

Received: 2025/08/06  
Accepted: 2025/10/13  
Published: 2026/05/22

## From Conquest to Annihilation: A Hutcheonian Reading with a Comparative and Intermedial Approach of the Film *Haft Pardeh* and Attar's *The Conference of the Birds*.

**Payam Zinalabedini**, Assistant Professor, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).

**Amir Muhamad Darvish**, A Master's student in cinema, University of Tehran, Tehran, Iran. Amir.

### Abstract

Adaptation has always been one of the most significant driving forces in the history of cinema and accounts for a considerable portion of the works produced worldwide. The inherent commonalities between literature and cinema—particularly in terms of representation, narration, and the performative potential of literary works—have continuously inspired artists to create new works in another medium. The outcome of this process has been the formation of a vast domain of comparative studies and interdisciplinary research in adaptation. In Iranian cinema, however, examples of adaptation are relatively limited and tend to draw upon Western dramatic sources, while classical Persian literature has played a less prominent role. Attar's *The Conference of the Birds* (Mantiq al-Tayr), with its allegorical narrative structure and archetypal spirituality, contains a strong capacity for performative and visual media, and has repeatedly inspired writers and filmmakers. Saeed Aqighi, through his free adaptation in the film *Haft Pardeh* ("Seven Veils"), employs the narrative framework and archetypal elements of Attar's work and, by transforming its key events along with its dramatic and thematic components, creates an independent cinematic piece. According to Linda Hutcheon's theory of adaptation, adaptation is the transposition of a work from one medium to another—conceived as an active and meaning-generating process that results from creative interpretation and the adapter's subjectivity. This study, with an applied purpose, seeks to demonstrate the importance and necessity of attaining a deeper understanding of how meaning, form, and identity evolve when transferring a work from one medium to another, thereby offering insights beneficial to filmmakers and critics. Using a qualitative methodology with a comparative intermedial approach, it explores the points of convergence and divergence between the film *Haft Pardeh* and *The Conference of the Birds*. The research findings reveal the components of an intermedial interaction model in adaptation, the coherence of the film's adaptation with the concept of "creative recreation," structural transformations in the transition from literary to cinematic narrative, and the generalizability of the model to intermedial analyses of classical Persian works. The conclusion indicates that *Haft Pardeh*, through the use of parodic, imitative, and intermedial techniques, achieves a kind of loose adaptation that offers a creative interpretation of *The Conference of The Birds*, reimagining its mystical capacities into the language of contemporary social critique.

**Keywords:** Adaptation, Intermediality, Intertextuality, *Haft Pardeh*, *The Conference of the Birds*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۱۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۲۱

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۵/۰۳/۰۱

پیام زین العابدینی<sup>۱</sup>، امیرمحمد درویش<sup>۲</sup>

## از فتح تا فنا: خوانشی هاچنی با رویکردی تطبیقی و بینارسانه‌ای بر فیلم سینمایی هفت پرده و منطق الطیر عطار

### چکیده

اقتباس همواره یکی از مهم‌ترین محرک‌ها در تاریخ سینما بوده و بخش قابل توجهی از آثار تولیدشده در جهان را شامل می‌شود. اشتراک‌های ذاتی میان ادبیات و سینما به‌ویژه در بازنمایی و روایت‌پردازی و ظرفیت‌های نمایشی آثار ادبی، هنرمندان را به خلق آثار تازه در رسانه‌ای دیگر ترغیب کرده است. نتیجه‌ی این فرایند، شکل‌گیری حوزه‌ای گسترده از مطالعات تطبیقی و پژوهش‌های بینارشته‌ای درزمینه‌ی اقتباس است. در سینمای ایران، نمونه‌های اقتباسی محدود بوده و اغلب به آثار نمایشی غربی گرایش داشته‌اند؛ در این میان، ادبیات کهن ایرانی سهم کمتری دارد. **منطق الطیر** عطار با ساختار روایی تمثیلی و کهن‌الگوهای معنوی خود، ظرفیت بالایی برای رسانه‌های نمایشی داشته و بارها الهام‌بخش نویسندگان و فیلم‌سازان بوده است. سعید عقیقی با نگارش اقتباس آزاد این اثر در فیلم «هفت پرده»، از ساختار روایی و عناصر کهن‌الگویی آن بهره گرفته و با دگرگونی رویدادهای اصلی و عناصر دراماتیک و تماتیک، اثری مستقل خلق کرده است. بر اساس نظریه‌ی اقتباس لیندا هاچن، اقتباس جابه‌جایی یک اثر از رسانه‌ای به رسانه‌ی دیگر است که به‌مثابه فرایندی کنش‌گرایانه و معناآفرین، حاصل تفسیر خلاقانه و ذهنیت اقتباس‌گر است. پژوهش حاضر با هدفی کاربردی و درک اهمیت و ضرورت این مهم که شناسایی فهمی عمیق از چگونگی تحول معنا، فرم و هویت اثر در گذار از یک رسانه به رسانه می‌تواند به فیلم‌سازان و منتقدین کمک کند صورت گرفته است. روش پژوهش کیفی با رویکرد بینارسانه‌ای تطبیقی، به بررسی نقاط تمایز و تشابه میان فیلم «هفت پرده» و **منطق الطیر** پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشانگر مؤلفه‌های الگویی تعامل بینارسانه‌ای در اقتباس، همخوانی اقتباس با مفهوم «بازآفرینی خلاق»، تغییرات ساختاری در گذار از روایت ادبی به روایت سینمایی و امکان تعمیم به الگویی عمومی برای تحلیل‌های بینارسانه‌ای آثار کلاسیک فارسی است. نتیجه‌ی حاصل شده نشان می‌دهد که فیلم «هفت پرده» با استفاده از تکنیک‌های پارودیک، تقلیدی و بینارسانه‌ای، با اقتباسی آزاد به تفسیری خلاقانه از **منطق الطیر** دست یافته و توانسته است ظرفیت‌های عرفانی متن منبع را به زبان نقد اجتماعی معاصر بازآفرینی کند.

واژگان کلیدی: اقتباس، بینارسانه، بینامتنیت هفت پرده، منطق الطیر.

<sup>۱</sup> استادیار گروه هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

<sup>۲</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

## مقدمه

امروزه نمی‌توان تأثیرپذیری هنرها از یکدیگر را انکار کرد، بدین‌سان بخش زیادی از مطالعات علمی به سوی تحقیقات بینارشته‌ای سوق پیدا کرده و ادبیات و سینما هم از این قاعده مستثنا نیستند. آثار ادبی به‌ویژه آثار ادبی مشهور و پرمخاطب همواره مورد توجه هنرمندان حوزه‌ی فیلم و سینما قرار گرفته تا به واسطه‌ی شباهت ذاتی ادبیات و سینما در بازنمایی و روایت‌پردازی و با تکیه بر جنبه‌های نمایشی آثار ادبی، دست به خلق اثری هنری در رسانه دیگر بزنند. در نتیجه‌ی این کنش پژوهش‌گران نیز به مطالعه و کندوکاو در مباحث بینارشته‌ای سوق پیدا کرده‌اند. از سوی دیگر مطالعات تطبیقی اگر از مرزهای خود فراتر رود و پدیده‌ی مورد بحث را در هم‌سنجی با سایر قلمروهای دانش قرار دهد، رویکردی بینارشته‌ای پیدا می‌کند. مطالعات تطبیقی در حوزه‌ی ادبیات از زمان آغاز در فرانسه، تنها در محدوده‌ی پدیده‌های ادبی صورت می‌گرفت اما کم‌کم از مکتب سنتی و ملی‌گرایی فرانسه فاصله گرفت و به مکتب آمریکایی روی آورد. ادبیات تطبیقی در مکتب آمریکایی به جای اینکه به ادبیات به‌عنوان پدیده‌ای مجزا نگاه کند نگاهش را به فراسوی مرزهای ژرف‌تر گسترش داد و ادبیات را در وهله‌ی اول با ادبیات دیگر ملت‌ها و بعد با دیگر پدیده‌ها مورد مطالعه قرار داد. علی‌رضا انوشیروانی در مقاله‌ی ضرورت ادبیات تطبیقی می‌نویسد: «در عصر جهانی‌شدن و فناوری‌های رو به رشد دیجیتال، 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.» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۷). بارشد سینما و ارتباط نزدیک بین ادبیات و سینما رشته‌ی جدیدی به نام مطالعات اقتباس شکل گرفت که ریشه در مطالعات سینما و ادبیات داشت. این رشته ابتدا با مقایسه منتقدانه متون ادبی و فیلم‌های برگرفته از آن‌ها در ۱۹۰۰ به وجود آمد و با کتاب بلو استون<sup>۱</sup> (۱۹۵۷) از زمان تا فیلم به شکوفایی رسید (Cattrysse, 2014: 27). مطالعات اقتباس اغلب مطالعاتی تطبیقی است (Cardwell, 2002: 9). یکی از حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی، بررسی و تحلیل ارتباط بین رسانه‌ها است. لیندا هاچن از جمله کسانی است که با توجه به این مقوله، اقتباس را تئوریزه کرده و ابعاد مطالعه آن را گسترش داد. او اقتباس را فقط محدود به یک رسانه نمی‌داند بلکه نقش اقتباس را در رسانه‌های مختلف بررسی می‌کند. از سویی «پدیده‌ای که امروز نظر ما را به خود جلب می‌کند پدیده‌ی بینارسانه intermediality است که همیشه خاصیت بازسازی دارد. به دنبال بینامتنیت intertextuality بینارسانه همیشه جهت‌دار است؛ یعنی یک رسانه‌ی میزبان در تعامل و ارتباط با رسانه‌ی دیگری که مهمان خوانده می‌شود، قرار می‌گیرد.» (Badir, 2007: 185). بینارسانه حکایت از تعامل خصوصیات مختلف رسانه‌های گوناگون در کنار یکدیگر با حفظ همه ویژگی‌های نشانه‌ای آن‌ها و سپس تراموقعیتی دارد که ویژگی‌های اولیه به حالت تعویق و تعلیق درمی‌آیند. مهم‌ترین ویژگی این تلاقی رسانه‌ای، استقرار یک ماده و فرم بیان در کنار ماده و فرم بیانی دیگر است (شعیری و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

با وجود سابقه‌ی طولانی ارتباط میان ادبیات و سینما، بسیاری از پژوهش‌ها همچنان در سطح بررسی‌های کلی و توصیفی باقی مانده‌اند و کمتر به تحلیل‌های عمیق مبتنی بر نظریه‌های نوین بینارسانه‌ای پرداخته‌اند. پدیده اقتباس، به‌ویژه اقتباس از آثار ادبی کلاسیک فارسی، بیشتر به‌عنوان انتقال محتوا میان رسانه‌ها دیده شده تا بررسی دقیق تعامل نظام‌های بیانی و نشانه‌ای دو رسانه. در این میان، نظریه‌های بینارسانه‌ای مانند آنچه لیندا هاچن مطرح کرده، می‌توانند ابزاری دقیق برای تحلیل مسیر تغییرات معنایی، ساختاری و نشانه‌ای از متن ادبی به متن سینمایی فراهم آورند. ارتباط میان ادبیات کلاسیک فارسی و سینمای ایران پیشینه‌ی غنی دارد، اما مطالعات علمی در حوزه‌ی اقتباس ادبی اغلب به توصیف شباهت‌ها و تفاوت‌ها محدود شده و کمتر از چارچوب‌های نظری منسجم برای تحلیل استفاده شده است. با وجود جایگاه برجسته منطق الطیر عطار در تاریخ ادبیات عرفانی و امکان غنی آن برای اقتباس، مطالعات نظام‌مند کمی به بررسی دقیق نحوه‌ی بازآفرینی

روایت، ساختار، و نشانه‌های این اثر در قالب فیلم‌های سینمایی پرداخته‌اند. فیلم «هفت پرده» روایت، ساختار و نمادهای اثر ادبی را به زبان سینمایی بازتفسیر می‌کند و به‌عنوان یک نمونه‌ی مشخص اقتباس بینارسانه‌ای، فرصت منحصربه‌فردی برای مطالعه تعامل نظام نوشتاری و دیداری، تغییر فرم بیانی، و تغییرات معنایی در فرایند اقتباس فراهم می‌آورد. از سویی نظریه اقتباس لیندا هاچن، با تأکید بر فرایند «بازآفرینی» و تعامل میان رسانه‌ها، ابزاری مؤثر برای خوانش تطبیقی این اثر فراهم می‌آورد. با این حال، تاکنون پژوهش‌های جمعی که این فرایند را از منظر نظری و عملی در سینمای ایران بررسی کنند، مشاهده نشده است. بدین ترتیب، مسئله اصلی پژوهش حاضر واکاوی نحوه‌ی بازآفرینی بینارسانه‌ای متن ادبی منطق‌الطیر در بیان فیلمیک و سینمایی فیلم «هفت پرده» است. سؤالات زیر می‌تواند در آشکارسازی مسئله پژوهش راه‌گشا باشد.

اقتباس هفت پرده تا چه میزان با مفهوم «بازآفرینی خلاق» همخوانی دارد؟

چه تغییرات ساختاری در روایت منطق‌الطیر در گذار به روایت سینمایی هفت پرده صورت گرفته است و این تغییرات چه دلالت‌های معنایی دارند؟

تاچه حد اقتباس منطق‌الطیر را می‌توان الگویی عمومی برای تحلیل‌های بینارسانه‌ای آثار کلاسیک فارسی دانست؟

### روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش کیفی و شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی انجام شده و هدف آن کاربردی است. ابزار پژوهش منابع کتابخانه‌ای مکتوب اعم از کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ی‌ها و رساله‌ها و همچنین آرشیوهای سمعی و بصری است. این پژوهش با رویکردی بینارسانه‌ای و تطبیقی بر مبنای نظریات اقتباس و تئوری پارودی لیندا هاچن به مطالعه‌ی تطبیقی فیلم هفت پرده اثر اقتباسی فرزاد مؤتمن با اثر مبدأ آن یعنی منطق‌الطیر عطار می‌پردازد. نگارنده تلاش می‌کند به چگونگی اقتباس انجام‌شده، ویژگی‌های کیفی و تمهیدات خالق دوم دست پیدا کند. در این مسیر در ابتدا به کمک روش اسنادی به تبیین و توصیف نظریات و تئوری‌های مورد بحث می‌پردازیم، در ادامه به کمک مطالعه تطبیقی، اقتباس انجام‌شده را مورد بحث و تحلیل قرار داده تا با داده‌های حاصل‌شده به راهبرد خالق دوم برای تفسیر و خلق اثری جدید دست پیدا کنیم.

### پیشینه‌ی پژوهش

نگارنده در جست‌وجوی خود به پژوهش‌های مختلفی دست پیدا کرده که اقتباس‌های سینمایی را مورد مطالعه خودشان قرار دادند. اما مبدأ بیشتر این اقتباس‌ها آثار غربی بوده و یا اگر اثر اولیه‌ی یک اثر ایرانی باشد؛ ازجمله آثار ادبیات معاصر ایرانی بوده است. البته این معلول این است که در سینمای ایران بیشتر سینماگران ایرانی کمتر به سراغ ادبیات کهن و کلاسیک ایرانی رفته‌اند. ضمن اینکه تاکنون غیر از چند پژوهش معدود، مطالعه‌ای بر روی آثار فرزاد مؤتمن صورت نگرفته که همان تعداد هم همگی مربوط به فیلم «شب‌های روشن» او است. بنابراین پژوهش پیش رو بدیع و تازه است. پژوهش‌های صورت‌گرفته نزدیک به مقاله‌ی مذکور را با سه دسته‌بندی برمی‌شمردیم. در دسته‌ی اول مطالعات انجام‌شده در باب اقتباس از منطق‌الطیر؛ دسته‌ی دوم مطالعاتی که به‌طور کل با شیوه و ادبیات پژوهش اشاره شده و بالاخص بر اساس نظریات لیندا هاچن صورت گرفته و دسته‌ی آخر مربوط است به مطالعاتی که هم در حوزه‌ی اقتباس‌های سینمای ایران و هم بر اساس تئوری‌های هاچن است.

### دسته اول:

غفاری، روزین (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی به راهنمایی محبوبه مشاوری

با عنوان «بررسی تطبیقی اقتباس‌های منطق‌الطیر» به مقایسه‌ی اقتباس‌های انجام‌شده‌ی داخلی و خارجی (اروپا، آسیای مرکزی و جهان عرب) می‌پردازد و درمی‌یابد تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود، هم محتوای اثر از نظر سیروس‌سلوک عرفانی و هم شکل ساختاری اثر را شامل می‌شود و جدای از جنبه تأثیر و تأثر جنبه بینامتنیت و شباهت فرهنگی را هم شامل می‌شود.

کبیری پهلوانی، گیتی (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «ویژگی‌های اقتباس نمایشی از ادبیات کلاسیک با تمرکز بر داستان سیمرخ در منطق‌الطیر عطار براساس نظریات جوزف کمبل» که با راهنمایی اکرم قاسم‌پور در دانشگاه سوره به نگارش درآمده با استفاده از نظریه‌ی کهن‌الگوی سفر قهرمان کمبل نتیجه می‌گیرد که منطق‌الطیر عطار به دلیل وجود عناصری چون جنبه‌های تصویری، شخصیت‌های جذاب و وجه دراماتیکش ظرفیت‌های نمایشی بسیاری را در خود جای داده است.

جلالی پور، بهرام (۱۴۰۱) در مقاله‌اش با موضوع «ساختار روایی منطق‌الطیر عطار و ملاحظات مربوط به اقتباس نمایشی از آن» که در فصلنامه رهپویه هنرهای نمایشی به چاپ رسیده با رویکردی انتقادی به بحث و بررسی ساختاری و محتوایی منطق‌الطیر می‌پردازد و برای هرکدام از بخش‌هایی که ادعا می‌کند خلأ وجود دارد پیشنهاداتی برای اقتباس‌گران از این اثر ارائه می‌دهد.

روزبه، روح‌اله و انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۵) نیز در مقاله‌ای با عنوان «فیلم هزار و یک شب درآیین‌های بازآفرینی ادبی». بر اساس نظریات لیندا هاچن فیلم «هزار و یک شب» به کارگردانی بارون ساخت سال ۲۰۰۰ م را با متن ادبی اولیه مقایسه می‌کند تا به این نتیجه برسد که نسخه‌ی سینمایی این اثر با جهان‌بینی کارگردان درآمیخته شده و یک گزته‌برداری نیست بلکه با تغییرات صورت گرفته یک بازآفرینی است که به بازنمایی شرق می‌پردازد.

#### دسته دوم:

رجبی، ناظری، نقاش‌زاده، مسعود (۱۴۰۱) در مقاله‌ی «نحوه‌های تلمیح و پارودی در روابط متون نقاشی و فیلم‌های پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن» که در شماره (۱۶) دو فصلنامه روایت‌شناسی چاپ کرده است، به کمک نظریه‌ی بینامتنیت ژنت و تئوری پارودی لیندا هاچن به مطالعه‌ی روابط نقاشی و سینما در فیلم‌های پدرو آلمودوار فیلم‌ساز اسپانیایی پرداخته است.

کاظم‌پور، نسرين و جلالی‌پور، بهرام (۱۴۰۲) در «مطالعه تطبیقی چهار اقتباس نمایشی از داستان بانوی حصاری از هفت‌پیکر نظامی با تأکید بر نظرات لیندا هاچن و دوبرا کارتمل» اقتباس‌هایی که توسط شیلر آلمانی، کارلو گوتزی ایتالیایی، برتولت برشت و رضا کرم‌رضایی از داستان توراندخت هفت‌پیکر نظامی صورت گرفته است را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

#### دسته سوم:

زارع، علی و نجار، اسماعیل (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی فیلم سنتوری و رمان عقاید یک دل‌تک از منظر نظریه اقتباس لیندا هاچن» که در نشریه‌ی هنر و ادبیات تطبیقی چاپ شده کرده است، بعد از تحلیل و بررسی به تفاوت‌ها و شباهت‌های اثر مبدأ و مقصد دست پیدا می‌کنند و در نتیجه‌گیری ادعا می‌کنند که فیلم «سنتوری» اقتباسی آزاد از رمان هانریش بل است اما در تم وفاداری خود را حفظ می‌کند.

اسماعیلی، مریم (۱۳۹۳) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود در رشته زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات تطبیقی با راهنمایی علیرضا انوشیروانی و با عنوان «ادبیات و سینما: مطالعه تطبیقی و بینارشته‌ای اقتباس سینمایی منتخبی از داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی» با رویکردی بینارشته‌ای و به کمک مطالعه

تطبیقی به تحلیل و بررسی تغییراتی که طی فرآیند اقتباس‌های سینمایی از داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی صورت گرفته است می‌پردازد.

### مبانی نظری پژوهش

امروزه ارتباطات میان حوزه‌های علمی از گذشته پیچیده‌تر و گسترده‌تر شده؛ گسترش تکنولوژی و تغییرات سریع پژوهش‌گران را بر این داشته تا با مطالعات بینارشته‌ای، پدیده‌ها را نه تنها در محدوده خود بلکه در ارتباط با دیگر حوزه‌های علم بررسی کنند. از این رو جهان هم‌اکنون نیاز دارد که با همکاری میان‌رشته‌ها، حوزه‌های جدیدتر و دانش‌های گسترده‌تر و جامع‌تر خلق بکنند تا پاسخگوی نیازهای دنیای امروز باشند. جولی تامپسون کالین<sup>۲</sup> (۲۰۰۱) در مقاله‌ی «میان‌رشته‌ای و چشم‌انداز پیچیدگی؛ آزمون‌های نظریه‌ای» مسئله‌ی پیچیدگی را دست‌مایه‌ی مطالعات بینارشته‌ای در نظر می‌گیرد و تأکید می‌کند که این رویکرد فراتر از ترکیب ساده‌ی رشته‌ها است و فرآیندی است خلاقانه که با عبور از محدوده یک رشته بستر تولید دانش‌های جدید و فناوری را فراهم می‌کند. کلین حل مسائل چندوجهی و آموزش و توسعه حرفه‌ای را از اهداف مطالعات بینارشته‌ای بیان می‌کند (Klein, 2001).

### ادبیات تطبیقی و مطالعات بینارسانه‌ای:

ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از مطالعات ادبی است که هم می‌تواند در حوزه‌های ادبی به مقایسه‌ی ادبیات، زبان و فرهنگ در محدوده‌ی یک کشور خاص بپردازد و یا می‌تواند با نگاهی فراملی سراغ بررسی‌های میان فرهنگی برود. ادبیات تطبیقی گاهی با نگاه فرامتنی ارتباط میان متون، الهام‌ها، اقتباس‌ها و بازآفرینی‌ها را مطالعه می‌کند. انوشیروانی می‌گوید: «به طور خلاصه ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و همچنین مقایسه ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است» (کالین، ۱۳۸۹: ۱۵). رماک<sup>۳</sup> جزو اولین نظریه‌پردازانی است که برای ادبیات تطبیقی ماهیتی بینارشته‌ای در نظر می‌گیرد. «ادبیات تطبیقی مطالعه‌ی ادبیات فراسوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعه روابط میان ادبیات از یک سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها (فی‌المثل: نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی و...) و فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (فی‌المثل: سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم دین و جز این‌ها از سوی دیگر است. به طور خلاصه ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسه ادبیات با سایر قلمروهای بیان انسان است.» (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵). حوزه‌های مطالعات تطبیقی زمانی که خارج از محدوده‌ی دانش خود قرار بگیرند می‌توانند با ایستادن در قلمروی پژوهش‌های بینارشته‌ای درهای جدیدی از مطالعات تطبیقی باز کنند و گستره‌ی دانش خود را وسیع‌تر کنند. در همین راستا ادبیات تطبیقی هنگامی که پدیده مورد مطالعه‌اش را چیزی غیر از ادبیات با نظام نوشتاری مختص به آن در نظر بگیرد نوعی مطالعه‌ی بینارشته‌ای به‌شمار می‌رود. مطالعه‌ی اقتباس‌های سینمایی یعنی بحث و بررسی تبدیل نظام نوشتاری به یک نظام دیداری شنیداری در محدوده چنین مطالعاتی قرار می‌گیرد. این پژوهش بر دیدگاه‌های لیندا هاچن تکیه می‌زند و به سبب اینکه هاچن اقتباس را نوعی جابه‌جایی بین رسانه‌ها تعریف می‌کند و با توجه به ذات رسانه‌ای ادبیات و سینما که در بخش‌های قبلی به آن اشاره کردیم، در واقع ماهیتی بینارسانه‌ای پیدا می‌کند. این ماهیت به این معنا است که این دو رسانه به‌طور هم‌زمان در تعامل با یکدیگر، مرزهای سنتی خود را می‌شکنند و ابزاری برای بازتولید، بازآفرینی و انتقال مفاهیم فرهنگی، زیبایی‌شناختی و اجتماعی فراهم می‌کنند. منظور از رسانه‌ی نوشتاری در این جا، منطق الطیر عطار و رسانه‌ی دیداری-شنیداری فیلم سینمایی «هفت پرده» نوشته‌ی سعید عقیقی و به کارگردانی فرزاد مؤتمن است.

## اقتباس:

در لغت‌نامه دهخدا اقتباس در معانی «پاره آتش گرفتن، نورگرفتن، فایده گرفتن و دانش فراگرفتن از کسی و نیز اندکی از قرآن یا حدیث در عبارت خود آوردن بدون اشارت» به کار رفته است. فرهنگ لغت آکسفورد نیز اقتباس را ارتقای آثار جهت مناسب‌سازی آن‌ها برای دیگر اهداف تعریف می‌کند. آنچه از این معانی برمی‌آید نوعی هستی‌شناسی غایتمند است که در آن نه روند پیدایش، بلکه محصول نهایی دارای ارزش است. این روند سلسله‌مراتبی که در آن محصول نوعی محاکات و نسخه‌ی غیراصل مبدأ به‌شمار می‌آید، پژواک تفکر پوزیتیویستی تقدم مبدأ بر مقصد است. اصلی که در آن ارزش‌گذاری اخلاقی بر اساس تقدم زمانی و رجحان اصل و غیر اصل تعیین می‌شود. در تعاریف اقتباس، دوم بودن به معنای دست دوم بودن و اول بودن به معنای اصیل بودن نیست؛ هر آنچه هست هم اقتباس است و هم اصل و اصل بودن آن محصول توجه به (روندی) است که در تغییر و تحولات اقتباسی، منحصر به فرد و خلاقانه است. انوری در دیدگاهی کلی‌تر اثر خالق دوم را به رسمیت می‌شمرد و معتقد است که اقتباس به معنای «گرفتن و نقل کردن مطلب یا موضوعی از کسی و یا از جایی با تغییر دادن، خلاصه کردن، یا افزودن چیزی بر آن یا پیروی کردن از شیوه و نوع کاربرد یا عملی به‌ویژه در به وجود آوردن آثار هنری و تحقیقات علمی است» (انوری، ۱۳۸۱: ۵۰۳). خلاقیت در اقتباس می‌تواند در زمینه‌های مختلفی مانند تغییر در ساختار داستان، شخصیت‌پردازی، دیالوگ‌نویسی، یا استفاده از عناصر بصری و شنیداری نمود پیدا کند (سلیمان‌نژاد و رازی‌زاده، ۱۴۰۳: ۵۵). در همین راستا لیندا هاچن در پیشگفتار نظریه‌ی اقتباس، اقتباس را توأمان محصول و روند آفرینش و دریافت اثر می‌داند و به همین مناسبت آن را نیازمند نظریه‌ای می‌داند که هم بر صورت‌مندی آن دلالت داشته باشد و هم تجربه‌مندی آن. اقتباس به‌عنوان یک محصول می‌تواند تعریفی سوری داشته باشد، اما به‌عنوان فرایند آفرینش و دریافت باید از طریق جنبه‌های دیگر مورد توجه قرار گیرد (هاچن، ۱۳۹۶: ۳۴). بنا به گفته‌ی کوریگان نیز یکی از مهم‌ترین موضوعات در اقتباس سینمایی میزان وفاداری فیلم به متن ادبی است. «با آنکه اثر ادبی منبع الهام و آفرینش فیلم است، اما فیلم و اثر ادبی هر یک هویتی مستقل دارند و میزان وفاداری فیلم به اثر ادبی متغیر است (Corrigan, 1999: 31). در تعاریف جدیدتر اقتباس، با عبور از گفتمان وفاداری نظریه‌پردازانی چون کریستین متز<sup>۵</sup> و کراکوئر<sup>۶</sup> اثر اقتباسی را نه به‌عنوان اثری غیراصل بلکه به‌واسطه‌ی تغییر و جابه‌جایی صورت‌گرفته به‌عنوان یک محصول مستقل و خلاقانه می‌پذیرد. لیندا هاچن در کتاب نظریه‌ای در باب اقتباس برای تعریف اقتباس از بینشی دوگانه استفاده می‌کند: اول، اقتباس به‌عنوان محصول و دوم، اقتباس به‌عنوان یک فرایند.

## اقتباس به‌عنوان یک محصول:

اقتباس به‌عنوان بازسازی گسترده و علمی موجودی دیگر، معمولاً با ترجمه مقایسه می‌شود؛ درست همانطور که چیزی تحت عنوان ترجمه‌ی تحت‌اللفظی وجود ندارد، اقتباس تحت‌اللفظی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. «ترجمه و اقتباس هر دو مطالعاتی «میان‌رشته‌ای» هستند.» (Snell-Hornby, 2006). جابه‌جایی اثر به رسانه‌ی دیگر یا حتی کار با آن در یک رسانه واحد همیشه به‌معنای تغییر یا به زبان رسانه‌های جدید صورت‌بندی مجدد است. آخرین نظریات ترجمه می‌گوید که ترجمه مستلزم بده‌بستانی بین متون و بین زبان‌ها است؛ بنابراین یک عمل ارتباطی توأمان بین‌فرهنگی و بین‌زمانی است. این مفهوم جدیدتر ترجمه، به تعریف اقتباس هم نزدیک‌تر شده است. درنهایت از آنجا که در بسیاری از موارد اقتباس‌ها در رسانه‌های متفاوتی هستند، بازسازی به حساب می‌آید؛ یعنی به معنای اخص کلمه ترجمه‌هایی هستند در قالب جابه‌جایی‌های بین‌رشته‌ای شناختی از یک نظام نشانه‌ی کلمات به یک نظام دیگر برای مثال تصاویر... نمونه‌ی بسیار بارز این بحث، اقتباس‌های سینمایی از رمان‌ها است.

## اقتباس به عنوان یک فرآیند:

اقتباس به تعبیری می‌تواند مستلزم فرآیند تصاحب و مال خود کردن داستان نویسنده و همچنین پالودن آن از طریق قریحه، علایق و استعدادهای خود باشد. بنابراین اقتباس‌کنندگان در ابتدا مفسر و سپس آفریننده‌اند. البته اقتباس‌کنندگان به دلایل بسیار مختلفی داستان خاصی را برمی‌گزینند و آن را به رسانه یا نوع ادبی خاصی تبدیل می‌کند. حال می‌توان با این سؤال به تعریف دقیق‌تری از اقتباس رسید که چه چیزهایی اقتباس نیستند؟ برای پاسخ به این سؤال باید توجه داشت که تعریف اقتباس به عنوان بازبینی بسط یافته‌ی آگاهانه و علنی از یک اثر هنری خاص، محدودیت‌ها و مرزهای را ایجاد می‌کند: تلمیحات بینامتنی کوتاه به آثار دیگر و قطعه‌های کوچکی از موسیقی که در اثر ادغام شده، در تعریف اقتباس قرار نمی‌گیرند. با این حال، تقلیدهای تمسخرآمیز اقتباس محسوب می‌شوند. فرقی نمی‌کند که رسانه نیز تغییر کند یا خیر. بازسازی‌ها همواره اقتباس محسوب می‌شوند زیرا در بافت تغییر ایجاد می‌کند. بنابراین می‌توان گفت در همه اقتباس‌ها لزوماً رسانه یا سبک درگیر شدن تغییر می‌کند، اگرچه در بسیاری از موارد این چنین نیست.

بنابراین نظریات جدیدتر اقتباس بیشتر از آنکه میزان انطباق اثر اقتباسی را با نمونه‌ی اولیه مورد سنجش قرار دهد، به فرآیند اقتباسی شدن و نقش اقتباس‌گر توجه می‌کند. از نظر هاچن «اقتباس‌گران وقتی تصمیم به اقتباس می‌گیرند درباره اینکه چه اثری یا رسانه‌ای را برای اقتباس برگزینند دلایل شخصی خودشان را دارند» (Hutcheon, 2006: 92) هاچن در نظریات خود بر این تأکید می‌کند که اقتباس نه فقط کپی‌برداری، بلکه نوعی بازآفرینی است که جهان بینی اقتباس‌گرس را بازتاب می‌دهد «ممکن است فیلم از لحاظ تأکید و تمرکز، هم از فیلم‌نامه و هم از متنی که مورد اقتباس قرار گرفته خیلی متفاوت تر باشد» (Hutcheon, 2006: 83). از سوی دیگر اقتباس‌گر باید فرآیند جابه‌جایی اثر را از یک رسانه مثل ادبیات به رسانه‌ی دیگر مثلاً سینما را به‌جا بیاورد و از آنجا که هر کدام از این رسانه‌ها قواعد و زبان بیانی خودشان را دارند، اقتباس‌گر کنش‌مند و فعال می‌شود. در یک نمونه اقتباس سینمایی، اقتباس‌گر به کمک ابزارهای رسانه‌ی مقصد یعنی تصاویر، صداها و تدوین فرآیند انتقال ادبیات به سینما را انجام می‌دهد که این انتقال نیازمند تفسیر، تغییر و نوآوری است. نکته حائز اهمیت این است که در این مطالعه با توجه به اینکه کارگردان خود نویسنده‌ی اثرش نیست، فرآیند انتقال به این صورت شکل گرفته که در مرحله‌ی اول یک اثر ادبی به اثر ادبی دیگر، با نظام نوشتاری‌ای متفاوت (فیلم‌نامه) جابه‌جا شده و در مرحله‌ی بعد کارگردان با تصویری کردن فیلم‌نامه مرحله‌ی نهایی انتقال رسانه را رقم زده است. پس نقش اقتباس‌گر در این پژوهش تشدید شده زیرا اثر نهایی نتیجه تفسیر و تغییر دو نفر است.

## تئوری پارودی لیندا هاچن:

لیندا هاچن (۲۰۰۰) در کتاب نظریه پارودی: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری سده بیستم به تعریف پارودی، کارکرد آن و تفاوت و شباهت آن با سایر ژانرها، همچنین، رمزگذاری و رمزگشایی و اهمیت تشخیص رمزهای نهاده شده در متن و تفسیر آن‌ها (توسط مخاطب) می‌پردازد. او در ابتدا، به ریشه‌ی کلمه‌ی پارودی اشاره می‌کند: «از نظر بیشتر نظریه‌پردازان پارودی، ریشه این واژه به کلمه یونانی پارودیا<sup>۱</sup> به معنای «ضدآهنگ» برمی‌گردد. با این حال، پیشوند پارا<sup>۲</sup> دارای دو معنی است که، معمولاً، فقط یکی از آن‌ها ذکر می‌شود: «ضد» یا «مقابل». بنابراین، پارودی به تقابل یا تضاد بین متون تبدیل می‌شود: یک متن در مقابل متن دیگر با هدف تمسخر یا مضحک ساختن آن. با این حال، «پارا» در یونانی می‌تواند به معنای «کنار» نیز باشد و بنابراین، به جای تضاد، توافق یا صمیمیت را پیشنهاد می‌دهد.» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۰۶) (خندابی و افضل طوسی، ۱۴۰۲: ۴۳). گستره‌ی تعاریف پارودی<sup>۳</sup> بسیار وسیع است چنان‌که می‌توان گفت هنوز مختصات دقیق و جهان‌شمولی برای آن ارایه نشده و هرچند استفاده از آن در ادبیات مدرن و پست مدرن بیشتر شده اما همچنان می‌توان

گفت که بیشتر نظریه پردازان بر روی یک تعریف واحد تفاهمی ندارند. تاریخچه‌ی پارودی به یونان باستان برمی‌گردد. استفاده‌ی پارودی در آثار یونانیان نشان می‌دهد که پارودی برای یونانیان باستان بیانگر تقلیدی است خنده‌آور از اثری منظوم و حماسی. لیندا هاجن در کتاب تئوری پارودی به نقل از اسحاق ایزرائیلی می‌نویسد که آثار به نسبت شهرت‌شان پارودی می‌شوند. ضمن اینکه ایزرائیلی به جای واژه تسمخ‌آمیز از واژه‌ی شوخی استفاده می‌کند. بعدها ژرار ژنت<sup>۹</sup> پارودی را نوعی فرامتن می‌داند که موضوع اصلی خود را تغییر می‌دهد که حالت این تغییر هجوآمیز است. آرای لیندا هاجن از مهم‌ترین نظریات پارودی در دنیای مدرن است. هاجن تعریف پارودی را گسترده‌تر از مختصاتی که ژنت تعریف کرده می‌داند. هاجن پارودی را یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های بازآفرینی مدرن می‌داند و این‌گونه آن را تشریح می‌کند که «پارودی، شکلی از تقلید است، اما تقلیدی همراه با وضعیتی کنایه‌آمیز. در یک صورت‌بندی دیگر، پارودی را نوعی تکرار می‌داند که به جای شباهت، تفاوت را نشان می‌دهد». هاجن معتقد است که هیچ تعریف فراتاریخی برای پارودی وجود ندارد و استفاده مدرن از پارودی ما را راهنمایی می‌کند که چه چیزی پارودی است. نگاه هاجن به پارودی را می‌توان پس‌اساختارگراییانه در نظر گرفت. او اعتقاد دارد که برای اینکه بتوان پارودی را در متون امروزی جست‌وجو کرد، باید از تعاریف بسته‌ی ساختاری فاصله گرفت. هاجن تأکید می‌کند که نیاز نیست حتماً عنصر تمسخر وجود داشته باشد تا اثر را پارودی بنامیم. «به اعتقاد هاجن باید مفهوم پارودی را توسعه بخشید تا با هنرهای امروز ما مطابقت داشته باشد و از ساختارهای بسته متنی فراتر رود. هاجن در وهله‌ی بعد مؤلفه‌ی تمسخر به عنوان یکی از ارکان پارودی سنتی را تا حدود زیادی کم‌رنگ می‌کند و بیان می‌دارد که لزومی ندارد اثر حتماً در قالب خنده‌ی تمسخرآمیز باشد تا به آن پارودی اطلاق شود. وی کنایه (آیرونی<sup>۱۰</sup>) را جایگزین تمسخر می‌کند و از اصطلاحی به نام فرامتن‌سازی<sup>۱۱</sup> سود می‌جوید و پارودی مد نظرش را مدلی می‌داند که از جوهی چون بازنگری، وارونه‌سازی و فرامتن‌سازی بهره گرفته است». (Hutcheon, 1985:6-11) آیرونی مد نظر هاجن یکی از راهبردهای پارودی محسوب می‌شود «آیرونی می‌تواند هم سرگرم‌کننده و هم تحقیرکننده باشد و هم سازنده و هم مخرب»... [لذت آیرونی پارودی، به طور خاص از طنز و تمسخر ناشی نمی‌شود، بلکه از میزان درگیری خواننده در بازتاب بینامتنی (اصطلاح مشهور ای‌ام فورستر) استنساخ می‌شود] (موکه، ۱۴۰۱: ۳۲). تمهیداتی در سطح متن یا بینامتن که می‌تواند در عین تکرار، تفاوت را در دل شباهت‌ها خلق کند. با این استراتژی‌ها می‌توان در متن اصلی دست‌کاری‌هایی کرد که در دل تکرار، تفاوت‌هایی آفریده شود. برای نمونه نقاشی «ناپلئون، ارتش را بر فراز کوه آلپ رهبری می‌کند» (۲۰۰۵) اثر کهنه‌ه‌ وایلی<sup>۱۲</sup> بازآفرینی نقاشی «ناپلئون در حال عبور از کوه‌های آلپ» (۱۸۰۱) اثر ژاک لویی دیوید<sup>۱۳</sup> است. وایلی به جای ناپلئون، یک مرد سیاه‌پوست را به تصویر می‌کشد که لباس‌هایی خیابانی و عادی به تن دارد. او با این تمهید، به تقدس و جدیت نقاشی‌های کلاسیک کنایه می‌زند. بنابراین چون مفاهیم قدرت و قهرمان را زیر سؤال می‌برد مایه‌های آیرونیک دارد و از سویی دیگر با تغییر شخصیت قهرمان به یک مرد مدرن اما عادی و سیاه‌پوست با صورت‌بندی جدیدی که مایه‌های طنز دارد، نادیده گرفته شدن سیاه‌پوستان در نقاشی‌های کلاسیک را نقد می‌کند.

پارودی هاجنی گسترده‌ی وسیعی را شامل می‌شود. گاهی اوقات اثر پارودیک بدون مایه‌های طنز و شوخی، ماهیت بینامتنی‌اش را نشان می‌دهد. بر این اساس پارودی هاجنی کارکردهای مختلفی می‌تواند داشته باشد؛ هاجن به نمونه‌های ادای احترام، الهام و یا وام‌گیری در هنر مدرن اشاره می‌کند. تارانتینو<sup>۱۴</sup> در سکانس معروف دوئل در فیلم سینمایی «بیل را بکش»<sup>۱۵</sup> (۲۰۰۳) به فیلم «پنجه‌های مرگبار»<sup>۱۶</sup> (۱۹۷۲) به کارگردانی جئونگ چانگ هوا<sup>۱۷</sup> اشاره می‌کند. تارانتینو بدون تمسخر و یا حتی وارونه‌سازی در این سکانس با الهام گرفتن از صحنه‌های مبارزه در فیلم پنجه‌های مرگ هم از نظر تکنیک‌های رزمی و هم از نظر فضا‌سازی و طراحی لباس به این اثر ادای احترام می‌کند. در ادامه و در بخش بحث و بررسی مورد مطالعاتی خواهیم پرداخت که هفت پرده چگونه در فرآیند اقتباس با استفاده از تمهیدات آیرونیک و پارودیک، نقشی فعال و کنش‌مندی را

ایفا می‌کند تا اثرش را نه به‌عنوان یک اثر دست دوم بلکه به‌عنوان یک محصول مستقل خلق کند.  
منطق الطیر:

پرنندگان روزی کنار هم آمدند و گفتند: ما بی‌رهبر مانده‌ایم و سرگشته‌ایم. مگر جهان بی‌رهبر هم می‌شود؟ در آن میان هدهد که پرنده‌ای فرزانه و دانا بود رو به پرنندگان دیگر کرد و گفت: سیمرغ رهبر و پادشاه ماست. او در کوه قاف است و ما باید به سفری طولانی و دشوار برویم تا به او برسیم. من در این سفر راهنمای شما می‌شوم. هدهد ادامه داد که اگر می‌خواهید به سیمرغ برسید باید دل از دنیا بکنید و از وادی‌های هولناک عبور کنید. پرنندگان شروع به بهانه‌گیری کردند و هرکدام از وابستگی‌های دنیوی که داشتند حرف به میان آوردند و هدهد حکیمانه به همه‌ی آن‌ها پاسخ داد و گفت: اگر حقیقت را می‌خواهید باید از همه‌چیز بگذرید. سرانجام پرنندگان تصمیم گرفتند دل به راه دهند و سفری طولانی را آغاز کردند. آن‌ها در این سفر باید از هفت وادی گذر می‌کردند. وادی‌ها به‌این ترتیب بودند: طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فنا. این مراحل از سفر چنان سخت و طاقت‌فرسا بود که در هر مرحله تعدادی از نفس‌افتادند یا پشیمان شده و برگشتند. هر وادی پر از آزمون‌های سخت بود. در وادی عشق، پرنندگان آموختند که باید از خودخواهی و دلبستگی به دنیا بگذرند. در وادی معرفت، حقیقتی بزرگ‌تر از آنچه تصور می‌کردند، پیش رویشان گشوده شد. در وادی حیرت، به عظمت بی‌کران خداوند پی بردند و درنهایت در وادی فنا، خود را کاملاً رها کردند. زمانی که به قله‌ی قاف رسیدند، از میلیون‌ها پرنده، تنها سی پرنده باقی مانده بود. آن‌ها با شوق و اضطراب منتظر دیدار سیمرغ بودند. اما وقتی به مقصد رسیدند، اتفاقی شگفت افتاد. دیدند که سیمرغ چیزی جز خودشان نیست! آن‌ها با حیرت دریافتند که سیمرغ در حقیقت همان «سی پرنده» است که پس از طی این سفر دشوار و گذر از آزمون‌ها، به حقیقت وجود خود پی برده‌اند. آنان فهمیدند که این سفر نه برای رسیدن به موجودی بیرونی، بلکه برای کشف درون و پیوند با حقیقت مطلق بوده است. حقیقت چیزی است که در اعماق وجود انسان نهفته است، اما باید برای یافتنش از خود عبور کرد. «در منطق الطیر با ترکیبی از سلوک بر مبنای شریعت و طریقت مواجهیم. اگرچه وجه غالب با طریقت است که مسیری شهودی است» (جلایی پور، ۱۴۰۱: ۳۰). عطار، برخلاف بسیاری از شاعران تعلیمی که مستقیم و خطابی سخن می‌گویند، از روایت، تمثیل و نماد برای انتقال مفاهیم اخلاقی بهره می‌گیرد (جشیره، ۱۴۰۱: ۵).

هفت پرده:

چهار جوان - معلم، دانشجوی فلسفه، راننده و کارمند به‌دلیل مشکلات مالی گردهم آمده‌اند. هرکدام بنا به شرایط ویژه‌ای در مضیقه مالی قرار گرفته و برای حل مشکلات عدیده‌ای که برایشان پیش آمده هم‌فکری می‌کنند تا اینکه پس از توافق باهم تصمیم به تلاش مجدد برای تهیه پول می‌گیرند، اما ناکام می‌مانند، تا اینکه درنهایت تصمیم می‌گیرند دست به سرقت بزنند. داستان در هفت پرده روایت می‌شود. پرده‌ی اول، فتح است. در این پرده شاهد انجام سرقت چهار جوان از فروشگاه هستیم تا جایی که بعد از سرقت سوار ماشین می‌شوند و محل را ترک می‌کنند. در سکانس بعدی چهار جوان بر روی ارتفاعی جمع شده‌اند که نمای واضحی از شهر پشت سرشان دیده می‌شود. آن‌ها در حال بحث هستند که چه کسی قصه‌شان را تعریف کند؛ درنهایت تصمیم می‌گیرند که دانشجوی فلسفه داستان را تعریف کند. پرده‌ی دوم، امید است. در این پرده، عمق مشکلات به تصویر کشیده می‌شود. مواجه‌ی هرکدام از شخصیت‌ها با مصایبی است که در زندگی روزمره‌شان با آن مواجه می‌شوند. پرده‌ی سوم، نیاز نام دارد. در این پرده، کاراکترها تلاش می‌کنند تا به مشکلات فائق آیند اما همچنان ناموفق هستند. دیدار با افراد مختلف در این پرده، روایت را به شکلی عرضی پیش می‌برد. پرده‌ی چهارم، پرده‌ی هجران است. مشکلات به اوج می‌رسند. آن‌ها تلاش می‌کنند مقدمات نقشه‌ای که دارند را پی‌ریزی کنند. پرده‌ی پنجم، عزم است. روایت ناامید شدن از راه‌های جایگزین قبل از عملی کردن نقشه و سپس آماده شده برای انجام عمل بزهکارانه. آن‌ها صاحب ماشین جوان راننده را

می‌دزدند و به بیابانی اطراف شهر می‌برند. تلاش می‌کنند تا از او حرف بکشند که پول هایش را کجا قایم کرده است. صاحب ماشین شروع به تحقیق کردن چهار جوان می‌کند و در درگیری جوان راننده با صاحب ماشین در نهایت به قتل می‌رسد. پرده‌ی ششم، پرده‌ی خوف است. آن‌ها، صاحب ماشین را دفن می‌کنند و تصمیم می‌گیرند راهی فروشگاه شوند تا نقشه‌ی سرقت را عملی کنند. پرده‌ی هفتم، فنا است. روایت آنچه بعد از سرقت در پرده‌ی اول دیدیم. بعد از فرار از فروشگاه، پلیس آن‌ها را دنبال می‌کند، با پلیس درگیر می‌شوند و در نهایت بعد از کشمکش با پلیس، هر چهار نفر به دست مأمورین کشته می‌شوند.

## بحث و بررسی

### ساختار روایی و بازآفرینی بینارسانه‌ای:

در اولین مواجهه با فیلم «هفت پرده»، آن چیزی که به مخاطب از منطق الطیر عطار آشنایی می‌دهد، شکل و ساختار روایت است. هفت وادی عشق عطار و هفت پرده‌ی نخستین نشانه‌های شباهت بین فیلم و اثر عطار است که مخاطب درکش می‌کند. عطار قصه‌اش را در هفت وادی طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فنا و سعید عقیقی نویسنده‌ی اثر، قصه را در هفت پرده‌ی فتح، امید، نیاز، هجران، عزم، خوف و فنا روایت کرده است. تفاوت اصلی در ساختار روایت این است که پیشبرد قصه در اثر عطار به شکل خطی، تمثیلی و معنوی است و توالی زمانی صورت منطقی خود را حفظ می‌کند. سفر گروهی پرندگان برای دیدار سیمرغ، عبور از هفت وادی معنوی، و در نهایت کشف حقیقت درونی. این روایت، زبان شعر و استعاره را مبنای بیان دارد و هر «وادی» به مثابه یک مرحله معنوی و شخصیتی عمل می‌کند. اما در مقابل، هفت پرده این ساختار را در قالبی سینمایی و معاصر بازسازی می‌کند و توالی زمانی در روایت هفت پرده به هم ریخته است. فیلم از ترجمه‌ی بینانسانه‌ای بهره می‌برد (به تعبیر هاجن: انتقال معنا از نظام نشانه‌ای ادبی به نظام بصری/شنیداری سینما). سکانس‌های ابتدایی فیلم مربوط به پرده‌ی فتح است که انتهای قصه را روایت می‌کند. فیلم با سکانس سرقت آغاز می‌شود اما بلافاصله در پرده‌ی دوم، یعنی پرده‌ی امید، شاهد روایت اتفاقات ماقبل سرقت هستیم. در اوایل قصه‌ی منطق الطیر، پرندگان به این نتیجه می‌رسند که برای طی طریق‌شان به رهبری نیاز دارند. آن‌ها برای تعیین رهبر سفر به بحث می‌نشینند و در نهایت همدردی برای رهبری این سفر انتخاب می‌شود. در سکانس ابتدایی فیلم نیز شاهدیم که چهار جوان در مکانی دور هم گرد آمده‌اند تا تصمیم بگیرند چه کسی راوی قصه‌ی آن‌ها باشد. پس از گفت‌وگو و نظرخواهی تصمیم می‌گیرند که جوان دانشجوی فلسفه قصه‌شان را روایت کند. از این جا به بعد قصه، اقتباس‌گر روایت مواجهه با مشکلات، امیدواری، تلاش و در نهایت ناامیدی، عزم و فنا را با تلخیص کردن اثر مبدأ به نگارش درآورده است. پایان‌بندی اثر عطار، مقصد نهایی سلوک عرفانی یعنی وصال است، اما در فیلم می‌بینیم که در پرده‌ی فنا دستاورد نهایی شخصیت‌های داستان چیزی جز مرگ نیست. این واژگون ساختن آبرونیک، تمهید اقتباس‌گر برای پیاده‌سازی رویکرد مدرن به اثر اولیه است که به تفصیل به آن می‌پردازیم. در فیلم «هفت پرده» هفت وادی عرفانی به هفت «پرده» تبدیل شده‌اند که ماهیت روایی و محتوایی اجتماعی و مادی دارند. برای مثال «وادی فنا» که در متن عطار به معنای محو کامل نفس در حقیقت مطلق است، در فیلم به معنای نابودی فیزیکی چهار جوان توسط پلیس بازنمایی شده، بازآفرینی‌ای که معنا را از سطح معنوی به سطح داستان جنایی و اجتماعی منتقل می‌کند.

مضمون/ تفاوت کانون معنایی: سفر معنا، سفر بقا

آن چیزی که قطعی است و نیاز به اثبات ندارد، محتوای عرفانی، دینی و معنوی منطق الطیر عطار است. به نوعی می‌توان گفت که در منطق الطیر، قصه دست‌مایه‌ای برای بیان حقیقت معنوی و آموزش سلوک عرفانی

است و اهمیتی ثانوی دارد (جلالی پور، ۱۴۰۱). مضمون در منطق الطیر مبتنی بر مفاهیم کلیدی چون طلب، عشق، فنا و توحید است. مضمون در فیلم بازآفرینی زمینی همین ساختار است؛ به جای طلب حقیقت، شخصیت‌های فیلم در طلب پول و رهایی از فشار اقتصادی هستند؛ عشق در فیلم به روابط انسانی و گاه ناامیدانه تقلیل یافته، فنا به مرگ فیزیکی بدل شده است. این جابه‌جایی مضمون، همان تغییر کانون معنایی است که هاچن از آن به‌عنوان بازآفرینی انتقادی یاد می‌کند، و به فیلم امکان می‌دهد به جای تکرار پیام عرفانی، بحران‌های معاصر را برجسته کند. در هفت پرده، چهار جوان به‌واسطه‌ی خواسته‌های دنیوی‌شان نه تنها در مسیری عرفانی و معنوی قدم نمی‌گذارند بلکه نقشه‌ی گروگان‌گیری و سرقت هم طراحی می‌کنند که از قضا در پیاده‌سازی نقشه‌شان ناموفق‌اند و در نهایت این مسیر به نابودی هر چهار نفر منجر شود. تصمیمی تلخ و مأیوسانه که آخرین ضربه به تن ضعیف و رنجور آدم‌هایی است که با واقعیت‌های سخت و مصایب طاقت‌فرسای زندگی معاصر مواجه شده‌اند و دست به تلاش و تکاپویی به‌ظاهر بیهوده می‌زنند. در این جا دوباره با نوعی وارونه‌سازی آیرونیک مواجه هستیم که در عین شباهت‌ها، تفاوت را خلق کرده و رویکردی کنایه‌آمیز هم پیدا می‌کند. گویی که انگار دنیای مدرن حاضر، جایی برای طرح ایده‌های کمال‌گرایانه ندارد و برخلاف قوائد کلاسیک، انتهای مسیر همیشه رسیدن به مقصود نیست. هاچن تأکید می‌کند که اقتباس فقط انتقال محتوا نیست، بلکه «بازتعریف تجربه» است. در منطق الطیر، سفر هدفمند به کشف معنوی ختم می‌شود؛ نتیجه، آگاهی به خود حقیقی است. در هفت پرده اما سفر شخصیت‌ها تلاش برای بقا و رهایی از مشکلات اقتصادی است، که به نابودی فیزیکی ختم می‌شود. این تغییر، یک بازآفرینی خلاق با تغییر کانون معنایی است: حرکت از سفر عرفانی به سفر سراسیمی اجتماعی. از منظر مطالعات بینارسانه‌ای، چنین تغییر کانونی نشان‌دهنده برداشت انتقادی سازندگان از فاصله میان آرمان‌های معنوی گذشته و واقعیت تلخ معاصر است.

سبک، لحن و فضا:

لیندا هاچن در کتاب نظریه‌ای در باب اقتباس (۱۳۹۶) متذکر شده که در انتقال یک اثر از یک رسانه به رسانه‌ی دیگر مطلوب‌تر آن است که مقتضیات رسانه‌ی مقصد در نظر گرفته شود. به‌ویژه در این نمونه‌ی اقتباسی که زمان بسیار زیادی از نگارش اثر مبدأ گذشته و حالا اختلاف تاریخی فاحشی بین اثر مبدأ و مقصد وجود دارد و مقاطع فکری، تغییرات وسیعی کرده است؛ باید دید اقتباس‌گر تصمیم گرفته چگونه و در چه فضا و یا چه زمینه‌ی متفاوتی اثرش را خلق کند. این همان جایی است که اقتباس‌کننده با اثرش بر روی متن مبدأ، در امتداد فرآیند تصاحب و مال خود کردن داستان نقش‌کنش‌مند و فعالی را ایفا می‌کند و دست به تفسیری خلاق یا آفرینش تفسیری می‌زند.

منطق الطیر عطار به‌واسطه‌ی درون‌مایه‌ی پراهمیتش، لحنی جدی دارد و پیامش را در عین نمادین بودن زبانش، مستقیم و بدون ابهام یا پیچیدگی لحنی بیان می‌کند. دلیل برگزیدن زبان نمادین اثر این است که اغلب مفاهیم عرفانی بسیار عمیق و پیچیده‌اند و درک آن برای مخاطبان عامه سخت است. به همین دلیل اغلب عارفان با استفاده از زبان نمادین به بیان مفاهیم عرفانی می‌پردازند تا این‌گونه مطالب را برای همگان ملموس سازند. اما فضای غالب هفت پرده چگونه است؟ قبل از آنکه به ابزارهای دیداری و شنیداری فیلم اشاره کنیم، به زبان اثر می‌پردازیم. شکل دیالوگ‌نویسی عقیقی اولین آشنایی‌زدایی مخاطب با مفاهیم و قراردادهای آشنای گذشته‌ی اوست. زبان تیز و کنایه‌ای که به‌کل فیلم چیره شده، علاوه بر نشانه‌های آیرونیک، فضا و لحن اثر را نیز می‌سازد. برای نمونه در ابتدای فیلم لحظه‌ی سرقت از فروشگاه دانشجوی فلسفه (با بازی مهدی احمدی) وارد فروشگاه می‌شود، از فروشنده نوار موسیقی می‌خواهد، فروشنده چند موسیقی پخش می‌کند تا به موسیقی مورد نظرش که نوعی موسیقی عرفانی است می‌رسد، سپس اسلحه‌اش

را درمی آورد، فضا را می شکند و تنها می گوید: «فیلم شروع شد». کارگردان با دوری از هرگونه صحنه‌ی اکشن و شلوغ کاری‌های معمول، فروشگاه‌های خلوت را به مخاطب نشان می دهد. چهار شخصیت فیلم شروع به سرقت می کنند. هریک از آن‌ها بنا به نیازش به سمت قفسه‌ها می رود. دانشجوی فلسفه از قفسه‌ی کتاب‌ها، کتاب راز شاد زیستن را می دزدد. جوانی که برادر بیمار دارد (با بازی شاه علی سرخانی) به سمت قفسه‌ی داروها می رود و مقداری دارو برمی دارد. جوان راننده (با بازی فریبرز عرب‌نیا) عینکی به چشم می زند، مقداری کنسرو برمی دارد و در نهایت به سمت صندوق می رود تا مقداری پول نیز بدزدد. همه‌ی این‌ها در حالی اتفاق می افتد که در پس‌زمینه مردی در کمال آرامش در حال خواندن روزنامه دیده می شود. در تمام این لحظات مخاطب با نوعی آشنایی‌زدایی خاص مواجه می شود. سرقتی که مشاهده می کند با تمام آن چیزی که از گذشته در خاطرش از نمونه‌های سرقت مسلحانه‌ی سینمایی دیده متفاوت است. این بازی‌های فرمی و زبانی را تا انتهای فیلم ادامه می یابد. جلوتر در پرده‌ی دوم (امید)، سکانس دیدار عاشقانه جوان معلم زبان (با بازی مانی کسرائیان) با معشوقه‌اش (با بازی عسل بدیعی) شروع سقوط رابطه‌شان است.

معلم زبان: «آدم فقیر عاشق نمی شه. اگر عاشق بشه، گل نمی خره. وقتی هم که گل می خره یعنی هنوز امیدواره. آدم باید همیشه امیدوار باشه مخصوصاً وقتی هیچ آمیدی وجود نداره. این جور وقتاً فقط ناامیدیه که مایه‌ی امیدواریه» (مأخذ: برگرفته از فیلم هفت پرده)

هرچه فیلم جلوتر می رود این رابطه به سقوط نزدیک‌تر می شود تا در نهایت عشق‌شان نابود می شود. در فیلم همه چیز واژگون می شود حتی مفهوم عشق.

جوان راننده: «یه وقتایی فکر می کردم شریک داشتن تو مصیبت بد نیست اما الان می بینم شریک داشتن خودش یک دنیا مصیبت!» (مأخذ: برگرفته از فیلم هفت پرده)

برخورد شخصیت‌های قصه با آدم‌های مختلفی که بر سر راهشان قرار می گیرند هم در ایجاد بافت غریب فیلم کمک می کند. برای نمونه برخورد زن مسافر پول‌دار (با بازی ماهایا پطروسیان) که ادعا می کند دختر کارخانه‌داری است که برایش پول ارزشی ندارد و دنبال مردی فقیر می گردد چون صداقتشان بیشتر است و در نهایت پیشنهاد ازدواج به راننده می دهد اما در نهایت می بینیم که سرکرایه ماشین با راننده دعوا می کند. یا پیرمردی که بر سر راه جوان دیگری قرار می گیرد. ذهن‌ها به این سمت متبادر می شود که پیرمرد قرار است احتمالاً در نقش مرشد و راهنما از جوان دست‌گیری کند اما از او کلاه برداری می کند. دیدار فرشته (با بازی گلشیفته فراهانی) با جوان دانشجوی فلسفه نیز از همین جنس است.

دانشجوی فلسفه: «دیدار با فرشته به من درس بزرگی داد. درسش این بود که آدم باید قبل از سرد شدن قهوه‌اش اونو تا ته بخوره. چون قهوه‌ی سرد این رستوران مفت نمی ارزه» (مأخذ: برگرفته از فیلم هفت پرده)

در ادامه می توان صحنه‌ی مرگ صاحب ماشین را هم مورد توجه قرار داد. آن‌ها او را به گروگان می گیرند قبل از اینکه حتی کمترین بررسی‌ای کرده باشند که پولی به همراه دارد یا نه. در نهایت هم با یک سیلی نه‌چندان محکم صاحب ماشین به راحتی فوت می کند. نمونه‌ی دیگر این نوع دیالوگ‌نویسی در سکانس پایانی، یعنی لحظه‌ی گیر افتادن هر چهار جوان در یک بن‌بست است.

دانشجوی فلسفه: «اینجور وقتاً قهرمان‌ها می ایستن و مردونه دفاع می کنن [...] ولی به چند دلیل نمی تونیم. اولاً که ما قهرمان نیستیم. دوماً اینکه یک گلوله بیشتر نداریم. سوم اینکه فقط یک هفت تیر دارم و چهارم اینکه من اصلاً تیراندازی بلد نیستم» (مأخذ: برگرفته از فیلم هفت پرده)

«هفت پرده» با چنین تمهیدات بیانی-زبانی سعی کرده برای غرابت بیشتر با استفاده از عنصر آشنایی‌زدایی، دریافت‌های عادی مخاطب را تغییر دهد و این‌گونه باعث به وجود آمدن فرم و سبکی متفاوت بشود و فضای بدیعی را بسازد. این تمهیدات تا جایی پیش می روند که مخاطب ناآشنا به مؤلفه‌های روایی و زیبایی‌شناسی

آن، ارتباط چندانی با اثر برقرار نکرده و گاه بسیاری از دیالوگ‌ها، واکنش‌ها و صحنه‌های فیلم را غیرمنطقی و بی‌ربط و یا حتی مضحک تلقی کنند.

سبک در منطق الطیر شاعرانه، تمثیلی و نمادپردازانه است؛ لحن، شورانگیز و آموزنده، و فضای اثر گشوده، پرنور و از حیث معنوی تعالی‌بخش است، اما در «هفت پرده» سبک بر واقع‌گرایی اجتماعی استوار است، با لحن تلخ و کنایه‌آمیز که از پارودی بین نام‌های عرفانی پرده‌ها و محتوای مادی آن‌ها قدرت می‌گیرد. فضای فیلم محدود، خفقان‌آور و سرشار از اضطراب است؛ شخصیت‌ها در محیط‌های بسته و بی‌روح حرکت می‌کنند، که تضاد آشکاری با فضای سرشار از امید و عظمت معنوی در منطق الطیر دارد.

نظام دیداری - شنیداری:

در منطق الطیر، نظام دیداری-شنیداری به صورت ذهنی و مبتنی بر تصویرسازی شاعرانه شکل می‌گیرد؛ توصیف طبیعت، پرندگان و مسیره‌های متنوع سلوک، همراه با موسیقی زبانی و ریتم معنوی در ذهن خواننده آفرینش می‌شود. در «هفت پرده»، این نظام عینی و سینمایی است؛ قاب‌بندی‌های بسته، نور سرد و کم، استفاده از رنگ‌های خنثی، و تدوین ضرب‌آهنگ‌دار که حس فشار و بی‌راهی را تقویت می‌کند. موسیقی در هفت پرده نه برای ایجاد حس، بلکه در راستای ایجاد بافت خاص فیلم استفاده شده است. موسیقی متن فیلم در بیشتر مواقع با احوالات قصه در تضاد است. ریتم و سبک موسیقی متن با احساس لحظه‌ای فیلم همگون نیست. موسیقی در فیلم اغلب مینیمال و کم‌هجوم است تا سکون و تهی بودن مسیر را القا کند. این تغییر نظام دیداری-شنیداری، انتقال پیام را از سطح عرفانی به سطح نقد اجتماعی و واقع‌نگرانه ممکن ساخته است. موسیقی متن فیلم، مفاهیم عرفانی، معنوی و دینی را دنبال می‌کند و این در حالی است که قصه‌ی فیلم در یک تمهید آیرونیک دیگر، خلاف جریان سلوک عبادی-عرفانی عطار روایت می‌شود. میزانش هم همین رویکرد را دنبال می‌کند. برای نمونه فلش‌های راهنمایی رانندگی که بر روی زمین کشیده شده، راهی را به چهار جوان نشان می‌دهد که در نهایت به بن‌بست و نابودی آن‌ها ختم می‌شود.

کاربرد پارودی:

پارودی در این اقتباس، به شکل آیرونیک و فرامتن‌ساز عمل می‌کند. در هفت پرده، نام‌گذاری اپیزودها با عناوین معنوی «فتح، امید، نیاز، هجران، عزم، خوف، فنا» یک ارجاع مستقیم به ساختار هفت وادی دارد، اما محتوای هر پرده در تضاد شدید با معنای عرفانی متن اصلی است. این تضاد، همان فاصله‌گذاری معنایی و بازنگری انتقادی است که هاچن در پارودی مدرن بر آن تأکید می‌کند. برای نمونه:

در منطق الطیر، «فتح» به معنای گشایش راه سلوک است؛ در فیلم، «فتح» آغاز یک عمل مجرمانه (سرقه) است. «هجران» در متن عطار، جدایی عاشق از معشوق حقیقی است؛ در فیلم، اوج فشار روانی و برنامه‌ریزی برای بزهکاری است. این بازتاب طنز تلخ (satire) نه در قالب خنده، بلکه در قالب نقد اجتماعی عمل می‌کند: ساختار معنوی سنتی با رفتار ضد ارزش نسل جدید مقایسه و به چالش کشیده می‌شود.

از دیگر نمونه‌های آیرونی در «هفت پرده»، دیدار جوانی که برادرش بیمار است با پیرمرد (با بازی بهزاد فراهانی) در رستوران است. این سکانس اشاره‌ای مستقیم به کهن‌الگوی پیرمرد عارف مسلک است که گویا قرار بوده راه را به او نشان دهد اما این پیرمرد غذایش را با چاقوی ضامن‌دار می‌خورد و به جای اینکه جوان را به راه درست هدایت کند، بر سر او کلاه می‌گذارد. اقتباس‌گر با استفاده از این آیرونی به روزگاری که مفاهیم در آن واژگون شده، طعنه می‌زند.

در روایت، عقبتی و مؤتمن از ساختار آشنای هفت پرده‌ای استفاده می‌کنند. با این تفاوت که در «هفت پرده» توالی زمانی پرده‌ها برهم می‌خورد، یا همان‌طور که اشاره شد در پایان بندی، پرندگان به وصال حق می‌رسند، اما سرنوشت شخصیت‌های هفت پرده نابودی و مرگ است. در این جا آیرونی چنین رخ داده است؛ تکرار روایت

و ساختار قصه همراه با تفاوتی کنایه‌آمیز که سرنوشت شخصیت‌ها را دلالت می‌کند. آن چیزی که مؤلف در مسیر خلق لحن فیلم مانند، رخداد‌های غیرمنطقی (مرگ صاحب ماشین با یک سیلی ساده)، دیدارهای اتفاقی شخصیت‌ها با مسافر زن، پیرمرد، فرشته، زبان تیز و کنایه‌آمیز کاراکترها، موسیقی قوالی که در متن، فیلم را همراهی می‌کند؛ در راستای پارودی‌سازی به کمک پدیده‌ی آبرونی است. فیلم در عین اشاراتی که به عناصر آشنای ذهن مخاطب یعنی قصه‌ی منطق الطیر و مفاهیم عرفانی می‌کند، با سبک و لحنی که دارد تفاوتی کنایه‌آمیز ایجاد می‌کند. تفاوتی که شاید گاهی لبخندی به لب مخاطب بنشانند.

### یافته‌های پژوهش

پس از بررسی تفاوت‌ها و تشابهات دو اثر یافته‌های زیر دریافت شد.

#### ۱. الگوهای تعامل بینارسانه‌ای، پارودی و تقلید در اقتباس «هفت‌پرده» از منطق الطیر

با استناد به نظریه‌ی هاچن، «هفت‌پرده» نه فقط یک بازتولید وفادارانه، بلکه فرآیندی از بازآفرینی بینارسانه‌ای است که متن عرفانی عطار را از نظام بیانی کلمات به نظام بیانی تصاویر، صدا و تدوین منتقل کرده و در این جابه‌جایی، دلالت‌های جدیدی خلق می‌کند.

- تعامل بینارسانه‌ای در این اثر از طریق تلفیق روایت عرفانی با فرم‌های سینمایی مدرن، استفاده از میزانشن‌های نمادین، و تبدیل استعاره‌های ادبی به استعاره‌های بصری شکل گرفته است. این امر نمونه‌ای روشن از «ترجمه بینارسانه‌ای» است که هاچن آن را هسته اقتباس بین‌رسانه‌ای می‌داند.
- پارودی در «هفت‌پرده» بیشتر به شکل «کنایه آبرونیک» و فرامتن‌سازی عمل کرده است؛ یعنی برخی صحنه‌ها، با حفظ ساختار کلی روایت، نشانه‌ها را وارونه یا بازنگری می‌کنند. برای مثال، استفاده از تقطیع‌های ناگهانی یا جایگزینی موقعیت‌های روزمره به جای موقعیت‌های اسطوره‌ای، به نوعی فاصله‌گذاری کنایی با متن عطار ایجاد می‌کند. این همان تغییر در دل شباهت است که هاچن در پارودی مدرن بر آن تأکید می‌کند.
- تقلید (Pastiche) در مواردی دیده می‌شود که فیلم کوشیده فضاهای عرفانی، دیالوگ‌های شاعرانه یا تمثیل‌های اصلی داستان را با کمترین تغییر مستقیم به تصویر بکشد؛ در این بخش‌ها، تقلید بیشتر استعاره‌ها و تصاویر نمادین منطق الطیر است، اما در زمینه‌ی و بافتی سینمایی.

#### ۲. همخوانی اقتباس با مفهوم «بازآفرینی خلاق»

اقتباس «هفت‌پرده» با مدل «بازآفرینی خلاق» هاچن همخوانی بالایی دارد، زیرا:

- اقتباس به عنوان محصول در فیلم، هویتی مستقل از متن منبع دارد، ولی همچنان به آن اشاره می‌کند.
- اقتباس به عنوان فرآیند، شامل تفسیر شخصی کارگردان و نویسنده فیلم‌نامه است؛ دو مرحله‌ی بازخوانی وجود دارد: نخست تبدیل اثر ادبی منطق الطیر به فیلم‌نامه، سپس بازآفرینی سینمایی توسط کارگردان. این دو لایه معنایی، سبکی مستقل می‌آفرینند.
- فیلم برداشت آزادانه از متن داشته و از عناصر شخصی و فرهنگی زمان حال برای بازآفرینی استفاده کرده است؛ همین امر آن را از «وفاداری تحت لفظی» جدا می‌کند و به حوزه‌ی خلاقیت نزدیک می‌سازد.

#### ۳. تغییرات ساختاری در گذار از روایت عطار به روایت سینمایی

- ساختار خطی و تمثیلی منطق الطیر (سفر پرندگان تا رسیدن به سیمرخ) در فیلم به ساختار اپیزودیک و چندبخشی تبدیل شده است. این تغییر باعث می‌شود روایت به صورت پراکنده و تجربی پیش رود، برای مخاطب مدرن جذاب‌تر شود، و امکان رمزگذاری معنایی چندگانه فراهم شود.
- شخصیت‌ها از موجودات نمادین (پرندگان) به انسان‌های معاصر با دغدغه‌های روزمره تبدیل شده‌اند. این دگرگونی یک انتقال بینافرهنگی است که مضامین عرفانی را در زمینه‌ی اجتماعی بازخوانی می‌کند.
- روایت از لحن شاعرانه و انتزاعی، به بیان تصویری و کنایی تغییر یافته است که در یک نگاه «پارودی ملایم» محسوب می‌شود، زیرا از طریق کنایه و بازنگری، معنای اصلی را در بافت تازه بازتاب می‌دهد.

#### ۴. امکان تعمیم به الگویی عمومی برای تحلیل‌های بینارسانه‌ای آثار کلاسیک فارسی

- این نمونه اقتباس را می‌توان الگویی قابل تعمیم دانست زیرا:
- تعامل بینارسانه‌ای آن پیچیده و چندلایه است (متن ادبی → فیلم‌نامه → فیلم) و می‌توان مشابه این ساختار را در دیگر اقتباس‌ها از آثار کلاسیک دید.
  - کاربرد ترکیبی پارودی و تقلید راهی برای ایجاد توازن میان احترام به منبع و بازنگری انتقادی است؛ این راهبرد برای بسیاری از آثار کلاسیک که نیاز به به‌روزرسانی و بومی‌سازی دارند، قابل استفاده است.
  - دیدگاه‌ها چنان که بر فرایند تفسیر و بازآفرینی تأکید دارد، به خوبی برای تحلیل اقتباس‌های مدرن از متون کهن فارسی مانند شاهنامه، مثنوی یا گلستان به‌کار می‌آید.

#### نتیجه‌گیری

بررسی اقتباس فیلم «هفت‌پرده» از اثر عرفانی و تمثیلی منطق الطیر عطار، بر اساس نظریه‌ی اقتباس لیندا هاچن، نشان داد که این اثر نمونه‌ای گویا از رابطه‌ی پیچیده و چندسطحی میان ادبیات و سینما است؛ رابطه‌ای که در قالب «تعامل بینارسانه‌ای» نه تنها در انتقال محتوا بلکه در بازآفرینی فرم و معنا عمل می‌کند. هاچن اقتباس را در دو سطح «محصول» و «فرآیند» تعریف می‌کند، و هفت‌پرده مصداق این تعریف دوگانه است. در سطح محصول، فیلم هویتی مستقل یافته که نه به بازتولید تحت‌اللفظی متن عطار می‌پردازد و نه رویکردی گسسته از آن دارد، بلکه با نوعی وفاداری انتخابی، عناصر کلیدی روایت و مضامین عرفانی را می‌گیرد و آن‌ها را در بستری تازه و معاصر بازنمود می‌کند. در سطح فرآیند، اقتباس حاصل دو مرحله‌ی تفسیر و آفرینش است؛ نخست زمانی که متن ادبی به فیلم‌نامه تبدیل می‌شود و سپس زمانی که این فیلم‌نامه در قالب سینمایی به نمایش درمی‌آید. این دو مرحله، دو لایه‌ی معنایی متفاوت و مکمل را به اثر اضافه کرده‌اند. نکته‌ی مهم این‌جا است که «هفت‌پرده» در گذار میان رسانه‌ها، مجبور به تغییرات بنیادین شده است. ساختار تمثیلی و سفر جمعی پرندگان در منطق الطیر به ساختار اپیزودیک و شخصیت‌های انسانی بدل شده است. این تغییر، نه تنها رابطه‌ی داستان با مخاطب معاصر را بازتنظیم کرده بلکه امکان داده است که مضامین اصلی جست‌وجوی حقیقت، رهایی از تعلقات، و عبور از مراحل معنوی در فضایی ملموس‌تر و روزمره بازتاب یابد. استفاده از زبان بصری برای جایگزینی استعاره‌های ادبی، نمونه‌ی روشنی از ترجمه بینارسانه‌ای است که هاچن آن را محور اصلی اقتباس بین‌رسانه‌ای می‌داند.

از منظر نظریه پارودی هاچن، فیلم در بخش‌هایی رویکرد کنایی و آیرونیک دارد که فاصله‌گذاری معنایی ایجاد می‌کند. این پارودی، برخلاف شکل سنتی خود که بر طنز و تمسخر استوار است، بیشتر به صورت

بازنگری انتقادی و فرامتن سازی عمل می‌کند. برای مثال، جای‌گذاری عناصر یا موقعیت‌های مدرن به جای صحنه‌های اسطوره‌ای، به طور ظریف پیام عرفانی را از بستر کهن بیرون کشیده و درزمینه‌ی فرهنگی امروز معنا کرده است. این تغییر، شکل تازه‌ای از دیالوگ میان گذشته و حال ایجاد کرده که نه تخریب‌گر بلکه سازنده و بازتابی است.

در مقابل، تقلید در اثر به عنوان راهی برای ادای احترام نیز حضور دارد. بخش‌هایی از فیلم بدون تغییر اساسی، تصویر یا مفهوم نمادین منطق الطیر را بازسازی می‌کند همانند بازآفرینی مستقیم مراحل «هفت وادی» عرفان، که گرچه در بستر سینمایی است، همچنان با زبان و ساختار اصلی متن هم‌خوانی دارد. ترکیب این دو رویکرد پارودی و تقلید، امکان داده تا فیلم هم‌زمان احترام به منبع کلاسیک را حفظ کرده و در عین حال آن را نقد یا بازنگری کند.

از منظر «بازآفرینی خلاق» هاچن، این اقتباس یکی نمونه موفق است. فیلم با بهره‌گیری از ابزارهای مدیوم مقصد (تصویر، نور، موسیقی، تدوین)، نه تنها روایت را انتقال می‌دهد بلکه دلالت‌های جدید می‌سازد. اقتباس‌گر به جای تکرار، عمل تفسیر و نوآوری انجام داده، و از ویژگی‌های منحصر به فرد رسانه سینما برای بازنمایی مفاهیم عرفانی بهره برده است. این بازآفرینی باعث شده که فیلم بتواند با مخاطب امروز که شاید نسبت به ساختار و زبان عرفانی سنتی فاصله دارد، ارتباط عمیق برقرار کند.

در نهایت، تجربه‌ی «هفت پرده» نشان می‌دهد که اقتباس‌های بینارسانه‌ای از آثار کلاسیک فارسی، اگر بتوانند میان وفاداری به منبع و آفرینش معانی تازه تعادل برقرار کنند، می‌توانند به الگویی عمومی برای تحلیل و حتی تولید آثار فرهنگی تبدیل شوند. این الگو نه تنها قابلیت به‌روزرسانی متون کهن و حفظ ارزش‌های معنوی آن‌ها را دارد، بلکه راهی برای گفت‌وگو با مخاطب معاصر فراهم می‌آورد. چنین رویکردی باعث می‌شود آثار کلاسیک، از فضای موزه‌ای و تاریخی خارج شده و در زندگی فرهنگی و هنری جامعه‌ی امروز حضور فعال یابند. حضوری که با نظریه‌ی هاچن، به عنوان فرآیندی هم‌زمان تفسیری و خلاق، منطبق است.

به بیان دیگر، اقتباس «هفت پرده» به ما نشان می‌دهد که میراث ادبی عرفانی فارسی، می‌تواند با استفاده از تکنیک‌های پارودیک، تقلیدی، و بینارسانه‌ای، همچنان الهام‌بخش باشد و در قالب‌های جدید هنری بازآفرینی شود. این تجربه ثابت می‌کند که در مطالعه‌ی تطبیقی‌ای که چارچوب نظری هاچن را به کار می‌گیرد، می‌توان به فهمی عمیق‌تر از چگونگی تحول معنا، فرم، و هویت اثر در گذار از یک رسانه به رسانه دیگر رسید. فهمی که نه تنها ارزش مطالعاتی دارد، بلکه می‌تواند راهنمای عملی برای هنرمندان و فیلم‌سازان آینده باشد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Blue Stone
2. julie Thompson klein
3. Henry Remak
4. Christian Metz
5. Siegfried Kracauer
6. Parodia
7. Para
8. Parody - parodie
9. Gérard Genette
10. Irony
11. Trans-contextualizing
12. Kehinde Wiley
13. Jacques-Louis David

14. Quentin Tarantino
15. Kill Bill
16. King Boxer
17. Jeong Chang-Hwa

### فهرست منابع

- انوری، حسن (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن، تهران: نشر سخن.
- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران، ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی»، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دوره چهارم، شماره (۱).
- جشیره، ایوب (۱۴۰۱). «تحلیل و بررسی ارزش‌ها و ضدا ارزش‌های تعلیمی و اخلاقی در آثار عطار نیشابوری با تأکید بر منطق الطیر و تذکره‌الاولیا»، پژوهشنامه مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی، شماره (۷۳)، صفحه‌های ۲۴-۱.
- جلالی‌پور، بهرام (۱۴۰۱). «ساختار روایی منطق الطیر عطار و ملاحظات مربوط به اقتباس نمایشی از آن، رهپویه هنرهای نمایشی»، دوره ۲، شماره (۴)، صفحه‌های ۳۶-۲۳.
- خندابی، سارا؛ افضل طوسی، عفت السادات (۱۴۰۲). «بررسی استفاده از ایموچی در هنر معاصر بر مبنای آرای لیندا هاچن درباره پارودی»، فصلنامه جلوه هنر، شماره (۳)، صفحه‌های ۵۷-۴۰.
- رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ترجمه فرزانه علوی زاده، ادبیات تطبیقی، ویژه‌نامه فرهنگستان، دوره سوم، شماره (۲)، صفحه‌های ۷۳-۵۴.
- سلیمان‌نژاد، سجاد. رازی زاده، علی (۱۴۰۳). «تحلیل عناصر دراماتیک زندگی شهید احمد کاظمی به منظور اقتباس برای فیلم‌نامه تلویزیونی با مطالعه موردی داستان نردبانی برای چیدن نارنج»، فصلنامه رهپویه هنرهای نمایشی، شماره (۱۰)، صفحه‌های ۶۱-۵۴.
- سلیمی کوچی، ابراهیم؛ قاسمی، نیکو (۱۳۹۸). «بررسی بینامتنی هفت وادی عشق منطق الطیر عطار در «مرد نیم‌تنه و مسافرش» از آندره شدید»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره (۲).
- شعیری و همکاران (۱۳۹۰). «از مناسبات بینامتنی تا مناسبات بینارسانه‌ای بررسی تطبیقی متن و رسانه»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۳ شماره (۲)، صفحه‌های ۱۵۲-۱۳۱.
- کالین، جولی تامسون (۱۳۸۹). فرهنگ میان‌رشته‌ای در آموزش عالی، ترجمه‌ی هدایت‌اله اعتمادی زاده و نعمت‌اله موسوی پور، تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم.
- موکه، داگلاس کالین (۱۴۰۱). آیرونی، ترجمه حسن افشار. چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵). بینامتنیت (از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم)، تهران: سخن.
- هاچن، لیندا (۱۳۹۶) نظریه‌ای در باب اقتباس، ترجمه مهسا خدا کرمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مرکز.
- Badir, Sémir (2007). "La Sémiotique aux Prises Avec Les Médias" in Visible: L'hétérogénéité Du Visuel. N.3. Limoges: Pulim.
- Cardwell, Sarah (2002). Adaptation revisited: Television and the classic novel. Manchester: Manchester University Press
- Cattrysse, P (2014), Descriptive Adaptation Studies. Antwerp: Patrick Cattrysse & Garant Publishers.
- Corrigan, T (1999). *Film and Literature: An Introduction and Reader*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Hutcheon, L (1985). A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth- Century Art Forms. New York: University of Illinois Press
- Hutcheon, L (2000). A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. University of Illinois Press. Dd. Urbana and Chicago 2nd. <https://www.press.uillinois.edu/books/?id=p069383>
- Hutcheon, Linda (2006). A theory of adaptation. New York: Routledge.
- Klein, Julie Thompson (2001). Interdisciplinarity and the Prospect of Complexity: The Tests of Theory, Wayne State University. ISSUES IN INTEGRATIVE STUDIES. No. 19, pp. 43-57 (2001).
- Snell-Hornby, M (2006). The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?, Amsterdam: John Benjamins.