

### **Intertextual study of the novel and film *Al-Lis wa al-Kilab***

Mahin Hajizadeh<sup>1</sup>, Professor of Arabic language and literature, Shahid Madani University of Azarbaijan

Abdolahad Gheibi, Professor of Arabic language and literature, Shahid Madani University of Azarbaijan

Ali Mostafanejad, PhD student of Arabic language and literature, Shahid Madani University of Azarbaijan

Received: 29-11-2021

Accepted: 10-11-2022

**Introduction and methodology:** The relationship between fiction and cinema has an important place in most books about cinema. Theoretical ideas, practical perspectives, and research in the field of convergence and divergence between these two categories have become the basis for many studies, and different opinions and arguments have emerged about that issue. In fact, today's literature, especially novels and short stories, has unwittingly embarked on a path that shows a tremendous desire to become a filmmaker, and the works created in the field of fiction are similar to those that are exemplary. We can clearly examine and determine the highlights in the field of cinema in some countries (Kheiri, 1989). Watching any image or set of images (fixed or moving) makes us think. This thought does not necessarily mean the interpretation of the image or images, but, since its source is the material existence of images, it is considered a moment from the horizon of its semantic implications (Ahmadi, 2018). It should be said that "thought is reconstructed visually" (ibid: 25). The interaction between the novel and the cinema is obvious, and each of them needs the other; the cinema uses a previously written narrative to open new horizons and can provide important services for fiction that is dusted off on library shelves and catered to a wide audience with diverse cultures. Adapting a novel to a movie is more like renovating a house that we have to demolish from the inside before turning it into a beautiful house again. This article presents an intertextual study of the film "Al-Lis wa al-Kilab" directed by Kamal Al-Sheikh adapted from the novel of the same name by Najib Mahfouz. The purpose is to study the transition of "Al-Lis wa al-Kalab" (1962) from one sign system to another sign system intertextually through interdisciplinary translation. There is also some light shed on how the text is represented in the multidisciplinary structure of cinema.

**Results and discussion:** Because literature and cinema are two languages, written and image, and considering that we live in an age where everyone wants to know a lot in the shortest possible time, watching a film made from a literary work may be something of value, rather than reading that work, but in a shorter time and more quickly (Kheiri, 1989). Moreover, cinema has an all-encompassing language with a universal aspect and provides the possibility of communication among the human beings of any culture and race and in any temporal and spatial situation (Ibid: 37). Even the simplest images are interpreted differently in different cultures. Reading a

---

<sup>1</sup> Corresponding Author Email: hajizadeh@azaruniv.ac.ir

picture is a thought-provoking phenomenon. The eye chooses what it wants to see. An image is considered mental or imaginative before it is read physically. We also read the film in this sense. The purpose of visual semiotics is to discover the rules of this reading (Ahmadi 1397). The connection between semiotics and translation is strengthened by Jacobsen's semiotic approach to translation. In the *Linguistic Aspects of Translation*, Jacobsen introduces three types of translation including linguistic translation, interlinguistic translation, and inter-sign translation. Given these views, it must be acknowledged that when we want to see a film adapted from a literary work, we should not consider that work as a model for judging the film; rather, we must consider it an independent and pristine work composed of pictorial elements, not literary ones. Indeed, it is an impression that the filmmaker takes from the text. The novels and films seem to be a collection of ideas that the reader and the viewer cannot judge. For example, Najib Mahfouz has not declare through the elements of the novel who is guilty and who is the victim, but he has tried to suffice with a window through which decisions can be made about the character of Noor, who attempts to justify his deviation by claiming to have fallen victim to the society.

**Conclusion:** What was discussed was an intertextual study of the similarities and differences between the novel and the film *Al-Lis wa al-Kilab* based on the inter-sign translation between the language systems of the novel and cinema. Transferring the novel from its written text to a visual text means moving away from the rules and some of its characteristics and pouring it into another artistic form. A close reading of Najib Mahfouz's novel, written after the 1952 Egyptian revolution, shows that he used this experience to criticize the political and social situation of his time. Novel art techniques are very similar to cinematic technology and differ in the way they are presented. The novel is in the word, and the cinema is done with the camera. The novel *Thieves and Dogs* is similar to a movie in its dramatic composition. It is about a hero who tries to change his destiny in a tragic struggle. However, as observed in the present study, this film does not present the novel as it is; it has changed some of the layouts by using flashbacks as well as removing and repeating some of the characters. In these two visual and written works, an attempt was made to study the representation of the text of the novel in the sign system of cinema and to provide a reading of the content of the two works and the symbols of apple, music, tableau, Sheikh Junaidi and woman as the most important conceptual signs of the two texts.

**Keywords:** Intertextual study, Interdisciplinary genre, Novel, Film, *Al Lis wa al-kilab*



## مطالعه‌ی بینامتنی رمان و فیلم «اللص و الکلاب»

مهین حاجی زاده، استاد گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید مدنی آذربایجان  
عبدالاحد غیبی، استاد گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید مدنی آذربایجان  
علی مصطفی نژاد، دانشجوی دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۹

### چکیده

زبان یکی از نظام‌های نشانه‌ای است که از طریق ارتباط بینامتنی و بینانشانه‌ای با نظام‌های نشانه‌ای دیگر از جمله سینما در تعامل قرار دارد. نحوه‌ی ارتباط بینامتنی و بینانشانه‌ای نظام زبان با نظام سینما در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ بدین ترتیب که متن زبانی با متن سینمایی مقایسه‌شده و مشترکات بینامتنی این دو متن نوشتاری و دیداری نشان داده می‌شود. پیکره‌ی اصلی پژوهش، فیلم سینمایی «اللص و الکلاب» است که براساس رمانی از نجیب محفوظ با همین نام ساخته شده است. چند سکانس از فیلم مذکور، انتخاب شده که با متن رمان مورد مقایسه قرار می‌گیرد تا نحوه‌ی بازنمایی محتوای رمان در قالب فیلم و بسامد تکرار و آفرینش و حذف را در هر سکانس از اثر اقتباسی نشان دهد. در این راستا تفاوت‌های نظام نشانه‌ای سینما و رمان مشخص و از ورای آن، فرایندهای ترجمه‌ی بینانشانه‌ای فیلم و رمان، مشترکات بینامتنی آن‌ها و تفاوت روایت‌گری رمان و فیلم با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، نشان داده خواهد شد. با مقایسه‌ی این دو اثر چنین بر می‌آید که روایت داستان در فیلم به همان شکلی که در رمان آمده، نیست و برخی تغییرات، حذف و تکرار در فیلم اعمال شده است. از آنجا که ترجمه‌ی بینانشانه‌ای بوده و نه بی‌تازگی، تغییرات چشمگیر و یا سانسور دیده نمی‌شود و کارگردان سعی کرده غیر از چند مورد، متن را به همان شکل بازتاب دهد.

**کلید واژه‌ها:** بینامتنی، بینانشانه‌ای، رمان، فیلم، اللص و الکلاب.

## مقدمه

رابطه‌ی ادبیات داستانی با سینما در اکثر کتاب‌هایی که درباره‌ی سینما نوشته شده، جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده است. ایده‌های نظری، دیدگاه‌های عملی و تحقیقات در زمینه‌های همگرایی و واگرایی بین این دو مقوله، زمینه‌ای برای بسیاری از تحقیقات و مطالعات شده و به‌عنوان کانونی که پیرامون آن نظرات مختلف و استدلال‌های متناقض به وجود آمده است، قلمداد می‌شود.

در حقیقت ادبیات امروز و به‌ویژه رمان و داستان کوتاه، بی‌آنکه خود بخواهد، قدم در راهی گذاشته که تمایل فوق‌العاده‌ای برای تبدیل به فیلم‌شدن از خود نشان می‌دهد و آثار خلق‌شده در پهنه‌ی ادبیات داستانی، مشابه آن قبیل از آثاری است که نمونه‌های بارزش را می‌توان در عرصه‌ی سینمای بعضی از کشورها بررسی و معین کرد (خیری، ۱۳۶۸: ۶۲). تماشای هر تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر (ثابت یا متحرک) مخاطب را به فکر فرو می‌برد. این فکر لزوماً به‌معنای تأویل تصویر یا تصاویر نیست؛ اما از آنجا که سرچشمه‌اش، وجود مادی تصاویر است، لحظه‌ای از افق دلالت‌های معنایی آن به شمار می‌آید (احمدی ۱۳۹۷: ۲۴). باید گفت «اندیشه به گونه‌ای تصویری باز ساخته می‌شود» (همان: ۲۵).

تعامل بین رمان و سینما موضوع واضحی است؛ تاحدی که هرکدام از آن‌ها به دیگری احتیاج دارد. سینما از روایت مسبوق به خودش بهره می‌برد و افق‌های جدیدی را می‌گشاید و می‌تواند خدمات مهمی را برای آثار داستانی که در قفسه‌های کتابخانه‌ها غبار گرفته، ارائه دهد و به مخاطبان گسترده با فرهنگ‌های متنوع تقدیم نماید. تطبیق یک رمان با یک فیلم، بیشتر شبیه به نوسازی یک خانه می‌باشد که طی آن فرد مجبور است قبل از این‌که دوباره آن را به خانه‌ای زیبا تبدیل کند، آن را از درون ویران نماید.

در این مقاله به مطالعه‌ی بینامتنی و اقتباس فیلم «اللس و الکلاب» به کارگردانی «کمال الشیخ» از رمانی با همین نام از «نجیب محفوظ» پرداخته شده است. هدف مقاله حاضر این است که با مطالعه‌ی بینامتنی و با توسل به ترجمه‌ی بینانشانه‌ای، گذر فیلم «اللس و الکلاب» (۱۹۶۲) از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر را بررسی کند و نحوه‌ی بازنمایی آن را در ساختار چندنشانه‌ای سینما مورد مطالعه قرار دهد. پژوهش حاضر ضمن بررسی رمان و فیلم، درصدد پاسخ به پرسش‌های ذیل است:

۱. رمان اللس و الکلاب چگونه در ساختار چندرسانه‌ای سینما بازنمایی شده است؟
۲. نحوه‌ی بهره‌برداری فیلم از پیش‌متن خود یعنی رمان به چه شکلی است و تا چه حد به آن وفادار بوده است؟

۳. چه تفاوت‌هایی در نحوه‌ی روایت و بازنمایی نظام نشانه‌ای سینما با ادبیات در این اثر به چشم می‌خورد؟

### پیشینه‌ی تحقیق

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در خصوص رمان اللص و الکلاب انجام شده که به‌عنوان نمونه به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود:

فاطمه جمشیدی و وصال میمندی در مقاله‌ی «نقدی بر رمان «اللس و الکلاب» اثر نجیب محفوظ از منظر فن توصیف» (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی ۳: ۱۳۹۱) این موضوع را مورد بررسی قرار داده‌اند که محفوظ با به‌کارگیری فن توصیف و شیوه‌ها و ابزارهای گوناگون آن، چگونه با انتقال عواطف و حالات درونی شخصیت‌های رمان به خواننده، او را به‌خوبی در جریان حوادث رمان قرار داده و تصویر بسیار ملموسی از فضای رمان ارائه کرده است.

احمد حیدری و همکاران نیز در مقاله‌ای با عنوان «چالش‌های ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی در رمان اللص و الکلاب نجیب محفوظ؛ مقایسه‌ی دو ترجمه با تکیه بر چارچوب نظری نیومارک» (پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۸: ۱۳۹۲) با تکیه بر چارچوب نظری نیومارک سعی کرده‌اند به بررسی و نقد شیوه‌ی ترجمه‌ی مفاهیم فرهنگی موجود در رمان «اللس و الکلاب» توسط دو مترجم ایرانی بپردازند و به این نتیجه رسیده‌اند که نوعی پیچیدگی و کاستی در ترجمه‌ی عناصر فرهنگی دیده می‌شود و از روش تلفیقی به‌عنوان یکی از روش‌های موفق ترجمه‌ی عناصر فرهنگی، کمتر استفاده شده است.

علاوه بر این پژوهش‌هایی نیز در خصوص ترجمه‌ی بینانسانه‌ای، اقتباس و روابط بینامتنی صورت گرفته، که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد:

فرزان سجودی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و نقد ترجمه‌ی بین‌زبانی و ترجمه‌ی بین‌نشانه‌ای «مرگ دستفروش» از دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی» (جستارهای زبانی، ۱۳۹۰: شماره ۴)، به بررسی و نقد نمایشنامه‌ی مرگ فروشنده، ترجمه‌ی بین‌زبانی آن به فارسی و ترجمه‌ی بین فرهنگی - بین نشانه‌ای آن به یک تله‌تئاتر ایرانی پرداختند.

علی رضا انوشیروانی و ونوس ترابی نیز در مقاله‌ی «مطالعه‌ی بینامتنی شعر «سفر مجای» و فیلم سینمایی کتاب ایلی از دژستان آرماگدون به آرمان‌شهر تجلی» (همایش ملی نقد ادبی، شماره ۲: ۱۳۹۱)، شباهت و تفاوت‌های بینامتنی دو اثر را به‌خوبی نشان داده‌اند.

با وجود پژوهش‌های ذکرشده، اما تاکنون در زمینه‌ی مطالعه‌ی روابط بینامتنی رمان و فیلم «اللص والکلاب»، پژوهشی صورت نگرفته است.

### اقتباس، ادبیات و سینما

در دنیای سینما، اقتباس از نمایشنامه‌های درخشان ادبی همواره مرسوم بوده است. این دسته از فیلم‌ها همواره آثار مورد استقبال نیز بوده‌اند و شاید مهم‌ترین دلیل موفقیت این‌گونه آثار نیز حفظ‌شدن رابطه‌ی وفادارانه‌ی آن‌ها به متن اولیه باشد. با این اوصاف، این مسأله، یعنی نحوه‌ی ارتباط فیلم اقتباسی با پیش‌متن خود، موضوعی بسیار با اهمیت است؛ اما متأسفانه بررسی این رابطه و نقش آن در موفقیت فیلم، آن‌طور که باید و شاید مورد توجه قرارنگرفته و همواره صرفاً به میزان موفقیت این آثار، درخشان‌بودن آن‌ها در عرصه سینما و توصیف آن‌ها پرداخته شده است. بنابراین به گفته‌ی رولان بارت «هر متنی بینامتن است» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۳).

رمان «اللص والکلاب» محفوظ نیز نمونه‌ای از این رمان‌های اقتباسی است. «اقتباس برای فیلم‌نامه عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آنها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳۶۸: ۱۸). از آن‌جایی که ادبیات و سینما دو زبان هستند و مشخصه ادبیات «نوشته» است و مشخصه سینما «تصویر»، و از آن‌جایی که در عصر حاضر، افراد می‌خواهند در کوتاه‌ترین زمان ممکن، بسیاری از مطالب را بدانند و به راحتی نیز یاد بگیرند، در چنین شرایطی دیدن فیلمی که از روی یک اثر ادبی تهیه شده، شاید چیزی باشد هم‌ارزش با خواندن آن اثر، منتها در زمانی کوتاه‌تر و با سرعتی بیشتر (همان: ۳۷). از سوی دیگر زبان سینما زبانی فراگیر است که جنبه‌ی جهانی دارد و امکان ارتباط در میان انسان‌ها از هر فرهنگ و نژادی و در هر موقعیت زمانی و مکانی را فراهم می‌سازد (همان).

از طرفی سینما اساساً پدیده‌ای سیاسی است. برخی از سینماها هدف سیاسی ویژه‌ای دارند؛ ممکن است برای تغییر دادن افکار و اذهان مردم درباره موضوعات سیاسی باشد، یا این‌که در پی حمایت از یک شخص یا یک اندیشه؛ و می‌کوشد به هر ترتیبی شده، هدف خود را پیش براند و داخل عمل شود. سینما در عصر شکوفایی سرمایه‌داری زاده شد و برای ادامه موجودیتش متکی بر ایدئولوژی است (مک‌بین، ۱۳۵۸: ۶). با این ترتیب فیلم، نه فقط کالای مصرفی شد؛ بلکه به صورت کالایی درآمد که به دلیل طبیعت ویژه‌ی خود، حاوی پیامی بود که در آن پیام به مردم نشان دادند که چگونه می‌توانند عمل کنند، لباس بپوشند، صحبت کنند، عشق بورزند یا جنگ بر پا کنند و از همه مهم‌تر، چگونه فکر کنند (همان).

رمان نو و سینمای وابسته‌ی به آن، اندیشه‌ای نو نسبت به واقعیت و اثر ارائه می‌دهد و پرسش‌هایی تازه و هوشمندانه را به چالش می‌کشد. آیا اینکه رمان نو در مجموع جنبشی موفق از آب در آمده یا خیر، جای گفتگو دارد. اما بی‌تردید رمان نو در عرصه‌ی تجربیات هنری، گامی به جلو بوده‌است (همان).

### نشانه و ترجمه‌ی بینانسانه‌ای

در سال‌های اخیر علاقه‌ی فراوانی به نشانه‌شناسی سینما پدیدار شده است. این علاقه به نحو فزاینده‌ای آشکار گشته که نظریه‌های سنتی زبان سینما و دستور زبان سینما، که خود به خود در طول سال‌ها پرورش یافته‌اند، نیازمند بررسی مجدد و ربط‌دادن با اصول پاگرفته زبان‌شناسی‌اند. اگر بنا باشد از مفهوم زبان استفاده گردد، باید آن را با دید علمی به کار گرفت؛ نه صرفاً به مثابه استعاره‌ای به دور از دقت، هرچند القاکننده. مباحثاتی که در فرانسه و ایتالیا، درباره‌ی آثار رولان بارت<sup>۱</sup>، کریستیان متس<sup>۲</sup>، پیر پائولو پازولینی<sup>۳</sup> و اومبرتو اکو<sup>۴</sup>، در گرفته، در این مسیر پیش می‌رود (وولن، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

ارتباط میان نشانه‌شناسی و ترجمه، با نگرش نشانه‌شناختی یاکوبسن به ترجمه قوت می‌گیرد. یاکوبسن در مقاله‌ی «وجوه زبان‌شناختی ترجمه»، سه‌نوع ترجمه را معرفی می‌کند که عبارتند از: ترجمه‌ی در زبانی، بین زبانی و بین نشانه‌ای. در ترجمه‌ی در زبانی، نشانه‌های زبانی یک زبان خاص به نشانه‌های زبانی دیگر همان‌زبان تبدیل می‌شوند. براین اساس، تعریف مفاهیم و ارائه‌ی معانی واژگان و اصطلاحات موجود در یک زبان، از طریق همان‌زبان در زمره‌ی ترجمه‌ی در زبانی قرار می‌گیرد. در ترجمه‌ی بین‌زبانی نیز همانند ترجمه‌ی در زبانی، گروهی از نشانه‌های زبانی به نشانه‌های زبانی دیگری تبدیل می‌شود؛ با این تفاوت که در ترجمه‌ی بین‌زبانی، همان‌گونه که از نام آن پیداست، تبدیل این نشانه‌های زبانی، نه درون یک زبان، بلکه میان دو زبان کاملاً متفاوت صورت می‌پذیرد. فرهنگ‌های لغت و واژه‌نامه‌های دو زبانه، نمونه‌ای از ترجمه‌ی بین‌زبانی هستند. نوع سوم ترجمه‌ی پیشنهادی یاکوبسن که به ترجمه بین‌نشانه‌ای معروف است، در حقیقت تفسیر نشانه‌های زبانی به کمک نشانه‌های غیرزبانی است. استفاده از علائم و نشانه‌های مورد استفاده در مکان‌های عمومی، فرمول‌های ریاضی، فیزیکی و مواردی از این دست، نمونه‌ای از این نوع ترجمه به شمار می‌آیند (ر.ک: حقانی، ۱۳۸۶: ۵۷-۵۶).

با توجه به همین نظرات، باید اذعان کرد که وقتی فیلم اقتباس شده از یک اثر ادبی مشاهده می‌شود، آن اثر را نباید به‌عنوان الگویی برای قضاوت فیلم در نظر گرفت؛ بلکه باید آن را اثری مستقل

و بکر به حساب آورد که از عناصر تصویری تشکیل شده، نه ادبی و برداشتی بوده که فیلم‌ساز از آن اخذ نموده است.

در این قسمت برای تطبیق نظام نشانه‌ای ادبیات و سینما و زبان راوی در آن دو، نمونه‌هایی از رمان و فیلم «اللس و الکلاب» بررسی می‌شود:

### فلاش‌بک

فلاش‌بک اصطلاح سینمایی می‌باشد، ولی چیزی که روشن است، قبل از اختراع سینما در بسیاری از آثار داستانی که در یک لحظه به اتفاقاتی در گذشته بر می‌گشت، استفاده می‌شده است. محفوظ هم در «اللس و الکلاب» در روایت خود از این روش استفاده نموده و آن را در مونولوگی که سعید می‌گوید، قرار داده است. رمان از لحظه خروج سعید از زندان شروع می‌شود؛ اما به نظر می‌رسد خواننده علت بخش بزرگی از اتفاقات را نمی‌داند. در نتیجه این فلاش‌بک از طریق مونولوگ، وسیله‌ای است که محفوظ از طریق آن، مشکل را برای خواننده شرح می‌دهد. فلاش‌بکی که نویسنده برای دیدار سعید با نبویه و ازدواج آن دو ارائه می‌کند، بدین صورت است:

«وَالْبَقَالُ يَتَّعُ دُكَّانُهُ أَمَامَ بَيْتِ الطَّلِبَةِ وَ تَجِيءُ نَبْوِيَّةٌ حَامِلَةٌ السُّلْطَانِيَّةَ لِتَشْتَرِيَ مَا تَشَاءُ فِي ثِيَابٍ مَهْنَدِمَةٍ بَلْ تُعَدُّ زِينَةً وَسَطَ أَمْثَالِهَا مِنَ الْخَادِمَاتِ لِذَلِكَ عُرِفَتْ بِخَادِمَةِ السُّتِّ التُّرْكِيَّةِ نَسَبَةً إِلَى التُّرْكِيَّةِ، عَجُوزٌ كَانَتْ تُقِيمُ بِمَفْرَدِهَا فِي بَيْتِ مُحَاظٍ بِحَدِيقَةٍ كَبِيرَةٍ فِي آخِرِ الطَّرِيقِ وَ كَانَتْ غَنِيَّةً وَ مَتَكَبِّرَةً وَ تَفْرُضُ عَلَى كُلِّ مَنْ يَمْتَسُّ إِلَيْهَا بِسَبِّ أَنْ يَكُونَ جَمِيلاً وَ أُنَيْقاً وَ نَظِيفاً فَتَبَدَّتْ نَبْوِيَّةٌ دَائِماً مُمَشِطَةً الشَّعْرَ مَنَسَابَةً الضَّفِيرَةَ حَتَّى الْعَجْزُ مَنْتَعَلَةً شَبَشَباً يَطُوقُ جِلْبَابَهَا حَيَوِيَّةٌ جَسَدُ ثَائِرٍ...»<sup>۶</sup> (محفوظ، ۱۹۷۳: ۹۸ و ۹۹) و بعد از این که او را می‌بیند، از او تقاضای ازدواج می‌کند: «فَقُلْتُ لَهَا لِنَتَزَوَّجْ لِنَتَزَوَّجْ عَلَى سَنَةِ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَأَنْتُمْ تَقْفَانِ عِنْدَ مُشْرِفِ الْجَامِعَةِ الَّتِي لَمْ تَدْخُلْهَا ظُلْماً وَدَخَلْهَا كَثِيرٌ مِنَ الْأَغْيَاءِ وَ لَمْ يَكُنْ فِي الطَّرِيقِ ضَوْءٌ وَ لَا فِي السَّمَاءِ إِلَّا هَالِلاً غَلِيظٌ اسْتَقَرَّ فَوْقَ الْأَفْقِ وَابْتَهَجَتْ وَنَظَرْتُ إِلَى الْأَرْضِ حَتَّى لَمَعَ جَبِينُهَا الضَّمِيْقُ تَحْتَ شِعَاعِ الْهَالِالِ»<sup>۶</sup> (همان: ۱۰۳)





این فلاش‌بک در رمان، مطابق فلاش‌بک در فیلم است؛ با این تفاوت که کارگردان تشخیص داده که آن را از داخل زندان و در خلال گفتگوی سعید و هم‌بند او شروع کند؛ نه مثل رمان که در خلال مونولوگ آمده است. فلاش‌بک در فیلم از دقیقه‌ی بیستم و با دیدار سعید با نبویه و با دوست قدیمی اش «رئوف علوان» شروع می‌شود، تا اتفاقاتی که بعد از آزادی از زندان رخ

خواهد داد را به‌سادگی و وضوح توضیح دهد. در حالی که محفوظ گاهی نوعی از تعقید و پیچیدگی را به‌کار می‌گیرد تا سعید را در جایگاه راوی قرار دهد و با خواننده در مورد خودش و ماجراهایش سخن بگوید. گاهی نیز خود نویسنده در نقش راوی قرار می‌گیرد و خواننده را از سعید و کاراکترهای دیگر آگاه می‌کند. به عنوان مثال:

«وَعَلِيْشِ سِدْرَةٌ مِّنْ سُورَةٍ بَدَأَ كَاتِبُهُ صَاحِبَ الْفَرْحِ وَلَعِبَ دَوْرُ الصَّدِيقِ الْأَمِينِ وَلَكِنْ لَمْ يَكُنْ صَدِيقًا عَلَيَّ عَلَى الْإِطْلَاقِ وَأَعْجَبْتُ شَيْءًا أَنِّي خُدَعْتُ بِهِ وَأَنَا الذَّكِيُّ الَّذِي يَخَافُهُ الْجِنَّ الْأَحْمَرُ»<sup>۷</sup> (همان: ۱۰۴).

سپس محفوظ بر می‌گردد و می‌گوید: «واختلسَ النومَ سعید مهران وحلم بعضَ الوقت ولم يدرك أنه كان يحلم إلا عند يقظته»<sup>۸</sup> (همان: ۱۰۵).

## زبان

زبان آثار داستانی به‌عنوان ظرفی است که همه چیز درون آن قرار می‌گیرد. هرچند بین زبان توصیف و گفتگو بین شخصیت‌ها تفاوت باشد، اما زبان راوی، زبان قدرتمندی است که بسیاری از واژگان فصیح را در بر دارد و این نشان‌گر انتخاب آگاهانه‌ی او است. شخصیت‌ها در جایگاه طبقاتی، فکری، سنی، تحصیلی و شغلی مختلف، به‌وسیله‌ی زبان برگزیده‌ی نویسنده خلق می‌شوند و نویسنده باید زبانی را برگزیند که صرفاً متعلق به دایره یواژگان فصیح و ادیبانه نباشد:

«... وَعَجِبَ تَحْتَ أَنْفَاسِ الْفَجْرِ الرُّطْبِيَّةِ كَيْفَ أَنَّهُ لَمْ يَنْتَبِهْ إِلَى هَوِيَّةِ الْحَجْرَةِ الَّتِي صَبَطَ فِيهَا وَأَنَّهُ لَمْ يَكْدِرْ مِنْهَا إِلَّا بِأَبْهَاتِ الْمَرْخَرِفِ وَأَرْضِهَا الشَّمْعِيَّةِ. وَاسْتَسَلَّمَ لِرَحْمَةِ الْفَجْرِ النَّدِيَّةِ مَتَعَزِّيًا إِلَى حَيْثُ عَنِ كُلِّ شَيْءٍ حَتَّى عَنِ ضِيَاعِ الْوَرَقَتَيْنِ، ثُمَّ رَفَعَ رَأْسَهُ إِلَى السَّمَاءِ فَهَالَهَ لَمَعَانُ النُّجُومِ الْمَتَالِقِ فِي هَذِهِ السَّاعَةِ مِنَ الْفَجْرِ...»<sup>۹</sup> (محفوظ، ۱۹۷۳: ۵۶).

یا اینکه در بخش‌هایی از رمان، جملاتی مشاهده می‌شود که شبیه زبان عامیانه و لهجه‌ی مصری است. مانند: «... وَعِنْدَ أَذَانِ الْفَجْرِ سَمِعَ الْبَابَ وَهُوَ يَفْتَحُ ... وَبَدَتْ مَبْسُوطَةً شَوِيَّةً ...»<sup>۱۱</sup> (همان: ۱۲۵).

از آنجا که رمان «اللس والکلاب» یکی از رمان‌های فلسفی محفوظ است، برای بسیاری از ایده‌ها باید اصطلاحات مترادفی بیاورد و این اصطلاحات تمام زبان نیستند؛ بلکه کلماتی هستند که مفهوم، فرهنگ، سطح و مذهب شخصیت‌های رمان را بیان می‌کنند مانند:

«الطالبُ الثائر، الثورةُ في شكل طالبٍ وصوتك القوي يترامى عند قدمي أبي في حوش العمارة قوة توقظ النفس عن طريق الأذن...»<sup>۱۱</sup> (همان: ۱۲۴).

یا مانند:

«وكانَ الزمانُ ممن يستمعون لك الشعب، السرقةُ النار المُقدسة، الثروة، الجوع، العدالة. ويومَ اعتقلت ارتفعت في نظري إلى السماء وارتفعت أكثر يوم حميتني عند أول سرقة. ويوم رد حديثك عن السرقة إلى كرامتي. ويوم قلت لي في حزنٍ: سرقات فردية لا قيمة لها، لأبد لها من تنظيم»<sup>۱۲</sup> (همان: ۱۲۴).

اما زبان در فیلم، صدای گفتاری است که شنیده می‌شود و به طور کلی در سینما سه نوع است: الف: گفتگو: که بین دو یا چند نفر است. ب: مونولوگ: مکالمه‌ی شخص با خودش، اشیاء یا حیوانات بی جان و ج: تعلیق: که توضیح و تفسیر و حاشیه است و معمولاً در فیلم‌های مستند مشاهده می‌شود و برای توضیح آن چیزی می‌آید که تصویر تنها از توضیح آن ناتوان است. گفتگو و مونولوگ با توجه به توضیحات زیر در فیلم ظاهر می‌شود:

## گفتگو

اولین چیزی که در فیلم جلب توجه می‌کند، نمایش آن با لهجه‌ی مصری است، که در بیشتر صحنه‌ها محتوا و مضمون گفتگو را در رمان حفظ می‌کند:

«فمضى نحوه مُسرعاً وَتَحَسَّسه مُفْتَشاً عَمَّا يَرِيبُ فِي صَدْرِهِ أَوْ جُيُوبِهِ، فَعَلَّ ذَلِكَ بِمَهَارَةٍ وَخَفَةِ وَدَرِبَةٍ وَهُوَ يَقُولُ: - اسكُتْ يا بِنَ الثعلب، ماذا تُريدُ/ - جئتُ لِلتفاهم على مُستقبل ابنتي.. / - أنتَ تُعرف التفاهم/ - نَعَم من أجل ابنتي/ - عندك المَحكمة/ - سألجأ إليها عند اليأس»<sup>۱۳</sup> (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۲).

این گفتگو با آن صحنه‌ی فیلم مطابقت دارد که سعید مهران وارد محله‌اش می‌شود، بعضی از آشنایان را می‌بیند و بعد از آن با سرگرد حسب‌الله ملاقات می‌کند:

«- أهلاً بالشاويش حَسب الله/ - إيه اللِّي جابِك يا سعيد؟/ - جاي أتفاهم/ - إنتَ تَعرف تَتفاهم/ - أعرف ما دامَ عَشان خاطر بنتي/ - عندك المَحكمة/ - أنا أقول برِدو ما فيش أحسن مِن المعروف»<sup>۱۴</sup> (الشيخ: ۱۹۶۲).

علی‌رغم اینکه در بیشتر مواقع تبدیل گفتگو از زبان فصیح به لهجه‌ی مصری، مطابق با مضمون گفتگوی اصلی است؛ با این حال، بسیاری از مکالمات درون فیلم باید متفاوت از آنچه در رمان ذکر شد، ایجاد و ارائه می‌شدند. در واقع سعید بخشی از گذشته‌ی خود را با مونولوگ بیان کرد و تقریباً خلاصه‌ای از آن‌چه اتفاق افتاده را ارائه داد:

«غیرَ أَنک فی غُضون شَهر المَرَض سَرَقَت لِأول مَرَّة، سَرَقَت طالِباً ريفياً مِن نُزلاء عِمارة الطَّلبة وَاتَهَمک الطالبُ دُونَ تحقیقٍ وَانِهالَ عَلیک ضرباً حَتی جَاء رَنوف عَلوان فَخَلَصک مِن قَبضتِه، وَسوی المسأَلَة بِلا مُضاعفات. کنتَ إنساناً حقاً یا رَءوف وَفضلاً عَن ذلک کنتَ أستاذی أیضاً. وَحینَ خَلا إِلیک قال لک بِهدوءٍ: «لا تَخَف، الحقُّ أَنی أعتبِرُ هذه السرقةَ عملاً مشروعاً» وَلکنه استدرکَ محذراً: «وَلکنک سَتجدُ البولیسُ لک بِالمرصاد». وَقَالَ لک أیضاً ساخراً: «وَلئن یَسامح القاضی معکَ مَهَما تَکن بَواعثک مقنعةً فَهُوَ أیضاً یُدافع عَن نَفسه...».<sup>۱۵</sup> (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۱۴).

در حالی که فیلم، آن را تغییر داده و این مونولوگ داخلی تبدیل به یک صحنه در فیلم بین گروه

دانشجویی، سعید و رنوف شد:



اونو از دستش در  
بیا اینجا، ساعت رو در  
ساعت؟، کدوم  
دزدیدی، و گرنه به  
سعید: چی میگی تو،

« - من می‌تونم چه جوری  
بیارم/ - سعید: افندی/ - سعید  
بیار، بهتره برات/ - سعید:  
ساعت؟/ - همون ساعتی رو  
خدا کاری می‌کنم زندونی بشی/

من ساعتی نبردم، و منم دزد نیستم/ - تو خیلی هم دزدی، هیچ‌کس در نبود ما وارد اتاقمون نمیشه، و تو کلید دومی هم دستته/ سعید: آره، وارد می‌شم که تمیزشون کنم/ - یعنی اونا رو از ساعت‌ها تمیز کنی ای دزد؟! سعید: عه/ - ساعت اینهاشه، تو اتاقتش بود/ - ای دزد نمک به حروم/ سعید: نزن... رؤوف: سمیر آقا، زشته، آهای چکار می‌کنین؟ چی شده؟/ - ببین آقا رؤوف.. بفرما ببین این چکار کرده؛ همونی که همیشه ضمانت‌شو می‌کنی، تو روز روشن دزدی کرده، باید پلیس خبر کنم/

رؤوف: خیلی خب، حالا اجازه میدی من دخالت کنم؟! - من اصلاً نمی‌ذارم این قصر در بره»



رؤوف: اینا که مغزشون هنوز کوچیکه، واقعیت زندگی رو هنوز نشناختن/ سعید: اما من می‌بایست، می‌خواستم که روسفیدت کنم/ رؤوف: تو الان فکر می‌کنی من ازت ناراحتم؟! اصلاً... تو چرا این کارو انجام دادی؟! - نیاز داشتم، چول پول لازم دارم رؤوف آقا/ رؤوف: خب اینم عذر تو هست، من الان این کار تو مثل یه پروژه (پرونده) در نظر می‌گیرم، که هر روز همه‌جا اتفاق میفته، بعضیا یه

کوه پول رو هم ریخته دارن، و بعضیا هم تو فقر زندگی می‌کنن، منم مثل تو محرومم سعید» (الشیخ: ۱۹۶۲).

با وجود این که این گفتگو، به منظور تأکید بر حفظ مضمون مطالب رمان آمده، اما خصوصیت دیگری فیلم و رمان را متمایز می‌کند و سبک گفتگوی آن‌ها را منطبق می‌کند. با توجه به این که تلاش در گفتگوی داخل فیلم به انتقال از زبان فصیح به لهجه اختصاص دارد، ولی از آن فراتر نرفته، سبک رمان را حفظ کرده و سایه‌ی محفوظ در آن به وضوح دیده می‌شود.

### مونولوگ

مونولوگ در رمان کاملاً مشهود است؛ زیرا بسیاری از اتفاقات، به وسیله‌ی ضمیر متکلمی است که سعید روایت می‌کند. شاید مهم‌ترین مونولوگ رمان این باشد که محفوظ از طریق سعید به مخاطب می‌گوید که چگونه همسرش و علیش به او خیانت کردند؛ به نظر می‌رسد هر مونولوگ احساس خیانت، همراه با خشم و حس انتقام زیادی به اکثر سخنان سعید می‌بخشد. محفوظ این گفتگوهای درونی قهرمان رمان را وسیله‌ای برای بیان احساس او قرار داده و این که چه کاری انجام خواهد داد. بالطبع صحنه‌ای که سعید مقابل قضات دادگاه ایستاده و از خودش دفاع می‌کند، بیشترین مطابقت را با مفهوم این مونولوگ دارد:

«وَحِمْلِقِ فِي الظَّلَامِ قَانَلَا: - لَسْتُ كَغَيْرِي مِمَّنْ وَقَفُوا قَبْلِي فِي هَذَا القَفْصِ، اذِ يَجِبُ أَنْ يَكُونَ لِلثَّقَافَةِ عِنْدَكُمْ اعْتِبَارٌ خَاصٌّ، وَالْوَاقِعُ أَنَّهُ لَا فَرْقَ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ إِلَّا أَنِّي دَاخِلُ القَفْصِ وَأَنْتُمْ خَارِجُهُ وَهُوَ فَرْقٌ عَرَضِي لَا أَهْمِيَّةَ لَهُ الْبَتَّةَ، أَمَا المُضْحَكُ حَقًّا فَهُوَ أَنَّ أَسْتَاذِي الخَطِيرِ لَيْسَ إِلَّا وَغَدًا خَائِنًا؛ وَيَحِقُّ لَكُمْ العَجَبُ وَلَكِنْ يَحْدِثُ أَنْ يَكُونَ السَّلْكُ المَوْصِلُ لِلْكَهْرِبَاءِ قَدْرًا مَلْطَخًا بِافْرَازَاتِ الذَّبَابِ... - إِنْ مَنْ يَقْتُلُنِي إِنَّمَا يَقْتُلِ المَلَائِينَ، أَنَا الحَلَمُ وَالْأَمَلُ وَفِدْيَةُ الجِنْبَاءِ وَأَنَا المِثْلُ وَالْعِزَاءُ وَالدَّمْعُ الَّذِي بَفْضَحِ

صاحبه، وَالْقَوْلُ بِأَنِّي مَجْنُونٌ يَنْبَغِي أَنْ يَشْمَلَ كَافَّةَ الْعَاطِفِينَ فَادْرُسُوا أَسْبَابَ هَذِهِ الظَّاهِرَةِ الْجَنُونِيَّةِ وَحَكِّمُوا بِمَا شِئْتُمْ...»<sup>۱۶</sup> (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۴۸).

بنابراین خواننده با خیال خودش در رمان، هنگامی که محتوای رمان را تخیل و تجسم می‌کند، در ذهن و خیال قهرمان، نقش قربانی را در مقابل دادگاه بازی می‌کند. پس معنای مونولوگ در رمان محقق می‌شود، از این جهت که محفوظ به توصیف تخیلات سعید نپرداخته است. در سوی دیگر کارگردان، دفاعیه‌ی سعید را که در یک میز با یک بطری شراب خالی نشسته بود، به تصویر می‌کشد. سپس او بلندشده و به سمت پنجره می‌رود، آن را بازکرده و مقابل نرده‌های آن می‌ایستد. بعد، در یک تصویر از بیرون، پنجره به تصویر کشیده می‌شود و سعید که بازوی خود را از داخل به آن تکیه می‌دهد، تا صداهای انسان را همراه صدای چکش قاضی شنیده شود. سپس سعید در یک تصویر بزرگ پشت پنجره قرار دارد که بازوی خود را به شکلی شبیه قرار دادن دست روی قفس اتهام می‌گذارد. بعد



تصویر دوری از سه نفر ارائه می‌گردد که مستشار هستند و دوربین به چهره آن‌ها نزدیک نمی‌شود. یکی از آن‌ها می‌گوید: «سعید تو متهم به قتل عمد هستی.. حرفی داری که بزنی..» (الشیخ: ۱۹۶۲). سعید با تصویر بزرگی در پشت میله‌ها جواب می‌دهد، بدون اینکه لب‌های خود را با صدای ضبط‌شده حرکت دهد: «مستشاران محترم می‌خواهم از خودم دفاع کنم...» (همان).



این صحنه که محفوظ آن را به شکل مونولوگ اراده کرده، کارگردان فیلم، به سبک خودش ارائه داده است. در فیلم کمال الشیخ جمله‌ای را از خودش اضافه کرده که در متن اصلی وجود ندارد و آن همان جمله‌ای است که قاضی می‌گوید: «سعید مهرا نَأَنْتَ مُتَهَمٌ بِالْقَتْلِ مَعَ سَبْقِ الإِصْرَارِ... عَاوِزِ تَقُولُ حَاجَةً...»<sup>۱۷</sup>

گویا کارگردان از درک یا عدم درک مخاطبان نسبت به صحبت مستقیم سعید و دفاع از خودش، مطمئن نبوده یا این که این امر مخصوص محاکمه است؛ علی‌رغم وجود جمله «حضرات المستشارین» در رمان و فیلم که بر دفاعیه دلالت می‌کند و بیشتر از آن، تصویر مستشاران در فیلم است.

### شخصیت‌ها

بعد از ساختن ابعاد آن در رمان توسط نویسنده، خواننده شخصیت‌ها را در خیال خودش مجسم می‌کند. اما در سینما همان شخصیت‌هایی که در رمان وجود دارند، به بازیگرانی تبدیل می‌شوند که کارگردان مطابق مناسب بودن آنها، برایشان نقش انتخاب می‌کند.

ارزیابی کلی از شخصیت، مهمترین مؤلفه در بررسی شخصیت‌ها است. عناصر دیگر فقط طبقه‌بندی اطلاعات موجود در رمان می‌باشند. سه بُعد شخصیتی: جسمی، روانی و اجتماعی، نقش اصلی را در تعیین شکل‌گیری شخصیت فرد خواهد داشت. از این زاویه، نویسنده شخصیت‌های خود را انتخاب می‌کند، می‌سازد و پیوند می‌دهد.

مهمترین شخصیت فیلم و رمان «اللص والکلاب» شخصیت سعید مهران است. محفوظ اسمی را انتخاب کرده که با واقعیت صاحب آن مغایرت دارد. این واقعیت که نویسنده، قهرمان خود را به یک دزد تغییر دهد تا خانه‌های ثروتمندان را مطابق با یک مفهوم ایدئولوژی و فلسفی که توسط دوست قدیمی خود رئوف علوان القا شده، غارت کند. با این حال، این اعتقاد از طریق رمان به طور طبیعی ظاهر می‌شود، زیرا سعید پیش از آن که به عقیده‌ی دوستش متقاعد شود، اقدام به دزدی کرده بود. این بدان معنی است که قابلیت دزدی وجود دارد. همچنان که به نظر می‌رسد که مفهوم دزد و سرقت از ثروتمندان، یک مفهوم کلاسیک و مستعمل است، در تاریخ عرب شاعران صعلیک وجود داشتند که با سرقتشان به فقرا کمک می‌کردند یا در غرب رابین هود بوده که از طریق دزدی، به فقرا کمک می‌کرد. اما نجیب محفوظ در رمان خود ذکر نکرده که سعید به کسی کمک نمی‌کند، مگر همسرش و یارانش که علاوه بر او عضو این باند بودند.

سعید در طول رمان و فیلم در حالی که از همه طرف توسط دشمنان احاطه شده، ظاهر می‌شود. در ابتدای رمان، پس از آزادی سعید از زندان و تلاش برای باز پس‌گیری دخترش، شخصیت حسب-الله ظاهر می‌شود که به نظر می‌رسد بدون توجه نویسنده در کنار علیش است. واضح است که همه با علیش هستند، حتی اگر موضوع خیانت او برای همه ساکنان محله شناخته شده باشد؛ اما این-خیانت، به یک عمل مردانه تبدیل شده است که نشانگر یک دوستی قوی است. محفوظ از طریق علیش به ما می‌گوید که ازدواج او با همسر سعید، تنها به‌عنوان راهی بود برای مراقبت از دخترش. به همین ترتیب، محفوظ شخصیت سعید را طراحی کرده و سعی کرده دیدگاه خود را به‌عنوان نویسنده ارائه دهد. سعید جوانی فقیر است که برای اولین بار به‌خاطر مادر بیمار خود دزدی کرد. سپس با رئوف آشنا شد، که به نظر می‌رسد تأثیرگذاری او بر شخصیت سعید، از هرکس دیگری بیشتر است. سعید طوری تسلیم عقاید رئوف می‌شود، که به نظر می‌رسد نزدیک به ساده‌لوحی است؛ و

این سؤال را برای مخاطب تداعی می‌کند: آیا متقاعدشدن سعید با افکار رؤوف به خاطر ذات موافق دزدی او بود، یا به خاطر طرفداری علوان از او در ماجرای دزدی ساعت بود؟ در این صحنه از فیلم آمده:

«سعید من سرزنش نمی‌کنم حتی اگه بیشتر از این کارو انجام دادی، چون این دنیایی که ما داریم، توش برابری وجود نداره، عدالت نداره، بعضیا تو نعمت زندگی می‌کنن، و بعضیا تو فلاکت/ - چه خوب می‌شد اگه یکی ثروتمند به دنیا میومد/ - تو فکر می‌کنی راه حل همینه؟ نه اصلاً، این خودخواهیه، اون وقت دردی که فقرا رو از بین می‌بره رو حس نمی‌کردی/ - بله، حق با تو هست، یه جوریه که انگار این حکایت راه حل نداره/ - راه حل تو همین کاری هست که تو انجام دادی، اونا نمی‌خوان که به حق ما اعتراف کنن، پس ما اونو می‌گیریم .../ - آقا رؤوف من میرم، تو پرده از جلو چشم برداشتی» (الشیخ: ۱۹۶۲).

این صحنه همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، توسط نجیب محفوظ در قالب فلاش‌بک ارائه شده است، اما کمال الشیخ، فلاش‌بک را به صورت گفتگوی شخصیت‌ها ساخته تا از طریق تصویر سینمایی، به درک بیننده نزدیک‌تر باشد. این صحنه شخصیت سعید را در دو اثر داستانی و سینمایی شکل می‌دهد. از این جهت که سعید توجیه یافت، مرجع و دوستی پیدا کرد که همگی در شخصیت رؤف نمایان بودند. راه دزدی سعید هم با این ایده که او شاگرد فرهیخته یک استاد فرهیخته بود، هموار شد و به نظر می‌رسد این مسیر، قوی‌ترین و آسان‌ترین راه بود. محفوظ سعی کرده شخصیت قهرمان را با بسیاری از تناقضات نمایان شده در دزدی ایدئولوژیک به رهبری رؤف و مقام دینی متبلور در شیخ جنیدی که نام یک شخصیت مذهبی عرفانی در تاریخ اسلامی را نیز تداعی می‌کند، در آمیزد. هم‌چنان‌که محفوظ، تصوف را به‌عنوان یک تیتراژ بزرگ برای کاهش تمام گرایش‌های دینی اسلامی‌اش برگزید.

محفوظ در متن رمان خود، دو جهت متناقض را انتخاب کرد؛ زیرا سعید با دو گرایش هدایت می‌شود و گرایش جنایی که دوستش برای او ترتیب داده بود، قوی‌تر از گرایش دینی به نظر می‌رسد که شیخ جنیدی آن را شکل داد و قادر نبود علی‌رغم تلاش‌های خود برای بازدارندگی سعید، قوی‌تر جلوه کند. مانند:

«وَرَأَى الشَّيْخَ عَلَى ضَوْءِ الْمَصْبَاحِ مُتْرَبِعاً فِي رُكْنِ الْمُصَلَّى غَارِقاً فِي نَجْوَى هَامِسَةً فَذَهَبَ إِلَى جِدَارِ الْحِجْرَةِ حَيْثُ تَرَكَ كُتْبَهُ وَجَلَسَ فِي أَعْيَاءِ. وَاسْتَمَرَ الشَّيْخُ فِي نَجْوَاهُ فَقَالَ سَعِيدٌ: - مَسَاءَ الْخَيْرِ يَا



مَوْلَايَ.. فَرَفَعَ الشَّيْخُ يَدَهُ إِلَى رَأْسِهِ رَدّاً عَلَى تَحِيَّتِهِ دُونَ أَنْ يَقْطَعَ نَجْوَاهُ، فَقَالَ سَعِيدٌ: - مَوْلَايَ أَنَا جَائِعٌ.. فَخِيلَ إِلَيْهِ أَنَّهُ قَطَعَ النَّجْوَى وَرَنَا إِلَيْهِ مِنْ عَيْنَيْنِ غَائِبَتَيْنِ ثُمَّ أَوْمَأَ بِذَقْنِهِ إِلَى خَوَانِ قَرِيبٍ فَرَأَى سَعِيدٌ فَوْقَهُ تِيناً وَخُبْزاً فَنَهَضَ إِلَيْهِ دُونَ تَرَدُّدٍ ثُمَّ التَّهَمَهُ بِنَهْمٍ حَتَّى أَتَى عَلَيْهِ وَوَقَّفَ يَنْظُرُ إِلَى الشَّيْخِ بِعَيْنَيْنِ تَنْطِقَانِ بِعَدَمِ شَبْعِهِ فَسَأَلَهُ: - أَلَيْسَ مَعَكَ نُقُودٌ؟ - بَلَى.. - اذْهَبْ وَاشْرِ شَيْئاً تَأْكُلُهُ. فَعَاذَ إِلَى مَجْلِسِهِ

صامتاً وَجَعَلَ الشَّيْخُ يَتَأَمَّلُهُ مَلِيّاً، ثُمَّ سَأَلَهُ: - مَتَى يَا تَرَى سَتَقْرَأُ؟ - لَيْسَ عَلَيَّ سَطْحٌ هَذِهِ الْأَرْضِ...»<sup>۱۸</sup> (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۶۲).

در این صحنه در فیلم، کارگردان سعی کرده بسیاری از جزئیات را تغییر داده و از آنها بکاهد و به این اکتفا کرده که سعید مهران دویده و مقابل شیخ می‌نشیند و خیلی خسته است و به جای جمله‌ی «أنا جائع»، جمله‌ی «يا مولاي أنا بلجأ لك احيني» را آورده است.

ممکن است این شبهه در رمان پیش بیاید که محفوظ نزدیک قهرمان بوده است و فقط آنچه را که چشمان او می‌بیند، می‌بیند و فقط آنچه را سعید می‌داند، می‌داند؛ و این روایت باعث ضعف دید راوی می‌شود. زیرا که بعد از اینکه سارق از محل اقامت خود خارج شد، مخاطب درباره‌ی رؤوف چیزی نمی‌داند و از این موضوع که نبویه و همسرش کجا فرار کردند، اطلاعی به دست نمی‌آورد. گویا محفوظ به خواننده می‌گوید که موضوع این رمان، نه رؤوف علوان است و نه نبویه و نه نور؛ بلکه سعید است.

علی‌رغم مکان‌های زیادی که سعید در رمان و فیلم حضور دارد، محفوظ چهار مکان را مشخص کرده که در حرکات جسمی و روحی او برای قهرمان مهم بوده است. این مکان‌ها خانه‌ی نور که تبدیل به پناهگاه جدیدی گردید که وی در آن برنامه‌ریزی و نشست و برخاست می‌کند، قهوه‌خانه، مکانی که وی با دوست خود طرازان کسی که توانست در یافتن سلاح به او کمک کند و چشمی باشد که دشمنان او را تحت نظر دارد، آشنا شد، خانه‌ی شیخ جنیدی، پناهگاه معنوی سعید پس از آزادی از زندان و آخرین جایی که او قبل از پایان به آنجا پناه برد و گورستانی که محفوظ از زبان قهرمان از آن یاد می‌کرد تا جایی که پایان سعید در آن بود، می‌باشد.



محفوظ در این رمان از شخصیت «نور» استفاده کرد تا در رمان، از آن به‌عنوان پشتیبانی برای شخصیت قهرمان استفاده کند. نجیب محفوظ با شروع با نام نور، سعی در ساختن آن به‌عنوان رمزی ظاهری برای قهرمان خود داشت. بنابراین سعید، کسی که ادعای پاکدامنی و وفاداری می‌کند، به یک خائن توطئه‌گر تبدیل شد؛ در حالی که «نور» که کل جامعه بر فاسق و بدکاره بودن او اتفاق نظر دارند؛ کسی است که در بین تمام مفسده‌هایش، امنیت، عشق، دلسوزی و وفاداری را پنهان کرده و با این شخصیت، می‌توان نتیجه گرفت که ظواهر فریبنده است و انسان، توده‌ای از دروغ است. از طرف دیگر، محفوظ می‌خواست که نور به‌عنوان رمزی برای معنای مستتر، کشورش مصر، باشد. وی در بسیاری از رمان‌های خود شخصیت زن را انتخاب می‌کند تا در ورای آن، رمزها و معانی خود را پنهان کند و شاید مشهورترین این شخصیت‌ها، «زَنُوبَه» در رمان «الثلاثية» و «حميدة» در «زقاق المدق» باشد.



تصاویر شخصیت‌های این فیلم تا حد زیادی از مفهوم اهمیت نشانه‌شناسی رها شده است، اما نشانه‌هایی وجود دارد که دلالت مستقیم یا غیرمستقیم به معنای مورد نظر دارد از قبیل: کتاب، گورستان، شیخ جنیدی و صحنه‌ی خوردن سیب توسط سعید در صحنه‌ی دزدی از خانه که دلالتی برای یک‌معنا بود: نشانه و شبیه‌سازی سیب حضرت آدم که او را از بهشت بیرون انداخت.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سینمایی به مطالعه‌ی عمیق ابعاد و ساختارهای داخلی آن، از حیث صدا و تصویر و حرکت می‌پردازد؛ زیرا ساختار فیلم یک ساختار پیچیده از رمزها و علائم است. شخصیت‌ها در این فیلم بدون محدودیت ظاهر شدند؛ زیرا کل فیلم به رنگ سیاه و سفید است، که عدم ترجیح کارگردان در استفاده از دلالت‌های رمزی این دو رنگ را نشان می‌دهد. فیلم رنگی، سال‌ها قبل از آن در مصر ظاهر شد و اگرچه رنگ‌ها در فیلم «اللس و الکلاب» اهمیت بالایی داشتند، کمال‌الشیخ به دنبال استفاده از آن‌ها نبود و صرفاً از دلالت وقایع در فیلمش راضی بود. در نتیجه بسیاری از علائم نشانه‌شناختی در فیلم و از طریق شخصیت‌ها، نتیجه‌گیری شواهدی نیست که کارگردان قصد استفاده از آن را داشته باشد.

ارتباط‌های غیرکلامی شامل تمام جنبه‌های ارتباط به جز کلمات هستند (وود، ۱۳۷۹: ۲۸۴). شولمن در کتابش، بحث ارتباط غیرکلامی را از یادآوری حرکات چارلی چاپلین در فیلم‌های به

یادماندنی او آغاز می‌کند و می‌نویسد: در دوره فیلم‌های صامت، چاپلین توانست با تماشاکرانش، بدون کلام ارتباط برقرار کند. دست‌هایش، چهره‌اش، حرکات مضحک‌ش، لباس‌هایش، همه پیام‌های او را منتقل می‌کردند (محسنیان راد، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

اما پژوهشگران درباره‌ی ماهیت و چگونگی رفتارهای غیرکلامی، نظریه‌های متنوعی را ارائه کرده‌اند و فعالیت‌های غیرکلامی را به شیوه‌های مختلف طبقه‌بندی و تحلیل نموده‌اند. در یک دسته‌بندی جامع می‌توان انواع ارتباط‌های غیرکلامی را بدین ترتیب برشمرد: ارتباط‌های آوایی، ارتباط‌های مکانی، ارتباط‌های زمانی، ارتباط‌های دیداری، ارتباط‌های چشایی؛ ارتباط‌های بویایی، ارتباط‌های لامسه، و رفتار شخصیت‌ها (همان: ۳۱۰-۲۹۴).

به نظر می‌رسد این رمان و فیلم مجموعه‌ای از ایده‌ها و افکاری هستند که خواننده و بیننده نمی‌تواند درباره‌ی محتوای آن‌ها قضاوت کند؛ زیرا نجیب محفوظ از طریق عناصر رمان اعلام‌نکرده که چه کسی گناه‌کار و چه کسی قربانی است. هرچند سعی داشته که به وجود دریچه‌ای اکتفا کند که از طریق آن، تصمیم‌گیری نسبت به شخصیت نور صورت گیرد که در تلاش برای توجیه انحراف او، ادعا می‌شود او قربانی یک جامعه شده است.

به‌طور کلی می‌توان گفت سینما توانسته رمان را از کلمه به تصویر بکشد. فیلم «اللص والکلاب» دقیقاً مطابق رمان ارائه نشده است و ترتیب خود را با استفاده از فلاش‌بک، حذف و تکرار برخی از شخصیت‌ها تغییر داده است. تفاوت‌هایی که میان فیلم و رمان قابل مشاهده است، عبارتند از:

- در متن رمان، نور از زندان رفتن سعید خبر ندارد و تا وقتی که در زندان است، او را نمی‌بیند؛ اما در متن فیلم، نور وقتی از طرازان خبر زندانی شدن و خیانت علیش و نبویه به او را می‌شنود، به ملاقاتش می‌رود.

- در فیلم، سعید از جریان خیانت خبر ندارد؛ تا وقتی که نور به ملاقاتش می‌رود و نور نیز نمی‌داند که سعید از خیانت خبر ندارد و در بین صحبت‌های نور، سعید متوجه می‌شود که زندان افتادش نتیجه گزارش خائنه‌ی علیش با همدستی نبویه است.

- در رمان مشخص نیست که سعید چگونه این جریان را فهمید؛ چون شروع رمان از لحظه‌ی آزادی‌اش بود که در پی انتقام بود.

- در فیلم از آنجا که شروع از زمان قبل از زندان بود و با شب نقشه چیدن علیش و نبویه و جریان دزدی آغاز می‌شود، دادگاه و اعلام محکومیت به نمایش درآمده و از دوران زندان و آشنایی سعید با ماهر و یک زندانی لال به داستان افزوده شده است.

- در اواخر رمان، روبرو شدن سعید با اباطة در بین راه قهوه‌خانه و پول‌گرفتن سعید از اباطة و سراغ‌گرفتن سعید از علیش و نبویة صحبت می‌شود؛ اما این قسمت در فیلم حذف شده است.
- تعداد دفعات دیدار سعید با شیخ جنید در رمان بیشتر از فیلم است.
- خوابیدن سعید در خانه‌ی شیخ، توصیف صحنه‌ها، مدت رفت و آمد او به آنجا متفاوت است.

### نتیجه

آنچه بیان شد، مطالعه‌ای بینامتنی از بررسی مشترکات و تفاوت‌های رمان و فیلم «اللس و الکلاب» با تکیه بر ترجمه‌ی بین‌نشانه‌ای، میان نظام زبانی رمان به سینما بود. انتقال رمان از متن نوشتاری آن به متن تصویری، دور شدن از قوانین و برخی خصوصیات آن، برای ریختن در یک قالب هنری دیگر. قرائت تنگاتنگ رمان نجیب محفوظ که پس از انقلاب ۱۹۵۲ مصر نوشته شده است، نشان می‌دهد که نجیب محفوظ از این تجربه برای نقد اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی خود بهره برده است. تکنیک‌های هنر رمان، بسیار شبیه به فن‌آوری سینمایی است و تفاوت در نحوه‌ی ارائه‌ی آن‌ها است؛ رمان در کلمه، و سینما با دوربین انجام می‌گیرد. رمان «اللس و الکلاب» رمانی است که در ترکیب دراماتیک خود، مشابه فیلم‌های سینمایی است؛ با یک قهرمان که در یک مبارزه‌ی تراژدی سعی در تغییر سرنوشت دارد؛ اما آن‌چنان که در پژوهش حاضر هم مشاهده شد، این فیلم، رمان را آن‌گونه که هست ارائه‌ن داده و برخی از چیدمان‌های آن را با استفاده از روش فلاش‌بک، حذف و تکرار برخی از شخصیت‌ها تغییر داده است. در این دو اثر دیداری و نوشتاری سعی شد تا نحوه‌ی بازنمایی متن رمان در نظام نشانه‌ای سینما بررسی شده و خوانشی از محتوای دو اثر و نمادهای سیب، موسیقی، تابلو، شیخ جنیدی و زن را به عنوان مهم‌ترین نشانه‌های مفهومی دو متن ارائه دهد.

### پی‌نوشت‌ها

۱. Roland Barthes
۲. Christian Metz
۳. Pier Paolo Pasolini
۴. Umberto Eco

۵. «... مقابل خانه دانشجویان بقالی بود. نبویة با لباسی برازنده، کاسه چینی به دست، برای خرید می‌آمد. سر و وضعش بین مستخدمه‌های دیگر مشخص بود. از این‌رو به خادمه ترکیه خانم معروف بود. ترکیه خانم، پیرزن پولدار و متکبری بود که به تنهایی در باغ بزرگی، انتهای خیابان زندگی می‌کرد و علاقه داشت که هر

چیزی که به شکلی منسوب به اوست، مرتب و منظم و زیبا جلوه کند. از این رو نبویة همیشه با سری شانه کرده و گیسویی بافته دیده می‌شد. کفش چوبی به پا می‌کرد و پیراهنش، زیبایی‌ها و سرزندگی‌های جسمش را می‌پوشانید.» (محفوظ، ۱۳۸۰: ۹۳).

۶. «... به او گفتم ازدواج کنیم؛ برابر سنت خدا و پیامبر. هر دوی شما زیر بالکن ساختمان دانشگاهی که تو را به ستم به آن راه ندادند و احمق‌های بسیاری را به آن جا راه بود، ایستادید. در خیابان، نوری بود و در آسمان نیز جز هلالی بالای افق، نور دیگری به چشم نمی‌خورد. لبخندی زد و نگاهش را به زمین دوخت؛ آن قدر که تنها سپیدی پیشانی کوتاهش را می‌شد دید.» (همان: ۹۵).

۷. «... علیش سدره- هنگام عروسی- چنان شادمان بود که گفتم صاحب سرور خود اوست. نقش دوست امینی را- بی آن که دوست باشد- به خوبی بازی کرد. شگفت‌آورتر از همه چیز، آن بود که توانست مرا گول بزند؛ کسی را که جن از او می‌ترسید.» (همان).

۸. «... خواب سعید را در ربود و او را به عالم رؤیا کشانید. زمانی که بیدار شد، دانست که خواب می‌دیده است...» (همان: ۹۷).

۹. «نسیم مرطوب سحرگاهی می‌وزید و او سخت در شگفت بود که چگونه اتفاقی را که در آن دستگیر شده بود، و از آن، جز در چوبی و مشمع براقش را ندیده بود، نشناخت و ندانست کدامیک از اتاق‌های کاخ است. سپس از غم تمام چیزها، حتی دو برگ اسکناسی که از دست داده بود، خود را به آغوش پر شبنم صبح انداخت و درخشش ستارگان در آن صبح‌گاه وی را به شگفتی آورد» (همان: ۵۶).

۱۰. «نزدیک اذان صبح صدای در را شنید که باز می‌شد... چنان سر حال بود که...» (همان: ۱۱۵).

۱۱. «دانشجویی انقلابی، نه انقلابی‌ای به صورت دانشجوی و صدای قدرتمندت را هنگامی که کنار پاهای پدرم ایستاده بودم هنوز می‌شنوم؛ صدایی که از راه گوش، دل‌ها را بیدار می‌کرد» (همان: ۱۱۴).

۱۲. «... و از تو این کلمات را می‌شنیدم: ملت، دزدی، آتش مقدس، ثروت، گرسنگی، عدالت. روزی که به زندان افتادی، در نظرم به عرش رسیدی و روزی که به هنگام اولین دزدی‌ام از من حمایت کردی، باز بالا رفتی. روزی که گفته‌هایت راجع به دزدی‌ام، کرامت و بزرگواری مرا دوباره به من بازگردانید. روزی که غمگینانه به من گفتم: سرقت‌های فردی بی‌فایده است، باید نقشه و نظمی داشت» (همان).

۱۳. «مأمور به سرعت خود را به او رسانید و جیب و لباسش را به مهارت و چابکی بازدید کرد و گفت: خفه شو روباه‌زاده، چی می‌خواهی/ - آمده‌ام راجع به آینده دخترم سازش کنیم.../ - تو معنی سازش را می‌فهمی/ - آری به خاطر دخترم/ - برو دادگاه/ - اگر مایوس شوم خواهم رفت» (همان: ۱۹).

۱۴. «- خیلی خوش اومدی سرگرد حسب الله/ - واسه چی اومدی سعید؟/ - اومدم که به تفاهم برسیم/ - تو مگه تفاهم بلدی؟/ - بلدم، تا وقتی که به خاطر دخترم باشه/ - دادگاه هستش/ - من میگم هیچی بهتر از عرف نیست!» (همان).

۱۵. «همان روزها بود که برای اولین بار دست به دزدی زد و چیزی را از دانشجویی روستایی، سرقت کردی. دانشجو متهمت کرد و کتکت زد. تا این که رئوف رسید و تو را از دستش گرفت و مساله را حل کرد. رئوف تو جداً انسان بودی و بالاتر از این، استاد من محسوب می‌شدی. موقعی که رئوف با تو تنها ماند، به آرامی گفت: نترس راستش این است که من دزدی را کاری مشروع می‌دانم و بلافاصله گفته خود را با احتیاط تصحیح کرد که «اما همیشه پلیس در کمینت خواهد بود» و به شوخی افزود و هر چه انگیزه‌هایت در دزدی قوی‌تر باشد، قاضی تو را نخواهد بخشید. چه او هم از خود دفاع می‌کند» (همان: ۱۰۶).

۱۶. «به طرف پنجره رفت و از پشت آن، نگاهی به گورستان انداخت. گورها زیر نور، آرام خفته بودند. گفت: مستشاران محترم خوب به من گوش دهید. من تصمیم دارم شخصا از خودم دفاع کنم... به وسط اتاق بازگشت.. پیراهنش را درآورد... به تاریکی خیره شد و گفت: من مثل دیگران که تاکنون در جایگاه اتهام ایستاده‌اند نیستم. چه شما باید برای روشنفکری اهمیت خاصی قائل باشید. واقعیت این است که بین من و شما فرقی نیست. جز این که من داخل این قفسم و شما خارج آن. و این مساله‌ای عرضی است و طبعاً اهمیتی ندارد. مساله خنده‌آور آن است که استاد بزرگوار من جز خائنی پست نبوده است. حق دارید تعجب کنید. اما گاهی دیده می‌شود که سیم حاوی برق، پر از فضله پشه باشد... کسی که مرا بکشد، میلیون‌ها تن را کشته است. من آرزوها و آمال و قربانی ترسویمانم. من سمبل و تسلی و اشک‌های مرد گریانی‌ام که صاحبش را رسوا می‌سازد. این که من دیوانه‌ام، حکمی است که باید تمامی مهرورزان را در برگیرد. از این رو، ابتدا علل و اسباب این پدیده جنون‌آسا را بررسی کنید و آن‌گاه حکم دهید» (همان: ۱۳۴ و ۱۳۵).

۱۷. «سعید مهران تو متهم به قتل عمد هستی... چه می‌خواهی بگویی؟» (همان).

۱۸. «شیخ را در نور چراغ، بر سجاده خویش دید که غرق در نجواست. به طرف دیوار حجره، جایی که کتاب‌هایش را گذاشته بود، رفت و با دردمندی نشست. شیخ به نجوایش ادامه داد، سعید گفت: مولایم شب خوش. شیخ بی آن که نجوایش را قطع کند، دستش را به نشانه پاسخ بلند کرد. سعید گفت: مولایم من گرسنه-ام/ - پول نداری؟/ - چرا/ - برو چیزی برای خوردنت بخر/ - شیخ خوب بر اندازش کرد و گفت: - کی آرام خواهی گرفت؟/ - روی زمین که نه...» (همان: ۱۴۵ و ۱۴۶).

### منابع و مأخذ

- احمدی، بابک (۱۳۹۷). از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ هفدهم، تهران: نشر مرکز.
- حقانی، نادر. (۱۳۸۶). نظرها و نظریه‌های ترجمه، تهران: امیرکبیر.
- خیری، محمد (۱۳۶۸). اقتباس برای فیلمنامه؛ تهران: سروش.
- الشیخ، کمال (۱۹۶۲). فیلم سینمایی اللص و الکلاب؛ مصر: شركة دولار فیلم.
- محسنیان راد، مهدی (۱۳۸۰). ارتباط شناسی؛ تهران: سروش.
- محفوظ، نجیب (۱۹۷۳). اللص و الکلاب؛ دار مصر للطباعة.
- محفوظ، نجیب (۱۳۸۰). دزد و سگ‌ها؛ ترجمه‌ی بهمن رازانی، چاپ پنجم، تهران: فقتوس.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها؛ تهران: سخن.
- مک بین، جیمز روی (۱۳۵۸). سینما سلاح تئوریک؛ ترجمه‌ی پرویز شفا، تهران: انتشارات کانون فارغ التحصیلان مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما.
- وود، جولیا تی (۱۳۷۹). ارتباطات میان فردی؛ روانشناسی تعامل اجتماعی؛ ترجمه مهرداد فیروزبخت، تهران: مهتاب.
- وولن، پیتر (۱۳۸۹). نشانه‌ها و معنا در سینما؛ ترجمه‌ی عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش.

## تحليل نصي للرواية والفيلم «اللص والكلاب»

مهين حاجي زاده<sup>١</sup>

عبدالأحد غيبي<sup>٢</sup>

علي مصطفى نژاد<sup>٣</sup>

### الملخص

اللغة هي أحد الأنظمة السيميائية التي تتفاعل مع الأنظمة السيميائية الأخرى مثل السينما من خلال التناص وبين السيميائي. تسعى هذه المقالة إلى فحص العلاقة بين النصوص والمتعددة التخصصات لنظام اللغة مع نظام السينما. وهكذا، تتم مقارنة النص اللغوي بالنص السينمائي ويتم عرض القواسم المشتركة بين النصوص لهذين النصين المكتوب والمرئي. الجزء الأساسي من البحث هو فيلم "اللص والكلاب" المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ بنفس الاسم. يتم اختيار عدة تسلسلات من الفيلم تتم مقارنتها بنص الرواية لإظهار كيفية تمثيل محتوى الرواية في الفيلم والتكرار والإنشاء والإزالة في كل تسلسل من الاقتباس. في هذا الطريق سيتم تحديد الاختلافات بين النظام السيميائي للسينما والرواية، وبعد ذلك سيتم عرض عمليات الترجمة بين السيميائية للفيلم والرواية، والقواسم المشتركة بينهما، والاختلافات بين سرد الرواية والفيلم، بالاعتماد على المنهج الوصفي - التحليلي. بمقارنة هذين العاملين، يتبين أن السرد القصصي في الفيلم يختلف عن الرواية، وقد تم تطبيق بعض التغييرات والحذف والتكرار في الفيلم؛ لأن الترجمة بين السيميائية وليس بين اللغات؛ لا توجد تغييرات أو رقابة مهمة، وقد حاول المخرج أن يعكس النص بنفس الطريقة، باستثناء حالات قليلة.

**الكلمات مفتاحية:** التناص، بين السيميائية، الرواية، الفيلم، اللص والكلاب.

<sup>١</sup> أستاذة في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد مدني؛ تبريز.

<sup>٢</sup> أستاذ في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد مدني؛ تبريز.

<sup>٣</sup> طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد مدني؛ تبريز.