تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۱

سپیده سامی[۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲]

کارکرد مفهوم «بیش‌متنیت» در اقتباس سینمایی از داستان «آرامش در حضور دیگران»

چکیده

روایت را می‌توان در بیشتر پاره‌گفتارهای فرهنگی که زنجیره‌ای از رخدادها در فضاهای مختلف هستند، جست‌وجو کرد. شکل‌های مختلف روایی دارای تأثیروتأثراتی بر یکدیگرند که به ایجاد روابط بینامتنی میان آن‌ها می‌انجامد. بینامتنیت با مطالعه‌ی ساختار متون، روابط و اثرات میان آن‌ها را موردبررسی قرار می‌دهد. ازاین‌میان نظریه‌ی «بیش‌متنیت» ژرار ژنت (که زیرشاخه‌ای از نظریه‌ی ترامتنیت او است)، موضوع این مقاله است. از آن‌جا که آثار اقتباسی در ذیل این نظریه قرار می‌گیرند، در مقاله با استفاده از این نظریه به بررسی فرآیند اقتباس فیلم «آرامش در حضور دیگران» اثر «ناصر تقوایی» از داستانی به همین نام اثر «غلامحسین ساعدی» پرداخته شده است. مقاله با روشی تحلیلی- توصیفی و با فرض «ترانسپوزیسون» یا «جایگشت» انگاشتن نوع این بیش‌متنیت، ابتدا به معرفی مختصری از تعریف ساختار روایی و عناصر آن و هم‌چنین نظریه‌ی بیش‌متنیت ژرار ژنت پرداخته و سپس روند تقلیلی و گسترشی فیلم را در اقتباس از اثر با تحلیل و شرح ساختار روایی آن بیان کرده است. در پایان این نتیجه حاصل شده که فیلم «آرامش در حضور دیگران» به‌دلیل انجام تغییرات جدی و ایجاد سبکی جدید در فرآیند اقتباس، اثری از نوع «جایگشت» یا «ترانسپوزیسون» در مفهوم بیش‌متنیت است.

واژگان کلیدی: روایت، بیش‌متنیت، اقتباس سینمایی، ژرار ژنت، آرامش در حضور دیگران.

[۱] دانشجوی مقطع دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دپارتمان هنرهای تجسمی، دانشکده‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران، ایران (نویسنده مسؤل)

E-mail: sepidesami@yahoo.com

[۲] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکده‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران، ایران.

E-mail: mbahktiari@ut.ac.ir

روش تحقیق

این مقاله با استفاده از روش تحلیلی- توصیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای رابطه‌ی بیش‌متنی میان داستان «آرامش در حضور دیگران» و فیلم اقتباس‌شده از آن را موردبررسی قرار داده است. در این مسیر به تحلیل دقیق تغییر تراسبکی ایجادشده در فیلم پرداخته شده است.

پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به جست‌وجوهای انجام‌شده در زمان نگارش این مقاله، به‌جز چند کتاب مهم درباره‌ی آثار ناصر تقوایی و غلامحسین ساعدی، هیچ پژوهشی مبتنی‌بر بررسی روابط بینامتنی و مطالعات روایت‌شناسانه درباره‌ی داستان و فیلم «آرامش در حضور دیگران» صورت نگرفته است. بررسی و پژوهش درباره‌ی آثار ناصر تقوایی و غلامحسین ساعدی را تنها در چند پایان‌نامه می‌توان یافت که هیچ‌کدام با رویکرد این مقاله موردتحلیل قرار نگرفته‌اند. ازجمله‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱. آزاد، پریسا (۱۳۹۲). «بررسی مؤلفه‌های ناتورالیسم در نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌های غلامحسین ساعدی»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده‌ادبیات‌وعلوم‌انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۲. محمدی، منیژه (۱۳۹۳). «نمادگرایی در کارهای غلامحسین ساعدی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده ادبیات‌وعلوم‌انسانی، دانشگاه‌پیام‌نور فارس.
۳. محمودی، فرزانه (۱۳۹۰). «بررسی عنصر شخصیت و چگونگی شخصیت‌پردازی در آثار داستانی غلامحسین ساعدی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده‌علوم‌انسانی، دانشگاه‌بوعلی‌سینا.
۴. کبریایی، پگاه (۱۳۹۹). «مدرنیزاسیون، و بحران هویتی شخصیت زن در آثار ناصر تقوایی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده‌سینماوتئاتر، دانشگاه‌هنر تهران.
۵. بیرامی، ریحانه (۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی تصویری سه نمونه از فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس داستان‌های غلام‌حسین ساعدی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشکده‌هنر، دانشگاه‌نیشابور.
۶. بهارلو، عباس (۱۳۸۲)، *معرفی و شناخت ناصر تقوایی*، تهران: نشر قطره.
۷. حیدری، غلام (۱۳۶۹)، *معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی*، تهران: نشر به‌نگار.
۸. مجابی، جواد (۱۳۸۱)، *شناخت‌نامه‌ی ساعدی*، تهران: نشر قطره.

مقدمه

در روزگار اخیر و با فراگیر شدن اطلاعات در عصر پسامدرن، دیگر به‌سختی می‌توان از «اصالت» یک اثر هنری یا ادبی سخن گفت، زیرا به باور آلن (۱۳۸۵: ۱۷) «آثار هنری همگی به‌صورتی بسیار آشکار سرهمبستی [مجموعه‌ای] از خرده‌ها و پاره‌های هنر از پیش موجودند. بینامتنیت[1] به‌عنوان یک اصطلاح، در محور این‌گونه برداشت‌های معاصر از هنر و فرآوری فرهنگی در کل، جای می‌گیرد». بینامتنیت ریشه در زبان‌شناسی قرن‌بیستم به‌خصوص نظریات زبان‌شناس سرشناس سوئیسی فردینان‌دو سوسور[2] (۱۸۵۷-۱۹۱۳) دارد. سوسور با تشریح نشانه‌های زبانی، استدلال می‌کند که نشانه‌ها نه به «اشیاء» جهان خارج، که به «مفاهیم» ارجاع می‌دهند. این رویکرد، راه را برای طرح مفهوم بینامتنیت باز کرد و حکم سوسور را

به آثار ادبی تسری داد. در چنین شرایطی، سنت ادبی می‌تواند به‌عنوان یک «نظام هم‌زمانی» درنظر گرفته شود و نشانه‌های موجود در یک متن ادبی، به موضوعی در جهان ارجاع نمی‌دهد؛ بلکه به نظام ادبی‌ای برمی‌گردد که متن در آن به‌وجود آمده است. غلامحسین ساعدی[۳] داستان کوتاه «آرامش در حضور دیگران» را در سال ۱۳۴۶ و در مجموعه‌داستان «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» منتشر کرده. ناصر تقوایی[۴] با اقتباس از این داستان در سال ۱۳۴۹ یک فیلم بلند سینمایی ساخته است. این مقاله می‌کوشد با توجه به رویکرد بینامتنی و شاخه‌ای از آن‌که مفهوم بیش‌متنیت[۵] ازنظر ژرار ژنت[۶] است به تحلیل چگونگی فرآیند این اقتباس پرداخته و ویژگی‌های بینامتنی آن را شرح دهد. مقاله با هدف بررسی دریافت «متن ب یعنی فیلم» از «متن الف یعنی داستان» به ارایه‌ی تعاریفی از مفهوم بیش‌متنیت ژنت می‌پردازد و سپس روابط بینامتنی این دو اثر را موردتحلیل قرار می‌دهد. در تحلیل این دو اثر از نظریه‌ی ارتباط روایی ژنت و عناصری که برای تحلیل روایت برشمرده است، استفاده می‌شود. ازاین‌رو، شرح برگرفتگی‌های شاخص و مهم فیلم از داستان و سپس تأثیری که این برگرفتگی‌ها در فیلم گذاشته و معانی که تولید کرده است، موردتحلیل قرار می‌گیرد و به بیان نوع بیش‌متنیتی که ایجاد شده، پرداخته خواهد شد. از میان دو دسته‌بندی تغییرات کمی در مفهوم بیش‌متنیت ژنت یعنی «قبض یا تقلیل» و «بسط یا گسترش»، برگرفتگی‌های فیلم (بیش‌متن) از داستان (پیش‌متن) را باید در گروه قبض و تقلیل قرار داد، زیرا بخش‌های زیادی از داستان در فیلم حذف شده است.

چارچوب نظری، گفتمان روایی و بیش‌متنیت (فزون‌متنیت)

ژنت در مقاله‌ی «گفتمان روایی»[۷] (۱۹۷۲)، براساس معانی مختلف روایت یا recit طبقه‌بندی‌ای انجام داده است. (لوته،۱۳۸۸: ۱۲). او معتقد است که روایت معرف زنجیره‌ای از رخدادها است که در زمان‌ومکان (فضا) واقع شده است. نه‌فقط در ادبیات، که در دیگر پاره‌گفتارهای فرهنگی که ما را احاطه کرده‌اند با روایت روبه‌روییم (لوته،۱۳۸۸: ۹). روایت به زبان‌فرانسوی به معانی مختلفی نظیر گزاره، محتوای گزاره و عملی که فرد هنگام تولید گزاره انجام می‌دهد، اطلاق می‌شود که ژنت برای هریک اصطلاح خاصی درنظر گرفته است، ۱. گفتمان، بیان مکتوب یا شفاهی رخدادها است که این مفهوم شبیه مفهوم «سیوژت» یا «طرح» درنظر فرم‌گرایان است. باید دانست در گفتمان، الزاماً ترتیب زمانی وجود ندارد و محتوا ازطریق صداها و نظرگاه‌ها منتقل می‌شود. ۲. داستان، رخدادها و کشمکش‌ها در داستان روایی که به‌ترتیب‌زمانی چیده شده‌اند. ۳. روایت‌گری، چگونگی گفتن و انتقال متن (لوته،۱۳۸۸: ۱۲ و ۱۳). ژنت معتقد است که «هر گزارش یا داستان، به‌عنوان روایت با سرگذشت یا قصه‌ای که روایت می‌کند وابسته است و به‌عنوان سخن با شکل بیان روایی که خود برگزیده است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۱۵). به‌عبارت‌دیگر او به تفاوت جنبه‌ی داستانی روایت یعنی آن‌چه اتفاق افتاده با جنبه‌ی گفتمانی آن، یعنی آن‌چه بیان می‌شود، اشاره دارد. عناصر روایت ازنظر ژنت عبارت‌اند از نظم یا ترتیب، تداوم یا دیرند، بسامد، وجه یا حالت و آوا یا لحن. منظور از نظم‌وترتیب؛ «ترتیب زمانی رخددادهای داستان نسبت به ارایه‌ی همین رخدادها در گفتمان روایی است» (لوته،۱۳۸۸: ۷۲). روایت به‌صورت گذشته‌نگر، پیش‌نگر یا هم‌زمان نقل می‌شود.

دیرند یا تداوم یعنی متن روایی چه مدت طول می‌کشد؟ در پاسخ باید گفت که ممکن است گفتمان روایی فقط دو صفحه باشد، اما داستان کل یک زندگی را بگوید؛ یا نهصد صفحه باشد و داستان یک روز را نقل کند (نک. لوته،۱۳۸۸: ۷۶). تداوم می‌تواند به چند شکل خود را در متن نشان دهد؛ « مکث در توصیف»؛

وقتی‌که زمان روایت زیاد (n) اما زمان داستان صفر باشد، یعنی نقل داستان به‌دلیل توصیف و تفسیرها به تعویق بیفتد. «صحنه»؛ یعنی وقتی‌که زمان روایت با زمان داستان مساوی باشد، مانند تمام گفت‌وگوهای متنی. «چکیده»؛ یعنی وقتی‌که زمان روایت، کمتر از زمان داستان باشد و رویدادها خلاصه شوند، مانند وقتی‌که گفته شود، او سه روز و سه شب در دریا پارو زد. درنهایت «حذف»؛ یعنی وقتی‌که زمان روایت صفر و زمان داستان بیشتر باشد (n)، و بخشی از داستان روایت نشود (لوته،۱۳۸۸: ۷۷ و ۷۸ و ۷۹).

بسامد، ناظر بر این نکته است که یک رخداد چند بار در داستان تکرار می‌شود و تعداد روایت شدن یا ذکر شدن آن در متن چقدر است. براین‌اساس چند نوع بسامد در متن قابل‌بررسی است: «روایت یکه»، یک بار رخ داده و یک بار بازگو می‌شود یا چند بار رخ داده و چند بار بازگو می‌شود. «روایت مکرر»، یک بار رخ داده ولی چند بار بازگو می‌شود و «روایت موجز» چند بار رخ داده و یک بار بازگو می‌شود (لوته،۱۳۸۸: ۸۰ و ۸۱).

وجه یا دیدگاه، همان‌چیزی است که احمدی (۱۳۷۸: ۳۱۶) از آن با عنوان «فاصله‌ی راوی با بیان روایت» یاد می‌کند. راوی به چند شکل می‌تواند داستان را روایت کند. در «گفتمان مستقیم» راوی از نقل‌قول یا گفت‌وگویی در متن استفاده می‌کند. در «گفتمان غیرمستقیم» چکیده‌ای از یک گفتار بدون توجه به سبک و شکل گفته‌ی شخصیت را مطرح می‌کند و در «گفتمان غیرمستقیم آزاد»، بین گفتمان مستقیم و غیرمستقیم است. به سوم‌شخص و شکل گذشته‌ی فعل اشاره دارد (لوته، ۱۳۸۸: ۶۳).

لحن به مناسبات راوی با روایت، از دیدگاه موقعیت‌های زمانی و مکانی می‌پردازد. نسبت زمان روایت و زمان متن باهم سنجیده می‌شود و اینکه راوی چطور موقعیت‌های مختلف زمانی و مکانی را روایت می‌کند (احمدی،۱۳۷۸: ۳۱۷). روایت ممکن است در زمانی واقع شود که رخدادها به وقوع می‌پیوندند. روایت رویدادها ممکن است بلافاصله بعد از وقوع آن‌ها صورت گیرد یا بعد از پایان همه‌ی رخدادها بازگو شود. روایت‌گر می‌تواند به زبان خود یا از زبان دیگر شخصیت‌ها حرف بزند و رخدادها را گزارش کند. استفاده از مفهوم فاصله‌ی زمانی و فاصله‌ی مکانی در این بحث می‌تواند روشن‌گر باشد.

پس‌ازاین، ژنت تمرکز خود را روی روابط بینامتنی میان متون استوار کرد. اصطلاح ترامتنیت[۸] را هم ژنت مطرح کرد، و با طرح آن، قصد داشت «تا هرگونه رابطه‌ای که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند را شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه نماید. بنابراین ترامتنیت خود چیزی نیست مگر مجموعه‌ای از انواع روابط که یکی از آن‌ها بینامتنیت است» (نامورمطلق،۱۳۹۵: ۲۴). ژنت در سه اثر مهمش یعنی سرمتن (۱۹۷۹)، الواح بازنوشتنی[۹] (۱۹۸۲)، و پیرامتن‌ها (۱۹۹۷)، رویه‌ی بوطیقای ساختارگرا را به عرصه‌ی بینامتنیت نزدیک می‌کند و ضمن بازنگری‌هایی در رویه‌ی بوطیقا، براساس آن نظریه‌ای در مورد «فرامتنیت» ارایه می‌دهد که می‌توان آن را «بینامتنیت از دیدگاه بوطیقای ساختاری» دانست (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۳). ازنظر ژنت، بین متون پنج نوع رابطه می‌تواند وجود داشته باشد: ۱. بینامتنیت ۲. پیرامتنیت[۱۰] ۳. فرامتنیت[۱۱] ۴. سرمتنیت[۱۲] و ۵. بیش‌متنیت. ازاین‌میان تنها بینامتنیت و بیش‌متنیت هستند که در مورد تأثیر و تأثر آثار هنری حرف می‌زنند. در مورد بیش‌متنیت، ژنت دو نوع برگرفتگی را میان آثار هنری ذکر می‌کند: ۱. متنی متن دیگر را تغییر می‌دهد ۲. متنی از متن دیگر تقلید می‌کند. «بیش‌متنیت ژنتی به بررسی روابط دو متنی می‌پردازد که براساس برگرفتگی و اشتقاق استوار شده است. هرگاه متن»ب» از متن «الف» برگرفته شود رابطه آن دو بیش‌متنی خواهد بود» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۹). ژنت بیش‌متنیت را چنین تعریف می‌کند، ««هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن B((Hypertext با یک متن پیشین A((Hypotext باشد، چنان‌که این پیوند از نوع تفسیری نباشد.» [...] به‌بیان‌دیگر، حضور یک متن در شکل‌گیری متن دیگر را به‌گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم

غیرممکن باشد بیش‌متنیت می‌نامند.» (نک. نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). آن‌چه در بیش‌متنیت رخ می‌دهد به این صورت دسته‌بندی می‌شود؛ «بیش‌متنیت یا یک عملیات دگرگون‌ساز (همچون پارودی[۱۳]، تراوستیسمان[۱۴] و ترانسپوزیسون[۱۵]) است، یا یک عملیات تقلیدی (همچون پاستیش[۱۶]، شارژ[۱۷] و فورژی[۱۸]). هر متن نوین یعنی بیش‌متن براساس یک متن یا چند متن گذشته یعنی پیش‌متن استوار شده است. بنابراین روابط میان بیش‌متن و پیش‌متن به دو دسته کلی قابل‌تقسیم است، الف- همان‌گونگی[۱۹] (تقلید)؛ ب- تراگونگی[۲۰] (دگرگونی و تغییر)» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵-۹۶). وضعیت تقلیدی در بیش‌متنیت این است که «در تقلید نیت مؤلف بیش‌متن حفظ متن نخست در وضعیت جدید است. پاستیش نمونه‌ی بارز تقلید است، چنان‌که ژنت و شارحان او پیوسته از پاستیش برای توضیح تقلید استفاده کرده‌اند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵-۹۶). در تراگونگی، «بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونی پیش‌متنیت ایجاد می‌شود. [...] ژنت با یک نگاه ساختاری ترامتنیت را با توجه به ملاک اندازه و مقایسه حجم بیش‌متن و پیش‌متن به دو دسته‌ی کلی تقلیلی و گسترشی یا به‌عبارت‌دیگر، قبضی و بسطی تقسیم می‌کند. البته ژنت به این تقسیم‌بندی اکتفا نمی‌کند، بلکه به انواع تقسیم‌بندی سبکی نیز می‌پردازد. بنابراین، از دیدگاه کمی، به دسته‌ی تقلیلی، گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی قابل‌تقسیم است. بخش مهم این تراگونگی در حوزه محتوا صورت می‌گیرد. زیرا تغییرات اعمال‌شده در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌تواند در نقطه‌ی دید در روایت، تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و بسیاری از انواع تغییرات صورت پذیرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۶-۹۷).

اقتباس

اقتباس به‌معنای تبدیل و برگردان یک دستمایه از رسانه‌ای به رسانه‌ی دیگر است. باوجود مقاومت دستمایه‌های اصلی برای حفظ شدن و ماندن، اقتباس معمولاً تغییری ضمنی را هم دربر دارد. برای‌مثال در اقتباس دراماتیک، اقتباس‌کننده باید عناصری که به درام ربطی ندارد را از اثر ادبی بتراشد و کنار بگذارد (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۰). با چنین رویکردی، مفهوم اقتباس در ذیل مفهوم بیش‌متنیت قرار می‌گیرد؛ چنان‌که به‌موجب آن، براساس یک متن پیشین یا پیش‌متن، متن جدید یا بیش‌متن ایجاد می‌شود. از یاکوبسن در مورد اقتباس چنین نقل شده است، «اقتباس نوعی تأثیرپذیری یا تفسیر هنری است که در آن هنرمند با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردپای آثار متقدم در آن قابل‌رؤیت است» (انوشیروانی،۱۳۸۹: ۱۷، به نقل از ظریفیان و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۳). در مقاله‌ی حاضر با اقتباسی سینمایی از یک ژانر ادبی روبه‌رو هستیم. تبدیل یک ژانر ادبی به ژانر سینمایی تغییر دشواری است که مستلزم تغییرات عمده‌ای در برخی از شخصیت‌ها، رویدادها و فضاها است. وسیله‌ی انتقال این مفاهیم در رسانه‌ی جدید یعنی در سینما نیز تغییر می‌کند. چنان‌چه در ادبیات، واژه‌ها، مفاهیم و تصورات نویسنده را انتقال می‌دهند در سینما این تصاویرند که چنین وظیفه‌ای دارند. بنابراین بسیاری از مطالب داستان یا رمان در فرآیند اقتباس دچار قبض یا فشرده‌سازی می‌شوند. ویژگی قبض یا فشرده‌سازی باعث «از دست دادن طرح‌های فرعی، ترکیب یا حذف شخصیت‌ها، کنار گذاشتن چند درونمایه-که احتمالاً در رمان بلند وجود دارد- و پیدا کردن شروع، میان و پایان داستانی دراماتیک در دستمایه می‌شود» (سینگر، ۱۳۸۰: ۱۱). به اعتقاد لوته (۱۳۸۸: ۱۵)، انتقال ادبیات به فیلم مستلزم ترجمه‌ی ادبیات به زبان سینما است. اگرچه زبان سینما با زبان ادبیات تفاوت اساسی دارد، اما مهم‌ترین اجزای تعریف روایت یعنی زمان‌ومکان و علیت در نظریه‌ی فیلم هم از

مفاهیم اصلی است. اصطلاحاتی چون طرح، تکرار، رخداد، شخصیت و شخصیت‌پردازی در سینما هم حایزاهمیت است و تنها شکل ارایه‌ی این مفاهیم در این دو هنر باهم متفاوت است.

خلاصه روایت داستانی در متن و فیلم

سرهنگ بازنشسته‌ای همراه با همسر دومش که معلم جوانی است، در روستایی زندگی می‌کند و به‌دلیل علاقه‌ی زیاد به دخترانش تصمیم می‌گیرد که مرغداری‌اش را بفروشد و نزد دخترانش (ملیحه و مه‌لقا) به شهر برود. مواجهه‌ی او با دخترانش که پرستارند و شیوه‌ی زندگی متفاوتی دارند، او را دلگیر و از آمدن به شهر پشیمان می‌کند. او مدام در فکر دوران خوش گذشته‌اش است و روزبه‌روز حالش بدتر می‌شود تا جایی که روانه‌ی تیمارستان می‌شود. رابطه‌ی ملیحه با دوستش، دکتر، به‌هم می‌خورد اما مه‌لقا با دوستش عروسی می‌کند. ملیحه طی یک مأموریت تصمیم می‌گیرد به یک آبادی دور برود و تنها کسی که پیش سرهنگ می‌ماند، منیژه همسرش است.

تحلیل و بررسی

مجموعه‌ی برگرفتگی‌های فیلم از متن را می‌توان با استفاده از مفاهیم موردنظر ژنت در تحلیل روایت چنین بیان کرد.

۱. نظم‌وترتیب

در داستان «آرامش در حضور دیگران» نظم‌وترتیب رویدادها نه گذشته‌نگر است و نه پیش‌نگر بلکه به‌صورت هم‌زمان با داستان اصلی پیش می‌رود. راوی در شروع متن اشاره می‌کند که سرهنگ و همسر جوانش تازه باهم ازدواج کرده‌اند و هنوز سالی از عروسیشان نگذشته که سرهنگ آهنگ سفر می‌کند و منیژه از این‌که باید همه زندگی‌اش را جمع کند و به شهر برود، دلواپس است. برآیند متن چنین است که داستان اصلی نیز از همین زمان آغاز می‌شود. پس ترتیب وقوع رخدادها در متن و داستان یکی هستند. آن‌چه ما درباره‌ی رخدادهای پیش از روایت متن یا درباره‌ی داستان اصلی می‌دانیم تنها این مطلب است که سرهنگ در گذشته، نظامی مقتدری بوده که حالا بازنشسته شده است و روایت متن نیز بر محور همین حسرت سرهنگ از اقتدار ازدست‌رفته‌اش استوار است. گذشته چون سایه‌ای مهیب پیوسته او را دنبال می‌کند، ازاین‌رو در چندین قسمت از متن، سرهنگ به خاطرات گذشته‌اش رجوع می‌کند و روایت در مدت کوتاهی گذشته‌نگر می‌شود. در بخش هشتم در وسط مهمانی سرهنگ از دوران گذشته خود و محیط کارش صحبت می‌کند،

> *«سرهنگ گفت، « باشگاه افسران، صحبت ده بیست سال پیشه که افسرها عرضه‌ای داشتن و خانم‌ها تازه کشف حجاب کرده بودن و مثل حالا پررو نبودن و وقتی افسری رو می‌دیدن، از شرم‌وحیا سرخ می‌شدن و دست و پاشونو گم می‌کردن» (ساعدی،۱۳۵۵: ۱۶۹ و ۱۶۸).*

و در جایی دیگر در همین بخش می‌گوید:

> *«حالا که فکر می‌کنم مرغدونی و جوجه‌کشی عجب سرگرمی خوبی بودن، راستی از این بهانه‌ها نباشد چه‌کار می‌شه کرد؟ چجوری میشه زندگی کرد؟ یه وقتی بود قدم تو میدون سربازخونه که می‌گذاشتم، شیپور پادگان نعره می‌کشید، همه، سرجا ساکت و خشک می‌شدن، چی بود، چه*

خبر بود، جناب سرهنگ وارد شده بودن، ایست خبر، دارا! و من داد می‌زدم، آزاد، اونوقت همه عقب می‌رفتن و با احترام دور می‌شدن. اما حالا... این کلفتتونم واسه من تره خرد نمی‌کنه.» (ساعدی، ۱۳۵۵: ۱۶۹ و ۱۷۰).

در فیلم نیز روایت بیشتر به‌صورت هم‌زمان و بدون گذشته‌نگری یا آینده‌نگری پیش می‌رود. البته تقوایی تصورات سرهنگ در مورد گذشته‌اش را با تصاویر زیبایی در فیلم نشان داده است و آن لحظه‌ای است که سرهنگ در میانه‌ی روز و در زیر تابش شدید آفتاب از کنار یک سربازخانه عبور می‌کند و افکاری که در ذهنش تداعی می‌شوند، به‌وسیله‌ی نماهای کوتاه و مقطعی از رژه‌ی سربازان و مدیوم شات[۲۱]هایی از سرهنگ در حال قدم زدن درحالی‌که عینک آفتابی به چشم دارد، نشان داده شده است. نمای متوسط اما نزدیک به نمای بسته‌ای[۲۲] که تقوایی برای این صحنه انتخاب کرده است حکایت از ناراحتی و فشار روانی زیاد سرهنگ دارد. او هم‌چنین عینک‌آفتابی به چشم زده و خود را زیر عینک پنهان کرده است، که این عینک نیز می‌تواند نمادین باشد. زوایه‌دیدِ دوربین لو انگل[۲۳] از پایین به بالا است و سوژه را در جایگاه بالاتر و جدی‌تری نشان می‌دهد که حکایت از مقام سرهنگی او دارد و به‌این‌وسیله ما به تصورات ذهنی سرهنگ نفوذ می‌کنیم.

عکس ۱. سرهنگ غرق در خاطرات خود از رژه‌ی سربازان

۲. دیرند یا تداوم

در روایت متن، مکث به توصیف، زیاد است. درمیان رخدادهای اصلی داستان اصلی که از دل متن ساعدی پیدا است، می‌توان توصیفات زیادی را مشاهده کرد که رویدادهای اصلی را به تعویق انداخته است. مانند زمانی‌که راوی علاقه‌ی زیاد سرهنگ به دخترهایش را شرح می‌دهد:

«منیژه می‌دانست که سرهنگ علاقه‌ی زیادی به دخترها دارد، و تمام یک سال گذشته را همه شب سرهنگ، با آلبوم عکس آن دو زندگی کرده بود، و در هر فرصت یکه پیش می‌آمد نواری را که مدت‌ها پیش دخترها برای پدر عزیزشان فرستاده بودند گوش می‌داد و سر می‌جنباند و آه می‌کشید...» (ساعدی، ۱۳۵۵: ۱۴۰).

قسمت‌های دیگری از متن نیز بخش‌های زیادی را به خود اختصاص داده مانند شرح عروسی مه‌لقا و دیدن آن زن بی‌صورت، ماجرای خودکشی برادرشوهر مه‌لقا و... توصیفاتی هستند که رویدادهای اصلی داستان را پیش نمی‌برند اما فضایی از یک داستان رئالیستی[۲۴] با مایه‌هایی از سورئالیسم[۲۵] پدید می‌آورند.

زیرا درعین‌حال که اتفاقات معمولی و واقع‌گرایانه‌ای را بیان می‌کنند با شرح صحنه‌ها و گفت‌وگوهای بین اشخاص داستان، وقایع سورئالی را نیز ذکر می‌کند و این اتفاق به تم داستان کمک می‌کند. آثار ساعدی «ملغمه‌ای از کشش‌های تخمین‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد فانتزی و خرافه، خیال‌بافی و طنز، وحشت از مجهول، جاذبه‌ی مرگ، نومیدی همیشگی که به‌مدد مشاهدات و تجربیات طولانی ساعدی محل وقوع حوادث تقریباً در سراسر ایران گردش دارد. برای شناسایی این اقلیم دودگرفته باید کلیدی داشت، باید کلیدی را جست و آن کلید درون‌مایه‌ی اساسی آثار ساعدی است، این درون‌مایه‌ی فقر است تقریباً تمام آدم‌های داستان و نمایش‌های ساعدی به‌نوعی از فقر رنجورند فقری که اغلب مادی است و گاه روانی و درونی» (مجابی،۱۳۸۱: ۴۸۶). این توصیفات، عناصر سورئال زیادی را وارد متن می‌کند. بارزترین نمود آن در بخش بیست و یکم است که عروسی مه‌لقا و مرد جوان است. در این بخش، حضور زنی بی‌صورت شرح داده می‌شود که روی همه‌ی انگشتانش خال‌های بزرگی دارد. منیژه به مه‌لقا می‌گوید دلش می‌خواهد زنی عجیبی را که صفحه عوض می‌کند، ببیند:

«بیا بریم توی راهرو، من خیلی دلم می‌خواد اون زنیکه رو ببینم، از اون وقتی‌که ما اومدیم همه‌ش پشت به جماعت و رو به دیوار ایستاده تکونم نمی‌خوره.
ملیحه گفت: کدوم زن؟
منیژه گفت: همون که صفحه عوض می‌کنه، از بس بی‌حرکت ایستاده که من کم‌کم ترس ورم می‌داره که نکنه یارو اصلاً صورت نداره.
ملیحه گفت: صورت نداره، پس چی داره؟
منیژه گفت: نمی‌دونم، من همچی فکر می‌کنم.
ملیحه گفت: چرا آخه؟
منیژه گفت: دستاشو ندیدی؟ دست‌های لاغر و انگشتای بلند داره و روی هر انگشتشم یه خال گوشتی پشمالو، مثل انگشتر روئیده. » (ساعدی،۱۳۵۵: ۲۰۹).

مه‌لقا از دیدن پیرزن‌هایی که می‌خواستند به دست‌های او حنا بزنند گریه می‌کند و التماس می‌کند که نجاتش بدهند. در جایی ملیحه به مرد جوان می‌گوید: «مه‌لقا را ببین! وسط درخت‌ها آن پیرزن‌ها دارند خفه‌اش می‌کنند» (ساعدی،۱۳۵۵: ۲۱۲). نویسنده در بخش بیست و سوم از پسر موبوری که برادر مرد جوان است و در عروسی مه‌لقا و مرد جوان در داستان حضور دارد نوشته است و در ادامه خبر خودکشی او به‌طرز ترسناکی درست بعد از عروسی عنوان می‌شود. این قسمت در فیلم حذف شده است. ملیحه با تعجب از مه‌لقا علت سفر شوهرش یعنی مرد جوان را می‌پرسد،

«ملیحه با کنجکاوی پرسید: رفت سفر؟ یعنی چی؟ چطور شد که رفت سفر؟ کجا رفت؟
مه‌لقا گفت: با تلفن خواسته بودنش.
ملیحه گفت: از کجا؟
مه‌لقا گفت: از یه آبادی بی‌نام و نشون، از یه قهوه‌خونه‌ی وسط راه.
ملیحه گفت: چی می‌گی؟ دیوونه شدی؟
مه‌لقا گفت: نه دیوونه نشدم، برادرش تو یه قهوه‌خونه وسط راه خودکشی کرده» (ساعدی،۱۳۵۵: ۲۲۰).

اما فیلم به‌گونه‌ی دیگری توانسته است از توصیف استفاده کند؛ بی‌آن‌که زمان زیادی را به آن اختصاص دهد.

این فضاسازی در فیلم به شیوه‌ی دیگری انجام شده است. تصاویر و گفت‌وگوها جایگزین کلمات شده‌اند و در بعضی قسمت‌ها تقوایی از نشانه‌های جدیدی استفاده کرده است. کارگردان کوشیده مفهومی رازآمیز را با به‌کارگیری عناصر تصویری به فیلم نیز منتقل کند. تقوایی در مورد این فیلم گفته: «در این قصه چیزی مثل راز بود که باعث شد آن را انتخاب کنم. «راز» نه به آن صورت که در فیلم‌های پلیسی هست. هوایی که در کل قصه است، چیزی مثل سرنوشت که نمی‌شود گفت چیست، اما می‌توان احساس کرد» (تقوایی، ۱۳۶۹: ۲۵۴). تصورات سرهنگ زمانی که از درختان سان می‌بیند و مارش نظامی‌ای که همراه آن نواخته می‌شود ازجمله تصاویر توصیفی فیلم است که فیلم‌ساز جهت معرفی فضای فکری سرهنگ و کل فیلم از آن استفاده کرده است. از توصیفات دیگر فیلم زمانی است که کارگردان برای نشان دادن فضای رعب‌آور و شوم محیط، در صحنه‌ی شب مهمانی از نماهای بسته‌ای از جغدها و کرکس‌های روی دیوارهای خانه‌ی سرهنگ بهره برده است و توانسته حسی رعب‌آور و شوم را منتقل کند.

عکس ۲ و ۳. نماهای بسته از تصاویر جغدها و کرکس‌ها بر روی دیوار

در بخشی دیگر، در صحنه‌ای که مه‌لقا در اتاق ملیحه را باز می‌کند تا خبر ازدواجش با مرد جوان را به ملیحه بدهد می‌بیند که ملیحه خودکشی کرده و خون او بر روی تخت و قالی پخش شده است و گربه‌ای در حال خوردن خونِ ریخته‌ی ملیحه روی قالی است. تصویر این گربه که در قسمت‌های دیگر فیلم نیز دیده می‌شود، حسی تلخ و وحشتناک را منتقل می‌کند. به‌طورکلی کارگردان با استفاده از تصاویر نمادگرایانه و استفاده فراوان از نمای بسته توانسته است جایگزینی برای توصیفات داستانی ارایه دهد.

عکس ۴. نمای بسته از یک گربه در حال خوردن خون روی قالی

در مورداستفاده از «چکیده»، در روایت متن، قسمتی هست که راوی به‌صورت آشکاری به‌سرعت گذشت چندین روز را در یک جمله خلاصه می‌کند: «بدین ترتیب چند روزی گذشت و آسمان‌غرنبه‌ای راه افتاد و بارانی زد و بعد آفتاب تند و سوزانی پیدا شد و سرهنگ هم دچار انقلاب روحی شد...» (تقوایی،۱۳۶۹: ۱۴۴). اما در باقی بخش‌های متن هیچ گذاری از اتفاقات رخ نمی‌دهد و گویی همه‌ی رویدادها لحظه‌به‌لحظه ذکر می‌شوند. روایت فیلم نیز پس از حذف بخش‌های زیاد از داستان اصلی که به توصیفات پرداخته حوادث اصلی را نه با سرعت و نه با تفصیل بلکه لحظه‌به‌لحظه نمایش داده است. تنها قسمتی را که به‌نظر می‌رسد فیلم به‌سرعت از آن عبور کرده است، روند بدتر شدن تدریجی حال سرهنگ است که در داستان گویی مدت‌ها طول می‌کشد اما فیلم فقط به نمایش لحظه‌هایی از اوهام و خیالات سرهنگ اکتفا کرده و سپس او راهی تیمارستان می‌شود.

در روایت متن از داستان اصلی «حذف» صورت نگرفته است و تمام اتفاقات داستان و گفتمان روایی به‌موازات هم پیش رفته‌اند، اما در فیلم بخش عمده‌ی داستان حذف شده است. تقوایی در مورد این حذفیات می‌گوید، «... من فیلم را از قلب حادثه آغاز کرده‌ام. قضایای ده را ول کردم چون برای فیلم لازم نبود. فیلم روی یک اضطراب ناشناخته پیش می‌رود و این اضطراب تم فیلم است» (تقوایی،۱۳۶۹: ۲۵۲). دو حذف مهمی که در داستان صورت گرفته است یکی مربوط به عروسی مه‌لقا است که بخش بیست و یکم داستان را به خود اختصاص داده و دیگری مهاجرت ملیحه از شهر به یک آبادی در بخش بیست و پنجم داستان است که کاملاً حذف شده‌اند. سایر حذفیات جزیی است و نتوانسته است تغییر قابل‌توجه‌ای ایجاد کند. در مورد «صحنه» در بیشتر قسمت‌های متن «آرامش در حضور دیگران» گفت‌وگوهای زیادی میان اشخاص داستان نوشته شده است که در آن زمان داستان با زمان روایت یکی می‌شود. نمونه‌ی این گفت‌وگوها در قسمت‌های مختلف این مقاله ذکر شده است. در فیلم نیز که اساس آن بر استفاده از گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها است، زمان داستان و روایت به‌تمامی یکی شده و با مفهوم صحنه روبه‌رو هستیم.

۳. بسامد

در روایت متن، بیشتر رخدادها از نوع روایت یکه هستند یعنی یک بار رخ داده و یک بار بازگو می‌شوند. هم‌چنین برخی رخدادها هم هستند که دو سه بار در متن رخ داده و هر دو سه بار هم مطرح می‌شوند. این رخدادها در ایجاد فضاسازی متن بسیار مؤثرند. مانند قسمت‌هایی که راوی به چلنگرهای دوره‌گرد یا کلاغی که هر بار سر می‌رسد و سیم برق را باز می‌کند، می‌پردازد. در بخش شانزدهم زمانی‌که همگی منتظرند که مرد جوان بیاید و سرهنگ را به تیمارستان ببرد، سرهنگ آشفته و پریشان با خودش حرف می‌زند، «حالا میان دستای منو می‌بندن، چلنگرها میان با زنجیرا پاهای منو می‌بندن و آن‌وقت کاکاسیاها میان و منو می‌برن» (ساعدی،۱۳۵۵: ۱۹۳). حضور چلنگرها در بخش هجدهم نیز رعب‌آور است. مه‌لقا و مرد جوان در خانه خلوت کرده‌اند. مه‌لقا کمی ناخوش است و به مرد جوان می‌گوید که از رابطه‌ی بی‌هدفشان خسته شده و بهتر است ازدواج کنند. ناگهان تکه آجری به شیشه می‌خورد و آن را می‌شکند.

> *«مرد جوان رفت جلو پنجره و مردی را دید که داشت توی درخت‌ها گم می‌شد و پشت سرش چلنگرهای زنجیر به دست را که دنبالش می‌کردند.*
> *مه‌لقا گفت: کی بود؟*
> *مرد جوان گفت: نشناختمش، رفت توی درختا» (ساعدی،۱۳۵۵: ۱۹۶).*

در جایی دیگر آمده است:

«سروصدای بیرون شفاف‌تر و روشن‌تر از همیشه از پنجره‌های نیمه‌باز به داخل می‌ریخت، در همین حیص و بیص چلنگرهای دوره‌گردی که تازه وارد شهر شده بودند، دورتادور خانه بساط مفصلی پهن کردند، چلنگرها زنجیر می‌ساختند و زنجیرها را توی غربال جمع می‌کردند و غربال‌ها را زیر ایوان و اطراف خانه می‌چیدند و به همان اندازه که خنده‌ی چلنگرها و صدای زنجیرها ترس مه‌لقا و ملیحه و منیژه را کم می‌کرد، وحشت و بی‌خوابی و تحریکات سرهنگ را بیشتر می‌کرد» (ساعدی،۱۳۵۵: ۱۹۲).

هم‌چنین کلاغی که هر بار می‌آید و سیم رادیو همسایه را باز می‌کند، از دیگر توصیفات غم‌بار داستان است که نشانه‌ای از کسالت و بیهودگی است.

«سایه‌های اول صبح باهم مخلوط و درهم می‌شدند و صدای پای آن‌هایی که روی جاده‌ها و خیابان‌های شنی در رفت‌وآمد بودند، یا نفتی و آشغالی که باهم سلام‌علیک می‌کردند، از پایین شنیده می‌شد. و از بین همهمه‌ای این‌چنین آشفته، صدای خرت‌خرتی بلند شد. منیژه جرعه‌ای چائی خورد و اطرافش را نگاه کرد. آمنه با چند تکه استخوان از آشپزخانه دوید روی ایوان و درحالی‌که دست‌هایش را تکان می‌داد، سعی می‌کرد کلاغی را که روی چوب آنتن همسایه نشسته بود و گره سیم رادیو را باز می‌کرد فراری دهد. منیژه گفت: استخونا رو نندازی‌ها.
آمنه گفت: نمیشه خانوم این لا مصب این‌قدر پرروه که به این آسونیا ول‌کن نیس.
و تکه استخوانی را پرت کرد طرف کلاغ، که افتاد پشت‌بام همسایه و کلاغ از روی چوب آنتن پرید و چند بار روی بام دور زد و آمد خم شد و استخوان را برداشت و وسط درخت‌ها گم شد» (ساعدی،۱۳۵۵: ۱۵۷).

استفاده از این روایت مکرر فضایی کابوس‌وار، رازآلود و سورئال ایجاد می‌کند. «حضور واهمه‌های بی‌نام‌ونشان در قصه‌های اولیه، یکی از مشخصات اصلی شکل‌دهنده‌ی این قصه‌هاست. از آغاز خنده‌هایی که از برکه یا دریا شنیده می‌شود، منقلب شدن آدم‌ها، دگرگونی دریا و هجوم باد، آشکار شدن نشانه‌های نحس و شوم در منظر آدم‌های قصه، تفأل و تطهیر خرافه‌آمیز خبر از وقوع حادثه‌ای می‌دهند که اجتناب‌ناپذیر است. آن «ناگزیر ترسناک سهمگین» ناگهان ظهور می‌کند و روال زندگی عادی را چنان به‌هم می‌ریزد که دیگر درست‌بشو نیست» (مجابی،۱۳۸۱: ۲۹۸). اما در فیلم نیز با روایت‌های یکه روبه‌رو هستیم. تمام رخدادها هر بار که رخ می‌دهند در فیلم نیز نشان داده می‌شوند. به‌جز چند موردی که می‌توان آن را «روایت مکرر» دانست. یکی زمانی است که کارگردان بین آب دادن به یک مرغ توسط آمنه خدمتکار خانه و آب دادن به سرهنگ توسط منیژه موازنه ایجاد می‌کند. آب دادن به سرهنگ در خود متن نیز موجود است اما تقوایی آب دادن به حیوان پیش از ذبح را به آن افزوده است. «مستخدمه، مرغی را آب می‌دهد، پیش از آن‌که سر ببرد، این مخالف نظام فکری سرهنگ است. نگاه ما یک‌دم به مرد نزدیک می‌شود و دمی دیگر به کشنده‌ی مرغ. دستی چال می‌شود پر از آب و مرغ به اصرار نوک در آن فرومی‌کند. این تصویر، اگر پیوندی نداشته باشد، با همه‌ی شفافیتش تصویری بیهوده است. اما تقوایی این امکان را می‌دهد که این تصویر در ذهن نقش ببندد و آن‌گاه در پایان ماجرا- که پایانی نیست- عین این تصویر بازسازی می‌شود، همسر سرهنگ دستش را چال می‌کند، پر از آب، و آن را جلوی دهان سرهنگ می‌گیرد» (حیدری،۱۳۶۹: ۲۱۲).

عکس ۵. سرهنگ از دست همسرش آب می‌نوشد.

عکس ۶. آمنه پیش از ذبح به پرنده آب می‌دهد.

روایت مکرر دیگر در فیلم، حضور مرد ژنده‌پوش است، که در فیلم دو بار رخ می‌دهد و در داستان فقط یک‌بار اتفاق می‌افتد. شرح او در بخش دهم روایت متن چنین رفته است که در یک شب خلوت در بیرون شهر، وقتی ملیحه در ماشین نشسته است به او نزدیک می‌شود و او را می‌ترساند. در داستان آمده است:

> *«چند لحظه گذشت و از پشت تل تیغ‌ها، مرد بلندقد و ژنده‌پوشی پیدا شد و بااحتیاط آمد طرف ماشین. ملیحه شیشه را بالا کشید و در ماشین را قفل کرد. مرد ژنده‌پوش صورتش را به شیشه ماشین چسباند و به تماشای ملیحه ایستاد. ملیحه وحشت‌زده گفت: خدایا، این غول بیابونی از کجا پیدا شد؟ و غول بیابونی خنده بلندی کرد و دندان‌های سفید و درشتش را نشان ملیحه داد» (ساعدی، ۱۳۵۵: ۱۷۶ و ۱۷۷).*

اما در فیلم مردی با صورتی آشفته سرش را به داخل ماشین نزدیک می‌کند و وقتی ملیحه وحشت می‌کند، به او می‌گوید» «نترسید. من دنبال زنم می‌گردم.» و ملیحه از ماشین بیرون می‌آید و فرار می‌کند. در پایان فیلم زمانی که سرهنگ در اتاقش بستری است و منیژه می‌خواهد به او آب بدهد، همان مرد را می‌بینیم که پشت پنجره ایستاده و آن‌ها را تماشا می‌کند. این روایت مکرر می‌تواند نمادی از یک «چشم سوم» باشد، چشم سومی که در جامعه همواره مراقب آدم‌ها و نظاره‌گر لحظه‌های خصوصی آن‌ها است و حضورش رعب‌انگیز و رنجش‌آور است چنان‌چه ملیحه با دیدن او می‌گریزد و منیژه پرده را می‌کشد.

عکس ۷. مرد ژنده‌پوش سرش را داخل ماشین کرده و ملیحه را می‌ترساند.

عکس ۸. مرد ژنده‌پوش پشت پنجره‌ی اتاق سرهنگ در بیمارستان.

۴. وجه یا حالت

در روایت متن «آرامش در حضور دیگران» راوی سوم‌شخص است اما به‌عنوان شخصیت در داستان حضور ندارد. راوی فقط رخدادها را روایت می‌کند، روایت او گاهی به‌صورت گفتمان مستقیم است یعنی از نقل‌قول و گفت‌وگو استفاده می‌کند که در قسمت‌های مختلف متن می‌توان آن را مشاهده کرد. هم‌چنین گاه به‌صورت گفتمان غیرمستقیم آزاد یعنی از دیدگاه سوم‌شخص رخدادها را روایت می‌کند. داستان ساعدی با این جمله از زبان راوی آغاز می‌شود: «تابستان بدجوری شروع شد، ناگهانی و گرم و طوفانی، با ابرهای پاره‌پاره و وحشی. هنوز نق زدن‌های سرهنگ بازنشسته، برای کار کردن و کار نکردن زن جوانش منیژه در مدرسه تمام نشده بود که دل‌تنگی‌ها و بی‌خوابی‌ها به خاطر دو دخترش پیش آمد...» (ساعدی، ۱۳۵۵: ۱۳۹). اما در فیلم راوی به‌صورت یک شخص و یا صدای او روی تصویر (نریشن)[۲۶] وجود ندارد؛ بلکه این مجموعه‌ی عناصر فیلم است که روایتی را شکل می‌دهد و بیننده با نوع نگرش و بینش خود درنهایت سازنده این روایت است. چنان‌چه بوردول معتقد است روایت سینمایی عبارت است از «فرایندی که از طریق آن، طرح و سبک فیلم در حین جهت دادن به ساخت داستان از دید تماشاگر با یکدیگر کنش متقابل دارند» (لوته،۱۳۸۸: ۴۲). راوی فیلم شخص انسانی خاصی نیست بلکه فیلم به‌واسطه‌ی به‌کارگیری عناصر مختلفی در کنار هم نظیر نحوه‌ی فیلم‌برداری، تدوین، نورپردازی، لوکیشن، بازیگران، نوع حرکت و زاویه‌ی دوربین، نماهای مختلف و ... روایت می‌شود و درنهایت «بیننده» است که زمینه‌ی این ترکیب روایی را فراهم می‌کند (لوته،۱۳۸۸: ۴۴).

۵. لحن یا آوا

در روایت متن، روایت گذشته‌نگر است یعنی میان عمل روایت و رخدادهایی که روایت شده، فاصله وجود دارد و داستان بعد از رخ دادن رویدادها روایت شده است. هم‌چنین فاصله‌ی مکانی وجود دارد یعنی فاصله‌ی میان موقعیت روایت و مکان روی دادن رخدادها. در متن، روایت به‌صورت گذشته‌نگر به موقعیت‌های مکانی متفاوتی اشاره می‌کند؛ سرهنگ و منیژه که ابتدا در روستا هستند سپس به شهر می‌آیند و درنهایت هم سرهنگ روانه‌ی تیمارستان می‌شود. اما در فیلم رخدادهای مربوط به ده حذف شده و فیلم از خانه‌ی سرهنگ و زندگی دخترها آغاز می‌شود و بعدازآن بلافاصله آمدن سرهنگ نزد آن‌ها می‌آید. روایت فیلم نسبت به روایت داستان حالت هم‌زمانی دارد یعنی رخدادهای داستان و فیلم به‌طورموازی پیش می‌روند. در فیلم فاصله‌ی زمانی وجود ندارد و رخدادها در حال، اتفاق می‌افتند. فاصله‌ی مکانی نسبت به داستان در فیلم تغییر می‌کند چون در داستان یک بخش به وقایع ده اختصاص داده شده و داستان با اوضاع سرهنگ و منیژه و تصمیم آن‌ها برای آمدن به شهر شروع می‌شود ولی در فیلم از لحظه‌ی رسیدن سرهنگ به شهر و در جلوی خانه‌ی دخترانش نمایش داده می‌شود. بنابراین فاصله‌ی مکانی به شهر منحصر شده و بعدازآن انتقال سرهنگ به تیمارستان اتفاق می‌افتد.

شخصیت‌پردازی

شخصت‌پردازی در روایت به دو صورت اتفاق می‌افتد: ۱. «توصیف مستقیم» یعنی شخصیت به شکلی مستقیم و خلاصه‌وار شخصیت‌پردازی می‌شود مثلاً به‌واسطه‌ی صفت یا اسم معنا (لوته، ۱۳۸۸: ۱۰۷). ۲. «ارایه‌ی غیرمستقیم»، در این نوع داری اهمیت بیشتری است و در آن به‌جای اشاره‌ی مستقیم به ویژگی شخصیت، تلاش می‌شود آن ویژگی به شکل دراماتیک نشان داده شود. در این نوع شخصیت‌پردازی پرداخت به کنش، گفتار، نمود بیرونی یا رفتار و محیط، در معرفی شخصیت مهم است (لوته، ۱۳۸۸: ۱۰۸،۱۰۹). نحوه‌ی شخصیت‌پردازی در فیلم متفاوت است و فیلم خصوصیات و ویژگی‌های بیرونی شخصیت را با قاطعیت نشان می‌دهد. فیلم برخلاف ادبیات‌داستانی نمی‌تواند افکار و احساسات شخصیت‌ها را منتقل کند (لوته، ۱۳۸۸: ۱۱۲). در داستان «آرامش در حضور دیگران» ساعدی به سراغ آدم‌های معمولی کوچه و خیابان رفته است. شخصیت‌ها از هر طبقه وجود دارند. از سرهنگ گرفته که روزی اقتداری داشته تا منیژه که معلم است و دو دخترش که پرستارند، سپس سه جوان روشنفکر یعنی دکتر، مرد جوان و مرد چشم‌آبی تا آمنه (خدمتکار خانه). توجه به بیماران روحی و روانی همیشه در آثار ساعدی قابل‌توجه است. مجابی می‌گوید: « آدم‌های قصه‌های ساعدی معمولاً مردم متعلق به «اعماق» هستند، گدایان، جاشوان فقیر، جن‌زدگان، روستاییان تهیدست و بیمار، حاشیه‌نشین‌ها و تبعیدی‌های جامعه‌ای عقب‌مانده» (مجابی،۱۳۸۱: ۲۹۸). اما شخصیت‌ها در فیلم بسیار شکننده‌تر و آسیب‌پذیرتر به نمایش درآمده‌اند، چنان‌چه ملیحه درنهایت خودکشی می‌کند، آتشی به تیمارستان منتقل می‌شود و سرهنگ نیز می‌میرد. شخصیت‌های اصلی داستان و فیلم را می‌توان در چهار مورد دسته‌بندی کرد:

۱. سرهنگ

داستان حول محور شخصیت اصلی فیلم یعنی سرهنگ می‌چرخد. او افسر بازنشسته‌ای است که مدام در

فکر و رؤیای عزت و اقتداری است که در گذشته داشته و اکنون ازدست داده است. اوهامی که سرهنگ گرفتارش شده به‌نوعی در تمام فیلم تسری می‌یابد. در همان صفحات اول، راوی به شرح «کنش»های سرهنگ می‌پردازد. او به روحیه‌ی آشفته و پریشان سرهنگ و ترس همسرش از فروپاشی زندگی‌شان اشاره می‌کند و شرح می‌دهد که یک‌باره سرهنگ تصمیم می‌گیرد؛ «تمام بساط مرغ‌دانی و جوجه‌کشی را آب کرده، از شر مزاحمت‌ها و مراجعه‌ی مکرر پرنده‌فروش‌ها و گوشت‌فروش‌ها راحت شود. و تمام دفترودستک معاملات را وسط حیاط جمع کرد و به آتش کشید» (ساعدی، ۱۳۵۵: ۱۳۹). تا برای دیدار دخترانش مه‌لقا و ملیحه به تهران بروند. در قسمتی از داستان و فیلم سرهنگ گویی فکر خودکشی به سرش می‌زند:

«سرهنگ گفت: چراغای این شهر چقدر کم‌سو هستن... هی... پیری و بیچارگی.
مه‌لقا گفت: پایا خسته‌ای؟ نمی‌خوای بخوابی؟
سرهنگ گفت: اتفاقاً چرا، به‌موقع گفتی، خیلی‌ام خوابم میاد.
و رفت روی ایوان. ملیحه گفت: هنوز اول شبه
مه‌لقا گفت: اما پدر رو خواب گرفته نگاش کنین.
هر سه بلند شدند و دویدند روی ایوان و سرهنگ را که پایش آن‌ور نرده‌ها بود گرفتند و از سقوط در تاریکی نجاتش دادند.» (ساعدی،۱۳۵۵: ۱۵۴ و ۱۵۵).

تصورات او در مورد گذشته‌اش را تقوایی با تصاویر زیبایی در فیلم نشان داده است و آن لحظه‌ای است که سرهنگ با صدای مارش نظامی از کنار درختان عبور می‌کند و از آن‌ها به‌مثابه سربازانش سان می‌بیند. «چه هماهنگی شگرفی میان قامت درختان و ریتم مارش نظامی و میله‌های سربازخانه وجود دارد و چه سقوطی، از نگهداری و سرپرستی سربازان تا نگهداری مرغان» (ابراهیمی،۱۳۶۹: ۲۱۱). در این صحنه درگیری ذهنی سرهنگ با خاطرات گذشته که منشأ اوهام و تصورات اوست، معلوم می‌شود. در بخش‌های دیگر ازجمله بخش سه، می‌توان به «گفتار» سرهنگ پرداخت. او مدام در حال سرزنش کردن خود و پشیمانی که از کارهایی است که انجام داده است و خطاب به دخترانش می‌گوید: «... وقتی خوب فکر می‌کنم می‌بینم برای شماها واقعاً پدر بودم [...] اما پدر بدی برای شماها بودم و حالام چند ساعته که مثل یک انگل به زندگی شماها چسبیده‌ام، اما هیچ فکر نمی‌کردم که زندگی این‌قدر به شماها سخت می‌گذره، همه‌ش کار، همه‌ش دوندگی، همه‌ش زحمت...» (ساعدی، ۱۳۵۵: ۱۵۲). بخش هشتم، در وسط مهمانی تنها قسمتی است که سرهنگ از دوران گذشته خود و محیط کارش صحبت می‌کند. از مجموع گفتار او پیداست او انتظار روبه‌رو شدن با چنین دورانی را نداشته است. انتظار این‌که روزی فرابرسد که از ارج‌وقرب او تا این‌اندازه کاسته شود و پیری، کهولت و فرسودگی همه‌چیز را به نقطه‌ی پایان برساند. اوهامی که سرهنگ دچارش می‌شود به‌تدریج در کل داستان و شخصیت‌های دیگر هم نمود می‌یابد. «آدم‌هایی که در خلأ محض عاطفی و حسی- بدون هیچ رابطه‌ی امیدبخشی- در تاریکی درختان و شب پر ازدحام شهر بزرگ، سایه‌های گمشده و خیال‌های سوخته را با وحشت و هراس تعقیب می‌کنند. صدای کلاغ‌ها - مرثیه‌سازان شوم- و گورستان و چشمی که از پشت مرگ به زندگی خیره شده است» (بنی‌هاشمی،۱۳۶۹: ۲۱۵). فقر روانی ناشی ازدست دادن اقتدار! مهم‌ترین ویژگی شخصیتی سرهنگ است. تقوایی می‌گوید: «وقتی سرهنگ به شهر می‌آید و شرایط جدید دخترانش را می‌بیند فکر می‌کند او روزگاری یک پادگان را اداره می‌کرد حالا حتی نمی‌تواند دختران خودش را اداره کند. اما وقتی از دید دیگر به زندگی دخترها نگاه کنیم چیز غیرطبیعی در زندگی آن‌ها نیست. فیلم درواقع برخورد دو زندگی طبیعی یا دو فضای فکری باهم است» (تقوایی، ۱۳۶۹: ۲۵۵).

۲. دو دختر سرهنگ

«کنش» های دو دختر سرهنگ در برقراری روابط غلط را می‌توان به‌دلیل فرار از روزمرگی در متن و فیلم مشاهده کرد. «حضور آدم‌های فیلم در کنار هم دیگر نه‌تنها تنهایی وحشتناک و چاره‌ناپذیر آن‌ها را تخفیف نمی‌دهد، بلکه بیهودگی و غیرواقعی بودن روابط سطحی آنان را نیز به شکلی دردناک و فاجعه‌آمیز نشان می‌دهد. چه آن‌ها هر یک به‌نوعی در دنیای ذهن خود سقوط کرده‌اند و از ایجاد رابطه‌ی عاطفی و اتحاد روحی با یکدیگر سخت عاجزند» (بهارلو، ۱۳۸۲: ۱۸۱). آماده نبودن برای روبه‌رو شدن با تغییر شرایط در شخصیت‌های این دو دختر نیز پیدا است. چنان‌چه خود تقوایی می‌گوید: « آدم‌های جامعه‌ی ما به این دلیل دچار فاجعه می‌شوند که برای برخورد با پیش‌آمدها آماده نیستند. ملیحه دختری بی‌بندوبار است، ولی آماده‌ی روسپی‌گری نیست. بنابراین خودش را می‌کشد. مه‌لقا بی‌بندبار است، اما آماده‌ی برخورد با حاملگی نیست. پس برای نجات آبرو تن به ازدواج می‌دهد و آتشی مثل سرهنگ سرانجام روانه تیمارستان می‌شود چون تمام هنرمندانی که جاه‌طلبی سیاسی دارند اگر به قدرت برسند احتمالاً مثل سرهنگ عمل می‌کنند. و یک هنرمند فاشیست با یک سرباز فاشیست چه فرقی دارد؟ و آتشی آماده برخورد با این حقیقت نبوده است پس به تیمارستان می‌رود و سرهنگ زمانی می‌میرد که معنای محبت را می‌فهمد. (تقوایی، ۱۳۶۹: ۲۶۲). این عدم‌آمادگی برای برخورد با حوادث جدید را می‌توان ناشی از درک سطحی از انجام اعمالی دانست که هرکدام درپیش گرفته‌اند. روح کلی و فضای اندوهناک این شخصیت‌ها در فیلم نیز همان است که در داستان ساعدی وجود دارد. احساس نارضایتی از زندگی در هر شخصیتی به‌نوعی خودش را نشان می‌دهد. البته مضمون غافلگیری در برابر شرایط در فیلم قوی‌تر از داستان ساعدی است چراکه در داستان، ملیحه خودکشی نمی‌کند؛ بلکه تنها به آبادی دور نقل‌مکان می‌کند تا دوباره خودش را بازیابد و سرهنگ نمی‌میرد.

۳. سه جوان روشنفکر

به‌نظر می‌رسد مرد جوان، مرد چشم‌آبی و دکتر هر سه در روایت متنی اشاره به طبقه‌ی روشنفکرِ روبه‌زوالی دارند که ساعدی به آنان تاخته است. کنش و گفتار آن‌ها معرف افکار بی‌ثبات و متزلزل این طبقه در آن جامعه است. استفاده‌ی نمادگرایانه از «مکان» برای معرفی شخصیت آن‌ها قابل‌توجه است، در متن، آن‌ها در یک رستوران و در فیلم در یک کافه دورهم جمع می‌شوند. در بخش بیستم متن، مرد جوان همراه با دکتر و مرد چشم‌آبی در رستورانی جمع‌اند؛ مرد چشم‌آبی از این‌که منیژه او را تحویل نمی‌گیرد، ناراحت است و پی‌درپی مشروب می‌خورد. دکتر او را سرزنش می‌کند و بین او و دکتر مشاجره‌ای درمی‌گیرد. پوراحمد دراین‌باره گفته است: « آتشی و سپانلو و نراقی در یک کافه نشسته‌اند و در اینجا شخصیت آن‌ها بیشتر معرفی می‌شود. نراقی به نظر کودن می‌رسد، سپانلو رذالتی روشنفکرانه دارد و آتشی حساس و درد کشیده است» (پوراحمد، ۱۳۶۹: ۲۲۲). درواقع ساعدی فساد گسترده در جامعه را به بخش روشنفکرانش نیز مربوط دانسته و پوچی و بطالت آن را نشان می‌دهد. «جامعه‌ی شهری شبه روشنفکر علی‌رغم خود به درون فساد رانده می‌شود. علی‌رغم خود تسلیم می‌شود و چال فساد را گود و گودتر می‌کند» (ابراهیمی،۱۳۶۹: ۲۱۱). در فیلم نیز این سه شخصیت به‌همین‌صورت تصویر شده‌اند منتها با نام اصلی خود بازیگرانشان که به‌گونه‌ای نمادگرایانه به جامعه روشنفکری آن زمان اشاره می‌کند. کارگردان برای معرفی شخصیت آن‌ها از گفتمان مستقیم استفاده کرده است یعنی با به‌کارگیری اسم واقعی بازیگران طبقه‌ی روشنفکر جامعه را

هدف قرار داده است. بنی‌هاشمی معتقد است: « در فیلم پرسوناژها هر یک نشانه‌ی تیپ خاصی از مردم جامعه‌اند، آتشی نشانه‌ی روشنفکر شکست‌خورده و مأیوسی است که می‌خواهد خلأ عاطفی‌اش را با منیژه پر کند، دکتر سپانلو، روشنفکر اسفنجی است. یعنی در موج امور و عقاید روز و در بستر ابتذال تا فنای کامل پیش رفته، نماد روشنفکران مرفه‌ایی که دچار دفع و مصرف‌اند و لذت و مقام برایشان جانشین اصول اخلاقی شده است (بنی‌هاشمی،۱۳۶۹: ۲۱۶ و ۲۱۷). بنابراین ساعدی و تقوایی هم‌آوا با یکدیگر، وجود پوچی و بطالت مردم در یک جامعه‌ی اقتدارگرا را در روشنفکران آن‌ها نیز مشاهده می‌کنند.

عکس ۹. آتشی، سپانلو و نراقی در یک کافه

۴. منیژه

شخصیت منیژه با توجه به کنش‌ها و گفتارش، زنی شهرستانی توصیف شده است که به سنت‌ها پایبند است، همراه دخترها به جاهای مختلف می‌رود اما درعین‌حال تن به رابطه‌های غلط نمی‌دهد. در فیلم شخصیت او از استقلال و سکوت بیشتری برخوردار است که باعث ایجاد ابهام و رازوارگی بیشتری در او شده است. تقوایی می‌گوید: «آدم همیشه حضور چیز موهومی را توی فضا احساس می‌کند، در این قصه هم همین‌طور است. گویی همیشه آدم‌ها دارند رازی را از هم پنهان می‌کنند» (تقوایی،۱۳۶۹: ۲۵۴). شخصیت او را می‌توان در تقابل با همه‌ی اشخاص دیگر فیلم دانست. او بی‌نیاز و محکم است، در پی قدرت و اقتدار نیست. او تنها کسی است که به وجود یک «دیگری» اهمیت می‌دهد و مراقبت از سرهنگ را برعهده می‌گیرد. ساعدی خود در مورد زن سرهنگ می‌گوید: «زن سرهنگ زن خاصی است. زنی متحمل و بردبار است. با یک نوع سکون روحی. محکوم‌به آن نوع زندگی است و سرنوشت خود را پذیرفته است. زن جوانی که همسر سرهنگ پیری است. شوق و شور در او مرده است. دخترها به‌زور او را به آرایشگاه می‌برند. در عین جوانی جا افتاده است. اما نوعی آرامش روحی نیز دارد. چیزهایی که دیگران را آشفته و مضطرب می‌کند در او اثر چندانی ندارد پس هرچه در طول داستان جلوتر می‌رود صاف‌تر می‌شود. تمیزتر می‌شود. این نوع زنان در جامعه‌ی ما کم نیستند» (مجابی،۱۳۸۱: ۲۱۹-۲۲۰). ساعدی در بخش بیست و پنجم داستان وقتی عده‌ای در خانه ملیحه و مه‌لقا برای تودیع ملیحه جمع‌اند درباره‌ی منیژه نوشته است: «تنها منیژه بود که با آرامش کامل در حضور دیگران نشسته بود»(ساعدی، ۱۳۵۵: ۲۲۸). بنابراین او تنها شخصیتی است که در برابر کسالت‌ها مقاومت می‌کند و با آن می‌جنگد.

نتیجه‌گیری

براساس آن‌چه گفته شد در فیلم (بیش‌متن) با ایجاد تغییراتی در داستان (پیش‌متن) اثری جدی و جدید خلق شده است. تغییرات را می‌توان در مفهوم بیش‌متنیت از جهاتی تقلیلی و از جهاتی گسترشی دانست. زیرا فیلم‌ساز ازطرفی بخش‌های زیادی از متن داستان را حذف کرده است و تنها وقایع اصلی را نگه داشته و از جهتی با استفاده از فرآیند جانشینی در رویدادها و فضاها خط داستانی را گسترش داده است. به‌عبارت‌دیگر او برخی اتفاقات را به‌جای وقایع قبلی قرار داده و تصاویر سینمایی را جایگزین واژه‌های توصیفی داستان کرده است. هم‌چنین با افزودن رویدادهایی جزیی توانسته است داستان را به سبکی دیگر منتقل کند. دراین‌راستا به‌نظر می‌رسد داستان ساعدی تاحدی ترکیبی از رئالیسم و سورئالیسم است. اما فیلم تقوایی با وفاداری بیشتر به رئالیسم از تصاویر نمادگرایانه یا سمبولیستی نیز برای انتقال فضا و مفهوم استفاده کرده است. تصویر گربه‌ها، جغدها، روانه شدن آتشی به تیمارستان و مردی که از پشت پنجره در تیمارستان به اتاق سرهنگ نگاه می‌کند همه به‌نظر نمادگرایانه می‌آید. بنابراین با توجه به این‌که در این اقتباس تغییر سبک صورت گرفته و اثری جدی ایجاد شده است، این تغییرات از نوع ترانسپوزیسون یا جایگشت در حوزه‌ی بیش‌متنیت هستند.

پی‌نوشت

1. Intertextualite

۲. Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوییسی.

۳. غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴)، با نام مستعارِ گوهرِ مراد، نویسنده و پزشک ایرانی.

۴. ناصر تقوایی (زاده ۱۳۲۰)، فیلم‌ساز، عکاس، نویسنده‌ی ایرانی و از پیشگامان جنبش موج نوی سینمای ایران.

5. Hypertextualite
6. Gé rard Genette (۱۹۳۰-۲۰۱۸) .نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی ،
7. Narative Discourse
8. Transtextualite
9. Palamsestes
10. Paratextualite
11. Metatextualite
12. Arcitextualite
13. Parodie
14. Travestissement
15. Transposition
16. Pastiche
17. Charge
18. Forgerie
19. Imitation
20. Transformation
21. Medium Shot
22. Close-up
23. low angle
24. Realism

۲۵. Surrealism یکی از جنبش‌های هنری قرن‌بیستم و به‌معنی گرایش به ماورای واقعیت یا واقعیت برتر است. سوررئالیسم را می‌توان یک جنبش هنری_ اجتماعیِ بنیادستیز به‌شمار آورد. میل به ایجاد دگرگونی در زندگی روزمره ازطریق آشکارسازی

امر شگفت‌انگیز و تصادفی عینیِ نهفته در نظم ظاهریِ واقعیت دانست.

26. Narration

فهرست منابع

- ابراهیمی، نادر (۱۳۶۹)، *معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی*، گردآورنده غلام حیدری، تهران: نشر نگار.
- احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- آلن، گراهام (۱۳۸۵)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- بنی‌هاشمی، حسن (۱۳۶۹)، *معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی*، گردآورنده غلام حیدری، تهران: نشر نگار.
- بهارلو، عباس (۱۳۸۲)، *معرفی و شناخت ناصر تقوایی*، تهران: نشر قطره.
- پوراحمد، کیومرث (۱۳۶۹)، *معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی*، گردآورنده غلام حیدری، تهران: نشر نگار.
- تقوایی، ناصر (۱۳۶۹)، *معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی*، گردآورنده غلام حیدری، تهران: نشر نگار.
- حیدری، غلام (۱۳۶۹)، *معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی*، تهران: نشر به‌نگار.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۵)، *واهمه‌های بی‌نام‌ونشان*، تهران: نشر نیل.
- سینگر، لیندا (۱۳۸۰)، *نگارش فیلمنامه اقتباسی*، ترجمه‌ی عباس اکبری، تهران: نشر نیلوفر.
- ظریفیان، مهدی و دیگران (۱۳۹۶)، «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه بابا سبحان برمبنای نظریه فزون‌متنیت ژرار ژنت»، *ادبیات پارسی معاصر*، ۲/۷، ۸۱-۵۱.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام، تهران: نشر مینوی خرد.
- مجابی، جواد (۱۳۸۱)، *شناخت‌نامه‌ی ساعدی*، تهران: نشر قطره.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، *پژوهشنامه علوم انسانی فرهنگستان هنر*، شماره (۵۶)، ۹۸-۸۳.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: نشر سخن.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: نشر سخن.

فیلم

- تقوایی، ناصر. (نویسنده و کارگردان). (۱۳۴۹). «آرامش در حضور دیگران» [فیلم سینمایی]. ایران، ۱،۲۵ دقیقه

Received: 2020/07/08
Accepted: 2022/09/03
Published: 2022/12/22

Research on the Concept of Hypertextuality in Cinematic Adaptation of the Story of "Tranquility in the Presence of Others"

Sepideh Sami, Ph.D. student in Comparative and analytical history of Islamic art, Department of visual arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

Behrooz Mahmoodi Bakhtiyari, Associate Professor of Performing Arts, Department of Performing Arts and Music, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

Abstract

Intertextuality is rooted in twentieth-century linguistics, especially the well-known Swiss linguistic theories of Ferdinand de Saussure (1857-1913). Explaining the linguistic sign of cognition, he presents a detailed discussion of the concept of "sign" and considers language as a system consisting of signs that have no positive meaning at all, that is, they have no meaning in themselves but they gain their meaning through their differences and similarities in the language system. The sign of Saussure's founding difference paved the way for the concept of intertextuality, as the sign becomes possible in relationships. Therefore, this ruling can be extended to literary works. The literary tradition can be seen as a system of synchronicity. Thus, the signs in each literary text do not refer to any subject in the world, but to the literary system in which the text originated. Narrative can be traced back to most cultural discourses that are a chain of events in different spaces. Different forms of narration have an effect on each other, which leads to the creation of the intertextual relationship between them. This article examines Gérard Genette's theory of hypertextuality, which is a subset of his theory of Transtextuality. Since the adaptation works are placed under this theory, the process of adapting the film Tranquility in the Presence of Others by Nasser Taghvai from a story of the same name by Gholam Hossein Saedi is discussed in this article. Gholam Hossein Saedi wrote this story in 1346 in the collection of stories of Nameless and Elusive Apprehensions in ninety-seven pages, and Nasser Taghvai adapted this story in 1349 and made a film for one hour and twenty-five minutes. This article tries to analyze the process of this adaptation and describe its intertextual features according to the intertextual approach and its branch, which is the concept of hypertextuality from Gérard Genette's point of view. The paper aims to provide an overview of the concept of Genette's hypertextuality by analyzing the "B text, that is, the film" from "Text A, the story," and then analyzes the intertextual relationships between the two works. The article is written in an analytical-descriptive way and assumes that the type of this hypertextuality is a transposition. The paper first introduces a brief definition of the narrative structure and its elements, as well as Gérard Genette's theory of hypertextuality, and then describes the film's reduction and expansion process in adapting the work by analyzing and explaining its narrative structure. In the analysis of these two works, the theory of Gérard Genette's narrative relationship and the elements enumerated for narrative analysis are used. Therefore, the description of the film's significant adaptations from the story and then the effect that these adaptations have on the film and the meanings will be analyzed. In conclusion, the film Tranquility in the Presence of Others, due to serious changes and the creation of a new style in the process of adaptation, is a work of the type of Transposition in the sense of hypertextuality.

Keywords: Narration, Hypertextuality, Cinematic Adaptation, Gérard Genette's, Tranquility in the Presence of Others