کریستین تامسون

ترجمه‌ی بابک تبرایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

◀ مطالعات اقتباس

مطلب حاضر با مسأله‌ی اقتباس از روایت‌ها آغاز می‌شود، و به‌طور خاص به اقتباس‌هایی از تلویزیون به فیلم و از فیلم به تلویزیون می‌پردازد. با ارائه‌ی دلایلی چند برای چراییِ به‌وجود آمدنِ اقتباس‌ها و بررسی چند نمونه، به شرح تعدادی انگاره‌ی کلی‌تر درباره‌ی نقش‌هایی که این دو رسانه در هنرهای روایتی اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست‌ویکم بازی کرده‌اند، خواهم پرداخت.

فکرِ مطالعه‌ی اقتباس‌ها، شاید برای آن‌هایی که به بررسی هنرهای سنتی‌تر خو کرده‌اند، کمی غریب به نظر آید. سابقه‌ی این مطالعات به روزهای اولیه‌ی مطالعات آکادمیک فیلم از دهه‌ی پنجاه تا اوایل دهه‌ی هفتاد برمی‌گردد. کلاس‌هایی که به اقتباس‌ها می‌پرداختند، سرشتِ هنرِ فیلمیک را با مقایسه‌ی آن با ادبیات بررسی می‌کردند. چنین رویکردی، راهی بود برای آوردن فیلم به کلاس درس، که واقعاً در دانشگاه‌ها پذیرش عامی به دست نیاورده بود. امروزه مقایسه‌ی فیلم با ادبیات رویکرد رایجی در گروه‌های مطالعات فیلم دانشگاه‌ها نیست، اما در بسیاری از گروه‌های زبان خارجه رونق گرفته است. آن‌ها دریافته‌اند که بیش‌تر دانشجوها به مثلاً دوره‌ی ادبیات و فیلم اسپانیایی رغبت بیش‌تری دارند تا فقط ادبیات اسپانیایی.

در دوره‌های مطالعات فیلم، به‌ندرت به متون کلاسیکی برمی‌خوریم که به اقتباس پرداخته باشند. شاید استثنای عمده، دو مقاله‌ی نظریه‌پرداز بزرگ فیلم، آندره‌بازن، در مورد رابطه‌ی سینما با تئاتر و رمان باشد. حتی در این مورد، شک دارم این مقاله‌ها خوانده شوند؛ دلیل عمده‌اش این است که آن‌ها به عنوان بخشی از اثر مهم وی **سینما چیست؟** گلچین شده‌اند و نیز چون آن‌ها به فیلم‌های کلاسیکی نظیر **هنری پنجم** [لارنس] الیویه می‌پردازند.[1] این دو مقاله قطعاً درباره‌ی سرشت سینما چیزی به ما می‌گویند و به کلیت نظریه‌ی بازن نیز زیروبمی اضافه می‌کنند. با این‌وجود، کم‌تر تحلیل‌گر بابصیرتی هم‌چون بازن پیدا می‌شود که از پس این مقوله برآید.

به‌طور کلی، مطالعات اقتباس هدف‌شان بررسی ویژگی‌های آشکار سینما بوده است. فرض بر آن است که نمایش‌نامه‌ها برای به‌کارگیری آزادیِ مکانیِ به‌وجودآمده به‌وسیله‌ی دوربینِ فیلم، باید «باز» شوند. (بازن علیه بازکردن نمایش‌نامه‌ها استدلال می‌کند که فیلم باید به تئاتریکالیته احترام بگذارد ـ موضع متضادی که بخشی از جذابیت مقاله‌اش مدیون آن است). اقتباس سینمایی از رمان‌ها به آن دلیل دشوار است که رمان‌ها معمولاً بسیار طولانی‌تر از یک فیلم تجاری هستند، و حتی رمان‌های محبوب باب روز هم غالباً پیرنگ‌ها و شخصیت‌هایی پیچیده‌تر از ظرفیت سینما دارند. به‌عنوان مثال، در اقتباسِ سینماییِ تد تالیِ فیلم‌نامه‌نویس از رمان **سکوت بره‌های** تامس هریس، وی طول قابل توجه رمان را تا اندازه‌ای با حذف دو پیرنگ فرعی مهم کاهش داد. یکی از این دو مربوط به مرگِ همسرِ جک کراوفورد؛ و دیگری مربوط به این امر می‌شد که کلاریس استارلینگ با وقف خود برای حلِ مسأله‌ی آدم‌ربایی، خطر از دست دادن یا رد شدن در امتحانات مأمور

---

*. دنباله‌ها یا Sequel: قسمتِ بعدیِ یک نوشتار یا گفتار در معنای عام؛ و در معنای خاص اثری ادبی یا سینمایی که داستانِ شروع شده در قسمت اول را ادامه می‌دهد.

مشتق‌ها یا Spin - off: در معنای عام داستان، فیلم، یا برنامه‌ای تلویزیونی است که براساس داستان، فیلم یا برنامه تلویزیونی بسیار موفقی [با تقلید یا اشتیاق از آن] ساخته می‌شود. در معنای خاص، نمایشی تلویزیونی است که ستاره‌اش، کاراکتر محبوبی است که در نمایش قبلی، نقش فرعی داشته است.

چریکه‌ها یا Saga: در اصل روایت حماسیِ منثورِ بلندی است مربوط به ایسلند و نروژ. امروزه نامی است برای داستان‌های بلندی که به شرح رویدادها طی سال‌های متمادی می‌پردازد، و معمولاً ماجراهای چند نسل از یک خاندان را پوشش می‌دهد.

ویژه‌ی اف.بی.آی را برای خود خرید. نتیجه‌ی این جرح و تعدیل فیلم‌نامه‌ی استادانه‌ای بود که باقیِ خطوط پیرنگ را به کار گرفت تا بدون هجوم در دل کنش، به تعلیق و ظرافت در شخصیت‌پردازی دست یابد.[۲] حالا این‌که بررسی چنین اقتباس‌هایی از ادبیات تا چه حد در فهم سرشت هنر سینماتیک به ما کمک می‌کند، جای بحث دارد.[۳]

اقتباس‌های میان فیلم و تلویزیون کنجکاوی برانگیزترند، و دلیلش هم فقط این نیست که این دو رسانه در تکنیک‌های بسیار زیادی با هم شریک هستند. نقل و انتقال‌های مواد داستانی، بخشی از الگویی بزرگ‌تر را شکل می‌دهند که شامل دنباله‌ها، سریال‌ها، مشتق‌ها، چریکه‌ها و دیگر مواردی می‌شود که در دهه‌های اخیر رواج یافته‌اند. استدلال خواهم کرد که این چرخشِ پیرنگ‌ها بین رسانه‌ها، تغییر مهمی در دریافت ما از خود روایت را بازتاب می‌دهد ـ و به‌ویژه مفهوم بستار (انسداد) و عملکرد خودبسنده‌ی اثر داستانی را متزلزل می‌کند؛ این تغییر، تا اندازه‌ی زیادی، به‌واسطه‌ی تلویزیون بوده است.

◄ چرا اقتباس‌ها اجتناب‌ناپذیرند؟

وقتی پای مسأله‌ی اقتباس به میان می‌آید ـ به‌خصوص اقتباس از فیلم به تلویزیون یا تلویزیون به فیلم ـ واکنش خیلی از بینندگان احتمالاً نوعی سردرگمی است. چرا روایت بسته‌شده در یک رسانه را بگیریم و بکوشیم به رسانه‌ی دیگری منتقلش کنیم؟ اگر بر این باوریم که هر رسانه‌ای الزامات وامکانات بیانی خاص خودش را دارد، پس هنرمندان عمدتاً باید به آن دلیل یک روایت موجود را تغییر دهند که برای اثر جدیدی در رسانه‌ای متفاوت متناسبش کنند. تجربه به ما آموخته است که در صورتی که یک اثر هنری داستانش را به‌خوبی تعریف کند، اثر هنریِ اقتباس‌شده از آن به‌ندرت به خوبی اثر اصلی یا بهتر از آن است.

اقتباس از آثار کلاسیک ادبی ظاهراً بسیار رایج است. ستایش‌گرانِ آثار اصیل با شنیدن این‌که اقتباس سینمایی یا تلویزیونی در راه است، حالتی تدافعی یا مشکوک به خود می‌گیرند. به‌طور قطع منتقدان و دیگر مفسران اثر جدید را با اثر اصلی مقایسه می‌کنند، که معمولاً هم به زیانِ کار جدید ختم می‌شود. این نوع تعمق‌های محافظه‌کارانه همین الان در مورد سه نسخه‌ی سینمایی *ارباب حلقه‌ها* (۲۰۰۱، ۲۰۰۲ و ۲۰۰۳) در جریان است. اینترنت و مجلات طرفداران، بحثِ از قرار معلوم بی‌انتهایی را درباره‌ی مناسب‌بودنِ انتخاب هنرپیشگان، صحنه‌آرایی، و تمام جزئیات دیگری که همه‌گیر شده‌اند، به‌پا کرده‌اند. (بیش‌تر این بحث‌ها از سویِ کمپانی‌های درگیر در تولید و تبلیغات فیلم دامن زده می‌شود). باید اضافه کنم که این نوع تعمقات در مورد اقتباس از آثار معاصر پرفروشی چون کتاب‌های مایکل کرایتون یا جان گریشام کم‌تر به کار برده می‌شود ـ شاید تا حدی به آن خاطر که این کتاب‌ها آشکارا با ذهنیت اقتباس سینمایی نوشته می‌شوند.

هم‌چنین کماکان این برداشت فراگیر وجود دارد که فیلم اگرچه به هر حال نوعی هنر است، به اندازه‌ی ادبیات فرمِ ناب و والایی نیست. از نگاه بسیاری از روشنفکران اقتباس از رمان یا نمایشنامه‌ای بزرگ بی‌شک به لکه‌دار کردن اثر اصلی می‌انجامد ـ این نقطه‌ی مقابلِ ادعای رایجِ مبتنی بر آن است که چنین اقتباس‌هایی دست‌کم اثر را به آن‌هایی که به‌هر حال هرگز نخواهند خواندش عرضه می‌کند و این‌که میزان فروش آثار ادبیِ اقتباس‌شده پس از نمایش فیلم‌شان حتماً بالا می‌رود.

بنا این وجود، علی‌رغم همه‌ی تردیدها و موانع، هنرمندان فیلم و تلویزیون در ساخت آثار اقتباس‌شده از گستره‌ی وسیعی از منابع روایتی، از اپرا گرفته تا کتاب‌های مصور، اصرار می‌کنند. باتوجه به این‌که آن‌ها برای دریافت پذیرش عمومی ناگزیر از تلاشی شاق هستند، پس چرا این‌قدر بر اقتباس اصرار دارند؟ چرا فقط از فیلم‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌های تلویزیونی اصیل استفاده نمی‌کنند؟

آشکارترین پاسخ این است که تهیه‌کنندگانِ آثار هنری پرهزینه مثل فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی، امیدوارند با استفاده از اثری آشنا، سودآوریِ کارشان را تضمین کنند. این آثار یا امتحان تاریخی‌شان را پس داده‌اند، مانند کلاسیک‌ها،

یا پیش‌تر پول هنگفتی برگردانده‌اند، مانند آثار پرفروش. این عواملِ آشنابودگی و محبوبیت تأثیر مهمی بر سازندگان اقتباس‌ها می‌گذارند.

یک عامل پنهان‌تر هم وجود دارد که فکر می‌کنم دست‌کم به همان اندازه مهم باشد، و آن مربوط به کمیت صعب‌الوصولِ مواد روایتیِ مورد نیاز برای رسانه‌های امروزه است. من در فصل نخست [کتاب]، به نقد مفهومِ «وفور» ریموند ویلیامز، به عنوان شیوه‌ای برای نگاه به ابعادِ زیباشناسانه‌ی تلویزیون پرداختم. با این‌وجود، ویلیامز در کتابش اظهارنظری درباره‌ی تلویزیون دارد که به نظرم بسیار جالب توجه است. او شرح می‌دهد که تلویزیون درام‌هایی بیش از آن‌چه تئاتر یا فیلم پیش ازآن ارائه داده بودند در دسترس مخاطب قرار می‌دهد. ویلیامز در این فرابافت، از «درام» نه تنها برای پخش تلویزیونی نمایش‌نامه‌های تئاتری، بلکه برای تمام برنامه‌های داستانیِ مستقیماً نوشته‌شده برای صفحه‌ی کوچک [تلویزیون]، استفاده می‌کند. توصیف او که در دهه‌ی هشتاد نوشته شده، ارزش نقل کامل را دارد:

تا پنجاه سال پیش، هرگز زمانی چنین نبوده که اکثریت مردم دسترسی همیشگی و مداوم به درام داشته باشند، و از این دسترسی چنان استفاده‌ای هم بکنند... به نظر محتمل می‌رسد که در جوامعی چون بریتانیا و ایالات متحد، از سوی اکثریت بینندگان، در طول یک هفته یا آخر هفته درام بیش‌تری تماشا شود، تا مقدار درامی که ـ در دوره‌های تاریخی گذشته ـ در طول یک سال یا در بعضی موارد تمام عمر تماشا می‌شد... آشکارا این یکی از ویژگی‌های منحصر به‌فرد جوامع صنعتی پیشرفته است که امروزه درام به مثابه یک تجربه، به بخشی اساسی از زندگی روزمره تبدیل شده، و به لحاظ کمّی سطحش به‌قدری بیش‌تر از گذشته شده است که تغییر کمّیِ بنیادینی در نوع خود را نشان می‌دهد. دلایل اجتماعی و فرهنگی آن در نهایت هرچه که باشد، روشن است که تماشای تجلّیِ دراماتیکِ دامنه‌ی وسیعی از تجربیات، امروزه بخشی ضروری از الگوی فرهنگی مدرن ماست.[۴]

ویلیامز اهمیت عمده‌ی این تکثیر درام در زندگی مردم را اساساً به لحاظ تأثیرات فرهنگی بررسی می‌کند. هم‌چنان‌که در فصل نخست اشاره کردم، رویکرد مطالعات فرهنگی شدیداً در مطالعات تلویزیون تأثیر گذاشته، و دیگر نیاز چندانی به توضیح من ندارد. با این‌وجود، این پدیده دو معنای ضمنی دیگر نیز دارد، که ویلیامز به آن‌ها نمی‌پردازد اما توجه مرا به خود جلب می‌کنند.

ابتدا می‌خواهم صرفاً اشاره‌ی گذرایی بکنم به این مسأله که توانایی مردم برای درک روایت‌های اجراییِ پیچیده، از طریق تماشای نمایش‌های بیش‌تری، بالا رفته است. پیش از آن‌که پیشرفت تکنولوژی امکان ثبت اجراهای تئاتری را مهیا سازد، مخاطبان بیرون شهرها دسترسی بسیار محدودی به درام داشتند. این دسترسی محدود می‌شد به تورهای هرازگاهِ گروه‌های تئاتر و نمایش‌های محلی که توسط گروه‌های مدرسه یا کلیسا اجرا می‌شد. فیلم، رادیو، و تلویزیون استقرار مردم در برابر روایت‌های بازی‌شونده را به‌طور تصاعدی افزایش داده‌اند.[۵] مخاطبان گستره‌ی وسیعی از ژانرها و فرم‌ها را آموخته‌اند، و احتمالاً بسیاری از آن‌ها قادرند داستان‌های نسبتاً پیچیده‌ی گفته‌شده در تصاویر متحرک را دنبال کنند. این آشنایی شاید توجیه و تبیینی باشد برای افزایش مجموعه‌های تلویزیونی چندداستانی، و نیز گسترش چریکه‌های چندرسانه‌ای، هم‌چون قصه‌های متعددی که تحت عنوان *پیشتازان فضا* در تلویزیون، فیلم، آثار چاپی، و اینترنت عرضه می‌شود.[۶] محتمل و معقول به‌نظر می‌رسد که همان‌طور که مردم تجربه‌ی درک روایت را تمرین می‌کنند، قوای‌شان را برای فهم ارزش داستان‌های پیچیده بالا برده و از آن لذت ببرند. خلاصه آن‌که، دست‌کم برخی از تماشاگران ممکن است تبدیل به مصرف‌کنندگانِ نسبتاً فرهیخته‌ی روایت شوند.

نکته‌ی دوم که شایسته است همین‌جا آورده شود این است که فورانِ برون‌ریزش‌های رسانه‌های جمعی، موجد تقاضای سیری‌ناپذیری برای همه‌ی انواع داستان شده است. در قرن نوزدهم، گسترش سواد منجر به رشد مجله‌های

داستانیِ عامه‌پسند و رمان‌های ده‌سنتی* شد. با افول مجله‌های داستانی در اواسط قرن بیستم، رمان‌های جلدکاغذی پربازاری جای‌شان را گرفتند که هنوز هم خیلی استفاده دارند. این تغییرات، از همان آغاز، به افزایش نویسنده‌های آزاد کمک کردند. از همان دوران بسیاری از این نویسندگان شروع به نوشتن برای سینما هم کردند، به‌طوری که در حدود ۱۹۰۵، روایت‌های داستانیِ اقتباسی، شیوه‌ی غالب نوشتن‌شان بود. رادیو، کتاب‌های مصور، و تلویزیون بازار داستان را رونق دادند، و اینترنت تنها می‌تواند این روند را تسریع کند.

در طول قرن بیستم، فریاد معمولِ تهیه‌کنندگان فیلم و تلویزیون این بوده که داستان‌های خوب به اندازه‌ی کافی در دسترس نیستند. در ۱۹۱۷، مدیر بزرگ‌ترین کمپانی تولید فرانسه، شارل پاته، مطلب مفصلی درباره‌ی «بحران سناریو» نوشت و آن را عامل اصلی عدم پیشرفت صنعت فیلم در کشورش معرفی کرد[۷]. در اوایل دهه‌ی بیست، استودیوهای بزرگ و تازه شکل‌گرفته‌ی هالیوود نمایندگان ویژه‌ای به اروپا فرستادند. وظیفه‌ی اصلی آن‌ها شناسایی نمایش‌نامه‌های آتیه‌دار و دیگر آثار ادبی بود که می‌توانست برای اهداف اقتباسی خریداری شود. گاهی مؤلفان آن‌ها هم برای نوشتن فیلم‌نامه‌ای سودآور در هالیوود آفتابی، قراردادی امضا می‌کردند.

حتی امروزه نیز، عطش داستان یا صرفاً ایده‌های نویدبخش داستان، اشتیاق قابل ملاحظه‌ای را در تهیه‌کنندگانِ فیلم و تلویزیون برای تشویق به عرضه آزاد موجب شده است. انتظار می‌رود تهیه‌کننده‌ها یا کارگزاران بزرگ چندان حوصله‌ی نویسنده‌های علاقه‌مند و بی‌تجربه را نداشته باشند. اما در حقیقت، تهیه‌کننده‌ها و نمایندگان‌شان غالباً معطوف آن‌ها می‌شوند و کمابیش تمام نوشته‌هایی را که برای‌شان فرستاده شده، دست‌کم بررسی سریعی می‌کنند. مسلماً حجم عظیمی از این نوشته‌های آزاد بلافاصله رد می‌شوند. برخی انتخاب می‌شوند، ولی غالب‌شان هرگز تهیه نمی‌شوند. هم در فیلم و هم در تلویزیون، تنها تعداد اندکی از نوشته‌های پذیرفته‌شده، به صفحه [ی کوچک تلویزیون یا بزرگِ سینما] راه پیدا می‌کنند. با این وجود، استودیوها نمی‌توانند از ریسکِ امکانِ یافتن یک فیلم‌نامه‌ی عالی عبور کنند. در صورت شکست در این ریسک، نه تنها امکان ساختن فیلمی تک‌خال را از دست می‌دهند بلکه ممکن است متن توسط یکی از کمپانی‌های رقیب کشف شود. درهای باز مشابهی نسبت به نویسندگان آزاد، در تلویزیون وجود دارد. معمولاً یک مجموعه** دست‌کم یک گروه نویسنده‌ی سه نفره دارد. اگر آن مجموعه چند فصل ادامه یابد، ممکن است گروه نویسندگان سرانجام خلاقیت‌شان متوقف شود و سراغ نمایش دیگری بروند. جانشینان آن‌ها معمولاً از میان نویسندگان آزادی می‌آیند که متن‌های آتیه‌دارشان برای آن مجموعه‌ی خاص، پذیرفته شده است. نویسندگان قراردادی و آزاد، علی‌رغم تعداد کثیرشان، باید برای تولید داستان‌های کافی جهت پرکردن صفحه‌های کوچک و بزرگ دنیا به سختی تلاش کنند. برای همین هم به‌واسطه‌ی اقتباس‌ها، روایت‌های «چرخشی» را به کار می‌گیرند.

جدا از این واقعیت که بازار رو به رشد رسانه‌ها نیازمند تغذیه با مقادیر عظیمی از روایت است، استودیوهای منفرد نیز انگیزه‌های مهم دیگری برای تولید برنامه‌های تلویزیونی و فیلم‌های پرشمار دارند. هر سال تنها در ایالات متحد، کمپانی‌های اصلی، ۲۰۰ تا ۴۰۰ فیلم اکران می‌کنند که غالب‌شان با شکست تجاری روبه‌رو می‌شوند. و هر سال هم استودیوها اعلام می‌کنند که بودجه‌ی فیلم‌ها را کاهش داده و تعداد کم‌تری از آن‌ها خواهند ساخت. این ادعا اصلاً جدید نیست. شعار اواخر دهه‌ی بیست این بود «فیلم‌های کم‌تر اما بهتر» که همان موقع هم هیچ‌کس به آن وفادار نماند. از دهه‌ی بیست تا دهه‌ی چهل، استودیوهای ایالات متحد، هرکدام مجموعه سالن‌های خودشان را داشتند و بازار تولیدات‌شان تضمین شده بود. سرمایه‌ی استودیوها، هم‌چون تجهیزات کامل فیلم‌سازی، در سهام معاملات

*. dime novel رمان ده‌سنتی، رمان‌های عامه‌پسندی که در اوج محبوبیت، لقب قیمت‌شان را گرفتند. (م)

**. a series.

ملکی خوابیده بود و شمار کثیری از ستاره‌ها و کارگران پشت دوربین هم تحت قراردادهای طولانی‌مدت بودند. خود فیلم‌ها هم نمایش‌های بین‌المللی متعددی می‌یافتند و بعد معمولاً کم‌تر ارزش تکرار پخش داشتند.

این موقعیت در دهه‌های اخیر تقریباً وارونه شده است. در نتیجه‌ی فرامین انفکاک در اواخر دهه‌ی چهل، کمپانی‌های بزرگ تهیه و پخش امریکایی، بسیاری از تجهیزات فیلم‌برداری‌شان را فروختند. حالا دیگر ستاره‌ها و فیلم‌سازان، فیلم به فیلم استخدام می‌شوند. با شکوفایی بازار رسانه‌ها، شرکت‌های بزرگ غالباً درمی‌یابند که آرشیو فیلم‌های قدیمی، باارزش‌ترین سرمایه‌شان است. به عنوان مثال، هنگامی که تدترنر در ۱۹۸۶، MGM / UA را خرید، اعتنای چندانی به ایده‌ی تولید فیلم تحت عنوان کمپانی نکرد. هدف او به‌خدمت گرفتن اندوخته‌های وسیع فیلم‌های قدیمی برای ایستگاه‌های کابلی‌اش، TNT و بعدتر Turner Classic Movies بود.[۸]

در حال حاضر، تمام استودیوهای آشنای عصر طلایی هالیوود، زیرمجموعه‌ای از شرکت‌های بزرگ چندملیتی هستند.[۹] در بسیاری از موارد، اقتباس‌ها از آن‌رو جذاب می‌شوند که این کمپانی‌ها از پیش حقوق روایت‌های متعدد [از یک اثر] را به‌دست آورده‌اند که پیش‌تر در رسانه‌ای تولید شده اما حالا امکانِ چرخشش به رسانه‌ای دیگر فراهم شده است.[۱۰]

علاوه بر این، این کمپانی‌ها تا حدودی با اشتراک مساعی، توانایی بازاریابی برای محصولات‌شان، از جمله فیلم‌های سینمایی، را کسب کرده‌اند؛ به‌این ترتیب که ایستگاه‌های تلویزیونی یک کمپانی به تبلیغ فیلم‌های آن می‌پردازند. قسمت موسیقی، آهنگ‌های فیلم را توزیع می‌کند، و غیره. این بازاریابی امروزه معنای فروختنِ یک روایت به‌طور مکرّر در رسانه‌های متفاوت را نیز یافته است. فیلمی که در سالن‌های سینما اکران می‌شود، مجموعه‌ای از مظاهر را هم به خود می‌گیرند: نوار VHS، DVD، ویدیوی هواپیما، پخش از شبکه‌های تلویزیونی، تماشای پولی*، و سرانجام پخش از تلویزیون‌های محلی و کابلی.[۱۱] با امکان دریافت ویدیوی درخواستی از طریق اینترنت، افق دیگری هم به روی بازاریابی فیلم‌ها گشوده می‌شود. انتقالات کابلی و ماهواره بازار تلویزیون را شدیداً وسعت بخشیده است. معمولاً مجموعه‌های تلویزیونی هنگامی سودآور می‌شوند که از چند ایستگاه پخش شوند و به این ترتیب ارزش برنامه‌های قدیمیِ آرشیوشده، که تاچند دهه دیده نمی‌شدند، افزایش یافته است.[۱۲] حتی BBC، که به صورت تکنیکی با حق‌الجواز حمایت می‌شود، یک ضمیمه‌ی فروش ویدیویی دارد که برنامه‌های قدیمی‌اش هم‌چون اقتباس از سه رمان جان لوکاره را رونق مجدد می‌دهد.

گسترش انواع متعدد ویدیوهای خانگی به معنای فرادست آمدن بسیاری از فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی قدیمی است. هنگامی که من در دهه‌ی هفتاد دانشجوی فوق‌لیسانس بودم، امکان دیدن تعدادی از مشهورترین فیلم‌های صامتِ مری پیکفورد برایم عملاً صفر بود. حالا بعضی از آن‌ها روی DVD عرضه شده‌اند. هم‌چنین، در Turner Classic Movies مرتباً فیلم‌های صامت پخش می‌شود. فیلم‌های قدیمی حالا احیا شده‌اند، نه به واسطه‌ی بیدارشدنِ ناگهانیِ حس تعهد تاریخی در میان کارگزارن استودیو[ها]، بلکه به این دلیل که برای نخستین‌بار در طول چند دهه، آن فیلم‌های قدیمی ارزش بالقوه‌ی پولی پیدا کرده‌اند.

در میانه‌ی تمام این فعالیت‌ها، اقتباس از فیلم‌ها برای مجموعه‌های تلویزیونی و اقتباس از مجموعه‌های تلویزیونی به فیلم‌ها، قطعات کوچکی از یک پازل کلی هستند. هرچند که، با توجه به درخواست زیاد برای روایت‌ها، شک دارم این کار به اندازه‌ی بازسازی فیلم‌ها و ساخت دنباله‌ها ماندنی باشد. پس بگذارید به چند نمونه رجوع کنیم و ببینیم چه چیزی درباره‌ی بازیافت و گسترشِ روایت‌های موجود، می‌توانیم یاد بگیریم.

---

*. Pay - per - view ـ یک سرویس تلویزیون کابلی که از ۱۹۸۰ پا گرفت؛ به این ترتیب که مشتریان یک شبکه‌ی کابلی با پرداخت هزینه‌ای می‌توانند تماشای برنامه‌ی خاصی را برای خود سفارش دهند. (م)

◄ اقتباس‌ها: دو نمونه

فیلم‌ها دست‌کم از ۱۹۴۹ به نمایش‌های تلویزیونی برگردانده شده‌اند. جدول ۳ ـ ۱ فهرستی از این نمایش‌ها را نشان می‌دهد، که گرچه تنها ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۸ را پوشش می‌دهند، برای منظور ما کافی به‌نظر می‌رسند.[۱۳] گمانم اغلب شما هم مانند من، از وجود بعضی از این نمایش‌ها اصلاً بی‌خبر بوده‌اید، هرچند که بسیاری از عناوین به‌واسطه‌ی نسخه‌ی اصلیِ سینمایی‌شان آشنا هستند. تعداد کمی از این مجموعه‌ها اقبال عظیم آن چند فیلمی را داشته‌اند که از نمایش‌های تلویزیونی موفق دهه‌ی گذشته اقتباس شده‌اند. با این‌وجود امیدهای تهیه‌کنندگان تلویزیون پایان‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد.[۱۴] ذکر این نکته خالی از لطف نیست که افزایش تلویزیون‌های کابلی محرّکی برای گرایش به اقتباس شده است. به‌نظر می‌رسد مجموعه‌های جدید به‌خصوص به ژانر علمی‌تخیلی گرایش دارند، که با مجموعه‌های اقتباس‌نشده‌ای چون *بابل ۵** و اخلاف متعدد نسخه‌ی اصلیِ *پیشتازان فضا*** تقویت می‌شود. این گرایش، اگر گرایشی باشد، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، احتمالاً پاسخی است به تقاضای بسیار زیاد مواد روایتی از سوی سیستم‌های رسانه‌های مدرن.[۱۵]

مثال اصلی من در مورد اقتباس از فیلم به تلویزیون، *بافی قاتل خون‌آشام‌ها**** است. معتقدم *بافی* تنها مجموعه‌ی تلویزیونیِ فهرست من است که هنوز پخش می‌شود و هیچ نشانه‌ای از کاهش محبوبیتش به چشم نمی‌خورد؛ درواقع، این مجموعه باعث الهام مشتقِ موفقی، یعنی Angel شده است. طرفداران پروپاقرص این مجموعه، می‌دانند که *بافی قاتل خون‌آشام‌ها* براساس فیلمی به همین نام (۱۹۹۲) ساخته شده، اما بینندگان اتفاقی، بی‌شک از دانستن وجود چنین فیلمی متعجب می‌شوند. فیلم شاهکار نبود، اما مجموعه‌ی تلویزیونی ملهم از آن را باید در میان موفق‌ترین اقتباس‌ها رده‌بندی کرد. (جایگاه موفق‌ترین اقتباس کماکان از آن *مَش***** است).

◄ جدول ۳ ـ ۱ نمایش‌های تلویزیونی اقتباس شده از فیلم‌ها

۱۹۸۰	*آن سوی جهان غرب، فرار، فریبی و بین، نیمه‌خشن*
۱۹۸۱	*جاده‌ی فلامینگو، بازیِ خطا، دره‌ی هارپر پی.تی.اِی.، سرباز بنجامین، سربلند*
۱۹۸۲	*شهرت، هربی، مترسک عشق، نه دقیقه به پنج، هفت عروس برای هفت برادر*
۱۹۸۳	*اسلحه ترس [دارودسته‌ی کوفته‌ی سیب]، به هتل*
۱۹۸۴	*بلوتاندر، چهار فصل*
۱۹۸۵	*آقای بل‌ودر، جنون زندان*
۱۹۸۶	*ایام زودگذر [ایام زودگذر در ریجمونت‌های]، گونگ هو، استارمن*
۱۹۸۷	*****Bustin'loose، *هیچ چیز بی‌خودی نیست، آس و پاس در بورلی هیلز، *نمی‌تونی با خودت ببریش، کابوس‌های فِردی [کابوس در الم استریت]، در قلب شب، بچه‌ی شیطان، رقص کشیف، دوازده مرد خبیث: مجموعه‌ی تلویزیونی، *جنگ جهان‌ها*
۱۹۸۹	*ملت بیگانه [جامعه‌ی مخلوق‌های فضایی]*
۱۹۹۰	*ماجراهای اسب سیاه، کافه بغداد، فریس بولر، بیگانه، ولایت، مسأله‌ی باتلاق، عمو باک، دختر شاغل*
۱۹۹۱	*حرف زدن کودکان [ببین کی داره حرف می‌زنه]، اِدی داد [معتقد واقعی]*
۱۹۹۲	*مساجرای عالی بیل و تِد، کوهستانی*، تسخیرناپذیران، وقایع‌نگاری ایندیاناجونز*

*. Babylon 5 **. Star Trek

***. Buffy the vampire slayer

****. Mash

*****. درصورت تغییر چشمگیر عنوان‌ها، عنوان اصلی درکروشه نوشته شده است؛ ستاره‌ها (*) حاکی از پخش همزمان برنامه‌هاست.

	جوان، لیگی برای خودشان، بچه‌ی مشکل‌آفرین، رودخانه‌ی برفی، چریکه‌ی مک گرگور [مردی از رودخانه‌ی برفی]
۱۹۹۴	*روبوکاپ [پلیس آهنی]، مجموعه‌ی تلویزیونی، علم اشباح*
۱۹۹۵	*موکلِ جان گریشام*
۱۹۹۶	*خیلی ساده، بی‌اطلاع، ذهن‌های خطرناک،* اف ایکس: مجموعه‌ی تلویزیونی [f/x]، دختر مهمانی، چه اتفاقی داره می‌افته!! [کیفور]*
۱۹۹۷	*بانی قاتل خون‌آشام‌ها* conan: مجموعه‌ی تلویزیونی، **عسل دیزنی، از بچه‌ها بدم می‌اومد*، da femme Nikita *آکادمی پلیس:* مجموعه‌ی تلویزیونی، *استارگیت* SG-1، timecop
۱۹۹۸	*کلاغ: سرراست به بهشت، هفتِ باشکوه:* مجموعه‌ی تلویزیونی،* Mortal combat: *فتح*، شبکه.

جدول ۳ ـ ۲ فهرستی از فیلم‌های اقتباش شده از نمایش‌های تلویزیونی را نشان می‌دهد، که آخرین‌شان فیلم خاص *فرشته‌های چارلی* است.[۱۶] فهرست از آن‌چه انتظار می‌رفت طولانی‌تر شده، و شامل بیش از هشتاد عنوان است، و سابقه‌ی فیلم‌های اقتباس‌شده به نحو شگفت‌آوری به گذشته‌های دور برمی‌گردد. البته، بیش‌تر فیلم‌ها از برنامه‌های تلویزیونی امریکایی برگرفته شده‌اند ولی چند فیلم بریتانیایی هم در این فهرست به چشم می‌خورند: بین، *Doctor who*، *پنی‌هایی از بهشت*، و یکی از نمونه‌های اصلی من در این فصل؛ *انتقام‌جویان*.

◀ جدول ۳ ـ ۲ فیلم‌های اقتباس شده از نمایش‌های تلویزیونی

۱۹۵۶	*خانم بروکس ما*
۱۹۵۸	*چشم خزنده* (بریتانیایی، براساس مجموعه‌ی بریتانیایی، وحشت ترولنبرگ)
۱۹۶۴	*ناوگان مک هیل*
۱۹۶۵	*ناوگان مک هیل به نیروی هوایی می‌پیوندد*، Dr.who and the Daleks (بریتانیایی)
۱۹۷۷	*دیوانه‌ترین واگن قطار در غرب* (براساس *راه خاکی*)
۱۹۷۹	*پیشتازان فضا ـ فیلم سینمایی*
۱۹۸۰	*بمب برهنه* (یا بازگشت مکسول اسمارت)، **برادران بلوز*
۱۹۸۱	*پنی‌هایی از بهشت*
۱۹۸۲	*پیشتازان فضا ۲: خشم خان*
۱۹۸۴	*پیشتازان فضا ۳: در جست‌وجوی اسپاک*
۱۹۸۵	*ماجرای بزرگ پی وی*
۱۹۸۶	*پیشتازان فضا ۴: سفر به خانه*
۱۹۸۷	*دام، تسخیرناپذیران*
۱۹۸۸	*سلاح آخته: از پرونده‌های واحد پلیس*
۱۹۸۹	*بت‌من، پیشتازان فضا ۵: آخرین مرز*
۱۹۹۰	*خانواده‌ی جتسون: فیلم سینمایی*
۱۹۹۱	*خانواده‌ی آدامز، سلاح آخته ۲ ½: بوی ترس، پیشتازان فضا ۶: سرزمین کشف نشده*
۱۹۹۲	*بازگشت بت‌من، توئین پیکز: آتش دامنم را گرفته است، *دنیای وین*
۱۹۹۳	*ارزش‌های خانواده‌ی آدامز، بت‌من: نشان وهم، فراری، رعدوبرق در بهشت* (برنامه‌ی آزمایشی تلویزیون که در سینماها اکران شد)، *روستایی‌های بورلی هیلز، *کله مخروطی‌ها، دنیس دردسرساز، * دنیای وین ۲*
۱۹۹۴	*ملت بیگانه: افق تیره* (براساس مجموعه‌ای که خود براساس فیلم ملت بیگانه بود)، *ماشین ۵۴، کجایی؟ فلینتستون‌ها، پت پشت خطه، لیسی، تکرو، سلاح آخته ۳۳ ½.*

*. ستاره‌ها (*) بیانگر آن هستند که فیلم‌ها از *برنامه‌ی طنز زنده‌ی شنبه شب* گرفته شده‌اند.

آخرین توهین، پیشتازان فضا: نسل‌ها، رعدوبرق در بهشت ۲، رعدوبرق در بهشت ۳

۱۹۹۵ *همیشه بت‌من، نجات غریق ـ فیلم سینمایی: بهشت ممنوع، فیلم برادی بانچ، فیلم فانتوم ۲۰۴۰، شبح سرگردان، استوارت خانواده‌اش را نجات می‌دهد، قصه‌های سردابه‌ی کلیسا از شوالیه‌ی شیطان صفت*

۱۹۹۶ Beavis and Butt - H ead Do America، *بچه‌ها در سرسرا: آب نبات مغز، مأموریت: غیرممکن، تئاتر علمی‌معمایی ۳۰۰۰: فیلم سینمایی، گروهبان بیلکو، دنباله‌ی فیلم‌برادی*

۱۹۹۷ *بت‌من و رابین، بین (بریتانیایی)، جرج جنگلی، خوش برگر، بگذاریدش به عهده‌ی بیور، ناوگان مک هیل*

۱۹۹۸ *انتقام‌جویان، *برادران بلوز ۲۰۰۰، گم‌شده در فضا، شبی در راکسبری، پوکه‌مون: اولین فیلم (ژاپنی)، فیلم روگرتس، پرونده‌های x*

۱۹۹۹ *دادلی دو ـ رایت، فلینستون‌ها در ویوا راک وگاس، دسته‌ی مُد، مریخی محبوب من، ساوت پارک: بزرگ‌تر، طولانی‌تر، و برش نخورده، *فوق ستاره، غرب وحشی وحشی*

۲۰۰۰ *ماجراهای راکی و بولونیکل، مأموریت: غیرممکن ۲، فرشته‌های چارلی*

به‌رغم شهرت نسبتاً کم این اقتباس‌ها، طی دهه‌ی ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۹، بیش‌ترشان در فهرست سالانه‌ی پرفروش‌ترین فیلم‌ها قرار می‌گرفتند: ***پیشتازان فضا ـ فیلم سینمایی*** (شماره‌ی ۶ در ۱۹۷۹)، ***برادران بلوز*** (شماره‌ی ۸ در ۱۹۸۰)، ***پیشتازان فضا ۲: خشم خان*** (شماره‌ی ۷ در ۱۹۸۲)، ***پیشتازان فضا ۳: در جست‌وجوی اسپاک*** (شماره‌ی ۷ در ۱۹۸۴)، ***پیشتازان فضا ۴: سفر به خانه*** (شماره‌ی ۴ در ۱۹۸۶)، ***تسخیرناپذیران*** (شماره‌ی ۵ در ۱۹۸۷)، ***دام*** (شماره‌ی ۸ در ۱۹۸۷)، و ***بت‌من*** (شماره‌ی ۱ در ۱۹۸۹). (آشکارا بخش اعظمی از این موفقیت به خاطر محبوبیت مجموعه‌ی ***پیشتازان فضا*** بوده است ـ شاید به خاطر مدل پایان باز، که امکان بازتولید دائم روایت چندرسانه‌ای را می‌دهد).

احتمالاً این مجموعه فیلم‌ها، به رهبری موفقیت عظیم ***بت‌من***، منجر به آن شد که استودیوها اقتباس از تلویزیون را به عنوان بخشی معمول در تولیدات‌شان طی دهه‌ی نود به کار بگیرند. گرچه بعضی این تولیدات به سختی شکست خوردند (به عنوان مثال، ***پت پشت خطه***)، مجموعه کارها به‌قدر کافی موفق بود که تضمین کند این نوع خاص از اقتباس از بین نخواهد رفت. ***مأموریت: غیرممکن*** و ***مأموریت: غیرممکن ۲***، بدون احتساب پخش ویدیویی و دیگر بازارهای فرعی، روی هم نزدیک به یک میلیارد دلار در سراسر دنیا فروش داشتند. ***فراری***، ***فلینستون‌ها***، ***بین***، و ***غرب وحشی وحشی*** همگی بیش از ۲۰۰ میلیون دلار فروختند. آخرین اقتباس، ***فرشته‌های چارلی***، هنوز در حال اکران است و تاکنون حدود ۲۴۰ میلیون دلار فروش داشته است.[۱۷] دیگر فیلم‌های این فهرست، متعادل‌تر بوده‌اند: ***خانواده‌ی آدامز***، ***فیلم برادی بانچ***، ***تکرو***، و ***تسخیرناپذیران***.

مثال اصلی من از اقتباس تلویزیون به فیلم، در فهرست قهرمان‌های گیشه جای نمی‌گیرد. درست برعکس: نسخه‌ی سینمایی ۱۹۸۰ از ***انتقام‌جویان*** را می‌توان به‌طور مؤدبانه، به لحاظ تجاری ناامیدکننده نامید. با این وجود، مجموعه‌ی تلویزیونی اصلی به نظر گزینه‌ای منطقی برای تبدیل به فیلم می‌رسید. در هر دو موردِ ***بافی*** و ***انتقام‌جویان***، نمایش تلویزیونی مشخصاً از قرینه‌ی فیلمی‌اش پیشی می‌گیرد (بنابراین گرچه من یک فیلم‌پژوه هستم، نمی‌توان به مغرض بودن متهمم کرد). این دو اقتباس برای مقایسه یک مزیت دارند. هر دوی‌شان کمدی را با ژانری جدی‌تر مخلوط می‌کنند: در مورد ***بافی*** وحشت و کمدی دبیرستانی؛ در ***انتقام‌جویان***، علمی‌تخیلی و کمدی روشنفکری.

نسخه‌های متفاوت ***انتقام‌جویان*** و ***بافی قاتل خون‌آشام‌ها*** نیاز رو به رشد به تولید مواد روایتی بیش‌تر و بیش‌تر را مشخص می‌کند. در هر دو مورد، اقتباس چند سال پس از

نسخه‌ی اصلی ساخته شد، و این نیاز بیش‌تری به *سریال‌سازی*[*] و هم *دنباله‌ها* در هر دو رسانه را نشان می‌دهد. *انتقام‌جویان*، که در اصل از روایت‌های تک‌به‌تک و خودبسنده تشکیل شده بود، تبدیل به فیلمی شد که آشکارا راه را برای یک دنباله باز گذاشت ـ که چنان که بعدها مشخص شد، امید عبثی از سوی تهیه‌کنندگانش بود. برعکس، *بافی* در نسخه‌ی فیلمی‌اش داستانی خودبسنده بود که پایانش تا حد زیادی بسته بود. درواقع به نظر می‌رسید این پیش‌فرض که یک دختر دبیرستانی قدرت کشتن خون‌آشام‌ها را دارد، تلویحاً به معنای آن است که هر مجموعه‌ی تلویزیونی ساخته‌شده براساس آن قاعدتاً باید به دسته‌ای از داستان‌های تکراری محدود شود. اما اقتباس تلویزیونی به خاطر ابتکارهای بالا در کار با نسخه‌هایی بر اساس این محورِ نسبتاً ناامیدکننده، مورد تمجید قرار گرفته‌اند.

فیلم اصلی، پیرنگ کاملاً ساده‌ای دارد. مرد مرموزی به نام مریک خود را به یک دختر دبیرستانی سطحی کالیفرنیایی که سردسته‌ی تشویق‌کنندگان است، نزدیک می‌کند. او به دختر می‌گوید [دختر] میرانده است، در هر نسل زنی زاده می‌شود که قدرت کشتنِ خون‌آشام‌ها را دارد ـ تصادفاً گروهی از آن‌ها باعث رعب و وحشت در آن محله شده‌اند. هم‌چنان‌که مریک به تعلیم میراندن به بافی مشغول است، او درگیر رابطه‌ای غیرقطعی با جوان سرگردانی به نام پایک می‌شود. وقتی نبرد با خون‌آشام‌ها در می‌گیرد، مریک کشته می‌شود. بافی، به یاری پایک، خون‌آشام‌های مهاجم به مجلس جشن دبیرستان را از پا درمی‌آورد. در خاتمه، آن دو سوار بر موتور سیکلت پایک راهی آینده‌ای نامعلوم می‌شوند.

دانش‌آموزان آهسته از میان بقایای نابودشده‌ی تزئینات تالار سرپوشیده‌ی دبیرستان خارج می‌شوند. پایک گیج و لرزان روی زمین نشسته، و بافی کنار او قوز کرده.

بافی: «حالت خوبه؟»

پایک: «نمی‌تونم پاهام رو تکون بدم...»

می‌خندند، بافی کنار می‌رود و کمکش می‌کند بلند شود.

بافی: «خیلی خوب، پاشو... کمکت می‌کنم».

پایک کمک او را رد می‌کند و خود با درد از جا بلند می‌شود و اطراف را می‌نگرد.

پایک: «این‌ها همه‌ش کار منه؟»

بافی: «نه».

پایک: «این‌ها همه‌ش کار توئه؟»

بافی، *آرام:* «آره، کاره منه.»

آهسته در سالن رقص قدم می‌زنند.

پایک: «من، اِه، یه رقص واسه‌ت کنار گذاشته‌ام.» مکث.

بافی، *نامطمئن:* «می‌خوای دعوتم کنی؟»

پایک شروع می‌کند به رقصیدن.

پایک: «گمونم تو می‌خوای هدایت کنی.»

بافی: «نه.»

پایک: «من هم نه.»

بافی: «این چیز خوبیه.»

در پس‌زمینه‌ای از صدای آژیر خطر، آن‌ها آهسته می‌رقصند. صدای موسیقی راک به‌تدریج بلند می‌شود و آن‌ها می‌رقصند.

دیزالو به نمای نزدیکی از دستی که یک موتور سیکلت را روشن می‌کند. ترانه‌ی «چشمات رو ببند و رؤیا ببین» پخش می‌شود و بافی ترکِ پایک روی موتور می‌نشیند و موتورشان غرش‌کنان دور می‌شود.

فیلم برای آغاز روایتی که دنباله‌ای برای خود متصور باشد، تلاش چندانی نمی‌کند. وقتی بافی صناعت میراندن خون‌آشام‌ها را یاد می‌گیرد، جدی‌تر می‌شود و دوستی‌اش با همکلاسی‌های مبتذلش را قطع می‌کند، و کمابیش از زندگی اجتماعی‌اش در مدرسه دست می‌کشد. والدین ثروتمند بی‌توجهش، او را رها می‌کنند تا هر کاری دلش می‌خواهد بکند و در نتیجه موجب هیچ تنش روایتی نمی‌شوند. مرگ ناگهانی مریک در حدود دوسوم پایانی فیلم، بیش‌تر نیروی

*. Seriality

محرک روایت را از بین می‌برد. علاقه‌ی اصلی فیلم در عنوانش خلاصه می‌شود، که آمیزه‌ای از کمدی کلامی و وحشت است. این آمیزه در صحنه‌های بین مریک، با بازی دانلد ساترلند، و بافی، به شیوه‌ای جذاب و مفرّح عمل می‌کند. مریک، دختر راکاملاً جدی می‌گیرد و رفتارش با او توأم با پرهیزی مؤدبانه است، حتی هنگامی که بافی رو در روی او می‌ایستد یا با اصطلاحات دختران مبتذل دشنامش می‌دهد. پس از مرگ مریک، باقی صحنه‌ها از پیرنگ قراردادیِ فیلم‌های وحشتِ نوجوانانه‌ی کم‌هزینه تبعیت می‌کنند. در پایان، تنها پایک برای بافی می‌ماند، چراکه هم دوستان و هم خانواده‌اش هیچ زندگی بالقوه متناسبی با قوای نویاب او عرضه نمی‌کنند.

مجموعه‌ی تلویزیونی با یک روایت دو قسمتی شروع می‌شود که بسیاری از پیش‌فرض‌های فیلم را تغییر می‌دهد تا قابلیتی برای تنوع روایتی در یک مجموعه‌ی طولانی‌مدت را خلق کند. قسمت‌های اولیه‌ی این مجموعه را (و نیز بسیاری از قسمت‌های بعدی‌اش را) جاس ویدان، نویسنده‌ی *فیلم*، نوشت. مجموعه‌ی تلویزیونی ***بافی*** با *فیلم* سینمایی ***بافی*** رابطه‌ی پیچیده‌ای دارد. [این مجموعه] ظاهراً یک دنباله است، چراکه در شروع اولین قسمت، بافی پیشاپیش می‌داند که یک میراننده‌ی خون‌آشامان است. او به شهر و دبیرستان جدیدی آمده، چراکه مدرسه‌ی قبلی‌اش او را به خاطر آتش‌زدن تالار سرپوشیده ـ آن‌چنان که خود توضیح می‌دهد، برای کشتن خون‌آشام‌ها ـ اخراج کرده است. احتمالاً این ارجاع ادای دینی است به کَری (۱۹۷۶، carrie) اثر برایان دی‌پالما، که آمیزه‌ای از درام نوجوانانه و وحشت گوتیک بود و محتمل است که الهام‌بخش ویدان در خلق ***بافی*** بوده باشد.

این مجموعه گرچه به لحاظ فنی دنباله محسوب می‌شود، دو قسمت اولیه‌اش نوعی بازسازی فیلم نیز هستند، چراکه پیرنگ‌شان تقریباً در راستای پیرنگ فیلم اصلی است. بافی مجدداً با یک مرشد ملاقات می‌کند، با یک دختر پرفیس و افاده‌ای مبتذل شایعه‌پراکن مواجه می‌شود، به جنگ دسته‌ای از خون‌آشام‌ها می‌رود که در یک غار زیرزمینی زندگی می‌کنند، و سرانجام در رقصی که این بار در یک باشگاه محلی انجام می‌شود، شکست‌شان می‌دهد. هرچند، ویدان این فرصت را به دست می‌آورد تا معدودی از پیش‌فرض‌های پیرنگ را طوری تغییر دهد که قابلیت بیش‌تری برای تولید نامشخصِ طیف متنوعی از روایت‌ها فراهم آورد.

پدر و مادر بی‌توجه بافی در فیلم، این جا با یک مادر نگران جانشین شده‌اند. این مادر به طرز چشمگیری نسبت به فعالیت‌های فوق‌برنامه‌ی دخترش، یعنی شکار هیولاها، بی‌خبر می‌ماند ولی دست‌کم می‌کوشد بافی را وادارد تکالیفش را انجام دهد ـ و به این ترتیب موانعی را بر سر راه بافی در انجام وظایفش شکل می‌دهد. بافی هم‌چنین دوستانی در میان جماعت غیرمحبوب دبیرستانش پیدا می‌کند ـ عنصری که جای خالی‌اش در فیلم به شدت احساس شد. این دوست‌ها می‌توانند نقش یاری‌گران بافی را بازی کنند، هم‌چون زمانی که ویلو، ترسوی خوره‌ی کامپیوتر، اطلاعاتی را در اینترنت پیدا می‌کند ـ شیوه‌ی سریعی برای توجیه و تبیین کسب فوری هر دانش خاصی که شخصیت در طول پیرنگ به آن نیاز پیدا می‌کند. کاراکتر مرموز و پرابهت مریک در *فیلم*، جای خود را به ژیل، کتابدار مدرسه، می‌دهد. به‌نظر می‌رسد از همان بدو ورود بافی به مدرسه، ژیل به نوعی از قوای بافی مطلع است اما خودش هیچ قوای خاصی ندارد و بیش‌تر مانند یک راهنمای کمیک و جایزالخطا برای بافی عمل می‌کند که دائماً در تلاش است توجه وی را معطوف وظایفش کند، هرچند که دل دخترک برای یک زندگی اجتماعی غنج می‌زند.

و دیگر آن‌که گویا دبیرستان جدید بافی بالای دروازه‌ی جهنم ساخته شده است. احتمالاً تقدیر او را به این محل کشانده، جایی که نه تنها خون‌آشامان بلکه تمام انواع دیگر ارواح خبیث به‌طور متناوب به جهانِ معمولِ سانی‌دیل وارد می‌شوند. به‌رغم عنوان مجموعه، معلوم می‌شود که بافی توانایی رویارویی با هر نوع هیولایی را دارد. با در نظرگرفتن تعداد بیش‌تر کاراکترها و پیش‌فرض‌های بسیار گسترده‌تر در ارتباط با دشمنان فراطبیعی، امکانات بسیار وسیع‌تری برای

گسترش و زایش پیرنگ نسبت به فیلم وجود دارد. این وضعیت جدید در پایان دو قسمت اول، هنگامی که بافی در حال صحبت‌های معمول نوجوانان با دوستان جدیدش است، توسط ژیل تصریح می‌شود:

بافی که در طول این صحنه آب نبات چوبی مک می‌زند، با ژاندر در حیاط دبیرستان ملاقات می‌کند.

بافی: «دقیقاً چه انتظاری داشتی؟»

ژاندر: «نمی‌دونم، یه چیزی. منظورم رستاخیز مرده‌هاست. ما باید دست‌کم یه جمله‌ای می‌ذاشتیم.»

ژیل و ویلو به آن‌ها می‌پیوندند.

ژیل: «مردم دوست دارن چیزهایی رو که می‌تونن، بفهمن و چیزهایی رو که نمی‌تونن، فراموش کنند.»

بافی: (در توافق) «باور کن، من دیدم که این اتفاق افتاده.»

ویلو: «خوب، من هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم. هیچی‌ش رو.»

ژیل: «خوبه. دفعه‌ی بعد آمادگیش رو داری.»

ژاندر: «دفعه‌ی بعد؟»

ویلو: «دفعه‌ی بعد برای چی؟»

ژیل: «خوب، ما نذاشتیم ارباب خودش رو آزاد کنه و دروازه‌ی جهنم رو باز کنه. این معنیش این نیست که او تلاشش رو متوقف می‌کنه. باید بگم بازی تازه داره شروع می‌شه.»

ویلو: «خون‌آشام‌های بیش‌تر؟»

ژیل: «نه فقط خون‌آشام‌ها. تهدید بعدی که باهاش روبه‌رو می‌شیم شاید چیز کاملاً متفاوتی باشه.»

بافی، *شانه بالا می‌اندازد:* «بدجوری منتظرش‌ام.»

ژیل: «ما این‌جا تو مرکز یه تلاقیِ مرموز قرار گرفتیم. درواقع ما باید بین زمین و نابودی کاملش بایستیم.»

بافی: «خوب، من باید به نیمه‌ی روشن نگاه کنم. شاید هنوز بتونم از مدرسه اخراج بشم.» *او، ویلو، و ژاندر صحبت‌کنان قدم می‌زنند.*

ژاندر: «اوه، آره، این هم یه نقشه‌ای‌یه. واسه این‌که خیلی از مدرسه‌ها دروازه‌ی جهنم نیستن.»

ویلو: «شاید بتونی یه چیزی رو منفجر کنی. سر این قضیه واقعاً سخت می‌گیرن.»

بافی: «من به یه کار ظریف‌تری فکر می‌کردم، می‌دونی؟ مثل درس نخوندنِ مفرط.» *ژیل در حال تماشای آن‌ها به پیش‌زمینه می‌آید و بعد برمی‌گردد رو به جلو:*

ژیل: «سرنوشت بدی در انتظار زمینه.» *و خارج می‌شود.*

عجیب آن که، به نظر می‌آید مجموعه‌ی تلویزیونی بودجه‌ی بیش‌تری هم برای جلوه‌های ویژه نسبت به فیلم دارد، یا دست‌کم گروه طراحان خلاق‌تری دارد، و هیولاهای تلویزیون غالباً به لحاظ بصری تأثیرگذارتر و ترسناک‌تر از خون‌آشام‌های نسبتاً بی‌تأثیر نسخه‌ی اصلی هستند.

هم‌چنین این مجموعه از راهکارهای پیچیده‌تر روایتی مجموعه‌های تلویزیونی هم نفع می‌برد. بسیاری از قسمت‌ها از خط پیرنگ‌های خودبسنده‌ای درباره‌ی هیولاها استفاده نمی‌کنند که در پایان بسته شود. هرچند که هم‌چنین خطوط داستانی پیش‌رونده‌ای هم وجود دارد که به‌تدریج گسترش می‌یابد، مانند رابطه‌ی رمانتیک طولانی‌مدت بافی با یک خون‌آشام «خوب» به نام انجل (فرشته). این آمیزه‌ی خطوط داستانیِ بسته و باز هرگز برای مثال مانند درام‌های متنوع چنددastانیِ Hill Street Blue درهم‌تافته و ظریف نمی‌شوند. با این وجود، عنصر مجموعه‌بودگی کمک کرده تا این مجموعه عمر طولانی شگفت‌انگیزی داشته باشد.

نسخه‌ی سینمایی ***انتقام‌جویان*** بیش از آن‌که به هر طریقی یک دنباله باشد، اساساً بازسازی، یا حتی پیش‌سازیِ قسمت‌های مربوط به اِما پیل در مجموعه‌ی تلویزیونی است. (قسمت‌های مربوط به پیل در فصل‌های چهار و پنج نسخه‌ی اصلی بوده‌اند اما در تلویزیون امریکا در ابتدا پخش شدند.) داستان فیلم از جایی زودتر از شروع مجموعه، یعنی با ملاقات پیل و استید آغاز می‌شود. در مجموعه، از زمان حضور پیل می‌دانیم که آن‌ها آشکارا مدتی است که همدیگر را می‌شناسند. پیل دانشمند است، اما تخصصش عمداً مبهم می‌ماند تا بتواند هر نوع دانش تکنولوژیکی را به کار برد. استید مأمور مخفی حکومت است، و پیل به شکلی نیمه‌رسمی به او کمک می‌کند. تمام اشارات حکایت از آن دارد که از پیش از زمانی که ما برای نخستین بار پیل را

می‌بینیم، او و استید عاشق هم بوده‌اند.

فیلم دقیقاً حس یک قسمت معمولی طولانی‌شده از مجموعه‌ی تلویزیونی‌اش را القا می‌کند، که محورش تنها یک خط پیرنگ، شاملِ شریری است که می‌کوشد از اختراع عجیبی برای سلطه بر جهان استفاده کند. شریر اصلی، با بازی شان کانری، ماشینی طراحی می‌کند تا بر آب و هوای جهان مسلط شود. نقشه‌ی او این است که از هر کشوری مقادیر عظیمی باج بگیرد تا آب و هوای خوب را به آن کشور بفروشد.

درواقع پیرنگ، نقش‌مایه‌های خاص، و هر کدام از صحنه‌ها، لحاف چهل‌تکه‌ای وام‌دارِ قسمت‌های متعددی از مجموعه‌ی اصلی هستند. ماشین کنترل آب و هوا از «یک‌عالمه *H2o*» برمی‌آید، مرد نامرئی که در وزارتخانه کار می‌کند از «مرد *فرآنما*» آمده، و صحنه‌هایی که در آن پیل بارها و بارها در همان راهروها می‌دود، از «*خانه‌ای که جک ساخت*» گرفته شده است. مطمئن‌ام بسیاری وام‌داری‌های خاصِ دیگر هم هستند که طرفداران مجموعه می‌توانند کشف‌شان کنند. مسأله‌ی عجیب آن است که به نظر می‌رسد نویسندگان [فیلم] کاملاً با مجموعه آشنا هستند و با این وجود در دستیابی به جذابیت [نسخه‌های] اصلی، یکسر شکست می‌خورند.[۱۸]

جالب است که نسخه‌ی تلویزیونی *انتقام‌جویان* پایان‌های بسته‌تری نسبت به فیلم دارد. بیش‌تر قسمت‌های مربوط به فصول رایانا دیگ روایت‌های خودبسنده‌ای هستند که می‌توان با هر ترتیبی تماشایشان کرد. تنها استثنا نخستین قسمت از فصل ششم است، "The Forget - Me - knot". دایانا ریگ پیش از شروع فیلم‌برداری فصل پنجم اعلام کرده بود که این آخرین فصل کاری او در مجموعه خواهد بود. در نتیجه تهیه‌کنندگان قادر به طرح‌ریزی توجیهی برای پایان رابطه‌ی اما پیل با جان استید بودند. در اواخر قسمت، یک تیتر روزنامه اعلام می‌کند، «پیتر پیل زنده است: خلبان نیروی هوایی در جنگل‌های آمازون پیدا شد.» پایان اپیزود، وضع ترحم‌انگیز جدایی استید و پیل را با نمایشِ طنازانه‌ی شباهت چشمگیر پیتر پیل با استید تعدیل می‌کند:

استید در دفترکارش، با تلفن حرف می‌زند.

استید: «بله، مادر، روزنامه‌ها رو دیدم. بله، این‌جور به نظر می‌آد که به یه جانشین احتیاج پیدا می‌کنم. «گوش می‌کند و *لبخند می‌زند.*» شما سلیقه‌ی من رو می‌شناسین، به قضاوت‌تون اعتماد می‌کنم.»

گوشی را می‌گذارد و روزنامه‌ای برمی‌دارد. تیتر از نقطه‌نظر او: «پیتر پیل زنده است: خلبان نیروی هوایی در جنگل‌های آمازون پیدا شد. همسرش اما چشم به‌راه است.»

استید آه می‌کشد و با صدای در، رو برمی‌گرداند.

اما وارد می‌شود: «استید؟» به *او* می‌پیوندد. «روزنامه‌ها رو دیدی؟ مطمئن بودم خیلی دراماتیک سر و کله‌ش پیدا می‌شه. تو یه جنگل پیدا شده.»

استید، *با لبخند*: «جنگل‌های آمازون»

اما: «لوس.»

استید: «مسخره.»

اما: «برش گردونده‌ن. تا چند دقیقه دیگه می‌آد دنبالم.»

استید: «این‌جا؟»

اما، *نزدیک او می‌ایستد، به آرامی*: «مواقع ناراحتی همیشه کلاهت رو سر کن. مواظب مغزهای متفکر شیطان‌صفت‌ها باش.»

استید: «یادم می‌مونه.»

اما: (*به نجوا*) «خداحافظ، استید.» *گونه‌اش را می‌بوسد و برمی‌گردد که برود.*

استید: «اما.» *او برمی‌گردد.* «متشکرم.» *اما لبخند می‌زند و می‌رود، تصویر استید، که اشک در چشمانش حلقه می‌زند.*

در پلکان، اما با جانشینش، تارا، برخورد می‌کند.

تارا: «آپارتمان ۳؟»

اما: «بالای پله‌ها.» *تارا از پله‌ها بالا می‌رود.*

اما مکث می‌کند: «اِم. دوست داره چاییش خلاف جهت عقربه‌های ساعت هم زده بشه.»

این حرکت را با انگشتش تقلید می‌کند. تارا هم با انگشت در هوا دایره می‌کشد، لبخند می‌زند، و بالا

می‌رود، اما خارج می‌شود.

استید پشت پنجره است. از نقطه‌نظر او، اِما را می‌بینیم که به مردی کلاه‌به‌سر می‌پیوندد که او را سوار یک اتومبیل کروکی می‌کند و خود، بی‌آن‌که چهره‌اش دیده شود، روی صندلی راننده می‌نشیند. اما به سمت پنجره دست تکان می‌دهد. استید بهت‌زده سرک می‌کشد تا بلکه مرد را ببیند. ماشین راه می‌افتد. استید لبخند می‌زند، اِما پاسخ لبخندش را می‌دهد و ماشین در دوردست گم می‌شود.

در دهه‌ی شصت، وجود پایان بسته برای قسمتِ آخر یک مجموعه‌ی تلویزیونی، بسیار نادر بود. استثنای دیگر، نسخه‌ی تلویزیونیِ ***فراری*** بود که در ۱۹۶۷ با حل‌وفصلِ جنایتی که از نخستین قسمت در ۱۹۶۳ محور مجموعه بود، به پایان رسید.[۱۹] چنین قسمت‌هایی، پایان‌های بسته‌ای برای مجموعه‌ها، در اواخر دهه‌ی هفتاد و به‌ویژه با کمدی موقعیت‌هایی چون ***نمایش مری تایلر مور*** و ***نمایش باب نیوهارت*** باب شد.[۲۰] متوجه شده‌ام که سازندگان ***انتقام‌جویان*** دلیل مهمی برای توضیح جدایی خانم پیل داشتند. با توجه به این‌که قرار بود استید در فصل ششم با شریک مونث جدیدی همکاری کند، ضروری بود چنین به نظر نیاید که او صرفاً به خاطر زن دیگری خانم پیل را رها کرده است. در نتیجه جدایی خانم پیل با بازگشت شوهر مدت‌هامفقودش حالت خوشی پیدا کرد.

در نقطه‌ی مقابل، فیلمِ ***انتقام‌جویان*** با اثری از یک رمانسِ ادامه‌دار میان پیل و استید به پایان می‌رسد. این حقیقت که پیل از زمان مفقودشدن شوهرِ خلبان آزمایشی‌اش در جنگل آمازون بیوه تصور می‌شود، در یک جا مورد اشاره قرار می‌گیرد. در پایان، هیچ کلامی مبنی بر بازگشت معجزه‌آسای این شوهر رد و بدل نمی‌شود. با توجه به این‌که مادر، پیل و استید در پایان به شامپاین‌نوشی مشغول می‌شوند، ما احتمالاً باور می‌کنیم که تیم وزارتخانه جان به در برده و آماده‌ی نبرد با شریرهای آتی است. در صحنه‌ای قبل‌تر، صحبت پیل و استید توسط آدم بدها قطع شد و رمانس میان آن‌ها هیچ اقبالی برای گسترش پیدا نکرد. این‌جا، در پایان، آن‌ها ظاهراً تبدیل به زوجی رمانتیک می‌شوند و احتمالاً یک تیم دائمی مبارزه با جنایت را هم تشکیل می‌دهند:

لندن در سپیده دم، خانه‌ی مجلس و رود تیمز. روی رودخانه، حباب‌های بزرگی پدید می‌آید و یک فروند زیردریاییِ مدّور بیرون می‌زند. ملودی انتقام‌جویان پخش می‌شود.

کات به درون زیردریایی، استید و اما به هم لبخند می‌زنند.

استید: «جغد و پیشی کوچولو رفتن به دریا...»

اما: «.. تو یه قایق خوشگل سبز نخودی.»

استید (*به طلوع خورشید نگاه می‌کند*): «یه صبح تمام عیار، یه کم سرده. گمونم استحقاق مقداری شامپاین رو داشته باشیم.»

نمای نزدیک از اِما که لبخند می‌زند. کات به اکستریم لانگ شاتی از تاور بریج که زیردریایی شناور بر آب را هم پوشش می‌دهد. کات دیگری با صدای چوب‌پنبه‌ای که بیرون می‌پرد، به نمای نزدیکی از مادر که شامپاین می‌ریزد.

مادر لیوانی را بلند می‌کند: «به سلامتی کاری که عالی انجام شد.»

استید و اِما، لیوان‌های شامپاین به دست، کنار هم می‌ایستند.

اِما: «به سلامتی یک فرار دریایی!»

مادر، به *اِما:* «شیرینی نارگیلی؟» [ارجاعی به موتیفی که پیش‌تر در فیلم ایجاد شده بود] اِما به علامت منفی سر تکان می‌دهد، به *استید می‌نگرد و لیوانش را بلند می‌کند:*

«ازت متشکرم، استید.»

استید، *با لبخند:* «نه، من از تو متشکرم، خانم پیل.»

چشم در چشم هم، لیوان‌هایشان را به هم می‌زنند و شامپاین می‌نوشند.

اکستریم لانگ شات، همراه با زوم‌اوت از یک آلاچیق کوچک بر پشت بام ساختمان بزرگی کنار تیمز.

درواقع، در فیلم‌های اخیر معمول شده که پایان داستان، یا با معرفی هدف معلق جدیدی در آخرین لحظه یا با اشاره

به امکان به وجودآمدن چنین هدفی در زمانی نزدیک، همراه می‌شود. هم در فیلم اصلی ***بافی*** و هم قسمت آخر [حضور] پیل در ***انتقام‌جویان***، کاراکترهای اصلی به شیوه‌ای کلاسیک خارج می‌شوند، دور از دوربین و سوار بر وسیله‌ی نقلیه‌ای که در دوردست گم می‌شود، و احتمالاً دیگر هرگز دیده نخواهد شد.[۲۱] اقتباس‌ها به طور متفاوتی به پایان می‌رسند، با کاراکترهایی که برای بحث درباره‌ی آینده دور هم جمع می‌شوند ـ صراحتاً در ***بافی*** و تلویحاً در ***انتقام‌جویان*** به صورت رابطه‌هایی جدید ادامه دارد. مسلماً هر تهیه‌کننده‌ای می‌خواهد امکان ساختن دنباله‌ای، در صورت موفقیت فیلم اولیه را حفظ کند. محتملاً، در مورد ***انتقام‌جویان***، فیلم‌سازان امیدوار بودند فیلم به اندازه‌ی کافی موفق باشد تا به آن‌ها اجازه‌ی ساخت فیلم‌های بعدی، و حتی یک مجموعه‌ی کمدی جاسوسی قابل‌قیاس با مجموعه‌ی جیمز باند را بدهد. واکنش‌های فاجعه‌آمیز در قبال فیلم، بی‌شک نقشه‌های آن‌ها را نقش بر آب کرد اما پایان‌بندی آن به‌وضوح راه را برای دنباله‌ی ممکنش باز می‌گذارد.

در سوی دیگر، اقتباس ***بافی*** بسیار موفق بوده و مدلی ارائه می‌دهد از این‌که چگونه رسانه‌های مدرن در فعل و انفعال با یکدیگر مواد روایتی بالقوه بی‌پایانی از یک موقعیت‌محوری تک به‌وجود می‌آورند. اخیراً تبلیغ یک نسخه‌ی انیمیشن کودکانه از ***بافی*** برای نمایش در صبح‌های یکشنبه، از تلویزیون پخش شد.

این استقرار زمانی گاهی امکان زندگی‌های طولانی‌تری برای دیگر کاراکترهای خلق‌شده در سینما را هم فراهم می‌آورد؛ نمونه‌اش مجموعه‌ی کارتونی ***بیتل جوس*** (بر اساس فیلم ساخته‌ی تیم برتن در ۱۹۸۸).[۲۲]

◄ دنباله‌ها، مجموعه‌ها، سریال‌ها، مشتق‌ها، و چریکه‌ها

همان‌طور که نمونه‌ی ***بافی قاتل خون‌آشامان*** نشان می‌دهد، مقوله‌های اقتباس، دنباله، و سریال ارتباط نزدیکی با هم دارند. به نوعی، این فرم‌ها نمایانگر آن‌اند که فیلم‌ها و مجموعه‌های تلویزیونی در شیوه‌های داستان‌گویی‌شان نزدیک به هم عمل می‌کنند. احتمالاً این کاملاً هم درست است. افزایش دنباله‌های سینمایی و سریال‌ها به احتمال قریب‌به‌یقین بازتابی از نیاز رسانه‌های مدرن ـ چاپی و تصویری ـ به بسط هرچه بیش‌تر هر ماده‌ی روایتی تکی است.

دنباله‌ها همواره شهرت بدتری نسبت به اقتباس‌ها داشته‌اند. معمولاً به دنباله‌ها به عنوان کوششی برای دوشیدن موفقیت یک فیلم با ساخت فیلم دیگر نگاه می‌شود که موفقیت و کیفیت دومی محتملاً به پای فیلم اصلی نمی‌رسد. متأسفانه این نگاه غالباً هم درست است، اما تغییرناپذیر نیست و شمار رو به رشد دنباله‌ها به طور گریزناپذیری شانس وجود دست‌کم چند نمونه‌ی خوب را بالا می‌برد. همچنین دنباله‌های سینمایی اسلاف قابل احترامی در هنرهای دیگر داشته‌اند. شکسپیر آشکارا دریافته بود که کارش در خلق سِر جان فالستاف خوب بوده و او را دوباره وارد نمایش‌نامه‌هایش کرد. متنی که ما از ***دن کیشوت لامانچا*** داریم، شامل هم رمان اولیه و هم دنباله‌اش است. سروانتس کتاب اول را با هدفی معلق، مبنی بر فقدان احتمالی اسناد بیش‌تری در ارتباط با ماجراهای دن‌کیشوت به پایان رساند: «اما نگارنده‌ی این تاریخ، به‌رغم جست‌وجوی موشکافانه و مستمرش، در یافتن هرگونه نقلی ـ که از منابع موثق به دست آمده باشد ـ در باب کردار دن کیشوت در سفر سومش، ناتوان بوده است.» آخرین جمله‌ی کتاب حاکی از آن است که نگارنده و خوانندگانش می‌توانند «امیدوار باشند که نقلی از سفر سوم دن کیشوت» به دست‌شان برسد. و البته قسمت دوم، که ده سال بعد منتشر شد، با نقلی از سفر سوم آغاز می‌شود. در قرون نزدیک‌تر، ***ماجراهای هکلبری فین*** دنباله‌ای بود بر ***ماجراهای تام سایر***؛ و ***ارباب حلقه‌ها*** دنباله‌ای بر ***هابیت*** بود. در نتیجه نباید دنباله‌ها را، به عنوان یک گونه‌ی کلی، حتی در فیلم و تلویزیون، به کلی نفی کرد.

در تاریخ سینما، دنباله‌ها تقریباً از همان اوایل پدیدار شدند. کمدی سوئدی جذاب مورتیز استیلی در ۱۹۱۷ با عنوان ***بهترین فیلم توماس گرال*** به قدری موفق بود که سال

بعدش او **بهترین بچه‌ی توماس گرال** را ساخت. در هالیوود، سودآوری غیرمنتظره‌ی فیلم‌های ژانر وحشت کمپانی یونیورسال، موجب شد دنباله‌هایی چون **عروس فرانکشتین** (۱۹۳۵) ساخته شود. وارنر برادرز در ادامه‌ی درام خانوادگی محبوب **چهار دختر** (۱۹۳۸)، در ۱۹۳۹ **دختران شجاع** و بعدها دو دنباله‌ی دیگر را تهیه کرد.

با این وجود، دوره‌ای که دنباله‌ها به راهکاری ثابت و نسبتاً غالب برای استودیوهای هالیوود بدل شدند، در دهه‌ی هفتاد شروع شد.

دلیل این گرایش تازه چه بود؟ یک امکان به سادگی آن است که صنعت فیلم در اواخر دهه‌ی شصت با بحرانی مواجه شده بود و راهکارهای جدیدی را برای جلب دوباره‌ی مخاطب آزمایش می‌کرد. سرمایه‌گذاری روی موفقیت عناوین خاص یکی از این راهکارها بود. دلیل محتمل دیگر آن بود که کمپانی‌های بزرگ تولید فیلم در هالیوود طی آن دهه در معرض خریداری شدن از سوی شرکت‌های بزرگ چندملیتی بودند و اقدامات تجاری جدید احتمالاً بهره‌برداری «کارآمد»ی از مواد روایتی را طلب می‌کردند. یکی از نمونه‌های اولیه‌ی دنباله، **پدرخوانده ۲** (۱۹۷۴) به آن دلیل ساخته شد که فیلم اول با موفقیت غیرمنتظره‌ای روبه‌رو گشت.

پدرخوانده (۱۹۷۲) براساس تنها بخشی از رمان ماریو پوزو فیلم شده بود، بنابراین دنباله‌اش صحنه‌هایی را به خدمت گرفت که پیش‌تر استفاده نشده بود (و اساساً مربوط به جوانی ویتو کورلئونه با بازی رابرت دنیرو بودند) و نیز مواد روایتی تازه‌ای در تعقیب حرفه‌ی متعاقب مایکل خلق کرد.[۲۳] با تصاحب تمامی حقوق چریکه‌ی **پدرخوانده**، درون و بیرون از رمان پوزو، تولید فیلم دوم، و بعد هم تولید دنباله‌ی دیگری براساس مواد خارج از رمان اصلی، برای پارامونت خالی از اشکال بود.

تعداد زیادی از فیلم‌های واقعاً محبوب دهه‌ی هفتاد دنباله‌سازی شده‌اند، هرچندکه گاه وقفه‌های طولانی بین‌شان افتاده است. **هانیبال**، با عنایت به دهمین سالگرد اکران **سکوت بره‌ها** (۱۹۹۱)، به عنوان دنباله‌ی آن در ۲۰۰۱ به نمایش درآمد. **تایتانیک** (۱۹۹۷)، هنوز امکان آن را دارد که دنباله‌سازی شود، هرچند که هیچ اطمینانی در این مورد وجود ندارد. قطعاً شوخی‌های بسیاری که در مورد شکل احتمالی این دنباله ساخته می‌شود نشانگر آن است که مردم دریافته‌اند فیلم‌های موفق و دنباله‌شان غالباً شباهتی با هم پیدا می‌کنند.

در نهایت (یا شاید باید بگویم تاکنون)، سه فیلم **پدرخوانده** وجود داشته است. این مثال این پرسش را برمی‌انگیزد که کجا دنباله‌ها تمام می‌شوند و مجموعه‌ها آغاز. این مقوله‌ی پیش‌پاافتاده‌ای نیست، چراکه اشاره به حوزه‌ای دارد که فیلم و تلویزیون در آن امکانات جدیدی برای روایت‌های اگر نگوییم درهم‌پیچیده*، ولی دست‌کم پیچیده‌تر**، خلق کرده‌اند. وقتی **مَدمَکس ۲** (هم‌چنین شناخته‌شده تحت عنوان **جنگجوی جاده** [۱۹۸۱]) از پی **مَدمَکس** (۱۹۷۹) می‌آید، واضح است که با یک دنباله روبه‌روییم. اما در مواجهه با *Mad Max Beyond* (۱۹۸۵)، آیا باید آن را یک دنباله بدانیم، یا بخشی از یک مجموعه؟ اگر دنباله بدانیمش، چهارمین فیلم مَدمَکسی را که دائماً شایعه‌ی ساختش به گوش می‌رسد چگونه طبقه‌بندی کنیم؟ آیا آن دنباله‌ها را تبدیل به یک مجموعه می‌کند؟ به هر حال مسلم است که دنباله‌ها را می‌توان درون یک مجموعه تلقی کرد. به عنوان مثال آشنایی در عالم ادبیات، **حکایت جیوز و برتی** اثر پی. جی. وادهاوس مجموعه‌ای را بنا می‌کند، ولی در همان مجموعه رمان‌های خاصی دنباله‌ی رمان‌هایی دیگر محسوب می‌شوند. **دندون رو جیگر بذار، جیوز***، منتشره در ۱۹۶۳، آشکارا دنباله‌ای است که ماجرایش بلافاصله پس از **قوانین ووسترز**** (۱۹۳۸) می‌گذرد ـ و در عین حال چهار رمان دیگر از جیوز و بوتی در این میان منتشر شده بودند.[۲۴] احتمالاً می‌گوییم یک دنباله باید به

*. Complex
**. Complicated
***. Stiff upper lip, Jeeves. لب بالات رو بگز، جیوز
****. The code of the woosters

نوعی رویدادهای اثر اصلی را دنبال کند. (مانند کاری که *عروس فرانکشتین* و *دختران شجاع* می‌کنند)، اما بیش‌تر کتاب‌ها فاقد تعیّنی جهت یک پی‌رنگ آتی هستند (مانند مجموعه‌ی جیمز باند). مسلماً پایان *قوانین ووستزر هیچ* هدف معلقی باقی نمی‌گذارد، و تا بیست‌وپنج سال پس از آن وادهاوس ایده‌ی پی‌رنگی نداشت که نیازمند استفاده‌ی مجدد از کاراکترها و وقایع یکی از بهترین کتاب‌هایش باشد. همان‌طورکه این نمونه نشان می‌دهد، احتمالاً هیچ مرز لاتغیری نمی‌توان بین دنباله‌ها و مجموعه‌ها متصور شد؛ فضای نامشخصی بین‌شان وجود دارد.

اشکال دیگری هم با محبوبیت اخیر آن‌چه «پیش‌درآمد»* لقب گرفته، به وجود می‌آید. این هم البته کاملاً جدید نیست. به همان نمونه‌ی مجموعه‌ی جیوز و برتی برگردیم؛ وادهاوس سه داستان کوتاه نوشته بود و پس از آن فهمید که برگ‌های برنده‌ای در دست دارد که می‌توانند پایه‌ی یک مجموعه‌ی طولانی شوند. پس از آن بود که «جیوز تقبل می‌کند» را نوشت، که پیش‌درآمدی بود درباره‌ی چگونگی آشنا شدن جیوز و برتی با همدیگر. امروزه بی‌شک پیش‌درآمدها بسیار متداول‌تر شده‌اند. به عنوان مثال، فیلم هنگ کنگی *فردایی بهتر ۳* (تسویی هارک، ۱۹۸۹) درواقع پیش‌درآمدی است بر *فردایی بهتر* (۱۹۸۶)، و وقایعی قبل‌تر [از وقایع فیلم اول] از زندگی پروتاگونیستی را ارائه می‌دهد که در پایان *فردایی بهتر* مُرده بود. پس حتی روایت‌هایی که به نظر می‌آید تمام امکانات ادامه یافتن را از خود سلب کرده‌اند، می‌توانند بذرهای داستان‌گویی‌های بیش‌تری را فراهم کنند.[۲۵]

در نهایت، مجموعه‌ها می‌توانند دنباله‌هایی برای مجموعه‌های دیگر نیز باشند، هم‌چنان که در *پیشتازان فضا* اتفاق افتاد: *نسل بعد*، در ۱۹۸۷، یعنی هجده سال پس از پایان مجموعه‌ی اصلی به نمایش درآمد. علاوه بر آن، یک فیلم سینمایی، *پیشتازان فضا: نسل‌ها* در ۱۹۹۴ اکران شد و حلقه‌های روایتی میان دو مجموعه‌ی تلویزیونی را پر کرد.

روایت‌هایی که چند رسانه را احاطه می‌کنند ـ فیلم، تلویزیون، کتاب‌های مصور، رمان‌ها ـ گاهی به عنوان «چریکه» خطاب قرار می‌گیرند. در بعضی موارد، رمان‌ها صرفاً «رمان‌شدگی‌ها»یی با استفاده از همان پی‌رنگ‌های فیلم یا اپیزودهای تلویزیونی نیستند؛ به جای آن، روایت‌هایی خلق می‌کنند که طرفداران پروپاقرص‌شان [آن روایت‌ها را] بخشی از چریکه‌ی کلی در نظر می‌گیرند (*مجموعه‌های پیشتازان فضا* و *جنگ‌های ستاره‌ای* دو نمونه‌ی بارز از چنین چریکه‌هایی هستند).

مجلات طرفداران** و وب‌سایت‌هایی وجود دارند که دست‌کم توانایی بعضی از طرفداران را در دنبال‌کردن تمامی گستره‌ی روایت‌های متعلق به یک چریکه اثبات کرده‌اند. درواقع، برخی طرفداران حتی ضمایم ناموثقی بر چریکه می‌نویسند و از طریق اینترنت توزیعش می‌کنند.[۲۶] در چنین موقعیتی، گویی روایت آن‌چنان منتشر و ناپیوسته می‌شود که از امکان تحلیل آکادمیک سنتی فرا می‌لغزد، هرچند که معدودی پژوهش‌گر هم وجود دارند که در چنین پدیده‌هایی تخصص پیدا می‌کنند.[۲۷]

به گمان من موفقیت دنباله‌ها در تلویزیون و به‌خصوص در فیلم، بر دیگر هنرهای روایی در سال‌های اخیر تأثیر گذاشته است. در گذشته معمول بود که با مرگ یک نویسنده امکان نوشته شدن دنباله‌ای بر آثار او از بین می‌رفت. شاید داستان‌های اولیه‌ی هلمز به قلم نویسندگان دیگر پس از مرگ کانن دویل اولین نشانه‌های یک تغییر بودند. مسلماً حالا دیگر مرگ یک نویسنده کمتر به معنای مانعی بر سر راه دنباله‌سازی بر آثار وی محسوب می‌شود. در ۱۹۹۱، با انتشار رمان *اسکارلت* ـ دنباله‌ای بر *برباد رفته* ـ مجادلات بسیاری به‌پا شد؛ کتاب پنجاه‌وپنج سال پس از اثر اصلی درآمده بود و نیازی به گفتن نیست که نویسنده‌ای متفاوت نیز داشت: الکساندرا ریپلی. این گمان وجود دارد که روایت‌های خاصی، اندیشیدن در باب ساخت دنباله را

---

*. prequel، در مقابل sequel.

**. fanzines، ترکیبی از fan (طرفدار) و magazines (مجلات)، که نشریاتی برای شیفتگان امری به‌خصوص هستند و به‌ویژه در امریکا بسیار رواج دارند. (م)

غیرممکن می‌سازند. **موبی دیک**، به عنوان مثال، با کشته شدن بیش‌تر کاراکترهایش، ادامه‌سازی را مشکل می‌کند. با این وجود در ۱۹۹۹، ***همسر اهب*** چاپ شد. این مثال یادآور پدیده‌ی مشابهی در بازگویی روایت است که در دهه‌های اخیر رواج یافته: یک قصه‌ی مشهور از زاویه‌ی دید کاراکتر متفاوتی نقل می‌شود. تام استوپارد از این تکنیک در نمایش‌نامه‌ی ***روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند*** (۱۹۶۷) استفاده کرد. رمان سال ۱۹۹۵ گرگوری مگوایر با عنوان ***خبیث: زندگی و دوران جادوگر خبیث غرب***، کاراکتر شریر ***جادوگر از*** را قهرمان خود قرار می‌دهد. فیلم شدیداً نادیده‌گرفته‌شده‌ی ***مری ریلی*** (۱۹۹۶) ساخته‌ی استیفن فریرز، ***پرونده‌ی عجیب دکتر جکیل و آقای هاید*** را از زاویه‌ی دید خدمتکاری در خانه‌ی جکیل بازسازی می‌کند.[۲۸] فکر نمی‌کنم این‌ها را لزوماً باید دنباله خواند، اما در آن صورت نمی‌توانم فکر کنم چه چیز دیگری بخوانم‌شان. نزدیک‌ترین واژه شاید «مشتق» باشد، اصطلاحی که غالباً در بیان متداول تلویزیونی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در حقیقت، تمایل نویسندگان مدرن به بازسازی یا بسط نوشته‌های اسلاف‌شان احتمالاً از این امر ناشی می‌شود که بسیاری از روایت‌ها در فیلم و به‌خصوص در تلویزیون، کار یک تیم نوشتن است. همراهی یک عنوان مشهور با نام تنها یک نویسنده شاید دیگر به اندازه‌ی قدیم مقدس به نظر نمی‌رسد.[۲۹]

پس، روایت‌های سریالی چه می‌شوند؟ ممکن است که رواج دنباله‌ها، مجموعه‌ها، و سریال‌ها در فیلم بازتابی از تأثیری برگرفته از تلویزیون باشد. چهار فیلم ***اسلحه‌ی مرگبار*** (۱۹۸۷، ۱۹۸۹، ۱۹۹۲ و ۱۹۹۸) تا حدی شبیه یک مجموعه‌ی تلویزیونی رفقای پلیس است، با ماجراهای روایتی تقریباً بسته. اما این فیلم‌ها هم، سریال‌بودگیِ خفیفِ مجموعه‌های تلویزیونی را با تحول تدریجی کاراکترها و موقعیت‌هاشان ترکیب می‌کنند: کاراکتر دنی گلاور فکر بازنشستگی را از سر به‌در می‌کند، کاراکتر مل گیبسون ازدواج می‌کند، و الی آخر.

در فصل ۲ استدلال کردم که سریال‌بودگی تمایزی بسیار مهم میان تلویزیون و فیلم ایجاد می‌کند. البته در گذشته آثار ادبی غالباً سریالی می‌شدند،[۳۰] و سریال‌های فیلم در دهه‌های ده و بیست از محبوبیت فراوانی بهره بردند و به‌خاطر چهارچوب کم‌هزینه‌شان تا دهه‌ی پنجاه دوام آوردند؛ سریال‌های رادیویی فرم حتی پربقاتری بودند ولی با افزایش محبوبیت تلویزیون در دهه‌ی پنجاه، سریال‌ها در هنرهای دیگر رو به زوال رفتند و در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، با خیالی آسوده می‌توان گفت که تلویزیون با فاصله‌ای بسیار [از دیگر هنرها]، فرم هنری سریال‌بودگی[۳۱] بوده است. روایت‌های ادامه‌دار در اصل جزء soapopera*ها بود، ولی حالا در ژانرهای دیگر نیز متداول شده است.

تلاش‌هایی هم صورت گرفته تا سریال‌بودگی را در هنرهای دیگر احیا کند، اما به‌قدری نادرند که ثابت می‌کند این فرم به تلویزیون محدود شده است. استیون کینگ رمانش با عنوان The Green Mile را به عنوان مجموعه‌ای از کتاب‌های کوچک جلدکاغذی در ۱۹۹۶ عرضه کرد اما بسیاری از خوانندگان با درآمدن کتاب‌ها صرفاً آن‌ها را خریدند و برای خواندنش صبر کردند تا سری‌شان کامل شود؛ در نهایت هم کتاب به عنوان یک مجلد کامل (۱۹۹۷) مورد بحث و بررسی قرار گرفت. تلاش بسیار تبلیغ‌شده‌ی کینگ برای سریالی‌کردن رمانی در اینترنت هم در میانه‌ی روایت متوقف شد.

معدود سریال‌فیلم‌هایی که در دهه‌های اخیر اکران شده، کاملاً موفق بوده‌اند. یکی مجموعه‌ی ***بازگشت به آینده*** (۱۹۸۵، ۱۹۸۹ و ۱۹۹۰) بود، که از وضعیت پرمخاطره و هیجان‌انگیز سنّتی، در پایان دو قسمت اولش استفاده کرد و داستان را در قسمت سوم به حل و فصل رساند. تا به حال موفق‌ترین سریال فیلم مجموعه‌ی هنوز تمام‌نشده‌ی ***جنگ‌های ستاره‌ای*** بوده است. جرج لوکاس نه تنها از کلیت نُه فیلم برای تولید سریال کامل استفاده کرد، بلکه حتی دست به عمل غیرمعمول ـ و شاید یگانه‌ی ـ پخش نامنظم

*. اپراهای صابونی؛ مجموعه‌های تلویزیونی کم‌ارزش، که قهرمانانش را در موقعیت‌های آشفته‌ی ملودرامانیک و احساساتی قرار می‌دهد و در طول روز پخش می‌شود. چیزی شبیه به «سریال‌های خانوادگی» خودمان. (م)

آن‌ها کرده است. پس از قسمت اول، قسمت‌های ۴، ۵ و ۶ اکران شدند، و اگر مجموعه کامل شود، باید شاهد قسمت‌های ۲، ۳، ۷، ۸ و ۹ باشیم. لوکاس پروژه‌اش را چند دهه به درازا کشانده و ساماندهی ساخت چنین سریالی در این دوره و زمانه تنها از شخصی با پشتوانه‌های عظیم، چون خود او، برمی‌آید. مسلماً تقویم‌های تولید فیلم طولانی‌مدت سینمای معاصر هالیوود، استفاده از همان‌گروه بازیگران برای مجموعه فیلم‌های سینمایی را دشوار می‌کند. درواقع، دو سریالی که در حال حاضر در دست تولید هستند نشان می‌دهند که چگونه تهیه‌کنندگان می‌کوشند از پس این مشکل برآیند. اقتباس سینمایی ***ارباب حلقه‌ها*** دست به عمل آزمایش‌نشده‌ی فیلم‌برداری همزمان هر سه قسمت می‌زند، و در نتیجه بودجه‌ی هنگفتی در حدود ۳۰۰ میلیون دلار را به قماری می‌گذارد با این امید که پس از اکران نخستین فیلم، مخاطبان زیادی جلب دو فیلم دیگر شوند ـ که هر کدام با وقفه‌ای یک ساله اکران خواهند شد. موفقیت ***ماتریکس*** (۱۹۹۹) منجر به ساخت دو فیلم دیگر شده، که آن‌ها هم فعلاً همزمان فیلم‌برداری می‌شوند ـ این همان راهکاری است که رابرت زمه‌کیس برای فیلم‌های دوم و سوم از سریال ***بازگشت به آینده*** به کار بست. به‌گمان من هر دوی این پروژه‌های جدید به شدت موفقیت‌آمیز خواهند بود و شاید به تجدید سریال فیلم‌ها منجر شوند؛ این بار اما فیلم‌هایی «حادثه‌ای» با بودجه‌های کلان.

حالا آشکار است که گرایش به اقتباس از داستان‌ها در رسانه‌ها، به دنباله‌ها، و به سریال‌سازی‌ها همه بخشی از بسط کلی و بازتعریف خود روایت است. مشخصاً، مفهوم پایان‌بندی قطعی و دائمی برای هر روایت مفروضی، متزلزل شده است. مجموعه‌های تلویزیون، با امکان وسیع‌شان برای کش دادن غیرقطعی روایت‌ها، نیروی محرک عمده‌ای در این گرایش‌ها بوده‌اند. آن‌ها، همراه با ابتکارات در خطوط پی‌رنگ چندگانه‌ی درهم‌بافته ـ که در فصل پیش مورد بررسی قرار گرفتند ـ به نظر من از جذاب‌ترین حوزه‌هایی هستند که یک تحلیل‌گر می‌تواند در آن‌ها ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی مجموعه‌های تلویزیونی را کشف کند.

❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. آندره‌بازن، «تئاتر و سینما» و «***خاطرات کشیش روستا*** و ویژگی‌های سبکی روبر برسون»، در ***سینما چیست؟***. ترجمه هیوگری (برکلی: انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۶۷)، صفحات ۱۴۳ ـ ۷۶. نخستین مقاله هم‌چنین به ***دردسر والدین***، اقتباس سال ۱۹۴۸ ژان کوکتو از نمایش‌نامه خودش می‌پردازد؛ مقاله‌ی دوم به فیلم سال ۱۹۵۱ روبر برسون از رمان ژرژ برنانوس می‌پردازد. [این مقالات خوشبختانه به فارسی نیز برگردانده شده‌اند، در ***سینما چیست؟***، آندره بازن، ترجمه‌ی محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۶؛ (م)]

۲. نگاه کنید به فصل ***سکوت بره‌ها*** (۱۹۹۱)، در ***داستان‌گویی در هالیود جدید: درک تکنیک روایت کلاسیک***، کریستین تامسون (کمبریج: انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۹۹)، صفحات ۱۳۰ ـ ۱۰۳.

۳. اشاره‌ی من در این‌جا به دانش نظری از سینماست؛ مطالعات اقتباس نیز می‌توانند برای فردی که در تلاش آموزش فن فیلم‌نامه‌نویسی است، مفید واقع شود.

۴. ریموند ویلیامز، ***تلویزیون: تکنولوژی و فرم فرهنگی*** (۱۹۷۴؛ تجدید چاپ، میدلتون: انتشارات دانشگاه وسلین، ۱۹۹۲)، ص ۵۳۰.

۵. جالب است که بسیاری از فیلم‌های اولیه، واکنش‌های ساده‌لوحانه‌ی روستاییان به فیلم‌ها (و نیز هرازگاه به نمایش‌ها) را تصویر کردند. فیلم ***عمو جاش در نمایش تصویر متحرک*** (۱۹۰۲)، به کارگردانی ادوین اس. پورتر از شرکت ادیسون، یک دهاتی را نشان می‌داد که تصور می‌کرد اعمال روی پرده، در حقیقت بر روی صحنه اتفاق می‌افتند. فیلم‌های کوتاه دهه‌ی ده کیستون غالباً مخاطبان سینمای شهرهای کوچک را برای طنز به خدمت می‌گرفت. این موضوع پس از جنگ جهانی اول برجستگی خودش را از دست داد، چراکه فیلم‌ها به طور گسترده‌تر و بیش‌تری دیده می‌شوند.

۶. در سپتامبر ۲۰۰۱، UPN، *Enterprise* (همّت) را، به عنوان مجموعه‌ی جدیدی از ***پیشتازان فضا*** پخش کرد. منتقد ***ورایتی*** این‌طور نوشت که: «با ساختن "Enterprise" به عنوان پیش‌درآمدی بر چهار مجموعه‌ی ***پیشتازان فضا*** و نیز دنبال کردن وقایع معرفی

شده در فیلم سینمایی «اولین برخورد»، این نمایش نه تنها به طرفداران پروپاقرصش آن‌چه را بیش از همه دوست می‌دارند ـ پخش مداوم ـ ارزانی می‌کند، بلکه مفاهیم نسبتاً کهنه‌ای را هم باز جوان می‌کند.» نگاه کنید به لورا فریس، "Enterpriese"، ***ورایتی*** (۷ ـ ۱ اکتبر ۲۰۰۱): ۴۷. فیلمی که فریس به آن اشاره می‌کند هست ***جنگ‌های ستاره‌ای: اولین برخورد*** (۱۹۹۶).

۷. راجع به «بحران سناریو»ی پاته، نگاه کنید به مقاله‌ی من: «بدیل‌های اولیه برای روال تولید هالیوود: تفاسیری بر آوانگاردهای اروپایی»، ***تاریخ سینما ۵***، شماره‌ی ۴ (دسامبر ۱۹۹۳): ۳۸۹ ـ ۳۸۸.

۸. امروزه آرشیوه‌های فیلم به حدی باارزش شده‌اند که حالا عاملی اساسی در طرح‌ریزی استودیو برای سنجش تولید سالانه‌اش به‌شمار می‌روند، آن‌چنان که ***ورایتی*** اشاره می‌کند: «استودیوهای هالیوودی تا دهه‌های متمادی با مشکلی اساسی در محاسبات‌شان روبه‌رو بودند: اکران چند فیلم باید در دستور کارشان قرار بگیرد. عدد ایده‌الی که کمپانی بر اساس آن درآمد بالقوه‌اش را به حداکثر می‌رساند و هم‌چنین ارزش آرشیوش را به آن مزین می‌کند چیست؟» دید هیس، «سینما: هر عددی می‌تواند بازی گرفته شود: تحولات استودیوها با طرح دهی برنامه‌های اکران خود را وفق می‌دهد»، ***ورایتی*** [۱۷ ـ ۱۱ جون ۲۰۰۱]: ۱.

۹. روند توسعه این‌گونه انجام می‌شود: وارنر برادرز بخشی از تایم‌وارنر شد، که بعدتر بخشی از AOL (America Online) شد. در ۲۰۰۱، شرکت فرانسوی ویوندی (که در قرن نوزدهم به عنوان مشاور آب و فاضلاب تأسیس شده بود) یونیورسال را خرید.

برای نموداری از شش کمپانی رسانه‌ای که شرکت‌های امریکایی عمده‌ی تولید فیلم را در اختیار دارند (تا تاریخ می ۲۰۰۲)، نگاه کنید به کریستین تامسن و دیوید بوردول، ***مقدمه‌ای بر تاریخ فیلم***، ویراست دوم (نیویورک: مک گراو ـ هیل، ۲۰۰۳)، ص ۶۲۸.

۱۰. این در مورد دنباله‌ها، پیش‌درآمدها، و بازسازی‌ها درون همان رسانه نیز صدق می‌کند؛ اگر یک کمپانی صاحب فیلمی باشد، حقوق استفاده از آن برای خلق وایت‌های بیش‌تر هم به طور خودکار به او تعلق می‌گیرد. در ۱۹۹۹، ***ورایتی*** منابع پنجاه فیلم برتر ۱۹۹۸ را ردگیری کرد. نویسندگان این مقاله به این نتیجه رسیدند که: «تنها ۲۰٪ از پنجاه فیلم برتر دنباله، بازسازی، یا مشتق‌های تلویزیونی بودند. با این وجود، با عنایت به علاقه‌ی روزافزون شهر به آرشیو فیلم، این رقم مطمئناً در سال‌های آتی افزایش خواهد یافت.» نگاه کنید به بندیکت کارور و کریس پتریکین، «فیلم‌های هالیوودی پول‌پارو می‌کنند»، ***ورایتی*** (۳۰ آگوست ـ ۵ سپتامبر ۱۹۹۹):۱

۱۱. در سال‌های اخیر، راه فرعی غیرقابل باوری برای بهره‌برداری از یک روایت تک، به شکل نمایش‌های برادوی (معمولاً موزیکال) پدید آمده که اقتباس از فیلم‌های موفق است. نخستین نمونه‌ها ***خیابان چهل و دوم*** و *La Cage aux folles* بودند، و از کارهای برجسته‌ی اخیر هم می‌توان نمایش صحنه‌ای جولی تایمور از ***شیرشاه*** دیزنی، نسخه‌ی موزیکال مل بروکس از ***تهیه‌کنندگان***، و Hairspray اثر جان واترز را مثال زد که پیشقراول پروژه‌های بسیار دیگری از همین نوع هستند. پروژه‌های آینده احتمالاً ***پلنگ صورتی*** و ***بت‌من*** را هم شامل می‌شوند. نگاه کنید به «اقتباس‌های بزرگ، Entertainment weekly (۲۸ می ۲۰۰۱): ۲۸.

به‌طور قطع نسبتاً تعداد کمی از این پروژه‌ها موفق خواهند شد، ولی به کارگیری داستان‌های بسیار محبوب آمده از دیگر رسانه‌ها به یکی از روش‌های تأمین سرمایه در تولیدات بزرگ تئاتر تبدیل شده است. از آن‌جایی که گشت گروه‌های تئاتری غالباً درآمد اصلی نمایش‌های برادوی است، یک عنوان و داستان آشنا در مناطق خارج از برادوی منفعت‌زا خواهد بود.

برای بررسی گرایش فزاینده‌ی تنظیم فیلم‌های غیرموزیکال برای تئاتر ـ با نمونه‌ی فارغ‌التحصیل ـ نگاه کنید به رابرت هافلر، «فیلم‌های گفت‌وگویی»، ***ورایتی*** (۲۸ ـ ۲۲ آوریل ۲۰۰۲): ۳۹.

۱۲. دشواری تولید مجموعه‌های کافی برای پرکردن زمان روی آنتن دوجین کانال و هزینه‌ی بالای تولید هر قسمت، به این منجر شده که اخیراً شرکت‌های تولید تلویزیونی حقوق پخش گسترده‌ی خود را به یک شبکه‌ی عمده می‌فروشند، که آن هم نمایش اولیه هر قسمت را خودش انجام می‌دهد و پخش مجدد آن را به شبکه‌ی کابلی کوچک‌تری واگذار می‌کند، شبکه‌ی کوچکی که بعضاً روزهای آغازین تأسیسش را پشت سر می‌گذارد. به عنوان مثال در تابستان ۲۰۰۱، ***نظم و قانون: واحد قربانیان ویژه*** (تهیه شده در استودیوهای USA) جمعه‌شب‌ها از NBC، و مجدداً یکشنبه‌شب‌ها از USA پخش می‌شد؛ Once and (Touchstone TV) again هم از ABC و هم از life Time پخش شد. درواقع، کمپانی‌های تولید شروع به پخش همزمان مجموعه‌هاشان کرده‌اند. نگاه کنید به: جان دمپسی، "Shared Runs: Cachet over Cash"، ***ورایتی*** (۱۷ ـ ۱۱ جون ۲۰۰۱): ۱۱.

۱۳. این فهرست، برگرفته از بخشی از فهرست کامل‌تری است در "Appendix B, Prime Times Series Based on Movies" در کتاب مرجع پرارزش *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable Shows 1964 - Present* نوشته‌ی تیم بروکس، و ارل مارش (نیویورک: بالانتین، ۱۹۹۹)، صفحات ۱۲۷۴ ـ ۱۲۶۹.

۱۴. NBC اخیراً مجموعه‌ی جدیدی را تبلیغ کرده که براساس

قانوناً موطلایی* (۲۰۰۱)** ساخته شده است. نگاه کنید به جانی اِل. رابرتس، "Prime Time Pressure" ***نیوزویک (۲۰ می ۲۰۰۲): ۴۶.

۱۵. افزایش مشابهی در شمار اقتباس‌ها از مجموعه‌های قدیمی‌تر تلویزیون به فیلم‌های سینمایی وجود دارد، که تا حدی قابل قیاس است با بازیافت چرخشی همین مجموعه‌ها به طریق پخش همزمان‌شان از ایستگاه‌های کابلی خاص در امریکا، به‌ویژه کانال‌های Nick at Nite و TV Land. این مجموعه‌ها برای بزرگسالان یادآور کودکی‌شان است اما همچنین از جوان‌ترها مخاطبانی می‌سازد که بتوانند خود را با ***فرشته‌های چارلی* و *خانواده‌ی آدامز*** وفق دهند.

۱۶. این فهرست را در درجه‌ی اول بر اساس Video Hound's Goldem Movie Retriever، ویراسته‌ی جیم کرّداک (دیترویت: ویزبل اینک، ۲۰۰۱)، ص ۱۲۵۵، و باکمک شایان ذکری از منبع لئونارد مالتین (ویراستار)، Movied and Video Guide Maltin's 2001 Leonard (نیویورک: ساینت، ۲۰۰۰) تنظیم کرده‌ام. این فهرست فیلم‌هایی را که براساس برنامه‌های یک قسمتی (مانند ***آپارتمان جو***)، نمایش [نامه]های تلویزیونی (مانند ***روزهای رزها و شراب***)، یا نمایش‌های گفت‌وشنودی [Talk shows] (مانند ***مدیر صحنه***) ساخته شده، دربر نمی‌گیرد. نخستین اقتباس فیلم از تلویزیون، ***ملکه‌ی یک روزه*** (۱۹۵۱)، این تفاوت خاص را داشت که فیلمی تخیلی [fiction] بود براساس نمایش آزمایشی داستان‌های غیرتخیلی [nonfiction] گفته شده از زبان مردم واقعی؛ در نتیجه در این فهرست آورده نشده است.

قبول دارم که برخی از فیلم‌های معرفی‌شده در فهرست به عنوان اقتباس‌هایی از تلویزیون، تا حدی کم‌اعتبارند، چراکه نمایش‌های تلویزیونی خودشان از رسانه‌های دیگر مشتق شده‌اند (برای مثال ***بت‌من*** از کتاب‌های مصور می‌آید). پرسش «چه داستانی از چه نسخه‌ای مشتق می‌شود»، در این عرصه‌ی بهره‌برداری چندگانه از یک موقعیت داستانی منفرد، همیشه هم قابل پاسخ‌گویی نیست.

۱۷. به عنوان نمونه در اکتبر ۲۰۰۲، ***مأموریت: غیرممکن ۲*** با فروش کل بین‌المللی ۵۴۵/۳۰۰/۰۰۰ دلار در رتبه‌ی ۱۸ جهانی و ۳۴ کشوری ایستاد. فروش‌های بین‌المللی فیلم‌های دیگر به قرار ذیل‌اند: ***بت‌من***، ۴۱۳/۱۰۰/۰۰۰ دلار، ***فرار***ی، ۳۶۸/۷۰۰/۰۰۰ دلار؛ ***فرشته‌های چارلی***؛ ۲۵۸/۵۰۰/۰۰۰ دلار، ***بین***، ۲۳۲/۰۰۰/۰۰۰ دلار؛ ***غرب‌وحشی‌وحشی***، ۲۱۷/۰۰۰/۰۰۰ دلار.

(درجه‌بندی فروش‌ها از پایگاه داده‌های سینمایی اینترنت گرفته شده است، http://us.imdb. com/charts/world top movies and / usatopmovies.)

۱۸. مشکل اصلی فیلم به خاطر دو کاراکتر اصلی‌اش است. رالف فینیس، استید بی‌خیال، مؤدب و خوش برخوردِ پاتریک مک‌نی را به کاراکتری خجالتی و گرفتار خباثت‌های درونی تبدیل می‌کند. پیل با بازی اِما تورمن اندکی بهتر است، ولی نقش‌مایه‌ی «فمینیستی» پیروزی او در شمشیربازی و دیگر رقابت‌ها بر استید، تعادل میان آن دو در اصل مجموعه را از بین می‌برد.

۱۹. آخرین قسمت ***فراری*** که در ۲۹ آگوست ۱۹۶۷ پخش شد، پس از قسمت هیجان‌انگیز ***چه کسی به جی. آر. شلیک کرد؟*** از مجموعه‌ی ***دالاس*** در ۱۹۸۰، محبوب‌ترین برنامه‌ی تلویزیون شناخته شد. نگاه کنید به آلیسون هوپ وینر، *Entertainment Weekly* "Silence of the Lam" (۱۲ ژانویه‌ی ۲۰۰۱): ۲۰.

قسمت "The Forget - Me - knot" از مجموعه‌ی ***انتقام‌جویان*** تا ۱۹ ژانویه‌ی ۱۹۶۹ در بریتانیا پخش نشد، چراکه به عنوان نخستین برنامه از فصل ششم طراحی شده بود. این قسمت در ژانویه‌ی ۱۹۶۸ فیلم‌برداری شده بود و در نتیجه احتمالاً پایان ***فراری*** بر آن تأثیر فراوانی گذاشته بود. برنامه‌ی دیگری که در این دوران پرونده‌اش بسته شد ***زندانی*** بود؛ هفدهمین و آخرین قسمت آن در ۱۱ سپتامبر ۱۹۶۹ به روی آنتن رفت.

۲۰. برنامه‌ی آخر ***نمایش مری تایلر مور*** در ۳ سپتامبر ۱۹۷۷ پخش شد. ***نمایش باب نیوهارت*** وضعیت‌های کاراکترهایش را در قسمت آخرش در آگوست ۱۹۷۸ مشخص کرده و به اتمام رساند.

مشهورتر از همه، M*A*S*H، در برنامه‌ای طولانی در ۲۸ فوریه ۱۹۸۳ به پایان رسید و تا آن زمان پرمخاطب‌ترین برنامه‌ی تلویزیونی محسوب می‌شد.

برای زمان‌های برنامه‌های تلویزیونی امریکایی، نگاه کنید به بروکس و مارش، The complete Directory to prime Time Network and Cable TV shows 1964 - Present؛ برای اطلاعات تولید درباره‌ی ***انتقام‌جویان*** نگاه کنید به دیو راجرز، The Complete Avengers (نیویورک: نشر سنت مارتین، ۱۹۸۹)، ص ۲۷۰.

۲۱. این نمای «راندن به سمت غروب» تا مدت‌ها کلیشه‌ای سینمایی به معنای پایان بسته بوده است. (درواقع، با این نما در پایان هر قسمت از ***انتقام‌جویان***، با نمایش عزیمت پیل و استید در یک وسیله‌ی نقلیه‌ی عجیب و غریب، برخوردی پارودی‌وار می‌شد). اما فیلم‌های اخیر از نماهای مشابه آن با معنایی جدا از پایان بسته استفاده می‌کنند، چراکه از ابتدا این ایده را بنا می‌کنند که عزیمت موقتی است و کنش در یک دنباله یا مجموعه‌ی آتی ادامه خواهد یافت. در ***سکوت بره‌ها*** هانیبال لکتر قدم‌زنان از دوربین فاصله می‌گیرد و در میان جمعیت گم می‌شود، اما تماس تلفنی پیش از آن به

کلاریس استارلینگ این معنای ضمنی را در خود دارد که کلاریس روزی برای دستگیر کردن او تلاش خواهد کرد. به طور مشابهی، در **بازگشت به آینده**، راک همراه مارتی و جنیفر در ماشین زمان عزیمت می‌کنند، که در نمای نهایی غرش‌کنان از دوربین دور می‌شود ـ بسیار بالاتراز سطح خیابان. اما راک ابتدائاً به آن دو می‌گوید در آینده برای حل مشکلی به آن‌ها نیاز خواهد داشت، و وضعیت هیجان‌انگیزی در داستان برجا می‌گذارد که به یک سریال کوتاه سه قسمتی تبدیل شد. پس تصویرکهن پایان بسته می‌تواند به محرکی برای موقعیت داستانی جدید بدل شود.

۲۲. حتی همین اواخر شبکه‌ی UPN با ارائه‌ی قیمتی بالاتر، شبکه‌ی WB را در خرید حقوق ***بافی*** شکست داد. WB برای هر قسمت ۱ میلیون دلار پرداخت می‌کرد، در حالی که هزینه‌های تولید بیش از دوبرابر این قیمت بودند. (مانند اغلب برنامه‌های تلویزیونی مدرن، سود از پخش همزمان برنامه به دست می‌آید). UPN قبول کرد حدود ۲/۳ میلیون دلار پرداخت کند، هرچند که با این قیمت امید چندانی به کسب سود نمی‌رفت. اما در دنیای عجیب اقتصاد تلویزیون، به هر حال تملک، جدا از تأثیرش بر «جریان»، کماکان منفعت‌زا بود. آن‌چنان که ***ورایتی*** اشاره کرد: «پول‌شمارها نشان می‌دهند که UPN، گرچه انتظار می‌رفت پول از دست بدهد، اگر درام جدید امتحان پس‌نداده‌ای را در آن زمان برمی‌گزید، بیش‌تر از آن دچار خسارت می‌شد.» مایکل اشنایدر، «UPN بافی را گاز می‌گیرد»، ***ورایتی*** (۶ می ـ ۳۰ آوریل ۲۰۰۱): ۲۱.

در روزهایی که سه شبکه‌ی اصلی زمان اوج برنامه‌های تلویزیون (Prime Time) را تحت سلطه‌ی خود درآورده بودند، لغو یک مجموعه به معنای پایان آن بود. با رونق گرفتن کابل‌های رایگان و هم خدمات پولی، مجموعه‌ها امکان پخش در کانال‌های متفاوت را به دست آورده‌اند. UPN و WB به خاطر اعتبار و محبوبیت ***بافی*** بر سر آن مجموعه با هم جنگیدند. با این وجود نمایش‌های دیگر با مخاطبان کم‌تر هم می‌توانند این را تجربه کنند. آن‌چه [در یک کانال کوچک] برنامه‌ای کم‌بها ارزیابی می‌شود، می‌تواند در یک به اصطلاح ***ورایتی*** netlet عالی به نظر بیاید. در نتیجه اشتیاق سازمانی دیگری برای ابدی‌سازی روایت‌ها و بسط آن‌ها در دهه‌ی نود پدیدار شد.

۲۳. جرالد گاردنر و هریت مادل گاردنر، ***فیلم‌های پدرخوانده: تاریخی مصور*** (نیویورک: وینگز بوکس، ۱۹۹۳)، ص. ۱۳۲.

۲۴. این شامل ***حلقه برای جیوز*** نمی‌شود، رمانی در ۱۹۵۳ که جیوز را بدون برتی مطرح کرده بود.

۲۵. پس از موفقیت ***شاه عقرب*** در ۲۰۰۱، ***نیوزویک*** درباره‌ی طرح دنباله‌ی آن، ***شاه عقرب ۲*** گفت، «اگر به برگه‌ی گسترده‌ای برای پیگیری زنجیره نیاز دارید: این دنباله‌ای خواهد بود بر پیش‌درآمد دنباله‌ی یک بازسازی». نگاه کنید به جان هورن، "Franchi $e Fever!"، ***نیوزویک*** (۲۲ آوریل ۲۰۰۲): ۵۹.

۲۶. گرایش فزاینده به تبدیل فیلم‌ها به بازی‌های ویدیویی جایگاه جدیدی برای روایت‌های برهم‌کنش ایجاد می‌کند که تا حدودی قابل‌مقایسه با دنباله‌هاست. جیم ویلسون، مدیرعامل یونیورسال اینتراکتیو (شاخه‌ای از ویوندی یونیورسال)، شرح می‌دهد چگونه این بازی‌ها با استفاده از شخصیت‌ها و صحنه‌پردازی‌های فیلم، ولی با موقعیت‌های دراماتیک جدید خلق می‌شوند: «نمی‌خواهم «فیلم را ببین، بازی بکن» انجام دهم، چون ما می‌دانیم که فیلم چگونه تمام می‌شود. او به عنوان مثالی از چگونگی عملکرد این رویکرد، به ***ثینگ*** اشاره می‌کند. بازی پروحشت ***ثینگ*** که گوی سبقت را از مشابهانش ربوده، از جایی شروع می‌شود که فیلم تمام شده بود. این بازی کارکردی تقریباً مشابه با دنباله‌ای دارد که هرگز برای این فیلم ساخته نشد، و تجربه‌ی طرفداران فیلم را بسط می‌دهد. ویلسون می‌گوید «امتیاز آوردن در این بازی قطعاً [برای فیلم هم] امتیازاتی دارد. مصرف‌کننده‌ها به دنبال تکرار فیلم نیستند.»

این «امتیاز دادن» درواقع به فرآیندی با پایان باز تبدیل می‌شود. نگاه کنید به دیوید بلوم، "Viv U Finetunes Its Playbook"، ***ورایتی*** (۲۶ ـ ۲۰ می ۲۰۰۲): ۲۴.

۲۷. نگاه کنید به هنری جنکینز، ***صیادان متن: طرفداران تلویزیون و فرهنگ مشارکتی*** (نیویورک: راتلج، ۱۹۹۲)، به‌ویژه فصل ۶، «به دوجنس‌گرایی خوش آمدید، کاپیتان کرک»: شکاف و مجمع نوشته‌های طرفداران»، صفحات ۲۲۲ ـ ۱۵۲. مقالات مربوط به چریکه‌ی «بت‌من» در تعداد زیادی از رسانه‌ها و درباره‌ی فرهنگ طرفداران آن چاپ شده است در رابرتا ای. پی‌یرسون و ویلیام یوریچیو، ویراستاران، ***حیات‌های فراوان بت‌من*** (نیویورک: راتلج، ۱۹۹۱).

۲۸. اخیراً یک پارودی بر ***باد رفته*** (*Gone with the wind*)، با عنوان ***باد بررفته*** (*The Wind Done Gone*) (۲۰۰۱)، منتشر شده است؛ این نیز ماجرای اصلی را از دید یک خدمتکار نشان می‌دهد.

۲۹. به شکلی برعکس، در بعضی موارد خود هنرمند ممکن است یک روایت منفرد را بازسازی کند، مانند آن‌چه در پدیده‌ی اخیر «برش کارگردان» (director's cut) شاهدش هستیم. برش کارگردان ***جن‌گیر*** (ویلیام فریدکین، نمایش اصل در ۱۹۷۳) در ۲۰۰۰ اکران شد و به طرز شگفت‌انگیزی در گیشه موفق بود. ***اینک آخرالزمان*** (نمایش اصلی در ۱۹۷۹) ابتدا در جشنواره‌ی فیلم کن ۲۰۰۱ و سپس در اکران عمومی با پنجاه و سه دقیقه اضافه نسبت به قبل و به تدوین فرانسیس فورد

کوپولا نمایش داده شد. DVDها غالباً نسخه‌های بدیل و صحنه‌های حذف‌شده‌ای را ارائه می‌دهند که بخشی از فیلم اصلی نیستند ولی در نسخه‌ی ویدیویی بخشی از فیلم محسوب می‌شوند. DVD ***شکارچی انسان*** (۱۹۸۶) ساخته‌ی مایکل‌مان، شامل هم نسخه‌ی به نمایش درآمده در سینماها و هم نسخه‌ی کارگردان بود که تنها سه دقیقه با هم تفاوت داشتند. استیون اسپیلبرگ نه تنها یک "Special Edition" از ***برخورد نزدیک از نوع سوم*** (اصل ۱۹۷۷، "Special Edition" ۱۹۸۰) را در سینماها اکران کرد بلکه بازویرایشی از فیلم هم برای نسخه‌ی DVD در ۲۰۰۱ انجام داد. در ۲۰۰۲، نیولاین دو جعبه DVD از ***ارباب حلقه‌ها: یاران حلقه*** توزیع کرد، یکی با نسخه‌ی به‌نمایش‌درآمده در سینماها و دیگری با یک "Special Extended Edition" که شامل سی دقیقه اضافه بود. پیتر جکسون کارگردان با امتناع از اطلاق «برش کارگردان» به این نسخه‌ی دوم، عملاً اعلام کرد که از نسخه‌ی تدوین‌شده و به نمایش‌درآمده فیلم در سینماها راضی است (علی‌رغم این نکته تبلیغ فیلم در سینماها شامل نماهایی می‌شد که در فیلم نبودند ولی در تدوین ویژه وجود داشتند.) این‌چنین می‌توان نتیجه گرفت که کارگردان‌های بلاک‌باسترهای بالقوه، گزینه‌ی «برش کارگردان» برای DVD را، حتی در طول مراحل فیلم‌برداری و تدوین برای نسخه‌ی سینمایی، در ذهن حفظ می‌کنند.

در مورد آرشیوهای فیلم‌های قدیمی، حالا می‌توانیم پدیده‌ی ارزش‌یابی مجدد صحنه‌های اضافه شده را در توزیع ویدیوی این فیلم‌ها شاهد باشیم. یک بار دیگر ایده‌های پایان بسته و تثبیت شده‌ی روایت، مخدوش می‌شود.

۳۰. رمان‌های عصر ویکتوریا از اواسط دهه‌ی ۱۸۳۰ تا دهه‌ی ۱۸۷۰ سری‌سازی می‌شدند. در همان زمان سریال داستان‌های مربوط هم در نشریات طبقه‌ی متوسط انگلیس ظهور یافتند، و از سوی دیگر در روزنامه‌های کم‌بها پدیده‌ای به نام "elongated penny dreadfuls" بروز کرد. به عنوان نمونه، ***اسرار لندن*** و دنباله‌اش ***اسرار دربار لندن*** نوشته‌ی جی. دبلیو. ام رینولدز به مدت یازده سال پاورقی شد. برای خلاصه‌ی موجزی از این گرایش‌ها در انگلستان رجوع کنید به ریچارد دی. آلتیک، «نفرین وضعیت هیجان‌انگیز»، ***ضمیمه‌ی ادبی تایمز*** (۹ فوریه‌ی ۲۰۰۱): ۶ - ۵؛ برای بررسی کلی بازارهای امریکایی و انگلیسی طبقه‌ی متوسط در مورد داستان‌های نشریات طی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به کتاب من رجوع کنید با نام *Wooster proposes Jeeves Dispose, or le Mot Juste* (نیویورک: جیمز هین من، ۱۹۹۲)، صفحات ۲۵ - ۲۲.

۳۱. بعضی کامیک استریپ‌ها به صورت سریال تداوم یافته‌اند اما عموماً هنجار غالب بر آن‌ها شوخی (gag) خودبسنده است. هم‌چنین بعضی کتاب‌های مصور هم سریال‌سازی شده‌اند؛ بعضی حتی با تعداد برنامه‌ریزی‌شده‌ای با پایان‌های بسته منتشر می‌شوند که می‌توان نوعی رویکرد «مینی سری» (miniseries) دانست‌شان. (درواقع، اخیراً تبلیغ شد که خالق ***بافی***، جاس ویدان، یک «مینی‌سری» داستان کتاب مصور هشت قسمتی خواهد نوشت، که ارتباطی هم با ***بافی*** ندارد. نگاه کنید به «برنده‌ی هفته: جاس ویدان» ("Entertainment Weekly"[۱۸ می ۲۰۰۱]: ۷۵.) اما این رسانه‌ها در مقایسه با تسلط تلویزیون نسبتاً کم‌اهمیت هستند.

۳۲. مسلماً موفقیت ***ارباب حلقه‌ها: یاران حلقه*** (۲۰۰۱) همراه با سریال موفق دیگر این روزها، ***هری پاتر و سنگ جادو*** (۲۰۰۱)، تأثیر فی‌الفوری بر رویکردهای خلق «امتیازها» خواهد گذاشت. کمپانی‌ها شروع به جست‌وجوی مجموعه‌های فانتزی خانواده‌محور و خوش‌آتیه، برای اقتباس کرده‌اند. در اوایل ۲۰۰۲، پس از تنها گذشت چندماه از اکران ***یاران***، تهیه‌کننده‌ی فیلم یعنی نیولاین، حقوق داستان سه قسمتی فیلیپ پولمن با عنوان His Dark Materials را خریداری کرد که شامل این سه بخش است: The Golden compass, (۱۹۹۶) The Subtle Knife (۱۹۹۷) و The Amberglass (۲۰۰۰).

گرایش تازه و مشابه دیگری که از محبوبیت فیلم‌های «سوپرمن» و «بت‌من» ناشی می‌شود، اقتباس از کتاب‌های مصور است؛ این کتاب‌ها آشکارا مروج مجموعه‌ها شده‌اند. موفقیت عظیم ***اسپایدرمن*** (۲۰۰۲) صرفاً این گرایش را تشدید می‌کند. نگاه کنید به تام روسو، «شرکت هیولاها»، ***Entertainment Weekly*** (۱۰ می ۲۰۰۲): ۴۵-۳۸. درباره‌ی موفقیت ناگهانی مارول استودیوز، یا بخش تولید فیلم Marvel Entertoinment، نگاه کنید به آن داناهیو، "Turnabout? It's Marvel - ous"، ***ورایتی*** (۲۶ - ۲۰ می ۲۰۰۲): ۶، ۷۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی