

تحلیل فرایند اقتباس در فیلم سینمایی و کتاب شب‌های روشن بر مبنای گفتمان روایی ژنت

محسن مرآئی^۱ / محمدجواد بورقانی فراهانی^۲

تاریخ دریافت مقاله: دی ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: اسفند ۱۴۰۱

چکیده

اقتباس از متون ادبی یکی از شیوه‌های قدیمی روایت در عرصه سینما به شمار می‌آید. در اقتباس متنی با یک شکل از زبان به متنی در شکلی دیگر از زبان تبدیل می‌شود. یکی از راه‌های شناخت این شکل از روایت، گفتمان روایی ژرار ژنت است. ژنت در این نظریه متون را از حیث روایت به پنج بخش، نظم و ترتیب، تداوم زمانی، بسامد، وجه و صدا تبدیل می‌کند. بر این اساس، مقاله حاضر با هدف پژوهش در ساختار اقتباس، قصد دارد با تکیه بر الگوی تحلیل روایت ژنت، فیلم سینمایی «شب‌های روشن» (۱۳۸۱) ساخته فرزاد مؤتمن که از رمان «شب‌های روشن» نوشته فتودور داستایوفسکی اقتباس شده است مورد تحلیل قرار دهد. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی - تحلیل محتوای از منظر هدف بنیادین، بر اساس گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و بر اساس رویکرد، تطبیقی است. شیوه ارائه پژوهش بدین شکل است که ابتدا مؤلفه‌های رویکرد گفتمان روایی در ادبیات که در آرای ژرار ژنت اهمیت دارد ذکر می‌شوند و سپس سازوکار و نقش و اهمیت این مؤلفه‌ها تبیین می‌شود. نتایج پژوهش بیان‌گر این نکته است که بارزترین مشخصه شباهت میان رمان و فیلم شب‌های روشن داستایوفسکی، در مؤلفه بسامد رخ می‌نماید و بارزترین دلیل اصلی تفاوت را می‌توان در مقوله زمان‌پریشی جست‌وجو کرد. در واقع می‌توان گفت که فیلم‌نامه شب‌های روشن اگر چه اقتباس وفادارانه‌ای از رمان به شمار می‌آید، اما به واسطه برخی از خصیصه‌های ذاتی مدیوم سینما، شاهد تمایزهایی در زیرمؤلفه‌هایی چون کانونی‌پردازی و روایت هستیم که درصد شباهت رمان و فیلم را به عدد ۴۷ درصد کاهش می‌دهد.

واژگان کلیدی: اقتباس، شب‌های روشن، داستایوفسکی، ژنت، گفتمان روایی.

۱- استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، (نویسنده مسئول)، پست الکترونیک: marasy@shahed.ac.ir

۲- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

مقدمه

در هنر سینما اقتباس از آثار ادبی یکی از مهم‌ترین مباحث به شمار می‌آید و باید به این نکته توجه داشت که در اقتباس سینمایی مصادیق مهمی از متن اولیه گرفته می‌شود که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موضوع اثر، مضمون، شخصیت‌های اصلی و فرعی و حال و هوای کلی داستان اشاره کرد. در این میان تفاوت فرهنگی اثر منبع و اثر مقصد نیز یکی از چالش‌های پیش‌روی فیلم‌سازان سینمایی است. اقتباس به عنوان یکی از مباحث به کار رفته در مطالعات تطبیقی امکان بهره‌برداری مختلف از متن را میسر می‌کند. به طور کلی در این مورد می‌توان دو رویکرد مختلف را مورد بررسی قرار داد؛ بررسی صوری فرایند تبدیل به یک اثر و بررسی اقتباس از منظر میان‌رشته‌ای. (الیوت، ۱۳۹۴: ۳۷)

درباره بهره‌گیری اقتباسی از آثار ادبی در سینما و همچنین نوع و چگونگی آن، نظریات مختلفی در نحله‌های مختلف فکری از جمله ساختارگرایی و پساساختارگرایی مطرح شده است. در میان تمامی این بحث‌ها، توجه چندانی به شیوه‌ها و انواع اقتباس در سینمای ایران نشده است و با توجه به نتایجی که تحقیق (صالحی و آقا بابایی، ۱۳۹۷) به دست می‌دهد به طور کلی می‌توان دو رویکرد اصلی برای اقتباس در سینمای ایران در نظر گرفت: اقتباس بر اساس منبع ادبی و اقتباس بر اساس عناصر داستانی. حال اگر برای تحلیل آثار اقتباسی سینمای ایران به دو نکته ذکر شده توجه شود، به کارگیری یک مبانی نظری متقن که با آن بتوان فیلم سینمایی مورد مطالعه را از دو منظر اثر مقصد یعنی متن تصویری (فیلم سینمایی) و اثر منبع یعنی متن نوشتاری (داستان) بررسی کرد ضروری است. از این رو در پژوهش پیش‌رو از گفتمان روایی ژنت بهره خواهیم جست که مهم‌ترین مؤلفه‌های آن ترتیب، تداوم، وجه و صداست. گفتمان روایی ژنت این امکان را به محقق می‌دهد تا بتواند وجوه اشتراک و افتراق اثر منبع و مقصد را بازشناسد و به یاری آن دست به تحلیل بزند.

مقاله پیش‌رو ضمن پرداختن به هر پنج مؤلفه اساسی گفتمان روایی ژنت یعنی نظم، تداوم، بسامد، وجه و صدا قصد دارد در جهت تکمیل اطلاعات پیشین گام بردارد و همچنین بر خلاف پژوهش مورد اشاره از مبانی نظری به شکل صحیح‌تری در مطالعه تطبیقی فیلم و رمان استفاده کند. این مقاله با هدف پژوهش در ساختار اقتباس قصد دارد با تکیه بر الگوی گفتمان روایی ژنت فیلم «شب‌های روشن» (۱۳۸۱) به کارگردانی فرزاد مومتن و نوشته سعید عقیقی که بر اساس داستانی به همین نام از فؤدور داستایوفسکی ساخته شده است را مورد مذاقه قرار دهد. پرسش اصلی این پژوهش بیان می‌دارد که فیلم مورد بحث در این مقاله

بر اساس آرای ژنت چگونه توانسته است روایت تصویری خود را بر اساس متن مکتوب سامان دهد و در این مسیر چه روشی را پی گرفته است؟ همچنین به دلیل ماهیت تطبیقی تحقیق سه سؤال فرعی نیز از ذیل سؤال اصلی قابل طرح است: ۱- شباهت‌ها و تفاوت‌های رمان و فیلم شب‌های روشن از منظر گفتمان روایی چیست؟ ۲- چه عواملی باعث به وجود آمدن این تفاوت‌ها و شباهت‌ها در رمان و فیلم می‌شود؟ ۳- آیا فیلم شب‌های روشن، اقتباس موفق از رمان به حساب می‌آید؟ برای پاسخ به سؤالات تحقیق ابتدا ضمن تعریف روایت، نظریه ژنت مورد بررسی قرار گرفته و اجزای فیلم در تطبیق با رمان از حیث روایتی به بحث گذارده خواهد شد و در انتها یافته‌های تحقیق پاسخی برای پرسش‌ها و اهداف پژوهش خواهد بود.

پیشینه تحقیق

از تازه‌ترین پژوهش‌ها در راستای اهمیت روایت شناسی ژنت می‌توان به مقاله اعوانی در سال ۱۳۹۷ اشاره کرد که در آن به مطالعه تطبیقی فیلم و داستان مهمان مامان می‌پردازد. اعوانی در این مقاله فیلم و داستان مهمان مامان را با توجه به سه مؤلفه اصلی گفتمان روایی ژنت، یعنی نظم، بسامد و تداوم بررسی می‌کند و در نتیجه‌گیری پژوهش خود تفاوت‌ها و شباهت‌های فیلم و رمان را برمی‌شمارد اما از یک ارزیابی دقیق خودداری می‌کند و در مبانی نظری خود، سرفصل‌هایی بی‌ارتباط با گفتمان روایی ژنت را مد نظر قرار می‌دهد. همچنین از تحلیل وجه و نظم سر باز می‌زند. همچنین می‌توان به مقاله «فلسفه و اقتباس سینمایی؛ بررسی مصادیق سینمایی تمثیل غار افلاطون» نوشته مرادی‌نژاد، پیروای ونک و الستی اشاره کرد. این مقاله با بررسی نمونه‌هایی از جریان‌های سینمایی متفاوت، یعنی طیفی متشکل از «جریان اصلی سینمای هالیوود» تا «سینمای هنری اروپا» از خلال تفسیر و تحلیل متون فیلم‌نامه این آثار قصد اثبات این موضوع را دارد که سینماگران و فیلم‌نامه‌نویسان، «تمثیل غار» را به عنوان یکی از مشهورترین تمثیل‌ها به عنوان دست‌ما به‌ای برای آفرینش پیرنگ داستانی مورد استفاده قرار داده‌اند.

درباره فرایند اقتباس در رمان و فیلم شب‌های روشن تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است اما در حوزه سینما می‌توان به دو مقاله در رابطه با به کارگیری آرای ژنت در تحلیل روایت اشاره کرد:

(شهبها و علی‌پناه‌لو، ۱۳۹۶) در مقاله خود با عنوان «تحلیل زمان روایی در دو فیلم درباره‌الی و گذشته از دیدگاه ژرار ژنت» به تحلیل روایت دو فیلم مذکور، با استناد به آرای ژنت در باب زمان روایی پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که ترتیب رویدادها در فیلم درباره

از اثر منبع صورت پذیرفته که دارای مرزبندی‌های مشخص و دقیقی نیست، اتفاقی که در ترجمه و خوانش آثار پست مدرن بارها رخ داده و عملاً تفکیک مرزها امکان‌پذیر نیست. اما شاید بتوان در رسیدن به تعریفی مشخص این نقل از لیندا هاچن را مورد مذاقه قرار داد که کنش اقتباس یعنی: انتقال بخش‌های مورد نیاز از اثر منبع به مقصد، تفسیر یک متن به وسیله محقق به جهت از آن خود کردن متن و توجه به روابط بینامتنی گسترده برآمده از اثر مورد اقتباس. (Hutcheon, 2006: 8).

از مواردی که می‌توان در بازشناسی کنش اقتباس در آن‌ها بهره برد، نظریات روایت است. نظریات روایت در اجزا به پژوهش‌گر یاری می‌رساند تا از خلال عناصر موجود در متن وجوه اشتراک و تفارق را مورد بازشناسی قرار دهد. یکی از این نظریات که می‌توان در کنار بازشناسی به مدد رویکرد توصیفی خود نقش آموزشی به همراه داشته باشد، گفت‌مان روایی ژرار ژنت است. عمده شهرت و تأثیرگذاری ژنت به مطالعه ساختارگرایانه از روایت برمی‌گردد که یکی از جامع‌ترین چارچوب‌های تحلیل متون روایی را مطرح می‌کند. رئیس مطالب روایت‌شناسی ژنت از مهم‌ترین نوشتار او یعنی «گفت‌مان روایت: جستاری در باب و روش» به دست آمده است. مطالعه این شیوه می‌تواند در سینما و شناسایی ستون فقرات روایت نقشی پراهمیت بر عهده داشته باشد.

ژرار ژنت نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس فرانسوی از چهره‌های برجسته حرکت‌های فکری دوران معاصر است که با جنبش ساختارگرایی و شخصیت‌هایی مثل رولان بارت و کلود لوی استروس همراه بوده است. از دیدگاه او، اثر ادبی بیش از هر چیز نظام نشانه‌هاست. رابطه میان زمان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت. در میان روایت‌شناسان ژرار ژنت جامع‌ترین مباحث را در باب مؤلفه زمان ذیل ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است. (ژنت، ۱۳۹۸: ۱)

سخن روایی شامل سه سطح مجزاست که داستان، روایت و روایت‌گری نامیده می‌شوند. ژنت میان داستان و روایت تمایز قائل می‌شود و داستان را توالی حوادث - به ترتیبی که واقعا اتفاق افتاده است - و روایت را ترتیب رویدادها در متن معرفی می‌کند. این سه سطح از طریق زمان، که خود به سه بخش مجزای ترتیب، تداوم و بسامد قابل تفکیک است، وجه و صدا با هم تعامل دارند.

ژنت از روایت به عنوان ترکیبی از ترتیب، دیرش و بسامد یاد می‌کند و آن ترتیب یا نظم مربوط به امر جای‌دهی است. بسامد هم مربوط به جایگزینی و تکرار است، در حالی که دیرش یا مدت توصیف مشخص تر ژنت از چیزی است که در جابه‌جایی با مفهومی گسترده تر از آنچه در بالا اشاره شد، اتفاق می‌افتد. (اوحدی، ۱۳۹۱: ۱۸۵)

الی با زمان داستان اغلب هماهنگ است اما در گذشته چندین مورد پس‌نگری و پیش‌نگری به صورت درونی و بیرونی دیده می‌شود. (ظریفیان و دیگران، ۱۳۹۶) در مقاله خود با عنوان «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه باباسبحان بر مبنای نظریه فزون‌متنیت ژرار ژنت» به مطالعه تطبیقی فیلم خاک بر اساس داستان اوسنه بابا سبحان نوشته محمود دولت‌آبادی می‌پردازد که نتایج این پژوهش نشان‌دهنده نظام ارزشی ویژه فیلم‌ساز است؛ به این معنی که کیمیایی در اقتباس‌های خود بیش از آنکه جهان ارزشی نویسنده داستان را بازتاب دهد، به برجسته کردن ارزش‌هایی می‌پردازد که در نظام فکری خود او معتبر است.

همچنین مقالات زیادی در حوزه ادبیات در زمینه روایت‌شناسی بر مبنای آراء ژنت به نگارش درآمده‌اند که در چند بخش قابل دسته‌بندی‌اند. تعدادی از این مقالات صرفاً به مباحث نظری گفت‌مان و تفاوت آن با داستان پرداخته‌اند. برخی منابع با مشخص کردن یک یا چند نمونه مطالعاتی از میان رمان‌ها یا داستان‌های کوتاه به تحلیل روایت پرداخته‌اند. در تعداد دیگری از مقالات، نویسندگان تنها از یک یا دو منظر به تحلیل لحن، زاویه دید، زمان، بسامد و تداوم در روایت پرداخته‌اند. پژوهش‌های دیگری نیز در این زمینه مورد مطالعه قرار گرفته‌اند که چون از منظر تناسب با چارچوب مفهومی و موضوع، شباهتی به این مقاله نداشته‌اند از پیشینه پژوهش حذف شده‌اند. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت که اغلب مقالاتی که با اتکا به آراء ژنت نوشته شده‌اند در حوزه ادبیات بوده و معمولاً سه رکن از پنج رکن را برای تحلیل انتخاب نموده‌اند. در این میان به دو رکن مهم آراء ژنت در حوزه گفت‌مان روایی، یعنی وجه و صدا یا پرداخته نشده یا اینکه با استنباط‌های نه چندان دقیق نگارندگان همراه شده است. همچنین ترکیب دو مؤلفه اساسی تداوم و نظم در میان پژوهش‌های قبلی به چشم می‌خورد. طوری که در برخی از پژوهش‌ها این دو حوزه متفاوت یکی انگاشته شده‌اند.

چارچوب مفهومی

کنش اقتباس از فرایندی انتخابی حاصل می‌شود. نویسنده در فرهنگ مقصد، انتخاب می‌کند تا چه اثری را برای اقتباس از میان هزاران اثر مختلف برگزیند، چه بخش‌هایی را حفظ کرده و چه بخش‌هایی را حذف کند. بنا به عقیده ساندرز در کتاب «اقتباس و تصاحب» سه امکان کلی برای نویسنده در فرایند اقتباس وجود دارد: «۱- انتقال؛ ۲- تفسیر؛ ۳- قیاس». (شهبها و شهبازی به نقل از ساندرز، ۱۳۹۱: ۱۷)

هر یک از این روش‌ها می‌توانند ویژگی‌های مختص به خود را داشته باشند اما در طول تاریخ هنر و ادبیات، اقتباس‌های فراوانی

عناصر روایت در نظریه ژنت

نظم و ترتیب: نظم عبارت است از رابطه میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی آن‌ها در متن روایی. در ترتیب زمانی به دنبال این هستیم که بفهمیم آیا حوادث و رخدادها بر اساس خط سیر مستقیم روایت شده اند یا خیر. روایت، زنجیره‌ای با زمان دوگانه است؛ زمان آن‌چه نقل می‌شود و زمان روایت (زمان مدلول و زمان دال). یکی از کارکردهای روایت در این دوگانگی، ایجاد طرح یک زمان در حالت‌های زمان دیگر است. (Metz, 1968: 27)

زمان پریشی به عنوان مهم‌ترین مؤلفه مورد بحث در بخش نظم و ترتیب به حساب می‌آید.

زمان پریشی: اگر روایت داستانی یا فیلمیک از اصول خطی تبعیت نکند و رخدادها مطابق با ترتیب اصلی رخ دادن‌شان نقل نشوند با زمان پریشی مواجه‌ایم. در واقع اگر بخواهیم زمان پریشی را به شکلی دقیق اندازه‌گیری کنیم باید درجه نوشتاری صفر را مبنا قرار دهیم که مراد از آن تطابق کامل زمانی میان روایت و داستان است. (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۵)

بازگشت زمانی یا گذشته‌نگری: در این نوع از زمان پریشی، زمان داستان، به عقب برمی‌گردد و لحظات و رخدادهایی را توضیح می‌دهد که داستان، پشت سر گذاشته است و به این صورت، حرکت داستان از گذشته به زمان حال را به تصویر می‌کشد.

گذشته‌نگری درون داستانی: این نوع از گذشته‌نگری به حوادثی اشاره می‌کند که در خط سیر داستان اصلی اتفاق می‌افتند و نقطه شروع آن‌ها بعد از شروع داستان اصلی است. «گذشته‌نگر درون داستانی، حوادثی را روایت می‌کند که پس از نقطه آغاز اولین روایت رخ داده است، اما یا به صورت پس‌گرا نه یا خارج از مکان مقرر نقل می‌شوند». (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۷)

گذشته‌نگری برون داستانی: این نوع از گذشته‌نگری به نقطه‌ای از زمان اشاره دارد که شروع و پایان رخدادها آن قبل از نقطه شروع رخدادها داستان اولیه است.

پیشواز زمانی یا پیش‌نگری: هر اقدام روایی مبنی بر نقل یا بیان پیشاپیش رخداد بعدی را پیشواز زمانی یا پیش‌نگری گویند.

آینده‌نگری درون داستانی: این نوع از آینده‌نگری، شامل رخدادهایی است که در چارچوب زمانی داستان اول رخ خواهند داد. اگر آینده‌نگری در چارچوب زمانی روایت اصلی باشد یا اینکه درباره شخصیت، رخداد یا خط اصلی روایت باشد به آن آینده‌نگری درون داستانی گویند. (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱)

آینده‌نگری برون داستانی: اگر آینده‌نگری از محدوده زمانی داستان اصلی عبور کرده و شامل حوادثی باشد که مربوط به داستان اول نباشد، از نوع برون داستانی است. به عبارت دیگر «آینده‌نگری

برون داستانی، شامل نقل رخدادهایی است که پس از پایان خط داستان یا روایت اصلی رخ بدهند». (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۵)

در آینده‌نگری برون داستانی هم اگر رخدادها به طور مستقیم مربوط به شخصیت‌های اصلی داستان اول باشند، از نوع اصلی و در غیر اینصورت فرعی است.

دامنه: زمان پریشی، در گذشته یا در آینده، کمابیش دور از زمان حاضر یا به تعبیری زمان داستانی است که روایت در آن قطع می‌شود تا زمان پریشی جای آن را بگیرد، این فاصله زمانی را دامنه زمان پریشی می‌نامیم. بازه‌ای که فاصله‌ی زمان رخداد و گذشته‌نگری یا آینده‌نگری را شامل شود، دامنه گویند. دامنه‌ی زمانی، می‌تواند چند سال، چند ماه، چند روز، چند ساعت یا حتی چند لحظه باشد. (ژنت، ۱۳۹۸: ۲۵)

دامنه می‌تواند درون یا بیرون گستره زمانی روایت اولیه باشد.

گستره: به طول رخدادی اشاره دارد که در حین پیشواز زمانی به آن رجوع کرده‌ایم.

بی‌زمانی: در یک روایت بی‌زمان گذشته‌نگری‌ها و آینده‌نگری‌های درون و برون داستانی چنان در هم تنیده‌اند که فهم مخاطب از پدیده زمان را مختل می‌کنند. در واقع وقتی بحث بی‌زمانی مطرح می‌شود مخاطب در درک مفاهیم اطمینان‌بخش مربوط به آینده‌نگری یا گذشته‌نگری، سردرگم می‌ماند. (ژنت، ۱۳۹۸: ۵۳)

تداوم زمانی: در این بخش رابطه بین گستره زمانی روی دادن حوادث در داستان و حجم متن اختصاص داده‌شده به آن‌ها که نشان‌دهنده اهمیت رویدادها است به بوته تحلیل گذاشته می‌شود. (ژنت، ۱۳۹۸: ۵۳)

سرعت روایت: منظور از سرعت رابطه میان مقیاس زمان و مقیاس مکان است (چند متر در چند ثانیه، چند ثانیه در متر). از این رو سرعت روایت با ارتباط میان تداوم زمانی (طول زمان داستان که با ثانیه، دقیقه، ساعت، روز، ماه و سال اندازه‌گیری می‌شود) و طول (یا طول متن که با خط و صفحه اندازه‌گیری می‌شود) مشخص می‌شود.

تلخیص: بازگویی رخدادها چند روز، چند ماه یا چند سال در چند بند یا چند صفحه بدون جزئیات کنش‌ها یا گفته‌هاست.

درنگ: نویسنده در مواقعی که بخواهد از سرعت روایت بکاهد از درنگ بهره می‌گیرد که معمولاً شامل توصیف و تفسیرهای طولانی است. البته هر نوع توصیف و تفسیر، درنگ محسوب نمی‌شود چرا که اولاً موضوع موصوف باید تنها یکبار مشاهده شود و هم‌چنین با ایجاد وقفه در زمان، موجب تعلیق در داستان شود یا اینکه با پی‌گیری یک کنش مجزا و روی‌گرداندن از زمان‌مندی داستانی، مسیر روایی جدیدی را باعث شود. (ژنت، ۱۳۹۸: ۶۸-۶۷)

تصریح: حضور قیدهایی هم‌چون گاهی اوقات، بعضی روزها، اغلب و غیره که بر تکرار تأکید ورزند. تصریح‌ها بر دو نوع‌اند، تصریح ساده و تصریح مرکب که تصریح‌های ساده از ترکیب دو یا چند تصریح ساده به وجود می‌آیند. هم‌چنین تصریح می‌تواند درونی یا بیرونی باشد. (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۰۰)

بسط: در منظور از بسط امتداد زمانی یک واحد تکرار شونده در داستان است که می‌تواند کوتاه یا بلند باشد. هم‌چنین می‌تواند از گستره‌ای با توصیف جزئیات برخوردار باشد یا فقط به آن اشاره‌ای کوتاه شود. (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۰۱)

وجه: وجه یا حالت بیش‌تر با منظرها سروکار دارد تا رخدادها. مقوله وجه یعنی راوی دیده‌های چه کسی را در روایت خود ارائه می‌دهد. فاصله یا چشم‌انداز دو شیوه مهم سامان‌دهی اطلاعات روایی یا همان وجه است.

فاصله: در یک بازنمایی آیا راوی وجود دارد یا خیر؟ حضور راوی در یک روایت، میان روایت و مخاطب فاصله ایجاد می‌کند. حال در این بین باید میان روایت رخداد (Mimesis) و روایت کلام (Digesis) تفاوت قائل شد. در صورتی که راوی حضور نداشته باشد به ویژگی‌های تقلیدی نمایشی یا Mimesis نزدیک می‌شویم و به واسطه حضور راوی، ویژگی‌های روایت یا Digesis برجسته می‌شود. در دل روایت وجه Mimesis و در دل نمایش وجه Digesis وجود دارد. در حوزه فاصله باید به توضیح رخدادها، انتقال گفتارها و آشکارسازی افکار توجه داشت. (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۲۰-۱۱۸)

روایت رخدادها: یکی از عواملی که موجب تمییز رمان و فیلم می‌شود. کوتاه‌سازی توصیفات داستانی به واسطه تصویرسازی. رونویسی از غیر کلام به کلام. اهمیت را بر آن چیزی گذاشتن که کارکرد نمایشی داشته باشد. نزدیکی و دوری مطرح است. می‌توان رخدادها را از طریق راوی بیان کرد یا از شخصیت‌ها برای پیشبرد داستان استفاده نمود (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۲۴-۱۲۰)

روایت کلام: به صحبت‌های میان قهرمانان مربوط می‌شود. که به چهار شکل قابل تفکیک است: گفتارها تبدیل به روایت شوند، گفتار غیرمستقیم آزاد، نقل قول مستقیم، و آوردن جملات به شیوه‌ای که به شیوه‌های عینی روایت و وجوه Digesis بسیار نزدیک است.

نمایش افکار: در این رابطه یا دانای کل افکار را آشکار می‌کند یا آن‌چه شخصیت‌ها بدان می‌اندیشند را بازگو می‌کند یا اینکه شخصیت‌ها در گفت‌وگو با یکدیگر افکار خود را شرح می‌دهند.

منظر یا چشم‌انداز: چشم‌انداز به عبارتی نظیر پرسپکتیو، نقطه دید، نگرش و جنبه نزدیک است و اهمیت آن را می‌توان از مناظر گوناگون بررسی کرد. در منظر، راوی و نوع حضورش در داستان اهمیت دارد.

حذف: تحلیل حذف از منظر زمانی، بررسی زمان حذف شده در داستان است که به سه بخش حذف صریح، حذف تلویحی و حذف فرضی قابل تفکیک است. در حذف صریح به مدت زمانی که حذف می‌شود به طور مستقیم اشاره می‌شود مثلاً در متن عبارت «چند سال گذشت» وجود دارد. منظور از حذف‌های تلویحی حذف‌هایی است که به وجودشان در متن اشاره‌ای نمی‌شود و خواننده می‌تواند از طریق شکاف‌های گاه‌شمارانه یا افتادگی در پیوستگی روایی پی ببرد. حذف فرضی نیز پس از رخدادی به واسطه بازگشت زمانی رخ می‌دهد.

صحنه: کل متن روایی به مثابه صحنه. بحث بر سر صحنه‌های نمایشی نیست، بلکه بیش‌تر صحنه‌های شاخص یا الگو مطرح است که کنش در آن تقریباً به طور کامل به خاطر توصیف روان‌شناختی و اجتماعی محو می‌شود. در این خصوص باید بررسی کرد که کدام صحنه اهمیت فراوانی در پیشبرد روایت دارد؟ کارکرد این صحنه‌ها چیست؟ صحنه‌ای که بیش‌ترین حجم روایت را اشغال می‌کند چه کارکردی دارد؟ (ژنت، ۱۳۹۸: ۷۹-۷۵)

بسامد: بسامد بر حسب همانندی رخدادها بررسی می‌شود و منظور از همانندی رخدادها مجموعه‌ای از چند رخداد مشابه است که تنها بر حسب تشابه‌شان بررسی می‌شوند. (ژنت، ۱۳۹۸: ۷۹)

بسامد و تکرار در روایت این مسئله را نشان می‌دهد که راوی بر چه اجزایی از روایت تأکید کرده و یا آن‌ها را کم‌رنگ جلوه داده و یا نادیده می‌انگارد و یک حادثه خاص، چند بار اتفاق افتاده و چند بار روایت شده است. فیلم نیز در روند تولید، خود را در قالب سلسله‌ای از تکرارها بنا می‌کند و تکرار در آن، ارتباط نزدیکی با نمایش زمان و توالی دارد. ممکن است نماهای پی‌درپی عملاً مشابه باشند، اما در جزئیات، بسیار متفاوت هستند. تکرار، جنبه‌ای از فیلم است که به رسانه، بعدی روایی می‌دهد، زیرا پیشرفت روایی که ممکن است با پیشرفت زمان و رویداد مرتبط شود، عناصر شناخته‌شده را با عناصر جدید تلفیق می‌کند.

بسامد مفرد: رخدادی که یک‌بار در داستان روی می‌دهد، یک‌بار در متن بیان شود یا چند بار در داستان روی می‌دهد و چند بار هم در متن بیان می‌شود.

بسامد مکرر: رخدادی که یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است و چندین بار در متن روایت می‌شود.

بسامد بازگو: اتفاقی که در داستان تکرار می‌شود و فقط یک‌بار در متن روایت می‌گردد. معمولاً عباراتی که یک مجموعه زمان یا مجموعه رخداد را در برگیرند، بسامدشان یک بسامد بازگوست. عباراتی نظیر «تمام روزها» و «تمام هفته». از طرف دیگر وقتی نویسنده رمان یا داستان از افعال استمراری استفاده می‌کند در واقع در حال بهره‌گیری از بسامد بازگوست.

انواع راوی

راوی غایب / برون داستانی: نویسنده، داستان را از بیرون نگاه می‌کند و به نقل وقایع هم‌چون تماشاگر می‌پردازد.

راوی غایب / درون داستانی: نویسنده به عنوان دانای کل داستان را نقل می‌کند.

راوی حاضر / برون داستانی: راوی داستان قهرمان را نقل می‌کند. در این حالت قهرمان شخصی جز راوی است.

راوی حاضر / درون داستانی: راوی به عنوان قهرمان داستان خود را نقل می‌کند. (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۳۸)

کانون‌پردازی: در کانون‌پردازی راوی، میزان اطلاعات و چگونگی ارائه این اطلاعات مورد بحث قرار می‌گیرد و قابل تفکیک به سه بخش است:

الف) کانون‌ساز صفر: راوی بر همه چیز از جمله احساسات شخصیت‌ها آگاهی دارد.

ب) کانون‌ساز درونی: راوی یکی از شخصیت‌هاست که در این حالت جنبه روان‌شناسی اهمیت می‌یابد.

ج) کانون‌ساز بیرونی: کنش‌ها و قابلیت‌های بیرونی را توصیف می‌کند و به صورت سوم شخص نقل می‌شود و عینی است. کنش قهرمان در برابر مخاطب صورت می‌گیرد، بی آنکه هرگز مجاز باشد افکار یا احساسات قهرمان را بدانند.

تغییرها: تغییر در کانون‌ساز، خاصه اگر در بافتاری منسجم به طور جداگانه بررسی شود، قابل تصور بر دو اصل مبتنی است؛ یا کم‌تر از آنچه که باید اطلاعات می‌دهند یا بیش از حد مجاز قوانین کانون‌ساز حاکم بر مجموعه اطلاعات می‌دهند. در نوع اول بیش‌تر مباحثی هم‌چون ایجاز و تعلیق مطرح است و در نوع دوم مربوط به اطلاعاتی می‌شود که باید کنار گذاشته می‌شد.

صدا / لحن: آخرین عنصر روایت در بحث ژنت که به مناسبت راوی با روایت، از دیدگاه موقعیت‌های زمانی - مکانی می‌پردازد. به عبارت دیگر باید دانست که زمان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با یکدیگر می‌یابد، چگونه یک راوی موقعیت‌های متفاوت زمانی - مکانی را در یک داستان روایت می‌کند. (احمدی، ۱۴۰۰: ۳۱۷)

در حوزه صدا، شاهد روایی، زمان روایت‌گری و سطوح روایی قابل تحلیل است.

شاهد روایی: حالت کنش فعل در رابطه با فاعل بررسی می‌شود. به هر کسی که در جریان روایت کنشی داشته باشد، شاهد روایی گفته می‌شود، هر چند این کنش به شکلی منفعلانه صورت پذیرد. این حوزه را به دلیل توصیف و تحلیل دقیق‌تر شخصیت‌ها به مقوله زمان روایت‌گری و سطح روایی مرتبط می‌کنیم. «به تعبیر دیگر

روابط میان راوی و احتمالاً مخاطبانش یا دریافت‌کنندگان با داستانی که نقل می‌کند مطرح است» (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۶۲)

زمان روایت‌گری: زمان روایت‌گری عنصر مهمی در داستان‌گویی محسوب می‌شود تا جایی که تقریباً محال است نویسنده‌ای بتواند داستانی را خارج از سه زمان اصلی حال، گذشته یا آینده بازگو کند. از این رو، چهار نوع روایت‌گری از هم متمایز می‌شوند: پس از داستان (وضعیت کلاسیک روایت به زمان گذشته)، پیش از داستان (روایت پیشگویی و عموماً به زمان آینده که به سادگی قابل انتقال به زمان حال است. هم‌زمان با داستان (روایت به زمان حال و هم‌زمان با کنش) و جابه‌جاشونده (میان لحظه‌های کنش). (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۶۳-۱۶۴).

سطوح روایی: یک روایت با اختلاف سطح‌های روایی همراه است. در این زمینه آنچه به نقل خاطرات برمی‌گردد و شخصیت اول بازگویی می‌کند یک عنصر درون‌روایتی نامیده می‌شود و نتیجه‌گیری‌های احتمالی از داستان بازگو شده در صورتی که خارج از روایت مطرح باشد به عنوان عنصری فراروایتی شناخته می‌شود. (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۷۳)

روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش، توصیفی - تحلیلی محتوا، از منظر هدف بنیادین، بر اساس گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، اسنادی و مشاهده‌ای و بر اساس رویکرد، تطبیقی است. شیوه ارائه پژوهش بدین شکل است که ابتدا مؤلفه‌های رویکرد گفتمان روایی در ادبیات که در آرای ژرار ژنت اهمیت دارد ذکر می‌شوند و سپس سازوکار و نقش و اهمیت این مؤلفه‌ها تبیین می‌شود. سپس با رویکردی تطبیقی این مؤلفه‌ها به حوزه سینما راه می‌یابند و طی مقایسه‌ای تفاوت‌ها و شباهت‌هایشان به صورت جداگانه در هر مؤلفه مشخص می‌شود. در این پژوهش تطبیق میان داستان و روایت در فیلم و رمان به صورت مجزا انجام خواهد شد. سپس زمانی که این مؤلفه‌ها در تشریح فیلم و رمان به کار بسته شد، به عواملی که این تفاوت‌ها را به وجود آورده‌اند اشاره خواهد شد و در انتها و در بخش نتیجه‌گیری به سؤالات تحقیق پاسخ داده می‌شود.

یافته‌های پژوهش

برای تحلیل فیلم و رمان شب‌های روشن بر مبنای آنچه که ژنت عنوان می‌کند به رویکردی نیاز است تا به واسطه آن ساختمان اصلی روایت به اجزای کوچک‌تر تقسیم شود. بر این اساس رخدادهای رمان و فیلم را با توجه به تغییر حالت و تغییر زمان به یازده بخش تقسیم می‌شود. (جدول ۱)

تحلیل زمان پریشی

ژنت در کتاب گفت‌مان روایت، هنگامی که می‌خواهد ترتیب زمان پریشی رمان در جست‌وجوی زمان از دست رفته را بازگو کند برای هر زمان یک شماره تعیین می‌کند به این شکل که هر چه زمان قدیمی‌تر باشد عدد کم‌تری به آن اختصاص می‌یابد. در اینجا نیز از همان رویکرد استفاده شده است و شماره ۱ و ۲ مربوط به زمان گذشته و شماره ۳ مربوط به زمان حال است. بر این اساس رخداد مربوط به شماره ۱ از لحاظ زمانی عقب‌تر از رخداد شماره ۲ است. در رمان، داستان از زمان حال شروع می‌شود و با رجوع به گذشته تقریباً می‌توان گفت که رویدادهای یک هفته قبل را تشریح می‌کند. بدین سبب می‌توان دامنه زمان پریشی را یک هفته دانست. همچنین راوی، روایت چهار شب از این مدت را برمی‌گزیند و گستره زمان پریشی برابر با چهار شب است. در فیلم‌نامه به دلیل اینکه اساساً زمان پریشی درون داستانی وجود ندارد دامنه و گستره برابر با صفر است. در رمان بازگشت زمانی به صورت درون داستانی و برون داستانی وجود دارد. مرد بعد از اینکه از موقعیت «ح» به موقعیت‌های بعدی می‌رود، دوباره به این واقعه اشاره می‌کند اما در فیلم بازگشت زمانی به صورت درون داستانی وجود ندارد. بازگشت‌های برون داستانی نیز مربوط به صحبت‌های میان زن و مرد می‌شود که تا پیش از اولین صحنه داستان در غالب خاطرات بیان می‌شوند. (جدول ۲)

تحلیل تداوم زمانی (جدول ۳)

ژنت برای تحلیل سرعت روایت تعداد صفحات اختصاص داده شده به یک رخداد را بر حسب مدت زمان داستانی آن می‌سنجد؛ بدین معنی که برای نمونه از داستان کومبره به عنوان فصلی از رمان در جست‌وجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست یاد می‌کند که مدت ده سال را در ۱۰۸ صفحه روایت می‌کند. بر این اساس اگر بخواهیم شب‌های روشن را طبق یک چارت زمانی مشخص تحلیل کنیم، باید به چهار شب اصلی رمان توجه داشته باشیم چرا که مهم‌ترین رخدادهای داستانی در این چهار شب اتفاق می‌افتند و روزها در رمان از اهمیت خاصی برخوردار نیستند. در خصوص فیلم این موضوع کمی متفاوت است. فیلم کنش‌ها را از شب به صبح نیز گسترش می‌دهد و باید یک شبانه‌روز را طبق آن بررسی کرد. واحد فیلم نیز دقیقه در نظر گرفته می‌شود. تلخیص هم در رمان و هم در فیلم مربوط به رخدادهایی است که دو شخصیت اصلی گذشته خود را سریعاً مرور می‌کنند، بدون اینکه روی جزئیات توفقی طولانی داشته باشند. درنگ در رمان بیش‌تر به توصیفات مرد جوان برمی‌گردد و مخاطب باید به ویژگی‌های او از این طریق پی ببرد. درنگ در فیلم مربوط به صحنه‌هایی است که دوربین روی

شخصیت استاد مکث می‌کند و هدفش نزدیکی بیش‌تر به شخصیت استاد است. این تمهید بارزترین نمود خود را در صحنه فروش کتاب‌ها توسط استاد نشان می‌دهد. حذف در رمان به شکل صریح و تلویحی و در فیلم فقط به شکل صریح وجود دارد. حذف‌های صریح رمان مربوط به اشارات ناستنکا درباره رویدادهای یک سال پیش زندگی‌اش می‌شود و حذف‌های تلویحی روزهای داستان است که به آن اشاره‌ای نمی‌شود و تلویحاً روزها حذف می‌شوند. در فیلم حذف به شکلی صریح روی می‌دهد و مربوط به رویدادهای زندگی دختر جوان است. مهم‌ترین صحنه‌ای که رمان و فیلم روی آن مدت زمان بیش‌تری را صرف می‌کنند مربوط به صحنه‌ای از شب دوم است. این صحنه از این منظر اهمیت دارد که صمیمیت دو شخصیت اصلی در آن به اوج می‌رسد. (جدول ۴)

تحلیل بسامد

بسامد فیلم و رمان از نوع بسامد مفرد است چرا که در کلیت متن داستان و فیلم‌نامه با رخدادهایی که چند بار تکرار شوند و یک بار روایت شوند و بالعکس مواجه نیستیم. تصریحات فیلم و رمان به شکل درونی است و متوجه شخصیت مرد است. مرد در فیلم از ترس‌های تکراری خود و عدم نزدیکی به انسان‌ها می‌گوید و شخصیت مرد در رمان از اشتیاقش برای پیدا کردن یک دوست می‌گوید. گستره بسط در فیلم و رمان نامشخص است و اتفاقاتی که پیشینه شخصیت مرد را شکل می‌دهند گستره دقیقی ندارند و به نظر می‌رسد از ابتدای زندگی او تا قبل از آشنایی با زن را در برگیرند. (جدول ۵)

تحلیل وجه

راوی در رمان و فیلم یک راوی حاضر درون‌داستانی است که شخصیت مرد آن را نمایندگی می‌کند. از لحاظ فاصله‌گذاری، رمان شب‌های روشن به ویژگی‌های Digesis نزدیک می‌شود چرا که حضور راوی در سراسر اثر محسوس است اما در فیلم، راوی حضور کم‌رنگ‌تری دارد و به ویژگی‌های Mimesis نزدیک می‌شود. کانون‌پردازی در رمان به صورت کانون‌سازی درونی است چرا که از زاویه دید مرد به دنیای پیرامون نگاه می‌کند. اما در خصوص فیلم اوضاع کمی پیچیده‌تر است و با ترکیبی از کانون‌سازی درونی و کانون‌سازی بیرونی مواجه‌ایم. هم‌چنین در رمان با تغییر کانون‌ساز مواجه نیستیم اما در فیلم کانون‌ساز از درونی به بیرونی و بالعکس، متغیر است. یکی از عواملی که موجب تمایز رمان و فیلم می‌شود چگونگی روایت رخدادهاست که به واسطه آن توصیفات داستانی به واسطه تصویرسازی کوتاه شده و به شکل نمایشی درمی‌آیند. به طور مثال مضمون تنهایی به عنوان یکی از اصلی‌ترین فاکتورهای هر دو رسانه، در رمان به شکل توصیف و در فیلم به واسطه نماهای ساکن منتقل می‌شود. (جدول ۶)

تحلیل لحن و صدا

هر شخصیت کنش‌مندی که در داستان حضور دارد یک شاهد روایی است. بر این اساس فیلم و رمان دو شخصیت کنش‌مند مهم دارند؛ یعنی مرد و زن. هم‌چنین فیلم و رمان از دو سطح روایی متفاوت برخوردارند. در رمان سطح روایی اول داستان آشنایی مردی مشتاق است که با دختری به نام ناستنکا آشنا می‌شود و چهار شب را با هم می‌گذرانند. اما یک سطح روایی دیگر مربوط به ارتباط بی‌واسطه راوی با مخاطب می‌شود که به وسیله آن تنهایی را مورد مذمت قرار می‌دهد. در فیلم سطح روایی اول همانند رمان است اما در سطح دوم با استادی مواجه‌ایم که حضور دختری به نام رویا جهان‌بینی‌اش نسبت به زندگی را دگرگون می‌کند. (جدول ۷ و ۸)

نتیجه‌گیری

نتایج تحقیق نشان می‌دهد، با اینکه فیلم‌نامه شب‌های روشن از منظر فیلم‌نامه اقتباس وفادارانه‌ای از رمان به حساب می‌آید، اما برخی از ویژگی‌های ذاتی سینما موجب تفاوت در زیرمؤلفه‌هایی هم‌چون کانونی‌پردازی و روایت می‌شود و درصد شباهت رمان و فیلم را به عدد ۴۷ درصد کاهش می‌دهد. در این میان آن‌چه که میان فیلم و رمان شباهتی ۱۰۰ درصدی دارند، مؤلفه بسامد است. به طوری که هر سه زیرمؤلفه آن میان فیلم و رمان نمودی یکسان دارد. از طرف دیگر نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رمان و فیلم تفاوت ۵۳ درصدی دارند. علت اصلی این تفاوت، آن‌طور که از جداول تطبیقی و مستندات برمی‌آید به مسئله زمان برمی‌گردد؛ چرا که سازندگان فیلم بر روایت خطی تأکید ورزیده‌اند در حالی که داستایوفسکی در رمان خود به بازگشت‌های زمانی درون‌داستانی توجه داشته است. از عوامل دیگری که باعث تفاوت میان رمان و فیلم می‌شود را باید در شخصیت مرد جست‌وجو کرد. مرد در رمان داستایوفسکی فردی است خسته از تنهایی و مهم‌ترین آرزویش جلب توجه از جانب دیگری است طوری که در ابتدای رمان از غریبگی میان آدم‌ها شکوه می‌کند. در فیلم این موضوع شکل دیگری به خود می‌گیرد و فیلم‌نامه‌نویس منحنی تغییر شخصیت را که یکی از الزامات روایت دراماتیک است مدنظر قرار می‌دهد، بنابراین با استاد جوانی مواجه‌ایم که در ابتدا با تنهایی‌اش کنار می‌آید اما با ورود شخصیت رویا، عشق را تجربه کرده طوری که در پایان دچار یک استحاله درونی می‌شود. در خصوص پژوهش‌های آتی می‌توان روی چند حوزه متمرکز شد؛ می‌توان فیلم ایرانی شب‌های روشن را با نسخه‌های خارجی آن بر اساس آراء

ژنت مقایسه کرد یا می‌توان تحقیق را به جای بررسی از منظر روایت‌شناسی از منظر فزون‌متنیت یا بینامتنیت که در آراء ژنت وجود دارد بررسی کرد.

جدول شماره ۱ - رخداد‌های رمان و فیلم شب‌های روشن

ترتیب	خلاصه رخداد	فیلم
الف	راوی به صورت مستقیم و در زمان حال، خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و با ارجاع به گذشته، پترزبورگ را توصیف می‌کند. در این وهله نویسنده از نیازناخودآگاه خود پرده برمی‌دارد. (یافتن دوست در شهر پترزبورگ)	راوی که در اینجا استاد جوان است، درباره شهر تهران می‌گوید و روایت ذهنی‌اش مبنی بر تنها بودن را شرح می‌دهد.
ب	آشنایی مرد با دختر جوان به نام ناستنکا و نجات او از دست مزاحم خیابانی.	استاد جوان، به صورت ناخواسته دختر جوانی به نام رویا را از دست ماشین مزاحم نجات می‌دهد.
پ	دختر در پایان شب اول به خانه خود می‌رود و برای شب بعد با مرد قرار می‌گذارد و وعده گفتن یک راز را به مرد می‌دهد.	دختر به علت اینکه از شهر دیگری آمده در همان شب اول به خانه مرد می‌رود.
ت	ابتدا مرد جوان و سپس ناستنکا داستان زندگی‌شان را برای هم تعریف می‌کنند. این بخش از داستان بیش‌تر به تعریف درباره پیشینه شخصیت‌ها و چگونگی زندگی‌شان می‌گذرد.	رویا داستان زندگی و روایت عاشقانه‌اش با امیر را برای استاد جوان در شب اول تعریف می‌کند.
ث	مرد مستأجر که ناستنکا به او دل بسته است و منتظر اوست پس از یک سال، چند روز پیش به پترزبورگ بازگشته است اما به خانه ناستنکا نیامده است.	رویا طبق قرار که یک سال قبل با امیر گذاشته باید چهار شب منتظر او بماند. او هیچ خبری از امیر ندارد.
ج	ناستنکا از مرد جوان می‌خواهد نامه‌ای را که برای مستأجر عاشق نوشته، به دست او برساند.	رویا از استاد جوان می‌خواهد از طرف او برای امیر نامه‌ای بنویسد و آن را به دست او برساند.
چ	مرد جوان موفق نمی‌شود خبری از مستأجر عاشق بگیرد و نامه را به دست او برساند. مرد جوان در دیدار مجدد با ناستنکا این موضوع را پنهان می‌کند.	استاد جوان موفق نمی‌شود آدرس امیر را پیدا کند و نامه را به دست او برساند، او این موضوع را از رویا مخفی می‌کند.
ح	روز بعد مرد بدون نامه و بدون خبر از مستأجر با دستان خالی نزد ناستنکا باز می‌گردد و ناستنکا با پی بردن به این موضوع امیدش ناامید می‌شود.	نامه‌ای که استاد نوشته بود به علت یافت نشدن آدرس، برگشت می‌خورد و رویا که در خانه استاد جوان سکونت دارد، با دیدن نامه امیدش از بازگشت امیر ناامید می‌شود.
خ	مرد جوان احساس واقعی‌اش را به ناستنکا می‌گوید و از او خواستگاری می‌کند.	استاد جوان احساس واقعی‌اش را به رویا می‌گوید و از او خواستگاری می‌کند.
د	ناستنکا و مرد جوان که در حال برنامه‌ریزی برای ازدواج‌شان هستند هنگام برگشت به خانه با جوان مستأجر روبه‌رو می‌شوند و ناستنکا مرد را به خاطر مستأجر عاشق رها می‌کند.	پس از پایان چهار شب، استاد جوان و رویا که در حال قدم زدن در خیابان هستند با امیر روبه‌رو می‌شوند و رویا استاد جوان را به خاطر امیر رها می‌کند.
ذ	مرد که غرورش شکسته می‌شود در پایان نامه‌ای از ناستنکا دریافت می‌کند.	رویا با استاد جوان قرار می‌گذارد و از او دلجویی می‌کند و به او قول می‌دهد که دوستی‌شان پایدار بماند.

جدول شماره ۲ - تطبیق مؤلفه‌های زمان پریشی در فیلم و رمان شب‌های روشن

شاخص زمان پریشی	رمان	فیلم‌نامه
ترتیب زمان پریشی	الف ۳ ب ۲ پ ۲ ت ۲ ث ۱ ج ۲ چ ۲ ح ۲ خ ۲ د ۲ ذ ۲	روایت فیلم‌نامه سیر رخدادها را به همان ترتیبی که هستند نشان می‌دهد و ترتیب را تغییر نمی‌دهد.
دامنه	تقریباً یک هفته	صفر
گستره	۴ شب	صفر
بازگشت زمانی	به صورت درون داستانی و برون داستانی وجود دارد.	به صورت برون داستانی وجود دارد.
پیشواز زمانی	در رخداد «ذ» با پیشواز زمانی برون داستانی مواجه‌ایم.	در رخداد «ذ» با پیشواز زمانی برون داستانی مواجه‌ایم.
بی‌زمانی	در رمان بی‌زمانی وجود ندارد.	در فیلم‌نامه بی‌زمانی وجود ندارد.

جدول شماره ۳ - سرعت روایت در فیلم و رمان شب‌های روشن

موقعیت زمانی	رمان / بر حسب صفحه	فیلم / بر حسب دقیقه
شب اول	صفحه ۱۸ تا ۲۸ (۱۰ صفحه)	دقیقه ۱۰ تا ۲۵ (۱۵ دقیقه)
شب دوم	صفحه ۲۹ تا ۷۲ (۴۳ صفحه)	دقیقه ۲۵ تا ۶۳ (۳۸ دقیقه)
شب سوم	صفحه ۷۳ تا ۸۵ (۱۲ صفحه)	دقیقه ۶۳ تا ۸۸ (۲۵ دقیقه)
شب چهارم	صفحه ۸۷ تا ۱۰۴ (۱۷ صفحه)	دقیقه ۸۸ تا ۹۵ (۷ دقیقه)

جدول شماره ۴ - جدول تداوم زمانی در فیلم و رمان شب‌های روشن

شاخص تداوم زمانی	رمان	فیلم‌نامه
سرعت روایت	اول < سوم < چهارم < دوم	چهارم < اول < سوم < دوم
تلخیص	مربوط به گذشته دو شخصیت	مربوط به گذشته دو شخصیت
درنگ	توصیفاتی که در مورد شخصیت اصلی مرد است.	مکتب‌های دوربین در نماهای نزدیک و نیمه نزدیک از استاد
حذف	صریح و تلویحی	صریح
صحنه	صحنه گفت‌وگو در شب دوم	صحنه گفت‌وگو در شب دوم

جدول شماره ۵ - جدول تحلیل بسامد در فیلم و رمان شب‌های روشن

فیلم‌نامه	رمان	شاخص تداوم زمانی
بسامد مفرد	بسامد مفرد	بسامد
تصریح درونی	تصریح درونی	تصریح
گستره نامشخص	گستره نامشخص	بسط

جدول شماره ۶ - جدول تحلیل وجه در فیلم و رمان شب‌های روشن

فیلم‌نامه	رمان	شاخص وجه
به ویژگی‌های Mimesis نزدیک است.	به ویژگی‌های Digesis نزدیک است.	روایت رخداد
نقل قول غیرمستقیم و عینی	نقل قول مستقیم و عینی	روایت کلام
شخصیت مرد افکارش را بروز می‌دهد	شخصیت مرد افکارش را بروز می‌دهد	نمایش افکار
حاضر درون‌داستانی	حاضر درون‌داستانی	راوی
کانون‌ساز درونی و بیرونی	کانون‌ساز درونی	کانون‌پردازی
تغییر کانون‌ساز از درونی به بیرونی و بالعکس	با تغییر کانون‌ساز مواجه نیستیم	تغییرها

جدول شماره ۷ - جدول تحلیل صدا در فیلم و رمان شب‌های روشن

فیلم‌نامه	رمان	شاخص صدا/ لحن
استاد و رویا	مرد جوان و ناستنکا	شاهد روایی
هم‌زمان با داستان و پیش از داستان	هم‌زمان با داستان و پیش از داستان	زمان روایت‌گری
آشنایی مرد و زن / تأثیر عشق در نوع نگرش به زندگی	آشنایی مرد و زن / مذمت تنهایی	سطوح روایی

جدول شماره ۸ - جدول تطبیقی درصد شباهت و تفاوت فیلم و رمان شب‌های روشن

تفاوت	شباهت	مؤلفه‌های تطبیق
✓		ترتیب زمان‌پیریشی
✓		دامنه
✓		گستره
✓		بازگشت زمانی
	✓	پیشواز زمانی
	✓	بی‌زمانی
✓		سرعت روایت
	✓	تلخیص
✓		درنگ
✓		حذف
	✓	صحنه
	✓	بسامد
	✓	تصریح
	✓	بسط
✓		روایت رخداد
✓		روایت کلام
	✓	نمایش افکار
	✓	راوی
✓		کانون‌پردازی
✓		تغییرها
	✓	شاهد روایی
	✓	زمان روایت‌گری
✓		سطوح روایی
	شباهت: ۴۷٪ تفاوت: ۵۳٪	درصد تطبیق

فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۴۰۰). "ساختار و تأویل متن"، چاپ بیست و دوم، تهران: نشر مرکز.
- اعوانی، احسان. (۱۳۹۷). "بررسی تطبیقی فیلم و داستان «مهمان مامان» بر اساس نظریه روایت ژرار ژنت"، مطالعات ادبیات تطبیقی، ۱۲(۴۶)، ۱۵۳-۱۷۲.
- الیوت، کاملیا. (۱۳۹۴). "بازاندیشی مباحث رمان و فیلم"، ترجمه نادره سادات سرکی به کوشش فرزانه سجودی، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- اوحدی، مسعود. (۱۳۹۱). "روایت‌شناسی سینما و تلویزیون"، چاپ اول، تهران: دانشکده صدا و سیما.
- ظریفیان، مهدی. (۱۳۹۶). "بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه بابا سبحان بر مبنای نظریه فزون‌متنیت ژرار ژنت"، ادبیات پارسی معاصر، ۷(۲)، ۵۱-۸۱.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). "روایت داستانی: بوطیقای معاصر"، ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: نشر نیلوفر.
- ژنت، ژرار. (۱۳۹۸). "گفتمان روایت: جستاری در باب روش"، ترجمه معصومه زواریان، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
- شهباز، محمد، و علی‌پناهللو، ماهرخ. (۱۳۹۶). "تحلیل زمان روایی در دو فیلم گذشته و درباره‌الی از دیدگاه ژرار ژنت". روایت‌شناسی، ۱(۲)، ۲۷-۵۰.
- صالحی، نرگس، و حاجی آقابابایی، محمدرضا. (۱۳۹۷). "اقتباس ادبی در سینمای ایران (مطالعه موردی: چهل و دو فیلم اقتباسی)"، جستارنامه: ادبیات تطبیقی (فارسی - انگلیسی)، ۲(۳)، ۹۹-۱۱۲.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲). "نظریه‌های روایت"، ترجمه محمد شهباز، چاپ اول، تهران: هرمس.
- مرادی‌نژاد، فرنام، پیراوی ونک، مرضیه، و الستی، احمد. (۱۳۹۹). "فلسفه و اقتباس سینمایی؛ بررسی مصادیق سینمایی تمثیل غار افلاطون"، مطالعات هنر و رسانه، ۲(۴)، ۱۳۹-۱۷۸.
- Hutcheon, Linda. (2006). "A Theory of Adaption", Routledge pub, London & New York.
- Metz, Christian. (1968). "Essais sur la signification au cinema", Klincksieck, Paris.

Analyzing the Process of Adaptation in the Movie and the Book *White Nights* Based On Genet's Narrative Discourse

Mohsen Marasy, Mohammad Javad Farahani

Abstract

Adaptation is one of the old methods of narration in the field of cinema. In text adaptation, one form of language is transformed into text in another form of language. The second text has its own narrative tool that can change the expressive spectra of the first work. One way of recognizing this form of narrative is Gerard Genette narrative discourse. Genet divides texts into five parts in terms of narrative: order, temporal continuity, frequency, aspect, and sound. This view illuminates the backbone of the text, showing the similarities and differences, and helps the researcher to see the change in linguistic relations in the text as well. With the aim of researching the structure of the adaptation, this article intends to examine the film and the novel *Bright Nights*, relying on the narrative analysis model of Genet. Farzad Motman makes the film *White Nights* (2002), which is adapted from the novel *White Nights* by Fyodor Dostoevsky. This research, which is based on the collection of library and documentary information and comparative nature from the perspective of its basic purpose, raises the question of how the film discussed in this article, based on Genette views, has been able to organize its visual narrative based on written text. The conclusion is that due to the application of the model of narrative analysis proposed by Genet in the book of narrative discourse, there is a 47% similarity and a 53% difference between the novel and the film *White Nights*.

Keywords: Adaptation, *White Nights* movie, Dostoevsky, Genette, Narrative discourse.