تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۱۸

بررسی روابط بینامتنی در ترجمهٔ بینانشانه ای فیلم "کنعان" از داستان کوتاه "تیر و تخته"

فرزان سجودی* نفیسه عروجی** فرزانه فرحزاد***

چکیده

در مقالهٔ حاضر با نگاهی گسترده به مفهوم ترجمه که عملی بینانشانه ای، بینامتنی و بینافرهنگی است، به بررسی اقتباس سینمایی- نوعی از ترجمهٔ بینانشانه ای- فیلم نامه و فیلم ایرانی «کنعان» از داستان کوتاه کانادایی «تیر و تخته» پرداخته شده است. درواقع، هدف از این مقاله آن است که با تکیه بر نظریه ی بینامتنیت و بسط آن با توسل به رویکردهای نشانه شناسی فرهنگی و ترجمهٔ بینانشانه ای گذر داستان کوتاه کانادایی را از یک نظام نشانه ای به نظام نشانه ای دیگر و از فرهنگ دیگری به فرهنگ خودی بررسی کنیم و چگونگی بازنمایی آن را در ساختار چندلایه ای و چندرسانه ای سینما مورد مطالعه قرار دهیم.

یافته ها حاکی از این است که فیلم ساز/ اقتباس کننده برخی از وقایع و کنش های متن پیشین را که در سطح جهانی بی‌نشان بودند، در متن پسین تکرار کرده ولی آن‌ها را از لحاظ داستانی و فرهنگی تغییر داده است و بخش هایی را به‌صورت خلاقه به متن پسین افزوده است که عبارت‌اند از خلاقیت های بی نشان جهانی، خلاقیت های نشان دار فرهنگی و نقش های نشانه ای. در نهایت، نتایج نشان می دهد که اقتباس سینمایی فرایند تغییر و تبدیل خلاقانه ای است که در آن تکرار محض وجود ندارد چرا که تکرارهای بی نشان جهانی و نشان دار فرهنگی در ساختاری سلسله‌مراتبی از نشان داری روابط بینامتنی را در فرایند اقتباس سینمایی تحت تأثیر قرار می‌دهند و ماهیت دوبخشی- تکرار و خلاقیت- آن را بر هم می‌زنند.

کلید واژه‌ها : نشانه شناسی فرهنگی، ترجمهٔ بین فرهنگی، بی نشانی جهانی، نشانداری فرهنگی، تکرار، خلاقیت

* دانشیار، گروه نمایش، دانشگاه هنرتهران. fsojoodi@yahoo.com
** کارشناس ارشد مطالعات ترجمه، دانشگاه آزاد اسلامی. nafiseh.orooji@yahoo.com
*** دانشیار، گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبایی. farahzadatu@yahoo.com

مقدمه

تاکنون تعاریف متعددی از ترجمه ارائه شده است که هر یک مدل نظری خاصی را منعکس می کند. اما نکتهٔ قابل تأمل در این تعاریف، که هر یک در مکاتب فکری و نظری مختلفی شکل گرفته اند، اشتراک آن‌ها در تأکید بر واژهٔ «متن» است. برای مثال، کتفورد[۱] (1965 نقل از Shuttleworth & Cowie, 1997: 283) که از دیدگاه زبان شناختی به ترجمه نظر دارد، ترجمه را «جایگزینی مادهٔ متنی در یک زبان (زبان مبدأ) با مادهٔ متنی معادل در زبان دیگر (زبان مقصد)» تعریف می کند. نظریه پردازانی از جمله نیومارک[۲](1988:7)، باسمن[۳] (1996:1222)، هارتمن و استورک[۴] (Bell, 1991: 6) و بسیاری دیگر در تعریف ترجمه بر واژهٔ متن تأکید کرده اند. در نتیجه، در نظریهٔ ترجمه «متن» بسیار محوری و حائز اهمیت است. نوبرت و شریو[۵] معتقدند «متن ها، به‌طور کلی، عناصر اصلی برقراری ارتباط و به‌طور خاص، عناصر اصلی فرایند ترجمه هستند، از این رو باید آن‌ها را اُبژهٔ اصلی مطالعات ترجمه دانست» (Neubert & Shreve,1992:10).

اما متن چیست؟ واژهٔ متن نیز، مانند ترجمه، تعاریف متفاوتی دارد بنابراین نمی توان به‌آسانی بر سر تعریف واحدی از آن به توافق رسید. گورلی[۶] می‌نویسد «عدم توافق نظریه پردازان در مورد چیستی متن نشان دهند دشواری ارائهٔ تعریفی جامع از این واژه است» (Gorlee,2004: 19). با وجود این، بیشتر نظریه‌پردازان، از جمله باسمن (1996:1187)، براون و یول[۷](1983) نقل از (Baker,1992: 111)، ریکور[۸] (نقل از Sasani,2004/2005: 71) و وینفرید[۹] (1995:332) معتقدند که متن به‌طور عمده یک پیام نوشتاری است.

برخلاف این نظریه پردازان، نشانه شناسان تعریف بسیار گسترده ای از متن ارائه می کنند. سجودی (۱۳۸۸: ۱۲۸) در مقاله ای با عنوان «ارتباطات بین فرهنگی: رویکرد نشانه شناختی» متن را این گونه تعریف می کند:

متن در هر رسانه ای ممکن است شکل بگیرد و می تواند کلامی، غیرکلامی و یا ترکیبی از هر دو باشد. متن پدیده ای فیزیکی است، اما قطعی نیست. متن الزاماً کلامی نیست و هر نوع همنشینی نظام مند نشانه ها (اعم از واژه ها، تصاویر، صداها، ژست ها و غیره) در پیامی چندلایه که از طریق مجاری فیزیکی قابل دریافت باشد و با ارجاع به قراردادهای اجتماعی (رمزگان) شکل گرفته باشد و دریافت بشود، متن است.

سجودی در نظریه ی «نشانه شناسی لایه ای» ماهیت متن را به تفصیل شرح می دهد. او تأکید می کند که متن پدیده‌ای قطعی نیست، چراکه از نظر وی، «متن از لایه‌های متعددی تشکیل شده است که هر یک نمود عینی و متنی یک نظام رمزگانی اند» (سجودی،۱۳۸۸: ۲۰۵). وی هم چنین معتقد است که متن فیزیکی و عینی است پس رسانهٔ متن می تواند دیداری، شنیداری، بساوایی، بویایی یا چشایی باشد. ولی در متونی که در دنیای معاصر تولید می‌شوند، عمدتاً از رسانه های شنیداری و دیداری استفاده می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

علاوه بر این، فرحزاد در مقالهٔ اخیرش با عنوان «ترجمه به‌مثابه عملی بینامتنی[۱۰]»، ضمن بررسی ماهیت متن و تعاریف آن به‌عنوان محصول، فرایند و بینامتن بر وجه بینامتنی آن تأکید کرده است و با تکیه بر نظر فرکلاف[۱۱] در مورد ماهیت دوبخشی متن-تکرار و خلاقیت (Fairclough,1995:7) ادعا می کند که در ترجمه «دو متن با یکدیگر رابطهٔ بینامتنی دارند زیرا متن پسین از نظر فرم و محتوی متن پیشین را تکرار می‌کند ولی به آن محدود نمی‌ماند» (Fairclough,2009:125).

در دیدگاه نشانه شناسی، متن رسانه ای ممکن است در هر شکل بگیرد و می‌تواند کلامی، غیرکلامی یا ترکیبی از هر دو باشد بنابراین روابط بینامتنی محدود به متون نوشتاری نیستند و ممکن است دربرگیرندهٔ روابط میان متون کلامی و غیرکلامی نیز باشند. در نتیجه، روابط بینامتنی به‌طور اجتناب‌ناپذیری ما را به روابط بینانشانه ای سوق می دهند. یاکوبسن[۱۲] در تقسیم بندی سه گانهٔ خود از ترجمه به سه نوع ترجمهٔ درون‌زبانی، بینازبانی، و بینانشانه ای اشاره می کند. وی ترجمهٔ بینانشانه‌ای را «تفسیر نشانه های کلامی با نشانه های نظام نشانه ای غیرکلامی» می‌داند (Jacobson,2000: 114). یکی از متداول ترین انواع ترجمهٔ بینانشانه ای نیز اقتباس سینمایی از ادبیات است.

همان طور که مشخص است، فرحزاد در تعریف خود از ترجمه به ترجمهٔ بینانشانه ای اشاره نکرده است و ما با توجه به نظر نشانه شناسان در مورد ماهیت متن و تقسیم‌بندی سه گانهٔ یاکوبسن از ترجمه، نظریهٔ وی را به ترجمهٔ بینانشانه ای و یکی از انواع آن، یعنی اقتباس سینمایی، بسط می دهیم. در نتیجه، به‌منظور تحلیل لایه های مختلف متن در رسانه های شنیداری و دیداری به نظریهٔ نشانه شناسی لایه ای نیاز داریم.

کورین لرمیت[۱۳] (2005:100) در مقاله ای با عنوان «رویکرد یاکوبسنی به اقتباس های سینمایی از بینوایان

ویکتور هوگو[۱۴]» می نویسد: «یکی از مهم ترین وجوه اشتراک ترجمه [ترجمهٔ بینازبانی] و اقتباس- [نوعی ترجمهٔ بینانشانه ای]- انتقال فرهنگی است». وی تأکید می‌کند که اقتباس یا ترجمه فراتر از انتقال زبانی محض هستند چرا که این دو عمل متضمن انتقال فرهنگ اند. سجودی (۱۳۸۸: ۱۴۳) نیز ترجمه [اقتباس] را ساز و کار اصلی ارتباطات بین فرهنگی می داند و معتقد است ترجمهٔ بین فرهنگی در هر سه نوع ترجمهٔ پیشنهادی یاکوبسن رخ می‌دهد. ولی زمانی که فرحزاد از تکرار و خلاقیت حرف می زند، به‌هیچ وجه عوامل فرهنگی و روابط فرهنگی خود و دیگری را در نظر نمی‌گیرد بلکه فقط عمل ترجمه از یک متن به متن دیگر را بیان می‌کند، در این جاست که به نشانه شناسی فرهنگی و مباحث طرد و جذب نیاز پیدا می کنیم چرا که در مباحث مربوط به تئوری ترجمه در نشانه شناسی فرهنگی، زمانی که صحبت از مکانیزم های طرد و جذب می شود، مسئلهٔ دخالت فرهنگی در ترجمه مطرح می‌شود.

بدین ترتیب، ترجمه به‌مثابهٔ عملی بینامتنی به ترجمهٔ بینانشانه ای و نشانه شناسی فرهنگی بسط پیدا می کند. نامور مطلق و کنگرانی (۱۳۸۸: ۸۳) می نویسند: «موضوع بینامتنیت به‌طور تنگاتنگ با موضوع هایی هم چون [ترجمهٔ] بینانشانه ای، بینارسانه ای، بینافرهنگی و .... در ارتباط است».

در این مقاله، نگارندگان سعی دارند با تکیه بر نظریهٔ بینامتنیت در مطالعات ترجمه (فرحزاد) و بسط آن با توسل به رویکردهای نشانه شناسی فرهنگی و ترجمهٔ بینانشانه ای، به بررسی روابط بینامتنی در اقتباس سینمایی فیلم نامه و فیلم ایرانی «کنعان» از داستان کوتاه کانادایی «تیر و تخته[۱۵]» بپردازند. در واقع، سعی بر این است تا با در نظر گرفتن عواملی چون ترجمهٔ بینامتنی، بینانشانه ای و بینافرهنگی، گذر «پیرنگ[۱۶]» داستان کوتاه کانادایی را از فرهنگ دیگری به فرهنگ خودی بررسی و چگونگی بازنمایی آن را در ساختار چندلایه‌ای و چندرسانه‌ای سینما مطالعه کنیم.

روش تحقیق

نگارندگان برای دستیابی به هدف تحقیق، نخست پیرنگ داستان کوتاه را به وقایع اصلی تقسیم کردند که هر یک شامل چندین کنش و واقعهٔفرعی بود. سپس، پیرو نظر بوردول[۱۷] و تامپسون[۱۸] مبنی بر این که در بررسی یک فیلم باید ابتدا آن را به سکانس ها تقسیم بندی کرد(Bordwell & Thompson,2008: 97)، پیرنگ فیلم اقتباسی را به سکانس ها تقسیم کردند که هر سکانس نیز شامل چندین صحنه بود. سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم اقتباسی متناظر وقایع و کنش های اصلی و فرعی داستان در نظر گرفته شدند. در مرحله ی بعد، پیرو نظر فرحزاد در مورد ترجمه که براساس نظر فرکلاف در مورد ماهیت دوبخشی متنن- تکرار و خلاقیت-(Fairclough,1995: 7) بنا شده بود، وقایع و کنش های اصلی و فرعی پیرنگ داستان با سکانس ها و صحنه های فیلم مقایسه شدند تا بخش های تکرارشده و خلاقه در فرایند اقتباس مشخص شوند. در مرحلهٔ سوم، براساس نظریهٔ نشانه شناسی لایه ای سجودی و نظریهٔ نشانه شناسی فرهنگی، روش بازنمایی بخش های تکرارشده و خلاقهٔ متن پسین در ساختار چندلایه ای و چندرسانه ای فیلم اقتباسی که در فرهنگ خودی صورت گرفته است، بررسی شد.

البته، لازم به ذکر است که براساس اصول فیلم نامه‌نویسی، فیلم نامهٔ اقتباسی کنعان سکانس بندی شده بود و مانند داستان کوتاه و فیلم نیازی به تقسیم بندی نداشت و از آنجایی که فیلم نامهٔ اقتباسی تا حد زیادی با فیلم اقتباسی هم پوشی داشت، نگارندگان فیلم نامه و فیلم را یک کل در نظر گرفتندو هر زمان که وقایع و کنش های اصلی و فرعی داستان با سکانس‌ها و صحنه های فیلم مقایسه و تحلیل می شوند، فیلم نامه نیز به طور ضمنی مدنظر قرار گرفته شده است.

مبانی نظری

۱-نشان داری

رومن یاکوبسن، زبان شناس و نشانه شناس روس، نظریهٔ نشا ن داری را مطرح کرد. از نظر وی، «هر جزء از یک نظام زبان شناختی از تقابل دو تناقض منطقی شکل گرفته است: حضور یک ویژگی (نشان داری) در مقابل غیابش (بی نشانی)» (Chandler,2007: 93). به گفتهٔ چندلر، «وجه بی نشان اغلب به‌عنوان وجهی عام [یا جهانی] به کار می رود، در حالی که وجه نشان دار در مفهوم خاص تری استفاده می شود» (Chandler,2007:94).

۲- نشان داری سلسله‌مراتبی

به‌نظر سجودی (۱۳۸۷: ۲۱۰)، «رابطهٔ نشان‌داری به‌گونه ای سلسله‌مراتبی، از بی‌نشان‌ترین سطح، تا سطوح میانی

نشان داری ادامه می یابد». به همین ترتیب، یاکوبسن نیز تأکید می کند که وقتی الفاظ به‌صورتی جفتی بیایند، کمتر اتفاق می‌افتد که این جفت‌شدگی متقارن باشد بلکه به‌صورت سلسله مراتبی است (Chandler, 2007: 97).

۳-بی نشانی جهانی و نشان داری فرهنگی

در عمل ترجمه به‌مثابهٔ امری بینامتنی، بینانشانه ای و بینافرهنگی می توان کارکرد نشانه را در سلسله‌مراتبی در نظر گرفت که در یک سوی آن عناصر کاملاً به‌لحاظ جهانی بی نشان هستند و در سوی دیگر آن کاملاً به‌لحاظ فرهنگی نشان دارند. منظور از عناصر بی نشان جهانی عناصری هستند که در حقیقت به‌لحاظ نشانه شناختی به رمزگان تقریباً مشترک جهانی وابسته اند، یعنی تمامی افراد با هر پیشینه ی اجتماعی، فرهنگی و تاریخی قادر به درک و رمزگشایی این عناصر هستند. این عناصر بی نشان جهانی در جریان ترجمه امری بینامتنی محسوب می‌شود که در متن پسین از لحاظ فرم و محتوی متن پیشین را تکرار می کنند ولی به آن محدود نمی‌مانند و در سطح داستانیِ جهانی و نه فرهنگ‌بنیاد تکرار یا به‌صورت خلاقه به آن افزوده می شوند که به‌ترتیب تکرارهای بی نشان جهانی و خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی نامیده می‌شوند. منظور از عناصر نشان دار فرهنگی عناصری هستند که در جریان ترجمه از فیلتر مکانیزم های طرد و جذب عبور می‌کنند، یعنی مترجم (در اینجا اقتباس‌کننده) مفهومی را از متن پیشین می گیرد ولی زمانی که این مفهوم از صافی عوامل بینافرهنگی و مکانیزم های طرد و جذب عبور کند، ویژگی نشان دار فرهنگی پیدا می کند و بازنمایی متنی متفاوتی خواهد داشت. به این ترتیب، تمامی افراد در هر فرهنگی قادر به رمزگشایی عناصر نشان دار فرهنگی نیستند. زمانی مفهوم بنیادی در متون پسین و پیشین مشترک است ولی با عبور از مکانیزم های طرد و جذب تغییر پیدا می‌کند و از آنِ فرهنگ خودی می شود، در این صورت به این عنصر، تکرار نشان دار فرهنگی (یا از آنِ خودسازی) گفته می‌شود و زمانی مفهومی کاملاً جدید در فرهنگ خودی خلق می‌شود که فرهنگ‌بنیاد است و خلاقیت نشان دار فرهنگی نامیده می‌شود.

در ادامه به بررسی داستان و پیرنگ داستان کوتاه کانادایی و فیلم اقتباسی ایرانی می‌پردازیم:

داستانِ داستان کوتاه «تیر و تخته»

داستان دربارهٔ زن خانه دار ۲۴ ساله ای به نام لورنا است که در هجده سالگی با مردی ۳۱ ساله به نام برندن ازدواج کرده است. در این مقطع از داستان، آن ها دو فرزند دارند و در تورنتو زندگی می کنند. دو شخصیت دیگر داستان، لیونل- دوست خانوادگی لورنا و برندن- و پولی- دختر عمهٔ لورنا- هستند. لیونل چند وقتی است برای لورنا نامه های عجیب و غریب می‌فرستد که لورنا از خواندن آن‌ها لذت می‌برد و در موردشان چیزی به برندن نگفته است و پولی برای مدتی به تورنتو سفر کرده است تا چند روزی را در کنار لورنا و خانواده اش سپری کند.

لورنا و برندن برای شرکت در یک مراسم عروسی به سفر می روند و پولی را همراه خود نمی‌برند. در راه بازگشت، لورنا احساس می‌کند که پولی خودکشی کرده است. او انسانی مذهبی نیست ولی از فرط استیصال تصمیم می‌گیرد نذر کند که اگر پولی زنده باشد چیزی را قربانی کند و زمانی که پولی را زنده می‌بیند، تصمیم می‌گیرد که دیگر چیز رازآمیز و عجیبی در زندگی اش نباشد و گرچه برخی از رفتارهای برندن برایش غیرقابل تحمل هستند، به امید هیچ تغییری در زندگی‌اش نباشد و به همین منوال به زندگی اش ادامه دهد.

داستان فیلم «کنعان»

داستان کنعان دربارهٔ زن ۳۲ ساله‌ای به نام مینا است که ده سال پیش با استادش- مرتضی صفاری- ازدواج کرده است. در این مقطع از داستان، آن‌ها در آستانهٔ جدایی از یکدیگرند ولی بیماری مادر مرتضی، بارداری مینا و آمدن غیرمنتظرهٔ خواهر وی- آذر- از آلمان این تصمیم را به تعویق می‌اندازند. در بدو ورود آذر، مینا در مورد قضیهٔ طلاق و بارداری اش با او صحبت می‌کند و می گوید که مرتضی از بارداری او بی اطلاع است و او قصد دارد جنینش را سقط کند.

مرتضی و مینا دوست خانوادگی به نام علی رضوان دارند که در گذشته هم دانشکده ای مینا و شاگرد مرتضی بوده است و پس از ازدواج مینا و مرتضی دانشگاه را رها کرده است. او نیز هر چه تلاش می‌کند، نمی‌تواند مینا را از تصمیش برای طلاق منصرف سازد.

به‌دلیل بیماری مادر مرتضی، مینا و مرتضی برای دیدن وی به شمال سفر می‌کنند و آذر را همراه خود نمی‌برند. آذر که در سال های اقامتش در آلمان شاهد مرگ فرزند و مادرش بوده است و وضعیت روحی مناسبی ندارد، از آن‌ها دلخور می‌شود.

مینا در راه بازگشت در خواب می‌بیند که آذر خودکشی کرده است. او نذر می‌کند که اگر آذر زنده باشد، جنینش را سقط نکند و به زندگی با مرتضی ادامه دهد.

تقطیع پیرنگ

به‌طور کلی، پیرنگ داستان کوتاه به ۲۷ واقعهٔ اصلی و ۷۳ واقعه و کنش فرعی تقسیم شد و پیرنگ فیلم اقتباسی نیز به ۶۰ سکانس و ۱۷۳ صحنه تقطیع شد. در اینجا، دو نمونه از تقطیع پیرنگ این دو بینامتن را می‌آوریم:

۱-نمونهٔ تقطیع پیرنگ داستان کوتاه «تیر و تخته»

۱-۱ در راه برگشت به خانه: کابوس لورنا

- فکر آزاردهنده ای ذهن لورنا را مشغول کرده بود.
- او تقریباً مطمئن بود زمانی که در خانه نبودند، پولی در آشپزخانهٔ خانهٔ آن‌ها خودکشی کرده است.
- به‌وضوح می‌دید که پولی این کار را به چه شکل انجام داده است. خود را درست کنار در پشتی حلق‌آویز کرده است.

۲-در راه برگشت به خانه: نذر لورنا

- زمانی که وارد استنلی پارک شدند، به دل لورنا افتاد که دعا کند.
- سپس به فکرش رسید تنها کاری که می‌تواند انجام دهد، این است که نذر کند.
- او به چیزهایی که می‌توانست نذر کند، فکر کرد.

۱- بچه ها نه، او عاشق آن‌ها بود.

۲- برندن نه، به اندازهٔ کافی عاشقش نبود. بنابراین فایده نداشت که او را نذر کند.

۳- سرانجام، به این نتیجه رسید که در این مورد انتخاب با او نیست.

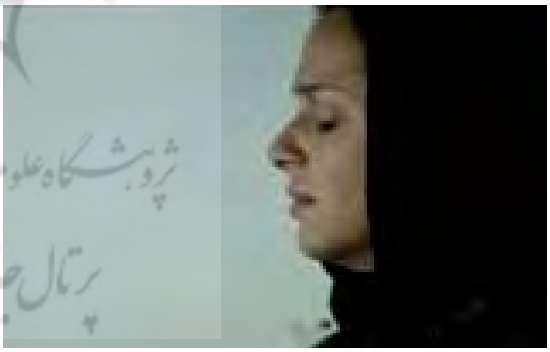
۲- نمونهٔ تقطیع پیرنگ فیلم «کنعان»

۲-۱- جادهٔ چالوس/ راه برگشت: اضطراب مینا

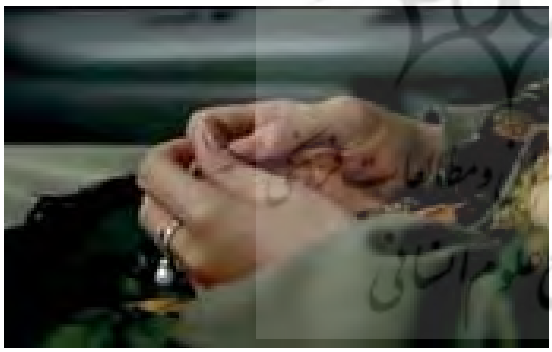
- مینا نگران و مشوش پوست کنار ناخنش را می‌کند.
- مینا ازفرط تشویش چشمانش را می‌بندد.

۲-۲- خانهٔ مینا و مرتضی: کابوس مینا

- صدای موسیقی وهم آلود و برف پاک کن شنیده می شود.
- دوربین گرد اتاق پذیرایی خانه می گردد و به در تراس می‌رسد.
- در باز است و پرده ها به شدت تکان می‌خورند.
- آذر روی نرده های بالکن خم شده است وبه خیابان نگاه می‌کند.
- ناگهان تصویر آذر محو می‌شود.



تصویر ۲



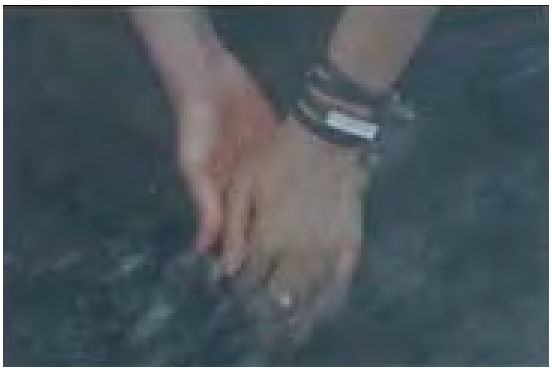
تصویر۱

تصویر ۴

تصویر ۳

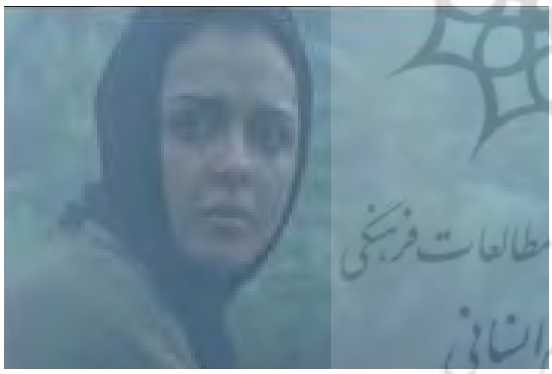
۳-جادهٔ چالوس/ کنار رودخانه: دخیل بستن به درخت

- مینا به کنار رودخانه می‌رود و دست‌های خونی‌اش را در آب می‌شوید.
- مینا در حالی که دست هایش را می‌شوید، صدای کارگران را می‌شنود که یاعلی‌گویان سعی دارند گاو را به کنار جاده بکشند.
- مینا ناگهان نگاهش به درختی (درخت آرزو) می‌افتد که تکه‌پارچه‌های زیادی به آن بسته شده است.
- او کنار درخت می‌رود و به دخیل‌هایی که به شاخه‌های درخت بسته شده نگاه می‌کند.
- مه غلیظی جنگل را پوشانده و اشعه های نور ضعیف خورشید از لابه‌لای درخت فضای جنگل را پرکرده است.
- صدای صلوات فرستادن کارگران شنیده می‌شود.



تصویر۵

تصویر ۶



تصویر ۷

تصویر ۸

تصویر ۹

تصویر ۱۰

تصویر ۱۲

تصویر ۱۱

یافته‌ها

پس از تقطیع پیرنگ داستان کوتاه و فیلم، به بررسی روابط بینامتنی (تکرار و خلاقیت) میان سکانس‌ها و صحنه های فیلم اقتباسی و وقایع اصلی و فرعی داستان کوتاه پرداختیم. با انجام این تحلیل تطبیقی مشخص شد که ۳۹ واقعهٔ اصلی و فرعی (۳۰,۹۵٪) داستان کوتاه کانادایی (متن پیشین) در فیلم اقتباسی ایرانی (متن پسین) تکرار شده است که ۲۸ مورد آن‌ها (۲۲,۲۲٪) به‌لحاظ جهانی بی نشان بودند، یعنی فقط در سطح داستانی تغییر کرده بودند و یازده مورد دیگر (۸,۷۳٪) به‌لحاظ فرهنگی نشان دار بودند، یعنی در سطح فرهنگی دستخوش تغییر شده بودند به‌بیان دقیق‌تر، فرهنگ متن پسین این وقایع اصلی و فرعی را از آنِ خود کرده بود.

علاوه بر بخش های تکرارشده، ۸۷ سکانس و صحنه (۶۹,۰۴٪) نیز به‌صورت خلاقه به متن پسین اضافه شدند که با بررسی این قسمت ها مشخص شد ۴۵ مورد (۳۵,۷۱٪) از این بخش‌های خلاقه به‌لحاظ جهانی بی‌نشان، ۱۹ مورد (۱۵,۰۷٪) به‌لحاظ فرهنگی نشان دار و ۲۳ مورد (۱۸,۲۵٪) دارای نقش نشانه‌ای بودند.

مطالعات و بررسی ها

- روابط بینامتنی: تکرار

با تحلیل بخش‌های تکراری داستان کوتاه کانادایی در فیلم اقتباسی ایرانی متوجه شدیم که این قسمت ها به چند واقعه و کنش اصلی یا فرعی محدود می شوند که در سطح داستانی یا فرهنگی تغییر کرده‌اند. همان طور که در بخش تحلیل داده‌ها ذکر شد، بخش‌های تکرارشده، ۳۰,۹۵ درصد از روابط بینامتنی را تشکیل می دهند اما از آنجایی که پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است، در اینجا به‌صورت کیفی به بحث و بررسی چند نمونه از بخش های تکرارشده می پردازیم.

۱-تکرار بی‌نشان جهانی (تکرار با تغییر در سطح داستان)

در ابتدا باید به این مسئله اشاره کنیم که منظور ما از تکرارهای بی‌نشان جهانی (تکرار با تغییر در سطح داستان) عناصری از داستان کوتاه کانادایی هستند که در فیلم اقتباسی ایرانی تکرار شده‌اند و تغییرات به‌وجود آمده در آن‌ها فقط در سطح داستانی جهانی است یعنی هر مخاطبی از هر فرهنگی قادر به درک و رمزگشایی از این عناصر است چرا که این عناصر در سطح جهانی بی‌نشان هستند.

یکی از بخش های مهم داستان کوتاه، خانهٔ زوج داستان- لورنا و برندن- است که به‌دلیل سبک معماری اش به تیر و تخته معروف است. خانه‌های تیر و تخته سبک معماری امروزی (البته این داستان مربوط به قرن نوزده اروپا است) و ممتازی دارند. اما از این گذشته، نکتهٔ قابل توجه در این خانه ها، فضای سرد و بی‌روحی است که عناصر آن‌ها به انسان القاء می کنند. عناصری مانند دیوارهای رنگ‌نشده، تیرهای بی‌حفاظ، چوب‌های برهنه، پنجره های بلند و باریک و بی پرده. تمامی این عناصر به‌طور ضمنی روابط سرد لورنا و برندن را بازنمایی می‌کنند و از آنجایی که بیشتر وقایع داستان در این خانه اتفاق می افتد، می‌توان گفت این عناصر گویای سردی حاکم بر روابط تمامی شخصیت‌های داستان هستند. خانهٔ بزرگ و مدرن زوج فیلم کنعان- مینا و مرتضی- به‌نوعی شبیه به خانهٔ لورنا و برندن است. به گفتهٔ امیر اثباتی (۱۳۸۷: ۸۰) طراح صحنه کنعان، خانهٔ مینا و مرتضی کاملاً مدرن است حتی یک فرش یا قالی (به عنوان نمادی از زندگی سنتی) در خانهٔ آن‌ها دیده نمی‌شود، بلکه مجسمه ها و تابلوهای

نقاشی اصل به چشم می‌خورند. رنگ غالب دیوارها سفید است به‌جز دو یا سه دیوار که به رنگ سبز روشن است. به‌گفتژ وی، خانهٔ مینا و مرتضی طوری طراحی شده است که مدرن و مطابق مد روز به نظر برسد. از آنجایی که زوج داستان آرشیتکت های پولداری هستند، اثاث خانه طوری انتخاب شده است که گویای وضعیت اقتصادی و اجتماعی آن‌ها باشد. علاوه بر این، طراحی خانهٔ آن‌ها فضای سرد و بی روح حاکم بر روابط مینا و مرتضی را نشان می دهد. برای مثال، رنگ سفید دیوارها به‌طور ضمنی بر سردی روابط آن‌ها دلالت می کند و زمین بدون فرش این خانه این حس را تقویت می کند (امیر اثباتی،۱۳۸۷: ۸۰). البته، برطبق گفته های مانی حقیقی، فیلمنامه نویس و کارگردان «کنعان»، ایدهٔ زمین های بدون فرش کاربرد دیگری نیز دارد؛ در طول فیلم مینا با کفش های پاشنه بلندش روی این زمین بدون فرش راه می‌رود و صدایی را تولید می‌کند که به‌تدریج باعث آزار مخاطب می‌شود و تنش موجود در فیلم را تشدید می‌کند (حقیقی، ۱۳۸۷: ۸۰). گرچه رنگ سفید بیشتر دیوارها بر سردی روابط شخصیت ها دلالت دارد، شاید بتوان گفت که رنگ سبز بعضی از دیوارها نشان دهندهٔ بارقه‌ای از امید در زندگی مینا و مرتضی است.

با بررسی تطبیقی این دو بخش از داستان و فیلم پی‌می‌بریم که نویسندهٔ داستان کوتاه کانادایی و فیلمساز ایرانی هر دو از خانه و عناصر آن برای نشان دادن جنبه ای از خصوصیات شخصیت‌ها و روابط حاکم میان آن‌ها استفاده کرده‌اند، ولی این بخش تکرارشده در فیلم به‌لحاظ داستانی تغییر کرده است، به‌عبارت دیگر می توان گفت که این بخش تکرارشده به‌لحاظ جهانی بی نشان است.

۲- تکرار نشان دار فرهنگی (از آنِ خودسازی)

منظور از تکرار نشان دار فرهنگی (از آنِ خودسازی)، عناصری هستند که در جریان ترجمه از فیلتر مکانیزم‌های طرد و جذب عبور می کنند، یعنی مترجم (در اینجا اقتباس‌کننده) مفهومی را از متن پیشین می‌گیرد ولی زمانی که این مفهوم از صافی عوامل بینافرهنگی و مکانیزم‌های طرد و جذب عبور کند، ویژگی نشان دار فرهنگی پیدا می کند و بازنمایی متنی متفاوتی می‌یابد. به این ترتیب، تمامی افراد در هر فرهنگی قادر به رمزگشایی عناصر نشان دار فرهنگی نیستند. در نتیجه مفهوم مشترک است ولی بازنمایی متنی متفاوتی دارد.

دو بخش مهم از داستان کوتاه- کابوس و نذر لورنا- در فیلم اقتباسی تکرار شده‌اند ولی در سطح داستانی و به ویژه در سطح فرهنگی به‌طور قابل ملاحظه‌ای تغییرکرده‌اند. به‌گفتهٔ مانی حقیقی، «پایان بندی قصهٔ داستان کوتاه برایم حیرت انگیز بود؛ یک زن جوان لاییک کانادایی به بحرانی بر می‌خورد و ناگهان تصمیم می‌گیرد که نذر کند. جالب بود که قصه‌ای در کانادا نوشته شده است ولی اتفاقاً یکی از سنت‌های ما را کمابیش توصیف می‌کند» (حقیقی، ۱۳۸۷: ۱۰۵).

به‌منظور بررسی دقیق‌تر روابط بینامتنی داستان کوتاه و فیلم در این دو واقعه به‌طور خلاصه به این دو بخش در داستان و فیلم اشاره ای می کنیم: زمانی که لورنا و خانواده اش در راه بازگشت از اوکاناگان[۱۹] به خانه بودند، فکر آزاردهندهٔ خودکشی پولی، ذهن لورنا را به خود مشغول کرده بود. او در ذهن خود به‌وضوح می دید که پولی خودش را کنار در پشتی آشپزخانه حلق آویز کرده است. سپس، شروع به دعا کردن می‌کند در حالی که فکر می‌کند دعا کردن یک بی‌ایمان سر بزنگاه چقدر شرم‌آور است. سرانجام، تصمیم می‌گیرد نذر کند و به چیزهایی که می‌تواند نذر کند، فکر می‌کند و در آخر به این نتیجه می‌رسد که در این موقعیت خاص انتخاب با او نیست.

در راه بازگشت به خانه، مینا و مرتضی در جادهٔ چالوس با گاوی تصادف می کنند. در همان حال فکر آزاردهنده ای مینا را نگران کرده است. او از ماشین پیاده می‌شود تا به مرتضی کمک کند، مرتضی می‌خواهد گاو را بکشد تا بیشتر از این زجرکش نشود ولی مینا از چند کارگر می‌خواهد که به شوهرش کمک کنند تا گاو زخمی را به کنار جاده ببرند. سپس، مینا به کنار رودخانه می‌رود تا دست‌های خونی‌اش را بشوید که در آنجا نگاهش به درخت آرزویی می‌افتد که تکه پارچه‌های زیادی به آن بسته شده است. صدای یاعلی گفتن و صلوات فرستادن کارگران شنیده می‌شود که سعی دارند گاو را به کنار جاده ببرند. مینا بی اختیار به سمت درخت می‌رود و جیب مانتوی خود را پاره می کند و به درخت می‌بندد و لحظه‌ای به آن خیره می‌شود. سپس مینا و مرتضی به راهشان ادامه می‌دهند. در راه بازگشت، مینا در رویایش می بیند که آذر در تراس خانه شان خودکشی کرده است.

با تحلیل تطبیقی این دو بخش، متوجه می‌شویم که اقتباس‌کننده/ فیلمساز ایرانی برخی از وقایع داستان کوتاه را که به‌لحاظ جهانی بی‌نشان هستند– کابوس و نذر لورنا-

در فیلم اقتباسی تکرار کرده یا به‌عبارت دیگر آن ها را جذب کرده‌است، ولی هم در سطح داستانی و هم در سطح فرهنگی آن‌ها را تغییر داده است و به‌نحوی آن ها را از آنِ فرهنگ خودی کرده است.

همان طور که در خلاصهٔ این دو بخش آمد، لورنا و خانواده‌اش در جاده ی اوکاناگان به ونکوور بودند که لورنا کابوس خودکشی پولی- دخترعمه اش- را می بیند. در فیلم اقتباسی نیز مینا و مرتضی در راه بازگشت به خانه در جادهٔ چالوس بودند که با گاوی تصادف می‌کنند و در همان لحظه فکر خودکشی آذر، مینا را آزار می‌دهد. جادهٔ چالوس در فرهنگ و جامعه ایران ارجاعات بینامتنی خاصی دارد و رانندگی در آن دشوار و همواره با ترس و استرس همراه است. تصادف ماشین مینا و مرتضی با گاو در این جاده این حس را تشدید می‌کند و به نظر می رسد این اتفاق مقدمه‌ای است بر فکر آزاردهنده‌ای که مینا را نگران کرده است (البته واقعهٔ تصادف با گاو جزء بخش های خلاقهٔ فیلم است و در قسمت‌های بعدی به آن می‌پردازیم). به این ترتیب، می‌توان گفت که کابوس لورنا در مورد خودکشی پولی در فیلم تکرار شده است ولی در سطح داستان تغییر کرده است. یعنی لورنا در ذهن خود به‌وضوح می‌بیند که پولی چگونه خود را کنار در پشتی آشپزخانه حلق آویز کرده‌است اما کابوس مینا متفاوت از کابوس لورنا است، او در رویای خود می بیند که آذر خود را از تراس خانه به پایین پرت کرده است.

واقعهٔ نذر لورنا نیز در فیلم اقتباسی تکرار شده ولی پس از عبور از فیلتر مکانیزم های طرد و جذب بخش هایی از آن از لحاظ داستانی و فرهنگی تغییر کرده و از آنِ فرهنگ خودی شده است. گرچه نذر کردن عملی است که در سطح جهانی بی‌نشان است، یعنی در بیشتر فرهنگ ها رخ می دهد، در فرهنگ های مختلف بازنمایی های متنی متفاوتی دارد. بنابراین، نذر کردن یک زن کانادایی قطعاً با نذر کردن یک زن ایرانی، که دارای پیشینهٔ فرهنگی و مذهبی متفاوتی است، تفاوت دارد. نذر کردن لورنا کاملاً ذهنی است و هیچ بازنمایی متنی آشکاری ندارد. او فقط به چیزهایی که می‌تواند نذر کند فکر می‌کند و در آخر به این نتیجه می رسد که در این مورد انتخاب با او نیست. اما در فیلم اقتباسی کنعان، نذر مینا بازنمایی متنی متفاوتی دارد. او به سمت درخت آرزویی می‌رود که تکه پارچه‌های زیادی به آن بسته شده است در حالی که صدای یاعلی گفتن و صلوات فرستادن کارگران شنیده می‌شود، جیب مانتویش را پاره می‌کند و به درخت گره می‌زند. فیلمساز/ اقتباس‌کننده با خلق این صحنه، ایدهٔ نذر کردن را از آنِ فرهنگ ایرانی می کند. البته، بستن تکه پارچه به درخت آرزو فقط محدود به فرهنگ ایرانی نیست ولی با توجه به لایه‌های متنی در این صحنه از جمله صدای یاعلی، صلوات، تکه پارچه های سبز رنگی که به درخت بسته شده‌اند، فضای مه آلود جنگل و غیره به نظر می‌رسد فیلمساز/ اقتباس‌کننده سعی کرده است عمل نذرکردن را در فضایی روحانی خلق کند تا این عمل برای مخاطب ایرانی باورپذیرتر باشد.

- روابط بینامتنی: خلاقیت

بخش‌های تکرارشده‌ای که در سطح داستانی و فرهنگی تغییر کرده بودند، نشان دهندهٔ رابطهٔ میان داستان کوتاه کانادایی و فیلم اقتباسی ایرانی هستند ولی برای بررسی روابط بینامتنی میان این دو بینامتن باید به تحلیل بخش‌های خلاقه نیز بپردازیم. بنا به نظر رابرت اِستم، «در حال حاضر اقتباس‌ها به عنوان محصولاتی سرشار از خلاقیت‌های هنری تحلیل می‌شوند» (Stam,2002: 210).

با تحلیل تطبیقی داستان کوتاه کانادایی و فیلم اقتباسی ایرانی متوجه شدیم که اقتباس‌کننده/ فیلمساز فقط از چند واقعه یا کنش بی نشان جهانی متن پیشین استفاده کرده و آن‌ها را در سطح داستانی و فرهنگی تغییر داده و با افزودن بخش‌هایی به آن‌ها، داستان کمابیش متفاوتی را در فرهنگ خودی خلق کرده است.

۱-خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی

قسمتی از بخش های خلاقه مربوط به خلاقیت های بی نشان جهانی است، به بیان دقیق‌تر، وقایع و کنش‌های این بخش، جزئی از داستان جدیدی هستند که صرف نظر از پیشینهٔ فرهنگی، مذهبی و اجتماعی مخاطب، در همه جای دنیا ممکن است رخ دهد. تمامی وقایع مربوط به بارداری مینا، تلاش وی برای سقط جنین و بی اطلاعی مرتضی از این قضایا و بسیاری از اتفاقات دیگر که جزئی از داستان جدید فیلم اقتباسی کنعان هستند، خلاقیتهای بی‌نشان جهانی محسوب می‌شوند، یعنی فاقد ویژگی خاص یا نشان داری فرهنگی‌اند و می‌توانستند در داستان کانادایی یا هر داستان دیگری نیز اتفاق بیفتند. به بیان دقیق تر، خلاقیت‌های بی‌نشان جهانی افزوده‌های خلاقه در جریان اقتباس اند که فاقد ویژگی نشانداری فرهنگی هستند.

۲- خلاقیت های نشان دار فرهنگی

قسمت دیگری از بخش‌های خلاقه مربوط به خلاقیت‌های نشان‌دار فرهنگی است، یعنی وقایع و کنش‌هایی از داستان جدید که فقط در فرهنگ ایرانی و برای مخاطب ایرانی رمزگشایی می‌شوند.

یکی از خلاقیت‌های نشان دار فرهنگی، عنوان فیلم کنعان است. برای رمزگشایی از عنوان فیلم باید معانی ضمنی برخی از وقایع فیلم را درک کنیم و آن‌ها را مانند قطعات یک پازل کنار هم قرار دهیم. در سکانس اول فیلم، مادر مرتضی تلفنی به او می گوید که نگران زندگی آن‌ها است و دیشب خواب خون دیده است. این سکانس و سکانس کابوس مینا در مورد خودکشی آذر ما را به یاد داستان یوسف پیامبر می‌اندازد که با رویایی آغاز می شود و با تعبیر آن پایان می‌یابد.

در سکانس پنجم، زمانی که مینا از آزمایشگاه خارج می‌شود، جیب مانتوی او به در گیر می‌کند و پاره می‌شود و این اتفاق مقدمه‌ای است برای یکی از وقایع مهم سکانس پنجاه و هفتم فیلم که مینا جیب پاره شدهٔ مانتوی خود را به درخت آرزو گره می‌زند. علاوه بر این، پاره‌شدن جیب مانتوی وی دلالت دیگری نیز دارد که نباید آن را نادیده گرفت. بار دیگر، این صحنه مخاطب ایرانی را به یاد بخش دیگری از داستان یوسف می‌اندازد، زمانی که پوتیفار، همسر زلیخا، پیراهن پاره‌شدهٔ یوسف را نشانهٔ خیانت او می‌داند. البته، در آخر داستان مشخص می‌شود که خیانت از جانب زلیخا صورت گرفته‌است.

در بخش‌هایی از داستان کوتاه به رابطهٔ مبهم و اسرار آمیز لورنا و لیونل- دوست خانوادگی لورنا و برندن- اشاره شده است، البته این رابطهٔ رازآلود در فیلم اقتباسی طرد شده و به‌لحاظ فرهنگی تغییر کرده است و به حس اعتماد مشترکی میان مینا، مرتضی و علی تبدیل شده است. تنها صحنه‌ای که حس شک و بدگمانی مخاطب را نسبت به مینا برمی‌انگیزد، زمانی است که او می‌خواهد در غیاب علی به آپارتمان وی برود و از آذر می‌خواهد چند لحظه‌ای در ماشین منتظر او بماند، زمانی که وارد آپارتمان می‌شود حس آرامشی را در صورت وی می بینیم که در هیچ لحظهٔ دیگری از فیلم شاهد آن نیستیم. علاوه بر این، عکس‌العمل آذر در چند سکانس بعد، زمانی که متوجه می شود آپارتمان علی همان جایی است که مینا چند روز پیش به آنجا رفته است، حس شک مخاطب را تقویت می کند. این صحنه ها ذهن مخاطب را به سمت خیانت مینا به مرتضی و رابطهٔ پنهانی وی با علی سوق می‌دهد. اما، درست مانند داستان یوسف پیامبر، در نهایت متوجه می شویم که هیچ رابطهٔ رازآلودی میان علی و مینا وجود ندارد.

سکانس‌های بازگشت مرتضی و آذر به سرزمین پدری شان نیز به رمزگشایی معنای عنوان فیلم کمک می‌کنند. بار دیگر، این وقایع مخاطب ایرانی را به یاد داستان یوسف و بازگشت وی به زادگاهش کنعان می اندازد. سکانس پنجاه و پنجم تصادف با گاو را می‌توان آخرین قطعهٔ این پازل در نظر گرفت که ارجاعات بینامتنی سکانس‌ها و صحنه‌های پیشین را با داستان یوسف پیامبر تقویت می‌کند. بنا به گفته‌های رضا کاظمی، منتقد فیلم، تصادف با گاو انتخاب آگاهانهٔ فیلمساز بوده است (کاظمی، ۱۳۸۷: ۱۰۲). بنابراین، با کنار هم قرار دادن این قطعات (وقایع)، می‌توانیم پازل را کامل کنیم (تصویر۱۳) و به دلیل انتخاب نام کنعان برای عنوان فیلم پی‌ببریم.

تصویر ۱۳. پازل عنوان فیلم

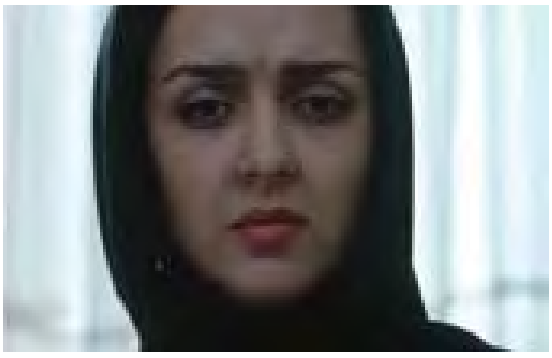
۳- نقش‌های نشانه‌ای

نقش‌های نشانه‌ای فیلم اقتباسی کنعان بخشی از قسمت‌های خلاقهٔ آن به شمار می‌روند. این نقش‌های نشانه‌ای به‌صورت خلاقه به متن پسین افزوده شدند و بخشی از رابطهٔ بینامتنی در ترجمه- تکرار و خلاقیت- محسوب می‌شوند. در اینجا پیش از بررسی چند نمونه از نقش های نشانه ای، به‌طور خلاصه به تقسیم بندی سه‌گانهٔ پیرس از نشانه می پردازیم. از نظر پیرس سه نوع نشانه وجود دارد؛ نخست شمایل؛ که در آن رابطهٔ نشانه و موضوع‌اش مبتنی بر تشابه است؛ دوم شاخص یا نمایه، که در آن رابطهٔ نشانه و موضوع‌اش فیزیکی یاعلّی است؛ و سوم نماد، که در آن رابطهٔ نشانه و موضوع‌اش کاملاً قراردادی است (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۱). البته نمی توان این سه نوع نشانه را کاملاً از یکدیگر جدا کرد و با صراحت گفت که هر یک از نقش های نشانه ای متعلق به گروهی از این نشانه ها است چرا که بررسی نقش های نشانه ای در هر متنی- در اینجا متن سینمایی- با توجه به لایه های متنی

تصویر ۱۴

و بینامتنی صورت می‌گیرد، برای مثال، نشانه‌ای که در این فیلم نقش نمایه‌ای دارد، ممکن است در متن دیگری نقش نمادین یا شمایلی داشته باشد یا هم‌زمان با نقش نمایه ای، نقش نمادین نیز داشته باشد، اما یکی از این دو نوع نقش به نقش غالب تبدیل می‌شود. در نتیجه، بررسی نقش‌های نشانه‌ای در این متن با توجه به لایه‌های متنی و بینامتنی این متن خاص صورت می‌گیرد.

شال قرمز: شال قرمز در دو سکانس آغازین و پایانی فیلم نمایش داده می‌شود، که البته در هر صحنه وضعیت متفاوتی دارد. همان طور که در تصویر ۱۴ می‌بینیم، در سکانس آغازین فیلم شال قرمز لجن آلود و متعفنی در چاه آشپزخانه گیر کرده و کارگران مشغول درآوردن آن هستند. در سکانس پایانی، همان طور که در تصویر ۱۶ می‌بینیم، همان شال قرمز اما این بار تمیز و شسته شده، روی بند تراس در باد آویزان است. عنصر مشترک در این دو صحنه شال قرمز است که می توان گفت بر زندگی زوج داستان– مینا و مرتضی- دلالت دارد که در فرایندی از لجن آلودگی به پاکی می رسد. لجن آلود یا تمیز بودن این شال نیز در آغاز و پایان فیلم بر دو وضعیت متفاوت زندگی این زوج در ابتدا و انتهای داستان- گره و گره گشایی که کاملاً در تضاد با یکدیگر هستند- دلالت دارد. بنابراین، می‌توان گفت شال لجن‌آلود و تمیز هر دو نماد هستند ولی در شروع حرکت شان نقش نمایه ای دارند. در واقع، از نمایه ای آغاز و به نمادی ختم می شوند. به بیان دقیق تر، در ابتدا شال قرمز به‌دلیل آلودگی به لجن و رابطهٔ پیامدی که با لجن دارد، دارای نقش نمایه ای است و در مرحلهٔ بعد به‌دلیل رابطهٔ قراردادی که لجن با تعفن، گرفتاری و موقعیت نامطلوب پیدا می کند، دارای نقش نمادین می شود. در مورد شال قرمز تمیز نیز به همین صورت است، رابطهٔ تمیزی با شال قرمز در ابتدا رابطه ای نمادین است ولی در مرحلهٔ بعد به‌دلیل رابطهٔ قراردادی تمیزی و



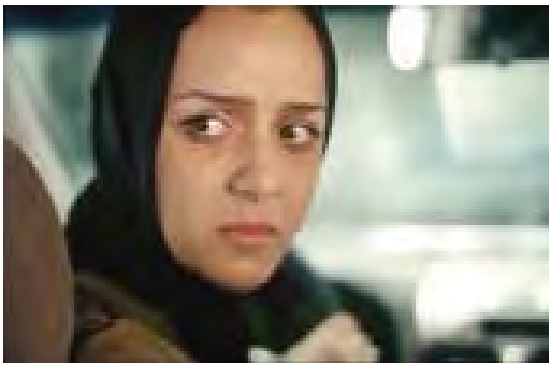
تصویر ۱۵

پاکی با آرامش و رفع مشکل نقش نمادین پیدا می‌کند.
در ابتدای فیلم، مینا شاهد در آوردن شال قرمز لجن آلود از چاه آشپزخانه است و چهرهٔ وی حاکی از انزجار و تنفر او از دیدن این صحنه است (تصویر ۱۵).
در طول فیلم نیز شاهد دل زدگی و انزجار مینا از زندگی مشترکش با مرتضی هستیم. شال قرمز به‌تنهایی بر زندگی زوج داستان دلالت دارد، پس حس مینا از دیدن شال قرمز لجن آلود و متعفن مانند حس او در مورد زندگی مشترکش با مرتضی است ولی در سکانس پایانی فیلم، حس مینا از دیدن شال قرمز تمیز کاملاً متفاوت از حس وی در ابتدای فیلم است (تصویر ۱۷). درست مانند حس او در مورد زندگی مشترکش با مرتضی.

تصویر ۱۶

تصویر ۱۷

تصویر ۱۸



تصویر ۱۹

درست است که مینا برای زنده ماندن آذر، خوشبختی خود را که در گرو طلاق گرفتن از مرتضی و تحصیل در خارج از کشور می‌دانست، فدا کرد ولی شاید در نهایت با زنده ماندن آذر و ادامهٔ زندگی در کنار مرتضی به آرامش برسد.

تسلیم شدن مینا در برابر رانندهٔ متخلف: در سکانس پانزدهم، همان طور که در تصویر ۱۸ می بینیم، مینا در کوچهٔ یک‌طرفهٔ شلوغی رانندگی می کند که وانت اثاث کشی بزرگی مقابل او ظاهر می شود و از او می خواهد که دنده عقب برود. مینا اعتراض می کند که کوچه یک طرفه است و رانندهٔ وانت باید عقب برود. ولی آذر و افرادی که در کوچه هستند با حالتی اعتراض‌آمیز از مینا می خواهند که دنده عقب برود. مینا به پشت نگاه می کند و در حالی که چشمانش پر از اشک است (تصویر ۱۹)، به ناچار ماشین را عقب می زند.

این عمل به‌نوعی بیان شمایلی روابط ناعادلانهٔ بین جنسیت هاست. به بیان دقیق تر، ما شاهد شمایل ساختاری هستیم زیرا رابطهٔ اتومبیل، حرکتش، و عقب رفتن آن به‌لحاظ ساختاری مانند شمایل بردار نیرویی است که از طرف مرد بر زن اعمال می شود و او را وادار به تسلیم و عقب نشینی می‌کند. با وجود این که مینا در کوچهٔ یک طرفه رانندگی می‌کند و مسیر برای اوست، عابران پیاده که اغلب مرد هستند و حتی خواهر او از وی می خواهند که از حق خود بگذرد، دنده عقب برود و مسیر را برای رانندهٔ متخلف باز کند. گویا همه باور دارند که این جنسیت مذکر است که اولی بر قانون است. مینا تحت فشار دیگران و به‌رغم میل باطنی مجبور به عقب‌نشینی و تسلیم در برابر عمل خلاف آن راننده می شود. از طرف دیگر، مخاطب با دیدن این واکنش از جانب مینا به‌نوعی پایان زودهنگامی را برای داستان فیلم متصور می‌شود، مینا در زندگی مشترکش با مرتضی نیز در چنین موقعیتی قرار دارد، با وجود این که از نظر او، طلاق گرفتن از مرتضی، سقط کردن بچه و تحصیل در خارج کشور حق اوست، تحت فشار دیگران و زیر نقاب نذر کردن (قربانی کردن)خوشبختی خود برای زنده ماندن آذر، تسلیم شرایط می شود و ناگزیر از مرتضی می خواهد که به زندگی با او ادامه دهد. در نتیجه، این عمل به‌نوعی بر واکنش نهایی مینا در پایان فیلم دلالت می کند. بنابراین، می‌توان گفت این عمل به‌طور هم‌زمان دارای نقش شمایلی و نمادین است ولی وجه نمادین آن در این متن غالب است.

نتیجه‌گیری

همان طور که پیش‌تر ذکر شد، فرحزاد براساس نظر فرکلاف در مورد ماهیت دوبخشی متن- تکرار و خلاقیت- ادعا می‌کند که «در ترجمه دو متن با یکدیگر رابطهٔ بینامتنی دارند زیرا متن پسین از نظر فرم و محتوا متن پیشین را تکرار می‌کند ولی به آن محدود نمی ماند» (۲۰۰۹: ۱۲۵). یعنی متن پسین برخی از قسمت های متن پیشین را تکرار می کند و قسمت های دیگری را به صورت خلاقانه به آن می افزاید. یافته های این مقاله نیز نشان می‌دهد که در جریان ترجمهٔ بینانشانه-ای- بینافرهنگی فرایندهای تکرار و خلاقیت کار می‌کنند اما صرف

فرایند تکرار و خلاقیت برای توجیه این اتفاق بینافرهنگی کفایت نمی‌کند بلکه لازم است که عوامل فرهنگی خود و دیگری و مکانیزم‌های طرد و جذب را از نشانه شناسی فرهنگی قرض بگیریم و تفاوت های دو نظام نشانه ای سینما و ادبیات را وارد بکنیم تا نشان دهیم که فیلم ایرانی سرانجام به‌رغم این که نقطه-ی آغازش داستان کوتاه کانادایی بوده است، متنی است که ویژگی های کاملاً فرهنگ‌بنیاد را برای خودش احراز کرده است.

هم‌چنین، براساس یافته های این مقاله، در بررسی روابط بینامتنی در ترجمهٔ بینانشانه ای- بینافرهنگی فیلم ایرانی «کنعان» از داستان کوتاه کانادایی «تیر و تخته» مشخص شد که در فرایند اقتباس به‌عنوان عملی بینامتنی، تکرار محض وجود ندارد. پس می توان نتیجه گرفت که تکرار و خلاقیت دوبخشی نیستند، بلکه روابط بینامتنی به‌صورت یک پیوستار است که در دو سر آن تکرار و خلاقیت و در میانهٔ آن تغییر قرار دارد. همان طور که در بررسی های انجام‌شده مشخص شد، روابط بینامتنی عبارت‌اند بودند از: تکرارهای بی نشان جهانی (تکرار با تغییر در سطح داستان)، تکرارهای نشان دار فرهنگی (از آنِ خودسازی)، خلاقیت های بی نشان جهانی، خلاقیت های نشان دار فرهنگی و نقش‌های نشانه‌ای.

در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که اقتباس سینمایی فرایند تغییر و تبدیل خلاقانه‌ای است که در آن فیلم اقتباسی (متن پسین) با اثر ادبی (متن پیشین) ارتباط بینامتنی برقرار می کند و اقتباس‌کننده به‌مثابه واسط فرهنگی و با توجه به نقش خلاقه اش در فرایند اقتباس تصمیم می گیرد بخش هایی از متن پیشین را تکرار یا به‌عبارت دیگر جذب کند و آن‌ها را در ساختار سلسله‌مراتبی از نشان داری در سطح داستانی و فرهنگی تغییر دهد و از آنِ خود سازد. هم چنین، بخش هایی را که با ماهیت چندرسانه ای فیلم اقتباسی و فرهنگ خودی هماهنگ هستند، به‌صورت خلاقانه به متن پسین بیفزاید. در نتیجه، در تحلیل تطبیقی فیلم‌های اقتباسی با آثار ادبی در فرایند ترجمهٔ بینانشانه ای، برروش هایی که فیلمساز به‌عنوان فرد اقتباس‌کننده برای گذر از یک نظام نشانه ای به نظام نشانه ای دیگر به کار می گیرد و هم چنین بر تأثیری که تفاوت های فرهنگی بر روابط بینامتنی در فرایند اقتباس سینمایی می گذارند، تأکید می‌شود.

پی‌نوشت

1- Catford
2- Newmark
3- Bussmann
4- Hartmann and Stork
5- Neubert and Shreve
6- Gorlee
7- Brown and Yule
8- Ricoeur
9-Winfried
10-Translation as an Intertextual Practice
11-Fairclough
12-Jacobson
13-Corinne Lhermitte
14-A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo’s Les Misérables.
15-Post and Beam
16-Plot
17-Bordwell
18-Thompson
19-Okanagan

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

-اثباتی، امیر. (۱۳۸۷). «*پروندهٔ دکور فیلم کنعان*». ماهنامهٔ منزل. ش ۱۱. ص ۸۰- ۸۵.
-حقیقی، مانی. (۱۳۸۷). «*نقد فیلم: کنعان*». ماهنامهٔ فیلم. ش ۳۸۵. ص ۹۸-۱۱۷.
-سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چاپ اول. تهران: نشرعلم.
-سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). «*ارتباطات بین فرهنگی: رویکردی نشانه‌شناختی*». *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. ص ۱۲۷-۱۴۲. تهران: نشرعلم.
-سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). «*ارتباطات بین فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد*». نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، ص ۱۴۳-۱۶۵. تهران: نشرعلم.
-کاظمی، رضا. (۱۳۸۷). «آخرین میخ به تابوت یک کارگردان جوان». *ماهنامهٔ فیلم*. ش ۳۸۵. ص ۱۰۰-۱۰۴.
-نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی. (۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی». پژوهشنامهٔ *فرهنگستان هنر*. ش ۱۲. ص ۷۴-۹۴.

- Baker, M. (1992). *In other words: a course book on translation*. London and New York: Routledge.
- Bell, R. T.(1991).*Translation and translating: Theory and practice*. London and New York: Longman.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction* (8th ed.). New York: University of Wisconsin. (Original work published 1979)
- Bussmann, H. (1996). *Routledge dictionary of language and linguistics*. (G. P. Trauth & K. Kazazzi, Ed., Trans.). London and New York: Routledge. (Original work published 1990)
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis*. London: Longman.
- Farahzad, F. (2009). *Translation as an intertextual practice*. Tehran: AllameTabataba'i University.
- Gorlee, D. L. (2004). *On translating signs: Exploring text and semiotranslation*. Amesterdam and New York: Rodopi.
- Jakobson, R. (2000). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *Thetranslation studies reader* (pp. 113-118). London and New York: Routledge. (Original work published 1959)
- Lhermitte, C. (2005, March). A Jakobsonian approach to film adaptations of Hugo's Les Misérables. *Nebula, 2.1, 97-107*. Retrieved April 3, 2010 from. http://www.nobleworld.biz/images/Lhermitte.pdf
- Neubert, A., & Shreve, G. M. (1992). *Translation as text*. The Kent State University Press: Kent.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. London: Prentice Hall.
- Sasani, F. (2004/2005). Discoursal hermeneutics: Interpretation of verbal and non-verbal texts. Human Sciences, 43/44, 69-80. Tehran: Azzahrā University.
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). *Dictionary oftranslation studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publication.
- Stam, R. (2002). *Film theory: An introduction*. Malden and Oxford: Blackwell.
- Winfried, N. (1995). *Handbook of semiotics advances in semiotics*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.