نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۳-۲۰۰۸

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 13, No. 25, Winter 2022

A Comparative Study of the Narrative Elements of the Adapted work (Franny and Zooey and A Perfect Day for Banana fish) with the Adapted film (Pari Movie) Based on the Grimas Narrative Model

(Scholarly-Research)*

Fatemeh raadniya [1], Fathola zarekhalili [2]

1. Introduction

Structuralism means the study of the interrelationships between the components of an object or subject. Narratology as a gift of structuralism; It is one of the most important theoretical areas. Many structuralist scholars have tried to provide basic rulings on the various narratives so that they can fit all narratives into a particular format. Algeria Julien Grimas With the publication of his book, Structural Semantics (1966) he tried to achieve the general grammar of the narrative language by presenting the pattern of action and chains of narrative and to analyze each narrative with its narrative structure. The aim of this study was to identify and study the change of narrative line from source to adaptation and to study the narrative processes of conversion of source to adaptation as well as theory. Grimas

*Date received: 09/05/2021 Date accepted: 07/12/2021

1. **Authorauthor author**: Graduate of Art Research, Shiraz University, Iran**.** aydaraadniya191090@gmail.com
2. Assistant Professor Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Iran. zarekhalili@shirazu.ac.ir

suggested that the general classification governing all narratives should consist of only six roles or commonalities in three two way confrontations. These categories are: subject / object, giver / receiver, helper / adversary. In Iranian cinema, the Pary film (1995) is based on the novel Porridge Vesuvii and the short story "A Good Day for the FishFish" by Jerome David Salinger.

2.Methodology

The research is done in six stages. In the first stage, gathering library information, completing theoretical foundations, reviewing the research background, studying the adapted literary works, studying the adapted screenplay and watching the selected film are done. Then a comparative study of the narrative components obtained in the source and the adaptation effect is performed. In the next step, the narrative techniques used by the filmmaker in changing the narrative line of the story to the film are studied. (Output of this step: tables of classification of narrative elements of the source (story text) and adaptation effect (film) to classify and facilitate comparative study between the two) and finally information analysis and conclusion is done.

3.Discussion

Structuralism is a method that systematically studies phenomena in the field of humanities. Grimas, considering Saussure's system of confrontation, believed that all narratives could be adapted to a system of common signs.

Mehrjoui in the cinematic translation of films from adapted sources of processes such as changing the text-to-film narrative system, deleting, adding, reducing, expanding, repeating, generalizing, highlighting, replacing images, interfering,

thematic diversity, changing crisis and story climaxes, changing In the nature of the characters, change in the beginning and end of the story, change in the social position of the characters and objects is used.

The present study, in parallel with studying the changes in the narrative line from source to adaptation, also studies these changes.

4.Conclusion

The present study was conducted to study the process of adaptation in two selected works of Dariush Mehrjoui based on Grimas's narrative model (syntactic rule and active patterns). Comparative study of how the narrative line is adapted and the study of narrative processes in converting the source into an adapted work were among the issues that the researcher sought to find answers to in the study of the adaptation process.

The questions raised in this research are: 1) What changes has the narrative line of the story from the source to the adaptation effect during the adaptation? 2) What narrative processes has the filmmaker used in converting the narrative line of the text of the story into a screenplay?

In answer to these questions, it must be said that the structural pattern of Grimas actor is a good pattern for examining stories. In order to complete the studies, and since the statistical population is in addition to the story (writing system), there is also a film (visual system), the episodes obtained from the stories, which are logically classified according to structuralist patterns, can be the focus of technical study.

The first finding of the research is that the narrative line in the film has not changed much compared to the sources. A

more accurate explanation is that in the middle episodes, the similarity in the narrative line of the episodes between the source and the adapted work is close to eighty percent 80%. This is while the two initial and final episodes show a zero matching percentage. This means that the filmmaker has added two episodes and in the other cases, with a percentage of nearly eighty, has moved in line with the narrative line of the source. However, and given the debatable point that artistic adaptation should be seen and studied as a whole in the realm of literary art criticism, attention to the details of the change and transformation from source to adaptation in orded to emphasize the process. It is an adaptation and does not mean confirmation and emphasis on the method of detailed study in the phenomenon of adaptation.

In response to the second question, narrative processes in source-to-effect adaptation were studied in each episode, and the results were summarized in a table. Among the narrative processes, increase, deletion, and highlighting have the largest share. However, other psychological tricks can also be traced.

Finally, it is necessary to explain that Grimas's activist paradigm was created at a time in Grimas's intellectual life when he emphasized the logic of structuralism. After this period of thought, he conducted newer studies. In future research, these findings should also be studied on stories.

Keywords: Narratives science, Pari Film, Grimas, Dariush Mehrjoui, Salinger, Cinematic Adaptation

References [In Persian]:

Abyaneh.A. (2004). Following the imaginary world, a look at literary adaptation in Iranian cinema from the beginning to 1357. *Journal of art and architecture. Nos. 54, 146.*

Ahmadi, B. (1370). *Text structure and interpretation*. Tehran. Iran: Markaz Publishing.

Ahmadi, B. (1371). *From visual cues to text*. Tehran, Iran: Markaz Publishing.

Amini. (2014). Grimas elusive meanings. review and critique of the book meaning loss. *Critical research journal of humanities texts and programs, institute of humanities and cultural studies.* Fourth Year, No. 3, 1-14.

Baghen, A. (1382). *What is cinema?* translated by Mohammad Shahba. Tehran. Iran: Hermes Publications.

Bertens, Y. (2003). *Literary theory*. translated by Farzan Sojudi. Tehran. Iran: other song publications.

Bertens, H. (1384*). Foundations of literary theory*. translated by Mohammad Reza Abolghasemi. Tehran. Iran: Fish Publishing.

Bordwell, D. (1373). *Narration in a feature film.* translated by Aladdin Tabatabai. Tehran. Iran: Farabi Cinema Foundation Publishing.

Bordwell, D. Thomson, K. (1383). *Art Cinema*. translated by Fattah Mohammadi. Tehran. Iran: Publication Center.

Borch.N. (1383*). Time and place in the cinema*. translated by Hassan Siraj Zahedi. Tehran. Iran: ministry of guidance Printing Company.

Cigar, l. (2008) .*Writing an adapted screenplay*. Tehran. Iran: Niloufar Publications.

Daad, S. (2008*). Dictionary of literary terms*. Tehran. Iran: Morvarid Publications.

Eagleton, T. (1380). *An introduction to literary theory*. translated by Abbas Mokhber. Tehran, Iran: new publishing.

Eshghi, b. (2010). Literary adaptation in Mehrjoui cinema. *Journal of Art and Architecture*, No. 64.

Fayazi.M. (1394). A brief look at the background of narrative theories. *Journal of Literary Criticism*, No. 2. 146-147

Grimas, A. (1389*). Lack of meaning*. translated by Hamid Reza Shairi. Tehran. Iran: Alam Publications

Horry.A.(1382). Narrative and narratology . *Journal of art and architecture*. No. 8, 321-350

Hamidi faal, P. (1388). *From literature to cinema; from novels to movies*. Literature Month Book Magazine. No. 144, 3-18.

Healing, Herman, d. (2014). *Fundamental elements in narrative theories*. Tehran. Iran: Ney Publishing.

Jameson, F. Deleuze،g.eco ،u. Slavoj ،z. Film theory: collection of articles, organon philosophical, *Literary, and Cultural Quarterly*, No. 18.

Kheiri, M. (1389). *Adapted for screenplay*. Tehran. Iran: Soroush Publications.

Lezgi, H., Abbasi, M. (1389). Adaptation of iranian cinema from contemporary literature. *Journal of persian language and literature research. Textology of Persian literature..*, No.2. 85-100.

Makoki, R. (2004*). story, structure, style and principles of screenwriting*, translated by Mohammad Gozarabadi. second edition. Tehran. Iran: Hermes.

Morad Abbasi, M. (2011). *The structure of the process of literary adaptation in Iranian cinema*. Tehran. Iran: Surah Mehr Publications.

Moradi, Sh. (1368). Literary adaptation in iranian cinema. Tehran. Iran: Agah Publications.

Mirsadeghi, J. (1380). *Story elements*. Tehran. Iran: Agah Publications.

Mostaghaee.S.(1379). The relationship between cinema and literature in the one hundred year history of Iranian cinema. *Journal of Art and Architecture*. Farabi, No. 37, 127-150.

Mousavi Lor, M. & Mesbah, G. (1390). Analysis of the structure of the narrative in Zahak's death painting based on Grimas's action model. *Journal of Fine Arts_Visual Arts*. No. 45, 23-33.

Nabiloo. (2010). Narrative of the story of the boom and the crow in kelileh and demneh. *Journal of Literature Research*, No. 14, 7-28.

Prince, J . (2012). *Narratology, form and function of narration*. Shahba.M. Tehran. Iran: inavi Kherad Publications.

Poetry, H. (1381). *Fundamentals of modern semantics.* Tehran. Iran: Samat Publications.

Prop,v. (1386*). Morphology of fairy tales.badree.* F. third edition, Tehran. Iran: Toos Publications.

Qara Sheikhlou, A. Vafaei, M. (1385). *Dariush Mehrjoui critique of works from lady to mom's guest*. Tehran. Iran: Hermes Publications.

Ravanjoo, M. (2010). *Theoretical expression, visual rules, essays on the nature and structure of cinema*. Tehran. Iran: Afraz Publications.

Ricor, p. (1389). *Life in the world of text, translated* . Babak Ahmadi. fourth edition. Tehran. Iran: Markaz Publishing.

Samakar, A. (1395). *An introduction to the critique of aesthetic structures.* second edition. Tehran. Iran: House of Art

Scholes, R. (1976). *An introduction to structuralism in literature.* Translated by Farzaneh Taheri. Tehran. Iran: Agaah Publications

Torabzadeh, Z. (1393). *The process of adapting from a literary text to a cinematic work. study the story and script of the cow. Ministry of Science, Research and Technology - payame noor university of Tehran - faculty of art and architecture -master Thesis.*

Todorov, T. (1383). *Two principles of narration*. translated by Ahmad Nik Farjam. Tehran. Iran: Farabi Foundation. .

Yousefnia. (1374) Critique and analysis of pari film. *cinema, eater*. No. 7, 16-19.

[In English]:

Chatman, S. (1978). Story and discourse: narrative structure in fiction and film. Ithaca and London: Cornell University press

Greim, A. (1983*). Stractural semantics:an attempt at a method published*: university of nebraska press.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۳-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال سیزدهم، شمارهٔ بیست و پنجم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

مطالعهٔ تطبیقی عناصر روایی منابع و اثر اقتباسی فیلم پری بر اساس الگوی روایت‌شناسی گریماس*

فاطمه رادنیا(نویسنده مسئول)[۱] ، فتح الله زارع خلیلی [۲]

چکیده

نظریات روایت‌شناسی، معیار روش‌مندی برای تحلیل روایت داستانی به حساب می‌آیند. در نظریهٔ روایت‌شناسی گریماس ژرف‌ساخت روایت‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. در این پژوهش الگوی روایت‌شناسی گریماس معیاری برای مطالعهٔ عناصر روایی در منبع و اثر اقتباسی و مطالعهٔ تطبیقی بین آن‌ها قرار می‌گیرد. فیلم پری داریوش مهرجویی با اقتباس از آثار سلینجر ساخته شده است و در میان آثار اقتباسی سینمای ایران جایگاه مناسبی دارد. پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است. داده‌ها به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری و با رویکرد گفتمان‌رشته‌ای (اقتباسی) تحلیل می‌شوند. در تحلیل از روش استنباطی (کیفی) و در بعضی موارد از روش کمی استفاده شده است. نتایج، تغییرات خط روایی داستان و فرایندهای روایی به کار رفته در تبدیل منبع به اثر روایی را نشان می‌دهد. با استفاده از الگوی کنشی گریماس، فیلم پری را می‌توان در هشت اپیزود مورد مطالعه قرار داد. تقریبا در بیشتر موارد، هر شش عنصر روایی الگوی کنشی گریماس یافتنی است. اپیزودها درصد انطباق بالایی بین عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی را نشان می‌دهند.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۹
صص ۵۳ – ۹۳ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.17557.3266

۱. دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه شیراز، شیراز، ایران aydaraadniya191090@gmail.com

۲. استادیار گروه هنر دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. zarekhalili@shirazu.ac.ir

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، فیلم پری، گریماس، داریوش مهرجویی، سلینجر، اقتباس سینمایی.

۱. مقدّمه

ساختارگرایی به معنی بررسی روابط متقابل میان اجزای سازندهٔ یک شیء یا موضوع است. این مکتب درعرصه‌های مختلف ادبی به تحقیق پرداخته، ولی بیشترین کوشش آن صرف بررسی و پژوهش در داستان و روایت شده است. روایت‌شناسی به عنوان ارمغان ساختارگرایی یکی از مهمترین حوزه‌های نظری محسوب می‌شود. بسیاری از صاحبنظران ساختارگرایی کوشیده‌اند تا دستورهای بنیادین از روایت‌های گوناگون ارائه دهند تا بدین وسیله بتوانند تمامی روایت‌ها را در قالبی خاص قرار دهند. یکی از ساختارگرایان به نام آلژیرداس ژولین گریماس با انتشارکتاب خود، *معناشناسی ساختاری* (۱۹۶۶) با ارائه الگوی کنش و زنجیره‌های روایت سعی کرد تا به دستورکلی زبان روایت دست یابد و هر روایت را با ساختار روایی خود تجزیه و تحلیل کند. در مباحث جدید نقد هنری و ادبی، روایت‌شناسی مختص به ادبیات نیست و ردیابی عناصر روایی در باقی رشته‌های هنری و از جمله فیلمسازی بسیارکارآمد است.

در سینمای ایران، فیلم پری (۱۳۷۳) با اقتباس از رمان «*فرنی وزرویی*[۱]» و داستان کوتاه « یک روز خوب برای موزماهی»[۲] نوشتهٔ جروم دیوید سلینجر[۳]، ساخته شده است و این اثر، در پروندهٔ سینمایی مهرجویی از برجسته‌ترین آثار او و از نمونه‌های اقتباسی مهم در سینمای ایران محسوب می‌شوند.

سوالاتی که در این پژوهش مطرح است عبارتند از :

۱- خط روایی داستان در جریان اقتباس چه تغییراتی کرده است؟

۲- فیلمساز در تبدیل خط روایی متن داستان به فیلمنامه از چه فرایندهای روایی استفاده کرده است؟

پژوهش پیش رو در جهت رسیدن به پاسخ سوالات، با هدف شناسایی و مطالعهٔ تغییر خط روایی از منبع به اثر اقتباسی به عنوان هدف کلی و بررسی نحوهٔ انطباق یا عدم انطباق خط روایی بر الگوی منتخب (الگوی کنشی گریماس) و مطالعهٔ فرایندهای روایی تبدیل منبع به اثر اقتباسی و نیز بررسی درصد تطابق خط روایی درآثار به عنوان اهداف جزئی‌تر انجام می‌پذیرد.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

پژوهش حاضر از نوع توصیفی- تحلیلی است و با رویکرد گفتمان‌رشته‌ای(اقتباسی) انجام گرفته است، از روش استنباطی(کیفی) استفاده می‌کند و در بعضی موارد با توجه به نوع داده، پیش‌بینی می‌شود که در آن از روش کمی نیز استفاده شود. ابزار گردآوری اطلاعات شامل منابع مکتوب نوشتاری و منابع و اسناد تصویری و فیلم‌ها و منابع شنیداری از جمله مصاحبه‌ها و کارت مشاهده برای ثبت نظام‌مند مشاهدات است.

جامعهٔ آماری به دو دسته تقسیم می‌شوند که شامل:۱- فیلم اقتباس شده پری- ۲- آثار ادبی مورد اقتباس، فرنی و زویی، داستان کوتاه یک روز خوش برای موزماهی است.

پژوهش در شش مرحله انجام می‌پذیرد. در مرحلهٔ اول گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، تکمیل مبانی نظری، بررسی پیشینهٔ تحقیق، مطالعهٔ آثار ادبی مورد اقتباس، مطالعهٔ فیلمنامهٔ اقتباسی و دیدن فیلم منتخب انجام می‌پذیرد. در ادامه الگوی روایت‌شناسی گریماس به تفضیل مطالعه و این الگو بر آثار ادبی و نیز آثار سینمایی منطبق می‌شود. در نهایت مطالعهٔ تطبیقی بر روی مؤلفه‌های روایی به‌دست‌آمده در منبع و اثر اقتباسی و مطالعهٔ شگردهای روایی به کار گرفته شده توسط فیلمساز در تغییر خط روایی داستان به فیلم انجام می‌پذیرد. خروجی این مرحله: جداولی جهت طبقه‌بندی عناصر روایی منبع (متن داستان) و اثر اقتباسی (فیلم) برای طبقه‌بندی و سهولت مطالعهٔ تطبیقی بین آن دو است و درنهایت نیز تجزیه و تحلیل اطلاعات و نتیجه‌گیری انجام می‌پذیرد.

۱- ۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ پژوهش، مطالعاتی ثبت شده است که الگوی روایت‌شناسی گریماس را بررسی می‌کنند. از جمله مشهدی، ثواب (۱۳۹۳) در«تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام بر پایهٔ نظریهٔ گریماس»، ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام را بر مبنای نظریهٔ گریماس مورد مطالعه قرار می‌دهد. در این پژوهش، طرح اصلی روایت با تغییر وضعیت‌ها بر اساس تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایی و الگوی کنشی روایت تحلیل و بررسی می‌شود.

«روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه»، از نبی‌لو (۱۳۸۹) پژوهش دیگری است که با مطالعهٔ تقابل‌ها به بررسی روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ کلیله و دمنه از منظر گریماس پرداخته است.

موسوی لر و مصباح (۱۳۹۰) در«تحلیل ساختار روایت در نگارهٔ مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس» با استفاده از الگوی کنشی گریماس به بررسی

انطباق این ساختار در نگاره پرداخته‌اند و نتیجه، نشان‌دهندهٔ همخوانی بصری و کنشی نگاره با الگوهای جدید روایی است.

امینی در«گریماس معناهای گریزان، بررسی و نقد کتاب نقصان معنا » (۱۳۹۳)، کتاب *نقصان معنا*، اثر گریماس، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری را معرفی و نقد و بررسی کرده است. گریماس در کتاب *نقصان معنا*، نشانه‌شناسی کلاسیک را پشت سر گذاشته و با ارائه نمونه‌ها و متن‌ها و قرار دادن خواننده در شرایط و فضاهای خاص به سویه‌های تشویشی احساس‌مدار و زیبایی‌شناختی معنا توجه نشان داده است.

۱- ۳. ضرورت و اهمیت مسئله

وجه تمایز پژوهش پیش رو با موارد قبلی، استفاده از الگوهای روایت‌شناسی گریماس، جهت مطالعه و بررسی تطبیقی دو اثر اقتباسی در مقایسه با منابع اقتباسی و پیگیری خط روایی در جریان اقتباس است که نحوهٔ تغییر را از منبع اقتباسی (داستان با نظام نشانه‌شناسی نوشتاری) به اثر اقتباسی (فیلم با نظام نشانه‌شناسی سینمایی) نشان می‌دهد.

۲. بحث و بررسی

اصطلاح ساختارگرایی برگرفته ازحوزه زبان‌شناسی ساختاری است. دهه ۱۹۶۰ دوره اوج این رهیافت ادبی است. ساختارگرایی روشی است که درحوزهٔ علوم انسانی به مطالعهٔ نظام‌مندپدیده‌ها می‌پردازد. پس از پایه‌گذاری روایت‌شناسی، افرادی مثل رولان بارت[۴]،کلود برمون[۵]، ژرارژنت[۶]، آلژیرداس‌ژولین گریماس و تزوتان تودورف[۷] با توجه به نظام تقابلی سوسوری عقیده داشتند که تمام روایت‌های داستانی را می‌توان بر نظام نشانه‌های مشترکی منطبق کرد. آنان مفهوم عام روایت را مهم‌تر از روایت‌های منفرد واقعی می‌دانستند.

در مورد روایت باید گفت مشخصهٔ اصلی آن این است که آغاز و پایان دارد. هر داستان از مجموعهٔ چند روایت اصلی و فرعی تشکیل یافته است. درواقع 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).

۲-۱. قاعده های نحوی

یکی از مباحث روایت‌شناسی گریماس، توجه به زنجیره‌های روایی (پیرفت) است که در سه دسته قابل شناخت است:

۱- اجرایی (آزمون‌ها، مبارزه‌ها).

۲- پیمانی (بستن و شکستن پیمان‌ها).

۳- انفصالی (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها).

در زنجیرهٔ اجرایی به آزمون‌ها، مبارزه‌ها، تلاش‌ها و خویشکاری‌هایی از این دست پرداخته می‌شود که بخشی از هر روایت به این موضوعات و امور اختصاص دارد و کمتر روایتی دیده می‌شود که این بعد در آن وجود نداشته باشد. درواقع این زنجیره وابسته به زمینه‌چینی وظایف، خویشکاری‌ها، کنش‌ها و موارد دیگر است. پی‌رفت اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است (احمدی، ۱۳۸۲ :۱۶۲).

در زنجیرهٔ پیمانی به عهد و پیمان‌ها، قول و قرارها و بستن و گسستن آن‌ها پرداخته می‌شود و اغلب قصه‌ها از چنین خصلتی برخوردارند. زنجیرهٔ پیمانی، وضعیت داستان را به سوی هدف و نتیجه هدایت می‌کند. این پی‌رفت به وضعیت‌ها در داستان سروسامان و جهت می‌دهد. به گمان گریماس بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شوند (همان: ۱۶۳).

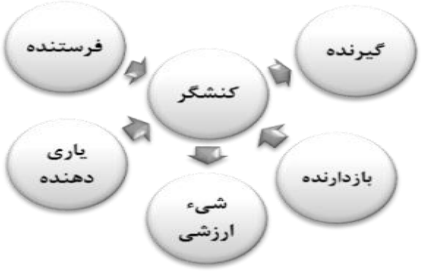
در زنجیرهٔ انفصالی، سیروسفرها و رفت و برگشت‌ها مورد نظر است و غالب داستان‌ها این ویژگی را دارند و جریان داستان با این نوع سفرها و گشت وگذارها پیش می‌رود.

۲-۲. الگوی کنشی گریماس

گریماس ازجمله کسانی است که برساختار روایت‌ها تکیه می‌کند و می‌کوشد عناصر سازنده روایت‌ها را توصیف کند. او اعتقاد دارد که باید ازعناصر روساختی گذرکرد و به ساختارهایی که درعمق هستند توجه نمود. به باور او عناصری که درعمق هستند سازندهٔ معنا هستند.

گریماس پیشنهاد می‌کند دسته‌بندی کلّی حاکم بر تمام روایت‌ها فقط متشکّل از شش نقش یا مشارک درسه تقابل دو سویه باشد. این دسته بندی‌ها عبارتند از : فاعل/مفعول، دهنده/ گیرنده، یاری‌دهنده/مخالف (تولان،۱۳۸۳:۸۲).

شکل ۲-۱- الگوی کنشی گریماس را نشان می‌دهد: (جهت نمودارها مهم است).



شکل ۲ -۱- الگوی کنشی گریماس

در توضیح این عوامل می‌توان گفت:
۱. فرستنده یا تحریک کننده: نیرویی است که «کنشگر» را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد.
۲. گیرنده: کسی است که از کنش «کنشگر» سود می‌برد.
۳. کنشگر: معمولاً مهمترین شخصیت داستان است که عمل را انجام می‌دهد و به سوی «شیءارزشی» می‌رود.
۴. شیء ارزشی: هدفی است که کنشگر به سوی آن می‌رود یا عملش را بر روی آن انجام می‌دهد.
۵. کنشگر بازدارنده:کسی است که جلو رسیدن «کنشگر» به «شیءارزشی» را می‌گیرد.
۶. کنشگر یاری‌دهنده: او «کنشگر» را یاری می‌دهد تا به «شیءارزشی » برسد.
گریماس تأکید دارد که ممکن است در یک روایت هرشش عنصرِموردِنظرحضور نداشته باشند. او ساختار روایت را بسیار شبیه به ساخت گرامری و دستور زبان می‌داند و «اعتقاد دارد که دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است.» (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰)

مهرجویی در برگردان سینمایی فیلم پری از منابع اقتباسی، تغییرات گسترده‌ای را به وجود آورده است. مجموعه فرایندهایی چون تغییر سیستم روایی متن به فیلم، حذف (حوادث و شخصیت ها)، افزودگی(حوادث و شخصیت‌ها)، کاهش، قبض، گستردگی، تکرار، تعمیم، برجسته‌سازی، جابه‌جایی صحنه‌ها، جایگزینی تصویری، تداخل‌های روایی، تنوع درون‌مایه، تغییر در نقاط بحران و اوج در داستان، تغییر ماهیت شخصیت‌ها، تغییر عنوان، تغییر شروع و پایان‌بندی داستان، تغییر جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها و جایگزینی اشیاء از جمله تغییراتی است که

فیلمساز در جریان تغییر و تبدل از متن به فیلم می‌تواند از آن‌ها بهره ببرد و مهرجویی در مواردی از آن‌ها سود جسته است.

۲-۳. تحلیل منابع (فرنی و زویی و یک روزخوش یرای موزماهی) و اثر اقتباسی(فیلم‌پری) بر اساس قاعده‌های نحوی

داستان فرنی و زویی سلینجر شامل دو داستان به هم پیوسته است. داستان فرنی در سال ۱۹۵۵ و داستان زویی در سال ۱۹۵۷ در نشریهٔ «نیویورکر»[۸] به چاپ رسیدند. در مورد شخصیت‌های داستان‌های سلینجر باید گفت خانوادهٔ گلس شامل یک زوج و پنج پسر و دو دختر آن‌هاست. «زویی» کوچک‌ترین پسر، و «فرنی» دختر کوچک‌تر و آخرین فرزند است. سلینجر طرحی درازمدت دربارهٔ این خانواده در سر داشت. او می‌خواست مجموعه‌ای از داستان‌های مختلف راجع به اعضای مختلف خانواده‌ی گلس بنویسد.

پری فیلمی است به کارگردانی و نویسندگی داریوش مهرجویی که در سال ۱۳۷۳ ساخته شده است. داستان درباره پری، دختر جوانی است که در رشتهٔ ادبیات درس می‌خواند. با خواندن کتاب سبز رنگی دربارهٔ سیرو سلوک عارفانه، دچار تحولات روحی و فکری می‌شود. او این کتاب را از اتاق برادر بزرگش، اسد برداشته است که خودش را در یک کلبهٔ جنگلی آتش زده است. برادر دیگرش، داداشی که خود تجربیات مشابه‌ای را در گذشته از سر گذرانده است سعی می‌کند با صحبت کردن، خواهرش را به زندگی طبیعی بازگرداند.

پری نمایندهٔ افرادی است که در دین تا مرز افراط پیش می‌روند و به پریشانی و اضطراب شدید می‌رسند. فیلم درواقع می‌کوشد عمق معنای عرفان را نشان دهد و از سطحی‌نگری و افراط برحذر دارد. بازیگران این فیلم نیکی کریمی، علی مصفا، خسرو شکیبایی، توران مهرزاد، فرهاد جم، پارسا پیروز فر هستند.

۲-٤. شخصیت و کارکرد آن در منابع و اثر اقتباسی

در مجموع داستان‌های منبع اقتباسی، ده شخصیت قابل اعتناء به صورت اصلی و فرعی وجود دارد. این شخصیت‌ها در تبدیل به فیلم پری تغییراتی در تعداد و نقش پیدا می‌کنند. تعداد آن‌ها به شانزده مورد می‌رسد. شخصیت «سالک» که از شخصیت‌های کلیدی فیلم پری است، مهم‌ترین تغییر به وجودآمده در شخصیت‌های فیلم است که مورد متناظری برای آن در داستان‌های اقتباسی وجود

نـدارد. مطالعـه و تطبیـق شخصـیت‌هـا و تغییـر و تحولشـان از منبـع بـه اثـر اقتباسـی در جدول ۲-۴ به اختصار نشان داده می‌شود.

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) شخصـیت اول داسـتان، دچـار تحـولات روحی
زویی (اصلی) **منبع:**« فرنی» و «زویی» شخصیت اول، سعی درکمک به خواهر	**داداشی**(اصلی) شخصـیت اول داسـتان، تـلاش بـرای کمک به خواهر
لین (اصلی) **منبع**: «فرنی» دوست پسر فرنی، در تضاد فکری با او	**منصـــور** (اصـلی) نـامزد پـری و در تعارض فکری با او
سیمور (اصلی) **منبـع**: «یـک‌روزخـوش..» بـرادر بـزرگ، خودکشی با تفنگ	**صفا** (فرعی اما تاثیرگذار) بـرادر بـزرگ ، دارای ناخوشـی روانـی، خودکشی با آتش
مادر (اصلی) **منبع**: «فرنی» و«زویی» شخصیت نگران	**مادر** (اصلی) شخصـیت نگـران، بـه دنبـال راه حـل برای پریشانی دختر
پدر(فرعی) **منبع**: «زویی» حضور در قاب عکسی قدیمی	**پدر** (غرعی) در چنـد اپیـزود در حـال دیـدن فیلمـی از گذشته خانواده
بادی (فرعی)	**اسد** (اصلی)

منبع: «زوی» برادر بزرگ خانواده، زندگی در کلبه جنگل	برادر بزرگ خانواده،زندگی در روستایی دور افتاده
ــــــــ عدم تناظر در اثر اقتباسی	**سالک** (اصلی) شخصیتی خیالی، در نقش مراد و مرشد عرفانی پری
موریل(فرعی) **منبع:**«یک روز...» 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
ــــــــ عدم تناظر در اثر اقتباسی	**استادوهمکلاسی‌ها**(فرعی) نظرات استاد در تعارض با نظر پری
ــــــــ عدم تناظر در اثر اقتباسی	**کارگران** (فرعی) در حال تعمیر خانه
ــــــــ عدم تناظر در اثر اقتباسی	**مولودی‌خوان‌ها** (فرعی) در حال مولودی خوانی خانه عمه
ــــــــ عدم تناظر در اثر اقتباسی	**آتنه** (فرعی) در خانه عمه
دختر بچه، **سیبل** (فرعی) **منبع**: «یک روز ...» صحبت با سیمور در مورد موز ماهی	**دختربچه زلیخا** (فرعی) صحبت با اسد در مورد ماهی‌های (عشق نور)
ــــــــ	**بازیگران صحنه نمایش** (فرعی)

عدم تناظر در اثر اقتباسی	در حال نمایش

جدول ۲-۴. مطالعهٔ تطبیقی شخصیت و نقش از منبع به اثر اقتباسی

۲-۵.تحلیل فیلم«پری» براساس قاعده‌های نحوی

زنجیرهٔ میثاقی و اجرایی و انفصالی در فیلم پری شامل موارد زیر است:

زنجیرهٔ میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

۱) پیمان پری با منصور برای دیدار با هم.

۲) پیمان درونی صفا با پری و داداشی برای نوشتن نامه به آن‌ها.

۳) پیمان اسد با هلنا برای گذراندن ماه‌عسل در کلبهٔ جنگلی.

۴) پیمان داداشی با مادر برای صحبت کردن با پری برای بهبود حال او.

۵) پیمان داداشی با خودش برای پیداکردن پری و ادامه صحبت با او.

زنجیرهٔ اجرایی (Syntagmes Performancial)

۱) دیدار پری و منصور با هم در اصفهان و صحبت بی‌نتیجه و ناراحت‌کننده‌شان.

۲) حرف زدن صفا با پری و داداشی در یک نامه.

۳) صحبت مادر با داداشی در مورد پری و نگرانی شدید او.

۴) صحبت طولانی داداشی با پری در مورد تجربهٔ عرفانی سیر و سلوک او و تلاش او برای روشنگری.

۵) تقلید صدای صفا از پشت تلفن در جهت تلاش برای ادامه صحبت با پری.

۶) حرکت شبانهٔ داداشی به سمت کلبه اسد برای پیدا کردن پری.

زنجیرهٔ انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

۱)ازهوش رفتن پری در نتیجه خواندن مکرّر ذکر و صحبت با منصور.

۲) تغییر وضعیت روحی پری در نتیجهٔ دیالوگ طولانی‌اش با داداشی.

۲-٦. تحلیل داستان فرنی بر اساس قاعده‌های نحوی

زنجیرهٔ میثاقی و اجرایی و انفصالی در داستان فرنی شامل موارد زیر است:

زنجیرهٔ میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

۱) پیمان فرنی و لین برای دیدار با هم درایستگاه راه آهن.

۲) نقص پیمان فرنی با گروه نمایش برای اجرای نمایش.

۳) نقض پیمان فرنی با لین برای گذراندن تعطیلات خوب.

زنجیرهٔ اجرایی (Syntagmes Performancial)

۱) دیدار فرنی و لین با هم.
۲) دیالوگ فرنی و لین با هم راجع به سیر و سلوک و نظام دانشگاهی.

زنجیرهٔ انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

۱) ناراحتی فرنی و لین از عدم موفقیت درصحبت با هم(در نتیجه نقض پیمان فرنی) و ناامید شدن از گذراندن تعطیلات خوب.
۲) ازهوش رفتن فرنی به خاطر غذانخوردن و تجربهٔ جدید عرفانی‌اش.

۲-۷.تحلیل داستان زویی بر اساس قاعده‌های نحوی

زنجیره‌های میثاقی و اجرایی و انفصالی در داستان زویی شامل موارد زیر است:

زنجیرهٔ میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

۱) پیمان زویی با مادرش برای صحبت کردن با فرنی.
۲) پیمان زویی با خودش برای بهبود حال روحی فرنی و باز گرداندن او به زندگی طبیعی.

زنجیرهٔ اجرایی (Syntagmes Performancial)

۱) دیالوگ با مادر در حمام درباره فرنی.
۲) دیالوگ مداوم و آزاردهنده با فرنی در مورد اشتباهاتش در فهم تجربهٔ عرفانی‌اش.
۳) تقلید صدای بادی برای صحبت کردن با فرنی در مورد مشکل او و کمک به بازگرداندن فرنی به زندگی طبیعی.

زنجیرهٔ انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

۱) تغییر دیدگاه فرنی در نتیجه تلاش زویی.

۲-۸.تحلیل داستان (یک روز خوش برای موز ماهی) بر اساس قاعده‌های نحوی

زنجیرهٔ میثاقی و اجرایی و انفصالی در داستان (یک روز خوش برای موزماهی) شامل موارد زیر است:

زنجیرهٔ میثاقی یا قراردادی (Syntagmes Contractual)

۱) پیمان سیمور با موریل برای گذراندن تعطیلات.
۲) پیمان سیمور با سیبل برای گرفتن موزماهی.

زنجیره اجرایی (Syntagmes Performancial)

۱) دیدار با سیبل کنار ساحل و صحبت کردن با او درباره موز ماهی و تلاش برای گرفتن یکی از آن‌ها.
۲) بازگشت یه هتل و کشتن خود با اسلحه.

زنجیرهٔ انفصالی (Disjonctionnels Syntagmes)

۱) مصمّم‌شدن به خودکشی در نتیجهٔ دیدار با سیبل.

۳) خودکشی

۲-۹. مطالعهٔ انطباقی الگوی کنشگر گریماس در داستان *فرنی و زویی و یک روز خوش برای موزماهی و فیلم پری*

در این بخش الگوی کنشی گریماس در منبع و اثراقتباسی به صورت تطبیقی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

۲-۹-۱ مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود اول

اپیزود اول فیلم پری، از کابوس صبحگاهی و رفتن پری به دانشگاه و مخالفت با نظرهای استاد در کلاس درس شروع می‌شود؛ درحالی که در کتاب فرنی، اپیزود اول با دیدار فرنی و لین درایستگاه قطار شروع می‌شود. این اپیزود در منبع اقتباسی (داستان فرنی) وجود ندارد و فیلمساز آن را خلق کرده است. بخش کابوس صبحگاهی در اپیزود دوم زویی به‌گونه‌ای وجود دارد.

مقایسه نشان می‌دهد خط روایی منسجمی از منبع به اثر وجود ندارد و از بین شش عنصر روایی الگوی کنشی گریماس هیچ مورد مشترکی یافت نمی‌شود؛ بنابراین خط روایی در این اپیزود دچار تغییر کاملی شده است و درصد انطباق بین الگوی روایی داستان در منبع با اثر اقتباسی صفر درصد است.

فیلمساز در این اپیزود، از تکنیک افزایش، هم در به‌وجودآوردن اپیزودی که در منبع اقتباسی وجود ندارد و با تغییراتی در اپیزود دوم داستان زویی وجود دارد و هم در شخصیت استفاده کرده‌است. شخصیت لین حذف و شخصیت استاد و همکلاسی‌ها اضافه شده است. از سویی می‌توان صحنهٔ خواب‌دیدن پری را به گونه‌ای استفاده از فرایند گستردگی دانست؛ چون این فانکشن به صورت گذراتری در اپیزودهای بعدی دیده می‌شود، پس به‌گونه‌ای جابه‌جایی صحنه نیز قابل مشاهده است.

ازآنجاکه مفهوم تقابل اندیشه خیام و مولوی و به دنبال آن تقابل دو نظام فکری از مفاهیمی است که فیلمساز آن را پرورانده، تنوع درونمایه نیز قابل ردیابی است. نام فیلم نیز به پری تغییر یافته است که مرتبط با فرهنگ ایرانی و در همسانی با نام فرنی قهرمان داستان است. تغییراتی که در اشیاء دیده می‌شود نیز استفاده از کلاس درس است که در منبع اقتباسی وجود ندارد.

جدول ۲-۹-۱الگوی کنشی گریماس درمنبع واثراقتباسی رانشان می‌دهد.

الگـــوی کنشـــی گریماس در منبـع اقتباسی و اپیـزود اول فـیلم پری	***(منبع اقتباسی)*** ـــــ بخشـی از صـحنه کـابوس در اپیزود دوم زویی	**اپیزود اول- فیلم پری** کنشگر: پری شیءارزشـی: مخالفـت بـا آمـوزه‌هـای دانشگاهی فرســـتنده: احســـاس تنفـــر از نظـــام دانشگاهی گیرنده: پری یـــاری دهنـــده: حـــال روحـــی بـــد پری.خواندن کتاب سالک بازدارنده: _ ـــــ

جدول۲-۹-۱ بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع واثراقتباسی_ منبع اقتباسی واپیزود اول فیلم پری

۲-۹-۲. مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود دوم

پـری بـا اتوبـوس بـه اصـفهان مـی‌رود تـا نـامزدش را ببینـد. در ترمینـال، کتـاب سبزرنگی می‌خوانـد، انـدکی بعـد نـامزدش (منصـور) بـه دنبـالش مـی‌آیـد و بـا هـم سـوار اتومبیلشـان مـی‌شـوند و مـی‌رونـد. در راه بـر سـر مباحـث ادبـی بحـث مـی‌کننـد. بعـد از مدتی، در کنار مسجدی، پری از منصور می‌خواهد که ماشین را نگه دارد.

در منبـع اقتباسـی ایـن بخـش مربـوط بـه داسـتان فرنـی اسـت. اپیـزود اول داسـتان فرنـی ایـن‌گونـه شـروع مـی‌شـود کـه دوسـت پسـر فرنـی، لـین، درایسـتگاه قطـار منتظـر آمـدن فرنـی اسـت. نامـهٔ فرنـی را از جیـب کـتش بیـرون مـی‌آورد و مـی‌خوانـد. فرنـی مـی‌رسـد و انـدکی بعـد لـین راجـع بـه کتـاب سـبزرنگی کـه در دسـتان فرنـی اسـت از او می‌پرسد و دیالوگشان شروع می‌شود و برای ناهار به رستوران می‌روند.

از فراینـدهای روایـی مـی‌تـوان بـه تکنیـک افزودگـی اشـاره کـرد. صـحنهٔ خانـه بـه‌هـم‌ریختـهٔ پـری در منبـع اقتباسـی وجـود نـدارد. کـارگران مشـغول بـه کـار در خانـهٔ پـری نیـز از شخصـیت‌هـایی اسـت کـه افـزوده شـده اسـت. نامـهٔ فرنـی بـه لـین در منبـع اقتباسـی وجـود دارد و در اثـر حـذف شـده اسـت. نماهـای شـهر اصـفهان، بخصـوص تأکیـدی کـه بـر مسـجد مـی‌شـود از جملـهٔ مـوارد گسـتردگی و افزودگـی و بـه‌گونـه‌ای برجسـته‌سـازی اسـت. تأکیـد بـر کتـاب سـبزرنـگ هـم در منبـع و هـم در اثـر اقتباسـی،

شگرد روایی برجسته‌سازی را نشان می‌دهد. تغییر ماهیت کتاب سلوک از آموزه‌های مسیحیت به آموزه‌های عرفان ایرانی، مصداق تغییر در اشیاء و مفهوم است. خط روایی در منبع و اثر اقتباسی تقریبا همسو حرکت می‌کند و از بین شش عنصر روایی الگوی کنشی گریماس، چهار عنصر مشترک است. جدول۲-۹-۲ عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی در اپیزود اول فیلم پری را نشان می‌دهد.

الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود دوم فیلم پری	***اپیزوداول- داستان فرنی***	***اپیزود دوم- فیلم پری***
	کنشگر: فرنی	کنشگر:پری
	شیءارزشی: مسافرت و دیداربا لین و بهبود حال روحی فرنی	شیء ارزشی: مسافرت به اصفهان و دیدار منصور
	فرستنده: دلتنگی.	فرستنده: امید به تغییر حال روحی، دلتنگی بادیدارمنصور
	گیرنده: فرنی- لین	گیرنده: پری- منصور
	یاری‌دهنده:_____	یاری‌دهنده: خانه به هم ریخته
	بازدارنده: ناراحتی روحی فرنی	بازدارنده: _____

جدول۲-۹-۲ بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود دوم فیلم پری

۲-۹-۳.مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود سوم

در رستوران پری هیچ غذایی نمی‌خورد. مدتی که می‌گذرد بلند می‌شود و به دستشویی می‌رود. حالش بد می‌شود و به گریه می‌افتد. به صورتش آب می‌زند و چهره سالک را به جای خودش درآینه می‌بیند که ذکر می‌خواند. حالش به هم می‌خورد و از هوش می‌رود. وقتی به هوش می‌آید در دفتر مدیریت است. منصور در حال زنگ زدن به آمبولانس است.

در منبع اقتباسی این بخش مربوط به اپیزود دوم داستان فرنی است که در رستوران می‌گذرد، فرنی و زویی در رستوران، مارتینی می‌خورند و فرنی به مدت طولانی راجع به تجربهٔ سلوک عرفانی‌اش صحبت می‌کند. لین راجع به مقاله‌اش صحبت می‌کند که فرنی در مورد آن اظهار نظر تندی می‌کند. فرنی به دستشویی می‌رود و در آن‌جا گریه می‌کند. به کتاب نگاه دوباره‌ای می‌اندازد و صورتش را می‌شوید و برمی‌گردد. سرمیز صحبتشان ادامه پیدا می‌کند تا اینکه حال فرنی به هم می‌خورد و بیهوش می‌شود.

خوردن مارتینی با توجه به فرهنگ ایرانی از اثر اقتباسی حذف شده است. دیدن چهرهٔ سالک در آینه رستوران از موارد افزودگی است. زوم کردن دوربین بر روی غذایی که منصور می‌خورد و تکرار این حرکت از مصادیق برجسته‌سازی در اثر اقتباسی است. افزودن سالک در این اپیزود از مصادیق تغییر درونمایه به حساب می‌آید.

از بین شش عنصر الگوی کنشی گریماس، چهار مورد بر هم منطبق است. جدول ۲-۹-۳ به بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی در اپیزود سوم می‌پردازد.

الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود سوم فیلم پری	***اپیزود دوم- داستان فرنی*** کنشگر: فرنی شیءارزشی: مخالفت با نظام فکری دانشگاهی و نظرات لین فرستنده:توضیح دادن تجربه فرنی به لین و میل به برون فکنی احساسی گیرنده: زویی یاری‌دهنده:_____ بازدارنده: تفاوت دیدگاهشان،عدم توفیق در دیالوگ با هم،از حال رفتن فرنی	***اپیزود سوم- فیلم پری*** کنشگر: پری شیء ارزشی : مخالفت با نظام فکری دانشگاهی و نظرات لین فرستنده: توضیح دادن تجربه فرنی به لین و میل به برون‌فکنی احساسی گیرنده: منصور یاری دهنده: وضعیت نابسامان بازدارنده: _____

جدول۲-۹-۳- بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقتباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود سوم فیلم پری

۲-۹-٤.مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود چهارم

این بخش روایی در منبع اقتباسی وجود ندارد و فقط بخش‌هایی از آن در اپیزود اول داستان زویی قابل یافت است. پری به خانهٔ عمه‌خانم می‌رود که در آن مولودی‌خوانی در حال برگزاری است. او با دیدن این صحنه، بلافاصله به تهران برمی‌گردد، نمایی از بافت قدیمی و خرابه‌های شهردیده می‌شود. دراین اپیزود مختصری از برادر بزرگترشان صفا دیده می‌شود که در حال نامه نوشتن است و در آن از تحصیلات دانشگاهی و هنرپیشگی می‌گوید. صفا در نمای دیگری به خرید می‌رود و یک دختربچه را می‌بیند و به او می‌گوید: تو قشنگ‌ترین موجودی هستی که من دیده‌ام. اسد، برادر بزرگ خانواده مدتی قبل خودش را آتش زده است. دراین صحنه، خودکشی او دیده می‌شود. صفا برای دیدن جنازه رفته است. کاغذی در دست جنازه است.

در منبع اقتباسی این بخش مربوط به اپیزود اول داستان زویی است که در حمام اتفاق می‌افتد. زویی بیست و پنج ساله درون وان نشسته است و در حال

خواندن نامه برادر بزرگش بادی است. نامه قدیمی و بسیار طولانی است. نامه از نارضایتی‌اش دربارهٔ دانشگاه و نظام آموزشی و نیز درباره کودکی فرنی و زویی است. مادر که نگران حال فرنی است وارد حمام می‌شود و از زویی می‌خواهد با فرنی صحبت کند. زویی با لحن طعنه آمیزی با مادر صحبت می‌کند. مادر غر می‌زند که برادر بزرگشان، بادی در یک کلبه دوردست بدون تلفن زندگی می‌کند و امکان تماس با او نیست.

از بین شش عنصر روایی هیچ مورد متناظری وجود ندارد اما به صورت پراکنده می توان چهار مورد را در اپیزود اول داستان زویی یافت. افزودگی به‌واسطهٔ آوردن نماهای مولودی خوانی خانه عمه‌خانم و حضور دخترک که دارای ابعاد نشانه‌شناسیک نیز هست، نماهایی از فضاهای مخروبه ذهنی، حضور صفا در روستایی در حال خرید و دخترکی که می‌بیند، از مصادیق افزودگی است. قسمت خواندن نامه بادی توسط زویی و سیگار کشیدن او و صحبت‌کردن او با مادر در حمام بخشی است که در اثر اقتباسی حذف شده است.

در منبع اقتباسی صحبت کردن زویی با مادر با لحن طنزآمیز بخش زیادی از اپیزود را تشکیل می‌دهد که در اثر اقتباسی به واسطهٔ گنجاندن حوادث زیاد در کنار هم این قسمت دچار کاهش شده است. ارائهٔ جزییاتی از زندگی صفا و نیز صحنهٔ خودکشی اسد که در منبع اقتباسی به اختصار آورده شده، در فیلم گسترده شده است. نشان‌دادن نماهایی از فضای مخروبه، تأکید و برجسته‌کردن تداوم وضعیت روحی بد پری است. با تأکید زیاد بر طبیعت و نقش آن در زندگی اسد و صفا به نظر می‌رسد فیلمساز دارای نقش آگاهانه‌ای در تغییر ماهیت این دو شخصیت دارد.جدول ۲-۹-۴.مطالعهٔ تطبیقی عناصر روایی در اپیزود چهارم را نشان می‌دهد.

الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود چهارم فیلم پری	**بخش‌هایی در اپیزود اول داستان زویی**	***اپیزود چهارم فیلم پری*** کنشگر: صفا شیء ارزشی : نامه نوشتن به پری و داداشی فرستنده: میل به صحبت باپری و داداشی و برحذر داشتن آنها از اشتباه گیرنده: پری- داداشی یاری دهنده: علاقهٔ به پری و داداشی بازدارنده:___

جدول ۲-۹-۴.بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقتباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود چهارم فیلم پری

۲-۹-۵. مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود پنجم

دراین قسمت پری به خانه رسیده و دراز کشیده است. داداشی در حالی که روی پشت‌بام دوچرخه‌سواری می‌کند، با مادر در مورد پری صحبت می‌کند. پدر در حال نگاه کردن فیلمی از گذشتهٔ خانواده است. داداشی به نزدیکی سنتور می‌رود و چند نت می‌زند. پری بیدار می‌شود. مرد سالک دوباره ظاهر می‌شود. همه جا نورانی است. پری با گلایه به داداشی می‌گوید: چرا مرا بیدار کردی؟ دیالوگشان در مورد حال و هوای روحی پری وکتاب سلوک ادامه پیدا می‌کند. حال پری بد می‌شود. داداشی در زیرزمین‌خانه با نگاهش، چرخ‌های دوچرخه را می‌چرخاند. پری از حرف‌ها و کارهای داداشی عصبانی‌تر می‌شود. بعد از مدتی داداشی از پنجره وارد اتاق برادران بزرگترشان می‌شود.

در منبع اقتباسی اپیزود دوم در اتاق نشیمن می‌گذرد. فرنی با بی‌حالی روی کاناپه، خوابیده است. زویی از حمام بیرون می‌آید. به فرنی نزدیک می‌شود و او را بیدار می‌کند. فرنی درحالی‌که از نور شکایت می‌کند می‌گوید: خواب وحشتناکی دیده است. در خوابش عده‌ای کنار استخرایستاده‌اند که او را مجبور به شیرجه‌زدن ته استخر می‌کنند. صحبتشان ادامه پیدا می‌کند. زویی به سمت پیانو

می‌رود وچند نت می‌نوازد. فرنی می‌گوید: ناکوک است نزن. زویی عکسی قدیمی از پدر را پیدا می‌کند. فرنی مرتب زیر لب ذکر می‌خواند. زویی بعد از گریه مداوم و طولانی فرنی، دستپاچه می‌شود و از اتاق خارج می‌شود.

در این اپیزود صحنه خواب‌دیدن فرنی حذف شده است. درواقع این صحنه با تغییراتی به اپیزود اول فیلم پری منتقل شده است. پس جابه‌جایی صحنه‌ها دیده می‌شود. در این اپیزود، با وجود حفظ تمامیت روایت، موارد زیادی از افزودگی و تغییر دیده می‌شود؛ از آن جمله دیالوگ مادر با داداشی بر روی پشت‌بام و در حالی که داداشی دوچرخه سواری می‌کند، حضور پدر در حالی که فیلمی خانوادگی از گذشته را می‌بیند، حضور مرد سالک نورانی در خواب پری، وجود صحنه‌های زیرزمین و کارهای خارق‌العاده داداشی، ورود به اتاق قدیمی صفا و اسد توسط داداشی است. شخصیت پدر و مادر و مرد سالک به این بخش اضافه شده است که در منبع اقتباسی وجود ندارند.

دعوای داداشی و پری با آوردن صحنه‌های زیرزمین و تأکید بر قدرت خارق‌العاده داداشی نسبت به منبع اقتباسی از مصادیق گستردگی است. ماهیت داداشی نیز به عرفان ایرانی نزدیک‌تر شده است و از شخصیت زویی در منبع اقتباسی متفاوت شده است. از سویی فیلمساز با آوردن صحنه‌های زیادی بر نقش راهبری داداشی تاکید کرده است. حضور دوبارهٔ پدر در حالی که ارتباطش با واقعیت به گونه‌ای قطع شده است و مرتب در حال دیدن فیلمی از گذشته خانواده است از مصادیق تکرار است. با تغییر مفهوم مسیحیت به عرفان ایرانی، تنوع درونمایه نیز قابل ردیابی است. تبدیل پیانو به سنتور، تغییردر اشیاء را نشان می‌دهد.

مطالعه تطبیقی عناصر روایی نشان می‌دهد که خط روایی داستان در هر دو تقریبا همسو با هم حرکت می‌کند و از بین شش عنصر در الگوی کنشی تقریبا شش عنصر قابلیت انطباق دارند. جدول ۲-۹-۵.عناصر روایی منبع و اثر اقتباسی در این اپیزود را نشان می‌دهد.

الگـــوی کنشـــی گریمـاس در منبـع اقتباسی و اپیزود پـنجم فـیلم پری	***اپیزود دوم-داستان زویی*** کنشگر: زویی شیء ارزشی : صحبت با فرنی فرسـتنده:کمک بـه فرنـی بـرای رهایی از استیصال گیرنده: فرنی یـــاری دهنـــده: اســـتفاده از تجربیات عرفانی قبلی زویی، بازدارنده: بدحالی فرنی	⇐ ***اپیزود پنجم- فیلم پری*** کنشگر: داداشی شـــیء ارزشـــی : صـــحبت کـــردن باپری فرسـتنده: امیـد بـه بازگردانـدن پـری به زندگی طبیعی گیرنده: پری یـــاری دهنـــده: داشـــتن تجربیـــات مشترک عرفانی بازدارنـــده: عـــدم تمایـــل پـــری بـــه صحبت با داداشی

جـدول۲-۹-۵. بررسـی تطبیقـی عناصـر روایـی منبـع و اثراقتباسـی_ منبـع اقتباسـی و اپیزود پنجم فیلم پری

۲-۹-٦.مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود ششم

اپیـزود ششـم درکنـار سـاحل و کلبـه اسـت. دراین اپیـزود، صـحبت تلفنـی همسـر اسـد، هلنـا بـا مـادرش دیـده مـی‌شـود. اسـد لـب رودخانـه نشسـته اسـت. دختـر کـوچکی بـه اسـم زلیخـا نزدیـک مـی‌شـود و بـا او صـحبت مـی‌کنـد. بـا هـم بـه سـمت رودخانـه حرکت می‌کننـد. اسـد بـه او راجـع بـه مـاهی‌هـای عشـق نـور مـی‌گویـد. مـدتی بعـد اسـد بـه سـمت خانـه مـی‌رود. ظـرف نفـت را برمـی‌دارد، روی تخـت مـی‌خوابـد و خـودش را آتـش مـی‌زنـد در ادامـه صـفا بـرای دیـدن مـاجرا و جنـازه مـی‌آیـد. آتـش را خـاموش مـی‌کننـد. در نمـای بعـد پـری دیـده مـی‌شـود. مـادر بـرایش آب مـرغ آورده و او در ظرف غذا، ماهی‌های زنده در حال حرکت را می‌بیند و حالش بد می‌شود.

در منبـع اقتباسـی، سـیمور بـه سـمت هتـل برمـی‌گـردد. در آسانسـور بـا زنـی روبـرو مـی‌شـود کـه بـه پاهـای او نگـاه مـی‌کنـد. بـه او مـی‌گویـد: بـه پاهـایم زل نـزن. بـه طبقـه پـنجم مـی‌رود. همسـرش در اتـاق خوابیـده. کنـارش مـی‌نشـیند و بـا اسـلحه خـودش را می‌کشد.

حضـور دخترکـی بـه نـام زلیخـا در کنـار رودخانـه و صـحبت اسـد بـا او دربـاره "مـاهی‌هـای عشـق نـور"، افـزودن صـحنه خودکشـی اسـد و حضـور خبرنگـاران و صـفا و دیگـران در صـحنه آتـش‌سـوزی، حضـور پـری و مـادر در ایـن اپیـزود از مصـادیق

افزودگی است. مواجه شدن سیمور با زن در آسانسور که در منبع اقتباسی وجود دارد از فیلم پری حذف شده است. ماجرای خودکشی اسد هم در ماهیت تغییر پیدا کرده است و از خودکشی با اسلحه به خودکشی با نفت تبدیل شده است و هم با تاکید فیلمساز بر روی آن از موارد برجسته‌سازی و تغییر و گسترده‌سازی است. تغییر ماهیت موزماهی به ماهی‌های عشق نور و اضافه کردن مفهومی عرفانی بر آن (ماهی‌هایی که به سمت نور می‌پرند و در خشکی می‌میرند)

ماهیت شخصیت اسد که خودکشی می‌کند در فیلم پری با مورد متناظرش که سیمور است در اندیشه متفاوت شده است. فیلمساز آشکارا نقش عرفان اسلامی و یگانگی او با طبیعت و هستی را پر رنگ می‌کند که در منبع اقتباسی بدین صورت نیست و موارد دیگری چون سرخوردگی سیمور و آسیب ناشی از جنگ را می‌توان از دلایل احتمالی در نظر گرفت. تبدیل اسلحه به پیت نفت نیز از موارد تغییر اشیاء است. خط روایی همسو با هم در پیشبرد داستان حرکت می‌کند و از بین شش عنصر در الگوی کنشی گریماس تقریباً شش مورد قابلیت انطباق دارند. جدول ۲-۹-۶ تغییرات روایی در این اپیزود را نشان می‌دهد.

الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود ششم فیلم پری	***اپیزود سوم- داستان یک روز خوش برای موز ماهی*** کنشگر: سیمور شیء ارزشی : خودکشی فرستنده: میل به تمام کردن زندگی گیرنده:سیمور یاری دهنده: عدم تعادل روحی بازدارنده :_____	***اپیزود ششم- فیلم پری*** کنشگر: اسد شیء ارزشی : خودکشی فرستنده: میل به تمام کردن زندگی، خستگی روحی گیرنده: اسد یاری‌دهنده: وضعیت نامتعادل روحی اسد، بازدارده:_____

جدول۲-۹-۶.بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقتباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود ششم فیلم پری.

۲-۹-۷. مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود هفتم

در اپیزود هفتم، داداشی در اتاق برادرانشان سعی می‌کند صدایش را عوض کند و خودش را به جای صفا جا می‌زند و با پری راجع به مسائلی مثل کتاب و سیر و سلوک و داداشی حرف می‌زند. بعد از مدتی داداشی اصطلاح «چونه آهنی» را در

مورد خودش به کار می‌برد و از این‌جا پری متوجه می‌شود که در حال صحبت-کردن با داداشی است نه صفا! تلفن را قطع می‌کند و بیرون می‌رود.

در منبع اقتباسی، زویی به دنبال راه حلی برای بهبود حال روحی فرنی، بعد از مدتها به اتاق دو برادر بزرگش سیمور و بادی می‌رود. تلفن را برمی‌دارد و زنگ می‌زند. زویی صدای برادر بزرگش بادی را تقلید می‌کند و فرنی را پشت تلفن می‌خواهد. اندکی بعد از صحبت‌هایشان فرنی با یک اشاره متوجه می‌شود زویی خود را به جای برادرش بادی جا زده است و گوشی را قطع می‌کند. روی تخت می‌خوابد و به سقف خیره می‌شود.

فیلمساز اپیزود نهایی را هم افزوده است. با رفتن پری از خانه تغییری در صحنه‌ها به وجود آمده است. آوردن عبارت (چونه آهنی) از زبان داداشی برای توصیف خودش موردی است که به داستان افزوده شده است. در این اپیزود از بین شش عنصر روایی، شش مورد قابلیت انطباق دارد. جدول۲-۹-۷ تغییر و تحول روایی را نشان می‌دهد.

الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی و اپیزود هفتم فیلم پری	***اپیزود سوم -داستان زویی***	***اپیزود هفتم- فیلم پری***
	کنشگر: زویی	کنشگر: داداشی
	شیء‌ارزشی : تلفن به فرنی با تقلید از صدای بادی	شیء ارزشی: تقلید صدای صفا و صحبت با پری
	فرستنده: امید به بهبود حال فرنی از طریق تقلید صدای بادی	فرستنده: تمایل به بازگرداندن پری به زندگی طبیعی
	گیرنده: فرنی	گیرنده: پری
	یاری‌دهنده: توانایی تقلید صدای بادی،علاقه فرنی به صحبت با بادی	یاری‌دهنده: توانایی تقلید صدای اسد
	بازدارنده:شناختن صدای او توسط فرنی	بازدارنده: به‌کاربردن اصطلاح "چونه آهنی

جدول۲-۹-۷ بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقتباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود هفتم فیلم پری

۲-۹-۸. مطالعهٔ الگوی کنشگر گریماس در فیلم پری- اپیزود هشتم

اپیزود هشتم فیلم به تلاش داداشی برای پیداکردن پری که از خانه رفته است مربوط می‌شود. این بخش در منبع اقتباسی وجود ندارد. داداشی به انگشترش نگاه می‌کندوآن را می‌بوسد و به پیشانی می‌برد. ناگهان به او الهام می‌شود که پری به کلبه سوختهٔ اسد رفته است. به سمت کلبه حرکت می‌کند. به سمت خانه اسد می‌رود و می‌بیند که پری روی تخت خوابیده است. پری، داداشی را به شکل سالک می‌بیند. داداشی نزدیک می‌شود و برروبش نفت می‌ریزد. کبریت روشن را هم به دستش می‌دهد و می‌گوید: اگر می‌خواهی خودت را آتش بزن و در نهایت روزه سه روزه پری به دست داداشی باز می‌شود و این دارای مفهومی نمادین است.

خط روایی در منبع و اثر اقتباسی در این اپیزود کاملا قطع است و از بین شش عنصر روایی هیچ مورد متناظری دیده نمی‌شود و به همین دلیل موارد زیادی از افزودگی و تغییر را می‌توان دید. از جمله موارد اضافه‌شده رفتن پری از خانه و نگرانی خانواده، نگاه‌کردن داداشی به انگشتر و الهام به او برای پیدا کردن پری، حرکت به سمت کلبه سوخته اسد، ماهی‌های «عشق نور» در حال مرگ بر روی خاک، تداعی داداشی به شکل سالک در ذهن پری، بازشدن روزه سه روزه پری به دست داداشی که در این جا نقش راهبری‌اش به شدت برجسته شده و مواردی از این دست از جمله مصادیق افزودگی است. مفهوم ماهی‌های عشق نور تکرار شده و بر روی این مفهوم برجسته‌سازی انجام پذیرفته است. حضور داداشی به عنوان راهبری معنوی برای پری نیز کاملاً برجسته شده است. پایان‌بندی داستان هم در روایت داستانی و هم در درونمایه کاملا دگرگون شده است. استفاده از انگشتر به عنوان شئی با نقش عرفانی نیز برجسته شده است. جدول ۲-۹-۸ تغییر روایی در این اپیزود را نشان می‌دهد.

الگوی کنشی گریماس در منبع اقتباسی واپیزود هشتم فیلم پری	⟸	**اپیزودهشتم- فیلم پری** کنشگر: داداشی شیءارزشی: پیداکردن پری و ادامه صحبت با او فرستنده: نگرانی داداشی به خاطرگم شدن پری گیرنده: پری یاری دهنده: توانایی خاص روحی روانی داداشی بازدارنده:_____

جدول۲-۹-۸. بررسی تطبیقی عناصر روایی منبع و اثراقتباسی_ منبع اقتباسی و اپیزود هشتم فیلم پری

۲-۱۰. مطالعهٔ تطبیقی عناصر و شگردهای روایی در تبدیل منبع به اثر اقتباسی

همان گونه که گذشت الگوی کنشی گریماس معیاری برای تقسیم فیلم به اپیزودها قرار گرفت. در ادامه، مطالعهٔ خط روایی با الگوی منتخب و نیز شگردهای روایی به کار رفته در هر اپیزود انجام پذیرفت و نتایج در جداولی ثبت گردید. در ادامه جدول۲-۱۰. فرایندهای به کار گرفته شده در تبدیل منبع به اثر اقتباسی به اختصار نشان داده شده است.

اپیزودها	اپیزود اول	اپیزود دوم	اپیزود سوم	اپیزود چهارم	اپیزود پنجم	اپیزود ششم	اپیزود هفتم	اپیزود هشتم
تغییرات روایی	۰ درصد	۸۸ درصد	۸۸ درصد	۸۸ درصد	۱۰۰ درصد	۱۰۰ درصد	۱۰۰ درصد	۰ درصد
حذف	✓	✓	✓	✓	✓	✓		

افزایش	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
کاهش				✓				
گستردگی	✓	✓		✓	✓	✓		
تکرار			✓		✓			✓
تعمیم								
برجسته سازی		✓	✓	✓	✓	✓		✓
تغییر در شروع و پایان	✓							✓
جابه‌جایی و تغییر در صحنه	✓				✓	✓	✓	
تنوع درونمایه	✓		✓	✓		✓		✓
تغییر در اشیاء	✓		✓		✓	✓		✓
تغییر ماهیت		✓		✓	✓	✓		✓

جدول ۲-۱۰. مطالعهٔ فرایندهای روایی در تبدیل خط روایتی منبع به اثر اقتباسی

از سویی می‌توان درصد انطباق‌پذیری الگوی روایتی اثر اقتباسی بر روی الگوی روایی منبع اقتباسی در فیلم پری را با استفاده از مقیاسی توصیفی به شکل زیر نشان داد. شش جزء تشکیل‌دهندهٔ الگوی کنشی گریماس در اثر اقتباسی مطالعه و درصد انطباق آن هم در تعداد و هم در نقش با منبع اقتباسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بدین سان تطابق کامل اثر با منبع اقتباسی واجد درجه صد و عدم تطابق واجد درجه صفر می‌شود و باقی موارد بین این دو مقدار قرار می‌گیرد.

در فیلم پری اپیزود پنجم و ششم و هفتم در هر شش جزء کنشگر گریماس و نیز در نقش با منبع اقتباسی یکسان است و درجهٔ صد را به خود اختصاص می‌دهد. اپیزود اول و هشتم در هیچ موردی با منبع اقتباسی یکسان نیست و درجهٔ صفر را به خود اختصاص می‌دهد و اپیزود دوم و سوم و چهارم در چهار جزء از شش جزء الگوی کنشی گریماس با منبع یکسان است و درجه ای در محدوده ۹۰ - ۸۰ را به خود اختصاص می‌دهد. جدول ۲-۱۱ نتایج را به اختصار نشان می‌دهد.

اپیزود اول	اپیزود دوم	اپیزود سوم	اپیزود چهارم	اپیزود پنجم	اپیزود ششم	اپیزود هفتم	اپیزود هشتم
۰ درصد	۹۰-۸۰ درصد	۹۰-۸۰ درصد	۹۰-۸۰ درصد	۱۰۰ درصد	۱۰۰ درصد	۱۰۰ درصد	۰ درصد

جدول ۲-۱۱. درصد تطبیق عناصر روایی منابع و اثر اقتباسی در فیلم پری .(عدم تطابق=۰ و تطابق کامل=۱۰۰)

جابه‌جایی صحنه ها از منبع به اثر اقتباسی نیز مفهوم قابل بحثی است که درصد دخالت فیلمساز در منبع اقتباسی را نشان می‌دهد و نتایج از مطالعه دقیق اپیزودها به دست آمده است و در جدول۲-۱۲ نشان داده می‌شود.

تغییرات اپیزود (جا به به جایی صحنه ها) از منبع به اثر اقتباسی							
اپیزود اول فیلم پری	اپیزود دوم فیلم پری	اپیزود سوم فیلم پری	اپیزود چهارم فیم پری	اپیزود پنجم فیلم پری	اپیزود ششم فیلم پری	اپیزود هفتم فیلم پری	اپیزود هشتم فیلم پری
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
—	اپیزوداول داستان فرنی	اپیزود دوم داستان فرنی	بخش‌هایی در اپیزود اول داستان زویی	اپیزود دوم داستان زویی	اپیزود سوم داستان یک روز خوش برای موز ماهی	اپیزود سوم داستان زویی	—
بخشی از صحنه کابوس در اپیزود دوم زویی							

جدول۲-۱۲.تغییرات اپیزود (جابه جایی صحنه‌ها) از منبع به اثر اقتباسی

۳.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به منظور مطالعهٔ چگونگی فرایند اقتباس در دو اثر منتخب داریوش مهرجویی بر مبنای الگوی روایت‌شناسی گریماس (قاعدآ نحوی و الگوهای کنشگر) انجام گرفت. مطالعهٔ تطبیقی چگونگی تطبیق خط روایی و

بررسی فرایندهای روایی در تبدیل منبع به اثر اقتباسی از جمله مسائلی بود که پژوهنده در بطن مطالعه فرایند اقتباس به دنبال یافتن پاسخ برای آن‌ها بود.

سؤالاتی که در این پژوهش مطرح شد عبارت است از : ۱- خط روایی داستان از منبع به اثر اقتباسی در جریان اقتباس چه تغییراتی کرده است؟ ۲- فیلمساز در تبدیل خط روایی متن داستان به فیلمنامه از چه فرایندهای روایی استفاده کرده است؟

در پاسخ به این سؤالات، باید گفت الگوی ساختاری کنشگر گریماس الگوی مناسبی برای بررسی داستان‌ها است. 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 طبقه بندی شده‌اند را محور مطالعه تکنیکی قرار داد.

اولین یافتهٔ 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 را نشان می‌دهد. این بدان معناست که فیلمساز دو اپیزود اضافه و در باقی موارد با درصدی نزدیک به هشتاد، همسو با خط روایی منبع حرکت کرده است؛ بااین‌حال 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 مطالعهٔ جزء به جزء در پدیده اقتباس نیست.

در پاسخ به پرسش دوم، فرایندهایی روایی در اقتباس از منبع به اثر در هر اپیزود مورد مطالعه قرار گرفت و نتایج به جهت اختصار در جدولی گردآوری شد. از بین فرایندهای روایی، افزایش، حذف، برجسته‌سازی بیشترین سهم را دارد؛ هرچند باقی شگردهای روانی نیز قابل ردیابی است.

در پایان لازم به توضیح است که 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 دارد که در پژوهش‌های آتی این یافته‌ها نیز بر روی داستان‌ها مورد مطالعه قرار گیرد.

یاداشت‌ها

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

۲. عنوان کتابی از جروم دیوید سلینجر است که نخستین بار در ۱۹۴۸ در مجلهٔ نیویورکر و سپس در کتاب " نه داستان " منتشر شد.

۳. Jerome David Salinger (۱۹۱۹ – ۲۰۱۰) نویسندهٔ معاصر آمریکایی است. رمان‌های پرطرفدار وی، مانند *ناطور دشت* در نقد جامعهٔ مدرن غرب و خصوصاً آمریکا نوشته شده‌اند. سالینجر بیشتر با حروف ابتداییِ نام خود «جی.دی. سالینجر» معروف است

۴. رولان بارت Roland Barthes (۱۹۸۰-۱۹۱۵) نشانه شناس، زبان شناس و نظریه پرداز ادبی فرانسوی است.

۵. کلود برمون ازنظریه پردازان ساختارگرایی و روایت شناسی است. او معتقد است که واحد پایهٔ روایت نقش ویژه نیست بلکه پی‌رفت است.

۶. ژرار ژنت Gérard Genette (۱۹۳۰-۲۰۱۸) نظریه پرداز ادبی و نشانه شناس فرانسوی است. او یکی از جامع‌ترین چارچوب‌های تحلیل متون روایی را ارائه می‌دهد.

۷. تزوتان تودورف Tzvetan Todorov (۱۹۳۹-۲۰۱۷)، فیلسوف، مورخ و نشانه‌شناس بلغاری _ فرانسوی است.

۸. هفته نامه ادبی آمریکایی است. سلینجر داستان‌های کوتاه متعددی را در دهه ۱۹۴۰ در این نشریه به چاپ رساند.

کتابنامه

الف:منابع فارسی

- ابیانه، ا. (۱۳۸۳).*در پی دنیای خیالی، نگاهی به اقتباس ادبی در سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷*.***مجله هنر و معماری***. شماره ۵۴، ۱۴۶.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***. *تهران* .ایران: نشر مرکز.
- احمدی،ب.(۱۳۷۱). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***. تهران، ایران: نشر مرکز.
- ایگلتون، ت.(۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران، ایران: نشر نو.
- اسکولز، ر.(۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران. ایران: انتشارات آگه.

- امینی .ف(۱۳۹۳).«گریماس معناهای گریزان. بررسی و نقد کتاب نقصان معنا». ***پژوهش‌نامه انتقادی متون وبرنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.*** سال چهارم، شماره ۳، ۱-۱۴.
- باژن،آ.(۱۳۸۲)***. سینما چیست؟*** ترجمه محمد شهبا. تهران. ایران: انتشارات‌هرمس.
- برتنز، ی.(۱۳۸۲)***. نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران. ایران: انتشارات آهنگ دیگر.
- برتنس، ه.(۱۳۸۴). ***مبانی نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران. ایران: نشر ماهی.
- بوردول، د.(۱۳۷۳).***روایت در فیلم داستانی.*** ترجمه علاءالدین طباطبایی. تهران. ایران: انتشارت بنیادسینمایی فارابی.
- بوردول،د. تامسون، ک. (۱۳۸۳). ***هنرسینما***. ترجمه فتاح محمدی. تهران. ایران: نشرمرکز.
- بورچ، ن. (۱۳۸۳). ***زمان و مکان در سینما***. ترجمهٔ حسن سراج زاهدی. تهران. ایران: شرکت سهامی چاپخانه وزارت ارشاد .
- پرینس، ج. (۱۳۹۱).***روایت شناسی، شکل و کارکرد روایت.*** محمد شهبا. تهران. ایران: انتشارات مینوی خرد.
- پراپ، و. (۱۳۸۶). ***ریخت شناسی قصه‌های پریان.*** فریدون بدره‌ای. چاپ سوم، تهران. ایران: انتشارات توس.
- تراب زاده،زینب.(۱۳۹۳). ***فرایند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی***(مورد مطالعه داستان و فیلمنامه گاو). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. به راهنمایی الیاس صفاران؛ علی شیخ مهدی، دانشگاه پیام نور استان تهران.
- تودوروف،ت. (۱۳۸۳)**. دو اصل روایت**. ترجمهٔ احمد نیک فرجام. تهران. ایران: بنیاد فارابی.
- جیمسن، ف و همکاران. (۱۳۸۳). «*نظریه فیلم*»؛ مجموعه *مقالات*، ***فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون،*** شماره ۱۸.
- حری، ا.(۱۳۸۲).«روایت و روایت‌شناسی»***. مجله هنر و معماری.*** شماره ۸،صص ۳۵۰-۳۲۱
- حمیدی فعال،پ.(۱۳۸۸).«از ادبیات تا سینما؛ از رمان تا فیلم». ***مجله کتاب ماه ادبیات.*** شماره ۱۴۴، ۳-۱۸.
- خیری،م.(۱۳۸۹). ***اقتباس برای فیلمنامه***.تهران.ایران: انتشارات سروش.
- داد، س.(۱۳۸۷).***فرهنگ اصطلاحات ادبی.*** تهران. ایران: انتشارات مروارید.

- روانجو، م.(۱۳۸۹).***بیان نظری، قواعد بصری، جستارهایی در ماهیت و ساختار سینما***. تهران. ایران: انتشارات افراز.
- ریکور، پ. (۱۳۸۹). ***زندگی در دنیای متن.***ترجمهٔ بابک احمدی. چاپ چهارم. تهران. ایران: نشر مرکز.
- سیگر، ل. (۱۳۸۷).***نگارش فیلمنامه اقتباسی.*** تهران. ایران: انتشارات نیلوفر.
- سماکار، ع. (۱۳۹۵). ***درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی شناسی.*** چاپ دوم. تهران. ایران: خانه هنر.
- شفا، هرمن، د. (۱۳۹۳).***عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت.*** تهران.ایران: نشر نی.
- شعیری، ح.(۱۳۸۱). ***مبانی معناشناسی نوین.*** تهران. ایران: انتشارات سمت.
- عشقی،ب. (۱۳۸۹).«اقتباس ادبی در سینمای مهرجویی». ***مجلهٔ هنر و معماری،*** شماره ۶۴.
- فیاضی.م حسین،ص. (۱۳۹۴).« نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت». ***مجله نقد ادبی،*** شماره ۲.
- قره‌شیخلو، ع.وفایی،م.(۱۳۸۵). ***داریوش مهرجویی نقد آثار از بانو تا مهمان مامان.*** تهران. ایران: انتشارات هرمس.
- گریماس، آ.(۱۳۸۹). ***نقصان معنا***. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران. ایران: انتشارات علم.
- لزگی، ح، عباسی، م.(۱۳۸۹). «اقتباس سینمای ایران از ادبیات معاصر». ***مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی،*** شماره ۸۵-۱۰۰.
- مک‌کی، ر.(۱۳۸۳).***داستان،ساختار،سبک‌و اصول فیلمنامه نویسی،*** ترجمهٔ محمدگذرآبادی.چاپ دوم. تهران. ایران: هرمس.
- مراد عباسی، م.(۱۳۹۰).***ساختارشناسی جریان اقتباس ادبی در سینمای ایران.*** تهران. ایران: انتشارات سوره مهر.
- مرادی، ش.(۱۳۶۸). ***اقتباس ادبی در سینمای ایران.*** تهران. ایران: انتشارات آگاه.
- میرصادقی، ج. (۱۳۸۰). ***عناصر داستان***. *تهران*. ایران: انتشارات آگاه.
- مستغاثی،س. (۱۳۷۹).« ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یکصد ساله سینمای‌ایران». ***مجله هنر و معماری. فارابی،*** شماره ۳۷،صص ۱۲۷-۱۵۰.
- موسوی لر،م. مصباح،گ. (۱۳۹۰). «تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس». ***نشریه هنرهای زیبا_هنرهای تجسمی***. شماره ۴۵، صص ۲۳-۳۳.

- نبی لو. (۱۳۸۹).«روایت شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه». ***مجله ادب پژوهی،*** شماره ۱۴، ۷-۲۸.

-یوسف نیا،(۱۳۷۴). «*نقد و تحلیل فیلم پری*». سینما، ***تئاتر.*** شمارهٔ ۷، ۱۶-۱۹.

ب: منابع لاتین

-Greim، A. (1983). *Stractural semantics:**An Attempt at a method Published*: university of nebraska press

-Chatman, S. (1978). ***Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.*** *Ithaca and London*: Cornell University press.