بررسی تطبیقی روند تحول رمان *تنگسیر* صادق چوبک به فیلم اقتباسی «تنگسیر» امیر نادری

علیرضا پورشبانان[1]

امیرحسین پورشبانان[2]

دریافت :۹۶/۵/۱۳ پذیرش:۹۶/۹/۱۸

۱- . استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول).

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۷، صص ۱۳۲-۱۵۷

چکیده

در مقالهٔ پیش رو تلاش شده است با در نظر گرفتن کتاب ***تنگسیر*** اثر صادق چوبک (۱۳۴۲) و فیلم اقتباس‌شده از آن ساختهٔ امیر نادری (۱۳۵۲)، در یک بررسی تطبیقی به روش توصیفی ـ تحلیلی نشان داده شود که اقتباس سینمایی چگونه می‌تواند زوایای مختلف و ناپیدای یک متن ادبی را نشان دهد و در چه مواردی نیز در نشان دادن تمام ابعادِ ایده و فکر مسلط بر اثر ادبی دچار ضعف و نقصان است. در یک برآیند کلی می‌توان گفت با وجود وفاداری فیلم‌ساز به قصهٔ اصلی در ساخت فیلم، تغییراتی در اثر سینمایی وجود دارد که برخی از آن در نتیجهٔ تفاوت ساختار بیان در دو رسانهٔ مختلف ادبیات و سینماست و از آن گزیری نیست. دیگر تغییرات مربوط به تفاوت‌هایی است که فیلم‌ساز برای بهبود چارچوب انتقال محتوا و تشدید اثر حسی در انتقال به مخاطب از آن‌ها بهره برده که اثرات مثبت و منفی مشخصی ایجاد کرده است. درنهایت، برخی از تغییرات نیز به انگیزه‌های اقتصادی و جلب توجه مخاطب عام و با رویکردهای تجاری است که از یک سو باعث کاهش وجه هنری در بیان فیلم نسبت به اثر ادبی و ایجاد ابهام در انتقال کامل ایده و اندیشهٔ مسلط بر اثر شده؛ اما از سوی دیگر میزان استقبال مخاطبان عام از قشرهای مختلف جامعه را افزایش داده است.

واژه‌های کلیدی: رمان ***تنگسیر***، فیلم «تنگسیر»، اقتباس سینمایی، اقتباس وفادار، ادبیات تطبیقی.

---

۱. استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول).

alirezap3@yahoo.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

۱. مقدمه

توجه به چگونگی روند تحول متن از مرحلهٔ ادبیات تا ساخته شدن فیلم و نگاه هم-زمان به هر دو رسانه، فرصتی است که طی آن محققان می‌کوشند با بررسی شباهت‌ها، تفاوت‌ها و دسته‌بندی و تحلیل آن‌ها نشان دهند سینما چگونه توانسته است ابعاد و سطوح مختلف هنری و ادراکی یک اثر ادبی را با استفاده از ابزار جدید ازجمله همهٔ عناصر سینما از تصویر و صدا گرفته تا جلوه‌های خاص بصری، تدوین و حذف و اضافهٔ بخش‌های گوناگون، در کنار بازی بازیگران، میزانسن و سایر امکانات فیلم، ارتقا دهد و در چه سازوکاری ایده و درون‌مایهٔ اثر ادبی را تقویت و از آن بهره‌برداری کند. به بیان دیگر، با مطالعهٔ تطبیقی در حوزهٔ فیلم و داستان تلاش می‌شود به این سؤال پاسخ داده شود که اقتباس چگونه می‌تواند وجوه مختلف هر اثر ادبی را آشکار کند و با استفاده از قدرت تصویر، فکر و ایدهٔ مسلط بر اثر ادبی را تشدید و تقویت نماید. در این نوع نقد می‌توان با تکیه بر شناخت همه‌جانبهٔ اثر و توجه به خاستگاه‌های فکری و انگیزشی و هر آنچه آن را واجد ارزش هنری ـ ادبی کرده است، با دسته‌بندی تغییرات از منظر اجبار و اختیارِ فیلم‌ساز و توجه به شاخص‌های گسترده و متنوع فنی، هنری و اقتصادی سینما، تفسیری واقع‌بینانه از روند تحول متن ادبی به نسخهٔ سینمایی به‌دست آورد.

با این توصیف در پژوهش پیش رو سعی بر این است که با در نظر گرفتن رمان ***تنگسیر*** نوشتهٔ صادق چوبک (۱۳۴۲) و مقایسهٔ تطبیقی آن با فیلم اقتباسی «تنگسیر» اثر امیر نادری (۱۳۵۲) و با بررسی ساختار و محتوای اثر سینمایی و تطابق آن با رمان،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

نشان داده شود طی روند اقتباس، در این فیلم چه تغییراتی نسبت به رمان ایجاد شده است و این تحولات را چگونه می‌توان دسته‌بندی کرد.

۲.پیشینهٔ تحقیق

رمان ***تنگسیر*** ازجمله آثار معاصری است که محور پژوهش‌های مختلفی قرار گفته و از زوایای گوناگون ادبی، هنری و حتی سیاسی و اجتماعی بدان پرداخته شده است. برای نمونه مقالاتی مانند «بررسی عناصر داستان در رمان *تنگسیر* اثر صادق چوبک» از دستگیر و عبدلی (۱۳۹۴) و «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو رمان *تنگسیر* و *سنگ صبور* از صادق چوبک» از وفادار (۱۳۹۱) پژوهش‌هایی هستند که در آن‌ها از زاویهٔ ادبی به رمان ***تنگسیر*** توجه شده است. در مقالاتی مانند «مطالعهٔ شخصیت‌پردازی در رمان *تنگسیر* صادق چوبک و آثار نقاشی رامبراند» و «طنزپردازی در رمان *تنگسیر* صادق چوبک و آثار نقاشی اونوره دومیه نقاش فرانسوی» از رجایی و باقری‌لری (۱۳۹۴) رمان *تنگسیر* با هنر نقاشی بررسی تطبیقی شده است. در مقالهٔ پیش رو تلاش شده از منظری تازه و با توجه به اقتباس صورت‌گرفته از این اثر، با رویکردی تطبیقی، کیفیت تحول این رمان در روند تبدیل شدن به یک فیلم سینمایی، بررسی و تحلیل شود.

۳. چارچوب نظری

۱-۳. دربارهٔ چوبک، *تنگسیر* و امیر نادری

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷ش) نویسنده‌ای با دغدغه‌های اجتماعی و در معنی عام سیاسی است که با وجود ظاهر آثارش که در آن‌ها «دیدش از مسائل، دیدی ناتورالیستی است» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۳۲۱)، درون‌مایهٔ نوشته‌هایش اجتماع و مردم فرودست جامعه و با تمرکز بر چالش‌های زندگی مادی و اقتصادی است.

> دنیای چوبک به ظاهر ناتورالیستی به نظر می‌آید؛ ولی باید این سطح ناتورالیستی را بشکافیم تا به عمق قضایا که در اصل اقتصادی و اجتماعی است و بیشتر بر اساس علل و معلول‌های اقتصادی تعیین می‌شود برسیم. شاید بدون آن ناتورالیسم، قصه‌ها شیرین و جذاب به نظر نمی‌آمدند؛ ولی بدون آن رئالیسم اجتماعی ـ اقتصادی قصه‌های چوبک به‌کلی مفهوم و محتوای خود را از دست می‌دهند (براهنی، ۱۳۶۸: ۶۸۵ -۶۸۶).

در این رویکرد، نگاه او بدبینانه و با تمرکز بر نکته‌های ناخوشایندی است که باعث ایجاد کشمکش و ملال در زندگی آدم‌های معمولی است. به بیان دیگر چوبک نویسنده‌ای است که در آثارش بیشتر بر روی زشتی‌ها تمرکز می‌کند و به قول خودش آنقدر این زشتی‌ها راست است که باورش نمی‌آید (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۹۵). او در آثارش به تجسم و توصیف برش‌ها و مقاطعی حساس از زندگی می‌پردازد؛ زندگی انسان‌هایی که نه بازیچهٔ جبر فیزیولوژیکی و بیولوژیکی، بلکه بیشتر در چنبر جبر اجتماعی و اقتصادی گرفتار آمده‌اند (پیروز، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

برخی از منتقدان شیوهٔ نویسندگی چوبک را مبتنی بر تجربیات شخصی و اتفاقاتی ـ که درمورد آن‌ها اطلاع داشته یا در جریان حادث‌شدنشان قرار گرفته است ـ می‌دانند و این مسئله را نوعی ضعف به‌شمار می‌آورند؛ اما عده‌ای از محققان نیز این شیوه را حتی اگر در آثار چوبک وجود داشته باشد، لزوماً بد نمی‌دانند. «اگر هم یقین داشته باشیم که آنچه چوبک نوشته همه واقعیات محض و اتفاقاتی است که آن‌ها را به چشم خود دیده

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

و نه اینکه با گوش خود شنیده باشد، باز هم خدشه‌ای به هنرمندی چوبک وارد نخواهد شد» (هاشمیان و اسلامی، ۱۳۹۰: ۱۵۲). اینان با توجه به مجموع آثار چوبک، او را نویسنده‌ای مهم و مستقل در ادبیات معاصر ایران در نظر می‌گیرند. «نمی‌توان منکر شد که چوبک نویسنده‌ای صاحب‌سبک و مستقل است و داستان‌های بدیعی را آفریده است که نظیر آن‌ها در ادبیات داستانی پیش از او دیده نمی‌شود» (دستغیب، ۱۳۷۸: ۷۸).

تنگسیر در میان آثار چوبک اثر مهمی است و ظاهراً نویسنده داستان آن را بر پایهٔ یکی از حوادثی که در دوران کودکی خود شاهد آن بوده، بازآفرینی کرده است (غلامرضابیگی، ۱۳۸۴: ۸۸). خلاصهٔ داستان این است که پس از آنکه زارمحمد می‌بیند کسانی که مالش را خورده‌اند نه‌تنها پولش را پس نمی‌دهند، بلکه او را تحقیر نیز می‌کنند، دست به انتقام می‌زند و پس از قتل آن‌ها، به همراه زن و بچه‌اش از زادگاه خود فرار می‌کند.

در این اثر، روایت چوبک از یک داستان واقعی تکرار صرف یک کلیشه نیست.

> این بار در این روایت نشانه‌های تلاشی آگاهانه یا ناخودآگاه برای خلق هویتی اسطوره‌ای برای انسانی عادی به‌چشم می‌خورد، هویتی که بنا بر ماهیتش از چارچوب تنگ و محدود ایده‌های سیاسی ـ اجتماعی مشخص در می‌گذرد ... و قابلیت آن را پیدا می‌کند تا با درگذشتن از مرزهای ملی، در سایر فرهنگ‌ها و جوامع نیز خوانندگانی برای خود بیابد (خرمی، ۱۳۷۲: ۲۸۴).

هرچند تنگسیر در بیشتر موارد با نقدهای مثبت روبه‌رو شده، اما اظهارنظرها دربارهٔ آن همیشه هم مثبت و توأم با تحسین نیست. چنان که ناصر وثوقی با رویکردی کاملاً منفی ***تنگسیر*** را اثری ضعیف و با انگیزه‌های تجاری و سوء استفاده از شهرت پیشین چوبک می‌شمارد (وثوقی، ۱۳۴۲: ۶۶۶) و شمیم بهار (۱۳۴۲: ۶۵۷) آن را اثری می‌داند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

که اصالت ندارد، یکدست نیست و پر است از ولنگاری و تکرار بی‌مورد و کلمه‌های زاید.

امیر نادری متولد ۱۳۲۴ آبادان، از سال ۱۳۵۰ فعالیت جدی فیلم‌سازی را آغاز کرد. مهم‌ترین فیلم‌های او «خداحافظ رفیق»، «تنگنا»، «تنگسیر»، «دونده» و... تا پیش از مهاجرت به امریکا در سال ۱۳۶۶ است (سیدمحمدی، ۱۳۷۸: ۹۰۱). نادری همچنان به فیلم‌سازی ادامه می‌دهد و آخرین فیلم‌های او در مقام کارگردان «کات» و «شصت ثانیه تنهایی در سال صفر» هر دو محصول سال ۲۰۱۱ است.

نادری رمان ***تنگسیر*** را در سال ۱۳۵۲ با استفاده از امکانات مطلوب سینمایی و بازیگران فیلم‌های تجاری آن زمان و به شکل رنگی به فیلمی اقتباسی تبدیل کرد. (بهارلو، ۱۳۸۰: ۸۷۸). او در اظهارنظرهایش درمورد نسخهٔ سینمایی، بر استقلال فیلمش از کتاب ***تنگسیر***، با وجود وفاداری به داستان چوبک، تأکید فراوانی دارد:

> من برای ساخت *تنگسیر* به کتاب اکتفا نکردم، ... و دوباره یک تنگسیر جدا نوشتم و از روی آن سناریوی فیلمم را تنظیم کردم ... و البته به کتاب چوبک و همچنین به عقیدهٔ نویسنده سعی کرده‌ام وفادار باشم، منظورم اصل داستان و طرح کلی کتاب است. اما آنچه که می‌خواهم بگویم اینکه من قصهٔ ***تنگسیر*** را از صافی ایده‌ها، دریافت‌ها، ذهنیات و یافته‌های خود عبور داده‌ام (امید، ۱۳۷۷: ۶۵۰).

این فیلم نیز مانند کتاب ***تنگسیر*** حاشیه‌ها و نقد و نظرهای مثبت و منفی مختلفی را به همراه داشته است. نادری برای این فیلم از ششمین جشنوارهٔ فیلم سپاس (۱۳۵۳) جایزهٔ بهترین کارگردانی را گرفت (بهارلو، ۱۳۸۳: ۴۶۴) و وثوقی، بازیگر نقش زارمحمد، نیز از جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم دهلی در سال ۱۹۷۵، برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر شد (اسماعیلی، ۱۳۸۰: ۳۰۶). در یک برآیند کلی باید گفت برخی از منتقدان تغییرات به‌وجود آمده در فیلم را نسبت به متن کتاب نپسندیدند و برخی نیز با در نظر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

گرفتن تفاوت‌های دو رسانهٔ ادبیات و سینما، صرف نظر از تغییرات ایدئولوژیک و چپ‌گرای فیلم نسبت به متن، فیلم «تنگسیر» را ـ به‌ویژه با تأکید بر عوامل فنی و هنری ـ موفق و قابل تحسین دانستند.

با این توصیفات، در ادامه تلاش می‌شود با بررسی تطبیقی فیلم و رمان در محتوا و ساختار، این تغییرات مورد بررسی قرار گیرد و در یک دسته‌بندی کلی، روند تحول و تفاوت‌های متن در فیلم از زوایای مختلف تفسیر شود.

۲-۳. محتوا

در ***تنگسیر*** چوبک، محتوا بزنگاهی است تلفیقی که حاصل سیاست، مذهب و رویکردی جامعه‌شناسانه است و مخاطب را با همسو کردن در جریانی ظلم‌ستیز و قیام علیه ظالمان نمادین ـ نماد حاکمان و قدرتمندان جامعهٔ ایران آن زمان ـ وادار به هم-ذات‌پنداری می‌کند. از این زاویه به نظر می‌رسد بیشترین هماهنگی و شباهت رمان و فیلم در همین بستر سیاسی ـ اجتماعی شکل گرفته و پس از آن، چاشنی مذهب نیز در تقویت این حال و هوای مشترک به‌کار آمده است و می‌توان از هر یک از این زوایا شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر را مورد برررسی قرار داد.

۱-۲-۳. محتوای سیاسی و اجتماعی

حرکت و قیام زارمحمد در تنگسیر را می‌توان نوعی قیام اجتماعی در نظر گرفت. «مبارزهٔ زارمحمد نوعی قهرمان‌گرایی فردی بر ضد بی‌عدالتی اجتماعی است. او که به صلاحیت سازمان‌های قضایی بی‌اعتقاد شده، شخصاً اقدام می‌کند و دشمنانش را به قتل

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

می‌رساند ... چوبک با منتزع کردن قهرمان از شرایط عینی و ایده‌آل‌سازی از او، حادثه به حادثه او را ضد ضربه‌تر می‌کند تا به پیروزی پایانی برساند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۵۲۰). در تفسیری نمادین تقابل او با چهار ضد قهرمان داستان، با توجه به عناصری مانند مبارزهٔ مسلحانه و تلاش برای ایجاد تحول عمیق و سریع، به‌طور کامل رنگ و بویی سیاسی نیز گرفته است. از این زاویه، در فیلم نیز با توجه به میزان وفاداری کارگردان به متن رمان، همسویی زیادی دیده می‌شود و می‌توان گفت کارگردان نیز تلاش کرده است تا حد امکان این فضا و حال و هوای عصیان اجتماعی و سیاسی را به طور قابل لمس بازنمایی کند. تمرکز زیاد دوربین بر روی زارمحمد و نشان دادن حالات مختلف او در موقعیت‌های گوناگون، تأکیدی بر تنهایی این شخصیت است که در فیلم نسبت به رمان با شدت بیشتری بر آن اصرار شده و به نوعی باعث تقویت ایدهٔ مبارزهٔ شخصی در برابر نابرابری اجتماعی شده است. این نوع تمرکز بر شخصیت اصلی در بستر جریان‌های اجتماعی در اقتباس مهرجویی در فیلم «دایرهٔ مینا» (۱۳۵۳) ـ که با توجه به داستان «آشغالدونی» ساعدی و تنها یک سال پس از «تنگسیر» ساخته شده است ـ نیز دیده می‌شود؛ منتها با این تفاوت که در آن فیلم و داستان، شخصیت اصلی (علی) با جریان سیاه و مافیای حاکم بر اجتماع همراه شده و به جای قیام علیه ظالمان، خود به جرگهٔ آن‌ها می‌پیوندد؛ در حالی که در تنگسیر، زارمحمد نه تسلیم می‌شود و نه امکان رفتن به طرف تاریک ماجرا را دارد. درنتیجه، علیه ستم و نابرابری قیام می‌کند و گویی دیگران را نیز به ظلم‌ستیزی دعوت می‌نماید. از این زاویه شخصیت تراویس بیکل در فیلم «راننده تاکسی» ساختهٔ مارتین اسکورسیزی نیز نمونهٔ بسیار موفقی در سینمای جهان است که با برداشت آزاد پل شرایدر، نویسندهٔ فیلم‌نامه، از رمان ***تهوع*** سارتر، این عصیان فردی علیه اجتماع را به‌خوبی آشکار می‌کند و مبارزهٔ متهورانهٔ قهرمان داستان را علیه نابرابری‌ها و فسادهای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

نمایش می‌گذارد. تراویس ابتدا تلاش می‌کند نامزد ریاست جمهوری را با رویکرد اصلاح از بالا، از میان بردارد؛ اما چون در این کار موفق نمی‌شود، در اقدام جسورانهٔ دیگری این بار سعی می‌کند با حذف مفسدان در سطوح پایین اجتماعی، جامعهٔ مطلوب خود را بسازد؛ تلاشی اصلاح‌جویانه و البته فردی و رادیکال که اقدامات زارمحمد در تنگسیر نیز از همان منظر و با شباهت فراوان قابل تفسیر است.

نکتهٔ مهم دربارهٔ عدم وفاداری کارگردان به متن ادبی از زاویهٔ درون‌مایهٔ سیاسی این است که در برخی موارد مانند حذف نگاه استعمارستیزانهٔ آشکار موجود در متن رمان ـ که در زمان دیدار زارمحمد با پدرزنش در کافه و گفت‌وگوهای آن دو شکل می‌گیرد ـ تفاوت میان نگاه نویسنده و فیلم‌ساز به طور قابل لمس آشکار می‌شود.

درواقع، در تطبیق این بخش از رمان با فیلم می‌توان گفت حذف این ماجرا از نسخهٔ سینمایی، اندیشهٔ استعمارستیزانه و ضد حکومتی مسلط بر داستان را به‌شدت ضعیف کرده و به نوعی بخشی از علت‌یابی وضعیت نابسامان موجود در اثر را ـ که ارتباط مستقیمی با حضور بیگانگان در کشور و تاراج ثروت ملی دارد ـ به‌صورت ناقص و بی‌تأثیر نسبت به متن، رها کرده است. هر چند ممکن است بتوان این مسئله را ناشی از خودسانسوری فیلم‌ساز برای جلوگیری از جرح و تعدیل ممیزی‌های سینمایی در آن دوران در نظر گرفت، نه تفاوت دیدگاه با نویسنده؛ اما باید گفت این نوع چیدمان و حذفِ یکی از وقایع مهم داستان در فیلم، تأثیر سیاسی و اجتماعی آن را به شدت کاسته است و عملی در جهت تضعیف ایدهٔ اصلی متن ادبی در اقتباس سینمایی ارزیابی می‌شود. از این منظر نیز می‌توان فیلم «تنگسیر» را با فیلم «دایرهٔ مینا» مقایسه کرد؛ بدین شکل که خلاف خودسانسوری نادری، مهرجویی تا جای ممکن به متن انتقادی و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

تصویر سیاهِ ارائه‌شده از اجتماع ایران در داستان ساعدی وفادار مانده است؛ اما بهای آن را که توقیف سه سالهٔ فیلم بود، نیز پرداخت.

۲-۲-۳. محتوای مذهبی

مذهب هم در رمان ***تنگسیر*** و هم در فیلم «تنگسیر» عنصری لغزنده است که در هر دو طرف خیر و شر کارکردی ویژه و نمادین یافته است؛ بدین صورت که از زاویهٔ منفی، زارمحمد با انسان‌های ریاکاری مانند شیخ ابوتراب مقابله می‌کند که به اسم خدا و پیغمبر، به مردم و او ستم می‌کنند و از سوی دیگر و از زاویه‌ای مثبت، مذهب نقش مشوق و راهنما در ایجاد حس ظلم‌ستیزی دارد. برای مثال زمانی که زارمحمد برای شروع قیام با ***قرآن*** استخاره می‌کند و این گونه برمی‌آید که ترک انتقام، گناه و بد است، در واقع دین و مذهب مشوق شورش قهرمان علیه ستم و استیفای حقوقش می‌شود و نقش و کارکردی متفاوت از مذهب ریایی حاکمان شهر می‌یابد.

یکی از تفاوت‌های بارز این کتاب و فیلم نیز ـ که از زاویهٔ مذهب و نقش کارکردی آن در داستان قابل تفسیر است ـ در همین بستر قابل بررسی است و آن تفاوت در زمان رویدادهای داستان در کتاب و فیلم است. داستان رمان در ماه رمضان جریان دارد، در حالی که به نظر می‌رسد در فیلم با توجه به فضای شهر و نمادها، پرچم‌ها و تصاویری که بر روی در و دیوارها وجود دارد، ماه محرم است که در تداعی فضای ظلم‌ستیز و عدالت‌طلب قیام زارمحمد هماهنگ با قیام امام حسین (ع) نقش تقویت‌کننده‌ای دارد. به بیان بهتر، فیلم‌ساز عامدانه تلاش کرده است با تغییر زمان داستان از ماه رمضان به ماه محرم در اقتباس سینمایی، ایدهٔ اصلی متن یعنی قیام علیه نابرابری اجتماعی را با یادآوری فضا و موقعیت عاشورا تقویت نموده، وجه اعتراضی و انقلابی فکر مسلط بر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

متن ادبی را بیش از آنچه در متن احساس می‌شود، برای بینندگان نسخهٔ سینمایی قابل لمس نماید.

در برخی موارد هم کتاب و فیلم در محتوای مذهبی مختصر تفاوتی دارند که البته ناشی از ساختار متفاوت بیان در دو رسانهٔ متفاوت است؛ بدین شکل که مثلاً در کتاب هیچ‌گاه از کلمه یا عبارت نمازخوان یا مشغول نماز شده است، استفاده نمی‌شود و به جای آن واژهٔ متدین کاربرد دارد؛ اما از آنجا که به زبان سینمایی امکان بیان این مسئله به شکل توصیفی در فیلم وجود ندارد، نماز خواندن زارمحمد به‌عنوان یکی از شاخصه‌های مذهبی بودن او به نمایش درآمده و اتفاقاً با تأکید بر وجه بصری آن، ظرفیت مطلوب‌تری در پذیرش وجه مذهبی این شخصیت به‌وجود آورده است. آرامشی که از زارمحمد در نماز و عبادت نمایش داده می‌شود، به‌خوبی مخاطب را آمادهٔ پذیرش عزم و اراده و درنهایت طغیان این شخصیت علیه ستم کرده است؛ به شکلی که می‌توان گفت نمایش نماز خواندن در نسخهٔ سینمایی کارکردی بسیار عمیق‌تر از توصیف مذهبی بودن زارمحمد در متن ایجاد کرده و توانسته است وجه تازه‌ای از متن ادبی یعنی تلاقی روحیهٔ انقلابی را با مذهبی که ظلم و ستم و نابرابری را نمی‌پذیرد، برای مخاطبان به تصویر بکشد و درون‌مایهٔ متن را از این نظر تقویت کند.

۳-۳. ساختار روایت و بیان قصه

همان‌طور که پیش از نیز بدان اشاره شد چگونگی بیان و ارائهٔ ماجراها در داستان در ادبیات و سینما تفاوت‌های مهمی دارد که این وجوه تمایز هنگام انتقال متن به تصویر به‌خوبی قابل لمس است و اقتباس‌کننده را ناچار به جرح و تعدیل و احتمالاً حذف

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

برخی جزئیات توصیفی متن برای ایجاد قصهٔ دراماتیک و بدون فواصل حاشیه‌ای خواهد کرد. بر این اساس روند اقتباس از داستان ***تنگسیر*** نیز از این قاعده مستثنا نیست و نادری برای بیان سینمایی و جذاب حوادث چاره‌اندیشی‌های مختلفی را انجام داده است تا شیوهٔ بیان خود را به استانداردهای بیان سینمایی نزدیک کند. با این توصیف می‌توان برخی تغییرات در چیدمان حوادث و حذف و اضافات فیلم نسبت به داستان را به شرح زیر مورد توجه قرار داد:

۱-۳-۳. حذف و تغییر برخی توصیفات و ماجراهای فرعی

در کتاب قهرمان اصلی داستان یعنی زارمحمد از ابعاد گوناگون و در قریب به بیست صفحه به شکل توصیفی و با کمترین کنش به مخاطب معرفی شده است؛ اینکه چگونه انسانی است، شغلش چیست، پیشینهٔ زندگی او چطور بوده است و ...؛ اما در فیلم به هیچ عنوان این توصیفات کنش‌محور نیست و کارگردان برای جذاب کردن فیلم و ایجاد تعلیق اولیه و درگیر کردن مخاطب با داستان، به سرعت و با ایجاد یک بحران فرعی، فیلم را با ماجرای گرفتن گاو زن بیوه در قبرستان آغاز می‌کند. صحنه‌ای که طی آن زارمحمد از چاهی که مشغول حفر آن است خارج می‌شود و با قدرت و نیروی جسمانی متمایز خود، در سکانسی پرتعلیق و هیجانی گاو را مهار می‌کند. این شروع داستان در فیلم به کلی با شروع توصیفی داستان در رمان متفاوت است و تمهیدی است که کارگردان طی آن کوشیده است ضمن حذف توصیفات غیرتصویری داستان، روایت پرهیجان خود را از همان ابتدا برای مخاطب قابل لمس کند و او را در اتمسفری از کنش و واکنش قرار دهد؛ به شکلی که مخاطب در فضایی پرتعلیق، به‌سرعت مجذوب فیلم شود و با ایجاد سؤالات مختلف ذهنی، داستان فیلم را تا پایان پیگیری کند. این نقطهٔ قوتی است که در شروع پرحرکت فیلم نسبت به توصیفات مطول ابتدای رمان،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

ارتباط‌گیری بینندگان فیلم را نسبت به خوانندگان متن افزایش داده و از این منظر گسترهٔ ادارکی مخاطبان را نیز تقویت کرده است.

البته نکتهٔ مهم دیگری هم که دربارهٔ پرداخت همین سکانس وجود دارد، این است که کارگردان علاوه بر تقدم آن در فیلم نسبت به رمان، برای بالا بردن جذابیت داستانی، تغییرات دیگری نیز در چگونگی اتفاق افتادن این ماجرا ایجاد کرده است.

> همین یک ساعت پیش بود که یکی از بچه‌های دوّاس برای زارمحمد خبر آورده بود که گاو سکینه یاغی شده و گاوبند را پاره کرده و فرار کرده رفته در نخلستان کنار دریا، و هیچ‌کس نمی‌تواند نزدیکش برود و اگر نگیرندش می‌ترکد، و سکینه زن بیوه‌ای بود که مرد نداشت و شوهرش پارسال مرده بود و چاه آبی داشت که دور و برش را هندوانه و خربزه و خیار و سبزی می‌کاشت و خودش زمین را با همین یک دانه گاو شخم می‌زد و کشت می‌کرد و آن را آبیاری می‌کرد و حالا با این ورزای یاغی دستش بسته شده بود و هیچ‌کس نتوانسته بود او را بگیرد و همه از او می‌ترسیدند و چشم و امید همه به محمد بود، که برود و گاو را بگیرد، محمد نیز به فکر گاو بود دلش می‌خواست باد شمال خنکی رو پوست تنش سر بخورد و خنکش بشود (چوبک، ۱۳۹۳: ۱۴–۱۵).

در حالی که در فیلم کسی به زارمحمد خبر نمی‌دهد که گاو فلانی فرار کرده است و ...؛ بلکه روایت مستقیم از دل قبرستان و صحنهٔ جولان گاو در آن و بی‌تابی سکینه برای گرفتن آن آغاز شده و زارمحمد نیز نه از بوشهر (محل کارش در کتاب که دکان جوفروشی است) بلکه از درون چاهی همان نزدیک قبرستان شهر دوّاس (که محل زندگی و کارش در فیلم است) برای گرفتن گاو اقدام می‌کند. پس علاوه بر تغییر در چگونگی ورود به داستان در فیلم نسبت به رمان، تغییر برخی جزئیات هم کاملاً

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

مشخص است؛ مثلاً اینکه زارمحمد در فیلم چاه‌کن است و در کتاب جوفروش؛ در فیلم در همان شهر محل زندگی‌اش یعنی دوّاس کارگری و چاه‌کنی می‌کند و در حالی که در کتاب هر روز صبح به بوشهر که در فاصلهٔ هفت کیلومتری از دوّاس است و دکان جوفروشی‌اش آنجاست، می‌رود. در واقع فیلم‌ساز تلاش کرده است با ایجاد این نوع تغییر در جزئیاتِ فیلم نسبت به متن ادبی، با برجسته کردن تضاد طبقاتی جایگاه قهرمان نسبت به سطح سایر اقشار جامعه، در کنار دیگر مشکلات موجود در زندگی پیش روی او، به نوعی شکاف میان جایگاه و شخصیت زارمحمد با اجتماعی را که در آن زندگی می‌کند به‌عنوان بستری برای شکل‌گیری قیام او تعریف کند و سرانجامِ نهایی داستان را محصول همین تضادها معرفی نماید. از این زاویه نیز باید گفت این تغییرات باعث تشدید اثر فکر مسلط بر داستان در نسخهٔ اقتباسی نسبت به متن ادبی شده و آن را قابل لمس‌تر کرده است.

> بعد به یاد جوانی که رفته بود گاو سکینه را بگیرد و گاو شاخ زده بود افتاد و همان کسی که خبر آورده بود که گاو یاغی شده به محمد گفته بود که پنج نفر از بچه‌های ده، ورزا را دوره کرده بودند که بگیرندش و یکی‌شان گرفتار ورزا شده بود و شاخ محکمی در کتفش خورده بود و بیهوش در نخلستان افتاده بود و بعد گاو را راهی کرده بودند و پسرک در خون خودش غلت می‌خورد که بردنش تو کپرش و دوا درمانش کردند و پدر و مادرش بالای سرش گریه می‌کردند و تو سرشان می‌زدند و مادرش غش کرده بود و محمد آن جوان را می‌شناخت که اسمش لهراسب بود. حالا محمد دکانش را تخته کرده بود و می‌رفت دوّاس که گاو را بگیرد (همان، ۱۵).

این ماجرای فرعی نیز در فیلم وجود ندارد و زارمحمد بدون آگاه شدن از چنین حادثه‌ای، مستقیم و با کمترین فوت وقت خود را به گاو می‌رساند تا او را مهار کند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

نکتهٔ جزئی‌تر نیز اینکه گاو در کتاب ***تنگسیر*** سفید و بزرگ و بسیار وحشی است، حال آنکه به نظر می‌رسد به‌دلیل برخی محدودیت‌های اجرایی، گاو در فیلم کوچک و قهوه‌ای است و آن ابهت و شکوه گاو کتاب را ندارد.

> سکینه گاوش را خیلی دوست داشت اما دلش نمی‌خواست محمد جان خود را به‌خاطر او به خطر بیندازد. گرفتن آن کار آسانی نبود. شاید این جوون یل را بزنه و نابودش کنه، صدتا ورزا قربون یه تار موت بشه. سکینه بلند گفت و صف مردها را شکافت و آمد جلوی محمد، من راضی نیستم تو جونت را برای خاطر من به خطر بیندازی، ولش کن تا خودش بترکد، من از این ورزا گذشتم، اگر آسیبی به تو برسه، من دیگه چه جوری سرم رو تو این ده بلند کنم؟ به شهرو و بچه‌هایت چه جواب بدم. محمد به سکینه نگاه کرد، چنبَره‌بند قاتمه را تو دستان زمختش می‌فشرد، از حرف‌های سکینه برزخ شد، دلش می‌خواست زن این حرف‌ها را نمی‌زد و حالا دلش نمی‌خواست جوابی به او بدهد، بلند شد و گفت: خواهرم می‌رم به امید خدا، اگر ترکیدنی باشه باید خودم بترکونمش، اما خیالت راحت باشه که سُر و مُر وگنده می‌آرمش پیشت عذرخواهی کنه (همان،۴۰).

در حالی که در فیلم به هیچ وجه چنین گفت‌وگوهایی وجود ندارد و بالعکس پس از مهار گاو به‌وسیلهٔ زارمحمد، سکینه که گاو را در وضع بد و رو به مرگی می‌بیند، ناله و فریاد می‌کند که چرا زارمحمد باعث تلف شدن گاو و از بین رفتن سرمایه‌اش شده است. در اینجا نه‌تنها در بیان قصه، بلکه در محتوا نیز سکانس بازتولید شده با رمان تفاوت آشکاری دارد. به طوری که به نظر می‌رسد با توجه به تغییرات دیگری چون کارگری زارمحمد در فیلم (در برابر دکان‌داری در کتاب) و ... کارگردان در نظر داشته است شرایط وخیم‌تر و نامساعدتری را برای قهرمانش خلق کند تا بتواند حس ترحم و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

همراهی بیشتری را به‌ویژه از مخاطبان عام فیلم به‌دست آورد. از این منظر نیز تغییرات ایجادشده در فیلم نسبت به متن ادبی در انتقال فکر و ایدهٔ داستان در موقعیتی بحرانی‌تر و در فضایی تیره و با ناامیدی بیشتر، اثر تقویت‌کنندهٔ مشخصی بر مخاطبان نسخهٔ سینمایی داشته که تفاوتش با تأثیر متن ادبی بر خوانندگان آن کاملاً آشکار است. در یک نگاه مقایسه‌ای می‌توان با رجوع به برخی از فیلم‌های اقتباسی در سینمای اجتماعی ایران به‌خوبی این نوع از تغییر ساختار روایی را برای جذاب‌تر شدن داستان سینمایی مشاهده کرد؛ برای نمونه در فیلم «دایرهٔ مینا» نیز ابتدا و انتهای داستان ادبی با نسخهٔ سینمایی متفاوت است و فیلم‌ساز کوشیده است با تغییر برخی جزئیات ـ که البته اهمیت زیادی دارند، مثل نشان دادن حاشیهٔ شهر و کوره‌های آجرپزی به جای آشغالدونی توصیف‌شده در متن ـ ضمن رعایت اقتضائات تصویری و بیان استاندارد داستان سینمایی، اثرگذاری ویژهٔ خود را برای متمرکز کردن مخاطب به نمایش بگذارد.

از دیگر تفاوت‌های مهم فیلم و کتاب ***تنگسیر*** می‌توان به حذف برخی ماجراها با ابعاد هنری و نیازمند تأمل بیشتر اشاره کرد که از زاویهٔ توجه کارگردان به سطح درک و دریافت مخاطب عام می‌تواند قابل تفسیر باشد. با این رویکرد، صحنهٔ خواب دیدن زارمحمد در بالای مغازهٔ آساتور ـ که دارای تصاویری بسیار جذاب و حتی سوررئال است و مخاطب را به یاد آثار بزرگ و هنری ادبیات پیشرو در غرب می‌اندازد و ظرفیت تصویرسازی فراوانی نیز دارد ـ از آن جمله است:

> شب‌های طوفانی و امواج خردکنندهٔ دریا تو سرش ول شده بود. سکان تو مشت‌هایش چسبیده بود کشتی پرس‌پلیس مثل پوست گردو رو امواج دریا زیر و رو می‌شد. راه‌های دریا را که خوب می‌شناخت، حالا گمشان کرده بود. هر موجی که روی عرشه خراب می‌شد کسی را تو دل دریا فرو می‌برد. هیچ‌کس تو کشتی نبود. خودش تنهای تنها بود. سکان به فرمانش نبود. زورش نمی‌رسید آن را

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

بچرخاند. هرچه زور می‌زد مثل اینکه سکان ته دریا گیر کرده بود. صخره‌های سیاه تیزکی از آب بیرون سرک می‌کشیدند و تو سینهٔ کشتی فرو می‌رفتند. باد بود. برق بود. توفان سیاه بود. آسمان به دل دریا رفته بود. کشتی می‌رفت تو دل صخره‌ها و از آن طرف بیرون می‌آمد. موج رو موج می‌رمبید و کشتی را مثل فرفره می‌چرخاند و ... از بس فریاد زده بود از گلویش خون می‌ریخت. سکان را ول داد و دنبال تفنگش گشت. تفنگش آنجا نبود. دم خانهٔ شیخ ابوتراب نبود. یکی از میان جمعیت با خنجر به او حمله کرد و خنجر را تو سینه‌اش غلاف کرد و او خنجر را بیرون کشید و دوید. از رو پل کشتی پرید پایین رفت دنبال تفنگش شهرو و بچه‌ها رو تخته‌پاره‌ای روی آب ولو بودند. خواست خودش را به دریا بیندازد و آن‌ها را دریابد. پایش به کف کشتی چسبیده بود و کنده نمی‌شد. تو اتاق ناخدا بود. یک سگ گنده پشت میز ناخدا نشسته بود و داشت دوربین بلند ناخدا را می‌جوید. از آنجا بیرون پرید شیر و دنبالش می‌دوید. رفت تو اتاق وردست ناخدا. کفتار چرکی با دهن خون‌آلود تو رختخواب ناخدا خوابیده بود. بالش و رویه تشک غرق در خون بود. کریم حاج حمزه با تن آش‌ولاش که کفتار نیمهٔ تنش را خورده بود بغل کفتار افتاده بود و تنش کرم گذاشته بود و از حلقش خون می‌ریخت. با مردک انگلیسی که آمده بود تو دکان آساتور توتون بخرد دست به یقه شده بود و سر او را به سر آساتور کوبیده بود و ... رو عرشه یک فوج سگ و کفتار و گرگ مشق تفنگ می‌کردند و یک گراز پیر آن‌ها را مشق تفنگ می‌داد. گراز رخت تفنگچی‌های حکومتی تنش بود و تکمه‌های شیر و خورشیدی روی لباس‌هاشان برق می‌زد. چهار تا گرگ شهرو و بچه‌ها را دوره کرده بودند. تفنگ کشید که گرگ‌ها را بزند. فشنگ‌هایش تمام شده بود. خواست خودش را به شهرو برساند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

نمی‌توانست راه برود بعد همهٔ گرگ‌ها تفنگچی حکومتی شدند (همان، ۱۴۸-۱۵۰).

همان‌طور که آشکار است این قسمت از بخش‌های بسیار جذاب و خیال‌انگیز رمان است که می‌تواند حالت درونی و پر از اضطراب و ناآرامی زارمحمد را در آن لحظات خاص به‌خوبی نشان دهد؛ اما در اقتباس سینمایی از رمان حذف شده است و از وجوه هنری آن در فیلم خبری نیست. این نوع پرداخت به وقایع از زاویهٔ صرفاً رئال و قابل فهم برای مخاطبان عام، از دو منظر قابل تفسیر است: اول تلاش کارگردان برای حفظ رویکرد اجتماعی و متعهد در بیان چالش‌های جامعه‌ای با مصیبت‌های فراوان و در شکل و ظاهری قابل لمس و دور از پیچیده‌گویی‌های مرسوم هنری، و دوم، رویکرد اقتصادی عوامل فیلم برای جذب مخاطبان و بازگشت سرمایه با ایجاد ارتباط و حس هم‌ذات‌پنداری با قشرهای مختلف فرودست جامعه و برآورده کردن اهداف تجاری فیلم. از این نظر انتخاب بازیگری مانند بهروز وثوقی در نقش زارمحمد که بیشتر برای فیلم‌های تجاری آن دوران مشهور شده و چهره‌ای مخاطب‌پسند است، نیز می‌تواند تأکیدی بر این نکته قلمداد شود[i]؛ اما علت هر چه در نظر گرفته شود، سرانجام جزو تغییراتی است که در روند تبدیل متن ***تنگسیر*** به نسخهٔ سینمایی آن اثر مطلوبی نداشته است؛ زیرا با حذف این ماجرا، موقعیتی که در آن، درون پرآشوب و ناآرام شخصیت زارمحمد در متن و در قالب یک خواب تصویر می‌شود و ظرفیت شخصیت‌شناسانهٔ بسیار مطلوبی برای مخاطب ایجاد کرده، از بین رفته و وجه روان‌شناسانهٔ مهمی از وجوه هنری متن ادبی تنگسیر، بی‌استفاده رها می‌شود.

۲-۳-۳. تعدیل برخی رفتار و اعمال قهرمان در ماجرای اصلی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

معمولاً در سنت فیلم‌سازی کلاسیک ـ که تعهد اخلاقی و انسانی به‌عنوان چارچوب کلی یا ظاهری در آن رعایت می‌شود ـ قانون نانوشته‌ای وجود دارد که شخصیت منفی یا شخصیتی که اعمال و رفتار ناشایستی در طول فیلم از او سر می‌زند که توجیه اخلاقی ندارد، در پایان فیلم بدون مجازات نمی‌ماند. با توجه به این رویکرد کارگردان در فیلم «تنگسیر» تلاش می‌کند علی‌رغم نمایش وجه خشن و رادیکال قیام زارمحمد در انتقام از کسانی که به او ستم کرده‌اند، وجه منفی قربانی شدن افراد بی‌گناه را از چهرهٔ زارمحمد پاک کند. با این وصف، در فیلمِ «تنگسیر» زارمحمد پس از حمله به شیخ ابوتراب و کشتن او، به‌سرعت محل را ترک می‌کند و آسیبی به خواهر و مادر شیخ نمی‌رساند؛ اما در کتاب و به تبع درگیری پیش‌آمده پس از مرگ شیخ میان خواهر و مادر او و زارمحمد، وضع به شکلی خشن و پرکشمکش و با باری بسیار تراژیک نسبت به فیلم توصیف شده است:

> تند برگشت که برود بیرون. اما میان اتاق، چشمش به دو زن سیاهپوش بلندبالا افتاد که هر دو ناگهان شیون‌کنان به او حمله کردند. چهرهٔ زنان میان مقنعهٔ سیاه ابریشمی، گرد و رنگ‌پریده و خشمگین بود. محمد فقط فرصت یافت تفنگش را حمایل کند. زنان و پیر و جوان بودند. جوان، سبزه و یغور بود. پیر، چابک و دلاور بود. دوتایی او را بغل زدند و پی در پی فریاد می‌زدند و کمک می‌خواستند. محمد ازین پیشامد که منتظرش نبود، خودش را باخت و کوشید در برود ... زن جوان چرخی خورد و رفت پشت سر محمد و دست‌های نیرومند خود را دور گردن او حلقه کرد. زن زورمند بود و محمد می‌دانست که زن‌ها، مثل خودش اهل دشتستان هستند. همان دم خفگی دردآلودی توی گلویش پیچید ... زنی که پشت سرش بود به او آویزان شده بود و تمام سنگینی خود را با آرنج روی گلوی او فشار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

می‌آورد. زن سنگین بود و تمام فشارش روی گلوی محمد بود. پیش چشمان محمد سیاهی رفت. در این هنگام زنی که جلوش بود، ناگهان نشست و گُند او را گرفت و سخت فشار داد. دل محمد ضعف رفت. تو شکمش پیچ افتاد. تعادل خود را از دست داد. هرچه باداباد. تقصیر من نیس. این را دیگه فکرش نکرده بودم. حالا که از جونتون سیر شدین، زن و مرد برای من فرقی نمی‌کنه. تبر روی سر پیرزن فرود آمد و زن نالید و شل شد و رو زمین افتاد و فرش اتاق سرخ شد. سپس با یک حرکت چالاک، دست زن دیگر که پشت سرش بود از دور گردن خود باز کرد و او را به دور خود چرخاند و پرتش کرد رو کف اتاق. زن شیون‌کنان از جایش پا شد و باز به محمد حمله‌ور شد که تبر روی قلم دست او نیز فرود آمد و نعره توی گلویش پیچید و بیهوش بر زمین افتاد (همان، ۹۵-۹۷).

درواقع، فیلم‌ساز تلاش کرده است با حذف این صحنهٔ پرآشوب و غم‌بار با توجه به پایان داستان که قرار است زارمحمد با خانواده‌اش فرار کند، ذهن مخاطب را از سرزنش قهرمان به‌دلیل قتل و آسیب رساندن به بی‌گناهان بی‌نیاز کند و او را از اتهام ناجوانمردی مبرا نماید. این رویکرد به نوعی هماهنگیِ فیلم‌ساز با نظام انگیزشی در سینمای کلاسیک تجاری مبتنی بر پایان خوش (هپی اِند) را نشان می‌دهد که به شکل بالقوه‌ای در جذب مخاطبان عام اهمیت فراوانی دارد؛ اما در مقایسه با متن ادبی و پرداخت به لایه‌های عمیق‌تر اندیشگانی که قرار است در نهایت به تحلیلی واقع‌بینانه از نتایج نابرابری‌های اجتماعی و قربانی شدن بی‌گناهان در کنار گناهکاران در نتیجهٔ قیام‌ها منجر شود، ابتر و سطحی باقی مانده است و نمی‌تواند مانند متن ادبی نمایش‌دهندهٔ تبعات واقعی تعارضات اجتماعی باشد. با این نگاه، این نوع تغییرات در نسخهٔ اقتباسی نسبت به متن ادبی باعث ایجاد درک شعاری و سطحی در مخاطبان فیلم می‌شود و بخشی از وجوه مهم فکری متن ادبی را مغفول و در ابهام باقی می‌گذارد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

۴. شخصیت‌ها در رمان و فیلم

شخصیت و قهرمان در فیلم و رمان تنگسیر اهمیت فراوانی دارد و علاوه بر نقش کنش‌ها در روایت، این شخصیت‌ها و به‌ویژه شخصیت قهرمان است که بیشتر بار داستان را به دوش می‌کشد. شخصیت زارمحمد به‌عنوان قهرمانی عصیان‌گر و نترس که اسیر شرایط محیط پر از خفقان اجتماعش نمی‌شود، میان شخصیت‌هایی که چوبک در آثارش خلق کرده، استثنا و بدون مشابه است (محمودی، ۱۳۸۱: ۱۳۶). اگرچه چوبک تلاش کرده است «داستانی مربوط به اشخاص معمولی و در دنیای عادی بسازد که اندیشه‌های بلند و دریافتنی‌ای در بر دارد، اما با مطالعه و تأمل، ارج آن‌ها معلوم می‌شود» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۴۶۸).

روابط اصلی میان شخصیت‌ها در داستان با تمرکز بر کشمکش و تضاد شکل می‌گیرد و همین تضاد است که هستهٔ اصلی روابط داستان را شکل داده است و فیلم نیز در تطابق با رمان همین چارچوب مبنایی را به نمایش می‌گذارد. اما فیلم‌ساز برای آنکه قهرمانش را تا حد بیشتری به رنگ و شکل طبقهٔ فرودست جامعه نزدیک کند، جایگاه او را از سطح یک مغازه‌دار خرده‌فروش (جوفروش) که می‌تواند نوعی بورژوازی را تداعی کند، به سطح زندگی یک کارگر چاه‌کن ـ که از حداقل امکانات زندگی نیز برخوردار نیست ـ تقلیل می‌دهد تا بتواند اثر محتوایی مورد نظر خود را با تأکید بر ویژگی‌های قابل ترحم زندگی ظاهری این قهرمان تشدید کند. این اثر را می‌توان در پرداخت شخصیت‌های دیگر نیز در فیلم نسبت به رمان مشاهده کرد. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، تغییر شخصیت سکینه از زنی آرام و بزرگ‌دل در کتاب، به زنی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

درمانده و مفلوک که زارمحمد را سرزنش می‌کند در فیلم، از دیگر نمونه‌های قابل توجه است.

همچنین شخصیت دیگری که پرداخت آن در رمان و فیلم متفاوت است، اسماعیل است که در کتاب شخصیتی با ظاهری بسیار زشت و یک‌چشم ترسیم شده است و از نوعی بی‌عقلی نیز رنج می‌برد؛ اما در فیلم این شخصیت با ظاهری مناسب و مظلوم و با خلوص نیت نمایش داده شده است. همچنین، پایان تراژیک سرنوشت اسماعیل در فیلم ـ که کشته می‌شود ـ با سرنوشت او در کتاب که زنده می‌ماند، تفاوتی معنادار را نشان می‌دهد و در قالب تلاش کارگردان برای ایجاد حس همدردی و ترحم در مخاطب فیلم، قابل تفسیر است و به نوعی در جهت تشدید اثر حسی فیلم نسبت به رمان کارکرد یافته است.

اینها البته شخصیت‌هایی هستند که تفاوت کیفیتشان در فیلم و کتاب به‌صورت فردی در شکل‌گیری حال و هوای متفاوت شخصیت‌ها در دو اثر ادبی و سینمایی تأثیرگذار بوده است؛ اما از سوی دیگر می‌توان نوعی پرداخت شخصیت عمومی یعنی شخصیت کلی «مردم» را نیز در فیلم مورد توجه قرار داد که گویی نسبت به کتاب بیشتر احساس شده و حضور فعال‌تری برای آن در نظر گرفته شده است. در کتاب نقش مردم به هیچ عنوان به پررنگی نقش آن‌ها در فیلم نیست؛ به طوری که مخاطب در فیلم شاهد درگیری‌های قوی‌تر و تأثیرگذارتری میان مردم و تفنگچیان و مأموران حکومتی است. قتل و کشتار مردم که در فیلم نسبت به کتاب اتفاق می‌افتد پررنگ‌تر به‌چشم می‌آید؛ در حالی که در کتاب این سطح از کشمکش و آشوب وجود ندارد. این نوع پرداخت هم از زاویهٔ سینمایی و با در نظر گرفتن نیاز سینما به کشمکش و حرکت برای ایجاد جذابیت قابل بررسی است و هم می‌تواند به نوعی از تأکید عمدی کارگردان بر نقش اجتماعی مردم در ایجاد تحولات عمیق و انقلابی و بالفعل شدن ظرفیت‌های

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

اصلاح‌خواهانه به‌ویژه میان طبقات آسیب‌پذیر و اقشار ضعیف جامعه خبر دهد. به بیان دیگر، نوعی گرایشات چپ‌گرایانه را تداعی می‌کند که در بستر تصاویر پرازدحام فیلم با تأثیری تقویت‌شده نسبت به متن ***تنگسیر*** قابل تأمل است؛ حال آنکه نقش مردم در اثر ادبی، این نوع از مشارکت جمعی و حرکت توده‌ای را به خوانندگان القا نمی‌کند.

۵. تفاوت در برخی جزئیات

در فیلم و کتاب برخی تفاوت‌های بعضاً بسیار ساده نیز دیده می‌شود که نمی‌توان توجیهات تفسیرپذیر ویژه‌ای برای آن‌ها بیان کرد؛ اما در هر صورت جزوی از تفاوت‌های متن و فیلم به‌شمار می‌آیند. برای نمونه تفاوت در اعداد و ارقام کتاب و فیلم از همین موارد است. مثلاً در کتاب صحبت از دوهزار تومان درآمدِ زارمحمد است که باید مبلغ سیصد تومن از این وجه را به امام جمعه بدهد؛ در حالی که در فیلم این مبلغ ۲۵۰ تومن است. همچنین، مهریهٔ بانو شهرو (همسر زارمحمد) نیز از همین موارد است که در فیلم پنج تومن است و در کتاب این مبلغ پنجاه تومن ذکر شده است.

۶. نتیجه

آنچه از بررسی فیلم و رمان تنگسیر بر می‌آید مؤید روش وفادارانهٔ فیلم‌ساز در حرکت از متن ادبی به تصویر سینمایی با ایجاد تغییر و تحولات اندک است. اما آنچه از تحلیل این تغییرات به وضوح قابل مشاهده است نکته هایی است که نشان می‌دهد برخی از تغییرات به‌وجود آمده نتیجهٔ تفاوت ابزار بیان در دو رسانهٔ متفاوت ادبی و سینمایی با چارچوب‌های مشخص است که استانداردهای مخصوص به خود را داشته و به نوعی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

در فرایند اقتباس لاجرم و اجتناب‌ناپذیر است. مثلاً حذف بسیاری از توصیفات اضافی و شرح حالات درونی که با وجود ارزش ادبی در بیان سینمایی کارایی خاصی نخواهد داشت، یا انتخاب از میان خرده‌روایت‌های متعدد رمان و نمایشی کردن مهم‌ترین‌ها به‌دلیل محدودیت زمانی یک فیلم سینمایی. البته برخی از این تغییرات علاوه بر وجه ساختاری در القای محتوایی نیز کارکرد مطلوب داشته و باعث برقراری ارتباط مطلوب‌تر میان فیلم و مخاطب شده است؛ اما برخی از تغییرات نیز تعمداً و با نیت اثربخشی قوی‌تر و انتقال محتوای کتاب با اثر تقویت شده است که از آن میان می‌توان به تغییر وضعیت سطح زندگی قهرمان به درجه‌ای نازل‌تر و دشوارتر در فیلم نسبت به کتاب، حذف برخی اعمال و رفتار خشن قهرمان اصلی، تغییر خصایل ظاهری و باطنی برخی شخصیت‌های فرعی مثل سکینه و اسماعیل و تمرکز بر نقش مردم به‌عنوان یک شخصیت تأثیرگذار اشاره کرد. در این راستا می‌توان برخی از این تغییرات را از زاویه‌ای مثبت مورد توجه قرار داد که می‌تواند به‌عنوان ابزار و اختیارات کارگردان باعث بیان بهتر مفاهیم رمان در فیلم و ایجاد سطح ارتباطی قوی‌تر با مخاطبان شود. اما از سوی دیگر برخی از همین تغییرات نیز مانند حذف وجه استعمارستیزانه، عدم توجه به مرگ بی‌گناهان و حذف خواب‌های درهم قهرمان را هم می‌توان جزو تغییراتی به‌شمار آورد که در آشکار کردن برخی وجوه اندیشگانی متن ادبی تأثیر منفی داشته و علاوه بر آن سطح هنری فیلم را نیز کاهش داده است. در این نوع تغییرات، بیان چند بُعدی و قابل تأمل نویسنده در رمان به سطح درک و دریافت مخاطب عام یک فیلم سینمایی معمولی تنزل داده شده و اثر فکری و تأمل برانگیز آن بسیار محدود شده است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

منابع

- اسماعیلی، امیر (۱۳۸۰). ***تاریخ سینمای ایران، از تولد تا بلوغ- از بلوغ تا تبلور***. تهران: گستره.
- امید، جمال (۱۳۷۷). ***تاریخ سینمای ایران ۱۳۵۷-۱۲۷۹***. چ ۲. تهران: روزنه.
- براهنی، رضا (۱۳۶۸). ***قصه‌نویسی***. تهران: البرز.
- بهار، شمیم (۱۳۴۲). «یادداشت دربارهٔ تنگسیر». ***اندیشه و هنر***. د ۴. ش ۸. صص ۶۵۷ - ۶۶۰.
- بهارلو، عباس (۱۳۸۰). ***فیلم‌شناخت ایران***. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بهارلو، عباس و شهناز مرادی (۱۳۸۳). ***دانشنامهٔ سینمای ایران***. تهران: قطره.
- پیروز، غلامرضا (۱۳۸۶). «درون‌مایه‌های داستان‌های صادق چوبک با تکیه بر رمان سنگ صبور». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش ۵۴. صص ۱۵۵-۱۷۶.
- چوبک، صادق (۱۳۹۳). ***تنگسیر***. چ ۵. تهران: نگاه.
- خرمی، محمدمهدی (۱۳۷۲). «تنگسیر، بازسازی اسطوره‌گونهٔ داستانی واقعی». ***ایران‌شناسی***. ش ۱۸. صص ۲۸۳- ۲۹۱.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۸). ***نقد آثار صادق چوبک***. تهران: ایما.
- دهباشی، علی (۱۳۸۰). ***یاد صادق چوبک***. تهران: ثالث.
- سیدمحمدی، سیدعباس (۱۳۷۸). ***فرهنگ کارگردان‌های سینمای ایران؛ ۱۳۷۷-۱۳۰۹***. تهران: سیمرو.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]

غلامرضابیگی، مریم (۱۳۸۴). «بررسی مکتب‌های ادبی در آثار چوبک با نگاهی به مشخصه‌های رئالیستی و ناتورالیستی در دو رمان «تنگسیر» و «سنگ صبور» ». ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. د ۱. ش ۱. صص ۸۷-۱۰۰.

- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). ***باغ در باغ***. مجموعه مقالات. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- محمودی، حسن (۱۳۸۱). ***نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق چوبک***. تهران: روزگار.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۶). ***ادبیات داستانی***. تهران: شفا.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. ۲ ج.، تهران: چشمه.
- وثوقی، ناصر (۱۳۴۲). «تنگسیر». اندیشه و هنر. د ۴. ش ۸. صص ۶۶۲-۶۶۶.
- هاشمیان، لیلا و شهین اسلامی (۱۳۹۰). «بررسی تأثیرپذیری صادق چوبک در آثارش از ارنست میلر و همینگوی». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. د ۵. ش ۱۷. صص ۱۴۹- ۱۶۳.

پی‌نوشت

[i] . چنانکه انتخاب بازیگری با شهرت فروزان در فیلم «دایرهٔ مینا» در نقش پرستار نیز از همین زاویه و با توجه به رویکرد تجاری قابل تفسیر است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1397.6.1.3.4]