Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 14, No. 4 winter,39-63

10.22059/jis.2023.365551.1229

Research Paper

A comparative reading of Dostoevsky's story and film "White Nights" in Neoformalism approach

Shirzad Tayefi [1] ✉ | **Poorya Mirakhorli**[2]

1.Corresponding Author; Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: taefi@atu.ac.ir
2. PhD student, Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: Poorya_mirakhorli@yahoo.com

Article Info.

Received:
2023/09/18

Accepted:
2025/01/07

Keywords:
, *Neoformalism/ Narratology/ Comparative reading/ localization/ White Nights*

Abstract

studies in Iran are facing a huge gap due to the lack of attention to appropriate theoretical foundations, which has led to the lack of coverage of this interdisciplinary topic among Persian studies. Now, with a pathological view of the current situation and using an appropriate approach, this research seeks to proposing an appropriate approach for adaptation studies, conduct a comparative analysis of one of the adapted works and its case study. In this research, the neo-formalism approach, which has the potential to be applied in both literary and cinematic media, is based on narratology and, relying on it, a comparative reading of setting in the story and film "White Nights" by Fyodor Dostoevsky and Saeed Aghighi and Farzad Motman has been addressed. The neo-formalism approach discusses formal elements in such a way that the audience has an active and effective role in the narrative process. Dostoevsky's story "White Nights" is a work that takes place in 19th century Russia. Based on this story, Saeed Aqiqi wrote a screenplay and turned it into a film. Considering that the Setting in Saeed Aqiqi's screenplay have changed compared to the original work, it is considered a native and Iranian work. In the following article, the change of time and place of a literary work from 19th century Russia to 21st century Tehran will be examined from the perspective of neoformalism. It will also be discussed how a long story by Dostoevsky, by changing Setting to the Iranian culture, still retains its important elements and is considered a significant and important work .

How To Cite Tayefi ,Shirzad, Mirakhorli, Poorya,(2024), A comparative reading of Dostoevsky's story and film "White Nights" in Neoformalism approach, Journal of Iranian Studies14(4),39-63

Publisher: University of Tehran Press.

فصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱٤، شمارهٔ ٤، زمستان ۱٤۰۳، ۳۹-٦۳
مقالهٔ علمی-پژوهشی

خوانش تطبیقی داستان و فیلم «شب‌های روشن» داستایفسکی با رویکرد نئوفرمالیسم

شیرزاد طایفی[۱] | پوریا میرآخورلی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران- ایران. رایانامه: taefi@atu.ac.ir

۲. دانش‌آموختهٔ دکتری، زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران رایانامه: Poorya_mirakhorli@yahoo.com

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۶/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۱۸

واژه‌های کلیدی:
نئوفرمالیسم، روایت شناسی، خوانش تطبیقی، بومی‌سازی، شب‌های روشن

چکیده

مطالعات اقتباسی در ایران به دلیل عدم توجه به مبانی نظری مناسب، دچار خلاء بزرگی است که منجر به فراگیر نشدن این مبحث بینارشته‌ای در میان پژوهش‌های فارسی شده است. حال این پژوهش با نگاهی آسیب‌شناسانه وضع موجود و به کارگیری رویکردی مناسب، درصدد است علاوه بر طرح و پیشنهاد رویکردی مناسب برای پژوهش‌های اقتباسی، به تحلیل تطبیقی یکی از آثار اقتباسی و بررسی موردی آن نیز بپردازد. در این پژوهش، رویکرد نئوفرمالیسم (Neo-formalism)که قابلیت طرح در هر دو رسانه‌ی ادبیات و سینما را دارد، مبنای روایت‌شناسانه قرار گرفته و با تکیه بر آن به خوانش تطبیقی زمان و مکان در داستان و فیلم «شب‌های روشن» فئودور داستایفسکی و سعید عقیقی و فرزاد موتمن پرداخته شده است. رویکرد نئوفرمالیسم عناصر شکلی را به گونه‌ای مورد بحث قرار می‌دهد که مخاطب نقشی فعال و موثر در روند روایت‌پردازی دارد. داستان «شب‌های روشن» داستایفسکی، اثری است که در قرن نوزدهم روسیه می‌گذرد. برمبنای این داستان، سعید عقیقی فیلمنامه‌ای با همین عنوان نوشته و تبدیل به فیلم شده است. باتوجه به این که زمان و مکان در فیلم‌نامه‌ی سعید عقیقی نسبت به اثر اصلی تغییر یافته، اثری بومی و ایرانی به‌شمار می‌رود. در مقاله‌ی پیش‌رو تغییر زمان و مکان اثر ادبی از روسیه‌ی قرن نوزدهم به تهران قرن بیست‌ویکم از منظر نئوفرمالیسم مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین بحث می‌شود چگونه داستان بلندی از داستایفسکی با تغییر زمان و مکان به زیست‌بوم و فرهنگ ایرانی، همچنان عناصر مهم خود را حفظ می‌کند و اثری شاخص و مهم تلقی می‌شود.

استناد به این مقاله: طایفی، شیرزاد؛ میرآخورلی، پوریا (۱۴۰۳) خوانش تطبیقی داستان و فیلم «شب‌های روشن» داستایفسکی با رویکرد نئوفرمالیسم، *پژوهش‌های ایران‌شناسی*. (۴)۱۴، ۳۹-۶۳

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱–مقدمه

پس از اختراع سینماتوگراف[1] اولین آثار سینمایی، اقتباس‌های ادبی بودند. بعد از گذشت یک قرن از تاریخ سینما، فیلم‌ها هم از لحاظ فناوری و هم از لحاظ سبک بسیار تغییر کرده‌اند؛ اما بعد از ۱۰۰سال، سینمای اصلی و بدنه هنوز هم داستان‌گویی و بازگویی داستان می‌کند که درحال پخش‌اند. بر اساس برخی محاسبات، ۸۵٪ از فیلم‌ها برگرفته از منابع ادبی و نمایشی هستند. اقتباس همیشه اصلی محوری بوده است و به نظر می‌رسد تسلط خود را در قرن دوم سینما نیز حفظ کند (سیگر، ۱۳۸۸: ۳).

اقتباس به عنوان نوعی هنر بیناهنری و بینارشته‌ای از قرن پیش تا اکنون به شمار می‌رود و از آن جا که بدعتی در نظریه‌های زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسی غالب در قرن بیستم تلقی می‌شود، مطالعات در این حوزه را با ابهام روبه‌رو کرده است. این ابهام به دلیل عدم توافق پژوهشگران بر سر آن است که عده‌ای معتقدند کلمات و تصاویر به یکدیگر ترجمه‌پذیر هستند و عده‌ای دیگر نیز بر آن پافشاری می‌کنند که به دلیل متفاوت بودن ماهیت‌ها، کلمات و تصاویر قابل ترجمه به یکدیگر نیستند (الیوت، ۱۳۹۴: ۱۸۱).

از نظر آیخن بام[2](۱۹۵۹م،۱۳۳۷ش) و دیگر نظریه‌پردازان متأخر سینما، اقتباس یعنی ترجمه‌ی ادبیات به سینما. هرچند زبان سینما با ادبیات تفاوت‌هایی دارد، اما مهم‌ترین اجزای روایت یعنی زمان، مکان، نظام منطقی و علی معلولی در فیلم نیز از اجزای اصلی محسوب می‌شود. علاوه بر این، اصطلاحاتی همچون پیرنگ، تکرار، رخداد، شخصیت و شخصیت‌پردازی، از جمله مواردی است که در سینما نیز به اندازه‌ی ادبیات مهم به شمار می‌روند (لوته، ۱۳۸۸: ۱۵).

با تمام این تفاسیر، اقتباس چنان مقوله‌ی فراگیری شده که یکی از جوایز مهم سینمایی دنیا، یعنی اسکار، جایزه‌ای را برای فیلم‌نامه‌های اقتباسی درنظر گرفته است. در چنین وضعیتی، گرچه اقتباس قدمتی به بلندای تاریخ سینما دارد، اما مطالعات اقتباسی همان‌طور که پیشتر گفته شد، به دلیل عدم توافق پژوهشگران و ابهاماتی که درباره‌ی آن وجود دارد، جدی گرفته نشده است و جزو مباحث نوپا به شمار می‌رود؛ از این‌رو، لزوم پرداختن به آثار اقتباسی به عنوان پژوهشی بینارشته‌ای و تطبیقی، اهمیت می‌یابد. این لزوم و اهمیت، زمانی بیشتر و بهتر جلوه می‌کند که درمی‌یابیم نظریه‌ای که منطبق باشد و از اساس برای این مطالعات درنظر گرفته شده باشد، تبیین و مطرح نشده است؛ بلکه هر نظریه‌ای که در این زمینه مطرح شده یا در اساس مربوط به ادبیات بوده یا سینما. به همین منظور، رویکرد نئوفرمالیسم برای طرح در این پژوهش در نظر گرفته شده که در ادامه و پیش از پرداختن به خوانش تطبیقی فیلم و داستان، توضیحاتی درباره‌ی آن آورده و سپس به تبیین نظری زمان و مکان در این رویکرد پرداخته می‌شود

---

[1] .cinematograph
[2]. Boris Eikhenbaum

در این پژوهش با توجه به مبنای ادبی نظریه‌ی نئوفرمالیسم–که در اصل از ادبیات وام گرفته شده است– و استفاده‌ی بوردول۳ (زاده‌ی ۱۹۴۷م، ۱۳۲۵ش) و کریستین تامپسون[۴](زاده‌ی ۱۹۵۰م، ۱۳۲۸ش) از نظریات ادبی برای بهره‌گیری در سینما و مطرح کردن نظریه‌ی نئوفرمالیسم، دست به کار مشابهی زده و این بار از این نظریه‌ی سینمایی برای مبنای بررسی تطبیقی در مقوله‌ی اقتباس و ادبیات بهره جسته شده است؛ زیراپیرنگ که بخش عمده‌ی پژوهش‌های نئوفرمالیست‌ها را به خود اختصاص می‌دهد، میان داستان و فیلم عنصری مشترک به شمار می‌رود.

یکی دیگر از این نقاط اشتراک بنا بر نظر گریگوری کوری[۵](زاده‌ی ۱۹۵۰م،۱۳۲۸ش) آن است که رمان، واسطه‌ای میان داستان و خواننده است و نه این که صرفاً آن را توصیف کند؛ فیلم نیز چنین است، روایت‌گری با ابزار و نشانه‌های خاص خود (کوری، ۱۳۹۳: ۱۹۸)

الهام‌بخش چنین استفاده‌ای از یک نظریه‌ی سینمایی برای طرح در ادبیات و پژوهشی اقتباسی را می‌توان تکمیل‌کننده‌ی مطالعات اقتباسی دانست؛ چرا که وجود نظریه‌ای منطبق بر هر دو مدیوم، از لازمه‌های پژوهش‌های بینامتنی و اقتباس است. در آغاز سینما برای بهره‌گیری در فیلم‌نامه، از ادبیات و اقتباس برای قوام آثار خود استفاده کرد؛ اما با رشد تدریجی سینما، این روزها ادبیات با نگاه به سینما، سعی در نمایشی‌کردن آثار خود دارد. همین سیر تحول و بهره‌گیری متقابل سینما و ادبیات از همدیگر، منجر به شکل‌گیری چنین پژوهشی شد که به دلیل وجود برخی وجوه مشترک میان سینما و ادبیات، طرح نظریه‌ای سینمایی نیز می‌تواند راهگشا باشد؛ به ویژه آن که پژوهش‌های اقتباسی در ایران با خلائی نظری روبه‌رو هستند.هر خواننده در شروع روایت باید سه سؤال از خود بپرسد: کجا؟ چه وقت؟ چه کسی؟ (ژوو، ۱۳۹۴: ۲۳۳) سه سؤالی که به همراه چه اتفاقاتی موجب شکل‌گیری پیرنگ می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، این پژوهش قصد دارد به دو سؤال اول پاسخ دهد.

یاکوب لوته[۶](زاده‌ی۱۹۵۰م، ۱۳۲۸ش) معتقد است زمان و مکان چنان درهم‌تنیده‌اند که مفهوم زمان به فضا یا مکان روایت نیز وابسته است؛ چه این که زمان هم با جهان فیزیکی مرتبط است و با برداشت ما از جهان ارتباط دارد (لوته، ۱۳۸۸: ۶۸). در تعریفی دیگر، جرالد مست نیز معتقد است که فیلم هنری زمانی و مکانی محسوب می‌شود و تنها هنری محسوب می‌شود که فضا و زمان در آن با یکدیگر تلاقی دارند (Mast, 1983: 10).

این تعاریف ما را به بدان‌جا رهنمون می‌شود که زمان و مکان دو عنصر جدایی‌ناپذیر هستند و چنین پژوهش‌هایی، ناگزیر از بررسی همزمان هردو است؛ از این رو، شاید خلاصه‌ترین تعریف از روایت که اهمیت

---

3. David Bordwell
4. Kristin Thompson
5. Geregory Currie
6 .Jacob Lothe

زمان و مکان را نیز به درستی نشان می‌دهد، تعریفی باشد که لوته ارائه می‌دهد: روایت مجموعه‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان رخ می‌دهد (لوته، ۱۳۸۸: ۶۸). با این توضیحات پژوهش پیش رو به بررسی این مهم خواهد پرداخت که در اقتباس از داستان بلند «شب‌های روشن» فاوت‌های صورت گرفته در تغییر زمان و مکان، به چه دلیلی انجام شده است؟

۲. مرور ادبیات و پیشینه‌ی تحقیق و نقد دیگر پژوهش‌های اقتباسی

درباره‌ی موضوع تحلیل تطبیقی فیلم و داستان در آثار اقتباسی با استفاده از رویکرد نئوفرمالیسم، به غیر از پایان‌نامه‌ی «بررسی تطبیقی چهار فیلم اقتباسی درخت گلابی، سایه‌های بلند باد، گاو و شازده احتجاب بر اساس رویکرد نوشکل‌گرایی»(۱۳۹۴) نوشتهٔ پوریا میرآخورلی، پژوهش دیگری صورت نگرفته و صرفاً قوله‌ی اقتباس از دیدگاه بنیادی و نظری پرداخته شده که پیش‌تر ذکر آن رفت. در پژوهش‌های انجام شده یا صرفاً فیلم‌ها به لحاظ نئوفرمالیستی مورد بحث قرار گرفته‌اند یا بررسی‌های تطبیقی فیلم و داستان مقتبس از آن، بدون مبنای نظری مناسب برای سنجش چنین پژوهش‌هایی انجام شده است.

چند پژوهش نیز به بررسی تطبیقی اقتباس فرزاد موتمن از «شب‌های روشن» اختصاص دارد که در ادامه به نقد آن‌ها پرداخته می‌شود.

مقاله‌ی «ادبیات تطبیقی و سینما و ترجمه: بررسی تطبیقی رمان شب‌های روشن فئودور داستایفسکی و فیلم اقتباسی شب‌های روشن فرزاد موتمن» نوشته‌ی امید جعفری و آناهیتا امیرشجاعی (۱۳۹۳: دومین همایش ملی ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی، ۲۹۰-۲۷۹) که از مبانی نظری و مؤلفه‌های نظریه استفاده نمی‌کند و صرفاً به شباهت‌ها و تفاوت‌های فیلم و داستان بدون هیچ گونه اظهارنظری درباره‌ی دلایل و نتایج حاصل آمده از این تشابهات و تفاوت‌ها پرداخته است. نکته‌ی دیگر درباره‌ی این مقاله، اساس نسخه‌ی کتاب است که ترجمه‌ی خوب سروش حبیبی را که مستقیم از روسی برگردانده شده است، به کناری نهاده‌اند و نسخه‌ی ترجمه از انگلیسی قاسم کبیری در دهه‌ی ۴۰ خورشیدی را مبنا قرار داده‌اند. درباره‌ی نتیجه‌گیری مقاله نیز باید گفت که با وجود تفاوت‌های اساسی که در شخصیت‌پردازی، زمان و مکان اثر داستایفسکی با فیلمنامه‌ی سعید عقیقی و فیلم فرزاد موتمن وجود دارد، این گونه استنتاج کرده‌اند که اثری نسبتاً وفادارانه است. بحث بر سر ارزش‌گذاری و نتیجه‌گیری از یک مقاله‌ی تطبیقی- اقتباسی که صرفاً به وفادارانه بودن یا نبودن یک اثر پرداخته‌اند، نیست؛ بلکه بحث بر سر این است که حتی چنین یافته‌ی ساده و ناکارآمدی را نیز به روشی اشتباه نتیجه‌گیری کرده‌اند، بی‌آن که بگویند بر مبنای کدام نظریه و کدام تعریف از وفادارانه بودن یا نبودن، چنین نتیجه‌ای را گرفته‌اند.

مقاله‌ی دیگری که به این اقتباس پرداخته، با عنوان «تحلیل تطبیقی "حقوق و شخصیت زن" در داستان و

فیلمنامه‌ی "شب‌های روشن" نوشته‌ی داستایفسکی و سعید عقیقی»(۱۳۹۹: دو فصلنامه‌ی نقد زبان و ادبیات خارجی دانشگاه شهید بهشتی، ۲۱۹-۱۸۹) به پژوهش حسام خالویی و صدیقه علیپور است که همان‌طور که از نام آن برمی‌آید، فقط خوانشی فمینیستی از اثری است که مطلقاً فمنیستی نیست. یکی از آفات رایج در نقدها و پژوهش‌های انجام شده در ایران، این است که به جای آن که برای برخورد با هر متن متناسب با زبان آن، ابزار و نظریه‌ی مختص به آن برگزیده شود، گمان می‌کنند با خوانش‌های باژگونه که ربط چندانی به روح اثر ندارد و بی‌آن که تلاش شود نتایج راه‌گشایی برای آثار بعدی در اختیار آن‌ها قرار دهد، صرفاً با قرائت‌های متفاوت می‌توان آثار پژوهشی تولید و منتشر کرد. در نقد این مقاله باید گفت که نقد فمینیستی علاوه بر آن که ارتباطی با اثر داستایفسکی ندارد و مسأله‌ی آن نیست، دلیلی هم ندارد که بررسی تطبیقی صورت گیرد. وقتی شخصیت زن داستایفسکی با فیلمنامه‌ی تطبیقی تفاوتی ندارد، پس بررسی تطبیقی توجیه قابل قبولی ندارد؛ ریرا هر یک از این آثار(داستان بلند و فیلم‌نامه) فارغ از تطبیق می‌توانست بررسی شود.

«تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آن‌ها» به قلم سیاوش گلشیری و نفیسه مرادی (۱۳۹۵: فصلنامه‌ی علمی پژوهشی "پژوهش زبان و ادبیات فارسی"،۵۱-۲۷) مقاله‌ی دیگری است که به بحث درباره‌ی اقتباس‌های ادبی و فنون اقتباس در دهه‌ی هشتاد با تکیه بر پنج فیلم «شب‌های روشن»، «گاوخونی»، «دیشب باباتو دیدم آیدا»، «زمستان است» و «پاداش سکوت» پرداخته است. در مورد این مقاله باید گفت، برای پرداختن به هر یک از آثاری که نام آن‌ها رفت، یک مقاله ظرفیت چندانی ندارد، طرفه آن که به پنج اثر اقتباسی پرداخته‌اند. ضمن این‌که کلی‌گویی‌هایی در تبدیل عینیت به ذهنیت، وفادارانه بودن یا نبودن و... فقدان مبانی نظری برای چنین مقاله‌ای ایراد اساسی به شمار می‌رود.

۳. مبانی نظری

۱-۳. نئوفرمالیسم و تحلیل نئوفرمالیستی

نئوفرمالیسم رویکردی زیباشناختی است که با تکیه بر آثار فرمالیسم‌های روس که در فاصله‌ی ۱۹۳۰-۱۹۱۰ فعالیت داشتند، پدید آمده است (تامپسون، ۱۳۹۱: ۱۹)؛ اما پیش از هر توضیحی باید گفت، این رویکرد گرچه با تکیه بر آثار فرمالیست‌ها پدید آمده است، اما برخلاف فرمالیسم که مبنایی ادبی دارد، یکسره و از همان ابتدا بر مبنای اندیشه‌های دیوید بوردول و همسرش، کریستین تامپسون، برای رسانه‌ی سینما عرضه شده است.

به نظر تامپسون، مدل ارتباط در هنر این گونه است که سه عنصر فرستنده، رسانه و گیرنده وجود دارد. در این الگو، فرض و کنش اصلی بر انتقال پیامی است که از طریق رسانه به گیرنده فرستاده می‌شود؛ از این رو، کارایی و کاربردی بودن یک رسانه با میزان وضوح و موفقیت آن در انتقال پیام سنجیده می‌شود. نئوفرمالیسم این مدل ارتباطی را کنار می‌گذارد؛ زیرا سبب جدا کردن هنر والا از هنر پیش‌افتاده می‌شود؛

درحالی که این رویکرد به دلیل آن که هر دوی این هنرها به یک اندازه قوای ادراکی ما را درگیر می‌کند، به جداسازی و این گونه ارزش‌گذاری معتقد نیست؛ به همین دلیل، نئوفرمالیسم از تفسیر(interpretation) به عنوان یکی از ابزارهای نقد استفاده می‌کند؛ با این تفاوت که همیشه به یکسان از آن بهره برده نمی‌شود؛ بلکه متناسب با هر اثری، روشی سازگار با آن استفاده می‌شود و این گونه می‌شود که بر خلاف دیگر روش‌های تفسیرگر که معانی ثابتی را از هر اثری استخراج می‌کنند و تمام آثار را در الگوی مشابهی قرار می‌دهند، نئوفرمالیسم بر معانی اثر متمرکز می‌شود و به فراخور هر اثر، معانی متفاوتی به دست می‌آید (همان: ۲۰-۲۶).

دیوید بوردول، دیگر تئوریسین نظریه‌ی نئوفرمالیسم، بر این عقیده است که معیارهای گوناگونی برای ارزیابی آثار وجود دارد. گروهی بر مبنای معیارهای واقع‌گرایانه دست به ارزیابی می‌زنند و قضاوت و بررسی‌شان بر این اساس است که اثر با واقعیت مطابقت دارد یا نه. گروهی دیگر، معیارهای اخلاقی را مبنای ارزیابی آثار قرار می‌دهند و از دیگر جنبه‌های روایت و شخصیت‌پردازی غافل می‌مانند. در هریک از این معیارها، بخش مهمی از تحلیل اثر ممکن است از بین برود و به همین دلیل، نئوفرمالیسم به دنبال ارزیابی و ارزش‌گذاری نیست و فارغ از این گونه داوری‌ها، به آثار همچون سیستمی هنری می‌نگرد که در هر اثر متفاوت با داوری در آثار دیگر است. هر تحلیلی باید بتواند علاوه بر طرح بحث درباره‌ی اثر هنری مورد نظر، امکانات آن رشته را نیز به مثابه‌ی بخشی از آن هنر، مورد بحث قرار دهد؛ پس نئوفرمالیسم بر خلاف دیگر روش‌های تفسیرگر، درصدد تطابق اثر با رویکر خود نیست؛ بلکه به عکس خود را به فراخور هر اثر منعطف و به جنبه‌های روایی آن به مثابه‌ی یک کل منسجم و از منظر اصول فرمال می‌نگرد (بوردول، ۱۳۹۵: ۶۱-۵۹).

کریستین تامپسون معتقد است که تحلیل یک فیلم، بدون رویکرد امکان‌پذیر نیست. رویکرد نشان می‌دهد که یک اثر از چه عناصری تشکیل شده است، تحلیل آن چه اهدافی را دنبال می‌کند و جایگاه اثر با کل جهان آن چگونه است. اگر رویکرد مناسبی به کارگرفته نشود، بیم آن می‌رود که پژوهشگر یا تحلیل‌گری برای اثبات یک رویکرد و روش، دست به تحلیل یک اثر بزند که با خطر تقلیل پیچیدگی‌های اثر روبه‌روست و در این میان، مفروضات از پیش تعیین شده به مانند قالب کیک‌بری، تفاوت از یک اثر با اثر دیگر را نادیده بگیرد و صرفاً به دنبال تأیید مفروضات آن رویکرد و روش باشد؛ به همین منظور، تحلیل‌گر آثاری را برمی‌گزیند که با رویکردی که به کار می‌گیرد، تطابق داشته باشد و خودش را تأیید کند. در این میان، لزوم رویکردی حس می‌شود که صرفاً در سطح تئوری باقی نماند و بتواند با هر اثری تطابق یابد، انعطاف داشته باشد، در خود جرح و تعدیل و کشمکش ایجاد کند تا یافته‌های متغیری از هر فیلمی به دست آورد و نه صرفاً به مفروضات از پیش تعیین شده بینجامد (تامپسون، ۱۳۹۱: ۱۶-۱۹).

در نئوفرمالیسم هدف اساسی روایت، درک تماشاگر از داستان است؛ زیرا بر این عقیده است که مخاطب می‌اندیشد. باید به این نکته نیز اذعان داشت که در این رویکرد، منظور از مخاطب نیز، خواننده‌ی آرمانی برخی نظریات نیست؛ بلکه مخاطبی فرضی است که برای فهم داستان از ورای فیلم به اعمال خاصی مبادرت می‌ورزد. به عبارت دقیق‌تر، ادراک‌کننده به صورت فعال با روایت برخورد می‌کند و درصدد است داستانی منطقی از آن روایت در ذهن خود پی‌ریزی کند که برای این منظور از طرح‌واره‌هایی بهره می‌گیرد که روایت را در پرتو سه اصل نظام منطقی، زمانی و مکانی توضیح می‌دهند (بوردول، ١٣٨٥: ٦٥/١–٨٥). این پژوهش در ادامه به خوانش تطبیقی زمان و مکان در فیلم و داستان «شب‌های روشن» می‌پردازد.

الف. نظام زمانی

جرالد پرینس معتقد است که «رویدادهای نقل شده در روایت بر محور زمان سازمان‌دهی می‌شوند» (پرینس، ١٣٩٥: ٦٩)، که. این گفته حاکی از مهم بودن نظام زمانی در ساختار پیرنگ است.

١. روابط زمانی

١–١. روابط زمانی و علّیت (Temporal relations and causality)

علّیت امری زمان‌مند است؛ چرا که همیشه در عالم واقع، علت مقدم بر معلول است؛ اما این امر در عالم روایت می‌تواند بر عکس باشد و پیرنگ به سمت پرکردن این خلل در ذهن مخاطب حرکت می‌کند. «هنگامی که داستان از میانه آغاز می‌شود، یا اثر یک رویداد پیش از عامل آن رویداد نشان داده می‌شود، در واقع رابطه‌ی طبیعی زمانی میان رویدادها و در نتیجه رابطه‌ی علّی آن‌ها به طور موقت دچار اخلال می‌گردد و سرانجام پیرنگ و داستان به سمتی حرکت می‌کنند که در ذهن مخاطب رابطه‌ی اصلی میان رویدادها را بسازند (شهبا، ١٣٩٣: ١٠٦ و ١٠٧).

٢–١. مهلت زمانی(Temporal deadline)

مهلتی است که به قهرمان یا شخصیت اول داده می‌شود تا در آن مدت، به هدفی مشخص برسد (همان: ١٠٧)؛ برای مثال، در داستان «دور دنیا در ٨٠ روز»، همان‌طور که از نام آن مشخص است، شخصیت اول باید دور دنیا را در ٨٠ روز طی کند.

تعیین مهلت زمانی، موجب ایجاد هیجان، تعلیق و دلهره می‌شود (همان: ١٠٧)

٣–١. ترتیب رویدادها(Order of events)

١–٣–١. ترتیب کلی رویدادها(General order of events)

رویدادهای پیرنگ یک اثر، به دو صورت کلی متوالی و همزمان رخ می‌دهد. رویدادهای داستان و

ماجرا نیز به دو صورت کلی در پیرنگ نشان داده می‌شوند که ترکیب آن‌ها با یکدیگر موجب چهار شکل نمایش می‌شود که در جدول(۱) دیده می‌شود (بوردول، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۵۸).

جدول شمارهٔ ۱

نمونه‌ی الف: زمانی اتفاق می‌افتد که رویدادهایی که در داستان همزمان رخ داده‌اند، در پیرنگ نیز همزمان نمایش داده شوند. به طور مثال، دو فرد در حال مکالمه‌ی تلفنی با یکدیگر هستند که از طریق

ردیف	داستان	پیرنگ
الف	رویدادهای همزمان	ارائه‌ی همزمان
ب	رویدادهای متوالی	ارائه‌ی همزمان
ج	رویدادهای همزمان	ارائه‌ی متوالی
د	رویدادهای متوالی	ارائه‌ی متوالی

پرده‌ی به دو نیمه تقسیم شده، هر دو طرف مکالمه در تصویر دیده می‌شوند.

نمونه‌ی ب: وقایع متوالی در پیرنگ همزمان نمایش داده می شوند. برای مثال، هنگامی که شخصیت‌ها برنامه‌ای را تماشا می‌کنند که رویدادهای قبلی داستان را نشان می‌دهد. این نمونه بسیار کمیاب است.

نمونه‌ی ج: رایج‌ترین نمونه است که از طریق تدوین موازی رویدادهای همزمان داستان به صورت متوالی نمایش داده می‌شود. معروف‌ترین مثال این مورد، سکانس غسل تعمید دادن پدرخوانده در فیلم «پدرخوانده»[7](کاپولا: ۱۹۷۲) است که همزمان با این صحنه مخالفان مایکل کورلئونه نیز کشته می شوند.

نمونه‌ی د: رویدادهای متوالی به صورت متوالی و بدون دخل و تصرفی در زمان رویدادها، نمایش داده می‌شوند (همان: ۱۵۸ و ۱۵۹).

۲-۳-۱. پس‌نما (Flash back)

پس‌نما، عنصری است که به ارائه‌ی پیاپی رویدادهای متوالی داستان در پیرنگ می‌پردازد (شهبا، ۱۳۹۳: ۱۱۷).

پس‌نما در مرحله‌ای به نمایش درمی‌آید که پیش از زمان فعلی و اکنونِ پیرنگ رخ داده‌است. پس‌نما دو نوع است: ۱. بیرونی ۲. درونی

7. Godfather

پس‌نمای بیرونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌ای خارج از زمان اصلی پیرنگ، ارجاع داده می‌شود.
پس‌نمای درونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌ای در زمان اصلی پیرنگ، ارجاع داده می‌شود (بوردول، ۱۳۸۵: ۱۶۱/۱).

۳-۳-۱. پیش‌نما (Flash forward)

پیش‌نما، برهه‌ای از یک رویداد در زمان آینده است که دو شکل دارد: ۱. محقق‌الوقوع ۲. تصور شخصیت‌ها.

محقق‌الوقوع، بدین معنی است که در آینده رخ خواهد داد و تصور شخصیت‌ها بدین معنی است که پیش‌نمای دیده شده براساس رؤیا، تصور یا آرزوی شخصیت است (همان: ۱۶۲).

۴-۱. رخنه‌های زمانی(Temporal gaps**)**

رخنه‌های زمانی بخشی از داستان هستند که وقتی مخاطب انتظار دارد آن بخش نشان داده شود، از نمایش آن صرف نظر می‌شود. رخنه‌های زمانی دو نوع هستند (شهبا، ۱۳۹۳: ۱۲۳):

۱. با اهمیت: بیننده انتظار دارد، پیرنگ آن زمان را نشان دهد؛ اما نمایش داده نمی‌شود.
۲. . بی‌اهمیت: برای پرهیز از طولانی شدن و کسالت‌آور بودن، حذف می‌شود. این رخنه گاهی ایجاد ضرب آهنگ نیز می‌کند (همان: ۱۲۴).

در تحلیل زمان در فیلم و داستان، باید به دو نکته توجه کرد:

۱. زمان حذف شده‌ی داستان تا چه اندازه مشخص است.
۲. قطعات حذف شده در جهت چه هدفی، حذف شده‌اند (بوردول، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۶۹ و ۱۷۰).

۵-۱. بسامد(Frequency**)**

در پیرنگ ممکن است، رویدادی تکرار شود. حال این تکرار می‌تواند با نقل یا نمایش آن واقعه اتفاق بیفتد (شهبا، ۱۳۹۳: ۱۲۵).

طبیعی است که در داستان، «نمایش واقعه» وجود ندارد و به تبع «تعداد نمایش واقعه» در بررسی بسامدهای داستان جایی ندارد؛ از این رو، دیدن اثرات و نتایج یک حرف و تکرار آن در عمل را نیز به منزله‌ی نقل آن گرفته، لحاظ می‌کنند.

بسامد بر دو نوع است:

۱. بسامد کلی ۲. بسامد جزئی (بوردول، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۲۷-۱۳۰)؛ اما در نگاه ژنت فرقی میان حشو و

بسامد نیست. او بسامد را ساده شده‌ی «تکرار» و دو نوع می‌داند.
۱. واقعه تکرار می‌شود یا نه.
۲. نقل و توضیح واقعه تکرار می‌شود یا نه.

از نگاه ژنت[8](۲۰۱۸م،۱۳۹۷ش) این دو قسم کلی، منجر به شکل‌گیری چهار حالت می‌شود:
۱. واقعه‌ای یک بار رخ می‌دهد و یک بار نقل می‌شود.
۲. واقعه‌ای چندین بار رخ می‌دهد و چندین بار نقل می‌شود.
۳. واقعه‌ای یک بار رخ می‌دهد؛ اما بیش از یک بار نقل می‌شود.
۴. واقعه‌ای چندین بار رخ می‌دهد؛ اما یک‌بار نقل می‌شود. (Genette, 1980: 113-116).

چون این پژوهش مطابق با رویکرد نئوفرمالیسم شکل می‌گیرد، بسامدها بر اساس کلی و جزئی بودنشان بررسی می‌شوند.

۱-۵-۱. بسامد کلی(General frequency**)**
یک رویداد مهم در طول پیرنگ تکرار می‌شود و بخش اصلی روایت نیز بدان می‌پردازد که نمونه‌ی معروف آن، فیلم «راشومون»(Rashomon) (کوروساوا:۱۹۵۰) است (شهبا، ۱۳۹۳: ۱۲۷).

۲-۵-۱. بسامد جزئی(Local frequency**)**
تکرار یک رویداد است که بخش کوتاهی از پیرنگ را به خود اختصاص می‌دهد (همان: ۱۲۷)

۶-۱. مدت(Duration)
این مورد به مانند دیگر موارد نظام زمانی، از اختیار مخاطب خارج است و به سه دسته تقسیم می‌شود (همان:۱۳۱):
۱. مدت داستان: زمانی است که مخاطب تصور می‌کند وقایع داستان در آن محدوده رخ می‌دهد و می‌تواند چند قرن یا چند ساعت باشد.
۲. مدت پیرنگ: زمانی است که فیلم به نمایش رویدادها می‌پردازد. به عنوان مثال از چندماه مدت داستان، امکان دارد پیرنگ تنها چند ساعت آن را نشان دهد (بوردول، ۱۳۸۵: ۱۶۵/۱).

8. Gérard Genette

۳. مدت نمایش: زمانی است که وقایع در فیلم نشان داده می‌شوند (همان: ۱۶۷). بدیهی است که این مورد در ادبیات داستانی وجود ندارد؛ اما می‌توان صفحات داستان و رمان را به منزله‌ی مدت نمایش قلمداد کرد. آلن کیسبی یر[9] قایل به سه نوع زمان است:

زمان نمایشی: زمانی که فیلم نمایش داده می‌شود.

زمان مادی: زمان واقعی داستان است.

زمان عاطفی: چینش رویدادها منجر به ایجاد ضرباهنگی می‌شود که تأثیر خاصی بر احساس، روان و ذهن مخاطب می‌گذارد (کیسبی یر، ۱۳۶۸: ۷۰ و ۷۱). برای مثال، ضرباهنگ تند می‌تواند این احساس را در مخاطب ایجاد کند که زمان پیرنگ «کاهشی» است، بدون آن‌که در واقع این‌گونه باشد. فیلم «بدو لولا بدو»[10] به دلیل ریتم تندی که دارد، این احساس را ایجاد می‌کند؛ اما در واقع پیرنگ آن «برابری» است. به عکس ممکن است ریتم کند یک اثر مانند فیلم «درخت گلابی» این احساس را ایجاد کند که پیرنگ آن افزایشی است؛ در حالی که به واقع «کاهشی» است.

از نظر بوردول میان مدت زمان پیرنگ با مدت زمان همان رویدادها در عالم واقع، سه حالت وجود دارد (بوردول، ۱۳۸۵: ۱۶۷/۱).

۱-۶-۱. افزایشی(Expansion)

مدت زمان داستان در زمان نمایش بیشتر می‌شود (همان: ۱۶۷)؛ مانند فیلم اکتبر[11](آیزنشتاین، ۱۹۲۸). برای افزایش مدت زمان داستان در زمان نمایش، از روش‌هایی چون برش‌های «میان‌گذاری»(Insert) و «حرکات آهسته»(Slow motion) استفاده می‌شود (بوردول، ۱۳۸۵: ۱۷۰/۱ ۱۷۱).

۲-۶-۱. برابری(Equivalence)

مدت زمان داستان با مدت زمان پیرنگ، یکی است (همان: ۱۶۷). این مورد در تاریخ سینما به ندرت دیده می‌شود و از نمونه‌های آن، می‌توان به: فیلم ماجرای نیمروز (زینه‌مان: ۱۹۵۲)، فیلم لاک(Locke) (نایت: ۲۰۱۴) و فیلم پیش از غروب[12] (لینکلیتر: ۲۰۰۴) اشاره کرد.

۳-۶-۱. کاهشی(Reduction)

---

9. Allan Casebier
10. Run Lola run
11. October
12. Before sunset

مدت داستان در پیرنگ کوتاه می‌شود. این مورد رایج‌ترین نوع مدت زمان نمایش است که اکثر فیلم‌های تاریخ سینما را شامل می‌شود (همان).
برای کاهش مدت زمان داستان و فشرده کردن آن، از روش‌هایی چون برون‌برش و حرکت تند استفاده می‌شود. این مورد با «حذف» همراه است که به دو شیوه‌ی متفاوت ایجاد می‌شود (همان: ۱۶۸):

۱. حذف کامل: رویداد یا بخشی از رویداد، به شکل کامل حذف می‌شود؛ برای مثال، می‌توان از فیلم «همشهری کین»[13] (ولز: ۱۹۴۱) نام برد که زندگی فردی به نام کین را در یک فیلم نشان می‌دهد (همان).
۲. رویه‌ی تراکمی: در این شیوه، بدون آن که قطعه‌ای حذف شود، می‌توان زمان داستان را کاهش داد. در این روش زمان با فشرده کردن رویدادها، متراکم می‌شود. برای مثال، بخشی از تصاویر به صورت حرکات تند(Fast motion) نمایش داده می‌شود (همان: ۱۶۹).

ب. نظام مکانی

دلیلِ انتخاب یک مکان در روایت می‌تواند به مسایلی همچون درون‌مایه، ساختار یا شخصیت‌پردازی مرتبط باشد (پرینس، ۱۳۹۵: ۳۸). برای مثال، انتخاب روستایی خیالی به نام بَیل در «عزاداران بیل» ساعدی با داستان چهارم آن، یعنی گاو شدن مشدحسن مرتبط است یا انتخاب سن‌پترزبورگ با پدیده‌ی شب‌های روشن در جستار پیش‌رو.

۱. مکان نما(Shot space**)**

منظور از مکان و روابط مکانی، آن است که در یک نما نشان داده می‌شود (شهبا، ۱۳۹۳: ۱۴۰).

۱-۱. روابط مکانی(Topographic relation)

روابط مکانی به رابطه‌ی موجود میان شخصیت‌ها و اشیاء و انتقال معنای ضمنی اثر می‌پردازد (همان: ۱۴۰ و ۱۴۱).

۱-۲. راهبردهای ترکیب‌بندی(Compositional strategies**)**

رسانه‌های تصویری برای تأکید و انتقال معانی ضمنی، ترکیب‌بندی‌های خاصی را به کار می‌برند. برای مثال، استفاده از اندازه‌های نما و نوع کادربندی، می‌تواند معنا یا حس خاصی را منتقل کند (همان: ۱۴۴).

---

[13]. Citizen Kane

در ادبیات داستانی که امکان نمایش وجود ندارد، با استفاده از گونه‌های مختلف نثر(شاعرانه، شکسته و..)، نوع توصیف و موقعیت و مکانی که شخصیت در آن قرار دارد، سعی در القای معنا یا انتقال حسی خاص می‌شود.

نوع کادربندی و اندازه‌ی نما می‌تواند سهم گسترده‌ای در انتقال عینی یا ذهنی بودن روایت داشته باشد؛ به گونه‌ای که هر چه به سمت نماهای «بسته»(Close-up(C.U.)) و «خیلی بسته» (Extreme Close-up(Ex.C.U.)) می‌رویم، به همان میزان با روایت درونی و ذهنی‌تری روبه‌رو هستیم و به عکس، هرچه به سمت نماهای «دور» (Long Shot(L.S.)) و «خیلی دور»(Extreme Long Shot(Ex.L.S.)) می‌رویم، به همان میزان با روایت بیرونی و عینی‌تری روبه‌رو هستیم. نمای بسیار دور برای نمایش مکان کنش استفاده می‌شود و اطلاعات‌دهنده است و هرچه از نمای بسیار دور به نمای بسیار نزدیک حرکت کنیم، احساسات و عواطف بیشتری از شخصیت‌ها را منتقل می‌کند؛ به گونه‌ای که در نمای نزدیک تأکید دراماتیک وجود دارد و کاملاً احساسی است (دنسیگر، ۱۳۹۴: ۱۵۱و۱۵۲).

۳-۱. نمای معرف(Establishing Shots)

نمایی است که در ابتدای صحنه معرفی مکان، موقعیت شخصیت‌ها و اشیا با یکدیگر در آن نمایش داده می شود (همان: ۱۴۵).

در ادبیات داستانی نیز، اغلب در ابتدای داستان به توصیف مکان پرداخته می‌شود؛ برای مثال، در ابتدای «قصه‌ی چهارم» عزاداران بیل آمده است

«زن مشدی‌حسن که آمد بیرون، تازه آفتاب زده بود. اسلام گاری‌اش را آورده بود کنار استخر و منتظر بود که با کدخدا بروند خاتون‌آباد، ختم خواهر مشدی‌عنایت» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۸۸).

نماهای معرف به دو شکل نشان داده می‌شوند: ۱. نماهایی که از دور مکان پیرنگ را نشان می‌دهد. ۲. نماهایی که با حرکت دوربین، روابط مکانی معرفی می‌شوند. (شهبا، ۱۳۹۳: ۱۴۵).

۳. مکان تدوینی(Editing space)

تدوین، نقشی اساسی در معرفی و نحوه‌ی معرفی مکان‌ها دارد (همان: ۱۴۸). این مورد همان‌طور که از نام آن پیداست، فقط به حوزه‌ی فیلم مربوط می‌شود.

۱-۲. تدوین تداومی(Continuity editing)

این نوع تدوین، شیوه‌ی رایج تدوین است که در آن سعی می‌شود میان وقایع و کنش‌ها، نوعی

پیوستگی و تداوم ایجاد شود که برای بیننده باورپذیر باشد. رعایت خط فرضی، یکی از اصول مهم این نوع تدوین به شمار می‌رود (همان: ۱۴۹).

۱-۱-۲. خط فرضی(degree rule-180**)**

خط فرضی، خطی است که برای پوشش دادن گفت‌وگو، حرکت سوژه‌ی متحرک به سمتی خاص، نگاه یک نفر به شیء یا نگاه دو نفر به هم به وجود می‌آید.

قانون ۱۸۰ درجه، خطی راهنما است که بر اساس آن باید یکسانی روابط چپ و راست دو شخصیت در یک صحنه حفظ شود تا بیننده برای درک موقعیت‌ها دچار اشتباه نشود (همان).

۲-۱-۲. برش منطبق(Match cut**)**

یکی دیگر از اصول تدوین تداومی، بدین معنی است که ادامه‌ی یک کنش در نمای دوم از زاویه‌ی دیگری دیده شود، بدون این‌که احساس منقطع بودن کنش را مخاطب احساس کند و در واقع این نوع برش، احساس پیوستگی میان کنش‌ها و اعمال را منتقل می‌کند (همان: ۱۵۰).

۳-۱-۲. انطباق گرافیکی(Graphic match**)**

نوعی برش است که بر همانندی گرافیکی عناصر موجود در دو نمای پشت سر هم تأکید می‌کند (همان: ۱۵۳).

۴-۱-۲. انطباق خط دید(Eye-line match**)**

از دیگر اصول تدوین تداومی به شمار می‌رود و بدین معنی است که میان خطوط نگاه، پیوند ایجاد می‌کند تا مخاطب بتواند درک صحیحی از روابط مکانی میان شخصیت‌ها داشته باشد و در فهم موقعیت شخصیت‌ها دچار سر در گمی نشود (همان).

۵-۱-۲. نما/ نمای معکوس(Shot/reverse shot**)**

به دو نمای یک شکل گفته می‌شود که به صورت متوالی نشان داده می‌شود. برای مثال، یک نمای بسته از چهره‌ی شخصیت الف در مرکز کادر دیده می‌شود و در نمای بعدی نیز با همان کادربندی و اندازه‌ی نما، اما این بار از شخصیت ب دیده می‌شود (همان: ۱۵۴).

۵-۱-۲. حرکت دوربین

در سینما و فیلم می‌توان برای القای حس یا معنای خاصی، دوربین را به حرکت درآورد. برای مثال، در صحنه‌های پرتنش از دوربین روی دست و حرکت آن استفاده می‌شود (همان: ۱۵۵).

۷–۱–۲. نماهای باز معرّف(Re-establishing Shots)

گاهی اوقات نماهای باز معرّف در انتهای صحنه دوباره نشان داده می‌شوند که به آن نماهای باز معرّف گفته می‌شود (همان: ۱۵۶).

۴. بحث

۴–۱.خوانش تطبیقی روابط زمانی و مکانی در فیلم و داستان «شب‌های روشن»

فیلم «شب‌های روشن» به نویسندگی سعید عقیقی و کارگردانی فرزاد موتمن در مدت زمان ۱۰۷ دقیقه و محصول ۱۳۸۱ ایران به برشی از زندگی استاد ادبیات دانشگاه می‌پردازد که سرخورده و فراری از اجتماع، انزوای خود را با تدریسِ ادبیات، مطالعه‌ی کتاب و پرسه‌زدن در خیابان‌ها می‌گذراند. در یکی از شب‌هایی که در خیابان قدم می‌زند، دختری برای در امان ماندن از مزاحمت ماشین‌های در حال عبور، به او پناه می‌آورد که همین اتفاق، سبب شکل‌گیری ارتباط بین آن دو می‌شود. دختر که نام او رؤیاست، بنا بر قراری که با همکلاسی‌اش، امیر، در سال قبل گذاشته بود، در وعده‌گاه حاضر شده است؛ اما امیر در شب اول در محل قرار حضور نمی‌یابد. این قرار تا سه شب و چهار روز تکرار می‌شود.

رؤیا یک‌سال پس از آخرین ملاقات به وعده‌گاه آمده، می‌خواهد چهار شب در محل و ساعتِ معین در انتظارِ امیر بماند. استاد به رؤیا پناه می‌دهد و به او کمک می‌کند تا امیر را پیدا کند. طی این چهار روز بین رؤیا و استادِ دانشگاه به‌تدریج دل‌بستگی به‌وجود می‌آید. استاد مصمم می‌شود که با رؤیا ازدواج کند؛ امّا در چهارمین شب امیر به محل ملاقات می‌آید و رؤیا با او می‌رود. فیلم روایتِ چگونگیِ آشنایی، دل‌بستگی و جداییِ این دو شخصیت از زبانِ استادِ دانشگاه است

داستان بلند «شب‌های روشن»[14] به قلم فئودور داستایفسکی[15](۱۸۸۱م،۱۲۵۹ش) در ۱۰۰ صفحه در سال ۱۸۴۸ میلادی منتشر شد. این اثر مانند خیلی از داستان‌های داستایفسکی یک راوی اول شخص و بی‌نام و نشان دارد که نه نسب و خانواده‌ی مشخصی دارد و نه شغل معلوم و معینی؛ فردی رؤیاباف که تنها زندگی می‌کند و بسیار حساس و احساساتی است و در برقراری ارتباط با دیگران ناتوان است.

---

14. White nights
15. Feodor Dostoevsky

کتاب با نقل قولی از شعر گل نوشته‌ی ایوان تورگنیف[16](۱۸۸۳م،۱۲۶۲ش) آغاز می‌شود:

«و شاید تقدیرش چنین بود که

لحظه‌ای از عمرش را با تو همدل باشد» (داستایفسکی، ۱۳۹۳: ۷).

این داستان بلند در شش فصل به شرح ماجرایی می‌پردازد که فردی رؤیاباف در قدم‌زدن‌های خود در شب‌های روشن پترزبورگ، نیمه‌شب با دختری گریان در کنار آبراه روبه‌رو می شود. از آن جا که تنها و تشنه‌ی برقراری ارتباط با دیگران است، به بهانه‌ی جلوگیری از مزاحمت‌های مردی مست، باب آشنایی با دختری را که نام او ناستنکاست، باز می‌کند

دختر به دلیل قراری که چندی پیش با پسری که دوستش داشته و مستأجر مادربزرگش بود، گذاشته، به کنار آبراه آمده است. قرار بر این است که این وعده تا چهار شب ادامه داشته باشد و اگر هر یک در وعده‌گاه حاضر نشد، دیگری به روال عادی زندگی‌اش برگردد. دختر، این داستان را برای راوی رؤیاباف تعریف می‌کند. راوی به دختر علاقه‌مند می‌شود و آرزوی نیامدن پسر را دارد. نیامدن پسر تا شب چهارم ادامه می‌یابد و زمانی که راوی از علاقه‌اش به دختر می‌گوید، پسری که با دختر قرار داشته، سر می‌رسد.

داستانی تراژیک با مایه‌های پررنگ رمانتیسم که همچون داستان بانوی میزبان و داستان‌های ابتدایی داستایفسکی، تحت تأثیر تورگنیف نوشته شده‌اند.

عنوان داستان ناظر بر دو نکته‌ی مهم است؛ «شب» به زمان و «شب‌های روشن» به پدیده‌ای طبیعی در روسیه و روشن بودن شب‌هایش اشاره دارد. در ادامه ابتدا به روابط زمانی و سپس روابط مکانی پرداخته خواهد شد.

الف. نظام زمانی

۱. روابط زمانی

یکی از تفاوت‌های اساسی داستان «شب‌های روشن» داستایفسکی با فیلم فرزاد موتمن، زمان پیرنگ است. اثر داستایفسکی در روسیه‌ی قرن نوزدهم و معاصر با زمان نویسنده می‌گذرد. فیلم موتمن نیز در زمان معاصر می‌گذرد؛ اما زمان معاصرِ فیلم‌ساز و تفاوتی نزدیک به دوقرن با اثر مقتبس از آن. این تغییر زمانی، امکاناتی را در اختیار فیلم‌ساز قرار داده که به تبع آن تغییراتی اجباری را به همراه داشته است؛ ازجمله ظهور و بروز علائم مدرنیته‌ای چون بزرگراه، رواج اتومبیل، تلفن و مخابرات، سینما، کافه و مسائلی از این دست که در فیلم موتمن راه یافته است.

۱-۱. روابط زمانی و علّیت

16. Ivan Turgenev

در فیلم «شب‌های روشن» ابتدا معلول نشان داده می‌شود و سپس دلیل آن گفته می‌شود یا به نمایش درمی‌آید. رؤیا در خیابان دیده می‌شود و سپس دلیل حضور او در آن محل مطرح می‌گردد.

حرف نزدن مادر استاد را می‌بینیم و سپس استاد دلیل حرف نزدن با مادرش را بیان می‌کند.

امیر در شب آخر حضور می‌یابد و بعد دلیل نیامدن او در سه شب اول بیان می‌شود که البته در داستان داستایفسکی این مورد وجود ندارد.

در داستان داستایفسکی نیز، روابط زمانی و علیت به همین شکل مطرح می‌شود. ناستنکا در خیابان در کنار آبراهی درحال گریه دیده می‌شود و سپس متوجه علت آن می‌شویم (داستایفسکی، ١٣٨۶: ١٨ و ١٩).

همان‌طور که دیده می‌شود، داستان و فیلم از الگوی واقعی و عینی بهره نمی‌برند و برای ایجاد تعلیق و انگیزه در دنبال کردن داستان در مخاطب، دست به چنین روشی می‌زنند.

٢-١. مهلت زمانی

مهلت زمانی از رکن‌هایی است که در پیرنگ فیلم و داستان «شب‌های روشن»، از جمله عناصر اصلی پیرنگ به شمار می‌رود. اساس پیرنگ بر مهلت چهار شبی که عاشق و معشوق برای انتظار وعده گذاشته‌اند، بنا نهاده شده است.

این مورد در فیلم و داستان، مشترک است که تعلیق اساسی پیرنگ و داستان را نیز تشکیل می‌دهند.

٣-١. ترتیب رویدادها

١-٣-١. ترتیب کلی رویدادها

ترتیب رویدادها در فیلم، روایتی خطی را طی می‌کند، بدون هیچ پیش‌نما و پس‌نمایی؛ اما در فصل سوم داستان(داستان ناستنکا) در شب دوم به صورت پیش‌نما به شرح ماجرای علاقه‌ی ناستنکا به روسینا پرداخته شده است (همان: ۵۵-۶۶). شرح علاقه‌ی رؤیا به امیر نیز در فیلم بیان می‌شود؛ اما هیچ‌گونه پیش‌نمایی دیده نمی‌شود و صرفاً به روایت آن از زبان رؤیا بسنده می‌شود و شاهد هیچ‌گونه پس‌نمایی نیستیم که از این منظر، فیلم روایت کلاسیک و خطی را برای بیان رویدادها به کار می‌برد که با زبان بیان شده در داستان داستایفسکی متفاوت است؛ اما این شیوه از روایت‌پردازی به وحدت و انسجام نماها در کارگردانی و روایت فیلم منجر شده است.

٤-١. رخنه‌های زمانی

پیرنگ، رخنه‌های زمانی زیادی از نوع بی‌اهمیت دارد که برای پرهیز از طولانی شدن زمان و شکل-گیری درام، صورت گرفته است. برای مثال، می‌توان به مسیرهایی که شخصیت‌ها در رفت‌وآمد هستند، اشاره کرد: رفتن به کتابفروشی، مسیر رفتن به محل قرار رؤیا و امیر و... که همگی حذف شده‌اند که این حذف‌ها همان طور که گفته شد، بی‌اهمیت هستند و تأثیر و خللی در پیرنگ ایجاد نمی‌کنند.

«شب‌های روشن» داستایفسکی نیز به همین شیوه، رخنه‌های زمانی داستان را در روایت و توصیف‌ها

پوشش داده است.

۵-۱. بسامد

تنها بسامد مؤثر در فیلم و داستان، نیامدن‌های متوالی امیر در سه شب اول است که به نوعی پایان‌بندی پیرنگ را نیز به تأخیر می‌اندازد. این بسامد از نوع کلی است و طرح اصلی پیرنگ و درام را تشکیل می‌دهد. کارکرد این نوع، ایجاد تعلیق و امید در دل رؤیاباف/ راوی است که میان فیلم و داستان مشترک است.

٦-۱. مدت زمان

مدت زمان فیلم به سیاق اغلب نمایش‌ها، از نوع کاهشی است و زمان پیرنگ کوتاه‌تر از زمان واقعی داستان است که طبیعی هم است؛ چون نمی‌توان سه شب و چهار روز را در قالبی برابر یا افزایشی به صورت فیلم درآورد.

پیرنگ، مدت زمان سه شب و چهار روز را در ۱۰۷دقیقه روایت می‌کند. در داستان نیز این الگو رعایت و از اضافات روایت کاسته می‌شود و این مدت زمان در ۱۰۰ صفحه روایت می‌گردد.

ب. نظام مکانی

۱. مکان نما

فیلم با یک مدیوم لانگ‌شات از استاد که در حال آمدن است(تصویر ۱) و سپس مدیوم لانگ‌شات از او در کلاس شروع می‌شود(تصویر ۲)؛ اما بیشتر بستر ماجرا در خیابان و منزل استاد می‌گذرد.

تصویر ۱ تصویر ۲

مکان‌های نمای فیلم شب‌های روشن، به ترتیب در دانشگاه، خیابان، خانه، کتابفروشی، کافه و سینما اتفاق می‌افتد که در مقایسه با داستان داستایفسکی، مکان‌های متنوع‌تر و بیشتری را دربرمی‌گیرد(تصاویر ۳-۵).

تصویر ۳ تصویر ۴ تصویر ۵

در داستان «شب‌های روشن» داستایفسکی، اغلب ماجرا در خیابان اتفاق می‌افتد که فضا مشخص و واضح نیست و به صراحت بیان نمی‌شود که در کجا و چگونه مکانی، صحنه‌ها رخ می‌دهند و خبری از لوکیشن‌هایی همچون کافه، کتابفروشی، سینما و دانشگاه که در فیلم آمده، نیست. به غیر از یک مورد در انتهای داستان داستایفسکی نیز، خانه‌ی شخصیت اول داستان به تصویر کشیده نمی‌شود و اتفاقی نمی‌افتد.این موارد حاکی از اختلاف‌ها و افزونه‌های فیلم بر داستان است که می‌توان یکی از موارد اختلافی در تبدیل داستان به فیلم را در صحنه‌هایی نیز که در فیلم آمده است و در داستان نیست، جست‌وجو کرد که این تمهید به دلیل نمایشی‌تر کردن فیلم و فرار از یکنواختی تعبیه شده است.

تفاوت دیگری که اثر داستایفسکی با فیلم «شب‌های روشن» فرزاد موتمن دارد، این است که داستان در سن‌پترزبورگ می‌گذرد؛ اما داستان موتمن به تهران منتقل شده است. همین امر موجب بروز تفاوت‌های فرهنگی می‌شود که در یک شهر اروپایی وجود ندارد. مسائلی همچون حجاب داشتن آدم‌ها در فیلم، لزوم داشتن شغل برای شخصیت اول که در داستان داستایفسکی شغلی ذکر نمی‌شود؛ اما در فیلم به ضرورت مسائل فرهنگی و علّی معلولی شغل استاد دانشگاهی برای او درنظر گرفته شده است.

در داستان داستایفسکی، دختر در سن‌پترزبورگ زندگی می‌کند؛ اما در فیلم موتمن دختر از شهرستانی که نامعلوم است، برای دیدار با عشقش به تهران می‌آید و در خانه‌ی استاد ساکن می‌شود. یکی از تفاوت‌هایی که تغییر مکان و به تبع آن مسائل فرهنگی موجب شده، زمانی است که دختر شب می‌خواهد در اتاق بخوابد و استاد می‌گوید: «این در از پشت قفل میشه» که همین جمله موجب شده فیلم از خطر توقیف و عدم اکران نجات یابد و از همین رو اروتیسم موجود در اثر داستایفسکی و دیگر آثار اقتباسی از روی این داستان، در فیلم موتمن به دلایل فرهنگی و تفاوت مکانی دیده نمی‌شود (هومن، ۱۳۹۶: ۳۶).

از تفاوت‌های عمده‌ی دیگر، می‌توان به پدیده‌ی شب‌های روشن که عنوان داستان از آن وام گرفته شده، اشاره کرد که پدیده‌ای طبیعی در روسیه است؛ اما با تغییر مکان به تهران، این پدیده نیز از مدار داستانی خارج شده و با نورپردازی در شب‌های تهران، سعی در تلقین آن گردیده است و صرفاً قدم‌زنی‌های شبانه که به دلیل شب‌های روشن راوی داستان داستایفسکی است، در پیرنگ فیلم مشاهده می‌شود.

اگر این گفته‌ی وسلی کورت را بپذیریم که «در روایت، زبان مکان زیرمجموعه‌ای از زبان شخصیت‌هاست» (کورت، ۱۳۹۱: ۴۱)، می‌توان از طریق مکان‌های داستان به شناخت شخصیت‌های آن پی برد. با توجه به موقعیت‌های روشنفکرمابانه‌ی مکانی مثل دانشگاه، کتابفروشی، کافه، سینما و... که شخصیت‌ها در فیلم موتمن در آن‌ها حضور می‌یابند، می‌توان به روشنفکر بودن شخصیت‌ها نیز پی برد. علاوه بر این، شخصیت اصلی و راوی فیلم، استاد دانشگاه در رشته‌ی ادبیات است که کتاب‌ها و شعرهایی که می‌خواند و نیز عکس نویسنده‌هایی همچون برشت بر روی دیوار خانه‌اش، حاکی از شخصیت روشنفکر اوست. رؤیا نیز دختری است که دانش‌آموختهٔ دانشگاه است و اهل مطالعه و کتاب؛پس مکان‌های فیلم‌نامه، معرفی خوبی از درون-مایه و شخصیت‌پردازی کاراکترهای فیلم به دست می‌دهد که مضمونی روشنفکرانه دارد. در مقایسه با داستان داستایفسکی که شخصیت‌ها در خیابان و فضای باز یکدیگر را می‌بینند، فیلم از تنوع مکان‌های بیشتری بهره می‌برد. شخصیت اصلی داستان، رؤیاباف، برای اولین بار ناستانکا را در کنار آبراهی می‌بیند و دیدارهای بعدی‌شان نیز در خیابان می‌گذرد و این یعنی تمرکز داستایفسکی بر روایت سانتی‌مانتال ماجراست

زمان و مکان در آثار داستایفسکی در خدمت پیش‌برد کنش داستان است (Fanger,1998: 192). غیر از فانتانکا، خیابان نامعلومِ محل قرار رؤیاباف با ناستانکا، دهی که رؤیاباف در قدم‌زنی به ناگاه از آن‌جا سر درمی‌آورد، خانه‌ی رؤیاباف، خانه‌ی مادربزرگ ناستانکا و تئاتر، مکان‌های دیگر داستان داستایفسکی است که هیچ‌گونه توصیف و جزئیاتی از این مکان‌ها ارائه نمی‌شود که از این رو، کارکردی غیر از صرفاً مکانی برای رویدادهای پیرنگ داراست (داستایفسکی، ۱۳۹۰: ۵۵-۷۲).

از طرف دیگر در تاریخ ادبیات داستانی، مکان یکی از عناصری است که حس‌وحال آن نسبتاً دیر در آثار داستانی نمود پیدا کرد؛ همان‌طور که باختین معتقد است شهرهای رمانس‌های کلاسیک، صرفاً پس‌زمینه‌هایی برای پیرنگ به شمار می‌روند که جابه‌جایی شهرها و اسم‌ها آسیبی به داستان نمی‌زند و به راحتی امکان جابه‌جایی آن وجود دارد (لاج، ۱۳۹۴: ۱۱۱)؛ با این حال، مکان سن‌پترزبورگ در داستان داستایفسکی، به دلیل وجود شب‌های روشن بدون توجیه نیست و نمی‌توان این مکان را به راحتی جابه‌جا کرد؛ زیرا دیگر نام اثر و قدم‌زنی‌های شبانه‌ی راوی، وجه تسمیه‌ی خود را از دست خواهند داد. همان‌طور که پیشتر به نقل از پرینس درباره‌ی دلیل انتخاب یک مکان در روایت گفته شد، داستایفسکی نیز به دلیل پدیده‌ی شب‌های روشن، مکان اثر خود را در روسیه و سن‌پترزبورگ انتخاب کرده است که از این منظر،

انتخاب به‌جا و با مسمایی است؛ اما در فیلم فرزاد موتمن، این وجه تسمیه به دلیل تغییر در مکان روایت که به تهرانِ دهه‌ی ۸۰ تغییر یافته، سنخیت خود را نیز با عنوان اثر و پدیده‌ی شب‌های روشن به کل از دست داده است؛ از این رو، صرفاً قدم‌زنی‌های شبانه‌ی شخصیت اول در فیلم مشاهده می‌شود بی‌آن‌که اشاره‌ای به این پدیده‌ی طبیعی شود.

۲-۱. راهبردهای ترکیب‌بندی

در فیلم «شب‌های روشن»، بیشتر نماهای مدیوم شات و کلوزآپ دیده می‌شود (تصاویر ۶-۸). این نوع از اندازه‌های نماها با توجه به احساسی بودن پیرنگ در نظر گرفته شده که یکی از راهکارهای بیان عواطف و نزدیک شدن به حس و حال اوست. همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، هرچه نماهای یک فیلم یا صحنه، کلوزآپ یا نزدیک به کلوزآپ باشد، بدان معنی است که کارگردان در صدد القای مفاهیم ذهنی و عاطفی است و سعی دارد برای ایجاد حس همدردی و همذات‌پنداری در مخاطب، دوربین را به شخصیت‌های فیلم نزدیک کند.

تصویر ۶ تصویر ۷ تصویر ۸

از آن جا که سرفصل‌ها و مباحث نئوفرمالیسم مطابق با سینما طراحی شده است، در داستان چنین معادل‌هایی نداریم؛ اما اگر نماها، تلاش کارگردان برای نزدیک شدن به ذهن شخصیت‌ها درنظر گرفته شود، جریان سیلان ذهن داستایفسکی را نیز می‌توان معادلی ادبی برای این اصطلاحات تلقی کرد.

۳-۱. مکان تدوینی

دکوپاژ در خط فرضی در فیلم، گاهی به دلیل حرکت بازیگران، خاصه در محل قرار دختر با پسر شکسته می‌شود. در تدوین «شب‌های روشن» نیز، از نما/ نمای معکوس و نمای باز معرف برای فضاسازی و درک بهتر مخاطب از استقرار شخصیت‌ها در صحنه بهره گرفته شده که در تصاویر مشخص است.

مکان تدوینی، از جمله مواردی است که صرفاً در فیلم قابل مشاهده است؛ اما می‌توان معادل‌هایی در رمان نیز

یافت؛ از جمله نمای معرف که در ابتدای صحنه‌ها، نویسنده به توصیف فضا می‌پردازد. برای مثال: «شب‌های روشن من آن روز صبح به آخر رسید. هوا خوب نبود. باران می‌آمد و صدای قطره‌هایش بر شیشه‌های اتاقم غم‌انگیز بود. اتاقم تاریک و بیرون اتاق گرفته و محزون» (داستایفسکی، ۱۳۹۰: ۱۰۵). گویی نویسنده در ابتدای فصل نهایی رمان، نمایی لانگ‌شات از ساختمان و اتاق محل سکونت رؤیاباف به تصویر می‌کشد.

۵. نتیجه‌گیری

مطالعات اقتباسی در ایران به دلیل نوپا بودن، کمتر جدی گرفته شده است علاوه بر این، کمتر مطرح بودن این حوزه در سینمای ایران، موجب شده است تا کمتر بدان پرداخته شود. در اندک نمونه‌هایی از مطالعات اقتباسی در کتاب‌های مزدا مرادعباسی و مقالات زهرا حیاتی نیز خلاء رویکردی نظری که کاملاً منطبق بر هر دو مدیوم سینما و ادبیات باشد، مشاهده می‌شود و در مواردی که نظریاتی به کار گرفته شده، از اساس به ادبیات مربوط می‌شوند. این ضعف در پژوهش‌های علمی چندان پذیرفته نیست. به نظر می‌رسد این مسأله به دلیل فقدان رویکردی خاصِ حوزه‌ی اقتباس روی داده است. ما در این جستار سعی کرده‌ایم از طریق مطالعات بینارشته‌ای، همان‌طور که در توضیح روش تحلیل‌گرایانه‌ی نئوفرمالیسم به صورت نظری گفته شد و نیز در مقاله‌ی پیش‌رو در عمل نیز مشاهده می‌شود، روشن کنیم که یک روش تفسیرگر می‌تواند بدون ارزش‌گذاری به تحلیل فیلم و داستان بپردازد. علاوه بر آن، استفاده از این رویکرد سینمایی در ادبیات و به کار بردن آن در تحلیل تطبیقی و اقتباسی، این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد که آثار اقتباسی نیز می‌توانند از پایه‌ی نظری برخوردار باشند و بدون صرفاً پرداختن به وفادارانه یا وفادارنه نبودن یک اثر، به تحلیل جنبه‌های مخفی در روند اقتباس بپردازند؛ مقوله‌ای که پیش‌تر خلاء آن در میان پژوهش‌های اقتباسی ایران حس می‌شد

نیز در تحلیل تطبیقی این پژوهش روشن شد که بومی‌سازی یک اثر و اقتباس سینمایی به روز از یک اثر کلاسیک، می‌تواند منتج به تفاوت‌هایی شود که شاید این وجوه افتراق باعث فاصله گرفتن از اثر مقتبس از آن گردد؛ اما امکاناتی را در اختیار فیلم‌ساز و فیلم‌نامه‌نویس قرار می‌دهد تا روح تازه‌ای به اثر بدمد و آن را با مخاطبی که ممکن است در طی زمان سلیقه‌اش از لذت بردن از آثار کلاسیک فاصله گرفته باشد، آشتی دهد. دیگر آن که بعضی از اتفاقات رخ داده در داستان‌های کلاسیک، ممکن است برای مخاطب امروز، خاصه سینما باورپذیر نباشد و حس همذات‌پنداری را از تماشاگر بگیرد؛ اما با اقتباسی به روز و بومی‌شده با فرهنگ مقصدی که اقتباس صورت می‌گیرد، می‌توان همدلی مخاطب را برانگیخت و چه بسا او را ترغیب به خواندن آثار کلاسیک و تشنه‌ی دانستن جزئیات بیشتری از داستان کرد و این گونه گسست و خلاء فرهنگی ایجاد شده با آثار قرون اخیر را پر نمود

یکی از مسائلی که موجب غیروفادارانه بودن یک اقتباس می‌شود، تغییر زمان و مکان است که هر دو مورد در فیلم «شب‌های روشن» ملاحظه می‌شود؛ اما با تغییر بوم و زمان، همچنان فیلم انسجام علی- معلولی خود را داراست. در اقتباس بومی و ایرانیزه‌ی «شب‌های روشن» همان گونه که مشاهده شد، با حذف، اضافات و تغییراتی که در فیلمنامه‌ی سعید عقیقی و فیلم فرزاد موتمن نسبت به اثر داستایفسکی اعمال شده، همچنان پیرنگ تعلیق و جذابیت اثر مقتبس از آن را حفظ نموده است.

به عبارتی دیگر، مناسبات شخصیت‌های داستان و روابط منطقی دچار تغییر نشده است و پیام انسانی و احساسی خود را به مخاطب منتقل می‌کند. از طرفی دیگر، این تغییر و تحولات پس از دو قرن، حاکی از آن است که داستان داستایفسکی همچنان خواندنی و به‌روز به نظر می‌رسد. همچنین فیلمنامه‌نویس و کارگردان در مواردی که با تک‌گویی‌های درونی داستان داستایفسکی مواجه شده‌اند، سعی کرده‌اند با تمهیدات سینمایی همچون تدوین تداومی مثل شکستن خط فرضی و نمای کلوزآپ، همان حس را به مخاطب بصری نیز القا نمایند. از طرفی با حفظ بن‌مایهٔ اصلی پیرنگ «شب‌های روشن» داستایفسکی، حفظ شده و با وجود اعمال تغییرات غیروفادارانه، وفاداری خود را اثبات کرده‌اند.

تعارض منافع:

نویسندگان متعهد می رود مقاله تعارض مناتع ندارد. مسئولی گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است.

منابع و مآخذ

الیوت، کامیلا(۱۳۹۴). بازاندیشی مباحث رمان و فیلم. گروه مترجمان. چ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید(ج۱: ۱۳۸۵). روایت در فیلم داستانی. ترجمه‌ی سیدعلاءالدین طباطبایی. چ دوم. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید(۱۳۹۱). «فصل اول هنر فیلم»، مفاهیم نقد فیلم. ترجمه‌ی مجید اسلامی. چ ششم. تهران: نی.

تامپسون، کریستین(۱۳۹۱). «فصل اول شکستن حفاظ شیشه‌ای»، مفاهیم نقد فیلم. ترجمه‌ی مجید اسلامی. چ ششم. تهران: نی.

پرینس، جرالد(۱۳۹۵). روایت‌شناسی. ترجمه‌ی محمد شهبا. چ دوم. تهران: مینوی خرد.

داستایفسکی، فئودور(۱۳۹۵). شب‌های روشن. ترجمه‌ی سروش حبیبی. تهران: ماهی.

دنسیگر، کن(۱۳۹۴). ایده‌ی کارگردان. ترجمه‌ی نفسیه سادات. چ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

ژوو، ونسان(۱۳۹۴). بوطیقای رمان. ترجمه‌ی نصرت حجازی. چ اول. تهران: علمی و فرهنگی.

ساعدی، غلامحسین(۱۳۸۸). عزاداران بیل. چ اول. تهران: نگاه.
سیگر، لیندا(۱۳۸۸)، نگارش فیلمنامه‌ی اقتباسی. ترجمه‌ی عباس اکبری. چ دوم. تهران: نیلوفر.
شهبا، محمد(۱۳۹۳). عناصر روایت در مجموعه‌های تلویزیونی. چ اول. تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
کوری، گریگوری(۱۳۹۳). تصویر و ذهن. ترجمه‌ی محمد شهبا. چ اول. تهران: مینوی خرد.
کورت، وسلی(۱۳۹۱). زمان و مکان در داستان مدرن. ترجمه‌ی فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور. چ اول. تهران: آوند دانش.
کیسبی یر، آلن(۱۳۶۸). درک فیلم. ترجمه‌ی بهمن طاهری. چ دوم. تهران: فیلم
لاج، دیوید(۱۳۹۴). هنر داستان‌نویسی. ترجمه‌ی رضا رضایی. چ چهارم. تهران: نی.
لوته، یاکوب(۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر روایت در سینما و ادبیات. ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام. چ دوم. تهران: مینوی خرد.
هومن، فرزاد(۱۳۹۶). از شب‌های روشن؛ نقد، گفت‌وگو، فیلمنامه. به کوشش میلاد دارایی و مجتبی آقابابایی. چ اول. تهران: سفیدسار.
Fanger, Donald(1998). Dostoevsky and Romantic Realism. ed. ct.Genette, Gerard(1988). Narrative Discourse Revisited. translated by Jane E.Lewin, London: Cornell University Press.
Mast, Gerald(1983). Film/Cinema/Movie: A Theory of Experience. Chicago: University of Chicago Press.