نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۰

تحلیل فرایند اقتباس در فیلم (پری) داریوش مهرجویی با استفاده از الگوی روایت‌شناسی کنشگر گریماس و الگوی تحلیل ساختاری فیلم بوردول*

فاطمه رادنیا[1]**، فتح الله زارع خلیلی**[2]**، فریبا غروی منجیلی**[3]**، اشکان رحمانی**[4]

[1] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، ایران.
[2] استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
[3] استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
[4] استادیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۰۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

اقتباس هنری را می‌توان با بررسی دقیق عناصر روایتی داستان و مطالعه تکنیکی اثر هنری مورد مطالعه قرار داد. در مباحث جدید نقد هنری و ادبی، روایت‌شناسی مختص به ادبیات نیست و ردیابی عناصر روایی در باقی رشته‌های هنری، از جمله فیلم‌سازی کارآمد است. داریوش مهرجویی دارای نقش پررنگی در سینمای اقتباسی ایران است و از میان آثارش، فیلم *پری* از وجوه‌ی درخشان است. مطالعه چگونگی بومی‌سازی طی فرایند اقتباس سینمایی از منبع به اثر اقتباسی از جمله اهدافی است که پژوهش به دنبال آن صورت گرفته است. پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است. به روش کتابخانه‌ای و با رویکرد گفتمان رشته‌ای (اقتباسی) انجام گرفته است. این پژوهش با استفاده از الگوی کنشی گریماس، عناصر روایی و بااستفاده از الگوی تحلیل ساختاری فیلم بوردول، عناصر سینمایی در فیلم پری را مورد مطالعه قرار می‌دهد. نتایج نشان می‌دهد که منابع و اثر اقتباسی، همگی قابلیت انطباق بر الگوی روایت‌شناسی گریماس را دارند و نیزمی‌توان اپیزودهای به‌دست‌آمده از مطالعه الگوی روایت‌شناسی داستان‌ها را محور مطالعه سینمایی قرار داد. فیلم‌ساز در عناصر تکنیکی نیز از مواردی استفاده کرده است که به فراخور موقعیت و در مناسبت با فرهنگ ایرانی آن را خلق کرده است.

واژه‌های کلیدی

اقتباس سینمایی، فیلم پری، داریوش مهرجویی، روایت‌شناسی گریماس، بوردول.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «تحلیل فرایند اقتباس در آثار سینمایی داریوش مهرجویی، مطالعه موردی: فیلم پری و سارا» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه هنر شیراز در سال ۱۳۹۷ ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۲۱۱۸۱۵۰۷۹، نمابر: ۳۶۲۴۲۸۰۰-۰۷۱، E-mail: aydaraadniya191090@gmail.com.

مقدمه

زمانه ما، زمانه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای است. تأثیرپذیری هنرها از یکدیگر، به موازات گسترش روحیه چندصدایی و زمینه‌سازی به منظور بروز صداهای گوناگون و در نتیجه تکثیر آراء، بسیاری از هنرمندان را به سمت استفاده از هنری برای خلق هنری دیگر و نیز تعداد کثیری از پژوهشگران را در جهت پژوهش‌های میان‌رشته‌ای سوق داده است. (حمیدی فعال، ۱۳۸۹، ۹) آثار ادبی معروف و پر مخاطب، همواره دستمایه‌ای برای اقتباس سینمایی محسوب می‌شوند. به واسطه گرایش ذاتی فیلم و ادبیات به بازنمایی و روایت‌پردازی، این دو از آغازین روزهای ظهور سینما به یکدیگر پیوند ناگسستنی خورده‌اند. در اقتباس سینمایی، مطالعه دو محور روایی، ابتدا در منبع و سپس در اثر اقتباسی و بررسی تغییر و تحول آن‌ها و از سویی مطالعه عناصر تکنیکی سینمایی در اثر اقتباسی لازم است.

از بین اندیشمندان ساختارگرا، گریماس از جمله افرادی است که روایت‌شناسی خود را بر پایه‌ی روش *پراپ* در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان بنا نهاد. او آرای پراپ را دستمایه‌ی نظریه‌های جامع‌تری قرار داد و تلاش کرد که «دستورزبان داستان» را بیابد. در نظریه روایت‌شناسی گریماس، ژرف‌ساخت روایت‌ها مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرد. ساختارگرایان به پیروی از سوسور معتقد بودند که انبوه پدیده‌های روساختی در اصل به واسطه وجود ساختارهای بنیادین زیرساختی قاعده‌مند و نسبتاً ساده ممکن و قابل ادراک می‌شوند (سجودی، ۱۳۹۳، ۹۷).

مطالعه دقیق‌تر نحوه تغییر و تبدیل از منبع به اثر اقتباسی، مطالعه هم‌زمان روایت‌شناسانه و سینمایی آثار منتخب را مهم نموده است. از آن جا که مطالعه روایت‌شناسی آثار با چارچوب‌های نظری متفاوتی امکان‌پذیر است انتخاب رویکرد مناسب بحث اهمیت دارد. در میان همگی چارچوب‌های نظری، رویکرد ساختارگرایی دارای تاریخ مبسوط و کارآمدی است و هر چند دارای نقاط ضعفی نیز هست اما آزمونش را در بسیاری از موارد پس داده است و از سویی با استفاده از الگوهای ساختارگرایی می‌توان روایت را به عناصری تقسیم و آن را مطالعه کرد.

انتخاب الگوی ساختارگرایی گریماس جهت مطالعه عناصر روایتی آثار با این منطق صورت می‌پذیرد که بتوان با پیگیری روش روایت‌شناسی ساختارگرا، کلان‌روایت داستان را به ریزروایت‌هایی تقسیم کرد و در مرحله بعد این ریزروایت ها را با استفاده از الگوی تحلیل ساختاری فیلم که از نظر روش، در مشابهت با روش ساختاری گریماس است مورد مطالعه سینمایی قرار داد. در واقع نیازمند الگویی همسو با الگوی روایت‌شناسی ساختارگرا هستیم که الگوهای تحلیل ساختاری فیلم برای این مطالعه مناسب است. در نقد ساختارگرایی، یک فیلم به اجزای سازنده‌اش تقسیم می‌شود و هر صحنه براساس تکنیک‌های به‌کارگرفته‌شده (شامل حرکات دوربین، نور، صدا و غیره) تحلیل می‌شود. از بین الگوهای نظری تحلیل فیلم به روش ساختارگرایی، روش بوردول بسیار کارآمد است. بوردول تحلیل فیلم را مربوط به دو بخش پلات یا همان طرح یا چگونگی تعریف یک رویداد در فیلم‌های روایی و غیر روایی و دیگری فرم‌های مرتبط با سبک فیلم می‌داند.

به عبارت دیگر استفاده از الگوی کنشگر گریماس (دارای شش عنصر) می‌تواند داستان را به اجزایی تقسیم کند و امکان مطالعه با جزییات بیشتر و در جهت مطالعه دقیق‌تر تغییر و تحول از منبع به اثر اقتباسی را به دست دهد. تغییر خط روایی در اقتباس آثار، اولین سطح تغییر است. اما مطالعه همزمان تغییر روایی از منبع به اثر اقتباسی از یک سو و مطالعه انواع شگردهای سینمایی استفاده شده توسط فیلمساز در فرایند اقتباس بسیار جالب است و اطلاعات مفیدی را در باره فرهنگ دوم (زیست جهان اثر اقتباسی) در اختیار می‌گذارد.

در رویکرد دینامیک اقتباس، بومی‌سازی و به نوعی ازآن‌خودکردن با استفاده از تکنیک‌های سینمایی از جمله مفاهیمی است که پژوهش حاضر بر آن تمرکز دارد. یعنی اقتباس‌کننده چگونه با روایت خود از منبع اقتباسی و با استفاده از المان‌های سینمایی توانسته است گفتمان‌های فرهنگی- اجتماعی زمانه‌اش را در اثر اقتباسی منعکس کند و معنای تازه‌ای بیافریند. مؤلف در مسیر تغییر و تحول از منبع به اثر اقتباسی، تغییراتی را به فراخور مسایل فرهنگی اجتماعی زمانه‌ای که اثر اقتباسی در آن تولید می‌شود، در اثرش به‌وجود می‌آورد. دراین جا در واقع با نوعی ویرایش فرهنگی مواجه هستیم. به دنبال مطالعه عناصر روایی آثار اقتباسی و بررسی تطبیقی آن‌ها با منابع اقتباسی‌شان، عناصر سینمایی کمک‌کننده به جریان این ویرایش فرهنگی بررسی می‌شود.

در سینمای اقتباسی ایران فیلم *پری*، در پرونده سینمایی مهرجویی از بهترین و مهم‌ترین کارهای او و از نمونه‌های مهم و جریان‌ساز در سینمای ایران محسوب می‌شوند. مهرجویی دراین فیلم از منابع اقتباسی متفاوت، با فرهنگ و زیست جهان متفاوت استفاده کرده است. فیلم در ارایه نهایی از مفاهیم ابتدایی خود در فرهنگ مادر (فرهنگ منبع اقتباسی) فاصله گرفته است و در فرهنگ و زیست جهان دوم (فرهنگ اثر اقتباسی) به ساخت مفاهیمی مشابه و لیکن دگرگون شده پرداخته است. *فرنی و زویی*[1] و *یک روز خوش برای موز ماهی*[2] برگرفته از فرهنگ خارجی است و به بیان بسیار مختصر به شرح افراط در مسیحیت و دین‌ورزی می‌پردازد که منجر به عدم تعادل روانی در قهرمان داستان می‌شود. در فرهنگ دوم، مفاهیم دینی مسیحی به مفاهیم عرفان اسلامی در فرهنگ ایرانی تبدیل شده است و بخش‌های زیادی نیز به داستان اصلی اضافه شده است که مطالعه هم‌زمان و جزیی‌نگرانه آن‌ها و مقایسه آن با منبع اقتباسی می‌تواند در شناخت این مفاهیم و نیز بازنمود آن در جامعه از دید فیلمساز تأثیرگذار باشد. فرآیند اقتباس اگرچه که وابسته به عناصری چون منبع اقتباسی، عوامل زمینه‌ای و شرایط اقتباس‌کننده است، اما در نهایت باید محصول به‌عمل‌آمده را مستقل و در ذات خود به ترازوی داوری ببریم. بدیهی است که در جریان این تغییر و تحول از منبع به اثر اقتباسی، مؤلف نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. او از آن‌چه هست، چیزی پدید می‌آورد که هویت مستقلی دارد و قطعا از تمهیداتی بهره خواهد برد. در اقتباس سینمایی، کارگردان/ مؤلف با استفاده از امکاناتی که دنیای سینما در اختیارش قرار می‌دهد، با لحاظ کردن آنچه خود می‌خواهد در نهایت بیافریند و با توجه ویژه به بستر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی که در آن است، دست به ساختن اثرش می‌زند. از این رو شناخت و مطالعه دقیق تمهیدات و شگردهای سینمایی مورد استفاده توسط سازنده اثر ضروری خواهد بود. این مطالعه،

سازوکار تبدیل یک اثر ادبی با زبان و رمزگانی نوشتاری به اثری هنری با زبان و رمزگانی دیداری را نشان می‌دهد از جمله پرسش‌هایی که پژوهش در جهت رسیدن به پاسخ آن انجام می‌پذیرد، مواردی از این دست است: ۱. آیا الگوی کنشگر گریماس قابلیت انطباق‌پذیری بر آثار منتخب را دارد؟ ۲. تغییر خط روایی از منبع اقتباسی به اثر اقتباسی چگونه صورت گرفته است؟ ۳. داریوش مهرجویی در اقتباس سینمایی از منبع به اثر اقتباسی از چه تکنیک‌های سینمایی استفاده کرده است؟ ۴. فرایند بومی‌سازی در اقتباس سینمایی فیلم *پری* چگونه انجام گرفته است؟

۱- روش پژوهش

پژوهش درهشت مرحله صورت می‌گیرد. در مرحله اول که مرحله مطالعات کتابخانه‌ای است، پژوهشگر ابتدا به انجام مواردی چون تکمیل مبانی نظری، بررسی پیشینه تحقیق، مطالعه آثار ادبی مورد اقتباس، مطالعه فیلمنامه‌های اقتباسی و دیدن فیلم‌های منتخب دست می‌زند. سپس در مرحله دوم، الگوهای روایت‌شناسی مدرن مطالعه و در ادامه الگوی روایت‌شناسی گریماس به تفضیل بررسی می‌شود. پس از آن و در مرحله سوم، انطباق الگوی روایت‌شناسی گریماس بر آثار ادبی مورد اقتباس بررسی می‌شود. در مرحله بعد، مطالعه تطبیقی برروی مؤلفه‌های روایی به دست آمده با استفاده از الگوی گریماس و الگوی روایی در آثار سینمایی منتخب، صورت می‌گیرد. در مرحله پنجم عناصر سینمایی مورد استفاده در جریان تبدیل منابع به آثار اقتباسی مطالعه می‌شود و سپس عناصر روایی و سینمایی اثر با منبع اقتباسی مقایسه می‌شود و مطالعه تطبیقی صورت می‌گیرد و در نهایت تجزیه‌وتحلیل اطلاعات انجام می‌گیرد و با توجه به داده‌های به‌دست‌آمده حاصل از پژوهش، نتیجه‌گیری انجام می‌پذیرد. پژوهش حاضر از نوع توصیفی تحلیلی است و با رویکرد گفتمان رشته‌ای (اقتباسی) انجام گرفته است. از روش استنباطی (کیفی) استفاده می‌کند و در بعضی موارد با توجه به نوع داده، از روش کمی نیز استفاده می‌شود. ابزار گردآوری اطلاعات شامل: ۱. منابع مکتوب نوشتاری و منابع و اسناد تصویری و فیلم و منابع شنیداری از جمله مصاحبه‌ها و ۲. کارت مشاهده (برای ثبت نظام‌مند مشاهدات) می‌باشد. روش گردآوری اطلاعات، فیش برداری و مطالعه کتابخانه‌ای و مشاهده اسناد است. جامعه آماری نیز شامل فیلم اقتباس شده پری و آثار ادبی مورد اقتباس (*فرنی و زویی* و *داستان کوتاه یک روز خوش برای موزماهی*) می‌شوند.

۲- پیشینه پژوهش

در مورد پیشینه پژوهش، می‌توان موضوع را در سه محور مورد مطالعه قرار داد. این پژوهش برای پیشبرد خود نیازمند مطالعه عمیق و وسیع در هر سه گستره مذکور است و پژوهنده بسته به نیاز و در جهت نتیجه بهتر از آنها استفاده نموده است که عبارتند از: ۱. پژوهش‌هایی که فرایند اقتباس از اثر ادبی به اثر سینمایی را مورد مطالعه قرار می‌دهند. از آن جمله‌اند: «اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر» نوشته لزگی و عباسی(۱۳۸۹) که در مجله *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* به چاپ رسیده است و سعی دارد با نگاهی آماری به بررسی مسأله اقتباس سینمایی از آثار ادبی بپردازند. ۲. پژوهش‌هایی که الگوی روایت‌شناسی گریماس را بررسی می‌کنند و کاربرد این روش را در موارد انتخابی به صورت مصداقی نشان می‌دهند و از آن جمله‌اند: «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام بر پایه نظریه گریماس»، مشهدی، ثواب (۱۳۹۳) ساختار روایتی داستان *بهرام و گل‌اندام* برمبنای نظریه گریماسرا مورد مطالعه قرار می‌دهد. ۳. پژوهش‌هایی که نقد و تحلیل فیلم را در دستور کار خود قرار می‌دهند و به خصوص بر آثار داریوش مهرجویی متمرکز می‌شوند. یوسف‌نیا (۱۳۷۴) در مقاله «نقد و تحلیل فیلم *پری*»، فیلم *پری* را معرفی و مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد.

۳- مبانی نظری پژوهش

پیوند سینما و ادبیات در حوزه سینمای اقتباسی همواره از مباحث چالش‌برانگیز بوده است. آثار سینمای اقتباسی فارغ از نوع اقتباس و منبع اقتباسی خود، در حوزه نقادی به اثری مستقل تبدیل می‌شوند و چشم‌اندازهای تازه‌ای را برای معرفی ادبیات ملل گوناگون فراروی ما قرار می‌دهند. متون نه صرفا مکتوب، که تصویری و شنیداری نیز هستند.

همان‌گونه که از مقاله معروف یاکوبسن به نام (جنبه‌های زبان‌شناسیک ترجمه) به یاد داریم او سه نوع ترجمه را در نظر دارد. اول ترجمه درون‌زبانی، دوم بینازبانی و سوم بینانشانه‌ای. در تعریف نوع سوم می‌توان گفت که این نوع ترجمه اساساً، تأویل نشانه‌های زبان‌شناسی به نشانه‌های نظام‌های دیگر نشانه‌شناسی است. مثل ساختن فیلم اقتباسی (به نقل از احمدی، ۱۳۹۳، ۷۲) با این تعریف، ما در نهایت با اثری مواجه‌ایم که اگر چه در خط اصلی با منبع مشترک است اما آن را باید به شیوه مستقلی دید و مورد تحلیل و تاویل قرار داد. در واقع در فرایند اقتباس ادبی توجه به مؤلفه‌های بومی و فرهنگی و البته بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی هر دو بسیار مهم هستند. اقتباس یکی از شاخه‌های مطالعات بینارشته‌ای است که در حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی قرار دارد. در اقتباس سینمایی، کارگردان / مؤلف با استفاده از امکاناتی که دنیای سینما در اختیارش قرار می‌دهد، با لحاظ کردن آنچه خود می‌خواهد در نهایت بیافریند و با توجه ویژه به بستر فرهنگی، سیاسی، اجتماعی که در آن است، دست به ساختن اثرش می‌زند. از این رو شناخت و مطالعه تمهیدات و شگردهای سینمایی مورد استفاده توسط سازنده اثر ضروری خواهد بود. جهت بررسی چند جانبه موضوع اقتباس سینمایی، مطالعه عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی از یک سو و در کنار آن تحلیل ساختاری فیلم مورد الزام است و تحلیل نهایی بی‌گمان نیازمند هر دو محور مذکور است.

۳-۱. محور اول-الگوی کنشی گریماس

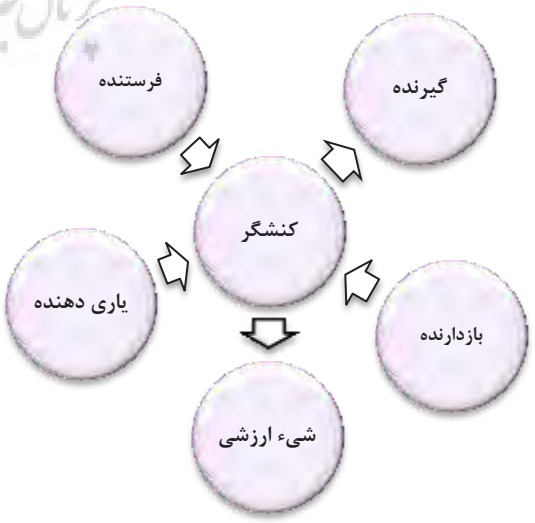
اصطلاح ساختارگرایی برگرفته از حوزه زبان‌شناسی‌ساختاری‌است. دهه ۱۹۶۰ دوره اوج این رهیافت ادبی است که ریشه در زبان‌شناسی دارد. ساختارگرایی روشی است که در حوزه علوم انسانی به مطالعه‌ی نظام‌مند پدیده‌ها می‌پردازد. این مکتب هر پدیده را جزئی از یک کل یا ساختار می‌داند. ساختارگرایان در عرصه‌های مختلف ادبی بـه تحقیق پرداخته‌اند، ولی بیشترین کوشش آنها صرف بررسی و پژوهش در داستان و روایت شده است. روایت‌شناسی به عنوان بزرگ‌ترین ارمغان ساختارگرایی یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریه ادبی مدرن محسوب می‌شود. الگوهای روایت‌شناسی، می‌تواند چارچوب مناسبی جهت مطالعه چگونگی تبدیل

اثر ادبی به فیلم در اختیار ما قرار دهد.

از بین ساختارگرایان، گریماس کار خود را را براساس زبان‌شناسی فردینان دوسوسور و رومن یاکوبسن آغاز کرده است و اعتقاد دارد که دلالت با تقابل‌های دوتایی شروع می‌شود و معنا به واسطه تقابل‌هایی که میان دو واحد معنایی قائل می‌شویم ساخته می‌شود. او از جمله کسانی است که بر ساختار روایت‌ها تکیه کرد وکوشید عناصر سازنده روایت‌ها را توصیف کند. او اعتقاد دارد که باید از عناصر روساختی گذرکرد و به ساختارهایی که در عمق هستند توجه نمود. به باور او عناصری که در عمق هستند سازنده معنا هستند. او در الگوی کنشی خود پیشنهادمی‌کند تا دسته‌بندی کلّی حاکم بر تمام روایت‌ها فقط متشکّل از شش نقش یا مشارکت در سه تقابل دوسویه باشد. این دسته‌بندی‌ها عبارتند از : فاعل/مفعول، دهنده/ گیرنده،یاری‌دهنده/مخالف (تولان، ۱۳۸۳، ۸۲).

در توضیح این عوامل می‌توان گفت فرستنده یـا تحریک‌کننده، عامل یـا نیرویی است که «کنشگر» را به دنبال‌خواسته یا هدفی می‌فرستد. گیرنده، کسی است کـه از کنش «کنشگر» سود می‌برد.کنشگر، معمولاً مهم‌ترین شخصیت داستان است کـه عمل را انجام می‌دهد و به سوی «شیءارزشی» می‌رود. شیءارزشی، هدفی است کـه کنشگر به سوی آن می‌رود یا عملش را بر روی آن انجام می‌دهد. کنشگر بازدارنده، کسی است که جلو رسیدن «کنشگر» را به «شیءارزشی» می‌گیرد و در نهایت کنشگر یاری‌دهنده کسی است که «کنشگر» را یاری می‌دهد تا به «شیءارزشی» برسد. تصویر (۱) الگوی کنشی گریماس را نشان می‌دهد (جهت نمودارها مهم است). به عنوان مثال فرستنده، کنشگر را به سمت شیء ارزشی می فرستد و جهت نمودارها این حرکت را نشان می‌دهد.

در مورد روایت باید گفت مشخصه اصلی آن این است که آغاز و پایان دارد. هر داستان از مجموعه چند روایت اصلی و فرعی تشکیل یافته است. در واقع هر داستان مجموعه‌ای از پی‌رفت‌هاست. پی‌رفت، خود مجموعه‌ای از کنش‌هاست (کنش زبانی، کنش رفتاری ،کنش اندیشه).کنش‌هایی که در یک پی‌رفت می‌گنجد، یک واحد زمانمند را می‌سازند. یعنی آغاز و پایانی دارند که با پیشرفت در طول زمان همخوان است (احمدی، ۱۳۸۵، ۲۴۰). با تمرکز بر این نکته، می‌توان داستان را به اپیزودهایی تقسیم نمود



تصویر ۱- الگوی کنشی گریماس.

و آن را پایه‌ای برای مطالعات تکنیکی قرار داد.

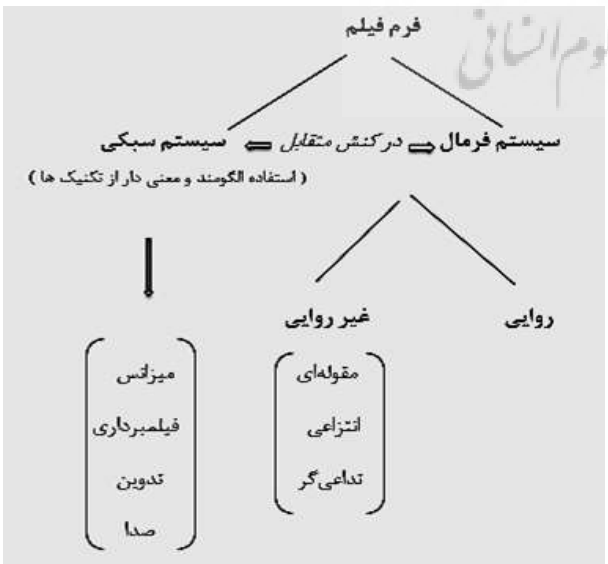
۳-۲. محور دوم- الگوی تحلیل ساختاری فیلم از منظر بوردول

فیلم را با رویکردهای مختلفی می‌توان تحلیل کرد.کریستین متز از برجسته‌ترین منتقدان ساختارگرا در کتاب زبان فیلم تقسیم‌بندی مفیدی را درباره رویکردهای نقد فیلم ارائه می‌دهد. رویکرد انسان‌مدارانه (اومانیستی)، رویکرد مؤلف‌گرایانه، رویکرد اجتماعی، رویکرد الهیاتی و رویکرد ساختارگرایانه از رویکردهای مد نظر اوست.

در نقد ساختارگرایی، یک فیلم به اجزای سازنده‌اش تقسیم‌می‌شود و هر صحنه براساس تکنیک‌های به‌کارگرفته‌شده (شامل حرکات دوربین، نور، صدا و غیره) تحلیل می‌شود. از بین الگوهای نظری تحلیل فیلم به روش ساختارگرایی، روش بوردول بسیار کارآمد است. بوردول درک یک فیلم را از طریق دو سیستم فرمال امکان‌پذیر می‌داند. یکی مربوط به پلات یا همان طرح یا چگونگی تعریف یک رویداد در فیلم‌های روایی و غیر روایی و دیگری فرم‌های مرتبط با سبک فیلم.

البته ممکن است که فیلمی از چندین گرایش سبکی برخوردار باشد. ولی این اهمیتی ندارد زیرا بوردول تمامی ابزار، وسایل، شیوه‌ها و افراد سازنده یک فیلم را در چهار ردیف میزانس[۳]، فیلمبرداری، تدوین[۴] و صدا خلاصه کرده است و بقیه موارد مثل لباس، چهره‌آرایی، نورپردازی و موارد دیگر را در همین چهار ردیف منظور کرده است. (شیخ مهدی، ۱۳۷۸، ۱۹). فرایند تدوین به جهت گستردگی و تخصصی‌بودن از مطالعات کنار گذاشته شده است.

از سویی سینمای گویا از کارکرد شش نظام نشانه‌شناسیک متفاوت تشکیل شده است. برای شناخت سخن فیلمی (فیلمیک) در سینما یعنی برای بررسی ابزار بیان سینمایی باید این نظام را بشناسیم که شامل موارد زیراست: ۱. نظام نشانه‌های تصویری که از نشانه‌های شمایلی آغاز می‌شود اما از آن‌ها می‌گذرد، ۲. نظام نشانه‌های حرکتی که جدا دانستن آن از نظام تصویری یکی از مهم‌ترین گام‌های نشانه‌شناسی سینما بوده است، ۳. نظام نشانه‌های زبان‌شناسیک‌گفتاری، یعنی هر گونه کاربرد نظام



تصویر ۲- الگوی تحلیل ساختاری فیلم از منظر بوردول.

زبان گفتاری و کلام در سینما چون مکالمه، تفسیر خارجی، زبان‌های خارجی، ۴. نظام نشانه‌های زبان‌شناسیک نوشتاری، یعنی هر شکل کاربرد زبان نوشتاری در سینما چون عنوان‌بندی، نوشته‌هایی که درون عناصر تصویری جلوه می‌کنند، زیرنویس‌ها و غیره، ۵. نظام نشانه‌های آوایی غیرِ زبان‌شناسی یعنی هر شکل از اصوات که به مقصود ارائه معنا از راه عناصر زبان‌شناسی ارائه نشوند، سر و صداها، اصوات طبیعی، و ۶. نظام نشانه‌های موسیقایی چون موسیقی متن، موسیقی فیلمنامه‌ای، زمزمه‌های موسیقایی شخصیت‌ها و غیره (احمدی، ۱۳۷۱، ۹۳).

در بررسی عناصر سینمایی فیلم، ترکیبی از الگوی بوردول و این نظام نشانه‌شناسیک در قالب جداولی طراحی شده است که مبنای تحلیل نهایی قرار می‌گیرد. تصویر (۲) الگوی تحلیل ساختاری فیلم از منظر بوردول را نشان می‌دهد.

۴- یافته‌های پژوهش (مطالعه عناصر روایی و سینمایی در فیلم *پری*)

داریوش مهرجویی را باید متعلق به جریان موج نو[۵] در ایران دانست. *پری* فیلمی به کارگردانی و نویسندگی داریوش مهرجویی است که در سال ۱۳۷۳ ساخته شده است. داستان درباره پری، دختر جوانی است که در رشته ادبیات درس می‌خواند. با خواندن کتاب سبز رنگی درباره سیر و سلوک عارفانه، دچار تحولات روحی و فکری می‌شود. این کتاب را از اتاق برادر بزرگش، اسد برداشته است که خودش را در یک کلبه جنگلی آتش زده است. برادر دیگرش، داداشی که خود تجربیات مشابه‌ای را در گذشته از سر گذرانده است سعی می‌کند با صحبت‌کردن، خواهرش را به زندگی طبیعی باز گرداند. پری نماینده افرادی است که در عرفان تا مرز افراط پیش می‌روند و به پریشانی و اضطراب شدید می‌رسند. فیلم در واقع می‌کوشد عمق معنای عرفان را نشان دهد و از سطحی‌نگری و افراط بر حذر دارد. در تقسیم داستان‌ها به اپیزودهای مورد نظر، داستان *فرنی* به دو اپیزود و داستان *زویی* به سه اپیزود و *داستان یک روز خوش برای موزماهی* به سه اپیزود تقسیم می‌شود و متناظر با آن داستان *پری* نیز به هشت اپیزود تقسیم می‌شود. مبنای این تقسیم‌بندی که محور مطالعات تکنیکی بعدی است، الگوی کنشگر گریماس است. به این ترتیب که ابتدا کلان‌روایت به روایت‌های جزیی‌تر تقسیم می‌شود و شش (و یا کم‌تر) عنصراصلی الگوی کنشی در آن یافته می‌شود.

۴-۱. شخصیت و کارکرد آن در منابع و اثر اقتباسی

در مجموع داستان‌های منبع اقتباسی ده شخصیت قابل اعتنا به صورت اصلی و فرعی وجود دارد. این شخصیت ها در تبدیل به فیلم *پری* تغییراتی در تعداد و نقش پیدا می‌کنند. تعدادآن‌ها به شانزده مورد می‌رسد. شخصیت «سالک» که از شخصیت‌های کلیدی فیلم *پری* است مهم‌ترین تغییر به‌وجود آمده در شخصیت‌های فیلم است که مورد متناظری برای آن در داستان‌های اقتباسی وجود ندارد. مطالعه و تطبیق شخصیت‌ها و تغییر و تحولشان از منبع به اثر در جدول (۱) به اختصار نشان داده می‌شود.

۴-۲. مطالعه تطبیقی عناصر روایی و تکنیک های سینمایی در اپیزود اول فیلم *پری*

در فیلم *پری* این بخش از کابوس صبحگاهی (صحنه غرق‌شدن پری به دست همکلاسی‌هایش و با دستور استاد) و رفتن پری به دانشگاه و مخالفت با نظرات استاد در کلاس درس شروع می‌شود، در حالی که در کتاب *فرنی*، اپیزود اول با دیدار فرنی و لین در ایستگاه قطار شروع می‌شود. در فیلم پری این دیدار به اپیزود دوم منتقل شده است. در واقع اپیزود اول فیلم *پری* (بخش دانشگاه) در منبع اقتباسی (داستان *فرنی*) وجود ندارد و فیلمساز آن را خلق کرده است. بخش کابوس صبحگاهی در اپیزود دوم زویی به گونه‌ای وجود دارد. شخصیت‌ها در اپیزود اول منبع اقتباسی (داستان *فرنی*) فرنی و لین هستند که به امیدگذراندن تعطیلات خوب با هم درایستگاه قطار یکدیگر را بعد از مدتی ملاقات می‌کنند.

از جمله عوامل سینمایی جهت بومی‌سازی در اقتباس سینمایی اثر از منبع اقتباسی شامل مواردی چون صحنه غرق‌شدن پری به دست همکلاسی‌ها با دستور استادش در خواب، پوشش پری (چادر)، استفاده از نورهای آبی و سبز کم‌رنگ بر روی تصویر پری، تصاویری از کوچه و بازار و بافت سنتی شهر، موسیقی با حال و هوای سنتی و عرفانی، استفاده از

جدول ۱- مطالعه تطبیقی شخصیت و کارکرد در منبع و اثر اقتباسی.

شخصیت و نقش در منابع اقتباسی	شخصیت و نقش در اثر اقتباسی
فرنی (اصلی)- منبع:"فرنی" و "زویی"- شخصیت اول ، دچار تحولات روحی	پری(اصلی)-شخصیت اول داستان ، دچار تحولات روحی
زویی(اصلی)-منبع :"فرنی" و "زویی"-شخصیت اول، تلاش برای کمک به خواهر	داداشی(اصلی)-شخصیت اول داستان، تلاش برای کمک به خواهر
لین (اصلی)- منبع: "فرنی"- دوست پسر فرنی ، در تضاد فکری با او	منصور (اصلی)- نامزد پری و در تعارض فکری با او
سیمور (اصلی)-منبع: "یک‌روزخوش.."-برادر بزرگ، خودکشی با تفنگ	صفا (فرعی اما تاثیر گذار)-برادر بزرگ خانواده، دارای ناخوشی روانی، خودکشی با آتش
مادر(اصلی)- منبع: "فرنی" و "زویی"-شخصیت نگران	مادر (اصلی)-شخصیت نگران، به دنبال راه حل برای پریشانی دختر
پدر(فرعی)- منبع: "زویی"-حضور در قاب عکسی قدیمی	پدر (غرعی) -در چند اپیزود در حال دیدن فیلمی از گذشته خانواده
بادی (فرعی) - منبع: "زویی"-برادر بزرگ خانواده ، زندگی در کلبه جنگل	اسد(اصلی)-برادر بزرگ خانواده،زندگی در روستایی دور افتاده
_____- عدم تناظر در اثر اقتباسی	سالک (اصلی)- شخصیتی خیالی، در نقش مراد و مرشد عرفانی پری
موریل،(فرعی)- منبع:"یک روز...-به همراه همسر در مسافرت و شاهد خودکشی سیمور	هلنا- (فرعی)- به همراه همسر در ماه عسل و شاهد خودکشی اسد
مادر موریل (فرعی)- منبع: "یک روز ...- نگران از رفتار سیمور	مادر هلنا (فرعی)-نگران از رفتار اسد
_____- عدم تناظر در اثر اقتباسی	استاد و همکلاسیها(فرعی)- نظرات استاد در تعارض با نظر پری
_____- عدم تناظر در اثر اقتباسی	کارگران تعمیرات خانه(فرعی)- در حال تعمیر خانه
_____- عدم تناظر در اثر اقتباسی	مولودی‌خوان‌ها(فرعی)- در حال مولودی خوانی خانه عمه
_____- عدم تناظر در اثر اقتباسی	دختر بچه – آتنه(فرعی)- در خانه عمه
دختر بچه،سیبل(فرعی)- منبع: "یک روز ...- صحبت با سیمور در مورد (موز ماهی)	دختر بچه زلیخا (فرعی)-صحبت با اسد در مورد ماهی های (عشق نور)
_____- عدم تناظر در اثر اقتباسی	بازیگران صحنه نمایش (فرعی)- در حال نمایش

تکنیک‌های نورپردازی (به عنوان مثال نور بر روی صندلی نزدیک پنجره)، استفاده از نوعی موسیقی درونی مثل صدای مداوم قدم‌های پری در خانه و خیابان و دانشگاه و یا صدای زمزمه‌های پری که جملات عرفانی نوشته‌شده روی تخته‌سیاه را تند می‌خواند، صدای کشیده‌شدن گچ روی تخته سیاه، مخالفت پری با اندیشه استاد در مورد تقابل اندیشه دو شاعر بزرگ ایران خیام و مولوی (که به نظر می رسد تضاد این دو اندیشه یکی از محورهای مضمونی کلیت فیلم باشد)، خواندن کتاب *سلوک* (با مضامین عرفان ایرانی و نه مسیحی) و استفاده از رنگ‌ها در طیف خاکستری و در مواردی آبی و سبز با حال و هوای عرفانی است. جدول (۲) عناصر روایی و تکنیک‌های سینمایی به‌کاررفته در اپیزود اول فیلم *پری* را نشان می‌دهد.

۴-۳. اپیزود دوم

در فیلم *پری* این اپیزود با مسافرت پری به اصفهان به قصد دیدار منصور انجام می‌گیرد. به علت اضافه شدن اپیزود اول که صحنه کابوس صبحگاهی و رفتن پری به دانشگاه است، مسافرت پری به اصفهان، به اپیزود دوم منتقل شده است و در داستان *فرنی* این بخش مربوط به اپیزود اول است. زمان صبح و بعد ازظهر و مکان تهران و اصفهان و شخصیت‌ها پری و منصور هستند.

مسافرت در فیلم *پری* برخلاف داستان *فرنی* که با قطار است، با اتوبوس انجام می‌شود و فضای جاده، جغرافیای ایران را نشان می‌دهد.

از جمله موارد بومی‌سازی در این اپیزود، شعرخواندن با مضمون عرفانی با صدای خسرو شکیبایی (به صورت صدای خارج متن)، محیط شلوغ خانه دارای معنای نمادین و مکمل ذهن پریشان پری، تصویر پری در آینه با صورت کثیف، تلفن قطع شده (نمادی از قطع ارتباط)، صداهای بیرونی مثل صدای قدم‌های پری و یا صدای اتوبوس در حال حرکت است. در مسافرخانه بین راهی، فضای بیغوله در بیابان با تکه پاره‌های ماشین قراضه به همراه تایرها و کثافات شهری (نمادی از تقابل بین زندگی شهری و فضای پاک بیابانی، است که در تصویر (۳) نمایی از آن دیده می‌شود. صدای مداوم عقربه ساعت می‌تواند نشان‌دهنده تداوم وضعیت بد روحی پری و حالت تعلیق در او باشد. موسیقی در بدو ورود به شهر اصفهان با حال و هوای عرفانی است. جدول (۳) عناصر روایی و تکنیکی به‌کاررفته در

تصویر ۳- اپیزود دوم فیلم پری.

اپیزود دوم را نشان می‌دهد.

۴-۴. اپیزود سوم

در فیلم *پری* این بخش مربوط به بحث و جدل پری و منصور در رابطه با تجارب شخصی عرفانی جدید پریاست و در داستان *فرنی* این بخش مربوط به اپیزود دوم (صحبت در مورد کتاب سبز رنگ) است. زمان، ظهر و بعداز ظهر و مکان در اصفهان و شخصیت‌ها پری و منصور هستند. با وجودی که این دو نفر معرف نسل دانشگاهی تحصیل‌کرده روز ایران هستند، منصور متعلق به طبقه فکری متفاوتی نسبت به پری است و این مسأله در صحبت‌هایشان نمود پیدا می‌کند. در نمایی از این اپیزود تصویری از پری دیده می‌شودکه در اتومبیل منصور نشسته است و رو به سمت دوربین شعری با مضمون عرفانی می‌خواند. می‌توان این نما را همان تکنیک فاصله‌گذاری برشت[۶] به حساب آورد. در بخش‌هایی از این نما باز هم شاهد صدای خارج از کادر تصویر هستیم. مثلاً صدای مکالمه پری و منصور بر روی تصاویری از شهر. به نظر می‌رسد مهرجویی به دنبال نوعی ساختارشکنی از متدهای متداول بوده است. از جمله عناصر تکنیکی در خلق صحنه هایی با حال‌وهوای بومی در این اپیزود، مواردی چون مکالمه پری و منصور راجع به شعر و شاعری و نظام دانشگاهی و خواندن شعری با مضمون عرفانی با تکنیک فاصله‌گذاری، مسجد امام با نورهای رنگی و صدای قدم‌های تند پری، صدای اذان و حرکت پری به صورت اسلوموشن (حرکت آهسته) و تکان‌خوردن چادر پری با باد در پله‌های پشت‌بام مسجد، موسیقی باد، فضای سنتی و پرنور و رنگارنگ رستوران،

جدول ۲- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود اول.

اپیزودها	الگوی کنشی گریماس درمنبع اقتباسی	الگوی کنشی گریماس دراثر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی‌کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود اول فیلم پری	ـــــ بخشی از صحنه کابوس در اپیزود دوم زویی	کنشگر: پری شی ارزشی:تمایل به شکستن مرزهای سنتی اموزشی دانشگاهی فرستنده: احساس تنفر از آموزه‌های دانشگاهی گیرنده: پری یاری دهنده: حال روحی بد پری-خواندن کتاب سالک بازدارنده: ---	میزانسن: {(۱) دوربین: متحرک/حرکت با سوژه- ۲) نورپردازی:نور کم/ فضاها تاریک / گستره رنگی خاکستری/ در بعضی موارد استفاده از نورهای رنگی در محدوده طیف رنگی سبز و آبی- ۳) چهره‌پردازی-و انتخاب لباس:چهره پریشان و رنگ پریده پری/ لباس:چادر یکدست مشکی- ۴)صحنه:خانه به هم ریخته در حال تعمیر پری/ خیابان شلوغ و پر سر و صدا/دانشگاه با راهروهای تاریک.} فیلم برداری: در بیشتر نماها دوربین متحرک با نمای لانگ شات و در پاره‌ای مواردی مدیوم لانگ شات. صدا: {(۱) نشانه‌های موسیقیایی: تقریبا بدون موسیقی/ موسیقی عنوان بندی به صورت کوبه‌ای با ضرباهنگ تند و حال و هوای عرفانی ۲) نشانه‌هایآواییغیرزبانشناسی: صدای مداوم قدم‌های پری / زمزمه‌های پری در حال خواندن جملات عرفانی بر تخته سیاه / صدای حرکت گچ بر روی تخته سیاه/صدای خیابان ۳) نشانه‌های کلامی: دیالوگ‌های تهاجمی‌پری با استاد و همکلاسی‌هایش} نشانه‌های نوشتاری: عنوان بندی فیلم / نوشته‌های روی تخته سیاه با مضامین عرفانی

جدول۳- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود دوم.

اپیزودها	الگوی کنشی گریماس درمنبع اقتباسی	الگوی کنشی گریماس دراثر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی‌کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود دوم فیلم پری	کنشگر: فرنی شی ارزشی:دیداربا لین و بهبود حال روحی‌فرنی فرستنده:دلتنگی،امیدبه‌گذراندن‌تعطیلات‌خوب گیرنده: فرنی/ لین یاری‌دهنده: ----- بازدارنده: حال بد روحی فرنی	کنشگر:پری شی‌ارزشی: مسافرت به اصفهان و دیدار منصور فرستنده: امید به تغییر حال روحی باتغییرودیدارمنصور گیرنده:پری/منصور یاری دهنده: اوضاع به هم ریخته خانه در حال تعمیر بازدارنده: -------	میزانسن: {۱) دوربین: متحرک باسوژه- ۲) نورپردازی: راهرو دانشگاه:تیره/خیابان‌روشن/جاده درروزروشن/ فضای مسافرخانه بین راهی: تیره با نور کمبیابان: بسیار روشن/ فضای شهری اصفهان و ترمینال: فضای روشن در روز روشن- ۳) چهره پردازی / انتخاب لباس- چهره پری: پریشان/ لباس پری: چادر یکدست سیاه- لباس منصور:پیراهن شلوار رنگی معمولی- ۴) صحنه:خانه شلوغ/ جاده/ بیابان/ ترمینال/خیابانهای‌اصفهان. فیلمبرداری: فیلمبرداری از بیشتر نماها به صورت لانگ شات و اکستریم لانگ شات. در پاره‌ای موارد مدیوم لانگ شات. صدا: {۱)نشانه‌های موسیقیایی: موسیقی از نوع سنتی کوبه‌ای با حال و هوای عرفانی در بدو ورود به اصفهان- ۲) نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسی: صدای قدم‌های پری/ صدای حرکت اتوبوس/ صدای خیابان/ صدای مردم در مسافرخانه بین راهی و ترمینال مسافربری . ۳) نشانه‌های کلامی: خواندن شعر به صورت صدای خارج از متن توسط خسرو شکیبایی/دیالوگ پری و منصور که در آن عدم مشابهت و سازگاری دیده می‌شود.} نشانه‌های نوشتاری: عنوان کتاب سبز رنگ

چهره سالک در آینه در حال ذکرخواندن و تکرارکردن پری با او، تصاویر واضحی از غذاها با معانی نمادین از تضاد حال و هوای روحی و دیدگاه‌های پری و منصور، نماهایی از پشت‌بام مسجد با تصویری از قفلی قدیمی به عنوان نمادی از درهای بسته به روی رهایی پری، پشت‌بام‌هایی با گنبدهای کوچک و فضای مخروبه‌مانند ذهنی روی آن، صدای خارج از کادر پری بر روی تصویر مخروبه و مرد سالک، تصویر سالک که به درون چاه می‌رود و آیاتی را به عربی می‌خواند (نماد عرفان اسلامی)، مولودی‌خوانی خانه عمه، النگوی طلای زن در مجلس مولودی‌خوانی (نمادی از عدم توجه پری به تعلقات دنیوی)، ذکر *علی‌علی* جمعیت مولودی‌خوان، حضور دخترکی به نام آتنه (نمادی از پاکی و معصومیت)، مرگ عمه (نمادی از بخشی از گذشته پری که درحال مرگ است)، فضای ذهنی زیرزمین مخروبه خانه عمه، حرکت اسلوموشن و صدای پا و درهایی که بی‌صدا کوبیده می‌شود، تصاویر سیاه و سفید، درهایی که باز نمی‌شود (نمادی از عدم رهایی پری از سردرگمی‌اش)، صدای سکوت و باد و تیک‌تاک (نشان‌دهنده تداوم سردرگمی‌پری) است. جدول (۴) عناصر روایی و سیستم سبکی به کار رفته شده در این اپیزود را نشان می‌دهد.

۴-۵. اپیزود چهارم

اپیزود چهارم در فیلم پری،مربوط به نامه نوشتن صفا، به پری و داداشی است. در منبع اقتباسی (داستان *فرنی*) بخش‌هایی از نامه‌نوشتن بادی را در اپیزود اول داستان می‌بینیم. زمان، صبح و مکان، خانه دورافتاده صفا در روستا و شخصیت‌ها، صفا و پری و داداشی و بخش‌هایی از کودکی

جدول۴- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود سوم.

اپیزودها	الگوی کنشی گریماس درمنبع اقتباسی	الگوی کنشی گریماس دراثر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی‌کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود سوم فیلم پری	کنشگر: فرنی شی ارزشی : صحبت در مورد کتاب سبزرنگ فرستنده: توضیح دادن تجربه خاص عرفانی فرنی به لین گیرنده:فرنی یاری دهنده: _____ بازدارنده:تفاوت دیدگاهشان،عدم توفیق در دیالوگ با هم، از حال‌رفتن فرنی	کنشگر: پری شیء ارزشی : بحث و جدل با منصور فرستنده: میل به برون فکنی احساسی نظرات و تجارب شخصی روحی پری گیرنده: منصور یاری دهنده: وضعیت نابسامان و تحریک‌پذیر بازدارنده: _____	میزانسن: {۱) دوربین:دربیشترمواقع متحرک وحرکت تراولینگ/ درپاره‌ای ازموارد‌پن وتیلت ودرانددکی مواردکرین ۲) نورپردازی: نورطبیعی روز/ نورهای رنگی نشاط آوردرمسجد و محیط رستوران/ نورزیاد درلحظه دیدن سالک/ نورطبیعی روز درخانه عمه اقدس/ نوردرمحدوده رنگی خاکستری درتجسم فضای ذهنی مخروبه‌ها ۳)چهره‌پردازی انتخاب‌لباس:چهره پری رنگ‌پریده وبیحال /چهره منصورطبیعی- لباس پری: چادر یکدست سیاه/ لباس منصورپیراهن و شلوار معمولی رنگی/لباس مولودی خوانهای خانه عمه :چادر سفید و رنگی/ لباس دخترک: پیراهن روشن. ۴)صحنه:خیابان‌دراصفهان/اتومبیل‌منصور/مسجدامام/رستوران/پشت‌بام‌رستوران/فضای‌مخروبه/ خانه عمه اقدس/ فضای ذهنی ازشهری مخروبه وخالی ازسکنه/ جاده} فیلم‌برداری:درانواع نماها لانگ شات،مدیوم شات واکستریم لانگ شات و درچند مورد کلوزآپ واکستریم‌کلورآپ. صدا: {۱) نشانه‌های‌موسیقیایی:___۲)نشانه‌های آوایی غیرزبانشناسی: صدای قدم‌های پری/ صدای اتوبوس درجاده / زمزمه‌های سالک درحال خواندن‌ایات عربی/ صدای محیط بیرون وخیابان / صدای علی علی گویان مولودی خوانان۳) نشانه‌های کلامی: دیالوگ پری ومنصور/ جملات سالک/ دیالوگ پری واعضای مولودیخوان / دیالوگ پری ودخترک)} نشانه‌های نوشتاری:--------

پری، هلنا، دخترک روستایی، خبرنگاران و اعضای خانواده که در محل حادثه حاضر شده‌اند، هستند. همچنین در این اپیزود صحنه خودکشی اسد را می‌بینیم که برخلاف داستان با شلیک گلوله نیست، بلکه به وسیله آتش‌سوزی کلبه چوبی‌اش است. لباس هلنا (همسر اسد) حوله حمام است در حالی که در داستان این‌گونه نیست و لباس سیمور، حوله است. در صحنه خودکشی صدای جیغ‌های مداوم هلنا را می‌شنویم که در داستان اصلی وجود ندارد. برای نشان‌دادن بخش نامه‌نوشتن صفا به داداشی و پری، فیلم‌ساز از مونولوگ صفا روبه‌روی دوربین استفاده کرده است. در بعضی از این موارد از تکنیک فاصله‌گذاری نیز استفاده شده است. همچنین حضور خبرنگاران در صحنه‌ی خودکشی اسد موردی است که اضافه بر داستان اصلی است. در دستان سوخته اسد تکه‌کاغذی را می‌بینیم که جمله کوتاهی را درباره دخترک نشسته در تاکسی بر روی آن نوشته شده است که در انتقال مضمون مورد نظر کارگردان نقش اساسی ایفا می‌کند. نامه صفا (خسرو شکیبایی) به داداشی (نقش مهم قلم و نوشتن در عرفان ایرانی)،گلایه مدام مادر از قطع‌بودن تلفن (نشان از قطع ارتباط) و آچار، پیچ‌گوشتی و وسایل تعمیر خانه در دستان مادر(نشانه‌ای از تلاش مادر برای تعمیر خانه و در واقع ترمیم روابط از هم پاشیده خانواده)، صدای خارج از تصویر صفا بر روی تصویر کودکی پری که در اتاق در میان کتاب‌ها راه می‌رود، حضورکارگردان با تکنیک فلاش‌بک، تصویری از مراقبه داداشی روی پشت‌بام، صحنه‌ای از پرت‌کردن کتاب‌ها بر سر صفا توسط داداشی و پری دیده می‌شود. جدول (۵) الگوهای روایی منبع و اثر اقتباسی و نیز تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده دراین اپیزود را به صورت تطبیقی نشان می‌دهد.

۴-۶. اپیزود پنجم

در فیلم *پری*، اپیزود پنجم به تلاش داداشی برای صحبت با پری به امید بهبود حال روحی او مربوط می‌شود. در منبع اقتباسی این بخش، در اپیزود دوم داستان *زویی* اتفاق می‌افتد. زمان صبح و مکان، خانه پری و شخصیت‌ها، داداشی و پری و مادر هستند. در فیلم *پری*، زیرزمین بسیار کم نور خانه پری را می‌بینیم که محل صحبت پری و داداشی است که در داستان اصلی وجود ندارد و توسط فیلم‌ساز به‌وجود آمده است و نیز در بخش‌های دیگری نماهای را از قدرت داداشی در انجام اعمال خارق‌العاده مثل چرخاندن چرخ دوچرخه و یادآوردن صدای زنگ ساعت قدیمی به وسیله چشم و ازاین‌دست را می‌بینیم که در منبع اصلی وجود ندارد و توسط فیلمساز اضافه شده است.

گفتگوی مادر با داداشی راجع به پری و وضعیت روحی او، لباس یکدست سفید داداشی (نمادی از عرفان)، گفتگوی داداشی با مادر درحین دوچرخه سواری بر روی پشت بام،استفاده از سنتور (نوعی‌ساز اصیل ایرانی)، دیدن چهره مرد سالک از میان نور بسیار زیاد، دیالوگ کلیدی داداشی و پری (چرا بیدارم کردی؟ داشتم خواب می‌دیدم که نشان‌دهنده وضعیت روحی پری در کلیت ماجرا به نوعی نقطه نظرفلسفی کارگردان است)، حرکت مداوم دوربین از صورت پری به روی صورت داداشی به همراه صداهای خارج از کادر، پیداکردن تلفن از زیر انبوهی از لباس‌ها (نمادی از ارتباط قطع‌شده)، بیان مفهوم فلسفی مهمی چون مفهوم «دل با یار و سر به کار» توسط داداشی و انجام حرکات عجیب توسط او برای نشان‌دادن فدرت‌های ذهنی خود به پری، بخش مخروبه زیرزمین خانه با رنگ‌ها تیره و فضا مبهم (مثل حفره‌هایی در دیوار که فقط چشم‌ها و دهان بازمانده پری در آن مشخص است و نشان‌دهنده ترس و سرگشتگی پری است)، اتاق تاریک و گردوخاک‌گرفته صفا و اسد (نشانه پوسیدگی عقاید آن‌ها از نظر داداشی و گذر زمان)، دفترچه یادداشت‌های اسد با زوم دوربین بر روی اشعار عرفانی آن و نیز کلام و شعر از جمله عناصر بومی مورد استفاده در این اپیزود است. جدول (۶) الگوهای روایی منبع و اثر اقتباسی و نیز تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده دراین اپیزود را به صورت تطبیقی نشان می‌دهد.

۴-۷. اپیزود ششم

این بخش در داستان پری مربوط به خودکشی اسد می‌شود و در

جدول ۵- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود چهارم.

اپیزودها	الگـوی کنشـی گریمـاس درمنبع اقتباسی	الگوی کنشی گریماس دراثر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی‌کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیـزود چهـارم فـیلم پری	بخش‌هـایی در اپیـزود اول داستان فرنی	کنشگر: صفا شیء ارزشی : نامه نوشتن به پری و داداشی فرستنده: میل بـه صـحبت باپری و داداشـی در مـورد مشایل عرفـانی و بـر حـذر داشتن آنها از زندگی اشتباه گیرنده: پری/ داداشی یاری دهنده: علاقه به پری و داداشی بازدارنده:گوشه گیری صفا	میزانس: {۱)دوربین:نوع حرکت دوربین بیشتر از نوع حرکت بر پایه متحرک تراولینگ است.در مواردی از حرکـت کرین هم استفاده شده است. در نماهای خانه حرکت پن و تیلت و مورب هم دیده مـی‌شـود. ۲) نورپردازی:نـور طبیعی روز در اتاق داداشی/ نور زیاد در اتاق صفا از پنجره پشت سر او / نور طبیعی محیط روستایی محل زندگی صفا / نور کم در کل به سوخته اسد.۳) چهره پردازی /انتخاب لباس:چهره داداشی سرحال و طبیعی / چهره مـادر نگران/چهره صفا متفکرانه و پریشان / چهره دخترک شاد و معصوم / چهره صـفا کـاملا سـوخته/ چهـره هلنـا پریشان و گریان_لباس داداشی کاملا سفید/ لباس مادر خانگی و دارای جیب‌هایی برای آجـار و. .../ لبـاس صـفا پیراهن شلوار معمولی / لباس دخترک پیراهن بلند دخترانه روشن/ لباس اسد کاملا سوخته /لبـاس هلنـا حولـه حمام_۴) صحنه:اتاق و تخت داداشی/ صحنه به هم ریخته خانه/ اتاق صـفا در محیطـی خـارج از شـهر/ فضـای روستای محل زندگی صفا/ خانه در کودکی پری/ کلبه در حال سوختن اسد} فیلم برداری:دوربین بیشتر نماها را به صورت لانگ شات گرفته است. در مواردی مثل آتش سـوزی کلبـه اسـد اکستریم لانگ شات صدا: {۱) نشانه‌های موسیقیایی: ___۲) نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسی: صدای آب و باد/ صدای شعله‌های آتش/ صدای جیغ مداوم هلنا_ ۳) شانه‌های کلامی: دیالوگ داداشی و مادر/ صدای صفا در حـال خواندن نامه و ادامه مونولوگ او / دیالوگ صفا و دخترک/ دیالوگ‌خبرنگار با صفا } نشانه‌های نوشتاری: تکه کاغذ در دستان جسد سوخته اسد

منبع اقتباسی مربوط به خودکشی سیمور است که در اپیزود سوم داستان *یک روز خوش برای موزماهی* اتفاق می‌افتد. زمان، صبح و مکان کلبه چوبی کنار رودخانه و شخصیت‌ها اسد، هلنا، دخترک کنار ساحل هستند. دخترک دراین اپیزود نقش مهمی ایفا می‌کند و نماد پاکی و معصومیت است. خودکشی اسد برخلاف داستان در منبع اقتباسی که به صورت ناگهانی و با شلیک گلوله به سر اتفاق می‌افتد، در فیلم پری به صورت خودسوزی درکلبه چوبی خارج از شهر و واکنش شدید احساسی هلنا، همسر اسد اتفاق می‌افتد.

به نظر می‌رسد فیلمساز سعی می‌کند نشان دهد اسد به واسطه تکامل روحی و یگانگی‌اش با طبیعت دست به خودکشی و پایان زندگی این دنیایی‌اش زده است در حالی که در داستان *یک روز خوش برای موز ماهی*، دلیل اعمال سیمور ناراحتی روحی او در نتیجه جنگ است. صحبت اسد با ابر و رودخانه و خورشید در منبع اقتباسی وجود ندارد. خودکشی اسد با خودسوزی در کلبه چوبی (بر خلاف منبع که با شلیک گلوله است)، تأکید زیاد فیلم‌ساز بر طبیعت؛ مثلاً صدای رودخانه و حرکت ابر (نشان از

تصویر ۴- اپیزود ششم فیلم پری.

تکامل روحی و یگانگی اسد با طبیعت بر طبق عرفان ایرانی)، صحبت اسد با ابر و رودخانه و خورشیدکه در منبع اقتباسی وجود نداردا‌ز عناصر ساخته شده است جدول (۷) الگوهای روایی منبع و اثر اقتباسی و نیز تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده دراین اپیزود را به صورت تطبیقی نشان می‌دهد

۴- ۸. اپیزود هفتم

در اپیزود هفتم فیلم پری، داداشی را می‌بینیم که با تقلید صدای

جدول۶- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود پنجم.

اپیزودها	الگوی کنشی گریماس درمنبع اقتباسی	الگوی کنشی گریماس دراثر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود پنجم فیلم پری	کنشگر: زویی شیء ارشی : صحبت با فرنی فرستنده:کمک به فرنی برای رهایی از استیصال،برگرداندنش به زندگی طبیعی گیرنده:فرنی یاری دهنده:استفاده از تجربیات عرفانی زویی بازدارنده: بدحالی فرنی و عدم توجه به دیالوگ	کنشگر: داداشی شیء ارزشی: صحبت کردن با پری فرستنده: امید به بهبود حال روحی پری و بازگردان او به زندگی طبیعی گیرنده: پری یاری دهنده: داشتن تجربیات مشترک عرفانی بازدارنده: عدم تمایل پری به صحبت با داداشی	میزانسن:{۱)دوربین: حرکت دوربین بیشتر تراولینگ در مواردی پن است- ۲) نور پردازی:در اتاق داداشی نور طبیعی روز/ پشت بام نور زیاد/ زیر زمین خانه نور کم / اتاق صفا و اسد نور بسیار کم- ۳)چهره پردازی و انتخاب لباس:چهره داداشی طبیعی و گاهی نگران/ چهره مادر نگران/ چهره پری آشفته و در مواردی گریان-لباس داداشی یکدست سفید و لباس رزم تمرین بازیگری / لباس مادر خانگی با جیب‌هایی پر از آچار / لباس پری یکدست سیاه- ۴) صحنه:اتاق داداشی/ خانه شلوغ/ پشت بام خانه/حیاط خانه/ زیر زمین / اتاق صفا و اسد} فیلم برداری:بیشتر نماهای فیلم از نوع لانگ شات و مدیوم لانگ شات است. در چند مورد نمای اکستریم کلوز آپ گرفته شده است. صدا: {۱) نشانه‌های موسیقیایی: صدای سنتور.۲) نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسی:صدای دوچرخه / صدای باد/ صدای شکستن ظرف شیشه‌ای در زیر زمین۳) نشانه‌های کلامی: دیالوگ داداشی و مادر/ دیالوگ داداشی و پری/صدای صفایا اسد که اشعاری را می‌خواند.} نشانه‌های نوشتاری: دفترچه خاطرات اسد/ اشعار روی دیوار

جدول ۷- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود ششم.

اپیزودها	الگوی کنشی گریماس درمنبع اقتباسی	الگوی کنشی گریماس دراثر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی‌کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود ششم فیلم پری	کنشگر: سیمور شی ارشی:خودکشی فرستنده: میل به تمام کردن زندگی گیرنده:سیمور یاری دهنده: عدم‌تعادل روحی بازدارنده:------	کنشگر: اسد شیء ارزشی : خودکشی فرستنده: میل به تمام کردن زندگی، خستگی روحی گیرنده: اسد یاری‌دهنده: وضعیت نامتعادل روحی اسد، بازدارده:-------	میزانسن: {۱)دوربین:حرکت دوربین بیشتر تراولینگ و در مواردی پن و تیلت است.در یک مورد هم از حرکت کرین استفاده شده است. ۲) نورپردازی: نور طبیعی- ۳) چهره پردازی و لباس:چهره هلنا جوان و تر و تازه /چهره اسد با موی سفید و آرام/چهره دخترک: معصوم. لباس هلنا حوله حمام/لباس اسد کت معمولی/لباس دخترک پیراهن دخترانه روستایی و روسری-۴) صحنه:کلبه اسد/ ساحل کنار رودخانه.} فیلم برداری:نماها در اکثر مواقع لانگ شات هستند. صدا: {۱) نشانه‌های موسیقیایی: ____ ۲) نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسی: صدای خارجی طبیعت/ صدای سوخته شدن کلبه چوبی/ جیغ مداوم هلنا/ ۳) نشانه‌های کلامی: دیالوگ تلفنی هلنا و مادرش / دیالوگ اسد و دخترک / صحبت اسد با آب و ابر/ صدای هلنا } نشانه‌های نوشتاری:_____

برادربزرگش صفا سعی در صحبت با پری و تغییر حال و هوای روحی او دارد. در منبع اقتباسی این بخش در اپیزود سوم داستان *زویی* اتفاق می‌افتد. زمان، صبح یا بعد از ظهر و مکان، خانه پری و اتاق اسد و صفا و شخصیت‌ها شامل داداشی و پری و در بخشی مادر هستند. دراین اپیزود داداشی، لباس تمرین که لباس رزم است به تن دارد که این خود به نوعی

تصویر ۵- اپیزود هشتم.

کنایه‌ای به وضعیت داداشی و نقش او در مواجهه با فضای کلی ماجرا و تلاش او در بهبود حال روحی نابسامان پری است. تمرین داداشی برای تقلید صدای صفا، دیدن ظرف غذا با تکه‌های گوشت در آن به شکل ماهی در حال حرکت توسط پری (نشانه‌ای از وضعیت روحی بد او و تنفرش از تمایلات نفسانی و دنیوی)، عصبانیت پری از داداشی بعد از شنیدن اصطلاح *چونه آهنی* از او از عناصر ساخته‌شده توسط فیلم‌ساز است. جدول (۸) الگوهای روایی منبع و اثر اقتباسی و نیز تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده دراین اپیزود را به صورت تطبیقی نشان می‌دهد.

۴- ۹. اپیزود هشتم

این بخش در منبع اقتباسی وجود ندارد و فیلم‌ساز بنا به ضرورت داستان، آن را خلق کرده است و مربوط می‌شود به تلاش داداشی برای پیدا کردن پری که از خانه رفته است. فیلمساز تلاش می‌کند با قرار دادن پری در کلبه سوخته اسد نشان دهد که پری، هر لحظه ممکن است به سرنوشتی مشابه سرنوشت برادر بزرگ‌ترش است دچار شود. تلاش‌های داداشی بالاخره به ثمر می‌نشیند. در بخش پایانی این اپیزود که بخش

جدول ۸- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود هفتم.

اپیزودها	الگوی کنشی گریماس درمنبع اقتباسی	الگـوی کنشـی گریمـاس دراثـر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی کنشیریماس در منبع اقتباسی و اپیزود هفتم فیلم پری	کنشگر: زویی شیء ارزشی : تلفن به فرنی بـا تقلید از صدای بادی فرستنده: امید به بهبود حـال فرنی از طریق تقلیـد صـدای بادی و هم صحبتی با فرنی گیرنده: فرنی یـاری‌دهنده:تقلیـد صـدای بادی،علاقه فرنی به صحبت بـا بادی بازدارنده:شـناختن صـدای او توسط فرنی	کنشگر:داداشی شیء ارزشی : تقلید صـدای صـفا و صحبت با پری فرستنده:تمایل شدید به تغییر حال و هوای روحی پری و بازگردانـدن او به زندگی طبیعی گیرنده: پری یاری‌دهنده: توانایی تقلیـد صـدای اسد بازدارنده:به‌کاربردن اصطلاح "چونه آهنی	میزانسن {۱) :دوربین: حرکت تراولینگ و در پاره ای موارد پن . ۲) نورپردازی:خانه پری کم نور و سایه روشن/تاق اسد و صفا تاریک. ۳) چهره پردازی و لباس:چهره پری بسیارپریشان و بی حال/چهره مادر نگرانچهره داداشـی پرتلاطم ودر حال تلاش_لباس پری چادر رنگی/لباس مادر خـانگی لبـاس داداشـی لبـاس تمرین.۴) صحنه:خانه/ اتاق اسد وصفا} فیلم برداری: نماها بیشتر لانگ شات و مدیوم لانگ شات و در یک مورد اکستریم کلوز آپ صدا: {۱) نشانه‌های موسیقیایی: _____ ۲) نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسی: صدای باد ۳) نشانه‌های کلامی: دیالوگ مادر با پری/ دیالوگ تلفنی داداشی با پری / دیالوگ مـادر بـا داداشی} نشانه‌های نوشتاری: _____

جدول ۹- بررسی تطبیقی عناصر روایی و سینمایی منبع و اثر اقتباسی فیلم پری- اپیزود هشتم

اپیزودها	الگوی کنشی گریماس درمنبع اقتباسی	الگوی کنشی گریماس دراثر اقتباسی	تکنیک های سینمایی
الگوی‌کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود هشتم فیلم پری	_____	کنشگر: داداشی شی‌ارزشـی : پیـدا کـردن پـری و ادامه صحبت با او فرسـتنده:نگرانی داداشـی بـه خاطر گم شدن پری گیرنده: پری. یاری دهنده:توانایی خـاص روحـی روانی داداش بازدارنده:____	دوربین:{۱) حرکت دوربین بیشـتر تراولینـگ اسـت. ۲)نـورپردازی: در راه رسـیدن بـه کلبـه اسـد تـار یـک / در کلبـه اسـد روشـن / در صـحنه فیلمبـرداری نـور طبیعـی روز-۳)چهـره‌پـردازی و انتخـاب لباس: چهره پـری آرام و خسـته و در نهایـت شـاد/ چهـره داداشـی آرام و مطمئن/لبـاس پریبیکدسـت سیاه.لباس داداشی لبـاس تمـرین ۴)صـحنه: خانـه/راه کنـار رودخانـه/ کلبـه اسـد/ فضـای بیرونـی در صحنه فیلمبرداری داداشی.} فیلم برداری: نماها بیشتر لانگ شـات و در مـوارد انـدکی اکسـتریم کلـوز آپ و اکسـتریم لانـگ شـات است. صدا: {۱) نشانه‌های موسیقیایی: موسیقی پایانی فیلم۲)نشانه‌های آوایی غیر زبان شناسی: صدای آب رودخانه/ صدای شنا کردن داداشی / صدای جیغ مانند پرنده در ابک گراند تصویر کلبه اسد/ صدای خنده زنان و دختران در صحنه فیلمبرداری: ۳)شانه‌های کلامی: دیالوگ تلفنی مادر با منصور/ دیالوگ مادر با پدر / دیا لوگ مادر و داداشی/ دیالوگ پری و داداشی/ صحبت‌های سر صحنه فیلم برداری داداشی.} نشانه‌های نوشتاری: تیتراژ پایانی فیلم

پایانی فیلم نیز می‌باشد، صحنه‌ای را می‌بینیم که نقش نمادین و مهمی در انتقال مضمون عرفانی مورد نظر فیلم‌ساز دارد. آنجا که داداشی با دستان خود برای پری لقمه می‌گیرد و روزه سه‌روزه‌اش را باز می‌کند. در مسیر داداشی به سمت کلبه اسد، نمایی را می‌بینیم که داداشی به درون رودخانه می‌رود که ماهی‌های «عشق نور» مورد نظر اسد در آن شنا می‌کنند. آب می‌تواند نشانه‌ای بر تطهیر و پاکی باشد. صداهای طبیعت مثل صدای آب در رودخانه و صدای جیغ‌مانند پرنده‌ای در بک‌گراند تصویر کلبه و یا صدای سوختن آتش می‌تواند نقش کمک‌کننده‌ای برای انتقال مفهوم مورد نظر داشته باشد.

نمایش قدرت عرفانی داداشی در نگاه‌کردنش به انگشتر و پیداکردن جای پری، استفاده از اصطلاحاتی چون *بازیگرخدایی* و *کوزه به سرها*، بازکردن روزه سه‌روزه پری با دستان داداشی (نمادی از موفقیت داداشی در حل بحران)، صدای آب و آتش و باد و طبیعت به عنوان نوعی موسیقی طبیعی (نمادی از پیوستگی با طبیعت) از عناصر مورد استفاده فیلم‌ساز در خلق اثر بوده است. جدول (۹) الگوهای روایی و نیز تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده دراین اپیزود را به صورت تطبیقی نشان می‌دهد.

پژوهش حاضر به منظور مطالعه فرایند اقتباس در فیلم *پری* داریوش مهرجویی بر گرفته از داستان‌های *فرنی* و *زویی* و *یک روز خوش برای موزماهی* انجام پذیرفته است. جهت تحلیل فرایند اقتباس، از الگوی روایت‌شناسی (الگوی کنشگر گریماس) و الگوی تحلیل ساختاری فیلم (الگوی بوردول) استفاده شده است که هر دو از روش‌های تحلیل ساختارگرایی محسوب می شوند. پژوهش در هشت مرحله انجام گرفته است و پرسش‌هایی که پژوهش در جهت رسیدن به پاسخ آن‌ها صورت پذیرفته است شامل موارد زیر است: ۱. آیا الگوی کنشگر گریماس قابلیت انطباق‌پذیری بر آثار منتخب را دارد؟ ۲. تغییر خط روایی از منبع اقتباسی به اثر اقتباسی چگونه صورت گرفته است؟ ۳. داریوش مهرجویی در اقتباس سینمایی از منبع به اثر اقتباسی از چه تکنیک‌های سینمایی استفاده کرده است؟ ۴. فرایند بومی‌سازی در اقتباس سینمایی فیلم پری چگونه انجام گرفته است؟

نتیجه

در پاسخ به سوالات پژوهش در جهت اهداف، اولین یافته‌ای که به‌دست آمد این است که منابع اقتباسی (داستان‌های *فرنی* و *زویی* و *یک روز خوش برای موز ماهی*، هر سه نوشته سلینجر) و همچنین اثر اقتباسی (فیلمنامه *پری*) همگی قابلیت انطباق بر الگوی روایت‌شناسی گریماس را دارند و عناصر اصلی الگوی کنشگر گریماس در آنها در تقریبا بیشتر موارد یافتنی است و الگوی ساختاری کنشگر گریماس نیز الگوی مناسبی برای بررسی داستان‌ها بود. دومین یافته پژوهش این است که خط روایی در فیلم نسبت به منابع تغییر زیادی نکرده است. توضیح دقیق‌تر این که در اپیزودهای میانی درصد شباهت در خط روایی اپیزودها بین منبع و اثر اقتباسی نزدیک به هشتاد درصد است. این در حالی است که دو اپیزود ابتدایی و انتهایی درصد تطابق صفر رانشان می‌دهد. این بدان معناست که فیلمساز دو اپیزود اضافه کرده است و در باقی موارد با درصدی بالا، همسو با خط روایی منبع حرکت کرده است. با این حال و با توجه به این نکته قابل بحث که اقتباس هنری را باید به عنوان کلیتی موجود در قلمرو دانش نقد ادبی هنری دید و مورد مطالعه قرار داد، توجه به جزییات تغییر و تبدل از منبع به اثر اقتباسی، از جهت تأکید بر روند اقتباس است و به معنای تأیید و تأکید بر روش مطالعه جزء به جزء در پدیده اقتباس نیست. یافته بعدی این است که به منظور تکمیل مطالعات و از آن جهت که جامعه آماری علاوه بر داستان (نظام نوشتاری)، فیلم (نظام بصری) نیز هست، می‌توان اپیزودهای به‌دست‌آمده از داستان‌ها که منطق بر الگوهای ساختارگرایی طبقه‌بندی شده‌اند را محور مطالعه تکنیکی قرار داد. مطالعه تطبیقی بین منابع و آثار اقتباسی با تأکید بر دو محور الگوی روایی و عناصر تکنیکی سینمایی نشان می‌دهد که می‌توان فیلم *پری* را در هشت اپیزود مورد مطالعه قرار داد. داریوش مهرجویی در مواردی اپیزودهایی را اضافه کرده است. مثل اپیزود اول و آخر فیلم و در مواردی نیز تغییراتی در آن به‌وجود آورده است. مثل صحنه خواب‌دیدن پری که نسبت به داستان *فرنی* متفاوت است. در پاسخ به سوال سوم، فیلمساز در فیلم *پری*، در اپیزودهای مختلف از عناصری استفاده کرده است که آن چیزی است که به فراخور موقعیت و در مناسبت با فرهنگ ایرانی آن را خلق کرده است. از آن جمله‌اند: تقابل اندیشه دو شاعر بزرگ ایران (مولوی و خیام) در کلاس درس و استفاده از جملات با مضامین عرفانی بر روی تخته‌سیاه کلاس درس، پوشش چادر پری، موسیقی سنتی ایرانی با حال‌وهوای عرفانی و جایگزینی کتاب سلوک با مضمون مسیحی در فرهنگ منبع با کتاب سلوک با مضامین عرفانی در فرهنگ اثر اقتباسی، حال‌وهوای ایرانی فضای مسافرخانه بین‌راهی، موسیقی سنتی در بدو ورود به اصفهان، نماهای لانگ‌شاتی از شهر با نشان دادن فضای سنتی ایرانی، نورهای رنگی نشاط‌آور در مسجد و محیط رستوران و نیز نور زیاد در لحظه دیدن سالک، مجلس مولودی‌خوانی و شعرهایی در مدح حضرت علی، فضای مخروبه و ذهنی از شهری خالی از سکنه برای نشان‌دادن حال و هوای عرفانی، دفترچه خاطرات اسد با اشعاری با درونمایه عرفانی، تأکید زیاد بر طبیعت؛ مثلاً صدای رودخانه و یا حرکت ابر برای نشان دادن یگانگی روح اسد با طبیعت، قدرت روحی خاص داداشی مثل نگاه‌کردن به انگشترش برای پیدا کردن پری، خلق ماهی‌های *عشق نور* به جای *موز ماهی‌ها*، تأکید بر عنصر تطهیرکنندگی آب، ساختن فضایی مثل زیرزمین بسیار کم‌نور خانه و حیاط بزرگ و استخر خالی خانه پری، برجسته کردن دخترک که نمادی از پاکی و معصومیت است و مواردی ازاین دست. فیلم‌ساز در خلق فیلم پری به وضوح دغدغه فلسفی- عرفانی دارد. فیلم پری نگاه ویژه ای نیز به شخصیت زن دارد. مواردی که گفته شد به همراه موارد اضافه‌تر در متن به خوبی این نکته را عیان می‌کند. اسامی شخصیت‌ها نیز به اسامی‌آنها در منبع اقتباسی‌شان نزدیک است مثل پری به جای فرنی، اسد به جای سیمور و مواردی از این دست. الگوی کنشگر گریماس در دورانی از زندگی فکری گریماس ساخته شد که او بر منطق ساختارگرایی تأکید داشت. پس از این دوران فکری، او مطالعات جدیدتری را انجام داد. جا داردکه در پژوهش‌های آتی این یافته‌ها نیز بر روی داستان‌ها مورد مطالعه قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. عنوان کتابی از نویسنده آمریکایی، جروم دیوید سلینجر است که در سال ۱۹۶۱ به چاپ رسیده است.

۲. عنوان کتابی از جروم دیوید سلینجر است که نخستین‌بار در ۱۹۴۸ در مجله *نیویورکر* و سپس در کتاب *نُه داستان* منتشر شد.

۳. میزانسن به معنای چیدن عناصرجلوی دوربین فیلمبرداری است. عناصر میزانسنِ سینمایی عبارتند از: طراحی صحنه، نور، لباس،آرایش بازیگران، دکور، ترکیب‌بندی، قاب تصویر، حرکت و فضا است

۴. تدوین (مونتاژ) به معنی چیده‌شدن نماها براساس خط داستانی‌فیلمنامه کنار هم است. تدوین مرحله بعد از اتمام فیلمبرداری است که نماها براساس خط داستانی فیلمنامه کنار هم چیده می‌شوند. دراین مرحله است که نماها و صداهای مختلف خط روشن و روانی پیدا می‌کنند. درتدوین، فیلم، ضرباهنگ و ریتم مورد نظر را پیدا می‌کند و اندازه زمانی نما و نقطه قطع هر نما مشخص می‌شود، به گونه‌ای که انتقال از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر نرم و بدون پرش انجام پذیرد.

۵. موج نو به جنبشی در سینمای ایران اشاره دارد که اواخر دهه۱۳۴۰ پا گرفت. فیلم‌های *گاو* از داریوش مهرجویی، *قیصر* از مسعود کیمیایی و *آرامش* در حضور دیگران از ناصر تقوایی از نمایندگان اصلی این موج به‌شمار می‌روند؛ اگرچه نشانه‌های آغاز موج نوی سینمای ایران پیش‌تر، اوایل دهه۱۳۴۰، با فیلم‌های *خانه سیاه است* (فروغ فرخزاد)، *جلد مار* (هژیر داریوش)، *خشت و آینه* (ابراهیم گلستان) و *شب قوزی* (فرخ غفاری) در واکنش به فیلم‌فارسی ظهور کرده بود (ویکی پدیا).

۶. تکنیک فاصله‌گذاری برشت از اصطلاحات هنرهای نمایشی است فاصله‌گذاری فرایندی در تئاتر روایی برتولت برشت است که در آن با استفاده از عناصر متعدد، از جمله نور و موسیقی و نحوه بازی، از غرقه‌شدن تماشاگر و بازیگر در نمایش جلوگیری می‌شود.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، ایران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، ایران: نشرمرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، ایران: انتشارات آگه.

اشرف ابیانه، شهرام (۱۳۸۳)، در پی دنیای خیالی، نگاهی به اقتباس ادبی در سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷، مجله *هنر و معماری*، شماره ۵۴، صص ۱۴۶.

بهارلو، عباس (۱۳۸۳)، تاریخچه‌ی اقتباس ادبی در سینمای ایران، نشریه فرهنگ و هنر، فارابی، شماره ۳۱، صص ۳-۱۱.

بوردول، دیوید (۱۳۷۳)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران، ایران: انتشارت بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمه فتاح محمدی، تهران، ایران: نشرمرکز.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهبا، تهران، ایران: انتشارات مینوی خرد.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، فریدون بدره‌ای، چاپ سوم، تهران، ایران: انتشارات توس.

تراب‌زاده، زینب (۱۳۹۳)، فرایند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی. مورد مطالعه داستان و فیلمنامه گاو، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*.

تولان، مایکل. جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه-زیبایی‌شناسی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

سجودی، فرزان (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشرعلم،چاپ‌سوم.

سیگر، لیندا (۱۳۸۷)، *نگارش فیلمنامه اقتباسی*، تهران، ایران: انتشارات‌نیلوفر.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۲)، روایت و روایت‌شناسی، *مجله هنر و معماری*، شماره ۸، صص ۳۲۱-۳۵۰.

دانش، مهرزاد (۱۳۹۵)، مروری بر اقتباس‌های ادبی در سینمای ایران،جرقه‌هایی در تاریکی. مجله *سینما و ادبیات*، شماره ۲.

ریکور، پل (۱۳۸۹)، *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی، چاپ‌چهارم، تهران، ایران: نشر مرکز.

قره شیخلو، علیرضا؛ وفایی، مهدی (۱۳۸۵)، *داریوش مهرجویی نقد آثار از بانو تامهمان مامان*، تهران، ایران: انتشارات هرمس.

گریماس، آلگرداس (۱۳۸۹)، *نقصان معنا*، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران، ایران: انتشارات علم.

مراد عباسی، مزدا (۱۳۹۰)، *ساختارشناسی جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران*، تهران، ایران: انتشارات سوره مهر.

مرادی، شهناز (۱۳۶۸)، *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، تهران، ایران: انتشارات آگاه.

لزگی، حبیب‌الله؛ عباسی، مزدا (۱۳۸۹)، اقتباس سینمای ایران از ادبیات معاصر، *مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دوره جدید شماره ۱(پیاپی ۵)، صص ۸۵-۱۰۰.

لزگی. عباسی (۱۳۸۹)، اقتباس سینمای‌ایران از ادبیات داستانی معاصر، مجله *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*.

عشقی، بهزاد (۱۳۸۹)، اقتباس ادبی در سینمای مهرجویی، مجله *هنر و معماری*، شماره ۶۴.

خادمی، چترودی (۱۳۸۸)، تحلیل معنا ساختاری دو حکایت از تاریخ بیهقی با تکیه بر الگوی کنشگرهای گریماس، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد.

نبی‌لو، علیرضا (۳۸۹)، روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه، مجله *ادب‌پژوهی*، شماره ۱۴، صص ۷-۲۸.

موسوی‌لر،اشرف‌السادات؛ مصباح، گیتا (۱۳۹۰)، تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک براساس الگوی کنشی گریماس، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، شماره ۴۵، صص ۲۳-۳۳.

امینی، رضا (۱۳۹۳)، گریماس معناهای گریزان. بررسی و نقد کتاب نقصان معنا، پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال چهارم، شماره ۳، صص ۱-۱۴.

یوسف‌نیا، شراره (۱۳۷۴)، نقد و تحلیل فیلم *پری*، مجله *سینما تئاتر*، شماره ۷، صص ۱۶-۱۹.

صافی پیرلوجه، حسین؛ فیاضی، مریم‌السادت (۱۳۹۴)، نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت، مجله *نقد ادبی*، شماره ۲.

Analysis of the Adaptation Process in "Pari" Movie by Dariush Mehrjoui Using Grimes's Active Narrative Pattern and Bordel's Film Structural Analysis Pattern*

Fatemeh Radnia[**1], Fathollah Zare Khalili[2], Fariba Gharavi Manjili[3], Ashkan Rahmani[4]**

[1]Master of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.
[2]Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.
[3] Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.
[4] Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.
(Received: 17 Aug 2020, Accepted: 24 Mar 2021)

Artistic adaptation can be studied by careful examination of the narrative elements of a story and technical study of an artwork. Famous and popular literary works are always a basis for creation of cinematic works. Due to the inherent tendency of film and literature to represent and narrate, these two have been inextricably linked since the early days of cinema. Where we want to talk about unity and similarities between the visual and written systems and if one can go further and talk about the unity of all arts, narration comes to mind. Narrative, as the greatest outcome of structuralism, is one of the most important disciplines of modern literary theory. Many structuralists have tried to provide basic instructions from various narratives in order to formulate narratives structurally. Greimas started his work on the basis of linguistic-structuralist discoveries of Ferdinand de Saussure and Roman Jakobsen, and sought to describe the constituent elements of the narratives as a refashioning approach to the study of literary works. Narrative theories are a methodological criterion for analyzing narrative. In Greimas's theory of narratology, the depth of narrative construction is analyzed. In his opinion elements that are deep construct meaning. In new literary and artistic criticism topics, narratives are not limited to the field of literature and tracking narrative elements are also efficient in other art fields such as filmmaking. The present study was conducted to study the process of adaptation in Pari based on Greimas's narratological model. The study of the process of localization, as well as the study of cinematic techniques used in the process of cinematic adaptation of the fairy tale film, were among the issues that the researcher sought to investigate in the study of the adaptation process. The research is descriptive-analytical. It has been done in a library method with a string discourse approach (adaptation) and studies of cinematic elements in the Pari, using the Bordwell film structural analysis model. The result indicates that both source and adaptive works can be adapted to the Greimas narrative pattern and that the episodes obtained from the study of the narrative model of the story can be considered as an axis in cinematic technical studies. Dariush Mehrjoui as an adaptation filmmaker also uses technical elements in accordance with the situation and on the relation to Iranian culture.The technical study was based on the study of the structure of Pari film, each episode was examined from several axes, including mezzanine, which itself consists of four areas (scene, face painting and clothing selection, lighting and camera movement); In addition, sound and written signs also were studied and the results are shown in tables along with other efficient criteria that can be found in regards to technical study of cinematic elements. The Bordwell model was chosen for its brevity and efficiency. However, a more detailed study of all parts of the same pattern or other parallel patterns and especially the study of the editing process that was left out in the present study is recommended.

Keywords
Cinematic adaptation, Pari film, Dariush Mehrjoui, Narrative, Greimas, Bordwell.

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Analysis of the process of adaptation in the films of Dariush Mehrjoui" Case study: "Peri and Sara" under the supervision of second and third authors and the advisory of forth author at Shiraz Art Univesrity in 2018.
**Corresponding Author: Tel: (+98-0921) 1815079, Fax:(+98-071) 36242800, E-mail: aydaraadniya191090@gmail.com