نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

قابلیت‌های تصویری داستان گور و گهواره اثر غلامحسین ساعدی در سینمای ایران **

فتانه قجقی [۱]، نعیمه کیالاشکی [۲*]، قربانعلی آقااحمدی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران. fataneh@iauc.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران. Naemekialashaki۱۱@iauc.ac.ir
[۳] استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران. aghaahmady@iauc.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۹
دوره ۲۰
صفحه ۶۳۷ الی ۶۴۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۰۶
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۷/۰۲
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۲/۰۱

کلمات کلیدی
غلامحسین ساعدی،
ریخت‌شناسی،
روایت‌شناسی،
تزوتان تودوروف.

ارجاع به این مقاله
قجقی, فتانه, کیالاشکی, نعیمه, آقا احمدی, قربانعلی. (۱۴۰۲). قابلیت های تصویری داستان گور و گهواره اثر غلامحسین ساعدی در سینمای ایران. مطالعات هنر اسلامی, ۲۰(۴۹), ۶۴۹-۶۳۷.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۲.۲۰.۴۹.۳۳.۲

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۲.۳۱۷۱۱۶.۱۸۱۰

چکیده

مجموعه گور و گهواره از مجموعه داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی است که در سال ۱۳۴۵ منتشر شده و در سه قطعه کوتاه که عبارت‌اند از: زنبورک‌خانه، سایه به سایه و آشغال‌دونی به نگارش درآمده است. در داستان‌های این مجموعه پنهانی‌ترین رفتارها و ناگفتنی‌ترین سلوک و مادی انسان با قلم و نثری چندان آبرومندانه، بیان می‌شود. شخصیت‌های این داستان‌ها، آدم‌های اسیر در چنگال فقر و فساد و فلاکت و محدود در خوشی‌های جنسی‌اند. ساعدی که خود به طبقات و اقشار پایین جامعه تعلق دارد و شاهد مهاجرت فوج‌فوج دهقانان و بیکاران روستا به شهر و سکونت در حلبی‌آبادهاست، در این مجموعه بر آن است تا با بازنمایی خطرات کمین کرده در سر راه این مهاجرت‌های افسارگسیخته، بتواند مانعی ایجاد کند و دست‌کم اینکه هشداری بدهد. در ادامه به بررسی ساختاری یا ریخت‌شناسی داستان‌های این مجموعه براساس نظریه روایت‌شناسی تزوتان تودوروف پرداخته می‌شود. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و براساس داده‌یابی کتابخانه‌ای صورت گرفته است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در بررسی تحلیل ساختاری داستان‌های غلامحسین ساعدی معمولاً فضای داستان ترس و واهمه، افراد اسیر در فقر و فلاکت قرار گرفته‌اند که در نهایت به تعادلی می‌رسند.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی قابلیت انطباق نظریات جامعه‌شناسی با رمان‌ها و داستان‌های غلامحسین ساعدی.
۲. بررسی قابلیت تصویری داستان گور و گهواره غلامحسین ساعدی در سینمای ایران.

سؤالات پژوهش:

۱. نظریات جامعه‌شناسی چه میزان با رمان‌ها و داستان‌های غلامحسین ساعدی در عرصه تولید ادبی ایران قابلیت انطباق دارد؟
۲. قابلیت تصویری داستان گور و گهواره غلامحسین ساعدی در سینمای ایران چگونه است؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری "فتانه قجقی" با عنوان " بررسی ساختار ادبی و اجتماعی رمان‌ها و داستان‌های غلامحسین ساعدی بر اساس نظریه لوکاچ و باختین " است که به راهنمایی دکتر " نعیمه کیالاشکی" و مشاوره دکتر " قربانعلی آقااحمدی" در دانشگاه "آزاد اسلامی" واحد " چالوس" ارائه شده

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

در مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما، دو اثر ادبی و سینمایی با هم مقایسه می‌شود. ازآنجا که متن ادبی و متن سینمایی به دو رسانه متفاوت می‌باشد، با مطالعات بینارسانه‌ای نیز روبه‌رو هستیم. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد در چنین تحقیقاتی باید ویژگی‌های قابلیت‌های تصویری ادبیات و مطالعه رسانه را درنظر بگیریم؛ اما تعریف مطالعات بین‌رشته‌ای یا بین‌رسانه‌ای، جدیدتر از آن است که الگویی برای پژوهش در زمینه ادبیات و سینما به‌دست دهد. خود ادبیات و هنر نیز تعریف یگانه‌ای ندارد و بر نظریه، رویکرد و روش مشخصی تکیه ً سرزندگی و راز بقای ادبیات و هنر در میان انبوه نظریه‌ها و رویکردهای نقد ناشی از همین پویندگی و انعطاف‌پذیری می‌باشد (انوشیروانی، ۱۳۹۱ :۳). یکی از رایج‌ترین مطالعات بین‌رسانه‌ای که امروز ذیل ادبیات دسته‌بندی می‌شود، مطالعات اقتباس است. در این راستا، راه یافتن به شیوه‌های خوانش فیلم‌ساز از متن ادبی بسیار مهم است که دست‌کم از دو جنبهٔ 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 بارز آن، دست یافتن به درک کامل از یک پدیدهٔ هنری در بستر ادبیات است (حیاتی،۱۳۹۴).

در بررسی رشد و تکامل نثر معاصر فارسی، خاصه نثر معاصر فارسی ایران نقد و بررسی و درک موازی و حدود و زیبایی‌ها و ظرافت‌های نثر داستانی در انواع نثر از جایگاه ارزنده و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. تحلیل و بررسی شاه‌کارهای این نوع نثر از جنبه‌های سبک‌شناسی، شخصیت‌پردازی، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و درون‌مایه و محتوا می‌تواند در رسیدن به نظریه‌ای منسجم و دقیق درباره اصول و ویژگی‌های آن بسیار مؤثر باشد.

بررسی ساختار و محتوای آثار غلامحسین ساعدی، نویسندهٔ معاصر ایران زمین نشان می‌دهد که می‌توان دربارهٔ بن‌مایه‌ها ساختار و نحوه شخصیت‌پردازی آثار وی، پژوهش‌های علمی دقیق و گسترده‌ای از دیدگاه جامعه‌شناسی انجام داد. مطالعات جامعه‌شناسی در ادبیات، به سبب پیشینهٔ سنتی آن و توجهی که همواره نسبت به تأثیر و تأثر متقابل ادبیات و اجتماع در ایران وجود داشته است، جایگاه ویژه‌ای در میان سایر انواع مطالعات دارد؛ به همین دلیل نیز در بررسی متون ادبی بیش از سایر انواع نقد، مورد اقبال و پذیرش جامعهٔ علمی و دانشگاهی قرار گرفته است. بنابراین تعیین و تعقیب ساختارهای اجتماعی و موقعیت‌های غلامحسین ساعدی در میدان تولید ادبی و انطباق نظریه جامعه‌شناسی با رمان‌هایش از مسائل اساسی مدنظر این پژوهش است.

داستان‌های ساعدی به دلیل داشتن جنبه‌های تصویری غنی، رئالیسم اجتماعی و نگاه بدبینانه و انتقادی او به جامعه و درون‌مایه فلسفی اندشمندانه آن‌ها موردتوجه سینماگران نوگرای ایران بوده است. ساعدی توانایی زیادی در آفرینش فضای وهم‌انگیز و مرموز و ارائه تصاویر هولناک و دلهره‌آور از زندگی روستا داشت که این ویژگی ادبی آثار ساعدی را

به نمونه‌های رئالیسم جادویی نزدیک ساخته است. همچنین فیلم‌هایی از داستان‌های ساعدی ساخته شد ازجمله: دایرهٔ مینا (اقتباس شده از داستان آشغال‌دونی) وگاو (اقتباس شده از عزاداران بیل)

در نظریه ساخت‌گرایی تکوینی او دو کلیت در جریان دریافت و تشریح یک متن، اهمیت و جایگاه ویژه‌ای دارد: ساختار معنادار و جهان‌نگری (و.زیما:۱۳۷۷ :۱۴۰). می‌توان گفت که ساختار معنادار به جنبهٔ درونی و جهان‌نگری به جنبهٔ بیرونی اثر که بیانگر آگاهی جمعی یک گروه اجتماعی است، مربوط می‌شود و از این دو نظر بدان انسجام می‌بخشد.

در کتاب «مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما» (لوته، ۱۳۸۸). در این بررسی به سه وجههٔ بنیادی روایت اشاره شده است که شکل ارائه و فعلیت 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 قابل درک می‌باشد، برابر است و رخدادها براساس ترتیب، ترتیب زمانی ندارند و شخصیت‌پردازی زمانی چیده می‌شوند؛ اما در گفتمان، رخدادها الزاماً 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 پژوهش بر فعلیت یافتن رخدادها، در گفتمان ادبی و سینمایی، و به‌طور مشخص، در روایت ساعدی و مهرجویی است.

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.

۱. خلاصهٔ داستان‌های مورد مطالعه

۱،۱. داستان زنبورک‌خانه

ابوالقاسم به حسب تصادف با پیرمرد کهن‌فروشی آشنا می‌شود و به خانه او می‌رود. پیرمرد دختر مجرد در خانه دارد و به ابوالقاسم پیشنهاد می‌دهد که با هرکدام از دخترانش که دوست دارد ازدواج بکند. ابوالقاسم قبول می‌کند که با دختر کوچک خانواده، ملیحه ازدواج کند. با این ازدواج خانواده پیرمرد پرده‌ای برای عروس و داماد در وسط خانه می‌کشند و دختران بزرگ‌تر به شوخی می‌گویند که اگر برای هر دختر یک پرده وسط خانه بکشند، خانه به شکل زنبورک در می‌آید.

۱،۲. داستان سایه به سایه

رمضان و دلبرخانم با هم در یک خانه زندگی می‌کنند. رمضان بیکار است و ابوالفضل شوهر دلبرخانم مدام با او دعوا می‌کند، دلبرخانم به رمضان یاد می‌دهد که چگونه در عطاری‌ها و عرق‌فروشی‌ها کاسبی کند. یک روز که رمضان در

کافه عرق‌فروشی کار می‌کرد، دو نفر وارد کافه می‌شوند که با همه فرق داشتند (پولدار هستند). رمضان از آن‌ها پذیرایی می‌کند و یکی از آن‌ها یک ده تومانی به رمضان می‌دهد. رمضان به آن‌ها کمک می‌کند و با حرف‌های دروغین نسبت به زندگی خودش دل آن‌ها را به رحم می‌آورد. آن دو نفر مقداری پول (۶۰ تومان) به رمضان می‌دهند. رمضان به عرق فروشی کریمی می‌رود و پنج سیر عرق می‌خرد و پیش دلبرخانم برمی‌گردد. رمضان پول‌ها را به دلبرخانم نشان می‌دهد و با هم شراب می‌خورند دلبرخانم با رمضان درد و دل می‌کند از ابول می‌نالد و او دلبرخانم را دلداری می‌دهد.

رمضان روز بعد به بازار می‌رود و با پول به‌دست آمده یک چاقو می‌خرد. رمضان پیش مرتاض می‌رود و از او می‌خواهد که برایش نمایش بدهد و کف دست او را ببیند با مرتاض حرفش می‌شود و برای او چاقو می‌کشد و مرتاض او را آرام می‌کند و با هم به سمت عرق‌فروشی می‌رود و پس از عرق‌فروشی رمضان به اصرار مرتاض را پیشرفت اختر کوره می‌برد که جن به او نشان بدهد. رمضان با اختر کوره درگیر می‌شود و مشتری‌های او را می‌ترساند. صبح روز بعد رمضان دوباره راهی عرق‌فروشی می‌شود و شروع به عرق خوردن می‌کند. پیرمردی در عرق‌فروشی با حرف‌هایش سعی می‌کند که به رمضان نزدیک شود و به یک عکس نشان می‌دهد و از او می‌پرسد که این دو نفر را این اطراف ندیده است. رمضان با دیدن این عکس متوجه می‌شود که آن‌ها همان دو مرد دیشب هستند که پول هنگفتی به او دادند و پیرمرد را رها می‌کند و به او کمک نمی‌کند. روز بعد، در خانه دلبرخانم، رمضان از خواب که بیدار می‌شود. سر و صدایی از بیرون می‌شنود و می‌پرسد که چه خبر است؟ یکی می‌گوید که دارند همه را می‌زنند. دلبرخانم گفت: همه را می‌زنند و دنبال آن دو نفر فراری هستند. یکباره مردم در مقابل کسانی که به آن‌ها حمله می‌کردند می‌ایستند و رمضان به خنده می‌افتد.

۱،۳. داستان آشغال‌دونی

علی و پدرش در خیابان گدایی می‌کنند. پدر علی بیمار است و هر چیزی را که می‌خورد بالا می‌آورد و دوباره گرسنه می‌ماند. آن‌ها با مردی به نام آقای گیلانی آشنا می‌شوند که آن‌ها را به‌دست عباس نوچه‌اش می‌سپارد. عباس آن را مانند خیلی از مردم فقیر و گرسنه شهر برای خون‌گیری به زیرزمینی می‌برد و در ازای خون گرفتن به آن‌ها پول می‌دهد. در زیرزمین پرستاری که مسئول خون‌گیری بیمارستان است با دیدن پدر علی و حال او به آن‌ها آدرس بیمارستانی را می‌دهد و آن‌ها به آنجا می‌روند هنگامی که در بیمارستان پدر علی به اتاق دکتر می‌رود. علی با زن خدمتکاری به نام زهرا آشنا می‌شود. زهرا به علی علاقمند می‌شود و سعی می‌کند با حمایت از علی به او نزدیک شود. بنابراین به آن‌ها کمک می‌کند. او پدر علی را برای درمان به بیمارستان دیگری می‌برد. زهرا علی را به‌عنوان خواهرزاده‌اش به همه معرفی می‌کند تا کسی به رابطه آن‌ها شک نکند، زیرا علی هفده، هجده ساله است و زهرا از او بزرگ‌تر است. زهرا، علی را با تمام قسمت‌های بیمارستان آشنا می‌کند و در این آشنایی‌ها علی با آقای امامی مسئول انبار بیمارستان آشنا می‌شود و آقای امامی از علی می‌خواهد که با اسماعیل برای انبار مرغ و تخم مرغ تهیه کنند،

چون به اسماعیل اعتماد ندارد، علی با اسماعیل دوست می‌شود. روزهای بعد باقیمانده غذای بیمارستان را با اسماعیل در محله‌های پایین شهر می‌فروشد و پول خوبی به‌دست می‌آورد و به‌تدریج وضعیت مالی او خوب می‌شود و یک موتور می‌خرد. پدر علی از این همه تنهایی و بی‌توجهی علی می‌نالد و به پیشنهاد اسماعیل روبه‌روی بیمارستان برای پدر علی قهوه‌خانه‌ای اجاره می‌کند تا سرگرم باشد کار علی به جایی می‌رسد که برای به‌دست آوردن پول از هیچ کاری مضایقه نمی‌کند. مثلاً برای آقای گیلانی آدم جمع می‌کند، رابط پرستاران با معشوقه‌هایش می‌شود و حتی کار به جایی می‌رسد که پزشکان ضدحکومت را به ساواک معرفی می‌کرد. اسماعیل متوجه رفتار مشکوک او می‌شود و به او تذکر می‌دهد. اما علی به صحبت‌های اسماعیل گوش نمی‌دهد و اسماعیل با او درگیر می‌شود. علی فرار می‌کند و با دیدن اولین باجه تلفن با ساواکی‌ها تماس می‌گیرد و گزارش می‌دهد. با بیرون آمدن از باجه تلفن با چهره عصبانی اسماعیل روبه‌رو می‌شود و داستان با حالتی از دلهره پایان می‌یابد.

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 به شکلی متفاوت بر بیننده «اثر بگذارد»؛ رخدادهای فیلم همان‌طورکه به شکل بصری به ما ارائه و کاملاً سپس ناپدید می‌شود، خود را با قطعیت تمام به رخ می‌کشد (لوته، ۱۳۸۸: ۹۱۲).

این تغییر، اندک اما تغییردهندهٔ ساختار و معنا است؛ زیرا رابطهٔ علی را قوی‌تر می‌کند. میان وضعیت نخست و وضعیت پایان، انسجامی قابل درک و رؤیت است: علی پدر بیمارش را برای درمان به بیمارستان شهر آورده و طی اتفاق‌هایی او را رها کرده و پدر علی در پایان داستان و بدون همراهی او مرده است. در داستان ساعدی سرگردانی ابتدایی داستان و پایان باز و مبهم آن، تفسیرپذیری متن را بیشتر از متن سینمایی رقم زده است. در مجموع رویدادها در عین وفاداری به کتاب، با ورود به ساختار سه پردهای فیلم تاحدی تغییر ساختاری ـ معنایی یافته است که برای درک این مطلب، در ادامه ساختار فیلم مرور شده است. ساختار به معنای شیوهٔ همنشین و ترکیب‌شدن 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 حا کم بر متن را نشان می‌دهد. اگر درون‌مایه متن را نتیجه شگردهای هنری بدانیم و شکل هنری به مثابه 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 تهدید سلامت فردی و اجتماعی است. این ماجرای بنیادین، حساسیت خواننده را نسبت به فساد حا کم بر نهادهای متولی اصلاح برمی‌انگیزد.

براساس هنجارهای فیلم‌نامه و فیلم کالسیک، 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 فیلم‌نامه نویسی، ساختار بیرونی فیلم‌نامه را براساس زمان‌بندی رویدادها و نقش ویژه‌ای که ماجراها باید در زمان مشخص خود ایفا کنند، 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، ۲۵ درصد از قصه را شامل می‌شود و در یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای، نقطهٔ اوج پرده اول بین دقایق بیست تا سی روی می‌دهد» (مک کی، ۱۳۸۵ :۱۴۶).

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، جان‌مایهٔ 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، مسئلهٔ اصلی و تا حدی مسائل پیرامونی، شخصیت‌ها و طرح‌های فرعی ظاهر می‌شوند؛ کنش و واکنش شخصیت‌ها جدی می‌شود؛ پیچیدگی‌های جدید پیش می‌آید؛ تنش دراماتیک افزایش می یابد و ماجرا به مرحله بحرانی می‌رسد. بخش پایانی، کوتاه‌ترین و هیجان انگیزترین 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. نقطهٔ اوج داستان باید جذاب باشد و بلافاصله گره‌گشایی رخ دهد.

روساخت داستان‌های ساعدی واقع‌گرایانه است و همهٔ 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 ژرف ساخت 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 و توالی زمانی میان رویدادها وجود دارد، ارتباط اصلی میان ماجراها براساس شباهت است عل و به تعبیر ژنت در شمار روایت‌هایی است که رویدادها نقش درونمایه‌ای دارند. البته ژنت این تعبیر را برای روایت‌های درونی به‌کار می‌برد و خلاصه تحلیل او این است که گاه روایت‌های درونی، 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 به این ترتیب

رویدادهای تمثیلی، درون‌مایه داستان را شکل می‌دهند. به‌نظر می‌رسد همه رویدادهای داستان ساعدی با شباهت پنهانی که آسیب‌پذیری فرد را در ُعد درون‌مایه را تقویت می‌کنند و طرح داستانی، اهمیت خود را از جامعه بیمار نشان می‌دهند، به‌دست می‌دهد.

ازآنجا که پی‌رنگ و شخصیت دو عنصر وابسته هستند، گاهی تغییراتی که کارگردان در شخصیت‌پردازی ایجاد می‌کند، پی‌رنگ را که خود، آفریننده معنا و درون‌مایه داستان است، تغییر می‌دهد. برای مثال پرستار زهرا (با بازی فروزان) با تغییری اندک، از یک زن میان‌سال به یک دختر جوان تبدیل شده است. همین تغییر کوچک باعث شده است در پرده دوم، خط قصه دیگری به موازات خط قصه اصلی شکل بگیرد و این تغییر با هنجارهای فیلم کلاسیک انطباق ً برای جلب و جذب مخاطب دو خط قصه در نظر گرفته می‌شود: وظیفه_عشق؛ دارد. زیرا معموال 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 هنگامی که علی و پرستار از در بیمارستان تا ورودی ساختمان با هم قدم می‌زنند، نمای دور از تصویر آن‌ها که با شادی زیر نور آفتاب مسیر را طی می‌کنند که از میان درختان تابیده است، یادآور گرمای یک رابطهٔ 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 بُعد نمادگرایی داستان ساعدی کاسته است. در داستان ساعدی، شخصیت‌پردازی هم مانند دیگر عناصر روایی القا می‌کند که ما با یک آشغال‌دونی روبه‌رو هستیم (حیاتی، ۱۳۹۴).

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 رویدادهای داستان در کشمکش شکل می‌گیرد و نمایش از هر نوع (فیلم، سریال و...) با بسط انواع کشمکش‌ها در داستان پیش می‌رود. در «دایره مینا» کشمکش به معنای آنچه باعث ایجاد کنش و وا کنش 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 عمدهٔ 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 فیلم ساز هدایت می کند. ا گر در بسیاری از داستان‌ها کشمکش قهرمان با محیط، سایر شخصیت‌ها، و

انواع موانع باعث شکل‌گیری سیر داستان می‌شود، در «دایرهٔ مینا» همین تسلیم و حرکت علی در مسیر حوادث ــ و نه خلاف آن و در جهت مبارزه با آن ــ است که داستان را پیش می‌برد.

۲. زاویه دید در مجموعهٔ گور و گهواره

بررسی ساختاری مجموعهٔ داستان گور و گهواره براساس نظریه روایت‌شناسی تزوتان تودوروف می‌نویسد در زبان فارسی و به‌ویژه آثار ادبی گذشته اصطلاحاتی چون داستان، روایت، قصه، افسانه و... مترادف هستند و مرز مشخصی ندارند که بتوان آن‌ها را از هم جدا کرد، حتی در فرهنگ‌های تخصصی ادبیات داستانی هم آن‌ها را مترادف گرفته‌اند و براساس نوشته‌های آن‌ها این اصطلاحات را از یکدیگر نمی‌توان جدا کرد؛ درحالی‌که در ادبیات غرب این اصطلاحات تا حدودی از یکدیگر متمایز هستند روایت‌شناسی، علم نسبتاً تازه‌ای است و چند دهه بیشتر از عمر آن نمی‌گذرد و اولین‌بار اصطلاح روایت‌شناسی را تزوتان تودوروف به‌کار برد:

گور و گهواره از یک پی‌رفت یا یک نظام داستانی تشکیل شده و یا یک اتفاق گزاره‌های پی‌رفت.

۱. تعادل اولیه: ابوالقاسم یک کارگر است؛

۲. عامل تخریب‌کننده: ابوالقاسم بر حسب تصادف با پیرمردی آشنا می شود و با او به خانه‌اش می‌رود؛

۳. عدم تعادل: پیرمرد سه دختر مجرد در خانه دارد و به هزار ترفند می‌خواهد که ابوالقاسم با یکی از سه دختر او ازدواج کند؛

۴. عامل سامان‌دهنده: ابوالقاسم با ملیحه دختر کوچک خانواده ازدواج می‌کند.

تعادل ثانویه: ابوالقاسم بعد از ازدواج در خانه پیرمرد به زندگی ادامه می‌دهد (خنجری، گراوند: ۱۳۹۵).

مجموعهٔ گور و گهواره از نوع زاویه دید درونی است. زاویه دید درونی همان زاویه دید اول شخص من که در این نوع زاویه دید راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان است و آنچه را که خود شخصاً تجربه یا مشاهده کرده یا از دیگری شنیده است بازمی‌گوید که آن را زاویه دید اول شخص می‌نامیم. در اینجا اگرچه داستان از زبان من روایت می‌شود اما برای یکی از دانستن این من با نویسنده احتیاج به شواهد بیشتری داریم و فقط نقد داستان بر مبنای زندگی‌نامه نویسنده و توجه به رخدادهای تاریخی زمانی او می تواند موید چنین یکی بودنی باشد (پاینده، ۵۷:۱۳۶۸).

۳. مکان و زمان در مجموعه داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی

در داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی کم پیش می‌آید که مکان وقوع حوادث مبهم باشد و ما باتوجه‌به فضا و محیط داستان پی می‌بریم که داستان به کدام مکان اشاره دارد مکان داستان‌های سایه به سایه و آشغالدونی مجموعه گور و گهواره تهران است و این نکته با استفاده از شواهد و فضای داستان به خواننده منتقل می‌شود اما در داستان اول

این مجموعه داستان زنبورک‌خانه به نحوی مکان مجهول است و داستان در روستای اتفاق می‌افتد که ممکن است هر جایی باشد.

زمان در داستان سه بُعد یا جنبه مختلف دارد؛ نخست خط داستانی (طول زمانی حوادث) دوم دوره تاریخی حوادث (تاریخ وقوع حوادث یا جای حوادث در تاریخ) سوم زمان خواندن داستان که زمان در مفهوم اخیر خارج از بحث این نوشتار است (گراوند، ۱۳۸۸ : ۳۵۱) زمان را در اغلب مجموعه داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی باتوجه‌به فضای داستان و اشاره‌هایی که بعضی از اصطلاحات و رخدادها می کند، چندان مبهم نیست و زمان وقوع آن‌ها به دوره پهلوی و قبل از انقلاب برمی‌گردد. باتوجه‌به اینکه غلامحسین ساعدی خود نویسنده انقلابی بوده و حتی به خاطر انتشار مطالب انقلابی راهی زندان شده است. پس زمان داستان‌های کوتاه غلامحسین مبهم نیستند و زمان همه آن‌ها به قبل از انقلاب و زمان حکومت پهلوی بر می‌گردد در داستان‌های این مجموعه باتوجه‌به اصطلاح ساواک در دو داستان سایه به سایه و آشغال‌دونی مشخص می‌شود که زمان آن‌ها زمان حکومت محمدرضاشاه پهلوی است ولی در داستان زنبور خانه به صراحت اشاره نشده است که زمان کدام شاه پهلوی موردنظر است.

٤. فیلم‌شناسی

مقصود از نمایش جدید ایران، تئاتری است که از اواخر قاجاریه تحت‌تأثیر غرب در ایران پا گرفت. از آن زمان تا سال ۱۳۴۰ که مبدأ جهش کلّی در تمام جهات ادبی و هنری ایران بوده است؛ این تئاتر فراز و نشیب‌هایی را طی کرده است که ما می‌توانیم زیر چهار عنوان کلی تقسیم‌بندی کنیم: اعتراض ـ افتخارات ـ صحنه ـ امروز.

فاصله از آغاز بیداری ایرانیان و نهضت مشروطه تا سال ۱۳۰۰ شمسی را می‌توان در نمایشنامه‌نویسی دوره اعتراض نامید. نمایشنامه‌های برجسته این دوره در واقع برگردان شب‌نامه‌های دوران بیداری است، مکالمه‌ها دقیقاً از نظر خصلت همان‌قدر صریح و افشاگرانه است که تئاتر ایران دیگر هیچ‌گاه به آن مایه از صراحت نرسیده است.

در آثار دورهٔ اعتراض به یک خصیصه کلّی می‌رسیم.. چون انتقاد و اصولاً خود نمایشنامه هنوز شکل مشخصی ندارد؛ یعنی هنوز تصور صحیحی از تئاتر به معنای غربی آن به‌وجود نیامده، آدم‌های نمایش مجموعاً چیزی را بیان نمی‌کنند؛ یعنی در خدمت کل نمایش نیستند. در عوض پیام نویسنده به‌طور مجزا به‌وسیلهٔ برخی از آدم‌های نمایش اعلام می‌شود. به تعبیر دیگر، در این نمایشنامه‌ها نقش شخصیت در ارتباط با کل اثر تبیین نشده است. این‌گونه نمایش از ساخت در اماتیک برخوردار نیست و خودبه‌خود نوعی ساختمان نقلی و روایی می‌گیرد یعنی این ناپختگی موجود نوعی سبک می‌شود. یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان این دوره احمد محمودی (کمال‌الوزاره) است.

جریان ناسیونالیزم و تعظیم و تحسر نسبت به گذشته که با مشروطیت شکل گرفته بود، در سال‌های آغاز قرن خورشیدی حاضر رواج کلی می‌یابد. درک افتخارات گذشته و عظمت اجدادی و لزوم پیدا شدن یک منجی ملی، یکی از مسائل کلی تئاتر می‌شود. آثار نمایشی میرزاده: عشقی ـ ابوالحسن فروغی ـ علی نصیریان صادق هدایت و دیگران. این

درون‌مایه ـ یعنی باز جست هویت ملی و جست‌وجوی قهرمان نجات‌بخش را به شکل‌های گوناگون تکرار می‌کنند. اما به موازات این گونه برداشت‌ها، بن‌بست آن نیز در چشم‌انداز نمایشنامه‌نویسان ظاهر شده است. نسل جوان‌تری که از اروپا تأثیر و تربیت‌یافته می‌خواهد متّوجه واقعیات روزمره شود. بنابراین این دو گرایش فکری و ذوقی که پیوسته یکدیگر را جذب و دفع می‌کنند، همزمان ادامه می‌یابد.
نمایشنامه (جعفرخان از فرنگ آمده) نوشته حسن مقدم اساساً جنگ بین کهنه و نو نیست بلکه محکوم کردن بی فرهنگی و سطحی بودن است . متأسفانه حسن مقدم و گروه روشنفکران همراه او (ایران جوان) به علت اختناق روز افزون نتوانستند منش روشنگر خود را ادامه دهند. در این میان تنها نویسنده‌ای که زمینهٔ تاریخی دارد اما در آثارش به جنبه‌های شاعرانه و عاطفی (به‌ویژه عنصر زن به‌عنوان یک نقش اصلی در برخوردهای دراماتیک) برمی‌خوریم رضا کمال که به (شهرزاد) شهرت داشته است.
تمام نمایشنامه‌های متفکر و انتقادی این دوران, متعلق به اوائل آن یعنی دهه اول قرن خورشیدی است زیرا به تدریج سانسور حکومتی برای همیشه این‌گونه آثار را از میان برد. تئاتر منحصر شد به نمایشنامه‌های تاریخی و افسانه‌ای یا عاشقانه (اعم از تألیف یا ترجمه) که بهترین آن‌ها کارهای رضاکمال (شهرزاد) بود

با تأثیر مردانی همچون حسن مقدم (نوروز) و رضاکمال (شهرزاد) که تئاتر جدید ایران را بنیاد نهادند، سال‌های بعد نویسندگان مختلف با نوشتن و برگرداندن نمایشنامه‌های اروپایی به انحای گوناگون به تئاتر توجه کردند. بعد از سال ۱۳۲۰، طی یک دوره تقریباً ۱۵ ساله، جریاناتی که در تئاتر ایران اتفاق می‌افتد بیشتر به صحنه مربوط است تا به نمایشنامه‌نویسی؛ به‌عبارت دیگر، تئاترها هر کدام با پیگیری نظریه در مراسم خاصی نمایشنامه‌هایی را از طریق ترجمه، اقتباس یا تالیفات کم‌عیار به صحنه می‌آورند.

این است که در دوران یاد شده جریان نمایشنامه نویسی ملی اصولا متوقف است یکبار دیگر کار تئاتر از رونق افتاد تا اینکه با ایجاد سالن‌های جدید باز به‌صورت نوتر سامان گرفت و پیشرفت‌های عمده‌ای در کار صحنه، بازیگری و صحنه‌گردانی رخ می دهد. می‌توانیم به‌عنوان نمونه، (خروس سحر) اثر عبدالحسین نوشین را نام ببریم که تقلیدی از دشمنان اثر گورکی است.

در سال ۱۳۳۷ گروه هنر ملی که به سعی گروهی از جوانان علاقمند و با کمک‌های فکری شاهین سرکیسیان تشکیل شده بود، نمایشنامه (بلبل سرگشته) نوشته علی نصیریان را (که قبلاً در سال ۳۵ جایزه اول مسابقه نمایشنامه‌نویسی را ربوده بود) به روی صحنه می‌آورد. اعضای گروه هنر ملی بعدها پراکنده شدند و هریک برای خود همراهانی جستند و امکان بیشتری برای تنوع بخشیدن به کار تئاتر در طریقی جدید و لازم پدید آمد.

در پی این اهتمام در حوالی سال ۱۳۴۰ نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی آغاز به انتشار کرد که به‌ویژه از نظر کمیت و تعداد توانست پوشش قابل‌توجهی برای تمام گروه‌های تئاتری ایران فراهم آورد (توضیح اینکه با پیدایی نمایشنامه نویسانی همچون غلامحسین ساعدی (گوهر مراد)، بهرام بیضایی، اکبر رادی، علی نصیریان، بهمن فرسی، اسماعیل

خلج که هر یک به روش خاص خود کار می‌کردند و باتوجه‌به استقبال دانشجویان و روشنفکران و شرکت چهره‌های مستعد در زمینه‌های کارگردانی و بازیگری به سال ۱۳۴۴ یک فستیوال تئاتر که به کوشش وزارت فرهنگ و هنر در تالار تازه‌سازی برپا شد، نمایشنامه‌هایی به صحنه آمد که هرکدام در حد خود قابل بحث بود و به‌طور کلی نشان می‌داد که دوره جدیدی در تئاتر ایران آغاز شده است.

فضاهای متنوعی را که اینک در کار نمایشنامه‌نویسان رخنه کرده بود، نشان داد. در این فستیوال چند اثر به همت دست‌جمعی گروهی از دست‌اندرکاران ارائه شده بود که نمایشنامه‌های موفقی چون (امیرارسلان) نوشته پرویزکاردان، (چوپ به‌دست‌های ورزیل) نوشته غلامحسین ساعدی (پهلوان اکبر می‌میرد) نوشته بهرام بیضایی از آن شمار بود.

به همراه این جریان، ترجمه، معرفی و اجرای نمایشنامه‌های خارجی درسطح وسیع‌تری دنبال شد و آثار ارزنده‌ای از نمایشنامه‌نویسان جدید اروپایی و آمریکایی نظیر چخوف – سارتر- ایبسن ـ تنسی ویلیامز ـ یونسکو ـ برشت و ... به صحنه آمد.

۵. موضوع و فضای نوشته‌های ساعدی

دنیای داستان‌هایش دنیای غم‌انگیز نداری، خرافات، جنون، وحشت و مرگ است. دهقانان کنده شده از زمین، روشنفکران مردد و بی‌هدف، گداها و ولگردانی که آواره در حاشیهٔ اجتماع می‌زیند، به شکلی زنده و قانع‌کننده در آثارش حضور می‌یابند تا جامعه‌ای ترسان و پریشان را به نمایش بگذارند. ساعدی برخلاف اجتماع‌نگاران ساده‌انگار از فقر روستایی می‌پرهیزد و می‌کوشد که فقر فرهنگی را در زمینه‌سازی تباهی‌های اجتماعی و استهاله انسان‌ها بنمایند. در نخستین داستان‌هایش چنان توجهی به دردشناسی روانی دارد که گاه روابط اجتماعی را در حدی روانی خلاصه می‌کند و داستان را بر بستری بیمارگونه پیش می‌برد. اما ساعدی به مرور بر جنبهٔ اجتماعی و سیاسی آثارش می‌افزاید و نومیدی و آشفتهٔ فکری مردمی را به نمایش می‌گذارد که سالیان دراز گرفتار حکومت ترس و بی‌اعتمادی متقابل بوده‌اند.

۶. فیلم‌شناسی در آثار ساعدی

در «سایه به سایه» نویسنده، قصد نمایش زخمی را دارد که نقاب تمدن بزرگ شاهنشاهی آن را پوشانده است. داستان، عرق‌خوری‌ها، ولگردی‌ها و شیرین‌کاری‌های یک ولگرد لمپن در یک قلعه است. تنها پشت و پناه او زنی به‌نام «دلبرخانم» است که در همان محله از دوافروشی، گذران می‌کند. در این میان، ولگرد با دو مبارز فراری که به‌علت قتل از دست ساواک به قلعه پناه آورده‌اند آشنا می‌شود. محبت می‌بیند و متعهد می‌شود.

تنها ارزش‌های برتر، همان ارزش‌های جامعه مردم‌سالار (دانش، جوانمردی، وفاداری و البته بیزاری، خشم و ستیز با قدرت) هستند. فراتر از این ارزش‌ها، ترس عاملی بازدارنده و ضامن و تثبیت‌کننده قدرت است. با وقوع قتل، راوی در پایان داستان بر ترس خود چیره می‌شود و به مردمی می‌پیوندد که خشمگین‌اند و شورش کرده‌اند. یعنی راوی میان

سازشکاری و شورش، به اعتبار همان ارزش‌های معتبر جوانمردی، شورش را برمی‌گزینند. فیلم *دایره مینا* ساخته داریوش مهرجویی براساس داستان (آشغال‌دونی) ساخته شده‌است.

نتیجه‌گیری

ساختار داستان‌های مجموعهٔ گور و گهواره ساعدی دارای ساختاری خطی و زنجیروار است. بدین‌صورت که حوادث یکی پس از دیگری در امتداد زمان به وقوع می‌پیوندند و پی‌رفت‌های داستان‌ها به شکلی زنجیروار به‌دنبال هم آمده‌اند. این ساختار همان ساختار داستان‌های کلاسیک است که در آن‌ها کنش و واکنش شخصیت‌ها به شکل زنجیروار و علت و معلولی ادامه پیدا می‌کند. به این صورت که ابتدا در داستان تعادل وجود دارد و طول داستان این تعادل بر اثر کنش و واکنش شخصیت‌های اصلی قهرمان داستان به‌هم می‌خورد گرچه در داستان دوم مجموعهٔ گور و گهواره سایه به سایه چندین‌بار بر اثر عامل تخریب‌کننده تعادل اولیه به‌هم می‌خورد ولی سرانجام تعادل در داستان ایجاد می‌شود. البته در این سیر زنجیر و خطی عواملی چون روایت داستان تنها از زبان قهرمان اصلی داستان و تغییر نکردن راوی در طول داستان و نیز همچنین توالی زمانی رخدادهای داستان و ذکر نشانه‌هایی برای تشخیص مکان وقوع حوادث داستان نیز مؤثر بوده‌اند.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

آریان‌پور، امیرحسین. (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی هنر، تهران: گسترده.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). جستارهایی درباره رمان،تهران: نی.

تودورف، تزوتان. (۱۳۷۷). منطق گفتگویی باختین، تهران: مرکز.

ذوالفقاری، محسن. (۱۳۷۹). تحلیل سیر نقد داستان در ایران، تهران: آیینه.

زیما، پیرو. (۱۳۷۷). جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه لوکاچ، گلدمن و باختین، تهران: نقش‌جهان.

سناپور، حسین. (۱۳۷۹). نیمه‌غایب، تهران: چشمه.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۶). جامعه فرهنگ و ادبیات، تهران: چشمه.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۷). درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، تهران: نقش‌جهان.

گلدمن، لوسین. (۱۳۸۱). فرهنگ و ادبیات، تهران: چشمه.

لنار، ژاک. (۱۳۷۷). جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن، تهران: نقش‌جهان.

لوونتال، لئو. (۱۳۸۶). رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات، تهران: نی.

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

مک کی، رابرت. (۱۳۸۵). داستان: مفهوم، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی (ترجمه: محمد گذرآبادی، چاپ دوم). تهران: هرمس.

مصباحی‌پور، ایرانیان، جمشید. (۱۳۵۸). واقعیت اجتماعی و جهان داستان، تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). داستان و ادبیات، تهران: آیه مهر.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). صد سال داستان‌نویسی در ایران، ۴ جلد، تهران: چشمه.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). فرهنگ داستان‌نویسی ایران از آغاز تا امروز، تهران: چشمه.

مقالات

حیاتی، زهرا. (۱۳۹۴). «مطالعه تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی مقایسه داستان «آشغال‌دونی» و فیلم «دایرۀ مینا». مجله مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره ۸ ، شماره ۱، (پیاپی ۲۹)، ۷۱-۹۸.

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

خنجری، زینب؛ گراوند، علی. (۱۳۹۵). «بررسی ساختاری مجموعه داستان کوتاه گور و گهواره غلامحسین ساعدی براساس نظریۀ روایت‌شناسی تزوتان تودوروف، همایش: گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.