بازاندیشی مباحث

رمان و فیلم

کامیلا الیوت

www.ketab.ir

به کوشش فرزان سجودی
(گروه مترجمان)

سرشناسه:	الیوت، کامیلا، ۱۹۵۷ـ م. Elliott, Kamilla
عنوان و نام پدیدآور:	بازاندیشی مباحث رمان و فیلم / کامیلا الیوت؛ به کوشش فرزان سجودی؛ گروه مترجمان نادره‌سادات سرکی... [و دیگران].
مشخصات نشر:	تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۹٤.
مشخصات ظاهری:	٤۰۸ ص.: مصور.
شابک:	۹۷۸-۹٦٤-۲۷۳۹-۳۷-۰
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: Rethinking the novel / film debate.
یادداشت:	گروه مترجمان نادره‌سادات سرکی، صدیقه نظری، غلامرضا صراف، نریمان افشاری، مرتضی نادری‌دره‌شوری، رخساره قائم‌مقامی.
موضوع:	اقتباس‌های سینمایی
موضوع:	سینما و ادبیات
شناسه افزوده:	سجودی، فرزان، ۱۳٤۰ ـ ، گردآورنده
شناسه افزوده:	سادات سرکی، نادره، ۱۳۵۸ - ، مترجم
شناسه افزوده:	بنیاد سینمایی فارابی
رده‌بندی کنگره:	PN ۱۹۹۷ / ۸۵ / ٤ الف ۷٤ ب ۲ ۱۳۹٤
رده‌بندی دیویی:	۷۹۱ / ٤۳٦
شماره کتابشناسی ملی:	۱۲۰٦۳۰۸

انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

بازاندیشی مباحث رمان و فیلم

نویسنده:	کامیلا الیوت
برگردان:	به کوشش فرزان سجودی
گروه مترجمان:	نادره سادات سرکی، صدیقه نظری، غلامرضا صراف، نریمان افشاری، مرتضی نادری دره‌شوری، رخساره قائم‌مقامی
مدیر اجرایی:	مریم رهبر
طراحی جلد و متن:	علی سمیعی‌مقدم
ناظر چاپ:	یوسف بزاز
لیتوگرافی و چاپ:	نقره‌آبی
صحافی:	الفبا
نوبت چاپ:	اول - ۱۳۹٤
شمارگان:	۱۵۰۰
قیمت:	۲۰۰/۰۰۰ ریال
شابک:	۹۷۸-۹٦٤-۲۷۳۹-۳۷-۰
نشانی:	تهران، خیابان جمهوری اسلامی، خیابان سی تیر، شماره ۷۵، تلفن: ٦٦۷۲۷۸۵۵
مراکز پخش:	آوند دانش- ٦٦۵۹۱۹۰۹ ققنوس- ٦٦٤٦۰۰۹۹

کلیه حقوق متعلق به بنیاد سینمایی فارابی و محفوظ است.

www.ketab.ir

فهرست

• فصل اول

پیش گفتار ۷

۱. قیاس و طبقه‌بندی ۱۷

لائوکون سلولوئیدی ۲۱

به تصویر کشیدن کلمات/ در قالب کلمه درآوردن تصاویر ۲۷

طبقه‌بندی قیاس‌ها/به قیاس درآوردن طبقه‌ها ۴۲

• فصل دوم

۲. تصاویر منثور ۴۷

نقاشی منثور / تفسیر مصور ۴۸

قلمی کردن مداد [نقاشی]: نقد منثور تصویرها ۵۴

نثر در تصاویر ۷۲

نثر مصور: آغازه‌های تصویری دوره‌ی ویکتوریایی ۸۱

با مداد کشیدن قلم: آغازه‌های تصویری بازار خودفروشی ۸۱

نثر مصور در برابر تصاویر منثور ۸۲

قیاس‌های نمایشی: شخصیت شخصیت ۸۵

نمادهای تصویری/ تصاویر نمادین ۹۳

• فصل سوم

۳. زبان فیلم ۱۰۷

تصاویر فیلم به مثابه‌ی زبان ۱۰۷

کلام فیلم به عنوان ادبیات ۱۱۵

کلام در سینمای صامت ۱۲۱

سینمایِ همراه با نوشته: نقد میان‌نوشته‌های سینمای صامت ۱۲۱

میان‌نوشته‌ی سینمایی: میان‌نوشته‌ها و نظریه مونتاژ ۱۲۵

تصویرسازی کتاب به مثابه فیلم ۱۳۳

همه‌ی انواع صحنه‌های متنی ۱۳۶

www.ketab.ir

• فصل چهارم
۴. رمان سینمایی/ سینمای ادبی ۱۵۴
شرح رمان سینمایی ویکتوریایی ۱۶۰
سینمایی کردن رمان سینمایی و / یا سینمای ادبی ۱۷۰

• فصل پنجم
۵. سینمای ادبی و بحث شکل/ محتوا ۱۸۰
اقتباس هم‌چون انتقال روح ۱۸۴
مفهوم کلام بطنی از اقتباس ۱۹۴
مفهوم ژنتیکی اقتباس ۲۰۳
مفهوم وا (باز)سازی از اقتباس ۲۱۳
مفهوم تجسد از اقتباس ۲۱۹
مفهوم ارتقاء بخشی از اقتباس ۲۳۶
نتیجه‌گیری ۲۴۶

• فصل ششم
۶. اقتباس و قیاس ۲۵۰
اقتباس و قیاس مو به مو (تحت‌اللفظی) ۲۵۶
اقتباس و قیاس ساختاری ۲۶۵
اقتباس و قیاس روان‌کاوانه ۲۷۹
اقتباس و قیاس آینه‌ای ۲۸۵
از کلمه و تصویر به مجاز و تصویر ۲۹۲
نتایج مقدماتی/ مقدمات نتیجه ۳۲۶
یادداشت‌ها ۳۳۲
کتابنامه ۳۸۱
نمایه ۳۹۹

www.ketab.ir

برگردان: نادره سادات سرکی

پیش‌گفتار

این کتابی نیست که قصد نوشتن‌اش را داشتم، گرچه آن کتاب در حواشی این کار حضور دارد. کتاب اصلی (درباره‌ی رمان‌ها و اقتباس‌های سینمایی از آن‌ها)، به نحو گسترده‌ای با مشکلات، تناقض‌ها، و تضادهایی در زمینه‌ی مطالعات سینمایی و ادبی مواجه شد. کتاب‌هایی که اخیراً در این زمینه منتشر شده‌اند، از لحاظ الگوها و روش‌های حاکم بر بحث، بیشتر ناکام مانده‌اند. در مرکز مباحث مربوط به رمان و سینما، تناقضی فوق‌العاده حیرت‌آور وجود دارد: از یک سو رمان‌ها و فیلم‌ها، به عنوان «کلمات» و «تصاویر» کاملاً در تقابل با هم قرار داده می‌شوند و هم به لحاظ صوری و هم فرهنگی متعلق به دو جبهه‌ی متفاوت تلقی می‌شوند. جی. دادلی اندرو، متخصص اقتباس‌های سینمایی از روی آثار ادبی، که نوشته‌هایش در سطح گسترده‌ای تجدید چاپ شده‌اند، یکی از بی‌شمار افرادی است که درباره‌ی «نظام‌های نشانه‌شناختی کاملاً متفاوت فیلم و زبان» بحث می‌کند.[1] در سوی دیگر این تناقض، رمان و فیلم، هنرهای خویشاوندی تلقی می‌شوند که تکنیک‌های صوری، مخاطبان، ارزش‌ها، منابع، کهن‌الگوها، راهبردهای روایی و بافت‌هایی مشترک با یکدیگر دارند.[2] عجیب آنکه، اندیشمندان میان‌رشته‌ای، از هیچ یک از دو سوی این تناقض جانبداری نمی‌کنند: آن‌ها کمابیش، هر دو موضع را اتخاذ می‌کنند.

www.ketab.ir

من که در کشف ریشه‌های تناقض درون مطالعات سینما و رمان ناتوان بودم، به گفتمان‌های اصلی‌تر درباره‌ی تصویر و کلمه، رو آوردم، و ریشه‌های متأخر این تناقض را در دو شاخه اصلی مناقشه‌ی شعر و نقاشی قرن هجدهم یافتم. یک شاخه، صریحاً نقاشی و شعر را با توسل به مرزهای تصویر و کلمه، از یکدیگر متمایز کرده، و این دو هنر را به مثابه‌ی دو گونه‌ی مجزا، دسته‌بندی می‌کند، نظیر تمایز مشهور لسینگ میان شعر به عنوان هنری زمانی و نقاشی به عنوان هنری مکانی. شاخه‌ی دیگر، نقاشی و شعر را دو هنر خویشاوند می‌داند و از رهگذر قیاس‌های میان هنری، شباهت‌های خانوادگی بلاغی آن‌ها را بر می‌شمارد، نظیر قیاس به کرات نقل‌شده‌ی زئوس سیمونیدسی: «شعر تصویری ناطق است و نقاشی، شعری صامت.» کسانی که با قطعیت این دو حوزه را از یکدیگر تفکیک می‌کنند، به جا می‌دانند که برای شعر و نقاشی دو حوزه‌ی جداگانه در نظر گرفته شود و مقایسه‌کنندگان بین هنری[1] مسأله‌ی آمیزش و یا رقابت خویشاوندی را مطرح می‌کنند. فصل ۱، «قیاس و مقوله» کاربرد مشکل‌آفرین مباحث شعر و نقاشی قرن هجدهم را در مطالعه‌ی فیلم و رمان خاطرنشان می‌سازد. با فرض ماهیت دوگانه‌ی تصویری ـ کلامی رمان‌های مصور و فیلم‌های کلام‌محور، کاربرد کلیِ اصول مبتنی بر مقوله‌های متمایز، که از شعر و نقاشی به رمان و فیلم تسری یافته است، در بدترین حالت، نامناسب و در بهترین حالت نابسنده (نسبی) است. همچنین در فصل ۱ نشان داده‌ایم که قیاس و تمایز، چنان‌که در وهله‌ی اول به نظر می‌رسد، با یکدیگر در تعارض نیستند، بلکه تا حدودی در مشخص شدن تمایز میان تصویر و کلام، حتی در هنرهایی که از ویژگی دوگانه‌ی تصویری و کلامی برخوردارند، با یکدیگر هم‌داستان می‌شوند. درواقع، در فصل ۲، «تصاویر منثور»، و در فصل ۳، «زبان فیلم»، توضیح داده‌ایم که چگونه تعارضات کلام و تصویر، در کمال شگفتی، از بطن قیاس‌هایی که در آن‌ها از کلمات به مثابه‌ی تصاویر و از تصاویر به مثابه‌ی کلمات یاد می‌شود، درونِ و بینِ رمان‌های مصور و فیلم‌های کلام محور، شکل می‌گیرد. این قیاس‌ها در عین حال که به تشابهات اشاره می‌کنند، غالباً به تقابل میان تصویر وکلام دامن می‌زنند. در فصل ۲ می‌بینیم که چگونه رمان‌نویسان، بررسی‌کنندگان، ویرایشگران و منتقدان ادبی، از قیاس «نثر همچون نقاشی»، و «تصویرگری همچون توصیف کلامی» بهره گرفته‌اند تا تصویرگری رمان را بی‌اهمیت نشان دهند و به آن بی‌اعتنا باشند. فصل ۳، این مطلب را دنبال می‌کند که چطور به

1.interart

www.ketab.ir

شیوه‌ای مشابه، فیلمسازان، بررسی‌کنندگان، منتقدان و تاریخ‌نویسان، قیاس تصاویر فیلم با زبان [قیاس‌هایی که در آن‌ها تصاویر فیلم همچون یک زبان تلقی می‌شد] را به کار گرفته‌اند تا کلمات فیلم را کم‌ارزش و نادیده انگاشته و یا مورد سرزنش و کم‌توجهی قرار دهند. در هر دوی این گفتمان‌ها، رویکرد قیاسی به رویکرد تمایز مقوله‌ای می‌پیوندد تا رمان‌ها و فیلم‌ها را به عنوان هنرهای تصویری و کلامی ناب به جانب اردوگاه‌های کلمه و تصویر، براند. طرفداران تمایز مقوله‌ای چنین ادعا می‌کنند که فیلم و رمان، به‌طور قاطع ناب و متمایز هستند، لیکن به شیوه‌ای تناقض‌آمیز، از منظر پیروان قیاس‌های میان هنری نیز چنین ادعایی صورت گرفته است.

فصل ٤، «رمان سینمایی/سینمای ادبی» نمونه‌هایی از قیاس‌های درون ـ هنری را وارد بحث قیاس‌های میان هنری می‌کند. در این فصل، به شرح این تناقض می‌پردازیم که رمان، زمانی «سینمایی» تلقی می‌شود که به مثابه‌ی «کلمات» تعریف شده باشد در حالی که گفته می‌شود کلمات «غیرسینمایی» هستند. این تناقض نشان می‌دهد که چگونه در میان همه‌ی شاخه‌های مطالعات فیلم و رمان، اقتباس سینمایی از روی آثار ادبی، بیش‌ترین فشار را بر تناقض اصلی مناقشه وارد می‌آورد. از دیدگاه مقوله‌گرا که رمان‌ها را به عنوان کلمات و فیلم‌ها را به عنوان تصاویر در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد، اقتباس به لحاظ نظری غیرممکن به نظر می‌رسد چرا که همه جا، حتی توسط منتقد پساساختگرایی چون جی. هیلیس میلر، چنین اظهار شده که کلمات و تصاویر، نظام‌های پیشینیِ ترجمه‌ناپذیر و تحول‌ناپذیر هستند. اما از منظر قیاسی که از «رمان‌های سینمایی» و «سینمای مبتنی بر ادبیات» صحبت می‌کند، اقتباس چون پیامد منطقی، و حتی پیامد اجتناب‌ناپذیر قیاس‌های میان هنری به نظر می‌آید، به این دلیل که رمان‌های سینمایی به فیلم تبدیل می‌شوند ـ زبان که ماهیت گفتمانی دارد واقعیت زیبایی‌شناختی می‌یابد. در این کتاب قیاس‌های میان هنری و اقتباس‌های میان هنری، به عنوان نکات بسیار روشنگرِ مبادله‌ی زیبایی‌شناختی و بلاغیِ میان رشته‌ای مورد توجه قرار می‌گیرد. افزون بر این، رمان قرن نوزدهمی نیز، به دلیل نقش محوری‌اش در مناقشه‌ی میان نقاشی و شعر قرن هجدهم و مناقشه‌ی فیلم و رمان در قرن بیستم، در این کتاب از اهمیت خاصی برخوردار است. اگر قیاس‌های میان هنری‌ای نظیر رمان سینمایی و سینمای ادبی، رمان و فیلم را به عنوان دو هنر خویشاوند در قرن بیستم و بیست‌ویکم، محسوب کنند، قیاس‌های رمان‌های سینمایی قرن نوزدهمی،

www.ketab.ir

ارتباط تبارشناختی و به طرز عجیبی نازمان‌مندی، میان رمان و فیلم به وجود می‌آورد. در سال‌های دهه‌ی ۱۹۴۰، سرگئی آیزنشتاین بحثی را پیش کشید که پس از او به شکل گسترده‌ای دنبال شد، «اینکه نخستین جوانه‌های زیبایی‌شناسی فیلم آمریکایی از دیکنز و رمان ویکتوریایی نشأت می‌گیرد.»[۳] در سال‌های دهه‌ی ۱۹۷۰، کریستین متز، این نظریه را تأیید کرد و گسترش داد:

> «تا آنجا که به ارائه‌ی شکل‌های رفتاری، الگوهای شهوانی، حالات جسمانی، انواع لباس، روش‌های رفتار آزاد یا اغواگری، و مرجع جوانی جاودانه مربوط می‌شود، فیلم کلاسیک واقعیت تاریخی عصر طلایی رمان قرن نوزدهم (که خود برگرفته از حماسه‌ی باستان است)، را گرفته است؛ فیلم کلاسیک عهده‌دار همان عملکرد اجتماعی است، عملکردی که رمان قرن بیستمی که کمتر و کمتر داستانی و بازنمودی است، تا حدودی مایل به کنار گذاشتن آن است.»[۴]

نمی‌خواهیم صرفاً بگوییم که رمان قرن نوزدهم، بر فیلم غربی تأثیر گذاشته است، بلکه موضوع این است که این رمان به طریقی به فیلم تبدیل شده است [تحول پیدا کرده است]، آن هم در زمانی که رمان مدرن در مسیری کاملاً متفاوت راه کمال می‌پیماید. این تاریخ زیبایی‌شناسی، فیلم را در شجره‌نامه‌ی ادبیات جا می‌دهد و به رمان‌های قرن نوزدهم تباری سینمایی و نیز ادبی اعطا می‌کند. تمایزی که متز میان این رسانه‌ها قائل می‌شود، فیلم را در یک زمینه‌ی انتقادی ادبی قرار می‌دهد، از این نظر که مقایسه‌ی فیلم و رمان، همانند مقایسه‌های قرن نوزدهمی نظم و نثر است. برای مثال، جی. هیلیس. میلر در سال ۱۸۳۳ نوشت: «غایت شعر در این است که روح بشر را به حقیقی‌ترین وجه، به تصویر بکشد، غایت داستان آن است که تصویری حقیقی از زندگی به دست دهد... رمان‌نویس نباید درون انسان را تشریح کند، بلکه باید دنیای بیرون را توصیف نماید.»[۵] بررسی این دودمان‌های بلاغی و نظری، نیازمند مطالعات دقیق میان‌رشته‌ای است.

رمان ویکتوریایی نقشی محوری در مرتبط کردن این گفتمان‌ها و همچنین در مطالعات زیبایی‌شناختی که چنین گفتمان‌هایی را تغذیه کرده و خود از آن‌ها تغذیه می‌کند، ایفا می‌کند. به عقیده‌ی من، تصادفی نیست که رمان‌ها و داستان‌های بلند بریتانیایی دوره‌ی ویکتوریا، نسبت به سایر گونه‌های ادبی دیگر، ازجمله

www.ketab.ir

نمایشنامه‌های شکسپیر (و شکسپیر تنها نویسنده‌ی دوران خود است که بارها و بارها مورد اقتباس قرار گرفته است)، به کرات مورد اقتباس سینمایی قرار گرفته‌اند. من، بیش از ۱۵۰۰ مورد اقتباس تلویزیونی و سینمایی از داستان‌های منثور بریتانیایی متعلق به دوره‌ی ویکتوریا (۱۸۳۷ تا ۱۹۰۱) پیدا کرده‌ام. با در نظر گرفتن ماهیت آشفته و نامنظم بایگانی فیلم‌ها این فهرست صرفاً می‌تواند فهرستی ناقص باشد. رمان‌های ویکتوریایی متعددی بیش از ۲۰ بار ـ و برخی بیش از ۱۰۰ بار ـ به فیلم برگردانده شده‌اند ـ این امر موجب می‌شود تا اقتباس‌های سینمایی از رمان‌های ویکتوریایی، به پیکره‌ی بسیار ارزشمند و متنوعی برای بررسی مبادلات میان‌رشته‌ای در بین دهه‌ها، گونه‌ها و اقوام تبدیل شود. در فصل ۵، اقتباس‌های گوناگون از یک رمان ویکتوریایی ـ **بلندی‌های بادگیر**، اثر امیلی برونته را بررسی می‌کنیم، نه تنها برای شرح عوامل تمایز این نسخه‌ها، بلکه برای بررسی معضل دیگری که گریبانگیر مطالعات سینمایی و داستانی شده است، یعنی اقتباس و مسأله‌ی محتوا. اقتباس میان پافشاری پسا سوسوری مبنی بر اینکه صورت را نمی‌شود و نباید از محتوا جدا کرد، و نفی محتوا، نفی یکسان مدلول‌های محلی و اصیل در مکتب پساساختگرایی، گرفتار آمده است. اگر کلمات و تصاویر را نمی‌توان و نباید ترجمه کرد، و اگر صورت را نمی‌توان و نباید از محتوا جدا کرد، (خواه به دلیل پیوند ناگزیر و ناگسستنی میان آن دو، و خواه به این دلیل که معنا صرفاً توهمی بیش نیست)، آن‌گاه چه چیز باقی می‌ماند تا موجبات تبدیل یک رمان به فیلم را در اقتباس فراهم آورد؟ محققان، دو گزینه را پیش روی خود می‌بینند: آن‌ها یا باید با اقتباس به عنوان امری که از لحاظ نظری غیرممکن است برخورد کنند، (گرچه حضور همه جانبه‌ی فرهنگی اقتباس، این افراد را به کبک‌هایی بدل می‌کند که سرهایشان را زیر برف تجرید نشانه‌شناختی و فلسفی فرو کرده‌اند)، یا باید بدون توسل به بدعت‌های سنت‌شکنانه‌ی نشانه‌شناختی، برای توجیه آنچه در فرایند اقتباس میان یک رمان و یک فیلم صورت می‌گیرد، راهی بیابند. به عقیده‌ی من، این الزام مهم، تا حد زیادی علت اصلی بسیاری از معضلاتی است که مطالعات مربوط به اقتباس به‌طور خاص، و مطالعات فیلم و رمان به‌طور عام، با آن دست به گریبانند و نیز دلیل استمرار این برداشت است که محققان اقتباس، در مواقع حساس از قافله عقب می‌مانند. به‌طور مثال، رابرت. بی. ری، از کمبود «آثار شاخص» و عدم وجود یک «بوطیقای مرجع» اظهار تأسف می‌کند و برایان. مک فارلین خاطر نشان

www.ketab.ir

می‌کند: «تأسف‌آور است در یافتن این مسأله که این گفتمان، به چه عرصه‌ی متزلزل و محدودی تبدیل شده است»[۶]. فصل ۵، برخی از شیوه‌های نوینی را مورد توجه قرار می‌دهد که به موجب آنها منتقدان، فیلمسازان، بررسی‌کنندگان، و مخاطبان، جرئت کرده‌اند تا در نقدها و آثار اقتباسی، صورت و محتوا را از یکدیگر جدا کنند، و نیز شیوه‌هایی را بررسی می‌کند که در آن‌ها این رویکردهای تازه، برای میدان دادن به رقابت‌های میان‌رشته‌ای بیش‌تری مورد استفاده قرار می‌گیرند که بسیار گمراه‌کننده‌تر و مشکل‌سازتر از شیوه‌های منبعث از تمایز مقوله‌ای فیلم‌ها و رمان‌ها هستند. این مرزبندی‌های تازه به هیچ‌وجه، به ملاحظات شکل‌گرایانه (صوری) محدود نمی‌شوند: آن‌ها، فضاهایی را ایجاد می‌کنند که ملاحظات متنی، تاریخی، و فرهنگی نیز وارد [حوزه‌ی] مبادلات میان‌رشته‌ای می‌شوند. اگرچه نظریات نوین در بررسی بلاغی و همچنین تجربه‌ی اقتباس وارد شده‌اند، منتقدان بر خلاف انتظار، از هر دو حکم جزمی جانبداری می‌کنند: یکم شکاف پرنشدنی میان واژه و تصویر، و دوم وحدت گسست‌ناپذیر صورت و محتوا. در نتیجه الگوی به لحاظ ساختاری ساختگیِ قیاس، از نخستین روزهای [تولد] سینما، تنها الگوی رسماً تأیید شده‌ی اقتباس است، چراکه تنها الگویی است که می‌توان آن را با اجتناب از بدعت‌های نشانه‌شناختی در زمینه‌ی اقتباس به کار گرفت. به موجب این الگو، فیلم‌ها از نشانه‌هایی قابل قیاس و پیشاپیش کامل در رمزگان خود شکل می‌گیرند که بی‌شباهت به نشانه‌های ادبی نیستند: از این رو لازم نیست محتوا از صورت جدا شود تا از رمان به فیلم راه یابد و کلمات نیز به تصاویر تغییر ماهیت نمی‌دهند. این الگو، به غیر از ارتباطات ساختاری، هرگونه ارتباطات درونی و ضروری میان فیلم‌ها و رمان‌ها را رد می‌کند. به این ترتیب، این الگو، بر شکاف میان تصویر و کلام را می‌افزاید، و تمایز تصویر و کلام را تقویت می‌کند، زیرا نوعاً یافتن معادل‌های تصویری برای کلمات را الزامی می‌کند، در حالی که انتقال واژگان رمان به واژگان فیلم، یا تصویرگری‌های رمان به تصویرهای فیلم را نادیده می‌گیرد. فصل ٦، «اقتباس و قیاس»، مشکلات و محدودیت‌های این الگوی رسماً تأیید شده را، و نیز دو الگوی غیر رسمی قیاسیِ اقتباس، (قیاس تحت‌اللفظی و قیاس روان‌کاوانه) را نشان می‌دهد. این فصل با ارائه‌ی یک الگوی قیاسی جدید (و در عین حال قدیمی)، در زمینه‌ی اقتباس، یعنی قیاس آینه‌ای به پایان می‌رسد. این الگوی پیشنهاد شده، الگویی فلسفی و تجریدی نیست، بلکه الگویی است که به زحمت از

www.ketab.ir

تأمل در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و بلاغی درون هنری، و از قیاس‌های درون هنری و اقتباس‌های دقیق درون هنری به دست آمده است. تحقیقات من، نشان می‌دهد که الگویی که بدین‌سان به دست آمده، در مواردی که نظریه و عمل به شدت در تناقض با یکدیگر قرار می‌گیرند، بسیار کارآمدتر از الگوهای تجریدی است. این الگو در راستای حل تناقض مقوله‌ای / قیاسی، در جهت پر کردن شکاف میان تصویر و واژه، و در راستای ایجاد فضایی قابل قبول برای تلفیق صورت و محتوا عمل می‌کند. بی‌تردید محدودیت‌هایی در مطالعه‌ای این چنین وجود دارد. در پرداختن به رایج‌ترین و مسلط‌ترین جریان‌های ایدئولوژیک و بلاغی به‌طور خاص، بسیاری از نظریات فردی و کم‌دامنه ناگزیر کنار گذاشته می‌شوند. اما در توجه به مشکلاتی که در سده‌های متوالی و در حوزه‌های مطالعاتی مختلف، هنرها، فن‌آوری‌ها و بسیاری از نظریه‌های متفاوت همچنان پابرجا مانده‌اند، لازم است راه را برای صداها و رویکردهای انتقادی جدید فراهم کنیم و آن دسته از صداهایی رابشنویم که به نشنیده گرفته شدن‌شان معترض هستند. محدودیت دیگر این است که، در پی‌گیری خطوطی مشخص از گفتمان‌های متعدد درون هنری و میان هنری تا رسیدن به مباحث فیلم و رمان، دیگر مجالی برای پی گرفتن مباحث شعر و نقاشی در سده‌های نوزده، بیست و بیست‌ویک، و توجه به تجربیات برجسته در زمینه‌ی تصویرگری کتاب که بعدها در قرن بیستم و بیست‌ویکم صورت گرفت، و یا بررسی انبوهی از اشکال دیگر واژه و تصویر ـ مانند نمایش‌های فانوس خیال‌انگیز [وسیله‌ای که برای نمایش تصاویر به کار گرفته می‌شد] و یا کتاب‌های کمیک که [به نوعی] آفریننده‌ی سینما بودند، باقی نمی‌ماند.

منتقدان اخیر مباحث فیلم و رمان، این بحث را پیش می‌کشند که رویکردهای صورتگرایانه بیش از حد مورد استفاده قرار گرفته‌اند، پرداختن بیش‌تر به آن‌ها ضرورتی ندارد، و باید از طریق مطالعات فرهنگی و شیوه‌ی پساساختگرا به این مباحث پرداخت. با این حال، رویکردهای نوین‌تر، خود، برای پرکردن شکاف بین تصویر و واژه و حل مسأله‌ی محتوا در اقتباس، کار چندانی انجام نداده‌اند. مشکلات موجود در این زمینه را نمی‌توان با جایگزین کردن نظریه‌های جدید، به جای نظریه‌های قدیمی برطرف کرد. در حقیقت، چنین تغییراتی احتمالاً تنها بر پیچیدگی مشکلات خواهند افزود. کاربست الگوهای نظری اخیر در مطالعات فیلم و رمان، افتراق قطبی میان تصویر و واژه را تشدید خواهد کرد. برای مثال، بر اساس الگوهای فمینیستی به کلمات

www.ketab.ir

جنسیت مردانه و به تصاویر جنسیت زنانه بخشیدن، و هنرهای ترکیبی[1] را دوجنسی تلقی کردن، یا اقتباس سینمایی از روی آثار ادبی را بنا بر مفروضات روانکاوانه، تسلط ویرانگر نرینگی به قلمرو پیشا نمادین[2] قلمداد کردن، و یا وارد کردن ادبیات متعارف و فیلم عامه‌پسند به تقسیمات طبقاتی مارکسیستی در مورد هنر والا و هنر پست، نه تنها به حل تقابل کاذب فیلم و رمان کمکی نخواهد کرد، که تا حدودی نیز بر شدت‌شان افزوده، و آن‌ها را در معرض تقابل‌های ایدئولوژیکی تازه‌ای نیز قرار می‌دهد. از این‌رو، گرچه پژوهش من، به شدت از نظریه‌ی پست مدرن و مطالعات فرهنگی تأثیر پذیرفته، و برخی روش‌هایشان را نیز به کار می‌گیرد، از نظریات یاد شده به عنوان جامع‌ترین ساختارها جانبداری نمی‌کند، بلکه تا حدی محدودیت‌های این نظریات را در حل اصلی‌ترین معضلات بحث، نشان می‌دهد.

روش‌شناسی این کتاب نظریه‌ی زیبایی‌شناسی را بر مبنای تجربه‌ی زیبایی‌شناختی ارزیابی می‌کند. این روش به کرات نشان می‌دهد که چگونه نظریه، در درک روشنی ازعمل زیبایی‌شناختی، و پویایی‌های میان‌رشته‌ای و درون هنری اختلال ایجاد کرده است. مطالعات فیلم و رمان به ویژه پذیرای نقد نظریه از منظری عملی هستند، زیرا تاکنون هیچ مرزبندی مشخصی بین نظریه‌پردازان، منتقدان دانشگاهی، رمان‌نویسان، فیلم‌سازان، بررسی‌کنندگان و خوانندگان ـ تماشاگران، صورت نگرفته است. برای نمونه، سرگئی آیزنشتاین، کسی که قیاس رمان سینمایی و همچنین «زبان» فیلم را رواج داد، نظریه‌پرداز، منتقد و فیلمساز بود. رمان‌نویسانی چون جوزف کنراد، اف. اسکات. فیتز جرالد، و ویلیام فاکنر فیلمنامه‌نویس شدند. رمان‌نویسانی همچون فیتز جرالد، لئو تولستوی، ویریجینا ولف، درباره‌ی ارتباط بین سینما و رمان مطالبی نوشتند. سایر رمان‌نویسان، دانشگاهی هستند: امبرتو اکو نشانه‌شناس رمانی نوشت با نام، **نام گل سرخ** و چندی بعد، اقتباس سینمایی این اثر را نقد کرد، آنتونی بورخس استاد دانشگاه، رمان‌نویس، فیلمنامه‌نویس، منتقد فیلم، و نیز اقتباس‌کننده‌ی آثار ادبی برای فیلم و تئاتر بوده است ـ او حتی برای اقتباسی تئاتری از روی یکی از رمان‌های خودش ـ **پرتقال کوکی** ـ موسیقی ساخت. این رشته‌ی لغزان، که فلاسفه‌ی تجریدی را به هنرمندان روشنفکر، و شناخته‌شده‌ترین رمان‌نویسان و فیلم‌سازان را به بررسی‌کنندگان معمولی و انبوه تماشاگران مرتبط می‌کند، مرا از تفحص در برخی تناقضات این بحث درباره‌ی

1.hybrid 2.presymbolic

www.ketab.ir

نظریه تجریدی و عمل زیبایی‌شناختی واقعی ناتوان ساخت: برای مثال، این تناقض که اقتباس، همچنان به لحاظ نظری غیرممکن است اما از منظر فرهنگی حضوری فراگیر دارد. اما، روش‌شناسی یاد شده همانقدر که سازنده است، مخرب نیز می‌تواند باشد: پژوهش درباره‌ی عمل زیبایی‌شناختی، در عین این که کاستی‌های الگوهای انتقادی را نشان می‌دهد، که خود الگوهای جدیدی را مطرح می‌کند.

محدودیت دیگر در تمرکز توجه به مباحث فیلم و رمان در این کتاب، این است که چنین توجهی به ناگزیر، بسیاری از نابرابری‌های بحث را در خود دارد. من کاملاً آگاهم که فیلم صرفاً هنر تصویر و واژه نیست، بلکه سایر شکل‌های هنری و فن‌آوری‌ها را نیز دربر می‌گیرد. گرچه آخرین مطالعه موردی من، تا حدودی معطوف به موسیقی فیلم است، اما باید مطالعه گسترده‌تری در زمینه موسیقی فیلم صورت گیرد تا مشاهده کنیم که تعریف فیلم به مثابه «تصاویر» کفایت نمی‌کند. همچنین در جریان پژوهش من به صراحت معلوم شد که اقتباس‌های تئاتری از رمان‌ها به بینامتنیتی اساسی مابین رمان‌ها و اقتباس‌های سینمایی آن‌ها شکل می‌دهد ـ بسیاری از اقتباس‌های سینمایی اولیه، [صرفاً] اقتباس‌های تئاتری ضبط شده هستند ـ اما در این کتاب توجه چندانی به این بینامتن‌ها نشده است، درست همان‌طور که در مباحث فیلم و رمان توجه کمی به آن‌ها مبذول می‌شود. در هر حال در فصل ٤ پرسش مربوط به رابطه‌ی فیلم و تئاتر دوباره مطرح می‌شود. منتقدان جدید، به درستی بی‌اعتنایی مطالعات سینمایی و داستانی نسبت به داستان‌های بازاری، فیلمنامه‌ها، رمان‌سازی‌ها، و اقتباس فیلم از فیلم را مورد اعتراض قرار می‌دهند. این کتاب نیز برای حفظ تمرکز بر مهم‌ترین مسائل بحث از آن‌ها صرف‌نظر کرده است[٨]. این کتاب بیشتر با دلمشغولی مباحث رمان و فیلم به رمان ویکتوریایی سهیم است، و چنین است که برای احضار برخی از ارواح رمان ویکتوریایی، راه افراط در پیش می‌گیرد. رمان ویکتوریایی، هیولاگونه قد علم می‌کند. نخست، به عنوان عامل اتصال میان مباحث شعر و نقاشی، و فیلم و رمان؛ دوم به عنوان بلافصل‌ترین و پرآوازه‌ترین سرمنشأ فیلم، سوم، به‌طور خاص به عنوان قدیمی‌ترین و مشکل‌سازترین محل مناقشه‌ی رمانی سینمایی، و چهارم، به عنوان بدنه‌ای از ادبیات که اقتباس‌های گوناگون از روی یک رمان را ممکن می‌کند. هرچند از بسیاری رمان‌های قرن بیستم اقتباس شده است، مشکل بتوان رمانی را پیدا کرد که از روی آن بیش از یک بار اقتباس شده باشد. هیچ یک هرگز به اندازه‌ی

www.ketab.ir

متوسط رمان‌های ویکتوریایی مورد اقتباس قرار نگرفته‌اند. سرانجام، **بازاندیشی مباحث فیلم و رمان**، نیز مانند فضای کلی این مباحث، توجه بیشتری به فیلم‌های آنگلو ـ آمریکایی و نقد انگلو ـ آمریکایی کرده است. گرچه آرای تنی چند از منتقدان فرانسوی، تعدادی از فیلم‌های کشورهای دیگر، و بعضی اقتباس‌های تلویزیونی را مورد تأمل قرار می‌دهد. علی‌رغم این محدودیت‌های اجتناب‌ناپذیر، امیدم این است که این کتاب راهگشای زمینه‌ای برای پژوهشگران آینده باشد تا آزادانه در تمام این حوزه‌هایی که مورد بی‌توجهی قرار گرفته‌اند، به مطالعه بپردازند.

دیگر محدودیت این کتاب، به تصمیم من، مبنی بر محدود کردن فیلم‌ها و رمان‌هایی مربوط می‌شود که برای مطالعه‌ی موردی، مورد استفاده قرار گرفته بودند. درحالی که صدها فیلم و ده‌ها رمان را در مدتی بیش از ده سال، مورد بررسی قرار می‌دادم، دریافتم که تعداد رمان‌ها و فیلم‌های انتخابی تأثیر چندانی بر طرح مسائل مربوط به نظریه و بلاغتِ عمل زیبایی‌شناختی ندارد. شاهد مثال آوردن از متن‌ها و فیلم‌های گوناگون با هدف نمایش وسعت پژوهش موشکافانه خود، بسیار وسوسه‌انگیز بود. با این حال، از آنجا که این کتاب، گستره‌ی تاریخی وسیع، و گفتمان‌های میان‌رشته‌ای بسیار را مورد توجه قرار می‌دهد، پی بردم که استناد به تعداد بی‌شماری از کتاب‌ها و فیلم‌ها، زمینه‌ساز ایجاد تشتت تحلیلی و نوعی درخشش سطحی دانشنامه‌ای خواهد بود، درحالی که بررسی عمیق و دقیق موارد کمتری در طول سده‌ها و گفتمان‌ها، نیرو و صراحت بیش‌تر بحث را تقویت خواهد کرد، و ارتباط و تداوم روشن‌تری میان مباحث گوناگون ایجاد کرده، و تنوع تفسیری و عمق تحلیلی بیش‌تری را میسر خواهد کرد. از آنجا که هر مطالعه موردی- مثل هر مطالعه‌ی موردی دیگری- نمایانگر پویایی‌هایی است که خود به تصویر می‌کشد ـ درواقع، بعضی از آن‌ها به‌طور خاص این‌گونه‌اند ـ هر یک ناگزیر، دارای عناصری منحصر به فرد هستند. با این حال، من که بر زمینه‌ای گسترده از مواد اولیه و ثانویه کار کردم، یقین دارم که کتاب تحت تأثیر ویژگی‌های خاص و منحصر به فرد هیچ یک قرار نگرفته است. با اینکه موارد مثال‌های موردی، به‌طور قطع موجب تنوع مضمون‌ها خواهد شد، لزوماً در آن‌ها تغییر و یا تزلزلی ایجاد نخواهد کرد. با توجه به عدم تمایل من به نگارش اثری چند جلدی، این مثال‌ها، آن‌هایی هستند که باید برمی‌گزیدم.

www.ketab.ir