*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۱۱-۴۵

# نقش رسانه در تولید معنا؛ تحلیل تطبیقی داستان و فیلم *داش‌آکل*

**زهرا حیاتی،*** استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران
**ریحانه قندی،** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، تهران
**مونا آل سید،** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱/۲۴

## چکیده

مطالعات تطبیقی اقتباس، شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی است که به مناسبات بین دو رسانه نظر دارد. عمده‌ترین تحقیقات در این زمینه، بررسی و نقد فیلم‌های اقتباسی است. در نقد سنتی اقتباس، میزان وفاداری فیلم به موضوع داستان کتاب معیار اصلی قضاوت است اما در مطالعات اقتباسی نوین، خلاقیت کارگردان اقتباس‌کننده در خوانش متن ادبی و انتخاب معادل‌های سینمایی، تعیین‌کنندهٔ موفقیت فرایند اقتباس بینارسانه‌ای است. تأکید پژوهش حاضر بر این است که حتی در اقتباس‌های به‌ظاهر وفادار، بیان سینمایی ممکن است معنای دیگری به موضوع داستانی مکتوب بدهد و باید نقش رسانه را در تولید معنا در نظر گرفت. این موضوع در مورد مطالعاتی «مقایسهٔ تطبیقی داستان و فیلم *داش‌آکل*» قابل طرح است. تحقیقاتی که دربارهٔ «داش‌آکل» صادق هدایت و *داش‌آکل* مسعود کیمیایی به نقد و بررسی پرداخته‌اند کمتر به شیوهٔ معناسازی یا خلق درون‌مایه با عناصر روایی ـ سبکی منحصر به رسانهٔ سینما توجه کرده‌اند. به همین دلیل حتی اگر یافته‌های قبلی نکات درستی را طرح کرده باشند این یافته‌ها در مجموعهٔ منسجمی از یک نوع مطالعهٔ تطبیقی جای نمی‌گیرند و تفاوت معناسازی بین متن ادبی و متن سینما را در کلیت دو متن نشان نمی‌دهند.

**کلیدواژه‌ها**: اقتباس ادبی، *داش‌آکل*، صادق هدایت، مسعود کمیایی، ادبیات تطبیقی، مطالعات بین‌رسانه‌ای.

---

* Email: Hayati.Zahra@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

### ۱. مقدمه

اقبال به پژوهش‌های بین‌رشته‌ای در دهه‌های اخیر رواج یافته است و یکی از نمونه‌های آن، مطالعات ادبی ـ سینمایی است. فهرست پژوهش‌های ادبی در دهۀ هشتاد شمسی نشان می‌دهد تعامل رشته‌های سینما و ادبیات مدتی است به‌عنوان موضوع تحقیق مورد توجه محققین ادبی و سینمایی قرار گرفته است و می‌توان گونه‌های مختلف آن را بازشناخت. شاید دلیل این امر اهتمام محافل علمی به شناخت درست فرهنگ و هویت جامعه باشد که از طریق رویکردهای نوینی همچون مطالعات فرهنگی[1]، مطالعات تطبیقی[2]، تحقیقات بینامتنی[3] و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای[4]، سهل‌تر و سریع‌تر می‌توان به آن دست یافت؛ به‌ویژه اینکه همۀ این اصطلاحات، نقاط تلاقی دارند. تحقیقات میان‌رشته‌ای را می‌توان شاخه‌ای از مطالعات تطبیقی دانست، ذیل مطالعات فرهنگی تعریف کرد و مناسبات آن را با تحقیقات بینامتنی مشخص نمود.

برای مثال در تعریف‌های نوین ادبیات تطبیقی، فرض است که همۀ متن‌ها چه از دو زبان و دو ملیت متفاوت باشند چه از دو نوع ادبی مختلف یا دو رسانۀ متفاوت باشند، با هم تعامل دارند و می‌توان آن‌ها را با یکدیگر سنجید و مقایسه کرد. از این نگاه مطالعات ادبیات و سینما که دو شاخۀ هنری و دو رسانه را با یکدیگر مقایسه می‌کنند می‌توانند ذیل مطالعات تطبیقی نوین قرار بگیرند (ر.ک. نجومیان ۱۳۵).

انوشیروانی در سرمقالۀ «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۲) بر ارتباط ادبیات با هنرهای زیبا تأکید می‌کند و به دو دیدگاه ادبیات تطبیقی برای تحقیق دربارۀ ارتباط ادبیات با سایر هنرها اشاره می‌نماید: ۱. دیدگاهی که نشان می‌دهد چگونه داستان، مفهوم یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزۀ هنرهای دیداری وارد می‌شود. ۲. دیدگاهی که می‌گوید چگونه مفهوم انتزاعی واحدی مانند مرگ یا شفقت در ادبیات و سایر هنرها تجلی می‌کند. آنچه در این پژوهش به‌عنوان رویکرد تحقیق انتخاب شده، دیدگاه اول است که به تفاوت‌های روایی یک داستان واحد در دو گفتمان ادبی و سینمایی می‌پردازد.

---

[1] Cultural Studies
[2] Comparative Studies
[3] Intertextuality
[4] Interdisciplinary Studies

ادبیات تطبیقی از دو دیدگاه دربارهٔ ارتباط ادبیات با سایر هنرها تحقیق می‌کند. اول اینکه چگونه داستان، مفهوم یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزهٔ هنرهای دیداری وارد می‌شود که در اینجا، پژوهشگر به‌دنبال کشف فرایند اقتباس است. نویسنده با کلمه یعنی زبان نوشتاری‌اش و هنرمند با استفاده از ابزار هنری خاص خودش مانند خط و رنگ، صوت و آوا، سنگ و چوب یا دوربین فیلمبرداری همان مفهوم را بیان می‌کند. در اینجا پیرنگ واحدی در قالب رسانهٔ متفاوتی بیان می‌شود که با توجه به اینکه سازوکارهای خاص خود را برای بیان مفاهیم دارد ناگزیر تغییراتی در داستان را در پی دارد. اقتباس‌های سینمایی و نمایشی یا نقاشی‌ها و موسیقی‌های برگرفته از آثار ادبی در زمرهٔ چنین پژوهش‌هایی می‌گنجند» (انوشیروانی ۵).

هنری رماک[1] و لیندا هاچن[2] از نظریه‌پردازان اقتباس دربارهٔ رابطهٔ مطالعات اقتباسی با ادبیات تطبیقی‌اند. هنری رماک، استاد زبان آلمانی و نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی با ارائهٔ تعریفی نوین از ادبیات تطبیقی، دیدگاه‌های مکتب امریکایی را تثبیت کرد. یکی از مسائل مورد تأکید او مطالعهٔ روابط میان ادبیات و سایر قلمروهای دانش و معرفت و نیز هنرهای زیباست. نظرات او در مقالهٔ «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۱) آمده و به زبان‌های مختلف دنیا ترجمه شده است. دربارهٔ رابطهٔ میان ادبیات و سایر حوزه‌ها، تمایزی بنیادی میان مکتب امریکایی و مکتب فرانسه وجود دارد. فرانسویان هنرهای تطبیقی را از حوزهٔ ادبیات تطبیقی خارج می‌کنند اما مفهومِ امریکایی ادبیات تطبیقی جامع‌تر است و بیش از آنکه در پی تدوین قواعدی ثابت و محدود باشد این شاخهٔ مطالعاتی را یک رشتهٔ کمکی قلمداد می‌کند که می‌تواند بین حوزه‌های خلاقیت بشری ارتباط برقرار کند:

به نظر ما ادبیات تطبیقی بیش از آنکه موضوعی مستقل باشد که باید به هر قیمت قوانین ثابت خود را به وجود بیاورد یک رشتهٔ کمکی بسیار ضروری است؛ پیوندی است میان بخش‌های کوچک‌تر ادبیات بومی و پلی است میان حوزه‌های خلاقیت بشری که از نظر ساختار درونی با یکدیگر مرتبط‌اند اما ساختار بیرونی آن‌ها مجزاست. با وجود تفاوت آرا دربارهٔ جنبه‌های نظری ادبیات تطبیقی، در باب وظیفهٔ آن اتفاق نظر است: وظیفهٔ ادبیات تطبیقی این است که به محققان، استادان و دانشجویان و در آخر به خوانندگان که البته اهمیت آن‌ها به هیچ وجه کمتر نیست، درک بهتر و جامع‌تری از ادبیات به‌مثابهٔ یک کلیت و نه به‌عنوان یک یا چند پارهٔ مجزا بدهد (رماک ٦٣-٦٤).

---

[1] Henry Remark
[2] Linda Hutcheon

لیندا هاچن استاد ادبیات انگلیسی به دیدگاه‌های پست مدرن و به‌ویـژه خصوصـیت بیناهنری توجه می‌کند. برای مثال در کتاب *نظریهٔ نقیضه: آموزه‌هایی از شکل‌های هنری قرن بیست*[1]، اصطلاح نقیضه را با نگاهی پست‌مدرن و بازنگرانه تعریف و تفسیر می‌کند و سبزیان طی نقد و معرفی این کتاب در فصـلنامهٔ نقـد ادبـی، الگـوی او را نسـبت بـه نظریه‌پردازان دیگر، هرمنوتیکی، کاربردشناختی و تفسیرگرا می‌خواند (ص ١٦٦). هاچن نقد و بررسی اقتباس را در محدودهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌دهد زیرا اثر اقتباس‌شـده در نسبت با منبع خود یک اثر مستقل هنری و متن جدید است که متن پیشین بـر آن سـایه انداخته است. او در کتاب *نظریهٔ اقتباس*[2] بر چند نکته تأکید می‌کند کـه از جملـهٔ آن‌هـا می‌توان موارد زیر را برشمرد: ۱. تاکنون به متن اقتباسی در تقابل با متن اصلی به‌عنـوان متنی درجه دوم و دارای اهمیت ثانویه نگاه می‌شده و این دیدگاه، نادرست است. ۲. بـا توجه به گفتمان‌های سه‌گانهٔ کلامی، تصویری و تعاملی (جسمی و حرکتـی) در هنرهـا، می‌توان به اشکال مختلف اقتباس مانند تبدیل کلام به تصویر یا انتقال تصویر به کلام و غیره قائل بود. ۳. عمل اقتباس، فرایندی گروهی است که با انگیزه‌های متعـددی شـکل می‌گیرد. ٤. درک مخاطبان از متن اقتباسی و مشارکت آنان در روایـت ماننـد مشـارکت آنان در متن اصلی قابل بحث است. ۵. اقتبـاس، زمینـه‌هـای فرهنگـی دارد و بـا تغییـر گفتمان‌ها متحول می‌شود و برای مثال، بومی‌سازی یکـی از مسـائل مطـرح در گفتمـان جهانی‌سازی فرهنگی است:

> اقتباس فرافرهنگی مطلب جدیدی نیست و از دیرباز مورد توجه هنرمنـدان بـوده اسـت، ماننـد اقتباس‌های رومیان از نمایشنامه‌های یونان باسـتان. امـا در سـال‌هـای اخیـر بـا طـرح موضـوع "جهانی‌سازی فرهنگی"، این دادوستدها بـیش از پـیش اهمیـت پیـدا کـرده اسـت و تبـادلات فرهنگی غالباً با تغییر زبان و همیشه با تغییر مکان و زمان همراه‌انـد، ماننـد اقتبـاس هنرمندانـهٔ آکیرو کوروساوا[3]، فیلم‌ساز شهیر ژاپنی از نمایشنامهٔ مکبـث شکسـپیر بـا عنـوان *سـریر خـون*[4]. به‌علاوه اقتباس‌های فرافرهنگی غالباً با تغییرات سیاسی و نژادی و جنسیتی نیـز همـراه‌انـد. در اقتباس، موضوع پذیرش به اندازهٔ موضوع آفرینش حـائز اهمیـت اسـت؛ از ایـن رو اقتباسـگر

---

[1] *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Linda Hutcheon. University of Illinois Press. 2nd ed., 2000.
[2] *A Theory of Adaptation*. Linda Hutcheon. New York: Rutledge, 2006.
[3] Akira Kurosawa
[4] *Throne of Blood*

همیشه دغدغهٔ پذیرش اثرش را دارد و این یکی از دلایل بومی‌سازی اقتباس است (حسینی ۲۲۲).

به هر روی، پژوهش با دوسویهٔ ادبیات و سینما در مطالعات دانشگاهی جایگاهی یافته است و دسته‌بندی‌های مختلفی برای آن متصور است. قدیم‌ترین و شناخته‌ترین تعامل ادبی ـ سینمایی، اقتباس است. اقتباس ادبی، صرف نظر از معنای لغوی یعنی گرفتن و اخذ کردن، در عرصهٔ هنر معنایی اصطلاحی دارد؛ یعنی انتقال یک امر هنری از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر، چنان‌که سینما از هنر نقاشی روش‌های فضاسازی و خلق معنا با اشکال هندسی را اقتباس کرد و از هنر تئاتر، بیان نمایشی توسط چهره و حرکت بازیگران را فراگرفت. اما رایج‌ترین معنای اصطلاحی اقتباس که در ترجمه با تعبیر «اقتباس ادبی»[1] شناخته می‌شود به پیوند ادبیات و سینما بازمی‌گردد و به‌طور مشخص، انتقال داستان ادبی را از کتاب به سینمای داستان‌گو در نظر دارد. البته نظریه‌هایی که دربارهٔ رابطهٔ سینما و ادبیات هست به این نوع رابطه محدود نمی‌شوند و گاه مناسبات شعر و سینما را به لحاظ فلسفی و زیبایی‌شناسی، بیشتر از نثر داستانی و سینما موجه می‌دانند. این موضوع در نوشته‌ها و آرای کریستین متز[2]، ژان میتری[3] و پیر پائولو پازولینی[4] قابل مشاهده است.[5] با این حال، دانش عمومی و توافق نسبی دربارهٔ رابطهٔ این دو رسانه، همان مسئلهٔ اقتباس است.

در نگاه نخست به نظر می‌رسد نخستین تجربه‌های سینمایی با اقتباس همراه بوده است و برای مثال، اولین بار ژرژ ملیس فیلمی به نام *ماجرای دریفوس* ساخت که موضوع آن از روزنامه‌های پاریس گرفته شده بود و بعد، چند فیلم داستانی دیگر را با اقتباس از آثار معروف ادبی تهیه یا کارگردانی کرد، مانند *سیندرلا* (۱۹۰۰) براساس یک

---

[1] Adaptation
[2] Christian Metz
[3] Jean Mitry
[4] Pier Paolo Pasolini
[5] برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به: نیکولز، بیل. *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس، ۱۳۸۵؛ و متز، کریستین. *نشانه‌شناسی سینما* (مقاله‌هایی دربارهٔ دلالت در سینما). ترجمهٔ روبرت صافاریان. تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۰.

قصهٔ معروف دربارهٔ پریان، کارتون کمیک *سفر به کرهٔ ماه* (۱۹۰۱) براساس داستان علمی ژول ورن، *سفرهای گالیور*، *رابینسون کروزوئه* و *نفرین فاوست*.

اما تحقیقات متأخر نشان داده‌اند که سینما با هدف دیگری کار خود را آغاز کرد و آن، نشان دادن توانایی‌های خاص و منحصربه‌فرد پدیدهٔ سینماتوگرافیک بود و آنچه از تعامل ادبیات و سینما در فیلم‌های اولیه شکل گرفت صرفاً نوعی اشارهٔ بینامتنی است که برای ایجاد ارتباط با تماشاگر از پیش‌آگاهی او سود می‌جوید؛ زیرا در دههٔ ۱۹۸۰ تماشاگران برای دیدن فیلم داستانی و اثر یک فیلم‌ساز مشخص به سینما نمی‌رفتند و صنعت و نوآوری‌های مکانیکی در اولویت بود. نمایش فیلم داستانی و انتخاب قصه‌گویی به‌عنوان سبک اصلی فیلم‌سازی، با فاصله و با تغییر انگیزهٔ تماشاگران فیلم اتفاق افتاد. با این حال، رابطهٔ ادبیات و سینما از همان ابتدا شکل گرفت. گانینگ نوشته است:

> این ادعای من که تقریباً تا پیش از سال ۱۹۰۷ هیچ‌گونه اقتباس ادبی در سینما وجود نداشته است به این معنا نیست که پیش از این تاریخ، فیلمی براساس رمان‌ها یا نمایشنامه‌های معروف ساخته نشده بود. برعکس، فیلم‌های فراوانی کنش یا شخصیت‌های خود را از آثار کلاسیک یا مشهوری مانند *ده شب در یک سالن رقص*، *فاوست*، *کلبهٔ عموتام*، *هملت*، *رابینسون کروزوئه* یا *ریپ وان وینکل* اخذ می‌کردند. ولی اطلاق نام اقتباس بر این فیلم‌های اولیه فقط موجب خلط چیزها می‌شود و این مخاطره را ایجاد می‌کند که دسته‌بندی‌های بعدی را بر رویه‌ای اولیه تحمیل کنیم؛ رویه‌ای با زمینهٔ فرهنگی و هدف متفاوت (۱۸۳).

به‌تدریج ارتباط ادبیات و سینما از یک بینامتنیت ضمنی به تعاملی آگاهانه سوق داده شد تا آنجا که فهرست فیلم‌های اقتباسی در تقابل با فیلم‌های اصلی، هویت مستقلی کسب کرد. شاهکارهای سینمایی که از شاهکارهای ادبی اقتباس شده‌اند یا آثار متعالی سینما که براساس آثار نازل و کتاب‌های درجهٔ دوم در عرصهٔ ادبیات ساخته شده‌اند و نیز آثار سینمایی بی‌ارزش که از متون ارزشمند ادبی اقتباس شده‌اند، همه نقدها و دسته‌بندی‌هایی در پی داشت که مطالعات اقتباسی را به شیوهٔ ذوقی و سنتی شکل دادند؛ یعنی مقایسهٔ فیلم با منبع اقتباسی. در کنار این نقد و بررسی‌ها، نظریه‌های اقتباس هم شکل گرفت و بایدها و نبایدها یا شایست‌ها و نشایست‌ها دربارهٔ اقتباس، شاخه‌ای از

نقد نظری را در سینما ایجاد کرد. چنان‌که گفته شد این نظریه‌ها را استادان ادبیات تطبیقی مانند لیندا هاچن مطرح کرده‌اند و صاحب‌نظران این شاخهٔ مطالعاتی در ایران درحال مطرح کردن و ترجمهٔ آن هستند.

سینمای ایران نیز از مقولهٔ اقتباس استقبال کرد و اقتباس‌های سینمای ایران هم در فیلم‌های اولیه هم در سینمای دهه‌های اخیر قابل پیگیری است. نام فیلم‌های اقتباسی ایران و منابع ادبی آن‌ها در کتاب‌ها و پایان‌نامه‌هایی که به این مسئله پرداخته‌اند فهرست شده است. برای نمونه به چند فیلم اشاره می‌شود: *آرامش در حضور دیگران* ساختهٔ ناصر تقوایی براساس اثری از غلامحسین ساعدی، *دایرهٔ مینا* ساختهٔ داریوش مهرجویی براساس اثری از غلامحسین ساعدی، *شازده احتجاب* ساختهٔ بهمن فرمان‌آرا براساس روایتی از هوشنگ گلشیری، *ناخدا خورشید* ساختهٔ ناصر تقوایی براساس روایتی از *داشتن و نداشتن* ارنست همینگوی، *باشو غریبهٔ کوچک* ساختهٔ بهرام بیضایی براساس روایتی محلی از اثر لیوبا ورونکوا، *سارا* ساختهٔ داریوش مهرجویی براساس و برداشتی آزاد از داستان هنریک ایبسن، *طوطی* ساختهٔ زکریا هاشمی براساس داستانی از خودش، *مرگ یزدگرد* ساختهٔ بهرام بیضایی براساس داستانی از خودش، *گاو* ساختهٔ داریوش مهرجویی براساس بخشی از داستان *عزاداران بیل* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی، *خاک* ساختهٔ مسعود کیمیایی براساس داستانی از محمود دولت‌آبادی، *تنگسیر* ساختهٔ امیر نادری براساس داستانی از صادق چوبک؛ *شوهر آهوخانم* ساختهٔ داود ملاپور براساس داستانی از علی محمد افغانی، و *داش آکل* ساختهٔ مسعود کیمیایی براساس داستان بسیار کوتاهی از صادق هدایت. به همین قیاس، مطالعه و پژوهش دربارهٔ فیلم‌های اقتباسی هم بخشی از رساله‌های دانشگاهی و مقاله‌ها و نقدها را به خود اختصاص داده است. این نوشته‌ها در مقالهٔ «نقد مطالعات اقتباسی در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» (حیاتی، ب ۶۹-۹۷) معرفی و دسته‌بندی شده‌اند.

## ۲. بیان مسئله و روش تحقیق

مطالعات تطبیقی اقتباس به دو شاخهٔ نظری و عملی قابل تقسیم است. مرور اجمالی این مطالعات در زبان فارسی نشان می‌دهد تحقیقات متأخر از تحقیقات اولیه تمیزدادنی

است زیرا در نخستین پژوهش‌های میان‌رشته‌ای ادبیات و سینما، معیار اصلی قضاوت دربارهٔ فیلم‌های اقتباسی، میزان وفاداری فیلم به محتوای داستان مکتوب بود اما در تحقیقات جدید به تفاوت‌های رسانه‌ای متن مکتوب ادبی و متن دیداری سینمایی توجه شده است و محققین سعی کرده‌اند تعریف‌ها و نظریه‌هایی تخصصی‌تر ارائه دهند. استفاده از نظریه‌های اقتباس و بنا نهادن پژوهشی منسجم که پرسش‌ها و فرضیه‌های خود را از آن نظریه‌ها اخذ کرده باشد هنوز نمونه‌های زیادی در مطالعات تطبیقی ایران ندارد. این پژوهش تلاشی است برای گذر از مطالعات سنتی اقتباس به مطالعات میان‌رسانه‌ای که شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی نوین است. از مجموع نظریه‌های اقتباس که به کوشش استادان رشتهٔ ادبیات تطبیقی درحال ترجمه و طرح در محافل دانشگاهی است چنین برداشت می‌شود که اقتباس روندی خلاقانه است و در سنجش دو متن مبدأ و مقصد که یکی نوشتاری و دیگری دیداری است باید خلاقیت و تفسیر اقتباس‌کننده از اثر ادبی را معیار نقد در نظر گرفت. در این تحقیق سعی شده با توجه به سرشت مطالعات بینارسانه‌ای و با توجه به اهمیت ارتباط منسجم میان بخش نظری و نقد عملی، اولاً کلی‌ترین قواعد سینمایی و عمومی‌ترین دسته‌بندی آن به‌عنوان پایهٔ طرح بحث در نظر گرفته شود تا در فرایند مقایسه، کنارهم‌گذاری کتاب و فیلم، تفاوت دو رسانه را نشان دهد، ثانیاً خلاقیت اقتباسگر در خلق دوبارهٔ داستان مکتوب با استفاده از ابزارهای رسانهٔ سینما توجه مخاطب را به تفاوت معناسازی رسانه‌ای جلب کند. به همین سبب، ساختار سه پرده‌ای فیلم که قدیم‌ترین هنجار سینمای کلاسیک و چهارچوب اولیهٔ ورود یک داستان ادبی در قالب فیلمنامه است، اصل فهرست‌بندی مطالب قرار گرفت اما در تحلیل پردازش سینمایی داستان به دیگر ویژگی‌های روایی و سبکی اثر نیز توجه شده است.

### ۳. صادق هدایت و مسعود کیمیایی

صادق هدایت ۲۸ بهمن ۱۲۸۱ در تهران متولد شد و در سال ۱۲۸۷ در ٦ سالگی تحصیلات ابتدایی را در مدرسهٔ علمیهٔ تهران آغاز نمود. در سال ۱۲۹۳ در مدرسه روزنامه دیواری *ندای اموات* را منتشر کرد. اولین مقالهٔ خود را در روزنامهٔ *هفتگی* به

مدیریت نصراله فلسفی به چاپ رساند. در سال ۱۳۰۳، دو کتاب کوچک منتشر کرد: *انسان و حیوان* که دربارهٔ مهربانی با حیوانات و فواید گیاهخواری است و تصحیح *رباعیات خیام* با مقدمه‌ای مفصل. در همین سال صادق هدایت داستان «شرح حال یک الاغ هنگام مرگ» را در مجلهٔ *وفا* (سال دوم، شمارهٔ ۵–٦) منتشر کرد. در سال ۱۳۰۵ داستان «مرگ» او در مجلهٔ *ایرانشهر* (شمارهٔ ۱۱) که در آلمان منتشر می‌شد به چاپ رسید و مقاله‌ای به زبان فرانسه به نام «جادوگری در ایران» برای مجلهٔ *لـه‌ویل دلیس* (شمارهٔ ۷۹) نوشت. در سال ۱۳۰٦ نسخهٔ کامل‌تری از کتاب *انسان و حیوان* با نام *فواید گیاهخواری* در برلن آلمان به چاپ رساند. نخستین نمونه‌های داستان‌های کوتاه هدایت در سال خودکشی نافرجامش چاپ شد. در سال ۱۳۰۹ مجموعه داستان *زنده به گور* و نمایشنامهٔ *پروین دختر ساسان* را در تهران منتشر کرد. از سال ۱۳۱۰ تا ۱۳۱٤ برای هدایت دورانی پربار محسوب می‌شود و آثار تحقیقی و داستانی بسیاری انتشار داد. از جملهٔ این آثار می‌توان به مجموعهٔ *انیران* اشاره کرد که شامل سه داستان است: «فتح اسکندر» از ش. پرتو، «هجوم اعراب» از بزرگ علوی و «حملهٔ مغول» از صادق هدایت. مجموعهٔ داستان‌های کوتاه *سایه روشن*، نمایشنامهٔ *مازیار*، کتاب مستطاب *وغ‌وغ ساهاب*، مجموعه داستان‌های کوتاه *سه قطره خون* و چندین داستان کوتاه دیگر نظیر «گرداب»، «دون ژوان کرج»، «مردی که نفسش را کشت»، «صورتک‌ها»، «چنگال»، «لاله»، «آفرینگان»، «طلب آمرزش»، «محلل»، «مرده‌خورها»، «عروسک پشت پرده»، چاپ نخست «علویه خانم» و همچنین سفرنامهٔ «اصفهان نصف جهان»، در این دوران منتشر شد.[۱]

مسعود کیمیایی ۷ مرداد ۱۳۲۰ در تهران زاده شد. تمام آموخته‌های تکنیکی و فنی او از سینما به حضور در گروه دستیاران *فیلم قهرمانان* به کارگردانی ژان نگولسکو و دستیاری ساموئل خاچیکیان در فیلم *خداحافظ تهران* محدود می‌شود. از فیلم‌های مهم کیمیایی می‌توان *قیصر*، *رضا موتوری*، *داش‌آکل*، *خاک*، *گوزن‌ها*، *قرمز*، *دندان مار* و *تجارت* را نام برد. کیمیایی در فیلم‌هایش مانند *قیصر*، *رضا موتوری*، *داش‌آکل* مایه‌های

---

[۱] برای آگاهی بیشتر رجوع کنید: دهباشی، علی. *یادبود صادق هدایت*. تهران: ثالث، ۱۳۸۰.

عصیان فـردی را در برابـر ارزش‌هـای اجتمـاعی نشـان مـی‌دهـد. در میـان فـیلم‌هـای ساخته‌شدهٔ مسعود کیمیایی بعد از *داش‌آکل* می‌توان به سه فیلم اقتباسی وی اشاره کـرد. او در سال ۱۳۵۲ با اقتباسی از *آوسنه بابا سبحان* محمـود دولـت‌آبـادی، فـیلم *خـاک* را ساخت و پس از آن در سال ۱۳۵۵ توانسـت بـا برداشـتی آزاد از یکـی از داسـتان‌هـای بورخس فیلم *غزل* را به پردهٔ سینما ببرد و در نهایت فیلم *خـط قرمـز* را در سـال ۱۳٦۰ براساس فیلمنامهٔ *شب سمور* بهرام بیضایی کارگردانی کرد.[۱]

### ٤. اقتباس از داستان‌های صادق هدایت

داستان‌های صادق هدایت همواره برای سینماگران قابل توجه بوده است. اولـین فیلمـی که از نوشته‌های صادق هدایت وام گرفته فیلم مستند *اصفهان* ساختهٔ محمد قلـی سـیار محصول ۱۳۳٦ اسـت. سـال ۱۳۵۰ تـلاش بـرای اقتبـاس از آثـار هـدایت بـه‌صـورت پررنگ‌تری افزایش یافت. بزرگمهر رفیعا که در آن زمان در امریکا به سر می‌بـرد بـرای جهانگیر هدایت، برادرزاده و وکیل صادق هدایت نامه‌ای نوشت تا برای اقتباس از *بوف کور* اجازه بگیرد اما جهانگیر هدایت موافقت نکرد. رفیعا فیلم *بوف کـور* را در امریکـا ساخت و با توجه به پیگیری‌های جهانگیر هدایت امکان نمایش آن در سینماهای ایـران فراهم نشد. در همین سال فیلم *داش‌آکل* مسعود کیمیایی برمبنای داستانی به همـین نـام به نمایش درآمد. در سال ۱۳۵٤ کیومرث درم‌بخـش، نسـخه‌ای دیگـر از *بـوف کـور* را ساخت. در اواخر دههٔ ۵۰ یک سریال تلویزیـونی نیـز برمبنـای قصـهٔ «تخـت ابونصـر» هدایت ساخته شد که کارگردانش مرتضی علوی بود و احمد شاملو فیلمنامه‌نـویس. در سال ۱۳۷٦ فیلمی از داوود میرباقری به نام *سـاحره* بـه نمـایش درآمـد؛ فیلمـی کـه در عنوان‌بندی پایانی‌اش به نام قصهٔ مورد اقتباس، *عروسک پشت پرده* اشاره مـی‌شـود. در سال ۱۳۸۰ مهدی کرم‌پور فیلم کوتاه ۱۷ دقیقه‌ای با نام «روی جادهٔ نمناک» را ساخت که باز یادآور نام صادق هدایت بود. *گفت‌وگو با سایه* ساختهٔ خسـرو سـینایی یـک مسـتند داستانی است که در آن تلاش شده برخی زوایـای پنهـان زنـدگی و شخصـیت صـادق

---

[۱] قوکاسیان، زاون. *مجموعه مقالات در نقد و معرفی مسعود کیمیایی*. تهران: آگاه، ۱۳٦۹.

هدایت بازکاوی شود و مسائلی مانند علل خودکشی، تأثیرپذیری از الگوهای معنـوی و مانند آن مورد توجه قرار گیرد. آخرین فیلمی که تاکنون در سینمای ایران به اقتبـاس از قلم صادق هدایت ساخته‌اند *قصه‌های یک زندگی* اثر حسن هدایت است. وی پـیش از این نیز فیلم *گرداب* را ساخته بود که آن نیز برمبنای یکـی از قصـه‌هـای هـدایت بـود. گاهی اوقات نیز شباهت‌هایی میان برخی آثار خارجی با آثار صـادق هـدایت احسـاس می‌شود که احتمال برداشت و اقتباس را تقویت می‌کند. فیلم *بزرگـراه گمشـده* سـاختهٔ دیوید لینچ به اعتقاد برخی منتقدان، نقاط مشترک زیادی با *بـوف کـور* دارد؛ مشـترکاتی نظیر زن اثیری، تناسخ و استحالهٔ شخصیتی، رَجّالگی مردان و لکّاتگی زنان و ... .

### ۵. خلاصهٔ فیلم *داش‌آکل*

کیمیایی فیلم *داش‌آکل* را در سال ۱۳۵۰ ساخت و بهروز وثوقی در آن نقش‌آفرینـی کـرد. این فیلم براساس داستان «داش‌آکل» از مجموعهٔ *سـه قطـره خـون* سـاخته شـده اسـت. ماجرای قهرمانی‌ها و مردانگی و صداقت داش‌آکل را همهٔ مردم شیراز مـی‌داننـد. حـاج صمد قبل از مرگش وصیت می‌کند که داش‌آکل به کارهای زندگی و املاک او رسیدگی کند. داش‌آکل در برخورد با خانوادهٔ حاجی، دختر چهارده سالهٔ او را می‌بیند و به او دل می‌بندد. عشق دختر، داش‌آکـل را بـه شـرابخواری مـی‌کشـاند. کاکارسـتم کـه دشـمن داش‌آکل است با آنکه بارها در جدال تن به تن از او شکست خورده همه جا در غیابش رجز می‌خواند. آکل ازدواج با دختر را به علت سن زیاد خود، دور از مردانگی می‌دانـد و ترتیب ازدواج او را با یکی از خواستگارانش مـی‌دهـد. شـب عروسـی دختـر، وقتـی داش‌آکل از میخانه برمی‌گردد با کاکا روبه‌رو می‌شود و جدال آنها ادامه مـی‌یابـد تـا در شب بعد کاکا در شـرایطی کـه شکسـت خـورده، قمـه را از پشـت در بـدن داش‌آکـل فرومی‌کند و او در همان حال گلوی کاکا را آن‌قدر می‌فشارد که خفه می‌شـود و سـپس خود نیز می‌میرد.

### ٦. پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ داستان و فیلم *داش‌آکل*

محسن نوبخت در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی در داستان داش‌آکل» (۱۳۹۱)، پس از شرح مبنای نظری و اشاره به نشانه‌شناسی به‌مثابهٔ ابزاری برای تحلیل متن، به این اصل اشاره می‌کند که نشانه‌شناسی قائل به سطوح معنایی است و در روساخت و ژرف‌ساخت متن آن را تحلیل و بررسی می‌کند. با این مقدمه، بررسی نشانه‌شناختی «داش‌آکل» صادق هدایت در این موارد دنبال شده است: مؤلفه‌های تصویری، مؤلفه‌های تصویری ـ دستوری، بخش کلامی، سطح روایی، سطح ژرف‌ساخت (انتزاعی، مفهومی). دریافت‌های نویسنده را می‌توان در بندهای زیر خلاصه کرد: ۱) تقابل‌های مختلف داستان اعم از تقابل‌های مکانی یا شخصیتی در پیوند با راوی و احساس او معنادار می‌شود و تقابلی که بیش از سایر تقابل‌ها جلوه دارد تقابل ناگواری و شادی است. تقابل‌ها نشان می‌دهد که احساسات مثبت داستان با داش‌آکل و دوستان او همراه است و احساسات منفی نیز همراه کاکا و اطرافیان اوست. ۲) در داستان ویژگی‌های جسمانی مثبت خاص مرجان است و از خصوصیات اخلاقی او چیزی گفته نمی‌شود؛ در مقابل، داش‌آکل سرشار از اخلاق نیکوست و از نظر ظاهر بدسیما تعریف می‌شود. ۳) در داستان ویژگی اخلاقی شخصیت‌های فرعی مشخص نمی‌شود؛ در مقابل، داش‌آکل مظهر اخلاق و جوانمردی است و در برابرش کاکا، نمایندهٔ فساد و تباهی قرار می‌گیرد. ٤) آنچه در زبان داستان غلبه دارد اصطلاحات و امثال است که همین امر سبب قوت کلام است؛ نه زبان شکستهٔ لوطیان. ٥) راوی محدود به داش‌آکل است که البته گاهی جابه‌جا هم می‌شود؛ مثل بعد از مرگ او که راوی، دانای کل مطلق است. ٦) داستان به‌طور سنتی از وضعیت عادی و گره‌افکنی آغاز می‌شود و با کشمکش و بحران پیش می‌رود تا به نقطهٔ اوج و گره‌گشایی می‌رسد. ۷) شهر شیراز که یادآور بزرگی و عشق است با درون‌مایه هماهنگی کامل دارد. ۸) نمادهای دیگر داستان، نشان‌دهندهٔ آن است که داستان قبل از دورهٔ معاصر اتفاق افتاده است. ۹) انتخاب اسامی داش و کاکا که به‌معنی برادر است نشان‌دهندهٔ این است که هر دو در صنفی خاص هستند که باز در داش وجه مثبتی هم وجود دارد و کاکا رستم تداعی‌کنندهٔ برادر رستم است که برای رستم سرنوشت خوبی رقم نزد. ۱۰) اسم مرجان نیز نام موجودی است که در اعماق

تاریک دریا زندگی می‌کند و شخصیت مرجان هم در داستان کلمه‌ای حرف نمی‌زند و هدایت او را از پشت پرده نشان می‌دهد. ۱۱) سایه نمادی است که از ابتدای داستان تا پایان همراه مخاطب است. ۱۲) نشستن داش‌آکل روی سکو نشانهٔ بزرگی او نسبت به سایرین است و وقتی کاکا هم روی سکو می‌نشیند تقابل آنها شروع می‌شود. ۱۳) وجود قفس کرکی، تداعی تنهایی آکل است و اینکه طوطی جای کرکی را می‌گیرد از تغییر حالات آکل خبر می‌دهد. ١٤) در سطح روایی آکل فاعل است، مرجان مفعول عینی است، وفاداری به عهد و جوانمردی مفعول انتزاعی است، مرجان فرستندهٔ عشق است و آکل گیرندهٔ آن، و بالاخره آکل ضد فاعل است. ۱۵) در سطح ژرف‌ساخت، داستان تقابل جوانمردی و ناجوانمردی است.

مردانی کرانی در مقالهٔ «زن در داستان‌های صادق هدایت» (١٣٨٦) شخصیت‌های زن داستان‌های هدایت را بررسی کرده و به بیان تفاوت‌های اخلاقی و شخصیتی آنان پرداخته است. او معتقد است که به‌طور کلی زن داستان‌های هدایت به دو دستهٔ کلی زن اثیری و زن لکاته تقسیم می‌شود. به‌طور حتم مرجانِ داستانِ داش‌آکل زنی اثیری است که در اعماق جامعهٔ ایرانی زندگی می‌کند و چون عشقی ورای تصور به او دارد نمی‌تواند و نمی‌خواهد که از نظر جنسی به او نزدیک شود درحالی‌که در فیلم، زن رقاصه (اقدس) چون در گروه دوم زنان داستانش جای می‌گیرد می‌توان با او رابطه داشت.

از میان نقدهای سینمایی، آرش معیریان در «اسطوره‌ای شخصی (داش‌آکل)» (۱۳۸۱) گفته است برخی کار کیمیایی را دون شأن هدایت دانسته‌اند و برخی دیگر فیلم را اثری فاخر به شمار آورده‌اند که حتی کار هدایت را نیز بلندآوازه کرده است. گویا کیمیایی خواسته شخصیت آکل را در فیلم پایین بیاورد. *داش‌آکل* کیمیایی با شخصیت داستان هدایت تفاوت بسیار دارد اما در واقع تلاش فیلم‌ساز نزدیک کردن شخصیت آکل به بیننده است. از نکات مثبت فیلم موارد زیر قابل ذکر است: ۱) استفادهٔ خلاقانه از فضاها که بهترین زوایا در آن به تصویر کشیده شده است (فضای داستانی در فیلم به حد اعلای خود می‌رسد و منطبق با بافت قصه است). ۲) استفاده از برنمادهایی چون دستمال مرجان و جانمازی که برای آکل پهن می‌کند. ۳) بهره‌گیری از نمای

لانگ‌شات در گشت‌وگذارهای شبانهٔ آکل که در واقع تداعیگر روشنی و تاریکی است؛ همچنین تأکید بر سایه‌ها و فرم‌های قوسی یا صحنهٔ عبور زنجیری‌ها از برابر داش‌آکل. ٤) استفاده از صحنه‌های متضاد در فیلم، مانند تقابل آکل و کاکا در کوچه و قهوه‌خانه یا تقابل پیوند مرجان و شوهرش با پیوند آکل و اقدس.

حمید نفیسی در مقالهٔ «گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران (بررسی ساختاری فیلم *داش‌آکل*)» (۱۳۷۱) با توجه به نقش گونه‌های سینمایی در آفرینش معنا، فیلم‌های جاهلی را یکسره فاقد معنا نمی‌داند و به تأثیرگذاری آن بر توده و جامعه اشاره می‌کند. او معتقد است عده‌ای این فیلم‌ها را حاصل نوعی بیماری اجتماعی و ناهنجاری فرهنگی در دورهٔ پهلوی دانسته‌اند درحالی‌که باید به تأثیر این فیلم‌ها بر گفتمان اجتماعی و ایدئولوژیک اشاره کرد. *داش‌آکل* نیز در شمار فیلم‌های جاهلی است که سازنده‌اش صاحب سبک و مؤلف است. نکات گفتنی اینکه: ۱) تقابل لوطی و لات در فیلم مطرح است؛ لوطی‌ها لایهٔ مشخص و عمدتاً شهرنشین اجتماعی‌اند که یا معرکه‌گیران‌اند یا دزدان. دزدان نیز به دو گروه جوانمردان یا دلالان بین حکومت و مردم تقسیم می‌شوند. ۲) فیلم جاهلی مانند ادبیات شفاهی، رابطهٔ مستقیمی با فرهنگ تودهٔ مردم ایران دارد. ۳) ساخت روایی فیلم جاهلی (*داش‌آکل*) در زمینه‌های زیر قابل توجه است: الف) در طرح و توطئهٔ فیلم، کاکا خواهان منزلت داش‌آکل است و می‌خواهد از مرتبهٔ لات به لوطی برسد. ب) شخصیت‌ها یا دستگیرند یا دلال حکومتی؛ داش‌آکل هم وصی است و هم عاشق مرجان و در نتیجه، شخصیت پیچیده شده است. ج) شخصیت‌پردازی‌ها به‌گونه‌ای است که لوطی مترادف الگوی اخلاقی است، چون صفای باطن دارد و رفتارش صمیمی و وفادارانه است. د) با توجه به اینکه فیلم در زمان رضاخان و با توجه به سرکوب لوطیان در آن زمان ساخته شده مورد پسند مردم قرار گرفته است. و) در فیلم‌های جاهلی، افراد با پوشش خاص خود جلب توجه می‌کنند. ٤) از لحاظ نشانه‌گذاری زبانی، زبان فیلم ساده است و به نوسانات و تضادها توجه شده، چنان‌که تعبیرهای تحقیری (مانند لچک سر کردن) به کار رفته است. ۵) از دیدگاه نشانه‌شناسی تصویر زنان، زن یا نجیب (مرجان، عشق افلاطونی) است یا لکاته

(اقدس، آزادی جنسی). ٦) در انتخاب بازیگر، تیپ‌های خاص شاخص‌اند. ۷) شیوهٔ بازی شخصیت‌ها شبیه بازیگران تعزیه است که تقریباً برای بیننده آشناست.

فریدون معزی مقدم در مقالهٔ «داش‌آکل هدایت و داش‌آکل کیمیایی» (۱۳۵۰) به مقایسهٔ فیلم و کتاب پرداخته است. یافته‌های این نوشته عبارت‌اند از: ۱) در داستان، شخصیت آکل از ابتدا خیلی خوب و سفید مطلق نیست اما در فیلم محافظه‌کاری داستان لحاظ نشده است. ۲) داش‌آکلِ فیلم، خودخواهی آکلِ داستان را ندارد و در پی قدرت‌نمایی نیست. ۳) در داستان، کاکا رستم حقه‌باز است اما در فیلم فقط بدجنس و شرور است. ٤) در داستان، صحنهٔ مردن حاجی و درگیری ابتدای فیلم و میکده و رقص وجود ندارد. ۵) آکل در فیلم هنگامی که عاشق می‌شود شخصیت ضعیف‌تری نسبت به داش‌آکل داستان دارد و... . به عبارتی نویسندهٔ مقاله بیشتر بر تفاوت رویدادهای فیلم و داستان متمرکز است.

شهناز مرادی کوچی که رسالهٔ دانشگاهی خود را دربارهٔ اقتباس ادبی، در قالب کتاب منتشر کرده است، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران» (۱۳۸۸) به این فیلم توجه کرده. او ابتدا از فیلم‌سازان جویای نام انتقاد می‌کند سپس شیوه‌های اقتباس را توضیح می‌دهد و برخی فیلم‌های اقتباسی ایران چون *شب قوزی*، *شوهر آهو خانم*، *گاو*، *آرامش در حضور دیگران*، *داش‌آکل* و *تنگسیر* و... را بررسی می‌کند. نویسنده معتقد است جز نام افراد و پاره‌ای حوادث فرعی چیز دیگری از داستان در فیلم نیامده است و آکل کیمیایی ربطی به آکل هدایت ندارد. مقایسهٔ کتاب و فیلم در این مقاله در بندهای زیر خلاصه می‌شود:

الف) در داستان و فیلم سه شخصیت اصلی داریم: آکل، کاکا، مرجان. آکل کیمیایی شخصیتی کاملاً سفید است که جز خوبی ندارد اما آکل هدایت به‌گونه‌ای دیگر است؛ یعنی شخصیتی دوگانه دارد و اگرچه بیشتر خوب است کارهای ناروا هم از او سر می‌زند و هدایت معایب او را در کنار محاسنش ذکر می‌کند. کاکای هدایت هم با شخصیتی که کیمیایی پردازش کرده فرق دارد. کاکای هدایت شروری است که از او به نیکی یاد نمی‌شود اما در فیلم در شب عروسی مرجان که کاکا راه را بر آکل می‌بندد

شروع به شرح دادن گذشته‌اش می‌کند که گویی برای بیرون آوردن چهرهٔ کاکا از سیاهی مطلق است.

ب) در داستان تنها یک بار آکل و مرجان با هم روبه‌رو می‌شوند اما در فیلم بارها دیدار می‌کنند.

ج) آکل هدایت نمی‌تواند ابراز عشق کند. کیمیایی هم سعی دارد همین را نشان دهد اما در عمل، آکل را بر سر سجاده‌ای نشان می‌دهد که مرجان گشوده است و افشاگری او در میخانه نیز قابل مشاهده است.

د) پس از عروسی مرجان، فیلم به حوادث فرعی چون رابطه با اقدس می‌پردازد اما در داستان این‌گونه نیست.

ه) زمان مرگ آکل هم در فیلم و داستان کاملاً متفاوت است.

و) شباهت فیلم و داستان تنها در وجود طوطی و درد دل کردن آکل با اوست.

نتیجه‌گیری پایانی نویسنده این است که اگر برخی تمایزات، لطمهٔ جدی به نوشتهٔ هدایت نزده باشد، مفهوم «عشق» در نزد هدایت که کیمیایی نتوانسته آن را به‌درستی دریابد، روح اثر نویسندهٔ نامدار را مسخ کرده است.

### ۷. مقایسهٔ معناسازی رسانه‌ای در دو سطح روایی و سبکی کتاب و فیلم

یافته‌های تحقیقات پیش‌گفته نشان می‌دهد هر نویسنده بر جنبه‌ای از یک متن متمرکز شده و آن را توصیف کرده است و حتی در مقایسهٔ فیلم و کتاب فقط به وصف تفاوت‌ها پرداخته شده و تغییرات رسانه‌ای که به اقتضائات رسانهٔ مقصد و خلاقیت‌های اقتباس‌کننده در این انتقال مربوط است مغفول مانده است. برای مثال اگر آکلِ کیمیایی بیشتر از آکلِ هدایت، عشق خود را با تجسم مادی و عینی نشان می‌دهد و این نمایش چنان‌که مرادی کوچی می‌گوید باعث تغییر معنای عشق نزد هدایت شده است. آیا این تغییر از ناگزیرهای درام فیلم کلاسیک است یا آن‌طور که نفیسی شرح داده نوعی برجسته کردن تضادهای درونی آکل در برابر دو حس تعهد و عشق است که در نهایت به برجسته‌تر کردن صفات اخلاقی یک لوطی می‌پردازد و گفتمان اجتماعی زمان رضاخان را نشانه می‌رود که لوطیان را سرکوب می‌کرد؟ اگر این نقدها از منظر

نظریه‌های اقتباس بازبینی شود ممکن است این نتیجه حاصل آید که داش‌آکل کیمیایی یک خوانش جدید از داش‌آکل هدایت است و کارگردان طی یک تفسیر خلاقانه از داستان مکتوب، آن را از آنِ خود و شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان خود کرده است، چنان‌که در نظریهٔ اقتباسِ لیندا هاچن «فرایند اقتباس خواه ناخواه درگیر روند بازآفرینی و پذیرش اثر[1] در زمان و مکان اقتباس است [...] و خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه[2] در اقتباس به‌نوعی تأثیر آگاهانه و از آنِ خود کردن اثر[3] اطلاق می‌شود که از فلسفه و اندیشهٔ زمان اقتباس‌کننده شکل گرفته است» (قندهاریون و انوشیروانی ۱۸– ۱۹).

در این بررسی نیز تأکید مقایسه، بر محمل اقتباس یعنی رسانهٔ سینما است؛ اینکه نقد اقتباسی با توجه به اقتضائات رسانه‌ای که متن اول در آن به بروز و ظهور می‌رسد کامل است.

اکنون با این پرسش بنیادین که داستانِ کمتر از بیست صفحه، چگونه در ساختار صد و بیست صفحه/ دقیقه‌ای گسترش یافته است می‌توان تغییرات رسانه‌ای را در فرایند اقتباس دنبال کرد. این تغییرات، ناگزیر به تغییر فرم و محتوی می‌انجامد و اثر جدیدی را نسبت به اثر قبلی شکل می‌دهد. اگر بپذیریم محمل رسانه تعیین‌کنندهٔ بسیاری از تغییرات است باید تحلیل خود را بر عناصر بنیادین سینما متمرکز کنیم. این عناصر به دو دستهٔ روایی و سبکی تقسیم می‌شوند. منظور از عناصر روایی، ساختار تعریف‌شدهٔ یک داستان سینمایی است که بر پیرنگ، شخصیت، زمان، مکان و درون‌مایهٔ اغلب فیلم‌های کلاسیک سایه انداخته است. برای نمونه در بیشتر فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی یک الگوی متعارف برای طرح و شخصیت‌پردازی وجود دارد مانند اینکه شخصیت اصلی باید در پردهٔ اول معرفی شود و در همان دقایق نخستین باید ماجرایی جذاب و مهیج، توجه بیننده را به خود جلب کند. اما این روایت سینمایی زمانی کامل می‌شود که با تمهیدات فنی سینما بیان شود (ر.ک. بوردول و تامسون ۱۵۶)، چنان‌که اولین معارفهٔ تماشاگر فیلم *داش‌آکل* با شخصیت آکل وقتی است که او پس از

---

[1] Creation and Recreation
[2] Creative Interpretation/ Interpretive Creation
[3] Appropriation

ماجراهایی که انتظار مخاطب را برانگیخته است از تاریکی به درون روشنایی می‌آید و با همراهی موسیقی، بهروز وثوقی تمام قد از روبه‌رو ظاهر می‌شود و...

**۱.۷ ساختار بیرونی یا ساختار سه پرده‌ای در هنجارهای فیلم کلاسیک**

طبق هنجارهای فیلمنامه و فیلم کلاسیک، شروع و میان و پایان داستان کارکردهای مشخصی دارد. در بیشتر اقتباس‌های اولیه، اگر داستان ادبی این کارکردها را در اختیار کارگردان بگذارد، فیلم در موضوع داستانی و روابط منطقی رویدادها به کتاب وفادار است و خلاقیت‌های سینمایی در زمینه‌های دیگری بروز و ظهور دارد مانند گسترش طرح یا بیان تصویری. به‌طور خلاصه کتاب‌های راهنمای فیلمنامه‌نویسی ساختار بیرونی فیلمنامه را براساس زمان‌بندی رویدادها و نقش ویژه‌ای که ماجراها باید در زمان مشخص خود ایفا کنند به شکل زیر فهرست کرده‌اند:

در تبدیل یک متن ادبی به فیلمنامه، اولین حوزه‌ای که فیلمنامه‌نویسِ اقتباس‌کننده آن را بررسی می‌کند چارچوب کلی اثر یا ترکیب‌بندی وقایع علی و معلولی است؛ و توجه به حذف و اضافه‌های اولیه تا فیلمنامه‌ای حدود صد و ده ـ بیست صفحه (معادل یک فیلم بلند داستانی) نوشته شود. در مرحلهٔ بعد باید اندیشه و روش پنهانی را که رابطهٔ اجزای اثر را با یکدیگر و با کل شکل می‌دهد شناخت و آن را با قواعد فیلمنامه تطبیق داد. این دو حوزه را می‌توان به ساختار بیرونی و درونی تعبیر کرد.

در ساختار بیرونی، پیرنگ فیلمنامه با ساختار سه پرده‌ای مشتمل بر بخش‌های آغازین و میانی و پایانی تعریف می‌شود که کارکردهای مشخصی دارد و در طول تاریخ فیلم‌سازی و فیلمنامه‌نویسی به هنجار تبدیل شده است، و در ساختار درونی، روایت از الگوهایی تبعیت می‌کند که باعث جذب تماشاگر است مانند روش خاص تقدم و تأخر رویدادها که باعث اطلاع‌رسانی دراماتیک دربارهٔ ماجراهای داستان می‌شود و دلهره و پیش‌بینی مخاطب را تحریک می‌کند؛ یا شیوه‌های خاص شخصیت‌پردازی که با کنش‌های داستانی، چهره‌پردازی‌های سینمایی یا انتخاب بازیگر و تجربهٔ تماشاگر از بازی‌های قبلی او در ارتباط است یا پردازش گفت‌وگوهای شنیداری ـ دیداری سینما و مانند آن.

مطابق هنجارهای سینمای کلاسیک و ساختار دراماتیک فیلمنامه، در پردهٔ اول فیلم، مخاطب با شخصیت‌های اصلی داستان آشنا می‌شود و دربارهٔ آنها اطلاعاتی به دست می‌آورد؛ همچنین فضای کلی داستان را می‌شناسد و به‌تدریج ـ یا گاهی اوقات با سرعتی بیشتر ـ با کلیت داستان آشنا می‌شود. «پردهٔ اول یا همان موومان، افتتاحیهٔ معمولاً ۲۵ درصد از قصه را شامل می‌شود و در یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای، نقطهٔ اوج پردهٔ اول بین دقایق بیست تا سی روی می‌دهد» (مک کی ١٤٦). زمان‌بندی معمول ابتدای فیلمنامه‌ها به این شکل مشخص شده است:[1]

ده دقیقهٔ اول: معرفی شخصیت اصلی، پی‌ریزی مسئلهٔ داستان، پی‌ریزی شرایط پیرامون ماجرا.
ده دقیقهٔ دوم: تمرکز بر شخصیت اصلی.
ده دقیقهٔ سوم: معرفی نقطهٔ عطف اول یعنی رویدادی که داستان را از یک مرحله به مرحلهٔ بعد می‌برد.

در پردهٔ دوم ماجراها گسترش می‌یابند و عمده‌ترین حوادث داستانی رخ می‌دهند که بر کشمکش مبتنی‌اند و زمینه را برای رسیدن به پایان منطقی داستان شکل می‌دهند. این قسمت که طولانی‌تر از دو بخش یا پردهٔ دیگر است جان‌مایهٔ داستان را در خود دارد. این بخش جولانگاه تقابل‌ها و کشمکش میان شخصیت اصلی با موانع دیگر است: پس از آشنایی مخاطب با شخصیت اصلی، مسئلهٔ اصلی و تا حدی مسائل پیرامونی، شخصیت‌ها و طرح‌های فرعی ظاهر می‌شوند؛ کنش و واکنش شخصیت‌ها جدی می‌شود؛ پیچیدگی‌های جدید پیش می‌آید؛ تنش دراماتیک افزایش پیدا می‌کند و ماجرا به مرحلهٔ بحرانی می‌رسد. زمان‌بندی معمول کارکردهای خطوط داستانی در بخش میانی به این شکل است:

---

[1] برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: آرمر، آلن. *فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*. ترجمهٔ عباس اکبری. ۲ جلد. تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۵؛ برمن، رابرت. *روند فیلمنامه‌نویسی*. ترجمهٔ عباس اکبری. چاپ دوم. تهران: برگ، ١٣٧٦؛ سیگر، لیندا. *فیلمنامهٔ اقتباسی*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نقش نگار، ۱۳۸۰؛ فیلد، سید. *چگونه فیلمنامه بنویسیم*. ترجمهٔ عباس اکبری و مسعود مدنی. تهران: ساقی، ۱۳۷۸؛ ویل، یوجین. *فن سناریونویسی*. ترجمهٔ پرویز دوایی. تهران: نقش جهان، ١٣٦٥.

ـ سی دقیقهٔ اول شامل دو بخش حدوداً ۱۵ دقیقه/ صفحه‌ای است: ۱۵ دقیقهٔ اول (دقیقهٔ ۳۰ تا ٤٥): آغاز برخوردها و موانع یا یک نقطهٔ عطف، و ۱۵ دقیقهٔ دوم (دقیقهٔ ٤٥ تا٦٠): برخوردها پیش می‌رود و تکامل می‌یابد تا نقطهٔ عطف میانی فیلم.

ـ سی دقیقهٔ دوم نیز شامل دو بخش ۱۵ دقیقه/ صفحه‌ای است: ۱۵ دقیقهٔ اول (دقیقهٔ ٦٠ تا ۷۵): برخوردها ادامه دارد تا رسیدن به یک نقطهٔ عطف و ۱۵ دقیقهٔ دوم (دقیقهٔ ۷۵ تا۹۰): برخوردها ادامه دارد تا رسیدن به نقطهٔ عطف میانی.

بخش پایانی کوتاه‌ترین و مهیج‌ترین بخش است که بعد از نقطهٔ عطف دوم فیلم آغاز می‌شود و بر گره‌گشایی متمرکز است. بعد از ۹۰ دقیقه که اطلاعات مخاطب کامل شده است شخصیت باید اقدام نهایی را انجام دهد. نقطهٔ اوج داستان باید جذاب باشد و بلافاصله گره‌گشایی رخ دهد. زمان‌بندی معمول بخش پایانی فیلمنامه به این شکل است:

صفحه/ دقیقهٔ ۹۰ تا ۱۰۵: ادامهٔ ماجرا.
صفحه/ دقیقه ۱۰۵ تا ۱۱۵: نقطهٔ اوج.
صفحه/ دقیقهٔ: ۱۱۵ تا۱۲۰: گره‌گشایی و پایان داستان.

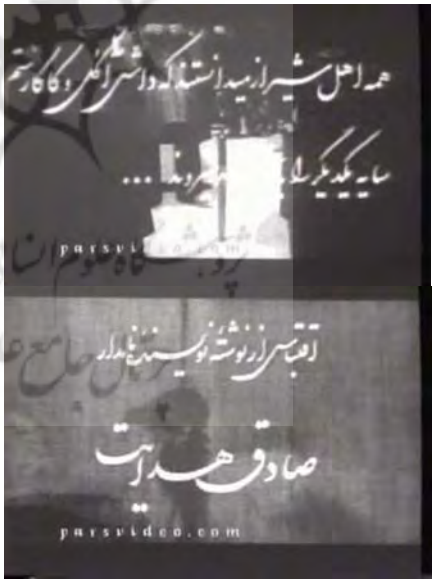
در ادامه، هر بخش از فیلم، با نگاهی به تغییرات روایی ـ سبکیِ اعمال‌شده در داستان هدایت بررسی می‌شود.

**۲.۷ بررسی رویدادهای سه بخش آغازین، میانی و پایانی فیلم در مقایسه با کتاب**

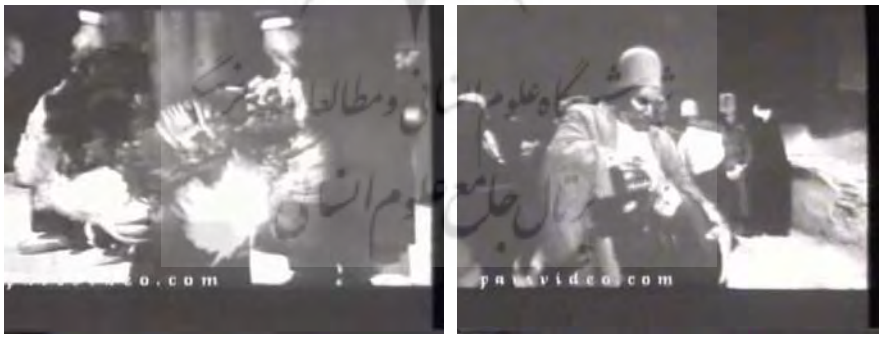
در فیلم *داش‌آکل* روند شکل‌گیری ماجرا در ابتدای داستان، گسترش پیرنگ و پی‌ریزی کشمکش‌های میان داستان، و رساندن رویدادها به نقطهٔ اوج و فرجام داستان به‌گونه‌ای است که می‌توان ساختمان اثر را براساس قواعد ساختار سنتی فیلم تعریف کرد. اگر ابتدای فیلم را براساس زمان‌بندی سه قسمت ده دقیقه‌ای با کتاب مقایسه کنیم این نتایج دریافتنی است:

### ۱.۲.۷ قسمت آغازین فیلم و کتاب

در بخشِ نخستِ قسمت آغازین یا پردهٔ اول، فیلم دارای براعت استهلال سینمایی است و این را از فرم روایی ـ سبکی ابتدای فیلم درک می‌کنیم. در تیتراژ فیلم، همزمان با نمایش نام‌های بازیگران و سایر عوامل فیلم، سایهٔ دو نفر که با هم در حال جنگیدن‌اند پخش می‌شود و اطلاعات محدودی از درون‌مایهٔ اصلی فیلم به مخاطب ارائه می‌شود. علاوه بر اینکه به اقتباسی بودن فیلم در تیتراژ تصریح می‌شود نوشته‌ای از *داش‌آکل* صادق هدایت در پی می‌آید که سه نقطهٔ آخرِ جمله به مخاطب می‌گوید آنچه در پی می‌بیند ادامهٔ ماجرای کتاب است: «همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که داش‌آکل و کاکا رستم سایهٔ یکدیگر را با تیر می‌زدند». نشانهٔ تصویری و نوشتاری، هر دو جنبهٔ اقتباسی بودن فیلم و پای‌بندی کارگردان را به خط اصلی قصه نشان می‌دهد؛ یعنی کشمکش میان قهرمان و ضد قهرمان. همچنین نشانهٔ صوتی یعنی موسیقی با ریتم حماسی، جان‌مایهٔ فیلم را که نبرد و جنگ میان دو تن با دو سویهٔ ارزشی است افشا می‌کند.



در پردهٔ اول که حدود بیست و پنج درصد از کل قصه است شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، مخاطب با فضای کلی داستان آشنا می‌شود و برخی شخصیت‌های فرعی هم معرفی می‌گردند. در فیلم *داش‌آکل* نیز در زمانی حدود بیست دقیقه، تماشاگر این ماجراها را تعقیب می‌کند: کاکا رستم با رجزخوانی میان هوادارانش و در حضور مردم کوچه و بازار معرفی می‌شود و تقابل او با داش آکل در رویارویی‌اش با مردم و جانبداری مردم از داش‌آکل در گفت‌وگوها و کنش‌هایی آشکار می‌گردد. زنی، وجود داش‌آکل را به رخ کاکا رستم می‌کشاند و کودک زن به صورت کاکا رستم آب دهان می‌اندازد. کاکا برای تنبیه بچه به زور به او شراب می‌خوراند و روی دست و بالای سرش می‌چرخاند تا مادرش را عذاب دهد. واکنش کاکا رستم در خوراندن مشروب به کودک و گرداندن او روی سرش، شخصیت منفی او را تثبیت می‌کند و زمینه را برای دادخواهی مردم کوچه و بازار از داش‌آکل فراهم می‌سازد. اما این تمهیدات روایی در کنار تمهیدات سبکی دیگر، هدف کارگردان را محقق می‌کند. برای مثال گردش دوربین از دید پسربچه‌ای که روی سر کاکا می‌چرخد و تدوین دو نمای تقلای مادر برای رهانیدن کودک و پرپر زدن دو مرغ در دست یکی از اطرافیان کاکا رستم در دقیقهٔ ۴:۳۸ به این ماجرای فرعی اوج می‌دهد.



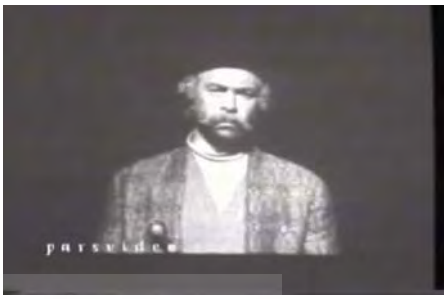
در دقیقهٔ ۵ شخصیت اصلی توسط بچه معرفی می‌شود و با این مقدمه، بیننده که منتظر ظهور منجی فیلم است داش‌آکل را می‌بیند که از دل تاریکی بیرون می‌آید. حالت

جلو آمدن بازیگر نقش آکل با گام‌های محکم و بلند آکل و در مقابل عقب عقب رفتن کاکا با ترس و جاخوردگی، و نیز استفاده از تاریکی و نور در ظهور داش‌آکل، با شگردی سینمایی شخصیت اصلی و ضد قهرمان را معرفی می‌کند. داش‌آکل می‌رسد و با خطاب قرار دادن کاکا رستم با صفت «بی‌غیرت» و گفتن این جمله که «سر چارسوق جای جنگیدن با بچه‌ها و پیرزن‌ها نیست»، شخصیت خود را به‌عنوان قهرمان داستان معرفی می‌کند.

در همین نمونه، تفسیر خلاقانه و سینمایی کیمیایی از اثر هدایت قابل مشاهده است. تقابل اصلی لوطی و لات/ آکل و کاکا هم در اضافه کردن ماجراهایی به داستان مکتوب اتفاق می‌افتد هم در نشانه‌های خاص سینمایی، مانند تقابل نوع گفتار دو شخصیت، تقابل خنده‌ها و رجزخوانی‌های کاکا با سکوت آکل، رویارویی عینی اطرافیان کاکا با مردم حامی آکل در یک موقعیت مکانی معین، تدوین بلاغی (تشبیه) مادر کودک گرفتار در دست کاکا با مرغ‌های اسیر در دست آدم‌های او، تدوین نگاه بچه به دوردست به تصویر *داش‌آکل* که از تاریکی به روشنایی می‌آید، گردش دوربین که از نگاه گیج پسربچه آدم‌ها را نشان می‌دهد، ضرباهنگ تند فصل آغازین که نتیجهٔ جابه‌جایی سریع نماهاست و هیجان صحنه را افزایش می‌دهد و...

در دقیقهٔ ۵:۲۵ روایت فیلم بر خصوصیات و روحیهٔ پهلوانی و غیرت شخصیت اصلی متمرکز می‌شود و او را با شخصیت ضد قهرمان رودررو قرار می‌دهد و به عبارت دقیق، پی‌ریزی داستان انجام می‌پذیرد. در ادامه، دقیقهٔ ٦:۰۲ آغاز درگیری میان دو شخصیت نشان داده می‌شود که جان‌مایهٔ داستان را کامل بیان می‌کند. تقابل و کشمکش، ابتدا در گفت‌وگوست و بعد در زورآزمایی و درگیری داش‌آکل و کاکا رستم گسترش می‌یابد و در انتها کاکا مغلوب می‌شود و داش‌آکل درحالی‌که پایش را روی سینهٔ کاکا رستم گذاشته و لبهٔ قمه‌اش را به گلوی او فشار داده، می‌گوید: «من سگ نمی‌کشم اما اگه یه دفعه دیگه مردم رو آزار بدی، سرخاب به لپات می‌مالم. پاشو گم شو. مثل میمون تو این شهر می‌رقصونمت». کاکا رستم جواب می‌دهد: «بازم همدیگه رو می‌بینیم آکل، اون وقت پوزه‌ت رو به خاک می‌مالم» و به این ترتیب خط اصلی قصه که تقابل داش‌آکل و کاکا رستم، به‌عنوان قهرمان و ضد قهرمان است مشخص می‌شود. اما تصویر

قهرمان و ضد قهرمان در مرکز تصویری از بنای قوسی و عقب کشیدن دوربین، پایان‌بندی سینمایی بر این ماجرای اولیه است.



حدود پانزده دقیقه از فیلم می‌گذرد که رویداد جدیدی شکل می‌گیرد؛ رویدادی که نخستین نقطهٔ عطف داستان به شمار می‌آید و با تغییر جهت موضوع فیلم همراه است: حاج صمد درحال جان دادن است و درحالی‌که در خانه‌اش مراسم روضه‌خوانی برپاست داش‌آکل را به بالین خود می‌خواند و قبل از مرگ از او می‌خواهد وکیل وصیّ او باشد.

در بخشِ دوم قسمت آغازین، تمرکز پیرنگ بر شخصیت اصلی است و این تمرکز با مغلوب شدن کاکا رستم نمایش داده می‌شود. در دقیقهٔ ۹:۳۳ با معرفی شخصیت ضد قهرمان و از طریق تقابل، محبوبیت داش‌آکل برجسته می‌شود. مردم‌آزاری کاکا رستم در کنش‌هایی مثل پرت کردن استکان چای و تمسخر شاگرد قهوه‌چی و تکرار این کنش پردازش می‌شود. نمایش مکرر یک کنش در مقایسه با کتاب، تمهیدی سینمایی است. به عبارتی تکرار یک بن‌مایه به آن ماهیتی تمثیلی می‌دهد و مخاطب متقاعد می‌شود که این شخصیت، منفی است و باید جانب داش‌آکل را گرفت. همچنین توان سینما در بخش‌های دیداری و شنیداری نشانه‌های دیگری را به این صحنه اضافه کرده است. در دقیقهٔ ۱۲:۴۵ صدای غژغژ دستمال شاگرد قهوه‌چی و حرکت محکم دستش که استکان‌ها را پاک می‌کند و همچنین نوع نگاه و اخمی‌اش، عصبانیت او را از حرکات و حرف‌های کاکا بهتر نشان می‌دهد. با این تثبیت معنایی، در دقیقهٔ ۱۱:۱۲ آکل وارد قهوه‌خانه می‌شود و همه‌چیز بر او متمرکز می‌گردد. حرکت دوربین، همساز با جنبهٔ

ارزشی آکل، او را از پایین به بالا نشان می‌دهد و ابّهت کلاسیک او را تأمین می‌کند. حملهٔ آکل به کاکا و مقهور کردن او باعث شادی شاگرد قهوه‌چی می‌شود که بخشی از تجسم نمایشی این صحنه در دقیقهٔ ۱۳:۰٦ با الهام‌گیری از کتاب پرداخت شده است: «شاگرد قهوه‌چی که با رنگ تاسیده پیرهن یخه حسنی، شبکلاه و شلوار دبیت دستش را روی دلش گذاشته بود و از زور خنده پیچ و تاب می‌خورد و بیشتر سایرین به خندهٔ او می‌خندیدند.»

در دقیقه‌های ۱۲ تا ١٤ کشمکش لفظی میان کاکا رستم و آکل کشمکش داستانی را تقویت می‌کند و در دقیقهٔ ١٤:٥٠ پیشکار حاج صمد با رساندن پیام حاجی به آکل، پایهٔ نخستین نقطهٔ عطف داستان فیلم را می‌گذارد.

در بخشِ سوم قسمت آغازین و در دقیقهٔ ۱۷:۲۵ حاج صمد که درحال جان دادن است و به‌سختی حرف می‌زند به آکل می‌گوید بعد از من تو وکیل و وصی من هستی و همه را به تو می‌سپارم؛ و این ماجرا نخستین نقطهٔ عطف است. در این فصل، سکوت صحنه، عنصری سبکی است که وقفهٔ روایی بین این بخش و بخش بعد را تقویت می‌کند.

**۲.۲.۷ قسمت میانی فیلم و کتاب**

در پردهٔ دوم و بخش میانی فیلم، وقایع جدید شکل می‌گیرد، کشمکش‌ها بیشتر می‌شود و شخصیت اصلی با مقاومت در برابر موانع و با تصمیمات جدید خود، داستان را متمرکز می‌کند. کنش‌های داش‌آکل بعد از پذیرش مسئولیت وکیل وصی حاج صمد

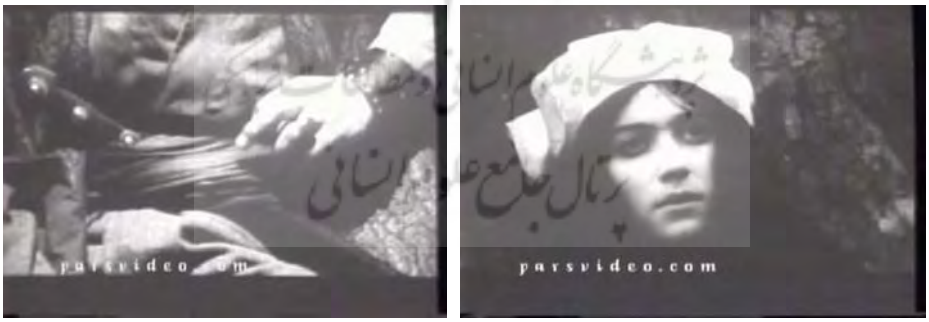
بودن، جهت دیگری پیدا می‌کند و خطّ دیگری کنار خط اصلی داستان جریان می‌یابد؛ یعنی عشق آکل به دختر حاج صمد در کنار کشمکش داش‌آکل با کاکا رستم.

در بخشِ اول قسمت میانی فیلم، فضاسازی خانهٔ حاج صمد در نخستین حضور آکل، مطابق کتاب و با الهام از هدایت پردازش شده است: «هنگامی که داش‌آکل وارد بیرونی حاجی صمد شد، ختم را ورچیده بودند، فقط چند نفر قاری و جزوه‌کش سر پول کشمکش داشتند. بعد از اینکه چند دقیقه دم حوض معطل شد او را وارد اطاق بزرگی کردند که ارسی‌های آن رو به بیرونی باز بود. خانم آمد پشت پرده و پس از سلام و تعارف معمولی داش‌آکل روی تشک نشست.» اما نمایش این فضاها در فیلم به کوتاهی سه سطر مذکور نیست. کوتاهی داستان هدایت برشی از زندگی و جهانِ آکل را نشان می‌دهد و بیننده را به تفسیر و تأمل در این نمونهٔ کوتاه وامی‌دارد. درحالی‌که در فیلم کیمیایی مکان، عنصری است که به خودش ارجاع می‌دهد و معنادار است. به عبارتی کارگردان از حالات و اثرات نهفته در مکان داستان، بهره‌برداری می‌کند تا به معنای مورد نظر خود برسد. در بیان سینمایی انتخاب مکان بر وقایع داستانی اثر می‌گذارد و بی‌توجهی به خصوصیات جزئی آن از تأثیر وقایع می‌کاهد. اگر فیلم‌ساز از حالات و اثرات نهفته در مکان بهره‌برداری کند صحنه، واقع‌گرایی بیشتری دارد؛ خصوصیاتی مانند نوع مکان (اداره ـ منزل)، حالت مکان (دلهره‌آور ـ شلوغ)، کاربرد مکان (محل ضیافت ـ محل کار)، منحصربه‌فرد بودن مکان (قصری در بیابان) و ارتباط مکان با شخصیت (اتاق اصلی شخصیت). تفاوت پردازش مکانی در تصویر سینمایی و توصیف ادبی در دقیقهٔ ۲۱:۳۷ هم دیده می‌شود. صدای قارقار کلاغ‌ها و قرائت قرآن و همچنین نمایش درشکه‌های متعدد و افراد سیاهپوش، احساسِ بودن در فضای قبرستان را منتقل می‌کند.

چنان‌که گفته شد، این قسمت که طولانی‌تر از دو بخش دیگر داستان است درون‌مایهٔ اصلی داستان را پرورش می‌دهد و مطابق هنجارهای فیلمنامهٔ کلاسیک، خود دارای سه نقطهٔ عطف است که حدود پانزده صفحه یک بار (پانزده دقیقه در فیلم) رخ می‌دهد و داستان را تکامل می‌بخشد. برای مثال در دقیقهٔ ۲۳:۲۰ و در صحنهٔ مراسم تدفین حاج صمد، مرجان دختر او از هوش می‌رود و داش‌آکل به قصد آب زدن به

صورت او روبندش را کنار می‌زند. رویارویی با صورت و نگاه مرجان در نمای درشت، این پیش‌بینی را در مخاطب تقویت می‌کند که داستان وارد مرحلهٔ تازه‌ای مـی‌شـود. در این صحنه صدای راوی کتاب شنیده نمی‌شود که می‌گوید: آیا این دختر خوشگل بـود؟ شاید...: «بعد همین‌طور که سرش را برگردانید، از لای پـردهٔ دیگـر دختـری را بـا چهـرهٔ برافروخته و چشم‌های گیرندهٔ سیاه دید. یک دقیقه نکشید کـه در چشـم‌هـای یکـدیگر نگاه کردند ولی آن دختر مثل اینکه خجالت کشید، پرده را انداخت و عقـب رفـت. آیـا این دختر خوشگل بود؟ شاید، ولی در هر صورت چشم‌های گیرندهٔ او کار خـودش را کرد و حال داش‌آکل را دگرگون نمود. او سر را پایین انداخت و سرخ شد. ایـن دختـر مرجان، دختر حاجی صمد بود که از کنجکاوی آمده بـود داش سرشـناش شـهر و قـیّم خودشان را ببیند.»

یکی از شگردهای سینمایی که هویت مستقل فیلم از کتاب را نشان می‌دهد تـدوین تقابل‌هاست. صحنهٔ رویارویی آکل و دختر حاج صمد در قبرستان بـا صـورت مبهـوت داش‌آکل و برداشتن دستمال مرجان و پنهان کردن آن در پر شال پایان مـی‌پـذیرد و بـه صحنهٔ میخانه برش می‌خورد. تقابل صحنه‌ها با تدوین محقق می‌شود و نمونه‌های مشابه آن در فیلم، تقویت‌کنندهٔ معناسازی این سبک است؛ یعنی درون‌مایه با تکرار یک عنصر سبکی ـ روایی محقق می‌شود.




بخشِ دوم قسمت میانی فیلم با ماجرای شرابخانه آغاز می‌شود که رویـدادی فرعـی است و با استمداد از شخصیت‌های فرعی و کنش‌های آنان درونیات شخصیت اصلی را آشکار می‌کند و کشمکش او را با خود نشان می‌دهـد. در دقیقـهٔ ۲۶:۳۴ اقـدس معرفـی

می‌شود؛ رقاصه‌ای که مریض و تب‌دار است با زور و تهدیدِ یکی از لات‌های شهر به حیاط می‌آید اما به داش‌آکل روی خوش نشان می‌دهد. مرد با اقدس درگیر می‌شود و برای بریدن گیس او قمه می‌کشد. داش‌آکل همان خصوصیاتی را که در تقابل با کاکا رستم از خود نشان داده تثبیت می‌کند و با شنیدن این طعنه که: «یه هفته‌س که حوصله نداری لوطی! آدم وقتی خودش رو انداخت تو دفتر دستک یه پولدار، دیگه براش حال و حوصله نیم‌مونه»، به صورت مرد سیلی می‌زند و دوباره به خط اصلی داستان اشاره می‌شود؛ لوطی می‌گوید: «یه پیغوم برات دارم پهلوون. کاکا رستم می‌گفت: چند شبه چشم به راهم تا داش‌آکل بیاد زیر چارسوق ببرمش مکتب. می‌گفتک یارو تردسیده. چی بهش بگم؟» اتفاق قهوه‌خانه تکرار می‌شود، آکل لوطی را بیرون می‌کند و شرابخانه‌دار و رقاصه شادی خود را بروز می‌دهند. یکی از تفاوت‌های بارز سینمایی و ادبی در این صحنه، پردازش گفت‌وگوست.

گفت‌وگوی سینمایی قواعدی دارد، زیرا برخلاف گفت‌وگوی داستانی که فقط خوانده می‌شود، شنیده و دیده می‌شود و باید رابطه برقرار کند. توانایی برقراری این ارتباط به ویژگی‌هایی وابسته است. برای مثال گفت‌وگوی دراماتیک باید هم افکار و عواطف شخصیت‌ها را برآورده کند هم دربارهٔ شخصیت‌های دیگر یا ماجراهای داستان اطلاعاتی به مخاطب بدهد هم شخصیتی را به کنشی وادار کند و به‌دنبال آن ماجرایی جدید خلق کند. همچنین گفت‌وگوی نمایشی باید ساده، کوتاه، فشرده و متمرکز باشد و بر نشانه‌های بصری غالب نباشد. معمولاً در نوشتن گفت‌وگوی دراماتیک، بینندهٔ عام را لحاظ می‌کنند که استعاره‌های پیچیده را درک نمی‌کند اما از کنایه‌گویی‌های قابل فهم لذت می‌برد. گفت‌وگوی خوب سینمایی برای اینکه تماشاگر را خسته نکند باید میان شخصیت‌ها رفت‌وآمد کند و پویا باشد. گفت‌وگوی دراماتیک باید به گفت‌وگوی واقعی شبیه باشد و سازگاری با موقعیت و شخصیت را رعایت کند. در نهایت، کشمکش به‌عنوان اساس درام، باید در گفت‌وگو هم ارائه شود (حیاتی الف ۱۷۶– ۲۱۵). اگر گفت‌وگوهای داستان هدایت را به این ویژگی‌ها عرضه کنیم درمی‌یابیم پردازش گفت‌وگو در داستان مکتوب «داش‌آکل» از ظرفیت‌های نمایشی برخوردار است. به همین دلیل، ساختار و بافت گفت‌وگوهای کتاب در فیلم حفظ شده است. زبان کاکا

علاوه بر اینکه ناتوانی شخصیت او را القا می‌کند واقع‌گرا و نیز برای شنیدن جذاب است. کنایه‌های تحقیرآمیز، تنش دراماتیک و چالش میان آکل و کاکا را شدت می‌دهد. در مثالی دیگر، در صحنهٔ قهوه‌خانه، وقتی کاکا به آزار و اذیت شاگرد قهوه‌چی می‌پردازد و به اسم پرنده‌ها زیر استکان‌ها می‌زند، آخرین استکانی که پرتاب می‌کند جلوی پای داش‌آکل زمین می‌افتد و این جمله از پیرمردی شنیده می‌شود: «حالا ببینیم مرد کیه!». داش‌آکل مشغول خوردن چای می‌شود و کاکا رستم مشغول رجزخوانی: «امشب باز چارسوق رو می‌بندم. شنفتی که؟! به کاسبا و نمازخونا و زنا و بچه‌ها کاری ندارم. را واسه ه ه ه همه بازه، الا نامردا. هیچ عنتر لوطی‌نمایی رو نمی‌ذارم اَ دستم سالم در رِ. اروا شکم اونایی که قپی میان اگه لوطی‌ان، امشب میان سر چارسو.» داش‌آکل جوابَ می‌دهد: «مث اینکه مردت خونه نبوده که زدی بیرون! امروز بزک نکرده حرف می‌زنی؟!»

کشمکش بعدی، درونی است و به خط داستانی عشق برمی‌گردد. در دقیقهٔ ۳۵:۲۵ اقدس از داش‌آکل دلجویی می‌کند و با این جمله که «مادرم می‌گفت: وقتی یه مرد غم داره، یه کوه درد داره»، چالش‌های درونی داش‌آکل فاش‌تر می‌شود؛ و او این جمله را چند بار در فیلم تکرار می‌کند. کنش بعد باز هم کشمکش را شدت می‌دهد: با تغییر موسیقی، اقدس رقص دیگری را از سر می‌گیرد تا دل داش‌آکل را شاد کند. سکون و بی‌حرکتی، باده‌نوشی و نگاه مبهوت داش‌آکل از تقابل اقدسِ همیشه در دسترس با مرجان دست‌نیافتنی حکایت می‌کند. این تقابل و دوراهی باز هم اوج می‌گیرد؛ وقتی آکل می‌خواهد شرابخانه را ترک کند اقدس از او طلب کامرانی می‌کند و آکل پرهیز می‌کند و محل را ترک می‌گوید.

خط داستانی عشق با تمرکز بر کشمکش درونی شخصیت گسترش می‌یابد: در دقیقه‌های ٢٤ تا ٢٦، داش‌آکل مست و تنها در کوچه‌های شهر بر سکویی می‌نشیند و دستمال مرجان را از پر شال بیرون می‌آورد. حرکت نمادین چند زندانی در زنجیر، بیان تشبیهیِ دلِ دربندِ آکل را تقویت می‌کند. در این صحنه میزانسن کارکردی بلاغی دارد و گرفتاریِ عشق به افرادِ در زنجیر تشبیه شده است. کیمیایی تشبیه این صحنه را برابری برای شعر داستان هدایت دانسته است:

به شب‌نشینی زندانیان برم حسرت — که نقل مجلسشان دانه‌های زنجیر است
دلم دیوانه شد ای عاقلان آرید زنجیری — که نبود چارهٔ دیوانه جز زنجیر، تدبیری

داش‌آکل به خانه می‌رود و نمایش تنهایی او در خانه با نمایی باز از زاویهٔ بالا، برجسته می‌شود. این نما معادل بخشی از داستان است که به‌راحتی به تصویر تبدیل نمی‌شود یا دست کم در این فیلم تبدیل نشده است، چون تفسیر راوی داستان و انتخاب واژه‌ها و جمله‌هایی که نویسنده را فاش می‌کند منحصر به متن مکتوب است: «ولی نصف شب، آن وقتی که شهر شیراز با کوچه‌های پر پیچ و خم، باغ‌های دلگشا و شراب‌های ارغوانی‌اش به خواب می‌رفت، آن وقتی که ستاره‌ها آرام و مرموز بالای آسمان تیرگون به هم چشمک می‌زدند، آن وقتی که مرجان با گونه‌های گلگونش در رختخواب آهسته نفس می‌کشید و گذارش روزانه از جلوی چشمش می‌گذشت، همان وقت بود که داش‌آکلِ حقیقی، داش‌آکلِ طبیعی، با تمام احساسات و هوی و هوس، بدون روبایستی از تو قشری که آداب و رسوم جامعه به دور او بسته بود، از توی افکاری که از بچگی به او تلقین شده بود بیرون می‌آمد و آزادانه مرجان را تنگ در آغوش می‌کشید.»

دلبری مرجان و دلدادگی آکل با نمودهای داستانی دیگر تشدید می‌شود. آکل برای رتق و فتق امور به خانهٔ حاج صمد می‌آید. اذان ظهر پخش می‌شود و مرجان برای داش‌آکل جانماز و سجاده می‌آورد. تقابل مذهب خانوادهٔ حاج صمد و ماجرای شرابخانه که داستان فیلم آن را پشت سر گذاشته، پیچیدگی عشق را بیشتر می‌کند. اقامهٔ

نماز و خوردن ناهار در خانهٔ حاج صمد رویدادی به‌ظاهر فرعی است که با اطناب آن، تأکید و تمرکز داستان بر نقش ماجرای عاشقانه مشخص می‌شود.

وقتی پردهٔ دوم و بخش میانی فیلم به نیمه می‌رسد، در داستان فیلم یک تغییر کلی و بنیادین ایجاد می‌شود. از دقیقهٔ ۵۰ تا۶۰، تغییر شخصیت داش‌آکل پردازش می‌شود. نخست، داستان به خط اصلی بازمی‌گردد؛ حضور کاکا رستم در قهوه‌خانه با رجزخوانی در میان طرفداران و تحقیر و تمسخر آکل در غیاب او همراه است و موضوع طعنه‌های کاکا، عشق داش آکل به مرجان است. غیبت داش آکل در قهوه‌خانه به حضور او در شرابخانه پیوند می‌خورد و شخصیت مست و منفعل او برخلاف همیشه به درگیری و قمه‌کشی لوطی‌های شهر بی‌توجه است، تا جایی که از کنار لوطی‌هایی که مثل جنازه کف حیاط افتاده‌اند با بی‌اعتنایی و بی‌تفاوتی می‌گذرد و محل را ترک می‌کند. این شخصیتِ تغییریافته با یک نقطهٔ عطف به سرنوشت پایانی خود نزدیک می‌شود.

در بخشِ سوم قسمت میانی و در دقیقهٔ ۵۳:۱۵، مادر مرجان از آکل می‌خواهد تا دربارهٔ خواستگاری که برای مرجان پیدا شده راهنمایی‌اش کند و نظرش را بگوید. تفاوت‌های کتاب و فیلم در این بخش هم روایی است هم سبکی.

در فضاسازی دقیقهٔ ۵٤:۵۸، صدای هیاهوی افراد خانه، تصویر سیب‌ها و میوه‌های بسیاری که در آب حوض ریخته می‌شود و نیز دیدن جمعیتی در حیاط خانهٔ حاج صمد و از همه مهم‌تر وجود آکل در میان مقدمات جشن عروسی مرجان، جمع نشانه‌هایی دیداری ـ شنیداری است که رسانهٔ کتاب نمی‌تواند آن را تصویر کند، اما عباراتی مانند برای مرجان شوهر پیدا شد، آن‌هم چه شوهری... نوعی برانگیختن کنجکاوی مخاطب با کلمات است که رسانهٔ سینما به آن دسترسی ندارد: «برای مرجان شوهر پیدا شد، آن‌هم چه شوهری که هم پیرتر و هم بدگل‌تر از داش‌آکل بود. از این واقعه خم به ابروی داش‌آکل نیامد بلکه برعکس با نهایت خونسردی مشغول تهیهٔ جهاز شد و برای شب عقدکنان جشن شایانی آماده کرد. زن و بچهٔ حاجی را دوباره به خانهٔ شخصی خودشان برد و اطاق بزرگ ارسی‌دار را برای پذیرایی مهمان‌های مردانه معین کرد. همهٔ کله گنده‌ها، تاجرها و بزرگان شهر شیراز در این جشن دعوت داشتند»؛ معنایی که ـ هدایت با آوردن عبارت خم به ابروی داش‌آکل نیامد بلکه برعکس... ـ با صحنهٔ دقیقهٔ ۱:۰۰:٤۸

در فیلم فرق می‌کند. در این صحنه آکل در شب عروسی به شرابخانه می‌آید تا با نوشیدن شراب غم خود را تسکین دهد و در دقیقهٔ ۱:۰۳:۲٤ آکل مست و از خود بیخود درحال خروج از شرابخانه است که اقدس او را به شاهچراغ قسم می‌دهد که این یک شب را پیش او بماند. مغلوب شدن آکل و احساس ناراحتی او از مفارقت مرجان و نزدیکی با اقدس در تدوین بلاغی صحنه‌های عروسی مرجان با صحنهٔ کامرانی اقدس برآورده می‌شود. این مقهوری و مغلوبی برای داش‌آکل که قهرمان شهر است نقطهٔ عطفی است که فیلم را به بخش دیگری پیش می‌برد.

**۳.۲.۷ قسمت پایانی فیلم و کتاب**

در بخشِ اول و دوم قسمت پایانی و در دقیقهٔ ۱:۰۷:۱٦ آکل درحالی وارد چارسوق می‌شود که کاکا به‌همراه نوچه‌هایش مشغول رجزخوانی‌اند. نقطهٔ اوج داستان از اینجا آغاز می‌شود که مخاطب در هیجان و اضطراب، منتظر گره‌گشایی می‌ماند. در دقیقه‌های بعد، وقتی آکل کلید زورخانه را می‌گیرد مخاطب به ادامهٔ داستان امیدوار می‌شود و در همان نقطهٔ اوج، انتظار دیدن قهرمانی و پیروزی آکل از کاکا را در ذهن خود تقویت می‌کند. صدای طبل و دهل و... که در فضای تعزیه پخش است استرس و دلهرهٔ نبرد میان آکل و کاکا را بیشتر به مخاطب منتقل می‌کند و بیننده در هر لحظه منتظر نتیجه و گره‌گشایی مطلوب ذهن خود است. در دقیقهٔ ۱:۲۰ حیدر به کاکا می‌گوید که آکل آمدنی نیست، برو و به مردم بگو که از تو ترسیده است. کاکا به میان مردم می‌آید و از ترسیدن و نیامدن آکل به میدان خبر می‌دهد. مخاطب همچنان نگران و منتظر است و داستان به گره‌گشایی نزدیک می‌شود.

در بخش سوم قسمت پایانی آکل به میدان می‌آید و گره‌گشایی داستان آغاز می‌شود. در دقیقهٔ ۱:۲٤ نبرد نهایی میان داش‌آکل و کاکا آغاز می‌شود و در دقیقهٔ ۱:۲۸ آکل، کاکا را بر زمین می‌زند و می‌گوید من سگ نمی‌کشم. اما کاکا از پشت خنجر را در کمر آکل فرو می‌کند. آکل هم روی سینه‌اش می‌نشیند و با دستانش او را خفه می‌کند. در دقیقهٔ ۱:۳۳ مرجان قفس طوطی آکل را در دستش گرفته است و از زبان او می‌شنود که

«مرجان عشق تو منو کشت». بیان صریح عشق آکل به مرجان در این بخش پایانی اتفاق می‌افتد.

## ۸. نتیجه‌گیری

نخستین تغییر اعمال‌شده در داستان مکتوب داش‌آکل برای تبدیل به فیلم، گسترش طرح است. رسانهٔ سینما و ساختمان یک فیلم سینمایی مطابق هنجارهای فیلم‌های کلاسیک تاریخ سینما اقتضا می‌کند رویدادهای داستان درحدود صد و بیست صفحه تنظیم شود اما چگونگی گسترش پیرنگ، خوانش کارگردان اقتباس‌کننده را از متن اصلی نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد توسعهٔ تقابل‌ها در عناصر روایی و سبکی، بنیادی‌ترین خلاقیت فیلم‌ساز است که به‌واسطهٔ آن معناسازی کرده است. اعلام وفاداری به خط قصهٔ اصلی در نشانهٔ نوشتاری تیتراژ، کشمکش آکل و کاکا را نقطهٔ شروع قرار داده و همین تقابل را با معادل‌های سینمایی دیگر گسترش داده است، مانند تقابل نور و تاریکی در شخصیت‌پردازی، تقابل گروه حامی آکل (مردم) با گروه کاکا (نوچه) در رویارویی آن‌ها در یک مکان واحد، و تقابل چهره و حرکت بازیگران در استحکام (آکل) و سستی (کاکا). با ظهور خط قصهٔ عشق در کنار خط اصلی داستان، دوگانه‌های روایی و سبکی در این زمینه خلق می‌شوند مانند تقابل مکانی خانهٔ حاج صمد و شرابخانه، تقابل شخصیت‌های مرجان و اقدس و تقابل عروسی مرجان و کامرانی اقدس. نکته این است که همهٔ این تقابل‌ها معنای تقابلی خود را از تأکیدهای سینمایی می‌گیرند مانند استفادهٔ کامل از مکان و چیدمان صحنه در فضاسازی یا استفاده از نور و تاریکی در بیان حالت شخصیت‌ها. نمونهٔ دیگرِ تفسیر خلاقانهٔ کارگردان، تکرارهای روایی و سبکی است که درون‌مایه را نشان می‌دهد و شاید در همین تکرارها، تغییر فرمی که ناگزیر به تغییر معنا می‌رسد قابل مشاهده است. تکرارها هم در سطح تناسب‌هاست هم در سطح تقابل‌ها ـ چنان‌که گفته شد. نفس تکرار تقابل در رویدادهای روایی و پردازش سبکی، بیننده را به پردازش تقابل‌ها به‌عنوان تأکید زیبایی‌شناختی فیلم جلب می‌کند و از آنجا که تقابل‌های خط اصلی قصه کنار تقابل‌های خط داستانی عشق گذاشته می‌شود پیچیدگی شخصیت را عمیق و گره داستانی را شدیدتر می‌کند. اما

تکرار تناسب‌ها بیشتر در بن‌مایه‌ها و نشانه‌های کلامی است. تکرار رفتارهای منفی کاکا با واکنش منفی مردم یا تکرار جملهٔ «وقتی یه مرد غم داره یه کوه درد داره» در شمار شیوه‌های شخصیت‌پردازی کارگردان است که درون‌مایه را نیز القا می‌کند.

## منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی ۷): ۳-۹.

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. *هنر سینما*. ترجمهٔ مفتاح محمدی. ویراستهٔ حسن افشار. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۰.

حسینی، مصطفی. «معرفی و نقد کتاب *نظریه اقتباس*.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی ۷): ۲۱٦-۲۲۳

حیاتی، زهرا. (الف) *مهرویی و مستوری؛ بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین* در سینما. تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۷.

ـــــــــ . (ب) «نقد مطالعات اقتباسی در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران.» فصلنامهٔ *نقد ادبی*. ۲۷ (۱۳۹۳): ٦۹-۹۷.

رماک، هنری. «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. **۲/۳** (پاییز و زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ٦): ٥٤-۷۳.

سبزیان، سعید. «نقد و معرفی کتاب *نظریهٔ نقیضه (آموزه‌هایی از شکل هنری قرن بیست)*.» فصلنامهٔ *نقد ادبی*. ۷ (۱۳۸۷): ۱٤٦-۱۷۱.

قندهاریون، عذراء و انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون من* توکلی.» *ادبیات تطبیقی: فرهنگستان زبان و ادب فارسی*. ۱/٤ (بهار و تابستان ۱۳۹۲، پیاپی ۷): ۱۰-٤۳.

گانینگ، تام. «بینامتنیت سینمای اولیه؛ پیش‌درآمدی بر فانتوماس.» *راهنمایی بر ادبیات و فیلم*. ترجمهٔ داوود طباطبایی عقدایی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۹۱: ۱۸۳–۲۰۵.

مرادی کوچی، شهناز. «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران.» فصلنامهٔ *فارابی*. ٦٤ (۱۳۸۸): ۳۰–۷٦.

معزی مقدم، فریدون. «داش‌آکل هدایت و داش‌آکل کیمیایی.» *نگین*. ۷۹ (۱۳۵۰): ١٤–۱۷.

معیریان، آرش. «اسطوره‌ای شخصی (داش‌آکل).» *نقد سینما*. ۳۵ (۱۳۸۱): ۲۰–۲۲.

مک کی، رابرت. *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چاپ دوم. تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

نجومیان، امیرعلی. «به‌سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی.» فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*. ۳۸/۹ (۱۳۹۱): ۱۱۵–۱۳۵.

نفیسی، حمید. «گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران (بررسی ساختاری فیلم داش‌آکل).» مجلهٔ *ایران‌نامه*. ۳۹ (۱۳۷۱): ۵۳۷–۵۵۲.

نوبخت، محسن. «تحلیل نشانه‌شناختی در داستان داش‌آکل.» مجلهٔ علمی ـ پژوهشی *ادب‌پژوهی*. ۲۲/٦ (۱۳۹۱): ۱۲۵–١٥٤.

نیکولز، بیل. *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

هدایت، صادق. *سه قطره خون*. تهران: جاویدان، ۱۳۱۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی