راهنمایی بر
ادبیات و فیلم

زیر نظر

رابرت استم و الساندرا رائنگو

ترجمهٔ

داوود طبایی عقدایی

سال ۱۳۹۱

فهرست مطالب

پیشگفتار..... ۷

فصل ۱: رمان‌ها، فیلم‌ها، و جنگ‌های واژه/ تصویر// کامیلا اِلیوت..... ۹

فصل ۲: کلام مقدس، تصویر کفرآلوده؛ الهیات اقتباس// اِلا شوهات..... ۴۱

فصل ۳: حقیقت انجیل؟؛ از سسیل بی. دومیل تا نیکلاس ری// پاملا گریس..... ۷۵

فصل ۴: فرنوشت و روایت رسانه‌ای؛ چالش‌های میان‌رسانه‌ای// آندره گودرو و فیلیپ ماریون..... ۹۳

فصل ۵: نگاه: از فیلم تا رمان؛ جستاری در روایت‌شناسی تطبیقی// فرانسوا ژوست..... ۱۱۱

فصل ۶: اقتباس و سوءاقتباس؛ فیلم، ادبیات و گفتمان‌های اجتماعی// فرانچسکو کاِستِلی ... ۱۲۵

فصل ۷: صناعت نامرئی؛ اقتباس‌های سینمایی در دهۀ ۱۹۱۰// یوری تسیویان ۱۳۹

فصل ۸: ایتالیا و آمریکا؛ نخستین سفر سینمایی پینوکیو// رافائله دی برتی..... ۱۶۳

فصل ۹: بینامتنیت سینمای اولیه؛ پیش‌درآمدی بر فانتوماس// تام گانینگ..... ۱۸۳

فصل ۱۰: نمایش‌های جهان‌وطنی؛ ادبیات جهان بر پردۀ سینمای چین// ژانگ ژن..... ۲۰۷

فصل ۱۱: فن بیانِ انقطاع// آلن اس. وایس..... ۲۳۵

فصل ۱۲: تجسم صدا؛ جویس، سینما، و خط‌مشی‌های بصری// لوک گیبونز..... ۲۴۵

فصل ۱۳: تطبیق سینما با تاریخ؛ انقلابی در آستانۀ وقوع// دادلی اندرو..... ۲۶۹

فصل ۱۴: وریسموی عکاسی، اقتباس سینمایی و نمایش دادن منظره‌ای نئورئالیستی// نوآ استیماتسکی..... ۲۹۳

فصل ۱۵: هجویۀ شیطان؛ تصاحب و بازتولید دو فیلم موزیکال هالیوودی به وسیلۀ هوریس مک‌کوی// چارلز موسر..... ۳۲۷

فصل ۱۶: گرایش جامعه‌شناختی در پژوهش‌های اقتباسی؛ فیلم نوآر// آر. بارتون پالمر..... ۳۷۱

فصل ۱۷: اقتباس از بدرود محبوبم// ویلیام لور..... ۴۰۱

فصل ۱۸: زمان دویدن؛ کرونوتاپ تنهایی دوندهٔ استقامت// پیتر هیچکاک..... ۴۲۷

فصل ۱۹: لحظهٔ نقاشی؛ خوانش اسکورسیزی از وارتن// بریجیت پویکر..... ۴۵۵

فصل ۲۰: از دراکولای برام استوکر تا «دراکولا»ی برام استوکر// مارگرت مونتالبانو..... ۴۷۱

فصل ۲۱: کتاب مقدس به مثابه شیء (اشیاء) فرهنگی در سینما// گاوریل موزس ۴۹۱

فصل ۲۲: هر چه خوش پایان پذیرد خوش بود؛ آخرالزمان و امپراتوری در جنگ دنیاها// جولی‌ین کورنل..... ۵۲۷

نمایه..... ۵۶۳

فصل ۱

رمان‌ها، فیلم‌ها، و جنگ‌های واژه/ تصویر

کامیلا اِلیوت

پژوهش میان‌رشته‌ای در حوزه‌های رمان و فیلم همواره دچار نوعی تناقض بوده است. از یک سو اکثر پژوهشگران دوران پسامدرن و پیشتر از آن، رمان و فیلم را به عنوان تقابل «واژه‌ها» و «تصویرها» چیزهایی تحویل‌ناپذیر، ترجمه‌ناپذیر و پیشینی دانسته‌اند. از سوی دیگر منتقدان به پیوندهای مکمل شکلی، ژانری، سبک‌شناختی، روایی، فرهنگی و تاریخی میان فیلم و رمان اشاره می‌کنند. این دو نقیضه تقریباً به شکل بغرنجی توأمان در آثار نقادانه وجود دارند: به طور کلی آنها دیدگاه‌های متفاوتِ منتقدانِ مخالف با یکدیگر را بازتاب نمی‌دهند. این فصل به کندوکاو در این نقیضه می‌پردازد، تأثیرات آن را بر گفتمان میان‌رشته‌ای در حوزه‌های رمان و فیلم و نیز در نظریه‌ها و تعاریف مربوط به حوزه‌های رمان و فیلم، با توجه به چهارچوب هر یک، بررسی خواهد کرد.

لائوکونِ سلولوئید

با اینکه پساساختارگرایی بسیاری از تقابل‌های دوگانه را در هم شکسته، اما باور به نوعی تقابل ذاتی بین واژه‌ها و تصاویر همچنان به قوت خود باقی مانده است. رولان بارت، میشل فوکو، جی هیلیس میلر، و دبلیو جی. تی. میچل همگی تقابل ذاتی بین واژه و تصویر را تأیید می‌کنند. بارت به این جمع‌بندی می‌رسد که «به دلیل ماهیت تحویل‌ناپذیر این دو ساختار (گرافیکی و شمایلی)، هیچ‌گاه نمی‌توان واقعاً آنها را با هم یک‌کاسه کرد.»[۱] فوکو «گزاره‌ها» و «رؤیت‌پذیرها» را به عنوان عناصری ناب و به نوعی پیشینی معرفی می‌کند.[۲] هیلیس میلر به این نکته اشاره می‌کند که «به هیچ عنوان نمی‌توان معنای یک تصویر و معنای یک جمله را به یکدیگر ترجمه کرد. تصویر بر خود دلالت می‌کند. جمله نیز بر خود. نمی‌توان این دو را با یکدیگر آشتی داد.»[۳]

میچل معتقد است که واژه‌ها و تصاویر «صرفاً نه انواع متفاوتی از آفریده‌ها، بلکه انواعی برابرنهاد یکدیگرند.»[۴] میچل به این مسئله نیز پرداخته که «تاریخ تمدن، تا حدودی حکایت کشمکشی ممتد بین نشانه‌های تصویری و زبانی در جهت سیطره یافتن بر یکدیگر بوده است.»[۵]

در سال ۱۹۵۷، جورج بلوستون با پیروی از گاتهولد اِفرایم لِسینگ که تمایزاتی بین حوزه‌های شعر و نقاشی قائل شده بود، نظریات او را در حوزه‌های رمان و فیلم به کار بست. در نیمهٔ نخست قرن بیستم، تمایزات لِسینگ به شکل فراگیرتری به معیاری برای اشاره به تفاوت‌های بین واژه‌ها و تصاویر تبدیل شده بود. از این رو کاربست بلوستون موجب شد که رمان در حوزهٔ واژه، و فیلم در حوزهٔ تصویر جای بگیرد. لِسینگ در فصل ۱۸ از کتاب *لائوکون: جستاری دربارهٔ قید و بندهای نقاشی و شعر*، مقولهٔ شعر را هنری حاوی نشانه‌های قراردادی تلقی می‌کند که به شکلی زمانمند و زنجیروار بازنمایی می‌کند و نقاشی را هنری حاوی نشانه‌های طبیعی می‌داند که به شکلی فضایی و ایستا عرضه می‌شود. لِسینگ با توجه به چنین تفاوت‌هایی بر این نکته تأکید می‌کند که شعر و نقاشی عرصه‌های بازنمودی جداگانه‌ای را به خود اختصاص می‌دهند: شعر باید خود را به بازنمایی کنش زمانی و نقاشی باید خود را به تصویر کردن احجام ساکن در فضا محدود کند.[۶] بلوستون با پیروی از عنوان فرعی کتاب *لائوکون*، فصل نخست از کتاب خود با عنوان *رمان در فیلم* را «قید و بندهای رمان و قید و بندهای فیلم» نام نهاده است. او در این فصلِ ساحت‌ساز، رمان را پدیده‌ای مفهومی، زبان‌شناختی، قیاسی، نمادین، الهام‌بخش تصویرسازیِ ذهنی و همراه با زمان به عنوان اصل سازندهٔ آن و فیلم را پدیده‌ای ادراکی، بصری، نمایشی، عینی، متمایل به تصویرپردازی بصری و همراه با مکان به عنوان اصل سازندهٔ آن محسوب می‌کند.[۷] بلوستون نیز مانند لِسینگ با توجه به این تفاوت‌ها بر جداسازی عرصه‌های بازنمودی تأکید می‌کند: «فیلم و رمان [باید] نهادهایی منفک باقی بمانند، و هر یک با کاوش در ویژگی‌های بی‌نظیر و خاص خود، به بهترین نتایج خود دست یابند.»[۸]

نظریات بلوستون در حوزهٔ میان‌رشته‌ای خود، مانند لِسینگ در حوزه‌اش، بسیار مورد توجه واقع شده است. در حالی که در مطالعات شعر و نقاشی، فرضیه‌های لِسینگ را مرتباً مورد بحث و کندوکاو قرار می‌دهند[۹]، اما به‌طورکلی در مطالعات رمان و فیلم همچنان بدون هیچ‌گونه مخالفتی به دفاع از آن رده‌بندی بلوستون می‌پردازند. اینها تنی چند از صدها پژوهشگری هستند که همچنان دنباله‌رو بلوستون بوده‌اند: کیث کوهن که در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به تدوین مقوله‌ها و رمزگان‌های مفصل و پیچیدهٔ روایی برای

بررسی رمان و فیلم اقدام کرد، به شکلی ناشیانه‌تر فیلم‌های اقتباس‌شده از آثار ادبی را «تماشای واژه‌های تبدیل‌شده به تصویر» توصیف کرده است.[۱۰] در دههٔ ۱۹۸۰ جی. دادلی اندرو یکی از پرآوازه‌ترین پژوهشگران در حوزهٔ فیلم‌های اقتباس‌شده از آثار ادبی، از «نظام‌های کاملاً متفاوت معنایی در فیلم و زبان» سخن گفت.[۱۱] در اواسط دههٔ ۱۹۹۰ برایان مک‌فارلین، با اینکه ابتدا اقرار می‌کند فیلم مبتنی بر ترکیبی از دال‌های دیداری، شنیداری و کلامی است، اما به پیروی از دسته‌بندی‌های لِسینگ در مورد شعر و نقاشی، رمان را خطی و فیلم را فضایی، رمان را مفهومی و فیلم را ادراکی دانست.[۱۲] حتی پژوهشگران حوزهٔ مطالعات فرهنگی با اینکه ابعاد سیاسی در دستورالعمل‌های فرمالیستی را محکوم می‌کنند، اما از بلوستون به عنوان یکی از ارکان مهم در زمینهٔ مسائل فرمی یاد می‌کنند.[۱۳]

جای شگفتی است که چرا چنان دسته‌بندی‌هایی در حوزه‌های مطالعاتی شعر و نقاشی به چالش کشیده شده‌اند اما در حوزه‌های مطالعاتی رمان و فیلم خیر، و نکتهٔ مهم‌تر اینکه چرا دسته‌بندی‌هایی که برای هنرهای صرفاً زبان‌شناختی و نیز بصری انجام گرفته، در مورد هنرهای دو رگهٔ کلامی- بصری به کار گرفته شده‌اند.[۱۴] به‌هرحال، فیلم‌ها از واژه‌ها سرشارند ـ در گفت‌وگوی صوتی، میان‌نویس‌ها، زیرنویس‌ها، صدای راوی خارج از تصویر، عناوین، واژه‌های نوشته شده بر روی اجزا و وسایل صحنه ـ و نیز متون نوشتاری شالودهٔ اکثر فیلم‌ها را تشکیل می‌دهند. به همین شکل، رمان‌ها نیز گاهی به وفور با حروف تصویری، نقوش تزئینی، تصاویر تمام‌صفحه، سرصفحه‌ها و بخش‌های انتهایی مصور می‌شوند و رمان‌های نامصور با توصیف و تفسیر جلوه‌هایی بصری و فضایی خلق می‌کنند.

نکتهٔ جالب اینکه هیچ پژوهشگری انکار نمی‌کند که فیلم‌ها حاوی کلمات‌اند و رمان‌ها اعم از مصور یا نامصور به حیطهٔ تصویرگری وارد می‌شوند و تأثیرات ویژهٔ فضایی خلق می‌کنند. اما اکثر پژوهشگران با پیروی از دسته‌بندی بلوستون این واقعیت را نادیده می‌انگارند: «به دلیل اینکه فیلم و رمان هیچ‌کدام "ناب" نیستند، به دلیل اینکه فیلم آکنده از تأثیرات زمانی و رمان آکنده از تأثیرات فضایی است، ما نباید اولویت‌های هر یک از آنها را فراموش کنیم. تأکیدهای ما در راستای اهداف تحلیلی به قوت خود باقی خواهد ماند. بدون تصاویر بصری فیلمی وجود نخواهد داشت. بدون زمانِ رمانی درمیان نخواهد بود.»[۱۵] البته می‌توان اعتراض کرد و گفت که هرگونه نشانه‌شناسی یا نظریهٔ تمام و کمال سینمایی باید به شکلی جدی به بررسی واژه‌های فیلم بپردازد و هر نوع نقد دربارهٔ یک رمان مصورشده، بدون در نظر گرفتن تز یا روش‌شناسی فرد، باید