ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۵۵-۱۷۱

اقتباس بینامتنی در *مهمان مامان*
نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی

ابراهیم سلیمی کوچی*
فاطمه سکوت جهرمی**

چکیده

مبحث اقتباس همچنان از مباحث مناقشه‌برانگیز مطالعات نظری و تحلیلی سینما و ادبیات تطبیقی به‌شمار می‌رود. دادلی اندرو (۱۹۴۵) که از نظریه‌پردازان متأخر مطالعات سینمایی است در نوشتارهای پیاپی مبحث اقتباس سینمایی را مورد بررسی قرار داده و با توجه به مناسبات ممکن میان متن ادبی و سینمایی دسته‌بندی‌های مختلفی را درباب چیستی، چرایی و اصناف اقتباس ارائه کرده است. ما در این مقاله با تکیه بر نظریات دادلی اندرو، ابتدا با برشمردن انواع اقتباس سینمایی نوعی رویکرد حداکثری به مقولهٔ اقتباس را که بر مفاهیمی نظیر بینامتنیت تکیه دارد، مطرح می‌کنیم و با رویکردی تطبیقی متنِ داستانِ *مهمان مامان* (۱۳۷۵) اثر هوشنگ مرادی کرمانی (۱۳۲۳) و متنِ فیلمِ سینمایی *مهمان مامان* اثر داریوش مهرجویی را از این منظر مورد بررسی قرار می‌دهیم. طبق نظریهٔ اندرو، اقتباس مهرجویی در دستهٔ «تلاقی» قرار می‌گیرد و نوعی اقتباس بینامتنی به شمار می‌رود که از مزیت‌ها و کارکردهای قابل قبولی برخوردار است. این اقتباسِ موفق بازنمود گفت‌وگوی چند متن مجزّاست و از همین روست که کارگردان توانسته از رهگذر بسط و تغییر در پاره‌هایی از متنِ اصلی باعث غنایِ اثر اقتباسی شود.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، بینامتنیت، ادبیات تطبیقی، دادلی اندرو، *مهمان مامان*، مرادی کرمانی، مهرجویی.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه اصفهان
پیام‌نگار: ebsalimi@fgn.ui.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان
پیام‌نگار: fatemeh.sokut@yahoo.com

۱. مقدمه

رویکردها و نگرش‌های تطبیقی مجال بهتری برای شناخت خویش و دیگری فراهم می‌آورند. در روزگار ما، مطالعات ادبیات تطبیقی فراتر از مرزبندی‌های مرسوم در شاخه‌های علوم، هم‌نهشتی‌ها، هم‌نوایی‌ها و حتی تفارق‌های دغدغه‌ها و اندیشه‌های آدمیان را در حوزه‌های وسیعی از آفرینش‌های هنری و ادبی مورد بررسی قرار می‌دهند. درواقع، «گسترهٔ پژوهش‌های کاربردی ادبیات تطبیقی نو، توسعهٔ چشمگیری داشته و از گل‌ولای پژوهش‌های سنتی ادبیات تطبیقی تأثیر و تأثر و شباهت‌های باسمه‌ای بیرون آمده و وارد عرصه‌های بینارشته‌ای جدید شده است» (انوشیروانی ۳). از همین رو، ادبیات تطبیقی امروز با تاریخی پر فراز و نشیب و درازدامن از شقـوق برجـسته و مقبول مطالعات فرهنگی به شمار می‌رود. قابلیّت تنوّع‌پذیری در پژوهش و جنبه‌های تحلیلی و انتقادی مطالعات تطبیقی نتایج نغز و نیکویی در حوزهٔ مطالعات ادبی و فرهنگی داشته است. چراکه رویکرد و نگرش تطبیقی به تاریخ، فرهنگ و به خصوص تولیدات ادبی و هنری موجب تحرک، عبرت‌گیری و پویش‌های فکری و علمی قابل اعتنایی شده است (حقیقت ٤). یکی از زمینه‌های مورد توجه مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی، حوزهٔ پردامنه و فراگیر مطالعات سینمایی است.

سینمای امروز، سینمای قصّه‌پرداز و روایت‌محور است و اصولاً سینمای قدرتمند، کارِ تبدیل نشانه‌های متنی به نشانه‌های بصری را با خلاقیت و آفرینشگری‌های کم‌نظیر انجام می‌دهد. هرچند زبانِ ادبیات با زبانِ سینما و نحوهٔ ارائه و هویّت این دو هنر با یکدیگر تفاوت اساسی دارد، اما هر دو به‌مثابهٔ پاره‌گفتارهای فرهنگی، فرآیندی زنجیره‌وار را به منظور برقراری ارتباط با مخاطب (خواننده/ بیننده) طی می‌کنند (مست[1] ۱۱). ادبیات با کمک ساختار زنجیره‌ای از زبان (تکواژها) و سینما با بهره بردن از ساختار درهم‌تنیده و زنجیره‌وار تصاویر (نماها) (بوردول و تامپسون[2] ٤۸۱) به روایت داستان آدمی و مناسباتش با هستی می‌پردازند. در انتقال و تبدیل متن ادبی به فیلم همواره این سؤال اساسی مطرح بوده که وجود تفاوت‌ها، دگرگشت‌ها و تغییرات میان محصول سینمایی یک متن (فیلم) و منبع اصلی آن (متن ادبی) عاملی ناپذیرفتنی به

---

[1] Mast
[2] Bordwell and Thompson

شمار می‌رود و یا برعکس، این پدیده به غنا و هم‌افزایی تعاملات میان سینما و ادبیات خواهد انجامید؟

هارت‌ویگسن[1] بر این عقیده است که امروز دیگر سئوال اساسی این نیست که آیا کسانی که به سینما می‌روند، می‌خواهند شاهد آنچه خوانده‌اند، باشند یا خیر؟ به زعم او، مسئلهٔ اساسی این است که آیا اقتباس، امکان روشن‌تر کردن معنی متن و یا افزودن معانی جدید به متن را داراست یا خیر؟ او خود به پرسش دوم پاسخ مثبت می‌دهد و بر این عقیده است که آثار اقتباسی سینما، چشم‌اندازهای مغتنمی را برای معرفی ادبیات یک ملت فراهم می‌کنند. اقتباس، تفکر دربارهٔ متن را تشویق می‌کند و فرصت‌هایی را برای آشنایی همگان با راویان ادبیات و سینما فراهم می‌کند. (سربان و لاور[2] ۱۰۸-۱۰۷) بسیاری از محصولات موفق سینمای کشورهای صاحب سبک و دارندهٔ صنایع پیشرفتهٔ سینمایی براساس ادبیات شکل گرفته‌اند و بسیاری از فیلم‌های ماندگار و به یادماندنی تاریخ سینمای جهان نظیر *کازابلانکا*[3]، *ماجرای نیمروز*[4]، *محاکمه*[5] و *همشهری کین*[6] از آثار سینمای اقتباس به شمار می‌روند. درواقع در هیچ جای جهان نمی‌توان کشوری را سراغ گرفت که سینمای قدرتمند و فرهمندی داشته باشد، امّا ادبیات برجسته‌ای نداشته باشد.

دادلی اندرو[7] (۱۹٤۵) که از نظریه‌پردازان متأخر سینماست و در حوزه‌های «تئوری و زیبایی‌شناسی سینما» و «مطالعهٔ سینمای فرانسوی و ژاپنی» واکاوی‌ها و مطالعات تطبیقی قابل تأملی ارائه کرده است، در سال ۱۹۹۲ در مقاله‌ای به نام «اقتباس»[8] به طور طور مبسوط به بحث در این مقوله می‌پردازد و با توجه به مناسبات میان متن ادبی و سینمایی دسته‌بندی‌های مختلفی را درباب چیستی، چرایی و اصناف اقتباس سینمایی بیان می‌کند.

پرتال جامع علوم انسانی

---

[1] Hartwigsen
[2] Şerban & Lavaur
[3] *Casablanca*
[4] *High Noon*
[5] *The Trial*
[6] *Citizen Kane*
[7] Dudley Andrew
[8] «Adaptation»

ما در این جستار، ابتدا با برشمردن اصناف و نحله‌های ممکن در اقتباس سینمایی، با رویکردی تطبیقی و با تکیه بر نظریات دادلی اندرو نوعی نگاه حداکثری[۱] به اقتباس را که بر مفاهیمی نظیر بینامتنیت[۲] تکیه دارد، مطرح می‌کنیم و متنِ داستانِ *مهمان مامان* (۱۳۷۵) از هوشنگ مرادی کرمانی (۱۳۲۳) و متنِ فیلمِ سینمایی *مهمان مامان* از داریوش مهرجویی را از این منظر مورد بررسی قرار می‌دهیم. متعاقباً در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش‌ها برخواهیم آمد که متن ادبی مرادی کرمانی از رهگذر کدام دگردیسی‌ها و تغییرات در قالب فیلم به نمایش گذاشته شده و در کدام دسته‌بندی اندرو قرار می‌گیرد؟ وظیفهٔ اقتباسی نظیر *مهمان مامان* در مقابل متن ادبی چیست؟ و حذف و اضافات و جرح و تعدیل‌ها و سایر تغییرات در اقتباس سینمایی *مهمان مامان* نسبت به متن ادبی این داستان به دنبال چه الزاماتی و برای بهره‌گیری از چه مزیّت‌هایی صورت گرفته‌اند؟

۲. انواع اقتباس از منظر دادلی اندرو

اقتباس، هنر خلّاقانهٔ تبدیل 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 است که تنها به وام گرفتن مضامین، بن‌مایه‌ها و پی‌رنگ‌های داستانی محدود نمی‌شود بلکه در ساحت‌های مختلفی نظیر شخصیت‌پردازی و تکنیک‌های روایی هم قابل اتکاست. درواقع، «اغلب موضوعات داستانی قادر به بازگوشدن از طریق سینما هستند، به شرط آنکه این بیانِ مجدد و انتقال مفاهیم از زبان ادبیات به زبان فیلم با مهارت انجام گیرد» (خیری ٤٨). بنابراین اقتباس از متون ادبی،

---

[۱] نگاه حداکثری به اقتباس در مقابل «نگاه حداقلی» به این مقوله قرار می‌گیرد. به این معنا که رویکرد حداکثری به اقتباس، این فرایند را نه تنها تقلیل‌گرایانه، تحریف‌کننده و ابهام‌انگیز نمی‌داند، بلکه بر این عقیده است که اقتباس از رهیافت‌های کارآمد در بازآفرینی و تکمیل معانی متون پیشین است. از سوی دیگر، رویکرد حداکثری دامنهٔ بررسی‌ها و مطالعات خود را به وام‌گیری‌های مطلقاً آشکار و صریح محدود نمی‌کند و به همین دلیل، نوعی رویکرد بینافرهنگی، هم‌افزایانه و تعامل‌مدارانه به دو حوزهٔ سینما و ادبیات به شمار می‌رود.

[۲] عموم محققان و صاحب‌نظران مطالعات نقد ادبی برای واژهٔ intertextuality/intertextualité در زبان فارسی معادل «بینامتنیت» را برگزیده‌اند. برخی نیز معادل «بینامتنی» را برای این واژه پیشنهاد کرده‌اند و ما بر این عقیده‌ایم که به دلیل نقش صفتی کلمهٔ «بینامتنی» در اکثر عبارات فارسی، واژهٔ «بینامتنیت» فعلاً قابل قبول‌تر است.

وسیله‌ای است برای یافتن موضوع و حتی شیوه‌های روایت و شخصیت‌پردازی و هماهنگ کردن این مؤلفه‌ها با «بیان تصویری و حرکتی سینما» (همان ٢٦).

سینما و ادبیات از نظر «نوع مصالحی که در ساختار داستان‌های خود به کار می‌برند؛ از جمله: معرفی شخصیت‌ها، نشان دادن خلق و خوی آنها، وجود کشمکش، انتخاب یک تم و موضوع اصلی برای داستان و چند موضوع فرعی و پیشروی داستان به سمت جلو و ایجاد دلهره و تعلیق دارای عناصر مشترک هستند» (همان ٦٨). بررسی سینمای اقتباسی به معنای بررسی سینمایی است که از طرفی مصرف‌کنندهٔ ادبیات و از طرف دیگر به عنوان رسانه‌ای بازنمایاننده در خدمت ادبیات درآمده است. اندرو در مقالهٔ «اقتباس»، میان اثر سینمایی اقتباسی و متن ادبی سه رابطهٔ بنیادین را ممکن می‌داند: ۱) وام‌گیری[1]، ۲) تلاقی[2]، ۳) وفاداری و تبدیل[3]. (اندرو ٤٢٣-٤٢٢)

«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 مورد از اقتباس، فیلمساز در جست‌وجوی یافتن متن‌هایی است که شهرت و اعتباری در مقام اسطوره داشته باشند و به نوعی در فرهنگ بیننده/مخاطب نقش کهن‌الگو را ایفا کنند. درواقع، نکتهٔ اصلی در این نوع اقتباس «ثمربخشی هنری» و همین‌طور جذب حداکثر بیننده است (لوته[4] ١١٤). اقتباس‌های بی‌شماری که از روایت عاشورا صورت گرفته و خواهد گرفت، از این نوع است.

دومین دسته‌بندیِ اقتباس، «تلاقی» نام دارد. در این شیوه از اقتباس، «کلیت و خصوصیات منحصر به فرد متن اصلی» به‌گونه‌ای حفظ می‌شود که متن اصلی از متن اقتباسی متمایز باشد. درواقع، فیلمساز در متن اقتباسیِ خود، تجزیه‌ای از متن اصلی (منبع ادبی) را به کار می‌گیرد. از این منظر، «تلاقی» چهارراه برخورد متن اصلی با متن اقتباسی است. به عقیدهٔ آندره بازن[5] (١٩٥٨-١٩١٨)، این شیوهٔ اقتباس، به تماشا نشستن متن اصلی، از نظرگاهِ خاص سینماست. (بازن ١٠٧) چرا که در این نوع اقتباس «بیننده «شکلِ منکسرشدهٔ اصل» را می‌بیند» (لوته ١١٤).

---

[1] Borrowing
[2] Intersection
[3] Fidelity and transformation
[4] Jakob Lothe
[5] André Bazin

هنگامی که دادلی اندرو با رویکردی تطبیقی، این دو نوع رابطهٔ میان ادبیات و سینما را با مفاهیمی نظیر «وام‌گیری» و «تلاقی» توصیف می‌کند، به «روابط بینامتنی» توجه چشمگیری می‌کند. (همان ۱۲۷). درواقع، او عناصر نظریهٔ بینامتنیت[1] را که ذاتاً بنیادی ادبی دارند، با رویکردهای ممکن برای تحلیل فیلم‌های اقتباسی پیوند می‌دهد. از این منظر، «عمل اقتباس به منزلهٔ یک مکالمهٔ ادبی دیگرگون به شمار می‌رود که لزوماً برای اقتباس‌کننده بسیار جذاب خواهد بود. اما بیننده نیز به‌نوبهٔ خود با انتخاب یک متن خاص توسط اقتباس‌کننده، درمی‌یابد که چگونه هر رسانه، روشی را که داستان به آن بیان می‌شود، تحت تأثیر قرار می‌دهد» (هارت‌ویگسن[2] ۲۹).

سومین نوع اقتباس از نظر اندرو «وفاداری و تبدیل» نامگذاری شده است. در این شیوه، وظیفهٔ اقتباس «بازتولید عنصری اساسی از متن اصلی در رسانهٔ سینماست» (لوته۱۲۷). در صورت استفاده از این نوع اقتباس، از سینماگر انتظار می‌رود که «روح و احساس متن ادبی» را در فیلم اقتباسی‌اش بازتولید کند. درواقع برای تأمین حداکثر میزان رضایت مخاطب، فیلمساز مکانیسم «وفاداری و تبدیل» را برای همسانیِ نحوهٔ عرضهٔ رخدادها در عرصهٔ سینما و ادبیات به کار می‌گیرد. البته این فرایند آنچنان که در بدایت امر به نظر می‌رسد، ساده و امکان‌پذیر نخواهد بود. شرایط خوانش یک متن ادبی با شرایط دیدنِ فیلم برآمده از آن متن، متفاوت، متباین و یا حتی متضاد خواهد بود، چراکه فیلم به هر حال نمی‌تواند تمام و کمال از نظام نشانه‌ایِ زبانِ متنِ ادبی بهره ببرد و ناگزیر باید از نظام نشانه‌ای تصویر با خصلت‌ها و تولیدات زبانیِ خاصِ خود استفاده کند (چتمن[3] ۱۲٤).

دسته‌بندی اندرو و به خصوص سومین مقولهٔ اقتباس از نظر او، خود مؤید این مسئله است که ادبیات و سینما حداقل در ارائهٔ معنا، دو رسانهٔ متفاوت‌اند، چراکه در ادبیات، معنا از رهگذر واژگان تولید، بازتولید و ارائه می‌شود، اما در فیلم، تأویل و تفسیر به رابطهٔ میان تصویر و اندیشه استوار است (احمدی ۲۱). به گفتهٔ بوریس آیخن‌بام[4]، فرمالیست روسی (۱۹۵۹–۱۸۸٦)، خوانندهٔ متنِ ادبی از رهگذر «نظام واژگانی» به درکِ «موضوع» می‌رسد، اما بینندهٔ فیلم مسیر مخالفی را طی می‌کند. او از

---

[1] Intertextuality
[2] Hartwigsen
[3] Chatman
[4] Boris Eikhenbaum

درک «موضوع» و مقایسهٔ نماها و زنجیرهٔ تصاویر به درک و یافتن «واژه‌ای» برای نامگذاری آنها دست می‌یابد. (آیخن‌بام[1] ۱۲۳) از این رو، وفاداری در بازنمودِ سینمایی متن ادبی همواره مورد مجادله قرار گرفته است و عده‌ای آن را ممکن و محتمل و عده‌ای غیرممکن می‌دانند. اما مسئلهٔ اساسی اینجاست که امروزه بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان آثار سینمایی همچون دادلی اندرو، «وفادار»ترین اقتباس را لزوماً «بهترین» اقتباس نمی‌دانند؛ چرا که به عقیدهٔ آنها «**اقتباس بیش از هرچیز فیلم است، «نسخهٔ دست دوم متن» نیست**» (لوته ۱۱۸).

۳. *مهمان مامان* با قلم مرادی کرمانی و با دوربین داریوش مهرجویی

داریوش مهرجویی (۱۳۱۸) از معدود کارگردانان صاحب سبک ایرانی است که به ادبیات و عرصهٔ سینمای اقتباسی بی‌التفات نبوده است. او از معدود سینماگرانی به شمار می‌رود که توانسته با تکیه بر ادبیات، آثار سینمایی درخور توجهی را ارائه دهد. مهرجویی با ساختن فیلم‌هایی همچون *گاو* (۱۳٤۸) و *دایرهٔ مینا* (۱۳۵۳) براساس رمان *عزاداران بَیل* و نمایش‌نامهٔ *آشغالدونی* از آثار غلامحسین ساعدی، *آقای هالو* (۱۳٤۹) بر اساس نمایش‌نامه‌ای به همین نام اثر علی نصیریان، *پستچی* (۱۳۵۱) براساس نمایش‌نامهٔ *ویزک* اثر گئورک بوخنر[2]، فیلم *سارا* (۱۳۷۱) با تکیه بر نمایش‌نامهٔ *خانهٔ عروسک* اثر هنریک ایبسن[3]، فیلم *پری* (۱۳۷۳) بر پایهٔ داستان *فرانی و زویی* اثر جی‌دی سالینجر[4]، *درخت گلابی* (۱۳۷٦) با اقتباس از داستان *درخت گلابی* اثر گلی ترقی و *مهمان مامان* (۱۳۸۲) با اقتباس از داستان هوشنگ مرادی کرمانی، تعلق خاطر و اعتماد خویش را به ادبیات داستانی و نمایشی و قابلیت‌های اقتباسی آنها نشان داده است.

گفتنی است که مرادی کرمانی نیز به عنوان پرسابقه‌ترین نویسنده در زمینهٔ اقتباس سینمایی در ایران به شمار می‌رود و پس از او به ترتیب غلامحسین ساعدی، صادق هدایت و هوشنگ گلشیری در این جایگاه قرار دارند. آثار هوشنگ مرادی کرمانی بیش

---

[1] Eikhenbaum
[2] *Woyzeck* by Georg Büchner
[3] *A Doll's House* by Henrik Ibsen
[4] *Franny and Zooey* by J. D. Salinger

از دیگر نویسندگان معاصر ایران استعداد و اقبالِ تبدیل شدن به فیلمنامه‌ها و آثار سینمایی را داشته است[۱].

مهمان مامان اثر داریوش مهرجویی در سال ۱۳۸۲ به نمایش درآمد. فیلمساز در تیتراژ نخست و پایانی فیلم تأکید می‌کند که این فیلم براساس قصه‌ای از هوشنگ مرادی کرمانی ساخته شده است. *مهمان مامان* مرادی کرمانی داستانی است که در قالب گفت‌وگو نوشته شده و همین عنصرِ غالب متنی است که این داستان را مستعد نگارش فیلمنامهٔ اقتباسی کرده است. موضوعِ داستان که قبلاً در عنوان نیز اعلام شده، رخداد هسته‌ای این اقتباسِ سینمایی را تشکیل می‌دهد. عفت خانم، مادر خانواده (گلاب آدینه) مهمان عزیزی دارد. خواهرزاده‌اش به همراه تازه‌عروس برای اولین‌بار به خانهٔ آنها می‌آیند، اما او حتی برای پذیرایی ساده از آنها چیز درخوری در بساط ندارد. تنگدستی او بارها در طول متنِ فیلم سینمایی در تصاویر یا گفت‌وگوها تکرار می‌شود: در ابتدای فیلم، مادر چندین بار درِ کابینت، کمد و یخچال را باز می‌کند و به طور رقت‌آوری در جست‌وجوی یافتن چیزی برای پذیرایی از مهمان‌ها ظرف‌های خالی را زیر و رو می‌کند. واکنش دیگر شخصیت‌ها مثل آقا یدالله، پدر خانواده (حسن پورشیرازی) منجر به رخدادهای تازه‌ای می‌شود. برخلاف مامان که می‌خواهد آبرومندانه مهمان‌ها را وقت خداحافظی روانه کند، اصرار آقا یدالله بر ماندن مهمان‌ها برای شام، مادر را بیش از پیش تحت فشار روحی قرار می‌دهد. مامان در این فکر است که فقر و نداری مانع از آن مهمان‌نوازی آرمانی می‌شود که آرزویش را دارد. «هیچی تو خونه ندارم!» جمله‌ای است که بارها از زبان عفت خانم شنیده می‌شود. تکاپوی او برای حفظ آبرو، برپایی سفره‌ای رنگین و پذیرایی آبرومندانه از مهمان‌ها و واکنش همسایه‌ها به این پیامد، رخدادهای بعدی را رقم می‌زند.

این خلاصهٔ اقتباسِ مهرجویی را می‌توان به عنوان خلاصهٔ داستان ادبی مرادی کرمانی نیز به‌کار برد. این امر نشان می‌دهد که طرح فیلم مهرجویی به پی‌رنگ متن مرادی کرمانی نزدیک است. حتی می‌توان گفت که این اقتباس کمابیش از لحاظ نمایش

---

[۱] به عنوان نمونه می‌توان از میان ۱۸ فیلم سینمایی و تلویزیونی که تا به حال از داستان‌های او اقتباس شده‌اند، به آثار سینمایی زیر اشاره کرد:
۱) چکمه: محمدعلی طالبی، ۲) *شرم*: کیومرث پوراحمد، ۳) *مربای شیرین*: مرضیه برومند، ٤) خمره: ابراهیم فروزش ۵) *گوشواره*: وحید موساییان.

رخدادهای متن مخصوصاً وقایع ابتدای فیلم و از نظر شخصیت‌پردازی پرسناژهای اصلیِ داستان با دقت و ظرافت صورت گرفته است.

داستان *مهمان مامان* پانزده بخش دارد. بخش یک و دو تا حدودی مانند متن داستان ادبی در فیلم نشان داده می‌شود. بخش سوم و چهارم و پنجم که مربوط به مسافرکشی امیر (علیرضا جعفری) با ماشین مهمان است، به صورت بسیار خلاصه نشان داده می‌شود. در این سکانس برخلاف داستان منثور، مکان داستان به کوچه و خیابان کشیده نمی‌شود و فضای فیلم همان خانه باقی می‌ماند. بخش ششم به نام «خرابکاری بابا» (اصرار او بر ماندن مهمان‌ها) در فیلم گنجانده شده اما بعد از این بخش، بخش جدیدی به فیلمنامه اضافه شده که از اساس در داستان مرادی کرمانی وجود ندارد: داستان صدیقه، زن همسایه (نسرین مقانلو) و شوهرش، یوسف (پارسا پیروزفر). یوسف به خاطر اعتیاد به مواد مخدر با همسرش درگیر می‌شود، که نهایتاً با میانجی‌گری همسایه‌ها این بگومگو خاموش می‌شود. در این قسمت است که بیننده کمی بیشتر با زندگی صدیقه و گذشته‌اش آشنا می‌شود. علاوه بر صدیقه و یوسف که در فیلم نقش پررنگ‌تری نسبت به منبع ادبی فیلم به عهده دارند، شخصیت «دکتر» (امین حیایی) نیز در این راستا قرار می‌گیرد. شخصیت دکتر درواقع همان شخصیت «حسینِ» دانشجو در داستان مرادی کرمانی است که در فیلم به نام «دکتر و دانشجوی رشتهٔ داروسازی» معرفی می‌شود.

بخش هفتم داستان مرادی کرمانی با تغییرات زیادی بر روی پرده نشان داده می‌شود. بخش نهم به نام «جوجهٔ مش مریم» زودتر از بخش هشتم به نمایش درمی‌آید. بعد از آن، بخش جدیدی به متن فیلمنامه اضافه شده که تلاش امیر را برای تهیهٔ مرغ و ماهی تازه از مغازهٔ پدر دوستش (خسرو) نشان می‌دهد. این برای اولین‌بار در فیلم است که مکان فیلم تغییر و به فضای کوچه و خیابان منتقل می‌شود.

بعد از بخش دهمِ داستان، بخش‌های مجزایی به داستان مرادی کرمانی اضافه شده است. یوسف به اتفاق امیر به خانهٔ پدری‌اش که مرد ثروتمندی است، می‌رود تا مایحتاج شام را برای عفت خانم از آنجا تأمین کند. آمدن همکاران آقا یدالله که از کارکنان سینما هستند و تشکیل جلسه بابت اعتراض به حقوق‌های عقب‌افتاده، همین‌طور زخمی شدن ماهی بهاره و بخیه کردن زخمش از رخدادهایی است که به

فیلمنامه اضافه شده در حالی‌که در متن اصلی *مهمان مامان* این بخش‌ها وجود ندارد. بخش‌های یازدهم و دوازدهم به نام «مهمان تازه» و «گریهٔ مش مریم» در فیلم نیز دیده می‌شوند، اما در بخش‌های سیزده، چهارده و پانزدهم با تغییرات زیادی مواجه می‌شویم. بنابراین، آنچه که در اقتباس سینمایی *مهمان مامان* می‌بینیم، با منبع ادبیِ فیلمنامه تفاوت زیادی دارد. برخی از مؤلفه‌های داستانی تغییر یافته، برخی از آن حذف شده و چندین مورد جدید به متن اضافه شده است. رابرت بولت[1] که اقتباس موفقی از *دکتر ژیواگو*[2] اثر پاسترناک[3] ارئه کرده است، بر این عقیده است که توفیق هر اقتباس به میزان موفقیت اقتباس‌گر در درک و بازنمایاندن مقصود نویسنده بستگی دارد و نه به بازنمایاندن وسواس‌گونهٔ متن اصلی (ارمیان ۵۳-۵۲). ناگفته پیداست که مهرجویی در انتقال «مقصود نویسنده» و آنچه در ادبیات «روح اثر» نامیده می‌شود، موفق بوده است.

۳- ۱. تلاقی دو متن

از آنجا که منبع ادبیِ فیلم *مهمان مامان* داستان بلندی است که بر پایهٔ گفت‌وگوی مستقیم نوشته شده، مهرجویی به‌خوبی توانسته عناصر اصلی پی‌رنگ داستان را در برداشت سینمایی‌اش بگنجاند. در این اقتباس سینمایی، شخصیت‌ها به‌خوبی برای بیننده مجسم می‌شوند و مکان و محیط در فیلم، تقریباً ویژگی‌های مکانی را دارد که داستانِ مرادی کرمانی در آن اتفاق می‌افتد: «حیاط بزرگ بود و دور تا دورش اتاق داشت. تویشان همسایه بود. همسایه‌ها از پشت پردهٔ پنجره و در اتاق‌هاشان سرک کشیدند. همه می‌دانستند عفت خانم مهمان دارد.» (مرادی کرمانی ۱۳) فضای محدود اتاق‌ها، رو در رو قرار گرفتن پنجره‌های همسایه‌ها، مشرف بودن پنجرهٔ همسایه‌ها به حیاط و مشترک بودن حیاط و درب ورود و خروج از طرفی حالت تنگنایی و در مضیقه بودن شخصیت‌ها را تشدید می‌کند و از طرف دیگر آنها را خواسته ناخواسته به هم نزدیک می‌کند. درواقع در این خانه جایی برای انزوا باقی نمی‌ماند. به همین دلیل، از ابتدای داستان و همین‌طور از ابتدای فیلم، همسایه‌ها از امروزِ عفت خانم، از حال و روزش و از اینکه مهمان دارد، باخبرند.

---

[1] Robert Bolt
[2] *Doctor Zhivago*
[3] Boris Pasternak

در بیشتر نماهای فیلم و همچنین در گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها، گاه متن فیلمنامه دقیقاً و عیناً به متن مرادی کرمانی وفادار می‌ماند. مثل صحنهٔ اسفند دود کردن عفت خانم برای عروس و داماد و تعارف‌ها و خوشامدگویی‌های او هنگام ورود آنها:

«مادر جلو جلو دوید. نوک یکی از لنگه‌های دمپایی لاستیکی‌اش کمی پاره شده بود، موقع راه رفتن، نوکِ پاره‌شده کج می‌شد و خم می‌شد و می‌گرفت به آجرهای لق و لوق کف حیاط، خواست زمین بخورد، خودش را گرفت و به آتش منقل کوچک توی سینی فوت کرد. [...] مادر روی گل‌های آتش کُندر و اسفند ریخت. مشت مُشت کندر و اسفند روی سر پسرخاله و عروس گرداند و ریخت توی آتش. اسفند و کندر دود می‌کرد. تق و توق صدا می‌کرد. [...] مادر تا دم اتاق عقب‌عقب رفت. اسفند و کندر ریخت روی آتش. حرف زد و دعا خواند:
ـ اسفند شگون دارد، الهی به پای هم پیر شوید، صفا آوردید، خوشحالم کردید. کاش می‌توانستیم گاوی، گوسفندی، چیزی جلویتان قربانی کنیم. قربان قدمتان بروم عروس خانم، پا توی خانهٔ فقیر فقرا گذاشتید. چشم ما روشن!» (همان ۱۷-۱٦).

در چنین بخش‌هایی، گفت‌وگوهای فیلم، صحنه‌ها، نقش و کنش بازیگران با متن داستان یکی است. می‌توان گفت که در این بخش، توصیفات متن مرادی کرمانی به همراه گفت‌وگوها در سینمای مهرجویی با دقت و ظرافت، مطابقِ متن ادبی به زبان سینما ترجمه شده است. گویی متن ادبی *مهمان مامان* برای بیان این صحنه‌ها و توصیف شخصیت‌ها و ایده‌پردازی از واژگان بهره برده و فیلم *مهمان مامان* برای بیان این موارد از تصویر و حرکت استفاده کرده است (سینگر[1] ٤۲). صحنهٔ دود کردن اسفند، قربان صدقه رفتن‌ها و خوشامدگویی‌های پی‌درپی مادر، تلاش برای آبروداری و پذیرایی خوب، همه و همه به خوبی در برداشت سینمایی او به تصویر کشیده شده‌اند. اما گاه قسمت‌هایی از فیلمنامه اصلاً در منبع ادبی وجود ندارد. مثل زمانی که بهاره، دختر عفت خانم، به بهانهٔ پرسیدن سؤال‌های شیمی نزد دکتر (دانشجو) می‌رود و موقعیتی به وجود می‌آید که آنها دربارهٔ علایق، سلایق و فکرهایشان با هم صحبت می‌کنند:

«ـ میدونی بهاره، من یه راز دارم که تا حالا به هیچ کی نگفتم. فقط دارم به تو می‌گم.
ـ چیه؟
ـ به کسی نمی‌گی؟

[1] Linda Singer

ـ نه نمی‌گم.

ـ من دارم یه کشف جدید می‌کنم. یه ترکیبی که آدما رو نسبت به غم، بدبختی، اندوه، همهٔ اینا واکسینه کنه.

ـ وا یعنی چی؟

ـ مثل واکسن آبله، مثل واکسن ضد سرماخوردگی، ها. طرف می‌زنه و یه سال توپ، حال می‌کنه. سرحال، سرخوش، امیدوار.

ـ بابا اینکه مثل همون آرام‌بخش‌هاییه که دکترا به مریضاشون می‌دن.

ـ باز زد تو حال ما. اونا فرق می‌کنه، اونا دردُ می‌کُشن، حس‌رو از بین می‌برن. [...]

ـ واقعاً، چرا این دانشمندا فقط به این فکر می‌کنن که جلوی مرگ و میر رو بگیرن؟

ـ فکر اینو نمی‌کنن که بابا تو این مدت که طرف زندس به کمک علم حال خوب بهش بدن، صفا بدن، صلح بدن.»

این قسمت از فیلمنامه در متن ادبی وجود ندارد اما در اقتباس، این دو متن ــ متن اصلی و متن جدید ــ در کنار هم قرار می‌گیرند. به طور کلی چنین می‌توان گفت که این فیلم اقتباسی از هم‌جواری، برخورد و تلاقی دو متن به دست آمده است. بنابراین، اقتباس سینمایی مهرجویی طبق توضیحات و دسته‌بندی دادلی اندرو، نه از دستهٔ اوّل و سوم که از نوع دوم و «تلاقی» است و با مفهوم «بینامتنیت» در ارتباط وثیق قرار می‌گیرد. چراکه متن اقتباسی او «در پیوند با چندین متن» قرار گرفته است. (نامور مطلق ۱۲۷) بنابراین، این اقتباس، اقتباس فزاینده‌ای است که از رهگذر افزودن و یا تغییر شخصیت‌ها و گسترش طرح‌های فرعی، محصول بینامتنِ متن‌های مرادی کرمانی، مهرجویی و وحیده محمدی‌فر به شمار می‌رود که در تیتراژ فیلم هم به عنوان گروه نویسندگان معرفی می‌شوند.

به این ترتیب، فیلمنامهٔ *مهمان مامان* تنها رونوشتی واقع‌نگرانه از داستان منثورِ مرادی کرمانی نیست. متن گفت‌وگومدار و غنایافته‌ای است که از رهگذر تحول و تغییر وارد عرصهٔ سینما شده است. با این وجود، متن فیلمنامه کنش‌های مبنایی و اصلی در طرح متن ادبی را به‌خوبی منتقل می‌کند. درون‌مایه‌های اصلی داستان نظیر فقر و پاسداشت سنت‌ها و همبستگی در اقتباس سینمایی تقریباً مخدوش‌نشده ارائه می‌شود، اما مؤخرهٔ داستان تغییر اساسی می‌یابد. برخلاف متن ادبی داستان، مهمان‌ها در آخرِ شب هم خانه

را ترک نمی‌کنند و شب در خانهٔ عفت خانم می‌مانند. چنین تغییراتی است که باعث شده فیلمِ اقتباسی مهرجویی در بازنمایی نمادین درون‌مایه‌های همدردی، همبستگی و همیاری، عمیقاً موفق‌تر از متن مرادی کرمانی جلوه کند.

لیندا هاچن[1] با طرح چنین پرسشی که «اگر اقتباس، نسخهٔ دوم متن یا تقلید محض از متن نیست، پس چه می‌تواند باشد؟» به بررسی این مقوله می‌پردازد. او اقتباس را فرایندی تکثّرپذیر و خلّاق می‌داند که عموماً توسط مخاطب به رسمیت شناخته شده و همواره مورد تحسین او واقع می‌شود. از این رو، سینمای اقتباسی که بسیاری از مصادیق و مدلولات بینامتنی را در خود دارد، دائماً مخاطب را به عطف توجه به متون گذشته و حال دعوت می‌کند. تجربهٔ مخاطب سینمای اقتباسی، تجربهٔ دلنشین به تماشا نشستن داستانی جدید بر پردهٔ جادویی و مقایسهٔ آن با خاطره‌ای از خطوط داستان‌های مکتوب پیشین است. (هاچن ۱۷۲-۱۷۰)

چنین می‌توان گفت که از این منظر، مهرجویی تمام سعی خود را کرده که حق مطلب را در خصوص بازنمایاندن درون‌مایه‌های اثر ادبی ادا کند. او طرح اصلی داستان را با جزئیات، پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و جزئیات دیگری را با ظرافت به آن می‌افزاید. زمانی‌که همهٔ همسایه‌ها عفت خانم را به بیمارستان می‌برند، در سکانسی مشهور، یوسف با اندوهناکی و حیرت از دکتر (امین حیایی) می‌پرسد: «حالا امروز که گذشت، فردا چی؟». این جملهٔ تأثیرگذار به‌علاوهٔ رازی که دکتر با بهاره در میان می‌گذارد، کارکردی کلیدی دارد و بر تفسیر مهرجویی از متن صحه می‌گذارد. متن داستان مرادی کرمانی می‌گوید: «امروز هرطور بود، گذشت» اما مهرجویی پرسشی رندانه بر آن اضافه می‌کند که «فردا چگونه خواهد گذشت؟». چنین گزاره‌ای درصدد فیصله دادن به ماجرا و راحت کردن خیال مخاطب نیست، بلکه در جست‌وجوی ایجاد شور و تپش و گشودن پنجره‌ای به روی چشم‌اندازهای زشت و زیبای زندگی و کاشتن بذری از خودآگاهی است که روز به روز رشد می‌کند و مخاطب با پیگیری آن به شناخت‌های تازه‌ای از خود و روابط اجتماعی‌اش دست می‌یابد (اکبرلو ۲۰۱). در سکانسی دیگر، مهرجویی با افزودن صحنهٔ زخمی شدن ماهی بهاره و همکاری و همدلیِ همسایه‌ها برای بخیه کردن زخم‌های او، معانی نغزی پیش روی مخاطب قرار

[1] Linda Hutcheon

می‌دهد: «تکرار چیزها در سینما، فراهم‌آورندهٔ نوعی «بیان صوری» است که می‌تواند از خود آن چیزها معنی‌دارتر باشد» (لوتمن[1] ۷۸)، مهرجویی چندین بار با نشان دادن ماهی که با زخم و بخیه‌اش همچنان در آبِ حوض شنا می‌کند، بر نمادِ «زندگی زخم‌خورده اما جاری و پابرجا» تأکید می‌کند. این تصویر و تصاویر مشابه آن در سکانس‌های مختلف فیلم، از طرفی زندگیِ زخم‌خوردگان و طبقهٔ ضعفا و درماندگان جامعه و از سوی دیگر، مناعت طبع، سادگی و شرافت آنان را به نمایش می‌گذارد. زندگی عفت و همسایگان او با تحمل مصائب فراوان می‌گذرد، اما هر روز، تردید به کیفیتِ زندگی فردا همچنان باقی است.

٤. نتیجه‌گیری

در تماشای فیلم اقتباسی، خصوصاً برای آنان که با منبع ادبی اقتباس آشنا هستند ، ناگزیر نخستین واکنش، مقایسهٔ فیلم با متن ادبی است. در انتقال داستان ادبی به داستان سینمایی، همواره تغییرات و دگردیسی‌هایی در متن فیلمنامه رخ می‌دهد. دادلی اندرو این تغییرات را با تبیین سه نوع اقتباس مورد بررسی قرار داده است. ما در این نوشتار، با تکیه بر رهیافت‌های اندرو در بازشناسی گونه‌های مختلف اقتباس، با بررسی دو متن ادبی و سینمایی *مهمان مامان* دریافتیم که فیلمِ اقتباسی مهرجویی از نوع «تلاقی» است. زیرا همان‌طور که دیدیم اولاً؛ این اقتباس اوّلین ویژگی متن مرادی کرمانی را که سادگی جوهرین آن است، حفظ کرده است. ثانیاً؛ این اقتباس شکل ویژه‌ای از گفتمان که موضع فلسفی و معرفتی کارگردان را در برابر متن ادبی نشان می‌دهد، در کنار متن اصلی قرار داده و آن را به تصویر می‌کشد و ثالثاً؛ متن اقتباسی از متن ادبی اصلی قابل تشخیص است.

نگاه حداکثری به مسئلهٔ اقتباس که با نظریه‌هایی همچون بینامتنیت امتزاج یافته است، مؤید این مطلب است که در زمانهٔ ما، دیگر اقتباس سینمایی به اقتباس وفادارانه از یک رمان یا نمایشنامه منحصر نمی‌شود. یک قطعه شعر، یک سفرنامه و یا یک متن کوتاه ادبی دربارهٔ اسطوره‌ها و یا رویدادهای تاریخی می‌تواند مورد اقتباس قرار گیرد. واقعیت این است که تصور ما از اقتباس منحصر به مفاهیمی است که عموماً به

[1] Yuri Lotman

بی‌اعتمادی آفرینشگران ادبی و سینمایی و حتی منتقدان این دو حوزه دامن می‌زند. مفاهیمی نظیر «مثله کردن»، «حذف»، «حفظ اصالت»، «وفاداری»، «محدودیت» و ... که تماماً برخلاف نگاه بینافرهنگی، هم‌افزایانه و تعامل‌مدارانه به دو حوزهٔ سینما و ادبیات است.

سینمای ایران التفات، اعتنا و اعتماد چندانی به ادبیات ندارد. سینمای ما حدوداً ۸۵ ساله است، اما از این سینمای ۸۵ ساله تعداد کمی فیلم در خاطرمان مانده است که به نظر می‌رسد دیوار ستبر بی‌ارتباطی میان سینما و ادبیات از دلایل عمدهٔ این مسئله است. مراوده‌های دوستانه و حتی همکارانهٔ زیادی در بین سینماگران و آفرینشگران ادبی ما وجود ندارد، در حالی که همین تعاملات فرهنگی اساس بسیاری از فیلمنامه‌های مطرح سینمای جهان به شمار می‌رود. به عنوان مثال بر هیچ کس پوشیده نیست که دوستی و ارتباط وثیق میان نویسندگان و سینماگرانی همچون تنسی ویلیامز[1] و الیا کازان[2] به آفرینش آثار برجسته‌ای در سینمای جهان انجامیده است، در حالی که در ایران شاید تنها رابطهٔ دوستی و هم‌پیوندی فرهنگی را که مولد آثار قابل قبول سینمایی شده است، بتوان دربارهٔ غلامحسین ساعدی و داریوش مهرجویی مطرح کرد. بسیاری از نویسندگان ما هیچ‌گاه به آفرینشگران سینمایی روی خوش نشان نداده‌اند و کمتر به سینما اعتماد کرده‌اند. کم نیستند نویسندگانی که هنوز بر این باورند که «متن» ادبی‌شان باید تمام و کمال به «تصویر» تبدیل بشود و به نوعی می‌خواهند نسخهٔ معادل متن‌شان بر پردهٔ سینما نقش ببندد. در حالی که چنین رئالیسم یک‌سویه و عاری از خلاقیت از جوهر پویندگی و آفرینندگی هنری بی‌بهره می‌ماند (دوهرل[3] ۳۸).

سخن آخر اینکه به نظر می‌رسد که نوشتار حاضر در پرتو تحلیل‌هایی که به وسیلهٔ خوانش اندرویی از مطالعهٔ تطبیقی *مهمان مامان* به قلم مرادی کرمانی و *مهمان مامان* اثر مهرجویی صورت پذیرفت، توانسته به پرسش‌های مطرح‌شده در پیشگفتار پاسخ دهد. در این اقتباس که نوعی بینامتن است ــ چراکه بازنمود گفت‌وگوی چند متن مجزّاست ــ ، کارگردان از متن ادبی فراتر می‌رود و از رهگذر بسط و دگردیسی متن باعث غنایِ اثر اقتباسی می‌شود. او در این اقتباس «همه چیز را به شکل گزینشی مجسّم می‌سازد و

[1] Tennessee Williams
[2] Elia Kazan
[3] Victor Deheurle

به یک تفسیر از متن ادبی کلیّت می‌دهد» (لوته ۱۵۲). چنین رویکرد بینامتنی و گفت‌وگومدارانه‌ای است که مهرجویی را در کنار مرادی کرمانی به عنوان مؤلفان توفیق‌یافتهٔ این فیلم قرار می‌دهد، اگرچه در مقام کارگردان، این مهرجویی است که علاوه بر تعیین مسئولیت‌ها، اولویت‌ها و فعالیت‌ها، تعیین تکلیف دربارهٔ فیلمنامه و مضمونِ آن را نیز به عهده داشته است و در نهایت اوست که مُهر خلاقیت خود را بر فیلم زده است. (همان ٤٦)

اقتباس سینمایی *مهمان مامان* نشانگر درک عمیق یک سینماگر از خصلت‌ها و کارکردهای متن ادبی است. از این رو، این فیلم نه فقط بر شاکله مضمونی و ساختاری داستان مرادی کرمانی بلکه بر تفسیر مهرجویی از یک داستان ادبی به یاد ماندنی استوار است. *مهمان مامان* از معدود آثار سینمایی ماست که می‌توان گفت در آن چشمان پشت دوربین با خوش‌بینی به پیشگاه ادبیات رفته و قلمِ دست نویسنده با اعتماد به دنیای سینما پا نهاده است.

منابع

احمدی، بابک. *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. چاپ یازدهم. تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۱.

ارمیان، جمشید. «گفتگویی با رابرت بولت». *مجلهٔ سینما*. شمارهٔ ۹ (خرداد و تیر ۱۳۵۳): ٤۹.

اکبرلو، منوچهر. *اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان*. چاپ اوّل. تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸٤.

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت آشنایی با نظریه‌های ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامهٔ نامه فرهنگستان)*. ۱/۲ (پیاپی ۳، بهار ۱۳۹۰): ۳–۸.

حقیقت، عبدالرفیع. *نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب*. چاپ اوّل. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۹.

خیری، محمد. *اقتباس برای فیلمنامه*. چاپ دوم. تهران: سروش، ۱۳۸٤.

سینگر، لیندا. *فیلم‌نامهٔ اقتباسی*. ترجمهٔ عباس اکبری. چاپ اوّل. تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.

لوتمن، یوری. *نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*. ترجمهٔ مسعود اوحدی. چاپ سوم. تهران: سروش، ۱۳۹۰.

لوته، یاکوب. *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.

مرادی کرمانی، هوشنگ. *مهمان مامان*. چاپ دهم. تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.

نامورمطلق، بهمن. *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. چاپ اوّل. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

هارت ویگسن، کاترین. «آیا آنان که به تئاتر می‌روند می‌خواهند شاهد آنچه خوانده‌اند، باشند؟». ترجمهٔ منیژه نصیری. هفته‌نامهٔ بین‌المللی *هنرمند*. شمارهٔ: ۱۰۸ (۱۳۹۰): ۲۸-۳۱.

Andrew, Dudley. «Adaptation», in *Gerald Mast, Marshal Cohen and Les Braudy (eds.) Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992: 420-428.

Bazin, André. *What Is Cinema?*. Berkeley: University of California, 1968.

Bordwell, David and Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 5th edn. New York: Mc Graw Hill, 1997.

Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Deheurle, Victor. *Le Réalisme dans la Littérature et dans les Arts*. Paris: G. Baillère, 1965.

Eikhenbaum, Boris. «Literature and Cinema» in *Russian Formalist: A Collection of Articles and Texts in Translation*, ed. Stephen Bann and John Bowlt. Edinburg University Press, 1973: 122-127.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.

Mast, Gerald. *Film/ Cinema/ Movie: A Theory of Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Şerban, Adriana & Lavaur, Jean-Marc. *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve: Presses Universitaire de Septentrion, 2011.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی