تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۷/۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۹/۸

محمّدرضا حسنائی [۱]، سعید کشن فلاح [۲]

بررسی اقتباس از متون ادبی در تصویر متحرک

چکیده

با توجه به این مسئله که روند تاریخی اقتباس از یک اثر ادبی برای تولید اثری نمایشی همواره با موفقیت همراه نبوده است. در این مقاله فرآیند اقتباس از متون ادبی در تولید فیلمنامه تصویر متحرک بررسی می‌شود. ازاین‌رو، این مقاله در گام نخست به معرفی عوامل تأثیرگذار در امر اقتباس برای دستیابی به فیلمنامه و مطالعه چگونگی کارکرد آنها در برقراری ارتباط با مخاطب می‌پردازد. در گام بعدی کسب شناخت صحیح از منابع اقتباسی مناسب برای فیلمنامه تصویرمتحرک از اهداف این پژوهش است. در روند این پژوهش چگونگی تبدیل متن ادبی به متن نمایشی با توجه به برخی عناصرمهم در ساختار داستان و فیلمنامه بررسی می‌شود. شیوه تحقیق گردآوری مطالب به‌صورت کتابخانه‌ای و مشاهده میدانی آثار تصویر متحرک و تحلیل و بررسی آنها است. نتایج پژوهش بیانگر این نکته است که در روند اقتباس از منابع ادبی برای استفاده در فیلمنامه، به همان اندازه که با منبع ادبی مورد استفاده آزادانه‌تر برخورد شود، اثر به‌دست آمده تاثیرگذارتر خواهد بود. این برخورد آزاد از آن جهت در اقتباس از آثار ادبی موفق اهمیت دارد که این آثار قبلا در ارتباط با مخاطبان به موفقیت‌هایی دست یافته‌اند که ریشه در ساختار محکم داستان‌سرایی غیرتصویری آنها داشته است و حال لازم است که عوامل تصویری اضافه شده به متن ادبی، ضمن حفظ این ساختار، بیان جدیدی را به مخاطب ارائه کند.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، متن ادبی، فیلمنامه، تصویر متحرک

۱. استادیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: hosnaee@art.ac.ir

۲. استادیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: saeed_k_f@yahoo.com

مقدمه

بخش قابل توجهی از آثار ادبی به‌عنوان منابع اقتباسی در تولیدات جهانی فیلم‌های زنده و تصویر متحرک استفاده می‌شوند. مسئلهٔ قابل توجه در استفاده از متون ادبی معروف برای ساخت فیلم این نکته است که روند تاریخی این استفاده همواره با موفقیت همراه نبوده است. بدین معنی که گاه یک اثر ادبی، به ساخت یک فیلم موفق منتهی نشده است. ازطرف‌دیگر، چشم پوشی از این منابع نیز ممکن نیست. ازدیگرسو، بخش مهمی از محتوای ادبیات کهن ایران را داستان‌ها و مثل‌های پندآموز تشکیل می‌دهد، به همین علت بسیاری از تولیدات تصویر متحرک ایران و برخی از فیلم‌های تصویر متحرک که فیلمسازان مستقل می سازند مبتنی بر اقتباس از ادبیات کهن ایرانی است. از میان آثار ادبیات کهن ایرانی که قابلیت بیشتری برای تبدیل شدن به تصویر متحرک را دارند می‌توان از داستان‌های؛گلستان سعدی، هزار و یک شب، مثنوی معنوی، منطق‌الطیرعطار و کلیله و دمنه نام برد. دلیل اصلی این انتخاب، قابلیت‌های نهفته در داستان‌های طرح شده درکتب مذکور برای تهیه فیلم تصویر متحرک بوده است.

بدیهی است که تبدیل این داستان‌ها از ادبیات به فیلم تصویر متحرک مستلزم بکارگیری تمهیداتی است که بتوان اثر ادبی را به اثری نمایشی تبدیل کرد و همینطور لازم است که تغییراتی در داستان اعمال شود که آن را برای مخاطب امروزی جذاب کند. اما به‌نظر می‌رسد در بیشتر آثار تصویر متحرک اقتباسی ایرانی توجه بیش از حد به وفاداری به متن مرجع باعث شده است که عواملی مانند جذابیت‌های بصری لازم در فیلم تصویر متحرک یا ساختار روایی فیلمنامه و عناصر دیگر تاثیرگذار در یک اثر نمایشی، کمتر مورد توجه قرار گیرند.

طرح مسئله

در این مقاله سعی نویسنده بر آن بوده است که چگونگی تحول متن ادبی به فیلمنامه تصویر متحرک در روند اقتباس را بررسی کند و با تحلیل آثار تصویر متحرک برگرفته از متون کهن ادبی روش‌هایی برای اقتباس موفق از آثار ادبی ارائه شود.

روش تحقیق در این مقاله به‌صورت مطالعه کتابخانه‌ای و جمع آوری مطالب مورد نظر از کتاب‌ها، رسالات و مقالات است. در بخش مطالعات میدانی از روش مشاهده و تحلیل اطلاعات استفاده شده است.

پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارتند از:

- سازنده اثر اقتباسی هنرمندی مولف است یا صرفا به انجام عملی تقلیدی پرداخته است؟
- رویکرد اقتباس در فیلمسازی چیست و چه شیوه‌هایی برای تحقق و اجرا دارد؟
- عوامل موفقیت در اقتباس‌های سینمای انیمیشن از آثار ادبی چیست؟

اقتباس ادبی چیست و چه کارکردهایی در ادبیات نمایشی دارد؟

اقتباس در لغت به‌معنای «پارهٔ آتش گرفتن، نور گرفتن، فایده گرفتن و دانش فراگرفتن از کسی» بوده و در اصطلاح علم بدیع «آوردن آیهٔ قرآن یا مضمونی از احادیث در نظم و نثر بدون اشاره به اینکه از کجا نقل شده»، و یا حتّی «نقل کردن و گرفتن مطلبی از کتاب یا روزنامه» را اقتباس می‌گویند. (عمید، ۲۴۴:۱۳۸۶) در زبانِ انگلیسی نیز لغتِ Adaptation به‌معنایِ سازگاری و سازش‌پذیری به‌کار می‌رود. (آشوری، ۸:۱۳۸۱)

آندره بازن در کتاب خود از اقتباس به‌عنوان «ویژگی ثابت تاریخ هنر» یاد می‌کند. (بازن،۱۳۸۲: ۴۱) برخی دیگر اقتباس را چنین تعریف می‌کنند «بازآفرینی یک اثر از یک واسطهٔ بیان در واسطهٔ بیان مناسب دیگر، مثل بازآفرینی رمان‌ها و نمایشنامه‌ها به‌صورتِ فیلم یا سناریوی تلویزیونی.» (cuddon 8:1999).

در کتاب «فنون وبلاغات و صناعات ادبی» جلال الدین همایی، کلمه «اقتباس» به معنای فراگرفتن هنر و ادب از دیگری آمده است. به موازات آن اقتباس ادبی عبارت است از خلق اثری با تکیه بر اثری دیگر. لازم نیست اثری که دستمایه قرار گرفته است از همان قِسم ادبی اثر اقتباسی تولید شده باشد، بلکه می‌تواند دامنه‌ای گسترده‌تر داشته باشد و از یک قطعه ادبی و داستان کوتاه گرفته شده باشد تا اثری برگزیده یا حتی مطالب حاشیه‌ای یک روزنامه را در بر گیرد. اثری که اقتباس از روی آن صورت می‌گیرد را «اثرِ اوّلیه» و اثر جدید تولید شده را «اثرِ ثانویه» می‌نامند. نمونه‌های بیشماری اقتباس از آثار ادبی برای سینما و تصویر متحرک وجود دارد. در دنیای تصویر متحرک و برای نمونه اکثر آثار بلند سینمایی تولید کمپانی دیزنی، به‌عنوان اساس فیلمنامه از دستمایه ادبی استفاده کرده‌اند و سپس با برداشت آزاد و اقتباس خلاق به آفرینش آثار ماندگاری در زمینه تصویر متحرک دست یافته‌اند که می‌توان به‌عنوان مثال از *سفیدبرفی و هفت کوتوله* نام برد که اقتباسی آزاد از یکی از داستان‌های *برادران گریم* است، *پینوکیو* نوشتهٔ *کارلو کلودی*، *گوژپشت نتردام* اثر فاخر *ویکتورهوگو* و *شیر شاه* نیز اقتباس از نمایشنامه *هملت*، *شکسپیر* است. به این گروه می‌توان فیلم‌هایی همچون *رابین هود*، *علاالدین*، *هرکول*، *تارزان* و .... را هم اضافه کرد. اقتباس بر سه نوع است:

۱. «انتقال: که در آن اثرِ اوّلیّه بدونِ کمترین تغییر یا دخالتِ آشکارِ نمایشنامه‌نویس به نمایشنامه تبدیل می‌شود. در اینجا وفاداری به هسته و نیرویِ اصلیِ روایت آشکار است. بسیاری از نمایشنامه‌های یونانِ باستان از این دست هستند؛

۲. تفسیر: که در آن تخطّی آشکارِ نمایشنامه‌نویس از منبع اصلی صورت گرفته است. این همان شیوه‌ای است که در آن ساختمانِ اثرِ مبدأ حفظ شده و تفسیرِ جدیدی از آن به‌دست داده می‌شود. این نوعِ اقتباس گاه با شالوده‌شکنی‌هائی نیز همراه است. نمایشنامهٔ دلدادگیِ فدر نوشتهٔ سارا کین در این زمره قرار می‌گیرد؛

۳. قیاس: که یک تخطّی آشکار از اثرِ مبدأ را می‌نمایاند. گوئی اثری کاملاً جدید خلق شده باشد. در اینجا منبعِ اقتباس تنها به‌عنوانِ یک مادّهٔ خام و یک دستمایهٔ صِرف در نظر گرفته می‌شود. نمایشنامهٔ دکتر فاستوسِ کریستوفر مارلو چنین است. »(اکبرلو،۹:۱۳۸۴)

«یکی از کارکردهای مهمِ اقتباس، احیای مجدد آثار کهنه ادبی است که به عللی توانایی ایجاد ارتباط با مخاطب را از دست داده‌اند. اقتباس با ایجاد هماهنگی میان اثر ادبی کهن و تحولات اجتماعی نوین، نقش مهمی ایفا می‌کند. هر چه محتوای یک اثر جهانی‌تر باشد، اقتباس از آن آسان‌تر و هر چه رابطه آن با زمان یا مکانی خاص بیشتر باشد، اقتباس دشوارتر است.» (دایره المعارف کتابداری و اطلاع رسانی ۱۳۸۵).

«از همان سال‌های اولیه پیدایش سینما، اقتباس به این رسانه راه یافت. مردمی که در نخستین روزهای پیدایش سینما، اشتیاق بی‌حدی برای دیدن فیلم‌های کوتاه یکی دو دقیقه‌ای از خود نشان می‌دادند، طی مدت نزدیک به پنج سال تبدیل به افراد بی‌تفاوتی شدند که سوژه‌های عادی و پیش پاافتادهٔ فیلم‌ها دیگر هیچگونه جاذبه‌ای برای آنها نداشت.» (خیری، ۱۳۶۸ : ۲۷)

فیلمسازان اولیه سینما که از حرفه‌ها و رشته‌های گوناگونی چون عکاسی، تئاتر، نویسندگی، شعبده‌بازی و سیرک‌های محلی به سینما آمده بودند و آن را وسیله‌ای برای معیشت و ادامه زندگی خود می‌دانستند، این بار برای جلب مشتریان گریزپای خود، به تمهیدات تازه‌ای متوسل شدند که یکی از آنها داستان بود.

نخستین کسی که بر اساس یک داستان کوتاه اقتباس شده، فیلمی تهیه کرد، *ژرژ ملیس* [۱] فرانسوی بود. فیلم *ماجرای دریفوس* [۲] ساختهٔ ۱۸۹۹ میلادی، داستان یک سروان ارتش فرانسه را بیان می‌کرد که متهم به جاسوسی برای دشمن بود. این موضوع در روزنامه‌های آن دورهٔ فرانسه بازتاب گسترده‌ای داشت و ملیس با اقتباس از این داستان موفق به ساخت یک فیلم پانزده دقیقه‌ای شد. فیلم ماجرای دریفوس با استقبال قابل توجه تماشاگران مواجه شد و همین امر باعث شد تا دیگر فیلمسازان نیز اقدام به تهیه فیلم‌هایی کنند که راوی یک داستان (اقتباسی یا غیر اقتباسی) با خصوصیات روایتی مشخص بود. لزوم استفاده از داستان در سینما باعث گرایش فیلمسازان به استفاده از متون ادبی در دسترس شد با این تفاوت که سینما قادر نبود بدون دستکاری در روش‌های داستان گویی در ادبیات، راوی داستان باشد.

«آنچه در این میان برای فیلمسازان آن روز سینما اهمیت داشت، انتخاب داستان‌هایی مناسب برای تهیه فیلم‌های موفق بود که شوق از دست رفته تماشاگران اولیه سینما را به آنها برگرداند و سبب پیوند مجدد آنها با سینما گردید. از آنجا که تئاتر قرن نوزدهم اغلب سوژه‌های خود را در ادبیات جستجو کرده وتوانسته بود آنها را بیابد، در سینما نیز یک چنین کوششی برای یافتن سوژه‌های گوناگون از روی منابع وسیع ادبی بایست صورت می‌گرفت.» (خیری، ۱۳۶۸ : ۲۷)

برای بررسی دقیق‌تر مقولهٔ اقتباسِ دراماتیک باید توجه خود را به سوی نمایش‌نویسان سال‌های دور یونان معطوف کنیم. چیزی حدود ۲۵۰۰ سال پیش نمایشنامه‌نویسانِ یونانِ باستان عمدهٔ آثارِ خود را بر مبنایِ حماسه‌هایِ ایلیاد و ادیسه نوشتهٔ هومر به‌رشتهٔ تحریر در آوردند. در رومِ باستان پلوتوس کمدی‌هایی بر اساسِ آثارِ مناندر – کمدی‌نویسِ یونانی – نوشت. سپس در قرنِ دوّم پیش از میلاد، ترنس – دیگر نمایشنامه‌نویسِ رومی – آثارِ کمدی‌اش را بر اساسِ آثارِ یونانیِ به نگارش درآورد. سنکا – بزرگ‌ترین تراژدی‌نویسِ رومی که در سدهٔ اوّلِ میلادی می‌زیست – نیز از این قاعده مستثنی نبود. از مهم‌ترین مباحث دربارهٔ اقتباس هنری می‌توان به اختلاف دیدگاه افلاطون و ارسطو در این مورد اشاره کرد.

«در برابر رهیافت افلاطون که « mimesis» را نوعی گرده‌برداری از حقیقت می‌شمرد، دریافت ارسطو از این واژه دارای منشی خلاق بود. افلاطون و پیروان او ذهن بشری را واجد منشی منفعل و کنش‌ناپذیر می‌شمردند و می‌گفتند این ذهن تنها قادر است آنچه را وجود دارد مشاهده کند و سپس آن را به صورت تصویر در معرض نمایش قرار دهد؛ چون عالم حقیقت واجد کمال است و از این رو نمی‌توان چیزی کامل‌تر از آن آفرید. ارسطو نیز همین شیوه را برگزید با این تفاوت که او برخلاف استادش افلاطون باور داشت تقلید هنری لزوماً و صرفاً محاکات امر طبیعی نیست بلکه به برداشت هنرمند از واقعیت تکیه دارد. به همین جهت معتقد بود اگر کسی به هنرمند ایراد کند که آنچه آورده است خالی از حقیقت ومغایر با امر واقع است، باید گفت او امور را نه آن گونه که هست، بلکه آن گونه که باید باشد(به شکل ایده‌آل)، تصویر و تقلید کرده است. بعدها فلاسفه و اندیشمندان ترکیبی از دریافت افلاطون و ارسطو را در تبیین هنر به کار گرفتند.» (ضیمران، ۱۳۷۷: ۱۱۷)

«آنچه در اینجا از آن تحت عنوان تقلید یاد شده است در واقع ترجمه واژه «mimesis» است که یکی از مهمترین واژگان فلسفه ارسطو است. فلاسفه‌ای چون ابن سینا و خواجه نصیر طوسی آن را تخیل و محاکات ترجمه کرده‌اند. در عصر حاضر این واژه به نمایش، بیان، جلوه دادن، نمایاندن و باز نمودن و تقلید ترجمه شده است» (ضیمران، ۱۳۷۷: ۱۲۲)

«سینما و ادبیات به‌عنوان دو رسانه مستقل هنری دارای امکان‌های بالقوه فراوانی هستند که در بعضی موارد این امکان‌ها با یکدیگر دارای وجوه مشترک می‌شوند» (خیری، ۱۳۶۸ : ۶۶).

« اقتباس کردن از اثری در رسانه‌های دیگر، ابزاری برای تداوم لذت اصل اثر و تکرار تولید یک خاطره می‌شود. اقتباس از خاطرهٔ رمان بهره می‌برد. خاطره‌های که یا ناشی از خواندن رمان است یا بیشتر در مورد یک اثر کلاسیک ادبی یک خاطره سیال عمومی است. اقتباس این خاطره را محو می‌کند و می‌کوشد تا آن خاطره را به کمک تصاویر خودش بزداید.» (Sanders, 2006, 24-25)

اما در اقتباس از آثار ادبی هموار باید در نظر داشت که این دو رسانه گونه‌های زیبایی شناختی متفاوتی هستند.

بهتر است برای یافتن جواب این سوال که اقتباس تقلید است یا تالیف، به بررسی برخی نظریات و دیدگاه‌های فیلمسازان و نویسندگان، درباره اقتباس بپردازیم.

فدریکو فلینی[۳] فیلمساز ایتالیایی در جواب سوال نظر شما درباره آن دسته از فیلمسازانی که بر خلاف روش و عقیده شما آثارشان را از روی آثار ادبی تهیه می‌کنند چیست؟ می‌گوید: «به عقیده من آنها نصفه مولف‌هایی هستند که فاقد دنیایی مستقل و بیانی شخصی می‌باشند، آنها معمولاً از خودشان حرفی برای گفتن ندارند و در نتیجه ترجیح می‌دهند تا خود را به دست کسی بسپارند که استخوان‌دارتر و پرنفس تر از آنهاست... امروز سینما احتیاج به مولفینی دارد که این مولفین بتوانند آثار خود را از طریق سینما و ضرب‌آهنگی که مخصوص سینماست، ارائه نمایند. به‌عنوان یک اصل معتقدم که سینما ابداً احتیاجی به یک واقعیت و موجودیت از پیش ساخته ادبی ندارد. من خود یقین دارم که در یک اقتباس سینمایی مشکل خواهم توانست موقعیت‌ها، افراد و مکانها را همانگونه مطرح سازم که در اصل ادبی خود مطرح شده است»(خیری، ۱۳۶۸ : ۵۱) شاید دیدگاه فلینی درباره آثار اقتباسی از آنجا ناشی می‌شود که او در اقتباس سازنده، اثر را مقید به قیودی می‌داند که از پیش تعیین شده‌اند و به این ترتیب فیلم اقتباسی ملزم به روی پرده آوردن هر آنچه خواهد بود که دستمایه اقتباس است.

همسو با نظریه فلینی، لویی مایلستون [۴] نیز در استعاره‌های پرمعنا، انتقال دستمایه ادبی به فیلم را چنین توصیف می‌کند «اگر می‌خواهید یک گل سرخ پرورش دهید، هرگز گل را از شاخه نمی‌چینید تا در خاک بکارید؛ ... به‌جای آن بذر می‌آورید و در خاک می‌کارید. از این بذر گل سرخی دیگر خواهد رویید.» (استریت،۱۳۸۳: ۸-۹) در ادامه همین روند نویسنده معروف ایتالیایی واسکو پراتولینی [۵]، در مورد انجام کار مقلدانه در اقتباس می‌گوید: «فیلمسازانی که دل در گرو مهر یک اثر شناخته شده ادبی می‌بندند، گذشته از اینکه تفاوت‌هایی فاحش بین یک اثر ادبی و یک اثر سینمایی را نمی‌دانند، خود را دچار نوعی تنبلی و آسانپذیری هنری می‌کنند که این راحت‌طلبی می‌تواند مغایر با نفس آفرینش‌های بزرگ در سینما باشد» (خیری، ۱۳۶۸ : ۶۰)

در انیمیشن «امیر حمزه دلدار و گور دلگیر» (ساختهٔ نورالدین زرین کلک، سال ۱۳۵۵)، داستانی قدیمی در تلفیق با موضوعات امروزی باعث تولد اثر نمایشی جدیدی با خصوصیات غیر مقلدانه شده است. استفاده از فضای سنتی با تلفیق با وسایل یا نوشته‌های مدرن و امروزی

(که این خود با عث طنز می‌شود)، نوع اقتباس این اثر را اقتباسی منحصر به فرد و شاخص می‌کند. همین نوع از ابداع بعدها در اثر موفق «شکرستان» تکرار شد که این فیلم انیمیشن بخش بسیاری از موفقیت خود را مدیون آن است. شکرستان خمیرمایهٔ اغلب داستان‌های خود را از داستان‌های فورکلور، اسطوره‌ای و کهن ایرانی می‌گیرد و با ترکیب آنها با آثار تمدن و فرهنگ مدرن ایرانی آثاری را شکل می‌دهد که ضمن اقتباسی بودن، بویی از تکرار و کهنگی را از خود بروز نمی‌دهند. این آثار گرچه ریشه در ادبیات کهن دارند شاخ و برگ آنان در فضای تازه‌ای به بر نشسته است.

البته این بدان معنا نیست که اثرِ ثانویهٔحاصلِ اقتباس استقلال ندارد و قدرتِ کمتری دارد؛ باید توجّه داشت که آثار اقتباسیِ موفّق آثاری هستند که قائم به‌ذات و به‌تنهایی قابلِ بحث و بررسی باشند. به‌طورِ کلّی این تصوّرِ عمومی در میانِ مخاطبان غالب است که می‌پندارند که اگر به‌فرض نمایشنامه یا فیلمی بر اساسِ یک رمان نگاشته یا ساخته شود، هرگز توفیقِ آن رمان را نخواهد داشت. این امر یکی از دلایلی است که برخی کارگردانان و نویسندگان را از خلقِ آثارِ اقتباسی برحذر می‌کند. با این‌همه چنین تصوّری صحّت ندارد. غالبِ آثار آلفرد هیچکاک [۶] اقتباسی هستند. او در مورد روش اقتباس در آثارش می‌گوید :«من معمولاً یک بار داستانی را مطالعه می‌کنم، اگر از فکر و ایده اصلی خوشم آمد و مورد قبولم واقع شد، کتاب را فراموش می‌کنم و مضمون آن را برای سینما آماده می‌سازم ...وقتی کتابی انتخاب می‌شود که به صورت فیلم در آید به هر حال تغییراتی را به خود می‌پذیرد، فیلمنامه جدیدی نوشته می‌شود ... و بعد فیلمی ساخته می‌شود که ناگهان می‌بینیم نام فیلم در لیست کاندیداهای دریافت جایزه اسکار قرار گرفته و دیگر صحبتی از نویسنده کتاب در میان نیست» (خیری، ۱۳۶۸ : ۷۹–۸۰)

انیمیشن «مورچه‌ای به نام زی [۷]» یک اثر کاملاً فلسفی با مسائلی چون آزادی، جبر و اختیار است که از کتاب موریس مترلینگ تأثیر پذیرفته است. داستان فیلم، در مورد مورچه‌ای است به نام «زی» که از زندگی سنتی و کلیشه‌ای چند هزار سالهٔ پدران خود خسته شده است و دنبال زندگی آزاد و به دور از هر گونه سنت است اما افراد کمی از خانوادهٔ چند میلیونی مورچه‌ها با او هم عقیده می‌شوند و به فکر آزادی می‌افتند. نویسندگان فیلم‌نامه تأثیر زیادی از دنیای مورچگان موریس مترلینگ گرفته‌اند و وجه فلسفی اثر را تقویت کرده‌اند. هر چه داستان جلو می‌رود، می‌توان این تأثیرپذیری را بیشتر دید. شاید مهم‌ترین وجه این تأثیرپذیری، مسأله جبر و اختیار باشد. مورچه‌ای به نام زی مثل «بازگشت ماتریکس» به‌نوعی به مسأله جبر و اختیار می‌پردازد و نوع نگرش‌های مختلف را در قبال آن به تصویر می‌کشد، با سوال‌هایی از قبیل «من چرا در این دنیا هستم؟» یا «چرا چنین می‌کنم؟» و...

فیلم با حرکت دوربین درون تونل‌های زیرزمینی مورچه‌ها شروع می‌شود و هم‌زمان صدای

زی روی تصویر شنیده می‌شود «مادرم هرگز برای من وقت کافی نداشت. وقتی آدم از یک خانوادهٔ پنج میلیون نفری باشه مورد هیچ گونه توجهی قرار نمی‌گیره! من دلم نمی‌خواست از اول کارگر به دنیا بیام. احساس می‌کنم برای این کار جثهٔ مناسبی ندارم. در تمام عمرم نتونستم باری بیش از ده برابر وزن خودم جابه‌جا کنم! من دلم می‌خواد برای کلونی هر کاری بکنم. اما نیازهای خودم چی؟ خودم چی؟» خواستهٔ زی رسیدن به «خود واقعی»اش است. متفاوت بودن زی را در حرکات و گفتار او می‌توان به خوبی یافت. با وجود تمام تفاوت‌هایی که بین زی و سایر مورچه‌ها می‌بینیم، مهم‌ترین وجه تمایز زی از بقیه، اعتقاد او به وجود محلی به نام «اینسکتوپیا» [۸] است. اینسکتوپیا محلی خیالی است که طبق افسانه‌ها آزادی و رفاه در آنجا برای همه فراهم است. زی برای یافتن اینسکتوپیا سفری پینوکیو گونه را آغاز می‌کند. در طول سفر، زی از یک موجود آرمانگرا و کم فهم به موجودی صاحب فهم و درک بالا تبدیل می‌شود. اینسکتوپیا می‌تواند همان «مدینه فاضله» باشد. در پایان فیلم، وقتی زی به محل زندگی اولش برمی‌گردد، وقتی مندبل می‌خواهد او را بکشد می‌گوید: «این به صلاح کلونی است» و زی با اطمینان به او جواب می‌دهد: «چی می گی؟ کلونی خود ما هستیم.» دیالوگ‌هایی که به قرینه شروع فیلم، در آخرین تصاویر فیلم بر زبان می‌آورد همه چیز را به خوبی نشان می‌دهد: «من سرانجام جایگاه واقعی خودمو پیدا کردم.»

از آنجایی‌که فیلم دریچه‌ای به روی مخاطب است و او از ورای فیلم، دنیا را از چشم سازنده اثر می‌بیند، هر فیلمسازی برای ویژگی و ارزش بخشیدن به کارش، به دنبال بیان و گنجاندن این نگاه شخصی در آثارش است. همین امر شاید علت مقاومت برخی فیلمسازان مانند فلینی در برابر اقتباس باشد. به نظر می‌رسد، وجود چارچوب زاییده تصور، نگرش و بیان فیلمساز نه تنها سد راه اقتباس نیست، بلکه جوهر جاری در یک اقتباس موفق است و روحی است که فیلمساز اثر اقتباسی، در دستمایه ادبی می‌دمد و بدون آن ، اثر اقتباسی کالبدی مرده و بی‌جان است. فیلمساز اقتباسی نیز می‌تواند اثر ادبی را دستمایه‌ای قرار دهد تا حرفی را بزند که از او روییده باشد و بدین‌وسیله مخاطب را به تماشای جنبه‌های دیگری از آن اثر ادبی بنشاند. وجود این نگرش شخصی در اقتباس‌های کارآمد، باعث می‌شود آثار شاخص‌ادبی بارها و بارها بازآفرینی شوند زیرا می‌توان گفت در هر بازآفرینی، این آثار، دستمایه‌ای برای بیان دیدگاه شخصی سازنده اثر اقتباسی شده‌اند.

به عنوان مثال، انیمیشن «شیر و گاو نر [۹]» ساختهٔ خیتروک [۱۰]، برداشتی مستقیم از داستان شیر و گاو در «کلیله و دمنه» را دستمایه خود قرار می‌دهد که تقریبا بدون تغییری بنیادی در اثر ، بیانی تصویری از داستان شیرو گاو را به نمایش می‌گذارد.

در این فیلم انیمیشن بدون آنکه ردپایی مشخصی از کارگردان در تغییر در ساختار ادبی اثر اولیه دیده شود، با شاهکاری روبه‌رو هستیم که کلیله و دمنه در بیان آن ناتوان بوده است یا بهتر بگوییم «شیر و گاو نر» ضمن تکامل بخشیدن به زبان بیانی کلیله و دمنه، آن را به روایتی نو تبدیل کرده است و بدین‌وسیله مخاطب را به تماشای جنبه دیگری از اثر ادبی دعوت کرده است. مسلما جنبه‌های تصویری «شیر و گاو نر» ماحصل نگرش شخصی کارگردان از دستمایه‌ای کهن در ادبیات بوده است.

جورج بلوستون[۱۱]، روند اقتباس سینمایی از آثار ادبی را به جابه‌جایی یک خانه تشبیه می‌کند؛ وقتی کسی خانه‌ای را از بنیادش می‌کند و آن را به نقطه جدیدی منتقل می‌کند و روی شالوده جدیدی قرار می‌دهد، هر چند ممکن است چنان به‌نظر برسد که تغییری رخ نداده است، اما خود همین جابه‌جایی آن را تغییر داده است. اکنون در بیرون خانه روابط مکانی یا فضایی متفاوتی با محیط پیرامون برقرار شده است. در درون تغییرات ایجاد شده در وضعیت تابش نور آفتاب و چشم انداز، احساس ویژگی پیشین هریک‌از اجزاء را به‌طور ملموسی تغییر می‌دهد. یک خانه ویکتوریایی که در میان خانه‌هایی از نوع خود، کاملاً مناسب به‌نظر می‌رسد؛ وقتی در محیط مدرن قرار می‌گیرد، ممکن است قدیمی یا نابه‌جا به‌نظر برسد، مگر اینکه تغییراتی برای وفق دادن آن با محیط جدید انجام شود.

چنین تغییراتی اگر هوشمندانه و سنجیده اعمال شوند، به جذابیت پیشین آن و ارزش امروزین آن خواهد افزود.» (استریت ،۱۳۸۳: ۸-۹)

اکنون به نظر می‌رسد که شباهت بسیار زیاد داستان *راپونزل* [۱۳] (افسانهٔ آلمانی) که در فیلم انیمیشن *تنگلد* [۱۴] (گیسو کمند) از آن اقتباس شد، با افسانه ایرانی زال و رودابه را بتوان به تغییراتی این چنین نسبت داد. جنبه‌های اضافه شده به داستان زال و رودابه ویا تعدیل‌های انجام شده در این داستان، تا تبدیل آن به داستان فیلم تنگلد، محیطی را فراهم کرده است که اثر نمایشی ضمن وفاداری به داستان اصلی و حفظ جذابیت پیشین، پاسخگوی نیازهای امروزین مخاطب خود باشد. جنبه‌هایی که استم نیز از آنها چنین یاد می‌کند «همواره مشخص می‌شود«اصل» به‌طور نسبی«رونوشتی» از منبعی قدیمی‌تر است» (Stam, 2005, 8)

نویسنده ایتالیایی آلبرتو موراویا [۱۵] در پاسخ این سوال که «کارگردانی که یک قصه ادبی را به فیلم برمی‌گرداند، بیشتر یک صحنه پرداز است یا مولف می‌گوید: «کارگردانی که یک قصه ادبی را به فیلم برمی‌گرداند، هنرمندی است همسنگ نویسنده آن قصه، تنها کار این دو با یکدیگر فرق می‌کند. قصه

برای یک کارگردان فیلم در حکم رویداد یا واقعه‌ای است که کارگردان آن را انتخاب می‌کند؛ آن را تجزیه و تحلیل می‌کند و آن را دوباره می‌کند و در واقع ابعاد کاملاً جدید و بکری به آن می‌دهد. چه کارگردان صحنه‌پرداز نامیده شود و چه مولف، کار او در اقتباس از یک قصه ادبی، انتخاب آن قسمت از مراتب و چگونگی قصه است که شامل رویدادها و شخصیت‌های قصه می‌شود. موقعیت و جهت حرکت یک کارگردان در مقابل یک قصه ادبی، عیناً همان است که او در برابر یک داستان بکر و سینمایی از خود نشان می‌دهد، و به ندرت اتفاق می‌افتد که یک کارگردان سعی به بازسازی فقط یک کتاب در فیلم بنماید» (خیری، ۱۳۶۸ : ۵۰)

مسئله اینجاست که آیا «پیرمرد و دریا» [۱۶] فقط انیمیشن کوتاهی است که ریشه در شاهکار *ارنست همینگوی* دارد؟ یا اینکه اثری بکر است که آفرینش جدیدی را به داستانی موفق هدیه کرده است، چیزی که تا این زمان سینما از خلق آن عاجز بوده است. زوایای شگرف ، رنگ‌هایی بکر، حرکاتی شگفت‌انگیز و در نهایت دنیایی ناب و منحصربه‌فرد، چیزهایی هستند که داستان همینگوی آن را خلق نکرده است بلکه بازآفرینی جهانی است که در خیال پتروف [۱۷] تجلی کرده است.

اکنون می‌توان چنین نتیجه گرفت که هنرمند در بخشی از فرآیند تالیف ایده، به اقتباس از آنچه می‌پردازد که تجربه کرده، خوانده، شنیده یا دیده است و هنگامیکه ایده‌ای را اقتباس می‌کند نیز به خلق و آفرینش بخش‌هایی از اثر دست می‌زند. اینطور به نظر می رسد که فرآیند تألیف و اقتباس به معنی صرف وجود ندارد و در هر تألیفی اقتباس‌های نهفته آگاهانه و ناآگاهانه وجود دارد. در فرایند اقتباس نیز خلاقیت و روح تألیف جریان دارد و چنانچه اقتباسی فاقد این ویژگی‌ها باشد، اقتباس موفقی نخواهد بود.

نقطه اشتراک این توصیفات، لزوم برقراری ارتباط با متن ادبی، در سطحی فراتر از کلمات و جملات است. یعنی به قول ریچارد کریوولین [۱۸] به عنوان اقتباس کننده، خود را در نقش یک قاضی دیوان عالی تصور کنیم که به‌جای اطاعت محض از کلمات قانون، به دنبال روح قانون می‌گردد. (ریچارد کریوون، ۲۷:۱۳۸۵)

در رابطه با نحوه برخورد با دستمایه ادبی، در روند اقتباس سینمایی، اعتقاد کلی بسیاری از نویسندگان و فیلمسازان خلاق سینما بر این است که ادبیات از طریق نوشته و کلام و یک منطق عقلانی و فکری با خوانندگان خود ارتباط ایجاد می‌کند؛ در حالیکه این ارتباط در سینما از طریق تصویر و نمایش رویدادهایی است که به‌طور آنی در بینندگان اثر می‌گذارد و تأثر و احساس عاطفی در آنها ایجاد می‌کند. به‌همین دلیل اگر کتابی از نقطه نظرهای ادبی موفق بوده است، دلیلی ندارد که در تمام روایت‌های سینمایی خود بتواند آن موفقیت را به‌دست آورد؛ مگر اینکه روش دیگری را در پیش بگیرد که آن روش اغلب اوقات مخالف با روش‌های ادبیاتی است و ناگزیر از حذف توصیفات بسیار زیبای ادبی خواهد بود. (خیری، ۱۳۶۸ : ۶۶)

در مقاله‌ای از کارتمل[۱۹] ، کاریگان [۲۰] و ولهان [۲۱] که در مجله اقتباس [۲۲] دانشگاه آکسفورد تحت عنوان «مقدمه‌ای برای اقتباس[۲۳] » چاپ شده است، به این نکته اشاره می‌شود که از لحاظ تاریخی در نقد آثار اقتباسی بیش از آنکه به آنچه در اقتباس به‌دست آمده اشاره شود، به آنچه از دست رفته اشاره می‌شود و مطالعاتی که در زمینه «ادبیات بر پرده» صورت گرفته، به‌طور عمده بر متن ادبی مرجع اقتباس متمرکز شده است و اقتباس‌هایی که در تغییر نگرش مخاطبان به دستمایه ادبی موفق بوده‌اند یا نظر منتقدان را به‌عنوان اقتباس جلب نکرده‌اند یا در اکثر موارد با لقب اقتباس بد از آنها یاد شده است. (کارتمل و دیگران، ۲۰۰۸: ۲)

شاید در همین ارتباط است که به‌عنوان مثال انیمیشن «هرکول» تنها با برداشتی بسیار سطحی از اسطورهٔهرکول شکل می‌گیرد اما با تبعیت از خلاقیت کارگردان، نویسندگان و انیماتورها تبدیل به اثری مستقل در نوع و شکل ادبیات نمایشی خود می‌شود، البته این نکته هم قابل ذکر است که هرکول به گفتهٔ بسیاری از منتقدین از بدترین اقتباس‌های دیزنی است. یا انیمیشن‌هایی مانند «علاالدین» و «سندباد» که اقتباس‌هایی از داستان‌های «هزار و یک شب»، با برداشت‌هایی کاملا آزاد هستند، ساخته شده اند. طبیعتا در اینجا موفقیت علاالدین یا ناکامی سندباد ربطی به منبع اصلی یعنی هزار و یک شب ندارند.

علت اقتباس‌های موفق از برخی دستمایه‌های متوسط و همچنین دلیل اقتباس‌های ناموفق از بعضی شاهکارهای ادبی را می‌توان در تحلیل «دادلی اندرو [۲۴]» از دیدگاه «بالاش[۲۵] » در زمینهٔ اقتباس سینمایی یافت. بالاش معتقد است فیلمسازی که برای یافتن موضوع به کار هنری دیگری متوسل می‌شود، اگر موضوع آن را از طریق «شکل-زبان» سینما دگرگون کند، در کارش مرتکب خطایی نشده است. (اندرو، ۱۳۶۵: ۱۵۲)

بالاش در این مورد کاملاً با دیدگاه آندره بازن در مورد مشابه بیگانه است؛ زیرا بازن معتقد است که فیلمساز باید «شکل-زبان» سینمایی خود را فراموش کرده و خود را در خدمت اثر ادبی که می‌خواهد به سینما منتقل کند، بگذارد اما تجربه نشان داده است که اقتباس از شاهکارهای ادبی به این روش، نتایج سودمندی دربر نداشته است. مثلاً اقتباس‌های سینمایی گوناگونی از «موبی دیک [۲۶]» شده است که همه مأیوس کننده بوده اند؛ نه به این دلیل که اقتباس اصولاً امکان‌پذیر نبوده است، بلکه به دلیل آنکه در یک اثر ادبی که موضوع به شکلی ایده‌آل و در عالی‌ترین صورت درخور و در گنجایش آن رسانه بیان شده است، هرگونه انتقال آن موضوع به رسانه‌ای دیگر ناگزیر از کیفیت نتیجه حاصل می‌کاهد . (اندرو، ۱۳۶۵: ۱۵۲)

در اینجا بسیار واضح است که به‌عنوان مثال اقتباس انیمیشنی *کوژپشت نتردام* [۲۷] در قیاس با نسخه ادبی خود موفقیت چندانی نداشته است. همچنین می‌توان چنین گفت که در بسیاری موارد، از آنجایی که در آثار متوسط ادبی روابط و مناسبات و ... در حد کمال بیان نشده است، کارگردان نقش تألیفی عمدهای را در اقتباس از این آثار بر عهده دارد.

برخی علل اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی

وجود داستان‌ها و موضوعات فراوان و گوناگون در ادبیات، آن را به‌صورت منبع گسترده الهام وآفرینش‌های هنری قرار داده است. نه تنها سینماگران که نقاشان، تصویرسازان و سایر هنرمندان با دستمایه قرار دادن آثار ادبی به آفرینش آثار شخصی خویش پرداخته‌اند. گاهی سازنده اثر اقتباسی به دلیل ارتباط شخصی که با یک اثر ادبی برقرار کرده است؛ آرزو دارد دیدگاه ویژه‌اش را در رابطه با آن اثر ادبی در قالب اقتباس سینمایی بیان کند. گاه نیز یک شاهکار ادبی چنان ذهن فیلمسازی را با خود درگیر می‌کند که او را بر آن می‌دارد تا در یک اقتباس سینمایی؛ به زورآزمایی با آن اثر بپردازد و توانایی‌های خود را محک بزند. به‌عنوان یک نمونه موفق در اینجا می‌توان از انیمیشن «اینسان» ساختهٔ *مهدی آقاجانی* نام برد که حاصل درگیری ذهن کارگردان با داستان «سگ ولگرد» از *صادق هدایت* است. در اینجا کارگردان دیدگاه شخصیش را از اثر معروف هدایت به تماشا می‌گذارد. نوع استفاده از تکنیک تلفیق فیلم زنده و انیمیشن استفاده شده در این فیلم، شباهت سیال سگ و انسان، عدم وجود پس‌زمینهٔ مشخص و ... عوامل شخصی ارائه شده از طرف کارگردان هستند که تجلی نگاه کارگردان در شکل اثری اقتباسی است.

خصیصه بارزی که در ادبیات داستانی وجود دارد و آن را برای اقتباس مناسب می‌سازد، جنبه «روایتی» قوی این داستان‌هاست. ساختمان داخلی اغلب این نوشته‌ها، از قوانین کلی داستان‌پردازی و قصه‌نویسی تبعیت می‌کند و می‌توان آنها را به راحتی و بر خلاف آثار ادبیات «غنایی و تغزلی» به فیلم برگرداند. (خیری، ۱۳۶۸ : ۳۷)

ساختار منسجم برخی آثار ادبیات داستانی باعث می‌شود سازنده اثر اقتباسی بتواند با اتکا به آن، پایه و اساس قابل اطمینانی برای فیلمنامه به وجود آورد و کل داستان را به این بنیان بنا نهد که امتحان خود را در طی سال‌ها و بازآفرینی‌های مکرر پس داده است.

واژه و تصویر

متز به این نکته اشاره می‌کند که تصویر با موضوعی که به آن اشاره می‌کند نسبتی نزدیک دارد؛ اما واژه به موضوعی اشاره می‌کند که به‌صورت قراردادی به معنای آن واژه نسبت داده شده است. یعنی اگر تصویر را دال بر مدلول که تصور ذهنی از معنای موضوع است در نظر بگیریم، در سینما این دال و مدلول به یکدیگر بسیار نزدیک هستند. تصویر یک خانه به طور بیواسطه به معنای یک خانه دلالت می‌کند. اما «واژه» خانه با مفهوم خانه نسبتی قراردادی دارد. (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۲)

در صورتی که بپذیریم واحد سینمایی و دستور زبان آن به سادگی قابل دسترس نیستند، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که قاعده‌ای وجود ندارد که بر طبق آن بتوان ثابت کرد، سلسله‌ای از تصاویر در فیلمی نادرست هستند.به گفته مشهور متز «در سینما مورد غیردستوری وجود

ندارد». (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۲-۱۶۳)

بدین ترتیب می‌توان چنین گفت که هم تصویر و هم واژگان قابلیتی برای خلق معانی و تصاویر در ذهن مخاطب دارند.

روایت

روایت یکی از عناصر مشترک ادبیات و سینما است. در سینما صدای راوی از خارج تصویر، شخصیتی در فیلم که داستان را تعریف می‌کند یا حتی دوربینی که از دید او تصاویر را می‌بینیم گونه‌های مختلف روایت هستند. در ادبیات نیز روایت می‌تواند به گونه‌های مختلفی صورت بگیرد.

در انیمیشن «هرکول» برخی از این گونه‌های روایتی بکار رفته است. در این فیلم داستان با صدای راوی به صورت کلاسیک شروع می‌شود اما در همان ابتدا دختران زئوس به بهانه اینکه طریقه داستان‌گویی خیلی جدی است، راوی را متوقف می‌کنند و خود نقش راوی را به عهده می‌گیرند و با شعر و آواز داستان را شروع می‌کنند. نقش دختران زئوس به عنوان راوی در همه قسمت‌های این فیلم به یک شکل نیست. دختران زئوس، گاه به عنوان رابطه بین سکانس‌ها، از طریق تصاویری که به ما نشان می‌دهند و تعریف ماجراهای داستان به صورت آواز، ریتم داستان را تندتر می‌کنند یا فضای داستانی را برای سکانس بعدی آماده می‌کنند. گونه روایتی تصویر متحرک هرکول را می‌توان ترکیبی از بازنمایی و محاکات دانست؛ چرا که علاوه بر قسمت‌های یاد شده که توسط دختران زئوس روایت می‌شود، بخش عمده‌ای از فیلم بدون واسطه آنها نمایش داده می‌شود. همچنین در سکانس دیگری از فیلم، دختران زئوس به عنوان کنشگر در داستان حاضر می‌شوند. هنگامیکه ، «مگ» [۲۸] شخصیت اصلی دختر، سعی می‌کند عشقش را نسبت به هرکول کتمان کند؛ دختران زئوس با آواز و موسیقی او را احاطه کرده و در انتهای آواز مشترکی که با او می‌خوانند، قانع‌اش می‌کنند که عشقش را نسبت به هرکول باور کند.

در اینجا باید اشاره کرد که برخی از صاحب‌نظران با حضور وجه بازنمایی در سینما چندان موافق نیستند. آنها عقیده دارند این وجه روایت در ادبیات کاربرد دارد و از آنجایی که بنیان سینما بر تصویر و دلالت‌های بیواسطه آن استوار است، صدای راوی خارج از کادر، آنگاه که بخواهد داستان را برای ما توضیح دهد یا افکار شخصیت را برملا کند، برخلاف بی‌واسطه بودن فیلم عمل می‌کند. آنها پیشبرد داستان به کمک راوی را نشانه ضعف داستان‌گویی به شیوه سینمایی می‌دانند و عقیده دارند فیلمی باید بتواند به کمک تصاویر و دیالوگ حرفش را بزند و حضور راوی بی‌مورد و اضافی است. اما در تصویر متحرک از وجود راوی در وجه بازنمایی استفاده‌های بیشمار شده است که مفهوم و فضای ویژه‌ای بکار بخشیده است؛ همانند انیمیشن هرکول که به آن اشاره شد. (ضمنا در اینجا شاید بتوان به شاخصهٔ سنی گروه‌های مخاطب در فیلم‌های تصویرمتحرک اشاره‌ای کرد).

در اقتباس‌های تصویر متحرک از داستان‌های عامیانه، حضور صدای راوی که یادآور قصه‌گویی مادربزرگ‌هاست و معمولاً با *یکی بود یکی نبود* [۲۹] داستان را آغاز می‌کند، در انتقال فضای صمیمانه این گونه داستان‌ها به تصویر متحرک کمک شایانی می‌کنند. انواع مختلف روایت می‌تواند بسته به خواست و هدف سازنده در اثر هنری بکار گرفته شود و با ایجاد فضاهای مختلف بر مخاطب بسیار اثر بگذارد. از تناقض سخن راوی با آنچه که مخاطب در تصویر متحرک می‌بیند می‌توان به عنوان عامل طنز استفاده کرد.

فانتزی

فانتزی به عنوان نوعی نگرش در بسیاری از آثار هنری از جمله ادبیات، سینما و تصویر متحرک حضور داشته است، اما در حال حاضر شاید بتوان تصویر متحرک را به گونه‌ای، جایگاه اصلی و مهم فانتزی به مفهوم ناب و اصیل آن محسوب کرد. (صدیق، ۱۹۴:۱۳۸۵)

در حوزه ادبیات، استفاده از استعاره‌ها و تشبیهات، چگونگی پیوند اتفاقات داستان، بدایع تصویری و عدم‌واقع‌گرایی در آثار کلاسیک، همگی از ابزار آفرینش فانتزی است. در داستان‌های اساطیری و ادبیات شفاهی نیز نمونه‌های بیشماری از فانتزی در قالب جانوران افسانه‌ای، سخن گفتن حیوانات یا جانداران دیگر مانند گیاهان و درختان، یا طبیعت (مانند باد و خورشید و ...) به چشم می‌خورد.

اما تفاوت فانتزی در ادبیات و فانتزی در تصویر متحرک به تفاوت در ابزار بیانی این دو رسانه و قابلیت‌های نهفته در هر کدام برمی‌گردد. در ادبیات داستانی، فانتزی می‌تواند در عناصر ساختار داستان مانند شخصیت‌ها و نسبت آنها با یکدیگر، فضاها و همچنین ارتباط اتفاقات داستان با یکدیگر نمود پیدا کند. اما در تصویر متحرک علاوه بر موارد یاد شده در ادبیات، می‌توان به کمک بازی با فرم‌ها و رنگ‌ها نیز به خلق دنیای فانتزی پرداخت بدین ترتیب می‌توان چنین گفت که ظرفیت ایجاد فانتزی در تصویر متحرک از ادبیات بیشتر است. آنچه که می‌توان از آن به عنوان نقطه مشترک فانتزی، چه در ادبیات و چه در تصویر متحرک، نام برد؛ ایجاد دنیایی از فضاها و شخصیت‌ها و روابط آنهاست که فانتزی خلق شده در آن دنیا باورپذیر به نظر برسد و برای این دنیای جدید، قوانینی وضع شود که وجود فانتزی در آن را اجتناب ناپذیرکند؛ به طوری که هر واقعه یا شخصیت کاملاً در جای خود قرار بگیرد و با منطق این دنیا همخوان باشد. زیرا اشکال و رنگ ها یا موجودات فضاهای عجیب و ناآشنا در کنار هم صرفاً به خلق فانتزی نمی‌انجامد؛ همچنان که تالکین می‌گوید فانتزی این نیست که از «خورشید سبز» نام ببریم، بلکه فانتزی آفریدن جهانی است که خورشید سبز در آن نه تنها باورکردنی که اجتناب‌ناپذیر است. (تالکین، ۱۳۸۵: ۱۳۴)

برداشت‌های رنگی معرف درک موش‌ها از طعم غذا در «رتتویی [۳۰]»، تجلی‌های عشق در «وال. ای [۳۱]»، نمودهای توانایی و قدرت در «باور نکردنی‌ها [۳۲]» یا دنیاهای خلق شده در «آپ [۳۳]»، «دیوو دلبر[۳۴] »، «آلیس در سرزمین عجایب [۳۵]» و ... می‌توانند نمونه‌هایی بر این گفتار باشند.

زمان

در ادبیات ممکن است دهها سطر و حتی صفحه به توصیف یک نگاه بپردازد و در برابرش جمله‌ای کوتاه خبر از گذر سال‌ها بدهد. زمان روایت پاره‌های طرح داستان، لزوماً با زمان واقعی رخدادهای طرح همخوان نیست. در سینما می‌توان ثانیه‌ای را چنان به درازا کشاند که دقیقه‌ها برای دیدنش سپری شود. می‌توان هر کنش را به پاره‌های متمایز تقسیم کرد و با هر بار نمایش هر یک از این پاره‌ها، زمان کنش را افزایش داد. (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۷۴)

اما در مورد سینما و تصویر متحرک که مجموعه‌ای از قاب‌های متوالی هستند، در هر فریم ویژگی‌های یک قاب تصویر برقرار است که مجموعه‌ای از مناسبات همنشینی مکانی در آنها وجود دارد؛ به این معنا که بیننده می‌تواند عناصر مختلف دیداری که ممکن است در روابط بالا-پایین، پس‌زمینه- پیش‌زمینه و ... با یکدیگر در یک فریم جای گیرند و همنشین شوند را در یک فریم ببیند. از طرفی قاب‌های متوالی تصویر که در پی یکدیگر می‌آیند امکان روایتگری و بیان زمان و گذر آن را ممکن می‌کند. بیان گذر زمان در این گونه رسانه ها وابسته به ساختار متوالی خطی قاب‌های تصویر است.

از اشتراکات زمان در ادبیات روایی و در سینمای روایی این است که در این دو رسانه مانند هر اثر روایی دیگری، دو نوع زمان وجود دارد؛ زمان متن، زمان چیزهایی است که روایت می‌شود و زمان دریافت متن که زمان روایت شدن چیزهاست. (احمدی، ۱۳۸۸:۲۷۳-۲۷۴)

«رمانی را در سه ساعت می‌خوانیم، فیلمی را در صد دقیقه تماشا می‌کنیم، قطعه‌ای موسیقی را در زمان بیست دقیقه می‌شنویم و همه را به گونه‌ای کامل، چنانکه در تمامیت خود به ما عرضه شده‌اند. این همه را «زمان دریافت متن می‌نامیم« (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۷۴)

«هر فیلمی به شکلی زمان متن را داراست، زمان به‌هم فشردهای که هیچ با قانون زمان روایت نمی‌خواند؛ زمانی که به گفته آندری تارکوفسکی ماده خام اصلی سینما است. (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۷۵) اما رمان‌ها و فیلم‌های بسیاری فاقد زمان روایت هستند. یعنی در اثر اشاره‌ای به گذر زمان پاره‌ای طرح نمی‌شود. به عنوان نمونه در فیلم «استاکر» اثر «آندری تارکوفسکی» اشاره‌ای به گذر زمان پاره های طرح سفر به منطقه ممنوع و بازگشت از آن یک روز به دراز میانجامد. اما به راستی سه مرد چه مدت در منطقه اند؟ یک روز یا یک عمر؟ ((احمدی، ۱۳۸۸: ۲۷۴-۲۷۵) در فیلم به این موضوع-زمان روایت- اشاره‌ای نمی‌شود.

زمان روایت در تصویر متحرک را می‌توان متفاوت از زمان روایت در سینما دانست. آنچه در سینمای زنده از یک حرکت دیده می‌شود با آنچه در تصویر متحرک شاهد آن هستیم متفاوت

است. در تصویر متحرک به‌وسیله زمانبندی می‌توان حس‌های متفاوتی در حرکات طبیعی ایجاد کرد که گرچه یادآور حرکات در دنیای واقعی هستند، اما مانند فیلم زنده، کاملا با آن منطبق نیستند. در سینمای زنده نیز به وسیله اسلو موشن [۳۶]، فست موشن [۳۷]، کات های سریع در یک نما و ... می‌توان زمان یک حرکت را متفاوت از آنچه در طبیعت شاهد هستیم، نمایش داد؛ اما این در برابر آنچه تصویر متحرک در برابر ما قرار می دهد، بسیار اندک است. زیرا در تصویر متحرک زمان کاملا در اختیار انیماتور است تا به‌وسیله آن حس های متفاوت را درهر حرکت دلخواه به‌وجود آورد.

نتیجه گیری

با بررسی دیدگاه‌هایی که به مقایسه اثر اقتباسی با اثر تألیفی پرداخته‌اند، می‌توان گفت آنچه باعث شده است نسبت به اقتباس نظر منفی وجود داشته باشد، تصور رجحان ادبیات بر سینما توسط برخی صاحب‌نظران است که باعث می‌شود آثار اقتباسی را همواره با مرجع ادبی مقایسه کنند و ملاک‌های ارزش‌گذاری فیلم را بر اساس میزان انطباق و پیروی از متن ادبی قرار دهند. در صورتی‌که ملاک ارزش گذاری یک فیلم، چه اقتباسی و چه تألیفی، خود فیلم باشد، می‌توان در روند اقتباس با دستمایه ادبی آزادانه نیز برخورد کرد و هر آنچه را برای بهتر شدن فیلم لازم است، در آن لحاظ کرد. بدین‌ترتیب خلاقیت سازنده اثر در اثر اقتباسی نیز نمایان می‌شود.
در اقتباس از آثار ادبی، توجه به ساختار ادبیات و سینما و دانستن شباهت‌ها و تفاوت‌های آن دو می‌تواند راهنمای خوبی در امر اقتباس باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Georges Meliés
۲. L’affair Dreyfus
۳. Federico Fellini
۴. Luie Milestone
۵. Vasco Pratolini
۶. Alfred Hitchcock
۷. Ant z
۸. Insectopia
۹. Lion and Ox
۱۰. Fyodor Khitruk
۱۱. George Blueston
۱۲. Douglas Street
۱۳. Rapunzel
۱۴. Tangled
۱۵. Alberto Moravia
۱۶. The Old Man and the Sea انیمیشن برندهٔ جایزهٔ اسکار
۱۷. Aleksandr Petrov
۱۸. Richard Krevolin
۱۹. Cartmell
۲۰. Corrigan

۲۱. Whelehan
۲۲. Adaptation
۲۳. Introduction to Adaptation
۲۴. Jdudley Andrew
۲۵. Balash
۲۶. Moby Dick
۲۷. Hunchback of Notre Dame
۲۸. Mag
۲۹. Once Upon a time یا
۳۰. Ratatouille
۳۱. Wall E
۳۲. The Incredibles
۳۳. Up
۳۴. Beauty And The Beast
۳۵. Alice in Wonderland
۳۶. Slowmotion
۳۷. Fastmotion

منابع

– احمدی، بابک، ۱۳۸۸، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ هشتم، نشر مرکز، تهران.
– اکبرلو، منوچهر،۱۳۸۴، *اقتباسِ ادبی برایِ سینمایِ کودک و نوجوان*، انتشاراتِ بنیادِ سینمائیِ فارابی. چاپ اوّل. تهران.
– اَستریت، داگلاس،۱۳۸۳، *رمان‌های کودکان، فیلم‌های کودکان*، ترجمه فتاح محمدی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
– آشوری، داریوش،۱۳۸۴، *فرهنگِ علومِ انسانی*. نشرِ مرکز،چاپ اوّل،ویراستِ دوّم، تهران.
– اندرو ، دادلی، ۱۳۶۵، *تئوری‌هایِ اساسَی فیلم*، ترجمَه مسعود مَدنی، انتشاراَت عکس معاصر، تهران.
– بازن، آندره، ۱۳۸۲ ، *سینما چیست؟*. ترجمهٔ محمد شهبا. چاپ دوم، هرمس، تهران.
– تالکین، جی.آر.آر. ۱۳۸۵، *فانتزی و کودکان*، ترجمه غلامرضا صراف،کتاب ماه کودکان و نوجوانان.
– خیری، محمد، ۱۳۶۸، *اقتباس برای فیلمنامه*، انتشارات سروش، تهران.
– عمید، حسن، ۱۳۸۶، *فرهنگ فارسی عمید*، انتشاراتِ امیرکبیر، چاپ یازدهم، تهران.
– صدیق، یوسف، ۱۳۸۵ ، *فانتَزی در آنیمیشن*، نشریهٔ فارابی، دورهٔ شانزده، سال دوم.
– ضیمران، محمد، ۱۳۷۷، *جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی*، نشر کانون، تهران.
– کریوولن، ریچارد. ۱۳۸۵ ، *چگونه از هر چیزی اقتباس کنیم*، ترجمه بابک تبرایی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- Cuddon, J. A, (1999), *Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory*. Fourth edition. London: Penguin Books.
- Sanders, Julie(2006), *Adaptation and Appropriation*,Routledge, London & New York.
- Stam, Robert(2005), *literature and film :A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. ed. Alessandra Raengo, Blackwell Publishing, Oxford.