

## مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی مقایسه داستان «آشغال‌دونی» و فیلم «دایره مینا»

زهرا حیات<sup>۱</sup>

دریافت: ۱۳۹۴/۶/۳؛ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۵

### چکیده

در مطالعات بین‌رشته‌ای سینما و ادبیات، نقد یک فیلم اقتباسی و مقایسه آن با اثر ادبی مبدأ، نوعی نقد تطبیقی به‌شمار می‌آید. از آنجا که در پژوهش‌های ادبی جدید، اتخاذ یک رویکرد و فرضیه مرتبط با آن اساس تحقیق است، در مقاله حاضر داستان «آشغال‌دونی»، نوشته غلامحسین ساعدی با فیلم اقتباسی از آن، «دایره مینا» با نگاه به ادبیات تطبیقی جدید بررسی شده است. هرچند این نظریه‌ها هنوز منسجم و تثبیت شده نیستند، اما ادبیات آن در حال شکل‌گیری است. در مقایسه داستان ساعدی با فیلم مهرجویی، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد: جنبه تمثیلی داستان مکتوب در فیلم اقتباسی، تحت تأثیر پردازش سینمایی طرح قرار گرفته و گاه واقع‌گرایی فیلم بر نمادگرایی داستان ادبی غالب شده است. مهرجویی رویدادها را در گفت‌وگوهای سینمای کلاسیک ساماندهی کرده است تا خواننده را در مدت زمانی مشخص به پی‌گیری ماجراها ترغیب کند. نحوه زمان‌بندی فیلم بر اساس ساختار سه‌پرده‌ای، بیننده را به دنبال کردن ماجراها برمی‌انگیزد و برخلاف داستان آشغال‌دونی، «طرح» بر «ایده» غلبه می‌کند. از آنجا که غلبه طرح یا ایده، هرکدام درون‌مایه‌ای متفاوت خلق می‌کنند، می‌توان گفت همین تغییر ساختاری تاحدی به تغییر معنایی انجامیده است. همچنین تغییر پایان آزاد روایت ساعدی به پایان بسته در روایت فیلم، مانع مشارکت مخاطب در بازسازی سرنوشت داستانی شخصیت اصلی می‌شود.

کلیدواژه: نقد تطبیقی، اقتباس ادبی، ساعدی، مهرجویی، داستان «آشغال‌دونی»، فیلم «دایره مینا».

## ۱. پیشینه تحقیق و بیان مسأله

پیشینه مطالعات بین‌رشته‌ای سینما و ادبیات نشان می‌دهد پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه از دیدگاه‌های متفاوتی قابل دسته‌بندی و تعریف هستند که مجموعه این پژوهش‌ها در مقاله «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» به تفصیل مورد توصیف و نقد قرار گرفته‌اند (حیاتی، ۱۳۹۳: ۹۷-۶۹). در این مقاله، جامعه آماری، دربرگیرنده کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی است که از دهه ۱۳۶۰ تا سال ۱۳۹۱ تألیف شده‌اند. به‌طورکلی دسته‌بندی تحقیقات، یا جایگاه نویسندگان را از نظر گرایش ادبی و سینمایی نشان می‌دهد و یا جایگاه پژوهش را در جریان تاریخی مطالعات ادبیات و سینما مشخص می‌کند. به‌عنوان مثال به این پرسش پاسخ داده شده است که پژوهشگران سینمایی چه تعریفی از اقتباس ارائه کرده‌اند و محققان ادبی چه درکی از رابطه دوسانه دارند؛ یا چه تفاوتی میان اثری که از علاقه فردی پژوهشگر برخاسته و نوشته‌ای که از مسئله‌یابی یک نهاد فرهنگی و علمی برآمده است، وجود دارد. فهرست پژوهش‌های بررسی‌شده در مقاله یادشده، پیشینه این پژوهش نیز به‌شمار می‌آید؛ مانند اقتباس ادبی در سینمای ایران: شهناز مرادی کوچی (۱۳۶۸)؛ اقتباس برای فیلمنامه: محمد خیری (۱۳۶۸)؛ فصلنامه فارابی، ویژه اقتباس (۱۳۸۳)؛ مشت در نمای درشت: سید حسن حسینی (۱۳۷۸)؛ سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه: احمد ضابطی جهرمی (۱۳۷۸)؛ مهربویی و مستوری، بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین در سینما: زهرا حیاتی (۱۳۸۷)؛ از چشم سینما: ایرج کریمی (۱۳۸۷)؛ مجموعه مقالات اولیه هم‌اندیشی ادبیات و سینما (۱۳۸۷)؛ اقتباس در سینما: محمدعلی فرشته حکمت (۱۳۹۰)؛ فردوسی و هنر سینما، بررسی قابلیت‌های شاهنامه فردوسی: سید محسن هاشمی (۱۳۹۰)؛ فصلنامه ادبیات تطبیقی، شماره ۷، ویژه مطالعات بین‌رشته‌ای (۱۳۹۲)؛ تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی: علیرضا پورشبانان (۱۳۹۲)؛ و غیره.

به‌طورکلی، مرور مطالعات ادبی و بازتاب آن در نوشته‌های نیمه نخست دهه ۱۳۹۰ که زمان انجام این پژوهش است، نشان می‌دهد که نظریه‌های ادبی و رویکردهای نقد، بومی نبوده و پژوهشگران ادبی، درحال آزمون مبانی ترجمه‌شده نقد برمتون فارسی هستند. در نقد تطبیقی ادبیات و سینما، نظریه‌ها و روش‌ها نرسیده‌تر به نظر می‌رسند و پیشینه این مطالعات بین‌رشته‌ای در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی با حجم مطالعات ادبی یا نقدهای سینمایی صرف نیز برابری نمی‌کند و قابل مقایسه نیست. با این حال در مقایسه با تحقیق‌های انجام‌شده، این پژوهش مقدمه



و آزمونی برای انجام پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما با اتکا به تعریف‌های جدید در ادبیات تطبیقی است. به‌طور خلاصه، سیر مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما نشان می‌دهد دست‌کم تا پایان دهه ۱۳۸۰، بیشتر تألیفاتی که به مقایسه ادبیات و سینما پرداخته‌اند، چه در حوزه نظر و چه در قلمرو تحلیل متن، شاخه مطالعاتی مشخص و رویکرد نقد را تعیین و تعریف نکرده‌اند.

## ۲. ادبیات تحقیق

در مطالعات بین‌رشته‌ای سینما و ادبیات، می‌توان مقایسه دو اثر ادبی و سینمایی با هم را نقد تطبیقی به‌شمار آورد، زیرا از یک سو با تحلیل متن و از سوی دیگر با مقایسه مواجهم و از آنجا که متن ادبی و متن سینمایی به‌دورسانه متفاوت تعلق دارند، با مطالعات بین‌رشته‌ای نیز روبه‌رو هستیم. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد در چنین تحقیق‌هایی باید ویژگی‌های ادبیات تطبیقی و مطالعه رسانه را در نظر بگیریم؛ اما تعریف مطالعات بین‌رشته‌ای یا بین‌رشته‌ای ذیل ادبیات تطبیقی، جدیدتر از آن است که الگویی برای پژوهش در زمینه ادبیات و سینما به‌دست دهد. خود ادبیات تطبیقی نیز تعریف یگانه‌ای ندارد و بر نظریه، رویکرد و روش مشخصی تکیه نمی‌کند. «اصولاً سرزندگی و راز بقای ادبیات تطبیقی در میان انبوه نظریه‌ها و رویکردهای نقد و روش‌های تحقیق ادبی، به‌ویژه در دوران معاصر، ناشی از همین پویندگی و انعطاف‌پذیری است» (انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۳). با نگاه به سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی، قدیمی‌ترین دیدگاه‌ها تا جدیدترین آنها را می‌توان در این تعریف خلاصه کرد که «نخستین مقایسه‌ها، تلاش برای تقابل دو نمونه ادبی از دو ملیت و در نهایت ترجیح یکی برد دیگری، و آخرین آنها، تلاش برای یافتن یک جامعیت پنهان در متون است». اگر پژوهشگر با این گفتمان همسو باشد، در مطالعات تطبیقی ادبیات و سینما نیز جامعیت هنری یا کلیت بیان زیبایی‌شناسی را مورد توجه قرار می‌دهد. یکی از رایج‌ترین مطالعات بین‌رشته‌ای که امروز ذیل ادبیات تطبیقی دسته‌بندی می‌شود، مطالعات اقتباس است. در مطالعات تطبیقی اقتباس، فیلم‌های که از ادبیات مکتوب اقتباس می‌شوند با یکدیگر مقایسه می‌شوند؛ اما در این مقایسه آنچه مورد توجه منتقد است، راه یافتن به شیوه‌های خوانش فیلمساز از متن ادبی است که دست‌کم از دو جنبه کلی قابل بررسی هستند؛ یکی بیان زیبایی‌شناسانه‌ای که کارگردان در یک گفتمان سینمایی و متفاوت از گفتمان ادبی خلق می‌کند؛ و دیگری تغییراتی که فیلم بنا به زمینه‌های فرهنگی و گفتمان ایدئولوژیک جامعه نسبت به متن اعمال می‌کند. از فواید مطالعات تطبیقی اقتباس، دست یافتن به درک کامل از یک پدیده هنری در ضمن مقایسه آن با سایر هنرها است.





در ادبیات تطبیقی، تعریف یگانه‌ای که در تاریخ این علم ثبت و ضبط شده باشد، وجود ندارد، و تلاش‌های افرادی چون فرانسوا یوست<sup>۱</sup> و مترجمان نوشته‌های او از تحولات جدید این شاخه است. برای مثال در تعریف یوست، هدف ادبیات تطبیقی نه مقایسه، بلکه شناخت ادبیات یا پدیده ادبی به عنوان یک کلیت است و پژوهشگر ادبیات تطبیقی، جایگاه رخدادهای مهم ادبی را در تاریخ اندیشه و زیبایی‌شناسی مطالعه می‌کند (یوست، ۱۳۸۸: ۳۸). در مطالعات تطبیقی با گرایش بینارشته‌ای یا بینارسانه‌ای نیز بیان زیبایی‌شناسانه، یک کلیت است که می‌تواند در حوزه رمزگان زیبایی‌شناسی یا زمینه‌های فرهنگی پیوندهای میان آنها طی مطالعه تطبیقی بازشناخته شود. اگر یک روایت سینمایی براساس یک روایت ادبی و در یک بستر مشترک فرهنگی خلق شده باشد، می‌توان آن را در بیان روایی و در زمینه‌های فرهنگی با یکدیگر سنجید و به پیوندها و گسست‌هایی دست یافت که به بازشناسی گفتمان‌های مختلف هنری و تأثیر آنها بر جامعه فرهنگی کمک می‌کند.

در ریشه‌یابی ظهور ادبیات تطبیقی گفته می‌شود: «ادبیات تطبیقی از آن زمان به وجود آمد که نویسنده مشخصی، همکار دیگری در ورای مرزهای زبانی و فرهنگی خود پیدا کرد. از آن لحظه‌ای که این دواز طریق آثار خود ارتباط برقرار کردند و متوجه شدند که دلمشغولی‌های آنان یکسان یا متفاوت است، یعنی قابل مقایسه است، ادبیات تطبیقی به عنوان زمینه‌ای برای کسب بصیرت و دانش پا به میدان گذاشت.» (یوست، ۱۳۸۸: ۴۰) و باز به طریق قیاس، می‌توان گفت ایده تطبیقی در اقتباس‌های سینما از ادبیات، نمود روشنی دارد؛ همان زمان که فیلمنامه‌نویس یا فیلم‌سازی، یک داستان ادبی را برای بازتولید سینمایی آن مناسب می‌داند، بحث مطالعات تطبیقی آغاز شده است. اما اینکه چه روش‌های مشخصی برای این مطالعه پیشنهاد شده و کدام یک از آنها در این پژوهش به کار گرفته شده است، پاسخ دیگری دارد. مبدعان نظریه‌های جدید در ادبیات تطبیقی معتقدند در این حوزه به مفاهیم جدید در نقد ادبی توجه می‌شود و «فقط مواد و برخی از ابزار-اعم از زبان‌شناختی یا کتابنامه‌ای- متفاوت است ولی اصول، یکی است.» (یوست، ۱۳۸۸: ۴۳)؛ نکته دیگر اینکه «حقایق و عوامل، ابزار و تکنیک‌ها ممکن است متفاوت باشند. اما هیچ روش تحقیق خاص ادبیات تطبیقی وجود ندارد» (یوست، ۱۳۸۸: ۴۳). در واقع همه مکتب‌های ادبیات تطبیقی تابع نظریه ادبی و رویکردهای رایج نقد در فرهنگ خود هستند؛ در نتیجه نویسنده‌ای که به مطالعه ادبیات تطبیقی بینارسانه‌ای در حوزه ادبیات فارسی

و سینمای ایران می‌پردازد، می‌تواند همان رویکردی را برگزیند که در مطالعات ادبی جامعه ادبی و هنری رایج است.

بر این اساس، اصولی که در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته‌اند، نخست از کلیات نظریه‌های مرتبط با اقتباس استخراج شده‌اند؛ و سپس، براساس یافته‌های جدید در ادبیات تطبیقی که کاربردی رویکردهای نقد را در مطالعات تطبیقی اقتباس هم پیشنهاد می‌کند، بخشی از روایت پژوهی تطبیقی را مبنای مقایسه قرار می‌دهد؛ یعنی مقایسه کارکرد رویدادها در روایت ادبی و سینمایی.

نظریه‌های مرتبط با مطالعات اقتباسی از یک سو ساختار روایی رمان و فیلم را قابل مقایسه می‌دانند؛ و از سوی دیگر، درباره تبدیل وفادارانه رمان به فیلم به دیده شک می‌نگرند. اقتباس یکی از رخدادهای عرصه هنری است که قابل انکار نیست؛ اما در تحلیل اقتباس باید به تولید رمزگان در دو نظام نشانه‌شناختی کاملاً متفاوت توجه کرد (لوته<sup>۱</sup>، ۱۳۸۸: ۱۱۴ و ۱۱۵).

در کتاب «مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما» (لوته، ۱۳۸۸) به سه وجه بنیادی روایت اشاره شده است که شکل ارائه و فعلیت یافتن آنها در ادبیات و سینما متفاوت است؛ زمان، مکان و علیت. شکل بروز این وجوه بنیادین، بخشی از تفاوت داستان را با روایت و گفتمان نشان می‌دهد. مفهوم داستان با آنچه از خلاصه کنش‌ها می‌فهمیم برابر است و رخدادها براساس ترتیب زمانی چیده می‌شوند؛ اما در گفتمان، رخدادها الزاماً ترتیب زمانی ندارند و شخصیت‌پردازی و نظرگاه‌های روایی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد؛ اما آنچه به ساختن گفتمان کمک می‌کند، روایت‌گری و شیوه‌های انتقال متن است که راوی در آن کارکردی اساسی دارد. تأکید این مقاله بر فعلیت یافتن رخدادها، در گفتمان ادبی و سینمایی، و به‌طور مشخص، در روایت ساعدی و مهرجویی است. فرضیه پژوهش این است که حتی در فیلم‌های اقتباسی که کارگردان قصد دارد یک روایت ادبی را در گفتمان سینمایی بازتولید کند و با وفادار ماندن به طرح داستان و هماهنگی با راوی اثر ادبی، همان درون‌مایه و گفتمان فرهنگی متن مبدأ را به سینما منتقل کند، ما با تغییرات روایی که از گفتمان سینمایی برمی‌آید، روبه‌رو هستیم.

«رخدادها برحسب اینکه در گفتمان چگونه ارائه شود، ممکن است کارکردهای متفاوت داشته باشد. وقتی چند رخداد با یکدیگر ترکیب می‌شوند، این کارکردها اغلب شکل پیچیده‌تری به خود می‌گیرند. در اینجا مقصود از کارکرد، آن دسته از کیفیات رخداد است که به آن، به‌ویژه

1. Lutte





درمناسبت با وجه محتوایی متن، یک یا چند هدف خاص می‌دهند. از این منظر، کارکردهای رخدادها با شخصیت‌های متن پیوند نزدیک دارد، چراکه آنها معمولاً براساس اهداف، آرزوها، تمایلات یا تجاربی خاص، کنش را به حرکت درمی‌آورند» (یوست، ۱۳۸۸: ۹۸).

از دیدگاه رسانه، شکل و عملکرد سینما با ادبیات متفاوت است و این تفاوت را حتی در اقتباس‌های وفادار می‌توان مشاهده کرد. منظور از اقتباس وفادار این است که یک داستان ادبی با همان رویدادها و با کمترین تغییرات در فیلم سینمایی بازتولید شود. در این نگاه، فیلم و ادبیات بیشتر از آنکه شیوه‌های بیان باشند، عرصه‌های گفت‌وگو هستند و ارزش هنری آنها در تولید معنا مورد تأکید است:

«در این چشم‌انداز، اقتباس دیگر به عنوان اثری تکرارکننده اثری دیگر تلقی نمی‌شود؛ یا مقصودی بیانگرانه که در کنار مقصود بیانگرانه دیگری قرار بگیرد. ما دیگر با نوعی بازخوانی یا بازنویسی روبه‌رو نیستیم؛ بلکه با بازپیدایی یک عنصر (یک طرح، یک مضمون، یک شخصیت و نظایر آن) در یک حوزه گفت‌وگویی جدید سروکار داریم که پیشتر در حوزه‌ای دیگر ظاهر شده بوده‌اند. یک بازپیدایی، نوعی رویداد گفت‌وگویی تازه است که در زمان و مکان معینی در جامعه جای می‌گیرد؛ رویدادی که توأمان خاطره رویداد گفت‌وگویی پیشین را در خود دارد. آنچه در این بازپیدایی بیش از شباهت یا عدم شباهت صرف رویدادهای پیشین و پسین اهمیت دارد، شکل‌گیری نوعی موقعیت جدید ارتباطی است. به عبارت دیگر، آنچه مهم است، نقش و جایگاه تازه‌ای است که رویداد پسین در این حوزه گفت‌وگویی کسب می‌کند، چیزی بیش از ادعای وفاداری انتزاعی به متن مبدأ» (کاستی<sup>۱</sup> در استم و رائنگو<sup>۲</sup>، ۱۳۹۱: ۱۲۷-۱۲۶).

یکی از اهداف پژوهش، کشف معنا در فرآیند اقتباس است؛ زیرا گاه داستانی از متن نوشتاری به متن دیداری وارد می‌شود و طی فرآیند اقتباس، معانی جدیدی پیدا می‌کند که هم از خلاقیت کارگردان متأثر است، هم از اقتضائات رسانه.

«ادبیات تطبیقی از دو دیدگاه به تحقیق درباره ارتباط ادبیات با سایر هنرها می‌پردازد. اول اینکه چگونه داستان، مفهوم یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزه هنرهای دیداری وارد می‌شود که در اینجا پژوهشگر به دنبال کشف فرآیند اقتباس است. نویسنده با کلمه، یعنی زبان نوشتاری اش، و هنرمند با استفاده از ابزار هنری خاص خودش مانند خط و رنگ، صوت و آوا،

1. Casetti  
2. Stam and Raengo

سنگ و چوب یا دوربین فیلمبرداری همان مفهوم را بیان می‌کند. در اینجا پیرنگ واحدی در قالب رسانه 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 زمره چنین پژوهش‌هایی می‌گنجد. دوم، چگونه مفهوم انتزاعی واحدی چون مرگ یا شفقت یا ناامیدی و یأس در ادبیات و سایر هنرها متجلی می‌شود» (انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۵).

### ۳. مقایسه رویدادهای داستان و روابط آنها در کتاب و فیلم

ساختار کلان داستان از هم‌نشینی رویدادها تشکیل می‌شود. ابزار شناخت رویداد، نام‌گذاری رویدادها در روایت است؛ یعنی همه رویدادهایی که می‌توانند با یک فعل بیان شوند، سلسله رویدادهایی هستند که زیرنام رویدادی یگانه قرار می‌گیرند و شمار آنها می‌تواند کم یا زیاد باشد. در مطالعه تطبیقی کتاب و فیلم، روساخت پیرنگ و کارکرد رویدادهای فیلم، تابع هنجارهایی است که در طول حیات سینمای کلاسیک و داستان‌گوشکل گرفته‌اند. به نظر می‌رسد حتی فیلم‌های اقتباسی که وفادار هستند و از تعداد رویدادها و توالی آنها در داستان مکتوب پیروی می‌کنند نیز برخی از جنبه‌های معنایی و زیبایی‌شناختی اثر را به سبب پایبندی به هنجار ساختاری فیلم تغییر می‌دهند. در پژوهش حاضر این فرض در مقایسه داستان «آشغال‌دونی» و فیلم «دایره مینا» آزموده شده است.

#### ۳-۱. رویدادهای داستانی در آشغال‌دونی

«آشغال‌دونی» نام داستانی ۱۰۶ صفحه‌ای از غلامحسین ساعدی است که در مجموعه «گور و گهواره» آمده (۱۹۹۳-۲۵۳۶: ۱۹۳) و پی‌رفت‌ها و رویدادهای مرتبط با آن را می‌توان در ماجراهای زیر خلاصه کرد؛ البته باید توجه داشت آنچه در پی آمده، خلاصه داستان نیست و تأکیدی بر رویداد به عنوان واحد سازنده روایت است که می‌تواند در دو گفتمان ادبی و سینمایی مقایسه شود.

«شکل ارائه رخدادها و شخصیت‌ها در فیلم با داستان ادبی تفاوت ریشه‌ای دارد. در داستان ادبی، رخدادها با ترکیبی از تمهیدات روایی، اجزای طرح و شخصیت و الگوهای استعاره‌ای شکل می‌گیرد که خواننده در حین پیش رفتن در متن، به نشان دادن واکنش به آنها ترغیب می‌شود. اما شکل ظاهری فیلم و نیروی حرکتی نامعمول آن باعث می‌شود که رخدادها سینمایی به شکلی کاملاً متفاوت بریننده «اثر بگذارد»؛ رخدادهای فیلم همان‌طور که به شکل بصری به ما ارائه و سپس ناپدید می‌شود، خود را با قطعیت تمام به رخ می‌کشد» (لوته، ۱۳۸۸: ۹۱۲).





فصل ۱: پیرمرد بیمار و پسرش علی، سرگردان هستند و گدایی می‌کنند:

۱. علی همراه پدرش که پیرمردی بیمار و ناتوان است در خرابه‌ها و زباله‌ها به دنبال غذا می‌گردد؛
  ۲. پیرمرد هر جا خسته شود می‌نشیند، حتی در بدترین جاها، زیر آفتاب، وسط کوچه، کنار تل زباله‌ها و جایی که جنبنده‌ای رد نمی‌شود و بوی گند، آدم را خفه می‌کند؛
  ۳. پیرمرد مدام ناله می‌کند که چرا کسی به فریادش نمی‌رسد و به او کمکی نمی‌کند؛
  ۴. پدر علی که از درد شکم و تهوع در رنج است، پیوسته علی را به باد فحش می‌گیرد و علی چیزی نمی‌گوید؛
  ۵. یک هفته است که علی در زباله‌ها پی‌ته مانده غذایی گشته و اگر در این مدت چیزی یافته است، پدر آن را از او گرفته، خورده و بالا آورده و به او فحاشی کرده است؛
  ۶. رهگذری سکه پولی به علی می‌دهد، ولی پدر آن را از چنگش درمی‌آورد؛
  ۷. واکنش علی به رفتار پدر این است که در یک لوله شیشه‌ای فوت کند و آواز سردهد؛
  ۸. در حالی که پدر با علی بحث می‌کند که صدایش را بپُرد، دوزن چادری از آنجارد می‌شوند و پدر از آنها کمک می‌خواهد؛
  ۹. علی در برابری تفاوت گذشتن زن‌ها آه می‌کشد و دوباره آواز می‌خواند؛
  ۱۰. پدر به علی دشنام می‌دهد و او که از رفتار پدر کلافه شده، به سمت خیابانی شلوغ می‌رود، یعنی جایی که پدر از آن می‌ترسد و به ناچار دنبال علی راه می‌افتد.
- فصل ۲: علی و پدرش با آقای گیلانی آشنا می‌شوند که قاجاق خون می‌کند:
۱۱. در همان خیابان شلوغ علی، آقای گیلانی را می‌بیند و به پدر می‌گوید از او کمک بخواهد. پدر به دلیل ترس و یأسی که از آدم‌ها دارد، مردد است اما بالاخره دست نیاز دراز می‌کند؛
  ۱۲. آقای گیلانی به علی که نوجوان سالم و درشت اندامی است، نگاه خریدار می‌کند و برای اینکه او را تحریک کند، کار نکردنش را سرزنش می‌کند؛
  ۱۳. عباس سرمی‌رسد و برای آقای گیلانی مشتری می‌آورد؛
  ۱۴. آقای گیلانی برای اینکه علی و پدرش را به طمع بیندازد، به آنها می‌گوید قرار است فردا بیست و هفت، هشت نفر پولدار شوند. پدر به او التماس می‌کند که آنها را هم با بیست و هفت، هشت نفر همراه کند؛
  ۱۵. آقای گیلانی با علی و پدرش ساعت شش صبح فردا قرار می‌گذارد و به او چند سکه باج می‌دهد؛
  ۱۶. علی می‌ترسد و نمی‌خواهد برود، اما پدر مجابش می‌کند؛



۱۷. پدر در اتاقک تلفن می خوابد و علی به دستور پدر، کنار جدول می نشیند؛

۱۸. علی برای اینکه بر ترسش از تاریکی غلبه کند، آواز سر می دهد و دوباره پدر علی را به باد فحش می گیرد تا صدایش را بپُرد و علی سکوت می کند.

فصل ۳: علی در آزمایشگاه گیلانی، خون خود را می فروشد اما پدرش بیمار است و به مریضخانه فرستاده می شود:

۱۹. صبح اول وقت، عباس، جمعیتی فقیر را به ساختمانی تاریک و قدیمی می برد که حکم آزمایشگاه دارد؛

۲۰. بچه شیرخوار زن جوانی که در آن جمع قرار دارد، ونگ می زند. آقای گیلانی به زن می گوید خفه اش کند؛ نوبت زن که می رسد، به دستور آقای گیلانی، پیرمردی بچه را می گیرد و برای اینکه صدایش را خفه کند، انگشتش را در دهن بچه می گذارد؛

۲۱. نوبت علی و پدرش می رسد. پدر که بیمار و ناتوان است، حاضر نیست خون بدهد؛

۲۲. با آزمایشی که از پیرمرد می گیرند، معلوم می شود حال خرابی دارد. برگه ای برای درمان رایگان به او می دهند و فقط از علی خون می گیرند؛

۲۳. پدر، بیست تومان، خون بهای علی را که حالا دارد از گرسنگی و ضعف از حال می رود، از او می گیرد و علی واکنشی نشان نمی دهد.

فصل ۴: علی در بیمارستان با پرستاری آشنا می شود:

۲۴. نزدیک ظهر، علی و پدرش به مریضخانه می رسند. آنها برخلاف بسته بودن در مریضخانه و ازدحام مردمی که پشت در مانده اند، با نامه آقای گیلانی داخل می شوند؛

۲۵. تا زمانی که پدر در اطاق پزشک معاینه می شود، علی سری به راهروها و اطراف می زند؛

۲۶. پرستاری به نام زهرا را می بیند که روی تخت نشسته است؛

۲۷. زهرا به علی چند سیب می دهد و تلاش می کند به او نزدیک شود؛

۲۸. پرستار، پدر علی را شوهر خواهر و علی را خواهرزاده خود معرفی می کند و واسطه می شود تا خارج از نوبت درمان شوند؛

۲۹. علی و پدرش پشت در مریضخانه می مانند تا صبح فردا نوبتشان شود.

فصل ۵: علی به واسطه پرستار با انباردار بیمارستان آشنا می شود و در برخی کارهای کوچک وارد می شود:

۳۰. عصر همان روز، علی پشت زرده ها منتظر می نشیند تا پدر که حالش بدتر از قبل شده است، خوابش ببرد و او بتواند به خیابان شلوغ روبه روسری بزند؛



۳۱. زهرا که مراقب علی است، او را به آن سوی نرده‌ها می‌کشاند و با او درباره روابط پزشکی‌ها و پرستارها و سایرین می‌گوید؛ مانند اینکه احمدآقا در آشپزخانه کار می‌کند و سالی چند زن می‌گیرد و طلاق می‌دهد و در این کار حریص است؛

۳۲. زهرا حین قدم زدن با علی، آقای امامی انباردار را می‌بیند که از دست کار نکردن و مرخصی رفتن شاگرد و پادوهایش کلافه است و بد و بیراه می‌گوید؛

۳۳. زهرا، علی را خواهرزاده‌اش معرفی می‌کند تا همراه اسماعیل که مورد بدگمانی آقای امامی است، برود و مرغ‌ها و تخم مرغ‌ها را از مرغداری تحویل بگیرد؛

۳۴. آقای امامی که به اسماعیل راننده، بدبین است و او را دزد می‌پندارد، علی را با او می‌فرستد تا مراقبش باشد و اگر دخل و تصرفی کرد، گزارش کند.

فصل ۶: علی با اسماعیل راننده به مرغداری کثیفی که جوجه‌های بیماری دارد می‌رود و با او رفیق می‌شود؛

۳۵. علی سوار ماشین نعش‌کش اسماعیل می‌شود که تابوت و شمد خون‌آلودی پشت آن قرار دارد؛

۳۶. اسماعیل برای اینکه علی را به خودش نزدیک کند، در طول راه با او حرف می‌زند از سن و سالش می‌پرسد، از اینکه اسم خیابان‌ها را می‌داند یا نه؟ شوخی می‌کند، سربه‌سرش می‌گذارد و از روزگار و آدم‌ها بد می‌گوید؛

۳۷. علی و اسماعیل به مرغداری می‌رسند که در خیابانی خاکی قرار دارد و باریکه آب‌آلوده وسط آن، محلی برای شستشوی ظرف و لباس زن‌های محله است؛

۳۸. مرغداری به قدری آلوده است و استخر آن را لجن گرفته که مرض میان جوجه‌ها افتاده است؛

۳۹. جوجه‌های بیماری زده را غربیل غربیل توی چاه می‌اندازند؛

۴۰. علی صدای جیغ جوجه‌های سرنگون شده در چاه را می‌شنود و جوجه مریمی را که از غربیل افتاده است، توی جیبش می‌گذارد؛

۴۱. اسماعیل که تا قبل از این با جوجه‌ها بدرفتاری می‌کرد، حالا جوجه علی را می‌بوسد و می‌خواهد آن را به دوستی بدهد تا مداوایش کند؛

۴۲. اسماعیل از سرفراقت، پیاله‌ای لوبیا به علی می‌دهد.

فصل ۷: اعمال غیراخلاقی و خلاف عفت که در انظار عمومی انجام می‌شود به تصویر کشیده می‌شود:

۴۳. شب که علی از مرغداری برمی‌گردد، پدر او را به باد فحش‌های رکیک می‌گیرد و مزد کار

او را مطالبه می‌کند، او حتی پیاله لوبیایی را هم که اسماعیل به او داده است، از او می‌خواهد و بازخواستش می‌کند؛

۴۴. پدر، گرسنه است و علی را مجبور می‌کند که سراغ زهرا برود و از او غذایی بگیرد؛

۴۵. در بیمارستان بسته است و احمد آقا نمی‌تواند اجازه دهد کسی داخل شود؛

۴۶. علی می‌گوید با خاله‌ام، زهرا کار دارم و احمد آقا او را با ماشینی که همان لحظه سر می‌رسد و آقای گیلانی با شیشه‌های خون قاقاش در آن است، به داخل می‌فرستد؛

۴۷. علی نزد زهرا می‌رود؛ زهرا می‌خواهد همراه فاطمی، جنازه‌ای را به مسجد مریضخانه ببرد؛

۴۸. زهرا از دیدن علی خوشحال می‌شود و فاطمی را که از مرده می‌ترسد، مرخص می‌کند؛

۴۹. زهرا و علی، جنازه را توی مسجد می‌گذارند؛

۵۰. مسجد، دارای زیرزمین تاریک و نموری است پر از وسایل مستهلک و ازکارافتاده، با چند تابوت و جنازه‌ای که پاهایش از زیرشمد بیرون است؛

۵۱. آنها مرده را روی زمین می‌گذارند و زهرا در را می‌بندد؛

۵۲. زهرا، قرآن را از روی سینه جنازه اولی برمی‌دارد و روی سینه مرده دوم می‌گذارد؛

۵۳. پرستار، به اجبار علی را به اعمال منافی عفت فرامی‌خواند و او را تهدید می‌کند که اگر پرهیز کند، دیگر چیزی به او نخواهد داد؛

۵۴. علی که از سررسیدن آقای گیلانی می‌ترسد، با شنیدن صدای پای زن‌هایی که مرده دیگری را می‌آورند، وحشت زده از جا می‌پرد و درخواست زهرا محقق نمی‌شود.

فصل ۸: علی با کارکنان بیمارستان معامله‌های نادرست انجام می‌دهد:

۵۵. صبح فردا، پدر علی را برای مداوا، برق می‌گذارند؛

۵۶. در همین مدت کوتاه، علی در مریضخانه، با چند نفری آشنا شده است و دلالتی می‌کند؛

۵۷. همین مسئله، سبب می‌شود که او نقشی برای خودش تعریف کند و منتظر ماشین‌های بعدی بایستد و برای آنها کاری بکند و پولی درآورد؛

۵۸. جلوی ماشینی را می‌گیرد که در جستجوی پزشک جوانی در مریضخانه است و به نظر می‌رسد در قاقاق خون همدستی دارد؛ از راننده می‌پرسد که چه می‌خواهد، اما به جای کار و پول، کتک می‌خورد؛

۵۹. علی که یاد گرفته برای پول هرکاری انجام دهد، به زهرا قول می‌دهد که به خاطر او به مسجد بازگردد تا از خرت‌وپرت‌هایی که به او می‌دهد، محروم نشود.





فصل ۹: علی ته مانده های غذای بیمارستان را در مناطق فقیرنشین می فروشد:

۶۰. زهرا با احمدسیاه که در آشپزخانه کار می کند، ترتیبی می دهند تا علی با کمک اسماعیل راننده ته مانده غذای بیماران مریضخانه را به قیمت پیاله ای دو سه زار، در مناطق بدبخت نشین شهر بفروشد و از سود آن، پولی هم برای خودش بردارد؛

۶۱. علی دو بشکه از پلوهای ته بشقاب مریض ها را توی سینی مسی بزرگی می ریزد و کاسه کاسه می فروشد؛

۶۲. پیرمرد فقیری که آن دوروبرها می پلکد، جلوی مشتری ها را می گیرد تا نجاست پراز خلط و خون مریضخانه را نخورند، اما گوش کسی بدهکار نیست و همه با ولع مشغول خوردن می شوند؛

۶۳. پیرمرد فقیری که مردم را از خوردن منع می کرد، از علی یک پیاله گدایی می کند؛

۶۴. علی برای خودش شاگردی هم پیدا می کند؛

۶۵. تمام دو بشکه فروش می رود و علی بشکه های خالی را به اسماعیل تحویل می دهد.

فصل ۱۰: علی در کارهای نادرست، تصمیم های جسورانه و منفردانه اتخاذ می کند:

۶۶. علی که دو ماهی است در این مریضخانه گشته و به خیلی کارها آلوده شده است، از قرار گذاشتن با زهرا سر بازمی زند؛

۶۷. زهرا که عینکی برای علی خریده است به تهدید و خواهش متوسل می شود تا بالاخره علی می پذیرد دوباره با او باشد؛

۶۸. علی مراقب پزشک جوانی است که سه مرد ناشناس در پی او هستند تا اطلاع او را به کسانی بدهد.

فصل ۱۱: علی به کار دلالی در قاچاق خون وارد می شود:

۶۹. اسماعیل که کمک کرده است تا علی به اینجا برسد و برای خودش کاسی کند، از او رضایت دارد و این بار موتورسواری یادش می دهد، تا بتواند به همه کارهایش برسد؛

۷۰. او از علی پول می گیرد تا برای پدرش سماور و بساط چایی راه بیندازد؛

۷۱. کنار زنده های مریضخانه، قهوه خانه پدر راه می افتد؛

۷۲. علی برای جلب مشتری های بی پول و مفلسی که کنار قهوه خانه برای یک فنجان چای نسیه چانه می زنند، پول چایی شان را حساب می کند و آنها را به فروختن خونشان به بهای بیست تومان ترغیب می کند؛

۷۳. علی با آقای گیلانی قرار می گذارد و با ماشین اسماعیل، آن جماعت را برای خون گیری به آزمایشگاه آقای گیلانی می برد؛

۷۴. آقای گیلانی با علی قرارداد شفاهی می‌بندد و رسماً او را وارد کار قاجاق خون می‌کند.  
فصل ۱۲: علی به کارهای دلالی خون و باج‌گیری تا حد تسلط بر کارکنان بیمارستان ادامه می‌دهد:  
۷۵. علی که زهرا را به زیر سلطه خود درآورده است، از او می‌خواهد کشیک مرد ناشناسی را بدهد که با پزشک جوان در ارتباط است؛

۷۶. او وقتی دوست خانم نجات را می‌بیند، به دروغ او را می‌فریبد و بازی می‌دهد که کسی منتظر و خاطر خواه اوست و در دل می‌گوید که برایش مشتری خوبی پیدا خواهد کرد؛

۷۷. زهرا تا علی را می‌بیند، او را به تمسخر می‌گیرد؛

۷۸. امامی انباردار که از دست دله دزدی‌ها به ستوه آمده است، آنقدر به علی اعتماد می‌کند که کلید انبار و جای خواب و حقوق به او می‌دهد؛

۷۹. گیلانی با او گپ می‌زند و ... و قرار کاری می‌بندد؛

۸۰. اسماعیل، عملاً شاگرد او می‌شود و در کار دلالی خون، پادویی او را می‌کند.

فصل ۱۳: علی به فعالیت‌های نامعلوم وارد می‌شود تا جایی که حتی واکنش اسماعیل راننده را برمی‌انگیزد:

۸۱. علی، مردی را می‌بیند که قرار بود به محض آمدنش به مریضخانه، گزارشش را بدهد؛

۸۲. خودش را به کیوسک تلفنی می‌رساند تا هرچه سریع‌تر خبر دهد. او شماره را می‌گیرد و گزارش می‌دهد که شخص مورد نظر در مریضخانه است؛

۸۳. او حتی گزارش اسماعیل راننده را هم می‌دهد که مانعش شده است، اما درست همان موقع اسماعیل سر می‌رسد و او را زیر مشتمت و لگد خود می‌گیرد.

۲-۳. رویدادهای داستانی در «دایره مینا»

«دایره مینا» فیلمی اقتباسی براساس داستان «آشغال‌دونی» ساعدی است که در سال ۱۳۵۳ و به کارگردانی داریوش مهرجویی ساخته شد. این فیلم، پنجمین فیلم مهرجویی و دومین کار مشترک او با غلامحسین ساعدی است. فیلم به مدت سه سال توقیف بود و سرانجام در سال ۱۳۵۶ پروانه نمایش گرفت و در جشنواره پاریس در پاییز ۱۳۵۶ و سپس برلین به نمایش درآمد و جوایزی نیز از این دو جشنواره دریافت کرد. اکران عمومی آن در ایران در سال ۱۳۵۷ آغاز شد. توقیف چندساله فیلم و موضوع متفاوت و جسورانه‌اش به همراه استفاده از ستاره‌های سینمای تجاری مانند، فروزان، «دایره مینا» را به جنجالی‌ترین ساخته مهرجویی تا آن زمان تبدیل کرد. فصل‌های داستانی «دایره مینا» فقط در آغاز و پایان با داستان ساعدی تفاوت دارد؛ یعنی

فصل اول و فصل‌های سیزدهم و چهاردهم.





در فصل اول: پسر جوانی به نام علی (با بازی سعید کنگرانی) پدر بیمارش (با بازی اسماعیل محمدی) را برای معالجه به بیمارستان بزرگ و به ظاهر مدرنی در تهران می‌برد؛ یعنی هدف داستان علاج بیماری پیرمرد است. در فصل سیزدهم، حال پدر علی روز به روز وخیم‌تر می‌شود تا اینکه سرانجام همان‌جا در گوشه خیابان و کنار بساطی که پشت نرده‌های بیمارستان برای دست‌فروشی به‌پا کرده است، جان خود را از دست می‌دهد. در فصل چهاردهم با ظاهری نو و تازه - لباس‌های نو و زیبا و موتورسیکلت گران‌قیمتی که برای خود خریده - و دیگر نشانی از روزهای بدبختی او ندارد، با اکراه به سرمزار پدرش می‌رود تا در مراسم خاکسپاری او شرکت کند. در آنجا اسماعیل نیز حضور دارد و به محض دیدن علی، ابتدا به او ناسزا گفته و سپس به بهانه اینکه چرا دیر به سرمزار و مراسم خاکسپاری رسیده، او را به باد کتک می‌گیرد.

این تغییر، اندک اما تغییردهنده ساختار و معنا است؛ زیرا رابطه علی را قوی‌تر می‌کند. میان وضعیت نخست و وضعیت پایان، انسجامی قابل‌درک و رؤیت است: علی پدر بیمارش را برای درمان به بیمارستان شهر آورده و طی اتفاق‌هایی او را رها کرده و پدر علی در پایان داستان و بدون همراهی او مرده است. در داستان ساعدی سرگردانی ابتدایی داستان و پایان باز و مبهم آن، تفسیرپذیری متن را بیشتر از متن سینمایی رقم زده است. در مجموع رویدادها در عین وفاداری به کتاب، با ورود به ساختار سه‌پرده‌ای فیلم تاحدی تغییر ساختاری - معنایی یافته است که برای درک این مطلب، در ادامه ساختار فیلم مرور شده است.

ساختار به معنای شیوه هم‌نشین و ترکیب شدن سازه‌ها با یکدیگر است. رویدادها سازه‌های داستان هستند و اینکه رویدادها بر چه اساسی انتخاب شده‌اند و به چه شیوه‌ای کنار هم قرار گرفته‌اند، ساختار حاکم بر متن را نشان می‌دهد.

اگر درون‌مایه متن را نتیجه شگردهای هنری بدانیم و شکل هنری به مثابه درون‌مایه قلمداد شود، رویدادهای داستان به عنوان سازه‌های روایی، ایده اصلی روایت را آشکار می‌کنند. روایت ساعدی از ۱۳ پی‌رفت ساخته شده است که بیشتر آنها را می‌توان در قالب یک رویداد کلان نام‌گذاری کرد: علی با مجموعه بهداشت و درمان آشنا می‌شود و با راهنمایی این نهاد به کارهای پستی تن می‌دهد که نتیجه تهدید سلامت فردی و اجتماعی است. این ماجرای بنیادین، حساسیت خواننده را نسبت به فساد حاکم بر نهادهای متولی اصلاح برمی‌انگیزد.

محتوای داستانی یگانه، هنگامی که در گفتمان ادبی یا سینمایی نمود پیدا می‌کند، تغییرات ناگزیری را متحمل می‌شود. برای مثال ویژگی داستان، سیرتوالی رویدادها است و ابزار بیانی که

داستان در آن بیان می‌شود، بر سیرتوالی رویدادها تأثیرگذار است. اگر توالی رویدادهای داستان مکتوب در داستان اقتباسی تغییر کند، می‌توان کارکرد و نتیجه آن را بررسی کرد. همچنین نحوه زمان‌بندی رویدادها، میزان اهمیت رویداد را در کل داستان نشان می‌دهد؛ چنان‌که در یک داستان عاشقانه، طولانی شدن زمان در نماهایی که از چهره شخصیت‌های دو طرف عشق دیده می‌شود، عمق احساس شخصیت‌ها را نسبت به یکدیگر نشان می‌دهد.

سابقه قیاس میان متن‌های ادبی و سینمایی به یک ویژگی مشترک بازمی‌گردد: دربرگرفتن سلسله‌ای از رویدادهای واقعی یا خیالی که به‌طور منطقی یا زمان‌مند در پی هم آمده‌اند. با پاسخ به این پرسش اصلی که چگونه ساختار داستان مکتوب با صفحه‌هایی که نویسنده نسبت به تعداد آن هیچ تعهد و محدودیتی ندارد، در ساختار صدویست صفحه‌ای فیلمنامه (صدویست دقیقه‌ای) بازتولید شده است، می‌توان نخستین و بارزترین تغییرات شیوه بیان را در دو متن از دو رسانه نشان داد. این تغییرات، ناگزیر به تغییر فرم و محتوا می‌انجامد و اثر جدیدی را نسبت به اثر پیشین شکل می‌دهد.

بر اساس هنجارهای فیلمنامه و فیلم کلاسیک، شروع، 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 مانند گسترش طرح یا بیان تصویری، بروز و ظهور می‌یابد. به‌طور خلاصه کتاب‌های راهنمای فیلمنامه‌نویسی، ساختار بیرونی فیلمنامه را بر اساس زمان‌بندی رویدادها و نقش ویژه‌ای که ماجراها باید در زمان مشخص خود ایفا کنند، به شکل زیر فهرست کرده‌اند:<sup>۱</sup>

در پرده اول فیلم، مخاطب با شخصیت‌های اصلی داستان آشنا شده و درباره آنها اطلاعاتی به دست می‌آورد؛ و در نهایت از کلیت داستان آگاه می‌شود. «پرده اول یا همان موومان افتتاحیه، معمولاً ۲۵ درصد از قصه را شامل می‌شود و در یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای، نقطه اوج پرده اول بین دقایق بیست تا سی روی می‌دهد» (مک کی، ۱۳۸۵: ۱۴۶).

۱. برای اطلاع بیشتر نک: آرمر. آلن (۱۳۷۵). فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون (ترجمه عباس اکبری)، ۲ ج. تهران: انتشارات حوزه هنری؛ برمن. رابرت (۱۳۷۶). روند فیلمنامه‌نویسی (ترجمه عباس اکبری، چاپ دوم). تهران: انتشارات برگ؛ سیگر. لیندا (۱۳۸۰). فیلمنامه اقتباسی. ترجمه عباس اکبری. تهران: انتشارات نقش و نگار؛ فیلد. سید (۱۳۷۸). چگونه فیلمنامه بنویسیم (ترجمه عباس اکبری و مسعود مدنی). تهران: ساقی؛ ویل. یوجین (۱۳۶۵). فن سناریونویسی (ترجمه پرویز دویسی). تهران: نقش جهان.





در پرده دوم، ماجراها گسترش می‌یابند و عمده‌ترین حوادث داستانی رخ می‌دهند که بر کشمکش مبتنی هستند و زمینه را برای رسیدن به پایان منطقی داستان فراهم می‌کنند. این قسمت که طولانی‌تر از دو بخش یا پرده دیگر است، جان‌مایه اصلی داستان را در خود دارد. این بخش، جولانگاه تقابل‌ها و کشمکش‌ها میان شخصیت اصلی با موانع است: پس از آشنایی مخاطب با شخصیت اصلی، مسئله 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 می‌یابد و ماجرا به مرحله بحرانی می‌رسد.

بخش پایانی، کوتاه‌ترین و هیجان‌انگیزترین بخش است که پس از نقطه عطف دوم فیلم آغاز می‌شود و برگره‌گشایی متمرکز است. پس از ۹۰ دقیقه که اطلاعات مخاطب کامل شده است، شخصیت باید اقدام نهایی را انجام دهد. نقطه اوج داستان باید جذاب باشد و بلافاصله گره‌گشایی رخ دهد.

هنگامی که یک اثر ادبی مرزهای مشخص و متمایزی در شکل و ساختار داشته باشد، می‌توان با تکیه بر آن، سه پرده مجزا را در یک فیلمنامه اقتباسی طراحی کرد و داستان را متناسب با ساختار و زمان‌بندی سینمایی، به یک فیلمنامه استاندارد تبدیل کرد. داستان غلامحسین ساعدی را می‌توان از این منظر مورد توجه قرار داد. مهرجویی با انتخاب قصه‌های این نویسنده، از قصه به‌عنوان سرمایه اولیه استفاده می‌کند و کمتر فعالیت را صرف استحکام بخشیدن به چارچوب کلی قصه یا ریشه‌یابی روابط منطقی شخصیت‌ها می‌کند. نوشته‌های ادبی قوی، سوژه‌های مناسب و آماده‌ای در اختیار کارگردان‌ها قرار داده، به آنها این امکان را می‌دهد که بیشتر تلاش خود را به جای خلق داستان، صرف بیان هنری و تصویرپردازی‌های دقیق و تأثیرگذار سینمایی کنند. کارگردان‌هایی که به اقتباس وفادار روی می‌آورند، هوشیاری و حوصله نویسنده قصه پیش از خود را در برقراری نظم و منطق داستان می‌پذیرند.

در نگاه نخست و در یک مرور کلی، این داستان و نظایران، در همان ابتدا خود را به‌عنوان داستان‌هایی با شکل و ساختاری مدرن ارائه می‌کنند که شاید نتوان برای آنها چارچوبی مرسوم و قابل بررسی در فرم‌های بیانی مطلوب سینما - مثلاً بررسی ساختار سه‌پرده‌ای - در نظر گرفت. اما در نهایت می‌توان آنچه را به‌عنوان نسخه سینمایی شکل گرفته است، در یک بررسی تطبیقی به‌نوعی از این زاویه مورد توجه قرار داد و ساختار و شماییلی در آن مشاهده کرد که به آنچه در ساختار سه‌پرده‌ای سینما به‌ویژه در سینمای کلاسیک شکل می‌گیرد، شبیه است.



با این توصیف‌ها می‌توان ساختار سه‌پرده‌ای فیلم «دایره مینا» را بازگو کرد. در این فیلم نیز روند شکل‌گیری داستان، گسترش اطلاعات و حوادث، تحول شخصیت‌ها و درنهایت پایان داستان به صورتی است که می‌توان سه قسمت تقریباً مجزا و درعین حال به هم پیوسته را به شرح زیر در پیرنگ داستانی اثری که به تصویر کشیده شده است، ترسیم کرد:

#### پرده نخست

در بخش آغازین هر فیلم با فیلمنامه هنجار سینمای کلاسیک، مخاطب با شخصیت‌های اصلی داستان آشنا شده، درباره آنها اطلاعاتی به دست می‌آورد؛ فضای کلی داستان را می‌شناسد؛ و به تدریج - با گاهی اوقات با سرعتی بیشتر - با کلیت داستان آشنا می‌شود. در «دایره مینا» پرده نخست را می‌توان همان بیست دقیقه ابتدایی در نظر گرفت که طی آن پدر و پسر فقیر از حاشیه‌نشینان تهران برای درمان پدر به همراه هم به تهران می‌آیند. اطلاعات اولیه این داستان اعم از معرفی برخی از شخصیت‌ها، آشنایی با فضای کلی و موقعیت ابتدایی قهرمان داستان به این شکل به مخاطب معرفی می‌شوند: پسر در ابتدای جوانی است و به همراه پدر پیر خود از حاشیه تهران و جایی که با فضایی خاکی و تا حدی غبارآلود معرفی می‌شود، از میان کوره‌های آجرپزی عبور می‌کند. در طول مسیر، حال پدر به هم می‌خورد و مخاطب درمی‌یابد که او مریض است. پدر حراف است و همواره در حال دشنام دادن به پسر خود و دیگر بچه‌هایی است که آنها را طی مسیری بیند و مشغول بازی با لاستیک هستند. آنها پس از عبور از منطقه‌ای با ساختمان‌های نیمه‌ساز وارد شهر می‌شوند و به بیمارستانی می‌روند. نگهبان بیمارستان به آنها می‌گوید پزشکی در بیمارستان حضور ندارد و باید فردا مراجعه کنند. هر دو با ناامیدی در حال ترک بیمارستان هستند که پدر به قصد گدایی نزد شخصی می‌رود که داخل اتومبیلی جلوی در بیمارستان ایستاده است. این شخص پولی به پدر نمی‌دهد، ولی به آنها می‌گوید که اگر می‌خواهند به راحتی صاحب درآمد شوند، باید همراه دستیار او به جایی بروند که او می‌گوید. پدر و پسر به سختی شب را در خیابان‌ها می‌گذرانند و فردا با کامیونی که تعداد دیگری از افراد با چهره‌هایی درمانده و معتاد در آن دیده می‌شوند، وارد ساختمانی مخروبه می‌شوند که شبیه یک آزمایشگاه است؛ اما جایی برای خون‌گیری و جمع‌آوری خون برای فروش به بیمارستان‌ها است. اینجا است که داستان به پرده دوم رانده می‌شود.

در ادامه تصویرهایی از صحنه‌های فیلم آمده است که کارکرد روایت سینمایی را نشان می‌دهد؛ زیرا در گفتمان سینمایی آنچه در روایت پردازی نقش دارد، فقط موضوع رویداد نیست و شیوه تصویرپردازی نقشی اساسی دارد.





تصویر ۲: ورود به شهر / دقیقه: ۰۵، ۴۶



تصویر ۱: در جاده و به سمت شهر / دقیقه: ۰۱، ۳۹



تصویر ۴: آشنایی با سامری / دقیقه: ۰۷، ۱۳



تصویر ۳: ورود به بیمارستان / دقیقه: ۰۶، ۰۲



تصویر ۶: ورود به جریان خون‌گیری و خون‌فروشی / دقیقه: ۲۰، ۲۸



تصویر ۵: ورود عده‌ای به آزمایشگاه و خروج از آن / دقیقه: ۱۶، ۵۴

طی این در حدود بیست دقیقه، مخاطب اطلاعاتی نظیر هدف و انگیزه اولیه قهرمانان داستان، یعنی درمان شخصیت پدر، حال و روز نامناسب و درمانده این شخصیت‌ها که یکی پیر، بیمار، فقیر و گداصفت و حراف و دیگری جوانی خوش‌سینما، کم‌حرف و کنجکاو است، به دست می‌آورد. با توجه به فضای تیره و تاریک فیلم و وجود دیگر شخصیت‌های فرعی مانند دلال‌های خون، معتادها و افراد درمانده و بدبخت و محوریت مکانی مخروبه که برای خون‌گیری و خون‌فروشی استفاده می‌شود، با حال و هوای مضمونی داستان که قرار است تا پایان فیلم با آن در تعامل ذهنی باشد، آشنا می‌شود و در نهایت درمی‌یابد که با شخصیت یا شخصیت‌هایی روبه‌رو است که قرار است تا پایان داستان در این محیط مکانی و موقعیت محتوایی، پی‌گیر

سرنوشتشان باشد. در واقع آنچه می‌تواند به عنوان اطلاعات اولیه در پرده نخست به مخاطب انتقال داده شود، در این بیست دقیقه ابتدایی تا حد زیادی برای او به نمایش درمی‌آید. اما از این پس داستان وارد مرحله بعدی یا پرده دوم می‌شود و پل عبور از پرده نخست به پرده دوم، همان نقطه عطف داستانی است. یک داستان خوب سینمایی در شرایطی جالب و جذاب باقی می‌ماند که نقاط عطف و چرخش‌های هیجان‌انگیزی داشته باشد. نقطه عطف، وظایفی مانند تشدید هیجان انتقال داستان به پرده بعد و ایجاد حسی تازه از تمرکز بر داستان را به عهده دارد (سیگر، ۱۳۸۳: ۳۹-۳۸).

در طول داستان می‌توان چرخش‌ها و نقاط عطف مختلفی داشت، اما در ساختار سه‌پرده‌ای، دو نقطه عطف مهم لازم است تا تداوم حرکت ماجرا حفظ شود: یکی در شروع پرده دوم و دیگری در شروع پرده سوم. این نقاط عطف به تغییر جهت داستان کمک می‌کنند؛ وقایع نوینی مطرح می‌کنند؛ در آن تصمیمات جدیدی گرفته می‌شود؛ و در نتیجه، داستان دارای نیروی انتقال شده و تمرکز خود را حفظ می‌کند. ورود پسر جوان به مکان خون‌گیری و آشنایی با شخصیت سامری - دلال خون - می‌تواند به عنوان نقطه عطفی مناسب برای انتقال از پرده نخست به پرده دوم در نظر گرفته شود. از اینجا به بعد، تمرکز داستان به تدریج به شخصیت پسر جوان و تصمیمات و کنش‌های او معطوف می‌شود و شخصیت پدر که تا این زمان در کنار او اهمیت داشت، اکنون به مرتبه دوم اهمیت و تمرکز داستانی رانده می‌شود.

#### پرده دوم

در پرده دوم، ماجراها گسترش می‌یابند، حوادث عمده داستانی رخ می‌دهند و موانع پیش روی قهرمان یا قهرمانان و نیز تلاش آنها برای رسیدن به اهدافشان نشان داده می‌شود و زمینه برای رسیدن به پایان منطقی داستان شکل می‌گیرد. این قسمت که طولانی‌تر از دو بخش یا دو پرده دیگر است، پیکره و جان‌مایه اصلی داستان را در خود دارد.

در فیلم «دایره مینا» پرده دوم از آشنایی پسر جوان (علی) با دلال خون (سامری) در آزمایشگاهی آغاز می‌شود که در آن خون‌فروشی جریان دارد. سامری نامه‌ای برای رئیس بیمارستان می‌نویسد تا به واسطه آشنایی‌ای که با او دارد، برای پدر علی کاری کرده و زمینه پذیرش و بستری شدن او در بیمارستان فراهم شود. اگرچه داستان به سرعت تغییر مسیر نمی‌دهد، با ورود علی به بیمارستان و آشنایی او با دیگر شخصیت‌های داستان، زمینه برای حرکت علی در مسیری که محور اصلی درون‌مایه فیلم نیز به شمار می‌آید، فراهم می‌شود. در این پرده، ماجراهای مختلفی شکل گرفته



است که برخی از آنها در طول همین پرده به اوج و پایان می‌رسند و برخی دیگر در پرده سوم، بخش نهایی پایان داستان را شکل می‌دهند.

از جمله ماجراهایی که برای پسر جوان اتفاق افتاده و در طول همان پرده دوم به اوج و پایان می‌رسد، آشنایی او با پرستاری به نام زهرا است که باعث به وجود آمدن رویدادهای دیگری در طول پرده دوم می‌شود. علی به واسطه زهرا با شخصیتی به نام اسماعیل آشنا می‌شود که مأمور خرید بیمارستان است و در برخی موارد به علی و پدرش کمک می‌کند و در نهایت در پایان داستان و در پرده سوم، حضوری پررنگ دارد. در این بخش، تصمیم‌های علی و ارتباطات او با سایر شخصیت‌های فرعی داستان، فراز و فرودهای مختلفی پیدا می‌کند. در این بخش، تلاش‌های بی‌سرانجام شخصیتی به نام دکتر فرسی نیز برای سروسامان دادن به اوضاع بیمارستان به ویژه در سامان‌دهی به وضعیت خون‌گیری و انتقال آن به بیماران برای مخاطبان نمایش داده می‌شود و تأکیدی دوباره بر اوضاع آشفته و فضای تاریک و سیاهی است که داستان سعی در القای آن دارد. در نهایت، داستان در بزنگاهی خاص و نقطه عطفی که نتیجه آن، تصمیم علی برای ورود به چرخه دلالتی خون است، وارد پرده سوم یا نهایی می‌شود.

در طول پرده دوم، بیشتر رویدادها و ماجراهای تأثیرگذار فیلم شکل هدفمندی به خود گرفته و خرده‌روایت‌ها نیز در کنار روایت اصلی داستان در راستای تعمیق و تأکید بر سقوط و هبوط شخصیت اصلی به تاریکی، برای مخاطب قابل درک می‌شوند. این حرکت داستانی در بخش‌های مختلف و ماجراهای گوناگون در فیلم نشان داده می‌شود که در زیربنا برخی از آنها اشاره شده است. در یکی از ماجراهای فرعی، زهرا از علی می‌خواهد که به او کمک کند تا جنازه‌ای را به سرداب بیمارستان منتقل کنند. علی با زهرا همراه می‌شود و پس از آنکه جنازه را به سرداب منتقل می‌کنند، زهرا برای بیماری که حالا مرده است، گریه می‌کند. علی او را به آغوش می‌کشد تا به او آرامش دهد؛ این ابراز محبت در همان مکان و فضا، یعنی در سرداب و در کنار یک جسد در همین پرده اتفاق می‌افتد، علی با صاحب یک مرغداری آشنا می‌شود که به شکلی بسیار بی‌رحمانه و البته نمادین، برای حفظ سود، جوجه‌های بسیاری را به داخل چاه ریخته و آنها را از بین می‌برد.

در فصلی دیگر، شاهدیم که دکتر داودزاده که یکی از پزشکان شاغل در بیمارستان است، تلاش می‌کند دست سامری را از دلالتی خون کوتاه کند و با دایر کردن مرکزی برای انتقال خون، خون‌های سالم را از داوطلبان گرفته و از آنها برای بیماران استفاده کند. این نیت دکتر که به ظاهر اصرار زیادی نیز بر آن دارد، ابتدا برای مخاطب به عنوان حرکتی اصلاح‌گرایانه و انسانی تصویر



می‌شود، اما با گذر زمان و با پیش آمدن ماجرابی کنایی در اواخر پرده دوم به شکلی ذهن مخاطب تیزهوش را به خود جلب کرده و باعث شک او به نیت‌های واقعی و درونی دکتر داودزاده می‌شود. ماجرا از این قرار است که وقتی علی در حال فروش غذاهای بیمارستان به عده‌ای بیچاره و گدا است، کسی پیدا می‌شود که از غذاها ایراد گرفته، خطاب به علی که در حال پخش غذا است می‌گوید: «آهای شازده اینم پُلوست که به خورد مردم می‌دی... هرچی دستت می‌رسه می‌دی به مردم... معلوم نیست چی ریختن توش اسمش رو گذاشتن پلو...» والی آخر. در نهایت پس از آنکه غرولندهایش به جایی نمی‌رسد، دوباره پیش علی آمده و این بار از او غذای مجانی می‌خواهد، چون پولی برای پرداخت بهای غذای ندارد. هنگامی که علی به او غذای مجانی می‌دهد، مرد به او می‌گوید: «خب اینوا اول می‌دادی». در اینجا معلوم می‌شود، شکایت او از ابتدا نه به دلیل داشتن نیت خیرخواهانه، بلکه به دلیل بی‌پولی و نداشتن سهم در غذا بوده و اگر او نیز مانند دیگران از این سفره چیزی عایدی داشت، زبان به نقد و شکایت نمی‌گشود.

این ماجرا را می‌توان در کنار شخصیت دکتر داودزاده مورد توجه قرار داد که ماشین قراضه و همیشه خراب او نشان می‌دهد، نتوانسته است به موقعیت مناسبی دست یابد؛ ضمن آنکه در ابتدای پرده دوم نیز تصویر شوخی کردن او با پرستارها بیشتر شخصیت مردی هوسران را نمایش می‌دهد تا پزشکی که بیماری را معاینه می‌کند - صحنه انگور خوردن دکتر با پرستارها بالای سر بیمار - و این معرفی، تصویر اصلاح‌گرایانه‌ای را که می‌توانست از او ارائه شود، از بین می‌برد. چنین رویدادهایی در پرده دوم و در طول داستان بارها روایت می‌شوند و به شکل قانع‌کننده‌تری مضمون و نقد اجتماعی مورد نظر فیلم‌ساز را برای مخاطب، پذیرفتنی می‌کنند. این ساختار، کاملاً تابع ساختار داستان ساعدی است؛ زیرا رویدادهای آشغال‌دونی با تکرار مضمونی به تمثیل‌های اقناعی شبیه هستند. در پایان این بخش این مطلب با تفصیل بیشتری همراه است. در خلال همین ماجراها، شخصیت علی و رفتار او نیز مسیر اصلی روایت را پیش می‌برد، تا جایی که دوباره و با یک نقطه عطف مناسب، داستان وارد پرده سوم و نهایی می‌شود. علی تصمیم می‌گیرد وارد چرخه دلالی خون‌شود و خودش برای سامری، افراد خون‌فروش ببرد.





تصویر ۸: کنجکاو علی در بیمارستان و دیدار با پرستار زهرا  
دقیقه: ۲۷، ۴۶



تصویر ۷: پادرمیانی سامری برای ورود پدر علی به بیمارستان  
دقیقه: ۰۳، ۲۵



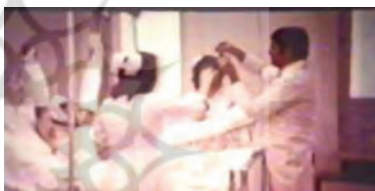
تصویر ۱۰: کنجکاو علی در بیمارستان و دیدار با پرستار زهرا  
دقیقه: ۳۱، ۴۶



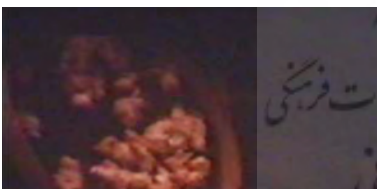
تصویر ۹: کنجکاو علی در بیمارستان و دیدار با پرستار زهرا  
دقیقه: ۲۹، ۴۶



تصویر ۱۲: توسعه ارتباط علی با پرستار  
دقیقه: ۵۲، ۳۶



تصویر ۱۱: تفریح دکتر با پرستارها در کنار بستر بیمار  
دقیقه: ۰۹، ۳۱



تصویر ۱۴: مواجهه علی با قساوت اسماعیل در به چاه انداختن جوجه‌ها  
دقیقه: ۰۴، ۴۳



تصویر ۱۳: آشنایی و همکاری علی با اسماعیل به واسطه پرستار زهرا  
دقیقه: ۳۳، ۳۹



تصویر ۱۵: فروختن ته‌مانده غذای بیماران به افراد فقیر با کمک اسماعیل  
دقیقه: ۳۵، ۲۱، ۰۱

## پرده سوم

در این بخش که پرده نهایی و فصل پایانی فیلم به شمار می‌آید، علی در حالی که مشغول فروش غذا به بیچارگان است، ناگهان فکری به ذهنش می‌رسد؛ او می‌خواهد درآمد بیشتری داشته باشد، پس بهتر است خودش دست به کار شود و برای سامری، خون فروش دست و پا کند. این تصمیم و نخستین عمل برآمده از آن در صحنه و گفتگوی زیر دیده می‌شود که نقطه عطف داستان از پرده دوم به پرده سوم است:

«بینم، وایسید بینم، ساکت شین بینم، دلتون می‌خواد پولدار شین و یه پول حسابی دربیارید؟ حالا گوش کنید، حالا فقط به من گوش کنید، یه جایی هست دوسه قطره خون ازتون می‌گیره، بیست تومن بهتون میده. واسه یه شیشه خون بیست تومن دو تا شیشه چهل تومن. هیچیم نیست من خودم تا حالا صد دفعه دادم، هیچیم نشده» (دقیقه: ۴۴، ۲۵، ۰۱).

در این پرده که حدود سی دقیقه پایانی فیلم را شامل می‌شود، ماجراهایی تازه اتفاق افتاده، روند حرکتی روایت را با محوریت شخصیت علی تکمیل می‌کند. از نمونه این ماجراها می‌توان به ورود سریع علی به گروه دلال‌های خون و یافتن خون فروش برای سامری اشاره کرد که در تمام پرده سوم به شکلی گسترده به این رویداد پرداخته می‌شود.

علی که روزی، داخل یک کامیون با تعداد دیگری از انسان‌های بخت برگشته برای خون فروشی با دلال‌های خون همراه شده بود، اکنون خود به ساریان چنین کاروانی تبدیل شده و نقش راهنما و دلالی چیره‌دست را در فضایی به عهده گرفته است که خودش در ابتدای فیلم به آن وارد شده بود. او حالا از همان جایی که خودش وارد شهر شده و با عبور از همان مناطقی که در ابتدای فیلم برای مخاطب نمایش داده شده بود - میان کوره‌های آجرپزی و حاشیه بیابان مانند و بی‌سامان جنوب شهر - کاروان خود را وارد شهر کرده تا آنها را برای خون فروشی نزد سامری ببرد. علی برای به دست آوردن مقام و مکنت دلالی با دیگر نوچه‌های سامری به رقابت می‌پردازد و با حمایت خود سامری به زودی می‌تواند جایگاه خوبی میان دلال‌ها به دست آورد. او حتی در یک جلسه که با سامری و در خانه او دیدار می‌کند، به سامری پیشنهاد می‌دهد توطئه‌ای حساب شده را علیه دکتر داودزاده طرح‌ریزی کنند تا او نتواند مانع کار سامری و سایر دلال‌ها برای فروش خون به بیمارستان شود.

در این پرده رویدادهای دیگری نیز رخ می‌دهد؛ برای مثال، اسماعیل برای پدر علی با وسایل دزدی از بیمارستان، دکه‌ای برپا می‌کند؛ یا اینکه پدر علی پس از مدتی کوتاه، جان خود را در گوشه

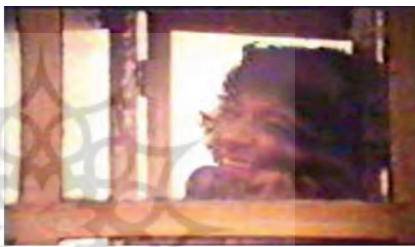


خیابان و همان جا پشت بیمارستان از دست می‌دهد؛ و اینکه با وجود پیگیری‌های فراوان دکتر داودزاده، تلاش‌های او برای راه‌اندازی بخش خون در بیمارستان بی‌نتیجه می‌ماند.

پدر علی در بی‌توجهی و تنهایی محض می‌میرد و علی فقط خود را برای مراسم خاکسپاری آن هم پس از خواندن نماز میت به قبرستان می‌رساند. در این بخش از داستان علی لباس‌ها و موتورسیکلتی ندارد و دیگر آن علی ساده و سرخوش ابتدای فیلم نیست. او از تمام قیدها آزاد است و پدرش هم که تا حالا شاید می‌توانست مانع او باشد، از دنیا رفته است. فیلم در پایان، نقطه اوج مشخص و برجسته‌ای ندارد و تنها با درگیری اسماعیل با علی و کتکی که او به علی می‌زند، به پایان می‌رسد.



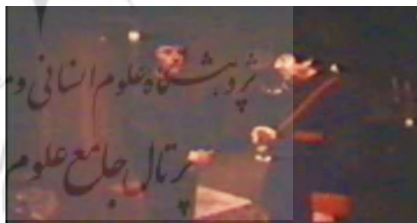
تصویر ۱۷: نقش فعال علی در آزمایشگاه  
دقیقه: ۰۱، ۳۰، ۵۷



تصویر ۱۶: گفتگوی علی با سامری و مزده دادن به او برای یافتن خون فروش دقیقه: ۰۴، ۲۷، ۰۱



تصویر ۱۹: مرگ پدر علی و بی‌توجهی و دیر رسیدن او به گورستان دقیقه: ۵۲، ۵۳، ۰۱



تصویر ۱۸: حضور علی در خانه سامری و این‌همانی با او دقیقه: ۴۵، ۳۵، ۰۱

اکنون می‌توان پرسید روایت ساعدی و مهرجویی در سطح رویدادها به‌عنوان سازه‌های اصلی روایت، چه تفاوتی با هم دارند و هر کدام، چگونه مفهوم اخلاقی داستان را به مخاطب القا می‌کنند؟



#### ۴. دریافت نهایی

۴-۱. غلبه رابطه علت و معلولی رویدادها (طرح) بر رابطه تمثیلی آنها (درون مایه) در اقتباس سینمایی روساخت داستان های ساعدی واقع گرایانه است و همه عناصر پیرنگ، شخصیت، مکان، زمان و... با عالم واقعی هماهنگی دارند. به عبارت دقیق تر، خط اصلی قصه دور از تصور نیست و ورود یک مهاجر روستایی به شهر و درگیر آسب های شهری شدن در نگاه انتقادی به مسئله مهاجرت و اقتضائات زندگی شهری، جدید نیست. اما نمادپردازی ساعدی در ژرف ساخت داستان، به آن عمق ادبی و معنایی می دهد. بخشی از این نمادها در نوع چینش و ترکیب رویدادها بروز و ظهور دارد. مهم ترین وجه تمثیلی رویدادهای داستان این است که ربط بین ماجراها بیشتر از آنکه منطقی و معلولی باشد، همانندی است. در داستان ساعدی اگرچه زنجیره کم رنگی از رابطه علی و توالی زمانی میان رویدادها وجود دارد، ارتباط اصلی میان ماجراها بر اساس شباهت است و به تعبیر ژنت در شمار روایت هایی است که رویدادها نقش درون مایه ای دارند. البته ژنت این تعبیر را برای روایت های درونه ای به کار می برد و خلاصه تحلیل او این است که گاه روایت های درونه ای، آینه و تمثیل روایت نخستین هستند و خواننده با خواندن روایت های فراوان اما با مضمونی یگانه و فهم معنای تمثیلی تکرار شونده آن، نسبت به درستی معنای درک شده متقاعد می شوند و به این ترتیب رویدادهای تمثیلی، درون مایه داستان را شکل می دهند.

به نظر می رسد همه رویدادهای داستان ساعدی با شباهت پنهانی که آسیب پذیری فرد را در جامعه بیمار نشان می دهند، بعد درون مایه را تقویت می کنند و طرح داستانی، اهمیت خود را از دست می دهد. خواننده بیشتر از آنکه برای حدس زدن فرجام داستان برانگیخته شود، با هر بار ورود علی به فعالیت های پست و غیر انسانی، متقاعد می شود که جامعه ناسالم بر اخلاق فرد تأثیرگذار است. خلاصه اینکه در روایت ساعدی، درون مایه بر طرح غالب است و این ویژگی در بازآفرینی سینمایی متن، دچار دگر دیسی شده است.

اقتضائات سینما باعث شده گاه جنبه تمثیلی داستان ساعدی تحت تأثیر پردازش طرح قرار گیرد و در نتیجه از میزان غلبه درون مایه بر طرح کاسته شود و تأثیرگذاری داستان مکتوب و فیلم سینمایی اقتباسی، همگون نباشد. مهرجویی ناگزیر بوده است رویدادها را در گفتن سینمای کلاسیک ساماندهی کند و خواننده را در مدت زمانی مشخص به پی گیری ماجراها ترغیب نماید. نحوه زمان بندی فیلم بر اساس ساختار سه پرده ای، بیننده را به دنبال کردن ماجراها برمی انگیزد؛ چنان که رابطه علی با پرستار زهرا در نماها و صحنه های بعد گسترده تر می شود تا اشتیاق مخاطب





را به این خط داستانی پاسخ گوید. واقع‌گرایی داستان سینمایی با تغییر پایانی که مهرجویی در روایت خود می‌دهد، بیشتر می‌شود؛ چون پایان آزاد روایت ساعدی با مرگ قطعی و آشکار پدر علی و حضور دیرهنگام او در قبرستان و آن هم سوار بر موتور که تداعی‌کننده تفاوت موقعیت و شخصیت او است، مانع مشارکت مخاطب در بازسازی سرنوشت داستانی علی است.

#### ۲-۴. کاسته شدن از شدت القای درون‌مایه با تغییر در شخصیت‌پردازی در اقتباس سینمایی

از آنجاکه پیرنگ و شخصیت دو عنصر وابسته هستند، گاهی تغییراتی که کارگردان در شخصیت‌پردازی ایجاد می‌کند، پیرنگ را که خود، آفریننده معنا و درون‌مایه داستان است، تغییر می‌دهد. برای مثال پرستار زهرا (با بازی فروزان) با تغییری اندک، از یک زن میان‌سال به یک دختر جوان تبدیل شده است. همین تغییر کوچک باعث شده است در پرده دوم، خط قصه دیگری به موازات خط قصه اصلی شکل بگیرد و این تغییر با هنجارهای فیلم کلاسیک انطباق دارد؛ زیرا معمولاً برای جلب و جذب مخاطب دو خط قصه در نظر گرفته می‌شود: وظیفه عشق. عشق بازی با پرستار جوان که در فیلم مهرجویی به جای رابطه با زن مسن در داستان ساعدی آمده، بار تلخی و نکبت‌باری این فصل داستانی را کمتر کرده است؛ به‌ویژه اینکه گسترش ارتباط دو شخصیت در طول فیلم با تکنیک‌هایی همراه است که با کل فیلم متفاوت است. برای مثال فضای کلی فیلم، مطابق فضایی که از کل داستان ساعدی برداشت می‌شود، با تاریکی و کدوری همراه است؛ اما هنگامی که علی و پرستار از در بیمارستان تا ورودی ساختمان با هم قدم می‌زنند، نمای دور از تصویر آنها که با شادی زیر نور آفتاب مسیر را طی می‌کنند که از میان درختان تابیده است، یادآور گرمای یک رابطه عاطفی است. این تغییر با ذائقه تماشاگر فیلم که باید در یک نشست حدود صدویست دقیقه‌ای تا حدی سرگرم شود ولذت برد، همخوان است. به نظر می‌رسد با وجود پایندی فیلم به همه رویدادها و نحوه چینش آنها، همین تغییرهای اندک به جنبه‌های واقع‌گرایانه سینمای کلاسیک نزدیک‌تر شده و از بعد نمادگرایی داستان ساعدی کاسته است. در داستان ساعدی، شخصیت‌پردازی هم مانند دیگر عناصر روایی القای می‌کند که ما با یک آشغال‌دونی روبه‌رو هستیم.

#### ۳-۴. حفظ ویژگی داستان مدرن بودن با وفاداری به رویدادها و فقدان کشمکش در ساختار، در

#### اقتباس سینمایی

وفاداری مهرجویی به سایر رویدادها و توالی آنها باعث حذف یکی از مهم‌ترین عناصر درام و نزدیکی به ساختار داستان ساعدی شده است؛ یعنی فقدان کشمکش. پایه‌های درام براساس

کشمکش شکل می‌گیرد و نمایش از هر نوع (فیلم، سریال و...) با بسط انواع کشمکش‌ها در داستان پیش می‌رود. در «دایره مینا» کشمکش به معنای آنچه باعث ایجاد کنش و واکنش می‌شود، اصل نیست، بلکه امری فرعی است که در راستای تقویت مضمون فیلم به عنوان یک اصل بنیانی و رکن اصلی، کارکردی در ظاهر متضاد با ذات خود می‌یابد؛ یعنی علی به عنوان شخصیت اصلی فیلم هیچ نوع کشمکش خاصی با محیطی که در آن وارد شده پیدا نمی‌کند. بخش عمده کشمکش او که خیلی هم پررنگ نیست، گاهی با پدرش، گاهی با سایر نوجه‌های سامری و در نهایت نیز با اسماعیل شکل می‌گیرد که در واقع مهم نیست و شاید همین نبودن کشمکش و وفق‌پذیری سریعش با محیط فاسد اطراف، او را سریع‌تر در مسیر مورد نظر فیلم‌ساز هدایت می‌کند. اگر در بسیاری از داستان‌ها کشمکش قهرمان با محیط، سایر شخصیت‌ها، و انواع موانع باعث شکل‌گیری سیر داستان می‌شود، در «دایره مینا» همین تسلیم و حرکت علی در مسیر حوادث - و نه خلاف آن و در جهت مبارزه با آن - است که داستان را پیش می‌برد.



فصلنامه علمی - پژوهشی

۹۷

مطالعه تطبیقی  
رویدادهای داستان در...



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رتال جامع علوم انسانی

## منابع

- انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۱). سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی. *ادبیات تطبیقی*، ۳(۲)، ۳-۷.
- انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۲). مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی. *ادبیات تطبیقی*، ۴(۱)، ۳-۹.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۳). نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران. *نقد ادبی*، ۲۷، ۶۹-۹۷.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۶). *آشغال‌دونی*. در *واهمه‌های بی‌نشان*. تهران: آگاه.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۷). *گور و گهواره*. تهران: آگاه.
- سیگر، لیندا (۱۳۸۳). *بازنویسی فیلم‌نامه* (ترجمه: عباس اکبری). تهران: سوره مهر.
- کاستی، فرانچسکو (۱۳۹۱). اقتباس و سوءاقتباس: فیلم، ادبیات و گفتمان‌های اجتماعی. در رابرت استم و الساندرانگرو (ویراستار). *راهنمایی بر ادبیات و فیلم* (ترجمه: داود طباطبائی عقدایی، صص ۱۳۸-۱۲۵). تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- صیاد، پرویز؛ ویسی، ملک‌ساسان؛ فرمان‌آرا، بهمن (تهیه‌کننده) و مهرجویی، داریوش (کارگردان). (۱۳۵۳). *دایره‌مینا* [فیلم سینمایی]، ایران.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما* (ترجمه: امید نیک‌فرجام، چاپ دوم). تهران: مینوی خرد.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۵). *داستان: مفهوم، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی* (ترجمه: محمد گذرآبادی، چاپ دوم). تهران: هرمس.
- یوست، فرانسوا (۱۳۸۸). *فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات* (ترجمه: علیرضا انوشیروانی). *ادبیات تطبیقی*، ۲(۴)، ۳۷-۵۶.



# A Comparative Study of the Story Events in Literary and Cinematic Narrative

## A Comparison between the Story of Ashghalduni (Dustbin) and the Movie of Dayere-ye Mina (The Cycle)

Zahra Hayati<sup>1</sup>

Received: Aug. 25, 2015; Accepted: Feb. 24, 2016

### Abstract

The present article tries to study the story *Ashghalduni (Dustbin)* by Gholāmhossein Sāedi and the adapted movie *Dāyere-ye Minā (The Cycle)* by Dāryuš Mehrjuyi with a view to new adaptation theories. Of course, these theories have not yet been consistent and well-established; but its literature is going to evolve, especially its essentials are discussed in the study method of narratology. As an example, this proposition is discussed in theoretical subjects of adaptation that even in the loyal adapted movies, in which the structure of the literary story and the sequence of events in the movie are preserved, some of the semantic functions change because of story entry into the cinematic discourse along with the needs of medium of cinema. For example, the figurative aspect of Sāedi's story in its adapted movie has been influenced by the scheme and sometimes realism dominates symbolism. Mehrjuyi has organized the events in the discourse of classic cinema in order to encourage the reader to persist the events during a certain time period. The way of timing a movie in terms of a three-screen structure encourages the spectator to follow the events and causes the "scheme" to dominate the "idea". Since the dominance of either scheme or idea creates different themes, it can be said that the very structural change leads somewhat to semantic change. Similarly, the change of Sāedi's open ending narrative to a close one prevents the audience to participate in re-making the fictional fate of Ali; the sort that exists in a literary text.

**Keywords:** Comparative criticism, literary adaptation, Sāedi, Mehrjuyi, Ašghālduni (Dustbin), Dāyere-ye Minā (The Cycle).



1. Faculty Member of the Institute for Humanities & Cultural Studies, Tehran, Iran. Hayati.zahra@gmail.com

## Bibliography

- Anushirvani, A. (1391/2012). Seyr-e tahavvolât-e adabiyât-e tatbiqi [A survey of the theories of comparative literature]. *Adabiyât-e Tatbiqi*, 3(2), 3-7.
- Anushirvani, A. (1392/2013). Motâlê'ât-e beyn-e reštei-ye adabiyât-e tatbiqi [Interdisciplinary studies of comparative literature]. *Adabiyât-e Tatbiqi*, 4(1), 3-9.
- Bameshki, S. (1392/2013). *Revâyatšenâsi-ye dâstânhâ-ye Masnavi* [Naratology in the stories of Masnavi]. Tehran, Iran: Hermes.
- Casetti, F. (1391/2012). Eqtebâs va su'e eqtebâs: Film, adabiyât va goftemânhâ-ye ejtemâi [Adaptation and Mis-adaptations: Film, literature, and social discourses]. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *Râhnamâi bar adabiyât va film* [A Companion to literature and film] (D. Tabâtabâyi Aqdâyi, Trans., pp. 125-138.). Tehran, Iran: Mo'assese-ye Ta'lif, Tarjome va Našr-e Âsâr-e Honari (MATN).
- Hayati, Z. (1393/2014). Naqd-e motâlê'ât-e tatbiqi-ye eqtebâs dar pažuhešhâ-ye adabi va sinamâyi-ye Iran [A criticism of comparative adaptation studies in Iran's literary and films studies]. *Naqd-e Adabi*, 27, 69-97.
- Lutte, J. (1388/2009). *Moqaddamei bar revâyat dar adabiyât va sinemâ* [Narrative in fiction and film: An introduction] (O. Nikfarjâm, Trans., 2nd ed.). Tehran, Iran: Minu-ye Xerad.
- McKee, R. (1385/2006). *Dâstân: Mašhum, sâxtâr, sabk va osul-e filmnâmenevisi* [Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting] (M. Gozarâbâdi, Trans., 2nd ed.). Tehran, Iran: Hermes.
- Sa'edi, Gh. (1356/1977). Asghalduni [Dustbin]. *Vâhemehâ-ye binešan* [Nameless fears]. Tehran, Iran: Âgah.
- Sa'edi, Gh. (1357/1978). Gur va Gahvâre [Poem collection]. Tehran, Iran: Âgah.
- Sayyad, P., Veysi, M. S., & Farmânârâ, B. (Pruducer). & Mehrjuyi, D. (Director). (1353/1975). *Dâyere-ye minâ* [The Cycle] [Mothion Picture]. Tehran, Iran.
- Seger, L. (1383/2004). *Bâznevisi-ye filmnâme* [Making a good script great] (A. Akbari, Trans.). Tehran, Iran: Sure-ye Mehr.
- Youst, F. (1388/2009). Falsafe va nazariyei jadid dar adabiyât [Philosophy and a new theory in literature] (A. Anuširvâni, Trans.). *Adabiyât-e Tatbiqi*, 2(4), 37-56.

