



## مطالعه بینارشته‌ای اقتباس سینمایی «تک‌درخت‌ها» از هوشنگ مرادی کرمانی

مریم اسماعیلی<sup>۱</sup>

### چکیده

یکی از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی، مطالعه ارتباط میان ادبیات و سینماست. این پژوهش از منظر ادبیات تطبیقی و با رویکردی بینارشته‌ای به بررسی چگونگی فرایند اقتباس از داستان «تک‌درخت‌ها» (نوشته هوشنگ مرادی کرمانی) و اقتباس فیلمی این داستان (به کارگردانی سعید ابراهیمی فر) می‌پردازد. هدف مقاله، بررسی و تحلیل تغییراتی است که در فرایند اقتباس رخ داده‌است. چارچوب نظری این تحقیق براساس نظریه اقتباسی از لیندا هاچن است. از نظر هاچن اقتباس فرایندی کنش‌گرانه و معناآفرین است که اقتباس‌گر در جایگاه خواننده با متن وارد تعامل می‌شود. براین اساس خوانش، تفسیری خلاقانه است که بر ساخته ذهنیت اقتباس‌گر است. براین اساس، معیار ارزیابی اقتباس سینمایی، وفاداری نیست. در این مقاله نشان می‌دهیم چرایی و چگونگی روایت خاص سعید ابراهیمی فر در مقام کارگردان و اقتباس‌گر، اثری مستقل از داستان «تک‌درخت‌ها»ی مرادی می‌آفریند که تفاوت‌های چشمگیری با متن نوشتاری مبدأ دارد.

**واژه‌های کلیدی:** ادبیات تطبیقی، مطالعات بینارشته‌ای، اقتباس، لیندا هاچن، «تک‌درخت‌ها»، مرادی کرمانی، خلاقیت.

<sup>۱</sup> دانش‌آموخته گرایش ادبیات تطبیقی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران  
Maryam.esmaili89@gmail.com

## مقدمه

از مطالعات اقتباس می‌توان به‌مثابه یکی از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی<sup>۱</sup> نام برد. ادبیات تطبیقی در چند دهه اخیر با ارائه خوانشی نو از اقتباس<sup>۲</sup> و بازتعریف مفاهیم اقتباس، در حوزه بینارشته‌ای، سهم بسزایی در شناساندن جایگاه واقعی و رسالت فرهنگ‌ساز اقتباس‌ها، به‌دور از هرگونه یک‌سویه‌نگری و رفتارهای سوگیرانه داشته‌است.

مطالعات اقتباس به‌عنوان یکی از حوزه‌های پژوهش<sup>(۱)</sup> در ادبیات تطبیقی «با سایر حوزه‌های پژوهش این رشته مشترکات بسیار دارد و در نتیجه ترسیم مرزهای متمایز میان آن‌ها ناممکن است» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۳)؛ به‌طوری‌که مطالعات اقتباس، هم از حیث تأثیرپذیری از آثار دیگر، شاخه‌ای از پژوهش‌های تطبیقی محسوب می‌شود و هم از این نظر که ادبیات را در ارتباط و پیوند با سایر شاخه‌های دانش و هنر بشری از جمله سینما قرار می‌دهد، به‌عنوان حوزه‌ای جدید و این‌بار با رویکردی بینارشته‌ای<sup>۳</sup> در عرصه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی نو مطرح می‌شود و «مطالعه اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی که حوزه پژوهشی جدیدی در ادبیات تطبیقی نو است، با سرعت فزاینده‌ای در مراکز آکادمیک دنیا در حال رشد است» (همان، ۱۳۹۲: ۶).

امروزه ماهیت بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی همگام با پیشرفت‌های روزافزون الکترونیکی، منجر به گسترش حوزه‌های پژوهشی جدید و بسزایی شده است؛ چراکه «در عصر جهانی‌شدن و فناوری‌های رو به رشد دیجیتالی، ادبیات تطبیقی با ایجاد ارتباط با سایر رشته‌های علوم انسانی؛ مانند سینما، تلویزیون...، نقاشی، موسیقی...، بار دیگر بر اهمیت و نقش بنیادین علوم انسانی در پیشرفت و توسعه پایدار صحنه می‌گذارد» (همان، ۱۳۸۹: ۱۷).

در حقیقت، همسو با تحولات نظری دهه ۱۹۶۰ به این‌سو که رویکردهای نو با تشکیک درباره مرزهای سنتی میان متون، مفهومی تازه از متن به‌مثابه «متنیت همه‌جانبه یا نوشتار جامع» (ایرمنز، ۱۳۸۷: ۳۴۷) ارائه‌دادند، ادبیات تطبیقی نیز در چارچوب مکتب آمریکایی، مفهوم فرارم‌نگری در مطالعه ادبیات را توسعه بخشید. از این‌رو این نحله نوین ادبیات تطبیقی با ماهیتی فراملی، فرازبانی و فرافرهنگی و ایستاری بینارشته‌ای مبتنی بر نظریه هنری رماک، چشم‌انداز تازه‌ای را در مقابل تطبیق‌گرایان گشود و حوزه‌های پژوهشی جدیدی را فراسوی حدود و ثغور ادبیات و در ارتباط با سایر هنرها از جمله سینما ایجاد کرد. چنان‌که در تعریف رماک<sup>۴</sup>

<sup>1</sup> Comparative Literature

<sup>2</sup> Adaptation

<sup>3</sup> Interdisciplinary

<sup>4</sup> Henry Remak, *Comparative Literature, Its Definition and Function*

از ادبیات تطبیقی، ادبیات را در کنار «سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها (فی‌المثل: فلسفه، نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و معماری) و جز این‌ها...» می‌بینیم (۱۳۹۱: ۵۵).

در این میان کسانی چون لیندا هاچن با ورود به حوزه ادبیات و سایر هنرها، ابعاد این حوزه را گسترش دادند و به تئوری‌سازی پرداختند؛ بنابراین با توجه به این‌که یکی از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی بررسی ارتباط میان ادبیات و سایر هنرهاست، این پژوهش بر آن است تا با رویکردی بینارشته‌ای و از منظر ادبیات تطبیقی ارتباط میان داستان "تک‌درخت‌ها" را به‌مثابه یک متن نوشتاری با اقتباس سینمایی این داستان‌ها به‌مثابه متنی دیداری در طی فرایندی به‌نام اقتباس مورد بررسی قرار دهد.

### هدف، اهمیت و محدوده پژوهش

هدف از تألیف این مقاله، بررسی چرایی و چگونگی روایت خاص ابراهیمی‌فر از داستان "تک‌درخت‌ها"ی مرادی کرمانی در قالب فیلم و از منظر ادبیات تطبیقی است. نگارنده بر آن است تا از منظر ادبیات تطبیقی و خارج از روش‌های تطبیق به معنای مقایسه و ارزش‌گذاری‌های گفتمان وفاداری، چگونگی فرایند اقتباس از متنی نوشتاری (داستان "تک‌درخت‌ها" از مرادی کرمانی) را به متنی دیداری- شنیداری (فیلم اقتباسی "تک‌درخت‌ها") بررسی کند؛ بنابراین بیش از آنکه ارزش‌گذاری وفادارانه و تطبیق‌های سلسله‌مراتبی و برتری‌جویانه اهمیت یابد؛ چرایی و چگونگی تفسیر سعید ابراهیمی‌فر از چهار داستان کوتاه "تک‌درخت‌ها" در کانون توجه این مقاله قرار می‌گیرد و ما در این چهارچوب نظری برای تحلیل تطبیقی فیلم اقتباسی از موضوع وفاداری صرفاً به‌عنوان ابزار و وسیله‌ای برای کشف فرایند اقتباس بهره می‌گیریم.

ابراهیمی‌فر برای اقتباس به سراغ مرادی کرمانی به‌عنوان مورد توجه‌ترین نویسنده در حوزه اقتباس‌های سینمایی می‌رود که توانسته است در طول تاریخ سینمای ایران، یکی از پررنگ‌ترین نقاط پیوند میان ادبیات و سینما را رقم بزند. مرادی کرمانی نویسنده‌ای مطرح و شناخته‌شده در سطح ایران و جهان است و قلمرو مخاطبان این نویسنده از مرزهای جغرافیایی ایران فراتر رفته و آثار او به زبان‌های بسیاری ترجمه شده است و جوایز متعدد داخلی و بین‌المللی را به خود اختصاص داده است و می‌توان از او به‌عنوان اولین نویسنده ایرانی نام برد که جایزه بزرگی همچون "هانس کریستین آندرسن" را در سال ۲۰۱۴ از آن خود کرده است و به تازگی بار دیگر از سوی مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان، نامزد جایزه "آسترید لینگرن" (Alma) ۲۰۲۱ شده است.

او از جمله نویسندگانی است که داستان‌هایش دستمایه بسیاری از اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی قرار گرفته و توانسته است پل ارتباطی میان ادبیات و سینما

را علی‌رغم تمامی بُعد و فاصله‌ای که میان این دو رسانه افتاده‌است، حفظ کند و همواره داستان‌هایش به‌مثابه نقطه عطفی در تاریخ مشترک میان ادبیات و سینمای ایران مورد توجه سینماگران بوده و هست. اقبال زیاد کارگردانان مختلف به آثار او برای اقتباس تا جایی است که ما شاهد ۱۹ فیلم سینمایی و ۳ سریال تلویزیونی و ۲ اقتباس انیمیشنی از روی آثار او هستیم و می‌توان از دهه هفتاد با ۱۰ اقتباس سینمایی، به‌عنوان پُراقباس‌ترین دهه نام برد که اقتباس سعید ابراهیمی‌فر (۱۳۷۹) هم از جمله این اقتباس‌ها در این دهه پرکار به‌شمار می‌رود. علاوه بر مقبولیت و اقبال آثار مرادی‌کرمانی در میان کارگردانان، پذیرش آثار مرادی‌کرمانی در میان جمع کثیری از مخاطبان علاوه بر آنکه مسیر اقتباس را پرچالش می‌سازد، ضمانت خوبی برای پذیرش از سوی مخاطبان است.

### پیشینه تحقیق

آثار مقتبس از داستان‌های مرادی‌کرمانی به‌عنوان تلاقی‌گاه ادبیات و سینما همواره موضوع پژوهش‌های بسیاری از جمله پژوهش‌های تطبیقی قرار گرفته‌است؛ اما آنچه در این میان، تحقیق حاضر را متمایز می‌کند، یکی به‌لحاظ موضوع و دیگری از نظر روش تحقیق است؛ به‌طوری‌که در میان اقتباس‌های فیلمی از آثار مرادی‌کرمانی، تحلیل داستان «تک‌درخت‌ها» و اقتباس سینمایی مأخوذ از این داستان، برای اولین بار است که موضوع پژوهش قرار می‌گیرد و همچنین موضوع این پژوهش برای اولین بار با رویکردی بینارشته‌ای و مبتنی بر روش تحقیق در ادبیات تطبیقی بررسی می‌شود؛ اما آنچه در تحلیل فیلم‌های اقتباسی بسیار حائز اهمیت است و البته اغلب در پژوهش‌های تطبیقی در حاشیه می‌ماند، عبور از مرحله مقایسه و تحلیل فیلم بر اساس معیارهای نقد وفادارانه است؛ چراکه در غیر این صورت آنچه ارائه می‌شود چیزی جز داوری و نقد جانب‌دارانه و ارزش‌گذاری بدون داشتن معیاری مشخص و نهایتاً اکتفاکردن به تطبیق در مفهوم مقایسه و تقلیل پژوهش‌های اقتباسی تا سرحد مطالعات رقابتی و منازعات بینارسانه‌ای نخواهد بود.

### چارچوب نظری و روش تحقیق پژوهش

حوزه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی با گره‌خوردن به مطالعات بینارشته‌ای وسعت قابل ملاحظه‌ای یافته و خارج از هرگونه نگرش‌های سلسه‌مراتبی توانسته‌است قلمروهای جدیدی را برای پژوهش‌های تطبیقی به ارمغان آورد که از این میان می‌توان به بررسی اقتباس‌های سینما از ادبیات اشاره کرد. روش تحقیق در این مقاله مبنی بر چهارچوب نظری ادبیات تطبیقی به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات بینارشته‌ای تعریف می‌شود و نگارنده در این پژوهش بر آن است تا از منظر ادبیات تطبیقی، چرایی و چگونگی فرایند اقتباس را بررسی کند؛ چراکه آنچه اهمیت دارد تفسیر کارگردان است؛ زیرا «خود تفاسیر درست همانند متن مورد تفسیر خلاقانه و مهم‌اند» (برسلر، ۱۳۸۹: ۱۴۶) بر این اساس آنچه که در یک فرایند اقتباس اتفاق

می‌افتد این است که اقتباس‌گر در طی خوانشی تنگاتنگ از متن و به دور از هرگونه رفتارهای منفعلانه و مصرفی مبنی بر ارائه بازتاب و رونوشتی از متن اولیه، فعالانه با متن وارد تعامل می‌شود و دست به تفسیر متن می‌برد؛ از این‌رو اقتباس «دیگر به‌عنوان تکرار اثر دیگری تلقی نمی‌شود... و ما با یک بازخوانی یا رونوشت و بازنویسی روبه‌رو نیستیم» (Casetti, 2008: 82) و اقتباس به‌عنوان فرامتنی متأثر اما مؤثر و خلاقانه معرفی می‌شود که به‌عنوان یک بینامتن و با ساختاری از «تکرار همراه با تغییر» (Hutcheon, 2006: 142) است و تغییر، بخش ناگزیر اقتباس است چرا که «تطبیق‌دادن و اقتباس کردن هم در سینما و هم در ابعاد بیولوژیکی این کلمه به معنای تغییر می‌باشد» (Boozer, ۲۰۰۶: ۱۷۶) و می‌توان از آن به‌عنوان یک تکرار خلاقانه و یا بنابر تعبیر دادلی اندرو<sup>۱</sup> به‌عنوان یک «آفریده زیبایی‌شناختی جدید» (۲۰۰۸: ۱۹۲) نام برد که بر ایند تعامل اقتباس‌گر با متن در بافت گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی است. هم‌سو با همین دیدگاه، استم<sup>۳</sup> نیز اقتباس را «مجموعه‌ای از مفاهیمی همچون خوانش<sup>۴</sup>، از‌نویساری<sup>۵</sup>، نقد<sup>۶</sup>، ترجمه<sup>۷</sup>، تغییر<sup>۸</sup>، استحاله<sup>۹</sup>، بازآفرینی<sup>۱۰</sup> و احیا<sup>۱۱</sup>» (۲۰۰۵: ۲۵). معرفی می‌کند.

بدین ترتیب آنچه در این میان به‌عنوان امری مغفول دوباره احیا می‌شود نقش اقتباس‌گر به‌عنوان ادراک‌کننده متن است که همان‌طور که هاچن می‌نویسد «ابتدا مفسر و سپس خالق» (۲۰۰۶: ۱۸) است. به تعبیر اسنایدر<sup>۱۲</sup> «اقتباس، رابطه پدر-فرزندی است یا رابطه مادر-فرزندی، بچه فراتر از والدینش حرکت می‌کند از وجود آن‌ها نشأت گرفته و ممکن است آن‌ها را قبول نداشته باشد» (۲۰۱۱: ۱۵۰)؛ بنابراین موضوع بحث این مقاله انطباق مابه‌ازایی تصویری با متن نوشتاری نیست؛ بلکه تحلیل و چرایی فیلمی است که از صافی ذهن کارگردان در جایگاه خواننده متن عبور کرده و به عرصه‌ای برای نمایش تفسیر او بدل شده است.

### اقتباس‌گر / کارگردان

مطابق نظریه هاچن، «دلایل عمیقاً شخصی، فرهنگی، یا حتی تاریخی اقتباس‌گران در انتخاب یک اثر خاص، برای اقتباس و نیز انتخاب روشی معین برای انجام آن، باید

<sup>1</sup> Dudley Andrew

<sup>2</sup> new aesthetic creation

<sup>3</sup> Robert Stam

<sup>4</sup> Reading

<sup>5</sup> Rewriting

<sup>6</sup> Critique

<sup>7</sup> Translation

<sup>8</sup> Metamorphosis

<sup>9</sup> Transmutation

<sup>10</sup> Recreation

<sup>11</sup> Resuscitation

<sup>12</sup> Mary H. Snyder

از طریق نظریه اقتباس، به‌طور جدی مورد توجه و واکاوی قرارگیرد» (Hutcheon, 2006: 95)؛ از این‌رو بررسی کارنامه هنری کارگردان و بررسی چرایی اقبال او به داستان‌های مرادی کرمانی می‌تواند اولین گام در بررسی چرایی و چگونگی روایت خاص سعید ابراهیمی‌فر در مقام اقتباس‌گر باشد.

در ابتدا باید بدانیم هاچن با در نظر گرفتن اقتباس به‌عنوان فرایند خوانش، نقش قابل توجه و بسزایی را برای اقتباس‌گر به‌مثابه کسی که قرائت و تفسیری نو از متن ارائه می‌دهد، قائل می‌شود. او فعل اقتباس کردن را منسوب به یک نفر نمی‌داند و بر این باور است که اقتباس بر ایند فعالیت مجموعه‌ای از نقش‌های مختلفی است که توسط یک نفر؛ یعنی کارگردان مدیریت می‌شود. او در این‌باره می‌نویسد:

این کارگردان است که بیشترین مسئولیت را برای شکل و تأثیر کلی کار دارد؛ چراکه در تولیدات نمایشی مانند: سینما، تلویزیون، سلیق و سبک‌های مورد نظر کارگردان چیزهایی هستند که در کار برجسته‌اند. احتمالاً همه کارگردان‌ها باید حداقل اقتباس‌کننده‌های بالقوه در نظر گرفته شوند (همان: ۸۴).

بدین ترتیب آخرین و مؤثرترین حلقه این زنجیره، کارگردان است که طی فرایند خوانش از متن منبع، تفسیری خلاقانه از متن ارائه می‌دهد و می‌توان از او به‌عنوان «نیروی خلاق فیلم» (Snyder, 2011: 74) نام برد؛ به‌طوری‌که «در پایان ممکن است که فیلم از لحاظ تأکید و تمرکز، هم از فیلمنامه و هم از متنی که مورد اقتباس قرار گرفته خیلی متفاوت‌تر باشد» (Hutcheon, 2006: 83) و اینجاست که نقش کارگردان به‌مثابه یک اقتباس‌گر، برجسته خواهد شد؛ زیرا کارگردان همان فردی است که طی فرایند خوانش از متن منبع با دخالت زاویه دید خود، اثر اقتباس را از آن خود می‌کند و هر کارگردان در جایگاه خواننده متن اقتباس شده، بسته به ذهنیت و پیش‌متن‌های خاص خود می‌تواند اجزای متفاوتی را به‌نمایش بگذارد؛ پس اقتباس‌گر بر مبنای نقش‌کنش‌گرانه و معناسازی که ایفا می‌کند، متن منبع را تحت تمکن خود می‌آورد و اثر اقتباسی، دیگر یک بازگویی مقلدانه نیست؛ بلکه به‌عنوان «تفسیری خلاقانه / خلاقیتی تفسیری»<sup>۱</sup> (همان) از متن منبع به‌شمار می‌رود و این خلاقیت در اقتباس تا اندازه زیادی متأثر از «روحیات و مهارت اقتباس‌کننده» (همان: ۸۴) است و کشف این روحیات و مهارت‌های کارگردان در پذیرش اثر از سوی مخاطبان، نقش مهمی خواهد داشت. «اگر مخاطب بداند که هنرپیشه‌ای قبلاً در انواع خاصی از فیلم‌ها بازی می‌کرده یا کارگردانی انواع خاصی از فیلم‌ها را می‌ساخته‌است، این آگاهی بینامتنی او، ممکن است در تفسیرش از اقتباسی که می‌بیند تأثیر بگذارد» (Hutcheon, 2006: 126).

کارنامه هنری ابراهیمی‌فر مبین دو موضوع است: اول سبک و سیاق روایت‌گری

<sup>1</sup> Cerative Interpretation/ Interpretive Creation

او که کاملاً نمادگرایانه و شاعرانه است و دوم فیلمنامه‌هایی که ارائه داده از دو حالت خارج نشده‌است؛ یعنی فیلمنامه‌ها یا به مرحله ساخت نمی‌رسیدند و یا اگر هم تولید می‌شدند فرصت اکران پیدا نمی‌کردند و یا اگر مثل فیلم "نار و نی"<sup>(۲)</sup> فرصت اکران می‌افتند، جز در بین مخاطبین خاص، اقبال عموم مردم را به همراه نداشت.

از نظر هاجن «اقتباس گران وقتی تصمیم به اقتباس می‌گیرند درباره اینکه چه اثری یا رسانه‌ای را برای اقتباس برگزینند دلایل شخصی خودشان را دارند» (۲۰۰۶: ۹۲).

ابراهیمی‌فر در دهه هفتاد، در میان این سرخوردگی‌ها و ناکامی‌های هنری و شرایط نابسامان شغلی، با داستان‌هایی از هوشنگ مرادی‌کرمانی روبه‌رو می‌شود که به‌نوعی هم‌صدای احوالات و احساسات آن روزهای اوست و این حس نزدیکی و همانندی و البته نام هوشنگ مرادی‌کرمانی به‌عنوان نویسنده‌ای مطرح و پرمخاطب که داستان‌هایش پررنگ‌ترین نقطه همکاری میان ادبیات و فیلم را شکل داده‌است و اینکه نویسنده، آشنا با لحن و بیان سینما و تصویر است و یا اینکه همکاری خوبی با کارگردان‌ها در پشت صحنه برای ساخت فیلم از داستان‌ها داشته‌است و مجموعه‌ای از تمام این شرایط که می‌تواند ضمانت کار تولید فیلم باشد؛ پذیرش و اقبالی را نسبت به این داستان‌ها برای کارگردان ایجاد می‌کند که منجر به ساخت فیلم "تک‌درخت‌ها" می‌شود و کارگردان در جایگاه خواننده ادراک خود از متن را، صورتی عینی می‌بخشد.

### بحث

فیلم «تک‌درخت‌ها» اثر ابراهیمی‌فر بر اساس چهار داستان مجزا، اما پیوسته و با یک خط داستانی از مجموعه داستان لبخند انار تهیه شده‌است و نخستین همکاری مشترک میان ابراهیمی‌فر و مرادی‌کرمانی است و دومین فیلم بلند این کارگردان به‌حساب می‌آید که پس از پنج سال وقفه در کار تولید، به‌دلیل بحران مالی، نهایتاً در بیست‌وپنجمین جشنواره فیلم فجر روی پرده رفت و بعد از آن هیچ‌گاه فرصتی برای اکران عمومی نیافت.

فیلم اقتباسی «تک‌درخت‌ها» ایرانی است و داستان‌های اقتباس‌شده نیز داستان‌هایی فارسی هستند؛ از این‌رو این فیلم در قالب یک اقتباس بینارشته‌ای تعریف می‌شود و بررسی تغییرات بینافرهنگی از حوزه تحلیل ما خارج می‌شود و موضوعیتی ندارد. علی‌رغم محدود شدن گستره تغییرات، شاهد تفاوت‌های چشمگیری نسبت به متن مبدأ هستیم.

در ابتدای عنوان‌بندی، بعد از معرفی شخصیت‌های اصلی فیلم، نام مرادی‌کرمانی و ابراهیمی‌فر را به‌عنوان فیلمنامه‌نویسان فیلمی که برگرفته از داستانی از مرادی‌کرمانی است، مشاهده می‌کنیم. او در جایگاه یکی از فیلمنامه‌نویسان، تمام دیالوگ‌ها را

به لهجه کرمانی تنظیم کرده‌است؛ از این‌رو گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها کاملاً منطبق و وفادار به گفت‌وگوهای متن داستان است و حضور نویسنده از پشت کلام شخصیت‌ها به‌خوبی حس می‌شود.

مرادی کرمانی در مصاحبه با ایسنا می‌گوید: «تک‌درخت‌ها کار متفاوتی شده و آن را دوست دارم» (۱۳۸۵: بند ۲)؛ اما اکثریت منتقدان بر این باورند که فیلم «تک‌درخت‌ها»، «فیلمی پرتکلف، ملال‌آور و خسته‌کننده و اثری ضدواقع‌گرا... و سرشار از نمادهای ذهنی کارگردان است که در اثر نویسنده وجود نداشته‌است» (موسوی، ۱۳۸۵: بند ۱۱) و «زبان فیلم... تاحدودی الکن و گنگ شده» (دژاکام، ۱۳۸۵: بند ۳). توافقی بر این باور است که «از این فیلم، به‌هیچ‌وجه نباید شیرینی و روانی داستان‌های مرادی کرمانی یا فیلم‌هایی را که پیش از این با اقتباس از نوشته‌های او ساخته شده، انتظار داشته باشید» (۱۳۸۵: بند ۱). با استناد به این ادعاها می‌توان نتیجه گرفت که فیلم «تک‌درخت‌ها» کاملاً مشمول خوانش و تفسیر کارگردان از متن مرادی کرمانی شده‌است و به‌عنوان یک محصول، به ساختاری از «تکرار همراه با تغییر» دست یافته‌است. مبتنی بر نظریه‌هاچن، اقبال این کارگردان به داستان‌های مرادی کرمانی با توجه به سبک و سیاق و کارنامه هنری‌اش نکته‌ای است که می‌تواند در پذیرش اثر در بین مخاطبان نقش قابل تأملی داشته باشد و آمدن نام ابراهیمی‌فر در کنار مرادی کرمانی می‌تواند یک پیش‌آگاهی برای مخاطب آگاه باشد که با خوانشی متفاوت از روایت مرادی کرمانی روبه‌رو خواهد بود و مخاطب این تفاوت را از فضاسازی و چیدمان عناصر دیداری و شنیداری در همان صحنه آغازین فیلم درمی‌ابد.

### صحنه آغازین

از همان ابتدا کارگردان با کاربست یک‌سری تمهیدات، مخاطب را متوجه ساخت غیرمتعارف فیلم می‌کند. صحنه آغازین فیلم با نمایی متحرک از بازار کرمان شروع می‌شود و ما در این نما، تصاویری از سبک معماری این بازار را مشاهده می‌کنیم و فیلم‌بردار تماماً سر دوربین را به سمت فروشندگان و ویتترین مغازه و افرادی که در حال رفت‌وآمد هستند، می‌چرخاند؛ درست مثل کسی که در حال فیلم‌برداری با یک دوربین دستی است و این نمای روی دست<sup>۱</sup> (دقیقه ۱) القاکننده فضایی مستندگونه است. حاشیه صوتی این نما، صدای همهمه بازار و صدای چکش مسگران است که این صدای چکش همان صدا و نغمه‌ای است که در داستان نیز به گوش می‌رسد: «از بازار مسگری صدای چکش می‌آید. تق... تق... تق... تق تق تق» (۱۰۷). دست مسگر از طریق نمای زوم شتابدار<sup>۲</sup>، قاب دوربین را پُر می‌کند و تلفیق این نما با موسیقی کابوس‌واری که ضمیمه این صحنه شده است، فضایی آکنده از وهم و

<sup>۱</sup> Hand- help shot

<sup>۲</sup> Crash-Zoom



رمز را حاکمیت می‌بخشد و در این زمان، عنوان فیلم بر صفحه‌ای سیاه‌رنگ، نقش می‌بندد: «تک‌درخت‌ها».

در ادامه صحنه‌پردازی، این فضای وهم‌آلود به صورت سبک حاکم بر صحنه بروز پیدا می‌کند و از طریق نمای فیکس فریم از بازار کرمان و موسیقی وهم‌انگیزی که به نوعی مکمل و تشدیدکننده این فضا است، وجهی برجسته می‌یابد. در واقع فیلم‌ساز از طریق تروکاژ، چیدمانی سیال و معلق میان خیال و واقعیت ارائه می‌دهد و در همان دقایق ابتدایی (دقیقه ۲) مخاطب را در تشخیص دنیای ذهنی و واقعی به چالش می‌گیرد و با ابهام‌افکنی، مخاطب را از همان ابتدا متوجه سبک نمادگرا و ذهنیت مبنای فیلم می‌کند. تروکاژ این صحنه، تصویری از موزه‌های مردم‌شناسی را تداعی می‌کند که به نوعی موضوع فیلم را به موضوعات مستندوار و در اینجا مستندهای تاریخی نزدیک می‌کند و این نگاه در سراسر فیلم جریان دارد. در حقیقت میان فضای حاکم بر تیتراژ و فضایی که در سراسر فیلم جریان دارد یک نوع هم‌گرایی دیده می‌شود. صادقی این هم‌گرایی را از ویژگی‌های یک تیتراژ خوب می‌داند و در این باره می‌نویسد:

از ویژگی‌های یک تیتراژ خوب، هماهنگی فضاسازی بصری و موسیقایی آن با فیلم است. تیتراژ بایستی جنس و ریخت بصری فیلم را مصور کند؛ به طوری که دیدن تیتراژ، تداعی‌گر متن فیلم باشد (۱۳۸۷: ۲۸).

کارگردان از همان صحنه آغازین فیلم، مخاطبان را در جریان سبک خاص و نامتعارف خود در تفسیر از داستان "تک‌درخت‌ها"ی مرادی‌کرمانی قرار می‌دهد و می‌توان گفت تیتراژ به وضوح تداعی‌گر بافت بصری و فضای حاکم در سراسر فیلم است.

## زبان فیلم

همان‌طور که استم یادآور می‌شود، اقتباس «جابه‌جایی در مکان، زمان و زبان است» (Musser, ۲۰۰۸: ۲۵۰). داستان "تک‌درخت‌ها" هم، با عبور از صافی ذهن کارگردان، از شیوه روایت‌گری و زبان نویسنده کاملاً فاصله می‌گیرد و به لحن و زبان کارگردان نزدیک می‌شود؛ از این رو در تفسیری که فیلم‌ساز از داستان «تک‌درخت‌ها» ارائه می‌دهد صراحت و سادگی و طنزی که خاص قلم کرمانی است، به فیلم راه پیدا نمی‌کند؛ به‌عنوان نمونه، روایت طنزگونه مرادی‌کرمانی درباره شعر طولانی‌ای که روشن برای حکاکای روی سنگ قبرش سروده و اصرار فخری و ایرج برای برگرداندن نظر اعضای انجمن و شوخی اعضای انجمن با علیرضا نوه روشن، از اینکه قرار است در آینده شاعر شود، همه از متن فیلم حذف می‌شود (۱۳۴-۱۳۷) و جای خود را به زبان استعاری و ذهنی کارگردان می‌دهد که به دیدگاهی سمبولیستی دلالت

می‌کند که «تا حد امکان باید از واقعیت عینی<sup>۱</sup> دور و به واقعیت ذهنی<sup>۲</sup> نزدیک شد» (حسینی، ۱۳۹۴: ۵۶۴).

در فیلم «تک‌درخت‌ها»، اصالت رمز و نماد و ابهام در روایت کاملاً در خدمت نگاه و تفسیر کارگردان است و از قرائت نمادگرایانه او از متن دلالت دارد. زبان مشکل و سخت نمادگرایان در تفسیر نمادگرایانه کارگردان هم بروز یافته‌است و با حذف صحنه‌ها و دیالوگ‌های طنزآمیز نویسنده در روایت فیلم و جایگزینی آن با زبان رمز و استعاره، به مراتب پیچیده‌تر و سخت‌تر هم شده‌است. همچنین تا اندازه زیادی تحرک از روایت سلب شده و ایستایی و ریتم کند و ابهام‌افکنی در روایت تقویت شده‌است. استیلای این روایت‌گری را می‌توانیم در سراسر فیلم ببینیم که به دو مورد؛ یعنی پیرنگ و نماد «تک‌درخت‌ها» اکتفا می‌کنیم.

### الف. پیرنگ خواب‌گونه

پیرنگ فیلم تا حد زیادی متأثر از پیش‌فرض‌های ذهنی کارگردان و زبان استعاری فیلم جلو می‌رود و زنجیره علی و معلولی داستان از طریق تک‌پلان‌ها و سلسله‌ای از نماهای غیرمتجانس تحت الشعاع قرار می‌گیرد؛ زیرا «به نظر سمبولیست‌ها زبان نباید منطقی باشد. زبان سمبولیسم مثل زبان خواب است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۲۳). این پیرنگ خواب‌گونه نیز تلاشی در جهت صراحت‌زدایی و تمهیدی در جهت رسیدن به ساختاری نامتعارف و ساختارشکن برای شکل‌گیری روایت ذهنی کارگردان است.

بنابر نقلی از هاچن «تدوین می‌تواند با مونتاژ تصاویر نامتجانس، استعارات را به تصویر کشد. دوربین می‌تواند با استفاده از جداکردن برخی از عناصر از یک صحنه، نه تنها به آن معنی خاصی ببخشد؛ بلکه به آن جنبه سمبلیک بیافزاید» (۲۰۰۶: ۷۱).

نمونه‌ای از این پیرنگ خواب‌گونه را در تک‌پلان‌هایی نامتجانس در دقایق (۱۹: ۴۱/۴۵: ۴۴/۵۲) می‌توان دید که با ابهام‌افکنی و قطع زنجیره علی و معلولی در جهت ساختارشکنی، در عین حال قطعاتی ارزشمند از پازل روایت ذهنی و استعاری کارگردان به‌شمار می‌روند و اینجاست که فیلم کاملاً از روایت مرادی‌کرمانی فاصله گرفته و به روایت‌گری خاص ابراهیمی‌فر و تفسیر کارگردان نزدیک می‌شود.

«در فیلم، استعاره می‌تواند در یک نما یا تعدادی نما که موضوع مشترک و وحدت زمانی- مکانی دارند... ارائه‌شود» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸۹). نمونه‌ای از این زبان استعاری را در دقیقه ۳۲ و ۳۴ شاهد هستیم. بعد از جروب‌بحث روشن با پسرش، در نمایی بسته، دست‌های فخری، خواهر ایرج را می‌بینیم که سعی می‌کند کلاف در هم‌پیچیده‌ای از نخ‌ها را از هم باز کند که استعاره‌ای تصویری از روابط پدر و

<sup>۱</sup> objectif

<sup>۲</sup> subjectif



تصویر ۴، پوستر فیلم (Northwestern University Libraries)



تصویر ۳

پسر است و با آشتی آن دو، کلاف نخ‌ها درحالی‌که کاملاً مرتب و تفکیک شده‌اند، در نمایی بسته مورد تأکید قرار می‌گیرد (تصویر ۱ و ۲)؛ بنابراین در سراسر فیلم، مخاطب با صحنه‌هایی مواجه می‌شود که آشناست؛ اما با زبانی متفاوت. درست همان‌طور که ترنس مک‌نالی می‌نویسد: «علت پیروزی آپراها و نمایش‌های موزیکال موفق در این است که چگونه هر پدیده و تصویر آشنا و مبتنی بر دریافت عادت ما را از نو می‌سازند و آن‌ها را تازه جلوه می‌دهند» (۲۰۰۹: ۱۹؛ به نقل از Hutcheon, 2006: 115).



تصویر ۲



تصویر ۱

## ب. نماد تک‌درخت

نمود لفظی تک‌درخت در قالب نام داستان و تک‌درخت قطعه هنرمندان (۱۲۶) و کتاب شعر آقای روشن با نام تک‌درختی در ریگزار و تصویری که روی جلد این دیوان شعر طراحی و توصیف شده‌است؛ (۱۰۵) مقوی مضمون تنهایی و تک‌افتادگی در داستان است که این مضمون در فیلم با ایماژ تک‌درخت پیوند می‌خورد و مبنای خوانش نمادگرایانه و ذهنیت مبنای کارگردان در فیلم قرار می‌گیرد و هر بار تماشاگر ترکیبی از تصویر تک‌درخت و موسیقی فیلم را به‌تماشا می‌نشیند، با روایت کارگردان همراه می‌شود که نه تنها در زندگی شخصیت‌های داستان به‌نوعی جاری و ساری است؛ بلکه روایت‌گر انزوایی است که کارگردان نیز در جایگاه خواننده‌ای مفسر با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند.

در روایت داستانی، تطبیق و مشابهتی بین شاعربودگی و درخت و گیاهبودگی ایجاد شده‌است؛ چنان‌که در شعر پایان داستان می‌خوانیم: «زمین هرگز از شاعر خالی نمی‌ماند/ بگو به دشت‌های خشک/ بگو به نم‌باران/ هر بامداد گیاهی می‌روید/ سبز، امیدوار، تنها (۱۳۷)». گیاه سبز، امیدوار و تنها با استفاده از صناعت انسان‌انگاری، همان شاعر است و تفسیر کارگردان از این شعر، نقلی از آقای روشن در فیلم است مبنی بر اینکه «مرگ برای یه شاعر زمانیه که دیگه نتونه شعر بگه». در واقع حیات شاعر تا جایی است که ذهنش سترون نشده و باروری فکری داشته باشد. اوج این اتحاد و تطبیق را می‌توان در دقیقه ۰۶:۰۱ در قاب تصویر دوربین ایرج ببینیم که روشن و تک‌درخت، درحالی‌که روشن به حالت یک جسد زیر درخت دراز کشیده‌است، در یک قاب مورد تأکید قرار می‌گیرند و نکته قابل توجه اینجاست که تک‌درخت روایت ابراهیمی‌فر در فیلم، نیمی سبز و نیمی خشک است و کارگردان کارکرد تک‌درخت و مشابهتش با شخصیت شاعری آقای روشن را که حالا توانمندی و رونق شاعری‌اش رو به زوال رفته‌است، به‌طرزی نمادگرایانه دلالت‌مند می‌سازد (تصویر ۳). همسانی و تطبیق بین شاعر و درخت، در پوستر تبلیغاتی فیلم هم دیده می‌شود و این اتحاد کاملاً حفظ شده‌است؛ با این تفاوت که این تک‌درخت برخلاف تمام درختان، به شکلی غیرمتعارف و خلاف‌آمد عادت، برگ‌های رنگارنگ دارد که به طرزی نمادین، گواه نگاه متفاوت کارگردان از نویسنده است و مؤکد این است که ابراهیمی‌فر در این فیلم، تفسیر خاص خود از تک‌درخت را به‌نمایش می‌گذارد (تصویر ۴).

### دوگانه سنت و تجدد

بن‌مایه و مضمون اصلی روایت رویارویی مضمون سنت و تجدد است که در لایه زیرین روایت، جاری و ساری است و رویارویی سنت و تجدد را در فضاسازی، کنش بازیگران و کشمکشی میان پدر و پسر شاهد هستیم. ایرج پس از سال‌ها برای دیدار پدر و خواهرش فخری از فرانسه به ایران برگشته است. او می‌خواهد از لحظه‌لحظه زندگی پدر، از تمام خانه، خانواده و اقوام، کوچه و بازار و بناهای تاریخی کرمان فیلم بگیرد تا موقع برگشت، به‌عنوان یادگاری با خودش ببرد. آقای روشن در همان آغاز، از اینکه تمام زندگی‌اش در قاب دوربین ایرج نقش بسته‌است ناراحت و خشمگین می‌شود و این موضوع را شرم‌آور می‌داند و به‌شدت ایرج را به خاطر این عمل بازخواست می‌کند: «وقتی تو کوچک‌ترین کار مرا، احساس مرا، روی فیلم ثبت می‌کنی آدم حس می‌کند مال خودش نیست، راحت نیست» (۱۱۱). این موضوع در فیلم بسط پیدا می‌کند و شامل سایر شخصیت‌ها نیز می‌شود و می‌بینیم وقتی ایرج لنز دوربین را به‌سمت صورت خاله‌اش می‌گیرد تا از او فیلم بگیرد، خاله صورتش را با چادر می‌پوشاند. ایرج بعد از مدت‌ها زندگی در اروپا، از این فرهنگ فاصله گرفته‌است و به‌عنوان نماینده فرهنگ برون‌گرای غرب در مقابل فرهنگ درون‌گرای شرقی و سنتی، از به‌نمایش درآوردن روزمرگی‌هایش در قالب عکس و فیلم معذب

نمی‌شود و به پدر می‌گوید: «دیدید که چقدر ساده از صبحانه خوردن بچه‌ها؛ حتی بگومگوی مادرشان با آن‌ها فیلم گرفتم... چرا ما باید از زندگی کردن خودمان فیلم نداشته باشیم؟» (۱۱۲-۱۱۳) اما فرهنگ سنتی و درون‌گرایی ایرانی که پدر و خانواده ایرج نماینده آن هستند، پذیرای این موضوع نیست. در جایی دیگر از داستان، یک‌بار دیگر این دوگانه سنت و تجدد، موجب تعارض می‌شود و ایرج به‌عنوان نماینده تجدد، رفتار و منش و ظاهر او با ارزش‌های فرهنگ سنتی در تباین قرار می‌گیرد: «خواهر، ایرج را نگاه کرد و گفت: کراواتت را باز کن. ممکن است دم در جلویمان را بگیرند». علیرضا گفت: "دایی جان اگر جلویمان را هم نگیرند، کارکنان اینجا از کراوات خوششان نمی‌آید. فکر می‌کنند تو آدم بدی هستی". خواهر گفت: «ما اینجا زندگی می‌کنیم. اینجا کراوات و رافتاده. تو اداره مسخره‌ات می‌کنند». ایرج حرص خورد و کراواتش را با خشم باز کرد» (۱۲۵).

در اینجا خشم و عصبانیت ایرج، درست همان رفتاری است که پدر در مقابل دوربین ایرج، به‌عنوان نشانه تجدد، از خود نشان می‌دهد و مسخره و طردشدن ابزار فشار مشترکی است که از سوی فرهنگ‌ها بر مخالفان اعمال می‌شود. مبتنی بر نظریه اقتباسی هاچن «بعضی اوقات اقتباس‌گران عناصری از متن مورد اقتباس را که ممکن است برای فرهنگ‌شان در زمان و مکان خود، جنجال‌برانگیز و ناهماهنگ باشد، کنار می‌گذارند» (Hutcheon, 2006: 147). در اینجا هم به‌واسطه اینکه بافتار اجتماعی، پذیرای نمایش این پاراگراف در فیلم نیست، تصمیم کارگردان بر حذف این پاراگراف قرار می‌گیرد.

### دوگانه عناصر فرهنگی بومی و غیربومی

روایت کارگردان در فضاسازی و صحنه‌پردازی، به‌شدت متأثر از این بن‌مایه سنت و تجدد است. این تقابل سنت و تجدد را در دقیقه ۱۰، با ادبیاتی نمادین می‌بینیم؛ درحالی‌که دوربین فیلم‌برداری به‌عنوان ابزار تجدد در کنار عناصر بومی کرمان در نمایی بسته، از سوی کارگردان مورد تأکید قرار می‌گیرد (تصویر ۵).



تصویر ۵

در جای‌جای فیلم و به طرق مختلف شاهد تأکیدات فیلم‌ساز بر عناصر فرهنگی

و بومی و در کل آداب و رسوم و فرهنگ ایرانی هستیم. معماری بومی و خاص خانه‌های شهر کرمان؛ شامل حیاط بزرگ با حوض و باغچه و ایوان، سکوی در ورودی، دیوارهای کاهگلی و درهای چوبی و بزرگ کوبه‌ای که جریان خاص زندگی آن منطقه را به تصویر می‌کشد و تعداد زیاد نماهای نزدیک از عناصر فرهنگی بومی در دقایق مختلف (۴۱، ۳۵، ۳۶، ۴۲، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۳۵)، مؤکد این نگاه کارگردان است (تصویر ۶) که زمان قابل توجهی از فیلم را نیز به خود اختصاص می‌دهد. از دقیقه ۱۲ تمام مکان‌هایی که ایرج می‌تواند سر بزند، مبتنی بر انتخاب‌های کارگردان است. انتخاب کارگردان از میان آداب و رسوم ایرج در قباب دوربینش ثبت می‌کند و در داستان غایب است؛ تبرک‌جستن و حاجت‌گرفتن از آرامگاه مشتاق‌علیشاه، یکی از عرفای بنام کرمانی است (۱۸) که نام‌بردن از "مشتاق‌علیشاه" و اشاره به این باور، موجد بینامتنیتی است که متن فیلم اقتباسی را به عرصه‌ای برای تلاقی و گفت‌وگوی دو متن و حضور هم‌زمان و هم‌جوار دو روایت بدل کرده است و بنابر تعبیر نامور مطلق «با افزوده شدن بینا به متنیت، متن دیگر به صورت منفرد و مجزا مورد بررسی قرار نمی‌گیرد؛ بلکه در پرتو ارتباط با متن‌های دیگر به آن توجه می‌شود» (۱۳۸۸: ۷۷). «این متون لزوماً مکتوب نیستند و می‌توانند شامل منابع شفاهی (یا برآمده از سنت‌های شفاهی)؛ مانند اسطوره و باورهای عامیانه هم بشوند» (پاینده، ۱۳۹۲: ۶۳). دلالت‌هایی که با تلمیح به این سنت و باور تبرک‌جستن تداعی می‌شود، با کنش شخصیت فخری در فیلم گره می‌خورد که در تفسیر کارگردان، کنش او تماماً تجسمی از فرهنگ و آداب و رسوم مسلط در این منطقه تعریف می‌شود و مطابق سنت و باور جامعه‌ای که خاستگاه اوست، برای گرفتن حاجتش به بارگاه این عارف تبرک می‌جوید.

التزام کارگردان به تأکیدات بصری بر عناصر بومی و فرهنگی تا جایی است که ابراهیمی فر تشخیص می‌دهد دست به تغییر بزند و محل کار شاعران را که در داستان شامل اداره اوقاف و اداره آب و فاضلاب و هواشناسی است، با کارگاه رنگرزی و قالی‌بافی که به نوعی معرف مشاغل سنتی کرمان است، جایگزین کند. در تمام طول این صحنه‌ها، گویی که مخاطب به تماشای مستندی تاریخی از شهر کرمان نشسته و یا اینکه در موزه مردم‌شناسی منطقه کرمان قدم گذاشته است (۰۱:۰۶-۰۱:۰۹). و تقدیر از این فیلم در بخش نگاه ملی جشنواره می‌تواند حاکی از این فضاسازی فرهنگی و ملی فیلم باشد. موسیقی‌ای که در کنار این صحنه‌پردازی‌ها در سراسر فیلم شنیده می‌شود، موسیقی غربی و غیربومی است که به خواست کارگردان توسط سعید شهرام<sup>(۳)</sup> در آمریکا تهیه و تنظیم شده است. شنیدن این موسیقی در کنار تماشای فرهنگ بومی و آلمان‌های فرهنگی‌ای که بنابر انتخاب کارگردان، بارها در نمای کلوزآپ مورد تأکید قرار گرفته‌اند، مقوی دوگانه سنت و تجدد است.

### شخصیت‌ها

شخصیت‌های داستان در روند خوانش ابراهیمی فر ابعاد تازه‌ای یافته‌اند. دقتی

که کارگردان در انتخاب بازیگران از خود نشان می‌دهد و تبیین رفتارهایی جدید برای شخصیت‌ها که متأثر از جهان‌بینی خاص اوست، به شخصیت‌های داستان عمق و معنا می‌بخشد. در این خوانش، شخصیت فخری متأثر از دغدغه‌های فرهنگی کارگردان، حیاتی نو می‌یابد و تمام ابعاد طنزآمیز شخصیت روشن، جز در انتخاب سعید پورصمیمی<sup>(۴)</sup>، به‌عنوان بازیگر نقش روشن، حذف می‌شود و شخصیت ایرج متأثر از دغدغه‌های سینمای شاعرانه و معناگرایی کارگردان، ابعاد جدیدی می‌ابد.

### الف. شخصیت فخری

فخری در فیلم نسبت به داستان حضور پررنگ‌تر و باورپذیرتری در جایگاه دختر آقای روشن و خواهر ایرج دارد؛ دلسوز و حامی پدر و برادر است و نمونه یک زن کاملاً کرمانی در معنای خاص و یک زن ایرانی در معنای عام است. شخصیت او حتی ظاهر، لباس و لهجه‌اش با عناصر فرهنگی این منطقه گره می‌خورد. او پیراهن‌های بلند و به رنگ روشن و گلدار می‌پوشد که یقه و آستین آن سوزن‌دوزی شده‌است و کاملاً منطبق با بافت فرهنگی و آب‌وهوایی منطقه کرمان است. هم‌چنین کنش او در طول فیلم تماماً تجسمی از فرهنگ و آداب و رسوم مسلط در این منطقه است. او نیز مانند اکثر زنان کرمانی با هنر پته‌دوزی آشناست و در دقیقه ۴۱ او را در حال دوخت یک رومیزی برای ایرج می‌بینیم که با خود به‌عنوان سوغات ببرد؛ یا وقتی که ایرج سرما می‌خورد انتخاب او عرقیات و جوشانده‌های گیاهی است؛ هم‌چنین زمانی که محمود، همسر او به سفر می‌رود، مبتنی بر آداب فرهنگی ایرانیان در بدرقه مسافر، کاسه‌ای آب که برگ سبزی در آن شناور است، پشت سر او می‌ریزد؛ درحالی‌که هیچ‌کدام از این رفتارها برای شخصیت فخری در داستان تعریف نشده‌است. در حقیقت می‌توانیم فخری را نماینده رفتارهای فرهنگی در فیلم ببینیم که فیلم‌ساز توانسته‌است بسته به خاستگاه این شخصیت در داستان، ابعاد رفتاری تازه‌ای برای او تعریف کند و به این شخصیت متناسب با بافت اجتماعی- فرهنگی منطقه کرمان هویت و اصالت ببخشد.

### ب. شخصیت ایرج

شخصیت ایرج، هم در فیلم و هم در داستان، با خاطره و مرور گذشته و حسی نوستالژیک گره می‌خورد. در دقیقه ۱۰ در نمایی بسته، دوربین فیلم‌برداری ایرج روی میز و در کنار عناصر بومی و فرهنگی کرمان که روی میز چیده شده‌اند، دیده می‌شود که رویارویی دوگانه سنت و تجدد، یک‌بار دیگر در قاب دوربین کارگردان مورد تأکید قرار می‌گیرد (تصویر ۳).

تمام آنچه در قاب دوربین ایرج ثبت می‌شود، رنگ کهنگی دارد. اشتیاق ایرج را برای ثبت و ضبط آن‌ها در این جمله از او می‌شنویم. وقتی آقای روشن می‌پرسد: «از چی می‌خوای عکس برداری؟» و او پاسخ می‌دهد: «از همه چیز» (دقیقه ۲۰). ایرج به‌عنوان نماینده فرهنگ غربی در دوگانه سنت و تجدد، «همه‌چیز» در این سنت



برایش جالب و دیدنی است و می‌تواند موضوع قاب دوربینش قرار بگیرد و آقای روشن، سوژه اصلی دوربین ایرج برای ثبت خاطرات است؛ چراکه پیرمرد شاعر، نه‌تنها غبار پیری و کهنگی در چهره‌اش، که در اتاق و وسایل اتاق او و هر آنچه در ارتباط با اوست نمایان شده (دقیقه ۱۲) و نگاه ایرج به پدرش مثل یک اثر تاریخی و باستانی ارزشمند است که می‌خواهد تماماً او را در قاب دوربینش جاودانه سازد.

این کاوش در گذشته‌ها در متن فیلم نسبت به داستان کمی بسط پیدا می‌کند، به‌طوری‌که در فیلم، بخشی از مرور خاطرات ایرج به شخصیتی به نام نرگس بختیاری پیوند می‌خورد و کارگردان پیشینه‌ای احساسی برای ایرج تعریف می‌کند که در داستان وجود ندارد. این پیشینه در فیلم از طریق اصالت‌بخشیدن به ادبیات نمادگرایانه و از راه تداعی خاطرات عینیت پیدا می‌کند. جایی در داستان از زبان ایرج می‌خوانیم که: «این شهر و مردمش و شما مثل آینه‌ای هستید که می‌توانم گذشته خودم را در آن ببینم» (۱۱۰). این جمله از گفت‌وگوی ایرج و پدر حذف شده‌است و آینه، مبنای تفسیر نمادگرایانه کارگردان قرار گرفته و به‌نحوی دلالت‌مند در خدمت نگاه و سبک کارگردان درآمده‌است. در دقیقه ۴۲ ایرج به محله‌ای قدیمی می‌رود که در گذشته خانه نرگس بختیاری در آن‌جا بوده‌است. ایرج با چرخیدن در ویرانه‌های این خانه، خاطراتی از احساسی که در گذشته نسبت به دختر این خانه، نرگس، داشته‌است، برایش تداعی می‌شود. در قابی بسته، آینه‌ای را در طاقچه می‌بینیم که تصویر نرگس با لباس سفیدرنگ برای لحظه‌ای در آن نمودار می‌شود و این درحالی است که موسیقی‌ای وهم‌آلود نیز ضمیمه تصویر شده که مقوی فضای صحنه است. پس از آن، از طریق نمای دیزالوا<sup>۱</sup> این خاطره محو می‌شود و آنچه برجای می‌ماند، خرابه‌ای از یک طاقچه است که ایرج بدان چشم دوخته‌است. درواقع در اینجا آینه با کارکردی نمادین و دلالت‌مند نمایان‌گر احساسات و خاطرات تهنشین‌شده در پس‌زمینه ذهن ایرج است. در کتاب فرهنگ نمادها درباره آینه این‌طور آمده‌است که آینه، امکان «دیدن گذشته، حال و آینده را می‌سوز می‌سازد» (۱۳۸۴: ۳۳۱) و فیلم‌ساز با ادبیاتی ذهنی و از راه تداعی خاطرات، گذشته و ابعاد شخصیتی او را به‌نحوی نمادگرایانه واکاوی می‌کند. ابراهیمی‌فر با انتخاب مهدی احمدی (با سابقه بازیگری در فیلم‌های معناگرا) دست به تفسیر شخصیت ایرج می‌زند و به ابعاد شخصیت عمق و معنایی تازه می‌بخشد.

در دقیقه ۴۰: ۴۳ کارگردان با تکرار ایماژ تک‌درخت در ویرانه‌های آن محله قدیمی، به‌طرزی ناموفق سعی دارد مضمون تک‌افتادگی را توسعه دهد و در سطحی نمادین، به شخصیت ایرج نیز تسری دهد؛ اما اشاره منفرد به نماد تک‌درخت در پرداخت شخصیت ایرج و قابل حذف‌بودن آن، درحالی‌که خدشه‌ای به پیرنگ وارد نمی‌کند، القای این معنا را از طریق این نماد، با مشکل روبه‌رو می‌کند؛ زیرا

<sup>۱</sup> Dissolve



«نماد بنا به تعریف می‌بایست تکرار شود. اشاره منفرد به چیزی نمی‌تواند دلیل نمادین بودن آن باشد... دو دیگر اینکه نماد می‌بایست در پیرنگ داستان نقش داشته باشد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

### ج. شخصیت آقای روشن

روشن، کارمند بازنشسته اداره پست و تلگراف است. شخصیت او با مضمون تک‌افتادگی و سنت‌گره می‌خورد. او شاعر پیر و تنهایی است که همسرش را از دست داده و تنها پسرش در فرانسه با همسر فرانسوی و دو فرزندش زندگی می‌کند. بیشترین توصیفات ظاهری در داستان، مربوط به آقای روشن است که ویژگی‌های ظاهری روشن با انتخاب مناسب سعید پورصمیمی در نقش آقای روشن به خوبی عینیت یافته است. روشن، مقبولیتی به لحاظ شخصیت شاعری در میان اعضای انجمن و همکارانش ندارد: «بعضی از آقایان مرا به شاعری قبول ندارند. خب من هم آن‌ها را قبول ندارم» (۱۱۸-۱۱۹).

اعتراض روشن در انجمن بیشتر به خاطر این است که نوبت شعرخوانی او را با توجه به پیشکسوتی‌اش رعایت نکرده‌اند؛ اما در فیلم، اعتراض او نسبت به اعضای انجمن پررنگ‌تر می‌شود و اعتراضش دستمایه تفسیر کارگردان قرار می‌گیرد. او قبل از آنکه شعرش را در جلسه انجمن بخواند، بیتی از اخوان ثالث می‌خواند:

«شاعر نی‌ام و شعر ندانم که چه باشد / من مرثیه‌خوان دل دیوانه خویشم»

و سپس گله و شکایت خود را با بیتی انتقادی از حافظ که در متن داستان وجود ندارد، بیان می‌کند:

«آه از دست صرافان گوهر ناشناس / هر زمان خرمهره را با دُر برابر می‌کنند» (۵۶: ۵۰)

در ادامه جملات و صحبت‌های دیگری از جنس اعتراض در دقیقه ۴۸ فیلم از زبان روشن اضافه می‌شود که در متن داستان وجود ندارد: «به خاطر اینکه شعر نو را هم شعر می‌دونم نباید نسبت به من بی‌احترامی کنند» یا «به خاطر اینکه می‌گم نباید سلیقه بخصوصی توی انجمن حاکم بشه، نباید به من توهین کنند».

در اینجا اشاره به ابیاتی از اخوان ثالث و حافظ موجد بینامتنیت شده است و دلالت‌هایی که از طریق این ابیات تداعی می‌شود، با شخصیت روشن و دغدغه‌های کارگردان گره می‌خورد و راه را برای درک بیشتر معانی تلویحی متن هموارتر می‌سازد. می‌توان گفت کارگردان تمام‌قد پشت این جملات ایستاده است و این اعتراضات بیش از آنکه گله و شکایت آقای روشن به اعضای انجمن باشد، زبان حال کارگردان و صدای اعتراض اوست. حضور ملموس کارگردان در دو تعبیر "شعر نو" و "سلیقه بخصوص"، به وضوح قابل درک است. شعر نو نماینده ساختارشکنی در قالب‌های سنتی شعر فارسی محسوب می‌شود که با سبک ساختارشکنانه و غیرمتعارف

فیلم‌سازی کارگردان مرتبط است و حمایت از این سبک، صحنه‌گذاری بر علاقه و گرایش کارگردان به سبک‌های ساختارزدایانه و تولید فیلم‌های معناگرایانه‌ای است که چندان مورد پذیرش عموم نیست و «حاکم‌شدن سلیقه بخصوصی در انجمن»، حاکی از احساس تبعیضی است که کارگردان همواره نسبت به فیلم‌های خودش در موضوع اکران سلیقه‌ای فیلم‌ها داشته‌است؛ بنابراین مبتنی بر نقدی روان‌کاوانه، حاصل تعامل اقتباس‌گر با متن، معنایی است که با ذهنیت، یا بنابر تعبیر هالند با «مضمون هویت»<sup>۱</sup> خواننده گره خورده‌است و «مضمون هویت هر خواننده‌ای باعث حذف بعضی از عناصر متن یا گاه افزودن مطالبی خاص به متن می‌شود و این هر دو عمل (حذف‌کردن و افزودن) از ادراک انتخابی خواننده سرچشمه می‌گیرد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۷۷) و سرخوردگی‌ها و ناکامی‌های هنری کارگردان در دهه هفتاد موجب می‌شود تا الگوی همدلی با شخصیت داستانی، انتخاب او برای ادراک متن قرار گیرد.

می‌توان گفت تضاد فیلترهای سیاه‌وسفید و رنگی در نماهای مختلف در دقایق ۴۸-۵۵، به‌گونه‌ای دلالت‌مند، گویای همین ساختار غیرمتعارف فیلم و رویکرد فیلم‌ساز در ارائه نشانه‌های دیداری است که فیلم‌ساز با کاربست فیلترهای سیاه‌وسفید، آن‌ها را از سایر صحنه‌ها و نماها متمایز می‌کند و تفسیر خود را ارائه می‌دهد و سمت‌وسوی سخنرانی روشن را از موقعیت‌های طنز در متن داستان، به لحنی شاعرانه و زبانی ساختارشکنانه تغییر می‌دهد؛ به‌طوری‌که با تغییر متناوب رنگ صحنه‌ها در حرکتی سیال و مداوم، بین رنگ‌آفرینی‌های سیاه‌وسفید و رنگی، مخاطب را در مرزی نامشخص میان واقعیت و فراواقعیت در حالت تعلیق و ابهام نگاه می‌دارد و بار دیگر بر سبک و سیاق ذهنیت مبنای خود در فضا‌سازی و زبان تأکید می‌کند (تصویر ۶).



روشن باور دارد که بهترین شاعر شهر است؛ اما شعرش مخاطبانی در بیرون ندارد. درواقع از نظر شخصیتی، روشن، پیرمرد تنها و شاعر مسلکی است که مدام دچار سوءظن در ارتباط با خانواده و اعضای انجمن شاعران است. در جلسه شب شعر، خطاب به احمدپور، یکی از اعضای انجمن، می‌گوید: «شما هیچ‌وقت با من خوب نبودید. همه اهل شهر می‌دانند که شما از من و شعرم خوشتان نمی‌آید» (۱۱۷)

<sup>1</sup> identity theme

و در نهایت وقتی در شب شعر نمی‌داند که شعر تازه‌ای سروده‌است یا نه، باز خطاب به احمدپور می‌گوید: «گمش کردم احمدپور. گمش کردم. تو چشمم زدی. نفرینم کردی که شعرم را گم کنم» (۱۲۲). او حتی با این تصور که دوربین ایرج در تمام مدت در تعقیب اوست و از او فیلم‌برداری می‌کند، به شدت ایرج را مورد بازخواست قرار می‌دهد؛ چنان‌که در روایت کرمانی این‌طور می‌خوانیم که هر وقت می‌خواست بخوابد، چیزی بخورد، با کسی دعوا کند...، شعر بگوید... خیال می‌کرد دوربین ایرج دارد از او فیلم می‌گیرد (۱۱۰)؛ این درحالی است که ایرج به او می‌گوید که این تنها تصور اوست که در تمام لحظات از او فیلم گرفته شده‌است و رو به پدر می‌گوید: «دارید اغراق می‌کنید. من بیشتر این چیزهایی که شما می‌گویید نگرفتم. فکر کرده‌اید گرفته‌ام» (۱۳۹۱ : ۱۱۱، دقیقه ۲۶-۳۲).

می‌توان بین شخصیت روشن در متن داستان و فیلم، مرزی مشخص و تأمل‌برانگیز قائل شد؛ زیرا شخصیت روشن در داستان مشمول تفسیر کارگردان قرار گرفته و ابعاد متفاوتی یافته‌است. درحقیقت می‌توان گفت در فیلم، شخصیت زودرنج، حساس و بی‌ثبات آقای روشن و تصورات او مبنی بر سوءظن و حس تعقیب و حضور چشم دوربینی که زندگی او را زیر نظر گرفته و هذیان‌ات و تصوراتی که مرز خیال و واقعیت را برای ذهن او نامشخص کرده‌است، از وی شخصیتی روان‌رنجور ارائه می‌دهد که به نوعی مشمول خوانشی روان‌شناسانه می‌شود که اصطلاحاً نوعی اسکیزوفرنی پارانوییدی است که با غلبه وهم و هذیان بر واقعیت همراه است. هیلگارد<sup>۱</sup> یکی از این هذیان‌ها را «هذیان توطئه» می‌نامد و در این باره می‌نویسد:

اصطلاح پارانوییدی برای بیمارانی به کار می‌رود که هذیان توطئه دارند. شخص ممکن است به دوستان و وابستگان خود، به این معنا مشکوک باشد که می‌خواهند او را مسموم کنند یا او را زیر نظر دارند، تعقیبش می‌کنند یا پشت سرش حرف می‌زنند (۱۳۸۴: ۵۴۴).

در فیلم این خوانش با بازیگری پورصمیمی که به نحو قابل ملاحظه‌ای عینیت یافته است؛ محتمل به نظر می‌رسد. در دقیقه ۲۸ پورصمیمی را در وضعیتی می‌بینیم که پشت به دوربین، لبه صندلی و با حالتی جمع و مچاله نشسته که حاکی از حس ترس و اضطرابی است که بر تمام وجودش حاکم شده‌است. این ترس زمانی که ایرج با دوربینش، درحالی که خاموش است وارد قاب دوربین می‌شود، بیشتر می‌شود؛ به طوری که هرچه ایرج به آقای روشن نزدیک‌تر می‌شود، او با رفتاری آمیخته با ترس و توهم، درحالی که سعی می‌کند خود را از چشم دوربین پنهان کند و سریع و به سختی نفس می‌کشد، از ایرج فاصله می‌گیرد و بیشتر در خود فرو می‌رود (تصویر ۷). اما نکته قابل تأمل درباره شخصیت‌پردازی آقای روشن اینجاست که این خوانش روان‌شناسانه فقط در روایت خاص ابراهیمی‌فر و با

<sup>۱</sup> Ernest Hilgard

بازیگری پورصمیمی خوانشی محتمل به‌نظر می‌رسد. در داستان، اگرچه شخصیت آقای روشن با داشتن ویژگی‌هایی چون سوءظن، حساسیت و زودرنجی و تا حدی خودشیفتگی، معرفی می‌شود (۱۱۴، ۱۲۳، ۱۲۸)؛ اما این ویژگی‌های شخصیتی در داستان تماماً در خدمت شیوه روایت‌گری و طنز خاص قلم مرادی‌کرمانی است و مرز مشخصی با روایت ابراهیمی‌فر از شخصیت روشن، پیدا می‌کند.



تصویر ۷

## نتیجه

مطالعات اقتباس، به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی، حوزه‌ای بینارشته‌ای محسوب می‌شود و ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر به روش‌شناسی‌های جدیدی در حوزه اقتباس رسیده‌است که ظرفیت‌های اقتباس را برای تبدیل‌شدن به بزرگ‌ترین ابزار تولید فرهنگ در هر جامعه‌ای دوجندان ساخته‌است. مبتنی بر رهیافت‌های جدید ادبیات تطبیقی نو، اقتباس اگرچه مأخوذ و ملهم از اثری دیگر است؛ اما یک هم‌تاسازی و تقلید و تکرار صرف از معنایی متعین و از پیش تعیین‌شده نیست. ادبیات تطبیقی پیرو رویکردهای نظری نو با صحنه‌گذاشتن بر اهمیت نقش پویا و کنش‌گرانه اقتباس‌گر در جایگاه خواننده متن مبدأ، مفهوم اقتباس را از یک بازنمایی صرفاً مقلدانه، فراتر می‌برد و امکان تولید و تبدیل‌شدن به یک اثر خلاقانه را برای اقتباس فراهم می‌آورد؛ به‌طوری‌که مطابق روش‌شناسی‌های جدید، اقتباس اگرچه برگرفته از اثر یا اثری دیگر است؛ اما به‌عنوان روایت و خوانشی نو و خلاقانه از متن منبع و ترکیب و تلفیقی مؤثر و مبتکرانه از حضور هم‌زمان روایت‌های کهنه و نو با مختصاتی مستقل، قائم بالذات و هم‌طراز و هم‌جوار با متن پیشین، هویت خود را بازیابی می‌کند.

فیلم «تک‌درخت‌ها» تفسیری نو از متن داستان مرادی‌کرمانی ارائه می‌دهد و تأثیر پیش‌فرض‌ها و پیش‌متن‌های کارگردان را می‌توان در زبان متفاوت فیلم

نسبت به داستان، پرداخت شخصیت‌ها، پیرنگ و چیدمان عناصر دیداری- شنیداری، به‌خوبی مشاهده کنیم؛ به‌طوری‌که فیلم بیش از آنکه داستان مرادی‌کرمانی را به‌تصویر بکشد، ذهنیت و منویات ابراهیمی‌فر را عینیت بخشیده‌است.

ابراهیمی‌فر به‌عنوان کارگردان "نار و نی" و با پیش‌فرض‌های ذهنی مشخص، به سراغ متنی از مرادی‌کرمانی می‌رود و متأثر از این متن، فیلمی می‌سازد که با دکوپاژی نمادگرایانه که تابعی از انتخاب‌ها و پیش‌ساخته‌های ذهنی و جهان‌بینی اوست؛ روایتی خلاقانه از متن مبدأ به‌نمایش می‌گذارد که تفاوت‌های چشمگیری با متن نوشتاری مبدأ دارد و این تفاوت و تغییر؛ به‌معنای فاصله سبکی و تضاد ذهنی میان نویسنده و کارگردان و یا عدم توانایی کارگردان در اقتباس نیست؛ بلکه برآیند تفسیر و روایت خاص ابراهیمی‌فر در جایگاه خواننده از متن داستان مرادی‌کرمانی است؛ چراکه ما در اقتباس، نه با یک بازتولید؛ بلکه با خوانشی جدید روبه‌رو هستیم که محصول ادراک خواننده/ اقتباس‌گر است.

اگرچه کارگردان از رویکرد وفادارانه فاصله گرفته و به رویکرد خلاقانه نزدیک شده‌است، نکته قابل تأمل اینجاست که مفهوم خلاقیت در اینجا نباید ما را به اشتباه اندازد؛ چراکه منظور از خلاقیت در همه جا به یک مفهوم و اندازه و درجه نیست؛ از این‌رو وقتی از خلاقیت در روایت ابراهیمی‌فر در سینمای اقتباسی ایران صحبت به‌میان می‌آوریم، با وقتی که از خلاقیت در روایت فوردکاپولا<sup>۱</sup> از رمان جوزف‌کنراد<sup>۲</sup> یا مدرنیزه‌سازی نمایشنامه‌های شکسپیر در سینمای اقتباسی غرب سخن می‌گوییم، تفاوت زیادی وجود دارد. رویکرد خلاقانه در فیلم "تک‌درخت‌ها" منجر به تغییرات گسترده زمانی و مکانی و فرهنگی نمی‌شود و از سویی دیگر فیلمنامه به‌صورت مشترک بین نویسنده و کارگردان نوشته شده‌است و نویسنده دخالت مستقیم در فیلم دارد؛ بنابراین "تک‌درخت‌ها" برساخته‌ای از بینامتن‌های مرادی‌کرمانی و ابراهیمی‌فر در جایگاه مؤلفان این فیلم محسوب می‌شود که اگرچه متأثر از متن مبدأ است، تفسیری مؤثر و خلاقانه از متن داستان مرادی ارائه می‌دهد و حضور تصویری نویسنده و کارگردان در فیلم به‌نحوی نمادین و دلالت‌مند بر این موضوع صحنه می‌گذارد.

### پی‌نوشت‌ها

(۱) جهت آشنایی با قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی ر. ک. علی‌رضا انوشیروانی. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره اول، شماره ۱، ۳-۱۷.

(۲) اولین فیلم ابراهیمی‌فر، فیلم نار و نی در سال ۱۳۶۷ بود که به‌عنوان دومین فیلم سینمای عرفانی بعد از انقلاب؛ فیلمی کاملاً نمادگرایانه و شاعرانه و متأثر از سینمای دهه هفتاد به اکران درآمد. ابراهیمی‌فر با ساخت فیلم نار و نی توانست جوایز داخلی و خارجی زیادی را کسب کند. نار و

<sup>1</sup> Francis Ford Coppola

<sup>2</sup> Joseph Conrad

نی نامزد نُه سیمرغ بلورین شد و در نهایت سه جایزه بهترین فیلم اول کارگردان، بهترین تدوین و بهترین صداگذاری را از آن خود کرد؛ اما نهایتاً سرنوشتی مشابه فیلم‌های بعدی او داشت و دو سال بعد از ساخت؛ یعنی در سال ۱۳۶۷ فرصت اکران پیدا کرد.

(۳) سعید شهرام، تحصیل‌کرده رشته موسیقی از کالج بوستون آمریکا است و از دهه شصت، ساخت موسیقی برای فیلم را آغاز کرده و تاکنون برای فیلم‌های بسیاری در داخل و خارج از کشور موسیقی متن ساخته است.

(۴) سعید پورصمیمی، بازیگر و کارگردان سینما و تئاتر ایرانی است. او بازیگری را با تئاتر و از سال ۱۳۴۰ آغاز کرد و در سینما کارش را با بازیگری در فیلم *ناخدا/ خورشید* در سال ۱۳۶۵ شروع کرد. از او در دومین جشنواره کمدی گل‌آقا به‌عنوان پیشکسوت سینمای کمدی تقدیر به‌عمل آمده است.

## منابع

- انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). "ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران". ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره اول، شماره اول ۱. (۱) (بهار)، ۳۸-۶.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). "مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی". ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره چهارم، شماره اول ۴. (۱) (بهار و تابستان)، ۹-۳.
- ایبیرمز، ام. اچ؛ هرمن، جفری گالت. (۱۳۸۷). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ویراست نهم، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.
- برسلر، چارلز. (۱۳۸۹/۲۰۰۳). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار: حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن). جلد دوم، تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). گفت‌وگو نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی. ویراست دوم، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی. تهران: مروارید.
- حسینی، سیدحسن. (۱۳۹۴). مکتب‌های ادبی. جلد دوم، چاپ هجدهم، تهران: نگاه.
- رماک، هنری. (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ترجمه فرزانه علوی‌زاده، ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره سوم، شماره ۲ (پاییز و زمستان)، ۷۳-۵۴.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). مکتب‌های ادبی. چاپ سوم، تهران: قطره.
- شوالیه، ژان؛ گبران، آلن. (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیا و... جلد دوم، تحقیق و ترجمه سودابه فضایی، چاپ دو، تهران: جیحون.
- صادقی، مهدی. (۱۳۸۷). گرافیک و سینما. چاپ دوم، تهران: رسم.
- ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۳). «شیوه‌های بیان در سینما». هنر، شماره ۶۲، ۱۹۷-۱۸۲.
- مرادی‌کرمانی، هوشنگ. (۱۳۹۱). لبخند انار. چاپ یازدهم، تهران: معین.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفت‌مانی». پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۲ (بهار)، ۹۴-۷۳.
- هیلگارد، ارنست؛ اتکینسون، ریتا؛ اتکینسون، ریچارد س. (۱۳۸۴). زمینه روان‌شناسی. گروه مترجمان: محمدنقی براهنی، تهران: رشد.

Boozar, Jack. (Ed.). (2008). *Authorship in Film Adaptation*. University of Texas Press.

Hutcheon, Linda. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

Naficy, Hamid. *Tak Derakhtha. Iranian Movie Posters Collection 2*. Retrieved from University Archives, Northwestern University Libraries, Evanston. Digital Collections:

<https://dc.library.northwestern.edu/items/d46e79a0-e3e344-ed-85bd-9556f8b69100>

Stam, Robert, and Alessandra Raengo. (2005). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. London: Wiley-Blackwell.

Stam, Robert, and Alessandra Raengo. (2008). *A Companion to Literature and Film*. Blackwell.

Snyder, Mary H. (2011). *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. New York: Continuum Publishing

پایگاه‌های اینترنتی

تواضعی، جابر. (۱۳۸۵). "زیر درخت انجیر: درباره "تک‌درخت‌ها"; از بورخس تا مرادی کرمانی". ۲ اسفند ۱۳۸۵ وب‌نوشته‌های جابر تواضعی. چهارشنبه ۴ تیر ۱۳۹۹.

[http://tavazoe.blogfa.com/post/8\(242020/6/\)](http://tavazoe.blogfa.com/post/8(242020/6/))

در نشست نقد و بررسی "تک‌درخت‌ها". "مرادی کرمانی: اهالی ادبیات و سینما آشتی کنند؛ ابراهیمی فر: دغدغه‌ام گرفتن سیمرغ نیست". ۱۴ بهمن ۱۳۸۵، ایسنا، کد خبر: ۸۵۱۱-۰۶۳۶۱. چهارشنبه ۴ تیر ۱۳۹۹.

<https://www.isna.ir/news/851106361-/%D8%AF%D8%B12020/6/24->

دژاکام، تقی. "نگاهی به فیلم "تک‌درخت‌ها" ساخته سعید ابراهیمی فر: از تک‌خال تا تک‌درخت!". ۲۱ بهمن ۱۳۸۵، روزنامه کیهان، شماره ۱۸۷۳۵. دوشنبه ۲ تیر ۱۳۹۹.

[https://www.magiran.com/article/1343050\(222020/6/\)](https://www.magiran.com/article/1343050(222020/6/))

موسوی، امیر. (۱۳۸۵). "نگاهی به دو فیلم "مینای شهر خاموش" و "تک‌درخت‌ها" (روزهای سرد جشنواره در سینمای مطبوعاتی)". ۱۵ بهمن ۱۳۸۵. روزنامه دنیای اقتصاد، شماره ۱۱۶۸. دوشنبه ۲ تیر ۱۳۹۹.

<http://www.donya-e-eqtasad.com/news/699789/#ixzz3bBeGzSg3222020/6/>



## **An Interdisciplinary Study of the Cinematic Adaptation of "Lonesome Trees" by Houshang Moradi Kermani**

**Maryam Esmaili<sup>1</sup>**

### **Abstract**

One of the areas of research in comparative literature is the study of the relationship between literature and cinema. This research analyses the adaptation process of "Lonesome Trees" (by Houshang Moradi Kermani) in its cinematic adaptation (directed by Saeed Ebrahimifar), from the perspective of literary adaptation. The goal of this paper is to study and analyze the changes that have taken place during the adaptation process. The theoretical framework of this research is based on A Theory of Adaptation by Linda Hutcheon. Hutcheon believes that adaptation is an active and meaning making process in which the adapter interacts with the text as a reader. The result of this reading is a creative interpretation which is the product of the adapter's mindset. Therefore, loyalty is not the evaluation criterion for a cinematic adaptation. In this paper, we demonstrate how and why, as a director and an adaptor, Saeed Ebrahimifar creates a unique narrative independent from Moradi Kermani's "Lonesome Trees" a work which has significant differences from the original text.

**Keywords:** Adaptation, Comparative Literature, Creativity, Interdisciplinary Studies, Linda Hutcheon, "Lonesome Trees", Modari Kermani.

---

<sup>1</sup>M.A. in CL Concentration, Dept. of Persian Language & Literature, Allama Tabataba'i University, Tehran, Iran  
Maryam.esmaili89@gmail.com