فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
سال دوم، شمارهٔ سوم، بهار ۱۳۹۷

اقتباس ادبی در سینمای ایران

(مطالعه موردی، چهل‌ودو فیلم اقتباسی)

نرگس صالحی[۱]؛ دکتر محمد رضا حاجی آقا بابایی[۲]

صص (۱۳۹-۱۲۱)

چکیده

چگونگی اقتباس از آثار ادبی یکی از موضوعات مهم در حوزه‌ی مطالعات سینمایی است و نظریات گوناگونی در این زمینه پدید آمده است. آنچه در بیشتر این مباحث می‌بینیم، پرداختن به موضوع اقتباس از منظر سینماست، درحالی‌که در مطالعات ادبی، پرداختن به موضوع اقتباس از منظر ادبیات دارای اهمیت است. نکته دیگر آن است که نظریات مطرح‌شده در حوزه‌ی اقتباس، بر اساس فیلم‌های خارجی‌شکل گرفته است و گاهی در تطبیق میان آن نظریات و آنچه در سینمای ایران رخ‌داده است، تمایزاتی دیده می‌شود و لازم است نظریه‌ای بومی در این حوزه ارائه گردد. در پژوهش حاضر، اقتباس در سینمای ایران از دو منظر متن تصویری (فیلم سینمایی) و متن نوشتاری (داستان) بررسی‌شده است و بر اساس اقتباس‌های صورت گرفته، نظریه‌ای تازه ارائه گردیده است. با بررسی فیلم‌های اقتباسی سینمای ایران می‌توان گفت اقتباس دارای دو رویکرد اصلی است: رویکرد نخست، اقتباس بر اساس منبع ادبی و رویکرد دیگر اقتباس بر اساس عناصر داستانی است. در روش نخست، حضور عناصر سازنده‌ی متن نوشتاری در ساخت فیلم سینمایی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، درحالی‌که در روش دوم، آنچه مهم است، نظر فیلم‌ساز در ساخت اثر است. در این رویکرد، فیلم‌ساز مضمون کلی متن نوشتاری را در فیلم مورداستفاده قرار می‌دهد و به دیگر عناصر سازنده‌ی متن داستانی می‌تواند توجه زیادی نکند یا آن‌ها را بر اساس نظر خود تغییر دهد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، اقتباس ادبی، سینما، داستان.

---

[۱]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی. n.sadvandi@gmail.com

[۲]. عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی. hajibaba@atu.ac.ir

۱- مقدمه

آثار ادبی منابع ارزشمندی هستند که در عرصه‌های گوناگون هنری جلوه‌های مختلفی پیدا می‌کنند و هنرمندان خلاق با بهره‌گیری از این منابع می‌توانند موجب افزایش غنای آثار خود شوند. در متون بلاغی، بهره‌گیری از دیگر آثار را اقتباس می‌نامند. هرچند تمایزاتی میان آنچه در علم بدیع، اقتباس نامیده می‌شود و اقتباس از متون ادبی در دیگرگونه‌های هنر وجود دارد. اقتباس در معنای ادبی آن گرفتن بخشی از یک متن و آوردن آن در میان متن دیگر است که ممکن است به‌صورت کامل و یا با دخل و تصرف صورت گیرد. (ر.ک. همایی، ۱۳۸۹: ۲۳۹) سینما به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرهای نمایشی از متون ادبی بهره‌های گوناگونی برده است و فیلم‌های فراوانی در طول تاریخ سینما بر اساس آثار ادبی ساخته‌شده است. اقتباس در سینما، به معنی استفاده از یک متن مکتوب داستانی و تبدیل آن به فیلمی سینمایی است که البته این بهره‌گیری از متن دارای انواع گوناگونی است.

در تعریفی دقیق‌تر می‌توان گفت: اقتباس در سینما عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آن‌ها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما (خیری، ۱۳٦۸: ١٤؛ همچنین نگاه شود به: دیک، ۱۳۹۱: ٤٠٥-٤٠٤). اقتباس از آثار ادبی یکی از مهم‌ترین مباحث در حوزه‌ی مطالعات سینمایی به شمار می‌آید و نظریات گوناگونی درباره‌ی چگونگی اقتباس پدید آمده است. آنچه در بیشتر این مباحث می‌بینیم، پرداختن به موضوع اقتباس از منظر سینماست، درحالی‌که در مطالعات ادبی، پرداختن به موضوع اقتباس از منظر ادبیات دارای اهمیت است. در اقتباس سینمایی، تنها موضوع از متن اولیه گرفته نمی‌شود، بلکه گاهی شخصیت‌ها، حوادث، حال و هوای کلی داستان و یا تمامی داستان از متن ادبی گرفته می‌شود و به فیلم تبدیل می‌گردد.

باید توجه داشت که در فرایند اقتباس از متن به فیلم، همواره مشکلات و موانعی وجود دارد؛ زیرا نظام نشانگانی این دو حوزه متفاوت است. در داستان و رمان برای توصیف، شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی و... از واژه استفاده می‌شود، اما در فیلم برای بیان آنچه موردنظر فیلم‌ساز است، از تصویر و حرکات بازیگران و موسیقی و دیگر عناصر سینمایی استفاده می‌شود و همین عوامل و عواملی دیگری ازجمله مشکلات اقتصادی،

آشنا نبودن با صنعت سینما و موانع فرهنگی موجب می‌شود تا به فیلم‌های اقتباسی و ساخت آن کم‌تر پرداخته شود.

آشنا نبودن بعضی از نویسندگان با صنعت سینما و ماهیت و توانایی‌ها و محدودیت‌های آن موجب می‌شود تا ایشان از تبدیل آثارشان به فیلم ناراضی باشند. بعضی از نویسندگان از این‌که فیلم‌سازان تغییراتی در داستان آن‌ها به وجود بیاورند یا برخی موارد را حذف کنند، گلایه‌مند هستند و به همین جهت تمایلی به ساخت فیلم بر اساس آثارشان ندارند.

تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی از دیگر موانعی است که موجب عدم رونق سینمای اقتباسی، به‌ویژه از آثار دیگر کشورها می‌شود. فیلم‌ساز مجبور است در تبدیل متن نوشتاری به متن تصویری تا حد امکان به بومی‌سازی اثر بپردازد و گاهی دیدگاه‌های موجود فرهنگی در جامعه‌ی ایرانی با مسائلی که در متن وجود دارد، دارای تضاد است؛ ازاین‌رو فیلم‌سازان نمی‌توانند هر متنی را در آثار اقتباسی خود مورداستفاده قرار دهند و باید به مسائل فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی خود نیز توجه داشته باشند.

درباره بهره‌گیری اقتباسی از آثار ادبی در سینما و همچنین نوع و چگونگی آن، نظریات مختلفی مطرح‌شده است و بحث اقتباس یکی از مهم‌ترین مباحث در حوزه‌ی مطالعات سینمایی به شمار می‌آید. در میان تمامی این بحث‌ها، توجه چندانی به شیوه‌ها و انواع اقتباس در سینمای ایران نشده است و پژوهشگران، عمدتاً بر اساس نظریات طرح‌شده در اروپا و آمریکا به تحلیل چگونگی انواع اقتباس در سینمای ایران پرداخته‌اند و گاهی در تطبیق میان آن نظریات و آنچه در سینمای ایران رخ‌داده است، تمایزاتی دیده می‌شود و لازم است نظریه‌ای بومی در این حوزه ارائه گردد. در پژوهش حاضر، اقتباس در سینمای ایران از دو منظر متن تصویری (فیلم سینمایی) و متن نوشتاری (داستان) بررسی‌شده است و سعی گردیده است بر اساس اقتباس‌های صورت گرفته در سینمای ایران، نظریه‌ای تازه در این زمینه ارائه شود. جامعه‌ی آماری این پژوهش، چهل‌ودو فیلم از سینمای ایران است که در ساخت آن‌ها از متون ادبی داخلی یا خارجی اقتباس صورت گرفته است. انتخاب این آثار نیز بر اساس تأثیرگذاری و شهرت آن‌ها بوده است. هدف از این پژوهش، رفع

کاستی‌های موجود در رویکردهای اقتباسی و ارائه‌ی دیدگاهی تازه است؛ دیدگاهی که به عناصر متن نوشتاری بیشتر توجه می‌کند.

۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش:

درباره‌ی چیستی اقتباس و انواع و چگونگی آن، پژوهش‌های زیادی صورت نگرفته است و بیشتر مطالعات در این حوزه به بررسی و مقایسه‌ی اقتباسات صورت گرفته، اختصاص دارد و کم‌تر بحث‌های نظری دیده می‌شود. در ادامه پاره‌ای از این پژوهش‌ها معرفی می‌شود. مقاله‌ی «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما» به تبیین برخی نظریات جدید درباره‌ی اقتباس پرداخته است. (شهبا؛ شهبازی، ۱۳۹۱: ۲٤-۱۵) پایان‌نامه‌ی «اقتباس و کارگردانی در تئاتر ایران» نیز به اقتباس و رابطه‌ی آن با تئاتر پرداخته است. (قربانی دانش، ۱۳۹۰). «منطق اقتباس؛ بررسی رابطه‌ی افق معنایی فیلم‌ساز و متن» در این پایان‌نامه هدف دریافتن ارتباط میان متن اصلی و درک و دریافت فیلم‌ساز از منبع اقتباسی است. (مرادی، ۱۳۹٤). «بررسی اقتباس از ادبیات داستانی معاصر برای تلویزیون و سینما» در این پایان‌نامه به چگونگی اقتباس از ادبیات داستانی برای تلویزیون و سینما پرداخته‌شده و موانع و مشکلات آن طرح‌شده است. (محمدی، ۱۳۸۹). «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی» این پایان‌نامه صرفاً به بررسی جایگاه رمان در آثار اقتباسی سینمای ایران پرداخته است. (حمیدی فعال، ۱۳۸۹). موضوع پژوهش حاضر که به جمع‌آوری نظریات اقتباس و ارائه‌ی نگاهی جدید در تقسیم‌بندی اقتباس ادبی اختصاص دارد، موضوعی است که در خصوص آن مقاله یا پژوهشی یافت نشد.

۲- بحث و بررسی

سینمای اقتباسی قدمتی به‌اندازه‌ی تاریخ سینما دارد. گروهی اقتباس را امری مطلوب و عاملی پیش‌برنده برای صنعت سینما می‌دانند و گروهی با آن مخالف‌اند و نظری منفی نسبت به آن دارند. برخی از منتقدان و صاحب‌نظران عقیده دارند که اگر اثری ادبی در بهترین قالب و بهترین شکل ممکن عرضه شود و با اقبال عمومی مواجه شود، اقتباس سینمایی از آن به‌مراتب ارزش کم‌تری دارد و حتی شاید موردپسند مخاطبان واقع نشود. (ر.ک. جانتی، ۱۳٦۹: ۱۷۳) بعضی دیگر از مخالفان سینمای اقتباسی نیز عقیده دارند که این فیلم‌ساز است که به طرح جهان‌بینی خود و ارائه‌ی اندیشه‌ی خود در قالب فیلم

می‌پردازد، نه نویسنده‌ی داستان. به‌عبارت‌دیگر، فیلم‌ساز در فرایند اقتباس از یک اثر ادبی، با جهان‌بینی و اندیشه‌ی نویسنده کاری ندارد و صرفاً در پی القای نظریات و اندیشه‌ی خود به مخاطب است. (ر.ک. خیری، ۱۳۸۹: ٥٤) گروهی دیگر از مخالفان نیز به جداسازی و استقلال هر هنر نسبت به هنر دیگر عقیده دارند. این گروه معتقدند که هر هنری، شکلی مستقل و ویژه برای بیان دارد و همین امر موجب تمایز میان هنرها شده است و استقلال در شکل، موجب می‌شود تا در فرایند تبدیل یک اثر ادبی به اثر سینمایی با مشکلات و موانعی مختلف روبه‌رو شویم؛ زیرا اساساً ماهیت این دو هنر و نحوه‌ی بیان آن‌ها متفاوت است. (ر.ک. همان: ٥١) گروهی دیگر از مخالفان اقتباس که عمدتاً نویسندگان آثار ادبی هستند، عقیده دارند که درروند تبدیل متن نوشتاری به متن تصویری، با توجه به محدودیت‌های سینما، فیلم‌ساز مجبور می‌شود بخش‌هایی به داستان اضافه کند و یا بخش‌هایی را از داستان حذف کند و همین امر موجب آسیب رساندن به متن داستان می‌شود. این افزوده‌ها و کاسته‌ها حاکی از ناتوانی سینما در تبدیل متن نوشتاری به تصویری است. ایشان عقیده دارند که ممکن نیست از یک اثر ادبی، معادل سینمایی آن را ساخت به‌گونه‌ای که هم‌طراز و هم سنگ اثر ادبی باشد و بتواند تمامی روح آن را منتقل کند، بدون آن‌که آسیبی به متن ادبی بزند. (ر.ک. همان: ٥٤)

در مقابل این نظریات، گروهی نیز اقتباس در سینما را امری مثبت تلقی می‌کنند. ایشان معتقدند، تأثیرپذیری سینما و ادبیات از یکدیگر، نوعی برخورد فکری میان این دو هنر است و موجب غنای بیشتر هر دو می‌شود. این ارتباط متقابل را حتی تبادل اندیشه نیز می‌توان نامید؛ زیرا ماهیت این دو هنر با یکدیگر متفاوت است و تنها راه تأثیرپذیری از هم دیگر از طریق اندیشه است. (ر.ک. همان: ٤٩) همچنین اقتباس از یک اثر ادبی، موجب شناخت بیشتر آن اثر و درنتیجه افزایش شمار خوانندگان اثر ادبی می‌شود.

۲-۱- انواع اقتباس ادبی در سینما:

فیلم‌ساز برای موفقیت در ساخت اثر اقتباسی باید روح اثر را درک کند و تمام تلاش او انتقال روح اثر باشد نه صرفاً انتقال وفادار شخصیت یا موضوع و... بر این اساس

اقتباس سینمایی به‌گونه‌ای روزآمد کردن متن ادبی و روایت دوباره‌ی آن بر اساس روح زمانه است. «یکی از راه‌های رسیدن به اقتباس سینمایی درست، خواندن نسخه‌ای از آن متن است که در زمان حال نوشته‌شده باشد و سرانجام بازسازی وفادار به روح رمان است.» (دیک، ۱۳۹۱: ٤١٢) البته این قول برای ساخت آثار سینمایی بر اساس رمان‌های معاصر کاربرد دارد و درباره‌ی آثار تاریخی و مذهبی چندان درست نیست؛ زیرا نسخه‌های بازنویسی شده یا ساده‌شده‌ی اثر، تفاوت زیادی با اثر اصلی دارند. اقتباس ادبی را در دو حوزه‌ی روش‌های اقتباس متن تصویری و روش‌های اقتباس از متن داستانی می‌توان تقسیم‌بندی کرد.

۲-۱-۱- روش‌های اقتباس با توجه متن تصویری (فیلم):

در این روش صرفاً اثر تصویری (فیلم سینمایی) موردتوجه است و نوع اقتباس بر اساس فیلم سینمایی ساخته‌شده تعیین می‌شود. در این‌گونه از اقتباس به چگونگی بهره‌گیری سینما (متن تصویری) از داستان (متن ادبی) پرداخته می‌شود و انواع و شیوه‌های آن بررسی می‌شود.

در یک تقسیم‌بندی قدیمی و رایج، اقتباس سینما از متن ادبی را در سه دسته بررسی می‌کنند:

الف. اقتباس وفادار (Loyal Adaptation):

در این شیوه از اقتباس، فیلم‌ساز تلاش می‌کند روح اثر اصلی را حفظ کند و منبع ادبی را بازآفرینی کند. (جانتی، ۱۳۸۱: ٢٤٢) در اقتباس وفادار آنچه مهم است، بازآفرینی است؛ یعنی فیلم‌ساز با حفظ محتوای اثر اصلی و خط سیر روایی متن ادبی، پی‌رنگ داستان را حفظ می‌کند و همان را برای بیننده به تصویر می‌کشد. در این روش فیلم‌ساز به تک‌تک حوادث و حالات شخصیت‌های اثر ادبی توجه دارد و تا حدی که امکانات سینمایی به او اجازه دهد، اثر ادبی را به متن تصویری منتقل می‌کند و هر زمان امکان انتقال فراهم نباشد، آن بخش را حذف نمی‌کند، بلکه با تمهیدات سینمایی تغییرات کوچکی در آن اعمال می‌کند به‌گونه‌ای فاصلهٔ زیادی با اثر اولیه نداشته باشد. نمونه‌ی این اقتباس را می‌توان در فیلم‌های *گاو* و *سارا* ساخته‌ی داریوش مهرجویی (بر اساس داستان چهارم مجموعه داستان *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی و *خانه‌ی عروسک* هنریک ایبسن)، *شوهرآهوخانم*

ساخته‌ی داود ملاپور (بر اساس داستانی به همین نام از علی‌محمد افغانی)، *آرامش در حضور دیگران* از ناصر تقوایی (بر اساس داستانی به همین نام از غلامحسین ساعدی) مشاهده کرد.

باید دقت داشت که هیچ اقتباسی نمی‌تواند کاملاً وفادار به متن باشد؛ زیرا در اقتباس وفادار نیز فیلم‌ساز دست به بازآفرینی می‌زند و هنگام بازآفرینی باوجودآنکه روح اثر و پی‌رنگ را حفظ می‌کند، دیدگاه‌های خود را نیز در متن دخالت می‌دهد، شخصیت را آن‌گونه که می‌خواهد می‌پروراند و حتی در خلال بازنویسی ممکن است مطالبی را در متن وارد کند تا بیشتر موردپسند مخاطب باشد؛ بنابراین نمی‌توان گفت اقتباس کاملاً وفادار وجود دارد، بلکه در اقتباس‌ها با نسبتی از وفاداری مواجه هستیم.

ب. اقتباس آزاد (Free Adaptation)

در این نوع از اقتباس که به آن برداشت آزاد نیز می‌گویند، فیلم‌ساز عمدتاً یک ایده یا یک مضمون کلی را از متن اصلی می‌گیرد و آن را در روایتی جدید، با فضایی جدید و حوادثی تازه می‌پروراند. در این نوع از اقتباس، علائق و ایده‌های فیلم‌ساز دخیل است و فیلم‌ساز بر اساس اندیشه و نظر خود عمل می‌کند. فیلم‌هایی مانند *شب قوزی* ساخته‌ی فرخ غفاری (بر اساس داستانی از *هزارویک‌شب*)، *بیژن و منیژه* منوچهر زمانی (بر اساس داستانی از *شاهنامه*)، *خاک* ساخته‌ی مسعود کیمیایی (بر اساس داستان *اوسنه‌ی بابا سبحان* از محمود دولت‌آبادی) و *ساحره* ساخته‌ی داود میرباقری (بر اساس داستان «عروسک پشت پرده» از صادق هدایت) در این‌گونه از اقتباس قرار می‌گیرند.

گاهی ممکن است اثر اقتباسی با اثر اصلی تفاوت زیادی داشته باشد و فیلم‌ساز تغییرات اساسی در شخصیت‌پردازی، پی‌رنگ یا جزئیات متن به وجود بیاورد، اما مضمون و ایده کلی مطرح‌شده در متن ادبی حفظ شود؛ در این حالت اقتباس از نوع آزاد است و فیلم‌ساز تنها سعی کرده است تا روح اثر اصلی را به مخاطب منتقل کند. (ر.ک. دیک، ۱۳۹۱: ٤٠٥) فیلم *بانو* ساخته‌ی داریوش مهرجویی بر اساس نظر منتقدان اقتباسی از نمایش‌نامه‌ی ویریدیانا از لوئیس بونئول است. مهرجویی در این فیلم فقط از مضمون کلی

مطرح‌شده در نمایش‌نامه استفاده کرده است و دیگر عناصر فیلم را بر اساس دیدگاه‌های خودتنظیم نموده است.

ج. اقتباس لفظ به لفظ (Word to word Adaptation):

در این روش از اقتباس، فیلم‌ساز تمایل زیادی به انتقال جزءبه‌جزء متن ادبی دارد و بدون آن‌که تغییری در داستان ایجاد کند، آنچه را در متن است، بر روی صحنه می‌آورد و عملاً فیلم‌ساز ابداعی از خود ندارد. البته باید این را در نظر داشت که اقتباس به این شیوه تنها زمانی صورت می‌گیرد که اثر ادبی بسیار شاخص و ممتاز باشد و نیازی به هیچ‌گونه تغییر در متن نمایش‌نامه یا داستان احساس نشود. (ر.ک. بازن، ۱۳۷٦: ٦۰) شاید بتوان گفت عمده تغییری که در این نوع اقتباس به وجود می‌آید، تغییر در جهت کاهش زمان است. در هنگام تبدیل متن داستان به فیلم سینمایی لازم است برخی صحنه‌ها حذف شود تا مدت‌زمان کاهش پیدا کند. تغییر دیگر نیز در بازنویسی گفت‌وگوهاست که فیلم‌ساز سعی می‌کند تا زبان فیلم، مطابق با زبان معیار باشد و بیننده کم‌تر با واژگان کهن دور از ذهن روبه‌رو شود.

در اقتباس لفظ به لفظ اگر منبع اقتباسی از متنی ایرانی باشد، فیلم‌ساز تا جایی که امکانات ایجاب کند، متن تصویری را بر مبنای متن نوشتاری می‌سازد، اما اگر منبع اقتباسی از داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های خارجی باشد، به پاره‌ای جهت ملاحظات فرهنگی و اخلاقی، تغییراتی در متن پدید می‌آید.

از آثار اقتباسی لفظ به لفظ بر اساس متون ایرانی، می‌توان به فیلم *مرگ یزدگرد* ساخته‌ی بهرام بیضایی اشاره کرد. بیضایی این فیلم را بر اساس نمایش‌نامه‌ای با همین نام که نوشته‌ی خود او بود، ساخت. ساموئل خاچیکیان فیلم *شب یلدا* را بر اساس نمایش‌نامه‌ی *سارا*، نوشته‌ی خودش ساخته است. داریوش مهرجویی فیلم *آقای هالو* را بر اساس بر اساس نمایش‌نامه‌ای با همین نام از علی نصریان ساخت. از دیگر آثار اقتباسی لفظ به لفظ می‌توان به *شهر قصه* ساخته‌ی منوچهر انور اشاره کرد. انور این فیلم را بر اساس نمایش‌نامه‌ای با همین نام از بیژن مفید می‌سازد. علی حاتمی نیز فیلم *جعفرخان از فرنگ برگشته* را بر اساس نمایش‌نامه‌ی *جعفرخان از فرنگ آمده* نوشته‌ی حسن مقدم ساخت. اسماعیل کوشان نیز بر اساس رمان *امیرارسلان نامدار* فیلمی با همین نام ساخت.

یکی از مشکلات تقسیم‌بندی فوق، این است که اقتباس کامل و صددرصدی از یک متن تقریباً ناممکن است؛ زیرا عمدتاً شخصیتی یا حادثه‌ای یا مضمونی بیش از دیگر بخش‌های متن موردتوجه قرار می‌گیرد. در متن‌های ادبی گاهی مواردی وجود دارد که به تصویر درنمی‌آید و یا به‌اصطلاح در برابر تصویر مقاومت می‌کند، به همین جهت فیلم‌ساز یا باید آن‌ها را حذف کند یا با ایجاد تغییراتی آن‌ها را به نمایش بگذارد. تمایزات فرهنگی نیز موجب تغییراتی در تبدیل متن نوشتاری به متن تصویری می‌شود.

شیوه‌ای دیگر از اقتباس متن تصویری از متن ادبی را دادلی اندرو (Dadli Androw)، نظریه‌پرداز سینما مطرح کرده است. وی رابطه‌ی میان اثر اقتباسی و متن ادبی را سه گونه می‌داند:

الف. وام‌گیری (Borrowing)

در این شیوه از اقتباس، فیلم‌ساز ایده، بن‌مایه یا مضمونی را از متن ادبی می‌گیرد و آن را مطابق خواست و نظر خود پرورش می‌دهد. در این شیوه از اقتباس عمدتاً فیلم‌ساز در پی آن است تا متنی را انتخاب کند که دارای شهرت و اعتباری در حوزه‌ی اسطوره باشد و در حافظه‌ی فرهنگی مخاطب حضورداشته باشد. (ر.ک. لوته، ۱۳۸۸: ۱۱٤) باید توجه داشت که منظور از اسطوره، فقط پرداختن به متون حماسی نیست، بلکه آن چیزی است که در خاطره‌ی جمعی ملّتی حضور دارد. به تعبیر دیگر در شیوه‌ی وام‌گیری، بیشتر نگاه به مضامین و متونی است که بیشتر مردم آن را در خاطر دارند. به‌عنوان‌مثال اقتباس عبدالحسین سپنتا از *شاهنامه‌ی* فردوسی ازاین‌گونه است. او در سال ۱۳۱۳ اثری ساخت که در آن به بازسازی بخشی از *شاهنامه* و زندگی شاعر توس پرداخت. فیلم *مردان سحر* ساخته‌ی اسماعیل نوری برداشتی جدید از حماسه‌ی *رستم و اسفندیار* است. فیلم *امیرارسلان نامدار* ساخته‌ی شاپور یاسمی نیز برداشتی جدید از داستان *امیرارسلان* بوده است. یاسمی در این فیلم عناصر فرهنگی جدیدی را وارد متن اقتباسی کرد که موجب برداشتی تازه از داستان شد.

ب. تلاقی (Intersection):

در این روش، کلیت و خصوصیات منحصربه‌فرد متن ادبی حفظ می‌شود، اما متن اقتباسی (فیلم) با متن اصلی (داستان) تفاوت و تمایز بسیار زیادی دارد. در این روش، فقط در پی گرفتن یک کلیت برای ساخت اثری اقتباسی است و عمدتاً با جزئیات متن اصلی و حتی شخصیت‌پردازی و مواردی ازاین‌دست، کاری ندارد و فقط ایده یا تفکر حاکم بر متن برای اقتباس کافی است. (ر.ک. همان: ۱۱٤) این روش را می‌توان اقتباس آزاد از مضامین نیز نامید. داریوش مهرجویی فیلم *دایره‌ی مینا* را بر اساس اقتباس مضمونی از داستان «آشغالدونی» غلامحسین ساعدی ساخته است. البته مهرجویی شخصیت اصلی فیلم را نیز از اثر ساعدی اقتباس کرده است.

ج. وفاداری و تبدیل (Fidelity and transformation):

در این شیوه از اقتباس، عناصری اساسی از متن اصلی بازتولید می‌شود. فیلم‌ساز روح و محتوای اثر اصلی را حفظ می‌کند و پس‌ازآن دست به تبدیل متن نوشتاری به متن تصویری می‌زند و سعی می‌کند تا جایی که عناصر فیلم به او اجازه می‌دهد، متن اصلی را منتقل کند. (ر.ک. همان: ۱۲۷) این روش، اقتباسی حداکثری به شمار می‌آید. فیلم‌های *شازده احتجاب* ساخته‌ی بهمن فرمان‌آرا (بر اساس داستانی به همین نام از هوشنگ گلشیری)، *گاو خونی* ساخته‌ی بهروز افخمی (بر اساس داستانی به همین نام از جعفر مدرس صادقی) ازجمله فیلم‌های وفادار به منبع اصلی به شمار می‌آیند.

در تقسیم‌بندی دیگری از انواع اقتباس، دبورا کارتمل (Deborah Cartmell)، شیوه‌های زیر را مطرح می‌کند:

الف. اقتباس به شیوه‌ی انتقال:

در این روش متنی از یک‌گونه‌ی ادبی گرفته می‌شود و با مبانی زیبایی‌شناختی گونه‌ای دیگر هماهنگ می‌شود و درنهایت به مخاطب عرضه می‌گردد. (ر.ک. Sanders, ۲۰۰٦: ۲۱ به نقل از شهبا، شهبازی؛ ۱۳۹۱: ۱۷) در حقیقت، فیلم‌ساز یک‌گونه از هنر به نام رمان را انتخاب می‌کند و آن را با قواعد و اصول سینما هماهنگ می‌کند و در قالب فیلم عرضه می‌کند. به‌عنوان‌مثال ناصر تقوایی داستان «آرامش در حضور دیگران» از مجموعه‌ی *واهمه‌های بی‌نام‌ونشان* اثر غلامحسین ساعدی را در قالب یک متن تصویری با همان نام ساخته است. *نیمه‌ی پنهان* از تهمینه میلانی (بر اساس رمانی به نام *بعد از عشق* از فریده

گلبو)، چکمه از محمدعلی طالبی (بر اساس داستانی به همین نام از هوشنگ مرادی کرمانی)، *خواهران غریب* از کیومرث پوراحمد (بر اساس رمانی به همین نام از اریش کستنر) از دیگر آثار سینمایی هستند که به روش انتقال ساخته‌شده‌اند.

در شیوه‌ی انتقال این امکان برای فیلم‌ساز فراهم است تا هر نوع تغییری را که می‌خواهد در متن داستان به وجود بیاورد؛ ازاین‌رو این روش برای اقتباس از متون کهن چندان مناسب نیست؛ زیرا در این نوع از آثار، حفظ روح کلی اثر، حوادث و گفت‌وگو و ... از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

ب. اقتباس به شیوه‌ی تفسیر:

در این روش، اقتباس کننده چندان به روساخت متن ادبی توجه ندارد، بلکه سعی می‌کند با ایجاد تغییراتی در متن و با افزودن یا کاستن برخی صحنه‌ها از اثر ادبی، تفسیری تصویری از متن ادبی ارائه می‌کند. (ر.ک. Sanders, ۲۰۰٦: ٢٤ به نقل از شهبا، شهبازی؛ ۱۳۹۱: ۱۷) آنچه در اقتباس تفسیری مهم است، شکاف‌های متن اصلی است؛ یعنی فیلم‌ساز دقیقاً به نقاط و نکاتی در متن توجه دارد که نویسنده کم‌تر آن‌ها را بازکرده است و یا تعمداً به آن‌ها نپرداخته است. در این نوع از اقتباس، عمدتاً آثاری مورد اقتباس قرار می‌گیرد که برای مخاطب آشنا باشد یا به‌نوعی در حافظه‌ی فرهنگی او ثبت‌شده باشد. در این روش، مخاطب (بیننده) بافهم و برداشت فیلم‌ساز از یک متن ادبی مواجه است و ممکن است این فهم بافهم رایج از آن متن در تضاد باشد و یا حتی به تحریف و جعل منجر شود. به‌عنوان‌مثال، فیلم *یوسف و زلیخا* ساخته‌ی شاپور یاسمی به شیوه‌ی تفسیر ساخته‌شده است. یاسمی با افزودن برخی عناصر سینمایی سعی در ایجاد تغییرات در اثر اصلی داشته است که البته مورد استقبال مخاطبان قرار نگرفت. فیلم *یتیم‌خانه‌ی ایران* ساخته‌ی ابوالقاسم طالبی نیز بر اساس شیوه‌ی تفسیر ساخته‌شده است. کارگردان فیلم را بر اساس اسناد و مدارک ساخته است تا جنایت انسانی انگلیس را در کنار بی‌کفایتی شاه قاجار در سال‌های ۱۲۹۵ تا ۱۳۰۰ شمسی را به‌خوبی به نمایش بگذارد.

ج. اقتباس به شیوه‌ی قیاسی:

در این شیوه از اقتباس، اساساً موضوع بینامتنیت و آگاهی بیننده دارای اهمیت نیست، حتی بیننده‌ای که منبع فیلم اقتباسی را نخوانده باشد؛ با دیدن فیلم، درباره‌ی اثر اولیه آگاهی کسب می‌کند. (ر.ک. Sanders, ۲۰۰٦: ۲۵ به نقل از شهبا، شهبازی؛ ۱۳۹۱: ۱۷) در این روش، فیلم‌ساز صرفاً یک امر (ایده، مضمون، شخصیت‌ها، حادثه) را از اثر اصلی می‌گیرد و سپس آن را آن‌گونه که خود در نظر دارد، پرورش می‌دهد. داریوش مهرجویی نیز در فیلم *سنتوری* به شیوه‌ی قیاسی از *عقاید یک دلقک* هاینریش بُل اقتباس کرده است. در فیلم *هامون* نیز با این نوع از اقتباس روبه‌رو هستیم. این فیلم، اقتباسی از *هرتزوگ* اثر سال بلو و زندگی‌نامه‌ی کی‌یرکگارد است.

۲-۱-۲- روش‌های اقتباس با توجه به متن ادبی:

در این نوع از بررسی اقتباسی، متن ادبی و عناصر سازنده‌ی متن موردتوجه است و نوع اقتباس بر اساس متن تعیین می‌شود. در این روش به بررسی چگونگی حضور داستان در فیلم پرداخته می‌شود. این روش در دو بخش اقتباس بر اساس منبع و اقتباس بر اساس عناصر داستانی موردبررسی قرار می‌گیرد.

الف- اقتباس بر اساس منبع:

با نگاه به آثار سینمای اقتباسی (در این پژوهش فیلم‌های ایرانی) می‌بینیم که گاهی فیلم‌ساز از یک منبع برای ساخت فیلم خود بهره برده است و گاهی چندین متن را بررسی کرده است و بر اساس آن‌ها فیلم‌نامه را نوشته است و فیلم خود را ساخته است.

در اقتباس از یک منبع، فیلم‌ساز بر اساس یک متن ادبی، فیلم را می‌سازد. این نوع از فیلم‌ها، بخش اعظمی از آثار اقتباسی سینمای ایران را تشکیل می‌دهد. داریوش مهرجویی، فیلم *لیلا* را بر اساس داستانی به همین نام از مهناز انصاریان ساخته است. فرامرز قریبیان فیلم *چشم‌هایش* را بر اساس داستان *داش آکل* ساخته‌شده است. این نوع از اقتباس به جهت آن‌که نیاز به پژوهش و بررسی‌های مختلف ندارد، بیشتر موردتوجه است.

در اقتباس از چندین منبع یا اقتباس ترکیبی، منابع مختلفی موردمطالعه قرار می‌گیرد و از هر منبع بخشی انتخاب می‌شود و در نوشتن فیلم‌نامه و ساخت فیلم به این منابع توجه می‌شود. فیلم‌ساز در این نوع از اقتباس ممکن است از کتاب‌ها، گزارش‌ها، سخن‌رانی‌ها و ... استفاده کند و بر اساس مجموع آن‌ها به ساخت فیلم بپردازد. فیلم *حاجی واشنگتن*

ساخته‌ی علی حاتمی، نمونه‌ی قابل‌توجه از این نوع آثار است. حاتمی در ساخت این اثر، نگاهی به زندگی حسینقلی‌خان صدرالسلطنه داشته است و همچنین بامطالعه‌ی منابع تاریخی دوران قاجار از اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن دوران اطلاعات لازم را کسب کرده است و سپس به نوشتن فیلم‌نامه و ساخت فیلم پرداخته است. در این نوع اقتباس معمولاً یک شخصیت یا حادثه‌ی واقعی اساس کار قرار می‌گیرد و فیلم‌ساز درباره‌ی آن مطالعه می‌کند و بر اساس منابع مختلف و گزینش از آن منابع دست به نگارش فیلم‌نامه می‌زند.

علی حاتمی در ساخت فیلم *حسن‌کچل* از منابع ادبیات عامیانه و داستان‌های شفاهی استفاده کرده است. فیلم *روز واقعه* ساخته‌ی شهرام اسدیان نیز بر اساس منابع گوناگون مذهبی ساخته‌شده است. از دیگر آثار متعلق به این دسته می‌توان به فیلم‌های *ماجرای نیم‌روز* ساخته‌ی محمدحسین مهدویان و *سیانور* ساخته‌ی بهروز شعیبی اشاره کرد. در این دو فیلم که در ژانر سیاسی ـ حادثه‌ای ساخته‌شده‌اند، فیلم‌ساز با بهره‌گیری از منابع گوناگون کتاب‌های تاریخی، خاطرات، مقالات و ... فیلم‌نامه‌ی خود را نوشته است.

توجه به منابع در آثار اقتباسی بسیار مهم است؛ به‌ویژه در ساخت آثاری که بر اساس چند منبع ساخته‌شده‌اند. آثار اقتباسی چند منبعی دربرگیرنده‌ی دیدگاه‌های خاص فیلم‌ساز هستند و بیننده به‌درستی می‌تواند از خط فکری فیلم‌ساز آگاه شود. البته باید توجه داشت که از روش اقتباس ترکیبی بیشتر برای ساخت فیلم‌ها و سریال‌های تاریخی و مذهبی استفاده می‌شود؛ زیرا این آثار معمولاً دربرگیرنده‌ی یک دوره‌ی تاریخی یا واقعه‌ای مذهبی هستند و برای شناخت بهتر از حوادث تاریخی و مذهبی لازم است منابع متعدد موردپژوهش و مطالعه قرار گیرد...

ب- اقتباس بر اساس عناصر داستان:

منظور از اقتباس بر اساس عناصر داستان، بهره‌گیری از یک یا چند عنصر داستانی یا بخشی از یک حادثه در ساخت یک اثر سینمایی است. اقتباس گزینشی در سه محور اقتباس از مضمون، اقتباس از واقعیت و اقتباس چندگانه صورت می‌گیرد.

۱- اقتباس از مضمون:

در این روش، مضمون و محتوای متن ادبی در کنار دیگر عناصر، اساس کار فیلم‌ساز قرار می‌گیرد. مضامین چون به‌صورت کلی هستند، فیلم‌ساز مجبور است برای مشخص شدن اثر اصلی خود، برخی دیگر از عناصر متن را یا به‌صورت آزاد یا وفادار وارد متن تصویری کند. اگر اقتباس به‌صورت وفادار به مضمون باشد، دیدگاه و نظریات فیلم‌ساز در متن دخالتی ندارد و تا حد ممکن سعی می‌کند مضمون و خط سیر روایی فیلم با متن ادبی هماهنگی داشته باشد. در این حالت فیلم‌ساز صرفاً بخش‌هایی از متن را که خللی در پی‌رنگ ایجاد نمی‌کند یا شخصیت‌هایی را که ضروری نیستند، حذف می‌کند. از این روش در اقتباس بر اساس رمان می‌توان به‌خوبی استفاده کرد.

در روش اقتباس مضمون به شیوه‌ی آزاد، فیلم‌ساز صرفاً ایده‌ی کلی اثر را می‌گیرد و باقی متن را آن‌گونه که می‌خواهد پرورش می‌دهد. مهرجویی در ساخت فیلم *سنتوری* به همین صورت عمل کرده است. او صرفاً ایده‌ی کلی داستان *عقاید یک دلقک* را گرفته است و آن را بافرهنگ ایرانی درهم‌آمیخته است. در فیلم *شب قوزی* نیز غفاری از روش اقتباس مضمونی آزاد بهره گرفته است. او با نگاهی به حکایت «خیاط و احدب و یهودی و مباشر و نصرانی» از *هزار و یک‌شب*، فیلمی با فضای مدرن ساخته است و صرفاً مضمون را از این اثر گرفته است.

۲- اقتباس از واقعیت:

منظور از اقتباس از واقعیت، آن است که فیلم‌ساز زندگی شخصیتی را دست‌مایه‌ی ساخت یک اثر سینمایی یا تلویزیونی قرار می‌دهد. رضا درمیشیان فیلم *لانتوری* را بر اساس زندگی و حادثه‌ی اسیدپاشی که برای آمنه بهرامی رخ‌داده، ساخته است. *کمال‌الملک* ساخته‌ی علی حاتمی و همچنین فیلم *سلطان صاحب‌قران* از همین کارگردان بر اساس اقتباس از واقعیت‌های تاریخی ساخته‌شده‌اند.

این‌گونه از اقتباس‌ها اگر درباره‌ی شخصیتی سیاسی باشد، معمولاً به واقعیت نزدیک‌تر هستند؛ زیرا فیلم‌ساز قصد دارد تا آن شخصیت را در قالب یک اثر سینمایی به مردم معرفی کند و به همین سبب تا حد ممکن، سعی می‌کند تصویری واقعی از او به نمایش بگذارد. البته ممکن است فیلم‌ساز بر اساس دیدگاه‌های خاص خود یا تحت تأثیر

گفتمان‌های حاکم، چهره‌ای دیگرگون از یک شخصیت تاریخی ارائه کند. فیلم *ستارخان* علی حاتمی از نوع اقتباس از واقعیت است. حاتمی فیلم خود را بر اساس وقایع دوران مشروطه و زندگانی ستارخان از مبارزان آن دوران ساخته است.

گونه‌ای دیگر از اقتباس بر اساس واقعیت، بهره‌گیری از حوادث تاریخی برای ساخت فیلم سینمایی است. فیلم‌ساز واقعه‌ای تاریخی را اساس کار خود قرار می‌دهد و بر مبنای آن فیلم‌نامه را با نگاه به متون مرتبط می‌نویسد. فیلم *به‌وقت شام* ساخته‌ی ابراهیم حاتمی‌کیا، درباره‌ی جریان داعش و اتفاقاتی است که برای رزمندگان ایرانی در راه مبارزه با داعش روی‌داده است. فیلم *بوی پیراهن یوسف* ساخته‌ی ابراهیم حاتمی‌کیا نیز درباره‌ی انتظار خانواده‌ها برای بازگشت آزادگان است.

نوع دیگری از اقتباس از واقعیت، در ساخت آثار مذهبی دیده می‌شود. در ساخت آثار مذهبی با توجه به حجم منابع ادبی و مذهبی، فیلم‌ساز به‌گزینش آن بخش از منابع می‌پردازد که در راستای تحقق اندیشه‌ی اوست. مجید مجیدی در ساخت فیلم *محمد رسول‌الله* از این روش استفاده کرده است. مجیدی مقطعی از زندگی پیامبر گرامی اسلام را به‌عنوان اساس کار خود قرار داده است و بر اساس آن دست به‌گزینش از منابع مختلف زده است.

در ساخت اثر سینمایی یا تلویزیونی بر اساس واقعیت، باید توجه داشت که منظور از واقعیت، فهمی است که نویسنده یا فیلم‌ساز از یک حادثه‌ی تاریخی درک کرده است و ممکن است با آنچه واقعاً روی‌داده است، تفاوت داشته باشد؛ بنابراین در ساخت این نوع آثار، دخالت نظر فیلم‌ساز به‌خوبی قابل‌مشاهده است.

نکته‌ی دیگر آن‌که در اقتباس بر اساس واقعیت، بحث وفاداری به متن چندان موردتوجه نیست؛ زیرا عمدتاً این نوع آثار به جهت آن‌که لازم است، عوامل مخاطب پسند در آن قرار بگیرد، ناخودآگاه از واقعیت و متن اصلی فاصله می‌گیرد و گاهی لازم است تا بخش‌هایی از واقعیت حذف شود و بخش‌هایی به آن افزوده شود.

۳- اقتباس چندگانه:

در ساخت هر اثر اقتباسی باید دقت داشت که فیلم‌ساز از یک شیوه برای اقتباس بهره نمی‌گیرد؛ این روش را اقتباس چندگانه می‌نامیم. در اقتباس چندگانه فیلم‌ساز به همه‌ی عناصر سازنده‌ی متن توجه می‌کند و آن‌ها را بر اساس ظرفیت متن تصویری و دیدگاه‌های خود مورداستفاده قرار می‌دهد. اقتباس چندگانه معمولاً از دو رویکرد آزاد و وفادار، هم‌زمان استفاده می‌کند.

در اقتباس چندگانه گاهی فیلم‌ساز شخصیت را به‌صورت وفادار از اثر ادبی می‌گیرد، اما مضمون و حوادث را آن‌گونه که می‌خواهد می‌پروراند و در سطح مضمون و حوادث به‌صورت آزاد عمل می‌کند. اقتباس چندگانه بیشتر در سطح شخصیت صورت می‌گیرد؛ یعنی فیلم‌ساز یا شخصیت را آزاد یا وفادار اقتباس می‌کند که در این صورت دیگر عناصر فیلم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. داریوش مهرجویی در ساخت فیلم *پری*، شخصیت را به روش وفادار اقتباس کرده است، اما موضوع و مضمون فیلم را به‌صورت آزاد از داستان *فرانی و زویی* و «یک روز خوش برای موزماهی‌ها» اثر جی. دی سالینجر گرفته است. مهرجویی در *دایره‌ی مینا*، شخصیت را به‌صورت وفادار از داستان «آشغالدونی» غلامحسین ساعدی اقتباس کرده است و مضمون را آن‌گونه که در نظر داشته، در فیلم منعکس نموده است.

در اقتباس وفادار از شخصیت، چون شخصیت اساس کار است، ناخودآگاه برخی حواشی و اتفاقات نیز وارد فیلم می‌شود. در فیلم *سارا* مهرجویی، شخصیت را به‌صورت آزاد از نمایش‌نامه‌ی «خانه‌ی عروسک» هنریک ایبسن اقتباس کرده است. او شخصیت را آن‌گونه که در نظر داشته است، پرورش داده است. در این شیوه، نگاه فیلم‌ساز دخالت بسیار زیادی در پروراندن شخصیت دارد و شخصیت را با ویژگی‌ها و خصوصیاتی که می‌خواهد به نمایش می‌گذارد، نه آن ویژگی‌هایی که نویسنده برای شخصیت در نظر گرفته است. البته اقتباس آزاد در شخصیت، بیشتر از داستان‌ها و نمایش‌های خارجی صورت می‌گیرد؛ زیرا نمایش برخی ویژگی‌ها بافرهنگ ایرانی همخوانی ندارد و فیلم‌ساز خود را موظف می‌داند تا شخصیت را مشابه باشخصیتی ایرانی بیافریند.

۳- نتیجه:

آثار ادبی به‌عنوان منابع ارزشمندی هستند که در عرصه‌های گوناگون هنری به صورت‌های مختلفی جلوه‌گر می‌شوند و هنرمندان خلاق با بهره‌گیری از این منابع، موجب افزایش غنای آثار هنری خود می‌شوند. منظور از اقتباس در سینما بهره‌گیری از کل یا بخشی از یک متن مکتوب برای تولید متنی تصویری است که عده‌ای از پژوهشگران سه شیوه‌ی آزاد، وفادار و لفظ به لفظ را در این زمینه مطرح کرده‌اند؛ هرچند که اصولاً اقتباس وفادار به‌صورت کامل به‌هیچ‌روی شکل نمی‌گیرد. در اقتباس آزاد نیز صرفاً موضوع یا ایده‌ی اثر موردتوجه است درصورتی‌که فیلم‌ساز می‌تواند شخصیت یک اثر ادبی را به‌صورت آزاد مورد اقتباس قرار می‌دهد و آن را در قالب و فرمی که در نظر دارد به بیننده عرضه کند.

در دو تقسیم‌بندی دیگر که یکی تقسیم‌بندی دادلی و دیگری تقسیم‌بندی کارتمل است، هر دو بر دریافت فیلم‌ساز از اثر توجه دارند. اشکال این دیدگاه آن است که مشخص نیست دریافت فیلم‌ساز از متن اصلی صحیح باشد یا در راستای آن چیزی باشد که مؤلف در نظر داشته است. اساس روش کارتمل بر گونه‌ی اثر تأکید دارد و ازاین‌رو بیشتر فیلم‌ها را می‌توان اقتباسی دانست. کارتمل در تقسیم‌بندی خود بحث بینامتنیت را مطرح می‌کند و همین امر موجب گستردگی نظریه‌ی او می‌شود و می‌توان بیشتر آثار سینما را اقتباسی دانست. اشکال دیگر این روش توجه کم به منبع اصلی (داستان) است.

با بررسی فیلم‌های اقتباسی سینمای ایران می‌توان گفت اقتباس دارای دو رویکرد اصلی است: رویکرد نخست، اقتباس بر اساس منبع ادبی و رویکرد دیگر اقتباس بر اساس عناصر داستانی است. اقتباس می‌تواند بر اساس یک یا چند منبع صورت گیرد. در فیلم‌هایی که از چند منبع و به‌صورت ترکیبی اقتباس کرده‌اند، می‌توانند به‌خوبی دیدگاه فیلم‌ساز را در خصوص موضوع فیلم نشان دهند.

بر اساس این تقسیم‌بندی، اقتباس هیچ‌گاه به‌صورت کاملاً وفادار یا آزاد نیست. فیلم‌ساز می‌تواند از چندین منبع ادبی و غیرادبی و حوادث برای ساخت اثر استفاده کند و هم می‌تواند بخشی از واقعیت را مبنای ساخت اثر خود قرار دهد و نیز می‌تواند فقط به

مضمون اثر اصلی توجه کند که در این حالت، ناگزیر است تا برخی دیگر از عناصر متن ادبی را به متن تصویری منتقل نماید.

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، می‌توان گفت، روش اقتباس بر اساس متن داستانی، دقیق‌تر از روش اقتباس بر اساس متن تصویری است. در روش نخست، متن داستانی موردتوجه است و عناصر سازنده‌ی متن داستانی باید در ساخت و تحلیل فیلم سینمایی موردتوجه باشد؛ ازاین‌رو شناخت دقیق از متن و عناصر آن، اهمیت ویژه‌ای دارد، اما در روش دوم، آنچه مهم است، نظر فیلم‌ساز در ساخت اثر است در این رویکرد، فیلم‌ساز مضمون کلی متن نوشتاری را در فیلم مورداستفاده قرار می‌دهد و به دیگر عناصر سازنده‌ی متن داستانی مانند شخصیت، گفت‌وگو، پی‌رنگ، رویدادها و... می‌تواند توجه زیادی نکند یا آن‌ها را بر اساس نظر خود تغییر دهد.

منابع:

۱- ارمیان، جمشید (۱۳۵۳). «گفت‌وگویی با رابرت بولت» ***مجله‌ی سینما.*** شماره‌ی نهم: ٤٩

۲- بازن، آندره (۱۳۷٦). ***سینما چیست؟*** جلد اول. ترجمه‌ی محمد شهبا. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۳- پازولینی، پائولو (۱۳۷۹). ***مجموعه مقاله با عنوان ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما.*** به کوشش بیل نیکولز. ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.

٤- جانتی، لوییس (۱۳۸۱). ***شناخت سینما.*** ترجمهٔ ایرج کریمی. چاپ اول. تهران: روزگار نو.

۵- خیری، محمد (۱۳٦۸). ***اقتباس برای فیلم‌نامه.*** تهران: صداوسیما.

٦- دیک، برنارد اف. (۱۳۹۱). ***آناتومی فیلم.*** ترجمه‌ی حمید احمدی لاری. چاپ اول. تهران: نشر ساقی.

۷- سیگر، لیندا (۱۳۸۰). ***فیلم‌نامه‌ی اقتباسی.*** ترجمه‌ی عباس اکبری. چاپ اول. تهران: نقش و نگار

۸- شهبا، محمد؛ شهبازی، غلامرضا (۱۳۹۱). «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما». ***نشریه‌ی هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی.*** دوره‌ی ۱۷. شماره‌ی ۲: ۱۵-۲٤

۹- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما.*** ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

۱۰-همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹) ***فنون بلاغت و صناعات ادبی.*** چاپ اول. تهران: اهورا.

پایان‌نامه‌ها:

۱۱-حمیدی فعال، پیمان (۱۳۸۹). «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی». *دانشگاه علامه طباطبایی.* استاد راهنما دکتر حسین پاینده. استاد مشاور دکتر محمود بشیری.

۱۲-قربانی دانش، فریده (۱۳۹۰). «اقتباس و کارگردانی در تئاتر ایران». ***دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.*** استاد راهنما دکتر قطب‌الدین صادقی. استاد مشاور امیر کاووس بالازاده.

۱۳-محمدی، محمدحسین (۱۳۸۹). «بررسی اقتباس از ادبیات داستانی معاصر برای تلویزیون و سینمای ایران». ***دانشگاه صداوسیما.*** استاد راهنما مسعود اوحدی.

۱٤-مرادی، فرزاد (۱۳۹٤). «منطق اقتباس: بررسی رابطه‌ی افق معنایی فیلم‌ساز و متن.» ***دانشگاه تربیت مدرس.*** استاد راهنما دکتر علی شیخ مهدی.