تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۳۰
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۵

فاطمه سادات جعفری[۱]، شهاب اسفندیاری[۲]، پدرام رستمی[۳]، محمدجواد گهربخش[۴]، حسین مؤمنیان ملا[۵]

مطالعه‌ای بر اقتباس سینمایی رمان «پدر آن دیگری» بر مبنای مفهوم بیش‌متنیت ژرار ژنت

چکیده

اقتباس نوعی تأثیرپذیری یا تفسیرپذیری هنری است که در آن هنرمند با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردپای اثر متقدم در آن قابل‌رؤیت است. مطالعات تطبیقی اقتباس، شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی است که به مناسبات بین دو رسانه نظر دارد. اقتباس در سینما جایگاه ویژه‌ای داشته و بخش بزرگی از آثار مطرح تاریخ سینما، اقتباس از آثار ادبی بوده‌اند. اهمیت پیرنگ و خط داستانی از نخستین فیلم‌هایی که برادران لومیر ساخته و به نمایش گذاشتند، هویدا بود. این پژوهش به مطالعه‌ی اقتباس در سینما با استفاده از مفهوم بیش‌متنیت ژرار ژنت می‌پردازد و در تلاش است تا به مسأله ارتباط و تعامل میان دو رسانه پرمخاطب یعنی ادبیات و سینما با بررسی نمونه‌ای متأخر در سینما و ادبیات معاصر ایران بپردازد. فیلم «پدر آن دیگری» ساخته یدالله صمدی (۱۳۹۴) اثری اقتباسی از رمانی به همین نام، نوشته پرینوش صنیعی در حوزه ادبیات داستانی و با رویکردی روان‌شناسانه و تعلیمی است. این پژوهش ضمن ترسیم چارچوبی نظری برمبنای آراء ژرار ژنت به مقایسه دگرگونی‌های کمی و عمل‌گرایانه در تعامل بینامتنی کتاب و فیلم می‌پردازد. مطالعه و دسته‌بندی انواع دگرگونی‌های کاربردی انگیزه‌ای، ارزشی، بصری و کمی (کاهشی، افزایشی) نشان می‌دهد که فیلم درک اثر اصلی را تسهیل کرده و توانسته است تا خود را همچون اثری مستقل در تعامل با متن اصلی، به‌وسیله رفع ایرادات و نواقص به نمایش بگذارد. به‌بیان‌دیگر در فیلم، مجموعه‌ی وقایعی که در زنجیره‌ی علت‌ومعلولی فاقد توجیه بوده و یا در راستای پیشبرد پیرنگ نبوده‌اند؛ به‌شکلی منطقی حذف شده‌اند. مهم‌ترین دگرگونی فیلم مربوط به دگرگونی‌های ارزشی و انگیزه‌ای است که از طریق تغییر نوع نگاه و جهان‌بینی مادر نسبت به زندگی شخصی و خانوادگی و حذف آن دسته از ویژگی‌های اخلاقی شخصیت پدر است که با فضای کلی مطابقت ندارد. در شکل کلی می‌توان گفت فیلم، اقتباس وفادارانه‌ای نسبت به‌رمان است با این تفاوت که در پرداخت کاراکترها بهتر از کتاب عمل کرده است.

واژگان کلیدی: اقتباس سینمایی، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، پدر آن دیگری

[۱] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران، ایران (نویسنده مسؤل)
Email: f.jafari1993.art@gmail.com
[۲] استادیار گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: s.esfandiary@art.ac.ir
[۳] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: p.rostami@student.art.ac.ir
[۴] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: mohammadgoharbakhsh8@gmail.com
[۵] دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، موسسه آموزش عالی سپهر دانش معاصر اصفهان، اصفهان، ایران
Email: hosseinmomeniyan77@gmail.com

۱. مقدمه

سینمای امروز جهان شامل فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی اقتباس‌شده‌ی متعددی است، تا آنجا که اغلب نویسندگان کتاب‌های پرفروش برای به تصویر کشیده‌شدن کتابشان از خود علاقه نشان داده و حتی در گروه فیلم‌نامه‌نویسان نیز حضور می‌یابند. تماشاگران نیز به طریقی مشابه از به تصویر کشیده‌شدن داستان‌های محبوبشان استقبال می‌کنند. مطالعات تطبیقی اقتباس در سینما، شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی است که به مناسبات بین دو رسانه ادبیات و سینما نظر دارد. در تعریف ادبیات تطبیقی فرض است که همه متن‌ها چه از دو زبان و ملیت متفاوت باشند، چه از دو نوع ادبی مختلف یا دو رسانه‌ی متفاوت، با هم تعامل دارند و می‌توان آن‌ها را با یکدیگر سنجید و مقایسه کرد. لیندا هاچن[۱] از نظریه‌پردازان در حوزه مطالعات اقتباس، در کتاب نظریه اقتباس بارها به نظریه‌ی بینامتنیت (رابطه دو متن با همدیگر) در حوزه مطالعات تطبیقی اشاره می‌کند. وی می‌نویسد: «برای خواننده، تماشاگر یا شنونده، اقتباس به‌خودی‌خود گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر از بینامتنیت است، البته اگر مخاطب با متن اولیه که از آن اقتباس شده آشنا باشد» (Hutcheon, 2006:21). بنابراین وقتی از مطالعه‌ی اقتباس سینمایی در حوزه ادبیات تطبیقی سخن می‌گوییم با مطالعات بینامتنی روبه‌رو هستیم. (ظریفیان، ۵۳:۱۳۹۶) اصطلاح بینامتنیت را برای اولین‌بار ژولیا کریستوا در ۱۹۶۰ رواج داد. (Kristeva، 1969: 83) او اعتقاد داشت که هر متن یک بینامتن است که محل برخورد و تقاطع بسیاری از متون است. (Abrams,1993:285) بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن، نظامی بسته و مستقل و یکه و تنها نیست و اگر چنین باشد، آن متن غیرقابل‌فهم می‌شود (Frow,2005:48). سپس ژرار ژنت طرح ترامتنیت[۲] را در مواجه انواع روابط میان متون مطرح کرد که شامل بینامتنیت، بیش‌متنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و پیرامتنیت است (Genette,1997:1). رابطه‌ی بیش‌متنی[۳] به بررسی رابطه دو متنی می‌پردازد که وجود متن دوم به متن اول وابسته است، به‌عبارت‌دیگر رابطه‌ی بیش‌متنی به بررسی انواع متن‌هایی می‌پردازد که دارای رابطه بر گرفتگی (اقتباس) باشند یعنی متن دوم از متن اول برگرفته شده باشد. (صافی و همکاران، ۱۳۹۵:۲۰) این پژوهش بر آن است تا با استفاده از مطالعات اقتباس با رویکرد بیش‌متنیت و بینامتنیت ژرار ژنت به نقدوتحلیل فیلم پدر آن دیگری به کارگردانی یدالله صمدی که از کتابی به همین نام نوشته‌ی پرینوش صنیعی اقتباس شده، بپردازد دراین‌بین هرجا که تحلیل‌های مبتنی بر بینامتنیت راهگشا باشد از آن‌ها برای روشن‌تر شدن نسبت فیلم با رمان استفاده می‌شود.

۲. پیشینه پژوهش

تاکنون مطالعات و پژوهش‌های متعددی در ارتباط با اقتباس در سینما و روابط میان دو رسانه سینما و ادبیات انجام شده است. برخی از مهم‌ترین مطالعات درزمینه‌ی اقتباس در سینما عبارت‌اند از: «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» نوشته‌ی زهرا حیاتی که با نگاهی نقادانه به بررسی تاریخی و تحلیلی مطالعات مرتبط در این زمینه می‌پردازد. از مقالاتی متعددی که به بررسی نحوه‌ی اقتباس از آثار ادبی در سینما پرداخته‌اند، می‌توان به آثاری نظیر «تحلیل تطبیقیِ پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آن‌ها» نوشته‌ی سیاوش گلشیری و نفیسه مرادی، «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی» نوشته‌ی

عذرا قندهاریون اشاره کرد. علاوه بر این مقالاتی نظیر «بررسی تطبیقی داستان «مردگان» جیمز جویس با فیلم اقتباسی پله آخر علی مصفا» نوشته‌ی عذرا قندهاریون و همکاران به توضیح در رابطه با بینامتنیت و به بررسی تطبیقی میان ادبیات و سینما می‌پردازند. از مطالعاتی که به روابط میان متون و به‌خصوص بیش‌متنیت پرداخته و این پژوهش نیز به‌نوعی از آن‌ها متأثر است می‌توان به مقالات «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» و «گونه‌شناسی بیش‌متنی» نوشته‌ی بهمن نامور و «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه باباسبحان برمبنای نظریّه‌ی فزون متنیت ژار ژنت» نوشته‌ی مهدی ظریفیان و همکاران اشاره کرد اما این پژوهش برخلاف اسلافش در تلاش است تا با تمرکز بر نشانه‌های سینمایی و از خلال آن جهان‌بینی، به مقایسه این فیلم با متن اصلی بپردازد. بنابراین این پژوهش در رویکرد خود بدیع و تازه است.

۳. روش پژوهش

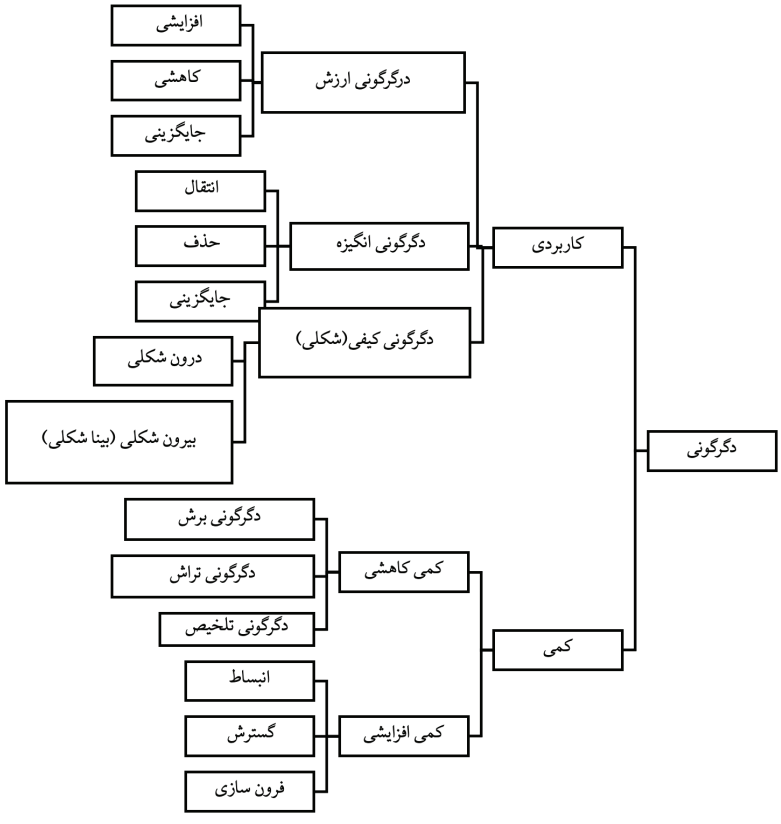
روش تحقیق در این مقاله به‌صورت توصیفی - تحلیلی است و شیوه به‌دست آوردن اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم است. انتخاب جامعه‌ی آماری این تحقیق به‌صورت نمونه‌گیری هدفمند است، بدین‌ترتیب که «پدر آن دیگری» که برای بررسی موردی انتخاب شده است، جزو معدود آثار سینمای ایران است که از رمانی تعلیمی و روان‌شناسی اقتباس شده است و نویسنده آن نیز دارای تحصیلات تخصصی ادبیات و روان‌شناسی است. این نکته ازآن‌جهت حایزاهمیت و شایان توجه است که پایبندی به المان‌های روان‌شناسانه و ظرایف متن در اثر اقتباس امری دشوار و نیازمند دقت بیشتری است.

۴. مبانی نظری

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، ژنت ژرار ژنت رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر را با عنوان کلی ترامتنیت مطرح کرد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد. دراین‌میان در این میان بیش‌متنیت حجم گسترده‌ای از تحقیقات او را شامل می‌شود.

بیش‌متنیت، متن‌های جدیدی را مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد که بر اساس متن‌های جدیدی به‌وجود آمده باشند به‌همین‌دلیل متنیت بر اساس رابطه‌ی تقلیدی یا برگرفتگی استوار شده است (آذر،۱۳۹۵:۲۵). بیش‌متنیت به‌نوعی بعد جهانی ادبیات به شمار می‌رود و هیچ اثر ادبی نیست که موجب برانگیختگی اثر دیگر نشود. ژنت بیش‌متنیت را از سایر بخش‌های ترامتنیت جدا کرده است و از دیدگاه او بیش‌متنیت مجموعه‌ای از چند متن را دربر می‌گیرد؛ درحالی‌که قسمت‌های دیگر ترامتنیت جنبه‌های گوناگون یک متن را نشان می‌دهد (Genette,1982:18: به نقل از طلائی و همکاران، ۱۰۱:۱۳۹۲). ژرار ژنت رابطه‌ی بیش‌متنی را به دو گونه تقلید و تغییر تقسیم می‌کند و فرایند انتقال متون برای آفرینش اثر جدید را دگرگونی (تغییر یا گشتار) می‌نامد. دگرگونی یا تغییر به دو نوع کمی[۴] و کاربردی[۵] تقسیم می‌شود.(نمودار-۱) (صافی، ۱۳۹۵: ۲۰) دگرگونی کمی که در حجم متن تغییر ایجاد می‌کند، به‌صورت افزایشی و یا کاهشی است. دگرگونی کمی- کاهشی به سه شکل دگرگونی برش[۶]، دگرگونی تراش[۷] و دگرگونی تلخیص[۸] انجام می‌شود. دگرگونی برش به‌صورت کاهش در حوزه مضمون و محتوا صورت می‌گیرد و در حالت دگرگونی تراش، کاهش برای مقاصد زیبایی‌شناختی و سبکی انجام می‌پذیرد. در دگرگونی تلخیص دو مورد تراش و برش هم‌زمان بر روی متن صورت می‌گیرد، درنتیجه در دگرگونی تلخیص، کاهش حجم متن همراه با اهداف زیبایی‌شناختی اثر هنری انجام می‌شود.

دگرگونی کمی افزایشی نیز به سه شیوه‌ی انبساط[۹] گسترش[۱۰] و فزون‌سازی[۱۱] تقسیم می‌شود که به‌ترتیب افزودن بر مضمون متن و افزودن به دلایل سبکی و زیبایی‌شناختی و تلفیق این دو است. (ظریفیان، ۱۳۹۶: ۵۷)
به‌طور خلاصه می‌توان گفت کاهش و افزایش متن اقتباس‌شده از متن قبلی یا در جهت محدودیت‌ها و الزامات متن جدید انجام گرفته و یا فقط از جنبه زیبایی‌شناسی و سبکی بوده و یا ترکیبی از این دو هدف است. دگرگونی کاربردی شامل تغییر در بسیاری از وقایع و مضامین اصلی داستان (خط سیر رویدادها) است. این دگرگونی نیز به انواع دگرگونی در ارزش[۱۲]، دگرگونی در انگیزه[۱۳] و دگرگونی کیفی[۱۴] قابل‌تقسیم است. دگرگونی انگیزه که منظور، انگیزه‌ی شخصیت‌ها و کنش‌های آنان و علت اتفاق افتادن رویدادهاست به سه گونه است: مطرح کردن انگیزه‌های که این مورد مثبت و ساده‌ترین حالت این تغییر است. نوع دوم حذف انگیزه‌ی اصلی و اولیه‌ی ذکرشده در متن[۱۵] است و نوع سوم هم جایگزینی کامل[۱۶] نامیده می‌شود. (ظریفیان، ۱۳۹۶: ۵۷)
دگرگونی ارزش نیز خود بر سه نوع است: نوع اول ارزش‌گذاری مکرر (افزایشی[۱۷]) به معنای غنی کردن یک شخصیت با یک نقش مهم‌تر و جذاب‌تر نسبت به آنچه در نظام ارزشی پیش متن داشته است. به تعبیر دیگر، شخصیت داستان با اصلاح نظام ارزشی مربوط به رفتارها و انگیزه‌ها به‌صورتی بهتر ارایه شود. (صافی، ۱۳۹۵: ۲۲) نوع دوم بی‌ارزش ساختن (کاهشی[۱۸]) است که عبارت است از کاهش در نظام ارزشی شخصیت، به‌طور مثال قهرمان داستان از بزرگی قهرمانانه‌اش تنزل می‌یابد. نوع سوم دگر ارزشی (جایگزینی[۱۹]) است که در آن متن، جنبه متقابل و متضاد پیش متن را به خود می‌گیرد؛ مثلاً به آنچه بی‌ارزش شده، ارزش می‌دهد و برعکس.



نمودار -۱ تقسیم‌بندی دگرگونی دو متن در فرایند انتقال

بینامتنیت در مباحث ژرار ژنت بر روی وجوه مشترک مابین دو متن صورت می‌گیرد و باید سه شرط متنی بودن موضوع، دارابودن دو یا بیش از دو متن و داشتن رابطه پیش‌متن و بیش‌متن، وجود داشته باشد تا امکان مطالعه بیش‌متنی و گونه‌شناسی بیش‌متنی فراهم شود. (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۴۱) حوزه ادبیات و سینما هر دو شرایط لازم برای مطالعات بین متنی را دارا هستند و فرایند انتقال بین شکلی در سینما و ادبیات باید بر روی عنصر بیانی مشترک این دو، یعنی روایت صورت بگیرد.

عناصر اصلی روایت در ادبیات هنگام اقتباس سینمایی ابتدا در فیلم‌نامه و سپس در خود فیلم نمود پیدا می‌کند. این عناصر مشترک که باید برای ارایه چهارچوب‌های نظری در مطالعات اقتباس در نظر گرفت، به شرح زیر ترتیب می‌شود: پیرنگ، زاویه‌دید، شخصیت، زمان، مکان، فضاسازی (لحن، حالت)، درون‌مایه و مضمون (تم) و نماد و موتیف. (حمیدی فعال،۱۳۹۱: ۱۲) در این پژوهش ابتدا عناصر اصلی روایت در کتاب و فیلم عنوان و سپس شیوه‌ی این انتقال بین‌متنی با تقسیم‌بندی دگرگونی‌های ژنت نام بررسی می‌شوند.

۵. معرفی نویسنده رمان

پرینوش صنیعی (متولد ۱۳۲۸) دانش‌آموخته‌ی رشته روان‌شناسی از دانشگاه تهران و کارشناسی ارشد روان‌شناسیِ تربیتی، نویسنده‌ای ایرانی است که از آثار او می‌توان به رمان‌های سهم من (۱۳۸۲) که به ۲۱ زبان دنیا ترجمه شده، پدر آن دیگری (۱۳۸۳)، آن‌ها که رفتند و آن‌ها که ماندند و رنج همبستگی (۱۳۸۵) نام برد، عمده مضامین آثار صنیعی به علت اینکه سال‌ها در حرفه مشاوره و روان‌شناسی در ایران مشغول بوده است شامل مباحثی درزمینه‌ی مشکلات کودکان و زنان و چالش‌های پیشروی خانواده‌های ایرانی است.

۶. خلاصه رمان

داستان به زندگی پسری به‌نام شهاب می‌پردازد که کودکی سختی را پشت سر گذاشته است. شهاب، راوی داستان در روز تولد بیست‌سالگی‌اش با دیدن عکسی به خاطرات دوران کودکی‌اش بازمی‌گردد و آن را برای خواننده بازگو می‌کند. با وجود اینکه شهاب بیست‌ساله داستان را در خلال فلاش‌بک روایت می‌کند، خواننده خود را در برابر شهاب خردسال می‌بیند. شهابی که از تبعیض‌های پدرش بین او و برادر بزرگش؛ آرش رنج می‌برد. آرش درس‌خوان و با استعداد است و همین ویژگی‌ها باعث جلب تمام توجه پدر خانواده به او می‌شود. شادی خواهر کوچک‌تر شهاب، دختر شیرین‌زبانی است که نگاه خانواده به او نیز سرشار از تحسین است. دراین‌بین شهاب برای دفاع از خود به‌اصطلاح سکوت پیشگی گزینشی را در زندگی‌اش انتخاب می‌کند و با هیچ‌کسی حرف نمی‌زند. ماجرای صحبت نکردن آرش تا قبل از هفت‌سالگی و شروع مدرسه ادامه پیدا می‌کند تا اینکه برای کمک به مادربزرگش زبان به صحبت باز می‌کند.

۷. تحلیل و بررسی

۷/۱ پیرنگ

از میان عناصر گوناگون روایت، پیرنگ اصلی‌ترین آن‌ها است. ارسطو که اهمیت به‌سزایی به تراژدی می‌دهد، بر این باور است که پیرنگ روح آثار ادبی تقلیدی است. (عباسی،۱۳۸۵:۸۶) پیرنگ ساختار علت‌ومعمولی حوادث و رخدادهای داستان است که در چارچوبی منظم و ترتیبی ارایه می‌شود. ساختارِ پیرنگ شامل شروع

یا مقدمه داستان برای آشنایی با فضای روایت، ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطه اوج، گره‌گشایی و پایان است. در این پژوهش ابتدا به پیرنگ کلی کتاب به‌صورت کوتاه و سپس به پیرنگ فیلم و تغییراتی که در آن رخ‌داده است، پرداخته خواهد شد. پیرنگ کلی کتاب (یا شاه پیرنگ) مربوط به شهاب پسری بیست‌ساله است که با مرور خاطرات خود مخاطب را به کودکی‌اش می‌برد. داستان از جایی شروع می‌شود که شهاب ۵ساله با سکوتش، بحرانی در خانواده ایجاد کرده (ناپایداری) است. این بحران به‌مرور گسترش پیدا کرده و مادر او (روای دیگر داستان) به خاطر بی‌توجهی و برچسب‌هایی که به فرزندش می‌زنند، در حال نزاع با دیگران قرار می‌گیرد (گسترش داستان و کشمش). مخاطب گفت‌وگوهای درونی شهاب را می‌خواند و دراین‌بین به دنبال فهمیدن علت صحبت نکردن اوست (تعلیق). شهاب با مادر خویش به‌اندازه یک کلمه صحبت می‌کند و مادر بر توانایی تکلم پسرش و ماجرای سکوت عمدی واقف می‌شود (نقطه‌اوج اول)، شهاب در ماجرای پیداکردن دخترعمویش موفق و همه متوجه هوش او می‌شوند (نقطه‌عطف). شهاب رابطه‌ی نزدیکی با مادربزرگش پیدا و هنگام مریضی مادربزرگ همه را خبر می‌کند (نقطه‌اوج دوم)، او با مادربزرگش از خشم درونی‌اش می‌گوید (گره‌گشایی)، شهاب می‌تواند به‌راحتی با بقیه ارتباط برقرار کند و به مدرسه برود (پایان). در جدول زیر توالی رویدادهای کتاب با رویدادهای فیلم را بررسی شده و دگرگونی‌های کیفی و کاربردی اندیشه‌های ژنت را که در خط سیر رویدادها اتفاق افتاده است، توضیح داده می‌شوند.

جدول -۱ توالی رویدادهای کتاب و فیلم

فصل	کتاب	فیلم	نوع دگرگونی
اول	شهاب بیست ساله تمسخر توسط خسرو پسرعمویش را به یاد می‌آورد. اعتراض مادر به رفتار خسرو انتقاد پدر و آرش (برادر شهاب) از شهاب آمدن مادربزرگ به خانه	حذف بیست‌سالگی شهاب کاهش گفت‌وگو حذف برخی از رویدادهای پیرنگ	دگرگونی کمی - کاهشی - برش
دوم	گفت‌وگوهای درونی شهاب در باب رفتار بد پدر گفت‌وگو درونی در باب عشق مادر به خواهر کوچک‌تر گفت‌وگو درونی در مورد پرستارش ماجرای سیگارکشیدن خسرو و ریختن چسب در اتاق او	حذف تمام گفت‌وگوهای درونی و تغییر زاویه‌دید به دانای کل حذف خاطره پرستار تغییر دوستان خیالی شهاب به یک صدای نیک و شر	کاهشی - تراش (در جهت زیبایی‌شناسی فرمی - سبکی) دگرگونی انگیزه حذف دگرگونی کاهشی - برش
سوم	گفت‌وگوی درونی مادر و نارضایتی در باب مسایل خانوادگی ماجرای ناسزا گفتن شهاب شکستن ظرف در مهمانی توسط شهاب	حذف انگیزه‌های ناسزا گفتن شهاب حذف مهمانی	کاهشی دگرگونی انگیزه - حذف
چهارم	عروسی عمه شهاب و خراب شدن لباس وی ادای کلمه مادر برای اولین‌بار	بدون تغییر	بدون تغییر

پنجم	افشا حرف زدن شهاب توسط مادر نبردن شهاب به مهمانی توسط وی ماجرای به پارک بردن شهاب توسط فرشته برای دیدن رامین ماجرای رفتن شهاب و فرشته به مغازه و منزل اسماعیل گفت‌وگوهای درونی مادر در باب دوران جوانی و اهداف و حسرت‌ها	حذف گفت‌وگوهای درونی شهاب، مادر و آرش، تغییر راوی داستان به دانای کل حذف مهمانی مادر (موجب تقویت رابطه شهاب با مادرش و بهبود شخصیت‌ها) حذف رفتارهای اسماعیل و ترس‌های شهاب خواب‌های ترسناک شهاب در جهت انتقال انزوا و ترس وی	دگرگونی کمی، کاهشی - تراش یا تلخیص دگرگونی کاهشی - تراش دگرگونی کمی، کاهشی - تراش دگرگونی افزایشی - گسترش
فصل ششم	گم شدن فرشته و پیدا شدنش توسط شهاب و مادرش ناسزا گفتن شهاب با صدای بلند به خسرو کتک زدن شهاب توسط پدر رفتن مجدد شهاب به پشت‌بام و گمان خودکشی او مهمانی خانه عمو، به آتش کشیدن اتاق به‌واسطه سیگار توسط خسرو و مقصر جلوه دادن شهاب فرار شهاب در مطب دکتر	حذف انگیزه‌های شهاب از ناسزا به خسرو، حذف حوادث علت‌ومعلولی که منجر به تصمیم به فرستادن وی به مدرسه استثنایی می‌شود.	دگرگونی کاهشی - تراش
فصل هفتم	سرگردان شدن خسرو در خیابان پیدا شدنش توسط خانواده‌ای و زندگی با آن‌ها به مدت سه روز	حذف جزییات به دلیل محدودیت‌های زمان	دگرگونی کمی، کاهشی - برش
فصل هشتم	پیدا شدن شهاب دیدار خانواده‌ای که او را یافته‌اند.	بخش دیدار با خانواده‌ای که او را یافته‌اند، حذف شده است.	دگرگونی کمی، کاهشی - برش
فصل نهم	پدربزرگ مادری شهاب می‌میرد و مادرش برای مدتی خانه را ترک می‌کند اندوه شهاب از نبود مادر و بدرفتاری روزافزون با پدر رفتن شهاب به مهمانی همراه با پدرش و خرابکاری در آن‌جا بازگشت مادر و تلاش برای جلب اعتماد وی	این فصل به‌طور کامل از فیلم حذف شده است.	دگرگونی کمی، کاهشی - برش
فصل دهم	مادربزرگ مادری شهاب به خانه آنان می‌آید و متوجه خشم و ناراحتی شهاب می‌شود مادربزرگ دچار بیماری می‌شود و شهاب برای کمک به او صحبت می‌کند ثبت‌نام شهاب در مدرسه صحبت از خشم نسبت به پدر برای مادربزرگ	بدون حذف	بدون حذف
فصل دهم تا پانزدهم	ادامه مشکل شهاب با پدرش و سرنوشت الباقی شخصیت‌ها فصل پانزدهم به زندگی شهاب بیست‌ساله می‌پردازد.	حذف همه موارد در جهت یکپارچگی داستان	دگرگونی کاهشی - برش

۲/۷ زاویه‌دید

در کتاب، زاویه‌دید مربوط به دو شخصیت مادر و شهاب است و همچنین در نیمه‌ی پایانی نیز چند گفت‌وگوی درونی از زبان آرش وجود دارد. این امر در شیوه‌ی نگارش جدید داستان‌ها معمول شده و به‌علاوه این پیچیدگی موجب جذابیت، تعلیق و سردرگمی است. اما چرخش‌های مکرر زاویه‌دید یکی از انتقادهای وارد به داستان است؛ چراکه با تغییر زاویه‌دید در شیوه نگارش، کلمات، جملات و جهان‌بینی شخصیت‌ها نسبت به یک موقعیت تغییری نمی‌کنند. برای مثال مادر به‌عنوان راوی، فردی تحصیل‌کرده و دارای سه بچه است، اما گاهی ادبیاتی مشابه شهاب چهارساله دارد. به‌علاوه شهاب که سعی شده ابتدای داستان با زبان کودکانه به مسایل بپردازد گاهی از کلمات ثقیل و ادیبانه استفاده می‌کند و حتی در نیمه‌های پایانی، داستان به‌نوعی تغییر لحن داده و از زبان شهاب در بیست‌سالگی روایت می‌شود. این تغییر آزاردهنده‌ی کتاب در فیلم وجود ندارد، زاویه‌دید دانای کل اطلاعات کامل‌کننده و بهتری را نسبت به کتاب نشان می‌دهد ولی اطلاعاتی که شهاب و مادرش با گفت‌وگوهای درونی از انگیزه‌ها و علت اتفاقات بیان می‌کنند، حذف می‌شود و دگرگونی انگیزه به‌صورت حذف و یا کاهش تأکید بر آن رخ می‌دهد. برای مثال هنگام مطالعه کتاب، انگیزه‌های درونی شهاب برای صحبت نکردن متعدد هستند اما فیلم تنها یک یا چند انگیزه را پررنگ کرده و باقی را حذف می‌کند.

۳/۷ شخصیت‌ها

- شهاب (شخصیت اصلی)

شخصیت شهاب واجد دو وجهه است، یکی کودکی که احساساتش را می‌گوید و دیگری فردی بزرگ‌سال که با نگاه به گذشته، تفسیری بر اتفاقات در گفتار درونی‌اش اضافه می‌کند که این موضوع در پایان داستان پررنگ‌تر می‌شود. بنابراین نمی‌توان شخصیت یکدستی برای این کاراکتر متصور شد. در کتاب، شهاب شخصیتی چهار الی بیست‌ساله توصیف می‌شود اما در فیلم تنها شاهد پنج‌سالگی وی هستیم. در کتاب به طبقه‌ی اجتماعی وی اشاره نمی‌شود اما بر مبنای فیلم می‌توان گفت وی از طبقه‌ی متوسط و مرفه جامعه است. اما در باب باورها، ارزش‌ها و ویژگی‌های فردی می‌توان گفت او احساس تنهایی و جداافتادگی می‌کند و در طی روند داستان متوجه می‌شود پدرش او را مایه‌ی شرمساری می‌داند و بقیه از سکوت او سوءاستفاده می‌کنند. نسبت به خواهرش و آرش حسادت می‌کند. از دروغ‌گویی و ناسزا گفتن بزرگ‌سالان و بچه‌ها متعجب می‌شود و کم‌کم آن را به‌عنوان توجیهی برای خرابکاری‌هایش می‌پذیرد. دو دوست خیالی اسی و ببی دارد که آن‌ها به‌نوعی خانواده او هستند و با آن‌ها حرف می‌زند و بازی می‌کند. در فیلم نیز احساس تنهایی و جداافتادگی و بی‌توجهی پدر تصویر می‌شود. گفت‌وگوهای درونی او با دو دوست خیالی‌اش اسی و ببی به‌صورت دو صدای خیر و شر در فیلم نمود پیدا می‌کند درحالی‌که داستان به‌تفصیل به این دو دوست خیالی نپرداخته است و در فیلم هم چیزی بیان نمی‌شود. اما چون بیشتر گفت‌وگوها در متن درونی است، فیلم آن‌ها را حذف کرده که دگرگونی کمی، کاهشی - برش و دگرگونی انگیزه - حذف رخ داده است (به برخی از انگیزه‌های رفتارهای او در فیلم اشاره نمی‌شود).

جدول-۲ مقایسه تغییرات شخصیت شهاب در کتاب و فیلم

خصوصیات شهاب	کتاب	فیلم
فیزیکی	٤ الی بیست‌ساله. توصیفی درباره ویژگی ظاهری وجود ندارد.	فقط سن کودکی، حدود ۵ساله
طبقه اجتماعی	اشاره‌ای نمی‌شود.	از طبقه اجتماعی تقریباً مرفه
باورها، ارزش‌ها و ویژگی‌های فردی	احساس تنهایی و جداافتادگی، بی‌توجهی پدر حسادت وی نسبت به خواهر و برادرش دو دوست خیالی دارد. متعجب شدن از دروغ‌گویی و ناسزای دیگران	احساس تنهایی و جداافتادگی و بی‌توجهی پدر دوستان خیالی به‌صورت دو صدای خیر و شر درآمده‌اند.

به‌طورکلی می‌توان گفت شخصیت شهاب همان‌گونه که در کتاب وجود دارد، در فیلم به تصویر درمی‌آید.

- مادر شهاب (مریم)

شخصیت مادر در کتاب با فیلم تفاوت‌های عمده‌ای دارد. در کتاب او شخصیت مظلومی است که از شهاب در مقابل بقیه حمایت می‌کند اما توان حل مشکلات شهاب و حتی مشکلات خودش را ندارد. بارها گریه می‌کند و از زندگی و رابطه‌اش با همسرش و بچه‌هایش گله کرده و حتی بدون اطلاع شهاب به سفری می‌رود و او را تنها می‌گذارد. ولی در فیلم این کاراکتر، شخصیتی دلسوز تصویر شده که برعکس همه به شهاب بسیار نزدیک است و سعی بر برای حل مشکلات او دارد. فیلم برخی از وجوه مختلف شخصیت مریم را بارز کرده و دگرگونی ارزش - افزایشی (مکرر) انجام داده و برخی از ابعاد شخصیت که او را ضعیف می‌کند، حذف می‌شود که دگرگونی ارزشی - کاهشی است. به‌بیان‌دیگر ازلحاظ باورها، ارزش‌ها و ویژگی‌های فردی در کتاب باور دارد که چون به اهدافی که در جوانی داشته، جامه‌ی عمل نپوشانده درنتیجه زندگی ازدست‌رفته‌ای دارد و دچار تنهایی و افسردگی است. رابطه چندان نزدیکی با کودکان خود احساس نمی‌کند. نسبت به سخنان دیگران حساسیت نشان می‌دهد. قادر نیست رابطه با همسر و بچه‌هایش را بهبود بدهد و مدام در حال گله و شکایت است و بارها در خلوتش گریه می‌کند. در بخش گم‌شدن فرشته از دروغ‌گویی و پی‌بردن عمو و ناصر به واقعیت بسیار هراس دارد. صراحت بیان برای دفاع و مقابله با برچسب‌هایی که به شهاب می‌زنند را ندارد و گاه او نیز شهاب را در وقوع برخی از حوادث مقصر می‌داند. شخصیت مریم در فیلم به رفتار ناصر با فرزندانش دقت می‌کند و به‌نوعی ریشه مشکلات شهاب را می‌داند و در صحبت‌هایش این مسأله را مطرح می‌کند (در کتاب گفت‌وگوی مستقیمی دیده نمی‌شود که مشکلات را به ناصر بگوید). رابطه نزدیکی با شهاب دارد (برعکس بخش‌هایی از کتاب که او را از خود دور می‌کند، در کتاب رابطه‌ی مادر و شادی بسیار پررنگ‌تر است). در هنگام مواجه با گم‌شدن فرشته نقش فعالی ایفا می‌کند و سعی در آرام کردن اوضاع دارد. بخش‌ها سفر رفتن بی‌اطلاع او و مهمانی‌هایش در پیرنگ فیلم حذف شد تا مریم شخصیتی حامی و پشتوانه برای شهاب باشد. درنتیجه دگرگونی ارزشی - افزایشی رخ داده است.

جدول-۳ مقایسه تغییرات شخصیت مادر در کتاب و فیلم

خصوصیات مادر	کتاب	فیلم
طبقه اجتماعی	شاغل درگذشته، تحصیلات کارشناسی شیمی، از یک خانواده مرفه که گذشته خانوادگی‌اش باعث افتخار او است.	شاغل در گذشته، تحصیلات کارشناسی شیمی، از یک خانواده متوسط افتخارات که مریم در داستان نسبت به گذشته خانواده‌اش دارد در فیلم موجود نیست که دگرگونی ارزشی - کاهشی است.
باورها، ارزش‌ها و ویژگی‌های فردی	احساس تنهایی و افسردگی دارد. زندگی خود را ازدست‌رفته می‌بیند. در رابطه‌اش با همسر و فرزندانش مشکل دارد. تاحدودی شخصیتی اخته دارد.	حامی و پشتیبان شهاب است. رابطه نزدیکی با شهاب دارد. گاه شهاب را مقصر اتفاقات می‌داند. رابطه‌اش با شادی کم‌رنگ است. شخصیتی حامی دارد.

- پدر شهاب (ناصر)

شخصیت پدر نخستین المانی است که فیلم را با کتاب در زاویه قرار می‌دهد. پدری که در کتاب به تصویر کشیده می‌شود کهن‌الگوی شخصیتی به‌شدت منفی است تاحدی‌که می‌توان او را یک ضدقهرمان نامید. تنها در فصل پایانی کتاب شهاب می‌تواند او را شکست بدهد و اعتراف می‌کند که شهاب پسر موفقی است و به او افتخار می‌کند. پدر و فشارهایش آرش را در بزرگ‌سالی به موجودی منزوی و تنها تبدیل می‌کند که به‌خاطر قبول نشدن در کنکور دست به خودکشی می‌زند و افسرده می‌شود. پدر در مقابل مادر و شهاب نیز رویکردی مشابه اتخاذ می‌کند. اما در فیلم وجوه منفی این شخصیت انسانی‌تر شده و ناصر همچنان که ویژگی‌های بد شخصیتی خودش را دارد ولی رفتار بهتری در برابر آرش، شادی و همسرش دارد که این مسأله به باورپذیری شخصیت کمک کرده است. فیلم با آنکه آینده روابط پدر و پسری شهاب و ناصر را نشان نمی‌دهد ولی با امیدواری به موضوع پایان می‌دهد. در کتاب شهاب بعد از مدرسه رفتن و بزرگ‌سالی هم هیچ‌گاه پدرش را «بابا» صدا نمی‌زد. تا سن بیست‌سالگی بازهم به دوستش او را پدر آرش معرفی کرده و از روبه‌روشدن با او فراری است. درنتیجه فیلم نظام ارزشی شخصیت را که در کتاب به آن تأکید می‌شود، کاهش می‌دهد و دگرگونی ارزشی - کاهشی انجام می‌دهد. البته این دگرگونی به زنجیره علت‌ومعلولی کمک می‌کند و کارهای اشتباه پدر را نه‌فقط از سر خودخواهی بلکه به خاطر ناآگاهی نشان داده و وقتی سکوت اختیاری شهاب تمام می‌شود پدر از این جریان خرسند می‌شود. ولی پدر تصویرشده در کتاب همچنان پسرش را نمی‌پذیرد و رابطه این دو همچنان دورادور و با بی‌اعتنایی به یکدیگر می‌گذرد. از منظر طبقه اجتماعی وی کارمندی دارای تحصیلات دانشگاهی است که در خانواده‌ای سنتی رشد کرده است و برخی از این باورها و جهان‌بینی‌های سنتی را با خود یدک می‌کشد. در فیلم نیز وی کارمندی دارای تحصیلات دانشگاهی با خانواده‌ی نیمه‌سنتی به تصویر کشیده می‌شود که همانند کتاب برخی از این باورها را در زندگی شخصی خود نیز اعمال می‌کند. در باب باورها، ارزش‌ها و ویژگی‌های فردی نیز ناصر در کتاب مغرور و متوقع (او انتظار دارد همه به دستورات و خواسته‌هایش گوش بدهند)، پول‌دوست و اهل حساب‌وکتاب، علاقه زیادی به نمایش زندگی‌اش، اموالش، استعداد و هوش بچه‌هایش دارد و کارش را به خانواده ترجیح می‌دهد. از لجبازی‌ها شهاب متنفر و معتقد است شهاب قصد آسیب و صدمه زدن به او را دارد و در گفت‌وگویی

می‌گوید شهاب می‌خواهد مرا بکشد. عامل گم‌شدن شهاب در مطب دکتر، پدر است چون برخلاف فیلم که دکتر بستری کردن شهاب را مطرح می‌کند، پدر خودش بر این مهم اصرار می‌ورزد. این المان‌ها در فیلم ناصر را به کاراکتری تبدیل کرده است که مغرور و متوقع (اما مثل کتاب انتظار ندارد همه به دستورات و خواسته‌هایش گوش بدهند). علاقه دارد که آرش کمبود بچه‌ای مثل شهاب را جبران کند. او در تعامل با همسرش نرم‌تر از کتاب تصویر شده است. ناآگاهانه شهاب را با رفتارهایش آزار می‌دهد (ولی در کتاب در فصلی که مادر به سفر می‌رود، آگاهانه به شهاب غذا نمی‌دهد) پدر و مادر هر دو عامل گم‌شدن بچه هستند. درنتیجه در شخصیت پدر دگرگونی ارزشی - کاهشی رخ داده است.

جدول-۴ مقایسه تغییرات شخصیت پدر در کتاب و فیلم

خصوصیات پدر	کتاب	فیلم
طبقه اجتماعی	کارمند، دارای تحصیلات دانشگاهی، خانواده سنتی	کارمند حسابدار، تحصیلات دانشگاهی، خانواده متوسط اقتصادی و ازلحاظ فرهنگی نیمه‌سنتی
باورها، ارزش‌ها و ویژگی‌های فردی	مغرور، متوقع و پول‌پرست فخرفروش دشمنی با شهاب ترجیح کار بر خانواده	مغرور و متوقع تعامل بهتر با همسر نسبت به کتاب ترجیح آرش به شهاب

- پیرادر شهاب (آرش)

آرش برادر بزرگ‌تر شهاب است که توصیفات کتاب درباره‌ی او محدود است و فیلم آن‌ها را شبیه‌سازی کرده است. او درس‌خوان و باادب است و مورد محبت پدر قرار می‌گیرد. در کتاب با شهاب و خواهر کوچک‌ترش ارتباطی ندارد، درصورتی‌که در فیلم آرش هم‌بازی شادی می‌شود این مهم شخصیت آرش را واقعی‌تر جلوه می‌دهد. پس در فرایند انتقال متن کتاب به فیلم دگرگونی ارزش - جایگزینی رخ‌داده است.

- شادی (آرون)

شادی یک کودک دوساله است. کتاب بارها تأکید به این اختلاف سنی، تنهایی و دوری شهاب بعد از به دنیا آمدن او می‌کند. شهاب گاهی تصمیم دارد به او صدمه زدن بزند (این مهم تنها یک‌بار در فیلم مؤکد می‌شود ولی در کتاب شهاب قصد جدی برای این کار دارد) ولی به‌خاطر حضور مادر نمی‌تواند. دگردیسی در سطح نام شخصیت و تبدیل آن از شادی به آرون وجود دارد که شاید به‌خاطر هم‌آوایی با اسم آرش باشد ولی در کل پرداخت کتاب و فیلم برای این شخصیت یکسان است.

- خانواده عمو (عموحسین/ نصرالله، زن‌عمو فتانه و فرزندانشان فرشته و خسرو)

ویژگی‌های خاصی برای این خانواده و شخصیت‌هایش در کتاب وجود ندارد، فقط اشاراتی به مهربانی فرشته و بی‌ادبی خسرو شده است. عمو در داستان کتاب باتوجه‌به گفت‌وگوهایش ویژگی‌هایی مشابه شخصیت پدر شهاب یعنی خودخواهی و غرور را داشته و دیدگاه سنتی‌تری نسبت به ناصر دارد. برای مثال در بحران گم‌شدن فرشته با همسرش بدرفتاری می‌کند و او را مقصر اصلی می‌داند. اما در فیلم کاراکتر عمو، انسان

باملاحظه تصویر شده که در تلاش است تا دیگران را از توهین به شهاب و مادرش بازدارد. علاوه‌برآن ویژگی شوخ‌طبعی به رفتار کاراکتر اضافه شده و درنتیجه انتقال متن این شخصیت یک دگرگونی ارزشی- کاهشی (بسیاری از دیدگاه‌های سنتی و نامناسب او در کتاب، در فیلم تعدیل شده) و دگرگونی کمی، افزایشی- گسترش (اضافه‌شدن شوخی‌ها) وجود دارد. فیلم به‌خوبی مشخصه‌های سنتی این خانواده را که بارها به شهاب و مادرش به خاطر تحصیلاتش توهین می‌کنند کم کرده و آن‌ها را معمولی‌تر کرده تا واقعی‌تر به نظر برسند.

- مادربزرگ پدری شهاب

این شخصیت در کتاب زنی دروغ‌گو، سنتی، پرتوقع، مغرور است و دخالت در امور دیگران ویژگی اوست. در فیلم (با لحن بیان طنز) دخالت‌های او جنبه ناراحت کنند و کمیک دارند و از گزندگی آن‌ها کاسته شده و دگرگونی ارزشی - کاهشی (ویژگی‌های منفی او کمتر شده) رخ داده است.

- مادربزرگ مادری شهاب

او در فیلم تنها کسی است که شهاب را درک می‌کند و در برون‌ریزی خشمش کمک می‌کند و به شهاب دروغ نمی‌گوید و راز پدر آرش و ناراحتی‌های شهاب را می‌فهمد. حتی به دخترش تذکر می‌دهد که مشکلات شهاب از ناراحتی و ارتباط درست نداشتن در خانواده نشأت می‌گیرد. فیلم به‌طور مشابه شخصیت مادربزرگ کتاب را به تصویر می‌کشد و در این مورد دگرگونی رخ نمی‌دهد.

- شخصیت اسماعیل

اسماعیل در داستان با چهره‌ای ترسناک توصیف شده که قصد سوءاستفاده از شهاب را دارد و شهاب به خاطر او دیگر با فرشته به بیرون نمی‌رود. در فیلم این مسأله حذف شده و دگرگونی کاهشی - برشی رخ‌داده، علت این مسأله تمرکز فیلم بر روی سایر جنبه‌های داستان بوده درحالی‌که کتاب به سبب نداشتن محدودیت زمانی تقریباً یک‌فصل به ابعاد ترس شهاب از او می‌پردازد.

برخی از شخصیت‌ها مثل پرستار شهاب، پدربزرگ، دایی و کودکی به اسم بهرام که نسبت او در داستان با سایر شخصیت‌ها مشخص نیست فقط در کتاب مطرح می‌شوند و در فیلم نیستند. عدم بررسی این شخصیت‌ها در روند داستان تغییری ایجاد نمی‌کنند بنابراین این پژوهش بنا به رعایت اصل اختصار به آن‌ها نمی‌پردازد. عمده‌ترین مشخصه‌ی کتاب گفت‌وگومحوربودن آن است، نویسنده به‌جای آنکه به شرح و توصیف مکان‌ها، موقعیت‌ها و یا ظاهر آدم‌ها بپردازد، بیشتر با نشان‌دادن گفت‌وگوهای درونی مادر، شهاب، آرش و گفت‌وگوهای بیرونی شخصیت‌ها باهم سعی در درک احساسات کودکانه و برداشت‌های درست و غلط کودکان دارد. این منطق روایی از پیشینه و تجربه نویسنده به‌عنوان مشاور و روان‌شناس خانواده برمی‌آید. با مطالعه‌ی این گفت‌وگوها می‌توان به صرافت افتاد که:

- گفت‌وگوی شخصیت‌ها که محاوره‌ای، ساده و امروزی است برای استفاده در فیلم‌نامه مناسب بوده و گاهی برخی جملات در فیلم و کتاب به‌صورت یکسان آورده شده‌اند.
- گفت‌وگوهای شخصیت‌های متفاوت به‌صورت یکدست و یک‌شکل هستند. مادر تحصیل‌کرده شهاب باوجود تأکید متن به این موضوع، همچون باقی شخصیت‌های زن به یک صورت و شیوه

صحبت می‌کند. این مهم در مورد کاراکترهای عمو و پدر (ناصر) نیز به طریق مشابه وجود دارد. اما در فیلم دیالوگ‌ها در تناسب باشخصیت‌ها است. در کتاب هر دو مادربزرگ شهاب دارای لحن دلسوزانه یکسانی هستند ولی در فیلم سعی شده مادربزرگ پدری، زن سنتی‌تری باشد و دیدگاه دلسوزانه‌ای نسبت به شهاب نداشته و گفت‌وگوهایش رنگ‌وبوی قدیمی‌تر داشته باشند، در مقابل مادربزرگ مادری محبت واقعی‌تری را در صحبت‌هایش نشان دهد.

۴/۷ زمان

زمان یا دوره تاریخی روایت در کتاب به‌طور مستقیم و صریح بازگو نمی‌شود، فقط از عناصری مثل سن شخصیت اصلی و تاریخ چاپ کتاب، شرحی کوچک از خانه‌ای بزرگ قدیمی و اشاره به کمیته برای کنترل خیابان‌ها می‌توان س‌ال‌های دهه ۶۰ و یا اوایل ۷۰ را پیش‌بینی کرد. به همین‌علت فیلم زمان داستان را تغییر داده و امروزی کرده و به‌خاطر اینکه از فلاش‌بک ابتدایی داستان صرف‌نظر شده، نیازی به بازسازی مکان و زمان گذشته وجود نداشته است. علاوه‌براین، مضامین مطرح‌شده در تمام زمان‌ها عمومیت دارند. زمان داستانی کتاب نیز بازه‌ی دوساله از ٤ تا اواخر ٦سالگی شهاب را شامل می‌شود ولی در طول فیلم به‌علت محدودیت زمانی سینما اتفاقات را در سیری خلاصه‌تر ارایه می‌شوند. در کتاب ابتدا گذشته از دید شهاب روایت می‌شود و بازگویی خاطرات در ذهن او واجد نوعی زمان روانی است، بنابراین این بازه‌ی دوساله به‌اختصار بیان می‌شوند ولی در فیلم از این موضوع صرف‌نظر شده است.

۸/۵ مکان

در داستان به‌وضوح اشاره‌ای به مکان فیزیکی و شهر خاصی نمی‌شود اما بستر اصلی داستان در ایران رخ می‌دهد و بحرانی که خانواده در آن درگیر است (سکوت اختیاری شهاب و برخورد دیگران) و خرده‌پیرنگ‌ها مثل خرده‌پیرنگ گم‌شدن فرشته می‌تواند در هر مکانی حتی خارج از ایران هم رخ بدهد که از نقاط قوت داستان است. در فیلم نیز اشاره‌ای به شهر خاصی نمی‌شود. چون داستان فاقد توصیفات و شرح درباره‌ی ساختمان‌ها، خانه‌ها و خیابان‌هاست، معماری کلی از فضا به‌دست نمی‌آید. حتی چیدمان اتاق شخصی شهاب و خانه‌ها که اغلب همیشه رویدادها در آن‌ها رخ می‌دهد هم توصیف نشده‌اند. به‌علاوه شرح آن‌چنانی از چهره‌ها، سن و شمایل اخلاقی شخصیت‌ها وجود ندارد. پس هرآن‌چیزی که در صحنه‌پردازی در فیلم پرداخته شده، فضاسازی است که توسط کارگردان برای درک بهتر عنصر مکان در روایت در نظر گرفته شده است و یک دگرگونی کمی، افزایشی- گسترش در جهت زیبایی‌شناسی و نمایش‌دهنده‌ی یکی از المان‌های سبکی کارگردان است.

۸/۶ فضاسازی

فضاسازی در فیلم با عناصر فرمی همچون صحنه‌پردازی (میزانسن)، نورپردازی، چهره‌پردازی، زوایای دوربین و مواردی ازاین‌دست ایجاد می‌شود. اما عنصر اتمسفر یا فضاسازی در متن ادبی با لحن و کلمات نویسنده و شیوه‌های بازگویی روایت که منجر به شکل‌گیری حالتی (حال‌وهوا) می‌شوند، ایجاد می‌شود.
لحن، یکی دیگر از مهم‌ترین المان‌هایی است که در ایجاد فضاسازی نقش به‌سزایی دارد. لحن در ادبیات داستانی تقریباً همان معنایی است که برای گفتار عادی به کار می‌رود؛ یعنی نوع و طرز بیان واژه‌ها و جمله‌ها؛

چه از سوی شخصیت و چه از جانب راوی. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۵۲۳-۵۲۷)

در سینما فرم را می‌توان معادلی لحن دانست دیوید بوردول[۲۰]، واکنش‌های احساسی تماشاگر (حالت یا حال‌وهوا) را به فرم وابسته می‌داند و فرم می‌تواند واکنش‌های احساسی جدیدی در مخاطب خلق کند. «تماشای فیلمی درباره موضوعی که در زندگی معمول مورد بیزاری ماست، ممکن است بسیار جذاب باشد. یکی از علل این رخدادها در آن طریق سیستماتیکی است که طی آن، ما با فیلم درگیر می‌شویم». (تهرانی، ۱۳۹۷)

به‌طورکلی متن ادبی از خلال به‌کارگیری کلمات در جهت بسط روایت، توصیف زمان، مکان و حالات بیرونی و درونی شخصیت‌ها عمل فضاسازی را انجام می‌دهد اما سینما علاوه‌بر امکانات متن ادبی از عناصر دیداری و المان‌های فرمی (کارکرد، تشابه و تکرار، تفاوت و تنوع، بسط و وحدت) متنوع‌تری بهره می‌جوید. مثلاً در یک فیلم می‌توان از موسیقی پس‌زمینه‌ای به‌عنوان موتیف در جهت فضاسازی استفاده کرد که این امکان در متن ادبی وجود ندارد. در کتاب پدر آن دیگری عنصر لحن در داستان به چند شکل نقطه‌گذاری شده است؛ گاهی جملات کوتاه، کودکانه، ساده و شرح ماجرای کودک از رابطه‌ی بزرگ‌سالان با هم دارای لحن خنده‌دار و موقعیت‌ها کمیک است. می‌توان لحن جدی، ناراحت‌کننده و گاهی انتقادی را در متن کتاب دید که برخی‌اوقات نوع نگاه کودک و تفسیر او المان‌هایی از طنز را با این لحن تلفیق می‌کند. در فیلم اما همان‌طور که در بخش شخصیت‌ها توضیح داده شد، گفت‌وگوها یکدست‌تر شده و از هم قابل‌تمایز هستند. در حیطه‌ی فضاسازی نیز فیلم به‌دلیل در اختیار داشتن امکانات بیشتر نسبت به کتاب دگرگونی کمی، افزایشی- گسترش رخ داده است.

۸/۷ درون‌مایه و موضوع

موضوع بیشتر آثار پرینوش صنیعی پرداخت به مشکلات زنان و کودکان در خانواده و رفتار جامعه ناامن (کتاب سهم من) با آن‌ها است و قهرمان آثار او را زنان تشکیل می‌دهند. کتاب پدر آن دیگری علاوه‌بر مطرح‌کردن مشکلات کودکان دررابطه‌با خانواده (تبعیض و توقع زیاد از فرزندان)، نگاهی بر مشکلات مادر خانواده و فرشته به‌عنوان دختر جوانی که به‌تازگی وارد جامعه شده و دیدگاه‌های سنتی مردان نیز می‌اندازد. اما نمی‌تواند به‌شکلی کامل همه این موضوعات را پرداخت کند. فیلم نیز تنها بر آن است تا موضوع و مسأله کودک را نمایش بدهد. پس در فرایند انتقال دگرگونی انگیزه - حذف ایجاد شده است، اما بن‌مایه یا تم داستان را می‌توان تضاد، دروغ‌گویی و سوءاستفاده دانست و شهاب در برابر این چالش دروغ‌گویی سایرین یک کنش دفاعی سکوت اختیار کرده و این درون‌مایه بی‌کم‌وکاست در فیلم هم دیده می‌شود. اما نکته‌ی شایان توجه آن است که تأکید و رویدادهای متنوع کتاب بر این درون‌مایه بیشتر است.

۸/۸ نماد و موتیف

در کتاب چند عنصر به‌عنوان نماد به‌صورت تکرارشونده دیده می‌شود که دلالت‌های ضمنی خاصی را نیز ایجاد می‌کنند:

- بستنی

بستنی به‌عنوان خوراکی موردعلاقه شهاب همیشه توسط سایرین به او وعده داده می‌شود. این اتفاق بارها رخ می‌دهد تا آنجا که شهاب عنصر خوراکی را به‌عنوان المانی دال بر حق‌السکوت در مقابل کارهای دیگران می‌بیند. شهاب آن‌قدر به گرفتن این‌گونه امتیازها و باج‌ها عادت می‌کند که رفتار متفاوت مادربزرگ با او

سبب ایجاد نوعی توجه، علاقه‌مندی و کشش شهاب به سمت مادربزرگ می‌شود. در فیلم اشاره‌ای به این عنصر نمادین نمی‌شود، درحالی‌که در داستان پرداخت خوبی بین ارتباط دروغ‌گویی بزرگ‌ترها و رشوه دادن به کودکان برقرار کرده است. در داستان شهاب وقتی حرف‌های زن‌عمو و مادربزرگش را می‌شنود که در مورد بقیه بدگویی می‌کنند، تازه به مفهوم دروغ پی می‌برد و وقتی آن‌ها به او خوراکی‌های خوشمزه می‌دهند از سکوتش خوشحال‌تر می‌شود. این ترکیب دروغ‌گویی و بعدتر سوءاستفاده از شهاب توسط دیگران و وعده‌ی خوراکی خوشمزه آن‌قدر تکرار می‌شود که وقتی مادرش برای دفاع از شهاب دروغ می‌گوید در نظر او جایگاهی ویژه پیدا می‌کند. ارتباط این سه عنصر شالوده نظام ارزشی و فکری شهاب کودک در ابتدا تا اواخر داستان است ولی در فیلم به این موضوع توجه نمی‌شود. در شکل کلی در این بخش دگرگونی ارزشی- کاهشی و دگرگونی انگیزه- حذف رخ‌داده، چراکه دلایل و انگیزه‌ی سکوت اختیاری شهاب در برابر دروغ‌گویی‌های بقیه و سوءاستفاده‌هایشان به‌طور کامل به فیلم منتقل نمی‌شود.

- نقاشی‌های شهاب و عکس‌های خانوادگی

در تیتراژ فیلم نقاشی‌های یک بچه که خودش را تنها کشیده و خانواده را جدا از خود و باقی نقاشی‌هایش که نشان از آشفتگی روانی او است، نشان داده می‌شود. در پوستر فیلم هم به‌طور ضمنی به جدایی شهاب از پدرش و خانواده اشاره می‌شود و این ماجرا تا سکانس شکایت مادر از نبود عکس از شهاب در آلبوم خانوادگی‌شان ادامه می‌یابد. اما در متن کتاب اشاره‌ای به نقاشی‌های شهاب و یا نبود عکس در آلبوم نمی‌شود. فیلم این عنصر جدایی شهاب از خانواده را از خلال عناصر فرمی متعددی همچون نحوه‌ی قاب‌بندی به نمایش می‌گذارد. می‌توان گفت در این بخش دگرگونی افزایشی - گسترش نسبت به متن اصلی ایجاد شده که چون وجوه سبکی و فرمی دارد به درک اثر کمک کرده است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش در قاطبه‌ی موارد در تلاش بود تا چگونگی برگردان سینمایی رمان پدر آن دیگری را زیر ذره‌بین قرار دهد. برای نیل به این هدف نخست چارچوب نظری مبتنی‌بر آرای ژنت ترسیم شد. این تحقیق بر آن بود که از اطناب و درازگویی در چارچوب نظری بپرهیزد و تنها آن‌دسته از المان‌هایی که در تحلیل هر چه بهتر و روشن‌تر این مقایسه یاری‌رسان بودند، بررسی کند. پس از مقایسه دگرگونی‌های کمی و کاربردی که در تعامل بین‌متنی کتاب و فیلم اتفاق افتاده، می‌توان نتیجه گرفت انواع دگرگونی‌های کاربردی (انگیزه‌ای، ارزشی، بیناشکلی) و کمی (کاهشی، افزایشی) رخ داده است. فیلم به‌طورکلی در مقایسه با متن کتاب، رویدادها و توالی ترتیبی آنان و میزان پرداختن به جزییات اتفاق‌ها و موقعیت‌ها، یک‌روند گزینشی و انتخابی داشته است. به‌عبارت‌دیگر فیلم هر رویدادی را که در زنجیره‌ی علت‌ومعمولی داستان توجیه نداشته است به‌صورت منطقی حذف کرده تا داستان منسجم‌تر، یکپارچه‌تر و مبتنی‌بر قواعد فیلم‌نامه‌نویسی (بحران، کشش، تعلیق و...) پدید آید که این مهم از جنبه‌های مثبت فیلم به‌حساب می‌آید. در دگرگونی‌های کاربری (انگیزه‌ای، ارزشی) با تغییر نظام باورها و عقاید مادر و پدر داستان از نگاه منفی و ناامیدانه‌ی کتاب، شخصیت‌ها را قابل‌باورتر کرده و علاوه‌برآن برخی از انگیزه‌هایی که زمان پرداخت برای آن‌ها وجود نداشته، حذف شده‌اند تا تأکید بیشتری بر موضوع اصلی و شخصیت شهاب به‌عنوان قهرمان صورت پذیرد.

به‌طورکلی فیلم اقتباس وفادارانه‌ای از داستان کتاب به نظر می‌آید ولی در پرداخت شخصیت‌ها و کنش‌های آنان، گفت‌وگوها و رویدادها بهتر از داستان عمل کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Linda Hutcheon
2. Transtextuality
3. Hypertextuality
4. quantitative Transformation
5. pragmatic Transformation
6. Excision
7. Concision
8. Digest
9. Extension
10. Expansion
11. Amplification
12. Transvaluation
13. Transmotivation
14. Transmodalization
15. Demotivation
16. Transmotivation
17. Revaluation
18. Devaluation
19. Transvaluation
20. David Bordwell

فهرست منابع

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵)، «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شماره (۲۴)، صفحه‌های ۱۱-۳۱.
- تهرانی، مازیار. (۱۳۹۷، ۱۷ خرداد)، «خلق اتمسفر در فیلم»، وب‌سایت فیدان فیلم. برگرفته از:

http://www.fidanfilm.ir/author/maziyar-tehrani

- حمیدی فعال، پیمان (۱۳۸۸)، «از ادبیات تا سینما از رمان تا فیلم»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره (۳۰).
- صافی، حامد، قائمی، فرزاد و بامشکی، سمیرا (۱۳۹۵)، «بررسی داستان کیومرث در شاهنامه و تواریخ عربی بر اساس بیش متنیت ژنـت»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، شماره (۲۹)، صفحه‌های ۳۴-۱۷.
- طلائی، مولود، طغیانی، اسحاق و طلائی، مهرناز (۱۳۹۲)، «مقایسه تطبیقی منظومه لیلی و مجنون نظامی و نمایشنامه سیرانودوبرژراک روستان از منظر بیش متنیت ژرار ژنت»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، شماره (۱).
- ظریفیان، مهدی و بامشکی، سمیرا (۱۳۹۶)، «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه بابا سبحان بر مبنای نظری بیش متنیت ژرار ژنت»، *ادبیات پارسی معاصر*، شماره (۲).
- عباسی، علی (۱۳۸۵)، «پژوهشی بر عنصر پیرنگ»، *نشریه پژوهش زبان‌های خارجی*. شماره (۳۳).

- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، *عناصر داستان، چاپ چهارم*، تهران: انتشارات سخن.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شماره (۵۶).
- نامور مطلق، بهمن و اسداللهی‌تجرق، اللهشکر (۱۳۸۸)، *نقد تکوینی در هنر و ادبیات*، چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۱)، «گونه‌شناسی بیش متنی»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۹، شماره (۳۸).

- Abrams, M. H. (1993). Glossary of literary Term. Ithaca: Harcourt.
- Frow,John. (2005). Genre.London and New York: Rutledge.
- Genette, Gė rard. (1982). Palimpsestes. La litté rature au second degré . Paris, Editions du Seuil (Points Essais).
- Genette, Gė rard (1992). Architextuality. Jane E. Lewin (Tr.). University of California Press.
- Genette, Gerard. (1997). Palimpsests: Literature in Second Degree. Trans: Channa Newman and Calude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kristeva, Julia. (1969). Semeitike; recherche pour une sė manalyse. Paris: Seuil.

Received: 2023/06/23
Accepted: 2023/07/21
Published: 2023/09/06

A Study of the Cinematic Adaptation of *The Other One's Dad* Novel Based on Genette's Concept of Hypertext

Fatemeh Sadat Jafari, University of Art, Tehran, Iran
Shahab Esfandiari, Assistant Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Arts, Tehran, Iran
Pedram Rostami, Master of Cinema, University of Art, Tehran, Iran
Mohammadjavad Goharbakhsh, Tehran art universuty
Hosein Momenian mula, Institute of Higher Education Sepehr, Isfahan, Iran

Abstract

Adaptation is a kind of interpretability of art or a way to be influenced by it in which the artist recreates a new work of art by interpreting another work or following it; in this case traces of the previous works can be seen. Comparative studies of adaptation is a branch of comparative literature that deals with the relations between the two media. Adaptation has a special place in cinema and most of the prominent works in the history of cinema have been adaptations of literary works. The importance of plot and storyline was evident from the first films made and shown by the Lumiere brothers. This research studies the adaptation in cinema using Gerard Genette's theory of hypertext and tries to scrutinize the issue of communication and interaction between two popular media, namely literature and cinema, by examining a recent example of contemporary Iranian cinema and literature. Yadollah Samadi's "Father of the Other" is an adaptation of a novel of the same name written by Parinoush Sanei in the field of fiction with a psychological and educational approach. This study, while drawing upon the theoretical framework of Gerard Genette's views, deals with quantitative and pragmatic changes in the intertextual interaction between the book and the film. The study and categorization of various applied (in terms of motivations, values and visual representation) and quantitative changes (addition of events and characters decreasing or increasing the narrative) shows that the film has facilitated the comprehension of the main work and has been able to establish itself as an independent work by interacting with the original text through eliminating the flaws . In other words, the series of events that were not justified in the chain of cause and effect or were not in line with the plot's progress were logically removed in the film. The most considerable transformation of the film is related to the value and motivational transformations, which is through the change of the mother's outlook and worldview towards her personal and family life and the removal of those moral characteristics of the father's character that are not in harmony with the film's atmosphere. In conclusion, it can be said that the film is a faithful adaptation of the novel, with the difference that it has proved more sucessful than the book in terms of characterization.

Keywords: Cinematic Adaptation, Hyper–textuality, Gerard Genette, Father of the Other.