فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره هشتم، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۴، ص‌ص ۹۸-۷۱
DOI: 10.7508/isih.2016.29.004

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

**زهرا حیاتی**[۱]
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 تثبیت‌شده نیستند، اما ادبیاتِ آن درحال شکل‌گیری است. در مقایسه داستان ساعدی با فیلم مهرجویی، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد: جنبه تمثیلی داستان مکتوب در فیلم اقتباسی، تحت تأثیر پردازشِ سینمایی طرح قرار گرفته و گاه واقع‌گرایی فیلم بر نمادگرایی داستان ادبی غالب شده است. مهرجویی رویدادها را در گفتمان سینمای کلاسیک ساماندهی کرده است تا خواننده را در مدت‌زمانی مشخص به پی‌گیری ماجراها ترغیب کند. نحوه زمان‌بندی فیلم براساس ساختار سه‌پرده‌ای، بیننده را به دنبال کردن ماجراها برمی‌انگیزد و برخلاف داستان آشغالدونی، «طرح» بر «ایده» غلبه می‌کند. ازآنجاکه 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 «دایرهٔ مینا».

---

۱. عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. Hayati.zahra@gmail.com

## مقدمه

### 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» به‌تفصیل 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 نویسنده را از نظرگرایش 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 دو رسانه 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)؛ مهرویی 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.

به طورکلی، 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 بر متون فارسی هستند. در نقد تطبیقی ادبیات و سینما، نظریه‌ها و روش‌ها نورسیده‌تر به‌نظر 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. بااین‌حال 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 یک‌سو با تحلیل متن و از سوی دیگر با مقایسه مواجهیم و ازآنجاکه متن ادبی و متن سینمایی به دو رسانه متفاوت تعلق دارند، با مطالعات بینارسانه‌ای نیز روبه‌رو هستیم. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد در چنین تحقیق‌هایی باید ویژگی‌های ادبیات تطبیقی و مطالعه رسانه را درنظر بگیریم؛ اما تعریف مطالعات بین‌رشته‌ای یا بین‌رسانه‌ای 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 رازبقای 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 درنهایت ترجیح یکی بر 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 بین‌رسانه‌ای 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*[1] 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 به‌عنوان 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 به‌وجود آمد که نویسنده مشخصی، همکار دیگری در ورای مرزهای زبانی و فرهنگی خود پیدا کرد. از آن لحظه‌ای که این دو از طریق آثار خود ارتباط برقرار کردند و متوجه شدند که دلمشغولی‌های آنان یکسان یا متفاوت است، یعنی قابل‌مقایسه است، ادبیات تطبیقی به‌عنوان 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 کدام‌یک از آنها در این پژوهش به‌کار 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 ـ اعم از زبان‌شناختی یا کتابنامه‌ای ـ 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). درواقع همه مکتب‌های ادبیات تطبیقی تابع نظریه ادبی و رویکردهای رایج نقد در فرهنگ خود هستند؛ درنتیجه نویسنده‌ای که به مطالعه ادبیات تطبیقی بینارسانه‌ای در حوزه ادبیات فارسی

1. Francois Jost

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 کاربست رویکردهای نقد را در مطالعات تطبیقی اقتباس هم پیشنهاد می‌کند، بخشی از روایت‌پژوهی تطبیقی را مبنای مقایسه قرار می‌دهد؛ یعنی مقایسه کارکرد رویدادها در دو روایت ادبی و سینمایی.

نظریه‌های مرتبط با مطالعات اقتباسی ازیک‌سو ساختار روایی رمان و فیلم را قابل‌مقایسه می‌دانند؛ و از سوی دیگر، درباره تبدیل وفادارانه رمان به فیلم به دیده شک می‌نگرند. اقتباس یکی از رخدادهای عرصه هنری است که قابل‌انکار نیست؛ اما در تحلیل اقتباس باید به تولید رمزگان در دو نظام نشانه‌شناختی کاملاً متفاوت توجه کرد (لوته[1]، 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 هماهنگ 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 مقصودم از کارکرد، آن دسته از کیفیات رخداد است که به آن، به‌ویژه

1. Lutte

در مناسبت 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 گفتمان هستند و ارزش هنری آنها در تولید معنا مورد تأکید است:

«در این چشم‌انداز، اقتباس دیگر به‌عنوان 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 گفتمانی جدید سروکار داریم که پیشتر در حوزه‌ای دیگر ظاهر شده بوده‌اند. یک بازپیدایی، نوعی رویداد گفتمانی تازه است که در زمان و مکان معینی در جامعه جای می‌گیرد؛ رویدادی که توأمان خاطره رویداد گفتمانی 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. به‌عبارت دیگر، آنچه مهم است، نقش و جایگاه تازه‌ای است که رویداد پسین در این حوزه گفتمانی کسب می‌کند، چیزی بیش از ادعای وفاداری انتزاعی به متن مبدأ» (کاسِتی[1] در اِستم و رائنگو[2]، 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 به‌دنبال کشف فرآیند اقتباس است. نویسنده با کلمه، یعنی زبان نوشتاری‌اش، 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 می‌گنجند. 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 یك فعل بیان شوند، سلسله رویدادهایی هستند که زیر نام 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 کلاسیك و داستان‌گو شکل گرفته‌اند. به‌نظر 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 به‌سبب 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 (۲۵۳۶: ۱۹۹-۱۹۳) 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 به‌عنوان 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 استعاری 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 رخدادهای سینمایی به‌شکلی کاملاً متفاوت بر بیننده «اثر بگذارد»؛ رخدادهای فیلم همان‌طور که به‌شکل بصری به ما ارائه و سپس ناپدید می‌شود، خود را با قطعیت تمام به رخ می‌کشد» (لوته، ۱۳۸۸: ۹۱۲).

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

۱. علی همراه پدرش که پیرمردی بیمار و ناتوان است در خرابه‌ها و زباله‌ها به‌دنبال غذا می‌گردد؛

۲. پیرمرد هرجا خسته شود می‌نشیند، حتی در بدترین جاها، زیرآفتاب، وسط کوچه، کنار تل زباله‌ها و جایی‌که 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 پیِ ته‌مانده 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 سر دهد؛

۸. درحالی‌که پدر با علی بحث می‌کند که صدایش را بِبُرد، دو زن چادری از آنجا رد می‌شوند و پدر از آنها کمک می‌خواهد؛

۹. علی در برابر بی‌تفاوت گذشتن زن‌ها آه می‌کشد و دوباره آواز می‌خواند؛

۱۰. پدر به علی دشنام می‌دهد و او که از رفتار پدر کلافه شده، به‌سمت خیابانی شلوغ می‌رود، یعنی جایی‌که پدر از آن می‌ترسد و به‌ناچار دنبال علی راه می‌افتد.

**فصل ۲: علی و پدرش با آقای گیلانی آشنا می‌شوند که قاچاق خون می‌کند:**

۱۱. در همان خیابان شلوغ علی، آقای گیلانی را می‌بیند و به پدر می‌گوید از او کمک بخواهد. پدر به‌دلیل ترس و یأسی که از آدم‌ها دارد، مردد است اما بالاخره دست نیاز دراز می‌کند؛

۱۲. آقای گیلانی به علی که نوجوانِ سالم و درشت‌اندامی است، نگاه خریدار می‌کند و برای اینکه او را تحریک کند، کار نکردنش را سرزنش می‌کند؛

۱۳. عباس سر می‌رسد و برای آقای گیلانی مشتری می‌آورد؛

۱۴. آقای گیلانی برای اینکه علی و پدرش را به طمع بیندازد، به آنها می‌گوید قرار است فردا بیست‌وهفت، هشت نفر پولدار شوند. پدر به او التماس می‌کند که آنها را هم با بیست‌وهفت، 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 می‌خوابد و علی به دستور پدر، کنار جدول می‌نشیند؛
۱۸. علی برای اینکه برترسش از تاریکی غلبه کند، آواز سر می‌دهد و دوباره پدر علی را به باد فحش می‌گیرد تا صدایش را بِبُرد و علی سکوت می‌کند.

**فصل ۳: علی در آزمایشگاه گیلانی، خون خود را می‌فروشد اما پدرش بیمار است و به مریضخانه فرستاده می‌شود:**

۱۹. صبحِ اول وقت، عباس، جمعیتی فقیر را به ساختمانی تاریک و قدیمی می‌برد که حکم آزمایشگاه دارد؛
۲۰. بچه شیرخوار زن جوانی که در آن جمع قرار دارد، ونگ می‌زند. آقای گیلانی به زن می‌گوید خفه‌اش کند؛ نوبت زن که می‌رسد، به دستور آقای گیلانی، پیرمردی بچه را می‌گیرد و برای اینکه صدایش را خفه کند، انگشتش را در دهن بچه می‌گذارد؛
۲۱. نوبتِ علی و پدرش می‌رسد. پدر که بیمار و ناتوان است، حاضر نیست خون بدهد؛
۲۲. با آزمایشی که از پیرمرد می‌گیرند، معلوم می‌شود حالِ خرابی دارد. برگه‌ای برای درمان رایگان به او می‌دهند و فقط از علی خون می‌گیرند؛
۲۳. پدر، بیست تومان، خون‌بهایِ علی را که حالا دارد از گرسنگی و ضعف از حال می‌رود، از او می‌گیرد و علی واکنشی نشان نمی‌دهد.

**فصل ۴: علی در بیمارستان با پرستاری آشنا می‌شود:**

۲۴. نزدیک ظهر، علی و پدرش به مریضخانه می‌رسند. آنها برخلاف بسته بودن درِ مریضخانه و ازدحام مردمی که پشتِ در مانده‌اند، با نامه آقای گیلانی داخل می‌شوند؛
۲۵. تا زمانی‌که پدر در اطاق پزشک معاینه می‌شود، علی سری به راهروها و اطراف می‌زند؛
۲۶. پرستاری به‌نام زهرا را می‌بیند که روی تخت نشسته است؛
۲۷. زهرا به علی چند سیب می‌دهد و تلاش می‌کند به او نزدیک شود؛
۲۸. پرستار، پدرِ علی را شوهرخواهر و علی را خواهرزاده خود معرفی می‌کند و واسطه می‌شود تا خارج از نوبت درمان شوند؛
۲۹. علی و پدرش پشت در مریضخانه می‌مانند تا صبح فردا نوبتشان شود.

**فصل ۵: علی به‌واسطه پرستار با انباردار بیمارستان آشنا می‌شود و در برخی کارهای کوچك وارد می‌شود:**

۳۰. عصر همان روز، علی پشت نرده‌ها منتظر می‌نشیند تا پدر که حالش بدتر از قبل شده است، خوابش ببرد و او بتواند به خیابان شلوغ روبه‌رو سری بزند؛

۳۱. زهرا که مراقب علی است، او را به آن سوی نرده‌ها می‌کشاند و با او درباره روابط پزشک‌ها 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، آقایِ امامیِ 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 بدگمانیِ آقای امامی است، برود و مرغ‌ها و تخم‌مرغ‌ها را از مرغداری تحویل بگیرد؛

۳۴. آقای امامی که به اسماعیلِ 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 اسماعیلِ راننده به مرغداری کثیفی که جوجه‌های بیماری دارد می‌رود و با او رفیق می‌شود؛**

۳۵. علی سوار ماشین نعش‌کشِ اسماعیل می‌شود که تابوت و شمد خون‌آلودی پشتِ 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 آبِ آلوده وسط آن، محلی برای شستشوی ظرف و لباس زن‌های محله است؛

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

۳۹. جوجه‌های بیماری‌زده را غربیل غربیل توی چاه می‌اندازند؛

۴۰. علی صدای جیغ جوجه‌های سرنگون‌شده در چاه را می‌شنود و جوجه مریضی 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 سر رفاقت، 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 مزدِ کارِ

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. درِ بیمارستان بسته است و احمدآقا نمی‌تواند اجازه دهد کسی داخل شود؛

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

۴۷. علی نزد زهرا می‌رود؛ زهرا می‌خواهد همراه فاطی، جنازه‌ای را به مسجدِ مریضخانه ببرد؛

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

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

۵۰. مسجد، دارای زیرزمینِ تاریک و نموری است پر از وسایل مستهلک و ازکارافتاده، با چند تابوت و جنازه‌ای که پاهایش از زیر شمد 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، به‌اجبار 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 پایِ زن‌هایی که مرده دیگری را می‌آورند، وحشت‌زده از جا می‌پرد و درخواست زهرا محقق نمی‌شود.

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

۵۵. صبحِ فردا، پدرِ علی را برای مداوا، برق می‌گذارند؛

۵۶. در همین مدت کوتاه، علی در مریضخانه، با چند نفری آشنا شده است و دلالی 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 به‌نظر می‌رسد در قاچاق خون همدستی دارد؛ از راننده می‌پرسد که چه می‌خواهد، اما به‌جای 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 ته‌مانده‌های غذای بیمارستان را در مناطق فقیرنشین می‌فروشد:**

۶۰. زهرا با احمدسیاه که در آشپزخانه کار می‌کند، ترتیبی می‌دهند تا علی با کمک اسماعیلِ راننده ته‌مانده غذای بیماران مریضخانه را به قیمتِ پیاله‌ای دو سه زار، در مناطق بدبخت‌نشین شهر بفروشد و از سود آن، پولی هم برای خودش بردارد؛

۶۱. علی دو بشکه از پلوهای تهِ بشقاب مریض‌ها را توی سینی مسیِ بزرگی می‌ریزد و کاسه کاسه می‌فروشد؛

۶۲. پیرمرد فقیری که آن دوروبرها می‌پلکد، جلوی مشتری‌ها را می‌گیرد تا نجاستِ پر از خلط و خون مریضخانه را نخورند، اما گوش کسی بدهکار نیست و همه با ولع مشغول خوردن می‌شوند؛

۶۳. پیرمرد فقیری که مردم را از خوردن منع می‌کرد، از علی یک پیاله گدایی می‌کند؛

۶۴. علی برای خودش شاگردی هم پیدا می‌کند؛

۶۵. تمام دو بشکه فروش می‌رود و علی بشکه‌های خالی را به اسماعیل تحویل می‌دهد.

**فصل ۱۰: علی در کارهای نادرست، تصمیم‌های جسورانه و منفردانه اتخاذ می‌کند:**

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

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

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

**فصل ۱۱: علی به کار دلالی در قاچاق خون وارد می‌شود:**

۶۹. اسماعیل که کمک کرده است تا علی به اینجا برسد و برای خودش کاسبی کند، از او رضایت دارد و این‌بار موتورسواری یادش می‌دهد، تا بتواند به همه کارهایش برسد؛

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

۷۱. کنار نرده‌های مریضخانه، قهوه‌خانه پدر راه می‌افتد؛

۷۲. علی برای جلب مشتری‌های بی‌پول و مفلسی که کنار قهوه‌خانه برای یک فنجان چایِ نسیه چانه می‌زنند، پول چایی‌شان را حساب می‌کند و آنها را به فروختن خونشان به بهای بیست تومان ترغیب می‌کند؛

۷۳. علی با آقای گیلانی قرار می‌گذارد و با ماشین اسماعیل، آن جماعت را برای خون‌گیری به آزمایشگاه آقای گیلانی می‌برد؛

۷۴. آقای گیلانی با علی قرارداد شفاهی می‌بندد و رسماً او را وارد کار قاچاق 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 خاطرخواه اوست و در دل می‌گوید که برایش مشتری خوبی پیدا خواهد کرد؛

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

۷۸. امامیِ انباردار که از دست دله‌دزدی‌ها به‌ستوه 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 اسماعیلِ راننده را برمی‌انگیزد:**

۸۱. علی، مردی را می‌بیند که قرار بود به‌محض 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 اسماعیلِ راننده را هم می‌دهد که مانعش شده است، اما درست همان موقع اسماعیل سر می‌رسد و او را زیر مشت 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 به‌مدت سه سال توقیف بود و سرانجام در سال ۱۳۵۶ پروانه نمایش گرفت و در جشنواره پاریس در پاییز ۱۳۵۶ و سپس برلین به‌نمایش 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 به‌همراه 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 به‌نام علی (با بازی سعید کنگرانی) پدر بیمارش (با بازی اسماعیل محمدی) را برای معالجه به بیمارستان بزرگ و به‌ظاهر 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 ـ لباس‌های نو و زیبا و موتورسیکلت گران‌قیمتی که برای خود خریده ـ و دیگر نشانی از روزهای بدبختی او ندارد، با اکراه به سر مزار پدرش می‌رود تا در مراسم خاکسپاری او شرکت کند. در آنجا اسماعیل نیز حضور دارد و به‌محض دیدن علی، ابتدا به او ناسزا گفته و سپس به بهانه اینکه چرا دیر به سر مزار 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. درمجموع رویدادها در عین وفاداری به کتاب، با ورود به ساختار سه‌پرده‌ای فیلم تاحدی تغییر ساختاری ـ معنایی یافته است که برای درک این مطلب، در ادامه ساختار فیلم مرور شده است.

ساختار به‌معنای 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 به‌مثابه درون‌مایه قلمداد شود، رویدادهای داستان به‌عنوان 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 تهدیدِ سلامت فردی و اجتماعی است. این ماجرای بنیادین، حساسیت خواننده را نسبت به فساد حاکم بر نهادهای متولی اصلاح برمی‌انگیزد.

محتوای داستانی یگانه، هنگامی‌که در گفتمان ادبی یا سینمایی نمود پیدا می‌کند، تغییرات ناگزیری را متحمل می‌شود. برای مثال ویژگی داستان، سیر توالی رویدادها است و ابزارِ بیانی که

داستان در آن بیان می‌شود، بر سیر توالی رویدادها تأثیرگذار است. اگر توالی رویدادهای داستانِ مکتوب در داستانِ 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 صدوبیست صفحه‌ای فیلمنامه (صدوبیست دقیقه‌ای) بازتولید شده است، می‌توان نخستین و بارزترین تغییراتِ 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.

براساس 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 براساس زمان‌بندی رویدادها و نقش ویژه‌ای که ماجراها باید در زمان مشخص خود ایفا کنند، به‌شکل زیر فهرست کرده‌اند:[1]

در پرده اول فیلم، مخاطب با شخصیت‌های اصلی داستان آشنا شده و درباره آنها اطلاعاتی به‌دست می‌آورد؛ و درنهایت 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)، ۲ج. 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 دوایی). 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 منطقیِ 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 بر گره‌گشایی 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.

هنگامی‌که 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 فعالیتی 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 به‌جای 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 نظایر آن، در همان ابتدا خود را به‌عنوان داستان‌هایی با شکل و ساختاری مدرن ارائه می‌کنند که شاید نتوان برای آنها چارچوبی مرسوم و قابل‌بررسی در فرم‌های بیانی مطلوب سینما ـ مثلاً بررسی ساختار سه‌پرده‌ای ـ درنظر گرفت. اما درنهایت می‌توان آنچه را به‌عنوان نسخه سینمایی شکل گرفته است، در یک بررسی تطبیقی به‌نوعی از این زاویه مورد توجه قرار داد و ساختار و شمایلی 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 به‌صورتی است که می‌توان سه قسمت تقریباً مجزا و درعین‌حال به‌هم‌پیوسته را به‌شرح زیر در پیرنگ داستانیِ اثری که به‌تصویر 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 به‌دست می‌آورد؛ فضای کلی داستان را می‌شناسد؛ و به‌تدریج ـ با گاهی اوقات با سرعتی بیشتر ـ با کلیت داستان آشنا می‌شود. در «دایره مینا» پرده نخست را می‌توان همان بیست دقیقه ابتدایی درنظر گرفت که طی آن پدر و پسری فقیر از حاشیه‌نشینان تهران برای درمان پدر به‌همراه 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 به‌همراه پدر پیر خود از حاشیه تهران و جایی‌که با فضایی خاکی و تا حدی غبارآلود معرفی می‌شود، از میان کوره‌های آجرپزی عبور می‌کند. در طول مسیر، حال پدر به‌هم می‌خورد و مخاطب درمی‌یابد که او مریض است. پدر حراف است و همواره درحال دشنام دادن به پسر خود و دیگر بچه‌هایی است که آنها را طی مسیر می‌بیند 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 درحال 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 به‌راحتی صاحب درآمد شوند، باید همراه دستیار او به جایی بروند که او می‌گوید. پدر و پسر به‌سختی 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 روایت‌پردازی نقش دارد، فقط موضوع رویداد نیست و شیوه تصویرپردازی نقشی اساسی دارد.

تصویر۱: در جاده و به‌سمت شهر / دقیقه: ۰۱،۳۹

تصویر۲: ورود به شهر / دقیقه: ۰۵،۴۶

تصویر۳: ورود به بیمارستان / دقیقه: ۰۶،۰۲

تصویر۴: آشنایی با سامری / دقیقه: ۰۷،۱۳

تصویر۵: ورود عده‌ای به آزمایشگاه و خروج از آن / دقیقه: ۱۶،۵۴

تصویر۶: ورود به جریان خون‌گیری و خون‌فروشی / دقیقه: ۲۰،۲۸

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

سرنوشتشان باشد. درواقع آنچه می‌تواند به‌عنوان اطلاعات اولیه در پرده نخست به مخاطب انتقال داده شود، در این بیست دقیقه ابتدایی تا حد زیادی برای او به‌نمایش 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 به‌عهده 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 تداومِ حرکتِ 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 درنتیجه، داستان دارای نیروی انتقال شده و تمرکز خود را حفظ می‌کند. ورود پسر جوان به مکان خون‌گیری و آشنایی با شخصیت سامری ـ دلال خون ـ می‌تواند به‌عنوان نقطه عطفی مناسب برای انتقال از پرده نخست به پرده دوم درنظر گرفته شود. از اینجا به بعد، تمرکز داستان به‌تدریج به شخصیتِ 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 منطقیِ 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 به‌واسطه آشنایی‌ای که با او دارد، برای پدر علی کاری کرده و زمینه پذیرش و بستری شدن او در بیمارستان فراهم شود. اگرچه داستان به‌سرعت 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 به‌شمار 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.

ازجمله ماجراهایی که برای پسر جوان اتفاق افتاده و در طول همان پرده دوم به اوج و پایان می‌رسد، آشنایی او با پرستاری به‌نام زهرا است که باعث به‌وجود آمدن رویدادهای دیگری در طول پرده دوم می‌شود. علی به‌واسطه زهرا با شخصیتی به‌نام اسماعیل آشنا می‌شود که مأمور خرید بیمارستان است و در برخی موارد به علی و پدرش کمک می‌کند و درنهایت 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 به‌نام دکتر فرسی نیز برای سروسامان دادن به اوضاع بیمارستان به‌ویژه 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. درنهایت، داستان در بزنگاهی خاص و نقطه عطفی که نتیجه آن، تصمیم علی برای ورود به چرخه دلالی 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 زیر به 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 به‌شکلی 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 دلالی 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 به‌ظاهر اصرار زیادی نیز بر آن دارد، ابتدا برای مخاطب به‌عنوان حرکتی اصلاح‌گرایانه و انسانی تصویر

می‌شود، اما با گذر زمان و با پیش آمدن ماجرایی کنایی در اواخر پرده دوم به‌شکلی 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 درحال فروش غذاهای بیمارستان به عده‌ای بیچاره و گدا است، کسی پیدا می‌شود که از غذاها ایراد گرفته، خطاب به علی که درحال 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...» و الی آخر. درنهایت پس از آنکه غرولندهایش به جایی نمی‌رسد، دوباره پیش علی آمده و این‌بار از او غذای مجانی می‌خواهد، چون پولی برای پرداخت بهای غذا ندارد. هنگامی‌که که علی به او غذای مجانی می‌دهد، مرد به او می‌گوید: «خب اینو از اول می‌دادی». در اینجا معلوم می‌شود، شکایت او از ابتدا نه به‌دلیل داشتن نیت خیرخواهانه، بلکه به‌دلیل 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 ـ صحنه انگور خوردن دکتر با پرستارها بالای سر بیمار ـ 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 به‌شکل 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 جایی‌که دوباره و با یک نقطه عطف مناسب، داستان وارد پرده سوم و نهایی می‌شود. علی تصمیم می‌گیرد وارد چرخه دلالی خون شود و خودش برای سامری، افراد خون‌فروش ببرد.

تصویر۷: پادرمیانی سامری برای ورود پدر علی به بیمارستان
دقیقه: ۲۵،۰۳

تصویر۸: کنجکاوی علی در بیمارستان و دیدار با پرستار زهرا
دقیقه: ۲۷، ۴۶

تصویر۹: کنجکاوی علی در بیمارستان و دیدار با پرستار زهرا
دقیقه: ۲۹، ۴۶

تصویر۱۰: کنجکاوی علی در بیمارستان و دیدار با پرستار زهرا
دقیقه: ۳۱، ۴۶

تصویر۱۱: تفریح دکتر با پرستارها در کنار بستر بیمار
دقیقه: ۳۱،۰۹

تصویر۱۲: توسعه ارتباط علی با پرستار
دقیقه: ۳۶،۵۲

تصویر۱۳: آشنایی و همکاری علی با اسماعیل به‌واسطه پرستار زهرا
دقیقه: ۳۹،۳۳

تصویر۱۴: مواجهه علی با قساوت اسماعیل در به چاه انداختن جوجه‌ها
دقیقه: ۴۳،۰۴

تصویر۱۵: فروختن ته‌مانده غذای بیماران به افراد فقیر با کمک اسماعیل
دقیقه: ۰۱،۲۱،۳۵

فصلنامه علمی-پژوهشی



دوره هشتم
شماره ۱
زمستان ۱۳۹۴

**پرده سوم**

در این بخش که پرده نهایی و فصل پایانی فیلم به‌شمار می‌آید، علی درحالی‌که مشغول فروش غذا به بیچارگان است، ناگهان فکری به ذهنش می‌رسد؛ او می‌خواهد درآمد بیشتری داشته باشد، پس بهتر است خودش دست‌به‌کار شود و برای سامری، خون‌فروش دست‌وپا 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:

«ببینم، وایسید ببینم، ساکت شین ببینم، دلتون می‌خواد پولدار شین و یه پول حسابی دربیارید؟ حالا گوش کنید، حالا فقط به من گوش کنید، یه جایی هست دو سه 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 خون‌فروش برای سامری اشاره کرد که در تمام پرده سوم به‌شکلی گسترده به این رویداد پرداخته می‌شود.

علی که روزی، داخل یک کامیون با تعداد دیگری از انسان‌های بخت‌برگشته برای خون‌فروشی با دلال‌های خون همراه شده بود، اکنون خود به ساربان چنین کاروانی تبدیل شده و نقش راهنما و دلالی چیره‌دست را در فضایی به‌عهده گرفته است که خودش در ابتدای فیلم به آن وارد شده بود. او حالا از همان جایی‌که خودش وارد شهر شده و با عبور از همان مناطقی که در ابتدای فیلم برای مخاطب نمایش داده شده بود ـ میان کوره‌های آجرپزی و حاشیه بیابان‌مانند و بی‌سامان جنوب شهر ـ کاروان خود را وارد شهر کرده تا آنها را برای خون‌فروشی نزد سامری ببرد. علی برای به‌دست آوردن مقام و مکنت دلالی با دیگر نوچه‌های سامری به رقابت می‌پردازد و با حمایت خودِ سامری به‌زودی می‌تواند جایگاه خوبی میان دلال‌ها به‌دست آورد. او حتی در یک جلسه که با سامری و در خانه او دیدار می‌کند، به سامری پیشنهاد می‌دهد توطئه‌ای حساب‌شده 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 همان‌جا 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 نو دارد 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.

تصویر۱۶: گفتگوی علی با سامری و مژده دادن به او برای یافتن خون‌فروش دقیقه: ۰۴،۲۷،۰۱

تصویر۱۷: نقش فعال علی در آزمایشگاه دقیقه: ۰۱، ۵۷،۳۰

تصویر۱۸: حضور علی در خانه سامری و این‌همانی با او دقیقه: ۴۵،۳۵،۰۱

تصویر۱۹: مرگ پدر علی و بی‌توجهی و دیررسیدن او به گورستان دقیقه: ۵۲،۵۳،۰۱:

اکنون می‌توان پرسید روایت ساعدی و مهرجویی در سطح رویدادها به‌عنوان سازه‌های اصلی روایت، چه تفاوتی با هم دارند و هرکدام، 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 (درون‌مایه) در اقتباس سینمایی

روساخت داستان‌های ساعدی واقع‌گرایانه است و همه عناصرِ پیرنگ، شخصیت، مکان، زمان و... با عالم واقعی هماهنگی دارند. به‌عبارت دقیق‌تر، خط اصلی قصه دور از تصور نیست و ورود یک مهاجر روستایی به شهر و درگیر آسیب‌های شهری شدن در نگاه انتقادی به مسئله مهاجرت و اقتضائات زندگی شهری، جدید نیست. اما نمادپردازی ساعدی در ژرف‌ساخت داستان، به آن عمق ادبی و معنایی می‌دهد. بخشی از این نمادها در نوع چینش و ترکیب رویدادها بروز و ظهور دارد. مهم‌ترین وجه تمثیلی رویدادهای داستان این است که ربط بین ماجراها بیشتر از آنکه منطق علت و معلولی باشد، همانندی است. در داستان ساعدی اگرچه زنجیره کم‌رنگی از رابطه علّی و توالی زمانی میان رویدادها وجود دارد، ارتباط اصلی میان ماجراها براساس شباهت است و به‌تعبیر ژنت در شمار روایت‌هایی است که رویدادها نقش درون‌مایه‌ای دارند. البته ژنت این تعبیر را برای روایت‌های درونه‌ای به‌کار می‌برد و خلاصه تحلیل او این است که گاه روایت‌های درونه‌ای، آینه و تمثیل روایت نخستین هستند و خواننده با خواندن روایت‌های فراوان اما با مضمونی یگانه و فهم معنای تمثیلی تکرارشونده آن، نسبت به درستی معنای درک‌شده متقاعد می‌شوند و به‌این‌ترتیب رویدادهای تمثیلی، درون‌مایه داستان را شکل می‌دهند.

به‌نظر می‌رسد همه رویدادهای داستان ساعدی با شباهت پنهانی که آسیب‌پذیری فرد را در جامعه بیمار نشان می‌دهند، بُعد درون‌مایه را تقویت می‌کنند و طرح داستانی، اهمیت خود را از دست می‌دهد. خواننده بیشتر از آنکه برای حدس زدن فرجام داستان برانگیخته شود، با هر بار ورود علی به فعالیت‌های پست و غیرانسانی، متقاعد می‌شود که جامعه ناسالم بر اخلاق فرد تأثیرگذار است. خلاصه اینکه در روایت ساعدی، درون‌مایه بر طرح غالب است و این ویژگی در بازآفرینی سینمایی متن، دچار دگردیسی شده است.

اقتضائات سینما باعث شده گاه جنبه تمثیلی داستان ساعدی تحت تأثیر پردازش طرح قرار گیرد و درنتیجه از میزان غلبه درون‌مایه بر طرح کاسته شود و تأثیرگذاری داستان مکتوب و فیلم سینمایی اقتباسی، همگون نباشد. مهرجویی ناگزیر بوده است رویدادها را در گفتمان سینمای کلاسیک ساماندهی کند و خواننده را در مدت‌زمانی مشخص به پی‌گیری ماجراها ترغیب نماید. نحوه زمان‌بندی فیلم براساس ساختار سه‌پرده‌ای، بیننده را به دنبال کردن ماجراها برمی‌انگیزد؛ چنان‌که رابطه علی با پرستار زهرا در نماها و صحنه‌های بعد گسترده‌تر می‌شود 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**

ازآنجاکه 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 به‌موازات 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. عشق‌بازی با پرستار جوان که در فیلم مهرجویی به‌جای 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 کدری همراه است؛ اما هنگامی‌که 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 صدوبیست دقیقه‌ای تا حدی سرگرم شود و لذت برد، همخوان است. به‌نظر می‌رسد باوجود پایبندی 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 القا 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 به‌معنای آنچه باعث ایجاد کنش و واکنش می‌شود، اصل نیست، بلکه امری فرعی است که در راستای تقویت مضمون فیلم به‌عنوان یک اصل بنیانی و رکن اصلی، کارکردی در ظاهر متضاد با ذات خود می‌یابد؛ یعنی علی به‌عنوان 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 نوچه‌های سامری و درنهایت نیز با اسماعیل شکل می‌گیرد که درواقع مهم نیست و شاید همین نبودن کشمکش و وفق‌پذیری سریعش با محیط فاسد اطراف، او را سریع‌تر در مسیر موردنظر 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 ـ و نه خلاف آن و در جهت مبارزه با آن ـ است که داستان را پیش می‌برد.

## منابع


انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۱). سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی. *ادبیات تطبیقی*، ۳(۲)، ۷-۳.

انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۲). مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی. *ادبیات تطبیقی*، ۴(۱)، ۹-۳.

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

حیاتی، زهرا (۱۳۹۳). نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران. *نقد ادبی*، ۲۷، ۹۷-۶۹.

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.

کاسِتِی، فرانچسکو (۱۳۹۱). اقتباس و سوءاقتباس: فیلم، ادبیات و گفتمان‌های اجتماعی. در رابرت استم و الساندرا رائنگو (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). دایره مینا[فیلم سینمایی ]، ایران.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما* (ترجمه: امید نیک‌فرجام، چاپ دوم). تهران: مینوی خرد.

مک کی، 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)، ۵۶-۳۷.

Interdisciplinary Studies in the Humanities, 8(1), 71-98, Winter 2016
DOI: 10.7508/isih.2016.29.004

# 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**[1]

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

**Abstract**

The present article tries to study the story *Ašghālduni* (*Dustbin*) by Gholāmhossein Sā'edi 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 Sā'edi'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 Sā'edi'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, Sā'edi, 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 tahavvolāt-e adabiyāt-e tatbiqi [A survey of the theories of comparative literature]. *Adabiyāt-e Tatbiqi*, 3(2), 3-7.

Anushirvani, A. (1392/2013). Motāle'āt-e beyn-e reštei-ye adabiyāt-e tatbiqi [Interdisciplinary studies of comparative literature]. *Adabiyāt-e Tatbiqi*, 4(1), 3-9.

Bameshki, S. (1392/2013). *Revāyatšenāsi-ye dāstānhā-ye Masnavi* [Naratology in the stories of Masnavi]. Tehran, Iran: Hermes.

Casetti, F. (1391/2012). Eqtebās va su'e eqtebās: Film, adabiyāt va goftemānhā-ye ejtemāi [Adaptation and Mis-adaptations: Film, literature, and social discourses]. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *Rāhnamāi bar adabiyāt va film* [A Companion to literature and film] (D. Tabātabāyi Aqdāyi, Trans., pp. 125-138,). Tehran, Iran: Mo'assese-ye Ta'lif, Tarjome va Našr-e Āsār-e Honari (MATN).

Hayati, Z. (1393/2014). Naqd-e motāle'āt-e tatbiqi-ye eqtebās dar pažuhešhā-ye adabi va sinamāyi-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 revāyat dar adabiyāt va sinemā* [Narrative in fiction and film: An introduction] (O. Nikfarjām, Trans., 2nd ed.). Tehran, Iran: Minu-ye Xerad.

McKee, R. (1385/2006). *Dāstān: Mafhum, sāxtār, sabk va osul-e filmnāmenevisi* [Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting] (M. Gozarābādi, Trans., 2nd ed.). Tehran, Iran: Hermes.

Sa'edi, Gh. (1356/1977). Asghalduni [Dustbin]. *Vāhemehā-ye binešan* [Nameless fears]. Tehran, Iran: Āgah.

Sa'edi, Gh. (1357/1978). Gur va Gahvāre [Poem collection]. Tehran, Iran: Āgah.

Sayyad, P., Veysi, M. S., & Farmānārā, B. (Pruducer). & Mehrjuyi, D. (Director). (1353/1975). *Dāyere-ye minā* [The Cycle] [Mothion Picture]. Tehran, Iran.

Seger, L. (1383/2004). *Bāznevisi-ye filmnāme* [Making a good script great] (A. Akbari, Trans.). Tehran, Iran: Sure-ye Mehr.

Youst, F. (1388/2009). Falsafe va nazariyei jadid dar adabiyāt [Philosophy and a new theory in literature] (A. Anuširvāni, Trans.). *Adabiyāt-e Tatbiqi*, 2(4), 37-56.