Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 15
spring and summer 2024
Research Article

Received: 19/12/2022
Accepted: 20/02/2023

* Corresponding Author's E-mail: mokhtabm@modares.ac.ir

An Analysis of Focalization of the Narrative in the Novel and the Screenplay of the "Game of Thrones" From the Perspective of Gerard Genette

Mostafa Mokhtabad[*1], Ehsan Takhshid[2], Mona Nabahat[3], Bahar Toufighi[4]

Abstract

The novel series of A Song of Ice and Fire is one of the most popular novels of the century, The Time magazine calls George R. R. Martin the American Tolkein. The novels was adapted to a television series by HBO in 2011. In this thesis, I tried to compare the differences between the narration of the novels and the series with a emphasis on focalization. This research is based on Gerard Genette and Manfred Ian theories on focalization and studied the focalization of the characters in both novels and the series. It also studies the characters of the novels and the series and the incidents that is seen through their point of view. What elements or characters in a fantasy-epic novel is focalized is also another aspect of this thesis.

1. Corresponding author, Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-9259-873X
2. MA graduate of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0005-9974-1515
3. Bachelor of stage design, Faculty of Art, Azad University, Tehran, Iran
https://orcid.org/0009-0007-0417-9553
4. MA graduate of Filmmaking, Faculty of Art, Kingstone University, London, England
https://orcid.org/0009-0001-5899-4998

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 15
spring and summer 2024
Research Article

Keywords: Game of thrones, Focalization, Narration, Windows of Focalization.

1.Introduction

Narratology is a study of narrative genres, storytelling systems, and plot structure. It aims to identify narrative units and plot grammar. Narrative differs from description due to the non-random relationship between events. The narrator's choices shape the focus of the narrative. The narrator shapes the plot by intentionally omitting and including certain information from the available narrative materials. Focalization is a key element in all narrative genres, referring to the audience's perspective on the story's events. It establishes the relationship between the audience and the narrative world. Through the angle of view, we understand characters' thoughts, feelings, and relationships in the narrative space. Manfred Jahn proposed the theory of "focalization windows" to complement the theory of focalization. Focalization, introduced by Gérard Genette, is the narrator's perspective in the narrative. Jahn uses "focalization windows" for new events in the narrative. This research examines focalization in the novel and screenplay of Game of Thrones, a fantasy novel and adapted series. Game of Thrones is the first book in the "A Song of Ice and Fire" series by George R.R. Martin. It was published in 1996 and adapted into a successful HBO series. The analysis will explore focalization in the fantasy novel and the changes made for the adaptation of Game of Thrones.

Research Question(s)

1.How is the change of narrator in adaptation done in a dramatic narrative from a literary narrative?
2.. What element is focalized in a fantasy novel?
3.How does the focalized narration change in the fantasy novel narrative?
.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 15
spring and summer 2024
Research Article

2. Literature Review

To explore the origins of narratology, one must undoubtedly look to the research of the Russian Formalists. They were the first to systematically examine the structure of narratives, identify the fundamental elements that shape artistic works, and pave the way for the systematic and scientific study of narrative.

The research of figures such as Boris Tomashevsky (1890-1957) with his famous work "Thematics" and Viktor Shklovsky (1893-1984) with his influential "Theory of Prose" (1929) had a significant impact on the development of narratological theories in the field of prose and narrative structure analysis.

Among the Formalists, the most renowned individual who conducted a systematic and foundational research in narratology using a strictly structural approach and the principles of linguistics was Vladimir Propp.

Although Propp limited his research to a specific type of narrative, namely fairy tales, his groundbreaking work opened the door to a new branch of structuralist narratology that would later emerge in the second half of the 20th century. According to all narratologists, Vladimir Propp is considered the father of structuralist narratology.

Propp's research on fairy tales can be compared to formalism from many perspectives. Both naturalists and folklorists deal with typologies and formulas that are fundamentally the same.

Later narratologists expanded the field of narratology by extending and developing Propp's model and strengthening its foundations (Duff, 2014: 119).

Narratology, as a scientific and methodological framework for understanding the structure and underlying factors of literary texts, with a focus on logical and arguable aesthetic principles, was first established by prominent figures of the Formalist school such as Reformatsky, Vsevolod Tomashevsky, and others, with a direct and undeniable influence from structural linguistics. The structural analysis of the text was further developed by Vladimir Propp. The

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 15
spring and summer 2024
Research Article

evolution of narratology continued in the second half of the 20th century in France by prominent figures of the structuralist school such as Strauss, Greimas, Barthes, Todorov, and others, leading to the further development and expansion of Propp's theories. (Ahmadi, 1370: 53-58)

3. Methodology

The research method is based on library data, studying books related to the subject and the selected theoretical framework, as well as a careful review of books and scientific research articles on the subject of narrative focus and adaptation. The research is descriptive and analytical.

4. Results

What makes this fantasy novel stand out from other fantasy works is its particular realism.

The characters were chosen based on their worldview to be narrators and focalizers. For example, characters who are vulnerable and different from others, such as Tyrion, Bran, Samwell, and Brienne, were chosen to be focalizers because of their different worldviews.

This dramatic novel is a mine of mythical and story archetypes, and examining and analyzing these eternal archetypes can reveal new angles of this rich drama to its audience and fans.

The focalization was examined based on Gérard Genette's theory in the series. To turn stories into a series, internal focalization needs to be transformed into external focalization. In many cases, information is given to the reader from the minds of the characters, and in the series, this information needs to be given in dialogue and in new scenes that are added to provide a deeper understanding of the backstory and characters.

Other narrative changes include simplifying the complexity of some subplots, removing some characters and using their stories for existing characters, adding some romantic storylines, dramatizing some events, and making visual and personality differences.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۸، شمـارهٔ ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۳، صص ۴۰۷-۴۵۲
مقالهٔ پژوهشی

کانون روایت در «بازی تاج و تخت» و اقتباس تلویزیونی آن با تکیه بر دیدگاه ژرار ژنت

سید مصطفی مختاباد*[۱]، احسان تخشید[۲]، مونا نباهت[۳]، بهار توفیقی[۴]

(دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲۸ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱)

چکیده

سری رمان‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* از پرطرفدارترین رمان‌های قرن شناخته می‌شود. مجلهٔ *تایم* جرج آر. آر. مارتین را تالکین آمریکایی خوانده است. از این رمان فانتزی در سال ۲۰۱۱ برای سریال تلویزیونی «بازی تاج و تخت» اقتباس شد. سریال «بازی تاج و تخت» یکی از پربیننده‌ترین سریال‌های جهان شناخته شده است. در مقالهٔ حاضر تلاش شده است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی، تفاوت‌های روایتی این اقتباس، با تمرکز بر روی کانونی‌شدگی بررسی شود. در این تحقیق با تکیه بر نظریات ژرار ژنت کانونی شدن کانونی‌سازها در رمان *نغمه‌ای از*

۱.استاد گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
*mokhtabm@modares.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-9259-873X
۲. کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
https://orcid.org/0009-0005-9974-1515
۳. کارشناسی طراحی صحنه، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
https://orcid.org/0009-0007-0417-9553
۴. کارشناسی ارشد فیلمسازی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه کینگزتون، لندن، انگلیس.
https://orcid.org/0009-0001-5899-4998

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

یخ و آتش و سپس نحوهٔ تغییر آن در سریال «بازی تاج و تخت» بررسی می‌شود. همچنین در این تحقیق بر روی کانونی‌سازهای اصلی رمان و سریال «بازی تاج و تخت» و حوادثی که از منظر کانونی‌سازی آن‌ها اتفاق می‌افتد نیز تمرکز شده است تا مشخص شود چه کانونی‌سازهایی در رمان و سریال فانتزی حماسی کانونی می‌شوند و چه اتفاقاتی از نگاه آن‌ها روایت می‌شود. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که برای اقتباس تلویزیونی از رمان، کانونی‌شدگی درونی به کانونی‌شدگی بیرونی تبدیل شده است. همچنین تغییرات روایتی دیگری ازجمله ساده کردن پیچیدگی برخی خرده‌داستان‌ها، حذف کردن تعدادی از کاراکترها یا استفاده از داستان‌هایشان برای کاراکترهای موجود، اضافه کردن تعدادی روایت عاشقانه، دراماتیک کردن بعضی اتفاقات و تغییر کانونی‌سازها در سریال و رمان را می‌توان نام برد.

واژه‌های کلیدی: روایت، کانونی‌شدگی، اقتباس نمایشی، بازی تاج و تخت، ژنت.

۱.مقدمه

روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی و نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی و ساختار، پی‌رنگ) است و به دنبال آن است که واحدهای کمینهٔ روایت و به اصطلاح «دستور پی‌رنگ» را که برخی نظریه‌پردازان به آن «دستور داستان» نیز گفته‌اند، مشخص کند، اما به جز زمان که ژرار ژنت آن را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند آنچه روایت را از توصیف متمایز می‌سازد ارتباط غیرتصادفی میان رخدادهاست. کانون روایت منتسب به راوی است و روایت حاصل انتخاب‌های راوی است؛ یعنی راوی بنابر آنچه به‌مثابهٔ مواد داستانی که در اختیار دارد پی‌رنگی را شکل می‌دهد که در این پی‌رنگ بخش‌هایی از اطلاعات به‌عمد حذف شده و بخش‌هایی دیگر گنجانده شده است. در روایت‌شناسی، یکی از عناصر همهٔ ژانرهای روایت، کانونی‌شدگی است که به کانونی‌سازی‌ای اشاره دارد که از طریق آن مخاطب حوادث و

اتفاقات داستان را می‌بیند و درک می‌کند. چنین کانونی‌سازی‌ای همانند کانالی عمل می‌کند که از درون آن رابطهٔ میان مخاطب و دنیای روایت برقرار می‌شود. درواقع از کانال کانونی‌سازی است که می‌توان علاوه بر راهیابی به فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش کانونی‌سازها را درک و رابطهٔ آن‌ها را با یکدیگر و با دنیای پیرامونشان تحلیل کرد. مانفرد یان ازجمله نظریه‌پردازانی بود که در بسط و گسترش نظریه‌های روایت، نظریهٔ پنجره‌های کانونی‌شدگی را در تکمیل نظریهٔ «کانونی‌شدگی» ژنت را ارائه کرد.

در بحث اقتباس از رمان، فیلمنامه‌نویس و یا نمایشنامه‌نویس مسائل مختلفی را درنظر می‌گیرد؛ ابتدا مشخص می‌کند چه نوع رمانی برای این کار مناسب است و انتخاب چه اثری موفق خواهد بود. سپس نویسندهٔ هنر نمایشی باید با تبدیل کلمات به زبانی که برای تصویر شدن آماده است، داستان را از مدیومی به مدیوم دیگر انتقال دهد. فیلمنامه‌نویس یا نمایشنامه‌نویس باید بداند چه چیزهایی را حذف کند، چه چیزهایی را اضافه کند چگونه داستان‌ها را ساده‌تر و یا در صورت لزوم پیچیده‌تر کند. اگر رمان پیش‌رو از پیچیدگی‌هایی همچون چند کانونی‌شدگی استفاده می‌کند انتقال این کانونی‌شدگی به مدیوم فیلم، تلویزیون و نمایش چگونه باید باشد. همچنین با درنظر گرفتن اینکه رمان‌های فانتزی و رمان‌های تاریخی المان‌های خاص خود را دارند که نسبت به ژانرهای دیگر متفاوت است. در این تحقیق تلاش بر این است که در بحث رمان و فیلمنامهٔ سریال «بازی تاج و تخت» که یک رمان و سریال اقتباس‌شدهٔ فانتزی هستند کانونی‌شدگی بررسی شود. *بازی تاج و تخت* اولین رمان سری رمان‌های فانتزی *نغمه‌ای از یخ و آتش* نوشتهٔ جرج آر. آر. مارتین در سال ۱۹۹۶ در آمریکا به چاپ رسید و هم مورد تحسین منتقدان قرار گرفت و هم طرفداران زیادی پیدا کرد. سری

رمان‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* توسط شبکهٔ اچ بی او اقتباس شد و به‌صورت سریالی هشت‌فصلی از سال ۲۰۱۱ تا ۲۰۱۹ پخش شد. این تحقیق درپی آن است تا مشخص کند که کانونی‌شدگی با توجه به دیدگاه ژنت، در رمان فانتزی و در رمان‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* چگونه است؟ و کانونی‌شدگی در سریال و تغییراتی که برای اقتباس در سریال «بازی تاج تخت» صورت گرفته، کدام است؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

در باب پیشینهٔ پژوهش تاکنون چندین تحقیق مرتبط با موضوع مورد مطالعه نوشته شده است: سیاوش روحانی در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «نظریه قدرت‌مداری: مفهوم قدرت و چرخش آن در رمان بازی تاج و تخت اثر جورج آر. آر. مارتین» به بررسی نقاط ضعف و قوت شخصیتی و نحوهٔ مقابلهٔ هر کدام از شخصیت‌های قدرت‌مدارِ داستان با نیروی باقیماندهٔ خود، نقشی اساسی در اتخاذ تصمیم‌های مهم و دستیابی آن‌ها به قدرت می‌پردازد. حسن فرضی‌پور علی کمر برای پایان‌نامهٔ ارشد خود از دانشگاه صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران مقاله‌ای با عنوان نقش مالکیت روایت در پیش‌برد روایت داستانی سریال‌های تلویزیونی با تکیه بر راویان غیر قابل اعتماد با مطالعهٔ موردی سریال «بازی تاج و تخت» نوشته است. نویسنده ایـن پژوهش را بر مبنای نظریات روایت‌شناسی ادبی و سینمایی انجام داده و نشان داده که راوی با تکیه بر ابزارهای خود؛ زاویهٔ دید، زمان، و کنش، درصدد تسلط بـی قیـد و شـرط بـر جهـان داسـتان دارد و راوی غیر قابل اعتماد با توجه به انگیزه‌هایی که دارد سعی می‌کند جهان داسـتان را دچـار آشـفتگی کند، تا روایتگری را همانطور که می‌خواهد سازمان دهد، بدین ترتیب پی‌رنگ نه براساس روابط منطقـی با جهان داستان بلکه با اهداف راوی و طبق میل او شکل می‌گیرد.

همچنین خلیلی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان بررسی عناصر روایت در سه نمایشنامهٔ تاریخی بهرام بیضایی (مرگ یزدگرد، هشتمین سفر سندباد و فتحنامهٔ کالت) براساس نظریات ژرار ژنت ضمن تحلیل نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، به تبیین عناصر روایی در سه نمایشنامهٔ ذکرشده از بهرام بیضایی پرداخته است که در آن، مخاطب با کل نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت در حوزهٔ ادبیات نمایشی روبه‌رو می‌شود و درک بهتری از آثار بیضایی به‌دست می‌آورد.

حسامی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «پنجره‌های کانونی‌شدگی: بررسی مکانیسم "پنجره‌های کانونی‌شدگی" راوی در فیلم ساعت‌ها اثر استفان دالدری» موضوع پنجره‌های کانونی‌شدگی منفرد یان را مطرح می‌کند. او در این مقاله با توجه به اپیزودیک بودن اثر هر بخش کانونی‌شده را در مضمون انسانی و ادبیاتی به یکدیگر متصل می‌کند، اما صرفاً به بررسی میان تغییر راوی درونی (کانونی‌شده) می‌پردازد و همواره راوی بیرونی داستان را ثابت درنظر می‌گیرد. در این بررسی زوایای متن از لحاظ تغییر راوی بیرونی تحلیل نشده‌اند.

مریم بیاد و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان کانون‌سازی در روایت منتشرشده در مجلهٔ *پژوهش‌های ادبی*، کانونی‌سازی را به‌عنوان عنصری بینابینی بررسی کرده‌اند که از یک سو به داستان و شخصیت‌ها و از سوی دیگر با کلام راوی در ارتباط است.

در خارج از ایران مقالات زیادی در باب سریال «بازی تاج و تخت» و رمان *نغمه‌ای از یخ و آتش* نوشته شده است. مقاله‌ای با عنوان « Focolization in the Novel A Game of Thrones and its Adaptaion the Series Game of Thrones» به قلم Anke Seymareh نوشته شده است. این مقالهٔ ۴۵ صفحه‌ای بر روی سیزن اول سریال

و کتاب اول کار کرده و تمرکزش بر اصول تکنیکی کارگردانی سریال است و چگونگی کانونی‌شدگی در کارگردانی را بررسی کرده است و رویکردی کاملاً متفاوت از این مقاله دارد.

۳.چهارچوب نظری

۳ـ۱.کانونی‌شدگی

سابقهٔ مطالعهٔ روایت و شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف این ترکیب عناصر در روایت و به‌طور کلی تحلیل انواع گفتمان در روایت به‌شکلی علمی به چند دهه بیشتر نمی‌رسد. اما می‌توان گفت توجه به این امر از مباحثی که ارسطو در *بوطیقای* خود راجع به روایت در تراژدی مطرح کرد آغاز شده است. آنچه در هر روایت مدنظر روایت‌شناسان است ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیرهٔ زمانی است. روایت توالی رویدادهایی است که به‌شکل غیرتصادفی و با پیوندی سببی و زمانی به هم اتصال یافته‌اند و بدون شک بی‌مشکل نیستند (ریمون کنان، ۱۳۸۷، ص. ۱۷). اگر بخواهیم روایت را کالبدشکافی کنیم با عناصر آن یعنی کانونی‌ساز، زمانمندی، گفت‌وگو، کانون روایت و صحنه روبه‌رو می‌شویم. البته بسیاری از نظریه‌پردازان اصطلاحات دیگری را جایگزین این عناصر می‌کنند. مثلاً چتمن در کتاب *داستان و متن* هر روایت را متشکل از این دو سطح می‌داند: ۱. سطح داستان، خمیرمایه یا زنجیرهٔ رخدادها کنش‌ها و حوادث و آنچه موجودات نام دارند (اشخاص، زمان و مکان)؛ ۲. سطح سخن گفتمان ابزاری که معنا را انتقال می‌دهد به بیان ساده داستان چیستی، روایت گفتمان و چگونگی روایت است (Chatman, 1978, p.54).

«کانونی‌شدگی اصطلاحی کلی است که برای حداقل بعضی از فعالیت‌های ذهنی شخصیت‌ها و محصول آن استفاده می‌شود می‌توان کانونی‌شدگی را به‌صورت

غیررسمی به عنوان دید چیزی آنطور که خودش را نمایان می‌سازد و از کانونی‌سازی شخصی سوبژکتیو شخصیت یا راوی معرفی کرد» (Han, 2011, p.42). از منظر ژنت کانونی‌شدگی می‌تواند دارای سه حالت باشد.

۱) کانونی‌شدگی صفر[۱]: در این حالت راوی با نفوذ به ذهن شخصیت‌ها، خواننده را از افکار و احساسات آن‌ها آگاه می‌کند.

میکه بل درباب مفهوم کانونی‌سازی صفر ژنت تردید دارد و می‌نویسد: «سوبژهٔ کانونی‌شدگی؛ یعنی کانونی‌گر، زاویه‌ای است که از آن به عناصر می‌نگرند. این زاویهٔ دید می‌تواند در درون شخصیت یا بیرون از آن قرار گیرد. اگر کانونی و شخصیت با هم بخوانند آن شخصیت به‌لحاظ فنی بر دیگر اشخاص برتری دارد. خواننده با چشمان شخصیت می‌بیند و در اصل تمایل پیدا می‌کند که دیدگاه شخصیت را بپذیرد» (بل، ۱۹۸۵، ص.۱۰۴).

۲) کانونی‌شدگی درونی[۲]: در این حالت ذهنیات یکی از کانونی‌سازها، چهارچوبی برای روایت شدن دارد و روایت صرفاً بر مبنای ذهنیات اول شخص همین شخصیت برای خواننده قابل درک است. این نوع کانونی‌سازی خود به سه دسته تقسیم می‌شود.

الف) کانونی‌سازی درونی ثابت[۳]: در این حالت فقط یک شخصیت روایت داستان را برعهده دارد.

ب) کانونی سازی درونی متغیر[۴]: در این حالت بیش از یک شخصیت، روایت را بر عهده دارد و هر کدام بخشی از داستان را بیان می‌کنند.

ج) کانونی‌سازی درونی چندگانه[۵]: در این حالت چندین شخصیت داستان را روایت و هر کدام به نوبت داستان را از نو تکرار می‌کنند و روایت متفاوت خود را ارائه می‌دهند.

۳) کانونی‌شدگی خارجی[۶]: در این حالت رفتار و گفتار شخصیت‌ها برای خواننده به نمایش گذاشته می‌شود، بی‌آنکه افکار و احساسات «نمایشی» یا «سوم شخص عینی» درونی آن بازگو شود. به این حالت روایتگری نیز می‌گویند (Genette, 1983, pp. 161-211).

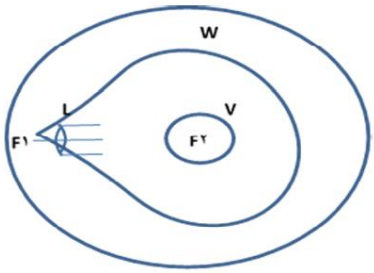
روایت‌شناسان شیوه‌های ارائهٔ اطلاعات را توسط راوی به مخاطب بر دو دسته شناخته‌اند. نخست اطلاع‌رسانی محدود و دوم اطلاع‌رسانی نامحدود. در اطلاع‌رسانی محدود تماشاگر باید علت و یا معلول را خود کشف کنند. در این راستا ممکن است یکی از شخصیت‌های داستان با وی همراه باشد و یا ممکن است خود راوی با تمهیدات روایی وی را به مقصد برساند. در نوع دوم که اطلاعات نامحدود است. مخاطب علت و معلول را می‌شناسد، اما کانونی‌سازهایی در داستان هستند که از او عقب‌ترند و به مدد این مقوله، توجه نویسنده و راوی به کنش انسان‌ها معطوف می‌شود. مانند نمایشنامهٔ ادیپ که نویسنده، تریزیاس را که عقب‌تر از ادیب بوده است مورد توجه قرار می‌دهد و کنش اصلی را معطوف به او می‌دارد. هر یک از این نوع روایت، زاویهٔ دیدی است که راوی بیرونی اثر که نویسنده است به داستان می‌دهد. کانونی‌سازی همان کانون روایت است که راوی بیرونی روایت را بر روی آن متمرکز می‌کند.

> در روایت‌شناسی، یکی از عناصر همهٔ ژانرهای روایت، کانونی‌شدگی است که به کانونی‌سازی‌ای اشاره دارد که از طریق آن، مخاطب حوادث و اتفاقات داستان را می‌بیند و درک می‌کنند. چنین زاویهٔ دیدی همانند کانالی عمل می‌کنند که از درون آن رابطهٔ میان مخاطب و دنیای روایت برقرار می‌شود (حسامی، ۱۳۹۸، ص. ۶۶).

زمانی که در داستان صحبت از راوی است ناخودآگاه شیوهٔ سنتی شخص دستورزبانی دیده می‌شود، «اول شخص» یا «سوم شخص». هرگاه سوم شخص، دانای کل درنظر گرفته می‌شود یک تمایز بزرگ و حیاتی فراموش می‌شود؛ اینکه چگونه

خودآگاه به جهان پیرامون نگاه شود. «راوی سوم شخص یا به درون ذهن شخصیت نگاه می‌کنند یا از خلال آن در مورد نخست راوی مشاهده‌گر است و ذهن شخصیت. مورد مشاهده در مورد دوم، شخصیت مشاهده‌گر است و جهان بیرون مورد مشاهدهٔ این تمایز میان «کانون عمل روایت» چه کسی می‌نویسد؟ و «کانون شخصیت» چه کسی مشاهده می‌کند؟ نخست به سال ۱۹۴۳ از سوی کلینت بروکز و رابرت پن وارن مطرح شد و بعداً به سال ۱۹۷۲ ژرار ژنت آن را گسترش داد (مارتین، ۱۳۸۲، ص.۱۰۷). ژرار ژنت در گفتمان روایی این بحث را مطرح می‌کند که روایت این حق را دارد که برای گذر از بی‌روحی ناشی از فن‌گرایی مطالعات ادبی از زوایای دیگر خود را عرضه دارد. ژنت برای این تغییر زاویه مبحث کانونی‌شدگی را مطرح می‌کند و چکیدهٔ آن را در دیده شدن، فهمیده شدن و ارزیابی شدن با مقیاس جدید می‌نامد. از دیدگاه ژنت نگریستن به یک پدیدهٔ واحد از دو نقطهٔ کانونی متفاوت موجب می‌شود که خواننده احساس کند با دو پدیدهٔ متفاوت مواجه است. ابعاد ویژگی‌های هر حادثهٔ داستانی را منظری رقم می‌زند که آن حادثه از رهگذر آن به خواننده عرضه می‌شود. بنابراین آنچه کانونی‌شدگی را برای ژنت دارای ارزش می‌کند شناختی است که از مضامین، ایدئولوژی و روش‌های شناختی در روایت به‌وجود می‌آورد. پس از ژنت مانفرد یان در این زمینه نظریات قابل اعتنایی دارد. یان در ارتباط با بحث ژنت درمورد کانونی‌شدگی و بحث شناختی مدلی را برای این کانونی‌شدگی ارائه می‌دهد که مفید برای بحث مقالهٔ حاضر است. او تعریف کانونی‌شدگی را در قالب «عرضهٔ اطلاعات روایت از یک فیلتر ژرفانما» (حسامی، ۱۳۹۸، ص. ۶۶) می‌داند و برای توضیح آن مدلی به‌نام «مدل دید» را متصور می‌شود که بنابر شکل زیر عبارت است از: F۱ یا کانون «۱»، کسی که به تعبیر یان، ما از لنز او روایت را می‌پذیریم F یا کانون «۲» یا منطقهٔ کانونی‌شده، به آن حیطه

اشاره دارد که کانون «۱» به روی آن متمرکز شده است یا گسترهٔ دید دامنهٔ دید کانون «۱» را نشان می‌دهد و منظور از W یا جهان دنیای روایت است» (حسامی، ۱۳۹۸، ص. ۶۶).



در الگوی بالا F۱ یا کانون ۱ راوی یا گروهی از کانونی‌سازها هستند که ۲ یا کانون «۲» توجه ایشان را به خود جلب کرده است، البته می‌توان کانون ۱ را راوی بیرونی (نویسنده) در نظر گرفت، زیرا کانون «۱» در W که جهان روایت است به کانون «۲» توجه دارد. بنابراین W جهان روایتی است که F۱ در آن به F۲ توجه می‌کند، اما V یا گسترهٔ دید همان برشی است که در داستان زده شده به این معنا که F۱ یک برش از زندگی و ارتباطاتی از f۲ را انتخاب کرده است تا آن را روایت کند. در این نقطه نظریهٔ رولان بارت نیز تجدید می‌شود که راوی در روایت دست به انتخاب می‌زند و اطلاعاتی را انتخاب و بسیاری را حذف می‌کند، اما دامنهٔ V به راحتی انتخاب نمی‌شود، دامنهٔ گسترهٔ دید متناسب و وابسته به آنچه است که آن را L یا دریچهٔ دید راوی می‌نامیم؛ به عبارتی L همان اتمسفری است که راوی آن را برای بیان روایت ۲ انتخاب کرده است (اسکندرنژاد و آجورلو، ۱۳۹۹، ص. ۱۹).

۴. بحث و بررسی

در سری کتاب‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* جرج آر. آر. مارتین نویسندهٔ این رمان، سوم شخص محدود به ذهن را برای کانونی‌سازهای انتخاب‌شده درنظر گرفته است. درواقع هر فصل با یک کانونی‌ساز داستان را پیش می‌برد و با نگاه سوم شخص محدود به ذهن آن کانونی‌ساز، نگاهی که گاهی کمی به دانای کل نیز نزدیک می‌شود، قسمتی از داستان پیش می‌رود. «جایی در هزارتوی وسیع وینترفل گرگی زوزه کشید صدایش مثل پرچم عزایی بود که بر فراز قلعه آویخته باشند تیریون لنیستر نگاهش را از کتاب‌هایش برداشت و با وجود اینکه کتابخانه گرم و نرم بود، به خود لرزید. زوزهٔ گرگ چیزی داشت که ذهن انسان را از زمان و مکان کنونی‌اش به جنگلی تاریک منتقل می‌کرد که شخص در آنجا انگار برهنه در رأس یک گله می‌دود» (Martin,1996, p.86).

گفتنی است روایت همواره پیوستگی خود را در سوم شخص محدود به ذهن بودن حفظ می‌کند. نویسنده داستان را از کانونی‌سازی کانونی‌ساز روایت می‌کند و این موجب می‌شود در فصولی که داستان از زوایهٔ دید شخصیت خاصی خوانده می‌شود احساسات و افکار کانونی‌ساز، جهان‌بینی و ویژگی‌های شخصیتش همگی بر ما آشکار باشد. گاهی هم با خواست نویسنده می‌توانیم ببینیم دقیقاً در ذهن کانونی‌ساز چه می‌گذرد.

جرج آر آر مارتین برای سری کتاب‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* از زبان و المان‌های داستان تاریخی حماسی و همچنین المان‌های داستان فانتزی استفاده می‌کند. «رمان *نغمه‌ای از یخ و آتش* هم المان‌هایی همچون اژدها جادوی سیاه و آدم‌خوارها را دارد و هم سؤال‌هایی کاملاً واقعی دربارهٔ سیاست، شاهنشاهی، مذهب و ایمان و تشکیلات اجتماعی مطرح می‌کند» (Larrington, 2016, p.16).

جدا از اینکه دنیای ساخته‌شدهٔ *نغمه‌ای از یخ و آتش* با جزئیات بسیار تاریخ چندین هزار ساله و تعدد کانونی‌سازهای محوری قابل درکی دارد که از جنس حقیقت انسانی با تمام خطاها و اشتباهاتشان است.

جرج آر. آر. مارتین توانسته کانونی‌سازهایی نزدیک به واقعیت و باورپذیر بسازد که احساس کنیم آن‌ها را می‌شناسیم. مارتین این کار را نه‌تنها برای کانونی‌سازهای کانونی‌شده ـ که چون پنجره‌ای به ذهنشان برایمان باز است فرصت بیشتری برای شناختشان داریم ـ انجام می‌دهد، بلکه کانونی‌سازهایی که کانونی نشده‌اند نیز باورپذیر و ملموس هستند. برای نمونه کانونی‌ساز والدر فری مرد ۹۰ ساله‌ای که در رأس خاندان فری قرار دارد. این کانونی‌ساز در کتاب *طوفان شمشیرها* به استارک‌ها خیانت می‌کند و با لنیسترها پیمان می‌بندد. نشانه‌های اینکه چنین عملی از این کانونی‌ساز برآید از قبل برای مخاطب شکل داده شده بود. کتلین در جایی در کتاب *بازی تاج و تخت* می‌گوید: «والدر فری به‌عنوان کسی به خاندان تالی قسم خورده، بیش از حد با خاندان لنیستر مهربان است. از دید من حتی لرد فری نمی‌داند که لرد فری می‌خواهد چه کار کند، او احتیاط یک پیرمرد و جاه‌طلبی یک جوان را دارد و چیزی از دغل‌بازی کم ندارد» (Martin, 1996, p.). همچنین در مکالمه‌ای که کتلین با فری دارد می‌توانیم سودجو بودن و خودخواه بودنش را به‌صورت واضحی تشخیص دهیم.

تلاش مارتین در واقع‌گرایی در ساخت کانونی‌سازهایی که بتوان به‌راحتی درک کرد موجب شده است سریال «بازی تاج و تخت» با همان کانونی‌سازها بتواند مخاطب زیادی جلب کند. مخاطب با کانونی‌سازهای داستانی به این دلیل ارتباط برقرار می‌کند که المان‌هایی از آن‌ها می‌بیند که به یاد تجربیات خود می‌افتد. در روان‌شناسی شکلی وجود دارد که به آن شکل گشتالت می‌گویند که درواقع شکلی است که کامل نیست،

اما ذهن ناخودآگاه تلاش می‌کند آن را کامل کند وقتی تکه‌های مثلث را کنار هم گذاشته می‌شود ذهن انسان ناخودآگاه می‌خواهد جاهای خالی را پر کند و شکلی که می‌شناسد یعنی مثلث را پدید آورد، زیرا ذهن انسان همیشه به دنبال الگوهای قابل پیش‌بینی و قابل اطمینان است.

با درنظر گرفتن اینکه هر اپیزود پنجاه دقیقه‌ای سریال «بازی تاج و تخت» ممکن است حدود ۱۰ دقیقه صرفاً یک کانونی‌ساز را نشان دهد. وقتی که مخاطب به همراه یک کانونی‌ساز داستانی سفر می‌کند، خودش را در لحظه‌هایی که نمی‌بیند جا می‌گذارد و از آنچه می‌بیند الهام می‌گیرد. درواقع کانونی‌ساز از آنچه که نویسنده می‌سازد و آنچه مخاطب در ذهن مجسم می‌کند ساخته می‌شود، درست مثل مثلثی که ذهن کامل می‌کند (Langley, 2016, p.266).

کانونی‌سازهایی که مارتین ساخته است، خیر و شر نیستند. ند استارک شخصیت بسیار قوی و شرافتمندی است، اما در تصمیمات سیاسی ضعف دارد و همچنین نمی‌تواند از چارچوب‌های اخلاقی خودش بگذرد. بعضی کانونی‌سازها که از ابتدا به نظرمان کانونی‌سازهایی شر و غیر قابل هم‌ذات‌پنداری می‌آیند، همچون جیمی لنیستر، وقتی شخصیت در کتاب *طوفان شمشیرها* کانونی می‌شود و همچنین در سریال در فصل سوم بیشتر معرفی می‌شود، جیمی لنیستر از یک کانونی‌ساز منفور به یکی از محبوب‌ترین کانونی‌سازها تبدیل می‌شود. کانونی‌ساز سرسی لنیستر، حتی وقتی در کتاب *ضیافتی برای کلاغ‌ها* کانونی می‌شود بیشتر طرز فکر خودخواهانه و دسیسه‌چینش نمایان می‌شود، اما هم‌زمان کانونی‌ساز بیشتر درک می‌شود و مخاطب می‌فهمد که اعمال و رفتارش از کجا نشئت می‌گیرد.

در اصل واقع‌گرایی مارتین دربارهٔ این نیست که مخاطب همهٔ کانونی‌سازها را دوست داشته باشد، بلکه دربارهٔ این است که بتواند همهٔ کانونی‌سازها را باور کند. مارتین در این مورد از بسیاری از رمان‌های فانتزی موفق معاصر جلوتر است. «اگر شباهت‌هایشان را کنار بگذاریم، مارتین و تالکین تفاوت‌های زیادی دارند مخصوصاً در باورشان درمورد فانتزی حقیقت و فلسفهٔ فرار. برخلاف تالکین، سری کتاب مارتین جنگی بین خیر و شر نیست» (Carroll, 2018, p.3).

آنچه کانونی‌سازها را برای مخاطب قابل درک می‌کند نوع روایت است. چون داستان از زاویهٔ دید تعدادی از کانونی‌سازها دیده می‌شود، همدلی و همدردی مخاطب با کانونی‌سازهای متعددی گاهی حتی کانونی‌سازهایی که ضد هم هستند، ممکن می‌شود. مارتین می‌گوید هدفش این بوده تا رمانی حماسی فانتزی بنویسد که تخیل و حس شگفتی را که در بهترین رمان‌های فانتزی یافت می‌شود به همراه واقع‌گرایی تلخ بهترین رمان‌های تاریخی داشته باشد (مارتین به نقل از کارول، ۲۰۱۸، ص.۱۲). او توانسته است به واقع ماهیت آنچه را در قرون وسطی اتفاق افتاده به رمانش ببخشد. این یکی از المان‌هایی است که روح واقع‌گرایی را تا حد بسیاری به فضا و روایت کتاب دمیده است. مارتین می‌گوید :یک جورهایی با خیلی از رمان‌های فلسفی که می‌خواندم مشکل داشتم. چون اینطور به‌نظرم می‌آمد که قرون وسطی یا به هر حال نسخه‌ای از قرون وسطی فضایی است که اکثر نویسندگان رمان‌های فانتزی برای زمان خود انتخاب کرده‌اند. زمان‌هایی که از تالکین تقلید می‌کردند و بقیه را خواندم، اما همهٔ آن‌ها درمورد قرون وسطی اشتباه می‌کردند. رمان‌ها شبیه نوعی قرون وسطی دیزلی لندی بود که همه قصر و پرنسس داشتند. مشکلات یک سیستم طبقاتی در آن وجود نداشت. انگار نمی‌دانستند سیستم طبقاتی جامعه اصلاً چیست. حتی با اینکه قصر و پرنسس و

شهرهایی که با دیوار بسته باشند وجود داشت. حساسیت‌ها مربوط به آمریکایی‌های قرن بیستم بود (مارتین به نقل از کارول، ۲۰۱۸، ص.۱۲).

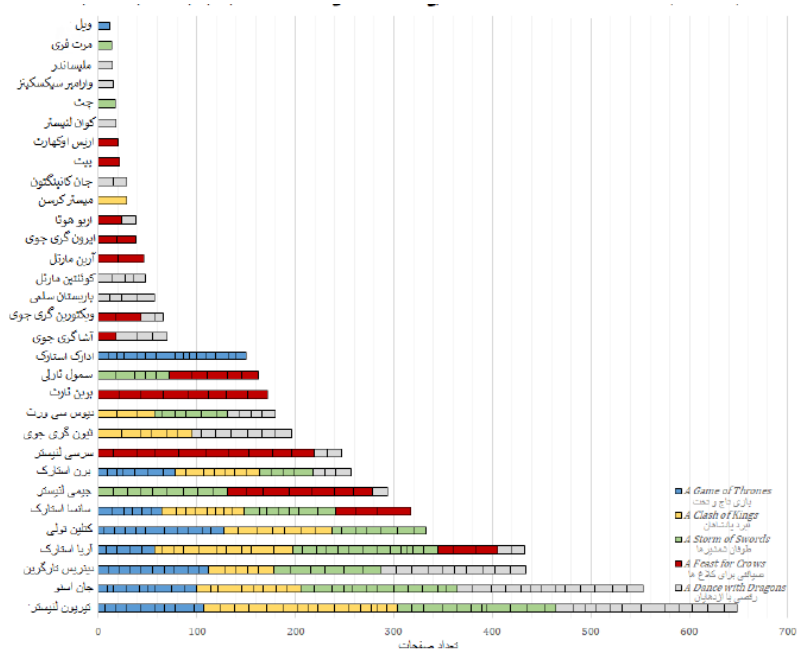
امبرتو اکو رمان‌های قرون وسطایی را به ده نوع تقسیم می‌کند که از این ده نوع سه نوعش مناسب رمان‌های فانتزی قرون وسطایی است. یکی «پیش‌متن» است، که در آن قرون وسطی به بستری متلولوژیکال تبدیل شده تا کانونی‌سازهایی معاصر در آن جای‌گذاری شود. نوع دیگر «دوران بربری» است که روی نبود تکنولوژی تمرکز می‌کنند. در این دوران همه چیز معمولاً کثیف و ابتدایی است و نوع دیگر «رومانتیسیزیسم» است که در آن شوالیه‌ها، قصر و پرنسس‌ها موتیف اصلی هستند سری رمان *نغمه‌ای از یخ و آتش* آلمان‌هایی از هر سهٔ این‌ها را دارد (Carroll, 2018, p.15).

درواقع آنچه در تاریخ اتفاق افتاده از فیلتر قدرتمند مارتین گذشته و به چیزی دراماتیک‌تر، داستانی‌تر و حتی قابل لمس‌تر تبدیل شده است. مارتین می‌گوید: «من از تاریخ نقش‌برداری می‌کنم با اینکه داستانم فانتزی است. من زیاد تاریخ خواندم جنگ رزها، جنگ صد سالهٔ دنیا آن موقع‌ها خیلی متفاوت بود» (ibid, p.27).

۴ـ۱. کانونی‌سازهای راوی

همانطور که اشاره شد کتاب‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* به این شیوه روایت می‌شود که در هر فصل یک کانونی‌ساز انتخاب‌شده محوریت اصلی روایت را دارد و به شکل سوم شخص محدود به ذهن آن کانونی‌ساز روایت بیان می‌شود و قصه جلو می‌رود. کانونی‌سازها ممکن است از نظر جغرافیایی در یک مکان باشند و یا در مکانی متفاوت برای مثال یک فصل به آریا استارک در شمال می‌پردازد و فصل دیگر به دنریس در صحراهای دوتراکی‌ها که تا وستروس یک دریا فاصله دارد. کانونی‌سازهای انتخاب‌شده در هر کتاب تا حدی متفاوت است. به‌صورت کلی آریا استارک تنها کانونی‌سازی است

که تا به اینجا در هر کتاب راوی بوده است. کانونی‌سازها و کتاب‌ها و تعداد صفحاتی که که در آن روایت‌کننده بودند در شکل ۱ آمده است:



شکل ۱. کانونی‌سازها

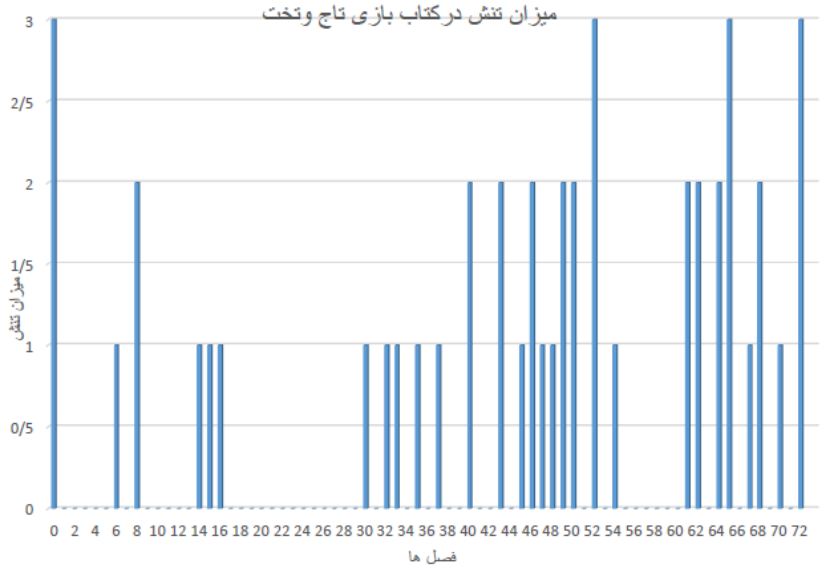
توالی اینکه کدام کانونی‌ساز در کجا روایتگر باشد به نوع پیش‌برد داستان بستگی دارد. برای مثال در کتاب *طوفان شمشیرها* وقتی عروسی خون در شرف اتفاق بود چند فصل متوالی روایت بین کتلین که وارد خانهٔ والدر فری شد و آمادهٔ حضور در عروسی برادرش با دختر والدر فری است و آریا که توانسته به مادر و برادرش، کتلین و راب نزدیک شود، جابه‌جا می‌شود. این موجب تعلیق بیشتر می‌شود در اینکه ببینیم آیا آریا استارک پس از این زمان طولانی به برادر و مادر خود می‌رسد یا نه.

درجهٔ تنش هر فصل به این صورت است:

درجهٔ یک: خبر تهدیدآمیز، زخمی شدن کاراکترها، نشانه‌های خطر و هشدار، در خطر بودن کانونی‌سازها.

درجهٔ دو: مرگ یکی از کانونی‌سازهای فرعی، نبرد، دوئل، سوءقصد.

درجهٔ سه: مرگ یکی از کانونی‌سازهای اصلی، اتفاق ماوراءالطبیعه.



نمودار ۲. میزان تنش‌ها

همانطور که در نمودار ۲ می‌بینیم نویسنده در فصل مقدمهٔ رمان اول «بازی تاج و تخت» با تنش بالا رمان را شروع می‌کند با یک اتفاق ماوراءالطبیعه یعنی وجود وایت واکرها که موجوداتی از جنس مرگ و یخ هستند و هر که را بکشند از جنس خود می‌کنند. این اتفاق در شمال و پشت دیوار می‌افتد. این خود نشانه‌ای از اهمیت بالای آن منطقه و اهمیت وجود وایت‌واکرها در سری رمان‌ها دارد.

چیز دیگری که بسیار قابل توجه است این است که کانونی‌سازهایی که تنش بالا، درجهٔ سه یعنی یا مرگ یکی از کانونی‌سازهای اصلی یا عاملی ماوراء طبیعی را تجربه

می‌کنند، یعنی دنریس که در آتش می‌سوزد، اما زنده می‌ماند و به سه اژدها جان می‌دهد؛ جان اسنو که با وایت واکرها می‌جنگد؛ و آریا که مرگ پدر خود ند استارک را می‌بیند از قهرمان‌های اصلی کتاب *نغمه‌ای از یخ و آتش* هستند که در ادامهٔ کتاب‌ها با وجود مرگ خیلی از کانونی‌سازهای دیگر همچون ند استارک و کتلین زنده می‌مانند. سه کانونی‌سازی که در نبرد پایانی با پادشاه شب که هدایت‌کنندهٔ وایت واکرهاست می‌جنگند. این سه کانونی‌ساز هستند. این اتفاق البته در سریال می‌افتد.

جرج آر آر مارتین تمرکزش را نه‌تنها روی ابعادی از روایت که به پیش‌برد داستان کمک می‌کند و کانونی‌سازهایی که کانونی می‌شوند و روایت را از دید آن‌ها می‌بینیم، گذاشته است، همچنین او تلاش کرده است تا نشان دهد که چه رویدادی از دید کدام کانونی‌ساز روایت شود.

درواقع تعدادی از کانونی‌سازهایی که مارتین برای روایت و کانونی شدن انتخاب کرده است، تفاوت بسیاری نسبت به کانونی‌سازهای متعارف دارند. متفاوت از لحاظ اینکه به‌دلیل نوعی کمبود، آن‌ها جایگاه اجتماعی پایینی دارند و از اطرافیان خود به نوعی پایین‌تر هستند. این موضوع باعث می‌شود این کانونی‌سازها جهان‌بینی متفاوتی نسبت به دنیای اطراف خود داشته باشند، کانونی‌سازهایی همچون جان اسنو که او را فرزند نامشروع ند استارک می‌شناسند. برین از تارث که زنی قوی‌هیکل و جنگجوست، سمول تارلی پسر چاقی که پدرش او را پس زده است و به نگهبانی شب فرستاده، همچنین تیریون لنیستر کوتوله‌ای که در خانوادهٔ لنیستر به‌دنیا آمده است. این‌ها نمونه‌هایی از کانونی‌سازهای کانونی‌شدهٔ رمان هستند. «کانونی‌سازهای مارتین شامل طیفی از کانونی‌سازهای نامتعارف هستند. از آریا گرفته تا زنان جنگجوی واقعی که در خشکی یا دریا می‌جنگند» (فرانکل، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۷).

۴-۱-۱.تفاوت‌های رمان‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* و فیلمنامهٔ سریال «بازی تاج و تخت»

مارتین در کتاب *درون بازی تاج و تخت* اچ بی او می‌نویسد:

> داستان داستان است، اما هر مدیومی روش خودش را برای قصه‌گویی دارد. یک فیلم برنامهٔ تلویزیونی کتاب هر کدام قدرت‌ها و ضعف‌های خود را دارند چیزهایی که به‌خوبی ازشان برمی‌آید. چیزهایی که به سختی ازشان برمی‌آید و چیزهایی که اصلاً ازشان برنمی‌آید. تغییر از صفحه به تصویر هرگز راحت نیست. یک رمان‌نویس تکنیک‌ها و روش‌هایی در دست دارد که به کار فیلمنامه‌نویس نمی‌آید. دیالوگ‌های درونی، راوی غیرقابل اطمینان اول شخص و سوم شخص محدود به ذهن و روایت تفسیری دارد به عنوان یک رمان‌نویس من دوست دارم به خوانندگانم ذهن شخصیت‌هایم را نشان دهم. فکرهای خصوصی آن‌ها را ببینند و دنیا را از دید آن‌ها ببینند. اما دوربین بیرون شخصیت می‌ایستد. پس زاویهٔ دید خارجی است نه داخلی. اگر صدای ذهن را کنار بگذاریم، فیلمنامه‌نویس باید روی کارگردان و بازیگران اعتمادش را بگذارد تا عمق احساسات و افکار را به نمایش بگذارند (Cogman, 2012, p.15).

۴-۱-۲. کانونی شدن

همانطور که پیش‌تر گفته شد دو نوع کانونی‌شدگی از منظر ژرار ژنت وجود دارد. اولی وقتی است که راوی بیشتر از کانونی‌ساز می‌داند. او ممکن است همه چیز را دربارهٔ پروتاگونیست‌ها، افکارشان و اعمالشان بداند. این درواقع همان دانای کل است. نوع دوم کانونی‌شدگی درونی است، زمانی که راوی به اندازهٔ شخصیت کانونی‌شده می‌داند. شخصیت در این نوع کانونی‌شدگی اطلاعاتی که به مخاطب می‌رسد از فیلتر شخصیت

کانونی‌شده عبور می‌کند. راوی نمی‌تواند افکار کانونی‌سازهای دیگر را گزارش کند. رمان *نغمه‌ای از یخ و آتش* از همین نوع کانونی‌شدگی، البته برای تعدادی از کانونی‌سازها استفاده می‌کند؛ یعنی چند کانونی‌شدگی درونی. در سریال نوع کانونی‌شدگی نوع سوم، یعنی کانونی‌شدگی خارجی است. در این نوع کانونی‌شدگی راوی کم‌تر از شخصیت می‌داند. مثل یک دوربین پروتاگونیست‌ها را دنبال می‌کنند، اما از افکار و اعمال بعدی‌شان چیزی نمی‌داند. این تغییر یعنی تغییر کانونی شدن درونی به بیرونی در اقتباس از این سریال به‌وجود آمده است.

در رمان‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* کانونی‌سازهای متعددی از کتاب، کانونی شدند و روایت به‌صورت سوم شخص محدود به ذهن هر فصل بین این شخصیت‌ها می گذرد و داستان را جلو می‌برد. نویسندگان سریال تلاش کردند تا همین ساختار روایت را حفظ کنند. درواقع در هر سکانس فیلمنامه یکی از کانونی‌سازها کانونی می‌شود و تصویر روی دنیای او متمرکز می‌شود. البته تفاوت‌های بسیاری در کانونی شدن در کتاب و کانونی شدن در فیلم یا سریال وجود دارد.

یکی از تفاوت‌های کلی ساختار سریال «بازی تاج و تخت» با کتاب، فاصله‌ای است که نسبت به کتاب با کانونی‌سازها به‌وجود آمده است. در کتاب‌ها به‌دلیل شیوهٔ نگارش که چندکانونی بود و راوی‌های متعددی داشت مخاطب می‌توانست ببیند در ذهن هر شخصیت یا حداقل کانونی‌سازهایی که کانونی شدند چه می‌گذرد. چه نگاهی به دنیای اطراف خود و یا کانونی‌سازهای اطراف خود دارند. اما در سریال و فیلم فقط در صورتی این امر ممکن می‌شد که صدای ذهن وجود داشت.

ساختار سریال «بازی تاج و تخت» این‌گونه نیست و با اینکه کانونی‌سازهای اصلی مثل کتاب کانونی می‌شوند. فیلمنامهٔ «بازی تاج و تخت» بستری شبیه به دانای کل دارد.

به همین دلیل شناختی که مخاطب از کانونی‌سازها به‌دست می‌آورد روی اعمال و دیالوگ‌های کانونی‌سازها تمرکز پیدا می‌کند. همچنین پیش داستان که به آرامی در رمان‌ها (البته بیشتر رمان اول) بین کانونی‌سازها تقسیم شد، در سریال باید به‌صورت فشرده‌تر و مستقیم‌تری به مخاطب رسانده شود. به‌نظر می‌رسد نویسندگان فیلمنامهٔ «بازی تاج و تخت» تغییرات زیادی را در اقتباس از این متن انجام دادند.

۴ـ۲. مهم‌ترین تفاوت‌های روایتی

مارتین هودن در کتاب *بازی تاج و تخت* از الف تا ی به نقل از جرج مارتین می‌نویسد: «مارتین نویسندهٔ رمان خود دربارهٔ سریال این‌گونه گفته است که من از اینکه دیوید [بینوف] و دن ویس اقتباسی وفادارانه به متن را انجام می‌دهند خوشحالم. صحنه‌هایی که صحنه به صحنه عین کتاب روایت می‌شود را دوست دارم و تقریباً تمام صحنه‌هایی که اضافه شده هست نیز دوست دارم آن‌هایی که در کتاب نیستند. تنها چیزی که جایش را خالی می‌بینم صحنه‌هایی است که در کتاب هستند و در سریال حذف شده‌اند و دوست داشتم در سریال بودند» (Howden, 2012, p.301).

۴ـ۲ـ۱. اضافه کردن صحنه برای ایجاد شناخت از پیش داستان

برای ایجاد شناخت از گذشتهٔ کانونی‌سازها، تاریخ وستروس و خصوصیات بعضی کانونی‌سازها صحنه‌های جدیدی اضافه شده که در کتاب وجود ندارد.

سیزن اول

ـ سکانسی اضافه‌شده که در آن برن در حال تمرین تیر و کمان است و هرچه تلاش می‌کند نمی‌تواند به هدف بزند. آریا از نقطه‌ای دورتر توانست به راحتی با تیر کمانش

به هدف بزند. این صحنه برای این اضافه شده که شناخت بیشتری از شخصیت آریا به‌دست آوریم که نسبت به دختربودنش، چقدر در هنرهای رزمی تواناست.

–در ادامهٔ این سکانس، سر رودریک نزد ند استارک و کتلین استارک می‌آید و از مردی از نگهبانان شب که فرار کرده است خبر می‌دهد.

سر رودریک: یک فراری رو از نگهبانان شب دستگیر کردند.

ند: به جوون‌ها بگو اسب‌هاشون رو زین کنند.

کتلین: باید این کار رو بکنی؟

ند: اون قسم خورده بود کت.

سر رودریک قانون قانونه بانوی من

ند: به برن بگو اون هم می‌آد.

کتلین: ند. ده سن کمیه که این چیزها رو ببینه.

ند: اون همیشه یه پسر باقی نمی‌مونه و زمستان در راهه.

این دیالوگ‌ها در کتاب پیش نیامده و دلیل وجودشان اطلاعات دادن از این است که در نگهبانی شب اگر کسی فرار کند کشته می‌شود. همچنین نگرانی و علاقهٔ کتلین به پسرش برن را نشان می‌دهد. این علاقه در کتاب در فصلی که کتلین در آن کانونی شده است دیده می‌شود.

–در ادامه جان اسنو را می‌بینیم که تیرهای کمان را به جای خود می‌گذارد و کتلین به او نگاه می‌کند. نگاه کتلین به جان اسنو سرشار از نفرت و انزجار است. این نگاه برای این اضافه شده که افکار کتلین که در کتاب کانونی‌شده نسبت به جان اسنو بیان می‌شود.

به‌صورت کلی می‌توان گفت در سریال اتفاقات کوتاه‌تر و مختصرتر شده است. همچنین اتکای بیشتری بر تصویر دارد. نمونهٔ خوب آن صحنه‌ای است که در کتاب برن

کانونی شده است و با پدر و برادرهایش دایرولف مردهٔ بزرگ می‌بیند. در سریال هم گوزنی مرده می‌بینیم و هم دایرولفی مرده. در صورتی که در رمانی فقط دایرولف را می‌بینیم

-در اپیزود اول سیزن اول صحنه‌ای اضافه شده که در آن سرسی لنیستر و جیمی لنیستر در مقر پادشاهی دربارهٔ رازی که جان آرین از آن‌ها می‌داند صحبت می‌کنند.

سرسی لنیستر: اگر جان آرین به کسی گفته باشد چه؟

جیمی لنیستر: اما به چه کسی می‌تواند گفته باشد؟

سرسی لنیستر: شوهر من.

جیمی لنیستر: اگر پادشاه می‌دونست سر جفتمون الان بر دروازهٔ شهر بود (Patten, 2011).

همانطور که گفته شد اهمیت دیالوگ‌ها در سریال بسیار بالاست، چون یکی از تنها راه‌های شناخت شخصیت است. این اتفاق به‌خصوص در فصل اول سریال بیشتر افتاده است، زیرا شناساندن پیش داستان و تاریخ بازی تاج و تخت از ابتدا ضروری است.

– در اپیزود دوم سیزن اول صحنه‌ای اضافه شده است که سرسی لنیستر به بالین پسر کتلین برن می‌رود و با او درمورد پسری که از دست داد صحبت می‌کند. این صحنه در کتاب وجود نداشته و برای نشان دادن وجهی از شخصیت سرسی لنیستر که دارای حس همدلی است گذاشته شده، همچنین نشان دادن توانایی دروغ گویی سرسی.

– در اپیزود سوم سیزن اول صحنه‌ای بین جیمی لنیستر و ند استارک اضافه شده است که در این صحنه جیمی لنیستر توضیح می‌دهد چرا به او شاه‌کش می‌گویند. این دیالوگ‌ها برای درک مخاطب از گذشتهٔ جیمی لنیستر لحاظ شده است تا مخاطب بتواند در سیزن‌های بعدی با این شناخت قبلی بیشتر با او همدردی کند.

سیزن دو

–در اپیزود سوم سیزن دو صحنه‌ای اضافه شده است که جافری باراتیون چند نفر را آزار می‌دهد. این صحنه در کتاب وجود نداشته و در سریال برای تأکید بر وجه سادیستی جافری باراتیون لحاظ شده است.

–در اپیزود شش سیزن دوم صحنه‌ای اضافه شده است که در آن سرسی لنیستر به برادرش جیمی لنیستر پناه می‌آورد و از نگرانی‌هایش به او می‌گوید. در کتاب این اتفاق هرگز نمی‌افتد، اما از آنجایی که در کتاب *ضیافتی برای کلاغ‌ها* کاراکتر سرسی لنیستر کانونی شده است، به‌نظر می‌آید این صحنه برای نزدیکی بیشتر مخاطب با کاراکتر سرسی و پیچیده‌تر کردن رابطهٔ سرسی و تیریون وقتی جافری می‌میرد لحاظ شده است (Nutter, 2012).

–در اپیزود ۷ سیزن دوم صحنه‌ای اضافه شده است که در آن آریا استارک با تاوین لنیستر حرف می‌زند ... تایوین او را نمی شناسند و فکر می‌کند دختری از کارکنان قصر هرنهال است. این مکالمه در کتاب اتفاق نمی‌افتد و درواقع برای ایجاد تنش بیشتر لحاظ شده است.

سیزن سوم

در اپیزود ده سیزن سوم صحنه‌ای اضافه شده است که در آن آریا استارک سربازی را که دربارهٔ کشتن گرگ برادرش راب حرف می‌زند می‌کشد. سه سرباز دیگر به او حمله می‌کنند و سندور کلیگان به کمک او می‌آید و آن‌ها را می‌کشد. این صحنه برای نشان دادن رابطهٔ سندور کلیگان و آریا اضافه شده است. همچنین تلاشی است برای محبوب کردن شخصیت سندور کلیگان.

سیزن چهارم

در اپیزود دو سیزن چهارم صحنه‌ای اضافه شده که در آن برین از تارث با سرسی لنیستر مکالمه‌ای درمورد جیمی دارد که هرگز در کتاب اتفاق نیفتاده است.

۴ـ۲ـ۲. اضافه کردن برخی خرده‌روایت‌های عاشقانه که در کتاب وجود ندارد

برای مثال میساندی خدمتکار دنریس که دنریس او را از بردگی آزاد کرد. در سریال با کرم خاکستری سرلشکر لشکر برده‌هایی جنگجویی که دنریس آزاد کرد رابطهٔ عاشقانه‌ای شکل می‌دهند. این اتفاق در کتاب نمی‌افتد، چون در کتاب میساندی تنها ۱۰ سال دارد.

همچنین راب استارک که با همسرش فقط برای حفظ شرافتش ازدواج می‌کند در سریال عاشق او می‌شود.

۴ـ۲ـ۳. مردن بعضی کانونی‌سازها در سریال است که همچنان تا پایان کتاب رقصی با اژدهایان زنده هستند و برعکس آن

-برای مثال دختر جیمی و سرسی لنیستر، پرنسس میرسلا در کتاب زنده است، اما صورتش به شدت جراحت برداشته و یک گوشش کنده شده است.

-کتلین استارک که در عروسی خونین می‌میرد در کتاب توسط لرد بریک داندرین که به خدای نور اعتقاد دارد و خودش شش بار به زندگی برگشته و سردستهٔ گروهی به نام یاغیان است به زندگی باز می‌گردد، اما چون سه روز از مرگش گذشته و بدنش به شدت آسیب دیده است، بسیاری از زخم‌هایش مداوا نمی‌شود. گلوی کتلین که در عروسی خونین بریده شده همچنان بریده شده است و کتلین توانایی سخن گفتن ندارد و درواقع شبیه جنازه‌ای است که حرکت کند. کتلین که حالا به جای لرد بر یک سردستهٔ یاغیان است چنان پر از حس انتقام است که هر کسی که سر راهش قرار گیرد اگر فری لنیستر یا بولتون باشد را دار می‌زند. پس از مدتی مردم آن منطقه دیگر او را به

اسم لیدی استونهارت به معنی زنی که قلبش از سنگ است می‌شناسند. در سریال هیچ اشاره‌ای به زنده شدن لیدی کتلین استارک نمی‌شود.

– یکی از اعضای خانوادهٔ فری، مرت فری است که کانونی می‌شود و در پایان فصل توسط کتلین به دار آویخته می‌شود و می‌میرد. همچنین لرد بریک داندرین که در کتاب *طوفان شمیرها* جانش را برای زنده کردن کتلین استارک می‌دهد تا سیزن هشت سریال زنده می‌ماند و در جنگ با وایت واکرها و پادشاه شب می‌میرد. شیرین باراتیون در اپیزود ۹ سیزن پنجم در سریال توسط ملیساندر و با رضایت پدر خود سوزانده می‌شود. در صورتی که این اتفاق در کتاب نمی‌افتد و تا آخر کتاب، شیرین زنده و سالم است.

۴ـ۲ـ۴. حذف کردن برخی کانونی‌سازهای رمان و جایگزین داستان‌هایشان با کانونی‌سازهای اصلی

– شخصیت جان کالینگتون در رمان کسی است که از فرزند ریگار تارگرین، ایگون تارگرین که زنده است مواظبت می‌کند. این شخصیت در کتاب *رقصی با اژدهایان* زمانی که می‌خواهد تیریون را از دریاچه به بیرون بکشد بیماری گری اسکیل می‌گیرد. در سریال این شخصیت و همچنین شخصیت پسر جوان ریگار، ایگون جوان حذف شده‌اند؛ داستان او را به سر جوراه مورمونت داده‌اند. در فیلمنامهٔ سریال، سر جوراه کسی است که وقتی تیریون را از آب بیرون می‌کشد گری اسکیل می‌گیرد.

– شخصیت دیگری که در سریال حذف شد و داستانش به یکی از کانونی‌سازهای سریال داده شد شخصیتی به نام جین پول است. جین پول دختر یکی از دوستان و خدمتگذاران ند استارک است و دوست قدیمی سانسا و آریا و همسن و سال آن‌هاست. سر بولتون جین را مجبور می‌کند که خود را آریا استارک جا بزند و برای اینکه بتواند وینترفل را از آن خود کند جین را مجبور می‌کنند با فرزند نامشروعش رمزی بولتون

ازدواج کند. رمزی که یکی از پلیدترین کاراکترهای هم در رمان و هم سریال است به او آزار می‌رساند. تیون، اشا و منس زیدر به او کمک می‌کنند که از دست رمزی بگریزد در سریال کسی که مجبور می‌شود با رمزی ازدواج کند و آزار ببیند سانسا استارک است. در رمان سانسا در ایری است و به وینترفل نمی‌رود.

-همچنین اتفاق‌هایی که برای کندری فرزند نامشروع رابرت باراتیون می‌افتد، درواقع در کتاب برای ادریک استورم فرزند نامشروع کم‌سن‌وسال استنیس می‌افتد در رمان ضیافتی برای کلاغ‌ها، با ادریک استورم کودک بسیار باهوش و مودبی آشنا می‌شویم که ملیساندر می‌خواهد او را بسوزاند که جادوی سیاه انجام دهد. دیوس کسی است که او را نجات می‌دهد. در سریال این اتفاق برای کندری می‌افتد و دیوس کندری را نجات می‌دهد. درواقع نویسندگان سریال با حذف کردن برخی شخصیت های فرعی و استفاده از داستان‌هایشان کانونی‌سازهای دیگری را که از قبل معرفی شده بودند پررنگ‌تر کردند.

۴ـ۲ـ۵. کم کردن برخی پیچیدگی‌های رمان و ایجاد خط داستانی ساده‌تری در خرده پی‌رنگ‌ها

در سریال، افراد استانیس باراتیون منس ریدر یا پادشاه آنسوی دیوار را به چوب می‌بندند و می‌سوزانند. جان اسنو برای اینکه او را از عذاب سوخته شدن نجات دهد با تیر و کمان او را می‌کشد. در کتاب *ضیافتی برای کلاغ‌ها* شرایط بسیار پیچیده‌تر است. منس ریدر سوزانده می‌شود، اما ملیسندر روح او را به نوعی حفظ می‌کنند تا شاید بتواند از او برای خونی که در رگ‌هایش جاری است استفاده کند. ملیسندر انسان‌هایی که خون پادشاهی در رگ‌هایشان هست را آتش می‌زند و جادوی سیاه انجام می‌دهد.

همچنین در سریال جان اسنو میستر ایمون تارگارین را که در دیوار بود به همراه سمول تارلی و گیلی و نوزاد گیلی به اولدتاون می‌فرستد. برای اینکه ایمون تارگرین را که خون پادشاهی در رگ‌هایش است از ملیساندر دور کند تا ملیساندر او را نسوزاند. همچنین نوزاد گیلی و نوزاد منس ریدر را با هم عوض می‌کند تا ملیساندر نوزاد منس ریدر که خون پادشاهی در رگ‌هایش ـ به‌سبب پدرش که پادشاه آنسوی دیوار بود ـ جاری است نسوزاند. در سریال منس ریدر نوزادی ندارد و ایمون تارگرین در دیوار می‌میرد و جان اسنو فقط سمول تارلی، گیلی و نوزاد خود گیلی را به اولدتاون می‌فرستد و به این شکل از پیچیدگی داستان کاسته است.

یکی دیگر از تفاوت‌هایی که در سریال ایجاد شده تا از پیچیدگی داستان‌ها کم شود حذف کردن برخی عنصرهای ماوراء طبیعی در شخصیت است. برای مثال آریا استارک و جان اسنو مثل برن توانایی وارگ شدن، یمنی با ذهنشان وارد بدن موجود دیگری بروند، را دارند هر دو در کتاب *ضیافتی برای کلاغ‌ها* به بدن گرگ‌های خود می‌روند. در سریال حذف شده و تنها شخصیتی که توانایی این کار را دارد برن است.

۴ـ۲ـ۶. تلاش بر دراماتیک کردن بعضی اتفاقات داستان

نویسندگان سریال با اغراق کردن در اتفاقات برخی خرده‌داستان‌ها احساسی کردن برخی صحنه‌ها و کم‌کردن یا اضافه کردن به برخی از روایت‌ها تلاش کردند که برخی داستان‌ها را دراماتیک‌تر کنند و به میزان تنش و درامایش بیفزایند. برای مثال در اپیزود ۹ سیزن شش با نام بادهای زمستانی وقتی سرسی لنیستر با وایلد فایر مقر پادشاهی را به آتش می‌کشد. در سریال اینطور گفته می‌شود که خاندان تایرل‌ها ازبین رفته است، در صورتی که در کتاب اینطور نیست. در رمان‌ها پس از آتش بزرگ وایلد فایر دو تن از

خاندان تایرل‌ها که در مقر پادشاهی نبودند هنوز زنده‌اند و به همین سبب نسل تایرل‌ها برخلاف سریال منقرض نشده است.

همان طور که گفته شد شخصیت میرسلا باراتیون در کتاب زنده است و در سریال کشته می‌شود. نویسندهٔ فیلمنامهٔ سریال برای دراماتیک‌تر کردن داستان آن را طور دیگری روایت می‌کند. در سریال جیمی برای برگرداندن دخترش به مقر پادشاهی به دورن می‌رود موفق می‌شود دخترش را به کشتی ببرد و به‌نظر می‌رسد همه چیز خوب است. دختر جیمی مکالمه‌ای احساسی با دایی خود جیمی که درواقع پدرش است دارد پس از اینکه که نسبت به رابطهٔ جیمی و سرسی واکنش بدی نشان نمی‌دهد و نسبت به جیمی پدرش ابراز علاقه می‌کند. از سمی که لحظهٔ آخر توسط الاریا سند برای انتقام شوهرش به او وارد شد در آغوش پدرش می‌میرد. انجام این کار برای بالا بردن تنش و احساسی کردن صحنه و مرگ میرسلا انجام گرفته است.

در عروسی خونین در اپیزود آخر سیزن سوم همسر راب استارک که باردار بوده به عروسی رفته است، چاقو می‌خورد و می‌میرد. این اتفاق در کتاب نمی‌افتد و به نظر می‌آید برای ایجاد التهاب و تنش بیشتر ایجاد شده است.

۴ـ۲ـ۷. تفاوت‌های ظاهری

-تارگرین‌ها علاوه بر موهای نقره‌ای چشمانی به رنگ بنفش تیره دارند. در سریال این مورد ظاهری حذف شده است.

-تیریون لنیستر پس از جنگی که با حملهٔ استنیس باراتیون صورت می‌گیرد به شدت زخمی می‌شود درواقع تقریباً بینی‌اش را ازدست می‌دهد و اسکار بزرگی روی صورتش می‌ماند. اما در سریال فقط جای زخمی روی صورتش باقی مانده است.

–داریو ناهاریس در کتاب، ظاهری پرزرق‌وبرق دارد. او که ریشهٔ تایروشی دارد. طبق رسوم تایروشی‌ها موهایش و ریشش را به رنگ آبی روشن رنگ کرده است و سبیل و دندان طلایی دارد.

> داریو ناهاریس حتی برای یک ناپروشی بیش از حد پر زرق و برق بود. ریشش به سه شاخه درآمده بود و به رنگ آبی رنگ شده بود. هم‌رنگ چشمانش و موهای مجعدش که به یقهٔ لباسش می‌رسید سبیل‌های نوک‌تیزش به رنگ طلایی رنگ شده بود. تمام لباس‌هایش سایه‌ای از رنگ زرد داشتند. اطلسی پف کرده به رنگ کره از یقهٔ لباسش و سرآستین‌هایش آویزان بود. نیم‌تنه‌اش با مدال‌های برنجی به شکل قاصدک دوخته شده بود و تزییناتی طلاکاری شده از چکمه‌های چرمی‌اش بیرون زده بود دستکش‌های چرمی زردرنگ به کمربند طلایی‌اش آویزان بود و ناخن‌هایش لاک آبی داشتند (Martin, 2000, p.575).

داریو ناهاریس در سریال که توسط اد اسکرین در فصل سه و مایکل هالسمن در فصل چهار، پنج و شش به تصویر کشیده شد چهره‌ای کاملاً متفاوت نسبت به آنچه در کتاب شرح داده شد دارد. لباس‌ها و رنگ موهایش کاملاً عادی است و ریشه‌های سنتی ناپروشی در گریم و لباس او درج نشده است.

–سر جوراه مورمنت، مشاور دنریس تارگرین در کتاب ظاهری دارد که چندین بار به خرس سیاه تشبیه می‌شود. او در کتاب سرش بی‌موست و کمی فربه‌تر و رنگ پوستش تیره است، در صورتی که در بازیگر انتخاب‌شده برای این نقش در سریال ایان گلن موهایی طلایی و پوستی روشن دارد.

۴ـ۲ـ۸. تفاوت‌های کانونی‌سازها و کانونی‌شدگی

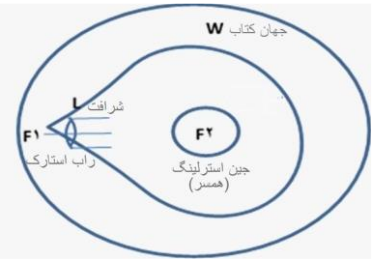
از آنجایی که روایتی که برای کانونی‌ساز راب استارک اتفاق می‌افتد در رمان و اقتباس تلویزیونی‌اش متفاوت است. شخصیت او در این دو مدیوم متفاوت است. راب که در کتاب زاویهٔ دید کانونی‌شدهٔ خود را نداشت در فیلم سکانس‌هایی وجود دارد که صرفاً روی راب تمرکز می‌کنند و او را کانونی می‌کند. این موجب شده شخصیتی که از راب استارک در سریال می‌بینیم شخصیت مستقل‌تر و پرداخت‌شده‌تری باشد. در کتاب ما این شخصیت را از زاویهٔ دید کانونی‌سازهای دیگر می‌بینیم، خصوصاً کتلین مادرش، بنابراین آنگونه درمورد راب می‌اندیشیم و او را قضاوت می‌کنیم که کتلین مادرش او را می‌بیند. راب استارک در کتاب کانونی نشده و کانونی‌سازی خود را ندارد برای همین نمی‌دانیم دقیقاً چه نگاهی به دنیای اطراف خود دارد و جهان‌بینی‌اش چگونه است. او را براساس تصمیماتی که می‌گیرد و آنچه کتلین درموردش فکر می‌کند می‌شناسیم. برای مثال در کتاب *بازی تاج و تخت* وقتی کتلین به او می‌گوید برای اهداف سیاسی و شکست لنیسترها و متحد کردن فری‌ها باید با یکی از دختران واندر فری ازدواج کنند و راب قبول می‌کند از زاویهٔ دید کتلین می‌بینیم که راب چقدر پخته است که این را قبول می کند. «راب مصمم گفت: موافقت می‌کنم. هرگز بیشتر از این لحظه او را به چشم یک مرد ندیده بود. پسرها شاید شمشیر به دست بگیرند، اما قبول کردن قرار ازدواج با آگاهی از مفهوم آن کار یک لرد بود» (Martin, 1996, p.650).

اما راب استارک در کتاب نسبت به سریال تصمیمات متفاوتی می‌گیرد و یا بهتر است بگوییم تصمیمی را با دلیل متفاوتی می‌گیرد که از شخصیتی که برایش طراحی شده می‌آید. در کتاب همانطور که گفته شد. راب استارک هرگز عاشق زنی که با او ازدواج می‌کند نمی‌شود. راب در یکی از جنگ‌ها با لنیسترها زخمی می‌شود و دختر

صاحب‌خانه‌ای که در آنجا حضور دارد به زخم‌های او رسیدگی می‌کند. این اتفاق با خبر سوزانده شدن برادرانش برن و ریکن توسط تیون گری‌جوی هم‌زمان می‌شود. البته برن و ریکن فرار کرده‌اند و تیون دو کودک کشاورز را کشته و می‌سوزاند و به همه می‌گوید که استارک‌ها هستند. راب که از شنیدن مرگ برادرانش آسیب روحی دیده با دختر صاحب‌خانه، جین رسترلینگ که خانواده‌اش به لنیسترها قسم خورده‌اند، ارتباط برقرار می‌کند. راب استارک فردای آن روز متوجه اشتباه خود می‌شود، اما برای اینکه کار شرافتمندانه را انجام دهد چون با دختر ارتباط برقرار کرده بود تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند. درواقع درست مثل پدرش برای حفظ شرافت خود پافشاری می‌کند و درنتیجه یک تصمیم سیاسی اشتباه می‌گیرد که موجب مرگش می‌شود. در کتاب و سیزن اول، بازی تاج و تخت ند استارک در ابتدا قبول نکرد از رازی که دربارهٔ ملکه سرسی می‌داند چشم‌پوشی کند. او به رسم شرافت حتی به ملکه هشدار داد که قرار است رازش را برملا کند تا به او فرصت اینکه مقر پادشاهی را ترک کند بدهد. همچنین در ادامه قبول نکرد با رنلی باراتیون متحد شود، چون استنیس باراتیون برادر بزرگ‌تر رنلی را جانشین برادرش رابرت باراتیون می‌دانست و همهٔ این‌ها موجب شدند استارک کشته شود. تصمیمی کاملاً شبیه به همین تصمیم، راب استارک را از لحاظ شخصیتی بسیار شبیه پدر می‌کند. در سریال اما روایت جور دیگری رقم می‌خورد؛ راب استارک عاشق شخصیتی به نام تالیسا از ولنتیس می‌شود. این موجب می‌شود شخصیت راب آن وجه قبلی یعنی پافشاری روی شرافت و درست‌کاری را ازدست بدهد. در فیلمنامهٔ سریال، کاملاً تفاوت این دو شخصیت یعنی راب در سریال و راب در کتاب را می‌توان دید. زمانی که راب در جواب مادرش که می‌گوید پدرت به شرف و حفظ قول اهمیت می‌داد و راب در پاسخ می‌گوید پدرم مرده، درواقع راب استارک به جای اینکه راه

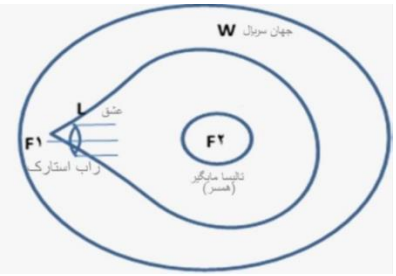
پدرش را ادامه دهد تصمیمات او را زیر سؤال می‌برد. به صورت کلی مکالمهٔ راب و مادرش در کتاب و سریال دو مکالمهٔ متفاوتی است که از دو کانونی‌ساز متفاوت بر می‌آید.

برایان کاکمن در مصاحبه‌ای به این موضوع اشاره می‌کند و می‌گوید که این تصمیم برای دراماتیک‌تر کردن داستان و عمق بخشیدن به رابطهٔ راب و همسرش گرفته شد. همچنین کاکمن اظهار کرد که درست است که این تغییر باعث شده این حرکت [شخصیت راب] حرکتی خودخواهانه‌تر از کاری که شخصیت در کتاب انجام داد به‌نظر برسد. اما این حرکت شخصیت را انسانی‌تر کرده است (برایان کاکمن، مصاحبه، ۲۰۱۳). براساس نظریهٔ پنجره‌های کانونی‌شدهٔ مانفردیان تفاوت کانونی‌شدگی کانونی‌ساز راب استارک در رمان و سریال تفاوتی برجسته دارد.



در رمان F1 یعنی کانون و شخصی که F2 نظرش را جلب کرده و آن را کانونی می‌کند راب استارک است. F2 یعنی شخص یا چیزی که توجه گرفته و در زندگی F1 تغییر ایجاد می‌کند جین استرلینگ است. v نیز گسترهٔ دید یا برشی است که از روایت زده شده که این برش ازدواج است به این معنی که در انجام عمل ازدواج است که شخصیت تصمیم مهم و دگرگون‌کننده‌ای می‌گیرد و اتفاقات بعد صورت می‌گیرد و این شکل معنی پیدا می‌کند. W نیز به معنی جهان داستان که جهان رمان *نغمه‌ای از یخ و*

آتش است که به آن دنیای شناخته‌شده می‌گویند. لنزی است که با آن شخصیت F1 به F2 نگاه می‌کند. درواقع به معنی چگونگی نگاه F1 به F2 در برشv. این لنز در رمان شرافت است. راب استارک برای شرافتش است که با جین ازدواج می‌کند و آنچه در رمان و سریال متفاوت است دقیقاً در همین لنز است.



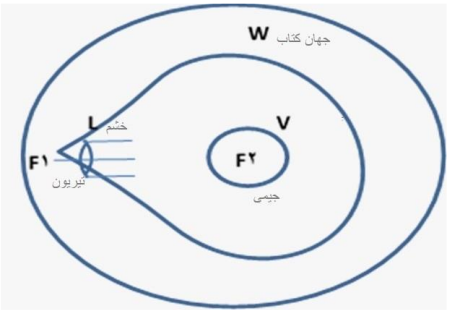
در سریال این لنز به عشق تغییر پیدا می‌کند؛ یعنی نگاهی که راب استارک به زنی که همسرش (شخصیت‌ها در کتاب و سریال کاملاً متفاوت هستند، در سریال تالیسا همسر راب استارک است) است، دارد عشق است.

۴-۳.کانونی‌سازی تیریون در کتاب

تیریون لنیستر وقتی در رمان پدر خود را می‌کشد این کار را از نه از روی حس انتقام، بلکه پختگی و تحولی که به آن رسیده است که صرف آن باید از مرحله‌ای از زندگیش عبور کند و به مرحلهٔ بعد برود انجام می‌دهد. او پدرش را می‌کشد چون پدرش به تایشا، زن روستایی که او در گذشته در سال‌های دور دوست داشته و با او ازدواج کرده، تهمت فاحشگی زده است. تایوین به دروغ به تیریون می‌گوید که آن زن بدکاره بوده و برای پول تیریون با او ازدواج کرده، در صورتی که اینطور نبوده است. تیریون وقتی این موضوع را می‌فهمد که جیمی برادرش پس از آزاد کردنش به او می‌گوید. در رمان تیریون از دست جیمی عصبانی شده و به او دربارهٔ خیانت‌های سرسی می‌گوید. جیمی

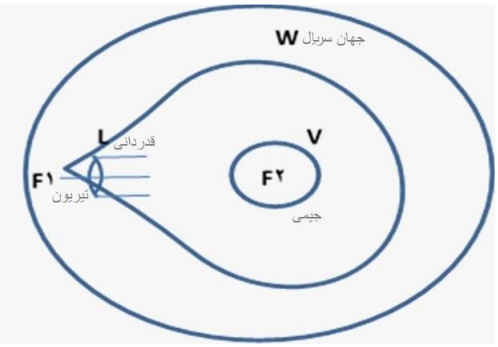
از او می‌پرسد که آیا او جافری را کشته و تیریون از شدت عصبانیت تأیید می‌کند. این نشان‌دهندهٔ نوعی رابطهٔ عمیق و متفاوت بین دو برادر در این برش از روایت است. رابطه‌ای که در سریال شکل نمی‌گیرد.

مدل دید تیریون لنیستر در رمان



در سریال اتفاقی که می‌افتد به این صورت است که جیمی تیریون را آزاد می‌کند و تیریون نسبت به او صرفاً حسن قدردانی دارد. برادرها همدیگر را در آغوش می‌کشند و خداحافظی می‌کنند.

مدل دید تیریون لنیستر در سریال



نکتهٔ دیگری که قابل توجه است این است که تیریون وقتی متوجه می‌شود تایشا، همسرش بدکاره نبوده و او را برای خودش نه برای پولش دوست داشته به نوعی حس

پذیرش می‌رسد که در تحول شخصیت بی‌تأثیر نیست. درواقع تیریون وقتی به دنبال پدرش می‌رود برای انتقام نیست، بلکه برای پیدا کردن همسرش تایشاست. در صورتی که در سریال قتل پدرش تنها به‌علت حس شدید خشم و انتقام صورت می‌گیرد. حتی در سریال شاهد این هستیم که تیریون دو بار به پدرش تیر می‌زند و بار دوم از حس انتقام و خشم محض.

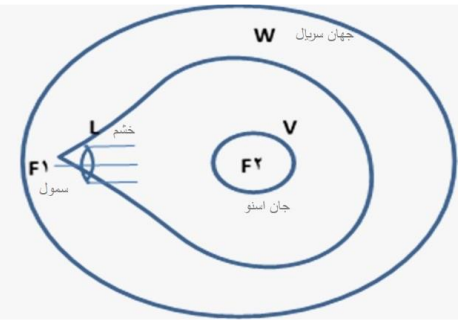
۴-۴.کانونی‌سازی لایسا تالی

در رمان‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* بنابر گذشته‌ای که از لایسا تالی می‌بینیم متوجه می‌شویم که چرا اینقدر به تنها پسرش رابرت آرین که در کتاب نامش با رابین آرین تغییر کرد وابسته است. در سریال این شخصیت شبیه مادری دیوانه است و در کتاب اگرچه باز هم به همین شکل دیده می‌شود، اما با توجه به گذشته‌ای که از او می‌دانیم کمی نسبت به او دلرحم می‌شویم و شخصیت کمی عمق بیشتری برایمان پیدا می‌کنند. در کتاب *نبرد شاهان* می‌بینیم که لایسا در جوانی از پتیر بیلیش باردار شده بود. پدر لایسا به‌دلیل اینکه بر این باور بود که پتیر بیلیش اشراف‌زاده نیست، اجازه نداد لایسا با او ازدواج کنند و بچهٔ لایسا را به اجبار سقط کرد. این عمل تقریباً لایسا را تا حد مرگ کشاند. جان آرین مرد میان‌سالی بود که تفاوت سنی‌اش با لایسا زیاد بود. پدر لایسا سر هوستر تالی برای اینکه آبروی خانوادگی‌اش را حفظ کند کاری می‌کند که لایسا با جان آرین ازدواج کند. لایسا پنج سقط جنین داشته و رابرت پسرش بسیار مریض احوال بوده است. به همین دلیل لایسا وابستگی عاطفی زیادی به پسرش دارد.

۴-۵.کانونی‌سازی جان اسنو

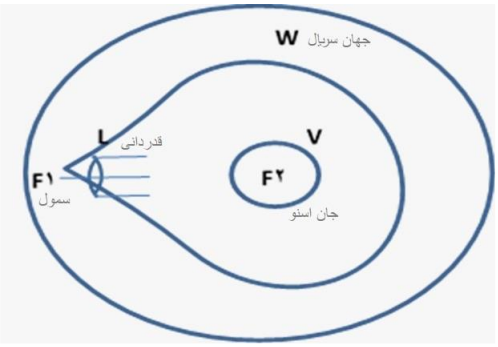
مشابه اتفاقی که برای تیریون و جیمی می‌افتد برای کاراکترهای جان اسنو و سمول تارلی می‌افتد. تفاوت بزرگی بین کتاب و سریال در برشی از روایت برای شخصیت جان اسنو وجود دارد. در کتاب *ضیافتی برای کلاغ‌ها* و سیزن پنج بازی تاج و تخت جان اسنو پس از فرمانده شدن سمول تارلی و گیلی و کودک گیلی را به اولدتوان می‌فرستد تا آن‌ها سلامت و امن باشند. در کتاب اما وقایع شکل دیگری به خود می‌گیرند. جان اسنو همچنین ایمون تارگرین را با آن‌ها می‌فرستند، چون خون پادشاهی در رگ‌هایش هست او را از آتش ملیساندر نجات دهد. او همچنین کودک گیلی و منس ریدر را عوض می‌کند تا ملیساندر کودک منس ریدر را که خون پادشاهی در رگ‌هایش دارد نسوزاند. این اتفاق که از کانونی‌سازی مسمول تارلی آن را می‌بینیم موجب خشم سمول تارلی نسبت به جان اسنو شده، درواقع نگاه سمول تارلی کاملاً نسبت به جان اسنو عوض شده است. در سریال سم کاملاً با احترام و قدردانی به جان نگاه می‌کند، در صورتی که در رمان شخصیت کانونی‌شده سمول تارلی به خوب بودن جان اسنو شک می‌کند، زیرا گیلی که کودکش عوض شده، تمام سفر گریه می‌کند.

مدل دید سمول تارلی در رمان



این اتفاق به‌صورت کامل در سریال حذف شده که هم از پیچیدگی‌های داستانی جلوگیری شود، هم شخصیت جان اسنو وجههٔ قهرمانی و محبوبیت خود را حفظ کند.

مدل دید سمول تارلی در سریال



۵. نتیجه

نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که الگوی روایی که مارتین در *نغمه‌ای از یخ و آتش* استفاده کرده شامل این موارد است:

۱. چند کانونی است. به این صورت که چند راوی انتخاب‌شده داستان را روایت کرده و جلو می‌برند.

۲. برای واقع‌گرایی در نگارش، مارتین از الهامات تاریخی و جغرافیایی استفاده کرده است.

۳. نوع ادبیات نگارش و فرهنگ کانونی‌سازها به قرون وسطی شبیه است.

۴. کانونی‌سازها بسیار عمیق و تمام کانونی‌سازها حتی آن‌هایی که کانونی نیستند و آن‌هایی که نقش کمی در زمان دارند پرداخت بسیار کاملی دارند.

۵. مارتین کانونی‌سازها را براساس جهان‌بینی‌شان انتخاب می‌کند تا روایت‌کننده باشند و کانونی شوند.

شباهت‌ها و تفاوت‌های حاصل از بررسی کانونی شدن در رمان *نغمه‌ای از یخ و آتش* و اقتباس تلویزیونی آن براساس نظریهٔ ژنت و یان از این قرار است:

۱. در رمان‌های *نغمه‌ای از یخ و آتش* کانونی‌سازهای متعددی از کتاب، کانونی شدند و روایت به‌صورت سوم شخص محدود به ذهن داستان را جلو می‌برد. در اقتباس هم تلاش شده تا همین ساختار روایت حفظ شود و در هر سکانس یکی از کانونی‌سازها کانونی می‌شود و تصویر روی دنیای او متمرکز می‌شود.

۲. اولین مواجههٔ کانونی‌سازهای اصلی راوی «بازی تاج و تخت» با تنش به هدف درونی آن‌ها که تا پایان داستان یا تا جایی که به هدف برسند و یا متحول شوند ادامه پیدا می‌کند مربوط است. درواقع، نویسنده با اندیشهٔ قبلی و در راستای هدف هر شخصیت کانونی‌شده چالش و تنش‌هایی سر راهش قرار می‌دهد. نویسنده بر همین اساس انتخاب می‌کنند کدام اتفاق از دید کدام شخصیت کانونی‌شده روایت شود.

۳. یکی از تفاوت‌های کلی ساختار سریال «بازی تاج و تخت» با کتاب، فاصله‌ای است که اقتباس نسبت به کتاب با کانونی‌سازها دارد. در کتاب‌ها به‌دلیل چند کانونی بودن و داشتن راوی‌های متعدد مخاطب می‌تواند ذهن کانونی‌سازها را ببیند، اما در ساختار سریال با اینکه کانونی‌سازهای اصلی کانونی می‌شوند. اقتباس بستری شبیه به دانای کل دارد و شناختی که مخاطب از کانونی‌سازها به‌دست می‌آورد روی اعمال و دیالوگ‌های کانونی‌سازها تمرکز پیدا می‌کند.

۴. پیش‌داستان که به آرامی در رمان‌ها (البته بیشتر رمان اول) بین کانونی‌سازها تقسیم شده در سریال به‌صورت فشرده‌تر و مستقیم‌تری به مخاطب رسانده می‌شود.

۵. برای تبدیل رمان به سریال، کانونی‌شدگی درونی به کانونی‌شدگی بیرونی تبدیل شده است.

۶. تغییرات روایتی دیگری همچون ساده کردن پیچیدگی برخی خرده‌داستان‌ها، حذف کردن تعدادی از کاراکترها و استفاده از داستان‌هایشان برای کاراکترهای موجود، اضافه کردن تعدادی روایت عاشقانه، دراماتیک کردن بعضی اتفاقات و تفاوت‌های ظاهری و تفاوت‌هایی کانونی‌سازها و کانونی‌شدگی را می‌توان نام برد.

۷. در تفاوت‌های کانونی‌سازی تغییر کانونی‌سازها در رمان و اقتباس تلویزیونی آن با توجه به نظریهٔ یان، در کانونی‌سازهایی نظیر «راب استارک»، «تیریون لنیستر» و «سمول تارلی» و«جان اسنو» دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. zero focalization
2. internal focalization
3. fixed canonical
4. variable camorical
5. multiple canonical
6. estemal focalization

منابع

احمدی، ب. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز.

اسکندرنژاد قزل آجورلو، ا. (۱۳۹۹). سازوکار نظریهٔ پنجره‌های کانونی‌شدگی مانفرد یان در شکل‌گیری روایت‌های تازه از متون نئوکلاسیک مورد مطالباتی نمایشنامه روزنگرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند اثر نام استوپارد. *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۱، ۱۵ـ ۲۶.

پرینس جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ م. شهبا تهران: مینوی خرد.

ژنت، ژ. (۱۳۹۲). *تخیل*. ترجمهٔ بهمن نامور مطلق. تهران: سخن.

حسامی، ه. (۱۳۸۹). پنجره‌های کانونی‌شدگی بررسی مکانیسم پنجره‌های کانونی‌شدگی راوی در فیلم ساعت‌ها اثر استفان دالدری. *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، *۱*، ۶۵ـ ۶۷.

فرانکل، و.ا. (۱۳۹۶). *زمستان در راه است نشانه‌ها و مفاهیم پنهان در بازی تاج و تخت*. ترجمهٔ ع. نصراللهی. تهران: مهرگان خرد.

کنان، ش.ر. (۱۳۸۷). *روایت داستانی (بوطیقای معاصر)*. ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.

مارتین، و. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: هرمس.

References

Ahmadi, B**.** (1991). *The Text-structure and Textual Interpretation*, Tehran, markaz

Bal, M. (1985). *Narratology*. Trans. Christine van boheemen. Toronto: up**.** Books

Carroll, Sh. (2018)**.** *In Medievalism in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones, First Edition*, New York: Boydell & Brewer**.**

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

Cogman, B. (2010)**.** *Inside HBO's Game of Thrones*, First Edition, San Francisco: Chronicle Books**.**

Duff, D. (2014). *Modern Genre Theory*. Third Edition, London: Routledge**.**

Eskandarnejad, G, & Ajorlou, E, (2020). *The Mechanism of Manfred Jahn Windows of Focalization Theory in Creation of New Narrations out of Neoclassic Plays Case study: Tom Stoppard's Play "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Tehran, journal of dramatic arts and music

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Trans. P. Häu- sler-Greenfield and M. Fludernik. NewYork: Routledge.

Frankel, V. E. (2013)**.** *Winning the Game of Thrones: The Host of Characters and Their Agendas*. First Edition. New York: LitCrit Press

Genette, G. (1983*)**.** Narrative Discourse: An Essay In Method, Translated by Jane E. Lewin*. Second Edition. New York: Cornell University Press**.**

Greenwood, E. B. (1973)**.** *Essays in Criticism*, 23(4), pp 372-387**.**

Hihn, P. (2011)**.** *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative Narratologia)*. Second Edition, Berlin: The Gruyter Publishing Jacoby.

Langley, T (2016). *Game of Thrones Psychology. The Mind is Dark and Full of Terrors. First Edition.* New York: Sterling

Larrington, C. (2016). *Winter Is Coming: The Medieval World of Game of Thrones*. First Edition. ondon: IB Tauris & Co. Ltd

Martin, G. R. R. (1996). *A Game of Thrones*. First Edition. New York: Bantam Books

Martin, G. R. R. (1998). *A Clash of Kings First Edition*, New York: Barram Books

Martin, G. R. R. (2000). *A Storm of Swords*. First Edition, New York: Bantam Books

Martin, G. R. R. (2005). *A Feast for Crows*. First Edition, New York: Bantam

Martin, G. R. R. (2011). *A Dance with Dragons*. First Edition, New York: Bantam Book.

Prince, G. (2012). *Narratology : the form and functioning of narrative.* Tehran. minooyekherad