از ادبیات تا سینما؛ از رمان تا فیلم

پیمان حمیدی فعّال*

چکیده

اقتباس از متون ادبی، یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین شیوه‌های ساخت فیلم سینمایی است، که با وجودِ همهٔ موافقت‌ها و مخالفت‌ها، همچنان سنّتی پرطرفدار در سینماست. رمان، شبیه‌ترین نوع ادبی به فیلم است و بیشتر اقتباس‌های سینمایی، بر مبنایِ رمان‌ها صورت می‌گیرد. در نقد ادبی جدید، به هر مجموعه‌ای از نشانه‌ها «متن» گفته می‌شود؛ بنابراین، متون، نه صرفاً مکتوب، که تصویری و شنیداری نیز هستند. اقتباس سینمایی، نوعی ترجمهٔ متن مکتوب به متن تصویری است که در آن، فیلم‌ساز می‌کوشد تا با امکانات گوناگون سینما، معادل‌هایی تصویری برای نشانه‌های زبانی ایجاد کند.

در مقالهٔ حاضر، پرسش‌هایی بنیادین دربارهٔ رابطهٔ ادبیات و سینما – به طورِ عام – و رمان و فیلم – به طورِ خاص – در بخش مقدمه مطرح و در بخش بحث و بررسی به آنها پاسخ داده می‌شود. بخش نتیجه‌گیری هم به جمع‌بندی مطالبِ ارائه‌شده اختصاص دارد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی، اقتباس، رمان، روایت، سینما و فیلم.

مقدمه

رابطهٔ ادبیات و سینما همیشه محملِ بحث‌های گوناگون بوده است. نویسندگان، فیلم‌سازان و منتقدان ما نیز کم و بیش به اظهارِنظر دربارهٔ آن پرداخته‌اند؛ اما این اظهارِنظرها معمولاً مبتنی بر سلیقهٔ شخصی، و نه چارچوبی نظری، بوده است. با توجه به اینکه بسیاری از فیلم‌های سینمایی جهان اقتباسی هستند و بسیاری از شاهکارهای تاریخ سینمای جهان و نیز سینمای ما در این دسته جای می‌گیرند و فیلم‌سازان همچنان به این امر مبادرت می‌ورزند، لزوم بحثی نظام‌مند دربارهٔ این رابطه وجود دارد. در این باره، پرسش‌های گوناگونی را می‌توان مطرح کرد: چرا سینما به اقتباس از هنرهای دیگر می‌پردازد؟ چرا سینما از میان تمامی هنرها توجّهی خاص به اقتباس از ادبیات داستانی دارد؟ دلیل موافقت‌ها و نیز مخالفت‌های همیشگی با این امر چیست؟ از میان انواع ادبیات داستانی، کدام ژانر بیشترین شباهت و نزدیکی را به فیلم دارد و زمینه‌های شباهت‌ها و نیز تفاوت‌های آنها چیست؟ اقتباس فیلم از رمان به چه معناست و چه انواعی دارد؟ امکانات سینما برای انتقال عناصر داستانیِ رمان به فیلم کدام است؟

در این مقاله کوشش می‌شود که علاوه بر دادن پاسخ‌های استدلالی به این پرسش‌ها، چارچوبی نظری برای تحلیل فیلم‌های اقتباسی ارائه شود؛ چارچوبی که به جایِ بحث‌های معمولاً بی‌پایه و مبتنی بر پسند شخصی، این امکان را فراهم کند که فیلم اقتباسی و روند اقتباس به شکلی نظام‌مند مطالعه شود.

بحث و بررسی

الف. سینما و هنرهای پیشین

آندره بازن، نظریه‌پرداز فیلم، در کتاب سینما چیست؟ اقتباس (adaptation) را «ویژگی ثابت تاریخ هنر» می‌داند (بازن، ۱۳۸۲: ۴۱).

این نظر بر مبنایِ تاریخ چندهزارسالهٔ تکامل هنر است که در آن، هنرمندان به صورتِ مستقیم و غیرِمستقیم، خودآگاه و ناخودآگاه، در خلق آثار هنری از دستاوردهای متقدّم بهره گرفته و به خلق آثار جدید دست زده‌اند. این آثار نیز، به سهمِ خود، در خلق آثار بعدی اثر گذاشته‌اند و این تأثیر و تأثّر تا امروز تداوم داشته است. نگارش داستان و نمایشنامه و سرودن منظومه‌های روایی بر اساسِ وقایع تاریخی و روایت‌های پیشین، ساخت موسیقی بر مبنایِ روایت‌های ادبی، اثرپذیری عکاسی از دستاوردهای نقاشی و انواع دیگر استفادهٔ هنرها از یکدیگر، همگی مؤیّد این واقعیتند که هنرها برای تکامل و پیشرفت خود، از هم بهره گرفته و به دادوستد پرداخته‌اند. این ویژگی، نه منحصر به یک یا چند هنر خاص، بلکه متعلق به همهٔ هنرهاست، که هرکدام به نوعی به بازنمایی واقعیت می‌پردازند؛ لذا هر هنر جدیدی، مثلِ اسلاف خود، از هنرهای دیگر اقتباس می‌کند.

سینما، به عنوانِ هنر هفتم، برآمده از مدرنیته است. این هنر مدرن، همانند رمان، از حرکت توأم با سرعت، که ویژگی مهم مدرنیته است، اثر پذیرفت و دهه به دهه امکانات بیانی خود را گسترش داد، تا جایی که اکنون به عنوانِ هنر برتر – به لحاظِ اقبال عمومی– شناخته می‌شود. در این بین، سینما برای رشد و تکامل خود بهره‌های فراوانی از هنرهای دیگر برد. «سینما پیچیده‌ترینِ هنرهاست؛ زیرا تقریباً مستلزم مشارکت و تلفیق همهٔ هنرهای قبل خود، به اضافهٔ تعداد زیادی مسائل فنّی و مهارتی است که فیلم‌سازان در حین خلاقیت با آن مواجهند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸۲). این پیچیدگی و نیاز سینما به هنرهای قبلی، موجب شد که از تئاتر، در روایت، بازیگری، طراحی صحنه و لباس و چهره‌پردازی، از نقاشی و عکاسی در فیلم‌برداری و نورپردازی، از معماری در طراحی صحنه و از موسیقی در موسیقی متن فیلم استفاده کند و به مرور، امکانات بیانی خود را گسترش دهد.

ب. سینما و ادبیات

با وجودِ اینکه سینما هنری تصویری و از این حیث، شبیه به نقاشی و عکاسی است، اما قطعاً هیچ هنری به‌اندازهٔ ادبیات در تکامل آن مؤثر نبوده است. سینما، هم از شیوه‌های بیانی ادبیات، مثلِ مجاز، تشبیه، استعاره، انسان‌انگاری، سمبل و کنایه، استفاده کرده و هم به اقتباس از انواع ادبیات داستانی، شاملِ داستان منظوم، قصه، رمانس، رمان و داستان کوتاه و بازآفرینی آنها در فیلم داستانی پرداخته است. روایت (narration)، که عنصر مشترک میان این نوع‌های ادبی و فیلم است، زمینه‌ای مناسب برای تبدیل آنها به فیلم فراهم می‌کند.

در تاریخ سینما، اقتباس از ادبیات داستانی به شکلی وسیع صورت گرفته است. مهم‌ترین دلایل این اقبال وسیع به اقتباس چنین است:

۱. اولین اقدام در ساخت یک فیلم، نگارش فیلمنامه است، که این امر در ابتدا از یافتن سوژه آغاز می‌شود. بسیاری از اوقات، فیلمنامه‌نویس ترجیح می‌دهد تا به جایِ یافتن سوژه‌ای نومایه (original) و پرداخت آن، به سراغِ مجموعهٔ عظیم ادبیات داستانی برود و یک متن داستانی را دستمایهٔ کار خود قرار دهد. این کار از یک طرف او را در برابرِ گسترهٔ وسیعی از انواع موضوعات و درون‌مایه‌ها قرار می‌دهد و دستش را برای انتخاب باز می‌گذارد و از طرف دیگر به او کمک می‌کند تا به جایِ فکر کردن به خلق سوژه، تمام توان خود را صرفِ نگارش فیلمنامه کند.

۲. سینما هنری مدرن و زادهٔ مدرنیته است. یکی از ویژگی‌های زندگی مدرن، سرعت است. در زمانه‌ای که افراد در زندگی شهری در انبوهی از گرفتاری‌ها و تنگناها محاصره شده‌اند و زمان به عاملی بسیار مهم و حیاتی در زندگی انسان معاصر تبدیل شده است، بسیاری دیگر فرصت چندانی برای مطالعهٔ داستان‌های مطوّل ندارند. گسترش نگارش انواع داستان کوتاه و داستانک و ساخت فیلم‌کوتاه و فیلم‌های معروف به «صد ثانیه‌ای» مؤید این مطلب است. از آنجایی که واسطهٔ بیان (medium) در ادبیات نوشتار است و خواننده باید تک‌تک واژه‌ها را در ذهن خود به تصویر درآورد، زمانی طولانی صرفِ خواندن یک داستان منظوم و یا رمان می‌شود؛ در حالی که فیلم با واسطهٔ بیان تصویر و ایجازی که ویژگی اصلی آن است و نیز حذف و تلفیق بخش‌هایی از داستان، می‌تواند یک داستان منظومِ چندهزاربیتی و یا رمانی چندصدصفحه‌ای را به فیلمی دو یا سه‌ساعته تبدیل کند. در واقع، تماشای فیلم آسان‌تر از خواندن داستان است. اقتباس، تجربهٔ مواجههٔ بصری را جایگزین تجربهٔ خواندن داستان می‌کند و آن را به میانِ طیفی وسیع از مخاطبان می‌برد.

۳. مطالعهٔ ادبیات، مستلزم تسلط به زبان نگارش آن و در غیرِ این صورت ترجمهٔ آن است؛ در حالی که سینما زبانی جهانی دارد که حتی بدون ترجمهٔ گفت‌وگوها – از طریقِ دوبله یا زیرنویس – هم می‌تواند کم و بیش با مخاطبِ غیربومی ارتباط برقرار کند. بنابراین، اقتباس سینمایی می‌تواند متن ادبی را به صورتِ جهانی عرضه کند.

۴. سینما یک هنر ـ صنعت است که مناسبات اقتصادی، نقش بسیار مهم و تعیین‌کننده‌ای در آن دارد. گردش مالی در سینما نیازمند فروش بالای فیلم‌هاست تا علاوه بر تأمین هزینهٔ ساخت، با به دست آوردن سود زیاد، هزینهٔ ساخت فیلم‌های بعدی نیز فراهم شود. اقتباس از یک داستان مشهور و موفق که قبلاً مخاطبان گسترده‌ای در ادبیات داشته است، می‌تواند به نوعی تضمین موفقیت مالی و فروش بالای فیلم باشد. این عامل، یکی از انگیزه‌های همیشگی تهیه‌کنندگان برای ساخت فیلم‌های اقتباسی است.

ج. نظرات موافق و مخالف در اقتباس

با وجودِ روند همیشگی اقتباس سینما از ادبیات داستانی، از دیرباز اختلافِ‌نظرهای گسترده‌ای میان ادبا و سینماگران و نیز منتقدان بر سرِ لزوم و چگونگی این امر وجود داشته است. همیشه این سؤال مطرح بوده است که «کار یک سینماگر مؤلف که موضوع فیلم خود را خود تألیف می‌کند، دارای ارزش‌های هنری بیشتری خواهد بود یا کار یک فیلمساز غیرمؤلف که فیلم خود را براساسِ یک موضوعِ ازپیش‌تألیف‌شده کارگردانی می‌کند؟» (خیری، ۱۳۸۴: ۴۷) نویسندگان و فیلم‌سازان نظرات موافق و

مخالف فراوانی در این‌باره اظهار کرده‌اند.

بسیاری از نویسندگان اساساً مخالف اقتباس سینمایی هستند. مهم‌ترین دلایل این مخالفت چنین است:

۱. ادبیات، به علتِ پیشینه‌اش، به مراتب مهم‌تر از سینماست و تبدیل یک متن ادبی به فیلم سینمایی، که مخاطبانی گسترده و متنوّع دارد، از ارزش هنری آن می‌کاهد.

۲. فیلم‌ساز با حذف، اضافه و تغییراتی که در روند اقتباس در متن داستانی اعمال می‌کند، به ارزش‌های هنری آن لطمه می‌زند.

ایراد اول، بسیار متعصّبانه و ناشی از دیدی استبدادی به هنر است. از یک طرف، تأثیر هنرها از یکدیگر در طول تاریخ امری بدیهی است و از طرفِ دیگر، همان طور که هیچ ژانری به علتِ پیشینهٔ بیشتر برتر از ژانر دیگر نیست و مثلاً شعر بر رمان و نمایشنامه بر داستان کوتاه تفوّق ندارد، هیچ هنری هم لزوماً به علتِ پیشینه‌اش بر هنر دیگر برتری ندارد؛ بلکه این شیوه‌های بیانِ متفاوت است که هنرهای متفاوت به وجود می‌آورد. اما این تفاوت، دلیلی بر باارزش‌تر بودن هنرها نسبت به یکدیگر نیست:

«بیشتر محقّقان تا همین اواخر این اعتقاد ضمنی را داشتند که ادبیات به دلیل گسترهٔ وسیع‌ترش و قابلیتِ پرداختنش هم به دنیای عینی و هم به اندیشه‌های انتزاعی، برترین شکل هنری است. همگان عموماً دربارهٔ سینما، که زیبایی‌شناسی‌اش مبتنی بر عکسبرداری است، چنین اندیشیده‌اند که کارکرد این هنر محدود به پرداخت از دنیای عینی می‌شود؛ حال آنکه مسئله پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. رسانه‌های گوناگون، مقتضی حال و حس‌های گوناگون و تأمین‌کنندهٔ نیازهای گوناگونی هستند. ادّعای برتری یک هنر بر هنری دیگر، سخن نامربوطی است، مگر اینکه مقایسهٔ ما محدود به مسائل و تکنیک‌های مشابه باشد. نقاشی سقف کلیسای سیستین، کار میکل آنژ، و سمفونی شمارهٔ چهل، اثر موتزارت، هردو شاهکارند؛ ولی مقتضیات و شیوه‌های القائی آنها به سادگی قابلِ‌مقایسه نیستند. اگرچه سینما و ادبیات وجوه مشترک افزون‌تری دارند، برخی تفاوت‌های بنیادین میانشان هست که بعضی به سود ادبیات و بعضی دیگر به سود هنر سینماست» (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۱۶).

در پاسخ به ایراد دوم هم باید گفت که نظام نشانه‌شناختی متن ادبی، نوشتاری و نظام نشانه‌شناختی متن سینمایی، تصویری است؛ لذا کاملاً طبیعی است که در تبدیل داستان به فیلم، باید تغییراتی در جهتِ انتقال از یک واسطهٔ بیان به واسطهٔ بیان دیگر صورت بگیرد. زمان فیلم هم محدود است (بین دو تا سه ساعت)؛ بر خلافِ مثلاً رمان که هیچ محدودیتی ندارد؛ بنابراین بعضی حذف‌ها، تلفیق‌ها و اضافات، ضروری است. علاوه بر این، فیلم‌سازِ اقتباس‌کننده حق دارد که خلاقیت و سلیقهٔ شخصی خود را در ساخت فیلم به‌کار بگیرد؛ زیرا او صاحب هنریِ فیلم است. بسیاری از نویسندگان تصور می‌کنند که داستانشان، بی‌کم وکاست، آن طور که خودشان می‌خواهند باید به تصویر درآید؛ اما وقتی که نویسنده‌ای حق اقتباس از اثرش را واگذار کند و نام منبع اقتباس هم در تیتراژ فیلم ذکر شود، دیگر حق اعتراض در برابرِ فیلم اقتباسی نخواهد داشت. در اینجا فیلم‌ساز است که نگاه شخصی خود را وارد فرآیند اقتباس می‌کند و برداشتی دیگر از متن ارائه می‌دهد. در تاریخ سینما بیش از شصت بار از هملت، نمایشنامهٔ جاودانهٔ ویلیام شکسپیر، اقتباس شده است؛ اما هرکدام با دیگری تفاوت دارد؛ مثلاً فیلم لارنس اولیویر اساساً فیلمی حماسی است با تکیهٔ بسیار بر طراحی لباس و صحنه ... [اما] ورسیونِ تونی ریچاردسون از این نمایش اساساً یک مطالعهٔ روان‌شناختی است همراه با عدم توجه کامل به لباس و دکور» (همان: ۶۶).

این تصور نویسندگان که اقتباس ضعیف و یا اقتباسی که دلخواهشان نباشد، به اثر آنان ضربه می‌زند نیز کاملاً نادرست است؛ زیرا هر اثر هنری حیاتی جداگانه دارد؛ نه اقتباس ضعیف ارزش منبع اقتباس را کم می‌کند و نه اقتباس قوی به اعتبار آن می‌افزاید. نکتهٔ مهم در این‌باره این است که هر خوانندهٔ داستان به نوعی کارگردان فیلم ذهنی خودش هم هست و در هنگامِ قرائت داستان، شخصیت‌ها، رویدادها، مکان‌ها، اشیاء و ... را در ذهن خود تصویر می‌کند. این تصویر، که معمولاً ایدئال خواننده است، در ذهن او باقی می‌ماند و اگر فیلم اقتباسی به فیلم ذهنی‌اش نزدیک نباشد، آن را برنمی‌تابد. به عبارتِ دیگر، به ازایِ هر خواننده، یک معادل تصویری از داستان وجود دارد؛ اما فیلم اقتباسی همهٔ این معادل‌ها را به یک تصویر واحد تبدیل می‌کند. این عامل بسیار مهمی در نارضایتی بسیاری از داستان‌نویسان، منتقدان و نیز خوانندگان از فیلم‌های اقتباسی است.

در مقابل، بعضی از داستان‌نویسان با اقتباس موافقند، که مهم‌ترین دلایلشان چنین است:

۱. اقتباس سینما از ادبیات و بالعکس، نوعی دادوستد فکری است که موجب غنای هر دو هنر می‌شود.

۲. اقتباس سینمایی از یک متن داستانی موجب آشنایی طیفی گسترده از مخاطبان با آن می‌شود. این امر می‌تواند باعث عطفِ‌توجه بیشتر به داستان و بازخوانی آن شود.

اما فیلم‌سازان اقبال بیشتری به اقتباس دارند. بسیاری از آنان رویکردی مثبت به این مقوله دارند و حتی آن را ضروری می‌دانند، که دلایل آن را قبلاً برشمردیم. البته هستند فیلم‌سازانی که نظر خوشی به اقتباس ندارند. عمده‌ترین دلایل این مخالفت عبارت است از:

۱. فیلم‌ساز باید مؤلف اثر خود باشد تا بدین ترتیب، عقاید، سلایق و نگاه شخصی خود به جهان را به تصویر درآورد؛ نه اینکه مترجم اثر شخصی دیگر به فیلم باشد. فدریکو فلینی، فیلم‌ساز صاحب‌نام ایتالیایی، در این‌باره می‌گوید:

«من اعتقاد دارم که سینما به هیچ وجه احتیاج به اثر یا آثاری که قبلاً از طریق یک شکل هنری بیان گردیده‌اند، ندارد و لذا ایمان و اعتقادی به اصالت و درستی این عملکرد نیز ندارم. زندگی هر اثر هنری تنها در ابعادی که درون آن اثر متصوّر پنداشته شده و نیز از طریق آهنگ مربوط به آن اثر، متجلّی و ممکن خواهد شد. من یقین دارم که سینما یک هنر کاملاً مستقل

است و اصلاً احتیاجی به این جابه‌جا کردن‌ها از ادبیات به سینما ندارد. کاری که معمولاً اگر خیلی هم خوب انجام شود، باز در حدّ مصوّر کردن و به هر حال، آراستن اثر دیگری است ... من فیلم می‌سازم تا از طریق آن بتوانم تصورات و خیال‌پردازی‌های خود را به دیگران القا نمایم و دیدی تازه از زندگی و جهان را، آن گونه که من می‌بینم و یا تصور می‌کنم، به بینندگان فیلم‌های خود نشان دهم» (فلینی و موراویا، ۱۳۵۲: ۲۵).

او همچنین فیلم‌سازان اقتباس‌گر را «نصفه‌مؤلف»هایی می‌خواند که چون حرفی برای گفتن ندارند، اقتباس می‌کنند (همان). اینها نه‌تنها عقاید فلینی، که نظر بسیاری از فیلم‌سازان است.

اینکه سینما هنری مستقل است و نیازی به ادبیات ندارد، مستبدانه به نظر می‌رسد؛ چراکه ذهنیت دموکراتیک اذعان می‌کند که اثرپذیری هنرها از یکدیگر همواره صورت گرفته است و می‌گیرد و این دادوستد به غنای بیشتر آنها کمک کرده است و می‌کند. مسلّماً سینما بدون اقتباس از ادبیات داستانی می‌تواند به حیات خود ادامه دهد؛ اما اینکه برای حفظ استقلال هنری، سرمایهٔ عظیم ادبیات را از دست دهد، به هیچ وجه به نفعش نیست.

همان‌طور که فلینی می‌گوید، فیلم‌ساز حق دارد که نگاه شخصی خویش را در اثر خود وارد کند؛ اما اقتباس به هیچ وجه مانع این امر نیست. فیلم‌ساز می‌تواند از بینِ طیف گستردهٔ ادبیات داستانی، به سراغِ داستان‌هایی برود که موضوع، درون‌مایه، حال‌وهوا و دیگر عناصرش با سلایق، عقاید و دغدغه‌های ذهنی او همخوانی داشته باشد. این شرایط زمینهٔ مناسبی فراهم می‌کند که فیلم‌ساز، علاوه بر تبدیل یک متن ادبی به متن سینمایی، نگاه شخصی خویش را نیز در اثر جاری کند. علاوه بر این، ممکن است فیلم‌ساز با داستانی آشنا شود که به نگاه و تجربیات هنری او نزدیک است؛ در این صورت نیز زمینهٔ مناسبی برای اقتباس ایجاد می‌شود؛ مثلاً مسعود کیمیایی در فیلم داش\آکل (۱۳۵۰)، که اقتباسی از داستان کوتاه معروف صادق هدایت به همین نام است، آشکارا نگاه شخصی خویش را جاری کرده است. داش‌آکل در داستان هدایت به عشق خود، مرجان، خیانت نمی‌کند و کاکا رستم را نمی‌کشد؛ اما داش‌آکل در فیلم کیمیایی، در شب ازدواج مرجان، با رقاصه‌ای هم‌بستر می‌شود و بعد از زخم خوردن از کاکا رستم، او را می‌کشد و سپس خود می‌میرد. این تغییرات در راستایِ حفظ اندیشهٔ انتقام‌جویی شخصیت اصلی در بسیاری از فیلم‌های کیمیایی است که در آثاری مثلِ قیصر (۱۳۴۸) و گوزن‌ها\(۱۳۵۴) نیز دیده می‌شود.

۲. فیلم‌ساز اقتباس‌گر صرفاً به ترجمهٔ یک داستان به فیلم می‌پردازد و در بهترین حالتِ ممکن، می‌تواند مترجمی خوب باشد و نه یک مؤلف. فیلم‌ساز خلاق کسی است که مؤلف فیلم خود باشد و نه مترجم اثری دیگر. فرانچسکو روزی، فیلم‌ساز ایتالیایی، می‌گوید:

«در این شکی نیست که یک کارگردان باید مؤلف کار خود باشد. وقتی که یک کارگردان فیلمی را بر اساس یک اثر ادبی تهیه می‌کند، دیگر امکان مؤلف بودن برای او از بین می‌رود؛ چرا که این اثر ادبی، از قبل تمام مسائل، روابط و مناسبات اشخاص را طراحی کرده، نوع گفتار، رفتار و حالات آدم‌های قصه را به طور وضوح بیان می‌کند. در این‌گونه موارد، طبیعی است که همپای قصه، یک مؤلف دیگر نیز برای فیلم وجود دارد، که او همان نویسنده است و چون کارگردان در این گونه موارد هیچ‌گونه پژوهش عمیق در جهتِ تجزیه و تحلیل قصه نکرده است، خود را خالی از هر احساسی و بدون انگیزهٔ مؤلف بودن، به دست یک اثرِ ازپیش‌آماده می‌سپارد که این اثر از قبل، برای خود مؤلفی نیز داشته است». (روزی و پراتولینی ۱۳۵۲: ۴۸)

این نظر ناشی از نگاهی ساده‌انگارانه به ترجمه است؛ نگاهی که ترجمه را عملی مکانیکی می‌شمارد و مترجم را فردی غیرخلاق می‌داند که چون از آفرینش‌گری عاجز است، به ترجمهٔ اثر فردی دیگر می‌پردازد. مسلّماً ترجمه با تألیف تفاوت دارد؛ اما این تفاوت دلیل بر پایین‌تر بودن ارزش کار مترجم نیست. ترجمه نیز نوعی آفرینش‌گری است که در آن، مترجم یک نظامِ نشانه‌شناختی را به نظام نشانه‌شناختی دیگر تبدیل می‌کند؛ مثلاً نظام نشانه‌شناختی زبان انگلیسی را به زبان فارسی برمی‌گرداند. این کار به دانش بالا و خلاقیت نیاز دارد تا نتیجه‌ای درخشان داشته باشد؛ وگرنه بسیار کسانی هستند که چندین زبان می‌دانند، ولی هرگز نمی‌توانند ترجمهٔ موفقی ارائه دهند. حال، وقتی این ترجمه از یک واسطهٔ بیان به واسطهٔ بیانی متفاوت – مثلاً ادبیات به سینما – صورت می‌گیرد، بسیار دشوارتر می‌شود و به دانش و خلاقیت بیشتری نیاز دارد. «از نظر آیخن بام و بسیاری از نظریه‌پردازان متأخر سینما، انتقال ادبیات به فیلم – که اغلب از آن به«اقتباس» یاد می‌شود– نه مستلزم صحنه‌پردازی یا تصویر کردن ادبیات، بلکه ترجمهٔ ادبیات به زبان سینماست» (لوته، ۱۳۸۶: ۱۵). رومن یاکوبسن هم در تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ خود از ترجمه، در کنار انواع «درون‌زبانی» و «بینازبانی»، اشاره می‌کند به «ترجمهٔ بینانشانه‌ای، یا برگردان غیرکلامی، یا تأویل نشانه‌های زبان‌شناسیک به نشانه‌های نظام‌های دیگر نشانه‌شناسیک؛ همچون ساخت فیلمی سینمایی از اثری

مسلّماً سینما بدون اقتباس از ادبیات داستانی می‌تواند به حیات خود ادامه دهد؛ اما اینکه برای حفظ استقلال هنری، سرمایهٔ عظیم ادبیات را از دست دهد، به هیچ وجه به نفعش نیست.
همان‌طور که فلینی می‌گوید، فیلم‌ساز حق دارد که نگاه شخصی خویش را در اثر خود وارد کند؛ اما اقتباس به هیچ وجه مانع این امر نیست

ادبی یا کشیدن تصاویری بر اساس کتاب مقدّس» (احمدی، ۱۳۸۲: ۷۲). اگر اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی را شکلی از ترجمه بدانیم که در آن نشانه‌های نوشتاری به نشانه‌های تصویری تبدیل می‌شوند، فیلم‌ساز باید علاوه بر شناخت ادبیات، بر استفاده از ابزارهای بیانی سینما مثلِ فیلم‌برداری، نورپردازی، طراحی صحنه و لباس، موسیقی و تدوین هم مسلط باشد تا معادل‌های سینمایی مناسبی برای متن داستانی انتخاب کند. در این صورت، فیلم‌ساز، با اینکه مؤلف نیست، اما عملاً با به‌کارگیری دانش و خلاقیت خود دست به آفرینش‌گری می‌زند.

بسیاری از منتقدان نیز به هنگامِ مواجهه با فیلم‌های اقتباسی، رویکردی منفی اتخاذ می‌کنند؛ چراکه «همیشه این امکان وجود دارد که برداشت فیلم‌ساز از اصل اثر ادبی، یک برداشت شخصی یا ذهنی بوده و اثر سینماییِ به‌وجودآمده دارای تفاوت‌هایی با اصل اثر ادبی خود باشد» (خیری، ۱۳۸۴: ۵۹). در این حالت، ممکن است فیلم اقتباسی با تصور ذهنی منتقد از داستان همخوان نباشد و موجب برآشفتگی او شود، «و برعکس، اگر فیلم‌سازی بخواهد دقیقاً به ارزش‌های شناخته‌شده در اصل اثر ادبی وفادار بماند، نوع دیگری از انتقاد ـ به خاطرِ انجام دادن کاری مقلّدانه ـ متوجه او خواهد بود» (همان: ۶۰).

منتقد، به جایِ ارزش‌داوری‌هایی که معمولاً مبتنی بر سلیقهٔ شخصی است، بهتر است به تحلیل خودِ فیلم اقتباسی بپردازد و به منظورِ بررسی روند اقتباس، نه به خوش آمدن یا بد آمدنش از فیلم اقتباسی، که به چگونگی این روند و نحوهٔ تبدیل نشانه‌های زبانی به نشانه‌های تصویری و بازآفرینی عناصر داستانی در فیلم توجه کند.

د. رمان و فیلم

پیش از این، گفتم که سینما به دو شکل از ادبیات بهره گرفته است:

۱. استفاده از شیوه‌های بیانی ادبیات، مثلِ مجاز، تشبیه، استعاره، انسان‌انگاری، سمبل و کنایه.

۲. اقتباس از انواع ادبیات داستانی، شاملِ داستان منظوم، قصه، رمانس، رمان و داستان کوتاه.

در بحث اقتباس سینما از ادبیات داستانی، باید گفت که تمام انواع داستان و فیلم داستانی – بلند و کوتاه – شکل‌هایی از روایتند و واجد عناصر آن، زاویهٔ دید، شخصیت، کشمکش، زمان، مکان، حال‌وهوا، درون‌مایه و...، هستند. در میانِ انواع ادبیات داستانی، داستان منظوم، قصه و رمانس به سنّت پیشامدرن تعلق دارند و چگونگی کاربرد عناصر داستانی در آنها، با فیلم، که ژانری مدرن است، تفاوت دارد. داستان کوتاه هم بیشتر به فیلم کوتاه شبیه است و برای تبدیل آن به فیلم بلند باید بخش‌هایی را به پیرنگ داستان اضافه کرد. این رمان است که بیشترین شباهت را به فیلم دارد. حسین پاینده در این‌باره می‌نویسد:

«رمان و فیلم، دو ژانر قیاس‌پذیر هستند. البته این به معنای مشابه بودنِ همهٔ جنبه‌های این دو ژانر نیست؛ بین این دو شکل از بیان هنری، تفاوت‌هایی هم هست که عمده‌ترینشان به «واسطهٔ بیان» مربوط می‌شود. واسطهٔ بیان در رمان، واژه است و در فیلم، تصویر. البته به این نکته هم باید توجه داشت که واژه در رمان، با هدف نوعی تصویرپردازیِ ذهنی به کار برده می‌شود. مجموع واژگانی که نویسنده در توصیف مکانِ رویدادها یا ظاهرِ شخصیت‌ها مورد استفاده قرار می‌دهد، به ایجاد نوعی صور خیال می‌انجامد که مابه‌ازای ذهنیِ همان تصاویری است که هنگام تماشای فیلم بر پردهٔ سینما می‌بینیم. به هر حال، اگر متفاوت بودن واسطهٔ بیان را نادیده بگیریم، آنگاه باید بگوییم که رمان و فیلم مشترکاتِ بسیار زیادی دارند و از بسیاری جهات به یکدیگر شبیه هستند؛ از جمله ـ و شاید مهم‌تر از هر چیز ـ اینکه هر دوی این ژانرهای هنری، ساختاری روایتی دارند و خواننده/ بیننده را با یک روایت یا داستان روبه‌رو می‌کنند که حکم تفسیری از واقعیت را دارد. عناصر به‌وجودآورندهٔ این روایت نیز در این دو ژانر، مشابه هستند: هر رمان و ایضاً هر فیلمی، واجد تعدادی شخصیت است که با یکدیگر – یا گاهی با خود یا جنبه‌ای از زندگی – در کشمکش هستند. داستان هر رمان یا هر فیلمی باید در مکان و زمانی (زمینه‌ای) رخ بدهد و نوع رویدادهای این داستان، به‌وجودآورندهٔ حال و هوا (اتمسفر) خاصی است. معمولاً کشمکش در هر رمان یا هر فیلمی به اوج خاصی می‌رسد و سپس پیرنگ رمان یا فیلم واجد فرجام می‌شود، که خود از مهم‌ترین عناصری است که در تفسیر معنای آن تأثیر می‌گذارد. نیز، هر رمان یا فیلمی، مضمون یا درون‌مایه‌ای را القا می‌کند که در واقع برآیند عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است» (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۹ – ۳۰).

حال ممکن است این پرسش مطرح شود که انواع داستانیِ پیش از رمان هم روایی و واجد عناصر آن هستند؛ پس چرا رمان به فیلم شبیه است؟ این پرسش را با ارائهٔ تعریفی از رمان و فیلم و بیان تفاوت‌های عناصر آنها – به عنوانِ ژانرهایی مدرن – با شکل‌های داستانیِ پیشامدرن پاسخ می‌دهم.

با تعریفی موجز، رمان عبارت است از روایتِ داستانیِ منثور و مطوّلی که در آن، شخصیت‌ها و رویدادهای بازنمایی‌کنندهٔ زندگی واقعی، در زمان گذشته یا حال، از یک یا چند زاویهٔ دید و در قالب یک پیرنگ به تصویر کشیده می‌شوند. می‌توان همین تعریف را دربارهٔ فیلم نیز ارائه کرد؛ با این تفاوت که فیلم، تصویری و نه منثور و طول آن نیز، برخلافِ رمان، محدود است.

میان چگونگی ارائهٔ عناصر داستانی در داستان‌های پیشامدرن و رمان و فیلم تفاوت‌های فاحش وجود دارد. داستان‌های پیشامدرن هم معمولاً مطوّلند؛ اما شخصیت‌پردازی در آنها کاملاً با رمان و فیلم تفاوت دارد. شخصیت در این داستان‌ها معمولاً تک‌بعدی و کاملاً سفید یا سیاه، اما در رمان و فیلم، چندبُعدی و خاکستری است. در رمان و فیلم شخصیت‌ها اسمِ خاص دارند، که «جلوه‌های کلامیِ هویّتِ خاصِ افرادند» (وات، ۱۳۸۶: ۲۵ – ۲۶)؛ اما در داستان‌های پیشامدرن لزوماً این‌گونه نیست. در رمان و فیلم، رویدادها بازنمایی‌کنندهٔ زندگی واقعی‌اند؛ اما در شکل‌های پیشامدرن، بسیاری از وقایعِ خارق‌العاده و باورنکردنی روی می‌دهند که میان داستان و

زندگی واقعی فاصله ایجاد می‌کنند. زمان و مکان در این داستان‌ها معمولاً کلّی و مبهمند و نقشی فعّال در پیرنگ ندارند؛ در حالی که در رمان و فیلم، معمولاً جزئی، خاص و واضحند و بسیاری اوقات به نیروهایی فعّال در پیرنگ داستان تبدیل می‌شوند. پیرنگ داستان‌های پیشامدرن مبتنی بر علّیت نیست و خیلی اوقات نیروهای ماورایی در داستان دخالت می‌کنند؛ اما پیرنگ رمان و فیلم مبتنی بر رابطهٔ علّت و معلولی است. بنابراین، کاملاً آشکار است که از میانِ انواع ادبیات داستانی این رمان است که بیشترین نزدیکی را به فیلم دارد.

علاوه بر روایی و واجد عناصر روایت بودن، رمان و فیلم مشترکات دیگری نیز دارند:

۱. رمان و فیلم، هردو ژانرهایی مدرنند. البته رمان در قرن هجدهم شکل گرفت؛ ولی باید توجه داشت که خردگراییِ فراگیرِ این قرن از زمینه‌های شکل‌گیری مدرنیته است. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، که سرآغاز مدرنیسم است، رمان مدرن متولد می‌شود، که به نوعی، تولدی دیگر برای رمان است. درست در همین زمان (۱۸۹۵) سینما اختراع می‌شود و در دو سه دههٔ ابتداییِ حیاتِ خود، از سنّت داستان‌گویی رئالیستی بهره می‌برد. با اختراع سینمای ناطق در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و فیلم رنگی در دههٔ ۱۹۳۰ و پیشرفت چشمگیر صناعت تدوین، سینما همگام با رمان، سبک‌های گوناگون نگارش مدرن، مانندِ سوررئالیسم، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و ... را تجربه کرد. از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد و با ورود پسامدرنیسم به هنر، رمان‌نویسان و فیلم‌سازان میلی افزاینده به نگارشِ پسامدرنیستی از خود نشان دادند.

چنان که می‌بینیم، رمان و فیلم ژانرهایی پویا و مدام در حالِ تغییر هستند. میخاییل باختین در کتاب تخیّل مکالمه‌ای استدلال می‌کند که رمان، ژانری دائماً در حالِ رشد و تغییر است که با آنتی‌تزِ خود به تزِ جدید می‌رسد. باختین علت آن را مدرن بودن رمان می‌داند و چون تغییرِ توأم با سرعت، ویژگی مدرنیته است، رمان نیز مدام در حالِ تغییر است. همچنین فیلم نیز چنین شرایطی دارد و روزبه‌روز با گسترش امکانات بیانی و تکنیکی خود، به ارائهٔ شکل‌های جدیدی دست می‌زند. به نظر می‌رسد که این رشد و تغییر همچنان و در عصر پسامدرن هم ادامه خواهد داشت.

۲. هم رمان و هم فیلم به زندگی معاصرِ فرد می‌پردازند. بر خلافِ شکل‌های داستانیِ پیشامدرن، که معمولاً گذشته را روایت می‌کنند، رمان و فیلم با اتخاذ واسطه‌های بیانی، که به راحتی با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند، یعنی نثرِ روزمره و تصویر، تلاش می‌کنند تا تجربهٔ زندگی معاصر و زمان حال را انتقال دهند. حتی رمان‌ها و فیلم‌های تاریخی نیز معمولاً وضعیتی از گذشته را به حال پیوند می‌زنند. بنابراین، طبیعی است که مخاطبان به این دو ژانر اقبالِ بیشتری نشان دهند و رمان به ژانر ادبی برتر و سینما به هنر برترِ معاصر – به لحاظِ اقبال عمومی – تبدیل شود؛ چراکه رمان و فیلم آنان را با تجربهٔ زیست‌شده‌شان روبه‌رو می‌کند.

۳. فیلمنامه، به عنوانِ پایه و اساس فیلم، محل تلاقی رمان و فیلم است. اگر ادبیات را «بازنمایی تخیلی واقعیت با ابزار زبان» تعریف کنیم، فیلمنامه، همانند نمایشنامه، قطعاً یک نوع ادبی است. همان تعریفی که از رمان ارائه کردم را دقیقاً می‌توان دربارهٔ فیلمنامه نیز به کار برد؛ با این تفاوت که فیلمنامه، ژانری ادبی است که برای خلق ژانری دیگر، یعنی فیلم، نوشته می‌شود. داریوش مهرجویی، یکی از مهم‌ترین فیلم‌سازان اقتباس‌گر ایران، در این باره می‌گوید:

«سینما ماهیّتش با کلام شروع می‌شود. باید ابتدا چیزی به نام فیلمنامه نوشته شود. در واقع فیلمنامه به‌عنوان یک مدیوم که باید قصه، فکر، ایده، معنا و ربط داشته باشد به وضعیت وجودی انسان کنونی، تفاوت چندانی با ادبیات ندارد؛ وضعیت یکی است؛ یعنی شما باید بافت قصه را بچینی، شخصیت‌ها را هدایت کنی، دیالوگ‌ها و ... . حال اینها در رمان کمی مفصّل‌تر پرداخت می‌شود؛ در سینما می‌تواند موجزتر باشد. اما در کل زیاد با هم تفاوت ندارند. به عنوان فیلم‌ساز، می‌توانید فیلمنامه را یک مرحله بالاتر ببرید و تبدیل به تصویرش کنید تا بشود سینما. آن تصویر نهایی مهم است. فیلمنامه با اینکه در مدیوم ادبی جا افتاده، اما توسط تصویر رئالیزه می‌شود، تحقّق می‌یابد و یقین پیدا می‌کند» (مهرجویی، ۱۳۸۶: ۱۵).

البته این به آن معنا نیست که فیلمنامه به خودیِ خود حیات مستقل ندارد. بسیاری از فیلمنامه‌ها شرایط ساخت پیدا نمی‌کنند و منتشر می‌شوند و یا اساساً به منظورِ انتشار، نوشته می‌شوند. با این حال، روال معمول این است که فیلمنامه به منظورِ ساخت فیلم نوشته می‌شود.

به‌جز این، دو تفاوت مهم دیگر بین رمان و فیلمنامه وجود دارد؛ یکی اینکه رمان هیچ محدودیتی در پرداخت عینی و ذهنی و اندیشه‌های انتزاعی ندارد، در حالی که فیلم هنری تصویری و در نتیجه عینی است؛ لذا در فیلمنامه امور ذهنی و انتزاعی هم به شکلِ عینی درمی‌آیند و یا به صورتِ صدای روی تصویر ارائه می‌شوند. تفاوت دیگر این است که زمان افعالِ روایت در رمان، گذشته و حال است؛ در حالی که فیلمنامه همیشه به زمانِ مضارعِ اخباری نوشته می‌شود. از این تفاوت‌ها که بگذریم، فیلمنامه حلقهٔ واسطی است که متن داستانی نوشتاری را به متن داستانی تصویری پیوند می‌زند.

دیدیم که شباهت و نزدیکی رمان و فیلم به یکدیگر صرفاً به علتِ روایی بودنشان نیست. شکل ارائهٔ عناصر روایت در آنها، به دلیلِ خاستگاه مشترک فکریشان، شبیه به هم است؛ نوع زندگی‌ای که تصویر می‌کنند، یکسان است و یک متن ادبی بینشان پیوند ایجاد می‌کند. این نزدیکی‌ها همواره موجب اثرپذیری این دو ژانر از یکدیگر شده است.

اما دو شکل بیان هنری، هرقدر هم که شبیه به یکدیگر باشند، با هم تفاوت‌هایی دارند که موجب تمایزشان می‌شود. رمان و فیلم هم از این قاعده مستثنا نیستند. مهم‌ترین وجه تمایز این دو، واسطهٔ بیان است که موجب تفاوت‌هایی بین این دو ژانر می‌شود. واسطهٔ بیان در رمان، زبان (زنجیرهٔ واژه‌ها) و در فیلم، تصویر متحرک است؛ به عبارتِ دیگر، «یکی به صورت کلامی است، آن یکی به‌صورت تصویری. ولی از طریق کلام باز

تصویر می‌دهد» (همان). در واقع، توصیفی که نویسنده با استفاده از واژه‌ها از شخصیت‌ها و گفتار و رفتارشان، مکان‌ها، اشیاء، صداها و ... ارائه می‌دهد، در نهایت موجب ایجاد مابه‌ازای تصویری‌شان در ذهن خواننده می‌شود. البته تصویر رمان و فیلم مثلِ هم نیست:

«تصاویر ادبی سیّال، بدون مرز و تغییرپذیرند؛ با گذر زمان و تحول در ذهنیت و فرهنگ مخاطبان، آنها نیز تغییر کرده و دگرگون می‌شوند. ممکن است با هر بار تکرار در خواندن یا شنیدن، با کیفیت کم و بیش متفاوتی و از زمانی به زمان دیگر دستخوش دگرگونی شوند و حتی معنای آنها تغییر کند. اما تصاویر سینمایی نیز گرچه ممکن است از لحاظ معانی، در گذر زمان و تاریخ، تفسیرها و تأویل‌های مختلفی به دست دهند، اما آنها همواره در چارچوب (قاب) مشخص و تعیین‌شده‌ای جای گرفته، برای همیشه تثبیت شده‌اند و با هر بار تکرار نیز بی‌تغییر می‌مانند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷: ۲۰).

علت این تفاوت، عدم قطعیت نشانه‌های زبانی و قطعیت نشانه‌های تصویری در دلالت‌های اولیه‌شان است. نشانهٔ زبانیِ «ابر» دالّی است که مدلول اولیهٔ آن، نه یک ابر مشخص در آسمان، که مفهومِ کلّیِ «ابر بودن» است که هر خواننده در هر بار خواندن، تصویری از آن در ذهن خود می‌پرورد. اما دلالت اولیهٔ تصویر یک ابر، خودِ آن ابر است. البته دلالت‌های ثانویه و معانیِ ضمنیِ تصاویر، هم در رمان و هم در فیلم، صریح نیستند و در هنگامِ قرائت نقادانهٔ متن کشف می‌شوند:

«همان‌طور که معنایی ـ و در مواردی چندین معنا ـ به یک واژه متصل است، به تصویر نیز معنایی چندگانه اتصال دارد. اگر عناصر بدیع و بیان و آرایه‌های کلامی می‌توانند معانی واژه‌های زبان روزمره را به سطح ادبی یا هنری ارتقا دهند، در سینما نیز عناصری از بدیع و بیان وجود دارد که استفاده از آنها می‌تواند کاربرد غیرهنری – فرضاً کاربردهای خبری، ژورنالیستی یا کپی‌برداری صرف فیلم از واقعیت – را از تصاویر سینمایی دور کند و جز معنای ظاهری یا صوری، معنایی ضمنی و استعاری به آن

هم رمان و هم فیلم به زندگی معاصرِ فرد می‌پردازند. بر خلافِ شکل‌های داستانیِ پیشامدرن، که معمولاً گذشته را روایت می‌کنند، رمان و فیلم با اتخاذ واسطه‌های بیانی، که به راحتی با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند، یعنی نثرِ روزمره و تصویر، تلاش می‌کنند تا تجربهٔ زندگی معاصر و زمان حال را انتقال دهند. حتی رمان‌ها و فیلم‌های تاریخی نیز معمولاً وضعیتی از گذشته را به حال پیوند می‌زنند

دو ببخشد» (همان: ۲۱).

این تمایز میان واسطهٔ بیان در رمان و فیلم، موجب تفاوت‌هایی بین این دو ژانر می‌شود:

۱. رمان، هنری ذهنی است، در حالی که فیلم، هنری عینی است؛ به این معنی که فیلم واقعیتی قابلِ‌مشاهده را به مخاطب عرضه می‌کند؛ در حالی که رمان، اگرچه با چشم خوانده می‌شود، با خیال‌پردازی ذهنی خواننده به تصویر درمی‌آید. در واقع، تأثیر رمان بر مخاطب با واسطه است؛ در حالی که فیلم با توهّمِ واقعیتی که ایجاد می‌کند، بدون واسطه و مستقیماً با بیننده ارتباط برقرار می‌کند و بر او اثر می‌گذارد. این ارتباطِ بی‌واسطه و مستقیم و توهّمِ واقعیتِ در حالِ‌مشاهده، فیلم را به‌مراتب اثرگذارتر از رمان می‌کند.

۲. حرکت فیلم از رمان سریع‌تر است. خواننده در هنگامِ قرائت رمان، ابتدا نشانه‌های زبانی را با چشم می‌بیند و سپس آنها را در ذهن خود به تصویر درمی‌آورد؛ اما بینندهٔ فیلم نشانه‌های تصویری را بی‌واسطه مقابل خود می‌بیند؛ تصاویری که سریع می‌گذرند و امکان تماشای مجدّد آنها (در سالن سینما و نه در نمایش خانگی) فراهم نیست؛ اما خوانندهٔ رمان می‌تواند جریان خواندن را قطع و مجدّداً قسمت‌هایی را بازخوانی کند. در واقع، در قرائت رمان زمان در دستِ خواننده است؛ اما بینندهٔ فیلم چنین امکانی ندارد. تجربهٔ تماشای فیلم تجربه‌ای تداومی است؛ اما تجربهٔ قرائت رمان لزوماً این‌گونه نیست. علاوه بر این، قابلیت تصویر متحرک در ارائهٔ هم‌زمانِ چند رویداد، شخصیت، شیء و... به مراتب بیشتر از زبان است:

«فیلم با ارائهٔ جزئیات به یاری تصویر، سریع‌تر از رمان پیش می‌رود. دوربین به شیئی سه‌بعدی می‌نگرد و جزئیاتی را که صفحات رمان را اشغال می‌کنند، نشان می‌دهد. فیلم اطلاعات مربوط به داستان و شخصیت و همین‌طور سبک و فکرها را در یک لحظه ارائه می‌کند. در حین خواندن رمان، فقط چیزی را می‌بینیم که راوی در آن لحظهٔ خاص به ما نشان می‌دهد ... فیلم چندبُعدی است؛ یک صحنهٔ خوب ماجرا را پیش می‌راند، شخصیت را برملا می‌کند، درون‌مایه را مورد تفحّص قرار می‌دهد و تصویر می‌سازد» (سیگر، ۱۳۸۰: ۲۹ – ۳۰).

البته فیلم‌ساز هم می‌تواند به شیوه‌های گوناگون، مثلِ تغییر در اندازهٔ نما، نورپردازی، ریتم تند و یا کُندِ تدوین، بر موضوعاتی خاص که در پیرنگ داستان نقش اساسی دارند، تأکید و جزئیاتشان را برجسته کند؛ اما باید توجه داشت که این جزئیات در رمان به توسطِ راوی اظهار می‌شوند؛ اما در فیلم «از سوی راوی نه اظهار، بلکه صرفاً ارائه می‌شوند» (چُتمُن، ۱۳۸۴: ۲۱۸). در واقع، برخلاف راویِ رمان که بسیاری از اوقات موضوعات را تفسیر می‌کند و توضیح می‌دهد، دوربین فیلم‌برداری موضوعات را نشان می‌دهد و عبور می‌کند. این حرکتِ سریع‌ترِ فیلم نسبت به رمان، در زمانه‌ای که سرعت عامل مهمی در زندگی است، موجب اقبال چشمگیر به سینما شده است.

۳. تراکم اطلاعات در فیلم بیشتر از رمان است. هرچه میزان اطلاعات یا داده‌ها در متنی بیشتر باشد، تراکم آن بیشتر است؛ مثلاً «شعر عموماً

اشباع‌شده‌تر از نثر است. به همین دلیل، درک شعر زمان بیشتری می‌برد» (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۴۶). در رمان تراکم زیاد است؛ اما این خواننده است که به هنگامِ خواندنِ آن، کنترل زمان را در دست دارد؛ «اگر تراکم زبان را نفهمد، می‌تواند یک تکه را آنقدر بازخوانی کند تا پی به معنایش ببرد» (همان). اما تماشاگر فیلم نمی‌تواند سرعت نمایش آن را در دست بگیرد و این در حالی است که تصویر متحرک قابلیت متراکم کردنِ اطلاعات زیادی در یک نمای واحد را دارد. این تفاوت موجب می‌شود که درک معانی ضمنیِ فیلم نسبت به رمان دشوارتر باشد.

ر. اقتباس فیلم از رمان و شیوه‌های آن

پس‌از بررسی و تبیین شباهت‌ها و تفاوت‌های رمان و فیلم، به تعریف اقتباس و تبیین شیوه‌های آن می‌پردازم. در ابتدا، تعریف واژهٔ اقتباس را از دو فرهنگ معتبر نقل می‌کنم.

فرهنگ بزرگ سخن ذیل اقتباس می‌نویسد: «گرفتن و نقل کردنِ مطلب یا موضوعی از کسی و یا از جایی، با تغییر دادن، خلاصه کردن، یا افزودن چیزی بر آن، یا پیروی کردن از شیوه و نوع کاربرد یا عملی، به‌ویژه در به وجود آوردن آثار هنری و تحقیقات علمی» (انوری، ۱۳۸۱: ج۱، ص ۵۰۳).

فرهنگ زبان آموزیِ پیشرفتهٔ آکسفورد هم دو تعریف برای اقتباس ذکر می‌کند: «۱. فیلم، کتاب یا نمایشنامه‌ای بر اساسِ اثری مشخص، که به منظورِ قرار گرفتن در موقعیتِ جدید تغییر کرده باشد؛ ۲. روند تغییر چیزی، مثلاً رفتار شما، به منظورِ متناسب کردن با موقعیت جدید» (hornby، 14:2004).

برآیندِ این سه تعریف، سه نکتهٔ اساسی دربارهٔ اقتباس است:

۱. متنی وجود دارد؛

۲. این متن قرار است به متنی دیگر تبدیل شود؛

۳. در روند این تبدیل، متنِ اول تغییر می‌کند.

حال، تعریف اصطلاح اقتباس را از فرهنگ اصطلاحات ادبی و نظریهٔ ادبی، نوشتهٔ جی. ای. کادن نقل می‌کنم: «بازآفرینی یک اثر از یک واسطهٔ بیان در واسطهٔ بیانِ مناسبِ دیگر، مثلِ بازآفرینی رمان‌ها و نمایشنامه‌ها به صورتِ فیلم یا سناریوی تلویزیونی» (cuddon، 8:1999).

از این تعریف نیز دو نکتهٔ مهم برمی‌آید:

۱. اقتباس آفرینش است؛

۲. واسطهٔ بیان متن دوم، متفاوت با واسطهٔ بیان متن اول است.

با توجه به اینکه هر متن، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و به تعبیری دیگر، یک نظامِ نشانه‌ای است، می‌توان اقتباس را چنین تعریف کرد: تبدیلِ آفرینش‌گرانهٔ یک نظامِ نشانه‌ای از یک واسطهٔ بیان به نظامی نشانه‌ای در واسطهٔ بیان دیگر. با این تعریف، اقتباس رمان از فیلم عبارت است از: تبدیلِ آفرینش‌گرانهٔ نظامِ نشانه‌ایِ زبانیِ رمان به نظامِ نشانه‌ایِ تصویری و صوتیِ فیلم.

در بخش‌های پیش بحث کردم که اقتباس، شکلی از ترجمه است. مترجم تلاش می‌کند تا معادلی مناسب برای واژه‌ها و جملات زبان مبدأ در زبان مقصد پیدا کند؛ به طوری که این معادل‌ها متناسب با ساختار زبان مقصد باشد. ایضاً فیلم‌سازِ اقتباس‌گر هم به دنبالِ یافتن معادل‌هایی تصویری برای نشانه‌های زبانیِ رمان است. «بنابراین اقتباس یعنی جست‌وجوی عناصری از دو نظام ارتباطی که در آن، نظام‌ها جایگاهی همسنگ دارند و تا حدّ معیّنی، مدلولی که از آنها استنباط می‌شود، یکسان است» (اَندرو، ۱۳۸۲: ۳۳۲).

البته بین کار مترجم و فیلم‌سازِ اقتباس‌گر تفاوت‌هایی هم وجود دارد. با اینکه وفاداریِ صد در صد در ترجمه غیرِممکن است، مترجم تلاش می‌کند تا حدّ ممکن به زبان مبدأ وفادار بماند و متن اصلی را بی‌کم و کاست ترجمه کند. اما امکان وفاداری کامل در اقتباس به مراتب کمتر از ترجمه است؛ چون تفاوت تصویر با زبان و نیز محدودیت زمان فیلم اقتضا می‌کند که تغییر، حذف و اضافاتی صورت بگیرد. علاوه بر این، تصویرپردازی زبانی در ادبیات گاهی با صناعاتی صورت می‌گیرد که مابه‌ازای دیداری ندارند؛ مثلِ استعاره‌های بعید. بنابراین تجربهٔ تماشای فیلم هیچ گاه دقیقاً جایگزین تجربهٔ خواندن رمان نمی‌شود؛ همان طور که خواندن رمان هم نمی‌تواند جایگزین تماشای فیلم اقتباسی شود. به بیانِ دیگر، تأثیر زیباشناختیِ خواندن رمان با تأثیر زیباشناختیِ تماشای فیلم یکسان نیست:

«بخشی از آنچه **مشکل اقتباس** تلقی می‌شود، در واقع ناشی از تصور و تلقی —مثلاً– خوانندهٔ رمان یا تماشاگر فیلم است. وقتی تماشاگر فیلمی اقتباسی از یک کتاب – یا هر برنامه و نمایش – جالب‌توجه را می‌بیند، انتظار دارد که فیلم همان تجربهٔ خواندن کتاب یا مشاهدهٔ اثر اصلی را عیناً نسخه‌برداری کند، که اصلاً امری غیرممکن است. آشنایان در طول زمان بیگانه می‌شوند و تغییر می‌پذیرند. تغییراتی که در انتقال اثر ادبی به سینما صورت می‌گیرد، مثل تغییرات زمان و سنّ و سال، اجتناب‌ناپذیر است. اینکه منطقاً چه انتظاری باید از اقتباس سینمایی – مبتنی بر هرگونه اثر ادبی، رسانه‌ای یا هنری – داشت، منوط به بینش و اندیشه در انواع تغییرات خاص از اقتباس، و نیز درک تفاوت‌های موجود در رسانه‌های درگیر اقتباس است» (اوحدی، ۱۳۸۷: ۵۱).

اگر فیلم‌ساز بخواهد نشانه به نشانهٔ رمان را تصویری کند، دیگر مجالی برای خلاقیت و جاری ساختن نگاه شخصی خود در فیلم نخواهد داشت؛ چرا که «اقتباس‌کننده در جست‌وجوی برقراری تعادل بین خلق شکل جدید و حفظ منبع اصلی است» (سیگر، ۱۳۸۰: ۲۴). الزام به وفاداری کامل، فیلم‌ساز را از خلق شکل جدید محروم می‌کند.

علاوه بر این، اقتباس فراتر از تبدیل نشانه‌های زبانی به نشانه‌های تصویری، برداشتی خلاقانه از متنِ اوّلیه است. فیلم‌سازِ اقتباس‌گر ممکن است بخش‌هایی از رمان را نادیده بگیرد و قسمت‌هایی را به آن اضافه کند؛ چیزهایی را که رمان برجسته کرده است، کم‌رنگ نشان دهد و چیزهایی را که در رمان کم‌رنگ است، در فیلم برجسته کند؛ ابهامات رمان را در فیلم آشکار کند و بالعکس، معانی واضح را مبهم نشان دهد؛ و ده‌ها راه دیگر

برگزیند تا رمان را در یک زمینهٔ جدید قرائت کند. مثلاً داوود ملاپور در فیلم شوهر آهوخانم (۱۳۴۷)، بر اساسِ رمان علی‌محمد افغانی، توجه خود را به شخصیت سیدمیران معطوف می‌کند و به بیان تزلزل شخصیت و بحران زندگی خانوادگی او بر اثرِ ازدواج مجدّد با زنی جوان (هما) می‌پردازد. ممکن است فیلم‌سازی دیگر به شخصیت هما عطفِ‌توجه کند و به تبیین جایگاه متزلزل زن در فرهنگ ایرانی بپردازد و جنبه‌هایی کم‌پیدا از معانی رمان را برجسته سازد. پس هر اقتباس، نوعی قرائت است.

اقتباس، علاوه بر زمینه‌سازی جدید برای قرائت اثر اولیه، فرصتی برای گفت‌وگوی دو متن فراهم می‌کند. بر طبقِ منطق گفت‌وگویی، متن جدید تحتِ‌تأثیرِ متن قدیم است و متن قدیم تحتِ‌تأثیرِ متن جدید. در این حالت، نه تنها اقتباس سینمایی برداشت و قرائتی جدید از رمان است، که رمان هم بخشی از معانی فیلم را آشکار می‌سازد. بنابراین، اقتباس دیگر به هیچ وجه کپی‌برداریِ صِرف نیست.

با توجه به اهمّیتی که برای اقتباس برشمردم، بهتر است به این پرسش قدیمی پاسخ داد که آیا سینما می‌تواند هر داستانی را به فیلم تبدیل کند یا نه؟ بیشتر داستان‌نویسان، فیلمنامه‌نویسان، فیلم‌سازان و منتقدان معتقدند که داستان هرچه تصویری‌تر باشد، اقتباس از آن راحت‌تر خواهد بود. تصویری بودن داستان به این معناست که «نویسنده یا گوینده چنان بنویسد یا بگوید که اعمال، افعال یا کردارهای نمایشی (دیدنی) و قابل‌تجسمی پیش چشم مخاطب شکل گیرد. به عبارت دیگر، آنچه گزارش یا بیان می‌شود، جنبهٔ اجرایی (نمایشی) و عمل‌پذیر داشته باشد» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷: ۲۸). در واقع، هرچه داستان به بیان گفتارها و رفتارهای بیرونی شخصیت‌ها که شنیده و دیده می‌شود، بیشتر بپردازد و عینی‌تر باشد، تصویری‌تر و طبیعتاً سینمایی‌تر است. این سخن کاملاً بجاست؛ اما به این معنی نیست که داستان‌های ذهنی و پر از اندیشه‌های انتزاعی قابلیت سینمایی شدن ندارند. داستان‌های مدرنیستی، بر خلافِ داستان‌های رئالیستی که بیشتر معطوف به واقعیت بیرونی هستند، بر واقعیت درونی و روانی شخصیت‌ها توجه می‌کنند و بخش قابل‌ملاحظه‌ای از این داستان‌ها معطوف به تداعی‌های ذهنی و اندیشه‌های انتزاعی شخصیت‌هاست. در بدو امر به نظر می‌رسد که چنین داستانی را به دشواری می‌توان به فیلم تبدیل کرد؛ چراکه گفتارها و رفتارهای بیرونی در آن کمرنگ است. شخصیت‌ها بسیاری از اوقات با خود صحبت می‌کنند و به جایِ کنش‌های بیرونی و قابلِ‌مشاهده، دچار کشمکش درونی هستند و با تداعی ذهن، گذشتهٔ خود را به شکلی نامنظم به یاد می‌آورند. قطعاً هرچه این ویژگی‌ها در داستان بیشتر باشد، اقتباس از آن دشوارتر می‌شود؛ ولی باید توجه داشت که «دشوار» می‌شوند و نه «غیرممکن». رمان‌نویس ابزاری به نامِ زبان دارد که می‌تواند با آن هر واقعیت عینی و ذهنی، بیرونی و درونی، زمینی و فرازمینی و ... را بیان کند؛ اما سینما هم امکانات فراوانی برای نشان دادن این امور دارد. این عناصرِ بیانی به چهار دستهٔ عمده تقسیم می‌شود:

«الف. دستهٔ تصویری: شامل عملکرد بیانی دوربین و تمام انواع تأثیراتی است که دوربین در نحوهٔ دیدن، همچنین ضبط تصویر به فیلم خام دارد. بنابراین از قاب‌بندی گرفته تا زاویهٔ فیلم‌برداری، جلوه‌های بصری و اپتیکی عدسی‌ها، سرعت‌های مختلف فیلم‌برداری، حالت‌های ایستا و یا متحرّک دوربین، در این دسته قرار می‌گیرند.

ب. دستهٔ صوتی: شامل به‌کارگیری انواع صداها، کلام بازیگران، جلوه‌های صوتی، (همچنین موسیقی) و انواع شیوه‌هایی است که برای پیوند و تلفیق صداها وجود دارد.

ج. دستهٔ نمایشی: شامل بازی بازیگران، دکور، گریم، لباس، نورپردازی و میزانسن است.

و [د.] دستهٔ روایتی: شامل داستان و یا موضوع فیلم و به طور کلی، فنون مربوط به روایت است که عمدتاً فیلمنامه و مونتاژ (تدوین) را در بر می‌گیرد.

اما مونتاژ — چنان که در فیلم اِعمال و به کار گرفته شده – از یک طرف در شکل عمومی یا معماری فیلم به طور کلی دخالت تعیین‌کننده دارد و از طرف دیگر، عواملی که به داستان‌پردازی و فضا و موقعیت‌های مکانی ـ زمانی ارتباط دارند، در حوزهٔ مونتاژ قرار می‌گیرند. همچنین مونتاژ شکل‌دهنده و تعیین‌کنندهٔ فضای صوتی فیلم است؛ در دسته‌بندی خاصی نمی‌توان آن را قرار داد؛ چون در واقع در همهٔ زمینه‌ها و دسته‌ها به صورتی ضعیف یا قوی حضور دارد و عمل می‌کند» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸۵ – ۱۸۶).

این امکاناتِ بیانی، به اضافهٔ جلوه‌های ویژهٔ رایانه‌ای، که در دو سه دههٔ اخیر به یاریِ سینما آمده است، این قدرت را به سینما می‌دهد که واقعیت را کمابیش به هر شکلی که بخواهد، ارائه دهد و در نتیجه، تقریباً هر داستانی را به فیلم درآورد. اینکه فیلم‌ساز تا چه حد در اقتباس موفق باشد، به میزان دانش و خلاقیت وی در استفاده از توانایی‌های سینما و البته امکانات مالی او دارد.

س. انواع اقتباس

در یک تقسیم‌بندیِ کلّیِ پذیرفته‌شده، اقتباس به دو نوع عمده تقسیم می‌شود:

۱. اقتباس وفادار، که «می‌کوشد تا با حفظ روح اثر اصلی تا حدّ ممکن، منبع ادبی را در قالب سینما بازآفرینی کند» (جانتی، ۱۳۸۱: ۲۴۲). به عبارتِ دیگر، فیلم‌ساز در اقتباس وفادار تلاش می‌کند که تا جای ممکن، عناصر گوناگون رمان مثلِ زاویهٔ دید، شخصیت، کشمکش، زمان، مکان، حال و هوا، سبک و درون‌مایه، را به فیلم منتقل کند، که در این میان، حفظِ نسبیِ پیرنگ بسیار بااهمیت است. البته این وفاداری کاملاً نسبی است و میزان دقیقی ندارد. همان‌طورکه قبلاً ذکر شد، فیلم‌ساز ممکن است جنبه‌هایی از این عناصر را تغییر دهد و یا کم‌رنگ و پررنگ کند و یا جنبه‌هایی را به آنها اضافه کند؛ اما این تغییرات در حدی است که فیلم اقتباسی کم و بیش به رمان نزدیک باشد. نمونه‌ای از این نوع اقتباس

در سینمای ایران، شازده‌احتجاب (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۳)، بر اساسِ رمان هوشنگ گلشیری است.

۲. اقتباس آزاد، که در آن «عموماً یک ایده، یک موقعیت، یا یک شخصیت را از منبع ادبی می‌گیرند و آن را به گونه‌ای مستقل می‌پرورند» (همان: ۲۴۱). در واقع در این نوع اقتباس، فیلم‌ساز هیچ الزامی به انتقال تمامی عناصر رمان به فیلم ندارد و توجهش بیشتر معطوف به موضوع رمان – و نه پیرنگ – و شخصیت‌هاست. اقتباس آزاد به مراتب بیشتر از اقتباسِ وفادار دستِ فیلم‌ساز را برای جاری ساختن نگاه شخصی‌اش در فیلم باز می‌گذارد. نمونه‌ای از این نوع اقتباس در سینمای ایران، ساحره (داوود میرباقری، ۱۳۷۶)، بر اساسِ داستان کوتاه عروسک پشت‌پرده نوشتهٔ صادق هدایت است. اقتباس از رمان‌های خارجی، به علتِ تغییر دادنِ ناگزیرِ زمان، مکان، شخصیت‌ها و پیرنگ به منظورِ انطباق با ویژگی‌های بومی، معمولاً از نوع آزاد است؛ مانند ناخدا خورشید (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵)، بر اساسِ رمان داشتن و نداشتن، نوشتهٔ ارنست همینگوی.

البته مرز بین اقتباس وفادار و اقتباس آزاد چندان مشخص نیست. بسیاری از فیلم‌های اقتباسی نه وفادارند و نه آزاد؛ بلکه در بین این دو قرار می‌گیرند. در واقع، در این گونه اقتباس، فیلم‌ساز با وجود حفظ مسیر اصلی پیرنگ، تغییرات مهمی در آن اِعمال می‌کند که در نتیجه، فیلمِ اقتباسی نه از داستان دور می‌شود و نه چندان به آن نزدیک می‌ماند. نمونه‌ای از این نوع اقتباس در سینمای ایران، آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی، ۱۳۴۸)، بر اساسِ داستانِ بلند غلامحسین ساعدی است.

در یک تقسیم‌بندی دیگر، اقتباس شامل سه نوعِ انتقالی، تفسیری و قیاسی است. در اقتباس انتقالی، داستان با کمترین دخل و تصرّف به فیلم تبدیل می‌شود و در نوع قیاسی، داستان تغییرات زیادی می‌کند و معمولاً فقط ایدهٔ اولیهٔ داستان در فیلم حفظ می‌شود. این دو نوع را می‌توان با اقتباس وفادار و آزاد تطبیق داد. در اقتباس تفسیری، داستان از بعضی جهات تغییر می‌کند که تقریباً هم‌مفهوم با آن نوع اقتباسِ بینابینِ وفادار و آزاد است.

هـ. انتقال عناصر رمان به فیلم

فیلم‌ساز اقتباس‌گر برای طی روند اقتباس، و منتقد برای تحلیل این روند، به چارچوبی نظری نیاز دارند تا بر مبنایِ آن به کاری منسجم دست بزنند. در روند اقتباس، چه وفادار و چه آزاد، عناصری از رمان در فیلم بازآفرینی می‌شوند. البته به نسبتِ وفادار یا آزاد بودنِ اقتباس، وجوه بیشتر یا کمتری از این عناصر به فیلم منتقل می‌شود. بررسی چگونگی انتقال این عناصر از ژانر رمان به ژانر فیلم می‌تواند در تحلیل فیلم اقتباسی مؤثر باشد.

پیرنگ

توجه به پیرنگ، که آن را به سیرِ علّت و معلولیِ رویدادهای داستان تعریف کرده‌اند، اولین و شاید مهم‌ترین مرحله در ساخت فیلم اقتباسی است؛ زیرا فیلم‌ساز اقتباس‌گر معمولاً رویدادهایی به آن اضافه و یا از آن حذف می‌کند. این حذف و اضافه ممکن است در انسجام پیرنگ خلل وارد

حرکت فیلم از رمان سریع‌تر است. خواننده در هنگامِ قرائت رمان، ابتدا نشانه‌های زبانی را با چشم می‌بیند و سپس آنها را در ذهن خود به تصویر درمی‌آورد؛ اما بینندهٔ فیلم نشانه‌های تصویری را بی‌واسطه مقابل خود می‌بیند؛ تصاویری که سریع می‌گذرند و امکان تماشای مجدّد آنها (در سالن سینما و نه در نمایش خانگی) فراهم نیست؛ اما خوانندهٔ رمان می‌تواند جریان خواندن را قطع و مجدّداً قسمت‌هایی را بازخوانی کند.

کند؛ چراکه امکان دارد رویدادِ حذف‌شده علتِ رویدادی دیگر باشد و رویدادِ اضافه‌شده نتواند با دیگر رویدادها هم‌پیوندی برقرار کند. بنابراین، فیلم‌ساز باید رویدادی را حذف کند که نقشِ مهمی در پیرنگ داستان نداشته باشد و یا در صورتِ حذف رویدادی مهم، رویدادی دیگر را جایگزین آن سازد. رویدادی هم که به پیرنگ اضافه می‌شود، می‌بایست نه برای زیاد کردن زمان فیلم، که به منظورِ تقویتِ زنجیرهٔ علّت و معلولی رویدادها به‌کار رود.

نخستین مسئله‌ای که اقتباس‌گر با آن مواجه می‌شود، متناسب کردن حجم رمان با زمانِ محدودِ دو سه ساعتهٔ فیلم است. طول رمان، برخلافِ فیلم، هیچ محدودیتی ندارد و از صد صفحه تا چندین جلد را در بر می‌گیرد. طول رمان‌های کوتاه، مانند شازده‌احتجاب و گاوخونی (جعفر مدرّس‌صادقی)، کاملاً متناسب با زمان فیلم هستند و رمان‌هایی با حجم متوسط، که معمولاً بین دویست تا سیصد صفحه هستند، مانند تنگسیر (صادق چوبک) و چراغ‌ها را من خاموش می کنم (زویا پیرزاد)، هم با رعایتِ کمی ایجاز در روایت سینمایی، با زمان فیلم متناسب می‌شوند. اما اقتباس از رمان‌هایی با حجم زیاد، که معمولاً از چهارصد ـ پانصد صفحه تا چند جلد را در بر می‌گیرند، مانند همسایه‌ها (احمد محمود) و کلیدر (محمود دولت‌آبادی)، دشوار است. اگر فیلم‌ساز بخواهد، کم و بیش تمام رویدادها و شخصیت‌های رمان را تصویری کند، باید سریالی تلویزیونی بر اساسِ آن بسازد، مانند دایی‌جان ناپلئون (ناصر تقوایی، ۱۳۵۴)، بر اساسِ رمان ایرج پزشکزاد؛ و یا آن را به فیلمی دو یا سه قسمتی (به اصطلاح سه‌گانه) تبدیل کند، مانند سه‌گانهٔ پدرخوانده (فرانسیس فورد کاپولا، ۱۹۷۲، ۱۹۷۴ و ۱۹۹۱)، بر اساسِ رمان ماریو پوزو. اگر فیلم‌ساز بخواهد چنین رمانی را به فیلمی دو – سه ساعته تبدیل کند، چاره‌ای جز حذف و یا ترکیب شخصیت‌ها و رویدادهای فرعی و پررنگ کردن شخصیت‌ها و رویدادهای اصلی نخواهد داشت. در این حالت، فیلم‌ساز باید شخصیت‌های اصلی را انتخاب و مهم‌ترین رویدادهایی را که نقش اساسی‌تری در پیرنگ دارند،

به موجزترین شکل، وارد فیلم کند. البته حذف شخصیت‌ها و رویدادهای فرعی ممکن است باعث حذف برخی از معانی رمان شود؛ ولی باید توجه داشت که فیلمِ اقتباسی اثری جدا از رمان است و ساختارِ خود را دارد.

مسئلهٔ مهم دیگر، خطی یا غیرخطی بودن روایت است. روایتِ خطی از یک نقطهٔ صفرِ مفروض آغاز می‌شود و تا پایان به سمتِ جلو حرکت می‌کند. به نظر می‌رسد که برگردان سینمایی این نوع روایت بسیار ساده است. در روایتِ غیرخطی هم داستان از یک نقطهٔ صفرِ مفروض آغاز می‌شود و به سمتِ جلو حرکت می‌کند؛ اما این حرکت متوقف می‌شود، به عقب برمی‌گردد و در زمان گذشته ادامه می‌یابد و یا متوقف می‌شود و در آینده‌ای خیالی ادامه می‌یابد. بسیاری از فیلم‌سازان این رفت و برگشت‌های زمانی را صرفاً با برش‌های معمولی نشان می‌دهند؛ اما صناعت‌های دیگری هم برای آن وجود دارد.

فیلم‌سازان برای نمایش بازگشت به گذشته (flash back) چند صناعت مهم را به کار می‌برند:

۱. فِیدآوتِ (محو تدریجی) صحنهٔ زمان حال، فِیدایِن (ظاهر شدن تدریجی) صحنهٔ زمان گذشته، نمایش گذشته، فِیدآوتِ صحنهٔ زمان گذشته و فِیدایِن صحنهٔ زمان حال؛

۲. دیزالو شدنِ (برهم‌گذاری تصاویر) صحنهٔ زمان گذشته در حال، نمایش گذشته، دیزالو شدنِ صحنهٔ زمان حال در گذشته، ادامهٔ نمایش حال؛

۳. کاربرد فیکس‌فِریم (متوقف شدن حرکت فیلم روی پرده)، نمایش گذشته، بازگشت به فیکس‌فِریم و ادامهٔ حرکت فیلم روی پرده؛

۴. استفاده از صدای راویِ سوم‌شخص و یا اول‌شخص و نمایش هم‌زمان گذشته.

در تمام این صناعات، گذشته می‌تواند با رنگی دیگر به نمایش درآید؛ مثلاً به صورتِ سیاه‌وسفید باشد و یا با سیاه و سفید شروع و به آرامی رنگی شود و یا از فیلترهای رنگی گوناگون در جلوی دوربین استفاده شود. مثلاً داریوش مهرجویی در فیلم درخت گلابی (۱۳۷۶) که اقتباسی از داستان کوتاه گلی ترقّی است، برای نمایش گذشته از صدای راویِ اول‌شخص و ارائهٔ هم‌زمان گذشته با رنگی دیگر بهره می‌گیرد. صحنه‌های مربوط به دوران نوجوانی و عشق راوی به میم با رنگ غالب زرد و صحنه‌های مربوط به فعالیت‌های سیاسی او به صورتِ سیاه و سفید نمایش داده می‌شود که هرکدام در بافت داستان دلالت‌های معنایی خاص خودش را دارد. در ضمن، فیلم‌ساز می‌تواند از ترکیبی از صناعاتِ یادشده برای نمایش گذشته استفاده کند؛ مثلاً هم‌زمان با دیزالو شدن صحنهٔ زمان گذشته در حال، از صدای راویِ اول‌شخص هم بهره بگیرد.

برای نمایش رجوع به آینده (flash forward) هم می‌توان از همین صناعات استفاده کرد؛ اما باید توجه داشت که آینده واقعیت ندارد و فقط در تخیلات شخصیت روی می‌دهد؛ بنابراین، قبل از نمایش آن می‌توان نمایی – معمولاً درشت – از شخصیت نشان داد تا تأکیدی باشد بر اینکه آنچه دیده می‌شود، صرفاً تخیلات اوست. علاوه بر این، می‌توان آینده را به صورتِ اسلوموشن (slow motion) یا حرکت آهسته نشان داد و برای بازگشت به زمان حال از ریورس‌موشن (reverse motion) یا حرکت معکوس بهره برد.

صناعتی به‌نسبت جدیدتر و کم‌کاربردتر هم وجود دارد که می‌توان از آن برای نمایش هم‌زمانِ گذشته و حال و آینده استفاده کرد و آن، تصویرِ چندتکه (multiple image) است. این صناعت چند تصویر گوناگون را به طورِ هم‌زمان بر روی پرده نمایش می‌دهد و می‌تواند گذشته، حال و آینده را در کنار هم آورد و یا چشم‌اندازهای مختلفی از یک رویداد را در آنِ واحد به تماشا بگذارد (جانتی، ۱۳۸۱: ۱۲۹ – ۱۳۰)؛ مثلاً در یک تصویر مردی میانسال در حالِ خفه کردن زنی جوان و موطلایی است، در تصویر دیگر جوانیِ مرد به نمایش گذاشته می‌شود که به علتِ خیانت همسر جوان و موطلایی‌اش به جنون مبتلا می‌شود و در تصویر سوم، دورانِ پیری او را می‌بینیم که در یک آسایشگاه روانی بستری است و پرستارش زنی جوان و موطلایی است. هرچند پیگیری هم‌زمان این تصاویر دشوار است، اما این امکان را فراهم می‌آورد که محدودیت ارائهٔ هم‌زمان رویدادها از بین برود؛ امکانی که ادبیات داستانی فاقد آن است.

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید در رمان به دو شکل است؛ یا صدایی خارج از داستان، ماجرا را روایت می‌کند، شامل زاویهٔ‌دیدهای دانایِ کل نامحدود، دانایِ کل عینی یا نمایشی و دانای محدود؛ و یا یکی از شخصیت‌ها راوی رمان است، شامل زاویهٔ‌دیدهای اول‌شخص شرکت‌کننده و اول‌شخص ناظر. البته رمان می‌تواند ترکیبی از چند زاویهٔ‌دید هم داشته‌باشد؛ مثلِ شازده‌احتجاب که در آن، سه زاویهٔ دید، شامل دانای‌کل نامحدود، خسرو احتجاب و فخری، وجود دارد.

اما زاویهٔ‌دید در فیلم، همواره دوربین است؛ یعنی اگر در رمان صدایی از بیرون و یا درون داستان راوی است، در فیلم همیشه دوربین است که ماجرا را نشان می‌دهد. البته در فیلم هم صدایی از بیرون و یا درون داستان می‌تواند راوی باشد؛ اما باید توجه داشت که این صدای روی تصویر (voice over)، راویِ فرعی است؛ چراکه هم‌زمان با روایتِ او، روایتِ دوربین همچنان ادامه دارد. این راویِ فرعی معمولاً به روایت افکار و احساسات شخصیت‌ها که تصویری‌کردنشان دشوارتر است و نیز ارائهٔ اطلاعات کلّی برای ایجاد زمینه به منظورِ پیشبرد داستان می‌پردازد. پس فیلم‌ساز اقتباس‌گر تنها می‌تواند زاویهٔ‌دید عینی یا نمایشی را به صورتِ کامل در فیلم بازآفرینی کند؛ چون در این زاویهٔ‌دید، صدای خارج از داستان مانند دوربین فیلم‌برداری صرفاً به نمایش ماجراها می‌پردازد. زاویهٔ‌دیدهای دیگر فقط می‌توانند به صورتِ فرعی به فیلم منتقل شوند.

راه‌های انتقال انواع زاویه‌دید رمان به فیلم:

۱. زاویه‌دید دانایِ کل نامحدود: همه‌چیز را دربارهٔ همه‌کس و همه‌چیز می‌داند و هر چیزی را که بخواهد، نقل و هرگاه بخواهد، اظهارنظر می‌کند؛ مانند زاویهٔ‌دید رمان شوهر آهوخانم. در فیلم، صدایی خارج از داستان در

بعضی از سکانس‌ها این کار را انجام می‌دهد؛ مانند فیلم نان و عشق و موتور ۱۰۰۰ (ابوالحسن داوودی، ۱۳۸۰).

۲. زاویهٔ‌دید دانایِ‌کل عینی یا نمایشی: همانند زاویهٔ‌دید دانایِ‌کل نامحدود است، با این تفاوت که دربارهٔ هیچ چیز اظهارنظر نمی‌کند و صرفاً به نمایش گفتارها، رفتارها، مکان‌ها، اشیاء و به طورِ کلّی هر چیزِ دیدنی و شنیدنی می‌پردازد؛ مانند زاویهٔ‌دید رمان داشتن و نداشتن. کارکرد این زاویهٔ‌دید مانند دوربین فیلم‌برداری است و از این رو، همان طورکه ذکر شد، تنها زاویهٔ‌دیدی است که به طورِ کامل می‌تواند به فیلم منتقل شود.

۳. زاویهٔ‌دید دانای محدود: در این زاویهٔ‌دید، میزان دانایی راوی از دنیای داستان، محدود به دانایی یکی از شخصیت‌ها ـ معمولاً شخصیت اصلی ـ است؛ مانند زاویهٔ‌دید رمان سووشون (سیمین دانشور) که به‌جز فصول ششم، هشتم و هفدهم، دانایِ محدود به زری، شخصیت اصلی، است. شیوهٔ سینمایی کردن این زاویهٔ‌دید همانند دانایِ‌کل نامحدود است؛ با این تفاوت که صدای خارج از داستان تنها به بیان افکار، احساسات و رفتارهای شخصیت کانونی می‌پردازد؛ مانند زاویهٔ‌دید فیلم گرداب (حسن هدایت، ۱۳۸۳)، اقتباس از داستان کوتاه صادق هدایت، که در آن راوی سوم‌شخص در بعضی‌از سکانس‌ها افکار و احساسات شخصیت کانونی، همایون، را بازگو می‌کند.

۴. زاویهٔ‌دید اول‌شخص شرکت‌کننده: داستان از منظر یکی از شخصیت‌ها ـ معمولاً شخصیت اصلی ـ که نقشی فعّال در پیرنگ داستان دارد، روایت می‌شود؛ مانند رمان همسایه‌ها (احمد محمود) که راوی آن خالد، شخصیت اصلی، است. در فیلم، صدای شخصیت در بعضی از سکانس‌ها این کار را انجام می‌دهد؛ مانند فیلم هامون (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۸)، که در آن شخصیت اصلی، حمید هامون، بخشی از گذشته و افکار و احساسات خود را بیان می‌کند. شکل کامل‌تری از این زاویهٔ‌دید در فیلم، قرار گرفتن دوربین به جایِ یکی از شخصیت‌هاست. البته در هر فیلمی با هر زاویهٔ‌دیدی، دوربین می‌تواند در بعضی نماها به جایِ یکی از شخصیت‌ها قرار بگیرد که به آن نمای نقطه‌نظر (point of view shot) گفته می‌شود. اما در این شیوه دوربین در سراسر فیلم جای یکی از شخصیت‌ها را می‌گیرد و هرچه نشان می‌دهد، گویی شخصیت می‌بیند و هر حرکتی که می‌کند، حرکت شخصیت است. نمونهٔ معروف کاربرد این زاویهٔ‌دید در تاریخ سینما، بانویی در دریاچه (رابرت مونتگمری، ۱۹۴۶) است. در سینمای ایران هم بهروز افخمی در دوسومِ ابتداییِ گاوخونی (۱۳۸۲) از این زاویهٔ‌دید استفاده کرد. البته صدای روی تصویرِ شخصیت هم همراه روایت دوربین بود.

۵. زاویهٔ‌دید اول‌شخص ناظر: داستان از منظر یک شخصیت فرعی که نقشی مهم در پیرنگ ندارد، روایت می‌شود. در واقع، این شخصیت صرفاً ناظر گفتار و رفتار شخصیت‌های اصلیِ به‌وجودآورندهٔ پیرنگ داستان است و حاصل نظارت خود را به‌نوعی گزارش می‌دهد؛ مانند زاویهٔ‌دید رمان گتسبی بزرگ (اسکات فیتز جرالد). در فیلم، صدای شخصیت فرعی در بعضی سکانس‌ها این کار را با عطفِ‌توجه به وقایع بیرونی انجام می‌دهد؛ مانند زاویهٔ‌دید فیلم شام آخر (فریدون جیرانی، ۱۳۸۰)، که از منظر یک شخصیت فرعی (آفاق) به زندگی شخصیت اصلی، میهن مشرقی، می‌پردازد.

همان‌طور که ذکر شد، زاویهٔ‌دید اصلی در فیلم دوربین است و به همین دلیل سینما را هنرِ نشان دادن می‌گویند و نه گفتن. بنابراین فیلم‌سازِ اقتباس‌گر تلاش می‌کند تا گفتارها، رفتارها و هر چیزِ دیده‌شدنی رمان را در فیلم برجسته کند و افکار و احساسات و هر چیزِ دیده‌نشدنی را حتی‌المقدور به شکلِ تصویری درآورد؛ مثلاً اگر شخصیت مشغول انجام کاری است و باید آن را تا زمانی خاص به انجام برساند و راوی مکرّر به اضطراب و ترس او از به پایان نرساندن کار اشاره می‌کند، دوربین می‌تواند با چند نمای درشت (close up) از ساعت‌دیواری و پرطنین کردن صدای تیک‌تاک عقربه و نگاه هراسان شخصیت به آن، این اضطراب را نشان دهد. استفاده از صدای راوی ـ به‌خصوص راوی اول‌شخص ـ از عرف‌های سینما محسوب می‌شود؛ اما باید توجه داشت که این روایت باید در خدمتِ روایت دوربین باشد؛ زیرا سینما قبل از هر چیز هنرِ تصویر است.

شخصیت

در رمان، دو شیوهٔ عمده برای شخصیت‌پردازی وجود دارد؛ یکی نشان دادن گفتار و رفتار شخصیت و دیگری بیان ویژگی‌ها، افکار و احساسات شخصیت؛ که رمان‌نویس معمولاً ترکیبی از این دو را به کار می‌برد. در سینما – که هنرِ تصویر و در نتیجه نشان دادن است – از شیوهٔ اول استفاده می‌شود. در بدوِ امر به نظر می‌رسد که این امر محدودیت‌های فراوانی برای سینما ایجاد می‌کند؛ اما خواهیم دید که فیلم هم امکاناتی برای شخصیت‌پردازی دارد که رمان فاقد آن است.

گفتار و رفتار شخصیت در رمان به توسطِ راوی، که ممکن است خودِ آن شخصیت باشد، نقل می‌شود. در واقع، صدای راوی واسطه‌ای است بین خواننده و شخصیت. اما در فیلم، شخصیت‌ها جان می‌گیرند و در برابرِ بیننده ظاهر می‌شوند. این امر، مهم‌ترین عامل در تقویت توهّمِ واقعیت بودنِ فیلم است؛ زیرا شخصیت‌هایی که خوانندهٔ رمان همیشه تصورشان می‌کرده است، در برابرش ظاهر شده‌اند و گفتارشان را می‌شنود و رفتارشان را می‌بیند. بازیگری، یکی از مهم‌ترین عناصر بیانی سینماست که نقشی حیاتی در موفقیت فیلم دارد. امکاناتی که بازیگر برای پروراندن شخصیت از طریقِ گفتار و رفتارش دارد، بسیار زیاد است. نوع طراحی لباس، چهره‌پردازی، حرکات بدن از سر و دست و پا گرفته تا چشم‌ها و جزئی‌ترین اجزای چهره، مثلِ پلک و گونه و لب، صدا و نوع دیالوگ گفتن و استفاده‌ای که بازیگر از آنها می‌کند، همگی می‌توانند نقشی بی‌بدیل در پرداخت شخصیت داشته باشند. هم خوانندهٔ رمان و هم بینندهٔ فیلم، بیش از هر چیز با شخصیت‌های داستان ارتباط برقرار می‌کند. بی‌واسطه بودن ارتباط مخاطب فیلم با شخصیت و نیز امکانات گوناگون بازیگر برای پرداخت آن، موجب می‌شود که بسیاری از

اوقات یک شخصیت ادبی همراه با بازیگر آن نقش در نسخهٔ اقتباسی به یاد آورده شود؛ مانند شخصیت مش‌قاسم در رمان دایی‌جان ناپلئون، که همواره یادآور پرویز فنی‌زاده، بازیگر این نقش در سریال ناصر تقوایی، است. علاوه بر این، سایر امکانات بیانی سینما، مثلِ چگونگیِ قرار گرفتن شخصیت در قاب، نوع حرکت دوربین، میزانسن، شکل تدوین و موسیقی فیلم، همگی مکمّل شخصیت‌پردازی هستند.

با توجه به تصویری بودن فیلم، افکار و احساسات شخصیت که در رمان به توسطِ راوی بیان می‌شود، باید حتی‌المقدور نمود تصویری داشته باشد؛ یعنی فیلم‌ساز باید از امکاناتی که در شخصیت‌پردازی نوع اول داشت، بهره بگیرد تا افکار و احساسات را تصویری کند. مثلاً نمای درشتی که از قطرهٔ اشکی جاری بر صورت شخصیت بر پردهٔ بزرگ سینما نقش می‌بندد می‌تواند معادل تصویریِ سطرهایی باشد که رمان‌نویس به بیان غم و اندوه شخصیت پرداخته است. نماهای معمولاً بلند و ضرباهنگ کُندِ تدوین در سکانس‌های زمان حال در فیلم درخت گلابی، معادلی تصویری برای احساس دل‌زدگی و کسالتی است که راوی به آن اشاره می‌کند. در عوض، نماهای معمولاً کوتاه‌تر و ضرباهنگِ به نسبت تندترِ تدوین در سکانس‌های زمان گذشته، معادل تصویریِ شور و هیجان ناشی از عشق در وجود راوی است.

علاوه بر این، از صدای راوی، به‌خصوص راوی اول‌شخص، هم می‌توان به عنوانِ مکمّل تصاویر استفاده کرد؛ اما این صدا فقط مکمّل است و باید متناسب با تصاویر باشد. البته بعضی مخالف استفاده از صدای روی تصویر هستند و آن را نشانهٔ ضعف فیلم می‌دانند؛ اما باید توجه داشت که اولاً سینما هنری ترکیبی است و از امکانات گوناگونی برای روایت داستان بهره می‌برد، و ثانیاً استفادهٔ خلاقانه از صدای راوی می‌تواند در متکثّر کردن معناهای گوناگون و در نتیجه بالا بردن غنای فیلم مؤثر واقع شود. این ایراد شاید دربارهٔ استفادهٔ زیاد از صدای راوی سوم‌شخص تا حدی پذیرفتنی باشد؛ اما دربارهٔ زاویهٔ‌دید اول‌شخص

در یک تقسیم‌بندی، اقتباس شامل سه نوعِ انتقالی، تفسیری و قیاسی است. در اقتباس انتقالی، داستان با کمترین دخل و تصرّف به فیلم تبدیل می‌شود و در نوع قیاسی، داستان تغییرات زیادی می‌کند و معمولاً فقط ایدهٔ اولیهٔ داستان در فیلم حفظ می‌شود. در اقتباس تفسیری، داستان از بعضی جهات تغییر می‌کند که تقریباً هم‌مفهوم با آن نوع اقتباس بینابینِ وفادار و آزاد است

صادق نیست. در این حالت، به‌خصوص اگر راویِ اول‌شخص شخصیت اصلی هم باشد، بسیاری از دلالت‌های معنایی از طریقِ همین گفتارهای او القا می‌شود. در فیلم آناس شیشه‌ای (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۶)، شخصیت اصلی، حاج‌کاظم، ماجرا را در قالبِ نامه‌ای به همسرش روایت می‌کند؛ بیشتر ماجراها به تصویر کشیده می‌شود، ولی در چند صحنه صدای حاج‌کاظم خطاب به همسرش را می‌شنویم که پرده از بعضی انگیزه‌ها و دغدغه‌هایش، که آنها را به شخصیت دیگری نمی‌تواند بگوید، برمی‌دارد. این شیوه در پرداخت بهتر شخصیت و نزدیکی بیشتر مخاطب با او بسیار مؤثر است.

با توجه به این امکانات فراوانی که در اختیارِ فیلم‌ساز است، انتقال کشمکش‌های شخصیت رمان به فیلم هم کاملاً امکان‌پذیر است. کشمکش‌های بیرونی در گفتار و رفتار شخصیت جلوه‌گر می‌شود و کشمکش‌های درونی هم یا جلوهٔ قابلِ‌مشاهده می‌یابند و یا به صورتِ صدای روی تصویر ارائه می‌شوند. مکمّل‌های صوتی و موسیقی فیلم هم کمک زیادی به این امر می‌کنند.

زمان

زمان در رمان و فیلم سه شکل عمده دارد: تقویمی، روانی و دستوری.

زمان تقویمی، همین زمان روزمره و آشنای انسانی است که بر اساسِ حرکت زمین وضع شده است و حرکتی ناگزیر رو به جلو دارد. ساعت چهار بعد از سه، امروز پس از دیروز و امسال به دنبالِ پارسال می‌آید. رعایت این زمان در داستان، موجب روایت خطی می‌شود که در آن، رویداد دوم پس از رویداد اول و رویداد سوم پس از رویداد دوم می‌آید. در فیلم، هر نمایِ بعد از نمایِ دیگر و هر سکانسِ بعد از سکانسِ دیگر، نمایانگر گذشت زمان تقویمی است. برای نمایش انتقال فواصل زمانی طولانی راه‌های گوناگونی وجود دارد؛ مثلِ تغییر چهره‌پردازی شخصیت‌ها و بالاتر رفتنِ سنّشان، اشاره به زمانِ طی‌شده در دیالوگ‌ها، اشارهٔ راویِ اول‌شخص و سوم‌شخص به زمانِ سپری‌شده و نوشته‌های روی تصویر.

زمان روانی، خاطرات، تداعی‌ها و خیالات شخصیت است که به شکلی نامنظم در ذهن او شکل می‌گیرد و سیرِ خطیِ زمان تقویمی را می‌شکنند. در این زمان، لزوماً امروز بعد از فردا نمی‌آید و خاطرهٔ ده سالِ پیشِ شخصیت ممکن است پس از خاطرهٔ دو سالِ پیشِ او بیاید. این خاطرات و خیالات گاهی چنان با هم ترکیب می‌شوند که مرزهای زمانی به هم می‌ریزد و شخصیت در ذهن خود به زمان گذشته و یا آینده می‌رود. برای نشان دادن این رفت‌وبرگشت‌های زمانی، صناعات گوناگونی وجود دارد که چند نمونه از آنها را در بخش پیرنگ ذکر کردم. این صناعات مابه‌ازایی تصویری برای به هم ریختن نظم زمان تقویمی هستند.

شکلی دیگر از زمان روانی در فیلم وجود دارد که دیگر بازگشت به گذشته و رجوع به آینده نیست؛ بلکه درهم‌آمیختگیِ کامل گذشته، حال و آینده است، به طوری که نمی‌توان هیچ مرز قاطعی بین این زمان‌ها

قائل شد. در فیلم سفر به چزابه (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۷۴)، شخصیت‌های کارگردان و آهنگساز که به همراهِ گروهی برای ساختن فیلم به چزابه آمده‌اند، از گروه جدا می‌شوند و پا به مکانی می‌گذارند که ده سال پیش از آن، محل وقوع نبردی سخت بین نیروهای ایرانی و عراقی بوده و کارگردان هم در آن حضور داشته است. به‌تدریج تمام وقایعی که در آن روزِ خاص رخ داده بوده است، در جلوی چشم آن دو ظاهر می‌شود و عملاً وارد میدان جنگِ ده سالِ پیش می‌شوند و کارگردان شاهد صحنه‌هایی می‌شود که ده سال قبل دیده بوده است. در واقع، او در ذهنِ خود به گذشته برنمی‌گردد؛ بلکه خودش وارد گذشته‌ای می‌شود که در دلِ حال جریان دارد و مرزی بینشان نیست. بنابراین برای تصویری کردن این نوع زمان روانی نمی‌توان از معادل‌های تصویریِ بازگشت به گذشته و رجوع به آینده استفاده کرد؛ چراکه گذشته و حال و آینده در آنِ واحد حضور دارند و نوعی بی‌زمانی به‌وجود می‌آورند.

زمان دستوری، زمان افعال روایت در زبان رمان است که می‌تواند ماضی (گذشته)، مضارع (حال) و مستقبل (آینده) باشد؛ اما در فیلمنامه به منظورِ نشان دادن واقعیتِ در حالِ رخ دادن، زمان افعال فقط مضارع اخباری است که در فیلم، این واقعیتِ در حالِ رخ دادن نشان داده می‌شود.

مکان

مکان در رمان با توصیف نویسنده ارائه می‌شود. هرقدر این توصیفات جزئی‌تر و رئالیستی‌تر باشد، خواننده تصویری دقیق‌تر از مکان به ذهن می‌آورد و بالعکس هرچه کلّی‌تر و غیررئالیستی‌تر باشد، تصویر مبهم‌تر است. در برگردان رمان به فیلم نیز همین اتفاق می‌افتد. میزانسنِ (مجموعهٔ طراحی صحنه و لباس، نورپردازی و قاب‌بندی) این توصیف رئالیستی بسیار ساده است:

«دور و ور مسجد دهدشتی خلوت بود. خانهٔ شیخ‌ابوتراب یک کوچه با مسجد فاصله داشت و جلوش میدانگاهی کوچک بود که مستراح و حوضخانهٔ مسجد آن طرفش بود. در خانهٔ شیخ‌ابوتراب مانند همیشه باز بود ... شیخ آن بالای پنج‌دری نشسته بود. تنها بود؛ هنوز محرّرش نیامده بود. او مانند یک کنهٔ گاوی درشت رو تشک خوابیده بود؛ سرخ و سفید و گرد و گلوله و چاق‌وچلّه و برّاق بود؛ دست‌هایش حنایی بود. میز کوچک پایه‌کوتاهی جلوش بود. چند جلد کتاب دور و ورش ولو بود. اتاق مجلسی دراز و پرفرش بود و در و پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگارنگ داشت» (چوبک، ۱۳۸۴: ۸۸).

این توصیف هیچ تغییری در واقعیت نداده است و گویی مانند یک دوربین فیلم‌برداری، صرفاً از همه چیز عبور کرده و عینِ آن را ثبت کرده است. چیدمان همهٔ وسایل صحنه و چهره‌پردازی شیخ به سادگی میسر است، نورپردازی پیچیده‌ای ندارد و کافی است نمایی دور (long shot) از خانهٔ شیخ و مسجد گرفته شود و سپس به نمایی متوسط (medium shot) از اتاق شیخ برسد. اما میزانسن این توصیف سوررئالیستی در بوف کور (صادق هدایت) بسیار پیچیده و دشوار است:

«گویا کالسکه‌چی مرا از جادهٔ مخصوصی و یا از بیراهه می‌برد؛ بعضی جاها فقط تنه‌های بریده و درخت‌های کج‌وکوله دور جاده را گرفته بودند و پشت آنها خانه‌های پست و بلند، به شکل‌های هندسی، مخروطی، مخروط ناقص با پنجره‌های باریک و کج دیده می‌شد که گل‌های نیلوفر کبود از لای آنها درآمده بود و از در و دیوار بالا می‌رفت. این منظره یکمرتبه پشت مه غلیظ ناپدید شد. ابرهای سنگین باردار قلهٔ کوه‌ها را در میان گرفته، می‌فشردند و نم‌نم باران، مانند گرد و غبار، ویلان و بی‌تکلیف در هوا پراکنده شده بود» (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۳).

درخت‌های کج‌وکوله، خانه‌های مخروطی، پنجره‌های باریک و کج و بارانِ شبیه به گرد و غبار تحریف‌هایی آشکار در واقعیت است. هیچ دوربینی، به خودیِ خود هیچ مکانی را به این شکل ضبط نمی‌کند؛ اما باید توجه داشت که امکانات سینما بسیار قدرتمند است و همان طور که چشم راوی بوف کور واقعیت را به شکلی دیگر دیده است، دوربین هم می‌تواند به یاریِ طراحی صحنه و نورپردازی پیچیده، قاب‌بندی‌های نامتعارف و نیز جلوه‌های ویژهٔ رایانه‌ای، واقعیت را به شکلی دیگر عرضه کند. سینما با این امکاناتی که دارد، می‌تواند تقریباً هر مکانی را به هر شکلی نمایش دهد.

حال و هوا

حال و هوا حالتِ احساسیِ مسلطی است که در داستان جریان دارد و هم در رمان و هم در فیلم، تحتِ‌تأثیر نوع رویدادها، صحنه‌پردازی، گفت‌وگوها و ویژگی‌های راوی به‌وجود می‌آید؛ مثلاً حال و هوای رمان بوف کور تحتِ تأثیر رویدادهای فراواقعی و عجیب و غریب، صحنه‌پردازی‌های غیرمتعارف و گفتارهای راوی، وهمناک و پررمز و راز است و حال و هوای فیلم درخت گلابی تحتِ‌تأثیر رویدادهای عاشقانه‌ای که در باغی پر از درخت رخ می‌دهند و نیز مونولوگ‌های پر از تشبیهات ادبی راوی، غِنایی است.

سینما، به پیروی از سنّت کهن اقتباس در هنر، همواره به شکل‌های گوناگون از انواع هنرها تأثیر گرفته و امکانات بیانی خود را گسترش داده است. در این بین، ادبیات نقشی بسیار مهم در تکامل سینما داشته است. سینما هم از شیوه‌های بیانی ادبیات بهره گرفته و هم به اقتباس از ادبیات داستانی و بازآفرینی آن در فیلم‌های داستانی پرداخته است.

البته سینما علاوه بر این امکانات مشترک با رمان، عناصر بیانی دیگری مثلِ مکمّل‌های صوتی، موسیقی متن و نیز جلوه‌های ویژه دارد که می‌توانند تأثیر زیادی در خلق حال و هوای فیلم بگذارند؛ مثلاً بخش مهمی از حال و هوای رازآمیز و دلهره‌آور فیلمِ شاید وقتی دیگر (بهرام بیضایی، ۱۳۶۶)، به علتِ موسیقی متن مناسب و نیز جلوه‌های ویژهٔ آن، به‌ویژه در صحنه‌های مربوط به رؤیاهای کیان، است.

درون‌مایه

جمال میرصادقی در کتاب عناصر داستان درون‌مایه را این‌گونه تعریف می‌کند:

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۷۴).

درون‌مایه به هیچ وجه به معنیِ پیام نیست. پیام بیشتر به ایدئولوژی (مجموعهٔ بایدها و نبایدها) نزدیک و یک دستورالعمل اخلاقی مطلق است؛ در حالی که درون‌مایه به جهان‌بینی (مجموعهٔ هست‌ها و نیست‌ها) شباهت دارد و طیفی از اندیشه‌های جاری در داستان است که به کلّ آن وحدت می‌بخشد. پیام یک دستورالعمل است که تمام عناصر داستان برای ابلاغ آن به کار می‌روند؛ اما درون‌مایه اندیشه[ها]یی است که از مجموع عناصر داستان برمی‌آید.

رمان‌نویسان و فیلم‌سازان به دو روش ـ یکی مبتذل و دیگری هنرمندانه ـ به ارائهٔ درون‌مایه می‌پردازند. روش مبتذل آن است که درون‌مایه را با پیام یکی می‌گیرند و آن را به صورتِ جملاتی شعاری در دهان شخصیت‌ها می‌گذارند و شخصیت‌ها هم بر اساس این شعار عمل می‌کنند؛ مانند فیلم اخراجی‌ها ۲(مسعود ده‌نمکی، ۱۳۸۷) که تمام عناصر داستانی‌اش به منظورِ ابلاغ این پیام به کار رفته‌است که: همهٔ ایرانی‌ها ـ با هر عقیده و سلیقه‌ای ـ باید در مقابلِ دشمنان ایران متحد باشند. در مقابل، در روش هنرمندانه، مؤلف اندیشه[ها]یی را در تمام عناصر داستان جاری می‌سازد و در واقع، درون‌مایه برآیندِ غیرمستقیم سایر عناصر داستان است؛ مانند فیلم وقتی همه خوابیم (بهرام بیضایی، ۱۳۸۷)، که در آن، چندپاره بودن روایت، چندگانه بودن فرجام، نوع رویدادهای آن، مانند تغییر اجباری بازیگران و کارگردان در قبالِ دریافت پولی کلان به توسطِ تهیه‌کننده و کاربرد انواع موسیقی، در جهتِ القای اندیشهٔ وجود تشتّت و لجام‌گسیختگی در فرهنگ ایرانی است.

ی. تحلیل فیلم اقتباسی

تصور بیشتر نویسندگان، فیلم‌سازان و منتقدان از اقتباس موفق، اقتباسی است که موافق سلیقهٔ آنان باشد. به عبارتِ دیگر، هرچه فیلم اقتباسی به تصورِ آنان از رمان نزدیک‌تر باشد، آن را موفق‌تر و هرچه از این تصور دورتر باشد، آن را ناموفق‌تر می‌دانند. به این دلیل است که در زمان اکران فیلمی اقتباسی، برخی آن را قوی، عده‌ای متوسط و بسیاری ضعیف می‌دانند، بدونِ اینکه ملاکی مشخص برای اظهارِنظرِ خود ارائه دهند. واضح است که این‌نوع نگاه مبتنی بر سلیقهٔ شخصی، که همواره به نقد ادبی صدمه زده است، نمی‌تواند ملاکی برای تحلیل فیلم اقتباسی باشد.

برای تحلیل فیلم اقتباسی باید چارچوبی نظری به دست داد. این چارچوب نظری موجب می‌شود که پژوهش به دور از ارزش‌داوریِ سلیقه‌ای و به شکلِ نظام‌مند و منسجم انجام شود. همان طور که قبلاً ذکر شد، بررسی چگونگی بازآفرینی عناصر داستانی رمان در فیلم ملاکی مناسب برای تحلیل فیلم اقتباسی است. راه دیگر این است که رمان را از منظر یک نظریهٔ ادبی نقد و معناهای آن را مشخص کرد و سپس با یک بررسی تطبیقی نشان داد که این معناها تا چه حد و به چه شکل در فیلم اقتباسی متبلور شده‌اند. البته، اگر از هر دو راه در تحلیل فیلم اقتباسی استفاده شود، بررسی به مراتب جامع‌تر خواهد بود.

نتیجه‌گیری

سینما، به پیروی از سنّت کهن اقتباس در هنر، همواره به شکل‌های گوناگون از انواع هنرها تأثیر گرفته و امکانات بیانی خود را گسترش داده است. در این بین، ادبیات نقشی بسیار مهم در تکامل سینما داشته است. سینما هم از شیوه‌های بیانی ادبیات بهره گرفته و هم به اقتباس از ادبیات داستانی و بازآفرینی آن در فیلم‌های داستانی پرداخته است. وجود سوژه‌های فراوان در ادبیات داستانی، فراگیرتر بودن سینما، جهانی بودن زبان آن و مناسبات اقتصادی، مهم‌ترین دلایل اقبال وسیع سینما به اقتباس از ادبیات داستانی بوده است.

در این باره، همواره نظرهای موافق و مخالف فراوانی ابراز شده است. بسیاری از سینماگران به دلایل فوق همواره نظر خوشی به اقتباس سینما از ادبیات داشته‌اند و بعضی از نویسندگان نیز این امر را باعث تبادل فکری بین دو هنر و نیز معرفی بیشترِ اثر ادبی دانسته‌اند. در مقابل، بعضی از فیلم‌سازان معتقدند که اقتباس امکانِ مؤلف بودن و در نتیجه آفرینش‌گری را از فیلم‌ساز می‌گیرد و باعث می‌شود که او صرفاً مترجم اثری دیگر باشد. برخلافِ این باورِ غلط، ترجمه عملی خلاقانه است و فیلم‌سازِ اقتباس‌گر با تغییراتی که در انتقال یک متن از یک واسطهٔ بیان به واسطهٔ بیان دیگر انجام می‌دهد، به نوعی آفرینش‌گر است. بسیاری از نویسندگان هم مخالف اقتباس هستند و معتقدند که چون ادبیات هنری والامرتبه‌تر از سینماست، اقتباس از یک متن ادبی ارزش‌های آن را کم می‌کند و تغییراتی که فیلم‌ساز در روند اقتباس در آن ایجاد می‌کند، به ارزش‌های هنری آن لطمه می‌زند. برخلافِ این اعتقاد، هیچ هنری از هنرِ دیگر برتر نیست و هرکدام به شکلی مخصوص به خود به بازآفرینی واقعیت می‌پردازند. هر اثر هنری هم حیات مخصوص به خود را دارد و فیلم‌سازِ اقتباس‌گر به عنوانِ صاحبِ هنریِ فیلم، می‌تواند متن ادبی را

آن طور که می‌خواهد، به فیلم تبدیل کند.

از میانِ انواع ادبیات داستانی، رمان بیشترین شباهت را به فیلم دارد. روایی و واجدِ عناصر آن بودن، نحوهٔ مشترک ارائهٔ این عناصر در هر دو ژانر، مدرن بودن و پرداختنِ هر دو به زندگی معاصر، این دو ژانر را بسیار به هم نزدیک می‌کند. البته به علتِ تفاوت در واسطهٔ بیان تفاوت‌هایی هم بینشان هست. تصویر رمان سیّال و تغییرپذیر است و تصویر فیلم ثابت و نامتغیر؛ رمان هنری ذهنی است و فیلم هنری عینی؛ حرکت فیلم از رمان سریع‌تر است و تراکم اطلاعات در آن بیشتر از رمان است. اقتباس فیلم از رمان به معنایِ بازآفرینی آفرینش‌گرانهٔ نظامِ نشانه‌ایِ زبانیِ رمان به نظامِ نشانه‌ایِ تصویری و صوتیِ فیلم است و به دو شکل صورت می‌گیرد: وفادار و آزاد. در اقتباس وفادار، فیلم‌ساز می‌کوشد که تا حدّ ممکن، عناصر رمان را به فیلم منتقل کند. در اقتباس آزاد، فیلم‌ساز ایده‌ای از رمان را به گونه‌ای مستقل در فیلم سینمایی پرداخت می‌کند. سینما با توجه به امکانات بیانیِ فراوان خود می‌تواند به شکل‌های گوناگون عناصر رمان را به فیلم منتقل و در نتیجه تقریباً هر داستانی را به فیلم تبدیل کند.

در تحلیل فیلم اقتباسی، به جایِ ارزش‌داوری‌های مبتنی بر سلیقهٔ شخصی، باید به چگونگی انتقال عناصر داستانی از رمان به فیلم پرداخت. نقد رمان از منظر یک نظریهٔ ادبی و بررسی چگونگی انتقال معانی آن به فیلم هم راه دیگری در تحلیل فیلم اقتباسی است.

پی‌نوشت

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی.

** با سپاس از استاد عزیزم، آقای دکترحسین پاینده، که در نگارش این مقاله از راهنمایی‌های ایشان بهرهٔ فراوان برده‌ام.

کتابنامه

– احمدی، بابک، ۱۳۸۲، ساختار و تأویل متن. چاپ ششم، تهران: مرکز.

– اَندرو، دادلی، ۱۳۸۲، «اقتباس». ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده. ارغنون. شمارهٔ ۲۳.

– انوری، حسن، ۱۳۸۱، فرهنگ بزرگ سخن. ج ۱. چاپ اول، تهران: سخن.

– اوحدی، مسعود، ۱۳۸۷، «روایت سینمایی، روایت ادبی: نقدی بر نگره‌های فرمالیستی». مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

– باختین، میخاییل، ۱۳۸۷، تخیل مکالمه‌ای. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. چاپ اول، تهران: نی.

– بازن، آندره، ۱۳۸۲، سینما چیست؟. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ دوم، تهران: هرمس.

– پاینده، حسین، ۱۳۸۶، رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس. چاپ اول، تهران: هرمس.

– جانتی، لوییس، ۱۳۸۱، شناخت سینما. ترجمهٔ ایرج کریمی. چاپ اول، تهران: روزنگار.

– چُتمُن، سیمور، ۱۳۸۴، «آنچه رمان می‌تواند انجام دهد و فیلم نمی‌تواند (و برعکس)». ترجمهٔ علی عامری مهابادی. فصلنامهٔ هنر. شمارهٔ ۶۴.

– چوبک، صادق، ۱۳۸۴، تنگسیر. چاپ اول، تهران: جامه‌دران.

– خیری، محمد، ۱۳۸۴، اقتباس برای فیلمنامه: پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلمنامه. چاپ دوم، تهران: سروش.

– روزی، فرانچسکو و واسکو پراتولینی، ۱۳۵۲، «فرانچسکو روزی، واسکو پراتولینی و رابطهٔ بین سینما و ادبیات». مصاحبه‌گر: ماسسمو دآواک. ترجمهٔ کامران شیردل. سینما ۵۲. شمارهٔ ۶.

– سیگر، لیندا، ۱۳۸۰، فیلمنامهٔ اقتباسی: تبدیل داستان و واقعیت به فیلمنامه. ترجمهٔ عباس اکبری. چاپ اول، تهران: نقش‌ونگار.

– ضابطی جهرمی، احمد، ۱۳۸۷، «تصویر و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی». مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

– ––––––––––، ۱۳۸۳، «شیوه‌های بیان در سینما». فصلنامهٔ هنر. شمارهٔ ۶۲.

– فلینی، فدریکو و آلبرتو موراویا، ۱۳۵۲، «آلبرتو موراویا، فدریکو فلینی و رابطهٔ بین سینما و ادبیات». مصاحبه‌گر ماسسمو دآواک. ترجمهٔ کامران شیردل. سینما ۵۲. شمارهٔ ۴.

– لوته، یاکوب، ۱۳۸۶، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

– مهرجویی، داریوش، ۱۳۸۶، «چرا همسایه‌ها ساخته نشد: مهرجویی، محمود و یک فیلمنامهٔ گمشده» (مصاحبه). روزنامهٔ شرق. شمارهٔ ۸۷۶.

– میرصادقی، جمال، ۱۳۸۰، عناصر داستان. چاپ چهارم، تهران: سخن.

– وات، ایان، ۱۳۸۶، «طلوع رمان». در نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ اول، تهران: نیلوفر.

– هدایت، صادق، ۱۳۵۱، بوف کور. چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر.

- Cuddon, J. A, 1999, *Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory*. Fourth edition. London: Penguin Books.

- Hornby, A. S, 2004, *Oxford Advanced Learners Dictionary*. Sixth edition. Oxford: Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی