



<https://liar.ui.ac.ir/?lang=en>

Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 16, Issue 4, No.49, Winter 2025, pp. 95-116

Received: 14/08/2024 Accepted: 03/11/2024

Intersemiotic Translation: From Medieval Poetry to Modern Movie

Leila Niknasab  *

Assistant Professor, Department of Foreign Languages, Faculty of Humanities and Art, Hazrat-e Masoumeh University, Qom.Iran.niknasab@gmail.com

Abstract

Jacobson (1959) divides translation into three categories: intralingual, interlingual, and intersemiotic, and considers adaptation as a form of intersemiotic translation. This descriptive-analytical study aims to investigate the relationships between a classical narrative—the story of *Sheikh San'an* from Attar's *Conference of the Birds*—and a modern movie—*The Forbidden Fruit* written/directed by Hassan Fathi in the 2000s. The study seeks to demonstrate, through various examples, that this movie is influenced by the story of *Sheikh San'an* and it is a kind of adaptation. Thus, in the process of converting the semiotic system of an ancient text into an audiovisual system, which is considered a form of intersemiotic translation, the existing intertextual relationships are decoded. The results show that, according to the classification provided by Andrew (1984) for adaptation, this intersemiotic translation is of the first type, with borrowing evident in many structural and thematic elements. In this adaptation, the filmmaker did not aim for complete fidelity to the original text, nor was its originality fully preserved. Instead, many elements of this ancient literary work were borrowed and modified to suit the constraints of the medium, cater to the preferences of the audience, and align with the objectives of the film.

Keywords: Adaptation, Intersemiotic Translation, Intertextuality, Semiotic System, *Sheikh San'an*.

Introduction

Jacobson (1959, p. 16) divides translation into three categories: intralingual translation, interlingual translation, and intersemiotic translation.

- Intralingual translation, or rephrasing, involves translating verbal signs using other signs within the same language.
- Interlingual translation, or proper translation, involves translating verbal signs using another language.
- Intersemiotic translation, or transformation, involves translating verbal signs using signs from non-verbal sign systems.

Andrew (1984) describes the relationship between film and text, or adaptation, in three ways: borrowing, intersection, and the fidelity of transformation. Borrowing is the most common method of adaptation, in which the content, idea, or form of a prestigious literary text is utilized. In the second type, called intersection, the original text retains much of its authenticity in the film. The third type is the fidelity of transformation, which means the reproduction of the important aspects of the original work in cinema. In this way, the original work is compared with the film. Fidelity to both the form and the spirit of the work will be considered, and aspects of the literary work will be clearly expressed in each version of the film.

*Corresponding author

Nik Nasab, L. (2025). Inteseiotic translation: from ancient literature to modern drama. *Literary Art*, 16(4), 95-116.



2322-3448 © University of Isfahan

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



10.22108/liar.2024.142443.2399

The following two research questions are discussed and examined in this study:

1. In the process of intersemiotic translation from the narrative of *Sheikh San'an* to the screenplay of *The Forbidden Fruit*, what similar and different elements can be identified in the transition between these two semiotic systems?
2. Which type of Andrew's (1984) adaptation method does *The Forbidden Fruit* screenplay follow in its adaptation of the story of *Sheikh San'an*?

In Attar's works, many long and short stories can be found, which have been repeatedly adapted for the stage both inside and outside the country. Some studies have been conducted in the fields of "adaptation of Iranian literature both domestically and internationally" and "intersemiotic translation" of various texts. However, there are few, if any, studies relevant to the topic of the present study.

Materials and Methods

This study has been conducted using a descriptive-analytical method. The literary text in question is the story of *Sheikh San'an*, selected from the narrative section of *The Conference of the Birds* by Attar, and it has been compared with the screenplay of *The Forbidden Fruit*, directed by Hassan Fathi and shown in the 2000s. Given the scope of the study, certain structural elements such as plot, character development, beginning, ending, time, and setting, as well as thematic components like symbols, conflicts, themes, and motifs have been examined in two different semiotic systems, revealing intertextual connections.

Research Findings

In this intersemiotic translation from narrative to movie, given the scope of the present study, some intertextual semiotic relationships are analyzed, with greater emphasis placed on the narrative aspects of the work. The key story elements examined in this movie are as follows:

1. Plot (narrative structure)
2. Character and characterization
3. Story progression
4. Setting (time and place)
5. Symbols and signs
6. Dialogue
7. Themes and motifs

The story of *Sheikh San'an*, who fell in love, is one of the beautiful mystical stories, and Sheikh Farid al-Din Attar elegantly narrates it in verse in his *Conference of the Birds*.

Most of the elements of the *Sheikh San'an* story can be found in *The Forbidden Fruit*. The tale revolves around a pious man, on the verge of old age, who suddenly, while dealing with worldly matters, distances himself from spirituality and becomes entrapped by the love of a young woman. Forced to abide by the conditions the girl sets for union, he loses everything, but in the end, with divine grace and guidance, he repents and finds the right path. In both stories, the girl ultimately attains faith. *Sheikh San'an*—as a religious man who has spent his life in the pursuit of religion and faith but becomes infatuated with a Christian girl—was considered an unusual tale. Similarly, in the movie, there is a scene where "Jalal", the elder son of the pious man in the story, informs his mother about his father's possible transgression. The mother, shocked and astonished, rejects his claims.


Discussion of Results and Conclusion

Since the narrative has manifested in the form of a movie, it naturally incorporates elements of imagination and dramatic aspects. Some events, actions, reactions, and themes are repeated in the screenplay by the filmmaker, while others have been altered in terms of the storyline and contemporary culture, and some parts have been creatively added to the script. Therefore, the different elements can be classified as follows:

- 1) Addition of secondary characters
- 2) Time and setting of the story
- 3) Social and moral themes
- 4) Language and literature
- 5) Incorporation of subplots alongside the main story
- 6) Multiplicity of characters and different conflicts

It can be said that this adaptation falls under Andrew's model of "borrowing". The viewer does not witness a direct and complete adaptation of the story. The director has made an effort to ensure that the appeal of the screenplay, the audience's engagement, and the success of the movie are indebted to the elements borrowed from the tale of *Sheikh San'an*.

ترجمه بینانشانه‌ای: از ادبیات کهن به نمایش معاصر

لیلا نیک‌نسب* ، استادیار گروه زبان‌های خارجی، دانشکده علوم انسانی و هنر، دانشگاه حضرت معصومه (س)، قم، ایران

niknasab@gmail.com

چکیده

یاکوبسن ترجمه را به سه دسته درون‌زبانی، بین‌زبانی و بینانشانه‌ای تقسیم می‌کند و اقتباس را نوعی ترجمه بینانشانه‌ای می‌داند. این پژوهش به شیوه توصیفی تحلیلی درصدد است روابط بینانشانه‌ای را میان داستان شیخ صنعان از منظومه عطار نیشابوری به‌عنوان «روایت کهن» و مجموعه تلویزیونی میوه ممنوعه به کارگردانی حسن فتحی «نمایش معاصر» بررسی کند. در این پژوهش سعی شده است با ذکر نمونه‌های گوناگون نشان داده شود که این نمایش تلویزیونی معاصر متأثر از داستان شیخ صنعان بوده و اقتباس صورت گرفته است. بدین ترتیب، در جریان تبدیل نظام نشانه‌ای متنی کهن به نظام دیداری شنیداری معاصر که نوعی ترجمه بینانشانه‌ای به شمار می‌آید، از روابط بینامتنی موجود رمزگشایی می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که برطبق دسته‌بندی ارائه‌شده از سوی اندرو (Andrew, 1984/1382) اقتباس از این ترجمه بینانشانه‌ای از نوع اول است و وام‌گیری در بسیاری از مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی دیده می‌شود. در این نمایش اقتباس شده وفاداری کامل به متن اصلی مدنظر اقتباس‌گر نبوده و اصالت آن نیز حفظ نشده است؛ بلکه بسیاری از مؤلفه‌های این اثر ادبی کهن در نمایش وام گرفته شده و به اقتضای محدودیت‌های رسانه‌ای، نوع مخاطبان و هدف فیلم با تغییراتی همراه بوده است.

کلید واژه‌ها: اقتباس، ترجمه بینانشانه‌ای، روابط بینامتنی، نظام نشانه‌شناسی، شیخ صنعان

۱. مقدمه و بیان مسئله

به گفته فیشر لیکته (Fischer-Lichte, 1983) در اوایل دهه ۱۹۸۰، نشانه‌شناسی یا مطالعه نشانه‌ها، پایه و اساس مباحث نظری نمایشنامه به شمار می‌رفت. گورلی (Gorlee, 1994) بیان می‌کند که در حقیقت مفهوم نشانه در توضیح آثار اساسی تئاتر مفید است، به‌ویژه در تقسیم‌بندی سه‌گانه معروفی که چارلز اس. پیرس (Charles S. Peirce) ارائه کرد و برطبق آن نشانه ممکن است نمادی تصویری، شاخص و یا یک نماد باشد. یک نشانه ممکن است با یک شیء به واسطه شباهت ذاتی یا همانندی میان آنها (نماد تصویری)، به واسطه ارتباط متنی وجودی زمانی مکانی یا فیزیکی بین نشانه و شیء (شاخص) یا

* مسؤل مکاتبات

نیک‌نسب، لیلا. (۱۴۰۳). ترجمه بینانشانه‌ای: از ادبیات کهن به نمایش معاصر. *فنون ادبی*، ۱۶ (۴)، ۹۵-۱۱۴.



به واسطه قانون عمومی یا آداب فرهنگی که ارتباط بین نشانه و شیء را ممکن می‌کند (نماد)، اشاره و ارتباط داشته باشد (نقل شده در میرزاسوزنی، ۱۳۹۳، ص. ۱۷۳).

یاکوبسن (1959/1338) ترجمه را به سه دسته تقسیم می‌کند که عبارت است از:

الف) ترجمه درون‌زبانی (Intralingual) یا بازعبارت‌پردازی: برگردان نشانه‌های کلامی با استفاده از نشانه‌های دیگر همان زبان است؛

ب) ترجمه بین‌زبانی (Cross-linguistic) یا ترجمه به معنای دقیق کلمه: برگردان نشانه‌های کلامی با استفاده از زبانی دیگر است؛

ج) ترجمه بین‌نشانه‌ای (intersemiotic) یا تبدیل: برگردان نشانه‌های کلامی با استفاده از نشانه‌های نظام‌های نشانه‌ای غیرکلامی است.

«نامورمطلق (۱۳۹۰) توضیح می‌دهد که به اعتقاد کریستوا (Kristeva) میان هر متن و متن‌های قبل از آن ارتباطی مشاهده می‌شود. روابط بینامتنی دو گونه اساسی درون‌نشانه‌ای و بین‌نشانه‌ای دارد. اگر دو متن مطالعه‌شده به یک نظام نشانه‌ای، مثلاً کلامی یا تصویری تعلق داشته باشد، رابطه بینامتنی آنها درون‌نشانه‌ای است؛ اما چنانچه نخستین متن به یک نظام و دومی به یک نظام دیگر مربوط باشد، رابطه آنها بینامتنیت بین‌نشانه‌ای است؛ برای مثال، اقتباس فیلم از رمان. اگر متن‌های مطالعه‌شده به یک نظام نشانه‌ای تعلق داشته باشد، از نوع درون‌نشانه‌ای است و چنانچه مطالعه روابط متن‌ها از نظام‌های گوناگون باشد، رابطه بین آنها بین‌نشانه‌ای خواهد بود» (نادری و مجابی، ۱۴۰۰، ص. ۴۲۰).

اکو (2001/1380) شرح می‌دهد که ترجمه بین‌نشانه‌ای چیزی جز اقتباس نیست و شایع‌ترین موارد اقتباس نیز به اقتباس از رمان برای فیلم یا نمایش اشاره دارد. ترجمه به معنای واقعی کلمه ممکن است هم‌زمان با حضور متن اصلی یا بدون آن انجام شود. ترجمه‌هایی که اثر اصلی در کنار متن ترجمه قرار دارد، ترجمه‌های حضوری شناخته می‌شود. ترجمه‌هایی که بدون متن اصلی صورت می‌گیرد، بیشتر رایج‌اند. زمانی که فردی شعری را به قطعه‌ای موسیقی تبدیل می‌کند، آن موسیقی به‌طور مستقل از متن ادبی اجرا می‌شود. این تبدیل‌ها به ما کمک می‌کند تا اثر اصلی را بهتر درک کنیم و این درک از طریق دست‌کاری و تغییرات حاصل می‌شود. در واقع، این اثر به زبان موسیقی ترجمه می‌شود که نوعی ترجمه بین‌نشانه‌ای است.

۱.۱. چهارچوب نظری پژوهش

اقتباس ادبی در سینما، به معنای بهره‌گیری از یک داستان، رمان، نمایشنامه یا دیگر گونه‌های ادبی و تبدیل آنها به فیلمی سینمایی است به نحوی که عناصر ادبی منبع اصلی با رسانه سینما هماهنگ و با ویژگی‌های خاص این هنر نیز سازگار شود. گفتنی است که اقتباس در سینما تنها به ادبیات محدود نمی‌شود؛ هرچند نوع بسیار رایج آن به همین حوزه مربوط است (قهرمانی و ثمنی، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۷).

اندرو (1984/1382)، رابطه میان فیلم و متن را {اقتباس} به سه شیوه بیان می‌کند: وام‌گیری، تلاقی، وفاداری و تبدیل. وام‌گیری متداول‌ترین شیوه اقتباس است که به صورت محتوا، ایده یا متن ادبی فاخر به کار گرفته می‌شود. در این نوع اقتباس تلاش می‌شود که عنوان یا موضوع برجسته اثری که اقتباس شده است، مخاطب را جذب کند و از سوی همگان استقبال شود. اقتباس از ادبیات در موسیقی، نقاشی و اپرا نیز چنین ماهیتی دارد. در چنین مواردی اثر اقتباسی تلاش می‌کند تا با بهره‌گیری از جذابیت اثر اصلی بیننده را به خود جلب و مجذوب فیلم کند. موفقیت این نوع اقتباس‌ها بیشتر به خلاقیت مربوط می‌شود تا به وفاداری. نوع دوم که تلاقی نامیده می‌شود، متن اصلی اصالت خود را تا حد زیادی در فیلم حفظ می‌کند. اندرو برای نوع دوم اقتباس این تعبیر را به کار می‌برد که اثر اصلی شبیه یک شمعدان بلورین است که زیبایی ظاهری آن نتیجه

کنار هم قرار گرفتن دقیق و ظریف، اما کاملاً ساختگی اجزای آن است؛ درحالی‌که سینما همچون نورافکن زمختی است که جذابیتش ناشی از شکل یا کیفیت نور آن نیست؛ بلکه به واسطه نشان‌دادن زوایای تاریک آن است. در واقع اثر اصلی هویت منحصر به فرد خود را حفظ می‌کند و به حیات خود در سینما ادامه می‌دهد. در این نوع اقتباس، اقتباس‌گر بر ویژگی‌های متن اصلی در قالب سینما تمرکز می‌کند و در حقیقت نوع ادبی آن از منظر سینما روایت می‌شود؛ یعنی تلاقی، موارد اشتراک متن اصلی با متن اقتباسی است. نوع سوم، وفاداری و تبدیل نام دارد. اقتباس، یعنی جنبه‌های مهم اثر اصلی در سینما بازتولید می‌شود. بدین ترتیب، اثر اصلی با فیلم مقایسه می‌شود. وفاداری نسبت به صورت و روح اثر دیده خواهد شد و جنبه‌هایی از اثر ادبی در هر نسخه‌ای از فیلم به روشنی بیان می‌شود؛ برای مثال علاوه بر شخصیت‌ها و روابط آنها با یکدیگر، اطلاعات جغرافیایی، اجتماعی و فرهنگی که نشان‌دهنده بافت متن اصلی است جنبه‌های روایی دیدگاه راوی را نیز بیان می‌کند. در واقع اسکلت فیلم همان چهارچوب متن اصلی است و وفاداری کامل به متن اصلی سرلوحه کار قرار می‌گیرد و تقلید به شیوه‌ای مکانیکی انجام می‌شود (Andrew, 1984, p. 98-100).

در وام‌گیری، نویسنده فیلم‌نامه اقتباسی عموماً ایده، موقعیت یا شخصیتی را از منبع ادبی وام می‌گیرد و آن را به گونه‌ای مستقل و در روایتی بدیع و با فضا، مکان، زمان و شخصیت‌های جدید و در کشاکش روابطی تازه می‌پروراند. در تلاقی، تمام تلاش فیلم‌ساز و اقتباس‌کننده این است که اثر ادبی را به همان شکل و محتوا و با حفظ حال و هوای اثر، برای مخاطبان به تصویر بکشد (پورشبانان و عبدی، ۱۳۹۲، ص. ۲۹۴-۲۹۵).

برای تبدیل یک متن به نسخه نمایشی باید دو مرحله را طی کرد تا این فرایند به طور صحیح و منظم انجام شود. ابتدا در یک اقتباس کامل، اقتباس‌کننده باید هدف نویسنده اثر ادبی را به طور کامل درک و جزئیات و ظرافت‌های آن را به دقت بررسی و تحلیل کند. در مرحله دوم هنرمند فیلم‌ساز باید به آفرینش و نوآوری پردازد و زبان، لحن و ساختاری منحصر به فرد ایجاد کند تا بتواند پیام نویسنده را از طریق تصاویر به صحنه نمایش بکشد. با توجه به این دو مرحله و نوع نگاهی که فیلم‌سازان به آثار ادبی دارند از یک سو و همچنین ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نمایشی واقعی و موجود در متون ادبی، از سوی دیگر، می‌توان نتیجه گرفت که اقتباس به شیوه‌های گوناگونی صورت می‌گیرد.

اقتباس آزاد: در این نوع اقتباس، نویسنده فیلم‌نامه معمولاً ایده، موقعیت یا شخصیتی را از منبع ادبی الهام می‌گیرد و آن را به شکلی مستقل و با روایتی نوین در فضایی جدید با مکان، زمان و شخصیت‌های متفاوت و در کشمکش‌هایی تازه پیش می‌برد. اقتباس وفادار: در این نوع اقتباس، نویسنده فیلم‌نامه تلاش می‌کند تا با حفظ جوهره اثر اصلی، منبع ادبی را به بهترین شکل ممکن در قالب سینما بازآفرینی کند. در این نوع اقتباس به شکلی نزدیک با اثری ادبی روبه‌رو هستیم که هدف فیلم‌ساز و اقتباس‌کننده این است که آن را با همان فرم و محتوا و نیز حفظ حال و هوای آن برای تماشاگران به نمایش بگذارد. اقتباس‌های لفظ به لفظ: این نوع اقتباس‌ها بیشتر مختص نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه‌اند و سازندگان آنها به حفظ تمامی جنبه‌ها و جزئیات اثر ادبی در فیلم خود علاقه‌مند هستند (پورشبانان و عبدی، ۱۳۹۲، ص. ۲۹۴-۲۹۶). این سه نوع شیوه اقتباس به ترتیب با شیوه‌های وام‌گیری، تلاقی و وفاداری اندرو منطبق‌اند.

۱.۲. سؤال تحقیق

در این پژوهش پرسش‌های زیر بحث و بررسی می‌شود:

۱. در فرایند ترجمه بینانشانه‌ای برای جابه‌جایی از روایت شیخ صنعان به فیلم‌نامه میوه ممنوعه چه مؤلفه‌های مشابه و متفاوتی در جریان انتقال میان این دو نظام نشانه‌ای یافت می‌شود؟
- اقتباس فیلم‌نامه میوه ممنوعه از داستان شیخ صنعان کدام نوع شیوه اقتباس اندرو (1984/1382) را دنبال می‌کند؟

۲. پیشینه تحقیق

هنرهای نمایشی در طول تاریخ از ادبیات، بسیار بهره برده‌اند. یونانیان در نمایش‌های خود، از آثاری همچون ایلپاد و ادیسو هومر و نیز برخی متون ادبی که هیچ نامی از آنها باقی نمانده است، استفاده می‌کردند. علاوه بر این، نمایشنامه‌نویسان در طول تاریخ از داستان‌های عاشقانه، تاریخی و مذهبی بهره می‌جستند. این موضوع نشان‌دهنده اهمیت ادبیات، به‌ویژه قصه و داستان در شکل‌گیری نمایش است؛ زیرا اقتباس از متون ادبی نه تنها ظرفیت‌های نمایشی را افزایش می‌دهد، بلکه ساختار و بیان نمایشی را نیز تقویت می‌کند. این مقایسه‌ها و بررسی جنبه‌های نمایشی ادبیات کهن نشان می‌دهد که متون ادبی ایرانی با ارتباطی که با ساختارهای نمایشی و اقتباس دارد، توانایی برآورده کردن نیازهای نمایشی جامعه ایرانی و حتی جهانی را در زمینه‌های انسانی و عرفانی دارد و می‌تواند در قالب‌های مختلفی به نمایش گذارد (پرتوی راد و شهباز، ۱۳۹۴، ص. ۳۳-۳۴).

منطق الطیر عطار نیشابوری از نظر ساختار و ارائه مفاهیم و همچنین از لحاظ محتوا و ارزش معنایی اهمیت بسیاری دارد. این اثر با برخورداری از پشتوانه فرهنگی غنی ای در تاریخ بشر و داستانی منسجم و قوی توانسته است در طول زمان به حیات خود ادامه دهد و تأثیر عمیقی بر ذهن مخاطبان بگذارد. منطق الطیر یکی از اندک آثار ادبی ایران است که در سال‌های اخیر توجه نمایشنامه‌نویسان ایرانی و خارجی را به خود جلب کرده و بارها بر روی صحنه‌های تئاتر در ایران و کشورهای مختلف جهان به اجرا درآمده است (پرتوی راد و شهباز، ۱۳۹۴، ص. ۳۳).

این اثر به دلیل اشارات و کنایات صریح و غیرصریح به شیخ صنعان بسیار درخور تقدیر است. بی‌شک معرفی و بررسی این گونه آثار نمایشی اقتباسی می‌تواند آن دسته از مخاطبان را که با اثر اصلی آشنایی ندارند به خواندن متن مبدأ ترغیب کند و چه بسا که این دسته از نمایش‌های معاصر، جامعه امروزی را با ادبیات فاخر کهن پیوند دهد. از سوی دیگر، این مجموعه یک روایت دینی است و اثری که رسالتش اعتلای فرهنگ دینی و بسیار ارزشمند و درخور توجه است.

«دین جهت نشان‌دادن خود در فرهنگ عمومی از رسانه‌ها استفاده می‌کند و رسانه نیز در فهم دین اثر می‌گذارد و میزان موفقیت این اثرگذاری به بهره‌گیری دین از رسانه‌های مدرن بستگی دارد» (Kepler, 2012). به نقل از خوش‌خلق، ۱۳۹۸، ص. ۴.

در آثار عطار داستان‌های بلند و کوتاه بسیاری به چشم می‌خورد که بارها در داخل و خارج از کشور اقتباس نمایشی شده است. در زمینه اقتباس از ادبیات ایرانی در داخل و خارج از کشور و ترجمه بین‌رشته‌ای متون مختلف، پژوهش‌های فراوانی انجام شده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

کبیری پهلوانی (۱۳۹۹) در پژوهش خود با عنوان «ویژگی‌های اقتباس نمایشی از ادبیات کلاسیک با تمرکز بر داستان سیمرغ در منطق الطیر عطار براساس نظریات جوزف کمبل» به بررسی نقاط اشتراک و افتراق این آثار اقتباسی با حکایت سیمرغ پرداخته و نشان داده است که این اثر به دلیل وجود عناصری چون جنبه‌های تصویری، شخصیت‌های جذاب و وجه دراماتیک ظرفیت‌های نمایشی بسیاری را در خود دارد که پس از قرن‌ها هنوز استفاده می‌شود و راهی نیز به سوی ادبیات امروزی باز می‌کند.

حیدری (۱۳۹۸) در مقاله «اقتباس مجموعه نمایشی «شهرزاد» از هزارویک‌شب براساس نظریه دادلی اندرو» با رویکردی تطبیقی و براساس نظریه اقتباس اندرو نتیجه گرفته است که این مجموعه نمایشی، بیشتر اقتباسی از نوع وام‌گیری بوده و ایده‌ها و بن‌مایه‌های مضمونی را به عاریت گرفته است.

خوش خلق (۱۳۹۸) در رساله خود با عنوان «چگونگی اقتباس روایت فیلمی از روایت دینی با بررسی موردی سریال میوه ممنوعه» انواع دسته‌بندی اقتباس را به صورت خاص برای تولید متن نمایشی از اثری داستانی به‌ویژه اثری دینی مدنظر قرار داده و کوشیده است با بررسی تطبیقی عناصر ساختاری و روایی فیلم‌نامه میوه ممنوعه و داستان شیخ صنعان الگوی استفاده‌شده برای اقتباس قیاسی، یعنی حفظ بن‌مایه‌های اصلی داستان در فیلم‌نامه میوه ممنوعه را استخراج کند.

آقاحسینی و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ظرفیت‌های نمایشی حکایت زن پارسا در الهی‌نامه عطار برای اقتباس نمایشنامه» به بررسی ظرفیت‌های نمایشی این اثر عطار برای اقتباس نمایشنامه پرداختند و وجوه معنایی و ویژگی‌های ساختاری را به‌مثابه زمینه‌ای مناسب برای اقتباس تحلیل کردند.

۳. روش تحقیق

این پژوهش به شیوه توصیفی تحلیلی انجام شده است. متن ادبی مدنظر در این تحقیق، داستان شیخ صنعان از بخش روایی منطق الطیر عطار نیشابوری است که با فیلم‌نامه مجموعه تلویزیونی میوه ممنوعه ساخته حسن فتحی در دهه ۸۰ مقایسه شده است. با توجه به حجم پژوهش برخی از عناصر ساختاری از قبیل پی‌رنگ داستان، شخصیت‌پردازی، آغاز، پایان، زمان و مکان داستان و نیز مؤلفه‌های محتوایی، مانند نمادها، کشمکش‌ها، درون‌مایه‌ها و نقش‌مایه‌ها در دو نظام نشانه‌ای متفاوت بررسی و روابط بینامتنی آشکار شد.

۴. تحلیل و بررسی داده‌ها:

اندرو (1984/1382) معتقد است رمزگان روایی در رمان و فیلم با یکدیگر مقایسه می‌شود. اگر واحدهای روایی (شخصیت‌ها، وقایع، انگیزه‌ها، پی‌رفت‌ها، بافت، زاویه دید، صورخیال...) در دو اثر ایجاد شود، شباهت داستان اثر اقتباسی به اثر اصلی بسیار زیاد خواهد بود.

«واحدهای بیانی چهار گروه اصلی دارد که عبارت است از: تصویری (جلوه‌های دیداری)؛ شنیداری (محیطی، انسانی و موسیقی)؛ نمایشی (بازی شخصیت‌ها و طراحی مفهومی اثر) و روایتی (پی‌رنگ، زاویه دید، شخصیت‌پردازی، زمان، مکان، حال‌وهوا، درون‌مایه)» (شمس‌اللهی و امیرشاه‌کرمی، ۱۳۹۷، ص. ۸۶).

در این ترجمه بینانشانه‌ای از روایت به نمایش، با توجه به حجم مقاله حاضر برخی روابط بینامتنی نشانه‌ای بررسی می‌شود و تأکید بیشتر بر جنبه‌های روایتی اثر است. عناصر داستانی مهم بررسی شده در این مجموعه نمایشی به شرح زیر است:

۱. طرح کلی داستان (پی‌رنگ)؛
۲. شخصیت و شخصیت‌پردازی؛
۳. سیر داستان؛
۴. موقعیت داستان (زمان و مکان)؛
۵. نمادها و نشانه‌ها؛
۶. گفت‌وگوها؛
۷. درون‌مایه‌ها و نقش‌مایه‌ها.

۴.۱. ترجمه بینانشانه‌ای طرح کلی داستان

حکایت عاشق‌شدن شیخ صنعان یکی از داستان‌های عرفانی زیباست و شیخ فریدالدین عطار این داستان را به زیبایی تمام در کتاب منطق الطیر به نظم کشیده است.

بیشتر عناصر داستان شیخ صنعان تقریباً در نمایش تلویزیونی میوه ممنوعه یافت می‌شود. حکایت مردی عابد و در آستانه سالخوردگی که ناگهان در طی انجام امور دنیایی از معنویات فاصله می‌گیرد و در دام عشق دختری گرفتار می‌آید و به ناچار بر

سر عمل به شروطی که دختر برای وصال پیش پای شیخ می‌گذارد، همه چیز را از دست می‌دهد؛ اما در پایان به لطف و مدد الهی توبه می‌کند و راه درست را می‌یابد. در هر دو داستان دختر به ایمان می‌رسد. داستان شیخ صنعان - داستان شیفته شدن مردی پارساست [بر دختری نصرانی] که عمری در راه دین و ایمان کمر همت بست - حکایت بیگانه‌ای به شمار می‌رفته است. همان‌طور که در این نمایش هم دیده می‌شود، در صحنه‌ای از فیلم وقتی «جلال» پسر بزرگ مرد پارسای داستان، نزد مادر می‌رود و او را از لغزش احتمالی پدر آگاه می‌کند، مادر با تعجب و شگفتی او را طرد و ادعا می‌کند که این سخنان بیهوده است و پدر در این جایگاه معنوی و در این سن و سال هیچ‌گاه به عشق مادی نمی‌اندیشد.

۴.۲. ترجمه بینا نشانه‌ای شخصیت‌ها

در داستان شیخ صنعان نامی برای شخصیت‌ها انتخاب نشده است. عطار، پیرمرد پرهیزگار را شیخ لقب می‌دهد و دختر نیز دختر ترسا نامیده می‌شود. در ظاهر نام شخصیت‌های فیلم اقتباسی از نام شخصیت‌های داستان اصلی نیست؛ اما با مطالعه دقیق درمی‌یابیم که این نام‌ها اقتباسی معنوی از درون‌مایه اثر را منعکس می‌کند و نوعی شباهت به شمار می‌رود. از سوی دیگر، این نام‌ها بیرون از فضای این روایت نیستند، هرکدام به طریقی در ابیات مختلف داستان شیخ صنعان یافت می‌شود و نویسنده فیلم‌نامه هوشمندانه شخصیت‌ها را از نگاه عطار نام‌گذاری کرده است. شخصیت‌های اصلی فیلم تک‌تک بررسی و با داستان شیخ صنعان مقایسه می‌شوند:

۴.۲.۱. حاج یونس فتوحی:

لقب حاج یونس یا «حاجی» را می‌شود معادل کلمه «شیخ» در داستان شیخ صنعان در نظر گرفت. عطار، پیر پرهیزگار را با لقب شیخ صنعان می‌خواند و از آنجاکه در این نمایش لازم است نامی برای حاجی در نظر گرفته شود، نام یونس بسیار مناسب به کار رفته است. این نام، شنونده را به داستان یونس پیامبر و سرگذشت وی هدایت می‌کند؛ پیامبری که از قوم خود کناره می‌گیرد و خداوند او را در شکم ماهی گرفتار می‌کند تا توبه کند و رهایی یابد. این ماجرا نیز با ماجرای شیخ صنعان بیگانگی ندارد؛ شیخ از مریدان کناره می‌گیرد و مجازات او گرفتار آمدن در دام عشق و کفر است که شاید بشود آن را همان شکم ماهی دانست. عطار تلویحاً به داستان یونس در روایت شیخ صنعان اشاره می‌کند و گویی این نام از این جهت برگزیده شده است:

شیخ چون افتاد در کام نهنگ	جمله زو بگریختند از نام ننگ
عشق را بنیاد بر بدنامی ست	هر کزین سر سرکشد از خامی ست

(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۵۶)

حتی نام خانوادگی فتوحی نیز معنای پرباری دارد که تصویری بسیار زیبا از موقعیت‌ها یا به عبارت دیگر، فتوحاتی است که حاج یونس در زندگی مادی و مراحل سیر معنوی پشت سر گذاشته است؛ البته شیخ صنعان فقیر است و دختر به او می‌گوید:

باز دختر گفت ای پیر اسیر	من گران کابینم و تو بس فقیر
سیم و زر باید مرا ای بی‌خبر	کی شود بی‌سیم و زر کارت به سر

(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۹-۵۰)

اما یونس مردی متمکن است که از افراد بسیاری دستگیری و بسیار سخاوتمندانه رفتار می‌کند. وی منشی خود را به همراه زن و مردی بی‌بضاعت که به شرکت آمده‌اند، روانه می‌کند تا سند خانه‌ای به نام آنان زده شود. از جهت مادی این دو شخصیت ناهمگون هستند.

در روایت عطار اگرچه شیخ متمول نیست، در معنویات انتخاب نام فتوحی برای وی نیکوست. چنان‌که عطار می‌گوید:

«بیش ازین بر جان این مسکین مزن در فتوح او لگد چندین مزن»

(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۲)

«در فتوح کسی لگزدن، یعنی روزی کسی را پایمال کردن. فتوح مال و نعمتی بوده که درویش یا پیر را به رایگان - چون نذر و مانند آن - آرند» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۱).

عطار این بیت را از زبان شیخ صنعان و جایی بیان می‌کند که با دختر ترسا از غم عشق خود می‌گوید و از او می‌خواهد بیش از این دین و ایمان از وی نستاند و آبرو و اعتبارش را نابود نکند؛ همان‌طور که «یونس فتوحی» با عشق به «هستی شایگان» دین و ایمان و نیز فتوحات مادی خویش را لگدمال می‌کند.

۴،۲،۲. قدسی:

همسر حاج یونس فتوحی است. زنی خداترس که از جوانی همدل و همراه حاج یونس بوده است، فردی خیرخواه که در حال گره‌گشایی از مشکلات مردم و دانش‌آموزان (به اقتضای شغل خود) به خوبی ایفای نقش می‌کند. او فردی فرهنگی است که در محیط تعلیم و تربیت نسل جوان بسیار محترم است و برای برطرف شدن مشکلات دانش‌آموزان و خانواده‌آنان تلاش می‌کند. قدسی همواره در فکر تهذیب اخلاق و تعلیم و تعالی افراد است، او بانویی است با وجهه مذهبی و پوشش و رفتار وی همانی است که هر بیننده از همسر حاج یونس انتظار دارد و با توجه به آنکه از خانواده‌ای مرفه است، برخلاف بسیاری از هم‌نوعان خود به مادیات و تجملات چندان توجه ندارد. در صحنه‌ای که جلال پسر بزرگ خانواده به دفتر دبیرستان می‌آید و برای آنکه مادر را راضی کند تا برای انجام کاری نزد پدرش شفاعت کند، جعبه جواهرات برای مادر آورده است؛ اما او با ذکر این مطلب که «این گردن‌بند بسیار زیباست» آن را رد می‌کند و می‌گوید: «من خجالت می‌کشم که بسیاری از مردم گرسنه باشند و من گردن‌بندی به گردنم بیندازم» و برخلاف میل باطنی آن هدیه را نمی‌پذیرد.

در حکایت عطار، از همسر شیخ صنعان سخنی به میان نیامده است و این تصور وجود دارد که این شخصیت زائیده تخیل نویسنده فیلم‌نامه است و مانند بسیاری از شخصیت‌ها و عناصر فیلم برای تقویت جنبه نمایشی آن انتخاب شده است؛ اما اگر نیک بنگریم، «قدسی» شخصیتی مستقل از حاج یونس نیست و در واقع همان «بعد معنوی یا درونی» یا «فراخود» حاج یونس است - دربردارنده آرمان‌ها و استانداردهای اخلاقی و درونی - «فراخودی» که به اقتضای نامش از خود فراتر رفته و به دلیل حس مسئولیت‌پذیری اجتماعی، خود و خانواده خود را فراموش کرده است. در فیلم، زمانی که یونس فتوحی شرط اول «هستی» را اجابت می‌کند نزد «قدسی» می‌رود و پیشنهاد جدایی می‌دهد. بعد از آن به در خانه شایگان می‌رود و به دختر می‌گوید «به شرط عمل کردم و به قدسی پشت کردم»، شیخ صنعان نیز از روح قدسی یا بعد معنوی خود جدا می‌شود، پشت به دین می‌کند، کافر می‌شود و به عشق دختر ترسا به خوک‌چرانی روی می‌آورد. ترجمه نشانه‌های معنویت درونی از روایت به شخصیت‌های نمایشی در مجموعه تلویزیونی توجیه‌پذیر است.

۴،۲،۳. جلال

جلال پسر بزرگ حاج یونس است. به نظر می‌رسد جلال نیز همانند قدسی شخصیتی مستقل از خود یونس نیست. او با ظاهری خوب و فریبنده همیشه تسبیح در دست دارد و بیننده تصور می‌کند در حال ذکرگفتن باشد. در ابتدای این مجموعه تلویزیونی تصور می‌شود که او نیز همانند حاج یونس است؛ فردی آشنا به آداب اسلامی، حلال و حرام و دور از فضاهای

شبهه ناک و مطیع امر پدر، اما به تدریج که حوادث داستان پیش می‌رود و ابعاد مختلف شخصیت‌ها نشان داده می‌شود ریاکاری او آشکار می‌شود، شخصیتی که خود را در پوسته دین پنهان کرده است. اگر شخصیت حاج یونس را متشکل از خیر و شر بدانیم، بُعد خیر همان قدسی و بُعد ناپسند/ شر همان جلال است. قدسی همان نیروی امرکننده به شایستگی و نیکی؛ جلال همان بُعد آلوده به ناپسندی‌هاست. همانند نفسِ اماره که آدمی را به فساد تشویق می‌کند؛ اما با ظاهری آراسته که توجیهی باشد برای اینکه این امر گناه نیست و مصلحت اقتضا می‌کند که فرد این‌گونه رفتار کند.

بُعد ناپسند شخصیت حاج یونس همانند شیخ صنعان، همان عُجب، کبر و خودپسندی است. زمانی که سخن از عبادات و بندگی حق است، می‌گوید: حتی یک روز هم نماز یا روزه ای از وی قضا نشده است و به خداوند بدهکار نیست. بدین ترتیب ضمن فاصله از اخلاص، عمل وی نیز رنگ ریا می‌گیرد. در صحنه‌ای از فیلم، جلال که از قصه دلدادگی پدر باخبر می‌شود، در اتاق خلوت به صحبت با او مشغول است و چاره کار را رابطه‌ای به دور از چشم خانواده با این دختر می‌بیند تا آبرو و احترام حاج یونس خدشه‌دار نشود. حاج یونس در برابر این پیشنهاد نفسِ اماره، تسلیم نمی‌شود و بسیار برآشفته شده جلال را از خود می‌راند. در این صحنه مقابله نفسِ اماره و لوازمه نشان داده شده است؛ یعنی حاج یونس در هر موقعیت به‌طور کلی از معنویت خالی نیست و این تفاوت‌ها ناهمگونی با شخصیت شیخ صنعان را نشان می‌دهد. در حالی که شیخ صنعان ایمان را به کلی از دست می‌دهد، خمر می‌نوشد، بت می‌پرستد و قرآن می‌سوزاند.

۴,۲,۴. هستی

«هستی» داستان میوه ممنوعه، همان دختر ترسای داستان عطار است. آنچه عطار در وصف زیبایی و ملاحظت دختر ترسا در داستان بیان کرده، به عناصر نمایشی ترجمه شده است و با ورود این شخصیت به داستان، مشاهده نوع پوشش، آراستگی ظاهر، تجملات زندگی شخصی و خانوادگی‌اش، با جسارت و بی‌تردید صحبت کردن و نیز دل‌باختن حسابدار شرکت پدرش به وی، توصیف‌های عطار برای خواننده تداعی می‌شود.

از قضا را بود عالی منظری	بر سر منظر نشسته دختری
آفتاب از رشک عکس کوی او	زردتر از عاشقان در کوی او
چاه سیمین در زنخدان داشت او	همچو عیسی در سخن آن داشت او
صد هزاران دل چو یوسف غرق خون	اوقتاده در چاه او سمرنگون

(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۳۱-۳۳)

گذشته از این، نام «هستی» نیز هنرمندانه از ابیات خود داستان شیخ صنعان عطار استخراج شده است؛ اگرچه اسم خاص به کار نرفته است.

شیخ عاشق گشته بس افتاده بود	دل ز غفلت بر قضا بنهاده بود
آن زمان کاندلر سرش مستی نبود	یک نفس او را سر هستی نبود

(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۷)

همان گونه که دختر ترسا در زمره مریدان شیخ جایی ندارد، گویی «هستی» نیز در حلقه دوستان و خانواده حاج یونس جایی ندارد و همچون آنان نسبتش با دین و مذهب چندان پررنگ نیست. چندان با آداب معنوی، منش و سلوک افرادی از زمره حاج یونس آشنا نیست؛ مانند دختران و همسر حاج یونس پوشش انتخاب نمی‌کند، از سخن گفتن با کسی ابا ندارد و برای صحبت کردن در حضور حاج یونس در صحنه‌های اول ملاقات در شرکت معنای بازگذاشتن در اتاق حاج یونس را نمی‌فهمد.

۴.۳. ترجمه بیناشانه‌ای موقعیت داستان

دیرها را در دوران شیخ صنعان این گونه توصیف می‌کنند: «... علاوه بر اینها آرایش و نقوش و تصاویر زیبای دیرها و اصوات دل‌انگیز و نغمات سرودهای روحانی و بی‌حجابی و گشاده‌رویی دختران دیرنشین برای قومی که از همه این امور ممنوع بودند آن‌چنان مؤثر می‌افتاد که مردان مرد و پیران پای برجا را می‌لغزاند تا چه رسد به مسلمان‌رویان ترسادل...» (ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۶).

برطبق این توصیف‌ها، در این نمایش نیز نشانه‌هایی از این ظواهر و زیبایی یافت می‌شود؛ مانند منزل بزرگ حاج یونس و خانه شایگان که پر از زرق و برق و تجملات است. اصوات دل‌انگیز نیز در صحنه‌های مختلف فیلم شنیده می‌شود، ترانه‌هایی که در اتومبیل هستی و پسر حاج یونس پخش می‌شود، به‌نوعی شباهت به این توصیف‌های داستان شیخ صنعان را به نمایش می‌گذارد.

بالطبع زمان و مکان داستان عطار و فیلم حسن فتحی شباهتی با هم ندارند؛ اگرچه زمان و مکان دقیقی مدنظر عطار نبوده است، در این روایت کهن از کعبه و روم نام برده شده است که با توجه به سفر شیخ از مکه به روم، به نماد دین داری و بت‌پرستی شیخ تعبیر می‌شود.

حسن فتحی این داستان را برای روزگار معاصر به نمایش درآورده است و این حرکت از مکان به مکان دیگر نیز به طور فیزیکی اتفاق نیفتاده است؛ البته نام مکه و کعبه، حاجی و زیارت بارها در فیلم شنیده می‌شود؛ ولی در عمل، مکان وقوع داستان نیست؛ بنابراین تفاوت در این بخش دیده می‌شود و ترجمه بیناشانه‌ای با معادل قراردادن نشانه‌ها، نمایشی متفاوت از متن اصلی صورت گرفته است.

۴.۴. ترجمه بیناشانه‌ای سیر داستان

۴.۴.۱. آغاز داستان

شیخ صنعان که زاهدی صاحب کرامات و مقامات معنوی بود، در خواب دید که از مکه به روم سفر کرده است و بتی را در آنجا سجده می‌کند؛ از این رو به مریدان می‌گوید که باید به روم رهسپار شوند. پیر در روم دختری را می‌بیند در کمال حسن و به یک‌باره در دام عشق گرفتار می‌آید و سودائی می‌شود (ر. ک. ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۱۳-۱۴).

– هستی شایگان به دنبال ورشکستگی پدر و برای شکایت از پسر حاج یونس که مسبب این ورشکستگی است به دفتر کار حاج یونس می‌رود. عشق برخلاف داستان شیخ صنعان با یک نگاه و در نخستین لحظه اتفاق نمی‌افتد. پس از آن هستی به شرکت حاج یونس رفت‌وآمد می‌کند و او که از خانواده خود بی‌مهری دیده است کم‌کم به «هستی» دل می‌بندد.

۴.۴.۲. کشمکش‌ها

– شیخ صنعان از آغاز عاشقی، با خود کشمکش‌های درونی را تجربه می‌کند. خود را سرزنش می‌کند که بازگردد؛ ولی توبه می‌شکند و به واسطه این کشمکش درونی با مریدان نیز مجادله لفظی می‌کند. آنان او را به دلیل این کار شماتت می‌کنند و پند می‌دهند که بازگردد؛ ولی شیخ از بازگشت به راه ایمان اظهار عجز و ناتوانی می‌کند.

حاج یونس نیز با خود کشمکش درونی بسیار دارد. در فیلم مشاهده می‌شود که نزد دختر اعتراف می‌کند که «شب که می‌شود عهد می‌کنم دیگر تو را نبینم؛ ولی باز توبه شکسته و به شرکت می‌آیم» خانواده و دوستان مسجدی بعد از مطلع شدن از این ماجرا و رسوا شدن حاجی مدام تلاش می‌کنند به او بفهمانند که راه نادرستی در پیش گرفته است؛ ولی هیچ‌کدام مؤثر واقع نمی‌شود.

– کشمکش قدسی و هستی: گویی ملاقات بین این دو شخصیت – که در یک جاده خلوت بیرون از شهر اتفاق می‌افتد – بیننده را به کشمکش درونی شیخ صنعان هدایت می‌کند. گوش فرادادن به ندای معنویت درون در برابر تسلیم شدن به عشق مادی.

- در نمایش میوه ممنوعه، وقتی حاج یونس از ماجرای عشق خود به دختر جوان نزد همسرش اعتراف می‌کند، نخستین واکنش قدسی سکوت است و سپس حاج یونس جدا می‌شود (هر دو برای خوردن افطاری به بیرون از منزل رفته اند) و به منزل برمی‌گردد و وقتی حاج یونس پشت در اتاق او می‌آید و صحبت می‌کند زن در پاسخ می‌گوید: گناه، میوه ممنوعه است، وقتی نخستین گناه انجام شد مابقی آن برای انسان آسان می‌شود. در همین صحنه نقش قدسی به منزله بُعد روحانی وجود حاج یونس به وضوح مشاهده می‌شود و کشمکش درونی شیخ صنعان بر سر نگه داشتن ایمان و ورود به وادی عشق (انتخاب قدسی یا هستی توسط حاج یونس) به تصویر کشیده می‌شود.

- در پایان داستان نیز که حاج یونس در کنج عزلت خود دور از آشنایان و به صورت ناشناس زندگی می‌کند باز قدسی به دیدنش می‌آید تا به او بگوید که دیگر بخشیده شده است و باید به زندگی بازگردد. در اینجا نیز باز کشمکش درونی حاج یونس دیده می‌شود.

۴،۴،۳. اوج داستان

اوج هر دو داستان، عشق و دلدادگی پیر عابد بر دختر قصه است. ترجمه برخی نشانه‌های روایت به نمایش را مرور می‌کنیم:

- چون قصه عاشق شدن شیخ به گوش مریدان رسید، همه آمدند و او را از این کار بر حذر داشتند. مریدان دیدند که سخنان آنان در شیخ اثر ندارد؛ بنابراین خاموش شدند و شیخ هم یک ماه معتکف شد و همچنان در آتش دلدادگی می‌سوخت تا عاقبت بیمار شد. وقتی دختر از شیدایی او آگاه شد خود را به نادانی زد و علت را جویا شد (ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۱۷).

معتکف بنشست بر خاک رهش	همچو مویی شد ز روی چون مهش
چون نبود از کوی او بگذشتنش	دختر آگه شد ز عاشق گشتنش
خویشتن را اعجمی ساخت آن نگار	گفت ای شیخ! از چه گشتی بی‌قرار

(اشرفزاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۰-۴۱)

- حاج یونس بعد از پرداخت بدهی‌های پدر دختر، با او در کارخانه شریک می‌شود و بدین ترتیب هر روز دختر را در آنجا ملاقات می‌کند. شب توبه می‌کند و تصمیم می‌گیرد که دیگر او را نبیند؛ اما آتش عشق از درون او زبانه می‌کشد و ناخوش می‌شود و صبحگاه باز عشق دختر سرتاپای وجودش را فرامی‌گیرد. چند روز بعد بی‌قرار درحالی‌که عشق از بندبند وجودش فریاد می‌زند، صبر از کف می‌دهد و به کارخانه می‌آید و با «هستی» شروع به صحبت می‌کند تا راز عشق را فاش کند. هستی از حالات و گفتار سربسته او از دلش آگاه می‌شود؛ اما خود را به نفهمی می‌زند و علت را جویا می‌شود. حاج یونس در پاسخ می‌گوید: «از دختری مثل شما بعید است که ته حرف‌های مرا نخوانده باشی».

پس از آن حاج یونس تلاش می‌کند به هر طریقی هستی را متقاعد به وصال کند. در آخرین دیدار ملاقاتی ترتیب می‌دهند تا شراکت بین آنان پایان یابد؛ اما باز هم پیر پارسای داستان نمی‌تواند از این عشق دست بکشد؛ بنابراین از او می‌خواهد که با دلش راه بیاید و می‌گوید هر شرطی باشد می‌پذیرد تا او را به دست آورد و چون ترش‌رویی و کم‌اعتنایی دختر را می‌بیند، می‌گوید: پشت این چهره زیبا چه اندازه سنگدلی!

عطار این‌گونه روایت می‌کند:

یا دلم ده باز یا با من بساز	در نیاز من نگر چندین مناز
از سر ناز و تکبر در گذر	عاشق و پیر و غریبم در نگر
جان فشانم بر تو گر فرمان دهی	گر تو خواهی بازم از لب جان دهی

(اشرفزاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۱)

- در داستان شیخ صنعان وقتی دختر ابراز عشق را می‌بیند به پیرمرد می‌گوید:

دخترش گفت: ای خرف از روزگار ساز کافور و کفن کن شرم دار
چون دمت سرد است دمسازی مکن پیر گشتی قصد دل‌سازی مکن
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۳)

البته این مکالمه را از سوی حسابدار شرکت شایگان که خود دل‌باخته هستی است می‌شنویم. وقتی از ماجرای دلدادگی حاج یونس آگاه می‌شود با او دست‌به‌گریبان شده و می‌گوید: شرم نمی‌کنی پیر خرف! همه چیز شرکت را مال خود کرده‌ای و اکنون نوبت هستی است! در این قسمت شباهت کلامی و گفت‌وگوهای مشابه در هر دو اثر دیده می‌شود.

- دختر ترسا که می‌بیند شیخ صنعان در عشق‌ورزی اصرار می‌ورزد، چهار شرط پیش روی او می‌گذارد:

گفت دختر گر تو هستی مرد کار چهار کارت کرد باید اختیار
سجده کن پیش بت و قرآن بسوز خمر نوش و دیده ایمان بسوز
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۴)

هستی که اصرار حاج یونس فتوحی را می‌بیند، شروطی برای او مطرح می‌کند که با آداب و مسلک او هم‌خوانی ندارد؛ همان‌طور که دختر ترسا از شیخ اموری طلب می‌کند که در آیین بندگی او جای ندارد.

ابتدا از حاج یونس می‌خواهد که از همسر اول خود جدا شود (جداشدن از روح قدسی برای پیوند با هستی). جداشدن قدسی در حقیقت همان سجده کردن پیش بت است که در این مجموعه تلویویزی، صنم «هستی» است. حاج یونس این شرط را می‌پذیرد و با قدسی در میان می‌گذارد و قرار بر آن می‌شود که متارکه کنند؛ اما درباره شروط دیگر همانند داستان شیخ صنعان، حاج یونس هم عمل به شروط دیگر را بسیار دشوار و ناممکن می‌داند و از دختر می‌خواهد که از آنها صرف نظر کند، در عوض هرچه بخواهد برای او انجام خواهد داد؛ اما هستی نمی‌پذیرد و شرط عاشقی را پذیرفتن همه آن موارد می‌داند.

شیخ گفتا خمر کردم اختیار با سه دیگر ندارم هیچ کار
گفت دختر گر در این کاری تو چست دست باید پاکت از اسلام شست
شیخ گفتش هر چه گویی آن کنم و آنچه فرمایی به جان فرمان کنم
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۴)

خمرنوشیدن را به نوشیدن از جمال یار تعبیر کرده‌اند (ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۱۸).

هر سه شرط دیگر نیز در داستان شیخ صنعان از مصادیق بیرون آمدن از وادی ایمان است؛ البته در نمایش میوه ممنوعه به جای چهار شرط، سه شرط پیش پای حاج یونس گذاشته شده که با توجه به زمان و مکان نمایش در دوره معاصر، نویسنده به زیبایی آنها را با نشانه‌های دیگر معادل‌یابی کرده است. شرط دوم آنکه، یونس فتوحی تمام اموال خود را بین فرزندان تقسیم یا وقف کند و هستی از این اموال چیزی برای خودش نخواست؛ اما شرط آخر این بود که حاج یونس باید به مسجدی برود که پنجاه سال در آنجا عبادت کرده است و در حضور همه اهل مسجد و یاران قدیمی و مریدان به عشق دختر اعتراف کند؛ اگرچه این کار برایش گران آمد، سرانجام عشق بر او چیره شد و خویشتن را رسوا ساخت.

این زمان چون شیخ عاشق گشت مست اوفتاد از پای و کلی شد ز دست
برنیامد با خود و رسوا شد او می‌نترسید از کسی ترسا شد او
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۷)

و بعد از آنکه تمام شروط را انجام داد به نزد دختر رفت و گفت: هر آنچه خواسته بودی یک به یک انجام شد، دیگر چه مانده است؟ من به قدسی پشت کردم، خود را رسوا کردم، بعد از پنجاه سال خداشناسی و آبروداری، نام و رسم به باد دادم. احوالات شیخ صنعان نیز این گونه به قلم تحریر درآمده است:

شیخ گفت: ای دختر دلبر چه ماند
 هر چه گفتمی کرده شد دیگر چه ماند
 (اشرفزاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۹)

گفت: من پس فارغم از نام و ننگ
 شیشه سالوس بشکستم به سنگ
 (اشرفزاده، ۱۳۸۰، ص. ۳۸)

۴،۴،۴. پایان داستان

پیر در پایان داستان توبه می کند و با دوستان راهی کعبه می شود و به واسطه نور فراست، اسرار باطن را دانسته و درمی یابد که نور هدایت الهی همه موانع سد راه معنوی را نیز غرق در عشق می کند؛ یعنی آن دختر ترسا را و «این فتوحی که پیر را پدید آمده ثمره عشق است» (ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۲۰۵). پیر تا زمانی که با دختر آشنا شود، در دام خواسته های نفسانی نیفتاده بود؛ اما بعد از آن متوجه می شود که علم نمی تواند او را از چنگال نفس برهاند. او پیش از این بر این باور بود که توانسته است نفس را از میان بردارد (ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۳-۱۱۰).

در داستان شیخ صنعان عاشق شدن شیخ، روی گرداندن از مریدان، شنیدن شرط های دختر و عمل به آنها، ازدست دادن ایمان، پیامبر را در خواب دیدن و بازگشت دوباره شیخ، همه به مسلمان شدن دختر ترسا می انجامد. دختر پس از ایمان آوردن می میرد. در فیلم میوه ممنوعه نیز تمام نشانه ها به صحنه نمایش راه یافته اند و به نوعی حضور دارند و شباهت بین روایت و نمایش دیده می شود. با این تفاوت که هستی تا پای ازدست دادن جان می رود و به مدد نفس گرم و دعای حاج یونس به زندگی بازمی گردد و عمر دوباره به او داده می شود که همچون مسلمان شدن دختر ترساست.

مریدان شیخ صنعان که در سفر روم همراه وی بودند عاشق شدن، ازدست دادن ایمان و کفر شیخ را می بینند و او را نکوهش می کنند؛ اما بعد از آنکه مرید و راهنمای آگاه شیخ آنان را عتاب می کند، توبه می کنند و به یاری شیخ می آیند. در داستان حاج یونس پس از بیرون آمدن از مسجد در صحنه ای که خود را رسوا و در برابر دوستان مسجلی اعتراف کرده است، دیگر نشانی از دوستان در فیلم دیده نمی شود و به جای آن خانواده حاج یونس، همانند مریدان شیخ صنعان همراهی اش می کنند. آنان نیز در قسمت پایانی دور هم جمع شده اند و مشورت می کنند که حاج یونس کجاست و چگونه باید او را به زندگی بازگرداند. در این حلقه نیز غزاله دختر کوچک تر خانواده، ترجمان راهنمای آگاه داستان شیخ صنعان در عصر حاضر است.

در هر دو روایت و نمایش به تحول شخصیت های اصلی داستان اشاره شده است؛ دختر ترسا مسلمان می شود و هستی مسلمان واقعی، شیخ صنعان و حاج یونس نیز ایمان ازدست رفته خود را دوباره به دست می آورند و شباهت در این سطح نیز رویت پذیر است.

۴،۴،۵. ترجمه بیناشانه ای نمادها

در هر دو اثر، متن ادبی شیخ صنعان و نمایش میوه ممنوعه، نمادهای بسیاری دیده می شود که قابل بررسی است. گفتنی است که مؤلف این پژوهش با توجه به حجم آن تنها به بررسی برخی نمادها پرداخته که تصور می شود در انتقال معنا در این ترجمه بیناشانه ها نقش پررنگ تری دارند و از بیان بقیه موارد اجتناب کرده است.

۴،۴،۵،۱. ازدست‌افتادن تسبیح

در صحنه‌ای که هستی شایگان برای شکایت از جلال نزد حاج یونس می‌آید و او را رسوا می‌کند، ابتدا پیر پارسا این سخنان را نمی‌پذیرد، آشفته می‌شود و دست خود را محکم بر میز می‌کوبد. در آن حال تسبیح پاره می‌شود و دانه‌های ایمان (همچون دانه‌های تسبیح) از دست شیخ رها می‌شود. عطار این‌گونه روایت می‌کند:

آن دگر یک گفت: تسبیحت کجاست کی شود کار تو بی تسبیح راست
گفت تسبیحم بیفکندم ز دست تا توانم بر میان زنار بست
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۳۷)

در حقیقت افتادن تسبیح از دست شیخ صنعان و زنار بستن بر کمر در این فیلم هم مشاهده می‌شود که همان افتادن و پاره شدن تسبیح از دست حاج یونس و زنار عشق هستی (همان عشق مادی یا عشق به دختر ترسا) بر کمر بستن است. در حقیقت از زمانی که تسبیح پاره می‌شود راه ورود حاج یونس به وادی عشق رقم می‌خورد. نگاه متفاوت حاج یونس به هستی شایگان در آن لحظه مسیری به وادی عشق باز می‌کند. هستی که برای بار دوم برای شکایت به شرکت می‌آید، تسبیحی برای هدیه به یونس فتوحی همراهش می‌آورد و از او می‌خواهد درازای آن تسبیح گسیخته شده، این تسبیح را از وی بپذیرد؛ اگرچه در این صحنه حاج یونس تسبیح را رد می‌کند، بعد از آنکه عشق دختر به سراغش می‌آید تسبیح را از او می‌پذیرد و همواره همراه دارد. تسبیح ایمان وی گسیخته و تسبیح عشق دختر بر کمرش زنار می‌شود و مادامی که این عشق همراه اوست تسبیح نیز در دستش دیده می‌شود. در صحنه پایانی داستان حاج یونس - که دیگر متحول و از عشق هستی رها شده است - به ملاقات هستی در بیمارستان آمده تسبیح را همان جا کنار دختر رها می‌کند و خارج می‌شود و در همین جاست که موسیقی روی فیلم و شعری که خوانده می‌شود به انتقال پیام کمک می‌کند:

آزاد آزادم بین چون عشق درگیر من است دیگر گذشت آن دوره که تقدیر زنجیر من است

(مجموعه تلویزیونی میوه ممنوعه، آی فیلم، قسمت سی‌ام، دقیقه پنجاه و دوم).

از آنجاست که حاج یونس فتوحی همچون شیخ صنعان از عشق دختر توبه می‌کند و به خویشتن خویش بازمی‌گردد. تسبیح نشانه‌ای در تیتراژ ابتدا و انتهای این فیلم است که دائم در حال حرکت است، گویی در دست حاج یونس دانه‌ها یکی پس از دیگری جابه‌جا می‌شوند. در قسمت قبل درباره ارتباط این تسبیح و آغاز عشق سخن گفتیم. بدین ترتیب اگر با دقت بنگریم از همان ابتدا بیننده در پی ارتباط این تسبیح قرمز رنگ با داستان فیلم نامه خواهد شد. در پایان، تسبیح در گوشه‌ای از اتاق هستی آویخته می‌شود و این هنگامی است که به گفته خود این شخصیت، تازه عشق حاج یونس به وجودش راه یافته است و گویی این داستان عشق اکنون برای او در حال آغاز شدن است.

۴،۴،۵،۲. سیب

شاید نماد همان میوه ممنوعه‌ای است که به واسطه آن آدم از بهشت رانده شد. سیب سرخ‌رنگی که علاوه بر دلالت بر عشق پرشور و هیجانی حاج یونس در سن پیری، حتی در صحنه‌ای دیده می‌شود که نباید خورده می‌شد. حاجی آن را به دست می‌گیرد و چون اراده خوردن می‌کند به یادش می‌آید که روزه دار است. این موقعیت، نخستین صحنه دیدار حاج یونس با هستی شایگان در منزل حاج یونس بدون حضور دیگران که خود میوه ممنوعه است، با این نشانه ارتباط معنایی دارد.

۴،۴،۶. ترجمه بیناشانه‌ای کلام (گفت‌وگوها)

زبان در این فیلم تلویزیونی بسیار زیبا و تحسین برانگیز انتخاب و بُعد زیبایی‌شناختی آن حفظ شده است. در کل تناسب بین بُعد ساختاری و محتوایی مشهود است. عطار داستان شیخ صنعان را به نظم روایت کرده است. ترجمه بیناشانه‌ای از زبان شعر این متن ادبی در گفت‌وگوهای شخصیت‌های مختلف این نمایش تلویزیونی مشاهده می‌شود. کلام حاج یونس در جایگاه شیخ صنعان فیلم بیش از همه و بعد از او گفت‌وگوهای بقیه شخصیت‌ها حتی مادر بزرگ پیر و ساده «هستی» نیز با کلمات آهنگین و مسجع آمیخته است، تاجایی که در برخی صحنه‌ها تصور می‌شود فیلم‌نامه به شعر نوشته شده است. در بعضی موارد دقیقاً مصرعی از داستان شیخ صنعان از زبان شخصیت داستان بیان می‌شود و گاهی نیز به آن ابیات اشاره‌ای می‌شود. نمونه‌هایی در زیر آورده شده است:

«توئه لندهور بی رگ، شدی خیرخواه و مُصلح؟ دلال کنجی، شدی واسه من مُنجی؟ بگم جلوی مادر و خواهرات چه عیار طراری هستی» (میوه ممنوعه، سکانس تشرزدن حاج یونس به جلال)

و در جایی دیگر حاج یونس که از این عشق پیری خود شرمسار است به خود می‌گوید: «سجاده‌نشین باوقاری بودم» و در همان سکانسی که با تهرانی، منشی شرکت در حال گفت‌وگوست غیرمستقیم اظهار عجز خود را در برابر عشق و این رسوایی بیان می‌کند. حتی مصرع بعدی این شعر مولانا نیز در صحبت‌های هر دو شنیده می‌شود: «بازیچه کودکان کویم کردی».

زاهد بودم ترانه‌گویم کردی	سرفتنه بزم و باده‌جویم کردی
سجاده‌نشین باوقاری بودم	بازیچه کودکان کویم کردی

(فروزانفر، ۱۳۷۶، ص. ۱۴۸۴)

و این بیت عطار نیز در دیالوگی دیگر شنیده می‌شود:

تخته کعبه‌ست ابجدخوان عشق	سرشناس غیب سرگردان عشق
---------------------------	------------------------

(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۹)

۴،۴،۷. ترجمه بیناشانه‌ای نقش‌مایه‌ها و درون‌مایه‌ها

۴،۴،۷،۱. غفلت از یاران قدیم

- وقتی هم صحبتان شیخ از عشق او آگاه شدند تک‌تک آمدند و او را پندی دادند تا از عشق رهایی یابد؛ اما شیخ صنعان هیچ سخنی جز عشق نمی‌شنید و به هر کدام از آنان پاسخی می‌داد و توجیه می‌کرد که نمی‌تواند از دام عشق رهایی یابد. بدین سان شیخ از دوستان و مریدان کناره‌گیری کرد. عطار می‌نویسد:

آن دگر گفتش که یاران قدیم	از تو رنجورند و مانده دل دو نیم
---------------------------	---------------------------------

(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۳۸)

منشی شرکت یونس (آقای تهرانی) نزد او می‌آید و می‌گوید که رفقای قدیمی و یاران مسجدی او را به ضیافت دعوت کرده‌اند و سراغی از شما می‌گیرند که چرا حاج یونس با آنان همچون قبل معاشرت نمی‌کند.

۴،۴،۷،۲. تقدیر و قضای الهی

مرتضوی، داستان عطار را تجزیه و تحلیل و نتایجی از آن استخراج کرده است؛ از جمله «رجحان کشش بر کوشش و برتری تقدیر از تدبیر و اثبات جبر» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۱۸).

وقتی حاج یونس می‌گوید که از انجام شرط آخر معذور است. هستی می‌گوید که اگر از عشق من دست بکشی آزاد و رها

هستی و شرط و شروطی نیست. عطار از زبان دختر ترسا می‌گوید:

ور نخواستی کرد اینجا اقتدا خیز رو، اینک عصا اینک ردا
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۷)

اما حاج یونس شروط را می‌پذیرد و می‌گوید: حتماً قضای الهی این گونه بوده است.

شیخ عاشق گشته کار افتاده بود دل ز غفلت بر قضا بنهاده بود
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۷)

شیخ صنعان می‌گوید که در پس تمام این جریان‌های پیش آمده حکمت الهی قرار دارد و این عشق و کافر شدن امتحان الهی است که باید از آن سربلند بیرون آید. حاج یونس نیز که خود را در مسیری ناشناخته می‌بیند با تسلیم در برابر این عشق بیان می‌کند که تقدیر الهی این کار را رقم زده است و باید پذیرفت.

۴،۴،۷،۳. گذشتن از ایمان زهدآمیز برای بازگشتن به ایمان

شیخ زاهد [شیخ صنعان] بهره‌ای از عشق و حلاوت آن نبرده است و بدون این گوهر، حق‌شناسی ممکن است چندان سره نباشد؛ چون زهد و عبادت در گوشه خلوت مصون از خطر فریفتگی به واقعیتی است که زاهد آن را بی‌مقدار می‌پندارد و به هیچ بر نمی‌گیرد؛ اما در عشق امکان لغزش هست و تا این وادی پیموده نشود و زاهد وسوسه جمال و جلال را به آزمایش وجدان درنیابد و عشق صافی نشود، دور نیست که عبادتش ناقص باشد و وقتی کامل و تمام عیار است که خمیرمایه اش عشق پالوده است و آن هنگامی است که سالک از این امتحان سربلند و روسفید بیرون آمده باشد که حاصلش خاکساری است؛ زیرا زهد، برعکس عشق مورث کبر و غرور است (ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۲۰۲-۲۰۳).

اشرف‌زاده می‌گوید: «داستان شیخ صنعان نتیجه‌ای کلی دارد که عبارت است از: بی‌اثربودن عبادت و زهد در صورت توجه به‌ظاهر عبادت و بی‌بهرگی و دوری از حقیقت و روح ایمان» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۲۲).

حاج یونس فتوحی نیز پیش از این به ورطه عجب و کبر وارد شده است و ادعا می‌کند هیچ واجب و مستحبی را فرونگذاشته، حج به‌جا آورده و هیچ نیازمندی از نزدش دست خالی برنگشته است و کمالات بسیار دارد:

خود صلاۀ و صوم بی‌حد داشت او هیچ سنت را فرونگذاشت او
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۳۰)

بنابراین، حجایی بین او و حضرت حق باقی است باید این حجاب و غبار غرور کنار بروند تا حاج یونس بشکند. برای شکستن باید عاشق شود تا رسوا شود و آن‌گاه مانند شیخ صنعان مقبول حضرت حق شود. هر دو داستان در این درون‌مایه کاملاً شباهت دارند:

پیش از این در عشق بودی خام خام خوش بزی چون پخته گشتی، والسلام
(اشرف‌زاده، ۱۳۸۰، ص. ۴۸)

نتیجه

یافته‌های زیر به پرسش‌های تحقیق پاسخ می‌دهند:

پرسش نخست درباره مؤلفه‌های مشابه و متفاوت در ترجمه بیناشانه‌ای از یک روایت ادبی کهن به یک نمایش دینی معاصر بود؛ همان‌طور که در تحلیل‌ها مشاهده شد، روایت شیخ صنعان و نمایش میوه ممنوعه از لحاظ بُعد ساختاری و محتوایی در موارد بسیار شباهت دارند و بن‌مایه‌های اصلی داستان اصلی در فیلم‌نامه حفظ شده است، مؤلفه‌های مشابه عبارت است از:

- بی‌رنگ داستان. خط سیر داستان، حوادث آغازین، پایان و نقطه اوج و فرود؛

- مضامین عرفانی و عاشقانه در این مجموعه نمایشی و داستان شیخ صنعان؛
 - بُعد معنوی شخصیت اصلی هر دو اثر؛
 - بازنمایی کشمکش‌های درونی شخصیت‌ها و جستجوی حقیقت؛
 - تضاد بین عشق دنیوی و عشق الهی و توبه؛
 - موسیقی تیتراژ و متن فیلم با الهام از مضامین عارفانه و عاشقانه داستان شیخ صنعان؛
 - نمادهای مختلف داستان در این مجموعه نمایشی برای انتقال مفاهیم عمیق‌تر؛
 - اشارات مستقیم به این داستان از زبان شخصیت‌ها و استفاده از متن داستان در برخی گفت‌وگوها.
- از آنجاکه روایت در قالب نمایش تبلور یافته، مسلماً از چاشنی تخیل و افزودن جنبه‌های نمایشی بی‌نیاز نبوده است. برخی از وقایع، کنش‌ها، واکنش‌ها و مضامین توسط فیلم‌ساز در متن نمایش تکرار می‌شود و بعضی از آنها از لحاظ داستانی و فرهنگ معاصر تغییر یافته و قسمت‌هایی نیز خلاقانه به فیلم‌نامه اضافه شده است؛ بنابراین مؤلفه‌های متفاوت این‌گونه طبقه‌بندی می‌شود:
- اضافه‌شدن شخصیت‌های فرعی، مانند اعضای خانواده حاج یونس
 - زمان و مکان داستان: بازسازی عناصر داستان شیخ صنعان در زمان و مکان معاصر.
 - مضامین اجتماعی و اخلاقی: این نمایش به مسائل اجتماعی، احساسی، اخلاقی و خانوادگی روز ایران می‌پردازد و نقدهای اجتماعی را در دل خود جای داده است، شخصیت‌های این مجموعه نمایشی با مشکلات و چالش‌های اجتماعی و خانوادگی دنیای معاصر دست‌وپنجه نرم می‌کنند؛ درحالی‌که داستان شیخ صنعان بیشتر بر مفاهیم عرفانی تمرکز دارد.
 - زبان و ادبیات: داستان شیخ صنعان نوعی ادبیات کلاسیک به شمار می‌رود که به زبان نظم بیان شده است؛ ولی داستان این مجموعه مربوط به عصر حاضر است، همچنین سعی شده است ردپای پیوند با ادبیات و اثر اصلی تأثیرگذار بر فیلم‌نامه در بخش‌هایی نگه داشته شود و زبان شخصیت‌ها به‌خصوص شخصیت اصلی در مواردی به زبان شعر نزدیک باشد.
 - استفاده از داستان‌های فرعی در کنار قصه اصلی نمایش: عطار در بخش داستان شیخ صنعان فقط این ماجرا را روایت می‌کند؛ ولی در مجموعه میوه ممنوعه داستانک‌های فرعی دیگر مانند روابط خانوادگی «تهرانی» منشی شرکت، زندگی شخصی «هستی شایگان»، مادر بزرگش و منشی شرکت و... نیز تا حدی بیان می‌شود.
 - تعدد شخصیت‌ها و کشمکش‌های متفاوت: در داستان عطار کشمکش اصلی قصه کشمکشی درونی مربوط به شخصیت صنعان با خود و کشمکش وی با مریدان است؛ درحالی‌که در این نمایش به تناسب وجود شخصیت‌ها و داستان‌های فرعی دیگر با کشمکش هریک از شخصیت‌ها و حوادث جدید مواجه می‌شویم.
 - توضیحات مربوط به پاسخ سؤال نخست، پاسخ پرسش دوم را نیز روشن می‌سازد؛ این اقتباس را می‌توان طبق مدل اندرو از نوع وام‌گیری به حساب آورد. خواننده شاهد اقتباس مستقیم و کامل از این داستان نیست. اقتباس‌گر تلاش کرده است که جذابیت فیلم‌نامه و جلب‌نظر مخاطبان و موفقیت این نمایش مرهون وام‌گیری از داستان شیخ صنعان عطار باشد.
 - در این اقتباس، نظاره‌گر ترجمه روایتی کهن به نمایشی معاصر در نظام دیداری‌شنیداری هستیم و باوجود آنکه اقتباس‌گر از رویکرد اقتباس وفادارانه و تحت‌اللفظی فاصله گرفته و خلاقانه حرکت کرده است؛ اما همچنان متأثر از متن مبدأ پیش رفته و متأثر از داستان شیخ صنعان اثری نو آفریده است. اقتباس‌گر برخی از عناصر ساختاری و محتوایی را که از منبع ادبی وام گرفته و به‌صورت مستقل و با روایتی تازه در فضایی جدید و با مکان، زمان و شخصیت‌های متفاوت در چهارچوب روابطی نوین و کشمکش‌های دنیای معاصر گسترش داده است. دلایل اصلی این نتیجه‌گیری عبارت است از:
 - انتخاب عناصر کلیدی که در سؤال نخست به آنها پرداخته شد؛
 - تغییر و تحول عناصر: این عناصر وام‌گرفته‌شده در میوه ممنوعه دستخوش تغییرات و تحولات شایان توجهی شده

است تا با بافت داستانی جدید و نیازهای مخاطب امروزی هم‌خوانی پیدا کند؛

- ایجاد بافت داستانی جدید: این مجموعه نمایشی با وجود وام‌گیری از عناصر داستان شیخ صنعان، بافت داستانی مستقل و ویژه‌ای دارد که آن را از داستان اصلی متمایز می‌کند. داستان شیخ صنعان حیات مستقلی در رسانه دیداری شنیداری به دست نیاورده است؛ بنابراین اثر جدید از نوع تلاقی نیست و چه بسا مخاطب از حضور متن اصلی در این مجموعه آگاه نباشد.

- توجه به مخاطب امروزی: سازندگان این مجموعه نمایشی تلاش کرده‌اند تا با به‌روزرسانی عناصر داستان شیخ صنعان و تطبیق آنها با ذائقه مخاطب امروزی اثری جذاب و درخور فهم خلق کنند؛

اندرو نیز این نوع اقتباس را وام‌گیری توصیف می‌کند. در این روش، اقتباس‌کننده عناصر اصلی متن مبدأ را برای مفاهیم الهام‌بخش انتخاب می‌کند و آنها را در بافت داستانی جدیدی قرار می‌دهد. این نوع اقتباس به سازنده اجازه می‌دهد تا با حفظ روح اصلی متن مبدأ، اثری جدید و بدیع خلق کند.

منابع

- آقا حسینی، حسین، هاشمی، سید مرتضی، و پرتوی راد، طیبه (۱۳۹۴). بررسی ظرفیت‌های نمایشی حکایت «زن پارسا» الهی‌نامه عطار برای اقتباس نمایشنامه. *ادب فارسی*، ۵(۱)، ۴۱-۵۹. <https://doi.org/10.22059/jpl.2015.56609>
- اشرف زاده، رضا (۱۳۸۰). *حکایت شیخ صنعان از منطق الطیر عطار نیشابوری با تحقیقی درباره داستان و شرح ابیات آن* (چاپ دوم). اساطیر.
- اکو، امبرتو (۱۳۸۰). *ترجمه به مثابه مذاکره: از جوهر تا ماده* (به کوشش احمد پاکتچی، ترجمه بیناشانه‌ای). سمت.
- اندرو، جیمز دادلی (۱۳۸۲). بنیان اقتباس (ابوالفضل حری، مترجم). *فصلنامه فارابی*، ۱۲(۴)، ۱۱۹-۱۲۸. (اثر اصلی منتشر شده در ۱۹۸۴). <http://ensani.ir/fa/article/25340>
- پرتوی راد، طیبه، و شهبان، محمد (۱۳۹۴). واکاوی ظرفیت‌های نمایشی منطق الطیر عطار با رویکرد بررسی و مقایسه اقتباس‌های داخلی و خارجی از این اثر برای تئاتر. *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۲۶(۲)، ۳۳-۴۴.
- https://rpil.ui.ac.ir/article_19425.html?lang=fa
- پورشبانان، علیرضا، و عبدی، مهدی (۱۳۹۲). *نگاهی به تاریخچه اقتباس سینمایی از متون کلاسیک ادبیات فارسی: (بررسی دلایل ضعف و عدم ساخت فیلم‌های اقتباسی موفق در سینمای ایران)*. هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. <https://anjomanfarsi.ir/pdf/pa7/1/1026.pdf>
- حیدری، محمود (۱۳۹۸). اقتباس مجموعه نمایشی شهرزاد از هزارویک‌شب براساس نظریه دادلی اندرو. *نقد ادبی*، ۱۲(۴۷)، ۸۹-۱۱۵. <https://lcq.modares.ac.ir/article-29-31060-fa.html>
- خوش خلق، نقی (۱۳۹۸). *چگونگی اقتباس روایت فیلمی از روایت دینی با بررسی موردی سریال میوه ممنوعه* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صداوسیما جمهوری اسلامی ایران]. گنج.
- <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/2bcef3be72d94f46095e1b00217b82bf?sample=1>
- ستاری، جلال (۱۳۸۷). *پژوهشی در قصه شیخ صنعان و دختر ترسا*. نشر مرکز.
- شمس‌الهی، مرضیه، و امیر شاه‌کرمی، سید نجم‌الدین (۱۳۹۷). از داستان تا فیلم سینمایی انیمیشن، شیوه اقتباس هائو میزاکی از ادبیات داستانی ژاپن. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۶(۴)، ۸۲-۱۰۳.
- <https://clrj.modares.ac.ir/article-12-18892-fa.html>
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶). *کلیات شمس تبریزی به انضمام شرح حال مولوی*. امیرکبیر.
- قهرمانی، محمدباقر، و ثمنی، نغمه (۱۳۷۹). سینمای اقتباسی ۱۳۷۷-۱۳۵۷. *هنرهای زیبا*، ۷، ۱۰۵-۱۱۹.
- https://jhz.ut.ac.ir/article_13942.html
- کبیری پهلوانی، گیتی (۱۳۹۹). *ویژگی‌های اقتباس نمایشی از ادبیات کلاسیک با تمرکز بر داستان سیمرغ در منطق الطیر عطار*

بر اساس نظریات جوزف کمبل [پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره]. گنج.

<https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/684c3118e4209ab26c663707398829ac?sample=1>

میرزاسوزنی، صمد (۱۳۹۳). منبعی جامع درباره مسائل کلیدی ترجمه. ایده درخشان.

نادری، هومن، و مجابی، سیدعلی (۱۴۰۰). بررسی ترجمه بینانشانه‌های نظام کلام و تصویر در نگاره «گذر سیاوش بر آتش» شاهنامه طهماسبی. دو فصلنامه روایت شناسی، ۵(۹)، ۴۱۵-۴۳۴.

https://www.narratologyjournal.ir/article_128470.html

یاکوبسن، رومن (۱۳۳۸). در باب جنبه‌های زبانی ترجمه (به کوشش احمد پاکتچی، ترجمه بینانشانه‌ای). سمت.

References

- Aghahosseini, H., Hashemi, S. M., & Partovi Rad, T. (2015). Assessing the Dramatic Potentialities for Play Adaptation, Case Study: "The Pious Woman" in Attar's *Ilāhī-Nāma*. *Persian Literature*, 5(1), 41-59. <https://doi.org/10.22059/jpl.2015.56609> [In Persian].
- Andrew, J. D. (2003). The Foundation of Adaptation (A. Horri, Trans.). *Farabi Quarterly*, 12(4), 119-128. (Original work published 1984). <http://ensani.ir/fa/article/25340> [In Persian].
- Andrew, J.D. (1984). *Concepts in Film Theory* (1st ed.) Oxford University Press.
- Ashrafzadeh, R. (2001). *The Story of Sheikh San'an from Attar of Nishapur's Conference of the Birds: Research on the Story and Explanation of Its Verses*. Asatir Publication. [In Persian].
- Eco, U. (2004). *Translation as Negotiation: From Substance to Matter*. (A, Pakatchi, Ed.). SAMT. [In Persian].
- Forouzanfar, B. (1997). *The Sheer Volume of Shams Tabrizi with a Biography of Molavi*. Amirkabir Publications. [In Persian].
- Ghahramani, M., & Samini, N. (2000). Film Adaptations in Iran Since the Islamic Revolution. *Honarhay-e Ziba*, 7, 105-119. https://jhz.ut.ac.ir/article_13942.html [In Persian].
- Heydari, M. (2019). The adaptation of the Shahrzad TV series from "Hezaro Yek Shab" (One Thousand and One Nights) based on the theory of Dudley Andrew. *Literary Criticism*, 12(47), 89-115. <https://lcq.modares.ac.ir/article-29-31060-fa.html> [In Persian].
- Jakobson, R. (1959). *On the Linguistic Aspects of Translation* (A, Pakatchi, Ed.). Samt. [In Persian].
- Kabiri Pahlavani, G. (2020). *Characteristics of Dramatic Adaptation from Classical Literature Focusing on the Story of Simorgh in Attar's Conference of the Birds Based on Joseph Campbell's Theories* [Master thesis, Sooreh University]. Ganj. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/684c3118e4209ab26c663707398829ac?sample=1> [In Persian].
- Khosh Kholgh, N. (2019). *How to Adapt a Film Narrative from a Religious Narrative: A Case Study of the Forbidden Fruit Movie* [Master thesis, Iran Broadcasting University]. Ganj. <https://ganj.irandoc.ac.ir/viewer/2bcef3be72d94f46095e1b00217b82bf?sample=1> [In Persian].
- Mirza Soozani, S. (2014). *A Comprehensive Resource on Key Translation Issues*. Ideh Derakhshan Publication. [In Persian].
- Naderi, H., & Mojabi, S. A. (2021). A Study of the Intersemiotic Translation of Verbal and Visual Systems in the Illustration of 'Siavash Passing through Fire' from the Shahnameh of Tahmasb. *Narrative Studies Journal*, 5(9), 415-434. https://www.narratologyjournal.ir/article_128470.html [In Persian].
- Partovi Rad, T., & Shahba, M. (2015). Exploring the Dramatic Potential of Attar's Conference of the Birds with a Comparative Study of Domestic and Foreign Adaptations for Theater. *Textual Criticism of Persian Literature*, 26(2), 33-44. https://rpll.ui.ac.ir/article_19425.html?lang=fa [In Persian].
- Pour Shabanan, A., & Abdi, M. (2013, March 292-303). *A Look at the History of Cinematic Adaptation of Classical Persian Literature: (An Examination of the Reasons for the Weakness and Lack of Successful Adapted Films in Iranian Cinema)*. The Seventh Conference on Persian Language and Literature Research, Hormozgan University. <https://anjomanfarsi.ir/pdf/pa7/1/1026.pdf> [In Persian].
- Sattari, J. (2008). *A Study of the Story of Sheikh San'an and the Christian Girl*. Markaz Publication. [In Persian].
- Shamsullahi, M., & Shah Karami, S. N. (2018). From Story to Animated Film: Hayao Miyazaki's Adaptation Method from Japanese Fiction. *Comparative Literature Research*, 6(4), 82-103. <https://clrj.modares.ac.ir/article-12-18892-fa.html> [In Persian].
- <https://fa.ifilmstv.ir>