

An Examination of the Impact of Plot on the Success of Mehrjui's Adapted Screenplays (Case Studies: Leila and Maman's Guest)¹

Leily Khoshgoftar², Bahram Parvin Gonabadi³, Hormoz Rahimian Aki⁴

Receive Date: 11 September 2025, Accept Date: 20 September 2025

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071382.1189

Abstract

The study of plot as a central narrative mechanism has long occupied a significant place in literary and cinematic theory. In the realm of cinematic adaptation—where verbal, psychological, and culturally embedded narratives are transposed into the sensorial and temporal language of film—the role of plot becomes even more decisive. Plot functions as the underlying structure through which events are selected, shaped, and arranged in a meaningful order; consequently, it serves as the principal framework that enables an adaptation not merely to transfer content but to reconstruct the meaning of the literary work within the grammar of cinema. The present research investigates this crucial narrative element by examining two well-known Iranian film adaptations by Dariush Mehrjui, *Leila* (1997) and *Mum's Guest* (2004), both of which are rooted in contemporary Persian literature yet reimagined through a sophisticated cinematic lens. Drawing upon Ronald B. Tobias's widely referenced taxonomy of twenty master plots, the study focuses specifically on the archetypes of "Sacrifice" and "Wretched Excess" as the analytical foundation for investigating narrative transformation in the selected films. In *Leila*, adapted from Mahnaz Ansarian's novel, the plot of "Sacrifice" forms the emotional and structural backbone of the story. Leila's gradual psychological dissolution in the face of infertility and social pressure exemplifies a culturally nuanced interpretation of sacrifice—one that is neither heroic nor ostentatious, but rooted in silence, emotional repression, and

1. This article is derived from the doctoral dissertation project of Ms. Leily Khoshgoftar, entitled 'An Examination of the Structure of Iranian Adaptation Cinema Based on Plot Archetypes,' completed in the field of Persian Language and Literature at the Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University. The dissertation was supervised by Dr. Bahram Parvin Gonabadi and advised by Dr. Hormoz Rahimian Aki, and was defended on October 20, 2025.

2. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: Khoshgoftar5@gmail.com

3. Assistant Professor, Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding author). Email: Bahramparvin47@gmail.com

4. Assistant Professor, Faculty of Humanities, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: hormozrahimian@yahoo.com

self-effacement. In *Mum's Guest*, adapted from Houshang Moradi-Kermani's novella, the plot of "Wretched Excess" structures the narrative around the intensification of socio-economic hardship, emotional strain, and the collapse of domestic order. A seemingly simple family visit evolves into a sequence of escalating crises that combine social critique with bitter humor. This research adopts a descriptive–analytical methodology with a comparative approach. Primary data were gathered through close readings of the original literary texts and systematic viewing and analysis of the corresponding films. Secondary data were collected through library research, focusing on adaptation theory, narrative theory, and critical sources related to the works of Mehrjui. The three-act structure—setup, confrontation, and resolution—was used as a structural lens to examine how Tobias's archetypal patterns manifest across both literary and cinematic versions. By comparing key narrative moments in each film with their literary counterparts, the study aims to identify how plot functions as both a structural guide and a meaning-producing force in adaptation. The theoretical framework integrates classic narrative theory (informed by figures such as Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, and Gérard Genette) with contemporary adaptation studies. Tobias's archetypal approach is particularly relevant, as it offers a cross-cultural lens for understanding narrative patterns that persist across media. Additionally, insights from Linda Hutcheon's theory of adaptation and Roland Barthes's structural analysis provide further grounding, enabling a nuanced examination of how literary narrative functions undergo transformation when re-encoded into filmic form. The findings reveal that Leila exemplifies a structurally coherent and psychologically resonant interpretation of the "Sacrifice" archetype. Mehrjui maintains fidelity to the core emotional trajectory of the source text, yet he reconstructs this trajectory through visual minimalism, pregnant silences, and a subdued dramatic rhythm. The plot progresses not through action but through the incremental intensification of internal conflict. Leila's infertility operates as both a narrative catalyst and a psychological rupture; the pressure imposed by her mother-in-law becomes a symbolic mechanism that exposes tensions between modern individualism and traditional expectations. By using close-up shots, muted color palettes, and temporally stretched scenes of contemplation, Mehrjui translates the interior monologue of the novel into a visual language that amplifies the emotional weight of sacrifice. The narrative arc culminates in Leila's self-effacing withdrawal from her marital life—a resolution that preserves the tragic dignity of her choice while emphasizing the cultural structures that shape it. In contrast, *Mum's Guest* shows how the "Wretched Excess" archetype can be used to create a humorous, chaotic, and poignant narrative. The plot progresses through the cumulative intensification of everyday hardships. The arrival of unexpected guests destabilizes the household's fragile equilibrium and triggers a chain of escalating problems, including financial limitations, social anxieties, and domestic tensions.

Through cramped interior spaces, overlapping dialogue, handheld camera-work, and the portrayal of a collective struggle in a lower-middle-class neighborhood, Mehrjui creates a cinematic world in which each event propels the characters toward emotional and situational excess. Nonetheless, the film retains the signature warmth of Moradi-Kermani's writing: humor emerges organically from hardship, and dignity is preserved even amid chaos. The resolution, marked by the mother's collapse and subsequent recovery, reflects a bittersweet acceptance rather than a triumphant restoration of order. The plot's return to a fragile stability mirrors the cyclical nature of hardship in everyday life. Comparative analysis indicates that Mehrjui's adaptations do not merely replicate literary narratives but actively reinterpret them through the affordances of cinema. In both films, plot functions not simply as a sequence of events but as a cultural and psychological matrix that shapes characters, governs emotional logic, and frames moral dilemmas. The plot archetype in each film serves as a structural spine and a thematic engine: sacrifice in *Leila* foregrounds issues of gender, agency, and traditional authority; excess in *Mum's Guest* foregrounds poverty, social solidarity, and the tension between appearance and reality. Through these archetypes, Mehrjui engages with broader questions: How does an individual negotiate identity within restrictive cultural frameworks? How does a community preserve human dignity in the face of economic precarity? The research concludes that the success of Mehrjui's adaptations lies in his ability to preserve the narrative integrity of the literary sources while reshaping their structures to suit cinematic expression. The archetypal approach not only enhances the coherence of the film narratives but also deepens their emotional resonance. The study demonstrates that Tobias's master plots offer a powerful tool for understanding how narrative patterns traverse media and cultures. Crucially, the findings suggest that applying a plot-archetype lens can illuminate the mechanics of narrative adaptation in Iranian cinema more broadly. As such, this research provides a methodological model for future studies of adaptation, encouraging analyses that foreground structural and cultural dimensions of narrative alongside thematic and visual considerations. The implications of this study extend beyond the two films examined. They highlight the value of integrating narratological analysis with cultural contextualization in adaptation studies. Plot archetypes, though universal in structure, gain specificity through cultural embodiment. The way *Leila* mobilizes sacrifice reflects Iranian social norms surrounding marriage, fertility, and female agency. The way *Mum's Guest* mobilizes wretched excess reflects communal values of hospitality, collective struggle, and the symbolic weight of social appearance. In both cases, Mehrjui's cinema demonstrates how adaptation involves negotiation between universality and locality, between narrative form and cultural meaning. The study also underscores the importance of silence, gesture, and visual metaphor in cinematic transpositions of psychologically dense literary texts. While nov-

els articulate interiority through verbal description, films must rely on stylistic strategies—composition, rhythm, and performance—to evoke inner worlds. In *Leila*, the predominance of close framing, repetitive domestic rituals, and wordless contemplation creates a cinematic equivalent of psychological monologue. In *Mum's Guest*, the dynamic ensemble performance, rapid editing, and spatial clutter externalize emotional overwhelm. Thus, plot in cinematic adaptation is inseparable from film style; narrative archetype shapes not only the story but also its audiovisual expression. Overall, this extended abstract demonstrates that the study of plot archetypes provides a meaningful theoretical and analytical framework for understanding how adaptations negotiate fidelity, creativity, and cultural specificity. Mehrjui's *Leila* and *Mum's Guest* exemplify two distinct but equally rich modalities of adaptation: one inward, psychological, and tragically restrained; the other outward, communal, and dynamically chaotic. In both cases, the films reveal how Iranian filmmakers can use archetypal plot structures to reinterpret literary works in ways that speak to contemporary social realities. Future research may extend this approach to other adaptations in Iranian cinema, thereby contributing to a more comprehensive understanding of narrative transformation in the cultural and cinematic landscape of Iran.

Keywords: Comparative Studies, Adaptation, Plot, Screenplay, Dariush Mehrjui

بررسی تأثیر عنصر پی‌رنگ در موفقیت فیلم‌نامه‌های اقتباسی سینمای مهرجویی (نمونه موردی «لیلا» و «مهمان مامان»)

لیلی خوش‌گفتار^۱، بهرام پروین‌گنابادی^۲، هرمز رحیمیان‌اکی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹

Doi: 10.22034/rpa.2025.2071382.1189

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی نقش پی‌رنگ به عنوان سازوکار بنیادین روایت در فرایند اقتباس سینمایی می‌پردازد؛ سازوکاری که در انتقال معنا، انسجام‌بخشی و شکل‌دهی به ساختار روایت نقشی تعیین‌کننده دارد. اهمیت پی‌رنگ در اقتباس دوچندان است، زیرا متن ادبی هنگام ورود به عرصه تصویر باید در چارچوبی تازه و مطابق با قواعد بیانی سینما بازآفرینی شود. در این مقاله، دو فیلم *لیلا* (۱۳۷۵) و *مهمان مامان* (۱۳۸۲) از داریوش مهرجویی به عنوان نمونه‌های شاخص اقتباس در سینمای ایران بررسی شده‌اند. این دو اثر از دل ادبیات معاصر فارسی برآمده‌اند اما مهرجویی از خلال کهن‌الگوهای پی‌رنگ، روایت‌هایی نو و متناسب با بیان سینمایی خلق کرده است. چارچوب نظری پژوهش مبتنی بر الگوی بیست‌گانه پی‌رنگ رونالد بی. تویبیس و روایت‌شناسی کلاسیک (پراپ، تودوروف و ژنت) است. از میان کهن‌الگوها، دو الگوی «فداکاری» و «افراط فلاکت‌بار» به عنوان ساختارهای اصلی روایت در دو فیلم انتخاب شده‌اند. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی با رویکرد تطبیقی است و داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای، بررسی دقیق دو متن ادبی و تحلیل ساختاری سه‌پرده‌ای دو فیلم گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که در *لیلا*، مهرجویی کهن‌الگوی «فداکاری» را با تمرکز بر سکوت، فروخوردگی عاطفی و تضاد میان فردیت مدرن و فشار سنتی بازآفرینی می‌کند. ناباروری لیلا محرک اصلی روایت است اما از خلال تصویرپردازی مینیمالیستی، قاب‌بندی‌های نزدیک و سکوت‌های طولانی، به محور روان‌شناختی و فرهنگی داستان بدل می‌شود. تصمیم نهایی

۱. این مقاله برگرفته از پروژه رساله دکتری خانم لیلی خوش‌گفتار با عنوان «بررسی ساختار سینمای اقتباسی ایران بر مبنای کهن‌الگوهای پی‌رنگ» در رشته زبان و ادبیات فارسی دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال است که با راهنمایی دکتر بهرام پروین‌گنابادی و مشاوره دکتر هرمز رحیمیان‌اکی در ۲۸ مهر ۱۴۰۴ دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران.
Email: Khoshgoftar5@gmail.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Bahramparvin47@gmail.com

۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران.
Email: hormozrahimian@yahoo.com

اقتباس، جایی که متن ادبی باید در قالب تصویر و صدا زاده شود، این نقش اساسی پی‌رنگ دو چندان می‌شود و به پلی میان وفاداری به منبع و خلاقیت هنری بدل می‌گردد.

داریوش مهرجویی، از چهره‌های مؤثر موج نوی سینمای ایران، با تکلیف بر شناخت عمیق از ادبیات داستانی و روایت‌شناسی، نشان داده است که چگونه می‌توان از پی‌رنگ به عنوان سرمایه‌ای خلاق برای انتقال معنا استفاده کرد. دو فیلم *لیلا* و *مهمان مامان* نمونه‌هایی روشن از این رویکردند؛ آثاری که با وام گرفتن از متون ادبی و بازآفرینی آنها به زبان سینما، کهن‌الگوهای پی‌رنگ^۲ «فداکاری» و «افراط فلاکت‌بار» را به عنوان طرحی برای روایت و به منزله سازوکارهایی فرهنگی و اخلاقی به کار می‌گیرند تا تعارض سنت و مدرنیته و نیز کشمکش فرد و اجتماع را مجسم سازند. پرسش اصلی این پژوهش آن است که پی‌رنگ در اقتباس‌های مهرجویی چگونه به عنوان یک سازوکار روایی، موفقیت فیلم‌نامه‌ها را در ایجاد انسجام و برانگیختن همدلی مخاطب ممکن می‌سازد؟

این پژوهش، با استناد بر نظریه‌های روایت‌شناسی و کهن‌الگوهای پی‌رنگ رونالد بی. توبیاس، به بررسی کارکرد پی‌رنگ در این دو اقتباس می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه استفاده مؤثر از کهن‌الگوهای مذکور، اقتباس را از یک بازنمایی ساده فراتر می‌برد و به ابعادی از آفرینش هنری ارتقا می‌دهد. سطحی که در آن، اقتباس به مثابه عرصه تعامل میان ادبیات و تصویر، امکان بازآفرینی مضامین فرهنگی و اجتماعی و تقویت اثرگذاری عاطفی را فراهم می‌کند.

پیشینه پژوهش

با وجود رواج روزافزون اقتباس ادبی در سینمای ایران، موانعی در زمینه کیفیت این اقتباس‌ها و چگونگی انتقال موفق روایت‌ها به رسانه سینما وجود دارد. یکی از مؤلفه‌های کلیدی در این انتقال، عنصر «پی‌رنگ» به شمار می‌رود. ساختاری که اگر به‌درستی طراحی و اجرا نشود، ممکن است به اقتباسی سطحی یا گسسته از منبع اصلی منجر شود. این موضوع به‌ویژه زمانی در مواردی که روایت منبع دارای پیچیدگی‌های فرهنگی یا روان‌شناختی خاص است، اهمیت بیشتری می‌یابد. فیلم‌نامه‌های اقتباسی، به‌ویژه آثار داریوش مهرجویی، در گذشته مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند. بسیاری از این مطالعات بر این فرض استوارند که ادبیات

لیلا برای کناره‌گیری از زندگی مشترک، اوج پی‌رنگ فداکاری و نقطه تلاقی کنش شخصی با ساختارهای اجتماعی است. در *مهمان مامان*، مهرجویی از الگوی «افراط فلاکت‌بار» برای بازنمایی زندگی طبقه فرودست، فشار اقتصادی و اضطراب حفظ آبرو بهره می‌برد. ورود ناگهانی مهمانان به خانه، نقطه آغاز سلسله‌ای از بحران‌های فزاینده است که طنز تلخ، آشفتگی خانوادگی و همبستگی جمعی را در کنار هم می‌نشانند. روایت، با ریتم تند، فضای فشرده و بازی گروهی، به تدریج به مرز گسست می‌رسد و سپس در پایان، با نوعی آشتی تلخ-شیرین با واقعیت جمع‌بندی می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که مهرجویی در هر دو اثر، پی‌رنگ را فراتر از نظم‌دهی رخدادها به کار می‌گیرد؛ پی‌رنگ در این فیلم‌ها به عنصری فرهنگی-روان‌شناختی تبدیل می‌شود که معنای روایت را می‌سازد و مسیر تجربه مخاطب را هدایت می‌کند. پژوهش حاضر ثابت می‌کند که تحلیل اقتباس بر پایه کهن‌الگوهای پی‌رنگ، رویکردی کارآمد برای فهم سازوکارهای معنابخشی در سینمای اقتباسی ایران است و می‌تواند برای تحلیل آثار دیگر فیلم‌سازان ایرانی نیز به کار گرفته شود.

واژگان کلیدی: مطالعات تطبیقی، اقتباس، پی‌رنگ، فیلم‌نامه، داریوش مهرجویی

مقدمه

اقتباس^۱ در سینما، به عنوان هنری دو سویه ارتباط معناداری میان دو رسانه ادبیات و تصویر برقرار می‌کند. این فرایند، روایت را در قالبی نو بازآفرینی می‌کند و امکان بازتعریف و بومی‌سازی مفاهیم در بستر بصری و زمان محدود را فراهم می‌آورد. در میان عناصر مختلفی که بر موفقیت یا ناکامی یک فیلم‌نامه اقتباسی تأثیر می‌گذارند، عنصر پی‌رنگ^۲ است. پی‌رنگ به عنوان یک عنصر کلیدی، امکان ایجاد نظم و همبستگی میان رویدادها و کنش‌ها را فراهم می‌آورد. این عنصر، به منزله طرحی برای چینش حوادث و نیرویی ساختاری، می‌تواند سطوح مختلف معنا را از سطح روانی تا لایه‌های اجتماعی و فرهنگی سازمان‌دهی کند. روایت سینمایی همچون بازتابی از جهان زیسته، با بهره‌گیری از پی‌رنگ، امکان بازآفرینی تجربه انسانی و القای تنش‌های درونی و بیرونی شخصیت‌ها را مقدور می‌کند. در عرصه

تطبیقی و بررسی آن در دو نمونهٔ خاص از اقتباس‌های مہرجویی تمرکز دارد که آن را از سایر پژوهش‌ها متمایز می‌کند. این پژوهش با پرهیز از توصیف کلی و با تکیه بر کهن‌الگوهای پی‌رنگ، به تبیین نقش اساسی پی‌رنگ در اقتباس سینمایی می‌پردازد.

روش پژوهش

این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی انجام شده است؛ به این معنا که ابتدا داده‌ها از طریق بررسی کتابخانه‌ای، مطالعه منابع تخصصی و تحلیل دقیق محتوای دو فیلم *کیلا* و *مهمان مامان* گردآوری شده‌اند. در هر دو فیلم، سه پردهٔ اصلی (مقدمه^۴، بحران^۵، فرجام^۶) با توجه به کهن‌الگوهای پی‌رنگ مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. سپس محتوای فیلم‌نامه‌ها از منظر کهن‌الگوهای بی‌توبیاس^۷ (فداکاری^۸، افراط فلاکت‌بار^۹)، رمزگشایی شده است. ضرورت انتخاب این روش در آن است که عنصر پی‌رنگ و تطبیق آن با ساختار فیلم‌نامه، در این دو اثر خاص تاکنون به صورت نظام‌مند بررسی نشده است.

مبانی نظری و ادبیات پژوهش

کهن‌الگوهای پی‌رنگ در اقتباس

شناخت و کاربرد کهن‌الگوهای پی‌رنگ در تحلیل روایت‌های اقتباسی به درک ساختار روایی و کارکرد آن در انتقال معنا کمک می‌کند. این کهن‌الگوها، به عنوان الگوهای روایی مشترک در فرهنگ‌های مختلف به نویسندگان و فیلم‌نامه‌نویسان در طراحی روایت‌هایی همگن، جذاب و اثرگذار استفاده می‌شود. در این بخش، ابتدا مفهوم پی‌رنگ و انواع کهن‌الگوهای آن معرفی شده است. پی‌رنگ، چارچوبی روایی است که تعامل شخصیت‌ها، حوادث، کنش‌ها و پیامدها را در بستر داستان سازمان‌دهی می‌کند. «پی‌رنگ (Plot)، حوادث را در داستان چنان تنظیم و ترکیب می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند. پی‌رنگ نقل حوادث با تکیه بر روابط علی و معلولی است.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۵۲). همچنین بردول^{۱۰} معتقد است: «هرگاه دو رویداد روایی به ما عرضه گردد بی‌تردید در پی یافتن پیوندهایی علی، مکانی و زمانی میان آنها خواهیم آمد.» (بردول، ۱۴۰۳: ۱۰۳). علاوه بر ساختار علی، بُعد زمانی در شکل‌گیری پی‌رنگ نقش مهمی دارد. «بخش‌هایی

ظرفیت بالایی برای اقتباس سینمایی دارد و با ترکیب آن با زبان تصویر، امکان خلق روایت‌هایی عمیق‌تر خلق وجود دارد. برخی از مهم‌ترین پژوهش‌ها عبارتند از:

۱. حیاتی، زهرا (۱۳۹۳). «پژوهش نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران». فصلنامهٔ تخصصی نقد ادبی. س ۷. ش ۲۷. پژوهش‌گر، نقدی بر رویکردها و روش‌های رایج در تحلیل اقتباس‌های ادبی-سینمایی ارائه داده و بر ضرورت انسجام مفهومی در این مطالعات تأکید کرده است.

۲. گلشیری، سیاوش و مرادی، نفیسه (۱۳۹۳). «تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها». فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۴۳. در این مقاله، دربارهٔ اقتباس‌های ادبی و فنون اقتباس در سینمای دههٔ هشتاد ایران آمده است. نویسندگان بیان می‌کنند که آثار مورد بحث، اقتباسی موفق از رمان یا داستان کوتاهی که از آن استفاده شده است هستند یا خیر؟

۳. سلیمی‌کوچی، ابراهیم و سکوت‌جهرمی، فاطمه (۱۳۹۲). «اقتباس بینامتنی در مهمان مامان نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی». ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، پیاپی ۷. در این پژوهش، نویسندگان با نگاهی بینامتنی به ساختار اقتباس پرداخته و تأکید کرده‌اند فیلم *مهمان مامان* به عنوان یک نمونه از اقتباس حداکثری، مضامین و مفاهیم عمیق‌تری را نسبت به متن اصلی منتقل می‌کند.

۴. دشتی‌آهنگر، مصطفی (۱۳۹۰). «تحلیل ساختارگرایانه پی‌رنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن». ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اول. پژوهش‌گر، مطالعهٔ این رمان‌ها را با بهره‌گیری از الگوهای مشترک بررسی و ساختار واحدی را در این آثار شناسایی کرده است.

۵. عباسی، علی (۱۳۸۵). «پژوهشی بر عنصر پی‌رنگ». پژوهش زبان‌های خارجی، سال دوازدهم، شمارهٔ ۳۳. این مقاله به شیوه‌های کشف و ارزیابی پی‌رنگ در روایت پرداخته است. نویسنده با تکیه بر روش تحلیل ساختاری، نشان می‌دهد که چگونه اجزای پنهان متن در قالب ساختارهای علی و روایی قابل استخراج هستند.

پژوهش حاضر بر تحلیل ساختاری پی‌رنگ با رویکردی

اجتماعی، اخلاقی و درونی شکل می‌گیرند، کاربرد زیادی دارند و در زمینه اقتباس از ادبیات، به‌ویژه ادبیات واقع‌گرای اجتماعی، اهمیت خاصی پیدا می‌کنند. علاوه بر بی.تویبیس، مبانی نظری روایت‌شناسی کلاسیک همچون آرای ولادیمیر پراپ^۱، تودوروف^۲ و ژرار ژنت^۳ نیز به صورت ضمنی در تحلیل ساختار سه‌پرده‌ای^۴ فیلم‌نامه‌ها به کار رفته است. در فرایند اقتباس؛ این الگوها به همراه عناصر نشانه‌شناسی فرهنگی و روان‌شناختی شخصیت، بستری نظری برای تحلیل روایت‌هایی فراهم می‌کنند که در آنها پی‌رنگ به عنوان ابزاری فراتر از نظم‌دهی رویدادها، نقش ساختاردهنده معنا را بر عهده دارد.

تحلیل پی‌رنگ در این مقاله در پیوند مستقیم با فرایند اقتباس ادبی است. بررسی کهن‌الگوهای پی‌رنگ، به روشن شدن ساختار روایی کمک کرده و نشان می‌دهد که چگونه تغییرات ساختار داستانی در اقتباس‌های مهرجویی به انتقال مفاهیم ادبی به زبان سینما یاری رسانده است. بنابراین اقتباس در این پژوهش تنها به معنای انتقال متن به تصویر نیست، بلکه به عنوان بازآفرینی خلاقانه روایت و ساختار پی‌رنگ مورد بررسی قرار می‌گیرد که به درک بهتر و تفسیرهای جدیدی از مضامین اجتماعی کمک می‌کند. همانگونه که هاجن مینویسد، «اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است که مشتق نیست. اثری ثانوی است که درجه دو نیست» (هاجن، ۱۴۰۰: ۲۴).

یافته‌های پژوهش

در ابتدای این بخش، دو کهن‌الگوی پی‌رنگ «فداکاری» و «افراط فلاکت‌بار» به اختصار تعریف شده و سپس به تحلیل فیلم‌های *لیلا* و *مهمان مامان* پرداخته شده است.

الف. کهن‌الگوی پی‌رنگ «فداکاری»

در کهن‌الگوی پی‌رنگ «فداکاری»، قهرمان داستان برای نجات دیگران یا دستیابی به هدفی بزرگ‌تر، از منافع، خواسته‌ها یا حتی جان خود می‌گذرد. این الگوی یکی از ساختارهای روایی مهم است که بر مفاهیمی چون ایثار، عشق، وفاداری و مسئولیت تأکید می‌کند. ویژگی‌ها و مراحل:

۱. شخصیت اصلی (قهرمان)^۵: فردی با ویژگی‌های اخلاقی برجسته که حاضر است برای دیگران یا آرمانی والا از خودگذشتگی کند. / ۲. موقعیت بحرانی: قهرمان با یک

همچون نظم و ترتیب رویدادها، زمان هر کنش، روابط بین آنها و الگوی تکرارشان، عوامل تشکیل‌دهنده نظام زمانی پی‌رنگ است که در راه درک و شناخت پی‌رنگ یک اثر، مخاطب را راهنمایی می‌کند.» (شهبها، ۱۳۹۳: ۱۰۴).

کهن‌الگوهای پی‌رنگ به عنوان الگوهای روایی تکرارشونده، در ساماندهی روایت‌های کلاسیک و نظام‌مند نقش دارند. این ساختارهای کهن، به نویسندگان کمک می‌کنند تا بر روند خلق رویدادها و ایجاد تنش‌ها تمرکز داشته باشد. این روش به نویسندگان کمک می‌کند تا توجه مخاطب را تا پایان داستان حفظ کند. به عبارت دیگر، مطالعات روایت‌شناسی، پی‌رنگ را ساختاری با ریشه‌های روان‌شناختی و فرهنگی می‌دانند که در ناخودآگاه مخاطبان تأثیرگذار است. «پی‌رنگ به خواننده کمک می‌کند داستانی را که به عنوان یک فرایند رخ داده، به صورت منسجم و یکپارچه درک و تجربه کند.» (هانویل، ۱۳۸۳: ۱۲).

برای تبیین ساختار روایی فیلم‌نامه‌های اقتباسی، می‌توان بر نظریه‌های روایت‌شناسی و کهن‌الگوها به‌ویژه از منظر رونالد بی.تویبیس تکیه کرد. کتاب *بیست کهن‌الگوی پی‌رنگ و طرز ساخت آنها*، می‌تواند درک بهتری از سازوکار انتقال معنا ارائه دهد. «اقتباس‌کنندگان، در فیلم، شیوه روایتی عینی را در پیش می‌گیرند، و کم و بیش همان شخصیت اصلی را که بارزتر از دیگران شمرده شده است، دنبال می‌کنند.» (وانوا، ۱۳۸۹: ۲۴۵). مطالعات متعدد روایت‌شناسی^۶ نشان می‌دهند که تقریباً بیست کهن‌الگوی اصلی برای پی‌رنگ در بسیاری از فرهنگ‌ها وجود دارد. این کهن‌الگوها علاوه بر ساختاردهی به روایت، با خودآگاه فرهنگی مخاطبان نیز پیوند دارند و به همین دلیل، اثربخشی آنها در انتقال معنا بالاست. بر اساس دسته‌بندی تویبیس، کهن‌الگوها عبارتند از: ۱. جست‌وجو، ۲. ماجراجویی، ۳. تعقیب‌وگریز، ۴. نجات، ۵. فرار، ۶. انتقام، ۷. معما، ۸. رقابت، ۹. انسان ضعیف، ۱۰. وسوسه، ۱۱. دگردیسی، ۱۲. تغییر، ۱۳. بلوغ، ۱۴. عشق، ۱۵. عشق ممنوع، ۱۶. فداکاری، ۱۷. کشف، ۱۸. افراط فلاکت‌بار، ۱۹. صعود، ۲۰. سقوط.

در این پژوهش، نظریه بی.تویبیس به عنوان چارچوب تحلیل به کار رفته است. از میان کهن‌الگوهای بیست‌گانه، دو الگوی «فداکاری» و «افراط فلاکت‌بار»، به‌طور خاص در دو فیلم *لیلا* و *مهمان مامان* تطبیق داده شده‌اند. این دو پی‌رنگ در روایت‌هایی که حول تقابل فرد با فشارهای

را از سال ۱۳۶۴ آغاز کرد. اولین رمان او پس از آنکه داریوش مهرجویی در سال ۱۳۷۵ فیلم *لیلا* را بر اساس آن ساخت، به چاپ رسید. کتاب دوم این نویسنده با عنوان *پانسیون محله مونمارتر* به دوزبان انگلیسی و فرانسوی ترجمه و منتشر شده است. انصاریان با استفاده از عناصر داستانی به‌ویژه عنصر *پی‌رنگ*، در رمان *لیلا*، نقش مهمی در شکل‌گیری روایت و انتقال پیام‌های عمیق اجتماعی و روان‌شناختی ایفا کرده است. کهن‌الگوی *پی‌رنگ* «فداکاری» در داستان به گونه‌ای طراحی شده که تحولات درونی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد. این داستان همچنین تنش‌ها و تضادهای موجود در روابط انسانی را نمایان ساخته است.

داریوش مهرجویی، کارگردان برجستهٔ ایرانی، پس از تحصیل در رشتهٔ فلسفه در آمریکا و بازگشت به ایران در سال ۱۳۴۶، به عنوان یک سینماگر متفاوت و متعلق به موج نوی سینمای ایران شناخته می‌شود. او در سال ۱۳۷۰ با ساخت فیلم *بانو*، به بررسی موضوع زنان مستقل پرداخت و آثار دیگرش مانند *سارا*، *پری* و *لیلا* نیز به مسائل مرتبط با زنان می‌پردازد. در سال ۱۳۷۵، مهرجویی با اقتباس از رمان *لیلا*، به مضامین اجتماعی و اهمیت نقش زن در خانوادهٔ ایرانی را پرداخته است.

مهرجویی در فیلم *لیلا* با بهره‌گیری از عناصر دراماتیک کم‌صداتر، مانند سکوت، تأمل و درون‌نگری، تضادهای شخصیتی و فرهنگی را در بستری از رفتارهای روزمره و بحران‌های تدریجی ترسیم کرده است. *لیلا* نمونه‌ای از شخصیتی است که در برابر سنت‌های خانوادگی واکنش منفعلانه نشان می‌دهد. مهرجویی بدون ارائه شعار یا بحثی دربارهٔ حقوق زنان، ازدواج مجدد مرد را به عنوان مصیبتی روحی برای همسرش به تصویر می‌کشد و این شخصیت را به خوبی خلق می‌کند. «خلق یک شخصیت اصلی که ظاهر یک انسان کامل را داشته باشد، کاری پیچیده و مستلزم طی مراحل چند است. باید مانند یک نقاش، شخصیت را لایه به لایه خلق کرد» (تروبی، ۱۳۹۴: ۷۱).

این فیلم نوآور در محتوا، آشنایی نویسنده و کارگردان با مقولهٔ ساختار و استفادهٔ صحیح از *پی‌رنگ* «فداکاری»، را به نمایش می‌گذارد. تماشاگر می‌تواند با این شیوهٔ قصه‌گویی ارتباط برقرار کند و این اثر همچنان از جمله فیلم‌هایی است که توجه مخاطب را جلب می‌کند.

موقعیت بحرانی مواجه می‌شود که نیاز به فداکاری دارد. ۳. تصمیم به فداکاری: قهرمان تصمیم می‌گیرد تا برای نجات دیگران یا دستیابی به یک هدف بزرگ‌تر، از منافع شخصی خود بگذرد. ۴. عمل فداکارانه: اقدام قهرمان به عمل فداکارانه که ممکن است شامل خطرات و چالش‌ها باشد. ۵. عواقب فداکاری: فداکاری قهرمان ممکن است عواقب مثبت یا منفی به همراه داشته باشد، که بر روی دیگر شخصیت‌ها و خود قهرمان تأثیر می‌گذارد. ۶. تقدیر و یادآوری: فداکاری قهرمان معمولاً مورد تقدیر قرار می‌گیرد و یاد او باقی می‌ماند.

نمونه آثار با *پی‌رنگ* «فداکاری»: دکتر *ژیواگو*^{۱۷} اثر بوریس پاسترناک^{۱۸} / مادر نوشتهٔ ماکسیم گورکی^{۱۹} / نام او نوشتهٔ رضا امیرخانی / فهرست *شیندلر*^{۲۰} ساختهٔ استیون اسپیلبرگ^{۲۱} / *طلا* و *مس* اثر همایون اسعدیان.

ب. کهن‌الگوی *پی‌رنگ* «افراط فلاکت‌بار»
کهن‌الگوی «افراط فلاکت‌بار» برگرفته از تراژدی‌های کلاسیک، بر داستان‌هایی تمرکز دارد که در آنها شخصیت اصلی به دلیل یک ویژگی افراطی یا نقص در شخصیت خود، دچار سقوط، رنج یا تباهی می‌شود. این الگو، رابطهٔ میان شخصیت و سرنوشت را بررسی می‌کند و پیامدهای زیاده‌روی در احساسات، تمایلات یا رفتارها را به تصویر می‌کشد. ویژگی‌ها و مراحل: ۱. معرفی شخصیت‌ها: ارائهٔ شخصیت اصلی با تمرکز بر ویژگی افراطی یا نقص شخصیتی (نظیر بلندپروازی بیمارگونه، خودشیفتگی یا آرمان‌گرایی افراطی). ۲. ایجاد تنش: مواجهه شخصیت‌ها با چالش‌ها و تنش‌هایی که ناشی از رفتارهای افراطی آنهاست. ۳. افزایش مشکلات: افزایش تدریجی مشکلات ناشی از افراط و موقعیت‌های دشوارتر شخصیت‌ها. ۴. فلاکت نهایی: سقوط اجتناب‌ناپذیر؛ شخصیت با عواقب فاجعه‌بار تصمیمات و رفتارهای خود روبه‌رو می‌شود. ۵. نتیجه‌گیری: پایانی تلخ که گاه با آگاهی یا پشیمانی دیر هنگام شخصیت همراه است و پیام اخلاقی یا فلسفی داستان را کامل می‌کند.

نمونه آثار با کهن‌الگوی *پی‌رنگ* «افراط فلاکت‌بار»: *مادام بواری*^{۲۲} اثر گوستاو فلوبر^{۲۳} / *بوف کور* نوشتهٔ صادق هدایت / *شلاق*^{۲۴} دیمین شزل^{۲۵} / *پری* اثر داریوش مهرجویی.

لیلا اثر مهناز انصاریان، داریوش مهرجویی

مهناز انصاریان، متولد ۱۳۳۴ در تهران، فعالیت سینمایی خود

خلاصه فیلم‌نامه لیلی اثر داریوش مهرجویی

لیلا پس از آشنایی و ازدواج با رضا، می‌فهمد که نمی‌تواند بچه‌دار شود. تلاش‌های بی‌نتیجه او و رضا، باعث شکست روحی لیلا می‌شود. مادرشوهرش از او می‌خواهد تا برای حفظ نسل، با ازدواج مجدد رضا موافقت کند. لیلا، منفعل و سرافکنده به این خفت تن می‌دهد. پس از چند خواستگاری، در نهایت زنی انتخاب می‌شود. لیلا همچنان مطیعانه، اتاق خواب خود را برای شب زفاف رضا و زن جدید آماده می‌کند. اما در پایان مراسم جنون‌زده از خانه می‌گریزد و به منزل مادرش پناه می‌برد. همسر دوم رضا، پس از به دنیا آمدن دخترشان، از رضا طلاق می‌گیرد. چند سال بعد، رضا با دختر کوچکش به دیدار لیلا می‌رود. لیلا با دیدن رضا و دخترش، تمام رنج‌هایی که تحمل کرده را فراموش می‌کند و می‌گوید: «آگه به باران بگم دلیل به دنیا اومدنش اصرارهای مادر بزرگ بوده، خنده‌اش می‌گیره». در «تصویر ۱»، نماهایی از فیلم لیلی اثر داریوش مهرجویی آمده است.

کردن چیزی به یکی از خدایان برای بنا نهادن رابطه بنده و آن خداست. مدت زیادی است که روزگار قربانی کردن به سررسیده، اما زمانه پیشکش‌های ربوبی هنوز با ماست، مثلاً آیین عشای ربانی، که در آن نان و شرابی که در طی این مراسم مقدس خورده می‌شود، به گوشت و خون حضرت عیسی تبدیل می‌شود.» (بی.تویاس، ۱۳۹۵: ۳۱۷). فداکاری در این معنا، مسیری برای رشد درونی قهرمان است؛ قهرمانی که در برابر فشارهای بیرونی و کشمکش‌های درونی، دست به انتخابی دشوار و پرهزینه می‌زند. در این پی‌رنگ، شخصیت اصلی با ایثار خود، تماشاگر را با مفاهیمی مانند از خودگذشتگی، تضاد میان خواسته‌های فردی و جمعی و اخلاقی درگیر می‌کند. در فیلم‌نامه لیلی، این پی‌رنگ در سه پرده اصلی گسترش می‌یابد. در «جدول ۱» تطبیق مراتب پی‌رنگ «فداکاری» در فیلم‌نامه لیلی آمده است.

پرده اول: بحران ناباروری و آغاز تنش‌های درونی

در مرحله اول پی‌رنگ «فداکاری»، شرایط یا سرنوشت به‌طور ناگهانی قهرمان را به سمت مخمصه‌ای سوق می‌دهد که کنش او را می‌طلبد. این کنش، ناشی از موانع و بحران‌هایی است که شخصیت اصلی با آنها مواجه می‌شود. «به‌طور کلی، شخصیت شما در انجام کار درست دو دل خواهد بود، خود

تشخیص و تحلیل پی‌رنگ «فداکاری» در فیلم‌نامه لیلی

پی‌رنگ «فداکاری»، یکی از ساختارهای کهن‌الگویی روایت است که در آن به مفاهیم متعالی چون عشق، انسانیت و تعهد پرداخته می‌شود. «مفهوم فداکاری در اصل به معنای تقدیم



تصویر ۱. نماهایی از فیلم لیلی اثر داریوش مهرجویی.

جدول ۱. تطبیق مراتب پی‌رنگ «فداکاری» در فیلم‌نامه لیلیا.

پرده	آغاز	معرفی قهرمان	معرفی لیلا در مراسم نذری	دقیقه ۱۵
پرده اول	حادثه محرک	مواجهه با تنگنای اخلاقی	آگاهی لیلا از نازا بودنش	دقیقه ۲۸
	عطف اول	دوراهی انتخاب	پذیرش ازدواج مجدد رضا	دقیقه ۴۳
پرده دوم	موانع	لحظه رسیدن به همه یا هیچ	انتخاب زن دوم توسط رضا	دقیقه ۷۸
	عطف دوم	پرداخت بهایی سنگین	شب عروسی و ترک خانه توسط لیلا	دقیقه ۱۰۸
پرده سوم	نقطه اوج	گره گشایی	آمدن رضا به همراه دخترش به خانه لیلا	دقیقه ۱۱۷
	پایان	نتیجه فداکاری	ثمره تنهایی و انتظار لیلا در طول فیلم	دقیقه ۱۱۸

فداکارانه‌ای رخ نمی‌دهد، اما بذره‌های روانی آن کاشته می‌شود. «- لیلا: آگه مشکل از طرف تو باشه برام اصلاً مهم نیست. از همینم که هست خیلی راضی ام. اما آگه از طرف من باشه. +رضا: منم همین‌طور از همینم که هست خیلی راضی ام» (مهرجویی، ۱۳۷۵: دقیقه ۱۶).

استفاده درست از پی‌رنگ «فداکاری»، باعث می‌شود تا فداکاری قهرمان یک عمل فیزیکی و یک سفر عاطفی عمیق باشد و مخاطب را به تفکر و تأمل درباره مفاهیم عشق و ایثار وادار کند. «اگر شخصیتی دارید که با انجام فداکاری در پی‌رنگ چرخشی ایجاد می‌کند، با او درگیر خواهید شد. یعنی ما باید طبیعت بنیادین شخصیت و دلیل فداکاری‌اش را درک کنیم.» (بی.تویاس، ۱۳۹۵: ۳۲۶).

تصمیم شخصیت اصلی، دستمایه اصلی فیلم در ادامه داستان و ورود به مرحله دوم پی‌رنگ «فداکاری» می‌شود. در این مرحله، قهرمان بر سر دوراهی قرار می‌گیرد و باید دست به انتخابی دشوار بزند. این ایثار باید در ازای بهای فردی سنگینی حاصل شود و در نتیجه قهرمان خودش را درگیر خطرات بزرگ جسمی یا روحی می‌کند. لیلا در بسیاری از صحنه‌ها با پناه بردن به خلوت و گفت‌وگو با خود، تابع جبر حاکم بر زندگی‌اش می‌شود. این لحظات خلوت به او اجازه می‌دهند تا احساسات و افکارش را بررسی کند، اما در عین حال نشان از تسلیم‌پذیری او در برابر فشارهای خارجی نیز دارند. «-لیلا: (با خودش) چرا حرف اصلی رو بهش نمی‌گی؟ چرا نمی‌گی تو که می‌تونی بچه‌دار شی، واسه چی باید بچه غریبه رو بزرگ کنی؟» (مهرجویی، ۱۳۷۵: دقیقه ۴۳).

پرده دوم: آغاز فروپاشی درونی و تصمیم به فداکاری
 در دومین مرحله دراماتیک پی‌رنگ «فداکاری»، شخصیت اصلی با یک تنگنای اخلاقی مواجه می‌شود که به سادگی قابل حل نیست. قهرمان برای رهایی از این شرایط سعی می‌کند راه حل ساده‌ای بیابد یا حتی از انجام کار درست اجتناب کند. اما درنهایت، حقیقت و انتخاب‌هایش برای او آشکار می‌شوند. در این پی‌رنگ که غالباً شخصیت به ظاهر در انجام هر نوع فداکاری ارزشمندی ناتوان است، زمانی دست به فداکاری می‌زند که اوضاع به‌هم‌ریخته است و او دیگران را بر خود ترجیح می‌دهد.

در پرده دوم فیلم، شخصیت لیلا با موانع اخلاقی عمیق‌تری مواجه می‌شود. او باید میان خواسته قلبی خود

را فداکردن کار آسانی نیست.» (بی.تویاس، ۱۳۹۵: ۳۲۱). در این نوع از کهن‌الگوهای پی‌رنگ، محدود کردن فضای جغرافیایی و قرار دادن قهرمان و ضدقهرمان^{۲۶} در کنار یکدیگر به شدت بر قدرت و تأثیرگذاری داستان می‌افزاید و باعث می‌شود تا تنش و درگیری‌های درونی و بیرونی به اوج خود برسد. «البته تنها فضا و رنگ نیست بلکه داستان نیز در القای نیرومند خصوصیت عاطفی و معنوی محیط و ویژگی‌های جسمانی آنها با هم، بی‌هیچ تردید یکی از پایه‌های ضروری داستان‌های خوب است» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۵۳۵).

مرحله اول پی‌رنگ «فداکاری» در فیلم لیلیا، نقطه آغاز داستان با بحران ناباوروری شکل می‌گیرد؛ بحرانی که در ابتدا یک مسئله شخصی است اما به سرعت به تعارضی اجتماعی و خانوادگی بدل می‌شود. لیلا، به عنوان زنی مستقل و مدرن، ناگهان با فشارهای سنتی خانواده همسر مواجه می‌شود. زمانی که مادر رضا با جمله‌هایی مانند «تو هنوز زن نشدی» و «بچه، چراغ زندگی‌یه»، لیلا را تحقیر و بحران هویت زنانه را نیز برای او تداعی می‌کند. این تضاد، بستری برای شکل‌گیری کشمکش‌های درونی شخصیت اصلی فراهم می‌آورد. محدودت فضایی و قرارگرفتن او در نزدیکی دائمی با خانواده همسر، تنش داستان را تشدید کرده و به تدریج زمینه‌ای برای شکل‌گیری ایثار فراهم می‌شود. «تمام جنبه‌های فرهنگی، اثر وسیعی بر شخصیت و پی‌رنگ دارند و باعث می‌شوند شیوه اندیشگانی و گفتاری، نظام ارزشی و زندگی عاطفی شخصیت چنان شود که هست.» (سیگر، ۱۳۹۴: ۱۶). در این مرحله، گرچه فداکاری کنش

در پرده سوم فیلم، فداکاری لیلا به اوج خود می‌رسد؛ او با کناره‌گیری از زندگی مشترک، به نوعی از هستی خود در چارچوب خانوادگی چشم‌پوشی می‌کند. برخلاف پایان‌های متعارف که با پیروزی یا کشف همراه است، این روایت با حذف قهرمان پایان می‌یابد. لیلا به حاشیه رانده می‌شود، اما این حذف نه ناشی از شکست، که نتیجه انتخابی آگاهانه و فداکارانه است. در واپسین سکانس، مشاهده دختر رضا و واگویه لیلا، تلخی فداکاری را در ذهن مخاطب ماندگار می‌سازد. «-لیلا: شاید یه روزی آگه این داستان و برای باران دختر رضا تعریف کنم خنده‌اش بگیره! که آگه اصرار مادر چون نبود اون هیچ‌وقت پا به این دنیا نمی‌داشت.» (مهرجویی، ۱۳۷۵: دقیقه ۱۱۸). در «جدول ۲» تطبیق روایت در داستان لیلا و فیلم‌نامه مقتبس از آن آمده است.

مهمان مامان اثر هوشنگ مرادی کرمانی، داریوش مهرجویی
هوشنگ مرادی کرمانی، متولد شهریور ۱۳۲۳ در روستای سیرچ کرمان، پس از مهاجرت به تهران دوره هنرهای دراماتیک را گذراند. او در سال ۱۳۴۷ با انتشار داستان، دامنه

جدول ۲. تطبیق روایت در داستان لیلا و فیلم‌نامه مقتبس از آن.

مؤلف روایی	متن ادبی لیلا مهمان انصاریان	فیلم‌نامه اقتباسی لیلا داریوش مهرجویی	تحلیل ادبی-روایی
الگوی پی‌رنگ	فداکاری، تش سنت و مدرنیته، نقش زن در جامعه	فداکاری زنانه با تمرکز بر سکوت، فشار اجتماعی، هویت شخصی	بهره‌گیری دقیق از کهن‌الگوی «فداکاری»، با بازتاب تضاد سنت- مدرنیته در ایران امروز
حادثه محری	نازایی لیلا، فشار خانواده برای ادامه نسل	آگاهی از ناباروری و مواجهه با مادرشوهر و سنت‌های پنهان	محرك در هر دو اثر با مسئله بیولوژیکی آغاز و به بحران روانی-فرهنگی تبدیل می‌شود
نوع روایت	روایت درونی، روان‌شناختی، گاهی با نثر شعری	روایت تصویری با تأکید بر مونولوگ‌های درونی و سکوت‌های معنادار	فیلم با زبان سینما همان رنج درونی زن را به تصویر می‌کشد؛ سکوت جای نثر را می‌گیرد
زاویه دید	اول‌شخص درونی، از چشم لیلا	روایت سوم‌شخص نزدیک، با تمرکز دوربین روی لیلا	مهرجویی وفادار به زاویه دید نویسنده، با زبانی تصویری و شاعرانه
پایان‌بندی	بازگشت عاطفی و نمادین به رابطه	لیلا، در مواجهه با رضا و دخترش، به نوعی آرامش درونی می‌رسد	پایان تلخ-ملایم؛ لیلا در سکوتی آمیخته با حسرت، فداکاری خود را توجیه می‌کند

و پذیرش ازدواج دوم همسرش یکی را برگزیند. سکوت، واگویه‌های درونی و رفتار منفعلانه لیلا، نه نشانه ضعف، که بیانگر نوعی فداکاری خاموش است. مهرجویی با ظرافت، زنی را ترسیم می‌کند که در مقابل سنت، عشقش را واگذار می‌کند. لیلا که حتی از گفت‌وگو درباره احساسات واقعی‌اش عاجز است، از درون متلاشی می‌شود، اما همچنان نقش خود را در حفظ آرامش و ساختار خانواده ایفا می‌کند. این بخش، اوج نمایش درگیری‌های درونی و فشارهای روانی شخصیت اصلی است. «-لیلا: خب چطور بود؟ مثل اینکه این یکی بد نبوده +رضا: چطور مگه! -لیلا: خیلی جدی شدی. +رضا: والا چی بگم، خجالت می‌کشم. -لیلا: آخی بچه ام چقدر خجالتی شده. از اینکه پسندیدی خجالت می‌کشی؟ پسندیدی؟ +رضا: نمیدونم. -لیلا: مبارکه!» (مهرجویی، ۱۳۷۵: دقیقه ۷۸).

در این پرده، لیلا به سوی بهایی که باید برای فداکاری‌اش بپردازد پیش می‌رود و خط ماجرا از طریق خط تفکر او به نمایش درمی‌آید. این وضعیت نشان‌دهنده تضاد میان خواسته‌های درونی او و انتظارات اجتماعی است. لیلا در تلاش است تا خود را با این شرایط سازگار کند، در حالی که احساساتش به شدت تحت فشار قرار دارد. «-لیلا: نمی‌دونم دیگه خسته شدم. حالا بگم نه فردا چی؟ دو سال دیگه چی؟ مگه مادر چون دست ورمی‌داره. دیگه نمی‌تونم نگاه‌های مادرچونو تحمل کنم. نمی‌تونم دائم از ترس و دلهره بلرزم. هر چی اون می‌خواد. تسلیم تسلیم!» (مهرجویی، ۱۳۷۵: دقیقه ۷۷).

پرده سوم: اوج فداکاری و حذف نهایی

پی‌رنگ «فداکاری» در سومین مرحله دراماتیک بر بهایی تمرکز می‌کند که شخصیت باید برای انجام فداکاری خود بپردازد. این نوع فداکاری ارزشمند و گران‌قیمت است و قابلیت نمایش انسان‌ها در بهترین حالت‌شان را دارد. اگر فداکاری با فراغ بال حاصل شود و هزینه چندانی برای شخص فداکار نداشته باشد، نسبت به آن فداکاری که بهای فردی زیادی دارد، از ارزش کمتری برخوردار است. بهای فداکاری می‌تواند شامل زمان، انرژی یا حتی جان شخصیت باشد و این موضوع می‌تواند عمق عاطفی داستان را افزایش دهد. «کهن‌الگوی شخصیت پرورش‌دهنده تمایل دارد دیگران را به خودش ارجح بداند. درجه‌ای از ایثار و شهادت!» (اشمیت، ۱۳۹۸: ۶۹).

(۱۳۸۲) بر اساس اثری از هوشنگ مرادی کرمانی ساخته شده است. این فیلم در ژانر کمدی خانوادگی، با استفاده از پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار»، به بررسی روابط پیچیدهٔ خانوادگی و مهمان‌نوازی در فرهنگ ایرانی می‌پردازد. رویکرد مهرجویی در به‌کارگیری کهن‌الگوهای پی‌رنگ، نمونه‌ای از کاربرد این الگوها در ساختار فیلم‌نامه سینمای ایران محسوب می‌شود. «پرداخت و تکوین هنری است که به داستان حقیقت‌مانندی می‌دهد و وابسته به بسیاری از ویژگی‌های معنایی و ساختاری از جمله شخصیت، پی‌رنگ، تصویرهای خیال، جزئیات و دقایق توجیهی داستان است» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۵۸).

خلاصه فیلم‌نامهٔ مهمان مامان اثر داریوش مهرجویی
داستان مهمان مامان دربارهٔ یک مهمانی ساده اما پردردسر در یک خانهٔ مستأجری است. عفت خانم، مادر خانواده، نگران است که با آمدن خواهرزاده و نوعروسش، ناتوانی مالی‌اش آشکار شود. پذیرایی ابتدایی با هندوانه و تخمه است اما مهمانان به اصرار پدی خانواده برای شام نیز می‌مانند. تلاش‌های عفت خانم برای فراهم کردن شام، با کمک همسایگان فقیر و درگیر مشکلات متعدد ادامه می‌یابد تا نهایتاً شام آبرومندانه‌ای آماده می‌شود. در پایان، خستگی و اضطراب مادر به بیمارستان کشیده می‌شود اما ماجرا با خوشی پایان می‌یابد. در «تصویر ۲» نماهایی از فیلم مهمان مامان اثر داریوش مهرجویی آمده است.

فعالیت‌های مطبوعاتی‌اش را گسترش داد. سپس با خلق آثار متنوعی نظیر *کوچه ما خوشبخت‌ها* و *بچه‌های قالیباف‌خانه*، در سال ۱۳۶۴ برای *قصه‌های مجید* جایزهٔ ویژهٔ کتاب سال را دریافت کرد. او در کارنامهٔ خود جایزهٔ «هانس کریستین آندرسن» و جایزهٔ «خوزه مارتینی» را نیز دارد.

ویژگی‌های سبکی آثار مرادی کرمانی شامل کاربرد ضرب‌المثل‌ها، واژگان محاوره‌ای، ترکیب نظم و نثر، و بهره‌گیری از آداب و رسوم عامه است. اقتباس‌های سینمایی متعددی از آثار او ساخته شده‌اند، از جمله *خمره*، *چکمه*، *قصه‌های مجید*، *مهمان مامان* و *مربای شیرین*. آثار مرادی کرمانی اغلب نمونه‌هایی از کمدی تلخ با محوریت زندگی طبقات ضعیف جامعه و نمایش شادی‌ها و رنج‌های آنهاست. روایت‌ها بر عواطف درونی شخصیت‌ها تمرکز دارند و باعث همذات‌پنداری سریع مخاطب می‌شوند. «مرادی کرمانی تصویرگر فقر فراگیری است که به سادگی مطرح می‌شود بی‌آنکه رنگ و بوی ناتورالیستی به خود بگیرد؛ آثار او اغلب گزارشی‌اند و در عمق گسترش نمی‌یابند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۸۲۵). از نظر ساختاری، مرادی کرمانی از عناصر داستان مانند پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف محیط و دیالوگ‌های محاوره‌ای بهره می‌برد. سبک روایت او اغلب با زبانی غیررسمی و قابل دسترس توصیف شده است. این ترکیب از تکنیک‌ها به خلق جهانی با جزئیات مشخص در آثار او منجر می‌شود.

فیلم مهمان مامان به کارگردانی داریوش مهرجویی



تصویر ۲. صحنه‌هایی از فیلم مهمان مامان اثر داریوش مهرجویی.

تشخیص و تحلیل پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار» در فیلم‌نامه مهمان مامان

پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار» به نمایش زندگی روزمره و تضادهای اجتماعی می‌پردازد که شخصیت‌ها در شرایط مالی، عاطفی و اجتماعی مختلف قرار دارند. این نوع داستان‌ها با ترکیبی از واقع‌گرایی و طنز، نقد اجتماعی و احساسات انسانی را نشان می‌دهند. در ادامه فیلم‌نامه مهمان مامان در ساختار سه‌پرده‌ای تحلیل شده است. در «جدول ۳» تطبیق مراتب پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار» در فیلم‌نامه مهمان مامان آمده است.

جدول ۳. تطبیق مراتب پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار» در فیلم‌نامه مهمان مامان.

پرده	صحنه	معرفی فضای داستان و قهرمان اصلی	معرفی عفت خانم، مادر خانواده، همسایه‌ها و فضای خانه
پرده اول	آغاز	معرفی فضای داستان و قهرمان اصلی	معرفی عفت خانم، مادر خانواده، همسایه‌ها و فضای خانه
	حادثه محرک	وقوع رویداد و خارج شدن زندگی از تعادل	رسیدن پسرخانه و نوعروس
پرده دوم	عطف اول	ورود قهرمان به امتحان برای رویارویی با نقطه ضعف خود	دعوت پدر از مهمان‌ها برای صرف شام / مواجهه مادر با تنش نداشتن امکانات
	موانع	رویدادهای منجر به سقوط تدریجی قهرمان	تلاش مادر برای تهیه شام / کمک همسایه‌ها
پرده سوم	عطف دوم	افراط احساسی قهرمان	دعوت پدر از مهمان‌ها برای گذراندن شب / از حال رفتن مادر
	نقطه اوج	برطرف شدن افراط	بازگشت مادر از بیمارستان
	پایان	نتیجه افراط فلاکت‌بار	بازگشت به آرامش اولیه

پرده اول: معرفی قهرمان و بحران اولیه

در اولین مرحله از پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار»، برای ایجاد همذات‌پنداری مخاطب با قهرمان داستان، زندگی پیش از تغییر شخصیت اصلی به تصویر کشیده می‌شود. عفت خانم، در شرایط مالی محدود زندگی نسبتاً ثابتی دارد تا اینکه خبر آمدن مهمانان باعث برهم خوردن تعادل زندگی او می‌شود و او را به چالش‌های جدید می‌کشانند. ورود یک کاتالیزور^{۲۷} یا حادثه محرک، باعث تغییر زندگی و از دست رفتن تعادل روزمره شخصیت اصلی می‌شود. این رویداد،

زیربنای پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار» را شکل می‌دهد و شخصیت را از حالت تعادل به وضعیتی متفاوت هدایت می‌کند. «ارسطو درباره خطرات روی آوردن به نهایت‌ها به ما هشدار داده است. او می‌گوید هر چیزی باید به اعتدال باشد. این بی‌شک مسیر قابل اطمینانی است. اما زندگی همیشه از راه راست تبعیت نمی‌کند. ما شیفته انسان‌هایی هستیم که چه به میل خود و چه اتفاقی، محدودیت‌های رفتار قابل قبول را تاب نمی‌آورند.» (بی.تویاس، ۱۳۹۵: ۳۴۳).

این چالش‌ها بر شخصیت عفت خانم تأثیر می‌گذارند و او را به سمت مواجهه با نقطه ضعفش سوق می‌دهند. در این مسیر، قهرمان ممکن است بر ضعف‌های خود فائق آید و در نهایت سربلند شود، یا با چالش‌های جدیدی روبه‌رو گردد که او را به تفکر و تغییر وادار می‌کند. این ساختار، می‌تواند عمق داستان را افزایش بدهد و مخاطب را به تفکر در مورد ارزش‌ها و روابط انسانی دعوت کند. «+مادر (رو به همسایه‌اش خانم اخوان): خواهرزاده‌ام بود. یعنی جناب سرهنگ و تازه عروسش، برا اولین بار، عصری دارن میان خونه ما! می‌خوان بیان احوالپرس من. یه چند وقته حالم خوش نیس. فشارم میزون نیس. وضع مالی‌م که خرابه. خدا به دادم برسه. آبروم جلوشون میره. من باید عروس خانومو پاکشا می‌کردم. عروسی شونم نتونستم برم» (مهرجویی، ۱۳۸۲: دقیقه ۲).

نقطه عطف اول در داستان مهمان مامان اصرار پدر به مهمان‌ها برای صرف شام است. این لحظه و فشار اجتماعی و خانوادگی، عفت خانم را به سمت تصمیم‌گیری‌های جدی سوق می‌دهد. این نقطه عطف آغازگر تغییرات در زندگی عفت خانم و نشان‌دهنده تنش‌های درونی و بیرونی او نیز هست. او باید با نقاط ضعف خود مواجه شود و تلاش کند تا به آرزوهایش دست یابد، در حالی که مسئولیت‌های خانوادگی و انتظارات دیگران را نیز در نظر دارد. پرده اول با تأکید بر بی‌ثباتی معیشتی، زمینه‌ای برای ورود به فاز اصلی پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار» می‌سازد: فلاکتی که از در و دیوار خانه می‌بارد و قرار است به شکلی فزاینده در طول روایت تشدید شود.

پرده دوم: گسترش بحران و استیصال شخصیت

دومین مرحله کهن‌الگوی پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار»، کاهش تدریجی کنترل شخصیت اصلی بر اوضاع زندگی‌اش را به تصویر می‌کشد و تأثیر این بی‌نظمی بر خود او را

در میانه مرحله دوم فیلم‌نامه، شخصیت اصلی با آرامشی نسبی و خوش‌بین به شرایط دیده می‌شود، اما او بی‌خبر از صعود افراطی فلاکت‌بار است. عاقبت شام با سرزندگی و خوشی همسایه‌ها و کمک به قهرمان اصلی آماده می‌شود. شادی و مهمانی با وجود کمبودها ادامه دارد، اما فشار روانی و استیصال عفت خانم زیاد می‌شود. آرامش موقتی ایجاد می‌شود اما کم‌کم وضعیت به سمت وخامت بیشتر می‌رود. اگر افراط احساسی از تحمل شخصیت اصلی خارج شود، این رویداد به پایانی ویرانگر منتهی خواهد شد یا به یک چرخش و آغاز بازسازی زندگی قهرمان منجر می‌شود. برای مخاطب روشن است که اتفاقات از این بدتر نمی‌شوند و باید رویداد مهمی پیش بیاید تا افراط را برطرف کند. در این هنگام که شخصیت کاملاً کنترلش بر زندگی و رویدادها را از دست می‌دهد، نقطه عطف دوم و آغاز مرحله سوم پی‌رنگ شکل می‌گیرد. دوربین مهرجویی به شکلی واقع‌گرایانه، اضطراب شخصیت را دنبال می‌کند. بازی بازیگران، سکوت‌ها، ناله‌های کودک، و فضای بسته خانه، بر فشار روانی روایت می‌افزاید. همه چیز به سمت فروپاشی روانی زن می‌رود، اما اراده او برای حفظ آبرو، او را سرپا نگه می‌دارد.

پرده سوم: نقطه اوج و گره‌گشایی تلخ و شیرین

در مرحله سوم پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار»؛ افراط احساسی، همان نقطه ضعف شخصیت اصلی، او را در آستانه جنون قرار می‌دهد. به‌طور کلی، این پی‌رنگ سقوط روانی یک شخصیت را نمایش می‌دهد که بر پایه نقطه ضعف او بنا شده است. این نقطه ضعف مرحله به مرحله رشد می‌کند تا به پرده سوم پی‌رنگ می‌رسد و باعث سقوط قهرمان می‌شود. مرحله‌ای که او را از یک انسان طبیعی با رویای موفقیت به یک فرد شکست‌خورده تبدیل می‌کند.

در فیلم‌نامه مهمان مامان، پس از شام، با اصرار پدر خانواده، عروس و داماد ماندگار می‌شوند. اوضاع از کنترل عفت خانم خارج می‌شود و آشفتگی روانی‌اش آغاز می‌شود. حال مادر بهم می‌خورد و او را با ماشین تازه داماد به بیمارستان می‌برند و پزشکان تشخیص استرس شدید می‌دهند.

در این مرحله گره‌گشایی اتفاق می‌افتد که پی‌آمد وضعیت و موقعیت پیچیده رشته حوادث است. «در این هنگام است که سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود و آنها به موقعیت خودآگاهی پیدا

نشان می‌دهد. ساختار این کهن‌الگو با هر گرفتاری متوالی قهرمان، او را به عمق چاهی می‌کشاند و گویی دیگر راه نجاتی برایش وجود ندارد. در نتیجه، مخاطب با وحشت و اشتیاق، قهرمان اصلی را همراهی می‌کند. این روند، احساس همذات‌پنداری و تنش را در بیننده ایجاد می‌کند و او را به تفکر در مورد چالش‌های زندگی و ناکامی‌های انسانی وامی‌دارد. «تنشی که نتیجه کشمکش متضادها است باعث جذابیت بیشتر داستان می‌شود.» (بی.توبیاس، ۱۳۹۵: ۳۵۲).

یکی از ویژگی‌های اصلی پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار»، بزرگ‌نمایی تراژیک نیازهای اولیه است. افراط احساسات، عفت خانم را به آستانه جنون می‌رساند و اراده او برای حفظ آبرو ادامه داستان را رقم می‌زند. در فیلم‌نامه مهمان مامان رویدادهایی که به تدریج پیش می‌آید، نشان می‌دهد که مادر دیگر کنترلی بر اوضاع ندارد. عفت خانم و خانواده با مشکلات و تنش‌های متعدد روبه‌رو می‌شوند. «+مادر: یعنی راستی راستی موندگار شدن؟ چپی کار کردی مرد. حالا چه خاکی تو سرم بریزم؟ اصلاً فکر کردی تو خونه چپی داریم چپی نداریم؟ آقایی که مهمون تعارف می‌کنی، آقای مهمون دوست، آقایی که از پشت کوه او مدی، همی الان پاشنه‌تو ورمی‌کشی می‌ری برنج، گوشت، روغن با کوفت و زهرمار می‌خری ورمی داری میای تو این خونه!» (مهرجویی، ۱۳۸۲: دقیقه ۲۵).

خلق یک شخصیت اصلی که ظاهری شبیه به انسان کامل داشته باشد، می‌تواند کاری پیچیده و مستلزم طی مراحل متعدد باشد. لازم است نویسنده مانند یک نقاش ماهر، شخصیت را به صورت لایه‌لایه و با دقت خلق کند. این فرایند نیازمند توجه به جزئیات و عمق بخشی به ویژگی‌های شخصیتی، انگیزه‌ها و احساسات شخصیت است تا در نهایت تصویری جامع و باورپذیر از او ارائه شود. «شخصیت اصلی در راه رسیدن به هدفش باید با ترس‌هایش مواجه شود. باید درس‌هایی را بیاموزد. یاد بگیرد که چگونه بر ترس‌هایش غلبه کند یا هویت خود را جست‌وجو کند و بیابد. و یا حتی مجبور شود از اعتقادات و باورهایش دفاع کند» (اشمیت، ۱۳۹۸: ۱۰۱).

گلایه عفت خانم، قهرمان اصلی داستان، از روزگار، همه ساکنان خانه را به تکاپو می‌اندازد تا او به آرزویش برسد. آنها در این مسیر با مشکلات متعددی روبه‌رو می‌شوند؛ مثل برداشتن مخفیانه مرغ و ماهی فرزند از مغازه پدر دوستش، تنبیه فرزند، دعوای خانوادگی و مشکلات همسایه‌ها.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش نقش بنیادی پی‌رنگ به عنوان شالوده روایت در شکل‌دهی معنا، برانگیختن درگیری عاطفی و ایجاد انسجام درونی داستان مورد واکاوی قرار گرفت. اهمیت این عنصر در فیلم‌نامه‌های اقتباسی دوچندان است؛ زیرا انتقال یک متن ادبی به زبان سینما مستلزم چارچوبی است که هم وفاداری به منبع اصلی را حفظ کند و هم پاسخگویی به اقتضانات بیانی تصویر باشد.

مطالعه موردی دو فیلم *لیلا* و *مهمان مامان* نشان داد که داریوش مهرجویی با بهره‌گیری خلاقانه از کهن‌الگوهای پی‌رنگ، روایت‌هایی خلق کرده که هم با ساختار دراماتیک هم‌خوان است و هم از نظر محتوایی ظرفیت واکاوی فرهنگی اجتماعی و روان‌شناختی دارد. در *لیلا*، کهن‌الگوی «فداکاری» بستری برای تحلیل رابطه فرد با خانواده و سنت فراهم می‌آورد؛ در حالی که در *مهمان مامان* پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار» با درون‌مایه‌ای طنز، فقر را از منظری انسانی به تصویر می‌کشد.

نتایج نشان داد که مقوله اقتباس و تحلیل‌های صورت گرفته پیوندی معنادار دارند و می‌توانند به فهم تأثیرات فرهنگی و اجتماعی آثار مهرجویی یاری رسانند. بنابراین، این پژوهش علاوه بر واکای آثار یادشده، افق تازه‌ای برای مطالعه عمیق‌تر اقتباس و نقش آن در روایت‌های سینمایی می‌گشاید. موفقیت فیلم‌نامه‌های اقتباسی در گرو توانایی آنها در انتقال روایت ادبی به زبان سینما و بازتاب جنبه‌های روانی، اجتماعی و فرهنگی متن اصلی است؛ موفقیتی که از ترکیب انسجام ساختاری و ظرفیت تفسیر فرهنگی حاصل می‌شود و هم در نقد تخصصی و هم در بازخورد عمومی قابل ارزیابی است.

با این حال، پژوهش حاضر به دو فیلم از کارنامه مهرجویی محدود بوده و در تحلیل کهن‌الگوهای پی‌رنگ، امکان قرائت‌های چندگانه‌ای وجود دارد که بسته به رویکر تحلیل‌گر، می‌تواند نتایج متفاوتی به همراه داشته باشد. پیشنهاد می‌شود در مطالعات آتی، اقتباس‌های دیگر در سینمای ایران از کارگردانان معاصر - مانند رسول صدرعاملی یا رخشان بنی‌اعتماد - با همین رویکرد ساختاری و کهن‌الگویی بررسی شود تا چشم‌اندازی گسترده‌تر برای تحلیل فیلم‌نامه‌های اقتباسی و بهره‌گیری تولیدکنندگان محتوا از این الگوها فراهم آید.

می‌کنند. خواه این موقعیت به نفع آنها باشد یا به ضررشان.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۷). در بیمارستان، بحران کمی فروکش می‌کند و نهایتاً با بازگشت به خانه، همه به آرامش نسبی می‌رسند. «+عفت: کار خودتو کردی؟ بالاخره به آرزوت رسیدی. همونی که می‌خواستی شد. +یدالله: دیدی گفتم همه چی درست میشه. بفرما -عفت: خدا رو شکر» (مهرجویی، ۱۳۸۲: دقیقه ۱۰۰).

گره‌گشایی، به‌جای آنکه با بازگشت تعادل اقتصادی باشد، با احساس کرامت حفظ‌شده رخ می‌دهد. مادر خسته است، اما احساس شکست نمی‌کند. اگرچه هیچ‌کدام از مشکلات مالی حل نشده، اما به نظر می‌رسد شخصیت اصلی موفق شده مهمانی را با عزت به پایان برساند. پایان این پی‌رنگ، رهایی ظاهری از بحران است، نه به دلیل حل بحران، بلکه به‌واسطه پذیرش آن. داستان با ترکیبی از تلخی و شیرینی پایان می‌یابد؛ نشان‌دهنده واقعیت‌های سخت زندگی، اما همراه با حمایت و همدلی خانوادگی و اجتماعی است. در «جدول ۴» تطبیق روایت در داستان مهمان مامان و فیلم‌نامه مقتبس از آن صورت پذیرفته است.

جدول ۴. تطبیق روایت در داستان مهمان مامان و فیلم‌نامه مقتبس از آن.

تحلیل ادبی-روایی	فیلم‌نامه اقتباسی مهمان مامان داریوش مهرجویی	متن ادبی مهمان مامان هوشنگ مرادی کرمانی	مؤلفه روایی
بازتاب واقع‌گرایانه فقر، ترکیب کمدی و تلخی اجتماعی	زندگی ساده در دل فقر با همکاری جمعی	پی‌رنگ «افراط فلاکت‌بار»، طنز اجتماعی	الگوی پی‌رنگ
حادثه‌ای ساده، آغازگر بحرانی آشنا برای طبقه متوسط	رسیدن پسرخاله و نوعروس به خانه	آمدن مهمان ناغافل به خانه بی‌امکانات	حادثه محرک
همخوانی کامل زبان سینما با لحن نثر مرادی کرمانی	روایت تصویری با استفاده از موقعیت‌های کمدی	نثر ساده و روان، محاوره‌ای، طنز ملایم	نوع روایت
زاویه دید منعطف در روایت بحران زنانه در خانه ایرانی	سوم‌شخص همراه با شخصیت‌ها	سوم‌شخص محدود با تمرکز بر مادر	زاویه دید
پایانی تلخ-شیرین؛ تقابل کرامت انسانی با فقر	بازگشت از بیمارستان و رضایت عاطفی مادر	آشوب با همکاری همسایه‌ها به آرامش می‌رسد	پایان‌بندی

پی‌نوشت‌ها

- | | | |
|--------------------|-------------------------|----------------------|
| 1. adaptation | 10. Bordwell | 19. Maxim Gorky |
| 2. Plot | 11. narratology | 20. Schindler's List |
| 3. Plot archetypes | 12. Vladimir Propp | 21. Steven Spielberg |
| 4. Introduction | 13. Todorov | 22. Madame Bovary |
| 5. tension | 14. Gérard Genette | 23. Gustave Flaubert |
| 6. ending | 15. Three Act Structure | 24. Whiplash |
| 7. B. Tobias | 16. Protagonist | 25. Damien Chazelle |
| 8. Sacrifice | 17. Doctor Zhivago | 26. antagonist |
| 9. Tragic Flaw | 18. Boris Pasternak | 27. Catalyst |

فهرست منابع

- اشمیت، ویکتوریا (۱۳۹۸)، ۴۵ *کهن‌الگوی شخصیت*، ترجمه ابراهیم راه‌نشین، تهران: ساقی.
- بردول، دیوید (۱۴۰۳)، *بوطیقای سینما*، ترجمه علی ظفر قهرمانی‌نژاد، تهران: بیدگل.
- بی‌تویاس، رونالد (۱۳۹۵)، *بیست کهن‌الگوی بی‌رنگ و طرز ساخت آنها*، ترجمه ابراهیم راه‌نشین، تهران: ساقی.
- تروبی، جان (۱۳۹۴)، *آنا‌تومی داستان*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: آوند دانش.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۳)، پژوهش نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران، *فصلنامه تخصصی نقد ادبی*، س ۷، ش ۲۷.
- دشتی‌آهنگر، مصطفی (۱۳۹۰)، تحلیل ساختارگرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن، *ادبیات پاریس معاصر*، سال اول پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سلیمی‌کوچی، ابراهیم؛ سکوت‌جهرمی، فاطمه (۱۳۹۲)، اقتباس بینامتنی در مهمان مامان نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی، *ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی*، پیاپی ۷.
- سیگر، لیندا (۱۳۹۴)، *فیلم‌نامه اقتباسی*، ترجمه عباس اکبری، تهران: نقش و نگار.
- شهبا، محمد؛ شهبازی، غلامرضا (۱۳۹۱)، تاریخ اقتباس و تصاحب در سینما، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۷، شماره ۲، ۱۵-۲۴.
- عباسی، علی (۱۳۸۵)، پژوهشی بر عنصر بی‌رنگ، *پژوهش زبان‌های خارجی*، سال دوازدهم، شماره ۳۳.
- گلشیری، سیاوش؛ مرادی، نفیسه (۱۳۹۳)، تحلیل تطبیقی پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها، *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دوره: ۴۳.
- مرادی‌کرمانی، هوشنگ (۱۳۹۰)، *مهمان مامان*، تهران: نشر نی چاپ دهم.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، *عناصر داستان*، تهران: شفا.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *فرهنگ داستان‌نویسان ایران از آغاز تا به امروز*، تهران: چشمه.
- وانوا، فرانسیس (۱۳۸۹)، *فیلم‌نامه‌های الگو، الگوهای فیلم‌نامه*، ترجمه داریوش مودبیان، تهران: قاب.
- هانپول، آرتور (۱۳۸۳)، *طرح در رمان مدرن. مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.
- هاچن، لیندا (۱۴۰۰)، *نظریه‌ای در باب اقتباس*، ترجمه مهسا خداکرمی، تهران: مرکز.