پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه اصفهان
دورهٔ جدید، شماره۱، (پیاپی ۵) بهار ۱۳۸۹ ، ص ۱۰۰- ۸۵

اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر

دکتر سید حبیب الله لزگی- * مزدا مراد عباسی**

چکیده

این مقاله دربارهٔ اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر است و سعی دارد تا با نگاهی آماری به مساله آثار سینمایی اقتباس یافته از ادبیات داستانی معاصر ایران، به بررسی رابطه این دو رسانه در چند سال گذشته بپردازد و با تمرکز بر روی آثاری که در طی این چند سال، بازتاب این گونهٔ سینمایی بوده اند، نویسندگان و کارگردانان مؤثر در این روند را معرفی کند. یکی از آثار قابل قبول در این زمینه، فیلم سینمایی « چکمه » ساخته محمد علی طالبی است که بر اساس داستانی به همین نام از هوشنگ مرادی کرمانی ساخته شده است. اثر مذکور در این مقاله ابتدا به طور مجزا بررسی می‌شود و نکاتی که در روند اقتباس آن، لحاظ شده است با توجه به منابع، معرفی می‌گردد.

واژه های کلیدی

ادبیات داستانی، سینمای ایران، مرادی کرمانی، محمد علی طالبی، چکمه.

مقدمه

ادبیات و سینما دو رسانه‌ای است که هر یک دارای زبان و چهار چوب مخصوص به خود است؛ اما روند تصویری شدن یک اثر ادبی در نوع خود جالب و جذاب به نظر می رسد. آثار اقتباسی، چشم اندازهای نوینی را برای معرفی ادبیات هر ملت به جهانیان می نمایاند. با نگاهی به سینمای دیگر کشورهای صاحب سبک، در می یابیم که بسیاری از آثار سینمایی در آن کشورها براساس رمان و ادبیات داستانی شکل گرفته است. حتی در سینمای تجاری که هدف اصلی آن حفظ گیشه می باشد نیز این مسأله بروشنی دیده می شود. چه بسیار نویسندگانی که از طریق رسانه جهانی (سینما) به سرتاسر جهان شناسانده شدند و آثارشان در کشورهای دیگر در معرض دید علاقه مندان گذاشته شد و در سرزمین های مختلف، طرفداران خاص خود را یافتند. در چند سال اخیر که معضل فیلمنامه و فقدان طرح داستانی منسجم، برای

* – استادیار هنر دانشگاه تربیت مدرس lazgee_h@modares.ac.ir
** – کارشناس ارشد ادبیات نمایشی mazdaabbasi@gmail.com

تاریخ وصول ۸۵/۷/۱۲ تاریخ پذیرش ۸۷/۹/۲

Archive of SID
www.SID.ir

شکل‌گیری یک فیلمنامهٔ مستحکم، یک نقص در سینمای کشور به شمار می رفت، ضرورت نگاهی جدی و دوباره به گنجینهٔ ادبیات داستانی غنی ایران بیش از پیش احساس شد. هر چند آثاری که از دل آداب و رسوم وفرهنگ این مرز و بوم ریشه گرفته اند، ماده خام مناسبی را برای رسانه ملی سینما فراهم می سازد، اما آیا تا به حال چه آثاری براساس ادبیات داستانی ایران در سینمای ایران شکل گرفته است و این آثار بیش تر متوجه چه حوزه ای از ادبیات داستانی ایران بوده است و آیا رویکرد سینما گران به ادبیات سرزمین مادری، نتیجه ای مثبت در پی داشته و به ترقی فیلمساز و نویسنده انجامیده است و یا این که نه، فیلمسازانی که از این طریق به خلق آثارشان پرداخته اند، نتوانسته اند برای خود صاحب جایگاهی شوند و به اصطلاح به سینمای « خود» برسند و در نتیجه آثاری که به این شیوه و بر شالودهٔ ادبیات داستانی شکل گرفته است در تاریخ سینمای ایران ماندگار نشده و دیگر نام و نشانی از آن اثر، فیلمساز و نویسندهٔ اثر ادبی باقی نمانده است؟!

وقتی از این زاویه به مسأله « اقتباس » سینمای ایران از ادبیات داستانی‌اش می پردازیم، به حوزه هایی بر می‌خوریم که هنوز به طور جدی به آن پرداخته نشده است. اما مثل همیشه موانع و مشکلات بسیاری بر سر راه وجود دارد که مهم‌ترین آن فقر منابع مورد نیاز در این زمینه است. شاید بتوان به سختی و با جستجو، اثر ادبی مورد نظر را یافت؛ اما برخی از آثار سینمایی که دیگر بخشی از تاریخ سینمای ملی ایران به شمار می رود گویا در هیچ فیلمخانه و مرکز معتبری وجود ندارد و برای دستیابی به این آثار و بررسی ساختار آنها باید به گریز راه های دیگری توسل جست. جای افسوس دارد که آثار سینمایی دیگر کشورها که از لحاظ تاریخی مربوط به سال ها پیش می‌باشد در دسترس است؛ اما آثاری که مربوط به تاریخ سینمای کشورمان است، در اختیار نیست و هیچ تلاشی هم برای حفظ این آثار صورت نمی‌گیرد و چه بسا آثار ارزشمندی هم که در سال های اخیر تولید شده است، دیگر به این صورت در اختیار نسل آینده نباشد. به هر حال با وجود این موانع و مشکلات، سعی شده است با اکتفا به آن چه در دسترس بود به بررسی مسأله اقتباس در سینمای ایران پرداخته شود و امید که رهیافتی باشد برای همگام شدن دو رسانه قلم وتصویر.

ادبیات داستانی ایران با همه فراز و فرودهایش، ریشه در فرهنگ این مرز و بوم دارد و بر کسی پوشیده نیست که در این عرصه چه آثار ارزشمند و گرانبهایی به رشته تحریر در آمده که نه تنها در کشور ایران؛ بلکه در بسیاری از کشورهای دیگر نیز قابل احترام و دارای ارزش است. نویسندگان چیره دستی که تاریخ ادبیات این سرزمین به خود دیده است نه تنها در تاریخ ادبیات کشور ما ماندگار شده اند؛ بلکه در عرصه جهانی هم از اعتباری قابل قبول برخوردارند؛ با وجود این، بسیاری از نویسندگان به رغم ابعاد جهانی آثارشان، حتی در کشور ایران نیز نام آشنا نیستند و مجالی برای تکاپو نیافته اند. وقتی که ما این فرهنگ غنی در زمینه داستان نویسی را در مقابل هنری تصویری به نام سینما قرار می‌دهیم، چندان که باید و شاید قانع کننده نیست؛ با توجه به دامنه و وسعتی که سینمای ملی در اختیار ادبیات می‌گذارد، تعداد آثار سینمایی که بر شالوده ادبیات داستانی شکل گرفته اند بسیار اندک است. در تاریخ سینمای ایران تعداد آثاری که بر اساس ادبیات داستانی و نمایشی اعم از ایرانی و خارجی شکل گرفته اند، به مرز نود اثر هم نمی‌رسد و وقتی به طور اخص آثاری را که بر پایه ادبیات داستانی ایران پدید آمده از نظر می گذرانیم، متاسفانه تعداد آنها هم به مرز پنجاه فیلم نمی رسد. در این مقاله سعی شده که با نگاهی به آثار شاخص اقتباس یافته از ادبیات داستانی معاصر ایرانی و آشنایی با پدید آورندگان آنها، به مسیری که سینمای ایران در این زمینه طی کرده است با نگاهی جدی تر

Archive of SID

www.SID.ir

پرداخته شود و در کنار بررسی نمونه ای، به روند گذار از داستان تا فیلمنامه و فیلم هم توجه شود.

اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر

اقتباس ادبی خون حیات بخشی برای دنیای سینما و تلویزیون به شمار می رود. وقتی در سینمای دیگر کشورها این مسأله را بررسی می کنیم به آمار شگفت انگیزی می رسیم.

«فیلم های ماندگار و مهمی چون « *تولد یک ملت* »، « *ساحره شهر زمرد* »، « *برباد رفته* »، « *ملکه آفریقا* »، «*کازابلانکا*»، « *ماجرای نیمروز* »، « *پنجره عقبی* » و کلاسیک مشهوری چون « *همشهری کین* » همه آثاری اقتباسی است. اکثر فیلم های برنده اسکار و امی (جایزه ای که به محصولات تلویزیونی اختصاص دارد) اقتباسی است، آمار اعجاب آور زیر را در نظر بگیرید:

- ۸۵ درصد کل فیلم های برنده جایزه اسکار، اقتباسی است.
- ۴۵ در صد کل فیلم های تلویزیونی اقتباسی است وبا این وجود ۷۰ درصد از کل فیلم های برنده جایزه امی از بین این فیلم ها انتخاب شده است.
- ۸۳ درصد از کل سریال ها اقتباسی است که ۹۵ درصد برندگان جایزه امی از اینها انتخاب شده اند.» (سیگر، ۱۳۸۰: ۶)

ادبیات داستانی که شامل انواع داستان های کوتاه، قصه های منظوم و نیز آثار نمایشی می شود مواد و عناصر لازم برای یک داستان خوب سینمایی را داراست؛ به این دلیل که مواردی چون معرفی شخصیت ها، بحران، کشمکش، نقطه عطف و پایان را در بر دارد. سال های زیادی است که فیلمسازان و فیلمنامه نویسان تهیهٔ فیلم بر اساس اقتباس از آثار ادبی را مورد توجه قرار داده‌اند. البته در این فرایند مواردی مثل نوع داستان، نحوه پیشرفت ماجرا به سوی نقطه اوج، زمان ساخت اثر و چگونگی اقتباس نیز اهمیت بسیار دارد. «اغلب موضوعات داستانی قادر به بازگو شدن از طریق سینما هستند به شرط آن که این بیان مجدد و انتقال مفاهیم از زبان ادبیات به زبان فیلم با مهارت انجام گیرد و شخص انتقال دهنده که همان کارگردان اثر است این کار را بخوبی انجام دهد، امکانات بیانی سینما را به خوبی بشناسد و از تفاوت های آن با ادبیات و حتی تئاتر آگاه باشد که در این صورت ارزش یک اثر سینمایی اقتباس شده کم تر از نوشته اولیه آن نیست.» (خیری، ۱۳۸۴: ۴۸) وقتی در مورد فرایند اقتباس ادبی بیش تر دقیق می شویم به تاثیر سینما بر ادبیات هم پی می بریم. به هر حال در این تعامل رسانه ای ادبیات هم از شاکله سینما بی نصیب نمانده است؛ سینما نوعی زبان بیانی است که بر تصویر و نشان دادن استوار است. نشان دادن حوادثی که در بینندگان فیلم اثر می‌گذارد و احساس عاطفی در آنها ایجاد می‌کند. ادبیات هم زبانی بیانی است که بر کلام و واژه استوار است و ابزارش برای بیان اندیشه ای خاص، عنصر کلام و نوشته است؛ مخاطب سینما با دیدن تصاویر و وقایع در لحظات اثر شریک می شود، خود را به جای شخصیتها حس می کند، در مورد وقایع بعدی پیش بینی می کند، اشک می ریزد، حرص می خورد و تمام این موارد تنها با دیدن تصاویری که پشت سر هم ردیف شده است، رخ می دهد، ساختاری بصری که تاثیری آنی دارد. «کنار گذاشتن توصیف های طولانی و زاید قصه نویسی، گرایش به برش های کوتاه و سریع و استفاده از اشاره ها و نمادهای گوناگون تصویری نمونه ای از تأثیرات سینما بر ادبیات است. سینما و ادبیات از جهت نوع مصالحی که در

Archive of SID

www.SID.ir

ساختار داستان های خود به کار می برند؛ از جمله معرفی شخصیتها، نشان دادن خلق و خوی آنها، وجود کشمکش، انتخاب یک تم و موضوع اصلی برای داستان و چند موضوع فرعی و پیشروی داستان به سمت جلو و ایجاد دلهره و تعلیق دارای عناصر مشترک هستند.» (همانجا: ۶۸) در حین خواندن رمان یا داستان کوتاه فقط آن چیزی دیده می شود که راوی در آن لحظه خاص به ما نشان می دهد اگر راوی بر حادثه ای تمرکز کند ما هم به حادثه می اندیشیم و اگر از احساسات و عواطف سخن بگوید ما نیز بر احساسات تمرکز می کنیم و در واقع در هر بخش فقط تکه ای از اطلاعات را درک و ضبط می کنیم. گویی در اثر ادبی شخصی راهنمای ما شده است و ما را هدایت می کند. روایتگر رمان واسطه‌ای میان ما و داستان است تا وقایع را درک کنیم. «فیلم با ارائه جزئیات و به یاری تصویر سریع تر از رمان پیش می رود. دوربین به دنیایی سه بعدی می نگرد و اطلاعات مربوط به داستان، شخصیت و همین طور سبک زندگی و فکرها را در یک لحظه ارائه می دهد؛ یک صحنه خوب، ماجرا را پیش می راند، شخصیت را برملا می کند، درونمایه را مورد تفحص قرار می دهد و تصویر می سازد.» (سیگر، ۱۳۸۰: ۲۹) روایت در ادبیات داستانی به نوعی در زمان حرکت می کند، از زمان حال به گذشته، از زمان گذشته به حال و حتی به آینده سفر می کند. رفت و آمد در زمان مانعی در سیر شکل گیری و اوج گیری اثر ادبی به وجود نمی آورد. شخصیت، خواننده را با خود همراه می سازد و او را از هزار توی رویدادها و حوادث عبور می دهد و او را در سفرهای زمانی در کنار خود می نشاند. با در نظر گرفتن این نکته که یک رمان معمولا در یک جلسه به طور کامل خوانده نمی شود، این زنجیره زمانی که دارای حلقه های مختلف است چندان خللی در سیر رابطه مخاطب و اثر به وجود نمی آورد؛ اما در سینما این گونه نیست، در هر لحظه از فیلم موارد زیادی را می بینیم و اطلاعات کسب می کنیم و در واقع با تجربه ای تداومی سر و کار داریم که محدودهٔ زمانی آن از قبل برای ما تعیین شده است. «فیلم در زمان حال رخ می دهد، بی واسطه است و اکنونی؛ فیلم با زمان حال سر و کار دارد و به سوی آینده می رود و کمتر به اتفاقی که در گذشته رخ داده است، علاقه نشان می دهد تا اتفاقی که قرار است رخ دهد، در بعضی فیلم ها این حرکت به سوی آینده با باز شدن تدریجی داستان یکی است؛ بازگشت به گذشته در فیلم باعث توقف حرکت داستانی می شود. در حالی که اکثر رمان ها و داستان های کوتاه به صورت ماضی ساده نوشته می شوند و نویسنده در اکثر موارد به وقایعی می نگرد که در زمان گذشته رخ داده اند و آنها را برای خواننده نه تنها تعریف که تفسیر می کند.» (همانجا: ۳۸)

اقتباس از آثار ادبی در سینمای کشورهای صاحب سبک اهمیت بسیار دارد و از جایگاه خاصی برخوردار است تا آن جا که در جشنواره های معتبر، در بحث مربوط به فیلمنامه دو جایزه در نظر گرفته شده است؛ یک جایزه برای بهترین فیلمنامه اقتباسی و یک جایزه برای بهترین فیلمنامه غیر اقتباسی.

اما مسأله اقتباس ادبی در سینمای ایران، امیدوارکننده نیست و تعداد فیلم های اقتباسی به نسبت تعداد کل فیلم های ساخته شده در تاریخ سینمای ایران، اندک است. تمرکز ما در این چند سطر بر روی آثاری است که براساس ادبیات داستانی معاصر ایرانی شکل گرفته است. در این میان آثاری خوب و ارزشمند و نیز آثار متوسط و ضعیف وجود دارد که ما به ذکر نمونه های نسبتاً خوب و نمونه های ارزشمند می پردازیم:

- *شوهر آهو خانم* – ساخته داود ملاپور (« *شوهر آهو خانم* » نوشته علی محمد افغانی)
- *گاو* – ساخته داریوش مهرجویی (براساس یکی از داستانهای مجموعه « *عزاداران بیل* » نوشته غلامحسین

Archive of SID

www.SID.ir

ساعدی)

- *داش آکل* – ساخته مسعود کیمیایی (« *داش آکل* » نوشته صادق هدایت)
- *آرامش در حضور دیگران* – ساخته ناصر تقوایی (« *آرامش در حضور دیگران* » نوشته غلامحسین ساعدی)
- *خاک* – ساخته مسعود کیمیایی – (« *آوسنه بابا سبحان* » نوشته محمود دولت آبادی)
- *تنگسیر* – ساخته امیرنادری – (« *تنگسیر* » نوشته صادق چوبک)
- *شازده احتجاب* – ساخته بهمن فرمان آرا – (« *شازده احتجاب* » نوشته هوشنگ گلشیری)
- *سرایدار* – ساخته خسرو هریتاش – (« *کمدی حیوانی* » نوشته حسنعلی شریفی مهر)
- *ملکوت* – ساخته خسرو هریتاش – (« *ملکوت* » نوشته بهرام صادقی)
- *بوف کور* – ساخته کیومرث درم بخش – (« *بوف کور* » نوشته صادق هدایت)
- *دایره مینا* – ساخته داریوش مهرجویی – (« *آشغالدونی* » نوشته غلامحسین ساعدی)
- *سایه های بلند باد* – ساخته بهمن فرمان آرا – (« *معصوم اول* » نوشته هوشنگ گلشیری)
- *مدرسه ای که می رفتیم* – ساخته داریوش مهرجویی– (« *حیاط پشتی مدرسه عدل آفاق*» نوشته فریدون دوستدار)
- *جایزه* – ساخته محمد باقر خسروی – (بر اساس یکی از داستانهای مجموعه « *عزاداران بیل* » نوشته غلامحسین ساعدی)
- *تاتوره* – ساخته کیومرث پوراحمد – (« *علو* » نوشته محمد رضا صفدری)
- *جاده های سرد* – ساخته مسعود جعفری جوزانی (« *اگه بابا بمیره* » نوشته رضا رهگذر)
- *پرستار شب* – ساخته محمد علی نجفی (« *آب*» نوشته منیرو روانی پور)
- *مرگ پلنگ* – ساخته فریبرز صالح (« *مرگ پلنگ* » نوشته سید علی صالحی)
- *در مسلخ عشق* – ساخته کمال تبریزی (« *حماسه هویزه* » نوشته نصرت الله محمود زاده)
- *چکمه* – ساخته محمد علی طالبی (« *چکمه* » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *شرم* – ساخته کیومرث پوراحمد (« *قصه های مجید* » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *صبح روز بعد* – ساخته کیومرث پوراحمد (« *قصه های مجید* » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *نان و شعر* – ساخته کیومرث پوراحمد (« *قصه های مجید* » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *درخت گلابی* – ساخته داریوش مهرجویی (« *درخت گلابی* » نوشته گلی ترقی)
- *چشم هایش* – ساخته فرامرز قریبیان (چشمهایش نوشتهٔ بزرگ علوی)
- *مربای شیرین* – ساخته مرضیه برومند (« *مربای شیرین* » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *خمره* – ساخته ابراهیم فروزش (« *داستان آن خمره* » هوشنگ مرادی کرمانی)
- *موشو* – ساخته محسن محسنی نسب و محمد رضا عالی پیام (« *مشت بر پوست* » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *ساحره* – ساخته داود میرباقری (« *عروسک پشت پرده* » نوشته صادق هدایت)

Archive of SID

www.SID.ir

- *نیمه پنهان* – ساخته تهمینه میلانی (« *بعد از عشق* » نوشته فریده گلبو)
- *مهمان مامان* – ساخته داریوش مهرجویی (« *مهمان مامان* » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *گاوخونی* – ساخته بهروز افخمی (« *گاوخونی* » نوشته جعفر مدرس صادقی)
- *دیشب بابا تو دیدم آیدا* – ساخته رسول صدرعاملی (« *بعد از آن شب* » نوشته مرجان شیر محمدی)
- *گوشواره* – ساخته وحید موساییان (« *گوشواره*» نوشته هوشنگ مرادی کرمانی)
- *گرداب* – ساخته حسن هدایت (« *گرداب* » نوشته صادق هدایت)
- *پاداش سکوت* – ساخته مازیار میری (« *من قاتل پسرتان هستم* » نوشته احمد دهقان)
- *اتوبوس شب* – ساخته کیومرث پور احمد («*سی و نه و یک اسیر* » نوشته حبیب احمدزاده)
- *همیشه پای یک زن در میان است* – ساخته کمال تبریزی (« *غیر قابل چاپ* » نوشته سید مهدی شجاعی)

با نگاهی به این آثار می توان گفت که نویسنده پرسابقه در زمینهٔ اقتباس سینمایی از آثارش، هوشنگ مرادی کرمانی است و به دنبال او به ترتیب غلامحسین ساعدی، صادق صدایت و هوشنگ گلشیری در این جایگاهند. کارگردان پرسابقه در زمینه ساخت آثار اقتباسی بر مبنای آثار ادبی، کیومرث پور احمد است و بعد از او داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، بهمن فرمان آرا، خسرو هریتاش و کمال تبریزی است که چهار نفر آخر در یک رتبه قرار دارند.

حضور هوشنگ مرادی کرمانی به عنوان نویسندهٔ پرسابقه در زمینه اقتباس از آثار ادبی ، نشان دهنده این است که آثار اقتباسی در سینمای پس از انقلاب بیش تر متوجه آثار ادبی مربوط به حوزه کودک و نوجوان بوده است و متأسفانه، ادبیات روستایی – بومی و آثار ادبی مربوط به سنین بالاتر، مجال اندکی برای تکاپو یافته است. با توجه به دامنه و بُرد رسانه سینما، سینمای ملی می تواند ادبیات داستانی ما را به مخاطبان داخلی و حتی مخاطبان جهانی معرفی نماید و تولید آثار اقتباسی می تواند در روند جهانی شدن ادبیات این مرز و بوم کمک شایانی به این بخش انجام دهد. در کشور ایران، رابطهٔ مستمری میان ادبیات داستانی و سینما وجود ندارد؛ حال آن که با نگاهی به آثار ذکر شده در می یابیم که خالقان این آثار هر یک دارای جایگاهی در سینمای ملی هستند و شاید بخشی از موفقیت آنان مرهون توجه آنها به ادبیات داستانی کشورشان باشد.

حال، یکی از اقتباس های موفق از آثار ادبی را مورد بررسی قرارمی دهیم؛ فیلم سینمایی « چکمه » ساخته محمد علی طالبی که بر اساس داستانی به همین نام از هوشنگ مرادی کرمانی ساخته شده است.این اقتباس از چند جنبه دارای اهمیت است؛ اول این که داستان « چکمه » موفق به دریافت لوح تقدیر شورای کتاب کودک شده و در عرصه آثار ادبی کودک، قابل توجه است و دوم، فیلم سینمایی « چکمه » که بر اساس این داستان جلوی دوربین رفته است، موفق به حضور در بخش مسابقهٔ بیش از یکصد جشنواره بین المللی شده است و از این میان توانسته چندین جایزه بین‌المللی و داخلی را به خود اختصاص دهد، جوایزی چون:

- جایزه فیل نقره ای بهترین کار گردانی از هشتمین جشنواره بین المللی فیلم کودکان هند
- جایزه گلدن گیت (بهترین فیلم) از سی و هفتمین دوره جشنواره بین المللی فیلم سان فرانسیسکو
- جایزه بهترین فیلم منتخب تماشاگران از جشنواره بین المللی فیلم کودکان وین (اتریش)
- پروانه زرین بهترین فیلم از بخش مسابقه بین الملل هشتمین دوره جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان و

Archive of SID

www.SID.ir

نوجوانان ایران

- دیپلم افتخار بهترین بازیگر نوجوان « علی آتشکار » از بخش مسابقه بین الملل هشتمین جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان ایران
- پروانه زرین بهترین بازیگر نوجوان « سمانه جعفر جلالی » از بخش مسابقه بین الملل هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان ایران
- پروانه زرین بهترین فیلم از بخش مسابقه سینمای ایران هشتمین دوره جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان ایران
- دیپلم افتخار بهترین بازیگر نوجوان « علی آتشکار » از بخش مسابقه سینمای ایران هشتمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان ایران
- لوح تقدیر دانشکده صدا و سیما در گروه فیلمهای ایرانی ۲۲ جشنواره بین المللی آموزشی- تربیتی رشد

خلاصه داستان « چکمه » نوشته هوشنگ مرادی کرمانی

دختر کوچکی به نام « لیلا » همراه مادرش در خانه ای کوچک در منطقه پایین شهر زندگی می کند. لیلا پنج ساله است و روزها پیش همسایه شان می ماند تا مادر از سر کار بازگردد. لیلا با مریم، دختر همسایه که کمی از او بزرگ تر است بازی می کند. روزی لیلا از مادرش می خواهد که عروسکی مانند عروسک مریم برایش بخرد، مادر او را راضی می کند که به جای آن برایش چکمه‌ای بخرد که زمستان راحت باشد. وقتی چکمه را می خرند لیلا از خوشحالی نمی تواند صبر کند تا آن را به خانه ببرند و چکمه هایش را می پوشد. در راه بازگشت لیلا در اتوبوس خوابش می گیرد و یک لنگه چکمه از پایش می افتد و مادر هم متوجه آن نمی شود. صبح روز بعد لیلا متوجه گم شدن چکمه اش می شود و به پیشنهاد مریم تمام کوچه و خیابان را جست و جو می کنند؛ اما موفق نمی شوند. شاگرد راننده اتوبوس چکمه را پیدا می کند و به بلیت فروش می دهد، او هم چکمه را کنار دیوار می گذارد. پسرکی بازیگوش با چکمه مثل توپ بازی می‌کند و چکمه به جوی آب می افتد؛ یکی از بچه های محل چکمه گلی و کثیف را بر می دارد و به برادرش که در یک کارخانه دمپایی سازی کار می کند، می دهد تا آنرا بازیافت کنند. در محله پسرکی زندگی می کند که یک پا بیشتر ندارد و فرفره می فرو شد و بازی بچه ها را تماشا می کند. مادر لیلا یک لنگه چکمه را به پسرک می دهد؛ اما چکمه متعلق به پای راست است و پسرک پای راست ندارد؛ پسرک چکمه را به نمک فروش می دهد و او هم چکمه را به کارخانه دمپایی سازی می برد و در آن جا متوجه یک لنگه دیگر چکمه می‌شود و یک جفت چکمه را برای پسرک می‌آورد و پسرک هم آنها را برای لیلا می برد؛ لیلا با خوشحالی همه اهل خانه را خبردار می کند و بعد از آن بر می‌گردد تا از پسرک تشکر کند اما او رفته است.

درباره داستان

« چکمه » داستانی ساده درعین حال زیبا و دوست داشتنی دارد. حکایت بهترین دوران زندگی انسان که سرشار از سادگی و زیبایی است. « لیلا » با دیدن عروسک دختر همسایه، از مادرش می خواهد تا برای او عروسکی بخرد اما با

Archive of SID

www.SID.ir

نظر مادر به چکمه رضایت می دهد و بعد هم ماجرا به پیش می رود و در نهایت به دست نمک فروش محل گره باز می شود و توسط پسرک یک پا، لیلا دوباره صاحب چکمه می شود و دلش شاد.

« چکمه » تاثیر عاطفی دلچسبی بر مخاطب می گذارد. نحوه نگارش هوشنگ مرادی کرمانی به گونه ای است که بیش‌تر عاطفه و احساس انسان را درگیر ماجرا و داستان می سازد و خواننده را به همدلی با شخصیت اصلی ترغیب می‌کند؛ اما در شکل و ساختار این اثر و در کل آثار هوشنگ مرادی کرمانی نکات شایان توجهی وجود دارد.

داستان کوتاه طرح منظم و ساده ای دارد در حالی که طرح رمان وسیع و گسترده است، در داستان کوتاه معمولا یک شخصیت اصلی وجود دارد و داستان دارای موضوع مشخص و تاثیر واحدی است؛ تحول و شکل گیری شخصیت ها در داستان کوتاه به طور نا محسوس صورت می گیرد. تعداد شخصیت ها در داستان کوتاه محدود است و رویدادها و حوادث هم به صورت بخشی کوتاه ارائه می شود و تعداد آنها به تبع تعداد شخصیت ها محدود است. معمولا در داستان کوتاه یک واقعه اصلی را می توان تشخیص داد به دلیل این که برش کوتاهی از زندگی را در بر می گیرد و محدودیت زمانی دارد؛ به همین سبب حادثه های فرعی به صورت گذرا در داستان ظاهر می شود و عمق پیدا نمی‌کند. در مورد داستان « چکمه » اولین نکته ای که به نظر می رسد «شکل ناقص خانواده لیلا و فقدان پدر است که شبیه به سر نوشت بیش تر شخصیت های آثار نویسنده است. با آن که مخاطبان اثر، کودکان قبل از دبستان و سال های آغاز دبستان هستند و تصوری که از خانواده دارند شامل پدر، مادر و کودک است – البته به جز موارد استثنا– ولی هیچ گونه توضیحی درباره پدر خانواده در داستان موجود نیست. نمونه این مورد در بقیه آثار نویسنده به طور مثال، قصه های مجید هم همین ساختار را داراست.» (سلاجقه، ۱۳۸۳: ۲۲۶)

البته، ابهامات دیگری هم در این داستان وجود دارد، مثل مساله پنج ساله بودن لیلا و این که مادر به او می گوید که این چکمه را می توانی در مدرسه هم بپوشی و حال آن که تا مدرسه رفتن لیلا زمان زیادی باقی مانده است و این مورد شاید برای کودکان سوال ایجاد کند: «بله، چکمه. یک جفت چکمه خوب و خوشگل که زمستان توی هوای سرد توی برف و باران بپوشی و پایت گرم گرم شود، می توانی با آن بدوی و بازی کنی و به مدرسه بروی... » (مرادی کرمانی، ۱۳۸۳: ۸۶)

در داستان « چکمه » به درون دنیای شخصی شخصیت ها وارد نمی شویم و اطلاعات ما راجع به شخصیت ها در همان سطح ابتدایی باقی می ماند. ما نمی دانیم که کار مادر چیست یا این که پسرک یک پا چرا یک پایش را از دست داده است و این که اصلاً دلیل فرفره فروشی او چیست، آیا نان آور خانه اوست و یا به دلیل این که در مقابل توانایی‌هایی که به دلیل نداشتن یک پا از دست داده است، سعی دارد تا از توانایی های دیگرش استفاده کند و خود را در کنار هم سن و سالانش ببیند. توانایی هایی که دیگران از آن بی بهره اند ونشان دادن استعدای که در او وجود دارد.

شاید بخشی از این ابهامات به دلیل نوع مخاطبانی است که این اثر برای آنها نگارش یافته است و نیازی به ارائه اطلاعات بیش تر در مورد شخصیت ها حس نشده است. «در داستان چکمه، همه شخصیت ها به نوعی مثبت و خیراندیش هستند و در فکر کمک و یاری هستند تا صاحب چکمه پیدا شود. شاید تنها شخصیت نسبتاً منفی همان پسرک بازیگوشی باشد که با چکمه مثل توپ رفتار می کند. اما این رفتار نشانه منفی بودن او نیست و بخشی از وجوه شخصیتی یک پسر بچه است که به بازی با توپ علاقه دارد و در داستان هم اشاره می شود که:

Archive of SID

www.SID.ir

"دلش می خواست توپ داشته باشد، همه چیز را به جای توپ می گرفت هر چه را سر راهش می دید با لگد مـی‌زد و چند قدم می برد » (سلاجقه، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

نکتهٔ قابل تأمل، تفکر حاکم بر داستان است که نشان دهنده جهانی آرمانی است. در این تفکر برای رسیدن بـه نتیجـه مطلوب از میان انسان های خوب و بد جامعه، فقط خوب ها انتخاب شده انـد. «فـضای داسـتان، عرصـه تاخـت و تـاز انسان‌های مثبت است و از شخصیت های منفی خبری نیست، در نتیجه شخصیت اصلی داستان، لیلا، فقط با انسان هـای آرمانی روبه رو می شود: همسایه با مهربانی هر روز از لیلا مواظبت می کند تا مادرش با خیال راحـت کـار کنـد، مـریم دختر همسایه با مهربانی با او رفتار می کند یا فروشنده چکمه هم از میان فروشنده های مهربان و خوش اخلاق انتخاب می‌شود، تاکید در انتخاب شخصیت های مثبت و آرمانی گاهی شامل حال همه آدم هـا مـی شـود و نـه بعـضی از آنهـا. پذیرش جامعه ای که انسان های آن در پی رساندن لنگه چکمه ای به صاحبش علاوه بر عمل دعا هم می کنند در عـالم واقع مشکل است؛ ولی در داستان ایده آلیستی آرزوی چنین امری می تواند قابل پذیرش باشد، به شرطی که بـه حقیقـت مانندی اثر لطمه نزند.» (همانجا: ۲۳۴)

اما با وجود این توجیه، این نکته به رئالیستی بودن داستان خدشه وارد نموده است و آن را تا مرز تخیل پـیش رانـده؛ اما مسلم است که به کلیت اثر لطمه وارد نکرده است و می توان گفت که بار عاطفی که بر کلیت اثر سایه افکنده سـبب دلنشینی و ماندگاری این داستان شده است؛ محبتی که میان دو کودک وجود دارد همیشه برای بزرگسالان زیبا و خـاطره انگیز بوده است. پسرک یک پا برای شادی دل کودکی دیگر هر دو لنگه چکمه را برای لـیلا مـی بـرد و آن قـدر از کـار خود راضی است که منتظر تشکر و قدر دانی نمی ماند و به دنیای کوچک و تنهایی خود باز می گردد.

جملات در این داستان به شکلی روزمره و زود فهم و در عین حال صمیمانه نگـارش یافتـه و حتـی از اصـطلاحات روزمره نیز کمک گرفته شده است. مرادی کرمانی، با این که اغلب در زمینه ادبیات کودک و نوجوان کار کرده است؛ امـا دلبستگی بیش تری به مردم پایین دست دارد و زندگی آنان را با درایت بیش تر و توجـه زیبـایی شـناختی تـر توصـیف کرده است. «او تصویر گر فقر فراگیری است که به سادگی مطرح می شود بی آن که رنگ و بوی ناتورالیـستی بـه خـود بگیرد؛ آثار مرادی کرمانی اغلب گزارشی اند و در عمق گسترش نمی یابند، نوجوانان تنهای داستان های او خطر می‌کنند و تجربه ای را از سر می گذرانند که مرز گذر آنها به بزرگسالی است. » (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۸۲۵ و ۱۳۰۸)

اندیشه حاکم بر اثر نیز مانند آثار مبتنی بر رئالیسم اجتماعی، کندوکاو در زندگی و رنج افرادی است که با محرومیت ناشی از ضوابط غلط اجتماعی در گیرند و از این رو فـضای اثـر، فـضای تـرحم اسـت. «مـرادی کرمـانی تجربـه هـا و مشاهدات خود را از زندگی با نثری ساده و طنزی روشن مطرح می کند و بی آن که شعار دهد گرایش انـسانی خـود را آشکار می سازد. شورای کتاب کودک، ویژگی های کار او را چنین بر می شمارد:

به کار گرفتن درست زبان مردم در ادبیات... انتخاب شخصیت هایی که نـه تنهـا در فرهنـگ مـردم ایـران، بلکـه در بسیاری از فرهنگ های مشابه آشنا هستند و رفتارها و عکس العمل هایشان قابلیـت تعمـیم دارد، انتخـاب طنـز دشـوار اجتماعی... پرداختن به زندگی نوجوانانی که اکثراً با فقر و محرومیت دست به گریبان هستند بـی آن کـه انـسان فقیـر را تحقیر شده و از پا افتاده ببینیم.» (همانجا: ۸۲۵)

خلاصه فیلم سینمایی « چکمه » ساخته محمد علی طالبی

« سمانه » دختر کوچکی که هنوز به مدرسه نمی رود، مجبور است هر روز صـبح زود از خـواب بیـدار شـود تـا همـراه

Archive of SID

www.SID.ir

مادرش به کارگاه تولید پوشاک برود. او و مادرش تنها زندگی می کنند. سمانه در کارگاه بازیگوشی می کند و مدیر کارگاه از مادر می خواهد تا دیگر سمانه را به محل کار نیاورد. همسایه آنها دختری به نام مریم دارد، او عروسک تازه‌اش را به سمانه نشان می دهد و سمانه هم از مادر می خواهد تا برایش عروسکی بخرد؛ اما مادر به او می گوید که قصد دارد برایش یک جفت چکمه قشنگ بخرد. سمانه بعد از خرید چکمه آنها را می پوشد؛ در راه بازگشت و در اتوبوس یک لنگه چکمه گم می شود و سمانه و مادر متوجه نمی شوند. صبح روز بعد سمانه، مریم را ترغیب می کند که به دنبال چکمه گمشده بروند؛ اما این کار نتیجه ای ندارد. راننده اتوبوس چکمه را پیدا می کند و به بلیت فروش می‌دهد، او چکمه را کنار دیوار می گذارد و پسرکی با چکمه مثل توپ بازی می کند و چکمه به داخل جوی آب می‌افتد. در محله پسرکی به نام علی هم هست که یک پا ندارد و مادر به سمانه پیشنهاد می کند که لنگه چکمه را به علی بدهند و این کار انجام می‌گیرد؛ اما علی پای راست ندارد و چکمه هم متعلق به پای راست است. از سوی دیگر، رفتگر چکمه گمشده را از جوی آب بر می دارد و آن را به دیوار مسجد تکیه می دهد؛ پیرمردی که نمک فروش است و ظروف پلاستیکی را جمع می کند آن را به کارخانهٔ پلاستیک سازی و بازیافت می برد. علی یک لنگه دیگر چکمه را که به دردش نمی خورد به نمک فروش می دهد و نمک فروش به خاطر می آورد که یک لنگه دیگر این چکمه را به کارخانهٔ پلاستیک سازی برده است و علی تصمیم می گیرد به تنهایی به آن جا برود و لنگه دیگر چکمه را پیدا کند. او مسیری طولانی را پای پیاده طی می کند و سرانجام لنگه گمشده را پیدا می کند و یک جفت چکمه را برای سمانه می برد؛ سمانه با خوشحالی همه اهل خانه را خبردار می کند؛ اما وقتی برای تشکر از علی به کنار در بر می گردد، علی رفته است.

درباره فیلم

« چکمه » را می توان اقتباسی وفادارانه از یک اثر ادبی دانست. مهم ترین نکته ای که در این زمینه وجود دارد، حفظ لطافت و تأثیر عاطفی اثر ادبی در اقتباس سینمایی است. بازی خوب کودکان، فضاهای سازگار با بافت داستان و نیز موسیقی فیلم، بروشنی در جهت فضای کودکانهٔ اثر گام بر می دارد. « سمانهٔ» طالبی در قیاس با « لیلا »ی مرادی کرمانی بازیگوش تر و شیطان تر است. در داستان، چیزی از شیطنت لیلا به ما شناسانده نمی شود و این نکته در فیلم به باور پذیر بودن « سمانه » کمک شایانی کرده است. بیننده حین تماشای فیلم ناظری منفعل است و هر چه را می بیند می‌فهمد؛ «حتی اگر شخصیت ها با استفاده از صدای خارج تصویر احساس و خصوصیات خود را بیان کنند، این احتمال وجود دارد که حرفشان را باور نکنیم، بدون راوی نمی دانیم که دروغ می گویند یا راست و این ما را به دیدن بقیهٔ ماجرا ترغیب می کند. راوی در رمان این توانایی را دارد که انسان را در ارتباط دادن جزئیات و فکرها و اطلاعات یاری دهد که در فصل های مختلف ارائه می شوند» (سیگر، ۱۳۸۰: ۳۶) پس اگر نکته‌ای یا خصوصیتی درباره شخصی وجود دارد، در زبان سینما باید آن را دید. رمان یا اثر ادبی برای پیش بردن داستان و شخصیت پردازی و معرفی موقعیت زمانی و مکانی از واژه استفاده می کند و فیلم از تصویر؛ در نظر گرفتن این دو اصل در زمینه اقتباس خیلی مهم است. راوی رمان از تجربه ای ذهنی حرف می زند و فیلم تجربه ای عینی را به ما نشان می‌دهد. در داستان چکمه، راوی همه چیز را تعریف می کند؛ اما در اثر سینمایی، ما قصه را بدون روایت راوی می بینیم و انجام این امر نزدیک شدن به زبان سینماست. «انتقال راوی کتاب به فیلم همیشه مفید نیست گرچه با استفاده از این تکنیک می توان بعد تاثیرگذار خاصی

Archive of SID

www.SID.ir

به فیلم بخشید؛ اما معمولا برای ارائه اطلاعات دراماتیک به کار می رود و در اکثر موارد بر خلاف بی واسطه بودن فیلم عمل می کند و به علّت تأکیدی که روی گفته راوی دارد و نه روی چیزی که رخ می دهد بیننده را از ماجرا منفک و او را از فضای فیلم به بیرون پرت می کند؛ در فیلم صدای خارج تصویر راوی احتمالا بازگوکننده احساس شخص دیگری است که ممکن است مزاحم باشد؛ چرا که روی حالت بیانی چهره شخصیت تمرکز می کنیم؛ گاهی فیلم برای انتقال زمانی از راوی بهره می گیرد، این روش کارآمد است؛ اما شیوه های دراماتیک تر و تصویری تری هم وجود دارد.» (همانجا: ۴۰) در اثر ادبی با مطالعه گفته های راوی می توان شخصیت ها را شناسایی و به درون آنها راه پیدا کرد؛ اما در اثری سینمایی و تصویری تمام این موارد را باید دید. بخش مربوط به کارگاه تولید پوشاک و به تصویر کشیدن رنج مادر برای اداره زندگی بخشی است که ما را کمی به دنیای مادر هم نزدیک می کند و در فیلم اضافه شده است. می‌توان گفت که فضای یک دست آرمانی داستان، در فیلم تعدیل شده است. برای مثال زن همسایه تا قبل از دردسرسازی سمانه در کارگاه، داوطلب نگهداری از او می شود و در جایی هم مستأصل شده و از مادر می خواهد تا او را دوباره همراه خودش ببرد، اما در ضمن، محبت یک همسایه را هم دارد و این از لحاظ اجتماعی باور پذیر تر است. یا مثلاً مدیر کارگاه، از مادر می خواهد تا سمانه را همراه خودش نیاورد و وقتی بعد از چند روز می بیند که مادر، سمانه را زیر چادرش پنهان کرده و به کارگاه آورده است، سعی می کند که این قضیه را نادیده بگیرد. پیرمرد نمک فروش، چکمه را همراه وسایل دیگر به کارخانه می برد و با وجود نو بودن آن، تلاشی برای پیدا کردن صاحبش نمی کند. مردمی هم که از کنار چکمه می گذرند، درگیر مسائل خودشان هستند و توجهی به آن ندارند، اما به طور کلی، در فیلم هم شخصیت منفی وجود ندارد. در داستان « چکمه » هیچ اطلاعی در مورد پدر خانواده وجود ندارد؛ اما در فیلم، قاب عکس پدر بر روی طاقچه وجود دارد و احتمالاً به نظر می رسد که در جبهه شهید شده است. نگاه حسرت آمیز مادر به زوج جوانی که داخل مغازه کفش فروشی هستند، کمی از اندوه و تنهایی مادر را به ما می نمایاند. پسرک یک پایی که در داستان، فرفره فروشی می کند در فیلم تبدیل به پسری شده است که مثل بچه های دیگر در بازی شرکت می کند؛ اما به دلیل نقصی که دارد، کاری را که می تواند انجام می دهد. بخش مهم و ارزشمندی که در داستان وجود ندارد؛ اما در فیلم اضافه شده است و شاه مایهٔ اقتباس به شمار می آید، تلاش پسرک برای پیدا کردن لنگهٔ گمشدهٔ چکمه است. این بخش با گنجاندن صحنه بر خورد پسرک با سگ و این که از سگ می ترسد؛ اما آن قدر صبر می کند تا سگ از آن جا برود خیلی خوب به این تلاش، اذعان دارد. علی، همان طور که خودش در جایی از فیلم می گوید، دیگر مرد شده است و بعد از این که چکمه را به سمانه تحویل می دهد، آن قدر از کارش راضی است که منتظر قدر دانی سمانه و مادرش نمی‌شود و شاید بتوان علی را قهرمان کوچک فیلم چکمه دانست. در داستان « چکمه » مریم با محبت با سمانه برخورد می کند؛ اما در فیلم این رابطه طبیعی تر شده است و مثل بقیه بچه ها، مریم و سمانه هم گاهی با هم دعوا می‌کنند، قهر می کنند و دقیقه ای بعد با هم آشتی می کنند و سعی در خوشحال کردن یکدیگر دارند. در داستان، این مریم است که لیلا را ترغیب به جستجو برای یافتن چکمه و ماندن در خیابان می کند؛ اما در فیلم، سمانه از مریم می خواهد که با هم دنبال چکمه بگردند و این معقولانه تر به نظر می رسد. در داستان، لیلا و مریم به پیر زنی برخورد می کنند که سعی دارد به آنها کمک کند، اما در فیلم، سمانه که مریم او را تنها گذاشته است، به پیرزنی برخورد می کند و به دلیل وجود سر گوسفند در سبد خریدش از او وحشت دارد و این امر، لحظات زیبایی را خلق می کند که باز هم به طبیعی تر جلوه

Archive of SID

www.SID.ir

دادن سمانه کمک می کند و از این نکته که بچه ها گاهی اوقات از بعضی افراد تصوری دارند و از آنها می ترسند، بخوبی استفاده شده است. مادر در اثر ادبی، خیلی مهربان توصیف شده است و هیچ وقت لیلا را دعوا نمی کند؛ اما در اثر سینمایی، مادر مثل همه مادرهای دیگر گاهی سمانه را تنبیه می کند، گاهی دعوایش می کند و باز هم مثل بقیه مادرها، عاشق دخترش است و این را نشان می دهد ودر یک کلام مادر در فیلم ملموس تر و واقعی تر تصویر شده است. رمان یا داستان کوتاه با تعریف کردن قصه ای با دید گاهی خاص، توجه ما را جلب و متمرکز می کند. «فیلم نیز مانند رمان دیدگاهی خاص دارد؛ اما فیلمنامه نویس در مقایسه با رمان نویس باید برای تعیین دیدگاه فیلمنامه سؤال های بیشتری بپرسد، مثلا چه قدر روی دنیای شخصیتی خاص تمرکز کنم و فقط صحنه هایی را نشان بدهم که این شخصیت خاص در آنها حضور دارد؟ گاهی فیلمساز تصمیم می گیرد، دیدگاه را گسترش دهد و صحنه هایی را با حضور شخصیت منفی نشان دهد که جنایت را طراحی می کند یا صحنه هایی که قهرمان می کوشد تا مشکل را حل کند؛ البته گاهی هم دیدگاه اثر ادبی و فیلم یکی می شود.» (همانجا: ۴۱) دیدگاه در داستان « چکمه » به صورت شیوهٔ روایتی دانای کل می باشد و داستان از دریچهٔ چشم همه جا بین و همه جا حاضر راوی روایت می شود و این طور نیست که داستان از دیدگاه شخص خاصی تعریف شود؛ در فیلم هم دیدگاه راوی دانای کل وجود دارد و سمانه یا شخصیت اصلی در همهٔ صحنه ها حضور ندارد و دیدگاه با استفاده از چشم همه جا حاضر دوربین گسترش یافته است. گفتگوها و زبان اثر نیز در خدمت فضای کودکانه و وفادار به اثر ادبی است و مثلا در سکانس گفتگوی مادر و علی در مورد قبول کردن یک لنگه چکمه، همان جملات موجود در اثر ادبی به کار رفته است: «ما همسایه ایم غریبه که نیستیم خانه ما این جاست، پارسال زمستان که نفت نداشتیم آمدیم از مادرت نفت گرفتیم یادت نیست ؟ فکر می کنم که این لنگه چکمه به درد تو بخورد، حیف است که بیندازیمش دور.» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۳: ۸۸) بازیگران خردسال با واژگانی برگرفته از دنیای خود حرف می زنند؛ اگر با شنیدن گفتگویی در فیلم، مخاطب بزرگسال لبخندی می زند؛ اما کودک، بسیار جدی منتظر دنباله ماجراست نشان دهنده این مطلب است که آن گفتگو متعلّق به دنیایی دیگر و مخصوص کودکان است. «گفتگویی در فیلم کودک موفق است که بتواند قدرت و توانایی باز آفرینی تصاویری را در خیال کودک داشته باشد و کودک بتواند در ذهن خود به تصویر سازی آن چه بازیگر گفته است بپردازد؛ از خصوصیات مهم آثار برای این مخاطب، مفهوم بودن زبان آن است، برای گشودن راز داستان عنصری مهم تر از کلام وجود ندارد. هنگامی که کلامی از دهان بازیگر خارج می‌شود، کودک به معنای آن توجه دارد و اگر آن را غریب بیابد ارتباطش گسسته خواهد شد.» (اکبرلو، ۱۳۸۴: ۱۶۸) پایان بندی اثر سینمایی کاملا وفادار به اثر ادبی است؛ چکمه گمشده پیدا می‌شود و سمانه خوشحال و راضی است؛ اما وقتی سمانه به کنار در می آید تا از علی تشکر کند می بیند که او رفته است و به همین دلیل پایان بندی اثر را نمی توان یک پایان خوش صرف دانست؛ جایی هم برای ادامه در ذهن مخاطب وجود دارد و آن در مورد احساس سمانه است. سمانه با دیدن گذشت و محبت علی به چیزهای زیباتری دست یافته است و چکمهٔ گمشده باعث شده تا او از نظر فکری و احساسی بزرگ تر شود و یک احساس پاک و لطیف کودکانه را برای همیشه در قلب خود حفظ کند، این احساس موجود در پایان بندی اثر، خاطره ماندگارتری نسبت به یک پایان خوش کلیشه ای در ذهن مخاطب بر جای می گذارد. «پایان خوش، یک نوع فیصله دادن به ماجرا و تخت کردن خیال خواننده است تا آسوده و راحت بخوابد، به جای ایجاد شور و تپش و گشودن پنجره ای به روی چشم اندازهای زشت و زیبای زندگی

Archive of SID

www.SID.ir

و کاشتن بذری از خود آگاهی که روز به روز رشد کند و دادن سر نخی به خواننده که با پیگیری آن به شناخت های تازه ای از خود و روابط اجتماعی اش نائل آید.» (همانجا: ۲۰۱) نکتهٔ دیگر، بازی های خوب کودکان فیلم است که بخش زیادی از آن به مهارت محمدعلی طالبی در برخورد با کودکان بر می گردد. معمولا در فیلم های او بازی‌ها، یکدست و طبیعی است و حس می شود که بازیگران و نابازیگران سر جای خود قرار دارند یا به عبارت دیگر از بازیگر یا نا بازیگر خواسته نشده تا به شخصیتی جدید نزدیک شود و آن را از آن خود سازد، بلکه او در جایی قرار گرفته است که نقاط مشترک زیادی با آن دارد و بالطبع، او کمتر بازی می کند و بیشتر خودش است و این نزدیک شدن به واقع‌گرایی که در سبک نگارش مرادی کرمانی هم وجود دارد به علاوهٔ تمامی دلایل ذکر شدهٔ دیگر، سبب شده تا این اقتباس موفق باشد .

نتیجه گیری

با نگاهی به گذشته، این نکته بروشنی مشاهده می شود که سهم سینمای اقتباسی در کشور ما خیلی اندک است. با وجود این که در میان همان تعداد اندک هم، آثار ارزشمندی وجود دارد و خالقان آنها هم جزو کارگردانان صاحب سبک و جایگاه در سینمای ملی به شمار می‌روند، این روند، سیر پیشرفت و ترقی را طی نکرده است و گویا فیلمسازان نسل جدید سینمای ایران، علاقه ای برای رویکرد به گنجینهٔ غنی ادبیات داستانی از خود نشان نمی دهند.

البته اگر با نگاهی جدی تر به روند کاری و حرفه ای سینما گرانی که از اقتباس هم بهره برده اند بپردازیم، می توانیم بگوییم که برای بیشتر آنها، رویکرد به سمت اقتباس، مفید و سودمند واقع شده است و توانسته‌اند در مسیر خود گامی به جلو بردارند و مسیر پیشرفت خود را هموارتر سازند و حتی گاهی، اقتباس از یک اثر داستانی، سبب شده تا مسیر اصلی خود را بیابند و در مسیرهای فرعی، خود را محو نسازند و با شناخت بهتری نسبت به توانایی های خود، در جهت هر چه بهتر و کاراتر شدن آن توانایی ها حرکت کنند.

از طرف دیگر، فرایند اقتباس سینمایی از آثار ادبی، به پیشرفت و ترقی نویسندهٔ ادبی هم کمک شایانی می کند و نمی توان منکر این حقیقت شد که اقتباس سینمایی سبب شناخته شدن نویسنده در سطحی وسیع و گسترده شده و نویسنده را به خلق آثار ارزشمندی ترغیب می کند، چرا که میزان مخاطبان او افزایش یافته اند و علاقه مندان بیشتری در انتظار اثر جدیدی از او می باشند که البته مطابق میل و سلیقه اشان باشد، زیرا اثر قبلی برای آنها راضی کننده و در مسیر علاقه شان بوده است. وسیع تر شدن طیف خواننده و مخاطب برای یک نویسنده ادبی، یک مزیت است و سبب می‌شود تا آگاهانه تر به خلق یک اثر همت گمارد.

درمورد داستان کوتاه و اقتباس سینمایی از آن می توان به نکاتی اشاره کرد. اقتباس از داستان کوتاه به جای حذف کردن، نیاز به افزودن دارد. معمولا تعداد شخصیت های داستان کوتاه از رمان کمتر است و شخصیت ها در موقعیت ساده ای قرار دارند و در اکثر موارد، طرح فرعی در داستان کوتاه وجود ندارد و یا بسیار محدود است؛ پس اقتباس از داستان کوتاه نیازمند افزودن طرح های شخصیت ها و گسترش صحنه ها و خطوط داستانی است. معمولاً موقعیت ها و صحنه هایی به اثر ادبی اضافه می شود تا شخصیت هایی جامع خلق شود و شخصیت ها از حالت سطحی خارج شده و ابعاد دیگری هم داشته باشد و خطوط داستانی مجال بیشتری برای بسط و گسترش در اختیار گیرد. اقتباس در واقع سفر

Archive of SID

www.SID.ir

از یک رسانه به رسانهٔ دیگر است و در این سفر لزوماً نمی توان همه چیز را با خود برد و باید چیزهایی را در توشه قرار داد که ضروری باشد و به موفقیت سفر کمک کند.

شاید بتوان فرآیند اقتباس را با جمله ای از میکل آنژ بخوبی تعبیر کرد؛ «وقتی از او پرسیدند که چگونه فرشته زیبایی را از سنگ می تراشد پاسخ داد: فرشته در دل سنگ اسیر است، من تنها چیزهایی را می تراشم که فرشته نیست و در نهایت فرشته خود را می نمایاند.» (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۵)

اقتباس کننده هم به گونه ای همین کار را می کند و اثر را با نگرشی صلاحمند برای جای گیری در قالب رسانه ای دیگر مهیا می سازد.

با نگاهی آماری به این نتیجه می رسیم که بیشترین اقتباس های سینمایی در حوزهٔ سینمای کودک و نوجوان انجام شده است و گویا در حوزه های دیگر هیچ تلاش مستمر و مداومی وجود ندارد. با توجه به این که در چند سال اخیر هم سینمای کودک و نوجوان سهم قابل توجهی را به خود اختصاص نداده است و سینما گران علاقه مند و هدفمند در این زمینه، به جمع پیشینیان اضافه نشده اند، شاید این زمینهٔ اقتباس هم که نسبتاً وزنه اش سنگینی می کند، در آیندهٔ نزدیک مانند زمینه های دیگر کم رنگ تر و محو شود. در هر حال چشم انداز امیدوار کننده ای برای این گونهٔ سینمایی در شرایط فعلی دیده نمی شود؛ اما می توان امید داشت نسلی که در راه است این دستمایه های بکر و فراوان را از یاد نبرد و بخوبی از آنها استفاده کرده و در راه تعالی هر دو رسانه بیشتر بکوشد و منابع ارزشمندی که ماده خام مناسبی را برای خلق آثار ماندگار فراهم می سازند، بسادگی از یاد نبرد.

ضمائم

بیوگرافی هوشنگ مرادی کرمانی

او در سال ۱۳۲۳ در سیرجان کرمان متولد شد و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در سیرجان و کرمان به پایان برد و سپس دوره هنرستان هنرهای دراماتیک را در تهران گذراند و در همان سالها نیز در رشته ترجمه زبان انگلیسی فارغ التحصیل شد. فعالیتهای هنری اش را از سال ۱۳۴۰ با رادیو کرمان آغاز کرد و در تهران ادامه داد.

او نویسندگی را به صورت جدی از سال ۱۳۴۷ با مجله «*خوشه* »آغاز کرد. او تا کنون چندین جایزه از مراکز فرهنگی داخلی وخارجی دریافت کرده است. برخی از آثار او عبارتند از « *قصه های مجید* » « *بچه های قالیبافخانه* »، «*نخل* »، « *داستان آن خمره* »، « *چکمه* »، « *مشت بر پوست* »، « *تنور* »، « *مثل ماه شب چهارده* »، « *مهمان مامان* » و....

تعدادی از آثار او به زبان های آلمانی، انگلیسی، اسپانیایی، هلندی و عربی و ارمنی ترجمه شده و همچنین هفده فیلم سینمایی و تلویزیونی نیز بر اساس قصه هایش ساخته شده است. همکاری او و محمد علی طالبی بعد از فیلم سینمایی «چکمه » در فیلم های « *تیک تاک* »، « *کیسه برنج* » و مجموعه تلویزیونی « *ماه شب چهارده* » ادامه یافت.

جوایز سینمایی

– نامزد دریافت بهترین فیلمنامه برای « *مهمان مامان* » (داریوش مهرجویی) در بخش مسابقه سینمای ایران بیست و دومین دوره جشنواره بین المللی فیلم فجر.

– برندهٔ سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه برای « *تیک تاک* » (محمد علی طالبی) در بخش مسابقه سینمای ایران دوازدهمین دوره جشنواره بین المللی فیلم فجر.

Archive of SID

www.SID.ir

بیوگرافی محمد علی طالبی

طالبی در سال ۱۳۳۷ در تهران به دنیا آمد. دارای مدرک کارشناسی سینما از دانشکده هنرهای دراماتیک دانشگاه تهران است و فعالیتش را به عنوان هنر جوی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۵۰ آغاز کرده است.

پس از اتمام تحصیلاتش به همکاری با تلویزیون پرداخت و نزدیک به پنجاه برنامه تربیتی – آموزشی کوتاه و بلند برای کودکان و نوجوانان ساخت. همچنین ساخت دو مجموعه تلویزیونی به نام های «*گل پامچال* » و « *ماه شب چهارده* » و نیز نه فیلم بلند سینمایی که تمامی آنها دارای درجه کیفی الف از وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی است، در کارنامهٔ او جای دارد. فیلم های « چکمه »، « *تیک تاک* »، «*کیسه برنج* »، « *بید و باد* » و « *تو آزادی* » در بخش مسابقه بیش از هفتاد جشنواره جهانی بین المللی شرکت کرده و در کشورهای سوئد، ژاپن، هلند و فرانسه به نمایش عمومی در آمده و جوایزی را هم کسب کرده است. او در سال های ۱۳۷۸ و ۱۳۷۹ عضو هیات داوران بخش مسابقه بین الملل جشنواره بین المللی فیلم فجر، در سال ۱۳۸۱ عضو هیأت داوران بخش مسابقه بین الملل جشنواره فیلم کودکان و نوجوانان تونس و نیز عضو هیات داوران جشنواره فیلم کودکان قاهره بوده است. جشنواره بین المللی فیلم اصفهان در سال ۱۳۸۰ برنامهٔ بزرگداشت آثار او را به اجرا در آورد و در سال ۱۳۸۲ برنامه بزرگداشت جشنوارهٔ بین المللی فیلم مونیخ به شش اثر از او اختصاص داشت.

فیلم شناسی

- *شهر موشها* (۱۳۶۴) (کارگردانی مشترک با مرضیه برومند)
- *خط پایان* (۱۳۶۴)
- *برهوت* (۱۳۶۷)
- چکمه (۱۳۷۱)
- *تیک تاک* (۱۳۷۱)
- *کیسهٔ برنج* (۱۳۷۵)
- *بید و باد* (۱۳۷۷)
- *تو آزادی* (۱۳۷۹)
- *سرخی سیب کال* (۱۳۸۴)
- *دیوار* (۱۳۸۶)

منابع

۱- اکبرلو، منوچهر .(۱۳۸۴). **اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان**، تهران: فارابی.

۲- امید، جمال .(۱۳۶۶). **فرهنگ فیلمهای سینمای ایران**، تهران: نگاه.

۳- بابا گلی، محمد رضا .(بی‌تا). **فرهنگ کارگردانهای سینمای ایران**، ماهنامه فیلم، س ۱۷، ش ۲۳۲، ص ۳۳۳.

۴- بهار لو، عباس .(بی‌تا). **اقتباس از ادبیات**، ماهنامه فیلم، س ۲۳، ش۳۳۲، ص ۱۵.

۵- حیدری، غلام .(۱۳۸۴). **فیلم شناخت ایران**، تهران: قطره، ج ۱ و۲.

Archive of SID

www.SID.ir

۶- خیری، محمد .(۱۳۸۴). **اقتباس برای فیلمنامه**، تهران: سروش.

۷- سلاجقه، پروین .(۱۳۸۳). **صدای خط خوردن مشق، بررسی ساختار و تاویل آثار هوشنگ مرادی کرمانی**، تهران: معین.

۸- سیگر، لیندا .(۱۳۸۰). **فیلمنامهٔ اقتباسی**، ترجمه عباس اکبری، تهران: نقش و نگار.

۹- مرادی کرمانی، هوشنگ .(۱۳۸۳). **تنور و داستانهای دیگر**، تهران: معین.

۱۰- میر عابدینی، حسن .(۱۳۸۳). **صد سال داستان نویسی ایران**، تهران: چشمه، ج ۳ و۴.

Archive of SID

www.SID.ir