



تاریخچه اقتباس در سینمای صامت



الکساندر اوانسیان

فهرست

- ۷ مکتب مونتاژ
- ۱۳ امپرسیونیسم
- ۲۴ اکسپرسیونیسم -
- ۳۰ نتیجه نهایی: سازش یا جدل

سفر تصویر از لابه‌لای کاغذهای کاهی به نوار سلولوئید این‌گونه آغاز شد. در سال ۱۹۸۵ لومیرها نخستین تصاویر متحرک را در **گران‌دکافه پاریس**^۱ به عموم مردم نشان دادند و تنها ۶ سال بعد اولین اقتباس از جهان ادبیات صورت گرفت. (این ادعا به‌رغم استناد به نگاتیوهای موجود تا به امروز عنوان می‌شود.) سفر به ماه به کارگردانی ژرژ ملیس^۲ اقتباسی بود از رمان از زمین تا کره ماه ژول ورن و سفر رمان بر پرده نقره‌ای از ۱۹۰۲ شروع شد. سفری پر افت‌وخیز که جدلی پایان‌ناپذیر را بین صاحبان اثر و فیلم‌هایی که بر پرده تابیده شدن را آغاز کرد و تا به امروز سینما شاهد آن است.

هدف از نوشتن این مطلب کوتاه تأثیر ادبیات بر سی سال اول تاریخ سینماست. لیکن به‌صورت کاملاً اجمالی و به‌منظور نشان دادن تأثیر ادبیات بر روند شکل‌گیری فرم فیلم‌سازی و تفکر فیلم‌سازان در سه مکتب مونتاز (شوروی)، امپرسیونیسم (فرانسه) و اکسپرسیونیسم (آلمان) می‌پردازیم.

چه این‌که می‌دانیم بی‌شک در این نوشته باید از چگونگی تأثیر ادبیات بر دیوید وارک گریفیث^۳؛ افلاطون سینما بی‌بروبرگرد حرفی به میان آورد. چگونه ادبیات عصر ویکتوریا توانست بر قاب‌بندی‌ها و نوع روایت داستان

^۱ [Salon Indien du Grand Café](#)

^۲ Georges Méliès

^۳ D. W. Griffith

تأثیر مستقیم داشته باشد و جهان شعر چگونه توانست فرم روایت و حرکت دوربین گریفیث را غنای بی‌حد و حصر ببخشد.

مراجعه مستقیم گریفیث با جهان ادبی توماس بیلی آلدریچ^۱، دانیل کارسن گودمن^۲، ویلیام جی. هنکلس و ادگار آلن پو^۳ و به-خصوص چارلز دیکنز، ویکتور هوگو و ویلیام تاکری^۴ راه را برای روایت‌های عظیم و پرشکوه تاریخ سینما هموار کرد. تولید آثار ماندگاری چون تولد یک ملت و تعصب به کارگردانی خود گریفیث حاصل این هم‌نشینی با جهان ادبیات بود

! پس از اکران این دو فیلم، رمان‌نویس‌های آمریکایی یا وارثان خانوادگی آثارشان مشتاق‌تر از گذشته به پرده سینما چشم دوختند... النور گیتس، توماس برک، جانسن مک کالی، وینسنته بلاسکو، جوزف هرگس هایمر، تام کوشینگ، فرانک نوریس، گاستون لورو، امرسن هو، دورتی اسکاربارو، هرمان زودرمن، لیونید آندریف، لارنس استالینگز و دیگر نویسندگان امتیاز رمان‌ها و یا حتی نمایشنامه‌هایشان را به برادران وارنر، کلمبیا، ام‌جی‌ام، فاکس، مترو گلدوین میر، پارامونت، یونیورسال و یونایتد آرتیست فروختند و تازه‌کارانی که گریفیث را معلم خود می‌دانستند

Thomas Bailey Aldrich ^۱

Daniel Carson Goodman ^۲

Edgar Allan Poe ^۳

William Makepeace Thackeray ^۴

دست‌به‌کار شدند. فیلم‌سازی نظیر موریس تور نور، فرد نیبلو، رکس اینگرام، اریک فون اشتروهایم، جان فورد، راثول والش، کینگ ویدور، باستر کیتن، ویلیام ولمن، جیمز کرو، کلارنس براون ویکتور شوستروم (در این زمان شستروم از سوئد به آمریکا مهاجرت کرده بود).

این کارگردان‌ها همگی آثار ماندگاری خلق کردند که در تک‌تکشان - روایت، شخصیت‌پردازی، میزاسن، حرکت دوربین، دکور، تدوین و کارگردانی در پیوندی عمیق با اثری که از آن اقتباس شده بود هماهنگی کاملی وجود داشت.

حتی اقتباس از کتاب مقدس و تورات که گویا ملک شخصی سیسیل بی دومیل بود هم برای خود، طرفداران پروپاقرصی داشت. اقتباس‌هایی در گونه مذهبی مانند پادشاه پادشاهان، ده فرمان (نسخه ۱۹۲۳) از آخور تا صلیب، یوسف در میتسیریم (نسخه ۱۹۱۴) و آثاری غیرمذهبی چون: دزد بغداد، اسب آهنی، او که سیلی می‌خورد، زوزو، رابین‌هود، رژه بزرگ، شیخ اپرا، ارزش افتخار، جنرال، بال‌ها، حرص، گوژپشت نتردام، گاری سرپوشیده، خون و شن، دکتر جکیل و آقای هاید، باد، جسم و شیطان و...

این آثار و دیگر اقتباس‌های تولیدشده در ۳۰ سال اول و دوره صامت در هالیوود به نسبت جریان اقتباس در مکتب مونتاز شوروی دست عوامل را برای انتخاب و اجرا بازتر می‌گذاشت و هم‌زمان با اکسپرسیونیسم در آلمان پس از جنگ بزرگ ۱۹۱۴ اختلاف زیادی داشت که جلوتر بدان خواهیم پرداخت. از طرف دیگر بازی نور و سایه سینماگران امپرسیونیست فرانسوی

۶ / تاریخچه اقتباس در سینمای صامت

اقتباس‌های ادبی را به سمت‌وسوی دگری سوق داد که به‌طور کل از جهان تیره‌وتار اقتباس اکسپرسیونیست‌ها مجزا بود و هرگز به سمت سینمای در خدمت نظام حاکم به‌مانند سینمای شوروی حرکت نکرد!



«مادر» پودوفكين

مکتب مونتاز (روسیه)

۱۹۱۷ برای سینمای شوروی نقطه عطف مهمی بود، هرچند که تأسیس اولین استودیوی روسی به سال ۱۹۰۸ برمی‌گشت اما جز چند اتفاق درزمینه اقتباس ادبی، مابقی محصولات سینمای روسیه هیچ قابل توجه نبودند و بازار هم بیشتر دست محصولات وارداتی از دانمارک و فرانسه بود.

از اتفاقات درخور توجه قبل از تأثیرگذاری انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ بر سینمای روسیه می‌توان به دو فیلم (اقتباس ادبی) از وسولد میرهولد اشاره کرد، تصویردوریان-گری (۱۹۱۵) نوشته اسکار وایلد و همچنین مرد نیرومند (۱۹۱۶) نوشته استانسیلانو پریبیژفسکی اشاره کرد که تقریباً تکنیک به‌کاررفته برای ساختشان به تکنیک‌های تئاتری شباهت فراوان داشت و حرکت تازه و بدیعی در سینما به حساب نمی‌آمد. اندازه قاب‌ها، قطع نماها به هم دکور، نور و بازی‌ها اکثراً تصنعی بود و جنسشان به درد پرده سینما نمی‌خورد. داستان تماماً در لانگ‌شات-های پیاپی اتفاق می‌افتاد. از همین رو اقتباس‌هایی که از آثار الکساندر پوشکین و ایوان تورگنیف به‌عمل آمد در بین انبوه محصولات وارداتی و بی‌کیفیت نتوانست حرکت روبه‌جلویی رقم بزند. حتی اثر قابل دفاع یاکوف پروتازائف که اقتباس از داستان پدر سرگئی لئو تالستوی بود (به‌نوعی بعدها از این فیلم به‌عنوان مهم‌ترین فیلم روسی پیش از انقلاب یاد شد) تا سال‌ها به بوته فراموشی سپرده شد.

کم‌کم پیشگامان مکتب مونتاز یا به عرصه سینمای صامت شوروی گذاشتند. شاید معروف‌ترینشان سرگی آیزنشتاین باشد. آیزنشتاین به اقتباس از نویسندگانی چون ایزاک بابل، گریگوری آلکساندرف و پیوتر پاولنکو دست زد اما نتیجه کار، حاصل دغدغه‌های شخصی او بود زیرا تمام قاب‌بندی‌ها، تلفیق نماها، برش نگاتیو، استفاده از میان‌نویس با فرم‌های مختلف، سوپر ایمپوزها، ضرب‌آهنگ‌های تند و انفجاری و مونتاز را جوهر اصلی سینما می‌دانست. استفاده از موسیقی کوبنده به‌مثابه مارش نظامی از آدموند مایسل، سرگئی پروکوفیف و دیمیتری شوستاکویچ و تلفیق آن با نماهای فیلم‌برداری شده توسط ادوارد تیس و ولادمیر پوپوف، برای به تصویر کشیدن رمان‌ها و داستان‌هایی بود که شاید در نگاه اول هیچ انرژی درونی برای یک فیلم‌ساز افراطی انقلابی نداشت اما آیزنشتاین توانست این آثار نوشتاری را با قدرت و پتانسیل بالا برای به تسخیر کشیدن افکار عمومی در جهت انقلاب روانه کرده به طوری که برای آیزنشتاین هرگز مهم نبود که نویسنده متن کیست بلکه مهم آن تصویرهای کوبنده همراه با موسیقی پرحرارتی بود که توسط بادی برنجی‌ها مخاطب را احاطه می‌کرد و در خدمت نظامی قرار داشت که سینمای ایدلوژیک شوروی در پی آن بود.

اقتباس برای مکتب مونتاز جایگاه تبلیغاتی بود که لنین و استالین خواهان آن بودند، اما بی‌شک بزرگ‌ترین حسرت تمام سینمادوستان اقتباس آیزنشتاین از کتاب سرمایه کارل مارکس بود که هرگز به سرانجام نرسید ولی نگرش توفنده او به‌طور یقین بر دیگر پیشگامان مکتب مونتاز تأثیر

گذاشت. وسیوالد پودوفکین از سینماگرانی بود که سخت به اقتباس ادبی اعتقاد داشت از همین رو پودوفکین رمان مادر ماکسیم گورکی را برای اقتباس انتخاب می‌کند. پودوفکین بن‌مایه اصلی رمان را مدنظر قرارداد و آن را به‌صورت بیش از یک اثر تبلیغاتی بزرگ برای حزب به اجرا درآورد.

برخلاف آیزنشتاین، پودوفکین جز با ادبیات انقلابی به نقاشی هم اشراف داشت و در اثرش به‌خوبی رمان گورکی را با قاب‌بندی‌هایی که به تأسی از تابلوهای نقاشان بزرگ به تصویر کشید و با الهام از برخی تابلوهای هانری دگا و ونسان ونگوگ (خصوصاً راه‌پیمایی زندانی‌ها در محوطه زندان) و اکثر نماهای درشت صورت مادر با در نظر گرفتن فرم و ریخت‌شناسی آثار کیته کلویتس از آثاری مانند (مادران، بیوه، مردم، از زندگان به کشتگان) بهره برد.

وجه افتراق پودوفکین با آیزنشتاین برداشت از موسیقی ارکسترال بود. موسیقی به‌دوراز ضربه‌های کوبنده تیمپانی‌ها و برخورد سنج‌ها، موسیقی که در خدمت درام قرار دارد ولی هرگز به سمت ساتی‌مانتالیسم سوق پیدا نمی‌کند اما تدوین در فیلم مادر حرف اصلی را در پیشبرد داستان و پیوند نما به هم ایفا می‌کند.

نماهایی که اثر را به روح شاعرانه روسی نزدیک می‌کند و به‌جز الکساندر داوژنکو به‌جرت می‌توان گفت پودوفکین تنها کارگردانی بود که توانست در مکتب موتناژ، شاعرانگی ذهن روسی و خشونت حاصل از ایدئولوژی جاری در روح آثار سینمایی آن زمان شوروی را کنار هم بنشانند به‌طوری‌که

مورد توجه حزب هم قرار گرفت و به مدد همین نگاه خاص خودش به مقوله اقتباس توانست آثار نویسندگان و شاعرانی چون برتولد برشت، گالینا نیکولاوا، نیکالای پوگودین، کنستانتین سیمونوف، وسوآلد ویشنوفسکی را بر پرده نمایش دهد اما پس از سخنرانی استالین در پانزدهمین کنگره حزب کمونیست در ۱۹۲۷ سخن لنین را که گفته بود: سینما برای ما مهم‌ترین هنر است. به این جمله تغییر داد: سینما وسیله نیرومندی برای تحریک جمع است وسیله که باید آن را در اختیار خود بگیریم.

از آن پس فیلم‌سازان کاربرد مکتب مونتاز و آن‌ها که آثارشان ربطی به این مکتب نداشت در زمینه اقتباس ادبی از روی اجبار به سمت ادبیاتی سوق پیدا کردند که از پتانسیل لازم برای تبدیل شدن به یک اثر شاخص برخوردار نبود.

اقتباس به محصولاتی بدل شدند که بیشتر شبیه مانیفست و بیانیه‌ای بودند برای معرفی سیاست‌های حزب و چماقی بر سر دگراندیشان و یک کرختی بزرگ و بلا تکلیفی مزمن و هر آنچه تولید می‌شد بر مدار هولناک تک باوری چرخ می‌زد. آثار اقتباسی دیگر آن قدرت توصیفی فرمال چند سال قبل را از دست داده بودند و حتی آیزنشتاین هم مورد خشم استالین واقع شد. او که در تک تک پلان‌هایش روانشناسی ادراکی و گرایش به حماسه نمایان بود اینک سرخورده و مطرود در ریگا روزگار می‌گذراند. دیگر کارگردانان هم گویا مجبور بودند درباره گذشته خود و به‌خصوص آیزنشتاین به دیده تحقیر سخن سرده‌اند. آن هنگام که خود آثار ادبی تولید شده ملغمه کدوری از کلمات

۱۲ / تاریخچه اقتباس در سینمای صامت

بود و برای پیشبرد و مغزشویی یک هدف حزبی به کار می‌رفت دیگر چه انتظاری از اقتباس ادبی در سینمای استالینی می‌توانست وجود داشته باشد؟ اما میراثی که امروزه در دستان سینما دوستان باقی‌مانده نشان از شور و شغفی دارد بی‌حدومرز که در کار تبدیل مدیوم ادبیات به مدیوم سینما در شوروی یکه و یگانه است و تا همین امروز تأثیر شگرف اقتباس از آثار ادبی کلاسیک و مدرن بر کارگردانان نامدار جهان سینما مشهود است.

الكساندر اوانسيان

پلانی از « سقوط خاندان آشر » براساس اثر ادگار الڤو
تكنيك سوپرايپوز كه اڤشتاين استفاده كرد





مارسل لوریه (فرد عینکی) سر صحنه فیلم پول - ۱۹۲۸ | دوربین متحرک

امپرسیونیسم (فرانسه)

پس از اتمام جنگ بزرگ اول (۱۹۱۴) خروجی سینمای فرانسه به سطحی بی‌کیفیت تنزل پیدا کرده بود. شرکت‌های بزرگ تولید فیلم (پاته و گومون) فقط به پخش فیلم بسنده کرده بودند و سینما نیاز به خون تازه داشت. کم‌کم اولین نظریه‌پردازان در باب زیبایی‌شناسی سینما مقالات خود را منتشر کردند، ریچیتو کانودو نظریه‌پرداز ایتالیایی مقیم پاریس می‌نویسد: *سینما یا هنر هفتم بدان خاطر به وجود آمد تا تصویر کلی روح و جسم را ترسیم کرده و داستانی تماشایی باشد ساخته و پرداخته از تصاویری که با قلم‌موی نور نقاشی شده است.*

حالا دیگر لویی دلوک، ژرمن دولاک، مارسل لربیه، ژان اپشتاین و آبل گانس پا به عرصه فیلم‌سازی گذاشته بودند و جنبش امپرسیونیست‌های سینمای فرانسه در حال شکل‌گیری بود. چنان‌که باید در فیلم‌های اولیه هرکدام از این کارگردانان به مقوله اقتباس توجه ویژه‌ای نشان داده نشد اما ادبیات برایشان منبع ارزشمندی بود تا بتوانند فرم و بافت تصویری آثار خود را به سمت‌وسوی دلخواه خود پیش ببرند. آثار نویسندگانی چون امیل زولا، انوره دو بالزاک، لوییجی پیراندلو، ادگار آلن‌پو، لوسی دارو مارخور، ژرژ ساینده، پیر بنوا، پیر فرو وندی، اول موران، کریستین مالیم و آندره آبی مدنظر این کارگردانان قرار گرفت.

لویی بلوک در آثار خودش از عناصر نور و سایه استفاده زیادی می‌کرد و به هدایت دوربین به فضای باز و مکان واقعی و ثبت وقایع عادی در محیط طبیعی اعتقاد داشت. محیطی که در آن دوربین قادر به ثبت تصاویری شد که در دل خود حس تنهایی، جاماندگی، سرنوشت مالیخولیایی، درهم‌شکستگی، تلخی و نومییدی را به صورت یک شعر سیاه ارائه کند. هرچند دلوک بیش از آن که دل‌بسته اقتباس از ادبیات باشد بیشتر از فرم و ریختی که نقاشان اکسپرسیونیسم برای بیان احساسات فیگورهای انسان در آثارشان نمود داشت بهره می‌گرفت اما بی شک در ارائه راه‌کار برای پیشرفت مکتب امپرسیونیسم در سینما، فیلم‌ساز و منتقد یکه زمان خود بود. دلوک اعتقاد راسخی داشت که تصاویر اگر نتوانند حرکت را القا کنند دیگر نمی‌شود به آن ه سینما گفت!

ژرمن دولاک با اقتباس از نمایشنامه آندره ابی و دنی امیل و فیلم‌نامه صدف و مرد روحانی اثر آنتوان آرتو فیلم یگانه خود مادام بوده متبسم را به سرانجام رساند. فیلم با همان تفکرات لویی دلوک ساخته شد. نمایش ذهن خیال‌پردازی تنگ آمده در جهان محصور، نمایش تلخ تنهایی انسانی به اسم مادام بوده که بیانو تنها امیدش برای رهایی است.

تنهایی که دیگر موسیقی هم درمان‌گرش نیست و مالیخولیا مادام را به جایی می‌رساند که در آن شوهرش کم‌کم تبدیل به هیولایی می‌شود که باید از سر راه برداشته شود. تمهید تک‌گویی‌های درونی شخصیت، تکرار صورت مادام در آینه و تأکید برنامه‌های بسته دست مادام، حرکت دوربین در فضای بسته،

دوربین موریس فورستر و پائول پارگوئر در طول فیلم مخاطب را به درجات فروپاشی روحی و روانی کاراکتر در فضایی روان‌نژند نزدیک می‌کند. فضایی که چند دهه بعد مورد توجه و بازسازی کارگردانانی چون ماکس افولس، راینر ورنر فاسبیندر و وودی آلن قرار گرفت. ژرمن دولاک اقتباس‌های دیگری هم از جهان ادبیات انجام داد کریستین مالیچ و رومن کولوس از نویسندگان موردعلاقه دولاک بودند اما اقتباس‌های مارسل لربیه از جهان ادبیات نگرش مخاطبان و منتقدان را به این مکتب سینمایی جدی‌تر و عمیق‌تر کرد.

لربیه که خود تحصیل‌کرده رشته ادبیات بود و دستی بر شعر هم داشت انتخاب‌های متهورانه‌تری داشت. امیل زولا، لویی‌جی پیراندلو، انوره دو بالزاک، پیر مک اورلان و زنه‌های ادبی شاخصی بودند که لربیه در طول دوران کاریش در سینمای صامت به سراغ آن‌ها رفت. تلاش‌های اولیه او در به تصویر کشیدن فضای ذهنی شخصیت‌ها بیشتر نزدیک به فضای نقاشانی چون گویا و ریبرآ بود. در فیلم الدورادو که هفتمین اثر لربیه است بافت تصویری اثر به سمت نقاشی‌های کلود مونه حرکت می‌کند و با استفاده از تدوین سریع و بازی نور و سایه که طبقات فرودست جامعه را با پس‌زمینه تقریباً دائمی کاباره نشان می‌دهد حاوی ترکیبی قابل‌قبول از یک روایت امپرسیونیستی سینمایی است.

لربیه پیش از فیلم الدورادو، از اسکار وایلد، بالزاک، هنری برنشتاین، اقتباس ادبی انجام داده بود و حتی نیم‌نگاهی هم به رمان شیطان در قلب اثر

لوسی دلاروس ماردور هم داشت که اثر موفق‌تری به لحاظ جهان‌تصویری لربیه نبود. مضاف بر آن اقتباس از نویسنده آلمانی کریستین دیتیش گراب که حاصلان فیلم دون خوان و فاست بود و حکم آزمون و خطای لربیه برای رسیدن به یک روایت و پرداخت منسجم تصویری بر پرده را داشت. فیلم غیر انسان لربیه را یک پله به آنچه از اقتباس مدنظر داشت نزدیک‌تر کرد. استفاده از دکورهای مدرنیستی که فرنان لژه و رابرت مالت استیونس برای فیلم تدارک دیدند تا حرکت دوربین ژرژ سپیچت، تدوین خود لربیه همراه با بازی‌های واقع‌گرایانه بازیگران فیلم و موسیقی داریوس میلو ترکیب دلخواه لربیه بر پرده بود. پس از آن نوبت به اقتباس از لوئیجی پیراندلو (ماتیاس پاسکال فقید) و بعد به اثر ماندگار امیل زولا یعنی پول رسید.

پول نقطه اوج کار لربیه در سینمای صامت است. تمهیدات ویژه بصری از آویزان کردن دوربین به سقف ایستگاه مرکزی متروی پاریس که تبدیل به تالار بورس شد و حرکت سرسام‌آور دوربین به سمت زمین، حرکت‌های دایره‌وار دوربین، بستن دوربین به بدن فیلم‌بردار ژول کروگر، حرکت دادن فیلم‌بردار توسط اسکیتی که زیر پاهای کروگر وصل شده بود در بین خیل سیاه لشگرهای فیلم و ایجاد عمق میدان‌های وسیع بینابین دکورهای عظیمی که آندره بارساک و لازار میرسن برپا کرده بودند حاکی از سرمایه‌داری عنان‌گسیخته‌ای است که بحران بزرگی گریبان‌ش را گرفته بود.

بی شک به جز مارسل لربیه، آبل گانس و ژان آپشتاین هم سهم عمده‌ای در ارتقاء سطح کیفی این مکتب داشتند هرچند کارهای اولیه گانس کمی

مغشوش است. ولی فیلم‌هایی درخشانی مثل ناپلئون و چرخ از آثار برجسته این مکتب هستند که البته هیچ‌کدام اقتباس ادبی قلمداد نمی‌شوند. از خصوصیات بارز آثار برجسته گانس فیلم‌پردازی در مکان‌های اصلی و خارج از استودیو است.

آثار درخور توجه گانی اقتباس نیست اما با نگاهی عمیق به ادیب، سیزیف، پرومته، سعی در انطباق آثارش با مضامین ادبی داشت. گانس در قدرت استعاره نزدیک به آیزنشتاین، در تدوین آشکارا به گریفیث، در شکوه فیلم‌سازی به اریک فون اشتروهایم اما در قالبی کاملاً مجزا و اصیل در مکتب امپرسیونیسم به‌زعم برخی منتقدان به کوشش‌های زولا برای خلق حماسه در رمان‌هایش نزدیک است. افکار و آرای سینمایی او حتی در دهه ۲۰ میلادی در شوروی تدریس می‌شد.

در فرانسه نیز ژان کوکتو و فرنان لژه را بسیار تحت تأثیر خود قرار داد. از سوپرایمپوز، بسیار استفاده می‌کرد. تکنیکی که بسیار موردتوجه فیلم‌سازان مکتب امپرسیونیسم قرار گرفت. برای گرفتن نماهای ذهنی که موردتوجه فیلم‌سازان این مکتب بود گانس پیشنهاد ساخت دوربینی را داد که قابل حمل باشد. با توجه به ابعاد دوربین‌های آن زمان این یک پیشرفت قابل‌بحث و تکنیکال بود. ابداع روش پلی ویزن برای اکران ناپلئون که با کمک آندره دبری فیلم‌بردار فیلم پیشتازان زمان انجام گرفت به‌نوعی سینه‌رامای مدرن و پرده‌ای متشکل از سه قاب رسید. به قول امیل ویرموز، آبل گانس به تصاویر متحرک به‌صورت خودانگیزخته می‌اندیشید.

ژان آپشتان از دیگر سینماگران برجسته امپرسیونیسم هم دستی بر اقتباس ادبی برای سینما داشت، ژرژ ساند، پیرفریوندی، پیر بنوآ و ادگار آلن پو از بارزترین اقتباسه‌ای اپشتاین هستند. او همانند گانس دوربین را به مکان‌های واقعی برای فیلم‌برداری می‌برد و از تمام تکنیک‌های این مکتب برای ارائه حسی دراماتیک در فیلم‌های درخشانش استفاده می‌کرد. قلب وفادار نمونه بارز این نوع از بازتاب افکار فیلم‌ساز بر پرده است. به نمایش گذاشتن شرایط درونی شخصیت‌های رمان‌هایی که انتخاب می‌کرد برایش اهمیت ویژه‌ای داشت. قرار دادن شخصیت‌ها در مکان‌هایی دارای پس‌زمینه‌ای بسیار شلوغ و یا مکانی آخرالزمانی در سکون و تنهایی محض. آثاری نظیر، زندگی پاستور، تب، مهمان‌سرای سرخ اثر بالزاک. در فیلم یگانه و درخشان سقوط خانه آشر اثر ادگار آلن پو،

اپشتاین با ساختاری منسجم و فرم روایی که برای روایت داستان پو انتخاب می‌کند مخاطب را به جهانی می‌برد که گاه به اکسپرسیونیسم آلمان نزدیک می‌شود. استفاده از مناظر طبیعی زمستانی برای وهم‌آلود نشان دادن فضای فیلم و فیلم‌برداری در نور شامگاهی و ایجاد تاریک‌روشنایی‌های در هم لغزیده با کمک دوربین گئورگ و جان لوکاس که مهارت خاصی در حرکت دادن دوربین خود، قاب‌بندی و انتخاب زوایا داشتند به ابعادی فراتر از آنچه آلن پو در داستان خود تدارک دیده بود رفت. کاری که به نوعی در فیلم بعدش آخر زمین انجام داد و دوربین را به مکان‌های اصلی برای

ثبت وقایع داستانش برد. جایی در لندن‌اند در پرتانی که برخی منتقدان این فیلم آپشتاین را به‌نوعی پیش‌درآمدی بر نئورئالیسم سینمای ایتالیا می‌دانند. فیلم آخر زمین به‌نوعی میراث شاعرانه طبیعت‌خشنی است که از صافی ذهن یک فیلم‌ساز امپرسیونیست گذر کرده است. مؤلفه‌های تماتیک این اقتباس‌های ادبی در مکتب امپرسیونیسم گاه در خدمت اثر و گاه ناتوان از پیاده کردن جان کلام بود. نمایش درونیات شخصیت‌ها توسط تکنیک‌های فلاش‌بک، تک‌گویی‌های طولانی ذهنی، نمایش توهم، رؤیاها، فرصتی بود برای به نمایش گذاشتن تمام انگیزه‌های روحی و روانی شخصیت‌ها به کمک حرکت‌های دوربین پن یا تراولینگ. همچنین موتناژ با ضرب‌آهنگ بالا به‌طوری‌که گاهی برخی از پلان‌ها برای اولین بار فقط یک تک فریم بیشتر نیست و برای انتقال حس بازیگر از این نوع روش هم استفاده می‌شد. بازی نور و سایه و امکان بردن دوربین به مکان‌های واقعی، استفاده از نماهای گاه بسیار باز یا بسیار بسته و تاریک، قرار دادن شخصیت‌ها در این منظر جهت روایت آنچه باید از مدیوم رمان به مدیوم سینما تبدیل شود از مسائل قابل‌ذکر است. هرچند که این فیلم‌سازان نظریه‌های متفاوتی به مقوله شخصیت و شخصیت‌پردازی داشتند و همین باعث زیباتر شدن فیلم‌های این مکتب شد. ژرمن دو لاک کسانی را که شیوه روایت را می‌پسندیدند به خطایی جنایت‌کارانه متهم می‌کرد و ژان آپشتاین کلاً داستان‌های سینمایی را دروغی بیش نمی‌پنداشت و بر این بود داستانی در کار نیست و هرگز داستانی در کار نبوده بلکه فقط موقعیت‌هایی است بی‌سروته! بی‌هیچ آغاز،

۲۲ / تاریخچه اقتباس در سینمای صامت

میانه و انجامی! لویی دلوک بر این عقیده بود که همه برداشتها فقط بازگوکننده استنباطهای زودگذر و فرار هستند و آبل گانس چنین نظرش را مطرح می‌کند یک فیلم بزرگ نیز باید مانند یک سمفونی طراحی شده باشد، مانند یک سمفونی در زمان و مکان!



دکتر مابوزه قمارباز (۱۹۲۷) - فریتز لانگ

اکسپرسیونیسم - آلمان

سینمای آلمان پس از جنگ جهانی اول شاهد عجیب‌ترین تصاویر ممکن از اقتباس‌های ادبی بر پرده سینما بود. مکتب اکسپرسیونیسم بعد از درنوردیدن جهان نقاشی و ادبیات نمایشی، شعر و رمان به سینما رسید.

آثار رابرت لوئی استیوسن، تئو فون هارپو، هرمان بنگ، گرهارد هاو پتمان، رودولف استراتز، مارگرتا هوپستر، گوته مولیر و ... منجر به خلق اثری درخشان شدند.

فیلم‌سازی مانند؛ رابرت وینه، اشتلان ریه، پاول واگنر، فریتس لانگ، فردریش ویلهلم مورنائو که با دست‌مایه قرار دادن آثار چنین نویسندگانی سعی داشتند تا آنچه را که باعث سقوط آلمان پس از جنگ به ورطه تاریک روح شد را بر پرده بتاباند. این فیلم‌سازان برخلاف دیگر مکاتب فیلم‌سازی به‌ندرت دوربین خود را از استودیو بیرون می‌بردند (جز در چند مورد) همه‌چیز زیر نور مصنوعی و در دکورهای از فرم‌افتاده اتفاق می‌افتد. پرسه سایه‌وار بازیگرها با صورت‌هایی ترسناک که بدقواره‌ترین لباس‌ها را به تن دارند. گویی در یک خلأ لایتناهی گرفتار شده‌اند. بی‌گمان دایره اقتباس ادبی فردریش ویلهلم مورنائو برای به تصویر کشیدن روح زخم‌خورده انسان آلمانی بسیار گسترده‌تر از دیگر فیلم‌سازان این مکتب بود و شوربختانه بیشتر آثارش نابود شده است.

فیلم‌های اقتباسی مورنائو از آثار اسکار وایلد، رابرت لویی استیونسن، رودولف اشنایدر، کارل هایپمن تا به امروز به‌طور کامل در دست نیست و اگر ننگاتیوی هم باقی‌مانده چنددقیقه‌ای بیش نیست؛ اما آثار شاخصی چون نوسفراتو، سمفونی وحشت، فاوست، تارتوف در دسترس هستند. مورنائو برای اولین بار از رمان برام استوکر اقتباس سینمایی انجام داد و به‌نوعی اولین دراکولای تاریخ سینما در ۱۹۲۱ متولد شد. مورنائو دوربین را از فضای استودیو به مکان‌های واقعی برد و در اقتباسی از رمان جهان اثر را به‌کل دگرگون کرد و پرسه دراکولای خون‌خوار را از میان دخمه‌های تودرتو به سطح خیابان‌های مه‌گرفته و غمبار ساعات گرگ‌ومیش کشاند. دراکولای استوکر بیشتر در کتاب غایب است و حضور چشم‌گیر و ترسناکی جز خوردن خون برای جوان ماندن ندارد اما دراکولای مورنائو موجود تنهایی است که بیشتر از آن‌که خون‌آشام باشد نیازمند برقراری ارتباطی است که در انجامش عقیم مانده است. حضور دراکولا در میزانش و قاب‌بندی‌هایی در میان ساختمان و معابر خالی شهر اتفاق می‌افتد. شهری با معماری گوتیک در سواحل بالتیک و شهری دیگر در جنوب آلمان با معماری باروک. حضور یک موجود فوق بشری گوژ و خمیده با گوش‌های نوک‌تیز و نگاهی تهی و آن لباس سراسر سیاه‌رنگ در میان یک شهر خودبه‌خود از خون‌آشام بودنش ترسناک‌تر و تکان‌دهنده‌تر است. موجودی که حرف نمی‌زند، آرام است و حیوانات در سکوت پرهیبت حضورش رم می‌کنند. درها برایش خودبه‌خود باز و بسته می‌شوند. نوع پوشش او با همه متفاوت است و گویی با تمام این

وهم و دلهره‌ای که به جان مخاطب می‌اندازد در بی‌مناسبات انسانی می‌گردد که گویا دیگر قادر به انجامش نیست و این همان نکته کلیدی است که مخاطب گاهی با این موجود دهش ناک و تنهایی دردناکش همزادپنداری می‌کند!

فاوست گوته برای مورنائو آزمون بزرگی دیگری بود برای به تصویر کشیدن شیطان در مکتب اکسپرسیونیسم. سکانس‌های نزول شیطان در باتلاقی خشک از آسمان برای پیمان بستن با فاوست و کات به پلان سر چرخاندن شیطان و سلام او رو به دوربین یا همان مخاطب، این‌چنین فاوست گوته را به فاوست مورنائو بدل می‌کند. گستردگی و فشرده‌گی زمان و مکان در فیلم مورنائو دیگر با اثر گوته هم پیش نمی‌رود. فیلم اثری سراسر مستقل از گوته عنان کار شخصیت‌هایش را در دست می‌گیرد. حرکت‌های پیچیده و حساب‌شده دوربین در دکورهای عظیم و شیوه تدوین نماها و عمق میدان (مورنائو استاد آن بود) شخصیت‌ها را در وضعیتی قرار می‌داد که گویی در هر لحظه باید با شر مقیمی که دیده نشده ولی قابل حس کردن است دست‌وپنجه نرم کنند. سکانس تجلی شر (شیطان) با آن ردای سیاه بلند بر سر شهر و محو خورشید زیر چتر عظیم سیاهش از هوشمندانه‌ترین سکانس‌های اقتباس تاریخ سینما از فاوست گوته است. درست مثل سکانس‌هایی که دراکولا در نوسفراتو حضور نداشت! این قدرت بصری در غیاب رنگ و دیالوگ تنها با میزانشن‌های مورنائو تبدیل به فرم روایی می‌شوند که با چیره‌دستی حجم عظیم فروریختن شر و تباهی، حضور یا

غیاب عامل شر می‌تواند به تصویر بکشد. میزان سن‌هایی که همه‌چیز را چون زندگی انسان آلمانی پس از جنگ بزرگ اول را به سمت تباهی و پوچی کشاند. فشار عظمت دکورها چون فشار له‌کننده جبری است که بر ملت آلمان حاکم شد. نورهای تیز و سایه‌های بس هولناک چون غارهایی بی‌انتها حاکی استعاره‌ای است از عدم اطمینان اجتماعی در دل جامعه پس از جنگ و این تصویر رو به فروپاشی و ویرانی را به شکل عریان و هولناک‌تری، فریتس لانگ در فیلم دکتر مابوزه قمارباز (اقتباس پنج‌ساعته صامتی از رمان نوربرت ژاک) نمایش می‌دهد.

زیست دکتر مابوزه در جهانی است که قدرت خلاقه شری در وجودش نهفته و آن را اداره می‌کند. قانون عقیم است. درواقع قانون برده دکتر مابوزه بوده و ابزاری است برای تلکه کردن شهروندان! با شبکه گسترده‌ای از قمارخانه‌ها، نجیب‌خانه‌ها که قوادان و پاندازان، قاتلان و جانیان حرفه‌ای اداره‌کننده آن هستند.

مابوزه خود را گریم کرده و به اشکال گوناگون در جامعه ظاهر می‌شود. شر در اقتباس لانگ هزارچهره است! درست برخلاف اقتباس‌های مورنائو که با یک چهره فوق بشری و هولناک طرف هستیم. همچنین دوربین کارل هوفمان به زیبایی در فیلم دکتر مابوزه یک چشم کاوشگر است که در میان سایه‌های چسبنده و غلیظ به دنبال ثبت وقایع است. داستان‌هایی که در سطح کشور آلمان پس از جنگ در حال رقم خوردن بود. دکورهای لانگ و نوع نمایش بر پرده که ناشی از دید معمارانه اوست کاملاً با سازوکار گرافیکی

اکسپرسیونیست‌ها در سینما همپوشانی دارد و لانگ با اقتباس درست از داستان نوربرت ژاک بخش‌های غیر روایی کتاب را حذف و بخشی از روایت کلان‌شهری را انجام می‌دهد که پس از جنگ در دست یک جنایتکار ماهر به شکل جسدی متعفن و متلاشی است و بامهارت تمام به تصویر کشید.



نوسفراتو (۱۹۲۲) مورانتو

نتیجه نهایی: سازش یا جدل

روند اقتباس‌های ادبی در این سه مکتب تأثیر شگرفی بر آینده سینما گذاشت. تفکر و اجرای اندیشه و نمایش بر پرده نقره‌ای نشان از تعمق و کاربرد و عمق نگاه تمام متصدیان این اقتباس‌ها داشت. هرچند آثار ساخته‌شده از نظر برخی منتقدان ادبی و سینمایی هرگز نتوانستند چیزی را بر پرده نمایش دهند که در آثار نوشتاری خلق‌شده و نتیجه‌اش فروکاست از اثر ادبی در حد یک اثر دیداری برای سینما بود؛ اما بسیاری از فیلم‌سازان به‌جای اینکه بخواهند مدیوم ادبیات را در حدواندازه فریم‌های فیلم تقلیل دهند همیشه و همه‌وقت در پی وفق دادن سینما با آنچه ادبیات فاخر وانمود داشت بودند. اگرچه گاهی راه به خطا رفت و برای بیان اقتباس، تکنیک‌های تازه و بدیع پشت‌به‌پشت خلق می‌شد و این پیشی گرفتن از ضرورت اندیشیدن به یک رمان برای به تصویر کشیدن آن باعث تولید آثار ر نازل در امر اقتباس شد؛ اما آنچه امروز از سی سال اول سینما چه در این سه مکتب و چه در گونه‌های دیگر باقی‌مانده از - منظر اقتباس - بی‌شک گنجینه ارزشمندی از تفکرات انسان‌های دگراندیشی است که از درک و نبوغ بالایی برای کشف تصاویری برخوردار بودند. به تعبیر چخوف در لابه‌لای خطوط آثار جا خوش کرده بودند!

فیلم‌سازان زبردستی که اقتباس از یک حرکت کند و ملال‌آور نعل به نعل و تقلید بی‌کم‌وکاست از خط به خط داستان را رها کردند و ضبط‌های تئاتری را کنار گذاشته و شروع به ابداعاتی کردند که فرم روایت در رمان از کنش بیرونی به تأمل درونی در حرکت بود و به‌سوی کنش بیرونی بر پرده راه یافت. این اقتباس‌ها توانست به‌مانند نیرویی تازه رمان‌های آخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را که ریشه در میراث بزرگ حماسه عهد باستان داشتند با خواسته‌های تازه جامعه ابتدای قرن بیست پیوند بزنند.

فیلم‌سازی که به مدد تصویر نمی‌خواستند رمان را بازتعریف کنند بلکه در پی فرم تازه‌ای برای بیان داستانی بودند که خود از کنه رمان برداشت و در پی پیوند آن با جامعه روز خود و طبقات مختلف اجتماعی بودند. اعتقاد این دسته از کارگردانان این بود که این فیلم‌نامه است که اساس و شالوده اثرشان را در فرآیند اقتباس متولد کرده نه کتابی که در دسترس قرار دارد. به‌نوعی می‌توان گفت آن‌ها به قدرتی در تصویر رسیده بودند که ورای قدرت کلام در همان رمان‌ها بود. هرچند منتقدان سرسختی هم بودند که یکسره همه‌چیز را به سخره می‌گرفتند. ویلیام لور، اقتباس‌ها را تصاویری پورنگ و لعاب می‌دانست که در تقابل با نثر قرار گرفته و یکسره برتری کتاب را مورد تأیید قرار می‌دهد. جفری واگنر می‌گوید، ضعیف‌ترین و مبتذل‌ترین نوع روایت اقتباس سینمایی است. لئونید اسکریپنیک نظریه‌پرداز اکراینی در نوشت: سینما باید سرافکنندگی پیشه کند و در پی سازش با ادبیات باشد و میان‌نویسی اولین گام سازش است و منتقدی دیگر در جمله‌ای معروف

مقوله میان‌نویسی برای فیلم‌های صامت اقتباسی، را به خونریزی‌های ادبی شبیه دانست!

به‌رحال با تمام موافقت و مخالفت منتقدان ادبی و سینمایی، اقتباس همچنان از سال‌های اولیه تا به امروز سینما ادامه دارد زیرا قرار اقتباس‌تر بر این نبوده که معانی از پیش موجود در متن را فقط برای زبان تصویر بازنمایی یا تقلید کند. شاکله اقتباس در سه مکتب موتناژ، امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم قطعاً امر حرکت از کلمه به سمت تصویر را کمال زیبایی‌شناسی قرار ندادند. آزمون‌وخطاهایی بوده تا هنرمند فیلم‌ساز توانسته به کمال مطلوب برسد ولی بی‌شک آثار سطحی و بی‌مایه‌ای هم تولید شده است.

درنهایت بعد از گذشت نزدیک به هشت دهه از عمر این مکاتب در سینما و آثار تولیدشده اکنون این فیلم‌ها به دستاوردهای معتبر یک فرم هنری مستقل از زمان تبدیل شده‌اند. کارگردانان سینما مشغول دست‌وپنجه نرم کردن با چیزی بودند که خود بایستی زبانش را بدون هیچ پس‌زمینه‌ای خلق می‌کردند. هنوز کلیشه و کهن‌الگوی از پیش تعیین شده‌ای وجود نداشت و آثار دریند تکرار و سری کاری موجود نبود!

بی‌گمان این آثار اقتباسی بخش مهمی از تاریخ سینما هستند. تاریخی که بازگوکننده دوران سپری‌شده‌ای است که اکنون به یمن تبدیل نگاتیو به فرمت‌های جدید، باکیفیت مطلوب قابل‌بازنگری، تحلیل و نقد و بررسی هستند.

کات...!

الكساندر اوانسيان

