ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۲۱۶-۲۲۳

هاچن، لیندا. *نظریهٔ اقتباس*. نیویورک: راتلج، ۲۰۰۶، xvii + ۲۳۲ صفحه.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. xvii + 232 pp.*[*]

امروزه اقتباس در همه جا (سینما، تئاتر، تلویزیون، اینترنت و غیره) به چشم می‌خورد و در چند دههٔ گذشته نیز بیش از پیش اهمیت و رواج پیدا کرده است. البته اقتباس به هیچ وجه پدیدهٔ نوظهوری نیست و از قدیم‌الایام وجود داشته است؛ مثلاً سوفوکل و شکسپیر پی‌رنگ برخی از آثار خود را از منابع کهن اخذ و اقتباس کردند و با رنگ و لعاب تازه‌تر و جذاب‌تری به مردم هم‌روزگار خود عرضه کردند. به مرور زمان این پدیده به محافل دانشگاهی نیز راه یافت. در سال‌های اخیر، همایش‌هایی در این زمینه برگزار شده و تک‌نگاشت‌ها و تحقیقات ارزشمندی در این خصوص انجام گرفته است. به‌علاوه، در برخی از گروه‌های آموزشی، واحدهای درسی هم با این موضوع ارائه شده است. پذیرش اقتباس در محافل دانشگاهی، برخی از صاحب‌نظران را بر آن داشته است تا در این زمینه تحقیقات مفصّلی انجام دهند. کتاب لیندا هاچن با عنوان *نظریهٔ اقتباس* نمونه‌ای از این تحقیقات آکادمیک است.

لیندا هاچن در ۲۴ آگوست ۱۹۴۷ در کانادا متولد شد. وی استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تورنتو کاناداست و از سال ۱۹۸۸ به بعد در این مرکز مشغول تحقیق و تدریس بوده است. هاچن از محققان کوشا و صاحب تألیفات بسیاری است. شهرت او عمدتاً به دلیل نظریات تأثیرگذارش در زمینهٔ پسامدرنیسم است. حوزه‌های تحقیقی مورد علاقه و مطالعهٔ او عبارت‌اند از: ادبیات تطبیقی، پسامدرنیسم، نظریه و نقد ادبی و اپرا. وی هم‌چنین آثار متعددی درخصوص فرهنگ و پسامدرنیسم در کانادا با عنوان *مطالعات کانادا* منتشر کرده است. از او تا کنون کتاب‌ها و مقالات متنوع و متعددی در زمینه‌های مذکور به چاپ رسیده است. برخی از مهم‌ترین تألیفات او عبارت‌اند از: *سیاست*

---

[*] اوّلین بار در کلاس «ادبیات و تصویر» در دورهٔ دکتری، به‌واسطهٔ استادِ ارجمند، دکتر علی‌رضا انوشیروانی بود که با این کتاب آشنا شدم. همین‌جا از ایشان صمیمانه سپاسگزاری می‌کنم.

پسامدرنیسم[۱]؛ *بوطیقای پسامدرنیسم: تاریخ، نظریه، ادبیات داستانی*[۲]؛ *جذابیت جسمانی: اپرای زنده*[۳]؛ *بازاندیشی تاریخ ادبیات*[٤]؛ و *نظریهٔ اقتباس*[٥].

اقتباس چیست؟ اقتباس به‌اختصار عبارت است از به شکلِ دیگر درآوردنِ یک اثر یا شکل تازه دادن به آن اثر تا مناسب قالب/ فرم یا ژانر جدید بشود. ذکرِ این نکته ضروری است که اقتباس لزوماً به معنی تغییر قالب/ فرم یا ژانر نیست؛ مثلاً رمان فو[٦] [/دشمن] (۱۹۸٦) اثر ج. م. کوتسیه[۷]، رمان‌نویس معاصر اهل افریقای جنوبی، برداشت تازه‌ای از رمان *رابینسن کروزوئه* (۱۷۱۹)، نوشتهٔ دنیل دیفو است و با اینکه ژانر آن عوض نشده، باز هم اقتباس محسوب می‌شود. برداشت‌های تازه[۸] مسلماً در زمرهٔ اقتباس قرار می‌گیرند؛ زیرا در اقتباس تغییر یا تغییرات انجام‌شده در زمینه یا بافت مهم است، نه تغییر قالب یا ژانر. بنابراین، اقتباس لزوماً شامل تغییر رسانه (قالب یا ژانر) یا تغییر شیوهٔ درگیری نمی‌شود.

آیا نقد و بررسی اقتباس غالباً در محدودهٔ مطالعات تطبیقی قرار می‌گیرد؟ بله. هاچن بر اقتباس، «به‌منزلهٔ اقتباس»، یعنی اثری مستقل و مجزا، یعنی تکرار همراه با تغییر و نه تقلیدِ خام و صِرف، تأکید می‌کند. او به نقل از شاعر و پژوهشگر اسکاتلندی، مایکل الکساندر[۹]، اقتباس را مانند لوح یا پوستی می‌داند که نوشتهٔ روی آن یک یا چند بار پاک پاک و بازنویسی شده[۱۰]، و همیشه تداعی‌کنندهٔ متون پیشین است.

اگر ما متن پیشین را بشناسیم، دائماً حضور آن را که بر متن جدید سایه افکنده می‌بینیم. اینجاست که ژرار ژنه[۱۱] یک متن را «درجه دوم» می‌خوانَد؛ متنی که آفرینش و پذیرش آن مرتبط با متن قبلی است. ازاین‌رو، نقد و بررسی اقتباس غالباً در محدودهٔ مطالعات تطبیقی قرار می‌گیرد؛ زیرا وقتی ما اثری را اقتباس می‌نامیم، به طور صریح رابطهٔ آشکار آن را با اثر یا آثار دیگر اعلام می‌کنیم (٦).

---

[1] *The Politics of Postmodernism*
[2] *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*
[3] *Bodily Charm: Living Opera*
[4] *Rethinking Literary History*
[5] *A Theory of Adaptation*
[6] *Foe*
[7] J. M. Coetzee
[8] Remake
[9] Michael Alexander
[10] Palimpsest
[11] Gerard Genette

کتاب *نظریهٔ اقتباس* دارای یک مقدمهٔ فشرده و شش فصل (۲۳۲ صفحه) است که به بحث و بررسی درخصوص مباحثی نظیر تئوریزه کردن اقتباس، اَشکال اقتباس، اقتباسگران، مخاطبان اقتباس و زمینه‌های اقتباس می‌پردازد. اولین چیزی که در این کتاب جلب توجه می‌کند عناوین هر فصل است که با یک کلمهٔ پرسشی یا با طرح سؤالی کلیدی آغاز می‌شود و از همان آغاز، ذهن خواننده را درگیر مسائل طرح‌شده می‌کند که شیوهٔ مطلوبی است؛ چرا که به اعتقاد هاچن «[طرح] و پاسخ به پرسش‌های اساسی همیشه نقطهٔ خوبی برای آغاز است» (XIV).

هاچن معتقد است که عموماً دو تلقی یا برداشت نادرست از اقتباس در اذهان عمومِ مخاطبان جا خوش کرده است. اوّل آنکه گروهی اقتباس را محدود و منحصر به اقتباس‌های سینمایی از ادبیات می‌دانند که بدون تردید، فقط بخش کوچکی از این مبحث گسترده و تأثیرگذار است و اگر در این محدوده باقی بمانیم، نمی‌توانیم به ماهیت و جذبهٔ اقتباس، به معنی دقیق و درست کلمه، دست یابیم. لازم است یادآوری کنیم که بیشترین تحقیقات انجام‌شده در حوزهٔ سینما و ادبیات صورت گرفته است. امروزه اقتباس در حوزه‌های متنوع و متعددی، از شعر گرفته تا رمان، نمایشنامه، اپرا، باله، نقاشی و دیگر حوزه‌ها، صورت می‌گیرد. علاوه بر این، در دورهٔ پسامدرن، به دلیل تنوع و تعدد رسانه‌های الکترونیکی، امکانات و تسهیلات بیشتری در اختیار اقتباسگر وجود دارد.

دوم آنکه اقتباس هیچ‌گاه از جایگاه و منزلت متن اصلی برخوردار نبوده است. با کمال تأسف، برخی به اقتباس ــ در تمامی سطوح آن ــ به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند و آن را، در قیاس با اثر اصلی، به‌منزلهٔ اثری «فرعی»، «جانبی» و «ثانوی»، یا «کهتر» تلقی می‌کنند. آنان دائماً از اقتباس با تعابیر سلبی‌ای مثل «تحریف»، «تصرف»، «خیانت»، «بی‌وفایی»، «بی‌حرمتی» و «ابتذال» یاد می‌کنند. مثلاً به یکی دو نمونه از این اظهار نظرها بنگرید. جرالد پیری[1]: «تمام کارگردان‌های بزرگ سینما نمی‌توانند با داستایوسکی پهلو بزنند» (۳)؛ یا این گفتهٔ رابیندرانات تاگور: «سینما هنوز هم نسبت به ادبیات در درجهٔ دوم اهمیّت قرار دارد» (۱).

[1] Gerald Peary

متأسفانه در حوزهٔ اقتباس‌های سینمایی از ادبیات ــ در قیاس با حوزه‌های دیگری مثل اپرا و باله ــ این نگاه تحقیرآمیز شدّت و حدّت بیشتری دارد. هاچن مانند رابرت استم[1] و بسیاری دیگر، بر آن است که این نگاه منفی و تحقیرآمیز را نسبت به اقتباس تغییر داده و اصلاح کند: «به نظر من اکنون زمان آن فرارسیده است که در این مورد تجدید نظر کنیم و این دید منفی را کنار بگذاریم» (٨٦). برای او تقدّم و تأخّر، اوّلی و ثانوی، و اصلی و فرعی چندان معنادار نیست؛ ازاین‌رو، او نه تنها در کتاب خود این تعابیر را به کار نمی‌برد، بلکه تعمد دارد که از عبارات «اقتباس و متن اقتباسی» استفاده کند: «من ترجیح می‌دهم که به‌جای متنِ اصلی از متنِ اقتباسی استفاده کنم» (XII). به‌زعم او، ما بایستی یک موضوع بسیار مهم را مورد بازاندیشی قرار دهیم و آن این است که «تأخّر هرگز به معنی ثانوی یا کهتر بودن نیست؛ همین طور تقدّم به معنی اصالت و مهتری نیست» (XIII)؛ زیرا اقتباسگر مسئولیت سنگین اقتباس را از یک اثر هنری دیگر تقبّل می‌کند و این‌همه رنج و زحمت را بر خود هموار می‌سازد تا اثر مستقلی را خلق کند.

فصل اوّل با عنوان «تئوریزه کردن اقتباس: چه چیزی؟ چه کسی؟ چرا؟ چطور؟ کجا؟ و کِی؟»، مشتمل بر این مباحث است: محبوبیت و تحقیر، اقتباس به‌منزلهٔ اقتباس، چه چیزی دقیقاً اقتباس می‌شود و چگونه؟، اقتباس به‌منزلهٔ فرایند و فراورده، شیوه‌های درگیری و چارچوب اقتباس. هاچن مباحث کتاب خود را با حقیقتی تناقض‌آمیز در باب اقتباس آغاز می‌کند: محبوبیت و فراگیری اقتباس از سویی، و دید تحقیرآمیز و سرزنش‌آمیز از سوی دیگر.

وی همچنین روش‌های کلامی و تصویری و تعاملی را که مخاطبان/ حضار را با اقتباس درگیر می‌کند، برمی‌شمارد. این سه روش قطعاً به درجات و روش‌های متفاوتی مخاطبان/ حضار را درگیر می‌کنند. به‌عنوان مثال برخی از رسانه‌ها قصّه می‌گویند (مثل رمان یا شعر) و از رهگذر تخیّل، مخاطبان/ حضار را وارد دنیای تخیّلی داستان می‌کنند. بعضی دیگر از رسانه‌ها، مانند فیلم یا نمایشنامه، از رهگذر حسّ دیداری و شنیداری، و تعدادی نیز ما را ازلحاظ جسمی و حرکتی درگیر می‌کنند (مثل بازی‌های ویدئویی و تیم‌پارک‌ها).

---

[1] Robert Stam

فصل دوم با عنوان «چه چیزی؟» و زیر عنوان «اَشکال»، اساساً دربارهٔ محدودیت‌ها و مزایای اَشکال سه‌گانهٔ اقتباس، یعنی کلامی و تصویری و تعاملی است. حالت اوّل، کلامی به تصویری و برعکس است. برخی از اقتباس‌ها ــ و در گذشته بیشترین اقتباس‌ها ــ در این حوزه صورت می‌گیرند، مانند اقتباس‌های سینمایی یا نمایشی از روی آثار ادبی. اما این روزها، به سبب پیشرفت فنّاوری، شق دیگری نیز به وجود آمده که عبارت است از تبدیل کردن برخی از فیلم‌ها به رمان[1]. حالت دوم تصویری به تصویری است، مانند تبدیل فیلم به اپرا یا باله، و حالت سوم تعاملی به کلامی و تصویری است.

فصل سوم با عنوان «چه کسی؟ چرا؟» و زیر عنوان «اقتباسگران»، دو سؤال اساسی را مطرح می‌کند و به آنها پاسخ می‌دهد. سؤال اوّل: «اقتباسگر کیست؟»، و سؤال دوم: «چرا و به چه علت اقتباس می‌کند؟» در مورد تبدیل رمان به فیلم یا رمان به نمایشنامه موضوع خیلی پیچیده نیست. گاهی خود نویسنده براساس رمانش فیلمنامه یا نسخهٔ نمایشی را تهیه می‌کند و یا گاه فرد دیگری به این کار دست می‌زند. مثلاً خود الکساندر دومای پسر[2] رمان معروفش، *مادام کاملیا*[3] (۱۸٤۸) را برای اجرا در تئاتر (۱۸۵۲) بازنویسی کرد. این مورد چندان پیچیده نیست؛ زیرا هم نویسنده و هم اقتباسگر یک نفرند. یا هلن ادموندسن[4] براساس رمان *آسیاب کنار فلوس*[5] (۱۸٦۰)، نوشتهٔ جُرج الیوت[6]، نمایشنامه‌ای (۱۹۹٤) را برای اجرا در تئاتر آماده کرد. اما در مورد اقتباس‌های مرتبط با موسیقی و اپرا مسئله اندکی پیچیده‌تر است. برای مثال نمایشنامهٔ *مادام کاملیای* الکساندر دوما ــ که اقتباسی از رمانی به همین نام است ــ در سال ۱۸۵۳ به اپرا تبدیل شد. اکنون این پرسش به ذهن می‌آید که اقتباسگر چه کسی است؟ فرانچسکو ماریا پیوا[7]، نویسندهٔ متن اپرا یا جوزپه وردی[8]، آهنگ‌ساز، یا هر دو؟ پیچیدگی این ابزار جدید بدین معنی است که خودِ عملِ اقتباس فرایندی گروهی است.

---

[1] Novelization
[2] Alexander Dumas *fils*
[3] *La Dame aux Camelias*
[4] Helen Edmundson
[5] Helen Edmundson
[6] Helen Edmundson
[7] Francesco Maria Piave
[8] Giuseppe Verdi

قطعاً پشت هر اقتباسی انگیزه یا انگیزه‌های متعددی وجود دارد. این انگیزه‌ها را می‌توان در چند مقولهٔ مادی، فرهنگی، شخصی و سیاسی دسته‌بندی کرد. پُر واضح است که اقتباسگران در انتخاب یک اثر یا ابزار یا رسانهٔ خاص برای اقتباس و ارائهٔ آن، دلایلی شخصی دارند که یکی از آنها تجلیل و ادای دِین به یک نویسندهٔ بزرگ است. مثلاً چه‌بسا اقتباس از آثار شکسپیر به انگیزهٔ ادای دین به او باشد. امّا گاهی هم اتفاق می‌افتد که اقتباسگر اهداف متهورانه‌تری در سر دارد و می‌خواهد کاری را عرضه کند که با اثر یک نویسندهٔ بزرگ پهلو بزند و یا حتی جای آن را بگیرد و آن را از میدان به‌درکند. به تعبیر مارجوری گاربر[1] برای بسیاری از اقتباسگران، شکسپیر «به‌منزلهٔ یک بنای تاریخی باشکوه است که می‌خواهند آن را تخریب کنند». برای نمونه بنگرید به اقتباس فرانکو زفیرلی[2] از نمایشنامهٔ *رام کردن زن سرکش*[3] شکسپیر.

فصل چهارم با عنوان «چگونه؟» و زیر عنوان «مخاطبان/ حضار»، با این موضوعات سروکار دارد: لذت اقتباس، مخاطبان/ حضارِ آگاه یا ناآگاه، بازنگری شیوه‌های شرکت یا درگیری مخاطبان/ حضار، انواع و درجاتِ استغراق مخاطبان/ حضار. این فصل بر میزان لذت مخاطبان/ حضار از آثار یا شرکت آنان در آثار جدید، بر سه حوزهٔ کلامی و تصویری و تعاملی متمرکز است. ازآنجاکه مباحث تعاملی در مطالعات مربوط به اقتباس کمتر مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند، عمدهٔ مباحث این فصل حولِ محور این موضوع می‌چرخد.

فصل پنجم با عنوان «کجا؟ کِی؟» و زیر عنوان «زمینه‌های اقتباس»، دربارهٔ سه موضوع مهم است: پهنه و گسترهٔ اقتباس، اقتباس فرافرهنگی و بومی‌سازی. مسئلهٔ مهم این است که اقتباس کِی و کجا صورت می‌گیرد. به نظر هاچن، اقتباس مانند خودِ اثر اقتباسی در خلأ به وجود نمی‌آید، بلکه متعلق به زمان، مکان، جامعه و فرهنگ خاصی است. بدون تردید پذیرش و تولید یک اثر، با موقعیت تاریخی آن تناسب تام دارد. به‌عنوان نمونه در ایتالیا، در زمان جنگ لیبی (۱۹۱۱–۱۹۱۲) اقتباس‌های سینمایی متعددی از اثر حماسی *السید*[4] انجام شد؛ زیرا با اهداف ناسیونالیستی–امپریالیستیِ آن

---

[1] Marjorie Garber
[2] Franco Zeffirelli
[3] *The Taming of the Shrew*
[4] El Cid

زمان همخوانی داشت. افزون بر این، این اقتباس‌ها در زمان حکومت فاشیست‌ها در ایتالیا پررونق بود.

اقتباسِ فرافرهنگی مطلب جدیدی نیست و از دیرباز مورد توجه هنرمندان بوده است، مانند اقتباس‌های رومیان از نمایشنامه‌های یونان باستان. اما در سال‌های اخیر، با طرح موضوع «جهانی‌سازی فرهنگی»، این دادوستدها بیش از پیش اهمیت پیدا کرده است و تبادلات فرهنگی غالباً با تغییر زبان و همیشه با تغییر مکان و زمان همراه هستند، مانند اقتباس هنرمندانهٔ آکیرو کوروساوا[1]، فیلم‌ساز شهیر ژاپنی، از نمایشنامهٔ *مکبثِ* شکسپیر، با عنوان *سریرِ خون*[2]. به‌علاوه، اقتباس‌های فرافرهنگی غالباً با تغییرات سیاسی و نژادی و جنسیتی نیز همراهند. در اقتباس، موضوع پذیرش به اندازهٔ موضوع آفرینش حائز اهمیت است؛ ازاین‌رو، اقتباسگر همیشه دغدغهٔ پذیرش اثرش را دارد و این یکی از دلایل بومی‌سازی اقتباس است.

آخرین فصل کتاب، یعنی فصل ششم، با عنوان «سؤالاتِ نهایی»، به طرح دو سؤال و پاسخ دادنِ به آنها می‌پردازد: اوّل، چه چیزی اقتباس نیست؟ دوّم، جذابیت [/محبوبیت یا مقبولیت] اقتباس از کجا ناشی می‌شود؟ به نظر هاچن، اشارات بینامتنیِ مختص به دیگر آثار و قطعات ترکیبیِ موسیقی را نمی‌توان جزو اقتباس به حساب آورد.

وی در جای‌جای کتاب به‌کرّات یادآور می‌شود که اقتباس، تکرار به‌همراهِ تغییر است، نه تقلیدِ خام و صِرف. افزون بر این، او از یک‌سو می‌کوشد که سلسله‌مراتب اوّلیه و ثانویه را بر هم بزند و از سوی دیگر، اقتباس را از محدودهٔ تنگ ادبیات و سینما برهاند. حاصلِ کلام، اقتباس را نباید به‌منزلهٔ موجودی خون‌آشام تصور کرد که خون موجود در رگ‌های اثرِ پیشین را می‌مکد و او را نیمه‌جان یا مرده رها می‌کند. حاشا که چنین باشد! اقتباسْ اثرِ پیشین را زنده نگه می‌دارد و بدان حیات جدیدی می‌بخشد.

نظریهٔ اقتباس کتابی مفید و خواندن آن قطعاً لذت‌بخش است. یکی از مزایای کتاب جامعیت آن است؛ منظور این است که به رسانه یا ژانر خاصی (مثلاً ادبیات و سینما) محدود نمی‌شود، بلکه تقریباً تمامی طیف‌های حوزهٔ اقتباس ــ از شعر گرفته تا اپرا و تیم‌پارک و غیره ــ را پوشش می‌دهد. هاچن می‌گوید: «خودِ عمل اقتباس برای من مهم است، نه رسانه یا یک ژانر خاص» (XIV). مزیتِ دیگر این اثر تنوع و تعدد مثال‌هایی

---

[1] Akira Kurosawa
[2] Throne of Blood

است که هاچن به آنها استشهاد کرده. این امر درک موضوعات طرح‌شده را آسان‌تر و ملموس‌تر می‌کند. بیش از صدها مثال متقدّم و متأخر و سطح بالا و سطح پایین در این کتاب به چشم می‌خورَد. چیزی که نامتعارف و البته تأثیرگذار به نظر می‌رسد، پهنه و گسترهٔ مطالعات و معلومات هاچن در زمینهٔ ادبیات، سینما، اپرا، باله و دیگر حوزه‌هاست. به‌علاوه، نظریه‌های این کتاب از دل شواهد استخراج شده‌اند؛ چرا که به گفتهٔ هاچن، وی کوشیده است تا نظریه را از عمل استخراج کند (XII). درست است که هاچن در *نظریهٔ اقتباس* بسیاری از نظریاتی را که قبلاً دیگران بدان‌ها اشاره کرده‌اند، در کنار هم می‌آورد، اما این کار را با خلاقیت و اصالت انجام می‌دهد و «لذت تکرار به‌همراهِ تغییر، نه تقلیدِ خام و صِرف» ــ همان چیزی که طرف‌داران اقتباس مشتاق آن هستند ــ را عرضه می‌کند و غیرمستقیم به خواننده یادآور می‌شود که او هم اقتباسگر چیره‌دستی است.

مصطفی حسینی
عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی‌سینای همدان و
دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی