فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۵۱-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل تطبیقیِ پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها

سیاوش گلشیری*
نفیسه مرادی**

چکیده

در این پژوهش، به بحث دربارهٔ اقتباس‌های ادبی و فنون اقتباس در سینمای دههٔ هشتاد ایران خواهیم پرداخت و از این منظر، پنج اثر سینمایی دههٔ هشتاد («شب‌های روشن»، «گاوخونی»، «دیشب بابات رو دیدم آیدا»، «زمستان است» و «پاداش سکوت») را با آثاری از حوزهٔ ادبیات داستانی که فیلمنامه‌های فیلم‌های یادشده از آنها اقتباس شده است، مقایسه کرده‌ایم. این آثار حوزهٔ ادبیات داستانی به ترتیب عبارتند از: «شب‌های روشن»، «گاوخونی»، «بابای نورا»، «سفر» و «من قاتل پسرتان هستم». این پژوهش ضمن مقایسه، بررسی و تحلیل تطبیقی آثار داستانی با آثار سینماییِ اقتباس شده از آنها را از نظر محور روایی اثر، چگونگی وام‌گیریِ یک اثر سینمایی از یک اثر داستانی، چگونگی تبدیل دال‌های نوشتاریِ داستان به دال‌های تصویریِ فیلم در عین وفاداری به اصل اثر و تبدیل ذهنیت به عینیت و سوژه به ابژه و یا برعکس در پروسهٔ تبدیل متن به فیلم، بررسی و تحلیل تطبیقی کرده و نشان می‌دهد که آثار مورد بحث، تا چه میزان اقتباسی موفق از رمان یا داستان کوتاهی که از آن استفاده کرده‌اند بوده‌اند. همچنین مقاله تلاش می‌کند به این پرسش اصلی پاسخ دهد که اقتباس موفق از یک اثر داستانی در حوزهٔ سینما، چه تعریفی دارد و چه اثری را با چه مؤلفه‌هایی باید برگزید تا بتوان از آن فیلم اقتباسی موفق ساخت.

واژه‌های کلیدی: فیلم، داستان، اقتباس، روایت، سینما.

---

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد واحد علوم تحقیقات siavash.golshiri@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء nafiseh.moradi@gmail.com

مقدمه

اقتباس، هنر خلاقانهٔ تبدیلِ بن‌مایه‌های نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری سینماست. از نخستین روزهای تولد هنر هفتم، ادبیات از پشتوانه‌های قوی و کارآمد سینما به حساب می‌آمده، که تنها به وام گرفتنِ مضامین، بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌های داستانی محدود نمی‌شود؛ بلکه در ساحت‌های مختلفی نظیر شخصیت‌پردازی و فنون روایی هم قابل اتکاست. در واقع اغلب موضوعات داستانی قادر به بازگو شدن از طریق سینما هستند، به شرط آنکه این بیانِ مجدد و انتقال مفاهیم از زبان ادبیات به زبان فیلم با مهارت انجام گیرد. بنابراین اقتباس از متون ادبی، وسیله‌ای است برای یافتن موضوع و حتی شیوه‌های روایت و شخصیت‌پردازی و هماهنگ کردن این مؤلفه‌ها با بیان تصویری و حرکتی سینما (خیری، ۱۳۸۴: ۴۸).

«جیمز دادلی اندرو» در مقالهٔ «بنیان اقتباس»، مشخصهٔ بارز گفتمانِ اقتباس را تطابق نظام نشانه‌ای سینما با دستاوردی که در دیگر نظام‌ها به دست آمده، معرفی می‌کند و این مشخصه را وجه تمایز سینمای مبتنی بر بازنمایی می‌داند (دادلی اندرو، ۱۳۸۲: ۱۱۹). او به نقل از «ای. اچ.گومبریچ»- نقاد هنری- بیان می‌کند که کسی را یارای گریز از مقولهٔ اقتباس نیست؛ زیرا اقتباس، حقیقتی از منش انسانی است و ما پیوسته به کار مطابقهٔ تکه‌هایی از نظام‌های مختلف با یکدیگر مشغول هستیم و شاید به همین دلیل است که اقتباس هر چند پدیده‌ای ممکن است، ناقص و ناتمام نیز هست؛ زیرا هر اثر هنری، برساختهٔ مجموعه عناصری است که کارکردی سنتی از نظام‌های از پیش تعریف شده، آن را به وجود آورده‌اند (همان: ۱۲۴).

دربارهٔ اقتباس و جایگاه آن در سینما، نظریه‌های زیادی در طول سال‌ها مطرح شده که روند اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی را تحت تأثیر قرار داده است. از آن جمله اظهارنظر «زیگفرید کراکوئر» است. او سینما را از میان تمام اشکال ادبی، به رمان نزدیک‌تر می‌داند و «اقتباس ادبی در سینما را فقط وقتی جایز می‌داند که محتوای رمان، ریشه‌های مستحکمی در واقعیت عینی و نه در حالات ذهنی و روانی داشته باشد و رمان‌های واقع‌گرا و طبیعت‌گرایی چون «خوشه‌های خشم» و «آسوموار» را مواد متناسبی می‌داند که به صورتی مناسب به پردهٔ سینما منتقل شده‌اند» (همان، ۱۳۶۵: ۲۰۲).

«بلا بالاش»- فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز مجار- دربارهٔ مسئلهٔ اقتباس سینمایی معتقد است که هر چند اقتباس از شاهکارهای ادبی، نتایج سودمند و درخشانی نداشته است، «فیلم‌سازی که برای یافتن موضوع به کار هنری دیگری متوسل می‌شود، اگر موضوع آن را از طریق شکل و زبان سینما دگرگون کند، در کارش مرتکب خطایی نشده است» (دادلی اندرو، ۱۳۶۵: ۱۵۲).

«پیر پائولو پازولینی»، مبدع نظریهٔ شعرشناسی سینما بر این باور است که «سنت سینمایی» تا زمان وی خلاف سرشت هنری سینما شکل گرفته و به «زبان نثر روایی» پایبند بوده که البته چنین چیزی قابل پیش‌بینی و اجتناب‌ناپذیر بوده است. پازولینی در مقالهٔ «سینمای شعر» در این‌باره چنین توضیح می‌دهد: «خلق یک اثر سینمایی با تدوین نماها، صحنه‌ها و فصل‌هایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند، سینما را با «نثر روایی زبانی» پیوند می‌دهد و آن را با رمان و تئاتر قیاس‌پذیر می‌کند؛ اما درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر ابزار خاص سینما که به نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانهٔ زبان قابل مقایسه است» (پازولینی، ۱۳۸۵: ۲۵).

«بوریس آیخِن بام»- فرمالیست روسی- بیشتر به تفاوت‌های متون ادبی و سینمایی توجه دارد. او به این نکته می‌پردازد که «مخاطب سینما، برای ادراک در شرایطی کاملاً تازه قرار می‌گیرد که تا حدی متضادِ شرایط خواندن متن است. برخلاف خواننده که از واژهٔ مکتوب به تجسم موضوع می‌رسد، تماشاگر در مسیری مخالف حرکت می‌کند. او از موضوع و از مقایسهٔ قاب‌های متحرک به درک و نام‌گذاری آنها و در یک کلام، به ساخت گفتار درونی می‌رسد» (لوته، ۱۳۸۶: ۱۵).

«دیوید بردول» در مقدمهٔ کتاب «نقطهٔ دید در سینما» به این موضوع می‌پردازد که «تقریباً در اوایل قرن بیستم، نظریهٔ محاکات در باب روایت داستانی پدیدار شد. «هنری جیمز» و «پرسی لابوک» پیشنهاد کردند که رمان به منزلهٔ یک بازنمایی نمایشی یا تصویری مورد تحلیل قرار گیرد» (برانیگان، ۱۳۷۶: ۱۳).

در میان آراء مربوط به اقتباس در سینما، نظریه‌های جیمز دادلی اندرو، اهمیت

ویژه‌ای دارد. او که نویسندهٔ کتاب‌های ارزشمند «سینما چیست؟» و «تئوری‌های اساسی فیلم» است، در مقالهٔ «بنیان اقتباس»، که زمینه‌ساز بحث‌های تئوری مهم در زمینهٔ اقتباس شد، به این موضوع می‌پردازد که ساخت فیلم از روی متن اولیه، در واقع به قدمت خودِ دستگاه سینماتوگراف است و بیش از نیمی از فیلم‌های پرفروش دنیا، اقتباسی از متون ادبی برجسته و مهم بوده‌اند. وجوه ارتباطی میان فیلم و متن که به فیلم‌ساز در ترجمهٔ ادبیات به زبان سینما کمک می‌کند و در واقع شگردها و فنون اقتباس را شکل می‌دهد، از دید اندرو در سه اصل خلاصه می‌شود: وام‌گیری[1]، مقاطعه‌کاری/ فصل مشترک[2] و وفاداری به متن به هنگام فرآیند تبدیل[3]. وام‌گیری به این معناست که فیلم‌ساز، ایده و بن‌مایه‌های مضمونی و یا ساختاری یک متن را به عاریت گرفته و آن را در فیلم خود به کار می‌گیرد. اصولاً در این فن از اقتباس، فیلم‌ساز در جست‌وجوی یافتن متن‌هایی است که شهرت و اعتباری در مقام اسطوره داشته باشد و به نوعی در فرهنگ بیننده/ مخاطب، نقش کهن‌الگو را ایفا کند. در واقع نکتهٔ اصلی در این نوع اقتباس، ثمربخشی هنری و جذب حداکثر بیننده است (لوته، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

فن دوم در اقتباس از دید اندرو، مقاطعه‌کاری است. در این شیوه، کلیت و خصوصیات منحصربه‌فردِ متن اصلی به گونه‌ای حفظ می‌شود که متن اصلی از متن اقتباسی متمایز باشد. در واقع فیلم‌ساز در متن اقتباسیِ خود، قسمت‌هایی از متن اصلی را به کار می‌گیرد. از این منظر، مقاطعه‌کاری یا تلاقی، چهارراهِ برخورد متن اصلی با متن اقتباسی است. این شیوهٔ اقتباس به عقیدهٔ آندره بازن، به تماشا نشستنِ متن اصلی از نظرگاه خاص سینماست؛ چرا که در این نوع اقتباس، بیننده شکلِ منکسرشدهٔ اصل را می‌بیند. هنگامی که دادلی اندرو با رویکردی تطبیقی، رابطهٔ میان ادبیات و سینما را با مفاهیمی نظیر وام‌گیری و تلاقی توصیف می‌کند، به روابط بینامتنی توجه دارد. این روابط بینامتنی در سینمای اقتباسی ایران و در آثار مورد بررسی در این پژوهش، مورد توجه بوده‌اند.

اما سومین فن اقتباس از نظر دادلی اندرو، وفاداری و تبدیل نام دارد که در واقع

1. borrowing
2. intersection
3. fidelity of transformation

بازتولید عنصری اساسی از متن اصلی در رسانهٔ سینماست. در این تکنیک، از سینماگر انتظار می‌رود که روح متن ادبی را در فیلم اقتباسی‌اش بازتولید کند (سلیمی کوچی، ۱۳۹۲: ۱۵۷). در آثار مورد بررسی در پژوهش حاضر، سینماگران به هر دو فن نظر داشته اند؛ اما در استفاده از آن‌ها گاه موفق و گاه ناموفق بوده‌اند که در این‌باره در بخش تحلیل آثار، صحبت خواهد شد.

بیان مسئله و روش پژوهش

در این پژوهش، پنج فیلم اقتباسی دههٔ هشتاد سینمای ایران، بررسی و تحلیل شده است. این پنج فیلم عبارتند از: «شب‌های روشن» (۱۳۸۱)، «گاوخونی» (۱۳۸۲)، «دیشب بابات را دیدم آیدا» (۱۳۸۳)، «پاداش سکوت» (۱۳۸۴) و «زمستان است» (۱۳۸۵) که به ترتیب اقتباس‌هایی از رمان‌های «شب‌های روشن» (داستایوفسکی، ۱۸۴۸)، «گاوخونی» (جعفر مدرس صادقی، ۱۳۶۲)، داستان کوتاهِ «بابای نورا» (مرجان شیرمحمدی، ۱۳۸۰)، داستان کوتاهِ «من قاتل پسرتان هستم» (احمد دهقان، ۱۳۸۳) و داستان بلندِ «سفر» (محمود دولت‌آبادی، ۱۳۴۷) هستند. در مقایسهٔ تطبیقی هر فیلم با رمان یا داستانی که از آن اقتباس شده است، به بررسی فنون اقتباسی که فیلم‌ساز از آنها استفاده کرده است، پرداخته‌ایم و دربارهٔ هر اثر به این پرسش پاسخ داده‌ایم که آیا اقتباسی موفق صورت گرفته است یا نه و دلایل آن چیست.

گزینشِ پنج فیلم از میان آثار اقتباسی سینمای ایران، تنها برای اجتناب از تحلیلی سطحی از سینمای دههٔ هشتاد و امکان بررسی دقیق‌ترِ چند اثر شاخص صورت گرفته است. اما در انتخاب، معیارهایی وجود داشته که مهم‌ترینِ آنها را برمی‌شماریم: فیلم «گاوخونی» مسلماً به دلیل تخطی از نگاه مرسوم به اقتباس ادبی و اینکه چگونه در برخورد با متنی فراواقعی، مابه‌ازاهای مناسبی را جهت به تصویر کشیدن روایتش مدنظر قرار می‌دهد، از اهمیت برخوردار است. فیلمِ «شب‌های روشن» به سبب اقتباس از اثر یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان جهان مدرن و چگونگی بومی کردن و به‌روز کردن آن داستان، اثری درخور تأمل است. فیلم‌هایِ «دیشب بابات را دیدم آیدا» و «پاداش سکوت»،

به ترتیب به خاطر اقتباس از داستانی کوتاه و دستمایه قرار دادن طرحِ داستان کوتاهی دیگر و ایجاد امکان بررسی فنون اقتباس از داستان کوتاه در مقابل رمان انتخاب شایسته توجه بوده‌اند و فیلم «زمستان است» به این دلیل انتخاب شده است که اقتباس از اثری است که جنبه‌های نمایشی بسیاری را در خود داشته، اما متأسفانه آن جنبه‌ها در فیلم به دلایلی که دربارهٔ آن بحث خواهیم کرد، تقلیل یافته‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

مبنای نظری این پژوهش، مقالهٔ «بنیان اقتباس» جیمز دادلی اندرو بوده است که در سال ۱۳۸۲ توسط ابوالفضل حری ترجمه و در فصلنامهٔ سینمایی فارابی به چاپ رسیده است. همچنین محمد شهبا و غلامرضا شهبازی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما» به مبانی نظری جدیدِ مربوط به تاریخ، روایت و اقتباس پرداخته‌اند. این مقاله بر اساس رویکرد «جولی ساندرز» در کتاب معروفش «اقتباس و تصاحب» نوشته شده و کنش اقتباسی، انواع اقتباس، رابطهٔ متن تاریخی و اثر اقتباسی و... را بررسی می‌کند.

پیمان حمیدی فعال (۱۳۸۹) نیز در پایان‌نامه‌ای با عنوان «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی» به مسئلهٔ اقتباس در سینمای ایران پرداخته، اما بنیان نظری آن با بنیان نظری این پژوهش متفاوت است و تنها به رمان‌های فارسی پرداخته که از آن میان یک اثر- گاوخونی- با آثار مورد بررسی ما مشترک است.

بررسی تطبیقی میان رمان و فیلم در مقالات انتقادی و پژوهشی بسیاری انجام شده است، از جمله «بررسی تطبیقی رمان و فیلم شازده احتجاب» نوشتهٔ اصغر عبداللهی؛ اما در هیچ‌کدام از این آثار و آثاری که دربارهٔ آنها بحث شد، به آراء جیمز دادلی اندرو، که از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ سینماست، پرداخته نشده و سینمای اقتباسی دههٔ هشتاد ایران بر اساس این دیدگاه تحلیل نشده است.

نکتهٔ مهمی که پژوهش حاضر را از پژوهش‌هایِ پیشینِ مشابه آن متمایز می‌کند، به جز تمرکز بر سینمای اقتباسی دههٔ هشتاد ایران و تکیه بر آراء نظریه‌پردازِ برجستهٔ سینما،

جیمز دادلی اندرو، آن است که پژوهش حاضر در پیِ یافتن یک راه‌کار عملی برای بهبود شرایط سینمای اقتباسی ایران است و در جست‌وجوی این راه‌کار سعی دارد با تحلیل تطبیقیِ آثار نشان دهد که چه دلایلی منجر به تولید اثر اقتباسی ضعیف و ناموفق و چه دلایلی موجب تولید اثر اقتباسی موفق در حوزهٔ سینمای ایران می‌شود.

فنون اقتباس در سینمای ایران

سینمای امروز، سینمای قصه‌پرداز و روایت‌محور است و سینمای روایت‌محور، کارِ تبدیل نشانه‌های متنی به نشانه‌های بصری را با خلاقیت و آفرینشگریِ کم‌نظیری انجام می‌دهد. هر چند زبانِ ادبیات با زبانِ سینما و نحوهٔ ارائه و هویت این دو هنر با یکدیگر تفاوت اساسی دارد، هر دو به مثابهٔ پاره‌گفتارهای فرهنگی، فرآیندی زنجیره‌وار را به منظور برقراری ارتباط با مخاطب (خواننده/ بیننده) طی می‌کنند. ادبیات با کمک ساختارِ زنجیره‌ای زبان (واژه‌ها) و سینما با بهره بردن از ساختار درهم تنیده و زنجیره‌وار تصاویر (نماها)، داستان را روایت می‌کنند (سلیمی کوچی و سکوت، ۱۳۹۲: ۱۵۶).

«وام‌گیری» از متداول‌ترین فنون اقتباس محسوب می‌شود که در سینمای ایران و جهان نمود بسیار دارد. در این فن، بیشتر با نوعی بازآفرینی روبه‌رو هستیم تا اقتباس. نمونه‌هایی از وام‌گیری در سینمای دههٔ هشتاد ایران عبارتند از: «نان و عشق و موتور هزار» (ابوالحسن داوودی، ۱۳۸۱) برگرفته از رمانِ «شوهر مدرسه‌ای» نوشتهٔ نویسندهٔ ایتالیایی، جووانی گوارسکی؛ «گاهی به آسمان نگاه کن» (کمال تبریزی، ۱۳۸۲) برداشتی آزاد از رمانِ «مرشد و مارگاریتا» اثر میخائیل بولگاکوف؛ «جنایت» (محمدعلی سجادی، ۱۳۸۲) برگرفته از رمانِ «جنایت و مکافات» داستایوفسکی؛ «زن زیادی» (تهمینه میلانی، ۱۳۸۳) برداشتی از «ساعت ده و نیم شب تابستان» نوشتهٔ مارگریت دوراس؛ «دیشب بابات را دیدم آیدا» (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۳) برداشتی از داستان کوتاهِ «بابای نورا» اثر مرجان شیرمحمدی؛ «زمستان است» (رفیع پیتز، ۱۳۸۴) بر اساس داستان بلندِ «سفر» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی؛ و «پاداش سکوت» (مازیار میری، ۱۳۸۵) بر اساس داستان کوتاهِ «من قاتل پسرتان هستم» نوشتهٔ احمد دهقان.

بازآفرینی به معنای تکه‌تکه کردن اثر و یا حتی تقلیل انطباق در حد یک ایدهٔ مرکزی نیست و اگر فیلم به هر طریقی از راضی نگه داشتن مخاطبانش نسبت به محبوبیت و حتی جذابیت متن اصلی ناتوان باشد، مسلماً در این عرصه موفق نبوده است. قواعدی که باید در این اصل به آنها توجه داشت، عبارتند از: همگون‌سازی فضایی و توجه به آنچه در اتمسفر داستانی بسته به موقعیت‌های زمانی و اجتماعی رخ داده است، بسترسازی زمانی ماجراهای فیلم به سبب رعایت وحدت زمان و در نهایت اجتناب از وصله کردن ماجراها و رویدادها با آنچه نسبت به جوهرهٔ اثر فاقد مطابقت است.

دومین فن اقتباس که «مقاطعه‌کاری» است، بیشتر با سازوکارهای زیباشناسی مدرنیسم هم‌خوانی دارد. مسائلی که در این شیوه نسبت به اصل وام‌گیری از اهمیت بیشتری برخوردارند معادل‌سازی فرهنگی، یافتن مابه‌ازاهای مناسب جهت تبدیل کنش‌های ذهنی به عینی و گزینش وقایعی است که بیشترین دستمایهٔ دراماتیک را در فیلم دارند. در این فن، خاص بودن یا منحصربه‌فرد بودن متن است که اهمیت دارد و البته فیلم‌ساز در قالبی سینمایی، شیوهٔ مختص به خود را پیش می‌گیرد. شاید علت بسنده نمودن به چنین شیوه‌ای را باید در سازش‌ناپذیری یا به زبانی دیگر ادبیت متن جست‌وجو کرد. همان‌طور که اشاره شد، آنچه کارکردهای سینما را با ادبیات متفاوت می‌سازد، رابطه‌ای است که هر دو با رخدادی که واحدی از واقعیت محسوب می‌گردد برقرار می‌کنند. گونه‌ای از محدودیت‌های سینما آنجا به عرصهٔ ظهور می‌رسد که در بازتاب وقایع درونی و ذهنی درمی‌ماند. در واقع صراحت تصویر چه در عرصهٔ تأویل و چه بازنمایی، هنگامی که از جنبه‌های عینیت‌گرایانهٔ خود فاصله بگیرد، با اختلال روبه‌رو می‌شود. به همین سبب با برقرار کردن نمایشی دیالکتیکی میان اشکال زیباشناختی یک عصر و اشکال سینمایی عصر و زمانهٔ فعلی، وجهی دیگر و متمایز از متن اصلی به نمایش درمی‌آید. مسائلی که در این شیوه نسبت به اصل وام‌گیری، اهمیت بیشتری دارند، معادل‌سازی فرهنگی، یافتن مابه‌ازاهای مناسب جهت تبدیل کنش‌های ذهنی به عینی و گزینش وقایعی است که بیشترین دستمایهٔ دراماتیک را در فیلم دارند.

مهم‌ترین فیلم‌های مبتنی بر این فن در این دهه عبارتند از: «شب‌های روشن» (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱) برگرفته از «شب‌های روشنِ» داستایوفسکی؛ «گاوخونی» (بهروز افخمی، ۱۳۸۲)

اقتباسی از رمانی به همین نـام نوشـتهٔ جعفـر مـدرس صـادقی؛ «مهمـان مامـان» (داریـوش مهرجـویی، ۱۳۸۲) بر اساس داستان بلندِ «مهمان مامان» اثر هوشنگ مرادی کرمانی؛ «اتوبوس شب» (کیومرث پوراحمد، ۱۳۸۵) برداشتی از داستان کوتاهِ «سـی‌ونـه و یـک اسـیر» از حبیـب احمدزاده؛ و «تردید» (واروژ کریم مسیحی، ۱۳۸۷) بر اساس «هملتِ» شکسپیر.

فن دیگری که در اقتباسِ سینمایی مورد توجه است، «وفاداری» به معنـایِ بازتولیـدِ نکته به نکته و نعل به نعلِ متن اصلی است. تطابقِ جنبـه‌هـایی از فـیلم‌نامـه در عناصـرِ پلات (وضعیت‌های شروع و میانه و پایان به علاوهٔ نقاط گره‌افکنی، بحران و گره‌گشـایی) با عناصر داستانی (کاراکترها، موضوع، درون‌مایه، زاویه‌دید، گفت‌وگوها، زمینه و...). همان طور که در دو مورد گذشته اشاره شد، به دلیل تفاوت رویکردهایی که دال‌های تصـویری با دال‌های کلامی دارند، سینما از بازتولید جوهرهٔ متن اصلی ناتوان اسـت، مگـر آنکـه از بطن داستان، دست به ابداع جهان تازه‌ای بزند.

در این پژوهش از ذکر نمونه‌هایی در این‌باره در سینمای ایران اجتناب می‌کنیم، هـر چند فیلم‌های موفقی در دههٔ پنجاه و شصت بر این اساس ساخته شده‌انـد. نکتـهٔ مهـم، تلفیق فنون سه‌گانهٔ یادشده است. آثار سینمایی، بسته به محتوای مضمونی، ساختاری و ژانری‌شان، علاوه بر آنکه بر فنی از اقتباس مبتنی هستند، از شیوه‌ها و اصول دیگـر نیـز سود می‌جویند. در میان آثار سینمای ایـران، دو اثـرِ اقتباسـیِ «گـاوخونی» و «شـب‌هـای روشن» در سینمای دههٔ هشتاد، دارای چنین خصیصه‌هایی هستند.

تحلیل تطبیقی فیلم‌ها و متون داستانی مربوط به آنها

شب‌های روشن[1] (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱)

فیلمِ «شب‌های روشن»، به خط داستانیِ رمان داستایوفسکی متعهد است و بـه دلیـل گفت‌وگوهای حساب‌شـده و تیزهوشـانه، پـردازشِ بطنـی شخصـیت‌هـا در صـحنه‌هـایی محدود، نقب زدن به لایه‌های درونی کاراکترها بدون اتکا به حادثـه‌سـازی و همـین‌طـور بسترسازیِ مناسب برای دغدغه‌هـای شخصـیت‌هـای داسـتان، فیلمـی بـه یادمانـدنی و لـذت‌بخـش اسـت. فـرم روایـی داسـتان «شـب‌هـای روشـن» در ادامـهٔ دسـت‌آوردهـای

داستایوفسکی، به‌ویژه در آثاری چون «یادداشت‌های زیرزمینی»، «جنایت و مکافات» و «برادران کارامازوف» در فن داستان‌نویسی قرار دارد.

«مالکوم برادبری» در کتابِ «جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ»، سهم داستایوفسکی را در شکل‌گیری تخیل مدرن و نیز پیچیدگی‌های آن بسیار تعیین‌کننده می‌داند. به باور او، داستایوفسکی در به تصویر کشیدن احساسات ضد و نقیض آدمی، بسیار چیره‌دست است و اصولاً همین رویکرد، مبنای شخصیت‌پردازی در داستان‌نویسی مدرن را متحول می‌سازد. از عواملی که اصول داستان را در عصر مدرن نسبت به گذشته متفاوت جلوه می‌دهد، همین حضور ریشه‌دار شخصیت است، که تأثیر رویدادهای قطعی قرن هجدهمی را بسیار کم‌رنگ می‌کند. پرداختن به تبعات زندگی مدرن از جمله شهر و روابط آدم‌ها در آن، از دیگر خصیصه‌های آثار داستایوفسکی است که به همراه رویکردی روان‌شناسانه، تبعات زندگی مدرن چون سردرگمی، تنهایی، خشونت و رنج همگانی را به تصویر می‌کشد. «شیوهٔ نگرش [داستایوفسکی] به شهر، شیوه‌ای نو است که می‌توان آن را با شیوهٔ برخورد «بودلر» با شهر مدرن قیاس کرد که در اشعار خود از شهر به عنوان مکان غیر واقعی احساسات عجیب و رؤیاهای درهم‌ریخته یاد می‌کند. داستایوفسکی آنچه را «کابوس سن‌پترزبورگ» می‌نامید در نظر داشت؛ جایی که رؤیاهای شگفت، واقعیت می‌یافت و دیوارها کنار می‌رفت و صحنه‌های دهشتناک را آشکار می‌کرد» (برادبری، ۱۳۸۳: ۵۷).

«آرتور هانیول» در تحلیلی دربارهٔ آثار مدرن در مقالهٔ «طرح در رمان مدرن»، مقتضیات طرح‌های جدید را نشئت‌گرفته از ایدهٔ «ضد قهرمان» می‌داند. شخصیتی همچون «راسکولنیکف» در «جنایت و مکافات»، در عین باورپذیری‌اش به مخالفت با همهٔ عرف‌ها و معیارهای اخلاقی می‌پردازد. از همین‌روست که شخصیت‌های اصلی اینگونه متون بیشتر قربانی از آب درمی‌آیند و حرکت زمانی روایت، تابعی از دلالتمندی و معنادار بودن رویدادها می‌شود (هانیول، ۱۳۸۳: ۱۸).

اما آنچه «شب‌های روشن» را اثری موفق می‌سازد، ایدهٔ داستان است که سعید عقیقی در مقام فیلمنامه‌نویس، از طریق تغییر اتمسفر داستانی و تبدیل آن به فضایی

روشن‌فکرانه، موقعیت شخصیت اصلی را با ورود کاراکتری دیگر به طور باورپذیری معکوس می‌کند. نکتهٔ درخشان این اثر، چگونگی گره‌گشایی آن است، که البته به درستی در فیلم رعایت شده است؛ آنجا که آمدن دلدادهٔ دختر را تقریباً غیر محتمل جلوه می‌دهد و همین امر سبب اوج دلبستگی «ناستنکا» به راوی می‌شود. ولی درست در همین نقطه است که سر و کلهٔ پسر، هنگامی که اصلاً انتظارش نمی‌رود، پیدا می‌شود و این نشانه‌ای از همان تنهایی و انزواطلبی است که داستایوفسکی در دنیایی که ترسیم می‌کند، هیچ مفری برای خلاصی از آن متصور نمی‌شود، به طوری که در آثار بعدی او نیز شدتی بیشتر می‌یابد.

ویژگی دیگر داستان، فاصله‌ای است که میان راوی و «ناستنکا» ایجاد شده و طبیعی است که این فاصله در بسیاری جهات، نمودی منطقی به خود می‌گیرد و حالا که دو شخصیت بنا به بهانه‌ای- که البته برای راوی بسیار ناخوشایند است- در کنار هم قرار گرفته‌اند، از طریق گفت‌وگو و سرگذشتی که هر یک دربارهٔ خویش اظهار می‌کنند، نه تنها رفته‌رفته آن فاصله کم‌رنگ‌تر می‌گردد، بلکه جای خود را به عشقی نهانی می‌دهد که گویی هر دو از ابراز آن هراس دارند: «چطور می‌توانستم تا این حد خودم را به کوری بزنم... برای اینکه هیچ‌چیز او مال من نبوده، برای اینکه مهربانیش... اضطرابش... عشقش... بله حتی عشقش...» (داستایوفسکی، ۱۳۵۲: ۶۱-۶۲).

«ناستنکا»، همانند شخصیت دخترِ فیلم، از همان اول به راوی گوشزد کرده است که حق ندارد هیچ‌گاه عاشق او شود و این ضمن ایجاد کشمکشی میان دو کاراکتر، تعلیق داستان را دوچندان می‌کند. در داستان، راوی از همان ابتدا شیفتهٔ «ناستنکا» می‌شود و در فیلم، این اتفاق به تدریج می‌افتد و به باورپذیریِ اثر می‌افزاید. نکتهٔ مهم و مشترک در داستان و فیلمِ «شب‌های روشن»، اهمیت یافتنِ شخصیت در عصر مدرن است که سبب نمایشِ خصیصه‌ها و باورهای اخلاقی، عمدتاً با نوعی وارونه شدن نیات می‌شود و البته از طریق تضاد شخصیت‌های اصلی با محیط پیرامونشان. به واسطهٔ چنین پردازشی است که نویسنده، وارونگیِ شخصیت‌ها را از طریق تضاد میان جنبهٔ خصوصی و آشکارِ کاراکترها نشان می‌دهد. این دووجهی بودن شخصیت البته منشأ وقایع ظاهراً متناقض و بی‌مناسبت در رمان‌های مدرن است؛ «من عاشق او هستم. اما این عشق از بین می‌رود،

باید از بین برود. جز این چیز دیگری نمی‌تواند باشد...» (داستایوفسکی، ۱۳۵۲: ۷۹-۸۰).

نکات دیگری را که سببِ موفقیت فرآیند اقتباس فیلمنامه از رمان شده است می‌توان این‌گونه برشمرد: تزریق خرده‌روایت‌های مناسب به اصل داستان، وفاداری به سه وضعیت شروع، میانه و انتها، تأکید بر تک‌گویی‌های استاد در فیلم برای عینیت بخشیدن به فضای فیلم در برابر فضای ابژکتیو داستان، همچنین تأکید انتهایی مبنی بر اقتباس فیلم از رمان «شب‌های روشن»، نشان دادن تصویرِ روی جلد کتاب به عنوان آخرین تصویر فیلم و خواندن بند ابتدایی کتاب توسط استاد قبل از آمدن دختر به کافه، علاوه بر آنکه بر شگرد بازتابندگی تمهیدات تأکید می‌کند، بیان‌کنندهٔ این نکته است که استاد و امثال او هیچ‌گاه از تخیل ریشه‌دار در واقعیت زندگی خلاصی نمی‌یابند.

گاوخونی[۲] (بهروز افخمی، ۱۳۸۲)

اقتباس فیلم، حوزه‌ای پژوهشی است که مطالعات نظری بسیار کمی دارد و سینمای متأثر از آثار ادبی، همچنان از لحاظ میزان وفاداری‌اش به اثرِ پیش‌متن، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. به فنون ابتکاری فیلم‌سازان توجه چندانی نمی‌شود و برای اقتباس فیلم، اهداف و معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ مشخصی وجود ندارد. با این حال میشل فوکو، رولان بارت، آمبرتو اکو و ژاک دریدا تأکید داشته‌اند که اثرِ پیش‌متن، یک مفهوم انتزاعی است که به راحتی تعریف نمی‌شود و در واقع نسخه‌برداری از آن در فیلم غیر ممکن است. همواره امکان ساخت فیلم بر اساس رمان وجود دارد و موضوعِ موردِ بحث، بررسیِ امکان‌پذیری نیست، بلکه بحث بر سر عدم درک اهداف اقتباس فیلم و سوءبرداشت از فرآیند انتقال است (Lhermitte, 2005: 45).

حسن میرعابدینی بر این باور است که جعفر مدرس صادقی، به هیچ نحو در بند واقع‌نمایی نیست و بر آن است تا با تکیه بر این اعتقاد که رویدادها زاییدهٔ رؤیاها هستند، به داستان‌هایش سرشتی فراواقعی دهد؛ به طوری که رؤیا و واقعیت آنچنان درهم تنیده شوند که تمایز میان این دو غیر ممکن شود. دربارهٔ گاوخونی نیز چنین می‌گوید: «داستان، شروعی واقع‌گرایانه دارد، اما به زودی رؤیایی در رؤیایی درمی‌غلتد و فضا رازآمیز و خوابناک می‌شود. وهم، سیر واقعیت را متشنج می‌کند و بحران داستان را

پدید می‌آورد، [در نتیجه] قهرمانِ داستان با از سرگذراندن بحران، وقوفی تازه به هستی خود می‌یابد» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۴۳).

داستان «گاوخونی» سرشار از صحنه‌هایی است که به‌رغم اطلاعات مقطعی‌اش که در هر فصل به داستان تزریق می‌شود، مخاطب را با وضعیت جدیدی از زندگیِ راوی روبه‌رو می‌کند. اما مهم‌ترین عنصری که لایهٔ زیرین داستان را تحکیم می‌بخشد و موقعیت کودکی و کنونی راوی را به یکدیگر پیوند می‌زند، چیزی جز زاینده‌رود نیست. شیوهٔ تجسم‌بخشی به رود (شخصیت دادن به موجودی بی‌جان) در جای‌جای فصل‌های اثر آنچنان طراحی شده است که هر چقدر جلوتر می‌رویم، زاینده‌رود بیشتر به کاراکتری بدل می‌گردد که نه تنها موقعیت تاریخی، سیاسی و فرهنگی مردمانش را توضیح می‌دهد، بلکه از همه مهم‌تر، حکم گنجینه‌ای را می‌یابد که دیرزمانی عاشقانی به آن نگریسته‌اند، تن خود را به آن سپرده‌اند و حدیث دل خود را به زبان بی‌زبانی برای آن بازگو کرده‌اند.

> گفتم به جهنم که پول داده‌ایم! آخه کجا داریم می‌ریم؟ باتلاق که دیدن نداره. گفت چطور دیدن نداره پسرم؟ همهٔ زندگی ما تو این باتلاقه. هست و نیست ما، دار و ندار ما، ریخته این تو. همهٔ آب‌هایی که به تن ما مالیده، رفته این تو. اونوقت تو می‌گی برگردیم؟ (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۵۸).

فیلم «گاوخونی» تا حد قابل قبولی از طریق وفادار بودن به متن روایی و تک‌گویی‌ها، توانسته فضای پوچ‌گرایانه‌ای را که در طول داستان موج می‌زند، به مخاطب منتقل کند. فضایی که مدرس صادقی در برخی از داستانک‌هایش با تأثیر از «بیگانهٔ» کامو و «بوف‌کورِ» هدایت، انگیزش‌های روانی راوی را در آن شکل می‌دهد. بی‌تفاوتیِ راوی نسبت به مرگ پدرش، آرزوی مرگ او را در سر داشتن و بازگو نکردن مرگ او به صاحب‌کارش دقیقاً با شخصیت‌پردازی کاراکتر «مرسو» در رمان «بیگانه»، به هنگام مرگ مادرش، هم‌خوانی دارد. همین‌طور تلخی و بی‌هدفیِ راوی و نوع نگاهی که به دخترعمه‌اش به عنوان زنی دست‌نیافتنی دارد، با برخورد راویِ رمان «بوف کور» با زنِ لکاته، برابری می‌کند. راویِ «گاوخونی» درصدد فراهم کردن شرایطی است که دیگران به او پشت پا بزنند، تا در نهایت از شخصیت خودآزار خود پرده بردارد. «... اما حالا دیگر نه

از او دلخور بودم و نه از دخترهای دیگری که بعد از او یکی‌یکی کنفتم کردند و ولم کردند (یا ولشان کردم). من دنبال خیلی‌ها افتاده بودم. این کار کنفتی داشت، اما به کنفتیش می‌ارزید» (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۴۷).

فرم روایی «گاوخونی»، عمل نوشتن را با یادآوریِ خاطرات درهم می‌آمیزد. بنابراین روایت، رفت و برگشتی دائم از گذشتهٔ دور به گذشتهٔ نزدیک است. ولی برخلاف آثار نویسندگانی چون ولف، جویس و فاکنر به هیچ نحو خواننده را با انبوهی از رویدادهای فشرده روبه‌رو نمی‌کند. این نکته، مهم‌ترین امتیاز این رمان برای اقتباس است و افخمی نیز دقیقاً مطابق با سیر روایی داستان، هر بیست و چهار فصل را با اندکی تلخیص به تصویر می‌کشد. این فرمِ روایی از خصلتی دیگر نیز برخوردار است و آن، این است که سیر حوادث داستان با وجود تداخل واقعیت و رؤیا، کاملاً آسان و قابل فهم روایت می‌شود. به همین سبب است که بالاخره در پایان داستان با آشکار شدن عشق پدر به خوانندهٔ لهستانی و همین‌طور آوازهایی که زن دربارهٔ رودی در زادگاهش می‌خوانده، از دلبستگی پدر به زاینده‌رود پرده برداشته می‌شود.

فیلمِ «گاوخونی» دقیقاً در همان نقطهٔ گره‌گشایی به پایان می‌رسد، اما مسئله‌ای که به آن بی‌توجهی شده، تأکید بر چرایی این دلبستگی از طرف راوی است، که متأسفانه آن‌طور که باید به تصویر کشیده نشده است. به بیان دیگر، این مسئله در جای‌جای داستان فیلم می‌توانست در قالب گره‌ای باشد که بر آن تمرکز شود، تا مخاطبِ گرفتار در خاطره‌ها و خواب‌های راوی را با چنین گره‌گشایی‌ای قانع‌تر سازد. البته در این‌باره با وجود وفاداری فیلم به کلیت داستان، تمهیداتی از جمله اضافه کردن آوازی که پدر دربارهٔ رفتن به چهارباغ و بعد به لهستان، زیر لب زمزمه می‌کند، در نظر گرفته شده که انگیزه‌های شخصیتی و حسرت آنها را بیشتر آشکار می‌کند. اما این شگرد به تنهایی کافی نیست.

گاه برای تکیه‌های بیش از حد بر قابلیت‌های نهفته در زبان، کمتر می‌توان مابه‌ازاهای تصویری یافت. در رسانه‌های دیداری، تصویر گاهی پتانسیل لازم را برای انتقال مفاهیم ندارد. به طور مثال در نیمه‌های داستان و نزدیک به جایی که راوی با انبوهی از خواب‌ها و خاطراتش دست و پنجه نرم می‌کند، کلافگی‌اش نسبت به رود که حالا او را در واقعیت نیز آرام نمی‌گذارد، به خوبی در قالب توصیفی گویا نمایش داده می‌شود.

> ... از همه بدتر خود رودخانه بود. از خیابان‌هایی می‌رفتم که می‌دانستم از رودخانه دور می‌شدم، اما باز می‌رسیدم به رودخانه. گاهی خیال می‌کردم یک رودخانهٔ دیگر بود. اما رودخانهٔ دیگری توی این شهر نبود. یا خیال می‌کردم مادی بود. اما می‌رفتم پیش و می‌دیدم نه. خودِ خودش بود. زاینده‌رود خودمان. بعد با خودم می‌گفتم که چون رودخانه توی شهر انحنا داشت، هی جلوی چشمم سبز می‌شد. ولی چطور می‌توانستم خودم را گول بزنم؟ (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۷۰).

به کارگیریِ شگرد فاصله‌گذاری در فرم ساختاری فیلم و گزینش زاویه‌دید «من راوی»، از نکات مهم این اقتباس محسوب می‌شود؛ زیرا در اینگونه روایت‌ها، استفاده از این زاویه‌دید، امکانات بیشتری به نویسنده می‌دهد. این نکته هم در داستان و هم در فیلمنامهٔ «گاوخونی» مدنظر قرار گرفته است و البته به دو دلیل خاص، اول به علت فرم ساختاری فیلم که چیزی مابین داستان و فیلم حرکت می‌کند، یعنی علاوه بر آنکه مخاطب کلیهٔ صفحات کتاب برایش خوانده می‌شود، فیلم نیز از طریق تصاویری که لزوماً منطبق با رویدادهای شنیداری نیست، قصه را به شکل دیگری بازخوانی می‌کند و دلیل دوم که در چنین بازخوانی‌ای سهم بسزایی دارد، قرار دادن دوربین به جای چشم راوی است، که البته به دلیل رسیدن به نوعی بی‌واسطگی و همین‌طور گشودن دریچهٔ ذهن راوی در مقابل مخاطب صورت گرفته، اما متأسفانه تا پایان روایت، این شگرد حفظ نمی‌شود و روایت فیلم در یک‌سوم پایانی با شکست زاویه‌دید روبه‌رو می‌شود.

وحدتی که در ساختار داستانِ «گاوخونی» وجود دارد، نه تنها عامل تجسم‌بخشی به رود که مشابهت دلبستگی‌ها، دل‌مشغولی‌ها و انگیزه‌های مشترک آدم‌هایی است که در کنار رود به عنوان عنصری وحدت‌بخش وجود دارند. وجود حرفه‌ای مشترک (خیاطی) در سه شخصیتِ «پدر»، «دخترعمه» و «دختر همسایه»، مشابهتِ میان «پدر» و «معلم» (آقای گلچین) در شنا کردن در رودخانه، حضور «خشایار» به عنوان شاعری که زاینده‌رود را در منظومه‌اش جاری می‌کند و راوی که با نوشتن خواب‌هایش دربارهٔ رود به آنها تحقق می‌بخشد و همین‌طور دلبستگی آوازه‌خوان لهستانی و «پدر» به رود، از جمله مؤلفه‌هایی است که عناصر داستانی را به یکدیگر مربوط می‌کند.

یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های فیلم گاوخونی، استقلال تصاویر آن از متن داستان است. تصاویر با وجود منطبق نبودن با تک‌گویی‌ها، صحنه‌هایی را می‌آفرینند که از طریق شگرد آشنازدایی بر مفهوم تک‌گویی‌ها، تأکیدی دوچندان می‌کند. به عنوان نمونه:

> تا آخرین لحظه مردد بودم که بروم اصفهان یا نه. پدرم با مراسم ختم مرده مخالف بود، چه برسد به مراسم هفتم و چهلم و من هیچ دلم نمی‌خواست باز هم به خلاف میل او رفتار کنم، مخصوصاً که حالا مرده بود. اما به هوای دیدن دخترعمه‌ام و چون بی‌کار هم بودم، راهی شدم [...] و در یک فرصت مناسب، به دخترعمه‌ام رساندم که نامه‌اش را خوانده‌ام و من هم دوستش دارم (مدرس صادقی، ۱۳۶۲: ۳۶).

در تمام صحنه‌های مربوط به این قسمت، از پشت شیشهٔ اتوبوس که به سمت اصفهان در حرکت است، تصاویری از آسمان خاکستری و غبارآلود تهران و همین‌طور خانه‌های قدیمی و جدیدی که به طوری نامنظم در کنار هم جای گرفته‌اند، به همراه تصنیفِ «به اصفهان رو» به تصویر کشیده می‌شود و یا در دو صحنه‌ای که از رابطهٔ سرد و ناموفق میان دخترعمه و راوی صحبت به میان می‌آید، از چشم راوی و باز از پشت شیشهٔ قدی اتوبوس، خطوط ممتد و غیر ممتد جاده قاب گرفته می‌شود که البته چنین شگردی در افزایش دریافت مخاطب، سهم انکارناپذیری دارد.

دیشب بابات را دیدم آیدا[۳] (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۳)

«بابای نورا»، داستانی است از دیدِ دوست نورا، «فرشته». داستان بی‌هیچ مقدمه‌چینی آغاز می‌شود و البته انگیزهٔ روایی هم تا پایان داستان آشکار نمی‌شود. مهم‌ترین مسئله‌ای که در این داستان اهمیت دارد، نحوهٔ چیدمان رخدادها و پرداخت کاراکترهاست که در ساختار مدرن داستان، به درستی در جای خود قرار گرفته‌اند. اما مشخص‌ترین تفاوت میان قصهٔ فیلم و داستان، مسئلهٔ زاویه‌دید است. فیلم با چرخش زاویه‌دید از دوستِ شخصیت اصلی به خود کاراکتر، علاوه بر اطلاعاتی اضافی که موقعیت و جهان داستانی را به قصد درگیر کردن مخاطب معرفی می‌کند، گره داستانی را نیز به نوعی در دل خود می‌گنجاند؛ در حالی که راوی داستانِ «بابای نورا»، دوستِ کاراکتر اصلی است و از دریچهٔ نگاه اوست که کلیهٔ کنش‌ها و حوادثِ رخداده روایت می‌شود. اتخاذ چنین شگردی در

فیلم البته در نگاه اول منطقی به نظر می‌رسد، زیرا کانونی کردن شخصیتی کـه داسـتان حول او می‌چرخد، نه تنها دست فیلمنامه‌نویس را جهت پردازش‌های جدیـد شخصـیتی بازمی‌گذارد، بلکه سبب هم‌ذات‌پنداریِ بیشتر می‌گردد. بنابراین نزدیک شدن مخاطب به «آیدا» و بعـد درک بحـران او از طـرف مخاطـب، مطـابق اصـولی کـه در فیلمنامـه‌هـای کلاسیک رعایت می‌شود، شرایطی را که شخصیت با آن روبه‌رو می‌گـردد نیـز از اهمیـت برخوردار می‌کند.

آنچه در ساختار فیلمنامه به نوعی ایجـاد اخـتلال مـی‌کنـد، تکیـهٔ بـیش از حـد بـر تک‌گویی‌های «آیدا»ست که به قصد نشان دادن سیر تحول شخصیت صورت مـی‌گیـرد و شاید تا اندازه‌ای آگاهانه است؛ زیرا ایجـاد بحـران و نحـوهٔ کـنش‌هـای کـاراکتر، آن‌قـدر سطحی پردازش شده است که فیلم‌ساز انگار چاره‌ای جز چنین تمهیدی نداشـته اسـت. گفتار درونی آیدا در پایان فیلم و حتی دیالوگش خطاب به دوستش «سـاناز»، دلیلـی بـر همین ادعاست. در واقع فیلم‌ساز هر جا که در بروز احساسات «آیدا» درمـی‌مانـد، از ایـن شگرد بهره می‌گیرد. صحنه‌های متعدد فـیلم بیـانگر چنـین رویکـردی اسـت و در واقـع فیلمنامه‌نویس، ساده‌ترین راه را برگزیده است و به همین دلیـل تحـول «آیـدا» در پایـان فیلم، یا بهتر بگوییم آن بلوغ فکری که به شکل‌هـای گونـاگون بـر آن اصـرار مـی‌شـود، سطحی و ساختگی می‌شود. نحوهٔ برخورد فیلم‌ساز با داستان و تبدیل آن به یک اثـرِ بـه اصطلاح اخلاق‌گرا، نادیده گرفتنِ نقش دریافت‌گـری مخاطـب اسـت. بـه وسـیلهٔ چنـین الگوسازی‌هایی نمی‌توان مشکلات جامعه را برطرف ساخت و این ناهم‌خوانی آرمـان‌هـا و کنش‌های نهایی قهرمان، در مقایسه با واقعیت‌های عینی جامعه، بیشتر موجب دل‌زدگی مخاطب می‌شود.

در داستانِ «بابای نورا»، کاراکتر اصلی در افت‌وخیز رویدادهاست که پرداخته می‌شـود و همین امر، کشمکش‌های درونی او را آشکار می‌سازد. خواننده به تـدریج بـا ماجراهـای قصه همراه می‌شود و کاملاً ناخودآگاه وارد فضای داسـتانی مـی‌شـود. در واقـع خواننـده بی‌هیچ توضیح یا اشاره‌ای از طرف راوی، با کشف لایه‌های پنهان «نورا»، هم بـه شـناخت او نایل می‌آید و هم به درک جدیدی از جهان متن. این نکات، داستان را پرتعلیق، قابـل باور و دوست‌داشتنی می‌کند، اتفاقی که در فیلمنامهٔ اقتباسی نمی‌افتد.

گفتم: نورا ناراحت شدی؟ همان‌طور که پشتش به من بود، گفت: نه. واسهٔ چی ناراحت بشم؟ خب لابد یکی از همکاراش بوده. ... بعد حرف توی حرف آورد. سراغ جزوه‌هایی را که قرار بود از من بگیرد، گرفت. جزوه‌ها را از توی کیفم درآوردم و به او دادم. آن روز دیگر دربارهٔ آن موضوع هیچ صحبتی نکردیم (شیرمحمدی، ۱۳۸۰: ۹۳-۹۴).

وام گرفتن از داستان‌های کوتاه در یک اثر سینمایی، احتیاج به حوادث، شخصیت‌ها و همچنین موقعیت‌هایی جدید دارد، اما این تنها به سبب افزایش ظرفیت زمانی فیلم نیست. حضور شخصیت‌های فرعی در این فیلم جز اینکه قصهٔ فیلم را پر می‌کنند و بر درون‌مایهٔ شعارزدهٔ آن تأکید می‌کنند، کارکرد دیگری ندارند. به‌طور نمونه، مادربزرگِ «آیدا» یا حضور دوست «آیدا» در میدان بازی که احتمال فرضی «آیدا» دربارهٔ بی‌وفاییِ نامزدش درست از آب درمی‌آید. این داستانک علی‌رغم نگاهی منفی نسبت به روابط زن و مرد از دریچهٔ ذهن «آیدا»، همهٔ تقصیرها را هم به گردن مرد می‌اندازد، آن هم مردانی بی‌وفا که انگار همهٔ فیلم را پر کرده‌اند. این تعبیر همچنین دربارهٔ پسرک اسکیت‌باز نیز صادق است. او که در همهٔ صحنه‌های حضورش در فیلم، گرد «آیدا» می‌چرخد و بر علاقهٔ آن دو نسبت به هم به طور تلویحی تأکید می‌شود، درست آنجا که «آیدا» از نظر عاطفی به او نیازمند است، پسر را با دختر دیگری می‌بینیم. با وجود رعایت کردن توالی حوادث منطبق با متن و همچنین حضور آدم‌ها و کنش‌هایی مشابه در فیلم و داستان، اقتباس از داستان به دلیلِ بی‌توجهی به سطح دریافت‌گری مخاطب و شعارزده بودن فیلم، پرداخت یک‌سویهٔ شخصیت اصلی و طولانی کردنِ بی‌دلیلِ قصهٔ فیلم، جابه‌جا کردن رویداد پایانی نسبت به داستان در جهت ایجاد تحولی سطحی و باورنکردنی و عدم کارایی شخصیت‌های فرعی و نگاهی سطحی به مسائل جامعه، اقتباسی ناموفق از داستانی خوب است.

زمستان است[۴] (رفیع پیتز، ۱۳۸۴)

فیلم «زمستان است» برگرفته از داستانِ «سفر» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، با وجود همهٔ ویژگی‌های منحصربه‌فردش، از جمله تصاویری به‌یادماندنی و پایبند بودن به خط داستانی و رویدادهایی که عیناً در داستان رخ می‌دهد، متأسفانه در مقایسه با رمان، ضعف‌های بسیاری دارد. از مهم‌ترین دلایل آن، حذف کنش‌های شخصیت‌های فرعی

است که در پیرنگ داستانی نقش مؤثری دارند و همین‌طور محدود کردنِ داستان به زاویه‌دیدی محدود که باعث می‌شود دیگر شخصیت‌ها، همانند «خاتون»، به کاراکترهایی منفعل و خاموش تبدیل شوند. بی‌اعتنایی به خرده‌روایت‌ها، انگیزش‌های شخصیتی و به دنبال آن کم‌رنگ جلوه دادن نیازهای آنان، جدا از آنکه پردازش شخصیت‌ها را در فیلم دچار نقصان می‌کند، تأکید بیش از حد بر تصاویری که اضافی به نظر می‌آیند، کنش داستانی را صرفاً به عملی در سطح جهان داستانی تقلیل می‌دهد. در حالی که داستانِ «سفر» به سبب اهمیتی که به شرح وقایع، موقعیت‌ها و روان‌شناسی شخصیت‌ها می‌دهد، در توجه به رابطهٔ فرد و نیروهای اجتماعی و موقعیت‌هایی که در شکل‌بخشی به قهرمان و تغییر مسیر زندگی او تأثیر دارند، بسیار موفق است (میرعابدینی، ۱۳۶۸: ۱۵۴).

فیلم از به تصویر کشیدن بحران‌های اجتماعی، آنگونه که رمان از پس آن برآمده، عاجز است؛ بحران‌هایی چون فروپاشی خانواده، بیکاری و بی‌تکیه‌گاهی و تنهایی زنانی که مردان را در تمنای چیزی مشترک به آنها پیوند می‌دهد و... . در داستانِ دولت‌آبادی، از طریق کانونی شدن حوادث و شباهت‌هایی که میان شخصیت‌ها و روابط آنان نهفته است، جهان داستانیِ منسجمی پیش چشم خواننده است. اینگونه شباهت‌ها، در پیرنگ داستانی نقش مؤثری دارند. از جمله انگیزهٔ مشترک «مختار» و «مرحب» برای جست‌وجوی کار. اما فیلمنامه نسبت به آنها کاملاً بی‌اعتناست و حتی تلاشی برای یافتن مابه‌ازاهایی برای آن نمی‌کند. به بیان دیگر، فیلم از آن زهری که در زیر پوستهٔ واقع‌بینی رمان خانه کرده، کاملاً خالی است و به عوض آن، گونه‌ای سطحی‌نگری در آن دیده می‌شود که مهم‌ترین دلیل آن، بی‌تفاوتی به پردازش کاراکتر «مرحب» است. «مرحب» به عنوان شخصیت مرکزی داستان «سفر»، ذره‌ذره جان می‌گیرد و مسلماً وقتی داستان به پایان خود نزدیک می‌شود، از طریق رشدی که در کاراکتر او به وجود آمده، کامل می‌گردد. اما این امر به صورتی کاملاً یک‌سویه و ناگهانی در فیلم پردازش می‌شود؛ در حالی که ضد و نقیض‌گویی «مرحب» در همان لحظات اولیهٔ رمان کاملاً آشکار است:

> مرحب، کلاهش را بالای سرش پس و پیش کرد و گفت:- ای ... نه، نه، آن‌قدر محتاجش نیستم. حالا حالاها خیال دارم واسه خودم بگردم و عیش کنم، اما خوب ... بالاخرش باید یه کاری پیش بگیرم. پیش

می‌گیرم. یعنی پیدا می‌کنم... آخه دوست و آشنا زیاد دارم. همچین بی‌کس و [بی‌پر و بال] نیستم. اما خوب ... پیش هر کسی هم نمی‌خوام رو بندازم. آخه خودت که می‌دونی، آدم کوچک میشه. وگرنه آدمای کت و کلفتی رم می‌شناسم... (دولت‌آبادی، ۱۳۵۲: ۲۰-۲۱).

و درست در انتهای همین فصل است که ناگهان تناقض‌گویی‌های او برای مخاطب روشن می‌شود:

به راه افتاد. مرحب باز هم او را نگاه داشت:- یک چیز دیگه.- چی؟ - می‌خواستم ببینم کارخونهٔ شما توش نجارخونه نداره؟ علی گفت:- نمی‌دونم. درست نمی‌دونم. اما شنیدم لاستیک‌سازی کارگر می‌خواد (همان: ۲۳).

تفاوت‌های بین داستان و فیلم، به ساختار قصهٔ فیلم ضربه زده است؛ تفاوت‌هایی که مهم‌ترینِ آن‌ها، همان‌طور که پیشتر به تفصیل توضیح دادیم، عبارتند از: طفره رفتن از پرداختنِ عمیق به موقعیت‌هایی که کاراکترها را به نوعی مشغول خود ساخته است، در محاق قرار دادن شخصیت‌هایی چون «مختار» و «خاتون» و بی‌توجهی به نیازها و انگیزش‌های شخصیتی آنها، کم‌رنگ جلوه دادن شخصیت‌های فرعی و حذف کنش‌های آنها، حذف موقعیت‌ها و داستانک‌هایی که در رشد و تحول شخصیت اصلی نقشی اساسی دارند و تأکید بر به تصویر درآوردن موقعیت‌های بیرونی بدون آنکه تفسیرکننده موقعیت‌های درونی کاراکترها باشند.

پاداش سکوت[۵] (مازیار میری، ۱۳۸۵)

فیلم «پاداش سکوت» هر چند بر اساس طرح داستانی قصهٔ کوتاهی به نامِ «من قاتل پسرتان هستم» نوشتهٔ احمد دهقان ساخته شده، از جنبه‌هایی با داستان مورد نظر کاملاً متفاوت است. داستانِ «من قاتل پسرتان هستم» هر چند در قالب نامه‌ای نوشته شده، گره‌ای را در همان ابتدا ایجاد می‌کند و با گشودن آن گره، نامه را به پایان می‌برد. این ساختار در فیلمنامهٔ اثر کاملاً رعایت شده، یعنی شروع داستان با تشویش‌های شخصیت اصلی آغاز می‌شود و وقتی پرده از چرایی واقعه برداشته می‌شود، قصه به پایان می‌رسد. اما مهم‌ترین مسئله‌ای که تفاوت میان دو اثر را شکل می‌دهد، بهانهٔ روایی قصه است. در

داستان این بهانه به واسطهٔ عذاب وجدانی شکل می‌گیرد که حالا گریبان‌گیر کاراکتر شده و البته زمان آن نیز برخلاف فیلم، نسبت به حادثه‌ای که رخ داده، بسیار نزدیک است:

> راستش در مراسم روز چهلم زودتر از شما به مزار شهیدان رسیدم. می‌دانستم قبر محسن کجاست. چون از روزی که به مرخصی آمده بودم، مکانی بود که بارها و بارها بدانجا رفتم و به محسن، مربی و هم‌رزمم سر زدم. [...] البته شاید فکر کنید این نوشته‌ها به شما هیچ ربطی ندارد و شاید تا اندازه‌ای نیز گیج شده باشید. اما وقتی به بقیهٔ ماجرا بپردازم، به طور حتم متوجه منظورِ من خواهید شد. آن روز در مزار شهیدان آن‌قدر صبر کردم، تا شما به همراه دیگر عزاداران و داغدیدگان بیایید. حتماً یادتان هست. [...] نمی‌دانم چرا جرأت نمی‌کردم جلو بیایم. گناهکار بودم و بی‌آنکه شما مرا بشناسید، از دیدنتان شرم داشتم. نمی‌دانستم اگر بدانید من قاتل پسرتان هستم، چه برخوردی خواهید داشت. آری محسن به دست من به قتل رسید، نه به دست سربازان دشمن (دهقان، ۱۳۸۷: ۶۸).

فیلم اما با به روز کردنِ ماجرا و اضافه کردن اینکه «اکبر» مدتی تحت درمان بوده، بیست و چند سالی این عذاب را، که با فراموشی شخصیت نیز همراه است، به تأخیر می‌اندازد و همین امر نه تنها کلیت خط داستانی را تغییر می‌دهد، بلکه بر نوعِ گره‌گشایی اثر نیز تأثیر می‌گذارد. تمهیدی که فیلم به واسطهٔ عامل فراموشی برای شدت گرفتن تشویش‌های کاراکتر و ایجاد گره‌افکنی برمی‌گزیند، دیدن تصویری است از «یحیی» در تلویزیون. در حالی که این بهانه نه تنها قانع‌کننده نیست، بلکه بر پردازش شخصیت نیز تأثیری سوء می‌گذارد. شاید اگر تشویش‌ها به همراه تأکید بر فراموشی در همان صحنه‌های ابتدایی فیلم آغاز می‌شد، باورپذیر بودن چنین بهانه‌ای با دیدن آن فیلم تلویزیونی منطقی‌تر به نظر می‌رسید. بنابراین بی‌توجهی به این امر در فیلم‌نامه به همان اندازه‌ای که در شروع فیلم به کار بسته شده، در پایان نیز تکرار می‌شود و از تأثیرگذاریِ اثر می‌کاهد.

در پایانِ فیلم هر چند مخاطب از چگونگی ماجرا مطلع می‌شود، با این حال مسئلهٔ شخصیت به هیچ عنوان برطرف نمی‌گردد؛ زیرا به هر حال «اکبر» به هر دلیل، «یحیی» را

کشته است و بر شدت این عذاب وجدان بایستی افزوده شود. پس نوع پایان‌بندی اثر دیگر قابل توجیه نیست و همین‌طور منفعل جلوه دادن پدر «یحیی». اینکه چطور پدری که عمری را با خیال شهید شدنِ پسرش در جنگ گذرانده و تشخصی که به همین سبب در کاراکتر او شکل گرفته، می‌تواند بدون ذره‌ای کشمکش با چنین واقعیتی روبه‌رو شود؟

تغییرات فیلم نسبت به اصل داستان که منجر به اقتباسی ضعیف شده است، همان‌طور که به تفصیل توضیح داده شد، عبارتند از: تغییر بهانهٔ روایی داستان از عذاب وجدان به فراموشی‌ای که به همراه آن کاراکتر دچارش می‌شود، وارد کردن داستانک‌های اضافی به سبب تغییر بهانهٔ روایی در فیلم، بی‌تفاوتی به کنشِ کاراکترهایی که به نوعی در حادثهٔ رخ‌داده حضور داشته‌اند و چگونگیِ گره‌گشایی به همراه فقدان برانگیختن انتظار که با ساختار روایی فیلم تناسبی ندارد.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در بخش پرسش پژوهش مطرح شد، این پژوهش رویکردی عملی و کاربردی داشته است؛ به این معنا که نویسنده به تحلیل و بررسی تطبیقیِ پنج فیلم اقتباسی دههٔ هشتاد سینمای ایران پرداخته است. در هر مورد با مقایسهٔ تحلیلیِ فیلم و داستانی که آن فیلم از آن اقتباس شده، با توجه به انواع فنون اقتباس، به این پرسش پاسخ داده‌ایم که فیلم‌سازان تا چه حد در ساخت اثری اقتباسی و ترجمهٔ داستان به زبان فیلم، به اصول اقتباسی پایبند بوده‌اند و اثری که ساخته شده، تا چه حد نسبت به اثر داستانی موفق بوده است و دلایل این موفقیت و عدم موفقیت چیست؛ مواردی از جمله: گزینشِ درست داستان، توجه به شخصیت‌های داستانی به لحاظ داشتن کنش‌های عینی و یا ذهن‌گرا بودن، توجه به تصویرسازی‌های اثر داستانی و پتانسیلِ آن‌ها برای تصویری کردن زبان نوشتار، موفقیت در بومی کردن عناصر فرهنگی و اجتماعی داستان در فیلم به گونه‌ای باورپذیر، سعی در تطابق گره‌های داستانی با نقاط عطف فیلم، تغییر زاویه‌دید در فیلم نسبت به داستان برای ایجاد کشش روایی بیشتر و... .

به این ترتیب دربارهٔ پنج فیلمِ مورد مطالعه با توجه به فنون اقتباسی مورد استفاده در آنها و مواردی که مطرح شد، به این جمع‌بندی رسیدیم که در سینمای اقتباسی دههٔ

هشتاد ایران، دو فیلمِ «شب‌های روشن» و «گاوخونی» را به دلیل استفادهٔ درست از فنون اقتباس، که جزییات آن در متنِ پژوهش شرح داده شد، می‌توان آثار اقتباسی موفقی دانست و به این ترتیب این پژوهش، معیاری را برای آثار سینمایی اقتباسی موفق ارائه داده است که می‌تواند مبنای گزینش‌های داستانی موفق در ساخت فیلم‌های اقتباسی قرار گیرد.

پی‌نوشت

۱. شب‌های روشن، فیلمی است به کارگردانی فرزاد مؤتمن. فیلمنامهٔ این اثر، برداشتی آزاد از داستانِ «شب‌های روشن» اثر داستایوفسکی است. داستان، روایتِ راوی اول‌شخص بی‌نام و نشانی است که در شهر زندگی می‌کند و گرفتارِ تنهاییِ خود است. استاد دانشگاهِ سرخورده و مأیوسی که انزوای خود را با تدریس ادبیات، مطالعه و پرسه زدن در خیابان‌ها می‌گذراند، شبی متوجه دختری تنها و ساک به دست در خیابان می‌شود و به او کمک می‌کند تا از شر مزاحمت راننده‌ای رهایی یابد. رابطه‌ای دوستانه میان او و دختر شکل می‌گیرد. دختر بنا به قولی که به عاشق خود، امیر داده است، یک سال پس از آخرین ملاقات به وعده‌گاه آمده و می‌خواهد چهار شب در محل و ساعت معین در انتظار امیر بماند. استاد به رؤیا پناه می‌دهد و به او کمک می‌کند تا امیر را پیدا کند، اما خود در این میان، دلباختهٔ رؤیا می‌شود. فیلم، روایتِ چگونگی آشنایی، دلبستگی و جدایی این دو شخصیت از یکدیگر است.

۲. گاوخونی، رمان کوتاهی است از جعفر مدرس صادقی و مشهورترین اثر نویسنده است. راوی، روایتگر خاطرات درهم پیچیده‌ای است که عشق نافرجامش و مرگ پدر و مادرش از آن جمله است. راوی، خواب‌هایی را برای مخاطب تعریف می‌کند؛ خواب‌هایی که در آنها، گذشتهٔ راوی به تدریج آشکار و حالاتِ روانی راوی بیان می‌شود. بهروز افخمی، کارگردان سینمای ایران، با فیلم‌نامه‌ای که از این اثر اقتباس شده، فیلم «گاوخونی» را در سال ۱۳۸۱ می‌سازد. این فیلم در سال ۱۳۸۳ در بخشِ «دو هفته با کارگردانانِ» جشنوارهٔ کن به نمایش درآمد.

۳. فیلم دربارهٔ دختری به نام آیدا است که متوجه می‌شود پدرش با زن غریبه‌ای رابطه دارد. «دیشب باباتو دیدم آیدا»، فیلمی با موضوعی اجتماعی از رسول صدرعاملی است. آیدا، دانش‌آموز سال دوم دبیرستان است و از زندگی و خانواده‌اش راضی است. در جریان

امتحان‌های آخر سال، دوست و همکلاسیِ صمیمی‌اش ساناز به او می‌گوید که دیشب پدر و مادرش را با یکدیگر دیده است؛ این در حالی است که شب گذشته مادر او در خانه بوده، اما پدرش دیر به منزل آمده است. آیدا به تدریج به رفتار پدرش شک می‌کند و همراه ساناز ،پدرش را تعقیب می‌کند. داستان فیلم که برگرفته از داستان کوتاه «بابای نورا» از مرجان شیرمحمدی است، به مشکلات دختران نوجوان می‌پردازد.

۴. «زمستان است»، ماجرای خانواده‌ای است که از فقر و تنگدستی رنج می‌برند. به همین دلیل مرد خانواده برای تأمین معاش، راهی سفرِ خارج از کشور می‌شود. مدتی خبری از مرد نمی‌شود و کارگر جوانی که به تازگی برای کار وارد منطقه شده، پایش به زندگی این خانواده بازمی‌شود. این کارگر که «مرحب» نام دارد، پس از چند بار دیدنِ زن، دل به او می‌بازد و با او ازدواج می‌کند. اما مرحب نیز که کار خود را از دست می‌دهد، ناچار به سفر می‌رود. «سفر»، عنوان داستان بلندی به قلم محمود دولت‌آبادی است. دولت‌آبادی این داستان را در سال ۱۳۴۵ نوشته و اولین‌بار در سال ۱۳۴۷ منتشر کرده است. فیلم «زمستان است» به کارگردانی رفیع پیتز، بر اساس این داستان ساخته شده است.

۵. «پاداش سکوت»، فیلمی به کارگردانی مازیار میری و نویسندگی فرهاد توحیدی است. اکبر منافی که سابقهٔ بستری شدن در آسایشگاه جانبازان را دارد، اکنون فروشندهٔ بلیط اتوبوس شرکت واحد است. یک شب با دیدن چهرهٔ هم‌رزم شهیدش یحیی در تلویزیون ادعا می‌کند یحیی را نه عراقی‌ها، که او کشته است، اما جزییات آن را به یاد نمی‌آورد. او به اتفاق پدر یحیی به سراغ کسانی می‌روند که در جبهه هم‌رزم یحیی و اکبر بوده‌اند، تا از نحوهٔ شهادت یحیی آگاهی یابند. «پاداش سکوت» اقتباسی است از داستان کوتاهی به نام «من قاتل پسرتان هستم» از احمد دهقان.

منابع

برادبری، مالکوم (۱۳۸۳) جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ، ترجمهٔ فرزانه قوجلو، چاپ دوم، تهران، چشمه.

برانیگان، ادوارد (۱۳۷۶) نقطهٔ دید در سینما (نظریهٔ روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک)، ترجمهٔ مجید محمدی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

پازولینی، پیر پائولو (۱۳۸۵) «سینمای شعر»، در: ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، گردآوریِ بیل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدین طباطبائی، تهران، هرمس.

خیری، محمد (۱۳۸۴) اقتباس برای فیلم‌نامه، پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلم‌نامه، تهران، سروش.

دادلی اندرو، جیمز (۱۳۸۲) «بنیان اقتباس»، فصلنامهٔ سینمایی فارابی، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ چهارم، شمارهٔ مسلسل ۴۸، بهار و تابستان، صص ۱۱۹-۱۲۸.

---------- (۱۳۶۵) تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران، عکس معاصر.

داستایوفسکی، فئودور (۱۳۵۲) شب‌های روشن، ترجمهٔ قاسم کبیری، تهران، اندیشه.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۵۲) سفر، تهران، گلشائی.

دهقان، احمد (۱۳۸۷) من قاتل پسرتان هستم، چاپ پنجم، تهران، افق.

سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی (۱۳۹۲) «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان، نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی»، ویژه‌نامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، سال چهارم، شمارهٔ هفتم، صص ۱۵۵-۱۷۱.

شهبا، محمد و غلامرضا شهبازی (۱۳۹۱) «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما»، نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ دوم، صص ۱۵-۲۴.

شیرمحمدی، مرجان (۱۳۸۰) بعد از آن شب، تهران، مرکز.

عبداللهی، اصغر (۱۳۸۱) «بررسی تطبیقی رمان و فیلم شازده احتجاب»، نشریهٔ ادبیات و سینما، شمارهٔ سی و پنجم، صص ۲۸-۲۹.

لوته، یاکوب (۱۳۸۶) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران، مینوی خرد.

مدرس صادقی، جعفر (۱۳۶۲) گاوخونی، تهران، نو.

میرعابدینی، حسن (۱۳۶۸) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد دوم، تهران، تندر.

---------- (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد سوم، تهران، چشمه.

هانیول، آرتور (۱۳۸۳) «طرح در رمان مدرن»، در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گردآورنده و مترجم حسین پاینده، تهران، روزنگار.

Lhermitte, Corinne (2005, March) "A Jakobsonian approach to film adaptations of Hugo's Les Misérables", Nebula, Vol 2, 97-107.