اقتباس از رمان برای سینما:

رابطه‌ای سازگار یا خصمانه؟

جرج بلاستون
ترجمه: علی عامری

تاریخ رابطهٔ ناهمگون رمان و فیلم نمایانگر رابطه‌ای ظاهراً سازگار و باطناً خصمانه است. جرج بلاستون در مقاله‌اش این فرض را رد می‌کند که استعاره‌های بصری و عینی قابل انتقال از منابع ادبی به زبان فیلم هستند. وی تأکید دارد که این دو شکل لزوماً متمایزند. او می‌گوید ریشه تفاوت این دو رسانه در اختلاف بین درک تصویر عینی و مفهوم تصویر ذهنی نهفته است.
این منتقد ادبی کتاب خود «رمان در فیلم» را به منزلهٔ پایان‌نامهٔ دکترا پیرامون زیبایی شناسی ادبیات در دانشگاه جان‌هاپکینز آمریکا به رشتهٔ تحریر درآورده است. وی در فصل مقدماتی کتاب خود با این بیانیه نتیجه‌گیری می‌کند: «رمانی که به فیلم برگردانده شده، علی‌رغم شباهت‌های آشکار با اصل، به نحو اجتناب پذیری تبدیل به اثر هنری متفاوتی می‌شود.» علت آن است که سینما محدودیت‌هایی دارد و متکی بر «تصویر، مخاطب انبوه و تولید صنعتی است» هر اقتباسی نمایانگر توجه به ابعاد منحصر به فرد رمان نیست بلکه صرفاً به وقایع آن در حکم دستمایهٔ کار می‌پردازد.

دو روش برای مشاهده

گفته می‌شود که دیوید وارک گریفیث در ۱۹۱۳ بعد از جمع‌بندی اهداف اصلی خود چنین اظهار نظر کرده است: «هدف اصلی من بالاتر از هر چیز آن است که شما را به دیدن وا دارم.»(۱) این بیانیه چه تصادفی و چه براساس اندیشه صادر شده باشد تقریباً به نحوی دقیق با جمله قصاری از جوزف کنراد در مقدمه‌اش بر Narcissus Nigger Of مطابقت دارد، وی این کتاب را ۱۶ سال پیشتر منتشر کرده بود: «هدفی که سعی در رسیدن به آن را دارم، استفاده از قدرت نوشتار برای واداشتن شما به شنیدن، احساس کردن و بیش از همه دیدن است.»(۲) صرف‌نظر از شباهت فراوانی که بین این دو گفته وجود دارد، تطبیق آنها در ارائه وجوه شباهت و اختلاف فیلم و رمان قابل تحسین است. از یک سو جملهٔ «شما را به دیدن وادارم» نمایانگر رابطه‌ای تأثیرگذار میان هنرمند خلاق و مخاطب پذیرا است. در این جا رمان‌نویس و کارگردان هدف مشترکی دارند. از سوی دیگر مخاطب می‌تواند از طریق چشم، تصویر ببیند یا به وسیلهٔ ذهن خیال‌پردازی کند. ریشه تفاوت این دو رسانه ما بین درک تصویر عینی و مفهوم تصویر ذهنی نهفته است.

رمان و فیلم هر دو سازمند (Organic) هستند ـ به مفهومی که داوری‌های زیبایی‌شناسانه براساس مجموعه‌هایی کلی شکل می‌گیرند. مجموعه‌هایی که شامل قواعد شکل گرایانه و تماتیک (مضمونی) هستند. شاید انتظار داشته باشیم دریابیم که تفاوت‌های موجود در شکل و مضمون از تفاوت‌های رسانه، تفکیک ناپذیر باشند. کنراد و گریفیث نه تنها به روش‌های گوناگون مشاهده اشاره دارند، بلکه «شما»یی که به آن اشاره می‌کنند، مشتمل بر افراد مختلفی است. می‌توان تصور کرد ساختارها، نمادها، اساطیر و ارزش‌هایی که شاید برای خوانندگان بالنسبه طبقه متوسط آثار کارنرد قابل درک باشد، برای مخاطبان انبوه گریفیث قابل درک نباشد. بر عکس نیروی محرکه‌ای که مخاطب گریفیث را به گریه می‌اندازد، «شما»ی کنراد را عصبی یا سرگرم می‌سازد. نقطهٔ مشترک آثار گریفیث و کنراد ضمن تحلیل از هم جدا می‌شود و این دو هنر در جهاتی مخالف قرار می‌گیرند. به‌طور خلاصه همین موضوع، تاریخ رابطه ناهمگون رمان و فیلم را شکل می‌دهد: رابطه‌ای که ظاهراً سازگار و باطناً خصمانه است.

از جنبه ظاهری در ابتدا رابطهٔ نزدیکی بین این دو رسانه وجود داشته است. تقریباً از هر دیدگاهی رابطهٔ متقابل آنها آشکار است: شمار فیلم‌هایی که براساس رمان ساخته شده است؛ جستجو برای یافتن معادل‌های سینمایی در ادبیات؛ تأثیر اقتباس‌ها برخواندن رمان؛ موفقیت اقتباس‌های ادبی در سینما از حیث گیشه؛ جوایز ممتازی که مجمع هالیوود به اعضای خود اهدا می‌کند.

لحظه‌ای که فیلم با حرکت تصاویر ثابت شروع می‌شود تا داستانی را بیان کند، قصه به‌نحوی گریز ناپذیر تبدیل به سنگ معدنی می‌شود که نزد فیلمنامه‌نویسان به خلوص می‌رسد. گریفیث پیش از آن که اولین سال فعالیت خود را به منزله کارگردان پایان دهد به اقتباس‌های ادبی روی آورد که از بین آنها می‌توان به فقط گوشت (به عشق طلا) نوشته جک لندن، رستاخیز اثر تولستوی و صومعه و آتشدان نوشتهٔ چارلز رید اشاره کرد. مقالهٔ معروف سرگی آیزنشتاین تحت عنوان دیکنز، گریفیث و فیلم امروزی(۳) نشان می‌دهد که چگونه گریفیث برای تقریباً همهٔ ابتکارات اصلیش از اشارات دیکنز استفاده کرده است. در آثار دیکنز فرازهای خاصی وجود دارد که بر دیزالو (گذارش)، سوپرایمپوز (برهم نمایی)، نمای درشت، پن (حرکت افقی دوربین) دلالت می‌کند. این موارد نشان می‌دهد که علاقه گریفیث به شکل‌های ادبی و ریشه‌های فکری او در آرمان گرایی ویکتوریایی(۴)، حداقل بخشی از تمایل او را برای شکل‌دادن به محتوای فنی و اخلاقی آثارش نشان می‌دهد...

اظهاراتی چون: «فیلم به روح اثر وفادار است»، «باور کردنی نیست که چطور رمان را مثله کرده است»، «فیلم فرازهای مهم را حذف کرده ولی همچنان اثر خوبی است»، «خدا را شکر پایان رمان را تغییر داده‌اند» و اظهاراتی شبیه این براساس فرضیات مشخصی مطرح می‌شوند که فرآیند انتقال را مخدوش می‌سازند. رویدادها و شخصیت‌های داستان با موارد مشابه خود در فیلم قابل تعویض هستند. چنان که رمان به منزلهٔ هنجار (norm) و فیلمی که براساس آن ساخته می‌شود در حکم تخطی و انحراف از اصل اثر قلمداد می‌گردد. البته چنین انحرافاتی به‌دلایل مبهم، مجاز است ولی حد آنها با «حرمتی» که فرد برای اصل اثر قائل می‌شود تعیین می‌گردد. صرف نظر از آنچه دربارهٔ رمان اندیشیده شود، کیفیت فیلم لزوماً با چنین برخوردهای آزادانه‌ای کاهش نمی‌یابد. البته این نوع برخوردها حکم تمهیداتی را دارند که باید از نظر مردم پوشیده بمانند.

هنگامی که زبان به نفع رسانهٔ تصویری کنار گذارده می‌شود، چنین تغییراتی اجتناب ناپذیر هستند. نهایتاً این موضوع تفهیم شده که محصولات نهایی در قالب رمان و فیلم نمایانگر ژانرهای زیبایی‌شناسانه متفاوتی هستند، همان قدر که مثلاً باله با معماری تفاوت دارد.

فیلم به همان معنایی تبدیل به اثری متفاوت می‌شود که یک تابلوی نقاشی تاریخی با آن رویداد تاریخی که تصویر می‌کند تفاوت می‌یابد. سودی ندارد که بگوییم فیلم الف بهتر یا بدتر از رمان ب است، همان‌طور که بنای رایت جانسون را نمی‌توان با باله دریاچهٔ قو اثر چایکوفسکی مقایسه کرد. هر یک از این آثار در تحلیل نهایی، مستقل هستند و کیفیات یگانه و خاصی دارند که آنها را مشخص می‌سازد.

صحنه‌ای از روشنایی‌های شهر (به کارگردانی چارلی چاپلین - ۱۹۳۱)

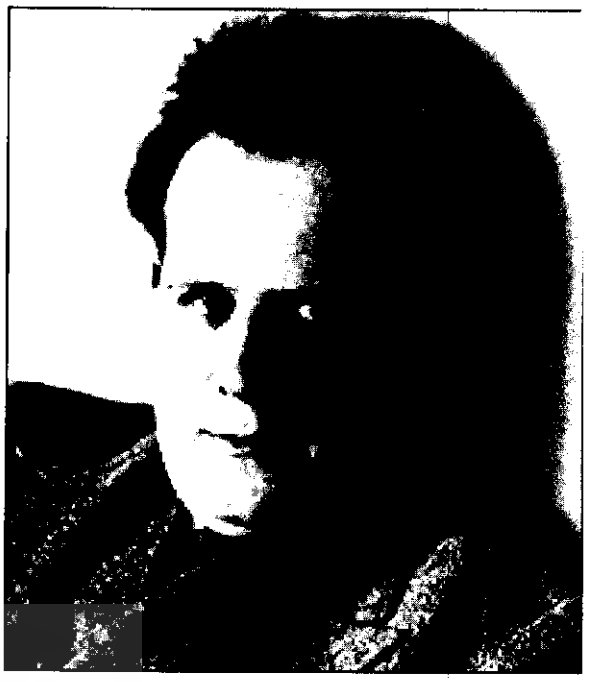
.....

جایی که فیلم مستقیماً ادراک می‌شود، زبان باید از صافی درک ذهنی بگذرد. گرچه فرآیند ذهنی از ادراک سرچشمه می‌گیرد و آن را تقویت می‌کند، نمایانگر شیوهٔ متفاوتی در تجربه و روش متفاوتی در فهم جهان است.

این تمایز اهمیت خاصی دارد زیرا تفاوت‌هایی را پدید می‌آورد که در روند قابلیت رسانه فیلم در ارائه مجازهای ادبی (Tropes)،تأثیر گذاری بر بیننده، نمایش وضعیت‌های ذهنی (شامل رویاها، خاطرات، احساسات، تخیل) با توجه به شیوه‌های مربوطه در استفاده از قواعد، زمان و مکان دیده می‌شود.

مجاز ادبی روش خاصی است که رمان برای ارائه شباهت‌های شگرف ارائه می‌دهد. زبان از طریق کنار هم قرار دادن کیفیات مشابه در پدیده‌هایی که شدیداً فاقد شباهت هستند، انتقام خود را از نابسامانی آشکار حاکم بر زندگی می‌گیرد. در واقع جهانی را منسجم می‌سازد که در اذهان خام، تجزیه شده و طبعاً آشفته می‌نماید. نظریه‌های مدرنی که درباره تفکر نمادین وجود دارد نشان می‌دهد که ما لزوماً در عادی‌ترین ادراکات خود شباهت‌هایی را مشاهده می‌کنیم. آرنهایم تذکر می‌دهد که لازم نیست توهم از حیث تمام جزئیات کامل باشد تا قدرتمند جلوه کند: «هر کسی می‌داند نقاشی‌های خطخطی کودکانه از چهره انسان مرکب از دو نقطه، یک ویرگول و خط تیره است، ولی می‌تواند مملو از قدرت بیان باشد و خشم، سرگرمی، ترس و غیره را نشان دهد ...» در چنین فرآیندی یک نوع مجاز پایه دخالت دارد: ذهن به شباهت‌هایی میان عناصر پراکنده در نقاشی خطخطی و چهره خشمگین پی‌می‌برد.

فرآیندهای زبان‌شناسانه و ذهنی هم در یافتن شباهت، چنین عملکردی دارند. تا جایی که منتقدانی چون کلینت بروکس سیستم‌های تحلیلی خود را براساس استعاره پی‌ریزی کرده‌اند. تفاوت میان هنرمندی که به خلق استعاره می‌پردازد با ذهن عادی



سرگئی ایزنشتاین

تا حد فراوانی ناشی از این واقعیت است که هنرمند عرصهٔ بسیار گسترده‌تری را مدنظر دارد. در هر صورت مجازهای ادبی از طبقه‌بندی‌های ذهنی متمایزند. این تمایز نخست ناشی از ریشه‌های کلامی آنها و سپس نوعی غنا در معانی ضمنی است. قدرت مجاز نه فقط در ویژگی تصویری، بلکه در توانایی‌اش برای ترکیب نهفته است، بدون آنکه معانی مورد نظر را خدشه‌دار کند. ویرجینیا وولف رمان و فیلم را با هم مقابله می‌کند. ولی خصوصاً نسبت به قدرت یگانهٔ گفتار، حساس است. او می‌گوید تصاویر ساختهٔ شاعر مجموعه‌ای از هزار اشاره‌اند که تصویر صرفاً آشکارترین آنها است:

«حتی ساده‌ترین تصویر: «عشق من چون گل سرخی است که تازه در ماه ژوئن روئیده است»، احساس طراوت، گرما، جریان رنگ سرخ و لطافت گلبرگ‌ها را به ما نشان می‌دهد. این احساسات به نحوی تفکیک‌ناپذیر با ریتمی در هم آمیخته‌اند که به خودی خود ندای اشتیاق و تردید در عشق را با خود دارد. سینما باید از این موارد که قابلیت انتقال از راه کلام (و صرفاً کلام) را دارند پرهیز کند.(۵)»

تدوین: مجاز سینمایی

اگر فیلم شدیداً در ارائهٔ مجازهای زبان‌شناسانه محدودیت دارد (به جز دیالوگ که دربارهٔ آن بحث خواهیم کرد)، از طریق فرآیند تدوین نوعی کیفیت استعاری یافته که منحصر به فرد است...

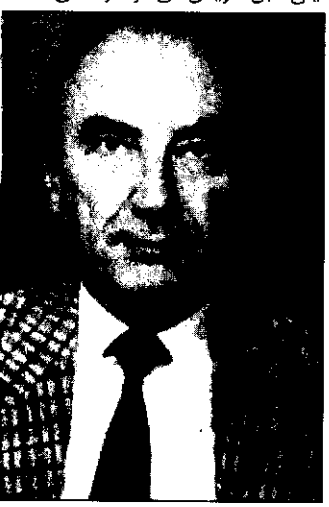
فیلمساز که طرح اثر خود را براساس حلقه‌های فیلم پی‌می‌ریزد، همواره در قالب تجسمی فکری می‌کند. شاید وی به نحوی پایان‌ناپذیر از ترکیبات فضایی استفاده کند. مثلاً شاید عنصر تضاد را به نحوی کنایه آمیز مورد استفاده قرار دهد. یا شاید کارگردان از چیزی استفاده کند که برادران فلدمن تدوین موازی می‌نامند.(۶) مثلاً زنی برای آن که حسادت شوهرش را برانگیزد، همراه با عاشق خود دیده می‌شود. سپس این صحنه به دفتری قطع می‌شود که در آن شوهر با منشی خود روی هم می‌ریزد. شاید کارگردان بخواهد از نمادگرایی استفاده کند. در فیلم اعتصاب، نماهای تیراندازی به کارگران به نماهایی از سلاخی گاوهای پرواری قطع می‌شود. در فرشتهٔ آبی، پرندگان با مهارتی استادانه به منزلهٔ نوعی لایت موتیف (ترجیع‌بند) به کار رفته‌اند. در صحنه افتتاحیه، پرفسور اورنات مقابله یک قناری در قفس آواز می‌خواند. متعاقباً وقتی خود را وقف لولا، خوانندهٔ موزیک هال می‌کند کبوترهایی را می‌بیند که برفراز ساعتی در پروازند. عقربه‌های ساعت به نحوی شوم گذر زمان را نشان می‌دهند. پروفسور در حضیض ذلت همچون خروس قوقولی قوقو می‌کند. قبلاً در عرصه هنر امکان ارائه تفسیرهای تجسمی به این صورت که مجزا از تعبیرهای کلامی (با همان تأثیر) باشد وجود نداشت.

جوزف کنراد

نوع جدیدی از رابطه میان اشیاء جاندار و بی‌جان شکل گرفته است، رابطه‌ای که تبدیل به موضوعی رهگشا در اندیشه تجسمی شده است. پودوفکین به نحوی کاملاً متفکرانه خاطر نشان می‌سازد که روابط انسانی در اغلب موارد از طریق مکالمه و کلام گسترش می‌یابد. هیچکس با اشیاء مکالمه نمی‌کند به‌همین علت است که رابطهٔ بازیگر با اشیاء برای تکنیسین فیلم جذابیت خاصی دارد.

در ترکیب‌بندی قالب، کنار هم قرار گرفتن انسان و شیئی اهمیت می‌یابد. «بازی هنر پیشه در پیوند با شیئی و براساس آن همواره یکی از قدرتمندترین روش‌های سازه سینمایی خواهد بود.»(۷) کافی است تا به آثار چاپلین فکر کنیم و این اصل را در عمل ببینیم. مثلاً رقص با کره زمین در دیکتاتور بزرگ، ماشین تغذیه در عصر جدید، گلها و نوشیدنی‌ها در موسیو وردو و ... صرفاً مواردی مجرد از توانایی چاپلین برای ابداع رابطه‌ای جدید میان اشیاء هستند. او چنان به دربان تکیه می‌دهد که انگار تیر چراغ برق است. پس موجود جاندار تبدیل به شیئی بی‌جان می‌شود در بنگاه کارگشایی فنر ساعت جان می‌گیرد، پس شیئی بی‌جان تبدیل به موجودی جاندار می‌شود.

این آشفتگی به رابطه پویایی می‌بخشد و تمایز بین انسان و شیئی محو می‌گردد. انسان و شیئی قابل تعویض می‌شوند و شیئی بی‌جان نیز مانند بازیگری به‌موجود جاندار می‌پیوندد. مسلماً این موضوع بخش قابل توجهی از نبوغ سینمایی چاپلین را نشان می‌دهد.



فیلم نه تنها روش‌های جدیدی برای خلق معنی از طریق ایجاد رابطه بین موجود جاندار و شیئی بی‌جان یافته، بلکه قیافه شناسی (Physiognomy) انسان نیز مجدداً کشف شده است. قدرت نمای درشت در انتقال عاطفه چنان فراگیر شده که بلا بالاژ در کتاب نظریهٔ فیلم آن را هم‌ردیف با ابداع دستگاه چاپ می‌داند. روش انتقال معنی از طریق بیان چهره که به گفتهٔ بالاژ پس از ابداع چاپ منسوخ شد، مجدداً از طریق «قیافه شناسی ریز» در تصویر سینمایی احیاء گشته است، چهره تبدیل به نوع دیگری از شیئی در فضا می‌شود. قیافه‌شناسی مانع از حاکمیت تجربهٔ غیرکلامی می‌شود: «ایماء و اشاره‌های انسان در فیلم برای انتقال مفاهیمی به‌کار نمی‌رود که می‌توان آنها را با کلام بیان کرد بلکه این تجربه‌های درونی، عواطف غیرمنطقی هنگامی که گفتنی‌ها گفته شده باشد هنوز محملی برای نمود نمی‌یابند.»(۸)

کلمات صرفاً تصاویری نیستند که افکار و احساسات ما را بیان می‌کنند. در بسیاری از موارد شکل‌های محدودکننده آنها، ظرافت‌های چهره تغییرپذیر نه فقط چیزهایی را نشان می‌دهد که قبلاً ثبت نشده‌اند، بلکه شرایطی برای تحقق تجربه‌های نوین مهیا می‌سازند. پس اگر فیلم امکانات بیانی را افزایش می‌دهد، می‌تواند به معنویتی که بیان می‌کند ژرفا ببخشد. امکانات نوینی که برای ثبت چهرهٔ انسان پدید آمده باعث شده تا انواع گوناگونی از بازیگری شکل بگیرد. ظرایفی که در چهرهٔ خانم فالکونتی در فیلم مصائب ژاندارک

هنگامی که فیلمساز رمانی را اقتباس می‌کند، با در نظر گرفتن تبدیلات اجتناب‌ناپذیر، ابداً رمان را تغییر نمی‌دهد. در واقع چیزی که وی اقتباس می‌کند نوعی تعبیر از رمان است ـ رمان به منزلهٔ مادهٔ خام قلمداد می‌شود.

ویر جینیاوولف

ساختهٔ درایر یا جولیتا ماسینا در جاده اثر فلینی دیده می‌شود که قبل از سال ۱۹۰۰ برای هیچکس در عرصه هنرهای دراماتیک قابل تشخیص نبود.

پس پودوفکین به معنای واقعی حق دارد بگوید: «در بطن جزئیات کشف شده و ژرف عنصری از ادارک نهفته است، عنصر خلاقی که به رویداد نمایش داده شده ارزش نهایی‌اش را می‌بخشد.»

تصاویر سینمایی از طریق انتخاب و تلفیق، مقایسه و تضاد و پیوستن فضاهای جداگانه به فیلمساز امکان می‌دهند تا با استفاده از تدیون معادلی سینمایی و منحصر به فرد برای مجاز ادبی پیدا کند.

پس منظور گریفیث از «دیدن» کیفیتی متفاوت با نظر کنراد دارد. همچنین تبدیل نوعی دیدن به نوع دیگر ضرورت دارد. زیرا نه فقط دستمایهٔ کار بلکه ریشه، قواعد و مخاطب هر دو رسانه نیز تفاوت دارند.

بدین ترتیب هنگامی که فیلمساز رمانی را اقتباس می‌کند، با در نظر گرفتن تبدیلات اجتناب‌ناپذیر، ابداً رمان را تغییر نمی‌دهد. در واقع چیزی که وی اقتباس می‌کند نوعی تعبیر از رمان است ـ رمان به منزلهٔ مادهٔ خام قلمداد می‌شود. او به رمان سازمند (ارگانیک organic) نظر ندارد که زبانش از مضمون آن تفکیک ناپذیر است، بلکه به شخصیت‌ها و رویدادهایی توجه می‌کند که بعضاً از زبان جدا هستند و مانند قهرمانان افسانه‌های عامیانه، حیات اسطوره‌ای خاص خود را دارند. به‌همین علت اغلب در می‌یابیم که اقتباس کننده حتی کتاب را نخوانده بلکه متکی بر یادداشت‌های منشی خود بوده است. در نتیجه لزوماً کیفیت رمان با فیلمی که براساس آن ساخته می‌شود یکی نیست.

بلابالاژ

در چنین شرایطی نباید ازمشاهدهٔ فهرست طولانی رمان‌نویسان ناراضی تعجب کنیم، نویسندگانی که آثارشان در سینما اقتباس شده است. به‌نظر می‌رسد که تفسیرهای رسانه جدید دائماً رمان نویس را آشفته می‌کند. در مطالب نقد فیلم همواره می‌توانیم بخوانیم که چگونه فیلمی ضعیف، رمانی برتر را «نابود می‌کند» نکته‌ای که به حد کافی درک نشده، گریز ناپذیر بودن این نابودی است. فیلمساز به معنای واقعی کلمه، مترجم نویسنده‌ای معتبر نیست بلکه خود در مقام مؤلف قرار می‌گیرد.

شاید بالاژ این رابطه را به واضح‌ترین شکل فرمول‌بندی کرده باشد. او مشروعیت اقتباس موضوع و پیرنگ رمان برای شکل سینمایی را دریافته است. وی این احتمال را می‌دهد که در هر یک از آنها بتوان به نتایج موفقیت‌آمیزی دست یافت. موفقیت امکان پذیر است، زیرا در حالی که «موضوع یا داستان هر دو اثر مشابه است، محتوای آنها تفاوت دارد. همین محتوای متفاوت است که به‌نحوی متقاعد کننده در شکل اقتباس بیان می‌شود.» در واقع مادهٔ خام واقعیت را می‌توان به شکل‌های بسیار متفاوتی درآورد، ولی محتوایی که شکل را تعیین می‌کند دیگر آن مادهٔ خام نیست. اگر زنی را در ایستگاه قطار با چهره‌ای غمگین و قدری ناامید ببینم که نزدیک شدن قطار را می‌نگرد، وی را به منزلهٔ شخصیتی داستانی مجسم می‌کنم. اگر بخواهم افکارش را باکلام بیان کنم، باید او را در قالب شخصیت رمان تکامل دهم. ولی اگر با حس تصویری به وی توجه کنم، ذهنم معطوف به گرتاگاربو در نقش آناکارنینا می‌شود و بار دیگر زن را در قالب هنری تازه‌ای جای می‌دهم.

بالاژ دربارهٔ فیلمساز آگاه که قصد اقتباس رمانی را دارد چنین می‌گوید: [... فیلمساز می‌تواند از ادبیات صرفاً در حکم ماده خام استفاده کند و آن را از زاویهٔ هنر خود ببیند. گویی که صرفاً ماده خام است و ابداً توجه به شکلی نداشته باشد که قبلاً به این ماده کار داده شده است. شکسپیر نمایش‌نامه‌نویس بعد از خواندن داستانی از باندلو آن را به منزلهٔ شکل هنری یک شاهکار داستانی ملاحظهٔ نکرد بلکه صرفاً به رویداد آن در حکم ماده‌ای خام نگریست.]

اگر رابطه پیچیده بین رمان و فیلم را از این جنبه ملاحظه کنیم، چارچوب کلی آن را واضح‌تر می‌بینیم. رمان و فیلم همچون دو خط متقاطع در نقطه‌ای تلاقی می‌کنند و سپس از هم جدا می‌شوند. رمان و فیلمنامهٔ نهایی در محل تلاقی تقریباً غیرقابل تفکیک هستند. اما جایی که خطوط از هم جدا می‌شوند نه فقط در مقابل تبدیل مقاومت می‌کنند بلکه تمام شباهت‌هایشان را هم ازدست می‌دهند. رمان و فیلم مانند تمام هنرهای نمونه، در چار چوب قواعدی که آنها را برای مخاطب قابل درک می‌سازد، از دستمایهٔ کار حداکثر استفاده را می‌برد. در مرحلهٔ انتقال و تبدیل چیزهایی که جنبه سینمایی دارند و مواردی که اختصاصاً به رمان مربوط می‌شوند، نمی‌توانند به یکدیگر تبدیل گردند مگر آنکه بخش مکملی از هریک نابود شود. به همین علت است که برگردان آثار پروست و جویس به فیلم کار عبثی می‌نماید. مثل آن است که بخواهیم فیلم‌های چاپلین را به‌صورت نوشته درآوریم. به‌همین علت مبتکران بزرگ قرن بیستم در عرصهٔ فیلم و رمان چندان بده بستانی با یکدیگر نداشته‌اند. هر یک از آنها راه خود را رفته‌اند و همواره فاصله‌ای ثابت در عین حال محترمانه را با یکدیگر حفظ کرده‌اند ... هنری که متکی بر تصویر متحرک، مخاطب انبوه و تولید صنعتی است لزوماً با هنری که بر زبان، مخاطب محدود و آفرینش فردی تکیه دارد تفاوت می‌یابد. به‌طور خلاصه رمانی که به فیلم برگردانده می‌شود علی‌رغم شباهت‌های مشخص، لزوماً ماهیت هنری متفاوتی با اصل رمان خواهد داشت.

پاورقی:

۱. Lewis Jacobs , The Rise of the American Film,p. 119

۲. Joseph Conrad, A Conrad Argosy , p.83

جوزف کنراد (۱۹۲۴-۱۸۵۷) رمان نویس لهستانی الاصل انگلیسی، شخصیتی پیشگام در ادبیات مدرن به شمار می‌رود. بسیاری از اهل فن وی را یکی از بزرگترین رمان نویسان انگلیسی زبان می‌دانند. مضمون اغلب رمان‌های او (مانند لرد جیم) آسیب‌پذیری و فساد انسان است.

۳. Sergei Eisenstein , Film Form , pp.195-255

۴. Jacobs,pp.93-99

۵. Virginia Woolf , The Movias and Reality

۶. Joseph and Harry Feldman , Dynamics of the Film,p. 96

۷. V.I.Pudovkin , In Film Technique,p.118

۸. Bela Balazs , Theory of the Film , p.40