Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Une Analyse de « La peau que j'habite », l'adaptation cinématographique de *Mygale* de Jonquet, basée sur la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette[1]

Vahid Rajabi

Doctorant en recherche artistique, Département de l'Excellence en Recherche en Art et Entrepreneuriat, Université des Arts d'Isfahan, Isfahan, Iran.

Afsaneh Nazeri [2] (Auteur correspondant)

Maître de conférences, Département de la Peinture, Faculté des Arts Visuels ,Université des Arts d'Isfahan, Isfahan, Iran.

Masoud Naghashzadeh

Maître de conférences, Département de la Télévision, Faculté de la Télévision et de la Radio ,Université IRIB, Téhéran, Iran.

Résumé

Les adaptations cinématographiques sont l'une des branches les plus significatives des études de littérature comparée et revêtent une grande importance pour ce domaine. Le concept d'adaptations cinématographiques, appelées transpositions, fait partie de la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette, qui est une sous-section de la plus vaste théorie connue sous le nom de transtextualité. Pedro Almodóvar fait partie de ces rares cinéastes dont le travail présente une affinité unique avec la littérature. Cet article analyse le processus d'adaptation qui a eu lieu avec le film «La peau que j'habite» (2011), réalisé par Pedro Almodóvar et adapté du roman *Mygale* (1984), écrit par Thierry Jonquet, en se posant la question : « Comment le processus d'adaptation a-t-il fonctionné dans "La peau que j'habite" en se basant sur la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette ? ». Ici, l'œuvre littéraire est étudiée en tant qu'hypotexte et le film en tant qu'hypertexte. Cet article utilise la méthode descriptive-analytique, et compte tenu du changement de support ayant entraîné la transposition, définit d'abord les termes «adaptation» et «transposition» tout en expliquant la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette, puis analyse la transformation du texte qui a eu lieu lors du processus d'adaptation du roman au film. Les conclusions montrent que «La peau que j'habite» est une transposition au sens de son hypertexte en raison des diverses transformations qui lui ont été apportées, avec une emphase sur l'excision, la concision, l'extension et la substitution dans cette adaptation.

Mots-clés : Gérard Genette, Hypertextualité, Adaptations cinématographiques, Transposition, Pedro Almodóvar, La Peau que j'habite, *Mygale*, Thierry Jonquet.

---

[1]. Cet article est extrait de la thèse de doctorat du premier auteur intitulée : « Analyse des relations transtextuelles dans le cinéma de Pedro Almodóvar, basée sur les opinions de Gérard Genette et Linda Hutcheon. (Étude de cas : Femmes au bord de la crise de nerfs et La piel que habito) », sous la direction du deuxième auteur et avec la consultation du troisième auteur.

[2]. E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-1295-0065

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86521.1101

Reçu: 25 Janvier 2024 Révisé: 10 Mars 2024 Accepté: 14 Avril 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

An Analysis of "The Skin I Live in" the Film Adaptation of "Tarantula" by Jonquet, based on Gérard Genette's Theory of Hypertextuality[1]

Vahid Rajabi
PHD Student of Art Research, Department of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan. Isfahan, Iran

Afsaneh Nazeri [2] (Corresponding author)
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan. Isfahan. Iran.

Masoud Naghashzadeh
Associate Professor, Department of Television, Radio and Television Faculty, IRIB University, Tehran, Iran.

Abstract

Film adaptations are one of the most significant branches of comparative literature studies and are of great importance to the field. The concept of film adaptations, which are so-called transpositions, is a component of Gérard Genette's theory of hypertextuality, a subset of the broader theory known as transtextuality. Pedro Almodóvar is one of the few filmmakers whose work exhibits a unique affinity for literature. This article analyzes the adaptation process of the film "The Skin I Live in" (2011), directed by Pedro Almodóvar and adapted from the novel "Tarantula" (1984), written by Thierry Jonquet, by addressing the question, 'How did the adaptation process work in "The Skin I Live in" based on Gérard Genette's theory of hypertextuality?' Here, the literary work is studied as the hypotext and the film as the hypertext. This paper employs the descriptive-analytical method. Considering that transposition occurs due to the change of medium, it first defines the terms "adaptation" and "transposition" as well as explaining Gérard Genette's theory of hypertextuality. It then analyzes the transformation of the text during the process of adapting the novel into the film. The findings show that "The Skin I Live in" is a transposition in the sense of its hypertext due to the various transformations made, with an emphasis on excision, concision, extension, and substitution in this adaptation.

Keywords: Gérard Genette, Hypertextuality, Film adaptations, Transposition, Pedro Almodóvar, The Skin I Live in, Tarantula, Thierry Jonquet.

[1]. This article is extracted from first author`s Ph.D. thesis entitled: "Analysis of Transtextual relationships in Pedro Almodovar's cinema in based on Gérard Genette and Linda Hutcheon's opinions. (Case Study: Women on the Verge of a Nervous Breakdown and The Skin I Live In)", under supervising of second author and consultation of third author.

[2]. E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86521.1101
https://orcid.org/0000-0003-1295-0065

Received: 25 January 2024 Revised: 10 March 2024 Accepted: 14 April 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» از رمان *رتیل* براساس بیش‌متنیت ژرار ژنت[1]

مقالهٔ پژوهشی

وحید رجبی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
افسانه ناظری[2] (نویسنده مسئول)
دانشیار گروه نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
مسعود نقاش‌زاده
دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

چکیده

اقتباس سینمایی را باید یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات تطبیقی انگاشت که از اهمیت بالایی در این حوزه برخوردار است. این مفهوم تحت عنوان جایگشت به‌عنوان بخشی از نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت برشمرده می‌شود؛ که خود قسمی از نگره‌ی کلان‌تری به نام ترامتنیت است. پدرو آلمودوار ازجمله فیلمسازانی محسوب می‌شود که آثارش الفتی خاص با ادبیات دارد. این مقاله با هدف مطالعهٔ چگونگی روند اقتباس فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» ساختهٔ پدرو آلمودوار از رمانی فرانسوی به نام *رتیل* نوشتهٔ تیری ژونکه و با طرح این پرسش که «چگونه فرآیند اقتباس در فیلم «پوستی که در زندگی می‌کنم» از رمان *رتیل* صورت پذیرفته است؟» به تحلیل این مفهوم براساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت پرداخته‌است. در این‌جا اثر ادبی به‌عنوان پیش‌متن و فیلم به‌عنوان بیش‌متن مورد مطالعه قرارگرفته‌است. پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و با فرض جایگشت (ترانسپوزیسون) پنداشتن گونهٔ این بیش‌متنیت؛ ابتدا به مفهوم اقتباس و جایگشت و همچنین، نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت پرداخته و سپس، سیر تراگونگی فیلم را در روند اقتباس از رمان مورد واکاوی قرارداده‌است. یافته‌ها مبین آن است که فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» به سبب تراگونگی‌های متنوع و با تمسک به مواردی همچون پیرایش، کاهش، آرایش و جانشینی، گونه‌ای جایگشت در مفهوم بیش‌متنیت انگاشته می‌شود که نمایانگر مولف بودن فیلمساز است؛ بدین معنی که آلمودوار در اقتباس خود بیش از آن‌که متأثر از جهان روایی نویسنده باشد، با اتکا به خلاقیت و نوآوری خود، اثری نوین با مختصاتی تازه می‌آفریند.

کلیدواژه‌ها: ژرار ژنت، بیش‌متنیت، جایگشت، اقتباس، پدرو آلمودوار ، فیلم پوستی که در آن زندگی می‌کنم، رمان *رتیل*، تیری ژونکه.

---

[1] . این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان "واکاوی روابط ترامتنی در سینمای پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن (مطالعهٔ موردی: فیلم-های "زنان در آستانهٔ فروپاشی عصبی" و "پوستی که در آن زندگی می‌کنم") به راهنمایی نگارنده دوم و مشاورهٔ نگارنده سوم در دانشگاه هنر اصفهان است.)

[2]. E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir
https://orcid.org/ 0000-0003-1295-0065

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86521.1101

تاریخ دریافت: ۰۵ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۲۰ اسفند ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۶ فروردین ۱۴۰۳

۱. مقدمه

پیوند بین سینما و ادبیات از جمله مقولاتی پنداشته می‌شود که از دیرباز مورد التفات بوده است؛ بسیاری از آثار برجسته و جریان‌ساز تاریخ سینما، فیلم‌هایی بوده‌اند که از یک مرجع ادبی همچون رمان یا نمایشنامه اقتباس شده‌اند. اقتران میان رمان و فیلم از همان عنفوان تاریخ سینما امری محسوس تلقی می‌شود. این جریان در سینمای امروز جهان نیز همچنان مداومت دارد. پدرو آلمودوار[1]؛ فیلمساز اسپانیایی از کارگردانانی به شمار می‌آید که برخی از آثار شاخص خود را ملهم از رمان پدید آورده‌است. فیلم «*پوستی که در آن زندگی می‌کنم*[2]» (۲۰۱۱) به‌عنوان یکی از آثار اقتباسی فیلمساز، برگرفته از رمانی فرانسوی با نام *رتیل*[3] (۱۹۸٤) نوشتهٔ تیری ژونکه[4] است.

پژوهش حاضر با تکیه بر آرای ژرار ژنت در حیطهٔ بیش‌متنیت[5]، با هدف مطالعهٔ چگونگی روند اقتباس سینمایی این اثر ادبی، نگارش شده‌است. این تحقیق به شیوهٔ کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی با فرض جایگشت[6] پنداشتن گونهٔ بیش‌متنیت مورد نظر، به رشتهٔ تحریر درآمده است. سؤال اصلی این تحقیق این است که فرآیند اقتباس در فیلم «پوستی که در زندگی می‌کنم» از رمان *رتیل* صورت پذیرفته است؟. برای پاسخ به این پرسش ابتدا آرای ژنت در حیطهٔ بیش‌متنیت و جایگشت تشریح شده و سپس به کاربست آن در فیلم مورد نظر پرداخته شده است.

ترامتنیت را می‌توان به‌عنوان یکی از جذاب‌ترین و پویاترین نظریه‌های قرن بیستم به‌شمار آورد که توانسته است در خلال زمان وارد حیطه‌های گوناگون شود. اگرچه این نظریه ماهیتی ذاتاً ادبی دارد، ولی این قابلیت را داراست که در عرصه‌های مختلف هنر تعمیم داده شود؛ هنرهای سنتی، هنرهای تجسمی، نمایش، موسیقی و سینما را می‌توان ازجمله حوزه‌هایی دانست که با این مقوله عجین شده‌اند. در این میان، سینما به‌عنوان هنر هفتم و مطالعات سینمایی به‌مثابهٔ شاخهٔ نظری مولد از آن، که شاید با تمام هنرهای دیگر به نوعی مرتبط است، اهمیت وافری دارد.

[1] Pedro almodovar
[2] The skin I live in
[3] Tarantula
[4] Thierry jonquet
[5] Hypertextualite
[6] Transposition

گستردگی ابعاد متعدد و دعاوی نظری این حیطه، آن را به گرایشی عمیقاً میان‌رشته‌ای تبدیل کرده‌است که باعث پیوند این وادی به حوزه‌های گوناگون می‌شود. در این بین آلمودوار را نیز می‌توان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلمسازان حال حاضر جهان تلقی‌کرد که که آثارش در حوزهٔ مطالعات سینمایی قابلیتی بس شگرف دارد که متاسفانه در تحقیقات آکادمیک ایران توجه چندانی به آن مبذول نشده است. مطالعهٔ سینمای این فیلمساز در چارچوب نظریهٔ بیش‌متنیت که رویکرد اصلی این پژوهش است، تنها بخشی از امعان به ابعاد مکتوم فیلم‌های پدرو آلمودوار است. پژوهش حاضر به لحاظ روش، کیفی و از نظر هدف در دستهٔ توسعه‌ای قراردارد که با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی تطبیقی به انجام رسیده است. همچنین، انتخاب اثر مورد مطالعه، فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» به‌صورت هدفمند صورت گرفته است؛ گردآوری اطلاعات نیز با بهره‌گیری از اسناد مکتوب و مشاهدهٔ فیلم صورت پذیرفته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بیات (۱۳۹٦) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود تحت‌عنوان *تحلیل روانپویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار* ازمنظر روانکاوانه به سینمای آلمودوار پرداخته است. پویان (۱۳۹٤) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان *از متن تا متن: تبدیل متن نوشتاری به متن سینمایی با تأکید بر آرای ژرار ژنت* به مطالعهٔ فرآیند اقتباس سینمایی بر اساس آرای ژنت پرداخته است. تراب‌زاده (۱۳۹۳) نیز همین مبحث را در پایان‌نامهٔ ارشد خود با نام *فرایند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی با مورد مطالعاتی داستان و فیلم گاو* مورد پژوهش قرارداده‌است.

رجبی و همکاران (۱٤۰۱)، به‌ترتیب در مقالات «واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت» و «واکاوی نحوه‌های تلمیح و پارودی در روابط متون نقاشی و فیلم‌های پدرو آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن» به مقولات بینامتنیت و آثار نقاشی در سینمای این فیلمساز اسپانیایی پرداخته‌اند. ظریفیان و همکاران (۱۳۹٦) در مقالهٔ «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه بابا سبحان برمبنای نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت» به مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم «خاک» اثر مسعود کیمیایی براساس داستان محمود دولت آبادی از نگرگاه ژنت پرداخته‌اند. شهبا و شهبازی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما»

به مداقه در موضوع اقتباس پرداخته‌اند و این گستره را مرتبط با بینامتنیت پنداشته‌اند. نامورمطلق (۱۳۹۱) در«گونه‌شناسی بیش‌متنی» مؤلفه‌های مختلف بیش‌متنیت را تفسیر کرده و به شرح و توضیح آن‌ها پرداخته است. نامورمطلق (۱۳۸٦) همچنین در مقالهٔ « ترامتنیت، مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها» به‌طور مشخص نظریهٔ ترامتنیت ژنت را مورد واکاوی قرارداده‌است. رحیمی‌جعفری و همکاران (۱۳۹۱) در « ابرمتن‌ها و پیرامتن‌ها در سینمای ایران» به پژوهش در مبحث بیش‌متنیت و پیرامتنیت در سینمای ایران پرداخته‌اند. رحیمیان (۱۳۸۹) در «زمان و زمان‌بندی در فیلم و ادبیات» به مقولهٔ اقتباس و رابطهٔ دو سویهٔ آن در فیلم و ادبیات پرداخته و مبحث زمان در اقتباس را با نگرشی نو مورد مطالعه قرارداده‌است. زختاره (۱٤۰۲) نیز در مقالهٔ « بررسی نمایانی و معروفیت در ادبیات فرانسه» به طور مشخص به مبحث ادبیات فرانسه از این نگرگاه پرداخته است که چگونه برخی از رسانه‌ها بسان فیلم، در شهرت نویسنده و موفقیت ادبی تاثیرگذار هستند.

والدرون و مورای (۲۰۱٤م) در«تحولات دردسرساز: فیلم پوستی که در آن زندگی می‌کنم و دریافت آن» (۲۰۱٤) برخی از جنبه‌های اقتباس در این فیلم را بررسی کرده‌اند و بیشتر به رابطهٔ دوسویه وفاداری و عدم وفاداری میان فیلم و رمان پرداخته‌اند. تا آن‌جا که نگارندگان مشاهده نموده‌اند، پژوهشی را نمی‌توان یافت که به مطالعهٔ اقتباس سینمایی رمان *رتیل* و فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» بر اساس آرای ژرار ژنت پرداخته باشد. این پژوهش درصدد آن است که با تکیه بر آرای ژنت، رابطهٔ بیش‌متنی رمان و فیلم را مورد تحلیل قراردهد.

۳. چارچوب نظری

۱-۳. اقتباس

اقتباس(Adaptation) در لغت به‌معنای فراگرفتن علم و دانش از فرد دیگر است. فرهنگ فارسی معین، در معنای اقتباس آورده است: «اقتباس یعنی قرار گرفتن، اخذ کردن، آموختن و یا فایده گرفتن از کسی؛ همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص» (معین، ۱۳۸٦،ص. ۳۲۱). روند یک اقتباس مطلوب امری است که همواره با خلاقیت اقتباس‌کننده همراه است.

ریشهٔ اقتباس را می‌توان در اولین فیلم‌های بدوی تاریخ سینما نیز ردیابی کرد. در سال ۱۹٤٤ سرگی آیزنشتاین بیان کرد: « اصول زیبایی‌شناسی نخستین فیلم‌های آمریکایی از رمان ویکتوریایی نشات می‌گیرد» (کامیلا، ۱۳۹۱، ص. ١٤). بی‌ور در تعریف فیلم اقتباسی عنوان می‌دارد که «فیلمنامه‌ای که متن آن از منبع دیگری همچون نمایش، رمان، داستان کوتاه و یا زندگی‌نامه گرفته شده‌باشد» (بی‌ور، ۱۳۹۵، ص. ۲۰). میل فیلمسازان به آثار اقتباسی و الهام گرفتن آن‌ها از مراجع متعدد ادبی من جمله رمان؛ در سالیان بعد نیز مداومت پیدا کرد که فرانسوا ژوست از آن تحت عنوان فرآیندی به نام رمان‌سازی[1] یاد می‌کند (ژوست، ۱۳۹۱).

شباهت دو مدیوم رمان و فیلم یکی از دلایل رغبت فیلمسازان به رمان‌سازی انگاشته می‌شود؛ «کشش رمان‌نویسان به فیلم به سهولت قابل درک است؛ چون فیلمسازان و رمان‌نویسان با مسائل مشابهی مواجهند: طرح، به نمایش درآوردن فکر و بررسی کاملاً فردی شخصیت» (جینکز، ١٣٩٦، ص. ۱۵). دادلی اندرو[2] نیز معتقد به شباهت این دو حیطه است: «ساختار سینما بیشتر به رمان و طبیعت نزدیک است» (اندرو، ۱۳۸۷، ص. ٣٣٤). پیتر لمان[3] و ویلیام لور[4] نیز در این‌باره عنوان داشته‌اند که: «درحالی این دو قالب هنری ازلحاظ زیبایی‌شناختی شباهتی با هم ندارند، در سنت‌های روایی و فرهنگی مهمی با هم مشترک‌اند... و همین امر سبب شباهت این دو رسانه شده است» (لمان و لور ۱۳۹۳، ص. ۳۵۹).

ژان میتری[5] به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان شهیر فیلم، سینما را جایی میان تئاتر و ادبیات می‌داند؛ چراکه بر این باور است سینما اجزای سازنده‌ای از هریک را در اختیار خود دارد (میتری، ١٣٩٤). البته، در این میان برخی از اشخاص مجالستی بین فیلم و ادبیات احساس نمی‌کنند؛ شماری دیگر نیز در نسبت میان فیلم و رمان، مرتبه‌ای کاملاً نازل برای فیلم قائل هستند؛ «فیلم‌های مبتنی بر رمان نمونه‌ای ناپیوسته از شعور ادبی ارائه و زبان منفرد رمان‌ها را در قالب زبان متکثر خود بازنمایی می‌کنند و بدین ترتیب، جایگاهی ضرورتاً فرودست را در نسبت با اثر اصلی اشغال می‌کنند» (تریگز، ۱۳۹۸، ص. ٢٧٤). جرج بلوستون[6] که او را به‌عنوان پدر مطالعات اقتباس

[1] Novelization
[2] Dudley andrew
[3] Peter lehmann
[4] William luhr
[5] Jean mitry
[6] George bluestone

می‌دانند فیلم را اثری جدا و مستقل از رمان می‌بینند؛ او دراین باره بیان می‌کند: « فیلمسازان می‌توانند جزئیاتی به رمان بیفزایند یا در صورت لزوم از داستانی فرعی یا حتی شخصیت‌هایی صرف‌نظر کنند» (اترینگتون‌رایت و داوتی، ۱۳۹۷، ص. ۵۹). این درحالی است که کارگردانان، پاره‌ای از آثار ادبی را به‌سبب میزان فروش بالا نیز مورد اقتباس قرار می‌دهند تا بدین رو اثر سینمایی از جنبهٔ اقتصادی تاحدودی تضمین گردد. «انتقال ادامهٔ یک داستان از فرمتی به فرمت دیگر ازمنظر متنی و همچنین اقتصادی، اهمیت فزاینده‌ای پیدا کرده است» (السیسور و هاگنی ، ۱۳۹۹، ص.۹۲). اقتباس همچنین می‌تواند با رهیافتی کاملاً فرهنگی صورت گرفته، به مثابهٔ « ابزاری برای گسترش سینما به درون کرانه‌های فرهنگ به معنای وسیع کلمه به‌کار رود» (اندرو، ۱۳۹۹، ص. ۱۸۳).

برخی از تئوریسن‌ها نیز به صورت‌بندی اقتباس اهتمام ورزیده‌اند. به‌عنوان مثال، دادلی اندرو سه نوع اقتباس سینمایی را از هم تفکیک کرده است: ۱.«وام‌گیری» که به مفهوم بینامتنیت شبیه است و در همهٔ هنرها اجتناب‌ناپذیر است. ۲.«هم‌جوارسازی» همان کاری است که کارگردانان وقتی انجام می‌دهند که سعی می‌کنند تا جای ممکن به متن اصلی نزدیک بمانند. ۳.«دگردیسی» اقتباسی است که به دنبال استفاده از تمام تکنیک‌ها و ساخت‌مایه‌هایی سینمایی است تا هم به متن اصلی وفادار بماند و هم دگردیسی تامی از آن را در رسانهٔ جدید ارائه کند. (ابوت، ۱۳۹۷).

لیندا هاچن[1] نیز اقتباس را از سه منظر مورد تحلیل قرارداده‌است: ۱. اقتباس به‌عنوان ماهیت یا محصولی صوری[2] که با انتقال و جابه‌جایی آشکار و گسترده‌ی یک اثر یا آثار خاص همراه است که می‌تواند شامل تغییر رسانه (رمان به فیلم) یا نوع ادبی(حماسی به رمان) باشد. ۲.اقتباس به‌عنوان آفرینش و تفسیر مجدد متن که مؤلف دمیدن روح جدید در اثر را وظیفهٔ خود می‌داند و ۳. اقتباس به‌عنوان شکلی از بینامتنیت که ازطریق تکرار همراه با تنوع حاصل می‌شود (هاچن، ۱۳۹۶، صص ۲۴-۲۳).

[1] Linda Hutcheon
[2] Formal

۲-۳. بیش‌متنیت

بیش‌متنیت آخرین گونهٔ ترامتنیت[1] ژنت است. او در کتاب *الواح بازنوشتنی*[2] به‌طور اختصاصی به این گونه می‌پردازد. بیش‌متنیت از نظر ژنت هر گونه رابطه و مناسبتی است که متن «ب» (که آن را بیش‌متن[3] می‌نامیم) را با متن «الف» (که آن را پیش‌متن[4] می‌نامیم) مرتبط می‌سازد و شیوه‌ی مراوده و پیوستگی دو متن اینگونه نیست که متن «ب» تفسیر متن «الف» باشد (Genette, 1997, p. 5). بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت[5] به رابطهٔ دو متن ادبی یا هنری می‌پردازد،

> اما این رابطه در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت نه براساس هم‌حضوری، که براساس برگرفتگی بنا شده‌است. به‌عبارت دیگر، در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرارمی‌گیرد و نه حضور آن. البته، در هرحضوری تأثیر نیز وجود دارد و در هرتأثیری نیز حضور وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۸٦).

از این رو، رابطهٔ بیش‌متنی زمانی شکل خواهدگرفت که پیش‌متن (متن نخست) حتماً وجود داشته‌باشد، درغیراین صورت، بیشمتن (متن جدید) شکل نخواهدگرفت. در بیش‌متنیت آنچه که تعیین‌کنندهٔ مناسبات بین متون با آثار پیشین است، ژانر و گونهٔ آثار ادبی و هنری است. ژنت در این‌باره بیان می‌دارد که :

> گذشته از هر چیز، بیش‌متنیت به‌عنوان دسته‌ای از آثار، فی‌نفسه یک سرمتن ژانری، یا به بیان دقیق، فراژانری است. منظور من آن دسته از متونی است که ژانرهای متداول خاص (هر چند کوچک‌تر)ی چون اقتباس، هجو و مضحکه را کاملا پوشش داده و یا با دیگر ژانرها- احتمالا همهٔ ژانرها- نیز در تماس‌اند (آلن، ۱۳۹۷، ص. ۱۵۷).

[1] Transtextualite
[2] Palimpsests
[3] Hypertexté
[4] Hypotexté
[5] Intertextuality

ازنظر ژنت کل ادبیات جهان زیرمجموعهٔ بیش‌متنیت قرار می‌گیرد که مطالعهٔ آن تا حدودی از کنترل خارج است. این نگرش ژنت در خصوص بیش‌متنیت، شباهت زیادی به دیدگاه کریستوا در خصوص بینامتنیت دارد که تمام آثار بینامتنی هستند. ژنت در همین خصوص مواردی را در زمینهٔ گونه‌شناسی مطرح کرده‌است که به‌سبب رویکرد این مقاله به جایگشت پرداخته می‌شود.

۳-۳. جایگشت[1]

جایگشت یکی از مهم‌ترین گونه‌های بیش‌متنی تلقی می‌شود که در زمرهٔ تراگونگی قرار دارد. جایگشت‌ها را می‌توان از دیدگاه نشانه‌ای به سه گونهٔ زبانشناختی، بینانشانه‌ای و درون نشانه‌ای تفکیک نمود. اقسامی چون ترجمهٔ بینازبانی، نثرگردانی و شعرگردانی از انواع جایگشت‌های زبانشناختی به‌شمار می‌آیند. در جایگشت‌های بینانشانه‌ای با دو نظام نشانه‌ای متباین مواجه هستیم؛ به‌عنوان مثال، در آثار سینمایی مقتبس از رمان؛ جایگشت کلامی به سینمایی نظاره می‌شود. به‌عبارت دیگر سبک‌های پیش‌متن و بیش‌متن یکسان نیستند و از دو خاستگاه سبکی متنوع بهره می‌جویند. در جایگشت در نسبت میان پیش‌متن و بیش‌متن، سه حالت ملاحظه می‌شود: تقلیل[2]، افزایش[3] و جانشینی[4]. به دیگرسخن، بیش‌متن ممکن است نسبت به پیش‌متن خود بسیط‌تر یا بالعکس محدودتر گردد؛ در وضعیت سوم نیز با تلفیق دو وضعیت فوق، فرآیند جانشینی(جابه‌جایی) رخ می‌دهد؛ به عبارتی حذف+افزایش=جانشینی. تقلیل و افزایش هرکدام به‌ترتیب به سه روش محقق می‌شوند: تقلیل به پیرایش[5]، کاهش[6] و فشردگی[7] و افزایش به آرایش[8]، گسترش[9] و گشایش[10] (Genette, 1997, pp. 212-262).

[1] Transposition
[2] Reduction
[3] Augmentation
[4] Substitution
[5] Excision
[6] Concision
[7] Condensation
[8] Extension
[9] Expansion
[10] Amplification

٤. بحث و بررسی

٤-١. رمان *رتیل*

داستانی جنایی-معمایی که توسط تیری ژونکه، نویسنده فرانسوی در سال ١٩٨٤ نگارش شده است. خلاصهٔ داستان بدین قرار است: دکتر «ریچارد لافارگ» متخصص جراحی پلاستیک، زنی به نام «ایو» را به‌دلایلی نامعلوم در خانهٔ خود حبس کرده‌است. لافارگ دختری به نام «ویویان» دارد که به‌دلیل آسیب‌های روحی شدید در کلینیک روانپزشکی بستری است. از سویی دیگر، «الکس بارنی»، یک فراری تحت تعقیب است که پس از سرقت از بانک تصمیم می‌گیرد برای جلوگیری از دستگیری، چهرهٔ خود را تغییر دهد. او بدین منظور ایو را می‌دزدد و از لافارگ می‌خواهد تا این عمل غیر قانونی را روی صورت او انجام دهد. داستان دیگر مربوط به «وینسنت»، دوست و هم‌دست الکس است که توسط فردی ناشناس ربوده شده و زندانی می‌شود. در نهایت، مشخص می‌گردد وینسنت، همان ایو است که در یک مهمانی شبانه به‌همراه الکس به ویویان؛ دختر دکتر لافارگ تجاوز کرده‌است؛ ویویان به‌سبب آسیب‌های روحی شدید بیمار و افسرده می‌شود و لافارگ تصمیم می‌گیرد برای انتقام از دخترش، وینسنت را بربابد و او را تغییر جنسیت دهد, اما به‌تدریج دلباختهٔ ایو/وینسنت می‌شود. در فصل پایانی رمان که ایو/وینسنت الکس را ملاقات می‌کند؛ بلافاصله او را می‌شناسد. در یک درگیری، لافارگ در مقابل ایو، الکس را می‌کشد و ایو/وینسنت که به نظر می‌رسد با هویت جدید خود کاملاً کنار آمده است به لافارگ کمک می‌کند تا جنازهٔ الکس را سر به نیست کند تا کسی از ماجرای قتل بویی نبرد.

٤-٢. فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم»

این فیلم محصول سال ٢٠١١ سینمای اسپانیا است؛ «فیلم با عناصری از ژانر تریلر[1] و وحشت به کارگردانی و نویسندگی پدرو آلمودوار و به تهیه‌کنندگی مشترک پدرو و آگوستین آلمودوار از رمان *رتیل* (١٩٨٤) اثر رمان‌نویسِ فرانسوی، تیری ژونکه اقتباس شده است» (Marguia and Pinar, 2018, p. 305). برندهٔ بهترین فیلم خارجی زبان از جشنواره بفتا،

[1] Thriller

کاندید جایزهٔ نخل طلای بهترین فیلم جشنواره کن و همچنین کاندید بهترین فیلم خارجی زبان از جشنواره گلدن گلاب، بخشی از جوایز و افتخارات فیلم مزبور تلقی می‌شود.

۵. تغییرات رخ داده در فرایند اقتباس

آلمودوار در اقتباس سینمایی خود تغییرات شایعی را در متن رمان پدید آورده است؛ تغییراتی که در ارتباط با شخصیت‌ها صورت پذیرفته‌اند؛ وقایعی که به فیلم افزون گردیده‌اند(مانند سکانس فرار و خودزنی ورا) و رخدادهایی که در نسبت با رمان، تماماً از فیلم سترده می‌شوند. (مانند آشنایی خواننده با الکس و خانوادهٔ او). در این فرآیند برخی از شخصیت‌ها حذف یا تغییر ماهیت پیدا کرده‌اند و برخی دیگر نیز به فیلم اضافه شده‌اند. بدین قرار در برگردان سینمایی آلمودوار تقلیل و افزایش و جابه‌جایی نظاره می‌گردد.

۵-۱. تغییر شخصیت‌ها

در روند اقتباس سینمایی آلمودوار از رمان ژونکه، شخصیت‌ها دچار دگرگونی شده‌اند. فیلمساز شخصیت‌هایی را به‌طور کامل کنارگذاشته (مانند راجر رانندهٔ دکتر لافارگ)، و برخی دیگر را به فیلم اضافه کرده‌است (مانند فولگنسیو یا کریستینا). این درحالی است که پاره‌ای از شخصیت‌های رمان در فیلم از نقش برجسته‌تری برخوردار هستند. (مانند گال همسر لدگارد یا لیزا خدمتکار دکتر لافارگ). در ابتدا، لازم است یک دورنمای کلی از شخصیت‌های رمان و فیلم ارائه گردد (جدول۱).

شخصیت‌های رمان	⇦	شخصیت‌های فیلم
ریچارد لافارگ	☑	رابرت لدگارد
ایو	☑	ورا
ونسان	☑	ویسنته
الکس	☑	زکا
لیزا	☑	ماریلیا
ویویان	☑	نورما
همسر لافارگ	☑	گال
مادام مورو	☑	مادر وینسته

مرد ژاپنی	☑	مدیر انیستیو
دکتر روانپزشک	☑	دکتر روانپزشک
راجر(رانندهٔ لافارگ)	☒	در فیلم حذف شده‌است
آنی(نامزد الکس)	☒	در فیلم حذف شده‌است
والدین الکس	☒	در فیلم حذف شده‌است
لویی و رنه(کارگران مرزعه الکس)	☒	در فیلم حذف شده‌است
وارنروی پیر	☒	در فیلم حذف شده‌است
–	+	فولگنسیو(همکار لدگارد)
–	+	کریستینا(دوست ویسنته)

جدول۱–شخصیت‌های رمان و فیلم (مآخذ: نگارندگان)

۲–۵. تحلیل جایگشت در عنوان فیلم

عنوان اثر را باید یکی از مهم‌ترین عناصر و پیرامتن‌های آن محسوب کرد. نخستین تغییر محسوس فیلم نسبت به رمان، تغییر عنوان رمان از رتیل به پوستی که در آن زندگی می‌کنم است؛ در رمان مزبور، رتیل عنوانی است که ونسان به دکتر لافارگ داده‌است و حجم بسیطی از داستان شامل توصیفاتی است که ونسان از لافارگ تحت عنوان رتیل می‌کند:

> در ذهنت برای ارباب اسم گذاشته بودی. اما جرات نمی‌کردی در حضورش آن را به زبان بیاوری. به‌خاطر ترس‌هایی که در گذشته تجربه کرده بودی، او را «رتیل» نامیدی. رتیل شبیه نامی زنانه بود، نامی که نه با جنسیت او مطابقت داشت و نه با متانت فوق‌العاده‌ای که هنگام انتخاب هدیه برای تو به خرج می‌داد (jonquet, 2002, p. 43).

اما این عنوان موردی محذوف شده است که از آن هیچ سخنی به میان نمی‌آید. بدین قرار، تغییر عنوان فیلم نخستین جایگشتی است که از سوی فیلمساز لحاظ شده‌است که می‌توان آن را مرتبط با اسامی فیلم‌های دیگر آلمودوار پنداشت؛ اسامی برخی از آثار آلمودوار علاوه‌بر اینکه عناوینی طولانی قلمداد می‌شوند، حامل نوعی راوی اول‌شخص نیز هستند. پپسی، لوسی، بوم[1]، چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟[2]، زنان در آستانهٔ فروپاشی عصبی[3]، گل راز من[4]، همه چیز دربارهٔ مادرم[5] و من خیلی هیجان زده‌ام[6]! ازجمله آثاری است که فیلمساز از اسامی طولانی وگهگاه اول‌شخص سود جسته است؛ وضعیتی که در عنوان فیلم نامبرده نیز صادق است. اما دلایل دیگری را نیز می‌توان برای جایگشت در عنوان تلقی‌کرد؛ «عنوان اثر برگرفته از عناصر گوناگونی است که مهم‌ترین آن‌ها شامل مضمون، موضوع، فرم اثر یا مولف و حامی آن می‌شود» (نامورمطلق، ۱٤۰۱، ص. ۳۱٦). عناصر سینمای آلمودوار نیز به‌عنوان یک فیلمساز مولف، همواره از تم‌ها و ویژگی‌های تکرارشونده‌ای تشکیل شده‌است؛ وجوهی چون جنسیت، هویت و خانواده ازجمله مواردی انگاشته می‌شوند که از ارکان سینمای این فیلمساز است.

در فیلم مزبور نیز، امتزاج مسئله جنسیت و هویت که همواره از دغدغه‌های فیلمساز به شمار می‌آید، نظاره می‌گردد. در اثر آلمودوار هویت زنانهٔ ویسنته/ورا به او تحمیل گردیده است و بدن او که به‌ظاهر در پوستی زنانه تعبیه شده‌است، بیانگر آن چیزی نیست که در درون او قرارگرفته‌است. «پوستی که در آن زندگی می‌کنم مشتمل بر مجموعه‌ای از موتیف‌ها و پرسش‌های مربوط به هویت است که در تمامی آثار آلمودوار رویت می‌گردد و در این‌جا به اوج خود می‌رسد» (Thibaudeau, 2013, p. 194). کاراکتر ورا علی‌رغم این‌که هویت جنسی برساخته‌ای به وی حقنه می‌شود، اما در این فرآیند خود را نمی‌بازد و سعی در رشد واعتلای شخصیت خود می‌کند؛ همان‌گونه که به تدریج با لایه‌های جدیدی از پوست خود و بازسازی آن مواجه می‌شود، ابعاد نوینی از شخصیت خود را نیز بازمی‌یابد.

[1] Pepi, Luci, Bom
[2] What Have I Done to Deserve This?
[3] Women on the Verge of a Nervous Breakdown
[4] The Flower of My Secret
[5] All About My Mother
[6] I'm So Excited!

پرسش درخصوص ماهیت جنسی در رنج اجتناب‌ناپذیری که ورا در طول فیلم متحمل آن می‌شود، تبلور می‌یابد و به هوشمندی در سکانس پایانی فیلم بازنمایی می‌شود؛ ورا پس از قتل رابرت و ماریلیا به فروشگاه خیاطی مادرش بازمی‌گردد. کریستینا(دوست وی و همکار مادرش) را می‌بیند و برایش توضیح می‌دهد که ماجرا از چه قرار بوده است؛ ورا/ویسنته برای اثبات بیشتر حرف خود، لباسی که شش سال پیش در فروشگاه به کریستینا پیشنهاد داده‌بود که بپوشد تا ببیند در تن او به چه صورتی است؛ به تن کرده است. کریستینا با چشمانی گریان مادر را فرا می‌خواند؛ مادر مات و مبهوت مانده است، ورا می‌گوید: «من ویسنته هستم». سپس تصویر به سیاهی فید شده و تیتراژ پایانی پدیدار می‌شود. بزرگترین استفهامی که فیلم مطرح می‌کند این است که از این پس ویسنته در پوست زنانه خود چگونه می‌تواند هویت مردانه خود را بازپس‌گیرد؟ آیا او را باید ورا درنظر گرفت یا ویسنته خواند؟ هنگام نمایش این فیلم در جشنوارهٔ فیلم نیویورک در سال ۲۰۱۱، از آلمودوار پرسیده‌شد که آیا معتقد است تفاوت واقعی بین جنسیت های زیر پوست وجود دارد یا خیر؟ او پاسخ داده است: «وجود دارد؛ اما من نمی‌توانم آن را برای شما توضیح دهم... چیزی واقعاً فراتر از جراحی پلاستیک و یا حتی فراتر از هویت جنسیتی... هستی، روح، روان، هرچه می‌خواهید نامش را بگذارید؛ چیزی است غیرقابل دسترس که ماهیتی جسمانی ندارد» (Barker,2020, p. 322).

۳-۵. تحلیل جایگشت در اسامی شخصیت‌های فیلم

همان‌گونه که ذکر گردید، اسامی شخصیت‌های رمان کاملاً در فیلم تغییر پیدا کرده‌اند. دلیل این جایگشت را می‌توان خاستگاه رمان(فرانسه) و فیلم (اسپانیا) تلقی‌کرد. رابرت، ورا، گال، ماریلیا، ویسنته، نورما و زکا ازجمله اسامی تطور یافته نسبت به رمان در فیلم به‌شمار می‌آیند. این مورد شاید در ظاهر از اهمیت بالایی برخوردار نباشد، اما انتخاب هدفمند آن می‌تواند در ادراک روایت فیلمیک توسط خوانشگر نقش به‌سزایی ایفا کند. «اهمیت شخصّیت، تلویحاً به‌معنای اهمیت نام شخصیّت نیز است و خودِ طریقهٔ نام‌دهی، نوعی از انواع شخصیّت‌پردازی است» (بامشکی، ۱۳۹۵، ص. ٦٨). آلمودوار نیز از این رویه در اثر خود سود جسته است، و با انتخاب برخی نام‌هایی کوشش کرده است تا مفاهیمی را به ذهن تماشاگر اثر خود متبادر سازد.

داستان فیلم آلمودوار از ارجاعات به اسطوره، سینما و ادبیات بهره‌مند است؛ رابرت لدگارد به‌عنوان یک دانشمند مخلوقی زیبا(ورا) می‌آفریند و درنهایت شیفتهٔ آنچه که خود پدید آورده‌است، می‌شود. این خط روایی به تلویح به اسطوره‌ی پیگمالیون[1] اشاره دارد؛ هنرمندی که هیچ زنی را سزاوار خود نمی‌داند، دیوانه‌وار تمام نبوغ و مهارت خود را به‌کار می‌گیرد تا زیباترین مجسمهٔ یک زن را خلق کند. اثر هنری او به قدری دلفریب می‌شود که پیگمالیون را شیدا و والهٔ خود می‌کند. هنرمند بی‌قرار از آفرودیت (الههٔ عشق) کمک می‌خواهد و او نیز به مجسمه جان می‌بخشد و هنرمند سرانجام با او ازدواج می‌کند. از دیگرسو، داستان فیلم با فرانکشتاین[2] (۱۸۱۸) اثر مری شلی[3] قرابت معنایی دارد؛ دانشمندی که طی یک آزمایشات علمی غیر معمول، موجودی با ویژگی‌های خاص خلق می‌کند. مطب پنهان «رابرت» که در آن آزمایشات مخفی خود را انجام می‌دهد و تلاش دارد تا با پیوند پوست خوک به پوست انسان، موجودی با مختصات جدید به وجود آورد، موجب تشابه فیلم آلمودوار و داستان شلی می‌شود.

رابرت یکی از شخصیت‌های اصلی داستان شلی نیز انگاشته می‌شود که به‌گونه‌ای کل داستان در قالب نامه‌هایی که او برای خواهرش می‌فرستد، روایت می‌شود و می‌توان وی را به‌عنوان یک کاراکتر مرکزی در رمان درنظر گرفت؛ همچنان که رابرت در فیلم به‌عنوان یک شخصیت اصلی حضور دارد.

«ورا کروز» (Vera Cruz) نام یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی فیلم آلمودوار است. این نام می‌تواند از دو جنبه تمثیلی و سینمایی مورد واکاوی قرار بگیرد. کروز نام خانوادگی شوخی‌آمیز ورا با کلمه Cross به معنای صلیب است. نمادی که از دو خط متقاطع در دو جهت مختلف تشکیل شده‌است و به گونه‌ای تمثیلی به هویت جنسی دوگانه ورا/ویسنته اشاره دارد؛ هویتی که بسان دو خط مذکور، با هم درمغایرت هستند. از طرف دیگر، آلمودوار فیلمسازی تلقی می‌شود که آثارش از ارجاعات گوناگون سینمایی سود می‌برند. «آلمودوار، بر خلاف بسیاری از کارگردان‌های اروپایی، علاقهٔ زیادی به اقتباس از سینمای هالیوود دارد. برای آلمودوار، فیلم‌ها، بازیگران و نمادهای هالیوودی؛ منبع الهام مهمی به‌شمار می‌آیند»(Alinson, 2001, p.157).

[1] Pygmalion
[2] Frankenstein
[3] Mary Shelley

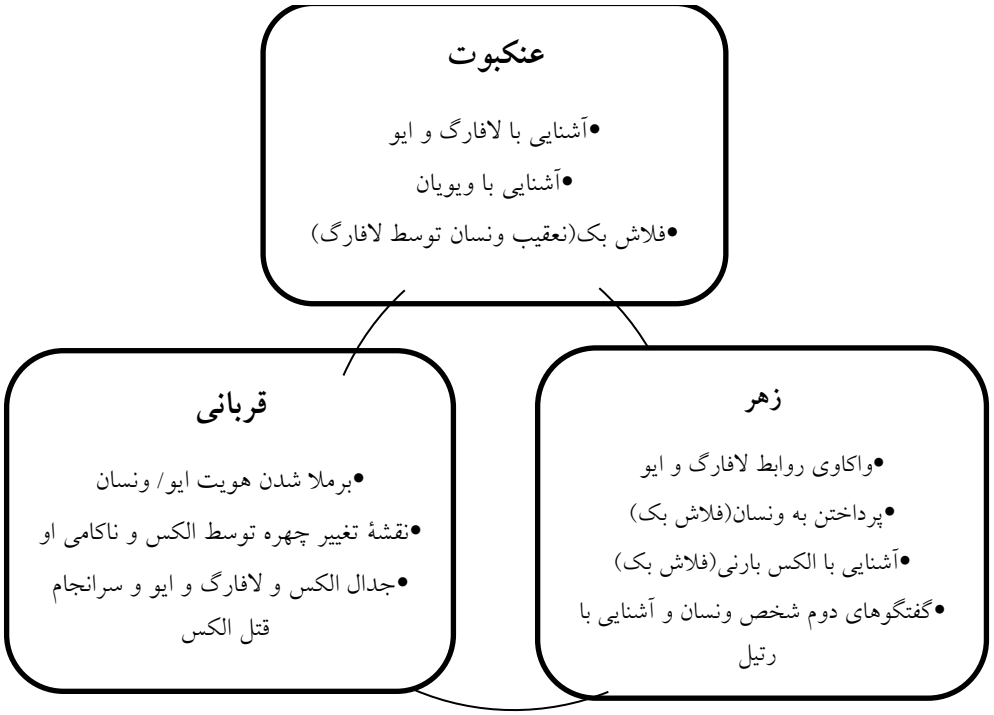
فیلم ورا کروز(۱۹۵٤) یکی از ساخته‌های هالیوودی رابرت آلدریچ[1] محسوب می‌شود؛ فیلمی در ژانر وسترن که با مضامینی چون قتل و کشتار و خیانت عجین است. مفاهیمی که در فیلم آلمودوار نیز به اَشکال دیگری یافت می‌شوند. به بیانی دیگر نام ورا کروز از همان ابتدا ذهن تماشاگر بافراست سینما را به سمت کنش‌های چون قتل و خونریزی سوق می‌دهد؛ عملی که هم توسط رابرت و هم به‌دست ورا صورت می‌پذیرد؛ کشتن زکا توسط رابرت و سرانجام قتل رابرت به دست ورا. فاولر در این‌باره بیان می‌دارد: «خودِ نام در روایت جنبهٔ نقش‌ورزانه و کارکردی دارد. بنابراین نام‌ها برای برانگیختن تداعی‌هایی در ذهن خواننده نیرومند است» (فاولر، ۱۳۹۰، ص. ۵۸). گزینش نام ورا کروز توسط آلمودوار، انتخابی هوشمندانه به شمار می‌آید که هم به لحاظ معنایی و هم از جهت کنش‌مندی، با شخصیت پیوند دارد.

«گال» یکی دیگر از شخصیت‌های فیلم است، نام همسر رابرت لدگارد، که در یک سانحهٔ تصادف دچار سوختگی شدید می‌شود و سرانجام خودکشی می‌کند. گال همچنین عنوانی است که رابرت به پوست اختراعی خود داده است که در برابر هرگونه آتش و صدمه مقاوم است. این عنوان نیز ازجمله اسامی تلقی می‌شود که تماشاگر باذکاوت فیلم را متوجه روایت پیگمالیون‌وار فیلم آلمودوار می‌کند؛ که این مورد با مقولهٔ ساخت‌واژیِ[2] نام‌ها اقتران دارد. «ساخت‌واژیِ نام‌ها یعنی ریخت، شکل و ساختمان صرفی واژه یا یک نام، معنای نمادین یا تمثیلی آن را در ذهن می‌آورد» (بامشکی، ۱۳۹۵، ۷۳). در اسطوره پیگمالیون، هنرمند نام مجسمه‌ای را که درنهایت توسط آفرودیت به آن جان بخشیده می‌شو و با آن ازدواج می‌کند "گالاتئا"[3] می‌نامد. در این‌جا، واژهٔ گال در گالاتئا حضور دارد که منتج به نوعی تداعی معنا می‌شود؛ رابرت علی‌رغم تمام کوشش‌هایی که برای بهبود وضعیت و جراحات ناشی از سوختگی گال می‌کند، ولی درنهایت موفق به نجات وی نمی‌شود. او پوست و چهرهٔ گال را بر روی چهرهٔ ویسنته بازتولید می‌کند که درغایت ورا خلق می‌شود. همان‌گونه که پیگمالیون با حذاقت در هنر مجسمه‌سازی به گالاتئا هستی می‌بخشد؛ رابرت نیز در پروسهٔ علمی شگرف خود، گال را در وجود ورا دگربار زنده می‌کند و عاشقش می‌گردد.

[1] Robert Aldrich
[2] Morphological
[3] Galatea

٤-٥. جایگشت در پیرنگ فیلم

پیرنگ به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر روایت تلقی می‌شود که ساختار حوادث و رخدادهای داستان را پدید می‌آورد. «رمان و فیلم می‌توانند داستانی واحد داشته و از مواد خام واحدی تشکیل شده‌باشند، اما از تهمیدات پیرنگ از هم متمایز شوند. تمهیداتی مثل سکانس‌بندی» (الیوت، ١٣٩٤، ص. ٢٠٤). ساختار پیرنگ و سکانس‌بندی در فیلم و رمان کاملاً با هم ناهمگون هستند؛ رمان مشتمل بر سه فصل است که هرکدام به بخش‌هایی تفکیک شده‌اند. فصل اول تحت عنوان «عنکبوت» شامل سه بخش می‌باشد؛ فصل دوم «زهر» نام دارد که به چهار قسمت تسهیم شده‌است و درنهایت فصل آخر با عنوان «قربانی» و سه بخش مجزا، به رشتهٔ تحریر درآمده است. این روند اپیزودیک در فیلم نظاره نمی‌گردد و این در حالی است که بخش‌هایی از رمان کاملاً در فیلم الغا شده‌اند و پیرایش عناصر محتوایی صورت پذیرفته است. نمودارهای ذیل به ایجاز به رخدادهای مهم در رمان و فیلم اشاره دارند.



نمودار ١: رویدادهای رمان رتیل به تفکیک فصول (مآخذ: نگارنده)

زمان حال

- آشنایی با ورا و رابرت/پی بردن به انگیزه های رابرت و سرگرمی های ورا/ ورود زکا به خانه رابرت/ قتل زکا توسط رابرت/ افشای رازهای خانوادگی توسط ماریلیا

زمان گذشته (فلاش بک)

- سکانس مهمانی و تعرض به نورما(از منظر رابرت)/ سکانس قبل از مهمانی و آماده شدن ویسنته برای ورود به مهمانی(از منظر ورا)/ سکانس مهمانی و تعرض به نورما(از منظر ورا)/ سکانس های از ربودن ویسنته، اسیر شدنش و اعمال جراحی بر او/ خودکشی نورما/ تغییر جنسیت ویسنته به ورا/ ورود ماریلیا به خانه بهمنظور مراقبت از ورا

زمان حال

قتل ماریلیا و رابرت توسط ورا/ بازگشت ورا به خانه

نمودار۲: رویدادهای مهم فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم* (مآخذ: نگارندگان)

۵-۵. تحلیل جایشگت در فرجام داستان

تغییر سرانجام فیلم نسبت به رمان یکی از تمایزات پیش‌متن و بیش‌متن انگاشته می‌شود. در اثر ژونکه، پس از درگیری با ریچارد کشته می‌شود و ایو که اکنون با پذیرفتن هویت جدید خود دلبستهٔ ریچارد شده‌است، به لافارگ کمک می‌کند تا جنازهٔ الکس را سربه نیست کنند. در فیلم، زکا توسط رابرت به قتل می‌رسد، اما ورا فقط تظاهر می‌کند که عاشق رابرت است؛ او در یک فرصت مناسب رابرت و ماریلیا را می‌کشد و به خانه(فروشگاه مادرش) بازمی‌گردد و با کریستینا و مادری که او را نمی‌شناسد، مواجه می‌شود. داستان ژونکه داستانی هیجان‌انگیز و معمایی تلقی می‌گردد که فیلمساز ضمن حفظ این وجوه، با درایتی خاص بر مؤلفه‌های سینمای خود که همواره در فیلم‌هایش تکرار می‌شوند، تأکید می‌ورزد. همان‌طور که پیشتر اشاره شد،

مسئله هویت و زنانگی که همواره از ذغدغه‌های آلمودار انگاشته می‌شوند، در بطن فیلم از اهمیت بالایی برخودار است (که در ادامه مورد واکاوی قرار می‌گیرند)؛ زمینه‌ای که در رمان آنچنان مورد التفات نویسنده نیست. آخرین جمله از رمان رتیل که از زبان ایو و خطاب به ریچارد بیان می‌شود، بدین قرار است: «زود باش؛ نمیتونیم جسدش رو همین‌جوری اینجا ول کنیم» (Jonquet, 2002, p. 96). پایان داستان را شاید بتوان پایانی باز پنداشت که آنچنان ذهن خواننده را درگیر خود نمی‌کند؛ اما فرجام فیلم آلمودوار و سکانس بازگشت ورا (که در مداخل پیشتر تشریح شد) مقولهٔ هویت را به‌عنوان مهم‌ترین پرسش فیلم پیش روی تماشاگر خود قرار می‌دهد. مسئله‌ای که آلمودوار به دفعات در آثارش تکرار نموده‌است. شخصیت‌هایی چون تینا در «قانون اشتیاق»[1] (۱۹۸۷)، لولا در «همه چیز دربارهٔ مادرم» (۱۹۹۹) و ایگناسیو در «آموزش بد»[2] (۲۰۰٤)؛ کاراکترهایی هستند که ورا را باید در امتداد آن‌ها پنداشت که با نوعی سرگشتگی در هویت مواجه‌اند و سکانس نهایی فیلم تماشاگر را وادار به تعقل در این زمره می‌کند.

٦-۵. تحلیل پیرایش در فیلم

آلمودوار از شیوهٔ تقلیل در روند تبدیل رمان به فیلم بهره گرفته است؛ پیرایش به‌عنوان یکی از شاخه‌های تقلیل مورد التفات فیلمساز است. در پیرایش بخش‌هایی از متن سترده می‌شوند که البته به هیچ عنوان به‌معنای کاهش ارزش متن نیست. «در پیرایش؛ موضوع، تغییر پیش‌متن است» (نامورمطلق، ۱۳۹۹،ص. ۳۲۹). آلمودوار از پیرایش اجتماعی و اخلاقی به‌منظور حذف قسمت‌هایی که از نگرگاه جنسی و اجتماعی تا حدود زیادی خارج از عرف و هنجارهای جامعه است، سود جسته است. به‌سبب تغایر در دو مدیوم سینما و ادبیات، بدیهی است که اقتباس‌کننده ناچار به پیرایش مواردی در بیش‌متن خود گردد, که آلمودوار نیز از این قاعده مستثنی نیست. اما در بهترین حالت می‌توان با تکیه بر عناصری در پیش‌متن، ضمن حذف برخی موارد، سویه‌های نوینی در متن جدید پدید آورد. «اقتباس‌کننده به‌عنوان دربانی عمل می‌کند که ازطریق معنایی که از متن اقتباسی برداشت کرده است، به ایده‌هایی برای خلق متن جدید دست می‌یابد. (گلشیری و همکاران، ۱٤۰۲).

[1] Law of Desire
[2] Bad Education

به‌عنوان مثال، در رمان، دکتر لافارگ به‌منظور تشدید انتقام خود علیه ونسان/ ایو، آپارتمانی را اجاره کرده‌است که در آن ایو را در اختیار مردان هوسباز قرار می‌دهد و خود از پشت شیشه‌ای آن‌ها را نظاره می‌کند. «دگرباش سرکوب‌شده»، «وارنروی پیر»، «داروساز شصت ساله» از جمله شخصیت‌هایی به شمار می‌آیند که در موضوع مذکور در دو قسمت از رمان بدان پرداخته شده است که آلمودوار با تمسک به عنصر پیرایش، آن‌ها را حذف کرده‌است. این اقدام لافارگ، کنشی انتقام‌جویانه پنداشته می‌شود؛ درحالی که آلمودوار در فیلم با گزاردن کدهایی، انگیزه‌های روانی رابرت را به تصویر می‌کشد. رابرت در اتاقش از طریق مانیتور بزرگی ورا را زیر نظر دارد؛ فرآیندی نظربازانه که رابرت را به‌عنوان سوژهٔ ناظر و ورا را به مثابهٔ ابژهٔ منظور معرفی می‌کند. لازم به یادآوری است که در فیلم گال (همسر رابرت) توسط زکا به او خیانت می‌کند و همراه با زکا از خانه می‌گریزد. ولی درنهایت تصادف کرده و در اثر شدت سوختگی و عدم تحمل وضعیت ظاهری خود، اقدام به خودکشی می‌کند. کنش چشم‌چرایانهٔ لدگارد در فیلم حامل انگیزه‌های روانی کاراکتر است؛ خشونتی که لدگارد علیه ورا(با پوست و ظاهر گال) اتخاذ می‌کند و سپس مجذوب او می‌شود، از سویی، ریشه در شکست او در نجات گال دارد و از سمتی دیگر، راهی برای تأیید قدرت فالیک وی و تسلط بر کنترل نگاه خیرهٔ مردانه است.

حذف شخصیت «راجر» راننده که عنصری فرعی در داستان انگاشته می‌شود، نیز به میانجی پیرایش در فیلم صورت گرفته است. این کاراکتر تقریباً هیچ کنش مؤثری در رمان ندارد و فیلمساز نیز به‌درستی آن را کنار گذاشته است.

اصرار ایو به اغواکردن گارسن رستوران و آب‌تنی کردن آن‌ها در استخر؛ ازجمله پیرایش‌های این‌چنینی به‌شمار می‌آید که فیلمساز در اثرش آن را لحاظ کرده است. بخش‌هایی همچون شرکت ایو و لافارگ در مراسم مهمانی که به‌عنوان افتتاحیهٔ رمان نگارش شده‌است، یا قدم زدن دو شخصیت مزبور در ساحل سن‌ژرمن و ملاقات آن‌ها از ویویان در کلینیک روانپزشکی نیز از آن دسته حذف‌هایی است که در فیلم صورت پذیرفته است.

۷-۵. تحلیل کاهش در فیلم

در فرآیند کاهش، خلاصه کردن مدّ نظر مولف بیش‌متن است.

پیرایش را که درنهایت هیچ گونه تولید متنی را دربر ندارد و با قطع‌کردن یا برش قیچی عمل می‌کند، باید از کاهش متن متمایز کرد که براساس قاعدهٔ خلاصه‌کردن یک متن بدون این‌که هیچ بخش مضمونی آن حذف شود، مشخص می‌گردد (Genette, 1997, p. 235).

بدین قرار در این مورد، چکیده کردن و نه حذف کامل صورت می‌پذیرد. اغواکردن لافارگ توسط ایو از مواردی هست که با فرآیند کاهش در فیلم روبه‌روست؛ شخصیت ایو درصدد است که دکتر لافارگ را تحریض نماید ولی لافارگ امتناع می‌کند؛ در فصول اول(عنکبوت) و دوم(زهر)، نویسنده در بخش‌هایی به این موضوع اشاره می‌کند:

ایو در ابتدا لباس‌هایش را ماشین‌وار درمی‌آورد اما سپس به ریچارد خیره شده و با لبخندی طعنه‌آمیز و به‌شکلی شهوت‌انگیزتر به کارش ادامه می‌دهد. بعد از این‌که برهنه می‌شود، درست روبروی ریچارد می‌ایستد، پاهایش را از هم باز می‌کند... ریچارد از جایش برمی‌خیزد و سراغ جعبه سفید مروارید می‌رود که روی قفسهٔ کتاب قرار دارد (Jonquet, 2002, p. 11).

این موضوع فقط یک‌بار در فیلم بدان اشاره شده است و به‌طریقی متفاوت با رمان؛ بدین گونه که ورا به دکتر لدگارد عشق می‌ورزد و خود را متعلق به او می‌داند. در واقع آلمودوار در بخش مورد نظر از بار تن‌کامگی آن کاسته است و به کاهش با حفظ عناصر محتوایی بسنده کرده است. یکی دیگر از بخش‌های رمان که تقریباً به‌طور مفصل نویسنده به آن اشاره داشته است، توصیفاتی از محل زندانی شدن ونسان و شرایط اسفناکی است که او با آن مواجه است. این مبحث در فصول زهر و قربانی در قالب گفتگوی دوم‌شخص نگارش شده است:

خوابیدی؛ وقتی بیدار شدی تشنگی هنوز آن‌جا بود؛ در تاریکی چمباتمه زده بود و انتظار می‌کشید. وقتی تو خواب بودی او صبورانه بیدار مانده‌بود. حالا گلویت را محکم و لجوجانه فشار می‌داد. غبار زمخت و غلیظی بود که دهانت را پوشانده بود، ماسه‌ای که دندان‌هایت را می‌ساییدند؛ تنها تمایل به نوشیدن نبود، چیزی کاملاً متفاوت بود، چیزی که هیچ‌وقت تجربه‌اش نکرده‌بودی، چیزی که نامش، واضح و روشن، شبیه شلاق بود: تشنگی» (Jonquet, 2002, p. 25).

خو گرفتن ونسان به شرایط جدید و توضیحاتی که در رابطه با خود و اربابش رتیل(دکتر لافارگ) بیان شده است، با فرآیند کاهشی در فیلم بازنمایی گردیده است؛ به‌طوری که فیلمساز

با سه سکانس کوتاه به شرح این وقایع می‌پردازد. در سکانس اول ویسنته خود را تنها و غل و زنجیر شده در جایی ترسناک و تاریک می‌بیند و فریاد کمک سر می‌دهد. در سکانس دوم تشنگی بر او مستولی شده و حریصانه آب داخل تشت را می‌نوشد و در سکانس سوم گویی که مدتی گذشته و با شرایط وفق پیدا کرده است ، مشغول مطالعه است که لدگارد برایش غذا می‌آورد.

۸-۵ . تحلیل آرایش در فیلم

از نگرگاه ژنت، آرایش به‌عنوان یکی از شیوه‌های افزایش می‌تواند در بیش‌متن اعمال گردد. همان‌گونه که در پیرایش، حذف مورد توجه مولف بیش‌متن است، در این وضعیت افزودن است که ازسوی خالق بیش‌متن به کار گرفته می‌شود. آلمودوار در فیلم خود با اضافه کردن شخصیت‌ها و بخش‌های جدید به آرایش متنی نائل شده است که برای تماشاگر فیلم می‌تواند جذاب جلوه کند.

> مخاطبان درک می‌کنند که فیلم امکان آن را ندارد تا همه‌چیز کتاب را به تصویر بکشد و به همین دلیل، حذف بعضی از صحنه‌ها و شخصیت‌ها را به دست فیلمساز می‌بخشند؛ اما آن‌چه نمی‌بخشند خلق صحنه‌ها و شخصیت‌های تازه است (سوبر، ۱۳۹۹، ص. ٦٩).

یکی از ابعاد آرایشی فیلم که از ارکان قابل بحث آن انگاشته می‌شود؛ توجه ورا به هنر (مجسمه‌سازی و طراحی) است که پیوندی استعاری با فیلم و شخصیت ورا برقرار می‌کند؛ و همچنین سکانس‌هایی از اَعمالی که لدگارد با ظرافتی خاص بر روی پوست ورا صورت می‌دهد؛ که آن را نیز می‌توان به مثابهٔ هنر لدگارد پنداشت. آلمودوار نیز در این مورد اشاره می‌کند: «پوست برای لدگارد همان حکم بوم برای نقاش را دارد؛ زیرا ورا نیز اثر هنری اوست که با دست کار کرده است» (Smith, 2014, p.385). از دیگرسو، مجسمه‌های دستی ورا و طراحی‌های وی، به‌طور تلمیحی به ابعادی از وجود او اشاره دارند که آلمودوار مدبرانه آن‌ها را به فیلم افزوده است. فیلمساز در تیتراژ پایانی فیلم (دقیقه ۱۱۷) عنوان می‌دارد: «از لوئیز بورژوا[1] متشکرم؛ که آثارش نه‌تنها من را هیجان زده کرد، بلکه راهی بود برای کمک به شخصیت ورا». بورژوا یکی از مجسمه‌سازان معاصر است که در آثارش به مسائلی چون خاطرات، زنانگی، ایجاد ارتباط میان

[1] Louise Bourgeois

تمایلات جنسی و ضعف و ناامنی می‌پردازد که همگی ریشه در مسائل روان‌کاوانه دارند. زن در آثار او بورژوا به‌عنون مؤلفه‌ای مرکزی پنداشته می‌شود و تمرکز بورژوا به شکل هم‌زمان بر جنس مذکر و مونث کمک شایانی به بالندگی جنبش هنر مدرن فمینیست کرد. آسیب‌های روحی دوران کودکی بخشی از شخصیت این مجسمه‌ساز را تشکیل داده است و به اعتقاد او استفاده از هنر به‌عنوان راهی برای گریز از این احساس است و یک روش درمانی تلقی می‌گردد (دانش و فهیمی‌فر، ۱۳۹۷).

در فیلم نیز هنر شیوه‌ای برای دوری از رنج‌ها و آسیب‌ها بازنمایی می‌شود؛ چرا که لدگارد نیز هنرمند پوست (بدن) است؛ چیزی که برای انتقام و کاهش نفرت خود به آن متوسل می‌شود. در خصوص ورا نیز همین امر صادق است؛ مضاف بر این که آثاری هنری‌ای که او در فیلم پدید می‌آورد شبیه به آثار بورژوا هستند. مجسمه‌های خمیری و پارچه‌ای ورا بدون داشتن چهره و هویتی خاص یادآور آثاری از این مجسمه‌ساز فرانسوی همچون بچه بافته‌شده[1] (۱۹۹۸) و هفت نفر در بستر[2] (۲۰۰۷) است؛ آثار ورا نیز مجسمه‌هایی به رنگ پوست هستند که از تکه‌هایی از پارچه‌های مختلف تشکیل شده‌اند که عملاً به هیچ گونهٔ جنسی مشخصی(مذکر و مونث) تعلق ندارند. فیگورهایی که به‌طور استعاری به شخصیت ورا اشاره دارند؛ پوشش پوستی رنگ ورا، بخش‌هایی از بدن مثله شده‌اش وهمچنین هویت جنسی او که در هاله‌ای از ابهام است، او را بسان آثار بورژوا کرده است (تصویر ۱).

تصویر۱: راست: مجسمه *بچه بافته شده*(۱۹۹۸)/ چپ: نمایی از فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم* (مآخذ: نگارندگان)

[1] The Woven Child
[2] Seven in Bed

شخصیت «فولگنسیو» یکی از کاراکترهای آرایشی بیش‌متن تلقی می‌شود؛ شخصی که به همراه تیمش لدگارد را در عمل جراحی ویسنته همراهی نموده است و سرانجام پی به عمل غیرقانونی لدگارد برده و به او هشدار می‌دهد. «کریستینا» یکی دیگر از شخصیت‌های اضافه شده در فیلم است که به عنوان یک فروشنده در فروشگاه مادر ویسنته امرار معاش می‌کند. هر دو مورد به‌عنوان شخصیت‌های اضافه شده، جنبه‌ای از آرایش متنی در حیطهٔ شخصیت انگاشته می‌شوند.

اقدام به خودکشی ورا و فرار ناموفق از دست دکتر لدگارد، از دیگر تراگونگی‌هایی قلمداد می‌شود که در فرآیند آرایشی به بیش‌متن افزوده شده است. ورا در سکانس‌های ابتدایی فیلم به‌واسطهٔ تعدادی زیادی کاغذ رگ خود را می‌زند؛ اما دکتر لدگارد به‌موقع سر می‌رسد و او را از مرگ نجات می‌دهد. در سکانس‌های پایانی فیلم نیز ورا پس از این که با ضربه‌ای لدگارد را نقش بر زمین می‌کند، از اتاق فرار کرده و به سمت درب خروجی می‌دود؛ اما لدگارد مانع از گریختن او می‌شود. ورا نیز برای ترساندن لدگارد رگ گردن خود را با چاقو می‌زند و در ادامه دکتر لدگارد به ترمیم پوست گردن او می‌پردازد و ورا را جراحی می‌کند. هیچ‌کدام از بخش‌های مزبور در پیش‌متن وجود ندارند و توسط آلمودوار به فیلم افزوده شده‌اند. خودکشی نورما یکی دیگر از قسمت‌هایی است که سبب تراژیک شدن فضای بیش‌متن شده است؛ در رمان، ویویان ازلحاظ روحی وضعیت بسیار آشفته‌ای را تجربه می‌کند ولی با مرگ او همراه نیست؛ درحالی که در فیلم این وضعیت درنهایت منتج به مرگ او می‌شود.

۹-۵. تحلیل جانشینی در فیلم

جایگشت محدود به دو گونهٔ تقلیل و افزایش نمی‌گردد و گاه با امتزاجی از دو حالت، وضعیت جابه‌جایی (جانشینی) حاصل می‌شود. آلمودوار از این وضعیت نیز در فیلمش استفاده کرده است. آلمودوار به‌طور خلاقانه‌ای، کاراکتر «الکس» در رمان را تبدیل به کاراکتر «زکا» در فیلم می‌کند و با مرتبط کردن آن با یکی از عناصر فرعی رمان به نام «لیزا» (سرایدار دکتر لافارگ)، آن را به نحوهٔ دیگری شخصیت‌پردازی می‌کند. لیزا حضور بسیار ناچیزی در پیش‌متن دارد؛ کاراکتر لیزا در رمان به ماریلیا در فیلم جایگشت پیدا می‌کند و بر خلاف رمان یکی از عناصر اصلی فیلم انگاشته می‌شود.

این جانشینی را نیز بسان دیگر موارد، می‌توان در امتداد عناصر سینمای آلمودوار انگاشت. ورود زکا به جهان روایی فیلم، تعرض به ورا، قتل وی توسط رابرت، فلاش‌بک و برملا شدن رازهای خانوادگی، ازجمله عناصری تلقی می‌شوند که فیلمساز آن‌ها از آن‌ها سود برده است. ورود زکا به فیلم سویه‌هایی از کمپ[1] را به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد، که از عناصر سینمای آلمودوار است. «مطمئناً هرگز کارگردان مشهور جهانی وجود نداشته است که کارش اساساً کمپ باشد» (Ballesteros, 2013,p. 367)

کمپ یکی از اشکال زیبایی‌شناختی به‌عنوان شیوه‌ای برای نگریستن به جهان تفسیر می‌شود.

> این اصطلاح برگرفته از فعل فرانسوی se comper به معنای ژست گرفتن و اداهای اغراق‌آمیز در آوردن است که نخستین ظهور آن به سال ۱۹۰۹ در واژه‌نامهٔ آکسفورد برمی‌گردد که به‌عنوان رفتاری اغراق‌آمیز، عاطفی، نمایشی و زنانه یا همجنس‌گرایانه تعریف شده است (رشیدیان، ۱۳۹٤، ص.۵۰۳).

این اصطلاح در دههٔ ۱۹٦۰ بیشتر مورد توجه قرار گرفت، سوزان سونتاگ در مقاله‌ای تحت عنوان «یادداشت‌هایی دربارهٔ کمپ» این مقوله را مورد ارزیابی مبسوط‌تری قرار داد و وجوه تازه‌ای به آن افزود. سونتاگ اشاره داشته است که «کمپ نگاهی برحسب زیبایی نیست، بلکه تاکید را بر میزان تصنع و سبک‌پردازی می‌گذارد... کمپ کیفیتی است که می‌توان آن را در اشیاء یا رفتار افراد کشف کرد... بعضی فیلم‌ها، لباس‌ها، مبلمان‌ها، ترانه‌های عامه‌پسند، افراد؛ ساختمان‌ها و.. کیفیتی کمپی دارند» (سونتاگ، ۱۳۹۳، ص.۳۹۸).

از نگرگاه سونتاگ بسیاری از فیلم‌های سینمای کلاسیک هالیوود با مختصاتی همچون میزانسن‌های بصری چشمگیر، بازی‌های اغراق آمیز، کلوزآپ‌های دراماتیک و خط داستانی پر پیچ و خم، شواهدی از کمپ هستند. پوشش عجیب و غریب ببر گونهٔ زکا و دم فالوس‌محورش، مصداق بارز کمپ در نظر گرفته می‌شود که ذاتاً ماهیتی کمیک دارد؛ کاراکترهایی که مشابه آن‌ها را می‌توان در بسیاری از آثار آلمودوار به نظاره نشست. از دیگرسو، ساختار غیرخطی روایت، عملکرد فلاش‌بک‌ها و راوی‌ها، که به مخاطبان امکان دسترسی مستقیم به ذهن شخصیت‌ها را فراهم می‌آورد؛ سبب می‌گردد تا ابعاد ژانر ملودرام به ذهن بیننده خطور کند که از گونه‌هایی

[1] Camp

تفسیر می‌شود که در سینمای آلمودوار جایگاه ویژه‌ای دارد. این امر در فیلم به میانجی گشایش به‌عنوان شاخه‌ای از افزایش در قالب تزریق محقق می‌شود. تزریق یعنی این‌که یک داستان یا روایت دیگری وارد داستان اولیه و اصلی گردد که می‌تواند مشتمل بر دوگونهٔ هم‌روایی[1] و ناهم‌روایی[2] باشد. هم‌روایی یعنی این‌که شخصیت‌های آن، همان شخصیت‌های داستان اصلی و نخست باشند و ناهم‌روایی یعنی این‌که شخصیت‌های آن به‌طور اساسی با شخصیت‌های داستان اصلی متفاوت باشند (نامورمطلق ۱۳۹۹) (تصویر ۲). تزریق هم‌روایی بدین صورت رخ می‌دهد که ماریلیا پس از قتل زکا (فرزندش) توسط لدگارد، داستانی از گذشتهٔ خود را برای ورا بازگو می‌کند. این داستان به‌صورت فلاش‌بک‌های کوتاه از زبان ماریلیا بیان می‌گردد: رازهایی از رابرت و زکا (که دراصل برادرند و ماریلیا که مادر آن‌هاست)، گال و زکا (که به کمک هم به رابرت خیانت می‌کنند) و نیز گذشته خانواده لدگارد. بخش‌های مربوط به کاراکتر الکس از اصلی‌ترین وجوه رمان تلقی می‌شوند که در فصل آخر(قربانی) این اهمیت دوچندان می‌گردد، زیرا به نقشهٔ او مبنی بر تعقیب لافارگ و دزدیدن ایو اختصاص می‌یابد. اما آلمودوار پس از حذف این ابعاد، مبادرت به انجام افزایش در قالب تزریق ورزیده است؛ که منتهی به جانشینی می‌شود. داستانی کاملاً بدیع با وجوهی تازه که از ارکان سینمای آلمودوار تلقی می‌گردند که به میانجی شخصیت‌های داستان پدید می‌آید که در رمان اصلاً وجود ندارد.

تصویر۲: کاراکتر کمپ‌گونه زکا : نمایی از فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم*(مآخذ: نگارندگان)

[1] Homodiegetique
[2] Heterodiegetique

٦. نتیجه‌گیری

پدرو آلمودوار یکی از فیلمسازان صاحب‌سبک سینمای نوین اسپانیا است که آثارش ارتباط وثیقی با ادبیات، نقاشی و سینما دارد. در این پژوهش نگارندگان، ارتباط اقتباسی میان فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» و رمان رتیل را ازمنظر جایگشت به‌عنوان بخشی از نظریهٔ بیش‌متنیت بررسی نمودند که نتایج حاصله بدین شرح است:

۱-تراگونگی در حیطهٔ عنوان فیلم ، عناوین شخصیت‌ها و پیرنگ از مهم‌ترین مواردی است که در جایگشت بین‌نشانه‌ای حاصل شده است.

۲-پیرایش به‌عنوان قسمتی از تقلیل مورد توجه فیلمساز بوده است که به میانجی آن، برخی از کاراکترها و رخدادهای موجود در رمان را حذف کرده‌است که در پاره‌ای موارد با هدف پیرایش اخلاقی به انجام رسیده است.

۳-کاهش به‌عنوان یکی دیگر از مؤلفه‌های تقلیل در فیلم نظاره می‌گردد که سبب شده است برخی از وقایع در رمان که به‌طور مبسوط بدان پرداخته شده‌است، در فیلم خلاصه گردند. این امر سبب گردیده است ریتم حاصله در بیش‌متن به گونه‌ای باشد که تماشاگر آزرده و خسته نشود.

٤-آرایش یکی دیگر از شیوه‌هایی است که فیلمساز توانسته است به‌مدد آن با خلق شخصیت‌های جدید و بخش‌های نوین، تغییرات اساسی و جذابی را در بیش‌متن پدید آورد.

۵-جانشینی به‌مثابهٔ تلفیقی از دو گونه تقلیل و افزایش نیز از جمله مواردی انگاشته می‌شود که فیلمساز در بیش‌متن با تمسک به آن قسمت‌های جدیدی را خلق کرده‌است؛ بدین گونه که با حذف مواردی در پیش‌متن و افزودن پاره‌ای شخصیت و رویدادهای تازه، فیلم سینمایی به مسیری جدید سوق پیدا کرده است که در آن ردّپای نگاه مولفانه فیلمساز به‌وضوح قابل رویت است.

مضاف بر روابط اقتباسی در سینمای فیلمساز، سطوح دیگری از روابط بینامتنی و بیش‌متنی در سینمای پدرو آلمودوار قابل واکاوی است. سینمای آلمودوار را شاید بتوان یکی از بهترین مصادیق نظریهٔ ژنت در سینما دانست؛ چراکه اقسام دیگر بیش‌متنیت و مؤلفه‌های آن (پاستیش، پارودی،...) نیز از مواردی به شمار می‌آیند که قابلیت پژوهش در آثار او را دارند. در این پژوهش

سعی شد تا به میانجی یکی مهم‌ترین نظریه‌های ادبی معاصر، به مطالعهٔ اقتباس و جایگشت بین‌نشانه‌ای پرداخت.

منابع

اترینگتون‌رایت،ک. و داوتی، ر. (۱۳۹۷). *درک تئوری فیلم*. جلد اول. ترجمهٔ ر. قاسمیان، تهران: واحه.

اچ.پورتر، ا. (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. اشرفی. تهران: اطراف.

اندرو، د. (۱۳۸۷). *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمهٔ م. مدنی. تهران: رهرویان پویش.

اندرو، د. (۱۳۹۹). *آنچه سینما هست!*. ترجمهٔ م. اخگر. چاپ سوم، تهران: بیدگل.

آلن،گ. (۱۳۹۷). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پ. یزدانجو. چاپ ششم، تهران : مرکز.

الیوت، ک. (۱۳۹٤). *بازاندیشی مباحث رمان و فیلم*. ترجمهٔ ف. سجودی، تهران: فارابی.

بامشکی، س. (۱۳۹۵). نام‌دهی در شخصیت‌پردازی: فتنه یا آزاده؟. *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*. ۱۲(۲۱). صص ۸۳-٦۵.

بیات، د. (۱۳۹٦). *تحلیل روانپویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه بین المللی امام خمینی.

بی‌ور، ف. (۱۳۹۵). *فرهنگ اصطلاحات سینمایی: دفتری در زیبایی‌شناسی سینمایی*. ترجمهٔ م. مدنی، تهران: تابان خرد.

پویان، پ. (۱۳۹٤). *از متن تا متن: تبدیل متن نوشتاری به متن سینمایی با تاکید بر آرای ژرار ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران.

تراب‌زاده، ز. (۱۳۹۳). *فرایند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی با مورد مطالعاتی داستان و فیلم گاو*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه پیام نور(مرکز تهران شرق).

تریگز، ج.آ. (۱۳۹۸). «فیلم به مثابهٔ ترجمه: مطالعهٔ موردی آثار هاردی». در *ترجمهٔ بینانشانه‌ای از نظریه تا کاربرد (مجموعه مقالات)*. ترجمهٔ ا. پاکتچی. تهران: سوره مهر. ۲۸٤-۲۷٤.

جینکز، و. (۱۳۹٦). *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی*. ترجمهٔ م. احمدیان و ش. حکیمیان. چاپ پنجم، تهران: سروش.

دانش، ن؛ فهیمی‌فر، ا. (۱۳۹۷). مطالعه‌ای بر آثار لوئیز بورژوا از دیدگاه زیبایی‌شناسی فمینیسم .*دوفصلنامه علمی پژوهش هنر*، ۸ (۱۵). صص ۲۵-۱۵.

رحیمیان، م. (۱۳۸۹). زمان و زمان‌بندی در فیلم و ادبیات. *فصلنامهٔ رادیو و تلویزیون*. ٦ (١٤).صص ۹۱-۷۷.

20.1001.1.26454696.1389.6.14.4.9Doi:

رحیمی‌جعفری، م.؛ شعیری، ح.؛ و مختاباد، م. (۱۳۹۱). ابرمتن‌ها و پیرامتن‌ها در سینمای ایران. *فصلنامهٔ نقد ادبی*. سال پنجم. ۱۲۰.صص۲۰-۹۹

20.1001.1.20080360.1391.5.20.6.8 Doi:

رجبی، و.؛ ناظری، ا. و نقاش‌زاده، م. (١٤٠١). واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت. *دو فصلنامه‌ی علمی پژوهش هنر*. ۱۲(٢٤). صص ۷۳-۵۹.

Doi:20.1001.1.23453834.1401.12.24.12.3:

رجبی، و.؛ ناظری، ا.و نقاش‌زاده، م. (١٤٠٢). واکاوی نحوه‌های تلمیح و پارودی در روابط متون نقاشی و فیلم‌های پدرو آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۲۸(۳). صص۵۷-٤٥

10.22059/jfadram.2023.363352.615787Doi:

رشیدیان، ع. (١٣٩٤). *فرهنگ پسامدرن*. ، تهران: نی.

ژوست، ف. (۱۳۹۱). «نگاه: از فیلم تا رمان، جستاری در روایت‌شناسی تطبیقی». در *راهنمایی بر ادبیات و فیلم*، ترجمهٔ د. طبایی عقدایی. تهران: فرهنگستان هنر.

زختاره، ح. (١٤٠٢). بررسی نمایانی و معروفیت در ادبیات فرانسه. *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ٦ (۱).

Doi: 10.22067/rltf.2023.82782.1085

سوبر، ه. (۱۳۹۹). *قدرت فیلم*. ترجمهٔ خ. قشقایی، تهران: بیدگل.

سونتاگ، س. (١٤٠٠). *علیه تفسیر*. ترجمهٔ م. اخگر. تهران: بیدگل.

شهبا، م. و شهبازی، غ. (۱۳۹۲). «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما». *نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱۷(۲):صص ۱۵-۲٤.

10.22059/jfadram.2013.30300Doi:

ظریفیان، م.، بامشکی؛ س. و قندهاریون، ع. (۱۳۹٦). «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه باباسبحان برمبنای نظریهٔ فزون‌متنیت ژار ژنت». *نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر*. ۷ (۲). صص ۸۱–۵۱.

گلشیری، س.؛ شعیری، ح. و نامورمطلق، بهمن (۱٤۰۲). دگرگونی شخصیت‌ها در ترجمه بینانشانه‌ای مورد مطالعه:اقتباس سینمایی «پل خواب» از رمان «جنایت و مکافات» در دو پیکره‌ی زبان فارسی و فرانسه.» *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ٦ (۱). Doi: 10.22067/rltf.2023.80313.1072

لمان، پ، و لور، و. (۱۳۹۳). *تعمق در فیلم: تماشا کنید، بگویید و بشنوید، لذت ببرید*. ترجمهٔ ح. احمدی لاری، تهران: ساقی.

معین، م. (۱۳۸٦). *فرهنگ معین*. تهران: زرین.

فاولر، ر. (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ م. غفاری. تهران: نی.

میتری، ژ. (۱۳۹٤). *روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*. ترجمهٔ ش. عظیمی. چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸٦). ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ٥٦. صص ۹۸–۸۳.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. ۹(۳۸). صص ۱۳۹–۱٥۲.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۹). *ترا روایت: روابط بیش‌متنی روایت‌ها*. تهران: نشر سخن.

نامورمطلق، ب. (۱٤۰۱). *ادبیات تطبیقی: مفاهیم، مکاتب، انواع و پیکره ها*. تهران: لوگوس

هاچن، ل. (۱۳۹٦). نظریه‌ای در باب اقتباس. ترجمهٔ م. خداکرمی. تهران: مرکز.

Allinson, M. (2001). *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóv*ar. I.B. Tauris: London and New York.

Ballesteros, I. (2013). “Women on the Verge of a Nervous Breakdown: From Madrid (1988) to New York (2010)”. From *A Companion to Pedro Almodovar*. Prepared by M, D'Lugo and K, Vernon. United States : Wiley-Blackwell.

Barker , J (2020) . “Sculpting Women : From Pygmalion to Vertigo to The Skin I Live” in . *Quarterly Review of Film and Video*. 37(4). pp. 299-327. Doi: https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1639484

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Translated by C, Newman and C, Doubinsky, Lincoln and London: University of Nebraska Press

Jonquet, T. (2002). *Tarantula*. Translated by Donald Nicholson-Smith. London: Serpents Tail

Murguia, S, and Pinar, A. (2018). *The Encyclopedia of Contemporary Spanish Films*. London: Rowman & Littlefield.

Smith, P. (2014). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodovar*. London: Verso

Thibaudeau, P. (2013). "El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar". *REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA*. 7(5).pp:192-208

Waldron, D., and Murray, R. "Troubling transformations: Pedro Almodóvar's La piel que habito/The Skin I Live In (2011) and its reception". *Transnational Cinemas*. 5(1):57-71