# اقتباس چیست؟[1]

**جولی سندرز**
**ترجمهٔ محمد غفاری** (عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک)[2]

## مقدمهٔ مترجم

متن زیر برگردان فصل نخست کتاب *اقتباس و تصرف* (۲۰۰۶)، نوشتهٔ جولی سندرز (ز. ۱۹۶۸)، استاد ادبیات انگلیسی و ادبیات نمایشی دانشگاه نیوکاسل انگلستان، است. سندرز در این کتاب شرح جامعی از این دو مفهوم مهم در پژوهش‌های هنری و ادبیِ تطبیقی به‌دست می‌دهد و، برای روشن‌کردن زمینهٔ نظری بحث خود، مثال‌های متنوعی از رسانه‌ها و ژانرهای گوناگون هنری ذکر می‌کند، که واکاوی دقیق هرکدام می‌تواند موضوع پژوهش‌های تطبیقی تازه و مستقل باشد. سندرز دو فرایند «اقتباس»[3] و «تصرف»[4] را از لوازم اصلی خلق آثار هنری و، همچنین، درک این آثار و لذت‌بردن از آن‌ها می‌داند؛ به بیان دیگر، به‌زعم او، بررسی اقتباس و تصرف یعنی بررسی این‌که آثار هنری چگونه با / از آثار هنری دیگر پدید می‌آیند و نیز بررسی علت هنری بودن آثار هنری. وی، به پیروی از اندیشمندانی چون ژاک دریدا[5] و ادوارد سعید[6]، در مفهوم «بداعت»[7] در آفرینش متون هنری تردید می‌کند و فرایندهای اقتباس و تصرف را نوعی «بازآفرینی» (یا «بازنگاری»)[8] می‌انگارد که باید در چارچوب نظریهٔ «متن‌آمیختگی»[9] تبیین شود. به این ترتیب، آثار هنری حاصل نظام‌ها، رمزگان‌ها، و سنت‌هایی‌اند که آثار

---

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:
Sanders, Julie. "What Is Adaptation?" *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Roultledge, 2006. pp. 17-25.
2. Email: m-ghaffary@araku.ac.ir
3. adaptation
4. appropriation
5. Jacques Derrida
6. Edward Said
7. originality
8. rewriting
9. intertextuality

قبلی ایجاد کرده‌اند. علاوه بر این، گاه آثار هنری محصول آمیختن این نظام‌ها، رمزگان‌ها، و سنت‌ها در نظام‌ها، رمزگان‌ها، و سنت‌های انواع دیگر هنرند، از جمله نقاشی، عکاسی، سینما، و موسیقی. سندرز معتقد است که این درآمیختگی متون، ژانرها، و رسانه‌ها، به‌ویژه اگر بر اساس نظریهٔ «مرگ نویسندهٔ» رولان بارت و میشل فوکو تعبیر شود، موجب چندگانگی و چندمعنایی متن‌ها (در معنای مثبت آن) می‌شود. یکی دیگر از تبعات این تلقی از اقتباس و تصرف آن است که آثار اقتباس‌شده، نسبت به اقتباس‌ها، دیگر آثار «اصلی» یا «والاتر» محسوب نمی‌شوند و اصلاً هیچ متن اصلی یا بدیعی وجود نداشته و ندارد. این نتیجه‌گیری، البته، متأثر از آرای یولیا کریستوا[1]، رولان بارت[2]، و ژرار ژُنت[3] دربارهٔ نظریهٔ متن‌آمیختگی است. سندرز اقتباس و تصرف را دو مفهوم اولیه و اساسی در نظر می‌گیرد و فرایندهای مختلف دیگر را، که در متن زیر به بعضی از آن‌ها اشاره شده است، ذیل این دو قرار می‌دهد. در بسیاری موارد، تمیز دادن تصرف از اقتباس بسیار دشوار است، چراکه مرز روشنی میان آن‌ها نیست؛ اما، به‌نظر سندرز، شاید تفاوت آن‌ها این باشد که، در تصرف، بر خلاف اقتباس، آمیختگی متن با متون دیگر چندان آشکار نیست. سندرز، در دو فصل اول کتاب خود، به‌ترتیب مفهوم‌های اقتباس و تصرف را شرح می‌دهد؛ سپس، در فصل‌های بعدی، به واکاوی انگیزه‌های این دو فرایند و نتایج آن‌ها و، همچنین، اَشکال گوناگون اقتباس و تصرف و تحلیل نمونه‌های بارز آن‌ها می‌پردازد. بعضی از موضوع‌های مطرح‌شده در این کتاب بدین قرارند: تصرف‌های صورت‌گرفته از نمایش‌نامه‌های شکسپیر (که از نظر بسامد بسیار چشم‌گیر بوده‌اند)، اقتباس و تصرف داستان‌های اساطیری یا دگردیسی اسطوره‌ها در طول تاریخ و در رسانه‌ها و ژانرهای مختلف، روایت‌های گوناگون از قصه‌های پریان و فرهنگ عامه، تغییر دیدگاه روایت حین فرایند تصرف و تبعات ایدئولوژیک و تفسیری آن، و تصرف فکت‌های تاریخی یا نوشتن روایت‌های تاریخی بدیل. متن زیر، چنان‌که گفته شد، ترجمهٔ فصل نخست کتاب سندرز است و بر مفهوم اقتباس و انواع آن تمرکز

1. Julia Kristera
2. Roland Barthes
3. Gérard Genette

می‌کند. امید است که با ترجمهٔ آن زمینه برای برگردان کل کتاب و، همچنین، طرح بحث‌های فنی‌تر، دقیق‌تر، و مفصل‌تر در این زمینه فراهم شود.

* * *

*همهٔ ماده‌ها به ماده‌های دیگر تبدیل می‌شوند.*
کِیت اتکینسن[1]

فرایندهای اقتباس و تصرف [= ازآن‌خودسازی / اقتباس آزاد]، از بسیاری جهات، جزئی از عمل فراگیر متن‌آمیزی[2]اند. مفهوم متن‌آمیزی با نام یولیا کریستوا گره خورده است که در جستارهایی چون «متن فروبسته» (۱۹۸۰) و «واژه، گفت‌وگو، رمان» (۱۹۸۶) با استناد به نمونه‌های ادبی، هنری، و موسیقایی استدلال کرد که همهٔ متن‌ها در نوعی هزارتکهٔ[3] فرهنگیِ غنی و همواره در حال تحولْ متن‌های دیگر را القا و بازسازی می‌کنند. خیلی‌ها معتقدند که تمایل به آمیختن متن‌ها، و چهل‌تکهٔ[4] روایی و ساختمانیِ حاصل از این تمایل، یکی از اصول پسامدرنیسم است (آلن[5]).

درهم‌آمیختن متن‌ها و سنت‌های متنیِ گوناگون را، که در تمایل به متن‌آمیزی نمود می‌یابد، به مفهوم پسااستعماریِ «پیوندخوردگی»[6] نیز ربط داده‌اند. شرح هومی بابا[7] از پیوندخوردگی نشان می‌دهد که چیزها و ایده‌ها «به نام سنت تکرار، جابه‌جا، و ترجمه می‌شوند» (۲۰۷) و نیز اینکه این فرایند جابه‌جایی ممکن است موجب گفته‌های جدید

---

1. Kate Atkinson

۲. intertextuality: واژهٔ «متن‌آمیزی» را به‌قیاس «متن‌آمیختگی» ساخته‌ام، معادل گویا و خوش‌ساختی که نخستین بار رضا رضایی در ترجمهٔ کتاب زیر در برابر intertextuality به‌کار برده است: دیوید لاج، *هنر داستان‌نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)*. ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر نی، ۱۳۸۸. در متن حاضر، مراد نویسنده از intertextuality بیشتر عملِ آمیختنِ ارادیِ متن‌های گوناگون در روند آفرینش آثار هنری بوده است. از همین رو، من نیز در ترجمهٔ خود آن را به «متن‌آمیزی» برگردانده‌ام (شاید بهتر بود نویسنده در این مورد به‌جای intertextuality اصطلاح‌های intertextualization یا intertextualism را به‌کار ببرد). کاربرد اصطلاح گنگ و بدساختِ «بینامتنیت» (یا «میان‌متنیت») در این موارد بدون شک بی‌معنا خواهد بود؛ بنابراین، هرچند این معادل تا حدودی در زبان فارسی رایج شده است، در این ترجمه آگاهانه از کاربرد آن خودداری کرده‌ام. ــ م.

3. mosaic
4. bricolage
5. Allen
6. hybridity
7. Homi Bhabha

و خلاقیت شود. با این حال، از دید بابا، فقط آن نوع پیوندخوردگی بـه نـوآوری منجـر می‌شود که تفاوت ذاتی را ارج بنهد، و تلفیق فرهنگ‌ها یا یک‌پارچه‌کردن فرهنـگ‌هـای چندگانه به خفقان می‌انجامد (۲۰۸). تلقی‌های علمی از مفهوم پیوند زدن بر آنانـد کـه فرایند تعاملِ دو فرهنگ سبب می‌شود مصنوع‌های فرهنگی از اساس دگرگون شوند. در فرهنگ‌های پسااستعماری، این وضع مسئله‌ساز می‌شود، زیرا اگر مفهوم علمیِ عامل‌هـا یا ژن‌های غالب و مغلوب در مورد فرهنگ‌ها هم صادق است، پس سنت استعمارگر یـا امپراتوری‌گستر [= امپریالیست] بر سنت بـومی در هـر صـورتِ پیونـدخورده‌ای غالـب می‌شود. این ایدهٔ غالب و مغلوب را نخستین بار گرگور مندل[1]، که در زمینـهٔ الگوهـای وراثت آزمایش می‌کرد، در سدهٔ نوزدهم پیش نهاد (تاج[2])؛ اما، در حـوزهٔ ادبیـات، ایـدهٔ غالب و مغلوب برای توضیح بحث مربوط به سلطه و سرکوب بـه‌کـار رفتـه کـه جـزء ضرور هرگونه بررسیِ مناسبات بین متن‌هاست.

به این ترتیب، بررسی اقتباس و تصرف، نه‌فقط با زبان ویژهٔ علم، بلکه با جنبش‌های فرهنگی و نقادانهٔ پسامدرنیست و پسااستعماری نیز تلاقی مـی‌کنـد (نمونـهٔ قـدیمی‌تـرِ کاربرد زبان علم در نقد ادبیات: جستارِ «سنت و استعداد منحصربه‌فرد» نوشـتهٔ تـی. اس. الیوت[3] است، که در آن وی از واکنشِ شیمیایی میراث ادبی و هنرمند صـحبت مـی‌کنـد که محصولش «ترکیبی» کاملاً تازه اسـت (۴۱). در واقـع، تـلاش بـرای نگـارش تـاریخ اقتباس در بسیاری جاها ناچار به نگارش تـاریخ نظریـهٔ نقـد ادبیـات تبـدیل مـی‌شـود. اقتباس‌پژوهی‌ها، افزون بر آمیخته‌متن[4]های نظریِ مؤثری که خـود عرضـه مـی‌کننـد، در اشاره به عمل اقتباس مجموعه‌ای گسترده از اصطلاح‌هـای رایـج را بـه‌کـار مـی‌گیرنـد: روایـت[5] [= نسـخه]، گونـه[6] [= واریاسـیون]، تفسـیر[7]، دنبالـه[8]، تغییرشـکل[9]، تقلیـد[10]،

1. Gregor Mendel
2. Tudge
3. T. S. Eliot
4. intertext
5. version
6. variation
7. interpretation
8. continuation
9. transformation
10. imitation

گرده‌برداری[۱]، نقیضه[۲]، بدل[۳]، هزل[۴]، انتقال[۵]، ارزش‌گذاری دوباره[۶]، بازنگری[۷]، بازنویسی[۸]، و بازتاب[۹]. همان‌گونه که فهرست این اصطلاح‌ها نشان می‌دهد، اقتباس‌ها و تصرف‌ها ممکن است هدف‌ها و نیت‌های کاملاً متفاوت و حتی متضادی داشته باشند؛ در نتیجه، اقتباس‌پژوهان غالباً از نوعی «ساختارباوریِ باز»[۱۰] پیروی می‌کنند، مطابق با آن‌چه ژرار ژُنت در کتاب *لوح‌های بازنوشته*[۱۱] پیش نهاده است (ix)؛ یعنی، خوانش‌های آنان در پی این نیستند که بسته‌شدن دریچه‌های متن به بدیل‌های دیگر را ثابت کنند، بلکه هدفشان ستودن تعامل بی‌وقفهٔ متن با متن‌ها و فرآورده‌های هنریِ دیگر است. برای این منظور، دنباله[۱۲]ها، پیش‌درآمد[۱۳]ها، فشرده‌سازی[۱۴]، و گسترده‌سازی[۱۵] همه در مقطع‌های گوناگونِ اقتباس نقش دارند.

اقتباس ممکن است عملی انتقالی باشد، یعنی منتقل‌کردن اثری از ژانری معین به ژانری دیگر[۱۶]، که این کار خود نوعی بازنگری به‌شمار می‌رود. از لحاظی، نظیر آن کار ویراستاران است که متن‌ها را ویرایش و پیرایش می‌کنند. با وجود این، اقتباس ممکن است روند گسترده‌سازی هم باشد، که شامل کارهایی مانند افزایش[۱۷]، گسترش[۱۸]، انباشت[۱۹]، و درافزودن[۲۰] می‌شود (برای نمونه، بسنجید با بحث دپمن[۲۱] و دیگران دربارهٔ «نقد تکوینی[۲۲]»). اقتباس غالباً تفسیری از متن مبدأ به‌دست می‌دهد. این کار معمولاً با

1. pastiche
2. parody
3. forgery
4. travesty
5. transposition
6. revaluation
7. revision
8. rewriting
9. echo
10. open structuralism
11. Palimpsests
12. sequel
13. prequel
14. compression
15. amplification
۱۶. شاید بهتر بود نویسنده این‌جا به‌جای «ژانر» (genre) از اصطلاح «فرم» (form) استفاده کند. ــ م.
17. addition
18. expansion
19. accretion
20. interpolation
21. Deppman
22. genetic criticism

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بازنگری در دیدگاه روایت «اصلی»[1]، افزودن انگیزه‌های فرضی، یا پررنگ‌کردن شخصیت‌های سرکوب‌شده یا به‌حاشیه‌رانده صورت می‌گیرد. افزون بر این، اقتباس ممکن است منحصر شود به تلاشی ابتدایی‌تر برای ساده‌سازی یا مناسب‌سازی متن‌ها برای مخاطبان و خوانندگان جدید از طریق فرایندهای نزدیک‌سازی[2] و روزامدسازی[3]. این تلاش برای ساده‌کردن یا مناسب‌کردنِ متن را می‌توان انگیزهٔ هنریِ بسیاری از اقتباس‌های تلویزیونی یا سینماییِ صورت‌گرفته از رمان‌ها یا نمایش‌نامه‌های به‌اصطلاح «کلاسیک» دانست. شکسپیر از این نظر کانونِ توجه اقتباس‌گران بوده و از این «نزدیک‌سازی‌ها» و روزامدسازی‌ها نفع زیادی هم برده است.

کاربرد اصطلاح‌های مناسب برای اشاره به متنی خاص ــ وقتی این اصطلاح‌ها رایج شوند ــ ممکن است سرنخ‌های ویژه‌ای برای فهم معناهای احتمالیِ متن و تأثیر فرهنگی‌اش در اختیار ما بگذارد، خواه این تأثیر ارادی باشد خواه غیرارادی. همان‌طور که روبرت وایمان[4] تأکید می‌کند، عمل تصرف «مستقل از نیروهای کش‌مکش اجتماعی و قدرت سیاسی یا کنش‌های مبتنی بر آگاهی تاریخی نیست» (۴۳۳). غرض ما این‌جا[5] این است که انگیزه‌ها و ایدئولوژی‌های شخصی و تاریخیِ نهان در پسِ کنش‌های گوناگون اقتباس و تصرف را با دقت واکاوی کنیم. بنابراین، بهتر است کار خود را با روشن‌کردنِ منظورمان از اصطلاح‌های کلیِ اقتباس و تصرف، بررسی حالت‌ها و شیوه‌های مختلف اقتباس، و نمودهای آن در حوزه‌های گوناگون آغاز کنیم.

ژُنت، در پژوهش پرمایه و روشن‌گر خود دربارهٔ «فرامتنیت»[6]، عمل نوشتن متن با توجه به متن‌های دیگر را ــ در هر ژانری که باشد ــ نوعی عمل «تَراژانری»[7] تعریف می‌کند.[8] در کنش‌های فرامتنی‌ای که ژُنت بررسی کرده است، معمولاً طیف گسترده‌ای از

---

1. original

۲. proximation؛ از بین بردن فاصلهٔ زمانی (یا گاه مکانی و فرهنگیِ) متن و خواننده. ــ م.

3. updating
4. Robert Weimann

۵. منظور نویسنده کلیت کتابش است، نه فصل حاضر. – م.

6. hypertextuality
7. transgeneric

۸. پیش‌نهاد من برای برگردان اصطلاح‌های اصلی ژونت در این زمینه عجالتاً به‌شرح زیر است:

بینِ‌متونیت (متن‌آمیختگی / متن‌آمیزی) ← intertextuality  ترامتنیت ← transtextuality

ژانرهای اصلی و فرعی دخیل‌اند. با این حال، در بیشتر موارد، اقتباس دلالت دارد به فرایند معینِ گذار از ژانری به ژانر دیگر: رمان به فیلم؛ نمایش‌نامه به نمایش / فیلم موزیکال؛ داستان یا روایت منثور به نمایش؛ یا، عکس آن، نمایش به داستان منثور.[۱]

در این جستار، هرگاه از اقتباس صحبت می‌کنیم، منظورمان تفسیرکردن دوبارهٔ متن‌های شناخته‌شده در بافت‌های ژانریِ تازه یا شاید هم تغییردادن زمینهٔ فرهنگی و/یا زمانیِ متن «اصلی» یا مبدأ است، که حالت دوم ممکن است مستلزم تغییر ژانر باشد یا نباشد. در دوره‌های آموزش عالی [در بریتانیا]، واحدهای درسیِ مربوط به بررسی تبدیل ادبیات به فیلم اکنون خیلی رواج یافته‌اند و دانشجویانی که به چنین کارهایی می‌پردازند غیرمستقیم، اگر نه مستقیم، دارند مسئلهٔ اقتباس را واکاوی می‌کنند، یعنی نقادانه به این می‌اندیشند که اقتباس یا تصرف چیست. هدف این قبیل پژوهش‌های اندیشمندانه یا دانشورانه تشخیص اقتباس‌های «خوب» یا «بد» نیست. اصلاً، بر چه اساس می‌توان چنین قضاوتی کرد؟ وفاداری به متن اصلی؟ بیشترِ اقتباس‌ها و تصرف‌های خلاقانه درست با وفادار نماندن به متن اصلی است که پدید می‌آیند. از این گذشته، وقتی پای متن‌هایی مانند نمایش‌نامه‌های شکسپیر به‌میان می‌آید که نسخهٔ اصلیِ مشخصی از آن‌ها در دست نیست، قطعاً باید در امکان هرگونه سنجش واقعیِ وفاداریِ اقتباس به متن اصلی تردید کرد. پس، اقتباس‌پژوهی کاری به قضاوت‌های ارزش‌گذارانهٔ دوقطبی [خوب / بد] ندارد، بلکه به تحلیل فرایند، شیوه، و ایدئولوژیِ نهان در پس اقتباس می‌پردازد.

دِبرا کارتمل[۲] الگوی مفیدی برای بررسی تفسیرهای سینماییِ رمان‌های مشهور معرفی می‌کند که سه دستهٔ کلیِ اقتباس را در بر می‌گیرد: ۱) انتقال[۳]، ۲) تفسیر[۴]، و

---

paratextuality → پیرامتنیت  metatextuality → زَبَرمتنیت  architextuality → سرمتنیت

hypotextuality → فرومتنیت  hypertextuality → فرامتنیت

۱. چنانکه می‌بینیم، نویسنده اصطلاح‌های «ژانر»، «فرم»، و «رسانه» (medium) را به معنایی واحد و به‌جای یکدیگر به‌کار می‌برد. بهتر بود مرز این اصطلاح‌های تخصصی و دامنهٔ شمولشان مشخص شوند. ــ م.

2. Deborah Cartmell
3. transposition
4. commentary

۳) نظیر[1] (کارتمل و ویلهان[2] ۲۴). از قرار معلوم، تمام روایت‌های سینمایی رمان‌ها نوعی «انتقال»اند، از این جهت که متن را از ژانری معین (رمان) می‌گیرند و با استفاده از قاعده‌های هنریِ ژانری کاملاً متفاوت (فیلم) آن را به مخاطبانی جدید منتقل می‌کنند. اما، بسیاری از اقتباس‌های صورت‌گرفته از رمان‌ها و ژانرهای دیگر شامل سطوح دیگری از انتقال هم می‌شوند، زیرا متن‌های مبدأ را نه‌فقط از نظر ژانر بلکه از لحاظ ویژگی‌های فرهنگی، جغرافیایی، و زمانی نیز تغییر می‌دهند. فیلم *رومئو + ژولیتِ ویلیام شکسپیر*[3] (۱۹۹۶)، ساختهٔ باز لورمن[4]، نمونهٔ خوبی از این حالت است. در این فیلم، لورمن با تغییردادن صحنهٔ تراژدی شکسپیر از ورونا به امریکای شمالیِ معاصر آن را روزامد کرده است. وی حال‌وهوای خصومت دارودسته‌های شهرنشینِ متن شکسپیر را حفظ کرده اما طنین معاصر و باب‌روزی به آن بخشیده که تأمل‌برانگیز است. همان‌طور که می‌دانیم، شمشیرهایی که در جای‌جای متن شکسپیر حضور دارند در محیط فیلم لورمن، شهر خیالیِ ورونا بیچ[5] که بسیار واقع‌نماست، جای خود را داده‌اند به سلاح محبوب عصر مدرن، یعنی هفت‌تیرهایی که نام صاحبانشان نیز بر آن‌ها حک شده. ژُنت در نظریهٔ خود چنین اقدامی را «نزدیک‌سازی» می‌نامد (۳۰۴)، که در اقتباس‌های سینماییِ رمان‌های کلاسیک فراوان به‌چشم می‌خورد.

همان‌گونه که پیش‌تر گفتم، آثار شکسپیر منبعی غنی برای این نوع نزدیک‌سازی‌ها بوده‌اند. برای مثال، در سال ۱۹۹۹، کِنِت برانا[6] نمایش‌نامهٔ *رنج بیهودهٔ عشق*[7] [۱۵۹۷] را به صورت فیلمی موزیکال به‌سبک هالیوودِ دههٔ ۱۹۳۰ بازسازی کرد و رقابت میان نکته‌سنجیِ درباری و غزل‌سرایی در متن شکسپیر را در یک بافت آکسفورد ـ و ـ کیمبریجیِ ساختگی قرار داد. روی‌دادهای فیلم در شب جنگ جهانی دوم آغاز می‌شوند. این کار باعث می‌شود مخاطبان با کش‌مکشی در یک بافت تاریخیِ متأخر مواجه شوند تا با تعامل متن شکسپیر با جنگ‌های مذهبی در فرانسهٔ اواخر سدهٔ شانزدهم. همچنین، برانا

1. analogue
2. Whelehan
3. *William Shakespeare's Romeo + Juliet*
4. Baz Luhrmann
5. Verona Beach
6. Kenneth Branagh
7. *Love's Labour's Lost*

هشیارانه ترانه‌های خاطره‌انگیزِ جرج گرشوین[1]، آیرا گرشوین[2]، و کُل پورتر[3] را به موسیقی متن فیلم خود افزوده است تا فیلم نظر آن دسته از مخاطبانی را نیز جلب کند که در این خاطرهٔ فرهنگی سهیم‌اند. فیلم *هملت* (۲۰۰۰)، ساختهٔ مایکل المریدا[4]، که در پایان هزارهٔ دوم به نمایش درآمد، شهر السینور[5] را به‌صورت شرکتی مالی در منهتن بازآفرینی کرده و کلودیوس هم به مدیر اجراییِ فاسد آن تبدیل شده است. در چرخشی جالب، شاه‌زادهٔ جوان سرکش در این روایت از *هملت* بدل شده به دانشجوی حاکمیت‌ستیزِ رشتهٔ هنر، و «نمایش در نمایش» او نیز صحنهٔ ویدئوییِ مونتاژشده‌ای است که در حکم تکلیف درسی‌اش آماده کرده. علت این روزامدسازیِ متن شکسپیر کاملاً واضح است: «نزدیک‌سازی» متن را از نظر زمانی، جغرافیایی، و اجتماعی به چارچوب مرجعِ[6] مخاطب نزدیک‌تر می‌کند. البته، این‌طور نیست که همهٔ اقتباس‌های انتقال‌دهنده که زمان متن را تغییر می‌دهند به عصر حاضر نزدیک شوند ــ محض نمونه، فیلم *هملت* (۱۹۹۰)، اثر فرانکو دزفّیرلّی[7]، ماجرا را به صحنه‌ای گوتیک در قرون وسطی منتقل کرده ــ اما این کار بی‌گمان رایج‌ترین شیوهٔ انتقال متن است. در مورد *هملت* دزفّیرلّی، می‌توان بحث کرد که بازیگرگزینی[8] این فیلم‌ساز به‌طور غیرمستقیم نوعی روزامدسازی بوده، زیرا این کار دزفّیرلّی عمل آگاهانه‌ای است برای آمیختن متن شکسپیر با دنیای قهرمانان فیلم‌های اکشن، به‌ویژه آن نوع خاصی که نماینده‌اش هملت او، مِل گیبسن[9]، است.

با اینکه آثار شکسپیر شاخصی فرهنگی از فرایند اقتباس ــ که سیر تاریخیِ منظمی نداشته ــ در اختیار ما می‌گذارند، شکسپیر یگانه کانون اقتباس‌های انتقال‌دهنده نبوده است. در سال ۱۹۹۸، آلفونسو کوارن[10] در اقتباس سینمایی خود جابه‌جایی مشابهی در محیط و زمینهٔ رمان تربیتیِ[11] *آرزوهای بزرگ*[12] [۱۸۶۱]، اثر چارلز دیکنز، صورت داد.

1. George Gershwin
2. Ira Gershwin
3. Cole Porter
4. Michael Almereyda
5. Elsinore
6. frame of reference
7. Franco Zeffirelli
8. casting
9. Mel Gibson
10. Alfonso Cuarón
11. Bildungsroman
12. *Great Expectations*

در این اقتباس، محیط داستان به نیویورکِ معاصر و شخصیت اصلیِ آن، پیپ[1]، به هنرمندی پرتلاش ولی ناکام (با بازی فین بل[2]) تغییر یافته است. انتقال‌های هم‌سانی نیز در اقتباس‌های صورت‌گرفته از آثار نویسندگانی چون هنریک ایبسن، جین آستین، و آنتون چخوف رخ داده‌اند.

باید توجه کرد که در مواردی فرایند اقتباس از نزدیک‌سازیِ صِرف به‌سوی عملی با بار فرهنگیِ بیشتر حرکت می‌کند. این همان دستهٔ دوم در دسته‌بندی کارتمل است: «تفسیر»، یعنی اقتباس‌هایی که معمولاً با تغییر یا افزایش‌دادن عناصر متن جنبه‌های سیاسیِ متن مبدأ یا محیط جدید داستان (یا هر دو) را تفسیر می‌کنند. برای مثال، آن دسته از روایت‌های سینماییِ نمایش‌نامهٔ *توفان*[3] [۱۶۱۱] شکسپیر که شخصیتِ سیکرکس[4] الجزایری را آشکارا نمایش می‌دهند با این کار غیابش در متن نمایش‌نامه را تفسیر می‌کنند. در متن شکسپیر، شخصیت سیکرکس فقط با توصیف‌های کلامیِ منفیِ پراسپرو است که پرداخته می‌شود. فیلم‌های *توفان* (۱۹۷۹)، اثر دریک جارمن[5]، و حماسهٔ پرشاخ‌وبرگ *کتاب‌های پراسپرو*[6] (۱۹۹۱)، اثر پیتر گرینوی[7]، هردو سیکرکس را آشکارا به‌تصویر کشیده‌اند. یکی از روایت‌های سینماییِ رمان *منسفیلد پارک*[8] [۱۸۱۴]، اثر جین آستین (به کارگردانی پاتریشا رُزما[9]، ۲۰۰۰)، علناً نشان می‌دهد که روی‌دادهای داستان در زمان استعمارگری بریتانیا و اشتغال بریتانیایی‌ها به برده‌داری در کشت‌زارهای آنتیگوئا[10] اتفاق می‌افتند. رزما در اقتباس خود حقیقت‌هایی را برملا کرد که رمان جین آستین بر آن‌ها پرده افکنده بود. در تمام این موارد، غیاب یا خلائی که در روایت اصلی وجود داشته و اقتباس سینماییِ انتقال‌دهنده متوجه آن شده است نکته‌ای بود که ناقدان پسااستعماری به آن اشاره کرده بودند.

پرتال جامع علوم انسانی

1. Pip
2. Finn Bell
3. *The Tempest*
4. Sycorax
5. Derek Jarman
6. *Prospero's Books*
7. Peter Greenaway
8. *Mansfield Park*
9. Patricia Rozema
10. Antigua

می‌توان استدلال کرد که در همهٔ این نمونه‌ها تأثیر کاملِ اقتباس سینمایی مستلزم آگاهی مخاطب از ارتباط آشکار متن اقتباس با متنی مبدأ است. برای روشن‌کردنِ این ارتباط، نام بسیاری از اقتباس‌های رسمی همان نام متن مبدأ است. تمایل اقتباس‌گران به آشکارکردن ارتباط اقتباس با متن مبدأ از این نکته سرچشمه می‌گیرد که واکنش‌های مخاطبان به اقتباس منوط به آن است که مخاطبان بتوانند شباهت‌ها و تفاوت‌های دو متن را تشخیص بدهند. این شباهت‌ها و تفاوت‌ها را فقط خواننده یا بیننده‌ای تشخیص می‌دهد که از رابطهٔ بین متن‌ها آگاه باشد، و این خود نیازمند آن است که اقتباس از متن یا منبعی معروف صورت گرفته باشد. فیلیپ کاکس[1] همین نکته را در مورد محبوبیت بی‌اندازهٔ اقتباس‌های نمایشیِ رمان‌های چارلز دیکنز در سدهٔ نوزدهم بیان کرده است. این اقتباس‌ها هشیارانه بخش‌های مشهور رمان را به‌شکل تابلو[2] اجرا می‌کردند: «کاربرد تابلوهای نمایشی حاکی از این بود که اقتباس‌گران می‌دانستند مخاطبانشان با نحوهٔ انتشار دنباله‌دار[3] خود رمان‌ها آشنایند؛ بینندگان فقط با تشخیص فوریِ شباهت این تقلیدها با صحنه‌های مورد نظر رمان بود که از نمایش لذت می‌بردند» (کاکس ۴۳-۴۴). بی‌گمان، از این طریق است که اقتباس‌ها یا تصرف‌ها در فعال‌سازی یا بازفعال‌سازیِ جایگاه کانونیِ[4] متن‌ها یا نویسندگانی معین ایفای نقش می‌کنند، حتی زمانی که تصرف‌ها، که سیاسی‌ترند، بخواهند در خودِ این جایگاه تردید کنند.

در سومین و واپسین دستهٔ کارتمل، «نظیر»، قضیه تا حدودی فرق می‌کند. آگاهی از آمیختگی متن اقتباس با متنی مبدأ ممکن است فهم ما از محصول فرهنگیِ جدید را دقیق‌تر و عمیق‌تر کند، اما برای لذت بردن از خودِ متن اقتباس لازم نیست که حتماً از این آمیختگی باخبر باشیم. اینک، چند نمونهٔ متأخر از آثاری که مستقل‌اند اما، با این حال، آگاهی از نظیر بودنشان به آن‌ها ژرفای بیشتری می‌بخشد: فیلم *کودن*[5] (۱۹۹۵)، ساختهٔ اِیمی هِکرلینگ[6]، گونهٔ دیگری از رمان *اِما*[7] [۱۸۱۵]، نوشتهٔ جین آستین، است که

1. Philip Cox
2. tableau
3. serial installment
4. canonical
5. *Clueless*
6. Amy Heckerling
7. *Emma*

در آن، دختر نوجوان متمول و سطحی‌نگری اهل کالیفرنیای جنوبی به‌جای شخصیت اِما می‌نشیند؛ فیلم *اینک آخرالزمان*[1] (۱۹۷۹)، ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا[2]، دربارهٔ جنگ ویتنام رمان تلخ *دل تاریکی*[3] [۱۸۹۹]، اثر جوزف کانراد[4]، را، که یک بررسی قرن‌نوزدهمی از اقدامات استعمارگرانه در کنگوست، در بافتی جدید قرار می‌دهد؛ فیلم *معدن واگذارشده*[5] (۲۰۰۰)، ساختهٔ مایکل وینترباتم[6]، به‌طرزی ظریف رمان *شهردار کاستربریج*[7] [۱۸۸۶]، نوشتهٔ تاماس هاردی[8]، را در قالب گونه‌ای از ژانر هالیوودی وسترن مجسم می‌کند و کنش داستان را به امریکای عصر هجوم به مناطق طلاخیز (دههٔ ۱۸۶۰) می‌برد. مثال دیگری که در واقع یک فرایند دومرحله‌ایِ اقتباس و جذب[9] را به تصویر می‌کشد فیلم امریکایی *مردان محترم*[10] (۱۹۹۰)، اثر ویلیام رایلی[11]، دربارهٔ مافیاست که اواخر قرن بیستم ساخته شد. این فیلم هم فیلم جو مکبث[12] (۱۹۵۵)، ساختهٔ کن هیوز[13] دربارهٔ باندهای تبه‌کاران حرفه‌ای بریتانیا، را بازآفرینی می‌کند و هم نمایش‌نامهٔ مکبث[14] [۱۶۰۶]، اثر شکسپیر، را، که فیلم جو مکبث خود بر اساس آن ساخته شده است. [...]

تبدیل نمایش‌نامه و رمان به فیلم رایج‌ترین و واضح‌ترین نمود اقتباس است، اما محدود کردن اقتباس‌پژوهی به بررسی روایت‌های سینماییِ نمایش‌نامه‌ها و رمان‌های کانونی بی‌گمان گمراه‌کننده خواهد بود. ژانر دیگری که زیاد مورد اقتباس‌های آگاهانه قرار می‌گیرد نمایش و فیلم موزیکال است. جالب توجه است که شکسپیر در این مورد نیز حضوری راه‌گشا دارد. علاوه بر *پسران سیراکوزی*[15] [اثر جورج اَبوت[16] و ریچارد

1. *Apocalypse Now*
2. Francis Ford Coppola
3. *Heart of Darkness*
4. Joseph Conrad
5. *The Claim*
6. Michael Winterbottom
7. *The Mayor of Casterbridge*
8. Thomas Hardy
9. absorption
10. *Men of Respect*
11. William Reilly
12. *Joe Macbeth*
13. Ken Hughes
14. *Macbeth*
15. *The Boys from Syracuse*
16. George Abbott

راجرز[1]، ۱۹۳۸] که نمایش‌نامهٔ *کمدی اشتباهات*[2] [۱۵۹۴] شکسپیر را به‌صورت نمایش موزیکال درآورد، می‌توان از فیلم موزیکال *ماجرای وست‌ساید*[3] [۱۹۶۱]، ساختهٔ جروم رابینز[4] و رابرت وایز[5]، با موسیقی لِنارد برنستاین[6] نام بُرد که نمایش‌نامهٔ *رومئو و ژولیت* [۱۵۹۵] اثر شکسپیر را در قالب قصهٔ خشونت دارودسته‌های خیابان‌ها و زمین‌های بازی نیویورکِ دههٔ ۱۹۵۰ مجسم می‌کند. این فیلم موزیکال به‌نوبهٔ خود بر اقتباس سینمایی سال ۱۹۹۶ باز لورمان از همین نمایش‌نامهٔ عاشقانهٔ تراژیکِ شکسپیر تأثیر گذاشت. نمایش موزیکال *مرا ببوس، کِیت*[7] [اثر ساموئل اسپیواک و بِلا اسپیواک[8]، ۱۹۴۸]، همان‌طور که می‌دانیم، با ترانه‌های کُل پورتر نمایش‌نامهٔ *رام‌کردنِ زن سرکش*[9] [۱۵۹۲] شکسپیر را به‌گونه‌ای دیگر بازگو می‌کند. واضح است که مشارکت پورتر در این اقتباس قدیمی از شکسپیر بر «روزامدسازیِ» کِنِت برانا از نمایش‌نامهٔ *رنج بیهودهٔ عشق* شکسپیر در سال ۱۹۹۹ تأثیر بسزایی گذاشت.

نمایش‌ها و فیلم‌های موزیکال غالباً ریشه در آثار کانونی ادبیات دارند، از رمان حماسی *بینوایان* [۱۸۶۲] ویکتور هوگو گرفته تا *کتاب ساریق پیر دربارهٔ گربه‌های کاری*[10] [۱۹۳۹] تی. اس. الیوت. یکی از فیلم‌های موزیکالی که به جایگاهی کانونی رسیده *بانوی زیبای من*[11] [ساختهٔ جورج کوکور[12]، ۱۹۶۴] است. این فیلم روایتی است از نمایش‌نامهٔ *پوگمالیون*[13] [۱۹۱۳]، نوشتهٔ جورج برنارد شا[14]، که نام آن اشاره دارد به اثری در تاریخ ادبیات که بر این نمایش‌نامه تأثیر گذاشته است، یعنی داستان‌های متنوع *کتاب مسخ‌ها* [=*افسانه‌های دگردیسی*][15] [سدهٔ هشتم م] اثر اوید[16]، که در یکی از آن‌ها

1. Richard Rodgers
2. *The Comedy of Errors*
3. *West Side Story*
4. Jerome Robbins
5. Robert Wise
6. Leonard Bernstein
7. *Kiss Me Kate*
8. Bella and Samuel Spewack
9. *The Taming of the Shrew*
10. *Old Possum's Book of Practical Cats*
11. *My Fair Lady*
12. George Cukor
13. *Pygmalion*
14. George Bernard Shaw
15. *Metamorphoses*
16. Ovid

شخصیتی به نام پوگمالیون مجسمه‌ای می‌سازد و خود عاشق آن مجسمه می‌شود. [...] این نمونه‌ها تعریف پویاتری از اقتباس و تصرف به‌دست می‌دهند، چراکه این متن‌ها بازآفرینی متن‌هایی‌اند که خود غالباً بازآفرینی متن‌هایی دیگرند، و این یعنی اقتباس فرایندی مداوم و بی‌وقفه است.

چندان هم بی‌ربط نیست که رشته‌هایی که اصطلاح "adaptation" [«اقتباس»] در آن‌ها فراوان به‌کار می‌رود[۱] زیست‌شناسی و بوم‌شناسی[۲]اند. به دنبال نظریه‌های جنجال‌برانگیز فرگشت [= تکامل] چارلز داروین در سدهٔ نوزدهم، جامعهٔ علمی همواره مجذوب روندهای پیچیدهٔ انطباق محیطی و ژنتیکی بوده است، از سهره‌های معروف جزایر گالاپاگوس[۳] در مشاهدات داروین گرفته، که گونه‌گونیِ نوع نوک و منقارشان حاکی از گوناگونیِ مواد غذایی‌ای بود که در رقابت با یکدیگر خود را با مصرف آن منطبق کرده بودند، تا شب‌پره‌های خال‌دار در شهرهای صنعتی بریتانیا، که مشکینگی[۴] یا گونه‌ای تیره‌تر از انواع سنتی بوده‌اند که گمان می‌رود به این دلیل به این صورت رشد کرده باشند تا با سطوح مناطقی از شهر بیامیزند که در اثر صنایع سنگین سیاه شده‌اند. در این نمونه‌ها، اقتباس نه‌تنها ماهیتی خنثی ندارد، بلکه بسیار هم فعال است و فرق فارقی دارد با کنش‌های تقلید، کپی‌برداری، و تکرار که گاه ناقدان ادبیات و سینما آن‌ها را نسبت به «نسخهٔ اصل» در مرتبه‌ای ثانوی قرار می‌دهند. اقتباس و تصرفْ آمیخته‌متن‌های خود را نیز عرضه می‌کنند، طوری که اقتباس‌ها هم در گفت‌وگو با اقتباس‌های دیگر عمل می‌کنند و هم در گفت‌وگو با منبع خود. شاید بهتر باشد به اقتباس از دیدگاه فرایندهای پیچیدهٔ تصفیه[۵] و شبکه‌های متن‌آمیزی یا حوزه‌های دلالتی نظر کنیم تا از دیدگاه ساده‌اندیشانهٔ سیر یک‌طرفهٔ تأثیر از منبع تا اقتباس.

در تمام این دسته‌بندی‌ها و تعریف‌های اقتباس، مهم این است که اصل لذت را مد نظر قرار دهیم. جان اِلیس[۶]، در شرحی بسیار باریک‌بینانه از تأثیر فیلم بر تجربهٔ ما از

---

۱. در زبان انگلیسی، اصطلاح "adaptation"، علاوه بر معنای تخصصی «اقتباس» در حوزهٔ هنر، به‌ویژه در متون علمی، به معنای «انطباق» و «سازگار شدن» نیز هست. – م.

2. ecology
3. Galapagos
4. melanism
5. filtration
6. John Ellis

آثار ادبی کانونی، استدلال می‌کند که اقتباس باعث می‌شود لذت ما از آثار ادبی در پیوند با خاطره طولانی یا ادامه‌دار شود: «اقتباس یک اثر در رسانه‌ای دیگر [= منطبق‌کردن آن با رسانه‌ای دیگر] وسیله‌ای می‌شود برای طولانی‌کردن لذت ما از اثر اصلی و تکرار ایجاد خاطره» (۴-۵). ایدهٔ الیس، بی‌گمان، به همان اندازه دربارهٔ رواج اخیر اقتباس‌های تلویزیونی از متون کلاسیک صدق می‌کند، که مثال بارز آن ژانر درام‌های دوره‌ای[1] بی‌بی‌سی در بریتانیاست، نظیر اقتباس‌های *غرور و تعصب* جین آستین [۱۸۱۳]، *شمال و جنوب*[2] الیزابت گسکِل[3] [۱۸۵۵]، و *دانیل درونداِ*[4]ی جورج الیوت [۱۸۷۶]. البته، این اقتباس‌ها از حیطهٔ رمان‌های قرن‌نوزدهمی فراتر رفته و به حوزهٔ ادبیات داستانی معاصر نیز کشیده شده‌اند، که از آن جمله می‌توان به اقتباس سه‌قسمتی اخیر رمان *باشگاه اراذل*[5] [۲۰۰۱] اثر جاناتان کو[6] اشاره کرد، که به اندازهٔ نمونه‌های قبلی بازسازی ستایش‌آمیز دوره یا عصری خاص از تاریخ، در این مورد دههٔ ۱۹۷۰، است.

اِلیس بر آن است که اقتباس، با طولانی‌کردن لذت خوانش اولیهٔ رمان یا لذت برخورد اولیهٔ بیننده با متن اصلی، «از خاطرهٔ بیننده از رمان اقتباس‌شده سود می‌برد؛ این خاطره ممکن است حاصل خواندن خود رمان بوده باشد یا، آن‌طور که بیشتر در مورد آثار کلاسیک ادبیات اتفاق می‌افتد، خاطره‌ای عمومی و رایج از آن رمان باشد» (۳). الیس سخن خود را این‌گونه ادامه می‌دهد: «اقتباس از این خاطره استفاده می‌کند و می‌کوشد با تصاویری که خودش عرضه می‌کند آن را محو کند» (۳). این‌جاست که من با الیس اختلاف نظر پیدا می‌کنم، هرچند در جاهای دیگر استدلال قانع‌کننده‌اش را می‌پذیرم. دلیل من برای مخالفت با جملهٔ اخیر او این است که استفاده کردن خاطرهٔ بیننده از متن اصلی همیشه غایت مطلوب اقتباس نیست، یعنی اقتباس لزوماً در پی آن نیست که متن منبع را استفاده یا محو کند. در واقع، [...] همان دوام و بقای متن اصلی است که روند مداوم خوانش‌های هم‌جوار، که بخش مهمی از کارکرد فرهنگی اقتباس‌اند، و همچنین تجربهٔ مداوم لذت خواننده یا بیننده از ردگیری مناسبات

1. period drama
2. *North and South*
3. Elizabeth Gaskell
4. *Daniel Deronda*
5. *The Rotters' Club*
6. Jonathan Coe

آمیخته‌متن‌ها را ممکن می‌سازد. خوانش یا تماشای اقتباس شامل نـوعی حـس درونـیِ بازی می‌شود که تا حدی محصول فعال‌سازی توان ما در یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌های متن‌های القاشده است. همین حس درونی بازی و تعاملِ مرتبطِ توقع داشتن و غافل‌گیر شدن است که، به‌زعم من، در کُنه تجربهٔ ما از اقتباس و تصرف جای دارد.

## کتاب‌نامه

Atkinson, Kate. *Not the End of the World*. London: Doubleday, 2002.
Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
Bhabha, Homi K. "Cultural Diversity and Cultural Differences." *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 1995.
Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan (eds.). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999.
Cox, Philip. *Reading Adaptations: Novels and Verse Narratives on the Stage, 1790-1840*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
Deppman, Jed, Daniel Ferrar, and Michael Gordon (eds.). *Genetic Criticism: Texts and avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber, 1984.
Ellis, John. "The Literary Adaptation: An Introduction." *Screen* 23, 1 (1982): 3-5.
Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
Kristeva, Julia. "The Bounded Text." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Ed. Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1980.
Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel." *The Kristeva Reader*. Trans. Seán Hand and Léon S. Roudiez. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
Tudge, Colin. *In Mendel's Footnotes*. London: Vintage, 2002.
Weimann, Robert. "Text, Author-Function, and Appropriation in Modern Narrative: Toward a Sociology of Representation." *Critical Inquiry* 14 (1988): 431-47.