

نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران

زهرا حیاتی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

برهم‌سنجی تاریخ ادبیات و سینما از تقابل چند هزار سال با یکصد و اندی سال حکایت می‌کند؛ با این حال تأثیر و تأثر میان این دو رسانه، چه آگاه چه ناآگاه، چه با اقبال چه با انکار، در تولیدات هنری جریان داشته و در نقدهای دانشگاهی و غیردانشگاهی بازتاب یافته است. مطالعات تطبیقی اقتباس بر پایه مقایسه فیلم‌های اقتباسی با منابع ادبی صورت می‌پذیرند و در ایران به این شکل دسته‌بندی می‌شوند: آثاری که به صورت انفرادی و مستقل به مسئله اقتباس پرداخته‌اند؛ آثاری که با اهتمام نهاد فرهنگی - هنری یا مؤسسه سینمایی گردآوری شده‌اند؛ آثاری که ظرفیت‌های آثار ادبی را برای تبدیل به فیلم‌نامه و فیلم بررسی و بر یکی از سه عنصر «روایی»، «سبکی» و «روایی-سبکی» تأکید کرده‌اند؛ آثاری که با نگره‌های سینمایی به نقد متون پرداخته‌اند؛ اظهارنظرهای کوتاه و پراکنده که در کتاب‌های تاریخ سینما نوشته شده یا در مصاحبه‌های مطبوعاتی آمده‌اند. بررسی روش مطالعه و نوع دریافت‌های این پژوهش‌ها نشان می‌دهد می‌توان مطالعات تطبیقی اقتباس را نوعی نقد تلقی کرد که در صورت انسجام و سامان‌دهی، تخیل سینمایی را چه اقتباسی چه اصلی، توسعه می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، اقتباس ادبی، سینما، نقد ادبی.

۱. مقدمه و بیان مسئله

مطالعات تطبیقی اقتباس به پژوهش‌هایی گفته می‌شود که تعامل بین دو رسانه را بررسی می‌کنند و بیشترین تحقیقاتی که در این زمینه صورت گرفته است، به اقتباس ادبی adaptation در معنای اصطلاحی «انتقال از ادبیات به سینما» بازمی‌گردد. بحث‌های نظری درباره اقتباس را به چند حوزه می‌توان تقسیم کرد: سیر تاریخی اقتباس؛ نظریه‌پردازی درباره فرایند اقتباس با توجه به فلسفه و زیبایی‌شناسی سینما؛ تحلیل اقتباس‌های ادبی با نظر به روی‌کرد متمایز سینما به شعر یا نثر داستانی؛ بحث درباره تفاوت‌های رسانه‌ای ادبیات و سینما و نقد اقتباس در مفهوم رایج آن؛ توضیح درباره ضرورت‌ها و فرصت‌های فرهنگی اقتباس از ادبیات بومی و ملی؛ مقایسه جریان اقتباس در سینمای ملی با سینمای جهان و تحلیل آسیب‌ها و راه‌کارها و مانند آن. در این زمینه منابع علمی معتبری وجود دارد.^۱

اما آنچه مورد نظر این مقاله است، نقدهایی در حوزه فرهنگ، زبان، ادبیات و سینمای ایران است که می‌توان آن را مطالعات تطبیقی اقتباس در ایران نامید. این پژوهش‌ها اغلب از دو ویژگی برخوردارند: ۱. پرسش‌ها و فرضیه‌های تحقیق با اتکا به دو متن ادبی و سینمایی و با استناد به شواهد شکل می‌گیرند و کمتر ذهنی و انتزاعی هستند؛ ۲. هم آثار اقتباسی و هم نقدهای اقتباس را می‌توان بر یک پایه مشخص دسته‌بندی کرد؛ مانند داستان‌های یک نویسنده که از آن‌ها اقتباس شده است، آثار یک فیلم‌ساز اقتباسگر که از داستان‌های مکتوب گرفته شده‌اند یا آثار اقتباسی یک دوره تاریخی. نکته قابل توجه این است که روی‌کرد غالب در مطالعات تطبیقی اقتباس با توجه به بارزترین ویژگی این جریان در سینمای هر کشور صورت می‌گیرد و هر خصوصیتی که به‌عنوان مسئله اصلی فعالیت‌های اقتباسی در سینمای ایران تعریف شده باشد، دیدگاه حاکم بر مطالعات تطبیقی را در این زمینه تثبیت می‌کند.

۲. مطالعات اقتباسی در ایران

نخستین پرسش این مقال متوجه مؤلفه‌های مشترک در تحقیقاتی است که تاکنون صورت گرفته است. پژوهش‌های انجام‌شده را از چند منظر می‌توان دسته‌بندی کرد:

رساله‌هایی که به قلم کارشناسان سینما یا پژوهشگران ادبیات نوشته شده‌اند؛ آثاری که به‌طور مشخص و مستقل درباره اقتباس ادبی تألیف شده‌اند یا تألیف‌هایی که ضمن مباحث سینمایی و ادبی دیگر، از جریان‌های اقتباس سخن گفته‌اند؛ پژوهش‌هایی که در شمار پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی فهرست می‌شوند یا آثاری که در قالب کتاب به‌چاپ رسیده‌اند؛ مقالاتی که در مجله‌های مروری، دورنمایی از وضعیت موجود به‌دست داده‌اند یا مقالاتی که با پای‌بندی به مبانی تحقیقات دانشگاهی در مجلات علمی- پژوهشی یا علمی- ترویجی قرار گرفته‌اند؛ تحقیقاتی که آثار ادبی را قبل از تبدیل شدن به فیلم از دیدگاه ظرفیت‌های نمایشی و تصویری بررسی کرده‌اند یا پژوهش‌هایی که آثار سینمایی و ادبی را پس از تولید فیلم‌های اقتباسی نقد کرده‌اند؛ و مانند آن.

نمونه برخی پژوهش‌های انجام‌شده را می‌توان در این فهرست بازبینی کرد.

۲- ۱. آثاری که به‌صورت انفرادی و مستقل به مسئله اقتباس پرداخته‌اند

این آثار اغلب به قلم صاحب‌نظران رشته سینما نوشته شده‌اند و شکل پیشین برخی از آن‌ها رساله‌های دانشگاهی بوده است؛ مانند *اقتباس ادبی در سینمای ایران* اثر شهناز مرادی کوچی (۱۳۶۸) و *اقتباس برای فیلم‌نامه* از محمد خیری (۱۳۶۸ و ج ۲: ۱۳۸۴). تازه‌ترین کتاب در این موضوع، *اقتباس در سینما* نوشته محمدعلی فرشته‌حکمت (۱۳۹۰) است.

تألیف‌های مرادی کوچی و خیری بنابه شکل و ساختار تحقیق، دارای سرفصل‌های جزئی و شواهد و مستندات قابل ارجاع است؛ مانند ۱. تعریف لغوی اقتباس؛ ۲. شرح انواع اقتباس‌های ادبی و غیرادبی در سینما؛ ۳. دسته‌بندی انواع اقتباس از وفادار تا آزاد؛ ۴. تبیین جایگاه ادبیات داستانی در اقتباس و به‌ویژه داستان‌های شناخته‌شده و آثار واقع‌گرا؛ ۵. ارائه فهرستی از اقتباس‌های ادبی در تاریخ سینما؛ ۶. تحلیل نخستین اقتباس‌های تاریخ سینما و مقایسه آن با جریان‌های بعد؛ ۷. توضیح درباره اثرپذیری سینماگران صاحب‌سبک از ادبیات به‌ویژه دیوید وارک گریفیث و آلفرد هیچکاک؛ ۸. ذکر نمایش‌نامه‌ها و داستان‌های ادبی که بارها از آن‌ها اقتباس شده است (مانند *همت*

نمایش‌نامه معروف شکسپیر و دن کیشوت رمان مشهور سروانتس) و توجیه فرایند اقتباس با دلایل هنری- رسانه‌ای یا فرهنگی- هویتی؛ ۹. برشمردن تفاوت‌ها و شباهت‌های ادبیات و سینما به‌طور کلی؛ ۱۰. بحث درباره اصول اقتباس و ذکر نظریه‌های اقتباس؛ ۱۱. توضیح راه‌کارها و مراحل اقتباس مانند تلخیص رمان یا گسترش داستان‌های کوتاه؛ ۱۲. طرح بحث اثرگذاری سینما بر ادبیات در کنار اثرپذیری از آن؛ ۱۳. توضیح اجمالی درباره شاخص‌ترین اقتباس‌های سینمای ایران، شامل شب فوزی (۱۳۴۳)، شوهر آهوخانم (۱۳۴۵)، گاو (۱۳۴۸)، آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹)، داش آکل (۱۳۵۰)، تنگسیر (۱۳۵۲)، خاک (۱۳۵۲)، شازده/حتجاب (۱۳۵۳)، یوف کور (۱۳۵۳)، سایه‌های بلند باد (۱۳۵۷) و غیره.

اما کتاب *اقتباس در سینما* - که در سال ۱۳۹۰ و با پشت سر گذاشتن دهه هشتاد به‌چاپ رسید- همین مباحث کلی را گردآوری کرده و در ادامه، با نگاهی اجمالی به تولیدات سینمای ایران در بازه زمانی ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۱، فهرستی از فیلم‌های اقتباسی این سال‌ها را همراه با شناس‌نامه و خلاصه داستان آن‌ها به‌دست داده است. از مجموع این تألیف‌ها می‌توان دریافت:

۱. نقد فیلم‌های اقتباسی به‌صورت کلی مطرح شده و کمتر به نقد عملی سینما و ادبیات نزدیک است؛ چنان‌که درباره فیلم «گاو» ساخته داریوش مهرجویی (۱۳۴۸) براساس داستانی از کتاب *عزاداران بیل* نوشته غلامحسین ساعدی می‌خوانیم:

درواقع «گاو» را باید محصول و برآمد تجربه‌های کم‌یاب سالمی دانست که در سینمای ایران از اوایل دهه چهل درحال شکل گرفتن بود؛ تجربه‌هایی که به مقدار فراوانی از تئاتر و ادبیات تأثیر پذیرفته و حاملان آن عموماً همان آدم‌های صحنه نمایش و فعالان ادبیات بودند. شاید نتوان هیچ فیلمی را مثال آورد که به اندازه «گاو» ترکیب سینما را با ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی تا این اندازه بارز و نمایان نشان دهند (مرادی کوچی، ۱۳۶۸: ۵۱).

۲. یکی از معیارهای اصلی قضاوت درباره فیلم‌ها، میزان اقبال مخاطبان است؛ چنان‌که درباره فیلم اقتباسی «سیاوش در تخت جمشید» ساخته فریدون رهنما (۱۳۴۶) می‌خوانیم:

فیلم اقتباسی «سیاوش در تخت جمشید» جز در جشنواره خارجی در محافل روشن‌فکری داخلی مورد استقبال قرار نگرفت. این فیلم با همه ارزش‌های احتمالی‌اش مهجور ماند و حتی در جشن هنر شیراز و اکران عمومی‌اش در تهران با استقبال سرد منتقدین روبه‌رو شد. رهنما چاره‌ای نداشت جز آنکه خاموش بنشیند و شاهد کنار رفتن فیلمش از اکران سینما باشد (فرشته‌حکمت، ۱۳۹۰: ۸۵).

۳. مسئله اصلی اقتباس از دیدگاه این محققان، انتقال روی‌دادهای داستانی از متن ادبی به فیلم است و البته، ریشه‌یابی و دلایل تاریخی این نگرش به مطالعات غربی و ترجمه آن بازمی‌گردد که از موضوع این مقاله خارج است. برای نمونه، خیری پرسش‌های اساسی اقتباس را با برداشت از منابع مطالعاتی خود در دوازده عنوان خلاصه می‌کند که موضوع داستان و ماجراهای آن را محور قرار می‌دهد: ۱. بیان کردن اهداف و انگیزه‌های اقتباس؛ ۲. مشخص کردن روی‌داد اصلی و روی‌دادهای فرعی داستان؛ ۳. آشکار کردن درون‌مایه و پیام اصلی داستان؛ ۴. مشخص کردن شخصیت اصلی و شخصیت فرعی داستان؛ ۵. حذف روی‌دادهای اضافی داستان؛ ۶. افزودن روی‌دادهای لازم به داستان؛ ۷. روشن کردن نقاط فرازونشیب داستان؛ ۸. مشخص کردن شخصیت یا شخصیت‌های منفی داستان؛ ۹. نشان دادن فضای داستان؛ ۱۰. مشخص کردن چگونگی حرکت داستان به جلو؛ ۱۱. مشخص کردن مخاطبان داستان؛ ۱۲. نشان دادن هدف یا هدف‌های داستان (خیری، ۱۳۶۸: ۹۸).

۲-۲. آثاری که با اهتمام نهاد فرهنگی - هنری یا مؤسسه سینمایی به مسئله اقتباس پرداخته و گردآوری شده‌اند

این مجموعه‌ها تا دهه هشتاد اغلب مبدائی سینمایی دارند و مؤلفان آن بیشتر منتقدان یا استادان رشته سینما هستند؛ اما در پایان این دهه و به‌ویژه در نخستین سال‌های دهه نود، محافل دانشگاهی و مؤسسه‌های پژوهشی فعال در رشته زبان و ادبیات فارسی نیز برخی مجله‌های علمی - پژوهشی یا همایش‌های ادبی را به این موضوع اختصاص داده‌اند. این نوشته‌ها تفاوت محسوسی با گروه قبل دارند و آن، مسئله‌یابی از دیدگاه‌هایی متفاوت و بنیادین است. دو نمونه درخور ذکر به‌کوشش اهالی سینما

عبارت‌اند از: *فصلنامه فارابی، ویژه اقتباس (۱۳۸۳)* و *مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات (۱۳۸۷)* از سوی فرهنگستان هنر که به ترتیب در نیمه اول و دوم دهه هشتاد منتشر شدند.

در میان عناوین و مطالب *مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*، نقد و نظرهایی درباره اقتباس دیده می‌شود که بیشتر به ویژگی‌های سبکی دو رسانه ادبیات و سینما ناظر است و به تعبیری، رمزگان‌های خاص هر رسانه را با دیگری قیاس می‌کند. برای مثال، مسعود اوحدی در «روایت سینمایی، روایت ادبی: نقدی بر نگره‌های فرمالیستی» معتقد است انتظار منطقی از اقتباس سینمایی، یعنی درک تفاوت‌های رسانه‌ای و شناخت انواع تغییرات ناگزیر در انتقال از یک وسیله بیانی به دیگری؛ چنان‌که بلندای رمان با زمان متعارف اثر سینمایی سازگار نیست و به‌ناچار بخشی از بدنه فیزیکی خود را از دست می‌دهد. در ادامه، نویسنده با توجه دادن مخاطب به تفاوت داستان و روایت مطابق توضیحات فرمالیستی تأکید می‌کند روایت فرایندی است که بیان داستان را به‌عهدۀ طرح می‌گذارد و طرح بر ساخته سازندگان فیلم است؛ به این معنا که روی‌دادها با ترتیبی متفاوت جمع‌آوری می‌شوند و فیلم‌ساز با رمزگذاری مخاطب را راهنمایی می‌کند که روابط بین روی‌دادها را دریابد و داستان را در ذهنش بازسازی کند. با این مقدمه، بحث اصلی مطرح می‌شود: در هر نوع سینمایی، از سینمای روایی کلاسیک تا گونه‌های متقابل آن، هدف اصلی «داستان‌گویی» نیست و قراردادهای سینمایی به تماشاگر کمک می‌کند داستان را در ذهن خود شکل دهد، نه قراردادهای داستان‌گویی. بنابراین، مخاطبان رسانه ادبیات و سینما حتی اگر با موضوع داستانی واحدی مواجه شوند، براساس دو نوع قرارداد ادبی و سینمایی، به رمزگشایی متن می‌پردازند و در تکمیل روایت ادبی یا سینمایی همکاری می‌کنند. این تبیین نظری، بسیاری از مطالعات تطبیقی اقتباس را که به موضوع داستان و روی‌دادهای حذف یا اضافه‌شده می‌پردازند، نقد می‌کند (اوحدی، ۱۳۸۷: ۴۹-۶۲).

نظیر این روی‌کرد نظری به مطالعات تطبیقی اقتباس در مقاله دیگری از همین مجموعه با عنوان «زمان‌بندی: فیلم و ادبیات» دیده می‌شود. نویسنده با اساس قرار دادن تکنیک زمان‌بندی به‌عنوان یک مورد مطالعاتی - تطبیقی بین دو رسانه، بحث را به این

نظریه انتقادی سوق می‌دهد که مطالعات اقتباسی و تطبیقی از بررسی ویژگی رسانه‌ای منحرف شده‌اند و اصلاً یکی از کارکردهای این نوع مطالعات باید بررسی ویژگی‌ها و توانمندی‌های خاص یک رسانه در مقایسه با رسانه‌های دیگر باشد (رحیمیان، ۱۳۸۷: ۸۸-۱۰۰). در مجموعه مقالات یادشده، مورد مطالعاتی که به مقایسه رسانه‌ای فیلم اقتباسی و منبع ادبی پرداخته باشد، وجود ندارد و بیشتر با نقد نظری روبه‌رویم.

در *فصلنامه فارابی* نویسندگان مقاله‌های «ساخت‌شکنی اقتباس» (میراحسان، ۱۳۸۳) و «ساختار شکنی از منظر روایت ادبی در سینمای ایران پس از انقلاب» (گلشیری، ۱۳۸۳) موضع منتقدانه خود را در برابر مسئله اقتباس با اتخاذ رویکرد ساخت‌شکنانه اعلام کرده‌اند. میراحسان در مقدمه‌ای که در آن مطالعات اقتباسی را نقد می‌کند و برای آن راه‌کار پیش‌نهاد می‌دهد، مسئله اصلی را عدم تشخیص تناسب میان سینمای اقتباسی و ادبیات ایران یا رابطه این ابزارها و آفرینش‌های هنری با ساختارهای بنیادین جامعه امروز ایران می‌داند. البته، پیش‌نهادهای نویسنده تقریباً همان سیاقی را تأیید می‌کند که تحقیقات دانشگاهی و مقالات مطبوعاتی پیشین از آن پیروی کرده‌اند و بیشتر متوجه میزان موفقیت اقتباس است و جزئیات مرتبط با سبک و ویژگی‌های رسانه‌ای را بیان نمی‌کند. او می‌گوید:

قواعدی را برگزینیم و در آن محدوده اقتباس‌های ایرانی را ارزیابی کنیم. مثلاً در این قلمرو که در این اقتباس‌ها، کارگردان‌ها: الف. تا چه اندازه روح اثر را دریافته و آگاهی درستی از آن داشته‌اند؟ ب. تا چه میزان توان بازگرداندن ارزش‌های ادبی به ارزش‌های تصویری را داشته‌اند؟ ج. چقدر با ابتکار و آشنایی‌زدایی و تخطی از ترجمه جمله‌به‌جمله و صفحه‌به‌صفحه و فصل‌به‌فصل کلمات به تصاویر، فضای جذاب و نوی در خدمت تأثیر روح اثر آفریده‌اند و چقدر این تخطی‌ها در خدمت تعمیق فضا و هدف اثر بوده است؟ (میراحسان، ۱۳۸۷: ۱۲۸).

شیوه نقد مؤلف از این حیث درخور توجه است که میزان شکست و پیروزی اقتباس‌ها در تاریخ سینمای ایران را براساس دسته‌بندی منابع اقتباس بررسی می‌کند؛ یعنی با مرور فهرستی از اقتباس‌ها به این نتایج دست می‌یابد: اقتباس از «افسانه‌ها، ادبیات کلاسیک شعری و اسطوره‌های ایرانی» به شکست منجر شد؛ اقتباس سینمایی از

«پاورقی‌های عامه‌پسند» برخلاف روی‌کردشان، در سینمای عامه‌پسند نقش مهمی ایفا نکردند؛ اقتباس‌های سینمایی از «آثار برجسته ادبیات داستانی نو» به تولید متون جذاب سینمایی انجامید؛ در اقتباس از «آثار خارجی» وضعیتی بینابین میان موفق و ناموفق وجود دارد (همان، ۱۲۸-۱۳۴).

اما سیاوش گلشیری در «ساختارشنکی از منظر روایت ادبی در سینمای ایران پس از انقلاب» یک جریان مشخص ادبی- سینمایی را به‌عنوان مورد مطالعاتی برمی‌گزیند. قلمرو مطالعه تطبیقی در این مقاله، مقایسه سینمای نامتعارف با ادبیات داستانی مدرن و پست‌مدرن در ایران است که بیشتر جنبه توصیفی دارد، بر عناصر غالب روایی تأکید می‌کند و به علت‌یابی‌های کلی و برون‌متنی استوار است که نمونه بارز آن در نتیجه نهایی دیده می‌شود:

جریانی که در سینما و ادبیات ساختارشنکن و نامتعارف غرب شکل گرفت، همواره مدیون شیوه‌ها و فرم‌هایی است که ساختار مرسوم و کهنه روایت را آرام‌آرام تغییر دادند. اما مگر نه آنکه ادبیات داستانی با به‌کارگیری همان قواعد، علاوه‌بر آنکه ویژگی‌های روایت بومی را در خود حفظ کرده از جریان جدی موسوم به ادبیات مدرن و همین‌طور پسامدرن به هیچ نحو عقب نمانده که حتی ظهور نمونه‌هایی موفق نشان از فهم دقیق این مؤلفه‌ها دارد. اما متأسفانه سینمای ایران هنوز جسارت آن را نیافته که مخاطبان خود را به این ساختار عادت بدهد (گلشیری، ۱۳۸۳: ۱۲۵).

نمونه منسجم این پژوهش‌ها که نهادهای ادبی انجام داده‌اند، یکی هفتمین شماره *فصلنامه ادبیات تطبیقی* (۱۳۹۲) است که به پژوهش‌های بینارشته‌ای اختصاص یافته و دیگری همایش *شاهنامه و مطالعات هنری* (۱۳۹۲) است که در زمان تألیف مقاله پیش‌رو برگزار نشده بود. مباحث *فصلنامه ادبیات تطبیقی* به دو گروه مقالات نظری و عملی تقسیم می‌شود. در بخش نظری، ویژگی مطالعات میان‌رشته‌ای به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات تطبیقی تبیین شده و در بخش عملی، رابطه ادبیات با نقاشی و سینما در چند نمونه مشخص بررسی شده است که البته، حجم مطالعات اقتباسی بیشتر است. علاوه‌بر این، در بخش پایانی مجله کتاب *نظریه اقتباس* لیندا هاچن (۲۰۰۶) معرفی شده

که گویای برتری مطالعات ادبی - سینمایی بر سایر پژوهش‌های بینارشته‌ای در این شماره از فصلنامه است. دو مقاله‌ای که به مسئله اقتباس و نقد عملی یک فیلم اقتباسی و منبع ادبی آن پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان: نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباسی سینمایی» و «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایش‌نامه باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون من تو کلی».

وجه تمایز این نوشته‌ها با فعالیت‌های دهه هشتاد، تسلط نویسندگان بر بخش نظری و ارتباط منسجم آن با بخش عملی است. در مقاله «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان...»، نویسندگان با تأکید بر عنصر بینامتنیت به نظریه دادلی اندرو در مقاله «اقتباس» (۱۹۹۲) ارجاع می‌دهند که در آن، اقتباس ره‌یافتی برای بازآفرینی و تکمیل معانی متون پیشین است. در این تعریف، رسانه جایگاه ویژه‌ای دارد و تعریف درست اقتباس، تبدیل خلاقانه بن‌مایه‌های نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری سینماست (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۲).

در مقاله «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی...» چارچوب نظری تاحدی کامل‌تر و به‌تعبیر دیگر، مبتنی بر نگاهی کلان‌تر است. از گزاره‌هایی که پس از خواندن مقاله در ذهن تثبیت می‌شود، این است که مطالعه اقتباس ادبی یکی از بخش‌های پژوهش در حوزه ادبیات تطبیقی است و از آنجا که این حوزه با رویکردهای جدید نقد ارتباط تنگاتنگی برقرار کرده، مطالعه اقتباسی به‌مثابه بررسی خوانش جدید یک اثر ادبی در قالب اقتباس فیلم است. به‌عبارتی، اقتباس نوعی تفسیر هنری از متن مبدأ است و منبع ادبی نمی‌تواند ملاک ارزش‌گذاری فیلم اقتباسی باشد. نویسندگان این مفاهیم را با استناد به نظریه اقتباس لیندا هاچن مؤید کرده‌اند. در این نظریه، نوع رسانه و محمل اقتباس اهمیت دارد؛ یعنی هویت اقتباس به‌عنوان روندی پویا و خلاق، به رسانه‌ای وابسته است که در آن متجلی می‌شود (قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۲-۱۷). فرایند ویرایش فرهنگی^۲، بومی‌سازی^۳ و از آن خود کردن^۴ از مفاهیمی است که مقاله بر آن تمرکز دارد؛ یعنی اقتباس‌کننده چگونه با روایت خود از متن مبدأ توانسته است گفتمان‌های فرهنگی - اجتماعی زمان و مکان خود را در روح اثر بدمد و معنای دیگری

به متن بدهد. بر این اساس، موفقیت فیلمی اقتباسی مانند «اینجا بدون من...» نه در گرو میزان وفاداری به متن، بلکه مرهون ویرایش فرهنگی است:

به جز کافه سینما («تلخ‌ترین فیلم»، بند ۶) بقیه منتقدان بر این عقیده‌اند که فیلم «اینجا بدون من...» چهره‌ای کاملاً ایرانی از نمایش‌نامه *باغ وحش شیشه‌ای* را به تصویر می‌کشد (معمداً در مصاحبه با برنا، بند ۵)، برخی آن را به مناسبت پایان خوش و امید بخش («نگاهی به فیلم اینجا بدون من»، بند ۱)، برخی به سبب پایان خوش اجباری و عامه‌پسند (فضل‌اله‌نژاد، بند ۱-۲)، بعضی به دلیل تصویر دقیق و باورپذیر از خانواده ایرانی (لقمان، بند ۳ و ۶)؛ «نگاهی به فیلم اینجا بدون من»، بند ۶-۱) یا معماری و فضاسازی (محرمی، بند ۴)، آن را اثری ایرانی می‌دانند. با استناد به این ادعاها می‌توان به این نتیجه رسید که «فرایند ویرایش فرهنگی» همان بومی‌سازی اثر است. نمایش‌نامه *باغ وحش شیشه‌ای* با توجه به بافت فرهنگی و جهان‌بینی و خاستگاه اجتماعی، باید پذیرای تغییرات زیادی باشد تا برای بیننده ایرانی باورپذیر شود (همان، ۲۲).

۲-۳. پژوهش‌هایی که ظرفیت‌های آثار ادبی را برای تبدیل شدن به فیلم‌نامه و فیلم بررسی کرده‌اند

این پژوهش‌ها که اغلب در قالب رساله‌های دانشگاهی، و کتاب‌ها و مقالات علمی-پژوهشی مستخرج از آن‌ها تألیف شده‌اند، به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۲-۳-۱. آثاری که قابلیت‌های نمایشی عناصر روایی را در متون ادبی بررسی کرده‌اند
این پژوهش‌ها را بیشتر کارشناسان ادبیات انجام داده‌اند و بر این پیش‌فرض اتکا دارند که ۱. متون ادب فارسی قابلیت تبدیل سینمایی را دارند؛ ۲. با توجه به شمار اندک فیلم‌های اقتباسی در سینمای ایران، می‌توان متون ادبی را با نگره روایت دراماتیک به سینماگران معرفی و از این راه به جریان اقتباس کمک کرد. نمونه این تحقیقات به ترتیب تاریخی عبارت‌اند از: *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه* از محمد حنیف (۱۳۸۴)؛ *مهرویی و مستوری: بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما* تألیف زهرا حیاتی (۱۳۸۷)؛ *ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس، و قابلیت‌های بهره‌گیری از آن در رسانه*

ملی اثر محمد حنیف (۱۳۹۱)؛ **تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی** از علیرضا پورشبانان (۱۳۹۲)؛ و مقالات «تطبیق ساختار داستان شیخ صنعان با الگوی فیلم‌نامه» نوشته زهرا حیاتی (۱۳۸۳) و «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی» از مرتضی محسنی و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۸).

از مؤلفه‌های مشترک در آثار نام‌برده، مقدمه درباره تبیین مناسبات ادبیات و سینما، تعداد اندک مثال‌ها و نمونه‌های سینمایی، توجه به عناصر روایی و ترجیح آن‌ها بر عناصر سبکی، و گاه تلاش نویسندگان برای یافتن برابری سینمایی است که گاهی اثر را از تحقیق به تخیل یا تفسیر هنری برای یافتن برابری سینمایی سوق داده است. برای نمونه، در **مهرویی و مستوری** ذیل عنوان «مقابله تصویرپردازی خسرو و شیرین با تصویرپردازی سینمایی» می‌خوانیم:

ظرفیت‌های نمادپردازی نیز در **خسرو و شیرین** قابل توجه است؛ اگرچه شاعر قصد نمادپردازی نداشته است. برای نمونه، اینکه شیرین در نخستین دیدارهای خود با خسرو به او جام باده می‌دهد اما در بیستون به فرهاد جرعه‌ای شیر، می‌تواند به شیوه‌ای نمادین پرداخت شود و معانی گوناگون را القا کند. همچنین چوگان‌بازی خسرو و شیرین و هنرنمایی آنان در شکارگاه می‌تواند با کنش‌های نمادینی همراه شود که معانی ثانویه‌ای را به مخاطب ارائه دهد (حیاتی، ۱۳۸۷: ۲۶۳-۲۶۴).

تعبیر دیگر مؤلف:

زاویه نگاه و حرکت نگاه شاعر معمولاً با حرکت شخصیت‌ها و توجه ناگهانی آن‌ها به شخصیت دیگر تغییر می‌کند. برای نمونه، زمانی که شاپور در پشت درختان کمین کرده است، نظامی از شور و نشاط دختران سخن می‌گوید که بی‌خبر از حضور شاپور به جست‌وجوی بازی مشغول‌اند و شیرین نیز در میانه آن‌هاست. اگر دوربین فیلم‌برداری، شاپور را در فیلم **خسرو و شیرین** یاری دهد، او با حرکت‌های افقی و چرخشی دوربین، بازی دختران را ثبت خواهد کرد؛ همچنین زمانی که شاپور و خسرو درباره شیرین و مهین بانو سخن می‌گویند، نظامی توجه خواننده را در پایان گفت‌وگو به شاپور جلب می‌کند که از جا برمی‌خیزد (سخن چون گفته شد گوینده برخاست) و درواقع بر چهره شاپور زوم می‌کند؛ به‌نظر می‌رسد یکی از زیباترین حرکت‌های نگاه شاعر به صحنه گفت‌وگوی خسرو و

شیرین در بیرون قصر بازمی‌گردد. زاویه‌ی نمای بالا و نمای پایین، پنج دور تغییر می‌کند و تکرار می‌شود و تصویری نسبتاً جذاب را فراهم می‌آورد (همان، ۲۶۴-۲۶۵).

به همین سیاق و با استناد به تکنیک‌های سینمایی در *تاریخ بیهقی*، *روایتی سینمایی* ذیل عنوان «فلاش بک و فلاش فوروارد در متن *تاریخ بیهقی* می‌خوانیم:

درواقع باید گفت به دلیل هم‌نشینی داستان‌های الحاقی با داستان اصلی در متن و اینکه این داستان‌ها دارای عدم وحدت زمانی با حادثه اصلی بوده اما شباهت‌های محتوایی دارند، می‌توان در یک نسخه نمایشی در قالب فلاش بک، آن‌ها را به تصویر درآورد (پورشبانان، ۱۳۹۲: ۱۲۷).

برای نمونه پس از پایان داستان حسنگ، بیهقی می‌گوید: و بوده است در جهان مانند این که چون عبدالله زبیر [...] و به این صورت پس از تمام شدن داستان حسنگ با فلاش بک به حادثه‌ای در گذشته، گذشته‌ای را شبیه آنچه به سر حسنگ آمده، پیش چشم مخاطب زنده می‌کند (همان، ۱۲۸).

در این رده پژوهشی، بعضی نوشته‌ها بررسی ظرفیت‌های نمایشی آثار ادبی را از یک متن واحد به متونی گسترش داده‌اند که می‌توانند با عنوان یک سبک فهرست شوند؛ مانند *ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس و قابلیت‌های بهره‌گیری از آن در رسانه ملی* که نویسنده پس از بحث درباره ادبیات داستانی جنگ، ده اثر را از دیدگاه قابلیت اقتباس بررسی کرده و به معرفی بارزترین وجوه نمایشی و تصویری هر کتاب پرداخته است. برای مثال، نشان می‌دهد بعضی داستان‌ها به علت تعدد شخصیت، کمتر می‌توانند فیلم‌ساز اقتباسگر را به خود جلب کنند و بعضی دیگر به دلیل توجه خاص به نمادهای تصویری از ظرفیت بیشتری برای بازآفرینی در رسانه سینما برخوردارند. رمان‌ها و داستان‌های تحلیل‌شده در این کتاب به ترتیب عبارت‌اند از: *پرستو* (محمود گلابدره‌ای)، *پل معلق* (محمدرضا بایرامی)، *جنگی که بود* (بهمن کاوه)، *سرود مردان آفتاب* (غلامرضا عیدان)، *شته‌ها و شکوفه‌ها* (ابراهیم حسن بیگی)، *عریان در باد* (احمد شاکری)، *نشانه‌های صبح* (ابراهیم حسن بیگی)، *نفر پانزدهم* (جهانگیر خسروشاهی)، *نقشبندان* (داریوش عابدی) و *هلال پنهان* (علی اصغر شیرزادی).

در فصل اول این پرسش مطرح می‌شود که ادبیات جنگ چیست و آیا لازم است همه عناصر داستانی با مسئله جنگ ارتباط داشته باشند؟ و در نهایت، به این پاسخ بسنده می‌شود که ادبیات داستانی جنگ مانند دایره‌ای است که بعضی داستان‌ها با توجه به ارتباط بیشترشان با موضوع، در مرکز این دایره قرار می‌گیرند و بعضی دیگر در فاصله‌ای دورتر از آن و در حاشیه هستند. برای مثال، برخی آثار در فضای جنگ روایت می‌شوند؛ ولی درون‌مایه داستان مرتبط با جنگ را ندارند و برای نمونه، به عشق و زندگی شخصی می‌پردازند. در این کتاب به سیاق پایان‌نامه‌های دانشگاهی، پس از مقدمه به پیشینه پژوهش و ضرورت پژوهش پرداخته می‌شود. در بخش پیشینه، تاریخچه‌ای از ادبیات داستانی جنگ بیان می‌شود که ذیل آن، مناسبات این نوع ادبی با حماسه‌های کهن ادبیات فارسی مطرح می‌شود؛ سپس بر ادبیات داستانی دفاع مقدس در ایران تمرکز می‌شود و به نقل از حسن میرعابدینی، داستان‌هایی از مجموعه‌های *دو چشم بی‌سو اثر محسن مخملباف*، *شش تابلو* از عبدالحی شماسی و *کنار مرغ آمین* اثر سیروس طاهباز به عنوان اولین آثار ادبیات داستانی جنگ نام برده می‌شود و ادامه این جریان به دوره معاصر و حتی آرشیه‌های صوتی و تصویری جنگ می‌رسد.

یکی از نکات مهم درباره ادبیات داستانی جنگ که در اقتباس سینمایی به آن توجه می‌شود، نتایجی است که مؤلف از آسیب‌شناسی این ادبیات در همه فرهنگ‌ها به دست می‌آورد: شخصیت‌ها در جنگ سیاه و سفید نشان داده می‌شوند؛ خالقان اثر معمولاً با خاستگاه‌های جنگ آشنا نیستند و آثارشان از عمق لازم برخوردار نیست؛ دشمن غیرانسان نشان داده می‌شود تا این حس به خواننده منتقل شود که کشتن دشمنان درست و موجه است؛ به فضای بعد از جنگ در این آثار توجه نمی‌شود. نظیر این تحلیل درباره ادبیات جنگ ایران به‌طور خاص دیده می‌شود: داستان کوتاه در مقایسه با قالب‌های دیگر موفق‌تر بوده است؛ به بسیجی‌ها بیش از قشرهای دیگر توجه شده است؛ نگاه داستان‌نویسان به جنگ را می‌توان به سه دسته سیاه، سفید و خاکستری تقسیم کرد؛ نویسندگان ضدجنگ توانسته‌اند در انتقال نظرهای خود موفق باشند؛ زنان در ادبیات جنگ نقشی کم‌رنگ دارند. همچنین، نویسنده تحول محتوایی و ساختاری ادبیات جنگ را از دیدگاه دیگران بررسی می‌کند و توضیح می‌دهد داستان‌ها به‌لحاظ

ساختاری، پیچیده‌تر شده‌اند و از نظر محتوایی، از تأیید جنگ به تردید، نقد و حتی رد آن تغییر کرده‌اند.

دربارهٔ آسیب‌شناسی اقتباس از ادبیات جنگ، تحلیل‌ها کلی است و به نوعی مقصریابی شبیه است؛ برای مثال کوتاهی فیلم‌سازان و کثرت آثار غیرقابل اقتباس از اصلی‌ترین دلایل آسیب اقتباس از ادبیات جنگ شمرده شده‌اند. اما از خلال مصاحبه با منتقدان و نویسندگان ادبیات جنگ به مطالبی می‌رسیم که با استناد به ظرفیت‌ها و قابلیت‌های فرهنگی و ادبی بیان شده‌اند. برای مثال، بیشتر منتقدان می‌گویند با توجه به اینکه در جریان جنگ تحمیلی، رزمندگان بیشتر به حماسه‌های دینی از جمله عاشورا توجه می‌کردند، باید برای خلق داستان‌ها از حماسه‌های دینی استفاده کرد؛ درمقابل برخی معتقدند باید از حماسه‌های ملی بهره برد؛ عده‌ای هم الگوی ترکیبی را پیش‌نهاد می‌کنند.

روش مؤلف در بررسی ظرفیت‌های اقتباس داستان‌ها این‌گونه است که پس از بیان خلاصه‌هایی از آثار، مسائلی مانند مناسب بودن پی‌رنگ و درون‌مایه، شخصیت‌پردازی متمایز، و میزان هیجان‌انگیز بودن داستان تا نقطهٔ اوج را در اولویت عناصر روایی قابل انتقال به سینما قرار می‌دهد. دربارهٔ بعضی داستان‌ها هم از نمادپردازی آن‌ها سخن می‌گوید و توضیح می‌دهد که اشتغال اثر بر نمادهای تصویری قابلیت اقتباس را افزایش می‌دهد.

۲-۳-۲. آثاری که قابلیت‌های نمایشی عناصر سبکی را در متون ادبی بررسی کرده‌اند این پژوهش‌ها به چند گروه دسته‌بندی می‌شوند. گروه اول به‌طور خاص مشترکات زیبایی‌شناسی ادبیات و سینما را در عرصهٔ سبک و تصویر بررسی کرده‌اند که با عنایت به یک اثر ادبی مشخص بوده یا به‌صورت کلی و با تأکید بر نظریه، مطرح شده‌اند؛ مانند کتاب‌های *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه* از احمد ضابطی جهرمی (۱۳۷۸)، *مشت در نمای درشت اثر سیدحسن حسینی* (۱۳۷۸) و رسالهٔ دانشگاهی *بازآفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات شمس در سینما* نوشتهٔ زهرا حیاتی (۱۳۸۸). برخی نوشته‌ها هم به مقالاتی بازمی‌گردند که برآمد یا برابر آثار مذکور

هستند؛ مانند تصویر و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی از احمد ضابطی جهرمی (۱۳۸۷) و مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی از زهرا حیاتی (۱۳۹۱).

ضابطی جهرمی در سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه با تأکید بر ویژگی‌های بیان تصویری به فرایندهای مشترک زیبایی‌شناختی در شعر و سینما می‌پردازد. تشبیه، استعاره، تشخیص، نماد و تمثیل که در قلمرو صور خیال شاعرانه مفاهیمی آشنا هستند، در این کتاب ذیل عناوین «شیوه‌ها و شکل‌های عمده بیان تصویر در شعر» و «شیوه‌ها و شکل‌های عمده بیان در سینما» آمده‌اند و نویسنده با استناد به نظریه سینماگران یا نظریه‌پردازان سینما در این فصول، عناصر مشترک بیان در ادبیات و سینما را تبیین کرده است؛ مانند اشاره به تجربه عملی پودوفکین از خلق استعاره در فیلم «مادر» (۱۹۲۵م) و البته، به نقل از آرنهایم و با نقد نظر او که در این مقال جای پرداختن به آن نیست:

او [پودوفکین] می‌گوید: «در سینما گاه نمایی به هم پیوند می‌گردد که در واقعیت باهم ارتباطی ندارند و فقط بیان‌کننده یک مناسبت شاعرانه یا اندیشمندانه است. می‌خواستم مفهوم خوش‌حالی را با یک طریقه کاملاً سینمایی نشان دهم. صرفاً نمایش یک صورت خوش‌حال کاملاً بی‌تأثیر می‌شد. بنابراین، من ابتدا حرکات دست و پس از آن نمای نزدیکی از نیمه پایین صورت و لب‌های متبسم زندانی را نشان دادم. بعد نماهای دیگری به آن پیوند کردم؛ مثلاً نمایی از یک جویبار در آفتاب بهاری، چند پرند که در آبگیر دهکده پرهاشان را به آب می‌زنند و سرانجام، نمایی از یک کودک خندان.» [...] آنچه توجه تماشاگر را در نتیجه‌گیری از تقابل دو تصویری که در خلق استعاره فیلم مشارکت دارند، برمی‌انگیزد این است که اساساً فیلم‌ساز بر این عدم ارتباط تأکید دارد؛ یعنی همین بی‌ارتباطی ظاهری بین موضوع دو نما باعث می‌شود نوعی ابهام ظاهری که ویژه هر استعاره‌ای است در بیان فیلم‌ساز احساس شود و اینکه تماشاگر بخواهد آن را معنا کند و عمداً فیلم‌ساز دو مفهوم واقعی و عینی را به‌گونه‌ای کنار هم قرار می‌دهد تا تلویحاً چنین وانمود کند که این دو، مفاهیم متفاوتی هستند (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۹۴-۹۵).

عناوین فصل‌های دیگر کتاب گاه اصطلاحی از علوم ادبی را پایه قرار می‌دهد، گاه یک عنصر سبکی از سینما را؛ مانند «مونتاز سینمایی و ساختار تصویر در شعر» یا «جناس‌ها و طباق‌های سینمایی صدا و تصویر در شاهنامه». اهمیت این کتاب علاوه بر مرور مباحث نظری در مطالعه تطبیقی زیبایی‌شناسی ادبیات و سینما و ارائه نوعی دسته‌بندی در روش مطالعه، بررسی شعر کلاسیک فارسی با این نگاه است. برای مثال، درباره پیوند مونتاز و تشبیهاتی که اساس آن شکل و رنگ است، می‌گوید:

اساس صنعت بیان در شعر نیز مونتاز و ایجاد رابطه بین دو سوی تصویر و یا عناصری است که به‌عنوان قرینه‌های تصویری در بیان شرکت دارند. نمونه‌ای از شعر فردوسی در تصویرسازی (با استفاده از صنعت تشبیه) و بهره‌گیری او از مونتاز- به‌ویژه اینکه تصویر تشبیهی او از نوع حسی است و این نوع تشبیه را در سینما مونتاز تشابهی (similarity editing) می‌نامند- می‌آوریم: سر سروان زیر گرز گران/ چو سندان شد و پتک آهنگران (۱۲۵):
 ۴) که در آن تقارن و موازنه گرز گران با پتک و سر با سندان آشکار است؛ همچنین در آن یک تقارن حرکتی- یعنی فعل کوبیدن که نام برده نشده اما قویاً تداعی می‌شود- مشترک است؛ یعنی تشابه حرکتی نیز بین دو سوی تصویر وجود دارد. در سینما از این نوع مونتاز (مونتاز براساس تشابه شکل‌نماها و حرکات افراد و یا اشیا) به‌دفعات استفاده شده (همان، ۱۱۶).

درباره طباق گرافیکی تصاویر حماسی می‌گوید:

در شاهنامه به مواردی برمی‌خوریم که به‌جای همانندی‌های اشکال، نمایش یا بیان ناهمانندی و حتی تضاد (contrast) گرافیکی آن‌ها در تجسم تصاویر حماسی آشکارا مورد نظر شاعر بوده است. مثلاً فردوسی در ابیات زیر برای بیان دوگانگی رفتار روزگار با آدمی و نمایش تضاد در عمل او از ویژگی تضاد بصری و گرافیکی عناصر تصویر استفاده کرده است: برین گونه گردد همی چرخ پیر/ گهی چون کمان است و گاهی چو تیر (۴ ک ۳۱۴) و منظور شاعر این است که گاه روزگار مثل کمان نرمش و انعطاف دارد و با آدمی می‌سازد و گاه همچون تیر سخت است و ناسازگار. در اینجا گرافیک شکل خمیده (کمان) و شکل مستقیم

(تیر) در بیان دوگانگی رفتار روزگار- که مفهومی معنوی و انتزاعی است- در شعر به کار آمده تا مفهومی را به‌طور نمادین عینی و مادی سازد (همان، ۲۲۰).

ده سال پس از نشر کتاب نام‌برده که گویا در سال‌های قبل از آن رساله دانشگاهی بوده است، مقاله‌ای در *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات* از نویسنده چاپ شد که رابطه تصویر و توصیف در سینما و شعر کلاسیک پارسی را با تعریف و تقسیم منسجم‌تری نشان داد. خلاصه دریافت‌های مقاله این است که شکل‌های ادبی به دو نوع روایتی و توصیفی تقسیم می‌شود. سینمای داستانی و ادبیات روایی از تعدد روی‌دادها، نوع رابطه بین روی‌دادها، زمان و مکان تعیین روی‌دادها و زاویه دید راوی تشکیل می‌شود و هریک از این عناصر، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در دو رسانه دارند؛ اما فیلم توصیفی با تصویرهای حسی خلق می‌شود و توصیف در سینما مبتنی بر ایجاز است؛ زیرا با انواع تصویرها، صداها، شیوه‌های فیلم‌برداری و تدوین به جزئیات موضوع توجه می‌شود. عناصر اصلی در فیلم توصیفی، شکل، رنگ، حرکت و تدوین هستند و مجاز و استعاره‌های فیلم‌های روایتی در فیلم‌های توصیفی موضوعی مستقل به‌شمار می‌آیند. نکته دیگر این است که می‌توان در شعر توصیفی، بازنمایی‌های سینمایی را برپایه شباهت‌های شکل، رنگ و صدا بازجست؛ درنهایت، ادبی بودن و سینمایی بودن به معنای معنادار بودن صناعات ادبی و تکنیک‌های سینمایی است (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷: ۱۰-۳۵)

در همان سال که تصویرهای شعری *شاهنامه* از دیدگاه سینمایی ضابطی جهرمی بازخوانی شد، سیدحسن حسینی بحث فصل مشترک‌های ادبیات و سینما را از منظر شاعر و کارشناس ادبیات مطرح کرد. در فصل‌های آغازین *مشت در نمای درشت*، واکاوی ظرفیت‌های تصویری در انواع ادبی حماسه، تعلیم و تغزل به‌عنوان پژوهشی نو مطرح شد و در ادامه، بیان ادبی و بیان سینمایی با اساس قرار دادن صناعات تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، نماد، تأکید، ایجاز، اطناب، فلاش بک و فلاش‌فوروارد و نماهای دور و نزدیک مقایسه شد. وجه ممیزه این پژوهش، هم‌زبانی آن با دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی است و می‌توان این کتاب را صرف‌نظر از درستی یا نادرستی مطالبش، نوعی آموزش مبانی سینما به دانشجویان ادبیات دانست. برخی نمونه‌های

بازخوانی اشعار فارسی از منظر فلاش بک برای مثال ذکر می‌شود (حسینی، ۱۳۷۸: ۲۳۸-۲۳۹).

فلاش بک روایی تغزل، مثال از ترجیع‌بند معروف وحشی بافقی:

روزگاری من و دل ساکن کوی بودیم ساکن کوی بت عریده‌جویی بودیم
اول آن کس که خریدار شدش من بودم باعث گرمی بازار شدش من بودم

فلاش بک عرفانی (مشاهده و مراقبه)، مثال از حافظ:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانہ زدند

فلاش بک سوررئالیستی (فلسفی - عرفانی)، مثال از مولوی:

ما نبودیم و تقاضامان نبود لطف حق ناگفته ما می‌شنود!

فلاش بک عرفانی کابوس‌گونه، مثال از امیرخسرو:

نمی‌دانم چه محفل بود شب جایی که من بودم

سراسر رقص بسمل بود شب جایی که من بودم

فلاش بک فلسفی - کلامی، مثال از بیدل:

حاصلم زین مزرع بی‌بر نمی‌دانم چه شد خاک بودم، خون شدم، دیگر نمی‌دانم چه شد
مشت خاکی کز تپیدن صد جهان امید داشت تا درت دل بود آن‌سوتر نمی‌دانم چه شد
عرض معراج حقیقت از من بیدل مخواه قطره دریا گشت، پیغمبر نمی‌دانم چه شد

نگاه سینمایی به تصویرهای ادبی اشعار مولانا پس از سیر تحقیقاتی یادشده و با ارجاع و استناد به آنها در پژوهشی دانشگاهی شکل گرفت. در این رساله، همان اصطلاحات رایج در بلاغت سستی یعنی تشبیه، تمثیل، مجاز، استعاره، کنایه و نماد اساس دسته‌بندی قرار گرفته؛ اما محقق کوشیده است تفاوت‌هایی را در کانون توجه قرار دهد؛ از جمله اینکه بحث دلالت ضمنی در تصویر معادل image است و اینکه در بحث تبدیل یا دگردیسی تصویرهای ادبی به تصویرهای سینمایی، اصلی‌ترین پرسش‌ها کدام‌اند. برای مثال، تأکید بر سطوح مختلف دلالت ضمنی و میزان فاصله تصویر از معنایی که مخاطب به‌واسطه رمزگشایی از رمزگان‌های رسانه ادبیات و سینما به آن می‌رسد، سه فصل اصلی را پی ریخته است: نخست نسبت

بیان سینمایی با تشبیه و تمثیل بررسی شده که در آن فاصله معنا و تصویر به واسطه کناره‌م‌آیی کوتاه است؛ سپس به رابطه بیان سینمایی با مجاز و استعاره پرداخته شده که به سبب جانشین‌سازی معانی با تصاویر فاصله بیشتر می‌شود و در نهایت بحث رابطه سینما با کنایه و نماد در ادبیات مطرح شده است که از یک سو مرز معنای صریح و ضمنی درهم آمیخته می‌شود و از سوی دیگر ذهن بیش از آنکه به یک معنای ضمنی سوق داده شود، در گستره‌ای از معانی ضمنی رها می‌شود. در این تحقیق تا پایان مباحث مربوط به تشبیه و تمثیل، به مبانی نظری پیشین استناد شده؛ اما در دو فصل مربوط به مجاز و استعاره، و کنایه و نماد اول اینکه سعی شده است از معیارهای بلاغت سنتی گذر و به دریافت‌های نو زبان‌شناسی یا برخی یافته‌های روش مطالعاتی نشانه‌شناسی اتکا شود؛ دوم اینکه با توسل به کارکردهای سه‌گانه پی‌یرس از نشانه‌ها، به کارکرد نمادین عناصر رنگ، صدا و شکل‌ها به‌عنوان مجازها و استعاره‌های قابل اقتباس از آثار ادبی توجه می‌شود. برای مثال، سؤال‌هایی درباره کارکرد نمادین صدا در اشعار مولوی مطرح شده است که می‌توان آن‌ها را پرسش‌های پیش‌نهادی در بررسی ظرفیت‌های تصویری یا عناصر سبکی آثار ادبی دانست: آواهای غالب در *مثنوی* و *غزلیات شمس* کدام‌اند؟ آیا سبک کلی که از نحوه تصویرپردازی با اصوات و موسیقی به دست می‌آید، می‌تواند به دست‌مایه‌ای سینمایی تبدیل شود؟ کارکردهای معنایی که از هم‌نشینی صداها برمی‌آیند، کدام‌اند؟ تضادها یا تناسب‌های آوایی کدام‌اند؟ آواهای روان‌شناختی که می‌توانند با همان کارکرد شاعرانه خود به سینما انتقال یابند، کدام‌اند؟ آیا عامل صوت در حکایات *مثنوی* یا *غزل* - داستان‌های *دیوان شمس* نقش عنصر اصلی را برعهده گرفته است؟ (حیاتی، ۱۳۸۸: ۱۹۶).

در مقاله‌ای که با فاصله‌ای چهارساله و با مطالعه‌ای دوباره درباره استعاره و سینما به همین قلم نوشته شد، سبک و عناصر سبکی محور بحث قرار گرفت و به تجلی متفاوت آن در دو رسانه ادبیات و سینما به‌عنوان ره‌یافت اصلی مطالعات تطبیقی در حوزه زیبایی‌شناسی توجه شد:

فاصله تصویر از واقعیت میزان دلالت ضمنی و پنهان‌سازی معنایی را نشان می‌دهد و می‌توان این فرایند زیبایی‌شناختی را در تصاویر ادبی و سینمایی بازجست. استعاره از برجسته‌ترین عناصر معناساز در شعر و سینماست؛ مقایسه استعاره سینمایی با استعاره ادبی ما را به تفاوت‌های رسانه‌ای ارجاع می‌دهد که باید از تعریف بلاغی استعاره عبور کنیم و در پی معادل‌یابی سبک‌های استعاره‌ساز میان ادبیات و سینما باشیم. طرح استعاره ادبی در سینما با دشواری‌هایی روبه‌روست؛ از جمله اینکه در سینما واحدی معادل کلمه وجود ندارد؛ معنای استعاره که در حکم مشبه است، در پی‌رنگ فیلم وجود دارد و مرز تشبیه و استعاره قابل تشخیص نیست؛ و مانند آن. اما اگر سبکی مانند استفاده مکرر از آواهای دال بر حرکت و پویایی را با شگردهایی مانند حرکت برش زاویه‌های متعدد یا حرکت دادن موضوع در قاب تصویر مقایسه کنیم، می‌توانیم فهرستی از استعاره‌های برآمده از سبک را در اختیار سینماگران قرار دهیم تا به این وسیله، تخیل سینمایی توسعه یابد (حیاتی، ۱۳۹۱: ۵۶-۵۷).

این نتیجه توجه را به نوع دیگری از مطالعات تطبیقی ادبیات و سینما جلب می‌کند که به‌علت هدف متفاوت پژوهش و انتخاب آگاهانه پژوهشگر می‌تواند مستقل از گونه‌های دیگر معرفی شود. اما پیش از پرداختن به آن، باید از نوشته‌هایی یاد کنیم که قابلیت‌های نمایشی متون ادبی را از هر دو دیدگاه روایی و سبکی بررسی کرده‌اند.

۲-۳-۳. آثاری که قابلیت‌های نمایشی عناصر روایی- سبکی را در آثار ادبی بررسی کرده‌اند

دیوید بوردول و کریستین تامسون (۱۳۹۰: ۱۵۶) در *هنر سینما* تأکید می‌کنند سرشت سینمایی رسانه سینما اقتضا می‌کند سبک فیلم و عناصر روایی در ارتباط با یکدیگر مطالعه شوند و تکنیک‌های فیلم، فرم روایی آن را حمایت و تقویت می‌کند. اتفاقاً، تاریخ تحقیقاتی که عناصر روایی و سبکی را هم‌زمان و در پیوند با هم مطالعه کرده‌اند، به سال‌های ۱۳۹۰ و ۱۳۹۲ بازمی‌گردد که دوره عبور از تجربه‌های پژوهشی دهه هشتاد در مطالعات تطبیقی سینما و ادبیات است. در *تاریخ بیتهی، روایت سینمایی*، عناوین

فصل‌ها اشتغال بر روایت و تصویر را نشان می‌دهند؛ برای مثال در کنار فصل‌هایی که به موضوع داستان و درون‌مایه‌های دراماتیک یا شخصیت‌پردازی نمایشی در تاریخ بیهقی پرداخته شده، فصلی با عنوان «برخی تطابق‌های ساختاری تاریخ بیهقی» وجود دارد که متن را از دید تدوین صحنه، سکانس‌بندی، فلاش بک و فلاش‌فوروارد، اسلوموشن و موسیقی متن بازخوانی کرده است (پورشبانان، ۱۳۹۲).

فردوسی و هنر سینما نیز اثری است که بیش از یک دهه با سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه فاصله دارد و مؤلف آن با تعبیه چهار فصل تصویر، صدا، تدوین و روایت سعی کرده جامعیت بازخوانی سینمایی متن ادبی را در نگاه هم‌زمان به عناصر روایی و سبکی نشان دهد؛ چنان‌که در بخش درآمد کتاب درباره روایت تصویری آمده است:

بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامه فردوسی ما را به دو مهم رهنمون می‌شود: نخست، تشابه کارکرد تصویر و عناصر تشکیل‌دهنده آن هم در سینما و هم در شاهنامه فردوسی، حاکی از وجود پدیده مشترکی است که به آن در این مقدمه خواهیم پرداخت. دو دیگر، درک درست شاعر طوس از این مقوله و نحوه پرداخت تصویر و شیوه‌های روایت تصویری است (هاشمی، ۱۳۹۰: ۱۳).

نکته‌ای که از دریافت‌های این کتاب و سایر پژوهش‌های مشابه با هدف بازخوانی آثار ادبی از نگاه سینما برمی‌آید و دیگران نیز آن را بیان کرده‌اند، نگاه دوباره به متون ادبی با نگرش سینمایی، صرف‌نظر از معرفی اثر برای انتقال به سینماست. به این ترتیب می‌توان به دسته چهارم تحقیقات بینارشته‌ای سینما و ادبیات قائل شد.

۲-۳-۴. آثاری که با نگره‌های سینمایی به نقد متون ادبی پرداخته‌اند

در بعضی مطالعات تطبیقی که منتقدان ادبی و سینمایی در سال‌های اخیر به آن توجه کرده‌اند، عناصر روایی یا سبکی سینما به ابزاری برای بررسی متون ادبی تبدیل شده است. گاه پژوهشگر به صراحت هدف تحقیق خود را بازخوانی متن ادبی با ابزارهای سینمایی ذکر می‌کند و تفاوت آن را با پژوهشی که قصد دارد زمینه‌بازآفرینی متن ادبی را در سینما فراهم آورد، نشان می‌دهد.

تصویرپردازی و روایت‌گری از مهم‌ترین توانمندی‌های ذهن انسان است که تبلور زیبایی‌شناختی آن در همه هنرها به‌طور عام و در ادبیات و سینما به‌طور خاص مشهود است. اگر بپذیریم تصویر و روایت از مشترکات ادبیات و سینماست، پذیرفته‌ایم بسیاری از آثار ادبی از ظرفیت‌های نمایشی و تصویری برخوردار است که می‌تواند در قالب بیانی سینما بازآفرینی شود یا دست‌کم از دیدگاه شگردهای سینمایی بررسی شود و نتایج جدید سبک‌شناختی به‌دست دهد. منظومه‌های رزمی و بزمی و بسیاری از حکایت‌های عاشقانه و عارفانه ادبیات فارسی از چنین ظرفیت‌هایی برخوردار است که در صورت بازشناسی این آثار، زمینه بازآفرینی آن‌ها نیز فراهم می‌شود (حیاتی، ۱۳۸۵: ۵۶).

اما آشکارترین نمونه این تحقیقات کتاب *از چشم سینما* نوشته علی کریمی (۱۳۸۱) است. مؤلف این کتاب در مقدمه، وجه استثنایی تألیف خود را در مقایسه با پژوهش‌های دیگر، تجزیه و تحلیل قصه و شعر با ابزارهای نقد فیلم ذکر کرده است. عناوین مقالات کتاب گویای این نگرش است: «تصویر و صدا: نگاهی به جنگ و صلح: تولستوی»، «از یک نما به یک دنیا: نگاهی به قصه دشمنان: آنتون چخوف»، «اهمیت دیزالو در بن‌بست؛ نگاهی به قصه‌ای از صادق هدایت»، «حرکت: تراولینگ طولانی؛ نگاهی به رمان فاتحان: آندره مالرو» و غیره.

از نمونه تحلیل‌های او تفسیر شعر ناظم حکمت براساس نمای نقطه‌نظر است:

آیا تشییع جنازه‌ام از حیاط خانه‌مان آغاز خواهد شد؟/ مرا چگونه از طبقه سوم پایین خواهید آورد؟/ تابوت در آسانسور جا نمی‌گیرد/ پلکان هم تنگ است./ شاید در حیاط آفتاب کمی بالا آمده باشد و کبوتران در پرواز./ شاید برف بیارد، همراه هیاهوی کودکان/ و شاید باران باشد و آسفالت خیابان خیس/ و در حیاط سطل‌های زباله خواهد بود، مثل همیشه...

[...] حکایت حیاط و آفتاب و پرندگان و باران و موسیقی و بچه‌هاست. و سطل‌های زباله هم نه برای تحقیر زندگی بلکه هم‌تراز پنجره آشپزخانه نشانه‌ای از جریان زندگی روزمره است. و شاعر مرده که با شعرش مرگ را انکار می‌کند با

یک P.O.V (نمای نقطه‌نظر) طولانی و متحرک از خلال این‌همه می‌گذرد. نمای نقطه‌نظر یا دید سوژکتیو کیفیت غریب و اسرارآمیزی دارد؛ حتی در عادی‌ترین کاربردها هم این کیفیت در آن باقی است. ناگهان یک شخصیت، یک پیکر در نگاهش می‌چکد و این نگاه ناظر جهان را گویی به تسخیر خود درمی‌آورد (کریمی، ۱۳۸۱: ۲۵۹-۲۶۰).

در نوشته دیگری با عنوان «نقد ادبی؛ و مطالعات تطبیقی در اقتباس بینارسانه‌ای» به این موضوع پرداخته شده است.

۲-۴. اظهار نظرهای پراکنده و کوتاه درباره اقتباس

گذشته از آثار نام‌برده که به‌طور مشخص و مستقل درباره اقتباس ادبی تألیف شده‌اند، می‌توان به اقسامی از تحقیقات قائل شد که یا ضمن مباحث خود به اقتباس پرداخته یا در قالب نوشته‌ها و مصاحبه‌های مطبوعاتی و مانند آن به فرایند اقتباس توجه کرده‌اند. قسم اول، تحقیقات اولیه درباره تاریخ سینمای ایران است که هرگاه به نمونه‌ای از فیلم‌های اقتباسی برخوردند، درباره روی‌کرد ادبی فیلم‌سازان نکته‌هایی بیان کرده‌اند؛ مانند *تاریخ سینمای ایران* از جمال امید (۱۳۶۳)، *الگوهای روایت در سینمای ایران* نوشته سیدمهدی ارجمند (۱۳۷۰) و *سینمای ایران* اثر محمد تهامی‌نژاد (۱۳۸۰). قسم دوم، یعنی نوشته‌های پراکنده مطبوعاتی، از این اهمیت برخوردارند که منبعی از ایده‌های راه‌بردی یا فهرستی از آسیب‌شناسی اقتباس به‌دست می‌دهند. این نوشته‌ها یک یا دو صفحه هستند و می‌توانند طی تلخیص و تبدیل به گزاره، موضع سینماگران یا صاحب‌نظران ادبیات را به‌عنوان باورهای عمومی و پنهان آن‌ها به ما نشان دهند. تعدادی از این نوشته‌ها را در شماره‌های پراکنده *ماهنامه فیلم* می‌توان پی‌گیری کرد و البته، تغییر باورها را می‌توان در تارنماها و وب‌نوشت‌های دهه هشتاد دید. برای مثال، غالب نقد و نظرهایی که تا قبل از این دهه یا در سال‌های نخستین آن به تحلیل اقتباس در سینمای ایران پرداخته‌اند، روند کند و نافرجام اقتباس را به آسیب‌های فرهنگی و هویتی، موانع اقتصادی و مدیریتی، و بضاعت ناچیز صنعت سینما بازگشت داده‌اند. برای نمونه، فقدان روحیه همکاری در فرهنگ ما مشارکت سینماگر و نویسنده را کم‌رنگ می‌کند؛ بی‌توجهی به حقوق مادی و معنوی نویسنده در آیین‌نامه‌های فرهنگی

از تمایل او به همکاری با فیلم‌ساز می‌کاهد؛ ناتوانی چرخه اقتصادی سینما در کاهش هزینه‌های تولید به حذف فیلم‌نامه‌نویس می‌پردازد که به‌طریق اولی نویسنده ادبی و اقتباس از اثر او از گردونه سینما خارج می‌شوند و مانند آن. درمقابل، با جست‌وجو در شبکه گوگل در سال‌های اخیر با تحلیل‌هایی از مقایسه روایت ادبی و روایت سینمایی مواجه می‌شویم که نتیجه نهایی آن، استقلال روایت فیلم از دیگر شکل‌های روایی است. برای مثال، در تارنمای *گنجینه آفتاب* با درج گفتاری از اوحدی (۱۳۸۸) این مطلب بیان شده است:

[...] با چنین چشم‌اندازی، ابزارهای تئوریک گفتمان «روایت» در زیبایی‌شناسی سینما را آن‌قدر متعدد و متنوع می‌یابیم که فراموش می‌کنیم زمانی «روایت» را تنها در مقوله ادبیات و اقتباس از منابع ادبی می‌دیدیم و مثلاً روی‌دادهای افزوده-خارج از دنیای داستان- را که حاصل راه‌بری‌های آگاهانه متن با تداعی‌های آگاهانه به‌طور کلی است و روی‌دادهای استثناجی را که برآمده از ناخودآگاه است، اساساً در گفتمان زیبایی‌شناختی روایت سینمایی نمی‌یافتیم.

به همین شکل، شاکری در تارنمای *روزنامه کیهان* بحث «ایده» را در اقتباس تحلیل می‌کند و پس از بحث درباره چیستی ایده، چگونگی کشف آن از اثر ادبی و روش ارزش‌گذاری‌اش، به این دریافت می‌رسد که ارزش ایده دراماتیک نه امری ثابت، بلکه وابسته به نقش راوی، نقش رسانه سینما و نقش مخاطبان ادبیات و سینماست:

ارزش‌گذاری ایده امری سهل و ممتنع است. در سینما ایده نقش تعیین‌کننده‌تری از ادبیات دارد. ایده عاملی برای فروش، معرفی و تبلیغ فیلم و نوع مخاطب است. ارزش‌های اقتصادی سینما موجب شده است این مرحله به‌دقت و از جوانب مختلف توسط تهیه‌کننده و فیلم‌نامه‌نویس بررسی شود. اما در ادبیات، همراهی شخصی نویسنده با ایده کافی است که برای خلق داستانی بر مبنای آن اقدام کند. در هر دو حوزه ادبیات مکتوب و سینما، ایده از الگوهای ارزشی خاصی پیروی می‌کند. با این وجود، کمیت مجهولی همواره در ارزش‌گذاری ایده اهمیت دارد. آن کمیت نسبتی است که ایده با راوی برقرار می‌کند. درحقیقت، ایده‌ها به‌تمامه با معیارهایی چون محرک بودن، نو یا جذاب بودن قابل داوری نیستند؛ بلکه تجربه هنری راوی و تعلق خاطر او در این زمینه تعیین‌کننده است. چه‌بسا ایده‌ای ذهن نویسنده‌ای را به خود مشغول نکند و درمقابل، همان ایده راوی دیگری را به حرکت وادارد (شاکری، ۱۳۹۳).

۳. نتیجه

مطالعات تطبیقی اقتباس را می‌توان از نگاه‌های گوناگون دسته‌بندی کرد و به تقابل‌های متعددی رسید؛ برای مثال آثاری که به قلم سینماگران نوشته شده/ آثاری که به اهتمام پژوهشگران ادبی تألیف شده‌اند، آثاری که به نویسندگان ادبی پراستقبال در زمینه اقتباس پرداخته/ آثاری که به سینماگران اقتباس‌کننده نظر داشته‌اند، آثاری که از علائق فردی برخاسته/ آثاری که با مدیریت یک نهاد دولتی یا غیردولتی تدوین شده‌اند و مانند آن. به نظر می‌رسد مهم‌ترین نتیجه این مطالعه در مؤلفه‌ها، فرصت‌ها و آسیب‌های زیر مشاهده می‌شود:

۱. مطالعات اقتباسی که شاخه‌ای فرعی از مطالعات سینما بود و به نقدهای سینمایی محدود می‌شد، به حوزه مطالعات ادبی نیز وارد شده و باب گفت‌وگویی فرهنگی را گشوده است.

۲. مطالعات اقتباسی به‌عنوان شاخه‌ای از پژوهش‌های بینارشته‌ای که خود ذیل مطالعات تطبیقی قرار دارد، هنوز پایگاه منسجمی ندارد و فعالیت‌های پراکنده در این زمینه می‌تواند نهادینه شود.

۳. تا قبل از نیمه دوم دهه هشتاد، درصد چشم‌گیری از مطالعات اقتباسی به ارزش‌گذاری فیلم اقتباسی با نگاه به متن ادبی می‌پرداختند؛ اما در پایان این دهه، با اتکا به مبانی و چارچوب‌های نظری به‌ویژه در نوشته‌های دانشگاهی، از این روی‌کرد کلیشه‌ای انتقاد شده و مفاهیمی مانند بینامتنیت، ویژگی رسانه، تفسیر هنری و مانند آن به‌عنوان ملاک بررسی‌های تطبیقی میان ادبیات و فیلم مطرح شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Linda Hutcheon, *Theory of Adaptation*, 2006; Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, 2006; Snyder, *Analyzing Literature to Film Adaptations*, 2011; Brian Mcfarlane, *Novel Tom*, 2004; Robert Stam and Alessandra Raengo, *A Companion to Literature and Film*, 2008.
2. the process of cultural revision
3. localization
4. appropriation

منابع

- ارجمند، سیدمهدی (۱۳۷۰). *الگوهای روایت در سینمای ایران*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- امید، جمال (۱۳۶۳). *تاریخ سینمای ایران*. تهران: نگاه.
- اوحدی، مسعود (۱۳۸۷). «روایت سینمایی، روایت ادبی: نقدی بر نگره‌های فرمالیستی» در *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*. گردآوری محمود اربابی. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۴۹-۶۲.
- _____ «روایت سینمایی» در سایت *گنجینه آفتاب: www.hawzah.net*. (تاریخ درج: ۲۶ مرداد ۱۳۸۸). برگرفته از *مجله هنر دینی*. ش ۸.
- بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۹۰). *هنر سینما*. چ ۸. تهران: نشر مرکز.
- پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۲). *تاریخ بی‌همی، روایتی سینمایی*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۸۰). *سینمای ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۷۸). *مشت در نمای درشت: معانی و بیان در ادبیات و سینما*. تهران: سروش.
- حنیف، محمد (۱۳۸۴). *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*. تهران: سروش.
- _____ (۱۳۹۰). *ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس؛ و قابلیت‌های بهره‌گیری از آن در رسانه ملی*. تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- حیاتی، زهرا (۱۳۸۵). «ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان از دیدگاه شگردهای سینمایی». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. س ۲. ش ۱۱. صص ۵۵-۸۰.
- _____ (۱۳۸۷). *مهرویی و مستوری: بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما*. تهران: سوره مهر و پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- _____ (۱۳۸۸). *بازآفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیات شمس در سینما*. رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی. به راهنمایی دکتر تقی پورنامداریان و دکتر اکبر عالمی. دانشگاه تربیت مدرس. تهران.
- _____ (۱۳۹۱). «مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. س ۹. ش ۳۸. صص ۳۵-۵۸.
- رحیمیان، مهدی (۱۳۸۷). «زمان‌بندی: فیلم و ادبیات» در *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*. گردآوری محمود اربابی. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۸۸-۱۰۰.

- شاکری، احمد. «نکاتی درباره اقتباس ادبی» در سایت روزنامه کیهان: www.kayhannews.ir (تاریخ بازدید: ۱۸ شهریور ۱۳۹۳).
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸). *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*. تهران: سروش.
- _____ (۱۳۸۷). «تصویر و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی» در *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*. گردآوری محمود اربابی. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۱۰-۳۵.
- قندهاریون، عذراء و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۲). «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایش‌نامه باغ‌وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون من توکلی». *فصلنامه ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. ش ۷. صص ۱۰-۴۳.
- کریمی، ایرج (۱۳۸۱). *ادبیات از چشم سینما*. تهران: روزنگار.
- گلشیری، سیاوش (۱۳۸۳). «ساختار شکنی از منظر روایت ادبی در سینمای ایران پس از انقلاب». *فصلنامه فارابی، ویژه اقتباس*. د ۴. ش ۲. صص ۱۰۶-۱۲۶.
- محسنی، مرتضی و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۸). «وجه اقتباس سینمایی از سیرالعباد سنایی». *ادب پژوهی*. ش ۹. صص ۱۲۹-۱۴۹.
- مرادی کوچی، شهناز (۱۳۶۸). *اقتباس ادبی در سینمای ایران*. تهران: گوته.
- میراحسان، احمد (۱۳۸۳). «ساخت‌شکنی اقتباس». *فصلنامه فارابی، ویژه اقتباس*. د ۴. ش ۲. صص ۱۲۸-۱۳۴.
- هاشمی، سیدمحسن (۱۳۹۰). *فردوسی و هنر سینما: بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامه فردوسی*. تهران: علمی.
- Arjmand, S.M. (1991). *Models for Narration in Iranian Cinema*. Tehran: Farabi Cinema Foundation (F.C.F.). [In Persian]
- Bordwell, D. & K. Thompson (2011). *Film Art*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Ghandehariyou, A. & A. Anoushiravani (2013). "New Comparative Studies and Adaptation: The Glass Menagerie (Williams) and Here without Me (Tavakoli)". *Scientific- Research Journal of Comparative Literature*. No. 7. Pp. 10- 43. [In Persian]
- Golshiri, S. (2004). "Deconstruction from the Literary Narration Perspective in the Post-Revolution Iranian Cinema". *Journal of Farabi (Issue Topic; Adaptation)* Y. 4. No. 2. Pp. 106- 126. [In Persian]
- Hanif, M. (2005). *Dramatic Capacities in Shahnameh*. Tehran: Soroush. [In Persian]

- _____ (2011). *War and Sacred Defense Fiction, and the Capacities of Its Usage in National Media*. Tehran: The Research Center of IRIB. [In Persian]
- Hashemi, S.M. (2011). *Ferdowsi and the Art of Cinema: A Survey on Cinematic Capacities in Ferdowsi's Šāhnāmeḥ*. Tehran: 'Elmi. [In Persian]
- Hutcheon, L. (2006). *Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Hayati, Z. (2006). "Pictorial Capacities in King of the Wearing Black from the Perspective of the Cinematic Devices". *Scientific- Research Journal of Literary Researches*. Y. 3. No. 11. Pp. 80- 85. [In Persian]
- _____ (2008). *Beauty and Secrecy: Recreating the Poem Xosro and Širin in Cinema*. Tehran: Soure-ye-Mehr & Islamic Research Institute for Cultural and Thought. [In Persian]
- _____ (2009). *Recreating the Literary Images in Masnavi and Qazaliyāt-e-Šams in Cinema*. Thesis for Receiving Ph.D in Persian Language and Literature. Tutors: Dr. Taghi Pournamdarian and Dr. Akbar □Alami. Tehran: Tarbiat Modares University, Faculty of Humanities. [In Persian]
- _____ (2012). "A Comparison between Literary Metaphor and Cinematic Metaphor, with Examples in Persian Poetry". *Scientific- Research Journal of Literary Researches*. Y. 9. No. 38. Pp. 35- 58. [In Persian]
- Hoseini, S.H. (1999). *Fist in Long Shot: Concepts and Expression in Literature and Cinema*. Tehran: Soroush. [In Persian]
- Karimi, I. (2002). *Literature Viewed by Cinema*. Tehran: Rouznegar. [In Persian]
- Mir Ehsan, A. (2004). "Deconstruction of Adaptation". *Journal of Farabi (Issue Topic; Adaptation)*. Y. 4. No. 2. Pp. 128- 134. [In Persian]
- Mohseni, M. & A. Pourshabanan (2009). "Aspects of Cinematic Adaptation in Sanaei's Seyr-ol'ebād". *'Adab Pažuhi*. No. 9. Pp. 129- 149. [In Persian]
- Moradi Kouchi, Sh. (1989). *Literary Adaptation in Iranian Cinema*. Tehran: Goethe. [In Persian]
- Omid, J. (1984). *The History of Iranian Cinema*. Tehran: Negah. [In Persian]
- Owhadi, M. (2008). "Cinematic Narration, Literary Narration: A Criticism on the Formalistic Theory" in M. Arbabi (Ed.). *Proceedings of the First Seminar on Cinema and Literature*. Tehran: Academy of Arts. Pp. 49- 62. [In Persian]
- _____ (2009). "Cinematic Narration" in *www.hawzeh.net*. [In Persian]
- Pourshabanan, A. (2013). *Tārix-e-Beyḥaqi, A Cinematic Narration*. Tehran: Farabi Cinema Foundation (F.C.F.). [In Persian]

- Rahimian, M. (2008). "Timing: Movie and Literature" in M. Arbabi (Ed.). *Proceedings of the First Seminar on Cinema and Literature*. Tehran: Academy of Arts. Pp. 88- 100. [In Persian]
- Sanders, J. (2006). *Adaptation & Appropriation*. New York: Routledge.
- Synder, M.H. (2011). *Analyzing Literature to Film Adaptation*. Bloosbury Academic.
- Tahaminezhad, M. (2001). *Iranian Cinema*. Tehran: Office of Cultural Research. [In Persian]
- Zabeti Jahromi, A. (1999). *Cinema and the Structure of Poetic Images in Šāhnāmeḥ*. Tehran: Soroush. [In Persian]
- _____ (2008). "Cinematic Picture and Description in Persian Classic Poetry" in M. Arbabi (Ed.). *Proceedings of the First Seminar on Cinema and Literature*. Tehran: Academy of Arts. Pp. 10- 35. [In Persian]