



## Faithful Adaptation or Transfer of the Soul, the Effect of Analyzing the quality of cinematic adaptations of the story of *The People's Child* written by Al-Ahmad

Zahra Ghanbar Zamani<sup>1</sup> | Mahsa Rone<sup>2\*</sup>

1. M.A of Persian Language and Literature Department, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: zahrazamani181@yahoo.com
2. Corresponding Author, Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: rone@hum.ikiu.ac.ir

---

### Article Info

#### Article type:

Research Article

#### Article history:

Received: 24/11/2020

Received in revised form:  
21/07/2021

Accepted: 27/07/2021

#### Keywords:

Cinematic Adaptation,

Short Story,

*People's Child*,

*Beautiful Snowy Day*,

*Before Dark*.

### ABSTRACT

A major part of adaptation studies, as an interdisciplinary branch, is devoted to the process of transmitting the written fiction such as novels and short stories to the visual medium of film. Experts of cinema and literature have spoken about the quality of cinematic adaptation, suitable works for adaptation, types of adaptation, their quality, etc.; Sabouraud has argued that a correct understanding of the style of the original work and the use of cinematic tools to turn the fiction into a film are necessary for successful adaptation, and twentieth-century critics have emphasized the preservation and transmission of the "spirit of literary work" in the adaptation process. In this research, by looking at the theories of adaptation studies, in a descriptive-analytical method, the quality of adaptation in two films adapted from the short story of *The People's Child* written by Al-Ahmad has been analyzed. The results show that in the film called *A Beautiful Snowy Day*, despite being more faithful to the events of the origin story, the choice of melodrama genre is contrary to the realist style of Al-Ahmad story, he has caused the spirit of the work not to be transferred, but in the short film entitled *Before Darkness*, despite the significant differences, in the plot, characters, time and place, etc. with the original story, the filmmaker adherences to the story style and the use of appropriate cinematic tools have reflected the spirit of the work well.

---

**Cite this article:** Ghanbar Zamani, Z. & Rone, M. (2022). Faithful Adaptation or Transfer of the Soul, the Effect of Analyzing the quality of cinematic adaptations of the story of *The People's Child* written by Al-Ahmad. *Research Journal in Narrative Literature*, 11(3), 185-213.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/RP.2021.5935.1276

---



## اقتباس وفادار یا انتقال روح اثر تحلیل کیفیت اقتباس‌های سینمایی از داستان بچه مردم آل احمد

زهرا قنبرزمانی<sup>۱</sup> | مهسا رون<sup>۲\*</sup>

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.

رایانامه: rahrazamani181@yahoo.com

۲. نویسنده مسئول، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.

رایانامه: rone@hum.ikiu.ac.ir

### اطلاعات مقاله چکیده

**نوع مقاله:** بخشی عمده از مطالعات اقتباس، به عنوان شاخه‌ای بینارشته‌ای، به فرآیند انتقال اثر داستانی مکتوب همچون رمان و داستان کوتاه به رسانه بصری فیلم اختصاص دارد. صاحب نظران حوزه سینما و ادبیات، درباره کیفیت اقتباس سینمایی، آثار مناسب برای اقتباس، انواع اقتباس، کیفیت آن و... سخن گفته‌اند؛ سابورو درک درست از سبک اثر مبدأ و بهره‌گیری به جا از ابزارهای سینمایی، برای تبدیل اثر داستانی به فیلم را، لازمه اقتباس موفق برشمرده است و منتقدان قرن بیستم نیز به حفظ و انتقال «روح اثر ادبی»، در فرایند اقتباس، تأکید کرده‌اند. در این پژوهش، با نگاهی به نظریه‌های مطالعات اقتباس، به روش توصیفی - تحلیلی، کیفیت اقتباس در دو فیلم اقتباس شده از داستان کوتاه بچه مردم آل احمد واکاوی و تحلیل شده است. نتایج حاکی از آن است که در فیلم *یه روز قشنگ برفی*، با وجود وفاداری بیشتر به وقایع داستان مبدأ، انتخاب ژانر ملودرام، برخلاف سبک رئالیستی داستان آل احمد، سبب شده است تا روح اثر منتقل نشود؛ اما در فیلم *کوتاه قبل از تاریکی*، با وجود تفاوت چشمگیر در پیرنگ، شخصیت‌ها، زمان و مکان و... با داستان مبدأ، پای‌بندی فیلمساز به سبک داستان و بهره‌گیری از ابزارهای سینمایی مناسب روح اثر را به خوبی منعکس کرده است.

### واژه‌های کلیدی:

اقتباس سینمایی، داستان کوتاه، بچه مردم، *یه روز قشنگ برفی*، *قبل از تاریکی*

**استناد:** قنبرزمانی، زهرا و رون، مهسا (۱۴۰۱). اقتباس وفادار یا انتقال روح اثر تحلیل کیفیت اقتباس‌های سینمایی از داستان بچه مردم

آل احمد. پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۱(۳)، ۱۸۵-۲۱۳.



حق مؤلف © نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه رازی

DOI: 10.22126/RP.2021.5935.1276

## ۱. پیشگفتار

سینما، از همان آغاز تولدش، ابزاری برای سرگرمی و در مقابل، ادبیات، هنری متعالی درحوزه روایتگری تلقی می‌شد؛ اما پس از مدتی، سینماگران جهان، برای بقای خود، به سبب نیاز به قصه‌های جذاب، به سراغ آثار ادبی رفتند و اقتباس سینمایی از ادبیات آغاز شد و روند روبه‌رشدی را طی کرد. به گفته فردریک سابورو، سینمای داستانی از همان اوایل قرن بیستم نیازمند مواد اولیه‌ای همچون پرسوناژها، موقعیت‌ها و پیرنگ‌ها شد و به همین سبب سینماگران به سراغ قفسه‌های کتاب‌های ادبیات رفتند (سابورو، ۱۳۹۵: ۱۵). سینما در آغاز ورود به ایران نیز ابزاری برای سرگرمی بود؛ اما با شکل‌گیری موج نو، هنرمندان صاحب‌فکر برای نگارش فیلمنامه‌های خوب به آثار ادبی گرایش پیدا کردند؛ البته برخلاف سینمای جهان، سهم سینمای ایران از این آثار بسیار اندک بوده‌است.

فیلمسازان ایرانی، در اقتباس سینمایی، ظاهراً بیش از سینماگران غربی به داستان کوتاه توجه نشان داده‌اند. مسأله این پژوهش نیز بررسی و تحلیل کیفیت دو اقتباس در سینمای ایران از داستان کوتاه بچه مردم اثر جلال آل‌احمد است. بدین منظور، با نگاهی به نظریه‌های صاحب‌نظران در مطالعات اقتباس، کیفیت اقتباس‌های انجام‌شده از این اثر رئالیستی در دو فیلم *یه روز تشنگ برفی* و *قبل از تاریکی* واکاوی می‌شود و چگونگی انتقال روح اثر داستانی در این فیلم‌ها و میزان وفاداری و پای‌بندی فیلمساز به داستان مبدأ، در فرآیند اقتباس سینمایی، نشان داده می‌شود؛ البته در فرایند این اقتباس‌ها، کیفیت بهره‌گیری کارگردان از ابزارهای سینمایی در تولید اثری تازه نیز تحلیل خواهد شد.

## ۱-۱. اهمیت، ضرورت و هدف پژوهش

نثر داستانی معاصر فارسی، اعم از داستان کوتاه و رمان، بی‌شک ظرفیت ارزشمندی برای سینمای ایران محسوب می‌شود؛ اما ساخت نسخه‌های قابل قبول و هنری از این آثار ادبی نیازمند آشنایی و مشارکت هرچه بیشتر اهالی سینما و ادبیات با یکدیگر است. ضعف دانش ادبی سینماگران از سویی و آشنابودن ادب‌پژوهان با ظرفیت‌ها و دقایق سینمایی از سوی دیگر و مهم‌تر از همه غفلت از روش‌های مختلف اقتباس در کنار سایر عوامل سبب شده تا بسیار کمتر از سینمای جهان از ظرفیت تصویری کردن آثار ادبی فارسی بهره ببریم. در این پژوهش، هدف از تحلیل اقتباس‌های سینمایی ارزیابی چگونگی انتقال «روح اثر داستانی» به تصویر است که این مفهوم در بخش نظری تشریح شده‌است؛ بنابراین، با نگاهی به برخی عناصر روایی و سبک داستان بچه مردم به سراغ تحلیل عناصر روایی و سبک فیلم‌های اقتباسی خواهیم رفت و در این مسیر نحوه بهره‌گیری کارگردان از ابزارهای سینمایی نیز واکاوی

خواهد شد. امید است با پژوهش‌های بینارشته‌ای این چنین، در تحلیل نقادانه و روشمند کیفیت اقتباس از داستان‌های معاصر فارسی، بتوان راه را برای تعامل بیشتر ادبیات و سینما هموارتر ساخت.

آراء صاحب‌نظران، درباره کیفیت اقتباس سینمایی از آثار داستانی، در منابعی همچون *اقتباس در سینما* به قلم فردریک سابورو، *نظریه‌ای در باب اقتباس* لیندا هاجن و *بازاندیشی مباحث رمان و فیلم کامیلا الیوت* بازتاب یافته‌است. در ایران نیز پژوهش‌های متعددی درباره مطالعات اقتباس و تبیین آن از لحاظ نظری و کاربردی انجام گرفته که شماری از آنها در مقاله «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» (۱۳۹۳) به قلم زهرا حیاتی، به‌طور نظام‌مند، دسته‌بندی و واکاوی شده‌است.

برخی از پژوهش‌هایی که در تحلیل اقتباس‌های سینماگران ایرانی از آثار داستانی انجام شده به شرح زیر است:

محمدحسین محمدی، در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی اقتباس از ادبیات داستانی معاصر برای تلویزیون و سینما در ایران» (۱۳۸۹)، به‌طور کلی به مسأله اقتباس از ادبیات پرداخته‌است. پیمان حمیدی فعال، نیز پایان‌نامه خود، با عنوان «رمان و فیلم: نگاهی به اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی» (۱۳۸۹)، را صرفاً به بررسی و تحلیل کیفیت اقتباس‌هایی که از رمان‌های فارسی شده اختصاص داده‌است. زینب تراب‌زاده نیز، در پژوهش خود با عنوان «فرآیند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی؛ مورد مطالعه: داستان و فیلمنامه *گاو*» (۱۳۹۳)، با تکیه بر نظریه ژنت، اقتباس سینمایی از داستان *گاو* غلامحسین ساعدی را بررسی و تحلیل کرده‌است.

چندین مقاله نیز به تحلیل کیفی اقتباس‌های سینمایی از آثار داستانی فارسی اختصاص یافته که از جمله آنهاست: مقاله «اقتباس سینمای ایران از ادبیات داستانی معاصر» به قلم لزگی و مراد عباسی (۱۳۸۹) که در آن، با معرفی اقتباس‌های سینمایی از آثار داستانی معاصر، کیفیت اقتباس سینمایی از داستان چکمه نوشته هوشنگ مرادی کرمانی تحلیل شده‌است. در مقاله «تحلیل و تطبیق پنج فیلم سینمایی اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها» (۱۳۹۵) نیز گلشیری و مرادی، با تکیه بر آراء دادلی اندرو، پنج اثر داستانی و فیلم‌های اقتباس شده از آنها را با یکدیگر مقایسه کرده‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهد در پژوهش‌های پیشین در حوزه اقتباس کمتر به تمهیدات سینمایی و ظرفیت‌های زبان تصویر برای سینمایی کردن و اقتباس از داستان‌های کوتاه معاصر توجه شده‌است بنابراین در این پژوهش برآن شدیم تا نخست، با بررسی و تحلیل داستان *بچه‌مردم* و فیلم‌های

اقتباس شده از آن و مقایسه آنها با یکدیگر، کیفیت بهره گیری از این اثر را در سینما واکاوی نماییم و سپس میزان موفقیت این اقتباس‌ها، بر مبنای انتقال روح اثر ادبی را نشان دهیم.

## ۱-۲. روش پژوهش و مبانی نظری

گردآوری مباحث نظری این نوشتار به روش کتابخانه‌ای و از طریق یادداشت‌برداری انجام گرفته است؛ همچنین با مطالعه دقیق داستان کوتاه بچه مردم اثر جلال آل احمد و مشاهده دو فیلم اقتباس شده از این اثر داستانی کیفیت اقتباس از آن بررسی و واکاوی شده است. روش تحلیل داده‌ها در این پژوهش نیز تلفیقی از روش توصیفی و تحلیلی است.

## ۱-۲-۱. تعریف اقتباس سینمایی

انتقال اثری، از رسانه‌ای به رسانه دیگر، با هر میزان وام‌گیری و اثرپذیری، به‌طور کلی «اقتباس» به‌شمار آمده است. کادن نیز «بازطراحی اثری در رسانه‌ای دیگر و مناسب‌سازی آن با شرایط آن رسانه همچون بازآفرینی رمان و نمایش در متون سینما و تلویزیون» را اقتباس نامیده است (cuddon, 1999: 8)؛ البته نظریه پردازان حوزه سینما و ادبیات، در تعریف ماهیت اقتباس سینمایی، اختلاف نظر دارند که از عواملی همچون پذیرفتن یا نپذیرفتن محصول اقتباس به‌عنوان اثر هنری مستقل، نگاه متفاوت به اصل «وفاداری در انتقال معنا»، تفاوت ساختاری و نظام نشانه‌شناسی ادبیات با سینما و... نشأت گرفته است؛ بنابراین، برای روشن کردن حد و مرز اقتباس سینمایی و تعریف دقیق آن، ابتدا نیازمند شناخت تفاوت‌های اساسی دو رسانه ادبیات و سینما هستیم سپس باید به این پرسش پاسخ دهیم که آیا صرف انتقال داستان از رسانه‌ای به رسانه دیگر «اقتباس» محسوب می‌شود و یا تغییراتی نیز در جریان این فرایند رخ می‌دهد؟

تفاوت‌های بنیادین دو رسانه سینما و ادبیات، در نظام‌های نشانه‌شناسی این دو رسانه ریشه دارد، در ادبیات با «کلمات» سروکار داریم و در سینما با «تصاویر». دادلی اندرو، با وجود نظر برخی از نظریه پردازان حوزه اقتباس که انتقال دال‌های کلامی (ادبیات) را به دال‌های تصویری (سینما) غیرممکن دانسته‌اند، اذعان کرده است:

«با وجود تفاوت ماهوی موجود بین مصالح ادبیات (حروف و کلمات و جملات) و مصالح سینما (نور و سایه‌های مصنوعی، اشکال و اصوات تشخیص‌پذیر، اعمال نمایشی) هر دو نظام می‌توانند در حد خود و در سطوح بالاتر، صحنه‌ها و داستان‌هایی پدید آورند که حقیقتاً در یک حد و اندازه هستند» (اندرو، ۱۳۹۶: ۳۳۱).

آندره بازن، نیز سینما را اساساً «ماشین بازآفرینی» دانسته‌است البته نه صرفاً بازآفرینی تصویر که بازآفرینی «در حرکت، جزئیات یک چشم‌انداز، جزئیات زمانه، احساسی که مدت زمان لقاء می‌کند و...» (سابورو، ۱۳۹۵: ۲۷)؛ بنابر این نظر، سینما همواره در حال بازآفرینی از متن است حتی اگر قصه اقتباسی نباشد باز هم سینمای روایی نشانه‌های مکتوب فیلمنامه را به نشانه‌های تصویری برمی‌گرداند و ترجمه‌ای تصویری از متن است.

در پاسخ به پرسش مذکور نیز اگر اقتباس را صرفاً انتقال عین به عین اثر داستانی به رسانه سینما بدانیم در واقع بازسازی محض یا تقلید صرف از داستان را اقتباس سینمایی دانسته‌ایم حال آنکه اقتباس «کپی‌برداری به معنای بازتولید مکانیکی یا چیزی از این قبیل نیست، بلکه تکراری است بدون کپی‌برداری؛ کنار هم قراردادن آشنایی و تکرار از یک سو و شگفتی و تازگی از سوی دیگر» (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۴۹)؛ این تعریف بر تفاوت معنای اقتباس با کپی‌برداری و تغییر در اثر مبدأ تأکید دارد.

### ۱-۲-۲. انتقال روح اثر مبدأ؛ معیار اقتباس موفق

باتوجه به تغییراتی که در فرایند اقتباس رخ می‌دهد، باید ملاک و میزانی برای ارزیابی موفقیت فیلمساز در تبدیل نشانه‌های مکتوب به نشانه‌های تصویری یافت. برخی صاحب‌نظران پای‌بندی به «روح اثر مبدأ» را عامل موفقیت اثر اقتباسی دانسته‌اند. به گفته کریستوفر اور، پژوهشگر بینارشته‌ای، «اقتباس خوب باید به روح منبع ادبی خود وفادار بماند» (الیوت، ۱۳۹۴: ۱۸۴)؛ به نقل از (Orr, 1984: 72). حال باید پرسید مقصود صاحب‌نظران از حفظ «روح اثر» در فرایند اقتباس چیست؟

برخی تحلیلگران روح متن را با روح شخصیت مؤلف متن یکی می‌گرفتند؛ منتقدان قرن بیستم مفهوم روح مؤلف را به «شخصیت»، «نیت»، «تخیل» و درنهایت «سبک مؤلف» تعبیر کرده‌اند؛ بنابراین با اندکی تسامح، می‌توان گفت مقصود از حفظ روح اثر یا روح مؤلف در فرایند اقتباس، به‌عنوان معیار موفقیت فیلمساز، «انتقال سبک اثر مبدأ» است؛ یعنی مثلاً اگر اثری داستانی در سبک واقع‌گرای تلخ اجتماعی نوشته شده‌است؛ اما فیلمنامه‌نویس یا کارگردان، در فرایند اقتباس، آن را در فضای سینمای ملودرام<sup>۱</sup> احساسی بازآفرینی می‌کند قاعدتاً روح داستان به فیلم اقتباسی انتقال نمی‌یابد.

«لستر. جی کیسر، منتقد دانشگاهی، نظر هوارد تامپسون را، مبنی بر اینکه فیلم کارول (۱۹۵۱) شاید دقیقاً همانی باشد که دیکنز در ذهن داشته‌است، در وفاداربودن به «روح دیکنز» خلاصه می‌کند»

۱. به هر فیلمی که دارای ابعاد عاطفی است گفته می‌شود. البته ملودرام گاه پیرنگ‌های سیاسی یا اجتماعی نیز دارد.

(همان: ۱۸۵). البته الیوت اذعان می‌کند در فرایند اقتباس سینمایی و انتقال روح اثر، با تغییر شکل، انبوهی از خواست‌های شخصی، سینمایی و فرهنگی بر رمان تحمیل می‌شود (همان: ۱۸۹).  
 به نظر می‌رسد باید بین مفهوم «حفظ روح اثر مبدأ» با «اقتباس وفادار به متن» تفاوت قائل شد. ایروین ولش، نویسنده‌ای که در سال ۱۹۹۶ از رمان قطار بازی او اقتباسی سینمایی انجام شد، معتقد بود فیلمساز هیچ‌گاه نمی‌تواند تفسیری وفادارانه ارائه دهد، صرفاً شاید بتواند روح اثر مبدأ را حفظ کند؛ اما وقتی به سوی رسانه‌ای متفاوت حرکت می‌کند تغییر شروع خواهد شد (همان: ۱۸۸)؛ به نقل از (Hodge, 1996: 118).

به باور دادلی اندرو، میزان وفاداری یک اقتباس سینمایی را باید براساس رابطه آن با «نص صریح» و «روح متن» سنجید. او وفاداری به نص صریح متن را در سینما امری دست‌یافتنی، ساده و تقلیدی به شیوه مکانیکی دانسته و در تشریح «اقتباس وفادار به نص صریح» آورده است که اگر آن جنبه‌هایی از داستان که به شخصیت‌ها و روابط بین آنها، اطلاعات جغرافیایی، جامعه‌شناختی و فرهنگی می‌پردازد و همچنین آن جنبه‌های روایی که زاویه دید را مشخص می‌سازد از متن داستانی به فیلمنامه منتقل شود با «اقتباسی وفادار به متن» مواجه خواهیم بود حال آنکه اگر اقتباس‌کننده معادل‌هایی سبک‌شناختی برای انتقال لحن، ارزش‌ها، صورخیال و ضرباهنگ متن اصلی در رسانه سینما بیابد «وفادار به روح اثر اصلی» بوده و این دقیقاً در تقابل با روند مکانیکی است که پیش از این ذکر شد. در این شکل دوم سینماگر می‌تواند «احساس متن اصلی» را در فیلم خود بازتولید کند؛ البته در این خصوص که وفاداری به روح اثر مبدأ مستلزم جایگزینی دال‌های سینمایی است یا محصول شهود هنری، بحث‌های فراوانی مطرح شده است (اندرو، ۱۳۹۶: ۳۳۰). خلاصه اینکه بنابر نظر دادلی اندرو، ارزش فیلم اقتباسی در انتقال روح اثر مبدأ است و نه در اقتباس به شیوه مکانیکی و تکرار عین‌به‌عین عناصر داستان در فیلم.

### ۱-۲-۳. چگونگی فرآیند اقتباس سینمایی

هرچند، در نگاه اول، فیلمنامه‌نویس به‌عنوان نخستین اقتباس‌کننده شناخته می‌شود؛ اما در واقع، کارگردان خالق اصلی اثر و مسئول نهایی اثر اقتباسی است؛ تحلیلگران و منتقدان فیلم مسئولیت هر آنچه را که در یک فیلم اتفاق می‌افتد برعهده کارگردان می‌دانند؛ «هرآنچه در صحنه اتفاق می‌افتد» در واقع تعریف لغوی «میزانسن» است که برابر فارسی مناسبی نیز برای آن وجود ندارد. کارگردان، طبق برداشت بصری خود از متن فیلمنامه، درخصوص مواردی همچون مسیر حرکت و ایستادن و نوع بازی بازیگران، چگونگی نورپردازی، صحنه‌پردازی و... تصمیم می‌گیرد؛ بنابراین میزانسن، همه‌چیز یک

فیلم است (نک: مکرری، ۱۳۹۶). کارگردان فیلم اقتباسی نیز، با شناخت درست از مکان و زمان و موقعیت شخصیت‌ها در واقع در روایت سینمایی خود دست به چیدمان می‌زند و با توجه به سبک فیلم، امکانات سینمایی و... از عناصر متنوعی بهره می‌گیرد؛ مثلاً فیلمسازی از «نور و سایه» در جهت انتقال مضمون استفاده می‌کند و دیگری با «تکنیک‌های تدوین» به این هدف نائل می‌شود و دیگری به کمک «صدا و موسیقی».

«نظام سبکی فیلم بیشتر به نشانه‌هایی مربوط است که از طریق کاربرد ابزارهای فنی فیلمسازی نظیر نورپردازی، زاویه دید، دوربین، اندازه نما، طراحی میزانشن، قاب‌بندی، کنش‌های فیزیکی بازیگران و... ایجاد می‌شوند؛ در مقابل، نظام روایی بیشتر جنبه‌های مضمونی فیلم نظیر فراز و فرود داستان، شخصیت‌ها، مکالمات و نقش آنها در جهان فیلم، رویدادها و نظایر آن را دربرمی‌گیرد» (طاهری، ۱۳۹۶: ۲۷).

روش مشهور در تحلیل فیلم نیز تقسیم عناصر سازنده آن به «فرم روایی» و «سبک» است؛ پس برای تحلیل فیلم باید ویژگی‌های رسانه سینما و شیوه‌های سینمایی را شناخت؛ مثل «شیوه‌هایی که در درون نما به کار گرفته می‌شوند (میزانشن و فیلمبرداری) و شیوه‌ای که یک نما را به نمای دیگر پیوند می‌دهد (تدوین) و شیوه‌های مربوط به صدا و ارتباط آن با تصویر» (حیاتی، ۱۳۹۳: ۳۷).

فیلمساز در اقتباس، از سیستم‌های تبدیل، جابه‌جاسازی و تصرف بهره می‌گیرد و با بهره‌گیری از ابزارهای مناسب سینمایی خوانشش را از اثر، همسو با تصمیمات سبک‌شناختی‌اش، ابراز می‌دارد (سابورو، ۱۳۹۴: ۲۳)؛ پس این اظهارنظر، «فهم درست فیلمساز از سبک اثر مبدأ» و سپس «تلاش برای تبدیل اثر داستانی به فیلم از طریق ابزارهای سینمایی» لازمه اقتباس است که البته بسته به سبک داستان ممکن است منجر به دخل و تصرف کم یا زیاد در قصه اصلی بشود.

#### ۱-۲-۴. اقتباس از داستان کوتاه در سینمای ایران

در مطالعات بینارشته‌ای رمان از حیث زمانمند بودن و درونگرایی، نزدیک‌ترین ژانر<sup>۱</sup> به درام<sup>۲</sup> سینمایی است و به گفته الیوت «فیلم بسیار بیش از تئاتر به رمان شبیه است» (الیوت، ۱۳۹۴: ۱۶۰)؛ اما با وجود نزدیکی ژانر رمان به سینما، توجه سینماگران ایرانی به اقتباس از داستان کوتاه نیز تأمل برانگیز

۱. گونه یا ژانر به دسته‌بندی فیلم‌ها براساس شباهت‌های موضوعی و داستانی گفته می‌شود.

۲. غم‌انگیز



است. در مقاله «سینمای اقتباسی: ۱۳۵۷-۱۳۷۷» به برخی دلایل اقتباس بیشتر از داستان کوتاه در سینمای ایران اشاره شده است (نک: قهرمانی و ثمنی، ۱۳۷۹: ۱۱۸)؛ البته شاید پیشرفت و رشد بیشتر داستان کوتاه در ایران، نسبت به نمایشنامه و رمان، همچنین ساختار ساده، وقایع داستانی محدود و دوری از پیچیدگی‌های پیرنگ و شخصیت‌پردازی در این قالب در گرایش فیلمسازان به اقتباس از آن بی‌تأثیر نبوده است؛ همچنین «اقتباس از داستان کوتاه به جای حذف کردن نیاز به افزودن دارد. معمولاً تعداد شخصیت‌های داستان کوتاه از رمان کمتر است و شخصیت‌ها در موقعیت ساده‌ای قرار دارند و در اکثر موارد طرح فرعی در داستان کوتاه وجود ندارد یا بسیار محدود است؛ بنابراین اقتباس از داستان کوتاه نیازمند افزودن طرح‌های شخصیت‌ها و گسترش صحنه‌ها و خطوط داستانی است. معمولاً موقعیت‌ها و صحنه‌هایی به اثر ادبی اضافه می‌شود تا شخصیت‌هایی جامع خلق شود و شخصیت‌ها از حالت سطحی خارج شده و ابعاد دیگری داشته باشند» (لزگی و عباسی، ۱۳۸۹: ۹۷)؛ به همین سبب، در اقتباس از داستان کوتاه، طبعاً میزان دخالت اقتباس‌کننده در اثر مبدأ بیشتر است؛ زیرا سرنخ‌ها در معرفی شخصیت‌ها و مختصات بصری مکان‌ها در این ژانر بسیار کمتر از رمان است. داستان کوتاه، الگوی بصری دقیقی از جزئیات، پیش‌روی اقتباس‌کننده قرار نمی‌دهد و او ناگزیر با فهم دقیق درونمایه داستان و یاری گرفتن از نشانه‌های اندک متن، باید درخصوص عناصر روایی فیلم تصمیم‌گیری کند؛ این مسأله از سویی به اقتباس‌کننده آزادی عمل می‌دهد؛ اما دشواری آنجاست که هر تصمیمی در انتخاب رنگ‌ها، لباس‌ها، مکان و جزئیاتی این چنین می‌تواند مضمون فیلم اقتباسی را به مسیری غیر از آنچه در داستان مبدأ بوده هدایت کند؛ البته فیلمساز در اقتباس، موظف به بازسازی دقیق همه وقایع داستان، در همان فضا و مکان نیست؛ اما بنا بر نظریه‌هایی که اقتباس موفق را در گرو حفظ روح اثر اصلی می‌دانند، انتخاب‌هایی که فیلم را از این هدف دور می‌کند از میزان موفقیت اقتباس می‌کاهد.

## ۲. پردازش تحلیلی موضوع

تحلیل جداگانه برخی عناصر روایی داستان و فیلم در این بخش به معنای مقایسه جزء به جزء و متناظر آنها در این دو رسانه نیست؛ زیرا همانطور که اشاره شد، اقتباس وفادار به متن، با انتقال روح اثر داستانی به سینما متفاوت است و براساس نظریه‌های گفته شده در پژوهش حاضر هدف از تحلیل کیفی اقتباس‌ها و قیاس آن با اثر مبدأ، ارزیابی میزان پای‌بندی فیلمساز به سبک اثر ادبی یا همان حفظ روح کلی حاکم بر اثر است تا در نهایت مشخص شود کدامیک از این دو فیلمساز، از این حیث، در اقتباس خود از

داستان آل احمد موفق‌تر عمل کرده‌اند.

## ۱-۲. نگاهی به سبک رئالیستی داستان بچه مردم و عناصر روایی آن

رئالیسم چه سبکی است؟ نظریه پردازان ادبی معتقدند:

«رئالیسم سبکی از داستان‌نویسی است که نویسنده از طریق آن می‌کوشد تا برداشتی عینی از چند و چون زندگی روزمره، به ویژه زندگی اقشار محروم، در زمان و مکانی معین به دست دهد.» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱).

در راستای پرداختن داستان‌های رئالیستی به دغدغه‌های طبقه فرودست و متوسط جامعه، شخصیت‌های اصلی این داستان‌ها غالباً از میان مردم عادی انتخاب می‌شوند و رفتار و گفتار آنها کاملاً با جایگاه اجتماعی‌شان همخوانی دارد و واقعیات بدون دخالت و دستکاری نویسنده، به گونه‌ای عینی، بازتاب می‌یابد؛ همچنین پیرنگ وقایع، تابع روابط علی و معلولی و دارای ساختار سه قسمتی «آغاز، میانه و فرجام» است. خواننده معمولاً با روایتی خطی و مشخص از زمان روبه‌روست و مکان‌ها نیز به گونه‌ای کاملاً عینی و دقیق توصیف می‌شوند. داستان کوتاه بچه مردم، اثر جلال آل احمد، نیز داستانی رئالیستی است و بررسی اجمالی ویژگی‌های این سبک در این اثر کمک می‌کند تا دریابیم سبک فیلم‌های اقتباسی تا چه میزان به سبک داستان نزدیک یا از آن دور بوده‌است.

بچه مردم پیرنگی ساده دارد؛ زنی جوان، پس از جدایی از همسر، با ازدواج مجدد درگیر چالشی بزرگ شده‌است. همسر دوم حاضر نیست نگهداری فرزند او را، که حاصل ازدواج قبلی‌اش است، بپذیرد و در نهایت، زن برای رهایی از این چالش کودکش را در خیابان رها می‌کند. شخصیت‌هایی که این پیرنگ ساده را پیش می‌برند، همچون غالب داستان‌های رئالیستی، از طبقه محروم جامعه با دغدغه‌هایی در سطح نیازهای اولیه بشری هستند.

«مهم‌ترین عنصر داستان‌های رئالیستی شخصیت است و شخصیت‌پردازی واقع‌نمایانه و متقاعدکننده، یکی از عمده‌ترین اهداف هر نویسنده رئالیستی است. شخصیت‌های داستان رئالیستی معمولاً از جایگاه اقتصادی - اجتماعی سطح پایینی برخوردارند و دچار مشکلاتی می‌شوند یا تجربه‌هایی را از سر می‌گذرانند که با جایگاه فرورترتبه آنان در سلسله‌مراتب اجتماعی تطابق دارد.» (پاینده، ۱۳۸۹: ۴۷).

درواقع شخصیت رئالیستی «قبل از هر چیز بایستی فردی باشد که نمایندگی یک طبقه را دارد. به عبارت دیگر، در عین این که دارای خصوصیات عمده طبقه خود هست، دارای عادات و صفاتی نیز

باشد که منحصر به خود اوست. «تیبیک» و نمونه بودن شخصیت نه تنها از «منحصر به فرد» بودن جدا نیست، بلکه این دو لازم و ملزوم اند» (پرهام، ۱۳۵۳: ۵۰). شخصیت اصلی بچه مردم نیز زن جوانی است که در عین داشتن ویژگی‌هایی منحصر به فرد نماینده طبقه‌ای در جامعه نیز هست. نویسنده، در این داستان کوتاه چهار صفحه‌ای، از زاویه دید راوی اول شخص درون داستانی؛ یعنی زن، شخصیت‌ها را به خواننده شناسانده است. طبقه و سطح فرهنگی اشخاص داستان، در همان سطور آغازین، در کلام شخصیت اصلی، روشن می‌شود:

«خب من چه می‌توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد. بچه که مال خودش نبود. مال شوهر قبلی‌ام بود که طلاقم داده بود و حاضر هم نشده بود بچه را بگیرد. اگر کس دیگری جای من بود چه می‌کرد؟ خوب من هم می‌بایست زندگی می‌کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می‌داد چه می‌کردم؟ ناچار بودم بچه را یک جوری سر به نیست کنم. یک زن چشم و گوش بسته مثل من، غیر از این چیز دیگری به فکرش نمی‌رسید، نه جایی را بلد بودم، نه راه و چاره‌ای می‌دانستم» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۱۷).

درواقع قهرمان اصلی داستان زنی است از نظر اقتصادی وابسته به مردش که اگر از سوی او طرد شود زندگی‌اش با چالشی جدی مواجه خواهد شد؛ زنی محروم از استقلال مالی و احتمالاً سواد و آگاهی که خود را «چشم و گوش بسته» می‌نامد. دیگر شخصیت‌های داستان، همچون مادر و شوهر دوم زن نیز، از نظر سطح فکری و طبقه اجتماعی، تفاوتی با او ندارند:

«باز هم مادرم به دادم رسید. خیلی دلداریم داد. خب راست هم می‌گفت، من که اول جوانی‌ام است چرا برای یک بچه اینقدر غصه بخورم؟» (همان: ۱۸).  
«آخر سر گفتم: خب می‌گی چه کنم؟ شوهرم چیزی نگفت، قدری فکر کرد و بعد گفت: من نمی‌دونم چی بکنی. هر جور خودت می‌دونی بکن. من نمی‌خوام پس افتاده یه نره خر دیگه رو سر سفره خودم ببینم» (همان).

در خصوص درونمایه اصلی داستان نیز هر چند زن فقر اقتصادی و ناچاری از سر ناآگاهی را در توجیه اقدام خود مطرح می‌کند؛ اما رفتار و گفتار و اعمال اشخاص داستان خواننده را به درونمایه اصلی؛ یعنی «فقر فرهنگی» و منشأ غریزی اعمال شخصیت‌ها رهنمون می‌سازد. «در این داستان چنانکه شاهدیم بر فقر مادی تأکید نشده است و [...] همه اجزا و عناصر داستان حول محور «فقر فرهنگی» انسجام می‌یابد» (شایگانفر، ۱۳۹۱: ۸۰) و همین نکته نیز در راستای رئالیستی بودن داستان است که در

آن شخصیت‌ها غالباً بی‌سوادند یا تحصیلات چندانی ندارند و افزون بر فقیر بودن از حیث مالی ناآگاه و خرافی نیز هستند (پاینده، ۱۳۸۹: ۸۹)؛ مثلاً مرد به سبب تنگدستی یا ناتوانی مالی از نگهداری بچه امتناع نمی‌کند و نگاه غریزی و غیراحساسی او به بچه در تعبیر «پس افتاده یک نره خر دیگر» کاملاً نمود یافته و مصداقی از فقر فرهنگی است که همه شخصیت‌های داستان گرفتار آن هستند. این که در بخشی از داستان زن به شوهر دومش حق می‌دهد و می‌گوید: «او هم حق داشت که نتواند بچه مرا، بچه مرا که نه، بچه یک نره خر دیگر را - به قول خودش - سر سفره‌اش ببیند» (آل‌احمد، ۱۳۵۶: ۱۸) از جهل و ناآگاهی او حکایت می‌کند و عواطفی که گه‌گاه نسبت به بچه نشان می‌دهد نیز بیشتر غریزی است؛ حتی در صحنه‌ای که زن بچه را از تصادف با ماشین نجات می‌دهد نیز عملی ناخودآگاه و غریزی انجام داده است؛ زیرا اندکی پس از آن بچه را در خیابان رها می‌کند.

نویسنده رئالیست، برای ارائه گزارشی دقیق و عینی از یک رویداد، زمان و مکان داستان را به دور از ابهام و کلی‌گویی، چنان توصیف می‌کند که خواننده بتواند هم مکان را دقیقاً تصور کند و هم طول زمانی برایش روشن شود. زمان در داستان‌های رئالیستی غالباً روایتی خطی و مستقیم دارد تا گذشته و حال و آینده به روشنی برای خواننده قابل تفکیک و تشخیص باشد. طبق هرم فریتاگ، الگوی زمان در داستان رئالیستی مشتمل بر آغاز، اوج، فرجام است و گاهی از تکنیک بازگشت به گذشته<sup>۱</sup> نیز استفاده می‌شود؛ یعنی «گاه ممکن است راوی با استفاده از «بازگشت ناگهانی به گذشته» به حادثه‌ای پیش از شروع داستان برگردد و برای روشن شدن زمینه رویداد فعلی در داستان رخدادی از گذشته را برای خواننده تعریف کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۶۹). رویدادهای داستان بچه مردم نیز، از نقطه آغاز تا گره‌گشایی و فرجام، در یک صبح تا عصر اتفاق می‌افتد؛ اما نحوه روایت صحنه‌های داستان با صورت رایج در داستان‌های رئالیستی متفاوت است؛ بدین صورت که روایت، با نقل ماجرا از زبان زن آغاز می‌شود؛ یعنی زمان روایی غیرخطی است و داستان با روایت نقطه اوج و از گره‌گشایی شروع می‌شود. در همان آغاز داستان زن در جایگاه راوی رخدادی در گذشته را بازگو می‌کند؛ او روایتش را از لحظه‌ای که کودک را رها کرده و به سمت خانه بازگشته است می‌آغازد و پیش از رفتن به خانه خود، در خانه مادرش و در جمع همسایه‌ها، ماجرا را تعریف می‌کند؛ سپس، بدون اشاره به چگونگی رها کردن بچه، عقب‌تر می‌رود و سخنان تهدیدآمیز و قهر شوهرش را نقل می‌کند؛ درنهایت نیز به توصیف اتفاق اصلی

- رها کردن کودک - می‌رسد و با ذکر جزئیات بسیار دقیق‌تر، تقریباً دو سوم حجم داستان را به توصیف این واقعه اختصاص می‌دهد. در جمله پایانی داستان نیز شب است و زن به خانه بازگشته و رویداد پایان یافته‌است. در این روایت غیرخطی، توصیف صحنه اوج داستان؛ یعنی رها کردن کودک، از حیث مدت زمان، بیشترین سهم را دارد. حال کارکرد این جابه‌جایی در روایت وقایع چه بوده‌است؟ شروع داستان زمانی است که زن به قول خودش کار را تمام کرده و حالا برای خواننده بازگو می‌کند که با تعریف ماجرا در جمع همسایه‌ها و مادرش چه بازخوردهایی گرفته‌است؛ یعنی خواننده در همان آغاز داستان، ناگهان با روایت واقعه اصلی و واکنش افراد مختلف و برون‌ریزی احساسات زن مواجه می‌شود و در این تعلیق می‌تواند تا به چرایی اقدام زن بیندیشد. نویسنده، با این جابه‌جایی در روایت وقایع، زن را در معرض قضاوت خواننده نیز قرار می‌دهد و از سوی دیگر، با بهره‌گیری از تکنیک بازگشت به گذشته، شب پیش از اتفاق اصلی و روز واقعه را، با توصیف دقیق ماجرای اصلی، روایت می‌کند و با این جابه‌جایی، با مقدماتی اندک، توجه مخاطب را به اوج داستان جلب می‌سازد. سپس او، با این دستکاری زمانی تعلیق‌برانگیز، با فراغ بال به جزئیات می‌پردازد و اوج داستان را به لحاظ زمانی طولانی‌تر روایت می‌کند؛ در صورتی که اگر زمان روایت خطی بود نویسنده به مقدمه‌چینی بسیار بیشتری برای اقناع مخاطب نیاز داشت؛ حال آنکه وقتی زن، در همان آغاز داستان، از رها کردن کودک می‌گوید، از آن‌رو که دیگر کار از کار گذشته، خواننده که هنوز با حادثه تلخ داستان درگیر نشده‌است با همین توجه ساده زن که می‌گوید زنی چشم‌وگوش‌بسته بوده‌است و از سوی همسرش مجبور به انجام این کار شده اقناع می‌شود؛ بنابراین نویسنده داستان کوتاه بچه مردم، هوشمندانه با تمهیداتی همچون برهم زدن زمان خطی، روایتی موجز آفریده و با پایان بردن داستان در نقطه اوج، خواننده را نیز، به لحاظ حسی، در اوج نگه داشته‌است.

عنصر مکان و توصیف‌های دقیق محیطی نیز از عناصر مهم ادبیات رئالیستی است. نویسندگان رئالیست با توصیف دقیق زمان و مکان را مستند می‌کنند تا خواننده داستان باور کند که با شخصیت‌هایی واقعی مواجه است که در زمان و مکان مشخصی زندگی کرده‌اند و رفتارشان برآمده از همان محیط است (حسینی، ۱۳۹۶: ۹۹).

آل احمد، تا قبل از رسیدن به مکان وقوع حادثه اصلی، یعنی محل رها کردن کودک، هیچ توضیحی راجع به جزئیات مکان‌ها ذکر نکرده‌است؛ شاید چون در داستان کوتاه اساساً جایی برای ذکر این جزئیات نیست. وضعیت خانه و محله زندگی زن و خانه مادرش را صرفاً می‌توان از خلال رفتار و گفتار

شخصیت‌ها و طبقه فرهنگی و اجتماعی آنها تصور کرد. تنها مکانی که با جزئیات توصیف شده، محل رهاکردن کودک است؛ یعنی به محض نزدیک شدن به اوج داستان، اسامی مکان‌ها و جزئیات ذکر شده است؛ گویی برای نویسنده تمرکز بر آن لحظات مهم‌تر از هر چیزی است و با توصیف موقعیت مکانی محل وقوع رویداد اصلی کوشیده است تا حادثه اصلی در ذهن مخاطب شفاف‌تر و دقیق‌تر به نظر آید. وصف شلوغی و ازدحام محل رهاکردن کودک نیز مؤید اضطراب درونی زن است.

## ۲-۱-۱. رویدادهای فرعی داستان

در داستان بچه مردم دو رویداد فرعی ذکر شده است که شاید ابتدا زائد به نظر برسد؛ اما در جهت القای درونمایه و روشن شدن ویژگی شخصیت اصلی کارآمد است؛ نخست صحنه گیر کردن پای اسب در جوی آب که در واقع مادر از آن برای فریب دادن بچه سود می‌جوید و به او توصیه می‌کند که اگر می‌خواهد مانند کره اسب دچار مشکل نشود همواره باید به حرف مادر گوش کند. فرزند نیز در پایان داستان، با اطاعت از دستور مادر، به آن سوی خیابان می‌رود و دچار عواقبی بسیار بدتر از آنچه بر سر اسب آمده بود می‌شود.

«درواقع یکی از قسمت‌های باارزش و تکان‌دهنده داستان همینجاست؛ بعضی از انسان‌ها از حیوانات نیز بدترند؛ به فرزند خود دروغ می‌گویند؛ به او حقه می‌زنند» (شایگانفر، ۱۳۹۱: ۱۵).

رویداد فرعی دیگر، صحنه تصادف احتمالی ماشین با بچه است که در آن مادر، با واکنشی ناگهانی، بچه را نجات می‌دهد که این رفتار نیز با کنش‌های غریزی حیوانات قابل قیاس است. «حیوانات فقط تا هنگامی از فرزند خود دفاع می‌کنند که به وسیله یک دشمن تباه نشده باشد؛ اما هنگامی که فرزند توسط دشمن ربوده یا نابود شود ماجرا خاتمه یافته است و حیوان زانوی غم به بغل نمی‌گیرد» (همان: ۱۲).

## ۲-۲. بررسی و تحلیل فیلم به روز قشنگ برفی

فیلم به روز قشنگ برفی، به کارگردانی امیر توده‌روستا و ماهایا پطروسیان، فیلم سی‌وسه دقیقه‌ای نیمه‌بلندی است که فیلمنامه آن از داستان کوتاه بچه مردم اقتباس و در سال ۱۳۸۸ ساخته شده است. همانطور که اشاره شد، داستان آل احمد با روایت زن، پس از اقدامش به رهاکردن بچه، شروع می‌شود

حال آنکه چینش وقایع در فیلم متفاوت است. فیلم با نمایی بسته<sup>۱</sup> از یک شیر آب در حال چگه کردن آغاز می‌شود. اندکی بعد، در نمایی باز، شیر آب کمی دورتر در گوشه اتاقی ساده نشان داده می‌شود. وقایع فیلم که در زمان حال جریان دارد، با نشان دادن زنی مستأصل و نگران در حال آماده کردن بچه‌اش برای خروج از خانه شروع می‌شود. زن در مسیر رفتن به شهر در جاده کوهستانی برفی به فکر فرومی‌رود و با چند بازگشت به گذشته بیننده نمایی از خاطرات او را می‌بیند: خاطره غذا خوردن در رستورانی ساده و نشان دادن بدخلقی مرد که در نمایی دور و از پشت شعله‌های منقل آتش دیده می‌شود؛ صحنه دعوی مرد با زن بر سر نگهداری از بچه و در نهایت سکانس مکالمه زن با مادرش که از او می‌خواهد نگهداری بچه را بپذیرد؛ اما مادر حق را به مرد می‌دهد؛ سرانجام هم مکالمه شبانه زن و مرد در خانه نشان داده می‌شود که مرد، با دادن هدیه‌ای به زن و ابراز علاقه به وی، درخواست همراهی دارد. در ادامه نیز نقطه اوج؛ یعنی ماجرای رها کردن پسر بچه در خیابان، به نمایش درمی‌آید و فیلم پس از نشان دادن زن سرگردان و گریان در کوچه‌های باریک، با دو قاب، به پایان می‌رسد: اولی نمایی باز از مادر زن در خیابان کنار منقل آتش در حال فروختن فال گردو و دومی شوهر زن در قاب پنجره خانه که از ندیدن بچه همراه زن ناراحت می‌شود.

در نگاه نخست، نزدیکی فضای کلی فیلم به روایت داستانی مشهود است؛ اما با وجود شباهت طرح کلی فیلم به وقایع داستان اصلی، نوع پرداخت و تصاویر، سبک اثر اقتباسی را به کلی از سبک داستان بچه مردم دور کرده است که بررسی عناصر روایی و مقایسه سبک فیلم با داستان چرایی این تغییرات در فرایند اقتباس سینمایی را روشن خواهد ساخت.

## ۲-۱-۲. شخصیت پردازی

کیفیت شخصیت پردازی در فیلم اقتباسی، خوانش فیلمساز از داستان و میزان پای بندی‌اش به روح اثر مبدأ را نشان می‌دهد و دخل و تصرفش در پردازش شخصیت‌ها بی‌شک بر تقویت درونمایه اثر داستانی یا آسیب به آن اثرگذار خواهد بود.

خوانندگان، داستان شخصیت را در ذهن خود برمی‌سازند؛ اما به گفته اچ. پورتر ابوت، در فیلم اقتباسی، با ظاهر شدن شخصیت بر روی پرده سینما، بخش عمده‌ای از «عدم قطعیت منعطف» شخصیت داستانی از بین می‌رود؛ به عبارت دیگر، شخصیت از لحاظ دیداری و شنیداری برای بیننده تثبیت

می‌شود (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۱۲-۲۱۳). تفاوت دیگر شخصیت‌پردازی دراماتیک در سینما با داستان در این است که شخصیت‌های فیلم بیشتر مبتنی بر حرکت و عمل<sup>۱</sup> ساخته می‌شوند تا کلام. در واقع، «در سینما، امکانات فنی و تکنیک‌های بیان سینمایی، در توصیف خصوصیات اشخاص بازی، هنرمند را از توسل به کلام تا حد بسیار زیادی بی‌نیاز می‌سازد» (مگی، ۱۳۷۶: ۳۵-۳۶). در این فیلم نیز، به‌ویژه در پردازش شخصیت اصلی، این قاعده رعایت شده است و بیننده، بیشتر از طریق حالات چهره و رفتارهای زن به درونیات او پی می‌برد و دیالوگ‌چندانی برای او نوشته نشده است.

برخلاف تئاتر که هنری برون‌گرا و مکان‌محور است، سینما هنری درون‌نگر و زمان‌محور است؛ بنابراین فیلمساز، در شخصیت‌پردازی و فضاسازی، باید کاری کند تا بیننده بتواند به درونیات شخصیت‌ها نزدیک شود؛ در *یه روز قشنگ* برفی نیز دوربین، به‌منظور همراه کردن بیننده با شخصیت زن، پیوسته نماهایی بسته از صورت او نشان می‌دهد و از آنجا که از مهم‌ترین کاربردهای نمای بسته جلب توجه مخاطب به درونیات شخصیت است فیلمسازان از این طریق کوشیده‌اند بیننده را، از حیث احساسی، به شخصیت و درونیات زن نزدیک کنند.

در فیلم، به سبب ایجاد تغییر در زمان روایی وقایع نسبت به داستان، بیننده از همان آغاز، حین اقدام زن، با او همراه می‌شود بنابراین به دلایلی قوی‌تر برای باورکردن کنش اصلی زن نیاز دارد. همچنین در خلال بازگشت به گذشته و مشاهده خاطرات زن، بیننده چندبار شخصیت مرد را مشاهده می‌کند و برخلاف داستان که فقط به نقل قولی از وی در کلام زن اکتفا شده، در فیلم حضوری پررنگ‌تر دارد و با نمایش چهره و رفتار و گفتارش ساخته و پرداخته می‌شود. مادر زن نیز در فیلم زنی بینوا و ظاهراً معتاد است که دیگر صرفاً نقش دلداری‌دهنده ندارد؛ بلکه امتناع او از نگهداری بچه، زن را وامی‌دارد تا بچه‌اش را رها کند. کلام مادر زن نیز هرچند در فیلم تقریباً مشابه داستان است؛ اما سبک متفاوت فیلم در مقایسه با روایت داستانی نقش و تأثیر این شخصیت را بسیار پررنگ‌تر ساخته است.

بهره‌گیری از عنصر گفت‌وگو در پرداخت شخصیت مرد برجسته‌تر است؛ مرد در گفت‌وگو با زن، که در بازگشت به گذشته نمایش داده می‌شود، به فشار اجتماعی ازدواج با زنی بیوه و بچه‌دار، قهر خانواده‌اش و درنهایت اقدام به این ازدواج به سبب علاقه‌اش به زن اشاره می‌کند و این اساساً با برخورد غریزی شخصیت مرد در داستان بچه مردم متفاوت است؛ در پایان فیلم نیز وقتی زن بدون بچه



بازمی‌گردد مرد در قاب پنجره ناراحت و عصبی به او می‌نگرد. همچنین تعلق عاطفی بین زن و بچه‌اش که در داستان اثری از آن نیست، در فیلم در مکالمه زن با مادرش و همچنین چهره همیشه نگران او نمایان می‌شود و وجه احساسی - عاطفی شخصیت زن را در فیلم پررنگ ساخته‌است؛ زن در گفت‌وگوهایش با مادر یا همسر نیز به وابستگی و علاقه به بچه‌اش اشاره می‌کند حال آنکه در داستان این چنین نیست و زن حتی در آغاز داستان، در نهایت بی‌مهری، می‌گوید: «می‌دانستم می‌شود بچه را شیرخوارگاه گذاشت یا به خراب‌شده دیگری سپرد. ولی از کجا معلوم که بچه مرا قبول می‌کردند؟» (آل‌احمد، ۱۳۵۶: ۱۷) که نشانه اهمیت ندادن شخصیت اصلی به سرنوشت فرزندش است؛ اما این بخش در فیلم به کلی حذف شده تا مادری عاطفی‌تر به تصویر کشیده شود. در واقع شخصیت زن فیلم دیگر نه آن شخصیت رئالیستی داستان؛ بلکه فردی صرفاً با عمل و تصمیمی مشابه اوست که با انگیزه‌ای متفاوت و تحت تأثیر فشار همسر و حمایت نکردن خانواده مجبور به رهاکردن بچه می‌شود و پس از این اقدام نه مثل زن داستان از ترس قضاوت و حرف مردم که به سبب عذاب وجدان و ناراحتی، درحین فرار در کوچه‌پس‌کوچه‌ها، گوشه‌ای می‌نشیند و زار می‌زند. حال آنکه در داستان، مادر پس از رهاکردن بچه تا کسی می‌گیرد و راحت سر بر صندلی می‌گذارد. در واقع، شخصیت‌های حاضر در فیلم معانی ضمنی و احساسی متفاوت با شخصیت‌های داستان به بیننده القاء می‌کنند و حتی حس همدلی و عواطف او را برمی‌انگیزند.

### ۲-۲-۲. زمان روایی و ضرباهنگ فیلم

ما در مشاهده هر فیلمی در زمان حال هستیم، مگر اینکه فیلمساز به مدد تکنیک‌هایی همچون بازگشت به گذشته، یا صدای راوی بر صحنه به ما القاء کند که در حال مشاهده رخدادی در گذشته شخصیت هستیم. در همان چند جمله آغازین داستان بچه مردم، خواننده درمی‌یابد رویدادی که در گذشته اتفاق افتاده است از زبان زن روایت می‌شود؛ اما در فیلم بیننده، همراه زن و در زمان حال، اتفاقات را تجربه می‌کند؛ البته به سبب دست بردن در زمان روایی داستان، مشاهده استیصال و نگرانی زن در آغاز فیلم سؤال‌برانگیز است و با ایجاد تعلیق، ضرباهنگ روایت متفاوت شده‌است؛ فیلمساز نیز ناگزیر دست به شرح بیشتری می‌زند؛ زیرا بیننده، برای ادامه همراهی با شخصیت اصلی، به آشنایی بیشتر با انگیزه و امیال و احساسات او نیاز دارد؛ حال آنکه در داستان، خواننده در همان آغاز با روایت زن از عملی انجام‌شده مواجه می‌شود.

در چهار بار بازگشت به گذشته در فیلم، در مسیر رفتن به شهر، کم‌کم تعلیق از میان می‌رود و

بیننده، با مشاهده تداغی خاطرات زن، به تصمیم او پی می‌برد. در واقع فیلمسازان یا باید از تکنیک صدای راوی روی صحنه بهره گیرند یا خاطراتی را که در داستان کوتاه از زبان زن تعریف شده‌است، با توجه به همه جزئیات مکانی و زمانی به تصویر بکشند؛ بنابراین روایت تصویری وقایع به معنی الزام به طراحی صحنه و کاربرد نور و... نیز هست که همگی در سمت و سو دادن به احساسات و قضاوت بیننده مؤثرند؛ یا مثلاً در داستان، صرفاً به نقل سخنان مرد اکتفا شده؛ اما در فیلم لحظه‌های تنش و دعوی میان زن و مرد با جزئیات بیشتر به نمایش درآمده‌است.

تفاوت شخصیت مادر زن در فیلم با داستان نیز به عنصر زمان روایی بازمی‌گردد. در آغاز اثر داستانی، مادر در جمع همسایه‌ها از دخترش دفاع می‌کند؛ اما در فیلم، با حذف این صحنه، مادر زن، طی بازگشت به گذشته و حین تداغی خاطرات شخصیت اصلی، قبل از اقدام به رهاکردن بیچه، نشان داده می‌شود؛ صحنه‌ای که زن از مادرش می‌خواهد تا از بیچه مراقبت کند و در مقابل پاسخ منفی او غمگانه از علاقه‌اش به بیچه می‌گوید، دقیقاً برخلاف داستان که زن از پشتیبانی مادر از اقدامش خشنود هم می‌شود:

«باز هم مادرم به دادم رسید. خیلی دل‌داری‌ام داد. خب راست هم می‌گفت، من که اول جوانی‌ام هست چرا باید برای یک بیچه انتقد ر غصه بخورم؟» (آل احمد، ۱۳۵۶: ۱۸).

حضور شخصیت مادر زن در فیلم و نشان‌دادن مکالمه‌اش با شخصیت اصلی، قبل از صحنه رهاکردن کودک به پیشبرد روایت و توجیه عمل زن کمک کرده‌است.

## ۲-۳. مکان و صحنه‌پردازی

در هنر سینما اجزای لوکیشن<sup>۱</sup> و داخلی یا خارجی بودن مکان‌ها، محل استقرار شخصیت‌ها و کیفیت نورپردازی را تعیین می‌کند و در کنار رنگ‌ها و لباس و... قضاوت مخاطب را از قصه شکل می‌دهد. نویسنده داستان کوتاه صرفاً به مکان اشاره می‌کند؛ اما فیلمساز مکان‌ها را با جزئیاتش به تصویر می‌کشد. فیلمسازان در اقتباس از بیچه مردم، که در آن فقط جزئیات مکانی نقطه اوج توصیف شده‌است، کار دشواری پیش رو داشته‌اند؛ زیرا به سبب جنس متفاوت رسانه بصری، انتخاب هر مکانی با هر نوع چیدمان، میزانشن، طراحی صحنه و نور و... به قضاوت اولیه تماشاگران از شخصیت‌ها جهت می‌دهد؛ بنابراین فیلمسازان با توجه به سرنخ‌های اندکی که در متن داستان آمده باید خود درباره مکان

۱. به محل فیلمبرداری که خارج از استودیو باشد گفته می‌شود.

و ظاهر شخصیت‌ها و رنگ و دیگر عوامل بصری تصمیم می‌گرفتند؛ در چنین شرایطی، چنانچه اقتباس‌کننده بخواهد به روح اثر مبدأ وفادار بماند باید به درک درستی از زیرساخت‌ها و مضمون اصلی داستان رسیده‌باشد؛ البته دراماتیزه کردن<sup>۱</sup> هر داستانی طبعاً به دست بردن در بخش‌هایی از آن می‌انجامد؛ اما فیلمساز می‌تواند با انتخاب‌های درست در فرایند اقتباس، در حفظ درونمایه و روح اثر مبدأ بکوشد.

صدای چگه کردن شیر آب، در اتاق خانه‌ای ساده و محقر، در اولین نمای فیلم اشارتی به وضعیت زن و بحران پیش روی اوست. خانه ظاهراً در روستایی حومه شهر واقع شده‌است. اولین مکان خارجی که در تصویر می‌بینیم کوجه‌های برفی است که خبر از سرما و سکون می‌دهند. افزون بر کارکرد نمادین فصل زمستان، اقدام زن مبنی بر رهاکردن کودک خردسالش نیز در سرما، دردآورتر جلوه می‌کند. پس از نمایش چند قاب از قبرستان، محله و جاده کوهستانی، به فضای شهری می‌رسیم که برفی نیست و پرسروصدا و شلوغ است. البته فیلمساز مکانی خلوت را که خیابانی فرعی است برای رهاکردن کودک برگزیده‌است. این انتخاب تمرکز بیننده را متوجه احوالات زن می‌کند؛ اما سکوت و سکون این فضا و آرامشی که به لحاظ بصری و شنوایی به تماشاگر می‌دهد هیچ تناسبی با اضطراب شخصیت اصلی و هولناکی اتفاق پیش رو ندارد.

## ۲-۲-۴. رنگ و نورپردازی

رنگ و نورپردازی، به‌عنوان عوامل بصری تأثیرگذار بر دریافت بیننده از مکان‌ها و شخصیت‌ها، در تعیین سبک و ژانر فیلم نیز مؤثر است. صاحب‌نظران حوزه سینما معتقدند:

«بخش عمده تأثیرگذاری تصویرناشی از کار نورپردازی آن است. در سینما نورپردازی چیزی فراتر از نور تاباندن به اشیاء برای نمایاندن آنهاست. بخش‌های روشن‌تر و تیره‌تر درون قاب به ساخته‌شدن ترکیب بندی هر نما کمک می‌کند و به این ترتیب نگاه ما را به اشیاء و کنش‌های خاص معطوف می‌کند... در مقابل، «سایه» جزئیات را پنهان می‌کند یا باعث ایجاد تعلیق در مورد آنچه ممکن است در آنجا باشد می‌شود» (بورردول و تامسون، ۱۳۹۴: ۱۶۴).

فیلم *یه روز قشنگ برفی* با دوربین آنالوگ<sup>۲</sup> فیلمبرداری شده‌است؛ یعنی دوربین‌هایی که تصویر را

۱. نمایشی کردن داستان

بر روی نکاتیو ضبط می‌کردند و امکان مشاهده در لحظه تصاویر ضبط‌شده وجود نداشت؛ سپس در مرحله آناتولاج<sup>۱</sup>؛ یعنی تصحیح رنگ و نور فیلم در مرحله پایانی تدوین، کار اصلاح رنگ صورت گرفته است و در این فرایند، انتخاب تم رنگ گرم برای تصاویر، به شدت رنگ‌های تیره افزوده است. نماهای داخلی و خارجی همه دارای تم رنگ گرم هستند. انتخاب لباس‌های کرم و قهوه‌ای برای شخصیت‌ها، نمایش کوچه‌ها و دیوارهای خاکی و قبرستانی با درختانی خشک این تم رنگی را تشدید کرده‌اند. گاه در نماهای بسته از صورت زن تم گرم کمی خفیف‌تر می‌شود؛ اما در غالب سکانس‌های داخل خانه، همراهی تم گرم با تاریکی صورت‌ها و زیادی سایه‌ها در ایجاد تنش مؤثر است؛ البته انتخاب این تم با فضای سرد حاکم بر محیط زمستانی و لوکیشن برفی فیلم تضاد دارد.

از جمله تم‌های رنگی در نماهای داستان می‌توان به این موارد اشاره کرد: نرده‌هایی آبی‌رنگ در پشت نمایی که در آن مادر زن در خیابان کنار آتش نشسته است و سیگار می‌کشد نما را سرد کرده است یا در سکانسی کم‌نور و تیره که مرد به زن ابراز علاقه می‌کند و به او انگو می‌دهد، پرده‌هایی آبی‌رنگ در نمای پشت سر آنها به چشم می‌خورد و لباس زن نیز سرمه‌ای است.

سایه‌ها نیز در ایجاد تعلیق و انتقال حس تحت فشار بودن در نماهای داخلی بسیار مؤثر هستند؛ مثلاً در صحنه رهاکردن کودک و سرگردانی زن در کوچه‌ها تصاویری محو با سیاهی زیاد و کوچه‌هایی تیره و تنگ نشان داده می‌شود؛ همچنین ضرباهنگ تند در پی چندین «برش»<sup>۲</sup> در این صحنه‌ها سردرگمی و ترس زن را به بینندگان القاء می‌کند. در نمای پایانی نیز مرد در قاب پنجره، فرورفته در تاریکی و سایه، نشان داده می‌شود. به‌طور کلی، تصاویر متعدد نمای بسته و اصلاح رنگ در فیلم از یک سو و سایه‌های زیاد و نور کم از سوی دیگر تصاویر را از حالت رئالیستی خارج و دارای بار معنایی ملودرام کرده‌اند.

## ۲-۲-۵. صدا و موسیقی

صدا در سینما در سه شکل گفتار، موسیقی و سروصدا (جلوه‌های صوتی) وجود دارد که البته گاه یک صدا همزمان در چند مقوله می‌گنجد (بورردول و تامسون، ۱۳۹۴: ۳۱۶). صداهایی که در زندگی روزمره می‌شنویم هریک تداعی گر محیط و حس و حال متفاوتی برایمان هستند. عنصر صدا در فیلم نیز، احساسی خاصی را در بیننده تداعی می‌کند؛ البته فیلمساز گاه از صداها به‌عنوان عنصری نمادین یا

استعاره بهره می‌برد؛ مثلاً همانطور که اشاره شد، صدای چگه آب در سینک ظرفشویی در آغاز این فیلم، با ایجاد ریتمی خاص، خبر از مشکل و بحران پیش رو می‌دهد. در ادامه، صدای نفس‌های زن، قارقار کلاغ و صدای راه‌رفتن روی برف از سرما و زمستان حکایت می‌کنند. با رسیدن به شهر نیز صدای مردم کوچه و خیابان، موتور و ماشین و شلوغی شهر و بازار به گوش می‌رسد؛ اما آنچه بیش از هر عاملی فیلم را غیررئالیستی و عاطفی کرده عنصر موسیقی متن است که در جای‌جای فیلم بر روی تصاویر شنیده می‌شود؛ موسیقی‌ای ملایم و سرشار از احساس که ترکیبی از صدای سازهای زهی است و در ملودرام‌کردن فیلم نقش عمده‌ای دارد.

از لحظه خروج زن و بچه از خانه و عبور آنها از کوچه‌ها، موسیقی متن شروع و بر همه صداهای محیط غالب می‌شود و دیگر صداها در پس‌زمینه آن قرار می‌گیرند. با رسیدن دو شخصیت به توله‌سگ زخمی صدای موسیقی قطع و صدای سگ و سپس صداهای محیط را می‌شنویم و در ماشین موسیقی محزون و نوستالژیک آذری، زیرصدای راننده در حال پخش است. در سکانس رهاکردن کودک و صحنه تصادف احتمالی نیز موسیقی تعلیق‌آمیزی به گوش می‌رسد و بعد دوباره صدای همان سازهای زهی پراحساس که در سراسر صحنه‌های فرار زن در کوچه‌ها نیز با قدرت حضور دارد. در آخر نیز فیلم با نوای ارف - که سازی کودکانه است - به‌عنوان موسیقی تیتراژ به پایان می‌رسد.

حضور پررنگ موسیقی در نماهای عادی، مثل راه‌رفتن در کوچه و خیابان، در تحمیل بار احساسی به تصاویر و اثرگذاری بر احساسات بیننده نقش دارد. در واقع برخلاف آل‌احمد که اصراری در برانگیختن احساسات خواننده برای هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان رئالیستی‌اش نداشت، فیلمسازان، با بهره‌گیری از موسیقی در اغلب صحنه‌ها، داستان را از فضای واقع‌گرا دور کرده، بر تحریک احساسات بینندگان متمرکز شده‌اند؛ به‌ویژه با گذاشتن موسیقی روی نماهای بسته، بیننده را با احساسات شخصیت اصلی فیلم همراه کرده، برخلاف گزارش ساده داستان از زبان شخصیت‌ها، عواطف را تحریک و گزندگی و تلخی رویداد را به او القاء کرده‌اند. در واقع گویی فیلم در پی احساساتی‌کردن مخاطب است.

## ۲-۲-۶. رویدادهای فرعی فیلم

همانطور که اشاره شد کارکرد ذکر دو رویداد فرعی در داستان تقویت درونمایه اثر بوده‌است. در فیلم نیز این دو رویداد با تفاوت‌هایی به تصویر کشیده شده که تابع سبک فیلم است. زن و بچه، بعد از خروج از خانه، روی برف‌ها توله سگی زخمی را می‌بینند. در این سکانس، ابتدا نمایی بسته از توله‌سگ

در حال زوزه کشیدن نشان داده می‌شود، سپس تصویر برش می‌خورد به نمای نزدیک از صورت بچه و بعد کات می‌شود به نمایی از صورت زن و دوباره برمی‌گردد به صورت بچه و سؤالش از مادر که سگ چه شده‌است. بعد با نشان دادن نمایی از چهره متفکر و متغیر زن، شخصیت‌ها بی‌هیچ کلامی دوباره به راه می‌افتند. دو نکته در این سکانس قابل توجه است: اول نقش بسیار مهم و حیاتی «تدوین» در سینما که ریتم فیلم را تعیین می‌کند؛ هرچه برش‌ها بیشتر باشد ریتم تندتر می‌شود. در این سکانس شاهد چندین برش پشت سر هم هستیم که در نهایت با درنگ بر صورت زن پایان می‌یابد که از درون آشفته و مردد او حکایت دارد. نکته دوم این است که برخلاف داستان، که زن از این رویداد و مکالمه بعد از آن با بچه برای پیشبرد مقصود خود بهره برد، در فیلم، صرفاً در نمایی نزدیک شاهد تغییر حالت چهره زن هستیم و مکالمه حذف شده‌است که این نکته نیز در راستای عاطفی تر کردن شخصیت زن فیلم و متناسب با سبک ملودرام است؛ از سوی دیگر، از «قاعده امساک» در درام نیز پیروی شده‌است. به گفته مارتین اسلین در درام «اگر یک کنش ساده و بی‌کلام برای عرضه رویداد بسنده باشد دیگر هر واژه‌ای حشو است» (اسلین، ۱۳۸۲: ۴۷).

در این صحنه، گویا زن لحظه‌ای دچار تردید نیز می‌شود و توله‌سگ زخمی که استعاره‌ای از بچه است، وضعیت آینده‌پرسو را به ذهن او و بیننده متبادر می‌کند؛ در تدوین نیز، به قصد القای این استعاره، نمای سگ روی زمین به نمای نزدیکی از صورت بچه برش خورده‌است. در رویداد فرعی تصادف نیز در داستان، کنش زن در نجات بچه کاملاً غریزی؛ اما در فیلم، هرچند زن در یک لحظه متوجه ماشین شده و ناخودآگاه بچه را نجات می‌دهد؛ اما با توجه به شخصیت‌پردازی و فضای حاکم بر کل فیلم این کنش زن عملی از روی عاطفه‌مادری تلقی می‌شود.

## ۲-۲-۷. سبک فیلم

نمای دور<sup>۱</sup> در سینمای رئالیستی، از آنجا که تصاویر را هم‌سطح دید انسان و نزدیک‌تر به طبیعت نشان می‌دهد، نمایی کاملاً واقع‌گرایانه محسوب می‌شود؛ اما در این فیلم، کاربرد زیاد نماهای بسته، کیفیت نورپردازی و ترکیب رنگ‌ها سبک فیلم را کاملاً از فضای رئالیستی داستان بچه مردم دور کرده‌است.

آل‌احمد تلاش چندانی برای درک شدن شخصیت‌ها از سوی خواننده نکرده و به اقتضای داستان

کوتاه، وقایع را به کوتاه‌ترین شکل ممکن و بدون تکلف بیان کرده‌است. فیلمسازان نیز در صدد حفظ سبک اثر مبدأ نبوده‌اند؛ بنابراین به روز قشنگ برفی بیشتر فیلمی در ژانر ملودرام<sup>۱</sup> از آب درآمده‌است؛ فیلم‌های ژانر ملودرام (ترکیبی مشتق از موسیقی و درام) در سینما بیشتر حول محور تنش‌های خانگی و خانوادگی هستند. کشش و علاقه منتقدان فمینیست، به‌ویژه به ملودرام‌های زنان نیز از این روست که این فیلم‌ها معمولاً چگونگی محدود شدن شخصیت‌های زن در فضاهای خانگی و ایدئولوژی پدرسالار را به تصویر می‌کشند و داستان غالباً از نقطه دید قهرمان زن روایت می‌شود (گرانث، ۱۳۹۲: ۱۲۳-۱۲۴). در به روز قشنگ برفی نیز، از آنجا که زنی تحت فشارهای اجتماعی و جبر همسر، محور وقایع است کارگردانان، ژانر ملودرام را برای فیلم خود برگزیده‌اند و برای التزام به مختصات این ژانر، به مدد تمهیدات سینمایی و با ایجاد تغییر در شخصیت‌پردازی، بیننده را به لحاظ احساسی با شخصیت‌های فیلم درگیر کرده‌اند؛ در نتیجه، این فیلم اقتباسی، که در صورت رئالیستی بودن فیلمی کوتاه و صریح و گزنده می‌شد، به ملودرامی نیمه‌بلند تبدیل شده‌است.

### ۲-۳. مقایسه فیلم به روز قشنگ برفی با داستان بچه مردم

تفاوت‌های برشمرده در عناصر روایی داستان و فیلم سبب شده است تا در فرایند اقتباس سینمایی به کلی درونمایه فقر فرهنگی و رفتارهای غریزی شخصیت‌ها محو و روایتی رئالیستی از رویدادی هولناک به ملودرامی بدل شود که احساسات مخاطب را درگیر و او را با شخصیت زن همراه می‌کند. فیلمسازان، به دنبال ژانری که برگزیده‌اند، داستان مبدأ را دستخوش تغییراتی اساسی کرده‌اند؛ تا آنجا که انگیزه‌ها، تفکرات و کنش‌های شخصیت‌های فیلم دیگر هیچ شباهتی به شخصیت‌های داستان آل‌احمد ندارد. در واقع، اقتباس‌کننده عناصر ظاهری پیرنگ داستان آل‌احمد را گرفته؛ اما داستان خودش را روایت کرده‌است. بنابراین با اینکه در نگاه نخست، فیلم اقتباسی وفادار به متن به نظر می‌رسد و جملات و مکالمات، بسیار به داستان اصلی نزدیک‌اند و رویداد اصلی - رهاکردن کودک - نیز متأثر از جبر شوهر رخ می‌دهد؛ اما تفاوت در شخصیت‌پردازی و نحوه به کارگیری عناصری همچون نور و رنگ، موسیقی، تدوین و... در فیلم سبب شده تا با وجود ظاهر وفادار به داستان، روح حاکم بر اثر مبدأ و درونمایه اصلی آن منعکس نشود. کارگردانان فیلم، شاید به قصد کاستن از تلخی داستان آل‌احمد، سبک آن را در اجرا تغییر داده، با بهره‌گیری از ابزارهای سینمایی، از اثری رئالیستی به فیلمی ملودرام

رسیده‌اند.

## ۲-۴. بررسی و تحلیل فیلم قبل از تاریکی

فیلم *قبل از تاریکی*، ساخته مصیب حنایی، فیلمی کوتاه در چهارده دقیقه و اقتباسی آزاد از داستان *بچه مردم* است. فیلم روایتگر داستان چند زن و مرد افغانستانی است که در تلاش برای خروج غیرقانونی از مرز غربی کشور هستند و در بین آنها زنی است که نوزادش را در ساکی پنهان کرده‌است؛ زیرا جز پولی که برای کرایه خود به قاچاقچی داده دیگر پولی ندارد. در بین راه، با گریه نوزاد، راز زن افشا می‌شود؛ راننده کرایه بچه را می‌طلبد و زن را که پولی برای پرداخت ندارد به شهر می‌برد و ساعتی به او فرصت می‌دهد تا یا پول یا بدون بچه بازگردد. زن نیز به اجبار بچه را در شهر رها می‌کند. در این فیلم کوتاه، هرچند فیلمساز از داستان آل احمد عبور کرده؛ اما عناصر مهمی را نیز از آن اقتباس کرده‌است؛ از جمله شخصیت اصلی که در فیلمنامه نیز مادری است ناچار به رها کردن کودک و دیگر جبر شرایط از جمله فقر زن و حضور مردی که او را به چنین کاری وامی‌دارد.

## ۲-۴-۱. شخصیت و شخصیت‌پردازی

همان‌طور که ذکر شد شخصیت‌های آثار رئالیستی غالباً از طبقه ضعیف و آسیب‌پذیر جامعه هستند. در این فیلم نیز موضوع آوارگی پس از جنگ و بحران‌هایی که مردم جنگ‌زده و فقیر تجربه می‌کنند به تصویر درآمده‌است؛ شخصیت‌هایی که همه دارایی خود را در جنگ با طالبان از دست داده‌اند و حالا، صرفاً برای حفظ جان خویش، در تلاش برای رسیدن به نقطه‌ای امن هستند. شخصیت‌ها در آغاز فیلم در حالی که خود را در لباس‌هایی از پشم گوسفند استار کرده‌اند دیده می‌شوند. مهاجران بی‌پناه در کنار گوسفندانی که به داخل ماشین پرتاب می‌شوند در نمایی از بالا نمایش داده می‌شوند؛ این نما از مهاجران، در کنار قاچاقچی‌ای که به صورت غیرقانونی آدم‌ها را از مرز رد می‌کند، خود حاکی از شرایط اسفناک شخصیت‌های فیلم و ارزش انسانی تنزل‌یافته آنهاست.

شخصیت اصلی، زنی است که چون تنها توانسته پول خروج یک نفر را تهیه کند نوزادش را در ساکی مخفی کرده تا دیگران متوجه حضور او نشوند. زن، ضمن آگاهی از دردسرساز بودن حضور بچه، با پنهان کردنش می‌کوشد از او حفاظت کند و حتی پس از افشای ماجرا، با زاری و التماس، می‌خواهد بچه را هم با خود ببرد. وقتی هم که مجبور به ترک بچه می‌شود او را در کنار زنی جوان در پارک رها می‌کند؛ در واقع جبر مطلق محیط و شرایط زن را به چنین اقدامی وادار می‌سازد. با این



تفاسیر، این شخصیت با شخصیت زن در داستان بچه مردم که زنی درگیر نیازهای اولیه با افکاری سطح پایین و دارای فقر فرهنگی بود فاصله دارد؛ زیرا هرچند زن داستان آل احمد نیز خود را ناچار به چنین اقدامی می‌دید؛ اما وابستگی او به فرزندش از جنس وابستگی غریزی بود نه عاطفی.

طلبه جوانی هم که در فیلم از روی نوع دوستی می‌کوشد تا کاری برای زن و نوزادش بکند هیچ قرابتی با شخصیت‌های داستان آل احمد ندارد؛ البته دیگر آوارگان، برخلاف او، اصلاً با زن همدلانہ برخورد نمی‌کنند؛ مثلاً دختر جوانی در بین مهاجران از کار زن عصبی می‌شود و در جواب زن که می‌پرسد: «اگر تو بودی چه می‌کردی؟» پاسخ می‌دهد: «من خود را اسیر یک پس‌مانده طالبان نمی‌کردم که ما را به این روز انداختن».

#### ۲-۴-۲. زمان و مکان

در روایت واقع‌گرایانه و بی‌طرف، فیلمساز می‌تواند همچون نویسنده رئالیست، فقط به گزارش رویدادها بپردازد و دخالت و تلاشی در بازنمایی درونیات شخصیت‌ها نکند. در فیلم قبل از تاریکی نیز زمان کاملاً خطی است و روایت سینمایی، بدون هیچ بازگشت به گذشته و یا رفتن به آینده، کاملاً مطابق با زمان ایده‌آل از منظر رئالیست‌ها شکل گرفته‌است. البته آنچه زن در حدود یک نیمروز تجربه کرده در چهارده دقیقه به تصویر کشیده شده‌است که این مسأله به تفاوت زمان روایی در داستان کوتاه و رمان، با فیلم و تئاتر بازمی‌گردد.

در این فیلم سه مکان اصلی به تصویر درآمده‌است: اول جایی است که افراد با لباس‌هایی از پشم گوسفند همراه با گوسفندها سوار نیسان می‌شوند و فضای داخل نیسان نمایش داده می‌شود. بعد از لو رفتن راز زن، ماشین در راهی بیابانی و بی‌آب و علف که منطقه‌ای مرزی است توقف می‌کند. همه را پیاده می‌کنند و گفت‌وگو و درگیری زن با مسئول قاچاقچیان و بقیه مهاجران در بیابان به تصویر کشیده می‌شود تا تکلیف زن و بچه‌اش روشن شود. سپس نمایی از شهری مرزی می‌بینیم که زن در آنجا کودکش را رها می‌کند.

تمامی مکان‌های فیلم خارجی هستند و هیچ نقطه مسقف و امنی وجود ندارد که این خود بی‌سرپناهی و بی‌سامانی مهاجران را به بیننده القاء می‌کند. افزون بر این، نشان‌دادن نماهایی از مکانی بی‌آب و علف و بدون سقف و استتار آوارگان، در معرض خطر بودن آنها را نیز یادآور می‌شود؛ چراکه آنها حضوری غیرقانونی یا به تعبیری اضافی دارند و در آن شرایط چاره‌ای جز تسلیم قدرت شدن برای بقاء وجود ندارد. گویی در فیلم اقتباسی، ناامنی و جبر وضعیت اجتماعی جایگزین جبر همسر و فقر

فرهنگی‌ای شده که زن را در داستان آل احمد وادار به رهاکردن بچه کرد.

در شهر هم چندین نمای دور و نزدیک از زن می‌بینیم که سرگردان و مستأصل گویی دنبال چیزی یا کسی می‌گردد و این نماهای حضور زن در شهر به نمایی بسته منتهی می‌شود که زن را در حال گریه نشان می‌دهد و درواقع، دوربین با این نمای بسته مخاطب را به درون مضطرب شخصیت می‌برد. درنهایت هم که زن کودکش را در پارک، نزدیک زنی جوان که روی نیمکت در حال صحبت با موبایل است، رها می‌کند؛ گویی می‌خواهد بچه را به کسی بسپارد تا از او محافظت کند.

### ۲-۴-۳. سبک فیلم

سبک فیلم کوتاه *قبل از تاریکی*، همسو با سبک داستان، رئالیستی است. فیلمساز در این اثر، با بهره‌گیری از رنگ و نور طبیعی، نماهای باز متعدد، به دور از تلاش برای اقناع بیننده یا تحریک احساسات او، به درونیات شخصیت‌ها نقب نمی‌زند؛ از این رو مضمون نهایی دریافت‌شده از فیلم با داستان مبدأ قرابت‌هایی دارد و با وجود تفاوت‌های ظاهری بین دو اثر، به روح داستان بچه مردم نزدیک است.

### ۲-۵. مقایسه فیلم *قبل از تاریکی* با داستان بچه مردم

همانطور که دیدیم شخصیت زن فیلم، از لحاظ رفتاری و شرایط، شبیه شخصیت زن، در داستان بچه مردم نیست. در مجموع، شخصیت‌های فیلم و داستان، از حیث تنوع، شباهتی با یکدیگر ندارند. سؤال مهم این است که فیلمساز با وجود این تفاوت‌های بنیادین چگونه توانسته است همان تلخی و گزندگی موجود در داستان آل احمد را در فرایند اقتباس به مخاطب القاء کند؟ به نظر می‌رسد پاسخ در نوع بیان فیلمساز و نحوه به کارگیری او از ابزارهای سینمایی است. با وجود اینکه مضمون فقر فرهنگی در فیلم جایش را به بحران آوارگی داده و از این رو شخصیت‌ها نیز متفاوت شده‌اند؛ اما بیان به دور از احساسات فیلمساز و وفاداری او به سبک رئالیستی داستان همان احساسی را در بیننده ایجاد می‌کند که هر اثر رئالیستی تلخ دیگر. درواقع مواجه شدن با امری هولناک، مثل گذشتن یک مادر از فرزندش، به خودی خود غم‌انگیز است. در این فیلم نیز کارگردان با استفاده از نماهای باز متعدد که به نگاه واقع‌گرا نزدیک‌تر است و رنگ و نور طبیعی و همچنین پرهیز از رفتن به درون شخصیت‌ها بیننده را در مواجهه با رویدادی قرار داده که شبیه مستندی در حال وقوع است. این عوامل همگی سبب شده تا با اینکه *قبل از تاریکی* برداشت یا اقتباسی آزاد از بچه مردم است؛ اما روح اثر مبدأ را در خود حفظ کند و به اندازه

داستان آل احمد تلخ و تکان‌دهنده باشد و بیننده را به تفکر وادارد. عامل دیگر موفقیت این اقتباس شاید هماهنگی بیشتر ساختار فیلم کوتاه با داستان کوتاه است؛ زیرا فیلمنامه فیلم کوتاه نیز «دارای پویایی متفاوتی به لحاظ ساختار است و اغلب بر نوعی کشمکش درونی اتکا دارد که متضمن یک مشکل شخصی مربوط به شخصیت اصلی است» (رصافی، ۱۳۸۸: ۱۵). در داستان بچه مردم نیز احوال و کیفیات روانشناختی شخصیت‌ها حین عمل داستانی و بدون تفسیرهای آل احمد شکل گرفته‌اند و در این داستان کوتاه شاهد نوعی روایت غیرمستقیم از ذهنیت و خصایص درونی چهره‌های داستان با دخالت هرچه کمتر نویسنده هستیم (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۹۴). بنابراین فیلم کوتاه *قبل از تاریکی*، به‌ویژه از حیث زمان روایی و عدم دخالت فیلمساز در تفسیر کنش‌های شخصیت به قصد وادار کردن بیننده به همراهی عاطفی با آنان، با اثر مبدأ قرابت بیشتری دارد.

### ۳. نتیجه‌گیری

همانطور که اشاره شد، میزان موفقیت اقتباس سینمایی ارتباطی با انطباق جزء به جزء و متناظر فیلم با اثر داستانی مبدأ ندارد. بنابراین مقصود از واکاوی عناصر روایی اصلی در داستان بچه مردم و مقایسه آن با فیلم‌های اقتباس‌شده از آن روشن کردن کیفیت اقتباس و میزان تعهد فیلمساز به انتقال روح اثر مبدأ بود. در واقع، این پژوهش کیفیت اقتباس‌های سینمایی از داستان کوتاه بچه مردم آل احمد را روشن ساخت و نشان داد که چگونه مضمون اصلی و روح اثر داستانی در فیلم‌های اقتباس‌شده بازتاب یافته‌است. در آغاز، با نگاهی به رویکردهای موجود در مطالعات اقتباس، از میان آراء، آن دسته که با اصل اقتباس سینمایی موافق بودند، همچون سابورو، هاجن و الیوت معیارهای اقتباس موفق سینمایی شناسایی و انتخاب شدند و بر آن اساس، با نگاهی به عناصر روایی داستان بچه مردم، دو فیلم اقتباس‌شده از آن - *یه روز تشنگ برفی* و *قبل از تاریکی* - بررسی و تحلیل شد تا کیفیت و نوع اقتباس این فیلمسازان از داستانی واحد مشخص شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که کارگردانان فیلم *یه روز تشنگ برفی*، با وجود وفاداری بیشتر به وقایع داستان آل احمد، به سبب بردن در زمان روایی، با بهره‌گیری از تمهیدات سینمایی همچون نماهای بسته متعدد، اصلاح رنگ و استفاده از تم رنگ‌های گرم، به کار بردن سایه‌های زیاد در سکانس‌های داخلی و موسیقی متن احساسی و پررنگ در صحنه‌های فیلم، به کلی از فضای رئالیستی دور شده و چنان بیننده را با شخصیت اصلی همراه کرده‌اند تا بتواند خود را در موقعیت او قرار دهد و شرایط دشوار او را درک کند؛ بنابراین در نهایت ملودرامی

به تصویر کشیده شده که روح اثر مبدأ و سبک رئالیستی آن را منتقل نمی‌سازد؛ اما کارگردان فیلم کوتاه قبل از تاریکی، بدون پای‌بندی به جزئیات داستان اصلی و حتی با بهره‌گیری از آن به‌عنوان زمینه‌ای برای روایت رنج‌های مهاجران افغان، اقتباسی آزاد را رقم زده که البته مقید به سبک رئالیستی اثر مبدأ است و به همین سبب فیلمی به تصویر کشیده که روح داستان آل‌احمد در آن حفظ شده و در مجموع به منبع اقتباس نزدیک‌تر است.

### کتابنامه

- آل‌احمد، جلال. (۱۳۵۶) سه‌تار (مجموعه داستان). تهران: سازمان انتشارات کتاب‌های جیبی.
- ابوت، اچ. پورتر. (۱۳۹۷) سواد روایت. ترجمه رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی. تهران: اطراف.
- اسلین، مارتین. (۱۳۸۲) دنیای درام، نشانه‌ها، معنا در رسانه‌های نمایشی (تئاتر، سینما، تلویزیون). تهران: شهر کتاب و هرمس.
- الیوت، کامیلا. (۱۳۹۴) بازاندیشی مباحث رمان و فیلم، ترجمه گروه مترجمان، به کوشش فرزانه سجودی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین. (۱۳۹۴) هنر سینما. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مرکز.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹) داستان کوتاه در ایران، ج ۱. تهران: نیلوفر.
- پرهام، سیروس. (۱۳۵۳) رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، ج ۵. تهران: نیل.
- حسینی، مریم. (۱۳۹۶) مکتب‌های ادبی جهان. تهران: فاطمی.
- حیاتی، زهرا. (۱۳۹۳) «نقد ادبی و مطالعات تطبیقی در اقتباس بینارسانه‌ای». پژوهش‌های ادبی، س ۱۱، ش ۴۳، بهار، صص ۳۱-۵۲.
- دادلی اندرو، جیمز. (۱۳۹۶) «اقتباس» در نظریه فیلم (مجموعه مقالات)، نوشته جمعی از نویسندگان. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، چ ۴، صص ۳۲۵-۳۳۷.
- رصافی، آرش. (۱۳۸۶) رباعی سینما: بررسی ویژگی‌های ساختاری فیلمنامه کوتاه. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- سابورو، فردریک. (۱۳۹۵) اقتباس در سینما، ترجمه عظیم جابری. تهران: افراز.

شایگانفر، حمیدرضا. (۱۳۹۱) *نقد ادبی*. تهران: حروفیه.

طاهری، آرین. (۱۳۹۶) کالبدشکافی فیلم: درآمدی به روش های کیفی تحلیل فیلم. تهران: سوره مهر.

قهرمانی، محمدباقر؛ ثمنی، نغمه. (۱۳۷۹) «سینمای اقتباسی: ۱۳۵۷-۱۳۷۷». نشریه هنرهای زیبا، تابستان، ش ۷، صص ۱۰۵-۱۱۹.

گرنیت، بری کیت. (۱۳۹۲) *زاترهای سینمایی - از شمائل شناسی تا ایدئولوژی*، ترجمه شیوا مقانلو. تهران: بیدگل.

لزگی، حبیب...؛ مراد عباسی، مزدا. (۱۳۸۹) «اقتباس سینمای ایران از ادبیات معاصر». *پژوهش های زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱، پیاپی ۵، صص ۸۵-۱۰۰.

مکری، شهرام. (بی تا) «وقتی از میزانشن حرف می زنیم از چه حرف می زنیم؟». *نسخه الکترونیک ماهنامه سینما و ادبیات*، در تارنمای: [www.cinemavaadabiat.com](http://www.cinemavaadabiat.com)

مگی، ابراهیم. (۱۳۷۶) مقدمه ای بر فیلمنامه نویسی و کالبدشکافی یک فیلمنامه، ج ۳. تهران: سروش.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۲) *تاریخ ادبیات داستانی ایران*. تهران: سخن.

هاچن، لیندا. (۱۳۹۶) *نظریه ای در باب اقتباس*، ترجمه مهسا خداکریمی. تهران: مرکز.

## References

- Al-Ahmad, Jalal (1356). *Se-Tar (Collection of Stories)*. Tehran: Pocket Books Publishing Organization. [ In Persian]
- Abbott, H. Porter (2017). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Translation of Roya PourAzar and Nima M. Ashrafi, Tehran: Atraf.
- Esslin, Martin (2012). *The World of Drama, Signs, Meaning in Dramatic Media (Theatre, Cinema, Television)*. Tehran: Shahrehtab and Hermes.
- Eliot, Kamila (2014). *Rethinking Novel and Film Topics*. Translation by the group of translators, with the efforts of Farzan Sojoodi, Tehran: Farabi Cinema Foundation.
- Bordwell, David and Christian Thomson (2014). *Cinema Art*. Translated by Fattah Mohammadi, Tehran: Markaz.
- Payandeh, Hossein (1389). *Short Story in Iran*. Volume 1, Tehran: Niloofar. [ In Persian]

- Parham, Sirius (1353). *Realism and Anti-Realism in Literature*. Ch5, Tehran: Neil. [In Persian]
- Hosseini, Maryam (2016). *Literary Schools of the World*. Tehran: Fatemi. [In Persian]
- Hayati, Zahra (2014). "Literary Criticism and Comparative Studies in Intermedia Adaptation". *Literary Studies*, p. 11, p. 43, Bahar, pp. 52-31.[ In Persian]
- Dudley Andrew, James (2016). "Adaptation". In *film Theory (Collection of Essays)*, written by a group of authors, Tehran: Printing and Publishing Organization, Vol. 4, pp. 337-325.
- Rasafi, Arash (1386). *Quatrain of Cinema: Examining the Structural Characteristics of Short Screenplays*. Tehran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian]
- Sabouraud , Frédéric (2015). *Adaptation in Cinema*. Azim Jabri's translation. Tehran: Afraz.
- Shayganfar, Hamidreza (2011). *Literary Criticism*. Tehran: Harufiyeh.[ In Persian]
- Taheri, Aryan (2016). *Autopsy of the Film: an Introduction to Qualitative Methods of Film Analysis*. Tehran: Sooreh Mehr. [In Persian]
- Ghahramani, Mohammad Baqer and Naghmeh Samini (1379). "Adapted Cinema: 1377-1357". *Fine Arts Magazine*, Summer, Vol. 7, pp. 119-105. [In Persian]
- Grant, Briket (2012). *Cinematic Genres - from Iconography to Ideology*. Translated by Shiva Moqanloo, Tehran: Bidgol.
- Lezgi, Habib... and Mazda Murad Abbasi (1389). "Adaptation of Iranian Cinema from Contemporary Literature". *Persian Language and Literature Researches*, Vol. 1, 5 series, pp. 100-85.[ In Persian]
- Mokri, Shahram (Bita). "When We Talk about Mise-en-scène, What Are We Talking About?". *The Electronic Version of Cinema and Literature Monthly*, on the website: [www. cinemavaadabiat.com](http://www.cinemavaadabiat.com) [In Persian]
- Makki, Ebrahim (1376). *An introduction to Screenwriting and the Autopsy of a screenplay*. Ch3, Tehran: Soroush.[ In Persian]
- Mira Abedini, Hassan (2012). *History of Iranian Fiction*. Tehran: Sokhan.[ In Persian]
- Hutcheon, Linda (2016). *A theory of Adaptation*. Translated by Mahsa Khodakarmi, Tehran: Markaz.
- Cuddon, J.A (1999), *Literary Terms & Literary Theory*, Penguin Books.