متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ ۷۵، بهار ۱۳۹۷

تحلیل تقابل‌های بنیادینِ متن در گفتمان ادبی و سینمایی: مطالعهٔ موردی داستان *آشغالدونی* و فیلم اقتباسی «دایرهٔ مینا»

زهرا حیاتی *

استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

یکی از روش‌های فهم معنا و درک شگردهای زیبایی‌شناختی اثر، کشف تقابل‌هایی است که در متن پنهان است و راه یافتن به شیوه پنهان‌سازی آن‌ها فرایند عمل نقد را کامل می‌کند. تقابل‌ها در سطوح مختلف اثر قابل بررسی هستند و دو گونهٔ آشکار و نهان را شامل می‌شوند. تقابل‌های آشکار در متن همنشین می‌شوند، اما تقابل‌های پنهان فقط یک‌سویه را آشکار می‌کنند و به این طریق نشان می‌دهند سوگیری خالق اثر به سمت و سوی غایب است. اینکه تقابل‌ها کدام‌ها هستند و چه رابطه‌ای با هم دارند، به درک معنا می‌انجامد و اینکه تقابل‌ها با کدام شگردهای زیبایی‌شناسانه پردازش شده‌اند، همان راه‌های پنهان کردن معنا را نشان می‌دهد که راز لذت‌بخش بودن اثر را هم فاش می‌کند. مقایسهٔ دو رسانهٔ متفاوت، روش‌های متفاوت و منحصربه‌فرد هر رسانه را در پردازش تقابل‌ها نشان می‌دهد و یکی از بسترهای مطالعه در این زمینه، مقایسه فیلم‌های اقتباسی با منابع ادبی آن‌هاست. در این مقاله، به تحلیل تطبیقی تقابل‌ها در داستان *آشغالدونی* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی و فیلم اقتباسی «دایرهٔ مینا» ساختهٔ داریوش مهرجویی پرداخته شده‌است. دریافت نهایی تحقیق این است که کارگردان به سبب وفاداری به روساخت و ژرف‌ساخت روایی *آشغالدونی*، تقابل‌های مضمونی و روایی را از داستان مکتوب به فیلم انتقال داده‌است و با این حال، عناصر سبکی فیلم این تقابل‌ها را در عرصهٔ تصویر کامل کرده‌اند و بیان زیبایی‌شناسانه متفاوتی را خلق کرده‌اند.

واژگان کلیدی: تقابل‌های ساختاری، نقد تطبیقی، اقتباس ادبی، *آشغالدونی*، دایرهٔ مینا.

* E-mail: hayati.zahra@gmail.com

مقدمه

یکی از روش‌های مطالعاتی ساختگرایان، تحلیل تقابل‌های بنیادین متن برای رسیدن به مفهوم مرکزی و درونمایهٔ اثر است. به طور خلاصه، ذهن نویسنده، شاعر، نقاش، کارگردان و هر آفرینندهٔ هنری از ساختار عمومی ذهن و زبان انسان پیروی می‌کند. ذهن ما برای شناخت دنیای پیرامون خود چیزها را به دو دستهٔ مثبت و منفی تقسیم می‌کند؛ چنان‌که طبیعت را با آسمان و زمین می‌شناسد و آسمان را بر زمین برتری می‌دهد یا فضا و مکان را به جهت‌های دوگانهٔ بالا و پایین تقسیم می‌کند و بالا را خوب و پایین را بد می‌داند. این قاعدهٔ ساده در تحول ذهن و تطور فکر به لایه‌های پنهان زبان رانده می‌شود. به‌ویژه وقتی انسان در گریز از هنجارهای زبان تعمد دارد و بیان ادبی را خلق می‌کند، ساحت‌های مختلفی از تقابل‌ها در بیان هنرمندانه او معنای سخنش را تولید می‌کنند.

توجه به نقش ساختارهای متقابل متن در تولید معنا از دستاوردهای روش مطالعاتی ساختگراست. تکیهٔ سوسور بر روابط تقابلی درون یک نظام نشانه‌ای، روشی به تحلیل‌گران پیشنهاد کرد که بر اساس آن، بنیادهای ایدئولوژیک متن از طریق فهرست کردن مفاهیم زوج، کشف رابطهٔ میان آن‌ها و فهم تقابل مرکزی متن به دست می‌آید. فرضیهٔ اصلی در تحلیل تقابل‌ها این است که در کنار تقابل‌های عام و شناخته‌شده‌است و دسته‌بندی‌های همه‌فهم، در متن هنری رابطه تقابل‌ها در بافت متن تفسیر می‌شود و معنای خاصی را نشان می‌دهد که هنرمند اراده کرده‌است و آن را از طریق شگردهای زیبایی‌شناسی که به‌کارگرفته‌است، به مخاطب القاء می‌کند. این دیدگاه فلسفی-زبان‌شناختی در شاخه‌های مختلف روان‌شناسی، مردم‌شناسی، مطالعات فرهنگی و مانند آن مبنای تحقیق است و نقد ادبی هم در این شمار است. در پژوهش‌های متأخر ادبی که در زبان فارسی انجام شده، این رویکرد مورد توجه محققان قرار گرفته‌است و در بسیاری موارد، کشف معنا و یا حتی تفسیر و تأویل معنا با توجه به روشمندیِ تحقیق موجه و شایستهٔ قبول است. اما عرصهٔ ناآزموده‌ای وجود دارد که با تحلیل تقابل‌ها در آن می‌توان به یافته‌های جدیدی رسید و آن قلمرو مطالعات بین‌رشته‌ای، به‌ویژه مطالعات بین‌رسانه‌ای مانند ادبیات و سینماست. در دو گفتمان ادبی و سینمایی، تقابل‌ها در دو نظام نشانه ای متفاوت بروز و ظهور دارند که گاه به سبب توجه به بُعد داستانگویی سینما دیده نمی‌شوند؛ برای نمونه، در فیلم‌های اقتباسی، وفادار که کارگردان یک داستان را از ادبیات اقتباس می‌کند و به همه یا بیشتر رویدادها و توالی آن‌ها وفادار است، تقابل‌ها نمود متفاوتی به

منبع داستانی خود در ادبیات دارند و تابع اقتضائات رسانه سینما هستند. در این صورت، یکی از جولانگاه‌های خلاقیت فیلم‌ساز، پردازش تقابل‌های بنیادین داستان در نظام نشانه‌ای منحصر به سینماست. پژوهش حاضر این فرضیه را با تحلیل تطبیقی تقابل‌ها در داستان *آشغالدونی* (غلامحسین ساعدی) و فیلم اقتباسی «دایرهٔ مینا» (داریوش مهرجویی) آزموده‌است.

چارچوب نظری، پیشینهٔ پژوهش و روش تحقیق

یکی از معروف‌ترین رویکردهای نظریهٔ ساختگرایی (۱۹۶۰م.) مطالعهٔ تقابل‌های دوگانه است. فردینان دو سوسور (۱۸۹۵ـ۱۹۳۸م.) این بحث را مطرح کرد که ادبیات یک زبان قاعده‌مند است و همان طور که یکی از قواعد بنیادی زبان، تقابل‌هاست، بخش شایستهٔ توجهی از معنای متن ادبی هم بر پایهٔ تقابل‌ها شکل می‌گیرد. این یافته به زبان‌شناسی و نقد ادبی محدود نشد و نقش‌آفرینی تقابل‌ها در همهٔ نظام‌های معنایی مورد توجه قرار گرفت؛ مانند مردم‌شناسی، نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی. یکی از روش‌های ساختگرایان این است که تقابل‌های متن را ذیل یک تقابل عام تعریف کنند و به این طریق، به تقابل ساختاری متن که اندیشهٔ اصلی و مفهوم مرکزی متن را بازتاب می‌دهند، دست یابند؛ برای مثال اگر همهٔ جفت‌های متضاد در شعر حافظ فهرست شود، بیشتر آن‌ها ذیل زهد و رندی قرار می‌گیرند و این تقابل ساختاریِ ذهن و زبان حافظ است (ر.ک؛ سجودی، ۱۳۸۵: ۱۰ـ۱۱) یا اگر تصویرهای ادبی شعر مولانا و استعاره‌های واژگانی آن را فهرست کنیم، بسیاری از تقابل‌ها ذیل حقیقت و مجاز، اصلی و فرعی یا کلی و جزئی می‌تواند دسته‌بندی شود و این مفاهیم دوگانه، بنیاد ایدئولوژیک اشعار مولوی است. البته بررسی‌ها به استخراج فهرست محدود نمی‌شوند؛ چنان‌که مولوی بین استعاره‌هایی که جانشین مفاهیم دوگانه هستند، رابطه‌ای برقرار می‌کند که می‌توان از آن به «رفع تقابل» یا آشتی اضداد یاد کرد (ر.ک؛ حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۳ـ۸۰).

در بیشتر پژوهش‌هایی که در زبان فارسی انجام شده‌است، محققان به تقابل‌های آشکار متن توجه کرده‌اند که همنشین شده‌اند و در سطوح مختلف اثر نمود دارند؛ مانند واژگان، ساختارهای نحوی، عناصر داستانی (رویداد، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان)، مفاهیم و مضامین و غیره. دست‌کم هشت مقالهٔ علمی‌ـپژوهشی با این روش به تحلیل تقابل‌ها در سطوح مختلف اثر پرداخته‌اند: بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار در *شاهنامه* بر اساس نظریهٔ تقابل لوی استروس (۱۳۸۵)، بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا

(۱۳۸۸)، سبک‌شناسی حکایت شیخ صنعان از دیدگاه تقابل نشانه‌ها (۱۳۸۸)، خوانش *گلستان* سعدی بر اساس نظریهٔ تقابل‌های دوگانه (۱۳۸۸)، غزل حافظ: عرصهٔ تقابل دو گفتمان: «سخنرانی در مراسم یادروز حافظ در شیراز، بنیاد فارس‌شناسی» (۱۳۸۵)، تقابل دوگانهٔ نشانه‌ها در داستان ضحاک (۱۳۹۱)، بوسه بر روی خداوند: بررسی تقابل‌های دوگانه در رمان *روی ماه خداوند را ببوس* (۱۳۹۱)، و بررسی تقابل‌های دوگانه در ساختار *حدیقه* سنایی (۱۳۸۸).

اما یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های خوانش متن بر اساس تقابل‌ها، توجه به تقابل‌های پنهان است. در این شیوه، فرض پژوهش این است که مفاهیمی که در متن آمده‌است، خواننده را به مفاهیم متضادی ارجاع می‌دهد که غایب است و از این طریق بر مفاهیم غایب و اهمیت آن تأکید می‌شود. نمونهٔ این تحقیق، مقالهٔ «تقابل‌های دوگانه در شعر احمدرضا احمدی» است. نویسندگان مقاله تقابل‌های شعر احمدی را در دو دستهٔ کلی حضور و غیاب مطرح کرده‌اند و نشان می‌دهند چگونه نشانه‌های حاضر بر مفاهیم غایب تأکید دارند؛ مثلاً اگر شاعر می‌گوید: «من وفادار به سرنوشت میلیون‌ها انسان نبودم/ که نه من آن‌ها را در خواب دیده بودم/ نه آن‌ها مرا در بیداری»، اتفاقاً اهمیت داشتن درد و رنج انسان را برای شاعر نشان می‌دهد (ر.ک؛ طالبیان و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۱ـ۳۲).

در این پژوهش نیز تأکید بر مفاهیم حاضر و غایب است و تقابل‌ها بر این اساس واکاوی می‌شوند. اما وجه تمایز این نوشته نسبت به سایر تحقیقات با موضوع مشابه، آزمودن خوانش متن با رویکرد تحلیل تقابل‌ها در یک قلمرو بین‌رشته‌ای و در واقع، یک حوزهٔ بین‌رسانه‌ای است. پرسش اصلی این است که تقابل بنیادین متن، چگونه در دو گفتمان ادبی و سینمایی که موضوعی واحد را روایت می‌کنند و اصلاً یکی از دیگری اقتباس کرده، نمود یافته‌است؟ تفاوت‌ها حاصل ویژگی‌های رسانه است یا خلاقیت کارگردان؟

۱. مقایسهٔ تقابل‌ها در کتاب و فیلم

۱ـ۱. خلاصهٔ داستان *آشغالدونی* و «دایرهٔ مینا»

آشغالدونی نام داستانی صدوشش صفحه‌ای از غلامحسین ساعدی است که در مجموعهٔ *گور و گهواره* آمده‌است (ساعدی، ۱۳۳۶: ۹۳ـ۱۹۹). «دایرهٔ مینا» فیلمی اقتباسی بر اساس داستان *آشغالدونی* ساعدی است که در سال ۱۳۵۳و به کارگردانی داریوش مهرجویی ساخته شد. این فیلم، پنجمین فیلم مهرجویی و دومین کار مشترک او با

غلامحسین ساعدی است. فصل‌های داستانی «دایرهٔ مینا» فقط در سه مورد، یعنی فصل‌های اول، سیزدهم و چهاردهم با داستان ساعدی تفاوت دارد. گزارش رویدادهای داستان به شرح ذیل است: فصل اول داستان، آغاز ماجرا و ورود پسر جوانی به نام «علی» به شهر است که پدر بیمارش را برای معالجه به بیمارستانی بزرگ و مدرن می‌برد. در فصل دوم، شاهد ناموفق بودن علی در بستری کردن پدر هستیم. در فصل سومِ داستان، نقطهٔ عطف نخست روایت شکل می‌گیرد و علی و پدرش با شخصی به نام «سامری» روبه‌رو می‌شوند که آن‌ها را به کاری نامعلوم دعوت می‌کند. در فصل چهارم، تقریباً ماجرای اصلی آغاز می‌شود و سامری، علی و پدرش به ساختمانی منتقل می‌شوند که کمی بعدتر مشخص می‌شود خون مردم بدبخت و بیچاره برای فروش به بیماران بیمارستان گرفته می‌شود. پدر که توان بدنی زیادی ندارد، اجازه نمی‌دهد از او خون بگیرند، ولی از علی خون می‌گیرند و در سامری به جای دو شیشه خونی که از او می‌گیرد، با کم کردن حقّ دلالی، سی‌وپنج تومان به او می‌دهد. در فصل پنجم داستان، سامری نامه‌ای به علی می‌دهد تا بتواند پدر را در بیمارستان بستری کند و پایه‌های دوستی میان آن‌ها ایجاد می‌گردد. از فصل ششم به بعد، «علی» با پرستاری به نام «زهرا» در بیمارستان آشنا می‌شود و به کمک او پدرش را بستری می‌کند. همچنین، پرستار سعی می‌کند با معرفی آن‌ها به عنوان خویشاوندان خود به پزشکی به نام «داودزاده»، به علی و پدرش کمک کند. در فصل هفتم، با معرفی پرستار، علی با شخصی به نام «اسماعیل» که مسئول خرید بیمارستان است و انباردار بیمارستان به او اعتماد ندارد، برای خرید مرغ و تخم‌مرغ برای بیمارستان راهی خارج شهر می‌گردد و آنجا متوجه می‌شوند که صاحب مرغداری برای ثابت نگه داشتن قیمت مرغ، بسیاری از جوجه‌ها را با بی‌رحمی درون چاهی می‌ریزد تا بتواند سود بهتری کسب کند. در فصل هشتم، رابطهٔ نادرست علی و پرستار نمودِ بیشتری پیدا می‌کند و در حین انتقال جسدی به سرداب نخستین پیوند آن‌ها شکل می‌گیرد. در فصل نهم، علی فعالیت‌های نادرست دیگری را نیز در بیمارستان انجام می‌دهد و برای مثال با کمک اسماعیل، بخشی از غذای بیمارستان را برای فروش به مردم بیچاره و زاغه‌نشین به بیرون شهر می‌برد و راه تازه‌ای را در کسب درآمد برای خود پیدا می‌کند. در فصل دهم، علی تصمیم می‌گیرد خود نیز برای سامری (دلاّل خون) کار کند و با بردن افراد بدبخت و بیچاره که حاضرند برای به‌دست آوردن پول، خون خود را بفروشند، درآمد بیشتری برای خود ایجاد کند. سرانجام، می‌تواند جایگاه مناسبی برای خود نزد سامری به‌دست آورد و یا حتّی برای پیشرفت بهتر کار، طرح

توطئه‌ای را نیز برای از بین بردن مخالفت‌های دکتر داودزاده به سامری پیشنهاد می‌دهد. در فصل یازدهم، پدر علی نیز در خارج از بیمارستان با وسایل دزدی که اسماعیل آن‌ها را از بیمارستان خارج کرده، در اختیارش قرار داده، دکّه‌ای برای خود به پا می‌کند و بیرون بیمارستان روزگار خود را در آوارگی و دست‌فروشی می‌گذراند. در فصل دوازدهم، علی به یکی از پادوهای سامری تبدیل می‌شود و گداها و درماندگان را برای خون‌فروشی نزد او می‌آورد. در «فصل سیزدهم که نقطهٔ اختلاف فیلم و کتاب است»، حال پدر علی روزبه‌روز وخیم‌تر می‌شود و سرانجام، همان جا گوشهٔ خیابان و کنار بساطی که پشت نرده‌های بیمارستان برای دست‌فروشی به‌پا کرده، جان خود را از دست می‌دهد (در کتاب، دیگر پدر علی در داستان حضور ندارد). در «فصل چهاردهم که اختلاف دیگر موضوع داستانی فیلم و کتاب است»، علی در کار تازهٔ خود پیشرفت می‌کند و در پایان داستان، با ظاهری نو و تازه ـ لباس‌های نو و زیبا و موتورسیکلت گران‌قیمتی که برای خود خریده‌است ـ و دیگر نشانی از روزهای بدبختی او ندارد، با اکراه به سَرِ مزار پدرش می‌رود تا در مراسم خاکسپاری او شرکت کند.

۱ـ۲. بازتاب تقابل‌های مضمونی کتاب در عناصر داستانی (پیرنگ، شخصیت، گفتگو، مکان)

از آنجا که تقابل‌های مضمونی در کتاب و فیلم مشترک است، ابتدا به این تقابل‌ها پرداخته می‌شود که نمونه‌های آن از نوشتهٔ ساعدی آمده‌است. به نظر می‌رسد همهٔ قطب‌های حاضر در متن با عناصر داستانی پردازش شده‌اند و کمتر در شگردهای بلاغی و کارکردهای زبانی ظهور کرده‌اند. اگر در نظر بگیریم که مفاهیم حاضر در متن، سویهٔ حاضر تقابل‌های دوگانه هستند، می‌توان فهرست تقابل‌ها را به شکل زیر ارائه داد.

فهرست تقابل‌های مضمونی بر اساس حضور و غیاب

سویهٔ حاضر در متن	سویهٔ غایب (و مورد تأکید)
زندگی پَست و حیوانی	زندگی درست و انسانی
ویرانگری	درمانگری
شعار دینی	شعور دینی
فساد همگانی	صلاح همگانی
فساد نهادها	اصلاح‌گری نهادها
توجه به معلول	توجه به علت
زن، نماد فحشا	زن، نماد عاطفه
مرد، نماد شهوت	مرد، نماد عقل و اقتدار

شرح تقابل‌ها و نحوهٔ بازتاب آن در کتاب در ادامه آمده‌است:

زندگی پَست و حیوانی/ زندگی شرافتمندانه و انسانی

زندگی پَست و حیوانی، امر حاضر در داستان است و پردازش روایی آن بر امر غایب دلالت می‌کند که زندگی شرافتمندانه و انسانی است. *آشغالدونی* داستان جامعه‌ای آلوده است که افراد آن خوی انسانی خود را از دست داده‌اند و آگاهانه و ناگزیر به یک زندگی حیوانی تن می‌دهند و راضی هستند. «پیرمردِ فقیرِ کُت به‌دوش» می‌داند که آشغال‌پلوها، آغشته به خلط و خون بیماران است و دیگران را نهی می‌کند، اما در پایان، خودش هم می‌خورد. تقابل «رضایت به زندگی پَست» با «انتخاب شرافتمندانه» از گفتگو دریافت می‌شود: «گفت: چه جوری دلتون میاد این کثافتو بخورین؟! نجاست و خون و چرک مریض‌خونه قاطیشه!» (ساعدی، ۱۳۳۶: ۱۶۰).

> «پیرمرد گفت: چه کار کنم؟ دو ساعت دور و بَرِ شما می‌پلکم. یه لقمه دادین که کوفت بکنم؟ دلم سوخت. یه کاسه پُر کردم و دادم دستش که شروع کرد به خوردن. گفتم: نجاست مریض‌خونَم چیز بدی نیس‌ها! با دهان پُر گفت: چرا، خیلی‌اَم بده. گفتم: پس چه جوری کوفت می‌کنی؟ با چشم‌های وَرآمده نگاهم

کرد و با مشت زد به شکم خودش و گفت: این سگ‌مسب گرسنه‌س! می‌فهمی؟!» (همان: ۱۶۳).

****

«مردم فقیری که کنار بساط چایی پدر علی ایستاده‌اند، می‌دانند که نباید خونشان را بدهند، اما در نهایت، این کار را می‌کنند. مرد شانه‌برجسته گفت: خون ما را بگیرن که دیگه واویلا!» (همان: ۱۸۲).

۱ـ۲ـ۱. فساد همگانی/ صلاح همگانی

فساد همگانی، امر حاضر در داستان است و پردازش مؤکد آن بر امر غایب که صلاح همگانی است، دلالت می‌کند. در این داستان، سه طبقه از مردم دیده می‌شوند. طبقهٔ بسیار فقیر که بیشترین فضای داستان به نمایش این دسته اختصاص دارد، علی با شخصیتی که در ابتدای داستان دارد، پدرعلی، کسانی که خون خود را می‌فروشند، و کسانی که آشغال پلو می‌خورند. این گروه بیشترین تعداد را دارند و در داستان به طور جمعی حضور دارند؛ مثلاً بیست‌وهفت ـ هشت نفر سوار ماشین می‌شوند تا خون بدهند و در جای دیگر، عدهٔ زیادی که پول یک فنجان چایی هم ندارند، دور بساط چایی پدر علی حلقه زده‌اند. این تقابل از توصیف وضعیت و فضاسازی فهمیده می‌شود: «ده‌ـ دوازده نفری به فاصله نشسته بودند و چایی‌خورها را تماشا می‌کردند» (همان: ۱۸۱).

دغدغهٔ آدم‌های این طبقه، پُر کردن شکم و رفع گرسنگی است و در طول داستان در همین حد باقی می‌مانند، به استثنای علی که شخصیت او تغییر می‌کند و در طول داستان، خود را به طبقهٔ بالاتر می‌رساند. این طبقهٔ گرسنه، خود محل تغذیه و منفعت طبقهٔ بالاترند. گروه دیگر، شامل «زهرا»، «فاطی» و «احمد سیا» هستند که حقوق و درآمدی نسبی دارند و وضعشان از طبقهٔ خون‌فروش‌ها و آشغال‌پلوخورها بهتر است. بیشترین تلاش این افراد، برآوردن نیاز غریزی بدون عواطف و احساسات، حتی در مسجد، کنار جنازه‌های مردگان است. این تقابل از رویدادها و گفتگوها فهمیده می‌شود:

«دستمو گرفت و کشید. مرده‌ها رو دور زدیم و نشستیم رو لبهٔ تختی که پارچهٔ سیاهی روش انداخته بودند. دستشو گذاشت روی زانوی من و پرسید: می‌خوای

شوهر من بشی؟ گفتم: این حرفا چیه؟! گفت: این حرفا که خوبه. مگه نه؟! پرسید: زن دوست نداری؟!» (همان: ۱۴۸).

وقتی پدر علی را با نامهٔ گیلانی، در مریض‌خانه معاینه می‌کنند و قرار می‌شود که بیست روز دیگر بدنش را برق بگذارند، پرستار به علی قول می‌دهد در ازای برآورده شدن نیازهایش، کاری کند که درمان پدر عقب نیفتد:

«زهرا که نفس‌نفس می‌زد، پشت سَرِ هم می‌گفت: وضع بابات ناجوره! نترسی‌ها! اینجا که می‌ریم، برقش می‌ذارن. حالا من درستش می‌کنم که عقب نندازن. عوضش تو هر روز اینجایی! میای پیش من و من هرچی دلت بخواد واسه‌ت میدم. هرچی که بخوای!» (همان: ۱۲۱).

در فصلی دیگر، وقتی به نیازهای او دست رد زده می‌شود، از ابزار تهدید استفاده می‌کند و تأکید می‌کند که هرچه را داده‌است، پس خواهد گرفت. او عینکی را که برای علی خریده‌است، در تلافی از امتناع علی برای رابطه، از او پس می‌گیرد (ر.ک؛ همان: ۱۷۲).

طبقهٔ سوم، کارفرمایان گروه دوم هستند؛ از رئیس‌های باسابقه و پیر بیمارستان گرفته تا پزشکان جوان. این دسته هم مثل گروه‌های قبل به رذایل اخلاقی آلوده‌اند. زهرا در توصیفی که از آدم‌های مریض‌خانه می‌کند، فسادی فراگیر را مطرح می‌کند که دامن پیر و جوان و نیز رئیس و مرئوس را آلوده کرده‌است. این تقابل هم از رویدادها هم از طریق روایت شخصیت‌ها فهمیده می‌شود که در گفتگو نمود دارد.

۱ـ۲ـ۲. ویرانگری/ درمانگری

ویرانگری، امر حاضر در داستان است و پردازش روایی آن بر امر غایب دلالت می‌کند که درمانگری است. در جامعهٔ بیمار، فرد ضعیف محکوم به نابودی است. خواننده در طول داستان با تصاویری روبه‌رو می‌شود که در آن افرادی ضعیف در نظامی از بین می‌روند که خود، علّت ضعف و بیماری همان افراد است. ساعدی در تمثیلی که از مرغداری و جوجه‌ها آورده، این مفهوم را نشان داده‌است. این تقابل از توصیف، رویداد و روایت شخصیت فهمیده می‌شود:

«هفت‌ـ هشت مرد دستمال‌به‌سر که پاچهٔ شلوارشونو بالا زده بودند، با غربیل‌های پُر، پُرِ جوجه‌های کوچولو، تَر و تمیز پیش می‌اومدند. اولی تا رسید، غربیلشو توی چاه خالی کرد و جوجه‌ها با پَرهای نیمه‌باز توی چاه سرازیر شدند...» (همان: ۱۴۱).

در جایی دیگر نیز زهرا صریحاً به همین نکته اشاره می‌کند: «بذار برات بگم مریض‌خونه چه‌جور جاییه. مریض‌خونه همینه که هس. بعضی‌ها خیال می‌کنن مریضخونه جاییه که مریضا میرن اونجا می‌میرن و یا خوب میشن. اما واسه ماها، مریض‌خونه جای خوبیه» (همان: ۱۲۹).

۱ـ۲ـ۳. شعار دینی/ شعور دینی

غلبهٔ شعار دینی در روایت و همنشینی آن با مظاهر فساد یادآور فقدان شعور دینی است. نقد مذهب عوامانه در داستان زیاد است. از قسم به حسینِ شهید برای یک تکّه نان (به حقّ حسین شهید به منِ مریض رحم کنین)، تا بی‌تفاوتی زن‌های چادری (تاریخ روایت مربوط به زمانی است که حجاب آزاد است، لذا چادری بودنِ زن‌ها نشانهٔ مذهبی بودن آن‌هاست)، تا *قرآن* روی سینهٔ مرده گذاشتن و در مسجد فحشا کردن، همه، نشان‌دهندهٔ ناکارآمد و ناکافی بودن سنت‌های مذهبی اجتماع است. مسجد آشکارا انبار مردگان و وسایل به‌دردنخور و بی‌استفاده است و در خفا، محلی برای فحشاست. دلیل دیگر مذهب ستیزیِ ساعدی، به‌کار بردن اغراق‌آمیز اسامی مذهبی چون علی، فاطی، زهرا، احمد، عباس، اسماعیل و... است. هرچه این عقب‌ماندگی توأم با فساد کمتر می‌شود، ردّ پای این اسامی هم کمرنگ‌تر می‌گردد؛ مثلاً در داستان از رابطهٔ خانم نجات با مردی که یک هفته منتظرش است، نمی‌توان فحشا و خودفروشی را به‌وضوح استنباط کرد. اینجا دیگر اثری از اسامی مذهبی وجود ندارد. دوست خانم نجات هم «درخشان» نام دارد که مبادی آداب است و اهل فحاشی و رکیک‌گویی نیست. این تقابل از رویدادها، استعاره‌های مکانی و اسم شخصیت‌ها فهمیده می‌شود.

۱ـ۲ـ٤. فساد نهادها/ اصلاح‌گری نهادها

وجود نهادهایی که باید اصلاح‌گر باشند، اما به فساد اجتماعی دامن می‌زنند، تقابل امر حاضر و غایب است. در جامعهٔ فسادزده و بیمار، نهادهای رسمی، حامی و پشتیبان ظلم و

فساد هستند. وقتی علی و پدرش با جماعتی تهیدست برای فروختن خونشان سوار ماشین عباس می‌شوند، دو مرد که کلاه نظامی بر سر دارند، در ماشین می‌نشینند و عباس و سرنشینان را همراهی می‌کنند: «... و من از پشتی اتاقک ماشین، راننده را که کلاه نظامی داشت، دیدم که سوار شد و پشت فرمان نشست، و از دَرِ دیگر، عباس اومد و پهلودستش نشست و بعد از عباس، مرد لاغرتری که کلاه نظامی به سر داشت» (همان: ۱۰۸). همراه شدن نظامیان با عباس و سرنشینان، نشان‌دهندهٔ همسویی نظام حاکم با اعمال غیرانسانی دلاّلان خون است.

۱ـ۲ـ۵. غیبت نهاد خانواده/ حضور نهاد خانواده

خوانندهٔ *آشغالدونی* در هیچ فصلی از داستان با کانون خانواده روبه‌رو نمی‌شود. آدم‌ها یا تنها هستند و یا مثل علی و پدرش، یک سویهٔ زندگی را کم دارند. در جایی دیگر، زن فقیری که کودک شیرخواری در بغل دارد، تنها و بدون همسر دیده می‌شود: «و آن طرف‌تر، زن جوانی که بچهٔ کوچکی به بغل داشت و بچه گاه‌به‌گاه وَنگ می‌زد...» (همان: ۱۰۷). سایر شخصیت‌ها هم تنها هستند، حتی یک خانوادهٔ منسجم در کُل داستان دیده نمی‌شود. این همه اغراق در این زمینه نشان می‌دهد، فقدان کانون خانواده با جامعهٔ بیمار و ابتذال‌زده رابطهٔ مستقیم و تنگاتنگ دارد.

۱ـ۲ـ۶. زن، نماد فحشا/ زن، نماد عاطفه

شخصیت و شخصیت‌پردازی زنان داستان بر وجود فحشا و غیاب عاطفه تأکید می‌کند. تمام زنان مریض‌خانه از عفت و نجابت عاری هستند. از زهرا و فاطی فاحشه گرفته تا باجی‌هایی که به گفتهٔ زهرا صیغهٔ چند روزه و چندساعتهٔ «احمدسیاه» می‌شوند. این تقابل از گفتگوی شخصیت‌ها، کنش شخصیت‌ها و روایت شخصیت‌ها فهمیده می‌شود:

> «یه احمدسیا تو آشپزخونه‌س که همه رو می‌خندونه، ادای همه رو درمیاره، پدرسوختَه‌م هس. سالی چند تا زن می‌گیره و طلاق میده. چند دوجین بچه ساخته و ریخته بیرون. میگه میخوام تمام دنیا را پُرِ سوسک بکنم. خیلی از باجی‌های مریض‌خونه رو صیغه کرده؛ صیغهٔ چندماهه، چندروزه، حتی چندساعته!» (همان: ۱۳۱).

خانم نجات و درخشان هم درگیر مسایل غریزی هستند. دربان مریض‌خانه، مردی را به زهرا نشان می‌دهد که یک هفته است عقب خانم نجات می‌آید. گفتگوی رکیک میان دربان و زهرا از روابط غیراخلاقی خانم نجات حکایت می‌کند:

«نرسیده به در، دربان که از لای نرده‌ها بیرونو می‌پایید برگشت و تا ما رو دید گفت: زهرا بازم اون یارو اومده.
زهرا گفت: کدوم یکی؟
گفت: همون یارو که یه‌هفته‌س میاد عقب خانوم نجات!
زهرا جلوتر دوید و گفت: کوش؟
و دربان گوشهٔ خیابونو نشان داد. زهرا پرسید: بالأخره تونسته بلندش بکنه؟
دربان گفت: اون سگ‌مسب که خدایی بلنده» (همان: ۱۲۲ـ۱۲۳).

در اولین ساعات روز، در آزمایشگاه، در حالی که علی چشم‌هایش را بسته‌است و دارد خون می‌دهد، صدای خندهٔ یک زن را می‌شنود و بدین گونه است که تصویر یک فاحشه در ذهن مخاطب ظاهر می‌شود: «یک نفر سوت زد، صدای خندهٔ زنی از جای دوری به‌گوش رسید... و همان صدای کلفت از فاصلهٔ دورتری گفت: واسهٔ ظهر وُدکا داریم؟ چند صدا با هم جواب دادند: داریم، داریم، همه چی داریم» (همان: ۱۱۵).

۱ـ۲ـ۷. مرد، نماد شهوت/ مرد، نماد عقل و اقتدار

شخصیت و شخصیت پردازی مردان داستان بر وجود شهوت و غیابِ درایت تأکید می‌کند. ساعدی، همان طور که زن را تا سرحدّ حیوان ماده‌ای که در تکاپوی ارضا کردن غرایز است، پَست می‌نمایاند، در تصویری که از مرد ارائه می‌دهد نیز او را حیوانی معرفی می‌کند که در دو بُعد شهوت و غضب رشد کرده‌است. زهرا که نمونهٔ زن این جامعه است، مرد شدن را در بلوغ جنسی می‌داند. وقتی اولین‌بار زهرا علی را می‌بیند، می‌خواهد از بلوغ جنسی او که از نظر زهرا همان مرد شدن و مردانگی است، آگاه و مطمئن شود: «(زهرا) گفت: اومدی نسازی‌ها! معلومه که هفده هیجده سالت شده، سبیلت دراومده، چیز شدی؟ مرد مرد شدی؟ معلومه که حتماً شدی» (همان: ۱۲۰).

«اسماعیل هم مرد شدن را در بزن‌بهادر بودن و گردن‌کلفتی معرفی می‌کند.
(اسماعیل) گفت: نگو باشه، جواب مردونه بده.

پرسیدم: جواب مردونه دیگه چیه؟

گفت: وقتی من میگم به درک، تو باید بگی بـه درک هـم بـری و برنگـردی. اگه من جواب بدتری دادم، تو باید بدترترشو بگی. عوض یـه فحـش بایـد صـدتا فحش بدی. اگه‌م دست به یقه شدیم، نباید از میدون دربری و نبایدم بخوری. اگـه من یه سیلی تو گوش تو زدم، تو باید یه مشت قایم بکوبی زیر چونهٔ مـن» (همـان: ۱۳۶).

۱ـ۳. پردازش تقابل‌ها در عناصر سبکی فیلم

روایت مهرجویی اقتباس وفاداری از روایت ساعدی است که هم به انتخاب رویـدادها پایبنـد است؛ هم به توالی آن‌ها؛ هم در اغلب موارد به حجم زمـانی کـه بـه هـر رویـداد اختصـاص داده شده‌است؛ یعنی اگر نویسنده، ماشین حامل خون‌فروشان را بـا توصـیف شخصـیت‌هـای متفـاوت روایت می‌کند، کارگردان هم دوربین خود را مقابل تک‌تک شخصیت‌هـا درنـگ مـی‌دهـد. بـه این ترتیب، فیلم‌ساز علاوه بر موضوع داستانی به ساختار روایی اثر هم وفادار اسـت و تقابـل‌هـای مضمونی با همان نشانه‌های روایی کتاب به فیلم منتقل شده‌است. شایستهٔ ذکر اسـت ایـن ظرفیـت نمایشی در خود اثر ساعدی وجود دارد و همان طور که در شرح جزئیات تقابل‌هـا آمـده، محـل بروز و ظهور دوگانه‌ها اغلب توصیفات عینی، کنش شخصیت‌ها و گفتگو است، نه اسـتعاره‌هـای واژگانی یا شگردهای بلاغی و کارکردهای زبانی.

در حوزهٔ وفـاداری بـه عناصـر روایـی، فـیلم همـان دلالـت‌هـای ضـمنی روایـت را بازتولیـد کرده‌است و تقابل‌های مضمونی و اخلاقی که بـه آن اشـاره شـد، در بنیـاد روایـت سـینمایی هـم وجود دارد. اما در هر اثر سینمایی، فرم روایی بـا تکنیـک‌هـای فـیلم همـراه اسـت کـه بـا عنـوان عناصر سبکی شناخته می‌شود. عناصر سبکی شامل شگردهایی است که بـا تجهیـزات فنـی سـینما ارتباط دارد؛ ماننـد کـارکرد دوربـین، چینـش صـحنه، نـورپردازی و ماننـد آن (ر.ک؛ بـوردول، ۱۳۹۰: ۱۵۵ـ۱۵۶). بنابراین، می توان انتظار داشـت کـه برخـی مفـاهیم متقابـل داسـتان در عناصـر سبکی فیلم نمود داشته باشد و فرم روایی را تکمیل کند. تقابل‌های تصویری فـیلم «دایـرهٔ مینـا» که بازتاب‌دهنده تقابل‌های مضمونی و در واقع، تقابل مرکزی درونمایـه هسـتند، در برخـی شگردهای منحصر به گفتمان سینمایی دیده می‌شوند. به نظر می‌رسد می‌توان این تقابل‌ها را به دو دسته تقسـیم کـرد: تقابـل در سـازه‌هـا و تقابـل در سـاختار. تقابـل در سـازه‌هـا، ماننـد شخصیت و مکان در یک نما، و تقابل در ساختار، مانند نماهای متقابل از دو مرحلـهٔ متقابـلِ

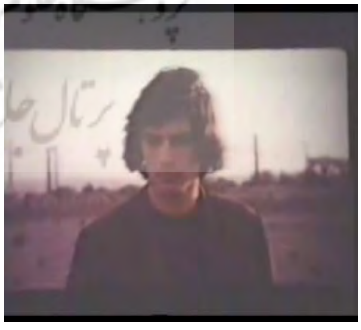
شخصیت‌پردازی؛ برای مثال، در برخی نماها، حضور علی و پدرش در کنار ساختمان‌هایی که مجازِ شهر هستند، تقابل میان آن‌ها را آشکار می‌کند. ضعف افراد و قدرت نمادهای شهری در میزانسن شایستهٔ توجه است. شرح این دوگانه‌های تصویری که با عناصر سبکی سینما پرداخته شده‌اند، در خود تصویرها وجود دارد و اگر مقایسهٔ ادبیات و سینما به برهم‌سنجی واژه و تصویر نینجامد، بررسی تطبیقی بین‌رشته‌ای معنای درستی ندارد.

علی و پدرش در اولین مواجهه با شهر

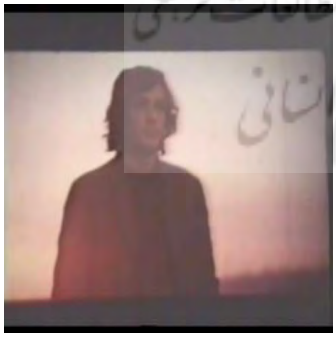
علی و پدرش در اولین مواجهه با بیمارستان

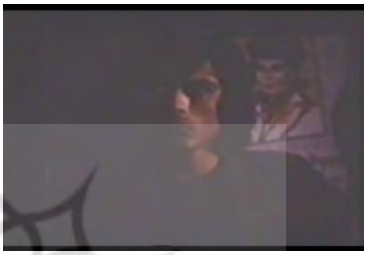
اما نمونهٔ شایستهٔ توجه تقابل در ساختار اثر، تقابل نماهای نزدیک با نمای متوسط یا دور از شخصیت علی است. تعداد و تکرار نمای نزدیک صورت علی که ساکت است و فقط نگاه می‌کند، به تدریج جای خود را به نماهایی متوسط یا دور می‌دهد که حضور فعالانهٔ علی را در جامعه می‌بینیم؛ به‌عبارتی، علی سویهٔ مثبت تقابل یا حداقل فقدان سوگیری خود را به‌تدریج به سویهٔ منفی می‌سپارد.

قبل از ورود به شهر



در مواجهه با شهر



در مواجهه با سامری	در آزمایشگاه
در آزمایشگاه	در آزمایشگاه
	
در آزمایشگاه	در آزمایشگاه
در آزمایشگاه	در آزمایشگاه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در بیمارستان

پشت در بیمارستان و در دیدار با پرستار زهرا

در بیمارستان

در محوطه باز بیمارستان با پرستار زهرا

در محوطه باز بیمارستان با پرستار زهرا

در محوطه باز بیمارستان با پرستار زهرا

درحال ورود به ساختمان با پرستار زهرا

مقابل ساختمان بیمارستان با پرستار زهرا

بساط پهن کردن برای پدر همراه اسماعیل

مقابل پرستاری که بین او و معشوقش واسطه است

در حال پول گرفتن از پرستار

در آشپزخانه برای گرفتن ته‌ماندهٔ غذاها

در حال حمل آشغال‌پلو برای فروش

در حال آماده کردن آشغال‌پلو برای فروش

در حال فروش آشغال‌پلوها

گزارش دادن به سامری دربارهٔ خون‌فروش‌ها

در خانهٔ سامری

در خانهٔ سامری

در حال شوخی با یک پرستار دیگر

در حال مذاکره و همکاری با سامری

در حال گرفتن خون مردم در ماشین

نتیجه‌گیری

نقد تطبیقی تقابل‌ها در داستان *آشغالدونی* و فیلم «دایرهٔ مینا» نشان می‌دهد:

۱. تقابل‌های داستان با دو دستهٔ حضور و غیاب شایستهٔ بررسی هستند.

۲. سویهٔ حاضر در متن به بحران اخلاق اجتماعی و آسیب‌پذیری فرد در اجتماع ناسالم دلالت می‌کند و سویهٔ غایب متن، جامعه‌ای است که نهادهای مسئول آن سلامت افراد را با صلاح خود رقم می‌زنند و این خواسته‌ای است که مخاطب بعد از خواندن داستان آن را مطالبه می‌کند.

۳. تقابل‌های *آشغالدونی* بیشتر در سطح عناصر داستانی پرداخته شده‌اند؛ مانند توصیفات عینی، کنش شخصیت‌ها و گفتگوها.

۴. تقابل‌های فیلم «دایرهٔ مینا» در مضامین و عناصر روایی کاملاً از فیلم تبعیت می‌کند، اما با عناصر سبکی خاص سینما کامل می‌شود و اثر متفاوتی را در عرصهٔ بیان زیبایی‌شناسانه می‌سازد.

۵. تقابل‌های فیلم را در سطح عناصر سبکی می‌توان به سازه‌ها (نما) و ساختار تقسیم کرد.

۶. تقابل‌های درون یک نما بیشتر بر تقابل فرد فقیر و ضعیف با قدرت شهر دلالت می‌کند و تقابل نماهای نزدیک از چهرهٔ شخصیت اصلی با نماهای متوسط و باز از همان بازیگر، تفاوت شخصیتی او را در دو مرحله نشان می‌دهد. مرحلهٔ اول شخصیت، در سویهٔ مثبت تقابل و دست‌کم در عدم سوگیری است و در مرحلهٔ دوم، شخصیت با ورود به سویهٔ منفی تقابل، دچار تحول شده‌است.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۷۷). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۳. تهران: مرکز.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون. (۱۳۹۰). ***هنر سینما***. ترجمهٔ فتاح محمدی. ویراستهٔ حسن افشار. چ ۸ تهران: مرکز.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۸). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ محمد پارسا. چ ۴. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سورهٔ مهر.

حیاتی، زهرا. (۱۳۸۸). «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۲. ش۳. صص ۶۳ـ۸۰.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۳۶). ***گور و گهواره***. تهران: آگاه.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۵). «غزل حافظ: عرصهٔ تقابل دو گفتمان». ***روزنامهٔ اعتماد ملی***. ش ۲۱۰. صص ۱۰ـ۱۱.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران: قصه.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر***. چ ۲. تهران: قصه.

طالبیان، یحیی، محمدرضا صرفی و فاطمه کاسی. (۱۳۸۸). «تقابل‌های دوگانه در شعر احمدرضا احمدی». ***پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)***. س۳. ش۴. صص ۲۱ـ۳۴.

Van Dijk, Teun A. (1998). "Ideological Discourse Analysis". ***Eiga ventola and anna solin*** (Eds). New courant university of Helsinki. Special Issue: interdiseiplinary Approaches To Discourse Analysis. Pp.135-161.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی