فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه/ دوره پنجم/ شماره ۳ / پیاپی ۱۷/ پاییز ۱۴۰۱/ ۳۲_۵
Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in Communication & Media, Autumn 2022, 5_32

تحلیل روابط بینامتنی در برخی آثار داریوش مهرجویی[۱]

زهره صفوی زاده سهی[۲]؛ منا خدابخش[۳]

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

چکیده

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

واژه‌های کلیدی

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

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

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

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

مقدمه

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

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

در این نوع نگرش، مصالح مختلف هنری و غیره از زبان کلامی داستان گرفته تا موسیقی، تدوین میزانسن، زاویه‌ی دوربین، نوع هنرپیشه، نوع پوشش، نوع تماشاگر و غیره، همه در موازات با یکدیگر و در تعامل بینامتنی از یکدیگر اثر می‌پذیرند. شایان ذکر است که با نگاهی دقیق به این نوع نگرش، خواهیم فهمید که نگرش دوم به گونه‌ای بازگویی نظریه‌ی نشانه شناسی لایه‌ای سجودی(۱۳۸۷) و بنیامتنیت فرکلاف[1] (۱۹۹۵) است. بدین‌ترتیب، متن خالص و نظام رمزگانی بدون تأثیر از متون و نظام‌های رمزگانی دیگر وجود ندارد. در ادامهٔ این مقاله، نگارندگان تلاش می‌کنند تا به گونه‌ای جامع بنیامتنیت را معرفی کنند. از این رو باید خاطر نشان کرد که هدف اصلی پژوهش حاضر بررسی چگونگی عملکرد برگردان اقتباسی میان پیش‌متن ادبی و فرامتن سینمایی است. صفوی‌زاده (۱۳۸۹) با بررسی تطبیقی روابط بینامتنی میان داستان و فیلم سه نوع رابطه‌ی بینامتنی را به تفصیل شرح داده است. مطالعات موردی صفوی زاده (۱۳۸۹) «داستان درخت گلابی» نوشتهٔ گلی ترقی به‌مثابه پیش‌متن۲ و «فیلم درخت گلابی» ساختهٔ داریوش مهرجویی به‌مثابه فرامتن۳ و همچنین «داستان چهارم از مجموعهٔ عزاداران

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

بیـل» نوشـتۀ غلامحسـین سـاعدی به‌مثابـه پیش‌متـن و «فیلـم گاو» سـاخته داریـوش مهرجوئـی به‌مثابـه فرامتـن بوده‌انـد. بـه همیـن دلیـل، نگارنـدگان ایـن مقالـه در تـلاش بـرای توضیـح روابـط بینامتنـی مذکـور از فیلم‌هـای اقتباسـی مذکـور به‌عنـوان نمونـه اسـتفاده کرده‌انـد. در ایـن مقالـه تـلاش می‌شـود تـا بـه بررسـی رمـزگان هایـی پرداختـه شـود کـه باعـث نشـان‌دار کـردن متـن سـینمایی به‌لحـاظ فرهنگـی شـوند. شـایان ذکـر اسـت کـه پیـش از ایـن عروجـی (۲۰۱۰) نیـز بحـث نشـان‌داری فرهنگـی را تـا حـدودی در ارتبـاط بـا فیلـم اقتباسـی کنعـان مطـرح کـرده اسـت. امـا در ایـن مقالـه تـلاش می‌شـود تـا پـس از معرفـی اقتبـاس سـینمایی به‌مثابـه ترجمـه بینانشـانه‌ای، فرامتـن سـینمایی را معرفـی کـرده و آن را حاصـل سـه عملکـرد بینامتنـی یعنـی تکـرار، آفرینـش و حـذف لحـاظ کننـد.

پیشینۀ پژوهش

احتمالاانخسـتین کسـی کـه توانسـت براسـاس یـک داسـتان کوتـاه، فیلمـی اقتباسـی بسـازد، ژرژ ملیـس[1] بـود. وی در سـال ۱۸۹۹ میـلادی اقـدام بـه تهیـه فیلمـی به‌نـام «ماجـرای دریفـوس[2]» کـرد کـه موضـوع آن از روزنامه‌هـای آن روز پاریـس گرفتـه شـده بـود، و آن را در زمانـی ۱۵ دقیقـه‌ای بازگـو کـرد. کاملیـا الیـوت[3] در کتـاب بازاندیشـی مباحـث فیلـم و رمـان[4]؛ رمـان و فیلـم را به‌عنـوان کلمـات و تصاویـر در تقابـل بـا هـم قـرار می‌دهـد و بـه اعتقـاد وی، ایـن دو نظـام نشـانه شـناختی هـم به‌لحـاظ صـوری و هـم فرهنگـی متعلـق بـه دو جبهـه متفـاوت هسـتند. از سـوی دیگـر، او ابـراز مـی‌دارد کـه رمـان و فیلـم هنرهـای خویشـاوندی تلقـی می‌شـوند کـه تکنیک‌هـای صـوری، مخاطبـان، ارزش‌هـا، منابـع، الگوهـا، راهبردهـای روایـی و بافت‌هـای مشـترکی بـا یکدیگـر دارنـد (الیـوت،۲۰۰۳).

الیـوت در ادامـه بـه نگـرش اندیشـمندان میـان رشـته‌ای در زمینـۀ قیـاس[5] و اقتبـاس اشـاره می‌کنـد.

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

در ۱۹۲۶، بوریس.م.آیخنباوم۱ اظهار کرد: «ترجمه‌ی یک اثر ادبی به زبان سینما به این مفهوم است که در زبان سینما، معادل‌هایی برای اصول سبکی آن اثر ادبی پیدا کنیم». در ۱۹۹۸، مارتین.سی. باتستین۲ قیاس را در اقتباس ضروری دانست، چرا که به اعتقاد وی؛ این دو رسانه، تصویری و کلامی در جنبه‌های اساسی نامتجانس هستند.

در فاصله زمانی بین این دو نفر، قیاس متداول‌ترین شکل۳ اقتباس بوده است. در ۱۹۵۷، جورج بلواستون ۴به بررسی معادل‌های سینمایی که در سطحی قیاسی عمل می‌کنند، پرداخت.

در ۱۹۷۵ جفری واگنر۵، قیاس را نه‌تنها به ضرورت نشانه شناختی بلکه به‌خاطر کیفیت زیبایی شناختی به‌عنوان بهترین شکل اقتباس معرفی می‌کند. جوی گولدبویوم۶ در ۱۹۸۵ تصریح کرد؛ شیوهٔ بیانی در ادبیات داستانی کاملاً با شیوهٔ بیانی در سینما متفاوت است. لذا به‌وسیلهٔ یافتن راهبردهای قیاسی است که یکی تأثیرات دیگری را دریافت می‌کند و بزرگترین چالش اقتباس نیز در این نکته نهفته است.

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

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

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

چهارچوب نظری

اقتباس سینمایی

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

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

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

بنیامتنیت[1]

1. Intertextuality

نظریه‌پردازان پس از سوسور، افرادی مانند میخائیل باختین[1] و ژولیا کریستیوا[2] بودند که بیشتر دغدغه موجودیت زبان در موقعیت‌های اجتماعی را داشتند؛ «آنها متن‌ها را خواه ادبی و خواه غیر ادبی فاقد هرگونه معنای مستقل می‌دانستند. متون در واقع متشکل از همان چیزی است که نظریه‌پردازان اکنون آن را امری بینامتنی می‌دانند. نظریه‌پردازان ادعا دارند که کار خوانش، ما را به شبکه‌ای از روابط بینامتنی وارد می‌کنند» (آلن[3]،۱۳۸۰، ص۱۲). آنها معتقدند: «معنا چیزی می‌شود که بین متن و همهٔ متون مورد اشاره و مرتبط با آن موجودیت می‌یابد و این خارج شدن از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از مناسبات متنی است و در اینجاست که متن تبدیل به بینامتن می‌شود» (همان).

براساس این دیدگاه، متن مفهومی تکریری است. هر لایه متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر (متن‌های دیگر)، دامنه متن بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند باز و بی‌پایان است (سجودی ،۱۳۸۸، ص۲۱۲). به‌عبارت دیگر، متن محصول روابط بینامتنی است. در اینجا تصور ما از روابط بینامتنی صرفاً مواردی از اشاره مستقیم یا حتی ضمنی به متنی شناخته شده در متنی دیگر نیست، بلکه همانطور که کالر تصریح کرده است: «بینامتنیت صرفاً نامی نیست که بیانگر رابطه یک اثر یا متن به‌خصوص قبلی باشد، بلکه مفهومی است بیانگر مشارکت یک اثر در فضای گفتمانی یک فرهنگ، رابطه یک متن یا زبان یا روال‌های دلالی متفاوت یک فرهنگ و رابطه‌اش با آن متونی که امکانات آن فرهنگ را پدید می‌آورد» (کالر[4] ،۱۳۸۸، ص۲۱۲).

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

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

بنیامتنیت در هنرهای غیر ادبی

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

مباحث مربوط به سینما منجر به ایجاد دو نوع رابطه بینامتنی در سینما شد؛ «۱- رابطه بینامتنی بین یک فیلم و فیلم‌هایی که از قبل ساخته شده‌اند؛ ۲- روابط بینامتنی بین فیلم و ادبیات» (آلن ،۲۰۰۰،ص ۱۸۰). بازن[1] نیز به همین ترتیب بر روابط بینامتنی بین فیلم و ادبیات، فیلم و فیلم‌هایی که از قبل ساخته شده‌اند تأکید دارد؛ بیشتر کتاب‌های شکسپیر از قبیل رومئو و ژولیت، هملت و دیگر آثار وی به‌صورت فیلم بازآفرینی شده‌اند. کریستین متز[2]؛ نشانه‌شناس آلمانی معتقد است که فیلم‌ها فقط یک اثر هنری نیستند، بلکه نظام متنی لحاظ می‌شوند که کلیت منفرد و ناب خود را دارند، در این کلیت، اگر خالق اثر حضوری نیز داشته باشد، فقط به مثابه‌ی بخشی از این کلیت نقش ایفا می‌کند. «امروزه به نظر می‌آید مناسب‌تر باشد تا از فیلم به‌عنوان رسانه‌ای در تعامل با رسانه‌های دیگر و یا عامل میانجی و واسطه با دیگر رسانه‌ها سخن بگوییم» (همان). در ادامه باید اشاره کرد که در این مقاله سعی شده است تا با اتخاذ رویکرد بینامتنی، روابط بینامتنی ممکن بین دو بنیامتنی ادبی و سینمایی را معرفی نماید.

ترجمه به‌مثابه یک عملکرد بینامتنی[3]

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

1. AndréBazin
2. Christian Metz
3. Translation as an intertextual practice

متـن مقصـد گفتـه می‌شـد. فرحـزاد بـه تبـع فـرکلاف اظهـار می‌کنـد کـه در چهارچـوب بنیامتنیـت، هیـچ متنـی بـرای متـن دیگـر مبـداء تلقـی نمی‌شـود و بـه همیـن دلیـل بـه جـای دو واژۀ قدیمـی متـن مبـداء و متـن مقصـد از پیـش متـن و فرامتـن اسـتفاده می‌کنـد. بـا مبنـا قـرار دادن نگـرش فـرکلاف کـه متـن را در تعریـف «تکـرار نسـبی[1]» و «آفرینـش نسـبی[2]» می‌دانـد (فـرکلاف، ۱۹۹۵، ص۵) فرحـزاد ترجمـه را به‌عنـوان عملکـردی بنیامتنـی تعریـف می‌کنـد کـه در آن «دو متـن را در رابطـه بنیامتنـی بـا یکدیگـر قـرار دارنـد، چـرا کـه در ایـن رابطـه فرامتـن پیـش متـن را به‌لحـاظ محتـوا و صـورت بـدون اینکـه مقیـد، وابسـته و محـدود بـه آن باشـد، تکـرار می‌کنـد» (فرحـزاد، ۲۰۰۹).

گفتنـی اسـت کـه اقتبـاس سـینمایی نیـز شـکلی از ترجمـه اسـت، کـه غالبـاً پیش‌متـن «اثـر ادبـی» و فرامتـن «اثـر سـینمایی» اسـت. نگارنـدگان در ایـن مقالـه بـا مبنـا قـرار دادن نگـرش فـرکلاف و فرحـزاد بـه ترجمـه، بـه معرفـی روابـط بنیامتنـی میـان دو بنیامتـن ادبـی و سـینمایی پرداخته‌انـد.

اقتباس به‌مثابه ترجمۀ بینا نشانه‌ای

یاکوبسن[3] (۲۰۰۰) سه نوع ترجمه را از هم باز می‌شناسد:

- ترجمـه درون زبانـی کـه بـه معنـی تفسـیر نشـانه‌های کلامـی به‌وسـیله نشـانه‌های کلامـی دیگـر در همـان زبـان اسـت؛
- ترجمـه بینازبانـی کـه همـان ترجمـه بـه معنـای متعـارف اسـت، در ایـن نـوع ترجمـه نشـانه‌های زبانـی به‌وسـیله نشـانه‌های زبانـی دیگـر تغییـر می‌کنـد و ترجمـه بنیـا نشـانه‌ای کـه بـه معنـی تفسـیر نشـانه‌های یـک نظـام نشـانه‌ای بـا نظـام نشـانه‌ای دیگـر اسـت.

براسـاس ایـن طبقه‌بنـدی، از ترجمـه، همانطـور کـه فرحـزاد (۲۰۰۹) نیـز اشـاره می‌نمایـد، می‌تـوان بـه ترجمـه به‌عنـوان یـک عملکـرد بینامتنـی نیـز نـگاه کـرد، ترجمـه‌ای کـه بـه گونـه‌ای بومـی در همـان زبـان اتفـاق می‌افتـد و نتیجـه آن بازگویـی، تفسـیر ژانـر

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

و یـا گفتمـان اسـت. در ترجمـۀ بینازبانـی نیـز، مـا بـا دو بینامتـن یعنـی پیش‌متـن و فرامتـن روبـه‌رو هسـتیم کـه پدیـده‌ای جهانـی تلقـی می‌شـود و همـان ترجمـه در معنـای عـام و متعارفـش اسـت. در ترجمـه بینـا نشـانه‌ای، مـا بـا دو نظـام نشـانه‌ای سـر و کار داریـم. بدین‌ترتیـب، ترجمـه متـون ادبـی بـه اپـرا، موسـیقی، نقاشـی، تئاتـر، فیلـم و برعکـس از جملـه انـواع ترجمـه بینانشـانه‌ای تلقـی می‌شـوند. افـراد دیگـری نیـز چـون جـان کتفـورد[1]، گیـدن تـوری[2] و امبرتواکـو[3] طبقه‌بندی‌هـای تقریبـاً مشـابهی از انـواع ترجمـه ارائـه دادنـد.

هرمیـت[4] «اقتبـاس فیلـم را نوعـی ترجمـۀ بینـا نشـانه‌ای می‌دانـد کـه بـه تبدیـل نظامـی خاصـی از نشـانه‌ها بـه یـک نظـام نشـانه‌ای دیگـر می‌پـردازد». (۲۰۰۰،ص۹۸) وی همچنیـن متذکـر می‌شـود کـه؛ «اقتبـاس سـینمایی را بایـد به‌عنـوان یـک محصـول هیبریـدی مـورد مطالعـه قـرار داد، چـرا کـه ایـن ویژگـی هیبریـدی و دورگـه بـودن نتیجـه ترکیـب و آمیـزش دو یـا چنـد مؤلفـۀ فرهنگـی اسـت و بـه همیـن خاطـر اقتبـاس فراینـدی پویـا و تعاملـی تلقـی می‌شـود» (همـان، ۱۰۵).

در ایـن شـکل از ترجمـه یعنـی اقتبـاس، غالبـا پیش‌متـن «اثـر ادبـی» و فرامتـن «اثـر سـینمایی» اسـت؛ در نتیجـۀ ایـن تبدیـل، بـه اعتقـاد فـرکلاف (۱۹۹۵) ۱- بخـش یـا بخش‌هایـی در فرامتـن تکـرار می‌شـوند کـه بـه آن ترجمـه یـا تکـرار نسـبی می‌گوینـد؛ و ۲-بخـش یـا بخش‌هایـی بـه فرامتـن اضافـه می‌شـوند کـه بـه آن آفرینـش نسـبی گفتـه می‌شـود. ایـن مقالـه در تـلاش بـرای معرفـی رابطـۀ بینامتنـی دیگـری به‌نـام حـذف اسـت کـه در آن بخـش یـا بخش‌هایـی در ایـن مـدل ترجمـه از پیش‌متـن حـذف می‌شـوند. بدین‌ترتیـب در ترجمـه بینانشـانه‌ای یـک اثـر اقتباسـی، بـه سـه نـوع رابطـه بنیامتنـی ممکـن می‌تـوان اشـاره نمـود.

شـایان ذکـر اسـت کـه پیـش از ایـن، عروجـی و سـجودی (۱۳۸۶) در طـول بررسـی فیلـم اقتباسـی کنعـان، تـا حـدودی بـه روابـط بنیامتنـی مذکـور اشـاره نموده‌انـد. عروجـی ۱۳۸۶ در پایان‌نامـۀ کارشناسـی ارشـد خـود بـه انـواع آفرینـش به‌مثابـه یکـی از روابـط

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

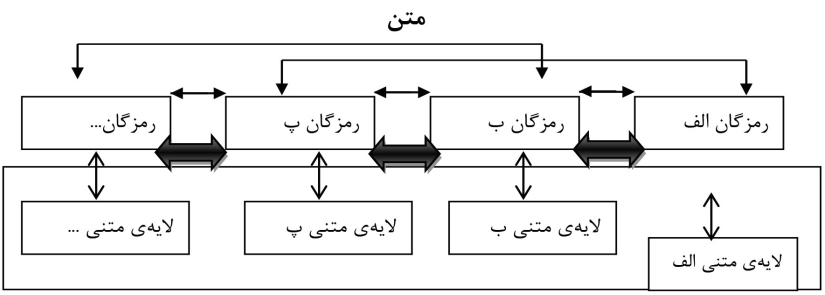
بینامتنـی اشـاره می‌کنـد کـه شـامل آفرینـش بی‌نشـان جهانـی، نشـان‌دار فرهنگـی و آفرینـش نمادیـن بـوده، وی در ایـن ارتبـاط انـواع تکـرار را نیـز معرفـی می‌کنـد.

نشانه‌شناسی لایه‌ای

متـز معتقـد بـود کـه متـن حاصـل همنشـینی رمزگان‌هـای متعـدد اسـت، اگـر رمزگان‌هـای متفـاوت را نظام‌هایـی مشـابه لانـگ سوسـوری تلقـی کنیـم، آنـگاه متـن نـه حاصـل همنشـینی بیـن رمزگان‌هـا، بلکـه حاصـل همنشـینی بیـن لایه‌هایـی اسـت کـه هـر یـك بـر اسـاس انتخـاب از آن رمزگان‌هـا در کنشـی ارتباطـی تحقـق یافته‌انـد. بـه عبـارت دیگـر، هـر یـك از لایه‌هـای دخیـل در تولیـد و دریافـت متـن (برخـی آگاهانـه و برخـی ناخـود آگاه) حکـم پـارول را دارنـد، بـرای رمزگانـی (لانگـی) کـه بـه مثابـه‌ی یـك نظـام، امـکان انتخـاب معنـی دارد را فراهـم کـرده اسـت. بنابرایـن، «متـن، نخسـت جنبـهٔ پدیـداری دارد، یعنـی در هـر کنـش ارتباطـی عینـی و بـا توجـه بـه لایه‌هـای تشـکیل‌دهندهٔ آن برخـی متغیرنـد، شـکل مـی گیـرد و دوم، بـه همیـن دلیـل متـن پدیـده‌ای بـاز اسـت و نـه بسـته و قطعـی» (همـان، ۲۰۳-۲۰۴).

سـجودی همیـن اتفـاق رابـا طـرح نمـوداری نشـان می‌دهـد. نمـودار ذیـل از دو بخـش تشـکیل شـده اسـت؛ رمزگان‌هـا و لایه‌هـای متنـی. بـه اعتقـاد سـجودی، هـر متنـی از لایه‌هـای متنـی متعـددی تشـکیل شـده کـه هـر یـك خـود نمـود عینـی متنـی یـك نظـام رمزگانی‌انـد، و بـا توجـه بـه متـن، برخـی لایه‌هـا، یـا حتـی گاهـی یـك لایـه نسـبت بـه لایه‌هـای دیگـر اصلـی تـر اسـت. بـه اعتقـاد وی «لایه‌هـای متنـی در تعامـل بـا یکدیگـر و در تاثیـر متقابلـی کـه از هـم می‌پذیرنـد، بـه مثابـه متـن و بـه مثابـه‌ی عینیـت ناشـی از نظـام دلالتگـر تحقـق می‌یابنـد و تفسـیر می‌شـوند؛ و ممکـن اسـت عینیتـی فیزیکـی در بافتـی در تعامـل بـا لایه‌هـای دیگـر متنـی در کار ارتبـاط و تفسـیر، دخالـت دلالـی داشـته باشـند و در نتیجـه بـه مثابـه‌ی لایـه‌ای از متـن «خوانـده» شـود، و در شـرایط دیگـری در هیـچ گونـه تعامـل متنـی بـا لایه‌هـای دیگـر قـرار نگیـرد و جزئـی از متـن نشـود» (همـان، ۲۰۵). در نمـوداری کـه سـجودی از متـن ارائـه داده اسـت، رمزگان‌هـای متفـاوت کـه در کنـش متنـی دخالـت دارنـد، خـود بـر یکدیگـر تاثیـر می‌گذارنـد و ایـن تاثیـرات دو سـویه و در نـگاه کلـی چنـد سـویه اسـت. در ایـن رویکـرد، متـن صرفـاً کلامـی یـا نوشـتاری نیسـت و نوشـتار و گفتـار می‌تواننـد یکـی از از ایـن لایه‌هـا باشـد. بـر ایـن اسـاس،

رمزگان‌هـا متـن را ممکـن می‌کننـد و متـن پیوسـته فروریزنـده و سـازندۀ رمزگان‌هاسـت.



نمودار ۱: (سجودی، ۱۳۸۷، ۲۰۴)

بـا توجـه بـه نمـودار، «تردیـدی نیسـت کـه بسـته بـه متـن، برخـی لایه‌هـا، و یـا حتـی گاهـی یـك لایـه نسـبت بـه لایه‌هـای دیگـر اصلـی تـر اسـت، و یـا اصلـی تـر ترقـی می‌شـود، و در تجلی‌هـای متفـاوت متنـی حضـور ثابت‌تـری دارد (و البتـه تفسـیرو دریافـت ثابت‌تـر) و لایه‌هـای دیگـر متغیـر هسـتند. اگـر چـه گاهـی ممکـن اسـت، ایـن بـه اصطـلاح لایـه‌ای حاشـیه‌ای‌تر، چنـان اهمیـت تعییـن کننـده‌ای پیـدا کننـد، کـه بـه واقـع لایـۀ بـه اصطـلاح ثابت‌تـر، معنـی خـود را از آن دریافـت کنـد» (سـجودی ،۱۳۸۸، ۲۱۰-۲۱۱).

بـارت در ایـن زمینـه، مفهـوم لنگـر[1] را مطـرح می‌کنـد. بـه عبـارت دیگـر، بـه نظـر او، برخـی عناصـر متـن می‌تواننـد حکـم لنگـری تثبـت کننـده را بـرای مـا بـازی کننـد و جلـوی شـناوری نشـانه‌های متنـی (یـا بـه بیـان سـجودی لایه‌هـای متنـی) را بگیرنـد. بـرای مثـال، عناصـر زبانـی ممکـن اسـت خوانش‌هـای ممکـن از یـك تصویـر را بـه خوانش‌هـای ترجیـح داده شـدۀ به‌خصوصـی محـدود کننـد: «یـا بـه عبارتـی، زنجیـرۀ شـناور مدلول‌هـا را بـه ثبـات بکشـانند» (بـارت ،۱۳۸۸، ۲۱۱).

متن و نمودار تعدیل شدۀ سجودی

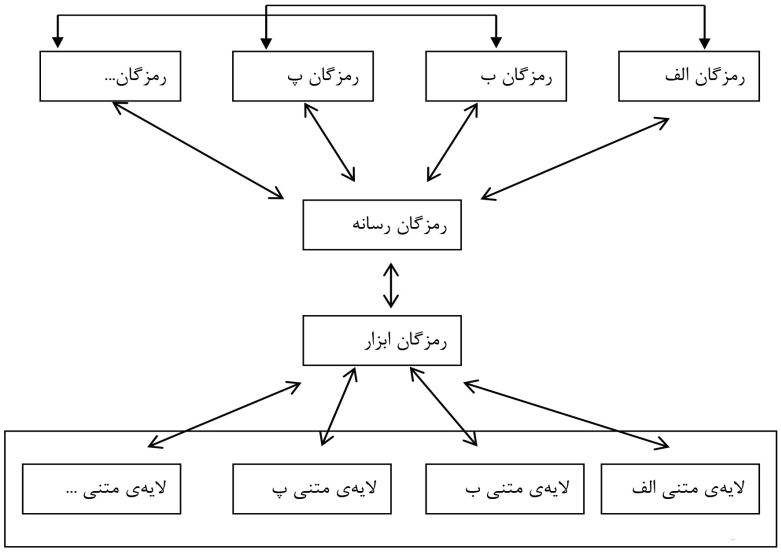
همانطـور کـه در بخـش مربـوط بـه رسـانه و ابـزار ذکـر شـد، رسـانه‌هایی کـه بـرای تولیـد و انتقـال معنـی بـه کار گرفتـه می‌شـوند، خـود در حکـم یـك رمـزگان در چگونگـی دلالت‌هـای متـن دخالـت دارنـد. بـر ایـن اسـاس، رسـانه وقتـی بـه متـن عینیـت متنـی

1 - anchorage

بدهـد و وقتـی خـود عینیـت متنـی پیـدا کنـد، بـه یکـی از لایه‌هـای متنـی تبدیـل می‌شـود، کـه دریافـت آن از طریـق قواعـد دلالـی رمـزگان رسـانه ممکـن اسـت.

بـه همیـن ترتیـب، رادیـو، تلویزیـون، کتـاب، نـوار صوتـی، نـوار ویدئویـی، امکانـات اینترنتـی و امثـال آن ابزارهایـی هسـتند کـه رسـانه بـه واسـطه‌ی آنهـا امـکان ابـلاغ متـن بـه مخاطـب را می‌یابـد. بـه اعتقـاد سـجودی، ابـزار نیـز رمزگانـی را بـه وجـود مـی‌آورد، کـه در چگونگـی «خوانـدن» دخالـت دارد و خـود بـه یکـی از لایه‌هـای متنـی تبدیـل می‌شـود و بـرای دریافـت کارکـرد دلالتگـر آن، می‌بایسـت بـه رمـزگان آن دسترسـی داشـت.

سـجودی بـه ایـن نکتـه نیـز اشـاره می‌کنـد کـه «در واقـع ابـزار عامـل نشـان‌دار کـردن ژانـر متـن اسـت، بـرای مثـال خبـر روزنامـه و خبـر تلویزیـون هـر دو از ژانـر یـا نـوع واحـد هسـتند، یعنـی ژانـر خبـر. امـا روزنامـه، تلویزیـون یـا رادیـو، عواملـی هسـتند کـه ایـن ژانـر را نشـان دار می‌کننـد و انتظـارات بخصوصـی را بـه موجـب قـرار دادهـای رمزگان‌هـای ویـژه‌ای بـه وجـود مـی‌آورد» (سـجودی، ۱۳۸۸، ۲۵۵)

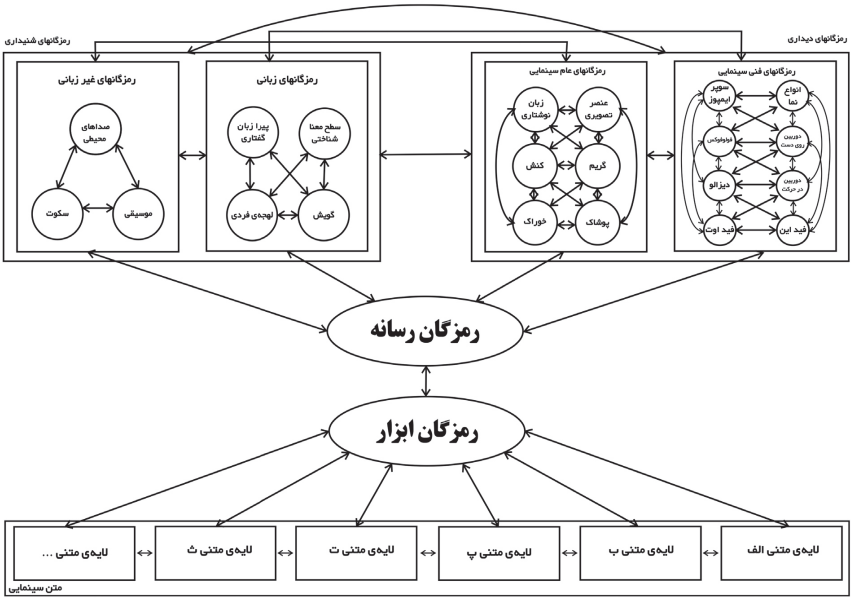


نمودار ۲: الگوی تعدیل شدهٔ سجودی از متن (سجودی، ۱۳۸۷، ۲۴۵)

متن سینمایی

با معرفی رمزگان‌های سینمایی (شنیداری و دیداری) در این قسمت توسط نگارندگان و با توجه به نمودار تعدیل‌شدهٔ سجودی در ارتباط با متن در نشانه شناسی لایه‌ای، می‌توان متن سینمایی را تعریف نمود. متن سینمایی از همنشینی و تعامل دو سویه و یا چند سویهٔ لایه‌های متنی تشکیل می‌شود که هر یک خود نمود عینی متنی یک نظام رمزگانی‌اند. نظام رمزگانی سینمایی از رمزگان‌های دیداری و شنیداری تشکیل می‌شود، که هر یک به نوبهٔ خود زیر رمزگان‌های فنی سینمایی، عام سینمایی، زیررمزگان‌های زبانی و غیر زبانی را دربرمی‌گیرند.

براساس رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای، لایه‌های متنی در تعامل با یکدیگر و در تأثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، به مثابه‌ی متن تحقق عینی می‌یابند، تفسیر می‌شود و در کارکردهای دلالی دخالت دارند.



نمودار۳: نظام نشانه‌ای براساس الگوی تعدیل شدهٔ سجودی

روش‌شناسی تحقیق

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

پیکرهٔ پژوهش

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

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

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

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

یافته‌های تحقیق

طبقه‌بندی روابط بینامتنی ممکن در اقتباس سینمایی

تکرار

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

تکرار بی‌نشان جهانی (با تغییرات ضروری)[1]

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

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

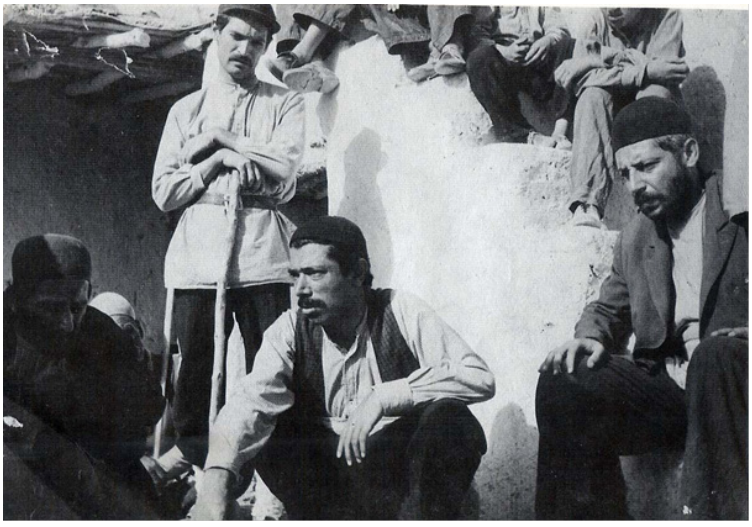
1. universally unmarked repetition (with transformations)

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

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

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

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



تصویر شمارهٔ ۱: فیلم گاو

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

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

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

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

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

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

بـه یـاد دوران کودکـی‌اش افتـاده اسـت و در حـال مـرور خاطراتـش اسـت. نویسـنده در ایـن قسـمت بـرای انتقـال معنـی بـه نوشـتن چنـد خـط اکتفـا کـرده اسـت. امـا فیلمسـاز در سـاخت نمـای مرتبـط بـا اسـتفاده از رمزگان‌هـای مختلـف و گاهـی اوقـات بـازی بـا رمزگان‌هـا توانسـته اسـت همـان معنـا را منتقـل کنـد. در جـدول بعـدی نیـز، فیلمسـاز بـرای بـردن تماشـاگر از زمـان حـال بـه گذشـته، از رمـزگان سـینمایی فلوفوکـس به‌همـراه دوربیـن روی دسـت اسـتفاده کـرده اسـت. شـاید بتوان گفـت یکـی از ابزارهای فیلمسـازان در رفتـن بـه زمـان دیگـر مثـل گذشـته و یـا حتـی آینـده و یـا ایجـاد حـس نوسـتالژی در مخاطـب فلوفوکـس اسـت.

تکرار نشان‌دار فرهنگی (دستکاری و بومی‌سازی)[1]

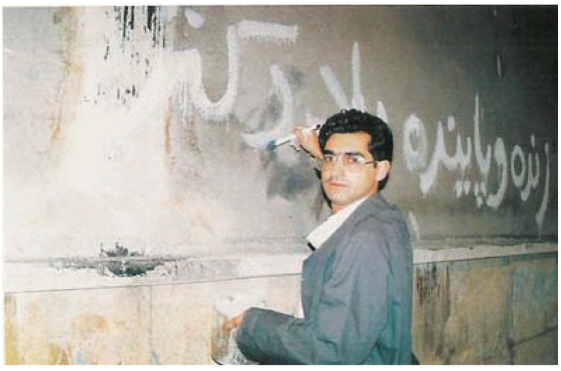
در ایـن نـوع تکـرار، بخش‌هایـی از پیش‌متـن در فرامتـن تکـرار می‌شـوند، امـا بـا ایـن تفـاوت کـه به‌سـبب وجـود دو بافـت فرهنگـی مختلـف در متـن داسـتانی و متـن سـینمایی، فیلمسـاز مجبـور اسـت تـا به‌واسـطه دسـتکاری در رمزگان‌هایـی مثـل فضاسـازی، پوشـاک، لهجـۀ فـردی، گویـش، گریـم و..... متـن سـینمایی را بـا فرهنـگ مخاطبیـن خـود و یـا فرهنـگ مـورد نظـر خـود منطبـق سـازد. از ایـن نـوع تکـرار یـا ترجمـه بـه کـرات می‌تـوان در فیلم‌هـای اقتباسـی ایرانـی دیـد. نمایـی از فیلـم درخـت گلابـی در تقابـل بـا داسـتانش در ذیـل آمـده اسـت کـه در آن، فیلمسـاز از تکـرار نشـان‌دار فرهنگـی سـود جسـته اسـت.

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

داستان	فیلم
وضع خوبی ندارم. بی‌پولم. گرسنه‌ام. بیمارم. می‌دانم که همه به دنبالم هستند. به هم خبری می‌دهند که رد پایم را پیدا کرده‌اند. حالی‌ام نیست (ترقی، ۱۳۸۷، ص۱۴۹).	❖ در فیلم، فضای نما، شب است و تهران قدیم. مغازه‌ها بسته‌اند. محمود جوان کنار دیواری در نمای نیمه‌نزدیک ایستاده است. روی دیوار شعار نوشته‌اند. محمود نفس نفس می‌زند (موسیقی روی تصویر است) صدای محمود: وضع خوبی ندارم. بی‌پولم. گرسنه‌ام. بیمارم. می‌دانم که همه به دنبالم هستند. به هم خبری می‌دهند که رد پایم را پیدا کرده‌اند. حالی‌ام نیست. ❖ فضاسازی + نوشتار + بازیگر + حالت چهره + موسیقی + کنش + زبان گفتاری + پیرازبان گفتاری.

1. culturally marked repetition (with appropriations)

در ایـن نمـا فیلمسـاز شـب را بـرای فیلمبـرداری انتخـاب کـرده اسـت، چـرا کـه قـرار اسـت تهـران قبـل از انقـلاب بـه نمایـش در آیـد. و از آنجـا کـه در شـب جایـی معلـوم نیسـت، انتخـاب ایـن زمـان بـرای فیلمبـرداری مناسـب می‌نمایـد. از سـوی دیگـر، فیلمسـاز بـا نوشـتن چنـد شـعار روی دیـوار ، گریـم و پوشـاک خـاص محمـود توانسـته اسـت بـه فضـای سیاسـی نشـان‌دار مـورد نظـر خـود دسـت پیـد اکنـد. فیلمسـاز در ایـن نمـا از موسـیقی نیـز کمـک گرفتـه اسـت تـا حـس آن دوره تنهایـی محمـود را بیشـتر القاءکنـد. همانطـور کـه در جـدول تطبیقـی فـوق نشـان داده شـد، فیلمسـاز بـرای برگـردان یـک خـط از داسـتان بـه فیلـم از رمزگان‌هـای سـینمایی، فضاسـازی، زبـان نوشـتاری، گریـم، حالـت چهـره، موسـیقی، پوشـاک، زبـان گفتـاری و پیرازبـان گفتـاری اسـتفاده کـرده اسـت. بدین‌ترتیـب، از آنجـا کـه ایـن تکرارهـا همـراه بـا دسـتکاری در جهـت نشـان‌دار کـردن ایـن نمـا به‌لحـاظ زمانـی اسـت، ایـن نـوع تکـرار، تکـرار نشـان‌دار فرهنگـی تلقـی می‌شـود.



تصویر شمارهٔ ۲: فیلم درخت گلابی

بـرای درک بهتـر تمایـز میـان تکـرار بی‌نشـان جهانـی و تکـرار نشـان‌دار فرهنگـی می‌تـوان از مثالـی کـه از فیلـم درخـت گلابـی در بخـش تکـرار بی‌نشـان جهانـی اسـتفاده شـد، سـود جسـت. نماهـای مرتبـط بـا جـدول تطبیقـی ۲- (سـکانس فلاش‌بـک) بـا نمایـی دنبـال می‌شـود کـه در آن سـفره‌ای کامـلاً ایرانـی در ایـوان خانـه بـاغ بـه نمایـش گذاشـته شـده اسـت.به جـدول تطبیقـی مربوطـه توجـه کنیـد.

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

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

همانطـور کـه مشـاهده می‌شـود، در نمـای فـوق، فیلمسـاز تـلاش کـرده در بـه نمایـش کشـیدن کودکـی محمـود از سـفره‌ای ایرانـی کـه در ایـوان خانـه بـاغ پهـن اسـت، اسـتفاده کنـد. همنشـینی غذاهـای ایرانـی نظیـر خورشـت قورمـه سـبزی، برنـج زعفرانـی، نـان سـنگک، سـبزی خـوردن و دوغ و همچنیـن زن‌هایـی کـه بـا چـادر سـفید گلـدار در کنـار ایـن سـفره نشسـته‌اند، همـه و همـه بـرای مخاطـب تداعی‌گـر یـک بافـت ایرانـی اسـت. بدین‌ترتیـب، می‌تـوان نتیجـه گرفـت کـه در سـکانس فلاش‌بـک، در جایـی کـه سـفره ایرانـی بـه نمایـش گذاشـته می‌شـود، فیلمسـاز از تکـرار نشـان‌دار فرهنگـی اسـتفاده کـرده اسـت. گفتنـی اسـت کـه در فیلـم درخـت گلابـی رمزگان‌هایـی چـون خـوراک، پوشـاک و فضاسـازی نقـش عمـده‌ای را در نشـان‌دار کـردن بافـت دارنـد.

امـا در فیلـم اقتباسـی گاو، ترجمـه نشـان‌دار فرهنگـی از بسـامد بالایـی برخـوردار نیسـت. مـا در فیلـم حتـی تـا پایـان فیلـم نـام روسـتایی کـه داسـتان در آن اتفـاق می‌افتد را نمی‌دانیـم. در صورتکیـه در داسـتان چهـارم عـزاداران بیـل، سـاعدی آن ده را «بَیَـل» نامیـده اسـت. در ایـن فیلـم برخـلاف فیلـم درخـت گلابـی بسـیاری از بخش‌هـای داسـتان

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

آفرینش

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

آفرینش بی‌نشان جهانی[1]

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

1 [1]. universally unmarked creation

تـکان می‌دهـد. صـدای گریـه محمـود روی تصویـر شـنیده می‌شـود. صـدای برخـورد گلولـه بـرف روی شیشـه شـنیده می‌شـود. میـم دوبـاره از محمـود خداحافظـی می‌کنـد، «خداحافـظ». میـم دسـت تـکان می‌دهـد و مـی‌رود. محمـود کـه از پشـت شیشـه پنجـره رفتـن میـم را نـگاه می‌کنـد، متوجـه می‌شـود کـه در قـاب دوربیـن بـه جـز بـرف و پنجـره دیگـر چیـزی نیسـت. میـم از قـاب دوربیـن خـارج شـده اسـت و صـدای گریـهٔ محمـود روی تصویـر شـنیده می‌شـود. همانطـور کـه ذکـر شـد، فیلمسـاز در ایـن بخـش بـه ضـرورت انسـجام روایـی داسـتان و شـاعرانه کـردن فضـای فیلـم دسـت بـه اضافه‌سـازی و آفرینـش زده اسـت .در فیلـم گاو بسـامد اسـتفاده از آفرینـش بی‌نشـان جهانـی بـالا اسـت. به‌طـور مثـال سـکانس ابتدایـی فیلـم گاو اصـلاً در متـن داسـتانی‌اش نیسـت و ظاهـراً کارگـردان بـه سـبب ضـرورت انسـجام در روایـت، آنهـا را اضافـه کـرده اسـت.

آفرینش نشان‌دار فرهنگی[1]

در ایـن نـوع آفرینـش نیـز ماننـد مـدل بی‌نشـان بخش‌هایـی بـه ضـرورت روایـت بـه پیش‌متـن ادبـی افـزوده می‌شـوند. بـا ایـن تفـاوت کـه در ایـن نـوع از آفرینـش، فیلمسـاز قصـد دارد فرهنـگ فرامتـن را بـه نمایـش بگـذارد و مسـلماً نسـبت بـه فرامتن‌هـای دیگـر نشـان‌دار می‌شـود. فیلمسـاز غالبـاً به‌واسـطه‌ی رمزگان‌هـای چـون پوشـاک، فضاسـازی، گریـم، لهجـه، گویـش، خـوراک و آئیـن برگـزاری آن، آئیـن و رسـوم مذهبـی و در برخـی مـوارد موسـیقی تـلاش می‌کنـد تـا فرهنـگ فرامتـن سـینمایی را بـه تصویـر بکشـد. به‌طـور مثـال، در فیلـم گاو، نماهـای مربـوط بـه ننـه خانـوم کـه همـواره بـا پوشـش و گریـم خاصـی در حـال بـه جـای آوردن آئین‌هـای مذهبـی و دعـا و نیـاش اسـت، از جملـه نماهـای نشـان‌دار فیلـم به‌لحـاظ فرهنگـی اسـت.

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

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

1 2. culturally marked creation (with appropriations)

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

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

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

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

آفرینش نمادین[1]

در ایـن نـوع آفرینـش نیـز بخش‌هایـی بـه پیش‌متـن ادبـی افـزوده می‌شـوند کـه بـا توجـه بـه روایـت متـن سـینمایی، فیلمسـاز بـا خلاقیـت خـاص خـود ترجیـح می‌دهـد پیـام خـود را تلویحـاً در لفافـه‌ای از عناصـر نمادیـن بـه مخاطـب القـاء کنـد. عناصـر نمادینـی کـه فیلمسـاز از آنهـا بـرای القـای پیـام خـود اسـتفاده می‌کنـد ممکـن اسـت از رمزگان‌هـای زبـان گفتـار، رمزگان‌هـای دیـداری، و رمزگان‌هـای شـنیداری مثـل موسـیقی و یـا صداهـای محیطـی تشـکیل شـده باشـد. در صورتیکـه فیلمسـاز از هریـک از رمزگان‌هـا در جهـت انتقـال معنـای اولیـه و مسـتقیم خـود در متـن سـینمایی اسـتفاده نکنـد و قصد رسـاندن معنایـی اسـتعاری و نمادیـن را بـه مخاطـب داشـته باشـد، می‌تـوان گفـت کـه فیلمسـاز از آفرینـش نمادیـن بهـره جسـته اسـت.

به‌طـور مثـال صـدای محیطـی تیـک تـاک سـاعت می‌توانـد بـه معنـای همـان تیـک تـاک باشـد و یـا در معنـای اسـتعاری‌اش گـذر زمـان را نشـان دهـد. به‌طـور مثـال در فیلـم درخـت گلابـی، فیلمسـاز از تـار عنکبـوت به‌عنـوان موتیـف بصـری اسـتفاده کـرده اسـت؛ و بـه گونـه‌ای معنـادار در بخش‌هـای مختلـف فیلـم تکرار شـده اسـت. تـار عنکبوت نمـادی از زندگـی محمـود- شـخصیت اصلـی فیلـم درخـت گلابـی- اسـت کـه همـواره در بنـد آن بوده اسـت و او را گریـزی از ایـن زندگـی نبـوده اسـت. بدین‌ترتیـب می‌تـوان گفـت که فیلمسـاز در بـر گردانـدن اقتباسـی ایـن فیلـم از آفرینـش نمادیـن اسـتفاده کـرده اسـت. در نهایـت، گفتنـی اسـت کـه موسـیقی ایـن فیلـم نقـش عمـده‌ای را در انتقال معنـای ثانویـه و ضمنی ایفـا می‌کنـد و یکـی از عناصـر نمادین مهم تلقی می‌شـود. موسـیقی «مدراش»[2]کـه همواره در فیلـم درخـت گلابـی روی تصویـر شـنیده می‌شـود، حاکـی از جریـان تنـد زندگـی اسـت.

حذف

در ایـن رابطـه بینامتنـی، برعکـس آفرینـش، بخش‌هایـی در پیش‌متـن وجـود دارنـد کـه بـه تناسـب روایـت، ضـرورت سانسـور و یـا سـلیقه فیلمسـاز حـذف می‌شـود. به‌طـور مثـال دراثـر داسـتانی درخـت گلابـی، بخش‌هاییکـه مربـوط بـه دیدارهـای میـم و محمـود بـود، در روایـت سـینمایی‌اش بـه ضـرورت سانسـور حـذف شـده‌اند.

1 1. symbolic creation

2 1. Madrush

فرامتن سینمایی از دیدگاه نگارندگان[1]

فـرکلاف (۱۹۹۵) متـن محصـول ترجمـه را «تکـرار نسـبی + آفرینـش نسـبی» تعریـف کـرده اسـت. نگارنـدگان ایـن مقالـه بـا مبنـا قـرار دادن ایـن رویکـرد، در تـلاش بـرای ارائـه تعریفـی مناسـب از متـن محصـول ترجمـۀ سـینمایی هسـتند. در بخـش قبـل، سـه نـوع رابطـۀ بینامتنـی در جریـان برگـردان یـا اقتبـاس سـینمایی معرفـی شـدند کـه شـامل «تکـرار + آفرینـش + حـذف» هسـتند .

بدین‌ترتیـب، بـه اعتقـاد نگارنـدگان، پـس از عملکـرد سـه نـوع رابطـۀ بینامتنـی در جریـان اقتبـاس سـینمایی، مـا بـا یـک فرامتـن سـینمایی روبـه‌رو هسـتیم. فرامتنـی کـه به واسـطۀ ایجـاد تغییراتـی بـر روی پیش‌متـن «اثـر ادبـی» به‌دسـت می‌آیـد.

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

نتیجه‌گیری

درایـن مقالـه بـا مبنـا قـرار دادن رویکـرد فـرکلاف (۱۹۹۵) نسـبت بـه ترجمـه، بـه بررسـی چگونگـی عملکـرد اقتبـاس سـینمایی به‌مثابـه ترجمـه بینـا نشـانه‌ای پرداختیـم. برایـن اسـاس در اقتبـاس سـینمایی، پیش‌متـن به‌مثابـه «اثـر ادبـی» و فرامتـن به‌مثابـه «اثـر سـینمایی» لحـاظ می‌شـوند. در ایـن مقالـه، سـه نـوع رابطـۀ بینامتنـی درجریـان ترجمـه و اقتبـاس سـینمایی معرفـی شـد کـه شـامل تکـرار، آفرینـش و حـذف بـود.

گفتنـی اسـت کـه در ایـن مقالـه، عـلاوه بر معرفـی روابـط بینامتنـی، نگارندگان بـه انواع تکـرار کـه شـامل تکـرار بی‌نشـان جهانـی و تکـرار نشـان‌دار فرهنگـی اسـت اشـاره شـد و در

1. cinematic meta-text

ادامـه، انـواع آفرینـش کـه شـامل «آفرینش بی‌نشـان جهانی، آفرنیـش نشـان‌دار فرهنگی و آفرینـش نمادیـن» اسـت، معرفـی شـدند. از آنجـا کـه فیلم‌هـای اقتباسـی مـورد مطالعه در پژوهـش اصلـی، دو فیلـم اقتباسـی گاو و درخـت گلابـی بـود، نگارنـدگان سـعی در توضیـح مفاهیـم به‌واسـطه‌ی مثال‌هایـی از فیلم‌هـای مذکـور داشـتند. از سـوی دیگـر، ایـن مقالـه در تـلاش بـرای تعدیـل نگـرش فـرکلاف نسـبت بـه متـن محصـول ترجمـه، متـن سـینمایی محصـول ترجمـۀ سـینمایی را فرامتـن سـینمایی نامیـده و شـکل‌گیری آن را حاصـل سـه عملکـرد بینامتنـی «تکـرار+ آفرینـش+ حـذف» می‌دانـد.

فهرست منابع

۱. آلـن، گراهـام (۱۳۸۵). *بینامتنیـت*، (مترجـم: پیـام یزدانجـو،) (ویرایـش دوم)، تهـران: نشـر مرکـز.

۲. ترقی، گلی (۱۳۸۷). *جایی دیگر*، تهران: انتشارات نیلوفر.

۳. ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۹). *عزاداران بیل*. چ سوم، تهران: انتشارات نیل.

۴. سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.

۵. سجودی، فرزان (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، تهران: نشر علم.

۶. صفـوی‌زاده، سـهی (۱۳۸۹). *بررسـی ترجمه‌پذیـری بینانشـانه‌ای متـون زبانـی بـه متـون سـینمایی و برعکـس*. رسـالۀ دکتـری. دانشـگاه آزاد اسـلامی، واحـد علـوم وتحقیقـات. تهـران.

۷. کالـر، جاناتـان (۱۳۸۸). «*در جسـت‌وجوی نشـانه‌ها*» (نشانه‌شناسـی، ادبیـات، واسـازی)، (مترجـم: لیـلا صادقـی و تینـا امرالهـی)، (ویراسـتار: فـرزان سـجودی) تهـران: نشـر علـم.

8. Allen, G (2000). *Intertextuality: The new critical idiom*. London and NewYork: Routledge

9. Elliot, K. (2003). *Rethinking the novel / film debate*. United kingdom: Cambridge university press.

10. Fair clough, N. (1995). *Critical discourse analysis*. London: Longman.

11. Farahzad, F. (2009). *Translation as an intertextual practice*. Tehran: AllameTabataba'i University.

12. Jakobson, R. (2000). *On linguistic aspects of translation*. In L.Venuti (Ed.). The translation studies reader (pp. 113-118). London and NewYork: Routledge. (original work published 1959)

13. Lhermitte,C.(2005,March).*AJakobsonianapproachtofilmadaptations of Hugo's les*. Nebula, 2. 1.97-107. RetrieavedAprit 3, 2010 from http:///www.nobleworld.biz/images/ Lhetmitte.pdf

14. Orooji, N. (2010). Intertextuality in film adaptation of short story, case study: cannaan adaptation of Post and Beam, unpublished M.A dissertation, Islamic Azad university: Tehran- Science and Research branch.