صفحات ۱۵ - ۲۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۷ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۱

تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما

محمدشهبا*[۱]، غلامرضا شهبازی[۲]
[۱] استادیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد سینما، دانشکدهٔ سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۳/۶)

چکیده

هدف از مقاله حاضر، تبیین برخی از مبانی نظری جدید مربوط به تاریخ، روایت و اقتباس که در کشور ما شناخته شده نیست، می باشد. در آغاز، کنش اقتباس، انواع اقتباس، کنش تصاحب و نسبت آن با کنش اقتباس و مسالهٔ سرقت ادبی توضیح داده می‌شود. سپس با بررسی جنبه‌های مختلف کنش تصاحب، استعاره‌های تازه‌ای تشریح می‌شوند که بیانگر این کنش‌اند. این مقاله، بر آرای جولی ساندرز در کتاب معروفش اقتباس و تصاحب استوار است و در بسیاری از موارد وام‌دار آن به شمار می‌آید. بخش دوم، با تبیین رابطهٔ میان تاریخ و روایت، رابطهٔ متن تاریخی و اثر اقتباسی را بررسی می‌کند. تحول در بنیان‌های نظریهٔ تاریخ، تاثیر آن بر جهان اقتباس، وفاداری به تاریخ، و اصالت تاریخیِ روایت‌های تاریخی از بحث‌های اصلی این بخش است. مهم‌ترین موضوعاتی که در بخش سوم این مقاله مطرح شده‌اند، عبارت‌اند از: امکان وفاداری در کنش اقتباس، تاثیر پیشرفت‌های نظری جدید مانند ساختارگرایی و پساساختارگرایی، اصالت و گفتمان مربوط به آن، تاثیر رسانه‌های دیجیتال و تحولات عرصهٔ فن‌آوری در نظریهٔ اقتباس، و بهره‌گیری از مفهوم درهم‌آمیزی افق‌ها برای اقتباس سینمایی از تاریخ. واپسین بخش مقاله، پاسخ به پرسش‌های پژوهش، نتیجه‌گیری و ارائهٔ پیشنهادهایی برای پژوهش‌های بعدی را در بر می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی

تاریخ، روایت، اقتباس، بینامتنیت، تصاحب.

*نویسندهٔ مسئول: تلفکس: ۸۸۳۰۰۶۶۶ -۰۲۱، E-mail: shahba@gmail.com.

مقدمه

آثار اقتباس شده از تاریخ، رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه، همواره بخش مهمی از تولیدات سینمایی بوده است. به بیان دیگر، اقتباس همواره راهی برای تولید انواع فیلم، به‌ویژه فیلم تاریخی است. اقتباس ادبی، تئاتری و سینمایی تا به حال موضوع چند رسالهٔ دانشگاهی، مقالات مختلف و مصاحبه‌ها در نشریات بوده است. کتاب‌هایی نیز در این زمینه منتشر شده است. اما اغلب این کتاب‌ها، بیش از آن که به کندوکاو نظری روند اقتباس بپردازند، متوجه کارکرد عملی آن بوده‌اند. در نشریات تئاتری، موضوع دراماتورژی با تفصیل بیشتری آمده، که بنابر نزدیکی روند دراماتورژی در تئاتر و اقتباس در سینما، راهنمای کارآمدی در نگارش این مقاله بوده است. در مورد اقتباس تاریخی، پژوهش‌های فارسی قابل بحث، بسیار محدود و کمیاب است و پژوهشی که به مبانی نظری جدید این موضوع بپردازد، تقریباً نایاب است. منابع غیر فارسی، اعم از کتاب یا مقاله، در این زمینه راهگشاتر می‌نمایند.

بیان مسأله

در کشور ما، بنیان‌های نظری جدید در مورد روند اقتباس به طور عام و اقتباس از تاریخ به طور خاص و نیز مسائل مناقشه‌برانگیز این عرصه کمتر شناخته شده است. در این مقاله سعی می‌شود تا با تبیین این بنیان‌های نظری، به برخی از مسائل مورد اختلاف همچون کنش اقتباس، وفاداری به منبع اقتباس، تصاحب[1] و مصادره به مطلوب، مواجهه با تاریخ به عنوان متن و روایت، و رابطهٔ بینامتنی میان متن تاریخی و اثر اقتباسی بپردازد. به‌علاوه، تبیین رابطهٔ تاریخ و اثر اقتباسی با استفاده از بحث درهم‌آمیزی افق‌های فرهنگی نیز گره‌گشا خواهد بود.

چارچوب نظری پژوهش

چارچوب نظری این مقاله بر نظریهٔ گادامر دربارهٔ «هم‌آمیزی افق‌های فرهنگی» استوار است. اما بنا به ماهیت بحث، از جستارهای پساساختارگرایی و مسایل مرتبط به تاریخ در حوزهٔ روایت‌شناسی نیز استفاده شده است. توجه به روابط بینامتنی در اقتباس از تاریخ از دیگر حیطه‌های نظری است که این مقاله بر آن استوار است.

اهداف پژوهش

۱. ارائهٔ برخی مبانی نظری جدید در زمینهٔ تاریخ، روایت و اقتباس.
۲. بررسی تاثیر تحولات نظری در نظریهٔ تاریخ و نظریهٔ اقتباس در فرایند تولید عملی آثار اقتباسی.
۳. نحوهٔ ارزش‌گذاری آثار اقتباس شده از تاریخ.

پرسش‌های پژوهش

۱. در اقتباس، اساساً چه روی می‌دهد؟
۲. چگونه می‌توان تاریخ و تجربهٔ تاریخی را متن و روایت محسوب کرد؟
۳. وفاداری به تاریخ به چه معناست؟
٤. در اقتباس تاریخی موفق چه روی می‌دهد؟
۵. چگونه درهم‌آمیزی افق‌ها می‌تواند بنیان نظری مناسبی برای تبیین رابطهٔ تاریخ و اثر اقتباسی باشد؟

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، روش توصیفی- تحلیلی است. بخش نخست این مقاله، شامل تعریف کنش اقتباس، انواع اقتباس، کنش تصاحب و نسبت آن با کنش اقتباس و مسالهٔ سرقت ادبی است. سپس ضمن بررسی جنبه‌های مختلف کنش تصاحب، استعاره‌های جدید و بیانگر این کنش، تشریح می‌شوند و تاثیر این استعاره‌های نو بر نظریهٔ اقتباس مورد بررسی و کنکاش قرار می‌گیرد. در ادامه، مفهوم اقتباس از دیدگاه رابرت استم، یکی از تاثیرگذارترین نظریه‌پردازان این عرصه، ذکر می‌شود. قسمت پایانی این بخش، به رابطهٔ میان جهان داروینی و فرآیند تکامل و جهان اقتباس می‌پردازد.

در بخش دوم، با تبیین رابطهٔ میان تاریخ و روایت، رابطهٔ متن تاریخی و اثر اقتباسی بررسی می‌شود. این بخش به تحول در بنیان‌های نظریهٔ تاریخ و تاثیر آن بر جهان اقتباس می‌پردازد و وفاداری به تاریخ و نیز اصالت تاریخی روایت‌های تاریخی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. وفاداری، یکی از بحث‌برانگیزترین موضوعات این حیطه، موضوع بخش سوم این نوشتار است که به امکان وفاداری در کنش اقتباس، تاثیر پیشرفت‌های نظری جدید مانند ساختارگرایی و پساساختارگرایی، اصالت و گفتمان مربوط به آن می‌پردازد. تاثیر رسانه‌های دیجیتال و تحولات عرصهٔ فن‌آوری در نظریهٔ اقتباس، و بهره‌گیری از مفهوم درهم‌آمیزی افق‌ها برای اقتباس سینمایی از تاریخ، از دیگر موضوعات این بخش است. واپسین بخش مقاله، شامل پاسخ به پرسش‌های پژوهش، نتیجه‌گیری و پیشنهادهایی برای پژوهش‌های بعدی است.

کنش اقتباس

پیش از بررسی این‌که در کنش اقتباس چه روی می‌دهد و نیز پیش از بحث دربارهٔ جنبه‌های گوناگون این کنش و انواع آن، معانی واژهٔ اقتباس در زبان فارسی و انگلیسی ذکر می‌شود برخی از این معانی عبارت‌اند از:

اقتباس: فراگرفتن آتش، آتش گرفتن، نور گرفتن، فرا گرفتن

علم، علم آموختن از کسی، فایده دادن، اندکی از قرآن و یا حدیث در عبارت خود آوردن بی اشارتی و جایز است تغییر آن برای وزن شعر یا امر دیگری.

اقتباس کردن: از کسی فایده و دانش گرفتن و پیروی او در دانش و علم کردن.

(لغت‌نامهٔ‌دهخدا)

اقتباس: گرفتن، اخذ کردن، آموختن، فرا گرفتن، آوردن آیه‌ای از قرآن یا حدیثی در نظم و نثر بدون اشاره به ماخذ، گرفتن مطلب کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص.

اقتباس کردن: فایده گرفتن از کسی، فرا گرفتن دانش از کسی، گرفتن مطلبی از کتابی یا مجله‌ای.

(دکتر محمد معین، فرهنگ فارسی)

اقتباس کردن: مناسب‌سازی چیزی برای استفادهٔ نو، موقعیت جدید و ...

اقتباس(اثر اقتباسی): چیزی که در نتیجهٔ انطباق چیزی دیگر ساخته شده، به‌ویژه، متنی که برای اجرای صحنه‌ای، اجرای رادیویی و مانند آن ساخته می‌شود.

(فرهنگ آکسفورد)

آشکار است که در بحث اقتباس، دو عنصر وجود دارد. یکی منبع اقتباس و دیگری اثر اقتباسی. یکی دهنده و دیگری گیرنده. این رابطهٔ دوتایی و بده‌بستان دوسویه، در تعاریف بالا به‌خوبی پیداست. شیئی نور می‌دهد و شیئی دیگر نور می‌ستاند. از سوی دیگر، روند اقتباس در حوزهٔ هنر در واقع به معنای تبیین چگونگی تولید هنر از هنر است. ضروری می‌نماید پیش از هر گونه بحث در مورد اقتباس، مشخص شود در کنش اقتباس چه روی می‌دهد. اما پیش از آن باید توضیح داد چرا از عبارت کنش اقتباس استفاده می‌کنیم؟ آیا اقتباس، کنش است؟

کنش اقتباس نیز مانند کنش رفتن بر فعالیت تاکید دارد. کنش اقتباس، نوعی فعل و عمل است نه انفعال و پذیرش. در کنش، عمل‌کننده با قصد عمل می‌کند. برای مثال، اقتباس‌کننده تصمیم می‌گیرد از تاریخ اقتباس کند. نخست اندیشه‌ای وجود دارد و سپس تصمیمی گرفته می‌شود؛ تصمیمی کاملاً آگاهانه که هدفی را دنبال می‌کند. بنابراین، به نظر می‌رسد عبارت «کنش اقتباس» رساتر از صرف واژهٔ اقتباس است.

انواع اقتباس

جولی ساندرز در کتاب اقتباس و تصاحب(Sanders, 2006, 20) به یکی از دسته‌بندی‌های مشهور در زمینهٔ اقتباس، یعنی دسته‌بندی دبورا کارتمل[۲]، اشاره می‌کند. به عقیدهٔ دبورا کارتمل، اقتباس بر سه نوع است:

۱. انتقال[۳]
۲. تفسیر[۴]
۳. قیاس[۵]

در انتقال، متنی از یک گونه گرفته می‌شود و با قراردادهای زیبایی‌شناختیِ یک گونهٔ متفاوت، به مخاطبان جدیدی عرضه می‌شود (مثلاً رمان به فیلم). اما بسیاری از اقتباس‌های رمان به فیلم و دیگر اشکال گونه‌ای، لایه‌های انتقالی بیشتری دارند که نه فقط از لحاظ گونه‌ای در متون منبع تغییر ایجاد می‌کنند، بلکه از نظر «فرهنگی و جغرافیایی و زمانی» نیز تغییراتی در متون منبع می‌دهند. فیلم رومئو +ژولیت ویلیام شکسپیر(۱۹۹۶) ساختهٔ باز لورمان[۶]، مثالی مفید است. رویدادهای این فیلم در آغاز سدهٔ بیست و یکم در ورونابیچ فلوریدا رخ می‌دهد و رومئو و ژولیت، فرزندان خانواده‌های کاپیولت و مونتاگیواند هستند که دشمنان قسم‌خوردهٔ هم در دنیای تجارت‌اند. در اینجا سلاح‌های نوین، جایگزین شمشیر شده است. ژرار ژنت[۷] این مورد را «حرکت به سوی تقریب[۸]» می‌نامد. نمونه‌های فراوانی می‌توان ذکر کرد که در روند اقتباس، انتقال فرهنگی و جغرافیایی و زمانی صورت می‌گیرد؛ انتقالی که با نوعی به‌روز کردن همراه است. کافی است به تاریخ اقتباس سینمایی از یکی از آثار شکسپیر، مثلاً هملت یا اتللو، نگاهی بیاندازیم. «انگیزهٔ پسِ این به‌روز کردن تا اندازه‌ای روشن است: «حرکت به سوی تقَریب» اثر را از نظر زمانی و جغرافیایی و اجتماعی به چارچوب ارجاعی تماشاگر نزدیک‌تر می‌کند» (Ibid, 21).

دومین نوع اقتباس در دسته‌بندی کارتمل، تفسیر است. در این نوع اقتباس، اقتباس‌کننده «از تقریب ساده فاصله می‌گیرد و به سوی پدیده‌ای با بار فرهنگی بیشتر حرکت می‌کند.» این نوع اقتباس با تفسیر سیاسی متن منبع و ایجاد میزانسن نو، معمولاً با تغییر یا افزودن، همراه است. در اقتباس تفسیری، شکاف‌هایی که در متن منبع وجود دارد، مورد توجه قرار می‌گیرد. برای نمونه، در این نوع اقتباس، بر جنبه‌های استعماری موجود در آثاری نظیر رابینسون کروزوئه نوشتهٔ دانیل دفو یا توفان شکسپیر و پیوند آن با تاریخ استعمار تاکید می‌شود.

این نوع آثار اقتباسی تفسیری، برای آن که بیشترین تاثیر را بر مخاطب داشته باشند، بر آگاهی مخاطب از رابطهٔ اثر اقتباسی و منبع اصلی استوارند. در این نوع اقتباس، معمولاً از متون آشنا برای مخاطب استفاده می‌شود و تصاویر و لحظاتی مورد استفاده قرار می‌گیرند که تماشاگر با آنها مأنوس است و می‌تواند همانندی‌ها و تفاوت‌های ایجاد شده را دریابد.

سومین نوع اقتباس از دیدگاه کارتمل، اقتباس قیاسی است. در این نوع اقتباس، آگاهی بینامتنی تماشاگر اهمیت کمتری پیدا می‌کند. نمونهٔ سینمایی این نوع اقتباس، فیلم اینک آخرالزمان ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا است. این اثر که اقتباسی از رمان دل تاریکی نوشتهٔ جوزف کنراد است به جای کنگو در ویتنام می‌گذرد. فیلم برای تماشاگر ناآشنا با رمان کنراد نیز جذابیت‌های فراوانی دارد.

نکتهٔ مهم این است که سوای این دسته‌بندی‌ها، اثر اقتباسی چه واکنشی در مخاطب ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، کنش اقتباس بر مخاطب چه تاثیری می‌گذارد. مهم است که در همهٔ دسته‌بندی‌ها و تعاریف اقتباس، اصل لذت مد نظر قرار گیرد. جان الیس[۹] استدلال می‌کند که اقتباس موجب طولانی‌شدن و بالارفتن لذت

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

کنش تصاحب و مسالهٔ سرقت ادبی

پس از آشنایی با انواع اقتباس و واکنش مخاطب به اثر اقتباسی، برای روشن شدن مفهوم کنش اقتباس، می‌توان از مقایسهٔ آن با کنش تصاحب (مصادره به مطلوب) یاری گرفت. این دو فعالیت خلاقه، یعنی اقتباس و تصاحب، وجوه مشترکی دارند اما توجه به وجوه تمایز این دو کنش، می‌تواند بیشتر راهگشا باشد. ساندرز بر این تمایز تاکید می‌ورزد که

> اقتباس به رابطه با یک متنِ منبع اطلاعات یا یک متن اصیل اشاره می‌کند. برای نمونه، نسخهٔ سینمایی هملت شکسپیر هرچند آشکارا با کوشش‌های جمعی کارگردان، فیلمنامه‌نویس، بازیگران، و نیازهای تبدیل درام صحنه‌ای به فیلم باز تفسیر می‌شود، همچنان هملت باقی می‌ماند ولی در حالات زمانی و گونه‌ای متن فرهنگی اصلی، جایگزینی حاصل شده است. از سوی دیگر، تصاحب، اغلب متمایل به حرکت جدی‌تر از منبع اطلاعات به سوی محصول و قلمرو فرهنگی کاملاً جدید است. این کار ممکن است انتقالی گونه‌ای[۱۰] را در بر بگیرد یا نگیرد و ممکن است هنوز مستلزم کنار هم گذاشتن (دست‌کم) یک متن در برابر متن دیگری باشد که از نظر ما پایهٔ خوانش و تجربهٔ تماشای اقتباس‌هاست (Sanders, 2006, 20).

در پاره‌ای موارد، کنش تصاحب به شکل آشکار صورت می‌گیرد. برای نمونه، وقتی نمایشنامهٔ شناخته‌شده‌ای مصادره به مطلوب می‌شود و از آن نسخه‌ای سینمایی تولید می‌شود، تشخیص متن تصاحب‌شده آسان است. هر تماشاگری که از این روابط بینامتنی آگاه باشد، می‌تواند به تصاحب نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت در فیلم داستان وست‌ساید پی ببرد. در این مورد نیز تماشاگر با اقتباس روبرو است. اما در اینجا داستان وست‌ساید را می‌توان فیلمی موزیکال دانست که بی‌اتکا به چیزی و بدون نیاز به رابطه‌اش با رومئو و ژولیت روی پای خودش می‌ایستد. گرچه آگاهی بینامتنی، واکنش‌های ممکن تماشاگران موزیکال را غنی می‌کند و عمق می‌بخشد، اما تشخیص کنش تصاحب همواره به این آسانی نیست. از دیدگاه ساندرز، اگر کنش‌های تقریب یا تفسیر میان‌گونه‌ای محور اقتباس فرض شود، ویژگی ذاتی تصاحب، بازخوانی عمیق‌تر متن منبع است. در کنش تصاحب، بازاندیشی وسیع در منبع صورت می‌گیرد. تصاحب‌کنندهٔ متن منبع، ممکن است اثرش را به شیوهٔ دیگری آغاز کند یا شخصیت خاصی را به آن بیافزاید؛ و حتی ممکن است انگیزه‌های سیاسی‌اش را در متن دخالت دهد. این موضوع گاهی تشخیص کنش تصاحب را دشوار می‌کند و از طرفی موضوع دیگری را پیش می‌کشد، و آن مسالهٔ حقوقی است.

در واقع حوزهٔ اقتباس نیز همچون حوزهٔ تصاحب، در سایهٔ گفتمان حقوقی و بحث‌برانگیزِ حقوق مالکیت قرار دارد. اما مشکل اینجاست که در کنش تصاحب، نسبت‌های میان متن منبع و متن اقتباسی، چندان آشکار نیست و همانندی‌های این دو متن کمتر است. از این رو در این حوزه، بحث در مورد مالکیت معنوی، ادای دین به متن منبع و در بدترین حالت، سرقت ادبی بالا می‌گیرد. در این زمینه، نظرات متفاوتی در تایید یا رد این ادعاهای حقوقی مطرح است. برای نمونه، برخی معتقدند «وام‌گیری و تصاحب، ویژگی شاخص فرآیند هنری است، یعنی آنچه در مطالعات مربوط به شکسپیر، بررسی منابع یا وام‌گیری‌های خلاقانه، تلمیحات یا استفادهٔ مجدد از اووید[۱۱]، پلوتارک[۱۲]، تامس لاج[۱۳]، و کمدی‌های رومی تلقی می‌شود در مورد رمان مدرن، به بحث سلبی سرقت ادبی و جعلی بودن میدان می‌دهد» (Sanders, 2006, 34). رابرت وایمان[۱۴] به این موضوع، این گونه اشاره می‌کند: «در جوامع پیشاسرمایه‌داری فاصلهٔ میان عمل تصاحب متن یا مضمون از سوی شاعر، محصول این تصاحب، و مالکیت معنوی او بسیار کمتر است».

در تاریخ ادبیات فارسی نیز در صنعت ادبی «تضمین» اگر شاعری، بیتی یا مصرعی از یکی از شاعران پیشین را در ابیاتش می‌آورد، خود را ملزم به ادای دین به او نمی‌دانست. یا در متنی فلسفی، اگر نقل‌قولی صورت می‌گرفت، فیلسوف لزوماً به منبع آن اشاره نمی‌کرد. ساندرز، اولیس جویس را نمونه می‌آورد که عنوان آن به رابطهٔ بینامتنی آن با حماسهٔ هومر اشاره دارد. اما این رمان رابطه‌ای بینامتنی با هملت شکسپیر نیز دارد، و هرچند این رمان به سال ۱۹۲۲ نوشته شده است ولی در آن به این نکته اشاره نشده است. ساندرز این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا این مساله، رمان را بدل به اثری تقلبی می‌کند که از لحاظ ادبی کم‌ارزش‌تر و کمتر اصیل است؟ مطمئناً نه.» وی توضیح می‌دهد که در اثر تصاحبی، با چارچوب واحد تصاحب یا بینامتنیت سر و کار نداریم، بلکه با «سمفونی بینامتن‌ها[۱۵]» مواجهیم.

استعارات نو برای کنش تصاحب

اینک باید دید برای این کنش تصاحب چه نوع استعاره‌هایی مناسب‌اند. ساندرز برای کنش تصاحب از استعارهٔ موسیقیایی «سمفونی متون» استفاده می‌کند که خود بیانگر پدیدهٔ چندصدایی در این عرصه است. او معتقد است که برای پیوند اقتباس و تصاحب، به دایرهٔ واژگان فعال‌تری نیاز است. از این رو، وی استعارهٔ سفر را برای کنش تصاحب مناسب نمی‌داند، زیرا استفاده از نقش‌مایهٔ سفر، بر آغاز و پایان، یا مبدا و مقصدی دلالت می‌کند که «فرآیند اقتباس را به یک غایت‌مندی خطی فرو می‌کاهد.» در واقع فرآیندهای روایتی در کنش تصاحب، بیش از آن که حرکت مستقیمی از نقطهٔ الف به نقطهٔ ب باشد، حرکتی مدور و در هم تنیده است.

شاید بتوان برخی استعارات قوی را که مناسب فرآیند اقتباس‌اند، در اصطلاحات موسیقیایی یافت. «توان خلاقه و اجرایی موسیقی باروک اروپایی در سده‌های شانزدهم و هفدهم به میزان زیادی ناشی از بداهه‌سازی در موسیقی و طراحی‌های رقص و کار با شکل‌هایی نظیر برگاماسکا[۱۶]، فولیا[۱۷] و پاسامتسو[۱۸] است. بنابراین، بداهه‌سازی یا واریاسیون، که بر پایه‌ای محکم یا بنیانی بینامتنی استوار است، برای ترکیب‌بندی و ساختار اهمیت زیادی دارد» (Ibid, 39). در این نوع موسیقی، شنونده با یک «زمینه[۱۹]» یا الگوهای سازی هارمونیک تکرار شونده، سر و کار دارد که با عود، هارپسیکورد، ویولون سل یا ترکیبی از این سازها نواخته می‌شوند، و سازهایی همچون فلوت، ریکوردر، کنترباس یا ویولون، خطوط سازی بداهه‌پردازانه‌تری را می‌سازند. در این نوع موسیقی، شنونده ممکن است با چندین واریاسیون از یک قطعه که حکم منبع را دارد، روبرو شود. در حوزهٔ تصاحب نیز منابعی که اثر اقتباسی از آنها بهره می‌گیرد، حکم «زمینه» را دارند و کنش خلاقه و تولید فرهنگی در این زمینه صورت می‌پذیرد و به اثر اقتباسی شکل می‌دهد.

ساندرز معتقد است که همتای موسیقیایی موسیقی باروک در استفاده از «زمینه» را می‌توان در ویژگی‌های بداهه‌پردازانهٔ موسیقی جاز[۲۰] یافت. علاوه بر جاز، در موسیقی «رپ[۲۱]» و «هیپ هاپ[۲۲]» نیز این نوع تمایل به تصاحب، بینامتنیت و پیکره‌بندی دوباره وجود دارد. در اینجا نکتهٔ مهم این است که در زبان موسیقیایی، علامت نقل قول وجود ندارد و گفتمان حاکم بر حوزهٔ تصاحب، در فضای موسیقی، فاقد سخت‌گیری‌های معمول در حوزه‌هایی مانند ادبیات و سینماست.

کنش اقتباس از دیدگاه رابرت استم

رابرت استم، یکی از نظریه‌پردازان مهم اقتباس، از جمله کسانی است که این گفتمان حاکم را مورد پرسش قرار می‌دهد. او در «نظریه و کنش اقتباس» که مقدمهٔ کتاب ادبیات و فیلم (Stam, 2005) است، فیلم بلند داستانی اقتباس (اسپایک جونز، ۲۰۰۲) را نقطهٔ آغاز بحث قرار می‌دهد. پیش از این نمونه‌هایی از استعاراتی که در حوزهٔ اقتباس مورد استفاده قرار می‌گیرند، ذکر شد. استم نیز از فیلم اقتباس، استعارات فراوانی برای روند اقتباس بیرون می‌کشد. این استعارات عبارتند از: رمان و اثر اقتباسی از آن به مثابه برادران دوقلو؛ آثار اقتباسی طفیلی به مثابهٔ برادران دورگه[۲۳]؛ و آثار اقتباسی به مثابهٔ شاهدی بر چندگانگی شخصیت‌ها و نمود اتکای متقابل بر همبستگی گونه‌ها.

از سوی دیگر، همان‌طور که در ابتدای این بخش به آن اشاره شد، برابرنهاده‌هایی که برای واژهٔ اقتباس پیشنهاد می‌شوند، معنایی از منطبق‌سازی یا مناسب‌سازی با محیط دارند. از این رو، می‌توان وجوه مشترکی میان دنیای اقتباس و دنیای مورد مطالعهٔ چارلز داروین یافت. ساندرز به این حضور پررنگ واژهٔ انطباق[۲۴] در حیطه‌های زیست‌شناسی و محیط‌شناسی اشاره می‌کند:

از زمانی که داروین نظریهٔ بحث‌انگیز تکامل را در قرن نوزدهم ارائه کرد، دنیای علم، بی‌وقفه، مجذوب مراحل پیچیدهٔ انطباق محیطی و ژنتیکی شده است . . . انطباق، فراتر از یک امر خنثی است. در واقع عملی قدرتمند است. اسلوبِ بودن است و از عمل خالی از تخیل، تقلید، رونوشت‌سازی و نسخه‌برداری یا تکرار (که گاهی موجب نگرانی منتقدان ادبی و سینمایی می‌شوند که مدعی وجود اثری اصیل‌اند) بسیار فراتر می‌رود (Sanders, 2006, 24).

استم هم به رابطهٔ میان جهان داروینی و جهان اقتباس، این گونه توجه نشان می‌دهد:

اقتباس‌کننده که در فیلم اقتباس، عصبی و از لحاظ جنسی ناتوان است و در اثر احساس ناامنی، زمین گیر شده، انطباق[۲۵] دشواری با زندگی روزمره دارد. زنده ماندنش در میان «اصلح‌ها» محل تردید است، چه رسد به این که رشد کند. سکانس مونتاژ دیجیتال، که تولد سیاره و منشا گونه‌ها را دنبال می‌کند و در تولد چارلی کافمن به اوج می‌رسد، مشخصاً در «هالیوود، کالیفرنیا» اتفاق می‌افتد. درست مانند بخشی از داستان گل‌دزد که در «هالیوود، فلوریدا» می‌گذرد. و چه چیزی از خلق‌وخوی خشن و بی‌رحم هالیوود، داروینی‌تر است؟ از این نظر، زیبایی‌شناسی فیلم‌های پرهزینه و پرفروش، نقطهٔ کمال «بقای اصلح‌ها[۲۶]»ی تجاری است» (Stam, 2005, 3).

استم در تفسیرش از فیلم اقتباس به بسیاری از مسائل فراروی اقتباس‌کننده و بسیاری از پیش‌فرض‌ها در مورد آثار اقتباسی اشاره می‌کند که در بخش سوم این مقاله به برخی از آنها پرداخته خواهد شد.

تاریخ به مثابه روایت

یکی از منابع مهم سینما برای اقتباس، تاریخ است. اما میان تاریخ و روایت، چه رابطه‌ای وجود دارد؟ در درام تاریخی، تاریخ جزو منابع روایتی درمی‌آید. با این حال، برخی محققان تاریخ و تاریخ نگاران، به آن درام تاریخی واکنش نشان می‌دهند. بحث‌هایی در می‌گیرد تا میزان انطباق آن درام را با واقعیت تاریخی بسنجند و در این موقعیت، درام حالت تدافعی به خود می‌گیرد و تلاش می‌کند تا میزان پای‌بندی‌اش را به چیزی شبیه به قطعیت تاریخی به اثبات برساند. اما این پرسش پیش می‌آید که آیا چنین قطعیتی وجود دارد؟ پیش از پاسخ به این پرسش، باید دید که نسبت درام، ادبیات تخیلی یا به طور کلی روایت با تاریخ چیست؟

از جمله کسانی که در تلاش برای اعتبار بخشی به ادبیات تخیلی به رابطهٔ شعر تراژیک و تاریخ پرداخته، ارسطوست. ارسطو در پوئتیک، در دفاعی که از شعر در برابر حملهٔ افلاطون کرده، این رابطه را بررسی کرده است:

تفاوت بین مورخ و شاعر این نیست که یکی به نثر بیان مطلب می‌کند و یکی به نظم- ممکن است کتاب هرودوت را به نظم درآورید، باز هم از نوع تاریخ خواهد بود. تفاوت آن دو به واقع در این است که یکی چیزی را توصیف

می‌کند که روی داده و دیگری چیزی را که ممکن است روی دهد. بنابراین شعر چیزی فلسفی‌تر و والاتر از تاریخ است. زیرا شعر بیشتر از اموری که دارای ماهیت کلی است، سخن می‌گوید و حال آن که تاریخ از امور جزئی» (دیچز، ۱۳۷۹، ٦٨).

ارسطو در تبیین رابطهٔ میان تاریخ و شعر، جایگاه بالاتری به شعر می‌بخشد. اما او در واقع، به شکلی آشکار، میان تاریخ و شعر که می‌توان در زبان امروزی به آن روایت گفت، تفکیک قائل می‌شود. خواجه نصیرالدین طوسی نیز در اساس الاقتباس، در شرح خود بر پوئتیک ارسطو، به بیانی دیگر، جایگاه تخییل و تصدیق را با هم مقایسه و بر مرزبندی میان تاریخ و روایت، تاکید می‌کند. گرچه در شرایطی روایت را در مقامی بالاتر از تاریخ قرار می‌دهد.

در اساس الاقتباس چنین آمده است:

مخیل کلامی بود که اقتضاء انفعالی کند در نفس، به بسط یا قبض یا غیر آن بی‌ارادت و رویت، خواه آن کلام مقتضی تصدیقی باشد و خواه نباشد، چه اقتضاء تصدیق غیر اقتضاء تخییل بود. و باشد که یک سخن بر وجهی اقتضاء تصدیق تنها کند و بر وجهی دیگر اقتضای تخیل تنها. و نفوس اکثر مردم، تخیل را مطیع‌تر از تصدیق باشد. و بسیار کسان باشند که چون سخنی مقتضای تصدیق تنها شنوند، از آن متنفر شوند و سبب آن است که تعجب نفس، از محاکات بیشتر از آن بود که از صدق، چه محاکات لذیذ بود. و اما، صدق اگر مشهور بود، مانند چیزی باشد مکرر و منسوخ از جهت ظهور، و اگر غیر مشهور بود در معرض طلب التذاذ به آن التفاتی نباشد. و باشد که صادق غیر لذیذ، به تحریفی، مقتضی تخییل لذیذ شود. و نیز باشد که التفات به تخییل، نفس را از التفات تصدیق باز دارد (طوسی، ۱۳٦۱، ۵۸۷ و۵۸۸).

چند سده بعد، لسینگ در مقالهٔ «دراماتورژی هامبورگ» در قیاس میان روایت و تاریخ، مرزبندی میان این دو را زیر پرسش می‌برد و آن را بسیار کمرنگ می‌کند «ارسطو سال‌ها پیش، گوشزد کرده بود که شعر تراژیک تا چه میزان لازم است منطبق با تاریخ باشد: نه بیش از آن که به یک قصهٔ خوش‌ساخت نزدیک شود، چنان که بتوان مقاصد خود را در قصه گنجانید. شاعر به این دلیل از یک واقعه استفاده نمی‌کند که واقعاً اتفاق افتاده است، بلکه به این دلیل که چنان اتفاق افتاده که نویسنده خود نمی‌توانسته واقعه‌ای به این خوبی را اختراع کند تا با منظور کنونی او مطابقت داشته باشد» (لسینگ، ۱۳۸٤، ٤٢). لسینگ سپس به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کند که از پایه‌های درام است: «اولین چیزی که تاریخ را محتمل می‌کند، چیست؟ آیا احتمال درونی آن نیست؟ و آیا اهمیتی دارد که این احتمال هیچ سند یا سنتی پشت سر خود نداشته، یا با آن ویژگی، هرگز به ذهن ما خطور نکرده باشد؟» (همان). لسینگ با استقبال از این قیاس ارسطو، با آزادی بیشتری با مسالهٔ تاریخ روبرو می‌شود. این رویارویی نشان می‌دهد لسینگ در مقام درام‌نویس، تاریخ را مادهٔ خامی برای درام می‌داند نه چیزی بیش از آن.

این نکته را دیچز به شکلی دیگر بیان می‌کند: «شاعر فقط حوادث خاص یا اوضاعی را که اتفاقاً مشاهده کرده یا خود ابداع نموده است، تقلید نمی کند؛ او با آنها به طریقی روبرو می‌شود که عناصر عام و خاص آنها را نمودار می‌سازد و به این طریق ماهیت اصلی حادثه یا وضع منظور را روشن می‌کند، خواه آن چه می‌گوید از لحاظ تاریخی حقیقت داشته باشد یا نه» (دیچز، ۱۳۷۹، ۷۹). دیچز سپس به بحث «احتمال» می‌پردازد که لسینگ نیز به آن اشاره کرده است و، همان‌طور که گفته شد، از پایه‌های درام است: «اولاً دروغ تاریخی ممکن است حقیقتی مثالی باشد، یعنی "غیرممکن محتمل" ممکنِ است حقیقتی عمیق‌تر از "ممکن غیرمحتمل" را منعکس کند؛ ثانیاً این استنباط وجود دارد که هنرمند ادبی، اثری را پدید می‌آورد که وحدت و کمال صوری خاص خود را دارد، اثری که به این طریق، جهان ویژهٔ خود را که در آن حقیقت را می‌توان شناخت و درک کرد، می‌آفریند» (همان). این تاکید بر علمی‌تر و فلسفی‌تر بودن ادبیات تخیلی نسبت به تاریخ، در حالی است که تاریخ با نوعی عدم مشروعیت علمی مواجه می‌شود و موضوع «دقت علمی و اصالت» در تاریخ‌نویسی کمرنگ می‌شود و وجه تخیلی بازسازی‌های تاریخی مورد توجه قرار می‌گیرد. «تاریخ» و«آگاهی تاریخی» مورد تردید قرار می‌گیرد و جایگاه «دانش تاریخی» متزلزل می‌شود.

از سوی دیگر، در سدهٔ بیستم و از اواخر دههٔ ۱۹٦۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰، حوزهٔ تاریخ به مسالهٔ روایت توجه نشان می‌دهد. هایدن وایت، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ تاریخ و روایت، در مقدمهٔ تاریخ به‌خوداندیش (White, 1973) به این وضعیت شکننده اشاره می‌کند:

تاریخی اندیشیدن به چه معناست، و آن ویژگی‌های منحصر به فرد روش مشخصاً تاریخی پژوهش، کدامند؟ مورخان، فلاسفه و نظریه‌پردازان اجتماعی در خلال قرن نوزدهم، این پرسش‌ها را مورد بحث قرار دادند، اما معمولاً با این فرض که جواب‌های روشنی برای این پرسش‌ها به دست می‌آید. «تاریخ» به عنوان حالتی خاص از وجود، «آگاهی تاریخی» شیوهٔ متمایز اندیشه، و «دانش تاریخی» حوزه ای خودمختار در طیف علوم انسانی و جسمانی در نظر گرفته شد. اما در قرن بیستم، این پرسش‌ها با اعتماد به نفس کمتر و با این بیم که پاسخ‌های معین به این پرسش‌ها شاید ممکن نباشد مورد ملاحظه قرار گرفته است. متفکران اروپایی – از والری و هایدگر تا سارتر، لوی اشتراوس، و میشل فوکو– با تردید در ارزش آگاهی مشخصاً «تاریخی»، بر شخصیت تخیلی بازسازی‌های تاریخی تاکید کردند و دعوی تاریخ، برای قرار گرفتن در میان علوم، را زیر سؤال بردند (Ibid, 1).

والاس مارتین نیز به شکلی دیگر جایگاه نظری تاریخ را مورد بحث قرار می‌دهد. «به تاریخ‌نگاران که فن بیان را کنار نهاده بودند تا حقیقت را بی هیچ آرایه‌ای عرضه نمایند، حتی پیش از سدهٔ نوزدهم به روش‌های علمی رو کرده، از ادبیات

صرف فاصله گرفته بودند. با این حال، تاریخ همچنان در وادی میان علوم انسانی و علوم اجتماعی گرفتار بود، و هنگامی که در دهۀ ۱۹۴۰ ادعاهای علمی‌اش را زیر پرسش بردند، بحث‌های مفصلی دربارۀ جایگاه نظری این رشته درگرفت... در فرانسه، پیروان مکتب «تاریخ» معتقد بودند که تاریخ روایتی، چیزی جز تک‌خوانی دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی از دیدگاه این یا آن دستگاه عقیدتی نیست. این انتقادها فلاسفۀ تاریخ را بر آن داشت تا پیش‌فرض‌های زیربنایی روایت تاریخی را بازنگری کنند» (مارتین، ۱۳۹۰، ٤٨).

از میان این فلاسفۀ تاریخ، وایت با انتشار تاریخ به خود اندیش توانست در رابطۀ تاریخ و روایت، چرخشی جدی ایجاد کند. وایت با پرسش از قطعیت تاریخی، اثر تاریخی را به مثابه ساختاری گفتاری در شکل یک گفتمان منثور روایتی تعریف می‌کند: «گاهی گفته می‌شود هدف مورخ توصیف گذشته است از طریق «پیدا کردن»، «شناسایی کردن» یا «پرده برداشتن» از داستان‌هایی که در سلسلۀ رویدادها مدفون‌اند؛ و تفاوت میان «تاریخ» و «داستان» در این حقیقت است که مورخ داستان‌هایش را «پیدا می‌کند»، در حالی که داستان‌نویس داستان‌هایش را «ابداع» می‌نماید. این برداشت از کار مورخ، اما، این را که «ابداع» نیز تا چه حد در فعالیت‌های مورخ نقش دارد، با ابهام روبرو می‌کند» (White, 1973, 6-7).

از جمله نظرات قابل تأمل در این زمینه، همین دیدگاه وایت است که معتقد است، مورخ صرفاً داستان‌ها را پیدا نمی‌کند، بلکه با مرتب کردن رویدادها در یک نظم معین و آوردن برخی از این رویدادها و حذف بعضی از آنها و نیز تاکید بر تعدادی از آنها و قرار دادن گروهی از این رویدادها در جایگاهی پایین‌تر دست به ابداع نیز می‌زند. ترتیب این رویدادهای دست‌چین شده، از میان خیل رویدادها، پرسش‌هایی را برمی‌انگیزد که مورخ باید به آنها پاسخ دهد. پرسش‌هایی مانند «بعد چه اتفاقی افتاد؟»، «چگونه اتفاق افتاد؟»، «چرا این‌گونه اتفاق افتاد نه آن گونه؟» و «همۀ این رویدادها چگونه به سرانجام رسیدند؟» این پرسش‌ها فنون روایتی را معین می‌کنند؛ فنونی که مورخ باید از آنها در ساختن داستانش استفاده کند. بنا به نظر وایت، آثار تاریخی در طرح‌بندی شان[۲۷]، چهار قالب آشنای رمانس، هجو، کمدی و تراژدی را به خود می‌گیرند و گزینش مورخ از مجموعه‌ای از رویدادهای تاریخی، متأثر از زیبایی‌شناسی و موضع ایدئولوژیک آن مورخ است. در این میان، پیش‌فرض‌های مورخ در مورد صنایع شعری همچون استعاره، مجاز و کنایه در شکل‌گیری روایت تاریخی او موثرند. به بیان دیگر، وایت بر این باور است که تاریخ‌نگاری، عملی شاعرانه است. «من معتقدم که مورخ، عملی لزوماً شاعرانه انجام می‌دهد». وایت عنوان مقدمۀ کتاب تاریخ به‌خوداندیش را «بوتیقای تاریخ» گذاشته است که اشاره‌ای به شاعرانگی در تاریخ‌نگاری است. از سوی دیگر، بنا به نظر وایت «قواعد روایت معین می‌کند که آیا رویداد مورد توصیف «واقعیت» هست یا نه؟» مینک این تغییر دیدگاه را چنین توصیف می‌کند: به جای این باور که داستان واحدی وجود دارد که همۀ رویدادهای انسانی را در بر می‌گیرد، ما باور داریم که داستان‌های زیادی در کار است، نه تنها داستان‌های گوناگون، بلکه رویدادهای گوناگون. حتی داستان‌های گوناگون دربارۀ رویدادهای واحد» (مارتین، ۱۳۹۰، ۵۰).

همان‌گونه که خواهیم گفت، اقتباس، مفهومی در چارچوب بینامتنیت است. تاریخ نیز همچون رمان، درگیر روابط بینامتنی است. یعنی همان مواردی که در مورد رمان بی‌معناست، دربارۀ تاریخ هم خالی از معناست. به عبارت دیگر، این گونه نیست که تاریخ واقعیت است و چون مقدم‌تر است، ناگزیر ارزشمندتر است و همان گونه که اقتباس‌کنندۀ رمان، مجبور نیست به ارزش‌ها و چارچوب‌های داستانیِ منبع وفادار باشد، اقتباس‌کنندۀ تاریخ، از جمله فیلمنامه‌نویس یا فیلمساز، نیز مقید به حفظ چارچوب‌ها یا ارزش‌های تاریخی متعارف نیست. به عبارت دیگر، می‌توان از نظر بینامتنی، میان تاریخ و روایت (مثلاً رمان) همانندی‌هایی قائل شد.

پیش‌تر اشاره شد که ارسطو به شکلی آشکار به تفکیک میان روایت و تاریخ معتقد بود. اما هایدن وایت در چرخشی نظری، این نوع مرزبندی را رد و در دیدگاه ارسطو تشکیک کرده است. در واقع، وایت معتقد است آنچه واقعیت تاریخی نامیده می‌شود، در گفتمان تاریخ قرار دارد و اگر این واقعیت در گفتمان و چارچوب دیگری مثلاً در گفتمان رمان قرار بگیرد، آنگاه مانند رمان، می‌توان در آن دخل و تصرف کرد. به عبارت دیگر، اگر تاریخ از گفتمان تاریخ خارج و وارد گفتمان رمان شود، می‌توان گفت تاریخ‌نگاری همپایۀ داستان‌پردازی است و تاریخ به داستان تبدیل می‌شود. گفتیم وایت،کنایه‌آمیز، مقدمۀ کتاب تاریخ به‌خوداندیش را «بوتیقای تاریخ» نامیده است؛ و اگر بوتیقا را همان ادبیات تخیلی[۲۸] بگیریم، این عنوان تبدیل می‌شود به داستان‌پردازی تاریخ. در واقع بحث وایت این است که امروزه فقط یک پذیرش اجتماعی در مورد تاریخ وجود دارد که قابل تجدیدنظر است. اما این موضوع از زاویۀ دیگری هم قابل بررسی است. اگر بپذیریم تاریخ، مجموعه‌ای از روایت‌هاست، این روایت‌ها، همواره زیر سایۀ زیبایی‌شناسی و اخلاقیات و ایدئولوژی راویان قرار دارد و متأثر از آنهاست. در این صورت واقعیت تاریخی چه می‌شود؟ آشکار است که در بحث وایت، چارچوب‌های گفتمانی، تعیین‌کننده است. اما در اینجا، یک مورد را نمی‌توان نادیده گرفت: این‌که در هر بحث تاریخی، واقعیتی هست که انکارناپذیر است و یکی از این چارچوب‌ها و قراردادها، گزارش واقعیت است که نباید نادیده بماند. به عبارت دیگر، واقعیت تاریخی را نمی‌توان از روایت تاریخی تفکیک کرد، اما قابل تمیز و تشخیص است. یعنی می‌توان در مورد بعضی روایات تاریخی به عنوان جعل یا دروغ ادعا کرد، ولی این ادعا، در نهایت، به واقعیتی تاریخی برمی‌گردد.

اشاره شد که تاریخ‌نگاران، در ارزیابی روایت تاریخی، مثلاً از نوع سینمایی، به دنبال تطابق آن روایت و واقعیت تاریخیِ خدشه‌ناپذیر هستند و این رویکرد، مسئلۀ وفاداری[۲۹] به تاریخ را پیش می‌کشد که خود یکی از مسائل بحث‌برانگیز در اقتباس

سینمایی است. اینک این پرسش پیش می‌آید که وفاداری در اقتباس چه معنایی دارد و آیا اصولاً وفاداری ممکن است؟ آیا واقعیت «اصیلی» هست که باید به آن پایبند بود؟ در تاریخ هنر، بحث وفاداری از کجا ریشه می‌گیرد و بر چه پیش‌فرض‌هایی استوار است؟ نظریات نو و انقلاب‌های فکری و فن‌آورانه، چه چرخشی در این مفهوم ایجاد کرده است؟ این تغییرات در حوزهٔ نظریه و فن چه تاثیری بر نظریهٔ اقتباس داشته است؟

وفاداری یا عدم وفاداری

یکی از پیش‌فرض‌هایی که همواره نظریهٔ اقتباس را متأثر ساخته است، تصور طفیلی بودن اثر اقتباسی است؛ انگلی که منبع اقتباس را به نابودی می‌کشاند. اما در واقع، اقتباس روشی رایج در ادبیات بوده و هست. رابرت وایمان به این موضوع اشاره می‌کند: «شاید این‌طور تصور شود که با اقتباس، گروهی از متون از دور خارج شده و متون دیگری خلق می‌شوند، اما باید بدانیم و بفهمیم که اقتباس و تصاحب، بنیان ادبیات است و در واقع، ادبیات را لذت‌بخش می‌کند» (Sanders, 2006, 1). همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، در بررسی رابطهٔ میان منبع و اثر اقتباسی، مسالهٔ اصل و رونوشت و رعایت امانت و وفاداری، همیشه مطرح بوده است. این امر سابقه‌ای طولانی در نقد هنری دارد و ناشی از تصورات اخلاقی امانت است که با امر حقیقی افلاتونی (امر اصیل) نسبت دارد.

در اواخر سدهٔ بیستم، مفهوم «اصیل بودن[۳۰]» مورد پرسش قرار گرفت. آیا اصالت ضرورت دارد یا اصولاً امکان ایجاد اثری اصیل هست؟ این پرسش به دنبال تفکری به وجود آمد که اصیل‌بودن را فضیلت خاصی می‌شمرد. از سوی دیگر، برخی معتقدند که نویسنده، کمتر به اصیل نوشتن کمک می‌کند و دلمشغولی او بیشتر بازنویسی متون است. دریدا نیز اصل و رونوشت را مورد نقادی قرار می‌دهد. «همواره مشخص می‌شود «اصل» به طور نسبی، «رونوشتی» از منبعی قدیمی‌تر است»(Stam, 2005, 8). این بدان معناست که باید در این طرز تفکر تجدید نظر شود که منبع اقتباس را دست اول می‌داند و اثر اقتباسی را طفیلی‌ای فرض می‌کند که انگل‌وار از خون منبع تغذیه می‌کند. منشأ این نوع استعارات، نگرش‌ها و تعصباتی ریشه‌دار است؛ تعصباتی که نگاهی هرم‌وار و سلسله مراتبی به هنرها دارد. به نظر می‌رسد در بحث اقتباس، ناگزیر باید با استعاراتی روبرو شد و آنها را شکافت. استم در مورد کنش اقتباس، به زبانی قراردادی اشاره می‌کند که بر نقد اقتباس سایه انداخته است.

> زبان قراردادی نقد اقتباس، اغلب اوقات عمیقاً اخلاقی و پر از عباراتی است که این معنا را می‌رسانند که سینما به گونه‌ای به ادبیات آسیب رسانده است. اما پیشرفت‌های نظری ساختارگرایی و پساساختارگرایی با فروپاشی بسیاری از تعصبات و رتبه‌بندی‌ها، به گونه‌ای غیرمستقیم نظریهٔ اقتباس را متاثر ساخت. نظریهٔ بینامتنیت کریستوا (که در «روابط گفتگویی[۳۱]» باختین ریشه دارد و ترجمهٔ بی کم و کاست آن است) و نظریهٔ «ترامتنیت[۳۲]» ژنت، به گونه‌ای مشابه، بیش از وفاداری متن متاخر به نمونهٔ متقدم، بر دگرگشت بی‌پایان متنیت‌ها تاکید کردند و در نتیجه بر تفکر ما دربارهٔ اقتباس تاثیر گذاشتند. آرای بحث‌برانگیز رولان بارت، در مورد همتراز کردن روابط سلسله مراتبی میان نقد ادبی و ادبیات، به همین صورت، اقتباس سینمایی را نوعی نقد یا «خوانشی» از رمان و نه لزوماً زیردست یا طفیلی منبع، دانست (Stam, 2005, 8).

در سینما بینامتنیت به چه معناست؟ سوزان هیوارد در کتاب مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی مفهوم بینامتنیت را به این شکل تبیین می‌کند: «این عبارت به طور تحت‌اللفظی به معنای ارجاع متون به یکدیگر یا اشارهٔ متن‌های جدید، به متن‌های پیشین است. مناسبات بینامتنی، رابطه‌ای است بین دو یا چند متن که بر خوانش یک بینامتن تاثیر می‌گذارند. اصطلاح بینامتن اشاره دارد به متن موجود حی و حاضری که در برخی بخش‌ها، از طریق ارجاع به متن‌های دیگر ساخته شده است». وی سپس در مورد بینامتنیت در سینما اشاره می‌کند که بیشتر فیلم‌ها تا اندازه‌ای حالت بینامتنی دارند و به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهند. برای نمونه «ممکن است فیلمی از روی یک متن اصلی، یعنی یک رمان یا نمایشنامه ساخته شده باشد. سبک فیلمبرداری فیلم، ممکن است از سبک نقاشی پیروی کند و القاکنندهٔ نقاشی‌هایی باشد، که فیلم ممکن است به آنها ارجاع داده باشد» (هیوارد، ۱۳۸۶، ۲۵). آنچه که از این تعریف دریافت می‌شود به این معناست که روابط گفتگویی باختینی در سینما نیز حضور آشکاری دارد. در سینما نیز ساختارهای دورگه به‌آسانی شکل می‌گیرند و کلام دیگری با کلام خود پیوند می‌خورد.

از سوی دیگر، فن‌آوری‌های جدید نیز با زیر سوال بردن مفهوم اصالت، گفتمان وفاداری را متاثر می‌سازند. به زعم استم، گفتمان «وفاداری» گرفتار بی‌عدالتی بزرگی است، زیرا آنچه اغلب مورد ارزیابی انتقادی قرار می‌گیرد اقتباس سینمایی، به ویژه از رمان، است. با این همه، در دیگر رسانه‌ها ـ از جمله تئاتر ـ نوآوری‌ها و دگرگونی‌های اجرایی و مفهومی کاملاً رایج است و کسی بر آنها خرده نمی‌گیرد.

هم‌آمیزی افق‌ها

یکی از مفاهیمی که به درک بهتر رویارویی با تاریخ و گذشته یاری می‌رساند، مفهوم«هم‌آمیزی افق‌ها» است که گادامر آن را برای تفسیر ادبیات گذشته به کار برده است. به عقیدهٔ گادامر، همهٔ تفسیرهای ادبیات گذشته، از گفت‌وشنود میان گذشته و حال سرچشمه می‌گیرد. به‌علاوه، مخاطب به جستجو و کشف پرسش‌هایی برمی‌آید که خود اثر می‌خواهد در گفت‌وشنود با تاریخ به آنها پاسخ دهد. «چشم‌انداز کنونی همواره شامل رابطه‌ای با گذشته است، اما در همان حال، گذشته نیز فقط از چشم‌انداز محدود زمان حال، قابل درک است» (سلدن، ۱۳۸۴،

۷۶). به بیان دیگر، در اقتباس تاریخی هرچند ارجاع به تاریخ وجود دارد اما نمی‌توان بی‌واسطه در آن افق تاریخی قرار گرفت، زیرا مخاطبِ در افق تاریخی دیگری می‌زید. نمی‌توان گفت مخاطب دقیقاً در یک دورهٔ تاریخی قرار می‌گیرد، بلکه فقط نوعی آمیزش میان دو افق برقرار می‌شود. از سوی دیگر، مخاطب امکان می‌یابد در آن افق ساکن شود. به دیگر سخن، در این کنش تصاحب و از آنِ خود کردن، مخاطب در یک افق ساکن می‌شود و اثر را از آن خَود می‌کند و این کنش فارغ از روابط گفتگویی نیست و مخاطب می‌تواند با آن روایت تاریخی که منبع اقتباس است، وارد گفتگو شود.

نتیجه

پیشرفت‌های نظری جدید در زمینهٔ نظریهٔ اقتباس و نیز اقتباس تاریخی در سینما کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این پژوهش کوشیده تا با تشریح برخی مبانی نظری جدید که در پیوند میان تاریخ و روایت و اقتباس شکل گرفته است، پیامدهای این تحولات نظری را در زمینهٔ نظریهٔ تاریخ و نظریهٔ اقتباس در فرآیند تولید عملی آثار اقتباسی سینمایی و نحوهٔ ارزش‌گذاری این آثار بررسی کند.

در کنش اقتباس، اقتباس‌کننده با قصد و تصمیم آگاهانه، دست به فعالیت می‌زند؛ یعنی برخورد اقتباس‌کننده با منبع اقتباس، فعال است نه انفعالی. دسته‌بندی انواع اقتباس شامل انتقال، تفسیر، و قیاس، واکنش مخاطب به اثر اقتباسی، مسالهٔ سرقت ادبی، کنش تصاحب و وجه تمایز آن با کنش اقتباس و نیز استعارات نو و مناسب فرایند اقتباس و تصاحب، برخی وجوه کنش اقتباس، از دیگر موضوعات مطرح‌شده در این مقاله. سپس زوایای دیگری از کنش اقتباس از دیدگاه رابرت استم و رابطهٔ جهان داروینی و جهان اقتباس مورد واکاوی قرار گرفت.

در ادامه، به این موضوع پرداختیم که آنچه واقعیت تاریخی خوانده می‌شود اگر در چارچوب دیگری غیر از گفتمان تاریخ (در اینجا گفتمان رمان) قرار گیرد، قابل تصرف است. در این چارچوب جدید، تاریخ مجموعه‌ای از روایات تاریخی است که همواره متأثر از زیبایی‌شناسی، اخلاقیات و ایدئولوژیِ راویان است و این بدان معناست که اقتباس‌کننده یا فیلمساز، لزوماً مقید به حفظ چارچوب‌های متعارف نیست و می‌تواند به روایات تاریخی وفادار نباشد و با آزادی بیشتری در آنها دخل و تصرف کند.

پیش از پرداختن به موضوع وفاداری یا عدم وفاداری به تاریخ، خود مسالهٔ وفاداری مورد تحلیل قرار گرفت و گفته شد که بحث وفاداری بر مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌ها استوار است؛ پیش‌فرض‌هایی که ناشی از نگرش سلسله مراتبی به هنرهاست و گفتمان وفاداری، موجد آن است؛ سلسله مراتبی که خود ناشی از روابط هرمی قدرت است. همان گونه که اشاره شد، پیشرفت‌های ساختارگرایی و پساساختارگرایی، این رتبه‌بندی‌ها را از هم پاشید. روابط بینامتنی و نیز فن‌آوری‌های نوین، بسیاری از این باورهای سنتی در زمینهٔ اقتباس را متحول نموده و رویکرد نو به اقتباس، به‌ویژه اقتباس سینمایی را تسهیل کرده است. افزون بر این، تفاوت تولید در حوزه‌های رمان و سینما مورد تاکید قرار گرفت و توجه به این تفاوت، نشان داد که در اقتباس سینمایی، وفاداری عملاً ناممکن است. از سوی دیگر، در اقتباس تاریخی، اقتباس‌کننده نمی‌تواند دقیقاً در یک دوره تاریخی قرار بگیرد. اما به واسطهٔ کنش تصاحب، می‌تواند آمیزشی میان افق‌ها صورت بگیرد و با روایت تاریخی که منبع اقتباس است، گفتگو کند.

پی نوشت ها

1 Appropriation.
2 Deborah Cartmell.
3 Transposition.
4 Commentary.
5 Analogue.
6 Baz Luhrmann.
7 Genette.
8 Movement of Proximation.
9 John Ellis.
10 Generic Shift .
11 Ovid.
12 Plutarch.
13 Thomas Lodge.
14 Robert Weimann.
15 Symphony of Intertexts.
16 Bergamasca.
17 Folia.
18 Passamezzo.
19 Grounds.
20 Jazz.
21 Rap.
22 Hip-Hop.
23 Hybrid.
24 Adaptation.
25 Adaptation.
26 Survival of the Fittest.

27 Emplotment.

28 Fiction.

29 Fidelity.

30 Originality.

31 Dialogism.

32 Transtextuality.

فهرست منابع

دیچز، دیوید(۱۳۷۹)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی(دکتر)، انتشارات علمی، چاپ پنجم، تهران.

سلدن، رامان(۱۳۸٤)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، انتشارات طرح نو، تهران.

طوسی، خواجه نصیرالدین(۱۳٦۱)، اساس الاقتباس، ترجمهٔ مدرس رضوی، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران.

لسینگ، گوتهولت افرائیم(۱۳۸٤)، «دراماتورژی هامبورگ»، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، فصلنامهٔ تئاتر، شمارهٔ ۳۹، صص۳۹-۳۳.

مارتین، والاس(۱۳۹۰)، نظریه‌های روایت، ترجمهٔ دکتر محمد شهبا، انتشارات هرمس، تهران.

هیوارد، سوزان(۱۳۸٦)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمهٔ فتاح محمدی، نشر هزارهٔ سوم، چاپ دوم، تهران.

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.

White, Hyden(1973),*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.