ادبیات و پرده‌ی نقره‌ای

مروری بر جستار ادبیات و پرده

رابرت گیدینگز/کیت سلبای/کریس ونزلی
ترجمه: فرهاد ساسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این جستار مروری است بر جستاری انتقادی در ارتباط با تبدیل رمان ها به نمایش تلویزیونی و فیلمی. موضوعات عمده با توجهی خاص به اقتباس یا نمایشی سازی[1] داستان منثور در فیلم و تلویزیون مطرح شده و مورد بحث قرار گرفته است. بیش تر موضوعات مورد بحث به یک اندازه به فیلم و تلویزیون مربوط می شود، زیرا عموماً به «بصری سازی» متن منثور توجه می شود؛ اما برخی از تفاوت های این دو رسانه‌ی بصری را مشخص می کنیم.

در کتاب های مربوط به روی پرده بردن رمان، رسم شده است که کار را با سخنان

جوزف کنراد رمان‌نویس و د.و. گریفیث فیلم‌ساز، که به نظر می‌آید بازتاب یکدیگر باشند، آغاز کنند: می‌گویند گریفیث در سال ۱۹۱۳، زمانی که اهدافش را به عنوان یک فیلم‌ساز مطرح می‌کرد، گفته بود: «وظیفه‌ای که می‌کوشم پیش از همه انجام دهم این است که باعث شوم شما ببینید.»[۲] شانزده سال پیش، کنراد بیان کرده بود: «وظیفه‌ی من... این است که باعث شوم با قدرت کلام نوشتاری بشنوید، احساس کنید ـ و پیش از همه ببینید.»[۳] می‌توان توصیه‌ی هربرت رید به نویسندگان در سال ۱۹۵۴ را هم به آن افزود:

اگر از من خواسته باشید شاخص‌ترین ویژگی نوشتار خوب را به شما بدهم، آن را در این یک واژه می‌دهم: بصری.(VISUAL) هنر نوشتار را به بنیان‌هایش فرو بکاهید، آن‌وقت به این هدف می‌رسید: انتقال تصویرها به‌وسیله‌ی واژه‌ها، ولی انتقال تصویرها، واداشتن ذهن به دیدن... این تعریفی است از یک ادبیات خوب... هم‌چنین تعریفی است از فیلم آرمانی.[۴]

موریس بجا در **فیلم و ادبیات**[۵] اظهار می‌کند که قصه‌ها (رمان‌ها)ی مکتوب و قصه‌های فیلم شده (فیلم/تلویزیون) دو صورت از یک هنرند: هنر ادبیات روایی، که او آن را اثری می‌داند که توالی رخدادها، یعنی یک قصه را شرح دهد. اما تلاش برای تبدیل این توالی رخدادها از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر فرایندی ساده نیست. همان‌گونه که ویلیام لور و پیتر لمان یادآور شده‌اند:

روایت در رمان یا فیلم تنها یکی از عناصر فراوانی را فراهم می‌کند که در اثر منسجم می‌شوند. وقتی روایت از جایش در اثر انتزاع می‌یابد، صرفاً یک عنصر باقی می‌ماند. هیچ کدام از ارزش‌های اثر را با خود ندارد... شأن یک رمان کلاسیک اغلب باعث می‌شود فیلم‌سازان فرض کنند می‌توانند رخدادهای مهم آن روایت را بازسازی کنند و «عظمت» آن رمان سایر رخدادها را با خود خواهد آورد.[۶]

آن‌ها می‌افزایند که اگرچه ممکن است یک «داستان» به چندین طریق بازگفته شود، اما «وقتی اثر تولید شد، داستان موجود پیشین دیگر اهمیت زیبایی‌شناختی ندارد.»[۷] لور و لمان با اشاره به تمایزگذاری توماشفسکی بین داستان و پیرنگ، از چنین دیدگاهی طرفداری می‌کنند: داستان برای پیرنگ یک پیش متن است؛ داستان منطقی و زمان‌مند است، در صورتی که پیرنگ را هنرمند سازمان‌دهی می‌کند تا به توالی مناسب با مقاصد تبدیلش کند.

توماشفسکی هم‌چنین مفهوم «درونمایه» [موتیف] را «معنای پشت بخش کاهش‌ناپذیر اثر» توصیف می‌کند و بین «درونمایه‌های مقید»[(۱)] نمی‌توان آن‌ها را بدون برهم زدن زنجیره‌ی زمانی رخدادها حذف کرد و «درونمایه‌های آزاد» که می‌توان آن‌ها را در چکیده‌ی کار حذف کرد تمایز قایل می‌شود.[۸] پیامد ضروری این امر، آن‌گونه که لور و لمان یادآور می‌شوند، این است که اقتباس معمولاً همه‌ی درونمایه‌های مقید را دربر می‌گیرد، اما درونمایه‌های آزاد را حذف می‌کند؛ حتی با وجودی که ممکن است در تأثیرگذاری اولیه‌ی اثر مهم بوده باشند.

رمان‌ها را نویسندگان منفرد تولید می‌کنند و مخاطب با سواد نسبتاً کمی آن‌ها را «مصرف» می‌کند. فیلم و تلویزیون نتیجه‌ی کار گروه‌های مختلف در تولید صنعتی است و مصرف‌کننده‌ی آن‌ها توده‌ی متنوع مخاطب است

باوجودی که این کارکرد قصه‌گویی رمان و نیز فیلم‌ـ تلویزیون یکی است، تفاوت‌های مهمی در روش تولید و مصرف محصولات گوناگون‌شان وجود دارد. رمان‌ها را نویسندگان منفرد تولید می‌کنند و مخاطب با سواد نسبتاً کمی آن‌ها را «مصرف» می‌کند. فیلم و تلویزیون نتیجه‌ی کار گروه‌های مختلف در تولید صنعتی است و مصرف‌کننده‌ی آن‌ها توده‌ی متنوع مخاطب است. جرج بلوستون با اشاره به این‌که ممکن است ارزش‌ها و نگرش‌های مردم خواننده‌ی طبقه‌ی متوسط کوچک برای توده‌ی فیلم‌بین غیرقابل درک باشد و گذر زمان بین تولید رمان و سپس تولید فیلم این مسأله را تشدید کند، این دیدگاه را کمی تعدیل می‌کند.[۹] تولید سینما و تلویزیون بسیار پرهزینه است و برای توجیه این هزینه،

مخاطبان باید زیاد باشند؛ در نتیجه، این فشارهای تجاری، همراه با محدودیت های ممیزی آشکارتر این رسانه های گروهی، ضرورت هایی متفاوت با ضرورت های تجربه شده‌ی رمان نویس ایجاد می کند. این نحوه‌ی تلاش صنعت فیلم برای دستکاری در روند اقتباس بود که برتولت برشت آن را در **دادخواهی سه‌پنی** خیلی دقیق توصیف کرد: «ما خودمان را به جای مردی می گذاریم که لباسش را می دهد در جوی کثیفی بشویند و آن وقت گله می کند که لباسش از بین رفته است.»[10]

اما فیلیپ سیمپسون، در جزوه‌ای که بی.اف.آی[12] منتشر کرد، تصحیح لازم در مورد آرمان رمانتیک رمان نویس، یعنی نظارت انفرادی بر اقدامات خلاق و زیبایی شناختی اش را ارایه داد؛ این در حالی است که فیلم ساز و برنامه ساز تلویزیونی درگیر کار منفعت مدارانه و کارخانه‌ای است. همان گونه که سیمپسون اشاره می کند، برای هر صفحه به رمان نویسان اولیه پول می دادند، و دلیل مجموعه‌ای بودن آثار دیکنز ویرایش دقیق آن به خاطر طولانی بودنش و شکل بیرونی آن بوده است. او می گوید فیلم سازانی چون ژان ـ لوک گدار و آلفرد هیچکاک می توانند آثاری کاملاً فردی تولید کنند. سیمپسون در مورد تولید و مصرف رمان و فیلم جین ایر بحث می کند.

رمانی که در سال ۱۸۴۷ منتشر شد موفقیتی مهم بود و کتابخانه های تجاری آن را عرضه کردند، ولی با این که در آن زمان رمان ها شکلی مردم پسند داشتند؛ شواهد حاکی از آن است که جین ایر را فقط خوانندگان طبقه‌ی متوسط می خواندند، که زنان درصد زیادی از آنان را تشکیل می دادند. فیلم جین ایر بر اساس اقتباسی از آلدوس هاکسلی در سال ۱۹۴۴ در زمانی ساخته شد که سینما در ایالات متحد و انگلستان، به ویژه در میان زنان بسیار محبوبیت داشت. رمان ها را در سال ۱۸۴۷ در سه جلد منتشر می کردند و خوانندگان اندکی که در وقت استراحت فرصت خواندن متن اخلاقی مهمی را داشتند، آن ها را می خواندند. اما فیلم های هالیوودی در سال ۱۹۴۴ حدود نود دقیقه بودند، و توده‌ی مخاطبی که در زمان جنگ به دنبال سرگرمی بود، مخاطبی که به خصوص از ملودرام ها خوش شان می آمد، بیننده‌ی آن ها بودند. امروزه هرگاه به این کتاب و این فیلم نگاه می کنیم، باید پیش از مقایسه‌ی متن به تفاوت های بافت های تولید و مصرف توجه داشته باشیم.[11]

این دیدگاه دادلی اندرو است که می پرسد:

> چه شرایطی در سبک فیلم و فرهنگ فیلم وجود دارد که ضامن استفاده از کهن الگوهای ادبی است یا آن ها را می طلبد؟... انتخاب شیوه‌ی اقتباس و کهن الگوها تا حد زیادی نشانگر تغییر سینما از نقش خود و آرزوهای دهه های متفاوت است، به علاوه، شیوه های سبکی... نه تنها نمایانگر سبک یک دوره اند؛ بلکه ممکن است به شدت آن سبک را تغییر دهند.[12]

اریک رنچلر به همین ترتیب نوع اقتباس های فیلمی خود را با پرسیدن این پرسش توجیه می کند:

> چرا هنرمندان مطلب خاصی را در زمان خاصی اقتباس می کنند؟... انگیزه‌ی مهم برای ارتباط دادن مقالات به یکدیگر گسترش حوزه‌ی مطالعه‌ی اقتباس هاست تا ابعاد جامعه شناختی، نظری و تاریخی را نیز دربر گیرد و توجهی مشتاقانه تر به بینامتنیت و مطالعه‌ی فیلم و ادبیات آلمانی شود... به چگونگی کار فیلم سازان در آلمان ـ و کار تاریخ ادبی، یعنی مبادله‌ای که تاریخ عمومی بزرگ تری آن را مشروط می کند.[13]

زمان لازم نیز برای این که یک بیننده یا خواننده محصول را مصرف کند، در هر مصرفی عاملی مهم است. یک رمان معمولاً چند صدصفحه است و چند ساعت می کشد تا خواننده آن را بخواند، در حالی که ممکن است تماشای یک فیلم داستانی متوسط فقط یک یا دو ساعت طول بکشد. هم چنین روند خواندن رمان در دست خواننده است: او می تواند به اراده ی خود توقف کند، رویدادها و مسایل را مرور کند و روی کنش ها تأمل کند. بیننده ی فیلم، برعکس خواننده ی تنها، درگیر تجربه ای جمعی است که طی آن کنش بی امان ادامه دارد؛ هیچ مجالی برای توقف یا جمع بندی وجود ندارد. وضعیت تلویزیون حالتی است بین تجربه ی خواندن رمان و فیلم دیدن. در اقتباس تلویزیونی از رمان اغلب چند ساعت به مطالب رمان، اغلب به شکل مجموعه ی هفتگی اختصاص می یابد. به علاوه اکنون با وجود ضبط ویدیویی، بیننده انعطاف بیش تری در مصرف دارد، در حالی که پیش تر فقط خواننده از این مسأله، یعنی اختیار در توقف و بررسی پس و پیش مطالب بهره مند بود. همان گونه که موریس بجایادآور می شود:

> هر گاه یک رمان سیصد صفحه ای به یک فیلم دو یا سه ساعته تبدیل شود، باید مطالب زیادی را قربانی کرد. مطمئناً در یک مجموعه ی تلویزیونی، که هشت تا ده یا حتی دوازده ساعت طول می کشد، مطالب کم تری از دست می رود.... از یک جهت حالت تجربه ی تماشاکردن نسخه ی مجموعه ی تلویزیونی یک رمان بی شک به خواندن بیش تر رمان ها نزدیک تر است، اما در مورد فیلم داستانی چنین نیست؛ زیرا مجموعه ی تلویزیونی چیزی است که به تناوب به آن باز می گردیم، نه چیزی که در یک نشست تمام کنیم.[۱۴]

انتقال تجربه از تولیدکننده به مصرف کننده نیز بسیار متفاوت است. همان گونه که مارتین اسلین[۱۵] اشاره کرده است، وقتی می خوانیم، پیشرفتی خطی در کار است که خواننده آن را هدایت و کنترل می کند. در اشکال نمایشی، از جمله فیلم و تلویزیون، واژه ها از این ساختار تبعیت می کنند، اما نشانه های دیگر هم زمان به بیننده می رسند و کارگردان یا طراح نمی توانند نظارت چندانی بر نظام یا قدرت تفسیر داشته باشند. اما جاناتان میلر اظهار می کند که به یک تعبیر تجربه های بیننده و خواننده متفاوت نیست:

> درواقع، با این که بیننده ی تلویزیون از آن آگاهی ندارد، اما وقتی به صفحه ی[آ] تلویزیون[ا] نگاه می کند، با تجربه ای مشابه خواندن نثر روایی روبه رو می شود. نماهای فیلم، مانند جمله هایی که به طور خودکار آن چه را به آن اشاره نمی کنند کنار می گذارند، آن چه را نشان نمی دهند حذف می کنند. خواننده ی یک روایت نوشتاری درست به همان اندازه از توالی جمله های مجزایی خبر است که بیننده ی تلویزیون از جابه جایی نماهای ناپیوسته خبر ندارد. در هر دو مورد، چیزی که متیت منسجم اثر هنری را به وجود می آورد چگونگی شناسایی معانی ضمنی ارجاعی از سوی خواننده یا بیننده است که مرزهای بین جمله ها یا نماهای پی در پی، اما ناپیوسته را در می نوردند.[۱۶] اما چگونگی انتقال این «معانی ضمنی ارجاعی» برای هر بحثی در مورد اقتباس اساسی است؛ روشن است که واژه ی روی صفحه به عنوان یک نظام نشانه ای با پرده متفاوت است.

چارلز پی یرس و در پی او رومن یاکوبسُن سه نوع نشانه را مشخص کردند: شمایل، نمایه و نماد. هرگاه هر نظام ارتباطی به یک شیء، شخص، مفهوم و غیره («مدلول») ارجاع دهد، نشانه ها را در اختیار خود («دال») گرفته است. شمایل نشانه ای است که بر اساس مشابهت با شئ ای آن را بازنمایی می کند؛ این رابطه اختیاری نیست: عکس یک مرد شبیه خود اوست. نمایه نشانه ای است که به چیزی دیگر اشاره می کند؛ به عبارت دیگر، نمایانگر پیوندی وجودی بین خود و شئ خود است. مثال آن نشانه ی «چراغ دانش» است که پیش تر برای اشاره به مدرسه به کار می رفت. سومین نشانه، یعنی نماد را فقط می توان از طریق عرف فهمید؛ شبیه شئ نیست، دارای هیچ پیوندی هم نیست؛ هیچ رابطه ی بلافصلی نیز با آن شئ ندارد، مگر رابطه ای مورد توافق کاربران آن نشانه؛ برای مثال، انگلیسی زبانان توافق نظر دارند که حرف های c-a-t [گ-ر-ب-ه] نماد یک حیوان خانگی گربه سان است، و چنین توافقی از قدرت قانون زبانی برخوردار است.[۱۷]

در فیلم و تلویزیون، نشانه های شمایلی و نمایه ای اصل هستند و نشانه های نمادین -رمزگان ها و «دستور» فیلم و تلویزیون- فرع. در نثر، منحصراً نشانه ی نمادین به کار می رود. این تمایزها در کانون جستارهای نویسندگان درباره ی فیلم و ارتباط آن با واقع گرایی و بیان گرایی (اکسپرسیونیسم) در سینما قرار دارد: برای مثال، آندره بازن بر توانایی سینما در آشکارسازی، در ایجاد توهم زیبایی شناختی کاملی از واقعیت تأکید می کند، در صورتی که کریستین متز اصرار می ورزد که زیبایی شناسی سینما باید به

رمزگانی مورد توافق رجوع کند تا به معنای کاملش برسد.

اما معلوم است که تصویر فیلمی یا تلویزیونی عمدتاً شمایلی است، حال آن که واژه های یک رمان نمادین اند؛ به عبارت دیگر، تصویر فیلمی یا تلویزیونی، در مقایسه با رابطه ی اختیاری زبان کلامی، بیانگر رابطه ی نزدیک دال و مدلول است. بنابراین، تصویر به خصوص بازنمودی است: نه «یک اتاق»، بلکه یک اتاق خاص؛ نه «یک پرنده»، بلکه یک پرستو.

فیلیپ سیمپسون اظهار می کند این توانایی آشکار در رسیدن به دقت، صحت و «واقعیت» در تحول اولیه ی رمان نیز تأثیر گذاشت، درست همان طور که فیلم سازان را به وجد آورد. او نشان می دهد چطور رمان های اولیه از سنت های پیشین داستان دور شده و به تجربه ی فردی انسان و جهان بینی برگرفته از ادراکات حسی توجه کردند؛ بر مکان و زمان نیز تأکید شد، چیزی که ا.م. فوستر آن را «زندگی با زمان» می نامد. برای ویژگی های خود زبان کم تر ارزش قایل شدند تا برای آن به عنوان یک «رسانه ی ارجاعی» که واقعیت ها را انتقال می دهد یا به عبارت دیگر واقع گرایی زبان.[18] سینما، و به طور ضمنی تلویزیون، این نقش را برعهده گرفتند:

> این به خاطر ماهیت عمدتاً نمایه ای - شمایلی اغلب فیلم ها و «توهم واقعیت» است که سینما به وجود می آورد. به نظر می رسد سینما به رؤیای دیرین ایجاد ابزاری از تباطی که علایم به کار رفته در آن خود با دنیایی که موضوع تفکر است همانند یا تقریباً همانند باشند جامه ی عمل پوشانده است. به این ترتیب، واقعیت در ذهن از صافی می گذرد و انتزاع می یابد و مفهومی می شود و سپس این مفهوم شدگی واقعیت بر علایمی افکنده می شوند که خود واقعیت اصلی را به شیوه ای بر می تابانند که برای مثال از واژه ها هرگز نمی توان امید چنین کاری را داشت.... جذابیت فراوان زیبایی شناسی واقع گرایانه برای نظریه پردازان سینما به همین خاطر است...[19]

مارتین اسلین با توجه به نشانه های غیرشمایلی مخصوص فیلم و تلویزیون - به عبارت دیگر، «دستور» به اصطلاح پرده - موارد زیر را شناسایی می کند:

۱. نشانه های برگرفته از دوربین:

الف - نماهای ایستا - بلند [لانگ]، نزدیک [کلوز آپ] و غیره

ب - نماهای افقی

ج - نماهای متحرک [تراولینگ]

د - حرکت آهسته و حرکت تند

۲. نشانه های برگرفته از پیوند نماها:

الف - همگدازی [دیزالو]

ب - محو رنگی [کراس فید]

ج - پرده ی دونیمه

د - برش واضح [شارپ کات]

۳. نشانه های برگرفته از تدوین:

الف - مونتاژ

ب - جریان ضرباهنگی تصویرها.[20]

اما ایزنشتین توصیف می کند چطور فیلم سازان اولیه، به ویژه د. و. گریفیث، در رمان های چارلز دیکنز اشاره هایی را برای تمام نوآوری های بزرگ خود پیدا کرده اند. او در رمان های دیکنز نمونه هایی از مونتاژ، همگدازی، برهم نمایی، نمای نزدیک، نمای افقی

[پن] و غیره را پیدا کرده است:

> بگذارید دیکنز و کل این تبار، تا یونانیان و شکسپیر، بازهم یادآور شوند که هم گریفیث و هم سینمای ما ثابت می کنند منشأ ما فقط ادیسون و مخترعانی نظیر او نیست، بلکه ما ریشه در یک گذشته ی فرهنگ شده ی عظیم داریم...[21]

جوزف فرانک یادآور می شود که چگونه می توان توانایی فیلم در بازی با زمان از طریق پس نگاه [فلاش بک] و روایتی که چند رخداد را هم زمان می پروراند در **مادام بوواری** فلوبر و صحنه ی کانتی فر، که در آن سه سطح کنش با هم نمایان می شوند، ردیابی کرد.[22]

کسان دیگری به دنبال تأثیرات دیگری گشته اند. بروس موریست متذکر می شود:

> به مجرد این که ایزنشتین و اخلافش به این توافق عمومی رسیدند که نزدیک ترین وابستگی کلی فیلم... با رمان است، به سرعت استدلال های زیادی در دفاع و در مخالفت با این توافق نظر پیشنهاد شد و مورد بحث قرار گرفت. ایزنشتین اساساً می کوشید در رمان های پیش از سینما منشأ ترفندهای فیلمی را پیدا کند. جست وجوی معادل هایی ادبی برای زاویه های دوربین،

برش تحلیلی صحنه، پس نگاه، همگذاری و بسیاری از جلوه های شناخته شده ی دیگر در فیلم (حتی حرکت تند و کند) برخی منتقدان را به طرف تاریخ، از رمان سده ی نوزدهم گرفته تا هومر و ویرژیل کشاند؛ پل لگلیس در مقاله‌ای به بزرگی یک کتاب با عنوان **آثار پیش سینما، انه‌اید** ویرژیل را بررسی کرده است. تقریباً بلافاصله، منتقدان دیگر در مقابل مطرح شدن منشأهایی ادبی برای صورت های مختلف فیلم واکنش نشان داده و در مقابل از تأثیر فیلم بر رمان سخن راندند. این فکر، که هنوز قوی است، به نوبه ی خود با این دیدگاه تعدیل شد که رابطه ی بین دو ژانر رابطه ی همگرایی یا تبادل دوجانبه بوده و فیلم و رمان دارای شیوه های جدید مشترک صوری سازی داستان هستند. [۲۳]

برای مثال، بجا اظهار می کند که تأثیرات نوگرایی [مدرنیسم] بر فیلم و رمان باعث دورشدن از روند زمانی خطی در هر دو شده است. همان گونه که ژان ـ لوک گدار گفته است، «فیلم ها باید یک آغاز، یک میانه و یک پایان داشته باشند، اما نه حتماً به آن ترتیب!»

کیت کوهن رابطه ی نزدیکی را بین خود نظام های نشانه ای حس می کند:

فرض بنیادین من این است که هم واژه ها و هم تصویرها مجموعه هایی از نشانه هایی هستند که به نظام ها تعلق دارند و در سطحی از انتزاع، این نظام ها با هم شباهت هایی دارند. به شکلی خاص تر درون چنین نظام هایی رمزگان های متفاوت زیادی (ادراکی، ارجاعی، نمادین) وجود دارد. پس چیزی که امکان بررسی رابطه ی دو نظام نشانه ای جداگانه مانند رمان و فیلم را می دهد این است که ممکن است همان رمزگان ها دوباره در بیش از یک نظام ظاهر شوند. [۲۴]

دادلی اندرو توضیح می دهد:

این بیانگر آن است که باوجود ماهیت مادی بسیار متفاوت شان، و حتی باوجود روش های متفاوت مادر پردازش آن ها در سطح اصلی، نشانه های کلامی و سینمایی سرنوشت مشترکی دارند: یعنی محکوم به ارایه ی معنای ضمنی اند... پس برای مثال تصویرپردازی به یک شکل در فیلم ها و رمان ها عمل می کند. رمزگان های روایی همیشه در سطح معنای ضمنی یا تلویحی عمل می کنند. از این رو به طور بالقوه در یک رمان و یک فیلم قابل قیاس اند. قصه می تواند یکی باشد اگر واحدهای روایی (شخصیت، رخدادها، انگیزه ها، پیامدها، بافت، دیدگاه، تصویرپردازی و غیره) به شکلی برابر در هر دو اثر تولید شوند. اکنون این تولید، بنابه تعریف، فرایند معنای ضمنی و تلویحی است. پس تحلیل اقتباس باید به دستاورد رسیدن به واحدهای روایی برابر در نظام های نشانه شناختی کاملاً متفاوت فیلم و زبان اشاره کند. [۲۵]

حتی اگر بتوان نشان داد که این دو نظام نشانه‌ای درواقع بر روش های روایت یکدیگر تأثیر می گذارند و تا حدی روش یکدیگر را تقلید می کنند، باز بحثی ادامه دار بین نظریه پردازان هر دو حوزه در مورد اُلویت هر نظام خاص وجود خواهند داشت.

یک فیلم خوش‌ساخت نیاز به تفسیر دارد، حال آن‌که یک رمان خوش‌ساخت ممکن است فقط نیاز به فهمیدن داشته باشد

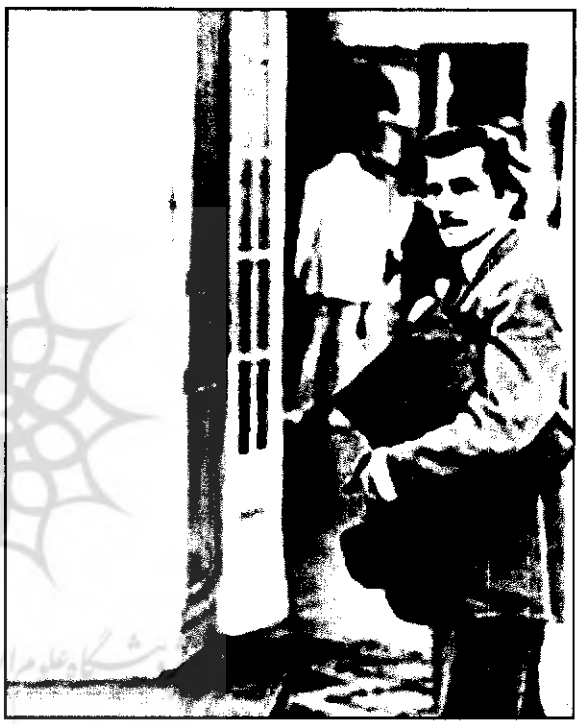
سینما به صورت سالنی و باز در سال های آغازین به دنبال کسب اعتبار بود، که این مسأله تا حدی میل سینما به رسیدن به برخی از امتیازات فرهنگی آشکار رمان، از طریق جذب و اقتباس رمان ها و روی پرده آوردن آن ها را توضیح می دهد. به همین ترتیب، تلویزیون در سال های آغازین کار خود در مقایسه با تئاتر و رمان هنر به طور مشخص نازل تری به شمار می آمد. در نتیجه، بارها به دیدگاه های به شدت مفرطی چون دو دیدگاه زیر برمی خوریم:

یک فیلم خوش ساخت نیاز به تفسیر دارد، حال آن که یک رمان خوش ساخت ممکن است فقط نیاز به فهمیدن داشته باشد... جهان ارولی/سینما دعوت می کند ـ حتی نیاز به تصویر دارد. تصویرهای ارایه شده به ما... طرح و نقشه هایی روایی برای داستانی هستند که باید با روایتگری بیننده ساخته شود. [۲۶]

نسلی که از بصری ها تغذیه کرده باشد کم تر میل دارد که با عنصر بصری چاپ خود را بیازارد؛ عکس بصری حس بیش تری از بودن «در» چیزی را می دهد؛ نیاز به تخیل بیش تری دارد، تا خوانده شود. دید دوربین چشم ذهن را کور می کند... کار ما دیدن است، نه تخیل کردن. [۲۷]

اما با وجود چنین دیدگاه های افراطی، رابطه ی نزدیکی بین این دو رسانه از نظر چاپ اولیه ی مطالب به صورت نثر روایی و سپس اقتباس برای پرده وجود داشته است. اما به نظر نمی رسد هیچ اصل همگان پذیری وجود نداشته باشد که

بتوان هنگام بررسی چنین تبدیل هایی از آن استفاده کرد. برایان مک فارلین بر «عدم احتمال بازآفرینی توهم واقعیت از یک صورت (یعنی رمان) به صورت دیگر (یعنی فیلم یا تلویزیون) بدون تغییری عمده تأکید می کند.[۲۸] منتقدان بارها به بینندگان یا خوانندگان هشدار داده اند که انتظار انطباق دقیق مبدأ منثور و نمایش بصری را نداشته باشند؛ لور و لمان یادآور می شوند:



مرگ در ونیز

در نقد فیلم هایی که از رمان ها نشأت گرفته اند اغلب به «وفاداری آن ها به رخدادهای رمان توجه می شود، نه به تمامیت هنری شان. پیوسته به آن چه «جامانده» یا «تغییر کرده» و نه آن چه وجود دارد اشاره می شود.[۲۹]

جرج بلوستُن نیز به همین ترتیب به خوانندگانش یادآور می شود که اشتباه است که فکر کنیم محتوایی تفکیک پذیر از وجود دارد که می توان آن را جدا و از نو تولید کرد... که رخدادها و شخصیت ها را می توان تعویض کرد یا رمان یک هنجار است و فیلم از آن منحرف می شود... زیرا تغییرات در لحظه ای که رسانه ی زبانی را رها می کنیم و سراغ رسانه ی بصری می رویم ناگزیر است.[۳۰]

لور و لمان هم چنین تأکید می ورزند که محصول تمام شده باید دارای تمامیت باشد:

الزام اساسی زیباشناختی این است که به اثر از طریق ویژگی های خودش بپردازیم نه این که آن را به سبب شباهتش با اثری قبلی به تعبیری مشتق از آن بدانیم. اگر مشتق شده است و اگر بدون توسل به متنی قبلی هیچ معنایی نمی دهد... پس به لحاظ زیبایی شناختی درک نمی شود. اگر به لحاظ زیبایی شناختی درک می شود، پس استفاده ی آن از مطالب مبدأ به لحاظ تاریخی اهمیت دارد، نه زیبایی شناختی.[۳۱]

جرج لیندن، با این که با این نظر موافق است، به نظر می رسد اقتباس کننده ی فیلم را تقریباً میسیونری می انگارد که از جانب رمان مأموریت یافته است:

اقتباس موفق رمان نباید کتاب باشد. جانشین کتاب هم نباید باشد. اگر واقعاً موفق است، باید به خودی خود اثری هنری باشد که خواننده را برانگیزد تا آن اثر را دوباره در رسانه ای دیگر تجربه کند: رمان.[۳۲]

خیلی از منتقدان کوشیده اند انواع اقتباس از رمان در سینما را توصیف و طبقه بندی کنند.

موریس بجا دو دسته را در نظر می گیرد:

اگر به خاطر بحث خیلی ساده سازی کنیم، احتمالاً دو رویکرد پایه به کل مسأله ی اقتباس را مشاهده می کنیم. رویکرد نخست به دنبال این است که ببیند آیا تمامیت اثر اصلی - مثلاً رمان - حفظ شده است، و در نتیجه نباید دست خورده باشد و درواقع باید در ذهن اقتباس کننده بیش از همه اهمیت داشته باشد. رویکرد دوم اقتباس آزاد از اثر اصلی را درست و درواقع ضروری می داند تا در رسانه ی متفاوتی که سپس به کار گرفته می شود - اثر هنری متفاوت تازه ای با تمامیت خاص خودش ایجاد شود.[۳۳]

مایکل کلاین و جیلیان پارکر سه نوع اقتباس را باز می شناسند: نخست این که «بیش تر فیلم های رمان های کلاسیک در پی این اند که نشان دهند وفادارند، یعنی برگردان هایی تحت اللفظی هستند»، دسته ی دوم آن ها «هسته ی ساختار داستان را حفظ می کنند و در عین حال آن را کاملاً از نو تفسیر می کنند، یا در مواردی متن مبدأ را ساختارشکنی می کنند»؛ و دسته ی سوم «مبدأ را صرفاً ماده ای خام و صرفاً موقعیتی برای کاری اصیل در نظر می گیرند.»[۳۴] در مورد دسته ی نخست، فیلم **تام جونز** را شاهد می گیرند؛ در مورد دسته ی دوم، **باری لیندون** به شکل قصه ای امروزین درباره ی بیگانگی طبقاتی تفسیر می شود؛ و در مورد دسته ی

سوم، **اینک آخرالزمان** که به طور کلی **قلب تاریکی** جوزف کنراد را به نمایش درآورده است.

جفری واگنر نیز به سه روش اقتباس اشاره می کند: او مقوله ی نخست خود را چنین تعریف می کند:

جابه جایی - که طی آن یک رمان مستقیماً و با کم ترین دخالت آشکار روی پرده می رود. این غالب ترین و رایج ترین روش بوده است... کم تر از همه نیز مورد پسند واقع شده است... و نو عاً بچگانه بوده است... فیلم یک کتاب تصویر فرض شده است و این تصور اغلب باورق خود صفحات اصل اثر در آغاز فیلم تقویت شده است.

دومین مقوله از برگردان را «شرح» می داند:

این زمانی است که اصل اثر یا عمداً یا سهواً از جهاتی تغییر کند. می توان آن را باز تأکید یا باز ساختار نیز نامید... به نظر می رسد این بیش تر نمایانگر دست بردن در کار دیگری باشد تا قیاسی که بر اساس آن صرفاً یک داستان نقطه ی عطف فرض می شود. با این حال فیلم می تواند با پی نوشت های سینمایی فراوان بر اصل کار، بازسازی های معتبری را انجام دهد.

سرانجام به «قیاس» می پردازد:

داوری در مورد این که آیا یک فیلم اقتباسی است موفق از یک رمان یا خیر یعنی ارزیابی مهارت سازندگان آن در ایجاد نگرش هایی مشابه و در یافتن ترفندهای بلاغی مشابه... قیاس باید نمایانگر تحولی نسبتاً زیاد به منظور ساختن یک اثر هنری دیگر باشد... نمی توان قیاس را نقض اثر ادبی اصلی دانست، زیرا کارگردان نخواسته است (یا فقط کمی خواسته است) اثر اصلی را از نو تولید کند.[۳۵]

واگنر مثال های زیادی می زند، از جمله فیلم **جین ایر** (رابرت استیونسن / ۱۹۴۴) به عنوان جابه جایی؛ **کج - ۲۲** (مایک نیکولز / ۱۹۷۰) به عنوان شرح؛ و **مرگ در ونیز** (لوچینو ویسکونتی / ۱۹۷۱) به عنوان قیاس.

دادلی اندرو نیز سه نوع اقتباس از نثر را باز می شناسد و آن ها را «وام گیری، مقاطعه و دگرگونی»[۳۶] می نامد. «وام گیری» بر تقلید از اثر اصلی شک روا نمی دارد، ولی، مخاطب جنبه های تازه یا قدرتمندی از اثری محبوب را به یاد می آورد، مثلاً در نمایشنامه های اسرارآمیز قرون وسطا بر اساس **انجیل** یا **اتللو** وردی. «مقاطعه» را امتناع از اقتباس تعریف می کند: آن را تلاش برای بازنمایی تمایزهای متن اصلی و بخشیدن زندگی خاص خود در سینما همراه با بازی متقابل صورت های زیبایی شناختی یک دوره و ترفندهای سینمایی دوره ی ما تعریف می کند. مثال های او شامل نمایشنامه های فیلم شده و بسیاری از فیلم های پی یر - پائولو پازولینی است. هدف از مقوله ی سوم او، «وفاداری یا دگرگونی»، بازآفرینی چیزی اساسی در مورد متن اصلی است که بر اساس آن فیلم می کوشد در حد یک اثر ادبی باشد و در نهایت اسکلت اثر اصلی، کمابیش به صورت کامل، به اسکلت یک فیلم تبدیل شود.

کیت کوهن به دنبال واکنش ریشه ای تر فیلم ساز در برابر مطلب ادبی اش می گردد: او دعوت به «اقتباس های ویرانگر» می کند:

اقتباس تنها زمانی یک شاهکار واقعاً هنری است که نسخه ی جدید، حاوی نقدی پنهان از الگوی آن باشد، یا دست کم از طریق فرایندی که باید آن را (ساخت شکنی» بنامیم) برخی تناقض های اساسی جا گرفته یا پنهان شده در اثر اصلی را به طور ضمنی بیان دارد... اقتباس ها باید اصل خود را ویران کنند و کار دوگانه و تناقض نمای پوشاندن و عریان کردن منشأ خود را انجام دهند، در غیر این صورت، لذتی که از آن حاصل می شود چیزی بیش از دیدن روند تبدیل واژه ها به تصویر نیست. از این گذشته، ویژگی های نظام نشانه ای جدید... نیازمند آن است که باز تولید با آگاهی کامل از تغییر نشانه انجام پذیرد. زیرا این ویژگی ها هستند که این امکان را می دهند تا باز تولید واقعاً اساسی از دگرگونی نشانه ای بهره برد تا مواد سازنده ی اثر اصلی را از نو توزیع کند و آن را دیگرگون سازد.[۳۷]

موریس بجا تقریباً به شکلی کنایی و به گونه ای نادقیق نتیجه می گیرد:

البته فیلم چیزی از مطالب کتاب می گیرد؛ اما چیزی به آن بر می گرداند. وقتی تقدیر و استعداد (یا اگر واقعاً خوش اقبال باشیم، نبوغ) را می آورد، نتیجه می تواند چیزی باشد که آندره بازن می گوید: «یعنی رمان را سینما چند برابر می کند.» آن وقت فیلم حاصله نه خیانت و نه کپی، نه تصویرسازی و نه انحراف است. اثری است هنری که به کتابی مربوط می شود که از آن برگرفته شده است، و با این حال مستقل است، دستاوردی است هنری که به شکلی رمزآمیز «همان» کتاب است، اما چیز دیگری نیز هست: شاید چیزی کم تر، اما شاید هم چیزی بیش تر.[۳۸]

دادلی اندرو از سوی دیگر این بحث را بسط می دهد تا همه ی فیلم های بازنمودی را دربرگیرد:

هر فیلم بازنمودی از یک تصور پیشین اقتباس می کند. درواقع، خود اصطلاح «بازنمودی» نمایانگر وجود یک الگوست. اقتباس با تأکید بر

جایگاه فرهنگی آن الگو، بر وجودش در الگوی متن یا بر آن چه پیش تر متن شده است، بازنمایی را محدود می کند. در مورد آن متن هایی که به طور صریح «اقتباس» نام گرفته اند، الگویی فرهنگی که سینما آن را بازنمایی می کند به عنوان یک بازنمایی در نظام نشانه‌ای دیگر ارزشمند می شود.[۳۹] اریک رنچلر توضیح می دهد:

برای این که یک فیلم برگردان مناسبی از یک رمان باشد، باید نه تنها کنش ها و رخدادهای رمان را بازنمایی کند بلکه باید نگرش ها و لحن های ذهنی در قبال آن رخدادها را نیز دربرگیرد

به این ترتیب، اقتباس در گسترده‌ترین تعبیرش به عمل فهم تبدیل می شود؛ تلاش برای خواندن معنای خود در و بیرون از واقعیت های متنی که پیرامون ماست؛ شکل دادن به گفتمانی فردی از قصه ها و تاریخی که با آن زندگی می کنیم.[۴۰]

اما اگر این بحث را تنها به اقتباس های فیلم از متن های ادبی محدود کنیم، مسایلی خاص انتقال پیش می آید که نیاز به تحلیل دارد. از جمله زاویه‌ی دید، زمان، تصویرپردازی، واقع گرایی روان شناختی و ادراک گزینشی به زاویه‌ی دید، منظری که قصه از آن جا قصه گفته می شود، معلوم است که در تمام هنرهای روایی مهم است و برای مثال به یک نقاشی، به یک رمان معنا بخشیده و هر صورت هنری سبک خود را رشد می دهد تا زاویه‌ی دید خود را انتقال دهد. جوزف باگز[۴۱] پنج شیوه را مشخص می کند که رمان از طریق آن ها از زاویه‌ی دید بهره می برد: اول شخص؛ مؤلف دانای کل؛ سوم شخص محدود (که روایتگر آن ممتاز و دانای کل است، اما فقط در مورد یک نفر)؛ زاویه‌ی دید نمایشی (که خواننده‌ی آن از روایتگر خبر ندارد چون توضیح نمی دهد بلکه صرفاً صحنه را توصیف می کند) و جریان سیال ذهن، تک گویی درونی. او می افزاید که این روش ها در اختیار دوربین نیست؛ برای مثال، زاویه‌ی دید اول شخص رمان همانند دیدن عمل از نگاه دوربین نیست؛ در رمان، روایتگر می گوید و خواننده گوش می دهد، ولی برابری وجود ندارد، بلکه رابطه‌ی صمیمی گرمی حاکم است. بروس موریست[۴۲] این نکته را پرورانده و نشان می دهد چطور روایت اول شخص خود را واقعیت می نمایاند و بارها از ابزاری چون گفتن به کسی یا نوشتن خاطرات روزانه استفاده می کند و اغلب باعث همراهی نزدیک خواننده با رخدادها و شخصیت ها می شود؛ اما موریست اظهار می کند که می تواند موجب بیگانگی هم بشود: گوش می دهیم، ولی صحبت نمی کنیم و از این رو کاملاً همذات پنداری نمی کنیم؛ یا ممکن است به دیدگاه اخلاقی روایتگر اعتراض کنیم.

مسأله‌ی اقتباس های فیلمی و تلویزیونی چگونگی انتقال این ظرافت زاویه‌ی دید است. برایان مک فارلین مسأله را به خوبی خلاصه می کند: «اگر فیلم باید ارزشی برای خود داشته باشد، لازم است زاویه‌ی دید خود، تعبیر خود را از اهمیت آن چه بازنمایی می کند، داشته باشد.»[۴۳]

جرج لیندن نیز این موضوعات را بدون ارایه‌ی هیچ راهکار عملی مستقیمی مطرح می کند:

برای این که یک فیلم برگردان مناسبی از یک رمان باشد، باید نه تنها کنش ها و رخدادهای رمان را بازنمایی کند بلکه باید نگرش ها و لحن های ذهنی در قبال آن رخدادها را نیز دربرگیرد. این کار را رمان نویس به راحتی تمام می تواند با توصیف یا زاویه‌ی دید انجام دهد. برای کارگردان این کار دشوارتر است، زیرا... باید معادل های بصری ارزیابی های روایتگر را کشف یا خلق کند... اگر لحن اثری از دست برود، آن اثر از دست رفته است؛ ولی لحن یک رمان را باید به یک الگوی شنیداری ـ دیداری برگرداند، البته نه با استفاده از گفت و گوی توصیفی یا دیگر ابزار روایی. نظرگاه عقلانی مؤلف باید به دیدگاه عاطفی کارگردان تبدیل شود... البته اگر کارگردان در تلاش خود موفق شود، نه یک کپی از رمان، بلکه یک چیز جدید ایجاد کرده است.[۴۴]

کالین مک کیب اظهار می کند که روایت خود فیلم بیانگر صدای هنرمند است و به پاسخ های ما شکل می دهد. او می گوید درست همان گونه که نثر روایی پیرامون گفت و گوی شخصیت ها «فرازبانی» است که نویسنده را قادر می کند پاسخ های خواننده را به سوی چیزی که شخصیت ها می گویند سوق دهد، پس

دوربین چیزی را که اتفاق می افتد نشان می دهد ـ حقیقتی را به ما می گوید که می توانیم گفتمان ها را در برابر آن بسنجیم... این روایت رخدادها ـ دانشی که فیلم در مورد این که واقعاً چیزها چگونه هستند فراهم می کند ـ فرازبانی است که از طریق آن می توانیم از شخصیت های گوناگون فیلم سخن بگوییم.[۴۵]

بوریس موریست حرف مشابهی می زند:

دوربین به «وجودی» تبدیل می شود که در فیلم زاویه‌ی دیدی خارج از هر گونه‌ی محتوای ذهنی یک شخصیت یا روایتگر یا «ناظر سوم» بی طرف را برای خود به‌وجود می آورد و به آن تبدیل می شود. زاویه‌ی دید به طریقی به تماشاگری می رسد که به کمک دوربین به نوع جدیدی از خدای داستانی تبدیل می شود: کسی که، اگر دانای کل نباشد، بتواند با قدرت هایی ظاهراً جادویی حرکت کند.. [۴۶]

درواقع، زاویه‌ی دید دوربین را می توان طی یک داستان بارها تغییر داد؛ هم چنین برش و تدوین نیز باعث تغییرات مکرر و زیاد در دیدگاه می شود، درست همان گونه که عمق میدان، وضوح (فوکوس) و زوم می توانند شخصیت ها یا اشیای خاصی را مشخص کنند و مونتاژ می تواند حالت و احساس را پدید آورد. فیلم و تلویزیون می توانند وانمود کنند که همه چیز را بدون دخالت مؤلف نشان می دهند، و بدین ترتیب به خواست هنری جیمز در تعویض روایتگر دانای کل پاسخ مثبت دهند؛ ولی معروف است که اجرای زاویه‌ی دید اول شخص به صورتی موفقیت آمیز دشوار است، اگرچه تلاش هایی انجام گرفته است تا بیان شود که چشم شخصیت اصلی همان عدسی دوربین است. [۴۷] اما زاویه های دید چندگانه همیشه مشکلاتی را در پی می آورد، چنان که جفری واگنر می گوید:

ما نمی توانیم در دوربین باز زاویه های دید خیلی زیادی بازی کنیم، چون تداعی های تصویر پردازانه‌ی حاصله بی معنا می شود و دیگر به وحدت ساختاری و مفهوم کلی کمک نمی کند. [۴۸]

توانایی پرده در انتقال زمان نیز قابل توجه است: «زمان سه زمان دارد، اما فیلم فقط یک زمان دارد.» [۴۹] به همین منوال، رب ـ گری یه در مقدمه‌ای بر فیلم‌نامه‌اش برای **سال گذشته در مارین باد**، توضیح می دهد:

ویژگی ذاتی تصویر اکنونی آن است. در صورتی که ادبیات دارای گستره‌ی کاملی از زمان های دستوری است... ماهیتاً آن چه بر پرده می بینیم عملی است که اتفاق می افتد؛ خود حرکت را به ما ارایه می دهند، نه شرح آن را. [۵۰]

این «بی زمانی» تصویر بصری است که جرج لیندن به آن علاقه‌ی خاصی پیدا کرده است:

زمان یادآوری امور گذشته است؛ فیلم یادآوری امور اکنون است... زمان روایتی است که رخدادهای گذشته را به سوی یک اکنون سوق می دهد، حال آن که فیلم مستقیماً اکنون را به نمایش می گذارد... جوهر فیلم بی واسطه‌ای بودن آن است و این بی واسطه‌ای ریشه در بی زمانی آن دارد. [۵۱]

جاناتان میلر رسانه‌ی رساتری را برای ایجاد روابط زمانی ظریف مطرح می کند:

با این که فیلم دارای ظرفیتی است بی بدیل در نشان دادن رخدادها آن گونه که اتفاق می افتند، اما هیچ کدام از توانایی های رسای نثر را در بازنمایی اکنون در رابطه با گذشته ندارد؛ یعنی... چگونه ممکن بود باشد در تقابل با چگونه از کار در خواهد آمد. [۵۲]

جرج بلوستُن از مشکلات رمان در ثبت جریان زمان، به ویژه اکنونی آگاهی ما و در عین حال کمرنگ کردن تمایز گذشته و اکنون در خاطره‌ی ما سخن می گوید: زبان منفصل است، در صورتی که خاطره پیوسته است؛ زبان از یک زمان در یک موقع استفاده می کند، در صورتی که خاطره می تواند دو زمان را درهم بیامیزد. ولی او می پذیرد که زمان تصویر فیلم همیشه اکنون است و بر هر موسیقی یا گفت وگویی که نمایانگر گذشته یا خاطره باشد اُلویت دارد: «رمان با رفتن از یک نقطه به نقطه‌ی زمانی دیگر، توهم مکان را ایجاد می کند؛ فیلم با رفتن از یک نقطه به نقطه‌ی مکانی دیگر زمان را ایجاد می کند.» [۵۳]

البته صورت نمایشی از دیگر صورت های روایی متمایز است، زیرا یک اجراست؛ برشت کوشید به شکلی عینی مخاطبان تئاتر را از خواننده‌ی نثر که ممکن است به جای درگیرشدن با ناگزیری اکنون به رخدادهای گذشته بیندیشد جدا کند ـ اما نظریه های او تأثیر اندکی بر سبک واقع گرایانه‌ی غالب در فیلم و تلویزیون داشت.

درواقع، زیبایی شناسی واقع گرایانه‌ی پرده می تواند هنگام نیاز به استعاره یا نمادپردازی مشکلاتی را به وجود آورد. جفری واگنر اظهار می کند: «تصویر نوشتاری، استعاره‌ی روی کاغذ چاپ شده،، روی هم رفته با وجود جسمانی شکل گرفته بر اثر انداختن تصویری بر روی پرده فرق دارد.» [۵۴]

به خاطر ماهیت شمایلی تصویر پرده و ماهیت نمادین روایت منثور، این دو دستگاه به دو شکل متفاوت بر روی مصرف کننده عمل می کنند: «در جایی که تصویر متحرک مستقیماً از طریق ادراک به ما می رسد، زبان از صافی پرده‌ی درک مفهومی می گذرد.» [۵۵] اما نویسنده می تواند از گرایش ذهن به دیدن

شباهت ها برای طبقه بندی بهره جسته و شباهت های بین بسیاری از اشیای کاملاً متفاوت را از طریق استعاره بیان کند. جاناتان میلر به روشنی کاربرد استعاره را یکی از شاخص ترین، دقیق ترین و خاص ترین ترین ویژگی های نثر می پندارد:

فقط در زبان است که می توان به صراحت یک چیز را با چیز دیگر ـ لب را با گل صدتومانی و دهان را با صندوق نامه ها مقایسه کرد. اگر چه می توان با علم به این که معنایی استعاری مورد نظر بوده است به تصویر نگاه کرد، اما در قالب تصویری هیچ دستمایه ای ارتباطی برای صراحت بخشیدن به این معانی تلویحی وجود ندارد. [۵۶]

جرج بلوستُن «فکر نمادین بسته بندی شده» را «خاص عمل تخیل» می داند «تا عمل دیدن» و اظهار می کند که «باید بتوان استعاره ی فیلمی را بر اساس تعلیق آشکار خواست های واقع گرایانه پیش بینی کرد»[۵۷] از سوی دیگر، ویرجینیا وولف از ماهیت تصویر نوشتاری و عدم امکان بصری سازی کامل آن سخن می راند:

حتی ساده ترین تصویر: «عشق من مثل یک رُز سرخ سرخ است»، آن رُزی که در خود ادبیات می آید، نیز تأثیر رطوبت و گرما و جریان زرشکی رنگ و نرمی گلبرگ های درهم پیچیده و آویخته بر بلندای ضربآهنگی را که خود ندای شور و درنگ عشق است بر ما می گذارد. از این همه، که در اختیار واژه ها و فقط واژه هاست، سینما باید پرهیزد. [۵۸]

اما تلویزیون و فیلم ساز می توانند از طریق تدوین به شکلی از استعاره دست یابند. تصویرهای مختلف را می توان به هم پیوست تا بیانگر پیوندها باشند، ولی به ندرت بتوان به دقت و ظرافت تصویر کلامی رسید.

چیزی که کاملاً به این بحث مربوط می شود ماهیت ادراک است، چنان که جرج بلوستُن اشاره می کند: «بین درک تصویر بصری و مفهوم تصویر ذهنی می توان ریشه ی تفاوت این دو رسانه را یافت.» [۵۹] به همین ترتیب، جاناتان میلر با قدرت اظهار می کند که نمی توان این تفاوت ها را کنار گذاشت: «تجربه ی بصری سازی یک چیز در نتیجه ی خواندن توصیفی از آن چیز کلاً با دیدن آن به صورت یک عکس واقعی متفاوت است.» [۶۰] میلر از مقاله ی [۶۱] ریچارد وُلهایم، ضمیمه ی کتاب **هنر و موضوع آن** نقل می کند که او معتقد است بین اشیای بازنمودی (تصاویر، عکس ها و تصاویر تلویزیونی و سینمایی) که در آن ها هم رسانه را می بینیم و هم موضوع آن را ـ مثلاً ضربه های قلم مو و قاب و نیز موضوع نقاشی ـ و تصویر ذهنی، که در آن این طور از رسانه آگاهی نداریم، تفاوتی بنیادین وجود دارد؛ مثل تصویر عکاسی نیست بلکه به نوعی خود شی است. میلر با بیان این که در جایی که رمان نویس می تواند به جزییات مهم یا مربوط یک توصیف اشاره کند، تصویر پرده مجبور است کل مجموعه ی اطلاعات پس زمینه را ارایه دهد، این نکته را تشریح می کند:

به شکلی رمزآمیز، توصیف یک صحنه از یک رمان ناکاملاًتر از آن چه توصیف می شود به نظر می رسد و هر گز به نظر نمی رسد ناقد چیزی است که ذکر نشده است. در فیلم، «هر قاب ناگزیر انباشته از جزییات غیر ضروری است.» [۶۲]

روشن است که هنوز چیزهای زیادی باید درباره ی این رابطه ی تصویر ذهنی و عکسی کشف شود. تصاویر کتاب از شخصیت های توصیف شده در آن، پیش از بحث پرده و ادبیات محل بحث و جدل بوده است. برای نمونه، گوستاو فلوبرت می گوید:

هیچ وقت، در طول زندگی ام، به هیچ کس اجازه نمی دهم عکس من را بکشد، چون زیباترین توصیف ادبی را گندترین نقاشی می بلعد... فکر بسته و تمام می شود و همه ی جمله هایی فایده می شوند. [۶۳]

و توماس کریون در سال ۱۹۲۶ نوشته است:

شک دارم زرنگ ترین و همدل ترین خواننده هم بتواند یک شخصیت را مجسم کند؛ خواننده به آن بخش از شخصیت آفریده شده واکنش نشان می دهد که خود او نیز هست، ولی واقعاً قهرمانش را نمی بیند... به این دلیل تمام تصویر سازی ها افتضاح اند. [۶۴]

ویرجینیا وولف در واکنش اولیه ی خود به اقتباس های سینمایی از رمان ها اظهار می کند:

نتیجه ی کار برای هر دو فاجعه آمیز است. ائتلاف آن ها غیر طبیعی است... چشم می گوید «آناکارینا آمد»، بانویی خوش اندام با لباس مخمل مشکی و گردن بند مروارید نزد ما می آید. ولی مغز می گوید «آن قدر که ملکه ویکتوریا به نظر می آید آناکارینا نیست.» چون مغز آنا را تقریباً به طور کامل از درون ذهنش ـ گیرایی اش، شورش و نومیدی اش ـ می شناسد. تمام تأکید سینما بر دندان ها، مرواریدها و لباس مخمل اوست. [۶۵]

جرج بلوستُن نوشته است که «شخصیت های ادبی از زبانی که آن ها را شکل می دهد جدانشدنی هستند» [۶۶]، و این احساسی

است که جاناتان میلر چنین آن را بیان می کند:

این که کسی در رمان است... به این معنا نیست که به همان شکل در مان است که کسی دیگری ممکن است در بیرمنگام یا در اتاقکی باشد. نمی شود آن ها را از رمان بیرون آورد و در فیلم رمان گذاشت.... (آن ها) از جنس همان رمان هایی هستند که در آن ها اتفاق افتاده اند و نمی شود آزادشان کرد تا در رسانه ی دیگری به شکل یک شخص ظاهر شوند.[۶۷]

این توضیح ویرجینیا وولف که ما آناکارنینا را «تقریباً به طور کامل از درون ذهنش» می شناسیم به یکی دیگر از ویژگی های داستان منثور اشاره دارد که می تواند مشکلاتی را برای اقتباس فیلمی ایجاد کند، یعنی راحتی کار نویسنده با حالت ها، خاطره و مفهوم های انتزاعی: «ما نمی توانیم چیزی را که نمی توانیم ببینیم ببینیم؛ در داستان می توانیم.»[۶۸]

جرج بلوستُن این مشکلات را چنین توصیف می کند:

بر گردان حالت های ذهنی -خاطره، رؤیا، تخیل- را به خوبی زبان نمی توان با فیلم بازنمود. اگر فیلم در بازنمایی جریان های سیال ذهن مشکل دارد، در بازنمایی حالت های ذهن که با نبود دنیایی مرئی در آن ها به دقت تعریف می شوند مشکل بیش تری دارد.... فیلم که فقط می تواند با ترتیب مکانی کار کند نمی تواند فکر را بر گردان کند، زیرا لحظه ای که فکر بیرونی شد؛ دیگر فکر نیست. فیلم، با مرتب کردن نشانه های بیرونی برای درک بصری ما یا با بازنمایی گفت و گو برای ما، می تواند ما را وادار به فکر کردن کند، ولی نمی تواند مستقیماً فکر را به ما نشان دهد.[۶۹]

دوربین می تواند حقایق بیرونی را عیان کند، می تواند ظاهر را به ما نشان دهد، می تواند سطح را بکاود، ولی نمی تواند به مفهوم های انتزاعی بپردازد: چنان که موریس بجا می گوید، می تواند کسی را در حال دردکشیدن نشان دهد، نه «درد» را؛ می تواند زنی را همراه با بچه ای نشان دهد، ولی نمی تواند واژه ی «مادر» را انتقال دهد.

جاناتان میلر می گوید در رمان، توصیف، روایت و توضیح به هم مرتبط اند، در صورتی که در نمایش سازی، «عنصر توضیح وابسته ای سست است و به توانایی تماشاگر در استخراج آن چه پیشنهاد شده بستگی دارد:

تفاوت بازی و رمان این است که کنش های رمان را اغلب در خود رمان بازنمایی آن ها توضیح می دهند، حال آن که در بازی، اجرا را می توان با چنین تفسیری هدایت و کارگردانی کرد به این امید که تماشاگر در بازاندیشی خود به چنین نتیجه ای برسد... گمراه کننده است که توصیف و تصویر گری را الگوهای قابل تعویض بازنمایی بینگاریم. چیزی که رمان به ما ارایه می کند نگارش فکر است و با این که افکار یک نویسنده لزوماً اشیا، مردم و صحنه ها را موضوع خود برنمی گزینند، به مجرد این که افکار را به صورت نمایشی درآوریم، که طی آن بازنمایی های مرئی کنش ها جایگزین توصیف های آن ها می شوند، موضوع اساسی داستان به هوا می پرد.[۷۰]

البته دلایل زیادی وجود دارد که چرا اقتباس های پرده ای از رمان ها را، با وجود مشکلات یاد شده، انجام می دهند. نمایش سازی فیلمی یا تلویزیونی می تواند روایت را از طریق بهره گیری خلاقانه از ساختارها و نشانه های متمایز خود بپروراند و بیرون دهد. جرج بلوستُن یادآور می شود:

فیلم فقط از زبان به عنوان عنصر منفرد و اصلی خود استفاده نمی کند و بدین وسیله حتماً محتواهای خاص فکر را که فقط زبان می تواند به آن ها بپردازد -استعاره ها، خیال ها، خاطره ها، آگاهی مفهومی- جامی گذارد. به جای آن ها، فیلم گونه های مکانی بی پایان، تصویر هایی عکس گونه از واقعیت جسمانی و اصول مونتاژ و تدوین را فراهم می کند.[۷۱]

تصویر پرده ای می تواند روابط متنوعی بین انواع شخصیت ها و اشیا برقرار کند که بیننده را قادر کنند همزمان درباره ی کنش و روابط نمایش داده شده قضاوت کند؛ به علاوه، می توان اطلاعات خیلی زیادی را تقریباً بلافاصله از طریق بازنمایی یک شخصیت یا رخداد در برابر پس زمینه ای که می تواند مجموعه ای از اطلاعات فرعی را ارایه دهد انتقال داد. نمای بسته ی چهره ی یک شخصیت، که به وسیله ی آن معنامی تواند با کوچک ترین حرکت انتقال یابد، و استفاده از صدا برای تأکید، آماده کردن یا تضعیف تصاویر نیز ویژگی هایی هستند که تا حد زیادی روایت را تقویت می کنند. ویلیام جینکز در ادبیات سلولوئیدی مثال های زیادی در مورد چگونگی پرورش «زبان استعاری تصویرها و صداها» در فیلم ارایه می دهد.[۷۲]

اما بی شک تحلیل کاربرد رمان ها به عنوان منبع مواد اصلی فیلم نامه های سینمایی و تلویزیونی نشانگر محبوبیت دایمی و چشمگیر آن هاست. لستر آشایم تخمین زده است که بین سال های ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۵، هفده درصد از فیلم های استودیوهای بزرگ را از

فیلم فقط از زبان به عنوان عنصر منفرد و اصلی خود استفاده نمی‌کند و بدین وسیله حتماً محتواهای خاص فکر را که فقط زبان می‌تواند به آن ها بپردازد ـ استعاره ها، خیال ها، خاطره ها، آگاهی مفهومی ـ جا می‌گذارد

رمان ها اقتباس کرده‌اند ـ این یعنی حدود یکصد فیلم.[۷۳] موریس بجا درصد فیلم های امریکایی برگرفته از رمان ها را بین بیست تا سی درصد از کل محصولات هر سال اعلام کرده و می‌افزاید که سه چهارم از بهترین جوایز آکادمی به اقتباس ها داده شده و از بیست فیلم برتر پول درآور تمام دوران ها، به گزارش وریتی در سال ۱۹۷۷، چهارده مورد برگرفته از رمان بوده‌اند.[۷۴] این محبوبیت بجا را وامی دارد بگوید که سنت های شفاهی روایت جای خود را به صورت نوشتاری، رمان داده‌اند که اکنون جای خود را به صورت بصری، یعنی فیلم و تلویزیون می دهد؛ مطمئناً این نمایانگر اشتهای سیری‌ناپذیر پرده برای مواد فیلم نامه نویسی است که خوشبختانه مکمل فیلم نامه های اولیه است که از منابع متنوعی چون فکاهی های مصور[کمیک‌استریپ ها] و اپرا استفاده می کردند. همان گونه که جفری واگنر توضیح می دهد، «هرگاه منبع فیلم یک اثر هنری قبلی، شاید یک رمان باشد، معنایی فوق برنامه در شروع کار وجود دارد.»[۷۵]

جان الیس نکته‌ی مشابهی را گفته و اظهار می کند که وقتی پرده از یک رمان اقتباس می کند، به دنبال منزلتی فرهنگی است: «اقتباس از خاطره‌ی رمان بهره می گیرد، خاطره‌ای که می تواند از خوانش واقعی، یا... یک خاطره‌ی فرهنگی همگانی نشأت بگیرد. اقتباس این خاطره را مصرف کرده و می خواهد آن را با ارایه‌ی تصویرهای خودش محو کند.»[۷۶] ولی درباره‌ی این که کدام انواع رمان بهتر از همه به روی پرده انتقال می یابد هیچ توافق همگانی وجود ندارد. برخی گفته‌اند رمان هایی که در آن ها به تصویر کشیدن حالت های ذهن بیش تر است فیلم های ناخوشایندی را به وجود می آورند؛ برخی دیگر می گویند هرچه رمان بهتر باشد، اقتباس فیلمی موفقیت کم‌تری دارد: آنتونی برگس ادعا می کند «اقتباس های درخشان تقریباً همیشه از داستان های درجه‌ی دو یا سه بوده است»، و فرانسوا تروفو می گوید: «یک شاهکار چیزی است که صورت کامل و صورت قطعی خود را پیدا کرده باشد.»[۷۷] اما استنلی کوبریک می پندارد موفقیت نه به کیفیت و عناصر دیگر رمان اصلی، بلکه به توانایی فیلم در رسیدن به سبک خود بستگی دارد:

> این که سبک «تئو» را چیزی بیش از بخشی از یک کتاب بزرگ در نظر بگیریم، یعنی این که این را که یک کتاب بزرگ چیست درست نفهمیم.... سبک چیزی است که هنرمند از آن برای مجذوب کردن مشاهده کننده استفاده می کند تا احساسات و عواطف و افکارش را به او انتقال دهد. این ها را باید به نمایش درآورد نه سبک را. نمایش سازی باید سبک خودش را پیدا کند، چنان که اگر محتوا را به دست آورد چنین خواهد کرد.» ممکن است به خوبی رمان نشود؛ گاه از جهاتی ممکن است بهتر هم بشود.[۷۸]

مطمئناً دلیل روشنی وجود دارد دال بر این که یک اقتباس فیلمی از یک رمان باعث تجدید علاقه به خود کتاب می شود:[۷۹] افزایش فروش، و نیز افزایش امانت گیری از کتابخانه ها؛ فیلم های مبتنی بر فیلم نامه های اصیل اغلب هم‌زمان به صورت «رمان شده»، کتاب فیلم، چاپ می شوند. با این وجود، این مسأله باقی می ماند که اکثر بینندگان یک اقتباس فیلمی نوعی با رمان اصلی آشنایی ندارند. استنلی کوفمن با لحنی نیشدار می گوید:

> سرمقاله‌ی اسکوایر جاری [مارس ۱۹۵۹] معیاری دوگانه برای نقد فیلم های برگرفته از رمان ها ارایه می دهد: این که مرور کنندگان باید چنین فیلم هایی را به خودی خود کامل بدانند، زیرا بیش تر مردم اصل رمان ها را نخوانده‌اند و مروری که به اختلافات آن ها اشاره می کند فقط لذت مردم را از بین می برد. این یک جهاد کوچک شورانگیز در دفاع از تقدس جهالت است، و اگر فرهنگ مابیش تر مردم را از خواندن کتاب دور نگه دارد، رواج پیدا می کند.[۸۰]

درواقع، اداره‌ی پژوهش آی بی ای[۳] چندبار اثر نمایش سازی رمان ها در تلویزیون را بر عادت های خواندن مردم بررسی کرده است. این پژوهش را دکتر ج.م. وُبر در سال ۱۹۸۵، به عنوان بخشی از بررسی های منظم واکنش مخاطب آی بی ای انجام داده است.[۸۱] نمونه‌ی بزرگ سه هزار نفری پاسخ دهندگان

پرسشنامه‌ای مربوط به تأثیر اقتباس های تلویزیونی بر عادت های خواندنشان را پر کردند، از میان آن ها، چهل و شش درصد اشاره کردند که مستقیماً در پی دیدن یک برنامه ی تلویزیونی یک کتاب را خریده‌اند یا امانت گرفته‌اند، که البته نسبت مسن ترها کم تر (چهل درصد) و نسبت گروه های اجتماعی اقتصادی بالا کاملاً بیش تر (پنجاه وشش درصد) بود. وقتی پرسش به سال گذشته محدود شد، سی وشش درصد از این نمونه گزارش دادند که در پی یک برنامه ی تلویزیونی یک کتاب خریده‌اند یا امانت گرفته‌اند؛ و وقتی پرسش به پانزده مجموعه ی نمایشی مردم پسند محدودتر شد، این نسبت تا حدود بیست وپنج درصد کاهش یافت. اما در پاسخ به پرسش بعدی، یک چهارم از این نمونه که گفته بودند در پی یک برنامه ی تلویزیونی یک کتاب گرفته‌اند اعتراف کردند که نصف یا کم تر از نصف آن را خوانده‌اند. با این که شمار چشم گیری از پاسخ دهندگان نسخه ی تلویزیونی را به کتاب ترجیح می دهند، به ویژه گروه های اجتماعی .اقتصادی پایین، این گرایش آشکار در بیش تر مردم مشاهده می شد که کتاب را ترجیح می دادند. بررسی پیشین دکتر وُبر در ارتباط با پانزده رمان به نمایش درآمده،[۸۲] نشان می داد که تلویزیون به سه برابر افراد بیش تری دسترسی دارد تا کسانی که ادعا می کردند مستقیماً با ادبیات سروکار دارند ـ قدرت پخش تلویزیون به شکل چشم گیری در مورد مردان بیش از زنان، در مورد جوانان بیش از مسن ترها و به ویژه در مورد طبقه ی اجتماعی پایین بیش از طبقه ی اجتماعی بالاتر پاسخ دهنده بود. برای مثال، بیش از نیمی از این نمونه هیچ کدام از پانزده عنوان فهرست شده را نخوانده بودند، در صورتی که تعداد مشابهی پنج یا بیش از پنج مورد از پانزده اقتباس فهرست شده را دیده بودند.[۸۳]

شاید در این مرحله جمع بندی برخی مسایل مطرح شده در پی اقتباس داستان منثور در فیلم و تلویزیون مفید باشد. موریس بجا مسایل عمده را خلاصه کرده و می پرسد:

> یک فیلم ساز چگونه باید به سراغ اقتباس از یک اثر نوشتاری ادبیات برود؟ آیا اصول راهنمایی هست که آن را کشف یا فراهم کنیم؟ فیلم باید چه رابطه‌ای با منبع اصلی داشته باشد؟ آیا باید وفادار باشد؟ می تواند باشد؟ به چه چیزی؟ کدام یک باید در ذهن فیلم ساز مهم تر باشد: تمامیت اثر اصلی یا تمامیت فیلم مبتنی بر آن اثر؟ آیا مغایرتی ضروری دیده می شود؟ چه نوع تغییراتی مجاز است؟ مطلوب؟ ناگزیر؟ آیا برخی انواع آثار اقتباس شدنی تر از بقیه هستند؟[۸۴]

اما همان گونه که تشریح شد، مسایل بسیار خاص تری وجود دارد، مانند: مسأله ی دیدگاه های عینی و ذهنی؛ حضور یا غیاب روایتگر؛ زمان ـ گذشته، اکنون و آینده؛ توصیف های کلامی و بصری؛ و تصویرپردازی ادبی و بصری. از این ها گذشته، موضوعات جامعه شناختی مانند روش های تولید، پخش و مصرف رمان و فیلم و نیز موضوع اثرهای اقتباس فیلم و تلویزیون بر درک و فهم رمان اصلی مهم است: آیا اقتباس به مجموعه ی تفسیرها، نقدها و تحلیل های متن می افزاید یا به طریقی به آن آسیب می رساند یا جایگزین تجربه ی خواندن می شود؟

روشن است که این ها موضوعات ارزشمندی برای بحث است. پاسخی قطعی وجود ندارد، چون معلوم است که به دلایل مختلف اقتباس می شود؛ از تلاش برای بازآفرینی تا حد ممکن وفادارانه ی یک رمان گرفته تا استفاده از منبع صرفاً به عنوان انگیزه‌ای برای تولید اثری اصیل، گاه اقتباس با هدف ایجاد مخاطبی گسترده تر برای یک اثر ادبی، گاه برای بهره گیری از منزلت فرهنگی، گاه برای سود بردن به واسطه ی محبوبیت آن اثر، گاه برای شرح یا پروراندن جنبه‌ای از متن اصلی و گاه به خاطر کمبود فیلم نامه های اصیل، خوب صورت می گیرد، و مطمئناً هیچ گاه کم نبوده‌اند کسانی که داد مزیت های رمان، گستره و تنوع انسانی آن را سر داده‌اند و از خطرات از دست دادن چیزهای ناشی از فراموشی قدرت متن اصلی سخن رانده‌اند. گویی جین آستن، حدود دویست سال پیش در **صومعه‌ی نورتنگر** کل این جستار را پیش بینی کرده بود:

> بانوی جوان، در حالی که کتابش را بابایی اعتنایی تصنعی یا شرمندگی لحظه‌ای زمین گذاشته بود، پاسخ داد: «وای! فقط یک رمان است! فقط سیسلیا یا کامیلا یا بلینداست؟» یا خلاصه این که اثری است که عظیم ترین قدرت های عقل در آن نمایانده می شود، و کامل ترین دانش ماهیت بشری، شادترین تعیین حد و مرز گونه های آن و شادمانه ترین فوران های شوخ طبعی و بذله گویی بابر گزیده ترین زبان به دنیا منتقل می شود.[۸۵]

منبع:

Robert Giddings, Keith selby and chris wensley, **Screening the Novel** (London: Macmillan, 1990), pp. 1-27.

یادداشت‌ها:

۱. در بی بی سی، بین «اقتباس» و «نمایشی سازی» تمایز قایل شده‌اند. «اقتباس» یعنی آماده‌سازی نسخه‌ای تلویزیونی از اثری که پیش‌تر صورتی نمایشی داشته است، مثلاً نمایش نامه‌ای صحنه‌ای. نمایشی سازی یعنی آماده‌سازی یک نمایش تلویزیونی از روی اثری که پیش‌تر صورتی نمایشی نداشته است، مثلاً داستانی منثور.

2. Lewis Jacobs, **The Rise of the American Film** (New york: Harcourt, Brace co.,. 1939), P. 119
3. Joseph Conrad, Preface to **The Nigger of The 'Narcissus'** (London: Dent, 1897)
4. Herbert Read, **A Coat of Many Colours** (London: Routledge, 1945), pp. 230 - 31
5. Morris Beja, **Film and Literature** (New york: Langman, 1976)
.6. William Luhr and Peter Lehman, **Authorship and Narrative in the Cinema** (New york: Putnam, 1977), p. 291
۷. همان، ص ۱۷۴.
8. Boris Tomashevsky, Thematics", in **Russian Formalist** Criticism: Four Essays, trans. Lemon and Reis (Lincoln, Nebraska : University of Nebraska Press, 1965), p. 68
9. George Bluestone, **Novel intoFilm** (Berkeley: University of California Press, 1957), p. 2
10. Bertolt Brecht, "The Film, the Novel and the Epic Theatre" , in Brecht on Theatre, Trans. John Willett (London: Eyre Methuem, 1978), p. 47
11. Philip Simpson, **Film and Literature,** Bfl film Year Education pamphlet, pp. 12
12. J. Dudley Andrew, **Concepts in Film Theory** (New york / Oxford: Oxford University Press, 1984), p. 104
13. Eric Rentschler (ed.), **German Film and Literature** (London: Methuen, 1986), p. 5
۱۴. موریس بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یادشده، ص ۸۲.
15. Martin Esslin, **The Field of Drama** (London: Methuen, 1987), P. 36
16. Jonathan Miller, **Subsequent Performances** (London: Faber, 1986), p. 66
۱۷. در مورد تحلیلی مفصل‌تر، رک: مارتین اسلین، حوزه‌ی درام، منبع یاد شده، و در
.Peter Wollen, **Signs and Meaning in the Cinema** (London: Seeker and Warburg, 1972)
۱۸. فیلیپ سیمپسون، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، ص ۴.
۱۹. پیتر وولن، **نشانه‌ها و معنا در سینما**، منبع یاد شده، ص ۱۶۵.
۲۰. مارتین اسلین، **حوزه‌ی درام**، منبع یاد شده. صص ۵-۱۰۴.
21. Sergei: Eisenstein, "Dickens, Griffth and the film Today" , in **Film Form**, trans. Jay Leyda (New york, 1949'London: Dobson, 1951), pp. 195-255
22. Joseph Frank, **The Widening Gyre** (New Brunswick : Rutgers University Press, 1963), pp. 14-16
23. Bruce Morissette, **Novel and film** (Chicago: University of Chicago Press, 1985), p. 51
24. Keith Cohen, **Film and Literature: the Dynamics of Exchange** (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 4
۲۵. اندرو، **مفاهیم نظریه‌ی فیلم**، منبع یاد شده، ص ۱۰۳.
26. Robert Scholes, "Narration and Narrativity in Film" , in **Quarterly Review of Film Studies**, 1:111 (August 6791), P. 21
27. Leon Edel, "Novel and Camera", in J. Halperin (ed.) **The Theory of the Novel** (London: Oxford University press, 1974), p. 182
28. Brian Mcfarlane, **Words and Images** (London: Secker, 1987), p. 2
۲۹. لور و لمان، تألیف و روایت، منبع یاد شده، ص ۱۹۲.
۳۰. بلوستون، رمان به فیلم، منبع یاد شده. ص ۵
۳۱. لور و لمان، تألیف و روایت، منبع یاد شده، ص ۲۲۳.
32. George Linden, "The storied World" , in Fred H. Marcus (ed.), **Film and Literature: Contrasts in Media** (New York: Chandler, 1791), p. 961
۳۳. بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، ص ۸۲
34. Michael Klein and Gillian Parker (eds.), The English Novel and the Movies (New York: Ungar, 1981), pp. 9-01
35. Georffrey Wagner, **The Novel and the Cinema** (Rutherford, New Jersey: Farleigh Dickinson Universtity press, 1975), pp. 222-31.
36. Andrew, **Concepts in film Theory**, op. cit, pp. 98-104.
37. Keith Cohen, "Eisenstein's subversive Adaptation" , in G. Peary and R. Shatzkin (eds.), **The classic American Novel and the Movies** (New York: Ungar, 1977), pp. 245 and 255.
۳۸. بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، ص ۸۸
۳۹. اندرو، **مفاهیم نظریه‌ی فیلم**، منبع یاد شده، ص ۹۷.
۴۰. رنچلر (گردآورنده)، **فیلم و ادبیات آلمان**، منبع یاد شده، ص ۳.
41. Joseph Boggs, **The Art of Watching Films** (Mountain Veiw, California: Mayfield Publishers, 1985).
۴۲. موریست، **رمان و فیلم**، منبع یاد شده. ص ۹۳
۴۳. مک فارلین، **جهان‌ها و تصویرها**، منبع یاد شده، ص ۲.
44. George Linden, **"The Storied World"**, op.cit, pp. 158 and 163.
45. Colin MacCabe, **"Realism and the Cinema : Notes on Some Brechtian Theses"** , in Screen, Summer 1974, vol. 15, pt2, pp. 10-11.
۴۶. موریست، **رمان و فیلم**، منبع یاد شده. ص ۳۷.

۴۷. رک: فیلم **بانو در دریاچه** (۱۹۴۶) از رابرت مونتگمری ـ که قهرمان آن هیچ گاه دیده نمی شود، مگر در آیینه.

48. Wanger, **The Novel and the Cinema**, op.cit, p. 199.

49. Bluestone, **Novel into Film**, op.cit, p.48.

۵۰. آلن رب ـ گری یه، به نقل از بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، ص ۷۵.

51. George Linden,"**The Storied World**", in J. Harrington (ed.).**Film And / As Literature** (Englewoods Cliffs, Nj: Prentice - Hall, 1977)

۵۲. میلر، **اجراهای بعدی**، منبع یاد شده، ص ۲۳۳.

۵۳. بلوستون، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده. ص ۶۱. هم چنین رک: بحث صص ۵۴ ـ ۶۱.

۵۴. واگنر، **رمان و سینما**، منبع یاد شده، ص ۱۱.

۵۵. بلوستون، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده، ص ۲۰.

۵۶. میلر، **اجراهای بعدی**، منبع یاد شده، ص ۲۲۶.

۵۷. بلوستون، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده، صص ۳ ـ ۲۲.

58. Virginia Woolf, "The Movies and Realityn", in **New Republic**, XIVII (4 August 1926), p. 309

۵۹. بولستون، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده، ص ۱.

۶۰. میلر، **اجراهای بعدی**، منبع یاد شده، ص ۲۱۴.

۶۱. میلر، همان، رک: صص ۱۶ ـ ۲۱۴.

۶۲. میلر، همان، ص ۲۲۹.

۶۳. گوستاو فلوبرت، به نقل از میلر، همان، ص ۲۱۳.

64. Thomas Graven, "**The Great American Art**" , in **Dial**, LXXXI (December 1926), pp.489-90

۶۵. وولف، **فیلم ها و واقعیت**، منبع یاد شده، ص ۳۰۹.

۶۶. بلوستون، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده. ص ۲۳.

۶۷. میلر، **اجراهای بعدی**، منبع یاد شده.

۶۸. واگنر، **رمان و سینما**، منبع یاد شده. ص ۱۸۳.

۶۹. بلوستون، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده، صص ۸ ـ ۴۷.

۷۰. میلر، **اجراهای بعدی**، منبع یاد شده، صص ۲۳۸ و ۲۴۰.

۷۱. بلوستون، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده، صص هشت ـ نه.

۷۲. رک:

.William Jinks, **The Celluloid Literature** (London: Glencoe Press, 1971), pp. 116— 34.

73. Lester Asheim, **From Book to Film** , PhD Dissertation, University of Chicago, 1949

۷۴. بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، ص ۷۸.

۷۵. واگنر، **رمان و سینما**، منبع یاد شده. ص ۲۰۳.

76. John Ellis, "The Literary Adaptation" , in Screen, vol. 23, May / June, 1982, p.3.

۷۷. هر دو به نقل از بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، ص ۸۵

۷۸. استنلی کوبریک، به نقل از بجا، همان، ص ۸۰

۷۹. تحلیل تکبر منصفانه (Vanity Fair) (فصل های ۶ـ۸)، بلوسْتن، **رمان به فیلم**، منبع یاد شده، صص ۴ـ۵، و بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، صص ۸۷ـ۸۸

80. Stanley Kaufman,"Signifying Nothing", in Peary and Shatzkin (eds.), **The Classic American Novel** and the Movies, op. cit, p. 306

81. J. M. Wober, **Television and Reading** (London: IBA, 1985)

82. j.M.wober, **Fiction and Depiction** (London: IBA, April 1980).

عنوان های مورد استفاده عبارت اند از **ارتفاعات ووترینگ**؛ **ربه کا**؛ نیکلاس نیکلبای؛ **ستاره ها پایین را نگاه می کنند**؛ ساگای فوردسایت؛ **از این جا تا ابدیت**؛ **عنفوان جوانی دوشیزه ژان برودی**؛ **من، کلودیوس**؛ **فقیر و غنی**؛ **جنگ و صلح**؛ آناکارنینا؛ **شهردار کاستربریج**؛ کلی هنگر؛ **قاتل خیلی انگلیسی**؛ **مردی مثل ما**.

۸۳. ج. م. وبر، همان جا، جدول نتایج:

تعداد عنوان ها	کتاب هایی که پیش از دیدن اقتباس تلویزیونی خوانده شده اند بر اساس درصد	اقتباس های تلویزیونی دیده شده براساس درصد
۰	۵۸	۱
۱	۱۱	۵
۲	۱۳	۱۰
۳	۶	۱۶
۴	۶	۱۳
۵	۳	۱۲
۶	۰	۱۰
۷	۳	۱۲
۸	۱	۸
۹	۱	۵
۱۰	۰	۴
۱۱.۱۵	۰	۵

این برای مثال یعنی این که سه درصد از این نمونه پنج عنوان از کتاب های فهرست شده خوانده اند. در صورتی که دوازده درصد از آن ها پنج مورد از اقتباس ها را تماشا کرده اند.

۸۴. بجا، **فیلم و ادبیات**، منبع یاد شده، ص ۸۱

85. jane Austen, **Northanger Abbey** (1818), 1983 edition (London: Macmillan Education), p. 22

یادداشت های مترجم:

(۱). توماشفسکی در این جا از دو اصطلاح زبان شناختی «مقید» و «آزاد» استفاده کرده است که در مورد «تکواژهای مفید» مانند «بی ـ»، که باید همراه دیگر تکواژها به کار روند ـ مثلاً «بی همتا» ـ و «تکواژهای آزاد» مانند همتا، که می توانند به تنهایی نیز به کار روند، استفاده شده است.

(۲). مؤسسه ی فیلم بریتانیا British Film Institute.

(۳). سازمان مستقل سخن پراکنی [انگلستان]: Independent Broadcasting Authority