پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نوزدهم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۱۰۳-۱۱۶

بنیان‌های ادبی یک هنر جدید

(نقد و بررسی کتاب *راهنمایی بر ادبیات و فیلم*)

مسعود سفلائی*

چکیده

در این متن تلاش شده است، براساس ساختار تعیین‌شده و مشخص قبلی، به تحلیل و تفسیر شکلی و محتوایی کتاب *راهنمایی بر ادبیات و فیلم* بپردازیم. روش در این نوشتار توصیفی ـ تحلیلی است و با مراجعه به فصول مختلف کتاب و مقالات موجود در آن چگونگی شکل‌گیری اهداف موردنظر نویسنده (نویسندگان) را موردبررسی قرار می‌دهیم. در جریان بررسی کتاب درمی‌یابیم که این کتاب درادامهٔ سه کتاب تهیه شده است که هریک به مبانی نظری سینما و ارتباط سینما با دیگر هنرها و تأثیر آن‌ها در سینما می‌پردازد. در این راه، نویسنده با گردآوری مقالات مختلف از نویسندگان گوناگون به نقش اقتباس‌های ادبی در سینما می‌پردازد. ساختار شکلی کتاب خوب است و مقالات مختلف براساس ترتیب سال‌های ساخت آثاری که درمورد آن‌ها صحبت شده است دسته‌بندی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات، فیلم، اقتباس، مبانی نظری سینما، هنر، اقتباس مستقیم، کهن‌الگو.

۱. مقدمه

تألیف و ترجمهٔ کتب فنی، به‌خصوص در زمینه‌های هنری و به‌ویژه هنر سینما، همواره از موارد مشکل در جامعهٔ جهانی و هم‌چنین جامعهٔ فارسی‌زبان بوده است. ترجمهٔ دقیق، پای‌بندی به اصطلاحات رایج در فضای کار ایران، و هم‌چنین به‌روزشدن مسائل مختلف پیرامون سینما در بازه‌های زمانی کوتاه‌مدت (به‌خصوص در زمان معاصر) از چالش‌های پیش‌روی مؤلفان و مترجمان این حرفه است.

* عضو هیئت علمی دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، M.soflaei@art.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۵

در این میان، ترجمهٔ کتاب‌هایی که از بنیان‌های هنری و ادبی مربوط به فرهنگ‌های مختلف صحبت می‌کنند دشواری‌های خاص خود را دارند.

رابرت استم که در ایران بیش‌تر به‌واسطهٔ کتاب *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم* شناخته شده است، در سالیان اخیر، سه‌گانه‌ای با محور بحث‌های نظری سینما در محور ادبیات و فیلم تهیه کرده است. این مجموعه به‌صورت خاص به تاریخ، نظریه، و عمل اقتباس سینمایی از رمان‌ها و به‌طور کلی‌تر به رابطهٔ نوشتهٔ سینمایی و ادبی می‌پردازد؛ رابطه‌ای که در بسیاری اوقات به اقتباس‌هایی ماندگار و تولید آثاری فراتر از زمانهٔ خود منتهی شده است، تا جایی که بسیاری از نظریه‌پردازان ابتدایی سینما نقش ادبیات را در سینما پررنگ‌تر از هر نوع هنر دیگری می‌دانستند.

این مجموعه شامل جستارهای نظری و تحلیل و تاکنون منتشرنشده دربارهٔ چنین موضوعاتی است: روان‌شناسی اقتباس، اقتباس در آثار کارگردانان خاص همانند آلفرد هیچکاک، و هم‌چنین مباحث بینامتنی پنهان در آثار کارگردانان دیگر، و هم‌چنین مباحثی دیگر درمورد موضوعاتی مانند داستان، اقتباس میان‌فرهنگی، رمان، و فیلم‌های نوآر.

۲. معرفی کلی اثر و مؤلف

این کتاب را در قطع وزیری با جلد نرم پوشش‌دار سلفونی و در ۵۸۵ صفحه و به‌تعداد ۱۵۰۰ نسخه در سال ۱۳۹۱ فرهنگستان هنر در تهران چاپ کرده است. کتاب را رابرت استم و الساندرتا رائنگو گردآوری کرده‌اند و مترجم کتاب داود طبایی عقدایی است.

در مقدمهٔ کتاب، نویسندهٔ کتاب که قبلاً تجربهٔ جمع‌آوری مجموعه‌های این‌چنین را داشته است[1] به معرفی این کتاب و ارتباط آن با دیگر کتاب‌های این مجموعه، که همگی بر موضوع سینما و ادبیات تأکید دارند، می‌پردازد.

فصل‌های مختلف این کتاب که ۲۲ فصل هستند درحقیقت هریک مقالاتی از نویسندگان مختلف درمورد اقتباس‌ها و رویکردهای ادبی در سینما هستند که برخی از آن‌ها را گردآورندهٔ این کتاب از زبان دیگر به انگلیسی برگردانده است. البته، این مسئله مشکلاتی نیز داشته است که از آن جمله می‌توان به تأکید بیش‌ازاندازه به نویسندگان مرتبط با سینمای امریکا اشاره کرد که ناخودآگاه بسیاری از بخش‌های کتاب را به توصیف‌واره‌ای درمورد سینمای آن کشور بدل کرده است و از نمونه‌های اقتباسی خوب دیگر آن سال‌ها، برای نمونه، آثار آکیرا کوروساوا، کارگردان شناخته‌شدهٔ ژاپنی، چشم‌پوشی کرده است.

بخش آخر کتاب به ضمایم اختصاص دارد که در آن اشخاص، فیلم‌ها، اماکن، و واژه‌نامه به‌صورت فارسی و انگلیسی آورده شده است که برای خوانندگان بسیار مفید است و آن‌ها را در تکمیل اطلاعات داده‌شده در کتاب ترغیب و یاری می‌کند.

۳. نقد و تحلیل خاستگاه اثر

راهنمایی بر ادبیات و فیلم بخشی است از یک مجموعهٔ متشکل از سه کتاب که به ادبیات و فیلم اختصاص یافته است؛ به تاریخ، نظریه، و عمل اقتباس سینمایی از رمان‌ها و به‌طور کلی‌تر به رابطهٔ نوشتهٔ سینمایی و ادبی.

راهنمایی بر ادبیات و فیلم با پرداختن به مسئلهٔ گسترده‌تر یعنی فصل مشترک میان ادبیات و فیلم دو جلد دیگر این مجموعه را تکمیل می‌کند.

اولین کتاب این مجموعه با عنوان *ادبیات در فیلم: واقع‌گرایی، جادو، و هنر اقتباس* به‌طور مشخص از زاویهٔ رمان به موضوع می‌نگرد. *ادبیات در فیلم* که براساس ترتیب زمانی متون ادبی فصل‌بندی شده است و نه براساس ترتیب زمانی اقتباس‌های فیلمی آن‌ها و ازهمین‌رو کتاب نگاه خود را به نقاط عطف و گرایش‌ها در تاریخ رمان معطوف می‌کند.

مجلد دوم با عنوان *ادبیات و فیلم: راهنمایی بر نظریه و رویهٔ اقتباس فیلمی* از طیف گسترده‌ای از جستارهای پیش‌تر منتشرشده تشکیل شده است که مجموعهٔ گسترده‌ای از خط‌مشی‌ها را دربرمی‌گیرد. این مجموعه را چند سال پیش انتشارات سورهٔ مهر و به‌سرپرستی احسان نوروزی چاپ کرد.

اما در این جلد با صحبت‌هایی کم‌تر گفته‌شده دربارهٔ اقتباس‌های سینمایی و رویکردهای روایت‌شناسی، شخصیت‌پردازی، و حتی فضاسازی در آثار سینمایی روبه‌رو هستیم و نویسندگان مقالات تلاش داشته‌اند تا نگاهی جدید به مقوله‌های موجود در اقتباس داشته باشند و تاحدی با دوری از نوشتارهای معمول که وجههٔ ساخت‌گرایی را مقدم بر دیگر رویکردها می‌داند با موضوع اقتباس در آثار سینمایی برخورد کنند.

۴. نقد شکلی اثر

این کتاب یکی از نمونه‌های خوب در معرفی آثار ادبی و سینمایی به‌شمار می‌رود. جلد کتاب مطلوب و کیفیت کاغذ استفاده‌شده معمولی است و کمی به کاغذهای کاهی شباهت دارد (البته، استفاده از این نوع کاغذ از دههٔ هشتاد مرسوم شده است) و هم‌چنین

کیفیت چاپ و صحافی (در مقایسه با نمونه‌های دیگر موجود در این سال) از کیفیت مناسبی برخوردار است.

فصل‌بندی‌های کتاب به‌صورت مناسب و با ترتیب مناسبی صورت گرفته است. گردآورنده تلاش دارد تا از دیدگاه نویسندگان مختلف که کتاب به جمع‌آوری و ارائهٔ مقالات آن‌ها پرداخته است تکثر و کارکردهای مختلف انواع نگاه را در اقتباس‌های سینمایی به خوانندگان معرفی کند.

کتاب شامل حداقل عکس استفاده‌شده است و عملاً جز در یک مقاله در کتاب، عکس، تصویر، یا حتی نموداری وجود ندارد و شاید این نکته از نکات منفی این کتاب تلقی شود؛ زیرا صحبت درمورد آثار سینمایی، بدون استفادهٔ حتی یک فریم از آن‌ها، باعث دورشدن برخی خوانندگان از مطالب ارائه‌شده می‌شود و در برخی مقالات حجم زیاد نوشته و تکرار برخی واژگان پیچیده خواندن مطلب را دشوار می‌کند؛ موردی که شاید بتوان دلیل آن را در قوانین مربوط به کپی‌رایت و سختی جمع‌آوری و استفاده از تصاویر آثار سینمایی مختلف و در دوران‌های گوناگون در کتابی این‌چنینی که به‌نوعی گردآوری از سراسر جهان تلقی می‌شود جست‌وجو کرد.

متن کتاب ترجمه‌شدهٔ فعلی تقریباً بدون غلط املایی است و مترجم تلاش داشته است تا به بهترین نحو ممکن واژگانی معادل برای برخی اصطلاحات ادبی و در برخی اوقات فنی و علوم انسانی موجود در متن اصلی بیابید؛ واژگانی که در آثار ترجمه‌شدهٔ قبلی این مترجم هم استفاده شده‌اند.

پانویس‌ها به سنت کتاب‌های گردآوری مقالات به انتهای هر مقاله منتقل شده‌اند که البته، باتوجه‌به متفاوت‌شدن حجم کتاب ترجمه‌شده در مقایسه با نمونهٔ اصلی، این مسئله در برخی مقالات، باتوجه‌به حجم زیاد و توضیحات لازم پانویس‌های مقاله، به دشواری خواندن مطلب منجر شده است.

کیفیت کاغذ استفاده‌شده برای کتاب درحد مطلوب و شاید متفاوتی است و باتوجه‌به‌این‌که این کتاب بیش‌تر برای رویکرد آموزشی و استفادهٔ عموم در فرهنگستان هنر ترجمه شده است، درنهایت قیمت تمام‌شدهٔ کتاب را متعادل خواهد کرد؛ رویکردی که در بسیاری از آثار منتشرشدهٔ این سال‌ها برای حفظ مخاطب خاص خود به‌چشم می‌خورد.

عکس روی جلد کتاب در نسخهٔ فارسی با نسخهٔ اصلی تفاوت دارد و به‌نظر می‌رسد به‌علت قواعد کپی‌رایت از جلد پیشین استفاده نشده است، کمااین‌که باتوجه‌به کتاب‌های

سینمایی منتشرشده در این سال‌ها این وضعیت روی جلد و طرح نسخهٔ فارسی بسیار بهتر از نمونه‌های مشابه است و حتی، باتوجه‌به کاربردی‌تربودن روی جلد، این طرح برای مخاطب ایرانی رساتر از نمونهٔ روی جلد اصلی است.

ویرایش و شیوهٔ ترجمه و جمله‌بندی کار از وضعیت بسیار مطلوبی برخوردار است. اغلب جمله‌ها متعادل هستند، نه خیلی طولانی هستند و نه خیلی کوتاه که عملاً برای یک کتاب آموزشی شیوهٔ مطلوبی است. اندازهٔ پاراگراف‌ها کمی طولانی است و شاید مطالعهٔ کتابی این‌چنین را برای برخی خوانندگان کم‌ترحرفه‌ای کمی مشکل کند. زبان و ادبیات موجود در کار باوجود نویسندگان مختلف، چون از دایرهٔ واژگان یک مترجم و ویراستار که تجربهٔ بسیار خوبی در ترجمهٔ آثار این‌چنینی دارند عبور کرده است، ادبیاتی یک‌سان و قابل‌فهم است.

۵. نقد محتوایی اثر

۱.۵ انسجام و نظم منطقی

۱.۱.۵ دربارهٔ فصل‌ها

کتاب عملاً فصل‌بندی مشخصی براساس قواعد فصل‌بندی ندارد، بلکه هر مقاله به یک فصل تبدیل شده است؛ رویکردی که به‌نظر می‌رسد در ترجمهٔ فارسی به این شیوه انتخاب شده باشد و عنوان فصل برای هر مقاله در نظر گرفته شده است که البته این مسئله، باتوجه‌به رویکردهای ترجمهٔ آثار سینمایی در این سال‌ها، رویکردی تکرارشده است؛ زیرا در ساختار فصل‌بندی کلاسیک، تفاوت موضوع و حتی مطالب ذکرشده لزوم تخصیص هر فصل را مشخص خواهند کرد. باوجوداین، به‌علت انسجام موجود در هر مقاله، عملاً هر فصل این کتاب از انسجام خوبی برخوردار است و، باتوجه‌به ترتیب زمانی مباحث، عملاً فصل‌ها نیز سیر تاریخی خاصی را دنبال می‌کنند.

۲.۱.۵ منابع

این کتاب فهرست منابع کلی ندارد و مجموعهٔ گردآوری مقالات است که در انتهای هر مقاله، باتوجه‌به نیاز، منابعی ذکر شده است. در برخی موارد، همانند فصل هشتم، «ایتالیا و امریکا: نخستین سفر سینمایی پینوکیو»، نگارنده به‌جای ذکر منابع به‌صورت پانویس‌هایی در انتهای مقاله خواننده را به ادامهٔ مبحث ذکرشده در کتاب موردنظر نویسندهٔ مقاله ارجاع داده است.

۳.۱.۵ تحلیل و بررسی

پس از سال‌های ابتدایی اختراع سینما و دعواهایی که درمورد کپی‌رایت نام مخترع آن در کشورهای مختلف به‌وجود آمد کم‌کم فیلم‌ها سر برآوردند. فیلم‌هایی کوتاه و حداکثر زیر ده دقیقه، که عموماً نمایش‌دهندهٔ یک اتفاق ساده بودند؛ اتفاقاتی مثل خروج کارگران از محل کارشان یا حرکت یک قطار به‌سمت پرده.

> اولین فیلم‌ها، ازنظر فرم و سبک، بی‌نهایت ساده بودند. معمولاً از یک نمای واحد که یک کنش واحد را از فاصله‌ای دور نشان می‌داد تشکیل می‌شدند. لومیرها دوربین خود را در فضای آزاد، پارک‌ها، باغ‌ها، پلاژها، و دیگر محل‌های عمومی می‌بردند تا از فعالیت‌های روزمره یا از رویدادهای خبری فیلم بگیرند، مثل *کارگران در حال ترک کارخانه* که در خیابان بیرون کارخانهٔ خودشان فیلم‌برداری شده بود (بوردول ۱۳۸۹).

البته، سینما که از دل صنعت و شاید به‌نوعی اقتصاد بیرون آمده بود به حفظ تماشاگر شاید بیش‌تر از هر هنر دیگری احتیاج داشت.

اما با گذشت زمان، این تصاویر متحرک هم رفته‌رفته افسون خود را از دست می‌دادند. دیدن اتفاقات زندگیِ عادی دیگر تازگی خود را از دست داده بود و مردمانی که به سینما می‌رفتند خواهان چیز بیش‌تری بودند. «آن‌چه سرانجام سینما را نجات داد ورود داستان به جهان سینما بود» (نایت ۱۳۸۲).

استم هم با محورقراردادن این مسئله اقدام به گردآوری مقالات از نویسندگان مختلف با تأکید بر جایگاه انکارناپذیر ادبیات در سینما کرده است؛ جایگاهی که به شناخته‌شدن سینما، به‌عنوان هنری مستقل (اما با تکیه بر هنرهای دیگر)، کمک شایانی کرده است و باعث علاقه‌مندشدن افراد مختلف با سلایق گوناگون و هم‌چنین گرایش اندیشمندان دیگر رشته‌ها به بررسی آثار سینمایی شده است.

کتاب شامل ۲۲ فصل است که هر فصل یک مقاله را دربرمی‌گیرد.

فصل اول کتاب، با عنوان رمان‌ها و فیلم‌ها و جنگ‌های واژه و تصویر، با محورقراردادن پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در سینما و رمان به بررسی تقاضاهای موجود و پیش‌نهاد راه‌حل‌هایی برای انجام پژوهش‌هایی مستحکم‌تر در این زمینه می‌پردازد. در این فصل و در صفحهٔ ۲۸، به موضوعی متفاوت اشاره می‌شود که در بررسی رابطهٔ ادبیات و سینما شایان توجه است و آن تأثیر کتاب نگاره‌های رمان‌های ویکتوریایی بر فنون سینمایی است؛ برای نمونه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد که بر سینما تأثیرگذار بوده‌اند: آگهی‌ها، چاپ‌های

چوبی، کمیک‌استریپ‌ها، چاپ‌های برجسته‌نما، و چاپ‌های چندرنگ. اما به‌نظر نویسندهٔ این فصل، نمونه‌های کتاب‌نگاره هم از اهمیت خاصی در تأثیرگذاری بر برخی تکنیک‌های سینمایی در ابتدا داشته‌اند که دور از نظر بوده‌اند.

فصل دوم کتاب با عنوان «کلام مقدس، تصور کفرآلود الهیات اقتباس» به بررسی مفهوم وفاداری و خیانت در اقتباس‌های ادبی می‌پردازد؛ موضوعی که به‌خصوص در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی به یکی از مهم‌ترین مطالب درمیان نظریه‌پردازان و نویسندگان سینمایی که به بررسی آثار اقتباسی می‌پرداختند تبدیل شده بود. نکتهٔ خوب و قابل‌توجه در این بخش اشارهٔ نویسنده به نوع نگاه اقتباسی مصطفی عقاد، کارگردان عرب، در مواجهه با داستان زندگی پیامبر اسلام (ص) در فیلم *الرساله* (در ایران با عنوان *محمد رسول‌الله* شناخته می‌شود) است که کارکرد نمایش‌ندادن تصویر پیامبر (ص) را در کنترل مفهوم اقتباس در سینما موردبررسی جدی قرار می‌دهد.

فصل سوم کتاب با عنوان «حقیقت *انجیل*، از سیسیل بی دومیل تا نیکلاس ری» به یکی از مهم‌ترین آثار اقتباسی در سینما، یعنی زندگی حضرت مسیح (ع) می‌پردازد. نویسنده در این مقاله، با مقایسهٔ رویکردهای مختلف در دوره‌های تاریخی گوناگون، مشکلات اقتباس از زندگی یکی از پیامبران الهی را موردبررسی قرار می‌دهد. چیزی که در این فصل به‌نوعی کمبود آن احساس می‌شود جداشدن نویسنده از دیگر آثار سینمایی است و با تأکید بیش‌ازاندازه به ساختهٔ سیسیل بی دویل و نیکلاس ری از چگونگی بسط زندگی حضرت مسیح (ع) در دیگر آثار سینمایی (برای نمونه فیلم شناخته‌شدهٔ *خرقه*، محصول ۱۹۶۸ میلادی) بازمی‌ماند و شاید این مهم‌ترین نقطهٔ ضعف این فصل باشد.

فصل چهارم کتاب با عنوان «فرانوشت و روایت رسانه‌ای، چالش‌های میان‌رسانه‌ای» به این مطلب می‌پردازد که آیا داستان می‌تواند بیرون از هر نوع رسانه‌ای وجود داشته باشد؟ و آیا می‌توان داستانی را در حالت بکر اولیه مقدم بر هرگونه تجسد رسانه‌ای تصور کرد؟

فصل پنجم کتاب با عنوان «نگاه: از فیلم تا رمان، جستاری در روایت‌شناسی تطبیقی» به بررسی روابط میان رمان و فیلم به‌صورت روابط برعکس می‌پردازد که ازهمین‌رو مطالب نوینی را ارائه کرده است.

می‌توان در توضیح مفهوم نهایی این فصل به این نکته اشاره کرد: «مفهومِ فرایندِ اقتباس وجوهِ اشتراکِ بسیاری با نظریهٔ تأویل [interpretation] دارد؛ زیرا اقتباس، در معنای دقیقِ کلمه، به‌عاریه‌گرفتن/ اخذِ معنا از متنِ پیش‌موجود [prior text] است» (دادلی اندرو ۱۳۸۱: ۱۲۰).

فصل ششم کتاب با عنوان «اقتباس و سوءاقتباس، فیلم، ادبیات، و گفتمان‌های اجتماعی» به تأثیرات استفاده از اقتباس‌های ادبی درمیان جوامع تماشاگران سینما می‌پردازد.

فصل هفتم با عنوان «بداعت نامرئی، اقتباس‌های سینمایی در دههٔ ۱۹۱۰» به اولین اقتباس‌های سینمایی در سال‌های آغازین سینما و جست‌وجوی درام در سینما می‌پردازد.

فصل هشتم با عنوان «ایتالیا و امریکا: نخستین سفر سینمایی پینوکیو» به بررسی فرایند اقتباس در داستان پینوکیو و تغییرات صورت‌گرفته در سینمای امریکا و ایتالیا می‌پردازد.

فصل نهم «بینامتنیت سینمای اولیه: پیش‌درآمدی بر فانتوماس» نام دارد. در این فصل به وجوه سرگرمی‌گونهٔ اقتباس‌های سینمایی از بدو پیدایش سینما پرداخته شده است.

فصل دهم عنوان «نمایش‌های جهان‌وطنی، ادبیات جهان بر پردهٔ سینمای چین» را با خود دارد. در این فصل اهمیت استفاده از محصولات ادبی دیگر کشورها در سینمای چین موردبررسی قرار می‌گیرند.

فصل یازدهم به فن بیان انقطاع می‌پردازد؛ موضوعی که در بسیاری از اقتباس‌های سینمایی موردتوجه قرار می‌گیرد.

فصل دوازدهم با عنوان «تجسم صدا، جویس، سینما و خط‌مشی‌های بصری» به رویکردهای مشابه در آثار جیمز جویس و ارتباط او با سینما می‌پردازد.

فصل سیزدهم به تطبیق سینما با تاریخ، انقلابی در آستانهٔ وقوع، به اقتباس‌های ادبی تاریخی و نقش مهم آن‌ها در فرایند گرایش به اقتباس در سینما اشاره می‌کند.

فصل چهاردهم عنوان «ورسیموی عکاسی، اقتباس سینمایی، و نمایش‌دادن منظره‌های نئورئالیستی» نام دارد که شاید فنی‌ترین مقالهٔ موجود در این کتاب با محورقراردادن رویکردهای عکاسی و سینما و ادبیات باشد. البته، همین رویکرد فنی ادبیات نوشتاری این مقاله را با دیگر مقالات متفاوت کرده است.

فصل پانزدهم «هجویهٔ شیطان، تصاحب و بازتولید دو فیلم موزیکال هالیوودی به‌وسیلهٔ هوریس مک‌کوی» نام دارد و به‌صورت خاص به فیلم‌های موزیکال که نقش مهمی در تاریخ اقتباس‌های سینمایی دارند می‌پردازد.

فصل شانزدهم گرایش جامعه‌شناختی در پژوهش‌های اقتباسی فیلم نوآر را محور قرار می‌دهد که بخش مهمی از اقتباس‌ها را در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی به خود اختصاص داده است و بسیار موردتوجه سینماگران، به‌خصوص امریکایی، بوده است.

فصل هفدهم اقتباس از *بدرود محبوبم* را بررسی می‌کند. این فصل با بیان جزئیات این اقتباس به‌نوعی تأثیر دیگر آثار سینمایی را بر روند اقتباسی در این اثر نیز موردتوجه قرار می‌دهد که در روندهای بررسی تاریخ سینما این مسئله از نکات قابل‌توجه به‌حساب می‌آید.

این اقتباس که برمبنای کهن‌الگو و نظریهٔ سفر قهرمان شکل گرفته است یکی از نمونه‌های خوب در این زمینه به‌حساب می‌آید.

پیرسون به معرفی هریک از این کهن‌الگوها می‌پردازد. او می‌نویسد: «**معصوم** در جهانی آسمانی به‌سر می‌برد. در باغِ عدنِ سرسبزی که زندگی در آن شیرین است و همهٔ نیازها در فضای عشق و توجه برآورده می‌شوند» (پیرسون ۱۳۹۵: ۳۶). در پاراگراف‌های تکمیل‌کننده و در کتابِ دیگری، پیرسون توضیحاتِ بیش‌تری دربارهٔ این کهن‌الگو می‌دهد. او اشاره می‌کند که معصوم «آن بخشی از وجودِ ماست که به زندگی، خودمان، و آدم‌های دیگر اعتماد دارد. آن بخشی از ماست که برای آن‌چه امیدش را داریم ایمان را حفظ می‌کند» (پیرسون ۱۳۹۶: ۱۳۵).

فصل هجدهم «زمان دویدن، کرونو تایپ تنهایی دوندهٔ استقامت» نام دارد و اقتباس در سینمای بریتانیا را محور قرار داده است.

فصل نوزدهم «لحظهٔ نقاشی، خوانش اسکورسیزی از وارتن» نام دارد و اقتباس‌های مارتین اسکورسیزی را مدنظر قرار می‌دهد. نکتهٔ قابل‌توجه در این فصل توجه به ارتباط سه‌گانهٔ ادبیات، سینما، و نقاشی است و همین مطلب باعث می‌شود تا این فصل به یکی از جذاب‌ترین فصل‌های این کتاب مبدل شود.

فصل بیستم، با عنوان از دراکولای برام استوکر تا دراکولای برام استوکر، ساختار اقتباسی را در *دراکولا*، اثر فرانسیس فورد کاپولا، موردتحلیل قرار می‌دهد. فرانسیس کاپولا همواره از این اثر خود به‌عنوان متعهدترین اثر به نوشتهٔ اصلی یاد می‌کند و ازهمین‌رو نام نویسنده را در عنوان فیلم وارد می‌کند.

فصل بیست‌ویکم، کتاب مقدس به‌مثابهٔ شیء فرهنگی در سینما، اقتباس از کتاب مقدس را بررسی می‌کند که به‌خصوص در زمینه‌های تاریخی موردتوجه است. البته، جایگاه کتب مقدس غیرمسیحی در این نوشته تا اندازه‌ای خالی است که البته، باتوجه‌به رویکرد مسیحی نویسنده، تاحد زیادی طبیعی به‌نظر می‌رسد.

فصل بیست‌ودوم این عنوان را بر خود دارد: «هرچه خوش پایان پذیرد خوش بود؛ آخرالزمان و امپراتوری در جنگ دنیاها». این مقاله به بررسی این اثر استیون اسپیلبرگ

می‌پردازد. از این منظر، شاید، جدیدترین مقالهٔ این کتاب همین مقاله باشد و دیگر مقالات رویکردی کلاسیک را مدنظر خود قرار داده‌اند.

۲.۵ نوآوری و روزآمدی

باتوجه‌به نوع مطالب کتاب و توجه به این نکته که کتاب بنا دارد تا به‌صورت دوره‌ای و تاریخی اقتباس در سینما را بررسی کند، ازمنظر شکلی، نوآوری در کتاب وجود ندارد، اما ازبابت نوع نگاه به اقتباس و دسته‌بندی مطالب برمبنای سیر تاریخ سینما می‌توان گفت با نمونه‌ای جدید از بررسی ادبیات و سینما روبه‌رو هستیم و شاید همین مطلب باعث شده است تا این کتاب به‌عنوان یکی از منابع خوب در این زمینه در جهان مورداستفاده قرار گیرد.

البته، در سالیان اخیر نمونه‌های خوب دیگری نیز در این زمینه چاپ و منتشر شده است، اما می‌توان گفت که کتاب رابرت استم از کامل‌ترین نمونه‌ها در فضای آثار ترجمه‌شدهٔ کنونی است.

۱.۲.۵ هماهنگی با مبانی و انطباق و جامعیت

با بررسی مقالات و شیوهٔ توضیح مباحث به‌نظر می‌رسد که این کتاب نمی‌تواند کتابی مرجع درزمینهٔ ادبیات و سینما تلقی شود، اما می‌تواند درزمینهٔ اقباس سینمایی به‌منزلهٔ یکی از نمونه‌های خوب و قابل‌استفاده مورداستفاده قرار گیرد.

هم‌چنین، باتوجه‌به رویکرد تحلیل‌های مضمونی در بخش‌هایی از این کتاب، به‌خصوص فصل‌های پنجم، چهاردهم، و نوزدهم که رابطهٔ سینما و ادبیات و هنرهای دیگر را، برای نمونه عکاسی و نقاشی، موردبررسی قرار می‌دهند، می‌توان از این کتاب برای بسط حضور دیگر هنرها در جهان سینما و ارتباط‌های چندسویه به‌جای دوسویه استفادهٔ مفیدی کرد.

۳.۵ به‌کارگیری ابزارهای علمی

واضح است که نظام‌های نشانه‌ای در ادبیات و فیلم با یک‌دیگر تفاوت دارند. «در یکی روایت ارجحیت دارد و واژه‌ها با دال‌ها و قواعد خودشان پادشاهی می‌کنند و چیزی را می‌سازند که بارت 'نظام منسجم نشانه‌ها' می‌نامد. در دیگری، امر نشان‌دادن و به‌گوش‌رساندن قوانینش را تحمیل می‌کند» (سابورو ۱۳۹۵).

اما مسئلهٔ اصلی درست در همین‌جاست که ایـن انتقـال یـا ترجمـه چگونـه و بـه چـه شیوه‌هایی انجام می‌شود؟ «فرق کار نویسنده با فیلم‌ساز در این است که نویسنده در همـان آغاز دست به ابداع هنری می‌زند، اما فیلم‌ساز باید دست به ابداع زبانی بزنـد و پـس از آن، ابداع هنری انجام دهد» (نیکولز ۱۳۸۶).

با همین توصیف‌ها، ابزارهای علمی مورداستفاده در این کتاب از نمونهٔ ابزارهای علمـی موجود در مجموعهٔ مقالات هستند. پانویس‌های انتهای هر فصل، برای نمونه پـانویس‌هـای فصل یازدهم و هجدهم، نمونهٔ بسیار خوبی از استفاده از توضیحات فرامتنـی بـرای ایجـاد علاقه و انگیزه در خواننده برای پی‌گیری بیش‌تر موضوع و هم‌چنین تبیین ساختار علمی در کتاب‌های این‌چنینی به‌شمار می‌روند.

البته، نبود جدول‌های مقایسـه‌ای و هـم‌چنـین تصـاویر نمونـه در ایـن کتـاب ازجملـه ضعف‌های آن به‌شمار می‌رود که بسیاری از مطالب را به مطالبی خسته‌کننده و پُر از واژگان پیچیده تبدیل می‌کند.

۴.۵ اصطلاحات تخصصی

تقریباً در این کتاب اصطلاحات تخصصی بـه اصـطلاحات عمـومی سـینمایی خلاصـه شده‌اند و چون موضوع موردبحث بیش‌تر اقتباس سینمایی است، اصطلاحات ادبی (کـه البته بیش‌تر اصطلاحات عمومی هستند) بیش‌تر از اصـطلاحات سـینمایی مورداسـتفاده قرار گرفته‌اند؛ برای نمونـه، در فصـل ششـم از بـازتعریف مفـاهیمی تخصصـی چـون «شیوه‌های بیان» و «گفتمان» به‌منظور توضیح مفهوم اقتباس سینمایی استفاده شده است؛ مفاهیمی که بـه‌نـوعی در ادبیـات دانشـگاهی سـینما در ایـران و در سـالیان اخیـر هـم وارد شده است.

۵.۵ رویکرد کلی

باتوجه‌به کمبود جدی منابع و کتاب درزمینهٔ ادبیات سینمایی و هم‌چنـین رابطـهٔ ادبیـات و سینما، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین پایه‌های هنر سینما و به‌ویژه فیلم‌نامـه‌نویسـی، ایـن کتـاب می‌تواند در این زمینه به‌خوبی عمل کند. هم‌چنین، تنوع و تکثر داستان‌ها و حکایات فارسی که بسیاری از آن‌ها قابلیت تبدیل‌شدن به فیلم‌نامه و درنهایت فیلم‌های سینمایی را دارند نیز باعث خواهد شد تا عموم علاقه‌مندان و به‌خصوص دانشجویان علاقه‌مند به مقولهٔ اقتبـاس

ادبی بتوانند با پیروی از مفاهیم و تحلیل‌های ارائه‌شده در این کتاب به نگارش نمونه‌ای اقتباس خوب از داستان‌های ایرانی بپردازند.

نظریه‌پردازانِ زیادی به ارائهٔ الگوها یا تقسیم‌بندی‌هایی پرداخته‌اند که می‌توان به آن‌ها رجوع کرد؛ افرادی نظیر جی. دادلی اندرو یا دبورا کارتمل. هم‌چنین، جفری واگنر سه الگوی خود را از اقتباس براساس میزان وفادارنبودن به متن اصلی ارزش‌گذاری کرد. در دههٔ ۱۹۸۰ میلادی پژوهش‌گرانی نظیر جی. دادلی اندرو نوعی الگوی ترجمه و تبدیل متعادل را مطرح کردند که در آن وفاداری به قراردادهای رمان و فیلم به یک اندازه ارزش‌گذاری می‌شد.

البته، باتوجه‌به روند تحلیل نویسندگان این کتاب درمورد آثار خارجی به‌خصوص آثار دورهٔ کلاسیک، استفاده از ره‌نمودهای اشاره‌شده در این کتاب مستلزم توجه به نوع روایت و بسط داستانی و هم‌چنین شخصیت‌پردازی در ادبیات کلاسیک تا معاصر ایران است که از این بابت در بین کتاب‌های منتشرشدهٔ تألیفی در ایران کمبود این مسئله بسیار به‌چشم می‌خورد و همین مسئله شاید عموم سینماگران را از توجه به این مهم دور نگه داشته است.

۶.۵ کاربرد آموزشی

مجموعهٔ سه‌گانهٔ کتاب‌های رابرت استم عملاً برای کاربرد آموزشی نوشته نشده‌اند، اما باتوجه‌به نوع ارائهٔ مطالب و هم‌چنین استفاده از ساختار منظم و متصل در تمامی این کتاب‌ها به نمونه‌هایی بسیار خوب برای کاربردهای آموزشی در رشتهٔ سینما و هم‌چنین رشتهٔ ادبیات در ایران و جهان تبدیل شده‌اند.

در مقطع کارشناسی رشتهٔ سینما این کتاب به‌عنوان یکی از کتاب‌های مؤثر در درس سبک‌های سینمایی و هم‌چنین درس فیلم‌نامه‌نویسی ۲ تبدیل شده است.

جلد دوم از این مجموعهٔ کتب، با عنوان *پیش‌درآمدی بر نظریه‌های سینمایی*، هم‌چنان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منابع در مقطع کارشناسی ارشد سینما برای درس مبانی نقد و تحلیل فیلم و هم‌چنین درس تحول بیان سینمایی در سالیان اخیر در ایران بدل شده است.

۶. نقد و تحلیل روش‌شناختی اثر

چنان‌که قبلاً گفته شد، ساختار روایی این اثر به‌شکل مجموعهٔ مقالات آماده شده است. این شیوه از بیان مطالب کمک کرده است تا ضمن دسته‌بندی مناسب مخاطب بتواند

علاقه‌مندی‌های خود را نیز ازمیان مطالب ذکرشده به‌خوبی انتخاب کند و بتواند تا به‌نحو مناسب مفهوم اقتباس سینمایی را درک کند.

آن‌چه شاید بیش از همه در این کتاب به‌نظر می‌رسد تأکید بیش از اندازهٔ نویسندگان به فیلم‌های دوران کلاسیک سینما (و بیش‌تر دوران کلاسیک اولیه) است که شاید بسیاری از خوانندگان را از ارتباط با بسیاری از بخش‌های کتاب دور نگه دارد. هم‌چنین، همین رویکرد انتخابی باعث شده است تا در فصل‌هایی از کتاب، برای نمونه در فصل دهم که به بررسی نمونه‌ای اقتباس ادبی در سینمای چین پرداخته می‌شود، نویسنده با دورشدن از نمونه‌های خوب معاصر و تأکید بر نمونه‌های کهن نقش انکارناپذیر توسعهٔ سینمای چین در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی و واردشدن کمپانی‌های فیلم‌سازی غربی به چین را (درابتدا برای استفاده از لوکیشن‌های موجود در چین و سپس فیلم‌سازی به‌صورت کامل در آن کشور) تاحد زیادی نادیده گرفته است.

درکل، استفاده از نویسندگان مختلف و با فرهنگ‌های گوناگون که بسیاری از آن‌ها در زمینه‌هایی غیر از سینما هم صاحب‌نظر هستند باعث شده است تا نگاهی نسبتاً خوب به مقولهٔ سینما و ادبیات به‌دست آید. هرچند همان‌طور که قبلاً گفته شد، نقش مؤثر ادبیات در سینمای بسیاری از کشورهای دیگر که اتفاقاً نمونه‌های جهانی هم داشته‌اند در این میان از نظر دور بوده است.

۷. نتیجه‌گیری

بنابر تمامی مطالب گفته‌شده، می‌توان این‌گونه دریافت که کتاب *راهنمایی بر ادبیات و فیلم* توانسته است به درک بهتر مخاطبان سینمایی از چگونگی استفاده از منابع ادبی در سینما یاری رساند.

نویسندگان مختلف مقالات این کتاب تلاش داشته‌اند تا با استفاده از مفاهیم کاربردی در عرصهٔ اقتباس سینمایی اهمیت اقتباس را در سینما از سالیان اولیهٔ آن تا سال‌های میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ میلادی بررسی کنند و با استفاده از مفاهیم مختلف ادبی، جامعه‌شناختی، تاریخی، و سیاسی چگونگی استفادهٔ هنر سینما را از بستر ادبیات موردکنکاش قرار دهند.

در این بین، استفاده از آثار ادبی کلاسیک و مدرن و هم‌چنین ارتباط متقابل و تأثیرگذاری برعکس سینما و ادبیات بر یک‌دیگر نیز از نظر نویسنگان دور نمانده است و هریک تلاش داشته‌اند تا با برشمردن اهمیت و فواید هریک از رویکردهای موجود در

ارتباط با مخاطب، در سینما و ادبیات، اهمیت حضور این دو را درکنار یک‌دیگر در جهان معاصر، بیش از پیش معرفی و موشکافی کنند و به‌نوعی به راه‌نمایی برای فیلم‌سازان برای دوری از ترس از آثار ادبی تبدیل شوند. موردی که برای سینمای بسیاری از کشورها به‌خصوص سینمای ایران شاید حتی نجات‌بخش باشد.

پی‌نوشت

۱. کتاب *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم* از همین نویسنده را پیش از این انتشارات سورهٔ مهر چاپ کرده است.

کتاب‌نامه

استم، رابرت (۱۳۸۵)، *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، ترجمهٔ احسان نوروزی، تهران: سورهٔ مهر.

استم، رابرت (۱۳۹۱)، *راه‌نمایی بر ادبیات و فیلم*، ترجمهٔ داود طبایی عقدایی، تهران: فرهنگستان هنر.

برانیگان، ادوارد (۱۳۷۶)، *نقطهٔ دید در سینما: نظریهٔ روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*، ترجمهٔ مجید محمدی، تهران: فارابی.

بردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۸۹)، *تاریخ سینما*، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز.

بردول، دیوید (۱۳۷۳)، *روایت در فیلم داستانی*، ج ۱، ترجمهٔ سیدعلاءالدین طباطبایی، تهران: فارابی.

بردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ج ۲، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: فارابی.

پیرسون، کارول (۱۳۹۵)، *قهرمان درون*، ترجمهٔ گیتی خوشدل، تهران: پیکان.

پیرسون، کارول (۱۳۹۶)، *بیداری قهرمان درون*، ترجمهٔ فرناز فرود، تهران: کلک آزادگان.

سابورو، فردریک (۱۳۹۵)، *اقتباس در سینما*، ترجمهٔ عظیم جابری، تهران: افراز.

نایت، آرتور (۱۳۷۷)، *تاریخ سینما*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: امیرکبیر، کتاب‌های جیبی.

نیکلز، بیل (۱۳۷۹)، *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*، ترجمهٔ سیدعلاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.

دادلی اندرو، جی (۱۳۸۱)، «بنیان اقتباس»، فصل‌نامهٔ *فارابی*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، س ۱۲، ش ۴۶.

Stam, Robert (2004), *Litrature and Film*, USA: John Wiley and Sons Ltd.