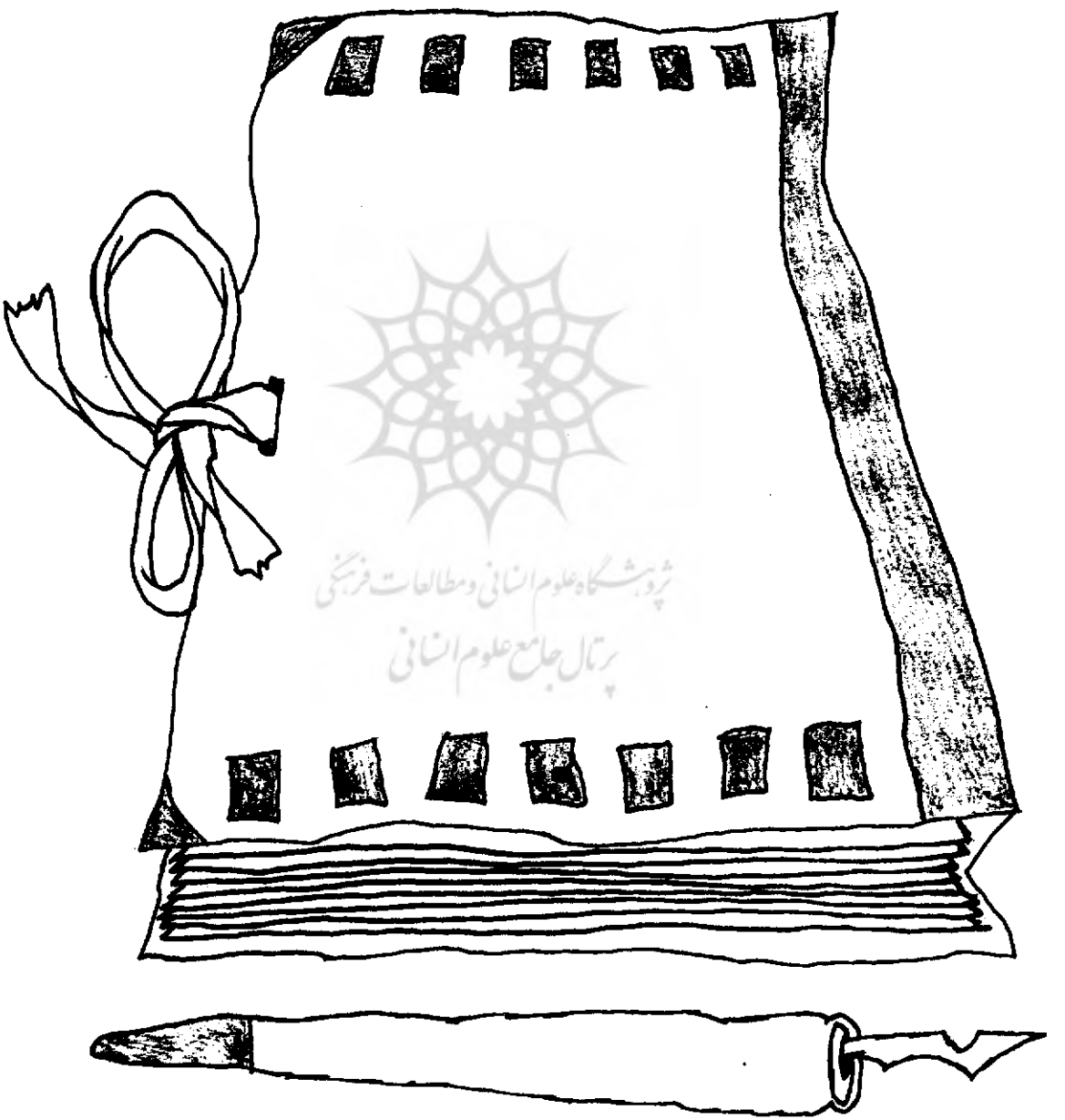
# فیلم و رمان

نویسنده: زیگفرید کراکوئر[1]

مترجم: سید علاءالدین طباطبائی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**«وجوه تشابه»**

«رمان نیز همچون فیلم به ترجمان زندگی در تمامی ابعاد نظر دارد»

رمانهای بزرگ همچون مادام بوواری[۲]، **جنگ و صلح**[۳] و **یادگاری از گذشته**[۴] توجه خود را به گسترهٔ وسیعی از واقعیت معطوف داشته و گشودن معمای بغرنج زندگی را در مقیاسی فراتر از محدودهٔ وقایع داستان مقصود قرار می دهند (و یا حداقل در ظاهر چنین می نمایند). فیلم نیز از همین خصوصیت برخوردار است. این واقعیت که در رمان نیز داستان، به قضیه‌ای دو پهلو می ماند بر تشابه حیرت انگیز این دو رسانه مهر تأیید می زند.

حتی اگر رمان را تنها بارقه‌ای ناچیز در کشف معمای زندگی فرض نماییم، بی تردید ویژگی فوق برای آن ضروری می نماید. لیکن باید به خاطر داشت که ویژگی مورد بحث در عین ضرورت، خطر جایگزین ساختن توالی منظم وقایع را به جای رویدادهای غیرقابل درك زندگی پیش می آورد و از همین رهگذر خطر نادیده انگاشتن به قول فورستر[۵] «ظریفترین ابعاد زندگی»[۶]، که آشکار ساختن آن برعهدهٔ رمان است، رخ می نماید. به گفتهٔ فورستر هرگاه رمان صرفاً به روایت داستان بپردازد چیزی جز «شکل نازلی از حکایت پردازیهای دوران کهن»[۷] نخواهد بود.

بدین ترتیب رمان پرداز و فیلمساز هر دو، به هنگام خلق اثر دراماتیك خویش، با مشکل آشتی دادن ـ اگر نگوییم دو پیش شرط متناقض ـ حداقل دو پیش شرط متفاوت، روبه‌رو خواهند بود. در تشریح این دو پیش شرط من نیز طریق فورستر را برمی گزینم چرا که وی به واسطهٔ تجربهٔ عملی در این زمینه نسبت به وظایف متعارض دخیل در رمان پردازی از تیزبینی و حساسیت خاصی برخوردار است. نخست

آنکه هر چند رمان پرداز بدون درنظر داشتن یك داستان قادر به نوشتن نیست لیکن درنقل آن به هیچ روی نباید به افراط و تفریط گرفتار آید. «هر رویداد و یا واژه باید حساب شده به‌کار آید و رعایت ایجاز در آن ملحوظ گردد.»[۸] دوم آنکه تعقیب مستمر چنین روشی درنگارش ممکن است رمان رابه نوعی داستان تئاتری شبیه سازد، لذا گاه نویسنده باید در جهت معکوس گام بردارد، بدین معنی که از روایت داستان اندکی کناره جوید. او نباید اجازه دهد ترکیب داستان، واقعیت بی حد و مرز را تحت الشعاع قرار داده و دنیایی بسته و محدود را جایگزین آن سازد. بدین ترتیب رمان پرداز به جای تکیهٔ بیش از حد برپیشرفت و حوادث پی درپی داستان (که بی تردید غفلت از آنها نیز روا نیست)، باید از «حوادث ضمنی»[۹] (رویدادهایی که در سیر کلی داستان چندان نقشی ندارند)[۱۰] سود جوید و به ترسیم شخصیتها و حوادثی همت گمارد که خواننده را غافلگیر نمایند.[۱۱] رمان پرداز تنها در پرتو تسلط کامل بر الگوهای مختلف داستان پردازی قادر است «محاسبه‌ناپذیری»[۱۲] زندگی را تصویر نماید. بیهوده نیست که فورستر، توماس هاردی[۱۳] را از آنجا سزاوار نکوهش می داند که «تقدیر»[۱۴] را در چسارچوب «بی رنگی»[۱۵] چنان تنگ و محدود ترسیم نموده است که تحرك و سرزندگی را از شخصیتهای رمان گرفته و آنها را در قالبی خشك و بی روح ارائه می نماید.[۱۶]

**«رمان نیز همچون فیلم به واقعیت نامتناهی نظر دارد»**

گرایش رمان به سوی واقعیت نامتناهی و تمایل ذاتی آن به افقهای بیکران زندگی از ماهیتی همانند برخوردار است. جرج لوکاس[۱۷] در اثر خود «Die Theorie des Romans» که قبل از گرایش او به کمونیسم به رشتهٔ تحریر در آمده است علت این امر را ناشی از جایگاهی می داند که رمان در فرایند تاریخی (به مفهومی که مراد اوست) اشغال می نماید. دیدگاه خداشناسانهٔ او نسبت به تاریخ، وی را بدین مطلب رهنمون می شود که رمان را به عصری متفاوت با عصر حماسه مربوط بداند. درنظر او عصر حماسه دوره‌ای است آکنده از مفاهیم نامتناهی عصری که در آن هنوز از مفهوم زمان تاریخی نشانی نیست چرا که انسانها و اشیا جملگی روی به سوی ابدیت داشته و براستی بخشی از آن به شمار می آیند. لیکن رمان رسانه‌ای است متعلق به عصر پس از آن، که از مفاهیم غایی خبری نبوده و زندگی در آن خود را نه به صورت سیردورانی وضعیتهای ابدی که در قالب تکامل تاریخی ازلی و ابدی نمودار می سازد.[۱۸]

دلبستگی رمان پرداز به‌عدم تناهی، انعکاسی دارد که روند داستان از تأثیر آن برکنار نیست. زیرا رمان پرداز طبیعتاً قصد دارد داستان رابه نتیجه‌ای برساند که آن را در کلیت خویش تمام شده نشان دهد، لیکن در رمانهای اصیل دقیقاً همین نتیجه است که خواننده را پریشان می کند. خاتمهٔ داستان با قطع سیر تدریجی وقایع که می توانست و یا شاید می بایست کماکان ادامه یابد، همچون دخالتی مستبدانه تأثیری تکان دهنده بر خواننده به جا می گذارد. انگار که داستان رمان لزوماً باید جامعیتی را که رمان درصدد حصول آن

است، مخدوش سازد. فورستر می پرسد «اصولاً چرا باید برای رمان از قبل طرحی در انداخت؟ آیا تکوین و رشد رمان بدون آن طرح ناممکن است؟ چرا باید رمان را همان گونه که یك نمایشنامه به پایان می رسد خاتمه داد؟»[۱۹] او با نقل سخن اصلی ادوارد ژید[۲۰] درکتاب جاعلین[۲۱] آنجا که وی از آرزوی خویش مبنی بر غرقه شدن در جریان نامتناهی زندگی به جای سازگاری و همنوایی با ضرورتهای داستان سخن می گوید، همداستانی کامل خود را با ادوارد ژید نشان می دهد: «در مورد پی رنگ رمان و پروردن آن. . . هر آنچه از قبل طراحی شود تماماً بیهوده است.»[۲۲]

هرگاه تشابهات بین دورسانه (فیلم و رمان) به‌تنهایی تعیین کننده بود رمان در واقع به‌نوعی داستان سینمایی تبدیل می گردید؛ اما بین رمان وفیلم تفاوتهایی نیز مشهود است. برای مثال خصوصیات صوری آنها به هیچ وجه یکسان نبوده، هر یك در کار آفرینش جهانی است که با جهان دیگری سازگاری ندارد. ماهیت این تفاوتها چیست؟ و آیا وجوه افتراق بین آنها از چنان توانی برخوردار است که تشابهات موجود را زایل سازد؟

**«وجوه افتراق»**

**خصوصیات صوری**

**فرضیهٔ سوریو**[۲۳]

مشکلاتی که اقتباس کنندگان رمان با آن مواجه‌اند درغالب موارد به نوع جهانی که رمان به تصویر می کشد مربوط نمی گردد بلکه عمدتاً به طرق خاصی مربوط است که رمان در شکل دادن جهان مورد نظر خود به کار

**رمانهایی که در چارچوب محدودیتهای فیلم محصورند، طبعاً در وهلهٔ اول برای اقتباس سینمایی مناسب می نمایند. در مورد چنین رمانهایی، وجوه تشابه بین رسانهٔ ادبی و سینمایی، اختلافات آنها را تحت الشعاع قرار می دهد.**

می بندد. به منظور دریافت این نکته که نظریهٔ فوق روح مطلب را ادا کرده است یا خیر، بدنیست نظر یکی از واضعان آن را مورد بررسی قرار دهیم. سوریو زیبایی شناس فرانسوی درمقالهٔ **فیلم شناسی و زیبایی شناسی مقایسه‌ای**[۲۳] برای رمان چهار خصوصیت صوری[۲۵] (یا ساختاری[۲۶]) قائل گردیده است که برگردان رمان را به زبان سینما با اشکال فراوان روبه‌رو می سازند. از سخنان او پیداست که وی اعتقاد دارد همین خصوصیات چهارگانه منشأ اصلی مشکل می باشند.[۲۷] خصوصیات مورد بحث با چهار عنصر رمان در ارتباط هستند: ۱ـ زمان، ۲ـ سرعت پیشرفت داستان، ۳ـ مکان، و ۴ـ زاویهٔ نگرش. در اینجا تنها به تجزیه و تحلیل عناصر اول و آخر که محل توجه خاص شخص نویسنده نیزبوده است، می پردازیم.

پاتریانچی

## زمان

سوریو انعطاف پذیری رمان را در به کار گرفتن تمامی حالات قابل تصور زمانی از یك طرف، و عدم انعطاف فیلم را در این زمینه، از طرف دیگر مورد مقایسه قرار می دهد. در پرتو همین انعطاف پذیری، رمان پرداز می تواند اعمال و وقایعی را تجسم بخشد که هر چند مرسوم و عادی می نمایند، به‌عمد زمان انجام آنها پوشیده بماند و از این رهگذر بین پدیده‌های مربوط به زمان حاضر و گذشتهٔ مورد نظر او نوعی ارتباط برقرار گردد. چنین عملی از حیطهٔ توان فیلم خارج است. آنچه بر پرده به نمایش در می آید بناگزیر نشان یك رویداد متحقق را بر پیشانی دارد. پس نگاه (فلاش بك) تنها وسیله‌ای است که فیلم برای احضار گذشته در اختیار دارد که آن نیز در نظر سوریو ابزاری نه چندان کارآمد محسوب می گردد.

هرچند سینما در مقام مقایسه بارمان به لحاظ امکان سیر در زمان از توانایی چندانی برخوردار نیست لیکن بسی انعطاف پذیرتر از آن است که سوریو تصور می کند. در اینجا صحنه‌ای از فیلم **صورت زخمی**[۲۸] را شاهد مثال می گیریم. در این صحنه ، تنها شیوهٔ به هوا پرتاب کردن سکهٔ یکی ازهفت تیرکشان برما آشکار می سازد که او مشغول شیر یا خط کردن است و آن گاه که او در معرض دید ما نیز قرار ندارد می دانیم به همان کار مشغول است. در حقیقت ما بی درنگ عمل او را در زمان حاضر عادتی به‌جا مانده از زمان گذشته تلقی می نماییم. **پاتر پانچالی**[۲۹] تسلسل منظم رویدادها را درزمان به گونه‌ای نشان می دهد که

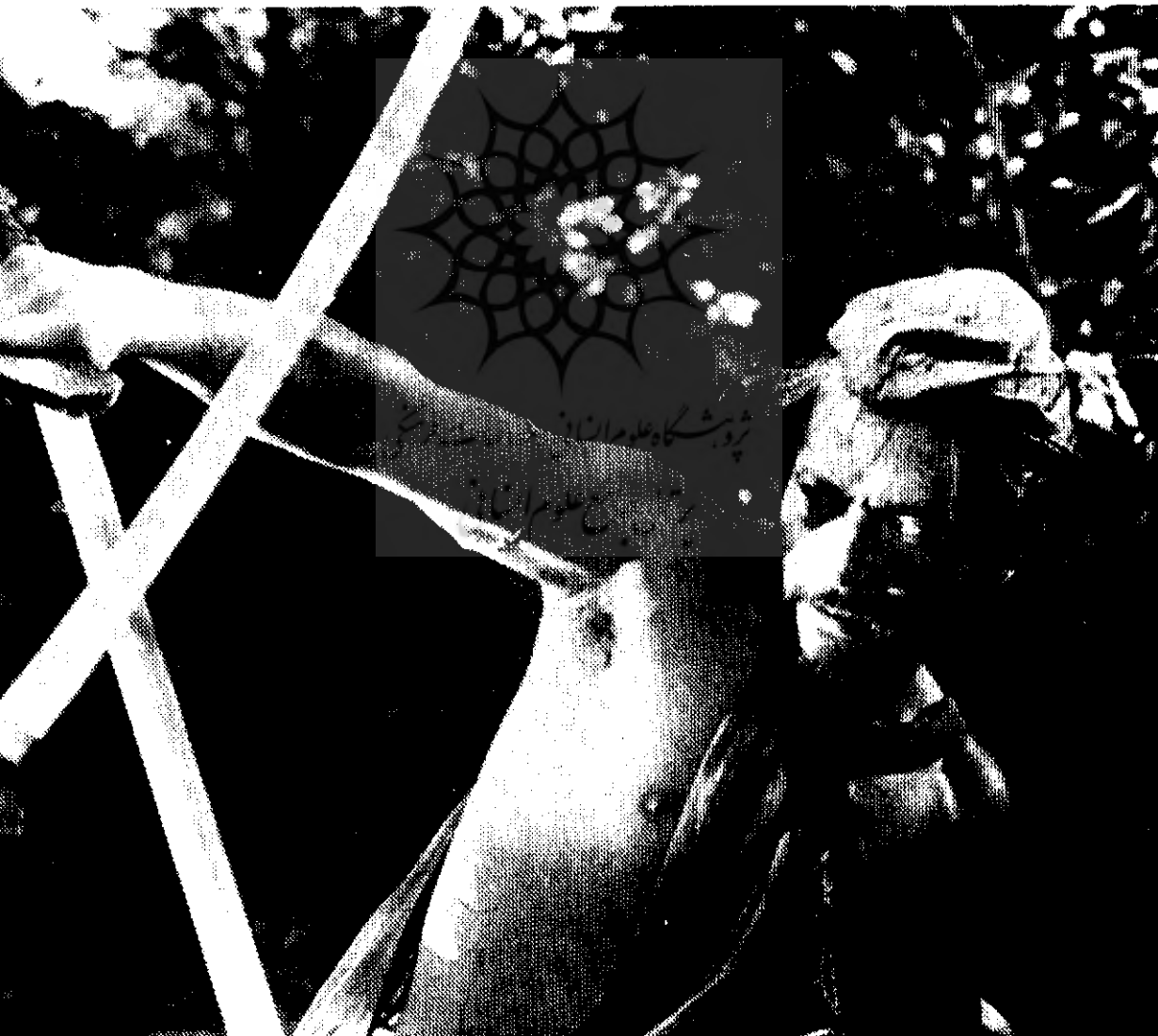
تماشاگر احساس می کند وقایع گذشته احیا گردیده‌اند. قدرت تخیل تماشاگر او را به جلو و عقب می راند و بافت زمان را به گونه‌ای می تند که با سیر تسلسل زمانی فیلم تنها اندك شباهتی دارد، تماشاگر که غرق در زمان باطنی خویش است، دیگر نه می خواهد و نه می تواند حوادث را براساس ترتب زمانیی که بر پرده ظاهر می شوند ادراك نماید. حوادث به گونه‌ای که تعیین محل آنها ناممکن می نماید در عرصه‌ای گذرا که در آن، گذشته و حال به نحوی پیچیده درهم فرو می روند، همچون موج پیش می آیند ودر می گذرند (مقایسهٔ این فیلم با **یك محکوم به مرگ، گریخته** است[۳۰]، ساختهٔ برسون[۳۱] که چنان در چارچوب ترتّب زمانی خطی و برگشت ناپذیر گرفتار آمده که تهی و بی محتوا می نماید، خالی از فایده نیست).

آیزنشتاین در فیلم **ده روزی که دنیا را لرزاند**[۳۲] قطعات کاملی را ـ برای مثال از حوادثی که برروی پل متحرك به وقوع می پیوندد ـ دقیقاً به شیوهٔ رمان از زمان وقوع منفك نموده، به منظور تشدید تأثیر عاطفی و یا مأنوس ساختن تماشاگر با اندیشه‌ای خاص، به بسط و گسترش آنها دست می زند. در بسیاری از رویدادهای جزئی تداوم داستان به ناگهان گسسته می شود، انگار برای مدتی اندك چرخ زمان از حرکت باز می ایستد. وی با بهره جستن از «درشت نما»[۳۳] های متعدد و یا نماهایی از قطعات نمایشی نامتجانس از دنیای بی زمان، اشکالی عجیب و شگفت انگیز بر پرده ظاهر می سازد. در این فیلم شاهد پس نگاههایی (فلاش بك) هستیم که صرفاً به

**جهان رمان اساساً زنجیره‌ای ذهنی به شمار می آید و از آنجا که این زنجیره متشکل از اجزایی است که هیچ ما به ازای مادی بر آن متصور نیست، لاجرم بیان آنها به زبان سینما ناممکن خواهد بود.**

تداعی گذشته نمی پردازند بلکه تبلور عینی آن را به‌نمایش در می آورند. صحنه‌های جنایت در **راشومون**[۳۴] چنان استادانه بازسازی گردیده و با یکدیگر پیوند خورده است که تنها در پرتو درك ارتباط آنها بسا حقیقت جویی می توان مفهومشان را دریافت ـ دراین فیلم بازگشت به گذشته بخشی از واقعیت زنده و موجود به شمار می آید.

سینما گاه به کیفیاتی دست می یابد که منحصراً مختص رمان به نظر می رسند، برای مثال: فیلم می تواند شخصیتی را درکنار آنان که خاطره‌شان در ذهن او تداعی شده است نشان دهد. در فیلم **توت فرنگیهای وحشی**[۳۵] اثر «اینگمار برگمن» دکتر پیر که از احساس بیهودگی رنج می برد، غرقه درخاطراتی است که به گونه‌ای فزاینده نسبت به آنها احساس قرابت می کند و از آنجا که او این پس نگاهها را تا اعماق وجود خویش احساس می نماید،



آنها را نمی توان صرفاً قطعاتی مجزا پنداشت که در لابه‌لای وقایع فیلم گنجانده شده باشند. وی از رهگذر همین خاطرات با دوستان گذشتهٔ خویش و دختری مهربان که در آن هنگام طرز رفتار با او را نمی دانست، پیوندی نزدیک برقرار می نماید. اگر او شبحی بود در میان دیگر اشباح مربوط به گذشته، فاصله‌اش با زمان حال همچنان محفوظ می ماند، لیکن این فاصله از میان برداشته شده است. تماشاگری که ناظر رفتار دکتر پیر است، او را شخصیتی می یابد که درهمه حال دست کم با یکی از این اشباح در ارتباط است. در اینجا، گذشته دیگر عرصه‌ای منفك از زمان حال نیست، بلکه به معنای دقیق کلمه، تجدید حیات یافته و در حین پیشرفت، شخصیت پیر مرد را دستخوش تغییر و تحول می سازد. بی تردید می توان گفت که تفاوت شیوهٔ برخورد با زمان در فیلم و رمان، تفاوتی است کمّی نه ماهوی.

راشومون

## زاویهٔ نگرش[۳۶]

سوریو درادامه بدین نکته می رسد که رمان پرداز آزاد است خودرا در قالب هر یك از شخصیتهای داستان قرار داده، از دید او به نظارهٔ جهان خارج بنشیند، و یا آنکه با توجه به جهان پیرامون وی به چشم اندازی از عالم درون او راه یابد. وی اضافه می کند: اما فیلم از این زاویهٔ خاص نگرش محروم است. دوربین را توان آن نیست تا به شیوهٔ رمان با شخصیتهای داستان به وحدت کامل برسد، آنچه در قلمرو امکانات دوربین قرار دارد این است که مشاهدات خود را به تماشاگر منتقل نماید. سوریو به منظور تأیید مدعای خویش به فیلم داستان یك کلاهبردار[۳۷] اثر «ساشا گیتری»[۳۸] اشاره می کند. این اثر در حقیقت بیان زندگینامهٔ شخصیت اول فیلم است از زبان خود وی. بی گمان نویسنده دراین ادعا محق است که در فیلم تنها اظهارات شفاهی و تمهیدات مربوط به وقایع فیلم است که مبین یکی بودن قهرمان فیلم (کلاهبردار) و راوی داستان می باشد. شناسایی کلاهبردار ـ مانند سایر شخصیتهای فیلم ـ از بیرون وجود او صورت می پذیرد، و رویدادهای فیلم هرگز القای حالات درونی او را سبب نمی شوند. در اینجا دوربین نقش شاهدی مستقل و بی طرف را ایفا می نماید. البته نباید از نظر دور داشت که بی طرفی او تنها درصورتی است که برای تماشاگر ناشناس باشد[۳۹].

در اینجا سوریو بار دیگر تواناییهای بالقوهٔ فیلم را به کم می گیرد. حتی اگر بپذیریم که فیلمساز در مقام مقایسه با رمان پرداز در وحدت یافتن با شخصیت مورد نظر از آزادی کمتری برخوردار است، باز چنین می نماید که سوریو در ارزیابی اهمیت استحالهٔ شخصیت راه مبالغه پیموده است. البته بایستی توجه داشت که در این خصوص از فیلمهایی

همچون بانویی در دریاچه[20] اثر «رابرت مونتگمری»[21] مطلقاً نمی توان سخن به میان آورد، چرا که در آن، دوربین به‌جای چشمان شخصیت اصلی فیلم نشسته‌است، به طوری که آن شخصیت، خود تقریباً نامرئی گردیده و محیط پیرامون وی به‌همان صورتی به تصویر درمی آید که در معرض دید اوست. بدین ترتیب تماشاگر به نوعی شناسایی مطلقاً خارجی دست یافته و هرگز برای او احساس یکی انگاشتن خود با قهرمان فیلم میسر نیست. اما ناتوانی مونتگمری در رفع این نقیصه نباید ما را بدین نتیجه رهنمون شود که حل مشکل از توان این رسانه خارج است.

شماری از فیلمها در رفع این نقیصه تا حدی موفق بوده‌اند. فیلم **کالیگاری**[22] را شاهد مثال می گیریم. هرچند که راوی داستان با دیگر شخصیتهای فیلم درهم می آمیزد اما این احساس را نیز درما برمی انگیزد که آنها مولود تخیلات راوی بوده، جهان نامأنوس و نیز اشباح و ارواحی که او را احاطه کرده‌اند از اعماق وجود خود او نشئت می گیرند. چنین می نماید که تمامی فیلم از بطن زندگی راوی ریشه گرفته و از رهگذر فیلم، جهان درون او بر ما آشکار می گردد. فیلم **اوبرفال**[23] نیز در همین زمینه قرین موفقیت بوده است (اما این فیلم در مقایسه با **کالیگاری** بیشتر سینمایی است و کمتر روح نقاشی مآبانه در آن به چشم می خورد). خیابانهای کثیف، اتاقها و گذرگاههای زیرزمینی که در فیلم فراوان به چشم می خورند جملگی مخلوق توهمات شخصیت وحشت زدهٔ فیلم هستند. تمامی این نماها تصاویری از ذهنیات او محسوب

**در مجموع، تفاوت میان خصوصیات صوری فیلم و رمان تنها به لحاظ اندازه و شدت است و این تفاوت در مقایسه با تشابهات ماهوی بین دو رسانه چندان حائز اهمیت نیست.**

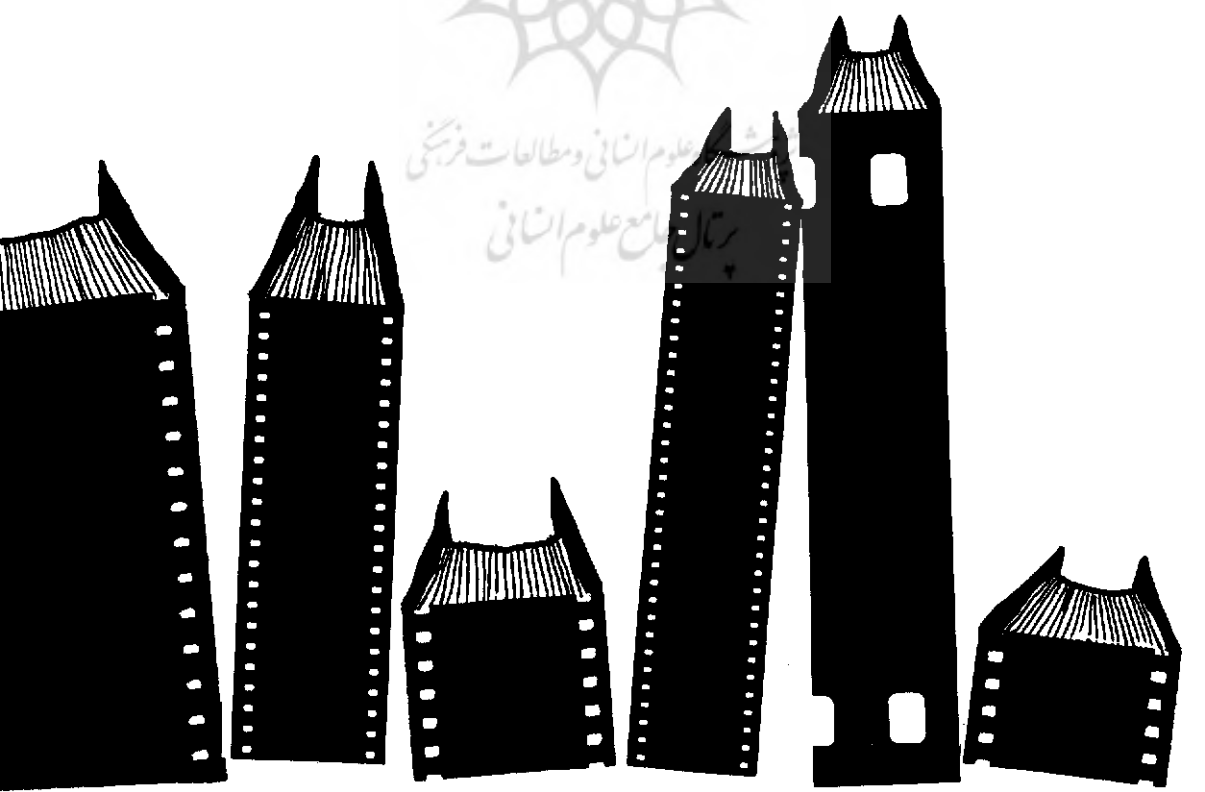
می شوند، بدین نحو که گویی دوربین در ذهن او نشسته، از زبانش سخن می گوید و آیا راشومون درهنگام نمایش موشکافانهٔ صحنهٔ قتل از دیدگاههای مختلف راویان گوناگون، تماشاگر را مسحور نمی سازد؟ او آگاهانه و یا ناآگاهانه در جریان فیلم برداشتهای متفاوت راویان مختلف را پذیرا می شود.

بنابراین درون نگری برای فیلم نیز کاملاً دور از دسترس نیست. این مطلب ما را بدین نتیجه رهنمون می شود که در مجموع، تفاوت مابین خصوصیات صوری فیلم و رمان تنها به لحاظ اندازه و شدت است و این تفاوت در مقایسه با تشابهات ماهوی بین دورسانه چندان حائز اهمیت نیست. درواقع این تفاوت از عداد تفاوتهای ثانویه به شمار می آید و اگر تنها همین اختلاف مطرح بود انطباق رمان با نگرش سینمایی به سهولت صورت می پذیرفت.

لیکن این دو رسانه به دو جهان متفاوت تعلق دارند و در حقیقت این تفاوت بین آنهاست که از اهمیتی بنیادین برخوردار است.

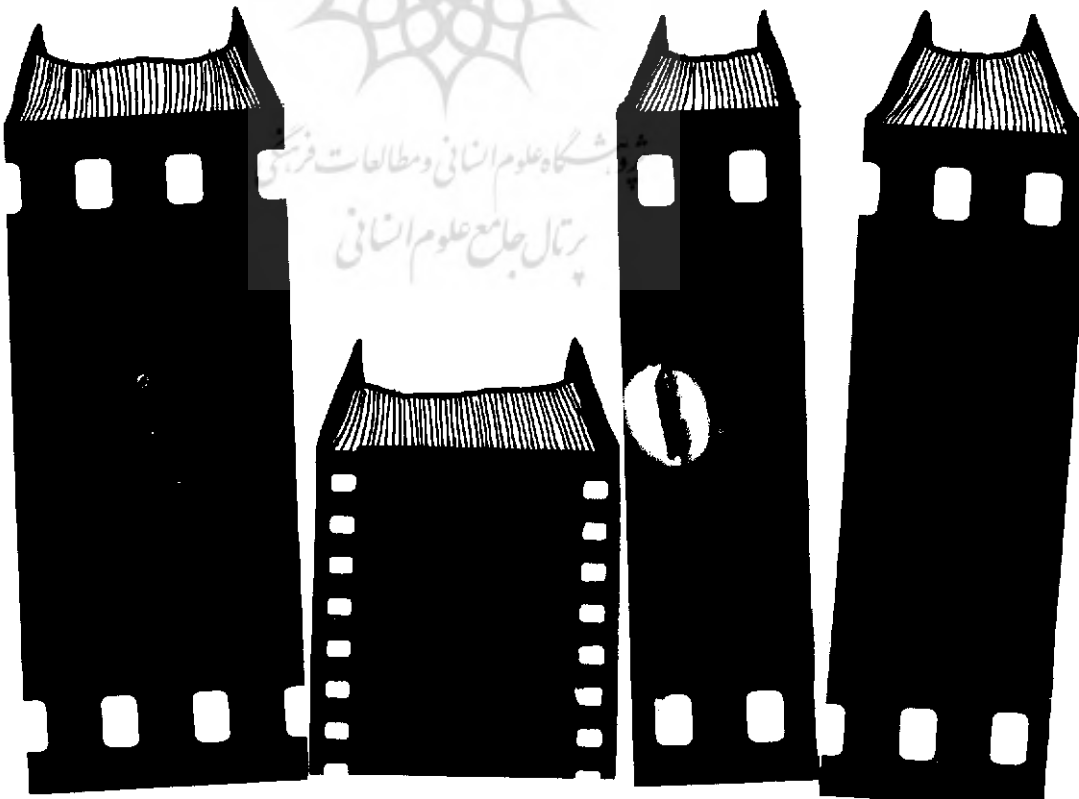
### «جهان فیلم و جهان رمان» زنجیرهٔ عینی وذهنی

این حقیقت که فیلم و رمان هر دو، جریان و یا سیلان زندگی را به تصویر می کشند مبین آن نیست که هر دو، جنبه‌های یکسان زندگی را منظور نظر دارند. همان طور که قبلاً از آن سخن رفت گرایش فیلم به سمت آن نوع از زندگی است که با رشته‌ای باطنی، با آن دسته از پدیده‌های مادی که محتوای عاطفی و ذهنی فیلم از بطن آنها برآمده، پیوند دارد. فیلمهایی که از جنبهٔ سینمایی قوی برخوردارند، به‌منظور انتقال آنچه نامرئی و غیرمادی است بر بیان



رسای این پدیده‌ها تأکید می نمایند. برای مثال در فیلم **یادداشتهای کشیش دهکده**[۲۴] حالات معنی دار و کنایه‌آمیز چهرهٔ او بیش از مطالب دفتر خاطراتش، از رنجها و کشمکشهای درونی او حکایت داشته و مارا تحت تأثیر قرار می دهد. در اینجا همه چیز حکایت از اعتقادات و ارزشهای هستی مادی دارد و زندگی آن گونه که توسط دوربین ضبط می شود عمدتاً همچون زنجیره‌ای مادی به نظر می رسد.

مسلماً رمان نیز در بسیاری موارد برهستی مادی احاطه دارد ـ چهره‌ها، اشیا، چشم اندازها و تمامی پدیده‌های مادی دیگر. اما این تنها بخشی از جهان تحت سیطرهٔ آن است. داستانی که از واژگان ترکیب یافته، این توان را داراست که مستقیماً به بطن حوادث درونی زندگی ـ از عواطف و اندیشه‌ها گرفته تا کشمکشهای روان شناختی ـ راه یابد. تمامی رمانها در عمل، به رخدادهای درونی و یا حالات باطنی وجود گرایش دارند. جهان رمان اساساً زنجیره‌ای ذهنی به شمار می آید و از آنجا که این زنجیره متشکل از اجزائی است که هیچ ما به‌ازای مادی بر آن متصور نیست، لاجرم بیان آنهابه زبان سینما ناممکن خواهد بود. این زنجیره برخلاف زنجیرهٔ معنوی **کشیش دهکده** نمی تواند از رهگذر حالات چهره و یا کیفیاتی از این نوع بیان گردد، چرا که در سینما هیچ راهی برای اشاره به آنها وجود ندارد (این استدلال که بیان حالات روانی از طریق گفتگو میسر است و بدین ترتیب به سهولت در حیطهٔ امکانات سینما قرار می گیرد، سست و بی پایه می نماید زیرا استفاده از گفتگو برای بیان مطلب از ویژگی فیلمهای غیرسینمایی[۲۵]



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است که در آنها بیانات زبانی وجه غالب را تشکیل می دهند) و اینك با توجه به نکات فوق، وجوه افتراق بین جهان این دورسانه است که تشابهات آنها را کم اهمیت جلوه می دهد.

**تداعی سرودهای گریگوریانی**

زندگی آن گونه که در روایتهای ادبی ترسیم می شود، گاه در عرصه‌هایی گسترش می یابد که بازآفرینی آن به‌زبان سینما ناممکن است. این حالت در یکی از رمانهای «مارسل پروست»[۲۶] کاملاً مشهود است. پروست در یکی از فصول رمانی به نام اسیر صحنه‌ای را توصیف می کند که در آن به‌هنگام سپیده دم در اتاق خواب دراز کشیده و به فریاد فروشندگان گوش فرا داده است[۲۷]. این واقعه تا به اینجا از طریق فیلم نیز قابل بیان است. آن گاه او جار زدنها و صدای آهنگین فروشندگان دوره گرد را که سرودهای گریگوریانی را درخاطر او زنده می کنند به تفصیل شرح می دهد. بدین ترتیب می بینیم که واقعهٔ مزبور وی را بدانجا می کشد که بین سرو صدای خیابان پاریس و مناجاتهای مذهبی مقایسه به عمل می آورد. در اینجا پروست خاطرات گذشته، که انعکاس زندگی اوست و تجربه‌های حال را در چنان بافت پیوسته‌ای درهم می تند که دوربین را به آن راهی نیست.

القای چنین مقایسات و تأملاتی بدون استمداد از تدابیر پیچیده و ابزار و آلات مصنوعی برای سینما میسر نیست، و اصولاً هرگاه این رسانه به چنین اموری بپردازد، از ماهیت خویش تهی می گردد. آنچه را سینما می تواند به رساترین وجه تصویر نماید زنجیرهٔ ذهنیت آدمی در تمامیت آن نیست بلکه تنها حوادث عینی است که تداعی آن زنجیره را درپی داشته است؛ یعنی، صدای دوره گردان و عبارات آهنگین آنها که از خلال در و پنجره‌ها به گوش می رسد، و واکنش آنی راوی نسبت به آنها. نماهای این وقایع ممکن است ذهن تماشاگر را با ایجاد تخیلاتی در پیرامون مفاهیم صریح و تلویحی آنها، به جهت خاصی معطوف سازد، لیکن بسیار بعید می نماید به آن تصورات ذهنی که رمان در او پدید می آورد، دست یابد. از این رو اقتباس کننده بر سر دو راهی گرفتار می آید. چنانچه دوره گردان و سرو صدای آنها را به تصویر کشد، برای نمایش خاطراتی که با آنها سرشته است، چندان مجال نخواهد یافت، و هرگاه درصدد مرجح شمردن خاطرات برآید، از روشی غیرسینمایی سود جسته که بناچار خیابان و سروصدای آن را به پس زمینهٔ تصاویر انتقال می دهد. چنین می نماید که هر تلاشی در بیان زنجیرهٔ ذهنی رمان، از زبان سینما محکوم به شکست است.

مثال فوق به خوبی رابطهٔ دو پهلو و ضد و نقیض تفکر پروست را با سینما نشان می دهد. او از طرفی مصرانه تأکید دارد که وقایع عینی و ذهنی کم اهمیت ـ همچون قطعه کیکی که در چای فرو برده شده است، حالت عجیب یکی از اعضای بدن، مشاهدهٔ سنگفرشهای ناهموار ـ بی اختیار حوادث مهمی را در خاطر زنده می کند (ناگفته پیداست که از قضا به دلیل ماهیت مادی این وقایع توجه دوربین به آنها طبیعی می نماید.)، و از طرف دیگر، سرخوش از تجدید خاطرهٔ تجارب و اندیشه‌هایی که اینك هیچ مابه ازای واقعی در

جهـان خارج بـرای آنهـا متصـور نیست، بـه تعقیب زنجیرهٔ خاطرات می پردازد. خاطرات ذاتاً وابسته به زبان اند و حتی خلاقانه‌ترین آثار سینمایی نیز در به تصویر کشیدن تخیلاتی که واژه‌ها در ذهن تداعی می کنند، حقیر و ناتوان می نمایند. پروست از طرفی، در مقام انسان هم عصر سینما، به طرق گوناگون با آن هم آواز می گردد و ازطرف دیگر در جایگـاه یك نویسنده از این رسانهٔ جدید روی بر می تابد. قـرابت او با سینمـا وی را نسبت به تـأثیرات گذرای آن حساس ساخته است. سینما در نظر او مانند همان سه درختی جلوه می کند که در رمانش از آنها سخن به میان آورده است. ابتدا درختـان در چشم او آشنـا می نمـاینـد امـا سرانجام آنها را اشباحی مـرموز و متعلق بـه روزگاران گذشته تشخیص می دهد که «از او ملتمسانه می خواهند آنها را با خود به زندگی بازگرداند»[۲۸]. پروست در جهان سینما ابعاد و ویژگیهایی می جوید که این رسانه با آنها بیگانه است.

در هـر حال رمـان را نمی توان در شمـار اشکال ادبی مناسب سینمـا، ذکر کـرد. این استنباط بی درنگ توجه ما را به مسئلهٔ اقتباس از رمـان معـطوف می دارد، کـه‌مسئله‌ای است چنان بغرنـج و پیچیده کـه بحث در پیرامـون تمامی ابعاد آن ناممکن می نماید.

**پیرامون اقتباس از رمان**

**تفاوت در کیفیت سینمایی**

بسیاری از اقتباسها به روح اثر ادبی چندان تـوجهی نشـان نمی دهنـد. فیلم **شیطان در جسم**[۲۹] را شاهد مثال می آوریم، ، در این فیلم موضوعاتی ارائه می شود که نشانی از آنها در

**گرایش فیلم به سمت آن نوع زنـدگی است کـه بـا رشتـه‌ای باطنی، با آن دسته از پدیده‌های مادی که محتوای عاطفی و ذهنی فیلم از بطن آنها برآمده، پیوند دارد.**

خوشه‌های خشم

رمان **رادیگه**[۵۰] نمی توان یافت ـ که از قضا شاید همین موضوعات، فیلم را دلپذیر و جذاب ساخته است[۵۱]؛ اجازه دهید در آغاز برداشتهای آزاد را از بررسی خویش حذف کرده و در عوض توجه خود را به اقتباسهای نسبتاً موثق معطوف داریم. البته حتی این فیلمها نیز برگردان ساده و تحت اللفظی اثر اصلی به شمار نمی آیند. اما به‌گونه‌ای ساخته و پرداخته شده‌اند که علی رغم انحراف از اثر اصلی ـ که گاه در روند انتقال اثر به زبان تصویر اجتناب ناپذیر است ـ تلاشی موفق و یاناموفق در حفظ محتوای اساسی و مسائل مورد تأکید اثر اصلی به شمار می آیند. با درنظر گرفتن اقتباس به معنای دقیق کلمه، اجازه دهید تنها یك جنبه را مورد بررسی قرار دهیم: میزان سازگاری اقتباس با ضرورتهای سینما. نگاهی به فیلمهای اقتباس شده از رمانهای برجسته بر ما معلوم می دارد که میان آنها به لحاظ کیفیت سینمایی اختلافی بزرگ وجود دارد. برای مثال **خوشه‌های خشم**[۵۲] و **ژروز**[۵۳] فیلمهایی برجسته به‌شمار می آیند، حال آنکه فیلمهای **مادام بوواری** ساختهٔ «ژان رنوار»[۵۴]، **سرخ و سیاه**[۵۵] ساختهٔ «کلوداتان لارا»[۵۶] و یا **موبی دیك**[۵۷] ساختهٔ «جان هوستون»[۵۸] را به زحمت می توان واجد کیفیت اصیل سینمایی تلقی نمود. دو نکته را نباید از نظر دور داشت، نخست آنکه این هر سه تن کارگردانانی حرفه‌ای بوده و در پرتو خلق آثار بزرگ سینمایی از حیثیت و اعتبار فراوان برخوردار گردیده‌اند، و دوم آنکه هر دو سناریوی **سرخ و سیاه** و **ژروز** توسط یك سناریست تهیه شده‌اند. از این رو بسیار بعید می نماید که اقتباسهای ناموفق سینمایی زاییدهٔ عدم توانایی و یا بصیرت فیلم شناختی تهیه کنندگان باشند. بنابراین در تعلیل وجود تفاوت

زردند

بین کیفیت سینمایی دو فیلم ـ برای مثال خوشه‌های خشم و مادام بوواری ـ تنها یك راه باقی می ماند و آن انتساب تفاوت به ویژگیهای ذاتی رمانهای اقتباس شده است.

**محتوای رمانها**

باید درنظر داشت که زنجیرهٔ معنایی که رمانها را دربرمی گیرد ممکن است عناصری را شامل گردد که هضم و جذب آنها توسط سینما ممکن نباشد. اما عناصر مورد بحث همواره در تمامی رمانها از جنبهٔ غالب برخوردار نیستند. هر چند بسیاری از رمانهای موجود، همین عناصر غیرقابل بیان به زبان سینما را موضوع کار قرار داده‌اند (و یا دست کم با چنین عناصری در ارتباط تنگاتنگ می باشند)، لیکن آثار ادبی فراوانی نیز دردست است که توجه خود را به دیگر جنبه‌های زندگی معطوف داشته‌اند. این گونه رمانها معمولاً از تکیه بر موقعیتها، حوادث، و روابطی که غیرقابل تبدیل به واقعیت عینی هستند، اعراض می جویند؛ آنها در واقع به‌ترسیم زنجیرهٔ ذهنی می پردازند که می تواند توسط زنجیره‌ای مرکب از پدیده‌های عینی به نمایش درآید. درحالی که رمانهای نوع اول از دنیای فیلم به دور می نمایند، رمانهای نوع دوم با این دنیا قرابت و نزدیکی دارند. پیداست که میان این دو نوع رمان به لحاظ قابلیت اقتباس تفاوتی آشکار موجود است. حال این سؤال پیش می آید که محتوای متفاوت دو نوع رمان چه‌تأثیری در کیفیت اقتباس دارد. برای پاسخ بدین پرسش مقدمتاً چنین فرض می کنیم که اقتباس کننده و کارگردان هر دو، هنرمندانی آگاه و کارآزموده می باشند.

**اقتباسهای سینمایی[۵۹]**

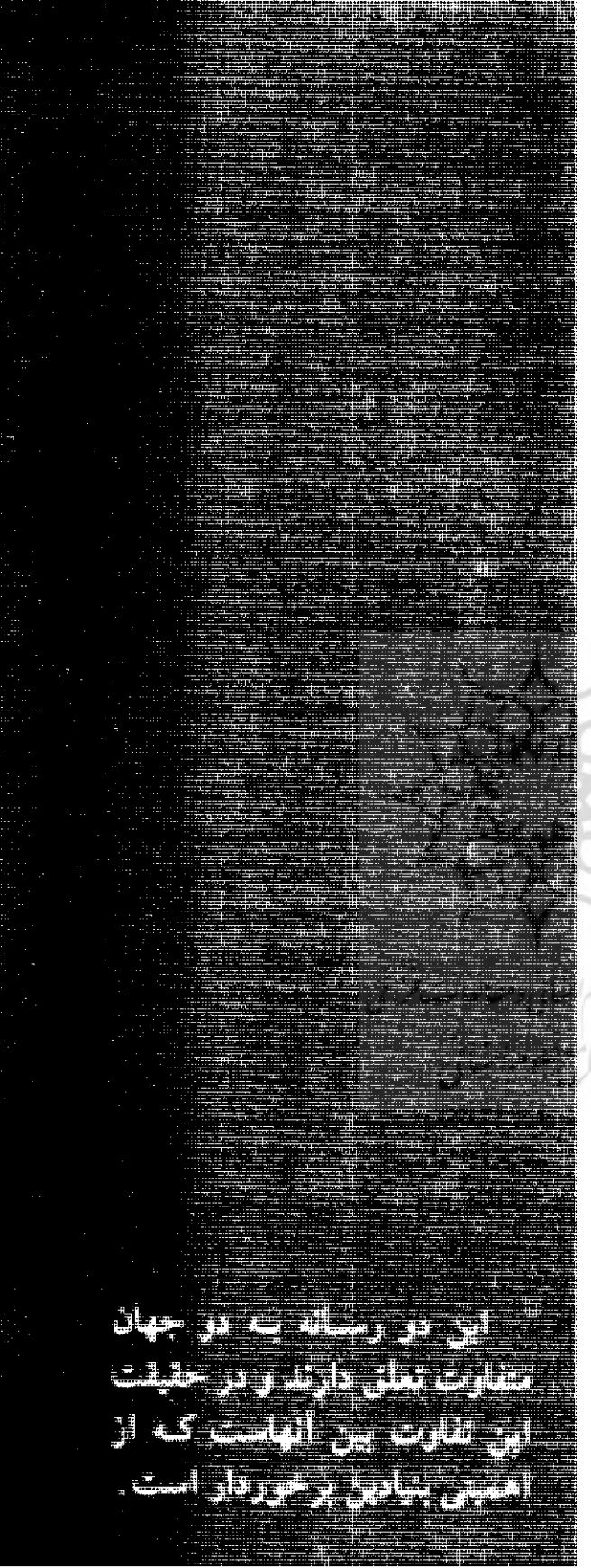
رمانهایی که در چارچوب همان محدودیتهای فیلم محصورند، طبعاً در وهلهٔ اول برای

اقتباس سینمایی مناسب می نمایند. در مورد چنین رمانهایی، وجوه تشابه بین رسانهٔ ادبی و سینمایی، اختلافات آنها را تحت الشعاع قرار می دهد.

در تأیید این سخن می توان **خوشه‌های خشم** ساختهٔ «جان فورد»[۶۰] را شاهد مثال گرفت. این فیلم درعین حال که اقتباسی است موثق از رمان «جان اشتاین بك»[۶۱] تحت همین عنوان، یکی از آثار برجستهٔ سینما نیز به شمار می آید. بنابه عقیدهٔ «جرج بلواستون»[۶۲] قرابت زمینهٔ اصلی اثر اشتاین بك با بیان سینمایی؛ اصرار او در شناساندن شخصیتها از طریق اعمال فیزیکی؛ اکراه شدید او از ورود به دنیای ذهنی شخصیتهای داستان؛ و غرق شدن در سبکی سناریومانند وعاری از تأملات عمیق درونی[۶۳] از جمله عللی است که فورد را قادر ساخته بی آنکه ویژگیهای سینمایی را نادیده انگارد، اثر اشتاین بك را به زبان تصویر بیان نماید. به‌تعبیر بلواستون چیزی در این رمان وجود ندارد که نتوان آن را به تصاویری از واقعیت مادی تبدیل کرد.[۶۴]

شاید بتوان دو ویژگی مهمتر نیز برای اثر اشتاین بك برشمرد. نخست آنکه رمان او عمدتاً به گروههای انسانی می پردازد و نه به افراد. تجارب گروههای انسانی در مقایسه با افراد مستقل و مجزا نسبتاً ساده و ابتدایی است و از آنجا که باید در قالب رفتار گروهی نمایانده شوند، مرئی بودنشان آشکارتر می نماید. آیا اصولاً گروههای انسانی درزمرهٔ عالیترین موضوعات سینمایی به شمار نمی آیند؟ اشتاین بك در پرتو تأکید بر فقر و فلاکت زدگی و بیم و امیدهای جمعی، بسیاری از نیازهای سینمایی را برآورده می سازد. دوم آنکه رمان او وضعیت نامساعد کارگران مهاجری را که در مزارع به کار مشغول اند به تصویر می کشد و از این رهگذر سوء استفادهٔ ننگ آور جامعه را از آنها در معرض دید همگان قرار می دهد. این جنبه نیز در چارچوب تواناییهای خاص سینما قرار دارد. سینما به هنگام کاوش درواقعیت عینی، مسا را در موقعیتی قرار می دهد که قادریم بین واقعیت وتصوراتی که راجع به آن داریم ـ و غالباً همین تصورات ما را از ادراك صحیح آن برکنار می دارد ـ نوعی مقایسه به عمل آوریم. از این رو چه بسا بتوان گفت اهمیت سینما تا حدی در قدرت افشاگرانهٔ آن نهفته است.

رنه کلمان[۶۵] کارگردان فیلم **ژروز**، که برداشتی از اثر امیل زولا[۶۶] به‌نام **شرابخانه**[۶۷] است، آن را یك فیلم «مستند طبیعت گرایانه»[۶۸] می خواند. همین عنوان در مورد خود رمان نیز صادق است. رمان، الکلیسم را موضوع بررسی قرار می دهد و درحالی که منشأ آن را در شرایط محیطی جستجو می کند، تأثیر فاجعه بارش را بر سلامت و زندگی خانوادگی ترسیم می نماید. شخصیتهایی که زولا به‌ترسیم آنها می پردازد همان گونه که روش همیشگی اوست بیش از آنکه شخصیتهایی بغرنج و پیچیده باشند، «تیپ هایی مرکب»[۶۹] بسه شمار می آیند و او همچون همیشه عریان ترین تأثیر و تأثرات عینی را برجسته می نماید. این رمان هدیه‌ای است ساخته و پرداخته به اقتباس کنندگان، وچنان از اشیا، حوادث و روابط قابل فیلمبرداری آکنده است که به بوست[۷۰] و کلمان امکان داده بی آنکه زنجیرهٔ



این دو رسانه به دو جهان متفاوت تعلق دارند و در حقیقت این تفاوت بین آنهاست که از اهمیت بنیادین برخوردار است.

حوادثی را که زولا ساخته و پرداخته است پاره کنند، بیش از او توجه خود را بـه ابعاد روان شنـاختی شخصیتهـا معـطوف دارنـد. آنهـا گذشته از سایرتغییرات کم اهمیت تر، از تأکید زولا بر مسائل جامعه شناختی ـ که از قضا در ردیف مناسبترین موضوعات سینمایی قرار دارند ـ کاسته و درعوض تلاش شجاعانهٔ ژروز را در آلوده نشدن بـه ناپـاکیهای محیط بـرجسته ساخته‌اند.[۷۱] بدین ترتیب آنها با غور در جهان درونی انســان بـه آفـرینش یـك قهـرمان می پردازند. (حال اینکه آیا چنین انحرافی از دیدگاههـای او مورد تـأیید شخص زولا قـرار می گرفت یا خیر، مسئلهٔ دیگری است)

لیکن علی رغم این انـحـراف، ژروز در سینما نیز همان شخصیت ساختـه و پرداختـهٔ زولاست و این حقیقت که سینما در ترجمان رمان به زبـان تصاویـر امانت را حفظ کـرده است، نـاشی از کیفیت خاص رمـان است. روند اصلی داستان و همچنین توصیفاتی که از شرایط اجتماعی معاصر به عمل می آیـد، به سهولت در قالب تصاویر سینمایی در می آیند و صحنه‌های خشونت آمیز و ترس آور، بویژه مـادهٔ خـامی اصیـل بـرای فیلم محسـوب می گردند. هنگامی که این صحنه‌ها از قالب واژگان خارج گشته و در قالب تصـاویر بیـان می گردند، توان زیبایی شناختی آنها حتی از اثر اصلی نیز فراتر می رود. ضبط بی طرفانهٔ آن صحنهٔ نفرت انگیزی که کوپوی[۷۲] مست و لایعقـل را درحـالی نشـان می دهـد کـه بـا بارکشهای حجامت برپشت، جست و خیزکنان رختشویخانه را به هم می ریزد، تنها ازعهدهٔ دوربین ساخته‌است. البتـه این به معنـای کم

اهمیت جلوه‌دادن تیزبینی و حساسیتی که کارگردان برای مثال در نمایش بدیع و حیرت انگیز نانا[۷۳] از خود بروز می دهد، نیست. این نکته را نیز نباید از یاد برد که ژروز متعلق به گذشته‌ای است که هنوز در خاطر ما زنده است و از این رو با نگرش سینمایی سازگار به نظر می رسد.

دو مثال فوق چنانچه این باور را در ما پدید آورد که تنها از رمانهای واقع گرا و یا طبیعت گرا می توان فیلمهایی درخور توجه تهیه کرد، کاملاً گمراه کننده خواهد بود. چنین نیست. در واقع امکان اقتباس از یك رمان آن قدر که به‌نوع جهت گیری آن به سمت محتوایی که ابعاد روحی ـ جسمی را دربرمی گیرد بستگی دارد، به‌اختصاص همه‌جانبهٔ آن به‌جهان عینی بستگی ندارد. یك رمان واقع گرا ممکن است به خاطر زمینه و مایه‌های خاص چنان از وقایع جهان خارج آکنده باشد که درنمایش آن بر پردهٔ سینما خلل وارد آورد. از طرف دیگر چنانچه رمانی عمدتاً به‌امور باطنی بپردازد، این کیفیت به‌تنهایی حکایت از غیرقابل اقتباس بودن روایت ندارد.

فیلم **یادداشتهای کشیش دهکده** ساختهٔ «روبربرسون» که از اثر «برنانوس»[۷۴] تحت همین عنوان اقتباس گردیده است، از امکان بیان برخی تجارب مذهبی خاص و حالات معنوی به زبان فیلم، حکایت دارد. نکتهٔ دیگری که در پرتو این فیلم بر ما آشکار می گردد آن است که چنین حالات باطنی را نمی توان درتمامی ابعاد از طریق سینما القا کرد. هر چند مهمترین و سینمایی ترین عنصر فیلم یعنی چهرهٔ کشیش، ماهیت متعالی تمایلات روانی او را نشان می دهد لیکن بی گمان از نمایش محتوای آن تمایلات عاجز می ماند. چرا که نمایش اندیشه‌ها، وسوسه‌ها و آمال و آرزوها ـ که در واقع علت وجودی رمان به شمار می آیند ـ در سیمای ظاهری او غیرممکن است. از این رو برسون برای آگاه ساختن تماشاگر از آنها تدبیری اندیشیده است: او گاه به گاه یادداشتهای کشیش را در طی سفر در معرض دید تماشاگر قرار می دهد ـ که این عمل یاد فیلمهای صامت آکنده از زیرنویس را در خاطر زنده می کند. حضور مزاحم آنها حکایت از جنبهٔ تسلیم ناپذیر رمان دارد؛ جنبه‌ای که مسئلهٔ اقتباس غیر سینمایی را مطرح می سازد.

**اقتباسهای غیرسینمایی**[۷۵]

هرگاه در این گونه اقتباسها برگردان موثق اثر اصلی وجههٔ همت باشد و اقتباس کنندگانی

چیره‌دست و صاحب بینش سینمایی در انجام آن اهتمام ورزند، اقتباس معمولاً از رمانهایی صورت می پذیرد که همچون آثار پروست به خلق جهانی می پردازند که به لحاظ سینمایی غیرقابل بیان می نماید. دراین مطلب جای تردید نیست؛ آنچه شایستهٔ بحث و بررسی می نماید آن است که اقتباس کنندگان چگونه با مشکلات عظیم فراروی خویش دست و پنجه نرم می کنند. گاه گمان می رود که صعوبت کار، اقتباس کنندگان را از اتخاذ روشی واحد ناگزیرمی نماید و اغلب آنان را به سمت اقتباس تئاترگونه سوق می دهد.

اقتباس «ژان رنوار» از مادام بوواری اثر فلوبرنمونه‌ای است از این گرایش. در این رمان نویسنده نه تنها صفحات بسیاری را به زندگی یکنواخت در روستا اختصاص داده، که

جزئیات زندگی مادی نیز محل تأکید و توجه شدید اوست. افزون براین تمامی وقایع و پدیده‌های جانبی از آنجا ساخته و پرداخته می شوند که به تجربهٔ «اِما»[۷۶] در آیند و در واقع وجود باطنی او را به تصویر کشند. بدین ترتیب در نگاه اول چنین می نماید که برای اقتباس کننده خلق زنجیره‌ای مادی براساس توصیفات واقع گرایانهٔ فلوبر چندان دشوار نیست و می تواند با استفاده از این زنجیره، محتوای اثر اصلی را القا نماید. (حتی اگر رویدادهای گوناگون را بتوان در زمرهٔ فراافکنیهایی[۷۷] که به لحاظ تعاقب زمانی، واکنشهای «اِما» ماهیت آنها را مشخص می کند، برشمرد، لیکن چندان مانعی جدی در مقابل تبدیل رمان به فیلم محسوب نمی گردند.) اما این برداشتی نادرست است. زیرا بر خلاف رمانهای زولا و اشتاین بك، اثر فلوبر به وقایعی روان شناختی منجر می گردد که هیچ نوع تلفیقی از داده‌های عینی و ملموس قادر به القای آن نیست.

توصیفاتی که فلوبر در پیرامون شرایط بیرونی «اِما» ارائه می دهد درمتن روایتی است که هدف مشخص آن مأنوس کردن ذهن ما با «تراژدی روحی»[۷۸] «اِما» ـ خستگی و دلزدگی او، تلاشهای نافرجامش در جهت حصول نیك بختی، یأس و حرمان و سرانجام سرنوشت محتوم او ـ است. درواقع موضوع رمان، سرگذشت یك روح است. گفته‌ای از «اریش اوئرباخ»[۷۹] را شاهد می آوریم: «اگر شیوهٔ فلوبر اصولاً تأمل در مورد حوادث ناچیز و وقایع روزمره‌ای است که بندرت پیشرفت داستان را سبب می شوند، بی تردید در سراسر رمان مادام بوواری، حرکتی به لحاظ زمانی مستمر و

آرام را در وهلهٔ اول به سمت بحرانهای نسبی و سرانجام به سمت فاجعهٔ نهایی، شاهد هستیم؛ و همین حرکت آرام است که بر طرح کلی اثر به عنوان یك مجموعهٔ واحد، حاکم است.»[۸۰] اما حوادث برجسته چگونه تحقق می یابند؟ حوادث مزبور همراه با ترسیم دقیق شرایط محیطی «اِما»، دریایی از تصورات و تجاربی را که ماهیتاً از رهگذر الفاظ و زبان قابل ترسیم اند، پدید می آورند. تصورات و تجارب مورد بحث همان گونه که «پروست» در اشاره به سرودهای مذهبی گریگوریان اظهار داشته است، سراسر دور از واقعیت سینمایی است.

همین نکته درخصوص ماهیت غیرسینمایی مادام بوواری، ساختهٔ «رنوار» نیز صادق است. می توان به یقین گفت که فیلم تلاشی است در جهت بازآفرینی هرچه موثق تر سیر زمانی رخدادهای رمان، که سرانجام به «خودشکنی»[۸۱] «اِما» منجر می گردد. لیکن این رخدادها به خلق جهان می پردازند که برگردان آنها به زبان سینما بسی دشوار می نماید. در نتیجه رنوار از انتقال تمامیت رمان بر پردهٔ سینما عاجز می ماند. در زمینهٔ کار با پی رنگ رمان، تنها کاری که از عهدهٔ رنوار ساخته است، دست گذاشتن بر اسکلت آن ـ یعنی روند عریان و بی پیرایهٔ داستان ـ است. محتوای رمان به گونه‌ای است که اشتیاق رنوار در رسیدن به کُنه آن، وی را ناگزیر می سازد حوادث عمده را برجسته نماید و در این راستا بناچار حوادث عمده از «رویدادهای ظریف» زندگی که در اعماق بافت رمان تنیده شده‌اند و پیشرفت هدفدار تمامی داستان براساس آنها سازمان می یابد، منفك می گردد. نتیجهٔ اجتناب ناپذیر چنین روشی آن است که تمامی نشانه‌های یك فیلم تئاترگونه در این اقتباس به چشم می خورد.

فیلمِ ساختهٔ «رنوار» شامل سلسله‌ای از حرکات و حوادثی است عاری از هرگونه انسجام. همواره بین این واحدها نوعی انفکاك به چشم می آید و افزون بر این، واحدهای مزبور به لحاظ سینمایی بسیار پیچیده و بغرنج به نظر می رسند. دلیل این مطلب آن است که رویدادهای مورد نظر اصولاً برای به نمایش در آوردن ابعاد اساساً اقتباس ناپذیر تراژدی زندگی «اِما» دست چین شده‌اند و از این رو حتی اگر نوعی تداوم پدید آورند، تداومی فاقد جنبهٔ عینی و مادی است. در این وقایع برای القای معانی، الگوهایی به کار آمده است که ذاتی رسانهٔ سینما نیستند. البته چنانچه رنوار در مقام به تصویر کشیدن نقش محیط و شرایط زندگی «اِما» به گونه‌ای که در رمان ترسیم گردیده است، برنمی آمد، نام فیلمساز برازندهٔ او نبود. در فیلم هیچ صحنه‌ای از چشم رنوار پوشیده نمانده است. از بازار دهکده و جاده‌های روستایی گرفته تا آن آوازه‌خوان خیابانی و یا تماشاگران تئاتر و حضار کلیسا. اما نقش این صحنه‌ها و حوادث آن گاه که از کتاب به پردهٔ سینما انتقال می یابند، دستخوش تغییر می شوند. در رمان، حوادث مزبور به صورت اجزائی جدایی ناپذیر در روند کلی داستان جای گرفته‌اند حال آنکه در فیلم همین حوادث برای پوشاندن فاصلهٔ بین اجزای گوناگون داستان و یا تثبیت روشهای القای مفاهیم به کار آمده‌اند. نخستین چاره‌ای که رنوار در رفع

مشکل اختیار کرده است نمایش صحنه‌هایی است از بازار دهکده، لیکن این صحنه‌ها تنها هیاهو و جنجالی محض در زمینهٔ فیلم به شمار می آیند. دومین راه چارهٔ او نمایش مکرر جاده‌های روستایی است که این نیز به جای خود ماهیت واقع گرای موضوع هدفدار داستان را مخدوش می سازد. به طور کلی جدایی حوادث از متن بافت رمان در سرتاسر فیلم به چشم می خورد و فیلم را از حیات و زندگی تهی می سازد.

در این زمینه از آرزوهای بزرگ، وارث، سرخ و سیاه و دیگر آثار نیز می توان سخن به میان آورد. گابریل مارسل[۸۲] در تفسیری پیرامون فیلم سرخ و سیاه (که اقتباسی است از رمان استاندال به همین نام)، آن را اثری تئاترگونه می خواند که بر آن است حتی افکار قهرمان داستان را در قالب الفاظ بیان نماید. مارسل با این تعبیر تیزبینانه عواقب سوء اقتباس از آثاری را که به جهانی ورای دسترسی دوربین تعلق دارند، ترسیم می نماید. وی می گوید: سرخ و سیاه استاندال دقیقاً همان نوع رمانی است که نمی بایست به صورت فیلم درآید.» چرا؟ زیرا آنچه طرف علاقهٔ شخصیت اول داستان، ژولین سورل[۸۳] است «نوعی زندگی باطنی است که بخش بسیار اندکی از آن را می توان تجسم خارجی بخشید؛ حتی می توان گفت آنچه برای سورل اهمیت دارد تفاوت ظاهرش با واقعیت وجودی اوست. رمان پرداز در موقعیتی قرار دارد که می تواند این واقعیت را برما آشکار سازد... حال آنکه فیلمساز ناگزیر از تکیه بر ظواهر است. آیا استمداد از متن رمان ـ که به یك مفهوم خدعه‌آمیز جلوه

این حقیقت که سینما در ترجمان رمان به زبان تصاویر امانت را حفظ کرده است، ناشی از کیفیت خاص رمان است.

می کند ـ قادر است جهان باطنی سورل را به گونه‌ای قابل فهم به‌زبان تصویر بیان نماید؟ بویژه آنکه بیان فیلمساز بناچار به شیوه‌ای شماتیك انجام می پذیرد. . . بدین ترتیب جوهر اصلی شاهکار استاندال بسیار رقیق می گردد و از آنچه مقصود کتاب است چیزی برجای نمی ماند.»[۸۲]

پاورقی

1- Siegfried Kracauer
2- Madame Bovary
3- War and Peace
4- Remembrance of Things Past
5- Forster
6- Forster, **Aspects of the Novel**, P. 45
۷ـ همان مدرك و همان صفحه. Gasset نیز در «**The Dehumanization of Art...**» صفحات ۶۰ و ۷۲ داستان را نوعی دثر مورد نیاز، می نامد.
8- Forster, OP. Cit. P. 133
۹ـ همان اثر، صفحهٔ ۵۵
۱۰ـ همان اثر، صفحهٔ ۵۵
۱۱ـ همان اثر، صفحهٔ ۱۱۸
۱۲ـ همان اثر، صفحهٔ ۱۱۸
13- Thomas Hardy (۱۸۴۰-۱۹۲۸) نویسندهٔ انگلیسی
14- Fate
15- Plot
16- Forster, OP. Cit. P. 142
17- George Lukács
18- Lukács, **Die Theorie des Romans**, passim
19- Forster, OP. Cit. P. 145
20- Edouard - Gide
21- The Counterfeiters
22- Forster, OP. Cit. P. 152
23- Souriau
24- **Filmologie et esthétique comparée**
25- Formal
26- Structural
27- Souriau, "Filmologie et esthétique comparée", **Revue internationale de filmologie**, April - June 1952, Vol. III, no. 10:125 - 128
28- Scarface
29- Pather Panchali
30- Un Condamne A Mort
31- Bresson
32- Ten days
33- Close - Up
34- Rashomon
35- Wild Strawberries
36- Angle of Approach
37- The Story of A Cheat
38- Sacha Guitry
۳۹ـ همان اثر پاورقی ۲۷، صفحات ۱۳۰-۱۲۹
40- The Lady in the Lake
41- Robert Montgomery
42- Caligari
43- Ueberfall
44- Diary of A Country Priest
۴۵ـ منظور از فیلمهای غیرسینمایی، فیلمهایی است که نه از طریق تصاویر بلکه از رهگذر روشهای غیرسینمایی ـ مثلاً گفتگو و سخن ـ به ادای مطلب می پردازند. (م)
46- Marcel Proust
47- Proust, **Remembrance of Things Past**, Vol. II, PP. 459ff
۴۸ـ همان اثر قبل، جلد ۱، صفحات ۵۲۵ - ۵۲۳
49- Devil in the Flesh
50- Radiguet
51- Cf.Lefrance. "Radiguet et Stendhal à l'écran," in Astre, ed., **Cinéma et roman**, PP. 170 - 172
52- The Grapes of Wrath
53- Gervaise
54- Jean Renoir
55- Rouge Et Noir
56- Claud Autant - Lara
57- Moby Dick
58- John Huston
59- Cinematic Adaptations
60- John Ford
61- John Steinbeck
62- George Bluestone
63- Bluestone, **Novels into Film**. PP. 152 - 161, 163
۶۴ـ همان اثر قبل، صفحه ۱۶۴
65- René Clément
66- Emil Zola
67- L' Assommoir
۶۸ـ نقل شده از:
Moskowitz, «Gervaise, from Zola to Clément,» **The New York Times**, Dec. 8, 1957

69- Composite types

70- Bost

۷۱ـ این نکته از جانب Moskowitz در همان اثر مذکور در شمارهٔ ۶۸ و همچنین Croce در:

«Gervaise,» **Film Culture,** Dec. 1957. Vol. III, No. 5

بیان شده است.

72- Coupeau

73- Nana

74- Bernanos

75- Uncinematic Adaptations

76- Emma

77- Projection

78- Auerbach, **Mimesis,** P. 488

79- Erich Auerbach

80- Auerbach, **Mimesis,** P. 547

81- Self - destruction

82- Gabriel Marcel

83- Julien Sorel

84- Marcel, «Possibilités et Limites de l'art Cinématographique» **Revue internationale de filmologie,** July - Dec. 1954, Vol. V, Nos. 18 - 19: 168 - 169

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بی تردید می توان گفت که تفاوت شیوهٔ برخورد با زمان در فیلم و رمان، تفاوتی است کمی نه ماهوی.