

تحلیل روابط بینامتنی در برخی آثار داریوش مهرجویی^۱

زهرة صفوی زاده سهی^۲؛ منا خدابخش^۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۹/۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱

چکیده

این پژوهش در نظر دارد به بررسی چگونگی عملکرد ترجمه سینمایی به‌مثابه یک عملکرد بینامتنی، میان اثر ادبی و اثر سینمایی بپردازد. در این راستا، سه نوع رابطه بینامتنی در جریان اقتباس سینمایی معرفی شده که شامل «تکرار، آفرینش و حذف» است. پس از معرفی هر یک از این روابط، انواع تکرار و آفرینش در برگردان سینمایی، به تفصیل و با ارائه مثال‌هایی، عمدتاً از دو فیلم اقتباسی «گاو» و «درخت گلابی»، شرح داده شده است. نگارندگان در این مقاله و در جریان معرفی روابط بینامتنی، درصدد بررسی چگونگی نشان‌دار شدن فرامتن سینمایی به‌لحاظ فرهنگی هستند. طبقه‌بندی روابط بینامتنی در اقتباس، با مبنا قراردادن رویکرد فرکلاف (۱۹۹۵) به متن صورت گرفته است. فرکلاف، متن را در تعریف «تکرار نسبی» و «آفرینش نسبی» می‌داند. از سوی دیگر، ضمن معرفی تقسیم‌بندی یاکوبسن در مورد انواع ترجمه- که شامل ترجمه درون‌زبانی، بین‌زبانی و بین‌نشان‌های است، این پژوهش، اقتباس سینمایی را به‌عنوان نوعی ترجمه بین‌نشان‌های معرفی می‌کند.

واژه‌های کلیدی

پیش متن، فرامتن سینمایی، تکرار، آفرینش، اقتباس سینمایی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. استادیار گروه زبان شناسی، دانشکده علوم انسانی، واحد تاکستان، دانشگاه آزاد اسلامی، تاکستان، ایران.
naghme_linguist@yahoo.com (نویسنده مسئول).

۳. دانشجوی دکتری گروه زبان شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
mona.khodabakhsh@yahoo.com

مقدمه

در زمینه اقتباس سینما از ادبیات و برعکس، همواره دو نوع نگاه وجود داشته است. ابتدا آن نوع نگرشی که با نوعی تعصب معتقد به جداسازی و مرزبندی بین هنرها است و سعی در استقلال هنرها از هم دارد و از پس همه پیشرفت‌ها و کشف‌ها به دنبال آن عنصر و نشانه مستقل در آن رشته هنری است.

پیروان این نوع نگرش همواره آن را از دیگر هنرها متمایز و ویژه می‌کنند. دوم آن نوع نگرشی است که به بی‌مرز شدن هنرها قائل است. در این نوع نگرش، سینما، ادبیات، عکاسی، تئاتر، مجسمه‌سازی، معماری، نقاشی و... با هم در تعامل هستند و شاید بتوان گفت که ما با نوعی چند رسانگی روبه‌رو هستیم که می‌کوشد از تثبیت همه هنرها و حتی حضور تماشاگر و مخاطب در اثر خود سود بجوید.

در این نوع نگرش، مصالح مختلف هنری و غیره از زبان کلامی داستان گرفته تا موسیقی، تدوین میزانشن، زاویه‌ی دوربین، نوع هنرپیشه، نوع پوشش، نوع تماشاگر و غیره، همه در موازات با یکدیگر و در تعامل بینامتنی از یکدیگر اثر می‌پذیرند. شایان ذکر است که با نگاهی دقیق به این نوع نگرش، خواهیم فهمید که نگرش دوم به گونه‌ای بازگویی نظریه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای سجویی (۱۳۸۷) و بنیامنتیت فرکلایا (۱۹۹۵) است. بدین ترتیب، متن خالص و نظام رمزگانی بدون تأثیر از متون و نظام‌های رمزگانی دیگر وجود ندارد. در ادامه این مقاله، نگارندگان تلاش می‌کنند تا به گونه‌ای جامع بنیامنتیت را معرفی کنند. از این رو باید خاطر نشان کرد که هدف اصلی پژوهش حاضر بررسی چگونگی عملکرد برگردان اقتباسی میان پیش‌متن ادبی و فرامتن سینمایی است. صفوی‌زاده (۱۳۸۹) با بررسی تطبیقی روابط بینامتنی میان داستان و فیلم سه نوع رابطه‌ی بینامتنی را به تفصیل شرح داده است. مطالعات موردی صفوی‌زاده (۱۳۸۹) «داستان درخت گلابی» نوشته‌ی گلی ترقی به‌مثابه پیش‌متن ۲ و «فیلم درخت گلابی» ساخته‌ی داریوش مهرجویی به‌مثابه فرامتن ۳ و همچنین «داستان چهارم از مجموعه‌ی عزاداران

1. N. Fair Clough
2. Pre-text
3. Meta-text

بیل» نوشته غلامحسین ساعدی به مثابه پیش‌متن و «فیلم گاو» ساخته داریوش مهرجوئی به مثابه فرامتن بوده‌اند. به همین دلیل، نگارندگان این مقاله در تلاش برای توضیح روابط بینامتنی مذکور از فیلم‌های اقتباسی مذکور به‌عنوان نمونه استفاده کرده‌اند. در این مقاله تلاش می‌شود تا به بررسی رمزگان‌هایی پرداخته شود که باعث نشان‌دار کردن متن سینمایی به لحاظ فرهنگی شوند. شایان ذکر است که پیش از این عروجی (۲۰۱۰) نیز بحث نشان‌داری فرهنگی را تا حدودی در ارتباط با فیلم اقتباسی کنعان مطرح کرده است. اما در این مقاله تلاش می‌شود تا پس از معرفی اقتباس سینمایی به مثابه ترجمه بینانشانه‌ای، فرامتن سینمایی را معرفی کرده و آن را حاصل سه عملکرد بینامتنی یعنی تکرار، آفرینش و حذف لحاظ کنند.

پیشینه پژوهش

احتمالاً نخستین کسی که توانست براساس یک داستان کوتاه، فیلمی اقتباسی بسازد، ژرژ ملیس^۱ بود. وی در سال ۱۸۹۹ میلادی اقدام به تهیه فیلمی به نام «ماجرای دریفوس»^۲ کرد که موضوع آن از روزنامه‌های آن روز پاریس گرفته شده بود، و آن را در زمانی ۱۵ دقیقه‌ای بازگو کرد. کاملیا الیوت^۳ در کتاب بازاندیشی مباحث فیلم و رمان^۴؛ رمان و فیلم را به‌عنوان کلمات و تصاویر در تقابل با هم قرار می‌دهد و به اعتقاد وی، این دو نظام نشانه‌شناختی هم به‌لحاظ صوری و هم فرهنگی متعلق به دو جبهه متفاوت هستند. از سوی دیگر، او ابراز می‌دارد که رمان و فیلم هنرهای خویشاوندی تلقی می‌شوند که تکنیک‌های صوری، مخاطبان، ارزش‌ها، منابع، الگوها، راهبردهای روایی و بافت‌های مشترکی با یکدیگر دارند (الیوت، ۲۰۰۳).

الیوت در ادامه به نگرش اندیشمندان میان‌رشته‌ای در زمینه قیاس^۵ و اقتباس اشاره می‌کند.

1. Georges Melies
2. L'affaire Drefus
3. K. Elliot
4. Rethinking the novel/film debate
5. analogy

در ۱۹۲۶، بوریس.م.آیخنباوم اظهار کرد: «ترجمه‌ی یک اثر ادبی به زبان سینما به این مفهوم است که در زبان سینما، معادل‌هایی برای اصول سبکی آن اثر ادبی پیدا کنیم». در ۱۹۹۸، مارتین.سی. باتستین ۲ قیاس را در اقتباس ضروری دانست، چرا که به اعتقاد وی؛ این دو رسانه، تصویری و کلامی در جنبه‌های اساسی نامتجانس هستند. در فاصله زمانی بین این دو نفر، قیاس متداول‌ترین شکل ۳ اقتباس بوده است. در ۱۹۵۷، جورج بلواستون ۴ به بررسی معادل‌های سینمایی که در سطحی قیاسی عمل می‌کنند، پرداخت.

در ۱۹۷۵ جفری واگنر ۵، قیاس را نه تنها به ضرورت نشانه شناختی بلکه به خاطر کیفیت زیبایی شناختی به عنوان بهترین شکل اقتباس معرفی می‌کند. جوی گولدبویوم ۶ در ۱۹۸۵ تصریح کرد؛ شیوه بانی در ادبیات داستانی کاملاً با شیوه بانی در سینما متفاوت است. لذا به وسیله یافتن راهبردهای قیاسی است که یکی تأثیرات دیگری را دریافت می‌کند و بزرگترین چالش اقتباس نیز در این نکته نهفته است.

بنا به اعتقاد الیوت ۲۰۰۳، دامنه‌ی عملکرد قیاس در فاصله‌ی اجتناب‌ناپذیر نشانه شناختی کلمات و تصاویر و ارتباط ناگسستگی بین صورت و محتوا اتفاق می‌افتد. واگنر و دیگران قیاس را یک نقطه‌ی مهم عزیمت به سوی تولید یک اثر هنری تازه می‌دانند؛ و از آنجا که به اعتقاد آنها کارگردان تلاشی در جهت بازتولید اصل اثر ادبی نمی‌کند (و یا می‌توان گفت تلاشش در حداقل ممکن بوده است)، قیاس را نمی‌توان به مخدوش کردن اصالت ادبی متهم کرد؛ به این معنی که هدف وفاداری صرف به اصل ادبی نبوده است، با این وجود که شاید وفاداری به اصل نیز کاملاً از بین نرفته باشد. الیوت در ادامه اشاره می‌کند که قیاس می‌بایست «شایسته اصل اثر» باشد، و یا حداقل به مبداء اصلی خود گوشه

1. Boris M. Eikhenbaum
2. 9. Marth C. Bateštin
3. Preferred model
4. George Blaestoue
5. Geoffrey Wagner
6. Joy Gould Boyum

چشمی داشته باشد. او معتقد است قیاس موقعیت یک اقتباس به‌عنوان اثر هنری را به موقعیت آنی به‌عنوان یک ترجمه از رمان پیوند می‌زند. به‌عنوان مثال، در فیلم اقتباسی مهمان مامان، فیلم‌ساز در تلاش برای ایجاد قیاسی از این نوع است؛ و فرامتن تا جایی که ممکن است به پیش متن که همان داستان کوتاه مهمان مامان است، وفادار است.

چهارچوب نظری

اقتباس سینمایی

گستره تعامل سینما و ادبیات به اقتباس محدود نمی‌شود، اما اقتباس پایگاه اصلی رابطه این دو نظام نشانه‌ای است. اقتباس سینمایی در تعریف عام، ساخت و خلق یک فیلم بر مبنای یک اثر دیگر است که این اثر مبداء می‌تواند اثری ادبی مانند رمان (داستان بلند)، داستان کوتاه، نمایشنامه یا بیوگرافی باشد. شایان ذکر است که امروزه، اقتباس صرفاً به اقتباس سینمایی محدود نمی‌شود و این امکان وجود دارد که به‌طور مثال، داستانی براساس یک فیلم یا اثر سینمایی نوشته شود اما در اقتباس سینمایی، قطعاً نوع و رسانه‌ای که داستان در آن نقل می‌شود، بر جوهره و پیکره خود داستان اثر می‌گذارد.

عوامل مختلفی از قبیل بلندای رمان، زاویه دید، نحوه ارائه زمان دستوری و جنس نشانه‌ها در اقتباس از یک رسانه به رسانه دیگر ممکن است در چگونگی انتقال معنی تأثیرگذار باشند. *تال جامع علوم انسانی*

بدین ترتیب، در جهت ایجاد درک روشن‌تری از مبانی نظری این مقاله، لازم می‌کند که مفاهیم نظری دیگری از قبیل بینامتنیت، ترجمه به‌مثابه یک عملکرد بینامتنی و اقتباس به‌مثابه ترجمه بنیاد نشانه‌ای و نشانه‌شناسی لایه‌ای از دیدگاه سجودی برای خوانندگان توضیح داده شود.

بینامتنیت^۱

1. Intertextuality

نظریه‌پردازان پس از سوسور، افرادی مانند میخائیل باختین^۱ و ژولیا کریستووا^۲ بودند که بیشتر دغدغه موجودیت زبان در موقعیت‌های اجتماعی را داشتند؛ «آنها متن‌ها را خواه ادبی و خواه غیر ادبی فاقد هرگونه معنای مستقل می‌دانستند. متون در واقع متشکل از همان چیزی است که نظریه‌پردازان اکنون آن را امری بینامتنی می‌دانند. نظریه‌پردازان ادعا دارند که کار خوانش، ما را به شبکه‌ای از روابط بینامتنی وارد می‌کنند» (آلن ۳، ۱۳۸۰، ص ۱۲). آنها معتقدند: «معنا چیزی می‌شود که بین متن و همۀ متون مورد اشاره و مرتبط با آن موجودیت می‌یابد و این خارج شدن از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از مناسبات متنی است و در اینجا است که متن تبدیل به بینامتن می‌شود» (همان).

براساس این دیدگاه، متن مفهومی تکریری است. هر لایه متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر (متن‌های دیگر)، دامنه متن بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند باز و بی‌پایان است (سجودی، ۱۳۸۸، ص ۲۱۲). به عبارت دیگر، متن محصول روابط بینامتنی است. در اینجا تصور ما از روابط بینامتنی صرفاً مواردی از اشاره مستقیم یا حتی ضمنی به متنی شناخته شده در متنی دیگر نیست، بلکه همانطور که کالر تصریح کرده است: «بینامتنیت صرفاً نامی نیست که بیانگر رابطه یک اثر یا متن به خصوص قبلی باشد، بلکه مفهومی است بیانگر مشارکت یک اثر در فضای گفتمانی یک فرهنگ، رابطه یک متن یا زبان یا روال‌های دلالی متفاوت یک فرهنگ و رابطه‌اش با آن متونی که امکانات آن فرهنگ را پدید می‌آورد» (کالر^۳، ۱۳۸۸، ص ۲۱۲).

سجودی نیز معتقد است «هر متن فقط به واسطه متونی که از قبل وجود داشته‌اند و هریک خود نیز حاصل عملکرد تعاملی رمزگان و متون ماقبل خود بوده‌اند، دریافت می‌شود و امکان تولید معنا را می‌یابد. در واقع در این دیدگاه متن فراورده‌ای بسته نیست که حدودی مشخص و قطعی دارد، بلکه فرایندی باز است که می‌تواند حدود خود را پیوسته باز تعریف کند» (همان).

1. Mikhail Bakhtin
2. Julia Kristeva
3. G. Allen
4. J. Culler

بنیامتنیت در هنرهای غیر ادبی

بنیامتنیت به‌عنوان یک اصطلاح منحصر به مباحث هنرهای ادبی نمی‌شود. این اصطلاح در مباحث سینما، نقاشی، موسیقی، معماری، عکاسی و در واقع همه تولیدات فرهنگی و هنری مطرح می‌شود (آلن، ۱۳۸۵، ص ۲۴۷).

مباحث مربوط به سینما منجر به ایجاد دو نوع رابطه بینامتنی در سینما شد؛ «۱- رابطه بینامتنی بین یک فیلم و فیلم‌هایی که از قبل ساخته شده‌اند؛ ۲- روابط بینامتنی بین فیلم و ادبیات» (آلن، ۲۰۰۰، ص ۱۸۰). بازنای نیز به همین ترتیب بر روابط بینامتنی بین فیلم و ادبیات، فیلم و فیلم‌هایی که از قبل ساخته شده‌اند تأکید دارد؛ بیشتر کتاب‌های شکسپیر از قبیل رومئو و ژولیت، هملت و دیگر آثار وی به‌صورت فیلم بازآفرینی شده‌اند. کریستین متز^۲؛ نشانه‌شناس آلمانی معتقد است که فیلم‌ها فقط یک اثر هنری نیستند، بلکه نظام متنی لحاظ می‌شوند که کلیت منفرد و ناب خود را دارند، در این کلیت، اگر خالق اثر حضوری نیز داشته باشد، فقط به مثابه‌ی بخشی از این کلیت نقش ایفا می‌کند. «امروزه به نظر می‌آید مناسب‌تر باشد تا از فیلم به‌عنوان رسانه‌ای در تعامل با رسانه‌های دیگر و یا عامل میانجی و واسطه با دیگر رسانه‌ها سخن بگوییم» (همان). در ادامه باید اشاره کرد که در این مقاله سعی شده است تا با اتخاذ رویکرد بینامتنی، روابط بینامتنی ممکن بین دو بینامتنی ادبی و سینمایی را معرفی نماید.

ترجمه به‌مثابه یک عملکرد بینامتنی^۳

فرکلاف (۱۹۹۵) ترجمه را به‌عنوان عملکردی بینامتنی معرفی می‌کند که در آن دو متن در رابطه بینامتنی با یکدیگر قرار دارند. فرحزاد (۲۰۰۹) نیز با مبنا قرار دادن رویکرد فرکلاف به ترجمه در مقاله‌ای تحت عنوان «ترجمه به‌مثابه یک عملکرد بینامتنی» نظریه بینامتنی را در ترجمه به‌کار برده و رابطه بین متن مبداء و متن مبداء و متن مقصد را مورد بررسی قرار داده است. وی معتقد است ما در ترجمه با دو بینامتنی ثبت شده روبه‌رو هستیم که پیش از این به آنها متن مبداء و

1. André Bazin
2. Christian Metz
3. Translation as an intertextual practice

متن مقصد گفته می‌شود. فرحزاد به تبع فرکلاف اظهار می‌کند که در چهارچوب بینامتنیت، هیچ متنی برای متن دیگر مبداء تلقی نمی‌شود و به همین دلیل به جای دو واژه قدیمی متن مبداء و متن مقصد از پیش متن و فرامتن استفاده می‌کند. با مینا قرار دادن نگرش فرکلاف که متن را در تعریف «تکرار نسبی» و «آفرینش نسبی»^۲ می‌داند (فرکلاف، ۱۹۹۵، ص ۵) فرحزاد ترجمه را به‌عنوان عملکردی بینامتنی تعریف می‌کند که در آن «دو متن را در رابطه بینامتنی با یکدیگر قرار دارند، چرا که در این رابطه فرامتن پیش متن را به‌لحاظ محتوا و صورت بدون اینکه مقید، وابسته و محدود به آن باشد، تکرار می‌کند» (فرحزاد، ۲۰۰۹).

گفتنی است که اقتباس سینمایی نیز شکلی از ترجمه است، که غالباً پیش‌متن «اثر ادبی» و فرامتن «اثر سینمایی» است. نگارندگان در این مقاله با مینا قرار دادن نگرش فرکلاف و فرحزاد به ترجمه، به معرفی روابط بینامتنی میان دو بینامتن ادبی و سینمایی پرداخته‌اند.

اقتباس به‌مثابه ترجمهٔ بینا نشانه‌ای

یاکوبسن^۳ (۲۰۰۰) سه نوع ترجمه را از هم باز می‌شناسد:

- ❖ ترجمه درون زبانی که به معنی تفسیر نشانه‌های کلامی به‌وسیله نشانه‌های کلامی دیگر در همان زبان است؛
- ❖ ترجمه بین‌زبانی که همان ترجمه به معنای متعارف است، در این نوع ترجمه نشانه‌های زبانی به‌وسیله نشانه‌های زبانی دیگر تغییر می‌کند و ترجمه بنیاد نشانه‌ای که به معنی تفسیر نشانه‌های یک نظام نشانه‌ای با نظام نشانه‌ای دیگر است.

براساس این طبقه‌بندی، از ترجمه، همان‌طور که فرحزاد (۲۰۰۹) نیز اشاره می‌نماید، می‌توان به ترجمه به‌عنوان یک عملکرد بینامتنی نیز نگاه کرد، ترجمه‌ای که به گونه‌ای بومی در همان زبان اتفاق می‌افتد و نتیجه آن بازگویی، تفسیر ژانر

1. Partial repetition
2. partial creation
3. R. Jakobson

و یا گفتمان است. در ترجمهٔ بینا‌زبانی نیز، ما با دو بینامتن یعنی پیش‌متن و فرامتن روبه‌رو هستیم که پدیده‌ای جهانی تلقی می‌شود و همان ترجمه در معنای عام و متعارفش است. در ترجمه بینا‌نشان‌های، ما با دو نظام نشان‌های سر و کار داریم. بدین‌ترتیب، ترجمه متون ادبی به اپرا، موسیقی، نقاشی، تئاتر، فیلم و برعکس از جمله انواع ترجمه بینا‌نشان‌های تلقی می‌شوند. افراد دیگری نیز چون جان کتفورد^۱، گیدن توری^۲ و امبرتو اکو^۳ طبقه‌بندی‌های تقریباً مشابهی از انواع ترجمه ارائه دادند.

هرمیت^۴ «اقتباس فیلم را نوعی ترجمهٔ بینا‌نشان‌های می‌داند که به تبدیل نظامی خاصی از نشان‌ها به یک نظام نشان‌های دیگر می‌پردازد». (۲۰۰۰، ص ۹۸) وی همچنین متذکر می‌شود که: «اقتباس سینمایی را باید به‌عنوان یک محصول هیبریدی مورد مطالعه قرار داد، چرا که این ویژگی هیبریدی و دورگه بودن نتیجه ترکیب و آمیزش دو یا چند مؤلفهٔ فرهنگی است و به همین خاطر اقتباس فرایندی پویا و تعاملی تلقی می‌شود» (همان، ۱۰۵).

در این شکل از ترجمه یعنی اقتباس، غالباً پیش‌متن «اثر ادبی» و فرامتن «اثر سینمایی» است؛ در نتیجهٔ این تبدیل، به اعتقاد فرکلاف (۱۹۹۵) ۱- بخش یا بخش‌هایی در فرامتن تکرار می‌شوند که به آن ترجمه یا تکرار نسبی می‌گویند؛ و ۲- بخش یا بخش‌هایی به فرامتن اضافه می‌شوند که به آن آفرینش نسبی گفته می‌شود. این مقاله در تلاش برای معرفی رابطهٔ بینامتنی دیگری به‌نام حذف است که در آن بخش یا بخش‌هایی در این مدل ترجمه از پیش‌متن حذف می‌شوند. بدین‌ترتیب در ترجمه بینا‌نشان‌های یک اثر اقتباسی، به سه نوع رابطه بینامتنی ممکن می‌توان اشاره نمود.

شایان ذکر است که پیش از این، عروجی و سجودی (۱۳۸۶) در طول بررسی فیلم اقتباسی کنعان، تا حدودی به روابط بینامتنی مذکور اشاره نموده‌اند. عروجی ۱۳۸۶ در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به انواع آفرینش به‌مثابه یکی از روابط

1. John. Catford
2. Gidentoury
3. Umberto Eco
4. C. L hermitte

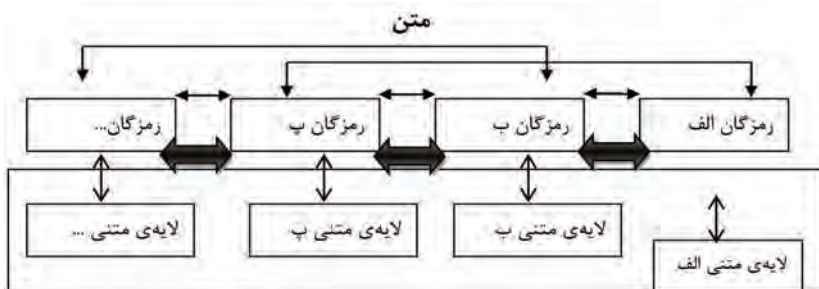
بینامتنی اشاره می‌کند که شامل آفرینش بی‌نشان جهانی، نشان‌دار فرهنگی و آفرینش نمادین بوده، وی در این ارتباط انواع تکرار را نیز معرفی می‌کند.

نشانه‌شناسی لایه‌ای

متز معتقد بود که متن حاصل همنشینی رمزگان‌های متعدد است، اگر رمزگان‌های متفاوت را نظام‌هایی مشابه لانگ سوسوری تلقی کنیم، آنگاه متن نه حاصل همنشینی بین رمزگان‌ها، بلکه حاصل همنشینی بین لایه‌هایی است که هر یک بر اساس انتخاب از آن رمزگان‌ها در کنشی ارتباطی تحقق یافته‌اند. به عبارت دیگر، هر یک از لایه‌های دخیل در تولید و دریافت متن (برخی آگاهانه و برخی ناخود آگاه) حکم پارول را دارند، برای رمزگانی (لانگی) که به مثابه‌ی یک نظام، امکان انتخاب معنی دارد را فراهم کرده است. بنابراین، «متن، نخست جنبه پدیداری دارد، یعنی در هر کنش ارتباطی عینی و با توجه به لایه‌های تشکیل‌دهنده آن برخی متغیرند، شکل می‌گیرد و دوم، به همین دلیل متن پدیده‌ای باز است و نه بسته و قطعی» (همان، ۲۰۳-۲۰۴).

سجودی همین اتفاق را با طرح نموداری نشان می‌دهد. نمودار ذیل از دو بخش تشکیل شده است؛ رمزگان‌ها و لایه‌های متنی. به اعتقاد سجودی، هر متنی از لایه‌های متنی متعددی تشکیل شده که هر یک خود نمود عینی متنی یک نظام رمزگانی‌اند، و با توجه به متن، برخی لایه‌ها، یا حتی گاهی یک لایه نسبت به لایه‌های دیگر اصلی‌تر است. به اعتقاد وی «لایه‌های متنی در تعامل با یکدیگر و در تاثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، به مثابه متن و به مثابه‌ی عینیت ناشی از نظام دلالتگر تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند؛ و ممکن است عینیتی فیزیکی در بافتی در تعامل با لایه‌های دیگر متنی در کار ارتباط و تفسیر، دخالت دلالی داشته باشند و در نتیجه به مثابه‌ی لایه‌ای از متن «خوانده» شود، و در شرایط دیگری در هیچ گونه تعامل متنی با لایه‌های دیگر قرار نگیرد و جزئی از متن نشود» (همان، ۲۰۵). در نموداری که سجودی از متن ارائه داده است، رمزگان‌های متفاوت که در کنش متنی دخالت دارند، خود بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند و این تاثیرات دو سویه و در نگاه کلی چند سویه است. در این رویکرد، متن صرفاً کلامی یا نوشتاری نیست و نوشتار و گفتار می‌توانند یکی از این لایه‌ها باشد. بر این اساس،

رمزگان‌ها متن را ممکن می‌کنند و متن پیوسته فروریزنده و سازنده رمزگان‌هاست.



نمودار ۱: (سجودی، ۱۳۸۷، ۲۰۴)

با توجه به نمودار، «تردیدی نیست که بسته به متن، برخی لایه‌ها، و یا حتی گاهی یک لایه نسبت به لایه‌های دیگر اصلی‌تر است، و یا اصلی‌تر ترقی می‌شود، و در تجلی‌های متفاوت متنی حضور ثابت‌تری دارد (و البته تفسیر و دریافت ثابت‌تر) و لایه‌های دیگر متغیر هستند. اگر چه گاهی ممکن است، این به اصطلاح لایه‌ای حاشیه‌ای‌تر، چنان اهمیت تعیین‌کننده‌ای پیدا کنند، که به واقع لایه به اصطلاح ثابت‌تر، معنی خود را از آن دریافت کند» (سجودی، ۱۳۸۸، ۲۱۰-۲۱۱).

بارت در این زمینه، مفهوم لنگر را مطرح می‌کند. به عبارت دیگر، به نظر او، برخی عناصر متن می‌توانند حکم لنگری تثبیت‌کننده را برای ما بازی کنند و جلوی شناوری نشانه‌های متنی (یا به بیان سجودی لایه‌های متنی) را بگیرند. برای مثال، عناصر زبانی ممکن است خوانش‌های ممکن از یک تصویر را به خوانش‌های ترجیح داده شده به خصوصی محدود کنند: «یا به عبارتی، زنجیره شناور مدلول‌ها را به ثبات بکشانند» (بارت، ۱۳۸۸، ۲۱۱).

متن و نمودار تعدیل شده سجودی

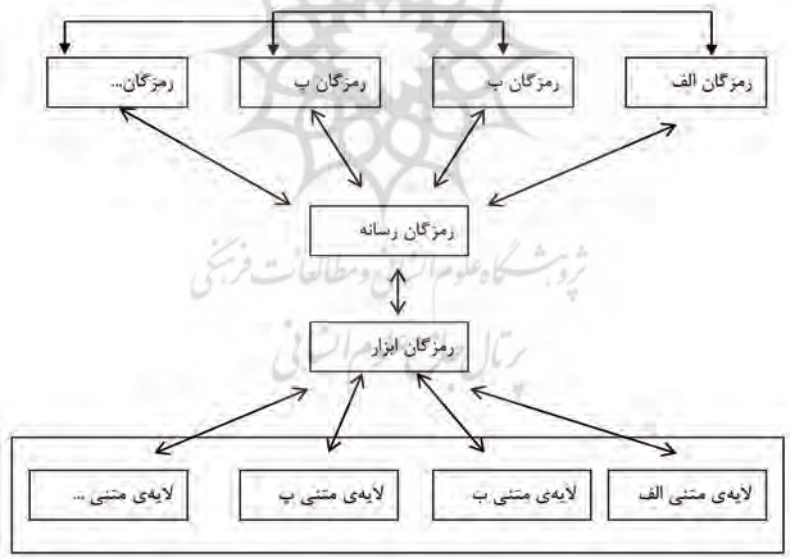
همانطور که در بخش مربوط به رسانه و ابزار ذکر شد، رسانه‌هایی که برای تولید و انتقال معنی به کار گرفته می‌شوند، خود در حکم یک رمزگان در چگونگی دلالت‌های متن دخالت دارند. بر این اساس، رسانه وقتی به متن عینیت متنی

1 - anchorage

بدهد و وقتی خود عینیت متنی پیدا کند، به یکی از لایه‌های متنی تبدیل می‌شود، که دریافت آن از طریق قواعد دلالی رمزگان رسانه ممکن است.

به همین ترتیب، رادیو، تلویزیون، کتاب، نوار صوتی، نوار ویدئویی، امکانات اینترنتی و امثال آن ابزارهایی هستند که رسانه به واسطه‌ی آنها امکان ابلاغ متن به مخاطب را می‌یابد. به اعتقاد سجودی، ابزار نیز رمزگانی را به وجود می‌آورد، که در چگونگی «خواندن» دخالت دارد و خود به یکی از لایه‌های متنی تبدیل می‌شود و برای دریافت کارکرد دلالتگر آن، می‌بایست به رمزگان آن دسترسی داشت.

سجودی به این نکته نیز اشاره می‌کند که «در واقع ابزار عامل نشان‌دار کردن ژانر متن است، برای مثال خبر روزنامه و خبر تلویزیون هر دو از ژانر یا نوع واحد هستند، یعنی ژانر خبر. اما روزنامه، تلویزیون یا رادیو، عواملی هستند که این ژانر را نشان‌دار می‌کنند و انتظارات بخصوصی را به موجب قرار دادهای رمزگان‌های ویژه‌ای به وجود می‌آورد» (سجودی، ۱۳۸۸، ۲۵۵)



نمودار ۲: الگوی تعدیل شده‌ی سجودی از متن (سجودی، ۱۳۸۷، ۲۴۵)

روشی که در این پژوهش به کار برده شده، روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای در حوزه سینما است. نگارندگان با هدف قرار دادن سینمای معاصر به پژوهشی در زمینه روابط بینامتنیت در اقتباس براساس آرای فرکلاف و فرحزاد دست زده‌اند. آنها در راستای اهداف پژوهش و همسو با عنوان آن بخش‌هایی را از سینمای معاصر مهرجویی برگزیده‌اند. همچنین باید خاطرنشان کرد که داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای جمع آوری شده‌اند.

پیکره پژوهش

آنچه در این پژوهش به آن پرداخته شده است: ۱- قصه چهارم از مجموعه داستانهای کوتاه «عزاداران بیل» نوشته غلامحسین ساعدی به عنوان پیش متن و فیلم «گاو» به کارگردانی داریوش مهرجویی به عنوان فرامتن. ۲- داستان کوتاه درخت گلابی از مجموعه داستان‌های دیگری نوشته گل ترقی به عنوان پیش متن و فیلم درخت گلابی به کارگردانی داریوش مهرجویی به عنوان فرامتن.

فیلم گاو با اقتباس از داستان چهارم عزاداران بیل توسط داریوش مهرجویی در سال (۱۳۳۸) با این فیلم در جشنواره شیکاگو حضور یافت و اولین موفقیت بینالمللی را تجربه کرد. در آن سال گاو با تحسین منتقدین روبه‌رو شد و عزت‌الله انتظامی توانست جایزه بهترین بازیگر مرد اول این جشنواره را از آن خود کند. از بازیگران دیگر این فیلم میتوان به خسرو شجاعزاده، علی نصیریان، جمشید مشایخی، محمود دولت‌آبادی، عزت‌الله نظامی‌فر، پرویز فنی‌زاده، مهین شهابی، مهتاج نجومی، فیروزبخت محمدی، شکوه نجم‌آبادی، عصمت صفوی و جعفر والی اشاره کرد. لازم به ذکر است که فیلمنامه این فیلم نیز توسط غلامحسین ساعدی نگارش شده است. ۳۷ سال بعد از حضور فیلم گاو در جشنواره شیکاگو مهرجویی بار دیگر با ساخت فیلم درخت گلابی در سال ۱۳۷۶ موفق به دریافت جایزه‌ی هوگوی نقره‌ای بهترین فیلم از جشنواره‌ی فیلم شیکاگو شد. فیلمنامه این فیلم توسط مهرجویی و گلی ترقی نوشته شده است. از بازیگران این فیلم می‌توان به همایون ارشادی، محمدرضا شعبانی نوری، نعمت‌الله گرجی، جعفر بزرگی، رحمان حسینی، عباس شادوران، مریم مجد مریم مقبلی، غلامعلی گلچین، جهانگیر میرشکاری، ملیحه نظری و... نام برد. محمود کلاری نیز در این فیلم به حق کاری

برجسته از خود به جای گذاشته مدیر فیلمبرداری این فیلم میباشد.

از علل انتخاب این دو فیلم براساس داستان‌های ذکرشده میتوان به این موارد اشاره کرد: ۱- حجم مناسب داستان؛ ۲- قابلیت ارائه فیلم و داستان به لحاظ فرم و محتوا در محیط آموزشی- پژوهشی؛ ۳- موفقیت نسبی هر دو فیلم از میان آثار اقتباسی دیگر در ایران؛ ۴- یکی از مهمترین دلایل انتخاب این دو اثر این بود که هم پیش متن و هم فرامتن در فرهنگ ایرانی به وسیله نویسندگان و کارگردانان فارسی زبان و ایرانی نوشته و ساخته شده است.

یافته‌های تحقیق

طبقه‌بندی روابط بینامتنی ممکن در اقتباس سینمایی

تکرار

تکرار به این گونه است که بخشی از پیش‌متن در فرامتن (فیلم) تکرار می‌شود. تکرار به نوبه خود به دو نوع تقسیم می‌شود.

تکرار بی‌نشان جهانی (با تغییرات ضروری)^۱

در این نوع تکرار، بخش یا بخش‌هایی از پیش‌متن در فرامتن تکرار می‌شوند. در این مدل از رابطه بینامتنی، رمزگان‌های دخیل در شکل‌دهی بنیامتن‌ها از جنس رمزگان‌های جهانی‌اند و به همین دلیل این رابطه بی‌نشان است.

در فرایند تکرار در جریان ترجمه، امکان به‌وجود آمدن تغییراتی در پیش‌متن وجود دارد؛ که از دلایل تغییر می‌توان به تغییر نظام نشانه‌ای زبانی به نظام نشانه‌ای سینما و همچنین انسجام در روایت اشاره نمود. به‌طور مثال، در نمایی از فیلم درخت گلابی که براساس داستان کوتاه درخت گلابی نوشته گُلی ترقی ساخته شده است، هنگامیکه محمود در داستان در حال توصیف درخت گلابی به شیوه مونولوگ درونی است، ما در فیلم مونولوگ درونی و صدای محمود را بر روی تصویر زنده و باشکوهی از درخت گلابی می‌شنویم. اگرچه در این قسمت

1. universally unmarked repetition (with transformations)

از فیلم به‌مثابه فرامتن، بخش‌های موجود در داستان به‌مثابه پیش‌متن تکرار شده است، فیلم‌ساز ترجیح می‌دهد در این نما برای رساندن پیغام خود به مخاطب به ضرورت نمایشی و سینمایی شدن از رمزگان تصویر نیز استفاده نماید. در فیلم اقتباسی گاو نیز که یکی از مطالعات موردی پژوهشی اصلی بود، ما شاهد این نوع تکرار هستیم. به‌طور مثال در بخشی از داستان چهارم عزاداران بیل، غلامحسین ساعدی می‌نویسد؛ «تمام شب نعره گاو تازه نفسی که در کوچه‌های بیل می‌گشت، همه را بی‌خواب کرده بود» (۱۳۴۹، ص ۱۰۸). در داستان گاو، ساعدی پس از بازگشت مشد حسن به ده و شنیدن خبر ناپدید شدن گاوش و خصوصاً زمانی که دچار استحال می‌شود، همواره وی را گاو می‌خواند. به همین دلیل در این بخش از داستان، ساعدی می‌گوید؛ «نعره گاو تازه نفس در کوچه‌های بیل؛ ولی باید اذعان کرد که به تصویر کشیدن این میزان انتزاع و سورئال بودن در سینما کار دشواری است. به همین خاطر، مهرجویی با کمک گرفتن از رمزگان‌های شنیداری از قبیل زبان گفتاری، پیرا زبان گفتاری، صدای پس‌زمینه (باد و زوزه سگ)، موسیقی هولناک و ارائه تصویری در نمای دور از دهی که ما تا آخرین نما، نامی از آن ده در فیلم نمی‌شنویم، تلاش می‌کند تا حس سورئال بودن را به بیننده القا نماید. همانطور که پیش از این نیز گفته شد، ما در اقتباس سینمایی با دو نظام نشانه‌ای متفاوت سر و کار داریم که برگردان یک نظام نشانه‌ای (اثر ادبی) به نظام نشانه‌ای دیگر (اثر سینمایی) نیازمند تغییراتی است.

۱- جدول تطبیقی داستان و فیلم گاو (سکانس سرگشتگی شبانه مشد حسن)

داستان	فیلم
تمام شب نعره گاو تازه نفسی که در کوچه‌های بیل می‌گشت، همه را بیخواب کرده بود.	✓ نمای دور از میدان ده (ناشناخته) که استخری کثیف وسط آن قرار دارد: صدای فریاد مبهم انسانی از دور می‌آید. صدای باد و صدای زوزه سگ می‌آید. (شب) (موسیقی هم در این نما نواخته می‌شود) فضا سازی + نمای دور + صدای پس زمینه + ساند افکت + موسیقی
عباس و خواهرش اسماعیل که در خانه آنها مخفی بود، سرشان را از پنجره آورده بودند بیرون و استخر را نگاه می‌کردند.	
و سیاهی کوچکی را که روی آب استخر این ور و آن ور می‌رفت.	

تحلیل روابط بینامتنی در برخی از آثار داریوش مهرجویی

فیلم	داستان
<p>✓ نمای متوسط مشد حسن که به گونه ای محو و چون سیاهی ای در کوچه‌ای تاریک می‌دود و پیوسته فریاد می‌کشد. نمای متوسط + فضاسازی + کنش + زبان گفتاری + پیرایان گفتاری</p>	<p>و بیلی‌های دیگر هم نشسته بودند در آستانه پنجره‌ها استخر را نگاه می‌کردند.</p>
<p>✓ نمای دور از میدان ده (ناشناخته) که استخری کثیف وسط آن قرار دارد: صدای فریاد مبهم انسانی از دور می‌آید. صدای باد و صدای زوزه سگ می‌آید. (شب) (موسیقی هم در این نما نواخته می‌شود) فضاسازی + نمای دور + صدای پس زمینه + ساند افکت + موسیقی</p>	<p>تمام شب نعره گاو تازه‌نفسی که در کوچه‌های بیل می‌گشت، همه را بیخواب کرده بود.</p>
	<p>عباس و خواهرش اسماعیل که در خانه آنها مخفی بود، سرشان را از پنجره آورده بودند بیرون و استخر را نگاه می‌کردند.</p>
	<p>و سیاهی کوچکی را که روی آب استخر این ور و آن ور می‌رفت.</p>
<p>✓ نمای متوسط مشد حسن که به گونه ای محو و چون سیاهی ای در کوچه‌ای تاریک می‌دود و پیوسته فریاد می‌کشد. نمای متوسط + فضاسازی + کنش + زبان گفتاری + پیرایان گفتاری</p>	<p>و بیلی‌های دیگر هم نشسته بودند در آستانه پنجره‌ها استخر را نگاه می‌کردند.</p>
<p>✓ نمای دور - افرادی مثل مشد اسلام، مشدی بابا و... در آستانه پنجره بیرون را نگاه می‌کردند. نمای دور + بازیگر + حالت چهره + ایما و اشاره + سکوت + فضاسازی</p>	<p>و سیاهی بزرگی را که توی کوچه‌ها می‌دوید و صدای گاو در می‌آورد.</p>



تصویر شماره ۱: فیلم گاو

همچنین برای درک روشن‌تر از چگونگی عملکرد این روابط بینامتنی، چند نما از سکانس فلاش‌بک محمود به دوران کودکی‌اش در فیلم درخت گلابی در قیاس با داستان آورده شده است.

۲- جدول تطبیقی داستان و فیلم درخت گلابی (سکانس فلاش‌بک به دوران کودکی)

داستان	فیلم
غایب، گذشته، مثل شکسته‌های ظروف زیرخاکی، تکه‌تکه، کنار هم قرار می‌گیرد و صورتهایی مخدوش، رنگین، سفید سیاه، خاک گرفته، از پیش نظر می‌گذرند.	دوربین روی دست پیش می‌رود، هم‌زمان با ریتم گام‌های کند و خسته‌ی محمود، به‌همراه صدای خش‌خش قدم‌ها و مکث‌ها و درنگ‌ها، در حال رفتن به سمت ساختمان بزرگ و قدیمی، تصاویر محو هستند. جمعیتی به‌صورت مبهم و محو از دور معلوم‌اند و نور چراغ ساختمان از دور. دوربین روی دست + صدای پس‌زمینه (صدای گام‌ها و خش‌خش پا) + کنش + فضاسازی + فیداین

۳- جدول تطبیقی داستان و فیلم درخت گلابی (سکانس مرور خاطرات کودکی)

داستان	فیلم
آدم‌هایی را می‌بینم که توی ایوان، دور سفره‌ی غذا روی زمین نشسته‌اند. صورتهای غبار گرفته و نامشخص‌اند. دهان‌هایی بی‌صدا باز و بسته می‌شوند. سری خم شده. دستی تکه نانی را در کاسه‌ی ماست فرو می‌برد. مهی غلیظ روی باغ و اجسام نشسته است. مه فراموشی.	دوربین پیش می‌رود. فلوفوکس اتفاق می‌افتد و تصویر کاملاً واضح می‌شود. چند مرد و زن و بچه روی تختی کنار ساختمان باغ نشسته‌اند، زن و مردی نیز ایستاده‌اند (شب) (صدای خش‌خش پا روی برگ‌ها صدای پس‌زمینه است)، و بعد صدای های و هوی بچه‌ها می‌آید. (موسیقی دوباره شروع می‌شود) دوربین روی دست + فلوفوکس + فیداوت + صدای پس‌زمینه (صدای خش‌خش پا) ساند افکت + موسیقی دوربین همچنان به جلو می‌رود از کنار جمعیت رد می‌شود (موسیقی + صدای خش‌خش پا) دوربین روی دست + فضاسازی + موسیقی + صدای پس‌زمینه (خش‌خش پا) دوربین در حال حرکت، صدای خش‌خش پا، تصویر محو و مبهم می‌شود. (جمعیت در رفت و آمد) دوربین روی دست + فضاسازی + صدای پس‌زمینه (خش‌خش پا) + ساند افکت + فیداین

در نمودارهای فوق، روابط بینامتنی میان داستان و فیلم ارائه شده است. نمودارهای فوق به مقایسه تطبیقی داستان درخت گلابی نوشته‌ی گلی ترقی و نماهای مرتبط با آنها در فیلم درخت گلابی پرداخته است. همانطور که دیده می‌شود، جدول اول که در اینجا ارائه شده، شخصیت اصلی داستان یعنی محمود

تحلیل روابط بینامتنی در برخی از آثار داریوش مهرجویی

به یاد دوران کودکی‌اش افتاده است و در حال مرور خاطراتش است. نویسنده در این قسمت برای انتقال معنی به نوشتن چند خط اکتفا کرده است. اما فیلمساز در ساخت نمای مرتبط با استفاده از رمزگان‌های مختلف و گاهی اوقات بازی با رمزگان‌ها توانسته است همان معنا را منتقل کند. در جدول بعدی نیز، فیلمساز برای بردن تماشاگر از زمان حال به گذشته، از رمزگان سینمایی فلوپوکس به همراه دوربین روی دست استفاده کرده است. شاید بتوان گفت یکی از ابزارهای فیلمسازان در رفتن به زمان دیگر مثل گذشته و یا حتی آینده و یا ایجاد حس نوستالژی در مخاطب فلوپوکس است.

تکرار نشان‌دار فرهنگی (دستکاری و بومی‌سازی)^۱

در این نوع تکرار، بخش‌هایی از پیش‌متن در فرامتن تکرار می‌شوند، اما با این تفاوت که به سبب وجود دو بافت فرهنگی مختلف در متن داستانی و متن سینمایی، فیلمساز مجبور است تا به واسطه دستکاری در رمزگان‌هایی مثل فضا سازی، پوشاک، لهجۀ فردی، گویش، گریم و.... متن سینمایی را با فرهنگ مخاطبین خود و یا فرهنگ مورد نظر خود منطبق سازد. از این نوع تکرار یا ترجمه به کرات می‌توان در فیلم‌های اقتباسی ایرانی دید. نمایی از فیلم درخت گلابی در تقابل با داستانش در ذیل آمده است که در آن، فیلمساز از تکرار نشان‌دار فرهنگی سود جسته است.

۴- جدول تطبیقی داستان و فیلم درخت گلابی (سکانس خواندن نامه‌های میم و فعالیت‌های سیاسی محمود)

داستان	فیلم
وضع خوبی ندارم. بی‌پولم. گرسنه‌ام. بیمارم. می‌دانم که همه به دنبال هستند. به هم خبری می‌دهند که رد پیم را پیدا کرده‌اند. حالی‌ام نیست (ترقی، ۱۳۸۷، ص ۱۴۹).	❖ در فیلم، فضای نما، شب است و تهران قدیم. مغازه‌ها بسته‌اند. محمود جوان کنار دیواری در نمای نیمه‌نزدیک ایستاده است. روی دیوار شعار نوشته‌اند. محمود نفس نفس می‌زند (موسیقی روی تصویر است) صدای محمود: وضع خوبی ندارم. بی‌پولم. گرسنه‌ام. بیمارم. می‌دانم که همه به دنبال هستند. به هم خبری می‌دهند که رد پیم را پیدا کرده‌اند. حالی‌ام نیست. ❖ فضا سازی + نوشتار + بازیگر + حالت چهره + موسیقی + کنش + زبان گفتاری + پیرایان گفتاری.

1. culturally marked repetition (with appropriations)

در این نما فیلمساز شب را برای فیلمبرداری انتخاب کرده است، چرا که قرار است تهران قبل از انقلاب به نمایش در آید. و از آنجا که در شب جایی معلوم نیست، انتخاب این زمان برای فیلمبرداری مناسب می‌نماید. از سوی دیگر، فیلمساز با نوشتن چند شعار روی دیوار، گریم و پوشاک خاص محمود توانسته است به فضای سیاسی نشان‌دار مورد نظر خود دست پیدا کند. فیلمساز در این نما از موسیقی نیز کمک گرفته است تا حس آن دوره تنهایی محمود را بیشتر القاء کند. همانطور که در جدول تطبیقی فوق نشان داده شد، فیلمساز برای برگردان یک خط از داستان به فیلم از رمزگان‌های سینمایی، فضاسازی، زبان نوشتاری، گریم، حالت چهره، موسیقی، پوشاک، زبان گفتاری و پیرایه‌بان گفتاری استفاده کرده است. بدین ترتیب، از آنجا که این تکرارها همراه با دستکاری در جهت نشان‌دار کردن این نما به لحاظ زمانی است، این نوع تکرار، تکرار نشان‌دار فرهنگی تلقی می‌شود.



تصویر شماره ۲: فیلم درخت گلابی

برای درک بهتر تمایز میان تکرار بی‌نشان جهانی و تکرار نشان‌دار فرهنگی می‌توان از مثالی که از فیلم درخت گلابی در بخش تکرار بی‌نشان جهانی استفاده شد، سود جست. نماهای مرتبط با جدول تطبیقی ۲- (سکانس فلاش‌بک) با نمایی دنبال می‌شود که در آن سفره‌ای کاملاً ایرانی در ایوان خانه باغ به نمایش گذاشته شده است. به جدول تطبیقی مربوطه توجه کنید.

۵- جدول تطبیقی داستان و فیلم درخت گلابی (ادامهٔ سکانس فلاش‌بک)

داستان	فیلم
F	دوربین همچنان در تصویر مبهم و محو پیمیش می‌رود، به سمت زنان نزدیک شده و سپس به سمت سفره می‌رود. از روی غذاها رد می‌شود. سالاد، زنی که دست در کاسه‌ی ماست می‌برد که (با نان بخورد) (در تصویری واضح) سبزی خوردن، کاسهٔ بزرگ ماست و خیار و دستی که در حال ریختن ماست و خیار در داخل کاسه‌های بلوری و رنگی است. تکه‌های نان سنگک. صدای مردی: هستنش، خورشت اینجاست. دوربین روی دست + فیداین + خوراک (کاسه‌ی ماست + سبزی خوردن + خورشت + نان سنگک) + فضا سازی (کاسه‌ها و لیوان‌ها بلور و سفره) + فیداوت + کنش + زبان گفتاری + پیرایان گفتاری

همانطور که مشاهده می‌شود، در نمای فوق، فیلمساز تلاش کرده در به نمایش کشیدن کودکی محمود از سفره‌ای ایرانی که در ایوان خانه باغ پهن است، استفاده کند. همنشینی غذاهای ایرانی نظیر خورشت قورمه سبزی، برنج زعفرانی، نان سنگک، سبزی خوردن و دوغ و همچنین زن‌هایی که با چادر سفید گلدار در کنار این سفره نشسته‌اند، همه و همه برای مخاطب تداعی‌گر یک بافت ایرانی است. بدین ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که در سکانس فلاش‌بک، در جایی که سفره ایرانی به نمایش گذاشته می‌شود، فیلمساز از تکرار نشان‌دار فرهنگی استفاده کرده است. گفتنی است که در فیلم درخت گلابی رمزگان‌هایی چون خوراک، پوشاک و فضا سازی نقش عمده‌ای را در نشان‌دار کردن بافت دارند.

اما در فیلم اقتباسی گاو، ترجمه نشان‌دار فرهنگی از بسامد بالایی برخوردار نیست. ما در فیلم حتی تا پایان فیلم نام روستایی که داستان در آن اتفاق می‌افتد را نمی‌دانیم. در صورتیکه در داستان چهارم عزاداران بیل، ساعدی آن ده را «بیل» نامیده است. در این فیلم برخلاف فیلم درخت گلابی بسیاری از بخش‌های داستان

به گونه‌ای بی‌نشان‌تر به فیلم گاو برگردان شده‌اند. از میان فیلم‌های مهرجویی، فیلم اقتباسی مهمان مامان نمونه بسیار مناسبی از تکرار نشان‌دار فرهنگی است. ما در نمابه‌نمای این فیلم به گونه‌ای پررنگ شاهد این نوع تکرار هستیم. گفتنی است که در این فیلم نیز، فیلمساز از خوراک به‌عنوان رمزگان پرقدرتی در جهت نشان‌دارسازی فیلم به‌لحاظ فرهنگی سود برده است.

آفرینش

در این نوع رابطه بینامتنی، بینامتن‌ها به فرامتن اضافه می‌شوند. از علل اضافه‌سازی یا آفرینش می‌توان به پرورش شخصیت‌ها در متن سینمایی، انسجام عناصر روایی، بلندتر کردن زنجیره روایت به تناسب داستان با توجه به سلیقه و خلاقیت فیلمساز و نشان‌دار کردن فیلم با در نظر گرفتن فرهنگ فرامتن اشاره کرد. شایان ذکر است که اتفاق آفرینش در تبدیل داستان‌های کوتاه به آثار سینمایی به‌سبب ایجاد انسجام متنی بهتر، بیشتر رخ می‌دهد و بسامد آن بالاتر است. به اعتقاد نگارندگان، آفرینش را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد:

آفرینش بی‌نشان جهانی^۱

در این نوع آفرینش، بخش‌هایی به فرامتن افزوده می‌شوند تا شخصیت‌ها به گونه‌ای مناسب شکل بگیرند و یا بدین واسطه زنجیره روایت منسجم باقی بماند. از آنجاییکه در این نوع آفرینش، از عناصر فرهنگی و بومی استفاده نمی‌شود، بی‌نشان و جهانی تلقی می‌شوند. در فیلم درخت گلابی می‌توان به نمای خداحافظی میم در متن سینمایی اشاره کرد که در متن داستانی اصلاً وجود ندارد. در داستان درخت گلابی، خداحافظی میم با این جمله «صدای پای شتابان، مثل یک خودگریختگی» پایان می‌یابد و نویسنده، محمود را در داستان به زمان حال باز می‌گرداند. اما در فیلم، پس از بیرون آمدن میم از اتاق، نمای دور از فضای بیرونی ساختمان و باغ که پوشیده و سفید از برف است، نشان داده می‌شود. محمود از پنجره، رفتن میم را نگاه می‌کند. میم محو تماشای زیبایی برف است، چند تکه برف می‌تُعد، بالا و پایین می‌پرد، به محمود نگاه می‌کند و به او لیخند می‌زند. از روی زمین مقداری برف برمی‌دارد و به طرف او پرتاب می‌کند، می‌خندد و دست

1^۱. universally unmarked creation

تکان می‌دهد. صدای گریه محمود روی تصویر شنیده می‌شود. صدای برخورد گلوله برف روی شیشه شنیده می‌شود. میم دوباره از محمود خداحافظی می‌کند، «خداحافظ». میم دست تکان می‌دهد و می‌رود. محمود که از پشت شیشه پنجره رفتن میم را نگاه می‌کند، متوجه می‌شود که در قاب دوربین به جز برف و پنجره دیگر چیزی نیست. میم از قاب دوربین خارج شده است و صدای گریه محمود روی تصویر شنیده می‌شود. همانطور که ذکر شد، فیلمساز در این بخش به ضرورت انسجام روایی داستان و شاعرانه کردن فضای فیلم دست به اضافه‌سازی و آفرینش زده است. در فیلم گاو بسامد استفاده از آفرینش بی‌نشان جهانی بالا است. به‌طور مثال سکانس ابتدایی فیلم گاو اصلاً در متن داستانی‌اش نیست و ظاهراً کارگردان به سبب ضرورت انسجام در روایت، آنها را اضافه کرده است.

آفرینش نشان‌دار فرهنگی^۱

در این نوع آفرینش نیز مانند مدل بی‌نشان بخش‌هایی به ضرورت روایت به پیش‌متن ادبی افزوده می‌شوند. با این تفاوت که در این نوع از آفرینش، فیلمساز قصد دارد فرهنگ فرامتن را به نمایش بگذارد و مسلماً نسبت به فرامتن‌های دیگر نشان‌دار می‌شود. فیلمساز غالباً به‌واسطه‌ی رمزگان‌های چون پوشاک، فضاسازی، گریم، لهجه، گویش، خوراک و آئین برگزاری آن، آئین و رسوم مذهبی و در برخی موارد موسیقی تلاش می‌کند تا فرهنگ فرامتن سینمایی را به تصویر بکشد. به‌طور مثال، در فیلم گاو، نماهای مربوط به ننه خانوم که همواره با پوشش و گریم خاصی در حال به جای آوردن آئین‌های مذهبی و دعا و نیایش است، از جمله نماهای نشان‌دار فیلم به‌لحاظ فرهنگی است.

۶- جدول تطبیقی داستان و فیلم گاو (سکانس خاکسپاری گاو)

داستان	فیلم
۵	قطع به نمای متوسط از ننه خانوم و ننه فاطمه در حال حرکت و نجوا کردن. ننه خانوم چادر به کمر بسته و کاسه چل کلید به دست گرفته به اطراف آب می‌پاشد و به همراه ننه فاطمه پرچمی را نیز به دست گرفته‌اند. دوربین در حال حرکت [ننه خانوم: "خدا خودش رحم کنه، بلا نازل شده..."]
	فضاسازی + نمای متوسط + حرکت دوربین + پوشاک + زبان گفتاری + پیرازبان گفتاری + کنش

1 2. culturally marked creation (with appropriations)

داستان	فیلم
۵	نمای دور از جماعت که به چاه می‌نگرد و منتظرند. ننه خانوم در حال دعا کردن، زن مشد حسن گریبان کنار چاه (همه در یک قاب در نمای دور) ننه خانوم: "خدا خودش رحم کنه، بلا نازل شده، آفت آمده." گریم + ایما و اشاره + حالت چهره + بازیگر + فضاسازی + نمای دور + یک قاب + زبان گفتاری + پیرازبان گفتاری + کنش
۵	نمای متوسط از زن مشد حسن که کنار چاه پهن شده است. پاهای ننه خانوم هم در قاب هست و صدایش روی تصویر همچنان در حال دعا: "خدا خودش رحم کنه، بلا نازل شده." گریم + ایما و اشاره + حالت چهره + بازیگر + فضاسازی + نمای متوسط + پوشاک + زبان گفتاری + پیرازبان گفتاری

در فیلم درخت گلابی نیز، نماهای مربوط به وضعیت سیاسی آن زمان، آمدن خواستگار برای میم، نشان دادن ماشین مدل قدیمی و بخش موسیقی مربوط به آن زمان به لحاظ فرهنگی نشان‌دار هستند. در این نماها، فیلمساز با کمک گرفتن از رمزگان‌های کنش، فضاسازی و حتی رمزگان شنیداری (موسیقی) سعی دارد که فرهنگ موردنظر خود را به نمایش بگذارد. در سکانسی از فیلم درخت گلابی، فیلمساز با استفاده از رمزگان‌های مختلف در تلاش برای نشان دادن وضعیت سیاسی آن زمان است. جدول تطبیقی مربوط به یکی از نماهای این سکانس در ذیل ارائه شده است.

۷- جدول تطبیقی داستان و فیلم درخت گلابی (سکانس مرد حزبی)

داستان	فیلم
F	نمای نیمه‌نزدیک، تصویر سیاه و سفید (نشان می‌دهد که در گذشته اتفاق افتاده) مردی میانسال با سبیل پرپشت مشکی و عینکی بر چشم ایستاده و رو به دوربین صحبت می‌کند. کت و شلوار و کراوات بر تن دارد و پشت سرش روی دیوار، عکس‌های مارکس، لنین و چهره‌های سیاسی دیگر دیده می‌شود. مرد حزبی: در جامعه بی‌طبقه آینده، پس از تحقق رسالت تاریخی طبقه کارگر، انسان به آرزوی دیرینه‌اش می‌رسد و از قید معاش آزاد می‌شه. اون دیگه مجبور نیست روزی هشت ساعت کار کنه، یک ساعت یا دو ساعت کار کافیه. بقیه رو می‌تونه به لیژر (Leisure) بگذرونه. به هنر بپردازه، شعر بگه، ساز بزنه... تا رسیدن به این جامعه آرمانی راه زیادی باقی نمونه. نمای نیمه‌نزدیک + فضاسازی + پوشاک + گریم + حالت چهره + فضاسازی + زبان گفتاری + پیرا زبان گفتاری + سکوت

آفرینش نمادین^۱

در این نوع آفرینش نیز بخش‌هایی به پیش‌متن ادبی افزوده می‌شوند که با توجه به روایت متن سینمایی، فیلمساز با خلاقیت خاص خود ترجیح می‌دهد پیام خود را تلویحاً در لفافه‌ای از عناصر نمادین به مخاطب القاء کند. عناصر نمادینی که فیلمساز از آنها برای القای پیام خود استفاده می‌کند ممکن است از رمزگان‌های زبان گفتار، رمزگان‌های دیداری، و رمزگان‌های شنیداری مثل موسیقی و یا صداهای محیطی تشکیل شده باشد. در صورتیکه فیلمساز از هر یک از رمزگان‌ها در جهت انتقال معنای اولیه و مستقیم خود در متن سینمایی استفاده نکند و قصد رساندن معنایی استعاری و نمادین را به مخاطب داشته باشد، می‌توان گفت که فیلمساز از آفرینش نمادین بهره جسته است.

به‌طور مثال صدای محیطی تیک تاک ساعت می‌تواند به معنای همان تیک تاک باشد و یا در معنای استعاری‌اش گذر زمان را نشان دهد. به‌طور مثال در فیلم درخت گلابی، فیلمساز از تار عنکبوت به‌عنوان موتیف بصری استفاده کرده است؛ و به‌گونه‌ای معنادار در بخش‌های مختلف فیلم تکرار شده است. تار عنکبوت نمادی از زندگی محمود- شخصیت اصلی فیلم درخت گلابی- است که همواره در بند آن بوده است و او را گریزی از این زندگی نبوده است. بدین ترتیب می‌توان گفت که فیلمساز در بر گرداندن اقتباسی این فیلم از آفرینش نمادین استفاده کرده است. در نهایت، گفتنی است که موسیقی این فیلم نقش عمده‌ای را در انتقال معنای ثانویه و ضمنی ایفا می‌کند و یکی از عناصر نمادین مهم تلقی می‌شود. موسیقی «مدراش»^۲ که همواره در فیلم درخت گلابی روی تصویر شنیده می‌شود، حاکی از جریان تند زندگی است.

حذف

در این رابطه بینامتنی، برعکس آفرینش، بخش‌هایی در پیش‌متن وجود دارند که به تناسب روایت، ضرورت سانسور و یا سلیقه فیلمساز حذف می‌شود. به‌طور مثال در اثر داستانی درخت گلابی، بخش‌هایی که مربوط به دیدارهای میم و محمود بود، در روایت سینمایی‌اش به ضرورت سانسور حذف شده‌اند.

1 1. symbolic creation

2 1. Madrush

فرامتن سینمایی از دیدگاه نگارندگان^۱

فرکلاف (۱۹۹۵) متن محصول ترجمه را «تکرار نسبی + آفرینش نسبی» تعریف کرده است. نگارندگان این مقاله با مبنا قرار دادن این رویکرد، در تلاش برای ارائه تعریفی مناسب از متن محصول ترجمه سینمایی هستند. در بخش قبل، سه نوع رابطه بینامتنی در جریان برگردان یا اقتباس سینمایی معرفی شدند که شامل «تکرار + آفرینش + حذف» هستند.

بدین ترتیب، به اعتقاد نگارندگان، پس از عملکرد سه نوع رابطه بینامتنی در جریان اقتباس سینمایی، ما با یک فرامتن سینمایی روبه‌رو هستیم. فرامتنی که به واسطه ایجاد تغییراتی بر روی پیش‌متن «اثر ادبی» به‌دست می‌آید.



نمودار ۴: فرامتن سینمایی (در جریان اقتباس) (صفوی‌زاده، ۱۳۸۹، ۷۹)

نتیجه‌گیری

در این مقاله با مبنا قرار دادن رویکرد فرکلاف (۱۹۹۵) نسبت به ترجمه، به بررسی چگونگی عملکرد اقتباس سینمایی به‌مثابه ترجمه بینا نشانه‌ای پرداختیم. براین اساس در اقتباس سینمایی، پیش‌متن به‌مثابه «اثر ادبی» و فرامتن به‌مثابه «اثر سینمایی» لحاظ می‌شوند. در این مقاله، سه نوع رابطه بینامتنی در جریان ترجمه و اقتباس سینمایی معرفی شد که شامل تکرار، آفرینش و حذف بود.

گفتنی است که در این مقاله، علاوه بر معرفی روابط بینامتنی، نگارندگان به انواع تکرار که شامل تکرار بی‌نشان جهانی و تکرار نشان‌دار فرهنگی است اشاره شد و در

1. cinematic meta-text

ادامه، انواع آفرینش که شامل «آفرینش بی‌نشان جهانی، آفرینش نشان‌دار فرهنگی و آفرینش نمادین» است، معرفی شدند. از آنجا که فیلم‌های اقتباسی مورد مطالعه در پژوهش اصلی، دو فیلم اقتباسی گاو و درخت گلابی بود، نگارندگان سعی در توضیح مفاهیم به‌واسطه‌ی مثال‌هایی از فیلم‌های مذکور داشتند. از سوی دیگر، این مقاله در تلاش برای تعدیل نگرش فرکلاف نسبت به متن محصول ترجمه، متن سینمایی محصول ترجمه سینمایی را فرامتن سینمایی نامیده و شکل‌گیری آن را حاصل سه عملکرد بینامتنی «تکرار+ آفرینش+ حذف» می‌داند.

فهرست منابع

۱. آلن، گراهام (۱۳۸۵). *بینامتنیت*، (مترجم: پیام یزدانجو)، (ویرایش دوم)، تهران: نشر مرکز.
۲. ترقی، گلی (۱۳۸۷). *جایی دیگر*، تهران: انتشارات نیلوفر.
۳. ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۹). *عزاداران بیل*. چ سوم، تهران: انتشارات نیل.
۴. سجودی، فرزانه (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.
۵. سجودی، فرزانه (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، تهران: نشر علم.
۶. صفوی‌زاده، سهی (۱۳۸۹). *بررسی ترجمه‌پذیری بین‌نشان‌های متون زبانی به متون سینمایی و برعکس*. رساله دکتری. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات. تهران.
۷. کالر، جان‌تان (۱۳۸۸). «در جست‌وجوی نشانه‌ها» (نشانه‌شناسی، ادبیات، و اسازری)، (مترجم: لیلا صادقی و تینا امرالهی)، (ویراستار: فرزانه سجودی) تهران: نشر علم.
8. Allen, G (2000). *Intertextuality: The new critical idiom*. London and NewYork: Routledge
9. Elliot, K. (2003). *Rethinking the novel / film debate*. United kingdom: Cambridge university press.

10. Fair clough, N. (1995). *Critical discourse analysis*. London: Longman.
11. Farahzad, F. (2009). *Translation as an intertextual practice*. Tehran: AllameTabataba'i University.
12. Jakobson, R. (2000). *On linguistic aspects of translation*. In L.Venuti (Ed.). *The translation studies reader* (pp. 113-118). London and NewYork: Routledge. (original work published 1959)
13. Lhermitte,C.(2005, March). *A Jakobsonian approach to film adaptations of Hugo's les*. Nebula, 2. 1.97-107. Retrieved April 3, 2010 from <http://www.nobleworld.biz/images/Lhetmitte.pdf>
14. Orooji, N. (2010). *Intertextuality in film adaptation of short story, case study: cannaan adaptation of Post and Beam*, unpublished M.A dissertation, Islamic Azad university: Tehran- Science and Research branch.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی