



An Analysis of the Adaptation Process in the film "Silence Reward" From the story "I am your son's killer"

Mojgan Rabbani¹ | Mehyar AlaviMoghaddam^{2*} | Mahmoud
FirouziMoghaddam³ | Sahand Kheirabadi⁴

1. Ph.D Student in Persian Language and Literature, TorbatHeydariyeh Branch, Islamic Azad University, TorbatHeydariyeh, Iran. Email: mozhgan.rabbani@gmail.com
2. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. Email: m.alavi.m@hsu.ac.ir
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, TorbatHeydariyeh Branch, Islamic Azad University, TorbatHeydariyeh, Iran. Email: firouzimoghaddam@gmail.com
4. Ph.D in Philosophy of Art, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 18/05/2021
Received in revised form:
13/10/2021
Accepted: 02/11/2021

Keywords:
Characterization,
Adaptation,
Screenplay,
"I Am Your Son's Killer",
"Silence Reward".

ABSTRACT

This article tries to show, by looking at the subject of adaptation, how in the process of adaptation, by preserving the theme of the original work, an effective multi-page short story with very few characters can be made into a feature film with multiple characters. In a story and screenplay, the character also plays a very important role along with the theme and content. Basically, the character gives meaning to the content of the story. A character is a person whose moral quality and spirits are evident in his behavior, speech, and actions, and with whom the reader or spectator can easily communicate. The creation of such characters in a story or screenplay is called characterization. The present article examines one of the stories related to the sacred defense called "I am your son's killer" written by JafarDehghan, and creates a character in the film adapted from it, "The Reward of Silence" directed by MaziarMiri, to play the key role of the character in Show a story and a movie. This study will refer to the different methods of filmmaker characterization and the data have been obtained qualitatively and quantitatively by data analysis: the need to add, subtract and change the types of adaptations, character, the main element of the narrative and the role of proper character selection the best and most understandable form.

Cite this article: Rabbani, M., AlaviMoghaddam, M., FirouziMoghaddam, M. & Kheirabadi, S. (2023). An Analysis of the Adaptation Process in the film "Silence Reward" From the story "I am your son's killer". *Research Journal in Narrative Literature*, 12(1), 121-146.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2021.6224.1313



تحلیل فرایند اقتباسی شخصیت پردازی در فیلم «پاداش سکوت» از داستان من قاتل پسران هستم

مژگان ربّانی^۱ | مهیار علوی مقدم^{۲*} | محمود فیروزی مقدم^۳ | سهند خیرآبادی^۴

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران.

رایانامه: mozhgan.rabbani@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

رایانامه: m.alavi.m@hsu.ac.ir

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران.

رایانامه: firouzimoghaddam@gmail.com

۴. دکتری رشته فلسفه هنر، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران شمال، ایران. رایانامه: sahandkh8@gmail.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۲۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۱

واژه‌های کلیدی:

شخصیت پردازی،

اقتباس،

فیلم‌نامه،

من قاتل پسران هستم،

«پاداش سکوت».

این مقاله می‌کوشد با نگاهی به موضوع اقتباس، نشان دهد که چگونه در فرایندی اقتباسی، با حفظ درون‌مایه اثر اولیه می‌توان با شخصیت‌پردازی مؤثر از یک داستان کوتاه چند صفحه‌ای و با شخصیت‌های بسیار اندک، یک فیلم بلند سینمایی با شخصیت‌های متعدد ساخت. در یک داستان و فیلم‌نامه، شخصیت نیز در کنار بن‌مایه و محتوا نقش بسیار مهمی را عهده‌دار است. اساساً شخصیت به محتوای داستان معنا می‌بخشد. شخصیت، فردی است که کیفیت اخلاقی و روحیات او در رفتار، گفتار و کردار آشکار باشد و خواننده یا تماشاگر بتواند به راحتی با او ارتباط برقرار کند. خلق چنین شخصیت‌هایی را در داستان یا فیلم‌نامه شخصیت‌پردازی گویند. مقاله حاضر با بررسی یکی از داستان‌های مربوط به دفاع مقدس به نام *من قاتل پسران هستم* نوشته جعفر دهقان، به خلق شخصیت، در فیلم اقتباس شده از آن «پاداش سکوت» به کارگردانی مازیار میری می‌پردازد، تا نقش کلیدی شخصیت در یک داستان و یک فیلم را نشان دهد. در این بررسی به شیوه‌های گوناگون شخصیت‌پردازی فیلم‌ساز همچون شخصیت‌های اصلی و فرعی، شخصیت‌های ایستا و پویا، شخصیت‌های ساده و شخصیت‌های جامع، شخصیت قالبی، قراردادی و نوعی اشاره شده است. با روش تحلیل داده‌ها به صورت کیفی و کمی این نتایج به دست آمده است: ضرورت افزودن، کاستن و تغییر اتفاقات رخ داده و شخصیت در فیلم در انواع اقتباس‌ها، نحوه شخصیت‌پردازی به عنوان عنصر اصلی روایت و نقش انتخاب شایسته شخصیت در بیان روایت به بهترین و قابل فهم‌ترین شکل.

استناد: ربّانی، مژگان؛ علوی مقدم، مهیار؛ فیروزی مقدم، محمود و خیرآبادی، سهند (۱۴۰۲). تحلیل فرایند اقتباسی شخصیت پردازی

در فیلم «پاداش سکوت» از داستان *من قاتل پسران هستم*. پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۲(۱)، ۱۲۱-۱۴۶.



حق مؤلف © نویسندگان.

ناشر: دانشگاه رازی

۱. پیشگفتار

خلق شخصیت، مهم‌ترین وجه هر داستان است و نویسنده با خلق شخصیت، دست به آفرینش درون‌مایه روایی می‌زند. ساختمان داستان بر پایه عنصر شخصیت بنا می‌شود و شکل‌گیری آن بدون حضور شخصیت محال است؛ به طوری که بسیاری از صاحب‌نظران و منتقدان، بر این نکته تأکید دارند که رمز پذیرش و امتیاز یک روایت و میزان دوام و نفوذ آن به شخصیت و نحوه پردازش شخصیت‌ها بستگی دارد. شخصیت، مایه جذابیت داستان و نشان‌دهنده توانایی و قدرت نویسنده نیز هست. «مهمترین عنصر منتقل‌کننده تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است» (یونسی، ۱۳۷۹: ۲۳)؛ اما این که این شخصیت چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد؟ و از چه روش‌هایی خلق می‌شود؟ و چگونه در داستان و فیلم ظاهر می‌شود تا برای مخاطب قابل درک باشد؟ مباحثی است که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

مازیار میری-کارگردان- توانسته است از یک داستان کوتاه ده صفحه‌ای به نام *من قاتل پسران* هستم، نوشته احمد دهقان، به کمک بسط و گسترش شخصیت‌های داستانی، یک فیلم بلند ۷۵ دقیقه‌ای به نام «پاداش سکوت» بسازد. فیلم‌نامه آن توسط فرهاد توحیدی نوشته شده و در سال ۱۳۸۵ برنده بهترین فیلم‌نامه از جشن خانه سینما شده است.

۱-۱. بیان مسأله

مسأله اصلی این پژوهش، تأثیر رسانه و گفتمان آن بر نوع روایت است که یکی از راه‌های درک آن، مقایسه فیلم اقتباسی به عنوان یک رسانه تصویری با یک روایت داستانی است. در بررسی میان‌رشته‌ای دو حوزه ادبیات و سینما، موضوع «اقتباس» جایگاهی درخور دارد. «اقتباس سینمایی» به گرفتن بخشی از شیوه‌ها و مضمون‌های موفق هنرهای دیگر مانند ادبیات، موسیقی، افسانه‌ها و قصه‌ها یا حتی تاریخ، قصه‌های قرآنی، حوادث روزنامه‌ها و مجلات و نیز تنظیم و هماهنگی آن‌ها برای ارائه در قالب سینمایی اطلاق می‌شود؛ اما رایج‌ترین نوع اقتباس، تبدیل متن داستانی مکتوب به متن دیداری فیلم است (نک: حیاتی، ۱۳۹۸: ۶۶). اقتباس همیشه لفظ به لفظ و انعکاس دقیق متن اولیه در متن ثانویه نیست، بلکه گاه یک تبدیل و یک الهام از اثر اصلی است و از این رو، شامل کاستن، افزودن و تغییر اتفاقات و شخصیت‌هایی است که در فیلم هستند. در این پژوهش می‌کوشیم با پرداختن به مسئله اقتباس و انواع آن، به خلق شخصیت و کاربرد آن در اثری سینمایی (فیلم «پاداش سکوت») بپردازیم.

تاکنون پژوهش‌هایی به مفهوم اقتباس ادبی و انواع اقتباس پرداخته است. همچنین پژوهش‌های

متعددی درباره فرایند شخصیت پردازی در فیلم نامه‌ها نوشته شده است. از آنجایی که پژوهش پیش رو به تحلیل مبحث خلق شخصیت در اثری اقتباسی می‌پردازد، معرفی پژوهش‌هایی در باب اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی معاصر فارسی و کاربرست شخصیت در چنین فیلم‌هایی و اساساً شخصیت پردازی در ادبیات به صورت جداگانه حائز اهمیت است.

نخست بیان این نکته ضروری به نظر می‌رسد که در زمینه شخصیت پردازی، در اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی، به‌ویژه درباره فیلم اقتباسی «پاداش سکوت» از داستان کوتاه من قاتل پسران هستم هیچ‌گونه پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما تحقیقات دیگری که پیرامون موضوعات فوق انجام یافته است به شرح ذیل است:

در راستای شخصیت پردازی، عبداللّه‌یان (۱۳۸۱)، داستان و شخصیت پردازی در داستان معاصر را بررسی نموده است، بارونیان (۱۳۸۶)، شخصیت پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدس را به نگارش درآورده است. مرادی کوچی (۱۳۸۸)، اقتباس ادبی در سینمای ایران را نوشته است که به انطباق تصاویر ادبی و تصاویر سینمایی پرداخته، البته در آن، کمتر به رویکرد یا نظریه‌ای خاص توجه شده است. هاشمیان و صفایی (۱۳۸۹)، شخصیت پردازی در شش داستان کوتاه هوشنگ گلشیری را بررسی نموده‌اند. علّامی و خواجه (۱۳۹۲)، شخصیت و شخصیت پردازی در رمان نخل‌ها و آدم‌ها را با این نتیجه به پایان برده‌اند که بیشتر شخصیت‌ها در این دست رمان‌ها، مردان هستند و شخصیت‌ها، واقعی و بازگوکننده احوال آن زمان‌اند. گل پرور و صمصام (۱۳۹۲)، به بررسی عناصر داستانی داستان‌های کوتاه از احمد دهقان بر اساس مجموعه داستان من قاتل پسران هستم پرداخته‌اند و هر یک از عناصر داستانی را به دقت بررسی و تحلیل کرده‌اند. حیاتی (۱۳۹۳)، نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران را انجام داده است که منتج به قرار گرفتن مطالعات تطبیقی اقتباس در شاخه بینارشته‌ای و مبحث بینامتنیت می‌شود. نیز حیاتی (۱۳۹۴)، در همین راستا، به مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی، به «مقایسه داستان آشغال‌دونی و فیلم دایره مینا» پرداخته است. گلشیری و مرادی (۱۳۹۵)، تحلیل تطبیقی پنج فیلم اقتباسی در سینمای ایران را با داستان مربوط به آن‌ها را انجام داده‌اند که داستان مدنظر در این مقاله نیز در آن جای دارد و در انتها نتیجه‌گیری آن بر اساس میزان پابندی فیلم‌ساز به رمان مربوطه بوده است. محمدیان و گروه (۱۳۹۹)، سیر تحول شخصیت و شخصیت پردازی در سه رمان منتخب جنگ از نگاه نویسندگان را بررسی نموده‌اند. سایر موارد به صورت کتابت و دارای منبع علمی نیست، بلکه به صورت مصاحبه‌های سینمایی

و روزنامه‌ای و غیرپژوهشی است.

پژوهش حاضر، اثری را برگزیده که شخصیت‌محور است و اگرچه در داستان اصلی نگاه خاصی به عنصر شخصیت نشده است و بیشتر بن‌مایه و محتوا برای ارتباط با مخاطب مدنظر قرار گرفته است، در بازخوانی اثر و تبدیل آن به یک فیلم بلند سینمایی، شخصیت‌پردازی قوی توسط فیلم‌نامه‌نویس و همچنین کارگردان صورت پذیرفته و به وسیله خلق شخصیت، اثرات احتمالی جنگ را بررسی کرده است.

۱-۲. روش و پرسش پژوهش

این تحقیق بر پایه روش تحلیلی- توصیفی و روش کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از مفاهیم مطالعات داستانی‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی و همچنین با مطالعه در خصوص مسأله اقتباس و مفاهیم برگرفته از آن می‌کوشد به فرایند شخصیت‌پردازی و خلق شخصیت در فیلمی برگرفته از داستانی بپردازد که ضمن این که در حفظ محتوای اثر کوشیده است، اکثر شخصیت‌ها نیز توسط فیلم‌ساز ساخته و پرداخته شده است. روش استدلالی این مقاله، بر پایه روش استقرایی (از جزء به کل) و روش تحلیل داده‌ها بر اساس روش کیفی و کمی و استفاده از آمارها و نمودارها استوار است. این مقاله می‌کوشد به این پرسش اصلی پاسخ دهد که چگونه در یک فیلم اقتباسی از روایت داستانی، شخصیت‌های داستانی به گونه‌ای خلق می‌شود که به درون‌مایه روایت داستانی آسیبی نمی‌رسد و اثری ماندگار پدیدار می‌شود؟

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. اقتباس

اقتباس در سینما عبارت است از: گرفتن بخشی از فنون، شیوه‌ها و مضامین شناخته و موفق 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: ۲۴). واژه 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 پدیده نوظهور و وسیعی به نام بینامتنیت گنجانده‌اند. اقتباس، در نقد معاصر با شکل‌گیری نگاه ساختارگرایی به عنوان مفهومی در چارچوب بینامتنیت معرفی شده است؛ چراکه باز نمود گفت‌وگو در چند متن مجزاست و از رهیافت‌های کارآمد در بازآفرینی و تکمیل معانی متون پیشین که از طریق آن نویسنده از متن ادبی فراتر می‌رود و از رهگذر بسط و دگردیسی متن باعث

غناى اثر اقتباسى مى شود (یداللهی و مقبلی، ۱۳۹۳).

سه نوع اقتباس اساسی در سینما وجود دارد: آزاد، وفادار و لفظ به لفظ. البته بسیاری از اقتباس‌های سینمایی بینابین قرار می‌گیرند و این دسته‌بندی جنبه قراردادی دارد.

اقتباس آزاد: در اقتباس آزاد، عموماً یک ایده، یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی می‌گیرند و آن را به گونه‌ای مستقل در قالب روایتی بدیع و با فضا، مکان، زمان و شخصیت‌های جدید و در کشاکش روابطی تازه می‌پرورانند (نک: فرشته حکمت، ۱۳۹۷: ۳۰).

اقتباس وفادار: این اقتباس کوشش می‌کند که با حفظ روح اصلی، تا حدّ ممکن منبع ادبی را در قالب سینما بازآفرینی کند. «آندره بازن» اقتباس‌گر وفادار را به مترجمی تشبیه کرده است که می‌کوشد تا معادل‌هایی را برای اثر اصلی در قالب سینمایی بیابد (نک: فرشته حکمت، ۱۳۹۷: ۳۲). در این نوع اقتباس، به شکلی نزدیک با اثر ادبی روبه‌رو هستیم که تمام تلاش فیلم‌ساز و اقتباس‌کننده بر این است که اثر ادبی را به همان شکل و محتوا و با حفظ حال و هوای اثر، برای مخاطبان به تصویر بکشد (پورشبانان، ۱۳۹۲: ۳۰۳-۲۹۲).

اقتباس لفظ به لفظ: اقتباس‌های سینمایی لفظ به لفظ، بیشتر منحصر به اقتباس از نمایشنامه‌ها هستند (نک: فرشته حکمت، ۱۳۹۷: ۳۲). در این نوع اقتباس، سازندگان آن‌ها، شدیداً به حفظ همه‌کلیات و جزئیات اثر ادبی در فیلم خود تمایل دارند.

«شیوه برسون- فیلم‌ساز- این است که اثری را که شاهکار بودنش برایش مسلم است، واقعاً بدون هیچ تغییری بر پرده آورد و چگونه می‌توان جز این کرد؛ چراکه چنین داستانی از نوعی شکل ادبی سرچشمه گرفته که چنان تکامل یافته که قهرمانان و معنای کنش آن‌ها وابستگی بسیار عمیقی به سبک نویسنده دارد و قوانینش هر چند فی‌نفسه کاملاً مشخص‌اند که خارج از آن هیچ اعتباری ندارند» (پورشبانان، ۱۳۹۲: ۳۰۳-۲۹۲).

گفتنی است در برگردان یک متن ادبی به نسخه نمایشی، حالتی میانه شایان توجه قرار می‌گیرد و بر اصالت و استقلال هر دو گونه هنری تأکید می‌شود؛ اقتباسی که بیش از اندازه به متن رجوع دارد، به سینما خیانت می‌کند و اقتباس بسیار آزاد هم به ادبیات خیانت می‌کند و از این‌رو، اقتباس وفادار در میانه این دو اقتباس قرار دارد و دقیق‌تر و کاربردی‌تر است.

در میان دیدگاه‌های مربوط به اقتباس در سینما، نظریه جیمز دادلی اندرو نیز اهمیت ویژه‌ای دارد، او

در مقاله «بنیان اقتباس» - که زمینه‌ساز بحث‌های تئوری مهمی در زمینه اقتباس شد - اقتباس را در سه اصل خلاصه می‌کند؛ وام‌گیری^۱، مقاطعه‌کاری (فصل مشترک) و وفاداری به متن، که همان سه قسم ذکر شده فوق را شامل می‌شود (دادلی اندرو، ۱۳۸۲: ۱۲۸-۱۱۹). لیندا هاچن نیز درباره اقتباس، بینشی دوگانه بیان می‌کند: جابه‌جایی آشکار اثر یا آثار قابل تشخیص دیگر؛ عمل خلاق و تفسیرکننده تصرف یا نجات هر اثر؛ درگیر شدن گسترده و بینامتنی با اثر اقتباس شده. بنابراین اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است که مشتق نیست. اثری که ثانوی است؛ اما درجه دو نیست و تودرتویی خودش را دارد (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۴). زهرا حیاتی نیز معتقد است:

«روش‌شناسی قطعی برای مطالبات بینارسانه‌ای وجود ندارد؛ اما مباحث مرتبط به روایت‌شناسی و کنار هم‌گذاری عناصر ساختاری روایت در دو رسانه می‌تواند اساس قیاس باشد» (حیاتی، ۱۳۹۸: ۶۸).

۲-۲. فرایند شخصیت‌پردازی در فیلم‌نامه‌ها

از اصلی‌ترین عناصر داستانی و فیلم‌سینمایی، شخصیت‌پردازی است. بدون حضور شایسته و پرداخت‌شده شخصیت‌ها، مایه و پیرنگ داستان غیرقابل فهم خواهد بود؛ چرا که کشمکش‌های اصلی داستان را شخصیت‌ها و روابط بین آن‌ها شکل می‌دهد و داستان بدون کشمکش، داستان نیست. از آن‌جا که کشمکش برای درام ضروری است، بیشتر فیلم‌ها بر کشمکش دو نفره تأکید می‌ورزند. دراماتیک‌ترین کشمکشی که می‌توان در فیلم داشت، کشمکش مبتنی بر کنش است. بیشتر فیلم‌نامه‌های اقتباسی موفق، بر ماجراها و کنش‌هایی تمرکز می‌کنند که شخصیتی باید دیگری را بکشد یا به او کلک بزند (سیگر، ۱۳۸۸: ۱۶۸). همان‌گونه که بلکر اشاره می‌کند؛ شخصیت در متن کنش‌هایش شناخته می‌شود و هر شخصیتی در ارتباط با شخصیت دیگر پرورش می‌یابد (بلکر ۱۳۹۲: ۳۲)؛ از این‌رو، برای نویسنده یا کارگردان پرداختن به کنش‌های شخصیت بسیار الزامی است. در آفرینش شخصیت، درگیری عاطفی از کلیدهای جذب مخاطب است. گردآورندگان و نویسندگان کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی در این زمینه به سه روش همدردی، من‌دردی و ضدیت اشاره می‌کنند؛ یعنی

۱. وام‌گیری به این معناست که فیلم‌ساز، بن‌مایه‌های مضمونی و ساختاری یک متن را به عاریت گرفته و آن را در فیلم خود به کار می‌گیرد. فیلم‌ساز در این اقتباس در جستجوی یافتن متن‌هایی است که شهرت و اعتباری در مقام اسطوره داشته باشند و به‌نوعی در فرهنگ بیننده، نقش کهن‌الگو را ایفا کند (لوته، ۱۳۸۴: ۱۱۴).

برای همدرد ساختن تماشاگر، اغلب نویسندگان، قهرمان مظلوم را در مقابل یک شخص مخالف و ستمگر قرار می‌دهند و او را آسیب‌پذیر می‌نمایانند و نیز به مخاطب کمک می‌کنند تا افکار و احساسات قهرمان را درک و تجربه کند (نک: مک کی، ۱۳۸۵: ۲۸-۲۶). همراه شدن با شخصیت اصلی داستان، همذات‌پنداری و نگرانی مخاطب برای شخصیت داستان نشان می‌دهد که شخصیت پردازی خوب انجام شده است. علاقه‌مندی تماشاگر به یک نقش و یا تفرش از نقش و شخصیتی دیگر، نشان‌دهنده شخصیت پردازی خوب داستان‌نویس یا فیلم‌نامه‌نویس است.

اگر شخصیت در فیلم‌نامه درست تعریف نشده باشد، فیلم خوبی از کار در نخواهد آمد. شخصیت‌ها همانند ما سه بعد ظاهری، درونی یا عاطفی و اجتماعی دارند و دارای کنش و گفتار هستند. کارگردان نمی‌تواند خارج از فیلم‌نامه به پرداخت شخصیت‌ها پردازد، کارگردان همان‌گونه که از نامش می‌آید، باید بازیگران را هدایت کند. وقتی توصیف صحنه و شخصیت‌ها کامل باشد، کارگردان می‌تواند با راهبری و هدایت کلیه عوامل فیلم، داستان موفق‌تری را خلق کند. دنیای کارگردان با فیلم‌نامه‌نویس بسیار متفاوت است به همین دلیل خلق شخصیت به عهده فیلم‌نامه‌نویس است. نویسنده برای آن که بتواند شخصیت قابل قبولی را عرضه کند باید سه نکته را در نظر داشته باشد: الف. شخصیت‌ها باید در رفتارها و اخلاقیات استوار و ثابت قدم باشند و در وضعیت و موقعیت‌های مختلف، رفتار و اعمالی متناسب داشته، برای تغییر رفتار خود دلیل قانع‌کننده داشته باشند و در برخورد با حوادث واکنشی طبیعی و منطقی از خود نشان دهند. ب. شخصیت‌ها برای آنچه که انجام می‌دهند باید انگیزه و دلیل معقولی داشته باشند. به خصوص وقتی که تغییری در رفتار و کردار آن‌ها پیدا شود. ج. شخصیت‌ها باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند. آن‌ها نباید مطلقاً خوب یا مطلقاً بد باشند، بلکه لازم است آمیزه و ترکیبی از هر دو و «مجموعه‌ای از فردیت و اجتماع» باشند (نک: میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۶-۸۵).

مک کی، شخصیت پردازی را برابر تمام ویژگی‌های قابل مشاهده در هر فرد انسانی می‌داند که با دقت در زندگی او می‌توان به آن‌ها پی برد؛ مانند سن و میزان هوش؛ جنس و تمایلات جنسی؛ سبک حرف زدن و ادا و اطوار؛ علایق درباره‌ی خانه، ماشین و لباس، میزان تحصیلات و شغل، وضعیت روحی و عصبی؛ ارزش‌ها و نگرش‌ها - یعنی تمام وجوهی که می‌توان با بررسی روزبه‌روز زندگی هر فرد دانست (مک کی، ۱۳۸۵: ۶۹)؛ اما از نظر آرمر شش گانه‌ای برای معرفی شخصیت وجود دارد که عبارت‌اند از:

«کلیه وجوه جسمانی؛ کنش‌ها یا نبود آن‌ها؛ حرف‌ها یا نبود آن‌ها؛ آداب و عادات؛ تأثیر بر

شخصیت‌های دیگر؛ نام خود» (آرمر، ۱۳۷۵: ۲/۱۵).

۲-۲-۱. الگوی شخصیت‌بندی دراماتیک

زهرای حیاتی در کتاب مهرویی و مستوری، الگوی شخصیت‌بندی دراماتیک را این‌گونه صورت‌بندی کرده است: **معرفی و تجسم شخصیت**: اشاره به سه شیوه اصلی روایت، کنش و گفت‌وگو در شخصیت‌پردازی نمایشی است. **ریزپردازی شخصیت**: شامل توجه به اندیشه و احساس آدمی از طریق نمایش ویژگی‌های پیچیده‌ای که دستاورد ویژگی‌های ظاهری، موقعیت اجتماعی و دنیای درونی شخصیت است. **شخصیت‌های اصلی و فرعی**: شخصیت اصلی که رویدادهای داستان با تمرکز بر او شکل می‌گیرد و پیرنگ را تشکیل می‌دهد. شخصیت‌های فرعی که هم به گسترش داستان کمک می‌کنند و هم با کنش و واکنش‌های خود، عملکرد شخصیت اصلی را مشخص می‌کنند. **شخصیت‌های تک‌بعدی و چندبعدی**: شامل تعریف شخصیت‌های تمثیلی و قالبی به‌عنوان شخصیت‌های تک‌بعدی در برابر شخصیت‌های چندبعدی به‌عنوان انسان و بدون تقیدهای خاص فرهنگی. سه بعد اصلی شخصیت شامل بعد جسمانی، روانی (تضاد درونی و نقاط ضعف و قوت) و اجتماعی است. کارکرد شخصیت شامل تأکید بر نقش فعال شخصیت است به این معنی که فعال باشد ماجرای را خلق کند و اطلاعاتی برای پیش‌بردن داستان بدهد. **غنا و جذابیت شخصیت**: پرداختن به شیوه‌های جذابیت‌بخش شخصیت در نظر مخاطب. باورپذیری و واقع‌گرایی شامل تعریف شیوه‌های پردازش عمل شخصیت است به گونه‌ای که محتمل باشد مانند پیوند منطقی داشتن با خط سیر داستان و متناسب بودن با نوع داستان، موضوع و منطق داستان روابط شخصیت‌ها و... (نک: حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۶۳-۱۵۳).

۲-۲-۲. روابط شخصیت‌ها در فیلم‌نامه‌ها

عنصر اساسی بیشتر داستان‌ها در **فیلم‌نامه‌ها**، کشمکش و ایجاد تنش و کشش است. این کشمکش از تضاد شخصیت‌ها ناشی می‌شود و از آرزوهای مختلف، انگیزه‌ها و سوابق گوناگون خواسته‌ها و اهداف، طرز برخوردها و ارزش‌های مغایری که با یکدیگر دارند برمی‌آید. برخی داستان‌ها، مبتنی بر ارتباط، بر کنش و واکنش شخصیت‌ها تأکید دارند. در این داستان‌ها شخصیت‌ها ویژگی‌هایی دارند از جمله: گاه دو شخصیت وجه مشترک دارند، این وجه مشترک آن‌ها را به هم نزدیک و کنار هم نگاه می‌دارد؛ گاه دو شخصیت کشمکشی دارند که آن‌ها را از هم دور می‌سازد و باعث ایجاد درام در فیلم‌نامه می‌شود؛ در فیلم‌نامه‌هایی نیز، دو شخصیت خصوصیات متضاد دارند؛ بنابراین ضد یکدیگرند

این ضدیت کشمکش‌های جدیدی می‌آفریند و شخصیت‌ها را قوی‌تر می‌سازد؛ گاه نیز دو شخصیت توان بالقوه متحول کردن یکدیگر را به حالی بهتر یا بدتر دارند (نک: سیگر، ۱۳۹۴: ۱۳۰-۱۲۰). در فیلم‌نامه‌هایی نیز، دو شخصیت معمولاً یک رابطه را تشکیل می‌دهند، گاهی سه شخصیت رابطه‌ای مثلی دارند، این نوع رابطه پویا و گاهی ترسناک است و معمولاً خوب از آب در نمی‌آید. اگر یکی از شخصیت‌ها پا پس بکشد و اقدام به کنش یا واکنش نکند، مثلث آسیب می‌بیند. پویایی این مثلث مدیون وجود سه نفر است، نه دو نفر. این سه نفر پیچ و واپیچ‌های داستان را به وجود می‌آورند (سیگر، ۱۳۹۴: ۱۴۰-۱۳۸).

۲-۲-۳. انواع شخصیت در فیلم‌نامه‌ها

انواع شخصیت از نظر «ساختار روایی»، به فرعی و اصلی؛ از نظر «تحوّل»، به پویا و ایستا؛ از نظر «خصلت درونی»، به جامع و ساده و به لحاظ «خصوصیات کلی»، به نوعی، قلبی و قراردادی دسته‌بندی می‌شوند.

۲-۲-۳-۱. شخصیت‌های اصلی و فرعی: شخصیت از نظر ساختار روایی به شخصیت اصلی (اول یا قهرمان)، شخصیت فرعی دوم، سوم... و شخصیت پس زمینه یا سیاهی لشکر تقسیم می‌شود. در طرح داستان، محور و مرکز حوادث، شخصیتی است که همه حوادث و شخصیت‌های دیگر به معرفی او می‌پردازند. اوست که حوادث مهم را پیش می‌برد و از همه مهم‌تر سرنوشت و ماجراهای اوست که اهمیت پیدا می‌کند، به چنین شخصیتی، شخصیت اول یا اصلی می‌گوییم. به عبارتی مهم‌ترین شخصیت داستان، شخصیتی محوری است که همه طرح و پرداخت داستان جهت معرفی و مشخص کردن سرنوشت او به کار گرفته می‌شوند و محوریت حوادث بر اعمال و رفتار و اندیشه و احساسات او قرار می‌گیرند (کاموس، ۱۳۷۷: ۵۷). شخصیت اصلی، کشمکش خود را با زنجیره‌ای از حوادث پیش می‌برد که پلات یا ساختار روایی داستان را ایجاد می‌کند. شخصیت اصلی مهم‌ترین درون‌مایه، پیام و یا حس داستانی را منتقل می‌کند و یا دست کم در انتقال آن نقش اساسی دارد (کاموس، ۱۳۷۷: ۵۷). شخصیت اصلی، گاهی مترادف «قهرمان اصلی» می‌آید، گرچه ضرورتی ندارد که شخصیت اصلی همیشه خصوصیت‌های قهرمانی را داشته باشد.

۲-۲-۳-۲. شخصیت‌های ایستا و پویا: شخصیت‌های ایستا در طول داستان متحول نمی‌شوند، گرچه ممکن است جامع هم باشند؛ اما شخصیت‌های پویا دچار دگردیسی شخصیتی می‌شوند و در اثر رویدادهای داستان متحول می‌شوند (مستور، ۱۳۷۹: ۳۵).

۲-۲-۳. شخصیت‌های ساده و شخصیت‌های جامع: منظور از شخصیت‌های ساده،

افرادی هستند که تنها با یکی از وجوه انسانی خود در داستان حضور می‌یابند. شخصیتی که تنها شناخت مخاطب از او مثلاً ترس بودن یا خرافی بودن یا مغرور بودن اوست، شخصیتی ساده است. در مقابل اگر شخصیتی با تمامی وجوه خود در داستان حضور پیدا کند، شخصیتی جامع خواهد یافت، معمولاً وجود هر دوی این شخصیت‌ها در داستان ضروری است. شخصیت‌های ساده گاه برای تقویت و پررنگ کردن شخصیت‌های جامع استفاده می‌شوند (مستور، ۱۳۷۹: ۳۵).

با این حال گاهی موقعیت‌هایی وجود دارد که از یک شخصیت ساده یک شخصیت پیچیده و جامع بسازد و آن افزودن خصلت‌های متناقض‌نما به شخصیت است؛ طبق طبیعت انسان، شخصیت همواره چیزی فراتر از مجموعه‌ای از خصوصیات ثابت است. آدم‌ها غیرمنطقی و غیرقابل پیش‌بینی هستند. خصلت متناقض‌نما، ثبات خلق و خوی شخصیت را نفی نمی‌کند، بلکه صرفاً چیزی به آن می‌افزاید. حتی وقتی که شخصیت‌هایی با خصلت‌های ثابت خلق می‌شوند می‌توان آن‌ها را چند بعدی کرد، با افزودن چند خصلت متناقض‌نما منحصربه‌فردتر خواهند شد، برای تعمیق شخصیت‌ها می‌توان خصوصیات دیگری به آن‌ها داد و عواطف، طرز برخورد‌ها و اصول ارزشی آن‌ها را گسترش داد (نک: سیگر، ۱۳۹۴: ۴۹-۴۷).

۲-۳-۴. شخصیت قالبی، قراردادی و نوعی: شخصیت‌های قالبی از خود هیچ تشخیصی

ندارند و بی‌هویت هستند. ظاهر آن‌ها آشنا و صحبت‌های آن‌ها قابل پیش‌بینی است. طرز عمل و نوع رفتارشان مشخص است؛ چراکه دارای الگوی رفتاری هستند که ما با آن قبلاً آشنا شده‌ایم. این نوع شخصیت‌ها در اطراف ما بسیارند و در زندگی روزمره به چشم می‌خورند. متمایزترین آن‌ها شخصیت‌هایی هستند که به شخصیت قالبی و ساختگی خود، جنبه حرفه‌ای و کسب و کار داده‌اند مثل پیش‌خدمت کافه‌ها. شخصیت‌هایی که نسخه بدل یا کلیشه شخصیت‌های دیگری باشند و تمام شخصیت‌هایی که می‌توان با واژه «مآب» یا «نما» به کار برد (نک. میرصادقی، ۱۳۸۵: ۹۷-۹۶). شخصیت‌های قراردادی، افراد شناخته‌شده‌ای هستند که مرتباً در نمایش‌نامه‌ها و داستان‌ها ظاهر می‌شوند و خصوصیتی جاافتاده و سنتی دارند. این نوع شخصیت‌ها به شخصیت‌های قالبی بسیار نزدیک‌اند و گاه تشخیص این دو از هم دشوار است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۹۹). از دیگر شخصیت‌های قراردادی در گذشته پهلوانان، عیارها، وزیران دست راست و دست چپ و دلکک‌ها را می‌توان نام برد. هر کدام از این شخصیت‌ها مظهر و نمادی از یک رفتار بودند. مثلاً پهلوانان طرفدار عدل و راستی و عیارها مظهر

جوانمردی و طرفدار قشر محروم جامعه بودند. در داستان «حاجی آقا» «هدایت» الگویی از شخصیت‌های قراردادی گذاشته است و «حاجی» شخصیتی خسیس نشان داده شده است. از خصوصیات شخصیت‌های قراردادی، تازه نبودن خصایص آنهاست و به همین دلیل ما از دیرباز با آنها آشنا هستیم و می‌توانیم رفتار و گفتار آنها را حدس بزنیم. شخصیت‌های نوعی، نشان‌دهنده خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که این خصوصیت‌ها او را از دیگران متمایز می‌کند. برای خلق چنین شخصیتی «باید حقیقت را از چند نمونه زنده و واقعی گرفت و بعد با مهارت و هنرمندی درهم آمیخت تا بتوان به شخصیت نوعی مدنظر دست یافت. شخصیت‌های نوعی، هم‌چون شخصیت‌های قراردادی نیازمند و وام‌دار کیفی سنت‌های ادبی نیستند. ممکن است خصلت یا رفتار تازه گروهی یا طبقه خاصی را نشان دهند که در ادبیات سنتی مانند آنها نباشد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

از آنجایی که فیلم انتخاب شده در این پژوهش دارای شخصیت‌های متعددی است که هر یکی به‌نوعی نقشی در ماجرا ایفا می‌کنند و نیز جریانات در یک اجتماع و مجموعه‌ای از افراد هم‌نسل صورت گرفته‌است چگونگی حضور شخص در جامعه جهت یادآوری ضروری است.

۲-۲-۴. الگوی جامعه‌شناسی شخصیت در داستان و فیلم‌نامه

از آنجا که گفتارها و کردارها و اندیشه‌ها در رمان از طریق کنش و واکنش شخصیت‌ها پدیدار می‌شوند و یکی از اصلی‌ترین عناصر داستان، شخصیت است؛ جامعه‌شناسی شخصیت در بر دارنده مطالعه و بررسی و کارکردهای آن از دید جامعه‌شناسی ادبی در رمان است (طهماسبی، ۱۳۹۰: ۱۱).
جامعه‌شناسی، علم مطالعه زندگی اجتماعی انسان است. زندگی اجتماعی انسان نتیجه روابط متقابل با یکدیگر و جهان پیرامون آنهاست (همان).

پاره‌ای از جامعه‌شناسان قبول دارند که شخصیت و جامعه را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد. فرد نمی‌تواند جدا از فرهنگ و جامعه زندگی کند و فرهنگ و جامعه هم فقط در رفتار فرد واقعیت می‌یابد. روابط اجتماعی هر چند از یک طرف با فردیت آنها به مقابله برمی‌خیزد؛ اما از طرف دیگر همین روابط در شخصیت‌های فردی ایشان حالت و شکل شخصی پیدا می‌کند (اسمینوف، ۱۳۵۲: ۲۶).
بحث دیگری که اشاره به آن در این جا ضروری به نظر می‌رسد این است که داستان انتخاب شده در کدام قالب قرار می‌گیرد؟ و تا چه حد به واقعیت نزدیک است؟ داستان من قاتل پسران هستم در رده داستان‌های کوتاه و جزو ادبیات رئالیسم است.

ادبیاتی که همزمان با انقلاب مشروطه در ایران آغاز شد. ادبیاتی که واقعیات اجتماع را به‌سادگی

بیان می‌کرد و در حقیقت بازتابی از اتفاقات، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها در جامعه بود. با وقوع مشروطه، نگارش واقع‌گرا رفته‌رفته جای نگارش تاریخی را گرفت و هر چه تاریخ به اوضاع و روزگار نویسنده نزدیک‌تر شد، بازتاب جامعه در قلم نویسندگان بیشتر شد (نک: فتوحی، ۱۳۹۲).

۲-۳. معرفی داستان من قاتل پسران هستم و فیلم اقتباسی «پاداش سکوت»

۲-۳-۱. خلاصه داستان من قاتل پسران هستم

داستان در قالب نوشتن یک نامه است و شخصیت اصلی داستان، نویسنده آن است. او برای پدر شهیدی نامه می‌نویسد که هم‌رمز او بوده است و جریان شهادت او را کامل شرح می‌دهد. داستان با وجود نام منفی و غیرقابل پذیرشش، فضایی بسیار لطیف و روحانی دارد. راوی در ابتدای نامه، خودش را معرفی می‌کند و می‌نویسد که پسر شما (محسن) به دست من کشته شده است، نه به دست سربازان دشمن! در این لحظه مخاطب دچار یک شوک ناگهانی می‌شود؛ اما از آن‌جا که مسأله دفاع مقدس و واژه شهید و رزمنده برای مخاطب، مقوله‌هایی است با ویژگی‌های ارزشمند، مخاطب این تعریف را از راوی نمی‌پذیرد و با کنجکاوای داستان را دنبال می‌کند. تمام وقایع شب حمله و شب شهادت محسن بدین شرح توسط راوی بازگو می‌شود:

«من و محسن و تعدادی از هم‌گروهان غواص می‌بایست طبق نقشه مواضع اولیه دشمن را در کنار رود اروند به تصرف در می‌آوردیم. آن‌چنان که بعدها گفتند در اوایل حرکت، دشمن مشکوک شده بود که ما قصد حمله داریم. لذا پس از ورودمان به آب شروع به ریختن آتش روی اروند کرد. البته هنوز ما را ندیده بودند و به‌طور ایذایی شلیک می‌کردند. ما دست‌هایمان را به هم داده بودیم و جلو می‌رفتیم. سیصد تا چهارصد متر با ساحل دشمن فاصله داشتیم که ناگهان پسران محسن جیغ کوتاهی کشید و مثل ماهی که بیرون آب افتاده باشد شروع کرد به بال‌بال زدن. در تیراندازی بی‌هدف دشمن مورد اصابت گلوله قرار گرفته بود. زیر بغلش را گرفتم تا در تاریکی شب گمش نکنم. فرمانده دستور داد محسن را به همراه ستون غواصان جلو ببرم. تیر به گلولی فرزندتان خورده بود. خرخر گلویش شروع شد. در آن سکوت نزدیک ساحل دشمن، ایجاد هرگونه صدایی جان همه گروه را به خطر می‌انداخت. فرمانده اشاره کرد که صدایش را قطع کنم؛ ولی هرچه سعی می‌کردم صدای خرخر ناشی از آسیب تیر قطع نمی‌شد. فرمانده با درماندگی از من خواست او را به زیر آب بکشم تا دشمن از این صدا و از حضور ما مطلع نشود. کار بسیار سختی

بود با تمام قوا خودم و محسن را به زیر آب کشیدم. در آن لحظه تمام روزهای آشنایی و تمام خوبی‌های محسن در جلوی چشمم رژه می‌رفتند. کم‌کم محسن از تعلق افتاد و جنازه‌اش روی آب آمد. من جنازه او را با خود به ساحل کشیدم. این بود تمام وقایع آن شب بدون لایوشانی و کم‌وکاست. مرا می‌توانید در همان گردانی که محسن بود پیدا کنید. من قاتل محسن هستم و باید مجازات آن را تحمل کنم» (نک: دهقان، ۱۳۸۳: با تلخیص).

۲-۳-۲. خلاصه فیلم اقتباسی «پاداش سکوت»

برای تقسیم‌بندی فیلم از «بخش» استفاده شده است؛ صحنه‌هایی که شرایط همانندی دارند و به عبارتی دارای یک لوکیشن واحد هستند.

بخش ۱: «پاداش سکوت» از یک گیشه فروش بلیط اتوبوس آغاز می‌شود. در آغاز، زاویه دید، از نگاه دوربین است، به گونه‌ای که ما شخصیت اصلی داستان را نمی‌بینیم و نمی‌دانیم کیست؟ ولی از نگاه او اطراف را می‌بینیم. از دریچه گیشه، شهر و آشفته‌گی‌های آن به تصویر کشیده می‌شود و مخاطب شاهد افراد مختلفی است که برای خرید بلیط مراجعه می‌کنند.

بخش ۲: خانه محقری که قهرمان داستان (اکبر) در آن زندگی می‌کند. نان را لای سفره می‌پیچد، قرصش را می‌خورد و تلویزیون را روشن می‌کند. صحنه‌ای از جنگ را می‌بیند که یکی از همزمانش (یحیی) در حال شعرخوانی است و این صحنه او را به سال‌ها قبل می‌برد. اکبر با فکر کردن به هم‌رمز سابقش خوابش می‌برد و با کابوس غرق شدن از خواب می‌پرد. به نماز می‌ایستد؛ ولی هرچه سعی می‌کند کلمات و آیات نماز یادش نمی‌آید. بارها تکرار می‌کند و در آخر از این فراموشی، گریه‌ای عمیق می‌کند.

بخش ۳: تصویر خیاط‌خانه پدر یحیی (جایی که در آن پرده‌های آئین سوگواری امام حسین و ائمه دوخته می‌شود) مشاهده می‌شود. اکبر داخل می‌رود و تابلوی کوچکی را که نام شهید یحیی بر روی آن است از محل نصب برداشته، روی میز پدر شهید می‌گذارد و می‌گوید: «پسرتان شهید نیست؛ من او را کشته‌ام». پدر شهید برمی‌آشوبد که بعد از بیست سال این حرف‌ها چیست که می‌گویی! پس از بگو مگوی فراوان تصمیم بر این می‌شود که آنچه را که رخ داده از زبان هم‌زمان حاضر در عملیات سؤال کنند.

بخش ۴: اکبر به همراه پدر شهید به سراغ محمد سلیمی هم‌رمز و دوست شهید می‌روند. اکبر هم‌رمز خود را نمی‌شناسد و در اینجا برای مخاطب کاملاً مشخص می‌شود که او دچار فراموشی شده است (صحنه فراموشی در نماز هم یادآور همین مطلب است). محمد سلیمی به پدر شهید می‌گوید اگر

اکبر نبود، جنازه یحیی با آب رفته بود، او جنازه را با خود به ساحل کشاند. و در ادامه رو به اکبر می‌گوید: «بعد از این که حالت رو به پریشانی رفت دیگر از تو خبری نداشتیم و تنها کسی که نشانت را داشت عبدالله مشکاتی بود».

بخش ۵: عبدالله مشکاتی یک تاجر است و سرش بسیار شلوغ است، پس از انتظار بسیار، اکبر و پدر یحیی، عبدالله را ملاقات می‌کنند. اکبر به سختی عبدالله را به یاد می‌آورد. مشکاتی به گمان این که اکبر درخواست مالی دارد می‌گوید: ساجدی (همان که مجله خاکریز را می‌نوشت) دیروز آمده بود سراغ پول. اکبر می‌گوید: من نیاز به پول ندارم، نیاز به شهادت دادن تو دارم و بعد با ناامیدی می‌گوید: عبدالله تو واقعاً بیست سال قبل جزو بچه‌های هور بودی؟ (تغییر شخصیت امروز عبدالله با شخصیت او در زمان جنگ)

بخش ۶: اکبر به سراغ لوازم و وسایلی که از مدت‌ها قبل در منزل قدیمی مرحوم پدرش - که هنوز بین ورثه قسمت نشده است - می‌رود و در میان خرت‌وپرت‌های قدیمی خانه، مجله خاکریز را پیدا می‌کند و نام فرمانده (حاج احمد ابروانی) را می‌بیند.

بخش ۷: به دنبال یافتن ردی از فرمانده به سراغ دفتر نشریه‌ای زرد به نام جوان می‌روند (گویا همان است که قبلاً نام خاکریز را داشته‌است). در دفتر مجله، مجدّد با بی‌احترامی و بی‌اعتنایی کارمندان مواجه می‌شوند. دست آخر اکبر را همراه با مستخدم به آرشیو می‌فرستند تا شاید نشانی از هم‌زمان قدیمش به دست آورد. مستخدم که خود، جنگ را لمس کرده است، به اکبر کمک می‌کند تا نشانی از هم‌زمان خود به دست آورد.

بخش ۸: اکبر و پدر شهید، این بار با پیدا کردن نام عباس بازقلعه‌ای - هم‌رمز دیگرش - وارد اداره‌ای می‌شوند که معلوم نیست کجاست؛ ولی دفتر و امکانات موجود در آن نشان می‌دهد جای مهمی است. و دوباره با همان رفتار نامناسب و بی‌حرمتی مواجه می‌شوند. منشی بعد از گفت‌وگوهای پیاپی با تلفن‌های شخصی خود، رو به اکبر می‌گوید آقای دکتر نمی‌تواند شما را ببیند لطفاً پیغامتان را بفرمایید تا به اطلاعشان برسانم. پدر یحیی رو به اکبر می‌گوید: این آخرین جایی است که با تو می‌آیم. در این یک هفته جانم را به لبم رسانده‌ای.

بخش ۹: اکبر زنگ دری را فشار می‌دهد که گویی منزل کمال اطاعت، یکی دیگر از هم‌زمانی است که آدرسش را از مستخدم دفتر نشریه گرفته است. اطاعت پس از مدت‌ها جانبازی و گذراندن یک دوره طولانی بیماری، شهید شده است اینها را همسر شهید به اکبر می‌گوید. او هم نشانی از فرمانده ندارد.

بخش ۱۰: آسایشگاه مجروحین شیمیایی جنگ است. پیرسان پیرسان به سراغ حاج احمد ایروانی، فرمانده گروهان، می‌روند. ترکشی به گلوی حاج احمد خورده و قادر به سخن گفتن نیست. اکبر با دیدن حاج احمد، تمام لحظه‌های شب حمله به نظرش می‌آید (در حقیقت حافظه‌اش برمی‌گردد) و اصل داستان من قاتل پسران هستم از این جا آغاز می‌شود. اکبر - راوی - چنین می‌گوید: «شب بود. زدیم به آب. تو جلو بودی. دشمن متوجه شده بود که ما آن شب عملیات داریم. پی‌درپی در آب و بی‌هدف شلیک می‌کرد. ناگهان تیری به گلوی یحیی خورد و صدای خرخری از گلوی او بلند شد. تو گفتی صدایش را قطع کنم. دشمن نزدیک بود و هیچ صدایی نباید از ما به گوشش می‌رسید وگرنه یک گروهان از بین می‌رفت. تو چند بار گفتی ساکتش کن و من توان این کار را نداشتم. او را با خود به زیر آب می‌بردیم؛ ولی باز بیرون می‌آمدیم. آخر سر برای نجات جان سایر همزمانمان و اجرای صحیح عملیات ناچار شدم یحیی را با خودم به زیر آب ببرم و آنقدر نگاهش دارم تا از تفلًا بیفتد!». تمام این صحنه‌ها با روایت اکبر و روی تصویر نمایش داده می‌شود.

بخش پایانی: پدر یحیی پشت چرخ خیاطی نشسته و مشغول کار است. کمی آن طرف‌تر اکبر نماز می‌خواند و آیات را با طمأنینه ادا می‌کند. حضور اکبر در کنار پدر شهید نشان از رفاقت و احساس پدر پسری بین آن‌هاست.

۳. پردازش تحلیلی موضوع

با یک نگاه کلی به مجموع آن‌چه درباره شخصیت پردازی گفته شد و با ملاک قرارداد دیدگاه‌های گوناگون، درباره شخصیت و خلق شخصیت درمی‌یابیم که چند نکته عمده در تمام این دیدگاه‌ها، مشترک هستند از جمله: ویژگی‌های ظاهری و فیزیکی شخصیت (قیافه، سن، مشخصه‌ای خاص در ظاهر و...); ویژگی‌های درونی و روانی شخصیت (آمال و آرزوها، نگرش و دیدگاه‌ها، رنج‌ها و دغدغه‌ها، توانایی‌ها و...); ویژگی‌های اجتماعی شخصیت (شغل، تحصیلات و طبقه اجتماعی); کنش‌ها (رفتار) و حرف‌ها و گفتار شخصیت و تأثیر آن‌ها بر شخصیت‌های دیگر. چهار ویژگی فوق از بارزترین ویژگی‌های شخصیت‌سازی است. همچنین بر اساس الگوی تعیین‌شده در روابط شخصیت‌ها بر اساس نظریه لیندا سیگر، هر پنج نوع رابطه، در فیلم وجود دارد.

- برای رابطه از نوع وجه مشترک؛ می‌توان به رابطه ایجادشده بین اکبر و پدر شهید اشاره کرد.

- وجوه اختلاف و دوری بین شخصیت‌ها؛ رابطه اکبر با هم‌زمان قدیمی‌اش است.
- تضاد و ایجاد کشمکش؛ این رابطه در پیش‌بردن داستان سهم عمده‌ای را ایفا می‌کند، تضاد اکبر با سایر شخصیت‌های فیلم، این تضاد را نشان می‌دهد.
- ایجاد تحول شخصیت‌ها در همدیگر؛ باز هم می‌توان به رابطه اکبر و پدر شهید و تأثیر متقابلی که بر یکدیگر داشته‌اند اشاره نمود.

۳-۱. تحلیل فرایند اقتباسی شخصیت‌پردازی در داستان من قاتل پسران هشتم و فیلم اقتباسی «پاداش سکوت»

داستان من قاتل پسران هشتم هفت شخصیت دارد؛ فرامرز (راوی)، پدر شهید، مادر شهید، سخران (هم‌رزم شهید)، خود شهید، فرمانده و سرباز دشمن. و در فیلم اقتباسی «پاداش سکوت» این تعداد به پانزده نفر تغییر یافته است که به ترتیب ایفای نقش عبارت‌اند از: اکبر (راوی)، پدر شهید، سلیمی (هم‌رزم ۱)، نگهبان کارخانه، دستیار مشکاتی، مشکاتی (هم‌رزم ۲)، خواهر اکبر، سردبیر مجله (همسر ساجدی)، منشی مجله، مهمان دفتر مجله، مستخدم (بایگانی)، منشی بازقلعه‌ای، همسر شهید اطاعت، فرمانده، یحیی (شهید) که آمار دقیق آن‌ها در نمودار و جدول نمایش داده خواهد شد. در داستان هیچ مشخصه ظاهری از شخصیت‌ها تعریف نشده؛ اما در فیلم مشخصات ظاهری و فیزیکی کاملاً با دقت رعایت شده است. برای مثال برای دو شخصیت اصلی؛ یکی انتخاب چهره شاخصی همچون «پرویز پرستویی» برای نقش اکبر که هم به لحاظ سن و سال، هم به جهت قیافه ظاهری و هم به این لحاظ که دارای شخصیتی پیش‌فرض و معرفی شده از قبل در ذهن مخاطب است، انتخاب شایسته‌ای است. همچنین انتخاب «جعفر والی» برای نقش پدر شهید هم از نظر سن و ویژگی‌های ظاهری (ریز نقش با موهایی سفید و قدی خمیده) و هم به لحاظ کم‌حرفی و آرامشش، کمک زیادی به معرفی او به مخاطب دارد.

در داستان از ویژگی‌های درونی و خلق‌وخوی شخصیت‌ها خبری نیست و فقط از گفتار راوی برمی‌آید که مخاطب با شخصیت راستگو و دارای روحیه‌ای مسئول و باوجدان طرف است؛ اما در فیلم، شخصیت اکبر در تلاطم کابوس‌ها و در سکوت و سرگشتگی‌اش علائم یک انسان آشفته و بیمار روحی - روانی و مبتلا به فراموشی را نشان می‌دهد. پدر شهید با سکوت و شمرده حرف‌زدنش و غمی که در چهره‌اش نهان است، رنج‌دیدگی و البته آرامشش کاملاً مشهود است.

از ویژگی‌های اجتماعی هر دو شخصیت، یکی شغل آن‌هاست که در داستان به آن اشاره‌ای نشده

است؛ اما در فیلم همان شغل کفایت می‌کند تا طبقه اجتماعی ایشان نیز مشخص شود. اگرچه به تحصیلات در فیلم اشاره‌ای نشده است؛ ولی شغل گویای تحصیلات نیز هست. شغل اکبر، سادگی و درآمد کم و عدم نیاز به تمرکز فکری (به دلیل بیماری‌اش) را نشان می‌دهد. شغل پدر شهید نیز درآمد کم، زندگی ساده و مذهبی بودن وی را نشان می‌دهد و اما کنش‌ها و حرف‌ها که در داستان فقط درباره‌ی راوی مصداق دارد؛ ولی در فیلم، رفتار و گفتار هر دو شخصیت اصلی به‌خوبی هویدای نقش آن‌هاست. در ادامه عملکرد سایر نقش‌ها نیز در نمودار مشخص خواهند شد.

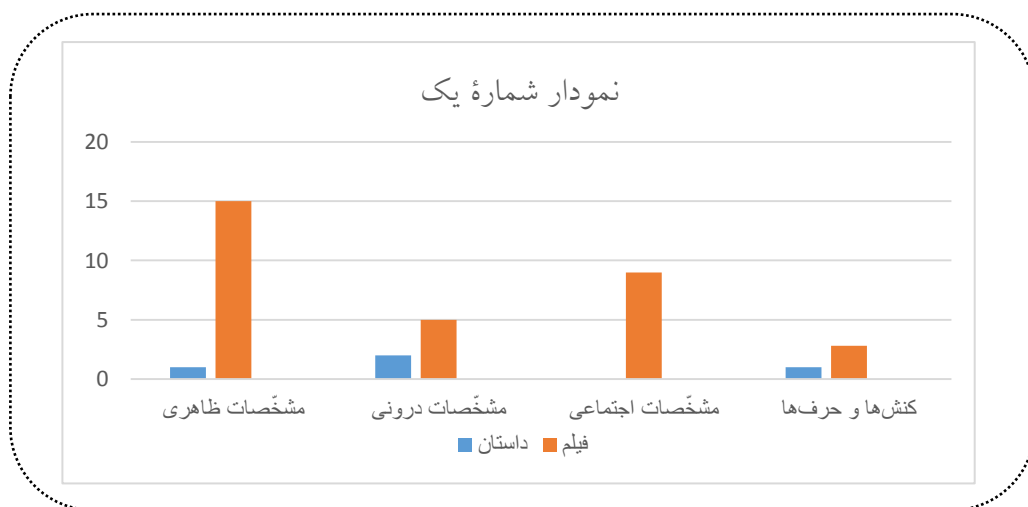
۳-۱-۲. بررسی آماری رعایت اصول خلق شخصیت در داستان و فیلم

در داستان: راوی و فرمانده دارای مشخصات درونی هستند. راوی در راست‌گویی و توجه به ندای درونش و فرمانده در اقتدار و توانایی‌اش برای مخاطب شناخته شده‌اند. پدر شهید با مشخصات ظاهری (نوع و رنگ پوشش) معرفی می‌شود. کنش‌ها و حرف‌ها فقط برای راوی وجود دارد.

در فیلم: مشخصات ظاهری در هر پانزده نفر و مشخصات درونی فقط در نقش‌های اصلی و فرعی یک مشهود است.

جدول شماره (۱)

مشخصات ظاهری	مشخصات درونی	مشخصات اجتماعی	کنش‌ها و حرف‌ها	
۱	۲	۰	۱	داستان
۱۵	۵	۹	۹	فیلم



۳-۱-۳. شخصیت‌ها به لحاظ ساختار (اصلی و فرعی)

در داستان: راوی و پدر شهید اصلی هستند و بقیه (مادر شهید، شهید، سختران، فرمانده) فرعی درجه یک محسوب می‌شوند. سیاهی لشکر در داستان، اعضای گردان و اعضای حاضر در مجلس عزا هستند.

در فیلم: اکبر و حاجی شخصیت‌های اصلی هستند. سلیمی، مشکاتی، همسر شهید اطاعت، همسر ساجدی، یحیی (شهید)، منشی بازقلعه‌ای، خواهر اکبر، مسئول بایگانی و فرمانده، فرعی نوع یک هستند.

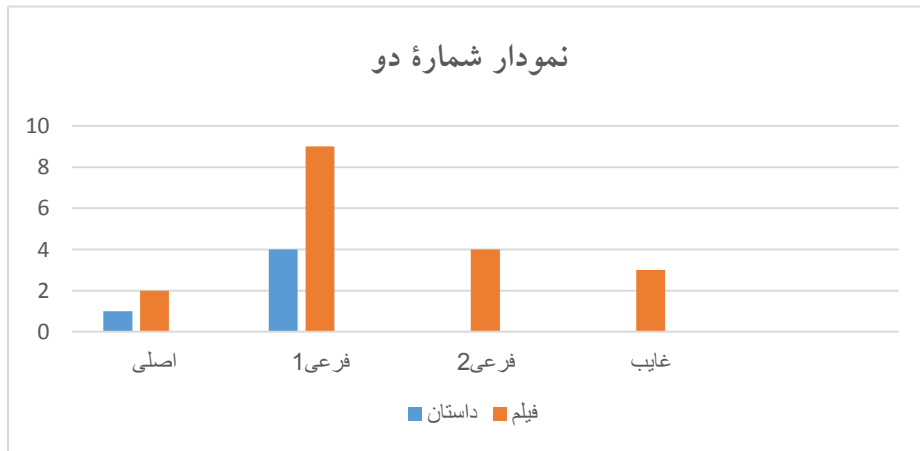
دستیار مشکاتی، نگهبان کارخانه، منشی دفتر مجله و مهمان مجله فرعی نوع دو هستند.

ساجدی، شهید اطاعت و بازقلعه‌ای سه شخصیت غایب در فیلم هستند. همان‌هایی که نام ایشان در فیلم هست؛ ولی حضور فیزیکی ندارند.

جدول شماره (۲)

اصلی	فرعی درجه ۱	فرعی درجه ۲	غیر مستقیم حضور ندارند	سیاهی لشکر
داستان	۴	۲	۰	دارد
فیلم	۹	۴	۳	دارد

نمودار شماره دو



۳-۱-۴. شخصیت‌ها به لحاظ تحوّل (ایستایی و پویایی)

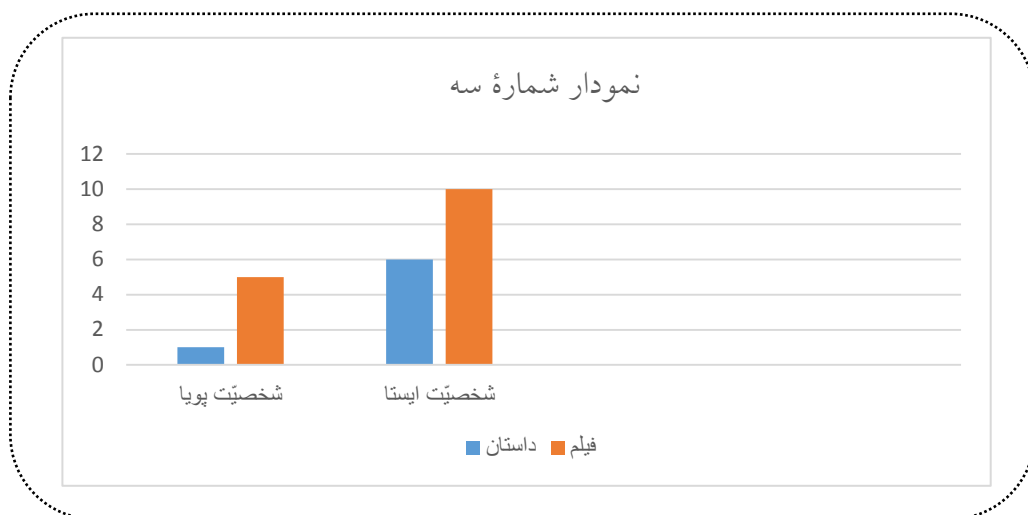
در داستان: همان‌طور که قبلاً بیان شد آن دسته از شخصیت‌ها که در جریان داستان دست‌خوش تغییر

و تحوّل شده‌اند پویا و آن‌هایی که دچار دگرگونی نشده‌اند ایستا محسوب می‌شوند. راوی (فرامرز) پویاست. او کسی است که اقدام به نوشتن نامه و معرفی خود به‌عنوان قاتل می‌کند. سایر شخصیت‌ها ایستا هستند.

در فیلم: شخصیت‌های زیادی دچار دگرگونی خواه مثبت و خواه منفی شده‌اند؛ اکبر، حاجی (تحت تأثیر اکبر است. او که در ابتدا حتّاً راضی به گوش‌دادن به حرف‌های اکبر نبود، برای درک اصل ماجرا با اکبر هم‌سفر می‌شود. مشکاتی، بازقلعه‌ای، همسر ساجدی نیز دستخوش تغییر شده‌اند.

جدول شماره (۳)

پویا	ایستا	
۱	۶	داستان
۵	۱۰	فیلم



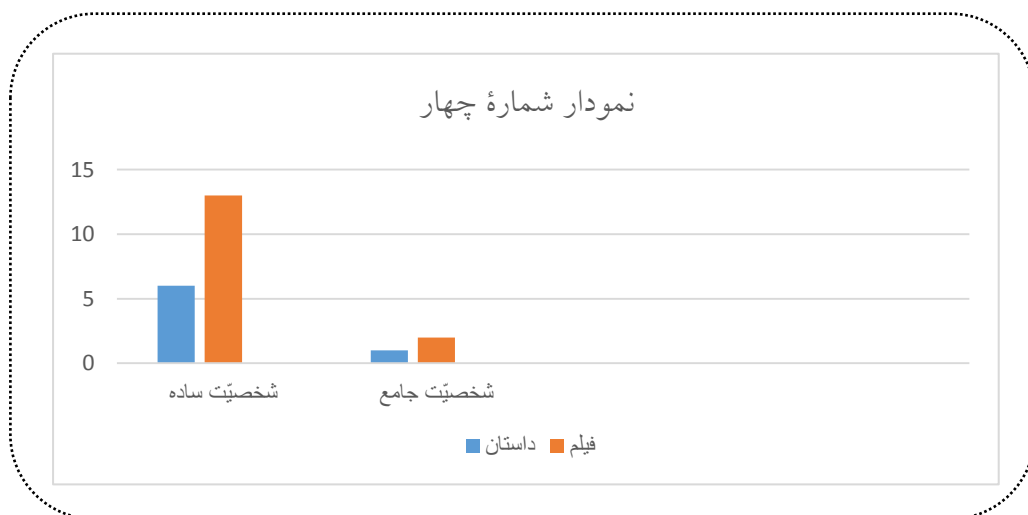
۳-۱-۵. شخصیت‌ها به لحاظ خصلت درونی (جامع و ساده)

در داستان: شخصیت راوی (فرامرز) برای مخاطب تداعی‌کننده یک انسان تمام‌عیار است، به همین دلیل تنها با یک ویژگی در داستان قرار نگرفته است. مجموعه‌ای از ویژگی‌های ذکر نشده در داستان وجود دارد که در مورد راوی به ذهن مخاطب متبادر می‌شود. سایر شخصیت‌ها در داستان ساده هستند.

در فیلم: تقریباً همه اشخاص، شخصیت ساده دارند؛ جز اکبر که شخصیت جامع دارد که مجموعه‌ای از سادگی، راستگویی، وفاداری و... است و مشکلاتی که با مجموعه‌ای از تضادها به یک شخصیت جامع و پیچیده تبدیل شده است.

جدول شماره (۴)

جامع	ساده	
۱	۶	داستان
۲	۱۳	فیلم



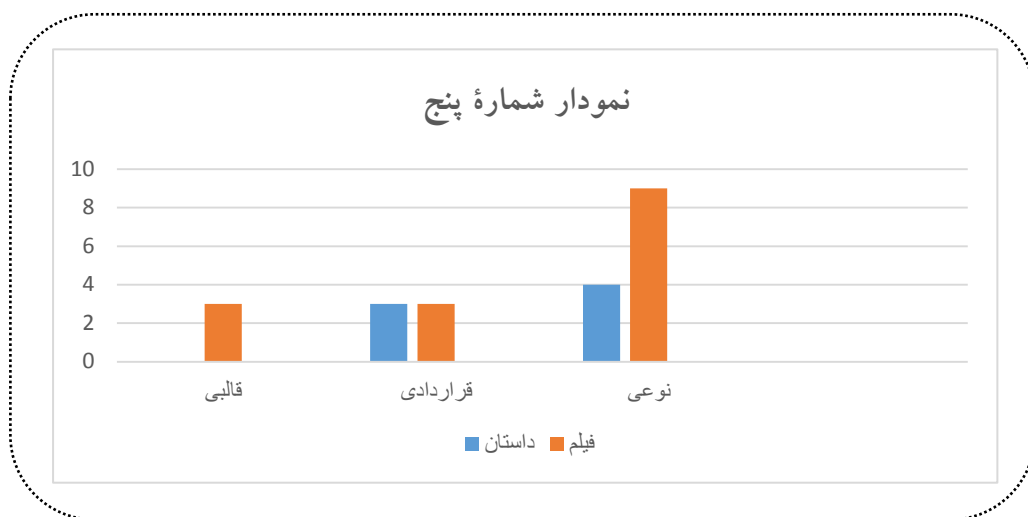
۳-۱-۶. شخصیت‌ها به لحاظ خصوصیات کلی (قالبی، قراردادی و نوعی)

در داستان: شخصیت قالبی مطابق آنچه شرح داده شد (قشر خاصی در جامعه که عملکرد یکسانی دارند) وجود ندارد. شخصیت قراردادی (آن‌هایی که با یک صفت بارز و یک بعد خاص شناخته می‌شوند) سه نفر هستند: راوی (رزمنده)، شهید، فرمانده. سایر موارد شخصیت نوعی هستند.

در فیلم: سه شخصیت قالبی (منشی دفتر مجله، منشی بازقلعه‌ای، نگهبان کارخانه) هستند. شخصیت‌های قراردادی (اکبر، یحیی، فرمانده) هستند. سایر شخصیت‌ها نوعی هستند.

جدول شماره (۵)

نوعی	قراردادی	قالبی	
۴	۳	۰	داستان
۹	۳	۳	فیلم



۴. نتیجه

بر اساس داده‌ها و دیدگاه‌های بیان شده در این پژوهش، این نتایج به دست می‌آید:

- افزودن، کاستن و تغییر در فیلم‌نامه از ضرورت‌های انواع اقتباس‌هاست. وقتی یک داستان به یک فیلم تبدیل شود، اتفاقی که می‌افتد انتقال واژه به تصویر است. گاه واژه‌ها این امکان را ندارند که به تصویر کشیده شوند؛ اما گاه تصاویر قدرت انتقال قوی‌تر و سریع‌تری از تصاویر دارند. بنابراین، افزودن یا کاستن و یا تغییر کمک به درک و انتقال بهتر مفاهیم می‌کند.

- شخصیت، اساس و عنصر اصلی روایت است و با جهت‌دهی مناسب و انتخاب شایسته شخصیت می‌توان روایت را به بهترین و قابل فهم‌ترین شکل بیان کرد. شخصیت‌ها به لحاظ نزدیکی با ما این امکان را می‌دهند که از طریق همذات پنداری بتوانیم با آن‌ها ارتباط برقرار کنیم. شخصیت‌ها می‌توانند به چهار طریق به مخاطب معرفی شوند (مشخصات ظاهری، مشخصات درونی،

مشخصات اجتماعی، کنش و گفتار)، هرچند گاهی ممکن است الزام به استفاده از هر چهار نوع مشخصات نباشد و نویسنده و فیلم‌ساز با استفاده از یکی از این ابعاد بتواند شخصیت را به مخاطب خود معرفی نماید.

- برشمردن مزایا و معایب داستان *من قاتل پسران هستم* و فیلم اقتباسی «پاداش سکوت» نسبت به یکدیگر از دیگر دستاوردهای این مقاله است؛ یکی از امتیازات این داستان در کوتاهی آن است، گرچه فیلم‌ساز به سبب گسترش داستان در تبدیل آن به فیلم، نقش مهمی ایفا کرده است و با افزودن و تغییرات در آن بر جذابیت اثر افزوده است؛ اما این، از ارزش اثر اصلی نمی‌کاهد و همچنان ارزش‌های داستان در جای خود محفوظ است. داستان *من قاتل پسران هستم* نوعی «ایجاز» است و رسالت انتقال پیام مهمی در قالب چند صفحه را عهده‌دار است. انتهای باز دارد و نتیجه‌گیری نهایی به عهده مخاطب است. همچنین وجود شخصیت محدود در داستان توجه مخاطب را به درون‌مایه اثر جلب می‌کند. پس از بررسی مزایای داستان، نیاز به بررسی معایب آن احساس می‌شود؛ این که شخصیت محدود کمک به اثربخشی بهتر درون‌مایه دارد به جای خود محفوظ است؛ اما احتمالاً برای آنانی که ترجیح می‌دهند خود را درگیر شخصیت‌ها کنند و همگام با آن‌ها در ورطه داستان غوطه بخورند، جذاب نباشد. خلق شخصیت یکی از بارزترین امتیازات فیلم اقتباسی «پاداش سکوت» است. شخصیت‌های اصلی و فرعی، ساده و جامع، منفی و مثبت... خوب پرداخته شده‌اند، جایگاه قرار گرفتن دوربین کمک به انتقال شرایط و درک بهتر اوضاع برای مخاطب می‌کند. برای مثال در صحنه ابتدایی فیلم که قبلاً به آن اشاره شد، زاویه قرار گرفتن دوربین، تنهایی شخصیت اصلی را در انبوه جمعیت نشان می‌دهد. و در چندین لوکیشن دیگر نیز مکان مناسب قرار گرفتن دوربین در پیام‌رسانی و انتقال حس بسیار مؤثر است. یکی دیگر از فضاهای خوب کارشده در فیلم، صحنه روبه‌رو شدن شخصیت اصلی (اکبر) با فرمانده است که قرار است فرمانده ماجرای شهادت یحیی و شب حمله را برای پدر یحیی بازگو کند، این که فرمانده در سخن گفتن ناتوان است و اکبر با دیدن فرمانده متأثر شده و تمام وقایع شب حمله را به یاد می‌آورد و خودش همه را بازگو می‌کند، نقطه قوت در فیلم اقتباسی «پاداش سکوت» است، در حالی که این صحنه مهم‌ترین و قوی‌ترین بخش این فیلم است، وضعی که فیلم‌ساز در شخصیت اصلی به عنوان یک رزمنده در شب حمله و در میدان جنگ به تصویر کشیده است نقص بزرگی برای فیلم محسوب می‌شود. شخصیت اصلی فیلم که قرار است به دستور فرمانده، صدای یحیی

(شهید) را که تیر خورده است قطع کند تا عملیات به خوبی پیش رود، با ناتوانی و گریه و ضعف این صحنه مهم را خدشه دار کرده است که به اعتقاد نگارندگان، ضعیف ترین بخش در فیلم اقتباسی «پاداش سکوت» تلقی می شود.

کتابنامه

- آرمر، آلن. (۱۳۷۵) *فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون*. ترجمه عباس اکبری. تهران: حوزه هنری.
- آزندی، یعقوب. (۱۳۷۶) «شگردهای داستان کوتاه». *فصل نامه ادبیات داستانی* (شماره ۴۳). صص ۲۴-۳۲.
- اسمینوف، گ. (۱۳۵۲) *نظریه شخصیت در جامعه شناسی*. ترجمه عطاءالله نوریان. نشریه نگین (شماره ۱۰۵).
- بارونیان، حسن. (۱۳۸۶) *شخصیت پردازی در داستان های کوتاه دفاع مقدس*. تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس.
- بلکر، آروین. (۱۳۹۲) *عناصر فیلم نامه نویسی*. ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ پنجم. تهران: هرمس.
- پورشبانان، علیرضا؛ عبدی، مهدی. (۱۳۹۲) «نگاهی به تاریخچه اقتباس سینمایی از متون کلاسیک ادبیات فارسی». *هفتمین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی*. هرمزگان. صص ۲۹۲-۳۰۳.
- حیاتی، زهرا. (۱۳۸۷) *مهرویی و مستوری (بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما)*. تهران: سوره مهر و پژوهش گاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- حیاتی، زهرا. (۱۳۹۳) «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش های ادبی و سینمایی ایران». *نقد ادبی*. (شماره ۲۷).
- حیاتی، زهرا. (۱۳۹۴) «مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی». *فصل نامه مطالعات میان رشته ای در علوم انسانی*. دوره ۸ (شماره ۱)، صص ۷۱-۹۸.
- خواججه پور، فریده؛ علّامی، ذوالفقار. (۱۳۹۲) «شخصیت و شخصیت پردازی در رمان نخل ها و آدم ها». *فنون ادبی*. (شماره ۲)، صص ۱۰۹-۱۲۲.
- دادلی اندرو، جیمز. (۱۳۸۲) «بنیان اقتباس». *ادبیات و سینما فارابی*. ترجمه ابوالفضل حرّی. دوره ۱۲ (شماره ۱۴)، صص ۱۱۹-۱۲۸.
- دهقان، احمد. (۱۳۸۳) *من قاتل پسران هستم*. تهران: افق.
- سیگر، لیندا. (۱۳۸۸) *نگارش فیلم نامه اقتباسی*، ترجمه عباس اکبری، چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

- سیگر، لیندا. (۱۳۹۴) *خلق شخصیت‌های ماندگار*. ترجمه عباس اکبری. تهران: امیرکبیر.
- طهماسبی، فرهاد. (۱۳۹۰) «جامعه‌شناسی شخصیت در رمان بوف کور». *فصل‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی* (شماره ۱۰)، صص ۱۰-۳۸.
- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱) *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان*. تهران: آن.
- فتوحی رود معجنی، محمود؛ صادقی، هاشم. (۱۳۹۲) «شکل‌گیری رئالیسم در داستان‌نویسی ایران». *جستارهای ادبی* (شماره ۱۸۲)، صص ۲۵-۲.
- فرشته حکمت، محمدعلی. (۱۳۹۷) *اقتباس در سینما*. تهران: آبان.
- کاموس، مهدی. (۱۳۷۷) «کارکرد شخصیت‌های فرعی در جهان داستان». *فصلنامه ادبیات داستانی* (شماره ۴۸)، صص ۵۴-۴۱.
- گل‌پرور، ابراهیم؛ صمصام، حمید. (۱۳۹۲) «بررسی عناصر داستانی داستان‌های کوتاه «احمد دهقان» (بر اساس مجموعه داستان *من قاتل پسران هستم*)». *فصل‌نامه زبان و ادب فارسی*. دوره ۵. (شماره ۱۵)، صص ۸۵-۱۱۰.
- گلشیری، سیاوش؛ مرادی، نفیسه. (۱۳۹۵) «تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی در سینمای ایران با متن داستان مربوط به آن‌ها». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. (شماره ۴۳)، صص ۵۱-۲۷.
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۴) *مقدمه‌ای بر روایت در سینما و ادبیات*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵) *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- محمدیان، علی؛ صفری، جهانگیر؛ صادقی، اسماعیل. (۱۳۹۹) «سیر تحول شخصیت و شخصیت‌پردازی در سه رمان منتخب جنگ». *فصل‌نامه ملی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، دوره ۱۲، (شماره ۴۳).
- مرادی کوچی، شهناز. (۱۳۸۸) «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران». *فارابی*. (شماره ۶۴)، صص ۷۶-۳۰.
- مستور، مصطفی. (۱۳۷۹) *مبانی داستان کوتاه*. تهران: جباری.
- مک کی. رابرت. (۱۳۸۵) *ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی*، چاپ دوم. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- هاچن، لیندا. (۱۳۹۶) *نظریه‌هایی در باب اقتباس*. ترجمه مهسا خداکرمی. تهران: نشر مرکز.

یداللهی، اصلان، مقبلی، ابوالفضل و مهناز. (۱۳۹۳) «تبیین رابطه بینامتنیت با دیگر فنون بلاغی». همایش ملی بینامتنیت (تناص)، ج ۶. قم.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹) هنر داستان‌نویسی. تهران: نگاه.

References

- Armor, Alan. (1375) *Screenwriting for cinema and Television*. Translated by Abbas Akbari. Tehran: Hozah Honari. (in Persian)
- Azhand, Yaqoob. (1376) "Short Story Techniques". *Fiction Literary Quarterly* (No. 43). pp. 24-32. (in Persian)
- Sminov, G. (1352) *Personality Theory in Sociology*. Translated by Ata Allah Nourian. Negin Publishing House (No. 105). (in Persian)
- Baronian, Hassan. (2016) *Characterization in the Short Stories of the Holy Defense*. Tehran: The Foundation for the Preservation of Artifacts and the Publishing House of Defense Values. (in Persian)
- Blacker, Arvin. (2012) *Elements of screenwriting*. Translated by Mohammad Gozarabadi, 5th edition. Tehran: Hermes. (in Persian)
- Pourshbanan, Alireza; Abdi, Mehdi. (2012) "Looking at the History of classical Persian literature". *7th Persian Literature Language Research Festival*. Hormozgan pp. 292-303. (in Persian)
- Hayati, Zahra. (2007) *Mehrovi and Masturi (Recreation of Khosrow and Shirin's System in Cinema)*. Tehran: Sureh Mehr, Institute of Islamic Culture. (in Persian)
- Hayati, Zahra. (2013) "Criticism of Adaptation Studies in Iranian Literature and Cinema Studies". *Literary criticism* (No. 27). (in Persian)
- Hayati, Zahra. (2014) "Study of adaptation of story events in bio-cinematic narratives". *Interdisciplinary Studies Quarterly of Human Sciences*. Volume 8. (No. 1), pp. 71-98. (in Persian)
- Khajehpour, Farideh; Allami, Zulfaghar. (2012) "Characterization and character in the novel Palms and People". *Literary techniques* (No. 2), pp. 109-122. (in Persian)
- Dudleandro, James. (1382) "Foundation of Adaptation" *"Literature and Cinema" Farabi*. Translated by Abul Fazl Harri. Volume 12 (No. 14), pp. 119-128. (in Persian)
- Dehghan, Ahmad (1383) *I am the murderer of my son*. Tehran: Ofog. Seeger, Linda. (2008) Writing a film adaptation, translated by Abbas Akbari, second press. Tehran: Nilofar. (in Persian)
- Seeger, Linda. (2014) *Creating lasting characters*. Translated by Abbas Akbari. Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

- Tahmasebi, Farhad. (2010) "Sociology of personality in the Novel of Blind Owl". *Quarterly of Persian Literature Women's Journal* (No. 10), pp. 38-10. (in Persian)
- Abdullahian, Hamid. (2008) *Personality and characterization in stories*. Tehran: An. (in Persian)
- Fatohir va Damajenii, Mahmoud; Sadeghi, Hashem. (2012) "Formation of Realism in Iranian Fiction". *Literary Essays* (No. 182), pp. 2-25. Angel of wisdom, Mohammad Ali. (2017) *Adaptation in Cinema*. Tehran: Aban. (in Persian)
- Kamos, Mehdi. (1377) "The Function of Secondary Characters in the world". *Literary Fiction Quarterly* (No. 48), pp. 41-54. (in Persian)
- Golparvar, Ebrahim; Samsam, Hamid. (2012) "Examining the elements of fiction in the short stories of "Ahmad Dehghan" (based on the collection of short stories of I am murderer of my son)". *Persian Linguistics Quarterly*. Volume 5. (No. 15), pp. 85-110. (in Persian)
- Golshiri, Siavash; Moradi, Nafise. (2016) "Analysis of the adaptation of five Iranian cinema films with related texts". *Farsi Language and Literature Research*. (No. 43), pp. 27-51. (in Persian)
- Lotte, Jacob. (2004) *Introduction to Narrative in Cinema and Literature*. Translated by Omid Nik Farjam. Tehran: Minoo Kherad. (in Persian)
- Mirsadeghi, Jamal. (2016) *Elements of the story*. Tehran: Sokhan. (in Persian)
- Mohammadian, Ali; Safari, Jahangir; Sadeghi, Ismail. (2019) "The history of personality transformation and personality development of Chosen Novel of War". *The National Quarterly of Analysis of Persian Language and Literature*, Volume 12, (No. 43). (in Persian)
- Moradikoochi, Shahnaz. (2008) "Appraisal examination of the most characteristic literary adaptations of Iranian cinema". *Farabi*. (No. 64), pp. 30-76. (in Persian)
- (in Persian) Mastoor, Mostafa. (1379) *Basics of short stories*. Tehran: Jabbari.
- Macca Robert. (1385) *Structure, Style and, the principles of film script writing*, second edition. Translated by Hammad Ghazabadi. Tehran: Hermes. (in Persian)
- Hatchen, Linda. (2016) *Theories about adaptation*. Translated by Mahsa khodakarmi. Tehran: Nashmarkaz. (in Persian)
- Yadollahi, Aslan, Moqbeli, Abolfazl and Mahnaz. (2013) "Explaining the relationship between textuality and other rhetorical techniques". *Assembly of intertextuality (Tanas)*, vol. 6. Qom. (in Persian)
- Yoonesi, Ebrahim. (1379) *Art of Fiction writing*. Tehran: Negah. (in Persian)