بررسی تاثیر نوع پیرنگ در موفقیت فیلمنامه‌های اقتباسی سینمای ایران (نمونه‌های موردی فیلمنامه های گاو و داش آکل)

دکتر هرمز رحیمیان اکی- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

لیلی خوش گفتار- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی(دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

Email: hormozrahimian@yahoo.com

Email: khoshgoftar5@gmail.com

چکیده

این جستار به تعامل علم روایت‌شناسی و اقتباس ادبی پرداخته و با نگاهی ساختارمند، ظرفیت‌های دراماتیک و نقش عنصر پِی‌رنگ در روایت‌های اقتباسی سینمای ایران را بررسی می‌کند. روایت‌شناسی یکی از دانش‌های وابسته به علم ساختارگرایی، بررسی نظام‌های حاکم بر روایت و شناخت ساختار اجزای داستان برای رسیدن به معنای اثر و منظور مؤلف است. اقتباس سینمایی نوعی ترجمان داده‌های متن مکتوب روایی به تصویرست که می‌توان با بررسی و تعیین مؤلفه‌های ساختارگرایانه فیلم به منزله یک متن تحلیل‌پذیر، پیام ضمنی آن را کشف و ارائه کرد. لذا آشنایی فیلمساز با ساختار روایت داستان‌های ادبی و امکانات سینما این امر را به خوبی میسر می‌کند.

امروزه؛ اقتباس به عنوان شاخه‌ای از فعالیت‌های میان رشته‌ای، مورد توجه بسیاری از پژوهشگران حوزه ادبیات و سینما قرار دارد. از همین رو برآیندهای قابل تامل اینگونه پژوهش‌ها، برخورداری از نگرش‌های نوین در ادبیات داستانی، از جمله شناخت انواع پِی‌رنگ در متون و فیلمنامه‌های اقتباسی را در پی خواهد داشت. ما در این مقاله با اتکاء بر مفهوم پِی‌رنگ در روایت‌شناسی، در مطلع پژوهش نوع پِی‌رنگ داستان‌های «گاو» و

«داش‌آکل» را مطرح کرده و پس از معرفی خصوصیات پِی‌رنگ آنها، فیلمنامه را مورد مطالعه قرار می‌دهیم. همچنین این پژوهش بر پایه یک چارچوب نظری و نظام‌مند، تلاش می‌کند به این پرسش بنیادین پاسخ دهد که آیا ساختار پِی‌رنگ به طور صریح در فیلمنامه‌های اقتباسی بنا شده است؟ آیا نقاط عطف ساختار سه‌پرده‌ای در فیلمنامه به خوبی پی‌ریزی شده است؟ و نیز انتخاب نوع پِی‌رنگ مناسب چه اندازه در شکل‌پذیری و توفیق فیلم‌های اقتباسی موثر است؟

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، روایت‌شناسی، اقتباس، پِی‌رنگ، ادبیات، فیلمنامه

۱. دیباچه

بر اساس علم روایت‌شناسی[۱] با نگاهی ساختارمند و تجزیه و تحلیل اثر، شناسایی و گزینش خردترین واحد ساختاری در اولویت قرار گرفته و در پس آن شناخت روابط بین این عناصر و بررسی الگوهای ساختار یا همان پِی‌رنگ[۲] اتفاق می‌افتد. باورداشت این علم حکایت از این دارد که از طریق شیوه‌های روایت‌گری[۳] و متون ساختارمند، معنای مورد نظر اثر و مؤلف به مخاطب انتقال می‌یابد.

رولان بارت[۴] از ساختارگرایان برجسته فرانسوی در کتاب ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ساختار را الگویی پندارین برای توصیف داستان تعریف می‌کند که ابتدا باید از این الگو آغاز کرده و به تدریج به نحوهای متفاوتی از آن یعنی اقسام پِی‌رنگ دست یافت. «او در این نظریه به شباهت محورهای همنشینی[۵] و جانشینی[۶] در روایت[۷] اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه اجزاء همنشین نظیر پِی‌رنگ، شخصیت[۸]، گفتگو[۹]، رویداد[۱۰] و ... برای ایجاد یک کل واحد در داستان[۱۱] به هم می‌پیوندند»(مکاریک، ۱۳۸۸:۱۵۱).

برآیند اینکه؛ هیچ جزئی فهمیده نمی‌شود مگر با توجه به کل و بالعکس هر کلی با در نظر گرفتن اجزاء مفهوم نهایی خود را می‌رساند و این رابطه اجزاء با یکدیگر و با کل به

واسطه پِی‌رنگ شکل می‌گیرد. پِی‌رنگ «نیرویی که در کل داستان جریان دارد و طبق محورهای همنشینی و جانشینی تمام عناصر داستان، بر اساس الگوی مشخصی یعنی رسیدن قهرمان به هدف خود سازماندهی می‌شود. به‌عبارتی تأثیر پِی‌رنگ و شخصیت باعث خلق اجزاء یا عناصر داستان می‌شود»(بی‌توبیاس، ۱۹۹۳:۴۲).

پِی‌رنگ، طرح یا پلات Plot در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، «به توالی منظم اعمال و حوادث داستان که مبتنی بر رابطه علت و معلولی است، اطلاق می‌شود» (جمال میرصادقی، ۶۱:۱۳۸۸) به تعبیری پِی‌رنگ دو اصل زمان (بعد چه؟) و علیت (چرا؟) را بیان می‌کند و از یک سوی با ساختار بیرونی[۱۲] و خطوط داستانی اثر و از طرفی دیگر با عناصر ساختار درونی[۱۳] چون درونمایه[۱۴]، شخصیت پردازی[۱۵] و ... در ارتباط است.

در روایت‌شناسی ساختارگرا، فرگشت متن از مجهول به معلوم و از مبهم به آشکار برآمده از روایت و مسیری است که پِی‌رنگ داستان پشت‌سر می‌گذارد. روایت بنا بر وحدت‌های سه‌گانه ارسطو با تمرکز بر داستانی پی‌ریزی می‌شود که دارای خط سیر است. یعنی در جایی آغاز می‌شود، در مسیری جریان می‌یابد و در نقطه‌ای به پایان می‌رسد. «در تعریف روایت می‌توان گفت مجموعه‌ای از حوادث که دارای نظم خاصی است و آغاز و میانه و پایان بندی مشخصی دارد»(بنت و رویل، ۶۷:۱۳۸۸). به همین مناسبت در اقتباس[۱۶] از آثار ادبی، نخست باید ساختار و پِی‌رنگ یا به فراخوری دیگر خطوط روایت را یافته و سپس آن را با معیارهای ساختار دراماتیک[۱۷] فیلمنامه برهم نهاد، تا فیلمنامه‌های پِی‌رنگ‌محور مورد محک و سنجش پژوهش‌های ساختارگرایانه واقع شوند. از اینرو بدیهی است که گزینش یکی از انواع کهن‌الگوهای پِی‌رنگ[۱۸] توسط فیلمنامه‌نویس[۱۹] و چونی گسترش آن در ساحت روایت، یکی از ارکان اصلی و موثر در موفقیت اثر به حساب می‌آید و در نتیجه شناخت کهن‌الگوها و ویژگیهای آنها از مهارت‌های بالقوه نویسنده به حساب می‌آید. از آنجا که موضوع پژوهش حاضر بررسی کهن الگوهای پِی‌رنگ است، ابتدا بیست کهن الگوی[۲۰] پِی‌رنگ معرفی می‌شوند.

«۱) جستجو ۲) ماجراجویی ۳) تعقیب و گریز ۴) نجات ۵) فرار ۶) انتقام ۷) معما ۸) رقابت ۹) انسان ضعیف ۱۰) وسوسه ۱۱) دگردیسی ۱۲) تغییر ۱۳) بلوغ ۱۴) عشق ۱۵) عشق ممنوع ۱۶) فداکاری ۱۷) کشف ۱۸) افراط فلاکت بار ۱۹) صعود ۲۰) سقوط» (بی‌توبیاس، ۱۹۹۳:۵۰)».

با توجه به مطالب فوق و نظریه‌های مرتبط با پِی‌رنگ و اقتباس، سوالاتی در ذهن پژوهشگران این مطالعه شکل گرفت مبنی بر اینکه آیا خط داستانی، یعنی پِی‌رنگ به طور واضح و روشن در روایت فیلمنامه بنا شده است؟ آیا نقاط عطف ساختار سه‌پرده‌ای در فیلمنامه به خوبی پی‌ریزی شده است؟ انتخاب نوع پِی‌رنگ مناسب، چه اندازه در شکل‌گیری و موفقیت روایت فیلمنامه نقش دارد؟

استفاده از رویکردهای نوین دانش‌های جدید و تحلیل ادبی از جمله شناخت پِی‌رنگ در بررسی متون و فیلمنامه‌های اقتباسی[۲۱] معاصر، از مهمترین دستامدهای این گونه پژوهش‌هاست. لذا این مطالعه با هدف بررسی تاثیر کهن‌الگوهای پِی‌رنگ در روایت و موفقیت فیلمنامه‌های «گاو» و «داش‌آکل» طراحی گردید.

۱-۱. اهمیت و ضرورت پژوهش

از طریق روایت در ادبیات و تصویرهای سینمایی، امکان خلق جهانی وجود دارد که در نقطه مرکزی آن یک یا چند شخصیت، کنش‌های هدف‌مندی را در قلمرو زمانی و مکانی خاص بنا بر روابط علت و معلولی عهده‌دار باشند. در برگردان روایت سینمایی از ادبیات، اولین گام شناخت تفاوت‌ها و مقایسه عناصر روایت‌های ادبی و سینمایی به منظور ارائه الگوی صحیح و کارآمد برای استفاده هر یک از اجزاء داستان است. به طور مثال فیلمنامه سینمایی حداقل به دلیل محدودیت زمان فیلم، نوع پِی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، کنش‌ها و ... با داستان ادبی متفاوت بوده و نیاز به حذف یا اضافه کردن عناصر دارد. انتخاب پِی‌رنگ مناسب و بیان مجدد و انتقال مفاهیم از ادبیات به زبان فیلم، باعث بازگوشدن اغلب موضوعات داستانی از طریق سینما می‌شود. بدیهی است ضرورت بررسی‌های علمی در

حوزه ادبیات داستانی و اقتباس آثار ادبی در نگارش ساختار روایی کارآمد برای فیلمنامه‌ها نقش بسزایی خواهد داشت.

هدف از این پژوهش بررسی پِی‌رنگ و ساختار روایت در فیلمنامه‌های اقتباسی با نگاهی به دو اثر شاخص سینمای اقتباسی ایران «گاو» و «داش‌آکل» به منظور تعیین تاثیر نوع پِی‌رنگ در روایت است. نتایج حاصل از این پژوهش می‌تواند در ارتقاء کیفیت نگارش فیلمنامه‌های مقتبس از آثار ادبی به کار گرفته شود.

نکته مهمی که پژوهش حاضر را از مطالعات پیشین آن متمایز می‌کند، به جز تمرکز بر سینمای اقتباسی با تکیه بر پِی‌رنگ آن است که جستجوی فوق در پی یافتن یک راهکار عملی برای بهبود شرایط نگارش فیلمنامه‌های اقتباسی است تا با بررسی نوع پِی‌رنگ در روایت این آثار، دلیل چرایی توفیق برخی فیلمهای اقتباسی در حوزه سینمای معاصر ایران را نشان دهد.

۱-۲. پیشینه پژوهش

- مصطفی دشتی آهنگر؛ در مطالعهٔ «تحلیل ساختارگرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن» بیان کرده در این مقاله سعی شده است تا وجود شباهت‌ها در پیرنگ چهار رمان اثبات شود. برای تحلیل این مسئله، از رویکرد ساختارگرایی استفاده شده و نشان می‌دهد پیرنگ این رمان‌ها از الگویی کلی پیروی می‌کند. (ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰)
- علی عباسی؛ در «پژوهشی بر عنصر پِی‌رنگ» بعد از معرفی پِی‌رنگ تلاش دارد پاسخی بر این پرسش بیابد که چگونه می‌توان به روشی منطقی و علمی پِی‌رنگ را در روایت یافت و آن را ارزیابی کرد؟ او نشان داده است که چگونه می‌توان از ساختارهای پیچیده یک متن به اجزاء ساده آن رسید. (پژوهش زبان‌های خارجی، سال دوازدهم، شماره ۳۳، پاییز ۱۳۸۵)

- مهرزاد بهمنی و علیرضا خوشگویان فرد؛ در پژوهش«تحلیل روایت در فیلم‌های داستانی بر اساس رویکرد ساختارگرایی و پساساختارگرایی (فیلم داستانی نقطه‌کور)» آورده‌اند که بخش عظیمی از محبوبیت فیلم‌های داستانی از روایت‌های آنها کسب می‌شود؛ به همین دلیل نحوه شکل‌گیری، عناصر سازنده و مفاهیم صریح و ضمنی روایت‌ها باید مورد تحلیل علمی‌قرار گیرد. (فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست‌ودوم، شماره۲، تابستان ۱۳۹۴)
- زهرا حیاتی؛ در «پژوهش نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» آورده است که برهم سنجی تاریخ ادبیات و سینما از تقابل چندهزار سال با یکصد و اندی سال حکایت می‌کند و بررسی روش مطالعه و نوع دریافت‌های اینگونه پژوهش‌ها نشان می‌دهد می‌توان مطالعات تطبیقی اقتباس را نوعی نقد تلقی کرد که در صورت انسجام و سامان‌دهی، تخیل سینمایی را چه اقتباسی چه اصلی توسعه دهد. (فصلنامه تخصصی نقد ادبی. س ۷. ش۲۷. پاییز، ۱۳۹۳)
- سیاوش گلشیری و نفیسه مرادی؛ در مطالعه «تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها» به بحث درباره اقتباس‌های ادبی و فنون اقتباس در سینمای دهه هشتاد ایران پرداخته و نشان می‌دهند که آثار مورد بحث، تا چه میزان اقتباسی موفق از رمان یا داستان کوتاهی که از آن استفاده شده است می‌باشد. (فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره:۴۳، ۱۹۹۳)
- لیندا سیگر[۲۲]، در کتاب ***نگارش فیلمنامه اقتباسی*** ترجمه عباس اکبری، در بررسی اقتباس به دو نوع تمهید یا فن که مورد استفاده قرار میگیرند پرداخته و بیان می‌کند اقتباس یا نیازمند فشرده‌سازی است یا بسط دستمایه. (انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۸)

مطالعات بین‌رشته‌ای[۲۳] ادبیات و سینما و اقتباس از آثار ادبی از مقوله‌هایی است که اولین گام‌های پژوهشی خود را توسط پژوهندگان برمیدارد. بر همین اساس فعالیت‌های پیش روی محققان در این زمینه می‌تواند پژوهش‌های جدید، منطبق با علم روز و یافته‌های کارآمدی را به مجموعه این تحقیقات بیفزاید.

۱-۳. روش شناسی پژوهش

پژوهش حاضر یک پژوهش کاربردی به شیوه توصیفی تحلیلی است که با بررسی فیلمنامه‌های مقتبس از آثار ادبی ایران سامان یافته است. به دلیل تاثیر عنصر پِی‌رنگ در روایت فیلمنامه‌های مقتبس، شناخت نوع پِی‌رنگ فیلمنامه مورد مطالعه از اهمیت زیادی برخوردار است. در روش مطالعه، ابتدا از میان مجموعه آثار منتشر شده در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۹۹ جستجو انجام شد. از میان ۸۰ فیلم اقتباسی، فیلمنامه دو فیلم موفق «گاو»(۱۳۴۸) به کارگردانی داریوش مهرجویی و «داش‌آکل»(۱۳۵۰) به کارگردانی مسعود کیمیایی به عنوان نمونه این پژوهش انتخاب گردید. در نهایت با بررسی نوع پِی‌رنگ در روایت این فیلمنامه‌ها تاثیر کهن‌الگوی پِی‌رنگ بر موفقیت این فیلم‌ها مورد مطالعه قرار گرفت.

۲. چهارچوب نظری

روح داستان‌پردازی[۲۴] انسانها، آنها را برمی‌انگیزد تا با مشاهده رویدادها و ماجراهای پیرامون زندگی خود داستانی طراحی و آن را برای دیگران روایت کنند. در نتیجه بسیاری از داستانها وجوه مشترکی دارند و طبق فرضیه این پژوهش می‌توان داستان‌های مشابه را در قالب کهن‌الگوهای پِی‌رنگ قرار داد. این پژوهش بر اساس چارچوب نظری ساختارگرایان شکل گرفته است و به تاثیر نوع کهن الگوی پِی‌رنگ در روایت و موفقیت فیلمنامه‌های اقتباسی می‌پردازد. «متفکرانی همچون بارت، برمون[۲۵]، ژنت[۲۶]، گرمس[۲۷] و تودورف[۲۸] پس از پایه‌گذاری روایت‌شناسی، به پیروی از تمایزی که سوسور بین زبان و گفتار قائل بود، هر داستانی را متنی روایی فرض می‌کردند که بر نظام نشانه ای مشترک میان تمام داستان‌ها تکیه دارد». (صافی و سادات فیاضی، ۱۴۶:۱۳۸۷). به عبارت دیگر و به‌رغم محتوای متفاوت روایت‌ها، فصل مشترک تعاریف پِی‌رنگ از دیدگاه‌های مختلف، ما را متوجه این نکته می‌کند که پِی‌رنگ تابع کنش روایت است. کنش و رویدادها که از عناصر بنیادین و سازنده روایت است و روند شکل‌گیری آن مبتنی بر کهن‌الگوهای پِی‌رنگ و روابط علت و معلولی را بیان می‌کند. «روند رخدادها در تعریف پِی‌رنگ در رابطه همنشینی است. چون

روایت باید زنجیره بسازد و این زنجیره‌ها باید تولید فرایند کنند. پس نگاه روایی یا نگاه به روایت نگاهی پروسه‌ای و فرایندی است».(شعیری، ۱۶:۱۳۹۸). روایات متعدد از فرهنگ‌های متفاوت اثبات‌کننده این ادعاست که کهن‌الگوهای پِی‌رنگ همواره در داستانهای مختلف تکرار شده و با ساختار خطی و با رعایت وحدتهای زمان، مکان و موضوع یعنی همان وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی پیش رفته‌اند.

علیرغم فرهنگ‌های متفاوت آثار مشابهی با بهره‌گیری از کهن‌الگوی پِی‌رنگ «دگردیسی»، در داستان «گاو» اثر غلامحسین ساعدی به عنوان نمونه مسخ در ادبیات ایران و «مسخ» کافکا نمونه‌ای از ادبیات جهان قابل مشاهده است. «مسخ» کافکا یکی از برجسته‌ترین آثاری‌ست که با مسخ «گرگور» دگردیسه داستان به حشره‌ای عظیم‌الجثه، به وسیله نشانه‌ها و نمادها، معضلات زندگی انسانها و زمانه خود را به مخاطب نشان می‌دهد. سمبولیسم یا نمادگرایی که در این نوع پِی‌رنگ کاربرد بسزایی دارد، مفاهیمی‌را بیان می‌کند که در ساختار روایت می‌گذرد.

«روایت‌شناسی ساختارگرا بیش از آنکه فقط نظریه یا رویکردی در نقد ادبی محسوب شود، نحله‌ای از تفکر است که با «نیت مؤلف» کاری ندارد و در صدد بیرون کشیدن لایه‌های معنا از متن است. ساختارگرایان، برخلاف فرمالیست‌ها اعتقاد ندارند که هر متن فقط دارای یک خوانش صحیح است بلکه می‌توان متون ادبی را برحسب نظام‌های دلالت‌گر متفاوت بررسید و معناهای مختلفی را از متنی واحد استنباط کرد». (بسنج، تقی زاده، ۱۴۰۰:۲۹)

پِی‌رنگ «عشق ممنوع» از شناخته شده‌ترین پِی‌رنگ‌های روایت در آثار کلیه فرهنگها است. این کهن‌الگوی پِی‌رنگ در روایت‌هایی همچون «رومئو و ژولیت» شکسپیر، «داستان رومئو و ژولیت تاثیر شدیدی روی تخیل ما دارد، چون هر دو عاشق، ممنوعیت خانواده‌هایشان را که با هم دشمن هستند نادیده می‌گیرند». (بی‌توبیاس، ۳۰۶:۱۹۹۳) و «گوژپشت نتردام» ویکتور هوگو «او علاقه زیادی به اسمرالدا، یک رامشگر زیبای کولی دارد، زنی که آشکارا برای او دست نیافتنی است. با این حال او در برابر کشیش ریاکار

نتردام از اسمرالدا حمایت و نگهداری می‌کند». (همان:۳۰۷) و در اثر ایرانی «داش‌آکل» صادق هدایت قابل مشاهده است.

۳. نمونه‌های مورد تحلیل

در ادامه دو پِی‌رنگ «دگردیسی» و «عشق ممنوع» به عنوان نمونه در فیلمنامه‌های اقتباسی موفق ایران مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۳-۱. پِی‌رنگ «دگردیسی»

در اولین مرحله روایت‌هایی با پِی‌رنگ دگردیسی، معمولا مسخ؛ پیامد یک عمل اشتباه از جانب شخصیت اصلی است که جادو یا نفرینی به همراه دارد. در این نوع پِی‌رنگ، شخصیت اصلی که تمرکز داستان بر اوست "دگردیسه" نامیده می‌شود. جادو یا نفرین معمولا در دگردیسه به دو صورت جسمی و یا تغییر در ذهن و روان او اتفاق می افتد. اتفاقات با دگردیسه آغاز می‌شوند و با او خاتمه می‌یابند. «پِی‌رنگ دگردیسی درباره یک تغییر کلی است و تغییر کردن، مشخص و ویژه است. به همان اندازه که جسمانی است، احساسی نیز هست.» (بی‌توبیاس، ۲۵۱:۱۹۹۳). در ابتدای روایت، شخصیت دگردیسه و نمادهایی حاکی از محیط زندگی و شرایط او توجه را به خود جلب می‌کند و در طول داستان، ذات انسان و چگونگی تبدیلش به موجودی دیگر از لحاظ جسمانی یا ذهنی بازگو می‌شود. «در پِی‌رنگ‌های شخصیت محور، بیشتر نگران ماهیت دگردیسه هستیم و نه کنش‌های او. دگردیسه به طور ذاتی یک انسان غمگین است که باری از مصیبت را به دوش می‌کشد». (بی‌توبیاس، ۲۵۴:۱۹۹۳). زندگی برای شخصیت اصلی داستان یا همان دگردیسه بر اثر این مسخ، دشوار و پیچیده می‌شود. اما اغلب راهی برای فرار از این شرایط وجود دارد که توسط ضدقهرمان برای دگردیسه محقق می‌شود. ولی دگردیسه که دیگر خود اصلیش‌اش نیست، ضدقهرمان و کمک‌های او را پس می‌زند. ضدقهرمان سعی می‌کند دگردیسه را به انجام یا پرهیز از کارهای خاصی واداشته و جادو و مسخ را خنثی کند.

در دومین مرحله دراماتیک، روابط پیش روندهٔ دگردیسه و ضدقهرمان توسعه می‌یابد. ضدقهرمان بر اثر رفتارهایی مثل ترس و مقاومت و... که از جانب شخصیت اصلی بر او تحمیل می‌شود، در نهایت نسبت به دگردیسه احساس ترحم کرده و به نرمی سعی می‌کند او را مداوا کند. «ضدقهرمان با استفاده از ابزارهای خود مثل مهربانی یا دانش، کم کم شروع به کنترل دگردیسه می‌کند.» (بی‌توبیاس، ۲۵۷:۱۹۹۳). در این داستانها چگونگی ترتیب زمان وقوع رخدادها و روابط علت و معلولی بر عهده پِی‌رنگ است. پِی‌رنگ برخی رویدادها را حذف، بر بعضی تأکید و گاه زمان وقایع را تغییر می‌دهد.

در مرحله سوم دراماتیک، رویدادی دگردیسه و ضدقهرمان را وارد مرحله‌ای می‌کند که هر دو از شرایط مسخ خسته شده و به دنبال رهایی‌اند. این اتفاق به عنوان کاتالیزور نهایی برای تغییر فیزیکی یا ذهنی دگردیسه عمل می‌کند. نتیجه نهایی یا نقطه اوج داستان، آن چیزیست که هدایت همه عناصر را تا کنون به عهده داشته است. با موفقیت ضدقهرمان، دگردیسه عاقبت نتیجه نهایی مرحله سوم پِی‌رنگ را می‌پذیرد. در برخی از داستانها این تنها راه نجات و رهایی نهایی، چیزی جز مرگ و نابودی قهرمان نیست!

تصویر ۱: الگوی پِی‌رنگ دگردیسی

۳-۱-۱. «گاو» و پِی‌رنگ «دگردیسی»

غلامحسین ساعدی، داستان‌هایی ماندگار و فراخور با شرایط و واقعیت‌های روز جامعه را به رشته تحریر درآورده و نخستین اثر داستانی قابل تامل او ***عزاداران بَیل*** است. ساعدی در چهارمین داستان این کتاب با عنوان ***گاو*** تغییر و سقوط یک انسان را با ایجاد کشمکش‌های

درونی و بیرونی در پِی‌رنگ دگردیسی بیان می‌کند. تعامل داریوش مهرجویی و ساعدی در سال ۱۳۴۸ برای نگارش فیلمنامه ***گاو*** یکی از جدی‌ترین آثار اقتباسی سینمای ایران را رقم زده است. مهرجویی با داشتن چندین فیلم مقتبس، همواره به لزوم ارتباط بین سینما و ادبیات به منظور ارتقای فیلمنامه‌ها و پیشگیری از سطحی‌نگری در سینما اشاره دارد.

در ابتدای داستان دراماتیک و مرحله اول پِی‌رنگ دگردیسی در داستان ***گاو***، طالع سیاه و غامض مشدحسن، دگردیسه محزون در روستای وهمی بَیَل نمایش داده می‌شود. در سرآغاز فیلمنامه مشدحسن گاو و تنها سرمایه زندگی خود را کنار رودخانه با محبتی اغراق آمیز می‌شوید. او با دیدن بلوری‌ها، روستاییان همسایه که به دزدی بدآوازه‌اند، رعب‌زده و اندیشناک، گاوش را به جانب روستا می‌برد. بزرگان روستا، مقابل قهوه‌خانه درباره دزدی بلوری‌ها اختلاط می‌کنند و دلواپس آنند که اینبار قرعه به نام گاو مشدحسن بیفتد. مشدحسن با شنیدن دل نگرانی آنها مشوش و سراسیمه گاوش را به خانه می‌برد. (مهرجویی، ۱۳۴۸:دقیقه۱۳) مشدحسن به بهانه مراقبت از گاو و بی‌توجه به دلخوری همسرش، شب را در طویله می‌گذراند. گاو را می‌بوسد و همچون یک عزیزکرده با او برخورد می‌کند. همسر مشدحسن با افسوس در آرزوی عشقی اینچنین که به خاطر گاو از او دریغ شده به خود می‌پیچد. گویی این رفتار و سکنات مشدحسن پایه‌گذار نفرین یا طلسمی است که در ادامه نازل می‌شود. (مهرجویی، ۱۳۴۸:دقیقه۱۶)

مطابق مرحله اول پِی‌رنگ، پیرزنی سالخورده نماینده دیرینگی اوهام و خرافات در روستا، با دودکردن اسفند نزول آفت، جادو یا لعنی که حسب تعریف در پِی‌رنگ دگردیسی دلیل آن مشخص نیست را نوید می‌دهد. مشدحسن به شهر میرود. در غیاب او گاوش به دلیل نامعلومی می‌میرد. با فغان و زاری همسر مشدحسن اهالی وسط آبادی جمع می‌شوند. زن مشدحسن با گوشه چادر اشک‌هایش را پاک می‌کند و می‌گوید: «خاک عالم به سرم شد. بدبخت شدم. بیچاره شدم. گاو، گاو مشدحسن مُرد. همین یه دیقه پیش که رفتم براش آب ببرم، دیدم دراز به دراز کف طویله افتاده، یه عالمه ام خون از دهنش رفته» (مهرجویی، ۱۳۴۸:دقیقه۲۴).

بنابرترتیب روابط علت و معلولی و زمان وقوع رخدادها در پِی‌رنگ دگردیسی، اهالی ده که از دلبستگی مشدحسن به گاو آگاهند، دلواپس بازگشت او و فهمیدن ماجرا، در خصوص این حادثه نظرات متفاوتی چون چشم زخم به گاو، گزیدگی توسط مار و در نهایت شک به بلوری‌ها می‌دهند. «مش اسلام اهالی را جمع می‌کند و فریاد می‌زند: وقتی مشدحسن برگشتا، هیچکی بهش نگه که گاوش مرده، حالیتون شد؟» (مهرجویی، ۱۳۴۸:دقیقه۲۹). عاقبت اهالی گاو پس از دفن گاو وعده می کنند که به مشدحسن از فرار گاو بگویند. در این بخش از داستان، کارکرد و نمایش مسخ در پِی‌رنگ دگردیسی به دو صورت نمایش داده می‌شود. پسر مشدصفر نماد آدم شریر و واقع‌بین روستا، به اهالی گوشزد می‌کند که باید مراقب واگویه های مرد مجنون روستا که در ابتدای فیلم به مخاطب معرفی شده باشند، مبادا که ماجرا را نزد مشدحسن بازگو کند. آنها دیوانه را در خرابه‌ای زنجیر می‌کنند. او نماد مسخی ذهنی و جسمی است و در دنیای خود بی‌تفاوت به رفتار خشن اهالی، خاموش با تکه‌ای نان در خرابه زندانی و رها می شود. با بازگشت مشدحسن از شهر پِی‌رنگ وارد مرحله دوم می‌گردد. مشدحسن با شنیدن ماجرا، سطل آبی که برای گاو می‌برد از دستش می‌افتد. به سمت طویله می‌دود و اهالی کنجکاو دیدن عکس العمل او، دنبالش به راه می‌افتند. مشدحسن از فرط علاقه به گاو، مرگ و فنای حیوان را باور نمیکند. «گاو من که در نرفته که مشداسلام. گاو من که در نمیره.» (مهرجویی، ۱۳۴۸، دقیقه ۵۶).

دومین نوع مسخ در روستا یعنی مسخ مشدحسن به منزله ظهور می‌رسد و او خود را به جای گاوش می‌پندارد. در واقع روح مشدحسن گرفتار مسخ، آشفتگی و دلهره می‌شود و در او «الیناسیون» یا همان «از خودبیگانگی» اتفاق می‌افتد. مشدحسن با صورتی خونین و دهانی پر از علف سرش را از آخور بیرون می آورد. با چشمان پریشان و غریبی که در حدقه می‌گردند خیره به مردها دوباره سرش را در کاهدان می‌کند. «من مشد حسن نیستم. من گاو مشدحسنم. مشدحسن نشسته اون بالا مواظب منه!» (مهرجویی، ۱۳۴۸:دقیقه ۷۰).

در ادامه داستان اهالی و بالاخص مشداسلام، نقش ضدقهرمان را ایفا می‌کنند. توصل و تلاش اهالی روستا برای مداوای او با روش‌های سنتی چون نذر و دعا بی‌ثمر می‌ماند. عاقبت اهالی با دیدن علوفه خوردن مشدحسن تصمیم میگیرند برای معالجه او کاری انجام دهند. «مشداسلام: من میگما، چطوره ببریمش شهر؟ میبریمش مریضخونه شاید اونا یه کاریش بکنن. بالاخره ش شاید از دس اونا کاری بربیاد نه؟» (مهرجویی، ۱۳۴۸:دقیقه ۹۰).

این رویداد با کارکرد کاتالیزور برای تغییر فیزیکی یا ذهنی دگردیسه، پِی‌رنگ را وارد مرحله سوم دراماتیک می‌کند. صبحی آفتاب نزده؛ ریش سفیدان روستا مشدحسن را که چون گاوی غضبناک و بدلگام برای همراهی با آنها مقاومت می‌کند به شهر میبرند. بقیه اهالی در همان فضای اختناق‌آور و موهم روستا که از ابتدای داستان با نمادهای مختلف ابراز شده، از دور نظاره‌گر این رنجیدگی و جدال می شوند. سه مرد، مردی (مشدحسن) طناب پیچ شده را کشان کشان به طرف جاده می‌بردند. مشداسلام جلوتر می‌رود و طناب را می‌کشد و دو مرد دیگر مشدحسن را هل می‌دهند. مشدحسن خمیده و پریشان چون حیوانی چموش مقاومت کرده و مردها را کلافه و عصبانی می‌کند. نقطه اوج پِی‌رنگ دگردیسی در این روایت لحظاتی است که مشداسلام برای حرکت دادن مشدحسن او را با ترکه می‌زند و مرد مسخ شده را همچون حیوان بی‌زبان و مطیعی خطاب می‌کند. «مشداسلام: یالا بینم. برو. لامصب دِ برو. دِ برو حیوون دیگه دِ برو» (مهرجویی، ۱۳۴۸:دقیقه۹۸). پایان بندی روایت با فرار مشدحسن از دست مردها رقم می‌خورد و با سقوط در دره‌ای به سرنوشت محتوم گاو دچار میگردد.

جدول ۱: بررسی پی‌رنگ دگردیسی در داستان گاو

آغاز	حادثه محرک	عطف اول	نقطه میانی	عطف دوم	نقطه اوج	پایان
معرفی دگردیسه و نفرین	رویداد نتیجه نفرین یا جادو	مسخ دگردیسه	کنترل دگردیسه توسط ضدقهرمان	جستجوی راه رهایی	آخرین رویارویی قهرمان و ضدقهرمان	پذیرش مسخ یا مرگ دگردیسه
معرفی مشدحسن و نفرین یا جادویی که دلیل آن مشخص نیست	مرگ گاو مشدحسن	از خودبیگانگی مشدحسن	کنترل مشدحسن توسط ریش‌سپیدان روستا	بی‌ثمر ماندن روش‌های سنتی چون نذر و دعا	برخورد مشداسلام با مشدحسن چون حیوانی بی‌زبان	فرار مشدحسن، سقوط و مرگ
دقیقه ۱ تا ۱۶	دقیقه ۲۴	دقیقه ۷۰	دقیقه ۸۰	دقیقه ۹۰	دقیقه ۹۸	دقیقه ۱۰۰

۳-۲. پِی‌رنگ «عشق ممنوع»

«سخن چاوسر بارها از گذشته تا کنون تکرار شده است:"عشق کور است". ما به قدرت و توانایی عشق ایمان داریم و بر این باوریم که بر تمام موانع غلبه می‌کند. در جهان کمال تنها عشق وجود دارد، و تمام رذالت‌های کوته فکرانه‌ای که انسان‌ها را در این زمین پست نگه می‌دارد، پشت سر گذاشته می‌شود. عشق یک حالت متعالی است و ما زندگی خود را صرف یافتن آن می‌کنیم.» (بی‌توبیاس، ۱۹۹۳ :۳۰۵)

پِی‌رنگ عشق ممنوع بهترین انتخاب برای روایت‌هایی است که هنجارهای اجتماعی را نادیده می‌گیرند و نشان می‌دهند که گاهی عشق می‌تواند مقتدرتر از صدای مخالفت افراد یک جامعه باشد. عشقی که برای گذرکردن از خط مرزی و وارد شدن به منطقه ممنوع کافیست. «این پِی‌رنگ از خیانت، زنای با محارم، عشق همجنس‌گرا، عشق پیر و جوان، عشق زشت و زیبا سخن می‌گوید.» (بی‌توبیاس، ۱۹۹۳ :۳۰۷) بر اساس ساختار تراژدی بیشتر این عشق‌های ناممکن با تراژدی غم‌انگیزی مثل مرگ قهرمان به پایان می‌رسند.

در اولین مرحله پِی‌رنگ عشق ممنوع، قهرمان داستان یا روزگار طبیعی خویش را می‌گذارند و با عشق ممنوع برخورد می‌کند، و یا از این مرحله گذشته و داستان با نمایش رابطه و احساس عاشق یا عشاق شروع می‌شود. در این مرحله ساختار اجتماعی، آداب و رسوم و طرز فکر مردم آن جامعه مطرح می‌شود و شخصیت‌هایی را نمایش می‌دهد که چه قوانین و هنجارهایی را شکسته اند.

مرحله دوم؛ عاشق یا عشاق را به مرکز رابطه‌شان می‌برد. ممکن است این عشق یک برهه‌ی زمانی ساده و کوتاه، بدون دل‌نگرانی برای عاشق در عشق‌های یکطرفه و یا صفا، صمیمیت و آسایشی مقطعی برای عشاقی که هر دو وارد این رابطه ممنوع شده‌اند به همراه داشته باشد. ولی وقتی واقعیت‌های اجتماعی و روانی رابطه آشکار می‌شود، فشارهای زیاد، شرایط را برای محوشدن این ارتباط مهیا می‌سازد.

این پِی‌رنگ در آخرین و سومین مرحله، رابطه را به نقطه نهایی عشق ممنوع می‌برد و تمام حسابهای انسانی و اخلاقی را تسویه می‌کند. «اغلب عشاق با مرگ، اجبار یا ترک کردن یکدیگر جدا می‌شوند».(بی‌توبیاس، ۱۹۹۳ :۳۰۹)

تصویر ۲: الگوی پِی‌رنگ عشق ممنوع

۳-۲-۱. «داش‌آکل» و پِی‌رنگ «عشق ممنوع»

صادق هدایت نویسنده، مترجم و روشنفکر ایرانی، فرزند اعتضادالملک‌زاده ۲۸ بهمن ۱۲۸۱ در تهران متولد شد و بعدها برای تحصیل به فرانسه رفت. وی در پاریس داستان‌هایی چون پروین دختر ساسان، سه قطره خون، افسانه آفرینش، زنده به گور و ... را به رشته تحریر درآورد.

درونمایه داستان‌های هدایت، جامعه نامرادی، حرمان و پوچی پر از االتهاب و تشویش را برای خواننده تداعی می‌کند. علاوه بر درونمایه و مضمون درخور توجه داستانهای صادق هدایت، با بررسی شکل و ساختار آثار او ظرافت‌های چشمگیری مشاهده می‌شود و بیانگر آنست که نویسنده با آشنایی کامل به ساختار و پِی‌رنگ داستان، اولین داستان‌های سورئال ایران را نگاشته تا برخی از این داستانها دستمایه اقتباس در سینما باشند. داستان «داش‌آکل» یکی از ده داستان کوتاه مجموعهٔ ***سه قطره خون*** است که نخستین بار در سال ۱۳۱۱ چاپ و منتشر شد.

مسعود کیمیایی فیلم‌ساز، رمان‌نویس و شاعر ایرانی، از چهره‌های برجسته، کارگردانی مؤلف و تأثیرگذار در موج نوی سینمای ایران است. از معروف‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای او می‌توان به «قیصر»، «گوزن‌ها» و «داش‌آکل»(۱۳۵۰) و ... اشاره کرد. تم اغلب فیلم‌های کیمیایی از مضامین جوانمردی، غیرت و رفاقتی تا سر حد مرگ شکل گرفته است.

ساختار روایت داش‌آکل با پِی‌رنگ عشق ممنوع و محوریت رابطه اشخاص پیر و جوان شکل گرفته است. در اولین مرحله داستان داش‌آکل؛ قهرمان داستان، سبکبار و بدون قید به خانه و خانواده روزگار می‌گذراند.

اولین مانع قهرمان در داستان کاکارستم است که مدام در پی فتنه‌انگیزی و جلب توجه داش‌آکل است. در رویدادهای آغازین، کاکارستم خشمگین از بی‌اعتنایی شاگرد قهوه‌خانه، به دنبال تحریک داش‌آکل برای مبارزه است. «کاکارستم: امشب چارسوقو میبندم. شنفتی که. به کاسبا و نمازخونا و زنا و بچه‌ها کاری ندارم. راه واسه همه وازه الا نامردا!» (داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰:دقیقه ۱۳).

در ادامه؛ حادثه محرک باعث برهم خوردن زندگی عادی قهرمان می شود. خبر مرگ حاج صمد یکی از متملکین شهر و وصیت او مبنی بر وکیل و وصی‌بودن داش‌آکل به او می‌رسد. داش‌آکل باید علیرغم میلش مرحله جدیدی از زندگی را با پذیرش مسئولیت زن و زندگی حاجی آغاز کند. «خدا بیامرزت حاجی، اما کار خوبی نکردی. یه مرد وقتی مردِ که آزاد باشه. دیگه دستو پام تو زنجیر گیر کرد» (داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰ :دقیقه۲۰). داش‌آکل در مراسم خاکسپاری حاجی، مرجان دختر حاجی را که از حال رفته میبیند.

داش‌آکل به صورت او آب می‌پاشد. مرجان برای لحظه‌ای چشمهایش را باز می‌کند. داش‌آکل در یک نگاه عاشق و خاطرخواه او می‌شود. تکه دستمال به جای مانده از مرجان را چون شیء گرانبهایی در شال کمرش می‌گذارد. (داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰:دقیقه۲۵).

داش‌آکل منقلب و با عشقی دست نایافتنی روبرو می‌شود. از این پس در زندگی عادی‌اش تغییرات زیادی روی می‌دهد. در این مرحله از پِی‌رنگ عشق ممنوع (مرحله دوم) داش‌آکل با پناه بردن به میخانه و مستی در وضعیت ناآرامی به‌سر می‌برد. او با دیدن چهره نازیبای خود و جای زخمهای متعدد قمه بر صورتش در آینه، با طوطی خود درددل می‌کند. «شاید خاطر منو نخواد. شاید یه شوهر خوشگلتر پیدا کنه. نه اَ مردونگی به دوره. چهارده سالشه. باید شوهر کُنه. عشقش داره منو میکشه!»(داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰: دقیقه۴۲).

داش‌آکل می‌خواهد به مرجان برسد؛ اما وجدانش به او اجازه نمی‌دهد. از این پس داش‌آکل شب‌گردی و قرق‌کردن چهارسو را رها می‌کند و در ناتوانی و افسردگی به سر می‌برد. او با پایبندی به تعهد اخلاقی سعی می‌کند عشق مرجان را فراموش کند و برای رهایی از این درد، تدارک لازم برای عقدکنان مرجان را فراهم می‌سازد. مرجان را به خانه بخت میفرستد و خود با غمی وصف ناپذیر به ارتباط با رقاصه میخانه تن می‌دهد. کاکارستم و نوچه‌هایش در فضای تاریک مسیر بازگشت از میخانه که پیش‌تر داش‌آکل آنجا را قرق می‌کرد، جلوی او را می‌گیرند و مسخره‌اش می‌کنند. (داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰:دقیقه ۷۰). «داش‌آکل: قرار ما باشه فردا شب. با قمه. قسم به تیغ علی رسوای شهرت می‌کنم. قرار ما تو تکیه که بعد از تعزیه، امام حسین شاهد من و تو باشه. از شیراز بیرونت می‌کنم.»(داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰:دقیقه ۷۵). داش‌آکل پس از رسیدن به خانه دوباره با طوطی تنها همدمش درد و دل می‌کند و جمله کلیدی فیلمنامه، جان کلام پِی‌رنگ عشق ممنوع را بر زبان می‌آورد تا داستان وارد پرده سوم شود. «وقتی مرد غم داره، یه کوه درد داره. مرجان عشق تو منو کشت.» (داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰: دقیقه۷۷).

در مرحله سوم پِی‌رنگ، داش‌آکل برای غلبه بر خلا و نیستی که بر جانش افتاده، با رفتن به زورخانه از خداوند مدد می‌خواهد. «خدایا عشق مرجانو از من بگیر!» (داش‌آکل،

کیمیایی، ۱۳۵۰:دقیقه۸۲). پس از برگزاری تعذیه کاکارستم در مقابل اهالی رجزخوانی می‌کند و به خیال خودش می‌خواهد داش‌آکل را جلوی همه سکه یک پول کند. ولی داش‌آکل از راه می‌رسد و زیر باران مبارزه درمی‌گیرد. داش‌آکل کاکارستم را شکست می‌دهد، ولی از کشتن او می‌گذرد. اما ناگهان کاکارستم قمه‌ای که داش‌آکل بر زمین می‌گذارد را برداشته و آن را به پهلوی داش‌آکل فرو می‌برد. داش‌آکل بالاخره با همه قدرت باقی مانده در دستهایش کاکارستم را می کشد و خودش از پای می‌افتد. (داش‌آکل، کیمیایی، ۱۳۵۰:دقیقه۹۲). اهالی؛ غمزده در خانه داش‌آکل جمع می‌شوند. داش‌آکل وصیت می‌کند طوطی‌اش را به مرجان بدهند. در نمای آخر جمله کلیدی «مرجان عشق تو منو کشت» با صدای داش‌آکل تکرار می‌شود.

جدول ۲: بررسی پی‌رنگ عشق ممنوع در داستان داش‌آکل

آغاز	حادثه‌محرک	عطف اول	نقطه میانی	عطف دوم	نقطه اوج	پایان
معرفی شخصیت ها(عاشق، معشوق، ضدقهرمان)	تغییر مسیر زندگی عادی قهرمان	دیدار معشوق و آگاهی از عشق ممنوع	فشار نیروهای متضاد	آشفتگی قهرمان	گره گشایی	جدایی یا مرگ
داش آکل لوطی شهر، سبکبار و بدون قید به خانه و خانواده + معرفی ضدقهرمان (کاکارستم)	مرگ حاجی و پذیرفتن مسئولیت زن و زندگی حاج صمد توسط قهرمان	مراسم خاکسپاری حاجی و دیدار داش‌آکل و مرجان در نتیجه رها کردن لوطی‌گری	کاکا رستم به عنوان ضدقهرمان + چهره نازیبای داش‌آکل و جای زخمهای متعدد قمه بر صورتش + عذاب وجدان قهرمان	درددل با طوطی از عشق مرجان + پناه بردن به میخانه+ تدارک عقد مرجان	رفتن به زورخانه و پناه بردن داش‌آکل به خداوند	درگیری و نزاع با کاکارستم و مرگ داش‌آکل
دقیقه ۱ تا ۱۳	دقیقه ۲۰	دقیقه۲۵	دقیقه ۷۰	دقیقه ۷۷	دقیقه ۸۲	دقیقه ۹۲

بر اساس پِی‌رنگ عشق ممنوع؛ قهرمان داستان که بر خلاف آداب و قواعد جامعه حرکت کرده، با فشار نیروهای آشکار و پنهانی چون رویارویی با کاکارستم و عشق یکطرفه به مرجان نتایج مصیبت باری می‌بیند.

٤. نتیجه‌گیری

در بررسی و تحلیل مطالعات اقتباس، می‌توان اینگونه پژوهش‌ها را بر اساس دیدگاه‌های متنوعی دسته بندی کرد. در نتیجه دستاوردهای قابل تامل این مطالعات، برخورداری از رویکردهای نوین در ادبیات داستانی، از جمله شناخت انواع پِی‌رنگ داستان در بررسی متون ادبی و فیلم‌های اقتباسی است.

در پرتو تحلیل‌هایی که از دو اثر ادبی «گاو» و «داش‌آکل» صورت پذیرفت، شواهد روشنی مبتنی بر استفاده صحیح فیلمنامه‌نویسان از کهن‌الگوهای پِی‌رنگ در فیلمنامه‌های مقتبس موفق از این متون به دست آمد. این آثار به ترتیب از کهن‌الگوهای پِی‌رنگ «دگردیسی» و «عشق ممنوع»پیروی کرده اند.

ساختار این روایتها در محدوده زمان و مکان و روابط علی و معلولی جریان یافته است. به عبارتی دیگر در آغاز پِی‌رنگ این داستانها، حادثه محرکی شکل می‌گیرد. در نقطه عطف اول، زندگی روزمره قهرمان داستان از تعادل و وضعیت پایدار خارج می‌شود. در ادامه؛ شخصیت اصلی برای گذر از موانع و مشکلات گرفتار مخمصه‌هایی می‌گردد. انتخاب قهرمان در عطف دوم، پِی‌رنگ داستان را در مسیر بازگشت به تعادل اولیه قرار می‌دهد.

همان‌طور که در بخش پرسش پژوهش مطرح شد، این جستار رویکری علمی-پژوهشی داشته و نویسنده به تحلیل و بررسی تطبیقی دو فیلم اقتباسی سینمای ایران پرداخته است. در هر مورد با تطبیق پِی‌رنگ فیلم با داستان مقتبس، با توجه به انواع کهن‌الگوهای پِی‌رنگ به این پرسش‌ها پاسخ داده شد که آیا خط داستانی، یعنی پِی‌رنگ به طور واضح و روشن در فیلمنامه‌های اقتباسی بنا شده است؟ همچنین، انتخاب نوع پِی‌رنگ صحیح چه اندازه در شکل‌گیری و موفقیت فیلم‌ها موثر بوده است؟

به این ترتیب درباره فیلمهای مورد مطالعه با توجه به بررسی انواع کهن‌الگوهای پِی‌رنگ در آنها و مواردی که مطرح شد، به این جمع بندی رسیدیم که موفقیت برخی فیلمنامه‌های مقتبس ایران با عنایت به کهن‌الگوهای پِی‌رنگ و بهره مندی از ساختاری محکم شکل گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

1 Narratology
2 Plot
3 Narrative
4 Barthes Roland
5 Association
6 Substitution
7 Narration
8 Character
9 Dialog
10 Event
11 Story
12 External Structure
13 Internal Structure
14 Theme
15 Characterization
16 Adaptation
17 Dramatic structure
18 Plot archetypes
19 Screenwriter
20 Archetypes
21 Adapted screenplays
22 Linda Seger
23 Interdisciplinary studies
24 Fiction
25 Claude Bremond
26 Gerard Genette
27 Gramas
28 Todorof

منابع

آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

اسکلولز، رابرت. (۱۳۷۹) *در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تاویل متن*. تهران: مرکز.

اکبرپور، علیرضا. (۱۳۹۰). *آسیب شناسی متن در سینمای ایران*. تهران: نیلوفران.

انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۹۲). «مطالعات بین رشته ای ادبیات تطبیقی». *فصلنامه علمی– پژوهشی ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*. پیاپی ۷. صص ۳-۹.

امید، جمال. (۱۳۶۶). *فرهنگ فیلمهای سینمای ایران*. تهران: نگاه.

بارت، رولان. درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها. محمد راغب. تهران: رخ‌داد نو.

بازن، آندره. (۱۳۸۶). *سینما چیست؟*. محمد شهبا. چاپ سوم. تهران: هرمس.

بسنج، تقی زاده، دانیال، حسین. (۱۴۰۰). «زمان روایت در فیلم تکرارکنندگان بر اساس روایت‌شناسی ژرار ژنت». *دو فصلنامه روایت‌شناسی*. شماره ۹. صص ۲۷-۵۷

بنت، اندرو و نیکولاس روبل. (۱۳۸۸). *مقدمه ای بر ادبیات. نقد و نظریه*. احمد تمیم داری. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

بی‌توبیاس، رونالد. (۱۹۹۳). *بیست کهن الگوی پِی‌رنگ و طرز ساخت آنها*. ابراهیم راه نشین. چاپ دوم. تهران: ساقی.

بیشاپ، لئونارد. (۱۳۷۴). *درس‌هایی درباره داستان نویسی*. محسن سلیمانی. تهران: زلال.

پراپ، ولادمیر. (۱۳۶۸). *ریخت شناسی قصه*. مدیا کاشیگر. چاپ اول. تهران: روز.

تهامی‌نژاد، محمد. (۱۳۸۰). *سینمای ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

تایسن، لیس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.

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

خیری، محمد. (۱۳۸۴). *اقتباس برای فیلمنامه*. تهران: سروش.

داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. جلد دوم. تهران: مروارید.

داستایوفسکی، فئودور. (۱۳۵۲). *شب‌های روشن*. قاسم کبیری. تهران: اندیشه.

زراعتی، ناصر. (۱۳۸۹). *داریوش مهرجویی، نقد آثار: از الماس ۳۳ تاهامون*. تهران: هرمس.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۸۸). *عزاداران بَیل*. چاپ اول. تهران: نگاه.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون.(۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. عباس مخبر. تهران: طرح نو.

سیگر، لیندا. (۱۳۸۰). *فیلمنامه اقتباسی*. عباس اکبری. تهران: نقش و نگار.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۸). *مقدمه نقصان معناءعبور از روایت‌شناسی ساختارگرا(زیبایی شناسی حضور)*. تهران: خاموش.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نقد ادبی*. چاپ اول. تهران: فردوس.

صافی پیرلوجه، حسین و مریم سادات فیاضی. (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۴۵-۱۷۰.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۶۸). *صدسال داستان نویسی ایران*. جلد دوم. تهران: تندر.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). *صدسال داستان نویسی ایران*. جلد سوم. تهران: چشمه.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). *ادبیات داستانی*. تهران: شفا.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷). *عناصر داستان*. تهران: شفا.

وبستر، راجر. (۱۳۸۲). *پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*. الهه دهنوی. چاپ اول. تهران: روزنگار.

ندایی، ولی پور قره فیه، غانمی. (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی کهن الگوی جاودانگی در دو داستان (آلسست) اثر اورپید و (دومرول دیوانه سر) به روایت دَدَه قوقود. *دو فصلنامه روایت‌شناسی*. شماره ۷. صص ۲۷۷-۳۰۹.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۵). *هنر داستان نویسی*. جلد۴. تهران: سهروردی.

Investigating the effect of plot type on the success of adapted screenplays in Iranian cinema
(Case studies of screenplays“ Cow” and “Dash Akol”)

Abstract

This article deals with the interaction of narratology and literary adaptation and with a structured look, Investigating the dramatic capacities and the role of plot in the adapted narratives of Iranian cinema. Narratology is one of the sciences related to the science of structuralism, Examining the systems governing the narrative and recognizing the structure of the elements of the story to reach the meaning of the author's work and purpose. Cinematic adaptation is a kind of translation of written narrative text data into image that can be presented by examining and determining the structural components of the film as an analyzable text. Therefore, the filmmaker's familiarity with the narrative structure of literary stories and the possibilities of cinema makes this possible. Adaptation as a branch of interdisciplinary activities has been considered by many researchers in the field of literature and cinema. Therefore, the considerable results of such researches are having new approaches in fiction literature, including recognizing different types of plots in texts and adapted scripts. In this article we rely on the concept of plot in narratology, At the beginning of this research, the type of plot of two stories are discussed, after introducing their plot features, we study the script.This research, based on a systematic theory, asks the question that Is the plot structure properly constructed in the adapted scripts?Are the milestones of the three-act structure well laid out in the script?effective is the choice of the right type of plot in the success of the adaptation films?

Keywords: Structuralism; Narratology; Adaptation; Plot; literature; screenplay