Golestan University

Social Issues in Persian Literature

Volume 3(2), Spring 2025

An Intersexual Study of Film Adaptations and their Begotten Society: The Use of Creative Discourse in Hollywood and Bollywood Film Adaptations of Jane Austen's "Pride and Prejudice" Based on Linda Hutcheon's Theory

Soghra Nodeh[1*]

1 Department of English language and literature, faculty of humanities and social sciences, Golestan University, Gorgan, Iran

Article Info

Article type:
Research Full Paper

Article history:
Received: 2025-05-02
Accepted: 2025-06-12

Keywords:
Pride and Prejudice
Jane Austen
Linda Hutcheon's theory of adaptation
intertextuality relationship
Film adaptation and the begotten society

ABSTRACT

While "fidelity discourse" in adaptation studies emphasizes the faithfulness of film adaptations to the source text, Linda Hutcheon stresses the use of creative discourse and the creativity of film adaptations in creating a new text in comparison to the source text. According to Hutcheon, the superiority of one adaptation over another lies in the creativity that leads to the creation of an intertextual relationship between the film and the source text. Therefore, Hutcheon's theory examines the ways in which film adaptations, by focusing on the problems of the society that produces the film adaptation, become a new and innovative text. Thus, the present study examines how two film adaptations of the novel "Pride and Prejudice" by Jane Austen rewrite the past of the society depicted in Austen's novel based on the present culture of the society in which the film adaptations are made. To this end, a Bollywood adaptation of this novel directed by Gurinder Chadha and a Hollywood adaptation directed by Robert Leonard are scrutinized. The present study aims to analyze these adaptations from the perspective of Hutcheon's theory and to examine how these two film adaptations have confronted the source text and changed it in accordance with the problems of the society from which they arose. Based on the findings of this research, both adaptations have creatively established an intertextual relationship not only with the source text but also with the social, cultural, and economic environment of the society in which they were produced, and therefore have rewritten the source text by reflecting problems of their society.

Cite this article Nodeh, S. (2025). An Intersexual Study of Film Adaptations and their Begotten Society: The Use of Creative Discourse in Hollywood and Bollywood Film Adaptations of Jane Austen's "Pride and Prejudice" Based on Linda Hutcheon's Theory. *Social Issues in Persian Literature*, 3 (2), 53-66.

©The author(s)

Publisher: Goletsan University
DOI: 10.30488/SIPL.2025.520864.1088

فصلنامه اجتماعیات در ادب فارسی
سال سوم/ شماره مسلسل دهم/ بهار ۱۴۰۴ / صفحات: ۶۶-۵۳

بررسی بینامتنیت میان اقتباس‌های سینمایی و جامعهٔ مولدِ آن: استفاده از گفتمان خلاق در اقتباس سینمای هالیوود و بالیوود از رمان *غرور و تعصب* اثر جین آستن بر اساس نظریهٔ لیندا هاچن

صغرا نوده

[۱] گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران، رایانامه: s.nodeh@gu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله کامل علمی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۲۵

واژه‌های کلیدی:
غرور و تعصب
جین آستن
نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن
رابطهٔ بینامتنی
اقتباس سینمایی و جامعهٔ مولدِ آن

چکیده

در حالی که "گفتمان وفاداری" در مطالعات اقتباس بر روی وفاداری اقتباس‌های سینمایی به متن مبدأ تأکید دارد، لیندا هاچن تأکید بر استفاده از گفتمان خلاق و خلاقیتِ اقتباس‌های سینمایی در ایجاد متنی نو در مقایسه با متن مادر دارد. به عقیدهٔ هاچن، برتریِ یک اقتباس بر دیگری در خلاقیتی است که موجب ایجادِ رابطهٔ بینامتنی میان فیلم و متن مبدأ می‌شود. بنابراین نظریهٔ هاچن به‌جای تمرکز بر "گفتمان وفاداری"، به بررسی راه‌هایی می‌پردازد که اقتباس‌های سینماییِ نوآورانه شکل می‌گیرند. این اقتباس‌ها با تمرکز بر مشکلات جامعهٔ مولد خود، به متونی نو و ابتکاری تبدیل می‌شوند که از متن مبدأ زاده شده‌اند، اما در عین پیوند با آن، استقلال نیز دارند. ازاین‌رو، مطالعهٔ حاضر به بررسی دو اقتباس سینمایی از رمان *غرور و تعصب* اثر جین آستن نویسندهٔ بریتانیایی می‌پردازد. این پژوهش سعی بر پاسخ به این پرسش را دارد که این دو اقتباس چگونه گذشتهٔ جامعه‌ای که در رمان جین آستن به تصویر کشیده شده است را بر اساس زمان حالِ جامعه‌ای که این اقتباس‌های سینمایی در آن صورت گرفته است، بازنویسی می‌کنند. بدین منظور، یک اقتباس بالیوودی از این رمان به کارگردانیِ گوریندر چادها و یک اقتباس هالیوودی به کارگردانی رابرت لئونارد در این پژوهش مورد موشکافی قرار گرفته است. هدف مطالعهٔ حاضر تجزیه و تحلیل این اقتباس‌ها از دیدگاه نظریهٔ هاچن و بررسی روش‌هایی است که این دو اقتباسِ سینمایی با متن مبدأ روبرو شده‌اند و آن متن را با توجه به مشکلات جامعه‌ای که از آن برخاسته‌اند، تغییر داده‌اند. بر اساس یافته‌های این پژوهش، هر دو اقتباس، به طور خلاقانه‌ای، نه تنها با متن مبدأ بلکه با محیط اجتماعی، فرهنگی، و اقتصادی جامعه‌ای که در آن تولید شده‌اند، رابطه‌ای بینامتنی ایجاد کرده‌اند و بنابراین متن مبدأ را با انعکاس مشکلات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعهٔ خود و بر اساس مقتضیات آن جامعه بازنویسی کرده‌اند.

استناد: نوده، صغرا. (۱۴۰۴). بررسی بینامتنیت میان اقتباس‌های سینمایی و جامعهٔ مولدِ آن: استفاده از گفتمان خلاق در اقتباس سینمای هالیوود و بالیوود از رمان غرور و تعصب اثر جین آستن بر اساس نظریهٔ لیندا هاچن. *نشریه: اجتماعیات در ادب فارسی*، ۳ (۲)، ۶۶-۵۳.

DOI: 10.30488/SIPL.2025.520864.1088

ناشر: دانشگاه گلستان
© نویسندگان.

مقدمه

اقتباس‌های سینمایی از متون ادبی، از دیرباز مورد توجه منتقدان و نظریه‌پردازان قرار داشته‌اند؛ اما ارزیابی این آثار اغلب تحت تأثیر «گفتمان وفاداری» شکل گرفته است؛ گفتمانی که میزان تطابق فیلم با متن مبدأ را معیار سنجش موفقیت اقتباس می‌داند. برایان مکفارلن[1] در تاریخچه ای که از روند رشد نظریه‌های اقتباس ارائه می‌دهد تأکید می‌کند که در گذشته فیلم‌های اقتباسی در واقع همچون «موجودات انگل مانندی بودند که از متن مبدأ خود تغذیه می‌کردند» (۲۰۱۶: ۲۳). در چنین مواردی ذکر نام نویسنده ضروری است. لطفاً در تمام موارد اصلاح گردد) این رویکرد، اگرچه در گذشته رایج بود، امروزه به چالش کشیده شده و جای خود را به دیدگاه‌های نوینی داده است که بر خلاقیت، بینامتنیت و بازنویسی فعالانهٔ متن تأکید دارند. در این میان، نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن، با تمرکز بر اقتباس به‌مثابهٔ عملی خلاقانه و نقادانه، زمینه‌ای تازه برای مطالعهٔ اقتباس‌های سینمایی فراهم کرده است.

هاچن معتقد است که اقتباس صرفاً بازآفرینی یک متن نیست، بلکه بازاندیشی و بازنویسی آن است در بستر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی جدید. از این منظر، فیلم اقتباسی نه تنها با متن ادبی مبدأ، بلکه با جامعه‌ای که در آن ساخته می‌شود نیز وارد گفتگویی بینامتنی می‌شود. چنین نگاهی می‌تواند به درک عمیق‌تری از چگونگی ترجمهٔ مضامین ادبی کلاسیک به زبان سینمای معاصر بینجامد.

رمان *غرور و تعصب* اثر جین آستن، یکی از متونی است که همواره الهام‌بخش فیلم‌سازان در فرهنگ‌ها و بافت‌های اجتماعی گوناگون بوده است. از جمله اقتباس‌های مهم این رمان، می‌توان به فیلم بالیوودی *عروس و تعصب* ساختهٔ گوریندر چادها و فیلم هالیوودی *غرور و تعصب* به کارگردانی رابرت لئونارد اشاره کرد. هر دو فیلم، با فاصله گرفتن از گفتمان وفاداری، تلاش کرده‌اند تا به‌گونه‌ای خلاقانه، مضامین و شخصیت‌های آستن را با دغدغه‌های فرهنگی و اجتماعی دوران معاصر درآمیزند و متنی نو خلق کنند که هم‌زمان مرتبط با متن اصلی، و درعین‌حال مستقل از آن است. در این مقاله، تلاش خواهد شد با تکیه بر نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن، به بررسی چگونگی بازنویسی رمان *غرور و تعصب* در این دو فیلم پرداخته شود؛ بازنویسیی که از خلال آن، شرایط فرهنگی، طبقاتی، جنسیتی و اقتصادی دو جامعهٔ متفاوت (هند و آمریکا) در زمان تولید فیلم‌ها بازتاب می‌یابد. هدف آن است که نشان داده شود خلاقیت در اقتباس نه تنها موجب آفرینش متنی نو می‌شود، بلکه دریچه‌ای تازه به فهم دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی در بسترهای متفاوت می‌گشاید.

بیان مسئله

مطالعات کلاسیک در حوزهٔ اقتباس سینمایی، اغلب اقتباس‌ها را بر مبنای میزان وفاداری به متن ادبی اصلی مورد ارزیابی قرار می‌دادند؛ دیدگاهی که در قالب «گفتمان وفاداری» شناخته می‌شود. اما در دهه‌های اخیر، این رویکرد به چالش کشیده شده و نظریه‌پردازانی مانند لیندا هاچن بر اهمیت خلاقیت، بازآفرینی، و بینامتنیت تأکید کرده‌اند. بر اساس دیدگاه هاچن، اقتباس سینمایی باید نه صرفاً بازتابی از متن اصلی، بلکه بازنویسیی خلاقانه باشد که در تعامل با شرایط فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعهٔ تولیدکنندهٔ فیلم شکل می‌گیرد.

با وجود رشد این رویکرد، بررسی اقتباس‌های سینمایی از رمان‌های کلاسیکی مانند *غرور و تعصب* جین آستن، همچنان تحت سلطهٔ پرسش از میزان وفاداری به متن اصلی قرار دارد. بسیاری از مطالعات، خصوصاً در زمینهٔ اقتباس‌های بالیوودی، این آثار را صرفاً نسخه‌هایی تقلیدی یا وفادار به متن تلقی کرده‌اند. این درحالی است که بررسی تطبیقی اقتباس‌های هالیوودی و بالیوودی از این رمان، در پرتو نظریهٔ لیندا هاچن، می‌تواند روشن سازد که این فیلم‌ها چگونه از مرز وفاداری عبور کرده و به‌گونه‌ای خلاقانه، گذشتهٔ رمان را با مقتضیات حال و جامعهٔ خود بازنویسی کرده‌اند.

[1] McFarlane

در این پژوهش، مسئلهٔ اصلی این است که اقتباس‌های سینمایی چگونه می‌توانند از طریق رابطهٔ بینامتنی با فرهنگ و جامعهٔ مولد خود، به متونی مستقل و خلاق بدل شوند و چه سازوکارهایی باعث می‌شود این اقتباس‌ها بتوانند معنایی نو از متن کلاسیک تولید کنند. این مسئله، در بستر تحلیل دو اقتباس از *غرور و تعصب*، یکی در سینمای بالیوود و دیگری در سینمای هالیوود، مورد بررسی قرار می‌گیرد تا نشان داده شود که خلاقیت در بازنویسی، می‌تواند معیار ارزش‌گذاری و تحلیل عمیق‌تر این نوع آثار باشد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مختلفی در زمینهٔ اقتباس‌های سینمایی از رمان‌های جین آستن از جمله رمان *غرور و تعصب* وجود دارد اما در ایران هیچ پژوهشی به زبان فارسی به این مسئله نپرداخته است. به علاوه، پژوهش‌های موجود به زبان انگلیسی در این حوزه نیز عموماً به بررسی جنبه‌های مختلف ادبی و سینماییِ این اقتباس‌ها پرداخته‌اند. به عنوان مثال، کامدن[1] به بررسی شخصیت پردازی قهرمان زن این داستان در اقتباس سینمایی جو رایت از رمان *غرور و تعصب* می‌پردازد و این‌گونه نتیجه می‌گیرد که این فیلم سعی کرده است شخصیت الیزابت را به عنوان زنی خواستنی به تصویر بکشد. او این فیلم را اقتباسی مغموم کننده و آزاردهنده از رمان جین آستن می‌داند که در آن «زنان محصور شده‌اند و بنابراین نگاه زنانه[2] محدود شده است و این نگاه مردانه است که قدرت را به دست گرفته است» (۲۰۱۷: ۲۴). از طرفی دیگر، گروهی دیگر از منتقدان، از جمله بلواستون[3] و کارتمل[4]، با بررسی اقتباس‌های سینمایی از رمان جین آستن با استفاده از نظریه‌های اقتباس به این نتیجه می‌رسند که ساختار کلی اغلب این اقتباس‌ها بر اساس فیلم‌نامه‌هایی بوده است که «از کلمه به کلمهٔ رمان کپی برداری کرده‌اند» (بلواستون ۲۰۱۷: ۱۲۱) و می‌توان آن‌ها را «متونی دانست که مرتباً و مکرراً به منبع ادبی و هنری که از آن اقتباس شده‌اند، اشاره می‌کنند» (کارتمل ۲۰۱۰: ۲۴۲). متقابلاً، در مطالعه‌ای که توسط بهارات[5] انجام شد و به بررسی اقتباس بالیوودی از رمان *اِما* نوشتهٔ جین آستن و اینکه چگونه «این اقتباس دغدغه‌های اجتماعی جین آستن را به مشکلات طبقهٔ متوسط جامعهٔ هند در زمان خود مرتبط می‌سازد»، می‌پردازد (۲۰۲۲: ۸۰). علاوه بر این، در پژوهشی دیگر، بهارات به بررسی اقتباس‌های سینمایی مختلف از رمان‌های جین آستن می‌پردازد و در این مطالعه به پرداختن به پیچیدگی‌هایی که از رابطهٔ میان هنر نوشتاری و تصویری در دو فرهنگ متفاوت که جهان وطنی ترکیبی[6] را به وجود می‌آورد که می‌تواند مسئله ساز هم باشد، تمرکز می‌کند (۲۰۲۰: ۱۱۹).

بنابراین، پیشینهٔ پژوهش‌های انجام شده بر روی اقتباس‌های سینمایی از رمان‌های جین آستن نشان می‌دهد که پژوهشگران بیشتر به بررسی اقتباس‌های بالیوودی از رمان‌های جین آستن پرداخته‌اند و اغلب نیز به این نتیجه رسیده‌اند که این اقتباس‌ها تنها رونوشتی کورکورانه‌ای از متن مبدأ بوده‌اند. اما مطالعهٔ حاضر به بررسی دو اقتباس متفاوت در فرهنگ‌های و ملیت‌های مختلف از رمان *غرور و تعصب* می‌پردازد و سعی بر اثبات این مهم دارد که این اقتباس‌ها نه تنها تقلید کورکورانه‌ای از متن مبدأ نیستند و دنباله‌رو نظریهٔ گفتمان وفادار نیستند، بلکه به طور خلاقانه‌ای سعی بر ایجاد رابطه‌ای بینامتنی میان فیلم اقتباسی و جامعه‌ای که فیلم در آن تولید شده است دارند. بدین منظور، هدف پژوهش حاضر بررسی اقتباسی بالیوودی به کارگردانیِ گوریندر چادها و همینطور اقتباسی هالیوودی به کارگردانیِ رابرت لئونارد از رمان *غرور و تعصب* اثر جین آستن از دیدگاه نظریهٔ اقتباسِ لیندا هاچن است و برخلاف پژوهش‌های پیشین به این نمی‌پردازد که این اقتباس‌ها چگونه و تا چه حدی از گفتمان وفادار پیروی کرده‌اند و به متن مبدأ وفادار بوده‌اند، بلکه به این موضوع می‌پردازد که این اقتباس‌ها چگونه رابطهٔ بینامتنی خلاقانه‌ای با موضوعات

[1] Camden
[2] Female gaze
[3] Bluestone
[4] Cartmell
[5] Bharat
[6] Hybrid cosmopolitanism

اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، و اقصادی زمان و جامعهٔ خود ایجاد کرده‌اند و بدین صورت گذشته را بر اساس زمانِ حالِ جامعه‌ای که از آن برخاسته‌اند، بازنویسی کرده‌اند.

۲. مبانی نظری

بر اساس نظریهٔ گفتمان وفادار، منتقدان معتقدند که یک اقتباس سینمایی باید به متن مبدأ خود وفادار باشد. به عنوان مثال، ولهان[1] بر این موضوع تأکید کرده است که متن مبدأ باید همانند الگویی باشد که اقتباس سینمایی به دقت از روی آن ساخته شده باشد. اما این نظریه توسط بسیاری از منتقدان امروزی منسوخ اعلام شده است؛ منتقدان سینمای اقتباسی، امروزه بر این باورند که یک فیلم اقتباسی باید بر اساس میزان و چگونگی ایجاد رابطهٔ بینامتنیِ آن اثر و جامعهٔ زمان خود مورد بررسی قرار گیرد چرا که چنین رویکردی منجر به بررسی متن و فیلم در افق‌های وسیع تر و معنادارتری می‌شود (۲۰۱۹: ۱۳).

به گفتهٔ هاچن، آنچه در یک اقتباس سینمایی حائز اهمیت است، متن مبدأ نیست بلکه آن تغییری که در متن مبدأ رخ داده تا آن را تبدیل به متنی نو کند، مهم است. به عبارت دیگر، آن چه در نقد اقتباس‌های سینمایی حائز اهمیت است «رابطه‌ی بینامتنیِ فیلم و متن مبدا و همینطور روشی است که فیلم اقتباسی خود متنی جدید شده است» (۲۰۱۶: ۳۳). بنابراین به جای تمرکز بر روی گفتمان وفادار که بسیاری از منتقدان سینمای اقتباسی از آن استفاده کرده‌اند، باید به رابطهٔ میان متن مبدأ و متن جدیدی که از طریق فیلم به وجود آمده است پرداخت. این متن جدید متنی مرتبط اما در عین حال مستقل از متن مبدأ است که از طریق ایجاد رابطه‌ای بینامتنی با جامعه و فرهنگ کشوری که در آن تولید شده است، به وجود آمده است (۲۰۱۶: ۳۳).

تغییراتی که در فیلم اقتباسی در مقایسه با متن مبدأ صورت گرفته است در واقع روشنگر و نشان دهندهٔ دگرگونی‌هایی است که خارج از متن و در فرهنگ و جامعه‌ای که دریافت کننده و مخاطب آن فیلم است، رخ داده است. اما در هر صورت، برای نظریه‌پردازان سینمای اقتباسی غیرممکن است که نقد خود را کاملاً عاری از گفتمان وفادار کنند. اکثر مواقع بررسی یک اقتباس از طریق گفتمان وفادار به ارزیابی میزان ارزشمندی یک اثر سینمایی کمک می‌کند اما، همانطور که استم[2] می‌گوید، نقد یک فیلم تنها از طریق بررسی میزان وفاداری اش به متن مبدأ نقدی ویرانگر است:

نوعی بی عدالتی بنیادین گفتمان وفادار را آلوده کرده است که در کاربرد تعصب آمیز این نظریه در هنرهای مختلف دیده می‌شود. اما اقتباس در سینما به خصوص اقتباس از رمان‌ها در سینما به طور افراط آمیزی نقد شده‌اند و وادار به این شده‌اند که استاندارد غلط و سخت‌گیرانهٔ وفادار بودن را به طور بی معنایی دنبال کنند (استم، ۲۰۱۵: ۱۵).

همین‌طور لیچ[3] معتقد است که بررسی یک اقتباس سینمایی بر اساس میزان وفاداری آن به متن مبدأ کاری عبث است. او تأکید می‌کند که گفتمان وفاداری مطالعات اقتباسی را مسموم کرده است؛ او می‌گوید گرچه «وفاداری در ازدواج بسیار مطلوب است اما در مطالعات اقتباس بازیگوشی کردن دلخواه تر و تاثیرگذارتر است» (۲۰۱۷: ۶). فیلم‌های اقتباسی باید به عنوان یک فیلم و بر اساس ویژگی‌های برجسته‌شان و نقاط قوت خودشان مورد بررسی و موشکافی قرار بگیرند، نه به عنوان یک اقتباس از یک اثر ادبی. منتقدانی همچون لیچ بر این باورند که سینمای اقتباسی باید بر اساس دارایی‌های بینامتنیشان مورد بررسی و ارزش‌گذاری قرار گیرند:

حالت ایده‌آل این است که محصول تولید شده هم به متنِ مبدأ خود مرتبط باشد و هم خود متنی نو باشد. به یک فیلمساز باید حق این داده شود که اثرش به عنوان یک فیلم مورد نقد و داوری قرار بگیرد نه چیز دیگری. یک فیلم اقتباسی، (علاوه بر اینکه بر اساس یک متن ادبی ساخته شده است) محصول یک سیستم صنعتی خاص، یک ژانر

[1] Whelehan
[2] Stam
[3] Leitch

سینمایی خاص، و بخشی از سنت فیلم سازی ملی هر کشوری است. و این به معنای آن است که اقتباسی بودن فیلم تنها یک جنبهٔ بینامتنی از آن اثر سینمایی است که ممکن است برای برخی بیشتر و برای برخی کمتر اهمیت داشته باشد (۲۰۱۷: ۹).

با چنین نگاهی به یک اقتباس سینمایی می‌توان پیچیدگی‌های تبادلات بینامتنی یک اثر سینمایی، متن مبدأ، شرایط، فرهنگ و سنت‌های جامعه‌ای که اقتباس در آن تولید شده است را بهتر درک کرد و مورد تقدیر قرار داد. بنابراین، نظریه‌پردازان مطالعات اقتباسی امروزه نه تنها به میزان وفاداری یک فیلم اقتباسی به متن مبدأ آن می‌پردازند، بلکه رابطهٔ بینامتنی آن فیلم و جامعه‌ای که از آن برخاسته است را نیز مورد بررسی قرار می‌دهند.

ملاحظات روشی

فیلم هالیودی اقتباس شده از رمان *غرور و تعصب* به کارگردانی رابرت لئونارد، یکی از نخستین نسخه‌های سینمایی رمان *غرور و تعصب* است که توسط کمپانی MGM ساخته شد. گریر گارسون[1] و لارنس الوییه[2] نقش های اصلی این فیلم را بازی می کنند. این اقتباس کلاسیک فضای داستان را با بازنمایی فرهنگ آمریکای دههٔ ۱۹۴۰ پیوند زد. فیلمنامهٔ این فیلم با تغییراتی نسبت به رمان همراه است، از جمله ساده‌سازی برخی خطوط داستانی و تأکید بر جنبه‌های طنز و سبک زندگی مصرف‌گرایانه. از طرفی دیگر، فیلم بالیوودی اقتباس شده از رمان *غرور و تعصب* به کارگردانی گوریندر چادها، یک اقتباس آزاد و موزیکال به سبک بالیوود است که داستان را به هند و جوامع مهاجر هندی در انگلستان و آمریکا منتقل می‌کند. این فیلم با بازی آیشواریا رای[3] و مارتین هندرسون[4]، به‌جای بازآفرینی خط به خط رمان، تلاش می‌کند آن را به‌صورت فرهنگی معاصر و جهانی بازنویسی کند و به مسائل هویتی، نژادی، و تقابل شرق و غرب بپردازد. در ادامه به بررسی این دو اقتباس از دیدگاه نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن پرداخته خواهد شد.

۳. بحث و بررسی

رمان *غرور و تعصب* (1813) اثر جین آستن، داستان پیچیده‌ای از روابط، سوءتفاهم‌ها، و تحولات شخصیتی را در بستر جامعهٔ طبقاتی انگلستان اوایل قرن نوزدهم روایت می‌کند. در مرکز داستان، خانوادهٔ بنت قرار دارد که دارای پنج دختر مجرد است و خانم بنت مشتاق است تا برای آن‌ها شوهرانی مناسب و مرفه بیابد، چرا که در غیاب وارث مذکر، ارثیهٔ خانواده به یکی از خویشاوندان مرد خواهد رسید.

تمرکز اصلی روایت بر رابطهٔ میان الیزابت بنت، دومین دختر خانواده که دختری باهوش، مستقل و صریح‌گوست، و آقای دارسی، مردی ثروتمند اما متکبر و سرد، قرار دارد. برخوردهای ابتدایی آن‌ها سرشار از سوءبرداشت و داوری‌های نادرست است؛ الیزابت دارسی را مغرور می‌پندارد و دارسی نیز خانوادهٔ بنت را از نظر اجتماعی نامناسب می‌داند. با پیشرفت داستان، این دو شخصیت با بازنگری در قضاوت‌ها و پیش‌داوری‌های خود، دگرگون می‌شوند و در نهایت به درک متقابل و عشق واقعی می‌رسند. رمان، در کنار روایت عاشقانه، به نقد روابط طبقاتی، فشارهای اقتصادی بر زنان، و محدودیت‌های اجتماعی برای انتخاب‌های فردی می‌پردازد. آستن با طنز ظریف و نگاهی انتقادی، ساختارهای اجتماعی زمانه‌اش را به چالش می‌کشد و شخصیتی چون الیزابت را به عنوان نمونه‌ای از زن مدرن، خردگرا و اهل انتخاب در برابر سنت‌ها و انتظارات اجتماعی معرفی می‌کند.

از این رمان اقتباس‌های سینمایی مختلفی وجود دارد. موضوعی که در یک فیلم سینمایی اقتباسی حائز اهمیت است این است که یک اقتباس سینمایی در مقایسه با متن مبدأ آن، به دلیل اینکه به فرم دیگری و از طریق واسطه‌ها و

---

[1] Greer Garson
[2] Laurence Olivier
[3] Aishwarya Rai
[4] Martin Henderson

ابزار دیگری تولید می‌شود، بسیار متفاوت است. بنابراین، تغییر و تفاوت در چنین رسانه‌ای قطعاً اجتناب ناپذیر است و این آثار نباید به دلیل تفاوتِ رسانهٔ تولید آن‌ها و بنابراین متفاوت بودن و وفادار نبودنشان به متن مبدأ مورد قضاوت قرار بگیرند، چرا که در بستر و از طریق ابزارهایی متفاوت با متن مبدأ به وجود آمده‌اند. از این رو، منتقدانی همچون هاچن زیبایی و ارزشمندی یک اثر در سینمای اقتباسی را بر اساس «میزان خلاقیت و مهارت هنرمند در از آنِ خود کردن آن متنِ مبدأ و ایجاد متنی نو» در آن فیلم می‌سنجند (۲۰۱۶: ۲۰). به عنوان مثال، در رمان *غرور و تعصب*، نویسنده به ارائهٔ زندگیِ یک جامعهٔ کوچکِ متشکل از پنج یا شش خانواده در انگلستان می‌پردازد و این در حالی است که گوریندر چادها در اثر سینمایی اش با عنوان "عروس و تعصب"، که اقتباسی بالیوودی از همان رمانِ جین آستن است، جامعه‌ای بزرگتر و در مقیاس جهانی را به تصویر می‌کشد که با موضوعاتی جهانی دست و پنجه نرم می‌کند. شخصیت‌ها در داستانی که چادها به تصویر می‌کشد تنها به هند محدود نمی‌شوند، بلکه در نقاط مختلف جهان از جمله دهلی، آمریستار، بمبئی، لندن، لس آنجلس و کالیفرنیا سیر می‌کنند و فرهنگ و مشکلات آن جوامع را نیز نشان می‌دهند. شخصیت‌ها در این فیلم نماد فرهنگ‌هایی که از آن برخاسته‌اند یا به آن مراجعت می‌کنند و نشان دهندهٔ دغدغه‌های فرهنگی و اجتماعیِ آن جامعه هستد. این باعث می‌شود که اثر اقتباسی چادها تبدیل به نوعی بازنمود چندفرهنگی از رمان جین آستن شود.

عامل دیگری که گفتمان این فیلم را گفتمانی خلاق می‌سازد این است که رمان *غرور و تعصب* با تأسی جستن به لطافت کلام و بذله‌گویی و با استفاده از ژانر کمدی احساسی به نقد رسومات اجتماعی مخرب ولی رایج در قرن نوزدهم در انگلستان می‌پردازد. این در حالی است که چادها، در فیلم اقتباسی خود از این رمان، از همان روش بذله‌گویی در قالب کمدی احساسی استفاده می‌کند اما به منظور به تصویر کشیدن تضاد میان شرق و غرب. در سکانس‌های ابتدایی فیلم، خانوادهٔ باکشی[۱] که در آمریستارِ[۲] هند زندگی می‌کنند به تصویر کشیده شده‌اند، سپس خانوادهٔ بینگلی[۳] که یک خانوادهٔ هندی ساکن لندن است معرفی می‌شود، و در نهایت خانوادهٔ لاما[۴] وارد داستان می‌شود که در آرمیستار زندگی می‌کنند. پس از آن، شخصیت ویل دارسی[۵] به تماشاچی معرفی می‌شود که فردی آمریکایی است که در کالیفرنیا زندگی می‌کند و همینطور شخصیت جانی ویکهام[۶] که شخصیتی اصالتاً انگلیسی است و در لندن زندگی می‌کند و آقای کوهلی[۷] که فردی اصالتاً هندی است که در لس آنجلس زندگی می‌کند. این فیلم از طریق این شخصیت‌ها، که متعلق به شهرها و فرهنگ‌های مختلفی هستند، سعی بر پررنگ کردن و مورد نقد و بررسی قرار دادن رویارویی فرهنگ شرق و غرب دارد. به گفتهٔ تروست و گرین فیلد[۸]، عروس و تعصب در واقع «فیلمی بریتانیایی است که از سینمای بالیوود الهام گرفته است تا اینکه مشکلات فرهنگی مدرن را مورد بررسی قرار دهد» (۲۰۱۸: ۵). گوریندر چادها خود این فیلم را به عنوان "فیلمی چند ملیتی و چندفرهنگیِ مخاطب پسند می‌داند که به موشکافی امپریالیسم آمریکایی و نوع نگاه غرب به ممالک شرقی از جمله هند و آنچه که مردم به عنوان عقب مانده یا پیشرفته در نظر می‌گیرند، می‌پردازد. این فیلم بالیوودی در واقع با زیر سوال بردن نگرش اروپامحورِ مخاطب، نوعی مبادلات و بده بستان‌های فرهنگی میان شخصیت‌ها را نشان می‌دهد و مخاطب‌های آمریکایی را با نوعی کلیشه سازی فرهنگ شرق که در ذهن غربیان شکل گرفته آشنا می‌سازد و از این طریق نقش‌های جنسیتی و انتظارات کلیشه‌ای فرهنگی و اجتماعی را نقد می‌کند. همانطور که ویلسون[۹] اظهار می‌دارد، این فیلم نه یک فیلم هالیوودی و نه یک فیلم بالیوودی است، بلکه در واقع

[1] Bakshi
[2] Armistar
[3] Bingley
[4] Lamba
[5] Will Darcy
[6] Johnny Wickham
[7] Kohli
[8] Troost and Greenfield
[9] Wilson

محصول نظریهٔ پسااستعماری است که ریشه در نیاز جوامع به معدوم کردن بلاتکلیفی فرهنگی و لذا ایجاد حس تعلق به یک فرهنگ جهانی در انسان‌ها دارد (۲۰۱۶: ۲۳).

بنابراین، نظریه‌پردازان سینمای اقتباسی معتقدند که در بررسی یک فیلم تنها بر روی متنی که از آن اقتباس شده مانور نمی‌دهد بلکه باید سعی بر ارائه و نقد فرهنگ جامعه‌ای که از آن برخاسته است نیز بپردازد. همان‌طور که هاچن اشاره می‌کند:

برای یک خواننده یا مخاطب، اثر اقتباسی، به عنوان یک اقتباس، به ناچار باید نشان دهندهٔ بینامتنیت باشد. اگر بخواهیم از نگاه باختینی ببینیم، یک اقتباس یک ایدوئولوژی همیشه در حال تغییر است که ما در آن اثر ادبیی که از قبل می‌شناختیم را با اثری که اقتباس از آن است، مقایسه می‌کنیم. کار نشانه‌شناسان و پساساختارگرایان فرانسوی در زمینهٔ نظریهٔ بینامتنیت بسیار مهم است چرا که نظریات پسارمانتیک‌ها را در زمینهٔ ابتکار، اصالت، استقلال و منحصربه فرد بودن متن را به چالش می‌کشد. در عوض می‌گویند، متن‌ها باید تکه‌هایی از ارجاعات باشند که بخشی از آن قابل رویت است ولی بخش دیگری از آن قابل رویت نیست. اقتباس‌ها نیز همین‌طور هستند تنها با این تفاوت که آن‌ها این موضوع را که از متن خاصی اقتباس شده‌اند را قید می‌کنند. اغلب، مخاطب این موضوع را می‌فهمد که یک اثر اقتباسی برگرفته از بیش از تنها یک متن خاص است (۲۰۱۶: ۲۱).

از این رو، بر اساس نظریات منتقدان حوزهٔ نقد اقتباسی معاصر، یک اقتباس نباید بر اساس میزان وفاداری اش به متن اصلی مورد قضاوت قرار گیرد؛ یک کار اقتباسی نباید کپی‌برداری از متن مادر باشد، بلکه باید به طور خلاقانه‌ای مشکلات و مسائلِ زمان خود را به تصویر و چالش بکشد. فیلم‌های سینمایی اقتباسی در واقع یک بازنویسی از متن اصلی هستند که از شرایط (فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی) زمان خود تاثیر گرفته‌اند و بنابراین همچون آیینه‌ای مشکلات جامعهٔ خود را باز می‌تابانند. چنین ویژگی‌هایی را می‌توان هم در فیلم بالیوودیِ اقتباسی چادها و هم در فیلم هالیوودیِ اقتباسی رابرت لئونارد از رمان *غرور و تعصب* دید.

فیلم سینمایی اقتباسی هالیوودی از رمان *غرور و تعصب* که توسط رابرت لئونارد ساخته شده است، تصویر الیزابت بنت[1] دختری از یک خانوادهٔ طبقهٔ متوسط را نشان می‌دهد، که غرورش اجازه نمی‌دهد که، همانند دیگر دختران اطرافش، به خاطر ثروت کسی با او ازدواج کند و در مقابل این شخصیت، آقای دارسی مغرور را می‌بینیم که به یک خانوادهٔ اشراف‌زاده متعلق است که نگاهی سنتی به ساختار طبقاتی جامعه دارد و به خانواده‌های طبقهٔ متوسط و یا پایین‌تر با نگاهی تحقیر آمیز می‌نگرد، نگاهی که پس از مواجهه با الیزابت تغییر می‌یابد. اقتباس هالیوودیِ لئونارد از این رمان در واقع نوعی بازنویسیِ متن جین آستن بر اساس فرهنگ و ساختارهای طبقاتی جامعهٔ دههٔ چهل میلادی است. در فیلم لئونارد، رفتار زنان بازتابی از فرهنگ مصرف گراییِ رو به رشد دههٔ ۱۹۴۰ است. بنابراین، هنگامی که فیلم آغاز می‌شود، در سکانس ابتدایی، زنان خانوادهٔ بِنت را می‌بینیم که در حال خریداری کلاه و قیطان و سایر کالاهای آرایشی تجملی و غیرضروری هستند، کالاهایی که خریداری آن‌ها به خصوص در دورهٔ رکود بزرگ اقتصادی ضربهٔ شدیدی به اقتصاد خانواده‌ها و جامعه می‌زند. علاوه بر این، به تصویر کشیدن زنان داخل فروشگاه و مردانی همچون آقای دارسی و آقای بینگلی که از طریق شیشه‌های فروشگاه در خارج از فروشگاه دیده می‌شوند، نشان دهندهٔ نگاه تحقیر آمیز به زنان به عنوان "یک سوژهٔ اقتصادی و در عین حال یک شیء جنسی است. زنانِ خانوادهٔ بنت با حضور در این فروشگاه و خرید چنین کالاهایی برای جذاب کردن خود، به «اشیایی برای نمایش در نگاهِ شخصیت‌های مرد و نگاه دوربین» تبدیل می‌شوند (بریوش[2]، ۲۰۲۰: ۱۴۸). زنان حتی در زمان رکود بزرگ هم به عنوان سوژه‌های تشنهٔ پول و هم هدر دهندهٔ پول به تصویر کشیده می‌شوند.

[1] Elizabeth Bennet
[2] Briosh

به علاوه، در طول دوران رکود اقتصادی بزرگ، شغل‌های مختلف تحت تاثیر شرایط اقتصادی موجود، به زنان به عنوان نیروی کار کم هزینه و ارزان واگذار می‌شد. از این رو، نقش زنان نیز تغییر کرد و آن ها تبدیل به نان‌آوران خانواده شدند و این منجر به جنجال در جامعه شد چرا که مردان معتقد بودند که زنان شغلشان را از آن‌ها ربوده‌اند. این تغییر در نقش زنان باعث به وجود آمدن فرضیهٔ پول ناچیز شد، که در فیلم غرور و تعصب به کارگردانی لئونارد نیز به آن پرداخته شده است.

فرضیهٔ بسیار رایج پول ناچیز بر این اساس بود که زنان تنها برای ارضای امیال بیهودهٔ زنانه به پول نیاز دارند و بنابراین حق ندارند شغل‌ها را از مردانی که نیاز به حمایت از خانواده خود دارند، بگیرند. فرض بر این بود که میل زنانه به مصرف کالاهای بیهوده، توانایی مردان را برای دریافت دستمزد لازم برای حمایت از خانوادهٔ خود و تامین نیازهای حیاتیشان تهدید می‌کند (بریوش، ۲۰۲۰: ۱۵۴).

سکانس ابتدایی فیلم غرور و تعصب به کارگردانی لئونارد، که در آن زنان در حال خرید کالاهای بیهوده‌ای چون کلاه و قیطان هستند، بازتاب کنندهٔ نظریهٔ پول ناچیز در آن زمان است. لذا، فیلم اقتباسی ای که لئونارد در زمان رکود اقتصادی بزرگ تولید کرده است، در واقع منعکس کنندهٔ شرایط اقتصادی و اجتماعی جامعهٔ اوست. این سکانس در واقع بازتابی از جامعهٔ مصرف‌گرای زمانی است که لئونارد فیلم خود را بر روی پردهٔ سینما برده است که با جامعه‌ای که جین آستن در رمان خود به تصویر کشیده کاملاً متفاوت است. بنابراین، به جای صحنهٔ ابتدایی که در رمان شخصیت‌ها به طور مستقیم با هم دربارهٔ ضرورت ازدواج با یک خانوادهٔ اشرافی صحبت می‌کنند و از طریق این مکالمات در واقع جین آستن به طور غیرمستقیم سعی بر انعکاس اوضاع نابه سامان اقتصادی زمان خود و وضعیت ناپایدار زنان در جامعهٔ زمان خود اشاره می‌کند، در سکانس ابتدایی فیلم لئونارد با زنانی روبرو می‌شویم که بی محابا در حال خرید کالاهای تجملاتی و غیرضروری هستند. در واقع، فضای نابه‌سامان اقتصادی و اجتماعی زنان در قرن نوزدهم که جین آستن در رمان خود به تصویر کشیده بود، با فرهنگ مصرف‌گرای قرن بیستم با وجود رکود اقتصادی بزرگ در آن زمان در فیلم لئونارد جایگزین شده است.

در این دو نسخه از داستان، مخاطب شاهد این است که «فرهنگی که سخت‌کوشی را ارزش می‌دانست، اکنون با فرهنگی که استاندارد بالای زندگی و مصرف‌گرایی را ارزش می‌داند»، جایگزین شده است (برنارد[1] ۲۸). این فرهنگ جدیدِ مصرف‌گرایی تاثیر عمیقی بر روی بازنماییِ جنسیت زنان نیز داشت. همانطور که ایوان[2] تأکید می‌کند، خانه از مکان تولید به مکان مصرف تبدیل شد و این منجر شد به این که زنان به عنوان اولین و مهمترین منابع مصرف کنندهٔ کالاها تبدیل شوند. صنعت لباس و لوازم آرایش نیز در دههٔ بیست و سی در قرن بیستم روند رو به رشد عجیبی پیدا کرد. لذا، تبلیغات، که در فرهنگ جدید مصرف‌گرایی نقش مهمی را ایفا می کرد، بیشتر بر روی مصرف کنندگان زن متمرکز شد و آن‌ها را تشویق به خریدن کالاهای مختلف و غالباً بیهوده می‌کرد، و اینگونه زنان تبدیل به مصرف کننده‌های سیری ناپذیر شدند (۲۰۱۶: ۲۳). زنان این «ایده آل‌های زنانه‌ی تجاری شده را درون‌سازی می‌کنند» و این گرایش آن‌ها به مصرف‌گرایی برای این است که بتوانند آن ایده‌آل‌هایی را که آموخته‌اند، «شبیه‌سازی کنند» (بریوش ۲۰۲۰: ۱۴۸). بنابراین، قدرت خریدی که زنان در آن زمان پیدا کرده بودند، «آن‌ها را تبدیل به سوژه‌های فعال و قدرتمندی می کرد، اما، از طرفی دیگر، این زنان به این علت خرید می کردند که تبدیل به نسخه‌های تجاری شدهٔ زنانه شوند که ایده‌آلِ جامعهٔ آن زمان بود، بنابراین، در واقع تبدیل به ابژه هم می‌شدند» (بریوش، ۲۰۲۰: ۱۴۹). از این رو، همان‌طور که دووان[3] اظهار می‌کند، در یک پارادوکس ظاهری، زنانی که خرید می‌کنند هم سوژه‌های مصرف‌کننده و هم ابژه‌های مصرف‌شده هستند (۲۰۱۶: ۲۴). سکانس ابتدایی فیلم اقتباسی لئونارد از رمان *غرور و تعصب*، این پارادوکس را نشان می‌دهد. در این سکانس زنان با خوشحالی هر چه تمام‌تر در حال خریداری لباس و کالاهای تجملاتی

[1] Barnard
[2] Ewan
[3] Doane

برای مهمانی پیش‌رو که به آن دعوت شده‌اند، هستند. برخلاف رمان، در این بخش از فیلم الیزابت و جین با مادر و خواهر خود تفاوت چندانی ندارند و همگی عاشق خرید کردن و مصرف‌گرایی هستند. در عین حال که آن‌ها با ارادهٔ خود در حال خرید و انتخاب هستند و در واقع سوژه‌هایی قدرتمند هستند، اما در واقع مشغول خرید لباس‌هایی هستند که آن‌ها را برای نگاه مردان جذاب‌تر کند و بنابراین، از طریق همان عملی که از روی اراده و انتخاب خود انجام می‌دهند، تبدیل به ابژه و یا کالایی بی‌اراده می‌شوند (بریوش ۲۰۲۰: ۱۴۹). این سکانس از فیلم نشان دهندهٔ آن است که در این نسخه از فیلم با رویکردی دوگانه به زنان روبرو هستیم؛ زنان به عنوان عوامل تغییر اجتماعی ارزشمندند اما به عنوان عواملی در بازار مصرف‌گرا یک تهدید محسوب می‌شوند.

در این سکانس از فیلم، برخلاف رمان، زنانگی شخصیت‌ها بر اساس میزان زیباییشان قضاوت می‌شود. این فیلم، بر خلاف رمان، ایده‌آل‌هایی که جامعه‌های مردمحور از زنانگی در زنان ایجاد کردند را، به جای از بین بردن، قوی‌تر می‌کند. به عنوان مثال، در همین سکانس آغازین در فیلم، الیزابت به خاطر اینکه با قواعد جامعهٔ مصرف گرا آشنا شده است و به خاطر اینکه می‌داند که چطور و چه چیزی را باید خرید کند، با زنان دیگر متفاوت و حتی از آنان برتر است. این رابطهٔ میان زنانگی و اقتصاد در جامعهٔ مصرف‌گرا، با آنچه که در رمان ارائه شده است، بسیار متفاوت است. نیازهای اقتصادی زنان در رمان جین آستن، نه بر اساس میزان مصرف کالا توسط زنان، بلکه بر اساس میزان نیاز آن‌ها به تصویر کشیده شده است. جین آستن در رمان خود سعی بر آن دارد که محدودیت‌های اقتصادیی که زنان در ابتدای قرن نوزدهم با آن روبرو بودند را نشان دهد. در ابتدای قرن نوزدهم حتی برای زنان طبقهٔ شبه نجیب‌زادگان نیز، داشتن یک زندگی خوب و قابل قبول، پس از مرگ پدرشان، تقریباً همیشه وابسته بود به این که با چه کسی ازدواج می‌کردند چرا که «زنان در آن زمان به شدت از نظر توانایی کسب درآمدِ مستقل محدود بودند و از ارث نیز محروم بودند» (کوپلند[1] ۲۰۱۵: ۱۳۷). رمان جین آستن سعی بر نشان دادن چنین شرایطی برای زنان در آن جامعه را دارد که منجر به این می‌شود که برای زنان مهم باشد که به لحاظ اقتصادی با چه خانواده‌ای پیوند ازدواج برقرار می‌کنند. به همین دلیل است که در رمان جین آستن شخصیتی مانند شارلوت که به خاطر شرایط اقتصادی بهتر با فردی متمول به نام آقای کالینز[2] ازدواج می کند، می گوید:

«می دونی، من آدم رمانتیکی نیستم، و هرگز هم نبوده‌ام. من فقط یک خونه راحت می‌خوام. و با توجه به شخصیت، ارتباطات و موقعیت آقای کالینز، متقاعد شدم که شانس خوشبختی من با او به همان اندازه‌ست که اکثر مردم از یک ازدواج خوب می‌خوان و به خاطرش به آن می بالن» (آستن ۱۹۷۲: ۱۶۶).

در واقع شارلوت می‌خواهد ثابت کند که اکثر مردم به خاطر دلایل اقتصادی ازدواج می کنند نه به خاطر عشق. به خصوص زنان در جامعهٔ آن زمان، به دلیل داشتن امنیت مالی و اقتصادی ازدواج می‌کردند. به همین دلیل است که شخصیت شارلوت از همان ابتدای رمان به عنوان زنی که اغواکنندهٔ مردان مجرد است به تصویر کشیده شده است. در واقع جین آستن معتقد است که منابع مالی ضعیف زنان و موقعیت اقتصادی خطرناک زنان در قرن نوزدهم، آن‌ها را وادار به چنین اقداماتی کرده است. اما حال اگر این جنبهٔ محتوایی و شخصیت پردازی در رمان را با فیلم لئونارد مقایسه کنیم درمی‌یابیم که این جنبهٔ اقتصادیی که شارلوت از ازدواج زنان به تصویر می‌کشد به طور کامل از فیلم حذف شده است و در عوض دیالوگ بین شارلوت و الیزابت دربارهٔ ازدواجِ شارلوت در فیلم به این صورت است:

شارلوت: لیزی، خوشبختی در ازدواج.... فقط یک اتفاقه.

لیزی: اما شارلوت! نقص‌های شخصیتیِ کالینز... تو اون رو خیلی کم میشناسیش.

شارلوت: خب نادانی خودش یک جور سعادته، لیزی. اگر قراره زندگی خودت را با شخصی بگذرونی، بهتره تا حد امکان کمتر از عیوبش اطلاع داشته باشی، عیوبی که بالاخره دیر یا زود بهشون پی می‌بری.

---

[1] Copeland
[2] Collins

اینجا هیچ اشاره‌ای به این موضوع نشده است که شارلوت به خاطر داشتن شرایط اقتصادی بهتر است که با آقای کالینز ازدواج می‌کند بلکه از فیلم اینطور برداشت می‌شود که شارلوت به دلیل اینکه به اندازه کافی زیبا نیست و، به دلیل این که همانند زنان دیگر کالاها و لباسهای تجملاتی و گران قیمت استفاده نمی‌کند، جذابیت زنانگی نیز ندارد، لذا انتخاب‌های زیادی برای ازدواج کردن نیز ندارد. در ابتدای فیلم، خانم لوکاس[1] به دخترش می‌گوید: «تو ممکنه خیلی زیبا نباشی اما شخصیت خوبی داری و بعضی مردها به دنبال این ویژگی در یک خانم هستن.» سپس خانم بنت پاسخ می‌دهد: «به همین دلیله که دخترای من دو برابر دخترای شما خوش شانس هستن» در واقع، در فیلم این فرضیه وجود دارد که انتخاب‌های شارلوت محدود هستند به خاطر اینکه او زیبا نیست و به لحاظ ظاهری هم کالاهای گران قیمت و زیبا مصرف نمی‌کند که در ظاهر زیباتر دیده شود، و به همین خاطر است که باید تن به ازدواج با فردی دهد که چندان هم ایده‌آل نیست.

حذف انگیزه‌های مالی و اقتصادی شارلوت از ازدواج در نسخهٔ فیلم اقتباسی از رمان، اشاره به این واقعیت دارد که فیلم، به‌طورکل، نیازِ اقتصادی زنان را منعکس نمی‌کند، بلکه به‌جای آن، «منافع اقتصادی را به‌عنوان یک تمایل مصرف‌گرایانه برای محصولات لوکس» به تصویر می‌کشد (بریوش، ۲۰۲۰: ۱۵۳). شخصیت‌های زن در فیلم هرگز به‌عنوان افرادی که از نیاز اقتصادی شدید رنج می‌برند، یا حتی به‌عنوان افرادی که از نظر اقتصادی به ازدواج با افراد مرفه وابسته‌اند، نمایانده نمی‌شوند. در واقع، آنچه زنان در فیلم به دنبالش هستند، ثبات اقتصادی نیست بلکه کالاهای لوکسی مانند لباس مخصوص و کالسکه است. علاوه بر این، حذف نیاز اقتصادیِ شارلوت در نسخهٔ فیلم اقتباسی به این واقعیت اشاره دارد که فیلم، اقتصاد قرن نوزدهم در رمانِ جین آستن را طوری تغییر می‌دهد که بازتابی از جامعهٔ مصرف‌گرای قرن بیستم که فیلم در آن تولید شده است، باشد. ماهیت مصرف‌گرایانهٔ بازار و سهم هالیوود از بازار اقتضا می‌کند که زنان به‌عنوان افرادی که خواهان مصرف هستند، به تصویر کشیده شوند. بدین ترتیب این فیلم اقتباسیِ هالیوودی در واقع نگرانی‌های دوران رکود اقتصادی، که دورانی است که فیلم در آن تولید شده و در آن خواسته‌های مصرفی زنان به‌عنوان تهدید محسوب می‌شدند، را نشان می‌دهد.

بنابراین می‌توان گفت اقتباس هالیوودیِ لئونارد از رمان *غرور و تعصب* اثر جین آستن، در واقع بازنگریی از متن آستن و بازنویسی آن بر اساس جامعه و فرهنگ معاصر است. این نسخهٔ اقتباسی توانسته است به طور خلاقانه‌ای نه تنها با متن مبدأ بلکه با محیط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگیِ جامعه‌ای که در آن این اقتباس‌ها تولید شده است، رابطه‌ای بینامتنی ایجاد کند و بنابراین متن مبدأ را بر اساس مقتضیات جامعهٔ خود بازنویسی کند.

در نتیجه، زیبایی این اقتباس‌های سینمایی در وفاداریشان به متن اصلی نیست، بلکه در اصالت آن‌ها در ارائهٔ دغدغه‌های شخصیت‌ها و همچنین در تغییر محتوای داستان‌ها به منظور هماهنگی با تغییرات اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ای است که از آن برخاسته‌اند. از این رو، این اقتباس‌ها به‌طور خلاقانه‌ای یک رابطه بینامتنی با منابع دیگری علاوه بر متن اصلی نویسنده ایجاد کنند و بدین ترتیب، متنِ جین آستن را بر اساس بافت جامعه‌ای که در آن تولید شده‌اند، بازنویسی کرده‌اند.

نتیجه‌گیری

اقتباس‌های سینمایی نباید آن‌طورکه پیروان گفتمانِ وفاداری در مطالعات سینما انتظار دارند، بر اساس وفاداریشان به متن اصلی تحلیل شوند، بلکه باید بر اساس خلاقیت و نوآوریشان مورد بررسی و ارزیابی قرار گیرند. در یک اقتباس سینمایی، بر اساس نظریهٔ اقتباسِ هاچن، آنچه حائز اهمیت است، متن اصلی نیست، بلکه آن تغییراتی است که کارگردان و فیلمنامه‌نویس بر روی متن مبدأ انجام داده‌اند تا آن را بازسازی کنند. رابطهٔ بینامتنیِ فیلم اقتباسی و متن اصلی و روشی که از طریق آن فیلم اقتباسی، خود یک متن جدید می‌شود (متنی که مرتبط اما در عین حال مستقل از

[1] Lucas

متن اصلی رمان است) در مطالعات اقتباسیِ مدرن حائز اهمیت وافر است. لذا، بسیار پرثمرتر است که به جای تمرکز بر گفتمان وفاداری که در بسیاری از مطالعات اقتباسی دنبال شده، این فیلم‌ها را از منظر رابطهٔ میان متن اصلی و متن جدیدی که از آن به وجود آمده است، مورد بررسی قرار دهیم.

در این مطالعه، با تمرکز به بررسی دو اقتباس از رمان *غرور و تعصب* اثر جین آستن، تلاش بر این بود که به جای تمرکز بر روی اینکه فیلم‌های اقتباس شده از رمان تا چه حدی به متن اصلی وفادارند، به این موضوع پرداخته شود که این دو اقتباس، که یکی اقتباسی بالیوودی و دیگری اقتباسی هالیوودی از اثر جین آستن هستند، چطور گذشته را بر اساس زمان حال و بر اساس جامعه و فرهنگی که در آن تولید شده‌اند و بازتاب دهندهٔ آن هستند، بازنویسی می‌کنند. لذا این مطالعه درصدد آن بود که نشان دهد که برتریِ این دو فیلم اقتباسی از رمانِ آستن در خلاقیتِ آفرینندگانش در بازنویسی متن اصلی بر اساسِ نیاز و شرایط مختلف (اجتماعی، فرهنگی، و اقتصادی) جامعه‌ای که از آن برخاسته‌اند و به منظورِ بازتاب شرایطِ زمان خود بوده است.

در همین راستا و با پیروی از آنچه که مطالعات اقتباسی امروزی بر آن تأکید می‌کند، اقتباس بالیوودی گوریندر چادها از رمان آستین با عنوان عروس و تعصب، به عنوان یک بازنگری چند فرهنگی از رمان، داستان را به یک اقتباس به سبک بالیوود تبدیل می‌کند که به تحلیل تضاد فرهنگی بین شرق و غرب می‌پردازد. این فیلم به نوعی تبادل فرهنگ‌ها را به تصویر می‌کشد و بینندگان آمریکایی را با یک دیدگاه کلیشه‌ای از فرهنگ هند آشنا می‌کند، که از طریق آن، فیلم همچنین به بررسی نقش‌های جنسیتی، مصرف‌گرایی و انتظارات فرهنگی زمانِ تولید خود پرداخته است.

همینطور اقتباس هالیوودیِ رابرت لئونارد از رمان *غرور و تعصب*، بازنگریی از متن آستن و بازنویسی آن بر اساس فرهنگ، جامعه و شرایط اقتصادیِ معاصر است. در اقتباس لئونارد از *غرور و تعصب*، زنان به عنوان مصرف‌کنندگان کالاهای لوکس به تصویر کشیده شده‌اند تا فرهنگ مصرف‌گرایی رو به رشدِ دههٔ چهل میلادی را به تصویر بکشند و بدین ترتیب مورد نقد قرار دهند.

بررسی دو اقتباس سینمایی از *غرور و تعصب* نشان می‌دهد که هر دو فیلم، برخلاف دیدگاه‌های سنتی وفاداری به متن، با بهره‌گیری از **گفتمان خلاق**، به بازآفرینی و بازنویسی متن اصلی در بستر فرهنگی و اجتماعی خاص خود پرداخته‌اند. این خلاقیت، همان‌گونه که لیندا هاچن در نظریهٔ اقتباس خود تأکید دارد، نه‌تنها از طریق فرم و زبان سینمایی، بلکه از خلال بازتاب مسائل معاصر جامعهٔ مولد فیلم معنا می‌یابد.

اقتباس گوریندر چادها از رمان *غرور و تعصب* به بازآفرینی پسااستعماری و چندفرهنگی می‌پردازد و نمونهٔ درخشانی از بازآفرینی فرهنگی در بستر جهانی‌شده است. چادها با بهره‌گیری از فرم بالیوودی – شامل موسیقی، رقص، و روایت پرزرق‌وبرق – به بازنویسی داستان آستن در قالبی معاصر می‌پردازد. اقتباس او نه‌تنها مناسبات طبقاتی و جنسیتی رمان را در قالب تقابل شرق و غرب بازتاب می‌دهد، بلکه با ساختار چندفرهنگی خود، استعاره‌ای از جهان پسااستعماری خلق می‌کند.

شخصیت لالیتا (نسخهٔ بالیوودی الیزابت) نمایندهٔ زنی امروزی است که در عین پایبندی به ارزش‌های بومی، در برابر نگاه اروپامحور، مصرف‌گرایی غربی، و سلطهٔ فرهنگی مقاومت می‌کند. تقابل فرهنگی در فیلم – میان هند سنتی و آمریکا و بریتانیا به‌عنوان نمادهای سلطهٔ مدرن – نوعی گفتگوی بینامتنی میان جهان متن اصلی و جهان معاصر فیلم ایجاد می‌کند. این اقتباس، به‌روشنی نشان می‌دهد که اقتباس می‌تواند بستری برای بازاندیشی فرهنگی، هویتی و تاریخی در عصر جهانی‌سازی باشد.

از سوی دیگر، اقتباس رابرت لئونارد گرچه در ظاهر وفادار به ساختار داستانی رمان آستن به نظر می‌رسد، اما با تغییراتی در فرم و محتوا، در واقع بازنویسیی خلاقانه از متن اصلی برای مخاطب آمریکایی دههٔ ۱۹۴۰ به‌شمار می‌رود.

این نسخه از فیلم، در دورهٔ رکود بزرگ اقتصادی آمریکا ساخته شد؛ دوره‌ای که فرهنگ مصرف‌گرایی، نقش جنسیتی زنان، و بحران اقتصادی به دغدغه‌های اصلی جامعه تبدیل شده بود.

این فیلم، از همان سکانس آغازین، زنان را به‌عنوان سوژه‌های مصرف‌گرا معرفی می‌کند؛ شخصیت‌هایی که در بازار و فروشگاه‌ها حاضرند تا ظاهر خود را برای جلب توجه مردان «بهینه‌سازی» کنند. در اینجا، تفاوت آشکاری با رمان آستن وجود دارد که در آن، زنان بیشتر به‌دلیل ناتوانی اقتصادی و محرومیت از ارث، ناچار به ازدواج بودند. حذف انگیزه‌های اقتصادی از ازدواج شارلوت و تمرکز بر ظاهر و زیبایی، نشان می‌دهد که فیلم نه مسائل قرن نوزدهم، بلکه تنش‌های جنسیتی و اقتصادی قرن بیستم را بازتاب می‌دهد. به‌عبارتی، اقتباس لئونارد، تصویری از زنان ارائه می‌دهد که در آن‌ها زیبایی، مصرف، و نمایش جایگزین مسئلهٔ جدی بقا و استقلال اقتصادی شده است. چنین رویکردی هم‌راستا با تحلیل لیندا هاچن است که تأکید می‌کند اقتباس باید به‌مثابهٔ بازتولید فرهنگی در جامعهٔ مولد درک شود، نه صرفاً به‌عنوان نسخه‌ای از متن ادبی.

در مجموع، هر دو فیلم نه‌تنها با متن اصلی پیوند دارند، بلکه بازتاب مستقیمی از فرهنگ، سیاست، اقتصاد و جنسیت در جامعهٔ مولد خود هستند. اقتباس چادها بر محور بازاندیشی پسااستعماری و هویت چندفرهنگی شکل می‌گیرد، در حالی‌که اقتباس لئونارد، فرهنگ مصرف‌گرای زنان و تنش‌های اقتصادی دههٔ ۱۹۴۰ را برجسته می‌سازد. این دو نسخه، به‌مثابهٔ دو خوانش متفاوت از یک متن کلاسیک، قدرت نظریهٔ هاچن را در درک ماهیت اقتباس به‌عنوان یک گفتگوی فرهنگی نشان می‌دهند؛ گفتگویی که هم‌زمان به گذشته وفادار است و به حال پاسخ می‌دهد.

با تأمل در روش‌هایی که این اقتباس‌ها با متن اصلی برخورد می‌کنند، می‌توان نتیجه گرفت که هر دوی این اقتباس‌ها، به‌طور خلاقانه‌ای، نوعی رابطه بینامتنی با شرایط اجتماعی، فرهنگی، اقتصادیِ سوای از متن اصلیِ نوشته‌شده توسط نویسنده ایجاد کرده‌اند و بدین ترتیب، متن آستن را به صورت موفقیت آمیزی بر اساس شرایط جامعهٔ خود بازنویسی کرده‌اند.

منابع

- Austen, Jane. *Pride and Prejudice.* London: Penguin Books, 1972.
- Bharat, M. (2022). "Did We Need Another Emma? The Anxiety of Influence in The Bollywood Adaptation of *Emma.*" *Humanities* 11 (2): 80-95.
- Bharat, M. (2020). "Going global Filmic Appropriation of Jane Austen in India." *South Asian Popular Culture.* 18 (2): 109-121.
- Barnard, Rita. *The Great Depression and the Culture of Abundance.* Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Bluestone, G. (2017). *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press.
- *Bride and Prejudice*. Dir. G. Chadha. (2004). Screenplay by Paul Mayeda Berges and Gurinder Chadha. Perf. Aishwarya Rai and Martin Henderson. Miramax.
- Copeland, Edward. *Women Writing about Money: Women's Fiction in England, 1790-1820.* Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Briosh, L. (2020). “Consuming Women: The Representation of Women in the 1940 Adaptation of *Pride and Prejudice*.” *Quarterly Review of Film and Video* 17 (2): 147-59.
- Camden, J. (2017). "Sex and the Scullery: The New Pride & Prejudice." *Persuasions: The Jane Austen Journal Online*. 27 (2): 24-48.
- Cartmell, D. (2010). "*Pride and Prejudice* and the adaptation genre." *Journal of Adaptation in Film and Performance*. 30 (2): 227-243.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire:The Woman's Film of the 1940s.* Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Ewan, Stuart. *Captains of Consciousness.* New York: McGraw Hill, 2016.
- Hutcheon, L. (2016). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

- Leitch, T. (2017). “Between Adaptation and Allusion.” *Film Adaptations and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Ed. Thomas Leitch. Baltimore: The John Hopkins University Press. 93-126.
- *Pride and Prejudice*. Dir. R. Z. Leonard. (2006). Perf. Laurence Olivier and Greer Garson. 1940. DVD. Warner Home Video.
- McFarlane, B. (2016). “It Wasn’t Like That in the Book.” *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptations*. Ed. James M. Welsh and Peter Lev. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc. 3-14.
- Stam, R. (2015). “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.” *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. Ed. Robert Stam and Alessandra Raego. Malden, MA: Blackwell Publishing. 1-52.
- Troost, L., & Greenfield S. (2018). “Appropriating Austen: Localism on the Global Scene.” *Humanities* 28 (2): 5-19.
- Whelehan, I. (2019). “Adaptations: The Contemporary Dilemmas.” *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. New York: Routledge, 3-19.
- Wilson, C. A. 2016. “*Bride and Prejudice*: A Bollywood Comedy of Manners.” *Literary Film Quarterly*. 34 (4).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی