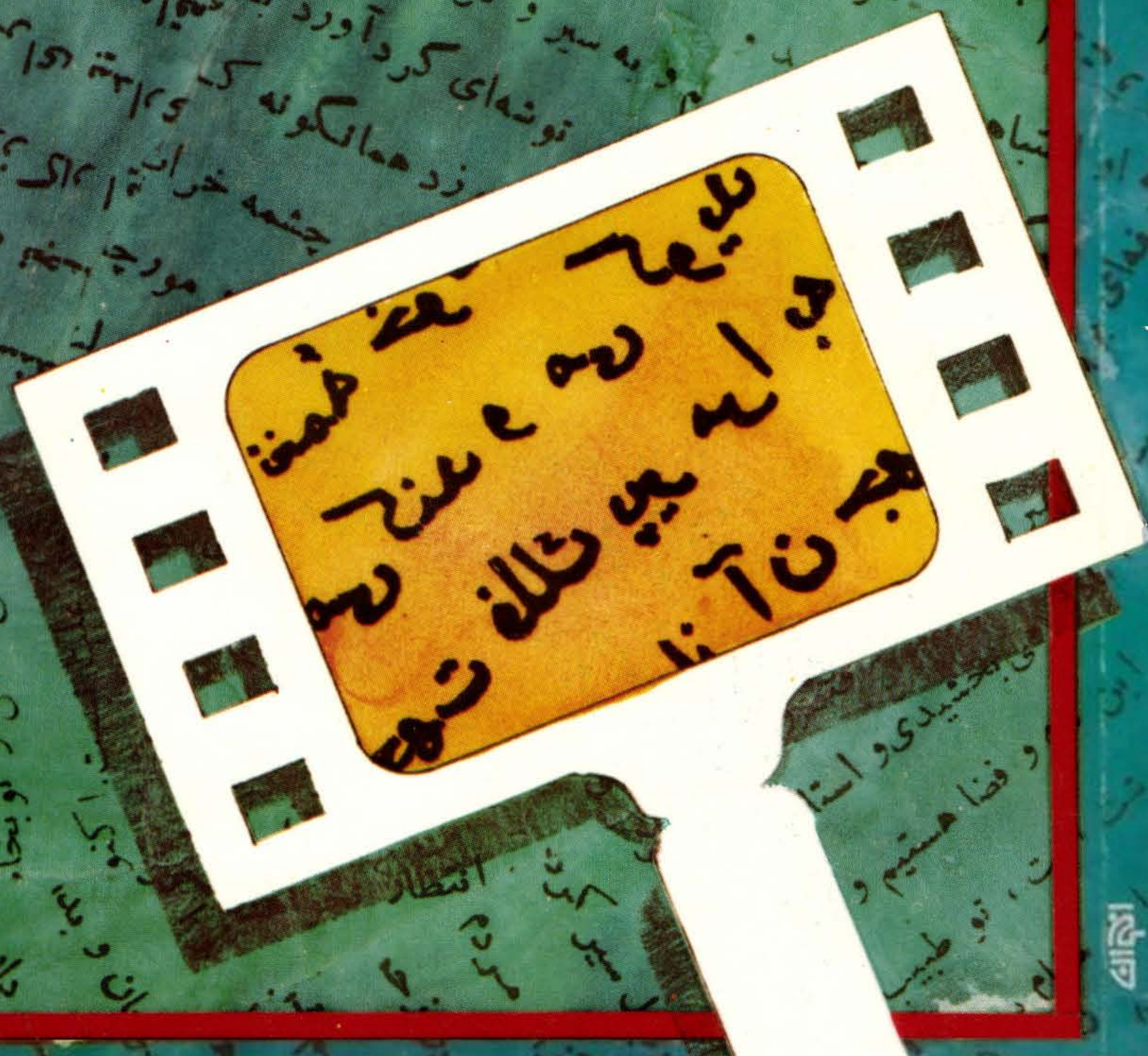
اقتباس ادبی در سینمای ایران



شهناز مرادی

اقتباس ادبی در سینمای ایران

نوشتهٔ
شهناز مرادی

اقتباس ادبی در سینمای ایران
نوشتهٔ شهناز مرادی
چاپ اول، پاییز ۱۳۶۸، حروفچینی پیشگام، چاپ و صحافی گوته
تعداد: ۳۰۰۰ جلد
حق چاپ برای مؤلف محفوظ است

فهرست

یادداشت	۷
مقدمه	۹
اقتباس و شیوه‌های آن	۱۱
تاریخچهٔ اقتباس از منابع ادبی	۲۰
بررسی داستان چند فیلم:	
شب قوزی	۳۱
شوهر آهوخانم	۳۷
گاو	۴۳
آرامش در حضور دیگران	۵۲
داش‌آکل	۶۸
تنگسیر	۷۸
خاك	۹۰
شازده احتجاب	۱۱۳
بوف کور	۱۳۲
سایه‌های بلند باد	۱۴۴
تصاویر	۱۵۳

یادداشت

این کتاب حاصل پژوهشی است که نگارنده برای تدوین پایان‌نامهٔ سال تحصیلی ۶۷ ـ ۱۳۶۶ انجام داده است. موضوع آن پایان‌نامه «بررسی چند فیلم منتخب که براساس آثار ادبی فارسی ساخته شده‌اند» بود، با عناوینی چون اقتباس چیست و شیوه‌های آن کدام است، تاریخچهٔ اقتباس از منابع ادبی و مقایسهٔ داستان‌ها و فیلم‌های شب قوزی، آرامش در حضور دیگران، تنگسیر و خاك.

انگیزه‌ای که موجب شد رابطهٔ ادبیات و سینما را به عنوان موضوع پایان تحصیلی‌ام برگزینم، پاسخ به سؤالی بود که از دیرباز برایم مطرح بود: چرا در میان هنرها، سینما به عنوان هنر هفتم، با وجود جذابیت و امکان برقراری ارتباط نزدیك‌تر با مردم و زندگی‌آن‌ها، و به‌رغم علاقه‌مندان پرشماری‌که دارد، فاقد ارزش‌و منزلتی درخور است؛ ارزش و منزلتی‌که دیگر هنرها ـ دست‌کم در ایران ـ از آن برخوردار هستند و سینما نیست.

ابتدا قصد بر آن بود که با انتخاب فیلم‌های اقتباسی دوره‌های مختلف سینمای ایران و مقایسه با اثر مکتوب‌شان و اشاره بر کاستی‌ها و افزوده‌های آن‌ها پایان‌نامه را

بنویسم، اما به دلیل محدودیت‌ها و عدم دسترسی به فیلم‌های مورد نظر ناگزیر به همان تعداد اندك فیلم‌ها بسنده شد. بدین ترتیب پایان‌نامه تدوین و به «مجتمع دانشگاهی هنر» ارائه شد. پس از آن چند تن از اساتید و دوستان مرا به انتشار آن تشویق کردند، که با اشتیاق پذیرفتم. بنابراین کوشش برای رفع نقایص پایان‌نامه و دسترسی به تعداد هرچه بیشتری از فیلم‌های اقتباس شده از آثار ادبی را در صدر وظایف خود قرار دادم. با مساعدت مسئولان محترم فیلمخانهٔ ایران و آرشیو فیلم صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران امکان تماشای مجدد تعدادی از فیلم‌ها فراهم آمد، که بدین وسیله تشکر خود را از یکایك ایشان، همچنین سپاس خود را از محبت آقای بزرگمهر رفیعا، که فیلم خود را در اختیارم قرار دادند، در این‌جا ثبت می‌کنم. و در پایان لازم می‌دانم از آقای غلام حیدری، که با دقت و شکیبایی یادداشت‌های دست‌نویس را از نظر گذراندند و ویراستند، تشکر کنم.

ش.م

مقدمه

سینما هنری است که از حیث جاذبه و رنگینی آن، در مقایسه با سایر هنرها، علاقه‌مندان وسیع‌تری دارد؛ علاقه‌مندانی از میان همهٔ طبقات و قشرهای اجتماعی: با سواد، کم‌سواد و بی‌سواد و با اخلاقیات گوناگون. انگیزهٔ کسانی که به سینما، چه به‌عنوان بیننده و چه به عنوان فعال حرفه‌ای، جلب می‌شوند بسیار متنوع است.

در این میان، طی نیم قرن گذشته، نمایشنامه‌نویسان، نویسندگان، شاعران، مترجمان و محققان ایرانی بسیاری به سینما روی آورده‌اند، چه به‌عنوان فیلمنامه‌نویس و کارگردان و چه بازیگر و نویسندهٔ نقد و یادداشت فیلم. از میان این روی‌آورندگان، عده‌ای به عنوان مشفق و مشاور، عده‌ای از سر ذوق یا حرفه و عده‌ای در پی ارضای احساسات و جویای نام و انگیزه‌های دیگر، دست شسته از فعالیت سابق یا به ملاحظه و موقت به فعالیت‌های سینمایی جذب شده‌اند. کسانی که از میان این جمع ناهمگون، تابع جریان «فیلم فارسی» شده، عنان از دست نداده و پاك خود را نباخته باشند بسیار اندك‌اند؛ اینان در پی اجر و وجه سینما را برگزیده‌اند. کسانی که از مسخ کار خود و دلزده

از این روی آوردن، سخن به اعتراض گشوده یا خاموش کنار کشیده‌اند نیز کم نیستند. و بالاخره در این میان تعدادی انگشت‌شمار هم بوده‌اند که هویت هنری و رأی درست خود را در این حرفه تأثیر داده‌اند.

یك نکته اما کاملا محرز است و آن این که روی آوردن و اعتنای فعالان هنر و ادبیات به سینما، اگرچه در کلیت آن به اقتضای الزامات هنری نبوده، باعث افزایش اعتبار سینما و تمایل آن به نوآوری و آزمودن تجربه‌های تازه بوده است. ورود نویسندگان، شعرا و مترجمانی که نزد مردم و به‌ویژه بخش «چیزخوانده»ی علاقه‌مند به سینما مقام و منزلتی داشته‌اند، به عرصهٔ سینما، طبعاً می‌بایستی آن ابتذالی را که فیلم فارسی داشت درهم شکند، اما درواقع مقاومت فیلم فارسی‌ساز نیز از آن نوعی نبود که به‌سهولت و به‌کلی درهم شکسته شود؛ هرچند بر آن ضربه‌های خرد‌کننده‌ای وارد آمد. می‌بایست به جای آن‌چه شعور عامهٔ بینندگان فیلم سال‌های متوالی با آن برخورد کرده بود، چیزی نو و به‌قاعده گذاشته شود و این طبعاً به زمان نیاز داشت.

اقتباس ادبی برای برخی فیلم‌سازان وسیله‌ای بود برای جلب اعتماد آن بخش از علاقه‌مندان که سینما را به عنوان هنر می‌شناختند. اما استفادهٔ سوء شماری از فیلم‌سازان از اعتبار آثار ادبی و نویسندگان آن‌ها با ساختن فیلم‌هایی که تفاوت چندانی با فیلم فارسی نداشتند برخی امیدها را به یأس مبدل کرد، هرچند بعضی نیز با ساختن فیلم‌های «متفاوت» منشاء امیدی شدند. غرض نگارنده روشن‌کردن

همین نکات و موضوع‌ها است.

اقتباس و شیوه‌های آن

چگونه یك داستان یا یك نمایشنامه را مورد اقتباس قرار می‌دهند؟ به عبارت دیگر چگونه اثری را که به زیور چاپ آراسته شده است و شاید هزاران خواننده داشته به‌صورت فیلمنامه درمی‌آورند؟

یك رمان ممکن است از لحاظ صفحات پر حجم باشد، در حالی که زمان بیشتر فیلم‌های سینمایی نود دقیقه است. چگونه این تبدیل و انتقال صورت می‌گیرد و به چه صورت اثر مورد اقتباس کوتاه و قسمت‌هایی از آن حذف می‌شود؟ چگونه بخش‌هایی از یك رمان که دارای جنبه‌های روایی یا توصیفی است به تصویر درمی‌آید و درونیات آدم‌ها روی نوار سلولوئید ضبط می‌شود و غیره و غیره. قبل از پاسخ به سؤال‌های فوق شاید لازم باشد اقتباس از لحاظ واژه‌شناسی را معنا کرد. با مراجعه به دم‌دست‌ترین فرهنگ لغت، معنی‌لغوی‌اقتباس برابر با گرفتن و اخذ کردن‌است[1]. در سینما معنای اقتباس وسیع‌تر است. اما قبل از ورود و پرداختن به بحث لازم است دو نکته از پیش روشن شود:

الف: داستان‌هایی که به فیلم درنمی‌آیند.

ب: داستان‌هایی که گویی برای فیلم نوشته شده‌اند و ویژگی فیلمنامه‌ای دارند.

الف: بعضی داستان‌ها که در ضمن ممکن است از

۱ــ فرهنگ فارسی، دکتر محمد معین.

جذابیت خاصی نیز برخوردار باشند برای این نوشته نشده‌اند، یا این قابلیت را ندارند، که به فیلم درآیند. نحوهٔ روایت داستان، شخصیت‌پردازی قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها و مطالبی که دربارهٔ روان‌شناسی آدم‌های آن نوشته شده است به گونه‌ای نیست که استعداد تصویرکردن داشته باشد. خوانندگان این قبیل آثار در موقع مطالعهٔ اثر معمولا تصاویری از شخصیت‌ها، سنخ‌ها، مکان‌ها و جز این‌ها را در ذهن خود می‌پرورانند. این تصاویر به‌واسطهٔ بافت داستان گاه نزد خوانندگان مختلف آن‌چنان متنوع هستند که هیچ فیلم‌سازی قادر نیست نظر همه یا بخش وسیعی از آن‌ها را جلب کند. گابریل گارسیا مارکز، نویسندهٔ کلمبیایی، در زمرهٔ معدود نویسندگانی است که فیلم‌سازان بسیاری خواهان به تصویر کشیدن داستان‌های او هستند؛ تقاضاهایی که مارکز در بیشتر موارد با آن‌ها مخالفت کرده است. به‌عنوان مثال او پس از امتناع در مقابل درخواست‌های فراوان برای ساختن فیلمی بر اساس رمان مشهورش «صد سال تنهایی» عاقبت پذیرفت که لوئیس بونوئل، فیلم‌ساز پرآوازهٔ اسپانیایی، این اثر را به تصویر درآورد. اما بونوئل آن‌قدرها عمر نکرد که موفق به‌ساختن فیلم مزبور شود. «وقایع‌نگاری یك جنایت از پیش اعلام شده» داستان دیگری است که مارکز اجازهٔ ساختن آن را به فرانچسکو رزی کارگردان ایتالیایی داد. اما مارکز پس از دیدن فیلم در مصاحبه‌ای گفت: «فیلم به دلم نچسبید... برای نویسنده خیلی سخت است که شاهد فیلمی باشد که براساس داستان‌هایش ساخته باشند. من نمی‌خواستم با

کارگردان همکاری داشته باشم و بـه فرانچسکو رزی هم گفتم که هیچ‌وقت باهم به تـوافق نخواهیم رسید. فاصلهٔ کتاب و فیلم، آن‌قدر هست کـه فیلم را اقتباسی از کتاب ندانیم... بـاید بگویم ایـن فیلم را به‌عنـوان فیلمی از فرانچسکو رزی دوست دارم ولی به‌عنوان فیلم یك کارگردان اروپایی براساس کتاب یك نویسندهٔ آمریکای لاتینی، نه.»[۲]

ب: «نقطهٔ ضعف» نـوشتهٔ آنتـونیوس سامـاراکیس، نویسندهٔ یونانی، در زمرهٔ آن داستان‌هایی است که گویی نویسنده آن را برای فیلم نگاشته است. مرتضی کلانتریان، مترجم «نقطهٔ ضعف» در مقدمهٔ کتاب در این باره نوشته‌است: «کم‌ترین رمانی در جهان بـه اندازهٔ رمان ساماراکیس به هنـر سینما نـزدیك است و از آن بهره‌بـرداری می‌کند. استفاده‌های فراوانی که او از تکنیك سینما، مخصوصاً در قطع ناگهانی زمان حال و برگشت به گذشته می‌کند، سبب شده است که رمان‌های او، که بیش‌تر آن‌ها هم، از جمله نقطهٔ ضعف، فیلم شده‌اند ــ به صورت فیلم‌نامه‌هایی آماده برای فیلمبرداری درآیند.»[۳]

مارکز دربارهٔ داستان کوتاه «ارندیرای ساده‌دل و مادر بزرگ سنگدلش» چنین گفته است: «به نظرم نمی‌رسید که این خاطره در قالب داستان بگنجـد، بلکه بیشتر یك درام تصویری بود. بیشتر فیلم بود تا ادبیات. بنابراین اول آن

۲ــ ماهنامهٔ فیلم، شماره ۵۹، ص ۱۵.

۳ــ آنتونیوس ساماراکیس، **نقطه‌ضعف**، ترجمهٔ مرتضی کلانتریان، انتشارات آگاه، ص ۶.

را به صورت فیلمنامه نوشتم.»[۴]

با این توضیحات به‌سؤالاتی‌که در آغاز مطرح شد شاید راحت‌تر بتوان پاسخ داد. به‌طور کلی، براساس آن‌چه گفته شد، سه‌روش اصلی برای برگردان‌داستان‌ها و نمایشنامه‌ها به فیلم وجود دارد:

۱ــ به‌طور کامل از رمان پیروی شود.

۲ــ حوادث کلیدی و اصلی مورد توجه قرار گیرند.

۳ــ فیلمنامه‌ای مستقل بر محور طرح کلی داستان نوشته شود.

در زیر هرکدام از این موارد به‌طور مجزا مورد بررسی اجمالی قرار می‌گیرند:

۱ــ پیروی کامل از رمان:

در این روش فیلمنامه‌نویس و کارگردان می‌کوشند صفحه به صفحه یا به عبارت دیگر سیر تکوینی رویدادها را وفادارانه و با حفظ امانت به‌تصویر درآورند. اما چه در میان فیلم‌های خارجی و چه ایرانی، فیلم‌هایی‌که به‌اصطلاح مو به مو داستان را به تصویر کشیده باشند اندك‌اند. در میان همان کارهای اندك نیز به‌ندرت کارگردان‌هایی توانسته‌اند فیلمی بهتر از داستان خلق کنند. به عنوان شاهد فیلم‌های زیر قابل استناد هستند:

جان استرجس در پیرمرد و دریا (۱۹۵۸) برای آن که به متن کتاب وفادار بماند، حتی از صدای راوی برای بیان

۴ــ ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۲۷، ص ۲۵، توضیح این نکته لازم است که داستان مذکور توسط روی‌گوئه‌زا، فیلم‌ساز برزیلی به تصویر درآمده است.

اندیشه و درونیات پیرمرد بهره جسته بود. در لحظاتی از فیلم صدای راوی به کمك کارگردان‌که از به‌تصویرکشیدن «درون» پیرمرد عاجز است، می‌آید. مثلا می‌شنویم:

«با خود گفت: می‌توانم قایق را به جریان آب بسپارم و بخوابم و یك ریسمان را دور شست پایم حلقه‌کنم که بیدارم کند. ولی امروز هشتاد و پنج روز است. امروز باید درست صید کنم.»[۵]

یا:

«آن‌سر کوچه، پیرمرد در کلبه‌اش باز به‌خواب‌رفته بود. همچنان روی صورت خوابیده بود و پسر کنارش نشسته بود و او را می‌نگریست. پیرمرد خواب شیرها را می‌دید.»[۶]

چنان که اشاره شد این‌گونه تصویر کردن داستان‌های ادبی ــ اگر کاملا موفق از کار درآیند ــ چیزی افزون‌تر از متن اصلی نخواهند داشت، و خلاقیت کارگردان کمتر معنی و جلوه پیدا می‌کند.

محمدرضا اعلامی در نقطهٔ ضعف (۱۳۶۳) به‌دلیل این که داستان حکم فیلمنامه‌ای حاضر و آماده را دارد، به متن اصلی وفادار است و فقط پاره‌ای تغییرات در متن اصلی داده که به دلیل پسند زمانه و مقتضیات روز بوده‌است. خود اعلامی در مصاحبه‌ای زیر عنوان «کوشیده‌ام ادبیات را به سینما نزدیك کنم» به این پرسش‌که: «فیلم شما غیر از چند مورد، هم از نظر استخوان‌بندی و هم از جهت حرفی که

۵ــ پیرمرد و دریا، ترجمهٔ نجف دریابندری، توضیح این‌که نسخه‌ای از فیلم که در ایران به نمایش درآمد نیز ترجمه همین مترجم بود.

۶ــ همانجا، ص ۱۴۳.

می‌خواهد بزند، عیناً مثل کتاب است و ایـن آن «برداشت آزادی» که در تیتراژ نوشته‌ایـد، نیست» چنین پاسخ داده است: «برداشت آزاد، یعنی همین. من اگر دقیقاً کتاب را تبدیل به‌فیلم کرده بودم، می‌شد اقتباس‌ولی وقتی شخصیت پیرزن را به‌جای دخترها در کتاب می‌گذارم و یا دایره‌ها را به لوزی تبدیل می‌کنم، این کار برداشت آزاد است.»[۷] یـا «من تصور می‌کنم که وقتی خود اثر، خـوب و محکم است، لزومی به تغییر آن وجود ندارد، به نظر من، بازگشت به گذشته‌های کتاب بسیار بجاست و ساختمان قصه هم درست و مناسب است. پس دلیلی ندارد فقط به خاطر آن که من اثری در آن گذاشته باشم، تغییراتی در کتاب بدهم. ولـی اگر جایی به نظرم می‌آمد که کتاب نسبت به‌سینما کم دارد، من به آن اضافه کـرده‌ام.»[۸] در اینجا باید اضافه کـرد، تغییرات اعلامی در کتاب ساماراکیس آنقدر جزئی هستند که نمی‌توان (و نباید) آن‌را «برداشت‌آزاد» نامید. برداشت آزاد، چنان که بعداً خواهیم دید، مفهوم دیگری دارد.

۲ــ استفاده از حوادث کلیدی و اصلی:

این روش تا حـدودی با تعقیب وفادارانهٔ متن اصلی منافات دارد. یعنی فیلمنامه‌نویس و کـارگردان به دنبال بخش‌هایی از کتاب هستند کـه بتواند در القای مفهوم و پیام اصلی به آن‌ها کمك کند. در این‌روش ضرورتی ندارد که ماجراهای ریز و درشت کتاب جزء به جزء تصویر شود. به‌عبارت دیگر، در ایـن روش، فیلمنامه‌نویس می‌تـواند

۷ــ ماهنامهٔ فیلم، شماره ۱۶، صفحهٔ ۱۲.
۸ــ همان.

وفاداری کامل به‌اثر مورد اقتباس‌را دنبال نکند و تغییراتی بنا به‌اندیشه و ابتکار شخصی‌خود در آن بدهد. او می‌تواند طبق انگیزه و اعتقادات خـود به «برداشت آزاد» از متن بپردازد. بعضی پیچیدگی‌ها و شخصیت‌های داستان‌را حذف کند، و پیچیدگی یا شخصیت‌های دیگری به آن بیفزاید، به روابط و حوادثی معین اهمیت بیشتری بدهد و از اهمیت روابط و حـوادث دیگـر بکاهد. بعضی حـوادث و حتی شخصیت‌ها را باهم ترکیب کند و به همین ترتیب الی آخر. واضح است که این تغییرها در جهت شکل بخشیدن به‌هدف کلی و به‌اصطلاح سینمایی از کار درآوردن اثـر صورت می‌گیرد. فیلم گاو (داریوش مهرجویی ــ ۱۳۴۸) مصداق بارز این روش از اقتباس سینمایی است، کـه در صفحات بعد به تفصیل دربارهٔ آن صحبت خواهد شد.

۳ــ فیلمنامه‌ای مستقل بر محور طرح کلی داستان:

در این روش فیلمنامـه‌نویس بخش قابل ملاحظه‌ای از اصلی‌ترین حوادث و شخصیت‌ها را از داستان کنار می‌نهد و فقط به طرح گرده‌وار (شماتیك) داستان می‌پـردازد. آن‌چه برای او مهم است نه زیر و بم ماجـراهای داستان، همهٔ آدم‌ها و حوادث و گفتگوها، بلکه همان طرح کلـی و تقریباً اصلی داستان است. از این لحاظ او خود را مجاز می‌داند همه‌چیز داستان را دور یا به‌هم بریزد و ماجرایی جدید، منتها بـا همان نتیجه‌گیری نهـایی اصل داستان، تنظیم کند. شاید مناسب‌ترین مثال در این باره، فیلم‌های نفرین (۱۳۵۲) و ناخدا خورشید (۱۳۶۵) از ساخته‌های ناصر تقوایی و شب قوزی (فرخ غفاری ــ ۱۳۴۳) هستند.

مجموعهٔ تلویزیونی داستان‌های مولانا (علی‌حاتمی) نیز، که مشتمل بـر پنج داستان مستقل از «مثنوی مولانا» (پیـر چنگی، خلیفه و اعرابی، طوطی و بازرگان، قاضی و زن سلطان و کنیزك) است، با چنین نگرشی ساخته شده است. با این تفاوت که «علی حاتمی برخلاف فرخ غفاری در شب قوزی در بازشکفتن خصلت ملی و قومی ایـن داستان‌ها و تلفیق آن‌ها با مسائل معاصر تلاشی نکـرده است. هر پنج داستان مستقل برگرفته از «مثنوی مولانا» با ذهنی بسته و به‌شکل سطحی بـه تصویر درآمده‌اند که تنها حـرکت‌های اغواگرانهٔ«کنیزك» و «زن» در دو قسمت«سلطان و کنیزك» و «قاضی و زن» بیش از همه خود را نشان می‌دهد.»[۹]

ادگار ویلیس در مقـالهٔ «نویسندگی بـرای رادیو و تلویزیون» فیلمنامه‌هایی را که از روی آثار از پیش آماده نوشته می‌شوند، تقسیم‌بندی کرده و با توجه به‌مسئولیتی که در قبال این کار بـه‌عهده نویسندگان فیلمنامه است، تعاریفی ارائه می‌دهد که با مواردی که در فوق مورد بحث قرار گـرفتند بسیار نـزدیك است، بـرای تدقیق بیشتر خلاصه‌ای از نظر او را مرور می‌کنیم:

براساس: این اصطلاح در مورد فیلمنامه‌هایی به‌کـار می‌رود که سهم اصلی‌شان به اثر مورد اقتباس تعلق دارد. «اقتباس آزاد» یا «برداشت آزاد» معنای دیگری برای این اصطلاح هستند.

ملهم از: در این روش فیلمنامه، در شکل نهایی، شباهت

۹ــ مقالهٔ «گام‌هایی بر روی خاك پوك» نوشتهٔ غلام حیدری، ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۳۲، ص ۶۱.

دوری با اثر مورد اقتباس دارد و تنها حکم سکوی پرشی است برای نویسندهٔ فیلمنامه که تخیل خود را به‌پرواز درآورد.

اقتباس: تعهد نویسندهٔ مقاله در اقتباس آثار، مشابه تعهد مترجم است. او باید اندیشه و اساس بیان شدهٔ نویسنده را از زبان اصلی ــ مادر ــ با حداقل تغییر به‌زبان دیگر بیان کند.

اما اقتباس از نمایشنامه به علت دارا بودن خصلت نمایشی آن کاری است به مراتب ساده‌تر. در نمایشنامه به دنیای ذهنی قهرمانان کمتر اشاره می‌شود. به عبارت دیگر نمایشنامه‌نویس با دوری جستن از بیان توصیفی، برای دستیابی به چنین دنیایی، در جزئیات خصوصیات ظاهری و عینی آدم‌ها دقت بیشتری می‌کند. از این‌لحاظ اقتباس‌کننده (کارگردان فیلم) قادر به‌درک‌دقیق‌تری‌ازشخصیت‌ها خواهد بود، و آدم‌های او به‌قهرمانان نمایشنامه نزدیک‌تر خواهند بود.

همانگونه که قبلا گفته شد، فیلمنامه‌نویسی که دست به اقتباس از یک اثر ادبی می‌زند، نباید این اصل را از نظر دور بدارد که بیننده‌ای که نوشتهٔ از پیش آماده (رمان) را خوانده و رویدادهای آن در ذهنش نقش بسته است، وقتی به‌تماشای فیلم می‌نشیند به مقایسهٔ آن چیزی که در مقابل دیدگانش حرکت می‌کند و آن چیزی که در ذهنش از آن داستان وجود دارد می‌پردازد. اگر فیلم به پیام اثر مورد اقتباس وفادار نباشد، اغلب بیننده با نارضایتی سالن سینما را ترک می‌کند؛ به‌خصوص اگر کتاب مورد اقتباس

اثر نویسندهٔ پرآوازه و زبـردستی باشد. در میان ادبیات خارجی آثار لئون تولستوی، شکسپیر، چارلز دیکنز، مارك تواین، گوستاو فلوبر، ارنست همینگوی و گابریل گارسیا مارکز و مانند این‌هـا از این نوع هستند. اما با این همه می‌بینیم که مثلا از روی نمایشنامه‌های مختلف شکسپیر و گاه از روی یك اثر او، کارگردان‌های مشهور فیلم‌هـای مختلف‌و غیرمشابهی تهیه‌کرده‌اند. فیلم‌هایی‌که در مقایسه با کتاب، البته اگر قصد سنجش در کار باشد، بعضی‌ارزشی نازل و بعضی ارزش بـرابر یا بیشتری دارنـد. مثلا در برگردان تصویری تراژدی‌های شکسپیر، یکی تـراژدی را صرفاً با رنج‌هـای انسان و سرنوشت دردنـاك او یکسان می‌گیرد و دیگـری تراژدی را پدیده‌ای قهرمـانانه معنی می‌کند و آن را در ارتبـاط با عوامل هستی و تاریخـی می‌بیند. معلوم است که مثلا هملت یا اتللوی هـرکدام از این کارگردان‌ها آن چیزی نیست که منظور نظر شکسپیر بوده است. غالباً روی این نکته بحث فراوان شده کـه آیا هملت لارنس اولیویه شکسپیری‌تر است یا هملت گریگوری کوزنیتسف و یا مکبث رومن پولانسکی یـا مکبث (سریر خون) آکیرا کورساوا. به همین ترتیب اتللوی اورسن‌ولز با اتللـوی سرگئی بوندارچـوك و رمئو ژولیت رناتـو کلاستلانی با رمئوژولیت فرانکو زیفره‌لی و...

تاریخچهٔ اقتباس از منابع ادبی

نخستین کسی که در عرصهٔ سینمای ایران به اقتباس

ادبی رو آورد عبدالحسین سپنتا بود. او با پشتوانهٔ شناخت ادبیات باستانی ایران تلاش کرد تا از گنجینهٔ فرهنگ کهن ایران استفاده کند. سپنتا در سال ۱۳۱۳ فیلم فردوسی را، که اولین کار مستقلش در مقام کارگردان بود، تهیه کرد. این فیلم برداشتی بود از زندگی شاعر حماسه‌سرای توس و بازسازی گوشه‌ای از داستان‌های شاهنامه. سومین و چهارمین فیلم‌های همین فیلم‌ساز، شیرین و فرهاد (۱۳۱۳) و لیلی و مجنون (۱۳۱۵)، اقتباس‌هایی از آثار منظوم و منثور کهن بودند، که شرح حالات عاطفی و عاشقانه را نشان می‌دادند.

بعد از سپنتا ــ و با احتساب یازده سال رکود فیلم‌سازی در ایران ــ علی دریابیگی، فارغ‌التحصیل مدرسهٔ تئاتر دولتی و مؤسس مدرسهٔ تئاتر شهرداری، نظام وفا را که از شاعران احساساتی و پرآوازهٔ زمان خود بود به یاری طلبید تا نخستین فیلمنامهٔ پس از دورهٔ فترت را بنویسد. حاصل کار طوفان زندگی (۱۳۲۷) بود.

قبل از نمایش فیلم مذکور، در آغاز سال ۱۳۲۷، «خبرنگار سینمایی» روزنامهٔ کیهان یکی از ملاک‌های خود را برای «خوب» یا «بد» ارزیابی کردن فیلم‌ها این نکته را اعلام کرده بود که باید «داستان فیلم اثر یك نویسندهٔ معروف و از روی یك کتاب بزرگ اقتباس شده باشد»[۱۰]. بنابر چنین معیاری معدود فیلم‌هایی در ارزیابی منتقد می‌توانستند خوب و پاکیزه باشند، و کارگردان‌هایی که از

۱۰ــ کیهان، شمارهٔ ۱۵۰۳، یك‌شنبه ۱۵ فروردین‌ماه ۱۳۲۷، ص ۲.

«کتاب بزرگ» نویسنده‌ای «معروف» بهره نمی‌گرفتند، در ارزیابی منتقد ضربه فنی می‌شدند. طوفان زندگی هم در امتیازگیری «خبرنگار سینمایی» مقام «بد» را احراز کرد.[11]

در فاصلهٔ سال‌های ۴۴ـ۱۳۲۷ گروهی از فیلم‌سازان برای فیلمنامه‌ها و فیلم‌های خود به اقتباس آزاد از آثار ادبی اشتیاق نشان دادند. پریچهر (فضل‌الله بایگان، ۱۳۳۰) از کتابی به همین نام نوشتهٔ محمد حجازی (مطیع‌الدوله) اقتباس شد. در سال ۱۳۳۱ پرویز خطیبی نوری بر اساس نمایشنامهٔ «جنون حکومت»، که خود برای رادیو نوشته بود، فیلم حاکم یك روزه را ساخت. داستان فیلم دربارهٔ روستایی ساده‌دلی بود که شباهت زیادی به حاکم شهر داشت. حاکم در حین شکار گم می‌شود و روستایی چند روز به جای او حکومت می‌کند و کارهای خیرخواهانه‌ای به سود مردم انجام می‌دهد. حاکم بازمی‌گردد و روستایی پی کار خود می‌رود.

عطاالله زاهد در سال ۱۳۳۵ فیلم بوسهٔ مادر را براساس نمایشنامهٔ «سویل» ساخت، و در سال ۱۳۳۶ فیلم بازگشت به زندگی را بر اساس داستانی از مری کوریللی. صمد صباحی نیز مشهدی‌عباد (۱۳۳۲) و آرشین‌مالالان (۱۳۳۹) را از روی نمایشنامه‌هایی به‌همین نام‌ها نوشتهٔ عزیز حاجی‌بیگف کارگردانی کرد. مستشار جزیره (اکبر دست‌ورز و جمشید شیبانی، ۱۳۳۵)، که صادق بهرامی فیلمنامه‌اش را از داستانی از الکساندر دوما اقتباس کرده

۱۱ـ کیهان، شمارهٔ ۱۵۲۵، پنج‌شنبه ۹ اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۲۷، ص ۲.

بود، یکی دیگر از این فیلم‌ها است.

به‌جز این‌ها تعدادی دیگر از فیلم‌های اقتباسی از داستان‌های کهن، شرح حال پهلوانان یا عاشقان از جان گذشته، طی سال‌های بعد، ساخته‌شدند. مانند: امیرارسلان نامدار (۱۳۳۴)، یوسف و زلیخا (۱۳۳۵)، لیلی و مجنون (۱۳۳۵)، قزل ارسلان (۱۳۳۶)، رستم و سهراب (۱۳۳۶) و... که به‌جز عنوان، که از داستان‌های کهن عاریه گرفته شده بودند، هیچ چیزشان به آن داستان‌های ادبی شباهت نداشت. همچنین باید از فیلم آتش و خاکستر نام برد که خسرو پرویزی در سال ۱۳۴۰ با اقتباس از داستانی به‌نام «بیست و چهار ساعت از زندگی یك زن» نوشتهٔ استفان تسوایك ساخت، و دختر همسایه که پرویز خطیبی براساس نمایشنامهٔ «خسیس» مولیر به‌بازار سینما عرضه کرد.

از اواخر دههٔ بیست تا چهل به‌جز پرویزخطیبی نوری، که از قبل برای رادیو نمایش‌های سطحی می‌نوشت، افراد دیگری مانند محمد شب‌پره، ابوالقاسم جنتی عطایی، غلامعلی فکری و... که ابتدا نمایشنامه‌نویس بودند و بعدها به‌عنوان فیلمنامه‌نویس و کارگردان به سینما روی آوردند بر مبنای نمایش‌های خود چند فیلم ساختند، که کمتر تمایزی با سایر فیلم‌های تنگ‌مایهٔ ایرانی نداشتند. ساختار (شکل و محتوا) فیلم‌ها، پرداخت شخصیت‌ها و روانشناسی آدم‌ها ابتدایی‌و ناپرورده بودند. درواقع کارگردان‌ها بیشتر از این لحاظ به سراغ این قبیل آثار می‌رفتند که تقریباً از پیش آماده بودند و با کم‌ترین‌زحمت می‌توانستند ظرف چند هفته فیلمی‌تهیه و احیاناً سرمایه‌ای

به‌جیب بزنند. فیلم حاکم یك روزه مثال مناسبی است. همان‌گونه‌که در سطور قبل‌آمد این‌فیلم‌از روی‌نمایشنامه‌ای که خطیبی برای رادیو و تئاتر نوشته و چند بار به اجرا درآمده بود و در میان‌گروهی‌از مردم نیز استقبال‌برانگیخته بود، توسط بخشی از همان بازیگرها و همان کارگردان‌به تصویر درآمد. فیلم همان‌قدر بی‌مایه و نازل بود که نمایشنامه. تنها تغییری که کارگردان در نسخهٔ سینمایی نسبت به اجرای نمایشی داده بود تبدیل کردن لباس‌ها از عربی به ایرانی بود.

تا اوایل دههٔ چهل وضع کمابیش به‌همین منوال بود. اما از سال ۱۳۴۳ تغییراتی در مضمون تعدادی از فیلم‌ها و انتخاب فیلم‌های اقتباسی و نحوهٔ اقتباس فیلمنامه‌نویس و کارگردان بوجود آمد، که از لحاظ سلامت دید چند گام به پیش رفته بود.

در سال ۱۳۴۳، فرخ غفاری شب قوزی را براساس داستانی از «هزار و یك شب» ساخت، که بنا به اهمیتش‌در صفحه‌های بعد به تفصیل دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت.

در سال ۱۳۴۴ احمد شاملو، که کارش را در سینما با نوشتن گفت‌وگو برای داستان فیلم‌ها آغاز کرده بود، داغ ننگ را ساخت. در آگهی‌ها و عنوان‌بندی‌های حدود ده فیلم نام شاملو به عنوان فیلمنامه‌نویس آمده است. آن‌چه مسلم است این است‌که تأثیر او بر روند فیلم‌سازی سازنده نبوده است. خود او در این باره گفته است:

داستانش دراز نیست، فقط غم‌انگیز است. و علاقه‌ای هم در کار نبود، ناگزیری بود برای‌تهیهٔ

لقمه نانی... یك جور نان خوردن ناگزیر از راه قلم، و در حقیقت به‌نحوی قلم به‌مزدی.[۱۲]

حضور ابراهیم‌گلستان نیز با فیلم خشت و آئینه اگرچه حضوری مخرب نبود اما سازنده هم نبود.

داود ملاپور در سال ۱۳۴۷ بـر اساس داستان «شوهر آهوخانم» نوشتهٔ علی‌محمد افغانی فیلمی به‌همین نام‌ساخت که ضربهٔ خفیف هشیارکننده‌ای بود بر گروهی‌از بینندگان و فیلمسازان. این فیلم که از نظر مضمون نسبت به فیلم‌های قبل از خود قابل تعمق بود، موجب شد کـه اقتباس‌کنندگان به داستان‌های معاصر روی بیاورند.

داریوش مهرجویی در سال ۱۳۴۸ با عرضهٔ گاو، بـر اساس هشت‌داستان‌مجزا از غلامحسین‌ساعدی، این طریق‌را پی گرفت. ساعدی اولین نویسنده‌ای بود کـه بر نوشتن فیلمنامه‌ای از داستان‌هایش نظارت و مشارکت کرد. مهرجویی در بارهٔ این همکاری گفته است:

کار کردن با ساعدی عالمی داشت. شیفتهٔ آن دید انتقادی و آنارشیستی او بودم. شلوغ پلوغی ذهنی و ژولیدگـی حسی او را می‌پسندیدم و آن بینش سیاه و کـابوس‌وارش را. بی‌اعتنایی بـه مال و شهرت دنیا، روحیهٔ گرم و محبت‌آمیزش و رفیق‌بازی‌ها و کمك‌های بی‌دریغش به این و آن... در کارهایش بخصوص آن‌دسته که افسار عالم‌درون‌را رها می‌کرد و می‌گذاشت ناآگاه نفس‌های خودش

۱۲ـ ماهنامهٔ سینمایی فیلم، شمارهٔ ۶۸، نیمهٔ دوم شهریورماه ۱۳۶۷، ص ۲۶.

را بزند و تجلی کند، بسیار اصیل و یگانه بود. دنیای کافکا را خوب هضم کرده بود و ارتعاشهای حسی و ذهنی هدایت را خوب گرفته بود. همین‌ها برای من هم جذاب بود.[۱۳]

موفقیت گاو موجب شد که همکاری سازندگان فیلم با نویسندگان روال منظم‌تری بیابد. ضمناً تحول ملایم فضای فرهنگی که در سال‌های دههٔ چهل پدید آمده بود در تداوم این همکاری مؤثر بود. بعضی کارگردان‌ها توفیق یافتند تعدادی فیلم با مضامین اجتماعی تهیه کنند. به‌تدریج در کنار فیلم فارسی اندیشه و اخلاق جدیدی بر سینما و فرهنگ سینمایی شکل می‌گرفت.

در سال ۱۳۴۹ ناصر تقوایی آرامش در حضور دیگران را بر اساس داستانی به همین نام از ساعدی ساخت. فیلم پس از توقیف چند ساله در سال ۱۳۵۲ با حذف دقایقی طولانی اجازه نمایش گرفت. مسعود کیمیایی نیز در سال ۱۳۵۰ داش‌آکل صادق هدایت را به تصویر کشید.

در سال‌های ۳ـ۱۳۵۲ امیر نادری بر اساس داستان بلند «تنگسیر»، نوشتهٔ صادق چوبك فیلمی به همین نام ساخت؛ و مسعود کیمیایی فیلم خاك را بر اساس داستان «آوسنهٔ بابا سبحان» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی. حبیب‌کاوش نیز با ساختن آب فیلمنامه‌ای از احمد اعطا (احمد محمود) را مایهٔ‌کار خود قرار داد. ظاهراً هیچ‌کدام‌از این‌نویسندگان طرف مشورت سازندگان فیلم‌ها قرار نگرفتند. و همین‌عدم دخالت و نظارت پس از نمایش فیلم‌ها موجب اعتراض

۱۳ـ آدینه، شمارهٔ ۳۳، نوروز ۱۳۶۸، ص ۵۵.

نویسندگان، به‌جز صادق چوبك، به فیلم‌ها شد.

محمود دولت‌آبادی، بلافاصله پس از نمایش عمومی فیلم خاك در اعتراضیه‌ای زیر عنوان «بابا سبحان در خاك» (ضمیمهٔ فیلم خاك) نوشت:

پیش از اینکه از درونمایهٔ کار (نوشته ــ ساخته) سخن به میان بیاورم، لازمست برایتان بگویم که قرار بر این بود فیلمنامه با عقیده، سلیقه و همکاری کیمیایی و من نوشته شود... گفتنی است که قرار بر این بود تا من در جریان عملی فیلم قرار داشته باشم بعنوان همراه و احیاناً کمك؛ کمك‌هایی که لاجرم جنبه‌های غیر فنی، اما خاکی و تجربی می‌داشت؛ اما در دم آخر، یعنی لحظهٔ عزیمت گروه فیلم من از رفتن سر باز زدم. روشن است چرا؟ چون در آن روز از منفردزاده شنیدم‌که کیمیایی یکی از شخص‌های عمدهٔ داستان را تغییر نژادی! داده است. کدام شخص؟ عادله...[۱۴]

احمد محمود نیز در اعتراضیه‌ای در مجلهٔ فردوسی نوشت:

... من نه سینماگرم و نه در این زمینه ادعایی دارم، اما دست‌کم «چیزی» را که می‌نویسم برای نوشتنش‌هم دلیل‌دارم و هم‌توضیح، ولی‌کارچرخان محترم و تصویرساز «آب» برای کارهایی که خود ــ سرانه کرده‌است نه توضیحی‌دارد و نه دلیلی‌موجه. و چنین است که مخلص برای حذف و تغییر بعضی

۱۴ــ نقل از مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی، گردآورنده زاون‌قوکاسیان انتشارات‌آگاه، سال۱۳۶۴، صص ۲۸۹ــ۲۸۸.

صحنه‌ها برانگیخته می‌شوم و به‌استناد سند رسمی که در دست دارم اقدام می‌کنم تا از طریق مراجع قانونی نمایش فیلم را (البته اگر توفیق داشته باشد و اکران گیرش بیاید) تا حذف و تغییرات لازم متوقف سازم و...[۱۵]

بین سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ چند فیلم اقتباسی دیگر از آثار ادبی ساخته شد که از لحاظ مضمون و پرداخت از ارزش‌های متفاوتی برخوردارند: شازده احتجاب (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۳)، ملکوت (خسرو هریتاش، ۱۳۵۵)، سایه‌های بلند باد (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۶)، بوف کور (از این اثر دو فیلم ساخته شد: یکی به‌کارگردانی کیومرث درم‌بخش و دیگری بزرگمهر رفیعا). فیلم‌هایی نیز بر اساس آثار ادبی غیر فارسی ساخته شدند که از لحاظ کمیت و کیفیت در نوع خود قابل تأمل هستند، فیلم‌هایی مثل: تپلی (رضا میرلوحی)، پستچی (داریوش مهرجویی)، غزل (مسعود کیمیایی)، نفرین (ناصر تقوایی) و... البته همچنان فیلم‌هایی بر مبنای داستان‌های ادبی و پاورقی‌های مجله‌ها ساخته می‌شد که به‌سنت گذشته تعلق داشتند، نظیر: امشب دختری می‌میرد (مصطفی عالمیان) و مردان سحر (اسماعیل نوری‌علا).

بعد از انقلاب عده‌ای از فیلم‌سازان، که غالباً تازه به میدان آمده بودند، کم و بیش علاقهٔ خود را به داستان‌های ادبی نشان دادند. فیلم شیطان (اکبر صادقی ــ ۱۳۵۹)، که هیچ‌گاه پروانهٔ نمایش نگرفت، براساس داستانی به نام

۱۵ــ نقل از دفترهای سینما، شمارهٔ ۶، دی‌ماه ۱۳۶۰، ص ۶۰.

«شمر» ساخته شد و موج طوفان (منوچهر احمدی ـ ۱۳۶۰) براساس داستان «مروارید شوم» جان اشتاین‌بك و هجرت (میلاد ـ ۱۳۶۰) براساس داستان «دیار غربت»، که این یکی هم اجازه نمایش نگرفت. فصل خون (حبیب کاوش ـ ۱۳۶۰) بر مبنای نمایشنامهٔ «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند» نوشتهٔ خسرو حکیم رابط تهیه شد. جایزه (علیرضا داودنژاد ـ ۱۳۶۲) اولین فیلم بلند «کمدی اجتماعی» بعد از انقلاب، برداشتی از داستان کوتاه «خوشبختی آقای ایزدی» نوشتهٔ ابراهیم مکی بود. استعاذه (محسن مخملباف ـ ۱۳۶۲) نیز بر اساس کتابی به‌همین نام به‌نوشته آیت... دستغیب ساخته شد. نقطهٔ ضعف (محمدرضا اعلامی ـ ۱۳۶۲)، چنان‌که گفته شد، حتی تقطیع نماهای فصل‌ها در جزئی‌ترین موارد نیز از روی کتاب اخذ شده است. برگ‌و باد (منصور تهرانی ـ ۱۳۶۴) بر اساس داستان کوتاهی از او هنری به‌نام «آخرین برگ» و کفش‌های میرزا نوروز (محمد متوسلانی ـ ۱۳۶۴) از روی یکی‌از داستان‌های‌کهن ایرانی ساخته شدند، که البته در عنوان بندی فیلم اخیر به منبع مورد اقتباس اشاره نشده است. فیلمنامهٔ بی‌بی‌چلچله (کیومرث پوراحمد ـ ۱۳۶۵) با گوشهٔ چشمی به داستان «قصاص» نوشتهٔ واهه کاچا تنظیم شده و اپیزود اول از فیلم دستفروش (محسن مخملباف ـ ۱۳۶۵) با نگاهی آزاد به داستان «کودك» نوشتهٔ آلبرتو موراویا ساخته شده و بالاخره ناخدا خورشید (ناصر تقوایی ـ ۱۳۶۵) برداشتی آزاد از داستان «داشتن و نداشتن» نوشتهٔ ارنست همینگوی است.

بررسی داستان چند فیلم

از میان فیلم‌هایی که در فوق به آن‌ها اشاره شد، تعدادی به تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است؛ گزینش این فیلم‌ها از این بابت است که در میان نمونه‌های مشابه هم پرورده‌تر هستند ــ و جزو انگشت‌شمار فیلم‌های خوب سینمای ایران محسوب می‌شوند ــ و هم در تحول سینمای غیرمتعارف ایران جایگاه برجسته‌ای دارند. (لازم به‌تأکید است که در این بررسی فقط فیلم‌هایی مورد نظر بوده‌اند که از آثار ادبی ایرانی اقتباس شده‌اند. البته دلیل خاصی برای این انتخاب در بین نبوده است، می‌توان در فرصت و جایی دیگر به آن دسته از فیلم‌ها که براساس آثار ادبی غیر ایرانی ساخته شده‌اند توجه کرد.)

شب قوزی ــ ۱۳۴۳ (کارگردان: فرخ غفاری)

کوشش فرخ غفاری و جلال مقدم (نویسندهٔ فیلمنامه) در شب قوزی معطوف به‌بازسازی قصه‌ای‌از «هزارویکشب» (ترجمه عبدالطیف طسوجی تبریزی) در قالب جدید و با دیدی نوآورانه است. کوشش آنها بر این بوده است تا

ضمن وفاداری بـه اصل متن، مایـهٔ نهفته در آن را طبق وضعیت اجتماعی جدید نشان دهند. «فیلمنامه‌نویس‌ها و کارگردان با ذوق‌آزمایی‌های خاص‌خود، عصارهٔ این‌داستان کهن را به زمان معاصر پیوند زده‌اند. تلاش فـرخ غفاری برای برخورد نوآورانه و بدیع با افسانه‌های هزارویکشب به‌نوبهٔ خود منحصر به‌فرد است، گرچه او با روی آوردن به عنصر تفنن و تهییج فیلمش را از نیروی بلاغت لازم تهی ساخته، اما دست‌کم این نکته را فراموش نکرد که مضامین سنتی و افسانه‌ای را با عناصر تازه و نو پیوند بزند.»[1]

داستانی که جلال مقـدم و فرخ غفاری فیلمنامهٔ شب قوزی را بر مبنای آن نوشتند، شهرزاد قصه‌گـو در شبانهٔ بیست و ششم تا میانهٔ سی و سوم برای شاه قصی تعریف می‌کند.

کارگردان با انگشت گـذاردن بر مرگ اصغر قـوزی گوشه‌ای از روابط معیوب و خلق و خوی ناپسند آدم‌های متعین و مفت‌خور و هرزه‌گرد جامعه‌را به‌نمایش می‌گذارد؛ مردمی که به شیوه‌های گوناگون به زندگی با «شکوه» خو کرده‌اند و پاسبان‌های نیمه مستی که شب‌های پر عیش و نوش آنان را پاسداری می‌کنند.

فیلم عصارهٔ قصهٔ شهرزاد را دستمایه خود قرار داده و آدم‌های داستان به‌جز اصغر قوزی جای خود را به آدم‌های دیگر داده‌اند که خصوصیات فردی و اجتماعی‌شان با آدم‌های داستان به‌کلی متفاوت است. از این لحاظ در مقایسهٔ

۱ــ مقالهٔ «گام‌هایی بر روی خاك پوك» نوشتهٔ غلام حیدری، ماهنامهٔ فیلم شماره ۳۲، آذرماه ۱۳۶۴، صفحهٔ ۶۲.

تطبیقی فیلم و قصه بیشتر به شرح موارد موفقیت و عدم موفقیت کارگردان در انتقال مایهٔ اصلی خواهیم پرداخت.

برای این منظور موضوع اصلی فیلم را مرور می‌کنیم:

اصغر قوزی عضو یك بنگاه شادمانی است. شبی بعداز پایان برنامهٔ گروه در خانه‌ای اعیانی، خانم میزبان یادداشتی، شامل صورت اسامی افرادی که فعالیت غیرقانونی می‌کنند، به قوزی می‌دهد تا به شخص ثالثی برساند. اصغر و دو تن از یارانش (یك زن و مرد) برای صرف ته ماندهٔ شام میهمانی به خارج شهر می‌روند. موقع شام یکی از دوستان او برای خنده و سرگرمی لقمهٔ بزرگی در دهان قوزی می‌گذاردکه سبب‌مرگ او می‌شود. زن و مرد هراسان تصمیم می‌گیرند او را نزد دکتری ببرند. جسد را در چادرشبی می‌پیچند و روانه می‌شوند. اما از ترس پاسبان‌های کشیك، قوزی را در راهرو آرایشگاهی رها می‌کنند. صاحب آرایشگاه و مستخدم او که آمادهٔ سفر و حمل قاچاق هستند با دیدن جسد می‌کوشند آن را از محل کار خود دور کنند، اما چون قادر به فریب پاسبان‌ها و چند مزاحم که اطراف خانه گرد آمده‌اند نیستند، جسد را به خانهٔ همسایه می‌اندازند. مرد همسایه که مشغول تدارك جشن عروسی دخترش است، با تقلای زیاد جسد را به خارج از خانه می‌برد. این بار جسد نصیب مرد مستی می‌شود که او هم به خالی کردن جیب‌هایش مشغول می‌شود. خانمی که نامهٔ محتوی صورت اسامی افراد را به اصغر داده از روی بام خانهٔ مجاور که در آن مهمانی‌شلوغی برقرار است‌و شاهد کل قضایا بوده ــ به تعقیب مرد مست می‌پردازد. مرد مست

در ازای دادن یادداشت از خانم درخواست مبلغی پول می‌کند. بدین ترتیب در حین درگیری زن و چند نفر از نزدیکان او با مرد مست، پلیس سر می‌رسد و کلیهٔ افراد مشکوك و مجرم و درگیر در جریان را دستگیر می‌کند.

فیلم با مترسکی از قوزی در کنار تماشاخانهٔ قمر شروع می‌شود، که بندی به گردن و کلاهی با دو شاخ بر سر دارد. داخل تماشاخانه، قوزی در حال اجرای نقش دیو است. پس از آن گروه نمایش خود را برای رفتن به خانه‌ای اعیانی آماده می‌کند. این بخش از فیلم ــ قبل از عنوان‌بندی ــ شناختی کلی از وضع و حال رقت‌بار قوزی به‌دست می‌دهد:

۱ــ در قصه و فیلم قوزی دلقکی است که با ادا و اطوار در شب‌های پر عیش و نوش اشخاص مرفه، گذران زندگی می‌کند.

۲ــ در قصه، قوزی بدلیل شیرین‌کاری‌هایش مورد لطف و عنایت سلطان است که اقداماتی برای دستگیری مسبب اصلی خفه شدن او انجام می‌دهد. در فیلم اصغر قوزی‌مورد لطف و علاقهٔ خانم میزبانی است که جشنی برپا کرده‌است. البته نوع علاقه آنها به قوزی فرق دارد. علاقهٔ سلطان به قوزی راست است و او صادقانه در صدد مجازات مسبب خفه کردن او برمی‌آید. در حالی که خانم میزبان پس از اطلاع از مرگ قوزی می‌گوید: «خودش یه قاز ارزشی نداره، فکر لیست هستم که اسم همه توش نوشته شده.» اگر در قصه مانند «همهٔ ماجراهای اساطیری و فولکلوریك ما، انسان به راستی و درستی، به عدالت و به حمایت از درماندگان دعوت می‌شود و جدایی، یأس، خیانت و بزدلی

در مقایسه و سنجش با برتری معنوی، پاکیزگی اخلاقی، محبت صادقانه و عشق پاك، خوار شمرده‌می‌شوند»[۲] در فیلم آدم‌ها به‌گونه‌ای دیگر نشان داده می‌شوند.

۳ــ آدم‌های قصه و فیلم تا حد ابلهانه‌ای ساده لوح هستند. البته این اغراق در فضای غیر واقعی افسانه‌های هزار و یکشب شگفت‌آور نیست، اما کوته‌فکری و ابلهی آدم‌هایی که در فیلم با جسد اصغر مواجه می‌شوند، به دل نمی‌نشیند. قصه فضایی افسانه‌ای دارد و فیلم مایه‌ای خنده‌دار. افسانه‌ای بودن قصه و خنده‌دار بودن فیلم موجب شده است که مخاطب امروزی (خواننده و بیننده) داستان را جدی تلقی نکند. بنابراین کوشش‌های نویسندهٔ داستان «خیاط و قوزی و یهودی و آشپز ارمنی»[۳] برای ایجاد کردن هیجان از طریق مهیا کردن وسایل به دار آویختن آدم‌ها و پاس دادن جسد قوزی به اشخاص مختلف در فیلم (که البته در قصه هم هست) برای پلیسی کردن آن به‌تنهایی کارساز نبوده‌اند.

آن‌چه از همان ابتدا به فیلم حالتی غیر واقعی و کمیك می‌دهد، چگونگی مرگ قوزی و پیچاندن او در چادرشب و جازدن او به‌عنوان بچهٔ شیرخواره است. مرد و زن در حالی که قوزی را در بغل گرفته و در جستجوی دکتر هستند، به مردی با ظاهر آراسته برخورد می‌کنند. زن می‌گوید: «بچه‌ام مریض شده.» و مرد فکل کراواتی که متعادل به‌نظر

۲ــ همان، صفحهٔ ۶۰.

۳ــ قصه‌های برگزیده از هزار و یکشب، تلخیص شمس‌الملوك مصاحب، سال ۱۳۳۷.

نمی‌رسد، حرف‌های احمقانه‌ای تحویل آن‌ها می‌دهد. مثلا دربارهٔ آدرس دکتر می‌گوید: «کوچهٔ اول دست چپ. کوچه سوم دست راست.» حماقت و کوته‌نظری تقریباً همهٔ آدم‌ها، به‌جز مردی که سیاه مست است!، غیر قابل توجیه است. در واقع معقولانه‌ترین سخنان از دهان مرد مستی که با جسد اصغر قوزی مواجه می‌شود بیرون می‌آید. او می‌گوید:

داداش بی‌زحمت آتیش داری. با توام. با داداشیت قهری. نمی‌دی کبریتتو. چته. دلخوری. مریضی. نکنه خوابیدی. شایدم مردی. آره، کارت تمومه. اما چرا وایساده مردی. اونم با این لباس. منو باش که دارم مرده‌رو استنطاق می‌کنم. بشینی بهتر نیست. آره این‌جوری. بشین. هرکی یه‌جوری می‌میره. خوب، حالا اون کبریتتو با اجازت ورمی‌دارم. وقتی زنده بودی لابد سیگار نمی‌کشیدی، به خیال این که مبادا زودتر می‌میری. حالا دیدی اخوی. (کیف‌پول اصغر را درمی‌آورد.) پس از بی‌پولی نمردی. حتماً دق‌کشت‌کردن. خیلی دلم می‌خواست زنده بودی باهات درد دل می‌کردم. آره، خوب. با اجازه‌ات من اینو ورمی‌دارم. واسهٔ تو چه فرقی می‌کنه. عوضش می‌رم به سلامتیت می‌خورم. آره، زنده باشی. ما رفتیم، دیدار به قیامت.

به‌طور کلی آدم‌های شب‌قوزی چهار دسته‌اند: یك دسته آدم‌های ساده‌لوح و خوش‌باور که تا حد زیادی ابله می‌نمایند، مثل اعضای گروه نمایش تماشاخانهٔ قمر، مرد

عابر فکل کراواتی و پیرمردی که می‌خواهد دخترش را به خانهٔ شوهری ناخواسته بفرستد؛ دو دیگر آدم‌هایی که از پر قنداق‌شان بدجنس بوده‌اند، مثل زن متمکنی که فهرست اسامی گروه مجهول‌الهویه‌ای را به اصغر قوزی می‌دهد تا به رییس باند برساند، شوهر او و اطرافیانش و صاحب آرایشگاه جمال، که می‌خواهد جنس قاچاق از کشور خارج کند؛ سوم آدم‌های بی‌بندو بار و الکی‌خوش که در تمام فیلم یا در حال عیش و نوش هستند یا رقص و دست‌افشانی؛ و بالاخره پاسبان‌های وظیفه‌شناس و افسر نگهبان کلانتری که می‌خواهند نظم را بین این سه گروه برقرار کنند. دزدان و قاچاقچی‌ها را به‌دام بیندازند، مجلس عیاشی و رقاصی جوانان بی‌بندو بار را برقرار نگاه دارند و آدم‌های ساده دل و از همه‌جا بی‌خبر را از زیر تیغ‌مجازات‌دور کنند. جمعیت شب‌قوزی را چنین آدم‌هایی تشکیل می‌دهند. فرخ غفاری و جلال مقدم (که نویسندهٔ گفتگوهای‌فیلمنامه هم‌هست) برای آن‌که فضای پر هرج و مرج و اعمال خلاف پاره‌ای آدم‌ها را به نحو مؤثرتری نشان بدهند زمان وقوع ماجراها را نسبت به داستان محدودتر انتخاب کرده‌اند: چهار پنج ساعت از ساعات اولیهٔ شب.

شوهر آهوخانم ـ ۱۳۴۷ (کارگردان: داود ملاپور)

«شوهر آهوخانم» نوشتهٔ علی‌محمد افغانی در زمرهٔ آن رمان‌هایی است که هر فیلم‌ساز با استعدادی که قابلیت‌های

کتاب را بشناسد و با فرهنگ و رسوم مردمان جامعهٔ خود کمابیش آشنا باشد با کمترین اشکالات و حداقل دخل و تصرف می‌تواند آن را به فیلمی پاکیزه و پر مضمون درآورد؛ فیلمی که دردها و رنج‌های آدم‌های اجتماع ما به ویژه زنان را در دوره‌ای که‌مدت زمان زیادی از سپری‌شدن آن نگذشته است نشان دهد.

داود ملاپور در سال ۱۳۴۷، که هفتاد فیلم به بازار سینمای ایران عرضه شده بود، بر اساس رمان نام‌برده فیلمی به همین نام ساخت. فیلم ملاپور همان‌آدم‌های داستان افغانی را دارد، اما فاقد بستری است که آدم‌های داستان در آن پرورش یافته و دست به عمل می‌زنند، و افغانی از ترسیم آن‌ها به‌خوبی برآمده است. او کوشیده است در هجده فصل کتابش آن جریان اجتماعی را که آدم‌ها در آن حرکت می‌کنند شرح و توصیف دهد، اما در فیلم تقریباً نشانی از وضع موجود و جاری نیست.

نمای افتتاحیهٔ فیلم از رمان اخذ شده است. سید میران سرابی در دکان خبازی خود است. زنی ــ که بعداً معلوم می‌شود هما نام دارد ــ به دکان او می‌آید تا نان بخرد. بدین ترتیب علی‌محمد افغانی و به تبع او داود ملاپور خواننده و بیننده را با دو تن از سه قهرمان اصلی رمان و فیلم آشنا می‌کنند: سید میران سرابی و هما. نفر سوم آهو خانم، همسر وفادار سید میران، است که با رفتن مرد به خانه معرفی می‌شود، سید میران که زن و چهار فرزند قد و نیم قد دارد با دیدن هما به او دل می‌بازد.

موفقیت علی‌محمد افغانی نسبت به داود ملاپور در این

است که او از همان آغاز رمان، زمان و مکان را بر خواننده‌اش روشن می‌کند: کرمانشاه، زمستان ۱۳۱۳. نویسنده این اطلاعات را در سطر اول فصل یکم داستان خود توضیح می‌دهد، که اهمیت آن در اصالت بخشیدن به آدم‌ها و ماجرا است. فیلم از این لحاظ می‌لنگد. فقط از لا به لای صحبت‌ها، آن هم در اواخر فیلم، معلوم می‌شود که ماجرا در دورهٔ سلطنت رضاشاه می‌گذرد. آنچه زمان را در فیلم مشخص می‌کند نام «بلدیه» (به جای شهرداری) و اسکناس‌هایی است که چهرهٔ رضاشاه بر آن‌ها نقش شده است. مکان وقوع ماجراها در فیلم معلوم نمی‌شود. گویی کارگردان قصد ارایهٔ کاری فراگیر داشته است؛ طرح موضوعی که به نقطهٔ خاصی محدود نمی‌شود.

فیلم مانند رمان در تصویر کردن زندگی خانوادهٔ سنتی بیش و کم موفق است. البته از میان آدم‌های جورواجور رمان همان سه قهرمان اصلی (سید میران، آهوخانم و هما) عمده می‌شوند، وگرنه در پرداخت سایر آدم‌ها کوششی نشده است. مثلا معلوم نیست که آن دو زن مستأجر خانهٔ سید میران چه کسانی هستند؛ شوهرانشان کیستند و از کجا امرار معاش می‌کنند. به‌همین دلیل حضور غیرمترقبهٔ جوانکی (فرزند یکی از مستأجرهای سید میران) که می‌خواهد هما را در سر چاه مساعدت کند منطقی جلوه‌گر نمی‌شود. کتاب از این حیث در ترسیم کردن آدم‌ها و حضور آن‌ها در بطن ماجراها موفق‌تر است. نویسنده این موفقیت را مدیون توصیف‌ها و گفتگوهای مکرر است. به قول یکی از منتقدان کتاب «آدم‌های او آدم‌هایی هستند که در هر

کجای داستان پیدا شوند و گوشه‌ای از شخصیت آن‌ها باز نموده شود، این گوشه با گوشه‌های دیگر که در جاهای دیگر دیده‌ایم چنان چفت می‌شود که از مجموع آن‌ها آدم کامل و صحیح پدید می‌آید».[۴]

فیلم همچنان در نشان دادن چهرهٔ دردمند زن ایرانی، رابطهٔ دو هوو (آهو خانم و هما)، اعضای خانوادهٔ سید میران، آن مرد مطربی‌که هما مدتی در نزد او اقامت‌داشته، هم‌صنف‌های سید میران و مانند این‌ها کاستی‌های بسیار دارد. چرا هما از شوهرش جدا شده است؟ آیا می‌توان به گفتهٔ او که شوهرش را مقصر می‌شناسد اعتنا کرد؟ با شناختی که در طول فیلم از او به دست می‌آید حرف‌هایش به‌نظر ساختگی به نظر می‌رسد. مثلا شاید برای جلب توجه سید میران آن حرف‌ها را زده است. چرا او خود را به پسر همسایه نزدیك می‌کند؟ گشت و گذارهای بی‌دلیل و آرایش کردن‌های غیرمعمول او از چه بابت است؟ چرا سید میران به‌رغم سبکسری‌هایش همچنان دل در گرو عشق او می‌بندد. آیا او «مهرهٔ مار» دارد؟ شاید. چون روزی آهوخانم از هما می‌پرسد: «تو چه سحری داری که حتی زن‌ها هم عاشقت می‌شوند.» آیا او موجودی اثیری است؟ فیلم بیننده را به چنین نتیجه‌ای رهمنون نمی‌کند.

انتقاد به ملاپور و فیلمش آن‌گاه پرمایه‌تر می‌شود که دریابیم علی محمد افغانی برای پاسخ گفتن به بسیاری از این پرسش‌ها تلاش ورزیده است. او در نشان دادن حرکات

۴ــ درعین‌حال، نجف دریابندری، زمستان ۱۳۴۹. صص ۱۰۴ــ ۱۰۳.

و سکنات آدم‌ها، اختلاف‌های زن و شوهر، دعواهای دو هوو و از همه مهمتر چهرهٔ زن ایرانی اغماض نکرده، بلکه فیلمساز بوده است که یا به اقتضای زمانه یا مسایل دیگر نخواسته استفاده‌ای دقیق از منبع اقتباس خود بکند.

تعلل‌های ملاپور تا آن‌جا پیش می‌رود که ما حتی به دلایل ورشکسته‌شدن میران و ناچار شدن او به فروختن خانه و اسباب اثاثیه‌اش پی نمی‌بریم. در این خصوص کارگردان فقط به سطوری از نامهٔ مفصلی که سید میران سرابی در فصل اختتامیهٔ فیلم به آهوخانم به عنوان «شوهر گناهکار و روسیاه»[5] نوشته، بسنده کرده است.

در فصل هجدهم کتاب، نویسنده برای بازگرداندن سید میران که اسباب و اثاثیهٔ خانه‌اش‌را فروخته و با رها کردن زن و فرزندانش همراه هما قصد گریز دارد، شخصیت دیگرگونی از آهوخانم ترسیم می‌کند، او سوار بر درشکه سراسیمه به گاراژ شهر سر می‌زند و میران و هما را که کنار ماشین «فورد»ی هستند می‌یابد. ناسزاگویان یقهٔ شوهر را می‌گیرد و به درشکه می‌کشاند و با خود می‌برد. هما هم سوار بر اتوموبیل راهی مقصدی نامعلوم می‌شود. فیلم از لحاظ نشان دادن تحول آهوخانم ناتوان است. آهو پس از اطلاع از فرار شوهر با درشکه به گاراژ می‌رود. شوهر و هما را می‌بیند. از فاصله‌ای‌دور او را نگاه‌می‌کند. رانندهٔ اتوموبیلی که‌آن‌ها با آن‌قصد رفتن‌داشته‌اند می‌آید. سپس او به بهانهٔ پاك کردن شیشه‌ها نگاه‌های دزدانه‌ای به

۵ـ شوهر آهوخانم، علی محمد افغانی، سال ۱۳۵۸، صص ۸۷۷ـ ۸۷۶.

هما می‌اندازد. هما به او لبخند می‌زند، در را می‌بندد و از راننده می‌خواهد ــ که با وجود کسری مسافر ــ حرکت‌کند. سید میران که بیرون از اتوموبیل است، پس از عمل انجام شده، لبخندی به آهو می‌زند و با او سر خانه و زندگی باز می‌گردد. پایانی غیرمنطقی‌تر و تصنعی‌تر از این برای‌چنین فیلمی نمی‌توان سراغ گرفت.

از لا به لای سطور رمان ما درمی‌یابیم که سید میران مدت هفت سال هما را به عنوان زن دوم در خانهٔ خود نگاه داشته است. پایان ماجراهای او با هما سال ۱۳۲۰ و آغاز جنگ جهانی دوم است، که خود ماجراهای دیگری دارد، که هرچند نویسنده به‌آن‌ها نپرداخته‌است، اما همان اشاره‌های گذرا کافی است که خواننده آتیهٔ آن زن و شوهر را پیش خود مجسم کند. اما در فیلم حوادث به گونه‌ای می‌گذرند که گویی سید میران و هما چند ماهی بیش در کنار هم زندگی نمی‌کنند و از این مهمتر لبخند رضایتمندی که بین او و آهوخانم رد و بدل می‌شود تصور خوشبختی آن دو را در زندگی جدید مجسم می‌کند.

با توجه به این موارد می‌توان نتیجه گرفت که داود ملاپور از رمانی رئالیستی و شیرین که باچرب‌دستی نوشته شده فیلمی معمولی و ابتدایی (از نوع مرسوم خانوادگی) ساخته است. «شوهر آهوخانم» در زمرهٔ رمان‌هایی است که دست‌کم نود درصد آن می‌تواند به تصویر بیاید، و تبدیل به«فیلمی ادبی» با مایه‌های عمیق اجتماعی شود که بیننده به‌اندازهٔ کتاب، بلکه بیشتر از خواندن آن، از دیدنش‌لذت ببرد. به همین دلیل باید اذعان کرد که اگر فیلم مذکور،

فیلمی معمولی ــ و البته نه مبتذل ــ است، مقصر نه علی‌ــ محمد افغانی و رمــان او، بلکه ضعف صناعتی فیلم و عدم آشنایی داود ملاپور به اصول فیلمنامه‌نویسی و بــرگردان تصویری رمان بوده است. البته ضعف‌های اساسی فیلم او چیزی از نگاه صمیمانه‌اش به‌آن مسایلی‌که به آن‌ها اشاره شد نمی‌کاهد.

سخن آخر این که آن‌چه موجب شد بسیاری از منتقدان سینمایی وقت شوهر آهوخانم را «یك آغاز ستایش‌آمیز» و «یك فیلم واقعاً ایــرانی» بنامنــد ابتذال لجــام گسیختهٔ «سینمای فارسی» بود.

گاو ــ ۱۳۴۸ (کارگردان: داریوش مهرجویی)

با فیلم گاو مرز قاطعی بین‌سینمای‌تجاری و غیرتجاری، سینمای متعارف و غیرمتعارف، کشیده شد. بد قلق‌تــرین منتقدان فیلم را ستودند و برای نخستین بار اتفاق نظری در ستایش از یك فیلم ایــرانی پدید آمد. سازندهٔ فیلم، داریوش مهرجویی، فیلمی تجــاری به نام الماس ۳۳ در پیشینهٔ خود داشت، که گاو هیچ قرابتی با آن نداشت.

مهرجویی برای پروردن فیلمنامهٔ خود با یاری غلام‌ــ حسین ساعدی از کتاب «عزاداران بیل» از همین نویسنده بهره گرفت که مجموعهٔ هشت داستان پیوسته است. داستان چهارم کتاب[۶] دستمایهٔ مهرجویی در گاو است، اما او آدم‌ها

۶ــ عزاداران بیل، غلام‌حسین ساعدی، سال ۱۳۴۹، صص ۱۳۷ــ ۱۰۵.

و عناصر و حوادث دیگری از داستان‌های دیگر این مجموعه را نیز وارد فیلمنامه کرده است. از ایـن لحاظ می‌توان گفت که فیلم مهرجویی منسجم و پرورده‌تر از داستان‌های ساعدی از کار درآمده است، نه تنهـا بر نقش گـاو در «اقتصاد روستا» تأکید شده است، بلکه تعلق خاطر مشدی حسن به گاو شیرده‌اش نیـز دقیق و کاملتر القا می‌شود. گفتگوها مناسب‌تـر و دارای نـواخت هستند. یك‌یك این مسائل را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

نقش گاو در زندگی روستاییان و مشهدی حسن.

در داستان‌های «عزاداران بیل»گاو مش حسن سهمی در زندگی روستاییان ندارد. با آن‌که روستای بیل دچار قحطی و خشك‌سالی است، کسی به فکر شیری کـه از گـاو عاید می‌شود نیست. طبیعی هم هست، آخر مگر یك گاو چند من شیر می‌دهد. بنا بر این هریك از اهالی بیل در فکر چاره‌ای است. یکی به «پوروس« (دزدی) می‌رود، یکی دنبال گدایی است، یکـی می‌رود تا از صحرا علف و یونجه تهـیه کند. مشدی حسن تنها کسی است که پی گاو و دام است. «باید فکر گاو و گوسفندامون هم باشیم.»[۷] و مشدی جبار به او تشر می‌زند که بهتر است اول به فکر شکم خودشان باشند تا گاوها و گوسفندها. در کتاب نه تنها تأکید بلکه‌اشاره‌ای به این نیست که گاو شیرده مش حسن سهمی در «اقتصاد روستا» دارد. اما اشاره به عـلاقهٔ مفرط مش حسن به گاو هست. اسماعیل، بـرادر زن مش حسن، به خواهر عباس، دختری که به او علاقه‌مند است، می‌گوید: «من می‌دونم که

۷ـ همان، ص ۷۵.

مشدی حسن گاوشو خیلی بیشتر از خواهرم دوس داره.»[۸]

در فیلم هم روی تأمین شیر روستاییان از گاو مکث می‌شود و هم روی علاقهٔ اغراق‌آمیز مش حسن به گاو. در فصل اول، موقعی‌که زن مش‌اسلام با کاسه‌ای در دست‌آمادهٔ رفتن به خانهٔ مش حسن است مش اسلام به او می‌گوید: «می‌ری شیر بگیری؟ تو این ده که یه گاو بیشتر نیست.» و اشاره به گاو مش حسن می‌کند که به صحرا برده شده‌است. وقتی مش حسن از صحرا برمی‌گردد و گاوش را در طویله بسته است، انبوهی زن کاسه در دست دم خانهٔ او ازدحام می‌کنند. همین اشارات برای نشان دادن سهم گاو در حیات اقتصاد سنتی روستا کافی است. تأکیدهای کارگردان بر نمایش علاقهٔ مش حسن به گاو بیش از این‌ها است: مش حسن در راه بازگشت از صحرا گاوش را در رودخانه می‌شوید و خود را. با دو دست آب برمی‌دارد، جلو گاو می‌گیرد. او نمی‌خورد. خودش آب را سر می‌کشد. و پس‌از شستشو با کتش گاو را خشك می‌کند. چشمش به بلوری‌ها (همان پوروسی‌های داستان) می‌افتد. هراسان می‌شود و به روستا بازمی‌گردد. (عنوان‌بندی فیلم به صورت منفی (نگاتیو)، روی حرکت گاو و مش‌حسن است که گاه باهم یکی می‌شوند.) در قهوه‌خانه وقتی که مش حسن نشسته است تا استراحت کند دربارهٔ بلوری‌ها صحبت می‌شود، که گوسفندها و وسایل خانهٔ اهالی را به‌سرقت می‌برند. یکی می‌گوید: «حالا نوبت گاو مش حسنه.» و مش حسن، گویی که قرار است آن اتفاق در همان موقع روز جلو چشم

۸ــ همان، ص ۱۲۵.

اهالی رخ دهـد، سراسیمه و وحشت‌زده گاو را به خـانه می‌برد. با فانوس گوشه و کنار طویله را تجسس می‌کند تا احیاناً جانوری نباشد که بـه گاو آزار برساند. شب را در طویله می‌خوابد و کشیك می‌کشد. روز بعد، در غیبت مش حسن، گاو به دلیل نامعلومی می‌میرد (این پرسش که گاو به چه علتی می‌میرد تا پاین فیلم بی‌پاسخ می‌ماند.) مرگ گاو ضربهٔ خرد کننده‌ای بـر مش حسن وارد می‌کند، بـه طوری که او را از خود بی‌خـود و بی‌هوش می‌کند. برای عارض شدن این وضع بر مش‌حسن سه حالت برشمرده‌اند:

الف) سهم گاو در زندگی اقتصادی روستا و مش حسن عمده است و عارض شدن آن بیماری بر مش حسن براثـر از دست دادن ممر درآمد او است:

> تغییر دیگری کـه مهرجویی [نسبت بـه داستان ساعدی] انجام داده مهم بـودن گاو در «زندگی اقتصادی» ده است. در داستان اصلی اشاره‌هـایی به صحرا رفتن اهالی ده برای برداشت محصول و وجود خرمن ــ وحتی وجود یك گاو دیگر ــ می‌شود. در فیلم این عوامل به کناری گـذاشته شده و گاو شیرده اهمیت فراوانی پیدا می‌کند، و بدین‌ترتیب مرگ گاو مشدی حسن روی زندگی تمام اهالـی اثر می‌گذارد.[۹]

راست این است که به‌جز زنان کاسه به دست ــ که به

۹ــ نقل از مقالهٔ «داریوش مهرجویی از گاو تا آقای هالو و...»، نوشتهٔ امید روشن‌ضمیر، دفترهای سینما، شمارهٔ ۴، فروردین‌ماه ۱۳۶۰، ص ۴۷.

آن اشاره شد ــ نشان‌دیگری از این«اهمیت» در فیلم نیست. پس از مرگ گاو در روستای متکی بر اقتصاد تک‌محصولی! (گاو شیرده) فقط مش حسن دچار خسران می‌شود.

ب) رابطهٔ مش حسن و گاو فراتر از رابطهٔ یک‌کشاورز با زمینش است، این رابطه‌فقط یک رابطهٔ‌اقتصادی نیست. لایهٔ فلسفی فیلم، مسئلهٔ تناسخ را مطرح می‌کند که از پیشینه‌ای دیرپا در فرهنگ ایران برخوردار است. مسئله‌ای که در فلسفهٔ اومانیستی شیخ شهاب‌الدین سهروردی و فلسفهٔ وحدت وجود ملا صدرا مورد تأکید قرار گرفته است. در باورهای عامیانه و قصه‌های فولکلوریک این مرز و بوم نیز مسئلهٔ تناسخ و همچنین حلول ارواح در وجود یک انسان بارها مطرح شده است. اینکه مش‌حسن پس از مرگ گاو شخصیت انسانی خود را نفی می‌کند و به عبارتی گاو در وجود او تجلی می‌کند، گرچه از زمینه‌ای اقتصادی مایه‌می‌گیرد، اما به‌باورهای فلسفی قوم ایرانی ربط می‌یابد.[۱۰]

تا آن‌جا که نگارنده از «پیشینهٔ فرهنگ ایران» خبر دارد، مسئلهٔ تناسخ حلول روح انسان فوت شده در کالبد حیوانی و گیاه و یا جماد است، نه برعکس. یعنی اگر مش حسن می‌مرد و روح او به کالبد گاوش حلول می‌کرد و گاو دارای حیات و کردار مش حسن می‌شد رأی فوق درست از کار درمی‌آمد.

۱۰ــ نقل از مقالهٔ «به‌دنبال هویت ملی در سینمای ایران»، نوشتهٔ احمد طالبی‌نژاد، ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۴۵، بهمن‌ماه ۱۳۶۵، ص ۹.

ج) بعضی دیگر نیز معتقدندکه فیلم گاو علاوه‌بر نشان دادن گوشه‌هایی از مناسبات‌اجتماعی و اقتصادی‌روستاهای پرت افتادهٔ این ملك (به‌عنوان‌فرع)،شرح دردآمیز دلدادگی مش حسن است بر گاو خود. مش حسن آدمی درون‌نگر است که توجه او به «من» سرآغاز تعارض با دنیای سرسخت و بی‌رحم بیرون از خویش است. او انسان تنهایی است ــالبته نه از جنم«سامسا»ی «مسخ»کافکاــکه‌به جای آدم‌ها با محیط و طبیعت اطرافش و با گاوش رابطهٔ محکم برقرار کرده است. او به‌گاو حتی بیشتر از همسرش دل‌بسته است. تنها شبی که ما او را آمادهٔ خواب می‌بینیم بسترش را در طویله انداخته است، تا هرازگاه سر برگرداند نگاهی به گاو بیندازد و اگر خواست دمی با او بازی کند. او فقط مواقعی خوشنود و سرزنده است که با گاوش سر می‌کند. آن‌چه به مش حسن آرامش و امنیت می‌دهد فردی خود او است.

به عبارت دیگر رابطهٔ مش حسن و گاوش، رابطهٔ عاشق و معشوق است، از آن نمونه‌هایی که در ادبیات فارسی و عرفان ایرانی فراوان وجود دارد. او معشوق را نه برای خود بلکه برای خاطر وجود خود او می‌خواهد. هر چیزی را می‌تواند ببیند جز عذاب و مرگ او. برای همین است که مرگ گاو را باور نمی‌کند و خود را گاو مش حسن می‌پندارد. «گاو من همین جاس. گاو من درنرفته، من بوشو می‌شناسم از این‌جا نرفته‌بیرون.» یا: «من مش‌حسن نیستم. من گاوم. من گاو مش حسنم.» جدایی از معشوق، نه مرگ گاو شیرده به‌عنوان یك محل درآمد، مش حسن را از خود

بی‌خود و بی‌هوش می‌کند. بنابراین او برای رسیدن به‌یار، موقعی که او را بسته‌اند و می‌خواهند برای مداوا به شهر ببرند، خود را به ته دره می‌اندازد و فنا می‌کند ــ نگارنده معتقد است سقوط مش حسن به ته دره از سر اتفاق یا لیز خوردن نبوده است.[۱۱]

آدم‌ها و عوامل دیگر داستان.

در داستان چهارم کتاب «عزاداران بیل»، که موضوع اصلی فیلم از آن برگرفته شده است، تقریباً همهٔ آدم‌ها حضور دارند: اسلام، کدخدا، عباس، پسر صفر، موسرخه، (دیوانه)، اسماعیل، جبار، همسر مش حسن، پوروسی‌ها (بلوری‌ها) و دیگران. اما پیشینهٔ شخصیت و شناخت بیشتر تعدادی از این آدم‌ها با استناد به داستان‌های ماقبل چهارم و بعد از آن به دست داده می‌شود. مثلا این که گوسفندهای مش جبار را بلوری‌ها دزدیده‌اند مربوط به داستان سوم است، که در فصل افتتاحیهٔ فیلم بازگو می‌شود. دزدیدن مرغ‌های همسایه توسط یك دوتن از اهالی نیز مربوط به همین داستان است. پیرزنانی که مراسم دعا و سوگواری برگزار می‌کنند نقش خود را در داستان‌سوم بازی می‌کنند. آن‌ها موقعی که قحطی و گرسنگی در بیل بیداد می‌کند، پوشیده در لباس‌های یك‌سر سیاه در حالی که جارو به آب تربت می‌زنند و بالای سر مردان تکان می‌دهند، زیر لب دعا می‌خوانند و به در و دیوار آب تربت می‌پاشند. در فیلم

۱۱ــ برای روشن شدن جنبه‌های دیگری از این بحث نگاه کنید به مقالهٔ: «واکنش رمانتیك در سینمای ایران»، نوشتهٔ غلام حیدری، ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۶۸، نیمهٔ دوم شهریورماه ۱۳۶۷، صص ۱۶ــ۱۵.

این مراسم را موقعی اجـرا می‌کنند که مش حسن غرق در دنیای ذهنی‌اش خود را گاو می‌پندارد و حالش روز به روز وخیم‌تر می‌شود. گـوشه‌هایی از رفتار و سکنات دیـوانه (مو سرخه) از داستان هفتم اخذ شده است. در فیلم بعداز دفن گاو، مش اسلام و کدخدا و مش عباس با هشداری که پسر مش صفر می‌دهـد حضور دیوانه را، به‌عنـوان تنها فردی که ممکن‌است پیش مش‌حسن دهان باز کند و ماجرای مرگ گاو را بازگو کند، مزاحم می‌دانند، بنابراین بعد از این که گاو را طناب‌پیچ می‌کنند و در چاه می‌اندازند، او را که تسلیم رفتار اهالی است می‌بندند و در طویله می‌ـ اندازند. رفتار او در قیاس با واکنش مش حسن در مقابل رفتار خشن چند تن از روستاییان که می‌خواهند او را دست بسته برای مداوا به شهر ببرند، بیانگر تفاوت واکنش دو آدم (یکی دیوانه و دیگری فردی که دیوانه پنداشته می‌شود) در برابر یك عمل است.

گفتگوها.

اکثر گفتگوهای کتاب بدون کمترین تغییر در فیلم نقل شده است. و در موارد اندکی نیز کـه بعضی تغییرهـای جزئی در آن‌ها داده شده، گفتگوها شسته و رفته‌تر از کار درآمده‌اند. به‌عنوان مثال مش حسن پس از آن که اهالی به او می‌گویند کـه گاوش فرار کـرده است، روی پشت بام می‌رود و می‌نشیند و بالا آمدن ماه را می‌نگـرد. در کتاب آمده است:

عباس گفت: پس نشستی این‌جا که چه‌کار بکنی؟
مشدی حسن دست‌وپایش را گم کرد و گفت: هیچ.

نشسته‌ام این‌جا و او نو نگاه می‌کنم. می‌بینین داره از پوروس میآد بالا.[۱۲]

در فیلم، پس از این که از مش حسن علت نشستنش را روی پشت‌بام می‌پرسند، می‌گوید

ماه که دراومد براش آب می‌برم.

مش جبار: اگه درنیومد چی؟

مش حسن: هـــروقت گاو من تشنه‌اش بشه ماه هم درمیاد.

گفتگوی مش اسلام و مش حسن، وقتی که قرار است اسلام خبر دررفتن (مرگ) گاو را به مش حسن بدهد، یا مکالمهٔ مردهای ده با مش حسن در طویله، وقتی که او دیگر خود را گـــاو می‌پندارد و دور طویله نعـــره‌زنان می‌دود، انسجام و ایجاز پاکیزه‌ای دارد. به‌طور قطع یکی از عوامل امتیاز گاو، به‌عنوان یك فیلم غیرمتعارف، روشنی و سادگی همین گفتگوها است.

درواقع گاو را باید محصول و برآمد تجربه‌های کمیاب سالمی دانست که در سینمای ایران از اوایل دههٔ چهل در حال شکل گرفتن بود؛ تجربه‌هایی که به مقدار فراوانی از تئاتر و ادبیات تأثیر پذیرفته و حـــاملان آن عموماً همان آدم‌های صحنهٔ نمایش و فعالان ادبیا ت‌بودند. شاید نتوان هیچ فیلمی را مثال آورد که به اندازهٔ گاو ترکیب سینما را با ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی تا این اندازه بارز و نمایان نشان بدهد.

۱۲ــ عزاداران بیل، ص ۱۲۱.

آرامش در حضور دیگران ـ ۱۳۴۹ (کارگردان: ناصر تقوایی)

آرامش در حضور دیگران وجوه تشابه فراوانی با متن اصلی کتاب غلامحسین ساعدی دارد و ساختمان، فضا، شخصیت‌ها و سنخ‌ها و پیام فیلم قرینهٔ داستان است. در این جا برای پرهیز از شرح مکرر عوامل و عناصر ضروری و غیرضروری در فیلم که ممکن است برای خواننده ملال‌آور باشد، فقط به ذکر چند مورد اصلی که از کتاب حذف یا به آن افزوده شده است، اشاره می‌شود. نخست، می‌پردازیم به فصول حذف شده در فیلم و بررسی کم و کیف آن‌ها:

کتاب شامل بیست و شش فصل است که سیزده فصل آن در فیلم حذف شده است. فیلم از فصل دوم کتاب شروع می‌شود؛ از وقتی که سرهنگ و منیژه زنگ خانهٔ دخترها را می‌زنند. از همین‌جا برای بیننده این سئوال مطرح می‌شود که چرا آن‌ها ترک دیار کرده به خانهٔ دخترها آمده‌اند. کارگردان به این پرسش پاسخی مجاب‌کننده نمی‌دهد.

فصل اول کتاب، عامل و انگیزهٔ این حرکت را بازگو می‌کند. سرهنگ دچار تشویش و اوهام شده‌است که ظاهراً علت آن ناشی از کهولت سن و تنهایی و دوری از فرزندان است. او علاقهٔ فراوانی به‌دختران خود دارد. به‌طوری که هر شب به آلبوم عکس آن‌ها نگاه می‌کند و به نوار صدایی که برایش فرستاده‌اند، گوش می‌دهد. مرتب با آن‌ها تماس تلفنی دارد و با آن که دخترها شاغل هستند ماهانه همان مقرری دوران تحصیل را برای آن‌ها همراه با سوغات و

هدایا می‌فرستد و در این باره می‌گوید: «تا زنده‌ام این‌کار را می‌کنم پس بچه‌هام از کجا بفهمن که پدر دارن.»[۱۳]

روزی که قرار است سفرش را تلگرافی به دخترها خبر دهد، کنار باجهٔ تلگراف از این کار منصرف می‌شود، زیرا عقیده پیدا می‌کند: «شاید دخترها از خبر حرکت پدر چنان ذوق‌زده شوند که سلامتی‌شان آسیب ببینند.»[۱۴] این علاقه، عامل تعیین‌کنندهٔ تصمیم سرهنگ برای سفر است. کارگردان با حذف این فصل برای پیگیری ماجرا ناچار از نشان دادن جنبه‌های دیگر بوده است.

در فصل هفتم کتاب سرهنگ با چشمانی گریان مشغول نوشتن نامه است. نویسنده مشخص نکرده است، برای چه کسی و دربارهٔ چه‌چیزی می‌نویسد و چرا اشك می‌ریزد. در فصول بعد هم اشاره‌ای به این موضوع نمی‌شود. برای افراد خانواده هم موضوع غریب است. آن‌ها با ناباوری از پشت پنجره به پدرشان نگاه می‌کنند:

ملیحه: نامه؟ کسی‌رو نداره که نامه بنویسه.

مه‌لقا: خدا می‌دونه چه خبره و چی می‌نویسه.

ملیحه از منیژه می‌پرسد: تو می‌دونی بابا چشه؟

منیژه: من چه می‌دونم، شاید اتفاقی افتاده.[۱۵]

کارگردان به این فصل مبهم توجهی نکرده و در مخمصه‌ای که نویسنده خود را گرفتار کرده نینداخته‌است.

۱۳ـ واهمه‌های بی‌نام و نشان، نوشتهٔ غلامحسین ساعدی، سال ۱۳۴۶، ص ۱۴۱.

۱۴ـ همان، ص ۱۴۰.

۱۵ـ همان، ص ۱۶۶.

در فیلم به‌جای آن صحنه‌ای وجود دارد که سرهنگ با تأثر جامه‌دانش را باز می‌کند و به لباس ارتشی خود و درجه و پاگون‌های آن نگاه می‌کند.

فصل سیزدهم کتاب شرح خاطر آزردهٔ ملیحه است. دو خواهر در بیمارستان همدیگر را می‌بینند. ملیحه از رفتار ناپسند دکتر با دوست مشترکشان در شب قبل صحبت می‌کند. در فیلم به‌جای این گفتگو، صبح روز بعد از شب میهمانی ملیحه را می‌بینیم که با لباس بلند سفیدش در ایوان روی صندلی راحتی نشسته است. این صحنه که در سکوت صبحگاهی به صورت نماهای طولانی گرفته شده است، می‌تواند القا کنندهٔ تنهایی و اندوه او باشد. این صحنه درست مشابه صحنه‌ای است که منیژه در صبحدم فردای روز ورودشان متحیر از اوضاع‌جدید در ایوان روی صندلی نشسته است. می‌توان این صحنه را به عنوان جدا شدن ملیحه از جمع یاران خود تعبیر کرد. یعنی بیان تصویری همان آزردگی خاطری که نویسنده با درازگویی سعی در القای آن داشته است.

در فصل‌های چهارده، پانزده و نوزده کتاب، مرد شاعر شوریده مزاجی، از دوستان دختران سرهنگ، عاشق منیژه می‌شود. هر سه فصل دربارهٔ سماجت این مرد (مرد چشم آبی) است در ابراز عشق به منیژه.

در فصل چهاردهم، دکتر و مرد چشم آبی برای دیدن سرهنگ که ظاهراً سلامت ذهنی‌اش را از دست داده به‌خانهٔ دخترها می‌روند. مرد چشم‌آبی در فرصتی مناسب از علاقه‌اش به منیژه صحبت می‌کند و در مقابل سکوت زن به

دست و پای او می‌افتد.

نویسنده توضیحی در باب‌واکنش‌منیژه در مقابل رفتار مرد چشم آبی نمی‌دهد. به چه دلیل مرد اجازهٔ چنین کاری به خود می‌دهد؟ برای خواننده این سؤال مطرح است که چرا نویسنده برخورد آن دو را ناتمام می‌گذارد و وی را در جریان کامل ماجرا قرار نمی‌دهد؟ اما، کارگردان برخلاف نویسنده‌می‌کوشد برخوردی‌روشن و موجه با منیژه داشته باشد. از صحنهٔ نخست (ورود منیژه به خانهٔ دخترها) او را به‌عنوان فردی جدی می‌پذیریم. کارگردان به همین نیت فصل‌هایی را که نمایانگر تزلزل اخلاقی منیژه است، حذف کرده و این رابطه را، جز در برخوردی که بین منیژه و مرد چشم آبی در شب مهمانی رخ می‌دهد، پی نمی‌گیرد.

در پایان فصل پانزدهم، نویسنده باز بر سماجت مرد تاکید می‌کند. در فصل نوزدهم، مرد چشم آبی همراه مرد جوان (دوست مه‌لقا) به خانهٔ دخترهای سرهنگ می‌آید و چون منیژه مایل‌نیست با او ملاقات کند به‌خانه داخل نمی‌شود. حتی این‌جا نیز نویسنده احساس واقعی منیژه را نسبت به این مرد بازگو نمی‌کند و مانند سایر شخصیت‌ها وی را در هاله‌ای از ابهام می‌پوشاند.

در داستان ساعدی، علاوه بر آدم‌های اصلی‌که بر محور داستان قرار دارند، عناصر چندی نیز در حاشیه‌اند. جنبه‌های اصلی و فرعی در ارتباط با هم در خدمت مضمون و محتوای کلی اثر قرار دارند. در فصل‌های شانزدهم و هجدهم کتاب علاوه بر بیان بیماری دم افزون سرهنگ که در فیلم به‌طور موجز تصویر شده است، نویسنده به‌طور

گذرا به دیگر پیشامدها می‌پردازد. مثلا در فصل شانزدهم، چلنگرهای دوره‌گردی وسایل خود را دور خانهٔ دخترها پهن می‌کنند. صدای زنجیرهایشان به آشفتگی و عدم آرامش درون خانه دامن می‌زند. و در فصل هجدهم می‌خوانیم:

تکه‌ای آجر شیشهٔ پنجره را شکست و افتاد توی اتاق. هر دو هراسان بلند شدند، مرد جوان رفت جلو پنجره و مردی را دید که داشت توی درخت‌ها گم می‌شد و پشت سرش چلنگرهای زنجیر به دست را که دنبالش می‌کردند.

مه‌لقا گفت: کی بود؟

مرد جوان گفت: نشناختمش، رفت توی درختا.

مه‌لقا لبخند زد. مرد جوان گفت: کی بود؟ تو نمی‌شناسیش؟

مه‌لقا گفت: نه، من از کجا می‌شناسمش.

و دراز کشید.[۱۶]

همان طور که اشاره شد، کارگردان موضوعات فرعی را حذف کرده است. این عناصر فرعی در جهت تقویت مایهٔ داستان‌عمل‌می‌کنند، تا بی‌خویشتنی و بی‌بندو باری گروهی از آدم‌ها را به نمایش بگذارد. فیلم با حذف آن‌ها ولی با اتکا به آن مفاهیم سعی در آفرینش چنین فضایی دارد.

در فصل‌های بیست و یکم و بیست و سوم کتاب ماجراهایی رخ می‌دهد که به کلی در فیلم انعکاس نیافته است. فصل بیست‌ویکم، بازگوکنندهٔ کیفیت مراسم جشن عروسی

۱۶ــ همان، ص ۱۹۶.

مه‌لقا و مرد جوان است. منیژه و مه‌لقا در میان میهمانان ناآشنا حیران در تکاپو هستند. مه‌لقا (عروس) گریان از پیرزنانی که‌می‌خواهند به‌دستهایش حنا بگذارندمی‌گریزد. در میان میهمانان زن «بی صورتی» حضور دارد که تمام مدت کنار گرامافون ایستاده و بی‌آنکه خسته شود و چهره نشان دهد پشت به جماعت صفحه عوض می‌کند. در این مراسم تنها یك نفر به‌عنوان یکی از بستگان داماد معرفی می‌شود. او برادر مرد جوان است و خیلی مختصر و کوتاه درباره‌اش نوشته شده است:

منیژه گفت: می‌خوام ببینم برادرش چه‌جوریه.
ملیحه گفت: یه پسره سی سالهٔ موبور دماغ گنده که مثلا خجالتی هم هس که دیدن نداره.[۱۷]

برادر مرد جوان آن‌قدر خجالتی است که با دیدن ملیحه و منیژه بلند می‌شود و پشت به آن‌ها می‌ایستد. در فصل بیست و سوم این مرد به‌طور عجیبی خودکشی می‌کند. در فیلم مراسم عروسی و مرد مرموز حذف شده است.

فصل‌های بیست و دوم و بیست و چهارم کتاب بیان اوضاع ناهنجار بیماران روانی و پزشکان روانی‌تر تیمارستان است، که به‌کلی در فیلم حذف شده‌اند. تنها در دو صحنه، کارگردان فضای غیرانسانی این محیط را نشان داده است. موقعی که سرهنگ را به تیمارستان می‌آورند عده‌ای دیوانه خارج از بخش‌های تیمارستان در هوای آزاد نشسته یا قدم می‌زنند؛ گویی در انتظار چیزی هستند. در صحنه‌های بعد با آگاهی از جو غیر انسانی تیمارستان و

۱۷ــ همان، ص ۲۰۹.

روابط نادرست پزشکان با اطرافیان، معنای تلخ انتظار بیماران روشن می‌شود؛ انتظاری بیهوده و عبث.

صحنهٔ دیگر، صحنهٔ پایانی فیلم است که در سطور بعد دربارهٔ آن صحبت خواهد شد.

در فصل بیست‌وپنجم‌کتاب، ملیحه که از رابطه نامشروع دکتر با پرستار همکار خود به‌شدت آزرده خاطر شده‌است، به مأموریت می‌رود. چنین تصمیمی از سوی شخص‌ضعیفی چون او بعید است. کارگردان برای خلاص شدن از چنین شخصیتی او را وادار به خودکشی می‌کند.

چنان که ملاحظه شد، کارگردان موضوعات فرعی را که حول محور اصلی و به‌منظور تقویت پیام آن قرار گرفته‌اند، یا حوادثی را که بیانگر ماهیت بعضی شخصیت‌ها است، حذف کرده و توجه خود را فقط به‌موضوع اصلی داستان معطوف داشته است: فساد خانوادهٔ سرهنگ و رابطهٔ عاطفی او با منیژه. به‌جز فصل‌های ذکر شده، بقیهٔ فصل‌ها از کتاب به فیلم راه یافته‌اند. البته بخش‌هایی از این فصل‌ها در جاهایی بنا به‌هدف‌کارگردان تغییرکرده‌اند.

از آغاز داستان شناسنامهٔ مشخصی از منیژه به دست داده نمی‌شود. از تعلقات و خصوصیات او صحبتی به میان نمی‌آید و بیشتر سرهنگ است که مورد اعتنای نویسنده قرار می‌گیرد. اشاره به منیژه کوتاه و بیشتر از طریق گفتگو است. او موجودی مطیع، خجول، آرام و بی‌اراده توصیف می‌شود. در فصل اول کتاب، در بیان تردید و دودلی‌های زن و شوهر در ماندن و نماندن در شهرستان و خانه‌شان، با آنکه سرهنگ در تصمیم‌گیری قاطع نیست،

زن نیز نقشی در انتخاب و کیفیت زندگی آینده ندارد:

و زنش که وصله تنش بود و مثل همیشه مقهور و آرام و مطیع به دنبالش کشیده می‌شد. اما برای منیژه ساکت و دلمرده و بی‌حال که در سن بیست و هفت سالگی با سرهنگ بازنشسته‌ای عروسی کرده بود چه تفاوت می‌کرد که کجا باشد.[۱۸]

نویسنده از طریق شرح‌حالات و نحوهٔ‌تفکر و مشغولیات ذهنی منیژه کم‌تر زمینه‌ای برای شناخت احساسات واقعی و دنیای‌ذهنی او فراهم‌می‌کند. منیژه که‌از موقعیت جدیدی که در آن قرار گرفته شگفت‌زده است، دربارهٔ رابطه‌های ناسالم دخترها به‌راحتی واکنش‌نشان می‌دهد:

منیژه دست‌پاچه شد و گفت: نه، عیب که نداره.

مه‌لقا گفت: یه وقت خیال نکنی که ما دخترای بدی هستیم‌ها.

منیژه گفت: اختیار دارین... راستی چرا شوهر نمی‌کنین؟

ملیحه و مه‌لقا خندیدند. منیژه رفت تو فکر...[۱۹]

و وقتی که دخترها از چگونگی آشنا شدن او با پدرشان می‌پرسند، منیژه جواب می‌دهد:

من آشنا نشدم، مدیر مدرسه‌مون منو بهش معرفی کرد، منم همینطور بی‌خیال شوهر کردم.

ملیحه گفت: بی‌خیال؟

منیژه گفت: آره والله.

۱۸ــ همان، ص ۱۴۰.

۱۹ــ همان، ص ۱۶۰.

مه‌لقا گفت: بی‌خیال یعنی چه جوری؟[۲۰]

یا در جای دیگر می‌گوید: «می‌دونین، آخه من یه جور دیگه بـزرگ شدم.»[۲۱] خواننده مشتاق است، از گـذشتهٔ منیژه مطلع شود و به عمق عواطف او پی‌ببرد. این که او یك شهرستانی و معلم است، به خودی خود گویای چیـزی نیست. خجول بودن دلیل بر پاکی و نجابت نیست. و تعجب او از نوع روابط دخترها همان‌طور که خود می‌گوید، به سبب محیطی است کـه در آن بزرگ شده و ایـن گـونه برخوردها را ندیده‌است. علت این‌حجب و حیا چیست؟ چرا او بدون علاقه و احساسی خاص با سرهنگ پیر ازدواج کرده است؟ اصلا او چه احساسی دارد؟ نویسنده متعرض این پرسش‌ها نمی‌شود و فقط به چنین جمله‌هایی بسنده کرده است:

ــ شما چرا این‌قدر خجالتی هستین؟

ــ نمی‌دونم.

ــ چرا نمی‌دونی؟ ها؟

ــ نمی‌دونم والله، دست خودم نیست.[۲۲]

این ابهام شامل حال بیشتر شخصیت‌ها (سرهنگ، مرد چشم آبی، مرد جوان و دیگران) است. همگی آن‌ها در یك خصوصیت مشترکند: سودایی مزاجی و پریشان خـاطر بودن. اما کارگردان شخصیت خام و شکل نایافتهٔ منیژه را چگونه به تصویر کشیده است؟ فیلم، چنان‌که گفته شد، از

۲۰ــ همان‌جا.

۲۱ــ همان، ص ۱۵۱.

۲۲ــ همان‌جا.

فصل دوم کتاب شروع می‌شود؛ از جایی که سرهنگ و منیژه زنگ خانهٔ دخترها را می‌زنند. مه‌لقا با لباس خواب نزد آن‌ها می‌آید و علت تاخیر آمدنش را درس و حضور معلم انگلیسی در اتاق عنوان می‌کند. منیژه رابطهٔ مه‌لقا و علی (مرد جوان) را در این حد باور نمی‌کند. در نمایی‌که علی از پله‌ها پایین می‌آید، نگاه سرهنگ بیش و کم عادی و بی‌اعتنا است، در حالی که منیژه با سکوت و نگاه ناخوشایندی به او می‌نگرد. و در همان شب که اعضای خانواده گرد هم جمع شده‌اند و دو خواهر، با وقاحت و لودگی سخنانی بر زبان می‌آورند، منیژه خود را با آن‌ها از یك جنس نمی‌داند. سخنان منیژه در این شب از متن کتاب گرفته شده‌اند و با ظاهر جدی و مصمم او ناسازگار است. سکون دوربین، نمای طولانی، ظاهر آرام و بی‌قرار آدم‌ها، هویت و نوع رابطهٔ آن‌ها را با اطرافیان کمابیش القا می‌کند. و بیننده درمی‌یابد که بایستی از این طریق افراد متفاوت را بشناسد و آنها را از هم تمیز دهد. نماهای طولانی فرصت می‌دهند که از حالت‌های ظاهری و نگاه‌های معنی‌دار به شخصیت منیژه پی ببریم. قبل از ورود او اکثر نماها با زاویهٔ باز گرفته‌شده‌اند و دوربین‌از مقابل آدم‌ها می‌گذرد. نماهای بسته و طولانی با ورود منیژه و چهرهٔ او آغاز می‌شود. چشم‌های پردقتی که به اطراف با بی‌اعتمادی می‌نگرد، گفتار و حالات ظاهری آدم‌ها، نشانگر روح پرتلاطم آن‌ها است.

بدین سان کارگردان کوشیده است تصویر را جایگزین کلام کند. یعنی‌از طریق نشان‌دادن حالات‌ظاهری و حرکات

آدم‌ها، درازگویی‌های کتاب را حذف کرده است. در کتاب، مرد چشم آبی عاشق بی‌قرار منیژه می‌شود، و چون با رفتار سرد و بی‌احساس او مواجه می‌گردد حرکات غیرعادی و عجیبی از او سر می‌زند. در فیلم فقط یك صحنه (اولین برخورد آن‌ها در میهمانی) از این آشنایی آمده است. و فصل‌هایی که مربوط به دیدارهای بعدی آن‌ها است، همان طور که در سطور بالا گفته شد، به کلی حذف شده‌اند. زیرا کارگردان نخواسته است حتی ذره‌ای در شخصیت پاك و بی‌آلایش منیژه خلل و تردید ایجاد کند. بنابراین در تأیید و شکل دادن چنین شخصیتی، بخش‌هایی از کتاب که نشانگر هویت مجهول و شکل نگرفته او است، حذف شده است، مثل کاهش تدریجی توجه او به سرهنگ و قوت رابطه‌اش با دختران او و رقص او با مرد چشم آبی در میهمانی (فصل‌های چهارده، پانزده و نوزده کتاب).

به‌طورکلی شخصیت منیژه در داستان، گنگ و ناشناخته باقی می‌ماند. و هر چند از جنبه‌هایی با سایرین اختلاف دارد، به دلیل شخصیت متزلزل و شناور خود به همان قشر از هم گسیخته و بی‌خویشتن تعلق دارد. ظاهراً نویسنده با همین نیت، بسیاری از برخوردهای او را با اطرافیان ناتمام گذاشته است. (به‌فصل‌های چهارده، پانزده و نوزده رجوع شود.)

فیلم نیز در نشان دادن ماهیت شخصیت منیژه ناموفق است. اگر کارگردان مانند کتاب بی‌هویتی او را القا نمی‌کند، قادر به دادن ارزشی به شخصیت او هم نیست. منیژه نه گذشته‌ای دارد و نه دربارهٔ زندگی خود تصمیمی گرفته

است. معلوم نیست کیست و چگونه و با چه کسانی زندگی می‌کرده است. با سرهنگ پیر ازدواج می‌کند، بی‌آن که به او عشق بورزد و هرکجا کـه سرهنگ بخواهد به دنبالش کشیده می‌شود، زیرا ظاهراً چاره‌ای جز این ندارد. در فیلم بر جدیت رفتار و کردار او تأکید شده است که می‌تواند تا حدودی بیانگر اراده‌ای قوی باشد. اکثر نماهایی که منیژه در کنار سرهنگ است، دارای عمق‌میدان‌هستند. فاصله‌ای به‌وضوح میان آن دو وجود دارد. سرهنگ عاملی است که او را با سایرین ارتباط می‌دهد. منیژه نمی‌تواند همطراز با او در یك سطح قرار بگیرد.

آدم‌ها در داستان، به‌جز اشخاص اصلی(اعضای خانوادهٔ سرهنگ) بقیه بی‌نـام و نشان هستند. و بوسیلهٔ یکی از مشخصات ظاهری نام‌گذاری و معرفی می‌شوند، مانند مرد جوان (در فیلم علی نراقی)، مرد چشم آبی (در فیلم آتشی)، برادر مرد جوان، دکتر (در فیلم سپانلو)، انترن جوان (در فیلم اسداللهی) و دیگران. نویسنده از تمام عناصر (از جمله بی‌نام بودن آدم‌ها) استفاده کرده تا بی‌هویتی آدم‌های رو به‌زوال را القا کند؛ آدم‌هایی‌که بی‌اصل و نسب‌اند و اعمالی غیرعادی و غیرانسانی ــ در فضایی بی‌رنگ ــ از خود نشان می‌دهند.

ناصر تقوایی دربارهٔ نام‌گذاری آدم‌های فیلم و استفاده از گروهی از نویسندگان و شعرای معاصر گفته است:

> از بازیگری، از بازی کـردن، از نقش دیگری را ایفا کردن همیشه بدم آمده. این کار یك جـور دروغ گفتن است. تظاهر به چیزی است که وجود

ندارد. این است‌که من اصرار دارم بازیگر همیشه خودش باشد و نقش خودش را بازی کند. به این ترتیب، وقتی احتیاج به نقش خاصی داری، چه بهتر که بگردی و همان آدم‌ها را در جامعه پیدا کنی و از او فیلم بگیری، این‌خیلی طبیعی‌تر است. دروغی هم نیست. بازی‌کردن «آتشی»، «سپانلو»، «نوری‌علا» و دیگران در «آرامش...» درست به همین دلیل است. آن‌ها به‌خصوص در آن فصل مربوط به کافه نقش خودشان را بازی می‌کنند.[۲۳]

در فیلم تقریباً همه به‌جز منیژه، بی‌کم‌وکاست تصویر شده‌اند. ملیحه و مه‌لقا از نظر اخلاقی در یك سطح قرار دارند و نوع رابطه‌شان با بقیه همانند است. ملیحه به مراتب از خواهرش بهتر است و دومین کسی است که دوربین بر چهرهٔ اندوهگینش مکث‌های طولانی دارد. او سرانجام به دلیل رفتارهای متظاهرانهٔ دوستانش خودکشی می‌کند. مه‌لقا در داستان و فیلم تقریباً یکسان تصویر شده است. در سراب لذت‌های کاذب، زندگی بر وفق مراد او می‌چرخد، مثل دیدار هرروزهٔ او با مرد جوان و سرانجام ازدواج آنها. شخصیت سرهنگ پرورده‌تر از دیگران ارائه شده است. اکبر مشکین در این نقش به‌خوبی از عهدهٔ نمایش سرگردانی و انزوای روحی چنین آدمی برآمده است. او پدری است که علاقهٔ وافری به‌دختران خود دارد، اما به‌علت سال‌ها دوری، با زندگی‌آن‌ها تا حدودی‌نامأنوس

۲۳ــ **مجلهٔ تماشا**، شمارهٔ ۱۰۸، یازدهم اردی‌بهشت ماه ۱۳۵۲، ص ۳۱.

است. در او ذره‌ای تعصب از اعمال ناخوشایند دخترانش نیست، اما با حسرت از دورهٔ سرهنگی خود یاد می‌کند:

یه وقتی بود قدم تو میدون‌سر بازخونه که میذاشتم شیپور پادگان نعره می‌کشید. همه سر جا ساکت و خشک می‌شدن. چی بود چه‌خبر بود جناب‌سرهنگ وارد شده بودن، ایست، خبردار، من داد می‌زدم، آزاد...[۲۴]

در فیلم علاوه بر نقل کامل همین سخن افسوس بر چنین خاطره‌ای با تصاویری موجز نیز بیان شده است: در حالی که مارش نظامی نواخته می‌شود، سرهنگ بازنشسته در خیابان‌ها نظامی‌وار قدم برمی‌دارد. نماهای سریع از سربازان و رژهٔ آن‌ها و قدم‌زدن‌های سرهنگ نمایانگر روحیه و تعلق خاطر او به روابط گذشته است. کارگردان با پیوند دادن نماهای مختلفی از پاهای سرهنگ و استفاده از مارش نظامی و قطع قدم‌ها و مارش تا آستانهٔ می‌فروشی و همچنین تهوع او در پایان فیلم بر سر و صورت و لباس خود، فرجام زندگی‌اش را به‌خوبی تصویر کرده است. این تصاویر از زیباترین صحنه‌های فیلم هستند.

گذشته از شخصیت سرهنگ، غلامحسین ساعدی در داستان خود سعی کرده است زندگی یاوه و کابوس‌زدهٔ گروهی از روشنفکران را نشان دهد که به‌رغم کار کم و بیش مناسب و میهمانی‌ها و شب‌گردی‌های پی در پی، از زندگی و روابط خود نالانند. برای نمونه:

ملیحه گفت: منم بی‌خودی دلم گرفته. حوصله

۲۴ــ پیش‌گفته، ص ۱۷۱.

ندارم.
منیژه گفت: هی می‌خورن و می‌پاشن، چـه زینت غلیظی هم کردن.
ملیحه گفت: من که چشمم جایی‌رو نمی‌بینه سرم یه جوری شده.
منیژه گفت: حالت خوش نیست؟
ملیحه گفت: حال‌خوش‌و ناخوش نمی‌فهمم، زندگی بی‌خود و مسخره‌ایه، خودمو حسابی عاطل و باطل و بی‌مصرف حس می‌کنم، نه مثل قدیمی‌ها شدیم و نه مثل‌تازه‌ای‌ها. حالام عروسی مه لقاس، مادر که نداریم، پدر هم که می‌دونی کجاس، فکر نکن چون عروسی خواهرم بی‌قربون صدقه پدر و مادر انجام میشه ناراحتم، نه به خدا منیژه، در این‌مدت شاید منو شناخته باشی یـه چیز غریبی داره منو هلاك می‌کنه، نمی‌فهمم چه کار کنم. دارم دیونه می‌شم.

در فیلم محیط و روحیهٔ این روشنفکران، در چند فصل و نمـای کـوتاه، کمابیش نشان داده شده است و بیننده اگرچه دریافت روشن و دقیقی از آن‌ها نخواهد داشت می‌ـ تواند تعلق و مذاق عمومی آن‌ها را در قیاس با نمونه‌های اجتماعی‌شان به فراست دریابد.

باز صحنه‌های گیرایی در فیلم وجود دارد که نمی‌توان بدون ذکر آنها پایانی بـه موضوع مورد بحث داد. به‌جز صحنهٔ بیاد ماندنی قدم‌زدن‌های سرهنگ، که ذکر آن رفت، صحنهٔ پایانی فیلم (که فصل پایانـی داستان هم است) از صحنه‌های سنجیدهٔ فیلم است. بعد از به خاك سپردن ملیحه

(این فصل در کتاب نیست) منیژه به‌عیادت سرهنگ می‌رود. پزشکان تیمارستان که در زمان حیات ملیحه از دوستان نزدیك او بودند و بین آن‌ها روابطی برقرار بود، با رفتاری سرد و اهانت‌آمیز با او برخورد می‌کنند. منیژه سرهنگ را می‌بیند که به وضع غم‌انگیزی به تخت بسته شده و غرق در کثافت خود است. منیژه به پاك کردن او و اتاق می‌پردازد. سرهنگ تشنه است و منیژه ظرفی در اتاق برای دادن آب به سرهنگ نمی‌یابد. دستانش را زیر شیر آب می‌گیرد و برای سرهنگ می‌برد و او از دستان منیژه آب می‌خورد. مرد به‌ظاهر دیوانه‌ای از پشت پنجرهٔ اتاق به منیژه و آب‌زلالی‌که از شیر می‌رود، با حسرت نگاه می‌کند. ظاهراً او هم جویای محبتی است که از او دریغ شده است.

فیلم آرامش در حضور دیگران، نمونهٔ موفقی از داستان‌هایی است که کارگردان آن با «برداشت آزاد» خود اثری ماندگارتر از مأخذ خود ــ کتاب ساعدی ــ خلق کرده است. این ماندگاری، چنان که اشاره شد، بیش از هرچیز مرهون شخصیت‌پردازی و صمیمیت کارگردان است.

(می‌دانیم که فیلم آرامش در حضور دیگران چند سال در محاق توقیف دستگاه ممیزی بود و تنها پس از حذف دقایقی طولانی از فیلم اجازه نمایش گرفت. طبعاً فیلم با در نظرگرفتن صحنه‌های حذف شده واجد ارزش‌های بیشتری می‌بود.)

داش آکل ـ ۱۳۵۰ (کارگردان: مسعود کیمیایی)

«داش‌آکل» سومین داستان از کتاب «سه قطـره خون» نوشتهٔ صادق هدایت است[۲۵]. فیلم داش‌آکل اقتباسی است از این داستان کوتاه. به‌جز نام داستان هدایت که بر روی‌فیلم گذاشته شده، در عنوان‌بندی فیلم اشاره شده است کـه: «اقتباس از نوشتهٔ نامدار صادق هدایت»، اما درگذر از نام آدم‌ها و پاره‌ای حوادث فرعی کمتر چیزی‌از کتاب و اندیشهٔ هدایت به فیلم راه یافته است. به همین دلیل اگر کیمیایی نام فیلم را چیز دیگری می‌گذاشت (همراه با بعضی تغییرـ های دیگر) می‌شد اعلام کرد که داش‌آکل کیمیایی ربطی به داش‌آکل هدایت نـدارد. و اگر شباهت‌های ناگـزیری هم وجود دارد، از سر اتفاق و تأثیرپذیری آدمی بوده است که در ایام شباب قصه‌ای را خوانده و چیزهایی از آن هنوز در ذهنش به یاد مانده است. برای اثبات این مدعا می‌توان‌کار مقایسهٔ داستان هدایت و فیلم کیمیایی را در چند محور از پیش برد.

۱

در داستان و فیلم سه شخصیت اصلی ماجـراها را از پیش می‌برند یا ماجراها بر حول و محور حضور آن‌ها می‌ـ چرخد: داش‌آکل، کاکارستم و مرجان. باقی‌آدم‌هاحضورشان

۲۵ـ سه قطره خون، صادق هدایت، سال ۱۳۴۱، صفحه‌های ۴۳ تا ۶۲.

فرعی و وابسته به این سه تن است. از آغاز کتاب و فیلم بر این نکته تأکید می‌شود که «همهٔ اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکا رستم سایهٔ یکدیگر را با تیر می‌زدند». بخشی از توصیف‌های هدایت و تصاویر فیلم کیمیایی روایت دعوای آن دو آدم است، که یکی مظهر خیر است و دیگری شر. بشرهٔ سیاه و سفید آن دو نیز نمود زیبایی و زشتی است. در فیلم خصایلی که نمایندگان هر دو قطب دارند مطلق است. آکل کیمیایی چنان آدمی است که جز خوبی از او سر نمی‌زند. از مستمندان دستگیری می‌کند. کودکان و زنان بی‌دفاع را از دست ظلم کاکارستم و نوچه‌هایش نجات می‌دهد و مانند این‌ها. اما آکل هدایت از جنم دیگری است. شخصیتی دوگانه دارد. بیشتر خوب است، اما کارهای ناروا هم از او سر می‌زند. به مستمندان و افراد بی‌دفاع کمك می‌کند و خرج خانوادهٔ حاجی صمد و جشن عروسی دخترش، مرجان، را از جیب خود می‌پردازد و حتی گاهی بار مردم را هم به خانه‌شان می‌رساند. اما او گاهی اوقات شیطنت هم می‌کند. مثلا وقتی مست می‌کند «محلهٔ سردزك» را قرق می‌کند، سر به سر کاکارستم می‌گذارد و آن‌گاه که توی جلد «داش‌آکل حقیقی، داش آکل طبیعی» فرو می‌رود «با تمام احساسات و هوا و هوس، بدون رودربایستی از توی قشری که آداب و رسوم جامعه بدور او بسته بود، از توی افکاری که از بچگی به او تلقین شده بود، بیرون می‌آمد و آزادانه مرجان را تنگ در آغوش می‌کشید...»[۲۶]. هدایت «معایب و محاسن» او را این طور

۲۶ـ همان، ص ۵۵.

شرح می‌دهد:

پدر او یکی از ملاکین بزرگ فارس بود. زمانی‌که مرد همهٔ دارایی او به پسر یکی یکدانه‌اش رسید. ولی داش‌آکل پشت گوش فراخ و گشادباز بود، به پول و مال دنیا ارزشی نمی‌گذاشت، زندگیش را بمردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ‌منشی می‌گذرانید. هیچ دلبستگی دیگری در زندگانیش نداشت و همهٔ دارایی خودش را به مردم ندار و تنگدست بذل و بخشش می‌کرد، یا عرق دو آتشه می‌نوشید و سر چهارراه‌ها نعره می‌کشید و یا در مجالس بزم و با یکدسته از دوستان که انگل او شده بودند صرف می‌کرد.[۲۷]

کاکا رستم هدایت نیز با کاکا رستم کیمیایی فرق‌هایی دارد. کاکا رستم هدایت آدم شروری است که هیچ‌گاه به نیکی از او یاد نمی‌شود. او مدام «گردوخاك» می‌کند، خود را به «لاتی» می‌زند و راه بر مردم می‌بندد. از زبان آکل این‌طور معرفی شده است:

کاکا، مردت خانه نیست. معلوم می‌شه‌که یك بست فور بیشتر کشیدی، خوب شنگلت کرده. می‌دانی چییه، این بی‌غیرت‌بازیها، این دون‌بازیها را کنار بگذار، خودت را زده‌ای به لاتی، خجالت هم نمی‌کشی؟ این هم یك جور گدایی است که پیشهٔ خودت کرده‌ای. هر شبهٔ خدا جلو راه مردم را می‌گیری.[۲۸]

۲۷ــ همان، ص ۵۲.

۲۸ــ همان، ص ۴۶.

هدایت متعرض دلایل شرارت او نمی‌شود. اما کیمیایی ــ با آن که بر همهٔ شرارت‌هایی کــه هدایت از او وصف می‌کند تأکید می‌ورزد ــ کاکا را از زبان خودش، در شبی که راه بر آکل سیاه‌مست می‌بندد، این‌طور معرفی می‌کند:

ننه و بابامو تــو سیاه زمستون جلو رو خــودم انداختن تو حوض. ننه و بابام غلام بودن. ایــن کاررو کردن تا من فرمونبر خوبی باشم، اما من از اون شب عوض فرمون بردن زور گفتنو خوب یاد گرفتم. زور گفتنو.

این سخن کاکا رستم شاید در پاسخ آن اعلام نظر داش آکل در اولین رویارویی آن دو باشد که «الحق کــه هرچه نامردی داری از پر قنداقه. اصلا تــو میوهٔ تلخی کاکا» و شاید هم نباشد، اما هرچه هست، هرچند بــه درستی ورز نیامده برای بیرون آوردن چهرهٔ کاکا رستم از مطلق سیاهی ــ یا دلایل قرار گرفتن آن چهره در سیاهی ــ کافی است. و این به‌هــرحال امتیازی بــرای کیمیایی است. همچنین گنجاندن قنبرعلی در میان نوچه‌های کاکا رستم که گاه‌گاه در مقابل خیره‌سری‌های کاکا واکنش ناموافق نشان می‌دهد و بین دو قطب سرگردان است، یا آن‌طور که کاکا می‌گوید: «معلوم نیست رفیق دزد است یا شریك قافله.»

هدایت در داستانش فقط یك بار داش آکل را با مرجان رو در رو توصیف می‌کند. و آن وقتی است کــه به خانهٔ حاجی صمد فراخوانده می‌شود تا به او اعلام کنند که حاجی او را «وکیل و وصی» خود کرده است.

بعد همینطور کــه سرش را برگــردانید، از لای

پردهٔ دیگر دختری را با چهرهٔ برافروخته و چشم‌های گیرندهٔ سیاه دید. یکدقیقه نکشید که در چشمهای یکدیگر نگاه کردند، ولی آن دختر مثل اینکه خجالت کشید، پرده را انداخت و عقب رفت... این دختر مرجان، دختر حاجی صمد، بود که از کنجکاوی آمده بود داش سرشناس شهر و قیم خودشان را ببیند.[۲۹]

هدایت به‌جز این ــ با آن که آکل تا هفت سال بعد در خانهٔ حاجی صمد رفت‌وآمد می‌کند ــ وصفی از رویارویی آن‌ها نمی‌دهد. اما کیمیایی دست‌کم سه چهار بار نشان می‌دهد که آن‌ها همدیگر را دزدانه نگاه می‌کنند. دربارهٔ این موضوع در سطور بعد سخن خواهیم گفت.

۲

آکل کیمیایی، در گورستان با مرجان رو به‌رو می‌شود؛ هنگامی که مباشر حاج صمد از او می‌خواهد که ظرفی آب بیاورد و به صورت مرجان بپاشد. آن‌ها به اندازهٔ همان «یك دقیقه»ای که هدایت نوشته است در چهرهٔ یکدیگر خیره می‌شوند، و دست‌وپای‌شان ــ دست‌کم دست‌وپای آکل ــ سست می‌شود. آکل بعدها به بهانه‌های مختلف در خانهٔ حاج صمد حاضر می‌شود تا مرجان را ببیند.

نگاه آکل کیمیایی به مرجان با نگاه آکل هدایت همسان نیست. در دستگاه فکری هدایت عشق، عنصر و تجربه‌ای است بیش‌وکم دست‌نیافتنی. و همهٔ عوامل و قوانین اخلاقی

۲۹ــ همان، صص ۵۰ــ۴۹.

و سنتی جمع‌می‌شوند تا عاشق و معشوق(یا طالب و مطلوب) را از هم دور سازند. در نزد هدایت این‌طور به نظر می‌رسد، که عشق هم آفریننده است و هم تباه‌کننده. نگاه اول، همان نگاه «یك دقیقه»ای اول، آفریننده است و باقی تباه کننده. زیرا عشق برای تحقق خود باید از قوانین جهان عدول کند، و این جز رسوایی و فاجعه به‌بار نمی‌آورد.

> دیگر حنای آکل پیش کسی رنگ نداشت و برایش تره هم خرد نمی‌کردند. هرجا که وارد می‌شد درگوشی باهم پچ‌وپچ می‌کردند و او را دست می‌انداختند. داش آکل از گوشه و کنار این حرف‌ها را می‌شنید ولی به‌روی خودش نمی‌آورد و اهمیتی هم نمی‌داد، چون عشق مرجان بطوری در رگ و پی او ریشه دوانیده بود که فکر و ذکری جز او نداشت.[۳۰]

آکل‌هدایت در انتخاب‌عشق آزاد نیست. عوامل بسیاری او را از ابراز عشق به مرجان بازمی‌دارند. اول عرف جاری است، و بعد چیزهای دیگر. او سه برابر مرجان سن دارد و بد سیما است.

> ... زخمها کار او را خراب‌کرده بود. روی‌گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قداره بود که بد جوش خورده‌بود. و گوشت‌سرخ از لای‌شیارهای‌صورتش برق می‌زد و از همه بدتر یکی از آنها کنار چشم چپش را پایین آورده بود.[۳۱]

۳۰ــ همان، ص ۵۳.

۳۱ــ همان، ص ۵۱.

کیمیایی هم می‌خواهد که داش‌آکل به تبع همزاد ادبی خود همین‌جور باشد: رسوای خاص و عام، و با چهره‌ای که چپ و راست جای زخم قداره بر آن نقش است. اما این‌ها ظاهر و رویهٔ کار است. آکل کیمیایی هم مانند آکل هدایت با طوطی‌اش دربارهٔ عشق مرجان راز و نیاز می‌کند و هم با چشم نظرباز خود در او می‌نگرد و رؤیای اقامهٔ نمازی را در سر می‌پرورد که جانمازش را مرجان پهن کند. در داش آکل هدایت، طی هفت سال رفت و آمد در خانهٔ حاج صمد، از این وسوسه‌ها خبری نیست، یا اگر هم هست هدایت از آن‌ها درگذشته است. اما آکل کیمیایی به این وسوسه‌ها دل‌خوش است، و دستمال سیاه مرجان، که در گورستان به‌جا می‌ماند و آکل آن را برمی‌دارد، برای او نشانهٔ عشق و تسلای خاطر است. (و کاری نداریم به این که سیاهی دستمال ظاهراً در نزد کیمیایی نمادی است از سیاهی روزگار آکل.) و بر همین قیاس حاضر شدن آکل به این که اقدس، زن رقاصه‌ای که در خانهٔ ملا اسحاق عرق‌فروش، از او هتك حرمت کند. در «داش آکل» هدایت اقدس حضور ندارد، و اصلا عرق‌فروشی اسحاق فاقد رقاصه است.

۳

قهرمان کیمیایی پس از این که مراسم عروسی مرجان را با پسر ارشد ولی‌الله خان جور می‌کند، به عنوان آخرین وظیفه، به آن‌ها حساب و کتاب پس می‌دهد و آن‌گاه با قیافه‌ای کابوس‌زده راهی عرق‌فروشی اسحاق می‌شود، که سوت و کور است. آکل به اقدس، که ظاهراً در اشتیاق او

می‌سوخته است، می‌گوید:

کمر مردو هیچی تا نمی‌کنه، جز زن. من بودم و یه طوطی. حالام باز منم و یه طوطی. اما دیگه نه اون طوطیه، نه من داش.

پس از آن به اتاق اقدس می‌روند.

آکل، آخر شب، پس از بیرون آمدن از خانهٔ ملااسحاق با کاکا رستم و نوچه‌هایش مواجه می‌شود. آن‌ها او را، که مست و خراب است، دست می‌اندازند و پوزه‌اش را به‌خاك می‌مالند. و حتی کاکا می‌خواهد سبیلش را بتراشد که قنبرعلی مداخله می‌کند و می‌گوید: «ولش‌کنین. اونو دیگه خدا زده.» همین‌جا است که آکل می‌غرد و کاکا رستم را به مبارزه می‌طلبد، آن هم نه در بازارچه، بلکه در تکیه، و بعد از مراسم تعزیه. او خوار و ذلیل به خانه‌اش می‌رود. روز بعد در زورخانه خود را برای مبارزهٔ شامگاه آماده می‌کند. دم غروب لباس‌های نونوارش را می‌پوشد و موقعی که کاکا رستم در حال رجزخوانی است که آکل ترسیده و نیامده است، حضور خود را اعلام‌می‌کند: «من اینجام کاکا. نشون بده که ترسو نیستی. اگر دستت نمی‌لرزه قمه‌تو بکش.» نزاع درمی‌گیرد و آکل سخت به قصد پیروزی مبارزه می‌کند. کاکا را به زمین می‌زند، اما نمی‌کشد. برمی‌گردد تا برود، اما کاکا به او حمله می‌کند و قمه‌اش را تا دسته در پشت او فرو می‌کند. آکل، که گویی هنوز اتفاقی نیفتاده است، برمی‌گردد و کاکا را که هراسان شده با دست‌های خود خفه می‌کند. آکل روز بعد از پا درمی‌آید.

سرنوشت آکل هدایت همین است. او نیز به دست کاکا

رستم کشته می‌شود. با این تفاوت که رو در رویی آکل هدایت با کاکا رستم برای این نیست که بجنگد و پیروز شود، درواقع او قصد انتحار دارد. می‌خواهد که خود را خلاص و آسوده کند: آکل هدایت بعد از این که مراسم عروسی مرجان را با پیرمردی بدگل برقرار می‌کند، و حساب و کتاب‌ها را جلو امام‌جمعهٔ شهر می‌گذارد، راهی خانهٔ ملا اسحاق می‌شود. و شراب می‌نوشد. تنگ غروب که «تنش گرم و فکرش پریشان بود و سرش درد می‌کرد» قدم به کوچه نهاد.

زندگی گذشتهٔ خود را بیاد آورد، یادگارهای پیشین‌از جلو او یك بیك رد می‌شدند. گردشهایی که با دوستانش سر قبر سعدی و باباکوهی کرده بود بیاد آورد، گاهی لبخند می‌زد، زمانی اخم می‌کرد. ولی چیزی که برایش مسلم بود این که از خانهٔ خودش می‌ترسید، آن وضعیت برایش تحمل‌ناپذیر بود، مثل این بود که دلش کنده شده بود، می‌خواست برود دور بشود. فکر کرد بازهم امشب عرق بخورد و با طوطی درد دل بکند! سرتاسر زندگی برایش کوچك و بی‌معنی شده بود.

بدین سان او در زندگی دیگر معنایی نمی‌بیند که بخواهد در مصاف با کاکا رستم برای حفظ آن مبارزه کند. اصلا مدت‌ها است که دیگر در فکر رویارویی با کاکا رستم نیست. برای همین است که شبی که امام‌قلی چلنگر راه بر او می‌بندد و می‌گوید که کاکا دو شب است که چشم به‌راه او است، دستی به سبیلش می‌کشد و می‌گوید: «بی‌خیالش

باش!»[۳۲]

آکل آن‌قدر به گشت و گذار خود ادامه می‌دهد تا سر «محلهٔ سردزك» گیر کاکا رستم می‌افتد. باهم بگومگو می‌کنند و مرافعه‌درمی‌گیرد. آکل قمه‌اش‌را درمی‌آورد به‌زمین می‌کوبد و یك لوطی می‌طلبد تا قمه را از زمین بیرون بیاورد. کاکا حمله می‌کند، اما آکل با ضربه‌ای که به مچ دست او می‌زند قمه را از دستش می‌اندازد. جمعیت ازدحام می‌کنند.

> کاکا رستم با مشت‌های گره‌کرده جلو آمد، و هردو به‌هم گلاویز شدند، تا نیم ساعت روی زمین می‌غلطیدند، عرق از سر و رویشان می‌ریخت، ولی پیروزی نصیب‌هیچکدام نمی‌شد. درمیان کشمکش سر داش‌آکل بسختی روی سنگفرش خورد، نزدیك بود که از حال برود. کاکا رستم هم اگرچه بقصد جان می‌زد ولی تاب مقاومتش تمام شده بود. اما در همینوقت چشمش به قمهٔ داش‌آکل افتاد که در دسترس او واقع شده بود، با همهٔ زور و توانایی خودش آنرا از زمین بیرون کشید و بپهلوی داش آکل فرو برد. چنان فرو کرد که دستهای هردوشان از کار افتاد.[۳۳]

آکل کیمیایی نیك می‌داند که در آن شبی که سیاه‌مست و خراب است اگر با کاکا رستم نبرد کند شانس برد ندارد، از همین رو شب بعد را به عنوان موعد مبارزهٔ نهایی تعیین

۳۲ــ همان، ص ۵۰.

۳۳ــ همان، صص ۶۱ــ۶۰.

می‌کند و عاقبت از پشت و به نامردی از پای درمی‌آید، اما آکل هدایت که به برد و باخت نمی‌اندیشد با کاکا رستم دست و پنجه نرم می‌کند و به دست او، و با قمهٔ خودش ــ که آن هم دیگر به وی وفا ندارد! ــ کشته می‌شود.

آن‌چه در فوق به آن اشاره شد و جزئیات بسیار دیگر (مثلا این که در خانهٔ حاج صمدی که هدایت ترسیم می‌کند به‌جز مرجان بچه‌های قد و نیم قد دیگری هم هستند؛ طوطی را برخلاف فیلم که ملا اسحاق به خانهٔ مرجان می‌برد، ولی خان، پسر دوازده سالهٔ حاج صمد، به خانه می‌برد تا راز آکل را برای مرجان بازگو کند: «مرجان... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم... مرجان... عشق تو... مرا کشت.») «داش آکل» صادق هدایت را از داش آکل مسعود کیمیایی متمایز می‌کند. اگر برخی از آن تغییرها لطمه‌ای جدی به «نوشتهٔ نویسندهٔ نامدار صادق هدایت» نزده باشد، مفهوم عشق در نزد هدایت، که کیمیایی نتوانسته آن را به درستی دریابد، روح اثر نویسندهٔ نامدار را مسخ کرده است.

تنگسیر ــ ۱۳۵۲ (کارگردان: امیر نادری)

داستان بلند (رمان) «تنگسیر» نوشتهٔ صادق چوبك شامل ۱۳ فصل است، که تقریباً تمام فصل‌ها با تغییراتی اندك و حذف‌هایی کوتاه در فیلمی به همین نام به تصویر درآمده‌اند. تغییرات و حذفیات‌در اغلب‌موارد جزئی‌هستند،

که پرداختن به یکایك آن‌ها از حوصلهٔ این مقال خارج است. در کتاب مطالبی وجود دارد که در فصل‌های مختلف چندبار تکرار می‌شوند، که در فیلم حذف شده‌اند. مثلا در اکثر فصل‌ها به‌خصوص فصل‌های اولیهٔ کتاب از خاطرات گذشتهٔ زایر محمد بسیار گفته می‌شود؛ خاطراتی که توسط خود او مرور می‌شوند. این مطالب برای شناخت ابعاد گوناگون شخصیت زایر محمد و چگونگی تکوین شخصیت او بیان شده‌اند. در این‌جا به ذکر چند نمونه از آن‌ها بسنده و از پرداختن به موارد تکراری خودداری می‌شود.

با نگاهی به کتاب و فیلم روشن می‌شود که محور اصلی در هر دو اثر، شبیه و نقطهٔ عزیمت ماجرا و پایان آن همانند است. تعداد آدم‌های اصلی کتاب کم یا افزوده نشده است. و قهرمان اصلی (زیرا محمد) کتاب و فیلم در انجام یك کار مشخص، به یك شیوه عمل می‌کند.

صادق چوبك، نویسندهٔ داستان، کتاب را با شرح و توصیفی طولانی از اوضاع اقلیمی محلی که رویدادها در آن جریان دارد آغاز کرده است. زایر محمد، قهرمان اصلی داستان، از بوشهر به طرف «دواس» می‌رود. نویسنده او را در میانهٔ راه متوقف می‌کند، تا فرصت بیابد توصیفی مفصل از «کنارمهنا» و این که در اعتقاد مردم بومی خانهٔ «جن و پری» است بدهد، از گرمای هوا، از گذشته و حال زایر محمد، از مورچه‌ها، از پرچم انگلیس، از ماه رمضان، از ورزای سکینه، باز از خلقیات و خصایل بیرونی و درونی زایر محمد، از پول‌هایی که چند مقتدر عالیجاه به حیله از چنگ او بیرون آورده‌اند، و بسیار

توصیف‌ها و توضیحات دیگر که به تفصیل از آن‌ها سخن رفته است:

سایه پهن تب‌دار کنار مهنا محمد را به سوی خود کشید و نیزه‌های سوزندهٔ خورشید را از فرق سر او دور کرد. پیراهنش به تن چسبیده‌بود و از زیر ململ نازکی که به تن داشت موهای زبر پرپشت سیاهش تو عرق تنش شناور بود. فکر کرد پاشود راه بیفتد، اما گرما ذوب‌کننده و گدازنده بود و خیال می‌کرد مغز سرش لق شده و دارد از لوله‌های دماغش بیرون می‌ریزد و مغز نرم لزج گوسفند را دیده بود و حالا خیال می‌کرد مغز خودش هم‌مثل‌مال گوسفند است. بی‌اراده به‌پشت روی زمین دراز کشید و سرش را به‌کنده کنار تکیه‌داد و چشمانش را بست.[۳۴]

تا صفحهٔ ۲۸ از فصل یکم (این فصل شامل ۳۵ صفحه است) کتاب، نویسنده ضمن ارائهٔ اطلاعاتی از اوضاع جغرافیایی و تابستان طاقت‌فرسای آن مرز و بوم به‌معرفی ابعاد گوناگون شخصیت زایر محمد می‌پردازد.

مردادماه است و هرم سوزان خورشید مغز استخوان را می‌سوزاند. زایر برای نجات زندگی حقیرانهٔ سکینه، دکان خود را تعطیل می‌کند و هشت کیلومتر جاده بوشهر ـ دواس را پیاده با پای برهنه می‌پیماید و سایهٔ «کنارمهنا» کنار جاده قادر است، تنها دقایقی چند وجود خسته و تشنهٔ او را از شعاع خورشید پنهان بدارد. زایر محمد می‌داند تنها

۳۴ـ تنگسیر، صادق چوبك، سال ۱۳۵۱، ص ۷.

او است که می‌تواند گاو را مهار کند و اگر دیر برسد ممکن است شاخ‌های محکم گاو زندگی جوانان ناپخته و مهربانی را که برای گرفتن او آمده‌اند، تباه کند.

زایرمحمد چوبك قهرمانی‌است‌که‌همه‌اورا می‌شناسند. او در جنگ تنگستان در کنار «رییس‌علی دلواری» و دیگران علیه تجاوز انگلیس جنگیده و شجاعتش در آن درگیری‌ها زبانزد خاص و عام است. به همین دلیل وقتی گاو سکینه یاغی می‌شود دنبال او می‌فرستند تا هشت کیلومتر مسافت بوشهر تا دواس را پیاده بکوبد و گاو یاغی را سر به‌راه کند.

نویسندهٔ کتاب، با انتخاب فصل تابستان و تاکید بر هوای گرم و نمناك بوشهر، زندگی سخت و پرمشقت زحمتکشان آن دیار را ترسیم می‌کند: چه آن دسته از کارگرانی که در کارخانه‌ها و عرشه‌های کشتی توسط انگلیسی‌ها اجیر شده‌اند و چه دسته‌ای که با کارهای آزاد روزی می‌گذرانند. همچنین فرهنگ و سنن مردم از نظر نویسنده دور نمانده است: بسیاری از مردم بوشهر اعتقاد داشتند که کنار مهنا خانهٔ اجنه و پریان است و عروسی و عزای پریان را در میان شاخه‌های آن به چشم دیده‌اند و هر کس از کنار آن می‌گذشت «بسم‌الهی» زیر لب می‌گفت و زایر در همان زمان کوتاه یك دسته شمع نذر کنار می‌کند تا «ازما بهترون» کاری کنند تا کسانی که پول‌های او را بالا کشیده‌اند، به او پس بدهند.

اما فیلم تنگسیر از جای دیگری آغاز می‌شود: جایی که کارگردان بسیاری از توضیحات اضافی را حذف کرده و

البته برخی توضیحات لازم را نیاورده است: قبرستان. زایر محمد چاه‌کن در عمق چاه مشغول کار است. سر و صدایی او را متوجه بیرون چاه می‌کند. گاو سکینه یاغی شده است. زایر از چاه بیرون می‌آید و در میان هول و هراس مردم به دنبال گاو می‌افتد. گردن گاو را می‌گیرد و به زمین می‌زند. پیشانی گاو در اثر اصابت به سنگی به شدت زخمی می‌شود. همه رأی بر بریدن سر گاو می‌دهند. اما سکینه مانع می‌شود و به زایر محمد پرخاش می‌کند که: «تو اگه مردی برو حق خودت را بگیر.» حرف او زایر را غمگین می‌کند و زیر نگاه مردم، شرمگین آن‌جا را ترک می‌کند.

این بخش از فیلم ــ قبل از عنوان بندی ــ مربوط به فصل دوم کتاب است. در ادامهٔ فیلم مطلع می‌شویم که زایر محمد بارها از سوی آدم‌های مختلف مورد سرزنش قرار گرفته است. اما بنا به چه انگیزه‌ای ناگهان پس از عکس‌العمل زنی شوهرمرده مصمم به ستاندن حق خود به هر قیمت می‌شود؛ پرسشی که فیلم پاسخی به آن نمی‌دهد. حذف قسمت‌هایی از کتاب به‌منظور فشردگی زمان فیلم، به‌تجسم شخصیت زایر محمد لطمه وارد کرده‌است. نویسنده با یاری گرفتن از پیشامد یاغی شدن گاو، گذشته و شیوهٔ زندگی، ایثار و انسان‌دوستی و رابطهٔ زایر با مردم را نشان می‌دهد. (به‌خصوص که کسب این اطلاعات به خواننده کمک می‌کند تا پایان داستان را منطقی بیابد). در حالی که کارگردان با اتکا به آن، حادثه و هیجان را آفریده است، بدون آن‌که روشن کرده باشد که زایر محمد بنا به چه انگیزه‌ای به

مقابله با گاو می‌پردازد. او نه از نظر ظاهری از سایرین ورزیده‌تر است و نه بعدها در او احساسی چون ایثار و از خود گذشتگی می‌بینیم. در حالی که شهرت زایر محمد چوبك در میان بومیان به سبب قدرت جسمانی و روحیهٔ همکاری و انسان‌دوستی او است. و موضوع یاغی شدن گاو و اقدام زایر محمد، بی‌شك برای ایجاد کردن زمینه‌ای مناسب جهت شناخت بیشتر خواننده از او است.

کتاب و فیلم به‌سال‌های ۱۳۲۰ نظر دارد. و به‌طوری‌که در کتاب بیان شده است ــ در خاطرات زایر ــ حضور انگلیسی‌ها همچنان به چشم می‌خورد. در حالی که در فیلم چنین اشاره‌ای نیست. هنگامی که زایر به قصد مهارکردن گاو به دواس می‌رود، نویسنده به عمق نفرتی که او نسبت به انگلیسی‌ها دارد، اشاره می‌کند:

> من را که با اونا تو دیگ بکنن، بجوشونن، روغنامون باهم قاطی نمی‌شه، من با دس خودم تو جنگ تنگك با همین تفنگ مارتینی که تو خونه دارم، پونزده‌تاشون را کشتم. خدا رحمت کنه، «رئیس‌علی»رو که شیرمرد بود و دیگه مثش آدم پیدا نمی‌شه.[۳۵]

نویسنده آن دشمنی را خیلی «رو» و به‌اصطلاح جاری شعاری مطرح کرده است. غرض او روشن کردن جنبه‌های تاریك شخصیت زایر محمد برای خواننده و عمق بخشیدن به شخصیت او به مثابهٔ آدمی است که نسبت به بعضی نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها آگاهی داشته‌است. مسلماً توجیه

۳۵ــ همان، ص ۳۲.

کارگردان برای حذف بعضی قسمت‌ها اجتناب از شعاری کردن فیلم بوده است. و به‌ناچار از همهٔ خشم و نفرتی که بسیار مورد نظر نویسنده بوده و جا به‌جا بر آن تاکید ورزیده صرفنظر کرده است.

از لحاظ شخصیت‌پردازی، تفاوت نگاه نویسنده و کارگردان به زایر محمد این است‌که نویسنده از همان‌آغاز خواسته است یك قهرمان بپرورد، اما کارگردان این خیال را کمتر از او در سر داشته است. (هرچند که گلاویز شدن با گاو این تصور را برای بیننده به وجود می‌آورد که با قهرمانی «همه‌فن‌حریف» روبرو است.) اما این همهٔ مطلب نیست. نویسنده به‌رغم اصرار و تأکیدش بر این که زایر محمد انسانی فروتن و افتاده است که فریبش داده‌اند و به‌رغم عجز و لابه‌های مداومش پولش را بالا کشیده‌اند، باز از زایر محمد قهرمان می‌سازد. نویسنده این‌ها را توضیح می‌دهد، اما خواننده در اعمال و رفتار زایر محمد چنین چیزی نمی‌بیند. از این‌لحاظ کارگردان در خلق‌چنین شخصیتی موفق‌تر است. بیننده می‌بیند که او پس از زخمی کردن گاو و شنیدن سرکوفت سکینه با پشتی خمیده و سر افکنده راه بیابان در پیش می‌گیرد. و کنار ساحل می‌نشیند تا آب پاك‌دریا تطهیرش کند. سراغ اشخاصی که پولش را بالا کشیده‌اند می‌رود تا ناله و زاری‌کند و از آن‌ها بخواهد که به قسط پولش را پس بدهند. در این حرکات و سکنات هیچ‌گونه نشانی از قهرمانی نیست. و تنها پس از آن که از عجز و لابهٔ خود نتیجه نمی‌گیرد، «یاعلی»گویان از پیش مقتدران عالیجاهی که پولش را خورده‌اند برمی‌خیزد و

می‌رود تا بدل به قهرمان شود.

تا این‌جا، از حیث قیاس، کار کارگردان دارای امتیاز است. کارگردان ترجیح داده که از همهٔ خشم و نفرتی که بسیار مورد نظر نویسنده بوده و جا به جا بر آن تأکید کرده است صرفنظر کند. نویسنده، زایر محمد را به یك باره از همان صفحات آغاز کتاب به‌خوانندهٔ خود می‌شناساند. و بارها و بارها به تکرار توصیفات خود می‌پردازد. اما کارگردان این شناخت را از اواسط فیلم به بیننده انتقال می‌دهد. تفاوت‌های دیگری نیز بین کتاب و فیلم هست. به عنوان مثال: در «تنگسیر» صادق چوبك، شخصیت زایر محمد تحول جدی پیدا نمی‌کند، اما این تحول در تنگسیر امیر نادری مشهود است. (البته شخصیت‌ها و سنخ‌های دیگر، چه در کتاب و چه در فیلم به یك اندازه یك‌بعدی هستند.)

در کتاب، در لحظهٔ رویارویی با گاو، زایر محمد خطاب به گاو رجزخوانی می‌کند:

> من آخرش یه روزی مثه تو یاغی می‌شم و سر میذارم به بیابون، اما مال من یه‌جور دیگه‌س، مثه مال تو نیس، دیگه کسی نیس حریف من بشه. مرگ یه دفه، شیون یه‌دفه، پولم را تا دینار آخر از گلوشون بیرون می‌کشم.[۳۶]

پس او منتظر چیست؟ چرا دست به‌کار نمی‌شود؟ زایر محمد که به همه‌چیز آگاه است چرا از همان روز اول از آغاز داستان «یاغی» نمی‌شود؟ نویسنده خود را متعهد

۳۶ــ همان، ص ۶۶.

پاسخ‌گویی بـه این پرسش‌ها نمی‌دانـد. اما روی‌هم‌رفته نویسنده، چنان‌که اشاره شد، صحنهٔ درگیری بین زایر و گاو را مؤثر توصیف کرده، در حالی که در فیلم این صحنه سرد و بی‌رمق است. به‌قول محمد تهامی‌نژاد:

> زایر محمد به‌عملی «کابویانه» مبادرت می‌ورزد. وی که از نظر ظاهری با هیچ‌یك از مردم دیگـر تفاوتی هم ندارد، به دنبال گاو می‌دود و خودش را روی گـردن او می‌اندازد. گاوی کـه چندان ترسناك هم نیست و البته بـه کمك مونتاژ ایـن صحنه ریتم تندی پیدا کرده، وگرنه معلوم است که گاو چندان «ورزوی» طغیان کرده‌ای هم نباید باشد و حتی دوست ندارد بدود.[۳۷]

نقشی که نویسنده و کارگردان، هریك جـداگانه به عهدهٔ همسر زایر محمد، شهرو، گـذارده‌اند بیش و کم یکسان است. نویسنده از احساس زنی سخن می‌گوید که‌در مرگ شوهر، آیندهٔ نابسامان‌تر فـرزندان را می‌بیند؛ از احساس زنی که ناگزیر است کپر محقرش را بگذارد و به سوی سرنوشتی مبهم قدم بگذارد. در صورتی که در فیلم، فقط در لحظهٔ پایانـی، مطابق با داستان چـوبك، شاهد تشویش و نگرانی او به‌عنوان شریك زندگی زایر هستیم، آن هم بـا احساسی رقیق. در کتاب، نویسنده از احساس زنی سخن می‌گوید کـه دردناك‌ترین لحظات سیاه و ناامید زندگی‌را می‌گذراند؛ از احساس‌کاملا زنانهٔ او از فشردگی قلب در لحظهٔ بدرود، لحظه‌ای که باید نگاهش را بـرای

۳۷ــ ستاره سینما، دوره جدید، شماره ۲۸، سال ۱۳۵۲.

همیشه از خانه و اشیای آن بردارد؛ دل‌کندن و به‌جاگذاشتن آن‌همه چیزهایی که با خون دل بـرای روز مبادا اندوخته است؛ از پریدگی رنگ رخسارهٔ کپر، سایهٔ دیوارها، اجاق خاموش، از سکوت بچه‌ها و نگاه خواب‌آلودهٔ غمگین‌شان به مادر، از بوسه‌های آغشته به‌اشك که به‌سروگردن گوسفندان و مرغ و خروس‌های زایر می‌نشاند.

بخش هفتم کتاب که به‌جنبه‌های عاطفی شهرو اشاره دارد، به‌کلی به فیلم راه نیـافته است. شهرو فـرزند یك تنگسیر است، که دو برادرش را در جنگ با انگلیسی‌ها از دست داده است. حس دشمنی او به بیگانگان کمتر از تنفر زایر محمد نیست. تا صفحهٔ ۳۰۰ کتاب وجود او در فیلم نادیده گـرفته شده است. در فیلم وقتی کـه زایر مشغول روغن‌کـاری تفنگ و صیقل دادن تبر خـود است، شهرو ظاهر می‌شود. و وقتـی امنیه‌ها برای یافتن زایر بـه کپر می‌آیند بر حضور او تأکید می‌شود. (گفتگوهای صحنهٔ اخیر از متن کتاب اخذ شده است.)

در کتاب، زایر محمد و شهرو از قبل در مورد فرارشان تصمیم می‌گیرند. و شهرو نقشهٔ فرار و تدارك آن را در غیاب شوهر به‌خوبی اجرا می‌کند. در فیلم این بخش به‌کلی حذف شده است.

در فیلم، فصل گفتگوی زایر با همسرش در آخرین‌شب به‌خوبی تصویر شده است: شب است. بچه‌ها در بستراند. اما پسر آن‌ها بیدار است و سخنان پدر و مادر را می‌شنود. (تاکید بر حضور پسر و بیـداری او از ابتکارات خـوب کارگردان است.) این فصل از فیلم تأثیر عاطفی عمیق بر

بیننده می‌گذارد. گفتگوهایی که بین زایر محمد و شهرو پیش می‌آید چه در فیلم و چه در کتاب بیش‌وکم شبیه است.

صحنه‌های قتل فیلم در تمام موارد پرورده‌تر از توصیف‌های کتاب از کار درآمده است. به‌طور کلی هم نویسنده و هم کارگردان در فکر پروراندن اثری حادثه‌ای و هیجان‌برانگیز بوده‌اند. اما در کتاب، اتحاد مردمی که‌در کوچه گرد آمده‌اند، گویاتر و البته در مواردی اغراق‌آمیز است. با شروع اقدام زایر برای انتقام‌کشی، مردم در کوچه‌ها جمع می‌شوند و او را برای ادامهٔ کارش تشویق می‌کنند و نمی‌گذارند که خبر به امنیه‌ها برسد. به‌عنوان نمونه لحظهٔ رودررویی زایر محمد با دو امنیه به‌یادماندنی است.

در فیلم وقتی که زایر محمد در حال کشت و کشتار است، امنیه‌ها در صدد متفرق کردن مردم برمی‌آیند، که‌در نتیجه میان آن‌ها کشمکش پیش می‌آید. عده‌ای مجروح و چند نفر کشته می‌شوند. زایر محمد در این گیرودار موفق به فرار می‌شود و در لحظه‌ای که امنیه‌ها کوچه پس کوچه‌ها را برای دستگیری او زیر پا می‌گذارند، در کمال‌خونسردی به‌خانهٔ شیخ ابوتراب می‌رود و برای آن که خانهٔ «آقا» را با خون آلوده نکند، او را به حیاط می‌برد و چند گلوله در تن او خالی می‌کند. حال آن که در کتاب وقوع این اتفاق‌ها زمانی است که هنوزامنیه‌ها پیدایشان نشده است و در پایان درگیری وقتی‌که زایرمحمد قصد رفتن به«دواس» را دارد در پستوی عرق‌فروشی آساتور پنهان‌می‌شود و شب از طریق آب خود را به دواس می‌رساند و پردهٔ شب او را در بر

می‌گیرد. (در فیلم فصل یازده و دوازده کتاب کـه دربارهٔ قهرمانی‌های زایر: یك تنه جنگیدن او با امنیه‌هایی که‌قدم به قدم برای‌دستگیری او کشیك‌می‌دهند و مبارزه موفقیت‌ـ آمیزش با کوسه است حذف شده‌اند.)

فیلم پایان نمـادینی دارد: زایـر محمد پس از کشتن کسانی که پولش را بالا کشیده‌اند، در زیـر نگاه شوق‌زدهٔ مردم که با امنیه‌ها درگیر شده‌اند، بـه نشانهٔ پایداری و امتداد یافتن شعلهٔ مبارزه‌ای که زبانه کشیده است، تفنگش را به‌جوان سیاهپوستی‌می‌دهد و سپس خود را به‌آب‌می‌زند.

به‌طور کلی، چنان که گفته شد، هردو تنگسیر وجـوه مشابه فراوانی دارند و تقریباً در نقاط ضعف و قـدرت مشترك‌اند. از یك‌سو کتاب لحظات قوتی دارد که‌فیلم ندارد (مثل پرداخت بعضی شخصیت‌ها و پیشینهٔ آن‌ها، به‌رغم این که به‌اصطلاح قدری‌کش‌داده شده‌است.) و از سویی لحظات ضعیفی در کتاب هست کـه در فیلم نیست. (مـانند فصل اختتامیهٔ فیلم و فصل وداع زایر با همسرش.)

درخاتمه لازم‌است‌به‌یکی‌از ضعف‌های مشترك و اساسی هر دو اثر اشاره شود: در حرکت و جنبش مردم در حمایت از زایر محمد، کمتر نشانی از آگاهی و دلایل حمایت آن‌ها دیده نمی‌شود. اگر زایر محمد برای گرفتن حق خود از آن مقتدران عالیجاه ـ و نه عوامل حکومت و امنیه‌ها ـ به‌پا می‌خیزد و طلب‌خود را با کشتن آن‌ها می‌گیرد، انگیزهٔ مردم برای به‌پا خاستن چیست؟ آنان با چـه کس یا کسانی سر دشمنی دارند؟ این طور به نظر می‌رسد که مردم نه حتی به عنوان نیرویی که از روی غریزه به حرکت درمی‌آیند، بلکه

فقط به‌عنوان‌عوامل «صحنه» مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

خاك ـ ۱۳۵۲ (کارگردان: مسعود کیمیایی)

در آغاز عنوان‌بندی فیلم آمده است: «خاك بر اساس قصه‌ای ازمحمود دولت‌آبادی». کارگردان با آوردن عبارت «براساس» می‌تواند در تغییر و تحولاتی‌که انجام داده‌است، خود را از بسیاری مسئولیت‌های اثر مورد اقتباس برهاند، زیرا در استفاده از اندیشه و ابتکار شخصی خود را مجاز نشان‌داده‌است. اما از آنجایی‌که فیلم‌خاك از نظر موضوع، طرح داستانی، شخصیت‌ها و عوامل‌دیگر در کلی‌ترین وجوه از کتاب ملهم است، لازم است روشن شود که کدامیك، کتاب یا فیلم، در بیان داستان موفق بوده‌اند. آیا تغییرات انجام شده اصولی و پرورده‌تر از کتاب‌است؟ آیا کارگردان با این تغییرات به مورد اقتباس وفادار بوده است؟ و تا چه میزان در تبدیل زبان ادبی به زبان تصویر توفیق یافته است؟

اگر قرار باشد کار این بررسی از عنوان‌بندی فیلم آغاز شود، باید گفت که کیمیایی دو مفهوم «اقتباس» و «براساس» را با یکدیگر خلط کرده است.

بعضی از فصل‌های کتاب به‌طور کامل به تصویر برگردانده شده، بعضی دیگر با تغییراتی در گفتگوها، و فصل‌هایی نیز به‌طور کامل حذف شده‌اند. در یك عبارت کلی می‌توان گفت که کیمیایی به‌اصطلاح موضع خود را در قبال داستان و هدف‌های آن مشخص نکرده است.

زمین و کسانی که با کار بر روی آن زندگی می‌کنند و مسائل حول و حوش آن، یك وجه (اصلی) و ماجرای‌عشقی (صالح، شوکت، غلام) وجه دیگر (فرعی) داستان است، که باهم پیوند دارند و برهم تأثیر می‌گذارند. اقتباس‌کننده می‌تواند یکی از وجوه فوق را انتخاب و دنبال کند. اما یقیناً حق مطلب را ادا نخواهد کرد. کارگردان به هر دو وجه پرداخته ولی نسبت به هر دو نظری قاصر دارد که نشان از عدم موفقیت او در هر دو زمینه است.

در فیلم، جشن عروسی مسیب و شوکت قبل از عنوان‌بندی آمده است. بیننده از آن پس به ادامهٔ ماجرا کنجکاو می‌شود. یعنی آنچه که به مثابهٔ هدف اصلی انتظار دارد دنبال شود، ماجرای عشقی این سه نفر است. اما پس از آن، خط داستانی کتاب دنبال می‌شود و ما چیزی، حتی نشانهٔ گذرانی، از رقابت عشقی مسیب و غلام نمی‌بینیم. بدین ترتیب می‌شود نتیجه گرفت که فصل عروسی، هیچ معنای کلیدی دربر ندارد و غرض کارگردان فقط ایجاد هیجان بوده است.

طبق روایت نویسنده، خانوادهٔ باباسبحان تشکیل شده است از پدر (بابا سبحان)، صالح (پسر بزرگ)، شوکت (همسر صالح) و مسیب (پسر کوچك). بابا سبحان، پیرمرد باتجربه‌ای است‌که به‌علت ناراحتی کمر خانه‌نشین شده و پسرانش مانع از کارکردن او روی زمین هستند. صالح، از نظر شیوهٔ تفکر و فعالیت در امر کشت و کار در مقام اول قرار دارد و در تمام امور و تصمیم‌های‌نهایی همه‌از او تبعیت می‌کنند. همسرش به امور خانه رسیدگی می‌کند.

مسیب، کودن و شرور است. بار هیچ مسئولیتی به‌گردنش نیست. او پیوند شدید عاطفی با اعضای خانواده دارد. شوکت، عروس باوفای خانه، حکم مادری مهربان و دلسوز را برای افراد خانه دارد، همه برایش احترام قایل‌اند و او را دوست می‌دارند.

این افراد در فیلم نقش‌خود را عیناً ایفا می‌کنند. به‌جز صالح و مسیب که در داشتن همسر جا عوض‌کرده‌اند. برای این جابه‌جایی کارگردان هیچ منظوری نداشته است. گویی به‌دلخواه و برای پیشگیری از کسالت اجرای مو به موی داستان به‌چنین ابتکاری دست‌زده است، و یا احتمالاخواسته است قهرمان خود را، که همان صالح باشد، مردی تنها و دل‌خسته نشان دهد.

فصل اول کتاب و فصل اول فیلم از نظر موضوع، معرفی شخصیت‌ها و نشان دادن کیفیت رابطهٔ میان آن‌ها است. آغاز کتاب این طور است:

> بابا سبحان به لب بام نگاه کرد. آفتاب رفته بود. برخاست خاکهایی را که به‌خشتك تنبانش نشسته بود تکاند و بطرف گودال رفت. دوتا بوته خاری را که لب گودال افتاده بود برداشت روی پشتهٔ خار پراند و به طویله رفت، آخور را پاکیزه کرد، یك‌غربال کاه و یك بادیه جو توی‌آخور ریخت...[۳۸]

آغاز کتاب به شرح احوال بابا سبحان که عمری را به کشت و کار و زحمت سپری کرده و اینك مجبور است در خانه بماند و چون بیکاری آزارش می‌دهد به کارهای ساده خانه

۳۸ــ **اوسنهٔ باباسبحان**، نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، سال ۱۳۵۷، ص ۵.

می‌پردازد اختصاص داده شده است. مانند: آب از چاه کشیدن، پاکیزه‌نگه‌داشتن لانهٔ مرغ‌ها و خروس‌ها و... او بانشستن در آفتاب و لب بام را نگاه کردن مخالف است. با ورود عروس حامله به‌خانه که کوزه آب به‌دوش دارد، پیرمرد سخن به اعتراض می‌گشاید:

تقصیر خودته عموجان... منکه از آوردن یك‌کوزه آب دریغ نمی‌کنم. تو خودت نمی‌تونی آروم بنشینی...[۳۹]

سپس بابا برای تنبیه عروس خود کوزه را به طویله می‌برد و آبش را توی تغار خر خالی می‌کند و خود برای آوردن آب می‌رود. هنگامی که صالح بخانه می‌آید، از لابلای گفتگوی او با همسرش متوجه می‌شویم‌که باباسبحان به‌علت ناراحتی کمر، از رفتن به سر زمین منع شده است. اما در فیلم، مشخص نمی‌شود که چرا بابا مجبور است در خانه بماند. با آنکه گفتگوهای فیلم خیلی نزدیك به گفتگوهای داستان است، اما تصاویر روال دیگری را طی می‌کنند. مثلا در آغاز فیلم شوکت را در خانه می‌بینیم. بابا خسته از بیرون می‌آید، کمی باهم صحبت و خوش‌وبش می‌کنند. در صحنه بعد صالح با الاغش می‌آید و سراغ پدر را می‌گیرد و شوکت به او می‌گوید:

رفته آب بیاره.
برای چی؟
بریزه توی تغار خر.
بیچاره پیرمرد.

۳۹ــ همان، ص ۶.

اما چرا صالح از این بابت متأسف می‌شود؟ طبق روایت فیلم پیرمرد با تجربه‌ای چون بابا سبحان دست به عملی می‌زند که ممکن است کودکی برای شیرین‌کاری انجام دهد و خندهٔ بزرگترها را برانگیزد. کافی بود کارگردان به گفتگویی از متن کتاب توجه می‌کرد تا دست به چنین «شیرین‌کاری»‌ای نزند:

صالح گفت: این را دیگه به‌اش میگن «شربازی». آدم با دوشش بره از حوض آب بیاره و تو تاغار خر خالی کنه که روزی سه کش از لب آب رد می‌شه.[۴۰]

بخش اول کتاب که شامل بیست و سه صفحه است، معرفی شخصیت‌ها، روابط میان افراد و جایگاهی‌است که آن‌ها در میان اعضای خانواده‌دارند و دربارهٔفضای‌پرمحبت و احترام در خانه. فیلم سعی دارد خانواده‌ای را معرفی‌کند که مورد نظر نویسنده بوده‌است. بنابراین جز به‌جز مطابق داستان پیش می‌رود. در این بخش قهرمانان داستان بنا به مسئولیت‌ها معرفی می‌شوند. لحظهٔورود آن‌ها به‌خانه‌منطبق با وظیفه‌ای است که در خانه و روی زمین به عهده‌دارند، ترتیب آشنایی و معرفی آن‌ها کم و بیش منطقی است.

فیلم هم از این شیوه پیروی می‌کند. اما کارگردان به رابطهٔ میان فرد و محیط و وضع موجود او بی‌توجه است، و با تغییر در بعضی گفتگوها و نام‌ها سعی در تغییر متن اصلی دارد. برای روشن‌تر شدن موضوع فصل اول فیلم و کتاب را مقایسه می‌کنیم:

۴۰ـ همان، ص ۱۰.

فصل اول کتاب:

الف: پدر به‌علت کهولت سن و ناتوانی در کار و تولید در خانه مانده است.

ب: عروس حامله با کوزه‌ای آب به خانه می‌آید.

ج: بابا سبحان به غیرتش برمی‌خورد. آب را در تغار خر خالی می‌کند و خود به‌دنبال آب می‌رود.

د: صالح با الاغش می‌آید. جویای پدر می‌شود و زنش را شماتت می‌کند که چرا پیرمرد را به‌دنبال آب فرستاده است.

ه: پدر می‌آید. هرسه از کشت و کار و زمین صحبت می‌کنند و از مسیب حرف می‌زنند.

و: مسیب می‌آید. همه از او برای شرارتش گله‌می‌کنند و قرار می‌شود که صالح روز بعد پول را برای خانم عادله (ارباب زمین) ببرد.

فصل اول فیلم:

الف: شوکت در خانه است.

ب: پدر خسته می‌آید.

ج: پدر می‌رود که آب بیاورد و در تغار خر خالی کند.

د: صالح با الاغش می‌آید. از این که پدر برای آوردن آب رفته، ناراحت می‌شود.

ه: پدر می‌آید. از مسیب حرف می‌زنند. (یك صحنه از مسیب و غلام قبل از آمدن پدر نشان داده شده است.)

و: مسیب می‌آید. همه از او به دلیل دیر آمدن و دعواهایش ناراحت هستند. قرار می‌شود روز بعد صالح پول را برای ارباب ببرد.

روشن است که بخش اول کتاب و فیلم از نظر موضوع

و تعداد شخصیت‌ها و ورود آن‌ها به صحنه و نحوهٔ معرفی به‌هم نزدیك‌اند. حال تغییراتی کـه باعث اشکال شده‌اند، بررسی می‌کنیم:

بند ب: چـرا بابا خسته از بیرون می‌آید؟ آیـا مانند دیگران خسته از کار زراعت بازمی‌گردد؟ در این صورت چرا تنها برمی‌گردد؟

بند د: چرا صالح وقتی می‌شنود پدر بـرای آوردن آب رفته متأسف می‌شود؟

بند و: قیافهٔ آرام و محجوب مسیب با سخنانی‌که دربارهٔ او گفته می‌شود، هماهنگی ندارد. کارگردان برای این که او را شرور نشان دهد، قبل از ورودش به خانه صحنه‌ای از درگیری او را با غلام نشان می‌دهد، کـه سعی دارد با مسیب گلاویز شود:

غلام: مگه نگفته بودم هر وقت میام الدنگ‌ها نباشند. بوی الدنگ میاد.

مسیب: سگ پدر.

مسیب را می‌زنند.

حتی این صحنه نیز مفهوم مورد نظر کارگردان را نمی‌رساند، زیرا با گفته‌هایی کـه به دنبـال دارد، هماهنگ نیست. بعد از این درگیری مسیب را می‌بینیم‌که وارد خانه می‌شود.

صالح: فکر این‌زن حامله باش، اونو کشتی، لااقل بچسب به اون یه تکه زمینی که پشت قبالهٔ زنته. بهش برس، اگه جـوونیه که منم کـردم... اون زنجیر را دور بنداز و اینقدر به غلام پسر سکینه

گدا بند نکن.

کارگردان می‌تواند گفتگوهایی را حذف یا کوتاه کند یا توصیفات را به‌صورت گفتگو بیاورد و با کمك تصویر نشان بدهد. در هر صورت باید نکات مهم حفظ و با واقعیت درونی و ساختار داستان جور باشد.

نویسنده تصویر مناسب‌تری از شخصیت مورد نظرش به‌خواننده ارائه می‌دهد و از طریق حرف‌هایی که دربارهٔ او زده می‌شود ما را تا حدودی با خصایل این آدم آشنا می‌سازد. در حالی که در فیلم تقریباً همان گفتگوها را می‌شنویم، اما آن‌چه به تصویر درمی‌آید مغایر با آن چیزی است که در کتاب و فیلم گفته می‌شود.

در اولین سطور فصل نخست کتاب، چنان‌که گفته شد، بر تنهایی بابا سبحان و علاقه و احترام حاکم بر خانه نسبت به او تأکید می‌شود. نویسنده در جملاتی کوتاه عادات و خلق و خو و تنهایی و بیکاری عذاب دهندهٔ باباسبحان را کم‌وبیش نشان می‌دهد. کارهای کوچکی که او انجام می‌دهد، بیانگر روح آزرده‌اش از بیکاری است. این توضیحات که در فصل اول فراوانند می‌توانستند مددرسان کارگردان باشند تا آنچه را که برای ارائهٔ این شخصیت لازم بوده‌است با تصویر القا کند. اما، با آن که از گفتگوها استفادهٔ فراوان شده، کارگردان نتوانسته احساس و نیت نویسنده را منتقل کند. عنصر مهمی که در خانوادهٔ باباسبحان باعث تداوم منطقی وابستگی می‌شود، شوکت، عروس خانه، است. انتخاب عروس به‌جای مادر، به‌دلیل جذابیت بخشیدن به سیر داستان است. او چراغی است که خانه را روشن و

گرم نگه می‌دارد.

در فیلم‌وقتی صالح از بیرون می‌آید به‌شوکت می‌گوید: «بیا آب بریز رو دستم.» و شوکت این کار را می‌کند. در کتاب هم به همین صورت آمده است، امـا در آنجا صالح شوهر او است. صالح است که سر روی شکم همسر می‌گذارد تا لگدزدن‌های بچه‌اش را حس کند، نه مسیب برادر شوهر او. کارگردان با این عمل خطای بزرگی مرتکب شده است. در صحنه‌هایی نظیر این برخورد، نه تنهـا آداب و رسوم سنتی روستایـی نادیده گـرفته شده، بلکه چیـزی جایگزین آن شده که از محالات‌است و نه از یك‌زن‌روستایی چون شوکت، حتی از یك زن شهری هم برنمی‌آید. شاید فقط کارگردان دیده باشد که یك زن روستایی در مقابل چشم پدر شوهر و برادر شوهرش، همسر خـود را ناز و نوازش کند و نگاه‌های عاشقانه رد و بدل کنند. در داستان (لحظه‌ای که مسیب وارد خانه می‌شود) شوکت بـه پیشواز بابا و مسیب می‌رود، برایشان چای می‌ریزد. یا وقتی آن‌ها دیر می‌کنند نگران حالشان می‌شود و با این همه، حجب و حیایش را فراموش نمی‌کند.

بخش دوم کتاب به‌کلی به فیلم راه نیافته است. ایـن فصل به‌طور کامل به معرفی غلام فسنقری اختصاص دارد، که خواننده در فصـل اول، از لابلای گفتگوهـای بابا و صالح با او آشنا شده است.

صالح: چند وقته که یعنی چند ماهی میشه پسر صدیقه گدا دور و بر عادله موس موس می‌کنه. عادله هم ایجوری که میگن بدش نمیاد ارباب او باشه.

باباسبحان: چه کسی؟ تو رباط آدم قحطی بـود؟ پسر صدیقه گدا اصلا مگه او پسرهٔ نره‌خـر بیعار از کاره؟ اگه از کار بود که حال و روزش این نبود.[۴۱]

کارگردان برای معرفی شخصیت غلام و بـه منظور صحت گفتگوها، صحنه‌ای از درگیری او را با مسیب نشان‌می‌دهد. تصویری‌که از غلام ارائه می‌شود از نوع آن لات‌های شهری است که با نوچه‌هایش بی‌جهت به مردم پیله می‌کنند، و از نظر ظاهری به جوان روستایی، حتی از نوع بدجنس‌هایش شباهت نمی‌برد. دو نفری که با غلام هستند، معلوم نیست چکاره‌اند؟ چرا با این هیبت ظاهرمی‌شوند و ادای جوان های ولگرد شهری را درمی‌آورند. فیلم تصویر درستی از غلام و اطرافیانش ارائه نمی‌دهد.

در کتاب، غـلام شخصیتی دوگـانه دارد. او صاحب خروسی است به نام لاله که سخت به آن دل بسته است و موقع زخمی شدن آن چشم‌هایش پـر اشك می‌شود. یاری دارد به‌نام خالو که‌با او یکرنگ و صادق‌است. این اشاره‌ها برای آن بوده که نشان داده شود او آدمی یك بعدی نبوده و خشونت در ذات او نیست. دلبستگی‌ها و علایق غلام در فیلم حذف‌شده‌است. زیرا کارگردان خواسته او را آدمی مطلقاً بد، خشن و یك‌بعدی نشان دهد.

نویسنده، زندگی غلام را در سه صفحه و نیم به دست می‌دهد و خـواننده بیش و کم به چگونگی شخصیت او پی می‌برد. با خصوصیات اخلاقی، علایق و نحوهٔ تفـکرش تا حدودی آشنا می‌شود و آنچـه موجب تمایز غلام از سایـر

۴۱ـ همان، ص ۱۸.

آدم‌های همسن و سالش است، روشن می‌گردد.

درفصل‌دوم، گذشته و حقارت‌ها و عقده‌هایی‌که‌شخصیت غلام را شکل داده‌اند و ریشهٔ فلاکت و شرور بودن او شرح داده شده است. در خاك بدون در نظر گرفتن این پیشینه، غلام‌در جشن‌عروسی‌مسیب و شوکت،جنجال به‌راه‌می‌اندازد و به داماد حمله‌ور می‌شود.

موضوع بخش‌سوم کتاب در فیلم به‌کلی حذف‌شده‌است. این بخش به معرفی هویت عادله خانم مربوط است. حذف این فصل موجب شده است که بیننده خاستگاه ذهنی و نحوهٔ زندگی درونی عادله خانم را به‌روشنی درنیابد. در فیلم آنچه کارگردان برای هویت بخشیدن به این شخصیت جایگزین کرده با زمان رخداد واقعیت و جامعه روستایی‌ما منطبق نیست. به‌جا است در این مورد به سخنان نویسندهٔ کتاب استناد کنیم. او نوشته است:

> ۱ــ داستان، همانطور که گفتم نمی‌خواهد نظام کهن فئودالی را بررسی کند، بلکه اشاره به چگونگی پسلهٔ آن دارد.
>
> ۲ــ درصد ارباب زن فرنگی در ایران به یك در هزار هم نمی‌رسد، پیش از این هم نمی‌رسید. ما در ایران حدوداً شصت و پنج هزار ده داریم. تمام این شصت و پنج هزار ده را که بگردی، شش‌ونیم نفر مالك زن فرنگی نمی‌یابی.[۴۲]

در داستان، عادله خانم زن جوان بیوه‌ای است که املاك شوهرش را به‌ارث برده و در شهر در خانهٔ شخصی همراه با

۴۲ــ **ضمیمهٔ فیلم خاك**، نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، سال ۱۳۵۲.

کلفتش زندگی می‌کند. غلام برای اجارهٔ تکه زمینی مرتب نزد او می‌رود و عادله خانم به او جواب رد می‌دهد. از نظر روانی، انگیزه و علت این امر مشخص شده است:

همان بار اولی که غلام را دید، دلش لرزید و هر بار که به طلب زمین آمد به جوابش گفت «نه» که او را تشنه‌تر کند. وگرنه کی بهتر از غلام؟ قد و بالای خوش، صورت بزرگ و چشمهای گرد و آبی، گوشهای قرمز و سینه‌ای که انگار پسر اسکندر بود و دستهایی به‌آن بزرگی که هر انگشتش مچ مردی بود. و بازوهایی که گردن هر گاو نری را خم کنند. همهٔ اینها برای عادله شیرین بود و او تا یاد می‌داد چشمش پی اینجور مردی چار چار زده بود. حتی وقتی که عطاءالله، شویش زنده بود، عادله نمی‌توانست نگاهش را که روی شانه وگردن هر مرد می‌دوید، بگیرد. چه اوقوچی بود و عطاموری. تا بود عادله بخاطر چشم و زبان مردم تحملش می‌کرد و حالا از روزی که عطاءالله مرده بود، عادله با خیال آسوده و بی‌مانع به غلام فکر می‌کرد: کارآمد است و محتاج...[۴۳]

در فیلم عادله‌خانم، نقش‌خود را به‌یك خانم فرنگی داده که در خانه‌ای اربابی در ده زندگی می‌کند. خانم جوان و پیراسته ظاهری که هیچگونه احساس وابستگی نسبت به زندگی گذشته و فضای روستا ندارد. و معلوم نیست به‌چه منظوری و به حکم کدام اصل ناچار شده در رباط به‌تنهایی

۴۳ــ اوسنهٔ باباسبحان، ص ۴۱.

زندگی کند. اگر آن طور که‌منظور کارگردان بوده بپذیریم که زن خارجی نشانهٔ «وابستگی اقتصادی» و خانوادهٔ بابا سبحان نماد «فئودالیسم» رو به‌زوال است‌که آخرین نفس‌ها را در مقابله با حریف می‌کشد، پس واقعیت جاری را در کشاکش این ماجرا چگونه باید توجیه کرد؟ چگونه می‌توان از یك جزء ناقص غیر حقیقی به یك کل حقیقی رسید؟ وقتی که نمی‌توان گوشه‌ای از روابط معمول میان مردم را در یك روستای پرت‌افتاده منعکس کرد، چگونه می‌توان مدعی صدور پیامی فراتر از این روابط بود؟ چگونه می‌توان قبل‌از تجزیه و درك قابل قبول‌مسئله‌ای، به‌بعد سیاسی آن دست یازید؟ نمایش زندگی و پای‌بند شدن یك زن‌جوان فرنگی در ده، به‌این‌دلیل‌که از عنصر «وابستگی» و «ارباب بزرگ» تصویری به دست داده شده باشد، استدلال‌چوبینی بیش نیست.

تغییراتی که در خصلت و ملیت عادله خانم صورت گرفته، باعث شده که فضا و منطق فیلم به‌کلی دیگرگون شود. در صورتی که منطق داستان، در این باره، بیش و کم هموار و مجاب‌کننده است. در داستان، تعلق عادله خانم به روستا و روابط ناشی از آن با همهٔ کبکبهٔ اربابی‌اش محلی از اعراب ندارد. عادله خانم با صفیه، کلفتش، و صالح با وجودی که ارباب و رعیت هستند، نوعی صمیمیت بین خود احساس می‌کنند. به عنوان مثال وقتی صالح برای انجام کاری به خانهٔ عادله خانم می‌رود، این گفتگو بین آن‌ها رد و بدل می‌شود:

عادله پرسید: صبح چیزی خوردی؟

صالح آشکار خندید: صبح؟ حالا نزدیك ظهـره، عادله خانم.
عادله گفت: پرسیدم شاید صبحانه نخورده باشی.
صالح گفت: خوردم. ممنون، خـدا شما را از ما نگیره آمدم او حساب را بدم.[۴۴]

آن‌ها دربارهٔ گرفتن یا پس دادن زمین با یکدیگـر صحبت می‌کنند. این طور نیست که عادله یك کلام بگوید «نه» و صالح هم تعظیم کند و بگوید «چشم». رعیت بـه زمینش وابسته است. بنابراین تا می‌تواند در موضع خود می‌ماند و تلاش می‌کند تا ارباب را متقاعد سازد که زمین را از او نگیرد. صالح روستایی ساده و بی‌سوادی است که از حق خود دفاع می‌کند:

من کاری ندارم که شما این سفره زمین را به چه سر و بی‌پایی می‌خوای بدی بکاره، اما حالا که به هیچ صراطی مستقیم نمی‌شی، من همینجـا روی فـرشت میگم رو او زمینـی کـه من کـار می‌کنم احدی حق نداره پاش‌رو بگذاره. من روی او ملك پنج سال عرق ریختم، پنج سال خون دل خوردم تا توانستم بارش بیارم. حالا بعد از این همه ذلت می‌خوای که واگذارش کنم؟ مگه مغز خر خوردم یا تازه دیروز بدنیا آمدم؟[۴۵]

گفتگویی که بین عادله و صالح در فیلم درمی‌گیرد به همین شبیه است:

۴۴ـ همان، ص ۴۵.
۴۵ـ همان، ص ۵۰.

من نمی‌ذارم کسی بیاد اونجا، ما بابامونه روی‌اون زمین پیر کـردیم، تو کـاغذ داری، مـن روش می‌کـارم، حالا تو بـه زور حکم می‌کنی از روی زمینم برم.

این که دولت‌آبادی در داستان‌نویسی از شیوهٔ توصیفی و گفتگوهای مفصل استفاده می‌کند، و آیا این روش کهنه شده یا نشده، بحثی است که جایش این‌جا نیست، در سینما یك نکته اصل است و آن این است‌که کارگردان باید نهایت تلاش را بکند تا جای درازگویی‌های کلامی را با تصویـر بگیرد. تفاوت بارزی که بین نویسنده با کارگردان وجـود دارد ــ و به‌چشم ساده‌ترین آدم‌ها هم می‌آید ــ این است که ابزار کار اولی قلم و کاغذ است و ابزار کار آن دیگـری دوربین و فیلم خام. یکی با واژه‌ها بیان مقصود می‌کند و دیگری با تصویر. کیمیایی جزو آن گروه از فیلمسازانـی است که کمتر مقصودش را با تصویر بیان کـرده است. کارگردانی‌که این‌قبیل‌سخنان را به‌وفور از دهان قهرمانان و ضد قهرمانانش جاری می‌کند نمی‌تـواند با «دیزالو» (حل) کردن چند تصویر از زراعت رعیت‌ها کار مشقت‌بار و عشق آن‌ها را به زمین نشان بدهد، آن هم درست موقعی که پسران باباسبحان انتظار آمدن غلام و دارودسته‌اش را می‌کشند و این‌تصور برای بیننده به‌وجود می‌آید که به‌عمد و برای حس تحریك غلام آنچنان به جان زمین افتاده‌اند.

در فیلم، مسئلهٔ پس گرفتن زمین از پسران بابا سبحان به‌خوبی جا نمی‌افتد و علت آن به‌درستی مشخص نمی‌شود. اما در کتاب دست‌کم به این موضوع اشاره می‌شود که غلام

با خود عهد کرده که بازوی خود را به کـار بیندازد و از علافی نجات یابد.

در فصل ششم کتاب صالح از شهر بازگشته و بـرای بابا و مسیب و شوکت هم سوغاتـی آورده است. بابـا از وضعی که پیش آمده ــ دعوای صالح‌وعادله‌خانم ــ ناراحت و غصه‌دار است. وقت شام‌خوردن غلام به خانهٔ آن‌ها می‌آید که درباره زمینشان که حالا او صاحب شده گفتگو کند. بابا سعی می‌کند بـا گفتن از گذشته‌ها و به حرمت آشنایی و هم‌ولایتی بودن او را از این‌کار منع‌کند. صالح به‌شدت از عمل پدر خشمگین و شرمنده می‌شود. غـلام با آن‌ها اتمام حجت می‌کنـد. ابتدا با زبان خوش، چرا کـه او خواهان کدورت و دشمنی با خانوادهٔ باباسبحان، که بالاخره آشنای دیرینه هستند، نیست:

صداقتش اینه که آمدم بگم فردا پس فـردا برین افزار اثاثیه را جمع کنین بیارین یه وقت گور و گم میشه، حیفه.

اینکه... خوب بله، اما هنوز که سال اجاره زمین ما سر نرسیده.

ا ین سه چار روز دیگه به رفت‌وآمدش نمی‌ارزه، تو که دیگه حاصلی تو زمین نداری. گفتم زودتـر خبرت کرده باشم.

حاصله کـه... داریم، حالا تو کـار را یکبارگی کردی؟ یعنی محضری شد؟

تمام.

خوب مبارك باشه.

سلامت باشی.[۴۶]

با آنکه غلام کینه‌ای سخت از پسران بابا سبحان به دل دارد، اما به خانهٔ آن‌ها می‌آید تا حرف‌هایش را گفته باشد. آن‌ها تاحدودی سعی می‌کنند به‌یکدیگر احترام بگذارند. رسم همسایه‌داری این را به آن‌ها آموخته است. حذف این «بگومگوی دوستانه» و ساختن صحنهٔ زدوخوردهای «هیستریك» که در فیلم نشان داده می‌شود ناشی از بی‌توجهی نیست، بیانگر بی‌علاقگی به شناخت و شناساندن آداب و رسوم جاری است.

فصل هفتم کتاب که به‌دیدار با باسبحان و ننه‌غلام اختصاص دارد، به‌طور کامل در فیلم تصویر شده‌است. در کتاب ضمن توصیف دیدار آن دو، و دلیل آمدن بابا نزد ننه غلام گفته می‌شود:

> خاموش ــ مثل عقربی ــ بزمین چسبیده بود و به حرفهای باباسبحان گوش می‌داد. حرف غلام و زمین صالح و شب عروسی که آخر شد، باباسبحان برخاست.[۴۷]

در فیلم هم گفتگوها از همین حد تجاوز نمی‌کند. موردی که در هردو فصل‌کتاب و فیلم توجه برمی‌انگیزد نحوهٔ رفتار آن دو است. بابا و ننه از آشناهای دیرینه‌هستند، اما بدون معاشرت.

کیستی؟

در را وازکن ببینم حالت چطوره؟

۴۶ــ همان، ص ۷۲.

۴۷ــ همان، ص ۷۸.

تو بابا سبحانی؟
خوب که ماشاله هوشیاری. هنوز صداها را می‌شناسی.

هنگام خداحافظی، بابا سبحان خاکستر چپقش را خالی می‌کند و می‌گوید:

دیگه چپق نمی‌خوای.
نه.
باباسبحان کیسه چپقش را درآورد، یك بردست توتون سربال چارقد ننه غلام بست. چوبدست و فانوسش را برداشت و گفت:
خدا نهگدار.

پا از در بیرون نگذاشته بود که ننه غلام صدایش کرد:

بابا سبحان!
چی میگی قوم؟
اگه دستت رسید یکی دو سیر قند و نیم مثقال چای بده به مسیب برام بیاره.[۴۸]

اما در فیلم وقتی باباسبحان می‌خواهد به ننه توتون‌بدهد، دست‌او به‌آرامی روی دست ننه‌غلام کشیده می‌شود ــ نمای درشت و لحظه‌ای مکث ــ در این میان بابا به ننه خیره می‌شود ــ نمای درشت بابا ــ و در پایان نگاه‌های بین هم رد و بدل می‌کنند؛ گویی که سال‌ها است که در تب و تاب عشق یکدیگر می‌سوزند. وقتی بابا خانه را ترك می‌کند، ننه چند قدمی او را همراهی کرده سپس می‌ایستد و با

۴۸ــ همان، ص ۷۹ــ۷۸.

نگاه عشاق سوخته دل او را بدرقه می‌کند. بیننده اصلا متوجه نمی‌شود این نگاه برای چیست و چه چیزی در پس پشت آن نهفته است.

فصل هشتم کتاب روایت ماجرایی است که در فصل هشتم فیلم می‌گذرد. با این تفاوت که در کتاب شروع درگیری بر سر خرمایی‌است که غلام به‌عنوان‌شیرینی زمین بین افرادی که در دکان قلی لنگ هستند، تقسیم می‌کند و در فیلم بر سر گوشت نذری. محل رویداد، در کتاب، دکان قلی لنگ است و در فیلم قهوه‌خانه‌ای است که در میدان ده واقع شده است. گفته دولت‌آبادی را نقل می‌کنیم:

> قهوه‌خانه‌های دهات ما، غالباً بر سر راه عبور و مرور مسافر ساخته می‌شوند. نه در دل قلعه. آنجایی هم که من در داستان به قهوه‌خانه اشاره کرده‌ام قهوه‌خانهٔ سر جاده است نه درون ده. اما آنجاهایی که مرکز نشست و برخاست و گفتگوها و یکبار برخورد صالح و مسیب با غلام است، همانا دکان بقالی است، نه قهوه‌خانه، زیرا چای فروشی که نوعی آب فروشی است، در میان مردمی که هنوز گرفتار دعوای نانند، جایی نمی‌تواند داشته باشد.[۴۹]

گویی کارگردان نخواسته قهوه‌خانه را که در «فیلم فارسی» همواره محل زدوخورد است، در این‌جا به فراموشی

۴۹ــ **مقالهٔ باباسبحان در خاك**، نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، نقل از مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی، گردآورنده زاون قوکاسیان، سال ۱۳۶۴، ص ۳۱۰.

بسپارد.

تنها چیزی که از این فصل در فیلم آمده، درگیری غلام با پسران بابا سبحان است. در یك نمای دور از زاویه بالا جمعیتی را می‌بینیم که با کاسه‌هایشان برای سهمیهٔ گوشت شتر ازدحام و هجوم می‌کنند. غلام آن‌ها را پس می‌زند:

مـــردم شلوغ نکنین بهمه می‌رسه. حالا کـــه غلام قربونی می‌ده و همه کـــارهٔ خانم شده، همه کارهٔ اینجا شده، ماهی یك قربونی می‌ده.

بعضی‌ها به‌روی‌بام‌های‌خانه‌هایشان با حسرت به‌گوشت قربانی نگاه می‌کنند. نزاع درمی‌گیرد و کاسه‌ها را به سر و صورت یکدیگر می‌زنند. غلام آن‌هـــا را متفرق می‌کند. بچه‌ای که کنار شتر ذبح شده نشسته است تکه‌ای گـــوشت برمی‌دارد و فرار می‌کند، در این میان دعوای پسران بابا سبحان با غلام شروع می‌شود. چند نفری پیدا می‌شوند و صالح را می‌زنند. مردم به شتر قربانی حمله می‌برند و آن را از روی داربست برمی‌دارند و می‌گریزند. دعوای غلام و پسران بابا سبحان تناوباً با دعوای مردم سر گوشت برش می‌شود.

در داستان مردمی که نگران وضع حال صالح هستند، مرافعه را فیصله می‌دهند، اما در فیلم از دعوای میان آن‌ها سود می‌جویند. راستی آن آدم‌ها چگونه موجوداتی هستند؟ دوستی و رفاقت، احساس و وجدان آن‌ها چگونه و تحت چه شرایطی فنا شده است؟ گرسنگی آن‌ها تا چه‌حدی است که چنین خوار و بی‌مایه شده‌اند؟ و اگر همهٔ اهالی این روستا مانند صالح با فقر در ستیزند، چرا با او همراه نیستند؟ و

اگر صالح نمونه‌ای از کل روستا است چرا آن‌ها مانند او نیستند؟

پس از دعـوای آن‌ها کدخدا عریضه‌ای بـرای پاسگاه می‌فرستد. (که در فیلم حذف شده است.) غلام مادرش را به سوی کویر می‌برد.

در فصـل نهم کتاب صـالح و مسیب وسایل کـار را برمی‌دارند و خود را آمادهٔ رفتن به روی زمین می‌کنند. بابا سبحان اصرار دارد که همراه آن‌ها برود اما پسرانش مانع می‌شوند. دلیلی که می‌آورند هوای سرد و سرماخوردگـی بابا سبحان است و فارغ شدن شوکت که چیزی به وقت آن نمانده است. و بدین ترتیب پیرمرد از رفتن منصرف می‌شود.

در کتاب، در چنین روزی دو برادر راهی زمین می‌شوند و آن صحنهٔ دردناك به‌وجود می‌آید. اما در فیلم ـ برای ایجاد کشش و هیجان ـ درگیری طی دو روز انجـام می‌گیرد، یك بار مسیب به‌تنهایی سر زمین می‌رود و با غلام و یارانش گلاویز می‌شود و بار دیگر با دو برادر. این تمهید از سویی می‌تواند بـرای بسط زمانی فیلم انجام شده باشد. به هر ترتیب پیشامدی که در کتاب توصیف شده رخ می‌دهد.

روشن است که کارگردان با بی‌تابی خود را به دعوای نهایی کتاب رسانده است. غلام برای تصاحب زمین می‌آید، با زبان خوش سعی می‌کند پسران بابا سبحان را از زمین براند و چون موفق نمی‌شود آلونکی را که روی زمین ساخته‌اند خراب می‌کند. در این موقع دو برادر با او گلاویز می‌شوند و از این که بدون اجازه دست به چنین عملی زده اعتراض

می‌کنند. غلام می‌گوید:

مگه وقتی که تو با زنت میخوای بری زیر لحاف،
ور بوم میشی جار می‌زنی که من حالا بتو بگم؟

شانه‌های صالح لرزید و بی‌اختیار فریاد زد:

تو به‌زن مردم چیکار داری‌مردکهٔ قرمساق دیوث؟[۵۰]

و اتفاقی که نباید، می‌افتد.

کارگردان در این‌جا نیز به انگیزهٔ اصلی درگیری ــ خراب‌کردن آلونک ــ بی‌اعتنا بوده و ناسزاگویی غلام را علت اصلی می‌گیرد. در حالی که ناسزاگویی غلام را می‌توان جزء انگیزه‌های‌فرعی دانست. کارگردان، البته فحاشی غلام را تعدیل کرده است:

مگه تو وقتی تابستون با زنت میری رو بام، وا‌ـ
می‌ایستی هوار بکشی؟

در فیلم، غلام با دوتا از نوچه‌هایش سوار بر ماشین سر می‌رسند و چون فقط قصد دعوا دارند به دو برادر توهین می‌کند و سپس به جان مسیب می‌افتند. با بیل به گردن او می‌زنند. صالح که این صحنه را می‌بیند شتابان به طرف‌شان می‌آید. اما آن‌ها سوار ماشین می‌شوند و می‌گریزند. صالح با بیل به سر خود می‌زند و بی‌حال بر روی جسد برادر می‌افتد.

در کتاب، غلام به تنهایی با موتورسیکلت می‌آید، و قصد دعوا ندارد. مشغول خراب کردن آلونک می‌شود. صالح اعتراض می‌کند و درگیری رخ می‌دهد. مسیب با دیدن آن بیلش را برمی‌دارد و به‌طرف غلام حمله‌ور می‌شود. غلام که

۵۰ـ همان، ص ۱۱۲.

خود را درخطر می‌بیند به‌طرف موتورش‌می‌رود تا از معرکه دور شود و برای خلاصی از بازوهای صالح تیغه چاقویش را در شکم او فرو می‌کند. سپس سوار موتور می‌شود و از آسیبی که مسیب می‌توانست بر او وارد کند جان سالم به‌در می‌برد.

بعد از مرگ مسیب، فیلم روال دیگری طی می‌کند. کارگردان نه از کتاب تبعیت می‌کند و نه می‌تواند پایانی به‌سامان برای داستانش بیابد. پس به هر فصلی از کتاب سرك می‌کشد و بدون رعایت زمینه‌های مستعد قسمت‌هایی را برای از پیش بردن حوادث برمی‌گزیند. در کتاب، بابا سبحان مسیب را به امامزاده می‌برد و تنها کسی که میل دارد او را همراهی کند و به‌حال بابا دل می‌سوزاند، عسگر پسر مدیوسف است. او است که همراه بابا به قبرستان می‌رود و مسیب را با خود می‌آورد.

در فیلم، کدخدا بابا را همراهی می‌کند و این تناقض با عدم حضور او در مواقعی که ضرورت حکم می‌کند غیر‌واقعی است و گرمی محبت حضور عسگر را ندارد. هم‌چنین شرح دیوانگی مسیب، تلاش غمبار بابا و نمایش رنج‌های او در خاك در قیاس با «اوسنه بابا سبحان» می‌لنگد.

فیلم با پیام معمول دیگر فیلم‌های کارگردان پایان می‌یابد. صالح شخصاً انتقام خون برادر را می‌گیرد و در پایان ژاندارم‌ها به دست‌هایش دستبند زده و او را با خود می‌برند.

بدین سان کارگردان بدون نزدیك شدن به اساس اندیشه‌های نویسنده، فیلم را به پایان می‌رساند. عامل

«اقتباس» و عنوان خاك ظاهراً تضمینی بوده برای استقبال بیننده‌ای که می‌خواهد «فیلم متفاوت» ببیند. این عنوان خواه ناخواه تصویری از مبارزه و تلخکامی‌های کشاورزان را در ذهن مشتاقان مجسم می‌کند. خاك با وجود داستانی که در دسترس کارگردان آن بوده، ابعاد اجتماعی و انسانی ضعیف و کم‌رنگی دارد. شخصیت‌ها فاقد هویت و غیراصیل هستند. و سخن آخر این که کیمیایی، معیارهای یك فیلم تجاری را با یك اثر ادبی خلط کرده و آنچه به بار آورده، فیلمی با مایه‌های بیشتر تجاری و جنبه‌های ضعیف هنری است.

شازده احتجاب ـ ۱۳۵۳ (کارگردان: بهمن فرمان‌آرا)

هوشنگ گلشیری نویسندهٔ کتاب و یکی از فیلمنامه‌نویس‌های شازده احتجاب در مقالهٔ «داش‌آکل و برزخ کیمیایی» بدون آن که وارد «بحث در وجوه افتراق یا اشتراك» سینما و ادبیات شود نوشته است:

> سینمای ایران بیش‌وکم مدیون داستان‌های داستان نویسان معاصر است و اغلب فیلم‌های قابل ذکر بازسازی‌شدهٔ داستان‌های معاصر است: شوهر آهو خانم علی‌محمد افغانی، آرامش در حضور دیگران، گاو، آشغالدونی از ساعدی، تنگسیر چوبك، آوسنهٔ بابا سبحان دولت‌آبادی، داش آکل هدایت، شازده احتجاب و معصوم اول من وام‌هایی است به‌سینما.

حتی بعضی‌از کارگردانان‌خود ابتدا داستان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس بوده‌اند، از گلستان گرفته تا تقوایی و ذکریا هاشمی و بیضایی. با این‌همه این روند رویهٔ دیگری هم دارد: فیلم‌هایی کـه سبب اعتبار نوشته‌ای شده‌اند، و در این بده و بستان‌ها اغلب جدال میان نویسنده و کارگردان، آن هم‌پس از نمـایش فیلم، نقل مجالس و یا وسیلهٔ عقده‌ـ گشایی‌ها شده است و آن‌ها که حتی نجیبانه سکوت کرده‌اند، اغلب در دل و یا در گوشی با رفیقی از عدم توفیق کارگردان حرف‌ها گفته‌اند و گاه نیز کارگردانی از بی‌اعتباری و نقایص داستان گله‌ها داشته است و این قصه همیشه بوده است و همه‌جا و حتماً خواهد بود.[۵۱]

نگارندهٔ این سطور در جایی به صورت مکتوب ندیده است که گلشیری از توفیق یا عـدم توفیق شازده احتجاب چیزی نوشته باشد و نشنیده که در گوشی چیزهایی دربارهٔ فیلم و کارگردان شازده احتجاب گفته‌باشد. راست این‌است که گلشیری نمی‌توانسته اظهاری چنین داشته باشد، زیرا او کسی بوده که فیلمنامه را با همکاری بهمن فرمان‌آرا نوشته و چرب‌کرده و حتی درعنوان‌بندی فیلم نامش، گیرم نه از روی رقابت، پیش از فرمان‌آرا آمده است. بنابراین خوب و بد فیلم را باید که به پای او هم نوشت. در این‌جا خوب و بد کتاب و فیلم را بر دو محور صناعتی و محتوایی

۵۱ـ مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی، گردـ آورنده زاون قوکاسیان، سال ۱۳۶۴، ص ۱۷۱.

مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱

صناعت کتاب و فیلم شازده احتجاب، در عرصهٔ ادبیات داستانی و سینمای ایران، یکی از پیچیده‌ترین صناعت‌ها در زمان خود و حتی اکنون است. شازده‌ای به‌نام خسرو-خان، از آخرین بازماندگان طایفهٔ قاجار که سل موروثی دارد، از دم شب با خود خلوت می‌کند و به‌نبش قبر خاطرات گذشته می‌پردازد. یادآوری شازده از خاطرات خود، هرچند با رجعت به گذشته‌های پی‌درپی همراه است، اما او گذشتهٔ تلخ و شیرین خود را با ترتیب و توالی ــ از دورهٔ کودکی، بعد شباب و پیری ــ بــه یاد نمی‌آورد، لحظه‌ای دقایقی از پیش از شب را مرور می‌کند، لحظــه‌ای دورهٔ شباب را و لحظه‌ای دیگر دورهٔ کودکی خویش را. و از این لحاظ می-توان کاربرد زمان را در شازده احتجاب مختلط یا شکسته دانست. قبل از وارد شدن به جزئیات کاربرد این زمان در کتاب و فیلم، برای روشن‌تر شدن موضوع قطعه‌ای از مقالهٔ «طرح بحثی پیرامون زمان در سینمای ایران» نوشتهٔ غلام حیدری، که دربارهٔ زمان مختلط یا شکسته بحث کرده است، در زیر نقل می‌شود:

> کاربرد زمان مختلط (شکسته) مغایر شیوه‌هــای معمول داستان‌پردازی و مغایر کاربــرد زمان در آغاز صنعت فیلم‌سازی در ایران است. بــرعکس زمان در داستان‌ها و روایت‌هایی که روی یك خط پیش رونده با زمان مستقیم دنبال می‌شوند، در

این‌جا زمان ظاهراً آشفته، نامنظم و بی‌سازمان است. هر فصل ممکن است زمانی مختص به خود داشته باشد. مثلا اگر در فصل اول، زمان حال جاری است، در فصل بعد، زمان ممکن است گذشته یا زمان در زمان (گذشته در گذشته) باشد؛ تداوم نه از لحاظ زمانی، بلکه به‌مفهوم منطقی آن وجود دارد. فاکنر به عنوان نویسنده و فیلمنانه‌نویسی که بیش از هر کس، کاربرد انواع زمان را در آثار خود آزموده، بر آن است که برای دست‌یافتن به زمان واقعی، اجزاء و مقیاس زمان باید دور افکنده شوند. او در رمان «خشم و هیاهو»، جا به جا به این نکته تاکید می‌گذارد که «تا وقتی که تیك‌تاك چرخ‌های ساعت، زمان را می‌خورد زمان مرده است. فقط وقتی ساعت از کار بماند زمان از نو زنده می‌شود». به عبارت دیگر، آن‌چه برای زمان فاقد اجزاء مهم است، حال است؛ زمان حال بی‌آینده. و گذشته بی آن که مرزی داشته باشد، در حال جاری می‌شود... در واقع اهمیت قایل‌شدن به زمان حال، از طریق بازگشت پی در پی به گذشته است، بی‌آن که ترتیب و توالی رویدادها و تسلسل آن‌ها رعایت شود: زمان‌حال با صحنه‌ای از گذشته توضیح داده می‌شود، که آن نیز به نوبهٔ خود با صحنه‌ای از زمان پیش‌تر تصویر می‌شود. گذشته و حال در ساختن اندیشه یا رویدادی‌خاص، همچون عوامل همزمان درهم می‌آمیزند. در برخی

داستان‌ها یا «ضد داستان»هایی که به سوی «بی‌تداومی مطلق» سیر می‌کنند، عموما فراز و فرود معنای متعارف خود را ندارند و آغاز و پایان آن‌ها بیش و کم یکی است... شکستن حرکت در زمان متداول، درآمیختن گذشته و حال در یکدیگر، رجعت‌های متوالی، توقف زمان و غیره شگردهایی است که در پرداخت به شیوهٔ زمان مختلف کاربرد مؤثر دارند. اما به کار بردن چنین شگردهایی، با ظاهر «غامض و زمان‌شکن» همواره به‌منزلهٔ تسلط و مهارت در به‌کار بردن عنصر زمان نیست. چنان که می‌دانیم در زندگی واقعی رویدادها و حادثه‌ها نتیجهٔ تبعی و منطقی یکدیگر و هرکدام دارای موجبات اصلی و فرعی بی‌شمارند. هر رویدادی که در یك لحظهٔ معین حادث می‌شود، تراکم خرد و درشت عوامل گاه متعدی است که در زمان‌های دور و نزدیك درهم تأثیر کرده، به حد انفجارآمیز رسیده‌اند. از این‌رو، این موضوع همواره‌صحیح نیست که حادثه‌ای را که در این لحظه اتفاق افتاده حاصل حادثه‌ای بدانیم که لحظه‌ای قبل‌تر رخ داده یا بی‌انگیزه بوده و علت نامعلومی داشته است. حتی تصادفی‌ترین رویدادها دارای چند و چون زمانی هستند. آن‌چه در حال اتفاق می‌افتد می‌تواند نتیجهٔ تبعی و منطقی رخدادها و مسائلی باشد که قبل‌تر، روزها، ماه‌ها و حتی سال‌ها پیش ــ نه به طور متوالی بلکه به صورت تکه تکه و

متناوب ــ اتفاق افتاده‌اند. چیزی که به‌کار بردن زمـــان شکسته را در یك اثر هنری قـــرین توفیق می‌سازد، صـــرف بازگشت به گـــذشته و شکستن پیاپی زمان و شگردهایی از این قبیل نیست، بلکه رفتن در پیچ و خم زمان با هدف کشف کردن علت یا عللی است که حقیقت هنری خـــوانده می‌شود. نفی داستان و حادثه ــ یعنی ترسیم نکـــردن یك واقعیت مشخص، بی‌آغاز و بی‌پایان و بی‌فراز و نشیب ــ تحت عنـــوان شکستن تداوم «کلاسیك» زمان، خود به خـــود متضمن هیچ ارزش زیبایی‌ــ شناختی نیست. تصاویر پریشان و ناهماهنگ و آدم‌های وهمی و کابوس‌گونه و اصرار در غیرقابل فهم کردن تصاویر ــ این‌که هرقدر از لحاظ ساخت بدیع و چشم‌نواز از کار درآمده باشند ــ تأثیـــر کاربرد هر زمان هنری را مخدوش و باطل خواهند کرد.[۵۲]

داستان «شازده احتجاب» سه راوی‌دارد: یکی نویسنده‌که نقش «دانای کل» را بازی می‌کند، دو دیگر، شازده‌احتجاب و سوم، فخری کلفت خانه. اما ساخت فیلم به گونه‌ای است که نمی‌تواند بیش از یك راوی داشته باشد. و او خـــود شازده احتجاب است. داستان و فیلم هر دو از زمـــان حال آغاز می‌شوند، با این تفاوت که آغاز داستان موقعی است که «شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته

۵۲ــ ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۵۴، نیمهٔ دوم شهریورماه ۱۳۶۶، صص ۲۵ــ۲۴.

بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد»[۵۳] و آغاز فیلم موقعی که شب است و شازده در کوچه به طرف خانه‌اش می‌رود و چتری را به شکل عصا در دست گرفته است. او زنگ خانه را می‌زند و فخری در را به رویش باز می‌کند. شازده گونهٔ فخری را می‌بوسد و وارد اتاقش می‌شود. سرفه می‌کند توی صندلی راحتی‌اش لم می‌دهد و صورتش را میان دو دست خود می‌گیرد و باز سرفه می‌کند. اولین رجعت به گذشته همین‌جا است، که در کتاب و فیلم یکی و مشابه است و مربوط به سر شب، دقایقی پیش که شازده به خانه می‌آمده و مراد و زنش، حسنی، را سر راه خود می‌بیند. گفتگوها نیز مأخوذ از متن کتاب است. اول زن سلام می‌کند و بعد مراد. شازده می‌پرسد: «مراد، باز که پیدات‌شد، مگه صددفعه نگفتم...» و مراد توی حرفش می‌پرد: «چیکار کنم شازده، اموراتم اصلاح نمی‌شه. وقتی دیدم شوم شب نداریم، گفتم حسنی صندلی را بیار، بلکه کرم شازده کاری بکنه.» شازده به او پول می‌دهد و مراد تشکر می‌کند؛ و زن هم: «خدا عمر و عزتت بده شازده.» شازده از آن‌ها دور می‌شود. حالت چهرهٔ مراد از آدمی که چاپلوسی را خوب یاد گرفته به قیافهٔ آدمی ناراحت تغییر می‌کند، و وقتی که مطمئن می‌شود شازده داخل خانه‌اش شده و در را پشت سرش بسته است، همان عبارت را با لحنی کنایی تکرار می‌کند. اگر راوی این رجعت به گذشته شازده است ــ که هست ــ بدیهی است که نمی‌توانسته شاهد تغییر حالت چهرهٔ مراد و تکرار آن

۵۳ــ شازده احتجاب، هوشنگ گلشیری، سال ۱۳۵۷، ص ۵.

عبارت با لحن کنایه‌آمیز باشد. بنابراین باید اذعان کردکه فیلمنامه‌نویس‌ها در این‌جا مرتکب خطا شده‌اند. (البته اگر ادعا نشود که دوربین در این‌جا حکم همان «دانای کل» ـ یعنی نویسنده ـ را دارد.)

پس از این ـ در کتاب و فیلم ـ دوباره به شازده اشاره می‌شود که روی صندلی راحتی نشسته و سرفه می‌کند و خاطرات خود را، موقعی که دو روز از ازدواج او با فخرالنسا می‌گذشته، و فخرالنسا و فخری به اتاق تاریك و گرد گرفتهٔ او می‌آیند، خوابش را به‌هم می‌زنند و فخرالنسا بنا می‌کند به مزاح کردن، مرور می‌کند.

رجعت به گذشتهٔ بعدی که برای شناساندن پدر بزرگ است، در کتاب و فیلم بیش و کم شبیه است. موضوع این رجعت به گذشته و صناعت آن پرداخته‌ترین لحظات کتاب و فیلم است:

زمان حال: شازده توی صندلی راحتی‌اش نشسته و سرفه می‌کند. دوربین روی عکس پدر بزرگ می‌رود و آن را در قاب می‌گیرد. و بعد عکس‌های دیگر روی عکس پدر بزرگ «دیزالو» می‌شوند و اجداد شازده نشان داده می‌شوند، دست‌آخر دوباره روی عکس‌پدر بزرگ‌مکث‌می‌شود.

رجعت به گذشته: شازدهٔ جوان می‌خواهد وسایل خانه و صندلی پدر بزرگ را که در عکس روی آن نشسته بود به سقط‌فروش بفروشد. پدر بزرگ می‌آید و روی صندلی می‌نشیند. سقط فروش بی‌اعتنا به حضور پدر بزرگ کار معامله را دنبال می‌کند و شازده شرمگین از حضور او به سقط فروش می‌گوید: «بی‌چشم‌رو اقلا جلو پدر بزرگ

خجالت بکش. »و پدر بزرگ از شازده گلایه می‌کند: «تو حتی از سر این یکی هم نگذشتی؟» و بعد به‌او ایراد می‌کند که چرا مراد را از خانه بیرون کرده است تا او بنشیند و این طرف و آن طرف پشت سر او غیبت بکند. شازده‌توضیح می‌دهد که چرا مراد را بیرون کرده است.

گذشته در گذشته: مراد در باغ کنار کالسکه ایستاده است. شازده می‌آید. او در کالسکه را باز می‌کند و شازده احتجاب سوار می‌شود. مراد به تاخت کالسکه را می‌راند و به هشدارهای شازده که از او می‌خواهد آهسته‌تر براند اعتنایی نمی‌کند.

زمان حال: شازده توی صندلی راحتی‌اش لم داده است. بر تصویری از چهرهٔ او صدای تصادف اوج می‌گیرد. او سرفه می‌کند و چهره‌اش را میان دو دست می‌پوشاند.

گذشته در گذشته: شازده از کالسکه پیاده می‌شود. مردمی را که ازدحام کرده‌اند کنار می‌زند و مراد را که زخمی شده و به‌یکی از چرخ‌های کالسکه تکیه داده می‌بیند. مراد می‌گوید: «باکیم نیست شازده، بازم می‌تونم.»

رجعت به گذشته: شازده‌احتجاب به‌پدر بزرگ می‌گوید: «آخر از دست تق‌تق چوب‌های زیر بغل صاحب مرده‌اش آب خوش از گلومان‌پایین نمی‌رفت.» و پدربزرگ داد می‌زند: «و تو پدر سوخته بیرونش کردی تا برود این طرف و آن طرف بنشیند و بگوید شازده بزرگ، که من، چه کارها که نکردم. که چطور با دست خودم مادر سلیطه‌ام را کشتم...»

گذشته در گذشته: پدر بزرگ با دو نفر دیگر وارد خانه‌ای می‌شوند. او مادر بزرگ را می‌بیند و با شلیک

گلوله می‌کشد.

رجعت به گذشته: پدر بزرگ در ادامهٔ استنطاقش از شازده احتجاب باز به او پرخاش می‌کند که چرا مراد را با آن پاهای شکسته بیرون‌کرده‌است و شازده توضیح می‌دهد: «من دادم یك صندلی چرخدار برایش درست کردند. زنش که مرد سر پیری یك زن برایش دست‌وپا کردم تا بلکه گوشه‌ای بنشیند. اما مگر ول‌کن بود؟ ظهر نشده با همان صندلی چرخدارش می‌آمد، از خیابان وسط باغ می‌گذشت. بعد با کمك حسنی، زنش، از آن‌همه پله می‌آمد بالا و من که صدای غژغژ چرخ‌ها را می‌شنیدم می‌فهمیدم باز آمده است تا بگوید: شازده‌جون غلامرضاخان عمرش را داد به شما. و پدر بزرگ به‌جا نمی‌آورد می‌پرسد: «غلامرضا خان؟» و شازده احتجاب نشانی‌های او را می‌دهد.

گذشته در گذشته: غلامرضاخان به حضور پدر بزرگ شرفیاب شده و با زنجیر ساعتش بازی می‌کند. شازده احتجاب (خسروخان) که شش هفت سالی دارد، به پای پدر بزرگ چسبیده است.

رجعت به گذشته: پدر بزرگ باز شازده را استنطاق می‌کند: «تو برای همین حرف‌ها بیرونش کردی؟ »و شازده پاسخ می‌دهد: «نه فقط همین نبود. وقتی خبر مرگ همهٔ پسرعموها و دخترعموها، پسرخاله و دخترخاله‌ها را آورد، گفتم راحت شدم. اما باز فردا پیش از اذان ظهر پیداش شد. گفتم که مرادخان خسته نباشی.»

گذشته در گذشته: مراد که در کنار زن‌چهره‌پوشیده‌اش توی صندلی چرخدار است با شیطنت می‌گوید: «به مرحمت

شما، شازده.» و مراد با تأنی سیگاری می‌گیراند. شازده که به ستوه آمده می‌پرسد: «خوب؟» و مراد پس از این که پکی به سیگارش می‌زند می‌گوید: «شازده! خبر داری که حاج تقی عمرش را داد به شما.» و شازده که به هراس افتاده می‌پرسد: «حاج تقی؟» و مراد با تبسم می‌گوید: «سقط‌فروش بود...»

رجعت به گذشته: دوباره استنطاق پدر بزرگ از شازده است که احتجاب می‌گوید مراد هر دفعه می‌آمد و یك چیزی می‌گفت. مثلا کشتن عمو بزرگ.

گذشته در گذشته: چند نفر در رکاب پدر بزرگ، تفنگ بر دوش به‌طرف‌ده چرنویه می‌روند، که با توضیحات مراد در حضور شازده همراه است. و بعد حضور آن‌ها در قلعه و اتاق عمو بزرگ نشان داده می‌شود که قباله‌ای در دست دارد و زاری می‌کند: «داداش بزرگ، این قباله‌ها، این قباله‌ها. من چیزی نمی‌خوام. فقط اجازه بفرمایید توی این ده با زن و بچه‌هام سر کنم.» زن و سه بچهٔ عمو بزرگ هم هراسان گوشه‌ای ایستاده‌اند. مراد هم که جوان است حضور دارد.

گذشته در گذشته: قطع می‌شود به مراد که برای شازده تعریف می‌کند که پدر بزرگ از عمو بزرگ می‌پرسد: «چندتا توله داری؟»

رجعت به گذشته: قطع می‌شود به پدر بزرگ در حضور شازده که گفتهٔ مراد را تصحیح می‌کند: «من نگفتم. می‌دونستم. گفتم هیچی نشده سه‌تا بچه‌پیدا کردی، بد دهاتی!»

گذشته در گذشته: ادامهٔ ماجرای قلعهٔ اربابی و تنبیه

عمو بزرگ به تصویر درمی‌آید. سوارها به دستور پدر بزرگ عمو بزرگ را می‌بندند و روی زمین درازکش می‌کنند.

رجعت به گذشته: پدر بزرگ برای شازده احتجاب می‌گوید که «پیغام داده بود، این ملك و املاك ارث پدر من هم هست. تو یکی، من هم یکی. پسر یك زنکهٔ دهاتی بی‌سر و پا با من، با شازدهٔ بزرگ». و شازده می‌گوید: «مراد گفت.»

گذشته در گذشته: مراد خطاب به شازده احتجاب می‌گوید: «وقتی حضرت والا رفته بود شکار، ده چرنویه، زنکه را صیغه کرده بود. بعد زنکه پیغام داده که بچه‌دار شده. حضرت والا هم چندتا ده را به بچه صلح کرد.»

رجعت به گذشته: پدر بزرگ برای شازده توضیح می‌دهد: «فقط یك ماهه صیغه‌اش کرده بود.» و شازده می‌گوید: «مراد گفت.»

گذشته در گذشته: شازده بزرگ نشست روی بالش و گفت:

گذشته در گذشته: قطع می‌شود به پدر بزرگ که روی بالشی که روی صورت عمو بزرگ نهاده نشسته و می‌گوید: «سیگار.»

گذشته در گذشته: قطع می‌شود به مراد که خطاب به شازده می‌گوید: «من تا آن‌روز ندیده بودم که شازدهٔ‌بزرگ لب به سیگار بزند. ترس برم داشته بود. دستم می‌لرزید. سوارها دور تا دور اتاق ایستاده بودند. دهان زن عمو بزرگ باز مانده بود، گریه نمی‌کرد (در این حال مراد

مشغول پیچاندن سیگار و گیراندن آن می‌شود) عمو بزرگت هنوز خرخر می‌کرد که من سیگار را پیچیدم. سیگار را روشن کردم.» دست مراد که سیگاری در آن است از کادر خارج می‌شود.

گذشته در گذشته: پدر بزرگ همچنان روی بالش نشسته است. مراد وارد کادر می‌شود و سیگار را به او می‌دهد...

و نقل این خاطرات به همین منوال ادامه پیدا می‌کند.

اگر این روایت‌ها از لحاظ صناعتی و کاربرد زمان دقیق و خوش ساخت از کار درآمده است، اشتباه‌هایی نظیر آن‌چه در آغاز به آن اشاره شد و موارد دیگری که در زیر اشاره خواهد شد به فیلم لطمه زده است:

زمان حال: شازده احتجاب توی صندلی راحتی خود لم داده است. سرفه می‌کند و از خودش می‌پرسد: «از کجا باید شروع کنم؟»

رجعت به گذشته: در خانهٔ شازده احتجاب، فخری میز را برای شام می‌چیند. و بعد می‌رود رو به روی آیینه می‌نشیند و خود را آرایش می‌کند. نه در اتاقی که میز شام چیده شده و نه در اتاق خواب که فخری خود را آرایش می‌کند، شازده ــ که تنها راوی فیلم است و این چیزها را به‌خاطر می‌آورد ــ حضور ندارد. او همچنین رو به روی آیینه فخرالنسا و شازده احتجاب را در ذهن زنده می‌کند. و این تاکیدی است بر این که راوی آن چه شازده به‌خاطر می‌آورد، فخری است نه شازده. در داستان، ناقل آن‌چه در اتاق و رو به روی آیینه بر فخری می‌گذرد، نه شازده که

نویسنده است:

.. وقتی سرفه‌ها شانه‌هایش را لرزاند، وقتی دید که دیگر نمی‌تواند... فهمید که باید شروع کند، که باید هرطور شده... و بلند گفت:

ــ از کجا؟

و سرفه کرد و فخری میز را چید و رفت توی اتاق خودش، کلید را زد و رو به روی آینه نشست، موهایش را شانه زد و همه را دسته کرد و ریخت روی‌شانهٔ راستش. چند طره را هم‌روی پیشانی‌اش ریخت و توی آینه نگاه کرد. به لپ‌های سرخ و چاقش نگاه‌کرد و موهایش را باز شانه زد و ریخت روی شانهٔ چپش. بلند شد، پشت به آینه ایستاد و کوشید تا پشت گردنش را ببیند. اما وقتی موهایش باز پشت سرش ریخت، آینهٔ دستی را برداشت و گرفت پشت سرش و رو به روی آینه ایستاد...

شازده سرفه کرد. و فخری کشو را کشید، اسباب آرایش خانمش را به‌هم زد، آینهٔ کوچك خانمش را برداشت، بازش کرد. یك طرفش، خانمش بود و شازده احتجاب. پهلوی هم ایستاده بودند. موهای شازده تنك بود و موهای خانم پرپشت و سیاه. شیشهٔ روی عکس را پاك کرد و خال خانمش را دید و حتی دوتا چین نازك کنار لب‌ها را و بعد چشم‌ها را که پشت شیشهٔ عینك تار می‌زد...[۵۴]

۵۴ــ همان، ص ۴۸.

بر همین قیاس است موقعی که فخری خود را بزك می‌کند و می‌رود پشت اتاق شازده احتجاب و شازده او را از خود می‌راند. (دوربین از بیرون اتاق شازده، بدون قطع، فقط فخری را در قاب دارد و صدای شازده شنیده می‌شود.) همچنین است موقعی که فخری می‌رود پشت میز غذاخوری می‌نشیند و به یاد می‌آورد که روزی شازده می‌خواسته به او شراب بدهد و او نمی‌خورد و گریه می‌کند و به‌زور کتك شازده لاجرعه می‌نوشد و شازده می‌گوید که تو باید شراب را جرعه جرعه بخوری؛ مثل فخرالنسا ــ شازده او را فخرالنسا خطاب می‌کند.

اگر دقت هوشنگ گلشیری در داستان «شازده احتجاب» و تأسی‌او از ویلیام‌فاکنر در «خشم و هیاهو» و نویسندگان «نو» اروپایی موجب شد که از لحاظ صناعتی اثری بدیع خلق شود، بی‌دقتی‌های شگفت او ــ و البته بهمن فرمان‌آرا ــ در نوشتن فیلم‌نامهٔ شازده احتجاب بخش‌هایی از فیلم را پریشان و گسیخته کرده است.

۲

مایه و محتوای داستان و فیلم شازده احتجاب، بدون هرگونه تغییرمهم یا حذف‌اساسی یکی‌است: روایت‌انتقادی گوشه‌هایی از زندگی افراد خاندان قاجار، که اکثر آن‌ها به سل موروثی دچار بوده‌اند. این روایت از زاویهٔ دید آخرین بازماندهٔ این خاندان، از طریق نبش قبر خاطرات و با استفاده از یك «پلان مبدأ» و تکرار شونده (شازده احتجاب که تو صندلی راحتی خود لمیده است، سرفه می‌کند

و سر و صورت را لای دو دست می‌گیرد) نقل می‌شود: احتجاب شاهزاده‌ای‌است که با فخری ـ کلفت خود ـ زندگی رنج‌آوری را می‌گذراند. اگر آرامشی هم به کف بیاورد با حضور مزاحم و مرگبار مراد ـ که پس از عمری خدمت برای اعضای خانوادهٔ شازده چون تفاله بیرون انداخته‌شده است ـ از او سلب می‌شود. شازده که همسر خود، فخرالنسا را زجرکش کرده از لحاظ بی‌رحمی از اجداد خود، حضرت والا، شازدهٔ بزرگ، پدرش و دیگران کم ندارد. و داستان شازده احتجاب شرح بی‌رحمی‌ها و عیاشی‌های چهار نسل از آن خاندان است، که مرگ آخرین بازماندهٔ آن ـ شازده احتجاب ـ به‌وسیلهٔ مراد ـ کسی که مرگ همهٔ اعضای خاندان را به احتجاب خبر داده بود ـ به اطلاع او رسانده می‌شود:

شازده احتجاب توی صندلی راحتی نشسته است و سرفه می‌کند. به سیاهی نگاه می‌کند. روز بعد مراد و زنش می‌آیند تا مرگ آخرین بازمانده، شازده احتجاب، را که توی صندلی لم داده است به او اطلاع دهند. شازده احتجاب می‌پرسد: «مراد باز که پیدات شد. مراد باز کسی مرده؟» و مراد که بی‌اعتنا سیگار می‌کشد پاسخ می‌دهد: «بله شازده، احتجاب عمرشو داد به شما.» شازده با چهره‌ای مسخ شده می‌پرسد: «احتجاب؟» و مراد با تبسم می‌گوید: «نمی‌شناسیدش، پسر سرهنگ احتجاب، نوهٔ پدر بزرگ. خسرو خان‌رو می‌گم. سل گرفتش. تمام بدنش شده بود مثل یك دوك، دیگه نمی‌شد شناختش.» شازده احتجاب از روی صندلی بلند می‌شود و سرفه‌کنان می‌رود بیرون. مراد از

توی صندلی چرخ‌دارش بلند می‌شود. عصایش را به‌دشواری بلند می‌کند و قاب عکس‌های اجدادی را که روی رف چیده شده‌اند می‌شکند. زنش در چادری سیاه ساکت و صامت او را نگاه می‌کند. (این قطعه، عصیان مراد، در کتاب نیست و بیننده درنمی‌یابد که چه‌کسی آن را روایت‌می‌کند.) شازده از پلکان سردابی آن‌قدر پایین می‌رود تا در سیاهی گم می‌شود. و پایان.

گلشیری و فرمان‌آرا هرچند بر نسلی مرده، خاندانی که مغضوب واقع شده‌است، چوب می‌زنند اما دلیلی وجود ندارد که بیننده برخی از اعمال آن خاندان را به پای خاندان‌بعدی ننویسد. هرچند مقصود نویسنده و کارگردان به‌هیچ‌وجه این نبوده باشد. البته بسیاری امارات و عوامل در کتاب و فیلم هست که کار این تعمیم را دشوار می‌کنند.

ما برای‌آن‌چه در کتاب و فیلم‌هست و نشان از بی‌رحمی آن چهار نسل خونریز دارد، به‌رغم اشاره‌ها و پاره‌ای مستندات تاریخی، نمی‌توانیم از لحاظ تاریخی ما به‌ازای اجتماعی بیابیم. مثلا این که شازده احتجاب مراد را پس از عمری نوکری از خانه بیرون می‌کند ــ که البته برایش صندلی چرخدار، چوب زیر بغل و زن هم گرفته است ــ تا برود همهٔ افتضاح آن خاندان را رسوا کند، یا آن‌جا که میر غضب که قداره‌ای زیر گردن کودکی نهاده ــ کودکی که مادرش او را برای تنبیه آورده ــ دستور شازدهٔ بزرگ را اشتباهی می‌شنود و سر کودک را می‌برد و جلوی پای جد کبیر می‌اندازد، زیرا به گفتهٔ شازده احتجاب «هیچ میر غضبی تا آن‌روز نشنیده بود: نبر...»، (که البته تقصیر

را باید متوجهٔ میر غضب کر گوشی کرد که فرمان «نبر، میرغضب!» را اشتباهی شنیده) به دشواری می‌توان‌پذیرفت در عالم واقع، ولو این که به گذشته تعلق داشته باشد، یافت شوند. به این‌ها می‌توان قتل‌عام «چند هزار نفر»آدم را اضافه کرد، «که فقط سیاهی سرهاشان» پیدا بوده و نویسنده و کارگردان معلوم نکرده‌اند که چرا سر به‌شورش برداشته‌اند و چرا به آن شکل خشن به خاك هلاك افکنده می‌شوند. این بخش اتفاقاً نه در داستان و نه در فیلم خوب از کار درنیامده‌اند. پدر شازده احتجاب پس از صادرکردن فرمان قتل عام آن «چندهزار نفر» به حضور پدر بزرگ و مادر بزرگ و عمه‌ها شرفیاب می‌شود و گزارش خود را از قتل‌عام می‌دهد. و می‌گوید:

> من نمی‌خواستم آن‌طور بشود. اول فکر نمی‌کردم که آدم‌ها را بشود، آنهم به این آسانی له و لورده کرد. **وقتی راه افتادند موج‌آمد. دست‌ها و چماق‌ها و دهان‌های باز. دستور دادم: «ببندیدشان به مسلسل». صدای چرخ و دنده‌ها و رگبار که بلند شد، موج آدم‌ها برگشت. سیاهی سرها دور شد.**[۵۵]

باید اشاره کرد که مواردی نظیر قطعهٔ بالا که از زبان پدر شازده و عیناً به شیوهٔ سبك روایت نویسنده نقل شده است، و موارد آن در کتاب فراوان یافت می‌شوند، ضعفی است که «شازده احتجاب» را معیوب و به‌ویژه بیان آن را ناهموار کرده است. طنطنه و تقطیع جملات، به‌ویژه در گفتگوها، به‌تأسی از سبك روایت، بر تفاوت آدم‌ها و

۵۵ـ همان، ص ۲۳ـ۲۲. تأکید از نگارنده این سطور.

خصوصیت نحوهٔ بیان آن‌ها پرده کشیده است، به‌طوری که همهٔ آدم‌ها (جز در مواردی که کلفت خانه، فخری، با کلمات شکسته سخن می‌گوید) به‌زبان و لحنی واحد حرف می‌زنند.

در فیلم نیز فصل قتل‌عام به‌اصطلاح «غیرسینمایی» و کلیشه‌ای از کار درآمده است. پدر شازده احتجاب به‌حضور پدر (شازدهٔ بزرگ) و مادر بزرگ و عمه‌ها می‌رسد و گزارش قتل‌عام روستاییان را می‌دهد. او که پشیمان است، در حضور پدر بزرگ فرمانی را که برای قتل‌عام صادر کرده بود فریادمی‌زند: «ببندینشون به‌مسلسل.» و بعد قطع می‌شود به مردم چوب و چماق به‌دستی که با بی‌حالی می‌گریزند و بدون آن که گلوله‌ای به آن‌ها اصابت کند نقش زمین می‌شوند.

و یا در فصل سوزاندن کتاب‌ها که شازده یکی‌یکی آن‌ها را توی اجاق‌می‌اندازد، دوربین روی‌کتاب «شازده‌احتجاب» مکث می‌کند که شعله‌های آتش جلد و بعد صفحات آن را می‌سوزاند. این کلیشه ظاهراً برای بیان تداخل دو دنیای متفاوت است که به‌روال و منطق فیلم آسیب رسانده است و بیشتر به یك بازی کودکانه و البته گمراه کننده شبیه است.

شازده احتجاب برای آدمی که زبان آن را می‌فهمد و با عناصر تاریخی دورهٔ قاجار کمابیش آشنا است از لحاظ یادآوری‌فجایع و نکبت آن‌دورهٔ تاریخی‌دارای معنا و گیرایی دیگری است که نمی‌توان انتظارداشت برای‌همه باشد، ولی قطع نظر از این‌جنبه‌ها، شازده احتجاب برای غالب تماشاگران خود دارای لحظات و جنبه‌های دیدنی بسیار است.

بوف کور ـ ۱۳۵۳ (کارگردان: بزرگمهر رفیعا)

براساس «بوف کور» صادق هدایت دو فیلم ساخته شده است: یکی به وسیلهٔ کیومرث درم‌بخش و دیگری بزرگمهر رفیعا. فیلم درم‌بخش تولید «تلویزیون ملی ایران» است با زمان ۵۵ دقیقه، و جز در تلویزیون ـ در اواسط دههٔ پنجاه ـ در سینماها نمایش داده نشد. فیلم رفیعا با زمان ۹۵ دقیقه در امریکا (به‌زبان انگلیسی در سال ۱۹۷۳) به عنوان پایان‌نامهٔ تحصیلی ساخته شد، و به گواه سازنده‌اش فقط پنجاه صفحهٔ کتاب را تصویر کرده است. فیلم اخیر یك دو بار در جشنواره‌های قبل‌از انقلاب و مجامع‌دانشجویی به‌نمایش درآمد. بنابراین هر دو فیلم سینمایی محسوب نمی‌شوند و غرض از پرداختن به یکی از آن‌ها از بابت اهمیت کتاب و ارزیابی قابلیت‌های تصویری آن است. انتخاب بوف کور رفیعا و مقایسهٔ آن با داستان هدایت از این‌جهت‌است که نگارنده معضلی برای تماشای مجدد فیلم نداشت.

گروهی از فیلم‌سازان و منتقدان و حتی نویسندگان آثار ادبی بین سینما ـ که هنر تصویر است ـ و ادبیات ـ که هنر توصیف و گفتگو و روایت است ـ تفاوت فراوان قایل‌اند. دست‌کم از دو دههٔ پیش گروهی از فیلم‌سازان و منتقدان کوشیدند درکی از سینما و فیلم ارایه دهند که بر اساس آن همه چیز به «فرم» و «تصاویر شاعرانه» محدود می‌شود و هرگونه گفتگو از مسائلی غیر از آن را «شناخت

غیر سینمایی از سینما» می‌خوانند؛ «شناختی که محدود به تحلیل ارزش‌های عمومی داستان، روانشناسی شخصیت‌های فیلم و انگیزهٔ اعمال آنها»[۵۶] می‌شود. در مقابل این گروه، فیلم‌سازان و منتقدانی صف کشیده‌اند که در عین حال که سینما را هنری تلقی می‌کنند که زبانش زبان تصویر است، اما ارزش‌هایی را که داستان ملزم به در نظر گرفتن و بازگویی آن‌ها است نقطه‌نظرهای خارج از حیطهٔ سینما تلقی نمی‌کنند.

صادق هدایت بوف کور را به شیوهٔ روایی و با زبانی فلسفی و ذهنی نوشته است، به قصد مکاشفهٔ درونیات و مشغله‌های ذهنی آدمی منزوی و وازده، از طریق بهره جستن از تصویرهای پیچیدهٔ عینی و ذهنی، نمادها و ترسیم رفتار و سکنات شخصیت‌ها بر بستر و فضای اجتماعی. هدایت از همان سطور آغاز کتاب، برای لحظه‌ای، به عدم موفقیت خود در این کار سترگ نیز می‌اندیشد:

> من سعی خواهم کرد آنچه را که یادم هست، آنچه را که از ارتباط وقایع در نظرم مانده بنویسم، شاید بتوانم راجع به آن قضاوت کلی بکنم. نه، فقط، اطمینان حاصل بکنم و یا اصلا خودم بتوانم باور بکنم ــ چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور بکنند یا نکنند ــ فقط می‌ترسم که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم ــ زیرا در طی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که

۵۶ــ کتاب سینما، شمارهٔ‌دوم، آذرماه ۱۳۴۹؛ همچنین ستاره سینما، شمارهٔ ۷۳۶، سال ۱۳۴۹، یادداشت پرویز دوایی دیده شود.

چه ورطهٔ هولناکی میان من و دیگران وجود دارد و فهمیدم که تا ممکن‌است باید خاموش‌شد، تا ممکن است باید افکار خودم را برای خودم نگهدارم و اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط بـرای اینست که خودم را به سایه‌ام معرفی‌بکنم... برای اوست که می‌خـواهم آزمایشی بکنم. ببینم شاید بتوانیم یکدیگر را بهتر بشناسیم.[۵۷]

داستانی با این ویژگی‌های ذهنی و فلسفی را بایـد جزو آثاری محسوب کرد که قابلیت‌های برگردان تصویری ضعیفی دارند. مگر آن که برای تصویر کردن آن به‌طرحی کلی (و نه حتی از جنس «قضاوت کلی» هـدایت) از کتاب بسنده شود. برای اثبات این مدعا بوف کور هدایت و بوف کور رفیعا را بر چند محور بررسی می‌کنیم:

درونمایه

بوف کور صادق هدایت دربارهٔ زندگی نفسانی و فردی مردی افیونی است که دلباختهٔ «زنی اثیری»، «یك فرشته» می‌شود، که رفتار و سکناتش «مانندمردمان معمولی نیست». مرد قبل از این که با زن دیداری اتفاقی داشته باشد، گویی او را می‌شناخته و در «عالم‌مثال» با او آشنا شده بوده‌است. و برای همین است که همواره تصویری از او را روی جلد قلمدان نقاشی می‌کند. او بعد از این‌که از سوراخ هواخور رف، در «یك منظرهٔ رؤیای افیونی» به دیـدار زن اثیری نایل می‌آید شرح می‌دهد:

در این وقت از خود بیخود شده بـودم؛ مثل اینکه

۵۷ــ بوف‌کور، صادق هدایت، سال ۱۳۴۱، ص ۱۰.

من اسم او را قبلا می‌دانسته‌ام. شراره چشمهایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه بنظر من آشنا می‌آمد، مثل اینکه روان من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده از یك اصل و یك ماده بوده و بایستی که بهم ملحق شده باشیم. می‌بایستی در این زندگی نزدیك او بوده باشم. هرگز نمی‌خواستم او را لمس بکنم، فقط اشعهٔ نامریی که از تن ما خارج و بهم آمیخته می‌شد کافی بود. این پیش‌آمد وحشت‌انگیز که باولین نگاه بنظر من آشنا آمد، آیا همیشه دو نفر عاشق همین احساس را نمی‌کنند که سابقاً یکدیگر را دیده بودند، که رابطهٔ مرموزی میان آنها وجود داشته است؟ در این دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم و یا عشق هیچکس را ــ آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟[۵۸]

در فلسفهٔ افلاطون عالم مثال (ایده)، عالم ازلی و غیر محسوسی است که روح انسان قبل از حلول در جسم در آن می‌زید. آنچه انسان زمینی در زندگی فانی با آن سر و کار پیدا می‌کند، درواقع یادآوری و سایهٔ مبهم و گذرنده‌ای است از آن چیزهایی که در جهان معقول و غیرمحسوس وجود داشته است:

آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد

۵۸ــ همان، ص ۱۸.

برد؟[۵۹]

بحث مثـال (در جمع مثل) افلاطـون ابعـاد مختلف و پیچیده‌ای دارد که به احتمال جنبه یا جنبه‌هایی از آن مورد نظر هدایت بوده است.

مرد افیونی پس از دیدار کوتاه اولیه با زن اثیری، که خنـدهٔ مشمئزکننده و هراس‌آور مـردی که رو به روی او نشسته آن را قطع می‌کند، تا دو ماه و چهار روز بعد، به رغم تقلاهایش، زن را نمی‌بیند، تا این که شبی زن جلو خانهٔ او، در لباسی یك‌سر سیاه، ظاهر می‌شود و پس از این که مرد در را باز می‌کند یك‌راست به اتاق خواب او می‌رود و خود را روی تخت رها می‌کنـد و می‌میرد. کوشش‌های مرد برای گرم کردن جسم سرد او بی‌فایده است.

می‌شود از لحاظ مثل افلاطـونی نتیجه گرفت کـه زن اثیری ــ که هدایت اسم خاصی بر او نمی‌گذارد ــ فارغ از زمان و مکان حضور دارد و حـائز همهٔ صفات و خصایل فرشتگان است. مرد افیونی ــ که چیزهای زیبا را سخت دوست دارد ــ تا قبل از این که زن اثیری را از دریچهٔ رف مشاهده کند یا پای منقل و وافور است یا در خـواب. او دچار و هم است. و هم دربارهٔ چیزی که هم هست و هم نیست.

... ولی چیزی که غریب، چیزی که باور نکردنی است نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همهٔ نقاشیهای من از ابتدا یك‌جور و یك شکل بوده است. همیشه یك درخت سرو می‌کشیدم کـه زیرش پیرمردی

۵۹ــ همان، صص ۱۰ــ۹.

قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابهٔ دست چپش را بحالت تعجب به لبش گذاشته بود. ــ روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده باو گل نیلوفر تعارف می‌کرد ــ چون میان آنها یك جوی آب فاصله داشت ــ آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام، یا در خواب بمن الهام شده بود؟ نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هرچه نقاشی می‌کردم همه‌اش همین‌مجلس و همین موضوع بود، دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید و...[۶۰]

اما مرد افیونی پس از مشاهدهٔ زن اثیری از دریچهٔ رف و بعد ملاقات با او در شامگاه دو ماه و چهار روز بعد و تا پایان ماجرا می‌کوشد که زیبایی مطلق را بشناسد و بر آن معرفت یابد. معرفت بر وجودی حقیقی، که هست. اگر وهم مربوط به اتفاقات، اشیا و عالم محسوس است، معرفت مربوط به عالم ابدی فوق محسوسات یا آن‌طور که هدایت نوشته «اتفاقات ماوراء طبیعی» است. زن اثیری، زیبایی مطلق، فرشته است، متعلق به نقاشی‌های روی جلد قلمدان است، «متعلق به این دنیای پست درنده نیست»[۶۱]، برای همین وقتی پس از دو ماه و چهار روز بر مرد افیونی ظاهر می‌شود، تنش بر روی‌تخت او سرد می‌شود و می‌میرد. مرد افیونی اگر وجود او را برای جسمش نخواهد، بلکه

۶۰ــ همان، صص ۱۴ــ۱۳.
۶۱ــ همان، ص ۱۲.

برای زیبایی مطلق و ابدی‌او بخواهد صاحب معرفت‌خواهد بود. اما زن اثیری، قبل از این که مرد خود را در این‌زمینه بیازماید می‌میرد. پس از آن زنانی که او در زندگی خود، در عالم محسوس، با آن‌ها روبرو می‌شود یا دربارهٔ آن‌ها سخن می‌گوید دارای صفات متضادنـد: هم زشت‌اند، هم زیبا، هم خوب‌اند و هم بد. مادر و دایه‌اش چنین‌اند و زنش یك لکاته است.

بوف کور رفیعا نیز همین مایـه را بیش و کم حفظ کرده است. اما کوششی که کارگردان برای جا به‌جا کردن ماجراها و آدم‌های کتاب به‌خرج داده داستان را از نواخت و منطـق ذهنی خـود انداخته است: ضعف در پـرداخت شخصیت‌ها و وقایع نیز مزید بر علت است.

در کتاب مرد افیونـی پس از آن‌کـه «خندهٔ خشك و زننده»ی پیرمرد را می‌شنود هـراسان از روی چهارپـایه پایین می‌آید و از دیـدن زن اثیری خـودداری می‌کند، در فیلم پس از آن‌که خندهٔ پیرمـرد قطع شده، مرد از نظاره کردن زن خودداری می‌کند. هرچند موقعی که او در اتاق تنها است، چند بار صدای خندهٔ مشمئزکنندهٔ پیرمرد در گوش‌هایش طنین می‌اندازد.

هدایت شرح‌می‌دهدکه مرد افیونی دو ماه و چهار روز، «هر روز طـرف غروب مثل مرغ سر کنده دور خانه»اش به دنبال زن اثیری می‌گردد، «به‌طـوری که همهٔ سنگها و همهٔ ریگهای اطراف آن را» می‌شناخته. رفیعا برخـلاف هدایت که سخنی از آدم‌های دیگر نمی‌گـوید، در گشت و گذارهای مرد نشان می‌دهـد که او چنـد زن و مرد را در

اطراف خانه‌اش می‌بیند و در چهرهٔ آن‌ها دقیق می‌شود. پلیسی را نشان می‌دهد که با باتومی شخصی را آن‌قدر می‌زند تا می‌میرد و پلیسی دیگر را که می‌خواهد عده‌ای را دستگیر کند. هرچند این تصاویر گسیخته و فاقد منطق هستند ــ با احتساب این که بوف کور رفیعا فیلمی است تجربی ــ می‌شود با قدری تساهل پذیرفت که شخصیت افیونی فیلم او آدمی است که از زورگویی و بی‌عدالتی در رنج است و برای همین مأمنی جز گوشهٔ تاریك خانه‌اش و شراب و افیون نمی‌یابد. البته از کتاب هدایت نیز اشاره‌های مستقیم و غیر مستقیم به‌ناگواری‌های‌اجتماعی فراوان به‌چشم می‌آید. یعنی می‌شود گفت که‌آن‌چه شخصیت افیونی بوف کور رفیعا در گشت و گذارهایش به‌چشم می‌بیند، شخصیت افیونی «بوف کور» هدایت، در مجموع کتاب، به ویژه پس از به گور سپردن زن اثیری، دربارهٔ آن سخن می‌گوید.

مرد افیونی کتاب پس از آن که به تکرار از چهرهٔ زن اثیری نقش برمی‌دارد او را با چاقو قطعه قطعه می‌کند، تصاویر فیلم به‌گونه‌ای است که او در لابلای قطعه قطعه کردن زن از چهره‌اش نیز نقاشی می‌کند. این را با قدری تسامح می‌توان به‌حساب تداخل‌زمان در کار رفیعا گذاشت!

شیوهٔ روایی

هدایت با انتشار بوف کور در سال ۱۳۱۵ (چاپ اول، بمبئی) داستانی فلسفی و ذهنی با ساخت و زبانی بدیع و پیچیده عرضه کرد. او دریافته بود که برای بیان دنیای ذهنی شخصیتی خاص نباید از همان زبان مجموعه داستان‌

های «زنده بگور» (۱۳۰۹)، «سه قطره خون» (۱۳۱۱)، «سایه‌روشن» (۱۳۱۲)، «علویه خانم» (۱۳۱۲) و مانند این‌ها استفاده کند. برای مکالمه با درون و مکاشفهٔ درونی آدمی افیونی که طرز تلقی خود ویژه‌ای از جهان، عشق و انسان‌ها دارد، زبان و ساخت سنتی حاصل خوبی به‌بار نمی‌آورد. از این لحاظ هدایت برای شناخت و شناساندن آن آدم ــ البته خودــ وی را در مقام راوی داستان قرار داد تا به شرح مشغله‌های ذهنی و حرمان‌های خود بپردازد. موضوع‌هایی که به تصویر درآوردن‌شان استعدادی شگرف می‌خواهد، یا شاید هم ربطی بــه استعداد نداشته باشد و اصلا به تصویر درنیایند. مثلا هدایت نوشته است:

> حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش همه اینها نشان می‌داد که او مانند مردمان معمولی نیست، اصلا خوشگلی او معمولی نبود، او مثل یك منظرهٔ رؤیای افیونی بمن جلوه کرد... او همان حرارت عشقی مهر گیاه را در من تولید کرد.[۶۲]

یا:

> ... هیچکس از مردمان معمولی، هیچکس بغیر از من نمی‌بایستی کــه چشمش بمردهٔ او بیفتد ــ او آمده بود در اطاق مــن، جسم سرد و سایه‌اش را تسلیم من کرده بود برای اینکه کس دیگری او را نبیند برای اینکه به نگاه بیگانه آلوده نشود...[۶۳]

و نمونه‌های دیگر که فراوان می‌توان آورد، و جز به

۶۲ــ همان، ص ۱۶.

۶۳ــ همان، ص ۳۳.

زبان راوی (گوینده) قابل واگـویی نیست. و بی‌شك از همین بابت بوده است که رفیعا جا به‌جا صدای گوینده را به کمك طلبیده تا آن‌چه را از درون آن آدم افیونی نمی‌توانسته تصویر بکند، بر تصاویری از چهره و قامت او، با صدای گوینده بازگو کند.

چنان که می‌دانیم اگر نویسنده با توصیف یـا تجسم بخشیدن به یك اندیشهٔ هنری دریافت موضوعی را ممکن می‌کند و ابزار کار او قلم و کاغذ و واژه است، فیلم‌ساز با عکس، با تصاویر متحرك و به کمك ابزارهایی چـون دوربین فیلمبرداری و فیلم خام واقعیت هنری را بـرای مخاطب خود عرضه می‌دارد. استفاده‌های مکرر از گفتگو و صدای گوینده ــ در معرفی آدم‌ها و پیش بردن ماجراها ــ بیانگر عدم قابلیت‌های کتاب برای سینما است، یا عـدم استطاعت کارگردان.

فضا و نماد

جهانی که هدایت در بوف کور تصویر می‌کند «دنیای پست پر از فقر و مسکنت»[۶۴] است؛ دنیایی که بسیاری از آدم‌ها سرتاسر زندگی‌شان‌را میان‌چهاردیوار خانه یا زندان می‌گذرانند و هوایش‌مدام ابری و بارانی‌است و در کوچه‌های شهرهایش داروغه‌های بدمست و «رجاله‌هایی که‌همهٔ آنها قیافهٔ طماع‌داشتند و دنبال‌پول و شهوت می‌دویدند»[۶۵] در آمد و شد هستند. او برای نشان دادن این فضای تیره و تار و خواب‌آلود است که می‌نویسد:

۶۴ــ همان، ص ۱۱.

۶۵ــ همان، ص ۷۴.

شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا باندازهٔ کافی خستگی در کرده بود. صداهای دوردست خفیف بگوش می‌رسید، شاید یك مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌روئیدند— در این وقت ستاره‌های رنگ پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی‌صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین‌وقت بانگ‌خروس از دور بلند شد.[۶۶]

فضاسازی فیلم فاقد نواخت و نظم کتاب است. مثلا موقعی که مرد افیونی در پی زن اثیری در دشت و صحرا می‌گردد آسمان روشن و شفاف است و لکه ابری هم در آن دیده نمی‌شود. آبی آسمان با حزن و اندوه درونی مرد در تناقض است. البته فضای کدر و خفهٔ کوهستان و گورستان و شهر که پس‌زمینهٔ عبور کالسکهٔ نعش‌کش است خوب درآمده است. اما به‌راستی، وقتی مرد افیونی بغلی شراب را برای عمویش به اتاق می‌برد، و با کمال تعجب می‌بیند که عمویش رفته و «لای در اطاق را مثل دهن مرده باز گذاشته» می‌توان انتظار داشت که کارگردان از عهدهٔ تصویر کردن دری که مثل دهان مرده باز است برآید؟

شاید این نکته به یادآوری بیرزد که کارگردان با این استدلال که «ماجرا در یك جهان خیالی می‌گذرد. به قول قهرمان قصه معلوم نیست بلخ است یا بنارس. بنابراین ما در یك جهان فانتزی قرار می‌گیریم. در این دنیا نوعی

۶۶ـ همان، ص ۳۲.

بی‌اعتمادی و پوکی وجود دارد حتی خاك مرده است»[۶۷]، به تن آدم‌هایش لباس‌های جور واجور می‌کند و پلیس‌هایش لباس مأموران «اف. بی. آی »و... به تن دارند، در صورتی که در داستان بر شهر باستانی ری به عنوان محل وقـوع ماجراها تاکید شده است.

نمادهای داستان در مجموعهٔ آن تنیده شده است. مثلا اسامی اشخاص بیانگـر ماهیت آنهـا است: «زن اثیری» بیانگر زیبایی مطلق و زن فرشته‌خو است، یا «لکاته» مبین زنی است که «فاسق‌های جفت و تاق دارد» و بر همین‌سیاق است «پیرمرد خنزر پنزری»و... کارگردان در کنار اسامی اشخاص در دو سه مورد از تمثیل‌ها و نمادهـایی استفاده کرده که به فیلم جان داده است. به‌عنوان نمونه پس از آن که مرد افیونی از دریچهٔ طاقچه زن اثیری را می‌بیند و خرد و خراب خود را بر بسترش رها می‌کند، دستش به کاغذی می‌گیرد که روی منقل می‌افتد و آتش زبانه می‌کشد. آتش به‌مرد هجوم می‌کند و زن رقاصه‌ای در میان شعله‌های آتش سر برمی‌آورد و با آتش به مرد هجوم می‌برد. این تمثیل، که بیانگر عشق زن اثیری است که چون آتش به‌جان مرد می‌افتد، هرچند زیبا از کار درآمده است دارای یك اشکال اساسی: چرا به جای زن اثیری موجـودی ناپاك بـه مرد حمله‌ور می‌شود. در فصل اختتامیهٔ فیلم همین زن کـه از درون سبدی سر برمی‌آورد و می‌رقصد، نقش ماری مرگ آفرین را بازی می‌کند، و حتی‌در پایان جای خود را به‌ماری زهردار می‌دهد.

۶۷ـ ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۴۸، ویژهٔ نوروز ۱۳۶۶، ص ۱۳.

از همهٔ این‌ها می‌توان نتیجه گرفت که اگر بیننده، بوف کور هدایت را به دقت نخوانده باشد و درونمایه و مضمون، نمادها و بستر و فضای اجتماعی آن را درنیافته باشد، کمتر چیزی از فیلم رفیعا دستگیرش خواهد شد. و این را به‌جز حد و میزان استعداد فیلم‌سازی رفیعا در دورهٔ دانشجویی باید به حساب پیچیدگی‌های بوف کور نهاد که جز به‌قالب داستانی بلند به‌شیوهٔ محاکات و مکالمهٔ با درون درنمی‌آید.

سایه‌های بلند باد (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۷)

فیلم‌نامهٔ سایه‌های بلند باد، بعد از شازده احتجاب، دومین کار مشترك هوشنگ گلشیری و بهمن فرمان‌آرا است؛ براساس داستان کوتاه «معصوم اول» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری. معصوم اول به شیوهٔ تك‌گویی درونی و در قالب یك نامه، نامهٔ معلم یك روستا به برادرش، نوشته شده است، و به تقلید از سبك روایت داستان «فردا»ی صادق هدایت و «سنگ صبور» صادق چوبك. تمام طرح داستان و شخصیت‌ها و فضای ذهنی آن بر محور تك‌گویی شخص اول داستان، یعنی همان معلم روستا، بنا شده است؛ با زبانی ساده و روایی که حداقل توصیف و توضیح در آن به کار رفته است. نویسندهٔ نامه، در واقع هوشنگ گلشیری، خطاب به برادر خود (خواننده)، روستا و آدم‌هایی‌را ترسیم می‌کند که حوادث مختلفی، حوادثی متداول و عجیب و تا

حدی کابوس‌گونه، در آن جریان دارد: ازاشاره به‌ملاحظات مرسوم نظیر دعاگویی و احوالات خوش و ناخوش آدم‌ها و مراسم عقد و زایمان و رفتن به سفر زیارت اهل روستا تا مترسکی به‌نام حسنی، که در زمین مزروعی تازه‌بذرپاشیده بنا کرده‌اند، و ماجراهای شگفتی که این مترسك بر سر آدم‌های روستا و فردی به‌نام عبدالله و از جمله خود معلم می‌آورد. تقریباً تمام نامه، تمام داستان، توصیفی است از این مترسك و نقل کابوس‌ها و مشغله‌های ذهنی آدم‌های روستا دربارهٔ آن.

در همان سطور ابتدای داستان می‌خوانیم:

> راستش اصلا عبدالله نمی‌توانست از جایش تکان بخورد. طوریش نشده بود، اما، خوب، پایش کمی باد کرده بود، چیزی نبود. دکتر هم که دیدش گفت، خوب می‌شود. نسخه‌ای هم نوشت، دوا و درمان هم کردیم اما خوب نشد. ساعت به ساعت بیشتر باد می‌کرد. شده بود عین یك متکا. با عصا هم نمی‌توانست راه برود. اینها گفتن ندارد.[1]

ماجرا از این قرار است که عبدالله، راننده‌ای که با ماشین قراضه‌ای مسافرکشی می‌کند، غروب یك روز جمعه به صحرامی‌رود. «حالامست بوده یا نه، هیچکس نمی‌داند.» درحین بازگشت، از راهی که از کنار قبرستان رد می‌شود، با تکه‌زغالی برای حسنی چشم و ابرو می‌کشد. کلاه خودش

۱ــ معصوم اول، هوشنگ گلشیری، نقل از جنگ اصفهان، تابستان ۱۳۴۹، ص ۱۱۱.

را هم می‌گذارد سر او. با یك مشت پشم هم برایش سبیل می‌گذارد. روز بعد مردم می‌فهمند؛ زیرا چند نفری او را کنار حسنی دیده بوده‌اند. قبل از آن کسی، معلوم نیست کی، دوتا کلاغ به دست‌های حسنی می‌بندد و خونشان را می‌مالد به یقه و دامن پالتو او. بدین‌ترتیب از حسنی با آن «قد و قوارهٔ یقور»چنان مترسکی ساخته می‌شود که نه فقط کلاغ‌ها و پرنده‌ها و بچه‌ها بلکه اصغر، پسر معلم، هم حاضر نمی‌شود تا ده قدمی حسنی نزدیك شود.

چند روز بعد «چو» می‌افتد که ننه صغرا، زنی رشید و بالغ، که غروب یك روز برای چیدن علف به صحرا رفته بوده، همین‌که چشمش به حسنی می‌افتد از هوش می‌رود. صبح فردای آن روز علی دشتبان ننه صغرا را کنار جوی‌آب پیدا می‌کند و با سرکه و کاهگل به هوشش می‌آورند. اما همین‌که زن بیچاره، بار دیگر، چشمش به حسنی می‌افتد جیغ می‌کشد و پس می‌افتد. «یك کمربند پهن، آنهم به چه پهنی، بسته بودند به قد حسنی و یك جمجمهٔ مرده هم گذاشته بودند توی جیب گشادپالتوش.» اماغائله به‌همین‌جا ختم نمی‌شود. زن‌های روستا دیگر جرئت نمی‌کنند از راه قبرستان به‌صحرا بروند تامباداچشمشان به‌حسنی بیفتد. بعد نوبت به تقی آبیار می‌رسد. یك روز گرگ‌و میش صبح او، که سی سال آزگار هرشب خدا توی صحرا بوده است، سراسیمه درحالی‌که‌زبانش بندآمده، خودرا به ده می‌رساند و وارد حیاط خانهٔ میرزا یدالله می‌شود. همسر آبستن میرزا یدالله، پای تنور، با دیدن تقی آبیار نقش بر زمین می‌شود و همان شب بچه‌اش را می‌اندازد. تقی آبیار برای

معلم تعریف می‌کند که: «والله، چطور بگویم، شده بود عین یك غول بیابانی. اصلا توی جاده پشت سر من می‌آمد. تفنگ، به خدا یك تفنگ دولول به دوشش حمایل کرده بود.»

کابوس مترسك مادر اصغر، همسر معلم، را هم گرفتارمی‌کند و بعد خودمعلم را. شبی‌که مادراصغرمعلم‌را بیدار می‌کند تا از صدای عجیبی که شنیده است او را باخبر سازد، معلم پس از پایین کشیدن چراغ صدایی می‌شنود. «اصلا خیالاتی نشده بودم. درست صدای پا بود. نه که کسی قدم بزند. اصلا. مثل این‌که می‌پرید، روی یك پا. مثل صدای کنده‌ای بود که به زمین بزنند، آنهم صدای کنده‌ای که سرش را نمدپیچ کرده باشند.» (روز بعد چند نفر برای معلم تعریف می‌کنند که آن‌ها هم صدا را شنیده‌اند.) ظهر آن روز نرگس، دختر هفده هجده سالهٔ کدخدا، را توی صحرا پیدا می‌کنند؛ درحال خواب و درست پیش پای حسنی. کبرا دلاك، به توصیهٔ کدخدا، نرگس را معاینه می‌کند و معلوم می‌شود که دختر باکیش نیست. دو سه ماهی کسی رنگ نرگس را نمی‌بیند و بعد خبرهایی دربارهٔ او دهن به دهن می‌گردد و نام دختر سر زبان‌ها می‌افتد. یك روز هم، باز غروب آفتاب، ننه کبرا طاس به سر در صحرا دیده می‌شود و بعد عده‌ای قبر بچه، جنین دو سه ماهه، را جلو پای حسنی می‌بینند. عبدالله که آدم سر به‌راهی نیست و به نرگس علاقه دارد، یك شب با چند نفر شرط می‌بندد که برود تپهٔ خاك جلو پای حسنی را با بیل بکند تا راز قضیه کشف شود. به‌تنهایی راه می‌افتد،

درحالی‌که دیگران فقط سیاهی‌اش را می‌دیده‌اند. چراغ قوه‌ای که همراهش بوده به‌زودی خاموش می‌شود. بعد در تاریکی صدای فریادش را می‌شنوند. «فریاد نمی‌کشیده، نه، درست مثل زنها جیغ می‌زده.» کسی جرئت نمی‌کند جلو برود تا این‌که اهالی همراه معلم سر می‌رسند. عبدالله را افتاده روی یکی از قبرها می‌یابند، بدون کفش و با دو انگشت پای قلم شده. تپهٔ خاك دست نخورده بوده، خون را بند می‌آورند و بعد دکتر می‌آید و زخم را می‌بندد و توصیه می‌کند که عبدالله را به شهر ببرید تا پا را ببرند. عبدالله قبول نمی‌کند، زیرا نمی‌خواهد روی یك پا راه برود. «پای راستش شده بود مثل یك متکا، بعد هم صورتش باد کرد، آنقدر که دیگر نمی‌شد شناختش.» عبدالله می‌میرد. او را در صحرا نزدیکی‌های حسنی، پهلوی همان تپهٔ کوچك، به خاك می‌سپارند. این همهٔ داستان معصوم اول است؛ البته بدون حشو و زواید، از لحاظ این بحث.

مایهٔ اصلی سایه‌های بلند باد، با قدری تفاوت در جزئیات، همین داستان است. اگر معصوم اول از لحاظ ساخت کلی داستان و عناصر ذهنی آن دارای استحکام و منطق ظاهری است و وقایع آن را به‌عنوان مشغله‌های‌ذهنی معلم روستا ــ که احتمالا باید آدمی ساده و اهل خیالات باشد ــ در نظر بگیریم، سایه‌های بلند باد از لحاظ ساخت کلی ناپرورده و پریشان است و فیلمی است به شدت ملال‌آور.

در فیلم نقش راوی، معلم، کاملا حذف شده است و از نقل و اشارات او به شدت کاسته شده و یا این نقل و

اشارات به عبدالله، به‌عنوان شخصیت اصلی، محول شده است. فیلم‌نامه‌نویسان نقش راوی را به دوربین سپرده‌اند؛ به‌عنوان «دانای مطلق». معرفی آدم‌ها و عرضهٔ حوادث از زاویهٔ دید دوربین است که صورت می‌گیرد؛ یعنی عاملی که از همه‌چیز آگاه است و از هر کجا سر درمی‌آورد. درواقع در فیلم ما با نگرش و نگاه خاص فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردان مواجهیم. طبیعی است که در چنین وضعی تمایزات ذهنی و زبانی معلم دیگر مطرح نیستند یا دست‌کم به اندازهٔ داستان دارای اهمیت نیست. به‌عبارت دیگر، حوادث کابوس‌گونه‌ای که در فیلم به تصویر درآمده‌اند، بیش از خود شخصیت‌ها برای بیننده ناشناخته و نامفهوم است. احساس بیننده نسبت به مترسك، وقتی که عبدالله برای اولین بار آن را در آینهٔ بغل ماشین خود می‌بیند، فقط حیرت است؛ همین‌طور که عبدالله در صحرا کنار جوی آب نشسته و از بغلی عرق می‌نوشد و سنگ‌هایی در اطراف او توی آب پرتاب می‌شود. ظاهراً آن‌چه رخ می‌دهد برای عبدالله غیرطبیعی نیست، چنان‌که برای معلم هم مقداری از آن اتفاقات، در داستان، می‌تواند غیرطبیعی نباشد، اما طبیعی است که برای بیننده این پرسش مطرح شود که آن سنگ‌ها را چه کسی پرتاب می‌کند و چرا پس از پرتاب سنگ‌ها واکنش عبدالله غیرطبیعی نیست؟ درواقع بیننده چاره‌ای ندارد جز این‌که بپذیرد با یك فیلم استعاری و سمبلیك سروکار دارد؛ زیرا نه عبدالله آدمی است با مشخصات یك رانندهٔ روستایی و نه آن مترسك یك مترسك معمولی. علاوه بر این، بیانات و اشارات فراوان دیگری

وجود دارند که این نکته را تأکید می‌کنند.

به‌عبارت دیگر، در فیلم میان واقعیت و ذهن یا میان واقعیت و رویا یا تخیل رابطه‌ای متناسب و علی برقرار نیست. تغییر مداوم آرایه و هیبت و مکان مترسك، وحشت خرافی و افسانه‌وار مردم از آن و حوادثی‌که در متن‌داستان عرضه می‌شوند پرابهام و تعارض‌آمیز است. پرسش‌هایی که در این‌باره می‌توان مطرح کرد بی‌شمار است. مثلا: بر اساس کدام دلایل منجز اهالی روستا پی در پی دچار کابوس مترسك می‌شوند؟ مگر آن مترسك دارای چه‌خاصیت و جاذبه‌ای است که مردم روستا را آن‌چنان از خود بی‌خود و گرفتار می‌سازد؟ مگر نمی‌شود آن را با لگد بیندازند و راحت بشوند؟ آیا به‌راستی آن مترسك چیزی غیر از یك تکه چوب است؟ معلم روستا که ظاهراً نمایندهٔ آگاهی اهالی است، در گفتگوی شبانه‌اش با عبدالله، در پاسخ این‌پرسش او می‌گوید: «بود، اول، ولی نه حالا.» یعنی اگر زمانی آن مترسك یك تکه چوب بود، که برای تاراندن پرنده‌ها در کشتزار نشانده بودند، حالا دیگر به چیزی غیر از خود بدل شده است؛ به موجودی که از کودك و جوان و پیر به آن به‌عنوان نیرویی‌مرموز و دارای سجیهٔ‌مقدس باور دارند و حتی زنی یائسه گرد آن طواف می‌کند و مردم بر آن دخیل می‌بندند. ظاهراً فیلم بر آن است تا چگونگی سیر تبدیل یك شیء، مترسك، را به موجودی متوهم، به چیزی شبیه یك تابو، شیئی مقدس و ممنوع، در اذهان ساده و بدوی ساکنان یك روستادی دورافتاده نشان دهد. (کما بیش نظیر آن‌چه پرویز کیمیاوی در باغ سنگی ــ ۱۳۵۵ در نظر داشته

است.)

وقتی که عبدالله، کسی که‌خود در ساختن‌مترسك سهیم است، تصمیمش را برای مقابله با مترسك و اثبات این‌که «اون فقط یك تیکه چوبه» با معلم در میان می‌گذارد، معلم که به نتیجهٔ این اقدام خوش‌بین نیست می‌گوید: «اگـر بخواهیم کاری کنیم. می‌خواهم روز روشن جلو روی همه باشه.» درواقع معلم، بنابر نقش خود، با این پاسخ نظر به مصاف بزرگی دارد که وقوع آن لازم و حتمی است و دارای اهمیتی که ظاهراً عبدالله آن را حس نمی‌کند. معلم، به اعتراف خود، بیش از هر چیز به فکر مردم است، و نگران این‌که کسانی می‌روند و به مترسك دخیل‌می‌بندند. «اگه آدم بخواد دخیل ببنده دیگه نوعش مهم نیست.»

چنان‌که گفته شد، شخصیت معلم در فیلم از شخصیت معلم در داستان متفاوت است. معلم داستان آدمی است ساده و به‌رغم نظر خود اهل خیالات. لحن نامه که تجلی زبان و ذهن او است بر توهم او دلالت دارد. او حتی گرفتار کابوس مترسك می‌شود:

> من این چیزها را می‌فهمم، اما مسألهٔ طپش لعنتی قلب من است و هوا، تن هوا، برای این‌که توی هواست که هست. و من حالا، همین حالا، صدای آن دوتا کفش ورنی‌عبدالله را می‌شنوم و می‌دانم که تو، حتی تو، صدایش را می‌شنوی، صدای دوتا کندهٔ بزرگ را که به زمین می‌خورد.[۲]

اما معلم فیلم آدمـی است متعهد بـه مردم روستـا و

۲ــ همان، ص ۱۱۸.

شاگردانی که به آن‌ها می‌آموزد. او اهل شعر و شعار است. در ملاقات شبانه‌اش با عبدالله (این ملاقات در داستان وجود ندارد)، وقتی عبدالله بغلی‌مشروب را تعارف می‌کند، معلم محتوی بغلی را روی زمین خالی می‌کند:

من به فکر زن صفرم، به‌فکر صفر و همهٔ اونها، حتی بچه‌ها. اونوقت ما با این به‌سلامتی گفتن‌ها و تظاهرات اضافی آنقدر ازشون دور شدیم که حتی صدامون به گوششون نمی‌رسه.

حتی متن دیکته‌ای که به شاگردانش انشاء می‌کند کاملا نمادین است. (دوبار هم می‌خواند تا دانش‌آموزان، درواقع بینندگان، را شیرفهم کند):

پس دیگر روز، بامداد جمشید بفرمود تا خلقان که در آن‌شهر و ولایت بودندجمله را گردکردند. و ایشان را بگفت: که‌من خدای‌شمایم و روزیتان من می‌دهم. باید مرا سجده کنید. و ایشان جمله او را سجده کردند.

اما در شب‌حادثه، در بزنگاه ماجرا، معلم حضورندارد. عبدالله‌پس‌از شرط‌بندی باچراغ‌قوه و بیل به‌طرف‌مترسك می‌رود. وقتی‌که دارد تپهٔ خاك، قبر جنین نرگس، را با بیل می‌کند و مترسك هم از پشت نشان داده می‌شود صدای فریاد و نالهٔ او، در نمایی تاریك، شنیده می‌شود. و بعد باقی قضایا به روال داستان. سه روز بعد از آن معلم در پاسخ تجویز دکتر، که پای قلم‌شدهٔ عبدالله باید بریده شود، می‌گوید که عبدالله حاضر نیست پایش قطع شود، چرا که نمی‌خواهد مثل مترسك یك پا داشته باشد. این

تصمیم معلم، مانند این‌که چطور دو انگشت عبدالله قلم شده است و یا چرا باید پس از سه روز پایش قطع شود و یا به مرگش بیانجامد بر بیننده روشن نیست. معلوم نمی‌شود چرا معلم به توصیهٔ دکتر گردن نمی‌گذارد، در صورتی‌که محرز است عبدالله در صورت قطع‌نشدن پایش خواهد مرد.

اما جالب‌تر از همه رویایی است که قبل از مرگ، در خواب و بیدار، بر عبدالله عارض می‌شود: چندین مترسك، به ردیف، در زمین‌های روستا تا دامنهٔ کوه برپا است و اهالی با پرچم و لباس یك سر سرخ و مشعل‌های سوزان به رهبری عبدالله و معلم به مترسك‌ها حمله‌ورمی‌شوند و آن‌ها را به آتش می‌کشند. فیلم با این نوشته روی صفحهٔ کاغذی در کلاس درس معلم پایان می‌یابد: «دریا به جرعه‌ای که تو از چاه خورده‌ای حسادت می‌کند.»

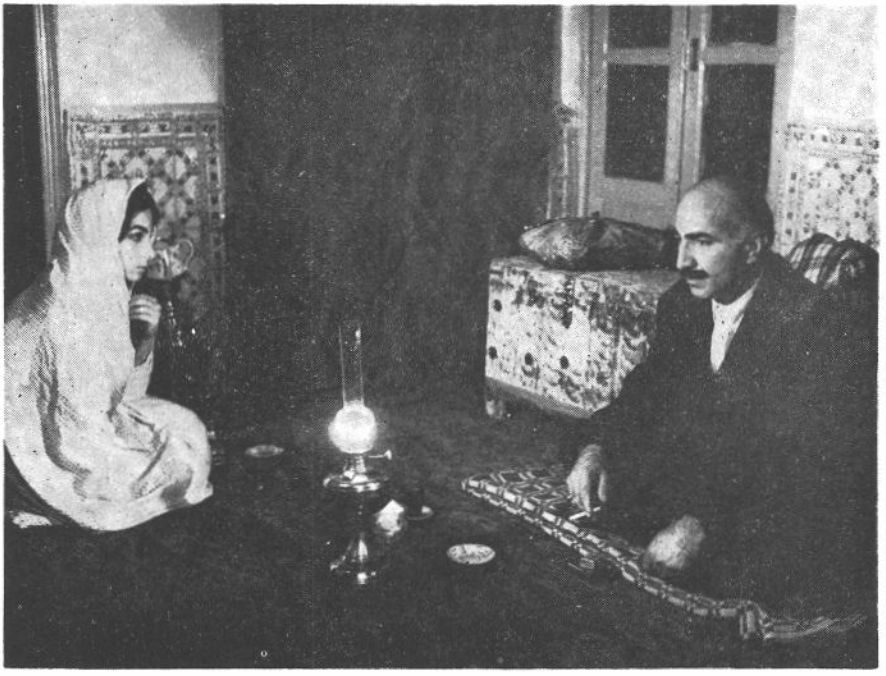
درواقع باید گفت که از داستان کوتاه معصوم اول، از صورت واقعی و عینی این داستان، جز مشتی تصاویر و مفاهیم انتزاعی و بی‌ربط چیزی به فیلم سایه‌های بلند باد راه نیافته است. مفاهیم کنایی و سمبلیك فیلم، که ظاهراً برای فرمان‌آرا و گلشیری دارای ارزش و احترام فروان هستند، بدون استحکام و فاقد استعداد تجزیه و تحلیل است. اشکال اصلی و همهٔ ضعف فیلم در آن است که مفاهیم مورد نظر کارگردان و نویسنده با تصاویری که به دنبال هم ضبط کرده‌اند به هیچ روی منطبق نیستند. به عبارت دیگر، فیلم در دوروی واقعی و مجازی خود پریشان و پر از تناقض است. آن دو رشته‌ای که از آغاز باید به موازات

هم پیش بیایند و در لحظه‌هایی به‌هم برسند و درهم بیامیزند، بریده بریده و نامتجانس‌اند.

وقتی برای بیننده هیچ‌یك از شخصیت‌ها و حوادث، به‌عنوان فرد و حادثه، ملموس و قابل رؤیت نباشند طبیعی است که نه در چهرهٔ شخصیت‌ها و قیافهٔ حوادث پرتو خیره‌کننده‌ای خواهد درخشید و نه آن نکات مبهم و تاریکی، که ظاهراً در ورای تصاویر پنهان شده است، دریافته خواهد شد. استفاده از لباس و پرچم سرخ در رؤیای عبدالله و جملهٔ قصار پایان فیلم سمبلیسم آسان و ارزانی است که پیدا است بدون تأمل و مراقبت به دست آمده و درواقع باید آن‌ها را از نوع کلیشه‌هایی به حساب آوردکه به‌رسمی نافرخنده، و شاید متناسب با پسند زمانه، به فیلم راه یافته است.

به‌عنوان نکتهٔ آخر باید گفت که سایه‌های بلند باد در کارنامهٔ سینمایی بهمن فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری، در قیاس با شازده احتجاب، گام بلندی به‌عقب محسوب می‌شود؛ گامی که شاید به دلیل به نمایش درنیامدن فیلم، به‌طور عمومی، برای بسیاری محسوس نباشد.

شب قوزی (فرخ غفاری ـ ۱۳۴۳)

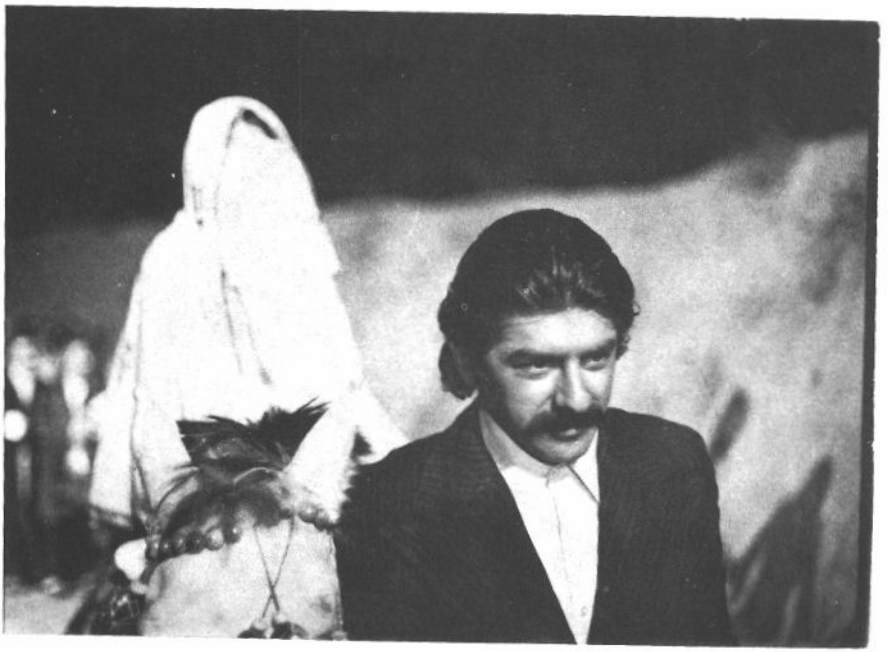


شوهر آهوخانم (داود ملاپور ـ ۱۳۴۷)

گاو (داریوش مهرجویی ــ ۱۳۴۸)

آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی ــ ۱۳۴۹)
(کارگردان و نویسنده هنگام فیلم‌برداری)

داش‌آکل (مسعود کیمیایی ـ ۱۳۵۰)



خاک (مسعود کیمیایی ـ ۱۳۵۲)

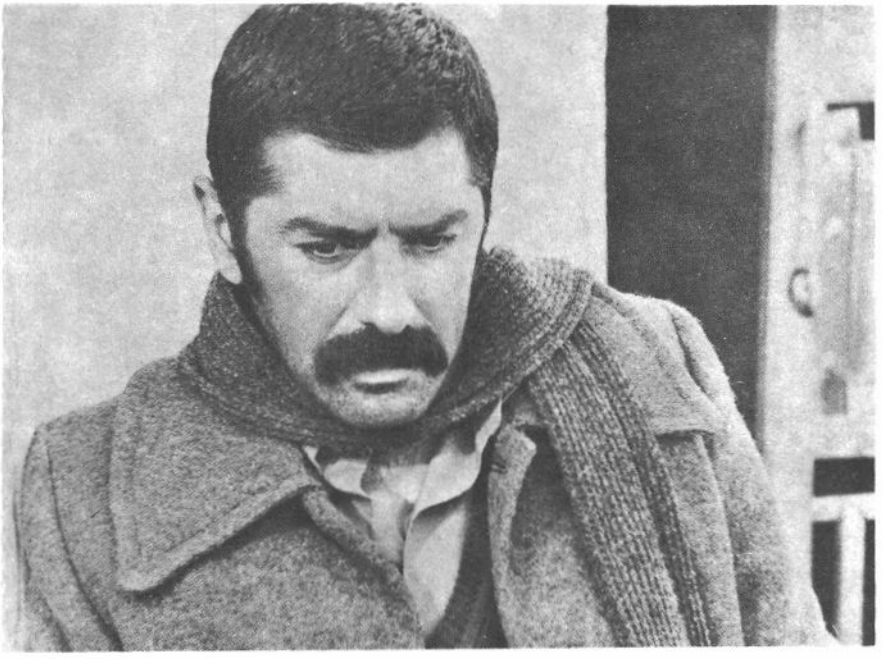
خاک (مسعود کیمیایی ـ ۱۳۵۲)

تنگسیر (امیر نادری ـ ۱۳۵۲)

شازده احتجاب
(بهمن فرمان‌آرا ـ ۱۳۵۳)

بوف کور
(بزرگمهر رفیعا ـ ۱۳۵۳)

ملکوت (خسرو هریتاش ـ ۱۳۵۵)



سایه‌های بلند باد (بهمن فرمان‌آرا ـ ۱۳۵۷)

مرکز پخش:

مؤسسهٔ انتشارات آگاه

خیابان انقلاب، شمارهٔ ۱۴۶۸، تهران ۱۳۱۴۶

قیمت: ۷۵۰ ریال