

متن در پرده:

مجموعه تلویزیونی گوهر کمال و اثرپذیری آن از رمان *سال بلوا**^{*}

پیمان دهقان پور*

مدرس زبان و ادبیات فارسی، مؤسسه آموزش عالی غیاث‌الدین جمشید کاشانی

چکیده

مجموعه تلویزیونی *گوهر کمال* (۱۳۷۷) از سریال‌هایی بود که در دهه هفتاد به نویسندگی و کارگردانی عباس رنجبر از شبکه اول سیما نمایش داده می‌شد. این سریال در لحظه‌هایی یادآور رمان *سال بلوا* (۱۳۷۱) نوشته عباس معروفی است؛ اما بیننده در تیتراژ ابتدایی و انتهای هیچ نشانی از اقتباس یا اقتباس آزاد نمی‌بیند؛ درحالی که در سکانس‌ها و نماهایی از آن مجموعه تلویزیونی آشکار است که عباس رنجبر در نگارش فیلم‌نامه *گوهر کمال* از *سال بلوا* تأثیر پذیرفته است. در این نوشتار، *سال بلوا* و *گوهر کمال* را روبه‌روی یکدیگر نشانده و به نمونه‌هایی از اثرپذیری احتمالی عباس رنجبر از عباس معروفی اشاره کرده و یادآور شده‌ایم که نویسنده و کارگردان *گوهر کمال* نه تنها جمله‌هایی از *سال بلوا* را بر زبان بازیگران جاری کرده است؛ حتی برخی از شخصیت‌ها به‌ویژه «راضیه نوبخت» (شیرین بینا)، «حاتم خانپور» (جهانگیر الماسی) و «قباد» (رضا فیض نوروزی) برابرسازی شده «نوشافرین نیلوفری»، «حسینای کوزه‌گر» و «دکتر معصوم» اند. نیز بر بعضی از مضامین و موتیف‌های مشترک میان دو اثر تأکید کرده و یادآور شده‌ایم که منطق رمان با منطق آن مجموعه تلویزیونی نمی‌خواند؛ زیرا متناسب با هنجارهای سازمان صداوسیما تغییر داده شده است.

* نویسنده مسئول: peymandehghanpour@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۷

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۵/۲

واژه‌های کلیدی: *سال بلوا*، گوهر کمال، رمان، مجموعه تلویزیونی، عباس معروفی، عباس رنجبر، اقتباس آزاد، اثرپذیری.

۱. مقدمه و بیان مسئله

در سال‌های اخیر، موضوع رعایت نکردن کپی‌رایت در تولید مجموعه‌های تلویزیونی هم مطرح شده است؛ مانند سریال‌های *هفت سنگ* (۱۳۹۳) و *جاده قدیم* (۱۳۹۴) که به ترتیب براساس سریال‌های *خانواده مدرن* (Modern Family, 2009-) و *بریکینگ بد* (Breaking Bad, 2008-2013) کپی‌برداری شده بودند. از آنجا که سال تولید و زمان پخش این سریال‌های ایرانی با نمونه‌های آمریکایی‌شان بسیار نزدیک بود، کپی‌کاری آن به اصطلاح فیلم‌نامه‌نویس‌ها و کارگردان‌ها بسیار زود به صحرا افتاد؛ اما آشکارگی آن کپی‌کاری‌ها با نیرنگ‌های سیاسی «یک نگاه سیاسی و فرصت‌طلبانه» وانمود شد و گناه آن به گردن کسانی افتاد که این موضوع را یادآور شده بودند:

این نماینده مجلس با سیاسی دانستن ریشه برخی از دامن‌زدن‌ها به ماجرای این سریال ادامه داد: «به نظر من این نگاه که سریال *هفت سنگ* کپی‌برداری است و به همین دلیل هم مورد انتقاد است، یک نگاه سیاسی و فرصت‌طلبانه برای عده‌ای است. درحالی که اگر نگاهی تخصصی به مسائل فرهنگی داشته باشیم، می‌توانیم به بحث‌های جدی‌تر، دقیق‌تر و حساس‌تری ورود کنیم؛ مثل بررسی این مسئله که آیا این سریال قصد انتقال فرهنگی غیرخودی را دارد یا نه؟ در غیر این صورت، مسئله اقتباس به‌خودی‌خود به‌هیچ‌وجه یک تخلف محسوب نمی‌شود» (نوباوه، ۱۳۹۳).

از نظر این نماینده مجلس، آن‌هم با «نگاه تخصصی» اش، اقتباس امری معمول است و تنها چیزی که اهمیت دارد، این است که محتوای سریال از نظر فرهنگی «غیرخودی» نیست و با هنجارهای فرهنگی رایج در جامعه ایرانی همخوان است. اعضای شورای نظارت بر سازمان صداوسیما هم با «الگوبرداری» مخالفی ندارند:

طبق اعلام پایگاه شورای نظارت بر سازمان صداوسیما، اعضای شورا الگوبرداری از سریالی که توسط کشوری تولید می‌شود که از لحاظ فرهنگی تفاوت بسیاری با کشور ما دارد را مناسب ندانسته؛ درحالی که اعضای شورا مخالفی با الگوبرداری‌های شکلی و ساختاری مناسب در جهت بالا بردن کیفیت و جذب مخاطب ندارند؛ ولی اگر این

الگو برداری از لحاظ محتوایی صورت پذیرد، به دلیل مغایرت فرهنگی خلاف ضوابط، اهداف و معیارهای رسانه ملی است.^۱

در حالی که اگر بخواهیم با وجدان بیدار بنگریم، نام آن نه اقتباس است و نه الگو برداری؛ بلکه چیزی جز کپی کاری و بی سلیقه‌گی در سازمان صداوسیما برای «جذب مخاطب» نیست. نکته متناقض در اینجاست که از یک سو پیوسته بر طبل پُرهیاهوی تهاجم فرهنگی از راه شبکه‌های ماهواره‌ای می‌کوبند و از سوی دیگر، خود آگاهانه و عامدانه برنامه‌هایی از روی برنامه‌های مختلف شبکه‌های ماهواره‌ای برای جذب مخاطب تدارک می‌بینند. در این نوشتار، قصد پرداختن به این موضوع را نداشتیم؛ اما ناگزیر بودیم به آن اشاره کنیم.

تاکنون، درباره اثرپذیری عباس رنجبر از رمان *سال بلوا* در مجموعه تلویزیونی *گوهر کمال* هیچ سخنی گفته نشده است. سال‌ها پیش از شبکه اول سیما، سریالی بانام *گوهر کمال* به نویسندگی و کارگردانی عباس رنجبر نمایش داده می‌شد که در دوره خود مجموعه موفق بود. حالا یادمان نمانده است این سریال در چه روزی از هفته و چه ساعتی از شب پخش می‌شد. در آرشیو «شبکه اول سیما»، «خانه سینما»، «بانک جامع اطلاعات سینمای ایران» و «IMDB» هم جست‌وجو کردیم تا اطلاعاتی از این سریال و فیلم‌نامه آن به دست بیاوریم؛ اما هیچ نکته‌ای درباره آن در دسترس نبود.

در این نوشتار، آنچه از این سریال تلویزیونی و اثرپذیری احتمالی آن از رمان *سال بلوا* می‌نویسیم، براساس دیدن نسخه‌ای از سریال - که کیفیت مطلوبی هم نداشت - در یوتیوب است.^۲ این سریال در ۲۴ قسمت به تهیه‌کنندگی محمد ناجی و با نقش‌آفرینی شیرین بینا (راضیه نوبخت)، جهانگیر الماسی (حاتم خانپور) و رضا فیض نوری (قباد) تهیه و ایفا شده است. شمار بازیگران بیش از این‌هاست؛ اما در این مجال امکان برشمردن و پرداختن به همه شخصیت‌ها نیست و در ادامه، براساس همین شخصیت‌های اصلی، اثرپذیری عباس رنجبر را آیینگی خواهیم کرد.

بیننده در تیتراژ آغازین و فرجامین، «نویسنده و کارگردان» آن مجموعه را عباس رنجبر می‌شناسد؛ اما فیلم‌نامه آن در لحظه‌هایی وام‌دار رمان *سال بلوا* است که متناسب با هنجارهای رایج در صداوسیما تغییر داده شده است؛ اما اگر خواننده‌ای *سال بلوا* را با

درنگ بخواند و سپس این سریال را ببیند، بی‌هیچ تردیدی بر این نکته تأکید خواهد کرد که عباس رنجبر لحظه‌هایی با نظر به *سال بلوا* فیلم‌نامه‌ای نوشته و از روی آن سریالی ساخته است. اگر هم آن خوانندگان و بینندگان چنین شباهتی نبینند، دست‌کم، ما دیده‌ایم.

تاکنون نیز درجایی نخوانده، ندیده و نشنیده‌ایم که نویسنده و کارگردان *گوهر کمال* از اثرپذیری یا اقتباس از رمان *سال بلوا* سخنی گفته باشد. در تیتراژ ابتدایی و انتهایی نیز هیچ حرفی از «اقتباس ۳»، «اقتباس آزاد»^۴ یا براساس رمان *سال بلوا* در میان نیست و بینندگان عباس رنجبر را نویسنده آن مجموعه می‌شناسند. می‌توان این احتمال را نیز در نظر گرفت که کس یا کسانی رمان *سال بلوا* را به عباس رنجبر پیشنهاد داده باشند که فیلم‌نامه‌ای از روی آن بنویسد و سریالی بسازد (همچنان‌که این احتمال نیز وجود دارد که کس یا کسانی به آن به اصطلاح فیلم‌نامه‌نویس‌ها و کارگردان‌ها پیشنهاد کپی‌برداری از آن سریال‌های تلویزیونی آمریکایی را داده باشند). در واقع، می‌خواهیم با این احتمال بر این نکته تأکید کنیم که تولید سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی براساس سیاست‌گذاری‌های فرهنگ‌سفرارشی و سفارش فرهنگی است؛ آن‌هم در بزنگاه‌هایی که از نگر آن مسئولان، نگرانی‌هایی احساس می‌شود. این مهم با استشعار به رمان و ناهمنوایی آن با آرمان‌های ایدئال آن سیاست‌گذاران دریافتنی است و این رویکردی است کاملاً آگاهانه برای ایستادن در برابر «ذهن رمان» و تبدیل آن به کالایی عامه-پسندانه، رایگان و در دسترس همگان که با دگردیسی در فرم و محتوای آن صورت می‌گیرد. البته، فرم برای آن نگران‌ها چندان مسئله نیست؛ بلکه محتوا دغدغه یا شبه‌دغدغه اصلی آن‌هاست.

برای درک بهتر این موضوع می‌توانیم از یک سو رمان *سال بلوا* و سریال *گوهر کمال* (دهه هفتاد) و از سوی دیگر رمان *چهل سالگی* و فیلم سینمایی *چهل سالگی* (دهه هشتاد) را در نظر به رویکردهای فرهنگی درباره برخی بایدها و نبایدهای اجتماعی (مثلاً درباره عشق و به‌ویژه عشق مثلث، ازدواج و بی‌وفایی یا خیانت همسران) و پیامدهای آن را در بنیادهای خانواده و جامعه بررسی کنیم و ناهمنوایی صدای رمان با صدای آن رسانه‌ها را بشنویم. به نگر ما، نتایج این بررسی یکسان خواهد بود؛ زیرا

«صدای غالب» هرگز به «صدای رمان» هیچ‌گونه اعتنایی نمی‌کند و هیچ‌گاه به ذهن رمان وفادار نخواهد بود و در هر دوره‌ای متناسب با شایست و ناشایست مورد نظر خود، آن را تغییر خواهد داد. تنها تفاوت در اینجاست که بینندگان ممکن است در تیتراژ ابتدایی یا انتهایی یک فیلم یا سریال ببینند که نوشته‌اند: براساس رمان یا داستانی از فلانی ساخته شد و در فیلم یا سریالی که کاملاً براساس رمان یا داستانی از فلانی نوشته و ساخته شده، ممکن است نتوانند ببینند و طبیعی هم است که نتوانند و ندانند. بگذریم از مکانی به اسم سینما که به بیننده حتی اجازه نمی‌دهد تا تیتراژ و موسیقی پایانی فیلم را ببیند و بشنود و بداند که عوامل تولید فیلم چه کسانی بوده‌اند. این رویکرد گاهی در تلویزیون هم دیده می‌شود که هنوز تیتراژ فیلم سینمایی یا برنامه‌ای به پایان نرسیده است، اما همه‌چیز از نظر گردانندگان آن «جعبه‌جادوی فرنگ‌آورد» تمام شده فرض می‌شود.

۲. پیشینه بحث

در این نوشتار، *سال بلوا* و *گوهر کمال* را روبه‌روی یکدیگر نشانده‌ایم تا نشان دهیم چه میزان از آن رمان برای نگارش و تولید سریال تلویزیونی استفاده شده است. ما در جایی نخوانده، نشنیده و ندیده‌ایم که کسی به این موضوع اشاره‌ای کرده باشد؛ اما گویا نگاه عباس معروفی به ساخته شدن فیلم از روی رمان‌هایش تردیدآمیز و متناقض است و به‌نوعی حتی منطق سینما را در برابر منطق رمان می‌بیند:

یکتا: در دست‌نوشته‌تان در پاسخ به پرسش‌های مجله *آدینه* به چنین جمله‌ای

برخوردم: رمان‌نویس از سه طرف در فشار و سختی است: ۱- سینما [...].

معروفی: سینما از این لحاظ نویسنده را در فشار می‌گذارد که خیل عظیمی از مردم را آسان‌خور می‌کند؛ یعنی مردم دیگر نیابند رمان *بینوایان* را بخوانند، بروند فیلمش را ببینند. دیگر کسی *جنایت و مکافات* را نخواند، برود فیلمش را ببیند. این غم‌انگیز است (یکتا و معروفی، ۱۳۷۰).

پیش‌تر در چند گفت‌وگو خواننده بودیم که داریوش مهرجویی بر آن بوده است تا فیلم و سریالی با اقتباس از *سمفونی مردگان* بسازد؛ اما هیچ‌وقت این اتفاق نیفتاد. او در گفت‌وگو با *ماهنامه فیلم*^۵ می‌گوید:

فیلم: وسوسه نشدید فیلمی براساس آن [*سمفونی مردگان*] بسازید؟
چرا. اتفاقاً سال گذشته با نویسنده‌اش آشنا شدم و راجع به همین موضوع هم صحبت کردیم، اما یک نکته اساسی هست. اینکه این از جمله کتاب‌هایی است که در یک فیلم با زمان محدود دو ساعت نمی‌توان حق مطلب را ادا کرد و بیشتر مناسب مجموعه تلویزیونی است که اتفاقاً به فکرش هم هستم. قرار است به زودی با تلویزیون مذاکره کنیم (مهرجویی، ۱۳۷۰: ۱۲).

همچنین، در گفت‌وگوی نویسنده با الهام یکتا می‌خوانیم:

یکتا: ولی چرا خودتان موافقت کردید از رمانتان - *سمفونی مردگان* - فیلم بسازند؟
معروفی: من اصلاً موافق نیستم. دلم نمی‌خواهد کارم فیلم شود.
یکتا: حالا که دارد می‌شود، چه؟

معروفی: هنوز هم نشده است. دارند رویش کار می‌کنند. من هم تا جایی که بتوانم مقاومت می‌کنم. در واقع من به نوعی تهدید شدم اگر نگذاری رمانت فیلم شود، تکه‌تکه از کتابت دزدیده خواهد شد. آن وقت چه می‌توانی بکنی؟ برای پیشگیری از این مسئله به این کار تن دادم. ولی کاش می‌شد هیچ‌کدام از این کارها فیلم نمی‌شد (یکتا و معروفی، ۱۳۷۰).

نیز نویسنده *سمفونی مردگان* در گفت‌وگو با بتینا شته‌شر^۶ و در پاسخ به این پرسش او که «واکنش‌ها در برابر این رمان در ایران چگونه بود؟» می‌گوید:

بارها قرار بوده فیلمی از آن ساخته شود، (مثلاً داریوش مهرجویی چند سال روی این رمان کار کرد، و قرار بود بدون فیلم‌نامه آن را بسازد، یعنی از روی کتاب بگیرد، هم برای سریال و هم برای فیلم سینمایی اما به اسم من حساس بودند و اجازه ندادند.) (معروفی و شته‌شر، ۱۳۸۷).

در کتاب *ازل تا ابد (درون‌کاوی رمان «سمفونی مردگان»)* هم از زبان عزت‌الله انتظامی (۱۸ خرداد ۱۳۷۰) می‌خوانیم:

این کتاب را بار دوم به توصیه مهرجویی و به قصد اجرا خواندم. شخصیت‌ها اصلاً به ترمیم احتیاج ندارند. در مورد هایی کارگردان شخصیت‌ها را برای فیلم غنی‌تر می‌کند، اما **سمفونی مردگان** به چنین کاری نیاز ندارد و کارگردان صرفاً می‌باید سکانس‌بندی کند (یکتا، ۱۳۸۴: ۲۱۹).

باگذشت چند سال و با اجرای «نمایش **سمفونی مردگان** در تئاتر هامبورگ» می‌خوانیم:

سال‌ها پیش در ایران قرار بود که داریوش مهرجویی یک فیلم سینمایی و یک سریال ده‌قسمتی از **سمفونی مردگان** بسازد، مدتی طولانی با هم کار کردیم و حرف زدیم (برای نقش اورهان مهدی فتحی را در نظر داشت، و آقای انتظامی دلش می‌خواست نقش پدر را بازی کند)، اما مهرجویی نتوانست پروانه ساخت فیلم را بگیرد. و موضوع شاید در ذهن هر دومان ماند. مهرجویی می‌گفت کتاب را می‌گذارم جلوم و همین جریان سیال ذهن را ضبط می‌کنم. و نشد. یک کارگردان سوئسی حالا می‌خواهد **سمفونی مردگان** را در لبنان بسازد. چند نامه به من و ناشرم نوشته، چندباری با هم دیدار کرده‌ایم، اما هنوز جواب قطعی به او نداده‌ام، دلم می‌خواهد اول در ایران ساخته شود (معروفی، ۱۳۸۳).

نویسنده **سمفونی مردگان** در سال ۱۳۷۰ نگران است که تکه‌تکه از کتابش «دزدیده» خواهد شد (و حق هم دارد که چنین بیندارد) و در این نوشتار، به برخی از آن تکه-تکه‌ها اشاره خواهیم کرد؛ اما باید این نکته را نیز در نظر بگیریم که برخی از رمان‌های عباس معروفی پاره‌پاره برگرفته از متن‌های دیگران است و اگر نویسنده **سمفونی مردگان** نگران متن‌های خود است، باید پرسیم که چرا این نگرانی یک‌سویه است و نویسنده هیچ دل‌مشغولی‌ای به متن‌های دیگران در متن خود ندارد؟^۷ با این همه، **سمفونی مردگان**، تا این زمان، به فیلم تبدیل نشده است. اگرچه داریوش مهرجویی می‌خواست با اقتباس از آن، فیلم و سریالی بسازد، به هر دلیلی نتوانست؛ ولی او در فیلم **پری** (۱۳۷۳) گریزهایی به **سمفونی مردگان** زده است.^۸ در اینجا به صورت بسیار فشرده فقط چند مورد از این گریزهای بینامتنی را بیان می‌کنیم. به یکی از آن‌ها فقط با یک تصویر اشاره می‌کنیم که خود «تصویر در تصویر» است. در نمایی از فیلم، زیر تابلوی «شام آخر»، چند کتاب دیده می‌شود که یکی از آن‌ها **سمفونی**

مردگان است؛ در واقع، اولین کتاب است و براساس ترتیب قرار گرفتن آن کتاب‌ها هم می‌توان خیال‌پردازی کرد؛ اما لازمه‌اش این است که بدانی نام کتاب‌های دیگر چیست (که ما نتوانستیم بخوانیم) و بدانی چه کسی آن کتاب‌ها را چیده و بتوانی آن لحظه را پیش چشم بیاوری که آیا درنگی در چینش کتاب‌ها در کار بوده است یا از سر اتفاق.^۹



البته در فیلم *پری*، همچون *هامون* (۱۳۶۸)، اصرار بیش از حدی در نشان دادن «کتاب» دیده می‌شود که اصلی‌ترین آن‌ها یکی *سلوک* است و دیگری *ابله*. هر دو رمان نیز با کلیت فیلم و شخصیت‌های مرکزی آن (اسد، صفا، داداشی و پری) در گفت‌وگوست. گفت‌وگوی *سلوک*^{۱۰} با فیلم بسیار آشکار است؛ اما *ابله*^{۱۱} بیشتر در گفت‌وگو با اسد (و صفا) چهره می‌نمایاند. اسد سهرابی (خسرو شکیبایی، همان «سیمور گلاس»)، اگرچه می‌گویند که «دیوانه زنجیری نیست»، در لحظه‌هایی هم یادآور «پرنس میشکین» است و هم قرینه‌ای از آیدین و سوجی در *سمفونی مردگان* (که اورهان هم درباره او به پیرمرد هاف‌هافو می‌گوید که «دیوانه زنجیری نیست») و در فیلم جمله‌هایی شاعرانه و گاه شبه‌شطحناک بر زبان می‌آورد؛ مانند این جمله‌ها در خطاب به ابر: «بکش کنار، انقد نجسب به اون. بذار آفتاب بیاد. با توأم. نه با اون قلبه».

همان رویکرد کلانی که یا به هنر بی‌اعتناست یا آن را نادیده می‌گیرد و در *سمفونی مردگان* در تقابل «برادر بازاری» و «برادر شاعر» مطرح شده بود،^{۱۲} در *پری* هم دیده می‌شود: «خب، برای اینا مثل همه کار هنر یه چیز زیاده، به درد نخوره». اما خودسوزی اسد^{۱۳} بیش از همه یادآور خودسوزی آیدا در *سمفونی مردگان* است؛ همچنان‌که با خودسوزی آیدا لطمه شدیدی به روح آیدین وارد می‌شود و به‌نوعی با سوختن همزادش، او نیز از درون می‌سوزد؛ در فیلم *پری* نیز خودسوزی اسد آسیب زیادی به دیگران می‌زند: «بعد از مرگ اسد انگار منم آتیش گرفته بودم».

در فیلم *جایی دیگر* (مهدی کرم‌پور، ۱۳۸۱) هم گریزهایی به *سمفونی مردگان* زده شده بود. حالا تصویری از آن فیلم نداریم تا پیوست کنیم؛^{۱۴} اما کتابی بود روی میزی و گفت‌وگویش با رمان گویا به این پاره‌ها برمی‌گشت: «توی این مملکت پیش از اینکه به سی‌سالگی برسیم تباه می‌شویم» یا این مصراع: «این خانه را بر زیستن ایمن ندیدم» (که تضمینی است از شعر دیگران از زبان آیدین). این شیوه روایی مرکب (با نشان دادن کتاب یا ورق خوردن یا ورق زدن کتاب یا کتاب‌خوانی) بیش از همه در فیلم‌های ژان-لوک گدار^{۱۵} دیده می‌شود. فیلم‌های او سرشار است از کتاب‌ها و فیلم‌های دیگران و آثار او فیلم در فیلم و فرافilm^{۱۶} یا فراسینما^{۱۷} است.

اگر بخواهیم پیش از روبه‌روی هم نشان دادن *سال بلوا* و *گوهر کمال* از نمونه‌های دیگری نام ببریم که به‌نوعی متأثر از *سال بلوا* بوده‌اند، باید از فیلم سینمایی *چهل سالگی* (علی‌رضا رئیسیان، ۱۳۸۸) و مجموعه تلویزیونی *شب دهم* (حسن فتحی، ۱۳۸۰) یاد کنیم که هریک به‌طرزی یادآور *سال بلوا* است.

پیش‌تر فیلم *چهل سالگی* را دیده بودیم؛ اما رمان *چهل سالگی* (ناهد طباطبایی، ۱۳۷۸) را نخوانده بودیم.^{۱۸} دلیل اصلی برای رجوع به رمان، اشاراتی به «حکایت کنیزک و پادشاه» در فیلم بود؛ اما در رمان هیچ نشانی از چنین میان‌داستانی نیست. آن میان‌داستان، به‌مانند بسیاری از افزودوکاست‌ها، از قلم فیلم‌نامه‌نویس بوده است؛ با آن پی‌رنگ‌سازی‌های عجیب‌وغریب که فاصله‌های بسیاری با «ذهن رمان» دارد. در مصاحبه‌های مطبوعاتی از زبان فیلم‌نامه‌نویس می‌خوانیم:

فیلم‌نامه‌نویس فیلم سینمایی *چهل سالگی* این فیلم را یک اقتباس مدرن و امروزی از *مثنوی معنوی* دانست. مصطفی رستگاری درباره نگارش این فیلم‌نامه به مهر گفت: «علیرضا رئیس‌ان پیشنهاد داد یک فیلم‌نامه اقتباسی از رمان *چهل سالگی* نوشته ناهید طباطبایی بنویسم. او می‌خواست من از خط داستان الهام بگیرم و بعد یک فیلم‌نامه بنویسم. وقتی رمان را خواندم به نظرم جذاب آمد به همین دلیل شروع به نگارش فیلم‌نامه کردم». وی در ادامه افزود: «نوشتن *چهل سالگی* شش ماه زمان برد و در واقع اقتباس مدرن و امروزی از *مثنوی معنوی* است. البته بخش‌هایی از فیلم را بعد از تدوین دیدم و به نظرم فیلم خوبی شده است» (رستگاری، ۱۳۸۸: ۱۰).

آیا نمی‌توان این احتمال دور یا نزدیک را نیز در نظر گرفت که کس یا کسانی رمان *چهل سالگی* را به علی‌رضا رئیس‌ان پیشنهاد داده باشند تا آن را مثلاً به فیلم تبدیل کند؟ اما هنگام دیدن فیلم، این احساس با ما بود که فیلم‌نامه‌نویس برای ارائه شیوه روایت داستان در داستان، با محوریت «عشق مثلث»، بیش و پیش از آنکه الگوی «حکایت کینزک و پادشاه» از دفتر اول *مثنوی معنوی* مورد نظرش بوده باشد، الگوی تجربه‌شده‌ای همچون رمان *سال بلوا* از عباس معروفی و اسالیب روایی او، خاصه میان داستان «افسانه دختر پادشاه و مرد زرگر» را پیش چشم داشته که این افسانه در *سال بلوا*، پاره‌پاره، پایه‌پای «داستان نوشا، دختر سرهنگ نیلوفری و حسینای کوزه‌گر» با افسانه‌گوها و افسانه‌شنوهای متعددی روایت شده که به‌نوعی نویسنده بینش افسانه‌ای و بینش رمانی در نگر به هستی را رویاروی یکدیگر قرار داده است.

سریال *شب دهم* (۱۳۸۰) نیز در لحظه‌های بسیاری یادآور *سال بلوا* است. *شب دهم* از نظر فصل‌بندی یادآور *سال بلوا* است؛ بدین ترتیب که آن مجموعه در ۲۲ قسمت^{۱۹} ساخته شده و در آن بر ۱۰ شب (از «شب یکم» تا «شب دهم») تأکید می‌شود و در *سال بلوا* بر هفت فصل که هر فصل عنوان «شب» را دارد (از «شب یکم» تا «شب هفتم»؛ البته، این ممکن است برگرفته از *هزارویک شب* هم باشد. نیز این مجموعه از نظر محتوا یادآور *سال بلوا* است و عباس معروفی در این رمان به ایام عاشورا نیز گریز زده و عشق زمینی و آسمانی را با یکدیگر پیوند داده و در مرثی نوشا، هم‌زمان یاد امام حسین^(ع) و حسینا را زمزمه کرده است و در نوحه دیگران که «حسین حسین حسین

وای» می‌گویند، او «حسین حسین حسینا» می‌کند. حسینا را در روزهای محرم و عزاداری می‌بینیم یا در تعزیه نقش علی‌اکبر امام حسین^(ع) را بازی می‌کند و در شب دهم هم جلوه‌هایی از آن را می‌بینیم که همان عبور دادن مذهب در بافتی عاشقانه است. البته، عباس معروفی در *سال بلوا* وام‌دار شیوه سیمین دانشور در هم‌آمیزی اسطوره‌های شهادت است و در این رمان مانند *سوشون* الگوهای بلاگردانی (سیاوشان، حسینا و اسماعیل) را با یکدیگر آمیخته است. اقلیم سنگسر هم در *سال بلوا* مانند شیراز در *سوشون* به «کوفه» تبدیل شده است؛ با این تفاوت که معروفی به جای «سیاوش» می‌نویسد «سیاوشان» و در جای الگوی «یحیی»، بدون تمهید استوار، «اسماعیل» را می‌نشانند (به این موضوع باید در گنجای فراخ‌تری اشاره کرد).

از نظر ما، شب دهم وام‌دار *سال بلوا* است و می‌توان این موضوع را با روبه‌روی هم نشانیدن این دو اثر نشان داد.^{۲۰} آگاهی ما از اثرپذیری احتمالی حسن فتحی از *سال بلوا* کاملاً اتفاقی بوده و جمله‌های آشنایی از نوشا و حسینا را از زبان بازیگران شب دهم شنیده‌ایم. آن جمله‌های آشنا در شب دهم که یادآور *سال بلوا* بود به «شب پنجم» از آن رمان بازمی‌گردد که گفت‌وگویی است میان حسینا و نوشا:

دست به موهام برد، در چشم‌هاش برق کودکانه‌ای دوید، با لبخندی که یک طرف صورتش را چین می‌انداخت گفت: «هیچ می‌دانی مردها، همه مردها بچه‌اند».

«بچه‌اند؟ چرا؟»

«زن‌ها همیشه مادرند و مردها بچه.»

«تابه‌حال نشنیده بودم، خیال هم نمی‌کنم کس دیگری به این حرف معتقد باشد.»

«ما مردها همیشه بچه‌ایم اما به زبان نمی‌آوریم یا شاید نمی‌خواهیم بگوییم که بچه‌ایم. اگر هم کسی حرف مرا رد کند دروغ می‌گوید، حتماً خودش را پشت یک صورتک مخفی کرده.»

«این فکر همین حالا به مغزت خطور کرد؟»

«نه، روزها وقتی سرم به کار گرم است به این چیزها فکر می‌کنم. مثلاً فرهاد، مجنون، پادشاه، شاعر، من، هرکس که باشد همیشه دلش می‌خواهد یک زن در زندگیش باشد که مدام بهش رسیدگی کند و مراقبش باشد. می‌گویند پشت سر هر مرد بزرگی یک زن ایستاده، اما پشت سر هیچ زنی، هرگز مردی نیست.»

«سربه سرم می گذاری؟»

«نه باور کن که واقعی ترین احساسم را گفتم.»

«تو بچه منی؟»

«تو مادر منی؟»

«من عشق توأم.»

«من بچه توأم.» (معروفی، ۱۳۸۴ ب: ۲۶۷-۲۶۸).

که در شب دهم تبدیل شده است به گفت و گویی میان «رفعت» و «مرضیه خانم»:
 [رفعت:] به نظرم می یاد که این مردها همه موجودات غربی اند، از اون بابای لیچار بافم گرفته تا آق یاور؛ انگاری همه شون یه قسم عین بچه ها می مونن، نه؟
 [مرضیه خانم:] درست فهمیدی! این پسربچه ای که می گی، جزئی از جنم هر مردیه. مردها هیش وقت بالغ نمیشن. هنر زن اینه که این پسربچه رو جوری تر و خشکش بکنه که به هوس جوز قندیه غریبه سر از جای دیگه درنیاره. مردها همیشه مادر می خوان حتی وقتی که گرد پیری رو سرشون نشسته باشه (فتحی، ۱۳۸۰).

ممکن است خواننده ای بگوید که این قسم اندیشه ها و سخن ها بخشی از فرهنگ عمومی یا عامیانه یا مربوط به حافظه مشترک بشری است و الزاماً این گونه نیست که نویسنده شب دهم متأثر از *سال بلوا* باشد. می گوئیم بله ممکن است این گونه هم باشد؛ ولی نشانه های بسیاری در آن مجموعه تلویزیونی دیده می شود که گویای اثرپذیری مستقیم از *سال بلوا* است. جمله هایی شبیه به همان جمله ها را به شکلی دیگر در *باغ های کندلوس* (ایرج کریمی، ۱۳۸۳) هم می شنویم؛ اما نمی گوئیم *باغ های کندلوس* متأثر از *سال بلوا* است؛ ولی درباره شب دهم این را مکرر می کنیم.^{۲۱}

۳. بحث و بررسی

پیش تر گفتیم که *گوهر کمال* در ۲۴ قسمت تهیه شده است و بازیگران بسیاری هم در آن حضور دارند. برای تبیین اثرپذیری پیدا و پنهان عباس رنجبر از عباس معروفی به چند شخصیت از آن مجموعه تلویزیونی بسنده خواهیم کرد و رفتار و گفتار آنها را با برابریشان در رمان خواهیم سنجید. اصلی ترین شخصیت ها هم عبارت اند از: «راضیه»، «حاتم» و «قباد».

در زمینه شخصیت‌پردازی، اصلی‌ترین شخصیت‌هایی که براساس رمان *سال بلوا* ساخته و پرداخته شده‌اند، راضیه و حاتم هستند و این دو قرینه‌ای از نوشا و حسینا هستند. همان ماجرای عاشقانه‌ای که در رمان درباره عشق نوشا و حسینا می‌خوانیم، همراه با تغییراتی در *گوهر کمال* میان راضیه و حاتم می‌بینیم؛ در همان کارگاه کوزه‌گری. اگر هم خواننده‌ای با دیدن *گوهر کمال* لحظه‌هایی به یاد *سمفونی مردگان* بیفتد، عجیب نخواهد بود؛ زیرا در لحظه‌های بسیاری *سمفونی مردگان* در *سال بلوا* تکرار می‌شود. نوشا و حسینا در مواردی یادآور سورملینا و آیدین‌اند و آن کارگاه قاب‌سازی در زیرزمین کلیسا تبدیل شده است به کارگاه کوزه‌گری و گاهی نوشا حرف‌های سورملینا را تکرار می‌کند؛ درحالی که هیچ پیش‌زمینه‌ای برای آن در رمان اندیشیده نشده و پیداست که نویسنده هنوز نتوانسته است از فضای *سمفونی مردگان* فاصله بگیرد (البته، تکرار و یکنواختی در سراسر رمان‌های عباس معروفی دیده می‌شود).

در *گوهر کمال*، راضیه نوبخت دختری است که به‌خاطر خواهران کهرش (مرضیه و مریم) و مطابق با پیمانی که با مادرش بسته است، تا زمانی که خواهرانش ازدواج نکرده‌اند، ازدواج نمی‌کند و با خیاطی و کار در کارگاه‌های تولید پوشاک نیازمندی‌های زندگی خود و خواهرانش را فراهم می‌کند و می‌کوشد تا به زندگی آنان سروسامان ببخشد؛ در همین اثنا، دو مرد عاشق او می‌شوند: یکی آفاکرامت و دیگری حاتم؛ اما راضیه دل در گرو حاتم دارد. از اصلی‌ترین موضوعاتی که هم در رمان می‌بینیم و هم در مجموعه تلویزیونی، طرح مضمون «عشق مثلث» است. این مضمون در رمان بسیار گسترده و اندیشیده مطرح شده است؛ تا آنجا که گذشته از کلان‌داستان اصلی، «داستان نوشافرین نیلوفری و حسینای کوزه‌گر» که سه‌گانگی آن با دکتر «معصوم» تکمیل می‌شود، در روایت‌های دربرگرفته‌شده دیگری این مضمون تکرار می‌شود؛ مانند «افسانه دختر پادشاه و مرد زرگر» (و پسر وزیر)، «داستان لیلی و مجنون» (و ابن‌سلام)، «داستان شیرین و فرهاد» (و خسرو) یا داستان «افسر» عمه نوشا که به‌خاطر دوست داشتن «تارزن دوره‌گرد»ی، به‌دست برادرش، سرهنگ نیلوفری، به‌ضرب گلوله کشته شده است. داستان افسر و «زیور»، زن اسفندیار قشنگ (مردی که فکر می‌کند زنش با تمام مردها رابطه دارد) پیش‌درآمدی برای قتل نوشا به‌جرم عشق است. اگر در *سمفونی*

مردگان خویشاوندکشی با برادرکشی برجسته شده بود، در *سال بلوا* بیشتر بر همسرکشی به عنوان قتل‌های خانوادگی پرداخته شده است.

در *سال بلوا*، یک افسانه اصلی (که از آن با «افسانه‌ای به آن درازی» هم یاد می‌شود و آینه‌ای است برای نمایش اسلوب رمان‌نویسی ترکیبی عباس معروفی) گنجانده شده و آن «افسانه دختر پادشاه و مرد زرگر» است. این کلان‌افسانه از آغاز تا انجام رمان، از شب یکم تا شب هفتم، به صورت پاره‌پاره، پایه‌پای روایت اصلی حضور دارد و در دل آن افسانه‌های دیگری هم روایت می‌شود. عباس معروفی برای بازگویی افسانه اصلی، فقط یک افسانه‌گو برگزیده است؛ بلکه بخشی از افسانه از زبان نوشا فرین و حسینیای کوزه‌گر و پاره‌هایی از افسانه از زبان عالی‌خانم، کی‌پور می‌فروش و میرزا حسن رئیس روایت می‌شود. در شب هفتم نیز درمی‌یابیم که آینده روایت در قلم آیندگان ادامه خواهد یافت. آنچه را میرزا حسن رئیس (که نماینده پدر بزرگ نویسنده است) به عنوان چشم‌ناظر و حافظه درخشان از متن زندگی تجربه کرده است، سینه‌به‌سینه به نوه‌اش، باسی، (که مخفف «عباس» است) انتقال می‌دهد. این انتقال را می‌توان دگردیسی روایت از ساحت شفاهی به ساحت مکتوب در شمار آورد؛ انتقال از انسان شفاهی به انسان مکتوب. فراتر از این جریان، گفت‌وگوی نوع ادبی «رمان» با «افسانه» را در *سال بلوا* می‌بینیم.

همان ماجرای عاشقانه حسینیای کوزه‌گر و نوشا فرین نیلوفری را اینجا در سریال می‌بینیم. راضیه هم در پیچ‌پیچ کارگاه کوزه‌گری حاتم می‌چرخد، به کوزه‌ها و گلدان‌ها و مجسمه‌های سفالی می‌نگرد، حاتم یا همان قرینه‌اش، فرهاد را نقش‌بسته بر دیوار می‌بیند و با سردیس خود چهره‌به‌چهره می‌شود. حالا ببینیم «متن» چه بوده و در «پرده» به چه تبدیل شده است:

مثل کوچه‌های قدیمی پیچ‌وتاب داشت، و به هر طرف که نگاه می‌کردم تا سقف خمره و کوزه و گلدان بود. گفتم: «همه این‌ها را شما ساخته‌اید؟»
ته کارگاه باز دو ستون بود و یک طاق گنبدی، و روزنه‌ای که روشنایی از آن بالا می‌رفت.

گفت: «ببینید، این‌ها را هم من ساخته‌ام».

چند کله روی رف کنار هم چیده شده بود؛ کله‌هایی ناقص، نیمه‌کاره، و شکسته. آن طرف یک کله زنانه با موهای سیاه و بلند روی نيزه‌ای قرار گرفته بود و چقدر شبیه من بود، انگار سر مرا بریده‌اند و گذاشته‌اند روی نيزه.

«این کله کیست؟»

«شیرین.»

«شیرین؟ شیرین دیگر کیست؟»

«مگر اسم شما شیرین نیست؟» [...]

[...] «چند تا از این کله‌ها ساخته‌ای؟»

«دو تا.»

«اولی اش کی بود؟»

«شیرین.»

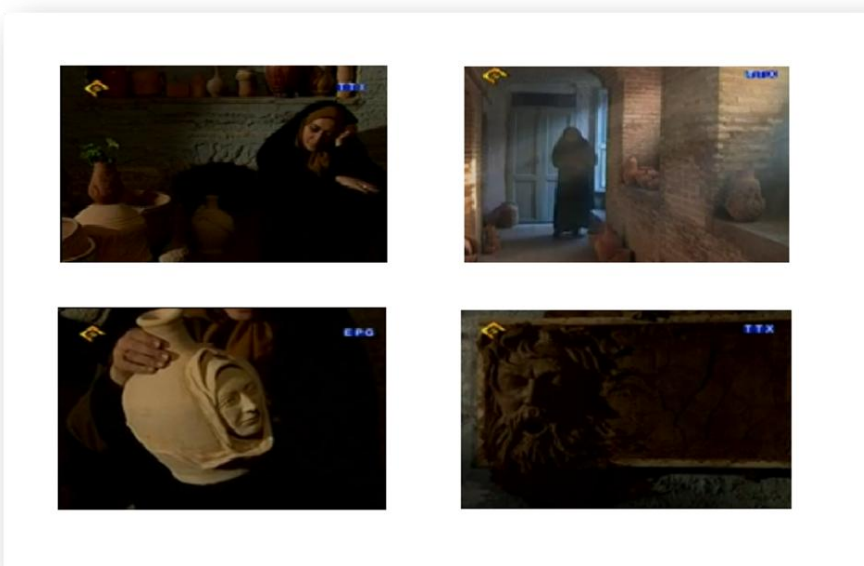
«شیرین؟ شیرین دیگر کیست؟»

«آن‌هم فرهاد است.»

آدمی را روی صخره ساخته بود که خودش صخره شده بود، صورتش را معصومانه به کوه چسبانده بود، یکدست در دل سنگ، با دست دیگر تیشه را چنان به سر خود زده بود که کوه شکاف برداشته بود (معروفی، ۱۳۸۴ ب: ۱۹۲-۱۹۵).^{۲۲}

همین واژه‌ها همراه با تغییراتی در آن مجموعه تلویزیونی به تصویر کشیده شده

است:



یکی دیگر از لحظه‌هایی که اثرپذیری عباس رنجبر از *سال بلوا* را مؤکد می‌کند و به‌نوعی صدای عباس معروفی را در *گوهر کمال* می‌شنویم، به خاطرهای از دوران کودکی نوشا (و قرینه‌اش، راضیه) بازمی‌گردد. در *سال بلوا* می‌خوانیم:

[...] و من ماهی‌هایی را از دوران کودکی به‌یاد می‌آوردم که اعدام شده بودند، ماهی‌هایی که قربانی تشنگی زمین شده بودند.

مادر شاید از پیش می‌دانست که می‌گفت: «چقدر صدای این مردکه شوم است».

صدای مرد ماهی‌فروش توی محله می‌پیچید: «ماهی، ماهی، ماهی عید».

مادر می‌گفت: «این ماهی‌ریزه‌ها شگون ندارند».

صدای مرد ماهی‌فروش می‌آمد: «ماهی عید، عید نوروز».

مادر می‌گفت: «ما خودمان ماهی قرمز داریم».

صبح روز عید کوچه پر از ماهی‌های مرده بود، در گودال‌هایی به‌اندازه یک بادیه مسی. و من گریه می‌کردم.

پدر گفت: «برای این ماهی‌های سیاه‌گریه می‌کنی؟ ما که ماهی قرمز داریم».

و حالا من در یاد کودکی‌هایم او را گم کرده بودم. همه شیرینی دوران کودکی در من زنده شده بود و نمی‌توانستم گریه نکنم. دلم برای ماهی‌هایی می‌سوخت که روزی در چشمه زنده بوده‌اند و به‌خاطر عید نوروز مرده بودند. بعد که به کوچه رفتم، دیدم چند تا از این ماهی‌ها را به درختی دار زده‌اند. با نخ قرقره شش ماهی را بسته بودند و آویخته بودند به شاخه درخت، و باد بازیشان می‌داد (همان، ۱۹۸-۱۹۹).

در «قسمت هشتم» از سریال *گوهر کمال* در گفت‌وگویی میان حاتم و راضیه

می‌بینیم و می‌شنویم که:

[حاتم:] راستش رو بگو حالا تو این موقعیت تو چطور شد که به استخر و ماهی و

این جور چیزا علاقه‌مند شدی؟

[راضیه:] راستش رو بخوای^{۲۳} یه دلیلش حسین آقاست، خدا بی‌امرز دیش، نمی‌خواستم

کارش نیمه‌تمام بمونه. یه دلیل دیگه‌ش هم مربوط می‌شه به دوران بچگی؛ ایام عید،

سفره هفت‌سین، اسکناس‌های نو لای قرآن، از همه مهم‌تر ماهی قرمز. اون موقع‌ها

هرروز من و مرضیه از جلوی ماهی‌فروشا رد می‌شدیم و مدت‌ها به ماهی‌ها نگاه

می‌کردیم تا اینکه پول‌هامونو رو هم می‌گذاشتیم و شریکی یه‌دونه ماهی می‌خریدیم؛

آخه پول نداشتیم دو تا ماهی بخریم سر ماهیه دعوامون می شد اونوخت می رفتیم دو تا آینه گیر میاوردیم و تنگ ماهی قرمز رو می گذاشتیم وسط دو تا آینه این جوری ماهیامون زیاد می شد تکثیر می شدند (رنجبر، ۱۳۷۷).

و در «قسمت پانزدهم» خاطره نوشا در رؤیای راضیه به تصویر کشیده شده است:



در ادامه گفت‌وگوی راضیه و حاتم بر نکته‌ای تأکید می‌شود که از آن باعنوان اثرپذیری معکوس یا وارونه یاد می‌کنیم:

[راضیه:] آخرشم یه گربه لعنتی از راه می‌رسید و از موقعیت سوءاستفاده می‌کرد و ماهیا رو می‌خورد.

[حاتم:] آه! حالا فهمیدم چرا انقد از گربه بدت می‌یاد.

[راضیه:] از گربه‌ها بدم نمی‌یاد ... ازشون می‌ترسم ... نه ازشون متنفرم (رنجبر، ۱۳۷۷).

برخلاف راضیه که از گربه‌ها می‌ترسد یا از آن‌ها متنفر است، نوشا گربه‌ها را دوست دارد و حتی گربه زردرنگی دارد که اسمش «کوچولو» (معروفی، ۱۳۸۴ ب: ۱۶۳) است و درکل، نوشا نگاه و رفتار مهربانانه‌ای با گربه‌ها دارد:

من گربه‌های شهر را دوست داشتم، اگر گذرشان به خانه ما می‌افتاد دستی به سر و گوششان می‌کشیدم و چیزی بهشان می‌دادم که گرسنه نروند، همیشه هم یک گربه در گوشه آشپزخانه یا زاییده بود و چهارتا بچه‌گربه کوچولو جیرجیر می‌کردند و یا گربه‌ای داشت می‌زایید.

معصوم می‌گفت: «گربه‌های بالای دیوار را می‌بینی؟».

«آره.»

«می‌دانی آن گربه سیاهه چی می‌گوید؟ می‌گوید حامله‌ام. گربه سفیده می‌گوید خوب، بیا خانه دکتر معصوم، زایشگاه دایر کرده‌اند.»
من خندیدم و باز به گربه‌ها فکر کردم (همان، ۲۵۵).

در آن مجموعه، بیننده هرگز در نمی‌یابد که چرا راضیه از گربه‌ها متنفر است و هیچ گربه‌ای هم نمی‌بینیم. در واقع، پی‌رنگی برای آن اندیشیده نشده و حتی شیرین بی‌نتوانسته است در آن سکانس بدآمد و تنفرش را به‌خوبی بازی کند و جمله‌هایی که به‌زبان می‌آورد، آشفته است و به همین دلیل، آن را اثرپذیری معکوس فیلم‌نامه‌نویس دانستیم و حتی می‌توانیم رونویسی وارونه بدانیم. اما در *سال بلو* به‌دار آویختن ماهی‌ها پیش‌درآمدی است برای به‌دار آویختن حسینا، سیاوشان و اسماعیل؛ یعنی همان اولیای دیروز («ماهی‌اللهی» یا «ماهیان بحر پاک کبریا»^{۲۴}) که بار دیگر در رمان به‌کار گرفته شده‌اند؛ البته، به‌شیوه سیمین دانشور در *سوشون*. حسینا هم «بوی ماهی» می‌دهد: «بوی ماهی‌های سیاهی که شب عید در گودال‌ها می‌مردند، یا به شاخه درخت‌ها آویخته می‌شدند، بی‌دلیل» (همان، ۲۶۲).

اما قباد شخصیت منفی سریال *گوهر کمال* است؛ او آمیزه‌ای از معصوم و اورهان است و مثل آن‌ها عقیم و بی‌زاد و رود. او و همسرش، «بتول»، بیست سال است که در حسرت داشتن بچه می‌سوزند. قباد خانه‌شاگرد حسین‌آقا و کوکب‌خانم بوده است؛ اما به‌سبب ماخولیای مهتری و عقده‌های کهنتری، حسین‌آقا را به‌قتل می‌رساند. بر این باور است که با عرق پیشانی آن باغ در ساوجبلاغ را (که قرینه‌ای است از خانه سرهنگ نیلوفری در سنگسر) آبیاری و آباد کرده است. از «قسمت هفتم» به‌بعد هم، چهره قابیلی خود را نشان می‌دهد و جمله‌هایی مانند اورهان بر زبان می‌آورد: «من

حقمو می‌خوام من عمری توی اون باغ جون کنم» و مانند اورهان که بر این باور است: «آدم باید گرگ باشد که بتواند در این بازار دوام بیاورد» (معروفی، ۱۳۸۴ ج: ۳۰۰)، می‌گوید: «یه عده گرگ چشم طمع به مال شما دوختن» و هنگامی که همسرش، بتول (که قرینه‌ای است از «آذر»، همسر اورهان) برای دخترکی به نام «نوشین» (که یادآور نام نوشا در *سال بلواست*) قصه «کدو قلقله زن» را تعریف می‌کند، وقتی ماجرا به «آقاگرگه» می‌رسد، قباد (آقاگرگه) از در وارد می‌شود. این قصه‌گویی یادآور افسانه‌گویی‌های پاره‌پاره در *سال بلواست* و اورهان در *سمفونی مردگان* به گرگ پیکرگردانی می‌یابد. همچنان‌که اورهان به برادرش، آیدین، مغز چلچله می‌خوراند و مشاعرش را از کار می‌اندازد، در *گوهر کمال* نیز به‌گونه‌ای به این ماجرا اشاره می‌شود: «نکنه می‌خوایین ما رو چیزخور کنین» و قباد همه‌توان خود را به‌کار می‌بندد تا حاتم را به جنون بکشاند. او نیز مانند اورهان از نظر سیما و سیرت بد تصویر شده است؛ با موهای ریخته‌شده (وسط سر کچل که شاید بیان‌کننده کج‌اندیشی او باشد یا کمبودش)، دهان نیمه‌کج (بیشتر حرف‌های او دروغ است) و پای لنگ (لنگیدن پای او نشان‌دهنده این است که مسیری که می‌پیماید در راه راست و درست نیست).

در ادامه، به چند موتیف و تصویر مشترک در *سال بلوا* و *گوهر کمال* اشاره می‌کنیم. از موتیف‌های اصلی در *سال بلوا* تأکید بر عناصر اربعه (آب، آتش، خاک و باد) است. عباس معروفی در گفت‌وگویی بر این نکته تأکید می‌کند: «*سال بلوا* رمان زندگی و عشق و وحدت وجود است. رمان بلاگردانی است. رمان نگاه زرتشتی به آتش و آب و اسب و هر چیز دیگر. زرتشت آب‌پرست بود، آتش‌پرست، گل‌پرست، و این نگاهی است عاشقانه به زندگی» (معروفی، ۱۳۸۲).

قرار گرفتن معصوم در کنار نوشا، امکانی است برای تقابل دو نگرش و بینش؛ معصوم پاکی آب‌وخاک را گرامی نمی‌دارد و به‌آسانی در آب حوض می‌شاشد و در باغچه تف می‌اندازد. از سوی دیگر، برای نوشا، حسینا و جاوید آب و باد و خاک و آتش گرامی است. در رمان نیز تأکید ویژه‌ای بر «خاک» می‌شود. حسینای کوزه‌گر، خاک‌باز است و پاک‌باز و نوشا عاشق خاک:

زنی است که به بو حساس است، و از آتش خوشش می‌آید، مدام جلو آتش می‌ایستد و از تماشای آن سیر نمی‌شود، شاید به خاطر بوی چوب باشد، شاید هم نه. اوایل مدام خاک می‌خورد، مهر جانماز مرا بارها خورده بود، گیج دیوار را با ناخن می‌کند و می‌خورد، و ما از دستش ذله شده بودیم، عاشق خاک بود» (معروفی، ۱۳۸۴ ب: ۳۶-۳۷). بوی خاک می‌داد، انگار خاک بود، و انگار من با خاک بازی می‌کردم (همان، ۱۹۳). کوزه‌گری مرا ساخته بود و در من روح دمیده بود، با خاکی باران‌خورده و دل‌چسب (همان، ۱۹۸).

در رازونیا‌های نوشا، حسینا برای او فراتر از معشوق زمینی است و پیوندی میان عشق «این سری» و عشق «آن سری» دیده می‌شود. خاک‌بازی‌های حسینا و عشق نوشا به خاک، یادآور اشارات عارفان (برای نمونه، روایت نجم‌الدین رازی در *مرصادالعباد*، فصل چهارم «در بدایت خلقت قالب انسان») دربارهٔ خاک‌بازی‌های حضرت دوست و دست در گل انسان داشتن است. همچنین، بهرام مقدادی بر این نکته تأکید کرده‌اند: «واژه "خاک" که چونان ترجیع‌بندی در سراسر رمان به کار برده می‌شود و مایهٔ اصلی (Leitmotif) آن به‌شمار می‌آید، درون‌مایهٔ داستان و یگانگی روحی نوشا و حسینا را به خاک میهن پیوند می‌دهد» (۱۳۷۱: ۲۰۰).

تأکید بر «آتش» با حضور «جاوید» که مردی زرتشتی است، در رمان برجسته شده و قرینهٔ او را در *گوهر کمال* شاید بتوانیم مجموعه‌ای از سه شخصیت در نظر بگیریم؛ یعنی «عماد»، «غفور» (که پسر عمهٔ عماد است و اهل آبادان و بیش از همه یادآور «باشو» در *باشو غریبه کوچک* است) و «کاوه». به‌نوعی عباس رنجبر شمال و جنوب ایران را در آن باغ گرد هم می‌آورد (عماد و پدرش، کاوه، از شمال کشورند و غفور از جنوب است). در *سال بلو* نیز خانهٔ سرهنگ نیلوفری رمزی از ایران است.^{۲۵}

عنصر «باد» نیز همراه با حسینا- که در رمان سیمایی افسانه‌ای می‌یابد- مطرح می‌شود؛ مردی که باد به خاطر موهای او وزیدن می‌گیرد و گاهی خوشحالی نوشا از باد است و گاهی رمزی از آشوب و بلواست. از میان عناصر یادشده، در *گوهر کمال* فقط بر عنصر «خاک» تأکید می‌شود که آن‌هم برای کوزه‌گری است. سفالگری حاتم نیز پیوسته از سوی دیگران به «گل‌بازی» کودکانه تعبیر می‌شود و فقط راضیه است که به

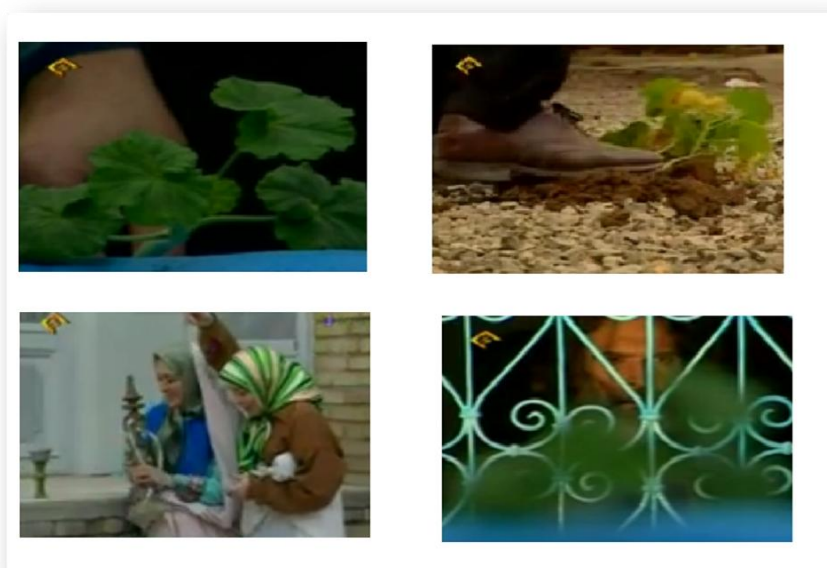
راز آن دست در گل داشتن و پای در گل ماندن پی می‌برد و هنر حاتم را درمی‌یابد و حرف‌های او به راضیه: «بوی گل مستم می‌کنه راضیه فقط بایستی عاشق باشی تا بفهمی گل و سفال یعنی چی؟»، یادآور *سال بلواست*.

در آن مجموعه نیز حاتم مانند حسینا مردی اهل شعر و ادب تصویر شده است. حسینا با منظومه‌های نظامی آشناست و به تعبیری از رمان، «خمسۀ نظامی را از بر می‌خواند» و حاتم هنگام کوزه‌گری رباعیات خیام یا ابیاتی از «نی‌نامه» را زمزمه می‌کند یا متناسب با موقعیت و مجلس، بیت‌هایی از مسمط نعیم اصفهانی را در وصف انار می‌خواند؛ اما چون حاتم کوزه‌گر است، بیشتر ارجاعات او بر نگرش و بینش خیامی استوار است: «آدم‌ها از جنس کوزه‌اند».

یکی دیگر از موتیف‌های مشترک در رمان و سریال، تأکیدهای پی‌درپی بر «شمعدانی» است. همچنان‌که معصوم، برخلاف نامش، عصمت آب و خاک و گیاه را گرمی نمی‌دارد و آب و خاک را می‌آلاید یا گلدان شمعدانی را با لگد در حوض می‌افکند یا برگ‌های شمعدانی را می‌کند، در سریال نیز قباد گلدان‌های شمعدانی را عامدانه می‌شکند و در زیر پا لگدمال می‌کند. در *گوهر کمال* گل‌های شمعدانی رمزی از سادگی، صداقت و پاکی است و برای حاتم شمعدانی یادگار مادر است و یادآور راضیه (که به سویۀ فرشتگی یا اثری او بسیار اشاره می‌شود): «هر وقت شمعدونی می‌بینم یاد تو می‌افتم». نوشا نیز از بوی «شال‌گردن سبزرنگ» که یادگار حسیناست و عزیزترین چیزی است که در زندگی دارد، به یاد بوی خاک و «بوی شمعدانی‌های پدر» می‌افتد. اما «خاک» در ذهن معصوم تداعی‌کننده حسیناست و «بوی خاک» گویای «بوی خیانت»؛ زیرا نوشا بوی خاک می‌دهد.

گذشته از موارد برشمرده، نماهای دیگری در *گوهر کمال* دیده می‌شود که یادآور *سال بلواست*. اگرچه برخی از این‌ها در *گوهر کمال* نقش کارکردی ندارند، می‌تواند بیانگر اثرپذیری آگاهانه یا ناآگاهانه عباس رنجبر باشد؛ برای نمونه، حاتم از دور و از پشت پنجره نظاره‌گر راضیه است و حسینا «سال‌ها پشت پنجره بخارگرفته‌ای می‌نشسته» به امید اینکه لحظه‌ای نوشا را ببیند یا در سکansı راضیه و خواهرش، مریم،

مشغول آماده کردن قلیان هستند که قرینه آن در *سال بلوا* چنین است: «آتش گردان را پر از زغال کردم و زیر درخت‌ها شروع کردم به چرخاندن» (معروفی، ۱۳۸۴، ب: ۱۵۴).



گاهی نمونه‌های اثرپذیری بسیار تغییر داده شده و در جای دورتری از آن مجموعه به تصویر درآمده است (فرض کنید نویسنده‌ای کتابی را بگشاید و پاره‌ای از آن برگردد و آن را در هرکجا از متنش که خواست بگنجانند)؛ از آن جمله می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: «آقامونس» که فال‌فروشی نابیناست («چشم‌هاش نمی‌بیند ولی دلش روشن»)، یادآور سرهنگ نیلوفری و نابینایی اوست. سکانشی که راضیه به کارگاه کوزه‌گری حاتم وارد می‌شود و برای او پیراهنی به‌ارمغان می‌آورد، یادآور صحنه‌ای در *سال بلوا* است که نوشا «پارچه‌آبی حریری» به‌دست می‌گیرد و به‌بهانه رفتن به خیاطخانه از خانه بیرون می‌زند تا حسینا را ببیند. ادامه این ماجرا و دیدار حسینا و نوشا در «نبش خیابان خسروی»، یادآور دیدار حاتم و راضیه در خیابان است: «پارچه را به‌طرفم دراز کرده بود و حیرت‌زده به من زل زده بود» (همان، ۲۵) که یادآور این نماست:



اسارت راضیه در کارگاه کوزه‌گری حاتم یادآور میان‌داستانی افسانه‌ای در *سال بلواس*. مراسم خواستگاری حاتم از اکرم یادآور خواستگاری حسینا از نوشاست. تردید راضیه که در دوراهی انتخاب حاتم یا کرامت مانده، یادآور نوشا و تردید او در انتخاب حسینای کوزه‌گر یا دکتر معصوم است. حال راضیه پس از جدایی از حاتم یادآور نوشا در روزهایی است که از حسینا هیچ خبری ندارد. شواهد شعری *سال بلوا* هم در لحظه‌هایی تغییر داده شده؛ اما شعرهایی با مضامین نزدیک به آن برگزیده شده است؛ برای نمونه، نوشا مصراع «ای خدا / این وصل را هجران مکن» را زمزمه می‌کند و راضیه غزلی از حافظ با ردیف «فراق»:

کسی مباد چو من خسته مبتلای فراق که عمر من همه بگذشت در بلای فراق

یادآوری ذهنی راضیه هنگام فراق یادآور نوشاست؛ اما میان آن‌ها تفاوت‌های بسیاری هست؛ راضیه از شوهرش بنابه‌دلایلی دور افتاده؛ اما نوشا زنی است غارت‌شده و در حال مرگ و با مردی زندگی می‌کند که او را دوست ندارد؛ اما راضیه عاشق حاتم است.

عشق مثلث در *سال بلوا* مانند داستان *لیلی و مجنون* و *شیرین و فرهاد* سرانجام سوگناکی دارد و این شیوه مرسوم در رمان‌های عباس معروفی است که اگر از عشق

سخن می‌گوید، بیشتر برای تبدیل آن به هجران است و اگر معاشیق به وصال می‌رسند، این وصل برای فصل است تا بر بار غمگنانه داستان بیفزاید؛ اما در *گوهر کمال* اگرچه پس از ازدواج، هجران کوتاه مدتی میان راضیه و حاتم شکل می‌گیرد، این هجران برای این است تا گوهر آن‌ها در فراق کمال یابد. در *سال بلوا* معصوم نمی‌تواند بپذیرد که همسرش پیش‌تر مردی به نام حسینا را دوست داشته و دل در او بسته و پیوسته به وفاداری او بی‌اعتماد است و همسرش را «لکاته بی‌پدر و مادر» یا «لکاته کثیف» می‌خواند و بیشتر تأکید او بر سویه لکاتگی نوشتار و او را زیر ضربه‌های قنطاق موزر از پای می‌اندازد و در درمان او نمی‌کوشد؛ در واقع، او بر چهره عشق جذام (به زبان امروز «اسید») می‌پراکند و در *سال بلوا* «عشق، جذام است»؛ اما در *گوهر کمال* - همچنان‌که پیش‌تر یادآوری کردیم - متناسب با هنجارهای رایج در صداوسیما تغییراتی در متن اعمال شده تا بر سویه‌های روشن یا مثبت زندگی نور تابانده شود؛ بنابراین، بر وفاداری اصرار می‌شود تا بی‌وفایی: «راستش ما مردا چرا نمی‌خواییم وفای زنامون رو قبول کنیم چرا نمی‌خواییم نصفه پر لیوان رو ببینیم چرا اجازه می‌دیم هر شیطونی مثل قباد پاش تو زندگیمون باز بشه» (رنجبر، ۱۳۷۷) و گویی در این لحظه‌ها عباس رنجبر از زبان کرامت با دکتر معصوم گفت‌وگو می‌کند و به او می‌گوید که نباید به حرف‌های امثال «رزم‌آرا» گوش بسپارد.

نام سریال و وجه تسمیه آن نیز با *سال بلوا* در گفت‌وگوست؛ بدین قرار که گذشته از اینکه «گوهر کمال» به سرشت یا گل وجودی کمال یافته اشاره دارد و سلوک شخصیت‌ها را در مسیری روشن و امیدبخش تصویر می‌کند، راضیه و حاتم با گذشت زمان و پس از آن تصادف که تصادفی نبود و موجب مرگ بچه‌شان شد، صاحب دو بچه همزاد می‌شوند که یکی «گوهر» نام می‌گیرد و دیگری «کمال». نوشا و همسرش، معصوم، نیز اگرچه در رمان عقیم تصویر شده‌اند و اجاقشان کور است، نوشا در خیالات زنانه‌اش دارای یک دختر و پسر دوقلوست که یکی را «هما» نام نهاده و دیگری را «همایون». در گزینش نام آن مجموعه و مکالمه آن جزء با کل، گویا عباس رنجبر موفق بوده است؛ اما به‌طور کلی می‌توان گفت منطق رمان با منطق سریال

نمی‌خواند؛ دست کم رمان خواننده را نمی‌فریبد و اگر نگوییم سریال بیننده را می‌فریبد، باید بگوییم پایان‌بندی آن کلیشه‌ای است و عامه‌پسندانه.

۴. نتیجه

اگرچه در تیتراژ مجموعه تلویزیونی **گوهر کمال** هیچ اشاره‌ای به اقتباس نشده، بیننده لحظه‌هایی احساس می‌کند که نویسنده و کارگردان آن از رمان **سال بلوا** اثر پذیرفته است. این تأثیرپذیری را می‌توان «اقتباس آزاد» دانست که با تغییر و تبدیل همراه شده است و هیچ‌گونه وفاداری به ذهن رمان ندارد. با رعایت احتمال، این‌گونه اقتباس آزاد را- که به شکل پنهان و بی‌نام‌ونشان صورت می‌گیرد و هیچ نامی از رمان و نویسنده آن نمی‌برد- رویکردی آگاهانه دانستیم که سعی اصلی آن همخوان‌سازی محتوای رمان با آرمان‌های فرهنگی یا ارشادی جامعه است و طبیعی است که در بستری کلان، ناهم‌نوایی‌های بسیاری میان صدای غالب و صدای رمان می‌شنویم و آشکار است که صدای غالب از انواع رسانه برای انتقال آرمان‌ها و آمال خود سود می‌برد و برای جذب مخاطب با کپی‌کاری سیستماتیک فرهنگ غیرخودی را، به‌زعم خود، به فرهنگ خودی تبدیل می‌کند.

در این نوشتار، با تمرکز بر برخی شخصیت‌های **گوهر کمال** رفتار و گفتار آن‌ها و شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان را با برابرهای احتمالی‌شان در رمان **سنجیدیم** و نشان دادیم که راضیه و حاتم قرینه‌هایی از نوشا و حسینا هستند که در بافتی دیگرگون، داستان عاشقانه آن‌ها در همان کارگاه کوزه‌گری به‌تصویر کشیده شده است. اما اصلی‌ترین شخصیت در هر دو متن را می‌توان زنان داستان دانست؛ راضیه و نوشا میدان‌دار اصلی سریال و رمان‌اند. البته، میدان‌داری زنان در رمان‌های عباس معروفی فقط در **سال بلوا** منحصر نمی‌ماند و در بیشتر رمان‌های او زنان میدان‌دار اصلی عشق‌اند؛ مانند سورملینا در **سمفونی مردگان**، نوشا (و قرینه او دختر پادشاه در روایت افسانه) در **سال بلوا**، زن جلد قلمدان در **پیکر فرهاد** و نمونه‌های دیگر. در **گوهر کمال** نیز میدان‌داری راضیه بیش از دیگران به چشم می‌آید؛ همان میدان‌داری‌ای که در بیشتر رمان‌های زنان نویسنده می‌بینیم.

همچنین، به برخی مضامین، موتیف‌ها و تصاویر مشترک در رمان و مجموعه تلویزیونی اشاره کردیم و اصلی‌ترین مضمون را «عشق مثلث» دانستیم و یادآور شدیم که عباس رنجبر با نگاهی وام‌دار، اما متفاوت با رمان، به مقوله عشق نگریسته است و اگر در *سال بلوا* مردها به وفاداری زنان بی‌اعتمادند و بر سویه لکاتگی آن‌ها نظر دارند، در *گوهر کمال* بر وفاداری و سویه اثیری زنان تأکید می‌شود. اصلی‌ترین موتیف‌ها را هم «شمعدانی»، «خاک» و «ماهی» دانستیم و بر این باوریم که به این نمونه‌ها در *سال بلوا* با درنگ بیشتری پرداخته شده و آنچه عباس رنجبر از این نمونه‌ها در آن مجموعه به تصویر کشیده، در لحظه‌هایی، بدون پی‌رنگ استوار است.

در پایان نیز باید به این نکته اعتراف کنیم که در این نوشتار از آنجا که به متن مکتوب فیلم‌نامه دسترسی نداشته‌ایم، بسیاری از اثرپذیری‌های احتمالی نویسنده *گوهر کمال* از *سال بلوا* ناگفته و ناتمام باقی ماند؛ البته، بررسی این اثرپذیری بدون نظر به فیلم‌نامه به مراتب دشوارتر بود؛ زیرا با نظر به متن، آسان‌تر می‌شد به سبک نویسنده، نحو جمله‌ها و گزینش واژگان رسید و در نتیجه آسان‌تر می‌شد چگونگی و چرایی اثرپذیری آن را سنجید. اگر دیگرانی به این موضوع علاقه‌مندند، می‌توانند آن را گسترده‌تر از این نوشتار پیگیری کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. رجوع کنید به: «بازی هفت‌سنگ با بیت‌المال» در: <http://www.tabnak.ir/fa/news/>.

۲. در این نشانی نیز می‌توانید ببینید: <http://nostalgiktv.co>.

3. adaptation

4. loose adaptation

۵. این شماره از «ماهنامه فیلم» (سال ۹، شماره ۱۰۷) را ندیده‌ایم و آنچه نقل کردیم، برگرفته از سایت *آینه‌هاست*.

6. Bettina Stecher

۷. برای نمونه رجوع کنید به:

- پیمان دهقان‌پور، «بازتاب رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم در رمان سمفونی مردگان»، *فصلنامه نقد ادبی*، س ۶، ش ۲۲ (تابستان ۱۳۹۲)، صص ۸۹-۱۱۲.

۸. «متن پنهان در سمفونی مردگان: بازتاب کتاب اردبیل در گذرگاه تاریخ در رمان عباس معروفی»، فصلنامه نقد ادبی، س ۷، ش ۲۷ (پاییز ۱۳۹۳)، صص ۱۵۷-۱۸۲.
۹. داریوش مهرجویی فیلم پری را با اقتباس آزاد از فرانی و زویی از ج.د. سالینجر ساخته است و در تیتراژ پایانی هم به این نکته اشاره می‌شود: «برداشت آزاد از سه داستان ج.د. سالینجر». اما در این نوشته مقصود این نبوده است که به این اقتباس آزاد آشکار اشاره کنیم و فقط می‌خواستیم متناسب با موضوع نوشتار، به جلوه‌هایی از اقتباس آزاد پنهان پردازیم (که البته چندان هم پنهان نیست)؛ اما منظور مهرجویی از «برداشت آزاد از سه داستان ج.د. سالینجر» دقیقاً چیست؟ کدام سه داستان؟ اسم ندارند؟
- در نماهای دیگری از فیلم پری این احتمال قوت می‌گیرد که چه بسا چینش کتاب‌ها آگاهانه بوده است:

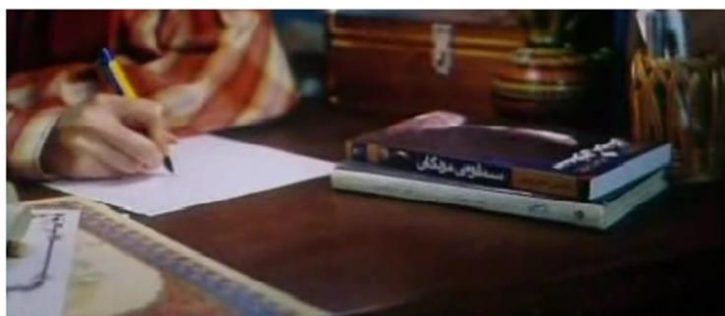




۱۰. قرینه سلوک در فرانی و زویی کتابی است با نام «راه یک زائر» که نوشته یک «رعیت روس» است (سالینجر، ۱۳۸۱: ۳۱، ۹۲ و ۱۰۱) و نویسنده سلوک در فیلم «یه دهاتی اهل خراسان» شناسانده می‌شود.
۱۱. در فرانی و زویی (همان، ۱۰۸) به ابله هم اشاره می‌شود.
۱۲. برای نمونه رجوع کنید به:
- هوشنگ گلشیری، «چه کسی شاعر را کشته است؟» در باغ در باغ، ج ۱، چ ۳ (تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸)، صص ۴۶۴-۴۶۵ و ۴۷۷-۴۷۸.
- پیمان دهقان‌پور، «بازتاب رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم در رمان سمفونی مردگان»، فصلنامه نقد ادبی، س ۶، ش ۲۲ (تابستان ۱۳۹۲)، صص ۹۶-۹۸.
۱۳. قرینه اسد در فرانی و زویی، «سیمور گلاس» است که «وقتی با زنش برای تعطیلات به فلوریدا رفته بود خودکشی کرد» (سالینجر، ۱۳۸۱: ۵۰). در بیشتر موارد، مهرجویی براساس فرانی و زویی پیش می‌رود؛ اما خودکشی اسد مطابق با روایت سالینجر نیست. سیمور «در اتاق هتلی خودش را با تیر زده» است (همان، ۵۹) و زویی (برابرش در پری «داداشی» است) تنها کسی بوده که از

خودکشی سیمور آزرده شده و تنها کسی بوده که واقعاً او را به خاطر خودکشی‌اش بخشیده است (همان، ۶۲).

۱۴. تصویر مورد نظر را که رمان *سمفونی مردگان* در آن برجسته شده است، پس از ارسال مقاله به فصلنامه یافتیم. روی میز «غزل» که گویا دختری شاعر است، *سمفونی مردگان* دیده می‌شود. آنچه غزل درباره خود بر زبان می‌آورد، بیشتر یادآور فروغ فرخزاد است (که پیش‌تر تصویر او را بر دیوار اتاق دیده‌ایم) و شعری که می‌خواند برگرفته از «خطابه تدفین» است: «غافلان / هم‌سازند، / تنها توفان / کودکان ناهمگون می‌زاید.» و شاعرانگی او - که نمی‌دانیم چیست - آن‌هم با این جمله‌ها «حتی نمی‌دونست که من چندساله شعر می‌گم... حتی انگیزه نداشتم قابشون کنم.» یادآور آیدین است. اگر در رمان، پدر به شعر و شاعری آیدین بی‌اعتنا بود، اینجا مادر به شاعری غزل بی‌اعتناست و سرگرم کارهای خویشتن. در این فیلم هم مانند *پری* و *سمفونی مردگان* بر این نکته تأکید می‌شود که: «فقط اینجاست که قدر هنر رو نمی‌دونن» (کرم‌پور، ۱۳۸۱).



در سینما این امری رایج است که گاهی با «کتاب» (به‌عنوان شیء یا فراتر از شیء) برای انتقال معنا یا بیان علایق کارگردان استفاده می‌شود و گاه اگرچه رمان خاموش است و هیچ جمله‌ای از آن خوانده یا شنیده نمی‌شود، نسبت‌های بینامتنی با فیلم برقرار می‌کند.

15. Jean-Luc Godard
16. metafilm
17. metacinema

۱۸. هنگام خواندن *چهل سالگی* ناخودآگاه به یاد رمان *بانوی آبی پوش (La Dame en Blue)* از نوئل شاتله افتادیم. همین باعث شد پس از گذشت چند سال، دوباره *بانوی آبی پوش* را بخوانیم. در لحظه‌هایی شباهت‌ها به گونه‌ای بود که احساس کردیم با نوعی وارونه‌خوانی مواجهیم. در این زمینه مطلبی نیز نوشته‌ایم با عنوان «آهنگ آهستگی هستی: نگری به مضمون سال‌خوردگی در بانوی آبی پوش و چهل سالگی».
۱۹. در *تعزیه عشق* (رونک جعفری) بر این نکته تأکید می‌شود که سریال *شب دهم* در ۱۴ قسمت ساخته شده است؛ اما نسخه‌ای که در یوتیوب دیدیم، در ۲۲ قسمت بود.
۲۰. ما این موضوع را به صورت مستقل در نوشته‌ای با عنوان «متن در پرده: مجموعه تلویزیونی *شب دهم* و اثرپذیری آن از رمان *سال بلوا*» پی گرفته‌ایم. اینجا می‌توانیم بگوییم که شمار اثرپذیری‌های حسن فتحی از *سال بلوا* بسیار گسترده است و حتی ردپای آن را در *شهرزاد (۱۳۹۳-۱۳۹۴)* هم می‌توان دید.
۲۱. همین قسم اندیشه را در *علویه خانم* هم می‌بینیم. ر.ک: صادق هدایت، *علویه خانم* (تهران: جاویدان، ۲۵۳۶)، ص ۲۴.
۲۲. همین تصویر در *بیکر فرهاد* هم تکرار می‌شود: «نگاهی به صخره انداختید که فرهاد تیشه را بر فرق خود کوفته بود و با صورت روی صخره فرودآمده بود؛ با موهای پریشان، و آرام خفته بود» (معروفی، ۱۳۸۴ الف: ۱۲۳).
۲۳. این هم حکمتی است از امیر خسرو دهلوی:
هر که گوید که راست می‌گویم
راست گویم دروغ می‌گوید
۲۴. برای پیوند میان «ماهیان و اولیا» بنگرید به:
حمیدرضا توکلی، *از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)* (تهران: مروارید، ۱۳۸۹)، صص ۶۲۹-۶۳۶.
۲۵. برای آگاهی بیشتر رجوع کنید به:
بهرام مقدادی، «سال بلوا؛ اسطوره مصیبت قومی دردمند»، *مجله کلک*، ش ۳۵ و ۳۶ (بهمن و اسفند ۱۳۷۱)، صص ۲۰۲-۲۰۳.

منابع

- رستگاری، مصطفی (۱۳۸۸). «چهل سالگی اقتباس مدرن از مثنوی معنوی است». *روزنامه آفتاب یزد*. ش ۲۶۵۰ (۲۱ خرداد ۱۳۸۸). ص ۱۰.

- رنجبر، عباس (نویسنده و کارگردان) (۱۳۷۷). *گوهر کمال* [مجموعه تلویزیونی]. شبکه اول سیمای ج.ا. ایران.

- سالیانجر، ج.د. (۱۳۸۱). *فرانی و زویی*. ترجمه میلاد زکریا. ج ۳. تهران: نشر مرکز.
- شکراللهی، رضا (۱۳۸۲). «متن کامل گفت‌وگو با عباس معروفی». *خوابگرد*. آخرین بازنگری ۳۰ تیر ۱۳۹۴. در:

<http://www.khabgard.com/?id=-232231770>.

- کرم‌پور، مهدی (نویسنده و کارگردان) (۱۳۸۱). *جایی دیگر* [فیلم سینمایی]. ۸۴ دقیقه.
- معروفی، عباس (۱۳۸۴ الف). *پیکر فرهاد*. ج ۴. تهران: ققنوس.
- _____ (۱۳۸۴ ب). *سال بلوا*. ج ۶. تهران: ققنوس.
- _____ (۱۳۸۴ ج). *سمفونی مردگان*. ج ۹. تهران: ققنوس.
- معروفی، عباس و بتینا شته‌شر (۱۳۸۷). «همیشه فصل آخر». *حضور خلوت انس*. آخرین بازنگری ۳۰ تیر ۱۳۹۴. در:

http://maroufi.malakut.org/archives/2008/12/post_356.shtml.

- معروفی، عباس (۱۳۸۳). «نمایش سمفونی مردگان در تئاتر هامبورگ». *حضور خلوت انس*. آخرین بازنگری ۳۰ تیر ۱۳۹۴. در:

<http://maroufi.malakut.org/archives/2004/06>.

- مقدادی، بهرام (۱۳۷۱). «سال بلوا؛ اسطوره مصیبت قومی دردمند». *مجله کلک*. ش ۳۵ و ۳۶. صص ۱۹۹-۲۰۷.

- مهرجویی، داریوش (نویسنده و کارگردان). (۱۳۷۳). *پری* [فیلم سینمایی]. ۱۱۵ دقیقه.
- نوباوه، بیژن (۱۳۹۳). «ریشه برخی انتقادات به هفت‌سنگ سیاسی است». *خبرگزاری فارس*. آخرین بازنگری ۲۵ تیر ۱۳۹۴. در:

<http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=13930423000569>.

- یکتا، الهام (۱۳۸۴). *ازل تا ابد (درونکاوی رمان «سمفونی مردگان»)*. تهران: ققنوس.
- Karampur, M. (writer & director) (2003). *Jāyi digar*. [Film]. 84 Min. [in Persian]
- Ma'rufi, A. (2004). "Namāyesh-e Samfoni-ye Mordegān dar Theater-e Hamburg". *Hozur-e Khalvat-e Ons*. accessed 21 July 2015. at: <http://maroufi.malakut.org/archives/2004/06>. [in Persian]
- _____ (2005 a). *Peykar-e Farhād*. 4th Ed. Tehran: Qoqnus. [in Persian]
- _____ (2005 b). *Sāl-e Balvā*. 6th Ed. Tehran: Qoqnus. [in Persian]
- _____ (2005 c). *Samfoni-ye Mordegān*. 9th Ed. Tehran: Qoqnus. [in Persian]

- Ma'rufi, A. & B. Stecher (2008). "Interview: Hamishe Fasl-e 'Ākhar". *Hozur-e khalvat-e Ons*. accessed 21 July 2015. at: http://maroufi.malakut.org/archives/2008/12/post_356.shtml. [in Persian]
- Mehrjuyi, D. (Writer & Director). (1995). *Pari*. [Film]. 115 Min. [in Persian]
- Meqdādi, B. (1992). "Sāl-e Balvā; Osture-ye Mosibat-e Qomi Dardmand". *Kelk*. No. 35 & 36. pp. 199-207. [in Persian]
- Ranjbar, A. (Writer & Director). (1998). *Gohar-e Kamāl*. [TV Series]. Channel One of R. I. Iran. [in Persian]
- Rastegāri, M. (2009). "Chehel Sālegi-ye Eqtebās-e Modern az Masnavi-ye Ma'navi". *Aftab-e Yazd Newspaper*. No. 2650 (11 June 2009). P. 10. [in Persian]
- Salinger, J.D. (2002). *Franny va Zooey*. M. Zakariā (Trans.). 3rd Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Shokrollāhi, R. (2003). "Matn-e Kāmel-e Goftegu ba Abbas Ma'rufi". *Khābgard*. Accessed 21 July 2015. at: <http://www.khabgard.com/?id=-232231770>. [in Persian]
- Yekta, E. (2005). *Azal tā Abad: Darunkāvi-ye Romān-e "Samfoni-ye Mordegān"*. Tehran: Qoqnus. [in Persian]