ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۱۲-۱۲۷

بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی

آرمیتا اصغری*

چکیده

رابطهٔ ادبیات و هنر همواره، به عنوان یکی از موضوعات مورد توجه ادبیات تطبیقی، مد نظر بوده است، خصوصاً که ادبیات تطبیقی از سال‌های ۱۹۷۰ میلادی با نظریات هنری رماک شکل جدیدی از مطالعات را با تکیه بر پژوهش‌های بینارشته‌ای به نمایش گذاشته است. سینما و ادبیات ــ به عنوان روش‌های متفاوت بیان ــ هر دو سعی در ترسیم هنرمندانه عوامل تشکیل‌دهندهٔ روایت، نظیر شخصیت، مکان، زمان و دیدگاه، به وسیلهٔ رسانه‌های متفاوت کلمه و تصویر دارند. در این میان تأثیر این دو هنر در یکدیگر باعث ایجاد تغییراتی در این ساختارها گردیده و شکل جدیدی از نوشتار را که هم‌زمان از ویژگی‌های رمان و فیلم بهره‌مند گردیده را پدید آورده است. این مقاله با بررسی مضمون شخصیت داستانی در آثار سینمایی بهمن فرمان‌آرا و چند رمان نو فرانسوی و ایرانی سعی در نشان دادن چگونگی نمایش این مضمون ثابت به واسطهٔ دو رسانهٔ متفاوت و درنهایت امکان صرف‌نظر کردن از مرزبندی میان نوع نوشتار رمانی و فیلم‌نامه‌ای در مباحث مشترکی چون مضمون شخصیت داستانی را دارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، سینما، شخصیت داستانی، بهمن فرمان‌آرا، مطالعات بینارشته‌ای

---

* دانش‌آموختهٔ دکتری دانشگاه تهران
پیام‌نگار: asghariarmita@yahoo.fr

«روایت می‌تواند با زبان شفاهی یا مکتوب، با تصویر ثابت یا متحرک، با ژست و یا با ترکیبی از همهٔ اینها نقل شود.» (رولان بارت[1] ۷)

۱. مقدمه

به مدد پژوهش‌های هنری رماک، بنیانگذار نحلهٔ امریکایی ادبیات تطبیقی، این رشته از محدودهٔ روابط ادبی به حوزه‌های دیگر معارف و علوم انسانی راه یافته و مرزهای بین ادبیات و همهٔ گونه‌های ادبی را با هم آمیخته است:

> ادبیات تطبیقی، از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ ادبیات کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباط بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است. (هنری رماک)[2]

بسیاری از تطبیقگران در مطالعات تطبیقی به مقایسهٔ بینارشته‌ای ادبیات و هنر از منظری مشترک پرداخته‌اند. براساس نظریات ایوشورل[3] جدا از مقولهٔ تأثیر یا تأثّر، مطالعهٔ رابطهٔ میان هنرهای کلامی و هنرهای تصویری یکی از ظریف‌ترین و پراهمیت‌ترین شاخه‌های ادبیات تطبیقی است و ادبیات و سینما به عنوان مهم‌ترین نمایندهٔ این دو گونه همواره در رابطهٔ تنگاتنگ بوده‌اند:

> موضوع آن [ادبیات تطبیقی] از سویی پرداختن به رابطهٔ بین هنرهای کلامی و هنرهایی است که مانند اپرا، متن، موسیقی و دکور را به‌هم می‌آمیزد و از دیگر سو مطالعهٔ ارتباط بین هنرهای کلامی و هنرهای تصویری (نقاشی، مجسّمه‌سازی، رقص، معماری) است که مرزهای زبانی را در می‌نوردند و نه مرزهای فرهنگی را. (ایو شورل ۱۹)

دربارهٔ رمان و فیلم سخن‌های بسیار گفته شده است، اما ادبیات تطبیقی از دو جنبه به مطالعهٔ ارتباط میان این دو هنر علاقه‌مند است: نخست اینکه چگونه عوامل تشکیل‌دهندهٔ روایت مانند زمان، مکان، شخصیت و... در ادبیات که هنری است نوشتاری و در سینما که هنری است دیداری، نمود می‌یابند و دوم بحث تأثیر ادبیات و سینما در یکدیگر. درحقیقت در بحث نخست، پژوهشگر درصدد کشف روش‌های بیان

---

[1] Roland Barthes
[2] Henry Remak, *Comparative Literature, It's Definition and Function*
[3] Yves Chevrel

مفهوم‌های یکسان با استفاده از کلمه و تصویر است و در بحث دوم طبیعتاً مسئلهٔ اقتباس‌های ادبی و سینمایی مدنظر است. این امر در حالی است که به علت لزوم استفاده از داستان در تهیهٔ فیلم‌های سینمایی، ادبیات به عنوان مادر و منبع تغذیه‌کنندهٔ سینما مطرح می‌شود و بسیاری از خصوصیت‌های انواع ادبی در نسخهٔ سینمایی و اقتباسی آنها نیز مشهود است. فراتر از آن، این امر در آثار سینماگران مؤلف بیشتر به چشم می‌خورد، به نحوی که نحوهٔ روایت داستان و پردازش مباحث شخصیت، زمان، مکان و... به عنوان یکی از مضامین مشترک کلیهٔ آثار ادبی و سینمایی نقش عمده‌ای در روند شکل‌گیری داستان بر عهده دارد.

درحقیقت همهٔ روایت‌ها به مدد نمایش افکار، اعمال و فعالیت‌های شخصیت‌ها شکل می‌پذیرند. هرچند که این مقوله با ظهور رمان نو رفته‌رفته ماهیّت اولیه و توصیفات فیزیکی خود را از دست می‌دهد، لیکن کماکان به عنوان قوی‌ترین و ملموس‌ترین عنصر تشکیل‌دهندهٔ روایت مطرح است و به عنوان آینهٔ تمام‌نمای شخصیت بشری مورد عنایت مخاطبان سینمایی و ادبی باقی می‌ماند، تا حدی که در علومی چون روانشناسی، از تحلیل رفتار شخصیت‌های داستانی و تقویت «همذات‌پنداری» به عنوان یکی از ابزارهای درمانی استفاده می‌گردد. بنابراین بنا بر گفتهٔ فیلیپ امون[1] نباید فراموش کرد که این ویژگی روانی به‌مانند روحی که در بدن است در وجود شخصیت داستانی نیست بلکه حضور آن در اثر، میزان «واقعیت‌پذیری»‌ای است که بر روی مخاطب برجای می‌گذارد.

۲. هدف پژوهش

با عنایت به این امر که رویکردهای بینارشته‌ای به مطالعهٔ روش‌های بیان مفاهیم واحد در هنرهای متفاوت می‌پردازد، در این مقاله نیز با همین روش سعی در بررسی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا مانند: *شازده احتجاب*، *سایه‌های بلند باد*، *بوی کافور، عطر یاس*، *خانه‌ای روی آب* و *یه بوس کوچولو* و مقایسهٔ آنها با آثاری چون *استحاله*[2]، *هیروشیما، عشق من*[3]، *حسادت*[4] و... از رمانِ نونویسانی

---

[1] Philip Hamon
[2] *Modification*
[3] *Hiroshima, mon amour*
[4] *La Jalousie*

چون بوتور[1]، دوراس[2]، رب‌گریه[3] و... خواهد شد. این در حالی است که *شازده احتجاب* و *سایه‌های بلند باد* درحقیقت اقتباس‌های ادبی از آثار هوشنگ گلشیری می‌باشند. و هدف از این مقاله، بررسی مضمون شخصیت در آثار ذکرشده به مدد تئوری‌های فیلیپ آمون ــ نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی ــ به اثبات نظریهٔ نوشتار مختلط[4] دوراس و اختلاط خوشایند نوشتار ادبی و سینمایی و امکان چشم‌پوشی از مرزبندی بین انواع ادبی و سینمایی در خصوص آثار فوق است. بدین سان بحث اصلی این مقاله تحلیل چگونگی بیان مضمون شخصیت از طریق کلمه و تصویر می‌باشد. بدیهی است با توجه به اینکه در این مقاله علاوه بر تفاوت نوع رسانه (زبان و تصویر) مفهوم شخصیت در بستر فرهنگ ایرانی و فرانسوی خلق می‌شود، در بررسی برخی از جنبه‌های مضمون شخصیت نظیر اعمال شخصیت‌ها، و گرایش به نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی لوسین گلدمن[5] نیز ناگزیر می‌باشد.

۳. پیشینهٔ ارتباط ادبیات و سینما

در مقایسه با تئاتر، سینما همواره رابطهٔ مناسب‌تری با رمان داشته و توجه سینماگران را به اقتباس انواع ادبی جلب نموده است. در ابتدا و در هنگام ظهور سینمای صامت، که بیشتر تحت تأثیر شعرا و خصوصاً سورئالیست‌ها بود، بعدها رمان قرن نوزدهم که آینهٔ تمام‌نمای وضعیت روانی و اجتماعی جامعه بود، مورد عنایت سینماگران قرار گرفت. درحقیقت بسیاری از شاهکارهای سینمایی فرانسوی و آمریکایی مدیون رمان فرانسوی قرن نوزدهم و خصوصاً نوشته‌های بالزاک می‌باشد به نحوی که حتی تئوری‌های زیادی درخصوص «بالزاک سینماگر» توسط سینماگرانی چون آنماری بارون[6] ارائه گردیده است که در آنها بالزاک[7] را به عنوان نویسنده‌ای که برای اوّلین بار، بار، سینما را به مدد لغات و کلمات ترسیم می‌کرده است، مطرح نموده‌اند. درحقیقت یکی از علل تأثیرگذار موفقیتِ رمانِ این دوره در سینما، استفاده از زمان حال بوده است که حرکت بین زمان و مکان را میسّر و روایت را واقعی‌تر ترسیم می‌نموده است.

---

[1] Michel Butor
[2] Marguerite Duras
[3] Alain Robbe-Grillet
[4] L'écriture transmodale.
[5] Lucien Goldmann
[6] Anne-Marie Baron
[7] Honoré de Balzac

این نزدیکی در اواسط قرن بیستم به نقطهٔ اوج خود می‌رسد و تأثیر رمان بر روی سینما به نحو متعالی نمود می‌کند. میکائیل بختین به تفصیل راجع به تأثیر رمان صحبت می‌کند و «رمانی شدن» گونه‌های هنری را ریشه در تغییرات ساختاری رمان در زمینه‌های شخصیت زمان و مکان قلمداد می‌نماید:

> زمانی که سینما به مواردی نظیر روایت، شخصیت‌ها، توصیفات و نقطهٔ دید که آن را به رمان نزدیک می‌کند می‌پردازد، تبدیل به رمان می‌شود. (میکائیل بختین[۱] ٤٤۲)

این پدیده درحقیقت با ظهور رمان ناتورالیست که در آن سینما و عکاسی شکل می‌گیرند به جایگاه ثابت خود می‌رسد.[۲] بعدها نویسندگان رمان نو با ساختارشکنی‌های گوناگون خود در زمینه‌های یادشده، رفته‌رفته مورد توجه نوعی از سینما قرار می‌گیرند که برای اوّلین بار در سال ۱۹٦٦ در «کیه دو سینما»[۳] از آن به عنوان سینمای نو تعبیر می‌شود. این نوع سینما که به سینمای ادبی نیز معروف است حاصل فعالیت‌های رمانِ نونویسانی چون رب‌گریه و دوراس با سینماگرانی چون آلن رنه می‌باشد. نتیجهٔ این فعالیت‌ها درحقیقت ظهور نوعی نوشتار سینمایی است که قابل مقایسه با رمان نو است و درحقیقت شباهت‌های زیادی از منظر ساختار زمان، مکان و شخصیت با رمان نو دارد که آثار بهمن فرمان‌آرا ــ وودی آلن سینمای ایران[٤] ــ نیز در این گروه قرار می‌گیرد.

شایان ذکر است که در ایران نیز همانند فرانسه که اوّلین نویسندگان رمان نو، به سینما گرایش پیدا کرده و حتی در مورد دوراس، سینما را به رمان‌نویسی ترجیح دادند، نمونه‌های زیادی دیده می‌شود. اگر در فرانسه همکاری آلن رنه با دوراس، بعدها به تولید متون «چندوجهی»[۵] و «مختلط»[٦] انجامید که حتی دوراس بعد از کتاب *Détruire,dit-elle* هم‌زمان آنها را «سینما، رمان و تئاتر» نامید، در ایران نیز همکاری بهمن فرمان‌آرا با هوشنگ گلشیری که از اوّلین پرچم‌داران رمان نو در ایران بود به

---

[1] Mikhail Bakhtin
[2] Muriel Plana.
[3] Cahier du cinéma
[٤] این لقب توسط Eluis Michel منتقد برجستهٔ سینما در مقاله‌ای که در تاریخ ۳۰ سپتامبر ۲۰۰۰ در *New York Times* چاپ شد، به فرمان‌آرا داده شده است.
[5] Transmodal
[6] Hybride

ظهور فیلم‌نامه‌های رمان نوگونه‌ای از فرمان‌آرا انجامید که خصوصیت‌های رمان‌گونهٔ آن در نسخهٔ سینمایی آنها نیز به‌وضوح دیده می‌شود.

٤. مقایسهٔ همکاری «دوراس، رب‌گریه‌ـ رنه» و «گلشیری، فرمان‌آرا»

درحقیقت علت علاقهٔ دوراس به سینما و تلاش وی برای ورود به این حیطه، نارضایتی وی از فیلم‌هایی بود که بر مبنای آثار وی ساخته می‌شد، نه جادوی خیره‌کنندهٔ هنر هفتم. با این حال در آغاز کار، رنه همواره دوراس و رب گریه را دعوت می‌کرد تا فارغ از توجه به تکنیک‌های سینمایی، تنها به زبان ادبی خود وفادار بمانند. زیرا به نظر وی چنانچه نویسنده‌ای واقعاً دارای حس دراماتیک باشد، تصاویر سینمایی ناخودآگاه به وجود خواهند آمد و نویسنده به فیلم‌نامه‌نویس تبدیل می‌گردد. معذلک دوراس همواره سعی در استفادهٔ بیشتر از تکنیک‌های سینمایی داشت و همین امر نوشتار وی را تا حدی پیچیده می‌ساخت. این امر در مورد نسخهٔ ایرانی، یعنی همکاری بهمن فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری کاملاً متفاوت است. باتوجه به شناخت فرمان‌آرا از رمان نو فرانسه خصوصاً رمان نو ساروت، دوراس و رب‌گریه و همچنین دانسته‌های سینمایی وی، از ابتدا نوشتار وی دارای خصوصیات هر دو نوع سینمایی و ادبی بود و نوشتار وی شباهت‌های بسیاری با «سینه‌ـ رمان» یا «رمان سینما»های رب‌گریه داشت:

> سینه‌ـرمان که پیچیدگی‌های فیلم‌نامه را به بالاترین حد ممکن می‌رساند، متنی خاص است که بر پایهٔ نوعی عملیات شفاف‌سازی نشانه‌های زبانشناسی استوار است.(ژان‌ـماری کلر، مونیک کرکو‌ـماکر[1] ۱٤٦)

شروع همکاری فرمان‌آرا با گلشیری با اقتباسی است که وی به نحو احسن از کتاب *شازده احتجاب* گلشیری انجام داد. کتابی که با درهم آمیختن توهمّات، خاطرات و واقعیت زندگی شازده، بی‌شک یکی از شاهکارهای ادبیات معاصر ایران است.

برخلاف نارضایتی‌هایی که زمان اقتباس آثار دوراس و رب گریه توسط سینماگران حادث می‌گردید و آنها را تبدیل به سینماگرانی موفق در سال‌های بعد می‌نمود، گلشیری با پذیرفتن تفاوت بین سینما و ادبیات هرگز به وسوسهٔ سینما تن درنداد و تعدادی از مهم‌ترین آثار وی در سال‌های بعد توسط بهمن فرمان‌آرا مجدداً بازنویسی و

---

[1] Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud -Macaire

تبدیل به فیلم‌نامه شدند که *سایه‌های بلند باد* (بر مبنای داستان معصوم اوّل گلشیری که با اقبال عمومی در جشنوارهٔ کن نیز مواجه شد) و *جبه‌خانه* از بهترین‌های این همکاری مشترک می‌باشند. درحقیقت:

> هیچ فیلمساز ایرانی دیگری این‌چنین از ادبیات در سینما بهره نبرده است. [...] سینمای فرمان‌آرا زیر سلطهٔ ادبیات نمانده است و [...] ارزش‌های نهفتهٔ آن است که مورد توجه قرار می‌گیرند.(زاون قوکاسیان ۱۱)

با این حال، تنها سال‌های بعد است که نگارش و ساخت فیلم*های بوی کافور، عطر یاس، خانه‌ای روی آب و یه بوس کوچولو* توسط بهمن فرمان‌آرا به عنوان یک سینماگر مؤلف، تأثیر عمیق و تعامل وی با هوشنگ گلشیری و رمان نو فرانسه و فارسی را در آثار وی به معرض نمایش می‌گذارد.

۵. آثار بهمن فرمان‌آرا

علاوه بر *شازده احتجاب* و *سایه‌های بلند باد* که درحقیقت اقتباس‌های ادبی از آثار هوشنگ گلشیری هستند، فرمان‌آرا با تألیف فیلم‌نامه‌های بعدی، آشنایی خود با ادبیات مدرن و تأثیر ناخودآگاه از رمان نو فرانسوی را به نمایش گذاشت:

بوی کافور، عطر یاس درحقیقت نوعی خودنگاری است که به واسطهٔ تصاویر سورئالیستیِ گنجانده‌شده در آن، در زمرهٔ نوشتارهای رمان نوگونه قرار می‌گیرد. فرمان‌آرا در این اثر کارگردانی را به تصویر می‌کشد که پس از ۲۰ سال، سعی در تهیهٔ مستندی درخصوص مراسم عزاداری در ایران را دارد که درنهایت به‌رغم پیوندهای عمیقی که به واسطهٔ مرگ همسرش، ضرورت مراجعه به گورستان و رهایی از دردسر جسد نوزاد رهاشده در اتوموبیل‌اش با مقولهٔ مرگ دارد، از ساخت فیلم چشم‌پوشی می‌نماید.

خانه‌ای روی آب، نیز علاوه بر نمایش مشکلات زندگی سه نسل از خاندان سفیدبخت، با ارائهٔ تصاویر وهم‌انگیز، مرز بین تخیل و واقعیت را به هم می‌ریزد. فیلم با تصادف دکتر سفیدبخت و یک فرشتهٔ کوچک بالدار آغاز می‌شود و درنهایت با مرگ نمادین وی بر روی یک تار عنکبوت ساخته‌شده از کاموا پایان می‌یابد و بینندهٔ عام تا پایان فیلم با معمای کامواهای رنگینی که در سراسر فیلم وجود دارند و همچنین پیرزنی

که با آنها در حال بافتنِ بافتنی است کلنجار می‌رود. وی هیچ گاه متوجه نمی‌شود که آیا پیرزن جزئی از شخصیت‌های واقعی داستان است و یا تنها زائیدهٔ خیال دکتر سفیدبخت؟

اختلاط بین خیال و واقعیت در *یه بوس کوچولو* به جسورانه‌ترین حالت ممکن تبدیل می‌شود و شخصیت واقعی که نویسنده‌ای است خوش‌نام، در طول سفر اجباری با دوست و همکار قدیمی خود با شخصیت‌های مجازی داستانی که در حال نگارش آن است ملاقات می‌کند و بدین‌سان موجب سردرگمی مخاطب عام می‌شود.

٦. وضعیت شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا

٦- ١. بحران شخصیت

> در عصری که انسان تنها یک شماره پلاک ماشین است، باید شخصیت را از روی پایه‌ای که قرن ۱۹ آن را بر رویش نهاده است پائین کشید. (آلن رب‌ـگریه ۳۳)

برسون[1]، تئوریسین سینما، عنوان می‌کند که سینما نوشتار فرد است. (به نقل از پیر مایو[2] ۹) دوراس عنوان «رمان، سینما، تئاتر» را هم‌زمان به آثارش می‌دهد. اقتباس‌های سینمایی و اقتباس‌های رمانی[3] روز به روز افزایش می‌یابند. «سینه‌ـ رمان‌ها» روز به روز مخاطبین بیشتری پیدا می‌کند و بنابراین مواجهه با همهٔ خصوصیات شخصیت‌های رمان نو در آثار سینماگران مؤلفی چون فرمان‌آرا عجیب به نظر نمی‌رسد.

شخصیت سینمایی یا ادبی، همواره می‌بایست رابطه‌ای جدی را با دنیای واقعی برقرار نماید. بنابراین دور از ذهن نیست که متحمل همان تغییراتی شود که جامعه و انسان‌های آن دست در گریبان آن هستند. نویسندگان *عصر بدگمانی*[4] نیز با دست‌کاری نمودن رویکردهای سنتی پردازشِ شخصیت، تصویر جدیدی از شخصیت داستانی را نمایش داده و بشریتی را به تصویر می‌کشند که به گفتهٔ موریاک از گوشت و استخوان نیست (فرانسوا موریاک[5] ۵۵) و بعضاً همه هویتش را از دست می‌دهد.

---

[1] Berson
[2] Philip .Maillot,
[3] Adaptation romancée
[4] برگرفته از کتابی از ناتالی ساروت با همین عنوان (*L'Ere du soupçon*)
[5] François Mauriac

او رفته‌رفته همه چیزش را از دست می‌دهد، اجدادش را، خانه‌اش را که با وسواس ساخته بود، دارایی‌اش را، لباس‌ها و جسم و صورت و خصوصاً مهم‌تر از همه شخصیتش را و حتی اسمش را. (ناتالی ساروت ٦١)

این امر در رمان بسیار آسان‌تر به نظر می‌رسد. رب گریه به‌راحتی در کتاب حسادت همه چیز شخصیتش را بی‌دغدغه از او می‌گیرد و تنها به اختصاص حرف A به عنوان تنها نشان هویت وی اکتفا می‌کند. هرچند این امر برای خواننده‌ای که با شیوه‌های نوین نگارش آشنا نیست خوشایند نمی‌باشد، لیکن درنهایت وی را مجبور به پذیرش شخصیتی بدین‌گونه می‌نماید. همین امر در مورد شخصیت‌های *هیروشیما، عشق من* دوراس نیز صادق است؛ وی شخصیت زن و مرد داستان را ــ بدون هیچ گونه توصیف اضافی ــ تنها «او» خطاب می‌کند. با این حال باتوجه به اینکه سینما در مقایسه با رمان، هنرِ دموکرات‌تری است، در آن بازپس گرفتن همهٔ توصیفات خصوصاً توصیفات فیزیکی شخصیت بسیار سخت‌تر به نظر می‌رسد. در سینما، به مدد تصویر، هر شخصیت حداقل از یک فیزیک ظاهری برخوردار است که باعث ایجاد یک حس اوّلیه و پیش‌داوری‌هایی مقطعی در بیننده می‌گردد. بیننده تنها شخصیت‌هایی را می‌شناسد که آنها را می‌بیند. اما فرمان‌آرا در این میان پا را فراتر نهاده و با انواع تکنیک‌های موجود، شخصیت‌هایش را بیش از پیش تهی و به شخصیت‌های رمان نو نزدیک ساخته است. در فیلم *بوی کافور، عطر یاس*، بهمن ــ شخصیت اصلی داستان ــ در مسیر حرکت به سمت مزار همسرش زنی را سوار می‌کند که هیچ مشخصهٔ دیگری از او در فیلم وجود ندارد. او نه نامی دارد و نه نشانی، ولی بیننده تا پایان فیلم منتظر بازگشت او به داستان است. امری که با سلیقه و عادات بینندهٔ سنتی هم‌خوانی ندارد. با این حال شایان ذکر است که هنگام مطالعهٔ اوّلیهٔ فیلم‌نامه، گلشیری، حضور بی‌علت و منطق همین زن را قوی‌ترین نقطه داستان می‌نامد.

٦- ۲. شخصیت بی‌عنوان

از نظر فیلیپ آمون، تئوریسین برجستهٔ فرانسوی درخصوص شخصیت داستانی، مطلبی که ما تحت عنوان شخصیت می‌شناسیم مجموعه‌ای است از برچسب‌های متفاوت نظیر نام‌ها، نام‌های خانوادگی، القاب، تیترها، پرتره‌ها و... که درنهایت

می‌بایست منجر به ایجاد «اثر شخصیت»[1] نزد خوانندهٔ اثر گردد. بدین معنی که خواننده احساس کند، مطلبی که می‌خواند یادآور یک شخصیت در دنیای حقیقی است و یا اگر در دنیای حقیقی با چنین شخصیتی مواجه شود، وجود او را بی‌چون‌وچرا می‌پذیرد. این در حالی است که در نوشتار نویسندگان مدرن این مطلب تا حد ممکن حقیر و حقیرتر شده است.

شخصیت اصلی رب گریه در *حسادت* بی نام و هویت می‌ماند، شخصیتی در حال کمین که همواره در جهتِ یافتن حقیقتِ زندگی سایرین است. او به نام احتیاجی ندارد. زیرا هیچ‌گاه با کسی وارد مذاکره نمی‌گردد و هیچ‌گاه کسی او را صدا نمی‌زند. او تنها یک سایه است. شخصیت‌های دیگر داستان، A و فرانک[2] نیز همیشه تنها از بیرون مشاهده می‌شوند و مطلبی راجع به احساسات و روحیاتشان وجود ندارد. بنابراین هیچ‌گاه در بطن جامعه‌ای قرار نمی‌گیرند که فقدان نام یا نام خانوادگیشان به چشم بیاید و برای آنها مسئله‌ساز گردد، شغلی هم ندارند که این عناوین به کارشان بیاید، آنها هیچ ندارند.

زوج اصلی در *هیروشیما، عشق من* نیز ناشناس هستند. بقیه هم تنها به اسم ملّیتشان خوانده می‌شوند: فرانسوی، ژاپنی و آلمانی. در مورد شخصیت لئون[3] در *استحالهٔ* میشل بوتور نیز که از حیث اتفاق افتادن داستان در قطار شباهت‌های بسیاری با *بوی کافور، عطر یاس* فرمان‌آرا دارد، توصیفی از کودکی و جوانی شخصیت مورد نظر وجود ندارد و شخصیت او تنها هنگام مرور خاطراتش با همسر و معشوقه‌اش نمایان می‌شود.

در *یه بوس کوچولوی* بهمن فرمان‌آرا، شبلی ــ شخصیت اصلی ــ در نگارش رمانش با شکست مواجه است. او نمی‌تواند دنیای خیالی و مجازی رمان را بسازد و شخصیت‌های داستانش را هنگام سفر با دوست تازهٔ از فرنگ برگشته‌اش محمدرضا سعدی، در جاده ملاقات می‌کند و درنهایت ناباوری آنها را می‌شناسد و حتی با آنها هم‌کلام نیز شده و آنها را تا قسمتی از راه می‌رساند. هنگامی که قلم را بر زمین می‌گذارد تا به استقبال مهمانش برود، صدای شخصیت‌ها را از اتاق دیگر می‌شنود و این امر تا زمانی که دفترش را ببندد ادامه دارد. او در مقابل شخصیت‌هایش که نمی‌توانند

---

[1] Effet de personnage
[2] Frank
[3] Léon

نقش نویسندگی را بازی کنند، ناتوان است و همان‌گونه که بلانشو[۱] در نظریهٔ مرگ نویسنده بیان کرده است شخصیت‌های داستان وی حتی قبل از پایان داستان ادعای استقلال می‌نمایند و اجازهٔ هر گونه مداخله را از نویسنده سلب می‌نمایند. با این حال در داستان واقعی، شخصیت‌ها کماکان به امامزاده طاهر، همان مکانی می‌روند که شبلی در کتاب نیمه‌کاره‌اش برایشان مقدّر کرده بود. خود فرمان‌آرا نیز با بیانی دیگر همین توانایی شخصیت‌ها را بیان می‌کند:

> بعضی وقت‌ها نویسنده خیال می‌کنه داستانش تمومه ولی شخصیت‌های قصّه قبول ندارن و ادامه می‌دن. (بهمن فرمان‌آرا ۳۷)

مطالعهٔ ماهیت و عمل شخصیت‌ها که در کادر «توصیفات متمایزکننده»[۲] فیلیپ آمون می‌گنجد، نشان می‌دهد که در شخصیت‌های فرمان‌آرا نیز رابطهٔ منطقی بین آن کسی که هستند و کاری که انجام می‌دهند وجود ندارد: در *بوی کافور، عطر یاس* که به نظر خودنگاری فرمان‌آراست، بهمن فرجامی، کارگردانی است که فیلم نمی‌سازد و زمانی که پس از ۲۰ سال تصمیم به فیلم‌سازی می‌گیرد، بازهم موفق نمی‌شود و به دلایلی ترجیح می‌دهد تا از این امر صرف نظر کند. وکیلی دارد که هیچ‌گاه در دفتر وکالتش حضور ندارد و بهمن نیز جهت مذاکره با وی او را در منزلش ملاقات می‌کند. او همه کاری انجام می‌دهد جز وکالت، حتی دفن نوزاد یک روزهٔ زنی که بهمن او را در راه سوار می‌کند و در ماشین کارگردان رهایش می‌کند. بازیگرانی که بهمن سراغشان می‌رود نیز مدت‌هاست که بازی نمی‌کنند. محمدرضا سعدی در فیلم *یه بوس کوچولو* که به تعبیر برخی، شخصیتش الهام‌گرفته از ابراهیم گلستان است، به‌رغم به یدک کشیدن عنوان بزرگ‌ترین نویسندهٔ ایرانی دوران معاصر، ٤۰ سالی هست که عزلت‌نشینی در کنج غربت در ژنو را به نوشتن ترجیح داده است.

در *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری و اقتباس‌شده توسط فرمان‌آرا نیز شازده تنها عنوان شازدگی‌اش را دارد که درمانده از ناتوانی و عاصی از بی‌عرضگی خویش، تمام شازدگی‌اش را بر سر همسرش فخرالنساء خالی می‌کند. درحقیقت هیچ کاری جز

---

[۱] براساس نظر Blanchot نویسنده، هم‌زمان با پایان نگارش اثر می‌میرد تا مجدّدا با وسوسهٔ یک نوشتهٔ جدید زاده شود.

[2] Qualification différentielle

حرف زدن از او برنمی‌آید. رابطه‌اش با دنیای بیرون را با خریدن خانه‌ای با دیوارهای بسیار بلند قطع می‌کند و کتاب شجره‌نامهٔ خانوادگی‌اش را نیز می‌سوزاند تا هیچ چیز جز بیماری سل موروثی‌اش برای مقایسهٔ وی با اجداد قاجاری‌اش باقی نماند. به تعبیر ژرار ژنت، «فعل» جای خودش را به «کلام» می‌بخشد و «روایت کلامی» ظاهر می‌گردد. (ژرار ژنت[1] ۱۸۹). شازده همیشه می‌گوید باید کاری بکنم ولی هیچ گاه موفق به انجام هیچ کاری نمی‌گردد. حتی صندلی موروثی نیز برای اندام نحیف وی بی‌قواره جلوه می‌کند و علی‌رغم نمایش قدرت وی در صحنه‌های مذاکره با فخری و مراد ــ مستخدمانش ــ «اثر شخصیت» شازدگی منتقل نمی‌گردد.

٦- ۳. انتخاب اسامی شخصیت‌ها

در مورد «مقدّرات متمایزکنندهٔ»[2] تئوری آمون نیز همه چیز همچنان آشفته به نظر می‌رسد. هیچ چیز مطابق حدسیات اوّلیه پیش نمی‌رود. حتی اسامی نیز کوچک‌ترین کمکی به شناخت شخصیت‌ها نمی‌کند. شازده احتجاب، شازده نیست. محمدرضا سعدی در *یه بوس کوچولو* نیز نه سعادتمند است و نه راضی. حتی بازی فرمان‌آرا با انتخاب سعدی به عنوان خالق شاهکار ادب فارسی *گلستان* برای اشاره به ابراهیم گلستان، سودمند نیست و شخصیتی که از وی به نمایش گذاشته می‌شود کوچک‌ترین شباهتی به یک نویسندهٔ موفق ندارد. دکتر سفیدبخت، شخصیت *خانه‌ای روی آب*، واقعاً سفیدبخت نیست و در طول فیلم شاهد مصیبت‌های وارده به او هستیم. پسرش مانی، ماندگار نیست و با توجه اعتیاد شدیدش هر لحظه به مرگ نزدیک‌تر می‌شود. در شخصیت فخری *شازده احتجاب* نیز اثری از فخر و شوکت وجود ندارد.

فرمان‌آرا تأکید ویژه‌ای برای استفاده از ضمیر شخصی «او» هنگام صحبت در مورد همسر مرحومش در *خانه‌ای روی آب* دارد و به‌ندرت اسم واقعی همسرش ژاله را به زبان می‌آورد. امری که هرچه بیشتر و بیشتر یادآور «او»های *هیروشیما، عشق من* دوراس است. گویی شناختِ دقیقِ فرمان‌آرا از رمانِ نوی فرانسوی وی را ناخودآگاه به این سو سوق داده است. مثل انتخابِ نام فرانک برایِ تنها شخصیت دارای نام در کتاب

---

[1] Gérard Genette
[2] Prédestination différentielle

حسادت رب‌گریه که او نیز برخلاف معنای اسمش نه‌تنها صادق نیست، بلکه دلیل پیچیدگی‌های شخصیتی‌اش هیچ گاه آشکار نمی‌شود.

٦- ٤. اعمال شخصیت‌ها در جامعهٔ امروزی

لوسین گلدمن، تئوریسین بزرگ نقد جامعه‌شناختی در کتاب *برای جامعه‌شناسی رمان* می‌گوید موضوع دو رمان اول رب گریه تغییرات عظیم جامعه و انسان به واسطهٔ ظهور دو رویداد مهم تأثیرات جامعه و انفعال روزافزون شخصیت‌هاست. (لوسین گلدمن ۳۱۵) به نظر وی این حالت منفعل انسان‌ها و به‌تبع آن شخصیت‌های داستانی است که تمایل به هرگونه «اقدام» را در نطفه می‌کشد و موجب می‌گردد تا آنها درحقیقت تنها در دنیای ذهنی خود حرکت نمایند.

در *استحاله* اثر میشل بوتور، لئون دلمون همواره ترس از تصمیم‌گیری و وارد عمل شدن را به نمایش می‌گذارد. با این حال سفری که از شهر و همسر خود به قصد رسیدن به معشوقه‌اش آغاز کرده است، تصمیم‌اش را متحول می‌سازد. او در طول این سفر به ناتوانی‌اش در تغییر شرایط جامعه و حتی انتخاب همسر و همراه خودش پی می‌برد و درنهایت تصمیم می‌گیرد تا به شهر خود بازگشته و تصویر مخوف مرد متأهلی را که مسئولیت خانواده‌اش را فراموش کرده است نابود سازد. او از نگاه جامعه گریزان است. درحقیقت این مرد درون قطار یادآور تصویر بهمن فرجامی در *بوی کافور، عطر یاس* است که بیننده هیچ گاه مطمئن نمی‌شود که داستان فیلم در خیال بهمن و قبل از بازگشت به شهر و دیارش می‌گذرد و یا پس از آن و در هنگام ترک شهر و دیارش. به هر طیف، او عاجز از انجام نقش مضمونی‌اش[۱]، به عنوان یک کارگردان، تسلیم جریان فرهنگی- سیاسی جامعه شده و فیلم خود را نیمه‌کاره رها می‌کند. هرچند که به ظاهر خود را بی‌تفاوت از نگاه مردم نشان می‌دهد:

> ـ آخه می‌دونی، اون وقت پشت سر تو چی می‌گن؟ می‌گن تو دیگه نمی‌تونی فیلم بسازی. اونایی که هم‌قطارهای قدیمی من هستند می‌دونن، بقیه هم که فکر می‌کنن ما مردیم . (بهمن فرمان‌آرا ٦٧)

---

[۱] Rôle thématique.

در *یه بوس کوچولو*، دو شخصیت همکار ــ محمدرضا سعدی، نویسندهٔ سابق و شبلی نویسندهٔ محبوب وطنی ــ به دو نوع متفاوت «نقش مضمونیشان» را ایفا می‌کنند. علی‌رغم فشارهای مشابه جامعه برای این قشر خاص، اسماعیل شبلی همه جا معروف است. کنار تخت جمشید همه از او امضا و عکس یادگاری می‌خواهند. فاجعه جایی است که پس از مرگ نابهنگام وی در کنار جاده و دستگیری سعدی جهت بازجویی‌های اولیه درخصوص علت مرگ شبلی در پاسگاه، به او می‌گویند که نویسنده‌ای به نام او را اصلاً نمی‌شناسند و نویسندهٔ کشورشان امثال شبلی است که همهٔ عمرش را کنار آنها سپری کرده و برای آنها نوشته است و نه مانند وی که آخرین کتابش مربوط به ٤٠ سال پیش است و همهٔ دنیایش مجازی و ذهنی است.

همانند شخصیت‌های گلشیری، شخصیت‌های فرمان‌آرا نیز همگی حول یک محور ناامنی و عدم اطمینال به جامعه می‌گردند. حتی با اینکه جامعه‌ای که شازدهٔ *شازده احتجاب* را به ستوه آورده است بسیار متفاوت‌تر با جامعهٔ مدرن *یه بوس کوچولو*، *خانه‌ای روی آب* و یا حتی *استحاله* است که تکنولوژی و اعتیاد همه چیز را درهم نوردیده است.

٦- ۵. شخصیت مجازی در نقاب شخصیت حقیقی

برخلاف ماهیت سینما که به نظر می‌رسد در آن، به تصویر کشیدن کلیهٔ جزئیات و نمایش کلیهٔ شخصیت‌ها راه را بر هرگونه خیال‌پردازی و تصویرسازی بیننده بسته است، در آثار بهمن فرمان‌آرا شخصیت‌های مجازی کماکان ماهیت خیالی خود را حفظ کرده‌اند. اگر در نسخهٔ ادبی، خوانندگان با خواندن توصیفات گلشیری از *شازده احتجاب*، موفق به تصوّر هزاران شازده با قیافه‌های متفاوت می‌شوند، نسخهٔ سینمایی آن، راه هرگونه پردازش را از بیننده می‌گیرد.

شخصیت مرگ در *یه بوس کوچولو* چندین بار ظاهر می‌شود و هربار در هیئت یک زن. زمانی که مرگ خود را به محمدرضا سعدی نمایش می‌دهد، همواره با پوشش سیاه است و زمانی که با شبلی ملاقات می‌کند خصوصاً زمانی که با یک بوسه کوچک جان او را می‌گیرد با لباس روشن است و این امر، بیننده را کاملاً متحیر می‌کند زیرا علی‌رغم دیدن ظاهر خوشایند و لطیف این زن، تنها می‌تواند او را به عنوان زنی منحوس و شوم

که باعث مرگ می‌شود، به حساب بیاورد. بنابراین ماهیت مجازی مرگ به عنوان یک شخصیت اصلی کماکان ذهنی و خیالی باقی می‌ماند.

مشاهدهٔ شخصیت‌های داستانِ نیمه‌تمام شبلی در میان راه نیز برای نویسنده کماکان نامفهوم باقی می‌ماند و زیرک‌ترینِ بیننده‌ها نیز نهایتاً این دو شخصیت را به عنوان افکار مغشوش شبلی تلقی می‌کنند و نه افرادی که از دنیای کاملاً مجازی شبلی نویسنده به درون دنیای حقیقی رسوخ کرده‌اند و بدین‌سان حتی دموکراسی و سخاوت سینما در بخشیدن فیزیک ظاهری به شخصیت‌ها نیز به واقعی شدن آنها کمکی نمی‌نماید و تکلیف بیننده با شخصیت‌هایی که به دنیاها و یا حتی زمان‌های متفاوت تعلق دارند روشن نمی‌شود. در این میان کلافگی بینندگان این فیلم با شخصیت‌های داستان شبلی و شخصیت‌های واقعی با خوانندگان رمان‌هایی چون *گلهای آبی* رمون کنو تفاوتی ندارد. در این کتاب شخصیت اوّل داستان با هر بار خوابیدن، ۱۵۰ سال به زمان جلو نزدیک می‌شود و در خواب، زندگی شخصیّت دوم را که ۱۲ قرن بعد از او زندگی می‌کند می‌بیند تا درنهایت هر دو در زمان حال یکدیگر را ملاقات می‌کنند و خواننده هیچ گاه متوجه نمی‌شود کدامیک از آنها واقعی هستند و یا فرق خیال و واقعیت کدام است:

> رویاهایی هستند که به اتفاقات بی‌اهمیت زندگی در هوشیاری می‌مانند. آنها را تمام و کمال به یاد نمی‌آوریم و با این حال زمانی که صبح چشم می‌گشاییم، بی‌هیچ نظم و ترتیبی هجوم می‌آورند. (رمون کنو ۲۳)

۷. کلام آخر

پژوهش‌های تطبیقی در حوزهٔ سینما و ادبیات یکی از جذّاب‌ترین حوزه‌های مطالعات بینارشته‌ای به شمار می‌رود. در این مقاله با مطالعهٔ آثار بهمن فرمان‌آرا به بررسی ارتباط بین این دو هنر پرداختیم. درحقیقت هدف اصلی این تحقیق بررسی نمایش مضمون شخصیت در آثار فوق بود. لکن یکی از صحنه‌های *یه بوس کوچولو*، همهٔ فیلم‌نامه‌ها و داستان‌های فرمان‌آرا را در قالب کتاب‌های مجلّد در کنار آثار نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری، غلامحسین ساعدی، ابراهیم گلستان و... را در کتابخانهٔ شبلی نشان می‌دهد. این امر شاید در سالیان گذشته، اقدامی جسورانه و یا بی‌معنی تلقی می‌شد. لیکن همین تصویر کوتاه، مجدّداً یادآور نوشتار چندوجهی

دوراس است که از ۳۰ سال و اندی پیش به این سو شکل گرفت. نوشتاری عاری از هرگونه خط‌کشی و مرزبندی و مناسب با سلیقهٔ مخاطب پیچیده در جامعهٔ مدرن امروزی. مطالعهٔ شخصیت‌های داستانی بهمن فرمان‌آرا، نمایش تفاوت‌ها و شباهت‌هایشان با شخصیت‌های رمان نو به مدد تئوری‌های ادبی نیز تصدیقی است بر همین ادعای شباهت نوشتار سینمایی و حذف مرزهای ژانرهای متفاوت. هرچند که این آنارشیسم نوشتاری با دیدگاه‌های سختگیرانهٔ اوّلین تئوریسین‌های ادبی به خصوص کلاسیک‌ها بسیار متفاوت است، لیکن پذیرش آن برای راضی نگه داشتن انسان پیچیدهٔ این جامعهٔ پیچیده ضروری است. انسانی که فرق چندانی بین دیدن و خواندن، ادبیات و سینما، شعر و مجسّمه و تابلوی نقاشی نمی‌بیند و مطالعهٔ یک مضمون و یا یک نظر در همهٔ این حوزه‌ها به طور هم‌زمان او را بیشتر به وجد می‌آورد. شاید به همین دلیل است که به تعبیر ایوشورل باید روزی فرا برسد که در دانشگاه‌ها گروه هنر و ادبیات تطبیقی تأسیس گردد تا از طریق آموزش اصول نظری و روش تحقیق مطالعات بینارشته‌ای، راه را برای پژوهشگران علاقه‌مند در دانشگاه‌های ایران هموار گرداند.

منابع:

فرمان‌آرا، بهمن. *یه بوس کوچولو*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی. ۱۳۸۰
قوکاسیان، زاون. *بوی کافور، عطر یاس*. تهران: نشر آگاه. ۱۳۸۰.

Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris. Gallimard.1978.
Barthes, Roland. " Introduction à l'analyse structurale des récits ". *Poétique du récit*. Paris. Seuil. coll. «Essais/Points». 1977.
Chevrel, Yves. *Littérature comparée.* Paris. Puf. coll. « Que sais-je ? ».1989.
Clerc, Jeanne-Marie,. Carcaud-Macaire, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris. Klincksieck. 2004.
Genette, Gérard. *Figure III*. Paris. Seuil. coll. « Poétique ». 1972.
Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris. Gallimard. 1964.
Hamon, Philip. *Le personnel du roman*. Genève. Droz. 1998.
Mauriac, François. *Le romancier et ses personnages* . Paris. Buchet/Chastel. 1984.
Plana, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma*. Paris. Bréal. 2004.
Queneau, Raymond. *Les fleurs bleues*. Paris. Gallimard. 2003.
Remak, Henry H. H. "Comparative Literature, Its Definition and Function. "*Comparative Literature: Method & Perspective*. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, eds. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press,1961. 1-57.
Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman* . Paris. Editions de Minuit. 1963.
Sarraute, Nathalie. *L'Ere du soupçon*. Paris. Gallimard. coll. «Folio/Essais». 1956.