چاره‌ای سازد
خویش‌تن زان درخت اندازد
با چنان لعبتان حور سرشت
بی قیامت دراوفتد به بهشت
باز گفتار پیرش آمد یاد
بند بر صرعیان طبع نهاد
(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۸)

۲-۷-۲-۲ کشمکش آدمی بر ضد طبیعت

یکی از کشمکش‌های زیبایی که در این داستان وجود دارد، کشمکشی است که ماهان با جست‌وجوی نور و روشنایی در عمق ظلمت با طبیعت دارد و تلاش می‌کند تا بر آن پیروز شود و در این کار موفق نیز می‌شود:

یک درم وار دید نور سپید
چون سمن بر سواد سایه‌ی بید
گرد آن روشنایی از چپ و راست
دید تا اصل روشنی زکجاست
رخنه‌ای دید، داده چرخ بلند
نور مهتاب را بدو پیوندد
چون شد آگه که آن فواره‌ی نور
تا ابد از ماه و ماه از آنجا دور
چنگ و ناخن نهاد در سوراخ
تنگیش را به چاره کرد فراخ
تا چنان شد که فرق تا گردن
می‌توانست از برون کردن
سر برون کرد و باغ و گلشن دید
جایگاهی لطیف و روشن دید
رخنه کاوید تا به جهد و فسون
خویش‌تن را ز رخنه کرد برون
(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۷)

که نظامی گنجوی به زیبایی به این کشمکش پرداخته است.

۳-۲-۷-۲- کشمکش آدمی بر ضد آدمی

اگر دیوان، ددان، عفریته‌ها و غولان را که به‌نوعی در شب به‌شکل آدمی‌زاد بوده‌اند، آدمی به‌شمار بی‌اوریم، یکی از مهم‌ترین کشمکش‌های این داستان که باعث جذابیت این فیلم تخیلی‌تمثیلی می‌شود، کشمکش ماهان، شخصیت اصلی داستان با دیوهای آدم‌نماست.

ماهان حتی در این داستان با پیری که باغ را در اختیار دارد و او را مانند پسر خودش می‌داند در ابتدا کشمکش دارد.

۸-۲-۲-۲- تعلیق:

تعلیق، یکی از عناصر مهم فیلم‌نامه و نمایش‌نامه است که یک موقعیت سردرگمی و انتظار در تماشاگر ایجاد می‌کند. تعلیق یعنی «پا در هوا نگه‌داشتن، نتیجه‌امری که تماشاگر و مخاطب مشتاق سردرآوردن از آن است» (مکی، ۱۳۶۶، ص. ۵۸) نظامی‌گنجوی آن‌گونه این داستان را ساخته و پرداخته است که انگار ماهان گوشیار سرنوشتی جز روبه‌روشدن با موجودات اهریمنی را ندارد؛ به همین دلیل مخاطب نگران او می‌شود و مانند او یک‌دفعه از تبدیل‌شدن موجودات عادی به موجودات پلشت جا می‌خورد؛ برای مثال، بخشی که می‌فهمد همکار تجاری‌اش هایل بیابانی بوده است:

مرد گفت: ای جوان زیباروی به یک موی رستی از یک موی

دیو بود آنکه مردمش خوانی نام او هایل بیابانی

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۴۰)

یا هنگامی که درمی‌یابد مرد و زنی که همراه آنان بوده است، دو غول بودند یا وقتی که اسب تبدیل به اژدها می‌شود. هرکدام از این اتفاقات برای مخاطب تعلیقی ایجاد می‌کند و تاحدی این صحنه‌ها جاندار است و در مخاطب اثر می‌کند که مخاطب چشم به راه است تا حتی پیری که در باغ حضور دارد نیز تغییر چهره دهد و به موجودی کثیف و زشت بدل شود. همین تعلیق‌ها خود یک ویژگی بسیار مهم و ارزشمند است که می‌تواند گنبد پنجم هفت‌پیکر را به یک فیلم سینمایی تخیلی بسیار جذاب تبدیل کند:

۹-۲-۲-۲- بحران

یکی از عوامل مؤثر در عناصر نمایش بحران است. بحران شامل سلسله کنش‌هایی است که در نتیجه کشمکش‌ها ایجاد می‌شود و «اگر تضاد میان اشخاص داستان با تضادهای درونی درست پرورانده شود، بحران نیز خود را به‌خوبی نشان می‌دهد» (حنیف، ۱۳۸۹، ص. ۶۳). این داستان پر از بحران است و نخستین بحران وقتی روی می‌دهد که ماهان به باغ می‌رود و از شراب مست می‌شود و شخصی - هایل بیابانی - را می‌بیند و گمان می‌کند شریک تجاری اوست:

مغز ماهان چو گرم شد ز شراب تا باش ماه دید و گردش آب

گرد آن باغ گشت چون مستان تا رسید از چمن به نخلستان

دید شخصی ز دور کامد پیش خبرش داد از آشنایی خویش

چون که بشناختش، همالش بود در تجارت شریک مالش بود

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۳)

و همین بحران‌ها باعث می‌شود که نسخه نمایشی پویاتر شود.

۱۰-۲-۲-۲- اوج:

برای جذاب‌تر شدن داستان و نمایش باید نقطه اوج خوبی داشته باشد تا مخاطب را با خود همراه کند. این داستان پر است از نقطه اوج که بعد از هر بحران خود را نشان می‌دهد «پس از بروز گره در داستان و بعد از آنکه بحران به نهایت خود رسید و

انتظار به سرآمد، داستان به لحظه اوج خود می‌رسد» (حنیف، ۱۳۸۹، ص. ۶۹). این داستان به‌خاطر بحران‌هایی که دارد، نقطه‌های اوج بسیاری دارد؛ اما بهترین نقطه اوج داستان جایی است که ماهان به‌وسیله خضر به مبدایی که از آنجا سفرش را آغاز کرده بود برمی‌گردد و می‌بیند که دوستانش ازرق پوشند و او هم با آنان ازرق‌پوش می‌شود.

معمولا اوج داستان نیز پس از گذشتن شخصیت اصلی از حوادث و مشکلات فراوان، پایان داستان نیز به‌شمار می‌رود:

چون که ماهان سلام خضر شنید	تشنه بود آب زندگانی دید
دست خود را سبک به دستش داد	دییده در بست و در زمان بگشاد
دید خود را دران سلامتگاه	کاولش دیو برده بود ز راه

...

با وی آن دوستان خو کردند	دید کازرق ز بهر او کردند
با همه در موافقت کوشید	ازرقی راست کرد و درپوشید

(نظامی، ۱۳۸۶، ص. ۲۶۶-۲۶۷)

نتیجه

داستان گنبد پنجم منظومه هفت پیکر نظامی یک داستان تخیلی تمثیلی است که قابلیت تبدیل به نسخه نمایشی و سینمایی ارزنده و درخور توجه را دارد؛ زیرا دارای روایتی منسجم و قوی است که برای اقتباس بسیار ضروری به نظر می‌رسد. عناصر مشترک داستانی و نمایشی؛ اعم از شخصیت‌ها، داستان، فکر، زمان و مکان و روایت‌های پی‌درپی و گاه تودرتو می‌تواند بار تعلیقی اثر را بالا برده و به جذابیت آن کمک کند. همچنین تصاویر و صحنه‌های شگفت‌انگیزی که وجه تخیلی اثر را ارتقا داده و در کنار موجودات شگفت‌انگیز و فضاهای غیرواقعی می‌تواند منجر به ساخت یک اثر سینمایی فانتزی با روایتی جذاب در کنار جنبه‌های قدرتمند نمایشی شود. سکانس‌های مهیج در کنار داستانی گیرا و جلوه‌های ویژه می‌تواند یک فیلم هنری و مردم‌پسند را به همراه داشته باشد که نه تنها مخاطب را به جهانی شاعرانه ببرد، با قصد اصلی شاعر برای خلق داستانی هدفمند با صورخیال رنگارنگ هماهنگی داشته باشد. از طرفی تعلیق و کشمکش‌های تأثیرگذار این داستان خود دلیلی است برای تبدیل این اثر به یک فیلم سینمایی تخیلی تمثیلی قوی که برای مخاطبان امروزی جذابیت فراوانی دارد.

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان* (چاپ سوم). فردا.
- اربابی، محمود (۱۳۸۷). مقدمه. در *هم‌اندیشی سینما و ادبیات* (چاپ اول). فرهنگستان هنر.
- امینی، محمدرضا (۱۳۸۴). تاملی درباره جنبه‌های نمایشی ادبیات. *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، (۴۲)، ۲۰۳-۲۱۶. <http://ensani.ir/fa/article/177097>
- پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۲). *تاریخ بیهقی روایتی سینمایی* (چاپ اول). فارابی.
- پورشبانان، عبیرضا، بزرگ‌بیگدلی، سعید، و غلامحسین زاده، غلامحسین (۱۳۹۴). درآمدی بر عمل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا. *کهن‌نامه ادب پارسی*، ۶(۴)، ۲۱-۴۰. <http://ensani.ir/fa/article/362821>
- جکینز، ویلیام (۱۳۶۴). *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی* (محمدتقی اوحیدیان و شهلا حکیمیان، مترجمان؛ چاپ دوم). سروش.
- داد، سیما (۱۳۸۳). *فرهنگ اصلاحات ادبی* (چاپ دوم). انتشارات مروارید.

- روشن، محمد (۱۳۷۲). فردوسی و نظامی در داستان بهرام گور. در مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی (به کوشش منصور ثروت؛ چاپ اول) (صص. ۱۰۶-۱۱۳). انتشارات دانشگاه تبریز.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰). پیر گنجی در جستجوی ناکجاآباد (چاپ پنجم). سخن.
- حسینی، سیدحسین (۱۳۸۳). معانی و بیان در ادبیات و سینما (چاپ دوم). سروش.
- حنیف، محمد (۱۳۸۹). قابلیت‌های نمایشی شاهنامه (چاپ دوم). سروش.
- خیری، محمد (۱۳۶۸). اقتباس برای فیلم‌نامه (چاپ اول). سروش.
- سینگر، لیندا (۱۳۷۴). خلاقیت شخصیت‌های ماندگار (عباس اکبری، مترجم؛ چاپ اول). مرکز گسترش سینمای تجربی.
- سینگر، لیندا (۱۳۸۰). فیلم‌نامه‌ی اقتباسی (عباس اکبری، مترجم؛ چاپ اول). نقش و نگار.
- شیرمردی، سیامک (۱۳۹۵). جنبه‌های نمایشی کلیله و دمنه (چاپ دوم). دنیای نو.
- ضابطی جهرمی، احمدرضا (۱۳۸۷). تصور و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی. در هم‌اندیشی سینما و ادبیات (گردآورنده محمود اربابی؛ چاپ اول). فرهنگستان هنر.
- کهنسال، مریم (۱۳۹۰). جنبه‌های نمایشی مثنوی (چاپ اول). سخنوران.
- مبارز، محمد، سلطان، ماهرخوجه، و قلی‌زاده، میرزاآقا (۱۳۶۰). زندگی و اندیشه نظامی (ح. م. صدیق، مترجم؛ چاپ سوم). انتشارات توس.
- محسنی، مرتضی، و پورشبانان، علیرضا (۱۳۸۸). وجوه اقتباسی سینمایی از سیرالعباد سنایی. *ادب پژوهی*، ۳(۹)، ۱۲۹-۱۴۹.
https://journals.guilan.ac.ir/article_350.html
- مرادی، شهناز (۱۳۶۸). اقتباس ادبی در سینمای ایران (چاپ اول). آگاه.
- معطوف، لوییس (۱۳۶۲). المنجد فرهنگ عربی فارسی (محمد بندریگی، مترجم؛ چاپ چهارم). انتشارات اسلامی.
- مکی، ابراهیم (۱۳۶۶). شناخت عوامل نمایش (چاپ اول). سروش.
https://journals.iau.ir/article_526929_55be3baff3f02aa8426ab49f19b81178.pdf
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). عناصر داستان (چاپ پنجم). سخن.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۶). ادبیات داستانی (چاپ پنجم). سخن.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶). هفت‌پیکر (بهرز ثروتیان، مصحح؛ چاپ اول). انتشارات امیرکبیر.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵). راهنمای نگارش گفت‌وگو (عباس اکبری، مترجم؛ چاپ دوم). سروش.

References

- Amini, M. R. (2005). A reflection on the dramatic aspects of literature. *Journal of Social and Human Sciences of Shiraz University*, (42), 203-216. <http://ensani.ir/fa/article/177097> [In Persian].
- Arbabi, M. (2008). Introduction. In *Cinema and Literature Deliberations* (1st ed.). Academy of Arts. [In Persian].
- Dad, S. (2004). *Dictionary of literary corrections* (2nd ed.). Morvarid Publishers. [In Persian].
- Hanif, M. (2010). *Theatrical potentials of Shahnameh* (2nd ed.). Soroush. [In Persian].
- Hosseini, S.H. (2004). *Meanings and expressions in literature and cinema* (2nd ed.). Soroush. [In Persian].
- Jenkins, V. (1985). *Film literature: The position of cinema in the humanities*. (M. T. Ouhadian & S. Hakimian, Trans.). Soroush. [In Persian].
- Kheyri, M. (1989). *Adaptation for screenplay*. Soroush. [In Persian].
- Kohnsal, M. (2011). *Dramatic Aspects of the Masnavi*. Sokhanvaran. [In Persian].
- Maki, I. (1987). *Understanding the elements of drama* (1st ed.). Soroush. [In Persian].
- Mirsadeghi, J. (2006). *Elements of story* (5th ed.). Sokhan. [In Persian].

- Mirsadeghi, J. (2007). *Narrative literature*. Sokhan. [In Persian].
- Moazeni, A. M., & Nazari, M. (2009). Analysis of the story of the turquoise dome from Nezami's Haft Peykar and the sorcery of the commanding self. *Dehkhoda: Quarterly Journal of Persian Language and Literature*, 1(1), 115-139. https://journals.iau.ir/article_526929_55be3baff3f02aa8426ab49f19b81178.pdf [In Persian].
- Mobarrez, et al. (1981). *Life and thoughts of Nezami* (H. M. Sedigh, Trans.) (3rd ed.). Tus Publications. [In Persian].
- Mohseni, M., & Pourshabanian, A. (2009). Cinematic aspects of adaptation from Sanai's Asrar al-Tawhid. *Literature Review*, 3(9), 129-149. https://journals.guilan.ac.ir/article_350.html [In Persian].
- Moradi, S. (1989). *Literary adaptation in Iranian cinema* (1st ed.). Agah. [In Persian].
- Mutaw, L. (1983). *Al-Munjid: An Arabic to Persian dictionary*. (M. Bandarbegi, Trans.) (4th ed.). Islamic Publications. [In Persian].
- Nezami Ganjavi, E. (2007). *Haft Peykar* (B. Sorvatian, Ed.) (1st ed.). Amirkabir Publications. [In Persian].
- Nobel, V. (2006). *Guide to writing dialogue*. (A. Akbari, Trans.). Soroush. [In Persian].
- Okhovat, A. (2013). *Grammar of storytelling* (1st ed.). Farda. [In Persian].
- Pourshabanian, A. (2013). *A cinematic narrative of Beyhaqi's history* (1st ed.). Farabi. [In Persian].
- Pourshabanian, A. R., Bozorg-Bigdali, S., & Gholamhosseinzadeh, Gh. (2015). An Introduction to the Interaction between Classical Mystical Literature and Semantic Cinema. *Kohnnameh Adab Parsi*, 6(4), 21-40. <http://ensani.ir/fa/article/362821> [In Persian].
- Roshan, M. (1993). Ferdowsi and Nezami in the story of Bahram Gur. In M. Sorvat (Ed.), *Proceedings of the International Congress of the Ninth Century of the Birth of Hakim Nezami Ganjavi* (pp. 106-113). Tabriz University Press. [In Persian].
- Shirmardi, S. (2016). *Dramatic Aspects of Kalileh and Demneh* (2nd Edition). Dinyaye No. [In Persian].
- Singer, L. (1995). *Creating memorable characters*. (A. Akbari, Trans.) (1st ed.). Center for the Development of Experimental Cinema. [In Persian].
- Singer, L. (2001). *Adapted screenplay*. (A. Akbari, Trans.). Naqsh & Negar. [In Persian].
- Zabeti Jahromi, A.R. (2008). Imagination and cinematic description in classical Persian poetry. In M. Arbabi (Ed.), *Cinema and Literature Deliberations*. Academy of Arts. [In Persian].
- Zarrinkub, A.H. (2001). *Old man of Ganja in search of nowhere* (5th ed.). Sokhan. [In Persian].

