جویندگان

بررسی تطبیقی رمان و فیلم

• جیمز وندیک کارد
○ نعمت‌الله جهانفر

خواندن داستان بلند «جویندگان» (۱۹۴۵) به قلم «آلن لمی»، پس از دیدن نسخهٔ فیلم‌شده از همین اثر، ساختهٔ «جان فورد» (۱۹۵۶)، مانند آن است که به اتاقی وارد شوید که همه چیزش آشناست؛ شکل و شمایل آن همچنان بی‌هیچ تغییری باقی‌مانده، حتی اگر اسباب و وسایل، دیوارها، پرده‌ها و روکش مبل‌ها تغییر رنگ و حالت داده باشند، و جایی در گوشهٔ اتاق سوراخی‌دهان‌گشوده ببینید، با این همه جزیی‌ترین چیزها در چشم بهم زدنی قابل شناسایی است؛ هر چند برخی از آنها به کلی از بین‌رفته باشند. این قیاس اشاره به آن دارد که داستان خوب «لمی» اگر چه توسط نویسندهٔ فیلمنامه ـ «فرانک نیوجنت» ـ دربرگردان سینمایی آن تغییر یافت، اما طرح کلی روایت حفظ شد. «نیوجنت» بسیاری از مؤلفه‌های اصلی را دوباره شکل داد و رنگ تازه‌ای به آن بخشید تا فیلمی مشابه منبع اصلی، اما در عین حال متفاوت از آن بیافریند. او به روش‌های مختلف، ساختار اثر را فشرده کرد و پیچیدگی بیشتری به تم آن بخشید. ۲۱۲ صفحه از اثر در منطقه‌های موسوم به «لبنو تایپ کالدونیا» فیلمبرداری شد که با دو ساعت کار مداوم به طریق «ویستا ویژن» مغایرت داشت. مقایسهٔ اصل اثر با فیلمنامهٔ «نیو جنت» موجب تحسین نویسندهٔ فیلمنامه و روشنگر تشریک مساعی آشکار او با کارگردان فیلم ـ جان فورد ـ در زمینهٔ بسط و گسترش ماهرانه و دقیق تم‌های خانواده و نژادپرستی مندرج در داستان، آفرینش نقش‌هایی برای شرکت سینمایی «جان فورد» که شخصیت‌های داستان طلب می‌کردند، و نیز در وسعت بخشیدن به موضوع‌های سینمایی فرعی موجود در متن داستان «لمی» است.

فیلم و داستان در طرح کلی به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند؛ فیلم مانند داستان، قوت و قوام خود را از شکل روایتی‌اش می‌گیرد. یعنی، داستانی بر پایهٔ یک جست‌وجو اما خلاصه پیرنگ داستان نمودار آن است که فیلمنامه‌نویس، نیمهٔ دوم آن را از نو آراسته است. در کتاب، تهاجم سرخپوستان کومانچی به خانه «ادوارد»ها

در تگزاس، سال ۱۸۶۰، به مرگ تمامیِ اعضایِ خانواده، به استثنای دو دختر می‌انجامد. دختر بزرگتر - لوسی - مورد تجاوز قرار گرفته و کشته می‌شود. دختر کوچک‌تر - دبی - به اسارت می‌رود و توسط کومانچی‌ها بزرگ می‌شود. (سرخپوستان، پیش از یورش، دست به حیله می‌زنند؛ بدین ترتیب که با وانمودن کردن این که قصد دزدیدن احشام را دارند، مردان منطقه را از مزرعهٔ «ادواردز»ها دور می‌کنند). به دنبال جست‌وجوی اولیه برای یافتن دخترها از سوی گروهی از اهالی، و به هنگام حملهٔ کومانچی‌ها به منطقهٔ «کت تیلز»، سه مرد به جست‌وجو ادامه می‌دهند: «آموس ادواردز»، عموی لوسی و دبی - «مارتین پاولی» - مرد جوانی که «ادواردز»ها به فرزندی پذیرفته‌اند و «براد ماتیسون» که خواستگار «لوسی» بوده است. «براد» همان اوایل کشته می‌شود، اما «مارتین» و «آموس» بیش از پنج سال به جست‌وجوی «دبی» ادامه می‌دهند. این دو یک بار پس از بازگشت به خانه، جست‌وجوی خود را تا قلمرو شمالی - جایی که مورد حملهٔ مردی به نام «فاترمن» قرار می‌گیرند و او را از پای در می‌آورند - پی می‌گیرند. مارتین ناخواسته همسری سرخپوست به نام «لوک» اختیار می‌کند: هر چند، خود خواستگار دختری از خانوادهٔ «ماتیسون» به نام «لوری» است، اما «لوک» خیلی زود ناپدید می‌شود. بعدها، «آموس» و «مارتین» به هنگام گرفتار شدن در یک کولاک برف، شصت ساعت را در یک گنداب سپری می‌کنند و درست در هنگامی که فکر می‌کنند رد «دبی» را تا قرارگاه رئیس کومانچی‌ها - بلونبت - یافته‌اند، با حملهٔ سربازان دولتی به دهکدهٔ سرخپوستان در یک منطقهٔ برفی، رد او را گم می‌کنند. آنها می‌دانند که «دبی» در دهکده بوده، چون هدیهٔ یادگاریِ «مارتین» به «دبی» را که دخترک بر گردن داشت، می‌یابند. «آموس» و «مارتین» مجدداً به خانه بازمی‌گردند و در جشنی که یکی از همسایگان به نام «موس هاربر» بر پا کرده شرکت می‌کنند «لوری» می‌رقصد و خوش و بش می‌کند و «مارتین» با «چارلی مک کوری» که یک رنجر تگزاسی است دعوا راه می‌اندازد. بعد در منطقهٔ «نیو مکزیکو»، «آموس» و «مارتین» با مردی به نام «لیگ پاورز» - که یک شکارچیِ بوفالوست برمی‌خورند که در پیِ «دبی» بوده است. یک کومانچی، موسوم به «جیم روساس» آنها را به قرارگاه «بلونبت» - رئیس سرخپوستان - راهنمایی می‌کند که همسری سفیدپوست دارد، اما او دبی نیست. پس از سومین بازگشت به خانه، سر و کلهٔ «لیگ پاورز» پیدا می‌شود که «دبی» را در جایی به نام «سون فینگرز» یافته است. «آموس» و «مارتین» راه خود را به آن سو در پیش می‌گیرند و با «اسکار» ملاقات می‌کنند که «دبی» را در اسارت خود دارد. پس از ترک قرارگاه «اسکار»، «دبی» آنها را دنبال می‌کند تا از حملهٔ قریب‌الوقوع «اسکار» آگاهش کند و سپس می‌گریزد. طی یک حمله، «آموس» مجروح می‌شود پس از آن جویندگان به قرارگاه «رادزیمنسکی» می‌تازند و در آنجا، «مارتین» پس از هشدار دادن به رنجران تگزاسی از هجوم به قرارگاه «اسکار» در می‌یابد که «لوری» با «چارلی» ازدواج کرده است. در نبرد نهایی، «آموس» از پا در می‌آید و «مارتین» در پی «دبی» که به بیابان گریخته، روان می‌شود. و هنگامی که او را خسته و از رمق‌افتاده پیدا می‌کند، درمی‌یابیم «دبی» که اکنون به سن ازدواج رسیده و همواره غایت جست‌وجوی «مارتین» بوده است، حال، حکم پاداش نهاییِ او را یافته است.

□□□

در برگردان داستان به قالب فیلم، اقتباس‌کننده به حداقل جرح و تعدیل دست می‌زند، اما این جرح و تعدیل اگر در نیمهٔ اول مهم جلوه می‌کند، در نیمه دوم بسط یافته و برانگیزاننده است. آمدن «اتان ادواردز» (آموس) به خانه در صحنهٔ اول، شام خوردن خانواده در صحنهٔ بعدی و صبحانه در صبح روز بعد و بالاخره عزیمت مردان برای یافتن احشام، دستمایه‌هایی نو و فوق‌العاده بسط داده شده و قوام‌یافته نسبت به کتاب هستند. یافتن احشام و بازگشت شتابان به مزرعهٔ «ادواردز» در فیلم، جلوتر از فصل‌آغازین داستان قرار می‌گیرند. در داستان «هنری ادواردز» این سو و آن سوی مزرعه را می‌کاود و به هجوم سرخپوستان مشکوک می‌شود. فرستادن «دبی» به گورستان، بازگشت «اتان» و «مارتین» به خانهٔ سوخته در آتش و مراسم تدفین، به‌ترتیب در پیِ آن می‌آیند. اما وقایعی که پس از اولین ورود به خانه رخ می‌دهند و از زبان لوری و به روایت مارتین نقل می‌شوند، مواردی افزودنی است. اگر چه به وضوح پیداست که نیمهٔ دوم روایت، نظمی دوباره یافته است. در فیلم «بلونبت» و «اسکار» یک شخصیت واحد یافته‌اند و زنان سفیدپوست مستقر در قرارگاه واقع در ناحیهٔ برفی - هر چند احتمال وجود «دبی»

در میان آنها وجود دارد، و البته بعد مشخص می‌شود چنین نیست - جایگزین دختر سفیدپوست مستقر در قرارگاه «بلونبت» شده‌اند و بالاخره بازگشت سه‌گانه به خانه، به دوبار فشرده شده است. جشن مزرعه بدل به عروسیِ «چارلی» و «لوری» شده، که البته توسط «مارتین» به هم می‌خورد و به زدوخورد می‌انجامد. بیشترین جرح و تعدیل تا حدود زیادی به جابه‌جاییِ ارتباط بین جویندگان و «اسکار» به قرارگاهی در نیومکزیکو باز می‌گردد، که در فیلم بسیار زودتر از داستان رخ می‌دهد. این جابجایی را از پاره‌ای جهات می‌توان یک اشتباه به حساب آورد، زیرا به نقطه اوج احساسی کتاب منتهی می‌شود. یعنی صحنهٔ رودررویی «مارتین» و «دبی» که در آن «مارتین» می‌کوشد خواهرش را متقاعد کند که به زندگی در میان سفیدپوستان بازگردد: «من برادرت هستم، مارتین! مرا به خاطر نمی‌آوری»؟ این صحنه به لحاظ دراماتیک بیشترین تنش را در فیلم داراست و زمانی برپرده می‌آید که فیلم اندکی از نیمه گذشته است و به راستی که بازیگران - «جفری هارتر» در نقش «مارتین» و «ناتالی وود» درنقش «دبی» - در این صحنه بهترین‌اند و پیچیدگیِ اقدام «اتان» در کشتن «دبی» - که در کتاب نیست - بیشترین تضاد دراماتیک را خلق می‌کند. از سوی دیگر، از منظر پایان‌بندیِ تغییر یافتهٔ فیلم، «دبی» دیگر پاداش نهایی «مارتین» نیست و صحنه نیازی به این نقطهٔ اوج نداشته، کما اینکه هجوم آخرین سربازان به سرخپوستان نیز چنین است. افزون بر این‌رویدادهای غافلگیر کننده در قیاس نخستین این مطلب، مانند ازدواج «لوری» و «چارلی»، مرگ «آموس» و همبستگی «دبی» و«مارتین» که پیش‌تر به آن اشاره شد، مثل یک شوک برای خوانندگانی که تنها فیلم را می‌شناسند، عمل می‌کند. ساختار کامل روایتیِ فیلم، کماکان خطی است و قطعاً سینمایی‌تر از ساختار داستانیِ آن؛ حتی اگر به وقایعی برسد که از متن کتاب فاصله بسیاری دارند. دیگر اینکه فیلم، طی یک روند ساده و تأثیرگذار، از تعداد اشخاص داستان کاسته و اسامیِ برخی از آنها را تغییرداده است. در داستان، اصلاً سه خانواده در قطعه زمینی واقع در تگزاس سکونت دارند: خانوادهٔ «ادواردز»ها، «پاولی»ها و «ماتیسون»ها. «پاولی»ها شامل «اتان»، «جودیت و دو دختر که هجده سال پیش از شروع داستان توسط سرخپوستان قتل‌عام شده‌اند، اما در فیلم «پاولی»ها در حمله‌ای که به واگن قطار شده از بین رفته‌اند. در رمان و نیز فیلم، «مارتین» تنها عضو باقی مانده از قتل عام است که توسط «ادواردز»ها بزرگ می‌شود. در فیلم «هنری ادواردز» تبدیل به «آرون ادواردز» شده و برادرش «آموس» به «اتان ادواردز» تغییر نام داده و نام پدر «مارتین» در کتاب را به خود گرفته است. پسران «ادواردز» نیز - «هاتر» ۱۹ ساله و «بن» ۱۴ ساله - به تنها یک پسر کاهش داده شده‌اند. نام «ماتیسون»ها بدیل به «یورگنس»ها شده واعتقاد «کویکر»ی آنها که در کتاب به آن اشاره می‌شود در فیلم حذف شده است. در فیلم، «براد» تنها فرزند پسر خانواده‌است و نامی از برادرانش «توبی» و «ابنر» نیست. «موس هارپر»، یکی از ساکنان محل و یکی از اعضای گروه جست‌وجوی اولیه درکتاب، نام خود را به شکارچیِ بوفالو - لیگ پاورز - داده که در رمان همان گونه عمل می‌کند که «موس» (هانک وردن) در فیلم. «چارلی مک کوری» هم در کتاب و هم در فیلم حضوری چشمگیر دارد و یکی از افراد گروه جست‌وجوی اولیه است. او که در رمان یک رنجر تگزاسی است، در فیلم او را، عمدتاً در سکانس‌های پایانی می‌بینیم. در مجموع، «نیو جنت» هوشیارانه تعدادشخصیت‌ها را تقلیل داده و بر هستهٔ مرکزیِ آنها که در نهایت به عنوان یک خانوادهٔ واحد نمایانده می‌شوند، متمرکز شده است.

تغییرات دیگر «نیو جنت» در خصوص ماهیت شخصیت‌ها بدون شک «جان فورد» را خشنود کرده است. امکانات نقش‌های خوب برای بازیگران مورد علاقهٔ «جان فورد» شاید در رمان بلافاصله به چشم نیاید، اما جابجاییِ اصلی زمانی است که «آموس ادواردز» که نام مسیحی «اتان» را به خود گرفته (نام «بول شولدرز» در کتاب جای خود را به «بیگ شولدرز» در فیلم داده است)، مبدل به نقشی اصلی برای «جان وین» می‌شود و «مارتین پاولی» به نقش دوم تنزل پیدا می‌کند (در کتاب از او به‌نام دیگری یاد می‌شود و در فیلم، به عنوان کسی که تا پایان به تعقیب ادامه می‌دهد)، چرا که او به عنوان شخصیت هوشمند ومرکزیِ رمان، هر چند در هیئت یک جوان هجده‌ساله ظاهر می‌شوداما پیش از آن در کوره راههای مرزی مهارت لازم را کسب‌می‌کند. به عنوان مثال، در رمان (فصل سوم) «آموس» و «مارتین» پیش از آن که بی‌محابا و دیوانه‌وار به خانهٔ «ادواردز»ها برگردند به اسب‌های خود استراحت می‌دهند. به

آنها علوفه می‌دهند، و هر دو (فصل ۵) زمانی به خانهٔ سوخته نزدیک می‌شوند؛ در واقع به سوی مرگ می‌تازد البته در فیلم، زمانی که «اتان» به اسب‌ها غذا می‌دهد و آنها را قشو می‌کند، مارتین با شتاب دور می‌شود. و بعد او را می‌بینیم که در حالی که زین اسبش را بر دوش دارد و به زحمت روی پاهایش بند است، شاهد عبور سریع موس و اتان است که به سرعت او را پشت سر می‌گذارند و در همین حال، موس به او طعنه می‌زند: «از این به بعد، حرف عمو اتان رو گوش کن». رمان، از آنجا که از دیدگاه مارتین روایت می‌شود، اثری جوان‌گراست، حال آن که فیلم چنین نیست. جفری‌هانتر در نقش مارتین در هیئت جوانی بی‌تجربه و اغلب با منش بچه‌گانه و گاه مضحک، متناسب با نقشی که برای او نوشته‌شده، ظاهر می‌شود. به عکس، اتان ادواردز، آن گونه که جان وین ایفاگرنست، در فیلم شخصیت پیچیده‌تری نسبت به داستان دارد. در واقع، احتمالاً مشکل‌ترین نقشی است که جان وین به عهده گرفت. نیز، خاتم ماتیسون که شخصیت بی‌رنگی در رمان است، اما در فیلم و در نقش مارتا به تنهایی حضوری قوی دارد. اولین مثال دم دست، گفته اوست: «ما نگزاسی هستیم. این سرزمین یک روز جای خوبی برای زندگی می‌شود شاید استخوان‌های ما باید اینجا دفن شوند تا وقتش برسد». (ص ۵۳-۵۲) که در رمان از زبان آموس بازگو می‌شود، اما نیوجنت آن را به بازیگری به نام اولایو کاری محول کرده که به اتان هشدار می‌دهدکه سال‌های زندگی خود را در پی انتقام‌جویی و نفرت هدر ندهد. آشکارا پیداست که آرون ماتیسون جای خود را به آموس‌یورگنسون داده تا به جان کوالن اجازه دهد شخصیت یک اسکاندیناویایی را نقش بزند؛ چنان که در فیلم *سفر طولانی به‌وطن*، (۱۹۴۰) ساخته جان فورد. چنین نقشی را با نام اکسل سونسون آفرید. کن کورتیس که در فیلم «مرد آرام» فورد نیز بازی داشت. اینجا ایفاگر نقش چارلز مک کوری است؛ روستایی عاشق‌پیشه‌ای که گویی برای آفریدن لحظاتی کمدیک بر پرده می‌آید و آواز عاشقانه می‌خواند. تنها شخصیت کاملاً جدید در فیلم «کاپیتان ریورند ساموئل کلایتون» (وارد باند) است که اغلب در کسوت مردی مسلح و کتاب مقدس بدست به نمایش در می‌آید. شخصیت او از یک رنجر تگزاسی به نام سول کلینتون الگوبرداری شده است که از زبان او می‌خوانیم: «نه اون طور خواستون بی کو مانچی‌ها باشه و نه اینجوری به من زل بزنین. اینجا طرفتون منم نه اون وحشی‌ها. اگر بار لول صدای منو نشنیدین، بهتره به خاطر رضای خدا هم که شده، بدونین چه کار می‌خوام بکنم. حوصله دوبار فریاد زدن رو ندارم». (ص ۲۵۷)

این جملات در فیلم نیامده‌اند، اما من فکر می‌کنم هر سینما روی کهنه‌کاری می‌تواند این کلمات را از ورای چهره وارد باند بخواند؛ همان گونه که شاید نیوجنت و فورد چنین خواسته‌اند. شخصیت دیگری که بسیار دیر در فیلم ظاهر می‌شود، فرمانده‌گرین هیل (پت وین) در مقام یک ستوان عجول و عصبی است. در رمان، موضوع مقابلهٔ دو نوع استراتژی در یورش به دهکدهٔ محل اقامت اسکار بین رنجرهای تگزاسی به فرماندهیِ کلینتون و سواره نظام آمریکا به فرماندهیِ کلنل گرین هیل است. اما آن فرمانده جوان ابله که بالاخره در هنگام حمله با شمشیرش کلایتون را زخمی می‌کند، ساخته و پرداختهٔ نیوجنت و به قصد نمودن یک فرد به مثابهٔ نمادی از نسل دوم در قالب نقش‌آفرینی «وین» است؛ که اتان در فصلی از فیلم؛ در قالب یک‌بذله‌گویی و با اطلاق کلمهٔ «پسر» به او به این نکته اشاره می‌کند. از این رو رمان کم و بیش شخصیت‌هایی تأویل‌پذیر که برای‌فورد امکان کار با آنها هست، و می‌توان بازی‌های پر قدرتی از آنها گرفت را برای فیلمساز عرضه می‌کند.

در کتاب لحظات خاصی وجود دارند که آشکارا شیوه‌هایی را پیش روی نیوجنت می‌گذارند تا به منظور ایجاد تأثیرات و دراماتیک مونتاژهای خاصی را بزرگنمایی کند یا تغییر دهد در اینجا هم، آن سینماروییی که برای اولین بار داستان را می‌خواند، ریشه صحنهٔ صبحانه‌خوری را باز می‌شناسد:

«لوری» به این طرف و آن طرف می‌جهید، قهوه سر می‌کشید و با نو تا از پسرهای «هارپر» لقمه‌های غذا را می‌پیچید و فرو می‌داد. «چارلی مک کوری» هم این سو و آن سو کمکش می‌کرد. همه با هم خوش و بش می‌کردند، خرده ریزهای نان را به اطراف می‌پاشیدند و خودشان را لوس می‌کردند ...

دخترک (لوری) به سوی رکاب «چارلی» دوید و گفت: «هی!» و در حالی که به زحمت به او نگاه می‌کرد، بسته‌ای غذا به دست او داد و دوباره سرِ جایش برگشت ...» (ص ۸)

این لحظهٔ زودگذر اساس کل خوردن صبحانه در فیلم است که به گونه‌ای عالی توسط فورد بر پرده جان می‌گیرد: آن گاه که کلایتون و افرادش به خانهٔ «ادواردز»ها می‌آیند تا «آرون» و «مارتین» را به صف رنجرهای تگزاسی در آورند؛ که البته این صحنه پیش از عزیمت آنان برای یافتن احشام گمشده است.

وقتی صدای کشیدن کبریت در آشپزخانه را شنید ... می‌دانست مادرش دارد لامپا را روشن می‌کند. به نرمی نجوا کرد: ماما ...حالا نه.

مادر نزدیک در رسید و در حالی که کبریت هنوز در دستش بود نگاه عجیبی به پسرش کرد برای لحظه‌ای نگاه پسر با نگاه مادرگره خورد، اما بی‌هیچ سخنی به اطراف نگریست. «مارتا ادواردز» در حالی که متفکرانه به این و آن طرف می‌رفت و چراغ‌ها راخاموش نگه داشته بود، به آشپزخانه برگشت. (ص ۲)

افزون بر این، گردنبندی که در داستان «مارتین» به عنوان هدیه به گردن دبی می‌آویزد، در فیلم دلالت قوی‌تری دارد: یک‌مدال جنگی است که اتان به دخترک می‌دهد (با دیالوگی که اشاره به دادن گردنبند از جانب «اتان» به «لوسی» شده است).همان که بعداً به گردن اسکار می‌بینیم که حاکی از وجود دبی است که حالا دیگر بزرگ شده است. سرانجام زمانی که خانم «ماتیسون»، «مارتین» را در آغوش می‌گیرد که گویی فرزندش است (ص ۷۱)، «نیو جنت» به نحوی فوق‌العاده ایده را می‌گیرد و فورد جنبه‌ای بصری به آن می‌بخشد، طوری که خانم «ماتیسون» جایگزین مادرخوانده «مارتین» می‌شود که همان «مارتاادواردز» باشد. (۶)

«نیوجنت» ایده‌های دیگری را نیز به شکل مؤثر از دیالوگ کتاب به خدمت گرفته و به منظور غنا بخشیدن به فیلم، آنها را از نو در زمینه‌ای تازه تنظیم کرده است. به عنوان مثال، در کتاب آرزوی «لیگ پاورز» در قبال یافتن «دبی» (ص ۱۷۲-۱۷۱) یک صندلی به عنوان پاداش است برای ایام پیری، که کنار اجاق بگذارد و روی آن لم بدهد؛ آرزویی که در کتاب به تلخی از آن یادمی‌شود، به طوری که مارتین درباره‌اش می‌گوید: «جوری از این صندلی حرف می‌زنه که انگار تنها جایی که میشه روش لم داد و مرد». اما در روایت فورد آرزوی «موس هارپر» جنبه‌ای بصری یافته و به نمایش لم دادن او روی صندلی راحت و دور از خانهٔ سوختهٔ «ادواردز»ها اکتفا شده است. در صحنهٔ پایانی، البته او را می‌بینیم که به آرزوی قلبی‌اش رسیده است. به همین ترتیب‌حجت و حیای مارتین پس از آن که لوری لباس زیر او را تعمیر می‌کند (ص ۸۱)، به طور کلی در فیلمنامه بازسازی شده و رنگی‌از طنز به خود گرفته است؛ آنجا که مارتین در بشکه خود را می‌شوید و لوری لباس‌های او را بر می‌دارد. نیز در فیلم «اتان» به‌چشم‌های یک کومانچی مرده شلیک می‌کند تا آن گونه که سرخپوستان اعتقاد دارند، روح او را برای همیشه سرگردان کند. حال آن که در کتاب «آموس» (ص ۲۹) برای همین منظور پوست سرِ سرخپوست مرده را می‌کند؛ که این صحنه به اواخر فیلم، جایی‌که «اتان» پوست سرِ «اسکار» را می‌کند، منتقل شده است، (این صحنه به طور کامل در فیلم به نمایش در نیامده است). وبالاخره این که در کتاب «هنری» از تصمیم «مارتا» مبنی بر ادامهٔ زندگی در آن قطعه زمین صحبت می‌کند: «این مارتا بود که می‌گفت هیچ وقت از اینجا نمیره». (ص ۵). گویی روح او به عنوان یک پیشتاز در آن، سرزمین باید باقی بماند. اما ما از خلال تصاویر فیلم پی می‌بریم که «مارتا» در انتظار بازگشت «اتان» بوده، هر چند عشق آنها باید ناگفته و پنهان باقی بماند. ضمناً درکتاب «آموس» - که به طور مداوم مزرعهٔ «ادواردز»ها را ترک می‌کند و پس از چندی به آنجا باز می‌گردد - همیشه عاشق همسربرادرش بوده، اما «هنری» (آرون) هیچ گاه ظنی در این مورد نبرده، و «مارتا» نیز از این امر بی‌خبر است (ص ۳۳). از این رو، عشق پنهان «مارتا» و «اتان» ابداع سناریست فیلم است و درک احساس «آموس» توسط «مارتین» در فیلم به «دیویدکلایتون» منتقل شده است، آن هم در صحنه‌ای که اندرو ساریس قویاً آن را تحسین می‌کند (۸)؛ آنجا که «کلایتون» ناخواسته «مارتا» را می‌نگرد که بالاپوش نظامیِ «اتان» را عاشقانه دست می‌کشد.

تغییر در متن و ایدهٔ داستان، بر یکی از تم‌های اساسی فیلم - نژادپرستی - نیز تأثیر می‌گذارد. هر چند بر این مقوله در رمان کمتر تأکید شده است. در کتاب، «مارتین» تنها به یک چیز فکر می‌کند و آن آرزوی مرگ همهٔ کومانچی‌هاست (ص ۲۴۲): «اونا بایداز صحنهٔ روزگار محو بشن». تأکید بر این موضوع در فیلم نتیجه پرداخت شخصیت «اتان»، آن چنان که جان وین به آن تجسم بخشیده است: یک نژادپرست کینه‌جو در حدی بیش از آن

چه در رمان وصف شده است. «مارتین» از عمق کینه و نفرت «آموس» نسبت به کومانچی‌ها بیمناک است و این موضوع را به «لوری» و نیز به خود «آموس» - که بیش از نجات «دبی» ترجیح می‌دهد انتقام «مارتا» را بگیرد - نیز می‌گوید (ص ۲۱۹) و اضافه می‌کند که ممکن است در نتیجه یورش دیوانه‌وار به دهکده سرخپوستان که از لذت کشتن کمانچی‌ها به او دست می‌دهد جان «دبی» به خطر بیفتد و چه بسا به دست اسیرکنندگانش کشته شود. اما بیم او در این مورد، کمتر از خوفی است که به هنگام اولین بازگشت خطاب به «لوری» می‌گوید: اینکه «اتان» حالا درپی «دبی» است تا او را بکشد؛ چرا که با سرخپوستان زندگی کرده و به معنی دقیق‌تر با یک مرد از نژاد سرخ در آمیخته است.ابعاد نفرت «اتان» (علاوه بر عامل تعلیق) به طور حتم در فیلم بسط یافته است. در صحنهٔ پر تنشی که «دبی» برای هشدار به «مارتین» و «آموس» نزد آنان می‌آید بر نگرانی «مارتین» صحه گذارده می‌شود. اقدام به کشتن «دبی» توسط «اتان» و سپرقرار دادن خودخواسته «مارتین» به منظور در امان نگاه‌داشتن خواهرش قرینه‌ای در رمان ندارد. این صحنه، پیشاپیش نقطه‌اوج فیلم، آنجا که «اتان» سر در پی «دبی» می‌گذارد و «مارتین» با تمام قوا می‌کوشد «دبی» را در امان نگه دارد، رومی‌کند. زمینهٔ دیگری که در فیلم رنگ و بوی نژادپرستی به خود گرفته، مربوط به توصیف «مارتین» است که به این صورت بازگو می‌شود: «چند تا از دنده‌هایش چروکیده». در این شرایط گفت‌وگوی «آموس» و «مارتین» (ص ۹) که در آن «آموس» از

«مارتین» می‌خواهد که او را عمو یا پدر بزرگ یا نظایر آن صدا نزند، به طور معنا داری حاکی از نوسان احساس او بین دو قطب مختلف است: از یک سو، مرد پا به سن گذاشته‌ای است که از دلالت هر چیزی که او را نسبت به جوانان مسن‌تر نشان دهد می‌رنجد؛ و از سوی دیگر مردی است که دوست ندارد فردی که دو رگه است و خونش یکدست نیست، او را خویشاوند خود بداند. صحنهٔ اضافیِ دیگر، آنجاست که «اتان» در کوششی جنون‌آسا به کشتار بوفالوها دست می‌زند تا از این طریق ذخیرهٔ غذای زمستانیِ سرخپوستان را نابود کند. این صحنه، تصویری از یک نژادپرست را از او به دست می‌دهد؛ و پیوند دو صحنه از کتاب، صحنهٔ نمایش وضع زنان سفیدپوستی که پس از نجات از اسارت سرخپوستان به قرارگاه آورده شده‌اند و پلان درشت چهرهٔ تلخ و پر از نفرت «اتان» که با نگاهش می‌گوید: «این زنان، دیگر سفیدپوست نیستند، کومانچی‌اند»، به نوعی به درگیریِ احساسیِ ما منجر می‌شود. «لوری» نیز در آخرین صحبت‌هایش در صحنهٔ بازگشت نهاییِ افراد به خانه، به طور قابل‌ملاحظه‌ای شبیه «اتان» به نظر می‌رسد آنجا که به «مارتین» هشدار می‌دهد که «دبی» حالا درست مثل پس‌مانده‌ای از آمیزش یک سرخپوست است و توصیه می‌کند که «اتان» باید گلوله‌ای در مغز دخترک خالی کند. اما این گفته با عزم نهاییِ «مارتین» برای یافتن «دبی» (ص ۲۰۵-۲۰۳) از تأکید دور می‌ماند. «لوری» در کتاب و نیز در فیلم، بر آن است که «مارتین» را از جست‌وجو باز دارد؛ می‌گوید که دیگر منتظر نمی‌ماند و به راستی نیز چنین می‌کند. اما به نظر می‌رسد هر آن چه بر زبان جاری می‌کند، در پایان به فراموشی می‌سپارد.

وجه افتراق رمان «لمی» نسبت به فیلم در مورد به هم پیوستن دوبارهٔ خانواده‌های «یورگنسون» و «ادواردز»، نوعاً نمودار آن است که «نیوجنت» بر روی ایدهٔ خویشاوندی یا خانواده از نوکار کرده تا کارگردانی، همچون فورد که در فیلم‌هایی مانند «چقدر درهٔ من سبز بود» واحد خانواده را بدان گونه مورد احترام و تکریم قرار داده با خود همساز کند. اما در «جویندگان» حس خویشاوندی به شکلی اجتناب‌ناپذیر با مسألهٔ نژاد آمیخته شده است؛ مخصوصاً به این دلیل که در فیلم بخشی از وجود «مارتین» به عنوان فرزند خانوادهٔ «ادواردز»ها سرخپوست است و دیگر این که خواهرش به یک معنا از سوی کومانچی‌ها به‌فرزندی پذیرفته شده است. در فیلم و نیز در رمان، زمانی که «مارتین» خطاب به «دبی» می‌گوید: «من برادرتم، مارتین»، ابهام‌دلپذیری را القاء می‌کند، زیرا به لحاظ ژنتیکی، پیوندی بین آنها وجود ندارد، آنها هم‌خون نیستند و این در رمان شرایط مساعدی ایجاد می‌کند که ناظر بر پایان‌بندیِ آن است. اما در فیلم، این ایده دوبار به کمک می‌آید تا با بهره‌گیری از دیالوگ موجود در کتاب، باز هم تغییری در معنا ایجاد کند. از این رو، زمانی که «آموس» (ص ۷۷) به «مارتین» می‌گوید که «دبی» دیگر خوشایند او نیست، در واقع می‌کوشد «مارتین» را از جست‌وجو دلسرد کند تا با «ماتیسون»ها یکی شود و جای برادر را که پوتین‌هایش به پای خود اوست، بگیرد. اما فیلم قویاً از هویت خانواده دفاع می‌کند و روی گردانیِ «اتان» از حس خویشاوندی‌نسبت به «دبی»، باطناً پیش‌درآمد کوشش او برای کشتن دختر است. در حالی که در رمان (ص ۲۲۰)، «آموس» درست قبل از ورود به قرارگاه «اسکار» میل باطنیِ خود را به «مارتین» می‌گوید تا آنجا که قوی‌ترین عامل در فیلم، یعنی آمیزه تنفر نژادی وهمبستگیِ خونی در آن صحنه مشهور جان می‌گیرد، صحنه‌ای که «اتان»، «دبی» را از زمین چنگ می‌زند و به هوا بلند می‌کند، و مابر اساس آن چه تا این لحظه از فیلم، از او دیده و شنیده‌ایم، تصور می‌کنیم مصمم به کشتن اوست. اما او به آرامی می‌گوید: «بیا بریم خونه». هر چند تحسین ژان لوک گدار از این لحظه از فیلم معروف است، اما بسیاری معتقدند که در این صحنه، پیوند تماتیک بین خانه و خانواده از میان رفته و تنها تحول قلبیِ ناگهانیِ «اتان» که برای پایان خوش قراردادیِ فیلم لازم بوده،باقی مانده است. اما فورد دلیل این تحول قلبی را در نخستین صحنه فیلم به طور بصری تثبیت کرده است: «آنجا که اتان پس‌از رسیدن به خانه، برادرزاده‌اش را به جای خواهر بزرگترش عوضی می‌گیرد و «دبی» را از زمین بلند می‌کند. این حرکت غیرعمدی و خودانگیخته که به دقت برای صحنهٔ افتتاحیه تدارک دیده شده، به وضوح آشکار می‌کند که برای «اتان» همبستگیِ خونی و حس خانواده و خویشاوندیِ قوی‌تر از نفرت سبعانه عمل می‌کند. شاید فورد برای کارکرد و تأثیر این حرکت از جنبهٔ تبلیغات سینمایی بیش از حد حساب باز کرده، حال آن که در این مثال می‌توان گفت که فیلمساز پیر، ظرافت و باریک‌بینیِ خاص خود را دارد، چرا که

این دو حرکت موازی در ابتدا و انتهای فیلم که به فاصلهٔ تقریباً دو ساعت از یکدیگر بر پرده می‌آیند، از آن دسته از صحنه‌ها نیستند که هر سینما روی کند ذهن و سطحی‌نگری به آن توجه کند. با این همه، این دوصحنه نتیجهٔ منطقیِ جست‌وجوی «دبی» و نیز تم خانواده را که لحظات آغازین فیلم القاء می‌کند، رقم می‌زنند. (۱۰)

صحنهٔ پایانیِ فیلم تداعی‌کنندهٔ معنای خانواده، که در تمامیت فیلم جریان دارد نیز هست. در واقع غالب اوقات تعیین اینکه درفیلم چه کسی با چه کسی خویشاوند است، دشوار می‌نماید. قبل از هر چیز، تقلیل دادن سه خانواده به دو خانواده از طریق حذف خانوادهٔ «پاولی»ها، دو خانواده را به یکدیگر نزدیک‌تر ساخته است، به ویژه آن که نسل جوان‌تر خانواده به دو زوج عاشق‌کاهش یافته است: برادر و «لوسی» . یا آن طور که جوان‌ترین عضو خانوادهٔ «ادواردز»ها هنگامی که این دو را در حال بوسیدن یکدیگر می‌بینند: «لوسی» و «براد» . و «مارتین» و «لوری» در رمان، «مارتین» به هنگام بازگشت به خانه، در واقع نگران «لوری» نیز هست. به عبارت دیگر او دلواپس کسانی است که در دو مکان مختلف هستند (ص ۴۱) و موقعیت چنان است که‌هر آن چه برای «ادواردز»ها اتفاق بیفتد، به عینه بر سرِ خانوادهٔ «یورگنسون»ها نیز می‌آید.این احساس دوگانه، زمانی که «لارس یورگنسون» بی‌اختیار می‌گوید: «مادر، نه»، موجزانه در کتاب القاء می‌شود (این بخش در کتاب نیست). این‌عکس‌العملی انسانی و قابل درک است، اما با وجود این، معنای دیگری نیز دارد: «بگذار آنها بمیرند تا بلکه ما از بین نرویم». به‌واقع اگر شانس و تصادف را در نظر داشته باشیم، «لوری» می‌توانست به جای «لوسی» قربانی شود و خانم «یورگنسون» به‌جای خانم «ادواردز» (معادلی برابر «دبی» در میان «یورگنسون‌ها» نیست). نزدیکی و همبستگیِ فوق‌العادهٔ خانواده‌ها، زمانی‌که خانم «یورگنسون» به «اتان» می‌گوید آن قدر «دبی» و «لوسی» را دوست دارد که گویی فرزندان واقعیِ خودِ او هستند، قوت می‌یابد. (این جمله بازتابی از آرزوی پسر داشتن اوست) با این همه، اگر به ارث بردن چکمه و لباس «براد» توسط «مارتین» را اضافه کنیم، آن وقت به سادگی می‌توان خانم «یورگنسون» را نیز تجسم جایگزین «مارتا ادواردز» بر نخستین بازگشت به خانه‌فرض کرد. در این صورت تشخیص این که چه کسی خویشاوند خونی و چه کسی خویشاوند معنوی و مجازی است در فیلم موضوعی پیچیده می‌شود. یگانه شدن نهایی، این دو خانواده را دوباره به یکدیگر پیوند می‌دهد. این بهم پیوستگی از طریق قاب‌بندیِ تصویر که طی آن درِ ورودیِ خانه باز و سپس بسته می‌شود، نشان داده می‌شود. «مارتا» در را بر روی «اتان» بازمی‌کند و سلامش می‌گوید و دیگری آن را پشت سرِ «یورگنسون» می‌بندد. دو خانه که درهای آنها به نوعی معرف وجود آنهاست، به لحاظ تأثیری که بر جای می‌گذارند در پایان برای خانوادهٔ «یورگنسون ـ ادواردز»ها یکی شده است. در مقابل،خانهٔ «یورگنسن»ها در رمان صرفاً مکانی برای بازگشت است و نه برای آمدن به آن. برای «آموس» و «مارتین» از خانهٔ «ادواردز»ها تنها اسکلتی سوخته بر جای مانده است. ایدهٔ خانه و به تبع آن بازگشت به خانه در سینمای آمریکا ـ حداقل از آفرینش «جادوگر شهر اوز» تا «ای تی» ـ چنان حضوری پررنگ و نیرومند بوده و به قدری بر عواطف تماشاگر اثر گذاشته است‌که انتظار دیدن آن در اثری از فورد اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. در این رابطه، «نیوجنت» در پایان‌بندی تغییریافته که کار خوداوست، با پدر زنش همساز می‌شود. به هم پیوستن خانواده در فیلم، با پیوند جنسی رمان متفاوت است؛ و بطور طبیعی با شیوه‌فورد تجانس دارد که فیلم‌هایش غالباً نه با اینهٔ بازگشت به خانه که با به خانه آمدن سروکار دارند. مانند ورود سربازان خاک‌آلود به قلعه و یا قدم نهادن به کلبه‌ای رؤیایی در ایرلند منتقدانی مانند «لیندسی آندرسن» که معتقدند بیش از یک ایده در«جویندگان» وجود دارد، (۱۴) و تصاویر پایانیِ فیلم برایشان آن چنان تکان‌دهنده نیست، مرکزیت خانه در ساختار روایتیِ اثر را نمی‌بیند. گذشته از این، یگانه شدن خانواده به آن چه «داگلاس برود، جامعه همگن می‌خواند، منجر «می‌شود» که در آن‌مارتین با خون سرخپوستی‌اش و «دبی» با تجربهٔ سرخپوستی‌اش زیر یک سقف با «یورگنسون»ها در امان خواهند بود. دری‌که در پایان فیلم، اعضای خانواده از آستانه‌اش وارد می‌شوند، به لحاظ بصری به پناهگاهی می‌ماند که «دبی» سرانجام در آن‌احساس امنیت خواهد کرد و در کانون مرکزی خانواده‌ای متشکل از مادر، پدر، برادر، خواهر، شوهر و همسر به سر خواهد برد. دراین میان، تصویر پایانی از «اتان» که در این دنیای همگن جایی ندارد، آن گاه که در به رویش بسته می‌شود، تأثیری عمیق برمی‌انگیزد

سرانجام این که، در رمان عبارتی هست که در نظر من، یک اصل اخلاقیِ مسلط برای کیفیت بصریِ فیلم خلق کرده است. این عبارت در فصل ۱۱ (ص ۶۴) از زبان «آموس» بازگو می‌شود که جان وین به گونه‌ای به یاد ماندنی بر زبان می‌آورد:

«این چیزی رو عوض نمی‌کنه، تو این راه طولانی هم چیزی عوض نمیشه. اگه اون تا حالا زنده باشه، جاش امنه و اونا بزرگش‌کردن ... آخرش بالاخره پیداشون می‌کنیم. اینو بهت قول میدم. به کمک خدا بهشون می‌رسیم و اونا رو می‌گیریم. بهت قول‌میدم، مطمئنم. همون قدر که از چرخیدن زمین مطمئن هستم».

چرخش زمین، تغییر فصول و گذر سال‌ها بخشی از شکوه تصویریِ «جویندگان» است. آندرو ساریس با اطلاق صفت «بزرگ‌ترین منظومهٔ شعریِ فورد» به این فیلم، به تحسین غنای آن در قالب این کلمات پرداخته: «درتلوّن و حس و حال‌فصول و هوا، از سپیدیِ برف‌های زمستانی تا شن‌های سوختهٔ تابستانی (۱۵)». اما من با «گری آرنولد» موافقم که می‌گوید: «نیوجنت و فورد با مؤلفه‌های موجود در رمان شروع کردند تا با شناخت لحن سینمایی مؤثر آن را خلق کنند. به لحاظ تأثیر، توصیف برادر ماتیسون با آن چه فورد بر پرده جان بخشیده کاملاً منطبق است:

او را دیدند که پشت رشته کوه‌های دوردست از نظر پنهان شد، بی‌درنگ پدیدار گشت؛ در آسمان ایستاد و با هر دو دستش تفنگ خود را بالای سرش گرفت. این علامتی بود برای فریاد کردن این که: «یافتم».

اما بیش از اینها، رمان خود در قالب یک حماسهٔ تقریباً ۲۷۲ صفحه‌ای و از خلال تصاویر با شکوه «ونیتون هاچ». که حتی‌نامزد دریافت جایزهٔ اسکار نیز نشد ـ، همچنان که روایت از میان چشم‌اندازهای برف‌آلود، گله‌های بوفالو، سرزمین‌های‌سرخپوستها، تا خطهٔ جنوب غرب و اسپانیا و البته، «درهٔ مانیومنت» ولی فورد که در تگزاس آرمیده، پیش می‌رود حسی حماسی‌از غرب آمریکا می‌آفریند. رمان‌ها و یا فیلم‌های اندکی هستند ـ مثلاً «چگونه غرب تسخیر شد؟» که حتی ذره‌ای از این حس بیکرانگی و گونه‌گونیِ قارهٔ آمریکا و تجربهٔ آمریکایی‌بودن را با خود داشته باشند. کاش می‌توانستم با «گری آرنولد» موافق باشم که معتقد است داستان «جویندگان» اثر لمی، چنان بازتابی از حیث احساسی در ما بجا می‌گذارد که فیلم هرگز نمی‌تواند با آن برابری کند. کتاب در زمرهٔ آثاری است که انگلیسی‌ها «کتابی که به خواندنش می‌ارزد» می‌نامند. اثری مشتمل بر جزییات رمان‌نویسی مربوط به زمینه‌های تاریخیِ شناخت دوران سرخپوستان است؛ آن هم به قلم کسی که خود فیلمنامه‌نویس‌متبحری است. اما در شرح و بسط تم‌های نژادپرستی و خانواده تنیده در پایان نوآورانه فیلم، که طی آن یگانگی بسیار مهم‌تر از به هم پیوستن نهایی «دبی» و «مارتین» در کتاب نمود یافته، و بالاخره در شیوهٔ بصریِ این جست‌وجو، فیلم «جویندگان» به‌بعدی گسترده‌تر و کامل‌تر از صفحات مکتوب کتاب دست می‌یابد.■