

بررسی تطبیقی داستان چهارم *عزاداران بیل* و فیلم *گاو* بر اساس رویکرد نوشکل‌گرایی (Neo-Formalism)

دکتر محمد رضا موحدی*

پوریا میرآخورلی**

چکیده

همواره در بررسی تطبیقی میان فیلم‌های اقتباسی و داستان‌هایشان، به محتوا و خط اصلی قصه پرداخته شده است که نتیجه‌ای جز کلی‌گویی‌هایی همچون، وفادارانه بودن یا نبودن یک اثر را در پی نداشته است. این ضعف به دلیل نبود معیار مناسب و مبنایی نظری که قابل طرح در هر دو رسانه‌ی سینما و ادبیات باشد، صورت گرفته است.

از این رو، در این مقاله با تبیین رویکرد نوشکل‌گرایی که پیش از این در سینما مطرح بوده است و قابلیت انعطاف و طرح در دیگر رسانه‌ها -از جمله ادبیات- را دارد، برای اولین بار پیشنهاد جدیدی برای بررسی تطبیقی میان این دو رسانه ارائه می‌شود و به دور از مباحث صرفاً نظری و ارزش‌گذاری، به معرفی الگویی جامع که امکان بررسی همه‌جانبه‌ی یک اثر را فراهم می‌کند، پرداخته می‌شود. در این مقاله، سه نظام منطقی، زمانی و مکانی پیرنگ بر مبنای رویکرد نوشکل‌گرایی در داستان چهارم مجموعه‌ی *عزاداران بیل*، و فیلم «گاو» که یکی از موفق‌ترین آثار اقتباسی سینمای ایران از یک داستان ایرانی است، با جزئیات بررسی شده و در پایان نشان داده شده است که انتخاب مناسب داستان، استفاده از ظرفیت‌های داستان‌های دیگر مجموعه و توجه به عناصر شکلی از عوامل موفقیت این اقتباس ادبی بوده است.

واژه‌های کلیدی: رویکرد نوشکل‌گرایی، روایت، اقتباس، *عزاداران بیل*، فیلم *گاو*

* موحدی، محمدرضا، دانشیار گروه ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسنده مسئول) movahedi1345@yahoo.com

** میرآخورلی، پوریا، کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی poooya_mirakhorli@yahoo.com

مقدمه

در روش‌های تفسیرگر اغلب در هر اثر هنری معانی ثابتی را استخراج می‌کنند. در این روش‌ها معانی از پیش تعیین شده را بر اثر هنری تحمیل می‌کنند و در طول تبیین بر آن‌اند تا آن معانی را ثابت کنند و اگر اثری با آن معانی مطابق در نیاید، برای آن معانی کنایی و استعاری در نظر می‌گیرند و در این بین برای توصیف نظریه‌شان یکی دو مثال مشخص و همیشگی را دارند. اما از آن‌جا که در نوشکل‌گرایی از هنر به عنوان وسیله‌ای ارتباطی استفاده نمی‌شود، تفسیر فقط به عنوان یکی از ابزارهای منتقد این رویکرد به شمار می‌رود. در این رویکرد برای هر تحلیلی روشی سازگار با اثر اتخاذ می‌شود و تفسیر همیشه به یک شکل انجام نمی‌شود. در نوشکل‌گرایی به معنا هم‌چون شگرد (Device) نگریسته می‌شود. از منظر نوشکل‌گرایان شگردها ساختاری منظم دارند که علاوه بر بیان معنا آشنایی‌زدایی نیز می‌کنند. «واژه‌ی شگرد به عنصر یا ساختاری اطلاق می‌شود که در اثر هنری نقشی ایفا کند - یک حرکت دوربین، یک رویداد، یک کلمه‌ی تکرار شده، لباسی خاص، یک مضمون و غیره-. برای نوشکل‌گرایان تمام شگردها از نظر امکان آشنایی‌زدایی و کارایی در بنا کردن سیستم سینمایی فیلم‌ها برابرند.» (تامپسون: ۱۳۹۱: ۲۸-۲۱)

عزاداران بیل (۱۳۴۳) نوشته‌ی غلامحسین ساعدی، مجموعه‌ی هشت داستان کوتاه بهم پیوسته است که در مکانی خیالی به نام «بیل» می‌گذرد. قصه‌ی چهارم که فیلم «گاو» به کارگردانی داریوش مهرجویی از آن اقتباس شده است، ماجرای مشدحسن است که بعد

از مردن گاوش، خود تبدیل به گاو می‌شود. این فیلم علاوه بر این که یکی از اقتباس‌های خوب تاریخ سینمای ایران است، موجب شکل‌گیری موج نوی سینمای ایران نیز شد. در این مقاله می‌خواهیم با بررسی تطبیقی این فیلم با داستان مقتبس از آن، براساس رویکرد نوشکل‌گرایی خصوصاً بنابر نظریات بردول، عناصر شکلی پیرنگ، چگونگی این تبدیل و دلایل موفقیت شکلی این اقتباس را نشان دهیم.

نئوفرمالیسم

ویکتور شکلوفسکی^۱، یوری تینیانوف^۲ و بوریس آینخن بام^۳ سه تن از برجسته‌ترین منتقدان شکل‌گرای دهه‌ی ۱۹۲۰ روس و نظریه‌پردازان روایت از زمان ارسطو به بعد هستند که نظریاتشان اساس و شالوده‌ی نظریات نوشکل‌گرایان را در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست‌ویکم تشکیل می‌دهد و مفاهیمی مانند پیرنگ^۴ و داستان^۵، انگیزش^۶، تأخیر^۷ و تناظر^۸ که همگی از اجزای جدایی‌ناپذیر نظریه‌ی روایت‌شناسی معاصر و نوشکل‌گرایی به شمار می‌آیند، مرهون تلاش آن‌هاست. (بردول: ۱۳۸۵، ۵/۱) شکل‌گرایان روسی در زمره‌ی نخستین کسانی هستند که در صدد مقایسه‌ی میان زبان و فیلم برآمدند. (همان: ۴۳) ویکتور شکلوفسکی در نوشته‌های میان ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۵ این بحث را مطرح کرده است که «همه‌ی عناصر "شکلی‌اند" و آن‌ها را می‌توان با بررسی قوانین زبان‌شناختی و قواعد آفرینش هنری دریافت.» (مارتین: ۲۹، ۱۳۸۶)

پس از شکل‌گرایان، دیوید بردول و کریستین تامپسون نوشکل‌گرایی را با تکیه بر فیلم بنا نهادند که

این نظریات ابتدا در *روایت در فیلم داستانی* بردول در سال ۱۹۸۵ بیان شد و سپس در مقالات *نئوفرمالیستی کریستین تامپسون در شکستن حفاظ شیشه‌ای* (۱۹۸۸) ظهور و بروز پیدا کرد. بردول و تامپسون با استفاده از نظریات و ابزارهای فرمالیست‌ها در ادبیات، به طرح و پی‌ریزی بوطیقای در نظریات فیلم پرداختند. این دوتن معتقدند فرمالیسم نیاز به تماشاگری فعال دارد. از این رو پیگیری یک فیلم، امر پیچیده‌ای است که تماشاگر فعال را می‌طلبد. این رویکرد با توجه به عناصر شکلی بی‌آن‌که صرفاً با بیان خوب یا بد بودن به قضاوت یک فیلم پردازد. با بررسی عناصر شکلی به این مهم می‌پردازد. (کریستی: ۱۳۸۵، ۳۶) بردول و تامپسون با ذکر مثال معروف *جادوگر شهر زمره*، بر این عقیده‌اند که دویدن دوروتی و توتو (سگ دوروتی) در طول جاده در ابتدای فیلم، انتظارات مخاطب را می‌طلبد که چرا او می‌دود؟ به مقصد می‌رسد یا با کاراکتر دیگری روبه‌رو خواهد شد؟ چنین کنش ساده‌ای نیز از نگاه این دو منتقد نئوفرمالیسم نیز کنش مخاطب را می‌طلبد. (بردول و تامپسون: ۱۳۸۵، ۵۱) نکته با این توضیحات نگارنده معتقد است که این رویکرد با پیشینه ادبی که دارد و امتزاجی که از سوی بردول و تامپسون با فیلم پیدا کرده است، محمل و رویکرد مناسبی برای مطرح کردن در مقوله اقتباس است که پیشتر بدون توجه به نظریه‌ای متناسب با این مقوله مطرح شده است. رویکرد نئوفرمالیسم این بستر را فراهم می‌کند تا با اساسی تئوریک و نظری به این مهم پرداخته شود.

پیشینه تحقیق و نقد آن‌ها

به قول یوست، از زمانی که یک نویسنده، همکار دیگری در مرزها و فرهنگ‌های دیگر پیدا کرد، ادبیات تطبیقی نیز آغاز شد. از این رو ادبیات تطبیقی برای بررسی مقایسه یا جوه مشترک آن دو پا به میدان می‌گذارد. (یوست: ۱۳۸۸، ۴۰) با توجه به این گفته‌ی یوست می‌توان این گونه برداشت کرد که هنگامی که یک داستان برای اقتباس در مدیوم دیگری مثل سینما در نظر گرفته می‌شود، مربوط به حوزه ادبیات تطبیقی می‌شود. با توجه به نوپا بودن مطالعات بین رشته‌ای در ایران و مقوله‌ی اقتباس، بررسی‌های نگارنده در پژوهش‌های گذشته، نمایانگر این مسئله است که بیشتر تحقیق‌های گذشته مربوط به بازشکافی مفهوم اقتباس است. براساس آنچه مشاهده شد، نکته‌ای که بیش از هر چیز به چشم می‌خورد، نقد آثار پیشین و آسیب‌شناسی این پژوهش‌های اقتباسی در ایران است. توجه صرف به بررسی معنا و روند قصه -بی‌توجه به عناصر شکلی- و نتیجه‌گیری اینکه یک اثر اقتباسی وفادارانه یا غیروفادارانه است از جمله ایرادات وارد شده به این نوع از تحقیق‌هاست.

اما اگر بخواهیم صرفاً به تحقیق‌هایی که در مورد بررسی تطبیقی «عزاداران بیل» ساعدی و «گاو» مهرجویی انجام گرفته است، اشاره کنیم؛ باید به پایان‌نامه «بررسی اقتباس از ادبیات داستانی معاصر برای تلویزیون و سینما در ایران» از محمدحسین واحدی اشاره کرد. این پایان‌نامه برخلاف آنچه از

نامش انتظار می‌رود بیشتر کلی‌گویی‌هایی در رابطه با اقتباس، شیوه‌های آن و... که پیشتر در کتاب «اقتباس

برای فیلمنامه» محمد خیری آمده است. پس از کلی‌گویی در این پژوهش در مورد اقتباس مهرجویی از داستان چهارم «عزاداران بیل» صرفاً در سه صفحه بدان اشاره شده است. جالب‌تر اینکه در این پژوهش به فیلم‌های «لیلا» و «درخت گلابی» در حد یک صفحه و کمتر صرفاً اشاره‌ای گذرا شده است. همه‌ی این‌ها در حالی است که باتوجه به عنوان پایان‌نامه انتظار بیشتری از آن می‌رود.

در پژوهش دیگری با عنوان «بررسی روابط متقابل سینما و ادبیات معاصر ایران» از سید احمد تجویدی نیز شاهد همان کلی‌گویی‌ها و بیان پیشینه تاریخی اقتباس هستیم که تنها در فصل چهارم آن «نمونه‌های شاخص موفق و ناموفق» به فیلم «گاو» اشاره شده است که فاقد بررسی تطبیقی و تحلیل عناصر شکلی است.

تنها پژوهشی که به صورت تخصصی به بررسی فیلم «گاو» و داستان مقتبس از آن پرداخته است، مربوط به پژوهش زینب تراب‌زاده است که تحت عنوان «فرآیند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی، مورد مطالعه داستان و فیلمنامه‌ی «گاو» است. این پژوهش با تکیه بر نظریه ترامت‌نیت ژرار ژنت است. از آن جایی که نظریات روایت‌شناسانه‌ی ژنت با تکیه بر ادبیات مطرح شده است، این اثر فاقد بررسی عناصر شکلی است و صرفاً به سبک و ساختار و شخصیت‌پردازی متمرکز شده است. از این رو بیشتر حجم پایان‌نامه مذکور به طرح نظریات ژنت پرداخته است و تنها در ۲۰ صفحه به نکات مورد اشاره در بالا، پرداخته است و مسائلی همچون زمان و مکان از نکاتی است که مورد غفلت قرار گرفته است.

در این بین پایان‌نامه‌های دیگری نیز وجود دارند که به مقوله اقتباس پرداخته‌اند اما همگی یا فاقد آنچه که در این مقاله مطرح می‌شوند است یا به مانند پژوهش «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی» پیمان حمیدی فعال صرفاً چند رمان را مورد بررسی قرار داده‌اند که در آن نیز وجه سبک‌شناسی ادبی برجسته‌تر از بررسی تطبیقی است. همان‌طور که از عنوان مشخص است، فیلم «گاو» باتوجه به اقتباس از داستان کوتاه از دایره آن خارج است. نوع دیگری از پژوهش‌ها نیز هستند که صرفاً به یک طرف ماجرا پرداخته‌اند. برای مثال «تحلیل عزاداران بیل ساعدی» قادر طلایی تقی‌دیزج نیز صرفاً به بررسی عناصر داستان و پرداختن به وجه رئالیسم جادویی در مجموعه داستان ساعدی پرداخته شده است که وجه مقایسه تطبیقی با فیلم «گاو» در آن دیده نمی‌شود.

همان‌طور که مشاهده می‌شود مقاله یا پژوهشی که به بررسی همه‌جانبه با محوریت عناصر شکلی بپردازد و از طرفی دیگر به مقایسه و بررسی تطبیقی بین دو اثر «داستان چهارم عزاداران بیل» ساعدی و فیلم «گاو» بپردازد در این بین دیده نمی‌شود، چه رسد به اینکه یک اساس نظری برای مقوله‌ی اقتباس در نظر گرفته شود. در ادامه، این مقاله می‌کوشد عناصر شکل در پیرنگ این دو اثر را مورد مذاقه قرار دهد.

پیرنگ

پیرنگ، شکل نظم یافته‌ی داستان فیلم است که به ارائه‌ی آن می‌پردازد و در واقع الگویی است که از طریق آن فیلم نشان داده می‌شود. پیرنگ به این دلیل که براساس نظم و ترتیب خاصی حوادث را ارائه

می‌کند، نوعی نظام تلقی می‌شود. (بردول، ۱۳۸۵: ۱/۱۰۶)

مردم اغلب فکر می‌کنند که فرم به عنوان مفهومی در مقابل محتواست. این تصور بدین معنی است که یک شعر یا یک قطعه موسیقی یا یک فیلم به مانند ظرفی خالی است که می‌تواند حاوی مفهوم و محتوایی باشد. نئوفرمالیست‌ها این فرض را قبول ندارند و فرم را به مثابه سیستمی تلقی می‌کنند که درون و بیرونی ندارد و هر آنچه در فیلم دیده می‌شود متناسب به فرم و پیرنگ است. از این رو فرم دربردارنده احساس و معنا نیز است که انتظاراتی را در مخاطب ایجاد می‌کند و او را از جایگاه منفعل در دیگر رویکردها به عنصری فعال در نقد و بررسی روایت شناختی فیلم دربر می‌گیرد. در رویکرد نئوفرمالیسم، فرم سیستمی فراتر از مفهومی صرفا در مقابل محتواست که در دیگر رویکردها بررسی می‌شود. (بردول و تامپسون: ۱۳۸۵، ۶۱-۴۹)

«هرگاه دو رویداد روایی به ما عرضه گردد بی‌تردید در پی یافتن پیوندهایی علی، مکانی و زمانی میان آن‌ها برخواییم آمد.» (بردول، ۱۳۸۵: ۱/۱۰۳) از این رو برای پیرنگ سه نوع نظام قایل شده‌اند:

۱. نظام منطقی

۲. نظام زمانی

۳. نظام مکانی (همان: ۱۰۹)

۱- نظام منطقی پیرنگ

نظام منطقی پیرنگ شامل: تناوب رویدادها، ساختار پیرنگ، دامنه‌ی اطلاعات، عمق اطلاعات (تأخیر و حشو)، خطوط پیرنگ، تصادف، روابط علی (آغاز،

مقدمه‌چینی، پایان، علیت و انگیزش علی)، سد کردن روابط علی (علایم اشتباه، رخنه‌های منطقی) و تناظر می‌شود که به علت محدودیت صفحات، تنها به بررسی چند عنصر مهم از جمله ساختار پیرنگ، خطوط پیرنگ، روابط علی، تصادف و تناظر در فیلم و داستان «گاو» پرداخته می‌شود.

۱-۱- آغاز و پایان

آغاز فیلم یا داستان به ندرت همراه با خط اصلی ماجراست، بلکه ابتدا فضای پیرنگ و شخصیت‌ها معرفی می‌شوند. (شهباز: ۱۳۹۳، ۸۹)

آغاز به دو شکل می‌تواند باشد: ۱. از ابتدای ماجرا ۲. از میانه یا حتی انتهای ماجرا (*res in media*) (همان: ۹۰)

آغاز از ابتدای ماجرا، تمهیدی است که آن را منسوب به ارسطو می‌دانند. آغاز از میانه‌ی ماجرا نیز قدمتش به همان دوران باز می‌گردد. فایده‌ی این نوع آغاز، شروع روایت به شکلی جذاب است که مخاطب را بیشتر کنجکاو و ترغیب به دیدن ادامه‌ی ماجرا می‌کند. در این روش، به جای معرفی فضا و شخصیت‌ها، با استفاده از پس‌نما اطلاعات آغاز منتقل می‌شود.

«صحنه‌ی آغازین هر فیلم صناعت‌مندی حکم تصویری مینیاتوری از ساختار و مضامین همان فیلم را دارد... به عبارتی، نخستین نشانه‌ها از درونمایه‌ی فیلم را باید بتوان در نحوه‌ی آغاز آن یافت و اگر فیلمی با اولین صحنه‌اش سرنخی از موضوع اصلی و نحوه‌ی پرداختن به آن موضوع به دست ندهد، آن‌گاه می‌توان گفت آن فیلم بهترین بخت خود را برای

جلب مخاطبان از دست داده است.»
(پاینده: ۱۳۹۴، ۲۹۴)

«در شروع فیلم، تصاویر منفی [نگاتیو] مرد و گاو با آن شکل محو و مبهم یادآور این است که فیلم با چیزی غیر از روایت مادی و مستند یک قصه سر و کار دارد.» (دوایی: ۱۳۸۹، ۶۲)

در این تیتراژ شخصیت اول داستان، مشدی حسن در کنار گاوش دیده می‌شود. در همین آغاز ظاهر شخصیت‌ها و رابطه‌ی آن‌ها به صورت موجز به مخاطب نشان داده می‌شود. بیننده با دیدن این تیتراژ و دانستن نام فیلم می‌فهمد که با چه فیلمی روبه‌رو است.

«فیلم‌های رئالیستی معمولاً با صحنه‌ای از زندگی روزمره شروع می‌شوند که در پس آن شخصیت‌ها، مکان‌ها و رویدادهایی آشنا به تصویر کشیده می‌شوند. از این رو تماشاگر با دیدن چنین صحنه‌ی آشنایی، آماده می‌شود تا فیلم را به مانند یک گزارش از واقعیت ببیند که همین امر، فیلم را برای او باورپذیر می‌کند.» (پاینده: ۱۳۹۴، ۲۹۴)

هرچند که فیلم «گاو» نیز از این ترفند فیلم‌های رئالیستی برای فضاسازی استفاده می‌کند و به معرفی ده و فضای آن می‌پردازد که دعوتی ضمنی برای ورود به این روستا و فضاسازی اثر است و صحنه‌ی اول در حکم لانگ شات فضای کلی داستان را ترسیم می‌کند اما از همان ابتدا و رفتار مردم ده و کلوز آپ‌ها مشخص می‌شود که یک ده معمولی نیست. آغاز داستان چهارم «عزاداران بیل» با آنچه در فیلم مشاهده می‌شود متفاوت است. آغاز فیلم به معرفی

ده و فضای آن می‌پردازد که مشخص می‌شود که یک ده معمولی نیست.

فیلم «گاو» با یک مقدمه‌ی هشت دقیقه‌ی و بیست‌وسه ثانیه‌ای (بدون احتساب تیتراژ) در دو صحنه به معرفی فضای ده و آدم‌هایش می‌پردازد که در حال اذیت کردن موسرخه هستند و در صحنه‌ی سوم رابطه و علاقه‌ی مشد حسن به گاوش را شرح می‌دهد اما در قصه‌ی چهارم در همان پاراگراف اول گره داستان با یک تعلیق (گریه‌ی زن مشد حسن) مطرح می‌شود:

«زن مشدی حسن که آمد بیرون، تازه آفتاب زده بود. اسلام گاری‌اش را آورده بود کنار استخر و منتظر بود که با کدخدا بروند خاتون‌آباد، ختم خواهر مشدی عنایت. کدخدا رفته بود خانه‌ی مشدی بابا، می‌خواست که او را هم با خودش ببرند. اما مشدی بابا بهانه می‌آورد. نه که مشدی عنایت با او بد بود، می‌خواست هر جوری شده از چنگ کدخدا خلاص شود که یک دفعه صدای گریه‌ی زن مشدی حسن را از کنار استخر شنیدند.» (ساعدی: ۱۳۸۸، ۸۸)

بدین ترتیب اگر قصه‌ی چهارم «عزاداران بیل» را مستقل و مجزا از دیگر داستان‌های آن مجموعه دیده شود، آغاز داستان از میانه‌ی ماجرا و آغاز فیلم از ابتدای ماجرا تلقی می‌شود. اما اگر به داستان‌های پیش از قصه‌ی چهارم نیز به مثابه‌ی جزئی از داستان چهارم نگاه شود، سه داستان قبلی در حکم مقدمه‌ی قصه‌ی چهارم است.

در مقوله‌ی پایان فیلم و داستان نیز با دو نوع پایان روبه‌رو هستیم:

۱. پایان باز.

۲. پایان قطعی.

«تنها صدای گریه‌ی زن مشدی حسن می‌آمد که تک و تنها با فانوس روشنش نشسته بود پشت بام طویله و صدای دایره و کف زدن‌ها که رفته‌رفته نزدیک‌تر و تندتر می‌شد و نعره‌ی درمانده‌ی گاو ناشناسی از درون یک طویله‌ی مخروبه.» (همان: ۱۱۶)

۱-۲- تصادف (Chance)

از شاخه‌های تناوب رویدادها، عنصر تصادف است. تصادف در فیلم‌های هنری نقشی اساسی دارد که در پایان‌بندی اثر، نقش به‌سزایی را ایفا می‌کند. تصادف بیشتر در ابتدا و میانه‌ی داستان به‌عنوان محرک و انگیزش برای شروع و یا ادامه‌ی داستان است (شهباز: ۱۳۹۳، ۸۵).

مرگ گاو مشد حسن، تنها تصادف و محرک اصلی قصه است که خط اصلی فیلم و داستان را پیش می‌برد. از این رو داستان و فیلم هر دو براساس یک تصادف بنا نهاده می‌شوند.

۱-۳- تناظر

«منطق روایی اصلی انتزاعی‌تر را نیز دربر می‌گیرد. این اصل را که در ارتباط با تشابه و تفاوت مطرح است، اصل تناظر می‌نامیم. درچارچوب بافت هر فیلم می‌توان پدیده‌ای را به منزله‌ی رویداد، علت، معلول، تشابه یا تفاوت تشخیص داد» (بردول: ۱۳۸۵، ج ۱/۱۰۹).

همانندی، شباهت دو اتفاق در روایت است و نه تکرار آن به صورت پس‌نما. همانندی موجب پدید آمدن معانی و دلالت‌های ضمنی می‌شود که کشف آن‌ها منجر به درک لایه‌ی زیرین اثر و لذت بردن از

پایان باز به پایانی غیر قطعی گفته می‌شود که انتهای پیرنگ در ذهن مخاطب، هرطور که میل اوست می‌تواند پایان یابد. برای مثال: فیلم تلقین^۹ (نولان: ۲۰۱۰) با چرخاندن فرفره‌ای - که از حرکت ایستادن آن به معنی حضور در عالم واقع است و از حرکت باز نایستادن آن به معنی حضور در عالم رویا است - که نشان داده نمی‌شود از حرکت باز می‌ایستد یا همچنان می‌چرخد، پایان می‌یابد. نمونه‌ی ایرانی‌اش نیز فیلم «جدایی نادر از سیمین» (فرهادی: ۱۳۸۹) که در پایان نشان داده نمی‌شود که ترمه، زندگی با مادرش را انتخاب می‌کند یا پدرش. در ادبیات فارسی نیز پایان‌بندی‌هایی از این نوع نیز دیده می‌شود. برای مثال:

در انتهای داستان دز هوش‌ریبا از مثنوی معنوی، سرگذشت برادر سوم به تفصیل گفته نمی‌شود و داستان ناتمام می‌ماند. (همایی: ۱۳۸۴، ۲۴)

در پایان قطعی، فیلم یا داستان با سرنوشتی محقق‌الوقوع پایان می‌یابد و جایی برای تفسیر و برداشت دیگرگونه وجود ندارد.

فیلم «گاو» با مرگ مشد حسن و همزمانی آن با عروسی اسماعیل با خواهر عباس پایان می‌یابد و در آخرین نمای فیلم زن مشد حسن منتظر روی بام ایستاده است.

در داستان ساعدی نیز شاهد همین پایان‌بندی هستیم، با این تفاوت که زن مشد حسن از فوت شوهرش آگاه است. نمای پایانی فیلم در داستان این‌گونه آمده است:

آن می‌شود. برای این که مخاطب متوجه همانندی شود، باید به صحنه یا رویداد مورد اشاره، تأکید شود (شهباز: ۱۳۹۳، ۱۰۳ و ۱۰۲). اما تناظر عنوان کامل تری به نظر می‌رسد که علاوه بر همانندی میان دو رویداد، تفاوت و تقابل را نیز شامل می‌شود (همان: ۱۰۹).

بعد از تصادف، دومین رکن تشکیل دهنده‌ی پیرنگ فیلم و داستان «گاو»، «همانندی» است.

علاقه‌ی مفرط مشدحسین به گاوش که با مردن گاو منجر به از خود بیگانگی مشدحسین می‌شود، همانندی‌هایی را به وجود می‌آورد. در شباهت ظاهری می‌توان به چشم‌های درشت‌شده‌ی مشدحسین و صدای گاو در آوردن او اشاره کرد.

در شباهت باطنی می‌توان به گاه و یونجه خوردن و به وجود نیامدن مشکل گوارشی و زور زیاد مشدحسین در زمانی که اسلام و دیگران می‌خواهند او را از طویله خارج کنند و برای مداوا به شهر ببرند اشاره کرد که در نهایت منجر به مرگ او می‌شود که عاقبتی مشابه با گاوش پیدا می‌کند.

نکته‌ی حائز اهمیت در این بین، باور مردم ده به تبدیل شدن مشدحسین به گاو است. بعد از اصرار مشدحسین بر این که او مشدحسین نیست و گاو مشدحسین است، مردم ده نیز به این باور می‌رسند و در انتهای فیلم، زمانی که کدخدای عباس و اسلام می‌خواهند مشدحسین را برای مداوا به شهر ببرند مجبور می‌شوند او را به مانند گاو با طناب ببندند و در صحرا نیز زمانی که مشدحسین از تپه بالا نمی‌رود و مقاومت می‌کند، اسلام - که مغز متفکر ده است - با مشدحسین به مانند حیوانی چموش برخورد می‌کند و در حالی که او را می‌زند می‌گوید: «د برو حیوون!»

و همچنین در همان صحنه، دیده می‌شود که مشدحسین را به مانند یک حیوان با طناب بسته‌اند و او برای بردن به شهر می‌کشند.

این صحنه و این باور، در بخش هفدهم داستان به این شکل آمده است:

«ته دره، توی تاریکی، سه مرد که گاو را طناب پیچ کرده بودند کشان کشان می‌بردند طرف جاده. یکی از مردها جلوتر می‌رفت و طناب را می‌کشید و دو مرد دیگر هلش می‌دادند. گاو با جثه‌ی کوچکش مقاومت می‌کرد و مردها را خسته می‌کرد.» (ساعدی: ۱۳۸۸، ۱۱۵)

دیگر همانندی موجود در فیلم، شباهت میان رابطه‌ی پنهانی داشتن حسنی با خواهر جبار، و اسماعیل با خواهر عباس است، اما این دو مورد در انتها به جای شباهت تقابل پیدا می‌کنند، چه این که اسماعیل در انتها با خواهر عباس ازدواج می‌کند اما حسنی و خواهر جبار نه.

شباهت میان دزدی کردن متقابل بیل‌ها از بلوری‌ها و بالعکس از دیگر همانندی‌های موجود در فیلم است که با داستان مشترک است. این مورد مؤید این است که بیل‌ها در عین حال که ترسو هستند، افرادی انتقام‌جو هستند که ترسشان موجب انتقام‌نگرفتنشان نمی‌شود.

تا بدین جا همگی تناظرها میان فیلم و داستان مشترک است و تنها یک مورد همانندی در داستان وجود دارد که در فیلم مشاهده نمی‌شود. در دو جا از داستان، نویسنده، لاشه‌ی مرغی را توصیف می‌کند که بر روی سطح استخر است، یک بار پیش از شنیدن خبر مرگ گاو مشدحسین و یک بار دیگر پس از

شنیدن خبر مرگ گاو. در هر دو مرتبه به پراکنده شدن گرد مرگ در ده اشاره شده است که بار اول به نوعی پیشگویی یک خبر بد است و بار دوم به تثبیت پراکنده شدن گرد مرگ در ده اشاره دارد.

۱-۴- ساختار پیرنگ

تکیه‌ی فیلم «گاو» بر داستان چهارم مجموعه «عزاداران بیل» است اما از دیگر داستان‌های مجموعه‌ی «عزاداران بیل» نیز استفاده می‌کند. به عنوان مثال:

قسمت عزاداری بیلی‌ها از داستان سوم همین مجموعه اقتباس شده است که مردم ده با عزاداری سعی می‌کنند، بالای قحطی و بادهای سیاه را دفع کنند. (ساعدی: ۱۳۸۸، ۸۷-۵۳)

این قسمت به شکل هوشمندانه‌ای در پیرنگ، پس از مرگ گاو گنجانده شده است.

قسمت دیگری از فیلم که موسرخیه (مجنون ده) را به آسیاب می‌برند و پایش را با طناب می‌بندند نیز مأخوذ از قصه‌ی هفتم «عزاداران بیل» است (همان: ۱۸۱-۱۶۳) اما با این تفاوت که این جا نه برای تبدیل شدن او به جانوری عجیب و غریب و سیری ناپذیر بلکه برای لو ندادن ماجرای مرگ گاو مشدحسین به آسیاب برده می‌شود.

دو تفاوت کوچک دیگر به نامگذاری‌ها و نسبت‌ها باز می‌گردد:

در فیلم دهی به نام «بلور» وجود دارد که بیلی‌ها با آن‌ها خصومت دارند و بالعکس اما نام این ده در داستان «پوروس» قید شده (همان: ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۹، ۱۰۸، ۱۰۶) که در فیلمنامه هم

همین نام آمده اما در فیلم بنا به دلایلی نامعلوم تغییر پیدا کرده است.

مورد دیگر مربوط به نسب‌هاست که مشدحسین، به جای خواهر در فیلم، همسری با نام «مشد ریحان» دارد که تازه هم ازدواج کرده است (همان: ۶۰ و ۱۱۴)

۱-۵- کشمکش

صحنه‌ی اول به آزار و اذیت شدن فردی توسط مردم ده پرداخته می‌شود که فیلم کشمکش افراد با یکدیگر را نشان می‌دهد و بیانگر این است که افراد با یکدیگر رابطه‌ی خوبی ندارند اما در صحنه‌ی دوم صحنه‌ی دوم فردی نشان داده می‌شود که گاوی را با علاقه می‌شوید و به محض دیدن سه نفر روی تپه، می‌ترسد و به سرعت به ده برمی‌گردد. در صحنه‌ی دوم دو نکته حائز اهمیت است؛ یک، مشدحسین با علاقه در حال شستن گاوش است که رابطه‌ی صمیمانه فرد با حیوان را نشان می‌دهد. دو، دیده شدن سه نفر روی تپه که حاکی از خصومت غریبه‌ها و ترس از آن‌ها در این ده وجود دارد. علاوه بر این‌ها تضادی که میان این دو صحنه ایجاد می‌شود به شخصیت‌پردازی اثر کمک می‌کند و مشدحسین به عنوان فردی متفاوت از افراد ده که سر به سر هم می‌گذارند به تصویر کشیده می‌شود و معلوم می‌شود که کارگردان می‌خواهد به او بپردازد و داستان او را روایت کند.

۱-۶- حشو

از نگاه تودوروف: «هر رویداد دست کم دوبار تکرار می‌شود.» (به نقل از بردول: ۱۳۸۵، ۱۲۱) حشو در نگاه نئوفرمالیست‌ها، نوعی تکرار

۷	۲	آبستن بودن گاو مشد حسن
۸	۱	خوابیدن مشد حسن در طویله
۹	۳	دزدی کردن بلوری‌ها از بیلی‌ها
۱۰	۲	دزدی کردن بیلی‌ها از بلوری‌ها
۱۱	۰	استخر محل اجتماع و گردهمایی مردم ده است
۱۲	۱	مردم بیل، دارای اعتقادات مذهبی هستند
۱۳	۱	وقیح و شرور بودن پسر مشد صفر
۱۴	۱	مشد اسلام مغز متفکر ده است
۱۵	۰	خرافات بی‌بیلی‌ها ^{۱۳}
۱۶	۱	بستن دست و پای موسرخه برای این‌که قضیه مردن گاو مشد حسن را لو ندهد
۱۷	۱	ارتباط مخفیانه داشتن خواهر مشد جبار با حسنی
۱۸	۱	اسلام به عباس گفته تا کشیک بدهد، ببیند کی مشد حسن می‌آید
۱۹	۱	دیر هنگام شدن و بازنگشتن مشد حسن
۲۰	۱	آمدن زنی از اهالی ده برای سر زدن به زن مشد حسن
۲۱	۱	بیرون آمدن مشد حسن از خانه‌اش
۲۲	۱	دوری کردن مردم ده از مشد حسن
۲۳	۳	مشد حسن حالش خوش نیست
۲۴	۲	اسماعیل به دنبال گاو رفته است
۲۵	۱	موسرخه طناب را پاره کرده و از آسیاب بیرون آمده
۲۶	۱	مشد حسن رفته بالای پشت بام
۲۷	۳	گاو ت پیدا شده
۲۸	۱	اسماعیل برگشته ^{۱۴}
۲۹	۱	ما بلوری نیستیم ^{۱۵}

جدول ۱- حشوهای فیلم

این حشوهای زیاد از بطن داستانی می‌آید که آن نیز دارای حشوهای زیادی است.

قسمت‌های موثری از پیرنگ است که به فهم بهتر فیلم کمک می‌کند و بر خلاف حشو در ادبیات فارسی است که اصطلاحی منفی و به معنی تکراری بیهوده و زائد تلقی می‌شود.

در این مقاله به علت تطبیقی بودن با داستان و تداخل تعریف داستان به معنای عام و ادبیاتی آن با تعریف داستان به معنای نئوفرمالیستی‌اش، از بررسی جزو حشوها صرف نظر شده است. واحد حشو در فیلم، تصویر است اما در داستان به معنای عام آن، به علت این‌که با تصویر سروکار نداریم، با نوع دیگری از حشو روبه‌رو هستیم و حشو و بسامد داستان‌ها در این تحقیق براساس پاراگراف محاسبه می‌گردد، به گونه‌ای که اگر در یک پاراگراف سخن از یک بسامد یا حشو باشد با توجه به توصیف که معمولاً در داستان کشدار و طولانی است، فقط یک‌بار آن حشو یا بسامد محاسبه می‌گردد.

در پیرنگ فیلم و داستان با حشوهای روبرو هستیم که در داستان کمتر دیده می‌شود که حشوهای فیلم در جدول شماره ۴-۱ و حشوهای داستان در جدول شماره ۴-۲ شرح داده می‌شود:

۱-۶-۱- حشوهای فیلم

مشاهده	نقل	حشو
۱	۱	همش تقصیر پسر مشد صفر ^{۱۰}
۲	۱	دیلاق بودن قد پسر مشد صفر
۳	۱	مشد حسن گاوش را به صحرا برده است
۴	۱	ترس بیلی‌ها از بلوری‌ها ^{۱۱}
۵	۳	تنفر بیلی‌ها از بلوری‌ها ^{۱۲}
۶	۱	پیدا شدن سر و کله‌ی بلوری‌ها روی تپه

۱-۶-۲. حشوهای داستان

ردیف	حشو	نقل	مشاهده
۱	زن مشد حسن گریه می‌کند	۱۳	۰
۲	یک تکه کهنه آتیش بزین بدین به من (ننه خانوم)	۲	۰
۳	دستاشو (زن مشد حسن) بگیرین تکونش بدین	۲	۰
۴	بیلی‌ها اعتقادات مذهبی دارند ^{۱۶}	۶	۰
۵	مشد اسلام مغز متفکر ده است	۲	۰
۶	مشد حسن پشت بام طویله نشسته	۲	۰
۷	مشد اسماعیل رفته گاو را پیدا کند	۴	۰
۸	کدخدای میگه: گاو ت پیدا شده	۲	۰

جدول ۲- حشوهای داستان

۱-۷- خطوط پیرنگ

سه دیدگاه برای بررسی خطوط پیرنگ در رویکرد نئوفرمالیسم قائل می‌شوند که اصلی‌ترین و پرکاربردترین آن‌ها تقسیم خطوط پیرنگ به دو قسمت «خطوط اصلی و فرعی پیرنگ» است. (شهباز: ۱۳۹۳، ۷۷)

خط اصلی همان‌طور که از نامش پیداست، ماجرای اصلی و مرکزی‌ای است که پیرنگ حول محور آن می‌چرخد. خط اصلی در طول پیرنگ ادامه دارد و خطوط فرعی، به کامل کردن داستان اصلی کمک می‌کند، وجه دیگری از شخصیت‌ها برملا و پرداخت می‌شود و بر جذابیت داستان می‌افزاید. (همان: ۸۳)

پیرنگ «گاو» یک خط اصلی و دو خط فرعی دارد: خط اصلی که بخش اعظم فیلم را تشکیل می‌دهد مربوط به گاو مشد حسن، مردن آن و تبعات و تأثیرات آن بر روی صاحبش است. در این خط شاهد کشمکش فرد با طبیعت هستیم.

این نوع کشمکش انسان را در برابر اتفاقاتی همچون سیل، زلزله و دیگر مواهب طبیعی و حیوانات قرار می‌دهد. (سناپور: ۱۳۸۵، ۳۴)

دو خط فرعی مربوط می‌شود به:

۱. رابطه‌های مخفیانه میان خواهر مشد جبار با حسنی و اسماعیل با خواهر عباس که مورد آخر به ازدواج ختم می‌شود.

۲. رابطه‌ی بدِ بیلی‌ها با بلوری‌ها که منجر به دزدی کردن بلوری‌ها از بیلی‌ها و بالعکس می‌شود. این سه خط پیرنگ در قصه‌ی چهارم مجموعه داستان «عزاداران بیل» نیز وجود دارد با این تفاوت که در قصه‌ی چهارم دزدی کردن بلوری‌ها از بیلی‌ها و بالعکس - که در پیرنگ «گاو» سه بار مشاهده و یک بار نقل می‌شود - کم‌رنگ‌تر از فیلم است. دلیل آن هم این است که «عزاداران بیل» مجموعه داستان به هم پیوسته‌ای است که این اتفاق در طول قصه‌ها پراکنده شده اما در فیلم به علت دنباله‌دار نبودن پیرنگ‌تر جلوه می‌کند.

۲- نظام زمانی پیرنگ

درک و شناخت پیرنگ یک اثر، ارتباط مستقیمی با مفهوم زمان در آن اثر دارد. بخش‌هایی همچون نظم و ترتیب رویدادها، زمان هر کنش، روابط بین آن‌ها و الگوی تکرارشان، عوامل تشکیل دهنده‌ی نظام زمانی پیرنگ است که در راه درک و شناخت پیرنگ یک اثر، مخاطب را راهنمایی می‌کند (شهباز: ۱۳۹۳، ۱۰۴ و ۱۰۵).

۱-۲- روابط زمانی و علّیت

علّیت امری زمان‌مند است، چه این‌که همیشه در عالم واقع، علت مقدم بر معلول است. اما این امر در عالم روایت می‌تواند برعکس باشد و پیرنگ به سمت پرکردن این خلل در ذهن مخاطب حرکت می‌کند. «هنگامی که داستان از میانه آغاز می‌شود، یا اثر یک رویداد پیش از عامل آن رویداد نشان داده می‌شود، در واقع رابطه‌ی طبیعی زمانی میان رویدادها و در نتیجه رابطه‌ی علّی آن‌ها به طور موقت دچار اخلال می‌گردد و سرانجام پیرنگ و داستان به سمتی حرکت می‌کنند که در ذهن مخاطب رابطه‌ی اصلی میان رویدادها را بسازند» (همان: ۱۰۶ و ۱۰۷).

در فیلم گاو، ترتیب زمانی رابطه‌ی علّی-معلولی برگرفته از عالم واقع است. به طوری که ابتدا علاقه‌ی مشدحسن به گاوش را می‌بینیم و بعد از مرگ گاو، جنون و توهم مشدحسن از این اتفاق دیده می‌شود. اما در داستان، ابتدا علاقه‌ی بیش از حد مشدحسن به گاوش توصیف نمی‌شود و این به دلیل نقطه‌ی شروع داستان است که از بزنگاه و نقطه‌ی عطف آغاز می‌شود.

میان فیلم و داستان به لحاظ زمان رویداد در یک مورد، تفاوت دیده می‌شود. در داستان زمان اعلام خبر مرگ گاو، صبح، آفتاب زده بیان می‌شود: «زن مشدی حسن که آمد بیرون، تازه آفتاب زده بود» (ساعدی: ۱۳۸۸، ۸۸). اما در فیلم هنگام ظهر این اتفاق می‌افتد و زمانی هم که اسلام واقعه را برای مشدحسن تعریف می‌کند، می‌گوید: «دیروز ظهر عیالت سروسینه زنان اومد که گاوت مرده، مام رفتیم گاو رو سرازیر کردیم تو چاه».

۲-۲- ترتیب رویدادها

رویدادهای ماجرا به دو صورت کلی «متوالی» و «همزمان» رخ می‌دهد. رویدادهای داستان و ماجرا به دو صورت کلی نیز در پیرنگ نشان داده می‌شوند که ترکیب آن‌ها با یکدیگر موجب چهار شکل نمایش می‌شود. (بردول: ۱۳۸۵، ج ۱/۱۵۸)

شکل اول، زمانی اتفاق می‌افتد که رویدادهایی که در داستان همزمان رخ داده‌اند در پیرنگ نیز همزمان نمایش داده شوند. به طور مثال، دو فرد در حال مکالمه‌ی تلفنی با یکدیگر هستند که از طریق دو نیمه شدن تصویر، هر دو طرف دیده می‌شوند.

در شکل دوم، وقایع متوالی در پیرنگ همزمان نمایش داده می‌شوند. برای مثال هنگامی که شخصیت‌ها برنامه‌ای را تماشا می‌کنند که رویدادهای قبلی داستان را نشان می‌دهد. این نمونه بسیار کمیاب است.

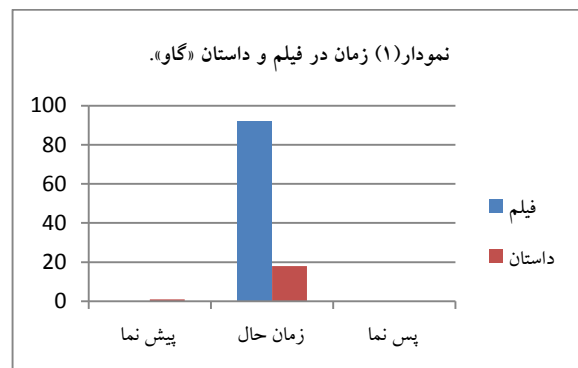
شکل سوم، رایج‌ترین نمونه است که از طریق تدوین موازی رویدادهای همزمان داستان به صورت متوالی نمایش داده می‌شود. معروف‌ترین مثال این مورد «پدرخوانده» (کاپولا: ۱۹۷۲) است که همزمان با این صحنه مخالفان مایکل کورلئونه نیز کشته می‌شوند.

در شکل چهارم، رویدادهای متوالی به صورت متوالی و بدون دخل و تصرفی در زمان رویدادها، نمایش داده می‌شوند. (همان: ۱۵۸ و ۱۵۹)

زمان‌های فیلم و داستان «گاو» به صورت مختصر در نمودار (۱) آمده است.^{۱۷}

در داستان، اسلام برای این که مشدحسَن را از توهمش خارج کند، واقعیت ماجرا را برای مشدحسَن تعریف می‌کند: «دیروز صبح، آفتاب‌نزده زن مشدحسَن او مد لب استخر و گریه کرد که گاو مشدحسَن افتاده و مرده.» (ساعدی: ۱۳۸۸، ۱۰۷)

در فیلم نیز واقعیت را اسلام برای مشدحسَن تعریف می‌کند اما نمایی دیده نمی‌شود.



در فیلم و داستان رویدادهای متوالی به صورت متوالی نمایش داده می‌شوند و تنها در سکانس پایانی که اسلام به ده برگشته تا گاری را ببرد و جنازه‌ی مشدحسَن را برگرداند، به طور همزمان و موازی، جشن عروسی اسماعیل و خواهر عباس نیز نشان داده می‌شود. بدین ترتیب سکانس پایانی رویدادهای همزمان به صورت متوالی نمایش داده می‌شوند. اما در داستان، تمامی آن رویدادهای متوالی، به صورت متوالی تعریف می‌شوند.

۲-۴- رخنه‌های زمانی

رخنه‌های زمانی بخشی از داستان هستند که در زمانی که مخاطب انتظار دارد آن بخش نشان داده شود، از نمایش آن صرف نظر می‌شود. رخنه‌های زمانی دو نوع هستند: (شهب: ۱۳۹۳، ۱۲۳)

۱. با اهمیت: بیننده انتظار دارد پیرنگ آن زمان را نشان دهد، اما نمایش داده نمی‌شود.

۲. بی‌اهمیت: برای پرهیز از طولانی شدن و کسالت‌آور بودن حذف می‌شود. این رخنه گاهی ایجاد ضرباهنگ نیز می‌کند. (همان: ۱۲۴)

رخنه‌های زمانی موجود در فیلم و داستان «گاو» رخنه‌های زمانی بی‌اهمیت هستند، برای مثال در فیلم، در صحنه‌ای که مشدحسَن گاوش را از صحرا برمی‌گرداند، تمام مسیر بازگشت را نمی‌بینیم. و یا هنگامی که مشدحسَن به شهر می‌رود و برمی‌گردد، دو روز طول می‌کشد که مدت زمان کاهش یافته است.

در داستان نیز ۱۸ بخش وجود دارد که که شروع هر بخش نشان‌دهنده‌ی رخنه‌ی زمانی بی‌اهمیتی است.

به عنوان مثال: در پایان بخش سوم، مردم ده با گاو مرده روبرو می‌شوند و به موسرخه می‌گویند که برود

۲-۳- پس نما (Flash back)

پس‌نما، عنصری است که به ارائه‌ی متوالی رویدادهای متوالی داستان در پیرنگ می‌پردازد (شهب: ۱۳۹۳، ۱۱۷).

پس‌نماها در مرحله‌ای پس از آن که رخ داده‌اند، نشان داده می‌شوند. پس‌نما دو نوع است: ۱. بیرونی ۲. درونی. پس‌نمای بیرونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌ای خارج از زمان اصلی پیرنگ، ارجاع داده می‌شود. پس‌نمای درونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌ای در زمان اصلی پیرنگ، ارجاع داده می‌شود (بردول: ۱۳۸۵، ج ۱/۱۶۱).

بیل و کلنگ را از خانه کدخدا بیاورد، اما در شروع بخش چهارم می‌خوانیم: «خاک‌ها را برداشتند و سنگ‌ها را کنار زدند، چاه بزرگی پیدا شد» (ساعدی: ۱۳۸۸، ۹۶) که در این میان، رفتن موسرخه به خانه‌ی کدخدا و آوردن بیل و کلنگ حذف شده است. و یا زمانی که اسلام و مشدی جبار و کدخدا می‌خواهند مشدحسین را برای درمان به شهر ببرند، هوا تاریک است: «ته دره، توی تاریکی، سه مرد که گاو را طناب پیچ کرده بودند کشان کشان می‌بردند طرف جاده.» (همان: ۱۱۵) اما وقتی که به بیل باز می‌گردند، نزدیک‌های غروب است: «نزدیکی‌های غروب، اسلام و کدخدا و مشدی جبار برگشتند به بیل.» (همان: ۱۱۶) که این فاصله حذف شده و زمان داستان کاهش یافته است.

۲-۵-۵- بسامد

در پیرنگ ممکن است، رویدادی تکرار شود. حال این تکرار می‌تواند با نقل یا نمایش آن واقعه اتفاق بیفتد (شهبها: ۱۳۹۳، ۱۲۵). طبیعی است که در داستان «نمایش واقعه» وجود ندارد و به تبع، «تعداد نمایش واقعه» در بررسی بسامدهای داستان جایی ندارد. از همین رو دیدن اثرات و نتایج یک حرف و تکرار آن در عمل را نیز به منزله‌ی نقل آن در نظر گرفته‌ایم. بسامد بر دو نوع است:

۱. بسامد کلی: یک رویداد مهم در طول پیرنگ تکرار می‌شود و بخش اصلی روایت نیز بدان می‌پردازد که نمونه‌ی معروف آن فیلم «راشومون» (Rashomon) (کوروساوا: ۱۹۵۰) است. این مورد، بسیار نادر است.

۲. بسامد جزئی: تکرار یک رویداد است که بخش کوتاهی از پیرنگ را به خود اختصاص می‌دهد. این بسامد، رایج‌ترین نوع بسامد است. (شهبها: ۱۳۹۳، ۱۲۵)

فیلم و داستان «گاو» نیز دارای بسامد جزئی هستند. بسامدهای فیلم در جدول (۳) و بسامدهای داستان در جدول (۴) آمده است.

۲-۵-۱- بسامدهای فیلم

ردیف	بسامد	نقل	مشاهده
۱	در ده یک گاو بیشتر وجود ندارد	۱	۱
۲	علاقه‌ی مشدحسین به گاوش ^{۱۸}	۰	۶
۳	رفتن مشدحسین به شهر	۱	۱
۴	مردن گاو مشدحسین	۵	۲
۵	پنهان کردن واقعت از مشدحسین و دروغ گفتن به او ^{۱۹}	۲	۲
۶	بازگشت مشدحسین از شهر	۱	۱
۷	مشدحسین خیال می‌کند گاوش هنوز در طوبله است و گم نشده است	۲	۱
۸	متوهم شدن مشدحسین	۰	۴
۹	از خود بیگانگی مشدحسین ^{۲۰}	۱	۵
۱۰	صدای گاو در آوردن مشدحسین ^{۲۱}	۱	۲
۱۱	دیروز ظهر عیالت سروسینه زنان اومد که گاو ت مرده، مام رفتیم گاو رو سرازیر کردیم تو چاه	۱	۱

جدول ۳- بسامدهای فیلم

۲-۵-۲- بسامدهای داستان

ردیف	بسامد	نقل	مشاهده
۱	گاو رو زمین دراز شده و دست و پایش دراز شده و دهانش پر از خون است	۲	۰
۲	بهش (زن مشدحسین) بگو گریه نکند و کاری نکند که مشدحسین بفهمد	۲	۰
۳	مشدحسین: گاو من در نرفته، گاو من همین‌جاست.	۵	۰
۴	به دروغ به مشدحسین گفتن این‌که گاوش در رفته است.	۴	۰

۵	۵	تبدیل شدن مشدحسین به گاو و صدای گاو در آوردن
۶	۲	زن مشدحسین اومد لب استخر و گریه کرد که گاو مشدی حسن افتاده و مرده
۷	۲	تو گاو نیستی، مشدحسینی
۸	۲	لاشه‌ی مرغی روی سطح آب استخر

جدول ۴- بسامدهای داستان

در داستان ۸ مورد و در فیلم ۱۱ بسامد جزئی مشاهده می‌شود که این مسئله حاکی از آن است که به لحاظ آماری شیوه‌ی یکسانی در استفاده از بسامد، در داستان و فیلم به کار گرفته شده است. اما به لحاظ کیفیت، بسامدهای استفاده شده در داستان و فیلم، عیناً شبیه یکدیگر نیستند. دلیل آن هم این است که در داستان بعضی جملات عیناً تکرار می‌شوند، اما در فیلم سعی شده است به لحاظ ماهوی و مضمونی به کار گرفته شود. به همین دلیل است که در جدول (۳) بسامدها به شکل مضمون و اتفاق آورده شده‌اند، اما در جدول (۴) جملات به عنوان بسامد، در نظر گرفته شده است.

۳- نظام مکانی پیرنگ

فصل و ممیز رویکرد نوشکل‌گرایی از دیگر رویکردهای روایت‌شناسی، پرداختن به نظام مکانی پیرنگ است. بررسی مکان و روابط مکانی پیرنگ، به شناخت بیشتر فضای پیرنگ و شخصیت‌ها کمک می‌کند. پرداختن به نظام مکانی از دستاوردهای نوشکل‌گرایی در روند تکاملی روایت‌شناسی است که برای اولین بار در نظریات بردول بدان پرداخته شد.

۳-۱- مکان نما

مکان‌نما، مکان و روابط مکانی پیرنگ است که در یک نما نشان داده می‌شود (شهباز: ۱۳۹۳، ۱۴۰).

شروع فیلم «گاو» با تصاویر بسته‌ی مردم روستا همراه است که در بعضی از موارد پس‌زمینه‌ی خانه‌های گلی دیده می‌شود که مکان پیرنگ را به عنوان یک روستا معرفی می‌کند. اولین نمای دور، تقریباً در دقیقه‌ی دوم فیلم نمایش داده می‌شود که با توجه به شروع فیلم با تصاویر بسته، حاکی از بدعت مهرجویی در دورانی دارد که عموم فیلم‌ها با نمای دور و نیمه‌دور آغاز می‌شدند. ترکیب‌بندی‌های فیلم اما به سیاق معمول و کلاسیک، سوژه را در مرکز کادر قرار می‌دهد.

مکان‌های اصلی فیلم، استخر، خانه‌ی مشدحسین و صحرا هستند. در بعضی از صحنه‌ها برای معرفی مکان، دوربین همراه با سوژه حرکت می‌کند. به عنوان مثال، در صحنه‌ی سوم، زمانی که برای اولین بار مشدحسین را می‌بینیم که گاوش را به صحرا برده، بعد از یک نمای دور از مشدحسین و گاوش دوربین با حرکت به سمت راست (Pan right) به معرفی مکان می‌پردازد. در پایان این صحنه نیز نمای باز معرفی از صحنه دیده می‌شود.

در داستان نیز با توصیفاتی که از موقعیت شخصیت‌ها می‌شود، مکان نیز معرفی می‌گردد. برای مثال در ابتدای داستان می‌آید: «زن مشدی حسن را دید که چادر سیاهش را دور گردنش بسته و کنار استخر پهن شده روی خاک‌ها...» (ساعدی: ۱۳۸۸، ۸۸) که برای توصیف زن مشدحسین به موقعیت او که روی

خاک‌های کنار استخر پهن شده نیز اشاره می‌شود. یا در جایی دیگر: «نه، نرفته، اوناهاش نشسته پشت بام طویله و زل زده به بیابان» (همان: ۱۰۰) که با توصیف موقعیت مشدحسن، معلوم می‌شود که پشت بام طویله‌ی مشدحسن چشم‌اندازی به بیابان دارد.

مکان‌های مهم داستان نیز همان‌هایی است که در فیلم دیده می‌شود: استخر، خانه‌ی مشدحسن و صحرا. در داستان و فیلم، مردم برای این‌که قضیه مردن گاو را چگونه به مشدحسن اطلاع بدهند، دور استخر جمع می‌شوند تا با یکدیگر مشورت و حرف‌هایشان را یکی کنند. از این رو **دور** استخر به عنوان محل اجتماع مردم ده است.

نکته‌ی حائز اهمیت دیگر این است که از مجموع ۱۷۲ صحنه‌ی فیلم، تنها ۲۱ صحنه‌ی آن داخلی است و مابقی را صحنه‌های خارجی تشکیل می‌دهد. بیشتر صحنه‌های داخلی نیز در طویله می‌گذرد و هیچ صحنه‌ی داخلی‌ای از درون خانه‌ی مردم ده دیده نمی‌شود که با مشارکت مردم ده در امور یکدیگر و فقدان هیچ امر خصوصی‌ای در میان مردم ده، تناسب دارد.

۳-۲- روابط مکانی و نماهای معرف

روابط مکانی به رابطه‌ی موجود میان شخصیت‌ها و اشیاء و انتقال معنای ضمنی اثر می‌پردازد (شهبها: ۱۴۰، ۱۳۹۳ و ۱۴۱). توجه به روابط مکانی پیرنگ، فصل و ممیز رویکرد نوشکل‌گرایی از دیگر سبک‌های روایت‌شناسی است که تکاملی در روایت‌شناسی نیز محسوب می‌شود و این مسئله برای اولین بار در نظریات بردول مطرح شده است.

پرداختن به روابط مکانی علاوه بر کمک به درک بهتر پیرنگ، در مواردی که پیرنگ به مکان وابسته است، موجب می‌شود که بررسی همه‌جانبه‌ای از پیرنگ انجام شود. برای مثال در *رمان مدیر مدرسه* (جلال آل احمد)، مدرسه در آن رمان تبدیل به شخصیت می‌شود و پرداختن به آن، درک از پیرنگ را ناقص می‌کند.

داستان و فیلم «گاو» در لا مکانی به نام «بیل» می‌گذرد. انتخاب چنین مکان خیالی، امکان روایت‌های غیر واقعی را فراهم و ذهن مخاطب را آماده می‌کند تا اتفاقات غیر واقعی‌ای را که در پیرنگ رخ می‌دهد باور و توجیه کند. امکاناتی که مکان پیرنگ داستان/فیلم «گاو» در اختیار روایت قرار می‌دهد، محملی برای شکل‌گیری ماجرا می‌شود. از این رو انتخاب ده «بیل» که مردمانش نیز مانند نام ده‌شان خاص است، تمهیدی است برای توجیه رفتار مردم و مکانی که گاو در آن به عنوان یک حیوان با ارزش به حساب می‌آید.

نمای معرف، نمایی است که در ابتدای صحنه برای معرفی مکان، موقعیت شخصیت‌ها و اشیاء با یکدیگر در آن نمایش داده می‌شود (شهبها: ۱۳۹۳، ۱۴۵). در ادبیات داستانی نیز اغلب در ابتدای داستان به توصیف مکان و صحنه پرداخته می‌شود.

در ابتدای «قصه‌ی چهارم» *عزاداران بیل* آمده است: «زن مشدی‌حسن که آمد بیرون، تازه آفتاب زده بود. اسلام‌گاری‌اش را آورده بود کنار استخر و منتظر بود که با کدخدا برونند خاتون آباد، ختم خواهر مشدی‌عنایت.» (ساعدی: ۱۳۸۸، ۸۸)

نتیجه‌گیری

در بررسی تطبیقی میان فیلم و داستان «گاو» مشاهده شد که بدون ارزش‌گذاری نیز می‌توان به بررسی یک اثر و وجوه ساختاری آن پرداخت. علاوه بر این، رویکرد نوشکل‌گرایی این امکان را برای این پژوهش فراهم آورد تا بتوان مبنای نظری برای بررسی تطبیقی آثار اقتباسی قائل شد و فراتر از جملات کلی‌ای همچون وفادارانه یا غیر وفادارانه، به مباحثی مهم‌تر که شالوده‌ی یک اثر را شکل می‌دهد (یعنی پیرنگ) پرداخت.

پیش از این در بررسی تطبیقی سینمای اقتباسی، به محتوا و خط قصه توجه می‌شد، غافل از این که عناصر و جزئیات شکلی هستند که می‌توانند در اقتباس همه جانبه از یک داستان، مؤثر واقع شوند. در این مقاله برای اولین بار، با استفاده از رویکرد نوشکل‌گرایی که در رسانه‌ی دیگری (سینما) مطرح است، نشان داده شد که در ادبیات و بررسی تطبیقی آن با فیلم‌های اقتباسی نیز می‌توان از آن بهره برد و به عناصر شکلی همچون همانندی‌های شکلی، کمیت اطلاعات، تمهیدات، روابط مکانی، رخنه‌های زمانی و دیگر عناصر شکلی مشترک که در ترجمه‌ی کلمات به تصویر، به اندازه‌ی محتوا و درونمایه اهمیت دارد، پرداخته شود. از طرف دیگر، این مقاله پیشنهادی است برای بررسی تطبیقی ادبیات با رسانه‌های دیگر، به گونه‌ای که می‌توان با استفاده از رویکرد رایج و مورد استفاده در رسانه‌ای دیگر، مباحث تطبیقی مورد مذاقه قرار گیرند. علاوه بر این استفاده از رویکرد

رسانه‌های دیگر که اشتراکاتی با ادبیات دارند، می‌تواند صرف نظر از بررسی‌های تطبیقی، به طور مجزا در متون کلاسیک و معاصر مورد استفاده قرار گیرد که در این صورت، زمینه‌ی نگاهی متفاوت و از جنبه‌ای دیگر به ادبیات را فراهم می‌کند.

در فیلم «گاو» برای اضافه کردن ماجرا به پیرنگ، به شکل هوشمندانه‌ای از دیگر داستان‌های مجموعه *عزاداران پیل* استفاده شده است که به لحاظ فضا با داستان گاو همخوانی دارد. این انتخاب در اقتباس، امکانی است که به هم پیوسته بودن مجموعه داستان *عزاداران پیل* آن را فراهم کرده است.

انتخاب مناسب این داستان برای اقتباس که پیرنگ آن اغلب با کنش و واکنش‌های بیرونی شخصیت‌ها، گفتار آن‌ها و توصیف عینی مکان‌ها پیش می‌روند و کمتر به ارائه درونیات آن‌ها می‌پردازند و توجه به عناصر شکلی که به تفصیل درباره‌ی آن‌ها پرداخته شد، از عوامل موفقیت این اقتباس ادبی به شمار می‌رود.

پی نوشت:

۱- Viktor Sheklovsky

۲- Yuri Tynianov

۳- Boris Eichenbaum

۴- 22.Plot

۵- Fabula

۶- Motivation

۷- Retardation

۸- Parallelism

۹- Inception

۱۰- دیالوگی است که کدخدا می‌گوید و نمودش در پیرنگ دیده می‌شود.

۱۱- پسر مشد صفر به طور مستقیم این مطلب را می‌گوید و در فیلم نیز ترس بیلی‌ها از بلوری‌ها در صحنه‌ای که مشدحسین با دیدن بلوری‌ها روی تپه، سریع به ده باز می‌گردد دیده می‌شود.

۱۲- گفتن جملاتی همچون «بلوری‌ها دین و ایمان ندارند» و به جوش آمدن خون مشدجبار از شنیدن نام بلوری‌ها را به منزله‌ی نقل و در صحنه‌ای که مشدحسین، اسلام و دیگران را بلوری خطاب می‌کند، با ناراحتی اسلام روبرو می‌شود را به منزله‌ی مشاهده گرفته‌ایم.

۱۳- خرافاتی بودن بیلی‌ها را با دیدن پیرزنی که درحال ورد خواندن است و استفاده از اصطلاح «چشمش زدن» مشاهده می‌شود.

۱۴- در صحنه‌ای که مردم ده می‌خواهند مشدحسین را آرام کنند، می‌گویند اسماعیل برگشته و بعد از آن اسماعیل را می‌بینیم.

۱۵- اسلام در جواب مشدحسین که متوهم شده است و آن‌ها را بلوری خطاب می‌کند، می‌گوید که، «ما بلوری نیستیم.»، این جمله به منزله‌ی نقل و به واقع بلوری نبودن اسلام، کدخدا و دیگران به منزله‌ی مشاهده قلمداد شده است.

۱۶- گفتن واژه‌هایی همچون: «یا علی»، «لا اله الا الله»، «یا امام زمان» و... به عنوان مذهبی بودن بیلی‌ها برداشت شده است.

۱۷- پس‌نما (Flash back): ارجاع یا بازگشت به گذشته را با قطع نمایش زمان حال روایی فیلم یا داستان. پیش‌نما (Flash Forward): قطع زمان حال داستان یا فیلم و ارجاع به آینده است.

۱۸- مشدحسین در مواردی همچون با علاقه شستن گاو در چشمه، دور کردن بچه‌ها از دور و بر گاو، بررسی و دقت در این‌که جانوری در طویله نباشد، خریدن نذر قربانی برای گاو، در طویله کنار گاو خوابیدن و در آخر متوهم و مجنون شدنش به خاطر مرگ گاو به عنوان علاقه‌ی او به گاوش قلمداد شده است.

۱۹- دوبار در مورد این‌که مردن گاو را به مشدحسین نگویند، نقل و دوبار دیدن دروغ گفتن به مشدحسین مبنی بر این‌که گاو فرار کرده مشاهده می‌شود.

۲۰- مشدحسین در صحنه‌ای می‌گوید: «مشدحسین به داد گاو برس». این مورد به عنوان از خود بیگانگی فرض شده است.

۲۱- موارد ۷ و ۸ و ۹ و ۱۰ به این دلیل از یکدیگر جدا شده‌اند که هرکدام از آن‌ها به صراحت عین جمله‌ای را که به عنوان حشو آورده‌ایم تکرار می‌کنند.

فهرست منابع:

- بردول، دیوید (ج ۱: ۱۳۸۵) روایت در فیلم داستانی، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

- بردول، دیوید (۱۳۹۱) «فصل اول هنر فیلم»، مفاهیم نقد فیلم، ترجمه مجید اسلامی، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

- بردول، دیوید و تامپسون، کریستین (۱۳۸۵)، هنر فیلم، ترجمه فتاح محمدی، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

- پاینده، حسین (۱۳۹۴)، گشودن رمان، چاپ سوم، تهران: نشر مروارید.

- تامپسون، کریستین (۱۳۹۱) «فصل اول شکستن حفاظ شیشه‌ای»، مفاهیم نقد فیلم، ترجمه مجید اسلامی، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

- تجویدی، سید احمد (۱۳۹۰) «بررسی روابط متقابل سینما و ادبیات معاصر ایران»، پایان‌نامه دوره‌ی ارشد به راهنمایی دکتر سید محسن هاشمی، تهران، دانشگاه هنر.

- تراب‌زاده، زینب (۱۳۹۳) «فرآیند یک اقتباس از یک متن ادبی تا یک فیلمنامه مورد مطالعه داستان و فیلمنامه‌ی گاو» به راهنمایی دکتر الیاس صفاران، تهران، دانشگاه پیام‌نور واحد تهران شرق.

- حمیدی فعال، پیمان (۱۳۸۹)، «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی» به راهنمایی دکتر حسین پاینده، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.
- دوایی، پرویز (۱۳۸۹) «گاو، دریچه‌ای دیگر به سوی نور»، داریوش مهرجویی نقد آثار از الماس ۳۳ تا هامون، تهران: انتشارات هرمس.
- سعدی، غلامحسین (۱۳۸۸) عزاداران بیل، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
- شهباز، محمد (۱۳۹۳) عناصر روایت در مجموعه‌های تلویزیونی، چاپ اول، تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- طلایی تقی‌دیزج، قادر (۱۳۹۲)، «تحلیل عزاداران بیل سعدی» به راهنمایی دکتر ابراهیم رنجبر، اردبیل، دانشگاه محقق اردبیلی.
- کریستی، ایان (۱۳۸۵) سال پنجم، شماره ۵۲، مردادماه، ماهنامه رواق هنر و اندیشه، تهران.
- محمدی، محمدحسین (۱۳۸۹) «بررسی اقتباس از ادبیات داستانی معاصر برای تلویزیون و سینما در ایران»، پایان‌نامه‌ی دوره‌ی ارشد به راهنمایی دکتر مسعود اوحدی، تهران، دانشکده صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- یوست، فراسوا (۱۳۸۸)، «فلسفه و نظریه‌ای جدید در ادبیات»، ترجمه‌ی علیرضا نوشیروانی، ادبیات تطبیقی، ۲(۴)، ۵۶-۳۷.