The Adaptation and Meaning in Intermedial Transfer: A Semiotic Analysis of Shahab Hosseini's Residents of Nowhere Based on Éric-Emmanuel Schmitt's Hotel of Two Worlds

Rezvane Maani[1]

Receive Date: 28 February 2025, Accept Date: 16 April 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

Abstract

The film *Residents of Nowhere*, directed by Shahab Hosseini, is a faithful adaptation of *Hotel of the Two Worlds*, a play by Éric-Emmanuel Schmitt, making it a notable example of literary adaptation in Iranian cinema. The necessity of this study arises from the fact that analyzing cinematic adaptations can contribute to a better understanding of the processes of meaning transfer and the localization of literary texts in cinema. The main objective of this research is to examine the structural, narrative, and content changes between the two works within the framework of adaptation and semiotic theories. The research questions are as follows: (1) How does the film *Residents of Nowhere* add new meaning to the original play? (2) How have the film's visual elements and cinematic style changed in comparison to the play? (3) What impact have these changes had on the Iranian audience's interpretation of the play's philosophical concepts? This qualitative study employs a comparative analysis approach, examining the content of both works and their narrative-visual techniques and applying adaptation theories to explore how meaning is transformed in the adaptation process. The findings indicate that *Residents of Nowhere* is not merely a straightforward representation of Schmitt's play; rather, through modifications in themes and content, localized music, and unique visual elements, it offers a new and localized interpretation of the original text.

Keywords: Cinematic adaptation, Semiotics, Residents of Nowhere, Hotel of the Two Worlds, Localization

1. M.A., Faculty of Art and architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: rezvanemaani@gmail.com

اقتباس و معنا در انتقال میان‌فرمی: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم مقیمان ناکجا ساختهٔ شهاب حسینی بر اساس نمایشنامه مهمانسرای دو دنیا اثر اریک امانوئل اشمیت

رضوانه معانی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۷

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

چکیده

فیلم مقیمان ناکجا به کارگردانی شهاب حسینی، با الهام از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا اثر اریک امانوئل اشمیت، نمونه‌ای از اقتباس وفادارانه در سینمای ایران است. ضرورت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که تحلیل اقتباس‌های سینمایی می‌تواند به شناخت بهتر از فرایندهای انتقال معنا و بومی‌سازی متون ادبی در سینما کمک کند. هدف اصلی این مطالعه، بررسی تغییرات ساختاری، روایی و محتوایی این دو اثر در چارچوب نظریه‌های اقتباس (هاچن، استم و اندرو) و نشانه‌شناسی (پیرس و متز) است. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از ۱. چگونه فیلم مقیمان ناکجا، معنای جدیدی به متن نمایشنامه افزوده است؟ ۲. چگونه عناصر بصری و سبک سینمایی فیلم در مقایسه با نمایشنامه تغییر کرده است؟ ۳. این تغییرات چه تأثیری بر خوانش مخاطب ایرانی از مفاهیم فلسفی نمایشنامه داشته است؟ روش پژوهش، کیفی و مبتنی بر تحلیل تطبیقی است که از طریق بررسی محتوای دو اثر، شیوه‌های روایی و بصری و همچنین استفاده از نظریات اقتباس به تحلیل چگونگی دگرگونی معنا در فرایند اقتباس می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فیلم مقیمان ناکجا نه‌تنها بازنمایی ساده‌ای از نمایشنامهٔ اشمیت نیست، بلکه با اعمال تغییرات در مفهوم و محتوا و موسیقی بومی‌شده و استفاده از عناصر بصری منحصربه‌فرد، خوانشی جدید و بومی از متن اصلی ارائه می‌دهد.

واژگان کلیدی: اقتباس سینمایی، نشانه‌شناسی، مقیمان ناکجا، مهمانسرای دو دنیا، بومی‌سازی

۱. کارشناس ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: rezvanemaani@gmail.com

درآمد

سینما و ادبیات همواره در ارتباطی پویا و چندلایه قرار داشته‌اند. اقتباس سینمایی از متون نمایشی، نه صرفاً بازنمایی آنها، بلکه بازخوانی و بازآفرینی روایی و فرمی است که از طریق آن، معناهای جدیدی شکل می‌گیرد (Stam, 2005 :31). در این میان، نمایشنامه‌های فلسفی به دلیل وابستگی به دیالوگ و تعمق‌های فکری، چالشی مضاعف را در فرایند اقتباس ایجاد می‌کنند، زیرا تبدیل گفتار به تصویر مستلزم تغییراتی بنیادین در ساختار، میزانسن و زبان سینمایی است (Genette, 1997 :56). در سنت تئاتر فلسفی، آثاری گنجانده می‌شوند که نه صرفاً به طرح مضامینی انتزاعی، بلکه به پرسش‌های بنیادین دربارهٔ هستی، آگاهی، مرگ، اختیار و معنای زندگی می‌پردازند و این پرسش‌ها را در قالب دراماتیک و شخصیت‌پردازی بازنمایی می‌کنند.(Kozlows-ki, 2009: 47) این نمایشنامه با تمرکز بر وضعیت تعلیقی میان مرگ و زندگی، مواجهه شخصیت‌ها با امر ناشناخته، و تردیدهای اگزیستانسیال دربارهٔ سرنوشت و معنای هستی، به‌روشنی با سنت اگزیستانسیالیستی در تئاتر ـ همانند آثار ژان پل سارتر یا آلبر کامو ـ هم‌پوشانی دارد (Flynn, 2006: 88; Barrett, 2012: 132). همچنین، شیوهٔ طرح مسئله مرگ نه صرفاً به عنوان پایان زیست، بلکه به مثابه گذار آگاهی، نشان می‌دهد که با متنی درگیر با مسائل متافیزیکی و معرفتی مواجه هستیم. این پژوهش در نظر دارد فیلم مقیمان ناکجا را که اقتباسی از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا[1] اثر اشمیت[2] است را با رویکرد نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار دهد. بر اساس دیدگاه لیندا هاچن[3]، اقتباس نه صرفاً بازگویی یک داستان، بلکه بازآفرینی آن در قالبی جدید با توجه به بافت فرهنگی و رسانه‌ای متفاوت است (Hutcheon, 2013: 8). فیلم مقیمان ناکجا ساختهٔ شهاب حسینی با بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی همچون فضاسازی بصری، استفاده از موسیقی متن شرقی و عرفانی و انتخاب اسامی استعاری برای شخصیت‌ها خوانشی دیگرگون از این اثر ارائه داده که در آن، مفاهیم فلسفی نه صرفاً از طریق دیالوگ، بلکه از طریق تصویر، حرکت دوربین و ترکیب‌بندی بصری انتقال می‌یابند. (Metz, 1974: 114) تحلیل اقتباس‌های سینمایی، فراتر از بررسی وفاداری به متن اصلی، به مطالعهٔ فرایند بازآفرینی و تحول معنایی می‌پردازد (Hutcheon, 2006 : 8). پژوهش حاضر با تمرکز بر فیلم مقیمان ناکجا به عنوان اقتباسی سینمایی از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا، به بررسی چگونگی تغییرات ساختاری و معنایی در فرایند اقتباس پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه سینما می‌تواند متنی نمایشی را در قالبی جدید بازآفرینی کند. این پژوهش همچنین با بهره‌گیری از نظریات اقتباس و نشانه‌شناسی، نقش تغییرات فرمی و روایی در شکل‌گیری معانی جدید را بررسی خواهد کرد (Genette, 1980: 45). این پژوهش از روش کیفی و تطبیقی بهره می‌برد و با تحلیل نشانه‌شناختی و اقتباسی، تفاوت‌های ساختاری و معنایی میان نمایشنامه و اقتباس سینمایی را مورد بررسی قرار می‌دهد. در این راستا، از نظریات اقتباس، لیندا هاچن و دادلی اندرو[4] دربارهٔ اقتباس و نشانه‌شناسی پیرس[5] و کریستین متز[6] دربارهٔ زبان سینما استفاده شده. داده‌های پژوهش بر اساس تحلیل متنی نمایشنامه و فیلم گردآوری شده و با رویکردی تطبیقی، تغییرات معنایی، بصری، میزانسن و تماتیک[7] در هر دو اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد. پژوهش حاضر بر این فرضیه استوار است که اقتباس سینمایی مقیمان ناکجا با بهره‌گیری از ظرفیت‌های سینمایی، خوانشی متفاوت از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا ارائه داده و با تغییر در میزانسن و زبان تصویری، مضامین فلسفی اثر را در بستری متفاوت بازآفرینی کرده است. این تغییرات موجب شده که فیلم، در مقایسه با نمایشنامه، تجربه‌ای حسی‌تر و درونی‌تر برای مخاطب ایجاد کند و مفهوم زمان و سرنوشت را از منظری سینمایی بازتعریف نماید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فیلم مقیمان ناکجا نه‌تنها اقتباسی از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا محسوب می‌شود، بلکه در فرایندی اقتباسی، خوانشی دیگر از آن ارائه داده است. استفاده از نشانه‌های بصری به جای دیالوگ‌محوری و بازتعریف میزانسن، فیلم را به اثری مستقل تبدیل کرده که هم‌زمان به متن اصلی وفادار بوده و آن را بازآفرینی کرده است. این یافته‌ها نشان‌دهندهٔ پتانسیل سینمای ایران در اقتباس از متون فلسفی و ایجاد لایه‌های معنایی جدید در فرایند بازخوانی متون نمایشی است.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ مطالعات اقتباسی می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: «مطالعه اقتباس سینمایی دو فیلم تراژدی مکبث و سریر خون از نمایشنامهٔ مکبث» نوشته سید محمد برومنددانش، دو فصلنامهٔ علمی پژوهش هنر، سال سیزدهم، شمارهٔ

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

بیست وپنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۲/۱۵۶_۱۴۳. که در آن مشخص می‌شود فیلم تراژدی مکبث بسیار به نمایشنامهٔ مکبث وفادار بوده است، به‌طوری‌که سعی در اجرای کامل نمایشنامه در قالب سینما داشته است؛ درحالی‌که فیلم سریر خون با به‌کارگیری روش‌های متفاوت در اقتباس، به اثری کاملاً متفاوت با منبع اصلی رسیده است. «تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آن‌ها» نویسندگان: سیاوش گلشیری و نفیسه مرادی مقاله به تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران و مقایسهٔ آنها با متن داستان‌های اصلی می‌پردازد. منبع: پژوهش زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۳۹۵، شمارهٔ ۴۳، صفحات ۲۷ تا ۵۱. «بررسی تطبیقی داستان مردگان جیمز جویس با فیلم اقتباسی پله آخر علی مصفا» نوشتهٔ عذرا قندهاریون، رؤیا عباس‌زاده، زهره تائبی. ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۱۱۷_۱۲۹. نویسندگان در این مقاله با تحلیل عناصر فیلم به این نتیجه می‌رسند که در پله آخر تلاش فراوانی برای بومی‌سازی داستان جویس صورت پذیرفته است. «مطالعه‌ای بر اقتباس سینمایی رمان پدر آن دیگری بر مبنای مفهوم بیش متنیت ژرار ژنت». نوشتهٔ فاطمه سادات جعفری، شهاب اسفندیاری، پدرام رستمی، محمدجواد گهربخش، حسین مومنیان ملا. این مقاله نشان می‌دهد که فیلم درک اثر اصلی را تسهیل کرده و توانسته است تا خود را همچون اثری مستقل در تعامل با متن اصلی، به وسیلهٔ رفع ایرادات و نواقص به نمایش بگذارد. مقالهٔ «بررسی روابط کمی و کیفی بینامتنی در اقتباس فیلم (اینجا بدون من) از نمایشنامهٔ (باغ‌وحش شیشه‌ای) با تأثیر از روند بومی‌سازی فرهنگی» در اولین همایش ملی زبان انگلیسی، ادبیات و ترجمه در آموزش‌وپرورش، سال ۱۳۹۳ منتشر شده است. این همایش به صورت الکترونیکی و در قالب مقالات علمی در (Civilica) منتشر گردیده است. «نقد نمایش: سرگردان میان واقعیت و فراواقعیت: نگاهی به نمایش مهمانسرای دو دنیا اثر اریک امانوئل اشمیت به کارگردانی سهراب سلیمی» نوشتهٔ هومن نجفیان. نشریهٔ پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، بهار و تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۴۳ تا ۱۵۶. این مقاله به تحلیل و نقد نمایش مهمانسرای دو دنیا می‌پردازد. مقالاتی که در بستر فضای مجازی به نقد فیلم مقیمان ناکجا پرداخته‌اند بدین شرح هستند: «نقد و نگاهی به فیلم مقیمان ناکجا ساختهٔ شهاب حسینی» این مقاله توسط رضا صائمی در وب‌سایت فیلیموشات منتشر شده است. در این نقد، به بررسی مفاهیم فلسفی و هستی‌شناسانه فیلم پرداخته شده و ارتباط آن با نمایشنامهٔ اشمیت مورد تحلیل قرار گرفته است (صائمی، ۱۴۰۲). «نقد فیلم مقیمان ناکجا» این مقاله در وب‌سایت ویرگول منتشر شده و به تحلیل فیلم مقیمان ناکجا و اقتباس آن از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا می‌پردازد. نویسنده در این نقد به بررسی ارزش دراماتیک نمایشنامه و چالش‌های اقتباس آن در سینما اشاره کرده است (رفیعی وردنجانی، ۱۴۰۳). «روایت یک برزخ» این مقاله در وب‌سایت هم‌میهن‌آنلاین[۸] منتشر شده و به تحلیل فیلم مقیمان ناکجا و اقتباس آن از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا می‌پردازد. نویسنده در این مقاله به فضای فیلم، نوع میزانسن و دیالوگ‌محور بودن داستان اشاره کرده است (صائمی، ۱۴۰۳). تحقیقات انجام شده نشان می‌دهد تاکنون پژوهش تحلیلی اقتباسی در زمینهٔ فیلم‌های مقیمان ناکجا و مهمانسرای دو دنیا صورت نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از رویکرد تطبیقی و تحلیل اقتباسی و نشانه‌شناسانه به بررسی اقتباس سینمایی فیلم مقیمان ناکجا نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا نوشتهٔ اریک امانوئل اشمیت می‌پردازد. در این مقاله، ابتدا سعی خواهیم کرد تا سازوکارهای اقتباس در سینمای ایران و ویژگی‌های خاص آن را تبیین کنیم و سپس با تحلیل تطبیقی و اقتباسی، به بررسی تطابق‌ها و تفاوت‌های ساختاری، مفهومی و بیانی بین این دو اثر بپردازیم. در تحلیل تطبیقی، فیلم مقیمان ناکجا و نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا از جنبه‌های مختلف مانند ساختار داستانی، شخصیت‌پردازی، دیالوگ‌ها و پیام‌های فلسفی و اجتماعی تحلیل خواهند شد. هدف این است که تأثیرات اقتباس بر این جنبه‌ها بررسی شود و ببینیم که چگونه فیلم‌سازان ایرانی توانسته‌اند مفاهیم پیچیدهٔ نمایشنامه را به زبان سینما منتقل کنند. این تحلیل می‌تواند شامل مقایسهٔ خط داستانی، تغییرات در شخصیت‌ها و تکامل آنها و همچنین تطابق یا تفاوت‌های مفهومی میان دو اثر باشد. در این تحلیل، به بررسی ارجاعات مستقیم و غیرمستقیم فیلم به نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا و همچنین چگونگی ایجاد بازخوانی‌های مختلف از اثر اصلی در متن فیلم خواهیم

پرداخت. این تحلیل می‌تواند شامل شگردهای کارگردانی، انتخاب‌های بصری و ساختار فیلم و همچنین ارجاعات فرهنگی و اجتماعی باشد که در فرایند اقتباس و بازخوانی متون مختلف تأثیرگذار هستند. روش این پژوهش، کیفی و توصیفی-تحلیلی خواهد بود. برای گردآوری داده‌ها از منابع اولیه (فیلم و نمایشنامه) و منابع ثانویه (مقالات و کتاب‌های مرتبط با اقتباس و تحلیل نشانه‌شناختی) استفاده خواهد شد. تحلیل تطبیقی مبتنی بر روش‌های تفسیر متن و بازخوانی‌های فرهنگی خواهد بود و برای مقایسهٔ ابعاد مختلف دو اثر، از چارچوب‌های نظری مانند نظریات هاچن، استم[۹] و دادلی اندرو در تحلیل اقتباسی و نظریات پیرس در تحلیل نشانه‌شناختی بهره خواهیم برد. اطلاعات این پژوهش از طریق مشاهدهٔ دقیق و تحلیل محتوای فیلم مقیمان ناکجا و نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا به دست خواهد آمد. همچنین، برای تحلیل تطبیقی و اقتباسی، از مقاله‌ها و پژوهش‌های پیشین در زمینهٔ اقتباس‌های سینمایی و تحلیل آنها استفاده خواهد شد. در انتهای مقاله، به ارزیابی و جمع‌بندی می‌پردازیم و ارتباط میان فیلم و نمایشنامه در سطح اقتباس و همچنین چگونگی تبدیل یک اثر ادبی به یک اثر سینمایی در بستر فرهنگی ایران را بررسی خواهیم کرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که حسینی توانسته است با استفاده از تکنیک‌های سینمایی، سبک بصری خاص مانند میزانسن و استفاده از عناصری نظیر آینه و نور و همچنین استعارات نشانه‌شناسانه خوانشی جدید و متفاوت از نمایشنامه فرانسوی ارایه دهد.

مبانی نظری و ادبیات پژوهش

نظریه‌های اقتباس سینمایی

اقتباس سینمایی فرایندی پیچیده و چندلایه است که علاوه بر تغییرات در فرم و روایت، شامل انتقال فرهنگی و تغییر در نحوهٔ دریافت معنایی نیز می‌شود. در این فرایند، اثر اولیه (ادبی، نمایشی یا هنری) وارد یک بستر سینمایی می‌شود که دارای ویژگی‌های روایی، بصری و بیانی خاص خود است (Stam, 2005: 27). رابرت استم اقتباس را نه‌تنها به عنوان یک «ترجمهٔ بین‌رسانه‌ای» بلکه به عنوان یک «دیالوگ بینامتنی» می‌داند که در آن، متن اولیه[۱۰] با خوانشی جدید[۱۱] بازتولید می‌شود. این تغییر نه‌تنها در سطح داستان بلکه در سطح فرم و بیان سینمایی نیز اتفاق می‌افتد (Genette, 1997: 8). لیندا هاچن اقتباس را نه‌تنها به عنوان یک محصول بلکه به عنوان یک فرایند و تمرین فرهنگی بررسی می‌کند. او اقتباس را نوعی بینامتنیت[۱۲] می‌داند که در آن یک اثر پیشین در قالبی جدید ارائه شده و هم‌زمان دیالوگی بین اثر اصلی و نسخهٔ اقتباسی شکل می‌گیرد (Hutcheon, 2006: 21). هاچن معتقد است که اقتباس‌ها می‌توانند از نظر هنری و معنایی فراتر از اثر اولیه حرکت کنند و باید به عنوان آثاری مستقل تحلیل شوند. او همچنین به جنبه‌های مختلف اقتباس ازجمله تغییرات روایی، اقتباس در مدیوم‌های مختلف (مانند فیلم، تئاتر، ویدئوگیم‌ها) و تعامل میان اقتباس و مخاطبان توجه دارد. از نظر او، اقتباس صرفاً بازآفرینی نیست بلکه نوعی بازتفسیر و تولید معنا در زمینه‌ای جدید است که می‌تواند باعث خلق برداشت‌های متنوع از یک اثر شود (Hutcheon, 2006: 32). لیندا هاچن سه مدل اقتباس را معرفی می‌کند. انتقال[۱۳]، تفسیر[۱۴] و تجدید نظر[۱۵]. در فرایند انتقال اثر اصلی تقریباً به همان صورت به رسانهٔ جدید منتقل می‌شود و تغییرات حداقلی دارد. معمولاً این نوع اقتباس در سینمای کلاسیک بیشتر دیده می‌شود (Hutcheon, 2006: 7). در تفسیر کارگردان برداشت خاص خود را از اثر اولیه ارائه می‌دهد. ممکن است ساختار اصلی حفظ شود اما در تفسیر شخصیت‌ها، فضا و تم‌ها تغییراتی ایجاد گردد (Hutcheon, 2006: 9). تجدیدنظر فراتر از یک اقتباس ساده است و شامل تغییرات عمده در ساختار، محتوا و حتی پیام اثر اولیه می‌شود. در این نوع اقتباس، متن اولیه به عنوان نقطهٔ آغازین عمل می‌کند اما فیلم محصولی مستقل با هویت جدید است.(Hutcheon, 2013: 21) هاچن همچنین تأکید دارد که اقتباس همواره در یک بستر فرهنگی جدید قرار می‌گیرد و نمی‌توان آن را صرفاً به بازگویی یک داستان در مدیوم دیگر محدود کرد. او معتقد است که هر اقتباس «مخاطبان جدیدی را هدف قرار می‌دهد و از طریق تغییر در رسانه و بافت، خوانش‌های متعددی از اثر اولیه ارائه می‌دهد» (Hutcheon, 2013: 45). دادلی اندرو یکی از نظریه‌پردازان مهم در حوزهٔ مطالعات اقتباس است که سه رویکرد اساسی برای بررسی اقتباس سینمایی از متون ادبی و نمایشی ارائه داده است: اقتباس وفادارانه[۱۶]، اقتباس خلاقانه[۱۷] و اقتباس آزاد.[۱۸] این سه‌گانه، چارچوبی را برای تحلیل میزان تغییرات اعمال‌شده در یک اقتباس فراهم می‌کند و امکان بررسی رابطهٔ بین متن اصلی و نسخهٔ

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

سینمایی آن را میسر می‌سازد. اقتباس وفادارانه بر حفظ اصالت متن منبع و تلاش برای انتقال بیشترین شباهت‌های ممکن بین نمایشنامه و فیلم تمرکز دارد. در اقتباس وفادارانه، فیلم‌ساز می‌کوشد تا عناصر کلیدی متن اصلی ازجمله دیالوگ‌ها، ساختار روایی، شخصیت‌پردازی، و فضای کلی اثر را با کمترین تغییر به مدیوم سینما انتقال دهد. اما به گفتهٔ استم حتی در وفادارترین اقتباس‌ها، تغییراتی در ریتم روایت، حذف یا اضافه شدن صحنه‌ها و تعدیل گفت‌وگوها صورت می‌گیرد تا فیلم برای سینما مناسب‌تر شود (Stam, 2005 : 44). در اقتباس وفادارانه معمولاً دیالوگ‌های اصلی نمایشنامه حفظ می‌شود (Stam, 2005: 46). برای مثال، فیلم هملت (۱۹۹۶) به کارگردانی کنت برانا، تمامی دیالوگ‌های نمایشنامهٔ شکسپیر را بدون تغییر حفظ کرده و حتی زمان فیلم را به بیش از چهار ساعت رسانده است تا تمام متن نمایشنامه در فیلم گنجانده شود. در این نوع اقتباس ترتیب رویدادها و ساختار روایت فیلم با نمایشنامهٔ اصلی تطابق دارد (Hutcheon, 2006 :110). بسیاری از نمایشنامه‌ها در فضای خاصی اتفاق می‌افتند که بخشی از هویت اثر محسوب می‌شود. در اقتباس‌های وفادارانه، این فضاها تغییر چندانی نمی‌کنند و فیلم‌ساز تلاش می‌کند که دکوراسیون و میزانسن را مطابق نمایشنامهٔ اصلی طراحی کند، در اقتباس سینمایی گربه روی شیروانی داغ (۱۹۵۸) ساخته ریچارد بروکس، فیلم تقریباً به‌طورکامل در همان فضای بسته‌ای می‌گذرد که تنسی ویلیامز در نمایشنامهٔ خود ترسیم کرده است. شخصیت‌های فیلم نیز همان ویژگی‌های روان‌شناختی و انگیزه‌های نمایشی خود را حفظ می‌کنند و تحول شخصیت‌ها در فیلم دقیقاً مطابق با نسخهٔ اصلی نمایشنامه است، در اقتباس سینمایی اتوبوسی به نام هوس (۱۹۵۱)، کاراکتر بلانش دوبوا همان پیچیدگی‌های روانی‌ای را دارد که در نمایشنامهٔ تنسی ویلیامز وجود داشت (Mc-Farlane, 1996). براین‌اساس در اقتباس وفادارانه فیلم از نمایشنامه معمولاً تأکید بر میزانسن، نورپردازی و ویژگی‌های بصری سینمایی و استفاده از موسیقی می‌باشد. در اقتباس خلاقانه، متن اصلی به عنوان مبنای اثر سینمایی استفاده می‌شود، اما کارگردان آزادی بیشتری در تغییر ساختار، سبک بصری و حتی عناصر روایی دارد (Andrew, 1984 :78). در اقتباس آزاد، فیلم به عنوان اثری کاملاً مستقل از نمایشنامه تلقی می‌شود که صرفاً از ایده‌های کلی آن الهام گرفته است. در این نوع اقتباس، ممکن است داستان، زمان و مکان یا حتی مضامین نمایشنامه به‌شدت تغییر کند تا فیلمی کاملاً متفاوت خلق شود (Andrew, 1984: 72).

نشانه‌شناسی سینمایی در اقتباس

کریستین متز (۱۹۷۴) سینما را به عنوان یک زبان بصری معرفی می‌کند که از طریق تصویر، صدا و حرکت معنا را منتقل می‌کند. وی معتقد است که سینما، برخلاف زبان نوشتاری، از ساختاری نشانه‌شناسانه برخوردار است که وابسته به کدهای بصری و سمعی است (Metz, 1974: 69). براین‌اساس، اقتباس سینمایی نباید صرفاً به دیالوگ‌ها متکی باشد، بلکه باید از عناصر بصری و سینمایی برای انتقال پیام‌های معنایی استفاده کند. ازاین‌رو، در فرایند اقتباس، فیلم‌سازان با چالش‌هایی مواجه هستند که شامل ترجمهٔ نشانه‌های زبانی متن مبدأ به نشانه‌های سینمایی می‌شود. از سوی دیگر، چارلز ساندرس پیرس نشانه‌ها را به سه دستهٔ اصلی تقسیم می‌کند که در تحلیل اقتباس سینمایی نقش کلیدی دارند (Peirce, 1931: 45).

ـ **آیکون**[۱۹]: نشانه‌هایی که از طریق شباهت بصری به موضوع خود ارجاع می‌دهند. در سینما، تصاویر، نمادهای بصری و طراحی صحنه می‌توانند نقش آیکونیک داشته باشند. برای مثال، در اقتباس‌های سینمایی، استفاده از نمادهای تصویری که شباهت مستقیمی به توصیفات متن مبدأ دارند، بخشی از فرایند تطبیق روایت است.

ـ **ایندکس**[۲۰]: نشانه‌هایی که ارتباط علّی یا دلالتی با موضوع خود دارند. در سینما، نورپردازی، زوایای دوربین، صداهای محیطی و دیگر عناصر فرامتنی می‌توانند نشان‌دهندهٔ یک وضعیت خاص باشند. به عنوان نمونه، در فیلم‌های اقتباسی، تغییرات نورپردازی برای ایجاد حس تعلیق و ترس، مانند نور کم یا سایه‌های بلند، می‌تواند بازنمایی وفادارانه‌ای از فضای داستانی اثر مبدأ باشد.

ـ **سمبول**[۲۱]: نشانه‌هایی که معنا و مفهوم خود را از قراردادهای فرهنگی و اجتماعی دریافت می‌کنند. در اقتباس سینمایی، انتخاب رنگ‌ها، موسیقی و حتی شیوهٔ بیان شخصیت‌ها می‌تواند در انتقال مفهوم مورد نظر از متن مبدأ تأثیرگذار باشد. به عنوان مثال، رنگ سفید در بسیاری از فرهنگ‌ها نماد خلوص و پاکی است، اما در برخی فرهنگ‌های شرقی به معنای عزاداری به کار می‌رود. بنابراین، در اقتباس‌هایی

که از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر منتقل می‌شوند، نشانه‌های سمبلیک ممکن است دچار تغییراتی شوند که بر درک مخاطب تأثیر می‌گذارد (Stam, 2005: 31).

نظریات متز و پیرس نشان می‌دهند که اقتباس سینمایی یک فرایند صرفاً زبانی نیست، بلکه یک ترجمهٔ نشانه‌شناسانه است که در آن متن نوشتاری به یک نظام بصری و صوتی تبدیل می‌شود. به همین دلیل، در ارزیابی موفقیت یک اقتباس، باید به شیوهٔ استفاده از این سه نوع نشانه در بازتولید معنا توجه کرد. به‌طورکلی، یک اقتباس موفق نه‌تنها به روایت وفادار می‌ماند، بلکه از امکانات سینمایی برای خلق تجربه‌ای منحصربه‌فرد بهره می‌برد. که تأثیرگذاری دراماتیک نمایشنامه حفظ شود.

یافته‌های پژوهش

خلاصهٔ کتاب مهمانسرای دو دنیا: این نمایشنامهٔ فلسفی داستان گروهی از افراد را روایت می‌کند که در یک هتل عجیب و اسرارآمیز به نام مهمانسرای دو دنیا به هوش می‌آیند. آنها نه می‌دانند چگونه به آنجا آمده‌اند و نه می‌دانند که چه سرنوشتی در انتظارشان است. این مکان درواقع برزخی بین زندگی و مرگ است، جایی که افراد برای مدتی در آن باقی می‌مانند تا سرنوشتشان مشخص شود: یا به زندگی بازمی‌گردند، یا برای همیشه از دنیا می‌روند. شخصیت‌های این نمایشنامه هرکدام نماینده‌ای از دیدگاه‌های مختلف به زندگی و مرگ هستند.

خلاصهٔ فیلم مقیمان ناکجا: این فیلم اقتباسی سینمایی از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا است که با تغییراتی در روایت و شخصیت‌ها ساخته شده است. در این فیلم، شخصیت اصلی با ورود به فضایی مرموز و ماورایی، با دیگر مقیمان این مکان روبه‌رو می‌شود و در یک مسیر تأمل‌برانگیز از شناخت خود و زندگی قدم می‌گذارد. فیلم حال و هوای فلسفی و عرفانی دارد و سعی می‌کند با فضای بصری خاص، مخاطب را به تفکر دربارهٔ زندگی، مرگ و سرنوشت سوق دهد.

در این بخش، مقایسه تطبیقی فیلم مقیمان ناکجا ساختهٔ شهاب حسینی و نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا اثر اریک امانوئل اشمیت از منظر اقتباس بررسی خواهد شد.

۱. وفاداری به روایت و ساختار داستانی

این فیلم بدون تغییرات عمده در پی‌رنگ و روابط علت و معلولی، متن اصلی را به تصویر کشیده است. تمام وقایع کلیدی و صحنه‌های نمایشنامه، بدون حذف یا جابه‌جایی، در فیلم حضور دارند. در اقتباس سینمایی، یکی از مهم‌ترین معیارهای وفاداری به متن اصلی، حفظ منطق روایی و ساختار داستانی است (Hutcheon, 2014: 65). در مهمانسرای دو دنیا، کارگردان تلاش کرده است تا انسجام دراماتیک نمایشنامه را حفظ کند و از دخل و تصرف‌های گسترده در روند وقایع اجتناب نماید. در نمایشنامهٔ اشمیت، جهان میانی بین زندگی و مرگ به عنوان فضایی انتزاعی تصویر شده است، جایی که شخصیت‌ها فرصت بازاندیشی در زندگی خود را می‌یابند (Schmitt, 1999: 87) فیلم نیز همین ایده را بدون تغییر اساسی در روایت به تصویر می‌کشد. به عنوان مثال، صحنه‌ای که شخصیت «ژولین» پس از تصادف وارد مهمانسرا می‌شود، به همان ترتیب که در متن اصلی توصیف شده است، در فیلم اجرا شده و مسیر تحول درونی او نیز مشابه نمایشنامه پیش می‌رود. در اقتباس‌های سینمایی از آثار نمایشی، اغلب نیاز به تغییر در ساختار روایی برای هماهنگی با زبان سینما احساس می‌شود (Cartmell, 2018: 102). اما در این فیلم، ساختار نمایشنامه تقریباً دست‌نخورده باقی مانده است. مثلاً پرده‌بندی‌های نمایشنامه که نشان‌دهندهٔ تغییر مراحل آگاهی شخصیت‌هاست، در فیلم نیز با استفاده از تدوین و تغییر نورپردازی حفظ شده است. این روش باعث شده تا حس تعلیق و تأمل که در نمایشنامه وجود دارد، در فیلم نیز به همان اندازه قابل درک باشد.

۲. وفاداری به دیالوگ‌ها و لحن نمایشنامه

یکی از شاخصه‌های اقتباس وفادارانهٔ این فیلم، استفادهٔ تقریباً کامل از دیالوگ‌های نمایشنامهٔ اشمیت است. گفت‌وگوها بدون تغییر عمده، مستقیماً به فیلم منتقل شده‌اند و تنها با اندکی تعدیل در لحن بازیگران، مناسب زبان سینما شده‌اند. در اقتباس‌های سینمایی، دیالوگ‌ها معمولاً دستخوش تغییر می‌شوند تا با ویژگی‌های بصری و بیانی سینما هماهنگ شوند (Cartmell, 2018: 73). اما در مهمانسرای دو دنیا، متن اصلی به‌گونه‌ای استفاده شده که فضای فلسفی و شاعرانهٔ نمایشنامه حفظ گردد. در نمایشنامهٔ اشمیت، دیالوگ‌ها نقش کلیدی در انتقال مفاهیم اگزیستانسیالیستی دارند. پرسش‌هایی دربارهٔ مرگ، زندگی، امید و سرنوشت، همگی در قالب گفت‌وگوهایی عمیق میان شخصیت‌ها مطرح می‌شوند (Schmitt, 1999: 112).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

فیلم نیز این ویژگی را بدون تغییر اساسی در متن حفظ کرده است؛ بااین‌حال،برخی تغییرات جزئی در نحوهٔ بیان دیالوگ‌ها برای تطبیق با زبان سینما ایجاد شده است. در تئاتر، بازیگران دیالوگ‌ها را با تأکید و اغراق بیشتری بیان می‌کنند تا حس و مفهوم آن برای مخاطبان حاضر در سالن تئاتر واضح باشد (Hutcheon, 2014: 94). اما در سینما، بازیگری مبتنی بر جزئیات و حس‌های درونی‌تر است. بنابراین، کارگردان با هدایت بازیگران به سمت بیانی نرم‌تر و طبیعی‌تر، دیالوگ‌ها را از حالت نمایشی به گفت‌وگوهای سینمایی نزدیک کرده است. علاوه بر این، لحن و مکث‌های بازیگران در فیلم عاملی مهم در انتقال معانی شده است. در نمایشنامه، بسیاری از جملات با تأکید بر مفاهیم انتزاعی بیان می‌شوند، اما در فیلم از سکوت و زبان بدن برای تقویت مفهوم استفاده شده است. این تکنیک باعث شده تا مفاهیمی که در نمایشنامه با واژگان منتقل می‌شدند، در فیلم از طریق بازیگری و میزانسن تقویت شوند.

۳. مضامین مشترک و تفاوت‌های معنایی در اقتباس سینمایی

نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا اثر اریک امانوئل اشمیت، به مسائل بنیادین فلسفی مانند اختیار، جبر، و مواجههٔ انسان با مرگ می‌پردازد. شخصیت‌های این نمایشنامه در فضایی برزخی میان مرگ و زندگی قرار گرفته‌اند و هر یک با نگرشی متفاوت، سرنوشت و نقش اراده را بررسی می‌کنند. اشمیت با خلق این فضای تعلیق‌آمیز، سؤالاتی عمیق دربارهٔ معنای زندگی و مرگ مطرح کرده و از طریق دیالوگ‌های فلسفی، مخاطب را به تأمل دربارهٔ مفهوم سرنوشت دعوت می‌کند (Schmitt, 1999: 54). در مقابل، فیلم مقیمان ناکجا، با حفظ ساختار کلی نمایشنامه، خوانشی عرفانی و نمادین از همین مفاهیم ارائه می‌دهد. در این فیلم، مرگ نه‌تنها به عنوان یک رویداد ناشناخته و اسرارآمیز، بلکه به‌مثابهٔ مرحله‌ای از سلوک و رهایی از قیدهای مادی ترسیم شده است. حسینی با بهره‌گیری از نمادپردازی‌های بصری و استعاره‌های عرفانی، برداشتی معنوی‌تر از مرگ ارائه می‌دهد که با سنت‌های فکری و ادبی ایران همخوانی دارد (stam, 2005: 78). یکی از تفاوت‌های بنیادین در نمایش این مضمون، نحوهٔ تصویرسازی فضای برزخی شخصیت‌ها است. در نمایشنامه، این فضا به عنوان مکانی نامعلوم و اسرارآمیز ترسیم شده است که شخصیت‌ها در آن، در حالت تعلیق میان مرگ و زندگی قرار دارند. اما در فیلم، این فضا یادآور مراحل مختلف سلوک عرفانی است. برای مثال، نورپردازی خاص و استفاده از رنگ‌های نمادین همچون سفید، نشانه‌ای از تطهیر و گذار از حیات مادی به ساحت روحانی است. همچنین، در نمایشنامهٔ اشمیت، شخصیت‌ها در مواجهه با مرگ، به پرسش‌هایی دربارهٔ پوچی و معنای زندگی می‌پردازند و هر یک، بسته به باورها و تجربیات خود، به پاسخ‌های متفاوتی می‌رسند. اما مقیمان ناکجا این مفاهیم را در چارچوب تفکر عرفانی شرقی تفسیر می‌کند. فیلم بر رهایی از قیود جسمانی و حرکت به‌سوی حقیقت مطلق تأکید دارد که با آموزه‌های عرفان اسلامی و ایرانی همسو است. از دیگر تفاوت‌های کلیدی در اقتباس، نحوهٔ پرداختن به مفهوم اختیار و جبر است. در نمایشنامه، این مسئله از طریق گفت‌وگوهای فلسفی شخصیت‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد، اما در فیلم، این مفاهیم بیشتر از طریق میزانسن و فضاسازی بصری منتقل می‌شوند. برای نمونه، قرارگیری شخصیت‌ها در فضاهای تاریک و خروج تدریجی آنها به سمت نور، استعاره‌ای از حرکت روح به‌سوی حقیقت و عبور از مرحلهٔ جهل به معرفت است (Hutcheon, 2006: 56).

۴. میزانسن و فضاسازی سینمایی

با وجود حفظ ساختار نمایشنامه، کارگردان از میزانسن‌های متنوع برای تعمیق مفهوم اثر استفاده کرده است. در اقتباس سینمایی از آثار نمایشی، میزانسن و فضاسازی یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که می‌تواند علاوه بر حفظ اصالت اثر، لایه‌های معنایی جدیدی را به آن اضافه کند (Hutcheon, 2014: 56). میزانسن به عنوان یکی از عناصر کلیدی در تحلیل فیلم، شامل چیدمان صحنه، نورپردازی، حرکات دوربین و ترکیب‌بندی بصری است که به روایت سینمایی غنا می‌بخشد (Bordwell & Thompson, 2013: 189). فیلم مهمانسرای دو دنیا با بهره‌گیری از نورپردازی خاص، حرکات دوربین و طراحی صحنهٔ مینی‌مالیستی، فضایی را خلق کرده که هم به روح نمایشنامهٔ اشمیت وفادار است و هم تجربه‌ای سینمایی ارائه می‌دهد. میزانسن فیلم در خدمت القای مفاهیمی همچون سرنوشت، مرگ، امید و آگاهی است و از این طریق، تجربهٔ حسی و عاطفی مخاطب را تقویت می‌کند.

نورپردازی: نمایش مرز میان زندگی و مرگ

نورپردازی یکی از کلیدی‌ترین عناصر بصری فیلم است که برای تأکید بر فضای میان‌جهانی مهمانسرا به کار رفته است. استفاده از نورهای متضاد برای نمایش مرز میان زندگی و مرگ، به ایجاد حس برزخی و معلق بودن شخصیت‌ها کمک کرده است (Bordwell & Thompson, 2013: 217). کارگردان با استفاده از تضاد میان تاریکی و نورهای موضعی، فضای دوگانهٔ میان مرگ و زندگی را به تصویر کشیده است. به‌خصوص در صحنه‌های سالن انتظار، نورپردازی با تغییرات جزئی در شدت و زاویه، احساس گذر زمان و تغییر درونی شخصیت‌ها را منتقل می‌کند.

حرکات دوربین: تأکید بر حس تعلیق و انتظار

دوربین در این فیلم، برخلاف اقتباس‌های رایج از نمایشنامه‌ها که بیشتر به قاب‌های ثابت و کم‌تحرک متکی هستند، از حرکات حساب‌شده‌ای برای ایجاد حس درونی شخصیت‌ها بهره می‌برد. بسیاری از صحنه‌ها با نماهای بلند (Long Take) فیلم‌برداری شده‌اند که باعث القای حس انتظار و تعلیق شده است. این تکنیک که در سینمای مدرن نیز کاربرد گسترده‌ای دارد، در آثار کارگردانانی مانند تارکوفسکی و هانکه نیز دیده می‌شود، جایی که استفاده از نماهای طولانی باعث می‌شود تا مخاطب در جریان روایت غرق شود و همراه با شخصیت‌ها احساس انتظار و تعلیق کند (Zatz, 2017 :89). همچنین استفاده از زاویهٔ بالا (High Angle) در برخی صحنه‌ها، نمادی از ناتوانی و پذیرش سرنوشت توسط شخصیت‌هاست. در مقابل، زاویهٔ پایین (Low Angle) در لحظاتی که شخصیت‌ها به درک جدیدی از سرنوشت خود می‌رسند، به کار گرفته شده است. این تغییرات ظریف در زاویهٔ دوربین با نظریهٔ بوردول دربارهٔ «زاویهٔ نگاه به عنوان ابزار روایی» همخوانی دارد (Bordwell, 1985 :112). به عنوان مثال، در صحنه‌ای که شخصیت بنیامین به آگاهی جدیدی دربارهٔ وضعیت خود می‌رسد، دوربین از زاویهٔ پایین او را ثبت می‌کند تا قدرت درونی و تغییر نگرش او را برجسته کند.

چیدمان صحنه: طراحی مینی‌مالیستی با فضاسازی قوی

فیلم تنها از دو لوکیشن اصلی استفاده می‌کند: سالن انتظار مهمانسرا و اتاق دکتر اسرافیلی. این انتخاب به‌ظاهر محدودکننده، درواقع به تمرکز بر گفت‌وگوهای فلسفی نمایشنامه و برجسته کردن وضعیت ذهنی شخصیت‌ها کمک کرده است. طراحی صحنهٔ مینی‌مالیستی به‌گونه‌ای انجام شده که کمترین عناصر بصری بیشترین تأثیر را داشته باشند. این سبک طراحی مشابه با تئاتر ابزورد است که در آن، فضای صحنه به‌گونه‌ای چیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ انزوا و درگیری ذهنی شخصیت‌ها باشد (Esslin, 1961, pp. 24–26, 89). در سالن انتظار، چیدمان فضا به‌گونه‌ای است که میز و صندلی‌ها با فاصلهٔ مشخصی از هم قرار گرفته‌اند تا حس فاصله و بیگانگی میان شخصیت‌ها را تقویت کنند (Zatz, 2017 :63)، (تصویر۱). در مهمانسرای دو دنیا نیز این رویکرد باعث می‌شود تا تمرکز بر دیالوگ‌ها و حالات روانی شخصیت‌ها افزایش یابد، درحالی‌که محیط اطراف آنها تنها به عنوان عنصری مکمل و نمادین به کار می‌رود. در مقیمان ناکجا، میزانسن و فضاسازی نه‌تنها به روایت داستان کمک می‌کند، بلکه به درک عمیق‌تر مفاهیم فلسفی نمایشنامه نیز یاری می‌رساند. نورپردازی تضادگونه، حرکات دوربین معنادار و طراحی مینی‌مالیستی صحنه، همگی در جهت خلق

تصویر ۱. در سالن انتظار، چیدمان فضا به‌گونه‌ای است که میز و صندلی‌ها با فاصله مشخصی از هم قرار گرفته‌اند تا حس فاصله و بیگانگی میان شخصیت‌ها را تقویت کنند (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

تجربه‌ای بصری هماهنگ با درون‌مایه‌های اصلی اثر عمل می‌کنند. این شیوهٔ فضاسازی و میزانسن، تأثیر قابل توجهی در شکل‌گیری تجربهٔ مخاطب داشته و باعث شده تا اقتباس سینمایی از نمایشنامه، هم اصالت خود را حفظ کند و هم جنبه‌های سینمایی منحصربه‌فردی به آن افزوده شود.

۵. تحلیل نشانه‌شناختی عناصر فیلم

ــ رنگ‌شناسی: رنگ لباس شخصیت‌ها در مهمانسرای دو دنیا به عنوان یک عنصر نشانه‌شناختی، نقش مهمی در القای معانی فلسفی و عرفانی فیلم ایفا می‌کند. این رنگ‌ها به‌طور نمادین ساختار معنایی فیلم را تقویت می‌کنند. در اینجا، می‌توان رنگ لباس هر شخصیت را در ارتباط با سرنوشت و تحول درونی او تحلیل کرد:

ــ دکتر اصرافیلی (سفید): رنگ سفید در اینجا نماد خلوص، هدایت، و دانش است. دکتر اصرافیلی نقش راهنما را ایفا می‌کند، فردی که میان مرگ و زندگی قرار دارد و افراد را درک کرده و به‌نوعی پذیرش نهایی را تسهیل می‌کند. این رنگ نشان‌دهندهٔ دانایی و روشن‌بینی او در برابر وضعیت برزخی مهمانان است.

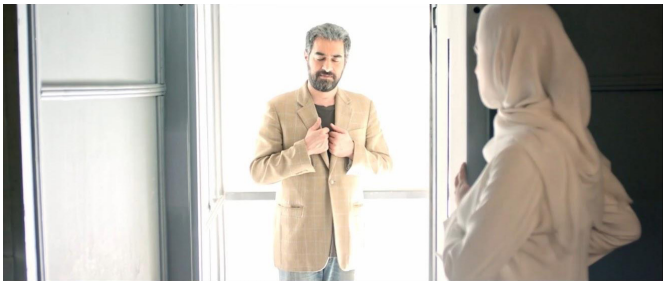
ــ افلاکی (سبز متمایل به خاکی): رنگ لباس افلاکی به‌نوعی به آسمانی بودن، تکامل معنوی و تعالی اشاره دارد. او سرانجام قلب خود را اهدا کرده و مرگ را با آرامش می‌پذیرد. این رنگ می‌تواند نشان‌دهندهٔ رشد روحی و آمادگی برای گذار از زندگی به مرحله‌ای بالاتر باشد. (تصویر ۲)

ــ جهانگیری (خاکستری): خاکستری، ترکیبی از سیاه‌وسفید، اغلب نشان‌دهندهٔ تردید، سرگشتگی و عدم قطعیت است. جهانگیری نماد فردی است که در برابر پذیرش حقیقت مقاومت می‌کند و همچنان به باورهای پیشین خود چسبیده است. خاکستری همچنین می‌تواند اشاره‌ای به ایستایی فکری و عدم تحول درونی او باشد. (تصویر ۳)

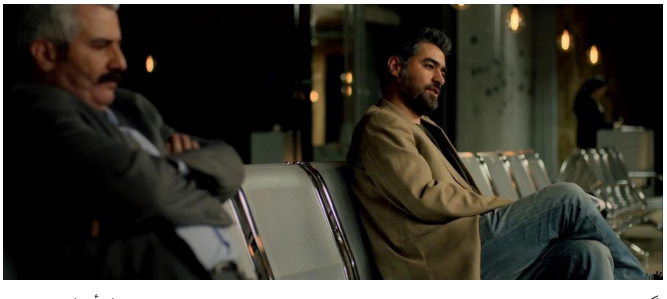
ــ بنیامین (خردلی): خردلی که طیفی از زرد و قهوه‌ای است، می‌تواند نمادی از تردید، گم‌گشتگی و سپس تحول باشد. بنیامین در آغاز دچار پوچی است، اما با تجربه عشق و هدایت به معنویت دست می‌یابد. این رنگ نشان‌دهندهٔ مسیر گذار او از ندانم‌گرایی به یقین و معنا است.

ــ صغری (رنگ تیره و ساده): صغری، به‌عنوان کلفت مهمانسرا، شخصیتی است که در پس‌زمینه قرار دارد و بیشتر در نقش ناظر عمل می‌کند. رنگ لباس او می‌تواند نشان‌دهندهٔ جایگاهش در ساختار داستانی باشد: کسی که در ظاهر نقش مهمی ندارد، اما در انتقال مفاهیم فیلم مؤثر است.

ــ الهه (سفید و زرشکی): ترکیب سفید و زرشکی در اینجا اهمیت ویژه‌ای دارد. سفید همچون رنگ دکتر اصرافیلی نشان‌دهندهٔ خلوص و هدایت است، اما وجود رنگ زرشکی



تصویر ۲. حالت چهره و اندام افلاکی گویای تکامل معنوی و تعالی او و پذیرش مرگ (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).



تصویر ۳. زبان بدن سالار جهانگیری مبنی بر تعصب و پافشاری او بر باورها و اعتقادات پیشین اوست (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

(که نماد شور، عشق و فداکاری است) نشان‌دهندهٔ نقش الهه در نجات بنیامین از پوچی است. او عشق را به او هدیه داده و هدفی برای زندگی‌اش می‌شود. زرشکی همچنین می‌تواند اشاره‌ای به رنج و از خودگذشتگی داشته باشد.

تحلیل اسامی شخصیت‌ها از منظر نشانه‌شناسی

ــ نام اصرافیلی به‌شدت با مفهوم مرگ، قیامت و تغییر حیات در ارتباط است، زیرا اصرافیل در باورهای دینی فرشته‌ای است که در روز قیامت در صور می‌دمد و می‌توان او را با مفهوم داور نهایی یا عامل سرنوشت‌ساز مقایسه کرد.

ــ نام بنیامین از نظر تاریخی و مذهبی به برادر یوسف(ع) اشاره دارد، که در مسیر داستانی او همواره نشانی از بی‌گناهی، وفاداری و دگرگونی از جدایی به وصال دیده می‌شود. نام او نشان‌دهندهٔ سفری است که از یأس و سرگردانی به‌سوی معنا و عشق می‌رود. این انتخاب می‌تواند تأکید کند که شخصیت بنیامین با وجود رنج و جدایی، در نهایت به یک حقیقت عاطفی و معنوی می‌رسد.

ــ نام شهاب افلاک او شخصیتی الهام‌دهنده و زندگی‌بخش است تا جایی که قلب خود را اهدا می‌کند و از بازگشت خود به زندگی زمینی چشم می‌پوشد شبیه به ستاره‌ای درخشان که راهنمای دیگران می‌شود. به دیگران روشنی می‌بخشد و خود در نهایت از بین می‌رود. افلاک نیز اشاره به آسمان و کهکشان دارد که می‌تواند استعاره‌ای از وسعت روح و آگاهی او باشد.

ــ نام سالار جهانگیری تداعی‌کنندهٔ حس جاه‌طلبی و برتری اجتماعی است. کسی که خود را برتر از دیگران می‌داند و همچنان به دنبال گسترش دادن زندگی زمینی خود است.

ــ نام الهه مستقیماً تداعی‌کنندهٔ مفاهیم معنویت، زیبایی و تقدس اسطوره‌ای است. این شخصیت در فیلم نقش یک نیروی الهام‌بخش، معشوقهٔ مقدس‌گونه، یا فردی فراتر از شخصیت‌های دیگر را داشته و نام او با جایگاهش همخوانی دارد و با توجه به جنبه‌های فلسفی داستان، این نام می‌تواند اشاره‌ای به جست‌وجوی کمال و حقیقت در جهان است.

ــ نام صغری معمولاً در فرهنگ بومی برای زنان خدمتکار، افراد فرودست، یا شخصیت‌هایی که به‌نوعی تحت سلطهٔ طبقات بالاتر هستند، استفاده می‌شود. انتخاب این نام برای کلفت در فیلم، نمایانگر سیستم طبقاتی، تفاوت‌های اجتماعی و نادیده گرفته شدن افراد فرودست جامعه است. با توجه به معنای کلمه صغری (کوچک‌تر) اشاره به بینش خود شخصیت دارد که در مونولوگ‌هایش مشخص می‌شود که خود را فردی بی‌ارزش می‌داند. همچنین، در تضاد با نام‌های پرعظمت دیگر (مانند سالار جهانگیری یا شهاب افلاک)، نوعی نقد اجتماعی در دل خود دارد. (جدول ۱)

آینه‌ها به عنوان نشانهٔ بازتاب و بی‌نهایت

در فیلم مقیمان ناکجا، استفاده از آینه‌ها برای ایجاد فضاهایی از تکرار و بی‌نهایت به‌کار رفته است. آینه‌ها که در مقابل یکدیگر قرار دارند، فضایی غیرخطی و به‌طور غیرمستقیم بی‌پایان ایجاد می‌کنند (تصویر۴). این طراحی فضایی می‌تواند نمادی از بی‌پایانی باشد که در آن شخصیت‌ها به‌طور پیوسته با خود مواجه می‌شوند و دچار بازتاب‌های بی‌پایان از هویت خود می‌شوند. طبق نظریات ژان بودریار، این طراحی به‌طور مستقیم با مفهوم فراواقعیت[۲۲] مرتبط است؛ جایی که مرز میان واقعیت و تصویر محو می‌شود و چیزی که به‌نظر واقعیت است، تنها یک بازنمایی است. (Baudrillard, 1994) در این فضای بی‌نهایت، آینه‌ها هیچ‌گاه به حقیقت

تصویر ۴. در فیلم مقیمان ناکجا، استفاده از آینه‌ها برای ایجاد فضاهایی از تکرار و بی‌نهایت به کار رفته است (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

جدول ۱. تحلیل نام و رنگ لباس شخصیت‌ها از منظر نشانه‌شناسی.

نام شخصیت	تحلیل معنایی نام و ارتباط با داستان	رنگ لباس	تحلیل رنگ و نشانه‌شناسی
دکتر اصرافیلی	مرتبط با مفهوم مرگ، قیامت و تغییر حیات؛ داور نهایی و عامل سرنوشت‌ساز.	سفید	نماد خلوص، هدایت، دانایی و پذیرش نهایی.
بنیامین	اشاره به برادر یوسف(ع)؛ نماد بی‌گناهی، وفاداری و سفری از یأس به معنا و عشق.	خردلی	نماد تردید، گم‌گشتگی و تحول به‌یقین و معنا.
شهاب افلاک	شخصیتی الهام‌بخش که قلب خود را اهدا می‌کند؛ مانند ستاره‌ای درخشان که روشنی می‌بخشد و ناپدید می‌شود.	سبز متمایل به خاکی	نماد تعالی، تکامل معنوی و آمادگی برای گذار.
سالار جهانگیری	تداعی‌کنندهٔ جاه‌طلبی و برتری اجتماعی؛ شخصی که به دنبال گسترش زندگی زمینی خود است.	خاکستری	نماد تردید، سرگشتگی و ایستایی فکری.
الهه	نمادی از معنویت، زیبایی و تقدس اسطوره‌ای؛ نیروی الهام‌بخش و جست‌وجوگر کمال و حقیقت.	سفید و زرشکی	سفید نشان‌دهندهٔ خلوص و زرشکی نماد عشق، فداکاری و نجات از پوچی.
صغری	نمایانگر فرودستی و نادیده گرفته شدن در سیستم طبقاتی؛ نقدی اجتماعی بر تفاوت‌های طبقاتی.	تیره و ساده	بیانگر نقش ناظر بی‌ادعا اما مؤثر

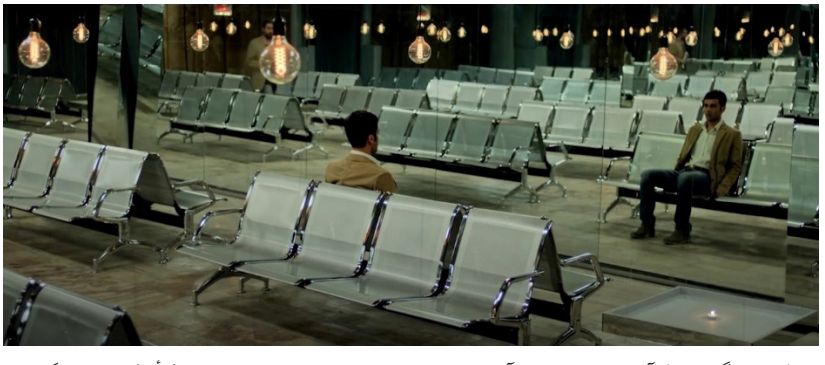
دست نمی‌یابند، بلکه همواره آن را بازنمایی می‌کنند. از منظر لاکانی، آینه‌ها در این فیلم می‌توانند نمایانگر مرحلهٔ آینه‌ای (Lacan, 1977: 2) باشند که در آن شخصیت به شناختی از خود دست می‌یابد. (تصویر۵)

نورپردازی قوی ودلالت‌های نشانه‌شناختی

نورپردازی شدید در مقیمان ناکجا، مانند بسیاری از فیلم‌های پست‌مدرن، به‌عنوان ابزاری برای آشکارسازی حقیقت یا ایجاد جوهایی فراطبیعی به کار رفته است. نورهای شدید و سایه‌های برجسته، علاوه‌بر تأکید بر تضاد درونی شخصیت‌ها، فضایی سوررئالیستی به فیلم می‌دهند. در تحلیل‌های نشانه‌شناسی، این نورپردازی می‌تواند به‌عنوان نمادی از آشکارسازی و بیان حقیقت در نظر گرفته شود، جایی که نور، همچون حقیقتی روشن، به شخصیت‌ها و مخاطب فرصتی برای شناخت بهتر از خود و جهان اطراف می‌دهد (Metz, 1974).

آینه و نور به عنوان عناصر متضاد و مکمل

در مقیمان ناکجا، ترکیب آینه‌ها و نورپردازی شدید می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای نمایش تضاد میان حقیقت و توهم عمل کند. آینه‌ها واقعیت را بازنمایی می‌کنند، اما به‌طور هم‌زمان آن را تحریف می‌کنند و شخصیت‌ها را در دنیای پرفرازونشیب بازتاب‌ها غرق می‌کنند. در مقابل، نورپردازی می‌تواند به‌عنوان عنصری برای آشکارسازی حقیقت عمل

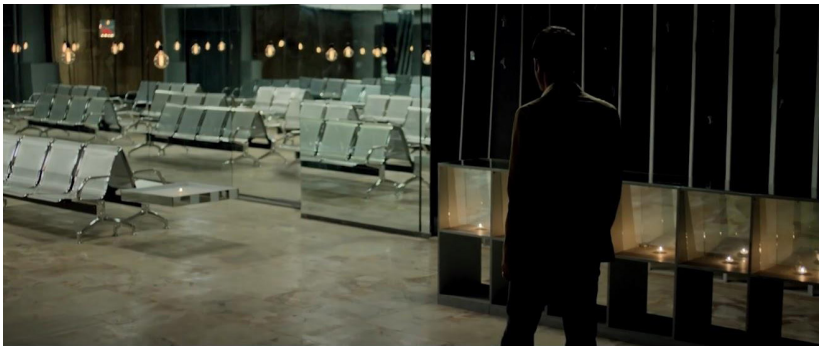


تصویر ۵. آینه‌ها در این فیلم نمایانگر مرحله آینه‌ای هستند که در آن شخصیت به شناختی از خود دست می‌یابد (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

کند، جایی که روشنایی به شخصیت‌ها و بینندگان این امکان را می‌دهد که حقیقت را ببینند. اما در ترکیب این دو عنصر، تضاد میان حقیقت و توهم به‌طور کامل آشکار می‌شود؛ جایی که حقیقت نه‌تنها از طریق بازنمایی‌های دروغین آینه‌ها، بلکه از طریق نور، که ممکن است خود نیز گمراه‌کننده باشد، به چالش کشیده می‌شود. (تصویر۶) این ترکیب، که نماد بی‌پایانی است که به‌طور مداوم بازتولید و تحریف می‌شود، مطابق با نظریات پست‌مدرن و فلسفهٔ ساختارشکنانه است (Baudrillard, 1994).

۶. بومی‌سازی و تأثیر فرهنگی در اقتباس سینمایی

بومی‌سازی در اقتباس سینمایی، فرایندی است که طی آن یک اثر از فرهنگی بیگانه، با تطبیق عناصر مختلف، با فرهنگ مقصد، به هویتی جدید دست پیدا می‌کند (Hutcheon, 2012: 150). آینه در فرهنگ ایرانی همواره نماد شفافیت، حقیقت و خودشناسی بوده است. در مقیمان ناکجا، آینه به عنوان ابزاری برای مواجهه شخصیت‌ها با حقیقت و درون خودشان عمل می‌کند (تصویر۷). در معماری ایرانی نیز آینه‌کاری برای ایجاد حس روحانی و قدسی در فضاهای مذهبی به کار می‌رود (پیرنیا، ۱۳۸۰: ۲۸۳). نور نیز، در فرهنگ ایرانی، همواره با مفاهیمی چون آگاهی، هدایت و حقیقت پیوند خورده است. در سنت زرتشتی، اهورامزدا نماد نور و دانایی است و تاریکی در برابر آن، نشان‌دهندهٔ جهل و پلیدی (Boyce, 1996: 17). در معماری ایرانی نیز نور از طریق شیشه‌های رنگی و بازی سایه‌ها، معنای فراتر از زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند و به نمادی از الهام و معنویت تبدیل می‌شود (پیرنیا، ۱۳۸۰: ۲۹۵). در فیلم مقیمان ناکجا، نور به عنوان عنصر کلیدی در القای حس معنوی و رازآلود استفاده شده است (تصویر۸). بازی نور و سایه در فضاهای داخلی، به‌ویژه در صحنه‌هایی که شخصیت‌ها به درک تازه‌ای از وضعیت خود می‌رسند، یادآور استفاده از نور در اماکن مذهبی ایرانی است. (تصویر ۹) در مقیمان ناکجا علاوه‌بر استفاده از آینه و نورپردازی قوی، موسیقی و استفاده از ساز هنگ درام به عنوان یک عنصر صوتی



تصویر۶. تضاد نور و روشنایی، تضاد میان حقیقت و توهم، هدایت و ظلمت (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

تصویر ۷. نور در لحظات بحرانی فیلم، همچون ورود شخصیت‌ها به مرحله‌ای از آگاهی، تداعی‌کننده مفاهیم عرفانی و فلسفی است (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

تصویر ۸. نور به‌عنوان عنصر کلیدی در القای حس معنوی و رازآلود استفاده شده است (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

تصویر ۹. بازی نور و سایه در فضاهای داخلی، به‌ویژه در صحنه‌هایی که شخصیت‌ها به درک تازه‌ای از وضعیت خود می‌رسند، یادآور استفاده از نور در اماکن مذهبی ایرانی است (مأخذ تصویر: برگرفته از فیلم مقیمان ناکجا).

بینابینی، به فرایند بومی‌سازی اثر کمک می‌کند. این ساز که ریشه‌ای در موسیقی شرقی و عرفانی دارد، به دلیل صدای گرم و مینی‌مالیستی خود، توانایی ایجاد حس تعلیق، بی‌زمانی و فضای معنوی را دارد (Cook, 2018). یکی از ابعاد مهم بومی‌سازی، انتقال احساسات به‌گونه‌ای است که برای مخاطب محلی آشنا باشد (Desblache, 2019). هنگ درام، اگرچه متعلق به سنت موسیقی ایرانی نیست، اما به دلیل شباهت با سازهای کوبه‌ای ایرانی مانند دف و تنبک، می‌تواند احساسی آشنا در ذهن مخاطب ایجاد کند. در عین حال، صدای آرام و تکرارشوندهٔ آن به ماهیت فلسفی فیلم کمک می‌کند و با مضمون مرگ، گذر از دنیا و تعلیق زمانی و مکانی همخوانی دارد (Gorbman, 1987).

بحث و جمع‌بندی

ویژگی‌های نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا و فیلم مقیمان ناکجا در «جدول ۲» آمده است.

این جدول نشان می‌دهد که چگونه اقتباس سینمایی مقیمان ناکجا، با حفظ برخی عناصر کلیدی نمایشنامهٔ اشمیت، خوانشی جدید و بومی از آن ارائه کرده و با بهره‌گیری از ابزارهای سینمایی، تجربه‌ای متفاوت از متن اصلی خلق کرده است.

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که فیلم مقیمان ناکجا نه‌تنها یک اقتباس سینمایی از نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا اثر اریک امانوئل اشمیت است، بلکه خوانشی مستقل و بومی از آن ارائه می‌دهد. این اقتباس در فرایندی خلاقانه، به جای صرفاً بازتولید متن اصلی، آن را در چارچوب فرهنگ ایرانی و با استفاده از زبان سینمایی بازآفرینی کرده است. تغییرات اعمال‌شده در میزانسن، نشانه‌شناسی بصری و سبک کارگردانی باعث شده‌اند که فیلم از یک اقتباس صرف فراتر رود و به اثری مستقل با هویت سینمایی خاص خود تبدیل شود. تحلیل ساختار روایی

جدول۲. ویژگی‌های نمایشنامهٔ مهمانسرای دو دنیا و فیلم مقیمان ناکجا.

شاخص‌های تطبیقی	نمایشنامه مهمانسرای دو دنیا	فیلم مقیمان ناکجا
موضوع محوری	بررسی اگزیستانسیالیستی مرگ، سرنوشت و اختیار	خوانش عرفانی و شرقی از برزخ و رهایی روح
ساختار روایی	روایت خطی، مبتنی بر دیالوگ‌های فلسفی	روایت غیرخطی، استفاده از میزانسن و نشانه‌های بصری
شیوهٔ انتقال مفاهیم	تمرکز بر گفت‌وگوهای طولانی برای انتقال مفاهیم متافیزیکی	استفاده از زبان سینمایی، نورپردازی و حرکات دوربین برای القای معنا
فضاسازی و میزانسن	فضای برزخی انتزاعی با تمرکز بر گفت‌وگوها	طراحی صحنه مینی‌مالیستی، نورپردازی خاص و استفاده از نمادهایی مانند آینه
شخصیت‌پردازی	شخصیت‌ها نمایندهٔ دیدگاه‌های فلسفی مختلف هستند	شخصیت‌ها عمق روان‌شناختی بیشتری دارند و از طریق بازیگری و میزانسن تعریف می‌شوند
نگاه به مرگ	مرگ به عنوان یک راز ناشناخته که هر فرد باید با آن مواجه شود	مرگ به عنوان مرحله‌ای از سلوک عرفانی و رهایی از قیود مادی
اختیار و جبر	تأکید بر اختیار انسان در تعیین سرنوشت خود	نمایش حرکت از جهل به معرفت از طریق میزانسن و فضاسازی بصری
نشانه‌های بصری	وابستگی به دیالوگ‌های فلسفی برای انتقال معنا	استفاده از نمادهایی مانند نور، آینه، رنگ و موسیقی برای انتقال پیام
موسیقی	عدم حضور موسیقی به عنوان عنصری کلیدی	استفاده از موسیقی هنگ درام برای القای حس تعلیق و بی‌زمانی
اقتباس و تغییرات	تمرکز بر تفکر فلسفی غربی و اگزیستانسیالیسم	تطبیق با فرهنگ ایرانی و ایجاد خوانشی عرفانی از مفاهیم فلسفی
رویکرد اقتباسی	حفظ ساختار متنی با تمرکز بر محتوای فلسفی	اقتباس خلاقانه با تغییرات در روایت، شخصیت‌ها و فضای اثر

فیلم نشان می‌دهد که برخلاف نمایشنامهٔ اشمیت، که بیشتر بر دیالوگ‌های فلسفی متکی است، مقیمان ناکجا تلاش کرده است تا با بهره‌گیری از عناصر سینمایی همچون میزانسن، نورپردازی و حرکت دوربین، معانی فلسفی را به شیوه‌ای بصری و تجربی منتقل کند. این امر با نظریه‌های اقتباس لیندا هاچن، رابرت استم و دادلی اندرو همخوانی دارد، که بر اهمیت خلق روایت‌های جدید در فرایند اقتباس تأکید دارند. استفاده از نمادهایی مانند آینه، نور و طراحی مینی‌مالیستی صحنه، فیلم را به یک اثر سینمایی با لایه‌های معنایی جدید تبدیل کرده است که خوانشی بومی‌تر از مفهوم برزخ ارائه می‌دهد. از منظر نشانه‌شناسی، مقیمان ناکجا با تغییراتی در نشانه‌های بصری و صوتی، تجربهٔ حسی متفاوتی برای مخاطب ایجاد کرده است.

موسیقی هنگ درام، که انتخابی غیرمتعارف برای یک اقتباس از نمایشنامهٔ فرانسوی محسوب می‌شود، توانسته است فضایی رازآلود و فرازمانی ایجاد کند که به تفسیر معنوی و بومی‌سازی فیلم کمک می‌کند. درمجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که اقتباس سینمایی نه صرفاً یک فرایند انتقال داستان، بلکه نوعی بازآفرینی خلاقانه است که می‌تواند متناسب با بافت فرهنگی و زبان سینما تغییر یابد. مقیمان ناکجا نمونه‌ای موفق از اقتباسی است که نه‌تنها پیام‌های اثر اصلی را حفظ کرده، بلکه آنها را در قالبی جدید و منطبق با ظرفیت‌های سینمای ایران ارائه داده است. این پژوهش می‌تواند به درک بهتر فرایندهای اقتباس در سینمای ایران کمک کند و الگویی برای اقتباس‌های آینده از متون فلسفی و نمایشی فراهم آورد.

پی‌نوشت‌ها

1.The Hotel of the Two Worlds (1999)
2.Eric Emmanuel Eschmitt (1960)
3.Linda Hutcheon (1947)
4.Dudley Andrew(1945)
5.Charles Sanders Peirce(1839_1914)
6.Christian Metz (1931–1993)
7.Thematic
8.www.hammihanonline.ir
9.Robert Stam(1941)
10.Hypotext
11.Hypertext
12.Intertextuality
13.Transposition
14.Interpretation
15.Re-visioning
16.Borrowing
17.Intersecting
18.Transforming
19.Icon
20.Index
21.Symbol
22.Hyperreality

Doi: 10.22034/RPA.2025.2054172.1127

فهرست منابع

برومند دانش، سید محمد (۱۴۰۲)، مطالعه اقتباس سینمایی دو فیلم تراژدی مکبث و سریر خون از نمایشنامهٔ مکبث، دو فصلنامهٔ علمی *پژوهش هنر*، سال سیزدهم، شمارهٔ بیست وپنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۲/۱۵۶_۱۴۳.

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۰)، سبکشناسی معماری ایرانی، تهران: انتشارات گلجام.

جعفری، فاطمه سادات؛ اسفندیاری، شهاب؛ رستمی، پدرام؛ گهربخش، محمدجواد؛ مؤمنیان ملا، حسین (۱۴۰۲)، مطالعهای بر اقتباس سینمایی رمان پدر آن دیگری بر مبنای مفهوم بیش متنیت ژرار ژنت، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۳۲، بهار ۱۴۰۲: صص۴۳_۵۹

رفیعی وردنجانی، علی (۱۴۰۳)، نقد فیلم مقیمان ناکجا، *ویرگول*. https://vrgl.ir/iUyDJ

صائمی، رضا (۱۴۰۲، ۲۴ اسفند) نقد و نگاهی به فیلم مقیمان ناکجا ساختهٔ شهاب حسینی، *فیلیموشات*. https://www.filimo.com/shot/180074.

صائمی، رضا (۱۴۰۳، ۲۸ آبان) روایت یک برزخ، *هم‌میهن آنلاین*. https://hammihanonline.ir/fa/tiny/news-26152

عبدی، رضا؛ توسلی ، لوزا (۱۳۹۳)، بررسی روابط کمی و کیفی بینامتنی در اقتباس فیلم (اینجا بدون من) از نمایشنامهٔ (باغ وحش شیشه‌ای) با تأثیر از روند بومیسازی فرهنگی، *اولین همایش ملی زبان انگلیسی، ادبیات و ترجمه در آموزش و پرورش*، سال ۱۳۹۳ .

قندهاریون، عذرا؛ عباس‌زاده، رؤیا؛ تائبی، زهره (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی داستان مردگان جیمز جویس با فیلم اقتباسی پله آخر علی مصفا، *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵):صص ۱۱۷_۱۲۹.

گلشیری، سیاوش؛ مرادی، نفیسه (۱۳۹۵)، تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، سال ۱۳۹۵، شمارهٔ ۴۳، صص ۲۷ تا ۵۱.

نجفیان، هومن (۱۴۰۲)، نقد نمایش: سرگردان میان واقعیت و فراواقعیت: نگاهی به نمایش مهمانسرای دو دنیا اثر اریک امانوئل اشمیت به کارگردانی سهراب سلیمی، *پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان*، بهار و تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۴۳ تا ۱۵۶.

Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.

Barrett, W. (2012). *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*. Anchor Books.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). McGraw-Hill.

Boyce, M. (1996). *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices* (2nd ed.). London: Routledge.

Cartmell, D. (2018). *Adaptations in the Postmodern Era: Literature, Film, and the Question of Fidelity*. Bloomsbury Academic.

Cook, N. (2018). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Desblache, L. (2019). *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Palgrave Macmillan.

Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. New York: Penguin Books.

Flynn, T. R. (2006). *Existentialism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.

Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Routledge.

Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). Routledge.

Kozlowski, J. (2009). Philosophy and Drama: Intersections of Ideas and Stage. *Theatre Studies Review*, 14(2), 45–59.

Lacan, J. (1977). *Écrits: A Selection* (A. Sheridan, Trans.). Routledge.

McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press.

Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (M. Taylor, Trans.). University of Chicago Press.

Peirce, C. S. (1931). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press.

Schmitt, E.-E. (1999). *L'Hôtel des deux mondes*. Paris: Albin Michel.

Stam, R. (2005). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell.

Zatz, D. (2017). *Cinematic Spaces: Theoretical Approaches to Film Aesthetics*. Bloomsbury.