ایملدا وِله‌هان

ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعه‌ی اقتباس‌های ادبی در فیلم و تلویزیون در حکم مؤلفه‌ای از ادبیات انگلیسی یا مطالعات رسانه‌ها در تحصیلات عالی، معمول و در واقع «مقبول‌تر» شده است، با وجود این همچنان اسیر تعصب نسبت به مهارت‌هایی است که این مطالعه ارائه می‌دهد، تأثیرهایی که بر ارزش و مکان «اصل» ادبی می‌گذارد و نوع رهیافت انتقادی که می‌طلبد. نگره‌ی مؤلف و ژانر، صرف نظر از تحلیل دیدگاه‌های روایی، هم‌چنان مطالعه‌ی روایات بصری و نوشتاری را در آثار آکادمیک وحدت می‌بخشد، گرچه در مطالعه‌ی هر دو فرآیندهای مشترک آشکاری وجود دارد. مطالعه‌ی منابع داستانی و فیلمیک ممکن است مملو از مشکلات باشد، به‌خصوص در تصمیم‌گیری برای توجه «مناسب» به هر یک از رسانه‌ها و پیش‌برد مهارت‌هایی که خاص هر یک از این فرم‌ها است؛ اما شاید مسأله‌ی اصلی زدودن تعصبات آگاهانه و ناخودآگاه خود و دیگران نسبت به این نوع مطالعه‌ی «پیوندی» باشد.

این کتاب [که عمده‌ی مقالاتش در همین مجلد فصلنامه منتشر شده] نمایان‌گر علاقه‌ای به روند اقتباس از متن به پرده‌ی سینما است که طی دو دهه‌ی اخیر افزایش یافته، ولی به معنایی ناشی از محبوبیت فیلم‌هایی است که بر اساس داستان و خصوصاً پیش‌برد صنعت فیلم هالیوود پدید آمده‌اند. بسیاری از مفسران[1] روند اقتباس رمان برای فیلم را در کانون توجه قرار داده‌اند، جایی که یک اثر معروف ادبی برای سینما اقتباس شده و انتظاراتی نسبت به «وفاداری» نسخه‌ی سینمایی پدید آمده است. از نظر بسیاری از مردم مقایسه‌ی رمان و فیلمی که بر مبنای آن ساخته شده، تقریباً به اولویت ناخودآگاه داستان اصلی در برابر فیلم اقتباسی می‌انجامد. بدین ترتیب هدف اصلی مقایسه، ارزیابی موفقیت فیلم و ظرفیتش برای تشخیص چیزی است که معانی محوری و ارزش‌های متن اصلی قلمداد می‌شود. این مفسران قبلاً خطرات پنهانی معیارهای به‌شدت ذهنی به کار رفته برای سنجیدن میزان «موفقیت» فیلم در استخراج «جوهر» متن داستانی را متذکر شده بودند ولی توجه به اصلیت و وفاداری کماکان باقی بود. در این جا هدف ما گسترش همین بحث است، ولی بحثی که گرایش به متن اصلی را در حکم اولویت اصلی رد می‌کند. برای انجام این کار باید از ملاحظه‌ی «اقتباس‌های ادبی» (وقتی متن بسیار معروف است و مخاطب بالقوه سینما صرف نظر از آن چه عملاً تاکنون درباره‌ی نسخه‌ی «اصیل» خوانده، ایده‌ای از آن در ذهن دارد) صرف‌نظر کنیم تا به نحو گسترده‌تری اقتباس‌ها را در کانون توجه قرار دهیم.

شاید انتظار داشته باشیم که دوروتای «اصلی» را در اقتباس تلویزیونی بی‌بی‌سی از *میدل‌مارچ** (۱۹۹٤) بشناسیم تا بفهمیم که قهرمان دوبُعدی ما به صورتی دست نخورده بر نوار سلولوئید دگردیسی یافته و یادآور همین نسخه است، اما در مورد فیلمی که بر اساس روایتی مصورمانند *بت‌من* ساخته شده است، یا فیلمی که رمانی بر اساسش نوشته می‌شود چطور؟ یا رمان‌نویسی که شیوه‌های کارگردانی را روی کاغذ به کار می‌گیرد؟ چه می‌توان گفت؟ حتی وقتی که متنی ادبی سوژه‌ی اقتباس می‌شود، شاید متنی نباشد که بسیاری از بینندگان بالقوه با آن آشنایند. شاید داستان کودکانه‌ای باشد که درست به یاد نمانده یا اثری ادبی که از طریق شناسایی بر پرده به نحو گسترده‌ای شناخته می‌شود. به هر صورت مخاطب بالقوه سینما، حتی آنان که به نحو گسترده‌ای آثار کلاسیک را

---

* رمانی از جرج الیوت (مری آن ایوانز، ۱۸۸۰ ـ ۱۸۱۹) رمان‌نویس برجسته انگلیسی. او در این رمان به زندگی طبقه متوسط انگلستان در شهری کوچک می‌پردازد. (م)

می‌خوانند، شامل افرادی هستند که متن را نخوانده‌اند و شاید هر نوع ملاحظه‌ی انتقادی درک اقتباس‌ها از تشخیص برخی از واقعیت‌های عملی در تولید فیلم موفق تجاری برخوردار شود ــ هم‌چون جرح و تعدیل مؤلفه‌های ناهمزمان فرهنگی، تعدیل راهبردهای پیچیده‌ی روایی به ژانر فیلم عامه‌پسند که به نوبه خود اقتباسی از سایر فیلم‌ها است و پیوندهایی بینامتنی با همتاهای سینمایی معاصر خود برقرار می‌سازد.

◀ نقد اقتباس‌ها

نوشته‌های انتقادی در مورد اقتباس چندان گسترده نیست، ولی از ۱۹۶۰ تاکنون جریان مشابهی از انتشارات وجود داشته است که به این مطالعه‌ی «پیوندی» اختصاص یافته است. چنین آثاری که در جایگاه بین نقد ادبی و مطالعات فیلم قرار دارند، از حیث رهیافت به دو رسانه تاکنون به سازشی مطلوب نرسیده‌اند. حتی به رغم این واقعیت که در ۱۹۶۹ رابرت ریچاردسون درمورد «نقد ادبی و نقد سینمایی» استدلال می‌کرد که «هر یک از دیگری بهره می‌گیرد». در هر حال به نظر می‌آید که اغلب منتقدان می‌خواهند بین این دو شکل روایی نوعی همخوانی ایجاد کنند. شاید این موضوع محبوبیت مقایسه بین دو گروه مؤلفان را توضیح دهد که مشخصاً در پیوند میان جوزف کنراد و د. و. گریفیث آشکار است. کنراد در مقدمه‌ی ***سیاه گل نرگس*** (*Nigger of Narcissus*) در ۱۸۹۷ ادعا می‌کند که هدفش بیش از هرچیز واداشتن خواننده به «دیدن» است و د. و. گریفیث اظهار کرده که «هدف من بیش از هر چیز واداشتن شما به دیدن است.» تلاش برای 'ایجاد واکنش‌های بصری در مخاطب خواننده، پیوندی مهم بین رمان‌نویس‌های متأخر رئالیست و مدرنیست و فیلم‌ساز برقرار ساخته است. این تشابه غالباً در آثاری از این دست دیده می‌شود که گیدینگز و دیگران با موشکافی به آن‌ها پرداخته‌اند. آنان در فصل «بحث ادبیات/سینما» می‌نویسند: «در کتاب‌هایی که به تصویر کردن رمان می‌پردازند. این نکته متداول شده که کار را با بیانیه‌هایی از جوزف کنراد رمان‌نویس و د. و. گریفیث فیلم‌ساز آغاز کنند که تقریباً به نظر می‌آید سخنان یکدیگر را بازتاب می‌دهند». پیش‌تر، سرگی آیزنشتاین در «دیکنز، گریفیث و فیلم امروز» شباهتی را بین دیکنز و گریفیث برشمرده و ادعا می‌کند که گریفیث با بررسی استفاده‌ی دیکنز از وسیله‌ی رویداد موازی به تکنیک مونتاژ موازی دست یافته است.

مسلماً پیوند بین کنراد و گریفیث، و کارهای گریفیث در اقتباس از آثار دیکنز، کسب احترام برای شکلی هنری است که در سال‌های پیش، از آن برخوردار نبود. شاید جالب‌تراز همه بیانیه‌ای باشد که لئو تولستوی در ۱۹۰۸ صادر کرد و احترامی اصیل برای بازنمایی‌هایی قائل شد که تکنولوژی فیلم ارائه می‌دهد: «خواهید دید که این دستگاه عجیب کوچک که با دستگیره‌ای گردان کار و تلق تلق می‌کند. انقلابی در زندگی ما ـ در زندگی نویسندگان ـ پدید خواهد آورد. این حمله‌ای مستقیم به شیوه‌های قدیمی هنر ادبیات است. ما ناچار خواهیم شد که خودمان را با پرده‌ی سایه‌وار و این ماشین سرد تطبیق دهیم. شکل نوینی از نگارش ضرورت خواهد یافت ... و البته من آن را دوست دارم. این تغییر سریع صحنه، این تلفیق احساس و تجربه بسیار بهتر از نوع سنگین و کشدار نگارش است که به آن خو گرفته‌ایم. این شکل به زندگی نزدیک‌تر است. در زندگی هم بارقه‌های تحولات و انتقادها از مقابل چشمان ما می‌گذرند و احساسات روح هم‌چون تندبادند. سینما به راز حرکت، جنبه‌ای الهی بخشیده است و این همان عظمت است».

تولستوی امتیاز رسانه‌ی فیلم را در بازنمایی دقیق‌تر از واقعیت می‌داند ـ سرعتی که لحن و رویداد را بایست با آن انتقال داد. درست همان‌طور که اظهارات تولستوی نسبت به این رسانه‌ی تکنولوژیک و روبه توسعه احترام‌برانگیز و حتی غبطه‌انگیز است، سایر نویسندگان از جمله ویرجینا وولف در مورد تأثیر سینما نظر داده‌اند. برخی از منتقدان نظر داده‌اند که نویسندگان مدرنیست در اوایل این قرن عملاً در نثر خود با تکنیک‌های «سینمایی» تجربه‌گرایی می‌کردند. در حالی که می‌پذیریم این دو رسانه با

محدودیت‌های مختلفی کار می‌کنند، استدلال برخی این است که دو شکل مذکور در روند قرن بیستم بیش از پیش به استقلال درونی می‌رسند: مثلاً کیت کوهن استدلال می‌کند که رمان تا جایی گرایش‌های «سینمایی» را گسترش داده که انگار فرم از شدّت استفاده، منسوخ شده است: «در قرن ما نظریه‌های مشخصی هستند که به ارتباط درونی هنرهایی می‌پردازند که در قرن نوزدهم فرمول بندی شده‌اند تا دقیقاً تأثیرهای خاص هنرهای مجرد را تقویت کنند. در این جا کوهن اساساً به سنت مدرنیست و حضور آن در سنت سینمایی آوانگارد می‌پردازد. اما جفری واگنر هم این دیدگاه کوهن را مطرح می‌سازد که نویسندگان مدرنیست در آثار خود از «وسایل بیانی سینما» استفاده کرده‌اند و نیز استدلال می‌کند که گرایش‌های رمانی می‌توانند چیزهای فراوانی درمورد فیلم به ما بگویند: «وقتی سینما شیوه‌ی دراماتیک را نمی‌پذیرد و در بازنمایی واقعیت (یا غیرواقعیت) بیش‌تر بر اسلاف بازنمایانه‌ی زیبایی‌شناختی از جمله رمان تأکید دارد، متقاعدکننده‌تر است. هم‌چنین واگنر تأثیر دیگری را از موفقیت اقتباس ادبی می‌گیرد، انگیزه برای انتشار فیلم بر کاغذ، و اشاره می‌کند که «نخستین فیلم‌نامه‌ای که به صورت تجاری در امریکا منتشر شد، **همه چیز درباره ایو** (۱۹۵۰) بود. فروش فیلم‌نامه‌های منتشرشده گسترش یافته است و در دوران معاصر بیش از همه در فیلم‌نامه‌های پرفروش کوئینتین تارانتینو و حتی آثاری ادبی آشکار است که نشان دادند فیلم مانع از انتشار فیلم‌نامه، خاطرات فیلم یا سایر ضمیمه‌های مربوط به اقتباس نمی‌شود.

گبریل میرل به نحوی بحث‌انگیز می‌گوید که شخصیت‌های «رمان» هنگام انتقال به پرده‌ی سینما، ساده‌سازی می‌شوند، زیرا فیلم در پرداختن به وضعیت‌های روان‌شناختی، رویا یا خاطره چندان موفق نیست، هم‌چنین نمی‌تواند فکر را تجسم بخشد. این گفته نوعی بی‌توجهی به راهبردهای روایت فیلم و این فرض را نشان می‌دهد که داستان به شکلی واضح به درام‌های روان‌شناختی، فکر، رویا و خاطره می‌پردازد. داستان نیاز به وساطت ساختگی ندارد. این فرض که داستان «پیچیده‌تر» از فیلم است، شیوه‌ی دیگری برای ممتازشمردن هنر داستان و تضعیف امکان مطالعه‌ی جدی عناصر کلامی، بصری و صوتی فیلم است. به علاوه می‌خواهد نشان دهد که فیلم نمی‌تواند استعاره یا نماد را منتقل سازد. از طرف دیگر سایر منتقدان تعصب چندان آشکاری علیه فیلم نشان نمی‌دهند، ولی گرایش دارند تا بررسی خود را با این موضوع آغاز کنند که رمان رسانه‌ای زبان‌شناختی است، در حالی که فیلم اساساً شیوه‌ای برای ارتباط است و هر دو از حیث تولید و توزیع تفاوت‌هایی دارند:

به طور کلی رمان را مخاطبان اندک و باسوادی می‌خوانند، به وسیله‌ی یک نویسنده نوشته می‌شود و نسبتاً از قید و بند سانسور آزاد است. از طرف دیگر فیلم را مخاطبان انبوه می‌بینند، با هم‌کاری و در شرایط صنعتی تولید می‌شود و رمز تولیدی که دست‌اندرکاران بر آن تحمیل کرده‌اند، باعث محدودیتش می‌گردد. این پیشرفت‌ها استقلال هر دو رسانه را تقویت و نه تضعیف کرده‌اند.

چنان‌که بلوستون اشاره می‌کند تفاوت‌های بین رمان و فیلم از ملاحظات فرمی به شرایط تولید می‌رسد، شرایط تولید آن‌ها نیز مفاهیم کاملاً متمایزی دارد. هنوز این پیش‌فرض وجود دارد که رمان‌نویس اثری پرکیفیت از هنر «متعالی» تولید می‌کند که ناشی از تلاش‌های انفرادی نویسنده برای بیان دیدگاه متمایز خود است. دیدگاهی که تحت تأثیر دغدغه نسبت به ارزش تجاری محصول که تابع ارزش زیبایی‌شناختی نیست، قرار ندارد. متقابلاً فیلم تحت نام و علامت شرکت تولید می‌شود و هزینه‌های تولیدی هنگفت آن موفقیت در گیشه را الزامی می‌سازد. البته در جایی بین این دو دیدگاه متفاوت، این شناخت هم وجود دارد که بازار ادبی شدیداً به وسیله‌ی نیروهای بازار هدایت می‌شود. (و برنامه‌های تلویزیونی و فیلم شاید موفقیت‌های تجاری بیش‌تری به دست آورد.) هم‌چنین صنعت فیلم کارگردان‌های مؤلفی دارد که دست به چالش ادبی می‌زنند

تا جاه‌طلبی برای تولید قدرتمندترین، حقیقی‌ترین و اصیل‌ترین نسخه- یا بازبینی اساسی- متنی خاص را میسر سازند. (کافی است به ***هنری پنجم*** (۱۹۸۹)، ***فرانکنستاین*** (۱۹۹٤) و ***هملت*** (۱۹۹٦) به کارگردانی کنت برانا یا اقتباس‌های قدیمی‌تر لورنس اولیویر و اورسن ولز توجه کنید.

بلوستون می‌گوید که ارتباط بین رمان و فیلم «بسیار رقابتی و به شکل پنهانی خصمانه شده است»: آشکارترین این خصومت در واکنش نسبت به اقتباس‌هایی انجام شده که به نظر می‌آید از جهاتی به اصل اثر «خیانت» می‌کنند. البته شاید جالب‌ترین تجلی این خصومت در اقتباس‌های فراوانی آشکار شود که نمی‌خواهند نسخه‌هایی نازل‌تر یا سایه‌ی نسخه‌ی اصلی باشند. از جنبه‌ی تجاری این موضوع آشکار است که اقتباس عامه‌پسند فیلم از یک رمان می‌تواند ارزش متن را دگرگون کند. آن را از اُبژه‌ی تفکر به اُبژه‌ی مصرف انبوه تبدیل سازد، ولی در شرایطی که ممتازشمردن متن ادبی توأم با دغدغه‌ای هدایت‌گر است، سایر موضوعات تا حدی مورد غفلت قرار می‌گیرند یا کنار می‌روند که «رمان» هنجار قلمداد می‌شود و فیلم از آن منحرف می‌گردد. گرچه از جنبه‌ی جهانی لزوم گذر از این دو رسانه اجتناب‌ناپذیر قلمداد شده است، هرتنس پادرمیکر در بررسی‌های انسان‌شناختی خود از هالیوود به وضوح نشان می‌دهد که چرا اقتباس‌های عامه پسند سینمایی باید از رمان فاصله بگیرند:

شاید منبع اصلی فیلم، رمان یا نمایش‌نامه‌ای باشد که استودیو خریده است یا نویسنده‌ای که برای اقتباس از آن استفاده شده است. او تغییرات ضروری را برای ایجاد تأثیر دراماتیک در رسانه‌ای دیگر انجام می‌دهد، تغییراتی که از افکار فردی تهیه‌کننده و تصوراتش از خواست عموم و مواجهه با ممنوعیت‌های رمز تولید تبعیت می‌کند و آن را متناسب با شخصیت‌های سینمایی بازیگرانی می‌سازد که حکم ستارگان را دارند. گاهی فقط عنوان رمان یا نمایشنامه اصلی بر جا می‌ماند.

پس این «اقتباس» منبع «فیلم‌نامه»ای دیگر می‌شود که احتمالاً نویسنده‌ای دیگر آن را می‌نویسد.

جالب است که آن‌چه پادرمیکر به آن اشاره می‌کند، خواسته‌های متضاد تهیه‌کننده یا کارگردان/مؤلف، سانسور، محدودیت‌های اجتماعی و شخصیت‌های بازیگران است. خواننده‌ی رمان کلاسیک یا نمایش‌نامه‌ی شکسپیر بازتاب‌هایی از فرآیند نقد ادبی در دگرگونی معانی در دسترس وجود دارد. همان‌طور که مقالات افتتاحیه‌ی ما (در اصل کتاب) از نمایش‌نامه کلاسیک نشان می‌دهد، روند اقتباس در چنین مواردی زیر بار تأویل‌هایی قرار گرفته که متن مورد بحث را احاطه کرده‌اند و شاید کلیدی به تصمیم‌های محوری در تولید فیلم باشد. نکته‌ی آشکار، مؤلفه‌های خاصی از بیان ادبی است که باید حفظ شود تا اقتباس «موفق» را تضمین کند، ولی مسلماً نشانه‌های موفقیت به شدت بر مؤلفه‌های روایت ادبی تأکید دارد که برای بازتولید معانی محوری آن ضروری هستند. در مورد فیلم شکسپیر، تأویل، آگاهی از بحث‌های انتقادی دانشگاهی و تبدیل خلاق صحنه‌های تئاتر به فیلم ضرورت دارد. اقتباس سینمایی یا سریال‌سازی تلویزیونی بر اساس رمان کلاسیک قرن نوزدهمی نیاز به وفاداری تاریخی و درستی مکان‌ها و لباس‌ها دارد، تا حدی که شاید شخصیت‌های اصلی در پس‌زمینه محو شوند که خود نقشی محوری در نمایش‌نامه را فرض می‌کند. بلوستون می‌نویسد:

فیلم‌سازان هنوز راجع به اقتباس‌های «وفادارانه» و «غیر وفادارانه» صحبت می‌کنند، بدون آن‌که تشخیص دهند راجع به فیلم‌های موفق و ناموفق حرف می‌زنند. هرگاه فیلمی از نظر تجاری موفق شود یا شکست بخورد، کسی چندان به مسأله‌ی «وفاداری» فکر نمی‌کند. اگر فیلم براساس کیفیات خود ارزش‌گذاری شود، این موضوع دیگر مسأله‌ساز نخواهد بود.

به هر حال این پرسش باقی می‌ماند که فیلم‌های موفق چگونه ساخته می‌شوند، ولی موضوع روابط موفق در گیشه، مخاطبان مورد نظر و خصوصاً این که چگونه «ادبیات متعالی» تبدیل به فرهنگ عامه‌پسند می‌شود، مطرح

است و بر فروش کتاب و درک ارزش ادبی و فرهنگ «متعالی» در انظار انبوه مخاطبان تأثیر می‌گذارد.

این موضوع روشن است که انگیزه‌ی بیش‌تر اقتباس‌ها رابطه‌ی بین شخصیت‌ها و نه مضامین فراگیر رمان است، این که شاید شخصیت‌های برگرفته از متن اصلی، تا حدی در پی هدفی متفاوت باشند.

بنابراین وقتی فیلم‌ساز از رمانی اقتباس می‌کند، با توجه به شرایط ناگزیر، او اصلاً رمان را تبدیل نمی‌کند. آن چه وی برمی‌گیرد، نوعی تعبیر از رمان است، رمان به منزله‌ی ماده‌ی خام استنباط می‌شود. او به جست‌جوی رمان شکل‌یافته نمی‌پردازد که زبانش از مضمونش قابل تفکیک نیست، بلکه به شخصیت‌ها و وقایعی می‌پردازد که خود را از زبان جدا کرده‌اند و مانند قهرمانان افسانه‌های عامیانه، زندگی اسطوره‌ای خاص خود را یافته‌اند.

این موضوع را می‌توان در تأثیر «دارسی» پس از تولید ***غرور و تعصب*** (۱۹۹۵) محصول بی‌بی‌سی ملاحظه کرد، اما وقتی پا به قلمرو فرهنگ عامه‌پسند با شخصیت‌های چون بت‌من و بازیگران اصلی ***پیشتازان فضا*** می‌گذاریم، چنین موضوعی آشکارتر می‌شود.

شاید واگنر یکی از نخستین مفسرانی باشد که این سه نوع اقتباس را شناسایی می‌کند: جابه‌جایی (transposition)، رمانی «مستقیماً بر پرده می‌رود»؛ تفسیر، جایی‌که نسخه‌ی اصل دست‌مایه قرار گرفته و عامدانه یا ناعامدانه از جهاتی تغییر می‌کند»؛ و قیاس (مثلاً وقتی که فیلم، رویداد رمان را از نظر زمانی جلو می‌اندازد، یا زمینه‌ی اصلی آن را تغییر می‌دهد، قیاس چیزی بیش از تغییر صحنه یا پایان است. بدین‌ترتیب کل داستان تغییر می‌کند تا جایی‌که اندکی از آن قابل تشخیص است). واگنر در مثال‌هایی که از سه نوع اقتباس می‌زند، جابه‌جایی را روش اقتباس کلاسیک می‌داند. مثلاً در ***بلندی‌های بادگیر*** (۱۹۳۹) ملاحظه می‌کند که تمام اقتباس‌های «کلاسیک» به صورت داستان‌هایی عاشقانه پررنگ شده و به فیلم درآمده‌اند.

*صرف‌نظر از نتایج توانایی برای رونق‌دادن به آثار کلاسیک و وسوسه‌ی آن‌هایی که به گمان خود با تماشای **بلندی‌های بادگیر** آن را احساس کرده‌اند، به نظر می‌آید پاسخ ابدی [به این پرسش که چرا **بلندی‌های بادگیر** را اقتباس کنیم] این است که موضوع عاشقانه، به نحوی تقریباً یگانه، علاقه‌ی مخاطب را توجیه می‌کند.*

اقتباس ***بلندی‌های بادگیر*** در حکم نمونه‌ی جابه‌جایی، نمایان‌گر برخی از این مسائل مرتبط با این رده‌بندی‌ها است. چنان‌که واگنر اشاره می‌کند، نیمی از کتاب بلافاصله حذف شده است. به نظر می‌آید که داوری در مورد جابه‌جایی به اندازه‌ی عوامل موفقیت، جنبه‌ی ذهنی دارد ـ در این‌جا ***بلندی‌های بادگیر*** به صورت «داستانی عاشقانه» فشرده شده است.

رابرت گیدینگز، کیت سلبای و کریس ونسلی در کتاب‌شان ***اقتباس رمانَ برایَ فیلم*** (۱۹۹۰) بیش‌تر به استقلال فیلم و سنت ادبی علاقه‌مندند ـ «شاید فیلم غیرکلامی باشد، اما روایت خود را براساس تجربه‌ی فرهنگی ادبی در غرب اروپا شکل می‌دهد.» آن‌ها این واقعیت را نشان می‌دهند که فیلم در دوران اوج سنت‌های واقع‌گرا در رمان و تئاتر ظهور کرد و ادعا می‌کنند که شاید گرایش ناخودآگاه در تلاش برای ترجمه‌ی متون واقع‌گرایی کلاسیک به واقع‌گرایی تاریخی «اصیل» وجود داشته است.

◄ رهیافت روایت‌شناختی به اقتباس

شاید داوری راجع به اصلیت یا وفاداری به متن، غیردقیق و متأثر از داوری‌های ارزشی پیرامون ارزش هنری ادبیات و فیلم باشد (خصوصاً وقتی متنی کلاسیک برای مخاطبان عمومی سینما تبدیل می‌شود) از سوی دیگر مقایسه‌ی راهبردهای روایی برای ایجاد تغییرات اساسی بهتر شاید در روند انتقال بسیار راحت باشد. به هر حال روند ارائه‌ی متن ادبی در فیلم روندی است که شاید در آن ابزارهای فرمی روایت، نقطه‌ی دید، کانونی‌سازی، جمله،

راوی و استعاره از طریق روندهای کاملاً متفاوتی ایجاد شود. این امر زمانی اتفاق می‌افتد که نیروی خلاقه‌ی اقتباس‌کننده شدیداً مورد آزمایش قرار گیرد. کتاب ***رمان در فیلم*** (۱۹۹۶) نوشته‌ی برایان مک‌فارلین کامل‌ترین نمونه‌ی تحقق چنین رویکردی است. همان‌طور که مک‌فارلین اشاره می‌کند، باید بین مؤلفه‌هایی روایی که می‌توان آن‌ها را از رسانه‌ای به رسانه دیگر انتقال داد و آن‌هایی که چنین قابلیتی ندارند، تمایز قایل شد. مک فارلین برای روشن ساختن این تمایز، به مقاله‌ی کلاسیک بارت، «تحلیل ساختاری روایات» اشاره دارد. بارت تصریح می‌کند که روایت، بین‌المللی، فراتاریخی و فرا فرهنگی است: مانند خود زندگی آن‌جا حضور دارد». این موضوع ما را به یاد یکی از نقش‌های کلیدی او در ایجاد شکلی از تحلیل ساختاری می‌اندازد که می‌تواند رمان، سینما، تاریخ، نقاشی و غیره را به منزله‌ی روایت فرا گیرد. بارت می‌خواست با پیروی از فرمالیست‌های روسی، انسان‌شناسی ساختاری و زبان‌شناسی، اصل نظام‌دهنده‌ی «علمی‌ای» پدید آورد که می‌شد از طریق آن مؤلفه‌های اصلی تمام روایات را طبقه‌بندی کرد. با چنین ذهنیتی تمام اجزای روایت را به صورت «واحدهایی» درآورد. با این دیدگاه که تمام واحدهای روایت- شکل و محتوا- جنبه‌ی کارکردی دارند. متعاقباً واحدهای روایی به دو نوع توزیعی (کارکردی) و تلفیقی (یا شاخص‌ها) تقسیم می‌شوند. اولی را می‌توان به صورت «داستان» با توجه به رویدادها، علت‌ها و معلول‌ها در نظر گرفت و دومی به شرایط روان‌شناختی، توصیف شخصیت، توصیف مکان و غیره اشاره دارد. کارکردهای توزیعی به صورت کارکردهای اساسی (هسته‌ای) و شتاب‌دهنده‌ها در می‌آیند. کارکردهای اساسی بر اعمالی دلالت دارند که نتایج مستقیم پیشبرد داستان هستند- «نمی‌توان بدون تعقیب داستان، یک هسته را عوض کرد» (بارت). از سوی دیگر، شتاب‌دهنده فضای بین رخدادهای مهم روایی را «پر» می‌کند و کمتر نقش محوری دارد، «در واقع شتاب می‌دهد، تأخیر ایجاد می‌کند، نیرویی تازه به گفتمان می‌دهد، خلاصه آن که، پیش‌بینی و حتی گاهی سرگردان می‌کند» (بارت). هر نوع تغییری حتی اگر «داستان» اصلی را تغییر ندهد، مسلماً بر گفتمان روایی تأثیر می‌گذارد.

مک‌فارلین در مقدمه‌اش هدف آشکار خود را برای محدود ساختن عرصه‌های تحلیل آشکار می‌سازد، از جمله عرصه‌هایی که بر مسأله‌ی مؤلف و تأثیر زمینه‌های صنعتی و فرهنگی بر روند اقتباس تأکید دارند و تأثیرهای ساختاری تبدیل و ترجمه از یک شکل روایی به دیگری را در کانون توجه قرار می‌دهند. بحث در مورد اقتباس با طرح موضوع وفاداری دچار مشکل شده است. نتایج رهیافت روایت‌شناختی به چنین مسأله‌ای تشخیص این موضوع است که شرایط متفاوت روایت داستان و فیلم، متکی بر ضرورت «تخطی» از متن اصلی است. مک‌فارلین ادامه می‌دهد تا استدلال کند که باید بین این مؤلفه‌های روایی که می‌توان آن‌ها را از رسانه‌ای به رسانه‌ی دیگر تغییر داد و آن‌هایی که نیاز به «اقتباس» دارند، تمایز قایل شد. او ضمن اشاره به رده‌بندی‌های بارت تصریح می‌کند که کارکردهای توضیحی را می‌توان تا حدی از رسانه‌ای به رسانه دیگر تغییر داد، زیرا به محتوای «داستان» اشاره می‌کنند و می‌توان در واقع آن‌ها را به شکل صوتی‌تصویری یا کلامی تصویر کرد. بدین‌ترتیب کارکردی هسته‌ای (مثلاً تغییر پایان غم‌انگیز به پایان خوش) می‌تواند باعث تغییر رمان اصلی، انعطاف فیلم‌ساز در وفاداری به اقتباس در حکم مبنایی برای چنین امری شود و کارکردهای اصلی را حفظ کند. از سوی دیگر شاخص‌ها- وسایل انتقال اطلاعات در مورد شخصیت، فضا و مکان- نیاز به اقتباس دارند، زیرا ضبط کلامی یا صوتی و تصویری نیازمند وسایل کاملاً متفاوتی برای بازنمایی است.

مؤلفه‌های مهم روایی که «فضاسازی» می‌کنند و در شکل‌دهی به متن نقش اساسی دارند، شامل تصویرپردازی نقطه‌ی دید و کانون‌سازی می‌شوند. با وجود این تشخیص صاحب نگاه از طریق عدسی دوربین دشوارتر از روایت اول یا سوم شخص است، چنان که مک فارلین می‌گوید:

تمام فیلم‌ها به معنایی دانای کل هستند: حتی وقتی تکنیک راوی را به منزله‌ی وسیله‌ای برای ایجاد شباهت با رویکرد اول شخص در رمان به کار می‌گیرند، بیننده از سطح ذهنیتی که نشان داده می‌شود، آگاه است. شاید این ذهنیت شامل چیزهایی که قهرمان اثر می‌بیند هم بشود، ولی نمی‌تواند چیزهای فراوان دیگری را هم دربرگیرد.

به همین نحو بلوستون اشاره می‌کند: «در حالی‌که رمان سه جمله دارد، فیلم تنها یک جمله دارد». در این‌جا وی تمایزی مهم بین این دو شکل قائل می‌شود: در فیلم هیچ جمله زمان گذشته‌ای وجود ندارد. در مورد نقطه دید، ما از کانونی‌سازی به میزانسن و «چشم» دوربین توجه می‌کنیم که می‌تواند حسی از دیدگاه دانای کل به ما بدهد، حتی در حالتی که نقطه‌ی دید شخصیتی منفرد را تصویر می‌کند. از نظر گیدینگز نقطه‌ی دید در تبدیل داستان به فیلم اهمیت خاصی دارد: نقطه‌ی دید اول شخص در رمان همان تماشای رویداد از دید دوربین نیست. در رمان راوی می‌گوید و خواننده می‌شنود، ولی این دو برابر نیستند، بلکه رابطه‌ی صمیمانه و گرمی دارند».

به کارگیری انواع قیاس‌های روایی بین متن و فیلم به صورتی که مک‌فارلین در موارد مطالعاتی‌اش انجام می‌دهد، می‌تواند بینش‌های جالبی در مؤلفه‌های رهایی‌بخش و سرکوب‌گر اقتباس پدید آورد، هم‌چنین می‌تواند به نحو مفیدی مانع از گرایش به اولویت‌سازی برای متن ادبی (مثلاً در مباحث نقش راوی و سائل وفاداری به اصل) شود. یکی از مسائلی که شاید بتوان در چنین رهیافتی پیش‌بینی کرد، در *S/Z* (۱۹۷۰) بارت قابل مشاهده است که در آن توجه دقیق به یک داستان در خدمت ترسیم موانعی قرار می‌گیرد که مانع از تحلیل دقیق بخش عمده‌ای از آثار می‌شود و طبعاً به مقایسه‌ی میان دو شکل روایی نمی‌رسد. برخی از «رمزهایی» که مک‌فارلین به منزله‌ی بخشی از ساختار فراسینمایی فیلم «رمزگذاری» می‌کند، مانند رمزهای خود بارت در *S/Z* از نظر تأویل و کاربرد عملی مسأله‌ساز هستند. جالب توجه‌تر از همه، «رمز فرهنگی» است که در رده‌بندی مک‌فارلین به صورت «تمام اطلاعاتی که مرتبط با چگونگی زندگی مردم در زمان و مکان خاصی است» تعریف می‌شود. این موضوع پرسش‌هایی پیرامون رابطه‌ی تماشاگر با فیلم، هنگامی که فیلم نمایش داده می‌شود، وضعیت متغیر فیلم در تاریخ سینما (شاید چندی بعد به منزله‌ی اثری کلاسیک یا کالت مورد ستایش قرار گیرد) و سایر عوامل گسترده‌تری که سیستم را تا حد بی‌معنی‌بودن به خطر می‌اندازد.

◄ تاریخ، نوستالژی، ایدئولوژی

یکی از جنبه‌های رابطه‌ی مخاطب با متن که علاقه‌ی خاصی بر می‌انگیزد، رابطه‌ی تاریخی آن‌ها، خصوصاً در مورد نمایش‌های تاریخی است. در همین راستا رمان‌های قرن نوزدهمی آثار محبوبی برای اقتباس قلمداد می‌شوند:

این موضوع تصادفی نیست که «گذشته‌ای» که رسانه‌های ما علاقه‌ی خاصی به آن دارند، مشخصاً تا جایی‌که به رمان‌های کلاسیک مربوط می‌شود، قرن نوزدهم است، انباری بزرگ از کالاهای تاریخی و شواهد دوره‌ای که هنوز در خاطرمان زنده است و حس می‌کنیم که ریشه‌های نیرومندی دارد.

مسلماً میراث در حال توسعه‌ی صنعت، به نوبه‌ی خود علاقه‌ی ما را نسبت به قرن‌های گذشته و کلاً گذشته‌مان تجدید می‌کند، ولی البته سیاست‌مداران هنگام صحبت از بازگشت به «ارزش‌های ویکتوریایی» به ایده‌ی گذشته اشاره دارند، پس گذشته‌ای که در فیلم‌ها بازسازی می‌شود، معاصر و حتی آرمانی است:

ما همان‌طور به گذشته می‌نگریم که مسافران به راه پیموده‌ی خود می‌نگرند. اگر ما در مسیر سفر به روش تفکر خود، این ایستگاه‌ها را نوسازی کنیم، روشی برای اقرار به این موضوع یافته‌ایم که آن‌ها دیگر درشکل اصلی خود در قرن بیستم مناسب یا معتبر نیستند. اگر برده‌وار سعی داریم که آن‌ها را بازسازی کنیم، انگار که

باید هم‌چون دوره‌ی خود ظاهر شوند، اثری باستانی ولی مصنوعی پدید می‌آوریم.

گیدینگز و هم‌کارانش خاطرنشان می‌کنند که این شوق به بازسازی گذشته لزوماً چیز تازه‌ای نیست، آن‌ها تجدید حیات گوتیک در قرن نوزدهم و متعاقباً علاقه به نمایش‌های پیچیده و باشکوه را مثال می‌زنند. این علاقه در حکم حسی نوستالژیک شناخته شده است. ولع نسبت به تصاویر گذشته، حتی نمونه‌های داستانی آن را از طریق اقتباس «نشانه‌ی شرایط روحی ملتی است که لایه‌هایی از مدرنیته را بیرون می‌ریزد و تحت فشار بحران معاصر اقتصادی، سیاسی و اجتماعی به گذشته‌ی خود بازمی‌گردد». چنان‌که از این اظهارات مشخص می‌شود، در بررسی علاقه به گذشته، برخی از اقتباس‌های مشخص در کانون توجه قرار می‌گیرند و دیدگاهی انتقادی ارائه می‌شوند که از مسائل وفاداری و واقع‌نمایی تاریخی می‌گذرند و نقد فرایندهای ایدئولوژی را به منزله نیروی شکل‌دهنده‌ی حاکم بر اقتباس‌های عامه‌پسند فعال می‌سازند. چنان که پیتر رینولدز می‌نویسد:

تصاویر جان‌گرفته‌ی ادبیات به ندرت تصادفی ایجاد می‌شوند، در عین حال طبیعی و از جنبه‌ی ایدئولوژیک خنثی نیستند. آن‌ها «خود آگاه یا ناخودآگاه» به وسیله‌ی مؤلفان خود طراحی یا ساخته شده‌اند تا دستورالعمل خاصی را نشان دهند و واکنش‌های خاصی را بر انگیزند.

گذر از دیدگاهی که میزانسن را در فیلم مورد توجه قرار می‌دهد، نمی‌تواند به اندازه‌ی تمرکز بر راوی دانای کل در روایت هدایت‌گر باشد. پس بیننده از قید خوانش‌های مطلوب رها می‌شود. رینولدز می‌گوید: «آن‌چه تماشاگر می‌بیند و می‌شنود، همان است که امکان دیدنش را یافته و توجه به یک موضوع یا مجموعه‌ای از موضوع‌ها به معنای کنار گذاردن سایرین است».

چنان‌که رینولدز بررسی می‌کند، در مورد مجموعه‌های تلویزیونی، تصمیم راجع به زمان پخش برنامه باعث القای ارزش‌های اخلاقی می‌شود.

در تصویر خاص ما، جنسیت، طبقه و سایر تفاوت‌های اجتماعی از جنبه‌ی ایدئولوژیک غالباً با اشاره به ارزش‌های گذشته بازسازی می‌شوند. یکی از نمونه‌های خوب استفاده از لهجه‌های منطقه‌ای برای «طبقات کارگر» است، در حالی که بورژواها و اشراف به زبان انگلیسی جنوبی امروز سخن می‌گویند. پس مسأله‌ی اقتباس از متون کلاسیک دوره‌های قبل صرفاً پرکردن «شکاف‌های» بصری نیست که در اثر تاویل اقتباس‌کننده از متن اصلی پدید می‌آید.

غالباً وسوسه نسبت به تصویرکردن صحنه‌ای از دیدگاه اواخر قرن بیستم وجود دارد که به نحوی کنایه‌آمیز تصور اقتباس‌کننده را از اصل متن حفظ کند. چنین تصمیماتی غالباً بر اساس وفاداری به آن‌چه نویسنده بیان کرده و آزادی در طرح موضوعاتی خاص (در صورت دسترسی نویسنده به همان فن) گرفته می‌شود. شاید یکی از نمونه‌های این توجیه در ادعای لورنس الیویر وجود داشته باشد که می‌گوید شکسپیر «به نوعی فیلم‌نامه می‌نوشت». یکی از نمونه‌های اخیری که طی آن اقتباس‌کننده چیزی به لحن فیلم افزوده، در نسخه اخیر بی‌بی‌سی از **غرور و تعصب** دیده می‌شود، چنان که شخصیت دارسی بیش از حد ابعاد جنسی یافته و مشخصاً در معرض نگاه مخاطبان مؤنث قرار دارد. این وضعیت در صحنه‌ی معروفی به اوج می‌رسد که دارسی تا کمر برهنه می‌شود تا در دریاچه پمبرلی شنا کند. از سوی دیگر می‌توان به زمینه‌ی «فمینیستی» **حس و حساسیت** (۱۹۹۵) ساخته‌ی آنگ لی اشاره کرد. وقتی به جست‌وجوی دیدگاه اخلاقی یا سیاسی اقتباس‌کننده می‌پردازیم، غالباً بایست تجلیات آن را در سایر انتخاب‌ها از جمله انتخاب بازیگر و دکور هم بجوییم.

موضوع رابطه‌ی تاریخی مخاطب با متن ادبی/ فیلمیک جالب است، به‌خصوص اگر دهه‌ی نود را به‌منزله‌ی موردی مطالعاتی در نظر بگیریم و به هجوم فیلم‌های کم‌هزینه‌ی تلویزیونی و اقتباس‌های سینمایی از رمان‌های قرن نوزدهم اشاره کنیم. جا دارد بپرسیم که آیا اولویت قرن نوزدهم ناشی از علاقه‌ی مردم به این دوره از تاریخ انگلستان است، ناشی از سیطره‌ی فزاینده‌ی رمان به منزله‌ی شکلی ادبی و

اخلاقی طی آن دوره است یا به دلیل کیفیات ایدئولوژیک و اخلاقی خود متون است که خصوصاً با بسته بودن و تصویر روابط فردی و تاریخ بازنمایی می‌شود. شاید بتوان تصریح کرد که صحنه‌ی قرن نوزدهم امکان شباهت با زمینه‌ی تاریخی گسترده‌تر را از سوی مخاطب می‌دهد. کاری به قابلیت دسترسی به صحنه های«اصیلی» نداریم که این دوره را تجسم می‌بخشند، ولی آیا انتخاب نویسندگان محبوب به خودی خود گویا نیست؟ آیا چنین نویسندگانی که می توان مضمون‌شان را «ملایم» و قابل هضم دانست، بر نویسندگان ژرف‌نگرتر، پیچیده‌تر یا مهم‌تر ترجیح داده شده‌اند؟ آیا نوشته‌های آنان به نحوی خاص مناسب اقتباس سینمایی/تلویزیونی تجاری هستند. این موضوع به خودی خود پرسش‌هایی درباره‌ی انواع خاصی از شکل ادبی مطرح می‌سازد که مناسبت بیش‌تری با پرداخت‌های سینمایی/ تلویزیونی دارند. اگر اقتباس‌های رمان‌های قرن نوزدهمی قصد «تجدید حیات» آن دوره را دارند، چه انتخاب‌هایی برای تصویرپردازی گذشته و بازسازی «اصلیت» میسر است؟

مسلماً موضوع فوق زمینه‌ای برای بررسی این فکر دارد که آیا گذشته همان است که اقتباس کلاسیک می‌خواهد ثبت کند و چگونه ایده‌ی گذشته با دوره‌ای پیوند می‌خورد که اقتباس در آن انجام می‌شود. در برخی از موارد شاید تنوع تاریخی بر اراده برای شناسایی اثر خاص داستانی پیشی بگیرد، زدودن جنبه‌های خاصی در روایت که شاید از جنبه‌ی تاریخی عملاً ناهمخوان باشند. در مورد فیلم‌هایی چون ***فهرست شیندلر*** (۱۹۹۳) ساخته‌ی اسپیلبرگ این خطر وجود دارد که تأکید هالیوود بر نمایش و قهرمانی کلاً جای تاریخ را بگیرد. آشکار است که خود اقتباس‌ها نیز سن بر می‌دارند و حتی شاید اقتباس تلویزیونی از اثری کلاسیک در دهه‌ی هشتاد ناسازگار با زمان و قدیمی استنباط شود، زیرا رویکرد به طراحی صحنه، لباس، وفاداری به متن و ارزش‌های تولید که اقتباس را می‌سازند، شبیه به دوران خود اقتباس بنمایند، همان‌طور که دانشجویان ادبیات معمولاً تشویق می‌شوند تا در حکم خواننده‌ی متون دوره‌های قبل، دیدگاه تاریخی خود را بررسی کنند. مطالعه‌ی تأثیر دوره‌ای که اقتباس در آن انجام می‌شود بر بازنمایی متن جالب است. به دلایلی واضح، اقتباس‌های شکسپیر از حیث استفاده از تاریخ و دکور نسبت به اقتباس‌های رمان نامتجانس‌ترند. به هر حال چنین می‌نماید که انتخاب‌های تولید به دلیل اجرای نمایش‌ها به روش‌های خاص با «گرایش‌های» مختلف ارتباط دارند، مثلاً این که آن‌ها را به زمان حال بیاورند و گرچه شاید موضوعات وفاداری تاریخی کم‌تر مرتبط با اقتباس‌های شکسپیری باشند، انتخاب دکور غالباً بینشی نسبت به چیزهایی ارائه می‌دهد که کارگردان می‌خواهد راجع به تأثیر «شکسپیر» بگوید. مثلاً راجع به اقتباس واقع‌گرایانه‌ی کنت برانا از ***هنری پنجم*** (۱۹۸۹) یا محیط باصفای توسکانی ایتالیا در حکم پس‌زمینه ***هیاهوی بسیار برای هیچ*** (۱۹۹۳). توجه کنید در مورد آثار ادبی مانند هملت که دایماً اقتباس می‌شوند، پیشرفت‌های تکنولوژیک، تغییر سبک‌های سینمایی و تفاوت واکنش‌های انتقادی، عرصه‌های مناسبی برای دانشجویان اقتباس هستند. به علاوه، اقتباس‌های بعدی همان‌قدر که به نسخه‌ی اصلی توجه دارند، به نسخه‌های قبلی (چه از جنبه‌ی انتقادی یا ادای دین) هم ارجاع می‌دهند.

در مجموعه‌های کلاسیک دهه‌ی نود گذشته صرفاً «زنده نمی‌شود» بلکه وسایل اقتباس هم به خودی خود حکم پیوندهایی با دوره‌ی قبلی را دارند، مثلاً لباس‌های ***حس و حساسیت*** ساخته‌ی آنگ لی و ***غرور و تعصب*** محصول بی‌بی‌سی در حکم «لباس‌های اصل» خانه‌های باشکوه و موزه‌ها را درنوردیده‌اند، به خودی خود تبدیل به اُبژه‌هایی برای ادای دین مخاطب سینما/ تلویزیون شده‌اند و سود فراوانی نصیب سازندگان خود کرده‌اند. قبلاً لایم هال در چشایر در اقتباس سال ۱۹۹۵ از ***غرور و تعصب*** برای نشان‌دادن پمبرلی به کار رفت. این مکان متعلق به سازمان حفظ میراث ملی است که در اواخر هفته معمولاً ۸۰۰ نفر به دیدنش می‌روند. با وجود این در پاییز ۱۹۹۵، ۵۵۰۰ نفر طی دو روز از آن بازدید کردند. سازمان حفظ

میراث ملی به خودی خود سازمانی برای کشف، حفظ و بازسازی گذشته در شکلی اصیل و وفادارانه است و با استفاده از اشیایی که از زندگی و عشق کسانی که هرگز وجود نداشته اند تجلیل می‌کنند، حیات خود را تداوم می‌بخشد. لایم نقشه‌هایی را می‌فروشد که بازدیدکنندگان را قادر می‌سازد تا مکان هر یک از صحنه‌های کلیدی در مجموعه‌های تلویزیونی را بیابند. پس بخشی از جذابیت با برگشت به منابع اصلی مجموعه و نه متن ادغام می‌شود. در اقتباس بی‌بی‌سی از ***میدل‌مارچ*** بخش عمده صحنه‌ها در استامفورد قرار گرفته و بدین ترتیب شهری موضوعی— تفریحی پدید آورده که گذشته و حال داستان و واقعیت را در هم می‌آمیزد. پس به علاقه‌مندان ***میدل‌مارچ*** تلویزیونی امکان می‌دهد تا «خوانش‌های» فراوانی از مکانی فرهنگی انجام دهند که فرامتنی است و هیچ نیت مؤلفانه یا کارگردانانه‌ای در آن نیست.

◄ مخاطب، لذت و بینامتنیت

هنگام جست‌وجوی شیوه‌ای از بیان که نقطه‌ی برخورد بین دو رسانه را توضیح می‌دهد، یکی از زوایای بدیل این جست‌وجو، شاید در عرصه‌ی پژوهشی باشد که در پی توضیح موفقیت اقتباس‌های کلاسیک از دیدگاه مخاطبان است، هم‌چنین بحث در مورد روش‌هایی که ارتباط بین متن ادبی و فیلم ساخته‌شده براساس آن، به وسیله‌ی مخاطب تأویل و استفاده می‌شود. پژوهش‌های هنری جنکینز زمینه‌ای فراهم آورد که تمام موضوعات متفاوت را با توجه به نقش بیننده‌ی علاقه‌مند ملاحظه می‌کند. این بیننده معانی‌ای را درمی‌یابد که تولیدکنندگان فیلم یا مجموعه‌های تلویزیونی پیش‌بینی نکرده‌اند. معمولاً «هوادار» نقطه اوج مصرف‌کنندگان فرهنگی عادی قلمداد می‌شود (کسی‌که علاقه‌ای ملال‌آور به محصولات سطحی دارد). جنکینز این آثار را پیچیده‌تر از خرده‌فرهنگ‌های عجیب می‌داند. وی هواداران را به منزله‌ی متقدان فرهنگی فعالی قلمداد می‌کند که از ابزارهایی متفاوت از ابزارهای پژوهش آکادمیک استفاده می‌کنند و غالباً خود، تولیدکننده‌ی آثار هنری هستند و بدین ترتیب همان‌طور که مصرف‌کننده‌اند، مبتکر نیز هستند. به گفته‌ی جنکینز عملکردهای خوانش، بررسی دقیق، تفاسیر پیچیده، خوانش‌های مکرر و طولانی که برای اثری «با امتیازات جدی» قابل قبول است، در متون دور انداختنی فرهنگ انبوه به نحو نادرستی مورد استفاده قرار گرفته است. به نظر می‌آید علاقه‌مندان نمایش‌های تلویزیونی وجه اشتراکی با بیننده‌ی اقتباس کلاسیک ندارند که خارج از این «ژانر» شاید توجه چندانی به فیلم عامه‌پسند نمی‌کند و انتخاب‌هایش باید مهر «ارزش‌مند» بر خود داشته باشد. با وجود این، چنان که جنکینز می‌گوید: «سلیقه همواره در معرض بحران است. سلیقه هرگز نمی‌تواند ثابت باشد، زیرا وجود سلیقه‌های دیگر غالباً آن را به چالش می‌طلبد. پس برای هوادار موضوع «ارزش» بسیار فراتر از تقسیم‌بندی فرهنگ متعالی/ نازل می‌رود. این موضوع در تضاد با لذت‌های مصرف فردی است که خواننده‌ی ادبی آن را ایجاد می‌کند. پس به نحوی کنایه‌آمیز، محصولی اصیل که چنین تحسینی را بر می‌انگیزد، دچار ایراد پنداشته می‌شود، چون روایات عامه‌پسند اکثراً نمی‌توانند قانع‌کننده باشند، طرفداران باید با آن‌ها کلنجار بروند تا امکانات کشف‌نشده‌ای را در آثار اصلی بیابند». مسلماً اقتباس‌کننده به شیوه‌هایی قابل‌توجه از اصل اثر چیزهایی می‌گیرد، اما شاید مصرف‌کننده‌ی باتجربه‌ی اقتباس‌ها شروع به یافتن روندی کند که همان‌قدر مشارکتی است و از فرصت برای ثبت مجدد تجربه‌ی اولین برخورد با متن اصیل با شیوه‌ای متفاوت استقبال کند. به نحوی جایگزین، شاید اولین برخورد با یک اثر لذت‌هایی داشته باشد که به نحوی شمایل‌شکنانه شکل ادبی اصلی را فرو می‌پاشد. مسلماً در این‌جا محملی برای مطالعه‌ی قوم‌شناختی مصرف‌کنندگانی پدید می‌آید که البته فراسوی گستره‌ی مقالات حاضر است.

در این بین، ما با نگریستن به نتایج آثاری که خواننده و گروه مصرف‌کننده را در کانون توجه قرار می‌دهد، شاید کانون اصلی توجه را که معمولاً معطوف به مؤلف- تألیف و وفاداری است تغییر دهیم. بهتر است به جای گرایش به

تماشای اقتباس سینمایی/ تلویزیونی از متن ادبی چنان‌که انگار لزوماً فاقد نیرو و جوهر متن اصلی است، این اقتباس و اقتباس‌های بعدی از رمان را عمدتاً با توجه به افزوده‌ها و نه کاستی‌هایش بنگریم. پژوهش در مطالعات فرهنگی نشان می‌دهد که چگونه جوامع هواداران دایماً روایات جدیدی در مورد شخصیت‌ها یا مؤلفان محبوب می‌سازند، گویی آن‌چه در متن اصلی می‌یابند، جست‌وجوی تمامیت و کمال را سرکوب می‌کند، این جست‌وجو را صرفاً می‌توان با ساختن و گسترش روایاتی اقناع کرد که «شکاف‌ها» را پر می‌کنند. این ویژگی جوامع هواداران ما را (علاوه بر موارد دیگر) به یاد اقتباس‌های سینمایی از آثار شکسپیر می‌اندازد، جایی‌که موفق‌ترین و به یادماندنی‌ترین رخداد فیلمیک صرفاً در متن دراماتیک ظاهر نمی‌شود. گیدینگز می‌نویسد:

به یادماندنی‌ترین لحظات فیلم ***هنری پنجم*** *(۱۹۴۴) ساخته‌ی الیویر زمانی است که فرمانده‌ی فرانسوی از اسب به پایین کشیده می‌شود، در حالی که تیرهای کمان‌داران انگلیسی به طرف سواران فرانسوی می‌روند.*

عملکرد هواداران نسبت به متون بزرگ یادمان می‌اندازد که این خوانندگان/ بینندگان به طور خودکار نقش منتقدانی را می‌یابند که حس می‌کنند بخشی از فعالیت انتقادی‌شان، بازنویسی یا ایجاد چارچوبی دوباره از «متن اصل» است. آن‌ها به این صورت کارکرد منتقدانی را تقلید می‌کنند که همواره چیزهای دیگری برای افزودن به تحلیل خود از متن دارند تا جایی‌که درک آکادمیک ما از متن کلاسیک ادبی چیزی بیش از مجموعه‌ای از تفاسیر شود. این دیدگاه هنگامی اهمیت می‌یابد که مثلاً متنی چون ***هملت*** را می‌خوانیم، اثری که اقتباس‌های بی‌شماری از آن صورت گرفته و تشخیص می‌دهیم که در گشودن اثر اقتباسی باید به منابع فراوانی جز نمایش‌نامه و فیلم‌های بعدی متوسل شویم. شاید هواداران از بازیگر یا سبکی خاص در سایر فیلم‌ها و مجموعه‌های تلویزیونی خشنود شوند؛ البته خوانندگان متون پیچیده‌ی بینامتنی هم شامل این مقوله می‌شوند. برخی از اقتباس‌ها از جمله ***بی‌خبر*** (۱۹۹۵) که «بازنویسی» آزادی از *اما* است به لذت‌هایی می‌پردازند که در تشخیص مثال‌های بینامتنی وجود دارد. خوانندگان این اقتباس‌ها، همراه با هواداران رسانه‌های انبوه می‌توانند بیش‌تر از نقش فعال خود به منزله‌ی منتقد آگاه شوند. این کار با ارزیابی متن ادبی و اقتباس آن، نگرش فراسوی موفقیت یا شکست و بررسی انتخاب‌های اقتباس‌کننده، شرایط این انتخاب‌ها، سایر انتخاب‌های ممکن و تأثیرهای محتمل آن‌ها انجام می‌شود. مخاطبان اقتباس علاوه بر بررسی دیدگاه تاریخی خود باید زمینه‌ی تاریخی و محدودیت‌های تکنولوژیک اقتباس را هم بررسی کنند. هم‌چنین شاید بررسی چگونگی «اصلیت» تاریخی آن دوره که در متن ادبی نمایانده می‌شود و این موضوع که آیا دیدگاه‌های ایدئولوژیک ارائه‌شده بازتاب دیدگاه روایی هستند، مورد توجه قرار گیرد. این پژوهش شاید تا جایی گسترش یابد که چگونه اقتباس‌کننده نقد محققانه‌ی متن را دستمایه قرار می‌دهد. روشن است که شاید اقتباس‌های متعدد (یک نویسنده یا دوره تاریخی) به طور هم‌زمان مقایسه شود و این امر به محقق اقتباس امکان می‌دهد تا اهداف و کارکرد نوستالژی و امکان شناخت گرایش‌ها در اقتباس را بررسی کند.

◄ نتیجه‌گیری

در گذشته، حیطه‌ی اقتباس در اختیار متخصصانی بود که با دیدگاه «ادبیات انگلیسی» کار می‌کردند، کسانی‌که شاید متن ادبی اصلی را بر اقتباس‌هایش ارجح می‌شمردند. بدین ترتیب روند کند و انفرادی خوانش/ تأویل را برتر از لذت‌های «آنی» کوتاه‌مدت و مشترک تماشای بصری می‌دانستند. البته آنان تشخیص می‌دادند که توضیح روند خوانش/ مشاهده و به‌خصوص تحلیل، دقیق یا روشنگر نیست. فرضیات فرهنگی پیرامون ارزش ادبی در برابر رسانه‌ی فیلم هنوز آن‌قدر ریشه دارد که بر رهیافت ما نسبت به اقتباس تاثیر بگذارد و شاید در حکم بخشی ذاتی از مطالعه‌ی روند اقتباس ارزش بررسی داشته باشد. برای شروع شاید «ادبیت» متن داستانی است که به خودی خود

به مطالعه‌ی اقتباس‌ها اعتبار می‌دهد. این دیدگاه تلویحی یا عاقلانه بر رهیافت ما نسبت به تحلیل اقتباس اثر می‌گذارد، جایی که شاید نتیجه‌ی تحلیل به منزله‌ی داوری در مورد «موفقیت» یا «شکست» فیلم یا نسخه‌ی تلویزیونی جمع‌بندی شود. رهیافت اقتباس با این شیوه، صرفاً ما را به قلمروهای نظری نیت مؤلفانه و خوانش‌های «مناسب متنی» برنمی‌گرداند بلکه مسائل نیت خوانش‌گری را مطرح و هویت‌ها و علایق مخاطبان فیلم و داستان را مطرح می‌کند؛ مخاطبانی که شاید هر یک لذت‌های روایی را به شیوه‌های کاملاً متفاوت تجربه کنند.

این ترس که رسانه‌ی فیلم می‌تواند تشکل خوانندگان ادبیات را بر هم بزند، بی‌پایه شده است. در واقع راجع به تماشای فیلم و برنامه‌های تلویزیونی مربوطه پژوهش‌های کافی انجام شده تا نشان دهد که تأویل موفق فیلم یا آثار تلویزیونی از متن ادبی می‌توانند فروش رمان را تا حد قابل‌توجهی بالا ببرد. این موضوع به خوبی ثبت شده که اغلب کسانی که از اقتباس سینمایی/ تلویزیونی لذت برده‌اند، نسخه‌ی ادبی را می‌خرند وآن را می‌خوانند، ولی پژوهش چندانی در مورد این موضوع انجام نشده که چگونه این جامعه‌ی بالقوه نوین خوانندگان با رمان برخورد می‌کنند و چرا غالباً آن را تا آخر نمی‌خوانند. دیگر فرض نیازموده این است که سینماروها در پی اصلیت متن اقتباس‌شده هستند و درمی‌یابند که تأویل بصری نمی‌تواند حق مطلب در مورد ژرفا و جوهر رمان را آشکار سازد، ولی اگر آن‌ها در تجربه‌ی خوانش رمان معنایی بیابند که صرفاً نسخه‌ای شکست خورده یا سایه‌ای رنگ پریده از فیلم/ مجموعه تلویزیونی است چه؟ اگر ما در این موارد الگوی «ادبی» خوانش را «هنجار» بپنداریم، نمی‌توانیم وجود هزاران نسخه‌ی تمام‌نشده از ***میدل‌مارچ*** را توضیح دهیم، مگر این دیدگاه عمل‌گرایانه را مد نظر قرار دهیم که مردم چندان فرصت و فراغتی ندارند که رمان بخوانند، مگر قبلاً آن را دیده باشند. اگر در مورد چگونگی رهیافت تماشاگران به یک رمان، فیلم/ مجموعه تلویزیونی محبوب مطالعات قوم‌شناسانه‌ای انجام شده بود، می‌توانستیم دریابیم که این مخاطبان تا چه حد تحت تاثیر پیش‌پندارهایی درباره‌ی ماهیت تقسیم‌بندی فرهنگ متعالی/ نازل، تماشای فیلم و خواندن ادبیات قرار دارند. از سوی دیگر توجه به متن اصلی بخشی از روند کسب «سرمایه»ی فرهنگی نیز محسوب می‌شود که بوردیو آن را توصیف کرده است.

اگر می‌ترسیم که دپارتمان‌های ادبیات انگلیسی تبدیل به دپارتمان‌های «مطالعات فرهنگی» شود، قصه‌های مصوّر بت‌من، پارک‌های تفریحی مورمُن، فیلم‌های تلویزیونی و موسیقی راک جای شکسپیر، چوسر، میلتن، وُردزوُرث، والاس استیونس را بگیرد، پس باید توجه بیش‌تری به «فقدان» ادبیات انگلیسی در مطالعات فرهنگی کنیم. در اواخر دهه‌ی هفتاد، بحران مطالعات ادبیات انگلیسی تبدیل به بحث روز شد. هیچ کس نتوانسته تعریف قابل قبولی از انگلیسی «نوشتن» و مرزهای آن ارائه دهد. بدین معنی، عملکردهای رسانه‌ها و مطالعات فرهنگی همواره خودبازتابنده بوده و توانسته تناقض‌ها را در خود حل کند. علت اصلی آن است که چنین مطالعاتی ندرتاً از وفاداری به «متن» مایه می‌گیرند. رهیافت مطالعات فرهنگی، فعالیت‌های ادراک و مصرف را در کانون توجه قرار می‌دهد و شاید بتواند تا ابد بررسی‌های زیبایی‌شناختی یا ارزش فرهنگی اُبژه مطالعه را بایگانی کند.

با توجه به افزایش محبوبیت اقتباس ادبی، تأسف‌های بیش‌تری نسبت به «سطحی‌کردن» بیان فرهنگی ابراز خواهد شد، این ترس که مردم در سطحی نازل‌تر با ادبیات خود مواجه شوند. البته جا دارد اشاره کنیم که مقایسه‌های متنی در تقسیم‌بندی/ رسانه‌ها نیاز به مهارت‌های خوانش دقیق و تحلیل روایی هم‌چنین آشنایی با بحث‌های واسطه میان فرهنگ «متعالی» و «نازل» دارد. چنین مطالعاتی به ما امکان می‌دهد تا عملکردهای خوانش واقعی را بر زمینه‌ی فرهنگ پست‌مدرن بپذیریم و خوانش متون ادبی را به عرصه‌های انتقادی هم‌چون مصرف محصولات تجاری مرتبط سازیم. شاید تشویق به انعطاف در تحلیل متون ادبی از طریق مطالعه‌ی اقتباس‌ها به مخاطبان امکان دهد تا راجع به نقش خود در مقام منتقد آگاه‌تر شوند، هم‌چنین نسبت به

فعالیت‌های خوانش/ تماشا در محیط آکادمیک توجه بیش‌تری نشان دهند.

❑

◄ پی‌نوشت:

1. Bluestone 1957, Richardson 1969, Wagner 1975, Spiegel 1976, Cohen 1979, Miller 1980, Giddings et al. 1990 and Reynolds 1993.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی