ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۶، ۵۱- ۸۱

بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه باباسبحان برمبنای نظریّهٔ فزون‌متنیّت ژار ژنت

مهدی ظریفیان*

سمیرا بامشکی، عَذرا قندهاریون*****

چکیده

اقتباس سینمایی یکی از شاخه‌های مطالعات بینارشته‌ای می‌باشد که در حوزه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی تقسیم‌بندی می‌شود. نظریه‌پردازان این حوزه در تعریف اقتباس از یک درگیری بینامتنی طولانی‌مدت با اثر اقتباس‌شده سخن می‌گویند. بنابراین مطالعهٔ اقتباس سینمایی یک مطالعهٔ بینامتنی است. از آن‌جا که در مطالعهٔ بینامتنی، متنفقط به متن نوشتاری محدود نمی‌شود، می‌توان اثر ادبی و فیلم سینمایی اقتباس‌شده از آن را در قالب نظریهٔ فزون‌متنیّت ژرار ژنت که از مهم‌ترین نظریات حوزهٔ بینامتن است تحلیل کرد؛ در اینجا اثر ادبی در حکم پیش‌متن و اثر سینمایی در حکم بیش‌متن بررسی می‌شود. تحقیق حاضر با این فرض به بحث اقتباس در سینمای ایران توجه کرده و به بررسی یک نمونهٔ بحث‌برانگیز در این حوزه پرداخته است: فیلم خاکاثرمسعود کیمیاییکه براساس داستان اوسنه باباسبحان نوشتهٔ محمود دولت‌آبادیساخته شده است. مطابق نظریهٔ ژنت، گشتارهای رخ‌داده در فرایند اقتباس طبقه‌بندی شده و در خصوص آن‌ها ارزش‌داوری شده است. در جمع‌بندی این نتایج آشکار شده که بیشترین گشتار رخ‌داده در فرایند اقتباس از نوع ارزش‌گذاریِ مکرر (Revaluation) می‌باشد. این گشتار نشان‌دهندهٔ نظام ارزشی ویژهٔ فیلم‌ساز است؛ یعنیکیمیایی در اقتباسهای خود بیش از آن‌که جهان ارزشیِ نویسندهٔ داستان را بازتاب دهد، به برجسته‌کردن ارزش‌هایی می پردازد که در نظامِ فکریِ خود او معتبر است.

---

* دانشجویِ کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی، دانشگاه فردوسی مشهد، mz306.zarifian@gmail.com
** استادیارِ گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد (نویسندهٔ مسئول)، bameshki@um.ac.ir
*** استادیارِ زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ghandeharioon@um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۲/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۵/۲

Archive of SID

www.SID.ir

کلیدواژه‌ها: اقتباس سینمایی، فزون‌متنیّت، پیش‌متن، بیش‌متن، گشتار، مسعود کیمیایی، محمود دولت‌آبادی.

۱. مقدمه

۱.۱ ارتباط اقتباس و ادبیات تطبیقی

اقتباس سینمایی یکی از شاخه‌های مطالعات بینارشته‌ای است که در حوزهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی قابل تقسیم‌بندی است. هنری رماک، در مقالهٔ مهم خود تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی (که به مکتب آمریکاییِ ادبیات تطبیقی تعلق دارد)ضمن بیان دو حوزهٔ کاری ادبیات تطبیقی می‌نویسد:

> ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات فراسوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها(فی‌المثل: نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)...است. به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسه ادبیات با سایر قلمروهای بیان انسان است. (رماک،۱۳۹۱: ۵۵).

یعنی در مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، مطالعات بینارسانه‌ای از جمله اقتباس سینمایی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار می گیرد. به طور کلی

> ادبیات تطبیقی از دو دیدگاه به تحقیق دربارهٔ ادبیات با سایر هنرها می‌پردازد؛ اول این‌که چگونه داستان یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزهٔ هنرهای دیداری وارد می‌شود که در اینجا پژوهش‌گر به دنبال کشف فرایند اقتباس است...در این‌جا پیرنگ واحدی در قالب رسانهٔ متفاوتی بیان می‌شود که با توجه به این‌که ساز و کارهایخاص خود را برای بیان مفاهیم دارد ناگزیر تغییراتی در داستان را در پی دارد. اقتباس‌های سینمایی و نمایشی یا نقاشی‌ها و موسیقی‌های برگرفته از آثار ادبی در زمرهٔ چنین پژوهش‌هایی می‌گنجند(انوشیروانی، ۱۳۹۲:۵).

لیندا هاچن در کتاب نظریهٔ اقتباس می‌نویسد:"وقتی اثری را اقتباسی می‌خوانیم، آشکارا به روابط آشکار آن با اثر یا آثار دیگر اذعان می‌کنیم...این است که مطالعات اقتباسی غالبا مطالعاتی تطبیقی به شمار می‌روند." (Hutcheon, 2006:6)

Archive of SID

www.SID.ir

۲.۱ تعریف اقتباس

یاکوبسن در مقالهٔ "جنبه‌های زبان شناسیک ترجمه"(۱۹۵۹)سه گونه ترجمه را از یکدیگر متمایز دانست:۱)ترجمهٔ درون زبانی(مثل تفسیریک متن کهن فارسی به زبان امروزی). ۲)ترجمهٔ بینازبانی(آن‌چه که معمولا ترجمه خوانده می‌شود) و ۳)ترجمهٔ بینا نشانه ای یا برگردان غیر کلامی. یاکوبسن در تعریف نوع سوم می آورد:تأویل نشانه‌های زبان‌شناسیک به نشانه‌های نظام‌های دیگر نشانه‌شناسی؛ همچون ساختن فیلمی سینمایی از یک اثر ادبی (به نقل از احمدی،۷۲:۱۳۹۳).همچنین درتعریف اقتباس گفته اند:" اقتباس نوعی تأثیرپذیری یا تفسیر هنری است که در آن هنرمند با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردپای آثار متقدم در آن قابل رویت است" (انوشیروانی،۱۷:۱۳۸۹). در این نوع از تأثیرپذیری"اقتباس‌کننده مضمونیا شگردهای صوری اثری را وام می گیرد و پس از جرح و تعدیل ، آن را برای بیان مفاهیم موردنظر خود به کار می گیرد"(همان).بنابراین اقتباس را باید یک فعالیت بینارسانه‌ای دانست که در طی فرایند شکل‌گیری آن، متن اول دچارجرح و تعدیل شده و تغییرهای آگاهانه (از سوی اقتباس‌کننده) یا اجباری (به علت ضرورت‌های موجود در رسانهٔ مقصد) را تجربه می‌کند. در این فرایند گرچه پیرنگ واحدی در هر دو اثر قابل مشاهده است؛ اما اثر دومی خود دارای وجاهت مستقل است و در قامت یک اثر خلاقانهٔ جدید ظاهر می‌شود.

۳.۱ اقتباس ادبی و نظریّه فزون‌متنیّت

لیندا هاچن در کتاب نظریهٔ اقتباس بارها به نظریهٔ بینامتنیّت در حوزه مطالعات تطبیقی اشاره می‌کند. وی می‌نویسد:"برای خواننده، تماشاگر یا شنونده، اقتباس به خودی خود گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر از بینامتنیّت است؛ البته اگر مخاطب با متن اولیه که از آن اقتباس شده آشنا باشد" (Hutcheon, 2006:21).او در جای دیگر اقتباس را یک درگیری بینامتنی طولانی‌مدت با اثر اقتباس شده می‌داند (به نقل از نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۳٤). بنابراین وقتی از مطالعهٔ اقتباس سینمایی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی سخن می‌گوییم با مطالعه‌ای بینامتنی روبروییم. صاحب‌نظران حوزهٔ بینامتنیّت نیز معتقدند: "بینامتن در حوزهٔ هنربه همان اندازه مطرح است که در حوزه ادبیات و زبان از آن بحث می‌شود" (نامور مطلق،۱۳۸٦: ۱۰) . ایشانرای رولان بارت را پیش چشم دارند که :" دامنهٔ متن فراتر از نظام کلامی صرف است"(همان). پس باید نتیجه گرفت که:"متن، فقط به متن نوشتاری ...محدود نمی‌شود" و

Archive of SID

www.SID.ir

"مـی توانـد شـامل متـون نوشـتاری و دیـداری و شـنیداری و فرهنـگ عامـه نیـز باشد"(انوشیروانی-الف۱۳۸۹:۵۲).این سخن به معنای آن است که تحلیل اقتبـاس ادبـی در چارچوب نظریّهٔ فزون‌متنیّت ژرار ژنت امکان‌پذیر است.در چنـین رویکـردی اثـر ادبـی در حکم اثر اولیه(پیش‌متن) و اثر سینمایی که از آن اقتباس شده در حکم اثر ثانوی(بیش‌مـتن) است که متأثر از اولی خلق می‌شود. در فرایند اقتباس بیش‌متن یـا مضـمون یـا شـگردهای صوری پیش‌متن خود را اخذ کرده و اثری نو در رسانه‌ای تازه پدید می‌آورد.

۲. هدف و موضوع مقاله

هدف از نگارش این مقاله به دست دادن زاویهٔ دید تازه‌ای بـه مسـألهٔ اقتبـاس(در سـینمای ایران)است. ما با بررسی یک نمونـهٔ بحـث‌برانگیـز از اقتبـاس ادبـی در ایـران مـی‌کوشـیم چارچوب نظری و تحلیلی ارائه دهیم که در آن فرایند تغییر و تحول یک اثر ادبی به اثـری نمایشی بررسی شود. چارچوب نظری این پژوهش نظریّهٔ فزون متنیّت اسـت و مطـابق آن گشتارهای رخ داده درفرایند اقتباساستخراج و طبقه‌بنـدی مـذکور ایـن امکان را فراهم می‌آورد که تغییرهای رخ‌داده ارزیابی شده و در باب آن‌ها داوریمقبول ارائـه گردد. در نهایت باید به این سؤال پاسخ دهیم که تغییرهای ایجادشده آیا به منطق روایی اثر داستانی خدشه وارد کرده یا خیر. به دیگر سخن، پرسش اصلی آن است کـه منطـق علّـی-معلولی و روابط کنشی شخصیت‌هـا و حـوادثِ فـیلم در مقایسـه بـا داسـتان اصـلی چـه وضعیتی دارد.

۳. پیشینهٔ تحقیق

این تحقیق سه حوزه را در بر می‌گیرد که تاکنون محل توجـه پژوهشـگران مختلـف بـوده است. در زیر سه حوزهٔ فوق را به تفکیک بررسی می‌کنیم:

۱.۳ سینمای مسعود کیمیایی

در این حوزه مقالات متعددی در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی منتشر شـده اسـت کـه بیشتر جنبهٔ توصیفی دارند. کتابمجموعه مقالات در نقد و معرفی آثـار مسـعود کیمیـایی بـه کوشش زاون قوکاسیان(۱۳٦٤) مرجع تقریبا کاملی است که بـرای هـر فـیلم جداگانـه بـه

Archive of SID

www.SID.ir

گردآوری نقدهای سینمایی پرداخته است؛ اما در این کتاب هم مقاله‌هایی با ساختار تحلیلی و پژوهشی به چشم نمی‌خورد. لعیا یاراحمدی در مقالهٔ "تحلیل جامعه‌شناختی آثار مسعود کیمیایی"(۱۳۸۹) به تحلیل سینمای کیمیایی و مؤلفه‌های آن پرداخته که با توجّه به زمینهٔ تخصّصی و متغیّر علّی انتخاب‌شده (تحلیل جامعه‌شناختی) با این پژوهش متفاوت است. همچنین محمد هاشمی در "آشنایی‌زدایی از فیلم‌فارسی در آثار یک فیلم‌ساز جامعه‌گرا: نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی"(۱۳۸۷) به تحلیل فیلم‌های کیمیایی(از جمله آثار اقتباسیِ او) می‌پردازد. اما با توجه به ساختار غیرپژوهشی آن از این تحقیق متفاوت است. در واقع، وجه تمایز این تحقیق با این مقاله و مشابه‌های آن در استفاده از نظریّهٔ فزون‌متنیّت و ارائهٔ چارچوبی نظری برای تحلیل فیلمِ اقتباسی است. همچنین ابراهیم صمدیان در پایان‌نامهٔ "از ادبیات تاسینما:بررسی مقایسه‌ای داستان داش‌آکل صادق هدایت در ادبیات و سینما"(۱۳۹۲) براساس علم نشانه‌شناسی، عناصر ساختاری موجود در هر دو متن فیلم و داستان را بررسی کرده و در پی وجوه تشابه و افتراق دو رسانهٔ سینما و ادبیات است. با توجه به تعریف علم نشانه‌شناسی و حوزهٔ عملکرد آن، مشخص می‌شود که زمینهٔ کاری این پایان‌نامه با کار این پژوهش متفاوت است.

۲.۳ حوزهٔ مطالعات اقتباس

در این حوزه زهرا حیاتی در مقالهٔ "نقد مطالعات تطبیقیِ اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران"(۱۳۹۳) ضمن بررسی سابقهٔ تاریخی موضوع اقتباس به بررسی و تحلیل آثار پدیدآمده در این حوزه می‌پردازد. نتیجهٔ حاصل از این مقاله به دست‌دادن دورنمایی روشن از سیر مطالعات اقتباس در ایران است؛ بی آن‌که مطالعهٔ خود را بر مبنایی نظری بنا کند. همچنین مقالهٔ " نقد ادبی و مطالعات تطبیقی در ادبیات بینارسانه‌ای"(۱۳۹۳) از همین نویسنده به این نکته می‌پردازد که امکانات موجود در رسانهٔ سینما قابلیت آن را دارد که در خوانش متون ادبی به کار گرفته شود. زمینهٔ این پژوهش متفاوت از تحقیق حاضر است، زیرا به شکل برعکس، از سمت سینما به ادبیات حرکت کرده و به تأثیری که نقد ادبی می‌تواند از مطالعات سینمایی بگیرد، می‌پردازد. در حالی‌که تحقیق حاضر به نحوهٔ برگردان اثر ادبی به فیلم سینمایی توجه کرده و به نوعی ادبیات مبدأ آن است. عَذرا قندهاریون درمقالهٔ"ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی:نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ایِ ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی" (۱۳۹۲) ضمن بررسی یک نمونه از اقتباس در سینمای ایران به تحلیل

Archive of SID

www.SID.ir

فرایند اقتباس می‌پردازد. در این مقاله تأکید می‌شود که حوزه اقتباس یک مطالعهٔ بینارشته‌ای است که در قلمرو ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد. اما تفاوت مقالهٔ فوق و پژوهش حاضر در استفاده از نظریّه فزون‌متنیّت است. همچنین زهرا حیاتی و مونا آل‌سید در مقالهٔ "نقش رسانه در تولید معنا؛ تحلیل تطبیقی داستان و فیلم داش آکل"(۱۳۹٤) به مقایسهٔ تطبیقی داستان "داش آکل" هدایت و فیلم ساخته‌شدهٔ کیمیاییمی‌پردازد. اما هدف از آن مقاله، توضیح و تبیین این نکته است که عناصر روایی معناساز در دو رسانهٔ ادبیات و سینما با یکدیگر متفاوت است. در حالی‌که تحقیق حاضر بر آن است که مطالعه‌ای سبک‌شناسانه را به مدد نظریّه فزون‌متنیّت سامان دهد.

۳.۳ نظریّه فزون‌متنیّت

این نظریّه، نظریّه‌ای تقریبا شناخته‌شده در حوزهٔ نقد ادبی است و در ایران نیز به آن اقبال فراوانی شده است. بهمن نامور مطلق در مقالهٔ "گونه‌شناسی بیش‌متنی"(۱۳۹۱) ضمن معرفی نظریّهٔ فزون‌متنیّت یادآور می‌شود که "هیچ صورت‌بندی دیگری به این شکل به روابط بیش‌متنی نپرداخته است و بی تردید در این حوزهٔ گونه‌شناسی بهترین مرجع برای مطالعه و تحلیل محسوب می‌شود." همچنین تقی پورنامداریانو سمیرا بامشکی در مقالهٔ "مقایسهٔ داستان‌های مشترک مثنوی و منطق الطّیر با رویکرد روایت‌شناسیِ ساختگرا"(۱۳۸۸) و حامد صافی(و بقیه) در "بررسی داستان کیومرث در شاهنامه و تواریخ عربی متأثّر از سیرالملوک‌ها براساس فزون‌متنیّت ژنت"(۱۳۹۵) دو تحلیل کاربردی از این نظریه را ارائه داده‌اند. اما تحقیق حاضر با لحاظ اثر ادبی و فیلم سینمایی در تلاش است که مطالعه‌ای بینارشته‌ای را انجام دهد و نظریّهٔ فزون‌متنیّت را در تلفیق با مسألهٔ اقتباس به کار گیرد. از این منظر تحقیقی است نو و نتایج حاصل از آن در حوزه‌ای وسیع‌تر به کار خواهد آمد.

۴. انواع ارتباط متون با یکدیگر (نظریهٔ فزون متنیّت)

ژرار ژنت منتقد تأثیرگذار فرانسویدر کتاب الواح بازنوشتنی (*Palimpsests*) مسألهٔ ارتباط میان متون را مورد بررسی قرار می‌دهد. بنا به رأی او " هر متنی با توجه به متن‌های پیشین شکل می‌گیرد و هیچ متنی از هیچ پدید نمی‌آید. این ویژگی بیناترامتنی موجب رشد و

Archive of SID

www.SID.ir

توسعهٔ جهان متنی و به دنبال آن جهان انسانی می‌شود"(نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱٤۱). بر مبنای نظر ژنت پنج نوع ارتباط میان متون می‌توان یافت:۱- بینامتنیّت ؛ ۲- پیرامتنیّت؛ ۳- فرامتنیّت؛ ٤- سرمتنیّت؛ ۵- فزون‌متنیّت. از میان پنج مقولهٔ فوقفزون‌متنیّت ارتباطی است که میان اثر ادبی و اقتباس سینمایی آن برقرار است. فزون‌متنیّتبه تفسیر و توضیحتمام ارتباط‌های ممکن میان دو متن می‌پردازد. در تعریف ژنت متن B (بیش‌متنیا Hypertext) به نحوی از انحاء به متن A(پیش‌متن یا Hypotext) متصل شده و از آن مشتق می‌شود. " این اشتقاق یا از طریق گشتار ساده یا از طریق گشتار غیرمستقیم صورت می‌گیرد." (Genette, 1997:7)پیش‌متن همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود. بیش‌متن نیز متن دوم یا متن برگرفته از پیش‌متن است(Ibid:5).متن B از متن A از طریق فرایندی به نام گشتار یا انتقال(Transformation) سرچشمه می‌گیرد و متعاقبا آن متن را انعکاس می‌دهد(بامشکی،۱۳۹۳:٤۱۰).

در یک تقسیم‌بندی گشتار به دو نوع تقسیم می‌شود:گشتار کمّی (TransfrmationQuantitative) و گشتار کاربردی (PragmaticTransformation). گشتار کمّی عبارتست از تغییر در حجم پیش‌متن (Genette, 1997:309). این تغییر یک تغییر صوری و بدون بار محتوایی است که به دوشکل کاملا متضاد نمود می‌یابد: خلاصه‌کردن یا کاهش متن (Reduction) و افزایش متن(Augmentation). البته کاهش و افزایش در اینجا به معنای صرف کوتاه کردن و بلند کردن متن نیست. بلکه عبارتست از فرایندی که متن دومی را نسبت به اولی دستخوش دگرگونی‌های زیادی می‌کند. به تعبیر دیگر، کاهش متن به معنای سادهٔ کوتاه‌سازیِ آن نیست، همان‌طور که افزایش متن نیز در بلندسازی آن خلاصه نمی‌شود؛ بلکه در هر مورد انحراف‌های قابل توجهی رخ می‌دهد.

گشتار کاربردی عبارت از ایجاد تغییر در مسیر رویداد است. این فرایند جنبه معنایی دارد؛ یعنی طی آن معنا دچار تغییر می‌گردد. شیوه‌های عمدهٔ گشتار کاربردی عبارتند از: گشتار انگیزه (Transmotivation)، گشتار ارزش (Transvaluation) و گشتار کیفی(Transmodalization).گشتار انگیزه عبارتست از جابجایی انگیزه‌ها که خود بر سه گونه است: مطرح‌کردن انگیزه‌ای که در متن پیشنهاد شده است؛ این مورد مثبت و ساده‌ترین حالت این گشتار است. نوع دوم منفی استو عبارت است ازحذف انگیزهٔ اصلی و اولیهٔ ذکر شده در متن که بی‌انگیزه کردن (Demotivation) نامیده می‌شود. نوع سوم هم جایگزینی کامل و به تعبیر دیگر دگر انگیزه‌ای (Transmotivation) نامیده می‌شود (Genette,1997:325).

Archive of SID

www.SID.ir

گشتار ارزش نیز بر سه نوع است: نوع اول ارزش‌گذاری مکرر به معنای غنی‌کردن یک شخصیت با یک نقش مهم‌تر و جذاب‌تر نسبت به آن‌چه در نظام ارزشی پیش‌متن داشته است. به تعبیر دیگر "شخصیت داستان با اصلاح نظام ارزشی مربوط به رفتارها و انگیزه‌ها به صورتی بهتر ارائه شود"(صافی، ۲۱:۱۳۹۵). نوع دوم بی‌ارزش ساختن (Devaluation) است که عبارت است از حرکت وارونهٔ درون‌مایه و از این طریق یک اثر، اثرِ پیش از خود را مسخره می‌کند. نوع سوم دگرارزشی (Transvaluation) است که در آن متن، جنبهٔ متقابل و متضاد پیش‌متن را به خود می‌گیرد؛ مثلا به آن‌چه بی‌ارزش شده ارزش می‌دهد و بالعکس (Genette, 1997:350-367)

گشتار کیفی یک گشتار کاملا شکلی است و "در واقع دگرگونی در شیوهٔ روایت‌گری و نمایش بیش‌متن است که به دو نوع تقسیم می‌شود:گشتار کیفی درونی (Intermodalization) و گشتار کیفی بیناکیفیتی. اولی عبارتست از تغییر و دگرگونی در شیوهٔ روایت‌گری بدون تغییر در ژانر است (Ibid:277). دومی هم عبارتست از تغییر در ژانر؛ یعنی یک روایت به نمایش بدل شود یا بالعکس. بدیهی است هر گونه اقتباس سینمایی از یک اثر ادبی در شمول گشتار کیفی بیناکیفیتی قرار می‌گیرد. اینجا هم باید تصریح کرد که در بُعد کلان، گشتار کیفی رخ داده و متن مکتوب داستانی به اثری سینمایی تبدیل شده است. اما آن‌چهمقصود ما را برمی‌آورد، بررسیِ گشتارهای انگیزشی و ارزشی در فرایند اقتباس است که امکان ارزش‌داوری مد نظر این پژوهش را فراهم می‌آورد.

۵. معرفی پیش‌متن و بیش‌متن

۱.۵ داستان اوسنه باباسبحان

عنوان داستانی بلند است از محمود دولت‌آبادی که برای اولین بار در سال ۱۳٤۷ ه.ش به چاپ رسیده است.

خلاصه داستان: صالح پسر بزرگ باباسبحان همراه با برادرش مسیب روی زمین اربابی که متعلق به زن بیوهٔ ارباب، عادله، است کار می‌کنند(البته یک دانگ زمین متعلق به آن‌هاست). آن‌ها کینه‌ای دیرینه با غلام فسنقری، پسر صدیقه‌گدا، دارند (از جمله بر سر شوکت که امروز زن صالح است). عادله که در دل، میلی (جسمانی) به غلام دارد مایل است اجارهٔ زمین را از صالح بگیرد و به غلام بسپارد.این موضوع آتش اختلاف‌های کهنه را

Archive of SID

www.SID.ir

شعله ور می‌کند و درگیری و تنازع میان برادران و غلام را بـه اوج مـی‌رسـاند. باباسـبحان تلاش می‌کند که از بروز حادثه‌ای ناگوار جلوگیری کند که موفق نمی‌شود. در یک درگیری، غلام از ترس کشته‌شدنِ خود،صالح را می‌کشد و به عادله پناه می‌برد. عادله از ترس، غـلام را از خودمی‌راند. غلام می‌گریزد؛ اما پس از مدتی آوارگی، ناچـار بـازمی‌گـردد و خـود را تسلیم می‌کند. مسیب از غم مرگ برادر دیوانه می‌شود و در یکی از حالات جنون‌آمیز خود تصادف می‌کند و می‌میرد.

۲.۵ فیلم خاک

ششمین ساخته مسعود کیمیایی است که در سال ۱۳۵۲ به نمایش درآمد.

خلاصه داستانِ فیلم: در شب عروسیِ مسیب پسر باباسبحان، غلام و دارو دسـته‌اش بـه کاروان عروسی هجوم می‌برند. غلام ادعا داردکه عروس مسیب، شوکت، قـبلا بـا او بـوده است. مسیب همراه برادر بزرگترش،صالح، روی زمین ارباب کـه زنـی فرنگـی اسـت کـار می‌کنند. زن تصمیم می‌گیرد که اجارهٔ زمینش را به غلام بسپارد و این آتش کینهٔ میان پسران باباسبحان و او را شعله ور می‌کند. در یکی از دعواها، غلام و نوچه‌هایش صالح را در خاک می‌کنند تا با این کار شکنجه‌اش کنند. برادران بر حق خود در زمین اصرار کرده و دوباره بر سر کار می‌روند. در دعوای دوم مسیب کشته می‌شود و صالح که دیر به معرکه مـی‌رسـدو کاری از دستش برنمی‌آید، با بیل ضربه ای به سر خود می‌زند و مجنون می‌شود. غـلام بـه سراغ زن ارباب می‌رود و با ماشین او قصد رفتن به تهران می‌کند. اما قبل از رفتن و وقتی با کنیز ارباب خلوت کرده به دام صالح می‌افتد و در میدان وسط روستا کشته می‌شود. فیلم بـا بازداشت صالح به پایان می‌رسد.

۶. تغییرات رخ داده در فرایند اقتباس

کیمیایی در برگردان سینمایی خود تغییرات گسترده‌ای در متن داستان ایجاد می‌کند. برخـی شخصیت‌ها را تغییر ماهوی می‌دهد، برخی حوادث مهـم داسـتان را حـذف مـی‌کنـد(مثل صحنهٔ جنگ خروس‌ها)، برخی حوادث را به فیلم اضافه می‌کند(مثل صـحنهٔتأثیرگذار ذبـح شتر)، برخی شخصیت‌ها را حذف و گروهی را اضافه می‌کند. بخش عمدهٔ این تغییـرات را

Archive of SID

www.SID.ir

در بخش گشتارها ارزیابی خواهیم کرد. اما لازم است در ابتدا دورنمایی کلی از شخصیت‌های فیلم و داستان و روابط آن‌ها ارائه دهیم.

۱.۶ تغییر شخصیت‌ها

در جریان اقتباس سینمایی کیمیایی از داستان دولت‌آبادی شخصیت‌هادچار تغییر شده‌اند. کیمیایی شخصیت‌هایی را به شکل کامل حذف کرده، برخی را اضافه کرده و روابط برخی از افراد را تغییر داده است. جدول زیر نمودار این تغییرات را نشان می‌دهد:

شخصیتهای داستان	
شخصیتهای اصلی	
نام	
صلح	پسر بزرگ بابا سبحان
مسیب	پسر کوچک بابا سبحان
غلام فسنقری	پسر صدیقه گدا
شوکت	همسر صالح
بابا سبحان	
صدیقه گدا	
عادله	زن ملاک
عسگر مدیوسف	
شخصیتهای فرعی	
نام	
کدخدا	
صفیه	کنیز پیر عادله
مادر شوکت	
بالو کاروانسرادار	
اسکندر کولی	
در داستان حضور ندارند	
آدمهای روستا	

	شخصیتهای فیلم	
	شخصیتهای اصلی	
	نام	**نقش**
	صلح	پسر بزرگ بابا سبحان
	مسیب	پسر کوچک بابا سبحان
	غلام فسنقری	پسر صدیقه گدا
←	شوکت	همسر مسیب
	بابا سبحان	
	صدیقه گدا	
←	زن خارجی	زن ملاک
****	در فیلم حذف شده است	
	شخصیتهای فرعی	
	نام	**نقش**
	کدخدا	
←	صفیه	کنیز جوان ارباب
****	در فیلم حذف شده است	
****	در فیلم حذف شده است	
****	در فیلم حذف شده است	
←	آدمهای غلام	مباشران جنایتهای او
****	در فیلم هویت شخصی آنها حذف شده است	

در جدول بالا پیکان‌ها نمایانگر شخصیت‌هایی هستند که در فیلم تغییر کرده‌اند. همچنین شخصیت‌هایی که به شکل کامل حذف شده نیز مشخص هستند. این جدول به ما امکان می‌دهد که گشتارهای رخ‌داده در قصه را پیدا کرده و در باب هر کدام ارزش‌داوری خاص خود را ارائه کنیم. البته گشتارهایی مانند تغییر عنوان فیلم و جغرافیا و اضافه کردن برخی حوادث و روابط میان شخصیت‌ها نیز در این فرایند وجود دارند که یک‌به‌یک بررسی خواهند شد.

Archive of SID

www.SID.ir

۷. انواع گشتارهای رخ داده در فرایند اقتباس

۱.۷ تغییر عنوان فیلم (نوع گشتار: ارزش‌گذاری مکرر)

اولین تغییر مشهود فیلم به نسبت رمان تغییر عنوان داستان از "اوسنه باباسبحان" به "خاک" است. از آن‌جا که عناصری چون نام داستان نیز یک عنصر روایی محسوب می‌شود و تغییر آن می‌تواند بار معنایی موجود در متن را تغییر دهد، ابتدا به بررسی این تغییر می‌پردازیم.

تحلیل گشتار

واژه "اوسنه" در گویش خراسانی به معنای داستان و قصه است. همین واژه و انتساب آن به گویشی خاص، فضای کلی داستان را برای خواننده روشن می‌سازد و جغرافیای قصه را محدود می‌کند (گرچه نشانه‌های دیگری نیز در قصه هست که خواننده را کاملا متقاعد می‌کند که فضای رخداد قصه کجاست). خراسان (و به ویژه شهر سبزوار و روستاها و دشت‌های اطراف آن) نقشی پررنگ و تأثیرگذار در بخش عمده ای از آثار مهم دولت‌آبادی بازی می‌کنند. رمان سترگ کلیدر غیر از نام آن که به کوهی میان شهرهای قوچان و نیشابور و سبزوار اشاره دارد، سرشار از نمادها، مکان‌ها، گویش‌ها و رسوم منطقهٔ خراسان است. به نحوی که بسیاری از کنش‌های داستان در بافت جغرافیایی این سرزمین معنادار می‌شود. داستان عقیل عقیل در پس‌زمینهٔ زلزلهٔ شهر خواف نوشته شده است. رمانروزگار سپری شده سالخورده در روستایی به نام تلخ‌آباد کلخچان از توابع سبزوار رخ می‌دهد.رمانجای خالی سلوچنیز در روستایی به نام زمینج در غرب خراسان می‌گذرد. ضمنا عنوان باباسبحان نیز واجد معنایی ویژه است. دولت‌آبادی در این باره می‌نویسد:

> من از این رو نام باباسبحان را برای این داستان انتخاب کرده ام که پیرمرد محور همه رنج‌های مردم داستان است. بار اندوهان را در مقام پدر بیشتر او می‌کشد تا سایرین. هم‌چنان‌که بار زحمت را تا امروز بیشتر او کشیده است. او گرچه به عنوان یک شخصیت- بنا به وضع و موقعیت سنی و در نتیجه حد کاربردش- در روابط بیشتر حالت پذیرشی(انفعالی) دارد، و قهرمان فعال و کاری نیست، اما مرکز ثقل رنج‌ها، اضطراب‌ها و دلواپسی‌های زندگانیِ جاری در داستان هست(به نقل از قوکاسیان، ۱۳٦٤: ۲۸۸).

اما کیمیایی عنوان برگردان سینمایی خود از این قصهرا "خاک" انتخاب کرده است. این انتخاب، انتخاب مناسبی است؛ زیرا به کارگردان فرصت می‌دهد فراتر از هر محدودیت

Archive of SID

www.SID.ir

فرهنگی– جغرافیایی به کنش‌های مدنظر خود در داستان بپردازد. "خاک" یا "زمین" محور تمام تنازع‌های این داستان است. بر سر خاک است که غلام با بـرادران در مـی‌افتـد. خـاک برای باباسبحان و صالح و مسیب مقدس است. در صحنه‌ای از فیلم صالح به صـراحت بـه غلام می‌گوید:"دست حروم‌زاده به زمین برسه، محصولش پـس مـی‌ره"(دقیقـه ۳۸). گویـا زمین موجودی است زنده که با زارع خود در داد و ستد می‌آید و از او تأثیر می‌گیرد و بر او تأثیر می‌گذارد. وقتی اوباش می‌خواهند صالح را از خاک بیرون کنند به صراحت بـه غـلام می‌گوید:"تو نه اهل زمینی، نه اهل زراعت. تو نمی‌دونی این کار یعنی چی. بچه نداشتی که بهت بگم مثل بچه‌ته. مادرم نداشتی که بهت بگم عین مادرته. چجـوری بهـت بگـم غـلام. ..آدم روی این زمین پیر شده. بچه روی این زمین به دنیا اومده. تـو نگـات بـه ایـن زمـین اجنبیه. تو برو به مفت‌خوریت برس"(دقیقه ٤٥) (کیمیایی این دیالوگ‌ها را با هوشمندی در نمایی باز(لانگ‌شات) می‌گیرد. وقتی زمین با همه وسعتش پیش چشـم اسـت و آدم‌هـا در دور دست به تنازع کلامی مشغولند. گویا زمین، این قدرتمندِ معصومِ بی انتها، شاهدی است بر حرف‌های صالح و بیگانگی اراذل را با فضای خود نشان می‌دهد).

انتخاب عنوان یکی از موارد معدودی است که نویسندهٔ داستان با کارگردان فیلم بر سـر آن توافق دارند. دولت‌آبادی می‌نویسد:"در فیلم ایـن نـام بـه "خـاک" برگردانـده شـد. بـه خواست و سلیقه کیمیایی و بی عقیده من. با اینهمه لحظه ای که شنیدم او این نـام را بـرای فیلم انتخاب کرده بی اراده گفتم:"چه اسم خوبی!" و دانستم که او در نظر دارد بـا انتخـاب این نام مفهوم گسترده‌تری را بیان و القاء کند. بنابراین پیش خود پذیرفتم. این قدمی درست بود"(به نقل از قوکاسیان، ١٣٦٤: ٢٨٨).

۲.۷ تغییر فرجام داستان (نوع گشتار: دگر ارزشی)

پایان‌بندی داستان یک از تفاوت‌های عمده میان داستان و فیلم است. در داسـتان صـالح بـه دست غلام کشته می‌شود، مسیب دیوانه می‌شود و غلام خود را تسلیم قـانون مـی‌کنـد. در فیلم، مسیب به دست غلام کشته می‌شود ، صالح دیوانه می‌شود و غـلام بـه دسـت صـالح کشته می‌شود. صالح هم توسط ماموران ژاندارمری دستگیر می‌شـود. بـدیهی اسـت چنـین تفاوت فاحشی بار معنایی کاملا متفاوتی را به دنبال دارد.

تحلیل گشتار

Archive of SID

www.SID.ir

پایان‌بندیِ داستان دولت‌آبادی به غایت تراژیک است که فروپاشی اساس یک زندگی را بـه نمایش می‌گذارد. صالح به تلخی به قتل می‌رسد و غلام از سر آوارگی و بیچارگی خـود را تسلیم قانون می‌کند. مسیب از غم برادر دیوانه می‌شود و او نیز در حادثه ای خودخواسـته می‌میرد. باباسبحان، آزرده و آواره بر جای می‌ماند. عادله نیز که کام چندانی از هوس خـود به غلام نگرفته، یک دانگ باقیماندهٔ زمین، که مهریهٔ زن صالح بوده را می‌خرد و به زنـدگی ملال‌آور خود بازمی‌گردد.

پایان‌بندیِ فیلم اما یکسر متفاوت از داستان است. در فیلم به جای صالح مسیب به قتـل می‌رسد؛ غلامِ بی هیچ نشانه‌ای از پشیمانی بر جای می‌ماند و صالح با ضربهٔ بیلی که بر سر خود می‌کوبد دیوانه می‌شود. اما در یک پایان حماسی و دراماتیک، صـالح بـه سـراغ غـلام می‌رود، او را کشان‌کشان به میدان اصلی روستا می‌آورد و می‌کشد.

آن‌چه در پایان فـیلم مـی‌بینـیم صـحنه‌ای اسـت تیپیـک از سـینمای کیمیـایی. قهرمـانِ زخم‌خوردهٔ قصه به سراغ فرد شرور می‌رود و با دلاوری او را می‌کشد و پس از اطمینان از اجرای عدالت، آرام گرفته و تسلیم ماموران می‌شود. کیمیایی در دومین فـیلم خـود، کـه از مهم‌ترین فیلم‌های جریان‌ساز سینمای ایران است، قهرمانی نمونه ای خلق مـی‌کنـد بـه نـام قیصر . او که خواهرش به نامردی مورد تجاوز قرار گرفته، بدون آن‌که به سراغ نیروی قانون برود، اجرای عدالت را خود به عهده می‌گیرد. متجاوزین را یک به یک مـی‌کشـد و دسـت آخر اسیر پلیس می‌شود. این نمونهٔتیپیکی است که الگوی عملکردی آن به مشخصهٔ اصـلی قهرمانانکیمیایی بدل شده است. در مهم‌ترین آثار او شخصیت اصلی که ابتدا از سوی قطب منفی ماجرا مورد تعدی و ظلم قرار گرفته و در موضع ضعف نیز قـرار دارد، بـه یـک بـاره شورش کرده و دلاورانه عدالت را اجرا می‌کند. در بلوچ، گوزنهـا، ردپـای گـرگ، سـلطان، گروهبان و... این الگو تکرار می‌شود. در خاک هم چنین رویکردی را داریم. گویا دیگر این صالح نیست که از بافت قصه دولت‌آبادی نشئت گرفته است. این صالح همان قیصر اسـت که قرار است همان قهرمانی‌هایی را تکرار کند که مورد پسند کیمیایی است. اما از آن‌جا که پیکرهٔ شخصیت صالح در داستان دولت‌آبادی ریشه دوانده و کنش‌های او بر مبنای روابطـی است که دولت‌آبادیبنا کرده، تغییر مدلِ شخصیت به قهرمان خاص کیمیایی بـا جهـان فـیلم سازگار نیست. در داستان، صالح اهلِ نجابت است و تعقل، با همسـرش رفتـاری شـوخ و شنگ دارد، رابطه‌اش با پدر کاملا ضابطه‌مند و بر پایهٔ احترام است(از فریاد زدن بر سر پـدر سرخ می‌شود(دولت‌آبادی،۱۳٤۷: ۲۱)، نگران آبروی پدر است و سلامتی او(همـان،۱٦)، در

Archive of SID

www.SID.ir

دعوای پیش آمده به دخالت قانون امیدوار است(در گفتگویش با کدخدا به تصریح می‌گوید:" گفتم شاید از عدلیه کاری ساخته باشه کدخدا." (همان،۸۷)) در حق مسیب برادری می‌کند و پدری (برایش سوغات می‌خرد (همان،٦٣) و در دعواها کنترلش می‌کند (همان،٩٦)). چنین شخصیتی هرگزدر قالب شخصیت عصیانگر و جنگندهٔ مردان کیمیایی نمی‌گنجد.

نکتهٔ مهم دیگر آن‌که شخصیت‌های کیمیایی همه در پس‌زمینه و بافت شهر تعریف می‌شوند و نه روستا. تقریبا تمام آثار موفق کیمیایی در بستر شهر رخ می‌دهد(بخصوص تهران و آن هم محلات جنوب شهر آن). جایی که خود کیمیایی پرورده شده و بافت فرهنگی و اجتماعی آن را به درستی می‌شناسد. با ملاحظهٔ تفاوت عمیق میان روستا و شهر و بافت کاملا متفاوت فرهنگی این دو محیط قاعدتا کنش‌های قیصرگونه مدلول مناسبی در فیلم پیدا نمی‌کند. حتی اگر کیمیایی موفق شودصحنه‌ای دقیق خلق کند و تماشاگر را تحت تأثیر قرار دهد، باز هم کار سامان چندانی نمی‌یابد و رشته قصه به سرانجامی منطقی ختم نمی‌شود.

۳.۷ تغییر ماهیت زن ارباب (نوع گشتار: دگر ارزشی)

در داستان دولت‌آبادی یکی از مؤثرترین شخصیت‌های داستان، عادله بیوه‌زن ارباب است؛ زنی میان‌سال که در جوانی به عقد ارباب پیر درآمده و از این رو نیازها و احساسات زنانه اش فروخورده و آمادهٔ برون ریختن است. او از صالح روی خوش ندیده پس جذب شخصیت قلندر و لوطی‌صفت غلام می‌شود. وقتی هم که فاجعه رخ می‌دهد، تمام تلاشش را می‌کند که از مهلکه بگریزد و مسئولیت هیچ اتفاقی را به گردن نگیرد(او پس از مرگ صالح که مستقیما نتیجهٔ تصمیم‌گیری اوست با وقاحت به روستا می‌رود و به خانوادهٔ مصیبت‌زده ترحم می‌کند). در فیلم اما با یک چرخش ماهیتی، این زن به زنی فرنگی بدل می‌شود.

تحلیل گشتار

عادله، مالک پنج‌ششم زمین و اختیاردار آن است، پس می‌تواند مستقیما بر زندگی افراد قصه تأثیر بگذارد.میل زنانهٔ او به تصاحب غلام هم انگیزه‌ای مؤثر و کارا برای تصمیمش مبنی بر عوض کردن زارع زمین است. البته او گمان نمی‌برد که این تصمیم زنانه چنین فاجعه ای را باعث شود و خون انسانی رابر زمین بریزد. بنابراین پس از وقوع حادثه، در پی راه علاجی

Archive of SID

www.SID.ir

بر می‌آید تا پایش را از مهلکه برون بکشد. با ژاندارم‌ها صحبت می‌کند و آن‌ها را می‌خرد تا به نحوی خون صالح را پایمال کند و غلام را نیز از خود می‌راند. یعنی تمام کنش‌ها و واکنش‌های او بر منطقی زنانه و انسانی بنا شده و در بستر داستان معنای خود را پیدا می‌کنند.

در فیلم، زنی فرنگی جای عادله را می‌گیرد. او فقط در سه صحنه حضور دارد(گفتگوی با صالح-گفتگوی با غلام- صحنه راهی‌کردن غلام پس از کشتن مسیب). هیچ دلیلی برای تصمیم خود مبنی بر انتقال زمین به غلام ارائه نمی‌دهد. از سوی دیگر، برای در اختیار قرار دادن جسم خدمتکار جوانش به غلام هم دلیل توجیهی وجود ندارد. ظاهرا تنها دلیل حضور او در داستان علل فراداستانی و فراهم‌کردن زمینهٔ تفسیرهای سیاسی و اجتماعی است.در واقع هدف کیمیایی به دست دادن زمینه‌ایبرای نقد اجتماعی ایرانِ معاصر و ارائهٔ تصویری از حضور ظالمانهٔ بیگانگان در این سرزمین است . اما ظاهرا داستانَ "اوسنه" چنین قابلیتی ندارد. در سراسر داستان تنشی میان افراد قصه در جریان است که این تنش ماهیتی فرازمانی و فرامکانی دارد. منابع محدود و تلاش برای تثبیت خود به واسطه زمین دو طرف ماجرا را وامی‌دارد که با هم در افتند و -به ناچار- خون یکدیگر بریزند. زنی هم که در پی برآوردن حاجت‌های جسمانی و عاطفی خویش است از ابزار ثروت خود استفاده می‌کند تا کام دل برآرد. این زمینهٔ کلی داستان است و واردکردن تصنعی و زورکی مدلول‌های فراداستانی نشان‌دهندهٔ فهم نادرست فیلم‌ساز از مواد اولیه‌ای است که در دست گرفته است. ضمن این‌که اگر قرار است این شخصیت چنین تفسیرهای کلانی را باعث شود باید حضوری پررنگتر و سمبلیک‌تر می‌داشت. در حالی‌که او فقط نقش یک واسطه را دارد و در مسیر ماجراها تعیّن و تشخصی به دست نمی‌آورد تا بتواند بار معنایی که فیلم‌ساز بر دوشش نهاده را به مقصد برساند.

در واقع داستان دولت‌آبادی در مقام تحلیل روابط پیچیده ناشی از حضور عناصر خارجی و استعمار طبقه فرودست اجتماع ایران توسط خارجی‌ها نیست. البته افزودن این ابعادِ تفسیری بر داستان با بهره‌گیری از شخصیت‌های نمادین در فیلم به خودیِ خود مورد ایراد نیست، بلکه نحوهٔ غنی‌سازیِ بعدِ تفسیری متن، در فیلم ناموفق و دم‌بریده است.

Archive of SID

www.SID.ir

٤.٧ تغییرماهیت غلام (نوع گشتار: دگر ارزشی)

شخصیت غلام در فیلم همان نقشی را دارد که در داستان داراست؛ اما برخی تغییرات به ظاهر بی‌اهمیت(اما کاملا بنیادی و ماهوی) هستند که خواننده/بیننده را متقاعد می‌سازد که غلام فیلم با غلام داستان ازبن متفاوت است. این تغییرات ماهوی شخصیت اورا دگرگون ساخته و در پی خود جهان داستان و فیلم را نیز کاملا متفاوت و بیگانه از یکدیگر می‌سازد.

تحلیل گشتار

غلام در داستان قطب منفی داستان را تشکیل می‌دهد؛ اما یک آدم بد کلیشه‌ای و قالبی نیست. برخی عناصر داستان ما را متقاعد می‌کنند که او را یک قربانی شرایط بدانیم.دولت‌آبادیخود در توصیف این شخصیت می‌نویسد:

> این غلام نه یک "مرد بد" مطلق است، بلکه او قبل از هر عنوانی آدم است...او خود پیچیدگی‌های زندگانی خود و علائق خود را دارد. معشوقه‌ای دارد که پس از کشتن صالح و فرار ناگزیر خود، موتورسیکلتش را به این معشوقه واگذار می‌کند و می‌رود. دوست پیری دارد که دالاندار کاروانسراست، با او دمخور است و حکم پدر و فرزند را با هم دارند. غلام ازهمه به خود نزدیکتر خروسی دارد که به آن عشق می‌ورزد...خروس، معشوقه و رفیقش خالو را دوست دارد و حتی پس از اینکه قصد می‌کند زمین عادله را به اجاره خود بگیرد شبانه به خانه باباسبحان می‌رود و با پیرمرد و پسرهایش به گفتگو می‌نشیند، پس مایل است موضوع را بی‌مرافعه برگزار کند (به نقل از قوکاسیان، ١٣٦٤: ٣٠٠).

در فیلم این شخصیتدچار تغییرات جدی شده که این تغییرات غالبا در دایرهٔ گشتار دگرارزشی طبقه بندی می‌شود؛ یعنی برخی جنبه‌های انسانی او در فیلم بدل به کنش‌های رذیلانهٔ صِرف و بی دلیل شده است. غلام در فیلم در روستا زندگی می‌کند؛ پس عنصر آوارگی و بی خانمانی او که بی قراری و بی تابی او را منعکس می‌کند حذف شده است . در داستان در توصیف غلام می‌خوانیم:

> ... دائما از خودش می‌گریخت. از اینجا به آن‌جا، از آن‌جا به اینجا. در هیچ جا بند نمی‌شد. نه مرد ده بود و نه آدم شهر...نیشابور، بلوک باشتین، حاجاباد، طبس، سرولایت و کلات نادری را پا می‌زد و باز برمی‌گشت به حاشیه خیابان کاشمر و کنار اجاق خالو (دولت‌آبادی،١٣٤٧: ٣٦).

Archive of SID

www.SID.ir

اما در فیلم هیچ نشانی از این آوارگی نیست. او در روستا ساکن است؛ ضمنا دارو دسته ای دارد در اطراف خود که گوش به فرمان اویند. گویا یک طبقهٔ شرور را رهبری می‌کند که فقط در پی شرّ می‌گردند و هیچ مروتی ندارند. او فاقد روابط جنسی سالم و انسانی است. ارتباط او با خدمتکار ارباب هم بدون هیچ زمینه‌سازی رخ می‌دهد و گویا فقط یک ارتباط نامشروعِ مادی است(او حتی پس از جنایت هم به سراغ دخترک می‌رود و با او همبستر می‌شود، گویا هیچ اتفاقی نیافتاده است). شکنجهٔ صالح را هم نه از سر اجبار و ترس از مرگ خود، بلکه از سر شرارت محض و به وحشیانه‌ترین شکل ممکن انجام می‌دهد.

همهٔ این‌ها از غلام یک "آدم بد" مطلق می‌سازد؛ یعنی فروکاست تقابل دوگانهٔ صالح/ غلام به جنگ سطحی خیرمطلق/شر مطلق. در اینجا شخصیت غلام، سیاه مطلق است و باعث می‌شود شخصیت صالح هم سفید مطلق باشد. این چنین تقسیم‌بندیِ مطلقی نمی‌تواند قانع‌کننده و برانگیزانندهٔ همدلی مخاطب باشد.؛ زیرا کارگردان قبل از همه و به جای همه تصمیم گرفته و جای شک و شبهه هم باقی نگذاشته است. قضاوت دیگری در کار نیست. شق دیگری برای ماجرا وجود ندارد و گناهکاران به واسطهٔ افراط خود در بدکاری به سزای عمل خود می‌رسند.

۵.۷ تغییر ماهیت صفیه کنیز عادله (نوع گشتار: دگر ارزشی)

در داستان دولت‌آبادی، عادله، زن ارباب، کنیزی داردپا به‌سن گذاشته که هم پیغام‌رسان عادله است و هم زمینه‌ساز روابط و کنش‌های او .در فیلم این شخصیت به زنی جوان تغییر یافته که هیچ نقشی ندارد جز آن‌کهکنش جنسی میان ارباب و رعیت را بر دوش بکشد و همبستر غلام شود.به تعبیر دیگر، این شخصیت در فیلم به یک سوژهٔ جنسی تبدیل شده است. غیر از این وجه، نقش عمدهٔ دیگری برای او تصور نمی‌شود.

تحلیل گشتار

در واقع تغییر این شخصیت یکی از اساسی‌ترین وجوه تفاوت وتمایز دنیای فیلم و داستان است و باید آن را در امتداد تغییر ماهوی عادله و غلام بررسی و ارزش‌گذاری کرد. در داستان، کنش‌های فراوانی از صفیه مشاهده می‌شود. او در پی غلام می‌رود و مقدمات دیدار خصوصی عادله و غلام را فراهم می‌کند. پس از آمدن غلام، با زیرکی و وقت‌شناسی خانه را خالی می‌کند تا آن دو به مراد دل خود برسند. وقتی صالح به دیدار عادله می‌آید، به

Archive of SID

www.SID.ir

نحوی زمینه‌چینی می‌کند که این دیدار به چیزی بیشتر از یک ملاقات سرپایی نیانجامد. در واقع به گونه‌ای رفتار می‌کند که صالح در این خانه تحقیر شود(او چنان برخورد می‌کند که صالح در هشتی خانه بماند و اجازه ورود به فضای اصلی منزل اربابی را نیابد). در پسِ فاجعه نیز همراه عادله به روستا می‌رود تا ننگِاین حادثه را از دامان ارباب خود بشوید. دولت‌آبادی در تفسیر خود از این شخصیت می‌نویسد:"او پیرزنی است بازمانده دوران سیادت این خانواده که دیگر جزء عمده زندگانی عادله است.او خویشاوند و محرم عادله است"(به نقل از قوکاسیان، ١٣٦٤: ٣٠٤).

در فیلم این شخصیت دچار دگر انگیزشی شده و به شخصیتی فرعی، فاقد هویت و فاقد کنش بدل شده است. در سه صحنه حضور دارد. در گفتگوی صالح و زن ارباب فقط او را به خانه راه می‌دهد و از صحنه بیرون می‌رود. در دوصحنهٔ دیگر هم مطلقا سوژه جنسی است و فقط اندام خود را جلوی دوربین عرضه می‌کند. در هر سه صحنه دیالوگ خاصی(به جز احوالپرسی‌های معمول) ندارد و هیچ کنشی با شخصیت‌های داستان برقرار نمی‌کند. حکمت تعویض لباس او مقابل دوربین هم جز ایجاد جذابیتِظاهری هیچ چیز دیگر نیست.

تحول او در راستای همان تغییر ماهوی غلام و عادله ارزیابی می‌شود. یعنی همان‌طور که تغییرات آن‌ها منجر به فروپاشی تعادل جهان قصه شده، این شخصیت نیز وزن خود را از دست داده و به شخصیتی زائد و معلق بدل شده است.

٦.٧ تغییر ماهیت مسیب (نوع گشتار:ارزش‌گذاری مکرر)

در داستان نشانه‌های آشکاری وجود دارد که سن مسیب را کم و او را نوجوانی در آغاز دوران گذار به جوانی نشان می‌دهد. در فیلم این شخصیت دچار تغییر ماهوی شده است. هم سن او بالا رفته و هم جایگاه او در خانواده از نوجوانی نورسیده به جوانی در آستانهٔ پدر شدن تغییر یافته است. همچنین کنش‌های او در فیلم افزایش یافته و بخشی از بار عاطفی و دراماتیک قصه را به دوش می‌کشد. برای مثال مرگی شهادت‌گونه نصیب او می‌شود. این گشتار از نوع گشتار دگرارزشی و در نوع ارزش‌گذاری مکرر ثبت می‌شود. یعنی این شخصیت در بیش‌متن غنی‌تر شده و انگیزه‌هایی والاتر به او تخصیص یافته است.

تحلیل گشتار

مسیب در داستان نوجوان است. وقتی صالح به پدر گله می‌کند که چرا برای آب‌آوردن به سر حوض می‌رود، می‌گوید:"حالا اگه شوکتم نمیخوای بره سر حوض به مسیب می‌گم

Archive of SID

www.SID.ir

غروب به غروب دو تا کوزه آب بیاره. اون هنوز جره‌س. عیب نداره"(دولت‌آبادی، ۱۳٤۷:۱٦). در عین جوانی، کاری و توانمند است. صالح در وصف او می‌گوید:"مسیب ماشالله جای دو تا مرد کار می‌کنه"(همان،۱۷)؛ اما اهل تدبیر و دورنگری نیست. با غلام که بزرگ‌تر و زورمندتر از اوست درمی‌افتد و نمی‌تواند تنازع پیش‌آمده را به مدد عقل و حکمت رفع و رجوع کند. عشق او به قدرت‌نمایی، بی‌تدبیری او در منازعات با غلام و تقلایش برای برتری‌یافتن بر او و دماغش را به خاک مالیدن همه از او شخصیتی شناسنامه‌دار می‌سازد. در فرجام داستان هم وقتی صالح به قتل می‌رسد، او نمی‌تواند این مصیبت را تحمل کند و از شدت فشار وارده(و نه بر اثر ضربه ای خودخواسته مثل آن‌چه در فیلم اتفاق می‌افتد) دیوانه می‌شود. در ادامه، شرایطش آن قدر بحرانی می‌شود که مردم او را به چشم دیوانه‌ای زنجیری و خطری بالقوه می‌بینند:

> چشم هیچ‌کس تا صبح نخوابید. همه از بابت مسیب و بیلی که دستش بود دل می‌زدند. و هر کس، ته دلش منتظر اتفاقی بود. همه در خانه‌هایشان را از تو قفل کردند، بچه‌هایشان را چفت خودشان خواباندند و یک چشمشان را بیدار گذاشتند (همان،۱۵۲).

مرگ او هم به واسطهٔ همین حالت‌های مجنون‌وار اتفاق می‌افتد. مرگی که هیچ افتخار و ویژگیِ خاصی در آن دیده نمی‌شود. حتی می‌توان آن را به نوعی خودکشی محسوب کرد:"و می‌گفتی کمر به خفه کردن خودش بسته است"(همان، ۱٦۲)

اما در فیلم او به مردی جوان و خوش‌سیما، عاقل و اهل حساب و کتاب تبدیل شده است. اولین مواجههٔ ما با او درقهوه‌خانه است وقتی دارد خود را اصلاح می‌کند(نمادی از توجه به خود و سربه‌راهی و تمیزی) و دارد بر سر معاملهٔ زمین با یکی از اهالی روستا چانه می‌زند و قیمت را بالا و پایین می‌کند(دقیقه ۱٤). همچنین او مردی است عاشق‌پیشه و خانواده‌دار که در آستانهٔ پدر شدن است. یعنی از این منظر جای او و صالح عوض شده و بعضی ویژگی‌ها و انگیزه‌های مثبت صالح در داستان به او منتقل شده است. همچنین در پایان داستان، به جای صالح اوست که می‌میرد، مرگی در مظلومیت که کم از شهادت ندارد. جماعت اشقیا دوره اش می‌کنند و بدترینشان او را با ضربه‌ای غرق به خون می‌کند. او در حالی‌که خون از گلویش فوران می‌کند بر روی زمین تلو تلو می‌خورد و در آغوش برادر ، که دیر به معرکه رسیده، جان می‌دهد (دقیقه ٦٦).

Archive of SID

www.SID.ir

غنی‌سازی شخصیت مسیب به هر دلیل صورت گرفته باشد(مثلا برای معرفی بازیگرجوان و خوش‌سیمایی مثل فرامرز قریبیان یا پررنگ کردن جنبهٔ قلندری و تنهایی شخصیت صالح با بازی بهروز وثوقی) منجر به به هم خوردن منطق تقابل دوگانه داستان شده است. در داستان دو شخصیت هم‌وزن و هم‌سن در دو قطب ماجرا قرار دارند که دلایل اختلافشان کاملا روشن و پذیرفتنی است. تقابل صالح و غلام(حالا یا بر سر شوکت یا تملک زمین) چنان منطقی و باورپذیر است که به تمام تنازع‌های داستان معنا می‌بخشد. اما بزرگتر شدن مسیب در حکم به هم خوردن تعادل جهان قصه و از بین رفتن یک تقابل دوگانه بسیار ضروری می‌باشد.

۷.۷ تغییر ماهیت و جایگاه مردم (نوع گشتار: دگر ارزشی)

در داستان "اوسنهباباسبحان" مردم حضور پر رنگی ندارند. فقط در چند صحنه می‌آیند و نقششان هم پررنگ نیست. اما روایت سینمایی عامدانه بر نقش آن‌ها تأکیدمی‌کند و از این رهگذر می‌کوشد زمینهٔ تفسیرهای برون متنی را فراهم کند.

تحلیل گشتار

داستان "اوسنه" داستان شخصیت محور است که در آن تمرکز نویسنده بر روان‌کاوی شخصیت‌ها و کنکاش و دقت در روابط و ریشه یابی تنازع رخ دادهٔ میان آن‌هاست. بدیهی است در این رویکرد تمام مؤلفه‌های داستان فقط زمانی به کار می‌آیند که بتوانند این تضاد و سایه‌روشن میان دو قطب اصلی(صالح/غلام) را شدت و ضعف بخشند و آن را تفسیر کنند. مهم‌ترین صحنه‌ای که مردم روستا درآن نقش‌آفرینی می‌کنند صحنهٔ نزاع اول برادران با غلام پس از رو شدن ماجرای اجارهٔ زمین است. در این صحنه مردم روستا با پیش‌کشیدن موضوع شیرینی‌دادن غلام بابت اجاره زمین زمینهٔ دعوای میان دو طرف را فراهم می‌کنند. در واقع آن‌ها هیچ قصد از پیش تعیین شده ای ندارند و شاید کمی شیطنت یا بیکاری و بی‌حوصلگی باعث می‌شود آن‌ها اسباب چنین برخوردی را فراهم آورند. در این صحنه شخصیت‌ها به ترتیب شامل قلی‌لنگ(صاحب مغازه بقالی)، مدیوسف،امان الله، قاسم، کربلایی‌نوروز، یاور، حسن بلخی و کاظم حلوایی هستند که یک به یک سخنی می‌گویند و بلافاصله گم می‌شوند. در واقع همهٔ آن‌ها چیزی بیش از یک اسم نیستند و هیچگونه تعیّن و تشخصی ندارند. بعد هم که شعله دعوا سر می‌گیرد:

Archive of SID

www.SID.ir

با اولین کلامی که میان صالح و غلام گذشت، آدم‌های جلو دکان قلی لب بستند و به انتظار پیش‌آمدی گوش شدند. مخصوصا بچه‌ها و نوخاسته‌ها. آنها انگار دلشان برای یک جور شرنگ تنگ شده بود. گوش‌ها را تیز کرده و چشم‌ها را به لب‌های صالح و غلام دوخته بودند و حالت تماشاگرهای "خروس دعوا" را داشتند (دولت‌آبادی، ۱۳٤۷: ۲٤).

اما همین که جنگ در می‌گیرد ، مردم دخالت کرده و از بروز فاجعه جلوگیری می‌کنند:"جمعیت با سینه و شانه‌هایشان بین پسرهای باباسبحان و غلام ستون کشیده بودند"(همان، ۲۵)

اما در فیلم حضور مردم حضوری غالبا منفی است. به تعبیر دیگر، در این‌جا مردم توده‌ای منفعل هستند و همین انفعال آنها در مقابل ظلمی که پیش چشمشان به صالح و برادرش می‌رود سزاوار شدیدترین نکوهش‌هاست. در صحنه‌ای که غلام شتری را قربانی می‌کند (که این صحنه مطلقا در داستان وجود ندارد) مردم را می‌بینیم که با ظرف‌های خود در صفی طویل ایستاده‌اند تا گوشت قربانی دریافت کنند؛ بی‌آن‌که توجه کنند این شتر را غلام قربانی می‌کندو او شخصیتی محترم و دوست‌داشتنی نیست. در همین جا و به محض این‌که دعوایی میان قطب خیر(صالح و مسیب) و قطب شرّ(غلام و آدم‌هایش) رخ می‌دهد و نظم به هم می‌ریزد، مردم وحشیانه به لاشهٔ شتر حمله می‌برند و درنده‌وار آن را پاره‌پاره می‌کنند. بی‌توجه به آن‌که چند قدم آن طرف‌تر آدم‌های خوب دارند کتک می‌خورند و زیر دست و پا می‌مانند. گویا برای این مردمِ گرسنه فقط گوشت قربانی مهم است و سیرکردن شکم؛ نه دفاع از فضیلت و مردانگی و تحریم قساوت و پلشتی. پس از کشته‌شدن مسیب، مردم بی آن‌که هیچ کمکی بکنند در پی جنازه راه می‌افتند و بر در و دیوار خانهٔباباسبحان تجمع می‌کنند تا مثل تماشاچیان بی‌درد به فاجعه‌ای که رخ داده بنگرند. در هنگام دفن مسیب هم منفعلانه تماشا می‌کنند و همین صالح را برمی‌آشوباند تا با بیل فراریشان دهد و آنها را "گوشت شتر خور" خطاب کند. همه این تصویرسازی‌ها در نمای پایانی فیلم به اوج می‌رسد که در حکم بیانیهٔ آخرفیلم‌ساز است. صحنه‌ای که گله‌ای گاو را در حال خروج از زیر طاق روستا نشان می‌دهد. مشخص است که مراد فیلم‌ساز از گلهٔ گاو چیست و این صحنه چنان تراکم معنایی در ذهن ایجاد می‌کند که ماهیت فیلم را یکباره دگرگون ساخته و آن را به خشم‌نامهٔ اجتماعیکیمیایی بدل می‌کند؛ یعنی با همین صحنه پیام فیلم منحرف می‌شود و از تنازع بر سر خاک و زمین، به خفتگی و خماری یک جامعه می‌رسد

Archive of SID

www.SID.ir

که ظلم را می‌بیند و دم برنمی‌آورد و با سکوت خود پای برگهٔ ظلم را امضا می‌کند. بدیهی است که این تفسیر شخصی کیمیایی از داستان است که با نیمهٔ اول فیلم هم‌خوانی ندارد و دوپارگی و گسیختگیِ جهان اثر را موجب می‌شود.

۸.۷ اضافه کردن رابطهٔ عاشقانهٔ باباسبحان و صدیقه‌گدا (نوع گشتار: ارزش‌گذاری مکرر)

در داستان هیچ نشانه ای از رابطه‌ای خاص میان باباسبحان و صدیقه‌گدا وجود ندارد. اما در فیلم صحنهٔ برخورد میان صدیقه‌گدا و باباسبحان به نحوی برگزار می‌شود که بیننده را متقاعد کند آنها از رابطه‌ای نافرجام در گذشته سخن می‌گویند.

تحلیل گشتار

باباسبحان در داستان دولت‌آبادیمردی است محترم که با آبرو و عزت به پیری رسیده و اکنون دو فرزند او از اعتبار و خوش‌نامیِ او بهره می‌برند. اما در مقابل نویسنده تأکید دارد صدیقه‌گدا را شخصیتی کم‌اهمیت و از لحاظ اجتماعی بی‌ارزش جلوه دهد؛ شخصیتی که بی اعتباری و حقارت او، بُعد تحقیرآمیز زندگی غلام را نیز برجسته‌تر می‌کند. صدیقه‌گدا"مثل شغالی که دندان‌هایش ریخته باشد روز را شب می‌کرد". او مدام از بابت مادرش تحقیر می‌شود. وقتی برای صالح رجز می‌خواند، صالح لبخندزنان می‌گوید:"بگو به جای این رجزها برو یک بز بخر ببند در لانه مادرت که شب و روز با پیاله سفالی در خانه‌های مردم را برای یک چکه ماست از پاشنه درنیاورد"((دولت‌آبادی، ۱۳٤۷: ۳۷).باباسبحانآن‌جا که می‌خواهد میان پسرانش با غلام را صلح و صفا دهد غلام را "پسر صدیقه کربلایی غلامعلی"(دولت‌آبادی، ۱۳٤۷: ۷۳) صدا می‌زند ، اما همان‌جا مسیبکه آشکارا با او از در خصومت درآمده به عمد به او می‌گوید:"پسر صدیقه‌گدا، تو می‌خوای زمین ما را صاحب شی؟"(دولت‌آبادی، ۱۳٤۷: ۷۱) یعنی مادر غلام را به همان عنوانی صدا می‌زند که به آن شهره شده است. باباسبحان که برای حل مسالمت آمیز ماجرا به هر دری می‌زند، به سراغ مادر غلام می‌رود . در آن دیدار کوتاه باباسبحان از غلام گله می‌کند و صدیقه نیز ساکت گوش می‌دهد. دست آخر و وقت رفتن باز به رسم گدایی "یکی دوسیرقند و نیم مثقال چای" از باباسبحانطلب می‌کند. تمام ارتباط میان آن دو به همین حد خلاصه می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

اما در فیلم نشانه‌های آشکاری از یک رابطهٔقدیمی و خاص میان این دو حکایت می‌کند. در اولین دعوای میان مسیب و غلام، وقتی صالح او را برای درافتادن با غلام شماتت می‌کند، می‌گوید:"اون زنجیر رو بذار کنار و اینقدر به پسر صدیقه‌گدا بند نکن"(دقیقه ۱۹). باباسبحان بلافاصله به او اعتراض می‌کند که :"با مادرش چیکار داری"(همان). اما آشکارترین نشانه‌ها وقتی است که باباسبحان به دیدار صدیقه‌گدا می‌رود. یعنی همان صحنه‌ای که در داستان بدون جزییات خاصی برگزار می‌شود. در این‌جا صدیقه به باباسبحانحرف‌هایی می‌زند که در داستان نیست. برای مثال می‌گوید"برای پسرت عروسی گرفتی و مارو نگفتی. عروسی خودت که ای..."بعد با شرم سرش را پایین می‌اندازد و باباسبحان هم از او رو برمی‌گرداند، اما بلافاصله با لحنی توجیه‌گرانه می‌گوید:"می‌دونی هر چی قسمت باشه همون می‌شه. هرکسی یه پیشونی‌نوشتی داره"(دقیقه ٤٦). چند ثانیه بعد وقتی بابا می‌خواهد به صدیقه توتون بدهد، دست‌هایشان با هم تماس پیدا می‌کند و روی هم می‌ماند. دوربین هم با تأکید و در نمایی نزدیک این تماس شرم‌آلود را نشان می‌دهد. بلافاصله باباسبحان می‌خواهد صحبت را به غلام بکشاند و می‌گوید:"راستی میخواستم درباره پسرت غلام صحبت کنم". اما صدیقه بی هیچ پیش‌زمینه‌ایمی‌گوید:"بایدیا صالح یا مسیب پسر من بودند نه غلام." باز هم باباسبحان با شرم و فاصله می‌گوید:"حرف گذشته‌ها رو نزن، گذشته‌ها گذشته"(دقیقه ٤٨). همهٔ این کنش‌ها و واکنش‌ها، گفتگوها، میمیک چهره‌ها و زوایا و تأکیدهای دوربین ما را متقاعد می‌کند که با رابطه‌ای قدیمی و فروخورده روبروییم. اما این رابطه از کجا آمده؟ چه نسبتی در جهان داستان دارد؟ قرار است به چه کار آید؟ شاید کارگردان با خلق این رابطه می‌خواهد جنگ میان غلام و پسران باباسبحان را رنگی دیگر زند و نوعی برادریِ نانوشته را میانشان تثبیت کند. اما با توجه به شخصیت یک‌بُعدی غلام و بی‌توجهی به ریشه‌های دیگر ماجرا این رابطه را بی‌معنا و ناکارآمد کرده است. ضمنا قبل و بعد از این صحنه، هیچ جای دیگر برخوردی میان این دو نفر پیش نمی‌آید تا از رابطهٔ ایجادشده نکتهٔ بدیعی در روند داستان خلق شود. پس آن‌چه ایجاد شده زائد و بی‌ربط و نامتوازن است.

۹.۷ حذف برخی شخصیت‌ها (نوع گشتار: کمّی ـ کاهشی)

کیمیایی در فیلم برخی شخصیت‌ها را به شکل کامل حذف کرده است. عسگر مدیوسف، اسکندر کولی، خالو(رفیق غلام)، آدم‌های روستا و مادر شوکت.

Archive of SID

www.SID.ir

تحلیل گشتار

بدیهی است محدودیت‌های روایت سینمایی حذف برخی جزییات را ناگزیر می‌سازد. در واقع فیلم‌سازخوب، با درک محدودیت‌های زمانی و مکانی خود، فضای داستان را می‌پیراید و روایت سرراست خود را خلق می‌کند. از این نظر حذف برخی جزییات مثل حذف اسکندر کولی و صحنهٔ جنگ خروس‌ها یا صحنهٔ مرگ صدیقه‌گداسنجیده و منطقی ارزیابی می‌شود.

اما حذف یک شخصیت کلیدی ماجرا یعنی عسگر مدیوسف(نوجوانی که تا به آخر در کنار باباسبحان می‌ماند و او را تنها نمی‌گذارد) بر فضای عاطفی فیلم و تصویر تنهایی باباسبحان در پایان فیلم تأثیرگذار است. دولت‌آبادی خود در توصیف شخصیت عسگر می‌نویسد:

> یکی از عزیزترین شخصیت‌های داستان..است که عمری کمتر از پانزده سال دارد و در تمام طول داستان در حکم نخ و سوزنی است که وقایع را به هم می‌دوزد و پیوند می‌زند ... و هموست غم‌خوارترین یار و همراه باباسبحان(به نقل از قوکاسیان، ۱۳٦٤: ۲۸۷).

این شخصیت در فیلم حضور ندارد. فقط در صحنهٔ ماقبل پایانی جوانی روستایی به سراغ باباسبحان می‌آید و محل اختفای غلام را لو می‌دهد. صالح هم به سراغ غلام می‌رود و او را می‌کشد(دقیقه ۹۰). یعنی یک شخصیت تأثیرگذار داستان تا حد یک خبرچین تقلیل می‌یابد که باید در صحنه ای بیاید و به صورت قراردادی خبری را بدهد و برود. بی‌آن‌که خود در روند داستان نقشی به عهده بگیرد و باری عاطفی یا دراماتیک را بر دوش بکشد. این حذف نه تنها روند داستان را روان و منقح نکرده بلکه به کاهش بار معنایی داستان انجامیده و فهم مخاطب را از داستان مخدوش می‌کند.

همچنین مادر شوکت یکی از نقش‌های حاشیه‌ای داستان را بر عهده دارد که در نیمهٔ دوم اهمیت می‌یابد؛ یعنی وقتی پس از مرگ صالح می‌آید و جهیزیهٔ دخترش را از خانهٔ مصیبت‌زدهٔباباسبحان می‌روبد و می‌برد. گویا نشانه‌ای است از زوال روابط و شکسته شدن همه بندهایی که اهل دو خانهٔ روستایی را به محکم‌ترین شکل ممکن به هم پیوند می‌زده است. همو بی آن‌که بداند ریشهٔ ماجرا کجاست با عادله از سر معامله در می‌آید و یک دانگ سهم دختر خود را به ارباب می‌فروشد. در این حرکت این فرد با حقارتی که درتمام زندگیش کشیده(به یاد بیاوریم که او زنی است که در خانه‌های مردم روستا کلفتی می‌کند)

Archive of SID

www.SID.ir

در پی آن برنمی‌آید که ریشهٔ ماجراها را دریابد و بیاندیشد که این فاجعه از کجا بر سر او و دخترش آوار شده است. نمونه‌ای از زنان روستایی که ظلم‌پذیرند و از آیندهٔ خود نامطمئن. اهل مبارزه نیستند و فقر و خشونت جامعه آنها را تا حدی قسی و بی رحم بار آورده است. دولت‌آبادی در توضیح این شخصیت می‌نویسد:" این زن در نظر من یعنی نشانه ای از بیوه زن فقیر روستایی که برای جستن روزی خود با خواری و زاری بر هر زحمت و مشقتی گردن می‌گذارد تا بتواند در دهن بدگویان را بسته بدارد"(همان، ۲۹۸) اما در فیلم این شخصیت فقط در یک صحنه می‌آید و می‌رود؛ بی آن‌که اثر خاصی از خود بر جای بگذارد. بدیهی است حذف این شخصیت به منزلهٔ حذف یکی از وجوه معنایی داستان است و به سبک‌شدن و تهی‌شدن بیشتر فیلم می‌انجامد. ضمن اینکه بازی بازیگر این نقش چنان تصنعی و فارغ از بار دراماتیک است که خود به عاری‌شدن و سبکی این شخصیت کمک می‌کند.

۱۰.۷ اضافه کردن برخی حوادث و شخصیت‌ها (نوع گشتار:کمّی ـ افزایشی)

کیمیایی برخی شخصیت‌ها و حوادث را نیز به داستان اضافه کرده است. دار و دستهٔ غلام در داستان حضور ندارند. صحنهٔ ذبح شتر نیز در فیلم اضافه شده است. زنده به گور کردن صالح در خاک زمین، کشته شدن غلام به دست صالح،قتل مسیب به دست غلام نیز از حوادثی است که در داستان اضافه شده است.

۱.۱۰.۷ اضافه‌کردن حوادث

تحلیل گشتار

آن‌چه کیمیایی به داستان دولت‌آبادی اضافه کرده به دلایل مختلف بوده است. اما همه آنها را در زیرمجموعهٔ ضرورت‌های سینمایی می‌توان دسته‌بندی کرد. تمام صحنه‌های ذکر شده در بالا از لحاظ پرداخت سینمایی در شکلی درست و منطبق با اصول سینما تنظیم شده است. صحنهٔ پرضرباهنگ ذبح شتر معنای تمثیلی بسیار قوی دارد، وقتی میزانسن کارگردان به گونه‌ای تنظیم شده که صحنهٔ تئاتری را مجسم می‌کند که مردمِ منفعل و گرسنه ناظر نمایش هستند. بازیگران نمایش غلام و دار و دسته اش هستند که شتری را در نهایت قساوت سلاخی می‌کنند. گویا این شتر نمادی است از زمین یا پسران باباسبحان که در پیش چشم مردم منفعل سر بریده می‌شوند(به یاد بیاوریم که کارگردان حرکت دوربین را به نحوی

Archive of SID

www.SID.ir

طراحی می‌کند در یک چرخش طولانی سر بریدهٔ شتر که بر دار شده با پسران باباسبحان در یک قاب قرار می‌گیرند و به نوعی یکی می‌شوند (دقیقه ۳۵). در واقع این صحنه پیش‌زمینهٔ فاجعه ای است که در راه است.

همچنین صحنهٔ زنده به گور کردن صالح که غیر از اجرای قوی و تأثیرگذار آن، باز هم معنایی تمثیلی به داستان می‌بخشد. یعنی اوج پیوستگی صالح را با خاک و زمین به نمایش می‌گذارد. این کنش در جهان داستان منطقی جلوه می‌کند و کارگردان به هدف خود از خلق این صحنه دست یافته است.صحنهٔ کشته‌شدن غلام نیز با معنایی نمادین همراه است. وقتی صالح غلام را به پای همان داربستی می‌کشاند که غلام لاشهٔ شتر سلاخی‌شده را به آن آویزان کرده بود(شاید نمادی از پیکر در خون غلتیدهٔ مسیب) گویا عدالت را به درست‌ترین شکل خود اجرا می‌کند و قاتل را بر همان جایی آویزان می‌کند که پیکر بی‌گناهی پیش از آن بر دار شده بود.همهٔ این تحلیل‌ها نشان می‌دهد که گشتارهای افزایشی فیلم از منطقی درست تبعیت می‌کنند که به افزایش ضرباهنگ فیلم و برساختن جهان داستان یاری می‌رساند.

۲.۱۰.۷ اضافه‌کردن شخصیت‌ها (دار و دسته غلام)

تحلیل گشتار

این شخصیت‌ها به هیچ عنوان در داستان حضور ندارند. حضور آنها ضمن این‌که شخصیت غلام را سطحی می‌کند، کنش‌ها و تنازع‌های فیلم را هم تا حد درگیری‌های بی‌منطق و سطحی فرومی‌کاهند.این شخصیت‌ها تعین و تشخص ندارند. انگیزه‌هایشان نامعلوم می‌ماند. دیالوگ ندارند. روابط فردی و جمعی آنها مشخص نمی‌شود. حضور آن‌ها تغییر ماهیت غلام را تشدید می‌کند و به سطحی‌شدن و رذالت قالبی او منجر می‌شود. بنابراین این طیف که به فیلم اضافه شده و در طبقه‌بندی گشتار کمّی افزایشی قرار می‌گیرند، انتخابی معقول و منطقی محسوب نمی‌شوند و جهان داستان را با حضور خود مشوش می‌کنند.

۱۱.۷ جایگزینی موتور با ماشین (نوع گشتار: دگرارزشی)

یکی از عناصر داستان که در فرایند اقتباس دچار تغییر ماهوی شده وسیله نقلیه‌ای است که بخشی از شخصیت غلام را تشکیل می‌سازد. او در داستان موتورسیکلتی دارد که تنها سرمایه اوست. در داستان این وسیله به اتومبیل زن ارباب تغییر یافته است.

Archive of SID

www.SID.ir

تحلیل گشتار

در داستان دولت‌آبادی به صراحت و تکرار بر وسیله نقلیه غلام تأکیدمی‌کند. او موتوری دارد که با آن از این جا به آن جا می‌رود:

> فکر کرد به عطاری شمس برود و برای زخم سر لاله مرهم بگیرد و بعد به کاروانسرا برود و موتورسیکلتش را سوار شود و سر به راه گورستانی بگذارد. به رباط؟ نه. او در رباط و میان مردم رباط کمتر بند می‌شد. یک ساعت–کمتر یا بیشتر می‌ماند–چانه می‌زد و بعد روی موتورش می‌پرید و رو به شهر (دولت‌آبادی، ۱۳٤۷: ۳۵)

همین عبارات، وجهی از روحیه و زندگی غلام را عیان می‌کند که همان آوارگی و بی‌تابی اوست، او در جایی بند نمی‌شود، چونان که گمشده‌ای باشد سر به بیابان می‌گذارد و بی هدف و بی مقصود به طرفی می‌راند. در تحقق این حس وسیله نقلیه او نقشی کلیدی بر عهده دارد. موتور در روزگار معاصر وسیله ای است مانند اسب راهوار بیابان. وسیله‌ای است (عموما) یک نفره که سوخت زیادی مصرف نمی‌کند. در هر مسیری چه سراشیبیِ کوه و چه سینهٔ دشت به کار می‌آید. در بافت فرهنگی روستا، داشتن آن تشخص خاصی برای فرد به ارمغان نمی‌آورد اما نشانهٔ تمول نیست. محدودیت‌های اتومبیل را برای نگهداری ندارد. هرجایی می‌شود نگهش داشت (مثل اسب) و در هر معبر تنگی جای می‌گیرد. بنابراین داشتن موتور جنبه‌ای از فرایند شخصیت‌پردازی غلام محسوب می‌شود. حتی در روند داستان صدای این موتور شنیده می‌شود. پس از چاره‌جوییِ بی نتیجهٔ صالح در پیشِ کدخدا او برمی‌خیزد که برود اما:"صدای موتورسیکلت غلام فسنقری او را سر جایش نشاند"(همان، ۸۹). این حضور بی موقع غلام که با صدای موتور اعلام می‌شود در حکم آغاز نبردهای رودرروی غلام با برادران است. گویا صدای این موتور شیههٔ شوم مرکبی است که صدای پایش پیش‌درآمد وقوع فاجعه است. در صحنه‌ای که غلام با غیظ و خشم به سراغ مادر می‌رود تا بعدتر او را در بیابان هولناک رها کند، موتور جان می‌گیرد و چونان جلادی پشت در خانهٔصدیقه‌گدا می‌نشیند:" غلام زیر بغل‌های مادرش را گرفت و از در بیرون برد. موتورسیکلتش کنار گودال منتظر ایستاده بود"(همان، ۱۰۲) پس از بروز فاجعه، موتورسیکلت به وصیت مالی غلام بدل می‌شود که باید به معشوقهٔ غلام سودی برساند:"خالو، این موتور به تو سپرده، اگه تا شش ماه نیومدم یه جوری آبش کن و پولش رو بده به کوکب بلوچ"(همان ،۱۲٤)

Archive of SID

www.SID.ir

اما در فیلم این وسیله با این کارکرد معنایی پربار به اتومبیل تبدیل شده است. آن هم اتومبیلِ اربابی که ظاهرا در حیاط خانهٔ آن زن فرنگی در حال خاک‌خوردن است. زن ارباب این وسیله را در اختیار غلام می‌گذارد و او آن را از نو می‌شوید و سر و سامان می‌دهد و به راهش می‌اندازد. زن ارباب از بالا بر این صحنه نظارت می‌کند، در حالی که چند زن روستایی در حال بافتن فرش(یا گلیم) هستند و صدای نقشه‌خوانی آنها در پس‌زمینهٔ صحنه جاری است. گویا برون‌آمدن این ماشین در حکم هجوم عنصر بیگانه به سنت جاری مردم است. اما همان‌طور که در بخش‌های پیشین اشاره شد چنین گشتاری جایگاه خود را در جهان داستان نمی‌یابد و در کنار تغییر ماهیت غلام و سایر گشتارهای مرتبط به این موضوع به از هم گسیختگی جهان داستان منجر می‌شود.

۸. نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از گشتارهای بالا در جدول زیر طبقه بندی می‌شود:

نوع گشتار	تعداد	درصد از کل
انگیزشی–دگرارزشی	٦	٪۵۰
انگیزشی–ارزش‌گذاری مکرر	٤	٪۳٤
کمّی–کاهشی	۱	٪۸
کمّی–افزایشی	۱	٪۸

جدول بالا نشان می‌دهد که در برگردان سینمایی بیش از **۵۰** درصد گشتارها از نوع انگیزشی–دگرارزشی می‌باشد؛ یعنی کیمیایی در برخورد با داستان دولت‌آبادی به تغییر ماهیت افراد و انگیزه‌هایشان توجه فراوان نشان داده است. بدیهی است چنین رویکردی به تفاوت ماهوی جهان داستان و جهان فیلم منتهی می‌شود.

حال باید دید این تغییر ماهوی در دسته‌بندی گشتارهای مفید ارزیابی می‌شود یا خیر. در این داوری توضیحات تفصیلی مطرح شده در متن مقاله مبنا قرار گرفته است. ضمنا در این تحلیل اگرچه توجه به پیوند بیش‌متن و پیش‌متن غیرقابل اجتناب است و هر ارزش‌گذاری در فیلم با نقطه متناظر آن در داستان سنجیده می‌شود اما در کلیت، این جهان برساخته کیمیایی است که مورد تحلیل ارزش‌گذارانه قرار گرفته است. به دیگر سخن، در اینجا ما در

Archive of SID

www.SID.ir

پی پاسخ به این سوال هستیم که روابط علّی و معلـولی در جهـان فـیلم (فـارغ از انتسـاب مضمونی و صوری آن به جهان داستان دولت‌آبادی) از چارچوبی منطقی برخوردار هسـت یا خیر.

عنوان گشتار	تأثیر گشتار رخ داده
تغییر عنوان فیلم	گستردن بستر معنایی فیلم
تغییر ماهیت زن ارباب	حذف عناصر شخصیت‌پردازانه و لزوم توجه به تفسیرهای فرامتن
تغییر ماهیت غلام	حذف عناصر شخصیت پردازانه و فروکاست شخصیت به عنصر سطحی
تغییر ماهیت صفیه (کنیز عادله)	حذف عناصر شخصیت‌پردازانه وکاستن از کنش‌های تأثیرگذار شخصیت
تغییر ماهیت مسیب	به هم ریختن منطق تقابل‌های دوگانه داستان
تغییر ماهیت مردم	لزوم توجه به مدلول‌ها و تفسیرهای فرامتن
رابطه عاشقانه باباسبحان/صدیقه	بی منطقی رابطه علّی-معلولی مطرح شده
حذف برخی شخصیت‌ها	کاستن از عمق شخصیت‌های اصلی که با شخصیت‌های حذف‌شده در ارتباطند
اضافه کردن شخصیت‌ها	بی منطقی روابط علّی و معلولی و کاستن از عمق شخصیت‌های اصلی
اضافه کردن حوادث	پرداخت تأثیرگذار سینمایی و جایگیری درست در جهان قصه
تغییر وسیله نقلیه غلام	حذف برخی عناصر شخصیت‌پردازانه/لزوم توجه به مدلول‌های فراداستان

جدول بالا نشان می‌دهد که گشتارهای رخ داده در داستان عمـلا رابطـهٔ علّـی-معلـولی جاری در داستان و چارچوب منطقی موجود را در هم ریخته و محصولی از هم گسیخته را فراهم آورده است. برای مثالتغییر ماهیت غلام ضمن اینکه بنیاد شخصیت‌پردازانـهٔ او را بـر هم زده، بر سایر عناصر داستان که رابطهٔ برهم کنشی با او دارند تأثیر منفی گذاشته یا از آنها تأثیر منفی گرفته است.

همین‌جا باید تأکید کرد که ایـن تحلیـل، ارتبـاطی بـه قـوت تصـویرپردازی و توانـایی تحسین‌برانگیز کارگردان درخلق صحنه‌های تأثیرگذار(مثل صـحنهٔ ذبـح شـتر، کشـته‌شـدن مسیب، ...) و گرفتن بازی‌های ماندگار از بازیگران(صالح، باباسبحان، صدیقه‌گـدا، شـوکت و...) ندارد. قدرت و توانایی کارگردان در خلق ایـن صـحنه‌هـا و بـازی برخـی بـازیگران تماشایی و ستودنی است. اما این قوت باعث نمی‌شود که از گسیختگیِ سلسلهٔ روابط علّی-معلولی و ضعف مفرط در شخصیت‌پردازی فیلم چشم‌پوشی کرد. مسئله‌ای که به این شکل عمده درپیش‌متن(داستان "اوسنه باباسبحان") وجود نـدارد و صِـرف توجـه کـارگردان بـه

Archive of SID

www.SID.ir

ظرایف شخصیت‌پردازانه و در نظر گرفتن روابط دقیق موجود در داستان این معضل جدی را برطرف می‌ساخت. ضمن اینکه علاقهٔ‌کارگردان به فراهم‌کردن بستری برای تحلیل‌های کلان‌تر و به‌دست دادن زمینه‌ای برای تفسیرهای سیاسی-اجتماعی-تاریخی خودبسندگی جهان فیلم را مخدوش کرده است(مثل تغییر ماهیت عادله به زنی فرنگی و ارائهٔ تحلیلی از رفتار مردم و قضاوت در باب نقش اجتماعی توده‌ها). این زمینهٔ تفسیری، چیدمان عناصر موجود در داستان را بر هم زده و فضای قصه را مشوش کرده است.همهٔ این نکات ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که اقتباس سینمایی کیمیایی از داستان دولت‌آبادی اقتباس موفق و سنجیده ای به شمار نمی‌رود.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک. (۱۳۹۳). ساختار و تاویل متن، تهران: نشر مرکز

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹). "ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران"ادبیات تطبیقی:ویژه نامه نامه فرهنگستان. سال اول، ش ۱،٦-۳۸.

انوشیروانی، علی‌رضا-الف(۱۳۸۹). "آسیب شناسی ادبیات تطبیقی در ایران"، ادبیات تطبیقی:ویژه نامه نامه فرهنگستان. سال اول، ش ۲، ۳۲-۵۵

انوشیروانی، علی‌رضا(۱۳۹۲). "مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی"،ادبیات تطبیقی:ویژه نامه نامه فرهنگستان. سال ٤، ش ۱(پی‌درپی ۷)، ۳-۹

بامشکی، سمیرا(۱۳۹۳). روایت شناسی داستان‌های مثنوی،تهران: هرمس

دولت‌آبادی، محمود(۱۳٤۷). اوسنه باباسبحان،تهران: انتشارات پیوند/انتشارات شبگیر

رماک، هنری(۱۳۹۱). " تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی"، ترجمه: فرزانهٔ علوی‌زاده،ادبیات تطبیقی:ویژه نامه نامه فرهنگستان، سال ۳، ش ۲، ٥٤-۷۳

صافی، حامد(و قائمی، فرزاد و بامشکی، سمیرا و پورخالقی چترودی،مهدخت)(۱۳۹٥). "بررسی داستان کیومرث در شاهنامه و تواریخ عربیمتاثر از سیرالملوک‌ها براساس فزون‌متنیّت ژنت"،متن شناسی ادب فارسی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان)، دوره جدید، شماره ۱، ۱۷-۳٤

قوکاسیان، زاون(۱۳٦٤). مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی، تهران: آگاه.

نامور مطلق، بهمن. "تاملی بر نظریه بینامتنیت رولان بارت: امپراتوری نشانه‌ها"، روزنامه ایران. شماره ۳۷٦۰، ۱۳۸٦/۷/۲۲، ۱۰.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۹، ش ۳۸، ۱۳۹-۱۵۲

نجومیان، امیرعلی(۱۳۹۱). "به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی"،فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۹، ش ۳۸، ۱۱۵-۱۳۸.

Archive of SID

www.SID.ir

لوته، یاکوب (۱۳۸٦). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*.New York: Routledge.

Genette,G.(1997).*Pallimpsests: literature in the second degree*, C.Newman & C.Doubinsky(translated), G. Prince (Forward), University of Nebraska Press: Lincoln & Nebraska

Archive of SID

www.SID.ir