بنیان اقتباس

خاطرات کشیش روستا

نویسنده: جیمز دادلی اندرو
ترجمه: ابوالفضل حری

خاستگاه فیلم

گفتمان اقتباس یعنی محدودترین و کوته‌بینانه‌ترین حوزه‌ی نظریه فیلم هرقدر که بخواهید به‌طور ذاتی گسترده و دارای پیامدهای مهم است. مشخصه‌ی بارز چنین گفتمانی یعنی تطابق نظام نشانه‌ای سینما با دستاوردی که سابق بر این در دیگر نظام به‌دست آمده، وجه تمایز سینمای مبتنی بر بازنمایی به‌شمار می‌آید. ژان رنوار در فیلم **یک روز در روستا**، دانش، شگرد و هنر خود را در خدمت اقتباس قصه‌ای از گی‌دو موپاسان قرار داد. فرایند یا موفقیت فیلم هرچه می‌خواهد باشد، موجودیت فیلم یعنی منبع الهام آن از قصه موپاسان به عاریه گرفته شده است، قصه موپاسان با نام **اقامت در روستا** با تمام فیلم‌هایی که از آن اقتباس کردند، رابطه‌ای همه‌جانبه برقرار می‌کند؛ چون خود داستان اثری هنری است که سبک و ارزش خاص خود را دارد، هرچند معنایی ناتمام دارد. از این رو اثر هنری جدید خود اثر اصلی را یا به صورت مدلول به تصویر درمی‌آورد یا به صورت مرجع. اقتباس‌هایی که به اصل وفادارند، منبع اصلی را مدلول خود قرار می‌دهند. حال آن‌که اقتباس‌های برگرفته یا

عاریه‌ای از متن اولیه رابطه‌ای ارجاعی با اصل دارند.

مفهوم سامان تمام و کمال / ایده‌آلیستی که طرز کار نظام سینما را شکل می‌دهد به درستی از حدود و ثغور حالت اقتباس فراتر می‌رود،[1] مثلاً سمفونی **شهر چیست** جزو اقتباس مفهومی است که مبتنی بر سینما است.[2]

تصویری که والتر روتمان در سال ۱۹۲۷ از شهر برلین ارایه داده، مبتنی است بر مفهومی مشخص و سابق‌الوجود از آن شهر. برای تصویری که روتمان از برلین ارایه داده چه مدرک مستندی بهتر از وجه مشخصه‌ای که سینما به بعضی کلیت‌های از پیش موجود و به برخی برداشت‌های کلی از فرد، محیط رخداد یا موقعیت بخشیده است.

اگر خیلی خوب این عقیده و دیگر نظریه‌های

اقتباس با تکیه بر وضعیت فرهنگی الگوی مورد اقتباس، با اصرار بر موجودیت اقتباس در وجه متن یا وجهی که به متنیت درآمده، برای بازنمایی قایل به حدود و ثغوری است

اجتماعی را در نظر آوریم که اعلام می‌دارند ذهن ما نسبت به جهان بیرون گشوده نیست، اما در عین حال همین ذهن جهان را طبق چارچوب جهان‌بینی خود از نظر می‌گذراند، آن گاه درمی‌یابیم که هر اثر سینمایی مرتبط با بعضی کلیت‌های از پیش موجود[prior whole] خواهد بود که بی‌چون و چرا بر نظام کسب تجربه شخصی یا عمومی تحمیل شده است. به دیگر سخن، هیچ فیلم و فیلم‌سازی (دست‌کم در وجه مبتنی بر بازنمایی) نیست که با صراحت به واقعیت فی‌نفسه یا به بینش درونی واقعیت بپردازد. هر فیلم مبتنی بر بازنمایی از مفهومی از پیش موجود اقتباس می‌کند. درواقع خود واژه بازنمایی دال بر وجود الگوست. اقتباس با تکیه بر وضعیت فرهنگی الگوی مورد اقتباس، با اصرار بر موجودیت اقتباس در وجه متن یا وجهی که به متنیت درآمده، برای بازنمایی قایل به حدود و ثغوری است. در خصوص متونی که آشکارا برچسب اقتباس را با خود یدک می‌کشند، الگوی فرهنگی به نمایش درآمده از سینما به صورت بازنمایی در نمان‌گاه نظام مورد اقتباس موجود است.

مفهوم فرایند اقتباس وجوه اشتراک بسیاری با نظریه تأویل[interpretation] دارد، زیرا اقتباس در معنای دقیق کلمه به عاریه گرفتن / اخذ معنا از متن از پیش موجود[prior Text] است. دور هرمنوتیکی [Hermenutic Circle] که در نظریه تأویل اهمیت بسزایی دارد، یادآور می‌شود که ایضاح متن [explication of a text] فقط پس از درک متن از پیش موجود صورت واقع به خود می‌گیرد، و در عین حال ایضاح دقیق متن هم هست که درک متن از پیش موجود را توجیه‌پذیر می‌کند.[3] به دیگر سخن، پیش از آن که به بحث و تجزیه و تحلیل متن بپردازیم، باید شمایی کلی از معنای آن را در ذهن تجسم بخشیم. اقتباس عیناً هم جهش[leap] است و هم فرایند[Process] و صرفاً در راستای واکنش به درک کلی مدلولی[فیلم] که در آخر فرایند خود ساخت‌بندی می‌کند، می‌تواند سازوکاری پیچیده از دال‌های خود را [در متن اولیه] به نمایش درآورد. در عین حال که تمام فیلم‌های مبتنی بر بازنمایی[representational] کارکردی از قرار فوق دارند (همان‌سان که ارایه شرح و تفسیر درباره فرد، مکان، موقعیت، رخداد و نظایر آن این گونه است)، فیلم‌های مأخوذ از برخی کلیت‌های استاندارد[standard whole] که رابطه‌ی دال و مدلول را برجسته می‌کنند در این بین جایگاهی ویژه دارند. از دیگر سو، فقط یک متن می‌تواند یک کلیت استاندارد به حساب آید. پس نسخه‌ای از همین متن نیز به معنای دقیق کلمه اقتباس از متن محسوب می‌شود.

گرچه چنین حدس و گمان‌هایی منظری فراخ پیکر از اقتباس را در پیش رو می‌گسترد، جای شک و

تردید نیست که توجه خاص به اقتباس از متون مشهور دیگر اشکال هنری چشم‌اندازی منحصر به فرد به لحاظ تجزیه و تحلیل پیش چشم منتقد قرار می‌دهد. البته این حرف به معنای ممتاز بودن متون مشهود نیست، درواقع صحت گفته‌های پیشین من کاملاً خلاف این امر را ثابت می‌کند. اما از طرفی از این نکته نیز نمی‌توان غافل ماند که رابطه‌ی آشکار متن سینمایی با متن اصلی خوش ساخت ـ که متن سینمایی برگرفته از آن و از جهاتی اصرار به بازسازی آن دارد ـ برای منتقد شرایط تحقیق و کاوش در کتابخانه‌ای غنی و گرانبها را پدید می‌آورد.

ساختن فیلم از روی متن اولیه درواقع به همان قدمت خود دستگاه سینماتوگراف است. بیش از نیمی از فیلم‌های پرفروش مأخوذ از متون ادبی‌اند ـ و شکی هم نیست که همه‌ی این متون برجسته‌اند و ارزشمند. حتی اگر خودمان را محدود به متونی کنیم که فرایند اقتباس در آن‌ها دارای برجستگی است ـ یعنی متونی که منبع و مأخذی ارزشمند برای اقتباس به شمار می‌آیند ـ با این حال هم چنان وجوه احتمالی چندی میان فیلم و متن ناگفته باقی می‌ماند. این وجوه را در سه اصل خلاصه می‌کنیم. وام گیری؛[Borrowing] مقاطعه کاری / فصل مشترک /اشتراک[Intersection] و وفاداری به متن به هنگام فرایند تبدیل[Fidelity of transformation].

وام‌گیری، فصل مشترک و تبدیل

در تاریخ هنرها، مسلماً پدیده‌ی وام گیری متداول‌ترین حالت اقتباس است. در این حالت هنرمند کم‌وبیش به‌طور گسترده از موادخام، ایده یا شکل عموماً موفق متن اولیه استفاده می‌کند. نقاشی‌های قرون وسطی، شمایل نگاری مبتنی بر کتاب مقدس را به تصویر می‌کشیدند و نمایش‌های معجزه‌گونه[plays Miracle] با محوریت داستان‌های کتاب مقدس، متنی درخشان و بدیع را به تصویر درمی‌آوردند که برگرفته از قدرت و تأثیر این گونه داستان‌ها بود. در عصر گیتیانه‌شدن جهان مینوی[secularism] از آثار هنری پیشین به شکل متبرک و مقدس استفاده می‌کردند. برخی نمونه‌هایی که از آثار شکسپیر اقتباس شد، از همین شمارند، بی‌شک در این گونه موارد، اثر به اقتباس درآمده می‌کوشد تا با استفاده از وجهه با موضوع اثر مورد اقتباس بیننده را جذب و مسحور خود کند. اقتباس‌هایی که از ادبیات در دیگر هنرها مثل موسیقی، اپرا یا نقاشی شده از همین گونه‌اند. در اثر اشتراوس با نام **دن کیشوت** هیچ نشانی از بازسازی متن اصلی[اثر سروانتس] در دست نیست. اما مخاطب انتظار دارد که از اثری سابق بر این آشنا لذت برد و با جنبه‌های تازه یا به خصوص تأثیرگذار اثر به یادماندنی [سروانتس] روبه‌رو شود.

برای مطالعه‌ی این حالت از اقتباس، منتقد نیاز دارد که ضمن بررسی چند و چون منبع الهام در اثر به اقتباس درآمده، منبع الهام اثر اصلی را نیز کاوش کند. در این حالت، مسأله‌ی عمده، مسأله‌ی کلیت متن اصلی یعنی قدرت جذب و گیرایی همه جانبه و متنوع متن اصلی است. به عبارت دیگر، مسأله‌ی اساسی در این نوع از اقتباس، موجودیت متن به عنوان انگاره[form] یا آرکتایپ است که در بطن فرهنگ جاری است. این امر به خصوص در مورد اقتباس مصداق دارد که به سبب استعمال مکرر اسطوره شده است. داستان **تریستان و ایزوت** به‌طور قطع و **رویای شب نیمه تابستان** تا حدودی شامل این اصل‌اند. موفقیت اقتباس‌هایی از این دست نه به مسأله‌ی وفاداری بلکه به مسأله‌ی خلاقیت مربوط می‌شوند. کتاب بی‌نظیر **داستان‌سرایی و اسطوره‌پردازی** اثر فرانک مک‌کونل ضمن بررسی پدیده‌ی وام گیری، بوستان فرهنگ را تاریخ کار و کوشش و زحمت‌های نورتروپ فرای و حتی کارل گوستاویونگ می‌داند.[۴] این دیدگاه که فیلم‌سازی را

مشارکت در اقدامی فرهنگی تلقی می کند که مصادیق ارزشی آن به دنیای خارج از فیلم و در نظر یونگ و دیگران به دنیای درون متون مربوط می شود، پیوسته برای رسانه ی فیلم جایگاهی در خور و شایسته در نظر گرفته است. اقتباس در صریح ترین معنای کلمه عنوانی است که به این اقدام فرهنگی اطلاق می شود. هر چند مک کونل، فرای و یونگ همگی خواهان قبض و بسط نظریه های خود به متون اصلی اند؛ متونی که مبین وابستگی به نمادهای بارورپذیری[fructifying] و الگوهای اسطوره‌ای تمدن‌اند.

این وجه گسترده و تصنعی وام گیری با نوع اقتباسی که اقتباس مبتنی بر فصل مشترک نام دارد، از در مخالفت درمی آید. در این نوع اقتباس منحصر به‌فرد بودن متن اصلی به هنگام اقتباس عمداً بدون تغییر باقی می ماند. درواقع سینما با سازوکاری جداگانه به ثبت رودررویی خود با متنی بغایت سازش ناپذیر می پردازد، بی شک فیلم **خاطرات کشیش روستا** اثر برسون در این مورد نمونه‌ای گویاست. آندره بازن که پشتیبان این فیلم و این نوع اقتباس بود،[5] گفت که ما در این فیلم شاهد اقتباسی فراتر از انکسار متن اصلی هستیم. از آن جا که برسون سبک خاطره نویسی برنانوس را در فیلمش حفظ کرده و از این که بخواهد همه چیز را نشان دهد، یا به نحوی همه ی متن اصلی را سینمایی کند، امتناع ورزیده است، بازن می گوید فیلم برسون رمانی است که از منظر سینما روایت می شود. می توان ضمن تعمیم یکی از جامع ترین استعاراتی که بازن به کار می بندد،[6] چنین گفت که اثر هنری اصلی به چلچراغی می ماند که زیبایی ظاهری‌اش نتیجه ی چینش اجزای درهم بافته، اما کاملاً ساختگی آن است، حال آن‌که سینما رعد غرانی است که جذابیتش نه به سبب ریخت و کیفیت نوری خود بلکه به سبب آن چیزی است که سینما از زوایای تاریک نشان می دهد. فصل مشترک رعد برسون و چلچراغ رمان برنانوس منجر به خلق اثری شده که باریکه ی نور منحصر به‌فرد سینما آن را تعدیل کرده است. ظاهراً برنانوس در رمانش خیلی از زوایای تاریک را روشن نکرده، اما آن زوایایی نیز که در فیلم برسون در معرض دید قرار گرفته فقط از آن شخص برنانوس است. **برنانوس از نگاه سینما.**

سینمای مدرن به طور روزافزون به این نوع اقتباس علاقه‌مند است. برسون در فیلم **ژاندارک** از گزارش ها و شواهد دادگاه علیه ژاندارک، شخصیت خاص خود و در فیلم **موشت** مبتنی بر داستان برنانوس ـ موشت منحصر به‌فرد خود را به تصویر می کشد. استراب دو اثر را از پیرکورنی [نمایشنامه نویس کلاسیک فرانسوی] با نام های **Othon** و **وقایع نامه آنامگدالناباخ** به فیلم درآورده است. پازولینی به روش های مختلف از **انجیل متی** استفاده کرده است (موسیقیایی، تصویری و سینمایی). کارهای بعدی پازولینی یعنی **مده آ، قصه های کانتربری و دکامرون** نیز آثار اقتباسی به شیوه ی مبتنی بر فصل مشترک‌اند. همه ی آثار ذکر شده اقتباس ناپذیرند، اما همین آثار با برقرار کردن نمایشی دیالکتیکی میان اشکال زیباشناختی یک عصر و اشکال سینمایی عصر و زمانه فعلی، وجهی دیگر و متمایز از متن اصلی را به نمایش درآورده‌اند. اقتباس مبتنی بر فصل مشترک برخلاف اقتباس به شیوه ی وام گیری، بر این نکته تأکید دارد که منتقد با خاصگی بودن متن اصلی در بطن خاصگی بودن سینما روبه روست. متن اصلی آن گاه که به قالب سینما درمی آید، شیوه ی مختص به خود را دنبال می کند. پیامدهای این روش با وجود صراحت ظاهری‌اش چندان ساده و خالی از غرض نیست. شکل گسسته و تکه تکه‌ای که شیوه ی مبتنی بر فصل مشترک به خود می گیرد، با زیبایی شناسی مدرنیسم در همه ی هنرها همخوانی دارد. این شیوه، این عقیده را که اقتباس ها فقط متکی بر زیبایی شناسی سنتی فیلم‌اند، نادرست می داند.

بی تردید، بحث وفاداری و تبدیل از جمله

متداول ترین و خسته کننده ترین جستارهای مربوط به اقتباس (و نیز جستارهای روابط فیلم و ادبیات) به شمار می آید. در این جا فرض آن است که وظیفه ی اقتباس بازتولید سینمایی نکته به نکته و نعل به نعل متن اصلی است. در این نوع اقتباس فیلم تولید شده منبعی موثق برای مقایسه با متن اصلی است، یا بیننده باید چنین قیاسی را انجام دهد. وفاداری در امر اقتباس به طور قراردادی در ارتباط با «ظاهر» و «روح[Letter and Spirit]» متن قرار دارد، گویی اقتباس ارایه ی تفسیری است درباره ی رویه ای قضایی[Legal precedent]. رسانه ی سینما می تواند ظاهر اثر اصلی را به تصویر درآورد. زیرا از ظاهر متن است که می شود با شیوه ی مکانیکی تقلید کرد. ظاهر عبارت از آن جنبه هایی از ادبیات داستانی است که عموماً در هر فیلم نامه ای بسط و توسعه می یابد؛ جنبه هایی از قبیل اشخاص و روابط بینافردی میان آن ها، اطلاعات جغرافیایی، جامعه شناختی و فرهنگی که بافت متن را تشکیل می دهد، و جنبه های بنیادین روایی که زاویه ی دید راوی (شدت، میزان مشارکت و دانش و مهارت داستانگو و غیره) را تعیین می کند. سرانجام، اثر ادبی به راحتی به قالب سناریویی درمی آید که با شیوه ی مألوف سناریونویسی همخوانی دارد (و دلخوری بازن از تبدیلات وفادارانه نیز به همین سبب بود) و خلاصه استخوان بندی متن اصلی کم و بیش به شکل کامل در فیلم حفظ می شود.

از همه مشکل تر، وفاداری به روح، به لحن، ارزش ها، صُورخیال و ضرباهنگ متن اصلی است، چون یافتن مابه ازاهای[equivalents] سبک شناختی در فیلم به جای جنبه های نه چندان محسوس متن اصلی با فرایند مکانیکی سینما سازگاری چندانی ندارد. فرض بر آن است که سینماگر باید جان مایه ی متن اصلی را ادراک و بازتولید کند، ولی بارها صحبت شده که چنین امری غیرممکن است؛ یا به این دلیل که در بازتولید جان مایه ی اصلی دال های سینمایی باید جانشین نظام مند دال های کلامی می شود، یا این که اصلاً بازتولید جان مایه ی اصلی زاده ی درک و شهود هنری است، هم چنان که بازن صحنه ی گسترده ی فیلم **سمفونی پاستورال** (۱۹۴۶) را بازتولید مناسب فصل زمان گذشته می داند که آندره ژید در داستان خود آن را ذکر کرده است.[۷]

در همین ادراک و بازتولید جان مایه ی روح متن اصلی است که خاصگی بودن دو نظام دلالتی ادبیات و سینما در معرض خطر قرار می گیرد. کارکرد فیلم عموماً ادراک را به دلالت آوری[signification] حقایق بیرونی را به انگیزش ها و تبعات درونی و مفروض بودن جهان ابداع شده را به معنای تکه داستانی از همان جهان مبدل می سازد. حال آن که کارکرد ادبیات داستانی کاملاً فرق می کند. آغازگاه ادبیات داستانی از نشانه های (اندیشه ها

فصل مشترک رعد برسون و چلچراغ رمان برنانوس منجر به خلق اثری شده که باریکه ی نور منحصر به فرد سینما آن را تعدیل کرده است

و واژه ها) سازنده ی موضوعاتی است که سبب بسط توسعه ی درک داستان می شوند. طبیعی است ادبیات داستانی در مقام دسترنج زبان بشری به انگیزه ها و ارزش های انسانی پرداخته، آن ها را در جهان واقع متجلی ساخته و سرانجام از بطن داستان دست به ابداع جهانی تازه بزند.

جرج بلوستن، ژان میتری و شماری دیگر تضاد میان ادبیات و سینما را در حیطه ی اقتباس بسیار زنده و محسوس می دانند.[۸] بنابراین، این افراد علاقه مندند که در مورد این تضاد به بحث و تبادل نظر بپردازند. از آن جا که نشانه ها مبین رابطه ی نقص ناشدنی دال به مدلول اند، توجیه ترجمه ی متون شعری از زبانی به زبان دیگر (با نظم دال های مختلف) دشوار است؛ چه

رسد به این که تبدیل دال‌های یک حوزه (کلامی) به دال‌های حوزه‌ی دیگر (تصاویر و اصوات) صورت امکان به خود بگیرد. اگر باور بر این است که می‌توان در فیلم مجموعه نشانه‌هایی را به مدلول کلی اثر اصلی مانند کرد، پس پیداست که مدلول کلی اثر اصلی باید از متن خود مجزا باشد. آیا می‌شود معنای نقاشی مونالیزا را در شعری بازتولید کرد یا این که معنای شعری را در یک نت موسیقی یا حتی نت موسیقی را در عطر و بوی خوش. برخی بر این باورند، در ضمن این که ماده ـ جوهره ادبیات (اندیشه‌ها، واژه‌ها و کلمات) از نظر ماهوی با مواد سینما (نور و سایه‌های تابیده بر پرده، صداها و اشکال واضح و اعمال بازنمودی) وجه فارق دارد، هر دو نظام به شیوه خاص خود صحنه‌ها و روایت‌هایی را برمی‌سازند که درواقع متناسب با یکدیگرند.

به گمان ای. اچ. گومبریچ یا حتی از نظر نشانه شناسی بحث‌های گوشخراش و اغلب خسته کننده‌ای بر سر مسایل یاد شده، درگرفته است. گومبریچ معتقد است که تمام جستارهای مربوط به اقتباس به مقوله‌ی مطابقه[Matching] مربوط می‌شوند.[9] گومبریچ نیز مانند بازن بر این باور است که کسی را یارای گریز از مقوله‌ی اقتباس نیست، زیرا اقتباس حقیقتی از منش انسانی است. ما پیوسته به کار مطابقه‌ی تکه‌هایی از نظام‌های مختلف با یکدیگر مشغول هستیم: صدای ساز توبا ـ [Tuba نوعی ساز بادی برنجی] بیش‌تر به موسیقی راک می‌ماند تا به قطعه‌ای ساز زهی؛ صدای توبا بیش‌تر به خرناس خرس می‌ماند تا به صدای پرنده؛ یا بیش‌تر به کلیسایی به سبک رمانسک می‌ماند تا به کلیسایی به سبک باروک. می‌توان سیاهه‌ای از این تمایزات ترتیب داد و صبغه‌ی مشترک میان آن‌ها را برجسته کرد. چون عمل مطابقهٔ در حیطه‌ی مابه‌ازاها انجام می‌گیرد. ساز توبا در نظام ابزارآلات موسیقی مابه‌ازای سبک رمانسک در نظام سبک‌های معماری است. نلسن گودمن که در کتاب **زبان هنر** این مسایل را به تفصیل بیان کرده، نه به مابه‌ازای عناصر بلکه به مابه‌ازای جایگاه و موقعیت عناصر نسبت به حیطه‌های مختلف توجه دارد.[10] عنوان‌ها و اسامی خواص رنگ‌ها به لحاظ استعاری به درستی جنبه‌های دنیای صوت را توصیف می‌کنند (رنگ آبی لحن غم‌انگیز یا امیدوارکننده دارد) بنابراین، اقتباس عبارت است از یافتن دو نظام ارتباطی برای عناصری با موقعیت یکسان در بطن نظامی که موجب می‌شود مدلولی در سطحی متناسب مابه‌ازای مثلاً توصیف کنش روایی قرار بگیرد. گومبریچ براین باور است اقتباس پدیده‌ای ممکن، اما ناقص و ناتمام است، چون هر اثر هنری ساخت‌بندی مجموعه عناصری است که در پی کاربرد سنتی از نظام قوام‌یافته است. از آن‌جا که انسان‌ها این توانایی کلی را دارند که در راستای نیل به هدف و مقصود مورد نظر خود را به روش‌های مختلف با نظام‌های جدید وفق دهند، اقتباس هنری نیز هیچ مانع حل‌نشدنی را برنمی‌تابد.

گومبریچ و گودمن به هنگام ایضاح این مسایل واژگان نشانه شناختی متعارف‌تری را پیش‌بینی می‌کنند. کیت کوهن در کتاب **فیلم و ادبیات داستانی، پویاشناسی تبادل** در صدد برمی‌آید که به توجیه این رویکرد تازه و تقریباً علمی در حوزه‌ی روابط میان این دو هنر[ادبیات و سینما] بپردازد؛ کوهن با اشاره به کریستین متز می‌نویسد:

«فرضیه‌ی بنیادین من این است که واژه‌ها و تصاویر ـ هر دو ـ مجموعه نشانه‌هایی اند متعلق به نظام‌های ادبیات و سینما و دیگر این که در سطحی انتزاعی این نظام‌ها شباهت‌هایی به همدیگر پیدا می‌کنند. به بیان فنی‌تر، در بطن هر نظام یک مجموعه رمزگان به چشم می‌خورد (ادراکی ـ ارجاعی، نمادین). از این رو، آن‌چه بررسی میان دو نظام نشانه‌ای مستقل را ـ مثل رمان و فیلم ـ امکان‌پذیر می‌کند، این حقیقت است که مجموعه رمزگان مشابه در نظامی دیگر نیز بروز پیدا کند.... پس خود ساز و کارهای نظام‌های زبان حاصل روابط درونی متنوع و پیچیده است:

از جمله کارکردهای زبان یکی نام گذاشتن بر واحدهایی است که تصویر آن‌ها را تکه‌بندی کرده (و نیز به تکه‌بندی آن‌ها کمک کرده است) و از جمله کارکردهای تصویر یکی ابداع هیئت‌های کلی معنایی semantic configurations (و نیز خود مخلوق این هیئت‌ها بودن) است.[۱۱]

نظر کوهن نیز مانند متز این است که نشانه‌های کلامی و سینمایی باوجود مواد و مصالح مختلفی که دارند، حتی با وجود شیوه‌های گوناگونی که در برخورد اولیه با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم، سرنوشت مشترکی دارند: هر دو حامل بار معنایی [connotation] هستند. این امر به‌خصوص در کاربردهای داستانی این نشانگان مصداق پیدا می‌کند؛ آن‌جا که هر دال نه فقط مبین مدلولی است، بلکه واکنش زنجیروار دیگر روابط را که لازمه‌ی بسط و گسترش جهان داستانی است، در پی می‌آورد؛ و از همین روست که صور خیال در فیلم‌ها و رمان‌ها کارکردی یکسان می‌یابد. سازوکار معنای ضمنی[implication] نشانه‌ها کوهن را به سمت این نتیجه‌گیری سوق می‌دهد که «روایت یافتگی[Narrativity]» مستحکم‌ترین حلقه‌ی ارتباطی میان رمان و سینما و فراگیرترین گرایش زبان‌های کلامی و تصویری ـ هر دو ـ به شمار می‌آید. در رمان و سینما گروهی از نشانه‌ها ـ چه نشانگان ادبی چه تصویری ـ به طور متوالی با پیشرفت زمان استنباط می‌شوند و این متوالی بودن به آشکارشدن ساختار و به کلیت داستانی[diegetic whole] خاتمه می‌یابد که هرگز به طور تمام و کمال در هیچ گروهی از نشانگان به نمایش در نمی‌آید و با این حال پیوسته در هر یک از دو گروه نشانگان مذکور مستتر است.[۱۲]

از این رو کارکرد رمزگان روایی[Narrative code] پیوسته در سطح معنای ضمنی یا سطح بارمعنایی صورت واقع به خود می‌گیرد، و بنابراین، این رمزگان در رمان و فیلم بالقوه با یکدیگر قیاس شدنی‌اند. اگر واحدهای روایی (اشخاص، رخدادها، انگیزه‌ها، پی‌رفت‌ها، بافت، دیدگاه، صور خیال و غیره) به نسبتی

موشت

در دو اثر ایجاد شوند، داستان‌های دو اثر نیز بالطبع شبیه هم خواهند بود. پس بنابر تعریف ایجاد واحدهای روایی عبارت است از همان فرایند بار معنایی و معنای ضمنی، در نتیجه، تجزیه و تحلیل اقتباس نیز گواه است بر موفقیت واحدهای روایی هم‌ارز در نظام‌های نشانه‌شناختی مطلقاً متفاوت فیلم و زبان. مقوله‌ی روایت خود نظامی است که هم در تیررس دید هر دو نظام سینما و ادبیات قرار دارد و هم اصلاً از هر دو نظام مشتق می‌شود. اگر داستان یک فیلم به هر شکلی با اقتباس فیلمی همان داستان قیاس‌پذیر باشد، پس آن چه باید منتقد آن را مطالعه کند، به ترتیب فرایندهای اساساً مجزا، اما هم‌ارز معنای ضمنی است که از طریقی واژه‌ها و نشانه‌های شنیداری ـ دیداری، واحدهای روایی داستان مورد نظر را تولید می‌کنند. در این جا نشانه‌شناسی با درک و شهود مورد نظر گومبریچ مرز مشترک پیدا می‌کند: چنین مطالعه‌ای، نه مطالعه‌ی تطبیقی میان هنرها بلکه مطالعه‌ی تطبیقی دقیق در بطن هر هنر است، و از آن‌جایی که قدرت معنای ضمنی زبان ادبی و قدرت معنای ضمنی نشانگان سینما، نتیجه‌ی کاربرد و نیز حاصل خود نظام هر یک از دو حیطه‌ی مذکور است، تحلیل پدیده‌ی اقتباس سرانجام باید به تفحص و پژوهش در سبک‌ها و دوره‌های فیلم مرتبط با سبک‌های ادبی دوره‌های

مختلف منجر شود.

در این جا می توان با طیب خاطر اعلام کرد که مطالعه ی مقوله ی اقتباس به طور منطقی در حکم مطالعه ی کلی سینما به شمار می آید. نظامی که فیلم از آن طریق ما را درگیر داستان ها می کند و پرداختن به تاریخچه ی نظام از جمله مسایلی اند که حتی به هنگام بررسی مختصر قصه ای که در دو قالب رمان و فیلم درآمده، ذهن ما را به خود مشغول می کنند. به نظرم، این نظام، نوزادی ناخواسته نیست، چراکه این نظام مقوله ی اقتباس و تمام مطالعات راجع به فیلم و ادبیات را در خارج از حوزه ی اصل ازلی و تعمیم پذیری کلی و در عین حال در بطن زمین ناصاف و سخت تاریخ، روش و گفتمان ادبی استوار می سازد.

جامعه شناسی و زیباشناسی اقتباس

حال اقتباس را از دیدگاه جامعه شناسی بررسی می کنیم. اقتباس چگونه به خدمت سینما درمی آید؟ چه شرایطی بر سبک و فرهنگ فیلم حاکم است که ضامن و متضمن کاربرد پروتوتیپ های ادبی [literary prototypes] یا الگوهای نخستین است؟ گرچه در تاریخ سینما مقوله ی اقتباس را حجم به نسبت ثابتی می دانند، کارکرد ویژه ی آن در هیچ لحظه ای ثابت و تغییرناپذیر نبوده است: گزینش نوع پروتوتیپ های اقتباس چیزهای زیادی را درباره ی نقش و اهداف سینما در هر دهه گوشزد می کند. به علاوه، راهکارهای سبک شناختی نیل به مابه ازاهای نسبی لازم برای ساخت بندی مطابقه ی داستان ها نه فقط شاخصه ی سبک یک دوره است بلکه ممکن است از اساس سبک آن دوره را نیز دچار تغییر و تحول سازد.

بازن شاهد مثال خود را در این مورد از عصر پس از جنگ ذکر می کند، آن گاه که اقتباس های کوکتو، ولز، اُلیویه، ویلیام وایلر و دیگران از آثار تئاتری نه فقط شیوه های تازه ای را به جهت برابری با تئاتر جدی بر روی سینما گشود، بلکه نوعی میزانسن پدید آورد که پیامدهایش در ساخت **مکبث**، **والدین بی دردسر**، **روباهان کوچک** و **هنری پنجم** کاملاً هویدا و مشهود است.[۱۳] برای نمونه، کوکتو سبک فیلم خود را از کاربرد فیلم برداری داخلی [interior shooting] **همشهری کین** و **امبرسون های باشکوه** هر دو اثر ولز اخذ می کند، و بدین ترتیب به مفهوم تازه ای از فضای نمایش دست می یازد. در مقابل سبک فیلم برداری فیلم کوکتو بر افرادی چون الکساندر آستورک و آندره میشل تأثیر می گذارد. به علاوه نوشتار [ecriture] خاص سینمایی کوکتو سبب شد که تروفو در انتقاد شدید و معروف خود در سال ۱۹۴۵ او را در صف مخالفان سینمای کیفیت [cinema of quality] جای دهد.[۱۴] خالی از لطف نیست اشاره شود زمانی که تروفو علیه ادبیات و به خصوص شیوه اقتباس موجود به مخالفت برخاست، کارگردان های مورد علاقه ی او نیز داشتند از روی آثار ادبی فیلم می ساختند. برسون از رمان برنانوس، افیلوس از رمان موپاسان؛ و اشنایتلر و کوکتو نیز نمایشنامه های خود را مورد اقتباس قرار داده بودند. تروفو نیز مانند بازن اقتباس را نه مطرود، بلکه آن را شاخص تعلیمی [instructive barometer] هر عصر به شمار آورد. سینمای مؤلف مورد حمایت تروفو رقیب سینمای مبتنی بر اقتباس محسوب نمی شود، بلکه برعکس رقابت میان یک شیوه ی اقتباس با شیوه ی دیگر بود. در این روش، اقتباس حتی با این که راه را برای انقلاب سبک شناختی ـ موج نو فرانسه ـ هموار کرد که در اغلب موارد از منابع ادبی مشهور رویگردان بود، باز صحنه ی مجادله و مخاصمه ای تمام عیار بود.

نمونه ای دیگر: سنن ادبی خاص هرازچندگاه نیروی مهیب خود را با سینما و پیرو آن با قاعده ی کلی تکامل سبک شناختی طبع آزمایی کرده است.

داستان های رمانتیک هوگو، دیکنز، دوما و انبوه چهره های کم اهمیت تر در اصل بانی مقتضیات سبک شناختی سینمای امریکا و جریان اصلی سینمای فرانسه اواخر عصر سکوت[silent era] بوده‌اند. به همین ترتیب، آثار امیل زولا و موپاسان که اغلب مورد توجه سینماگران فرانسوی بودند، به ژان رنوار کمک کردند که در دهه ی سی سبک سینمای جهان را سمت و سویی تازه ببخشد و لوکینو ویسکونتی نیز در اقتباس هایی که از آثار جیووانی ورگا با نام[La Terra Trema] و جیمز ام. کین به نام[ossessione] به کار گرفت، یک نوع شیوه ی بیان نئورئالیستی را به موج ناتورالیستی موجود افزود.

گرایش نئورئالیستی حاکی از این است که پویاشناسی تبادل - به گمان کوهن - میان هردو مقوله ی فیلم و داستان در جریان است. کمک ادبیات داستانی ناتورالیستی به سینما این بود که سینما را به سمت موضوعات زننده و نکبت‌بار و سبک گزنده سوق داد. این امر که از طریق سبک فیلم های ویسکونتی، مارسل کارنه و کلوزو و دیگران به سینمای اروپا نیز رخنه کرده بود، بر رمان‌نویسان بی‌احساس امریکایی نیز مثل کین و همت تأثیر فراوان بر جای گذاشت. در دوره ی ناتورالیسم داد و ستد کلی میان فیلم و ادبیات حوادث چشم‌گیر و منحصر به فردی را نیز در پی داشت. در این خصوص، اقتباس ژان رنوار از نمایشنامه **در اعماق** اثر مارکسیم گورکی شاهد مثال است. در سال ۱۸۸۱ امیل زولا از تئاتر ناتورالیستی داد سخن سر داده بود[۱۵] و بیست سال پیش از پیدایش نوع درامی که گورکی **در اعماق** از آن استفاده می کند، نوشته بود. مجموعه‌ای از آدم های واقعی که بدون هدف مشخصی کنار هم جمع شده‌اند و درام نیز که برگرفته از ضرباهنگ طبیعی و حوادث پیش پا افتاده است، ویژگی کلی زندگی هر عصر و دورانی را در معرض دید می گذارد، در این جا موج ناتورالیسم با نیاز سیاسی و با نمایشنامه گورکی که درست چند سال پیش از انقلاب عظیم روسیه به نگارش درمی آید؛ هم‌زمان می شود.

رنوار در دوره‌ای دیگر و در پاسخ به نیاز سیاسی متفاوت، این شانس را می یابد که اثر گورکی را مورد اقتباس قرار دهد. زمان سال ۱۹۳۵ یعنی سال سلطه جبهه خلق فرانسه است و برداشت رنوار از متن گورکی بی تأثیر از فشارها و خواسته های این زمانه نیست. فیلم به شرح و بررسی ترکیب گروه‌هایی می پردازد که در نمایشنامه فقط نامی از آن ها به میان آمده است. لوبی ژوبی به نقش بارون که در تمام فیلم حضور دارد، به اعماق اجتماع وارد شده و سعی می کند که به تباهی و ورشکستگی کستی لیلوف - صاحبخانه ی سرمایه دار - سر و سامانی بدهد. نسخه ی رنوار با وجود مضمون بدبینانه، قتل، زندان رفتن، مرگ به سبب مریضی و خودکشی، با استفاده از آهک در صحنه ی فیلم‌برداری و به حال خود گذاشتن بازیگرانی که با بی‌حالی کلمات خود را بر زبان جاری می سازند، گرمایی آشکار به فضای دلباز محیط می بخشد.

آیا نظر گورکی هم همین بود؟ هیچ نمی دانیم چرا که گورکی چند ماه پیش از اولین اجرا درگذشت. اما گورکی نظر موافق خود را به رنوار اعلام کرده و بی صبرانه منتظر دیدن نسخه ی کامل بود. سوای این که او در سال ۱۹۳۲ اعلام کرد نمایشنامه در روسیه سوسیالیستی غیرقابل اجرا، بی استفاده و از رده خارج است. شاید اظهار نظرهایی از این دست انتقاداتی غیرصادقانه از خود باشد که در آن سال بر زبان بیش تر هنرمندان روسی جاری می شد. با این حال بهتر است حرف گورکی را باور کنیم. گورکی حتی دوربینانه تر از بیش تر نظریه پردازان یا بیش تر نویسندگان به این نکته کاملاً آگاهی داشت که در **اعماق** سال ۱۹۳۲ همانی نخواهد بود که در سال ۱۹۳۵ و در فرانسه به اجرا

درمی‌آید. به همین سبب نیز گورکی دست رنوار را باز گذاشت تا بدان‌گونه که ضروری است با اثرش برخورد کند. نیاز زمانه چه به لحاظ تاریخی و چه سبک شناختی بر اقتباس مکان و دوره‌ای خاص بی‌تأثیر نیست. نگرش ناتورالیستی سال ۱۹۰۲ که به طرح‌ها و اندیشه‌های اصلی امیل زولا دامن زده بود، لحظه‌ی تاریخی و سبک شناختی تازه‌ای را به بار آورد و موجب گسترش و تقویت سبکی شد که رنوار از سال ۱۹۳۱ و با فیلم **ماده‌سگ** به تبیین آن همت گمارد و دیگر این‌که فیلم رنوار در مقایسه با اثر گورکی با وجود نبود انسجام و سطحی گرایی راه ناتورالیستی را برای سینمای اروپایی هموار کرد.

نمونه‌هایی که از جامعه‌شناسی اقتباس گفته شد، بی‌درنگ ما را متوجه مبادله‌ی پیچیده‌ی میان دوره‌ها، سبک‌ها، ملیت‌ها و موضوعات مختلف می‌گرداند. از دیگر سو، فیلم‌سازی پیوسته رخدادی است که در آن یک نظام در قالب گفتمان استفاده و دچار تغییر و تحول می‌شود. اقتباس شکلی خاص از گفتمان، اما نه شکل غیرقابل تصور آن است. اجازه بدهید که اقتباس را صحنه‌ی نبرد علیه جوهره‌ی رسانه‌های ارتباط جمعی یا گریزناپذیری آثار هنری مستقل ندانیم. بلکه اقتباس را به همان‌گونه که از روش‌های فرهنگی بهره می‌گیریم برای ادراک دنیایی به کار ببریم که اقتباس از آن مشتق می‌شود و نیز دنیایی که اقتباس ناظر به آن است. از این‌رو تبیین و توجیه این‌گونه دنیاها مستلزم فعالیت تاریخی و شم نقادی است، و از این‌رو وظیفه‌ی نظریه ایضاح و سامان‌بندی پرسش‌هاست. دیگر این‌گونه نیست که نظریه‌پردازان اجازه داشته باشند فیلم‌ها را با پیش‌داوری مورد قضاوت قرار دهند؛ آن‌چه به منزله‌ی کنش‌های گفتمان باید مورد کنکاش قرار گیرد، خود فیلم‌هایند نه چیز دیگر. درواقع، کل داستان این است که باید گفتمان و نیروهای موجد گفتمان بیش از پیش بدان توجه شود.

منبع:

Dudley Andrew, James: Concepts in film Theory, 1984

پی‌نوشت‌ها:

۱. من این ایده را از نوشتار دانابلی در کلاس دانشگاه آیوا در سال ۱۹۷۹ به عاریه گرفته‌ایم.

۲. **سمفونی شهر** ژانری است متعلق به دهه‌ی بیست که در مجموع پانزده فیلمی را دربر می‌گیرد که همگی بر پایه‌ی اصول صوری یا انتزاعی بنا شده و به شهرهایی مثل برلین، پاریس، نیس، مسکو و نظایر آن نظر دارد.

۳. در نظریه تأویل این نکته عموماً به ویلهلم دیلتای منتسب است. گرچه هایدگر نیز به آن فراوان پرداخته است.

۴. **داستان‌سرایی و اسطوره‌سازی** فرانک مک کونل، نیویورک، دانشگاه آکسفورد، ۱۹۷۹.

۵. بازن، آندره: **سینما چیست؟** برکلی، دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۸، ص ۱۴۲.

۶. همان، ص ۱۰۷

۷. همان، ص ۶۷.

۸. بلوستن، جرج: **از رمان به فیلم**، برکلی، کالیفرنیا، ۱۹۵۶ و میتری، ژان: **نظراتی درباره‌ی شکل اقتباس سینمایی**

۹. کومبریج: **هنر و توهم**، ص ۳۷.

۱۰. گورمن: **زبان‌ها** خصوصاً، صص ۱۴۳ـ۱۴۸.

۱۱. کوهن لیک، **فیلم و ادبیات: پویاشناسی تبادل**، نیوهاون، دانشگاه ییل، ۱۹۷۹، ص ۴. اشاره کوهن به این کتاب متز است: **زبان سینما**، صص ۲۰ـ۲۱.

۱۲. همان، ص ۹۲.

۱۳. **سینما چیست؟** ص ۷۶.

۱۴. تروفو فرانسوا: **گرایشاتی چند در سینمای فرانسوی**، صص ۲۲۴ـ۲۲۶.

۱۵. زولا امیل: ناتورالیسم و تئاتر در کتاب **رمان تجربی و دیگر مقالات**، ترجمه‌ی بل شرمان، نیویورک، هاسگل هاوس، ۱۹۶۴.