

Comparative Literature and Adoptive Image, Case Study of Multiple Myths, Books and Reflections on the Image field

Dr. Mina Behnam¹

Abstract

The adaptation as one of the branches of comparative literature is an attempt to create new texts based on the construction and content of previous texts. In this sense, this research links literature as speech and writing and cinema, theater, and painting as image and by a case study of the stories of Sheikh Sanan, Barsisa Abed, George, Faust, Saint Antoine, and Thais, surveys the structure of the stories, their similarities, and differences with each other. The purpose of this study is to investigate how these stories are recreated and processed in the field of cinematic illustration, theater, and painting based on adaptations and their types from Deborah Cartmel's point of view. The results of this research are the discovery of the movement system, the metamorphosis of the characters and how the story ends on the one hand, and the emphasis on the influence of ideologies in the process of adaptation and re-creation. Also, the attention of the creators to the time of the work production and the desire of the audience is one the result of this research.

Keywords: Comparative literature, Adaptation, Story, Image.

¹.Doctor of Persian Language and Literature, Lecturer, Faculty of Literature and Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. Mn_behnam@yahoo.com

Date of receipt: 2020-09-19, Date of acceptance: 2021-05-25

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

ادبیات تطبیقی و تصویر اقتباسی بررسی موردی چند افسانه، کتاب و بازتاب آن در عرصه تصویر (مقاله پژوهشی)

دکتر مینا بهنام*

چکیده

مقاله اقتباس به عنوان یکی از شاخه‌های ادبیات تطبیقی تلاشی برای ایجاد آثار جدید بر بنیاد ساخت و محتوای متون پیش از خود است. پژوهش حاضر از این منظر میان ادبیات به مثابه گفتار و نوشتار و سینما، تئاتر و نقاشی به مثابه تصویر پلی می‌زند و با نمونه‌گیری موردی از داستان‌های شیخ صنعان، برصیصای عابد، جریج، فوست، آنتوان قدیس و تائیس به کشف ساختار داستان‌ها، مشابهت و تفاوتشان با یکدیگر می‌پردازد؛ هدف از این پژوهش بررسی نحوه بازآفرینی و پردازش این داستان‌ها در قلمرو تصویرسازی سینمایی، تئاتر و نقاشی بر مبنای اقتباس و انواع آن از دیدگاه دیورا کارتمل است. کشف نظام حرکتی، دگردیسی شخصیتها و نحوه پایان یافتن داستان از یک سو و تأکید بر تأثیر ایدئولوژیها در فرایند اقتباس و بازآفرینی و نیز توجه سازندگان آثار به نیاز زمان و تمایل مخاطبان از نتایج این تحقیق است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، اقتباس، داستان، تصویر.

۱. مقدمه و بیان مسأله پژوهش

یکی از دغدغه‌های انسان مدرن ایجاد ارتباط اجتماعی و به تبع آن ارتباط فرهنگی است. نظریه ادبیات تطبیقی به عنوان ابزاری کارآمد، در راستای برقراری ارتباط میان ادبیات یک

* دکترای زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

Mn_behnam@yahoo.com

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۰۶/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۰۴

سرزمین با ادبیات سایر سرزمین‌ها تلاش می‌کند و می‌کوشد تا گذشته از بررسی شباهت‌های موجود بین ادبیات کشورهای مختلف، تعاملی گفتگو محور میان آثار و نوشته‌های متعلق به یک ملت با ملت‌های گوناگون ایجاد کند.

فرایند اقتباس محملی مناسب برای بازآفرینی اثر ادبی و تولد دوباره آن است که ضمن آگاهی از تفاوت‌های ذاتی دو رسانه نوشتاری و دیداری، می‌تواند کمک شایان توجهی در امر تولید اثر انجام دهد. این مقوله به عنوان یکی از شاخه‌های ادبیات تطبیقی تلاش می‌کند آثار جدید را بر بنیاد ساخت و محتوای متنهای پیش از خودمورد ارزیابی قرار دهد. پرسشی که در امر اقتباس همواره وجود داشته این است که آیا متن تولید شده بر متن اولیه وفادار است یا خیر؟ انتظار نمی‌رود که در یک کنش اقتباسی وفاداری صرف وجود داشته باشد؛ زیرا در این صورت ریشه خلاقیت و ابداع خواهد سوخت. از این رو فرایند اقتباس از یک اثر در طیفی از وفاداری و عدم وفاداری به متن مبدأ تبیین می‌شود.

فرضیه بنیادین مقاله با تأکید بر مسأله عدم وفاداری به متن مبدأ این است که: جامعه، نگرش اجتماعی، ابزارها، موقعیت و فضای ایدئولوژیک نویسنده، شاعر، کارگردان و نقاش در چگونگی پردازش داستان و نحوه پایان یافتن آن مؤثر است.

بر بنیان این فرضیه در این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ داده می‌شود:

چه وجوه اشتراک و اختلافی در ساختار داستان‌ها دیده می‌شود؟

چرا این داستان‌ها با وجود پیرنگ مشترک، شاکله و پایانی متفاوت دارند؟

در قلمرو اقتباس تصویری چه دگرگونی‌هایی در این داستان‌ها دیده می‌شود؟

۲. پیشینه پژوهش

در دو دهه اخیر ساخت و بررسی آثار بر اساس اقتباس افزایش یافته است و از آنجا که ذکر همگی آنها از توان مقاله خارج است پیشینه آثار پژوهشی مرتبط با این پژوهش را به دو حوزه روشن محدود شده است: نخست مجموعه آثاری که بنیان تحقیقشان را نظریه اقتباس از منظر دوبرا کارتمل قرار داده اند و دوم آثاری که در این مقاله مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌اند.

۱. رامین نیا و ابراهیمی پور (۱۳۹۵) نخست در در مقاله ای با عنوان «کارکرد اقتباس در به کارگیری مضامین ابزوردی در نمایشنامه «حرکت با شماسست مرکوشیو» از رضا قاسمی ضمن بررسی این نمایشنامه به این نتیجه می‌رسند که قاسمی به جای توصیف و توضیح مبسوط

۴۰ دوفصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ادبیات تطبیقی و تصویراقتباسی... (نویسنده: بهنام)

مضامین مورد نظر خود، از طریق اقتباس از آثاری همچون *نمایشنامه دست آخر بکت*، *مستخدم ماشینی هارولد پیتر*، *افسانه‌ها ملن*، *باغ وحش شیشه‌ای تنسی ویلیامز*، *رومئو ژولیت شکسپیر*، *سه قطره خون صادق هدایت*، *جنایات و مکافات* و *تسخیرشدگان داستایفسکی* که عمدتاً انتزاعی هستند و مشکلات روانی و فلسفی سوژه مدرن را به تصویر می‌کشند، وضعیت سوژه مدرن را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. کارکرد اقتباس در این نمایشنامه صرفاً تقلیدی نیست بلکه مضمون‌های یأس، گنگی، انزوا، مرگ، جستجوی امر ناموجود، رکود وضعیت بشری و خلاء عاطفی را برجسته کرده است. سپس این دو نویسنده (۱۳۹۷) در مقاله «از بازخوانی سنت تا بازآفرینی متن مدرن...»: گونه‌های اقتباس و تأثیرپذیری در نمایشنامه‌های رضا قاسمی را بازکاوی کرده است. برای این هدف پنج نمایشنامه از مهمترین نمایشنامه‌های اقتباسی قاسمی را که براساس متنهای سنتی و معاصر به نگارش درآمدند، برگزیده است و نشان میدهد وی در نمایشنامه‌هایی که در ایران نوشته شده متون سنتی ادب فارسی را بازخوانی کرده و در دو نمایشنامه‌ای که در خارج از ایران نوشته شده‌اند، از نمایشنامه‌ها و داستان‌های مدرن اروپایی اقتباس کرده است.

در حوزه آثاری که در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته است نصیری جوزجانی (۱۳۸۶) در رساله دکتری خود که در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده به مسأله نشانه‌شناسی گناه در ادبیات ایران و جهان پرداخته است. وی با بررسی دو داستان برصیصای عابد سعیدی و فاوست گوته، به ترتیب این دو افسانه را تراژدی تقدیر و تراژدی توسعه تفسیر کرده و از منظر نشانه‌شناسی موضوع گناه را تبیین کرده است. همچنین تقوی (۱۳۸۹) در مقاله «از کعبه تا روم...» به بررسی تطبیقی داستان شیخ صنعان و فاوست گوته پرداخته و در پایان نتیجه گرفته است که عطار و گوته با داشتن دو مشرب فکری و اعتقادی و زیستن در دو دوره کاملاً متفاوت تاریخی، درباره موضوعات معینی به نحو کم و بیش یکسان اندیشیده‌اند و از این رو، از ساختار مشابهی برای بیان اندیشه‌های خود بهره گرفته‌اند. همچنین دو داستان همچون بسیاری از آثار ادبی برجسته، با آموزه‌های دینی مرتبط است؛ اما این آموزه‌ها با نگاهی نو و فراتر از سنت و عادت مطرح شده است. علاوه بر این، به این نکته نیز اشاره شده که با توجه به آشنایی گوته با اندیشه‌های اسلامی و عرفانی احتمال تأثیرپذیری مستقیم یا غیر مستقیم گوته از اندیشه و نگاه عطار در برخی پیامهای مترتب بر داستان وجود دارد.

لازم به ذکر است که به رغم بازآفرینی‌های متعدد از داستان‌های مورد بررسی در مقاله حاضر، در قلمرو تصویرگری سینمایی، تئاتر، نمایشنامه و نقاشی کار پژوهشی با رویکرد نظریه مدرن اقتباس مشاهده نشده است. نگارنده تلاش می‌کند از منظر اقتباس به داستان‌هایی بپردازد که در نظام روایی شان، مضمونی واحد دیده می‌شود؛ داستان‌هایی که به سبب تکرار در ادبیات جهان شکلی نمادین یافته و به مرزهای اسطوره نزدیک شده‌اند.

۳. بنیان نظری پژوهش

از نگاه کلاسیک‌ها اقتباس همواره با مفهوم وفاداری به متن اصلی همراه است و اگر کسی از این تعریف کلی عدول می‌کرد به سرقت ادبی متهم می‌شد. اما نظریه‌های مدرن در حوزه‌های گوناگون، اصطلاح اقتباس را با نوعی دگردیسی مفهومی به کار می‌گیرند و از آن به مثابه ابزاری یاد می‌کنند که می‌تواند بر کمیت این آثار و نه لزوماً کیفیت ادبی و هنری آن بیافزاید. بدین معنا که خالق یک اثر اقتباسی با الهام گرفتن از اثر کهن، به مدد تخیل اثر جدیدی را به طور مستقل، تازه و بدیع می‌آفریند که تنها رگه‌هایی از اثر اولیه در آن دیده می‌شود. به تعبیر انوشیروانی هنرمند با تفسیر اثر هنری اثر جدیدی را تولید می‌کند و با جرح و تعدیل اثر نخستین، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار می‌گیرد (۱۳۸۹: ۱۷).

در دسته بندی دبورا کارتمل^۱ که محوریت پژوهش‌هایش در حوزه اقتباس در سینما و تصویر است، میزان و نحوه انتقال داده‌های متن مبدأ بر روی متن مقصد بررسی و تعیین می‌شود. از منظر کارتمل و همکارش، ایملدا ولهان، تبیین نوع اقتباس براساس درجه نزدیکی به متن مبدأ صورت می‌گیرد (1999: 22). از دیدگاه وی اقتباس بر سه شیوه امکان پذیر است: انتقال^۲، تفسیر^۳ و قیاس^۴.

در گام نخست در گونه انتقال، حداقل دو تغییر ژانری ایجاد می‌شود: ۱. متنی از یک نوع ادبی مانند رمان به نوع دیگری مثل فیلم، سریال، نقاشی، بازی رایانه‌ای و... منتقل می‌شود؛ ۲. در این میان بر بنیان قراردادهای زیبایی‌شناسانه گونه دوم به مخاطبان تازه‌ای با انتظارات متفاوت عرضه می‌شود. اما بسیاری اوقات اقتباس‌ها از رمان‌ها و دیگر اشکال، شامل لایه‌های بیشتری از انتقال اند، که نه تنها از لحاظ گونه‌ای در متون منبع تغییر ایجاد می‌کنند، بلکه از لحاظ فرهنگی، جغرافیایی و زمانی تغییراتی در متون منبع می‌دهند^۵ (Cartmell, 1999: 24).. فیلم رومئو ژولیت ویلیام شکسپیر ساخته باز لورمان مثالی از اقتباس انتقالی است. رویدادهای

این فیلم در آغاز قرن بیست و یکم در ورونایچ فلوریدا اتفاق می‌افتد و رومئو و ژولیت، فرزندان خانواده‌های کاپیولت و مونتآگیواند که دشمنان قسم‌خورده هم در دنیای تجارت اند. در اینجا سلاح‌های نوین، جایگزین شمشیرها می‌شوند (شهباز و شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۹).

تفسیر متن جدید از متن اولیه یکی دیگر از راههای اقتباس از منظر کارتمل است. در نوع دوم اقتباس یعنی تفسیر، انتقال همچنان مطرح و مستتر است با این تفاوت که اقتباس‌گر تلاش می‌کند بیش از پیش مخاطبان جدید را در نظر بگیرد و پیامی را که در بطن اثر نخستین وجود دارد به روز رسانی کند؛ رخدادی که به تعبیر دکتر شهبازی «با مفهوم بار فرهنگی بیشتر همراه است. این نوع اقتباس با تفسیر سیاسی متن منبع و معمولاً با تغییر یا افزودن، همراه است. در اقتباس تفسیری، عموماً شکاف‌هایی که در متن منبع وجود دارد، مورد توجه قرار می‌گیرد. مثلاً تأکید بر جنبه‌های استعماری موجود در آثاری نظیر رایینسون کروزوئه نوشته دانیل دفو یا طوفان شکسپیر و پیوند آن با تاریخ استعمار نوعی اقتباس تفسیری محسوب می‌شود. این نوع آثار اقتباسی، برای آن که بیشترین تأثیر را بر مخاطب داشته باشند، متکی بر آگاهی مخاطب بر رابطه اثر اقتباسی با منبع آن هستند.

سومین نوع اقتباس از دیدگاه کارتمل اقتباس از گونه قیاس است. اگر متن اقتباسی آگاهی مخاطب را فراخواند و با عناصر خلاقه از متن مبدأ فاصله بیشتری بگیرد، با اقتباس قیاسی روبه‌رو هستیم. به این شکل که می‌توان عناصری از منبع را با اثر اقتباسی مقایسه کرد و رابطه‌ای تناظری میان بعضی از عناصر تشخیص داد. نمونه سینمایی این نوع اقتباس، فیلم اینک آخرالزمان، ساخته فرانسیس فورد کاپولاست. این اثر که اقتباسی از رمان دل تاریکی نوشته جوزف کنراد است به جای کنگو در ویتنام می‌گذرد و می‌توان وقایع رمان و رویدادهای فیلم و شخصیت‌ها را در منبع اقتباس و اثر اقتباسی با هم قیاس کرد (Whelehan, Cartmell & 2012: 13-14).

۴. بحث و بررسی

۴.۱. ساختار روایی و دگردیسی‌ها

هر داستان یا حکایتی دارای بستری روایی است که در آن راوی پیامی را به سوی مخاطب ارسال می‌کند. راوی در این فرایند به کدها و عناصری نیاز دارد تا پیام مورد نظر را به درستی به مخاطب منتقل کند. در نظامهای روایی از این عناصر با عنوان عامل^۶ یاد می‌شود که می

تواند شامل مواردی مانند قهرمان و ضد قهرمان؛ گروه یاری گر مثبت و منفی؛ عوامل انگیزشی برای انجام عمل و عکس العمل؛ کنش و واکنش (خویشکاری)؛ مکان و زمان و نظام حرکتی روایت. برای درک درست از داستان‌های مورد نظر و رسیدن به نقاط مشابه و متفاوت آنها، هر یک به لحاظ تم، ساختار و حرکات بررسی شد با این پیش فرض که مخاطب محترم با این داستان‌ها آشنایی دارد. طبق این بررسی:

داستان شیخ صنعان و جریح طبق اسناد و شواهد موجود زیر سیطره تفکر مسلمانان پردازش شده است و طبق آموزه های اسلامی شرط مسلمانی در رستگاری است؛ لذا شیخ و راهب در پایان داستان رستگاری و آبروی از دست رفته خود را هر کدام به وجهی باز می‌یابند.

برصیصای عابد شخصیتی شبه تاریخی دارد و نام و سرگذشت او به عنوان نمونه ای عبرت آموز از تلاش بی وقفه شیطان برای اغوای انسان و نیز امکان بدفرجامی آدمی به رغم سابقه درخشان بازتابی عمده در منابع تفسیری، حدیثی، اخلاقی و کلامی مسلمانان یافته و در کنار ابلیس و بلعم باعورا نامش ذکر شده است. حتی با گذر زمان و نوع نگرش اسلام به شیطان و تعامل وی با انسان شرح و بسط بیشتری یافته است. (ر.ک. دانشنامه اسلامی. ذیل برصیصا). در روایت های فاوست عامیانه که از افسانه تئوفیلوس در قرن ۱۳م. مایه گرفته به جهت زنهار مردم، مرگ فاوست به دست شیطان رقم می خورد. اما بعد خواهید دید که در هر یک از اقتباس ها و بازپرداخت های داستان، سرنوشتی متفاوت در انتظار شخصیت است. آنتونی قدیس نیز به خواست الهی و یاری مسیح(ع) رستگار می شود.

تنها پافه نوس راهب در داستان تائیس بدفرجام است و در پایان داستان به سزای اعمال منفورش، کریه المنظر می شود. جدا از نحوه پایان یافتن داستان یک وجه تفاوت تائیس با پنج داستان دیگر این است که نام داستان، نام رقاصه اسکندریه است و در رمانهایی که یک شخصیت در مدار مرکزی داستان قرار دارد، نامش در عنوان اثر ذکر می شود. این مسأله به ویژه در رمانهای عاشقانه معاصر در ایران نمودار است. می توان چنین دریافت با اینکه به لحاظ تماتیک هر شش داستان یک مضمون را دنبال می کنند، در پنج نمونه دیگر مرد راهب قهرمانی است که یا دگرذیسی پایدار دارد یا ندارد اما در این داستان زن که عامل وسوسه محسوب می شود نقش شخصیت اصلی را ایفا می کند و در سیر روایی از کفر به ایمان دگرگون می شود.

۴۴ دوفصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ادبیات تطبیقی و تصویراقتباسی... (نویسنده: بهنام)

ذکر این نکته ضروری است که در هر شش داستان مورد بحث چالش شخصیت با مذهب و درگیری نفس با شیطان به وضوح نمودار است حال چه آن دسته از افسانه‌هایی که ریشه در تفکر مسیحیت دارند و یا آنها که از آبخور اسلام نوشیده‌اند. بر بنیاد جدول بالا از نظر ساختار روایی می‌توان یک فرمول واحد تا قسمت پایانی داستان‌ها ترسیم کرد. آن چه به طور خاص سبب تفاوت برخی از این داستان‌ها با یکدیگر شده، سرنوشت قهرمان و در برخی موارد سرنوشت دیگرگون دختر جوان به عنوان عامل کنشی شیطان است؛ رخدادی که به نوعی مفهوم دگردیسی^۷ در روایت شناسی را به ذهن متبادر می‌کند و از بافت فکری سیاسی- مذهبی نویسندگان و بر سازندگان داستان‌ها سرچشمه می‌گیرد؛ خواه جنبه تاریخی داشته باشند و خواه افسانه‌گون باشند. این مسأله در غالب روایت‌های نوشتاری، شفاهی و تصویری دیده می‌شود و شخصیت یا شخصیت‌هایی در طول عمل روایی دچار دگردیسی می‌شوند.

جدول شماره ۱: سیر روایی داستان‌ها

داستان	قهرمان	ضدقهرمان	ابزار وسوسه	خط قرمزها	سرنوشت قهرمان و پایان داستان
شیخ صنعان	زاهد	شیطان	دختر جوان	عشق به نامسلمان	رستگاری شیخ. مسلمانی دختر ترسا
برصیصا	زاهد	شیطان	دختر جوان	تجاوز به عنف	کشته شدن
جریج	زاهد	شیطان	دختر جوان	عشق به نامحرم	رستگاری (به روایتی کشته شدن).
فاوست	راهب	شیطان	دختر جوان	تجاوز به عنف	رستگاری در لحظه آخر
آنتونی قدیس	راهب	شیطان	دختر جوان	تجاوز به عنف	یاری خواستن از پروردگار و رسیدن به رستگاری
تائیس	راهب	شیطان	دختر جوان	عشق به نامحرم	دگردیسی شخصیتی، پشیمانی و توبه دختر جوان

تحت تأثیر کلام راهب و مرگ در حال رستگاری. زشتی چهره راهب.						
---	--	--	--	--	--	--

جدول شماره ۱ ضمن نشان دادن همسویی این داستان‌ها با یکدیگر، تفاوت پایان داستان‌ها را نیز آشکار می‌کند.

بنابراین شش شخصیت سر به راه می‌شوند. شیخ صنعان پس از گذراندن آزمونهای الهی و ترک اسلام و پذیرش مسیحیت دوباره به وادی اسلام رهنمون می‌گردد. دختر ترسا متحول می‌شود و اسلام می‌آورد. جریج از آزمونی دشوار سربلند بیرون می‌آید. رستگار می‌شود. فاوست به روایت عامه در لحظه آخر رستگار می‌شود. آنتونی قدیس از سختی آزمونها به ستوه می‌آید و از پروردگار می‌خواهد تا او را هدایت کند و مسیح(ع) برای یاری اش می‌شتابد. ظریف آن که در داستان تائیس رقاصه اسکندریه(تائیس) توبه می‌کند و پایان کارش مرگ توأم با رستگاری است.

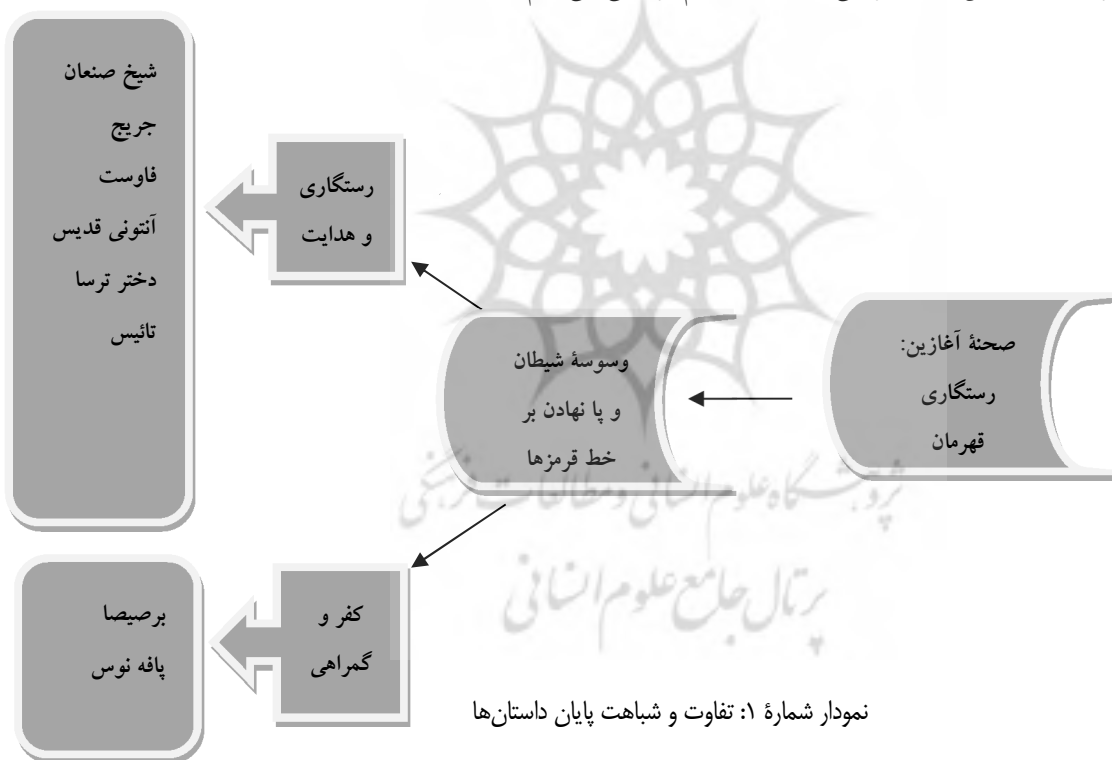
از سوی دیگر دو شخصیت یعنی برصیصا و پافه نوس راهب در داستان تائیس در پایان داستان دچار کفر و گمراهی می‌شوند.

ذکر این توضیح درباره مسأله دگردیسی در شخصیتها لازم است که در گروه نخست چهار شخصیت اصلی دو مرتبه تحول یافته‌اند. در مرحله اول از رستگاری به کفر و در مرحله دوم از کفر به رستگاری دگرگون شده‌اند. اما دختر ترسا و تائیس که در همین گروه نخستین جای دارند تنها یک سیر کفر به رستگاری را پیموده‌اند. شخصیت‌های گروه دوم تنها یکبار دگردیسی داشته‌اند؛ به این معنا که در وهله نخست رستگار بوده و سپس به جانب کفر منحرف شده‌اند و دیگر بازگشتی نداشته‌اند.

بنابراین سه گونه دگردیسی و حرکت تحولی شخصیت را در نمودار شماره ۱ شاهد هستیم.

بررسی دقیق این داستان‌ها نشان می‌دهد که بر بنیان ناخودآگاه جمعی هر یک از این داستان‌ها روساخت و اشکال متفاوتی از یک ژرف ساخت واحد محسوب می‌شود و به تعبیری حتی محتوای این آثار یعنی مخاصمه نفس با شیطان به شکل قوانین نانوشته‌ای از باورهای بشری بروز و ظهور می‌یابند، آثار بسیاری در همه جهان نوشته، ساخته و اجرا شده

است. اما مسأله‌ای که این داستان‌ها و افسانه‌ها را طی قرن‌ها ماندگار کرده، گذشته از نظام تقابلی شخصیت‌ها، مضمون آنهاست. همه داستان‌ها به نوعی با آموزه‌های دینی ارتباط دارد و پردازشگران آنها با هدف نشان دادن راه از بیراهه چگونگی دگرذیسی شخصیت‌ها را یعنی حرکت از نور به سمت ظلمت و در مواردی بازگشت از ظلمت به سمت نور به تصویر کشیده‌اند. میل به گناه هسته اولیه شش داستان را شکل می‌دهد و همان گونه که اشاره شد در هر شش داستان مورد بحث چالش شخصیت با مذهب و درگیری نفس با شیطان قابل توجه است و باز از آنجا که این نوع درگیری‌ها انسان کلاسیک و مدرن نمی‌شناسد و نزاع همیشگی انسان و شرور وجود دارد عده‌ای با این آگاهی به بازآفرینی چنین داستان‌هایی اقدام کردند که در این مجال برخی از آنها را با هم بررسی می‌کنیم.



برای مثال شیخ صنعان در ماجرای سیمرغ و سی مرغ منطق الطیر، دست مایه عطار شده و همان گونه که در اصل روایت هست شیخ معصومیت از دست رفته را دوباره به دست می

آورد. ضمن اینکه توانسته است دختری ترسا را نیز به آیین اسلام مشرف کند؛ گوستاو فلوربر و سوسه آنتونی قدیس را در بافتی نوشت که زمان نمایش به ۶۰۰ سال قبل از میلاد مسیح یعنی عهد بخت النصر و ارمیای نبی بر می‌گردد. اثری که مثل بسیاری از آثار فلوربر بر مثلث هوس، ایمان و نابودی تأکید دارد و البته قدیس آنتونی در این اثر در پایان خودکشی می‌کند و از رستگاری زاهد در داستان خبری نیست. برصیصای عابد در قرن ۱۸م. به انگلستان راه یافت و در رمان راهب گرگوری لویس نقش آفرینی کرد. رمانی در ژانر گوتیک که مملو است از عناصر دلهره آور، افسونگری، ارواح، اشباح و... این در حالی است که وقتی این رمان مثلاً به فرانسه رفت بارها ترجمه و چاپ شد و برای تئاتر و اپرا از آن اقتباس کردند و بسیار مورد اقبال عمومی واقع شد. تائیس عنوان اثری از آنا تول فرانس شد که در پایان قرن نوزدهم (۱۸۹۰م.) به چاپ رسید. زشت سیرتی پافه نوس راهب در تائیس سرانجام به زشت صورتی وی منجر و منفور همگان شد. در رمان فرانس نیز سرنوشت راهب به همان تلخی رقم می‌خورد. در حقیقت فرانس که به لحاظ تفکر در جبهه مقابل کلیسا و مسیحیت قرار دارد و در آثارش هر کجا مجال یافته به آن تاخته، به این شخصیت و سرنوشتش نگاهی ابزارگرایانه دارد و توانسته زشتی چهره راهبان را البته از منظر خود در این اثر ترسیم کند. فاوست در اثر گوته همچون فاوست عامیانه لحظه آخر رستگار می‌شود اما در دکتر فاوستوس کریستفر مارلو شیطان پیروز می‌شود و دکتر فاوستوس شکست می‌خورد. مارلو همگام با دیگر نویسندگان و نمایشنامه نویسان دوران رنسانس در آثارش در برابر دین و جامعه تحریف شده مسیحیت ایستادگی می‌کند و همین عدم انطباق^۴ در سرنوشت شخصیت داستانش نیز مؤثر است. توماس مان هم در قرن بیستم دکتر فاوستوس را با استناد به زندگی خیالی آهنگسازی آلمانی به نام آدرین لورکن می‌نویسد که از بیماری دیوانه وار رنج می‌برد. در حقیقت مان سعی دارد سقوط و نابودی روحی، جسمی لورکن را همزمان با ظهور نازیها در آلمان به تصویر بکشد و روح آلمان را در آن زمان به مخاطب نشان دهد.

۲.۴. عرصه تصویر و اقتباس از داستان‌های مذکور

ادبیات و به خصوص ادبیات کهن در هر جامعه‌ای همواره از مهم‌ترین بسترها و زمینه‌های شکل‌گیری درام بوده و اقتباس از آن علاوه بر افزایش ظرفیت‌های دراماتیک، ساختار و بیان نمایشی را هم تقویت کرده است. در حکایت‌های کهن فارسی، غلبه مضمون بر موضوع

موجب شده است تا همان قدر که بر غنای مفهومی آن افزوده می‌شود، از ارزش‌های روایی داستان کاسته شود. با وجود این، برداشت‌های متعدد و اقتباس‌های فراوانی که تاکنون از بخشی از این آثار انجام یافته است، نشان می‌دهد که این نقص به عنوان مانعی پیش روی اقتباس‌کننده نبوده است و چه بسا چالش با متن، گاه از اقتباس‌گر، یک راوی مؤلف ساخته که از دیدگاهی شخصی متن را روایت کرده است. اما چند ویژگی اجازه می‌دهد که از اثری ادبی - شعر یا نثر - اقتباس صورت گیرد. نخست آن که قابلیت‌های اثر نخستین در ماهیت فعلی خود مورد بررسی قرار گیرد؛ دیگر آن که آیا نقطه عطف‌ها و بزنگاه‌هایی که در اثر ادبی جذابیت ایجاد کرده‌اند می‌توانند به تصویر کشیده شوند؛ به تعبیر دیگر عینی‌اند یا از مقولات انتزاعی و ذهنی هستند؟ به علاوه باید سنجید که چه مفهوم و معنای امروزی و نوینی و چه برداشت فکری و دیدگاه متفاوتی از آثار مزبور مد نظر بوده که تصویرگران به سراغ آنها رفته‌اند؟ روشن است که هر بار بازگشت به یک اثر ادبی بر بنیان رویکردهای ایدئولوژیک کارگردان، فیلمنامه‌نویس و نقاش، تفسیر و تاویل جدیدی را پیش روی بیننده می‌گذارد.

چالش با متن گاه از اقتباس‌گر یک راوی مؤلف ساخته که از دیدگاهی شخصی متن را روایت کرده است. در بازآفرینی نمونه‌های مقتبس از این روایت‌ها نیز تفاوت در پردازش و تکوین شخصیت‌ها و نیز سایر عناصر مرتبط ملاحظه می‌شود. به بیان دیگر بسته به نگاه و طرز تفکر سازندگان هر یک از این آثار و نیز اغراض سیاسی - اجتماعی آنها و البته توجه به میل مخاطب قسمت‌هایی از این آثار که با ایدئولوژی ایشان هم‌سوئی داشته، مورد استفاده واقع شده است. در حقیقت اقتباس‌گران در قلمرو تصویر خواه سینمایی یا تئاتر و نقاشی، با درشت‌نمایی بعضی از قسمت‌ها و کوچک‌نمایی قسمت‌های دیگر، مطابق نیازهایی که ذکر شد، ضمن پای بند بودن به مضمون کلی روایتها، گاه از محتوا به نفع طرح داستانی و پیرنگ ماجرای بازآفریده بهره برده‌اند. برای مثال نمایشنامهٔ فاوست به کارگردانی حمیدرضا نعیمی برداشتی معاصر از اثر گوته است. این در حالی است که خود گوته فاوست را با اقتباس از دکتر فاوستوس کریستوفر مارلو حدود دویست سال پس از آن نوشته است و اشتراکات بسیاری با اثر مارلو دارد. این نمایشنامه که به دلیل عظمت کار گوته اجرایش در قالب یک اثر نمایشی کار بسیار دشواری است با کاهش و تغییرات زیاد نسبت به متن اصلی تنها بخش نخست فاوست گوته یعنی عشق وی به گرتشن به نمایش درآمده است. در واقع داستان «فاوست» نعیمی به رابطهٔ خدا، انسان و شیطان در ماجرای شورانگیز و عاشقانه بین دکتر فاوست و مارگریت می‌پردازد در حقیقت بخشی از محتوای داستان با نگاهی رمانتیک بدان

به نمایش در آمده است. به علاوه زبان امروزی و به ویژه زبان طنز با رنگ و بوی سیاسی از خصوصیات فاوست نعیمی بود؛ زیرا به تعبیر خود کارگردان «جامعه ما تراژدی صرف را که تنها مویه و ناراحتی باشد حوصله نمی‌کند».

سال ۱۳۹۴ نمایش «فاوست به روایت شرق» اجرا شد. مریم میرعابدی از تلفیق شیوه‌های مختلف نمایش‌های آیینی - سنتی شرق در فضایی گفتگویی که ردپای اپرای پکن و موسیقی و صحنه پردازی هند در آن دیده می‌شود، بهره برده است. هرچند به زعم برخی از تحلیلگران تئاتر ناموفق عمل کرد.

از دیگر جلوه‌های اقتباس از داستان‌های ذکر شده، تئاتری است با عنوان «برصیصای عابد» به کارگردانی ایرج انور و شهر و خردمند و بازیگری صدرالدین زاهد که بارها به نمایش درآمده است و نیز تئاتر «برصیصا افسانه بزرگ» که به زبان ایتالیایی توسط استلیو فیورتزا نوشته شده و به کارگردانی شهر و خردمند به روی صحنه رفته است.^۹ هر یک از این تئاترها سعی در احیای فضای نمایشنامه اصلی دارند و غیر از اقتباس از نوع انتقال از انواع تفسیر و قیاس نیز بهره برده اند.^{۱۰} در حقیقت نوع پوشش شخصیت‌ها و بازسازی فضای داستان در روی صحنه با توجه به محدودیت‌های محیطی و نیز فضای فکری جامعه ایرانی دست خوش تغییراتی قرار گرفته‌اند. با نگاهی به این تئاتر که در بازه‌ی اکران نمایش طرفداران بسیاری را نیز به خود اختصاص داده بود، دریافته می‌شود که غرض کارگردان از اکران این نمایش چه بوده است. در تمام آثار اقتباسی مشهود است که اقتباس کننده بر به کارگیری بخشی از داستان و یا حتی برجسته سازی برخی از شخصیت‌ها و یا به تعبیر دیگر برخی از ویژگی‌های شخصیت بسنده می‌کند. بر این اساس است که غرض کارگردان و تولید کننده اثر روشن می‌شود. در هر دوی این تئاترها نقش ضد قهرمان (شیطان) به مراتب پر رنگ تر از قهرمان به نمایش در می‌آید و در پی آن وسوسه‌های شیطانی منجر به گناه شخصیت می‌شود؛ در حقیقت تقدیرباوری در مدار روایت از سوی کلان راوی داستان به چشم می‌خورد و برصیصا تسلیم تقدیر می‌گردد و شیطان دشمن بلامنازع انسان است.

سینما نیز وامدار همیشگی سایر هنرها است و در این صد و اندی سال که از عمرش می‌گذرد، ادبیات به ویژه ادبیات نمایشی همواره هنر هفتم را تغذیه کرده است. در حقیقت «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

۵۰ دوفصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ادبیات تطبیقی و تصویراقتباسی... (نویسنده: بهنام)

مقدار از مصالح کار که لازمه 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 (خیری، ۱۳۶۸: ۲۶).

در سینمای جهان نمونه‌های بسیاری موجود است که یک داستان یا روایت مکتوب منشأ تصویرپردازی شده‌اند. محتوای افسانه‌های عامیانه و نیز آثار ادبی در قلمرو فرهنگ‌های گوناگون اهمیت دارد و می‌تواند در عرصه‌های مختلف آموزش و تعلیم قابل بهره‌وری باشد. از این رو در داستان‌های مذکور شاهد برون‌ریزی احساسات و اعتقادات نویسندگان و شاعرانی هستیم که با تکیه بر ناخودآگاه جمعی بشر اقدام به بازآفرینی و پردازش داستان‌هایی نموده‌اند که یک سره بر مضمونی واحد پای می‌افشارند؛ مخاصمه دائمی نفس انسان و شیطان در شکل‌های گوناگون. همین دوگانگی در شخصیت‌های مثبت و منفی قابلیت‌های نمایشی این آثار را برجسته می‌کند. واضح است که نقل چنین مواردی تنها در قالب روایت‌های نوشتاری صرف صورت نمی‌گیرد؛ چه بسا روایت این داستان‌ها در عرصه تصویر تأثیر قابل توجهی بر مخاطب بگذارد. اما آن چه بیش از همه سبب پیوند این آثار با برخی از فیلم‌ها، سریال‌ها و تئاترها در عرصه تصویر می‌شود نحوه بهره‌گیری کارگردان از شخصیت‌ها و روند روایی ماجراهای درون داستانی است. بازبینی و بررسی دست‌بردهایی که در چهارچوب ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد، خود تأکید دیگری بر مسأله ایدئولوژی و سلطه غالب جامعه دارد. بر این اساس در بسیاری موارد اقتباس از ساختار داستان به طور کامل صورت نمی‌گیرد. آن چه مدار گزینش محسوب می‌شود نخست طرز تفکر کارگردان آن‌ها و سپس کشف نیاز جامعه و علایق مخاطبان است.

برای نمونه طرح و محتوای فیلمنامه سینمایی «رسوایی» اثر مسعود ده‌نمکی که در سال ۱۳۹۱ اکران شد. این فیلم به نوعی یک بازپرداخت نو و نگرشی معاصر و امروزی به داستان برصیصای عابد و شیخ صنعان است. بر بنیان نظریه اقتباس سندرز این فیلمنامه اقتباسی تفسیری از داستان شیخ صنعان است و به گفته کارگردان دیالوگ‌های «رسوایی» منبعث از متون عرفانی و روایی است و قصه مضمونی اخلاقی را در پی دارد. هدف اصلی این است که سربلندی حاج یوسف ۷۰ ساله که در فرایند روایی فیلم دچار امتحان و ابتلای الهی از نوع مدرن آن می‌شود، نمودار گردد و در پایان همچون شیخ صنعان پیروز از آزمون خارج می‌شود. شخصیت‌ها، نوع پوشش، نوع گریم و بازسازی چهره، مکان و زمان اجرا و سایر

عناصر تصویری کاملاً امروزی است؛ اما تنها چیزی که در طول روایت به نحوی ناپیدا دنبال می‌شود همان مضمون مشترک شیخ صنعان و برصیصای عابد است که برای نویسنده فیلمنامه مضمون‌ساز شده است.

نمونه دیگری از تصاویر اقتباسی سریالی تلویزیونی «تنهایی لیلا» است که در سال ۱۳۹۳ ساخته و از شبکه سوم سیما پخش شد. در این سریال جوانی به نام محمد خادم و معتکف امامزاده است. در جریان داستان مشخص می‌شود که موثق و معتمد همگان است. در یکی از پلان‌ها دختری به نام لیلا را ملاقات می‌کند که راه خویش را گم کرده و در شبی سرد و تاریک از محمد پناه می‌جوید. محمد به ناچار در امامزاده که مأمن گمشدگان است، به او جای می‌دهد. در پی آن برای نیفتادن در دام شیطان و مرتکب گناه نشدن، شب تا به صبح یک به یک انگشتان دستش را می‌سوزاند. این حادثه از رخدادهای مذکور در داستان جریج راهب است و فیلمنامه نویس به حسب نیاز سریال از آن بهره گرفته است. نویسنده تلاش کرده تا بر بنیان اقتباس قیاسی، ضمن بهره‌گیری از کنش جریج راهب در افسانه‌های دوره اسلامی بر محتوای رخداد داستانی نیز پای بند باشد، زیرا شخصیت محمد در طول فیلم به نوعی نقش یک قدیس پاکدامن را ایفا می‌کند اما در اواسط فیلمنامه با ازدواج با شخصیت اصلی زن که از نگاه مردمی چندان شخصیت موجهی ندارد و زنی از فرنگ برگشته است ناگهان نگاه اتهام‌آمیز همگان به سمت وی روانه می‌شود و در پایان فیلم بر اثر بیماری می‌میرد اما در ادامه بازپرداخت افسانه و تکرار همان حوادث برای لیلایی که اینک سر به راه شده تأکیدی موتیف وار بر قضاوتها و برداشتهای ناموجه دیگران درباره افراد است.

از نمونه‌های دیگری که پیوند اقتباس سینما از ادبیات را نشان می‌دهد می‌توان به فیلم‌های مورنائو و سوکوروف مقتبس از تراژدی *فاوست* اشاره کرد. سوکوروف هم مانند مورنائو تنها بخشی از این اثر عظیم را تبدیل به فیلم کرده است. فیلم صامت مورنائو در ۱۹۲۶م. ساخته شد و سوکوروف بخش اول کتاب را در سال ۲۰۱۱م. به تصویر کشید. فیلم سوکوروف تنها به ماجرای فاوست و مارگریت می‌پردازد و در همین حین اصل داستان، یعنی جایی که فاوست روحش را در اختیار مفیستوفلس قرار می‌دهد را نشان می‌دهد. در فیلم سوکوروف اتفاق دوم بیشتر به چشم می‌خورد. مثل ورود ساده و بی‌آلایش مفیستو به زندگی فاوست و حرکت آرام و عمیق داستان از یک تراژدی پیچیده به سمت یک درام با روایتی به نسبت مینی‌مال و همچنین کشته شدن برادر مارگریت به دست فاوست و اتفاق عمده‌ای که

در پایان فیلم می‌افتد قضیه کشته شدن مفیستو توسط فاست در آن فضای کوهستانی وهم‌آلود است. حال آن که در فاست گوته این فاست است که می‌میرد اما در عروجی که به آسمان دارد روحش از دست ابلیس نجات پیدا می‌کند.

«فاوست از نگاه سوکوروف مردی ست که حتی در تشریح و قطعه قطعه کردن اجساد مردگان هم رحم و مروتی ندارد (سکانس ابتدایی فیلم و آویزان کردن جسد تکه، تکه شده ی یک انسان برای ترسیم آناتومی بدن- موضوعی که نقاشی معروف داوینچی، از آناتومی انسان را به یاد می‌آورد). فاستی که سوکوروف با کمک المان‌های سینمایی خودش و با استفاده از اتاق رویا، به تصویر می‌کشد، آگاهانه دگرگون می‌شود یا به عبارتی، آگاهانه خود را می‌فروشد، (او یک قهرمان سر تا پا آلمانی ست همچون قهرمان کتاب توماس مان که با نازی‌ها عهد می‌بندد). مفیستو در چهره یک منکر ظاهر می‌شود و نه شیطان و اهریمنی مطلق و این به او وجه ای ملموس‌تر، انسانی‌تر و واقعی‌تر می‌بخشد؛ همچون نمایش قدرت مخرب و منفی سیاستمداران روز دنیا... در نماهای پایانی تیرگی محیط و به قدرت رسیدن شیطان که حالا گویا برای همه شرط تعیین می‌کند و پیروزمندانه هر جا که می‌رود فاست را همچون برده ای اثیری به دنبال خود می‌کشاند و همچنین پیوند آن با سرمای محیط به عنصری به شدت تاثیر گذار در صحنه‌ها بدل می‌شوند، اما به زودی جای دو شخصیت عوض می‌شود و این انسان زیاده خواه است که با از میان برداشتن شیطان در واقع از او هم عبور می‌کند، و دیگر نیازی به قدرت او ندارد، او مرز میان واقعیت و خیال را می‌شکند و پا به دنیای واقعی می‌گذارد... این جابجایی را می‌توان با تغییر نگاه دوربین به خوبی لمس کرد، دوربینی که حالا دیگر فقط فاست پیروز را در کادر دارد (فاوستی که پیش از این شیطان را هم دفن کرد)، اما با همان سردی محیط و بی‌هیچ نمای ستایش آمیزی، فاستی که با این پرسش مواجه می‌شود: "کجا می‌خواهی بروی؟" و در پاسخ می‌گوید: "دورتر و دورتر" (شفقی، ۱۳۹۱: ۱۰)

گفتنی است به دلیل عظمت کار گوته، به روی صحنه آوردن نمایش نامه فاست چندان آسان نیست زحمات و هزینه‌های بسیاری را می‌طلبد.

توماس مان در ۱۹۴۷م. افسانه فاست را در فضایی قرن بیستمی، با استناد به زندگی خیالی آهنگسازی آلمانی به نام آدرین لورکن روایت می‌کند.

نقاش فرانسوی آری شفر در ۱۸۴۶م، در نقاشی «فاوست و مارگریتا در باغ»، تحت تاثیر این نمایش‌نامه بوده‌است از آن‌جا که در عرصه نقاشی با محدودیت فضا و روایت کلی روبه‌رو هستیم نظام نشانه‌شناسی بسیار با اهمیت است. یک دال می‌تواند ذهن مخاطب را به سوی چندین مدلول سوق دهد. نقاشی دیگری در ۲۰۰۶م. توسط بوگل کریس و فتوم عنوان فاوست را بر خود داشت و برداشت آزادی از این افسانه محسوب می‌شد.

همچنین نقاشی «وسوسه آنتونی قدیس» اثر هیرونیموس بوش^{۱۲} نقاش آلمانی اواخر قرن ۱۵م. با توجه به تحولات فرهنگی، اجتماعی و مذهبی در اروپا می‌تواند نشان‌دهنده چگونگی بازتاب روح دورانی باشد که کیش کاتولیک هنوز در اروپا در دوران اقتدار خود به سر می‌برد و زمزمه‌های مخالف قدرت مطلقه کلیسا از گوشه و کنار به گوش می‌رسید (نقاشی: ۲). هیرونیموس بوش یا آنگونه که فرانسویان و اسپانیایی‌ها او را نامیده‌اند، ژروم بوش، شهرت خود را مدیون خلاقیت و مهارت خویش در خلق بصری کشمکش‌ها و تعارضات بشری و به تصویر کشیدن حضور تاریک و آن‌جهانی شیطان در زندگی آدمی است. این حضور تاریک، از طریق وسوسه ذهن و جان آدمی، زندگی وی را تبدیل به نبرد مداوم میان خیر و شر کرده است. این نبرد نادیدنی و تجسم حضور شیطان بر زمین و جهان دیگر منبع الهام بخشی بود که تخیل بوش از آن تغذیه می‌کرد. آنتونی قدیس از حکما و راهبان هرمنوسی بود که به روایت داستان‌های «زندگی پدران مقدس»^{۱۳} و «افسانه طلایی»^{۱۴} بیشتر عمر خود را در بیابان‌های مصر گذرانده و تقوای فوق‌العاده‌اش وی را مورد توجه خاص شیطان قرار داده بود تا جایی که چندین بار شیطان با سپاهیانش به او حمله کرد. رویکرد منحصر به فرد بوش به این مضمون و بازنمایی قدیس در مراقبه عرفانی در این تابلو قابل توجه است (آیت الهی و دیگران، ۱۳۸۶: ۳-۵).

همچنین هنرمندان نقاش از داستان شیخ صنعان آثار ارزنده‌ای آفریده‌اند که غالب آن‌ها با مرکزیت و درشت‌نمایی دختر ترسا و در نمایی کوچکتر شیخ صنعان به همراه مریدان شیخ در اطراف ترسیم شده‌اند. قدیمی‌ترین این نقاشی‌ها متعلق به دوره تیموری در مکتب هرات در ۹۰۸ ه.ق است (شریف زاده، ۱۳۷۴: ۶۰). هم‌اکنون نمونه‌هایی از این تابلوها در موزه هنرهای ملی موجود است. از جمله تابلوهایی از علی کریمی، ابوطالب مقیمی و حسین مصورالملکی (تیمایی، ۱۳۴۳: ۳۳).

۵۴ دوفصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ادبیات تطبیقی و تصویراقتباسی... (نویسنده: بهنام)

برای این‌که مبحث اقتباس در نقاشی روشن‌تر شود نگارنده حرکات موجود در روایت شیخ صنعان را دسته‌بندی و در اثر هنری زیر بررسی کرده است. با اندکی دقت در می‌یابیم که شش صحنه محوری داستان در قاب تصویر متجلی شده است: ۱. حلقه علم مدرسی شیخ صنعان؛ ۲. رویای صادق شیخ؛ ۳. حرکت به سمت روم با همراهی مریدان؛ ۴. ملاقات با دختر ترسا؛ ۵. بدرود اسلام و قرآن سوزی پیر؛ ۵. مرگ دختر ترسا.

در این میان نگارگر در خلق این نقاشی اقتباسی مواردی را به سبب محدودیت فضا نادیده انگاشته است. مواردی از قبیل بازگشت مریدان از روم و ترک شیخ؛ چند شرط دیگر دختر ترسا برای ازدواج با شیخ؛ بیداری شیخ صنعان و بازگشت به مکه؛ تحول دختر ترسا و حرکت به سوی شیخ؛ بازگشت شیخ در پی شنیدن خبر دگردیسی دختر ترسا.



۵. نتیجه

مسئله‌ای که این داستان‌ها و افسانه‌ها را طی قرن‌ها ماندگار کرده، گذشته از نظام تقابلی شخصیت‌ها، مضمون آن‌هاست. مدار اصلی داستان‌ها سبیل است و قابلیت پرداخت‌های هنری گوناگون را به مخاطبان داده است. همه داستان‌ها به نوعی با آموزه‌های دینی ارتباط

دارد و پردازشگران آن‌ها با هدف نشان دادن راه از بیراهه چگونگی دگرذیسی شخصیت‌ها را یعنی حرکت از نور به سمت ظلمت و در مواردی بازگشت از ظلمت به سمت نور به تصویر کشیده‌اند.

میل به گناه هسته اصلی همه داستان‌ها را شکل می‌دهد؛ در همه نمونه‌ها به جز دکتر فاستوس این امر ناآگاهانه صورت می‌گیرد. این شخصیت آگاهانه تسلیم شیطان می‌شود. مطابق جدول و نمودار شماره ۱ روند حرکتی داستان‌ها تا ستون پایانی یکسان است و در نهایت به دو شاخه رستگاری و گمراهی تقسیم می‌شود.

بازبینی و بررسی دست‌بردهایی که در چهارچوب ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد، خود تأکید دیگری بر مسأله ایدئولوژی و سلطه غالب جامعه و اهمیت آن در پردازش آثار ادبی دارد. بر این اساس در بسیاری موارد اقتباس از ساختار داستان به طور کامل صورت نمی‌گیرد. به بیان دیگر بسته به نگاه و طرز تفکر سازندگان هر یک از این آثار و نیز اغراض سیاسی-اجتماعی آنها و البته توجه به میل مخاطب قسمت‌هایی از این آثار که با ایدئولوژی ایشان هم‌سوئی داشته، مورد استفاده واقع شده است. در حقیقت تصویرگران با درشت‌نمایی بعضی از قسمت‌ها و کوچک‌نمایی قسمت‌های دیگر، مطابق نیازهایی که ذکر شد، ضمن پای بند بودن به مضمون روایت‌ها، به آفرینش تصاویر اقتباسی اقدام نموده‌اند. آن چه مدار گزینش محسوب می‌شود نخست طرز تفکر کارگردان آن‌ها و سپس کشف نیاز جامعه و البته علایق مخاطبان است. همه آثار مورد بررسی بر بنیان آنچه جولی سندرز از دورا کارتمل یاد می‌کند انتقال متنی از گونه نمایشنامه و رمان با افزودن قراردادهای زیبایی‌شناسانه گونه‌ای متفاوت مثل فیلم، سریال، تئاتر و نقاشی بهره‌بردند؛ یعنی اثر را از نظر زمانی، جغرافیایی و اجتماعی به چارچوب ارجاعی تماشاگر نزدیک‌تر کرده‌اند. نمایشنامه فاستوس نعیمی و میرعابدی از گونه تفسیر بهره‌گرفته‌اند و با تفسیر سیاسی متن منبع و با تغییر و کاهش و افزایش خوانشی جدید از متن فاستوس گوته ارائه کرده‌اند.

مخاطب در فاستوس سوکوروف با نوعی تصاحب متن مواجه است؛ در حقیقت سوکوروف تمایل جدی‌تری به حرکت از اثر گوته به سمت محصول فرهنگی کاملاً جدید دارد. زیرا بر خلاف پایان داستان گوته، پایان داستان وی شیطان کشته می‌شود و یک بازاندیشی وسیع در منبع صورت می‌گیرد. در سینمایی رسوایی و سریال تنهایی لیلا می‌توان عناصری

۵۶ دوفصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ادبیات تطبیقی و تصویراقتباسی... (نویسنده: بهنام)

از متن منبع را با اثر اقتباسی قیاس کرد و رابطه تناظری میان بعضی از عناصر برقرار کرد و کمتر به آگاهی بینامتنی تماشاگر در این زمینه وابسته است. در تمام زمینه‌ها یک اثر برتر تأثیر خودش را می‌گذارد هر چند اگر سازندگان اثر جدید چندان موفق نباشند البته به لحاظ ایدئولوژیک پیرنگ این روایت‌ها و افسانه‌های تاریخی یا غیرتاریخی تا همیشه تکرار شونده است. گذشته از این وجهی یک نویسنده از خلال ترجمه آثارش در کشورهای مختلف دنیا با توجه به نقش مترجم در پیشرفت‌های بینافرهنگی و بینابانی می‌تواند در پردازش مداوم آن اثر گذار باشد.

پی‌نوشت

^۱ Deborah Cartmell

^۲ Transposition

^۳ Commentary

^۴ Analogue

^۵ . ژرار ژنت از این مسأله با عنوان "حرکت به سوی تقریب" یاد می‌کند؛ با این شیوه می‌توان اثر را از لحاظ

Sandres, 2006: 118. (زمانی، جغرافیایی یا اجتماعی به چارچوب ارجاعی تماشاگر نزدیک‌تر کرد)

^۶ Actant

^۷ - Transformation

^۸ - Non- Conformity

^۹ - ن.ک: <http://fa.shahrvand.com>

^{۱۰} - برای آگاهی از تعریف و انواع اقتباس از دیدگاه کلاسیک ر.ک: اقتباس ادبی در سینمای ایران. شهناز مرادی. تهران: آگاه. ۱۳۶۸.

^{۱۱} - Phantom Regiment Drum and Bugle Corps

^{۱۲} - Jerom Bosch (Hieronymus Bosch)

^{۱۳} - Lives of The Fathers

^{۱۴} - Golden Legend

کتابنامه

آبل، آ. (۱۳۷۵). «برصیصا». *دانشنامه جهان اسلام*. ترجمه علی‌اصغر حلبی. ج ۳.

دوفصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ادبیات تطبیقی و تصویراقتباسی... (نویسنده: بهنام)

۵۷

آیت‌اللهی، حبیب‌الله و دیگران (۱۳۸۶). «بازتاب مضمون و سوسه در آثار نقاشان آلمانی - فلاندی و نقاشان ایرانی: مقایسه تحلیلی پرده سه‌لته و سوسه آنتونی قدیس اثر هیرونیموس بوش و نگاره گریز حضرت یوسف علیه السلام از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد». *دوفصلنامه مدرس هنر*. دوره ۲. شماره ۲.

انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران». ویژه‌نامه *ادبیات تطبیقی نامه فرهنگستان*. دوره ۲. شماره ۲. ۳۲-۵۵.

_____ (۱۳۹۰). «ضرورت آشنایی با نظریه‌های ادبیات تطبیقی در ایران» (سرمقاله). ویژه‌نامه *ادبیات تطبیقی نامه فرهنگستان*. دوره ۲. ۳-۸.

تودورف، ت. (۱۳۹۱). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمه داریوش کریمی. چاپ دوم تهران، ایران: نشر مرکز.

تیمائی، ف. (۱۳۴۳). «شیخ صنعان». تصویر، ۳ (۲۵)، ۳۳-۳۷.

حسین‌زاده، آ. (۱۳۸۴). «اسطوره‌های ایرانی در ادبیات فرانسه، بررسی و سوسه آنتوان قدیس اثر فلور». *اسطوره و ادبیات*. تهران: سمت. ۶۶-۷۵.

خالقی، م. (۲۰۱۹). *دانشنامه بزرگ اسلامی*. ج ۱۷. مقاله شماره ۶۵۱۰. ذیل جریج.

خیری، م. (۱۳۶۸). *اقتباس برای فیلم‌نامه*. تهران: انتشارات صدا و سیما.

دست‌غیب، ع. (۱۳۹۱). «مرغان را زبانی دیگر است». *مجموعه مقالات از دریچه نقد*. دفتر ۴ (۲۵۶۱-۲۵۸۴). تهران، ایران: خانه کتاب.

سیگر، لیندا (۲۰۱۰). *فیلمنامه اقتباسی*. ترجمه عباس اکبری. تهران: نقش و نگار.

شریف‌زاده، ع. (۱۳۷۴). «شیخ صنعان و نگارگران». *کیهان فرهنگی*، (۱۲۰)، ۵۹-۶۲.

شفقی، و. (۱۳۹۱). «نقد و بررسی فیلم فاوست اثر آلکساندر سوکوروو». *روزنامه اعتماد*، (۲۴۰۷) به تاریخ ۹ خرداد ۱۳۹۱.

شهباز، محمد؛ شهبازی غلامرضا (۱۳۹۱). «تاریخ اقتباس و تصاحب در سینما». *نشریه هنرهای زیبا*. دوره ۱۷. شماره ۲. ۱۵-۲۴.

فرانس، آ. (۱۳۳۰). *تائیس*. ترجمه قاسم غنی سبزواری. تهران، ایران: باقرزاده

مارلو، ک. (۱۳۵۹). *دکتر فاستوس*. ترجمه لطفعلی صورتگر. تهران، ایران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مرادی، شهناز (۱۳۶۸). *اقتباس ادبی در سینمای ایران*. تهران: آگاه.

۵۸ دوفصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ادبیات تطبیقی و تصویراقتباسی... (نویسنده: بهنام)

مهران، ا. (۱۳۴۲). *نبرد انسان و سرنوشت*. کاوه، مونیخ، آلمان، ۱ (۳).

References:

- Abel, A. (1996). "Barsisa". *Encyclopedia of the Islamic World*.
- Anoushirvani, A. (2010). "Pathology of Comparative Literature in Iran". *Special issue of comparative literature Academy letter*, 2 (2), pp. 32-55.
- Anoushirvani, A. (2011). "The need to get acquainted with the theories of comparative literature in Iran" (editorial). *Special issue of comparative literature Academy letter*, 2, pp. 3-8.
- Ayatollahi, H., Khazaei, M., & Shemirani, M. L. (2008). "Reflection of the Theme of Temptation in the Works of German-Flemish Painters and Iranian Painters: An Analytical Comparison of the Curtain of the Temptation of St. Anthony by Hieronymus Bush and The Escape of Joseph from Zuleykha by Kamal al-Din Behzad". *Two Art Quarterly*, 2 (2).
- Cartmel, D. (2012). *A Companion to literature, Film and Adaptation*, Wiley-Blackwel.
- Cartmell, D. and Whelehan, I. (1999) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Routledge, London.
- Dastgheyb, A. (2012). "Chicken is another language." *Collection of articles from the perspective of criticism*. Office 4 (2561-2584). Tehran, Iran: Book House.
- France, A. (1976), *Thais* (Paris 1890, revised edition 1921); translated into English: Modern Library 1926; Univ.of Chicago 1976.
- Hosseinzadeh, A. (2005). "Persian Myths in French Literature, a Study of the Temptation of Saint Antoine by Flaubert". *Myth and literature*. Tehran: Samt, pp. 66-75.

- Khaleghi, M. (2019). *Great Islamic Encyclopedia*. Vol. 17, Article No. 6510.
- Kheyri, M. (1989). *Adapted for the script*. Tehran: Radio and Television Publications.
- Marlowe, C. (1901). *Tragical History of Dr. Faustus: Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay*.
- Mehran, A. (1963). *The battle of man and destiny*. Kaveh, Munich, Germany, 1 (3).
- Moradi, S. (1989). *Literary adaptation in Iranian cinema*. Tehran: Agah.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge, London and New York.
- Seger, L. (2011). *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. Holt Paperbacks.
- Shafaghi, V. (2012). "Review of Alexander Sokorov's Faust". *Etemad newspaper*, (2407) dated 9 June 2012.
- Shahba, M. Shahbazi G. (2012). "History of Adaptation and Acquisition in Cinema". *Journal of Fine Arts*, 17 (2), pp. 15-24.
- Sharifzadeh, A. (1995). "Sheikh Sanan and the painters". *Cultural Universe*, 120, pp. 59-62.
- Timai, f. (1964). Sheikh Sanan. *Journal of Picture*, 3 (25), pp. 33-37.
- Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle* (Vol. 13). Manchester University Press.