ویل بروکر

ترجمه‌ی سعید خاموش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاکنون، از بت‌من نه اقتباس سینمایی ساخته شده: دو سریال سینمایی در دهه‌ی چهل، یک فیلم بلند در دهه‌ی شصت و چهار فیلم سینمایی و دو انیمیشن بلند در دو دهه‌ی اخیر.

بنابراین، خیلی راحت از حوزه‌ی دیگر شخصیت‌های عامه‌پسند معاصر مثل شَدو (The shadow)، *فانتوم*، *اسپکتر* و *دیک تریسی* فراتر رفته و وارد قلمرو «شمایل»ها شده و در کنار *رابین هود*، *دراکولا* و *شرلوک هولمز*، موجودیتی فرهنگی پیدا کرده و تا اندازه زیادی خودش را از سرچشمه‌های متن اصلی‌اش آزاد کرده و مانند یک دانش مشترک، منتشر و پخش می‌شود. از برکت وجود آن فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی دهه‌ی شصت ـ و نه خود کامیک‌ها ـ است که همه به هر حال درباره‌ی جنبه‌های «اسطوره»ای بت‌من ـ هویت ناشناخته‌اش، نام خانه‌اش، شهرش، وردست‌ها و دشمنانش ـ چیزی می‌دانند؛ حال آن‌که فقط یک طرفدار سفت و سخت «کامیکی» است که می‌تواند تشخیص دهد اسم واقعی «اسپکتر»، جیم کودیگمان است.

از این‌رو، طعنه‌آمیز است وقتی پی می‌بریم که بسیاری از عناصرمهم آن «اسطوره‌سازی» [که در نخستین سال ظهور بت‌من ـ و پیش از آن‌که عنوان رسمی و شناخته‌شده‌ی خودش را پیدا کند، ـ به‌عنوان داستانی در «کامیک‌های پلیسی» (مجله‌ی Detective Comics) از می ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۰ منتشر شد] خود، از عالم سینما گرفته شده است. باب لیکن، خالق بت‌من می‌گوید شخصیت بت‌من را از یکی از طرح‌های لئوناردو داوینچی الهام گرفته که مردی را با ماشین پرنده‌ی خفاش‌مانندی در حال پرواز نشان می‌دهد؛ ولی منابع الهام‌بخش دیگرش عبارتند از: *نجواهای خفاش* (فیلمی ساخته‌ی ۱۹۳۱)، *دراکولای* بلا لوگوسی و شخصیت و هنرنمایی داگلاس فربنکس در *نشان زورو*؛ و بین شخصیت‌ها نیز نقش کلیفیس (Clayface)، بازیگر سابق صورت‌زخمی (با نام واقعی بوریس کارلو)، از شخصیت لون چینی در فیلم *شبح اپرا* (۱۹۲۶) الهام گرفته بود و زن گربه‌ای از نقش جین هارلو در *فرشته‌های جهنم* (۱۹۳۰). به‌طور کلی، محیط شهری داستان‌های اولیه (که به جای «گاتم» در نیویورک اتفاق می‌افتادند و بیش‌تر بر باج‌گیرها و اراذل و اوباش معمولی تکیه داشتند تا موجودات خبیثی که سروکله‌شان در داستان‌های مختلف پیدا می‌شد) تجلیلی بود از سلسله فیلم‌های گنگستری اوایل دهه‌ی سی ـ یعنی همان سینمایی که ژول فایفر از آن به عنوان «آن سر و شکل غبارآلود برادران وارنری» یاد می‌کند ـ و حتی در یکی از داستان‌های ۱۹۴۱اش، شخصیتی شبیه جیمز گاگنی داشت.

با این حال، این شخصیت ژوکر است که احتمالاً به مهم‌ترین درونمایه‌ی نخستین داستان‌های بت‌من‌ای حوالت می‌دهد: شخصیت دشمن سرسخت بت‌من، از عکسی از کنرادویت در *مردی که می‌خندد* (۱۹۲۸) الهام گرفته شده بود. ولی در عین حالی که این تنها اشارت آشکار کامیک‌های اولیه به سینمای اکسپرسیونیستی آلمان است، جوهره و حس و حال گوتیک‌اش در تک‌تکِ اپیزودهای سال اول ظهورش ریشه دوانده. اما در حالی که بت‌منِ خشک و عبوس با انسان‌گرگ‌ها و خون‌آشام‌ها و تله‌های مرگبار دوک «دورتر» مبارزه می‌کند، این حس و حال گوتیک با بدزبانیِ اراذل و اوباش شهر و جزئیات زندگی‌های معاصر، به زور هم‌خوانی دارد.

نکته جالب این واقعیت است که با وجود وام‌دار بودن ایده‌ی اصلی بت‌من به سینمای دورانش، و نه بار تلاش سینما به توصیفش روی پرده، هیچ یک از آن فیلم‌ها نمی‌تواند دقیقاً «اقتباس»ی از آن کامیک بوک ـ حالا مربوط به هر دوره‌ای ـ نامیده شود و صرفاً می‌تواند برداشتی کاملاً آزاد محسوب گردد. برخلاف موج جدیدی که بر بازگشت به

اقتباس‌های وفادارانه‌ی ادبی تأکید دارد ـ مثل ***دراکولای برام استوکر*** (۱۹۹۲)، ***فرانکشتین مری شلی*** (۱۹۹۴) و یا ***هملت*** برانا (۱۹۹۶) که با وجود بازی با لباس‌ها و دکور، به وفاداری به متن اصلی می‌نازند ـ ورسیون‌های اخیر **بت‌من**، مانند ورسیون‌های قبلی به جای «اقتباس» به معنای واقعی کلمه، باید «تعبیرهایی آزاد» تلقی شوند که گرداگرد چارچوبی اصلی ساخته و پرداخته می‌شوند. در این‌جا استدلال می‌کنم که همه‌ی آن‌ها در باب آن‌چه به سبک بصری، شخصیت‌پردازی و درونمایه مربوط می‌شود، همان‌قدر به بستر فرهنگی پیرامونی‌شان مدیون‌اند که به خودِ کامیک‌های بت‌من دوره‌شان؛ و دست آخر، همه‌ی آن‌ها ـ به استثنای فیلم‌های انیمیشن نسبتاً ناشناخته‌تر ـ از سویِ بسیاری از طرفداران «ناب خواه» کامیک‌ها و نیز توسط نویسنده‌ها و طراحان کامیک، از باب لیکن به این سو، به چشم تحقیر نگریسته شده و می‌شوند.

البته در این‌جا سعی ندارم، براساس وفادار بودن یا نبودن به مخلوق باب کین و بیل فینگر در ۱۹۳۹، نظامی ارزشی را بر متون اقتباسی تحمیل کنم. همان‌طور که گفتم، طرح و ایده‌ی اصلی و شخصیت‌های «کامیک‌های پلیسی» شماره ۲۷، خودشان با «اصالت» فرسنگ‌ها فاصله داشتند: بسیاری از ابرقهرمان‌هایی که کامیک‌های دهه‌ی چهل را پُر کرده بودند، سایه‌هایی از بت‌من بودند؛ بنابراین **بت‌من** اصلی نیز آمیزه‌ای زیرکانه از شخصیت‌های عامه‌پسند اولیه بود و ریشه‌هایش تا خفاشِ «داستان‌های معمایی‌پلیسیِ خفاش سیاه» و بت‌منِ مجله‌ی «اسپایدر»، و نیز شمایل‌های سینمای فوق‌الذکر، تا ***فانتوم*** و ***دیک تریسی*** قابل پی‌گیری است. در مقابل، کامیک‌ها و رمان‌های مصوّر که سریال‌های شبکه‌ی ABC و فیلم‌های جوئل شومیکر از آن‌ها اقتباس شده، خود تازه تعبیر و برداشت‌هایی از الگوهایی بوده‌اند که توسط کین پی‌ریخته شده‌اند و بنابراین به زحمت می‌توان آن‌ها را متن‌های اصلی تلقی کرد. من برگ‌های برنده‌ی استدلالی خود را دارم و شاید بهتر باشد آن‌ها را همین حالا رو کنم تا این‌که به بی‌طرفیِ آکادمیک تظاهر کنم که واقعاً نمی‌توانم به آن دست یابم.

نخستین بار در ۱۹۷۸ و با ۵ ماژیک رنگی‌ام، درباره‌ی **بت‌من** نوشتم و شک ندارم شخصیت بت‌من ـ پیش از آن‌که بنشینم و داستان خودم را درباره‌ی او و پنگوئن بنویسم ـ شخصیت حاکم در عمر ۷ ساله‌ام بود. روی بت‌من، «سرمایه‌گذاری حسی» کرده‌ام و این سرمایه‌گذاری حسی، مانند بسیاری از طرفداران پروپاقرص بت‌من و تجربه‌هایی که از سر گذرانده‌اند، دوره‌های مختلفی را پشت سر گذاشته است: تکرار سریال ***آدام وست*** در دهه‌ی هفتاد، به علاوه‌ی کامیک‌های DC آن دوره؛ خلأیی که در دوران نوجوانی پیش آمد و پشت‌بندش، کشف رمان مصوّرِ فرانک میلر، بازگشت ***شوالیه‌ی تاریکی*** (۱۹۸۶)؛ چرخه‌ی منظم انتظارکشیدن و پیش‌بینی کردن و سرخوردگی در باب چهار فیلم جنجالی **بت‌من** (۱۹۸۹)، ***بازگشت بت‌من*** (۱۹۹۲)، ***بت‌من ابدی*** (۱۹۹۵) و ***بت‌من و رابین*** (۱۹۹۷) و بعد، وفاداری کلی به کامیک که تا بیست‌وخرده‌ای سالگی ادامه داشت ـ یعنی دوره‌ای که مشغولیت‌های آکادمیک من با این شخصیت، مرا دوباره به سوی متن‌های سه دهه‌ی نخست بت‌من و به آن «اوریژینال» مشکوک ۱۹۳۹ سوق داد.

بنابراین من هم تعصب و پیش‌داوری‌های خودم را دارم؛ یک خروار هم دارم ـ حس مبهمی از خیانتی که از سوی هالیوود به این شخصیت شده و تمایلم به کامیک‌هایی به سبک فرانک میلر ـ ولی پیش‌داوری‌هایم، پیچیدگی‌هایی هم دارند، از جمله، حسرت و دلتنگی‌ام برای سریال‌های تلویزیونی دهه‌ی شصت که دیوانه‌وار با تم آهنگ اصلی‌شان خود را تکان می‌دادم و کیف و لذتی آگاهانه از هنر باسمه‌ی (kitch) آن دوره و جذابیت مردانه و ناخودآگاهانه‌ی کامیک‌های دهه‌ی پنجاه می‌بردم. از چنین زاویه‌ای است که اشارت‌هایِ بین ویرگولِ فوق‌الذکر را در رابطه با طرفداران «ناب خواه» بت‌من، توجیه خواهم کرد. لذت‌های من از **بت‌من** چندجانبه و متنوع‌اند و آمیزه‌ای هستند از تعبیرهایی غالباً متضاد که در مدتی بیش از بیست سال زندگی با این شخصیت، کسب شده‌اند. ناگزیر، من هم ایده‌آل افلاطونی‌ام را از «شکل و شمایل واقعی بت‌من» دارم؛ اسطوره‌ای مقید به مفاهیم پدری، مسؤولیت‌های اخلاقی و شهروندی و با

چهره‌ای هم‌چون کلینت ایستوود. تمایزی که در این‌جا قائل می‌شوم، بین این «ایده‌ال افلاطونی» است که بر هر متن «بت‌من»ی تحمیل می‌کنم (البته جدا از تعبیراتی که به عنوان «پوچ و احمقانه» و «تحریف‌شده» در آن قالب نمی‌گنجند) و البته، این تبصره و توضیح که در نهایت هر کسی مجاز است دنبال معنایی باشد که ترجیح می‌دهد چون به قول استنلی فیش، «هر تعبیری می‌تواند اعتبار خودش را داشته باشد». این جمله اخیر، همان چیزی است که منظورم را از «ناب خواه» می‌رساند. چنین نگرشی در پی آن بوده که متن کامیک هر دوره‌ای را «اصیل» و «واقعی» تلقی کند (و این موضوع را هم نادیده گرفته که این متن نیز مثل هر متن دیگری، خوانش‌های متعدد و فراوانی دارد) تا نشان دهد که سریال‌های تلویزیونی یا فیلم‌های هالیوودی، ورسیون «تحریف‌شده»ی آن بوده‌اند؛ تحقیق من در این‌جا، «ناب‌خواه» نبوده ولی من هم تعصب و پیش‌داوری‌هایی دارم که خود را نشان خواهند داد. به‌عنوان یک پژوهشگر، برایم جالب بوده که این اقتباس‌های سینمایی تا به امروز، از روی متون کامیکِ دوره‌شان انجام شده‌اند؛ ولی با این‌حال، به عنوان یک طرفدار پروپاقرص، هیچ وقت کاملاً ارضایم نکرده‌اند.

این درست است که وقتی کمپانی کلمبیا در ۱۹۴۳، سریال سینمایی بت‌من‌اش را به نمایش درآورد، لحن و حس و حال این کامیک، به شدت با اثر تلخ و سیاهی که باب کین در ۱۹۳۹ خلق کرده بود، تفاوت داشت. عینیت یافتن «اوریژینال» این شخصیت (که این روزها خیلی از گرافیست‌های مدعی بازگشت به سرچشمه‌های تیره و تار بت‌من، بر آن اشارت دارند) درواقع ۱۲ ماهی بیش‌تر به‌طول نینجامید: یعنی تا شماره‌ی ۳۸ مجلد «کامیک‌های پلیسی» که اعلام می‌کرد «شخصیت تازه و خارق‌العاده‌ی ۱۹۴۰، رابین، پسر اعجاب‌انگیز». در پایان این اپیزود پسری با لباس روشن کنار بت‌من ایستاده بود که مشتاقانه اعلام می‌کرد «اصلاً دلم نمی‌خواست از این همه لذت و سرگرمی محروم بمانم! می‌دونی، بی‌صبرانه منتظر ماجرای بعدی‌مون هستم. شرط می‌بندم که معرکه خواهد بود!» و بت‌من از آن پس، دیگر همانی نخواهد بود که بود. پرل هاربر هدف و مقصودی در اختیار این قهرمان متبسّم و وردستِ جسورش قرار داد و در ۱۹۴۳ حکایت‌هایی بت‌منی با عنوان «صلیب شکسته بر فراز کاخ سفید» منتشر شدند که روی جلدشان، این زوج پرانرژی را نشان می‌داد که بر پشت عقابی امریکایی به پرواز درآمده‌اند و اوراق قرضه‌ی جنگ می‌فروشند یا توپ‌های تنیسی به طرف کاریکاتور شخصیت‌های خبیث کشورهای «محور» پرتاب می‌کنند. بت‌من، گذار از کالیگاری تا هیتلر را در فاصله‌ی چهار سال طی کرد. ولی پانزده اپیزود کمپانی کلمبیا با آن «بدمن»اش، دکتر *داکا* که خیال دارد شهروندان امریکایی را شست‌وشوی مغزی داده و به زامبی‌های دولت‌های محور تبدیل کند، بیش از آن‌که بر داستانی بت‌منی مربوط باشند، با گفتمان حاکم پروپاگاندهای ضدژاپنی آن دوره ارتباط داشتند. برای سینماروی امریکایی اوایل دهه‌ی چهل، سریال بت‌من، صرفاً یکی دیگر از بی‌شمار تصویرها و شعارهای یک‌طرفه‌ای بود که ژاپنی‌ها را با نفرتی بیمارگونه و غیرعادی مورد «عنایت» قرار می‌داد ـ گفتمانی نفرت‌بار که حتی آلمان‌ها را نیز این چنین مورد حمله قرار داده بود: پوسترهایی بودند که هیتلر و موسلینی را دست می‌انداختند ولی ژاپنی‌ها به عنوان موجوداتی بدوی مضحکه می‌شدند. «هنر طراحی پوستر» امریکایی، خیلی زود، تصویری «استاندارد» از «ژاپنی» ارائه داد: عینک قاب گرد، دندان‌های جلوآمده، چشم‌های لوچ، سبیل و چهره‌ی زرد روشن، که گاه با شبیه‌کردن‌شان به میمون، موش یا شپش، سخیف‌ترشان هم می‌کردند؛ ترانه‌های مردمی لاف می‌زدند که «اون مردک زردپوست رو گیر می‌اندازیم و آن قدر می‌زنیم‌اش تا سرخ و سفید و آبی بشه» یا «باید حال اون ژاپنی کوتوله کثافت رو جا بیاریم و عمو سام همون کسی‌یه که مرد این کاره»، و در همان حال، اصطلاح «موجودات زرد کوتوله»، بی‌رودربایستی توسط تحلیل‌گران نظامی، افسران بلندپایه، تبلیغاتی‌چی‌ها و خوانندگان متن فیلم‌های خبری، مورد استفاده قرار می‌گرفت. نخستین سریال بت‌من، آشکارا، مشحون از چنین «نگرشی» است. با آن‌که *داکا* در حد جانور

یا مادون انسان پایین آورده نشده [در این زمینه، این سریال از رهنمودهای دولت پیروی کرده که خیال داشت با تبلیغ ژاپنی‌ها به عنوان «موجوداتی متعصب و بی‌رحم» به جای «زردپوستان لوچ موش‌گونه»، جلوی نگرش خودپسندانه‌ی امریکایی‌ها را گرفته باشد] ولی به هر حال کوتاه‌قد و موذی، با موهای مشکی صاف، چشم‌های بادامی و سبیل و لبخندی که ردیف دندان‌ها را بیرون انداخته، توصیف شده: یعنی در عین نگه داشتن مشخصه‌های قابل‌شناسایی دشمن، واریاسیونی واقع‌گرایانه‌تر از ورسیونِ پوسترها و آن کلیشه‌های گروتسک‌شان ارائه می‌کردند. بنابراین وقتی بت‌من برای نخستین بار با دکتر داکایی خبیث روبه‌رو می‌شود، می‌تواند اعلام کند: «آها، یه ژاپنی!». اما تا به امروز در هیچ یک از کامیک‌های بت‌من آن دوره، سابقه‌ای برای *داکا* پیدا نکرده‌ام. دیگر عنوان‌های سال‌های ۱۹۴۲ ـ ۱۹۴۴ مانند *کاپیتان امریکا*، USA comics و wonder comics تصاویری خشن و بی‌ظرافت از سربازان زردپوست ـ با مشخصه‌هایی چون عینک، سبیل و دندان‌های درآمده ـ نشان می‌دهند که توسطِ ابرقهرمان‌های سفیدپوست مغلوب می‌شوند؛ ولی اگر هم بت‌من با چنین «بدمن»هایی ـ درکنار همقطارهای آلمانی‌شان ـ مبارزه کرده، این اپیزودها بایگانی گردیده و تجدید چاپ نشده‌اند. در حالی که داستان‌های بت‌من آن دوره به طور منظم اراذل و اوباش «مغول» سبزه و موبافته را توصیف می‌کنند، ولی ضمناً تصویر سمپاتیکی نیز از چینی‌های ساکن «گاتم» ارائه می‌دهند که به قهرمان ما کمک و حتی برایش دعا می‌کنند. این پرداخت حدوداً منصفانه (آن هم در دوره‌ای که خیلی‌ها چین را یک خطر بالقوه تلقی می‌کردند و اسم عام «خطر زرد» رویش گذاشته بودند) می‌تواند نمایانگر نوعی لیبرالیسم از سوی لیکن و فینگر تعبیر شود و جهت حمایت از این نظریه مورد استفاده قرار گیرد که کلیشه‌سازی‌های ژاپنی از نوع «دکتر داکا»ای، هرگز نتوانست در ژانر کامیک جایی برای خود پیدا کند.

شک نیست که اگر هم لیکن از آن سریال بدش آمده به خاطر دلایل سیاسی نبوده است. وی در اتوبیوگرافی‌اش آن سریال را فیلم‌های پروپاگاند تمام‌عیار برشمرده و از انتخاب بدِ بازیگری چاق به نام لوییس ویلسون انتقاد کرده که «پیش از ایفای نقش بت‌من می‌بایستی رژیم می‌گرفته است». و نگرانی‌اش هم بیش‌تر به خاطر نوع اتومبیلی است که از آن استفاده شده و این‌که «اتومبیلی که مثلاً قرار بود «بتوبیل» باشد یک اتومبیل کروکی معمولی خاکستری بوده» و مسأله مورد توجه‌اش در باب دنباله‌ی ضعیف آن، بت‌من و *رابین* در ۱۹۴۸، محدود شده به جایگزینی آن اتومبیل کروکی با یک کادیلاک مشکی. تنها در اواخر دهه‌ی شصت بود که وقتی دوباره اپیزودهای این سریال ساخت ۱۹۴۳ چند شب پشت هم به نمایش درآمدند. بر نژادپرستانه‌بودن‌شان صحه گذاشته‌اند و از سوی مخاطبان جوانش هو شده است. از سوی دیگر، همین که در صحنه‌ای، بت‌من دستش را دور گردن رابین می‌انداخت، صدای خنده‌ی همین مخاطبان جوان سالن را پُر می‌کرد؛ و این نشانه‌ی برداشتی متفاوت در یک برهه‌ی زمانی متفاوت بود و این واقعیت که بت‌من با گذشت زمان یک بار دیگر «ابداع» شده است.

ویژگی سریال بت‌منِ شبکه ABC ـ که از ۱۲ ژانویه ۱۹۶۶ تا مارس ۱۹۶۸ هفته‌ای دو شب به نمایش درمی‌آید، ـ این است که هم مردم معمولی، بت‌من را به واسطه‌ی آن می‌شناسند (حتی پس از فیلم‌های تیره و تار تیم برتون در ۱۹۸۹ و ۱۹۹۲، اکثر خبرهایی که درباره‌ی این شخصیت منتشر شده، از همان علائم «کامیک استریپیِ» !pow، !zap [نوشتار گرافیکی اصوات حرکت سریع و مشت زدن] در عناوین‌شان استفاده کرده‌اند) و هم، باعث تفریح خاطر اکثر خوانندگان کامیک و خالق‌شان است؛ و این قشر اخیر، همان‌طور که در بالا ذکرش رفت، کار خود را غالباً برخلاف سبک و نگرش آن سریال دهه‌ی شصتی تعیین و تبیین نموده و سعی کرده‌اند خود را با «نگرش اوریژینال» باب کین وفق دهند. به عنوان مثال، آلن مور از دستاوردِ همکار نویسنده‌اش فرانک میلر، این‌طور ستایش می‌کند:

«وی موفق شده شخصیتی ورز بیاورد که از دیدگاه مخاطب عام، که گستردگی‌اش فراتر از جمع نسبتاً محدود مخاطبان کامیک است، بیش از هر شخصیت

دیگری، مسخرگی این قهرمان «کامیک بوک»ای را در خود جمع دارد. با وجود تغییر و تعدیلی که در خود کامیک‌ها به وجود آمده، تصویر بت‌من «برای همیشه در هیبت آدام وست خلاصه شده، که خیلی جدی، دیالوگ‌های باسمه‌ای و مضحک‌اش را حین بالا رفتن از دیوار به کمک جلوه‌های ویژه، ادا می‌کند.»

هنوز که هنوز است، نویسنده‌های کامیک (و بسیاری از خوانندگان‌شان) این سریال تلویزیونی را «برداشتی غلط» و حتی «خیانتی به شخصیت بت‌من» تلقی می‌کنند. با این حال، این برداشت تلویزیونی نیز مثل سریال سینمایی دهه‌ی چهل، چیزی بیش از ریشه‌هایی تصنعی در عرصه‌ی متون کامیک آن دوره دارد.

در سال‌های «خودسانسوری» پس از برقراری ضوابط ممیزی نشر کامیک‌ها توسط تولیدکننده‌های کامیک در ۱۹۵۴ [فشار و سانسوری که به دنبال انتشار کتاب «اغوا کردن معصوم» نوشته‌ی دکتر فردیک و اتهام که به رهبری خود او به راه افتاد] بت‌من وارد دوره‌ی فانتزی‌های معصومانه، جادویی و علمی‌تخیلیِ خود شد ـ از جمله، دوره‌ای که در تعدادی از داستان‌ها، تغییر شکل می‌داد و ملاقات‌هایی با موجودات فضایی داشت. در دهه‌ی شصت، دیگر از آن حس و حال گوتیکِ تیره و تار و ترسناک، در The Bizarre Batman Genie و The Batman Creature! خبری نبود. و برخلاف تصور، به‌رغم واردکردن حساب‌شده شخصیت‌هایی چون «بت وُمن» (Bat woman) و خواهرزاده‌اش «بت گِرل» در داستان (آن هم جهت خنثی کردن اتهامات ورتمن در زمینه‌ی همجنس‌خواهانه بودن رابطه‌ی بت‌من و رابین)، کماکان حس و حال «اجق وجق» از برخی از این داستان‌ها می‌بارد. ولی در این‌جا نیز هرگونه ارتباط مستقیم بین کامیک و اقتباس از آن، باید با در نظر گرفتن زمینه‌ی فرهنگی گسترده‌تری که در آن پا گرفته، یعنی فرهنگ پاپ، قضاوت شود.

در ۱۹۶۲ وقتی مل واموس تابلویی از حلقه‌ای ضخیم و «بنجل‌نما» به نمایش گذاشت که تصویر «بت‌من»ای متبسّم بر آن نقش بسته بود، اندی وارهول تازه به سلسله کارهایش بر روی تصاویر بزرگ‌شده‌ی کامیکی و تابلوهای «سوپرمن» و «دیک‌تریسی»اش خاتمه داده بود. یک سال بعد، ریچارد پستیبون از تصاویر «فلاش» ـ یکی از قهرمانان کامیک استریپی ـ در چیدمان قوطی‌های کوچک چهارگوش‌اش استفاده کرد؛ در همان حال، *جس کالینز* از تصاویر پشت هم دیک تریسی در کولاژ «تریکی کد» (Tricky Cad)اش، بین سال‌های ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۹ استفاده کرد. اما، این *روی لیختن‌استاین* (Roy Lichtenstein) بود که با وجود برانگیختن خشم وارهول، با استفاده از تصاویر بزرگ‌شده‌ی کامیک در تابلوهایش، ژانر کامیک‌استریپ را وارد قلمرو هنر پاپ کرد و با مقبول افتادن کارش باعث شد «کامیک‌های بت‌من»ای که پیش از آن بچگانه و پیش‌افتاده تلقی می‌شد، حالا نه تنها از سوی بچه‌ها، که از طرف دانشگاه‌ها و اعضای جدی کلوب‌های نیویورکی نیز مورد استفاده قرار گیرد.

ساده و بزرگ‌سازی هنر کامیک توسط *لیختن‌استاین*، یکی از آشکارترین دلایل مقبول افتادن و پذیرفته‌شدن بت‌من در حوزه‌ی هنر پاپ است ـ در این‌جا بد نیست به این نکته نیز توجه شود که کامیک‌های بت‌من آن دوره، خیلی زیاد به تابلوهای عاشقانه لیختن‌استاین شبیه‌اند و شباهتی با سلسله بت‌من‌های دوران جنگ ندارند.

با این حال، مرزهای دیگری وجود دارد که باید بین زیباشناسی پاپ و جنبه‌ی نمایشی این کامیک قرار داد. هم‌چون تجربه‌های لیختن‌استاین با مدل‌های سرامیکی که طوری نقاشی شده بودند که شبیه طراحی‌های کامیک‌بوکی به نظر برسند، *بت‌من* نیز کوششی بود که اثری تخت و یک‌بعدی، به سه‌بعدی تبدیل شود و تصویر کامیک در عین حفظ کردن ویژگی‌های سبکی و سادگی‌اش ـ که اصل و اساس محبوبیت‌اش بود ـ صورتی واقعی به خود بگیرد.

هرچه بود اما، *بت‌من* (۱۹۸۹) ساخته‌ی تیم برتون، درباره‌ی «سادگی» نبود. مارک‌سالیز بری در کتاب *برتون به روایت برتون*، خود چارچوبی را تشریح می‌کند که بت‌من و نیز دنباله‌اش *بازگشت بت‌من* (۱۹۹۲) در قالب آن، مورد نقد و بررسی قرار گرفتند:

برتون، حکایتی سیاه و رعب‌آور و عمیقاً

روان‌شناسانه از «مبارز شنل‌پوش» ارائه کرده... که وی را رویاروی «ژوکر» قرار می‌دهد ولی مکان وقوع ماجراها را در یک «گاتم سیتیِ» ظلمانی و جهنمی قرار داده که از زرق و برق سریال تلویزیونی دهه‌ی شصت پرهیز کرده و درعوض به سراغ کامیک‌استریپ اوریژینال کین در دهه‌ی چهل رفته است.

***

حالا بگذریم که «استریپ»های اوریژینالِ دهه‌ی چهل باب کین بیش‌تر درباره‌ی سروکله‌زدن با وردست‌ها و همپالکی‌های هیتلر بود. این بت‌من جدید، آشکارا با سریال تلویزیونی‌اش تفاوت داشت و از بعضی جهات، شباهت‌هایی با رمان‌های مصوّر معروف نیمه‌ی دهه‌ی هشتاد از جمله «شوالیه‌ی تاریکی» میلر و «جوک کشنده» مور داشت؛ یعنی به عبارت دیگر، روان‌شناختی بود، از لحاظ درونمایه‌ای و تصویری، «سیاه» بود و مخاطبانش، هم بزرگسال‌ها بودند و هم بچه‌ها. درواقع، برتون در کتاب سالیزبری اعتراف می‌کند که «هیچ‌وقت یک طرفدار سفت و سخت کامیک» نبوده و فقط لحظاتی از فیلم می‌توانند اشارتی آشکار به کتاب میلر تعبیر شود [یعنی صحنه‌ای که بت‌من تبهکاری را از بالای دیواری آویزان می‌کند؛ و نیز *بت‌من ابدی* (جوئل شومیکر، ۱۹۹۵) که سکانس نخستین رودررویی بروس وینِ جوان با «مظهر»ش در «بت ـ کیو» (Bat - cave) از میلر وام گرفته شده است. ولی در این‌جا نیز اطلاق کلمه‌ی «اقتباس» از کامیک‌های نیمه‌ی دهه‌ی هشتاد بر فیلم تیم برتون، خیلی کلی به نظر می‌رسد.]

رابطه‌ی *بت‌من* برتون و رمان‌های مصوّر محبوب دهه‌ی هشتاد، دوگانه است و در بدو امر، بیش‌تر اقتصادی است. همان‌طور که آیلین میهان در مقاله‌اش «بت‌من، کالای فتیشیستی مقدس» اظهار می‌دارد: «از دیدگاه مدیران کمپانی وارنر، استفاده از ترانه‌ی پرینس» در فیلم مهم‌تر از «بازگشت شوالیه‌ی تاریکی» بود و بازی جک نیکلسون در فیلم، از آن هم مهم‌تر؛ ولی به هر حال تضمینی دیگر بود برای جذب همزمان سینماروها و خوانندگان رمان‌های مصوّر: موفقیت و فروش نسبتاً خوب رمان مصوّر میلر در کتاب‌فروشی‌های معتبر، به بازاری فراتر از «کلکسیونرهای صرفاً کامیکی» اشاره داشت. دینِ فیلم‌های برتون و شومیکر به رونق رمان‌های مصور، ضمناً به بالا گرفتن «گفتمانی مؤلفانه» در باب تصویر و شخصیت بت‌من نیز مربوط می‌شد. تا ۱۹۶۴، عملاً تمامی داستان‌های بت‌من‌ای، امضای باب لیکن را پای خود داشت و این نکته نادیده گرفته می‌شد که کین، (هنرمند و نقاشی بااستعداد متوسط) حتی دست هم به آن‌ها نزده است؛ این کارمین اینفانتینو ـ خالق «چهره جدید» بت‌من با آن علامت زرد روی سینه‌اش ـ بود که پیش از دیگران، تأکید کرد که امضایش را پای کارهایش چاپ کنند و بلافاصله پس از آن، نام تک‌تک نویسنده‌ها، نقاش‌ها و طراحان، و حتی خطاطان نیز رفته‌رفته در صفحه‌ی عنوان‌بندی کامیک‌ها ظاهر شد و طرفداران کامیک‌ها را قادر ساخت تا سبک خالق مورد علاقه‌شان را بازشناسند و در مقابل، نویسنده‌ها و طراحان را تشویق نماید که بیش‌تر روی نگرش خاص خود نسبت به این شخصیت کار کنند. از دهه‌ی هفتاد به این سو بین علاقه‌مندان کامیک رسم شد که فرضاً ـ بگویند که بت‌منِ «الکس تاد» را به بت‌من «نیل آدامز» یا «دیک جوردانر» ترجیح می‌دهند؛ ولی در نیمه‌های دهه‌ی هشتاد بود که کار نویسنده‌های کامیک نیز به همان ترتیب، مورد توجه قرار گرفت و از آن پس این امکان به وجود آمد که بت‌من «میلر» (موجز، «چکشی» و خشن) را از بت‌منِ «مور» (لجوجانه ولی همراه با حس وظیفه‌شناسی و بزرگواری) و یا سایر بت‌من‌ها، کارگرانت مودیسون، دنی اونیل و جی. م. دوماتیس را از یکدیگر تمیز داد.

بت‌منِ دردمندِ موریسن در «تیمارستان آرکام» (۱۹۸۹) که با فشاردادن تکه‌ای شیشه به کف دستش مرگ پدر و مادرش را به یاد می‌آورد و فریاد می‌زند: «آه! خدایا! مامان!»؛ بت‌منِ «هری خبیث»وار «بازگشت شوالیه‌ی تاریکی» که به نوجوانی می‌گوید: «خب کثافت، اگر می‌تونی بیا جامو بگیر» فرق دارد؛ و تازه هیچ یک از این‌ها نیز ربطی به بت‌من لیبرال «جوک مرگبار» ندارند که به ژوکر اتمام حجت می‌کند: «می‌تونیم با هم کار کنیم. می‌تونم از تو اعاده‌ی حیثیت کنم. نیازی نیست تنها باشی».

ظهور همین گفتمانِ مؤلفانه بود که به برتون و شومیکر اجازه داد تا مُهر مشخص خود را برپای این شخصیت بگذارند؛ چراکه *بت‌من* و *بازگشت بت‌من* بیش از آن‌که اقتباس‌هایی از کامیک‌ها باشند، «فیلم‌های تیم برتون»اند؛ و در همان حال، *بت‌من ابدی* و *بت‌من رابین* نیز در وهله‌ی نخست خود را به عنوان آثاری که ربطی به فیلم‌های تیم برتون ندارند، مشخص می‌کنند ـ و البته بدیهی است از آن ردپای مؤلفانه‌ای که در فیلم‌های برتون قابل پی‌گیری است، در فیلم‌های شومیکر خبری نیست ـ و به همین ترتیب هم از سوی تماشاگران‌شان نگریسته می‌شوند، طوری که در حال حاضر طرفداران بت‌من بر روی اینترنت، به دو قطب مخالف و موافق تقسیم شده‌اند و اصولاً طرفداری از این یا آن کارگردان را مغایر با سرسپردگی‌شان به این شخصیت کامیک می‌پندارند.

برتون که به جای اقتباسی از یک کامیک مشخص، «فضا و حس و حال» بت‌من را اقتباس کرده، ترجیح داده روی چیزی که درباره‌ی این شخصیت برایش جالب بوده، تمرکز کند ـ یعنی عجیب و استثنایی بودنش، نیاز به خلوت و تنها ماندنش و طرز لباس پوشیدن زننده و عامیانه‌اش. و بدین‌ترتیب، *بت‌من* برتون، نه تنها با آن قهرمانان دلقک‌مانندش، ژوکر و خود بت‌من (مایکل کیتون که در بیتل جوس نیز بازی داشت) یادآور *ماجراهای بزرگ پی ـ وی* (۱۹۸۵) و *بیتل جوس* (۱۹۸۸) است بلکه به فیلم‌های دیگرش، *ادوارد دست‌قیچی* (۱۹۹۰) حکایت فرد «ناجور» و تک‌افتاده‌ای در کت چرم، و نیز به *اد وود* (۱۹۹۴) ـ که وی نیز دوست داشت جامه‌های زننده بپوشد ـ حوالت می‌دهد. حتی سر به هواترین پیرو «نظریه مؤلف» نیز متوجه ردّپای برتون در سایر فیلم‌هایش می‌شود: تصویر وصله‌پینه‌شده و زنانگی جریحه‌دار «زن گربه‌ای» دوباره در شکل و شمایل شخصیتی در *کابوس پیش از کریسمس* تجسم بخشیده شده ـ فیلمی که مانند *بازگشت بت‌من* و *ادوارد دست‌قیچی* فیلمی «برفی»ست و موسیقی رمزآلود و زیبای دنی الفمن نیز که در تمامی فیلم‌هایش به گوش می‌رسد، خود به تنهایی برای شناسایی کارگردان بت‌من، کافی به نظر می‌رسد.

برتون نسبت به «اسطوره»های بت‌من‌ای که بیست سالی قبل‌تر در کامیک‌ها جا افتاده بود، بی‌تفاوت، و به نگرش خود وفادار ماند: «بروس دین» برتون، یک «بیگانه»ی ریزنقش بی‌قرار است که طی فیلم با ویکلی ویل رابطه دارد و «ژوکر»ش به جای باریک و لاغربودن، خپله و میانسال است و پس از پنجاه سال بی‌نام و نشانی، نامی واقعی گرفته است. معلوم می‌شود که وی سی سالی پیش‌تر پدر و مادر بروس را به قتل رسانده و سپس خودش نیز در پایان فیلم به قتل می‌رسد ـ این وقایع نیز، در تضاد با جزئیات کامیک استریپ بت‌من است. بازنویسی این «دانش کامیکی» ـ همان‌طور که در بالا ذکر شد ـ نه تنها به خاطر بالا گرفتن گفتمان مؤلفانه در باب رمان‌های مصوّر مقدور شده بود، بلکه به بازی گرفتن اسطوره‌های بت‌من‌ای را نیز تا حدودی تشویق کرد. *جوک مرگبار* مور، هویتی برای ژوکر تدارک دید و او را بازیگری ناموفق معرفی کرد که برای برگرداندن زندگی همسر حامله‌اش به تبهکاری روی آورده؛ میلر، مرگ این شخصیت را در «تونل عشق» یک شهربازی توصیف می‌کند. ولی این‌که چرا خیلی از طرفدارانِ کامیک بت‌من احساس کردند تیم برتون به بت‌من خیانت کرده، قابل بحث است: فقط می‌توانم شخصاً به این نکته اشاره کنم که کار مور و میلر ـ ضمن حفظ کردن «اسطوره»های اساسی بت‌من ـ به عنوان «مواردی استثنایی» و برداشت‌هایی فردی از شخصیت بت‌من در متن گسترده و مستمر کامیک تلقی شدند. (این «استثناء»ها شباهت‌هایی با «حکایت تخیلی» دارد که اُمبرتو اِکو در رابطه با سوپرمن درباره‌اش صحبت می‌کند و بعداً توسط DC، حکایت‌های «دنیای دیگر» نامیده شدند تا از روایت‌های «مستمر» کامیک مستثنی شده باشند.) حال آن‌که فیلم برتون، صرفاً بت‌من بود؛ ورسیونی «رسمی» که علی‌رغم ویژگی‌های فردی‌اش ناگزیر به ورسیون غالب برای مخاطبانی گسترده‌تر تبدیل می‌شود. بسیاری از طرفداران کامیک بت‌من به دلایل مختلف به‌شدت علیه فیلم اعتراض کردند و اعتراض خود را نیز به محض اعلام انتخاب مایکل کیتون درنقش بت‌من، با نامه‌ای به کمپانی برادران وارنر آغاز کردند.

درواقع، واکنش منفی طرفداران چنان بالا گرفت که قیمت سهام کمپانی وارنر سقوط کرد و در همایش‌های «کامیک‌دوستان» پوسترهای تبلیغاتی فیلم را پاره کردند و وال‌استریت ژورنال، این بحران را در صفحه‌ی اولش پوشش داد. یکی از طرفداران کامیک بت‌من، چنان منزجر و دل‌چرکین بود که در نامه‌ای به لس‌آنجلس تایمز نوشت که «با انتخاب یک دلقک در نقش بت‌من، کمپانی برادران وارنر و تیم برتون، کل تاریخچه‌ی بت‌من را آلوده کرده‌اند.»

اما در برتون ـ طبق گفته‌ی خودش ـ تزلزلی به وجود نیامد: «احتمال دارد در فیلم (به شخصیت بت‌من) بی‌حرمتی شده باشد... ولی این مسأله برای من نمی‌تواند اهمیتی داشته باشد... این فیلم با چنان سرمایه‌ی هنگفتی ساخته شده که نمی‌توان نگران واکنش طرفداران «کامیک»اش هم بود.»

اما حالا که طرفداران کامیکِ بت‌من در بولتن‌های اینترنتی از نگرش برتون دفاع می‌کنند، وی می‌تواند احساس رضایت خاطر کند ـ حتی اگر چه در حال حاضر نیز دفاعی که از برتون می‌شود در مقایسه بد با بدتر، یعنی با ورسیون‌های شومیکر، است و نه با آن‌چه در کامیک‌ها یافت می‌شود. آن‌چه درذیل می‌آید، تعدادی از همین پیام‌های اینترنتی است که در سایت Mantle of the Bat در اوایل ۱۹۹۷ آمده:

نیخیل سونیا: این پیام را درباره‌ی فیلم بت‌منی امسال می‌نویسم... خسته شدم بس که «بدمن»های اخمو و غم‌باری مثل Two - Face (دوچهره) را به عنوان آدم‌های احمق و کودن دیدم! احساسی را که با دیدن بت‌من در تابستان ۱۹۸۹ داشتیم، یادتان می‌آید؟ معرکه بود...

جی. گریسون: بت‌منِ آن سال خیلی خوب بود... هیچ وقت احساسم را با دیدن آن در نخستین روز نمایشش فراموش نمی‌کنم... هنرنمایی جک نیکلسن آشکارا یکی از بهترین بازی‌های عمرش بود و مایکل کیتون که توانسته بود هر دو نقش بروس وین و بت‌من را به خوبی ایفا کند و هر دو را باورپذیر سازد، همه را متعجب کرد... اولین بت‌من، بی‌عیب و نقص نبود ولی شک نیست که بهترین بت‌من‌ای است که ساخته شده ـ تنها فیلمی که توانسته بود حس و حال تیره و تار بت‌من را به بهترین وجه توصیف کند.

هارلی کویین: امیدوارم تیم برتون دوباره کارگردانی بت‌من‌ها را برعهده بگیرد. تعبیر و برداشت او از بت‌من خیلی درست‌تر از نگرش جوئل شومیکر بود.

فایت وینگ: حس و حال «اجق وجق»، ***بت‌من و رابین*** را به زمین زد... مثل خیلی از شما احساس کردم که بت‌من اصلی بهترین فیلم بت‌من سال‌های اخیر است... از ***بازگشت بت‌من*** هم به خاطر نگرش سیاه‌ترش به «گاتم» خیلی خوشم آمد... واقعاً از ***بت‌من*** تیره و تار در مقایسه با بت‌من پرزرق و برق، بیش‌تر خوشم می‌آید.

داینامیک تریو: خواهش می‌کنم دوباره از تیم برتون برای کارگردانی بت‌من‌ها دعوت کنید ـ بت‌من برتون تیره و تار، پررمز و راز، مرموز و گوتیک بود و بت‌من شومیکر، کارتونی و اجق وجق.

مالکوم: هنوز هم فکر می‌کنم که شومیکر آدم درستی برای کارگردانی این سری فیلم‌ها نبوده؛ چون بیزارم از شکل و شمایل اجق وجقی که آهسته آهسته در وجود این سری فیلم‌ها در دهه‌ی نود رخنه کرده.

سمت و سوی مخالفت‌های طرفداران بت‌من در گفته‌های بالا آشکار است و مشابه‌اش در نقدها و بررسی‌هایی که روی فیلم‌های شومیکر نوشته شده و نیز معدود تحلیل‌های آکادمیک از این محصول سینمایی به چشم می‌خورد: نگرش برتون «سیاه» و «درونی» است، حال آن که رویکرد شومیکر «اجق وجق» و «بیرونی» است.

بنابراین از این واکنش‌ها می‌توان نتیجه گرفت که ***بت‌من ابدی*** (مانند ***بت‌من و رابین***) درواقع اقتباسی وفادار از متنی جدیدتر، یعنی سریال تلویزیونی دهه‌ی شصت است. از تکه‌پرانی‌های ***بت‌من ابدی*** گرفته تا لباس‌های پرزرق و برق چشم‌گیرش، تأکید اصلی بر جنبه نمایشی بت‌من بوده و سبک بازی ستارگان معروف فیلم در نقش‌های منفی، نشان می‌دهد که فیلم شومیکر، یک فیلم پرهزینه‌ی هالیوودی است که از زیباشناسی آدام وست پیروی کرده است. از این‌رو، ***بت‌من ابدی*** و ***بت‌من و رابی***، «اقتباس» محسوب

می‌شوند ولی اقتباس‌هایی که کتاب کامیک را دور زده و برداشت تلویزیونی‌اش را به روی پرده کشانده: اقتباس از چیزی که خودش یک اقتباس بوده است.

اما تنها بت‌من‌ای که هنوز به آن پرداخته نشده و احتمالاً از همه ناشناخته‌تر است، برای بسیاری که کماکان با بت‌من‌های برتون و شومیکر مشکل دارند، محبوب‌ترین است. همان‌طور که یکی از پیام‌دهندگان سایت Mantle حرف دیگران را قطع می‌کند:

آنتونلو: هی، رفقا! ظاهراً همگی شما آن سری فیلم‌های انیمیشن فوق‌العاده خالقانش را فراموش کرده‌اید. سریال انیمیشنی بت‌من باید الگویی باشد برای همه‌ی اقتباس‌های بعدی کامیک: سریالی که در عین وفاداری به سرچشمه‌ی کامیکش، هرکجا لازم بوده، حتی آن را بهبود بخشیده است.

سریال‌های انیمیشنی دهه‌ی نود (محصول کمپانی برادران وارنر) و دو فیلم بلندی که در همان مایه ساخته شدند ـ *بت‌من: نقاب فانتاسم* (۱۹۹۴) و *بت‌من و رابین: زیر صفر* (۱۹۹۷) ـ نخستین فیلم‌های کارتونی بت‌من نبودند ـ در دهه‌ی هفتاد نیز آدام وست و برت وارد صدای خود را به شخصیت‌های فیلم انیمیشنی *ماجراهای جدید بت‌من* وام دادند ـ ولی نخستین فیلم‌هایی بودند که هم برای بزرگسال‌ها جذابیت داشتند و هم برای مخاطبان نوجوان‌شان؛ و این مقوله نیز از رندی و زیرکی سازندگانش نشأت نمی‌گرفت که خواسته باشند با یک تیر دو نشان بزنند، بلکه به دلیل شاعرانگی و غم و اندوه حاکم و سکانس‌های اکشن کوبنده‌شان بود.

این آمیزه‌ی استیلیزه و غم‌بار اکسپرسیونیسم و گنگستریسم، همان که پیام اینترنتی فوق‌الذکر اشاره می‌کند، تنها ورسیون «پرده‌ای» بت‌من است که می‌تواند دقیقاً «اقتباس»‌ای از یک متن کامیک تلقی شود ـ اگرچه در این‌جا، کامیک مربوطه، *ماجراهای بت‌من*، روایت اصلی را پی می‌گرفت و فقط بعدها بود که خود مصالحی به آن اضافه کرد. بدین ترتیب، این سریال انیمیشنی، تبدیل به «الگوی نمونه»ی طرفداران اینترنتی بت‌من شده که ورسیون‌های سینمایی‌اش را با آن می‌سنجند و در مورد شایستگی‌هایش اتفاق نظر وجود دارد؛ همان‌طور که می‌توانید حدس بزنید، در این زمینه، با آن‌ها هم‌عقیده‌ام.

این پارادوکس نهایی، وضعیت متناقض بت‌من‌های اقتباسی را می‌رساند. آن‌ها که بر وفاداری کامل بر کامیک‌ها اصرار می‌ورزند، در اقلیت‌اند و در اقلیت نیز باقی خواهند ماند؛ آنانی که ـ مانند برتون، شومیکر، کمپانی وارنر، شبکه ABC و کلمبیا ـ مسؤولیت برگردان سینمایی / تلویزیونی بت‌من را برعهده دارند، چون خیال فروش محصولی را به توده‌ی تماشاگران مورد نظر دارند، نمی‌توانند اهمیتی برای نظرات طرفدارانش، حالا هرچه قدر هم پرطمطراق و پرسروصدا، قائل باشند. در بازاری محدودتر، مثل عرضه‌ی مستقیم فیلم به بازار ویدیویی یا کارتون‌های نیم‌ساعته می‌توان اقتباس واقعی از یک کامیک را به صورت فیلمی سینمایی یا تلویزیونی، سراغ گرفت ـ یعنی در این‌جا، همان بار معنایی را برای این واژه قائل شد که در مورد اقتباس سینمایی نمایش‌نامه‌هایی چون *اِما* (Emma)، *بوته‌ی آزمایش* یا *مرگ و دوشیزه* به رسمیت می‌شناسیم: که این مستلزم ارتباط نزدیک ساختار پی‌رنگ، شخصیت و دیالوگ کتاب یا نمایش‌نامه با اثر روی پرده است. برداشت‌های سینمایی و تلویزیونی‌ای که در این‌جا صحبت‌شان رفت، بیش از آن‌که اقتباسی از یک کامیک باشند، یک «لحظه‌ی فرهنگی»، یک «متن اجتماعی»اند: «بت‌من»شان بیش از آن‌که به طرفدارانش تعلق داشته باشد به دنیا در یک برهه‌ی تاریخی به‌خصوص تعلق دارد. گرایش تمامی اقتباس‌ها به تغییر متن اصلی، وفق دادنش (حالا هرچه قدر هم با ظرافت) با «روح زمانه»، (فقط کافی است به مسیری که *هنری چهارم* (۱۹۴۴) لارنس اولیویه تا *هنری چهارم* کنت برانا (۱۸۹۹) و یا *رمئو و ژولیت* زفیرلی (۱۹۶۸) تا اقتباس باز لورمن از همان نمایش‌نامه پیموده، فکر کنید) با این شمایل فرهنگی، به اوج خود رسیده، بی‌آن‌که «اثر اقتباسی»، ریشه‌ای در متن اولیه داشته باشد. بت‌من، خود را به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز، انعطاف‌پذیر نشان داده و در هر یک از «تجسم»هایش، حداقل نشانه‌های بازشناسانده را در باب شخصیت و شکل و شمایل‌اش حفظ کرده و توانسته طبق

نیازها و حس و حال زمانه، خود را تغییر داده و با هر دوره‌ی جدیدی وفق دهد. خب، این شاید چیز خیلی بدی هم نباشد. ناب‌خواهان می‌توانند بر این نکته تأمل کنند که اگر قهرمان‌شان تا بدین حد در معرض این تغییر و دگرگونی‌ها قرار نگرفته بود، اکنون تا بدین حد پیچیده و پربار و معنا از کار درنمی‌آمد ـ تازه اصلاً اگر دوام آورده بود. هم‌چون آثار جین آستین و شکسپیر، کنان دویل و فلمینگ، بت‌من نیز به واسطه‌ی همین اقتباس‌هاست که زنده مانده و بر حیاتش ادامه می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی