

## نگاهی به تاریخچه اقتباس سینمایی از متون کلاسیک ادبیات فارسی

(بررسی دلایل ضعف و عدم ساخت فیلم‌های اقتباسی موفق در سینمای ایران)

علیرضا پورشبانان<sup>۱</sup>

مهدی عبدی<sup>۲</sup>

### چکیده

سینما از آغاز پیدایش خود، به عنوان ابزاری جدید و تاثیرگذار در بیان احساسات، عواطف، اندیشه و طرز تلقی انسان معاصر، همواره نقشی مهم و رو به رشد داشته و در این راستا، ادبیات همواره به عنوان بستری مهم برای رشد و تکامل این هنر جدید کارآمد بوده است. مسأله‌ی اقتباس از متون ادبی نویسندگان جدید و قدیم، از همان ابتدای به وجود آمدن سینما مورد توجه بسیاری از فیلم‌سازان قرار گرفته و رابطه‌ی ادبیات و سینما، در تعاملی دو گانه از سویی باعث معرفی بسیاری از آثار ادبی در سطحی گسترده و پر مخاطب شده و از سوی دیگر زمینه‌ی استفاده از روایت و داستان ادبی را برای ساخت فیلم‌های سینمایی، فراهم ساخته است. در این زمینه، در میان متون ادبیات کلاسیک فارسی، نمونه‌های بسیاری را در دوره‌های مختلف می‌توان یافت، که با داشتن جنبه‌های بالای نمایشی، قابلیت اقتباس برای ساخت فیلم سینمایی را دارند؛ اما تا کنون اقدام مؤثری برای تبدیل کردن آنها به نسخه‌ی نمایشی انجام نشده است. در این پژوهش سعی بر آن خواهد بود تا با بررسی تاریخچه‌ی اقتباس در سینمای ایران از آغاز تاکنون، ابتدا جایگاه این مقوله در سینما و ادبیات ایران مورد بازکاوی قرار گرفته و سپس با اشاره به دلایل کمبود فیلم‌های اقتباسی از ادبیات فارسی، راه‌های گسترش این فن و تعامل دوسویه هرچه بیشتر میان سینما و ادبیات فارسی به خصوص ادبیات کلاسیک، مورد اشاره قرار بگیرد. بر این اساس، با توجه به تعریف اقتباس و انواع رویکردهای آن، به علاوه سابقه‌ی ساخت فیلم‌های اقتباسی در سینما، و همین‌طور تبیین انگیزه و هدف از اقتباس، بازشناسی روند ضعف و قوت این پدیده در سینمای ایران به عنوان هدف پژوهش پیگیری خواهد شد. در نهایت نیز سعی می‌گردد با برشمردن وجوه نمایشی، معیارهای مناسب برای تشخیص متون مناسب نمایشی، بیان شده و طبقه بندی ژانری به عنوان یکی از قدم‌های مؤثر در روند تبدیل متون ادبیات کلاسیک فارسی به نسخه‌های نمایشی مورد توجه قرار گیرد. روش پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی است و استفاده از ابزار و اسناد کتابخانه‌ای و فضای مجازی به علاوه‌ی آمار، اطلاعات و تجربیات اقتباسی در سینمای ایران، به پیش‌برد پژوهش کمک خواهد کرد.

واژگان کلیدی: ادبیات کلاسیک فارسی، اقتباس، وجوه نمایشی، ژانر، سینمای ایران.

### بیان مسأله

از دیر باز سینما وام‌دار بسیاری از عناصر شناخته شده‌ی ادبیات نزد عامه‌ی مردم جهان بوده و از دستاوردهای آن بهره‌مند شده است. این هنر نوپدید که در دنیای معاصر علاوه بر ذوق و ظرافت هنری، دانش و صنعت را نیز به طور چشمگیر همراه خود کرده است، توانسته به یاری ادبیات، چه در ساختار یعنی در روایت و چه در محتوا یعنی با اقتباس مستقیم و غیرمستقیم از آثار ادبی، به پرنفوذترین رسانه‌ی ارتباطی جهان تبدیل شود. این رسانه در ارتباطی دوگانه، هم موجبات رونق و فهم و پذیرش خود را ایجاد کرده و هم موجب رواج ادبیات در سطحی گسترده میان عامه‌ی مردم جهان شده است. بدین ترتیب ادبیات همواره توانسته به عنوان بستری مناسب، زمینه‌ی رشد و بالندگی سینمای جهان را ایجاد کند و همراه سایر هنرها در تعالی هرچه سریع‌تر آن، به کار آید: «سینما نیز به عنوان یک هنر و به عنوان آمیزه‌ای از هنرهای نقاشی، رقص، موسیقی، شعر، تئاتر، معماری و مجسمه‌سازی نمی‌تواند راهی جدا از دیگر هنرها داشته باشد. به همین منظور آن مقدار از مصالح کار که لازمه‌ی حیات هنر سینما بود از جمیع هنرها به عاریت گرفته شد و از ادبیات نیز داستان به خدمت سینما در آمد و اقتباس از ادبیات وسیله‌ای شد برای یافتن سوژه و هماهنگ کردن آن با بیان تصویری و حرکتی سینما، که این کار برای خود ویژگی‌هایی یافت و در طول عمر صد و اندی ساله‌ی سینما به صورت فنی از فنون مختلف سینما در آمد.» (خیری، ۱۳۶۸: ۲۶)

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران

۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

اقتباس از آثار ادبی به عنوان یکی از راه‌های ارتباطی میان این دو هنر، از همان ابتدای پیدایش سینما توانسته است به عنوان ابزاری مناسب برای رشد سینما از جهات مختلف به کار گرفته شود؛ اما برای پی بردن به مفهوم اقتباس و نقش آن در سینما، می‌توان از معنای نحوی تا جایگاه کارکردی، آن را به طور خلاصه بررسی کرده، اهمیت، جایگاه، انواع و کاربرد این فرایند را مورد اشاره قرار داد.

### ۱- اقتباس ادبی در سینما

بشر از بدو تاریخ خلقت همواره پیرو و متأثر از طبیعت و جهان پیرامون خود بود. آنچه از غرایز به ودیعه داشت، بروز می‌داد و آنچه نیاز داشت، تقلید می‌کرد. انسان عجین با طبیعت بود و از این حیث در میان دیگر موجودات، بهترین طبیعت‌گرا به حساب می‌آمد، او کائنات را کندوکاو و جستجو می‌کرد و استادی حاذق و بی‌مانند در گرده‌برداری و مدل‌سازی بود، که اولین و کارآمدترین تأثیرپذیری خود را از طبیعت با نمایش دادن و سپس با زبان تصویری (نقاشی) بروز داد. او با نمایش دادن و نقاشی کردن، سعی در تسخیر طبیعتی داشت، که شناخت کافی و وافی نسبت به آن نداشت و از آنجا که هر چیز نامتعارف و ناشناخته، آن هم با چنین طیف وسیع و هیبتی سترگ، هراس‌انگیز به نظر می‌رسد، بشر بدوی می‌کوشید استیلای خود را بر جهان اطراف خود، از طریق به نمایاندن قدرت نمایش و زبان تصویرگرش به منصفه ظهور برساند؛ از این رو می‌توان گفت گرده‌برداری و به اصطلاحی دیگر و بهتر اقتباس، عمری به درازای تاریخ آفرینش دارد و در اصلی‌ترین و کوتاه‌ترین تعریف می‌توان گفت، اقتباس یعنی نوعی گرفتن و نوعی تقلید.

**معنای لغوی اقتباس:** اقتباس به معنی گرفتن آتش است؛ چرا که مصدر است از واژه ی عربی «قبس» به معنای آتش پاره‌ی گرفته شده و نیز در معنای گرفتن روشنایی، علم آموختن از کسی، از کسی فایده و دانش گرفتن آمده است (دهخدا؛ ذیل مادهٔ اقتباس). و یا در تعریفی دیگر، اقتباس یعنی فراگرفتن، اخذکردن، آموختن و یا فایده گرفتن از کسی، همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص. (معین؛ ذیل اقتباس)

این مفهوم که در زبان انگلیسی با کلمه‌ی «adaption» بیان می‌شود، در سینما هم تعریف مخصوص به خود را دارد که در ارتباط با همان مفهوم لغوی و به معنای نوعی گرفتن است، که می‌تواند با تصرف و تلخیص و یا به صورت کامل صورت بگیرد. به بیان دیگر، اقتباس در سینما به معنی شیوه‌ای است که از طریق آن یک فیلم بر مبنای آثار مکتوب، از جمله رمان، کتاب کمیک و نمایشنامه یا آثار تصویری و شنیداری مانند مجموعه‌های تلویزیونی یا برنامه‌های رادیویی ساخته می‌شود و در ذات خود، تبدیل و برگردان دستمایه از یک رسانه به رسانه‌ی دیگر است. «اقتباس عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آنها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما.» (خیری، ۱۳۶۸: ۱۴) البته تمام دستمایه‌های اصلی مقاومت می‌کنند و اقتباس، تغییر ضمنی را در بر دارد و روندی را در خود دارد که نیازمند بازاندیشی، بازشناخت و درک چگونگی این نکته است، که اساساً طبیعت درام با تمام اشکال ادبی دیگر متفاوت است. اقتباس، یعنی انتخاب چیزهای مهم در دستمایه‌هایی که دارای پیچیدگی‌ها و مقدار خاصی درهم و برهمی و بسیار غنی باشد. گزینش، لازمه‌ی اقتباس است؛ به عبارت دیگر آن مقدار از دستمایه که نویسنده‌ی فیلمنامه‌ی اقتباسی دوست دارد، اجازه ورود به اثر دراماتیک را پیدا می‌کند. در اغلب موارد، دستمایه با نویسنده سر ستیز دارد؛ از این رو اقتباس متکی بر شناخت چیزهایی از هر دو قالب است، که ذاتاً دراماتیک نیستند. نویسنده با شناخت مکان و دلیل مقاومت دستمایه در برابر انتقال بهتر، می‌تواند تشخیص دهد که چه دستمایه‌ای ارزش امتحان کردن را ندارد و به چه مسایلی باید پرداخت، تا اقتباس کارآمد شود؛ بنابراین باید گفت به سبب اختلاف در ساختار متفاوت متن و تصویر، همیشه مشکلاتی در برابر اقتباس از آثار ادبی و چگونگی تبدیل زبان این دو به یکدیگر وجود دارد؛ چرا که ابزار بیان و نوع ارتباطی که این دو مقوله با مخاطبان خود ایجاد می‌کنند، متفاوت است و در تبدیل شدن به یکدیگر با دشواری‌هایی رو به رو می‌شوند: «داستان و فیلم به شیوه‌های

گونگونگی بیان می‌شوند، رمان برای بیان داستان و توصیف شخصیت و ایده‌پردازی از واژه استفاده می‌کند و فیلم برای داستان از تصویر و حرکت و ماجرا سود می‌برد. این دو اصل رسانه متضادند که در مقابل هم مقاومت می‌کنند و با هم همکاری ندارند.» (سینگر، ۱۳۸۰: ۴۲)

برای تبدیل یک متن به نسخه‌ی نمایشی دو مرحله باید طی شود، تا این روند تبدیل در چارچوبی درست و قاعده‌مند صورت بگیرد: نخست آن که (در یک اقتباس کامل) اقتباس‌کننده، هدف صاحب اثر ادبی را کاملاً درک کند و دقایق و ظرایف آن را به دقت بررسی و واکاوی کند. «رابرت بولت<sup>۱</sup> نویسنده‌ی آمریکایی و اقتباس‌کننده‌ی دکتر ژیاگو<sup>۲</sup> می‌گوید: ... اگر آدم چیزی را از متن بیاورد، در نهایت تفاوت‌هایی با اصل اثر خواهد داشت پس تنها راه چاره این است که با آزادی اندیشه، خودتان را مطمئن کنید که مقصود نویسنده را درک کرده‌اید و بعد دقت کنید که هیچ خدشه‌ای به این ایده و هدف اصلی نویسنده وارد نیاید.» (ارمیان، ۱۳۵۳: ۵۲) در مرحله‌ی دوم، هنرمند فیلسماز باید دست به ابداع زند و زبان و لحن و چارچوبی ویژه ابداع کند تا منظور نویسنده را از طریق آن و با تصاویر نمایش دهد. «فرق کار نویسنده با فیلم ساز در این است که نویسنده در همان آغاز دست به ابداع هنری می‌زند؛ اما فیلم‌ساز باید دست به ابداع زبانی بزند و پس از آن ابداع هنری انجام دهد.» (پازولینی در نیکولز، ۱۳۸۶: ۴۰) در آثار سینمایی جهان نیز موارد مختلفی از اقتباس‌های ادبی وجود دارد، که این دو مرحله را در روند نمایشی شدن طی کرده و بسته به میزان مهارت اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز و البته ظرفیت‌های واقعی خود متن در نمایشی شدن، شهرت و موفقیتی کمتر و یا حتی بیشتر از اثر ادبی خود پیدا کرده‌اند. «اگر موضوع دقت و توجه به تمام ابعاد اقتباس، مورد نظر اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز قرار بگیرد، اثر نمایشی به اندازه‌ی اثر ادبی جذاب و گاهی حتی اثرگذارتر خواهد شد؛ مثلاً فیلم ربکا<sup>۳</sup> (۱۹۴۰) و پرندگان<sup>۴</sup> که هر دو از نوشته‌های دافنه دوموریه<sup>۵</sup> و از ساخته‌های آلفرد هیچکاک<sup>۶</sup> است و از رمان جذاب‌تر و اثرگذارتر است.» (میرزین‌العابدین در بلاند، ۱۳۸۴: ۱۰) بر اساس این دو مرحله و نوع نگاهی که فیلمسازان مختلف به آثار ادبی دارند، از یک سو و ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نمایشی حقیقی و در دسترس متون ادبی، از سوی دیگر، می‌توان گفت که اقتباس می‌تواند به روش‌های مختلفی انجام پذیرد:

## ۲- انواع اقتباس در سینما

شاید در یک دسته‌بندی قراردادی بتوان گفت، در سینما برای اقتباس از ادبیات، حداقل سه روش اساسی وجود دارد که می‌توان هر کدام را با برخی نمونه‌های معروف آن به شرح زیر مورد اشاره قرار داد:

**الف. اقتباس آزاد (برداشت آزاد):** در این نوع از اقتباس، نویسنده‌ی فیلمنامه‌ی اقتباسی عموماً یک ایده، یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی گرفته و آن را به گونه‌ای مستقل و در روایتی بدیع و با فضا، مکان، زمان و شخصیت‌های جدید و در کشاکش روابطی تازه می‌پروراند. تاکنون در سینمای جهان، از چنین اقتباسی به شکل‌های مختلفی بهره گرفته شده است؛ مثلاً می‌توان به انیمیشن (پویانمایی) موفق شیر شاه<sup>۷</sup> که در سال ۱۹۹۴ به یکی از بهترین و جذاب‌ترین محصولات سینمایی جهان تبدیل شد، اشاره کرد که داستان کلی آن برداشتی آزاد از نمایشنامه‌ی معروف «هملت»<sup>۸</sup> شکسپیر بود؛ با این تفاوت که صحنه‌های آن در فضای زندگی آفریقایی و شخصیت‌های حیوانی (شیر، کفتار، میمون و ...) می‌گذشت. علاوه بر این، می‌توان به فیلم‌هایی نظیر «ساتیریکن»<sup>۹</sup> اثر

۱- Robert Bolt  
 ۲- Dr Zhivago  
 ۳- Rebecca  
 ۴- The Birds  
 ۵- Daphne Du Maurier  
 ۶- Alfred Hitchcock  
 ۷- Lion King  
 ۸- Hamlet  
 ۹- Satyricon

اثر «فدریکو فلینی»<sup>۱</sup> اشاره کرد که اگرچه حاوی چند صحنه‌ی نزدیک به نوشته‌ی باستانی «پترونیوس»<sup>۲</sup> (شاعر روم باستان) بوده، اما فقط از لحاظ صحنه‌پردازی و لحن بیان مدیون این نوشته است. همچنین «تابستان گرم و طولانی»<sup>۳</sup> اثر «مارتین ریت»<sup>۴</sup>، که صحنه و چند حادثه را از «هملت» گرفته، و «سریر خون»<sup>۵</sup> اثر «آکیرا کوروساوا»<sup>۶</sup>، که «مکبث»<sup>۷</sup> شکسپیر را بدل به روایت کاملاً متفاوتی کرده، که در ژاپن قرون وسطی رخ می‌دهد.

اقتباس وفادار: در این نوع اقتباس، نویسنده‌ی فیلمنامه‌ی اقتباسی تلاش می‌کند با حفظ روح اثر اصلی، تا حد ممکن، منبع ادبی را در قالب سینما بازآفرینی کند. «آندره بازن»<sup>۸</sup>، منتقد معروف فرانسوی، اقتباسگر وفادار را به مترجمی تشبیه می‌کرد که می‌کوشد تا معادل‌هایی را برای اثر اصلی در قالب تصویر سینمایی بیابد. در این نوع از اقتباس، به شکلی نزدیک با اثر ادبی روبه‌رو هستیم که تمام تلاش فیلمساز و اقتباس‌کننده بر این بوده که اثر ادبی را به همان شکل و محتوا و با حفظ حال و هوای اثر، برای مخاطبان به تصویر بکشد. فیلم «کوری»<sup>۹</sup> که به وسیله‌ی «فرناندو میرلس»<sup>۱۰</sup> و از روی رمان کوری نوشته‌ی «ژوزه ساراماگو»<sup>۱۱</sup> ساخته شده، نمونه‌ای از این گونه فیلم‌هاست که با وفاداری به صحنه‌پردازی‌ها، شخصیت‌ها و حوادث کتاب، تا حد زیادی حال و هوای اثر ادبی را برای مخاطبان بازآفرینی می‌کند. همچنین فیلم «۱۹۸۴» ساخته‌ی «مایکل رادفورد»<sup>۱۲</sup> که از روی کتابی به همین نام از نویسنده‌ی مشهور انگلیسی، جرج اورول<sup>۱۳</sup> ساخته شده و با وجود فصول غیر دراماتیک در متن، مانند توضیحات درباره‌ی مفاهیم انتزاعی از قبیل گفتار جدید، سوسیالیسم انگلیسی، بزه فکری، بزه چهرگی، دوفکری، خودزیستی، اصول نظری و علمی حکومت الیگارش‌اشتراکی و... توانسته با وفاداری نسبتاً کامل به قسمت‌های دراماتیک متن، از نظر بسیاری از صاحب‌نظران، یکی از نمونه‌های مثال‌زدنی از یک اقتباس وفادارانه به حساب آید. همچنین فیلم «تام جونز»<sup>۱۴</sup> اثر «تونی ریچاردسون»<sup>۱۵</sup>، نمونه‌ای دیگر از این گونه اقتباس‌هاست که بخش عمده‌ی ساختار داستانی رمان، رویدادهای اصلی و بسیاری از شخصیت‌های مهم آن، در فیلمنامه‌ی فیلم نوشته‌ی «جان آزبورن»<sup>۱۶</sup> حفظ شده است؛ اما با این حال خود فیلم ترسیم صرف رمان تام جونز نیست. در این نوع رویکرد به مسأله‌ی اقتباس، در واقع در برگردان یک متن ادبی به نسخه‌ی نمایشی، حالتی میانه‌مورد توجه قرار می‌گیرد و بر اصالت و استقلال هر دو گونه‌ی هنری تأکید می‌شود؛ چنان‌که آلن گارسیا<sup>۱۷</sup> در کتاب خود از دیدگاه ژان-کلود کرییر<sup>۱۸</sup> نقل می‌کند: «اقتباسی که بیش از اندازه به متن رجوع دارد، به سینما خیانت می‌کند، و اقتباس بسیار آزاد هم به ادبیات خیانت می‌کند، تنها «برگردان» است که [...] نه به این و نه به آن خیانت می‌ورزد زیرا در میانه‌ی این دو شکل هنری قرار دارد که هر یک در سویی مخالف یکدیگرند». (وانوا، ۱۳۸۹: ۴-۱۷۳) فیلم «هملت ۲۰۰۰» ساخته‌ی میشل آلمریدا<sup>۱۹</sup> نیز یکی دیگر از این نوع فیلم‌هاست که فیلمساز در آن کوشیده تا حد زیادی به قصه، شخصیت‌ها و به‌خصوص دیالوگ‌های متن اصلی شکسپیر به همان صورت ادبی و فاخر وفادار بماند؛ اما زمان و مکان رخ دادن داستان را در سال ۲۰۰۰ و با ویژگی‌های خاص این دوران و در قالب شخصیت‌هایی با ظواهر امروزی نشان داده است.

۱- Federico Fellini

۲- Petronius

۳- The Long, Hot Summer

۴- Martin Ritt

۵- Throne of Blood

۶- Akira Kurosawa

۷- Macbeth

۸- Andre Bazin

۹- Blindness

۱۰- Fernando Meirelles

۱۱- Jose Saramago

۱۲- Michael Radford

۱۳- George Orwell

۱۴- Tom Jones

۱۵- Tony Richardson

۱۶- John Osborne

۱۷- Alan Garcia

۱۸- Jean-Claude Carrière

۱۹- Michael Almerýda

**اقتباس‌های لفظ به لفظ:** این نوع اقتباس‌ها بیشتر منحصر به اقتباس از نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه هستند و سازندگان آنها، تمایل شدیدی به حفظ همه‌ی کلیات و جزئیات اثر ادبی در فیلم خود دارند. «شیوه‌ی برسون<sup>۱</sup> این است که اثری را که شاهکار بودنش برایش مسلم است، واقعاً بدون هیچ تغییری بر پرده آورد و چگونه می‌توان جز این کرد. چرا که چنین داستانی از نوعی شکل ادبی سرچشمه گرفته که چنان تکامل یافته که قهرمانان و معنای کنش آنها وابستگی بسیار عمیقی به سبک نویسنده دارد و قوانینش هر چند فی نفسه کاملاً مشخص‌اند، خارج از آن هیچ اعتباری ندارند» (بازن، ۱۳۷۶: ۶۰). فیلمی چون «زن سیاهپوش» ساخته‌ی «جیمز واتکینز»<sup>۲</sup> که اقتباسی از رمان‌گونه‌ای کوتاه به همین نام نوشته‌ی «سوزان هیل»<sup>۳</sup> است، از نمونه‌های اخیر چنین اقتباس‌هایی است و فیلم‌های «سفر طولانی به درون شب»<sup>۴</sup> ساخته‌ی «سیدنی لومت»<sup>۵</sup>، با اقتباس از نمایشنامه‌ی «یوجین اونیل»<sup>۶</sup> و «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد»<sup>۷</sup>، ساخته‌ی «مایک نیکولز»<sup>۸</sup>، بر اساس نمایشنامه‌ای از «ادوارد آلبی»<sup>۹</sup> و یا مجموعه اقتباس‌های معروف «لارنس اولیویه»<sup>۱۰</sup> از نمایشنامه‌های «شکسپیر»، نیز از دیگر فیلم‌های هستند که همگی بر اساس این رویکرد اقتباسی در سینمای جهان ساخته شده‌اند.

### ۳- انگیزه‌های اقتباس

هدف از اقتباس چیست؟ چرا فیلم‌سازان سراغ دست‌مایه‌های آثار ادبی می‌روند و سوژه‌های خود را از میان این آثار انتخاب می‌کنند و اثر آن بر سینما و ادبیات چگونه ارزیابی می‌شود؟ در یک پاسخ ساده می‌توان انگیزه‌های اقتصادی (جلب تماشاچیان) به دلیل نفوذ و قوت آثار ادبی و لزوم معرفی آنها در سطح گسترده از طریق سینما و دلایلی از این دست را بر شمرد، که هم به سینما در جذب مخاطب یاری می‌رساند و هم آثار ادبی را به مخاطبان فراوان معرفی می‌کند. «دلایل مختلفی برای اقتباس وجود دارد. دلایلی مثل کمبود سوژه یا ترس از بیان داستان‌های جدیدی که مخاطب را جذب نکند و سایر دلایل. اما اقتباس یک فیلم از روی یک اثر ادبی شناخته شده این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که بر اساس داستانی معین که ساختار و مضمون مشخصی دارد، اقدام به تهیه فیلمی کند که با توجه به پشتوانه‌ی ادبی خود قطعاً می‌تواند دارای استقلال و وحدت ساختمانی بیشتر و بهتری بوده و فیلم‌ساز عمده تلاش خود را نه در جهت انتخاب سوژه بلکه در جهت بیان داستان از زبان ادبی به زبان سینمایی که ویژگی‌ها و آهنگ بیانی مخصوص به خود را دارد، مصروف می‌کند.» (خیری، ۱۳۶۸: ۳۶) اهمیت اقتباس در سینما آن جا معلوم می‌شود که با نگاهی گذرا به آمار فیلم‌های اقتباسی جهان، مشخص می‌شود درصد بالایی از فیلم‌های سینما و تلویزیون به علاوه سریال‌های پرمخاطب و طولانی را آثار اقتباسی تشکیل می‌دهند. این آثار توانسته‌اند علاوه بر توجه عامه، نظر منتقدان را نیز برانگیخته و جوایز بسیاری را در طول سال‌های مختلف از جشنواره‌های متفاوت کسب کنند، که این امر افزون بر کارکرد معرفی آثار برجسته‌ی ادبی نویسندگان بزرگ ملت‌های مختلف جهان، به دست فیلم‌سازان با اقتباس از آثار ادبی آنان است. «اکثر فیلم‌های برنده‌ی جایزه اسکار اقتباس هستند. ۸۵ درصد کل فیلم‌های برنده‌ی اسکار اقتباس‌اند. ۴۵ درصد از کل فیلم‌های تلویزیون اقتباسی هستند و ۷۰ درصد از برندگان جایزه‌ی امی (EMI) از بین این فیلم‌ها انتخاب شده‌اند.» (سینگر، ۱۳۸۰: ۶)

### اقتباس در ایران

در سینمای ایران نیز از زمانی که این پدیده‌ی جدید (سینما) به تدریج جای خود را در میان عامه‌ی مردم پیدا کرد،

- 
- ۱- Bresson
  - ۲- James Watkins
  - ۳- Susan Hill
  - ۴- Long Day's Journey Into Night
  - ۵- Sidney Lumet
  - ۶- Eugene O'Neill
  - ۷- Who's Afraid of Virginia Woolf?
  - ۸- Mike Nichols
  - ۹- Edward Albee
  - ۱۰- Laurence Olivier

اقتباس از آثار ادبی مطرح شد و در فیلم‌هایی از سال ۱۳۱۳ به بعد، دستمایه‌های ادبی مورد استفاده‌ی فیلم‌سازان قرار گرفت؛ اما بیشتر این اقتباس‌ها در سطحی ظاهری باقی ماند، و باید گفت مشکل بزرگ سینمای ایران تا قبل از سال ۱۳۵۸ و پیروزی انقلاب اسلامی، عدم وجود یک شیوه‌ی بیانی متمایز و ناب برای انتقال مفاهیم جدی، چه در زمینه‌ی اجتماعی و داستانی و چه در حیطه‌ی مباحث شاعرانه و عرفانی، بود. سینمای معروف به فیلم‌فارسی، از قالب بیانی ملودرام و حادثه‌ای سینمای کشورهای هند، ترکیه، مصر و به‌ویژه هالیوود سود می‌جست، و مهم‌ترین خصیصه برای یک فیلم‌نامه‌نویس خوب این بود که با تکنیک آداپتاسیون و اقتباس‌های ساختاری و گاه محتوایی، آشنایی کامل داشته باشد. این گونه اقتباس‌ها، از صافی ذهنیت خلاق راوی و واقعیات بدیهی اجتماعی عبور نمی‌کردند و در همان حد تقلیدهای تکنیکی باقی می‌ماندند. در واقع بستگی به جنبه‌های اقتصادی و پسند روز در کار فیلم‌سازی، مانع آن شد که تجربیات بیانی تازه و فارغ از فرم سنتی داستان‌پردازی غربی شکل بگیرد. در این دوران تقلید از سینمای بیگانه، به‌ویژه هالیوود- که خود فرمول‌های متکی بر درام‌سازی اسطوره‌ای را از تئاتر و «توصیف وقایع» را از رمان به ارث برده بود و پایه‌گذار سینمای داستانی و مصرفی بود- به عنوان نمادی از یک شکل بیانی موفق مورد استفاده‌ی فرهنگی سینماهای کشورهای مختلف، از جمله سینمای ایران قرار گرفت و تأثیراتی مخرب بر آن گذاشت. در این نوع سینمای به اصطلاح گرت‌برداری شده، دیگر شکلی از خلاقیت و نواندیشی در اقتباس‌ها و برداشت‌ها مد نظر قرار نمی‌گرفت. در طول سال‌های بین ۱۳۰۹ تا ۱۳۵۷ توصیف واقعه در سینمای داستانی ما، از طریق گفتگوهای پیشنهادی نویسنده انجام می‌شد، که این گفتگوها اغلب شعاری و خارج از جریان محاوره‌های روزمره‌ی مردم بود. انبوه حوادث نیز یکی پس از دیگری برای ایجاد هیجان به کار گرفته می‌شد. در واقع الگوی روایت، از نظام طبیعی جهان بیرون بود و از جریان روابط عادی مردم تبعیت نمی‌کرد. در این دوره مهم‌ترین مشکل سینمای ایران در درجه‌ی اول، «سطحی‌نگری» و «آسان‌گیری» روایت بود که نه با سرچشمه‌های نگرش فلسفی شرقی در ارتباط بود و نه با ساختارهای پولادین روایت در فرهنگ غرب. با آن که گذشته‌ی درخشانی از نظر اسطوره‌شناسی تاریخی در ایران وجود داشت، اما فیلم‌سازان و تماشاگران ایران مقهور و مجذوب روایات سرگرم‌کننده‌ی غربی شدند، بی‌آن که چون آنان در صدد درک عقلانی و ساختاری این روایات بر آیند. جالب اینجاست که نقد فیلم نیز به همان سرنوشت فیلم‌نامه مصرفی دچار شد؛ زیرا اصل هنر جدی گرفته نشد، و طبعاً متفرعات آن نیز دچار فراموشی گردید. با این وصف عبدالحسین سپینتا نخستین کسی بود، که در عرصه‌ی سینمای ایران به اقتباس ادبی رو آورد. او با پشتوانه‌ی شناخت ادبیات داستانی ایران، تلاش کرد تا از گنجینه‌ی کهن ایران استفاده کند. سپینتا در سال ۱۳۱۳ فیلم فردوسی را که اولین کار مستقل او در مقام کارگردان بود، تهیه کرد. این فیلم برداشتی از زندگی شاعر حماسه‌سرای توس و بازسازی گوشه‌ای از داستان شاهنامه بود. سومین و چهارمین فیلم‌های همین فیلم‌ساز، شیرین و فرهاد (۱۳۱۳)، لیلی و مجنون (۱۳۱۵) اقتباس‌هایی از آثار منظوم و مثنوی کهن بود که شرح حالات عاطفی و عاشقانه را نشان می‌دادند. (مرادی، ۱۳۶۸: ۲۱) علاوه بر این، در سال‌های بعد هم داستان‌هایی از نویسندگان کهن مورد استفاده‌ی فیلم‌سازان قرار گرفت؛ ضمن اینکه به آثار نویسندگان معاصر، مثل هدایت و علی‌محمد افغانی و غلامحسین ساعدی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در ساختن فیلم‌های سینمایی پرداخته شد و حتی از برخی آثار ادبی غرب نیز در ساخت فیلم‌های ایرانی استفاده گردید؛ فیلم‌هایی مانند:

- خواب‌های طلایی (معزالدین فکری، ۱۳۳۰، اقتباس از نمایشنامه‌ی یک روز از زندگی شاه عباس)
- گلنسا (سرژ آزاریان، ۱۳۳۱، اقتباس از یک داستان فرانسوی به ترجمه‌ی ابوالقاسم جنتی عطائی)
- اشتباه (منصور مبینی، ۱۳۳۲، اقتباس از داستانی به قلم آندره موروا)
- گناهکار (مهدی گرامی، ۱۳۳۲، اقتباس از داستانی از حسینقلی مستعان)
- لغزش (مهدی رئیس فیروز، ۱۳۳۲، اقتباس از رمان مادام کاملیا)
- خواب و خیال (مجید محسنی، ۱۳۳۴، اقتباس از داستانی از ژرژ لیچنسکی)

- غروب عشق (احمد فهمی، ۱۳۳۴، اقتباس از رومئو و ژولیت)
- بوسه‌ مادر (عطاءالله زاهد، ۱۳۳۵، اقتباس از نمایشنامه‌ی سویل جعفر جبارلی)
- بازگشت به زندگی (عطاءالله زاهد، ۱۳۳۶، اقتباس از زندگی پس از مرگ از ماری کوریللی)
- افسانه‌ شمال (ابراهیم باقری، ۱۳۳۸، اقتباس از رمان آزدگان به قلم داستایفسکی)

با این که این‌ها و شماری دیگر از فیلم‌های مختلف اقتباسی، می‌توانند نشان دهنده‌ی روند انجام اقتباس از ادبیات در سینمای ایران باشند، اما غالب این فیلمنامه‌های اقتباس شده‌ی آن سال‌ها حتی آنهایی که بر اساس متون ادب فارسی و افسانه‌های عامیانه و فولکلور ساخته شده‌اند، اصول صحیح اقتباس را رعایت نکرده‌اند، یا تقلید صرف از خارج و یا برداشت‌های شخصی هستند. به جز فیلم لیلی و مجنون (علی‌محمد نوربخش، ۱۳۳۵)، دو فیلم اقتباسی دیگر، یعنی یعقوب لیث (علی کسمائی) و رستم و سهراب (دکتر شاهرخ رفیع) در سال ۱۳۳۶ و بیژن و منیژه (منوچهر زمانی) در سال ۱۳۳۷ ساخته شدند؛ ولی این فیلم‌ها اغلب تصویری نادرست از اثر حماسی فردوسی، حکیم نظامی و دیگران ارائه دادند و در مقایسه با آثار قبلی، با وجود تکنیک و امکانات پیشرفته‌تر با نواقص فنی زیادی ارائه شدند. در این دوران، در حقیقت الگوهای روایتی برای سینماگران ایرانی، بیشتر از ادبیات داستانی و رمان تغذیه می‌شد تا اشکال ادبی دیگر، مانند شعر و افسانه‌های کهن، و این به دلیل شکل گرفتن و پرورش روش‌های توصیفی فیلم‌های غربی در فیلمنامه‌های داستانی ایرانی بود، که باعث می‌شد رابطه‌ی فیلمنامه‌نویسان با بیان فاخر هنرمندان ادبیات فارسی در ادبیات کلاسیک به مرور قطع شود. بیشتر اقتباس‌های سینمایی، از آثار ادبی معطوف به ادبیات واقع‌گرا و متکی بر ترسیم مناسبات اجتماعی و عینی روزمره بودند و به جز چند مورد خاص که در زمینه‌های قصه‌های نمادین و غیر متعارف صورت گرفت، مانند شازده احتجاب و ملکوت که از اقتباس‌های فرمان‌آرا و هژیر داریوش از نوشته‌های گلشیری و بهرام صادقی محسوب می‌شدند، اقتباس ارزشمند و درخور توجهی از ادبیات کلاسیک ایران صورت نگرفت. در این زمان، نویسندگان معاصر در آثار خود به ترسیم روابط ناعادلانه اجتماعی روی آوردند و توجه به زمینه‌های عینی روایت بود، که برای نویسندگان و به تبع آن اقتباس‌کنندگان از این آثار اهمیت داشت.

به جز مواردی محدود، دوران سینمای فیلمفارسی، در واقع دوران تولید نوارهای تجاری مبتذل و تقلیدی بود. در همین احوال، سینمای غرب که ادبیات را به عنوان پایه و اساس کار فیلم‌سازی می‌دانست، فیلمنامه‌های تقریباً کلیه آثار خود را با اقتباس از داستان کوتاه، شعر و رمان چه از آثار گذشته‌ی دور و چه آثار نویسندگان معاصر، ارائه داد. در زیر بخشی از آن چه تنها بین سال‌های ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۸ (۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷) و صرفاً از روی رمان‌ها و داستان‌های معروف در غرب (آمریکا و اروپا) به فیلم برگردانده شده است، مورد اشاره قرار می‌گیرد:

- خاک خوب (کارگردان: سیدنی فرانکلین، ۱۹۳۷، اقتباس از اثر پرل باک)
- شاهزاده و گدا (ویلیام کیتلی، ۱۹۳۷، مارک تواین)
- ماجراهای تام سایر (نورمن تاروگ، ۱۹۳۸، مارک تواین)
- بر باد رفته (ویکتور فلمینگ، ۱۹۳۹، مارگارت میچل)
- خوشه‌های خشم (جان فورد، ۱۹۴۰، جان اشتاین بک)
- دکتر جکیل و مستر هاید (ویکتور فلمینگ، ۱۹۴۱، رابرت لوئیس استیونسون)
- شاهین مالت (جان هیوستن، ۱۹۴۱، دشیل همت)
- زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند (سام وود، ۱۹۴۳، ارنست همینگوی)
- داشتن و نداشتن (هاوارد هاکس، ۱۹۴۴، ارنست همینگوی)
- آرزوهای بزرگ (رونالدنیم، ۱۹۴۶، چارلز دیکنز)
- الیور توئیست (دیوید لین، ۱۹۴۸، چارلز دیکنز)
- سه تفنگدار (جورج سیدنی، ۱۹۴۸، الکساندر دوما)
- هملت (لاورنس اولیور، ۱۹۴۸، ویلیام شکسپیر)

این در حالی است که فیلم‌سازان ایرانی با بی‌اعتنایی به آثار ادبی بزرگ و بی‌نظیر خود، به جای دقیق شدن در جایگاه خود و مسائل تاریخ و ادبیات کهن و غنی که زمینه‌ی بهره‌برداری مناسبی برای سینما در آن مهیا بود، به تقلید ناشیانه از آثار تجاری و مبتذل وارداتی پرداختند. تهیه‌کنندگان ایرانی در این دوران، هرگز به اهمیت واقعی فیلمنامه پی نبردند و کارگردان‌ها کم و بیش خود را مرجعی بدون خطا برای نوشتن فیلمنامه می‌دانستند و تقریباً هیچ‌کس در سینمای ایران به فیلمنامه به عنوان یک مسئله‌ی فنی و تخصصی، توجه نداشت. داستان‌ها نیز به‌ندرت از جدّایت و استحکام کافی برخوردار بودند، و با توجه به این که از نخستین روزها، داستان‌های فیلم‌های تولید شده، برگرفته از آثار وارداتی عربی، هندی و ترکی بود و یا حداکثر مایه‌ی اصلی بیشتر فیلمنامه‌ها برداشت‌هایی از داستان‌های ترجمه شده‌ی مجلات بود، همیشه این سؤال مطرح بوده که چرا تهیه‌کنندگان از گنجینه‌ی ادبیات کلاسیک ایران یا قصه‌های عامیانه و یا داستان‌های نویسندگان معاصر کمتر استفاده می‌کنند؟ گروهی بر این عقیده بودند که ادبیات فارسی با بیان خاص و بعضاً عرفانی خود، غالباً با روشی سمبلیک بیان شده، و حوادث و شخصیت‌های موجود در این آثار اغلب غیر قابل باور، غیر قابل همذات‌پنداری و عموماً دور از واقعیات روزمره‌ی جامعه‌ی ایرانی این دوران هستند. داستان‌های مثنوی، عطار و حتی داستان‌هایی با تم‌های عامه‌پسند عاشقانه مانند خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ... برای سینما جذاب نیستند و اگر قرار باشد دستمایه‌ی تولیدات سینمایی قرار گیرند، باید فرد دیگری آنها را دوباره نویسی کرده، تبدیل به فیلمنامه نماید، تا برای سینما جذاب شوند.

با این که می‌توان با تأملی در برخی از این دست دلایل، کاستی‌هایی را در روند اقتباس از آثار ادبی کلاسیک برای سینمای ایران در نظر گرفت، اما باید گفت بر خلاف گفته‌ی این گروه از منتقدان، این ضعف را نه از آثار بی‌نظیر ادبی که باید از هنرمندانی دانست که نتوانسته‌اند با به روز کردن این آثار و یافتن فرم بیانی مناسب آنها- مثل رجوع به انواع مختلف روش‌های اقتباس (آزاد، وفادارانه و لفظ به لفظ) و استفاده از شیوه‌های جدید بیانی و تمرکز بر استفاده از ابزار تکنیکی جدید در سینما- انگشت اتهام را به سوی ادبیات گرفته‌اند.

به طور خلاصه باید گفت، ادبیات کلاسیک ایران که در طول قرن‌ها میلیون‌ها انسان را متأثر کرده و به فکر فرو برده و متحول کرده، در سینمای ایران هرگز جایگاه والای خود را نیافته و نوشته‌های کلاسیک و اشعار شاعرانی مانند فردوسی، نظامی، مولوی، سنایی و... برای ساخته شدن فیلم‌های تاریخی- حماسی، اسطوره‌ای، عاشقانه و عارفانه و دیگر مضامین، مورد توجه قرار نگرفته و یا اگر از این داستان‌ها و آثار نیز استفاده شده، نگاهی سطحی، غیر اصیل و دور از واقعیات و تمایلات متن بوده است؛ مثلاً در مورد رستم و سهراب صرفاً خط اصلی قصه کشته شدن سهراب به دست رستم دنبال می‌شده و یا در اقتباس از داستان‌های عاشقانه، وجه عامه‌پسند وصال و عشق‌ورزی سطحی قهرمانان داستان مورد توجه قرار می‌گرفته است.

اما در سینمای پس از انقلاب، وضعیت اقتباس از آثار ادبی کلاسیک چگونه بوده است؟ در پاسخ به این سؤال و با مرور کارنامه‌ی سینمایی سه دهه‌ی پس از انقلاب نیز باید گفت، که به نظر نمی‌رسد روند اقتباس از آثار ادبی کلاسیک تفاوت چندانی معناداری را تجربه کرده باشد. صرف نظر از رویکردهای عالمانه و هنرمندانه‌ای که فیلمسازان برجسته‌ای مانند کیومرث پوراحمد (در اقتباس از قصه‌های مجید نوشته‌ی هوشنگ مرادی کرمانی) و بسیاری دیگر از فیلمسازان بنام ایرانی در عرصه‌ی اقتباس‌های ادبی انجام داده‌اند، که البته در جای خود بسیار مهم و ستودنی است، اما باید گفت که تمرکز این فیلمسازان نیز با این که از نظر ساخت و محتوا، پیشرفت فوق‌العاده‌ای را تجربه کرده است، همچنان بر ادبیات و نویسندگان معاصر است و اگر اشاره‌ای نیز به متون کلاسیک در این فیلم‌ها می‌شود، در حد همان اشاره و دلالت‌های مختصری است که نویسنده‌ی معاصر در کتاب خود به آن توجه کرده است. چنان که اقتباس از داستان پادشاه و کنیزک مثنوی مولوی در فیلم «۴۰ سالگی» ساخته‌ی علیرضا رئیس‌یان، همان اشارت‌هایی است که ناهید طباطبایی نویسنده‌ی این رمان- رمانی که فیلم از آن اقتباس شده است- در اثر خود بدان توجه کرده، که استقلال واقعی و هویت اصیل متن کلاسیک را ندارد.



با این توصیفات معلوم می‌شود که اگرچه مسأله‌ی اقتباس در سینمای ایران از ابتدای ظهور سینما همراه با سایر نقاط جهان وجود داشته است، اما این نگاه هرگز به تشکیل رکنی اساسی و مهم برای توجه به ادبیات کلاسیک منجر نشده و آثار در خوری بر مبنای ادبیات کلاسیک ایران در سینمای کشور بازآفرینی نشده است؛ بنابراین و با توجه به وجود این ادبیات سترگ و غنی، پرداختن به آثاری که ویژگی‌های نمایشی دارند، لازم و ضروری می‌نماید، تا علاوه بر امکان معرفی این آثار در سطح گسترده و با مخاطب فراوان، آثار ارزشمندی در حوزه‌ی سینمایی به وجود آید که موجبات رشد این صنعت - هنر را بیش از پیش به وجود آورد. حال با توجه به فراوانی آثار ادبی ارزشمند در گنجینه‌ی ادبیات ایران، این سؤال مطرح می‌شود که چه آثاری واجد ویژگی‌های نمایشی هستند و قابلیت تصویری شدن را بیش از دیگر آثار دارند؟ «در واقع باید گفت برای یافتن اثری در خور اقتباس باید از خود پرسیم آیا داستان مورد نظر فیلمی ماندگار را حاصل خواهد کرد؟ آیا شخصیت‌هایی برای پیش برد داستان همراه با حوادث و در جهت وجود دارند؟ آیا درون‌مایه مناسبی وجود دارد و می‌توان آن را به بیان سینمایی قابل فهم کرد و سرانجام آیا سبکی برای ارائه‌ی این متن به صورت نمایشی وجود دارد؟» (سینگر، ۱۳۸۰: ۲۲۰). در پاسخ به این دست سؤال‌ها باید گفت، آثار زیادی در ادبیات کلاسیک ایران واجد این ویژگی‌هاست، که البته باید بر مبنای شاخص‌های معین و مشخصی در یک دسته‌بندی دقیق و حساب شده مورد توجه قرار گرفته، زمینه‌ی استفاده از آنها در اقتباس‌های ادبی فراهم گردد.

#### شاخص‌ها و عناصر نمایشی در متون

امروزه معمولاً واژه‌های درام و نمایش، همچنین دراماتیک و نمایشی در یک بستر معنایی به کار برده می‌شود. باید توجه کرد که دراماتیک به هر چیزی اطلاق می‌شود، که مربوط به تأثر بوده یا منشا آن از تأثر باشد؛ اما واژه‌ی نمایش مفهوم گسترده‌ای دارد و بر بسیاری از چیزهایی که به تماشا گذاشته می‌شود، اعم از انواع نمایش‌های صحنه، نمایش‌های خیابانی، رژه‌های نظامی - سیاسی تا مراسم مذهبی و ... اطلاق می‌گردد. شاید بتوان منظور از نمایش را در یک تعریف کلی و نسبتاً جامع این چنین بیان کرد: «نمایش اقتصادی‌ترین وسیله‌ی بیان ممکن برای تبیین حالت‌های ناسنجیدنی، تنش‌ها و یا حس آمیزی‌های نهانی، و موشکافی‌های مناسبات و روابط متقابل انسان‌ها است.» (اسلین، ۱۳۶۱: ۱۶). حال با این تعریف، این سؤال مطرح می‌شود که: چه عناصری می‌توانند یک متن و اثر ادبی را به متنی با ویژگی‌های نمایشی تبدیل کنند؟ یا به بیان دیگر یک متن باید دارای چه خصوصیات و ویژگی‌هایی باشد، تا بتوان آن را متنی با قابلیت‌های نمایشی به حساب آورد؟ در پاسخ به این دست سؤالات، می‌توان به برخی از عناصر زیر اشاره کرد که وجود هر یک از آنها می‌تواند در کنار سایر عناصر در یک اثر، نقش مهمی در نمایشی شدن متن ایفا کنند.

#### ۱- نمود داستانی و روایت محور

ابتدا باید گفت بسیاری از عناصر نمایشی، همان عناصر داستانی‌اند؛ چرا که در واقع بسیاری از آثار نمایشی بر پایه‌ی داستان شکل می‌گیرند. «داستان، اساس همه‌ی انواع ادبی خلاقه است، چه روایتی، چه نمایشی.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۱) و به این ترتیب باید گفت، داستانی بودن اثری ادبی از مهمترین ویژگی‌هایی است که در انتخاب یک اثر برای تبدیل شدن به نسخه‌ی نمایشی مورد توجه قرار می‌گیرد. در متنی که روایتی سر راست و خط داستانی مشخصی وجود داشته باشد، هم مراحل نمایشی کردن و تصویرسازی، ساده‌تر و بهتر پیش می‌رود، هم در نسخه‌ی تصویری به دلیل جذابیت‌های داستانی، توجه مخاطبانی بیشتر را به خود جلب می‌کند.

#### ۲- شخصیت پردازی نمایشی

شخصیت‌پردازی دقیق و چند بعدی یکی عناصر اصلی است، که می‌تواند بر جنبه‌های نمایشی اثر تاثیرگذار باشد؛ چنان‌که حضور یک قهرمان - ضدقهرمان، با همه‌ی ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری در یک اثر، در عین روابطش با

سایر شخصیت‌های داستان، ظرفیت‌های دراماتیک یک اثر را بالا می‌برد و روابط و کشمکش یا جدال‌های او یا طرفدارانش با سایر شخصیت‌ها و گروه‌ها، زیربنای ماجراها و حوادث را تشکیل می‌دهد؛ «قانون کشمکش چیزی فراتر از یک اصل زیباشناختی و در واقع روح و جان داستان است.» (مک‌کی، ۱۳۸۵: ۱۴۱) و می‌تواند با پرداخت دقیق و حساب شده، شخصیت‌های قابل تصور و باورپذیر را برای مخاطب خلق کند.

### ۳- گفتگوهای نمایشی

گفتگوها نیز می‌تواند به عنوان یکی از جنبه‌های نمایشی اثر مطرح شود؛ به گونه‌ای که اگر با دقت و به جا به کار رود - بدون این که احساس شود حرف نویسنده را بازگو می‌کند- می‌تواند باعث القای فضاسازی، نمایش شخصیت‌ها و باور پذیر شدن آنها و... گردد. «گفتگو بخش مهمی برای پرداخت و تجسم شخصیت است ... گفتگو به شخصیت جان می‌دهد. به او بعد و جوهر فردیت می‌بخشد.» (نوبل، ۱۳۸۵: ۴۱)

### ۴- توصیفات دقیق

توصیفات دقیق و موشکافانه از فضا، مکان، اشخاص و موقعیت‌های فیزیکی، یکی دیگر از ویژگی‌هایی است که جنبه‌های تصویری متن را بالا می‌برد. چنانچه این عناصر در داستان به شکل منطقی و متوازن با هم ترکیب شوند، فضای کلی اثر را تصویری کرده، قابلیت‌های نمایشی آن را بالا می‌برند.

### ۵- درون‌مایه‌های جذاب و تصویری

سینما نیز مانند ادبیات نیاز به درون مایه دارد. درون مایه، تم و یا فکر مسلط بر هر اثر، از یک سو نشان دهنده‌ی طرز فکر نویسنده و از سوی دیگر نمایش دهنده‌ی نوع پیامی است که به مخاطب منتقل می‌شود؛ بنابراین هر اثری که دارای درون مایه‌های قوی‌تر و متنوع‌تر باشد، می‌تواند گزینه‌ی بهتری برای تبدیل شدن به نسخه‌ی نمایشی باشد. «فیلم‌های بزرگ نیز مانند داستان‌های خوب درون مایه‌ای قوی دارند اما درون مایه در خدمت داستان است و بعدی به ابعاد داستان می‌افزاید.» (سینگر، ۱۳۸۰: ۲۷)

### ۶- تعلیق

حالت تعلیق کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به پیگیری ادامه‌ی داستان کرده و هیجان و التهاب را در او بر می‌انگیزد. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۶-۷۵) با این وصف باید گفت در متون نمایشی ماجراها طوری پیش می‌آید که هماهنگ با ریتم و ضرباهنگ سریع روایت، مخاطب از همان ابتدای داستان با قهرمان اصلی که ماجراها و حوادث بیشتر حول و حوش او رخ می‌دهد، همذات پنداری کرده و مایل به پیگیری ادامه‌ی ماجرا تا پایان می‌شود.

### ۷- کشمکش‌های تصویر ساز

پایه‌های درام بر اساس کشمکش شکل می‌گیرد و نمایش از هر نوع (فیلم، سریال و ...) با بسط انواع کشمکش‌ها در داستان پیش می‌رود. «کشمکش، اساس درام است. درام از کشمکش به وجود می‌آید. رمان می‌تواند درونی و آرام باشد. شعر می‌تواند خوش عبارت و بدیع باشد؛ اما درام نیاز به اصطکاک، چفت و بست و درگیری دارد.» (سینگر، ۱۳۸۳: ۱۹۵)

حال با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان نمونه‌های این ویژگی‌ها را در آثار برگزیده از ادبیات کلاسیک فارسی که کم هم نیستند، جستجو کرده، قابلیت‌های تصویری این متون را برای اقتباس سینمایی و تبدیل شدن به نسخه‌ی نمایشی مورد بررسی قرار داد. اما برای پیشبرد بهتر این مسیر می‌توان با یک طبقه‌بندی ژانری، رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب را آسان‌تر کرده و با دسته بندی گونه‌های ادبی متناسب با ژانرهای سینمایی، به نتایج کاربردی‌تری دست یافت.

## ارتباط انواع و گونه‌های (ژانرهای) ادبی با گونه‌های سینمایی

به نظر می‌رسد برای انجام یک طبقه‌بندی دقیق و حساب شده، می‌توان با برقراری نوعی ارتباط میان گونه‌های (ژانرهای) اصلی و فرعی ادبیات کلاسیک فارسی با گونه‌های سینمایی و توجه به اهمیت مختلفی که هر کدام از عناصر نمایشی در هر یک از این ژانرها دارد، به نوعی دقیق از تشخیص و دسته‌بندی وجوه نمایشی در ادبیات کلاسیک فارسی دست یافت، که زمینه‌های کاربردی بیشتری در روند شناسایی، اقتباس و نهایتاً تبدیل یک متن ادبی به یک اثر نمایشی (سینمایی و تلویزیونی) داشته باشد. در این طبقه‌بندی باید تلاش شود مرزهای مشترک هر گونه‌ی ادبی با نوع سینمایی مرتبط با آن مشخص شده، قدرت و کارکرد هر یک از عناصر نمایشی متن در آن مرز مورد توجه قرار گیرد؛ مثلاً در نوع ادب حماسی، آثار و نوشته‌هایی که زمینه‌ی عمل و عکس‌العمل و حرکات بیرونی در آنها قوی و همسو با ذات حماسه است و کشمکش و تعلیق بیشتری در آن وجود دارد، می‌تواند به عنوان آثاری دسته‌بندی شود که در ساخت فیلم‌های گونه‌ی تاریخی و حماسی کارکرد واقعی یافته، در تشخیص وجوه نمایشی آنها، بر این دست خصایص تأکید شود.

بر این اساس می‌توان با در نظر گرفتن چهار نوع ادبی اصلی - حماسی، تعلیمی، غنایی و عرفانی - و زیر گونه‌های ادبی هریک از آنها مانند حماسه‌های مذهبی، حماسه‌های ملی، حکایت‌های اخلاقی و تعلیمی، منظومه‌های عاشقانه، داستان‌های تمثیلی و ... و معادل‌یابی برای هر یک از آنها در سینما و تطابق کلی ویژگی‌های هر کدام با انواع ژانرهای سینمایی، اعم از تخیلی، علمی - تخیلی، ملودرام‌های سیاسی و تاریخی، عاشقانه، فانتری، تراژدی، جنگی و ...، ضمن بر شمردن قابلیت‌های نمایشی هر متن، با توجه به بسامد کلی عناصری ژانری، هر اثر ادبی را برای ژانر سینمایی متناسب با آن طبقه‌بندی کرد و در نهایت آن را در مسیر تبدیل شدن به یک متن نمایشی قرار داد.

## نتیجه‌گیری:

آنچه از بازکاوی تاریخی‌چرخه‌ی روند اقتباس ادبی در سینمای ایران حاصل می‌شود این است که عموماً و یا به بیان جسورانه‌تر در اکثر قریب به اتفاق اقتباس‌های ادبی در ایران، هرگز موفقیت و شهرت فیلم به پای متن ادبی نرسیده و در بسیاری مواقع، اقتباس انجام شده و فیلم ساخته شده در سطحی بسیار نازل شکل گرفته است. در این میان عده‌ای ضعف را از ادبیات می‌دانند و حاضر به پذیرش ضعف فهم ادبی و عدم شناخت کافی بسیاری از فیلمسازان ایران به خصوص فیلمسازان عموماً سطحی‌نگر پیش از انقلاب نشده‌اند. البته واقعیت چیزی غیر از این است و به نظر می‌رسد باید برای به وجود آوردن روند تعامل دوسویه میان ادبیات و سینما در قالب فیلم‌های اقتباسی، شکلی تازه از اقدامات مؤثر را پیش گرفت که به نظر مؤلف برخی از این اقدامات می‌تواند به شرح زیر باشد:

۱. معرفی آثار ادبی کلاسیک به زبان امروز و بازکاوی متون بر اساس وجوه نمایشی و ارکان پذیرفته شده‌ی درام، و همینطور طبقه‌بندی ژانری متون ادبی برای استفاده در ژانرهای متناسب در سینما.
۲. استفاده از روش‌های مختلف اقتباسی - مثلاً استفاده از روش برداشت آزاد - برای از بین بردن محدودیت‌های ساختاری متون کلاسیک در پرداخت سینمایی.
۳. استفاده از ادیبان و متن‌شناسان خبره برای بیان کامل ظرایف و ابعاد مختلف محتوایی متون ادبیات کلاسیک در فیلمنامه‌های اقتباسی.
۴. تخصیص زمان کافی و صرف بودجه‌های متناسب برای از بین بردن برخی محدودیت‌های فنی و تکنیکی در ساخت فیلم‌های فاخر از متون تاریخی و حماسی ادبیات کلاسیک فارسی.
۵. استفاده از تجربیات کشورهای صاحب سینمای صنعتی و همینطور استفاده از فیلمنامه‌نویسان مشهور و بزرگ عرصه‌ی اقتباس در سینمای جهان.
۶. تقلید از نمونه‌های اقتباسی موفق و مشابه در قدم‌های اولیه برای کسب تجربیات لازم.

### فهرست منابع:

- ۱- ارمیان، جمشید (۱۳۵۳)، *گفتگویی با رابرت بولت*، مجله سینما، تهران، شماره ۹، (خرداد و تیر)
- ۲- اسپیلن، مارتین (۱۳۶۱) *نمایش چیست*، ترجمه‌ی شیرین تعاونی، تهران: آگاه.
- ۳- بازن، آندره (۱۳۷۶) *سینما چیست؟*، ترجمه‌ی محمد شهباء، ج ۱، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- ۴- بلاند، جوئل. ک (۱۳۸۴)، *بازآفرینی صحنه‌هایی از ادبیات کلاسیک*، ترجمه‌ی شبمن میرزین‌العابدین، چ اول، تهران، انتشارات سروش.
- ۵- خیری، محمد (۱۳۶۸)، *اقتباس برای فیلم نامه*، چ اول، تهران، انتشارات صدا و سیما.
- ۶- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت نامه دهخدا*، چ دوم از دوره جدید، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- ۷- دواپی، پرویز (۱۳۶۹)، *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*، چ سوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۸- سینگر، لیندا (۱۳۸۰)، *فیلمنامه اقتباسی*، ترجمه عباس اکبری، چ اول، تهران، انتشارات نقش و نگار.
- ۹- مرادی، شهناز (۱۳۶۸)، *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، چ اول، تهران، انتشارات آگاه.
- ۱۰- معین، محمد (۱۳۶۴)، *فرهنگ فارسی معین*، چ هفتم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- ۱۱- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵) *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی*، ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، چ دوم، تهران: هرمس.
- ۱۲- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰) *عناصر داستان*، چ چهارم، تهران: سخن.
- ۱۳- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵) *راهنمای نگارش گفت و گو*، ترجمه‌ی عباس اکبری، چ دوم، تهران: سروش.
- ۱۴- نیکولز، بیل (۱۳۸۶) *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*، ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس. وانوا، فرانسیس (۱۳۸۹) *فیلم نامه های الگو، الگوهای فیلم نامه*، ترجمه‌ی داریوش مودبیان، تهران: قاب.

دانشگاه هرمزگان

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

[www.anjomanfarsi.ir](http://www.anjomanfarsi.ir)