The Influence of "Artistic" and "Parametric" Narratives from Bordwell's Neoformalism Perspective in Cinematic Adaptations of Shakespeare's Plays (Case Study: "Ophelia" by Claude Chabrol and "King Lear" by Jean-Luc Godard)

Seyyed Ali Rouhani[1], **Mohamad Ghorbani**[2]

Receive Date: 09 July 2024, Accept Date: 02 August 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2035002.1081

Abstract

Understanding narrative in cinema has always been one of the most The choice of narrative structure has always been one of the most important concerns of adaptation theorists. Moreover, due to the predominant presence of the classical narrative form in most adaptations, attention to the nature of other narrative modes that could be employed by filmmakers in the process of adaptation has been somewhat neglected. In this regard, Shakespeare's plays have provided an opportunity for artists of dramatic arts to experiment with a variety of narrative forms in their adaptations. Nevertheless, most of these adaptations in the first half of the past century sought to implement their strategies through the classical narrative form and fidelity to the original text. Gradually, however, with the emergence of new forms in cinema in the second half of the century, different modes of adapting Shakespeare's works came into existence. This article aims to examine the adaptive features of two Shakespearean works by analyzing non-classical narrative elements in their film adaptations. The study employs the neo-formalist approach and the ideas of David Bordwell, who has explained the types of narratives and investigated the norms of each. In explaining non-classical narrative forms, Bordwell emphasizes that, historically, these forms were shaped in opposition to classical narrative, developed within the traditions of national cinemas, and continued under the influence of modern theater and literature. In this study, two narrative forms—artistic narrative and parametric narrative—are examined, focusing on how their narrative elements have been applied in two adaptations: Claude Chabrol's

1. Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: alirouhani@art.ac.ir
2. MA in Dramatic Literature, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: ghorbani71.mohamad81@gmail.com

"Ophelia" and Jean-Luc Godard's "King Lear". The research seeks to demonstrate that in the process of non-classical adaptations, fidelity or free interpretation of the original text alone is not sufficient; rather, the type of cinematic narrative form chosen by the artist, with its specific requirements and constraints, also influences the original text.

Keywords: Cinematic Adaptation, Neo Formalism, Narrative Form, Shakespeare

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تأثیر روایت‌های «هنری» و «پارامتریک» از منظر نئوفرمالیسم بوردول در اقتباس‌های سینمایی از نمایشنامه‌های شکسپیر؛ مطالعهٔ موردی: دو فیلم «اوفلیا» کلود شابرول و «شاه‌لیر» ژان-لوک گدار

علی روحانی[۱]، **محمد قربانی**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱

DoI: 10.22034/RPA.2025.2035002.1081

چکیده

انتخاب ساختار روایی همواره از مهم‌ترین دغدغه‌های نظریه‌پردازان اقتباس بوده است و در این میان نمایشنامه‌های شکسپیر با این اقبال مواجه بوده‌اند که هنرمندان هنرهای دراماتیک بتوانند انواع فرم‌های روایی را در اقتباس از آنها تجربه کنند. این مقاله قصد دارد با تحلیل عناصر روایی غیر کلاسیک در اقتباس‌هایی از دو نمایش‌نامهٔ شکسپیر ویژگی‌های اقتباسی آنها را بررسی کند. در این پژوهش از رویکرد نئوفرمالیستی و آرای دیوید بوردول استفاده شده که در آن به تبیین انواع روایت و بررسی هنجارهای هر یک از آنها پرداخته است. بوردول در تبیین روایت فرم‌های روایی غیر کلاسیک تأکید دارد که به‌لحاظ تاریخی، این فرم‌ها در تقابل با روایت کلاسیک شکل گرفت و در چهارچوب سنت‌های ملی کشورهای گوناگون رشد و پرورش یافت و با تأثیرپذیری از تئاتر و ادبیات نوگرا ادامه پیدا کرد. در این پژوهش دو فرم روایی هنری و پارامتریک مورد بررسی قرار گرفته و چگونگی به‌کارگیری عناصر روایی آنها در دو فیلم اقتباسی *اوفلیا* کلود شابرول و *شاه‌لیر* ژان-لوک گدار بررسی شده است. پژوهش می‌کوشد نشان دهد که در فرایند اقتباس‌های غیرکلاسیک تنها وفاداری یا برداشت آزاد به متن اصلی راهگشا نبوده و نوع فرم روایی که هنرمند برمی‌گزیند نیز با الزامات و محدودیت‌های خود را بر متن اصلی تأثیر می‌گذارد.

واژگان کلیدی: اقتباس سینمایی، شکسپیر، نئوفرمالیسم، فرم روایی، دیوید بوردول

۱. دانشیار، گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: alirouhani@art.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد، رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: ghorbani71.mohamad81@gmail.com

مقدمه

روایت فرایندی است که از رهگذر آن، پی‌رنگ و سبک اثر نمایشی در مسیر هدایت تماشاگر و ارائهٔ نشانه‌هایی به او، برای ساختن داستان در یکدیگر تأثیر می‌گذارند. بدین ترتیب، اثر نمایشی فقط هنگامی به روایت نمی‌پردازد که پی‌رنگ اطلاعات داستان را نظم و سازمان می‌دهد، بلکه روایت فرایندهای سبکی را نیز در بر می‌گیرد. (بوردول، ۱۳۹۶: ۱۵۷). تفاوت نوع تعامل میان عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت، فرم‌های روایی متفاوتی را رقم می‌زند.

از نخستین روزهای پیدایش سینما، آثار نمایشی ویلیام شکسپیر مورد توجه فیلم‌سازان برای اقتباس بوده است. به‌گونه‌ای که با اشاره به بیش از ۴۰۰ اثر اقتباسی می‌توان تأکید داشت که متون هیچ نمایشنامه‌نویسی به اندازهٔ شکسپیر مورد اقتباس قرار نگرفته است. در این میان بخش اعظم اقتباس‌های موجود از روایت کلاسیک در فرایند اقتباس بهره‌برده‌اند. علت این امر شاید الزام به وفاداری به متون اصلی بوده و در نتیجه فرم کلاسیک شیوهٔ روایت خود را به اقتباس شکسپیری تحمیل کرده و امکان بهره‌گیری از فرم‌های روایی دیگر را کاهش داده است. بااین‌حال در نیمهٔ دوم قرن گذشته با اقتباس‌های آزاد و شخصی زیادی از آثار شکسپیر مواجه بودیم که در فرایند روایت از متن اصلی تغییرات زیادی را اعمال کرده‌اند و در مطالعات اقتباس همواره مطرح بوده‌اند. آنچه شیوه‌های اقتباسی در این آثار را برجسته می‌سازد اتخاذ راهبردهای روایی غیر کلاسیک بوده است. این پژوهش قصد دارد با مطالعهٔ دو اثری که به فرم روایی کلاسیک وفادار نبوده‌اند، این امکانات روایی نوین را تحلیل کند و نشان دهد که چگونه فرم‌های مدرن روایی امکانات نمایشی نوینی را در نمایشنامه‌های شکسپیر کشف کرده‌اند که روایت کلاسیک از آنها محروم بوده است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مهمی در زبان فارسی شامل پایان‌نامه و مقاله، در مورد اقتباس سینمایی از شکسپر انجام شده‌اند؛ بااین‌حال، اغلب آنها به حوزه‌های ادبیات نمایشی اختصاص دارند. اما در مواردی پژوهش‌ها با رویکردهای این مقاله هم‌راستایی دارند. برای نمونه، سید محمد برومنددانش در مقاله «مطالعه اقتباس سینمایی دو فیلم تراژدی مکبث و سریر خون از نمایش‌نامهٔ مکبث» می‌کوشد تا دو شیوه اقتباس در این دو اثر سینمایی از یک متن شکسپیر را بررسی کند (برومند دانش، ۱۴۰۲). یاسمن یاسی‌پور تهرانی در مقالهٔ «به‌روزآمدگی اقتباس نمایش‌نامهٔ مکبث شکسپیر از منظر تحلیل گفتمانی» بر این باور است که اقتباس سینمایی در خلأ صورت نمی‌گیرد و از گفتمان‌های مسلط زمان و مکان تولید اثر تأثیر می‌گیرد. نویسنده با واکاوی شیوهٔ اقتباسی فیلم *اسکاتلند پی ای* به کارگردانی بیل موریست (۲۰۰۱) که برگرفته از مکبث است نشان می‌دهد که چگونه گفتمان معاصر بر نوع اقتباس تأثیر گذارده است (یاسی‌پور طهرانی، ۱۴۰۲). بااین حال درباره تأثیر سینمای هنری بر اقتباس شکسپیری پژوهش مستقلی انجام نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت داده‌ها کیفی و بر اساس هدف نظری و از نظر شیوه و روش توصیفی-تحلیلی است. در این پژوهش پس از بررسی آرای نئوفرمالیسم به مطالعهٔ موردی دو فیلم از مجموعه فیلم‌های مشابه خواهیم پرداخت. این مطالعهٔ‌کیفی بر مبنای بررسی عمیق دو نمونه است که نمایانگر وضعیت کلی شرایط موجود در نمونه‌های بیشتر هست. ازاین‌رو پس از استخراج داده‌های کیفی به‌دست‌آمده از نظریات نئوفرمالیسم در مورد روایت و انواع آن، دو فیلم *افلیا* و *شاه‌لیر* به صورت تحلیلی-توصیفی از منظر روایت‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرند. در این بررسی، ابتدا روایت‌شناسی هنری و پارامتریک تحلیل شده و از آنها شاخص‌هایی برای بررسی موردی استخراج می‌شود و در نهایت آثار مورد نظر بر اساس شاخص‌های مذکور مورد بررسی قرار می‌گیرند.

مبانی نظری

چهارچوب نظری این پژوهش، آرای نئوفرمالیستی دیوید بوردول[1] است. اصلی‌ترین فعالیت بوردول، شکل دادن نظریهٔ نئوفرمالیستی روایت، با اتکا بر فرمالیسم روسی است. بوردول روایت را فرایندی می‌داند که تماشاگر را در ساخت داستان یاری می‌کند. او معتقد است که تماشاگر، به وسیلهٔ طرح‌واره‌ها ـ که شباهت بسیاری با آن‌چه فرمالیست‌های روس «زمینه»ها می‌نامیدند، دارد ـ دست به ساختن داستان می‌زند.

بوردول در آثار مختلفی به تبیین نظریهٔ روایت خود پرداخته و با توجه به هنجارهای روایی متفاوت، به دسته‌بندی

Doi: 10.22034/RPA.2025.2035002.1081

انواع روایت و بررسی هنجارهای هر یک از آنها پرداخته است. بر همین اساس، او چهار نوع روایت را شناسایی کرده است: روایت کلاسیک، روایت هنری، روایت ماتریالیستی تاریخی و روایت پارامتریک. در ادامه به شرح مختصر هنجارهای دو فرم روایی هنری و پارامتریک مورد بحث در این تحقیق پرداخته شده است.

روایت هنری

بوردول در تبیین روایت هنری تأکید دارد که «به لحاظ تاریخی، روایت هنری در تقابل با روایت کلاسیک پا گرفت و در چهارچوب سینمای ملی کشورهای گوناگون رشد و پرورش یافت و با دریافت فرایافت‌هایی از تئاتر و ادبیات نوگرا ادامه پیدا کرد (بوردول، ۱۳۹۶. ج. ۲: ۱۸۶). اما تا پس از جنگ دوم جهانی، روایت هنری به شکل یک روش روایت‌گری مستقل و تمام عیار ظاهر نشد. دیوید بوردول معتقد است که واکنش روایت هنری به روایت کلاسیک، بیش از همه در تفاوت پی‌رنگ این دو نوع روایی مشهود است و در توضیح پی‌رنگ هنری می‌نویسد: در روایت هنری، فواصل دائمی و نهفتهٔ علّی وجود دارد؛ تمهیدی با تأخیر صورت می‌پذیرد و در مقایسه با روایت کلاسیک پراکنده‌تر است؛ روایت به گونه‌ای است که اغلب انگیزش گونه‌ای کم‌تری دارد (بوردول، ۱۳۹۶. ج. ۲: ۱۳۳). به جای زنجیرهٔ مستحکم علت و معلول، وقایع با پیوندی ظریف‌تر به هم مربوط می‌شوند [...] عامل دیگر نیز تصادف است: تصادف گاهی حوادثی گذرا و جانبی پدید می‌آورد یا در ساختار روایی نقشی محوری دارد (بوردول، ۱۳۹۶. ج ۲: ۱۳۶).

بوردول معتقد است که اگر مشخصهٔ اصلی روایت متعارف، تأکید بر پی‌رنگ و قصه‌گویی باشد، تمایل روایت هنری، نمایان کردن درونیات و ذهنیات شخصیت است. «هدف روایت هنری «به نمایش درآوردن شخصیت» است. [...] شخصیت‌های نمونهٔ روایت هنری اغلب ویژگی‌ها، انگیزه‌ها و اهداف مشخصی ندارند. [...] در حالی که قهرمان روایت کلاسیک با سرعت به سمت هدف حرکت می‌کند، شخصیت اول روایت هنری، به نحوی انفعالی، از این موقعیت به موقعیت دیگر می‌لغزد» (بوردول، ۱۳۹۶. ج. ۲: ۱۳۸-۱۳۹).

علاوه بر این، تنش و درگیری شخصیت در روایت هنری، برخلاف شخصیت‌های کلاسیک که عناصری فعال در مواجهه با جهان بیرونی هستند، غالباً درونی است. در حالی‌که روایت متعارف، تا جایی که ممکن باشد، خود را پنهان کرده و سعی می‌کند بیش از هر چیز، توجه تماشاگر را به داستان جلب کند. یکی از دغدغه‌های اصلی روایت هنری، جلب توجه تماشاگر به عمل روایت است و می‌کوشد تماشاگر را متوجه مدیوم کند. «به‌کارگیری این طرح‌واره بدین‌گونه است که در لحظاتی، روایت، انتقال اطلاعات داستانی را متوقف می‌کند و نقش خود را آشکارتر به نمایش می‌گذارد(بوردول، ۱۳۹۶. ج. ۲: ۱۳۸-۱۳۹).

در این میان سبک نیز در روایت هنری اهمیت ویژه دارد. وظایف اصلی سبک در روایت هنری، القای درونیات شخصیت و آشکارسازی روایت است. ترسیم راوی اول شخص یا کانونی‌سازی درونی از روش‌های رایج است. این هدف به کمک روایت صدای روی تصویر یک شخصیت انجام می‌شود. راه‌های دیگر، استفاده از نماهای نقطه‌دید، استفاده از جلوه‌های صوتی و موسیقی برون‌داستانی است که شرایط ذهنی شخصیت کانونی را نشان دهند و نمایش صحنه‌هایی مطابق با نقطه دید شخصیت کانونی و چگونگی درک و دریافت اوست (Hensen, 2009: 49).

روایت پارامتریک

بوردول ریشه‌های این نوع روایت را در رمان نو، هنر آوانگارد دههٔ ۱۹۶۰ و نگاه‌های نظری فرمالیستی، ساختارگرایی و موسیقی سریالیستی یافته است. در این فرم روایت، پی‌رنگ مشخصی وجود ندارد و عنصر غالب در روایت پارامتری، سبک است. همه چیز در روایت پارامتری در نسبت با سبک معنا می‌یابد و نمی‌توان در بررسی این نوع روایت، پیرنگ، سبک، خودآگاهی و شخصیت را به صورت مستقل مورد بررسی قرار داد. او معتقد است:

«اگر در اثر روایی، تدابیر سبکی، اهمیت و برجستگی خاصی بیابند و بر اساس اصول کم و بیش ثابتی مستقل از الزامات پی‌رنگ سازمان‌بندی شوند، نباید سبک را با توسل به ملاحظات درونمایه‌ای توجیه کرد. [...] شاید به همین دلیل است که استفاده‌کنندگان فرم پارامتری، تمایل دارند که از درون‌مایه‌های بسیار مشخص استفاده کنند» (بوردول، ۱۳۹۶ ج۲: ۳۰۵-۳۰۶)

بوردول یکی از ریشه‌های این نوع روایت را موسیقی

سریالیستی معرفی کرده است، در توضیح موسیقی سریالیستی آمده است:

«در «سونیت‌های ویولنسل» باخ، موسیقی از معنا تهی می‌شود و تحت‌الشعاع طراحی محض پارامترها قرار می‌گیرد. مدل پارامتریک ساختار خود را از موسیقی دههٔ ۱۹۵۰ یعنی «سریالیسم کلی» می‌گیرد. در این موسیقی ردیف‌های موسیقی به خاطر ترتیب و ترکیب منحصربه‌فرد پارامترهایش، ساختار کلی منظمی را ایجاد می‌کند که به سبک اهمیت ویژه می‌بخشد» (وحدانی، ۱۳۸۲: ۳۹).

هرچند فهم روایت پارامتری توسط تماشاگر دشوار است، بااین‌حال مخاطب این سیستم روایی که راوی و روایتش غیر قابل اعتماد است، راه‌هایی برای فهم این نوع روایت دارد. اینکه: ۱. مطابق اصل ژنتیک، مخاطب با در نظرگیری پیشینهٔ کاری مؤلف، روایت را درک می‌کند. ۲. مطابق اصل گونه‌ای، مخاطب با توجه به ژانری که اثر در آن خلق شده و قوانین آن روایت را درک می‌کند. ۳. مطابق اصل وجودی، مخاطب با مقایسهٔ اثر با دنیای واقعی، اعتمادناپذیری را درک می‌کند. ۴. مطابق اصل عملی، اهداف زیبایی‌شناختی و مضمونی اثر، مخاطب را در درک اعتمادناپذیری راهنمایی می‌کنند. ۵- مطابق اصل پرسپکتیوی؛ مخاطب نظر به عجیب بودن گوینده یا مشاهده‌گر [کاراکتر اصلی یا راوی] که دنیا در کل و یا بخشی از اثر از دید او نمایش داده می‌شود، به اعتمادناپذیری پی می‌برد. (Yacobi, 2001: 224)

طرح مسئله

سینمای هنری در زمینه و زمانه‌ای نُضج گرفت که در آن سینمای روز جهان دیر زمانی متأثر از هالیوود بود. پس از پایان جنگ جهانی دوم در سینمای آمریکا ساختارهای قوام یافته‌ای پدید آمده بودند که از لحاظ فرم روایی از رمان‌های کوتاه و نمایش تک پرده‌ای متأثر بودند. اقتباس ادبی یکی از منابع اصلی قصه‌پردازی در سینمای آمریکا بود که از ساختارهای خطی با محوریت یک قهرمان فعال و رسیدن به نقطهٔ تحولی غیرقابل برگشت بهره می‌گرفت. بااین‌حال به نظر می‌رسد که مهم‌ترین وجه ممیزه سینمای هنری با سینمای کلاسیک و متعارف اهمیت مولف در آن باشد. به طوری که خودآگاهی آشکار روایت، اغلب با تأکید برون‌متنیِ فیلم‌ساز همراه است. در این نوع سینما فیلم‌سازان از تمهیدات روایی به عنوان عناصری تکرارشونده در آثارشان بهره می‌گیرند که به تألیف آنها اعتبار می‌دهد. به این ترتیب تماشاگر می‌تواند با دیدن یک فیلم یا حتی دقایقی از آن سبک فردی را تشخیص دهد. این که اثر عضوی از مجموعه آثار آن فیلم‌سازِ مولف است. با چنین اهداف و رویکردهایی انواع فرم‌های روایی غیرکلاسیک در دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی محبوبیت فراوانی یافت. در این دوران ژان-لوک گدار به یکی از چهره‌های اصلی سینمای دگراندیش تبدیل گردید و در آثار متعددش رویکرد تجربی به فرم‌های روایی اتخاذ کرد. او در شکست قواعد روایت کلاسیک تا آنجا پیش رفت که گاه آثار به فقدان فرم روایی معمول متهم می‌شدند هرچند که چنین روایت‌پریشی نزد مخاطبین خاص اقبال فراوانی داشت. کلود شابرول نیز در کنار گدار از فیلم‌سازانی است که با سینمای موج نوی فرانسه کار خود را شروع کردند. از مهم‌ترین نتایج موج نوی فرانسه تأثیرپذیری کارگردانان و هنرمندان دیگر از این تحول هنری است. برخی از کارگردانان آمریکایی و اروپایی تحت تأثیر این حرکت در دهه‌های شصت و هفتاد تصمیم گرفتند سبک جدیدی از فیلم‌سازی را تجربه کنند. نوع نگاه این فیلم‌سازان در نظریهٔ اقتباس تأثیر گذارد و آنها از رویکردهای زیبایی‌شناسی غیر کلاسیک خود در اقتباس از متون ادبی بهره گرفتند. این گرایش به حضور فرم‌هایی روایی نوین در اقتباس‌های جدید انجامید.

یافته‌ها

اوفلیا (۱۹۶۳، کلود شابرول)

شیوهٔ روایت شابرول در اوفلیا برای اقتباس از نمایش‌نامهٔ *هاملت* شکسپیر روایتِ هنری است. در چنین روایتی داستان برخلاف متن شکسپیر با مراسم خاکسپاری و سوگواری پدر هاملت آغاز و به‌تدریج سؤالات و فرضیاتی برای تماشاگر شکل می‌گیرد. در روایتِ شابرول خودآگاهی حائز اهمیت است. آنچه خودآگاهی روایی فیلم *اوفلیا* را برجسته می‌کند، تک‌گویی شخصیت‌های داستان است. برای مثال ایوان، یکی از شخصیت‌های اصلی، در صحنه‌های مختلفی از فیلم نظیر قدم زدن، ماندن روبه‌روی آیینه و در قبرستان در حال تک‌گویی است. در روایت کلاسیک، ابهامات علّی موقتی‌اند، اما در روایت هنری این فواصل گاه دائمی بوده به گونه‌ای که برخی از وقایع و انگیزه‌ها تا پایان مبهم می‌مانند. مهم‌ترین شکاف علت و معلولی در *اوفلیا*، پس از خوانش ایوان از نمایش‌نامهٔ *هملت* برجسته می‌شود، آنجا که ایوان پس از مشاهده پوستر فیلمِ *هملت*، با او همذات‌پنداری کرده و یقین می‌یابد که قاتل پدر

Doi: 10.22034/RPA.2025.2035002.1081

کسی جز عمویش نیست. تا پیش آن ایوان را در جست‌وجوی شواهدی برای اثباتِ به قتلِ پدر نمی‌بینیم؛ متفاوت از آنچه در متن اصلی وجود دارد. آنجا که ظهورِ روحِ پدر فرضیهٔ کشته شدنش را در ذهن هملت تقویت می‌کند. در *اوفلیا* به مانند سایر آثار سینمایی بهره‌مند از روایت هنری، تصادف، نقش مهمی دارد. متفاوت از روایت کلاسیک که در آن انگیزه‌های شخصیت‌ها برخاسته از حوادثی مشخص است. ازاین‌رو رخدادها محرک اصلی شخصیت و زمینهٔ کنش او می‌شود. در *اوفلیا* تصادف جای انگیزه و علیّت را گرفته است. ایوان پس از مواجه با رخداد درون متن اصلی، اطرافیانش را بر اساس شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ شکسپیر نام‌گذاری می‌کند. چنان‌که معشوقه‌اش لوسی را اوفلیا، دوستش را هوراشیو و پدرش می‌نامد. از دیگر حوادث تصادفی فیلمِ شابرول مرگ پدر لوسی است که از طرف عمو ایوان را زیر نظر دارد و در وقتِ پاییدنِ ایوان در باغ از درختی سقوط کرده و می‌میرد. مخاطبِ خودآگاه از متنِ *هملت* می‌تواند هلاکتِ پدر لوسی را پیش‌بینی کند؛ هرچند که در متن اصلی مرگ به دلیل منطقی اتفاق می‌افتد در حالیکه در خوانشِ شابرول با دلیل منطقی و قانع‌کننده‌ای برای مرگ پدر لوسی مواجه نیستیم. تو گویی که مردی به بالای درخت رفته و در اثر تصادف سقوط کرده است. مرگ پدرِ لوسی، همچون مرگ پدر اوفلیا در *هملت*، مسئلهٔ فروپاشی روانی و خودکشی لوسی و تبعات آن را برای مخاطب آشنا به متن تقویت می‌کند اما در فیلمِ شابرول و از پی عدم تحقق هیچ‌کدام از آنها برای مخاطب در عمل پیش فرض‌ها به بازی گرفته شده و آشنایی‌زدایی می‌شوند. پرسش‌گری و معما که عناصر پرکاربردی در روایت هنری هستند، در *اوفلیا* نقش مهمی دارند؛ مواجهه با پرسش‌هایی چون رفتار عمو پس از آگاهی از اینکه کارگران قصد جانش را دارند چه خواهد بود. یا آنکه چرا مادر و عمو در تشییع جنازهٔ چندانِ غمگسار نیستند. چرا عمو خود را مدام با پدر مقایسه می‌کند و اینکه مهمانانی که فیلم ایوان را دیدند به کنایی بودن آن پی بردند؟ این‌ها سؤالاتی هستند که بی‌جواب و مبهم می‌مانند. اما بی‌پاسخی برای اساسی‌ترین پرسش فیلم هم مطرح است. چراکه در انتها نیز کلامِ به ظاهر مستدل عمو هم بی‌گناهی او در قتل برادرش را اثبات نمی‌کند. چنین است که معما با اقناعِ نه چندان مستدل ایوان حل و فصل می‌شود. همان‌گونه که سوءظن به عمو بدون دلایل محکمی در اندیشه ایوان و مخاطب شکل می‌گیرد، در بی‌گناهی او نیز با ادلهٔ مستدلی مواجه نیستیم در نتیجه اصلی‌ترین شکافِ علّیتی فیلم در انتها برقرار و بزرگ‌ترین سؤال مخاطب بی‌پاسخ می‌ماند. ازاین‌رو مشهود است که شابرول در روایت هنری اوفلیا، تأکید بر ابهام و بی‌منطقی و امر تصادفی و نابهنگام را بر روابط علّی میان رویداد ارجح می‌داند حتی اگر به سردرگمی مخاطب بیانجامد که در روایت هنری استراتژی خودخواسته‌ای نزد هنرمند به شمار می‌آید.

شخصیت‌پردازی و نسبت آن با روایت هنری در «اوفلیا»

روایت هنری بر شخصیت بیش از همه عناصر روایی توجه دارد. این اهتمام و توجه در *اوفلیا* نیز به‌ویژه در نمایش شخصیت اصلی‌اش ایوان مشهود است. او نیز متفاوت از قهرمان کلاسیک، واجدِ انگیزه‌های مشخص و برجسته نیست و در نتیجه کنش او بر عکس‌العمل‌های نامعلوم استوار است. قهرمانِ شابرول، شخصیتی منفعل است که جایی در مشاجره با معشوقه‌اش که از رفتار بد او با دیگران شاکی است بیان می‌کند که این محیط پیرامون اوست که او را از همه چیز بیزار می‌کند.

از همان ابتدا و در مراسم خاکسپاری درمی‌یابیم که ایوان شخصیت اصلی داستان است. فیلم‌ساز در صحنه پس از خاکسپاری که ایوان در کنار رودی قدم می‌زند به مدد صدایِ راوی به روان و ذهنیت ایوان نزدیک می‌شود. آنجا که راوی می‌گوید: «بلروفون دچار مالیخولیا شد. او در ساحل رود آلیون قدم می‌زد، در حالی که روح خود را می‌خورد...»

از موارد برجسته که در شخصیت پردازیِ روایتِ هنری استفاده از صدای ذهنی شخصیت‌ها است. در فیلم علاوه‌بر جیغ کلاغ‌ها که گاه و بیگاه در ذهن ایوان می‌گذرد، در اولین مواجه ایوان با پوستر فیلمِ *هملت* نیز صدای ذهنی از اجرایی نامعلوم از نمایشنامه شنیده می‌شود. به گونه‌ای که مخاطب نمی‌فهمد که او برای دیدن فیلم به سینما رفته است یا نه، اما پس از اوج گرفتنِ صداهای ذهنی در اجرای نمایشنامه درمی‌یابیم که این نمایش‌نامهٔ *هملت* است که در ذهن ایوان تداعی می‌شود. در جایی از فیلم ایوان با حالتی روان پریشانه نام باغ خانوادگی‌شان را روی شیشه مه گرفتهٔ اتاقش می‌نویسد و آن را با السینور، کاخ پادشاهی در نمایش‌نامهٔ *هملت* مقایسه می‌کند. صحنه با موسیقی رعب‌انگیزی همراه می‌شود و ایوان تصمیم می‌گیرد که مانند هملت، برای انتقام از عمویش تلاش کند. جدای از این صحنه، موسیقی در نقاط زیادی از فیلم، به‌ویژه در قدم‌زدن‌ها و تک‌گویی‌ها وجه بیان‌گرایانه داشته به

گونه‌ای که مخاطب تشدیدِ شرایط بحران ذهنی ایوان را بیشتر مشاهده می‌کند. در صحنهٔ پایانی و پس از مرگ عمو، ایوان که در باغ کنار لوسی خوابیده از ندامتش بابت رفتار بد با عمو سخن می‌گوید. هرچند که او در عمل شواهد محکمی در بی‌گناهی عمو به دست نیاورده و تنها پس از استماع حرف‌های پایانی عمویش به این نتیجه می‌رسد که اشتباه کرده و او بی‌گناه بوده است. در فیلمِ شابرول راوی چیزی جز مالیخولیای ایوان نیست که گویا در انتهای روایت آرام می‌گیرد و با سامان یافتن دوبارهٔ ذهنیتِ ایوان، روایت نیز به پایان می‌رسد.

ملاحظه گردید که چگونه *اوفلیا* دارای ویژگی‌های روایی است که اثر را را به روایت‌گری هنری نزدیک می‌کند؛ عناصر روایی که گویای آن هستند که دغدغهٔ اصلی فیلم‌ساز نه روایت علت و معلولیِ وقایع، که روایت‌پردازی مبتنی بر استراتژی‌های روایت هنری بوده است.

در اینجا شاخصه‌های فرم روایت هنری را در این فیلم به صورت جدولی آورده شده است. (جدول ۱)

شاه‌لیر (۱۹۸۷، ژان-لوک گدار)

شاه‌لیر را می‌توان نمونه‌ای قابل تحلیل از به‌کارگیری روایت پارامتریک در یک اقتباس ادبی دانست. رویکردی که ژان-لوک گدار، فیلم‌سازِ مؤلف فرانسوی در آثار مختلفش از آن بهره برده است. در تشریح روایت پارامتریک یادآور شویم

جدول ۱. شاخص‌های روایت هنری در «اوفلیا».

عناصر روایی	عناصر سینمایی	«اوفلیا»
عدم استحکام منطق علت و معلولی وقایع	ایجاد ابهام موقت و پایدار	توضیحِ با تأخیر برخی وقایع نظیر مرگ پدر ایوان؛ عدم پاسخ برای برخی سؤال‌ها این که دلیلِ سوءظن ایوان به عمویش چیست؟
ابهام در روایت	نرسیدن به پاسخ قطعی برای برخی فرضیات و سؤالاتی که در ذهن تماشاگر بی‌جواب می‌مانند.	بسیاری از فرضیات و سؤالات در فیلم بی‌پاسخ می‌مانند نظیر خوشحالی عمو و مادر در مراسم تشییع، حسادت عمو وقتی که خودش را با پدر مقایسه می‌کند. فقدان شواهد برای قطعی شدن جرم عمو نزد ایوان
تصادف	وقوع رخدادهایی نابهنگام و غیر منطقی	مواجههٔ تصادفی ایوان با فیلم *هملت*، مرگ نابهنگام پدر لوسی.
مکان نامنسجم ذهنی	فضاسازی ذهنی و خیالی	نمایش ذهنیت ایوان به کمکِ صدای ذهنی
زمان نامنسجم ذهنی	پریشانی زمانی و تخطی از زمان خطی	این ویژگی روایت هنری در «اوفلیا» کمتر دیده می‌شود. هرچند در مواردی نیز این اعوجاج زمانی را شاهدیم؛ همچون صحنه‌ای که در آن ایوان با نگهبانان باغ برخورد می‌کند، تو گویی آنها ناگهان بر او ظاهر شده‌اند.
شخصیت منفعل	نامعلومیِ اهداف و انگیزه‌ها و کنش‌گری حداقلی	نامعلومی انگیزهٔ ایوان از سوءظن به عمو و فقدان کنش‌گری عینی و تهدیدکننده
محدودیت اطلاعات به شخصیت اصلی	اطلاعات تماشاگر معمولاً محدود به دانسته‌های یک شخصیت می‌شود.	دانسته‌های مخاطب محدود به زاویهٔ دید ایوان است.
ذهنیت‌محوری	بیانِ ذهنیت شخصیت از مجرای پی‌رنگ و سبک.	«اوفلیا» روایت ذهنی ایوان است؛ تأکید بر وجه مالیخولیایی بودن قهرمان داستان و استفاده مؤثر از صداهای ذهنی ایوان
سبک نامتعارف	زوایای حاد، میزانسن بیان‌گرا و تدوین غیر تداومی	ترکیب‌بندی‌های نامتعارف جهت تشدید روابط عواطفی شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، ریتم ناموزون تدوین، نورپردازی غیرطبیعی از تمهیدات سبکی فیلم در راستای تحقق روایت هنری
آشکارسازیِ خودآگاهانه روایت	استفاده از راوی، جلب توجه تماشاگر به دوربین و تأکید بر حضور عینی فرایند فیلم‌سازی	حضور راوی و صدای ذهنی ایوان، رابطه بینامتنی مؤکد فیلم با سینما. ارجاع آشکار به فیلم‌هایی که بر اساس هملت ساخته شده‌اند و خودآگاهی خود ایوان از نسبتش با متن شکسپیر.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2035002.1081

که در این شیوهٔ روایت‌گری عناصر علت و معلولی موجود در پی‌رنگ داستان را پیش نمی‌برند، بلکه روایت متکی بر رابطهٔ صدا و تصویر و تأکید بر نسبتی خاص میان عناصر این دو حوزه است که روایت‌گری را بر عهده دارند. *شاه‌لیرِ* گدار خوانشی پارامتریک از متنِ شکسپیر است. روایتِ پارامتریکِ گدار بسیار خودآگاه می‌نمایاند که حاصل فاصله‌گذاری مؤکد آن است. فیلم با گفت‌وگوی گدار و تهیه‌کننده‌اش دربارهٔ ساخت فیلم آغاز و پس از آن صحنه‌ای را می‌بینیم که نویسنده‌ای به نام میلر، در حال امضای قرارداد با گدار برای اقتباس کردن از متن است. فیلم‌ساز از همان آغاز با هدف خطاب مستقیمِ تماشاگر و برجسته‌کردن فرایند فیلم‌سازی، روایتی خودآگاه را بنیان‌گذاری کرده و پس از آن نیز بارها به خود سینما اشاره دارد. اما از دیگر عناصر خودآگاهی در *شاه‌لیر* گدار، حضور توامانِ راویان متعدد است. به‌گونه‌ای که علاوه‌بر گدار که به‌عنوان کارگردان مسئول اقتباس اثر شکسپیر است، راویان دیگری نیز حضور دارند که در جاهای مختلفی با خواندن بخش‌هایی از متونِ شکسپیری بر خودآگاهی روایی می‌افزایند. خود گدار نیز در جایگاه راوی، از فرایند اقتباس در فیلمش می‌گوید و مباحث تئوریکی را دربارهٔ تصویر، صدا و کلمات طرح می‌کند. در فیلم، بارها تصاویری از فیلم‌سازانِ محبوب گدار می‌بینیم که با آثارشان گدار هستند که در فیلم به شکل کنایی شکسپیر پنجم نامیده می‌شود. صدای این شکسپیر پنجم هست که به‌عنوان راوی بر خودآگاهی روایت می‌افزاید. علاوه‌بر این‌ها فیلم‌ساز به مددِ میان‌نویس‌هایی که در فیلم می‌بینیم، امکان رویکردهای متفاوت در اقتباسِ *شاه‌لیر* را بررسی کرده و با میان‌ویس‌هایی چون «شاه‌لیر؛ یک رویکرد»، «شاه‌لیر؛ یک مطالعه» و «شاه‌لیر؛ یک پاکسازی»، روایت خود را بخش‌بندی و مفصل‌بندی می‌کند.

مطالعهٔ روایت پارامتریک فیلم *شاه‌لیر* نشان می‌دهد که پی‌رنگ در اقتباسِ سینمایی ژان-لوک گدار دارای پیوستگی نیست و سیر وقایع درون داستان همواره توسط تصاویر غیرمرتبط به داستان، صداهای طبیعت و صدای راویان متعدد فیلم به تعویق و تأخیر دچار می‌شود به گونه‌ای که هرچه پیش می‌رویم نیز کنش پیش‌برنده‌ای و مؤثری توسط شخصیت‌ها اتفاق نمی‌افتد. ژان-لوک گدار با استفاده از صدای خود به‌عنوان راوی - فیلم‌ساز همراه با سایر شخصیت‌هایش، بیش از آن که در صدد روایتِ شکسپیری باشد در وجهی فلسفی به دنبال بررسی چگونگی اقتباسی مؤثر از یک اثر فاخر ادبی است که آن را با ارجاع به تاریخ هنر و سیاست معاصر و دیگر عوامل مختلف مؤثر بر یک اثر اقتباسی مورد مطالعه قرار می‌دهد. در فیلمِ گدار شخصیت‌های متن، منفعل و پیچیده‌اند و بی‌شباهت با شخصیت‌های روایت هنری نیستند؛ اما تفاوتشان در آن است که مخاطب چیز چندانی از ذهنیت آنها متوجه نمی‌شود و انگیزه ساختیِ فیلم، آشکارگی ذهنیت شخصیت‌ها نیست. در فیلم گدار با شخصیت متمایزی مواجه نیستیم که با او همراه شویم که از اساس شخصیت‌ها در این فیلم خاص و منفرد نیستند و هستی‌شان مملو است از اجراها و کلام بازیگران فیلم‌های اقتباس‌شده در تاریخ سینما از نمایش‌نامهٔ *شاه‌لیر*. ازاین‌رو شخصیت‌هایی چون لیارو و کوردلیا، همواره از دیگران نقل قول می‌کنند، از روی متن می‌خوانند و به هیچ وجه مستقل نیستند.

از آنجایی که سبک مهم‌ترین عنصر روایی در روایت پارامتری به شمار می‌آید که همهٔ عناصر در نسبت با آن تعریف می‌شوند، گدار نیز در روایت پارامتریک فیلمش، با تأکید بر تضاد صدا و تصویر، پارامترها را با تکرار و حشو کافی، به‌عنوان برجسته‌ترین هنجارِ درونی اثرش مدنظر قرار داده است. او با تمرکز بر مفهوم خیانت به مثابه یکی از اصلی‌ترین درون‌مایه‌های شکسپیری، فرم فیلم خود را بر اساس استعارهٔ خیانتِ صدا به تصویر قوام می‌دهد و آن را از روایت تصویری منفک می‌کند. به‌گونه‌ای که مخاطب با دو مسیر متفاوت در روایت همراه می‌شود. از این منظر می‌توان مدعی بود که فیلم‌ساز در وجهی خلاقه نه در سطح پیرنگ، بلکه با اتخاذ سبک متمایز خود نسبت به استعارهٔ بنیادی متنِ نمایش‌نامهٔ شکسپیر وفادار مانده است. ازاین‌رو صدا و تصویر تأکید می‌شود که در *شاه‌لیرِ* گدار به‌ندرت با هم همراستا بوده و اغلب در تضاد با یکدیگر حضور دارند. برای نمونه صدای شخصیت‌ها هنگام ادای دیالوگ همواره با دخالتِ صدای راوی به حاشیه می‌رود. در صحنه‌هایی نیز شخصیت‌ها را می‌بینیم که در حال گفت‌وگو با همند بی آنکه صدایی از آنها شنیده شود و به جای آن صدای راوی بر روی تصاویر شنیده می‌شود. در صحنه‌هایی مانند صحنهٔ امضای قراردادها با عوامل صدای راوی واکنش بازیگران را توضیح می‌دهد. در آنجا نیز صدا و تصویر مستقل از هم و پی‌رنگ عمل می‌کنند. گدار در جایی بیان کرده که با برجسته‌سازی باند صوتی در

شاه‌لیر تلاش می‌کند «کلمات را به صدا درآورد»؛ کلماتی که مصنوعی هستند و نمی‌توانند ما را به حقیقت نزدیک کنند. در وجه سبکی نیز گدار با اتخاذ سبک تدوینی غیر تداومی بر شیوه پارامتریک تأکید دارد. نظیر آنکه با برش‌های متناوب میان شخصیت‌های داستان و تصاویری از نقاشی‌های مشهور هنجار درونی فیلم خود را بنا کرده و با تکرار این رویکرد سبکی در سراسر فیلم بر وجه بیانی آن تأکید دارد.

در تدوینِ *شاه‌لیر*، فیلم‌ساز، هم‌زمان تصاویر را در تضاد با صدا قرار می‌دهد و صدا را نیز از کلمات تهی می‌کند. فیلم‌ساز نه بر کلام که بر خود صدا تأکید دارد، نظیر لحظه‌ای که در ابتدای فیلم صدای نفس او در حال حرف زدن با تهیه‌کننده به حضوری شبح‌گونه در موسیقی متن تبدیل و سپس با صداهای انسان، حیوان و موسیقی تحریف ترکیب می‌شود. گدار با همین رویکرد تهی کردن تصویر و صدا از کلمات خوانش خود از نمایش‌نامهٔ شکسپیر را نظام می‌بخشد. فیلم‌ساز در آغاز فیلم به بی‌اعتمادی‌اش به کلمات اشاره کرده و با زیر سؤال بردن قراردادش با میلرِ نویسنده یادآور می‌شود که کلمات یک چیز هستند و واقعیت چیزی دیگر که در این میان هیچ چیز نیست. او جایی دیگر و از زبان پروفسور پلوگی هم به بی‌اعتباری کلمات اشاره می‌کند. آنجا که در گفت‌وگو با شکسپیر پنجم می‌گوید که آیا ما برای دیدن زیبایی به کلمات احتیاج داریم یا نه.

در انتها نیز گدار- شکسپیر پنجم نیز با تفسیری ضد کلمات به این نتیجه می‌رسد که اقتباسش از *شاه‌لیر* با توفیق همراه بوده است؛ او یادآور می‌شود که در متن شکسپیر نیز نام لیر (L'ear) به گوش (EAR) اشاره دارد و قهرمان داستان اصلی نیز در صدد شناخت و ارج‌شناسی فرزندانش به واسطهٔ شنیدن کلام‌شان بوده است. اما در نهایت درمی‌یابد که عشق کوردلیا- دختری که در حقیقت دوستش دارد- فراتر و خالص‌تر از آن است که در قالب کلمات بیان شود. همهٔ تلاش فیلم‌ساز تشریح این ناکامی و ناتوانی ذاتی ارتباط انسانی با مدد از روایت پارامتریک است. به این ترتیب او در اقتباس منحصربه‌فردش و در غریب‌ترین شکل ممکن خود را به حقیقتِ اثر شکسپیر وفادار می‌داند.

در این بخش و با هدف تدقیق بیشتر عناصر پارامتریک روایتِ فیلم *شاه‌لیر* در «جدول ۲» آورده شده است.

جدول ۲. عناصر روایت پارامتری در فیلم *شاه‌لیر*.

عناصر روایی	معادل سینماییِ عناصر	شاه‌لیر
فقدان پیوستگی و انسجام در پیرنگ	جابه‌جایی و توقف در روایتِ رویدادهای داستانی	اختلال در پی‌رنگ اصلی فیلم، که اقتباسی از اثر شکسپیر است، با تمهیدات صوتی و بصری
ارجاع آشکار به درون‌مایه اثر	تأکید تصویری بر عناصر خاص	اظهار نظر شخصیت‌ها، فیلم‌ساز و راویان دربارهٔ مضامین درام شکسپیر نظیر قدرت، عشق و فضیلت
تأکید مؤکد بر خودآگاهی رسانه‌ای	اشاره مستقیم و آشکار به خودِ سینما و فرایند فیلمسازی	گفت‌وگوی مدام فیلم‌ساز با عوامل فیلم نظیر تهیه‌کننده و کارگردان، استفاده از برداشت مجدد در جریان ساخت فیلم و حضور تصاویرِ کارگردانان سینما
شخصیت‌های گسسته و پیچیده	ابهام‌آفرینی در ساخت ذهنیِ شخصیت‌ها	تداخل بیان شخصیت‌ها هنگام خوانش متنِ شکسپیر با صدای راوی هستند و فقدان درک رفتارها و گفتارهایشان و عدم ارتباط با یکدیگر.
شخصیت‌های منفعل و بی‌عمل	عدم وضوح در اهداف و انگیزه‌های شخصیت‌های داستان	در فیلم، شخصیت‌های اقتباس‌شده فاقد اهداف و انگیزه‌اند و نمی‌توانند انگیزه‌ها و نیازهای خود را به‌درستی بشناسند.
افراط در به‌کارگیری یک یا چند عنصر سبکی	استقلال سبکی از پی‌رنگ و عدم توجه به فرایند قصه‌گویی به مثابه هدف و کارکرد اصلی فیلم	اختلال در روایتِ بصری به واسطه تداخل صدای راوی‌ها، تصاویر غیر داستانی و توقف داستان‌گویی در پی‌رنگ با استفاده از عناصر سبکی.
بی‌ارتباطی یا کم‌ارتباطی صدا و تصویر	عدم هماهنگی دوسویه صدا و تصویر	تضاد میان صدایِ راویان، طبیعت با صدای شخصیت‌ها به مثابه عنصر سبکی قالب و مستقل در فیلم

Doi: 10.22034/RPA.2025.2035002.1081

نتیجه‌گیری

درحالی‌که رویکردهای اقتباسی بر آثار شکسپیر بیشتر با بهره‌گیری از فرم روایی کلاسیک بوده است، این پژوهش کوشیده تا تحول در این زمینه را با بررسی آثار متفاوتی تحلیل کند. همان‌گونه که در پژوهش اشاره گردید روایت‌های هنری و پارامتریک از بنیادهای متفاوتی نسبت به روایت کلاسیک بهره می‌گیرند و به ادراک متفاوتی نزد مخاطب دست می‌یابند. ازاین‌رو اقتباس‌هایی متأثر از این فرم‌های روایی به آثار متفاوتی می‌انجامد که فهم آن به کمک روایت‌شناسی فرمالیستی میسر است. پژوهش نشان می‌دهد که در هریک از آثار، استراتژی روایی به تفاوت‌های آشکاری در نسبت با نمونه‌های کلاسیک انجامیده است.

پی‌نوشت

1. David Bordwell

فهرست منابع

برومند دانش، سید محمد (۱۴۰۴)، مطالعهٔ اقتباس سینمایی دو فیلم تراژدی مکبث و سریر خون از نمایش‌نامهٔ مکبث، دوفصلنامهٔ *پژوهش هنر*، شمارهٔ ۲۵، ۱۴۳-۱۵۷.

بوردول، دیوید (۱۳۹۶)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: فارابی.

بوردول، دیوید (۱۳۹۳)، *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

تامسون، کریستین (۱۳۷۷)، روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، مجله *فارابی*، شمارهٔ ۳۱، ۱۱۴-۱۴۵، زمستان ۱۳۷۷.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۳)، شناخت رابطه میزانسن و تدوین در روایت داستانی، نشریهٔ *رسانه‌های دیداری و شنیداری*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲۵، ۹-۳۲، زمستان ۱۳۹۳.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

وحدانی، محمد (۱۳۸۲)، در جاده‌های پیچ‌درپیچ از پی هیچ (روایتی به شیوه پارامتریک: از کنار هم می‌گذریم)، نشریهٔ *هفت*، شمارهٔ ۲، ۳۹-۴۱، خرداد ۱۳۸۲.

هاچن، لیندا (۱۳۹۶)، *نظریه‌ای در باب اقتباس*، ترجمهٔ مهسا خداکرمی، تهران: مرکز.

یاسی‌پور طهرانی،یاسمن (۱۴۰۲)، به‌روزآمدگی اقتباس نمایش‌نامهٔ مکبث شکسپیر از منظر تحلیل گفتمانی، *مطالعات بینارشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*، شمارهٔ ۵، ۹۹-۱۱۴.

Bordwell, D (1989), A case for cognitivism, Iris, No.9, pp 11-40.

Hensen, P.K (2009), Unreliable narration in cinema. University of southern Denmark, http://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_hensen.htmL (Amesterdam international electronic journal for cultural narratology (AJCN))

Yacobi, T (2001), Historicizing unreliable narration: Unreliablity and cultural discourse in narrative fiction, No.2, pp 223-22.

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_William_Shakespeare_screen_adaptations

پرتال جامع علوم انسانی