چارلز تیلر ● ترجمهٔ هادی همامی

روایتی از اقتباس آثار ادبی در سینما

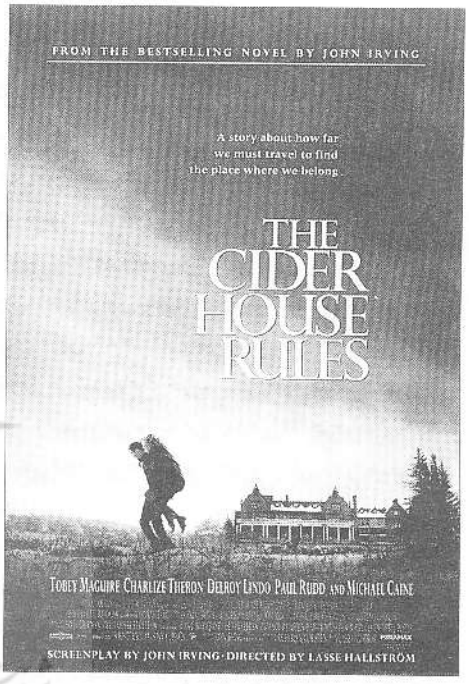
روحِ کلام در جانِ تصویر

رابطهٔ ادبیات و سینما پس از گذشت صد سال هنوز پُر تنش مانده است. نویسنده ضمن ارزیابی برداشت‌های نادرست اصحاب ادبیات که عمده دلیل آن را نگاه تجریدی‌شان به سینما می‌داند که نمی‌توانند معادل بصری برای کلمات بیابند، در نهایت خواستار مصالحه و «نوع دگردیدن» می‌شود. شاید اشراف نویسنده بر هر دو زمینه و چاشنی کنایه‌های تند وتیزش مقاله را برای دوستداران ادبیات و سینما خواندنی کند. عنوان اصلی نوشته «نشان بده و بگو» بود که عنوان فوق رساتر تشخیص داده شد.

در ۲۴ آوریل ۲۰۰۱ تی‌شرت آویزانی در کتاب‌فروشی وسط منهتن ارتباط گسستهٔ ادبیات و سینما را جمع‌بندی کرده بود. تی‌شرت کلاکت فیلمی را نشان می‌داد که قصهٔ «کتابش بهتر بود»[1] رویش نوشته شده بود. لابد این لباس را کسی دوخته که هیچ‌وقت سعی نکرده بود «آخرین موهیکان» را بخواند. مارک تواین می‌گفت «آدم‌های با دل و جرأتی ادعا کردند که جیمز فنیمور کوپر[2] بلد بود به انگلیسی بنویسد، ولی آن آدم‌ها همه‌شان مرده‌اند.» این حرفِ دلِ خیلی‌ها هست که می‌گویند سینما از نظر ظرافت و باریک‌بینی[3] نمی‌تواند با ادبیات رقابت کند.

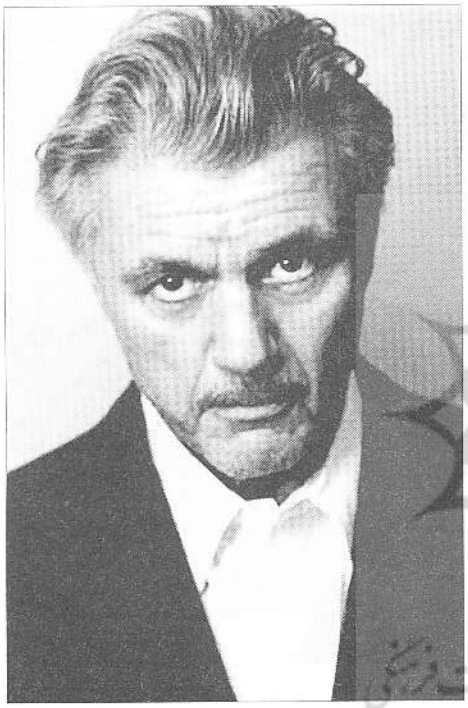
یک نظر دقیق به بخش هنر و سرگرمی روزنامهٔ نیویورک‌تایمز در یک‌شنبه‌ها همین را نشان‌تان می‌دهد. پس از مرگ و مالیات، سومین امر محتوم پخش فیلمی با اقتباس از یک اثر کلاسیک است تا اهل ادب عرصه را به دست بگیرند و این دو گونه را با هم مقایسه کنند و کاشف به عمل آورند که سینما چیزی کم دارد. «سینتیا اوزیک» هم عضو باشگاه خبرگان بی‌خبر است (مقاله‌اش در مورد فیلم «تصویر یک زن» «جین کمپیون» از کتاب «هنری جیمز» در کتاب خودش به نام «نزاع و سرگشتگی» تجدید چاپ شد. این اواخر هم «دیوید گیتس» داستان‌نویس و منتقد همراهی‌اش کرد و به نفع «ادیت وارتن»[4] و علیه فیلم «خانهٔ شادمانی» قلم زد. گیتس فیلم را «آبرومندانه و هوشمندانه» خواند. از آن نوع تعریف‌هایی است که وقتی دل و دماغ ندارید ولی احساس می‌کنید وظیفه دارید استعدادی را کشف کنید به‌کار می‌برید.

اگر به درون فیلم‌های قدیمی باز می‌گشتیم که عنوان‌بندی فیلم رومئو و ژولیت به روایت ویلیام شکسپیر و با گفتار الحاقی از «سام تیلر» بود، برهان قاطعی برای بی‌اعتمادی به ایدهٔ ادبیاتِ تبدیل‌شده به فیلم در دست داشتیم. هنوز نشانه‌هایی از روزگار کج‌مدار گذشته به چشم می‌خورد. بازسازی «داغ ننگ» دمی مور و پایان خوش‌اش درست مثل نسخهٔ «آنا کارنینا» که برای «گرتا گاربو» تدارک دیده شده بود (خدا مرا ببخشد که از این دو زن در یک جمله نام بردم) ولی به‌خصوص در ۱۵ سال اخیر پس از فیلم «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» (بار هستی) فیلیپ کافمن از کتاب میلان کوندرا، فیلم «دشمنان، یک قصهٔ عشقی» از «پل مازروسکی» از کتاب «ایزاک بشویس سینگر» فیلم عذاب تنهایی جودیت هرن» «جک کلیتون» از «برایان مور» نسخهٔ سینمایی «استیفن فریرز» از «رابطه‌های خطرناک»[6] «کودرلو دو لاکلو»[7] (محض



فیلم «مقررات خانهٔ آب سیب‌گیری» «لاسه هالستروم» از کتاب «جان ایروینگ» و «مردگان»، بزرگ‌ترین اقتباس فیلمی و آخرین تیر ترکش باشکوه «جان هاوستن» از [دوبلینی‌ها]ی «جیمز جویس» ـ به صرافت می‌افتید که قضیهٔ اقتباس موفقیت‌آمیز فیلم از ادبیات حل شده باشد. اما...

جان ایروینگ



راهنمایی اسمش را رابطه‌های خطرناک[8] گذاشتند برای آن‌ها که شاید به اشتباه فکر کنند دارند فیلمی در مورد حریفان لزبین می‌بینند) یا فیلم گیلیام آرمسترانگ از کتاب «زنان کوچک» لیزا می آلکوت[9]، اقتباس‌های «اگنی یژکا هلند» و آلفونسو کوارون به ترتیب از «باغ مرموز» و «شاهزادهٔ کوچک» فرانسیس هاجسن برنت[10] و فیلم «آرزوهای بزرگ» «آلفونسو کوارون» از کتاب دیکنز و فیلم‌های «آتوم اگویان» و «پل شریدر»، «آخرت خوب» و «ابتلا» از «راسل بنکس»[11]؛ فیلم «مقررات خانهٔ آب سیب‌گیری» «لاسه هالستروم» از کتاب «جان ایروینگ»[12] و «مردگان»، بزرگ‌ترین اقتباس فیلمی و آخرین تیر ترکش باشکوه «جان هاوستن» از [دوبلینی‌ها]ی «جیمز جویس» ـ به صرافت می‌افتید که قضیهٔ اقتباس موفقیت‌آمیز فیلم از ادبیات حل شده باشد. اما قصه‌نویسان رنجیده خاطر، بزها علیه چوپان، بع بع می‌کنند.

البته هر قاعده استثناهایی هم دارد. «جیمز ایجی»[13] و گراهام گرین هم که به این حرفه وارد شدند از بهترین منتقدان فیلم هستند (من نقدهای گراهام گرین را به داستان‌هایش ترجیح می‌دهم) مجموعه آثار گردآوری شدهٔ «دوایت مک دونالد» به نام «درباره سینما» شاید تا به‌حال جاندارترین اثر مکتوب از منتقد فیلمی باشد که هیچ شم غریزی برای سینما ندارد، (درست خلاف فیلیپ لوپات که بی‌روح‌ترین‌شان است). «نورمن مایلر» سال‌ها با سینما شاخ به شاخ شده و حاصل کار درخشان‌اش اغلب هم نادرست است.

«جفری اوبراین» منتقد ادبی منظورش را بهتر بیان می‌کند. «امپراتوری اشباح» او نقد فیلمی است اصیل و جذاب. مجموعهٔ جدیدش به نام «خیلی خب، پخمه‌ها: نویسنده‌ها دربارهٔ بازیگران فیلم» است که افراد سرشناس و برجسته‌ای را شامل می‌شود. داستان‌نویس‌های بسیاری هستند که آثارشان سرشار از حال و هوای سینما است. قلم‌انداز، از «ریچارد پرایس»[14] و «تری ساوترن»[15] نام می‌برم با بزن ـ بکوب‌های دیوانه‌وارش، «جاناتان لتم»[16] با شمّ شبیه‌سازی‌اش از اسطوره‌های عامیانه، رمان‌نویس کوبایی، «گ. کابررا اینفانته»[17]، حتی جیمز جویس که زمانی فکر می‌کرد «بازبی برکلی» [طراح رقص] و آیزنشتین باید در فیلم اولیس با هم همکاری کنند. اما چه فراوان‌اند منتقدان ادبی که هنوز سینما را پسرعموی غربتی یک‌لا قبا می‌دانند.

حدس زدنِ دلیل‌اش مشکل نیست: حسادت. چون آن‌قدر که سینما هوادار دارد کتاب‌ها ندارند (قیاس کنید صدها هزار نفر خوانندهٔ یک کتاب پرفروش را با میلیون‌ها نفری که اقتباس سینمایی از همان کتاب را می‌بینند تا تفاوت‌ها را پیدا کنند) تازه چه بسیار کتاب‌هایی که سینما نفله‌شان کرده و نویسنده‌هایی که هالیوود جویده و تف کرده است. با علم به این قضیه دشمنی بین نویسندگان و سینما درک‌کردنی است.

آدم‌های با دل و جرأتی ادعا کردند که جیمز فنیمور کوپر بلد بود به انگلیسی بنویسد، ولی آن آدم‌ها همه‌شان مرده‌اند. این حرفِ دلِ خیلی‌ها هست که می‌گویند سینما از نظر ظرافت و باریک‌بینی نمی‌تواند با ادبیات رقابت کند

لوییزا می الکوت

هر نمای بد یا خوب در فیلم، مثل واژهٔ نویسنده روی صفحهٔ کاغذ، گزینشی است. فیلمنامه‌نویس انتخاب می‌کند که چه چیزی نشان‌مان بدهد، کارگردان آن‌چه نشان‌دادنی است قاب‌بندی می‌کند، فیلمبردار و متصدی نور آن‌چه نشان‌دادنی است نورپردازی می‌کنند

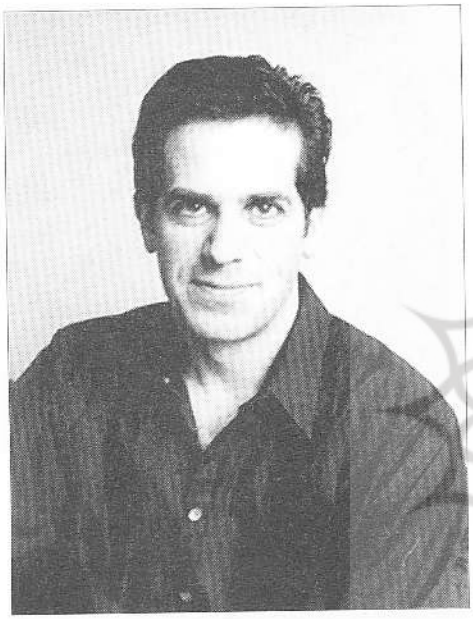
ولی علت واقعی بی‌علاقگی نویسندگان به سینما این است که ته دلشان اعتقاد دارند تنها کلمات می‌تواند ریزه‌کاری‌ها و تفاوت‌ها و حساسیت‌ها و اندیشه‌ها را منتقل کند. به جنگ زرگری که «سینتیا اوزیک» در مقاله‌اش به نام «سینمایی‌کردن جیمز» به راه انداخته توجه کنید. داستان در بدو امر از کلمات ساخته شده؛ این زبان است که تعیین می‌کند مسیر داستان‌گویی، قصه را به قلمرو سلطنت هنر می‌کشاند یا به حیطهٔ ابتذال. «تا این‌جا که هیچ استدلالی ندیدیم. متأسفانه چنین ادامه می‌دهد که «برعکس ، فیلم با وجود داشتن مجموعه‌ای از مهارت‌ها و زوایای جست‌وجوگر و موسیقی تأمل‌برانگیز و فناوری‌های معجزه‌وارش هنوز نمایش تصویر است»؛ انتخاب کلمات، اوزیک را لو می‌دهد. به عبارت دیگر داستان، «ساخته» می‌شود و محصول گزینش‌های فردی است. در حالی‌که فیلم فقط «نشان» می‌دهد.

همین‌ها را در مقالهٔ «خانهٔ شادمانی» دیوید گیتس پیدا می‌کنید. این دو نسخهٔ خانهٔ شادمانی، یا باید گفت خانهٔ شادمانی واقعی و نسخهٔ سینمایی آن ـ این‌طور حالی‌ام می‌کند که قضیه ذاتاً از فیلم، که در ناب‌ترین شکل خود «هنوز قصه‌نمایی»[18] است بهتر ادای وظیفه می‌کند. این‌که فیلمنامه‌نویس و کارگردان و فیلمبردار و تدوین‌گر تصمیم بگیرند که «چه‌طور» این تصاویر را نشان‌مان دهند، اصلاً به ذهن «اوزیک» یا «گیتس» نرسیده است.

هر نمای بد یا خوب در فیلم، مثل واژهٔ نویسنده روی صفحهٔ کاغذ، گزینشی است. فیلمنامه‌نویس انتخاب می‌کند که چه چیزی نشان‌مان بدهد، کارگردان آن‌چه نشان‌دادنی است قاب‌بندی می‌کند، فیلمبردار و متصدی نور آن‌چه نشان‌دادنی است نورپردازی می‌کنند، تدوین‌گر انتخاب می‌کند که نمایی که نشان‌مان می‌دهد باید چه‌قدر طول بکشد و چه ارتباطی با تصاویر پیرامون خود دارد. آن‌طور که واژه‌ها به‌صورت سحرآمیزی روی کاغذ سفید یا مونیتور ظاهر می‌شود تصاویر برای ضبط جلو دوربین جان نمی‌گیرد. گیتس نتیجه می‌گیرد که باید توضیحی چیزی باشد که چرا ما داستان وارتن را ارج می‌نهیم و از دیدن فیلم آقای دیویس با کمی دلخوری بیرون می‌آییم. بله، ادیت وارتن از ترنس دیویس بااستعدادتر است؛ حساسیت وارتن تراژیک است و حساسیت دیویس ناامیدکننده. ولی دست‌کم فقط خود گیتس نتیجه می‌گیرد که این نازل بودن به فرم مربوط می‌شود. اوزیک با عجله تکذیب‌نامه‌ای در پانویس می‌آورد که «امروزه چه کسی منکر شکل هنری سینما است.» یکی، خودش. من به جملهٔ اخباری خود وی استناد می‌کنم که سینما هنوز نمایش تصویر است. اما با توجه به‌قدرت شومن‌ها، داستانِ نمایشِ واژه‌ها نیست؟

بیایید مقایسه کنیم که در برگردان ادبیات به فیلم، چه‌گونه حتی یک انتخاب نازل می‌تواند اثری را در کانون توجه شدید قرار دهد. در یک صفحه از «مردگان» جیمز جویس، خاله جولیای پیر برای

جاناتان لِتم



مهمانان‌اش «آماده عروسی» را می‌خواند. توصیف جویس به این صورت است «صدای او که قوی و صاف بود، روح و حالت تهلیل می‌داد و با آن‌که تند می‌خواند اندکی هم از اصل خارج نمی‌شد. شنیدن صدا، بدون آن‌که نگاه کردن به صورت خواننده، در حکم اشتراک در هیجان ناشی از پرواز سریع مضمونی بود.»[19] آخرین جمله اشارهٔ آشکاری است: نگاه کردن به چهرهٔ خاله جولیا نشانه‌ای از تردید را منعکس می‌کند.

جان هاوستن چهرهٔ «کاتلین دلانی» بازیگر را در نقش کوتاه خاله جولیا نشان می‌دهد. ولی گزینه‌های هاوستن به قصد تجسم همان تردید است. صدای دلانی نه تنها صاف و قوی نیست بلکه لرزش دارد. چون این بازیگر حالت درونی خاله جولیا را با ظاهر بیرونی آن برای‌مان ملموس می‌کند، دوربین هاوستن در پرسه‌زدن آزاد است. اول به خانه سرک می‌کشد و همراه با خواهر و خواهرزاده به مهمانی می‌مانند که مراقب‌اند چیزی را به‌هم نزنند هاوستن خانه را نشان‌مان می‌دهد و دست آخر به میز آرایش دست‌ساز جولیا می‌رسد. ترکیب و چیدمان دقیق آن نشان می‌دهد که انگار از زمانی که جولیا دختر جوانی بوده میز دست‌نخورده مانده است. ترکیب این جلوه‌های شکنندگی و صدای رسا و نازک خاله جولیا با اندوه شدید آن چنین القا می‌کند که آواز «آمادهٔ عروسی» برای همان پیردختر محترم است. حتی خود جویس هم از پس این تأکید مضاعف برنمی‌آید و باعث نمی‌شود که این قصه ـ بزرگ‌ترین قصه‌ای که تا به‌حال نوشته شده ـ نازل‌تر از فیلم هاوستن از آب درآید، بلکه نشان می‌دهد که چرا اقتباس‌های سینمایی صرفاً نشان‌دادن داستان نیست، بازآفرینی ساده نیست، بلکه فی‌نفسه روح دارند.

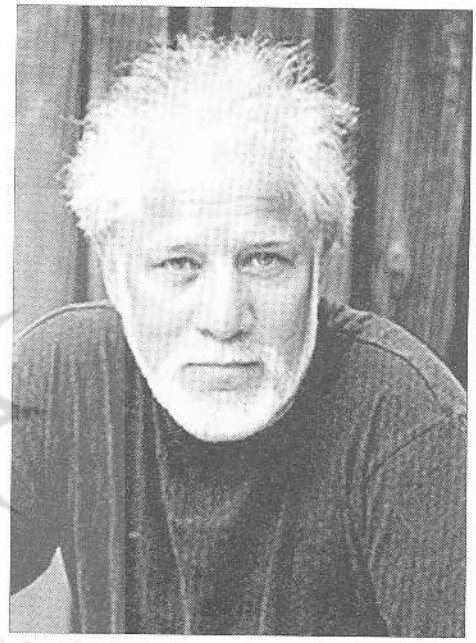
طرفه این که نویسندگانی که به ظرافت در ادبیات ارج می‌نهند احساس می‌کنند در سینما همین چیزها را باید شیرفهم کرد) دیوید گیتس در مقالهٔ کذایی خود دربارهٔ خانهٔ نشاط می‌نویسد «اگر بتوانی یک دوربین را وسط دنیای خیالی [وارتن] بکاری به گفتار و حرکات و سکنات‌شان پی می‌بری، ولی بدون توضیحات راوی تنها بخشی از وقایع را می‌فهمی (بله، به شرطی که کارگردان نداند چه می‌کند یا شما تصاویر را صرفاً از روی ظاهر قضاوت کنید).

گیتس همچنان شاکی است که در پایان فیلم، ترنس دیویس را مقید کند که ماجراهای کتاب را نشان‌مان دهد و بگوید که در اندیشه و دل و جان قهرمانان داستان چه می‌گذرد. شاید نابیناها سر درنیاورند که چرا خودکشی «لیلی بارت»، «اریک استولتز» به نقش [لارنس] سلدن را این چنین از پا درمی‌آورد. هر کس که شاهد بازی «گیلیان اندرسن» باشد ـ به شرطی که نفس بکشد ـ مشکلی نخواهد داشت.

اعتماد نکردن به ابزار بیانی غیر از کلمات، چیز تازه‌ای نیست. «آن داگلاس» در کتاب «نجابت

اقتباس‌های سینمایی صرفاً نشان‌دادن داستان نیست، بازآفرینی ساده نیست، بلکه فی‌نفسه روح دارند.
طرفه این که نویسندگانی که به ظرافت در ادبیات ارج می‌نهند احساس می‌کنند در سینما همین چیزها را باید شیرفهم کرد

مایکل اونداتییه



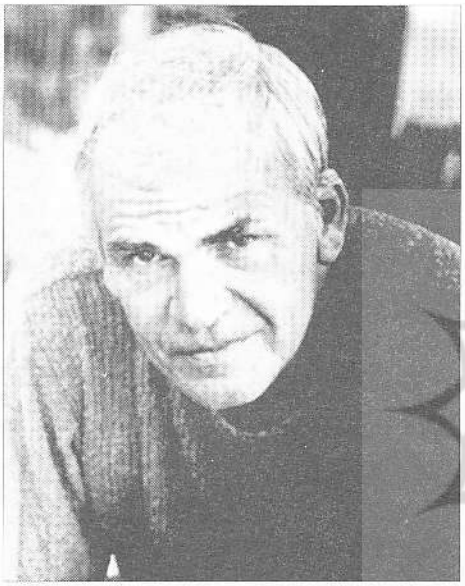
وحشتناک»، «تاریخچهٔ اجتماعی منهتن در سال‌های ۲۰» از مقاومت نویسندگان در برابر چیزی که او آن را «رسانه‌های جمعی پس از چاپ» می‌خواند [مقصود رادیو و نوار موسیقی و سینما است] سخن می‌گوید. او بحث را به کتاب «ریچل لیندزی»[۲۱] به نام «هنر سینما» منتشره در ۱۹۱۵ می‌کشاند. داگلاس می‌نویسد «بزرگ‌ترین تضاد فرهنگ حاضر تضاد بین سواد و بی‌سوادی نیست، بلکه بین دو نوع سواد متفاوت است. این مفهوم کلی سواد بصری است که نویسندگان ظاهراً حتی تمایلی به بررسی آن ندارند.» خود داگلاس هم برای ارزیابی آن قدمی برنمی‌دارد وقتی که می‌نویسد «نیازی نیست که برخلاف کلمات چاپ شده در صفحه، تصویری را در فیلم یا صدایی را روی ضبط یا رادیو مجسم کنیم؛ همین‌طوری آن را می‌فهمیم» بله. به عبارت دیگر، اگر در حال تماشای یک فیلم گودار باشید یا به کارهای متأخر «جان کولترین»[۲۲] گوش بدهید، شاید هم نفهمید. و این هم خیلی واضح است. همهٔ آثار خوب، حتی کارهایی که بی‌درنگ فهمیده می‌شوند ـ فیلمی از هاوارد هاکز یا مثلاً آهنگی از بیتل‌ها ـ مستلزم توجه دقیق است.

چون فیلم را در درجهٔ اول برای کیف‌کردن و لذت‌بردن می‌بینیم و خصلت «اصلاح‌کنندگی» کتاب‌های درسی را ندارد، عامهٔ مردم نمی‌پذیرند که دانش خاصی برای درک فیلم لازم است چون باعث می‌شود آن را کار و وظیفه تلقی کنند. گرچه در حقیقت یاد می‌گیریم (یا مختاریم که یاد نگیریم) فیلم را به همان شیوه‌ای بخوانیم که یاد گرفته‌ایم داستان بخوانیم. در هر دو مورد این دریافت مستلزم چیزی ورای کار عمده و مکانیکی‌گرداندن چشم در مقابل صفحهٔ پیش روی شما است. کودکی که یاد گرفته چه‌گونه کتاب «تامس هاردی» یا «ولادیمیر نابوکف» یا «ادنا اوبراین»[۲۳] را بخواند البته از آن چیزی سر درنخواهد آورد. اولین تجربهٔ من هم با کارگردانانی نظیر رنوار و گودار و ساتیا چیت‌رای به همین صورت خسته و حیران و عصبانی‌ام کرد. فیلم‌های آنان شباهتی به فیلم‌هایی که پیش‌تر دیده بوده نداشت. فیلم‌های‌شان بلافاصله فهمیده نمی‌شد. درک آن فیلم‌ها مستلزم چیزی بیش‌تر از نگاه کردن صرف به تصاویر جلوی چشم من بود.

نیازی نیست که برخلاف کلمات چاپ شده در صفحه، تصویری را در فیلم یا صدایی را روی ضبط یا رادیو مجسم کنیم؛ همین‌طوری آن را می‌فهمیم بله. به عبارت دیگر، اگر در حال تماشای یک فیلم گودار باشید یا به کارهای متأخر «جان کولترین» گوش بدهید، شاید هم نفهمید

با این وصف من با مطالعهٔ قهرمانان ادبی در فیلم، اغلب احساس می‌کنم که برای آن‌ها اثر در سطح متوقف مانده است. حدود ۱۰ سال پیش خام شدم و به اتفاق دوست منتقد ادبی و تئاترم مراسم اسکاری را تماشا می‌کردیم. بگذارید بگویم که اگر مجبور بودم انتخاب کنم که برای قربانیان سیل بیش‌تر احساس تأسف می‌کردم، یا بازیگرانی که دوست من نقدشان می‌کرد، باید شیر یا خط بیندازم. یک کلیپ «بتمن» «تیم برتن» روی پرده به نمایش درآمد. منتقد که من او را «زپو» می‌نامم فوراً شروع به بدگویی از فیلم کرد و مدعی شد که فیلم هیچ معنی ندارد. منتقد دیگری که آن‌جا حضور داشت گفت «البته که معنی دارد، معنای بصری دارد.» از وجنات زپو برمی‌آمد که این مفهوم برایش تازگی دارد. این نکته که تصاویر

میلان کوندرا



می‌تواند تداوم داشته و خلأ روایی را پر کرده، یا شیوهٔ دلچسبی برای خام‌دستی توصیفی باشد، به ذهن بسیاری از منتقدان ادبی نرسیده است. می‌شود استدلال کرد که چون فیلم الزامی ندارد که مفهوم کنش را تشریح کند، شیوهٔ ظریف‌تری برای القای آن پیدا می‌کند.

بزرگ‌ترین اقتباس‌های سینمایی همیشه معادل‌های بصری برای دستمایه‌های خود پیدا می‌کند. به نمایی فکر کنید که در فصل عنوان‌بندی فیلم عالی «لولیتا»ی «کوبریک» ظاهر می‌شود. دست‌های یک مرد ناخن‌های پای دختری را با ظرافت لاک می‌زند. اولین نمای فیلم حال و هوای باقی فیلم را نشان می‌دهد، لحن کمدی جنون اروتیک و بعد لحن تراژیک فقدان اروتیک. یا به فیلم بزرگ فیلیپ کافمن «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» [بار هستی] از کتاب «میلان کوندرا» نگاهی بیندازید. کافمن و فیلمنامه‌نویس‌اش «ژان کلود کاریر» وظیفهٔ تقریباً ناممکن تلفیق اندیشه‌های فلسفی را در مورد سبکی و سنگینی در روایت به‌دوش گرفتند. تقابل کوندرا برای اولین‌بار با چند نمای بصری هوشمندانهٔ خودمانی بیان می‌شود نمایی از چند مرد در یک استخر دور یک صفحهٔ شطرنج شناور جمع شده‌اند. «سنگینی» ذهنی‌بازی در تضاد با «سبکی» شناور قطعات بازی است و بعد نمایی از «ژولیت بینوش» که به چالاکی از آب بیرون می‌زند و آدم درشت‌اندامی دراز کشیده نگاه‌اش می‌کند و شکم بزرگ‌اش جلوی او شناور است.

عجیب است که هرچه اقتباس ادبی وفادارانه‌تر باشد، احتمال این‌که منتقدان ادبی گزینه‌های فیلم را نادیده بگیرند، بیش‌تر است. وقتی که «کنت برانا» برای بهترین فیلمنامهٔ اقتباس‌شده برای هملت نامزد اسکار شد بلافاصله با تمسخر روبه‌رو شد. فیلم نسخهٔ تدوین نشدهٔ نمایشنامه بود. چه‌کار می‌شد کرد؟ ناراحت‌کننده بود که مجبور شود ادعا کند که فیلمنامه چیزی بیش‌تر از یک گفت‌وگوی صرف است. این برانا و نه شکسپیر بود که گفتار «بودن یا نبودن» را جلوی آینه به نمایش درآورد. این برانا بود که هملت و اوفیلیا را در بستر نشان داد و به این ترتیب تهدیدهای پولونیوس به دخترش ظالمانه‌تر شد. و این برانا بود که نشان داد جنازهٔ خونین پولونیوس از کنار افیلیا به زمین کشیده می‌شود و اوفیلیا فریاد می‌زند و به این ترتیب برای سقوط وی به ورطهٔ جنون ارتباط مستقیمی پیدا می‌کند.

بعضی از تندترین نوشته‌های اخیر در مورد تفاوت فیلم و ادبیات مثل توپ صدا کرده است. «چیزی به نام اقتباس وفادارانه نداریم» نویسندهٔ آن «رابین وود» منتقد انگلیسی است که در مورد فیلم «بال‌های کبوتر» «لین سافتلی» از کتاب هنری جیمز نوشته (یکی از کتاب‌های کم حجم از سری کلاسیک‌های مدرن انستیتوی انگلیسی فیلم که از نویسنده دعوت می‌شود مقاله‌ای به اندازه کتاب در مورد فیلم مورد علاقه‌اش بنویسد) وود می‌نویسد «وقتی مردم از اقتباس وفادارانه حرف می‌زنند معمولاً مقصودشان این است که فیلم بی‌رنگ کتاب را دنبال می‌کند. داستان بزرگی را تاحد بی‌رنگ تقلیل دادن صرفاً نشانهٔ

به فیلم بزرگ فیلیپ کافمن «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» [بار هستی] از کتاب «میلان کوندرا» نگاهی بیندازید. کافمن و فیلمنامه‌نویس‌اش «ژان کلود کاریر» وظیفهٔ تقریباً ناممکن تلفیق اندیشه‌های فلسفی را در مورد سبکی و سنگینی در روایت به‌دوش گرفتند

ریچارد پرایس

ناتوانی در خوانش آن است. «اگر فیلم «جوانمرد» هنری هاتاوی از کتاب «چارلز پورتیس» را دیده باشید که اصلاً مظهر لطف را در عفو «پیوریتنی» در نمی‌یابد یا فیلم رقت‌انگیز «هاوارد زاند»، «مرچنت ـ آیوری» را و معادل آن مجلدات جلد چرمی چاق و چلهٔ باز نشده و دکوراسیون‌های بیش‌تر از کتاب‌ها را، پی می‌برند که چه‌طور فیلم می‌تواند به پی‌رنگ کتاب وفادار بماند و از معنی غافل شود».

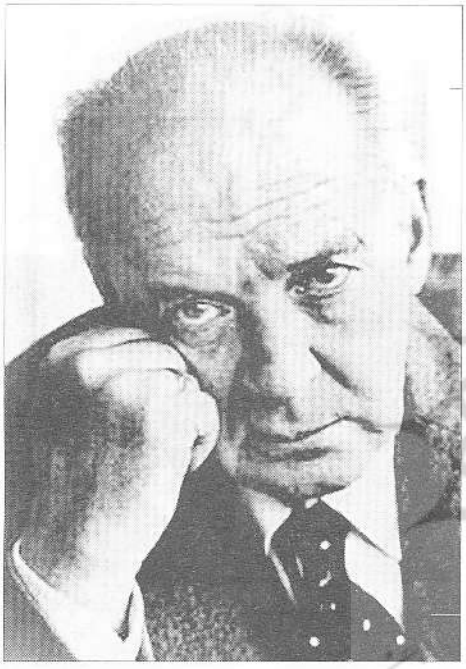
وود برای پیچیده‌تر کردن مطلب ادامه می‌دهد که «ولی قضیهٔ اقتباس وفادارانه توهین آشکار به فیلم است. یعنی که فیلم هنر نازل‌تری است و باید خوشحال باشد (یا افتخار کند) که دقیقاً چیزی را بازتولید می‌کند که هرگز به تولید آن امیدوار نبود: حرکت کلمات نویسنده بر کاغذ. فرق وود با منتقدان ادبی که معتقدند سینما از بازتولید عاجز است در این است که او می‌داند که ابزار تبدیل حرکت‌های کلامی به حرکت‌های بصری وجود دارد؛ به‌زعم وود «بال‌های کبوتر» (فیلمی که دوستش دارد) موفق است چون سافتلی و فیلمنامه‌نویس‌اش حسین امینی پوست را یکسره گذاشته و در عین‌حال مغز آن را با چنین حساسیت و هوشمندی برداشته‌اند. نتیجه یک پارادوکس موفقیت‌آمیز است. تجربهٔ خوانش فیلم با خوانش داستان به‌کل تفاوت دارد؛ اما بیننده تقریباً هرگز احساس نمی‌کند که به جیمز خیانت شده است. این‌جا برای اولین‌بار اقتباسی دیده می‌شود که «آزاد» است اما به روح داستان کاملاً وفادار مانده.

تنها وفاداری ارزشمند در اقتباس‌های سینمایی همین است. از بین تمام فیلم‌هایی که سال گذشته ستایش‌شان کرده‌ام، یکی بیش از همه به جملهٔ «چه‌طور می‌توانی دوستش بداری؟» نزدیک شده و آن فیلم بسیار با احساس «آرزوی بزرگ» «آلفونسو کوارون» است با بازی «اتان هاوک» و «گوینت پالترو». من در مورد ارزش فیلم پای حرف خودم ایستاده‌ام که یکی از بهترین فیلم‌های سال‌های ۹۰ است. خوشحال شدم که وود آن را «معرکه» خواند. او مستقیماً به کنه مبحث آزادی در مقابل وفاداری در اقتباس پرداخت و نوشت «اقتباس چنان آزادانه صورت گرفته است که پس از مدتی دیکنز از یادمان می‌رود.» چون کوارون و «میچ گلیزر» فیلمنامه‌نویس کتاب را آن‌قدر دقیق می‌شناسند و دوستش دارند که از غریزهٔ خود پیروی می‌کنند. وقتی کتاب را با تمام وجود فهمیدند در بازآفرینی آن آزادند. یک نمونه نشان می‌دهد که آن‌ها چه کردند. شاگرد آهنگر قهرمان داستان را به هنرمند خوش آتیهٔ سال‌های ۹۰ تبدیل‌کردن صرفاً روزآمدکردن قصه نیست. هنر ابزاری در اختیار قهرمان داستان می‌گذارد که اشتیاق یک جانبه‌اش را به پای معشوق دور مانده‌اش «استلا» بریزد.

«ارول» می‌گفت که دیکنز قریحه‌ای برای دوران کودکی با «گرایش بصری» داشت. این گرایش در جایی آشکارتر از این‌جا بروز نمی‌کند که ما کتاب‌های خوانده شده‌مان را به تصاویر ذهنی بدل کنیم.

فرق وود با منتقدان ادبی که معتقدند سینما از بازتولید عاجز است در این است که او می‌داند که ابزار تبدیل حرکت‌های کلامی به حرکت‌های بصری وجود دارد؛ به‌زعم وود «بال‌های کبوتر» موفق است چون سافتلی و فیلمنامه‌نویس‌اش حسین امینی پوست را یکسره گذاشته و در عین‌حال مغز آن را با چنین حساسیت و هوشمندی برداشته‌اند

ولادیمیر ناباکف



اقتباس‌های سینمایی «وفادارانه» که جانِ کلام کتاب را می‌فهمند اما موبه‌مو و توخالی نیستند در واقع چیزی است نظیر دیدن تولد کتاب. گمان می‌کنم دیکنز خوشحال می‌شد که «برنارد مایلز» را به نقش جودی و «فینلی کوری» را به نقش مگویچ و «الک گینس» جوان را در نقش هربرت پاکت در آرزوهای بزرگ از فیلم‌های اولیهٔ «دیوید لین» می‌دید. خیال می‌کنم تامس هاردی هم همین احساس را پیدا می‌کرد وقتی که می‌دید بازیگرها به قالب فیلم قدرنشناخته و دوستی داشتنی «دور از اجتماع خشمگین» [به دور از مردم شوریده] جان شلزینگر محصول ۱۹۶۷ از کتاب تامس هاردی نقش آفرینی می‌کنند. انگار که درست از قرن ۱۸ به بیرون پریده باشند (این‌قدر که چند دقیقه طول می‌کشد تا به دیدن بازی‌های عالی «جولی کریستی» و «ترنس استمپ» عادت کنیم).

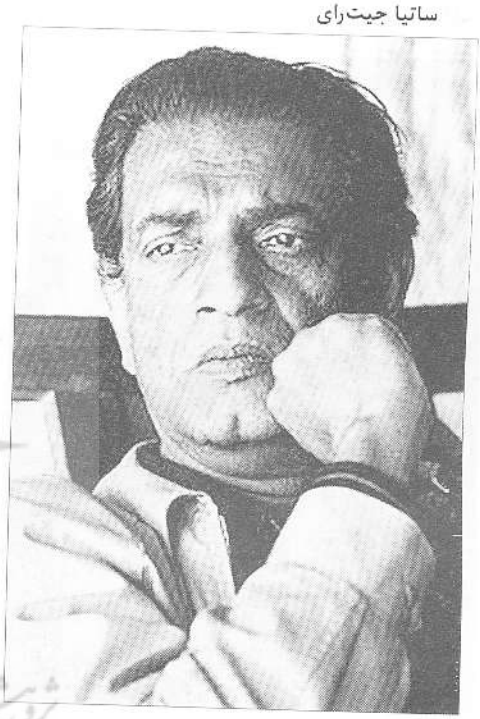
اگر مجبورم کنند مطلبی انتخاب کنم که فشردهٔ کوریِ ادیبان در برابر سینما باشد، «ایده‌ها و داستان» مری مک کارتی[۲۴] است که با اهالی سینما رسانهٔ روایی ابداع کرده‌اند «عاجز از اندیشیدن». این یکی از گمراه‌کننده‌ترین نوشته‌ها از یک آدم واقعاً باهوش است. منتهی کتاب مفیدی هم هست. چون بیش‌داوری‌هایش در درک دشمنی بین ادبیات و سینما کمک‌مان می‌کند. اول از همه همان اباطیل همیشگی که خواندن فاعلی است و دیدن انفعالی. آیا این به آن چیزی که می‌خوانید یا می‌بینید، بستگی ندارد؟ برای خواننده مشکلی نیست که خواندن آشغال‌های بازاری یا اگر واقعاً بدشانس باشد خواندن «ادبیات» تخدیری کسی مثل «مایکل انداج»[۲۵] را طوری تنظیم کند که انگار دارد فیلم تماشا می‌کند یا جلوی تلویزیون نشسته است. (تمام کسانی که مدعی‌اند دیدن انفعالی است تا به حال نگفته‌اند که چه‌گونه بیننده می‌تواند منفعل باشد و در عین حال پی‌رنگ داستان را دنبال کند).

آن‌چه در بطن این ادعا نهفته همان قصهٔ خودپسندانه‌ای است که نویسندگان دوست دارند برای خودشان بگویند. آن‌ها اگر می‌توانستند قلمرو اندیشه را بخوانند خود را برتر از عوام کالانعام[۲۶] می‌دانستند.

حرف بی‌ربط دیگر مک کارتی این است که هنر با اندیشه سروکار دارد ـ یا باید داشته باشد ـ عجب! هنرمندان بزرگ به ندرت متفکران برجسته‌ای از آب درمی‌آیند و وقتی هم که درآمدند ظرفیت فکری‌شان لزوماً باعث تقویت هنرشان نمی‌شود. به‌جز گودار سال‌های ۱۹۶۰ که اغلب افکار مغشوش و نابخته‌ای داشت، هیچ فیلمساز بزرگ دیگری را نمی‌شناسم که بخواهم متفکر برجسته‌اش بدانم. در واقع بسیاری از بزرگ‌ترین فیلمسازان متفکران بسیار بدی بودند. اگر اندیشه‌های «اینگمار برگمن» و «برناردو برتولوچی» را خلاصه کنید آن‌چه باقی می‌ماند «کی یر کگور برای نوآموزان» و «مارکس برای نوآموزان» است. عظمت برتولوچی در این است که می‌گذارد غریزه‌های حسی و عاطفی بر اندیشه‌های کم رمقش

گمان می‌کنم دیکنز خوشحال می‌شد که «برنارد مایلز» را به نقش جودی و «فینلی کوری» را به نقش مگویچ و «الک گینس» جوان را در نقش هربرت پاکت در آرزوهای بزرگ از فیلم‌های اولیهٔ «دیوید لین» می‌دید

ساتیا جیت‌رای



چیره شود.

اگر مجبور به تلخیص آثار بزرگ هنری شویم ـ مثلاً شاه‌لیر و دیوید کاپرفیلد و «سفر دراز روز به درون شب» و «مخمل آبی» ـ از لحاظ اندیشه بسیار پیش‌پا افتاده می‌نماید. عظمت آن‌ها در چیز دیگر است. هوشمندی در هنر چندان ارتباطی با «اندیشه» و صداقت تجربی و احساس و نوآوری در یافتن شیوه‌های بیانی ندارد. اجازه بدهید یک نمونهٔ تازه‌تر بیاورم [مجموعه تلویزیونی] «جنازه» از اپیزود «بافی خون‌آشام‌کش»، شاهکاری که در فوریه نمایش داده شد و در مورد واکنش بافی و دوستش در مقابل مرگ ناگهانی مادر بافی بر اثر ابتلا به «آنوریسم» مغزی است. تا به حال چیزی نخوانده یا ندیده‌ام که سرگشتگی خاص ناشی از مصیبت و شیوه‌های بیانی واکنش آنی در مقابل فقدان را نشان دهد، زمان نیز مثل همان یک ساعت تلویزیون فزار و نامطمئن می‌شود. می‌توانم بنشینم و هوشمندی به‌کار رفته در صحنه به صحنه و نما به نمای آن را نشان دهم؛ به‌خصوص شقاوت متعالی و پالودهٔ لحظهٔ ورود مخفیانهٔ خواهر جوان‌تر بافی به پزشکی‌قانونی برای دیدن جنازهٔ مادر و روبه‌رو شدن با خون‌آشامی در حال به دنیا آمدن. کنایهٔ تمسخرآمیزی به او که آرزو می‌کرد مادرش از دنیای اموات برخیزد. عمراً[۲۷] اگر بتوانم بگویم که منظور از این صحنه چه هست. ولی می‌دانم که به تصویر کشیدن آن، ذکاوت ترسناک و بی‌باکانه‌ای می‌خواهد.

وقتی که پای ارتباط موجود بین سینما و داستان به میان می‌آید، گرایش نخوت‌آمیز برخی از منتقدان ادبی به‌خصوص ناامیدکننده است. زمانی رؤسای استودیو سعی کردند به د.و.گریفیث بقبولانند که تماشاگران نمی‌توانند خطوط داستانی متقاطع را دنبال کنند. گریفیث پرسیده بود «مگر دیکنز این‌طوری نمی‌نوشت؟» جان ایروینگ در مقدمهٔ فیلمنامه کتابش «مقررات خانهٔ آب سیب‌گیری» در مورد تبدیل ادبیات به سینما عجیب گشاده‌دست است. می‌نویسد «من فیلمنامه‌نویس هستم. لاسه هالستروم کارگردان است. فیلم مال اوست. من این را پیش‌تر هم گفته‌ام: وقتی که احساس کنم دوست دارم کارگردانی کنم، داستان می‌نویسم».

شاید بگویید فیلمسازانی هم هستند که وقتی احساس کنند دوست دارند داستان بنویسند پشت دوربین می‌روند. لایه لایه کردن مداوم برای نشان دادن هرچه بیش‌تر جزئیات و ریزه‌کاری‌ها و عمق فیلم‌های ژان رنوار و ساتیا جیت‌رای، یا شیوه‌ای که فیلمسازان معاصری مانند «گیلیان آرمسترانگ» یا «لین استوپکوویچ» از ذهن قهرمانان فیلم‌های‌شان در «مَدّ» و «بوسیده» نشان می‌دهند همان غنایی را دارد که شما با خواندن یک داستان به آن پی می‌برید. از طرف دیگر، اغلب احساس می‌کنم که پابه‌پای داستان‌نویسان جنایی معاصری چون «جرج.پ.پلیکانوس»[۲۸] در حال تماشای فیلم هستم.

شاید بگویید فیلمسازانی هم هستند که وقتی احساس کنند دوست دارند داستان بنویسند پشت دوربین می‌روند. لایه لایه کردن مداوم برای نشان دادن هرچه بیش‌تر جزئیات و ریزه‌کاری‌ها و عمق فیلم‌های ژان رنوار و ساتیا جیت‌رای

چند سال پیش، قبل از این‌که نسخهٔ «روانی» «گاس وین سنت» به بازار بیاید، من ایمیلی از یک منتقد جوان دریافت کردم که نسخهٔ اصلی هیچکاک را ندیده بود و تردید داشت که آیا باید پیش از دیدن فیلم وین سنت آن را ببیند یا بعد از آن. من به او گفتم که از لحاظ سواد حرفه‌ای موظف است فیلم هیچکاک را ببیند. او دلخور شد و جواب داد «مثل این است که سفارش کنم باید کتابی را که فیلم از آن اقتباس شده بخوانم».

در این نوع تنبلی، خطری نهفته است... هر کتاب باارزش را باید پیش از تماشای نسخهٔ سینمایی‌اش خواند. نه فقط برای این‌که کتاب در ذهن خواننده زندگی می‌کند، بلکه از این لحاظ ارزیابی شود که چه‌گونه اقتباس سینمایی به تعهدات دوگانهٔ وفاداری و آزادی پایبند بوده است. فیلمی که با جسارت از یک اثر ادبی تثبیت‌شده اقتباس شود شایستهٔ ارزیابی در برابر اصل است، اما فی‌نفسه نیز باید بررسی شود.

راشل لیندسی

من علاقه‌ای ندارم پرونده‌ای بسازم که نشان دهد سینما بالاتر از ادبیات است. شک ندارم که بی هیچ‌کدام نمی‌توانم زندگی کنم. و می‌دانم که خواندن برای تقویت نویسندگی من لازم است، گذشته از این‌که زمانی که سینما نمی‌تواند باعث تهذیب و تفریح من شود، ادبیات می‌تواند. امکانات یک شکل هنری را براساس بدترین نوع آن قضاوت نمی‌کنند. بهترین اقتباس‌های سینمایی نشان داده است که تقلید صرف از ادبیات نیست و جانشین آن هم نمی‌شود، بلکه با تأکید به ادبیات جان تازه‌ای به آن می‌دمد. سینما هرگز نمی‌تواند جانشین کتاب شود و چنین خیالی هم ندارد. سینما اغلب تماشاگران را به سراغ کتاب می‌فرستد و نگران نوکردن تجربه‌ها و عمق بخشیدن به آن‌هاست. آیا برای ادبیات سخت است که پاسخ این سخاوت را بدهد؟ □

۱. اشاره به لطیفه‌ای از هیچکاک که دو بز داشتند فیلم اقتباس‌شده از کتابی را می‌خوردند یکی‌شان گفت: کتابش بهتر بود.

۲. James Fennimore Cooper ۱۸۵۱ ـ ۱۷۸۹ نویسندهٔ امریکایی قرن نوزدهم که مضمون آثارش عمدتاً سرخ‌پوستان و ماجراهای دریایی است. غیر از کتاب یاد شده، «پیشتازان» و «دزد دریایی» و «دو دریاسالار» از جمله آثار او است.

۳. Nuance

۴. Edith Wharton ۱۹۳۷ ـ ۱۸۶۲ بانوی نویسندهٔ امریکایی و برندهٔ جایزهٔ پولیتزر برای عصر بی گناهی.

۵. Brian Moore ۱۹۹۹ ـ ۱۹۲۱ نویسندهٔ ایرلندی و خالق آثاری چون «بهشت سرد» و «خرقهٔ سیاه» و «همسر جادوگر».

۶. Les Liasons Dangerous

۷. Dagerous Liasons

۸. Laclos, Choderlos de ۱۸۰۳ ـ ۱۷۴۱ نویسنده و نظامی فرانسوی که کتاب «رابطه‌های خطرناک» را در ایران آقای

م.الف. به آذین با عنوان «گزند دلبستگی» ترجمه کرده‌اند.

۹. Alcott, Louisa May ۱۸۸۸ ـ ۱۸۳۲ بانوی نویسنده و فعال سیاسی طرفدار آزادی زنان.

۱۰. Burnett, Frances Hodgson ۱۹۲۴ ـ ۱۸۴۹ نویسنده انگلیسی‌الاصل امریکایی و قصه‌نویس کودکان.

۱۱. Russell Banks ـ ۱۹۴۰ داستان‌نویس و شاعر امریکایی که آثارش بازتاب سخت‌ها و تجربه‌های ناگوار طبقهٔ متوسط، خاستگاه خود نویسنده است. مجموعهٔ قصه‌هایش با عنوان «فرشته‌ای بر بام» نیز شهره است.

۱۲. John Irving ۱۹۴۲ نویسنده و فیلمنامه نویس امریکایی و صاحب آثاری چون «جهان به روایت گارپ» و «حرفهٔ سینمایی من»: خاطرات و «مقررات خانهٔ آب سیب‌گیری» که برای نوشتن فیلمنامه‌اش اسکار گرفت.

۱۳. James Agee ۱۹۵۵ ـ ۱۹۰۹ داستان‌نویس و منتقد فیلم و فیلمنامه‌نویس. کتاب «مرگ در خانواده»اش جایزه پولیتزر گرفت. فیلمنامه‌های «افریکن کوئین» و «شب شکارچی» از اوست.

۱۴. Richard Price ۱۹۴۹ نویسنده و بازیگر و تهیه‌کننده و فیلمنامه‌نویس امریکایی که کتاب‌های «برادران همخون» و «سرگردان‌ها» و فیلمنامه‌های «رنگ پول» و «مواد فروش» از جمله آثار اوست.

۱۵. Terry Southern ۱۹۹۵ ـ ۱۹۲۴ نویسنده و فیلمنامه‌نویس امریکایی که از جمله آثارش «فیلم سوپر» و «تابستان تکراسی» و فیلمنامه‌هایش «ایزی رایدر» و «کلکسیونر» و «دکتر استرنج لاو» با همکاری کوبریک و پیتر جرج است.

۱۶. Jonathan Lethem ۱۹۶۴ رمان‌نویس و قصه‌نویس امریکایی که «دژ تنهایی» و «بروکلین بی مادر» از آثار اوست.

۱۷. G(uillermo). Cabrera Infante ۲۰۰۵ ـ ۱۹۲۹ نویسنده و منتقد فیلم و فیلمنامه‌نویس خودتبعیدیِ کوبایی که از جمله آثارش «سه ببر در قفس» و «دوزخ اینفانته» و «دود مقدس» و فیلمنامه شهر گمشده بر اساس کتاب سه ببر در قفس و «در زیر آتشفشان» است.

۱۸. Story - showing

۱۹. جیمز جویس. دوبلینی‌ها، ترجمهٔ پرویز داریوش. تهران، آبان ۱۳۵۵.

۲۰. شخصیت بلندپرواز کتاب «خانهٔ شادمانی».

۲۱. Rachel Lindsay ۱۹۳۱ ـ ۱۸۷۹ شاعر و نویسندهٔ احساساتی امریکایی مجموعه شعرهایی چون «بلبل چینی» و «کنگو» و کتاب «راهنمای سریع برای گدایان».

۲۲. John Coltrane ۱۹۶۷ ـ ۱۹۲۶ آهنگساز و رهبر ارکستر جاز و ساکسفون‌نواز امریکایی

۲۳. Edna O'Brien ۱۹۳۲ نویسنده و نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس ایرلندی که مشهورترین اثرش سه‌گانهٔ «دخترهای دهاتی» است. «دختری تنها» از او به فارسی منتشر شده.

۲۴. Mc Carthy, Mary ۱۹۸۹ ـ ۱۹۱۲ نویسنده و منتقد تئاتر و فعال سیاسی امریکایی از مشهورترین آثارش «گروه» و «مابین دوستان، مکاتبات هانا آرنت و مری مک کارتی» است.

۲۵. Michael Ondaatje ۱۹۴۳ شاعر و نویسنده و نمایشنامه‌نویس سریلانکایی و نویسندهٔ کتاب و فیلمنامهٔ «بیمار انگلیسی».

۲۶. Doltish Masses

۲۷. I'm damned

۲۸. George P.Pelecanos ۱۹۵۷ فیلمنامه‌نویس و تهیه‌کننده و نویسندهٔ آثار جنایی چون «درست مثل باران» و «سیرک روح».