



Gender in Intersemiotic Translation: A Study of Mehrjui's Women-Centered Adaptations

Mahboubeh Khalili¹, Behzad Pourgharib¹, Sajedeh PourSha'bani¹

¹University of Mazandaran, Babolsar, Iran

Abstract This study investigated how the concept of gender as it relates to femininity was modified in movie adaptations of literary works through intersemiotic translation. Two movies, *Pari* (1995) and *Mom's Guest* (2004), which were directed by Dariush Mehrjui, along with their respective original works were selected as the research corpus. Perdikaki's (2017) model was used to examine the key elements of storytelling, including plot, narrative techniques, characterization and setting, and the data were then analyzed using an integrative theoretical framework. Results indicated that by employing a de-feminizing technique and highlighting the influential traits of women, the director challenged societal stereotypes and portrayed female characters in a more empowered manner than in the original works. Also, *Pari*, an adaptation of a foreign work, has undergone more changes due to cultural considerations than *Mom's Guest* which is an adaptation of an Iranian story.

Keywords: Intersemiotic Translation; Mehrjui's Adaptations; Women, De-Feminizing Technique; Gender Stereotypes

1. Introduction

The classification of translation types based on changes in the form and nature of sign systems was developed by Roman Jakobson in 1959. Jakobson proposed three categories of interlingual, intralingual and intersemiotic translation (Jakobson, 2021). However, it is only in the case of intersemiotic translation that a change in the nature of the sign system occurs (Jakobson, 2021). Among different types of intersemiotic translation, cinematic and television adaptations of classic novels are more common (Sanders, 2016; Stam, 2005; Perdikaki, 2017).

Please cite this paper as follows:

Khalili, M., Pourgharib, B., & PourSha'bani, S. (2024). Gender in intersemiotic translation: A study of Mehrjui's women-centered adaptations. *Language and Translation Studies*, 57(2), 96-131. <https://doi.org/10.22067/lts.2024.88983.1270>

© 2024 Khalili, Pourgharib, & PourSha'bani

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). All rights reserved

The present study aims to examine modifications in the concept of gender as it relates to femininity in Mehrjui's movie adaptations of literary works as a form of intersemiotic translation.

Research has shown that content related to gender often undergoes changes during the translation process due to the fact that societies usually define the concept differently, and any discrepancy can affect social structures (Flotow & Scott, 2016). Since generic masculine constructions and patriarchal language have often been seen as linguistic universals (Simon, 2005; Flotow, 1991), feminist translators commonly emphasize feminine language or non-patriarchal linguistic features; however, depending on the receiving culture, effective activism may involve de-feminizing a text rather than over-feminizing it (Furukawa, 2017). In fact, complying with or resisting Toury's law of acceptability takes on different meanings in different cultures (Parham & Khalili, 2017). Additionally, translations do not have to be feminist at the micro level; rather, effective activism by the feminist translator can be demonstrated through astute choices, meaning that the translator translates texts that lead to the construction of different narratives about women to challenge prevailing narratives at the macro level, even without using overtly feminine language (Shread, 2011).

2. Method

This study is qualitative and descriptive. Among Mehrjui's fifteen adaptations, two cinematic works, *Pari* (1995) and *Mom's Guest* (2004), were selected, along with their corresponding literary works: the novel *Franny and Zooey* (1961) by J. D. Salinger and the novel *Mehman Maman* (2001) by Houshang Moradi Kermani. These works formed the parallel corpus of this research and the data were collected and analyzed using Perdikaki's (2017) model, which is based on Van Leuven-Zwart's (1989) translation model. After enumerating the limitations and shortcomings of Van Leuven-Zwart's model on the one hand and highlighting the advantages and high accuracy of the model on the other, Perdikaki (2017) expanded the concepts and proposed the model for comparing adapted movies with their original works. In the present study, the model was used to compare fundamental elements of storytelling, including plot structure, narrative techniques, characterization, and setting in both original works and their adaptations for any changes in the concept of gender related to femininity. Then, changes were classified into the three categories of modulation, modification and mutation. Finally, data analysis was conducted using an integrative theoretical framework which was built upon two general approaches to the representation of female characters in translations: one approach which elevates the portrayal of women compared to the original works, and the other one that diminishes it or even offers an image that distorts the true essence of femininity.

3. Results

Data analysis showed that the number of changes related to femininity in the adapted work *Pari* is almost twice that of *Mom's Guest*. Also, *Pari* was adapted from a foreign source and it underwent more changes to transition from the Western American context to the Iranian-Islamic one. Based on [Perdikaki's \(2017\)](#) model, the most significant changes in both adaptations relate to the simplification of stereotypes about women and the amplification of features, such as intelligence, literacy, wisdom, philosophical outlook on life, leadership, sense of collaboration and other positive traits. This simplification and amplification are evident in the three key elements: plot, narrative techniques and characterization. Excisions and additions to the plot elements and narrative techniques were primarily made to present a better image of the female characters in the story; however, some of the excisions in *Pari* addressed elements which were in stark contrast to Iranian-Islamic culture. In terms of characterization, no excisions or additions were made in either adaptation. Additionally, the setting of the adapted movie *Mom's Guest* remained unchanged from the original work; both are set in South Tehran in the early 2000s. However, the setting of *Franny and Zooey* and the adapted movie *Pari* are different. *Franny and Zooey* is set in New Haven, Connecticut in the mid-1950s, a period when American women prioritized marriage, housekeeping and childbearing, with many often married immediately after finishing high school. The story in *Pari* is narrated in the mid-1990s, when Iranian society held a similar view of women. Also, the story is set in the two cities of Tehran and Isfahan.

4. Discussion and Conclusion

The results showed that Mehrjui took a feminist approach in these two adaptations, portraying women as influential individuals across different social strata, whether they are academic and affluent or illiterate and underprivileged. Despite the entirely different themes of the two adaptations, the changes in the elements of the story, including plot, narrative techniques, and characterization have resulted in a better, elevated portrayal of the female characters compared to the original works. In fact, due to de-feminization, the female characters in the adaptations were improved. For instance, despite Franny's positive qualities and philosophical outlook on life compared to her peers in Salinger's story, she is still entangled in deeply ingrained feminine stereotypes. She struggles to move on from past romantic relationships and exhibits a needy, dependent personality towards her fiancé. However, despite having flaws, *Pari* is not constrained by traditional feminine stereotypes. She confronts any obstacle that gets in the way of her goals. Released in the mid-1990s, a period marked by strong patriarchal male dominance over social structures, *Pari* differs from the original work's Franny. Unlike Franny, *Pari* does not fantasize about her future marital life or the quality of her wedding ceremony, nor does she express longing for her fiancé, wear makeup, or take advantage of her femininity. In fact, unlike in the original work, *Pari* is freed from any romantic relationships, while her brothers serve as a source of inspiration.

Also, when Pari is lost and her mother is very anxious, the father of the family calmly reassures the mother that Pari is smart enough to make it home safe and sound. In the original work, the events take place in one city, but in the adaptation, Mehrjui has changed the setting to the two cities of Tehran and Isfahan. Pari suddenly decides to travel between Tehran and Isfahan without waiting for approval from her father, brother or fiancé. Throughout the movie, none of these men reproach or restrict her; instead, they all support her in her vision quest. The changes clearly reflect Mehrjui's feminist approach which portrays a markedly different image of Iranian women in the 1990s.

Also, in the movie *Mom's Guest*, Effat Khanoom is portrayed as a more modern and empowered wife and mother compared to Effat Khanoom in Moradi Karmani's original story. For instance, she takes charge of the family's financial management and refrains from verbally or physically punishing her daughter for not conforming to traditional housewife roles. In addition, Mehrjui highlights women's cooperation and mutual support networks in this movie. In the original work, after preparing dinner, Effat Khanoom's female neighbors leave her alone. She apologizes with embarrassment to her guests for the small empty table. In the adaptation, however, the female neighbors stay with her, offering encouragement, until the party is over, and the food table, the result of their efforts and cooperation, is diverse and plentiful. Additionally, the time spent by female neighbors setting the table has increased compared to the original work. Although the two adaptations seem thematically unrelated, and the characters of Effat Khanoom and Pari may not be compatible with each other in terms of their outlook on life and the conditions in which they are placed, Mehrjui's efforts to elevate these characters as Iranian women in diverse roles are quite evident. As a whole, it appears that Mehrjui holds a positive view of Iranian women, aiming to enhance their portrayal in society.

Furthermore, the results indicated that the adaptation of a native work involves fewer changes in gender-related concepts compared to the adaptation of a non-native work. Certainly, intersemiotic translation of foreign works requires careful consideration of cultural, religious and social factors.

پرتال جامع علوم انسانی

مفهوم فرهنگی اجتماعی جنسیت در ترجمه بین نشانه‌ای: نگاهی به سینمای اقتباسی مهرجویی با محوریت زنان

محبوبه خلیلی^{۱*}، بهزاد پورقرب^۱، ساجده پورشعبانی^۱
دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

چکیده در تحقیق حاضر به بررسی تغییرات مفهوم فرهنگی اجتماعی جنسیت با تمرکز بر زنان در انتقال از آثار ادبی مکتوب به سینمای اقتباسی به عنوان نوعی ترجمه بین نشانه‌ای پرداخته شده است. دو فیلم پری (۱۳۷۳) و مهمان مامان (۱۳۸۲) به کارگردانی داریوش مهرجویی به همراه آثار ادبی متناظر آن‌ها به عنوان پیکره تحقیق انتخاب شده‌اند. از مدل پردیگاکا (۲۰۱۷) برای بررسی عناصر همیشه حاضر در داستان‌گویی شامل پی‌رنگ، تکنیک‌های روایت، شخصیت‌پردازی و زمینه استفاده شد و تحلیل داده‌ها با استفاده از یک چارچوب نظری تجمیعی صورت گرفت. نتایج نشان داد کارگردان با به کارگیری تکنیک زنانه‌زدایی و با تأکید بر ویژگی‌های تأثیرگذار زنان در مقابل تفکر قالبی مقاومت کرده و تصویری بهتر و ارتقا یافته از شخصیت‌های زن در مقایسه با شخصیت‌های زن آثار اصلی ارائه داده است. همچنین پری که اقتباس از اثری غیر بومیست، نسبت به مهمان مامان که اقتباس از اثری بومیست، به دلیل ملاحظات فرهنگی تغییرات بیشتری داشته است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه بین نشانه‌ای؛ سینمای اقتباسی مهرجویی؛ زنان؛ زنانه‌زدایی؛ کلیشه‌های جنسیتی

۱. مقدمه

طبقه‌بندی انواع ترجمه بر اساس تغییر صورت و ماهیت نظام‌های نشانه‌ای^۱ توسط رومن یاکوبسن^۲، زبان‌شناس ساختارگرا^۳، به پیروی از نظریه زبانی سوسور^۴ در سال

1. sign systems
2. Roman Jakobson
3. structuralist
4. Saussure

۱۹۵۹ صورت گرفت؛ یاکوبسن انواع ترجمه را در سه گروه بین‌زبانی^۱ (ترجمه از زبانی به زبان دیگر)، درون‌زبانی^۲ (بازگویی^۳ در همان زبان) و بین‌نشانه‌ای^۴ (ترجمه از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر^۵) قرار داد (یاکوبسن، ۲۰۲۱). در بین این سه گروه، تنها در مورد ترجمه بین‌نشانه‌ای است که با تغییر ماهیت نظام نشانه‌ای، شیوه انتقال پیام هم تغییر پیدا می‌کند (یاکوبسن، ۲۰۲۱). یکی از بهترین نمونه‌های ترجمه بین‌نشانه‌ای تبدیل متن مکتوبی نظیر رمان به متن چندرسانه‌ای^۶ نظیر فیلم است (پردیکاکی^۷، ۲۰۱۷). در واقع، در این نوع ترجمه شیوه انتقال پیام از صورت نوشتاری صرف (نشانه‌های کلامی-دیداری^۸) و یا همراه با تصاویر و نقاشی‌های موجود در کتاب (غیرکلامی-دیداری^۹) به صورت چندرسانه‌ای با نشانه‌های متنوع (کلامی-دیداری، غیرکلامی-دیداری، کلامی-شنیداری^{۱۰} و غیرکلامی-شنیداری^{۱۱}) تبدیل می‌شود (زabalbeascoa^{۱۲}، ۲۰۰۸).

بسن^{۱۳} (۲۰۱۴) معتقد است تعریف قدیمی ترجمه که این فرآیند را به‌سادگی انتقال یک متن از زبانی به زبان دیگر توصیف می‌کند با توجه به تحولات عصر حاضر تعریفی سطحی است که باید بازبینی شود؛ او قرن بیست و یکم را قرن ترجمه می‌نامد که این ترجمه انواع متفاوتی دارد. ساندرز^{۱۴} (۲۰۱۶) هم معتقد است مفاهیم ترجمه و مترجم را نباید تنها در ارتباط با انتقال متون مکتوب و یا شفاهی از یک

1. interlingual

2. intralingual

3. rewording

4. intersemiotic

5. transmutation/ transcoding

6. multimedia text

7. Perdikaki

8. verbal-visual

9. nonverbal-visual

10. verbal-audio

11. nonverbal-audio

12. Zabalbeascoa

13. Bassnett

14. Sanders

زبان به زبان دیگر تعریف کرد، بلکه اقتباس از اثر ادبی و یا هنری به هر شکلی نوعی ترجمه است و تمام اقتباس گران، جدای از اینکه محصول نهایی فیلم باشد یا دست سازه یا..، نوعی مترجم هستند و این محصولات فرهنگی به نوعی برون داد فرایند ترجمه هستند.

ترجمه بین نشانه ای از آثار ادبی به شکل های گوناگون صورت می گیرد؛ برای مثال تبدیل آثار ادبی به فیلم، سریال، تئاتر و تله تئاتر، داستان های مصور^۱، قصه های رادیویی، کتاب های صوتی^۲، قطعه موسیقی، بازی ویدیویی، اپرا، اجرا^۳، بوستان های موضوعی^۴، نقاشی، طراحی، چیدمان^۵، دست سازه و ... (نارمور^۶، ۲۰۰۰؛ هوچن^۷، ۲۰۰۶؛ لیچ^۸، ۲۰۰۹؛ ساندرز، ۲۰۱۶؛ لدبتر^۹، ۲۰۱۹). هوچن (۲۰۰۶) حتی از اصطلاح *re-mediation* برای توضیح این دگرگونی نشانه ای استفاده می کند که علاوه بر اشاره به تغییر از یک نظام نشانه ای به نظام نشانه ای دیگر، مفهوم ارتقا را نیز در خود دارد. البته در مقابل این دیدگاه تعداد محدودی از نظریه پردازان حوزه های فرهنگ و اقتباس همچنان قائل به وجود مرزی هرچند نامشخص بین ترجمه و اقتباس هستند (لدبتر، ۲۰۱۹). این امر احتمالاً ناشی از در نظر گرفتن تعریفی محدود برای ترجمه است به این معنی که طی فرآیند تولید محصول نهایی، ماهیت نظام های نشانه ای تغییری نمی کند. در کنار تمام تعاریفی که از گذشته تا کنون برای اقتباس و به طور کل ترجمه ارائه شده است، یک سؤال اساسی همواره ذهن نظریه پردازان را به ویژه در حوزه مطالعات ترجمه به خود مشغول داشته است: آیا ترجمه سودی برای اثر اصلی دارد؟ به اعتقاد بنجامین^{۱۰} (۲۰۲۱) مفاهیم جدیدی که شاید در اثر اصلی حضور

^۱. graphic novels/ comic books

^۲. audiobooks

^۳. ballet dance

^۴. theme parks

^۵. installation

^۶. Naremore

^۷. Hutcheon

^۸. Leitch

^۹. Ledbetter

^{۱۰}. Benjamin

داشتند ولی دیده نمی‌شدند، با ترجمه فرصت ظهور و دیده شدن پیدا می‌کنند و موجب می‌شوند اثر اصلی مرتباً به شکل‌های تازه و کامل‌تری تجدید حیات^۱ یابد. او بر این باور است که زبان اثر اصلی و ترجمه‌هایش نوعی «خویشاوندی فراتاریخی»^۲ دارند که ورای داشتن یا نداشتن خویشاوندی تاریخی^۳، به‌عنوان مکمل در به کمال رساندن روح اثر اصلی با یکدیگر همکاری دارند (بنجامین، ۲۰۲۱، ص. ۹۲). این همان تکامل تدریجی موزائیک فرهنگی^۴ است که طی فرآیند ترجمه به‌طور کل و به‌ویژه اقتباس از آثار ادبی و هنری به‌صورت دوسویه اتفاق می‌افتد (ساندرز، ۲۰۱۶). در حقیقت نباید تصور شود که محصول اقتباسی هیچ نفعی برای اثر اصلی ندارد و با اتمام فرایند ترجمه ارتباط میان محصول نهایی و اثر اصلی از بین می‌رود بلکه ارتباط این دو، نوعی برخورد فکری و تبادل اندیشه است و هرکدام بر دیگری تأثیرگذار است (خیری، ۱۳۹۵). برای مثال، لدبر (۲۰۱۹) در مقاله خود نشان می‌دهد چگونه یک اجرای باله اقتباسی به تکامل داستان اساطیری آپولو^۵ می‌انجامد. از دیگر مزایای اقتباس جلوگیری از مرگ محتوای کتاب است؛ حتی اگر کتابی خوانده نشود محتوای آن می‌تواند همچنان از رسانه دیگری عرضه شود (آگر^۶ و همکاران، ۲۰۱۳)؛ عکس این شرایط هم امکان‌پذیر است. تصور کنید افرادی که از وجود اثر اصلی بی‌خبر هستند ممکن است با تماشای فیلم اقتباسی به خواندن آن روی بیاورند (صالحی و حاجی آقا بابایی، ۱۳۹۷). همچنین، در برخی موارد، اثر اقتباسی بستر را برای ترجمه اثر اصلی فراهم می‌کند، برای مثال پس از ساخت و پخش فیلم پری در ایران که اقتباسی از رمان فرانی و زوئی^۷ نوشته جی.دی. سلینجر^۸ بود، اشتیاقی در بازار نشر برای ترجمه آثار این نویسنده از جمله خود این رمان به وجود آمد (زوهی، ۲۰۱۶).

^۱. afterlife

^۲. suprahistorical kinship

^۳. historical kinship

^۴. cultural mosaic

^۵. the Homeric hymn to Apollo

^۶. Agger

^۷. Franny and Zooey

^۸. Salinger

مضمون تعداد زیادی از فیلم‌های بومی و غیر بومی عصر حاضر، ازجمله سینمای اقتباسی، بر بحث جنسیت متمرکز است. بررسی تاریخ نقد جنسیتی^۱ که راه خود را در دهه ۷۰ میلادی به مطالعات فیلم^۲ باز کرد (فلوتو^۳ و جوزفی-هرناندز^۴، ۲۰۱۸) نشان می‌دهد ممکن است برخی عناصر اصلی و یا جزئیات مربوط به جنسیت، به‌خصوص در رابطه با زنان، طی فرآیند اقتباس به‌ویژه از یک جامعه فرهنگی به یک جامعه فرهنگی دیگر تغییر پیدا کند. جستار حاضر بنا دارد در چارچوب نظریات مربوط به فمینیسم در مطالعات ترجمه به بررسی مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت^۵ در سینمای اقتباسی داریوش مهرجویی پردازد و به این سؤال پاسخ دهد:

مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت با تمرکز بر زنان در انتقال از آثار ادبی اصلی به محصول اقتباسی طی فرآیند ترجمه بین‌نشانه‌ای دچار چه تغییر و تحولاتی شده است؟

۲. پیشینه پژوهش

در بین انواع ترجمه بین‌نشانه‌ای، اقتباس سینمایی و تلویزیونی از رمان‌های کلاسیک رواج بیشتر و قدمتی طولانی دارد (ساندرز، ۲۰۱۶؛ استم^۶، ۲۰۱۷؛ پردیکاکی، ۲۰۱۷). در اقتباس از مفهوم وفاداری^۷ استفاده می‌شود که به معنای نظر داشتن به جنبه‌های ارزشمند متن اصلی است (کتریس^۸، ۲۰۱۴). بر اساس میزان وفاداری، فرایند اقتباس در دو گروه کلی قرار می‌گیرد: اقتباسی که آزاد^۹ است و اقتباسی که به اثر اصلی با

^۱. gender criticism

^۲. film studies

^۳. Flotow

^۴. Josephy-Hernández

^۵. gender

^۶. Stam

^۷. fidelity

^۸. Cattrysse

^۹. free

درجات مختلف وفادار است (بازین^۱، ۲۰۰۴؛ دیک^۲، ۲۰۰۹؛ ژیانتی^۳، ۲۰۱۷؛ کتریس، ۲۰۱۴). در اقتباس آزاد تنها با انتقال ایده از اثر ادبی به اثر چندرسانه‌ای مواجه هستیم (دیک، ۲۰۰۹) اما در اقتباس وفادار ضمن حفظ ایده و محتوای اثر ادبی، خط سیر روایی داستان و پی‌رنگ (ژیانتی، ۲۰۱۷)، تمام جزئیات تا حد امکان به محصول نهایی ترجمه منتقل می‌شود که بیشتر در ترجمه بین‌نشانه‌ای از شاهکارهای ادبی دیده می‌شود (بازین، ۲۰۰۴).

از آنجایی که جستار حاضر بر آن است که به بررسی تغییر و تحولات مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت با تمرکز بر زنان در سینمای اقتباسی مهرجویی به عنوان نوعی ترجمه بین‌نشانه‌ای بپردازد، در این قسمت ابتدا چارچوب نظری تحقیق حاضر بسط داده می‌شود که بر تعریف جنسیت و رویکردهای معمول به آن در مطالعات ترجمه استوار است. سپس، مروری بر مطالعاتی صورت می‌گیرد که در زمینه اقتباس با تمرکز بر بعد فرهنگی-اجتماعی جنسیت انجام شده‌اند.

واژه جنسیت در معنای غیرزیست‌شناختی آن در دو دهه ۷۰ و ۸۰ میلادی طی موج دوم فمینیسم^۴ در انگلستان و ایالات متحده به کار گرفته شد تا به تفاوت‌های فرهنگی-اجتماعی و سیاسی افراد به‌ویژه زنان به عنوان شهروندانی با حقوق نابرابر بپردازد (فلوتو و اسکات^۵، ۲۰۱۶). هر زمان که این مفهوم چالش‌برانگیز به مرز فرهنگی و زبانی جدیدی وارد می‌شد بر سر آن بحث و مناقشه به راه می‌افتاد؛ از یک سو دچار ابهامات جدید می‌شد و از سوی دیگر با توجه به نیازهای جامعه مقصد تعدیل می‌شد (فلوتو و اسکات، ۲۰۱۶). این واژه با مفهوم خاص آن گاهی برای اشاره به زنان استفاده می‌شود مانند آنچه بعد از شنیدن اصطلاح مطالعات جنسیت^۶ به

1. Bazin

2. Dick

3. Giannetti

4. second wave feminism movement

5. Scott

6. gender studies

ذهن می‌رسد و با مطالعات زنان^۱ یکی در نظر گرفته می‌شود (شوارتز^۲، ۲۰۱۷)، گاهی به‌عنوان حسن تعبیر برای اشاره به مفاهیم مرتبط با ارتباطات جنسی به کار می‌رود، گاهی برای اشاره به تفاوت‌های رفتاری دو جنس استفاده می‌شود، اما رایج‌ترین کاربرد آن برای اشاره به حقوق نابرابر افراد تحت تأثیر شرایط متفاوت اقتصادی و جغرافیای سیاسی^۳ است؛ در واقع در موج دوم فمینیسم تلاش بر این بود که نشان دهند مفهوم زیست‌شناختی واژه جنسیت متمایز با مفهوم اجتماعی و فرهنگی^۴ آن است (فلوتو و اسکات، ۲۰۱۶).

در دهه ۱۹۹۰، فمینیسم، مطالعات زنان و مطالعات جنسیت راه خود را به مطالعات ترجمه باز کردند و کتاب‌ها و مقالات زیادی بر اساس پیوند این میان‌رشته‌ها نوشته شد (فلوتو و اسکات، ۲۰۱۶). تحقیقات نشان داد محتوایی که به‌نوعی با بحث جنسیت مرتبط است طی فرآیند ترجمه معمولاً تغییر می‌کند؛ چراکه جوامع تعریف متفاوتی از جنسیت دارند و بروز هرگونه اختلافی با این تعریف، می‌تواند بنیان تمام ساختارهای اجتماعی آن جامعه را تحت تأثیر قرار دهد (فلوتو و اسکات، ۲۰۱۶). از آنجایی که صورت‌های خنثی مذکر-محور^۵ و به‌طور کل زبان مردسالارانه^۶ همواره از جهانی‌های زبان^۷ بوده‌اند (سایمون^۸، ۲۰۰۵؛ فلوتو، ۱۹۹۱)، رویکرد رایج به جنسیت در مطالعات ترجمه بررسی ترجمه‌هایی بوده است که در آن‌ها زبان زنانه و یا آن دسته از ویژگی‌های زبانی غیرمردسالارانه پررنگ می‌شود. در واقع این ترجمه‌ها به‌نوعی نسبت به اصل مقبولیت^۹، در اصطلاح توری^{۱۰} (۲۰۱۲) مقاومت می‌کنند. توری (۲۰۱۲) معتقد است ترجمه‌هایی که با رعایت اصل مقبولیت

1. women's studies

2. Schwartz

3. geo-politics

4. sex vs. gender

5. generic masculine constructions

6. patriarchal language

7. linguistic universals

8. Simon

9. acceptability

10. Toury

انجام می‌شوند آنچنان طبیعی به نظر می‌رسند که گویی متون تألیفی هستند. ترجمه‌هایی که با رویکرد مقابله با زبان مردسالارانه انجام می‌شوند، نظیر ترجمه‌های فمینیستی، از ابتدا در مقابل این طبیعی بودن مقاومت می‌کنند.

به اعتقاد **فلوتو (۱۹۹۱)**، ترجمه‌های فمینیستی از جریان نگارش فمینیستی در کانادا در اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ میلادی برخاسته است. در این دوره، نویسندگان فمینیست اهل کبک^۱ از روشی تجربی^۲ برای نگارش آثار خود استفاده می‌کردند که بسیار ساختارشکن بود و به زبان مرسوم مردسالارانه و زن‌ستیز^۳ حمله‌ور می‌شد تا صدای زنان شنیده شود؛ در این راستا، نویسندگان خلاقیت زیادی از خود نشان می‌دادند، از نادیده گرفتن الزامات دستوری گرفته تا بازی با نحوه نگارش واژه‌ها و ... (فلوتو، ۱۹۹۱).

مترجمان فمینیست کانادایی به تأسی از نویسندگان فمینیست این دوره از شیوه‌های متعددی برای ترجمه آثار مختلف استفاده می‌کردند که در بیشتر موارد مداخله‌گرانه^۴ بوده‌اند: تکمیل کردن^۵ به معنی افزودن توضیح و تفسیر به متنی که معمولاً خود فمینیستی است؛ نوشتن پیشگفتار^۶ و استفاده از پاورقی^۷ که هم نشان‌دهنده حضور کنشگرانه مترجم است و هم برای آگاه کردن خواننده از نیت مترجم به کار می‌رود (فلوتو، ۱۹۹۱) و از بی‌دردسرت‌ترین شیوه‌هاست (فلوتو، ۱۹۹۷)؛ و دستکاری شدید^۸ متن به این معنی که ممکن است از هر دو روش قبلی در ترجمه استفاده شود به‌علاوه محصول ترجمه تا حد زیادی یا حتی به‌طور کامل عاری از ویژگی‌های زبان مردسالارانه می‌شود (فلوتو، ۱۹۹۱). در این شیوه مترجم خود را به

^۱. Quebec feminist writers

^۲. experimental

^۳. misogynist

^۴. interventionist

^۵. supplementing

^۶. prefacing

^۷. footnoting

^۸. hijacking

لحاظ قدرت با نویسنده متن اصلی یکی می‌بیند تا جایی که ممکن است اهداف مترجم به طور کامل جایگزین اهداف نویسنده شود (فلوتو، ۱۹۹۱).

بسته به فرهنگ جامعه مقصد، کنشگری مؤثر فمینیستی ممکن است گاهی به صورت زدودن زبان زنانه^۱ از متن ترجمه و نه پررنگ کردن آن نمود پیدا کند. برای مثال در ادبیات ژاپن، زنان به صورت فوق مؤدب به تصویر کشیده می‌شوند به این معنی که برای شخصیت‌های زن عادی معمولاً هیچ حرف خارج از چهارچوبی چه به لحاظ ادبیات صحبت و چه به لحاظ محتوا استفاده نمی‌شود (فوروکاوا، ۲۰۱۷). در واقع، در این جامعه از زنان انتظار می‌رود که تحت هر شرایطی مطابق کلیشه‌ها^۲ رفتار کنند؛ به همین دلیل پالایش ادبی در جهت به شدت زنانه کردن زبان^۳، چه در نگارش متون تالیفی و چه در ترجمه آثار غریبومی، صورت می‌گیرد (فوروکاوا، ۲۰۱۷). برای مثال، در ترجمه آثار ادبی غربی به ژاپنی، ادبیات شخصیت‌های زن غربی حین فرایند ترجمه کاملاً تغییر پیدا می‌کند و تبدیل به ادبیات به شدت زنانه می‌شود این در حالی است که گاهی شخصیت زن در اثر اصلی با ادبیات کوچه‌بازاری مردانه صحبت می‌کند (فوروکاوا، ۲۰۱۷). در چنین شرایطی، کنشگری مؤثر فمینیستی در زنانه‌زدایی از زبان و نزدیک کردن زبان شخصیت‌های زن به زبان مردسالارانه معنی پیدا می‌کند (فوروکاوا، ۲۰۱۷)؛ بنابراین اگر یکی از شیوه‌های ترجمه فمینیستی در جوامع غربی و یا با فرهنگی نزدیک به غرب، پررنگ کردن زبان زنانه و به حاشیه راندن زبان مردسالارانه است، در جامعه فرهنگی متفاوتی نظیر ژاپن، این رویکرد با روندی معکوس نمود می‌یابد (فوروکاوا، ۲۰۱۷). در واقع اصل مقبولیت و یا مقاومت در برابر آن بسته به شرایط فرهنگی و یا ادبی مختلف تعاریف متفاوتی پیدا می‌کند و همیشه و در همه فرهنگ‌ها یکسان نیست (پرهام و خلیلی، ۲۰۱۷). از نظر سایمون (۲۰۰۵) که از شیوه‌های ترجمه فمینیستی، به ویژه دستکاری شدید متن، به عنوان

1. de-feminizing

2. Furukawa

3. stereotypes

4. over-feminizing

راهکارهای غیرمعمول^۱ ترجمه یاد می‌کند، دادوستدهای ادبی این‌چنینی نشان می‌دهد که فرایند ترجمه تحت تأثیر اهداف فرهنگی^۲ مختلف به تولید محصول نهایی متفاوت می‌انجامد. **سایمون (۲۰۰۵)** همسو با **بنجامین (۲۰۲۱)** به همکاری مشترک و تبانی نویسنده و مترجم برای به اوج رساندن روح اثر معتقد است و نگاه **فلوتو (۱۹۹۱)** را در مورد دستکاری شدید متن و قدرت بیشتر مترجم فمینیست نسبت به نویسنده اصلی چندان نمی‌پسندد.

به‌هرروی، ترجمه فمینیستی پیاده‌سازی یک ایدئولوژی است. **آندرهیل^۳ (۲۰۱۱)** در مقاله خود نشان می‌دهد که چطور در ترجمه آثار شاعر زن به‌وسیله مترجم مرد یا زنی که نگاه فمینیستی به ترجمه ندارد، همان زبان مردسالارانه اثر اصلی در ترجمه هم دیده می‌شود. در واقع صرف اینکه تولیدکننده متن اصلی زن است، یا زبان زنانه در متن اصلی پر رنگ است و یا حتی محتوا فمینیستی است باعث نمی‌شود که مترجم دست به ترجمه فمینیستی بزند.

با توجه به آنچه مطرح شد می‌توان نتیجه گرفت که مترجم فمینیست دو هدف اصلی را دنبال می‌کند: یکی انتقال محتوا و دیگری بیان این محتوا به شیوه‌ای متفاوت که در مقابل جریان مردسالارانه جامعه مقصد مقاومت کند. البته ممکن است تنها یکی از این دو هدف مدنظر مترجم فمینیست باشد. **شرید^۴ (۲۰۱۱)** معتقد است ترجمه فمینیستی ممکن است مملو از نشانه‌های زبانی فمینیستی باشد یا نباشد، اما اگر مترجم نگاه فمینیستی نداشته باشد نتیجه کار قطعاً فمینیستی نیست. در واقع این‌طور نیست که ترجمه لزوماً در سطح خرد^۵ فمینیستی باشد؛ بلکه کنشگری مؤثر^۶ مترجم فمینیست می‌تواند با انتخاب‌های هدفمند و زیرکانه او هم مشخص شود به

1. unorthodox forms of language transfer

2. cultural agenda

3. Underhill

4. Shread

5. micro level

6. effective activism

این معنی که متونی را ترجمه کند که به شکل‌گیری روایت‌های^۱ متفاوتی در مورد زنان بیانجامد و روایت‌های قبلی را در سطح کلان^۲ به چالش بکشد هرچند که در ترجمه این آثار از زبان زنانه پرننگ استفاده نکند (شرید، ۲۰۱۱).

تعدیل و بازسازی ایدئولوژیکی تنها محدود به ترجمه‌های فمینیستی نمی‌شود بلکه عکس آن هم اتفاق می‌افتد؛ گاهی ترجمه‌ها و اقتباس‌ها با هدف تخریب زنان انجام می‌شوند. برای مثال در برخی ترجمه‌های انجیل، حوا خاکستری‌تر از آنچه هست توصیف می‌شود (فلوتو، ۲۰۱۱). فلوتو (۲۰۱۱) با بررسی دست‌نوشته‌های یک زن فعال سیاسی آلمانی نشان می‌دهد که چطور افکار و فعالیت‌های بشردوستانه او با اقتباس‌های جهت‌گیری شده به صورت اعمالی تروریستی برای مخاطب انگلیسی‌زبان به تصویر کشیده شده است. فرال^۳ (۲۰۱۱) هم با بررسی ترجمه‌های فرانسوی سریال‌ها و فیلم‌های آمریکایی با محوریت زنان^۴ نشان می‌دهد که تفکر قالبی جامعه فرانسه که بر اساس آن زنان با هر جایگاه اجتماعی و عقبه خانوادگی باید همواره از جذابیت جنسی خود استفاده کنند^۵ در ترجمه‌ها جای می‌گیرد؛ درحالی‌که در متن اصلی انگلیسی ممکن است این ویژگی تنها بخشی از وجود کاراکتر زن باشد یا اصلاً برای کاراکتر زن تعریف نشده باشد و یا حتی کاراکتر زن در صدد مقابله با این نگاه باشد.

با جمع‌بندی آنچه در بالا ذکر شد، دو رویکرد کلی در نحوه بازنمایی شخصیت‌های زن در ترجمه‌ها دیده می‌شود. رویکردی که به تقویت و ارتقای شخصیت زن در ترجمه‌ها نسبت به اثر اصلی می‌پردازد و رویکردی که آن را تضعیف می‌کند و یا حتی تصویری مغایر با حقیقت وجودی زن ارائه می‌دهد. رویکرد اول به شیوه‌های مختلفی تحقق می‌یابد، از برجسته‌سازی زبان زنانه و

1. narratives

2. macro level

3. Feral

4. chick series

5. courtesan

ویژگی‌های زنانه در ترجمه گرفته تا انتخاب متونی برای ترجمه که بتوانند روایت‌های غالب اجتماعی را در سطح کلان به چالش بکشند و کلیشه‌های فرهنگی و اجتماعی را در هم بکوبند. با توجه به فرهنگ جامعه مقصد، حتی زنانه‌زدایی هم می‌تواند در خدمت این رویکرد باشد. چارچوب نظری تحقیق حاضر بر اساس این دو رویکرد کلی بنا شده است. این چارچوب نظری تجمیعی با به‌دست دادن امکانی جهت بررسی رویکرد مهرجویی نسبت به زنان در آثار اقتباس‌ش پشته‌توانه تحلیلی پژوهش حاضر را فراهم می‌کند.

اگرچه تعداد مطالعات کاربردی مربوط به اقتباس و بازسازی با تمرکز بر بازنمایی شخصیت زنان تا حدی قابل قبول است اما بیشتر آن‌ها در حوزه ادبیات تطبیقی و یا مطالعات سینما و رسانه صورت گرفته‌اند و تعداد بسیار کمی با رویکرد مطالعات ترجمه‌ای انجام شده‌اند. نمونه‌هایی از این مطالعات داخلی و خارجی که با رویکرد ترجمه‌ای تطبیق بیشتری دارند در ادامه ارائه می‌شود.

عباس‌زاده و همکاران (۱۳۹۵) به بررسی تغییر روایت طی فرآیند اقتباس فیلم سینمایی *پله آخر* از داستان کوتاه «مردگان»^۱ جیمز جویس در قالبی روایت‌شناختی پرداختند. یافته‌ها نشان داد که جنسیت کارگردان مرد بر نوع روایت او از داستان تأثیر گذاشته است به این صورت که در مقایسه با متن اصلی، شخصیت زن داستان کم‌رنگ و شخصیت مرد که در اثر اصلی منفعل بوده است در موضع قدرت قرار گرفته است. از نظر **عباس‌زاده و همکاران (۱۳۹۵)**، کارگردان سعی داشته با به‌کارگیری نوعی بومی‌سازی محتوای فیلم را به ذائقه مخاطب ایرانی نزدیک کند.

سلیمانیان (۲۰۱۹) در چارچوب اقتباس و مطالعات ترجمه به بررسی انیمیشن اقتباسی *یخ‌زده*^۲ محصول والت دیزنی^۳ پرداخت. در ابتدا گمان می‌رفت که توصیف

1. The Dead

2. Frozen

3. Walt Disney Animation Studios

متفاوت و غیر سستی از مفهوم عشق و روابط و توانمندی‌های دو جنس از دلایل اصلی توفیق این انیمیشن در مقایسه با سایر اقتباس‌هایی باشد که از اثر اصلی صورت گرفته است، اما در نهایت نتایج، خلاف این فرضیه را نشان داد و قابلیت این محصول برای سرگرم کردن مخاطب به عنوان دلیل اصلی اقبال تماشاگران به آن شناسایی شد.

اصل رزاق (۲۰۲۰) با بررسی سه فیلم سارا، بانو و لیلا به کارگردانی داریوش مهرجویی و با تمرکز بر مفهوم فمینیسم به مقایسه شخصیت‌پردازی زنان در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی پرداخت. بررسی‌ها نشان داد زنان ایرانی که در سینمای قبل از انقلاب بیشتر به عنوان شخصیت‌هایی اکثراً خانه‌نشین و منفعل نمایش داده می‌شدند، در فیلم‌های اقتباسی بعد از انقلاب مهرجویی به عنوان شخصیت‌هایی مستقل به تصویر کشیده شدند که قدرت تصمیم‌گیری دارند و برای خود حق انتخاب قائل‌اند. همچنین در مطالعه‌ای که **زمانی و همکاران (۱۳۹۷)** در مورد چگونگی بازنمایی جنسیت و دوگانه زنانه و مردانه در فیلم «بانو» انجام دادند به نتایج مشابهی دست یافتند. بر اساس نتایج تحقیق آن‌ها، شخصیت زن محوری در این فیلم مهرجویی به صورت شخصیتی فرهیخته و مدرن با تمایلات فمینیستی و از طبقه بالادست جامعه و شخصیت مرد به صورت خودخواه، سلطه‌گرا و قدرت‌طلب بازنمایی شده است.

سنکاکتور و غلو^۱ و اکیایوز^۲ (۲۰۲۱) به بررسی چگونگی انتقال و بازنمایی شخصیت‌های زن در ساخت مجدد و اقتباسی سریال‌های آمریکایی برای شبکه‌های ملی پربیننده ترکیه پرداختند. این پژوهشگران توانستند با تحلیل چگونگی شکافت، اصلاح و بازسازی شخصیت‌های زن این سریال‌ها تعدادی از هنجارهای حاکم بر جامعه ترکیه را شناسایی کنند. نتایج نشان داد برای اینکه محتوای بازسازی‌شده در

^۱. Sancaktaroğlu

^۲. Okyayuz

جامعه ترکیه با استقبال روبه‌رو شود، هویت جنسیتی زنان با توجه به هنجارهای فرهنگی-اجتماعی این کشور بازسازی شد.

رودگر (۲۰۲۳) در چارچوب نظریات مرتبط با سینمای فمینیستی به بررسی فیلم‌های بازسازی‌شده به‌عنوان ترجمه‌های درون‌رسانه‌ای^۱ پرداخت. در نسخه‌های بازسازی‌شده تعداد شخصیت‌های زن افزایش یافته و نقش آن‌ها در طرح داستان پررنگ‌تر شده بود. نتایج نشان داد اگرچه بازنمایی زنان در این نسخه‌ها بیشتر شده است، هنوز با آن کمال مطلوب یا به‌عبارت‌دیگر بازنمایی برابر زنان و مردان فاصله زیادی وجود دارد. همچنین این بازنمایی کاملاً مثبت نبوده است، برای مثال تعداد بیشتر شخصیت‌های زن خود به تقویت تفکر قالبی در مورد زنان دامن زده است.

در سینمای ایران از بدو تأسیس تا زمان حاضر، همانند رویه معمول در سراسر جهان، بسیاری از آثار چندرسانه‌ای به‌صورت اقتباس از آثار مکتوب بومی و غیر بومی ساخته شده‌اند؛ به‌طوری‌که در کارنامه کاری برخی از کارگردانان نامدار و توانمند ایرانی نظیر داریوش مهرجویی، سینمای اقتباسی بخش بزرگی را به خود اختصاص داده است. به اعتقاد **حیاتی (۱۳۹۳)** تا نیمه دوم دهه ۸۰ شمسی، بیشتر مطالعاتی که در ایران در مورد سینمای اقتباسی انجام شد بر میزان وفاداری فیلم به اثر اصلی تمرکز داشت؛ اما به‌تدریج، با استفاده محققان از چارچوب‌های نظری متنوع، مطالعات اقتباس رنگ و بوی تازه‌ای پیدا کرد. بررسی‌های **پردیکایی (۲۰۱۷)** هم نشان می‌دهد که مفهوم وفاداری مطلق به اثر اصلی در مطالعات اقتباس و سینما به‌عنوان اصل معیار کم‌رنگ شده است و ایده منحصربه‌فرد بودن هرکدام از این دو اثر با اقبال بیشتری مواجه است. **ونوتی^۲ (۲۰۱۳)** هم با جمع‌بندی تحقیقات صورت

^۱ intramedial translation

^۲ Venuti

گرفته نتیجه می‌گیرد که منظور از وفاداری در اقتباس، وفاداری به اثر اصلی نیست بلکه وفاداری به درک کارگردان^۱ از اثر اصلی است.

۳. روش پژوهش

در ادامه توضیحات مربوط به نوع پژوهش، پیکره تحقیق و شیوه جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها ارائه می‌شود.

۳.۱. پیکره تحقیق

این مطالعه به شیوه کیفی و با رویکردی توصیفی انجام گرفت. از میان حدود ۱۵ اثر اقتباسی داریوش مهرجویی، دو اثر سینمایی (۱۹۳ دقیقه متن چندرسانه‌ای) به‌علاوه آثار ادبی متناظر آن‌ها (۱۸۴ صفحه متن مکتوب) به‌عنوان پیکره موازی این تحقیق انتخاب شد (جدول ۱).

جدول ۱. پیکره تحقیق

فیلم سینمایی	مدت زمان	ژانر	متن اصلی	تعداد صفحات
پری، ۱۳۷۳	۹۰ دقیقه	درام	فرانی و زویی، جی. دی. سلینجر، ۱۹۶۱، نشر بتنام	۸۸ صفحه (انگلیسی)
مهمان مامان، ۱۳۸۲	۱۰۳ دقیقه	درام-کمدی	مهمان مامان، هوشنگ مرادی کرمانی، ۱۳۸۰، نشر نی	۹۶ صفحه (فارسی)

فیلم پری از رمان فلسفی فرانی و زویی اثر جی. دی. سلینجر اقتباس شده که به تصویر کشیدن مضامین معنوی و فلسفی آن در سینما قطعاً چالش‌های خاص خود را داشته است. بنابر ادعای زوهدی (۲۰۱۶)، اولین ترجمه فارسی این رمان در سال ۱۳۸۰ به بازار آمد؛ بنابراین، فیلم‌نامه پری باید اقتباسی از متن انگلیسی این داستان باشد؛ چراکه پری در سال ۱۳۷۳ ساخته شد. به همین دلیل، از متن انگلیسی رمان فرانی و زویی در پیکره موازی تحقیق استفاده شده است. فیلم مهمان مامان هم از

^۱ mediated interpretation

داستانی به همین نام نوشته هوشنگ مرادی کرمانی با اختلاف دو سال اقتباس شده است که در عین سادگی، مفاهیم عمیق خانوادگی و اجتماعی را به نمایش می‌گذارد. سه دلیل اصلی در انتخاب این دو اثر برای جمع‌آوری داده در تحقیق حاضر دخیل بوده‌اند. هر دوی این آثار برنده جوایز ارزنده و دارای امتیازات بالایی در سینمای ایران هستند که نشان‌دهنده توان بالای مهرجویی در اقتباس از منابع مختلف از رمان‌های فلسفی گرفته تا داستان‌های اجتماعی است؛^۱ شخصیت محوری در هر دوی این داستان‌ها زن هستند؛ و در آخر اینکه انتخاب این دو فیلم امکان بررسی تفاوت‌های احتمالی در برخورد با مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت با محوریت زنان را در آثار اقتباسی از منابع بومی و غیر بومی فراهم می‌آورد.

۳.۲. شیوه جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها

برای جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها از مدل پردیکایی (۲۰۱۷) استفاده شد که بر مبنای مدل ترجمه ون لوون زورت^۲ (۱۹۸۹) طراحی شده است. در مدل ون لوون زورت، رابطه واحدهای متن ترجمه و اثر اصلی در یکی از این چهار گروه قرار می‌گیرد: عدم‌تغییر^۳، تغییر لحن^۴، تغییر جزئی^۵ و تغییر کلی^۶ (ون لوون زورت، ۱۹۸۹). پردیکایی (۲۰۱۷) پس از برشمردن محدودیت‌ها و ضعف‌های این طبقه‌بندی از یک‌طرف و توضیح مزایا و تأکید بر دقت بالای آن از سوی دیگر، با بسط مفاهیم این مدل را جهت مقایسه اثر اصلی و محصول اقتباسی پیشنهاد می‌دهد. مدل پردیکایی (۲۰۱۷) بر مقایسه عناصر بنیادین ساختار پی‌رنگ^۷، تکنیک‌های روایت^۸

^۱ پری: برنده سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی در سیزدهمین جشنواره فیلم فجر، ۱۳۷۳؛ مهمان مامان: برنده

جایزه بهترین فیلم بیست و دومین جشنواره فیلم فجر، ۱۳۸۲

^۲ van Leuven-Zwart

^۳ no shift

^۴ modulation

^۵ modification

^۶ mutation

^۷ plot structure

^۸ narrative techniques

شخصیت‌پردازی^۱ و زمینه^۲ در هر دو اثر اصلی و اقتباسی متمرکز است؛ چراکه این چهارعنصر در هر شکلی از داستان‌گویی (کتبی^۳، شفاهی^۴، روی صحنه^۵ و یا به صورت تصویر^۶) حضور دارند. در ادامه توضیح مختصری از مفاهیم این مدل ارائه می‌شود که با استفاده از آن‌ها می‌توان طیف وسیعی از تغییراتی را که حین ترجمه بین نشانه‌ای رخ می‌دهد، طبقه‌بندی کرد:

کم‌رنگ/پررنگ شدن: کلیات و یا جزئیات در اثر اقتباسی در مقایسه با اثر اصلی کم‌رنگ^۷ و یا پررنگ^۸ می‌شوند؛

تغییر اساسی: کلیات و یا جزئیات با تغییرات اساسی در اثر اقتباسی جایگزین می‌شوند؛

حذف و اضافه: در کلیات و جزئیات اثر اقتباسی در مقایسه با اثر اصلی حذف^۹ و اضافه^{۱۰} صورت می‌گیرد.

برای جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها ابتدا تمام موارد مربوط به مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت با محوریت زنان در عناصر بنیادین داستان (ساختار پی‌رنگ، تکنیک‌های روایت، شخصیت‌پردازی و زمینه) در هر دو اثر اصلی و اقتباسی با یکدیگر مقایسه شدند و هرگونه تغییر با استفاده از مدل **پردیکایی (۲۰۱۷)** طبقه‌بندی شد. همچنین در مرحله نهایی، تحلیل داده‌ها با استفاده از چارچوب نظری تجمیعی صورت گرفت.

¹. characterization

². setting

³. written

⁴. oral

⁵. on stage

⁶. film

⁷. simplification

⁸. amplification

⁹. excision

¹⁰. addition

۴. یافته‌های پژوهش

به اعتقاد پردیکاکی (۲۰۱۷)، ممکن است هرکدام از چهارعنصر همیشه حاضر در هر داستانی (پی‌رنگ، تکنیک‌های روایت، شخصیت‌پردازی و زمینه) حین انتقال از اثر مکتوب به اثر اقتباسی طی ترجمه بین‌نشانه‌ای دچار تغییر و تحولاتی شود. این تغییرات ممکن است اجباری^۱ باشند که به دلایل مختلفی رخ می‌دهند؛ برای مثال از ماهیت و به تبع آن ظرفیت‌های متفاوت رسانه نقل داستان^۲ گرفته تا تفاوت‌های فرهنگی دو جامعه مبدأ و مقصد. همچنین برخی از این تغییرات انتخابی^۳ است که در واقع در نتیجه بروز خلاقیت و یا اعمال سلیقه خاص عوامل تولید (کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و ...) صورت می‌گیرند. در این بخش، ابتدا چند نمونه از تغییرات مربوط به مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت با محوریت زنان بر اساس دسته‌بندی مدل پردیکاکی (۲۰۱۷) در هر دو فیلم ذکر می‌شود؛ سپس بر اساس چارچوب نظری، تحلیل کلی صورت می‌گیرد.

۴.۱. پی‌رنگ

پی‌رنگ مجموعه وقایعی است که در آن، هر علتی اثری دارد و داستان را به سمت پایان سوق می‌دهند (چتمن^۴، ۱۹۷۸). از نظر پردیکاکی (۲۰۱۷)، ممکن است هرکدام از وقایع اصلی و یا فرعی داستان در انتقال از اثر ادبی به اثر اقتباسی حین ترجمه بین‌نشانه‌ای تحت شرایط خاص و یا به دلیل اعمال سلیقه دچار تغییراتی شود. در ادامه نمونه‌ای از تغییر در ساختار پی‌رنگ (حذف و اضافه) برای هر دو فیلم اقتباسی پری و مهمان مامان ارائه می‌شود:

مثال ۱ (حذف)

1. obligatory

2. medium

3. optional

4. Chatman

I don't know why I carry that crazy gold swizzle stick around," she said. "A very corny boy gave it to me when I was a sophomore, for my birthday. He thought it was such a beautiful and inspired gift, and he kept watching my face while I opened the package. I keep trying to throw it away, but I simply can't do it. I'll go to my grave with it. (Salinger, 1961, p. 17)

علی‌رغم اینکه رابطه شخصیت زن اثر اصلی با مردی که قبلاً به او هدیه داده است به گذشته برمی‌گردد؛ اما همچنان قادر نیست خود را از یاد آن مرد رها کند و این امر در وابستگی فرانی به نی طلا نمود می‌یابد؛ اما کارگردان این واقعه را از پی‌رنگ فیلم حذف کرده است. در واقع شخصیت پری فیلم مهرجویی، زنی متفاوت است که به جای اینکه در بند وابستگی‌های دست‌وپا گیر و بی‌ثمر باشد، در سطحی بالاتر به زندگی نگاه می‌کند.

مثال ۲ (اضافه):

- يدالله: حالا برو به کم از اون پس اندازت بيار بده به من بارک‌الله.
- عفت خانم: برو ببینم، پس اندازم کجا بود! خرجی خونه رو هم به زور می‌رسونم، پس انداز داشته باشم؟ تو با این عشق فیلمت مگه زندگی گذاشتی برا من؟ هر چی در آوردی خرج سینما کردی، بیا در و دیوار و نگاه کن! (مهرجویی، ۱۳۸۲، ۱۰:۰۴-۰۹:۴۸)

چنین صحنه‌ای در اثر اصلی نیست و به فیلم اضافه شده است. در واقع کارگردان خواسته هم بر بی‌مسئولیتی مرد خانواده و درد و رنجی که مادر خانواده می‌کشد تأکید کرده باشد و هم نشان دهد که مدیریت مالی خانواده با مادر است.

۴.۲. تکنیک‌های روایت

منظور از تکنیک‌های روایت ابزارهایی هستند که در ساخت روایت به کار می‌روند که از مهم‌ترین آن‌ها نمایش^۱ و زمان^۲ است (چتمن، ۱۹۷۸). به عقیده پردیکاکی

^۱. presentation

^۲. temporal sequence

(۲۰۱۷)، تغییر در نمایش می‌تواند شامل تغییر صورت از دیالوگ دیداری به تصویر^۱ و یا دیالوگ دیداری به دیالوگ شنیداری^۲ باشد؛ منظور از تغییر در زمان هم هرگونه تغییر در بازه زمانی به تصویر کشیده شدن وقایع است؛ به این صورت که ممکن است زمان بیشتر یا کمتری به وقایع فیلم نسبت به اثر اصلی^۳ اختصاص داده شود؛ همچنین ممکن است ترتیب رویدادها دستخوش تغییر شود^۴. هرگونه حذف و اضافه در وقایع اصلی و فرعی داستان (ساختار پیرنگ) نیز خودبه‌خود به حذف و اضافه در تکنیک‌های روایت منجر می‌شود (پردیکاکی، ۲۰۱۷). در ادامه دو نمونه از تغییرات مربوط به تکنیک‌های روایت در دو فیلم پری و مهمان مامان ارائه می‌شود.

مثال ۳ (کم‌رنگ شدن)

مکالمه فرانی و نامزدش در رستوران حدود هجده درصد کل کتاب است؛ درحالی‌که مکالمه پری و نامزدش منصور در رستوران حدود یازده درصد از کل فیلم است. در واقع کارگردان با کاهش بازه زمانی وقایع مربوط به روزمرگی‌های پری به بازه زمانی وقایع مربوط به درگیری‌های فلسفی و عرفانی و سیر و سلوک او افزوده است.

مثال ۴ (پررنگ شدن)

سفره چیدن عفت خانم و همسایه‌ها حدود یک درصد از حجم کل کتاب مهمان مامان است؛ درحالی‌که همین بخش چهار درصد از کل فیلم را تشکیل می‌دهد؛ در واقع بازه زمانی رویداد مربوط به ثمر دادن همکاری مادر خانواده و زنان همسایه برای برون‌رفت از مشکل شخصیت محوری زن در داستان افزایش یافته است که

¹. visual-verbal to visual narration

². visual-verbal to audio-verbal narration

³. pause vs. ellipsis (duration prolonged vs. duration abridged)

⁴. flash-forwards vs. flashbacks (prolepses vs. analepses)

نشان می‌دهد کارگردان بر همکاری زنان، نتیجه دادن تلاش‌های آن‌ها و موفقیت آن‌ها در حل مشکل تأکید داشته است.

۴.۳. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی به معنی به تصویر کشیدن شخصیت‌ها از طریق توصیف، اعمال، گفتار و تعاملات است (چتمن، ۱۹۷۸). به اعتقاد پردیکاکی (۲۰۱۷)، کارگردان ممکن است به صورت هدفمند و یا تنها به دلیل اعمال سلیقه و یا بروز خلاقیت دست به حذف و اضافه شخصیت‌های داستان بزند یا در آن‌ها تغییراتی ایجاد کند، مثلاً برخی ویژگی‌ها پررنگ و یا کم‌رنگ شوند و یا حتی شخصیت داستان به صورت کاملاً متفاوتی به تصویر کشیده شود. در ادامه دو نمونه از تغییر در شخصیت‌پردازی در دو اثر اقتباسی پری و مهمان مامان ارائه می‌شود:

مثال ۵ (تغییر اساسی)

Her handbag was a crowded one. To see better, she began to unload a few things and place them on the tablecloth, just to the left of her untasted sandwich...Then she cleared everything—compact, billfold, laundry bill, toothbrush, a tin of aspirins, and a gold-plated swizzle stick—back into her handbag. (Salinger, 1961, p. 17).

صحنه به همین شکل در فیلم تکرار می‌شود؛ اما محتویات کیف شامل کتاب، مداد، خودکار و قرص است. در این بخش از فیلم هیچ اثری از کیف آرایش، مسواک و سایر موارد مربوط به توجه خاص به بهداشت مثل رسید خشکشویی، سایر ملزومات زنانه مثل لوازم تزئینی و هر آنچه زنانگی را پررنگ می‌کند دیده نمی‌شود. در واقع شخصیت پری در فیلم کاملاً متفاوت با شخصیت فرانی در اثر اصلی است. با اینکه شخصیت محوری فیلم زن است، در تمام طول مدت فیلم، هیچ اثری از میز آرایش، کیف آرایش، لوازم آرایش، عطر، سشوار، زیورآلات زنانه، لباس‌های رنگی و ... دیده نمی‌شود که نشان می‌دهد با توجه به نگاه سنتی جامعه ایران به زن، کارگردان

سعی در زنانه‌زدایی از شخصیت پری داشته است که همسو با دیدگاه **فوروکاوا** (۲۰۱۷) است. در واقع رویکرد فمینیستی با توجه به تفکر قالبی جامعه مقصد مشخص می‌شود و نسبی است؛ گاهی رویکرد فمینیستی در پررنگ کردن زنانگی و گاهی در زنانه‌زدایی جلوه پیدا می‌کند (**فوروکاوا**، ۲۰۱۷).

مثال ۶ (کم‌رنگ شدن)

مادر حرف‌های آن‌ها را نمی‌شنید. زل زده بود تو صورت بهاره و حرص می‌خورد. یواشکی دستش را برد جلو. پهلوی بهاره را نیشگون گرفت و زیر لب غرید: بشقاب‌ها را همین‌جور گذاشتی رو هم؟ بچین دور سفره. دلم می‌خواهد تکه‌تکه‌ات کنم. بزنم تو صورتت که جاش برای همیشه بماند. هر وقت بروی جلوی آینه یاد کار امشب بیفتی. این لیوان کثیف را چرا آوردی سر سفره؟ ذلیل‌مرده! (**مرادی کرمانی**، ۱۳۸۰، صص. ۷۲-۷۳)

این واقعه در فیلم حذف شده است. در واقع کارگردان با حذف این صحنه سعی در کم‌رنگ کردن بخش سنتی شخصیت مادر خانواده کرده است که در اثر اصلی تمام هنر یک زن و کامل بودن او را در پخش کردن منظم بشقاب‌های سر سفره می‌داند که اگر غیر از این باشد شخص مستوجب تنبیه است.

البته لازم به ذکر است که عناصر پی‌رنگ، تکنیک‌های روایت و شخصیت‌پردازی گاهی تا حد زیادی با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. برای نمونه، مثال ۴ که مربوط به افزایش بازه زمانی در تکنیک روایت است، در پی‌رنگ هم پررنگ شده است؛ یا مثال ۵ که نمونه‌ای از تغییر اساسی در شخصیت‌پردازی است، نوعی نمایش متفاوت محسوب می‌شود که مربوط به تکنیک‌های روایت است؛ مثال ۶ هم که مربوط به کم‌رنگ شدن بخش سنتی شخصیت زن داستان است در واقع به دلیل حذف واقعه‌ای از پی‌رنگ و همچنین حذف نمایش از روایت رخ داده است.

۴. ۴. زمینه

زمینه داستان شامل محیط زمانی-مکانی است که داستان در آن رخ می‌دهد (چتمن، ۱۹۷۸). زمینه فیلم اقتباسی مهمان مامان و اثر اصلی هیچ تفاوتی با هم ندارند. در هر دو اثر، داستان در اوایل دهه ۸۰ شمسی و در جنوب شهر تهران جریان دارد؛ اما زمینه داستان فرانی و زوئی و فیلم اقتباسی پری با یکدیگر متفاوت است. داستان فرانی و زوئی در اواسط دهه ۵۰ میلادی (اواسط دهه ۳۰ شمسی) و در شهر نیویورک^۱ ایالت کنتیکت^۲ روایت می‌شود. علی‌رغم اینکه جنگ جهانی دوم به پایان رسیده است، جنگ سرد همچنان در جریان است و شخصیت‌های داستان، درست مثل شهروندان جامعه واقعی، به شدت دچار سرخوردگی و انواع آسیب‌های روحی و جسمی ناشی از جنگ‌ها هستند. زندگی و وضعیت زنان این کشور در این بازه زمانی به شدت تحت تأثیر نگاه سنتی جامعه است. در واقع ازدواج، همسراری و فرزندپروری اولویت اصلی زنان آمریکایی در این دوره است تا جایی که تعداد قابل توجهی از آن‌ها بلافاصله بعد از اتمام دبیرستان ازدواج می‌کنند و تمایلی به ادامه تحصیل و یا اشتغال ندارند^۳. جالب اینجاست که این زنان در مجلات، تلویزیون و سینمای آمریکای این دوره با چهره‌ای همیشه خندان و خوشحال به تصویر کشیده می‌شوند. در فضایی این‌چنینی، فرانی، شخصیت زن محوری داستان تلاش می‌کند در سطحی بالاتر به دنبال فلسفه زندگی و مفهوم آن باشد. فیلم پری هم چند سال بعد از پایان جنگ تحمیلی در ایران ساخته شد؛ علی‌رغم اینکه فضای جامعه برای فعالیت‌های زنان تقریباً باز بود اما نگاه سنتی جامعه ایرانی همچنان ازدواج و خانه‌داری را اولویت می‌دانست (زوهدی، ۲۰۱۶). شخصیت پری فیلم مهرجویی همان فرانی داستان سلینجر است که تلاش می‌کند این بار در ایران در سطحی بالاتر نسبت به زنان هم‌سن‌وسال خود به زندگی نگاه کند (زوهدی، ۲۰۱۶). در واقع، مهرجویی در فیلم

1. New Haven

2. Connecticut

3. <https://urlc.net/WJ76>

پری، با ایجاد تغییر اساسی در زمینه یا همان محیط زمانی-مکانی شرایط مشابهی را پدید آورده است که به انتقال دغدغه‌های شخصیت محوری زن از اثر اصلی به اثر اقتباسی کمک می‌کند.

آمار نهایی مقایسه کامل دو فیلم پری و مهمان مامان با آثار ادبی متناظر آن‌ها بر اساس مدل پردیکایی (۲۰۱۷) در جدول ۲ ارائه شده است:

جدول ۲. نتایج مقایسه دو فیلم پری و مهمان مامان با آثار ادبی متناظر آن‌ها بر اساس مدل

پردیکایی (۲۰۱۷)

عناصر داستان‌گویی	تغییرات	پری، ۱۳۷۳	مهمان مامان، ۱۳۸۲
پی‌رنگ	کم‌رنگ شدن / پررنگ شدن	۱۴	۷
	تغییر اساسی	۸	۱
	حذف/اضافه	۹	۹
	مجموع	۳۱	۱۷
تکنیک‌های روایت	کم‌رنگ شدن / پررنگ شدن	۱۹	۱۰
	تغییر اساسی	۱۳	۲
	حذف/اضافه	۹	۹
	مجموع	۴۱	۲۱
شخصیت‌پردازی	کم‌رنگ شدن / پررنگ شدن	۶	۴
	تغییر اساسی	۱۰	۱
	حذف/اضافه	۰	۰
	مجموع	۱۶	۵
زمینه	کم‌رنگ شدن / پررنگ شدن	۰	۰
	تغییر اساسی	۲	۰
	حذف/اضافه	---	---
	مجموع	۲	---
جمع کل		۹۰	۴۳

نتایج تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد میزان تغییرات مربوط به مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت در اثر اقتباسی پری تقریباً دو برابر تغییراتی است که در اثر اقتباسی

مهمان مامان دیده می‌شود. پری از منبع غیر بومی اقتباس شده که برای انتقال از بافت غربی آمریکایی به بافت شرقی ایرانی-اسلامی تغییرات بیشتری نسبت به فیلم مهمان مامان داشته است. بر اساس مدل پردیکاکی (۲۰۱۷)، بیشترین تغییرات مربوط به کم‌رنگ شدن ویژگی‌های کلیشه‌ای و دست‌وپا گیر و پررنگ شدن ویژگی‌هایی نظیر هوش، سواد، قدرت تفکر، نگاه فلسفی به زندگی، قدرت مدیریت، حس همکاری و موارد مثبت دیگر بوده است. این کم‌رنگ شدن و پررنگ شدن در هر سه عنصر پی‌رنگ، تکنیک‌های روایت و شخصیت‌پردازی دیده می‌شود. در عناصر پی‌رنگ و تکنیک‌های روایت حذف و اضافه صورت گرفته است که بیشتر در جهت ارائه تصویری بهتر از شخصیت‌های زن داستان بوده است. البته بخشی از حذف در فیلم پری مربوط به مواردی بود که در تضاد با فرهنگ ایرانی-اسلامی بوده است. در رابطه با شخصیت‌پردازی هیچ حذف و اضافه‌ای در فیلم‌ها صورت نگرفته است. همچنین زمینه فیلم اقتباسی مهمان مامان و اثر اصلی هیچ تفاوتی با هم ندارند. در هر دو اثر، داستان در اوایل دهه ۸۰ شمسی و در جنوب شهر تهران جریان دارد؛ اما زمینه داستان فرانی و زوئی و فیلم اقتباسی پری با یکدیگر متفاوت است. داستان فرانی و زوئی در اواسط دهه ۵۰ میلادی (اواسط دهه ۳۰ شمسی) و در شهر نیویورک ایالت کنتیکت روایت می‌شود که ازدواج، همسر داری و فرزندپروری اولویت اصلی زنان آمریکایی در این دوره است. داستان فیلم پری در اوایل دهه ۷۰ شمسی روایت می‌شود که جامعه ایران نگاه تقریباً مشابهی به زنان داشته است. همچنین محل وقوع داستان در دو شهر تهران و اصفهان است.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی تغییر و تحولات مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت در آثار اقتباسی داریوش مهرجویی با محوریت زنان به‌عنوان نوعی ترجمه بین‌نشانه‌ای پرداخته شد. از میان حدود ۱۵ اثر اقتباسی مهرجویی، دو اثر پری (۱۳۷۳) و مهمان مامان (۱۳۸۲) به همراه آثار ادبی متناظر آن‌ها شامل رمان فرانی و زوئی نوشته

جی.دی. سلینجر به زبان انگلیسی و رمان مهمان مامان نوشته هوشنگ مرادی کرمانی به زبان فارسی به عنوان پیکره موازی تحقیق انتخاب شدند. برای جمع‌آوری داده‌ها از مدل اقتباس پردیکاکي (۲۰۱۷) استفاده شد و تحلیل داده‌ها در چارچوب نظری تجمیعی مربوط به بازنمایی زنان در ترجمه صورت گرفت. نتایج نشان داد مهرجویی در این دو اثر خود، رویکردی فمینیستی در جهت تقویت حقیقت وجودی زنان به عنوان افرادی تأثیرگذار در سطوح مختلف، از دانشگاهی و مرفه گرفته تا بی‌سواد و فرودست، داشته است. علی‌رغم درون‌مایه کاملاً متفاوت دو فیلم پری و مهمان مامان، تغییرات عناصر داستان‌گویی شامل ساختار پی‌رنگ، تکنیک‌های روایت و شخصیت‌پردازی در هر دوی این آثار اقتباسی منجر به ارائه تصویری بهتر از شخصیت زن داستان نسبت به شخصیت زن اثر اصلی شده است. برای مثال، شخصیت فرانی در داستان سلینجر علی‌رغم تمام ویژگی‌های مثبتی که دارد و با اینکه در سطحی بالاتر از همتایان خود به زندگی نگاهی فلسفی دارد، همچنان درگیر کلیشه‌های به شدت زنانه است؛ برای مثال قدرت‌رهایی از روابط عاطفی بی‌ثمر گذشته دور خود را ندارد، در ارتباط با نامزدش شخصیتی محتاج و ضعیف دارد و ... اما پری در فیلم مهرجویی، اگرچه که همچنان ضعف‌ها و نقص‌هایی دارد، در بند کلیشه‌های زنانه این‌چنینی نیست و در راه رسیدن به هدف با هر آنچه مانع شود مقابله می‌کند. با توجه به زمان اکران این فیلم در اوایل دهه ۷۰ شمسی که نگاه سنتی جامعه به شدت متمرکز بر ازدواج زنان و خانه‌داری بود و جامعه تا حد زیادی مردسالار بود، پری برخلاف فرانی اثر اصلی، درگیر خیال‌پردازی درباره زندگی آینده با نامزدش و کیفیت مراسم عقد و عروسی نیست، دم به دقیقه به نامزد خود اظهار دلتنگی نمی‌کند، آرایش نمی‌کند، سعی نمی‌کند از زنانگی خود امتیازی بگیرد و ... در واقع در اثر اقتباسی، برخلاف اثر اصلی، شخصیت زن داستان از بند مردی که قرار است همسرش باشد و یا هر مرد غریبه دیگری که شاید روزی با او رابطه عاطفی داشته است رها می‌شود؛ این در حالی است که اتفاقاً برادران پری برای او منشأ الهام هستند؛ چراکه به جای محدود کردنش به او پیر و بال می‌دهند. همچنین زمانی که

پری گم شده است و مادر در نگرانی زیاد به سر می‌برد، پدر خانواده در آرامش کامل یادآوری می‌کند که پری آنقدری زرنگ هست که به سلامت به خانه بازگردد و نباید نگرانش باشند. در اثر اصلی، وقایع در یک شهر اتفاق می‌افتد، اما در فیلم پری، مهرجویی زمینه را به دو شهر تهران و اصفهان تغییر داده است. شخصیت پری، در لحظه تصمیم می‌گیرد که از تهران به اصفهان و یا بالعکس سفر کند و برای عملی کردن تصمیمات این‌چنینی خود منتظر تأیید پدر، برادر و نامزد نمی‌ماند و هیچ‌کدام از این افراد هم در تمام طول فیلم او را سرزنش و یا محدود نمی‌کنند بلکه درست برعکس، همه در تلاش‌اند تا به او کمک کنند حال بهتری را تجربه کند و به پاسخ سؤالاتش برسد. تمام این تغییرات در عناصر داستان فیلم اقتباسی پری، به‌وضوح نشان‌دهنده رویکرد فمینیستی مهرجویی است که تصویری به‌غایت متفاوت از زن ایرانی دهه ۷۰ شمسی ارائه می‌دهد. در واقع همسو با دیدگاه **شرید (۲۰۱۱)**، رویکرد مهرجویی در ساخت این اثر به‌نوعی کلیشه‌های مربوط به زنان را در این دهه به چالش کشیده است. همچنین عفت خانم فیلم *مهمان مامان* نسبت به عفت خانم داستان مرادی کرمانی، همسر و مادری به‌روزتر و قدرتمندتر است، برای مثال هم مدیریت مالی خانواده را بر عهده دارد و هم دخترش را به این خاطر که نمی‌داند چطور خانه‌دار تمام و کمالی باشد، برخلاف عفت خانم اثر اصلی، تنبیه لفظی و فیزیکی نمی‌کند. ضمن اینکه مهرجویی در این فیلم بر همکاری زنان و حلقه حمایتی آن‌ها از یکدیگر تأکید کرده است. برای مثال در اثر اصلی، بعد از آماده‌سازی شام، زنان همسایه عفت خانم را تنها می‌گذارند و او هم با خجالت از مهمانان خود بابت سفره‌ای که واقعاً کوچک و خالی است عذرخواهی می‌کند اما در فیلم، زنان همسایه تا لحظه آخر مهمانی در کنار عفت خانم می‌مانند و به او دلگرمی می‌دهند. سفره غذا هم که نتیجه تلاش‌ها و همکاری آن‌هاست بی‌نهایت رنگین و پر است. مثال دیگر، بازه زمانی مربوط به همکاری زنان همسایه برای چیدن سفره در فیلم *مهمان مامان* است که در مقایسه با اثر اصلی افزایش یافته است؛ این امر نشان می‌دهد مهرجویی بر اصل همکاری زنان برای برون‌رفت از مشکلات تأکید دارد.

گرچه ممکن است دو فیلم *مهمان مامان* و *پری* به لحاظ درون‌مایه و پی‌رنگ بی‌ارتباط به نظر برسند و شخصیت عفت خانم و پری در نوع نگاه به زندگی و شرایطی که در آن قرار دارند با یکدیگر سنخیتی نداشته باشند، تلاش مهرجویی برای ارتقای سطح هر دوی این شخصیت‌ها به‌عنوان زن ایرانی در جایگاه‌ها و موقعیت‌های مختلف کاملاً مشهود است. به نظر می‌رسد، حداقل در این دو اثر اقتباسی، مهرجویی نگاهی مثبت به زن ایرانی داشته و رویکرد او در جهت ارتقای تصویر زن در جامعه ایران بوده است. به‌طور کل، همسو با دیدگاه *فوروکاوا* (۲۰۱۷)، مهرجویی با استفاده از تکنیک زنانه‌زدایی از کلیشه‌های جنسیتی مربوط به زنان در این دو اثر کاسته است که در نتیجه آن شخصیت زنان در این آثار اقتباسی نسبت به شخصیت زنان در آثار اصلی ارتقا پیدا کرده است. به‌علاوه، در مقایسه با آثار اصلی، هیچ موردی با هدف تخریب و یا تضعیف شخصیت زن به این دو اثر اقتباسی اضافه نشده است.

همچنین، نتایج نشان داد اقتباس از اثر بومی با تغییرات کمتری نسبت به اقتباس از اثر غیر بومی در رابطه با مفاهیم مرتبط با جنسیت همراه است. قطعاً حین ترجمه بین‌نشانه‌ای از اثری که غیر بومی است ملاحظات فرهنگی، دینی و اجتماعی بیشتری را باید مدنظر قرار داد. این مورد همسو با اعتقاد *صالحی و حاجی بابایی* (۱۳۹۷) است که فیلم‌ساز ایرانی حین اقتباس از منبع خارجی به دلیل ملاحظات فرهنگی احتمالاً تغییراتی در متن چندرسانه‌ای ایجاد می‌کند.

این تحقیق به درک عمیق‌تری از نقش سینمای اقتباسی در بازنمایی مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت می‌انجامد؛ همچنین نشان می‌دهد که چگونه فرایند ترجمه بین‌نشانه‌ای با به دست‌دادن فضایی منحصربه‌فرد می‌تواند منجر به بازتولید و تحول در مفهوم فرهنگی-اجتماعی جنسیت شود.

از محدودیت‌های تحقیق حاضر، بررسی تنها دو اثر از سینمای اقتباسی مهرجویی بوده است؛ برای رسیدن به نتیجه‌ای جامع و کامل در ارتباط با رویکرد مهرجویی بهتر است تمام سینمای اقتباسی او بررسی شود. همچنین مطالعات آینده می‌تواند به

مقایسه بازنمایی مفاهیم مرتبط با جنسیت در آثار اقتباسی مهرجویی با آثار اقتباسی دیگر کارگردانان ایرانی یا بین‌المللی پردازد تا مشخص شود که چه رویکردهایی در بافت‌های فرهنگی متفاوت در ادوار مختلف اتخاذ شده است.

کتاب‌نامه

- حیاتی، ز. (۱۳۹۳). نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران. *نقد ادبی*، ۷(۲۷)، ۶۹-۹۷.
- خیری، م. (۱۳۹۵). *اقتباس برای فیلم‌نامه* (پژوهشی در زمینه اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلم‌نامه). سروش.
- زمانی، س.، نیکخواه، ن.، و بصیریان جهرمی، ح. (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی «بانو». *مطالعات بینارشته‌ای ارتباطات و رسانه*، ۱(۲)، ۸۹-۱۰۶.
- صالحی، ن.، و حاجی آقا بابایی، م. (۱۳۹۷). اقتباس ادبی در سینمای ایران (مطالعه موردی چهل‌ودو فیلم اقتباسی). *جستارنامه ادبیات تطبیقی*، ۲(۳)، ۱۰۳-۱۱۷.
- عباس‌زاده، ر.، قندهاریون، ع.، و تائبی نقندری، ز. (۱۳۹۵). بازآفرینی یک روایت در دو اثر: داستان «مردگان» اثر جویس در سینمای ایران. *مطالعات زبان و ترجمه*، ۴۹(۳)، ۱۰۵-۱۲۱. <http://doi.org/10.22067/60171>
- مرادی کرمانی، ه. (۱۳۸۰). *مهمان مامان*. نی.
- مهرجویی، د. (کارگردان). (۱۳۷۳). *پری* [فیلم]. سیمافیلم.
- مهرجویی، د. (کارگردان). (۱۳۸۲). *مهمان مامان* [فیلم]. سیمافیلم.

- Agger, G., Grøn, R., Nielsen, H., & Waade, A. (2013). Bestseller and blockbuster culture. *Academic Quarter*, 7, 5-17.
- Aslerazzagh, F. (2020). *Mehrjui's move in promoting feminism through adaptation in the Iranian post-revolutionary cinema* [Unpublished master's thesis]. Yazd University.
- Bassnett, S. (2014). *Translation*. Routledge.
- Bazin, A. (2004). *What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray* (Vol. 1). (H. Gray, Ed.) University of California Press.

- Benjamin, W. (2021). The translator's task. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (S. Rendall, Trans., 4th ed., pp. 89-97). Routledge.
- Cattrysse, P. (2014). *Descriptive adaptation studies: Epistemological and methodological issues*. Garant.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Dick, B. (2009). *Anatomy of film* (6th ed.). St. Martin's Press.
- Feral, A.-L. (2011). Sexuality and femininity in translated chick texts. In L. Flotow (Ed.), *Translating women* (pp. 183-202). Ottawa University Press.
- Flotow, L. (1991). Feminist translation: Contexts, practices and theories. *Traduction, Terminologie, Rédaction*, 4(2), 69-84. <https://doi.org/10.7202/037094ar>
- Flotow, L. (1997). *Translation and gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. University of Ottawa Press.
- Flotow, L. (2011). Ulrike Meinhof: De-fragmented and re-membered. In L. Flotow (Ed.), *Translating women* (pp. 135-150). University of Ottawa Press.
- Flotow, L., & Josephy-Hernández, D. (2018). Gender in audiovisual translation studies: Advocating for gender awareness. In L. Pérez-González, *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp. 296-311). Routledge.
- Flotow, L., & Scott, J. (2016). Gender studies and translation studies: "Entre braguette" – connecting the transdisciplines. In Y. Gambier & L. Doorslaer (Eds.), *Border crossings: Translation studies and other disciplines* (pp. 349-374). John Benjamins.
- Furukawa, H. (2017). De-feminizing translation: To make women visible in Japanese translation. In L. Flotow, & F. Farahzad (Eds.), *Translating women: Different voices and new horizons* (pp. 76-89). Routledge.
- Giannetti, L. (2017). *Understanding movies* (14th ed.). Pearson.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Jakobson, R. (2021). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (4th ed., pp. 156-163). Routledge.
- Ledbetter, G. (2019). Translation into dance: Adaptation and transnational Hellenism in Balanchine's Apollo. In J. Lukić, S. Forrester, & B. Faragó (Eds.), *Times of mobility: Transnational literature and gender in translation* (pp. 139-154). Central European University Press.
- Leitch, T. (2009). *Film adaptation and its discontents: From gone with the wind to the passion of the Christ*. The Johns Hopkins University Press.
- Moradi Kermani, H. (2001). Mom's guest [Mehman maman]. In Persian
- Naremore, J. (Ed.). (2000). *Film adaptation*. Rutgers University Press.
- Parham, F., & Khalili, M. (2017, March). *One norm and different realizations: Acceptability norm in translation of postmodern short stories* [paper presentation]. International Conference on Translation in Intercultural Context. Tehran, Iran: Allameh Tabataba'i University.
- Perdikaki, K. (2017). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *inTRAlinea, Special Issue: Building Bridges between*

- Film Studies and Translation Studies*. Retrieved from <https://www.intralinea.org/specials/article/2246>
- Roudgar, K. (2023). *Female representation in gender-swapped movie remakes: An intramedial translation perspective* [Unpublished master's thesis]. Allameh Tabataba'i University.
- Sancaktaroğlu Bozkurt, S., & Şirin Okyayuz, A. (2021). Gender identification in the portrayal of female roles in the remakes of American TV series in Turkey. *Babel*, 67(3), 255-272. <https://doi.org/10.1075/babel.00224.san>
- Salinger, J. D. (1961). *Franny and Zooey*. Bantam Book.
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and appropriation* (2nd ed.). Routledge.
- Schwartz, A. (2017, April 27). Yes, "The Handmaid's Tale" is feminist. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/yes-the-handmaids-tale-is-feminist>
- Shread, C. (2011). On becoming in translation: Articulating feminisms in the translation of Marie Vieux-Chauvet's *Les Rapaces*. In L. Flotow (Ed.), *Translating women* (pp. 283-303). University of Ottawa Press.
- Simon, S. (2005). *Gende in translation: Cultural identity and the politics of transmission*. Routledge.
- Soleymanian, M. (2019). *Gender roles re-imagined: Adaptation as translation in Jennifer Lee's Frozen* [Unpublished master's thesis]. University of Birjand, Birjand, Iran.
- Stam, R. (2005). Theory and practice of adaptation. In R. Stam, & A. Raengo, *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation* (pp. 1-30). Blackwell Publishing.
- Toury, G. (2012). *Descriptive translation studies and beyond* (Revised ed.). John Benjamins.
- Underhill, J. (2011). Echoes of Emily Dickinson: Male and female French translators listening to the poet. In L. Flotow (Ed.), *Translating women* (pp. 203-238). University of Ottawa Press.
- van Leuven-Zwart, K. (1989). Translation and original: Similarities and dissimilarities. *Target*, 1(2), 151-181. <https://doi.org/10.1075/target.1.2.03leu>
- Venuti, L. (2013). Adaptation, translation, critique. *Journal of Visual Culture*, 6(1), 25-43. <https://doi.org/10.1177/1470412907075066>
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In J. Díaz Cintas (Ed.), *The didactics of audiovisual translation* (pp. 21-37). John Benjamins.
- Zohadi, T. (2016). *Remembering Salinger's Franny and Zooey through Pari and the Royal Tenenbaums* [Unpublished master's thesis]. University of South Carolina.

Filmography

- Mehrjui, D. (Director). (2004). *Mom's guest* [Film]. Sima Film.
- Mehrjui, D. (Director). (1995). *Pari* [Film]. Sima Film.

درباره نویسندگان

محبوبه خلیلی استادیار مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه مازندران است. حوزه‌های پژوهشی مورد علاقه ایشان رویکردهای جامعه‌شناختی و فرهنگی به ترجمه، مسائل مربوط به جنسیت در ترجمه، فناوری در ترجمه و آموزش ترجمه است.

بهزاد پورقرب دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه مازندران است. حوزه‌های پژوهشی مورد علاقه ایشان رویکرد تاریخی و نقد ادبی به ویژه در زمینه پسا استعماری و مطالعات جنسیتی است. ساجده پورشعبانی دانش‌آموخته کارشناسی مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه مازندران است. حوزه‌های پژوهشی مورد علاقه ایشان ادبیات و سینماست.

