Literary Language Research Journal
Winter 2026, 3(12), 9-38
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

ATU PRESS

Original research
Accept: 26/11/2025
Revise: 1/11/2025
Submit: 24/8/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

# Semiotics of Three Stories by Gholamhossein Saedi

**Ali Reza Nabilou** *
Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.

**Atefeh Saleh**
PhD. Candidate in Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.

## Abstract

Persian literary works encompass a diverse range of themes; however, cinematic adaptations of these works are significantly less prevalent in Iranian cinema compared to global cinema. Gholam-Hossein Saedi is a prominent writer whose three stories have garnered directorial attention, leading to film adaptations. This research endeavors to determine the shared semiotic elements within these three stories that attracted directors. Employing a descriptive-analytical methodology based on information compiled from Saedi's three stories—"Gav" (The Cow), "Ashghalduni" (The Dump), and "Aramesh dar Hozur-e Digaran" (Peace in the Presence of Others)—which were adapted by two Iranian directors, this study analyzes them through Daniel Chandler's theory of semiotics. Chandler's theory examines various dimensions of literary works from social, textual, and interpretive perspectives. The research findings indicate that these three stories, despite their narrative differences, share common semiotic signs, particularly within the category of social codes. These signs include the metamorphosis of the main character's identity, the confusion, helplessness, and despair of modern individuals, the pervasive dark atmosphere and unfavorable social conditions, and the profound dissatisfaction and malaise experienced by the characters. The shared social signs in these stories reflect the socio-political conditions in Iran during the 1960s and 1970s. This suggests that the directors'

*Corresponding Author: a.nabiloo@qom.ac.ir
**How to Cite:** Nabilou, A., Saleh, A. (2026). Semiotics of Three Stories by Gholamhossein Saedi. *Literary Language Research Journal, 3(12),* 9-38. doi: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

selection of these works stemmed from their engagement with contemporary issues and the human condition during the transition from tradition to modernity. Furthermore, the frequency of shared social signs in "Gav" and "Ashghalduni" (selected by Mehrjui) is notably higher compared to "Aramesh dar Hozur-e Digaran" (selected by Taqva'i).

## 1. Introduction

A review of semiotic theories reveals that Daniel Chandler's classification of codes is particularly well-suited for this research. Consequently, the three aforementioned stories will be analyzed using Chandler's semiotic theory to identify common signs. Daniel Chandler categorizes codes and signs into three distinct groups—social codes, textual codes, and interpretive codes—based on the "context of media, communications, and cultural studies."

## 2. Materials and Methods

This research is fundamental in nature, employing a descriptive-analytical method based on information collection and compilation. Initially, the theoretical foundations of the research were established, followed by the selection of Daniel Chandler's semiotic theory for the analysis of the stories. The application of Chandler's semiotic framework provides a distinct methodological and analytical contribution that extends beyond mere content description. In addition to describing and explaining narrative events, the objective of this research is to demonstrate how the systematic formation and repetition of signs occur within Saedi's three texts and to link this system to the socio-ideological context of the author's era. To avoid a solely interpretative approach to narrative elements, Daniel Chandler's theoretical structure was utilized.

## 3. Discussion and Analysis

Of the three films based on Saedi's stories, two—"Gav" (an adaptation of "The Cow" in 1968) and "Dayereh-ye Mina" (The Cycle, an adaptation of "Ashghalduni" (The Dump) in 1974)—were directed by Dariush Mehrjui. Conversely, "Aramesh dar Hozur-e Digaran" (Tranquility in the Presence of Others, an adaptation of "Aramesh dar

Hozur-e Digaran" in 1970) was directed by Nasser Taqva'i. The stories will be examined across six categories derived from Chandler's theory. The first four categories pertain to social codes, while the final category, titled "Ideological Codes," relates to interpretive codes. These categories are: 6.1. Identity (Names and Titles) 6.2. Social Status (Occupation, Social Class, Education) 6.3. Traditions and Values (Culture, Customs, and Rituals) 6.4. Commodities (Objects, Household Items, Clothing, Food, etc.) 6.5. Textual Codes 6.6. Ideological Codes.

## 4. Conclusion

The research findings indicate that the three stories adapted from Gholam-Hossein Saedi's works, despite their individual differences, share common characteristics, particularly within the category of social codes. These shared signs include the metamorphosis of the main character's identity, the pervasive confusion, helplessness, and despair of modern individuals, the somber atmosphere and unfavorable social conditions, and the profound dissatisfaction and malaise experienced by the characters. The shared social signs in these stories reflect the socio-political conditions of the 1960s and 1970s. This suggests that the directors' rationale for selecting these works was their concern for contemporary societal issues and the human experience during the pivotal transition from traditional to modern paradigms.

**Keywords:** Semiotics, Literary Adaptation, Contemporary Persian Story, Gholam-Hossein Saedi, Daniel Chandler.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴، ۹-۳۸
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

# نشانه‌شناسی سه داستان از غلام‌حسین ساعدی

**علی‌رضا نبی‌لو** * استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران.

**عاطفه صالح** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران.

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۶/۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۸/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۵
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

## چکیده

آثار ادبی فارسی درون‌مایه‌های گوناگون دارند؛ اما در سینمای ایران اقتباس سینمایی از آثار ادبی نسبت به سینمای جهان بسیار کم است. غلام‌حسین ساعدی از نویسندگانی است که سه داستان او مورد توجه کارگردان‌ها قرار گرفته و بر اساس آن‌ها فیلم ساخته شده است. در این پژوهش سعی بر یافتن پاسخ این پرسش است که این سه داستان چه نشانه‌های مشترکی داشته‌اند که توجه کارگردان‌ها را جلب کرده است. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر گردآوری و تدوین اطلاعات از سه داستان "گاو"، "آشغال‌دونی" و "آرامش در حضور دیگران" از غلام‌حسین ساعدی که دو کارگردان ایرانی اقتباس کرده‌اند، و بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر، مطالعه و بررسی شد. این نظریه به ابعاد مختلف اثر ادبی از سه منظر اجتماعی، متنی و تفسیری می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این سه داستان با وجود تفاوت‌هایی که دارند، دارای نشانه‌های مشترکی به‌ویژه در دسته‌بندی رمزگان اجتماعی هستند؛ نشانه‌هایی مانند: دگردیسی هویت شخصیت اصلی داستان، سردرگمی و درماندگی و ناامیدی انسان عصر حاضر، فضای تاریک و شرایط ناگوار اجتماعی، نارضایتی و ناخوش‌احوالی شخصیت‌های داستان. نشانه‌های اجتماعی مشترک در این داستان‌ها بازتابِ اوضاع اجتماعی در سال‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ایران بوده است و نشان می‌دهد که دلیل انتخاب آن‌ها توسط این دو کارگردان دغدغه‌مندی آن‌ها نسبت به مسائل روز و زندگی انسان در دوران گذر از سنت به مدرنیته بوده است. ضمن اینکه نشانه‌های اجتماعی مشترک در دو داستان "گاو" و "آشغال‌دونی" (منتخبِ مهرجویی) در مقایسه با داستان "آرامش در حضور دیگران" (منتخبِ تقوایی) بسامد بالاتری دارد.

**کلیدواژه‌ها:** نشانه‌شناسی، اقتباس ادبی، داستان معاصر فارسی، غلام‌حسین ساعدی، دنیل چندلر.

* نویسندهٔ مسئول: a.nabiloo@qom.ac.ir

## ۱. مقدمه

اقتباس در اصطلاح ادبی یعنی انتخاب مضمونی و آوردن آن در متنی دیگر (همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۰-۲۳۹)؛ و در مفهوم سینمایی «عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آن‌ها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳۶۸: ۱۴). سینما از همان آغاز قرن بیستم متوجه شد که به داستان‌ها و آثار ادبی نیازمند است (سابورو، ۱۳۹۵: ۱۰). آلفرد هیچکاک[1] (از برترین کارگردان‌های سینمای جهان) ۴۵ فیلم از ۵۷ فیلم خود را از آثار ادبی اقتباس کرده است. این آمار می‌تواند اهمیت اقتباس ادبی در سینمای جهان را نشان دهد (پورنعمت، ۱۳۶۹: ۶۰)؛ درحالی‌که در سینمای ایران آثار اقتباسی بسیار اندک هستند. اغلب آثار سینمایی داریوش مهرجویی (کارگردان مهم ایرانی) اقتباس از ادبیات ایران یا دیگر ملت‌های جهان است. ناصر تقوایی نیز فیلم‌های اقتباس‌شده از آثار ادبی را در کارنامهٔ هنری خود دارد.

در این پژوهش سه داستان اقتباس‌شدهٔ غلام‌حسین ساعدی در سینما از منظر نشانه‌شناسی دنیل چندلر[2] بررسی می‌شوند: ۱) داستان "گاو" از مجموعهٔ عزاداران بیل که فیلم "گاو" مهرجویی بر اساس آن ساخته شد؛ ۲) داستان "آرامش در حضور دیگران" از مجموعهٔ واهمه‌های بی‌نام‌ونشان که فیلم "آرامش در حضور دیگران" ناصر تقوایی اقتباسی از آن است؛ ۳) داستان "آشغال‌دونی" از مجموعهٔ گور و گهواره که فیلم "دایرهٔ مینا" مهرجویی اقتباس از آن است.

نشانه‌ها در طول زمان و به‌تدریج شکل می‌گیرند؛ همان‌طورکه ناگهانی به وجود نیامده‌اند، ناگهانی هم از بین نمی‌روند (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۴۴)، بلکه طی قرن‌ها در جامعه‌ای و بر اساس فرهنگ و ارزش‌های سنتی آن جامعه شکل می‌گیرند و در ذهن افراد آن جامعه نهادینه و به باور طبیعی آن‌ها تبدیل می‌شوند. «رمزگان مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که میان گروهی از انسان‌ها توافق شده است» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۱۷)؛ این گروه انسانی ممکن است

1. Alfred Hitchcock
2. Daniel Chandler

جغرافیایی محدود داشته باشند مانند نشانه‌های قومی و قبیله‌ای، یا رمزگان خاصی که مختص به یک روستا، شهر یا یک استان است.

با بررسی نظریه‌های نشانه‌شناسی آشکار شد که "تقسیم‌بندی انواع رمزگان دنیل چندلر" قابلیت مناسبی برای این پژوهش دارد. بنابراین، ابتدا سه داستان نام‌برده، مطالعه و سپس بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر برای یافتن نشانه‌های مشترک بررسی خواهد شد.

## ۲. پیشینهٔ پژوهش

روی آثار غلام‌حسین ساعدی پژوهش‌های متعددی انجام شده، ولی پژوهشی که داستان‌های ساعدی را به‌ویژه این سه داستانی که بر اساس آن فیلم ساخته شده است با رویکرد نشانه‌شناسی بررسی کرده باشد، دیده نشد. اما در دو پایان‌نامه به یاری نظریه‌های نشانه‌شناسی فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس این داستان‌ها تحلیل شده‌اند: ۱) ریحانه بیرامی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ «نشانه‌شناسی تصویری سه نمونه از فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس داستان‌های غلام‌حسین ساعدی» با تحلیل سه فیلم "گاو"، "دایرهٔ مینا" و "آرامش در حضور دیگران" بر اساس نشانه‌شناسی تصویری به رابطهٔ اندیشهٔ نویسنده و کارگردان پرداخته است. ۲) وحید عظیما (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «اقتباس‌های سینمایی ناصر تقوایی با رویکرد نشانه معنایی» دو فیلم اقتباسی "ناخدا خورشید" و "آرامش در حضور دیگران" را بررسی کرده است. در این پژوهش‌ها ماهیت فیلم و فیلم‌نامه‌ای اثر مدّ نظر بوده و نشانه‌های سینمایی و تصویری مورد توجه قرار گرفته است؛ درحالی‌که پژوهش حاضر اصل داستان‌ها مورد توجه است و نشانه‌های موجود در آثار ادبی، مطالعه و بررسی خواهد شد.

## ۳. مبانی نظری و روش پژوهش

### ۳. ۱. روش و هدف پژوهش

پژوهش از نوع بنیادی است که به روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر گردآوری و تدوین اطلاعات صورت گرفت. ابتدا مبانی نظری پژوهش مطالعه شد، سپس نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر به‌عنوان نظریهٔ موردنظر برای بررسی داستان‌ها انتخاب گردید. هدف این پژوهش علاوه

بر توصیف و شرح رخدادهای روایی، نمایشِ چگونگی شکل‌گیری و تکرارِ نظام‌مندِ نشانه‌ها در متون سه‌گانهٔ ساعدی و پیوند این نظام با زمینهٔ اجتماعی-ایدئولوژیک عصر نویسنده است. برای پرهیز از تفسیرِ صرفِ عناصر روایی از ساختار نظری دنیل چندلر بهره گرفته شد.

### ۳. ۲. مبانی نظری

#### ۳. ۲. ۱. نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر

چارچوب نشانه‌شناسانهٔ چندلر افزودهٔ روش‌شناختی و تحلیلی مشخصی را فراهم می‌آورد که فراتر از توصیف محتواست: اولاً، چندلر سه رمزگان متمایز (اجتماعی، متنی، تفسیری) را بیان می‌کند تا نشانه‌ها را نه صرفاً به‌صورت عناصر پراکنده، بلکه به‌عنوان مؤلفه‌های ساختاریِ نظام‌مندِ معنا تحلیل کند؛ این تفکیک اجازه می‌دهد بسامد، توزیع و کارکرد هر نشانه در سطوح مختلف معناسازی ثبت و مقایسه شود، امری که تحلیلِ محتواییِ معمول به‌سختی می‌تواند آن را نظام‌مند کند. ثانیاً، چارچوب امکانِ نظام‌مندکردنِ فرضیه‌های علّی-توضیحی را فراهم می‌آورد (مثلاً تکرارِ نشانه‌های خاص در رمزگان اجتماعی با قابلیتِ اقتباس سینمایی همبستگی دارد) و بدین ترتیب پژوهش را از توصیف به تبیین هدایت می‌کند. ثالثاً، چندلر ابزارِ سنجشِ میان‌متنی و ایدئولوژیکی را به دست می‌دهد که برای پیوند دادن نشانه‌ها به انگیزه‌های اقتباسی و زمینهٔ تاریخی-اجتماعی ضروری است.

دنیل چندلر انواع رمزگان و نشانه را بر اساس «بافت رسانه‌ها، ارتباطات و مطالعات فرهنگی» به سه دستهٔ رمزگان اجتماعی، رمزگان متنی و رمزگان تفسیری تقسیم می‌کند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

#### ۳. ۲. ۱. ۱. رمزگان اجتماعی

نشانه‌های اجتماعی «رمزگان‌هایی هستند که به شخص توانایی شناخت محیط اطراف و اطرافیان را می‌دهد؛ از این طریق شخص می‌داند با چه کسی رابطه دارد و هویت اشخاص و گروه‌ها را بازمی‌شناسد» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۷۷). این نشانه‌ها بیشتر بر اساس فرهنگ، سنت‌ها، رسوم، و ارزش‌های اجتماعی افرادی که در یک محدودهٔ جغرافیایی قرار دارند شکل

می‌گیرند؛ البته نشانه‌های اجتماعی را نمی‌توان تنها محدود به جغرافیا در نظر گرفت. بر اساس طبقه‌بندی چندلر از رمزگان اجتماعی، یک طبقه‌بندی چهار عضوی برای این پژوهش طراحی شد که عبارت است از: ۱. هویت (نام‌ها و القاب)؛ ۲. موقعیت اجتماعی (شغل، طبقه، تحصیلات)؛ ۳. سنت‌ها و ارزش‌ها (فرهنگ، آداب و رسوم)؛ ۴. کالا (اشیاء، وسایل زندگی، پوشاک، خوراک و...). این دسته‌بندی به این دلیل طراحی شد که مطابق با دسته‌بندی رمزگان اجتماعی چندلر که نشانه‌های گفتاری، زبان بدن، نشانه‌های رفتاری و مُد هستند با هویت، موقعیت اجتماعی، سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگی افراد ارتباط مستقیم دارد؛ هم‌چنان‌که مد و کالا کاملاً وابسته به نوع فرهنگ و موقعیت اجتماعی افراد است.

### ۱) هویت (نام‌ها و القاب)

به‌طورکلی دو دیدگاه دربارهٔ هویت وجود دارد: ۱) دیدگاه "جوهرگرایی" که به ثبات و تغییرناپذیربودن هویت تأکید می‌کند و اعتقاد دارد که هویت بر اساس تغییرات شرایط زمانی و مکانی افراد دچار تغییر و دگرگونی نمی‌شود و عناصر تشکیل‌دهندهٔ هویت را ویژگی‌هایی طبیعی و ذاتی می‌داند. ۲) دیدگاه "سازه‌گرایی" که بر اکتسابی‌بودن هویت تأکید می‌کند و اعتقاد دارد که هویت بر اساس محیط طبیعی و زندگی افراد ساخته می‌شود و از قبل وجود نداشته است. از منظر این دیدگاه، هویت تغییرپذیر است و بر مبنای شرایط محیطی تغییر و تحول می‌یابد (قیصری، ۱۳۸۳: ۹۰)؛ هم‌چنین «نام‌ها و عناوین در طول اعصار، همواره نشانگر فرد، شیء، جامعه، گروه، شهر و کشورهای معینی بوده‌اند؛ لذا تعیین‌بخشی به هویت‌های ناشناخته به کمک نام، زمینه‌ای را برای شناخت و تمایز پدیده‌ها می‌گشاید» (معراجی اسکویی، ۱۳۹۱: ۶۸).

### ۲) موقعیت اجتماعی (شغل، طبقه اجتماعی، تحصیلات)

شغل، تحصیلات، طبقهٔ اجتماعی و... مواردی هستند که موقعیت اجتماعی افراد در جامعه را می‌سازند و موجب تمایزهای اجتماعی افراد از یک‌دیگر می‌شوند. «تمایزهای اجتماعی را نه‌تنها از رمزگان زبانی، بلکه از دسته‌ای از رمزگان‌های غیرگفتاری هم می‌توان استنتاج نمود»

(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۳۰)؛ مانند زبان بدن که پیام‌رسانی از طریق نشانه‌های غیرکلامی مانند نوع نگاه، حرکت‌های چشم، حالت‌های مختلف صورت و چهره، آهنگ صدا، حالت‌های اعضای مختلف بدن (دست، پا، سر، انگشتان و...)، ژست و حرکت‌های بدنی صورت می‌گیرد. انسان‌ها خودآگاه یا ناخودآگاه زبان بدن را به‌طور مکرر در زندگی اجتماعی خود به کار می‌برند و به یاری این نشانه‌ها با دیگران ارتباط برقرار می‌کنند (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۴).

**۳) سنت‌ها و ارزش‌ها (فرهنگ، آداب و رسوم)**

در تعریف سنت می‌توان گفت مجموعه باورهایی است که از نسلی به نسل دیگر می‌رسد (وبر، ۱۳۶۷: ۳۹). به اعتقاد گیدنز[1] مراسم، آیین‌ها، عادات، آداب و رسوم تشریفاتی از ویژگی‌های اصلی سنت به شمار می‌آیند و معمولاً با شور، هیجان و برانگیختگی عواطف همراه هستند (گیدنز، ۱۳۸۰: ۷۵). فرهنگ را نیز می‌توان بخشی از سنت و ارزش‌های یک جامعه دانست. فرهنگ «الگوهایی از شناخت بشری را دربرمی‌گیرد که به باورهای مرسوم، صورت‌بندی‌های اجتماعی، و ویژگی‌های نژادی، دینی یا گروهی دلالت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۲۴). در طول تاریخ بشر نشانه‌های فرهنگی، آداب و رسوم، سنت‌ها و ارزش‌های متفاوتی به‌صورت قراردادی و جمعی در ملت‌های مختلف وجود داشته است که همه ملزم به رعایت آن بوده‌اند؛ درواقع «هر وسیلهٔ بیان که در جامعه پذیرفته می‌شود، در اصل بر پایهٔ عادت جمعی یا چیزی که بدان مربوط می‌شود، یعنی قرارداد بنا می‌گردد» (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۰۶). نشانه‌های فرهنگی، باورها، اعتقادات و سنت‌های هر جامعه نیز در اثر هنری که از دل آن جامعه پدید می‌آید، بازتاب داده می‌شود. «از منظر نشانه‌شناسیِ فرهنگی فرهنگ حاصل سازوکار یک دستگاه پیچیدهٔ نشانه‌ای است» (شهبازی، ۱۳۹۳: ۱۳). ممکن است یک اثر ادبی یا سینمایی یا حتی یک مجسمه نماد فرهنگی یک ملت باشد، یا اینکه در یک اثر هنری باور یا سنتی با قدمت طولانی که اکثریت افراد جامعه به آن اعتقاد دارند، به چالش کشیده و نقد شود.

---

1. Giddens

**۴) کالا (اشیاء، وسایل زندگی، پوشاک، خوراک و ...)**

لباسی که می‌پوشیم، وسایلی که همراه خود داریم، وسایل مورد نیاز زندگی، و هر شیئی که انتخاب کرده‌ایم نشانه‌هایی هستند که می‌توانند ما را پیش از ارتباط کلامی با دیگران، به آن‌ها معرفی کنند. انسان‌ها می‌توانند به یاری نظام خوراک و پوشاک با یک‌دیگر ارتباط برقرار کنند (احمدی، ۱۴۰۰: ۱۲)، زیرا آن‌ها بر اساس سبک زندگی، موقعیت اجتماعی، فرهنگ و جغرافیایی که در آن رشد کرده‌اند خانه، وسایل زندگی، خوراک و پوشاک خود را انتخاب می‌کنند و تمام این‌ها نشانه‌هایی هستند که می‌توانند ما را به دیگران بشناسانند.

**۳. ۲. ۱. ۲. رمزگان متنی**

چندلر رمزگان متنی را در چند گروه شامل: رمزگان علمی، رمزگان زیبایی‌شناختی، رمزگان ژانری و بلاغی و سبکی، و هم‌چنین رمزگان رسانه‌ای دسته‌بندی می‌کند (۱۳۸۷: ۲۲۴). رمزگان متنی را می‌توان نشانه‌هایی در نظر گرفت که در متنِ علوم و هنرهای مختلف وجود دارد. در آثار ادبی منثور می‌توان سبک را از مهم‌ترین نشانه‌های متنی در نظر گرفت؛ زیرا هر نویسنده‌ای بنابر مضمون و درون‌مایه‌ای که قصد روایت آن را دارد، سبک موردنظر خویش را انتخاب می‌کند. در خوانش اکتشافی خواننده نشانه‌های زبانی را به‌صورت ارجاعی درک می‌کند؛ اما متن دارای الگوهای وزنی، آوایی و بلاغی را به‌صورت ارجاعی نمی‌توان تفسیر کرد (کالر، ۱۳۸۸: ۱۵۵). در آثار هنری به‌ویژه ادبیات، رمزگان متنی با توجه به بافت اثر متفاوت است؛ بنابراین توجه به بافت و متن یک اثر ادبی در یافتن و تفسیر نشانه‌ها مهم است.

**۳. ۱. ۲. ۳. رمزگان تفسیری**

چندلر رمزگان تفسیری را به دو گروه رمزگان ادراکی و رمزگان ایدئولوژیک تقسیم می‌کند و به عقیدهٔ او تمام رمزها می‌توانند ایدئولوژیک باشند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۴). رمزگان ادراکی بیشتر مربوط به آثار هنری غیرادبی است مانند نگاه در سینما، عکاسی، نقاشی و مجسمه‌سازی، اصوات در موسیقی، و بوها و مزه‌ها در هنری مانند آشپزی؛ به همین منظور در این پژوهش که به آثار ادبی پرداخته می‌شود، از این رمزگان صرف‌نظر می‌شود و فقط رمزگان

ایدئولوژیک در این دسته بررسی خواهد شد.
برای تبیین دقیق‌تر چند نکتهٔ مهم ذکر می‌گردد:

**الف) تکرار نماد "خانه ویران" (رمزگان اجتماعی)**

تکرار تصویر خانهٔ ویران در هر سه متن نمادی از فروپاشی هویت‌های خانوادگی و شکست مشروعیت اجتماعی است. در هر متن خانهٔ ویران به‌عنوان موقعیتی محوری تکرار شده است؛ این نماد همواره در نسبت با شخصیت‌های مرکزی قرار می‌گیرد و وضعیتی از بی‌ثباتی معیشتی و فروپاشی ساختارهای حمایتی را نشان می‌دهد. بسامد ظهور نشانهٔ "خانه/ویرانی" در لایه‌های روایی (صحنهٔ آغاز، نقطهٔ عطف، پایان) و روابط مکانی-تِماتیک (مثلاً حضور کاراکتر در داخل/خارج از خانه، گفتگوهای مرتبط با خانه) نشانگر این مطلب است. از منظر رمزگان اجتماعی خانهٔ ویران نمایانگر تغییرات ساختاریِ زمانه (کاهش سرمایهٔ اجتماعی، تزلزل نقش خانواده) است و تکرار آن در هر سه متن نشان می‌دهد که همین کنش‌های نمادین احتمالاً محرکِ همگراییِ اقتباس‌پذیری برای سینماگران بوده‌اند؛ یعنی کارگردانان به‌واسطهٔ توان نمادین خانه در نشان دادن بحران‌های جمعی این متون را به فیلم تبدیل کرده‌اند.

**۲. سبک روایتِ قطعه‌قطعه و جملات کوتاه (رمزگان متنی)**

زبان روایت با استفاده از جملات کوتاه، تصاویر متناوب، و بریدگی‌های زمانی الگویی متنی ایجاد می‌کند که آشفتگی روانی شخصیت‌ها را تقویت می‌کند و زمینهٔ تصویریِ قابلِ‌ترجمه به فرم سینمایی را فراهم می‌آورد. تحلیل ساختاریِ گزینه‌های سبک‌شناختی در سه متن نشان می‌دهد که فراوانی جملات کوتاه و برش‌های زمانی به‌عنوان شاخص‌های ثابت در داستان ها دیده می شود. "طول جمله"، "نوع تصویر" (حسی/عینی/نمادین)، و "نشانه‌های برش زمانی" فراوانی و توزیع این شاخص‌ها را در هر سه متن نشان می‌دهد. از منظر رمزگان متنی این ساختار زبانی "قاب" مناسبی برای اقتباس تصویری فراهم می‌آورد: امکانات مونتاژ، ریتم ادراکی، و نمایشی‌سازی تجربهٔ ذهنی شخصیت‌ها؛ بنابراین این ویژگی‌های متنی می‌تواند دلیلی عملی برای جذب فیلم‌سازان باشد.

**۳. تردید نسبت به روایت رسمی و ظرفیت ایدئولوژیک اقتباس (رمزگان تفسیری)**

شبه‌روایت‌ها، تناقض‌های روایتگر و برجستگیِ روایت‌های حاشیه‌ای بازتاب‌دهندهٔ شکاف‌های ایدئولوژیک جامعه‌اند و همین شکاف‌ها کارگردانان را به اقتباس ترغیب کرده‌اند، زیرا امکان بازنمایی مناقشه‌انگیز و جذب مخاطب را فراهم می‌سازند. تحلیل تفسیری نشان می‌دهد که سه متن با نمایش تناقض میان گفتمان رسمی و تجربه‌های فردی، موقعیت‌هایی تولید می‌کنند که به‌راحتی قابلیت تبدیل به موقعیت‌های دراماتیک و کنش‌زا در فیلم را دارند. نمونه‌های "تناقض روایت"، "روایت حاشیه‌ای"، و "گفتمان رسمی تقابل‌یافته" و تطبیق این نشانه‌ها با مراجع تاریخی-ایدئولوژیک زمان نگارش مؤید این مطلب است. از منظر رمزگان تفسیری این نشانه‌ها بار ایدئولوژیک بالایی دارند و اقتباس سینمایی از آن‌ها فرصتی برای بازنمایی تضادها، نقد نهادهای رسمی و برانگیختن گفت‌وگوی عمومی فراهم می‌آورد.

## ۴. بحث و بررسی

### ۴. ۱. خلاصهٔ داستان‌ها

از سه فیلمی که بر اساس داستان‌های ساعدی ساخته شده، دو فیلم گاو (اقتباس از داستان گاو در سال ۱۳۴۷) و دایره مینا (اقتباس از داستان آشغال‌دونی در سال ۱۳۵۳) توسط داریوش مهرجویی کارگردانی شده و فیلم آرامش در حضور دیگران (اقتباس از داستان آرامش در حضور دیگران در سال ۱۳۴۹) را ناصر تقوایی ساخته است.

### گاو

گاو مشدی‌حسن مرده است و مشدی‌طوبا، همسر مشدی‌حسن، این خبر را با گریه و زاری به اهالی روستا می‌دهد. مشدی‌طوبا نگران است که مشدی‌حسن با فهمیدن این خبر سکته کند. اهالی روستا چاره‌اندیشی می‌کنند و به این نتیجه می‌رسند که نعش گاو را در چاه طویله بیندازند و وقتی مشدی‌حسن برگشت به او بگویند که گاو فرار کرده و اسماعیل را برای پیداکردنش فرستاده‌اند. مشدی‌حسن که برمی‌گردد، نمی‌تواند این خبر را باور کند و به جنون دچار می‌شود؛ خود را گاو تصور می‌کند، صدای گاو درمی‌آورد و علف و یونجه می‌خورد.

اهالی روستا دوباره به فکر چاره می‌افتند و تصمیم می‌گیرند که سه نفر مشدی‌حسن را برای درمان به شهر ببرند. غروب آن سه نفر بدون مشدی‌حسن به روستا برمی‌گردند، به کسی نمی‌گویند که چه بر سر مشدی‌حسن آمده، در روستا جشن عروسی برقرار است.

## آرامش در حضور دیگران

سرهنگ بازنشسته‌ای به‌تازگی با زن جوانی به نام منیژه که معلم است ازدواج کرده است. سرهنگ در شهری دیگر دور از دخترانش زندگی می‌کند. ملیحه و مه‌لقا، دو دختر سرهنگ، در شهری بزرگ‌تر در بیمارستانی مشغول به کار هستند. سرهنگ تصمیم می‌گیرد با منیژه به شهرِ محل زندگی دخترانش برود تا با آن‌ها زندگی کنند. دخترها خیلی زود با منیژه دوست می‌شوند. ملیحه با دکتر و مه‌لقا با مرد جوانی از اقوام یکی از بیماران، آشنا می‌شوند. ملیحه و مه‌لقا در ابتدا این روابط را از سرهنگ پنهان می‌کنند، ولی ضمن مهمانی‌ای که در خانهٔ آن‌ها برگزار می‌شود، سرهنگ از این موارد مطلع می‌شود. سرهنگ کم‌کم بیمار می‌شود و او را در بیمارستان روانی بستری می‌کنند. مه‌لقا با مرد جوان ازدواج می‌کند، ملیحه برای مأموریت به شهر دیگری می‌رود و منیژه در تیمارستان از سرهنگ مراقبت می‌کند.

## آشغال‌دونی

داستان آشغال‌دونی دربارهٔ زندگی یک پسر نوجوان ۱۶-۱۷ساله به نام علی و پدرش است که فقیر و بی‌خانمان هستند و روز و شب را در کوچه و خیابان سپری می‌کنند. پدر علی، فردی تنبل و متظاهر است و برای آن‌که چیزی برای خوردن داشته باشند گدایی می‌کند و آن را هم بیشتر خودش می‌خورد. روزی آن‌ها با فردی به نام آقای گیلانی آشنا می‌شوند که دلال خون است و در ازای گرفتن خون از افراد فقیر به آن‌ها پول می‌دهد. روز بعد علی و پدرش به همراه چند نفر دیگر به آزمایشگاه نیمه‌تاریک آقای گیلانی می‌روند. در آزمایشگاه از علی خون می‌گیرند؛ اما از پدرش چون بیمار است خون گرفته نمی‌شود و او را برای درمان به همان بیمارستانی می‌فرستند که خون افراد فقیر را از دلال خون می‌خرد.

در آن بیمارستان علی با یک نظافت‌چی آشنا می‌شود. در این بیمارستان که فضای کثیف و پرتنشی دارد و هر کسی فقط به فکر خودش است، علی کم‌کم از یک پسر ساده تبدیل به کسی می‌شود که حاضر است به‌خاطر پول هر کاری انجام دهد؛ از فروختن غذاهای ماندهٔ بیمارستان به افراد فقیر تا آدم‌فروشی و پیدا کردن کسانی برای فروختن خون‌شان به آقای گیلانی.

## ۴. ۲. بررسی داستان‌ها بر اساس مؤلفه‌های نشانه‌شناسی چندلر

داستان‌ها در شش دسته بر اساس نظریهٔ چندلر بررسی می‌شوند. چهار دستهٔ نخست مربوط به رمزگان اجتماعی و دستهٔ آخر با عنوان "رمزگان ایدئولوژیک" مربوط به رمزگان تفسیری است.

### ۴. ۲. ۱. هویت (نام‌ها و القاب)

در داستان گاو لقب "مشدی" (مشهدی) به نام اغلب افراد اضافه شده است: مشدی حسن، مشدی طوبا، مشدی جبار، مشدی بابا و ... این می‌تواند نشانهٔ فقر اهالی روستا باشد؛ زیرا "مشدی" نشان می‌دهد که آن‌ها افراد مذهبی‌ای هستند که فقط به مشهد رفته‌اند؛ هیچ‌کدام نتوانسته‌اند به مکه بروند. در این روستا کسی حاجی نیست و داستان در یک جامعهٔ سنتی اتفاق افتاده است.

در داستان "آرامش در حضور دیگران" هیچ مردی نام ندارد و مردها به واسطهٔ شغل‌شان (سرهنگ، دکتر، دکتر کشیک تیمارستان) یا با یک صفت (مرد جوان، مرد چشم آبی) نام‌برده می‌شوند و در سرتاسر داستان هیچ نامی برای مردان وجود ندارد. ممکن است این موضوع نشانهٔ این باشد که هویت آن‌ها در این داستان، وابسته به شغل یا ویژگی‌های شخصی‌شان است؛ البته در داستان هیچ اطلاعی دربارهٔ شغل مرد جوان و مرد چشم آبی وجود ندارد. همهٔ زنان داستان دارای نام هستند.

نام "آشغال‌دونی" تداعی‌گر مکانی انباشته از چرک، کثیفی و آشغال است. بیمارستان که باید به‌طور ذاتی مکانی پاکیزه و عاری از میکروب باشد تا بیماران در آن درمان شوند،

به آشغال‌دونی تبدیل شده و با ورود خون‌های آلوده به بیمارستان و بی‌مسئولیتی کارکنان آن، از هویت واقعی خود دور افتاده است؛ بنابراین نه‌تنها بیماران در آن درمان نمی‌شوند؛ بلکه یک‌به‌یک می‌میرند و جنازه‌هاشان به زیرزمین نیمه‌تاریک برده می‌شود. پس، می‌توان گفت نام داستان نشانهٔ این است که بیمارستان هویت اصلی خویش را از دست داده و به آشغال‌دونی تبدیل شده است.

### ۴. ۲. ۲. موقعیت اجتماعی (شغل، طبقه اجتماعی، تحصیلات)

موقعیت اجتماعی افراد در داستان "گاو" اندوهناک توصیف شده است. افرادی که در فقر و فلاکت هستند. تنها دارایی مشدی‌حسن یک گاو است و با مردن گاو زندگی او دگرگون می‌شود و خود را گاو تصور می‌کند. این مورد ضمن اینکه نشانهٔ فقر و بیچارگی است، می‌تواند نشانهٔ فراموشی یا دگردیسی هویت نیز باشد. خانه‌های این روستا تاریک و بی‌روزنه است؛ هر خانه‌ای فقط یک روزنه در سقف یا دیوار دارد؛ بی‌روزنگی خانه‌ها می‌تواند نشانهٔ این باشد که امیدی در دل این روستا یا در دل اهالی این روستا نیست.

در داستان "آرامش در حضور دیگران" نیز ویژگی‌های شخصیتی افراد با شغل آن‌ها تناسب دارد و ممکن است این موضوع نشانهٔ تأثیر شغل بر شخصیت فرد باشد. مثلاً سرهنگ با حسرت از دوران گذشته یاد می‌کند: «یه وقتی بود قدم تو میدون سربازخونه که می‌ذاشتم، شیپور پادگان نعره می‌کشید، همه سرجا ساکت و خشک می‌شدن، چی بود، چه خبر بود، جناب سرهنگ وارد شده بودن، ایست، خبردار! و من داد می‌زدم: آزاد؛ اون‌وقت همه عقب‌عقب می‌رفتن و با احترام دور می‌شدن. اما حالا این کلفتتونم واسه من تره خرد نمی‌کنه» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۱۵۵_ ۱۵۶). سرهنگ به مسائل بدبین است و می‌خواهد دیگران را زیرنظر بگیرد، ولی وقتی می‌بیند نمی‌تواند وضع موجود را مدیریت کند، به می‌خوارگی بیش‌ازحد پناه می‌برد و دیوانه می‌شود.

در داستان "آشغال‌دونی" بیمارستان می‌تواند نشانهٔ جامعه، و هر یک از افراد نمایندهٔ قشر خاصی باشد. علی پسری ساده و از همه‌جا بی‌خبر است که بر اثر حضور در این

بیمارستان و هم‌صحبتی و معاشرت با کارکنان آن، کم‌کم تغییر شخصیت می‌دهد. در این بیمارستان از نظافت‌چی و راننده و دربان تا پرستارها و پزشکان هر کدام بنابر موقعیت اجتماعی خود به‌دنبال منافع شخصی خودشان هستند، فقط یک پزشک است که سرش به کار خودش است و کتاب می‌خواند و به بیماران سر می‌زند و با دیگران کاری ندارد که او را هم علی به مأموران امنیتی می‌فروشد. اسماعیل رانندهٔ بیمارستان سعی می‌کند نگذارد که علی این کار را انجام دهد؛ ولی علی از دست او فرار می‌کند و دکتر را لو می‌دهد. آن پزشک نشانهٔ افراد آزادی‌خواه و مبارز است که علیه جامعه‌ای که گرفتار سیاهی و تباهی شده است، مبارزه می‌کنند. اسماعیل نیز نشانهٔ افرادی است که با وجود آن‌که در این جامعهٔ سیاه گرفتار شده‌اند، باز هم توانسته‌اند تا حدودی ذات خود را سالم نگه‌دارند و برخی خصلت‌های خوب را در خود حفظ کنند؛ در مقابل علی نشانهٔ افراد فرصت‌طلب است که تا شرایط را مهیا می‌بینند، ذات واقعی خود را نمایان می‌کنند. آقای گیلانی نیز نشانهٔ افراد سودجو است که از گرسنگی و فقر انسان‌ها سوءاستفاده می‌کنند. او خون فقیران را می‌گیرد و در ازایش به آن‌ها مبلغی می‌دهد و سپس خون آن‌ها را به بیمارستان می‌فروشد. پدر علی نیز نشانهٔ افراد تنبل و بی‌کار و متظاهر است. او به‌جای کار کردن و زحمت کشیدن، تظاهر به بدبختی و درماندگی می‌کند تا از دیگران گدایی کند.

### ۴. ۲. ۳. سنت‌ها و ارزش‌ها (فرهنگ، رسم‌ها و آداب)

اتحاد، هم‌دلی، هم‌دردی و کمک به یک‌دیگر می‌تواند نشانه‌های فرهنگی در داستان "گاو" باشد: «ننه خانوم و کدخدا اول و بعد تمام بیَلی‌ها رفتند و جمع شدند دور زن مشدی‌حسن... . ننه خانوم تا رسید نشست روبه‌روی زن مشدی‌حسن و پرسید: مشدی‌طوبا، مشدی‌طوبا، چی شده خواهر؟ بگو چی شده؟» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۸۹). همهٔ اهالی روستا دست‌به دست هم‌دیگر می‌دهند تا خبر مردن گاو را به مشدی‌حسن نگویند تا او کم‌کم متوجه از دست دادن گاو بشود: «کدخدا می‌گه هیشکی به مشدی‌حسن نگه که گاوش مرده... . عیالش بهش می‌گه که گاوش دررفته و اسماعیل رفته که گیرش

بیاره» (همان: ۹۳). و بعد از دیوانه شدن و جنون مشدی‌حسن، باز هم او را رها نمی‌کنند و در پی کمک به او و بردنش به شهر برای درمان هستند: «باید ببریمش مریض‌خونه. ما که زورمون نرسید، شاید اونا حالیش بکنن که خودشه و گاو نشده» (همان: ۱۱۳).

در داستان "آرامش در حضور دیگران" نشانه‌های فرهنگی مربوط به عقاید و باورهای سنتی هم دیده می‌شود، اما به نظر می‌رسد شخصیت‌های داستان میان باورهای سنتی و مدرن گیر افتاده‌اند و نمی‌دانند به کدام دسته تعلق دارند: «حال خوش و ناخوش نمی‌فهمم. زندگی بی‌خود و مسخره‌ایه. خودمو حسابی عاطل و باطل و بی‌مصرف حس می‌کنم. نه مثل قدیمی‌ها شدیم و نه مثل تازه‌ها» (همان: ۱۹۰).

در "آشغال‌دونی" شخصیت‌های داستان مسائل و مشکل‌های اخلاقی دارند؛ به یک‌دیگر ناسزا می‌گویند، هرکس بتواند سر دیگری کلاه می‌گذارد، از شرایط و موقعیت یک‌دیگر سوءاستفاده می‌کنند و به‌طور کلی داستان در فضایی بی‌نظم و پر از هرج‌ومرج می‌گذرد. همهٔ این موارد را می‌توان نشانه‌های فرهنگی جامعه‌ای دانست که نظم و قانون ندارد و هر کسی بدون اهمیت دادن به حق‌وحقوق دیگران هر کاری که بخواهد، انجام می‌دهد؛ درواقع می‌توان گفت این موارد نشانه‌های بی‌فرهنگی و به تمدن نرسیدنِ یک جامعه است.

### ۴. ۲. ۴. کالا (اشیاء، وسایل زندگی، پوشاک، خوراک و ...)

بیشتر کالاهایی که در داستان "گاو" نام برده شده، نشانه‌های دل‌مردگی، ناامیدی و سرد شدن نسبت به زندگی است. مثلاً فانوس دودزده می‌تواند نشانهٔ تیره‌روزی و دل‌مردگی باشد؛ فانوسی که وسیله‌ای برای نور و روشنایی است، دودزده و تیره و تار شده است. فانوس دودزده کورسویی از نور را می‌تواند بازتاب دهد؛ چون خودش دل‌مرده و تاریک شده است. طناب چرکین نیز می‌تواند نشانهٔ پوسیدگی و کهنگی باشد؛ مانند خانه‌های روستا؛ هم‌چنین در این داستان حرفی از غذا نیست. مردانی که می‌خواهند مشدی‌حسن را برای درمان به شهر ببرند، تنها بسته‌ای نان به‌عنوان آذوقهٔ راه با خود می‌برند. خواهر عباس

از اسماعیل که هم‌دیگر را دوست دارند و می‌خواهند با هم ازدواج کنند، می‌پرسد: «شله که دوست داری، نه؟ تخم‌مرغ چی؟» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۰۵)؛ به نظر می‌رسد این بهترین غذاهای آن‌ها باشد و همه نشانهٔ سادگی زندگی و فقر اهالی این روستا است.

در "آرامش در حضور دیگران" نیز پناه آوردن به شراب و سیگار می‌تواند نشانهٔ درماندگی و ناآرامی درونی شخصیت‌های داستان باشد که با مصرف شراب و سیگار تلاش می‌کنند به‌صورت لحظه‌ای درماندگی و رنج خود را تسکین دهند. گویا آرام‌ترین شخصیت داستان همان منیژه است که اهل سیگار و نوشیدن نیست و نام داستان نیز برگرفته از حالت او در میان جمع است: «تنها منیژه بود که با آرامش کامل در حضور دیگران نشسته بود» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۲۰۹).

در "آشغال‌دونی" علی به پیشنهاد زهرا نظافت‌چی بیمارستان و احمد (یکی از آشپزها) غذاهای مانده بیمارستان را با اسماعیل به محله‌ای فقیرنشین می‌برند و با مبلغ پایینی به اهالی آنجا می‌فروشد. پیرمردی در آن محله، در ابتدا به این غذا اعتراض می‌کند: «پلو نجاست مریض‌خونه‌ها رو آوردین اینجا که به‌خورد فقیرفقرا بدین» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۶۰) و به دیگران می‌گوید: «چطوری دلتان میاد این کثافتو بخورین، نجاست و چرک و خون مریض‌خونه قاطیشه» (همان)؛ ولی حتی خود او هم کمی بعد، از شدت گرسنگی این غذا را می‌خورد. این موضوع می‌تواند نشانهٔ جامعهٔ فاسدی باشد که افراد را گرسنه نگه می‌دارد تا هر چیزی به خوردشان بدهد.

### ۴. ۲. ۵. رمزگان متنی

گاو مشدی‌حسن تنها یک گاو عادی در داستان نیست؛ می‌تواند نشانه‌ای استعاری از شیوهٔ زندگی یا همان سنت‌های دیرین باشد که با مرگش زندگی مشدی‌حسن دگرگون شد و دچار تغییر هویتی و شخصیتی شد. هم‌چنین "اسلام" نیز می‌تواند نشانهٔ استعاری از درایت و مدیریت بحران باشد؛ هرچند نهایت چاره‌اندیشی او در مواجهه با مرگ گاو حذف مسئله و پنهان‌کردن جسد گاو و سپس بردن مشدی‌حسن به شهر برای درمان بود.

به‌عبارتی دیگر، اوضاع اسفناک‌تر از آن بود که با چاره‌اندیشی اسلام نتیجه‌ای سودمند حاصل شود. علاوه‌بر این، فضای داستان "گاو" وهم‌آلود است. رخ‌دادهای داستان منطق خاص خود را دارند و گاهی از جهان واقعی دور هستند؛ برای مثال اسماعیل (برادر همسر مشدی‌حسن) به خواهر عباس می‌گوید: «صبر کن، حال مشدحسن خوب بشه، اون‌وقت خواهرمو می‌فرستم خواستگاریت» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۰۵)؛ ولی غروب همان‌روزی که مشدی‌حسن را برای درمان به شهر می‌برند و بدون او بازمی‌گردند، عروسی اسماعیل و خواهر عباس برقرار است؛ درحالی‌که مشدی‌طوبا در عروسی نیست و روی پشت‌بام طویله نشسته و گریه می‌کند (همان: ۱۱۶). فضای وهم‌آلود و دور بودن منطق روی‌دادها از جهان واقعی می‌تواند نشانه‌ای از زندگی غیرطبیعی و غم‌زدهٔ اهالی بیَل باشد.

متن داستان "آرامش در حضور دیگران" ساده و روان است. گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده که از آن می‌توان به طرز فکر و شیوهٔ زندگی هر یک از شخصیت‌ها پی برد. هم‌چنین واژهٔ "تاریکی" چندین بار در متن آمده که به نظر می‌رسد واژهٔ "تاریکی" در این متن، نشانهٔ استعاری باشد از شومی و بدبختی: «فکر می‌کنم همین نزدیکیا اتفاقی میفته. .. اونجا رو نگاه کن و با اشارهٔ انگشت، تاریکی را نشان داد» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۱۵۶).

در "آشغال‌دونی" راوی داستان علی است. هم در روایت‌های علی و هم در گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها از واژه‌های عامیانه و گفتاری استفاده می‌شود که در نوشتار کاربرد ندارند. برای نمونه: «بهش می‌گیم که این کوچولو رو واسه ما نیگر دار» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۴۲)؛ این جمله را اسماعیل برای نگه‌داری یک شخص از یک جوجهٔ کوچک می‌گوید. به کار بردن واژهٔ "نیگر دار" به‌جای "نگه‌دار" خیلی گفتاری و عامیانه است. یا به کار بردن "گشنه" به‌جای "گرسنه" در این جمله‌ای که علی در محلهٔ فقیرنشین می‌گوید: «ای بی‌خبر، ای گشنه، پلو دارم. دو زار بده سیرت کنم» (همان: ۱۶۰). غیر از گفتگوها، علی در روایت هم از واژه‌های گفتاری استفاده می‌کند.

### ۴. ۲. ۶. رمزگان ایدئولوژیک

عادت به سیاهی و فلاکت، خو گرفتن به شرایط ناگوار، و گرایش به خرافه در داستان "گاو" می‌تواند نشانه‌های ایدئولوژیک در جامعه‌ای روبه‌تباهی باشد. یکی از اهالی روستا علت مرگ گاو مشدی‌حسن را چشم خوردن می‌داند: «بابا علی از وسط مردها گفت: از کجا معلوم که چشمش نزدن؟ اسلام گفت: چشمش زدن؟ کی این کارو می‌کنه؟ بابا علی گفت: شما نمی‌دونین. خدا همه رو از چشم بد حفظ کنه!» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۹۱).

در داستان "آرمش در حضور دیگران" نیز فضای تاریک، سردرگمی، و ناخوشی شخصیت‌های داستان می‌تواند نشانهٔ ایدئولوژیک باشد از جامعه یا شرایطی که افراد را به سوی ناامیدی و غم کشانده است؛ جامعه‌ای که در زمینش زنجیرسازها هستند «مردی را دید که داشت توی درخت‌ها گم می‌شد و پشت سرش چلنگرهای زنجیربه‌دست را که دنبالش می‌کردند» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۷۹) یا «صدای همهمهٔ چلنگرها که در حال کوچ بودند، از بیرون خانه شنیده می‌شد» (همان: ۲۰۹) و آسمانش را کلاغ‌ها پوشانده‌اند: «باغ تیمارستان پر کلاغ بود که دسته‌دسته از زیر یک درخت درمی‌آمدند و در حاشیهٔ سکوئی ردیف می‌شدند و بعد پرواز می‌کردند و بالای کاج بلندی جمع می‌شدند و چند لحظه بعد همه با هم توی تاریکی‌ها گم می‌شدند» (همان: ۲۱۲_ ۲۱۳). چلنگر می‌تواند نشانهٔ محدودیت و محصور بودن باشد و کلاغ نشانهٔ سیاهی، تیره‌بختی و غم‌زدگی که بر جامعه سایه افکنده و افراد با آن درگیر هستند و از این بابت احساس ناامیدی می‌کنند.

در "آشغال‌دونی" جامعه‌ای بازنمایی می‌شود که در آن نظم و قانون و مدنیت وجود ندارد و هر کسی که فرصت و شرایط سودجویی از دیگران را بیابد، از آن استفاده می‌کند مانند آقای گیلانی که خون افراد فقیر را می‌خرد و با مبلغ بالاتری به بیمارستان می‌فروشد. در چنین جامعه‌ای کم‌کم ویژگی‌های انسانی مانند رحم، مهربانی، صلح، عدالت و ... از بین می‌رود و بی‌نظمی و هرج‌ومرج به وجود می‌آید. درنتیجه افرادی هم که مورد سوءاستفاده قرار گرفته‌اند، وقتی در شرایط مشابهی قرار بگیرند از فرصت استفاده

می‌کنند؛ مانند شخصیت اصلی این داستان که وقتی شرایط را مهیا دید از هیچ کاری برای منفعت خودش دریغ نکرد.

### ۴. ۳. تحلیل و بررسی رمزگان‌ها

با توجه به نشانه‌های استخراج شده از سه داستان به نظر می‌رسد که داستان‌های "گاو"، "آرامش در حضور دیگران" و "آشغال‌دونی" با وجود فضا و شخصیت‌پردازی متفاوت، نشانه‌های مشترکی به‌ویژه در دسته‌بندی رمزگان اجتماعی دارند. در زمینهٔ هویت، می‌توان گفت برخی شخصیت‌های هر سه داستان دچار دگردیسی هویت شدند؛ مشدی‌حسن خود را گاو تصور می‌کرد، سرهنگ دیوانه شد و او را به تیمارستان بردند، و علی در آشغال‌دونی از پسری فقیر به حقه‌بازی کلاه‌بردار تبدیل شد. از نظر رمزگان موقعیت اجتماعی شخصیت‌های "آرامش در حضور دیگران" تحصیل‌کرده هستند و نسبت به شخصیت‌های "گاو" و "آشغال‌دونی" که فقیر و بی‌سوادند، موقعیت بهتری دارند؛ ولی در هر سه داستان ناامیدی و سردرگمی دیده می‌شود. از نظر رمزگان مربوط به سنت‌ها و ارزش‌ها سه داستان با یکدیگر متفاوتند؛ داستان‌های "گاو" و "آشغال‌دونی" در فضایی سنتی اتفاق می‌افتد، با این تفاوت که در داستان گاو شخصیت‌های روستایی با یکدیگر هم‌دل هستند و به یکدیگر یاری می‌رسانند، ولی در داستان آشغال‌دونی افراد به‌دنبال منافع خویش هستند. درحالی‌که داستان آرامش در حضور دیگران، روایت‌گر جامعه‌ای است که از اندیشه‌های سنتی فاصله گرفته ولی هنوز مدرن نشده است و جامعه‌ای در حال گذار را ترسیم می‌کند. رمزگان مربوط به کالا در "گاو" و "آشغال‌دونی" بیان‌گر فقر و بیچارگی‌ست؛ ولی در "آرامش در حضور دیگران" با اینکه فقر وجود ندارد، اما شخصیت‌ها درمانده و ناآرام هستند. رمزگان متنی در سه داستان با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند؛ در "گاو" با فضایی وهم‌آلود و رخ‌دادهایی خارج از منطق واقع‌گرایی مواجه هستیم. داستان "آرامش در حضور دیگران" فضایی تاریک، سردرگم و ناامیدانه را روایت می‌کند

که هیچ‌یک از شخصیت‌ها در آن احساس خوشبختی ندارند. داستان "آشغال‌دونی" نیز متنی متناسب با نوع زندگی، و بی‌سوادی راوی و دیگر شخصیت‌ها دارد. از نظر رمزگان ایدئولوژیک، با وجود تفاوت‌هایی که در هر سه داستان وجود دارد، نشانه‌هایی از تیره‌بختی و فلاکت دیده می‌شود. در "گاو" با ترسیم شرایط ناگوار شخصیت‌ها، در "آرامش در حضور دیگران" با سردرگمی و ناخوش‌احوالی شخصیت‌ها، و در "آشغال‌دونی" با بی‌نظمی و هرج‌ومرجی که در داستان وجود دارد.

**جدول ۱. رمزگان داستان‌ها**

| داستان‌ها / رمزگان | گاو | آرامش در حضور دیگران | آشغال‌دونی |
|---|---|---|---|
| **هویت** | "مشدی" نشانهٔ مذهبی بودن و فقر، "اسلام" نشانهٔ دین اسلام | مردهای بی‌نام که به واسطهٔ شغل یا یک صفت نام‌برده می‌شوند | دور افتادن بیمارستان و شخصیت‌ها از هویت اصلی، "آشغال‌دونی" نشانهٔ بیمارستان |
| **موقعیت اجتماعی** | فقر و فلاکت، بی‌روزنه بودن خانه‌های روستا نشانهٔ ناامیدی | نشانه‌های از تأثیر شغل بر شخصیت افراد، سرهنگ (کنترل‌گر)، معلم (اخلاق‌مدار)، شغل‌های بیمارستانی (روابط آزادانه و غیرسنتی) | "بیمارستان" نشانهٔ جامعه و هر یک از افراد نشانهٔ یک قشر خاص، "پزشک" نشانهٔ افراد آزادی‌خواه، "گیلانی" نشانهٔ افراد سودجو، "علی" نشانهٔ افراد فرصت‌طلب، "اسماعیل" نشانهٔ افراد خاکستری |
| **سنت‌ها و ارزش‌ها** | هم‌دلی و کمک به یکدیگر در شرایط دشوار | تقابل بین سنت و مدرنیته یا تقابل میان فرهنگ غربی (رقص، مهمانی شبانه، شراب‌خواری) و فرهنگ شرقی (پنهان کردن روابط) | مسائل اخلاقی، ناسزاگویی، کلاه‌برداری |
| **کالا** | فانوس دودزده نشانهٔ دل‌مردگی و ناامیدی، نان و شله نشانهٔ فقر غذایی | سیگار و شراب نشانهٔ درماندگی و ناآرامی درونی شخصیت‌ها | غذای ماندهٔ بیمارستان نشانهٔ اندیشه‌های مسموم |

| داستان‌ها / رمزگان | گاو | آرامش در حضور دیگران | آشغال‌دونی |
|---|---|---|---|
| متنی | گاو استعاره از شیوهٔ زندگی و سنت‌ها، اسلام استعاره از درایت و مدیریت بحران، فضای وهم‌آلود، منطق خاص رویدادها | واژهٔ تاریکی استعاره از شومی و بدبختی | واژه‌های گفتاری و عامیانه و اشتباه، نشانهٔ بی‌سوادی راوی و دیگر شخصیت‌ها |
| ایدئولوژیک | فلاکت، خرافه‌گرایی، شرایط ناگوار | فضای تاریک، سردرگمی، ناخوشی، ناامیدی، چلنگر نشانهٔ محصور بودن، کلاغ نشانهٔ تیره‌بختی | بی‌نظمی، هرج‌ومرج، فرصت‌طلبی |

## ۴. ۴. رمزگان و نشانه‌های داستان‌ها در فیلم‌های اقتباس‌شده

در این بخش مشخص می‌شود که کدام نشانه‌ها (مثلاً موقعیت‌های بصری، فضا و گفت‌وگوهای نمایشی، ساختارهای نمادین قابل تبدیل به تصویر) بیشترین جذابیت را برای سینماگران داشته‌اند.

### گاو

در داستان "گاو" مجموعه‌ای از نشانه‌های اجتماعی و متنیِ قدرتمند (فقر روستایی، القاب مذهبیِ "مشدی"، خانه‌های بی‌روزنه، فانوس دودزده و طناب چرکین) و موقعیت‌های وهم‌آلود روایی (رویدادهایی خارج از منطق واقعیت و فضای غلیظ تاریکی) برای سینماگر جذابیت بصری و دراماتیک فراهم می‌کند. این نشانه‌ها هم قابلیت تمثیلی قوی دارند (گاو به‌مثابهٔ استعارهٔ سنت و شیوهٔ زندگی) و هم موقعیت‌های سناریویی آشکاری می‌سازند (دیگرسانی هویتی مشدی‌حسن، تلاش جمعی برای پنهان‌کاری، لحظات تعلیق و جنون). در فیلم‌سازی این عناصر امکان خلق قاب‌های نمادین (فانوس کم‌نور، طویلهٔ تاریک، چهره‌های آفتاب‌سوخته) و موقعیت‌های دراماتیکِ قابل‌تصویر (بازگشت گاو، جنون

تدریجی) را می‌دهند، و ازاین‌رو هم برای تصویرسازی سینمایی و هم برای برجسته‌سازی پیام‌های ایدئولوژیک اجتماعی بسیار جذاب‌اند.

### آرامش در حضور دیگران

در "آرامش در حضور دیگران" نشانه‌های متنی و ایدئولوژیکِ فضای تاریک، تضاد بین سنت و مدرنیته، و ساختار گفت‌وگویی شفاف، بیشترین کشش اقتباسی را ایجاد کرده‌اند. متن با تکرار واژهٔ "تاریکی" و با نمایش موقعیت‌های بین‌نسلی (سرهنگ بازنشسته در برابر دختران مدرن) موقعیت‌های بحران هویتی و درماندگی را می‌سازد که سینماگران می‌توانند با طراحی نورپردازیِ کم‌نور قاب‌های ایستا و فضاهای بستهٔ بصری را فراهم کنند. همچنین دیالوگ‌های دقیقِ روایی، امکان انتقال لایه‌های روانی شخصیت‌ها را فراهم می‌آورد. بنابراین انگیزهٔ اقتباس در این داستان بیشتر از جنسِ ایجاد همذات‌پنداری چندسطحی و بازنمایی ایدئولوژیک تضادهای اجتماعی است تا صرفاً خلق رویدادهای رخدادی گسترده که همین موجب جذب کارگردانِ متمایل به نمایش درونیات و طراحی بصریِ پیچیده شده است.

### آشغال‌دونی

"آشغال‌دونی" با شبکه‌ای از نشانه‌های اجتماعیِ آشکار (بیمارستان کثیف، کاراکترهای موقعیت‌محور، غذای مانده، بازار سیاه خون) و زبان محاوره‌ای راوی، برای سینماگران موقعیت‌های بصری و موقعیتیِ قوی و ملموسی فراهم می‌کند. موقعیت بیمارستان آلوده به‌عنوان نماد جامعه فاسد، و تحول اخلاقی علی از کودکی ساده به فرصت‌طلبیِ سودجو سناریوی تصویری پُرکنشی می‌سازد: نماهای نیمه‌تاریکِ زیرزمین، قاب‌های بسته آشپزخانه و راهروهای آلوده، و دیالوگ‌های عامیانه که هویت طبقاتی را منتقل می‌کنند. این ترکیبِ عناصر باعث می‌شود فیلم‌سازان به‌خاطر قابلیت تمثیلیِ قوی موقعیت‌های دراماتیکِ قابلِ فیلم‌شدن و ظرفیتِ ایدئولوژیک برای نقد اجتماعی، جذب اقتباس از این داستان شوند.

با توجه به جدول ۲ آشکار می‌شود که چگونه تحلیل رمزگانی موجب استخراج روابط

علّی میان نشانه‌ها و انگیزه‌های اقتباس می تواند باشد.

**جدول ۲.** رمزگان داستان‌ها در فیلم‌های اقتباس‌شده

| رمزگان | نشانه‌های کلیدی | سازوکار علّی | انگیزه‌های اقتباس |
|---|---|---|---|
| رمزگان اجتماعی | ساختارهای قدرت و جایگاه‌های اجتماعی (روابط خانواده، سلسله‌مراتب) | نمایان شدن تداوم یا تضاد اجتماعی که به الگوهای روایی قابل تصویر بدل می‌شود. | ظرفیت ایدئولوژیک برای بازنمایی اجتماعی؛ جذابیت برای خلق منازعات دراماتیک. |
| | نقش‌های جنسیتی و انتظارات اجتماعی | تولید موقعیت‌های تعارض و همذات‌پنداری که کارگردان می‌تواند بصری‌سازی کند | امکان همذات‌پنداری مخاطب؛ موقعیت‌های دراماتیک قابل فیلم‌شدن |
| | نشانه‌های نمادین موقعیت‌های شهری/روستایی (محل کار، محله، میدان) | تعیین موقعیت بصری و زمینهٔ فضایی برای صحنه‌پردازی و قاب‌بندی | قابلیت تمثیلی برای نمایش تصویری؛ فراهم‌آوردن فضاهای دراماتیک |
| رمزگان متنی | آرایه‌های زبانی و توصیفی (تصویرسازی، مجازها) | فراهم‌کردن تصاویر ذهنیِ قوی که به تصاویر سینمایی قابل ترجمه‌اند | قابلیت تمثیلی برای نمایش تصویری |
| | ساختار روایت و نقطه‌نظر (نثر اول/سوم، پرش‌های زمانی) | ایجاد شیوه‌های روایی که اقتباس را به انتخاب تکنیک‌های فیلم‌سازی (نما، کات، فلاش‌بک) هدایت می‌کند | موقعیت‌های دراماتیک قابل فیلم‌شدن؛ ابزار همذات‌پنداری |
| | تکیه‌گاه‌های سمبولیک در متن (اشیاء، تکرار واژگان) | افزایش بسامدِ نشانه‌ها که برای انتقال تصویری و وحدت بصری اقتباس جذاب است | قابلیت تمثیلی و ساختار نمادین قابل تبدیل به تصویر |
| رمزگان تفسیری | لایه‌های معانی ضمنی و تم‌های اخلاقی | آشکارسازی تعارض‌های پنهان که فیلم می‌تواند به‌صورت نمادین و بصری برجسته کند | ظرفیت ایدئولوژیک برای بازنمایی اجتماعی؛ موقعیت‌های دراماتیک |
| | موقعیت تاریخی-فرهنگی متن | فراهم‌آوردن زمینهٔ نمادین برای انتخاب بصری و طراحی تولید | قابلیت تمثیلی برای نمایش تصویری؛ جذابیت برای بازتولید تاریخی/اجتماعی |
| | قاب‌های تفسیری چندمعنایی (ابهام‌های روایت) | انگیزش برای بازخوانیِ تصویری و تاکید بر عناصر بصری که چندمعنایی را منتقل کنند | امکان همذات‌پنداری و ایجاد خوانش‌های چندسطحی در فیلم |

## ۵. نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سه داستان اقتباس‌شده از غلام‌حسین ساعدی در سینما با وجود تفاوت‌هایی که دارند، دارای نشانه‌های مشترکی به‌ویژه در دسته‌بندی رمزگان اجتماعی هستند؛ نشانه‌هایی مانند دگردیسی هویت شخصیت اصلی داستان، سردرگمی و درماندگی و ناامیدی انسان عصر حاضر، فضای تاریک و شرایط ناگوار اجتماعی، نارضایتی و ناخوش‌احوالی شخصیت‌های داستان. نشانه‌های اجتماعی مشترک در این داستان‌ها، بازتابی از اوضاع اجتماعی در سال‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ بوده و نشان می‌دهد که دلیل انتخاب آن‌ها توسط این دو کارگردان، دغدغه‌مندی آن‌ها نسبت به مسائل روز و زندگی انسان عصر حاضر بوده است. البته نشانه‌های اجتماعی مشترک در دو داستان "گاو" و "آشغال‌دونی" که توسط مهرجویی انتخاب شده‌اند، در مقایسه با داستان "آرامش در حضور دیگران" بسامد بالاتری دارد که این موضوع، سلیقهٔ شخصی و دغدغه‌مندی خاص مهرجویی را نشان می‌دهد. داستان "آرامش در حضور دیگران" ناآرامی و سردرگمی انسان‌ها را در جامعه‌ای بازتاب می‌دهد که نه سنتی است و نه مدرن، و افراد در این میانه و در تقابل این دو دچار درماندگی و نارضایتی شده‌اند. در این داستان برخلاف دو داستان دیگر فقر دیده نمی‌شود و افراد تا حدودی به حقوق خود آگاه هستند؛ اما داستان‌های "گاو" و "آشغال‌دونی" روایت‌گر زندگی افرادی است که نادانی، ناآگاهی، فقر و بیچارگی آن‌ها را به فلاکت کشانده است؛ هرچند در داستان "گاو" شخصیت‌های ساده و روستایی در اندیشهٔ کمک به یکدیگر هستند، ولی در داستان "آشغال‌دونی" هر کسی به فکر منافع شخصی خویش و سوءاستفاده از دیگران است.

## تعارض منافع

تعارض منافعی وجودندارد.

**ORCID**
Ali Reza Nabilou https://orcid.org/0000-0002-1562-9747
Atefeh Saleh https://orcid.org/0009-0001-2483-2923

## منابع

احمدی، بابک. (۱۴۰۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

بیرامی، ریحانه. (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی تصویری سه نمونه از فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس داستان‌های غلام‌حسین ساعدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه نیشابور.

پورنعمت، امیر. (۱۳۶۹). «تأثیر اقتباس ادبی در سینمای ایران». ادبستان فرهنگ و هنر، س ۲ ش ۱۴: ۶۰- ۶۳.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا. (۱۳۸۶). «ارتباط غیرکلامی و نشانه‌شناسی حرکات بدنی». زبان و زبان‌شناسی. س۳ ش۶: ۱۳- ۳۰.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

خیری، محمد. (۱۳۶۸). اقتباس برای فیلم‌نامه. تهران: سروش.

سابورو، فردریک. (۱۳۹۵). اقتباس در سینما. ترجمهٔ عظیم جابری. تهران: افراز.

ساعدی، غلام‌حسین. (۱۳۵۶). گور و گهواره. تهران: آگاه.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). واهمه‌های بی‌نام‌ونشان. تهران: ماه‌ریز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). عزاداران بیل. تهران: نگاه.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: علم.

سوسور، فردینان‌دو. (۱۳۷۸). درس‌های زبان‌شناسی همگانی. ترجمهٔ نازیلا خلخالی. تهران: فروزان روز.

شهبازی، رامتین. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران (۱۳۰۰- ۱۳۳۰).

تهران: علم.

عظیما، وحید. (۱۳۹۹). اقتباس‌های سینمایی ناصر تقوایی با رویکرد نشانه معنایی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی.

قیصری، نوراله. (۱۳۸۳). هویت ملی؛ مؤلفه‌ها، چگونگی پیدایش و تکوین آن. تهران: تمدن ایرانی.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی). ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، ویرایشِ فرزان سجودی. تهران: علم.

گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۰)، مجموعه مقالات دربارهٔ مدرنیسم. ترجمهٔ حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان.

گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

معراجی اسکویی، شعله. (۱۳۹۱). «درآمدی بر نشانه‌شناسی کاربردی عناوین برنامه‌های رادیویی». ماهنامهٔ رادیو، س ۱۰ ش ۶۰: ۶۰- ۷۱.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۴). نشانه در آستانه (جستارهایی در نشانه‌شناسی). تهران: فرهنگ نشر نو.

وبر، ماکس. (۱۳۶۷). مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی. ترجمهٔ احمد صدارتی. تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: اهورا.

## References

Ahmadi, B. (1400 SH/2021). *[Sakhtar va Ta'vil-e Matn] Structure and Interpretation of Text.* Tehran: Markaz. [In Persian]

Azima, V. (1399 SH/2020). *Eqtebas-ha-ye Sinamai-ye Naser Taqva'i ba Roykard-e Neshane-ye Ma'nai [Naser Taqva'i's Cinematic Adaptations with a Semantic Sign Approach].* (Master's thesis, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University). [In Persian]

Beyrami, R. (1394 SH/2015). *[Neshaneshenasi-ye Tasviri-ye Se Nemune az*

*Filmha-ye Sakhteh Shode Bar Asas-e Dastanhaye Gholamhoseyn Sa'edi] Pictorial Semiotics of Three Samples of Films Made Based on Gholamhoseyn Sa'edi's Stories.* (Master's thesis, Faculty of Art, Neyshabur University). [In Persian]

Chandler, D. (1387 SH/2008). *Mabani-ye Neshaneshenasi [Semiotics: The Basics].* (M. Parsa, Trans.). Tehran: Sure-ye Mehr. [In Persian]

Culler, J. (1388 SH/2009). *Dar Jostoju-ye Neshane-ha (Neshaneshenasi, Adabiyat, Vasazi) [The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction].* (L. Sadeqi & T. Amrollahi, Trans.; F. Sojoudi, Ed.). Tehran: Elm. [In Persian]

Giddens, A. (1380 SH/2001). *Majmu'e Maqalat darbare-ye Modernism [Collected Essays on Modernism].* (H. Noruzi, Trans.). Tehran: Naqsh-e Jahan. [In Persian]

Guirot, P. (1383 SH/2004). *Neshaneshenasi [Semiotics].* (M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]

Homa'i, J. (1389 SH/2010). *Fonun-e Balaghat va Sana'at-e Adabi [Rhetorical Arts and Literary Crafts].* Tehran: Ahoura. [In Persian]

Kheiry, M. (1368 SH/1989). *Eqtebas Baraye Filmname [Adaptation for Screenplay].* Tehran: Soroush. [In Persian]

Makaryk, I. R. (1388 SH/2009). *Daneshname-ye Nazariyat-e Adabi-ye Mo'aser [Encyclopedia of Contemporary Literary Theory].* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]

Meraji Osku'i, Sh. (1391 SH/2012). "Dar-amadi Bar Neshaneshenasi-ye Karbordi-ye Anavin-e Barnameha-ye Radioui" [An Introduction to Applied Semiotics of Radio Program Titles]. *Mahname-ye Radio*, 10(60), 60-71. [In Persian]

Nojoumian, A. A. (1394 SH/2015). *Neshane dar Astane (Jostareha'i dar Neshaneshenasi) [Sign at the Threshold (Essays in Semiotics)].* Tehran: Farhang Nashr-e No. [In Persian]

Pahlevan-Nejad, M. R. (1386 SH/2007). "Ertebat-e Gheyre-Kalami va Neshaneshenasi-ye Harakat-e Badani" [Non-Verbal Communication and Semiotics of Body Movements]. Zaban va Zabanshenasi, 3(6), 13-30. [In Persian]

Pur-Nemat, A. (1369 SH/1990). "Ta'sir-e Eqtebas-e Adabi dar Sinama-ye Iran" [The Effect of Literary Adaptation in Iranian Cinema]. *Adabestan-e Farhang va Honar*, 2(14), 60-63. [In Persian]

Qeysari, N. (1383 SH/2004). Hoviyat-e Melli; Mo'allefe-ha, Chegunegi-ye Peydayesh va Takvin-e An [National Identity; Components, Genesis and Evolution]. Tehran: Tamaddon-e Irani. [In Persian]

Saedi, Gh. H. (1388 SH/2009). Azadarane Bil [The Mourners of Bayal].

Tehran: Negah. [In Persian]
Saedi, Gh. H. (1356 SH/1977). Gur va Gahvare [The Grave and the Cradle]. Tehran: Agah. [In Persian]
Saedi, Gh. H. (1379 SH/2000). Vahemehay-e Bi-nam va Neshan [Unnamed and Anonymous Fears]. Tehran: Mahriz. [In Persian]
Sabourou, F. (1395 SH/2016). Eqtebas dar Sinama [Adaptation in Cinema]. (A. Jaberi, Trans.). Tehran: Afraz. [In Persian]
Saussure, F. de. (1378 SH/1999). Dars-ha-ye Zabanshenasi-ye Omumi [Course in General Linguistics]. (N. Khalkhali, Trans.). Tehran: Foruzan Rooz. [In Persian]
Shahbazi, R. (1393 SH/2014). Neshaneshenasi-ye Farhangi-ye Tarikh-e Adabiyat va Te'atr-e Iran (1300-1330) [Cultural Semiotics of Iranian Literary and Theater History (1921-1951)]. Tehran: Elm. [In Persian]
Sojoudi, F. (1393 SH/2014). *Neshaneshenasi-ye Karbordi [Applied Semiotics]*. Tehran: Elm. [In Persian]
Weber, M. (1367 SH/1988). *Mafahim-e Asasi-ye Jame'e Shenasi [Basic Concepts in Sociology]*. (A. Sedarati, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

**استناد به این مقاله:** نبی‌لو، علی‌رضا، صالح، عاطفه. (۱۴۰۴). نشانه‌شناسی سه داستان از غلام‌حسین ساعدی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۲)*، ۹-۳۸. doi: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.