اقتباس در رسانه

پورتر ابوت (استاد بازنشستهٔ رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سنتاباربارا، نورت‌پورت، کانادا)
ترجمهٔ ابوالفضل حری (استادیار رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک)[1]

مقدمهٔ مترجم

این جستارْ فصل نهم از کتاب *مقدمهٔ کمبریج بر روایت*[2] (۲۰۰۸) است که همین مترجم آن را به فارسی برگردانده است. کتاب ابوت[3] در اصل ۱٤ فصل دارد که هر فصلْ مؤلفه‌های اصلی روایت و/ یا کارکردها و قابلیت‌های مترتب بر روایت را بررسی می‌کند. از آنجا که به نظر می‌آید روایت و/یا روایتگری، مرز مشترک میان ادبیات و سینما محسوب می‌شود، ابوت در فصل نهم اقتباس را به مثابهٔ گذار از ادبیات به سینما به مطالعه درآورده است که در اصل، گذاری تراژانری محسوب می‌شود. از این رو، نخست از اقتباس به منزلهٔ تخریبی خلاقانه یاد می‌کند؛ سپس، به تبعیت از دادلی اندرو سه نوع اقتباس، یعنی وام‌گیری، پیوندپذیری، و تبدیل‌پذیری، را از هم بازمی‌شناسد. در ادامه نیز از برخی مؤلفه‌ها، که در گذار از ادبیات به سینما تغییراتی می‌کنند، سخن به میان می‌آورد؛ از آن جمله است: مؤلفه‌های تداوم و سرعت که به مقولهٔ زمان و پرداخت زمان در این دو رسانه مربوط می‌شود، شخصیت و شخصیت‌پردازی، زبان، کانونی‌شدگی و گسست‌ها.

---

1. Email: horri2004tr@gmail.com
2. *The Cambridge Introduction to Narrative*
3. H. Porter Abbott

اقتباس به منزلهٔ تخریب خلاقانه

اگر در تولید آثار نمایشی آزادی عمل خلاقانهٔ میان متن و اجرا بسیار است، این آزادی عمل آنگاه که اقتباس از حد و حصر رسانه درمی‌گذرد، دوچندان می‌شود. گریزی هم نیست. ناقدانی که شکوه می‌کنند فلان فیلم یا نمایشْ «برگردانی» ضعیف از اثر اصلی است، ممکن است از این حقیقت بی‌خبر باشند که اقتباس در رسانه برگردان در گسترده‌ترین معنای کلمه است. در حقیقت، گاه برگردان موبه‌موی اثر اصلی سر از ناکامی در می‌آورد. نیم‌سده پیش، جورج بلوستون، این موضع سفت و سخت را اتخاذ کرد که اقتباسْ اصل اثر را «تخریب می‌کند»:

> زمانی‌که فیلمسازی از یک رمان اقتباس می‌کند، آنچه رخ می‌دهد این است که او اصلاً کاری به خود رمان ندارد. آنچه اقتباس می‌کند، نوعی بازگزاری یا نقل به معنای رمان است و در واقع، اصل رمانْ مادهٔ خام اولیه و خمیرمایه‌ای در دست فیلمساز است....همیشه دیده‌ایم که چگونه فیلمی ضعیف رمانی برتر را «تباه کرده است». آنچه به حد وافی به دیده نیامده این است که این قبیل تباهی و تخریب‌ها از سر ناچاری و ناگزیری است. در کامل‌ترین معنای کلمه، فیلمسازْ مترجم و دیلماج نویسنده نیست، بلکه خودْ نویسنده‌ای ذیحق است[1].

این امر هم در آثار نمایشی و هم در آثار سینمایی مصداق دارد. به گفتهٔ بلا بلاش[2]، کارگردان و از جمله پیشگامان نقد سینما، «شکسپیر با خواندن داستانی از ماتئو باندلّو[3]، به شکل هنری آن، در مقام شاهکار داستان‌سرایی، توجه نکرد، بلکه صرفاً شیفتهٔ اصل داستانی شد که در آن روایت می‌شد»[4]. به دیگر سخن، اقتباس‌گران، اگر فرضاً نیک مرد هم باشند، باز مهاجم‌اند؛ تقلید نمی‌کنند؛ آنچه را بخواهند، به یغما می‌برند و آنچه را نخواهند، برجای می‌گذارند. راستش، در فصل قبلی کتاب که داستان همینگوی را آزادانه تفسیر (یعنی اقتباس) کردم، من نیز از داستان آنچه را می‌خواستم، به یغما بردم (یا دست‌کم، خواستم که به یغما ببرم).

کارگردانان و نظریه‌پردازان با ترس و لرز به‌سراغ این موضوع می‌روند. بسیاری از کارگردانان سینمای «موج نو» (۱۹۴۸–۱۹۶۲) با گفته‌های بلاش و بلوستون کاملاً موافق بودند. اینگمار برگمان، کارگردان سوئدی تا آنجا پیش رفت که اعلام کرد «فیلم هیچ

1. Bluestone, George. *Novels into Film.* Berkeley: University of California Press, 1957. p.62.
2. Béla Balázs
3. Matteo Bandello (1480-1562)
4. ibid. 63.

ارتباطی با ادبیات ندارد؛ خصلت و جوهرهٔ این دو هنر معمولاً در تضاد با یکدیگر قرار دارند»[۱]. به تازگی، آنتونی مینگلا[۲] دست‌به‌عصاتر ادبیات را به فیلم ارتباط داده است. او که از تجربه‌های خود در اقتباس از رمان *آقای ریپلی بااستعداد*[۳]، اثر پاتریشیا هایسمیت[۴] سخن می‌گوید، معتقد است: «شربتی را می‌نوشید و مزه‌ای که در دهانتان باقی می‌ماند، همان چیزی است که شما را در کارتان پیش می‌برد»[۵]. با این حال، برخی دیگر از کارگردانان و نظریه‌پردازان، مانند آندره بازن[۶] و دادلی آندرو[۷] استدلال می‌کنند که به جای سخن گفتن از فاصله‌های پرناشدنی میان رسانه‌ها بهتر است به ارتباط میان آنها و حتی همزیستی خلاقانهٔ آنها بیندیشیم. در همین حال و هواست که سرگئی ایزنشتاین[۸] به سال ۱۹۴۴ مقالهٔ پیشگامانهٔ خود را می‌نویسد و نشان می‌دهد که چگونه غول دوران آغازین سینما، د. و. گریفیث[۹]، شگرد فیلمسازی‌اش را از رمان‌نویسی فرا گرفت که حتی پیش از اختراع سینما روی در نقاب خاک کشیده بود: چارلز دیکنز[۱۰]. و در همین حال و هواست که دادلی آندرو می‌خواهد نزاع میان جوهر رسانه‌ها و تخطی‌ناپذیری آثار یگانهٔ هنری پایان پذیرد تا در عوض ببینیم اقتباس‌ها دربارهٔ رسانه‌ها چه حرفی برای گفتن دارند و دربارهٔ این‌که ما چگونه می‌بینیم و ارتباط برقرار می‌کنیم.

وامگیری[۱۱]، پیوندپذیری[۱۲]، تبدیل‌پذیری[۱۳]

دادلی اندرو سه نوع مختلف از اقتباس فیلم را که برای حوزهٔ اقتباس در رسانه راهگشاست، از یکدیگر بازمی‌شناسد: ۱) وام‌گیری که به مقولهٔ بینامتنیت انواع هنری نزدیک است، نوعی تصرف از سر اتفاق و نه چندان دقیق داستان‌ها، نگره‌ها و موقعیت‌هایی است که به ظاهر در هرگونه کنش خلاقانه امری ناگزیر است. ۲)

1. Bergman, Ingmar. "Introduction: Bergman Discusses Film-Making," in *Four Screenplays of Ingmar Bergman*. trans. Lars Malmstrom and David Kushner. NewYork: Simon and Schuster, 1960. p. xvii.
2. Anthony Minghella
3. *The Talented Mr. Ripley*
4. Patricia Highsmith
5. Rich, Frank. "American Pseudo". *New York Times Magazine* (December 1, 1999):12.
6. André Bazin
7. Dudley Andrew
8. Sergei Eisenstein
9. D. W. Griffith
10. Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith, and the Film Today" in *Film Form: Essays in Film Theory*. trans. Jay Layda. Cleveland: World Publishing, 1957. pp. 195-255.
11. borrowing
12. intersecting
13. transforming

پیوندپذیری زمانی رخ می‌دهد که فیلمساز بر آن است بـه اصـل اثـر، تـا حـد امکـان، نزدیک شود و از این رو، از رسانهٔ متفاوت سینما بهره می‌گیرد تا بافت و جهان اصـلی را، تا حد امکان، وفادارانه ارائه کند. اندرو نسخهٔ سینمایی برسـون[1] از کتـاب *خـاطرات کشیش روستا*[2] به قلم برنانوس[3] را شاهد مثال پیوندپذیری ذکر می‌کند: «این فیلم نوعی تجربهٔ متن اصلی است که سینما آن را تلطیف کرده است. طبیعی است که برنانوس در رمانش خیلی از زوایای تاریک را روشن نکرده، اما آن زوایایی نیز که در فـیلم برسـون در معرض دید قرار می‌گیرند، فقط از آن شخص برنانوس است و این یعنی **برنـانوس از نگاه سینما**»[4]. ۳) تبدیل‌پذیری نوعی اقتباس است که در آن از قدرت تمـام و کمـال شگردها و امکانات سینمایی استفاده می‌شود تا هم وفاداری به اصل متن رعایت شود و هم، در عین حال، تغییر و تبدیل‌های جامع در رسانهٔ جدید لحاظ شود[5].

از این رو، برای آن‌که ناقدی بتواند بر اساس وفاداری به متن اصلی دربارهٔ یـک اثـر قضاوت کند، اول باید مشخص کند که آیا اصلاً هدفْ وفاداری به متن اصلی هست یـا نیست. اگر وفاداری ملاک نیست، باید از سایر ملاک‌ها سراغ بگیرد. البته این مـلاک‌هـا ممکن است همچنان مقایسه‌ای با متن اصلی را در دل خود داشته باشند. اقتباس ممکـن است از لحاظ جامع بودن، احساساتی بودن، مفرح بودن و مانند اینهـا چیـزی کمتـر یـا

1. Bresson
2. *Diary of a Country Priest*
3. Bernanos

۴. سخن کامل اندرو این است: «در این نوع اقتباس منحصر به‌فرد بودن متن اصلی در فرایند اقتباس عمـداً بـدون تغییـر باقی می‌ماند. در واقع، سینما با سازوکاری جداگانه به ثبت رویارویی خود با متنی به‌غایـت سـازش‌ناپـذیر مـی‌پـردازد. بی‌شک فیلم *خاطرات کشیش روستا*، اثر برسون، شاهد مثالی گویاست. آندره بازن که پشـتیبان ایـن فـیلم و ایـن نـوع اقتباس بود، می‌گفت در این فیلمْ اقتباسی فراتر از انکسار متن اصلی رخ می‌دهد. از آن‌جا که برسون سبک خاطره‌نویسی برنانوس را در فیلمش حفظ می‌کند و از این‌که بخواهد همه چیز را نشان بدهد، یا به نحوی همهٔ متن اصلی را به زبـان سینما برگرداند، امتناع می‌ورزد، بازن می‌گوید فیلم برسون رمانی است که از منظر سینما روایت می‌شود. می‌توان، ضمن تعمیم یکی از جامع‌ترین استعاراتی که بازن به کار می‌بندد، چنین گفت که اثر هنری اولیه بـه چلچراغـی مـی‌مانـد کـه زیبایی ظاهری‌اش نتیجهٔ چینش اجزای درهم‌بافته، اما کاملاً مصنوع آن است، حال آن‌که سینما رعـد غرانـی اسـت کـه جذابیتش نه به سبب ریخت و کیفیت نوری، بلکه به سبب آن چیزی است که از زوایای تاریک نشان مـی‌دهـد. فصـل پیوند رعد برسون و چلچراغ رمان برنانوس اثری را پدید آورده که باریکهٔ نور منحصر به‌فرد سینما آن را تلطیف کـرده است. ظاهراً برنانوس در رمانش بسیاری از زوایای تاریک را روشن نکرده، اما آن زوایایی نیز کـه در فـیلم برسـون در معرض دید قرار گرفته، فقط از آن شخص برنانوس است و این یعنی **برنانوس از نگاه سینما**». م.

5. Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory.* Oxford: Oxford University Press, 1984. pp. 98-104.

بیشتر از متن اصلی داشته باشد. نمایش‌های *رومئو و ژولیت*[1]، *هیاهوی بسیار برای هیچ*[2] و *شب دوازدهم*[3] از بسیاری جهات بر رمان‌های کوتاه ماتئو باندلّو که شکسپیر به یغما برد، برتری دارند. با این حال، نمایش *تریلوس و کرسیدای*[4] شکسپیر، چندان بر *تریلوس و کریسیدای*[5] جفری چاوسر[6] برتری ندارد. اما در پرتو شناخت ما از انگیزه‌ها و نیات شکسپیر، اگر بگوییم او آثاری را که به یغما برده، درست برنگردانده، یا تمام و کمال ادراک نکرده یا جانب انصاف را رعایت نکرده، انتقادی صائب و معتبر ارائه نکرده‌ایم.

با این حال، کاملاً مفهوم است که چرا این نوع انتقاد تا این میزان متعارف و معمول است. از جمله دلایل این امر، یکی بحث عنوان‌بندی آثار است. زمانی که بکت شکوه کرد که نمایش تماماً زنانهٔ *گودو*[7] که در هلند اجرا شده بود، دیگر اثر او نیست، شکوهٔ او دربارهٔ نمایشی با عنوان *در انتظار گودو*[8] کاملاً بجا و پذیرفتنی است. حتی اگر یک زن نیز به جمع بازیگران نمایش *در انتظار گودو* اضافه شود، تغییراتی بنیادین در نمایش پیش می‌آید. گرچه دادگاه به نفع بکت حکم نداد، این پرسش مطرح می‌شود که آیا به طریقی نمی‌شد در فرامتن‌های اجرای نمایش به تمایز این اجرای هلندی از متن بکت اشاره کرد. برای نمونه، هم در عنوان نمایش و هم در معرفی نویسنده (مثلاً «**بر اساس** نمایشی از بکت»)، به مخاطب گفت که اینها دو اثر مجزا هستند و به توسط دو مجموعه عوامل خلاقهٔ جداگانه پدید آمده‌اند. مشکل آنگاه پررنگ‌تر می‌شود که رسانه‌هایی اساساً متفاوت دست به اقتباس از روایت می‌زنند. صنعت سینما از همان بدو پیدایش، همچون موجودی همه‌چیزخوار، رمان را برای تولید فیلم نشخوار کرده است و به دلایل آشکار تجاری و توجه به گیشه، همان عناوین رمان‌های موفق را برای آثار اقتباس‌شده برگزیده است: *بلندی‌های بادگیر*؛ *موش‌ها و آدم‌ها*؛ *زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند*؛ *برباد‌رفته*؛ *آرزوهای بزرگ*، *تام جونز* و *پرتقال کوکی*، و این فهرست همچنان بلندبالا است. با این حال، تفاوت‌های میان این فیلم‌ها و رمان‌ها که عناوین مشترک دارند، بسی فراتر از تفاوت‌های میان *گودوی* هلندی و متن اصلی بکت است.

---

1. *Romeo and Juleit*
2. *Much Ado about Nothing*
3. *Twelfth Night*
4. *Troilus and Cressida*
5. *Troilus and Criseyde*
6. Geoffrey Chaucer
7. *Godot*
8. *Waiting for Godot*

در این بخش، به این نکته اشاره می‌کنم که چرا ایـن قبیـل تفـاوت‌هـای فـاحش در فرایند اقتباس در رسانه‌ای متفاوت گریزناپذیر است.

تداوم و سرعت

خواندن ادبیات داستانی منثور، از جمله رمان، ممکن است ساعت‌ها طول بکشد. ایـن آثـار را می‌توانیم با خودمان این سو و آن سو ببریم، کنارشان بگذاریم و باز به دستشان بگیریم، کند یا تند بخوانیمشان، به عقب ورق بزنیم و دوباره بخوانیم و حتی اول را نخوانده، بـه سـراغ آخـر کتاب برویم. تماشای نمایش و فیلم در سالن تئاتر و سینما نه قابلیـت جابـه‌جـایی دارد و نـه وقفه‌پذیر است. با در نظر گرفتن عـواملی چـون هزینـه و تـدارکات تولیـد و آسـتانهٔ تحمـل تماشاگران، روایت را معمولاً فقط می‌توان تا دو ساعت در این رسانه‌ها گنجاند. البته جز چند استثنا مانند نسخهٔ هشت‌ونیم‌ساعته بنگاه رویال شکسپیر[1] از کتاب *نیکلاس نیکلبی*[2] اثر دیکنـز، یا فیلم *آز*[3] (۱۹۲۴) اثر اریک فون اشتروهایم[4] که مدت تماشای اولین نسخهٔ ده‌ونـیم‌سـاعتهٔ آن از مدت زمان لازم برای خواندن اصل رمان مورد اقتباس، یعنـی مـک *تیـگ*[5] (۱۸۹۹) فرانـک نوریس[6]، فراتر رفت. با این حال، فیلم *آز* از جمله استثنائاتی است که قاعده را اثبات می‌کننـد، چرا که استودیوی فیلمسازی، خیلی زود، مدت فیلم را بـه دو سـاعت و نـیم کـاهش داد. در اوایل گسترش سینما، طول فیلم‌های سینمایی در این صنعت مشخص شد. امروزه نیز به رغـم قابلیت جابه‌جایی و تماشای آسان دی‌وی‌دی و سی‌دی و دیگر منابع دیجیتـال، الگـوی اولیـهٔ تجربهٔ روایت سینمایی همچنان همان تجربهٔ وقفه‌ناپذیر و پیوسته‌ای است که سالن سینما ارائه می‌دهد و طول روایت و سرعت آن همچنان بر اساس این الگو تعیین می‌شود.

صرف تفاوت در عنصر تداوم، تبعاتی عمده برای اقتباس در پی مـی‌آورد. روایـت‌هـای منثور طولانی، از جمله رمان‌ها، چنان‌که هنری جیمز[7] به تمسخر دربارهٔ آثار همعصران خود گفته است، «به غول‌های بی‌شاخ‌ودم» می‌مانند. این روایت‌های منثور حجیمْ جهانی را خلـق می‌کنند که می‌توان آزادانه به آن وارد و از آن خارج شد و شخصیت‌های بی‌شـماری دارنـد

1. Royal Shakespeare Company
2. *Nicholas Nickleby*
3. *Greed*
4. Eric Von Stroheim
5. *McTeague*
6. Frank Norris
7. Henry James

که چندین رشته کنش همزمان را انجام می‌دهند. در سدهٔ نوزدهم، اغلب رمان‌های امریکایی، اروپایی و روسی از هشتصد صفحه تجاوز می‌کرد. بسیاری از این آثار ابتدا به صورت دنباله‌دار و در طی بیست ماه منتشر می‌شدند. رمان‌های بزرگ کلاسیک چینی نیز اغلب صدها شخصیت داشتند. بنابراین، اقتباس‌های کوتاه‌تر و پیوسته‌تر از این آثار، متناسب با اجرای تئاتری یا فیلم سینمایی، به نوعی جراحی هنرمندانه می‌ماند. اقتباس‌کنندگان حتی در مورد روایت‌های کم‌حجم‌تر و ساده‌تر باید بی‌محابا اصل اثر را کوتاه کنند. رمان *بلندی‌های بادگیر*[1] با حجم ۴۰۰ صفحه از جمله رمان‌های کوتاه سدهٔ نوزدهم است، لیکن نسخهٔ سینمایی سال ۱۹۳۹ ویلیام وایلر[2] از این رمان، که مورد تقدیر نیز قرار گرفت، اصل رمان را در نیمهٔ راه روایت و در لحظهٔ مرگ کاترین، به حال خود رها می‌کند. به جز مرگ هیتکلیف، باقی بخش‌های نیمهٔ دوم رمان، با این‌که شخصیت‌ها و حوادث متنوع دارد، کاملاً از دست می‌رود. صرف همین ایجاز ضروری، فیلم وایلر را اساساً به نسخه‌ای متفاوت با روایت رمان بدل می‌کند. همین اتفاق دربارهٔ اقتباس‌های تئاتری *بلندی‌های بادگیر* در سدهٔ نوزدهم نیز صادق است؛ این اقتباس‌ها نیز با مرگ کاترین به اتمام می‌رسند.

با این حال، وایلر مجبور بود متن را از این هم کوتاه‌تر کند تا نه فقط چهارصد صفحه را در ۱۰۴ دقیقه فشرده کند، بلکه اطمینان یابد که مخاطب نیز در این بین سردرگم نمی‌شود. طرفه این‌که، درست همین کنترل مطلق سالن سینما بر سرعت و ضرباهنگ تجربهٔ روایت، که مخاطب را در صندلی خویش میخکوب می‌کند، است که به بیننده اقتداری عظیم و مستقل برای احاطه بر محتوای این تجربه را می‌دهد. نتیجهٔ این امر نوعی خودکامگی خط سیر داستانی است که باید به اندازه ای شفاف ارائه شود که بتواند در یک تجربهٔ پیوسته ادراک شود. از سوی دیگر، خوانندگان رمان با حجم انبوهی از موارد نامرتبط یا فرعی نسبت به خط سیراصلی داستان رویارویند. حکایات، تأملات، گفت‌وگوها و توصیفات را می‌توان به راحتی بر سکوی روایت یک رمان انباشت بدون اینکه الزاماً به جذابیت (و همین طور به ارزش بازاری) آن لطمه وارد کند. در واقع، در رمان‌های بسیار موفق با مخاطبان گسترده، مانند *زندگی و باورهای تریسترام شندی*[3] (۱۷۵۹–۱۷۶۷)، داستان اصلی چنان با

1. *Wuthering Heights*
2. William Wyler
3. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*

حوادث فرعی محاط می‌شود که خود به سختی قوام می‌گیرد؛ این امر بـه نـدرت در نمـایش و فیلم (دست‌کم از حیث اقتصادی) کارایی پیدا می‌کند و چنـد مـورد اسـتثنا نیـز فقـط بـه مـذاق مخاطبان خاص خوش می‌آید. بنابراین، بن هِچت[1] و چارلز مک‌آرتور[2] در مقام فیلمنامـه‌نویسـان *باندی‌های بادگیر* در سال ۱۹۳۹ دریافتند با این‌که خط سیر داسـتانی کوتـاهی در اختیـار دارنـد، همچنان مجبورند بخش‌هایی از این خط داستانی را حذف و کوتاه کنند و بسیاری از بخش‌هـای تا پیش از مرگ کاترین را دور بریزند. این حذف‌ها عبارت بودند از: تولد هیرتن ارنشاو، نجـات تصادفی او به دست هیتکلیف آن هنگام که از اسکله فرو می‌افتد، رویای نلی دربـارهٔ هینـدلی در تقاطع، دار زدن سگ ایزابلا به دست هیتکلیف، برخورد هیتکلیف بـا ادگـار لینـتن در گـرینج و مواردی دیگر از این دست. در هر صورت، آن‌چه نسخهٔ نهایی فیلم عرضه مـی‌دارد بـه وضـوح همان چیزی است که اغلب خوانندگان رمان برای فهم آن تلاش می‌کنند و آن عبـارت اسـت از **رخدادهای** شاکلهٔ داستان. در فیلم با شفافیت بیشتری نسبت بـه خـود رمـان مـی‌تـوانیم تـوالی حوادث را مشاهده کنیم و این پیامد مستقیم فشرده شدن زمان به دست فیلم‌سازان است.

روابط بین رمان‌نویسان و صنعت فیلم دسـتخوش مشـکلات بسـیاری بـوده اسـت. دلایل متعددی برای این امر مـی‌تـوان ارائـه داد کـه از آن جملـه همـین نیـاز فـیلم بـه شفاف‌سازی خط سیر داستان و ساده‌سازی آن است. از جمله راه‌هایی که می‌تـوان ایـن تفاوت را توضیح داد، یکی توجه به کیفیت و درجهٔ **کندشدگی**[3] یا آهسته‌سـازی گفتمـان روایی مقتضی رسانه است. کندشدگی از جمله لذت‌های روایـت اسـت؛ بـه مـا اجـازه می‌دهد که بنشینیم و دربارهٔ آن‌چه دریافت می‌کنیم، بیندیشیم؛ همچنـین، کندسـازی، در گسترش حس تعلیقْ نقش کلیدی ایفا می‌کند. اما محدودیت‌هایی که کندشـدگی، ورای آن، به یک الزام بدل می‌شود، از رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر فرق می‌کند. فیلم‌ها نیـز، ماننـد عمدهٔ روایت‌ها، به کندشدگی تن می‌دهند (و در واقع، مبتنی بر آن عمل مـی‌کننـد) امـا میزان این تن‌سپردگی در فیلم بسیار محدودتر از رمان است. کنار آمدن با ویژگی بسـیار متفاوت کندشدگی در فیلم چیزی است که بـه مـذاق شـماری انـدک از رمـان‌نویسـان، صرف‌نظر از نبوغشان، خوش می‌آید.

1. Ben Hecht
2. Charles McArthur
3. retardation

شخصیت

هنگامی که در رمان یا داستان کوتاه با شخصیتی روبه‌رو می‌شوید، چه تصویری از آن شخصیت در ذهن شما شکل می‌گیرد؟ با توجه به دانشی که در حال حاضر از فرایند تصور ذهنی خود در دست داریم، این پرسش را تمام و کمال نمی‌توان پاسخ گفت. لیکن روشن است که به الگوهای نمونه‌وارِ ازپیش‌موجودی رجوع می‌کنیم که از فرهنگ پیرامون خود جذب کرده‌ایم و با هدایت روایت از دل اینِ الگوها در ذهن خود، اگر نه شخصیت کامل، بلکه طرحی از شخصیت را می‌سازیم. شخصیت برساختهٔ ذهن ما تا حدودی منحصربه‌فرد است، اما، در عین حال، آن‌قدر انعطاف‌پذیری دارد که خود را با اطلاعات تازه‌ای، که در سیر داستان فراچنگ می‌آیند، همخوان سازد:

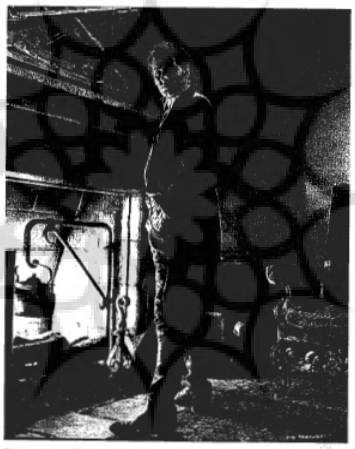
> اما آقای هیتکلیف نه به این خانه می‌خورَد و نه به این طرز زندگی. قیافه‌اش شبیه کولی‌های سبزه است و سر و وضع و رفتارش شبیه عالی‌جناب‌ها... البته عالی‌جنابی شبیه بقیهٔ ملّاک‌ها. شاید کمی ولنگار و شلخته باشد، اما با حالت بی‌اعتنایش جور درمی‌آید و توی ذوق نمی‌زند. هیکل شق‌ورق و ورزیده‌ای دارد، اما کمی بداخم است[۱].

این وصف، یکی از اولین توصیف‌هایی است که در *بلندی‌های بادگیر* از هیتکلیف ارائه می‌شود. حال، از خواندن این توصیف چه چیزی عایدمان می‌شود؟ به نظر می‌رسد این قطعه از تناقض‌های شخصیت نمونه‌واری در سدهٔ نوزدهم پرده بر می‌دارد: «کولی سبزه، اما در عین حال، شبیه عالی‌جناب‌ها؛ ولنگار و شلخته اما در عین حال، شق‌ورق و ورزیده». اگر نخواهیم سرسری از این قطعه رد شویم باید نوعی انعطاف‌پذیری ذهنی از خود نشان بدهیم تا بتوانیم این خصلت‌های پراکنده را یکجا در ذهن خود گردهم آوریم. وانگهی، این توصیف را آقای لاک‌وود برایمان بازگو می‌کند که در جای دیگری از رمان ثابت کرده راوی نامعتمد است. در واقع، لاک‌وود که مردی ساده‌لوح و سطحی‌نگر است، رفتارهای تودار و محتاطانهٔ خویش را در هیتکلیف می‌بیند. پس با درک این مطلب، باید هشیار باشیم و نسبت به هیتکلیف نگرشی باز و آزاد پیشه کنیم و تمام نظرات لاک وود را نپذیریم (برای مثال این اظهار نظر او: «توداری‌اش {هیتکلیف} از این است که از تظاهر کردن خوشش نمی‌آید و هیچ دوست ندارد احساس‌های خود را نمایش بدهد»[۲]). داستان که جلوتر می‌رود، از این

---

۱. برونته، امیلی. *بلندی‌های بادگیر*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر نی، ۱۳۹۰. ص.۱۶.
۲. همان.

توصیف و توصیف‌های دیگر، و نیز از گفتار و رفتار هیتکلیف، موجـودی را در ذهـن بـه تصور در می‌آوریم که به طرزی جذاب چندلایه است و ظاهراً به نحوی حکم شخصـیت را پیدا می‌کند؛ بسیار باهوش، عاطفی، صریح، حریص، دلواپس، تبهکار و خشن. اما زمانی که همین شخصیت را روی صحنهٔ تئاتر یا لارنـس الیویـه را در نقـش او بـر پـردهٔ سـینما می‌بینیم، بخش بزرگی از این عدم‌قطعیت پردامنه رخت بر می‌بندد. این شخصیت تا میزان زیادی، هم از لحاظ دیداری و هم از لحاظ شـنیداری، بـرای مـا تثبیـت مـی‌شـود. البتـه، این‌گونه تثبیت شخصیت از رهگذر تصویر زمانی شکل می‌گیرد کـه قـرار باشـد روایـت مکتوب، به صورت نسخهٔ چاپی یا فرامتن، به تصویر درآید.



ورود به اعماق جسم و جان شخصیت، روی پرده یا روی صحنه، کاری است دشوارتر. البته، حدیث نفس بازیگران می‌تواند بیننده را به جریان افکار خصوصی شخصیت نزدیک‌تر کند یا سکانس‌های خواب و رویا می‌توانند از نوعی کشمکش درونی خبـر دهنـد، امـا بـه ندرت پیش می‌آید که این شگردها با ژرفنای کاوش‌های گسترده‌ای برابری کنند که گفتمان غیرمستقیم (گزارش اندیشه) یا تک‌گویی درونی در روایت مکتوب ارائه می‌کنند. از آنجا که در نمایش و فیلم ادراک بصری و شـنیداری غالـب اسـت، مخاطبـان بایـد احـوال درونـی شخصیت‌ها را از رفتار و منش آنها استنباط کنند؛ همان کاری که در زندگی واقعی می‌کنیم. نمایشنامه‌نویس و فیلمساز می‌توانند این محدودیت را، درست مانند تمام محـدودیت‌هـای

دیگر عالم هنر، به منبع الهام و عملکرد هوشمندانهٔ خود بدل کنند. از این حیث، تصمیم فرانسوا تروفو[1] برای پایان فیلم *چهارصد ضربه*[2] با ثابت نگاه داشتن تصویر روی چهرهٔ پسربچه شاهکاری است. نما بیرونی است، اما چهرهٔ کودک خود به پرده‌ای بدل می‌شود که مخاطب در آن رهاشدگی و، تا اندازه‌ای، ناامیدی کودک را می‌خواند[3].

آیا بازیگران فیلم باید شخصیت قوی‌تری از بازیگران تئاتر داشته باشند؟

آیا شخصیت روی پرده با شخصیت روی صحنه تفاوت می‌کند؟ لئو برادی پاسخ جالب توجهی به این پرسش می‌دهد: اگر بازیگران فیلم لزوماً شخصیت قوی‌تری از بازیگران تئاتر نداشته باشند دست‌کم باید بیشتر به شخصیت خود تکیه کنند: «بازیگر تئاتر نقش خود را به طور کامل به ترتیب به حافظه می‌سپارد و آن را همچون لباسی به تن می‌کند. اما بازیگر فیلم نقش خود را تکه‌تکه می‌آموزد و غالباً نیز بدون نظم و توالی زمانی؛ او از شخصیت خود همچون اسکلت و زیربنایی برای نقشش بهره می‌گیرد، همانند نقاشی که به بوم خود اجازه می‌دهد به بخشی از اثر بدل شود»[4]. اگر برادی در این باره درست بگوید، نیاز به این نوع اسکلت شخصیتی برای بازیگران فیلم‌های دنباله‌دار، مانند فیلم‌های جیمز باند، بیشتر خواهد بود و شاید برای بازیگران سریال‌های تلویزیونی بسی بیشتر و فراتر.

1. Françios Trouffaut
2. *The Four Hundred Blows*

۳. این نما افزودهٔ مترجم است.

4. Leo Braudy. *The World in a Frame: What We See in Films.* University of Chicago Press, 1985, p. 196

زبان مجازی

هنگامی که روایتگری کلامی به زبان مجازی و به ویژه به زبان استعاری، نزدیک می‌شود، تفاوت‌هایی رخ می‌دهد که به تفاوت میان رسانه‌ها در بازنمایی شخصیت‌ها بسیار شباهت پیدا می‌کند. اغلب آنچه با احوال درونی شخصیت ارتباط پیدا می‌کند در روایت مکتوب به زبان استعاری بیان می‌شود. برای نمونه، در قطعهٔ زیر از *پیچش پیچ*[۱] اثر هنری جیمز، معلمه‌ـراوی مسئولیت خود را در اولین رویارویی با بچه‌ها و این‌که اوضاع چگونه دگرگون می‌شود، چنین توصیف می‌کند:

> سرخی و صفای سلامت و شادکامی به چهره داشتند، و با آن‌که من گویی در خدمت دو نجیب‌زادهٔ خردسال، دو شاهزادهٔ اصیل بودم، و همه چیز برای آنان، به‌لحاظ تأمین صحت و انتظام، می‌بایست محصور و حفاظت‌شده باشد، تنها تصویری که در خیال خود می‌توانستم از سال‌ها بعد آنان بپردازم، ادامه و امتدادی رمانتیک و به‌راستی شاهانه از آن باغ و از آن پارک بود. این نکته، البته، ممکن است مهم‌تر از همه باشد که آنچه بعداً ناگهان این وضع را در هم ریخت، به ایام گذشته نوعی زیبایی خاموش و آرامش می‌بخشید، همان خاموشی و آرامشی که در آن چیزی خود را به شما نزدیک می‌کند یا می‌خزد. در واقع، آن تغییر ناگهانی همچون جهش یک درنده بود.

«برگردان» این متن به زبان فیلم یا نمایش، بدون استفاده از دیالوگ، تک‌گویی یا صدای بیرونی، بسیار دشوار است. چگونه نشان می‌دهید که ذهنْ آینده را همچون «ادامه و امتدادی رمانتیک و به‌راستی شاهانه از آن باغ و از آن پارک» تصویر می‌کند؟ چگونه می‌توانید حس هیولایی ناشناخته (و از این رو، دهشتناک‌تر) را که در میان زیبایی‌ها به آرامی می‌خزد و ناگهان بیرون می‌جهد، به زبان فیلم یا نمایش برگردانید؟ و چگونه می‌توان همهٔ این کارها را با رعایت ایجاز لازم در رسانهٔ تئاتر و سینما انجام داد؟ از این منظر، آنچه روایت منثور از حیث عدم برخورداری از امکانات دیداری و شنیداری زنده از دست می‌دهد، از رهگذر زبان انعطاف‌پذیر مجازی که در اختیار دارد، فراچنگ می‌آورد.

باری، اشتباه است اگر تصور کنیم تئاتر و سینما در این زمینه هیچ امکاناتی در اختیار ندارند. مادام که اشخاص در روایت حضور دارند، در جای خود، به

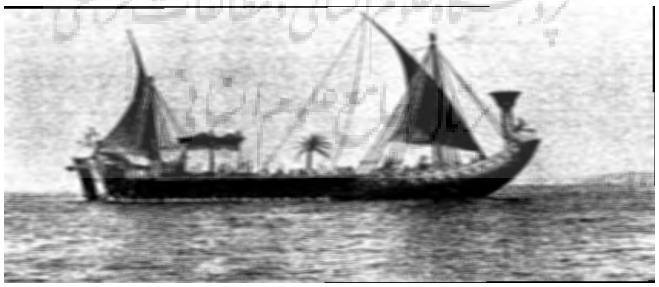
---

۱. *The Turn of the Screw* این رمان در ایران به نام *تُنگ اهریمنی* به قلم علی اصغر مهاجر به فارسی (امیرکبیر، ۱۳۳۵) ترجمه شده است.

توصیف‌گران و حتی راویانی بدل می‌شوند که می‌توانند واژگان را به خدمت بگیرند. در حقیقت آنها برخی از قدرتمندترین نمونه‌های زبان مجازی را که تا به حال، در روایت به کار آمده است، به ما ارزانی داشته‌اند. در نمایشنامهٔ *آنتونی و کلئوپاترا*[1] *به قلم* شکسپیر، انوباربوس اولین دیدار آنتونی و کلئوپاترا را این‌گونه توصیف می‌کند:

> زورقی که کلئوپاترا در آن تکیه زده بود، مانند افسری می‌درخشید
> و آب را آتش افسان کرده بود. دنباله‌اش از زر ناب بود،
> بادبان‌ها به رنگ ارغوانی و چنان عطرآگین که نسیم،
> عاشقانه خود را بر آنها می‌وزاند. پاروهایش سیمین بودند
> که به طرزی آهنگین، با نوای نی‌ها بر پشت امواج نواخته می‌شدند
> و آبی را که بر آن فرود می‌آمدند، وا می‌داشتند تا چنانکه گفتی
> شیفتهٔ ضربه‌های آنهاست، سریع‌تر آنها را دنبال کند.[2]

این قطعه را نمی‌توان متنی عینی و خالی از تعصب خواند. انوباربوس به انبوهی از آرایه‌های مجازی ــ مانند جان‌بخشی، اغراق، استعاره، و البته، استعارهٔ درهم ــ روی می‌آورد تا باد و باران را از احساسات عاشقانه و شیداگونهٔ آنتونی اشباع کند. اما برای درک این لذت در تئاتر باید تا اندازه‌ای خود را از آنچه در برابرمان می‌بینیم (انوباربوس و اگریپا در خانه‌ای در رم قرار دارند) دور کنیم و وارد همان گونه تئاتر ذهنی شویم که همواره در روایت کلامی با آن سروکار داریم. لیکن، اگر شخصیت‌هایی مانند هیتکلیف در فیلم چهرهٔ عینی پیدا می‌کنند، امیدی نمی‌رود که تصویر زورق کلئوپاترا در فیلم بتواند با کلمات انوباربوس در متن اصلی به رقابت برخیزد.



1. *Antony and Cleopatra*

۲. شکسپیر، ویلیام. *آنتونیوس و کلئوپاترا*. ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن. تهران: یزدان، ۱۳۶۳. ص. ۸۱

نمایش و فیلم همچنین می‌توانند در رویارویی با زبان روایت، امکانات بصری خود را به طرزی مؤثر به خدمت بگیرند. برای مثال، آرایشی مستحکم، این‌جهانی و بومیِ روم برای صحنه می‌تواند به زبان انوباربوس تمایز چشمگیری ببخشد و سبب شود رودخانه‌ای که در این صحنه به وصف در می‌آید، متعلق به جهانی دیگر ــ جهانی اسطوره‌ای و ناآشنا ــ جلوه کند. این قبیل تضادها انرژی نهفتهٔ صحنه‌ها را دوچندان می‌کنند. برای نمونه، زمانی که رومئو ژولیت را مخفیانه در بالکن می‌بیند، ندا سر می‌دهد:

> باید ساکت بود. چه تلألوئی از آن پنجره هویدا می‌شود.
> آنجا مشرق است و جولیت، چون خورشید جلوه می‌کند.
> ای خورشید زیبا! طلوع کن و ماه حسود را نابود ساز
> که هم اکنون بیمار و از غصه رنگش پریده است.
> و تو که ندیمهٔ او هستی هزار بار زیباتر از او جلوه می‌کنی.
> ولی دیگر ندیمهٔ او مباش، چون به تو رشک می‌برد.
> جامهٔ دوشیزگی او رنگ‌پریده و سبز است.
> که کسی جز ابلهان آن را نمی‌پوشد. آن را به دور انداز[۱].

در این صحنه نیز جان‌بخشی، اغراق و استعاره موج می‌زند، اما این آرایه‌ها جملگی چیزی را توصیف می‌کنند که درست در برابر چشمان ما قرار دارد. و اگر ژولیت به طرزی استثنایی زیبا نمی‌بود، این توصیف می‌توانست بسیار راهگشا باشد، چرا که تفاوت میان زیبایی فناپذیر معشوق و شور عاشقانهٔ کلمات عاشقْ بسیار ناگفته‌ها از جادوی عشق دارد.

گسست‌ها

گسست‌های زمانی در سرتاسر روایت منثور پراکنده‌اند و راوی به هیچ طریقی نمی‌تواند از کمک کردن به مخاطبانش برای پل زدن بر روی این گسست‌ها، یکی، پس از دیگری، چشم بپوشد. اما چه می‌شد اگر شخصیت‌های داستان را واقعاً در برابر خود زنده می‌دیدیم و مدت زمانی که آنان صرف کنش خود می‌کردند، تفاوتی با زمان واقعی

---

۱. شکسپیر، ویلیام. *رومیو و جولیت*. ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱. ص. ۷۰.

نداشت؟ اتفاقی که می‌افتاد این بود که بسیاری از این گسست‌ها و وقفه‌های روایی ناپدید می‌شدند. همین اتفاق در صحنهٔ تئاتر رخ می‌دهد. تأثیر روایت صحنه‌ای با روایت منثور تفاوت‌های بسیار دارد و به همین دلیل است که برخی از روایت‌شناسان، کنش صحنه‌ای را گونه‌ای از روایت به شمار نمی‌آورند، بلکه آن را در مقوله‌هایی مانند «محاکات» یا «نمایش رخدادها» طبقه‌بندی می‌کنند. با این حال، شایان ذکر است که اغلب روایت‌های منثور از دوگویی‌ها و حتی دوگویی‌های مطوّل نیز بهره می‌برند و اینجاست که روایت منثور به نوعی بی‌گسستی روایت صحنه‌ای نزدیک می‌شود. البته، نمایش‌ها نیز معمولاً چند گسست عمده دارند. گاه، صحنه‌ها و پرده‌ها، در کنش نمایش، دریایی فاصله می‌اندازند. در بسیاری از آثار نمایشی سدهٔ بیستم نیز زمان به تندی در گذر است. نمایش *شش درجه جدایی*[1] از جان گوئر[2] که آرایش صحنهٔ ساده‌ای دارد، به سادگی می‌تواند، بدون هیچ گسستی در طول ۱۲۰ صفحه از رمان، از زمانی به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر منتقل شود. ولی به‌رغم ابزارهایی از این دست، که قدرت انعطاف‌پذیری فراوانی در اختیار نمایشنامه‌نویسان می‌گذارند، واحد نمایش همچنان صحنه است. و صحنه در طول زمان واقعی رخ می‌دهد. بنابراین، روی‌هم‌رفته، اقتباس از رمان برای تئاتر به یافتن و ساختن صحنه‌هایی نیاز دارد که کنش و تنش داستان را نشان بدهند. این بار نیز اقتباسْ فرایندی به غایت گزینشی است.

از منظر این نوع گسست‌ها، سینما روایت در تئاتر را متحول ساخت و محاکات (روایت اجراشده) را از قید و بند زمان گاهشمارانه رها کرد و پیوند آن را با سیالیّت روایی روایت منثور از نو برقرار کرد. این امر تعجب همگان را برانگیخت. فیلم‌های داستانی اولیه چیزی چندان بیشتر از تئاترهای به‌فیلم‌درآمده نبودند، اما این فیلم‌ها به سرعت متحول شدند و در این فرایند، به گفتهٔ ایزنشتاین، از ادبیات داستانی سدهٔ نوزدهم الهام گرفتند. دلیلْ آن است که بخش قابل‌توجهی از هنر فیلم هنر مدیریت همین گسست‌ها است، چیزی که ایزنشتاین آن را «مونتاژ» می‌نامد. واژهٔ مونتاژ در زبان فرانسوی به معنای «تدوین/ سرهم‌بندی» است. در فیلم، همین هنر تدوین نماهایی با اندازه‌های مختلف است که روایتی پیوسته روی پرده ایجاد می‌کند. ایزنشتاین بر این

1. *Six Degrees of Separation*
2. John Guare

باور بود که تأثیر حرکت از یک تصویر به تصویر دیگر، نه حاصل جمع دو تصویر، بلکه چیزی به غایت بدیع و تازه است. از این حیث، کل یک تعقیب و گریز درون شهری با اتومبیل را می‌توان طی چند نمای گزیده به بیننده القا کرد.القای پیوستگی رخدادهایی مانند تعقیب و گریز، بالا رفتن از پلکان، سقوط از پنجره، در آغوش کشیدن ناگهانی، یا مکالمه، از طریق مونتاژ در ساخت یک فیلم ۹۰-۱۲۰ دقیقه‌ای بسیار مؤثر است. اما پیوستگی رخدادها، فقط یکی از جنبه‌های هنر مونتاژ است. کنار هم گذاشتن نماهای مجزا همچنین می‌تواند القاکنندهٔ معنا باشد، آن هم به شکلی بسیار کارساز. در فیلم *اینک آخرالزمان*[1] (۱۹۷۹) اثر فرانسیس فورد کوپولا[2]، موسیقی پرسروصدای *والکورهٔ*[3] واگنر[4]، که روی صحنهٔ پرواز هلی‌کوپتر شنیده می‌شود، به صدا و تصویر بچه‌مدرسه‌ای‌های ویتنامی در یک روستا برش می‌خورد. تضاد ایجادشده در این صحنه، نه فقط کنش پیوستهٔ هجوم به روستایی ویتنامی را به تصویر در می‌آورد، بلکه از نوعی ناهمخوانی اخلاقی میان مهاجمان و تسخیرشدگان نیز پرده برمی‌دارد. در مجموع، سهولت حرکت روایت به واسطهٔ مونتاژْ آزادی عمل رمان‌نویسان را به یاد می‌آورد که، به دلخواه خود، سیر رمان را به پیش می‌برند، به عقب می‌رانند، سرعت می‌دهند، کند می‌کنند یا از یک شخصیت به شخصیت دیگر سوق می‌دهند و گرچه صدای راوی همچنان می‌تواند ما را با خود به مکان‌های بسیاری ببرد که چشم دوربین نمی‌تواند آنها را ببیند، در آنی بودن صدا و تصویر نمی‌تواند با فیلم همپا شود.

کمیک استریپ، یکی از اشکال هنر روایی است که مانند برخی نمونه‌های ادبیات داستانی فرامتنی، از جنبه‌های بصری فیلم و انعطاف‌پذیری روایت منثور ـــ هر دو ـــ کمک می‌گیرد. کمیک استریپ‌ها که مدت‌ها هنری «مشروع» تلقی نمی‌شدند، به تازگی و پس از آنکه در آثار خلاقانهٔ هنرمندانی مانند اسکات مک‌کلود[5]، فرانک میلر[6] و نیل گیمون[7]، جایگاه شایستهٔ خود را پیدا کردند، در قالب نظریه قرار گرفته‌اند. در بطن این نظریه نیز اصل گسست، بار دیگر، خودنمایی می‌کند. مک‌کلود در کتاب *ادراک کمیک*

1. *Apocalypse Now*
2. Francis Ford Coppola
3. *Die Walküre*
4. Wagner
5. Scott McCloud
6. Frank Miller
7. Neil Gaimon

استریپ[1]، اهمیت و محوریت گسست را ضمن تبیین مفهوم «شیار» (فاصلهٔ لازم که مرتباً میان تصاویر متوالی می‌آید) به روشنی نشان داده است.

از کتاب *ادراک کمیک استریپ* به قلم اسکات مک کلود

1. *Understanding Comics*

توقف تصویر

حقیقت این است که تصاویر متحرک واقعاً حرکت نمی‌کنند. تمام آنچه ما روی پرده در حال حرکت می‌بینیم، در واقع، توالی تصاویر ثابت است. توهم حرکت این تصاویر از اصل «توقف تصویر» می‌آید. هر تصویر، پس از تأثیر اولیهٔ خود، به اندازهٔ یک دهم ثانیه در شبکیهٔ چشم ما توقف می‌کند و باقی‌می‌ماند و سپس جای خود را به تصویر بعدی می‌دهد. گذار یکی پس از دیگری این تصاویر، در ذهن ما، توهم حرکت تصاویر را ایجاد می‌کند و اگر اصل توقف تصویر نبود، ما باید فقط توالی نامطبوعی از تصاویر ایستا را روی پرده می‌دیدیم. به دیگر سخن، حتی در این سطح جزئی روایت سینمایی نیز با پل زدن روی گسست‌ها سر و کار داریم.

کانونی شدگی

کانونی‌شدگی در روایت کلامی و مکتوبْ جایگاهی (یا دریچه‌ای) است که از طریق آن، توهم دیدن کنش به ما دست می‌دهد. کانونی‌شدگی معمولاً، ولی نه الزاماً، نشانه‌هایی از ذی‌شعوری ــ اندیشگانی و عاطفی ــ بینندهٔ فرضی را شامل می‌شود. البته، در نمایش از توهم دیدن خبری نیست، چون آنچه را می‌بینیم، به طور تجربی، واقعی است؛ در واقع، روایتی را می‌بینیم که بازیگران آن را در زمانی واقعی اجرا می‌کنند. اما در نمایش، کانونی‌شدگی همچنان، به طرزی گسترده، حاضر است. ما کل روایت را از منظر ثابت صندلی خودمان در تالار نمایش تماشا می‌کنیم. راه‌هایی هست که فناوری صحنه می‌تواند خط سیر نگاه ما را از یک نقطه به نقطهٔ دیگر تغییر دهد. برای نمونه، نورپردازی می‌تواند توجه ما را از یک گوشهٔ صحنه به گوشه‌ای دیگر، و از یک گروه بازیگران به گروهی دیگر تغییر دهد و تاریکی صحنه می‌تواند عمق نگاه ما را به صحنه محدود کند. این شگردها حائز اهمیت هستند و می‌توانند سیر نگاه ما را کنترل کنند و به همین میزان، دریافت بصری ما را از روایت به اختیار خود درآورند، ولی روی‌هم رفته، کانونی‌شدگی در نمایش بر محور نگاه کنترل‌ناپذیر ما قرار دارد و ثبت می‌شود. در تئاتر نیز، مانند سایر بده‌بستان‌های میان‌رسانه‌ای، محدودیت‌ها باعث پیدایش قاعده می‌شوند و نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان که مجبورند در فضای بصری ثابت و محدود

کار کنند، ناگزیر هنر و مهارت خود را هرچه بیشتر صیقل می‌زنند. اما بخش عظیمی از شور و هیجان درام مرهون این حقیقت است که ما در صحنه و فضایی حضور داریم که در آن، افراد واقعی در فضایی سه‌بعدی نقش‌آفرینی می‌کنند و طوری بی‌واسطه شاهد آن هستیم که گویی خود در ماجرا حی و حاضریم.

اما وضعیت فیلم با تئاتر به کلی متفاوت است. مونتاژ که زمان فیلم را از محدودیت نجات داد، مکان فیلم را نیز از قید و بند رهانید. به دیگر سخن، همان‌گونه که مونتاژ این آزادی عمل را به فیلم داد تا روایت را با مدیریت هنرمندانهٔ گسست‌ها برسازد، آزادی عمل کانونی‌شدگی را نیز برای فیلم به ارمغان آورد. باآن‌که در سالن سینما، مجبوریم فیلم را از یک منظر دنبال کنیم، چشم دوربین برایمان نقش کانونی‌گر روی پرده را ایفا می‌کند. چشم ما، به واسطهٔ آزادی عمل تقریباً نامحدود تدوین، می‌تواند با سرعت و سیالیتی که به سرعت و سیالیت روایت منثور تنه می‌زند، از منظره‌ای به منظرهٔ دیگر حرکت کند. کانونی‌شدگی فیلم نیز، بسان کانونی‌شدگی ادبیات داستانی، ما را به هر کجا که بخواهد، می‌برد (برای نمونه، در آغاز فیلم *تماس*[1] (۱۹۹۷)، ما به سرعت از زمین به فضای بیرونی کهکشان حرکت می‌کنیم). نگاه دوربین، غالباً نگاهی سرد و بی‌روح است که هیچ نشانی از ذی‌شعوری آدمی ندارد، گرچه برخی هم استدلال کرده‌اند که این کانونی‌گر «بیرونی» همیشه حالتی از چشم‌چرانی دارد. با این حال، فیلم این توانمندی را دارد که دیدگاه هر یک از اشخاص داستان را که بخواهد، با نماهایی هم‌تراز با زاویهٔ دید او، اختیار کند. چشم دوربین می‌تواند از خود بی‌خود شود، این سو و آن سو برود و مدهوش بر زمین بیفتد. مثال آشکار، از آنچه میکه بَل[2]، «کانونی‌شدگی شخصیت‌محور» می‌نامد، فیلم *پروژهٔ جادوگر بلر*[3] (۱۹۹۹) است. در عمدهٔ صحنه‌های این فیلم، دوربین روی دست فیلمسازان جوان، که شخصیت‌های فیلم نیز محسوب می‌شوند، هم به ما امکان می‌دهد که آنچه را آنها می‌بینند، ببینیم و هم اینکه از طریق این حرکت، ترس و نگرانی آنها را تجربه کنیم. در نماهای شبانه، از جمله نماهای خانه در آخر فیلم، نقطهٔ دید ما با آنها یکسان است و به نور روی دوربین آنها محدود می‌شود. مرگ نیز همراه با نمای مبهم پایانی دوربین فروافتاده، از راه می‌رسد.

1. *Contact*
2. Mieke Bal
3. *The Blair Witch Project*

لیکن، این فیلم را می‌توان شاهکاری هنری قلمداد کرد که مرزهای رسانه را می‌گستراند تا جلوه‌های بدیع و تازه خلق کند. گرچه فیلم، در حرکت آسان از کانونی‌شدگی بیرونی به کانونی‌شدگی شخصیت‌محور، با انعطاف‌پذیری روایت کلامی و منثور وجوه مشترک بسیار دارد، باز برای فیلم آسان نیست که به کانونی‌شدگی عمیق درونی که در رمان امری بسیار سهل است، نایل آید:

> دیگر حرف چندانی نمانده بود که بزند، گرچه اختلاط با او [مادام دی ویونت] شگفت‌ترین تأثیر را بر او گذاشته بود. [استرچر] به طرزی مبهم و آشفته از این اختلاط آسیب دیده بود. احساس می‌کرد گویی خودش نیز در اندیشه‌ای تیره و ژرف فرو رفته است. پیش از این نیز در اندیشه فرو رفته بود، لیکن این اندیشه بسی ژرف‌تر و عمیق‌تر بود؛ تو گویی به طرزی پرخاش‌جویانه، و به واقع بی‌معنا، او خود را مسئول چیزهایی می‌دانست که این اندیشه‌های ژرف برایش به ارمغان آورده بودند. و این همان چیزی بود که او ــ به واسطهٔ چیزی کهن و سرد در آن ــ آن را چیز واقعی می‌نامید.[۱]

این قطعه که از رمان *سفیران*[۲] (۱۹۰۳) انتخاب شده، شاخص سبک و طرز بیان هنری جیمز است. زبانی که جیمز برای بیان بیان‌ناشدنی‌ها اختیار کرده است، جنبه‌ای دیگر از بده‌بستان‌های میان‌رسانه‌ای را برآفتاب می‌کند. انعطاف‌پذیری رمان در تکیه بر توانمندی‌های بازنمودی و سیال قوهٔ خیال ما نبودِ حضور زنده و بی‌واسطهٔ صدا و تصویر را جبران می‌کند.

نگاه دوربین تا چه اندازه می‌تواند سرد باشد؟

سردی نگاه دوربین همیشه به این معنا گرفته شده است که سازوکار کانونی‌شدگی فیلم هیچ سنخیتی با آگاهی و شعور موجود در راوی ادبیات داستانی ندارد. با این حال، ادوارد برانیگان خاطرنشان کرده است که هر فیلم، «لایه‌ای نهفته از روایتگری همه‌چیزدان ــ نوعی روایتگر که قاب‌بندی می‌کند اما خود قاب‌بندی نمی‌شود ــ و دریافت خیره‌گرانه دارد ــ که می‌بیند اما خود دیده نمی‌شود. این دو، با هم، شکل و شمایل داستانیِ دیگر سطوح روایتگری را خلق می‌کنند»[۳]. نظر شما چیست؟

---

۱. از آنجا که این قطعه در دل رمان آمده است، ارائهٔ برگردانی روان و مفهوم از آن با دشواری همراه است. در اینجا، آقای استرچر، شخصیت اصلی رمان، از نفوذ مادام دی ویونت سخن می‌گوید و از این‌که خود نیز درگیر اندیشه‌ای بسیار عمیق است.

2. *The Ambassadors*

3. Edward Branigan. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton, 1984. p. 46

محدودیت‌های بازار فروش

فرهنگ است که روایت‌ها را جملگی به قید و بند در می‌آورد و مخاطبانند که تعیین می‌کنند چه‌چیز پذیرفتنی و چه‌چیز ناپذیرفتنی است و واکنش آنهاست که مشخص می‌کند کدام روایت اقبال یابد و کدام یک از گردونه خارج شود. با این حال، گاه پدیده‌های خلاف هنجارهای فرهنگی نیز رونق می‌گیرند و پا به گنجینهٔ روایی فرهنگ می‌گذارند. این‌که چگونه این امر اتفاق می‌افتد، به همان‌اندازه که هیجان‌انگیز است، پر رمز و راز هم هست. اما هنگامی گرایش‌های نامتعارف فرهنگی رونق می‌گیرند، به نوبهٔ خود، به هنجارهای فرهنگی (یا خرده‌فرهنگی) بدل می‌شوند و این‌گونه این قاعدهٔ کلی را پررنگ می‌کنند که انتظارات مخاطب است که شکل و محتوای روایت‌ها را، آن‌چنان‌که در جامعه نشر می‌یابند، در ید و اختیار خود دارد. حال اگر به اولین تبادلات شفاهی فرهنگی بازگردیم، درمی‌یابیم که بی‌شک این قاعده همواره صادق بوده است.

این‌که روایت تابع شرایط بازار است، به همراه فناوری‌های جدید توزیع روایت، کل مسئلهٔ محدودیت‌های فرهنگی روایت را به کلافی سردرگم بدل کرده است. در رنسانس اروپا، دو مجموعه فناوری روایی بازارپسند متضاد، با اقبال بسیار روبه‌رو شد: کتاب و نمایش صحنه‌ای. هر دو به منابع مالی بزرگ نیاز داشتند که قرار بود مخاطب هزینهٔ آن را تقبل کند. اما مخاطبان، با این‌که اشتراکات بسیار داشتند، هر یک ساز خود را می‌زدند و هریک از این دو فناوری نیز هزینه‌های خاص خود را داشت. تجربهٔ خصوصی روایت مکتوب (به ویژه، خواندن بی‌صدا که، بالنسبه، دستاوردی تازه بود)، طیفی از بازارهای مناسب کتاب و خرده‌فرهنگ‌هایی کوچک را پدید آورد که غالباً ارزش‌هایی متفاوت با هنجارهای فرهنگ بزرگ‌تر را رواج می‌دادند. ضمن آن‌که کتاب‌ها «دورهٔ قفسه‌نشینی» نیز داشتند. در کتاب‌فروشی‌های سدهٔ هفدهم، کتاب‌ها باید صبورانه انتظار می‌کشیدند تا خواننده‌ای از راه برسد و آنها را بخرد. ولی نمایش‌های صحنه‌ای رخدادهایی عظیم بودند که در مناسبت‌های خاص برپا می‌شدند. این نمایش‌ها هم به هزینهٔ گزاف و هم به نیروی کار فراوان نیاز داشتند: بازیگران باید دستمزد می‌گرفتند و سالن نمایش باید ساخته، خریداری یا اجاره می‌شد. این نمایش‌ها همچنین نیاز داشتند برای آنکه تداوم پیدا کنند و جوابگوی هزینه‌ها باشند، پای جمع کثیری از

اقشار مختلف مردم را به سالن نمایش باز کنند. تفاوت در فناوری و بازار فروش این دو رسانهٔ روایی با گذشت زمان دوچندان شده است. در حال حاضر، روایت‌های چاپی، به لحاظ تعداد و تنوع، گوی سبقت را از تولیدات نمایشی ربوده‌اند. کتاب‌های جلدکاغذی بین ۱۰ تا ۲۰ دلار قیمت دارند، حال آنکه بلیت صندلی‌های معمولی سالن‌های تئاتر شهری بین ۳۰ تا ۹۰ دلار برای تماشاگر هزینه بر می‌دارد.

اما اگر تأثیر این تفاوت کالایی در جایگاه اختصاصی تئاتر مشهود باشد، نباید از این تفاوت تجاری به این نتیجهٔ کلی رسید که کتاب‌ها همیشه ماجراجویانه‌تر از نمایش‌ها عمل کرده‌اند. بسیاری از اوقات کتاب‌های برجسته و نوآورانه نیز به سهولت در تیررس نگاه و توجه ناشران قرار نگرفته‌اند. از سوی دیگر، سالن‌های کوچک نمایش نیز خطرات بسیاری را به جان خریده‌اند. نمونهٔ کلاسیک این خطرپذیری به تاریخ ۵ ژانویهٔ ۱۹۵۳ در تئاتر بابیلون[1] پاریس رخ داد. روژه بلَن[2] بازیگر و کارگردان، از میان دو نمایش پیشنهادی به این مرکز نمایشی را انتخاب کرد که ساده‌ترین صحنه‌پردازی (تک‌درختی باریک) و ارزان‌ترین وسایل صحنه (لباس‌های ژنده برای دو ولگرد) را داشت. نمایشی که در دو پردهٔ طولانی آن اتفاق خاصی نمی‌افتاد، در میان منتقدان واکنش‌های متفاوتی برانگیخت، اما شعلهٔ شهرت و محبوبیت آن نمایش، اندک اندک، فراگیر شد و از آن پس به نمایش شاخص سدهٔ بیستم بدل شد: بله، از نمایش *در انتظار گودو* اثر ساموئل بکت، سخن می‌گوییم که جایزهٔ نوبل ادبیات را به سال ۱۹۶۹ برای بکت به ارمغان آورد. رخدادهایی از این دست در تئاتر نامتعارف نیست. حتی اگر بازار چنان نیروی قدرتمندی باشد که بتواند بر نمایش‌های در دست تولید تأثیر بگذارد و آنها را تعدیل کند، قطعاً یگانه عامل دست‌اندرکار در چرخهٔ تولید روایت نخواهد بود. تولیدگران، به ویژه در تئاترهای کوچک و حاشیه‌ای، دائماً با آثار نوآورانهٔ خود خطراتی را نیز به جان می‌خرند. از این رو، درست به دلیل اینکه روایت‌ها گویی گریزی از تغییر ندارند، بازار فروش و استقبال را نیز نمی‌توان پیش‌بینی کرد. به گفتهٔ ازرا پاوند[3]، به نظر می‌رسد ما پیوسته از هنرمندان می‌خواهیم که «طرحی نو دراندازند».

1. Theatre de Babylone
2. Roger Blin
3. Ezra Pound

حال، اگر هزینهٔ تولید نمایش رقم بالایی باشد، هزینهٔ تولید فیلم، در مقایسه با آن، سر به فلک خواهد زد. در واقع، فیلم چنان سرمایه‌گذاری عظیمی می‌طلبد که تکیه بر شخصیت‌پردازی‌های کلیشه‌ای و اقتباسِ خشک و خالی از کلان‌پی‌رنگ‌ها، در این صنعت، بسیار متعارف و رایج است. فیلم‌های شرکت‌های بزرگ فیلمسازی، که نویسندگان جمعی دارند و نزد مخاطبان محک خورده‌اند، الگوهایی سهل‌الوصول دارند که در آن، شخصیت‌ها، بازیگران و موقعیت‌ها، هریک از امتحان بازار تجارت سربلند بیرون آمده‌اند. حتی در اقتباسی با موفقیت استثنایی مانند فیلم *بلندی‌های بادگیر* ویلیام وایلر، غالباً مجبورند روایت اصلی را پرداخت دهند و بومی‌سازی کنند تا فروش فیلم تضمین شود. هیتکلیف مخلوق برونته، آمیزه‌ای بسیار آزاردهنده از خصلت‌های جذاب و ترسناک است. بر سر و روی دخترکی جوان «از چپ و راست، سیلی می‌زند» و نزدیک است که هیندلی ارنشاو را به قتل برساند و دربارهٔ کتی و لینتن جوان معتقد است: «اگر ببینم کسی از من می‌ترسد، خیال می‌کنم که نکند جانورم و خودم خبر ندارم! اگر جایی به دنیا آمده بودم که قانون و مقررات سفت و سختی نداشت و ذائقهٔ آدم‌ها هم نازل‌تر بود، زنده‌زنده پوست این دو نفر را یواش‌یواش می‌کندم و شب یک سور مفصل به خودم می‌دادم» (برونته ۳۴۶). اما در بازی لارنس اولیویه در نقش هیتکلیف نشانی از این سبعیت دیده نمی‌شود. در واقع، هیتکلیف با بازی اولیویه فقط عاشقی حسود است که بیش از اینکه ترسناک باشد، ترحم‌برانگیز است. یگانه خشونتی که مرتکب می‌شود، نواختن دو سیلی ملایم به صورت کاترین است (که هیتکلیف برونته بعید است چنین بکند) و بلافاصله تلاش می‌کند با خراش دادن عمدی مچ دستش با تکه‌های شکستهٔ پنجره جبران مافات کند (که باز بعید است در رمان شاهد آن باشیم). هیتکلیف اولیویه، بدون آن جنبه‌های آزارندهٔ هیتکلیف برونته، به موج احساساتی دامن می‌زد که با کلان‌پی‌رنگ هالیوودی دههٔ ۱۹۳۰ عاشق دلخسته، بسیار همخوانی پیدا می‌کرد.

اما در اینجا نیز باید از تعمیم‌های عجولانه برحذر باشیم. به رغم گستردگی فشارهای بازار که محدودیت‌های فرهنگی بسیاری بر محتوای فیلم وارد می‌کند، هنجارگریزی‌های چشمگیر همچنان رخ نشان می‌دهند. شمار زیادی از فیلم‌ها از *مطب*

دکتر کالیگاری [1] (۱۹۱۹) گرفته تا *برزیل* [2] (۱۹۸۸) شاهد مثال‌های بسیاری ارائه می‌کنند از اینکه، استودیوهای فیلمسازی و تولیدکنندگان فیلم همیشه هم از خطر نمی‌گریزند و آن را به جان می‌خرند. فیلم‌های مقتبس از قبیل *بدون سرنخ* [3] (۱۹۹۵ برگرفته از رمان *اِما* [4]، اثر جین آستین) و *معشوق* [5](۱۹۶۵ از رمانی با همین عنوان اثر ایولین وا [6]) نشان می‌دهند که اقتباس برای فیلم لزوماً هنر فشردن داستان نیست. اگر پرداختن به دامنهٔ گسترده‌تری از مسائل آزاردهنده همچنان از شاخصه‌های اشکال خصوصی روایت مکتوب [از قبیل رمان] است، پس باز دور از حقیقت است اگر بگوییم اشکال عمومی و پرهزینه‌تر روایت [از قبیل نمایش و فیلم]، همواره خود را از عناصر نامتعارف و خلاف فرهنگ برکنار نگه می‌دارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. *The Cabient of Dr. Caligari*
2. *Brazil*
3. *Clueless*
4. *Emma*
5. *The Loved One*
6. Evelyn Waugh