Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Semiannual Journal, Vol. 5, No. 9, Summer & Autumn 2023, 209- 241.

Intersemiotics analysis of the Novel and Movie "Gav-e Khooni (Blood Cow)" Based on Roland Barthes' narrative Codes)

Mojgan Rabbani*
Mehyar Alavi Moghaddam **، Mahmoud Firoozi Moghaddam *** Sahand Kheirabadi****

Abstract
This article tries to analysis an adaptation film "Gav-e Khooni (Blood Cow)" by Behrouz Afkhami from a novel by Jafar Modarres Sadeghi based on the intersemiotics and the pattern of Roland Barthes' narrative codes. In the criticism of cinematic works, we pay attention to the aesthetic aspects, staging, visual elements of the film and the theme of the film, mainly, and its semantic and signs meanings, semiology components are paid less attention. In analysis of cinema, the semiotic approaches pay attention to examines, analyzes and interprets the act of signification and the process of textualization, and the film as a signal visual system, including "image", "index" and the "symbol". In the intersemiotics approach, based on Roland Barthes' pattern of narrative codes, ie. hermeneutic, cultural, semantic, active and symbolic codes, it is possible to analyze the analysis of cinematic films, including the adaptation of "Gav-e Khooni (Blood Cow)". The result of this research is that by examining the distinctive sign system between these two linguistic-literary text and the visual text, it is possible to analyze the intersemiotics between a literary-narrative text (in this research: "Gav-e Khooni (Blood Cow)" novel) and the adaptation-narrative film (in this research: "Gav-e Khooni (Blood Cow)" film). The analysis of intersemiotics of cinematic works, including the adaptation film"Bloody Cow" based on these narrative codes, enriches textual and cinematic studies.

Keywords: intersemiotics, codes, Roland Barthes, "Gav-e Khooni (Blood Cow)", cinema adaptation.

---

*PhD student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Torbat Heydariyeh, Iran. mozhgan.rabbani@gmail.com
**(Corresponding Author) Associate Professor of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University. m.alavi.m@hsu.ac.ir
*** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Torbat Heydariyeh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydariyeh, Iran.
firouzimoghaddam@gmail.com
**** Ph.D and Researcher of Philosophy of Art, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Date received: 2020/12/25, Date of acceptance: 2022/06/07

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال پنجم، شمارهٔ نهم، بهار و تابستان۱٤۰۲، ۲۰۹- ۲٤۱.

تحلیل بینانشانه‌ای رمان و فیلم«گاو خونی» براساس رمزگان روایی رولان بارت

مژگان ربّانی*

مهیارعلوی مقدّم**، محمود فیروزی مقدّم***، سهند خیر آبادی****

چکیده

این مقاله با رویکرد بینانشانه‌شناسی و بر اساس الگوی رمزگان روایی رولان بارت به تحلیل فیلم اقتباسی «گاو خونی» ساختهٔ بهروز افخمی برگرفته‌شده ازرمان *گاوخونی* نوشتهٔ جعفرمدرّس صادقی پرداخته است. در نقد آثار سینمایی، بیشتر به جنبه‌های زیبایی‌شناسی، صحنه پردازی، عناصر بصری فیلم و درون‌مایهٔ فیلم توجّه می‌شود و دلالت‌ها، نشانه‌ها و مؤلّفه‌های نشانه‌شناختی و معناشناختی آن، کمتر مورد توجّه قرار می‌گیرد. رویکرد نشانه‌شناسی به بررسی، تحلیل و تفسیر کنش دلالت‌پذیری و فرایند معناسازی متن می‌پردازد و فیلم را به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای تصویری، دربرگیرندهٔ «تصویر» (باز نمودشی)، «شاخص» (نشانهٔ نقش کارکردی برای بازنمود تصویر) و «نماد» (نشانهٔ تلقین کنندهٔ معنا از معنای ذاتی تصویر) بررسی می‌کند. در رویکرد بینانشانه‌ای، به یاری الگوی رمزگان روایی رولان بارت، یعنی رمزگان هرمنوتیکی، فرهنگی، معنابنی، کنش‌مند و نمادین، می‌توان به تحلیل بینانشانه‌شناختی فیلم‌های سینمایی ازجمله فیلم اقتباسی «گاو خونی» پرداخت. نتیجه اینکه با بررسی نظام نشانگانی متمایز بین دو متن زبانی- ادبی و متن

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریّه،ایران.
mozhgan.rabbani@gmail.com
** (نویسندهٔ مسئول). دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران
m.alavi.m@hsu.ac.ir
*** استادیار زبان و ادبیّات فارسی، واحد تربت حیدریّه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریّه، ایران.
firouzimoghaddam@gmail.com
**** دکتری پژوهش فلسفهٔ هنر، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. sahandkh8@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۵، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۳/۱۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

تصویری، می‌توان به تحلیل بینانشانگانی متنی ادبی-روایی(دراین پژوهش: رمان*«گاوخونی»*) وفیلم اقتباسی-روایی(دراین پژوهش: فیلم«گاو خونی») به کمکِ رمزگان روایی پنج‌گانهٔ رولان بارت پرداخت.
کلیدواژه‌ها: بینانشانه شناسی، رمزگان، رولان بارت، «گاو خونی»، اقتباس سینمایی.

۱. مقدّمه و بیان مسألهٔ پژوهش

نشانه‌شناسی، رویکردی است درتحلیل لایه‌های زیرین متن، اعم از متن نوشتاری، گفتاری، رسانه‌ای، تصویری و هر متنی که دارای نظام نشانگانی است. «نشانه شناسی با هرچیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سروکاردارد»(Eco.1976:7). مطالعات نشانه شناختی بر نظام نشانه‌ای و قواعدی که برگفتمان دلالت‌آمیز متن و نشانگانی که درشکل دهی معنا مؤثّر است تأکید می‌کند. فردینان دوسوسور(Ferdinand de Saussure)، پایه گذار نشانه شناسی، رابطهٔ دال و مدلول را رابطه‌ای قراردادی می‌دانست. دال و مدلول بر اساس یک قرارداد مشترک میان اعضای جامعهٔ زبانی با یکدیگر پیوند می‌یابند و نشانه پدید می‌آید و این قرارداد یک رمز را به وجود می‌آورد. ازاین رو، هر نشانه یک رمز است و مجموعهٔ نشانگان، مجموعهٔ رمزگان را شکل می‌دهد. سوسور انواع نظام های رمزگان غیرزبانی را نیز در حوزهٔ نشانه شناسی قرارداد که رمزگان تصویری، فضایی، رسانه‌ای دراین نظام رمزگانی جای می‌گیرد. پس از نشانه شناسانی مانند سوسور و پیرس(Charles Sanders Peirce)، طبقه بندی انواع نشانه مورد توجّه دیگر نشانه شناسان مانندیلمسلف (Louis Hjelmslev)، گرماس(Algirdas J. Greimas) و بارت (Roland Barthes) بوده است. این طبقه بندی‌ها یا با تمرکز بر نشانه و یا بر نظام تصویری و رسانه‌ای مانند فیلم سینمایی که نشانه را در بر می‌گیرد می‌باشد.

دانیل چندلر(Daniel Chandler) در کتاب *مبانی نشانه شناسی*(۱۳۹٤: ۲۲٦-۲۲۳) رمزگان را به چهار دسته تقسیم می‌کند: رمزگان اجتماعی، رمزگان متنی، رمزگان تفسیری و رمزگان ادراکی.وی رمزگان رسانه‌ای ارتباط جمعی شامل رمزگان عکاسی، تلویزیون، فیلم، رادیو و مطبوعات را جزو رمزگان متنی می‌داندوفیلم سینمایی را دراین شمارجای می‌دهد. براین

اساس، سینما نوعی متن ترکیبی است شامل تصویر، صوت و موسیقی، دارای «انواع مختلف رمزگان که ممکن است با هم تداخل داشته و شامل هم باشند و تحلیل نشانه شناختی هر متن یا فرآیند شامل در نظرگرفتن چندین رمزگان و روابط میان آن‌هاست» (چندلر، ۱۳۹٤: ۲۲۳). درنزد چندلر، چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست، نمی‌توان نشانه دانست (ر.ک. همان:۲۲۱). بی‌گمان، این گونه پژوهش‌های بینانشانه‌ای بین دومتن ادبی–روایی وتصویری– روایی، موجبِ غنای مطالعات متن شناختی و مطالعات سینمایی می‌شود.

۱,۱ بیان مسئله

دریک مطالعهٔ بینانشانه‌ای، با دو متن، دو نشانه و دو رمزگان روبه‌رو هستیم: متن ادبی– متن تصویری؛ نشانهٔ زبانی– نشانهٔ تصویری؛ رمزگان زیباشناختی– رمزگان رسانه‌ای و برای تحلیلِ نشانه شناسی این دومتنِ، افزون برآشنایی با مطالعات سینمایی، به آشنایی با دو رویکرد «بینامتنیّت» و «نشانه شناسی» نیازمندیم و برآیند این دو، رویکرد «بینانشانه‌ای» است. ژولیا کریستوا (Julia Kristeva)، بنیانگذار بینامتنیّت با تمرکز بر ذهن مؤلّف، به بررسی رابطهٔ متن با متون دیگر پرداخت(ر.ک: آلن،۱۳۸۹: ۵۹) و نشان داد هیچ متنی دارای اصالت نیست و هر متنی براساس سایر متون و گفتمان‌های از پیش موجود، در ذهن مؤلّف شکل می‌گیرد. حتّی در یک متن، چند نظام نشانه‌ای می‌تواند وجود داشته باشد و از این رو، این ویژگی باعث می‌شود که متن خود از دریچهٔ «بینانشانگی» (Intersemiotics) قابل تحلیل باشد و حتّی یک نشانه که در متن وجود دارد، ممکن است در چند مجموعهٔ رمزگان جای داشته باشد. بنابراین، هر متنی مانند متن‌های دراماتیک ادبی و یا متن های فیلم سینمایی، دارای چند نظام نشانه ای است و رمزگانی مخصوص به خود دارد و برهمین اساس است که بینامتنیّت وتحلیل بینانشانگی درحوزهٔ اقتباس، کارکرد بیشتری دارد.

مطالعهٔ بینانشانه‌ای، افزون بر مطالعهٔ نظام نشانگانی و بررسی بینانشانه‌ای دو متن اقتباسی، دارای نظام رمزگانی متفاوتی است گاه رابطهٔ بینامتنی میان دو متن از دو نظام نشانه‌ای کاملاً متفاوت مطرح می‌شود، مانند رابطهٔ بینامتنی یک متن ادبی با یک متن تصویری(نگاره) و یا

یک متن ادبی و یک متن فضایی (تندیس) و یا یک متن ادبی و یک متن تصویری (فیلم سینمایی) و چون، متن ادبی از رمزگان یکسانی بهره می‌برد، مطالعهٔ رمزگان در یک متن ادبی و نوشتار ادبی، چندان جایی ندارد؛ امّا از زمانی که اقتباس یک متن سینمایی از یک متن ادبی، رواج یافت، بررسی بینامتنی متن ادبی با متن‌های تصویری و رسانه‌ای مطرح شد و مطالعهٔ رمزگانی و بررسی نظام نشانگانی اهمیّت بیشتری یافت. مطالعهٔ این متن‌ها و تحلیل نشانه‌ای این متن‌های اقتباسی، در چارچوبِ مطالعهٔ بینانشانه‌ای و بررسی رمزگان جای می‌گیرد. دراین بررسی بینامتنی و نظام نشانگانی، طبقه بندی رمزگان روایی طبقه‌بندیِ رولان بارت، جایگاه بارزی دارد. اودر کتاب*S/Z* (1974)، اس/ زد (۱۳۹٤) نشان داد که حتّی یک متن ادبی نیز دارای چندرمزگان همزمان است؛ طبیعی است این بررسی بینارمزگانی دردومتن اقتباسی بانشانه‌ها و رمزگان‌ها جایگاه بارزتری می‌یابد. رولان بارت، پنج گونه رمزگان را از یکدیگر متمایزکرد: رمزگان هرمنوتیکی، رمزگان کنش مند، رمزگان فرهنگی، رمزگان معنابنی و رمزگان نمادین.

این مقاله می‌کوشد داستان *گاوخونی*(۱۳٦۲) نوشتهٔ جعفر مدرّس صادقی وفیلم سینمایی اقتباسی«گاو خونی»(۱۳۸۱)به کارگردانی بهروز افخمی را به یاری رمزگان پنج‌گانه روایی رولان بارت واکاوی کند و به تحلیل نظام نشانگانی و تمایزهای بینانشانگانی این دو متن زبانی– ادبی و تصویری و رمزگان زیباشناختی ورمزگان رسانه‌ای این دو متن بپردازد تا به این ترتیب الگویی در فرایند اقتباس برپایهٔ رمزگان پنج‌گانه رولان بارت درحوزهٔ سینما به دست دهد. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، تأثیرادبیات بر سینما و سینما بر ادبیات به عنوان دو رسانهٔ اصلی فرهنگی در جامعه است، به ویژه سینما به عنوان پدیده ای نوین و ادبیات معاصر با هم عجین شده اند به گونه ای که «اقتباس ادبی در سینما خونی حیات‌بخش برای دنیای تصویر به شمار می‌آید و ادبیاتی غنی که ساختار درست روایت را در خود انعکاس داده‌است، می‌تواند به بهترین وجه، ماده خام مناسبی برای ارائهٔ یک داستان سینمایی خوب باشد»(مراد عبّاسی، ۹:۱۳۹۰). ادبیات و سینما رسانه‌هایی هستند با زبان و چار چوب مخصوص به خود؛ امّا روند تصویری شدن اثری ادبی در نوع خود، جالب و جذّاب به نظر می‌رسد. آثار اقتباسی چشم‌اندازهایی نوین برای معرفی ادبیات هر ملّت به جهانیان می‌نمایاند. با نگاهی به سینمای دیگر کشورهای صاحب سبک در می‌یابیم که بسیاری از

آثار سینمایی در آن کشورها بر اساس رمان و ادبیات داستانی شکل گرفته‌اند؛ حتّی در سینمای تجاری که هدف اصلی آن حفظ گیشه است نیز این مسئله به روشنی دیده می‌شود (مراد عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۱-۱۰).

۲,۱ روش و پرسش‌های تحقیق

این تحقیق برپایهٔ روش کتابخانه‌ای، به بررسی مفهوم بینانشانه‌ای، نظام نشانگانی و تمایزهای بینانشانگانی درحوزهٔ اقتباس متنی تصویری-سینمایی از متنی زبانی- ادبی می‌پردازد و می‌کوشد رمزگان پنج‌گانه روایی رولان بارت را در این دو متن واکاوی کند. روش استدلالی این مقاله، بر پایهٔ روش استقرایی (از جز به‌کل) و روش تحلیل داده‌ها براساس روش کیفی استوار است.

دراین مقاله می‌کوشیم به این دو پرسش پاسخ دهیم: بررسی نظام نشانگانی متمایز بین دو متن زبانی- ادبی و متن تصویری، چگونه در تحلیل بینانشانگانی رمان *گاوخونی* و فیلم اقتباسی«گاو خونی» یاری می‌رساند و بررسی رمزگان پنج‌گانه رولان بارت درتحلیل بینانشانه شناختی آثارسینمایی از جمله فیلم اقتباسی«گاو خونی» چه کارکردی دارد؟ و چگونه می‌توان با پژوهشی بینانشانه‌ای بین دو متن ادبی- روایی وتصویری- روایی به غنای مطالعات متن شناختی ومطالعات سینمایی کمک کرد؟

۳,۱ پیشینهٔ تحقیق

در رمان و فیلم *گاو خونی* به این دلیل که مخاطب عام ندارد، تحقیق و تحلیل گسترده‌ای صورت نگرفته‌است تعداد انگشت شماری مقاله موجود است و بیشتر می‌توان به گفتگوها و گزارش‌هایی درروزنامه‌ها و مجلّات هنری، در قالب نقد فیلم و مصاحبه با عوامل آن اشاره کردازجمله:

حیاتی(۱۳۹۸) در مقالهٔ «مقایسهٔ شیوهٔ بیان نویسنده و کارگردان در شخصیّت‌پردازی» به بررسی تطبیقی شخصیّت‌ها در داستان و فیلم گاوخونی پرداخته و نیز همو(۱۳۹۳) در دو مقاله «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس» و «نقد ادبی و مطالعات تطبیقی دراقتباس بینارسانه‌ای»

مبحث اقتباس را بررسی کرده‌است. یزدخواستی و مولودی(۱۳۹۱) در مقالهٔ «خوانش فرویدی از رمان گاو خونی» به بررسی نظریه‌های زیگموند فروید دراین داستان توجّه داشته‌اند. تسلیمی و دیگران(۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «شیوه‌های بازنمایی مؤلّف پنهان و خواننده پنهان» به بررسی رمان گاوخونی و فیلم اقتباسی آن پرداخته‌اند. همچنین مباشری و درویشی (۱۳۹۵) نقدی بر رمان گاوخونی نوشته‌اند به نام «کهن‌الگویی رمان گاو خونی» که در آن بررسی کهن‌الگویی داستان براساس نظریه یونگ انجام شده است. افخمی(۱۳۸۳) به ضعف سینمای اقتباسی اشاره دارد و نقدی بر فیلم خود در همین شماره نگاشته است. سایر نقدها نظیر نقد لیلا صادقی در فضای مجازی، تا حدودی سلیقه‌ای و غیرقابل استناد بوده است. صادقی در نقدی بر این اثر ضمن مطالعه و مقایسهٔ دو اثر رمان (متن زبانی) و فیلم (متن تصویری) اذعان داشته که در قسمت‌هایی از فیلم بین متن پیشین و پسین فاصله‌ای ایجاد شده است و این منجر به تولید ژانری جدید در سینما شده است. اصلانی (۱۳۷۷)در مقالهٔ «گاوخونی، تلاش برای جاودانگی» نقدی بر داستان گاوخونی، به برشمردن صورت مثالی‌های داستان پرداخته‌است، که این مقاله برنده قلم بلورین در جشنواره مطبوعات سال ۱۳۷۸ شده است. صافاریان (۱۳۸۲) در مطلبی با عنوان «گاو خونی تکرار یک رمان» به مذمّت و نقد این اثرپرداخته است. هیچ یک ازاین مقالات وپژوهش‌ها، به تحلیل بینانشانه‌ای رمان و فیلم«گاو خونی» براساس رمزگان روایی پنجگانه رولان بارت درچارچوب مطالعات روایت شناسی سینمای اقتباسی نپرداخته اند و این خلا پژوهشی، موجب شد نویسندگان، به این پژوهش، دست یازند.

۲.مبانی نظری پژوهش

۱,۲ اقتباس سینمایی

درسینما، اقتباس سینمایی از ادبیّات، یعنی خوانش جدید یک اثر زبانی درقالب تصویر، درحالی‌که درون‌مایه، ساختار و نظام نشانگانی و رمزگان هر دو حوزه حفظ شود و برجای ماند. در دنیای سینما، پیشینهٔ تاریخی اقتباس سینمایی ازادبیّات، عمری به بلندای صنعت

سینما دارد. جیمزدادلی اندرو[۸] – نظریه پرداز سینما– اقتباس را به سه دسته کلّی «وام گیری، فصل مشترک و تبدیل» تقسیم می کند:

«وام گیری» متداول ترین حالت اقتباس است. در این حالت هنرمند کم و بیش به طور گسترده از مواد خام، ایده یا شکلِ عموماً موفّقِ متن اولیّه استفاده می‌کند. اقتباس مبتنی بر «فصل مشترک» بر خلاف اقتباس به شیوه وام‌گیری، بر این نکته تأکید دارد که منتقد با خاصّگی بودن متن اصلی در بطن خاصّگی بودن سینما روبروست. متن اصلی آن‌گاه که به قالب سینما درمی‌آید، شیوه‌ای مختص به خود را دنبال می‌کند پیامدهای این روش با وجود صراحت ظاهری‌اش چندان ساده و خالی از غرض نیست. بحث وفاداری و«تبدیل» جمله از متداول‌ترین جستارهای مربوط به اقتباس (و نیز روابط بین فیلم و ادبیّات) به شمار می-رود. در اینجا فرض بر این است که وظیفهٔ اقتباس باز تولید سینمایی نکته به نکته و نعل به نعل متن اصلی است. در این نوع اقتباس، فیلم تولید شده منبعی موّثق برای مقایسه با متن اصلی است. از همه مشکل‌تر، وفاداری به روح، به لحن، ارزش‌ها، صور خیال و ضرباهنگ متن اصلی است، چون یافتن مابه‌ازاهای (equivalents) سبک شناختی در فیلم به جنبه-های نه چندان محسوس متن اصلی با فرایند مکانیکی سینمایی سازگاری چندانی ندارد(دادلی اندرو، ۱۳۸۱: ۱۲۸–۱۱۹ با تلخیص).

اقتباس درسینما عبارت است ازگرفتن بخشی از فنون، شیوه‌ها و مضامین شناخته و موفّق در هنرهای دیگر و هماهنگ کردن و متناسب کردن آن‌ها در یک قالب بیانی تازه‌تر که سینما آن را طلب می‌کند(ر.ک: فرشته حکمت، ۱۳۹۷:۲٤). واژهٔ اقتباس معمولاً به وام‌گیری یک اثر تصویری از یک اثر کلامی اطلاق می‌شود، گرچه برای مضامین دیگر نیز مصداق دارد. مثلاً اقتباس نوشته‌ای از نوشته‌ای دیگر و برای همین است که اقتباس را در پدیدهٔ نوظهور و وسیعی به نام بینامتنیّت گنجانده‌اند.

در سینما برای اقتباس از ادبیّات، دست کم سه روش اساسی وجود دارد: آزاد، وفادار و لفظ به لفظ.

الف.اقتباس آزاد: «دادلی» این نوع اقتباس را وام‌گیری نامیده است. در این نوع اقتباس، نویسندهٔ فیلمنامهٔ اقتباسی عموماً یک ایده، یک موقعیّت یا یک شخصیّت را از منبع ادبی گرفته و آن را به گونه‌ای مستقل و در روایتی بدیع و با فضا، مکان، زمان و شخصیّت‌های جدید و در کشاکش روابطی تازه می‌پروراند. **ب**.اقتباس وفادار: دراین نوع اقتباس، نویسندهٔ فیلمنامهٔ اقتباسی، تلاش می‌کند با حفظ روح اثر اصلی، تا حدّ ممکن، منبع ادبی را در قالب سینما بازآفرینی کند. که در نظریهٔ «دادلی» با نام فصل مشترک آمده است وبه شکلی نزدیک با اثر ادبی روبه‌رو هستیم که تمام تلاش فیلم‌ساز و اقتباس کننده بر این بوده که اثر ادبی را به همان شکل و محتوا و با حفظ حال و هوای اثر، برای مخاطبان به تصویر بکشد. با وفاداری به صحنه پردازی‌ها، شخصیّت‌ها و حوادث کتاب، تا حدّ زیادی حال و هوای اثر ادبی را برای مخاطبان بازآفرینی می‌کند. در این اقتباس، در واقع در برگردانِ یک متن ادبی به نسخهٔ نمایشی، حالتی میانه مورد توجّه قرار می‌گیرد و بر اصالت و استقلال هر دو گونهٔ هنری تأکید می‌شود.**ج**.اقتباس لفظ به لفظ: این نوع اقتباس بیشتر منحصر به اقتباس از نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه هستند و این سازندگان آن‌ها، تمایل شدیدی به حفظ همهٔ کلیّات و جزئیات اثر ادبی در فیلم خود دارند. فیلم‌ساز می‌کوشد اثری را که شاهکار بودنش مسلّم است، بدون هیچ تغییری بر پرده آورد. «دادلی» از اصطلاح تبدیل برای این نوع اقتباس استفاده کرده است(ر.ک: پور شبانان و عبدی، ۱۳۹۲: ۲۹۶-۲۹٤).

با مطالعهٔ داستان *گاو خونی* و بررسی فیلم «گاو خونی» متوجّه می شویم که اقتباس آن از نوع تبدیل و لفظ به لفظ است. فیلم‌ساز کوشیده است با رعایت لفظ به لفظ و متعهّدانه از متن پیشین ارزش و روح این اثر را کاملاً حفظ نماید. داستان *گاو خونی*، به مثابهٔ یک اثرزبانی، دارای ویژگی جریان سیّال ذهن است و همین تکنیک کافی است که داستان را پیچیده نماید و متعاقباً فیلم «گاو خونی» که از آن اقتباس شده است به دلیل اقتباس لفظ به لفظ و وفادارانه، این پیچیدگی را مضاعف کرده است. رمزگشایی از داستان و فیلم مربوطه بر اساس نشانه‌شناسی پنج گانه رولان بارت کمک می‌کند که مخاطب ضمن ژرف اندیشی

در داستان و فیلم از لذّت بصری و شنیداری بیشتری برخوردار گردد و با درک بهتری بخواند و مشاهده کند.

۲,۲ پیوند نشانه شناسی و رمزگان هنری و سینمایی

امروزه، نشانه‌شناسی به دانش عام نشانه‌ها، نظام‌های نشانه‌ای و فرایندهای نشانه‌ها در طبیعت و فرهنگ گفته می‌شود و بر آن است دسترسی به معنای متن، از راه شناخت نشانه‌ها و رمزگان را امکان پذیر کند(نک. صفوی، ۱۸۵:۱۳۸٦).یکی از روش‌های نخستین نشانه شناسی، خواندن متن بر اساس لایه‌های زیرین متن است. پس نشانه شناسی بررسی نسبت نشانه‌ها با یک ساختار و یک لایهٔ زبانی زیرین است. به این‌ترتیب، فرایندمعناسازی به موضوع اصلی نشانه‌شناسی تبدیل می‌شود (نک.نجومیان،۱۲:۱۳۹٤). برای نشانه شناسی سه حوزهٔ اصلی وجوددارد: نشانه، رمزها و بافت فرهنگی(ر.ک: فیسک،٦٤:۱۳۸٦). ازمنظر نشانه شناسی، نشانه‌ها، می‌توانند به شکل واژه، تصویر، صوت و اشیاء ظاهر شوند. نشانه شناسان معاصر نشانه‌ها را به عنوان بخشی از نظـــام های نشانه‌ای مثل یک رســـانه یا ژانر بررسی می‌کنند. این رویکرد توسط دیگر نشانه شناسان و به ویژه رولان بارت گسترش یافت؛ بارت عموم نظام های نشـــانه ای را مانند یک متن قابل بررسی می دانست و به مانند دیگر نشانه شناسان براین باور بود که هنر از مهم‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین نظام‌های نشـــانه‌ای است و می‌توان هر اثر هنری را یک متن دانست. گرماس نیز، دو نوع نشانه شناسی مطرح می کند: نشانه‌شناسی «جهانی» و نشانه‌شناسی «مردم شناسی»(نک.صفوی، ۱۹۳:۱۳۸٦). نشانه‌شناسیِ مردم‌شناسی، بستر مناسب پژوهش‌های بینامتنی اقتباس آثار هنری و سینمایی را فراهم می‌کند. کاربرد مطالعات بینامتنی در خوانش متون هنری گوناگون، منتقدان را با یک جنبهٔ جدید از بینامتنیّـــت مواجـــه کرد و آن، وجود متونی بـــود که با هم در ارتباط بودند، ولی به چند نظام نشـــانه‌ای متفاوت تعلّق داشتند. این چالش باعث شـــکل‌گیری مطالعات جدیدی به نام «مطالعهٔ بینانشانه ای» در دامنهٔ بینامتنیّت شد. سینمابه عنوان یک متن روایی نیز، خود شامل چند واحد نشانه ای (تصویر، کلام، موسیقی،

نور،گفتگو، حرکت و...) است که نظام نشانه‌ای سینما را تشکیل می‌دهند و این نظام نشانه‌ای را می‌توان براساسِ «بینامتنیّت بینانشانه‌ای» تحلیل و بررسی کرد. دراین میان، رمزگان، بررسی نشانه شناختی وگفتمان دلالت‌آمیز و تحلیل نشانگانی متن که در شکل‌دهی معنا مؤثّر است، به بررسی و نقد متون نوشتاری و متون سینمایی درچارچوب تحلیل بینانشانگی کمک شایانی می‌کند.

۱,۲,۲ بینامتنیّت بینانشانه‌ای

بینامتنیّت، یعنی یافتن ارتباط بین متن‌ها و این که هیچ متنی در خلأ پدید نیامده است. بینامتنیّت، در زمینهٔ رابطهٔ عناصر کهکشان متن‌ها نگرش نوینی به دست می‌دهد و به تعامل و جاذبه میان متنی می‌پردازد. بینامتنیّت پدیده‌ای مستقل از دیگر موضوعات و پدیده‌ها نیست، بلکه با مجموعه تفکّرات و تحولّات ادبیّات و زبان رابطه‌ای مستقیم دارد. ژولیا کریستوا، بانوی مهاجر بلغاری در سرزمین فرانسه با کوله‌باری از دستاوردهای اروپای شرقی و بهره‌گیری از فضای فکری و فرهنگی اروپای غربی بینامتنیّت را مطرح کرد (ر.ک:نامورمطلق، ۱۲:۱۳۹٤).

> کریستوا ضمن پیروی ازافکار باختین، تفکّرات دیگری همچون مارکسیسم، ساختارگرایی و به ویژه روانشناسی ساختارگرا را به کار گرفت و شاکلهٔ فکری جدیدی به نام «بینامتنیّت» را معرّفی کرد. در حالی که باختین بر نقش مؤلّفه‌های اجتماعی بر متن متمرکز بود، کریستوا با تمرکز بر ذهن مؤلّف، به بررسی رابطهٔ متن با متون دیگر پرداخت (آلن، ۵۲:۱۳۸۹).

اندیشه‌های کریستوا مورد استقبال رولان بارت قرار گرفت. رولان بارت، بینامتنیّت را مورد بررسی قرار داد و ابعاد گسترده‌ای بر آن افزود. (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹٤). به این ترتیب، بینامتنیّت از حوزه نقد ادبی خارج و در خوانش سایر متون هنری نیز به کار گرفته شد. بینامتنیّت همانند سایر روش‌های نقد نو، بر بنیان نشانه شناسی استوار است وآن را می‌توان در تحلیل و بررسی متن‌های هنری از جملهٔ سینما و شیوهٔ اقتباس آثار

سینمایی از آثار ادبی به کار گرفت. براین اساس، هر اثری که پیامی برای مخاطب داشته باشد متن نام دارد، یک اثر سینمایی هم، می‌تواند متن تلقّی گردد.

در روابط بینامتنی، متن‌ها و گفتمان‌ها، همیشه از یک نظام خاصّ نشانه‌ای استفاده نمی‌کنند. بلکه گاه ممکن است که به طور همزمان از چندین نظام نشانه‌ای استفاده کنند و ماهیّتی چند نظامی بیابند. چنان‌که از نظر کریستوا نیز اصطلاح بینامتنیّت به جای گشت و انتقال از یک یا (چندین) نظام نشانه به یک یا (چندین) نظام نشانه‌ای دیگر دلالت دارد (ر.ک: مک آفی،۱۳۹۲:٤۹). از این دیدگاه، روابط بینامتن دارای دو گونه اساسی «درون نشانه‌ای» و «بینانشانه‌ای» هستند. هنگامی که دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلّق داشته باشند، در این صورت روابط بینامتنی بین آن‌ها از نوع درون نشانه‌ای است. به طور مثال تأثیر *گلستان* سعدی بر *بهارستان* جامی به روابط درون نشانه‌ای مربوط می‌شود. زیرا هر دو اثر به نظام کلامی تعلّق دارند. امّا هنگامی که اوّلین متن به یک نظام و دومی به نظام دیگری مربوط باشند در این صورت رابطه آن‌ها بینامتنیّت بینانشانه‌ای خواهد بود. براساس این تقسیم بندی، اقتباس سینمایی از یک متن ادبی و یا یک متن ادبی از نقّاشی یا موسیقی و نمایش از شعر، همگی از این گونه روابط بینانشانه‌ای می‌باشند.

۲,۲,۲ بینانشانگی در اقتباس روایی سینمایی

روابطی که انتقال یک نظام نشانه‌ای به نظام دیگر است موجب می‌شود تا ماهیّت روابط بینامتنی یا بیناگفتمانی درعین حال،بینانشانه‌ای نیز باشد. بنابراین متن‌ها و گفتمان‌ها از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای استفاده می‌کنند. این نظام نشانه‌ای گوناگون با رمزگان خود ارتباط و انتقال پیام را میسّر می‌سازند. که اگر چنین قابلیّتی وجود نداشت بسیاری از آثار انسانی نمی‌توانست آفریده شود (نامور مطلق ،۱۳۸۸:۸٤) و همین قابلیّت و امکان است که اقتباس را در دنیای ادبیات، حوزهٔ روایت شناسی و هنرهای گوناگون از جمله سینما و اقتباس سینمایی را از متن‌های ارزندهٔ ادبی امکان‌پذیر می‌کند.دراقتباس سینمایی، با دو متن، دارای دو نظام رمزگانی، گفتمان دلالت آمیز و بینانشانگی روبه‌رو هستیم: متن پیشین یا اولیّه به عنوان زیر متن یا همان متن نوشتاری و زبانی و متن پسین یا ثانویّه به عنوان زبر متن یا

همان متن تصویری و سینمایی. برای خوانش هردو متن لازم است ابتدا نشانه‌ها و رمزگان درون آن استخراج شود. سینما از جمله نظام‌های چندگانه است، که بحث و بررسی آن را مبحثی جداگانه لازم است. درحوزه «بینانشانه‌ای» به استخراج نشانه‌های مشترک در هر دو نظام در حیطه ادبیّات و سینما خواهیم پرداخت و مطالعات نشانه‌شناسی و بینامتنیّت و از تشریک این دو دانش، پدید آمدن علم بینانشانه‌ای به ما کمک خواهد کرد تا با استفاده از رمزگان و نشانه‌ها تحلیل و بررسی دو اثر در دو نظام نشانه‌ای را میّسر کنیم. ارتباط بین دو متن از راه رمزگان‌های موجود در آن‌ها به تحقّق می‌رسد. یکی از بارزترین رویکردها در علم نشانه شناسی و تحلیل نشانه‌ها، رویکرد رمزگان پنج‌گانهٔ روایی «رولان بارت»است که در این پژوهش به طور مشخّص بررسی خواهد شد. رویکردی که قرار است دو اثر زبانی رمان *گاوخونی*(متنی ادبی- روایی) و تصویری- سینمایی «گاو خونی» (متنی تصویری- روایی) را در چارچوب مطالعات بینانشانه ای در حوزهٔ سینما بررسی کند.

۳,۲ رویکرد رمزگانی رولان بارت

سوسور و پیرس، هریک به طبقه بندی نشانه‌ها ورسانه ها که نشـــانه را دربرمی‌گیرد برآمدند(ر.ک: چندلـــر،۲۲۲:۱۳۹٤) امّا، از زمانی که بررسی بینامتنی متون هنری مطرح شـــد، بحث رمزگان هم برجسته شـــد. آرام آرام در رویکردهای نشانه‌شناختی تحوّلاتی روی داد که دراین میان، رولان بارت، جایگاه بارزی دارد و حرکت نشانه‌شناسی به‌سوی مطالعات فرهنگی تا حدّ زیادی تحت تأثیر آثار اوست که نگرشی نو به پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی داشت. از نظررولان بارت، یک متن می‌تواند بی‌شماری از دلالت‌ها را در برداشته باشد و شامل رمزگانی باشد که بی‌انتها ادامه یابد. یکی از رویکردهای پیشرو، «رمزگان» پنج‌گانه اوست: رمزگان‌های هرمنوتیکی، معنابنی، نمادین، پروآیرتیک یا کنش‌مند و فرهنگی یا ارجاعی. تعریف این رمزگان به این ترتیب است:

رمزگان هرمنوتیکی: این رمزگان مربوط به همه آن عناصری از متن، نظیر معمّاها و پرسش‌هاست که خواننده را به تأویل رخدادهای روایت شده وا می‌دارند. رولان بارت

می‌گوید: « کارکرد این رمزگان تبیین گونه‌گون یک پرسش، پاسخ آن و انواع رخدادهای تصادفی است که با آن‌ها می‌توان آن پرسش را مطرح کرده یا پاسخ آن را به تعویق انداخت یا حتّی معمّایی مطرح کرد و راه حل آن را نشان داد»؛ **رمزگان معنابنی:** متوجّه همه معناهای ضمنی است که به ایجاد حس ویژگی خاصّی در یک شخصیّت یا کنش کمک می‌کند. شخصیّت‌ها در روایت اساساً مجموعه معنابن‌هایی‌اند که بارت آن‌ها را با تک‌واژه‌هایی تعریف می‌کند؛ **رمزگان نمادین:** متضمّن همه الگوهای نمادین قابل تشخیص ازجمله تقابل‌های سنّتیی چون مرد و زن یا نور و تاریکی است. این رمزگان به نوعی مؤلّفه‌های متن را دسته بندی می‌کند؛ **رمزگان پروآیرتیک یا کنشی:** متضمّن کنش‌های گوناگون روایی است که در قالب پی‌رفت‌هایی با یکدیگر تلفیق می‌شوند و بارت عناوینی چون «سلانه سلانه راه رفتن، قتل، قرار ملاقات» را برای آن‌ها بر می‌گزیند؛ **رمزگان فرهنگی یا ارجاعی:** متضمّن رمزگان‌های متعدّد دانش یا حکمتی است که متن پیوسته به آن‌ها رجوع می‌کند. بارت به رغم این تشخیص که همه رمزگان را به عنوان بخشی از امر بینامتنی می‌توان رمزگان فرهنگی نامید، این رمزگان را به آن عناصری محدود می‌کند که به نظر می‌رسد مستقیماً به مراجع فرهنگی و تفکّر جمعی رجوع می‌کنند (آلن، ۱۳۹۷ : ۱۲۵-۱۲٤).

۴,۲ آشنایی با رمان *گاوخونی* و فیلم «گاو خونی»

در ایران رودخانه بزرگی است به نام زاینده‌رود که به دریا نمی‌رسد . این رودخانه پس از عبور از میان شهر اصفهان پایتخت سابق ایران در حاشیه کویر مرکزی در باتلاقی غرق می‌شود به نام «گاو خونی» (تیتراژ فیلم).رمان گاو خونی، نوشتهٔ جعفر مدرّس صادقی، که بین سال‌های ۱۳٦۰ تا ۱۳٦۲خورشیدی منتشر شد، ماجرای کابوس‌های پسر جوانی است که خاطرات زادگاهش، پدر مرده‌اش و رودخانه زاینده‌رود او را به مرز پریشانی می‌رساند. داستان با یک خواب آغاز می‌شود، پسری که از زادگاهش اصفهان فرار می‌کند تا در تهران به آرام و قرار برسد. در خانه‌ای شراکتی با دو نفر از دوستانش زندگی می‌کند که یکی از آن‌ها شاعر است و دیگری جوانی ساده که به دنبال همسر مناسبی برای ازدواج است و همهٔ

فکرش پیرامون همین موضوع می‌چرخد. کابوس، پسر را به گذشته و به زادگاهش می-کشاند. پسر یکسال پیش و زمان مرگ پدر را به خاطر می‌آورد و خاطراتش را توصیف می‌کند. پس از مرگ پدر، با دختر عمّه‌اش که قبلاً علاقه‌ای به پسر نداشته است و بعد از مرگ پدر به او روی خوش نشان می‌دهد، ازدواج می‌کند. و پس از مدّت کوتاهی متوّجه می‌شود که دختر عمّه زن دلخواه او نیست و از او جدا می‌شود و تمام دارایی به ارث رسیده از پدر را که یک دکّان خیاطی است به دختر عمّه می‌بخشد.پریشانی‌های او، کابوس‌ها و مکالماتش با پدرِ مرده‌اش تمامی ندارد و در پایان داستان در حالی‌که تب دارد و به شدّت ناخوش است در رؤیاهای خود پدر را می‌بیند. مرز بین خواب و بیداری برداشته می‌شود. پدر، پسر را به کافه‌ای در لاله‌زار تهران می‌برد و خاطرات جوانی و عاشقی‌های خود را در آن‌جا بازگو می‌کند. در حقیقت کافه‌ای وجود ندارد و درِ کافه رو به رودخانه‌ای گشوده می‌شود که همان زاینده‌رود قدیم است. پسر وارد آب می‌شود و بی‌محابا پیش می‌رود، پدر مانعش نمی‌شود و در نهایت پسر به عمق باتلاق فرو می‌رود. قسمت اوج داستان همین قسمت انتهایی آن است. که مرز بین رؤیا و واقعیّت شکسته می‌شود.

جعفرمدرّس صادقی، نویسنده‌ای مدرنیست است که او را در شمار نویسندگان بارز ادبیّات داستانی فارسی معاصر جای می‌دهند. درسبک داستانی جعفر مدرّس صادقی، یعنی جریان سیّال ذهن، غالب شخصیّت‌های اصلی داستان‌های وی، به نوعی دچار اختلالات پارانوئیدی و افسردگی هستند. داستان‌های او پایانی مبهم دارد. جریان سیّال ذهن، نماد پردازی و اسطوره‌ها و مونولوگ‌گویی درداستان‌های وی بسیار است.

بیست سال پس از نگارش *گاوخونی*، بهروز افخمی که جزو ده فیلمساز برتر سینمای ایران است، با استفاده از این رمان، نخستین و شاید تنها فیلم سینمای مدرن خود را می‌سازد. مطابق با تعاریف اقتباس، بهروز افخمی اقتباس لفظ به لفظ از این اثر داشته است. اسامی، مکان‌ها، دیالوگ‌ها، همه مطابق با اصل داستان پیش می‌رود. افخمی بخش عینی روایت را با دوربین و با استفاده از تکنیک pov (زاویه دید نگاه راوی) و بخش ذهنی را با نریشن(گفتار) نشان می‌دهد.

۳.بررسی و تحلیل داده‌های پژوهش

۱,۳ تحلیل رمزگان روایی رولان بارت با رویکردبینانشانه‌ای در رمان *گاوخونی* و فیلم «گاو خونی»

دراقتباس فیلم «گاو خونی» از این رمان روایی، متن پسین از نظام نشانه‌ای تصویری و متن پیشین از نظام نشانه‌ای ادبی استفاده کرده است و بنابراین، قابلیّت بحث و بررسی در دو نظام جداگانه وجود دارد. امّا از آن‌جا که اقتباس سینمایی دراین دو، از نوع لفظ‌به‌لفظ است و هیچ گونه تغییری در داستان توسّط فیلمساز صورت نگرفته است، به طور همزمان اشتراکات نشانه‌ای را در دو اثر بررسی خواهیم کرد.

اکنون به تحلیل رمزگان پنجگانه بارت بارویکردی بینانشانه‌ای این دو متن دارای دو نظام نشانگانی و دو نظام رمزگانی متفاوت می‌پردازیم: متنی ادبی- روایی/ متنی تصویری- روایی؛ نشانهٔزبانی/نشانهٔ تصویری؛ رمزگان زیباشناختی/رمزگانی رسانه‌ای. گفتنی است در مطالعات بینانشانه‌ای، افزون برمطالعهٔ نظام نشانگانی و بررسی بینانشانه‌ای دو متن اقتباسی که دارای نظام رمزگانی متفاوتی است گاه رابطهٔ بینامتنی میان دو متن ازدونظام نشانه‌ای کاملاً متفاوت مطرح می‌شود و این، تمایز کاربرد رمزگان روایی پنج‌گانه بارت رادر تحلیل بینانشانه ای این دومتن، دو چندان می‌کند:

۱. رمزگان هرمنوتیکی، به عناصری از متن، نظیر معمّاها و پرسش‌ها مربوط است که خواننده را به تأویل رخدادهای روایت شده وا می‌دارند و طرح پرسش و پاسخ و رفع ابهام از معمّاهای داستان را بیان می‌کند. مهم‌ترین پرسش درفیلم «گاو خونی» که در حقیقت معمّای اصلی داستان است این است که چرا شخصیّت اصلی داستان گاوخونی گمنام می باشد؟ چرا در طول فیلم، تصویری از این شخصیّت، جز یکی دو سکانس پایانی دیده نمی‌شود؟ بارها در طول داستان و همچنین فیلم نام وی پرسیده می‌شود و او پاسخ نمی‌دهد. در پاسخ به این پرسش و با استناد به متن در رمان و تصاویر در فیلم می‌توان

چنین تحلیل کرد که شخصیّت اصلی داستان دچار اختلالات روانی و سردرگمی در زندگی است و ازاین‌رو، نویسندهٔ داستان و هم فیلمساز خواسته‌اند با این گمنامی، بلاتکلیفی و آشفتگیِ شخصیّت اصلی داستان را نشان دهند.

نمونه۱

در رمان: شما شاگرد قدیمی اینجا هستید؟ اسمتون چیه؟ اسم و فامیلم را گفتم. یادش نیامد(مدرس صادقی، ۱۳۷۰:۷۱).

درفیلم: راوی به دبستانِ قدیمی خود سر می‌زند و با دفتردار روبه‌رو می‌شود. دفتردار نام او را می پرسد و همچنان پاسخی شنیده نمی‌شود(سکانس ۳۰).

نمونه۲

دررمان:گلچین لبخند زد، سرش را آورد پایین و پرسید: «اسمت چیه آقاپسر؟ »اسم وفامیلم راگفتم(مدرّس صادقی، ۱۳۷۰:۲۱).

درفیلم:راوی(از پشت دوربین) به گلچین سلام می‌کند. گلچین نزدیک می‌شود و با لبخند نام پسر را می‌پرسد. پاسخ پسر شنیده نمی‌شود(سکانس ۹).

نمونه۳

دررمان: نمی‌خواستم حمید و خشایار من را در این حالت – حال نوشتن- ببینند. چون که تا حالا ندیده بودند و ممکن بود به ریشم بخندند (مدرّس صادقی، ۱۳۷۰:۲٤).

درفیلم: راوی در آشپزخانه مشغول نوشتن خواب‌های خود و در حقیقت خاطرات کودکی‌اش است. آرام از آشپزخانه خارج می‌شود و در چهره‌اش نگرانی ازاینکه دوستانش متوجّه نوشتن او شده باشند، نمایان است(سکانس ۱۱).

درفیلم «گاو خونی»، شروع فیلم با تصاویری از سنگ‌فرش خیابان، حرکت دوربین همراه با شخصیّت اصلی داستان، آغاز داستان با یک خواب آشفته و عدم حضور نقش اصلی داستان تا قسمت‌های انتهایی فیلم، مواردی هستند که معمّای فیلم را پیچیده‌تر می‌کنند، معمّاهایی که در سکانس‌های بعدی، رفته رفته از آن رمزگشایی می‌شود و در نهایت با معمّای اصلی داستان (کابوس‌های پسر جوان) پیوند می‌خورد.

یکی از این معمّاهای فرعی، مرگ پدر است که پسر شیوهٔ مردنش را باور ندارد. معمّای فرعی دیگر این‌است که چرا پسر آرزوی مرگ پدر را دارد؟

نمونه٤

دررمان:پدرم توی آب غرق نشد، پشت میز دکّان خیّاطی‌اش درحالی که هنوز داشت کار می‌کرد، مرد(مدرس صادقی، ۲۸:۱۳۷۰).

درفیلم: خیاط‌خانه وجوانی پدر را نشان می‌دهد و صحبت‌های او با پسرش. و بعد صحنهٔ مرگ پدر را و این‌که ساعت‌ها مرده بود و یکی از همسایه ها به سراغش رفته‌بود(سکانس۱۲).

نمونه٥

دررمان: از خودم پرسیدم آرزوی من چه بود؟ و با خودم گفتم که آرزوی من این بود که پدرم می‌مرد و حالا که مرده بود هیچ آرزویی نداشتم(مدرس صادقی، ۸۱:۱۳۷۰).

در فیلم: خیابان های تهران و حرکت راوی در حالی‌که مطابق گذشته همچنان مونولوگ‌گویی می‌کند و از نامه پدرزنش حرف می‌زند و این‌که در نامه نوشته‌است که آرزو دارد نوه دار شود. راوی با خودش می‌گوید و آرزوی من چه بود؟ مرگ پدرم(سکانس۳٦)

۲. رمزگان معنابنی، یعنی رمزگان مربوط به معنا و دلالت‌های ضمنی که خصوصیّات شخصیّت‌ها یا کنش‌ها را می‌سازد (ر.ک:آلن،۱۳۷:۱۳۸۵)، شیوه‌ای که مخاطبان معناها را بر اساس نماد و نشانه دریافت می‌کنند. به نظر می‌رسد مقصود رولان بارت از رمزگان معنابنی همان دال‌ها هستند. بنابراین، برای خوانش متن، جستجو در مجموعه‌ای از واحدهای کوچک معنایی که به طور ضمنی بر چیزی یا شخصی یا مکانی دلالت می‌کنند ضروری می‌نماید. هر چند امکان بررسی تک تک این دال‌ها در این مقاله نیست ولی به ذکر برخی از این دال‌ها بسنده می‌کنیم. عناصر زیر در این داستان معنابنی غیر از معنای قراردادی همیشگی دارند.

	عنصر	**دلالت ضمنی**
۱	راوی	آشفتگی و سرگردانی
۲	پدر	خرد/ جاودانگی/ عصیان / نفرت

۳	آقای گلچین(معلّم)	قهرمان
٤	دختر عمّه	زن اثیری/ معصومیّت
٥	حمید(همخانه)	اسنان نرمال و آرام
٦	خشایار (همخانه)	انسان روشنفکر
۷	مادر	بی عاطفگی
۸	معشوقهٔ لهستانی	عشق/ حسرت
۹	آب تنی کردن	عشق بازی
۱۰	تهران	بی تفاوتی و سرگردانی
۱۱	اصفهان	نفرت
۱۲	زاینده روز	مرگ
۱۳	باتلاق	پایان
۱٤	آشپزخانه	آرامش و تمرکز
۱٥	قایق	نجات

جدول(۱) رمزگان معنابنی در رمان *گاوخونی* و فیلم «گاوخونی»

۱)راوی: تمام داستان از دید راوی نقل می‌شود. این گونه داستان‌گویی و سبک فیلم‌بردای، نشان دهندهٔ روان آشفته و روح سرگردان راوی است.

نمونه۱

دررمان: تمام روز توی خیابان‌ها ولو بودم (مدرّس صادقی،۱۳۷۰: ۷۵).

درفیلم: سکانس‌های مختلفی که در تمام فیلم تکرار می‌شود، نمایش دادن خیابان‌های تهران، پیاده روها و تردد مردم و خودروها و سرگردانیِ پسر جوان (از زاویه دید راوی).

۲)پدر: پدر در این داستان نمودهای گوناگون دارد: پدر الگویی از خردمندی است. او آمادهٔ کمک به دیگران است. پسر را نصیحت می کند تا با همسر خود به نیکی رفتار کند. دوستان راوی نیز از او راهنمایی می‌گیرند و پندهایی که از ایشان گرفته‌اند را یادآوری می‌کنند.

نمونه۲

دررمان: گفتید قدر جوونی خودتونو بدونید، آدمی که پیر شد دیگه به هیچ دردی نمی‌خوره. گفتید آدم تا چهل سالگی تو سربالاییه، بعد می‌افته تو سرازیری (مدرّس صادقی، ۹۲:۱۳۷۰).

در فیلم: سکانس انتهای فیلم، پدر در خانه راوی حضور دارد و برای راوی هنوز مشخّص نیست که خواب است یا در بیداری پدر را می‌بیند. پدر با همخانه‌های راوی مشغول صحبت است و همخانه های راوی، نصیحت‌هایی که پدر به آن‌ها می‌کرده است را یادآوری می‌کنند(سکانس ۱۸).پدر نماد جاودانگی نیز هست، پس از مرگ همواره در رؤیاهای پسر حضور دارد و پسر مدام با پدر حرف می‌زند. در زمان حیات نیز اعتقادی به مرگ و مراسم مربوط به آن ندارد و وصیّت می‌کند برایش مجلسی نگیرند.

نمونه۳

دررمان: خود پدرم هیچ موافق این مراسم نبود، بارها گفته بود که اگر مردم برای من مجلس ختم نگیرید و از این بازی‌ها در نیاورید. برای مادرم هم مجلس ختم برگزار نکرد (مدرّس صادقی، ۳۰:۱۳۷۰).

در فیلم: مجلس سادهٔ ترحیم پدر که افراد کمی در آن حضور دارند، دلالتی بر این مضمون است (سکانس۱۷).

همچنین پدر دلالتی بر عصیان است. پنهانی به رودخانه می‌رود و شنا می‌کند و...برای جلب رضایت همسر تلاشی نمی‌کند و اعمال غیر عرف انجام می‌دهد.

نمونه٤

دررمان: پدرم آدم کلّه شقّی بود و عمّه‌ام این کلمه را به کار می‌برد و می‌گفت: با همین کلّه شقّی بود که مادرت را دق کش کرد (مدرّس صادقی، ۲۸:۱۳۷۰).

در فیلم: راوی از پدر سؤال می‌کند: راست است که می‌گویند مادرم از دست تو دق کرد؟ (سکانس ۳۸)

و پدر دلالتی بر نفرت دارد. آرزوی مرگ پدر برای پسر گواه این نفرت است.

نمونه۵

دررمان:همیشه توی این فکر بودم که اگر با یکی از همهٔ این دخترها ازدواج می‌کردم، شاید خیلی بیشتر از این‌ها با هم زندگی می‌کردیم، و شاید اگر ده تا بچّه هم درست می‌کردیم، هیچ کدام شبیه

پدرم از آب در نمی‌آمد. امّا من مطمئن بودم بچّهٔ من و دختر عمّهٔ سابقم عین پدرم از آب در می‌آمد(مدرّس صادقی، ۱۳۷۰:۸۰).

در فیلم: جادّه، باران، شب، اتوبوس و مونولوگ‌گویی‌های راوی که تمامی ندارد. او با خودش می‌گوید: اگر با دختر دیگری ازدواج می‌کردم بچه ام شکل پدرم نمی‌شد.ولی مطمئنم بچه من و دختر عمّه سابقم شبیه پدرم می‌شود(سکانس۳٤). فیلمساز با فضاسازی، در انتقال حسّ آشفتگی و نگرانی به مخاطب کُد می‌دهد. و این‌که راوی نمی‌خواهد فرزندی شبیه به پدرش داشته باشد گواهی بر نفرت او از پدر است.

۳) آقای گلچین: معلّم کلاس چهارم دبستان راوی است. برای راوی حکم قهرمان را دارد .

نمونه ٦

دررمان:وقتی که می‌رفت با پدرم دست داد و پدرم به او گفت : اقبال یارت، پهلوان(مدرّس صادقی، ۱۳۷۰:۲۱).

در فیلم: صحنه‌ای که پدر و پسر، آقای گلچین را کنار رودخانه ملاقات می‌کنند. پسر به پدر می‌گوید او معلّمش است، پدر با او دست می‌دهد و می‌گوید به قیافه اش نمی‌خورد معلّم باشد و او را پهلوان خطاب می‌کند(سکانس۸).

نمونه ۷

دررمان:توی اغلب این خواب‌ها هم گلچین بود، هم پدرم. و گلچین توی بیشتر خواب‌هایی که بود آن زیرپوش بروسلی‌دار را پوشیده بود(مدرّس صادقی، ۱۳۷۰:٦۷).

در فیلم: پدر و پسر و گلچین سوار بر قایقی روی رودخانه‌اند و گلچین لباسی بر تن دارد که تصویر بروسلی(قهرمان چینی) بر آن نقش شده بود که دلالتی بر قهرمانی او دارد(سکانس ۲۷).

٤) دختر عمّه یا همسر راوی: دلالت ضمنی به معصومیّت دارد، دخترعمّه دست نیافتنی بوده است و برای راوی حکم زن اثیری را دارد. زنی که از کودکی برای راوی حکم الهه‌ای را داشته‌است و به دلیل بی‌توجّهی به راوی برایش وجودی دست‌نیافتنی به نظر می‌رسیده است.

نمونه ۸

در رمان: دختر عمّه‌ام که از بچّگی عاشقش بودم و از وقتی بزرگ شده بود حتّی پیش از آنکه من به تهران بیایم، خیلی خودش را برای من می‌گرفت. (مدرس صادقی،۱۳۷۰:۳۲)

در فیلم: مسیر برگشت اصفهان به تهران. شب، جادّه، باران و اتوبوس در حال حرکت، راوی در مونولوگی چنین می‌گوید: «من هیچ وقت از نزدیک مثل یک دختر معمولی دوستش نداشتم. همیشه از دور و مثل این که الهه‌ای باشد دوستش داشتم(سکانس ۳٤).

همخانه‌های راوی: که در حقیقت جلوه‌هایی از شخصیّت خودِ راوی هستند.

۵) حمید: که همیشه به ازدواج فکر می‌کند و نشانه‌ای از یک انسان متعادل و آرام است. به فکر ازدواج و زن و زندگی است و جنبه‌ای از شخصیّت عادی راوی را دارد. (آنچه راوی سعی کرد که باشد ولی ناموفّق بود)

نمونه۹

دررمان: حمید هر روز لباس تروتمیز می‌پوشید و ادوکلن می‌زد و اصلاح می‌کرد. چون که می‌خواست زن بگیرد. او از همین الان شوهر زن آینده‌اش بود(مدرّس صادقی، ۱۰:۱۳۷۰).

در فیلم: حمید خود را در آینه نگاه می‌کند، در حالی‌که لباس و موهای خود را مرتّب می‌کند، راوی دربارهٔ شخصیّت او توضیح می‌دهد. چهرهٔ موجّه و متین و پوشش رسمی او نشانگر مرد خانواده بودن است(سکانس ۱۱).

٦) خشایار: که شاعر است و جنبهٔ روشنفکر وجود راوی است.

نمونه۱۰

دررمان:خشایار هم که مثل شاعرها موهای بلند و سبیل بلندی داشت که تا روی لب‌هایش رامی‌پوشاند. می‌گفت: با شعرازدواج کرده و به قول خودش شوهر شعر بود (مدرّس صادقی، ۱۱:۱۳۷۰).

در فیلم:راوی رو به خشایار می‌گوید چیز جدیدی بخوان از آنهایی که تا به‌حال نخوانده‌ای.و خشایار شروع به خواندن می‌کند. در انتهای شعر، خشایار می‌گوید: «گاو خونی آنجاست، با راهیان آب، آبستن و پریشان»، گاو خونی اشاره به کابوس‌های پسر جوان دارد(سکانس۳۸).

۷)مادر: برخلاف اینکه مادر همیشه نمادی از عاطفه است در این داستان اشارهٔ ضمنی به بی‌عاطفگی، بی تفاوتی و سردی دارد. او با پدر مشکل دارد ، به شنا کردن پدر در رودخانه حسادت می‌کند ، نسبت به خانه و فرزند بی‌توجّه است. مدام یادآوری می‌کند که از خانواده ای اصیل بوده و پدر این چنین نبوده است و پدر را تحقیر می‌کند. حضورش در داستان در حدّ یک تصوّر است لذا در فیلم هم حضور ندارد. این عدم حضور نشانگر سردی رابطه او با راوی و با زندگی است.

نمونه۱۱

دررمان: مادر خودش را از یک خانواده سرشناس شهر می‌دانست. خانواده‌اش از آن خانواده‌های قدیمی عریض و طویل بود که توی خانه‌های قدیمی بزرگ هشتی‌دار و بیرونی و اندرونی و پنج‌دری و سه‌دری و هزار دنگ و فنگ دیگردار (مدرّس صادقی،۱۷:۱۳۷۰).من هیچ وقت خاله‌هام یا دایی‌هام یا هیچ کدام از قوم و خویش‌های مادری‌ام را نمی‌دیدم. چون که آنها ما را یعنی من و پدرم را داخل آدم حساب نمی‌کردند که سراغمان را بگیرند(مدرّس صادقی، ۱۷:۱۳۷۰).

در فیلم: راوی خواب می‌بیند که با پدر در رودخانه در حال آب‌تنی کردن هستند و زنی با سر برهنه و موهای آشفته روی پل فریاد می‌زند، پسر به او نزدیک می‌شود و می‌گوید مادرم بود، در حالی‌که در صحنه، زنی رهگذر با چادری مشکی مشاهده می‌شود که لحظه‌ای به دوربین زل می‌زند. در حقیقت نشانگر این است که مادر بر خلاف همه آن چیزی که خودش تصوّر می‌کرده است و ادّعا داشته است، زنی عامّی و مانند بسیاری دیگر است. و این‌که پسر به هوای مادر جلو می‌رود و زن دیگری را می‌بیند نشان دهندهٔ فاصله و بیگانگی بین مادر و فرزند است(سکانس۳).

۸) معشوقهٔ لهستانی پدر: زنی که در گذشتهٔ پدر وجود داشته است و آنقدر بر زندگی‌اش اثرگذار بوده است که شعری که مدام در طول داستان زمزمه می‌کند یادی از اوست و نام مغازه‌اش را (در داستان ذکر نمی‌شود ولی در صحنه‌ای از فیلم به چشم می‌خورد)ویسلا – رودخانه ای در ورشو– می‌گذارد.این زن نشانه‌ای از عشق است. عشقی نافرجام که در دل پدر حسرت بر جای گذارده است.

نمونه۱۲

دررمان: هر وقت پول داشتم میومدم تو این کافه، کباب می‌خوردم و به آوازِ این لهستانی گوش می‌دادم(مدرّس صادقی،۱۰۶:۱۳۷۰).

در فیلم: پدر در مغازهٔ خیّاطی نشسته است و در میدان دید مخاطب روی شیشهٔ مغازه نام ویسلا به چشم می‌خورد. فیلمساز با ظرافت در همان ابتدای فیلم نام ویسلا را نمایش می‌دهد و در انتهای فیلم پدر در تعریف خاطرات خود به زن لهستانی اشاره می‌کند(سکانس۷).

۹) آب تنی کردن : نشان عشق بازی است. و مخالفت مادر با آب تنی کردن پدر در رود خانه نیز به همین دلیل است.

نمونه۱۳

دررمان: مادرم نمی‌دانست که ما به جای حمّام می‌رفتیم لبِ آب. خوشش نمی‌آمد که ما-یعنی پدرم- توی رودخانه آب‌تنی کنیم . می‌گفت این کار، کارِ لختی‌هاست(مدرّس صادقی،۱۵:۱۳۷۰).

درفیلم: پدر، پسر را به داخل آب هل می‌دهد و پسر گریان و با لباس‌های خیس به خانه بر می‌گردد و ماجرا را برای مادر بازگو می‌کند و می‌گوید که آن‌ها هرگز به حمام نمی‌رفته‌اند و در رودخانه آب‌تنی می‌کرده‌اند(سکانس ۲۴و۲۵)

۱۰) تهران: نشانه‌ای از بی‌تفاوتی و سرگردانی. شهری پر از هیاهو که راوی در آن به بلوغ می‌رسد. کارمی کند و در خانه ای شراکتی زندگی می‌کند و در هیاهو و شلوغی شهر، خودِ سرگردانش را پنهان می‌کند.

نمونه ۱۴

دررمان: من کاری به تهران نداشتم نه دوستش داشتم نه کاری به کارش. او هم به من همین‌طور(مدرّس صادقی،۴۹:۱۳۷۰).

در فیلم: خیابان و تردد مردم با صدای راوی در پس زمینه تصویر(سکانس۳۱)

۱۲) اصفهان: دلالتی بر نفرت دارد و به دلیل خاطرات سرد گذشته برای راوی عذاب آور است.

نمونه۱۵

دررمان: اصفهان آزارم می‌داد. من کاری به تهران نداشتم نه دوستش داشتم نه کاری به کارش. او هم به من همین‌طور. امّا اصفهان نه. به من کار داشت. من هم به او.هرجا که پا می‌گذاشتم، چیزی بود که آزارم می‌داد (مدرّس صادقی،۴۹:۱۳۷۰).

درفیلم: شهر و خیابان‌ها و زاینده رود در فصول مختلف به چشم می‌خورد و این گردش فصول و گذر زمان بیانگر این‌است که این عناصر در بازه‌ای طولانی ذهن راوی را درگیر خود کرده‌اند و بدل به کابوسی بی‌پایان شده‌اند (سکانس۳۱).

نمونه۱۶

دررمان: خیابان‌های پهنی که به جای کوچه‌های باریک سابق کشیده بودند، همانقدر غم‌انگیز بود که کوچه‌های باریک و محلّه‌های قدیمی دست نخورده، پیشتر هم از وقتی آمده بودم تهران هر بار که دو سه روز برای دیدن پدرم می‌رفتم اصفهان، همینطور بود. دلم می‌گرفت. می‌خواستم هرچه زودتر برگردم (مدرّس صادقی،۴۹:۱۳۷۰).

در فیلم: تصاویر خانه‌های قدیمی و کاه‌گلی، همراه با مونولوگ گویی راوی مشاهده می‌شود (سکانس ۳۱).

۱۳) زاینده رود: زاینده رود برخلاف نامش زنده و زاینده نیست،زیرا به باتلاق می‌ریزد.در طول داستان محور اصلی است و در انتها نیز راوی را به کام مرگ می‌کشاند.

نمونه۱۷

دررمان:از خیابان‌هایی می‌رفتم که می‌دانستم از رودخانه دور می‌شد ولی باز هم می‌رسیدم به رودخانه. گاهی خیال می‌کردم رودخانهٔ دیگری است ولی رودخانهٔ دیگری در این شهر نبود (مدرّس صادقی، ۷٦:۱۳۷۰).

در فیلم: صحنهٔ قایق سواری مردم در سطح رودخانه مشاهده می‌شود. راوی بیان می‌کند که در گذشته زاینده رود پرآب بوده است و قایق‌ها در آن رفت و آمد داشته اند . رودخانه ای که سیصد سال پیش زاینده بوده است و امروز یائسه(سکانس۲٦).

١٤) باتلاق: باتلاق که نام داستان نیز از آن گرفته شده است بیانگر مرگ است. بارها راوی در طول داستان هراس خود را از نزدیک شدن به باتلاق بیان می‌کند ولی نگرش پدر چیزی جز این است. او باتلاق را همه چیز می‌داند. شاید از دید او باتلاق همان زندگی است که بیشتر آدم‌ها در آن دست و پا می‌زنند و از آن غافلند. باتلاق نشانگر زندگی فانی و روزمرگی هاست.

نمونه ۱۸

در رمان: همهٔ زندگی ما توی این باتلاقه. هست و نیست ما،داروندار ما ریخته تواین.همهٔ آب هایی که به تن ما مالیده ریخته این تو(مدرس صادقی، ۱۳۷۰:٦٤).

در فیلم: یکی از همان شبها که پسر کابوس پدر را می‌بیند در زیر نور مهتاب همراه با گلچین و پدر بر روی رودخانه قایق سواری می‌کنند. قایق‌ران گلچین است که مطابق داستان در رودخانه غرق شده است و گلچین در این تصویر نشانگر مرگ است. پدر در وصف باتلاق سخن می‌گوید و این‌که دارو ندار ما و هست و نیست ما همین باتلاق است(سکانس۲۷).

۱۵) آشپزخانه: مکانی برای خلوت و آرامش و راه یافتن به درون خود است و می‌تواند اشاره به بعد زنانهٔ وجود راوی نیز داشته باشد.

نمونه ۱۹

در رمان: آمدم توی آشپزخانه و در را بستم. کنار پنجره روی صندلی لهستانی سردی نشستم و تند تند خوابی را که دیده بودم یادداشت کردم(مدرّس صادقی،۹:۱۳۷۰).

در فیلم: راوی زیر نوری کم در آشپزخانه محقّری مشغول نوشتن است، سوسک‌ها روی کاغذش راه می‌روند ولی هدف برای راوی فقط نوشتن است(سکانس ۱۱و ۳۸).

۱۶) قایق: وسیله‌ای برای نجات از شرایط موجود. قایق هم در بیداری راوی وجود دارد و هم در عالم خواب. امّا راوی همیشه نگران سوار شدن در آن است.گویی به نجات خود امیدی ندارد.

نمونه۲۰

در رمان: یا قایقمان چپه می‌شد و هر سه تایی می‌افتادیم توی آب. یا اصلاً دریاچه ای نبود، باتلاق بود و قایقمان به گل می‌نشست. یا قبل از این که به دریاچه یا باتلاق برسیم قایقمان به کف رودخانه گیر می‌کرد ومی‌شکست(ر.ک: مدرّس صادقی، ۱۳۷۰ : ٦٧-٦٥).

در فیلم: بارها صحنهٔ قایق سواری به چشم می‌خورد. یک‌بار در خواب راوی که با پدر و آقای گلچین در قایق بر روی زاینده‌رود در حرکتند و قایق واژگون می‌شود(سکانس۲۷).و بار دیگر در بیداری که قایقی بر روی زاینده رود در حرکت است و راوی می‌گوید: شنیده بودم سیصد سال پیش آب رودخانه بالا بوده است و قایق در آن می‌رفته است . قایق شیار می انداخت روی آبی که سیصد سال پیش زاینده بود و حالا یائسه(سکانس٢٦).

۳. رمزگان نمادین که متضمّن همه الگوهای نمادین قابل تشخیص ازجمله تقابل های سنّتیی چون مرد و زن یا نور و تاریکی است(ر.ک: آلن،۱۲٤:۱۳۹۷).رمزگانی که به گروه‌بندی مؤلّفه‌های متن می‌پردازد. در قالب این رمزگان، باید به دنبال مجموعه ای ازجفت‌های متضّاد دو قطبی بگردیم که به متن معنا می‌دهند.به عبارت دیگر رمزگان نمادین به الگوهای تضّاد و تقابلی اشاره می‌کند که در یک متن قابل مشاهده است (آلن،۱۳۷:۱۳۸۵). رمزگان نمادین را می‌توان رمزگان دوتایی یا متقابل نیز نامید. موارد ذیل اصلی‌ترین تقابل‌های این داستان محسوب می‌شوند.

مرد	زن
خواب	بیداری

طلاق	ازدواج
مرگ	زندگی
زیان	سود
کار	بیکاری
مسئولیّت	بی مسئولیّتی
زندگی مجرّدی	زندگی خانوادگی
رودخانه	باتلاق
شنا کردن	غرق شدن
آرامش	بی قراری
عشق	نفرت

جدول(۲) رمزگان نمادین در رمان گاوخونی و فیلم «گاوخونی»

تقابل‌های فوق در کنار یکدیگر کمک به اثربخشی بیشتر داستان و معنادهی به متن دارند.همان‌گونه که سفید در کنار سیاه معنا می‌گیرد و شب بدون وجود روز بی معناست، تقابل ها در رمزگشایی متن نقش مؤثّری را برعهده دارند. بی قراری راوی و آرامش همسر جوان او، غرق شدن مردی که خود قهرمان شناست، مردن پدر در حالی که همواره حضور پررنگی در خواب ها ودرپایان داستان در بیداری راوی دارد و غیره دو قطبی هایی هستند که در کنار هم محتوای اصلی داستان را به مخاطب می شناسانند.

۴. رمزگان پرو آیرتیک یا کنش‌مند، نشانگر مجموعه‌ای از کنش‌ها با توالی‌های کوچکی است که کلّ روایت را پیش می‌برد. این رمزگان با زنجیرهٔ رویدادها سروکار دارد که در جریان خواندن یا گردآوردن اطلاعاتی که روایت به ما می‌دهد، ثبت می‌شود و نامی به خود می‌گیرد، مثلاً ما می‌گوییم صحنه مربوط به قتل، صحنه دستگیری و غیره (ر.ک: سجودی، ۱۵٦:۱۳۸۷). به هنگام تحلیل فیلم به مثابهٔ یک روایت، آن را باید مجموعه‌ای از توالی‌ها در نظر گرفت که هر یک را می‌توان به منزلهٔ یکی از رمزگان کنشی به شمار آورد. در فیلم و

داستانِ مورد بحث، این پی‌رفت‌ها یا کنش‌ها را از طریق اطلاق نامی به آن‌ها، شناسایی می‌کنیم. منظور از صحنه، همان سکانس در فیلم و یا اتفّاقی در داستان، که در طول داستان تکرار شده‌است و روایت براساس تک‌تک آن اتّفاقات شکل گرفته‌است. کنش‌های داستان *گاو خونی* و فیلم«گاو خونی» عبارتند از:

– **نمونه۱ صحنه خواب**: گذشته و خاطرات راوی در خواب بیان می‌شود و بر این اساس مخاطب در جریان چند و چون وزندگی گذشته راوی قرار می‌گیرد.

– **نمونه ۲ صحنه شنا**: صحنه‌های شنا در رودخانه و دیالوگ‌هایی که در آن بیان می‌شود نشانگر رابطهٔ پدر و فرزند با یکدیگر است.همچنین نارضایتی مادر از آب تنی کردن پدر در رودخانه و سرکشی های پدر را بیانگر است.

– **نمونه۳ نوشتن خواب‌ها**: پسر هر شب با حالتی آشفته از خواب برمی‌خیزد و کابوس خود را ثبت می‌کند. این نوشتن‌ها در فضای آشپزخانه و در نیمه شب اتفّاق می‌افتد. ثبت این کابوس‌ها روایت داستان را پیش می‌برد.

– **نمونه٤ صحنه مراسم عزای پدر**: پدر به عزاداری اعتقاد نداشته و وصیّت کرده است برای او مراسمی نگیرند. بیانگر تفکّر و نگرش پدربه زندگی و مرگ است.از نگاه پدر، مرگ آغاز زندگی دیگری است.همان‌گونه که خود او بعد از مرگ نیزهمواره حضورپررنگ درخواب‌ها ورؤیاهای پسر دارد.

– **نمونه۵ صحنه های مذاکره با همسر**: راوی از زندگی خود ناراضی است و رضایت همسر، او را سخت متعجّب می‌کند. مدام دنبال بهانه‌ای برای جدایی است ولی زن اعتراضی به این شیوهٔ زندگی ندارد. این صحنه ها بیانگر شکل رابطهٔ راوی با همسرش است.

– **نمونه٦ صحنه پارو زدن**: راندن قایق در رودخانه توسط آقای گلچین که نشان می‌دهد او برای راوی داستان حکم قهرمان و ناخدا را دارد. البتّه بااین که او قهرمان شناست، در رودخانه غرق می‌شود. این نیز بیانگر شکستن همه تابوها و معیارهای ذهنی راوی است. شکستن یا وارونه شدن قایق نیز به مخاطب کمک می‌کند که به درک بهتری از نابسامانی و نافرجامی زندگی راوی برسد.

۵. رمزگان فرهنگی، که به دلیل ارتباط با دنیای بیرون،ارجاعی نیز نامیده می‌شود.این رمزگان، متضمّن «رمزگان‌های متعدّد دانش یا حکمت است که متن پیوسته به آن‌ها رجوع می‌کند». بارت، به رغم این تشخیص که همهٔ رمزگان‌ها را به عنوان بخشی از امر بینامتنی می‌توان رمزگان فرهنگی نامید، این رمزگان را با آن عناصری محدود می‌کند که به نظرمی‌رسد مستقیماً به مراجع فرهنگی و تفکّر جمعی رجوع می‌کنند(آلن،۱۳۹۷:۱۲۵). برای درک رمزگان‌های دیگر باید آن‌ها را در قالب این رمزگان کلّی یعنی یک بافت اجتماعی – فرهنگی، معنایابی کنیم. باتوجّه به دلالت‌ها و نشانه‌هایی که در رمزگان نمادین و معنابنی از متن داستان استخراج شد، رمزگان فرهنگی داستان چنین نمود می‌یابد که فرهنگ غالب این داستان به روابط درون خانوادگی اشاره دارد و به شخصیّتی که از کودکی شکل می‌گیرد، در کانون خانواده که کوچک‌ترین جامعهٔ موجود است، رشد می‌کند و سپس وارد اجتماع کلّی می‌شود. رابطهٔ پدر و پسر دچاراختلال است؛ پسر، آرزوی مرگ پدر را دارد.علّت اصلی این رابطهٔ مکدّرریشه در ارتباط ناسالم پدر با مادر و اختلاف طبقاتی آن‌هاست. بارها در طول داستان به همسر خود دروغ می‌گوید و پسر ناچار است با پدر همکاری کند. پسر در فضایی سرد و بدون عشق و پر از دروغ بزرگ شده است که همه این‌ها منجر به زندگی نا به‌سامان، شخصیّت متزلزل و سردرگم، کابوس‌های مکرّر و سرخوردگی او ازجامعه می‌شود و در نهایت پسر دراوج کابوس‌ها و در اعماق خواب هایش می‌میرد.

۴. نتیجه‌گیری

بررسی بسیاری ازآثار سینمایی اقتباسی ازادبیات به روشنی بیان می‌کند که حوزهٔ بینانشانه‌ای در زمرهٔ اصلی‌ترین مطالعات بینامتنی تلقّی می‌شود.آن چه می‌تواند رابطهٔ بین دو متن را به خوبی بیان کند نشانه‌های موجود بین آن دو است. یافتن این نشانه‌ها و رمزگان‌ها با قرارگرفتن در چارچوب‌های نظری مختلف امکان‌پذیر است. نظریهٔ رولان بارت این مقاله را به یافتن چنین رمزگانی رهنمون کرده است.

تحلیل بینانشانه‌ای داستان *گاوخونی* و فیلم «گاو خونی» به خوبی نشان می‌دهد که رمزگان جایگاه ویژه‌ای در تحلیل متن‌های مدرنسیم دارد. داستان *گاو خونی* یک داستان فراواقعی است که به کمک نشانه شناسی و از راه رمزگشایی، درک داستان برای مخاطب آسان می‌شود و به قول رولان بارت،مخاطب، لذّت متن را تجربه می‌کند. بر اساس بینامتنیّتِ بینانشانه‌ای، یک جریان سیّال ذهن که ممکن است از طریق نشانه‌های کلامی نتواند پیام اصلی خود را آن گونه که شایسته است به مخاطب ابلاغ کند، وقتی وارد حوزه بینانشانه‌ای می‌شود از طریق نشانه‌های تصویری، ماندگارتر و اثرگذارتر و قابل فهم‌تر می‌شود. ضمن این که این نشانه ها با استفاده از رمزگشایی و به ویژه استفاده ازرمزگان پنج‌گانه رولان بارت قابل تفسیر و تحلیل بوده و گره ها ی آن به آسانی باز می شود.رمزگان بارت،یکی ازپیشروترین رویکردهادرنشانه‌شناسی است که می‌توان از آن به عنوان یک الگوی روش‌مند و منسجم در تحلیلِ بسیاری از متن‌های ادبی و سینمایی بهره جست وبا استناد به آن از نقدها و تحلیل‌های سلیقه‌ای و غیر قابل استناد، جلوگیری کرد.با قرارگرفتن درچارچوب این رمزگان، می‌توان تحلیلی نظام‌مند ازیک متن ادبی- سینمایی به دست داد.

پی نوشت ها

1. Ferdinand de Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Louis Hjelmslev
4. Algirdas J. Greimas
5. Roland Barthes
6. Daniel Chandler
7. Julia Kristeva
8. James Dudley Andrew

کتاب‌نامه

آلن، گراهام .(۱۳۸۵). *رولان بارت*، ترجمه پیام یزدان جو، چاپ یکم، تهران: مرکز.

ـــــــــ . (۱۳۸۹). *بینامتنیّت*، ترجمه پیام یزدان جو، چاپ سوم، تهران: مرکز.

ـــــــــ . (۱۳۹۷). بینامتنیّت، ترجمه پیام یزدان جو، چاپ ششم، تهران: مرکز.

اصلانی، محمدرضا.(۱۳۷۷). «گاو خونی ،تلاش برای جاودانگی».روزنامه *جامعه*. ۱۳۷۷,۲,۲٤

افخمی، بهروز.(۱۳۸۳). «نقد فیلم گاو خونی»، مجلهٔ هنر دینی، شماره ۱۹-۲۰ ،صص ۱۵۰-۱۲۹.

پورشبانان، علیرضا،عبدی، مهدی.(۱۳۹۲).«نگاهی به تاریخچه اقتباس سینمایی از متون کلاسیک ادبیّات فارسی».
هفتمین همایش پژوهش زبان و ادب فارسی،دانشگاه هرمزگان: بندرعباس، صص ۲۹٦-۲۹٤.
تسلیمی، علی؛ محمودی بختیاری؛بهروز.رنجبر، محمود ؛ رسولی گروی، فخری.(۱۳۹۸). «شیوه‌های بازنمایی مؤلّف پنهان و خوانندهٔ پنهان در بررسی رمان گاو خونی و فیلم اقتباسی آن»، دوفصلنامه *زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ۲۷، شماره۸٦.
چندلر،دانیل(۱۳۹٤). *مبانی نشانه شناسی*. ترجمه مهدی پارسا، چاپ پنجم، تهران: پژوهشکده فرهنگ واندیشه اسلامی.
حیاتی، زهرا(۱۳۹۳). «نقد ادبی و مطالعات تطبیقی در اقتباس بینارسانه‌ای»، فصلنامه *پژوهش‌های ادبی*، سال۱۱، شماره٤۳،بهار، صص۵۲-۳۱
ـــــــــــ (۱۳۹۸). «مقایسه شیوه بیان نویسنده و کارگردان در شخصیّت پردازی». فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱٦، شماره ٦۳. بهار،صص۸۷-٦۳.
دادلی اندور، جیمز(۱۳۸۱). «بنیان اقتباس»، ترجمه ابوالفضل حرّی. مجلهٔ *فارابی*(ادبیّات و سینما)، تهران: بنیادسینمایی فارابی، دوره دوازدهم، شماره ٤، شماره پیاپی ٤٦، صص۱۲۸-۱۱۹.
سجودی، فرزان.(۱۳۸۷). *نشانه شناسی کاربردی*، چاپ یکم، تهران: علم.
سوســـور، فردیناند دو (۱۳۷۸). *دورهٔ زبان شناســـی عمومـــی*، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ اول، تهران: هرمس.
صفوی ، کوروش. (۱۳۸٦). *زبان شناسی و ادبیّات (تاریخچه چند اصطلاح)، چاپ دوم*، تهران: هرمس.
فرشته حکمت، محمدعلی(۱۳۹۷). اقتباس درسینما، تهران: آبان.
فیسک، ج. (۱۳۸٦). *درآمدی بر مطالعات ارتباطی*، ترجمه مهدی غبرایی، تهران: دفتر مطالعات وتوسعه رسانه‌ها.
مباشری، محبوبه؛ درویشی، فاطمه.(۱۳۹۵).*مجموعه مقالات یازدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان وادب فارسی ایران*،دوره دانشگاه گیلان: رشت.
مدرّس صادقی ، جعفر.(۱۳۷۰). *گاو خونی*، چاپ ششم، تهران: نو.
مرادعباسی، مزدا.(۱۳۹۰). *واژه درقاب*، چاپ اوّل، تهران: سوره مهر.

مک آفی، نوئل. (۱۳۹۲). *ژولیا کریستوا*، ترجمه مهرداد پارسا ، چاپ دوم، تهران: مرکز.

نامور مطلق ، بهمن. (۱۳۹٤). *درآمدی بر بینامتنیت*، چاپ دوم، تهران: سخن.

ـــــــــــــــ .(۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تاتحلیل بیناگفتمانی». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، سال ٤. شماره۱۲، ص۷۳.

نجومیان ، امیر علی (۱۳۹٤). *نشانه در آستانه*، چاپ اول، تهران: نو.

یزد خواستی، حامد؛مولودی، فؤاد.(۱۳۹۱). «خوانشی فرویدی از رمان گاو خونی»، فصلنامه *نقد ادبی*، دانشگاه تربیت مدرس،سال پنجم، شماره ۱۸، تابستان، صص ۱۸۱-۱۵۳.

Barthes, R.(1974), *S/Z*, English trans. R. Miller, New York :Hill and Wang

Blachere, R., *Le Coran, Introducation au coran*, 1947.

Eco.umberto. (1976).*A Thepry of Semiotics. (Advances in semiotics)*. Bloomingto and London.Indiana: University press. Pp7.

References

Allen, Graham. (2015). Roland Barthes, trans by Payam Yazdan Jo, 1st edition, Tehran: Markaz.[In Persian]

——————— (2013). Intertextuality, Trans by Payam Yazdan Jo, 3th. edition, Tehran: Markaz.[In Persian]

———————. (2017). Intertextuality, translated by Payam Yazdan Jo, 6th edition, Tehran: Center.[In Persian]

Afkhami, Behrouz. (2013). "Criticism of the film Bloody Cow", Art of Religion Magazine, No. 19-20, pp. 129-150.[In Persian]

Aslani, Mohammad Reza. (2001). "Bloody Cow, Trying for Immortality". Society Newspaper. 2.24 [In Persian]

Barthes, R. (1974), S/Z, English trans. R. Miller, New York: Hill and Wang

Blachere, R., Le Coran, Introduction au coran, 1947.

Chandler, Daniel (2014). Basics of semiotics. Translated by Mehdi Parsa, fifth edition, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Thought.

Dudley Endor, James (2001). "The Basis of Adaptation", translated by Abulfazl Harri. Farabi Magazine (Literature and Cinema), Tehran: Farabi Cinema Foundation, twelfth period, number 4, serial number 46, pp. 119-128.

Eco.umberto. (1976). A Theory of Semiotics. (Advances in semiotics). Bloomington and London. Indiana: University press. pp7.

Ferishte Hikmat, Mohammad Ali. (2017). Adapted in cinema, Tehran: Aban.[In Persian]

Fisk, J. (1386). An introduction to communication studies, translated by Mehdi Ghobraei, Tehran: Office of Media Studies and Development.

Hayati, Zahra (2013). "Literary Criticism and Comparative Studies in Intermedia Adaptation", Literary Research Quarterly, Year 11, Number 43, spring, pp. 31-52[In Persian]

————————(2018). "Comparison of the writer's and director's expressions in characterization". Literary Research Quarterly, Year 16, Number 63. Bahar, pp. 63-87[In Persian]

Pourshbanan, Alireza, Abdi, Mehdi. (2012). "A Look at the History of Cinematic Adaptation of Classical Persian Literature Texts".The 7th Persian Language and Literature Research Conference, Hormozgan University: Bandar Abbas, pp. 296-294.[In Persian]

Saussure, Ferdinand II. (1997). Course of General Linguistics, translated by Koresh Safavi, first edition, Tehran: Hermes.

Sojodi, Farzan. (2007). Applied semiotics, 1st edition, Tehran: Alam.[In Persian]

Steward, beloved; Darvishi, Fatemeh. (2015). Proceedings of the 11th Meeting of the Iranian Persian Language and Literature Promotion Association, Gilan University Course: Rasht.[In Persian]

Taslimi, Ali; Mahmoudi Bakhtiari; Behrouz. Ranjabr, Mahmoud; Rasoli Garvi, Fakhri. (2018). "Representation methods of the hidden author and hidden reader in the analysis of Gavkhuni's novel and its film adaptation", Two Quarterly Journal of Persian Language and Literature, Volume 27, Number 86.[In Persian]

Modarres Sadeghi, Jafar. (1370). Bloody cow, 6th edition, Tehran: New.[In Persian]

McAfee, Noel. (2012). Julia Kristeva, translated by Mehrdad Parsa, 2.nd edition, Tehran: Markaz.

Morad Abbasi, Mazda. (2013). Darqab word, first edition, Tehran: Surah Mehr.

Namvar Motlagh, Bahman. (2001). An introduction to intertextuality, 2.nd edition, Tehran: Sokhn.[In Persian].

_____(1998). "From intertextual analysis to interdiscourse analysis". Art Academy Research Journal, year 4, number 12, page 73.[In Persian].

Nojomian, Amir Ali (2014). A sign in Astana, first edition, Tehran: New.

Yazd Chasadi, Hamed; Mouloudi, Fouad. (2013). "A Freudian reading of the novel Bloody Cow", Literary Criticism Quarterly, Tarbiat Modares University, 5th year, number 18, Summer, pp. 153-181. [In Persian].