شاید اگر نوشتهٔ پشت جلد کتاب نبود که در آن نویسنده این کتاب را فیلمداستان نامیده، می‌توانستیم درباره‌اش بگوییم داستانی است که در متنِ آن سخن از یک فیلم نامه هم در میان است و ماجرای فیلم نامه هم به موازات داستان اصلی پیش می‌رود.

اما زمانی که نویسنده اصرار دارد بگوید فیلمداستان، باید دید چه اجبار درونی‌ای او را وادار کرده است فیلمداستان به جای داستان یا فیلم نامه بنویسد. قاعدتاً می‌بایست وسوسهٔ گردآوردنِ نکاتِ مثبتِ هر دو شیوه او را به این امر واداشته باشد تا از مجموع آن، متنی گیرا و خواندنی به نام فیلمداستان خلق کند.

اما مهم‌ترین ویژگی فیلم نامه توانِ بالایِ روایت تصویری آن است و مهم‌ترین ویژگی داستان، گسترهٔ وسیع امکان نفوذ نویسنده در ذهن شخصیت‌ها و کندوکاو روانی آنهاست. حال آن که در این اثر کمتر چنین چیزی رخ داده است. حال قبل از سخن بیشتر در این باره، بد نیست خلاصه‌ای از ماجرای فیلمداستان بنویسیم.

داستان فیلمداستان دربارهٔ وقایعی است که برای نویسنده‌ای به نام یوسف صباحی و خانواده‌اش رخ می‌دهد. استخوان لگن مادر یوسف بر اثر زمین خوردگی جا به جا می‌شود و او را به بیمارستان می‌برند، هم زمان شوهر خواهر یوسف را به خاطر کشیدنِ چک بی‌محل دستگیر می‌کنند، کل داستان اصلی حول محور مشکلاتی دور می‌زند که یوسف در این دو مورد بدانها دچار می‌شود، اما در دل این ماجراً، ماجرای دیگری هم هست یوسف مشغول نوشتن یک فیلم‌نامهٔ داستانی است (او قبلاً فیلم‌های تبلیغاتی درست می‌کرده است) این فیلم نامه از وقایع زندگی فردی به نام بهروز راد الهام گرفته شده است. قهرمانان فیلم نامه دو تن به نام‌های هما و پرویزاند. زمان وقوع وقایع فیلم نامه، برخلاف وقایع داستان، قبل از انقلاب است.

هما دختر یک سناتور است و همسرش پرویز که روزگاری داعیهٔ روشنفکری داشته، اینک مدام با او درحال درگیری است. یک بار که آن دو به شدت با هم بگو مگو کرده‌اند، پرویز از خانه خارج می‌شود و تصمیم می‌گیرد با یکی از دوستانش به نام شادی با اتومبیل از جاده چالوس به شمال بروند، در بین راه اتومبیل به دره سقوط می‌کند و پرویز و شادی می‌میرند.

نقش بهروز راد در این میان آن است که او یک دانشجوی اخراجی است که به علت نیاز مالی به مسافرکشی می‌پردازد و ناخودآگاه وارد زندگی هما و پرویز می‌شود.

کل فیلمداستان ۲۶ بخش است، ۱۴ بخش آن به داستان زندگی نویسنده اختصاص دارد و ۱۲ بخش بقیه به فیلم نامه تعلق دارد. نحوهٔ تقسیم شدن کتاب به این ۲۶ بخش تابع هیچ نظم خاصی نیست. مثلاً بخش‌ها نه یک در میان به فیلم نامه و داستان اختصاص یافته‌اند، نه دو در میان و غیره. (انگار چون دوره، دورهٔ پُست مدرن است آوردن هر نظمی در متنِ داستانی نکوهیده است).

در هر دو بخش، یعنی چه فیلم نامه و چه داستان، نویسنده به جای شرح عینی ماجرا و برخورد بی‌طرفانه در ترسیم وقایع، از توصیف بهره گرفته است. به عبارت بهتر او بر خلاف شیوه‌ای که امروزه در داستان‌نویسی معاصر به کار گرفته می‌شود و نویسندگان به جای گفتن از نشان دادن بهره می‌برند، همه چیز را شخصاً گفته است و خیال خواننده را راحت کرده است و مانع از شرکت کردن خواننده در بازسازی خلاق متن شده است.

به عنوان نمونه، نویسنده به جای آن که سماجت یا ناباوری و تعجب شخصیت‌ها را در چهره و رفتار آنها نشان دهد، تا خواننده خود این حالات را در آنها تشخیص دهد به سادگی گفته است: «هما بار دیگر با سماجت...» (صفحهٔ ۲۶ کتاب)

«گفتگوی ناهنجار هما و شوهرش...» (صفحه ۲۶) «جوان با ناباوری...» (صفحهٔ ۱۳) «راننده در کمال تعجب دید.» (صفحه ۲۶) «پرویز... سرگردان و بی‌هدف... گرسنه و گرمازده...» (صفحهٔ ۳۹) «یوسف با نگرانی به انترن جوان نزدیک شد.» (صفحهٔ ۵۱) و یا: «رانندهٔ جوان... حالتی مالیخولیایی و غم زده به خود گرفت... به هما که اصولاً زنی مالیخولیایی و احساساتی بود، خیره شد.» (صفحهٔ ۱۲)

نویسنده با این عبارات، احساساتی بودن و یا حالات روحی شخصیت‌ها را در عمل داستانی نشان نداده است، و از ساده‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین روش‌ها بهره گرفته است. اصولاً حالت مالیخولیایی چه گونه است؟ و به چه شیوه می‌توان آن را از چهره و رفتار یک فرد دریافت؟ و یا در یک فیلم نامه چگونه می‌تواند هنرپیشه این حالت را نمایش دهد؟

نکتهٔ دوم این است که نویسنده گاه از تعابیر سست و قالبی برای شرح داستان و یا فیلم نامه‌اش بهره گرفته است. مثلاً تصویری که او از فرخنده و حمید در امریکا می‌دهد، تصویری قالبی و دم‌دست است، اگر حمید هرگونه استحاله‌ای هم که یافته باشد، برخوردش با هما پس از ۳ سال و ۸ ماه و ۹ روز، کاملاً باورناپذیر است. بخصوص آن صحنه‌ای که بیانگر اولین برخورد آنهاست و حمید و همسرش بی توجه به هما «سرخ پوست بازی» در می‌آورند.

از طرفی در این بخش که مثلاً فیلم نامه است، گفته شده که هما از داخل خانهٔ برادر، و وقتی توی رختخواب است: «از دوردست صدای افتادن یک قطره شبنم بر روی برگ‌های تازه به گوشش می‌خورد.» (صفحه ۱۹)

آیا این صحنه تصویری است؟ یا این که عباراتی از این دست تنها برای تأثیرگذاری احساسی و عاطفی بر خواننده انتخاب شده‌اند؟

در راستای این‌گونه صحنه‌ها چه گونه می‌توان پذیرفت که هما در مجلس جشن با جوانفر آن‌گونه برخورد می‌کند، یا بهروز راد در تاکسی بدون مقدمه دربارهٔ سناتوری سخن می‌گوید که پدر هماست؟ چه‌گونه می‌توان این قدر متکی بر تصادف عمل کرد؟ (اگر بگوییم که بهروز راد هما را از زمان دانشجو بودن می‌شناخته است، چرا نویسنده اشاره‌ای به این مسئله نکرده است؟)

تابستان سفید

عزیز معتضدی

کتاب سیامک ،چاپ اول :۱۳۷۸

گفتن تمام

محمدرضا گودرزی

نه تنها برخورد پرویز با هما هنگامی که از آمریکا باز می‌گردد، اغراق‌آمیز است، بلکه نویسنده در غالب صحنه‌ها با استفاده از اغراق، تصویری یک جانبه و تک‌بعدی از شخصیت‌ها در ذهن خواننده ایجاد کرده است. مثلاً بهروز به باغبان هما می‌گوید: «چرا می‌زنی مشهدی؟ من همسنگر توام.» (صفحهٔ ۲۹)

آیا این جمله طنز است؟ یا این که چون در فیلم نامه است، مهم نیست که چرا اینقدر باسمه‌ای است؟ (به خاطر داشته باشیم که یوسف و بهروز اصرار دارند که ماجرا واقعی است)

گرچه خود نویسنده به باورناپذیر بودن برخی از وقایع فیلم نامه اذعان دارد، اما دلایلی که او از زبان سهیلی می‌گوید (مثل ماجرای مایو و شنا در استخر) آن دلایلی نیست که وقایع فیلم نامه را باورناپذیر می‌سازد، بلکه در اصل کل شخصیت‌های فیلم نامه از پرویز و شادی گرفته تا جوانفر و فهیمه و فاطی و شاهین و بیژن و فرخنده، شخصیت‌هایی باسمه‌ای، سست و پوشالی‌اند. آیا کافی است که باورپذیر بودن اعمال یک شخصیت را به واقعیت بیرونی (رخ دادن اعمال او در واقعیت) استناد دهیم؟ آیا ارسطو در حدود دو هزار سال قبل نگفته است که واقع نمایی و باورپذیر نشان دادن اثر مهم تر از واقعیتِ بیرون از متن است؟

سست بودن صحنه‌ها و وقایع تنها به فیلم نامه اختصاص ندارد، بلکه در ۱۴ بخش داستان هم به مقدار کافی از این‌گونه صحنه‌ها هست. مثلاً پاسبان از یوسف می‌پرسد چه فیلم‌هایی ساخته‌ای؟ تا بدین وسیله نویسنده فرصت بیابد مسائلی را دربارهٔ فیلم‌های مستند یوسف شرح دهد. همچنین هنگامی که پرستار در راهرو بیمارستان گریهٔ فرزانه خواهر یوسف را می‌بیند، می‌گوید: «چرا گریه می‌کنید؟ مادرتان الحمدالله خوبند. بهشان کمی آب دادم و به خواهرتان گفتم سر و صورتش را کمپرس آب سرد کنند... چرا ناراحتید؟» (صفحه ۹۵)

آیا باورپذیر است که یک پرستار با دیدن گریهٔ یک زن در راهرو، تصور کند که حتماً به خاطر مادرش گریه می‌کند؟ و این‌گونه توضیح واضحات دهد؟ (بخصوص آن‌که هم پرستار و هم بقیه می‌دانند که حال مادر فرزانه خوب است)

در واقع گاه نویسنده به خاطر دادن اطلاعات به خواننده، از این‌گونه روش‌ها بهره گرفته است. مثلاً فرزانه به رویا که خواهرش است دربارهٔ سعید پسرعمویشان می‌گوید: «او پسر عموی ما است.» (صفحه ۸۳) آیا رویا نمی‌داند که سعید پسر عموی آنهاست، یا این که خواننده از این امر بی‌اطلاع است؟

با همهٔ این حرف‌ها باید گفت که مهم‌ترین ایراد فیلمداستان تابستان سفید انبوه ماجراهای پراکنده‌ای است که صفحات داستان را بی‌هیچ منطقی پر کرده است. اصولاً گرفتاری محمود شوهر فرزانه ربطی به ماجرای اصلی داستان ندارد، اما بخش قابل توجهی از آن را به خود اختصاص داده است. همین طور ماجرای مهندس و دکتر بهره‌مانی و بیکار شدن رویا و سخنانی که در کلانتری راجع به افراد مختلف گفته می‌شود و ماجرای شاهین و فاطی در فیلم‌نامه، اگر این بخش‌ها را از داستان زندگی یوسف و فیلم نامه‌ای که نوشته است حذف کنیم، در واقع فقط یک داستان کوتاه باقی می‌ماند.

اگر به این مسائل اضافه کنیم که نویسنده از قول جوانفر، از واژهٔ انقلابی برای یک فرد مخالفِ رژیم شاه استفاده کرده است، در حالی که این واژه کاربرد عامش را پس از انقلابِ اسلامی یافته است و هیچ گاه درباریان و مأموران امنیتی رژیم شاه، فردی انقلابی را با این نام نمی‌نامیدند و همچنین برخوردهای سهل انگارانه‌ای که گاه با برخی واژه‌ها شده است (مثل یک بار چلوکبابی و یک بار رستوران نامیدنِ چلوکبابی در صفحهٔ ۳۹) و یا این عبارت: «[مامان] توی اتاق دراز کشیده زیاد درد ندارد، ولی زیاد هم خوب نیست.» (صفحه ۴۹) (تأکید از ماست)

باید بپذیریم که عزیز معتضدی با این اثر بیشتر قصدش شوخی با خوانندگان جدی ادبیات بوده است تا نوشتن یک داستان. اگر هم کسی بگوید: بابا این که اصلاً داستان نیست، فیلم‌نامه است، ناچاریم او را حواله دهیم به منتقدان سینمایی، اما در آن حالت هم حتماً نفرِ بعدی می‌گوید بابا این که فیلم نامه نیست، بلکه فیلمداستان است. آن وقت ناچاریم بگوییم: آهان! خوب، حالا که فیلمداستان است، هیچ، حواله‌اش می‌دهیم به...

در یک نگاه

نوع ادبی در ترجمه

■ ***Gender in Translation***

Shenry Simon

Translation Studies Routledge, 1996.

کتاب به بررسی ترجمهٔ انواع ادبی، تفاوت‌های زبانی، سبکی و ساختاری آنها هنگام انتقال به زبان مقصد می‌پردازد و راهنمای خوبی برای مترجمان و نظریه‌پردازان ترجمه خواهد بود.

اندیشه یونانی، فرهنگ عربی

نهضت ترجمه یونانی ـ عربی در بغداد و جامعه دوران عباسیان (قرن ۲-۴هـ/ ۵-۱۰م)

■ ***Greek Thought, Arabic Culture***

The Graeco - Arabic Translation

Movement in Baghdad and Early Abbasid Society

(2nd - 4 th/ 5-10 th Century).

Dimitri Gustalis, 1998.

گوستاس بررسی‌ای فاضلانه، مهیج و بسیار مستند از این نهضت کلیدی در انتقال فرهنگ یونان باستان به قرون وسطا را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. این اثر هرچند در ۲۴۸ صفحه خلاصه شده است، اما از نظر تحقیقی کتابی جامع و معتبر در این موضوع به‌شمار می‌آید.

نامرئی بودن مترجم

کتابی در تاریخ ترجمه

■ ***The Translator Invisibility***

A History of Translation

Lawrence Venuti, Routledge, 1994.

این کتاب تاریخ ترجمه را از قرن ۱۷ تا عصر حاضر بررسی می‌کند و نظریه‌های متفاوت دربارهٔ ترجمه را در فرهنگ‌های مختلف تشریح می‌کند.