کرانه‌های معرفتی اقتباس سینمایی از آثار ادبی[1]

مقدمه‌ای در هندسه معرفتی ادبیات داستانی انقلاب

سخنران: احمد شاکری[2]

کلید واژگان: هندسه، معرفت، ادبیات داستانی، انقلاب.

۱. هندسه: دستگاه کلی انتزاعی سازمند علمی مسئله‌محور پژوهش بنیاد.

۲. معرفت: این مفهوم بیانگر هویت این دستگاه فکری است. در این دستگاه «ادبیات داستانی» به مثابهٔ مقوله‌ای معرفتی در نظر گرفته می‌شود. حوزه‌های شناختی این مقوله، گسترهٔ شناخت، مبادی شناخت، مراتب شناخت، مقاصد شناخت، مناشی شناخت مورد نظر است. غایت این معرفت، دست‌یابی به «نظریه ادبی ادبیات داستانی انقلاب» است.

۳. ادبیات داستانی: گسترهٔ جامعی از مسائلی که روایت داستانی به صورت مستقل یا مضاف در آنها مطالعه می‌شود. هندسه معرفتی، ادبیات داستانی را به مثابهٔ کلیتی حیاتمند بررسی می‌کند. از این رو، لوازم حیات اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن، محل توجه این دستگاه است.

۴. انقلاب: ظرف معنوی ظهور و تحقق روایت داستانی. انقلاب از این جهت که مبدا زمانی مشخصی را برای حیات روایت داستانی تعیین می‌کند، ظرف زمانی روایت داستانی است و از آن حیث که وصف مضمونی روایت داستانی قرار می‌گیرد توضیح‌دهندهٔ ماهیت و غایت آن است.

---

۱. نشست تخصصی «کرانه‌های معرفتی اقتباس سینمایی از آثار ادبی» در تاریخ ۹۱/۴/۱۱ از سوی گروه سینما و تلویزون پژوهشکده هنر و رسانه پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات برگزار شد.

۲. پژوهشگر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی

تعریف هندسه معرفتی

هندسهٔ معرفتی ادبیات داستانی انقلاب عبارت است از دستگاه معرفتی سازمندی که مجموعهٔ معارف ادبیات داستانی را به منزلهٔ مقوله‌ای ادبی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی پشتیبانی می‌کند.

ضرورت

ادبیات داستانی انقلاب به واسطهٔ ماهیت، غایت و ابزارهای خاص خود، از ادبیات غرب تمایز می‌یابد. از این رو، گرچه در طی چند سده، نظام معرفتی ادبیات داستانی غرب در ساحت ادبیات داستانی به صورت ذاتی یا به‌صورت مضاف، ترسیم شده است، اما این نظام نه مشتمل بر تمامی ساحت‌های ادبیات داستانی انقلاب است و نه برخی مقومات ادبیات داستانی انقلاب در آن لحاظ شده است. ادبیات اومانیستی غرب، بر پایه دیدگاه سکولار بنا شده است و مجموعه تجربیات وحیانی تشریعی را از ساحت داستان بیرون کرده است. این در حالی است که ادبیات داستانی انقلاب به واسطه ماهیت دینی‌اش اساساً شأن استقلالی برای خود قائل نیست و نظام روایی‌اش مخاطب را به مبدا وحی ارجاع می‌دهد.

این امر به‌صورت کلی مورد اذعان ادبیات داستانی پس از انقلاب است. ادبیات داستانی در طول سه دههٔ اخیر در پافشاری بر تمایز خویش با دیگر گونه‌ها و مکاتب ادبی بیش از هر چیز بر نفس واقعه و بن‌مایه‌های فکری آن تأکید داشته است. اما تحقیقات ادبی صورت‌گرفته در حوزهٔ ادبیات داستانی پس از انقلاب ـ با فراوانی گونه‌های ذیل آن ـ همچنان نظام لازم را نیافته است. نظامی که در قالب شناسایی مجهولات این حوزه، تصویری از وضعیت موجود ارائه دهد، پیش‌بینی‌ای دربارهٔ آینده ادبیات داستانی و راه‌های برون‌رفت از وضعیت موجود پیشنهاد کند و مبادی معرفتی اسلامی این حوزه را تأمین نماید. غالب تحقیقات صورت‌گرفته در این حوزه، دچار کلی‌گویی، تکرار، عدم نظام‌مندی و خطا در مبانی و مبادی‌اند.

از این رو، پس از گذشت سه دهه از پیروزی شکوهمند انقلاب اسلامی و رونق یافتن برخی گونه‌های ادبی و آفرینش آثار متعدد در این حوزه، لازم است نقشه کلی ادبیات داستانی پس از انقلاب طراحی شود. این نقشه، گویای کلیات معرفتی ادبیات داستانی است. شاخصه‌های هندسه معرفتی ادبیات داستانی از این قرار است:

ویژگی درخت‌وارگی:

- در رویکرد هندسه معرفتی، معرفت متعلق به حوزه روایت است. از این رو، بخش‌هایی از حوزهٔ ادبیات داستانی که در برگیرنده خلاقیت است نیز در ذیل معرفت به خلاقیت محل تأمل قرار می‌گیرد.

- در هندسهٔ معرفتی، مسائل جزیی ادبیات داستانی در ذیل موضوعات کلی و آنها نیز در ذیل محورهایی چند قرار خواهند گرفت. از این رو، نوع‌بندی مسائل این حوزه ممکن می‌شود. در پی نوع‌بندی مسائل، روش‌شناسی حل آنها، موضوعات مشترک و ساحت‌های مطالعاتی مشخص تعیین می‌شود.

- هندسهٔ معرفتی به مثابهٔ نقشه‌ای موسع از حوزه ادبیات داستانی، برای حوزهٔ ادبیات داستانی پس از انقلاب تعریف می‌شود. این بدان معنی است که پیوندهای بومی و نظری در محوریابی و مسئله‌یابی آن با مبانی دینی و انقلابی ترسیم می‌شود. انقلاب در این تقریر، ظرف ظهور و تحقق ادبیات به‌شمار می‌رود، اما ادبیات داستانی به واسطهٔ عناصر مبانی و برخی مقوماتش در تاریخ موسع‌تری وجود داشته است.

- در هندسهٔ معرفتی، تمامی مسائل حوزه ادبیات - هر آچه در این زمینه استقراء می‌شود ـ در ذیل محورهای مورد نظر قرار می‌گیرد. ویژگی هندسهٔ معرفتی شمول آن و جامعیتش در گسترهٔ متعلق آن است. از این رو مبانی مبادی و لوازم متعلق را در بر می‌گیرد.

- ترسیم هندسهٔ معرفتی در حوزهٔ ادبیات داستانی این امکان را در اختیار محققان این حوزه قرار می‌دهد تا پیش از مسئله‌شناسی، مجموعه مسائل این حوزه را تصور کرده، معلومات و مجهولات آن را بر اساس پژوهش‌های صورت‌گرفته، لحاظ کنند. هندسهٔ معرفتی به لحاظ ترتیبی مقدم و به لحاظ وجودی مؤخر از مسائل است. هندسهٔ معرفتی شأنی کلی‌نگر دارد که با روشی عقلانی مبتنی بر استقراء، کلیات موضوعات را از ضمن مسائل جزیی استخراج می‌کند. بنابراین، پژوهش دربارهٔ هر سؤال مبتنی بر تعیین جایگاه دقیق آن در هندسهٔ معرفتی است.

- هندسهٔ معرفتی در نظام درخت‌واره‌اش، این امکان را به محقق می‌دهد تا مسائل متنوع این حوزه را در ذیل عناوین کلی دسته‌بندی کند و نقاط اشتراک مسائل را که مربوط به موضوع آنهاست کشف نماید.

- مسائل در صورت درخت‌وارهٔ هندسهٔ معرفتی ترتیب‌بندی، دسته‌بندی، گونه‌بندی و سپس اولویت‌بندی خواهند شد. اولویت به معنای تقدم تصوری و معرفتی برخی به نحوی که برخی مبنای دیگری باشند.

ارکان هندسهٔ معرفتی

«ادبیات داستانی حوزه‌ای است که بر پایهٔ روایت، مخاطب خود را از راه تقویت عقل، به حیات معقول دلالت می‌کند. ادبیات داستانی این امر را با ساختار و ابزار ارتباطی خاصی ممکن می سازد».

حوزه‌های معرفتی در ساحت داستان:

ـ معرفت به ساحت ذهن

ـ معرفت به واقعیات

ـ معرفت به روایت از واقعیت

ـ معرفت به روایت

ـ معرفت به واقعیت روایت (روایت به منزلهٔ جزیی از واقعیت)

ـ معرفت به معرفت

معرفت اعم از علم است. معرفت ممکن است هم از طریق علم حاصل شود و هم با شهود در محضر انسان حاضر شود. داستان از جهان واقع حکایت می‌کند. جهان ذهنی در خیال راوی شکل می‌گیرد. ابزار معرفتی در داستان به‌کار گرفته می‌شود. در نهایت هم داستان در مخاطب، معرفت ایجاد می‌کند.

این معارف چیست؟ پرسش این است که معرفت از کجا می‌آید؟ مراتب این معرفت کدام است؟ هندسهٔ معرفتی می‌گوید چگونه کلیت ادبیات داستانی به شناخت ما می‌رسد؟ ارتباط محورها و اجزای این حوزهٔ وسیع چیست؟

محورهای مقدماتی

در هندسهٔ معرفتی، معرفت به معرفت مد نظر قرار گرفته است. زیرا پرسش از هر معرفتی در حوزهٔ ادبیات داستانی نیازمند تعیین جایگاه آن پرسش در نظام معرفتی حوزهٔ ادبیات داستانی است. نظام معرفتی، مشتمل بر ساحت‌هایی است که از ادبیات داستانی در آن پرسش می‌شود و هر ساحت خود مشتمل بر پرسش‌هایی است که مجموعهٔ شبکهٔ عظیم معرفتی حوزهٔ ادبیات داستانی را شکل می‌دهند.

از این‌رو، برای نیل به هندسهٔ معرفتی ادبیات داستانی انقلاب، شناخت اجمالی وضعیت ادبیات داستانی انقلاب در طول سی و اندی سال ضروری است. ترسیم هندسهٔ معرفتی در طی هفت مرحله، محقق می‌شود:

۱. **درک اجمالی فی‌الجمله:** درک فی الجمله‌ای از وضعیت ادبیات داستانی معاصر ادبیات داستانی به این‌که موانع و مسائلی در این حوزه وجود دارد.

۲. **شناخت تفصیلی غیر سازمند:** درک و شمارش مسائل ادبیات داستانی به نحو جزیی. بدین نحو که مسائل، ناظر بر موارد مشخص، خارجی و عینی در نظر گرفته شوند. اما نحوهٔ جای‌گیری این مسائل در ضمن کلیات و ترتیب آنها از هم نامشخص است.

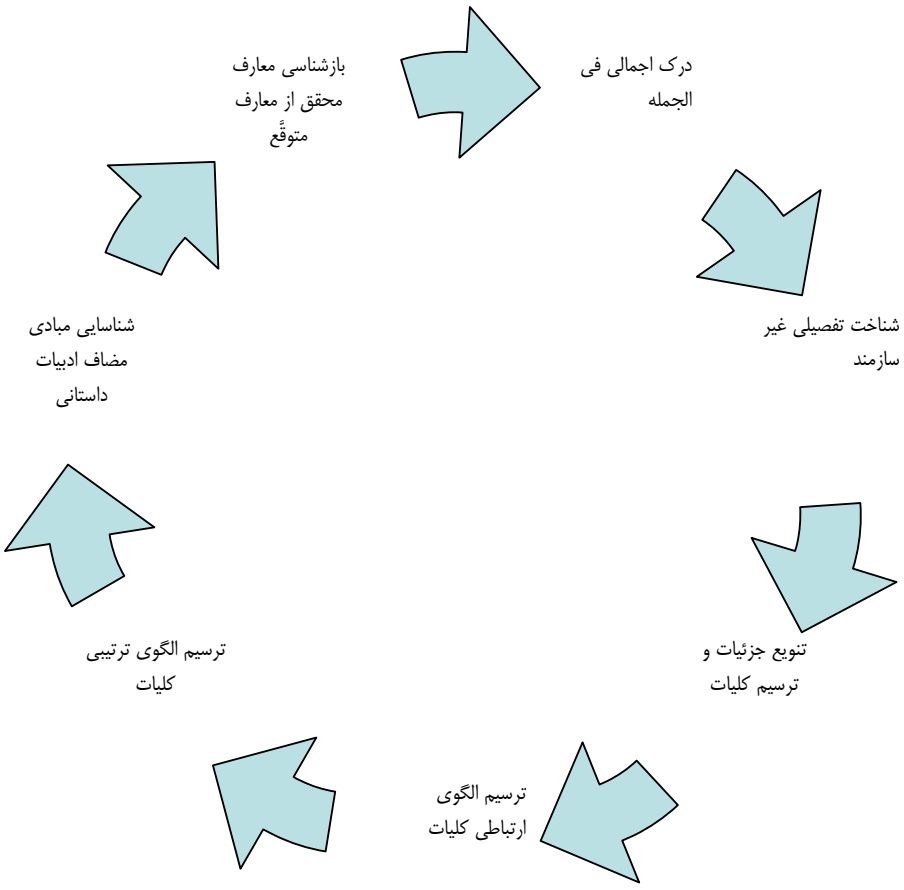
۳. **تنویع جزئیات و ترسیم کلیات:** در این مرحله مسائل جزیی با توجه به موضوعات مشترک، نوع‌بندی شده، در ذیل محورهای کلی قرار می‌گیرند.

۴. **ترسیم الگوی ارتباطی کلیات ادبیات داستانی:** محورهای کلی به حسب معرفتی که نسبت به ادبیات داستانی به دست می‌دهند ساختار کلی هندسه معرفتی را تعریف می‌نمایند.

۵. **ترسیم الگوی ترتیبی کلیات:** در این مرحله، بر اساس تقدم مبانی و مبادی بر فرضیه‌ها و فروع، کلیات ناظر بر این امور اصول درخت‌واره معرفتی را شکل می‌دهند.

۶. **شناسایی مبادی مضاف ادبیات داستانی:** این مبادی به‌مثابه اصول موضوعه ادبیات داستانی انقلاب خواهند بود. در این مرحله، نقاط تماس مسائل ادبیات داستانی با فرضیه‌های مستخرج از دیگر علوم انسانی مشخص خواهد شد.

۷. **بازشناسی معارف محقق از معارف متوقَّع.**



وجوه اساسی حوزه ادبیات داستانی

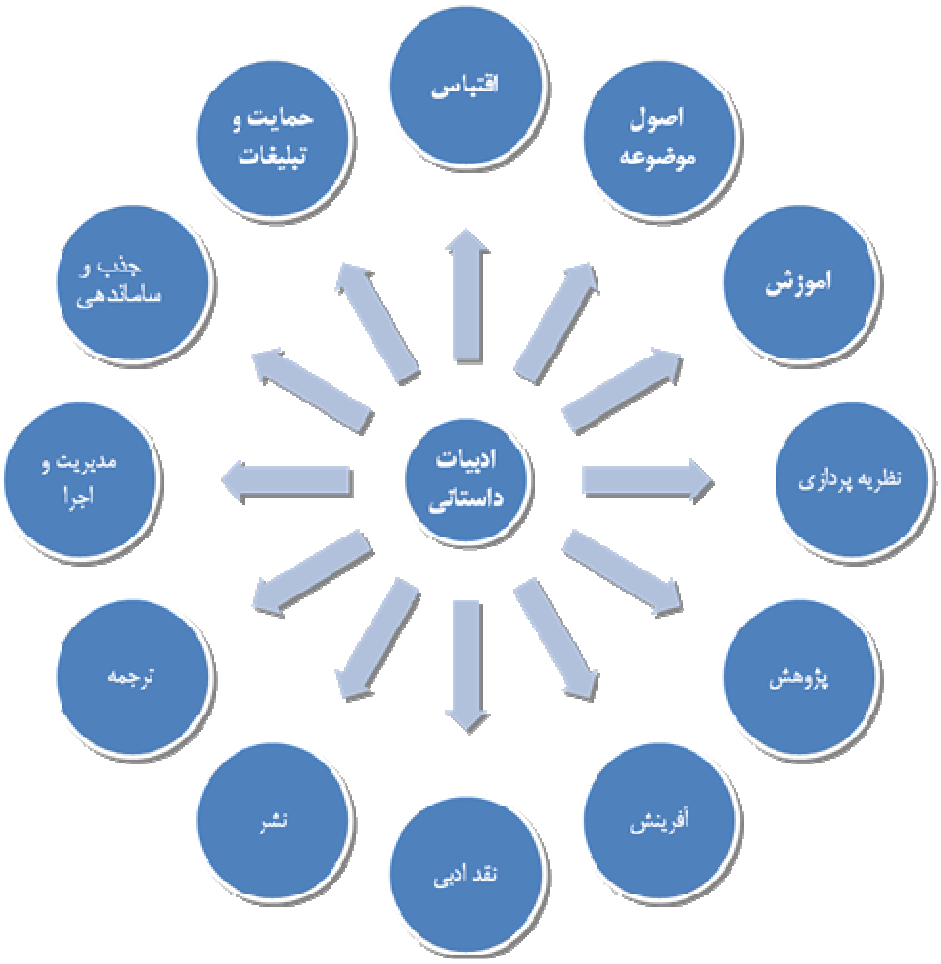
۱. اصول موضوعه
۲. آموزش
۳. نظریه‌پردازی
۴. پژوهش
۵. آفرینش
۶. نقد ادبی
۷. نشر
۸. ترجمه

۹. مدیریت و اجرا

۱۰. جذب و ساماندهی

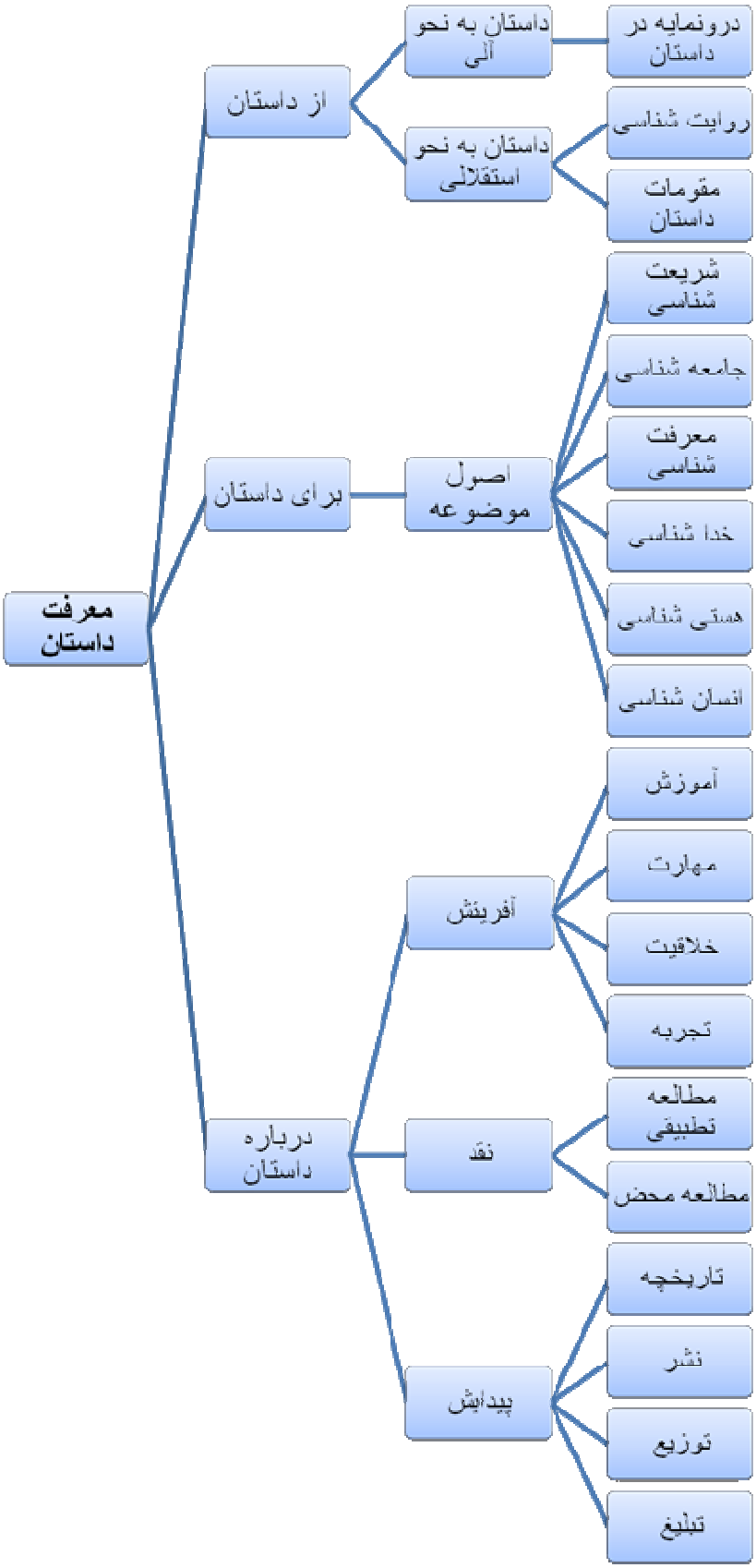
۱۱. حمایت و تبلیغ

۱۲. اقتباس



کرانه‌های هستی داستان

با توجه به آنچه گفته شد، پژوهش دربارهٔ آثار تولید شده در حوزه ادبیات داستانی انقلاب از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. پژوهش‌هایی که در حوزهٔ مضاف داستان بتوانند سوالات خود را به‌خصوص در حوزهٔ مبادی و مبانی داستان از آثار نوشته‌شده کشف نمایند. از این رو اهم محورهایی که سمینار می‌تواند بدان متوجه شود بدین قرار است:


معرفت داستان
از داستان
داستان به نحو آلی
درونمایه در داستان
داستان به نحو استقلالی
روایت شناسی
مقومات داستان
برای داستان
اصول موضوعه
شریعت شناسی
جامعه شناسی
معرفت شناسی
خدا شناسی
هستی شناسی
انسان شناسی
درباره داستان
آفرینش
آموزش
مهارت
خلاقیت
تجربه
نقد
مطالعه تطبیقی
مطالعه محض
پیدایش
تاریخچه
نشر
توزیع
تبلیغ

نکاتی چند دربارهٔ اقتباس

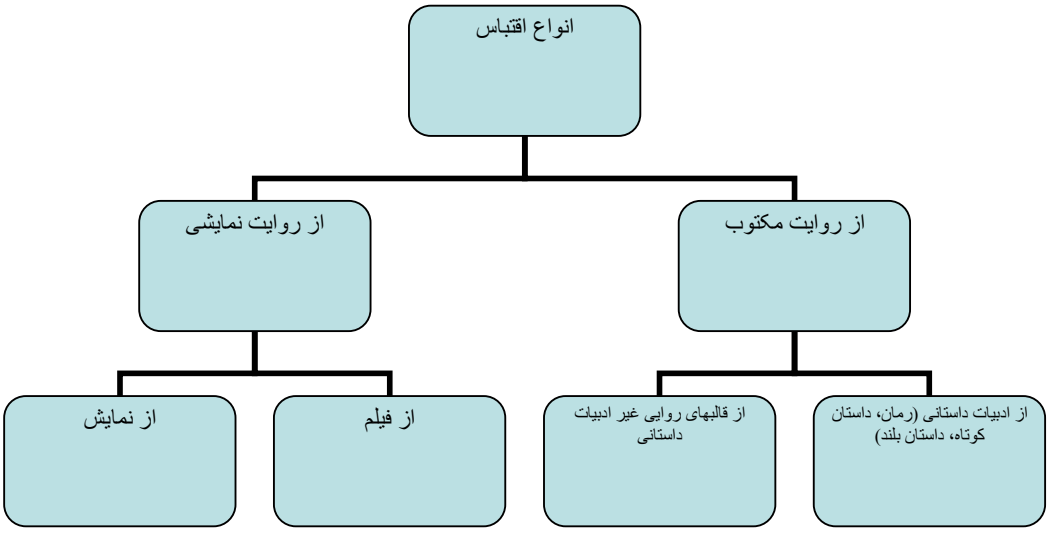
الف) انواع اقتباس

۱.اقتباس از رمان و داستان‌های خارجی

۲. اقتباس از رمان و داستان‌های داخلی

۳. اقتباس از فیلم‌های خارجی

۴. اقتباس از اقتباس



ب) سطوح اقتباس از آثار روایی و نمایشی

۱. ایده

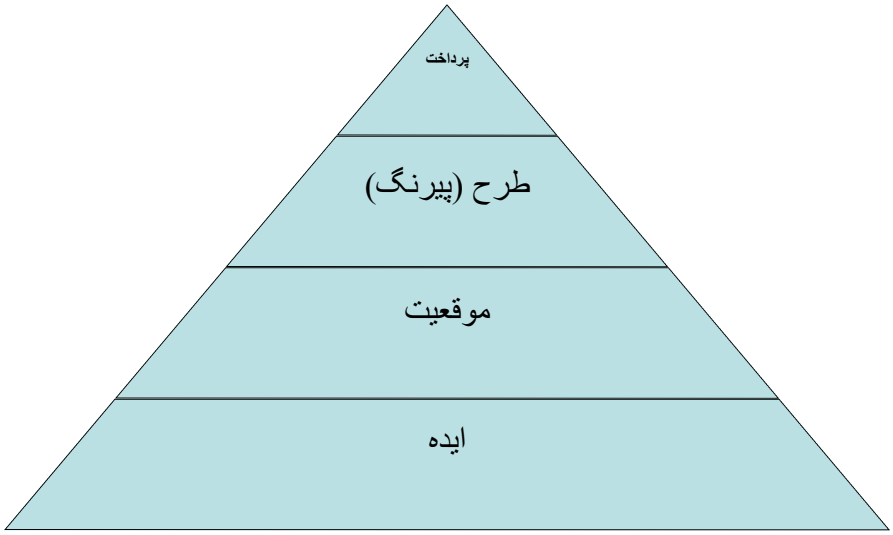
۲. طرح

۳. شخصیت

۴. حادثه

۵. پرداخت

۶. پیام



- از آنجا که متعلق به اقتباس روایت است، کوچکترین ساختار روایی، پایه هر اقتباسی خواهد بود.

ج) اقتباس از ادبیات روایی:

۱. رمان/ داستان بلند

۲. داستان کوتاه

۳. نمایشنام

۴. خاطره/زندگینامه/سفرنامه

۵. تاریخ

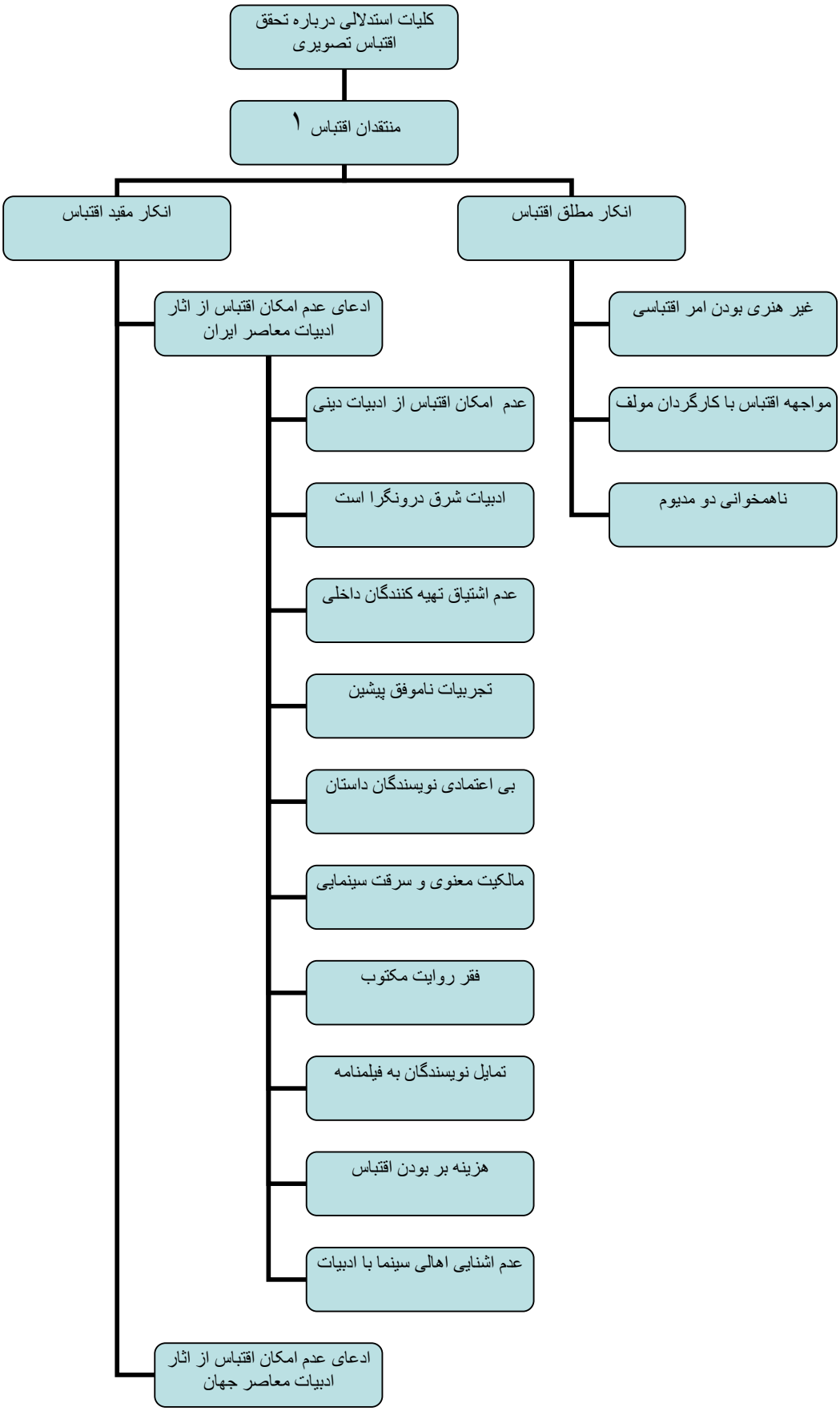
د) نقاط اشتراک و افتراق داستان و رمان با سینما

۱. مقایسهٔ کلمه با تصویر، تصویر ذهنی و عینی

۲. قصه، شخصیت، حادثه و...

۳. لایه‌برداری از عوالم درونی در داستان و در سینما

۴. قدرت تداعی معانی با بهره‌گیری از کلمه در مقایسه با دوربین


کلیات استدلالی درباره تحقق اقتباس تصویری
منتقدان اقتباس ۱
انکار مطلق اقتباس
انکار مقید اقتباس
غیر هنری بودن امر اقتباسی
مواجهه اقتباس با کارگردان مولف
ناهمخوانی دو مدیوم
ادعای عدم امکان اقتباس از آثار ادبیات معاصر ایران
عدم امکان اقتباس از ادبیات دینی
ادبیات شرق درونگرا است
عدم اشتیاق تهیه کنندگان داخلی
تجربیات ناموفق پیشین
بی اعتمادی نویسندگان داستان
مالکیت معنوی و سرقت سینمایی
فقر روایت مکتوب
تمایل نویسندگان به فیلمنامه
هزینه بر بودن اقتباس
عدم اشنایی اهالی سینما با ادبیات
ادعای عدم امکان اقتباس از آثار ادبیات معاصر جهان

دلایل مخالفان اقتباس از ادبیات روایی و نمایشی

ـ غیر هنری شدن فیلمنامه اقتباسی؛ با توجه به تفاوت‌های دو قالب روایی ادبیات و سینما، عمل اقتباس ناگزیر از طی فرایندی متشکل از خلق و بازآفرینی تصویری است. این خصیصه نتیجهٔ اقتباس را به مخاطره انداخته و روند خلاقیت ناب را که افق ثابت‌شده‌ای در تولید فیلم است را به مخاطره می‌اندازد.

ـ نادیده گرفته‌شدن کارگردان مؤلف و فیلمنامه‌نویس مؤلف؛

ـ ناهمساز بودن قابلیت و ظرفیت‌های متفاوت ادبیات روایی و فیلمنامه؛ ناهمخوانی دنیای تصاویر ذهنی با تصاویر عینی.

ـ سینما در غرب ادامهٔ ادبیات داستانی است و به عبارتی ادامهٔ تفکر اومانیستی است؛ در حالی‌که سینمای ایران ادامهٔ ادبیات داخلی نیست و ضمیمه کردن موضوعات و سوژه‌های دینی نه تنها در سینما تحول‌آفرین نخواهد بود بلکه آثار اقتباسی از این دست را دچار التقاط فلسفی می‌کند.

ـ ادبیات روایی غرب و شرق از غنای تصویری لازم برخوردارند ولی ادبیات روایی و نمایشی داخلی ما دچار آفت درونگرایی هستند و فاقد ظرفیت تصویری‌اند.

ـ تهیه‌کننده، فیلمنامه‌نویس و کارگردان‌های داخلی علاقه‌ای به انجام کار اقتباسی ندارند.

ـ نویسندگان داستان و رمان نسبت به تهیه‌کنندگان، فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان بی‌اعتمادند و اقتباس را تخریب اثر خود می‌پندارند.

ـ جز اندک آثار قابل اقتباس قبل از انقلاب می‌توان گفت بعد از انقلاب اثری فاخر وجود ندارد که بتوان ارزش اقتباسی برای آن قائل بود. این آثار یا به لحاظ ضعف در ساختار و یا درونمایه‌های متعارض با سیاست‌های افق رسانه، شکل یافته‌اند.

ـ تا زمانی که فیلمنامه‌نویس بی سر و صدا می‌تواند از متون روایی و نمایشی و حتی فیلم‌های به نمایش‌درآمده اقتباس کند و خود را مالک ایده و طرح آن بنامد، نیازی به برملا شدن این روش نیست و دیگر حقی هم برای مالک اصلی اثر در تیتراژ لحاظ نمی‌شود.

ـ تجربهٔ ناموفق فارابی و سیمافیلم در سال‌های اخیر و تجربهٔ ناموفق دههٔ ۶۰ در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نشان می‌دهد که ما دچار توهم نسبت به پدیدهٔ اقتباس هستیم. ادبیات روایی و نمایشی ما باغ سرسبزی است که برداشت درخور توجهی از آن ممکن نیست.

ـ با توجه به جذابیت‌های سینما و تلویزیون، دامن زدن به پدیدهٔ اقتباس، جمعیتی از اهالی قلم در عرصهٔ ادبیات داستانی را به سمت فیلمنامه‌نویسی سوق می‌دهد که در نگاه کلان به ضرر ادبیات کشور است.

ـ اقتباس سینمایی عموماً از میان آثار ادبی‌ای رخ می‌دهد که در جذب مخاطب و شمارگان به جایگاهی وسیع دست یافته باشند؛ این در حالی است که نوع آثار ادبی داخلی از شمارگان ۳ تا ۵ هزار نسخه تجاوز نمی‌کنند.

ـ آثار فاخر در ادبیات کنونی کشور از شمارگان مناسبی در حوزهٔ انتشار برخوردار نیستند.

ـ هزینه‌های ناشی از اقتباس، قیمت تمام‌شدهٔ اثر تولیدی را بالا می‌برد به‌گونه‌ای که می‌توان با آن مبلغ چندین فیلم آماده از بازارهای دنیا را تهیه کرد.

ـ معلق‌بودن بحث کپی‌رایت و حقوق مؤلفان در عرصهٔ اقتباس، امکان فعال شدن این بخش را محدود و معطل قرار داده است.

ـ نادیده گرفتن علاقه و سلیقهٔ فیلمنامه‌نویسانی که مسئولیت تبدیل متن داستانی به فیلمنامه را بر عهده دارند، از سوی شرکت‌های سازندهٔ فیلم، نادیده گرفتن فرایند اقتباس است. پس با نگاه فرایندمحوری، باید به سراغ متونی برویم که فیلمنامه‌نویس، تهیه‌کننده، کارگردان و ... آن آمادهٔ به کار باشند.

ـ معمولاً دربارهٔ اثر اقتباسی پس از تولید، قضاوت ادبی می‌شود و سایهٔ ادبیات بر آن سنگینی می‌کند. با مقایسهٔ این دو، نتیجه در اغلب موارد به نفع ادبیات است. زیرا طبق اصلی مشهور، بهترین رمان‌ها در فرایند اقتباس، کمترین انعطاف را از خود نشان می‌دهند.

ـ اقتباس از آثار ادبی را باید به منزلهٔ شیوه‌ای برای یافتن سوژهٔ فیلم‌های داستانی و نگارش فیلمنامهٔ آنها به شمار آورد. کار یک سینماگرِ مؤلف که موضوع فیلم خود را، خود تالیف می‌کند دارای ارزش‌های هنری بیشتری خواهد بود تا کار فیلمسازِ غیرِ مؤلف که فیلم خود را بر اساس یک موضوع از پیش تالیف‌شده، کارگردانی می‌کند. نمی‌توان از یک اثر ادبی، معادل سینمایی آن را به وجود آورد که همسنگ و هم‌ارزِ با اصل ادبی آن باشد بی آن‌که به ارزش‌های ویژهٔ ادبی لطمه‌ای وارد نکرده باشد.

ـ سینما هیچ احتیاجی به اثر یا آثاری که قبلاً از طریق یک شکل مشخص هنری بیان شده‌اند، ندارد. سینما یک هنر کاملاً مستقل است و اقتباس اگر هم خوب انجام شود باز هم در حد مصور کردن و آراستن اثری دیگر است. کسانی که از روی آثار ادبی فیلم می‌سازند، نصفه‌مؤلف‌هایی هستند که فاقد دنیایی مستقل و بیان شخصی‌اند. آنها معمولا از خودشان حرفی برای گفتن ندارند در نتیجه ترجیح می‌دهند تا خود را به دست کسی بسپارند که استخوان‌دارتر و پر نفس‌تر از آنهاست.

ـ وقتی کارگردانی فیلمی را بر اساس اثری ادبی تهیه می‌کند، دیگر امکان مؤلف‌بودن برای او از بین می‌رود، چرا که این اثر ادبی از قبل تمام مسائل روابط و مناسبات اشخاص را طراحی کرده و نوع گفتار، رفتار و حالات آدم‌های قصه را به وضوح بیان می‌کند.

دلایل موافقان اقتباس از ادبیات روایی و نمایشی

ـ فیلمنامهٔ اقتباسی در دنیا صرفاً پدیده‌ای مکانیکی و غیر خلاق نیست؛ اقتباس‌هایی مکرر و متنوع از یک رمان و یا نمایشنامه، نشانگر هنری‌بودن این پدیده است. اقتباس می‌تواند از زوایای مختلف با زبان تصویر، اثری روایی و نمایشی را روایت کند. نمونه‌های فراوان خارجی و نمونه‌های نادر داخلی، نشان‌دهندهٔ هنری‌بودن پدیدهٔ اقتباس با توجه به محدودیت‌ها و قابلیت‌های این پدیده است.

ـ فهرست طولانی از کارگردانان و فیلمنامه‌نویسان نام‌آور که چندبار دست به اقتباس از یک اثر زده‌اند و این‌که ۸۵درصد فیلم‌های برندهٔ جایزهٔ اسکار، اقتباسی بوده‌اند و تنها از رمان هملت شکسپیر تا سال ۱۹۹۲، ۱۷ فیلم ساخته شده است، بیانگر هنری‌بودن پدیدهٔ اقتباس است و نه فقط تلاشی ابزاری و مکانیکی.

ـ در اقتباس، نه بناست نه امکان‌پذیر که تمام ظرفیت‌های ادبیات روایی به تصویر منتقل شود. هیچ‌گاه تمام ظرفیت‌های واژه، امکان تصویرشدن را ندارد و واژه هم نمی‌تواند بسیاری از ظرفیت‌های تصویر را در خود جای دهد؛ بلکه نگاهِ اقتباسی توجه به تعامل بین کلمه و تصویر است.

ـ در این‌که، علوم و هنرهای مختلف از تفکر اومانیستی حاکم بر غرب رمق گرفته است، تردیدی نیست. برای سوار کردنِ اندیشهٔ دینی با نگاه روشی و ابزاری بر این پدیده‌های از غرب‌آمده، دقت در استفادهٔ روشی و ابزاری بسیار مهم است. همان‌گونه که تهاجم فرهنگی یک واقعیت است، تبادل و تعامل فرهنگی هم یک نیاز و واقعیت است.

ـ مخالفان اقتباس، ظرفیت بالای آثار روایی و نمایشی غرب و شرق را با آثار نسبتاً اندک داخلی قیاس می‌کنند و دچار خطای مبنایی می‌شوند. نه ادبیات و نه سینمای ما در قدرت روایتگری و بهره‌گیری از فناوری تصویری و ... با آن‌ها قابل قیاس نیست. دور بودن اصحاب سینما از مطالعه آثار داخلی به‌ویژه بعد از انقلاب، قضاوت آنها را نسبت به آثار داخلی غیرمنطقی و همراه با سوءظن کرده است که با واقعیت سه دههٔ بعد از انقلاب همخوانی ندارد. گزینش نزدیک به ۴۰ اثر قابل اعتماد و اعتنا از بین ۲۰۰ اثر (دفتر پژوهش ادبیات داستانی سیمافیلم) مطالعه‌شده نشان‌دهندهٔ ظرفیت درخور توجه آثار داخلی برای قرار گرفتن در معرض اقتباس است.

ـ رایزنی‌های صورت‌گرفته با تهیه‌کنندگان و کارگردانان و به‌ویژه فیلمنامه‌نویسان، نشان می‌دهد که آن‌ها به‌شدت نیازمند ایده‌های نو برای خلق آثار جذاب هستند. متأسفانه سرقت از آثار روایی و نمایشی بدون ذکر نامِ صاحبِ اثر صورت می‌گیرد که خود بیانگر این واقعیت است که اقتباس از این آثار امکان‌پذیر است و تنها می‌باید هزینهٔ اقتباس به صاحبِ اثر پرداخت شود و درج نام صاحبِ اثر در تیتراژ فیلم‌ها به منزلهٔ یک فرهنگ ارزشمند جریان یابد.

ـ اقتباس در سینما و تلویزیون ایران، هیچ‌گاه به مثابه یک جریان مطرح نبوده و تلاش‌های صورت گرفته، همواره مقطعی و موردی بوده است. در هالیوود برای خلق ۱۲ اثر اقتباسی، نزدیک به ۲۰هزار داستان را مطالعه کرده‌اند. در سیمافیلم و فارابی، هنوز از آثار داستانی انتخاب شده، ۱۰ فیلم اقتباسی به تولید نهایی نرسیده که بتوان با نقد علمی، پدیدهٔ اقتباس را در سینمای ایران نقد و تحلیل کرد.

ـ دست‌اندرکاران کانون فیلمنامه‌نویسان، مدعی‌اند که فیلمنامه‌نویسان برای دست‌یابی به ایده و سوژه‌های تازه، به داستان‌ها و رمان‌های داخلی و خارجی، مراجعه می‌کنند و هر یک چند اثر از این دست را برای اقتباس با خود دارند. اگر سلیقهٔ سیمافیلم و یا هر تهیه‌کننده‌ای آن را بپذیرد، آمادهٔ نگارش فیلمنامه هستند، چرا که فیلمنامه‌نویس به تنهایی سرمایه‌ای برای خرید حق اقتباس رمان‌های داخلی ندارد.

ـ جریان نداشتن اقتباس و سرقت‌های پیدا و پنهان، رابطهٔ بین اهل قلم و تصویر را دچار آشفتگی کرده است. سیمافیلم با حمایت از این دو قشر می‌تواند هم به آشنایی اهل قلم با نیازهای رسانه کمک کند و موجب خلاقیت‌های جدید شود و هم با تلخیص و در اختیار گذاردن آثار داستانی، بنا به سلیقه و انتخاب فیلمنامه‌نویسان در تبدیل این آثار به فیلمنامه حامی آن‌ها باشد.

ـ حدود و امکانات سینما برای قصه‌نویسی در قیاس با حدود و امکانات ادبیات، فنون و شگردهای حرفه‌ای آن، بسیار کودکانه و پیش پا افتاده است. خلق داستان‌های ارزنده برای سینما جز از طریق نویسندگان واقعی داستان‌ها و قصه‌های ادبی از راه‌های دیگر عملی نخواهد بود.

ـ اقتباس در هنرهای دیگر امری رایج است. بسیاری از آثار با ارزش هنری مانند نمایشنامه، قصه، قطعات موسیقی و آثار نقاشی و معماری بر این اساس به وجود آمده‌اند.

ـ دلیل دیگر، تفاوت‌هایی است که در ماهیت سینما و ادبیات وجود دارد. زبانِ فیلم و زبانِ رمان به لحاظ علامت‌شناسی از یکدیگر متمایز است. ادبیات مقوله‌ای است زبانی که با تکیه بر کلمات نوشتاری مقاصد خود را بیان می‌کند؛ حال آن‌که زبانِ سینما بیشتر مبتنی بر تصویر است و از طریق علائم تغییرناپذیر خود می‌توانند در اقصی نقاط جهان بدون توسل به دستور زبانی خاص، مقاصد خود را بازگو کند. نبودن وقت کافی برای مطالعهٔ کتاب، سادگی و سهولت مشاهدهٔ فیلم در مقایسه با مطالعهٔ کتاب، کم‌سوادی همگی مؤیدی برای ترجیح سینما و توسعه مخاطبان آن بر ادبیات است. از این رو، ادبیات در فرایند اقتباس، مخاطبان بیشتری پیدا خواهد کرد.

ـ ادبیات هنری، متفکرانه است که می‌تواند آن مقدار از اندیشه، معانی و بدعت‌های روشنفکرانه را که سینما شدیداً محتاج آن است به آن تزریق کند.

ـ داستان‌نویسی که دارای توانایی‌های هنری لازم برای نگارش داستان باشد، سعی خواهد کرد که استعداد و نبوغ خود را در ادبیاتِ روایتی متجلی کند و به جای نگارشِ قصه برای سینما، برای حوزهٔ ادبیات قصه بنویسد. ادبیات، انتخاب اول کسی است که می‌خواهد خود، دست به آفرینش بزند، چرا که برای چنین نویسنده‌ای، داستان‌نویسی معادل و هم‌ارزش با فیلمسازی خواهد بود و او بر اساس توانایی‌های شخصی‌اش، فعالیت در عرصهٔ ادبیات را به فعالیت در عرصهٔ فیلمسازی ترجیح خواهد داد. به‌طور سنتی، خالق اصلی یک فیلم کارگردان آن فیلم است و نه نویسندهٔ آن؛ پس او سعی خواهد کرد افکار و قصه‌ها را برای خود نگه دارد و از نوشتن قصه یا فیلمنامه برای فیلم اجتناب کند.

ـ اقتباس سینمایی معمولا حاصل پیش‌بینی حسابگرانه و معاملهٔ محافظه‌کارانه است. اگر کتابی با اقبال خوانندگان مواجه شد، تهیه‌کنندهٔ فیلم سعی می‌کند، فیلمی بر اساس اقتباس از آن تهیه کند و فیلم تهیه‌شده را با اطمینانی که از موفقیت آن به دست می آورد، روانه بازار سینما سازد. این امر نوعی ضمانتِ فروش برای فیلم محسوب می‌شود.

ـ امروزه همگان می‌خواهند در اندک زمان ممکن بسیاری از مطالب را بدانند. دیدن فیلمی که بر اساس یک اثر ادبی تهیه شده است، شاید چیزی باشد هم‌ارزش با خواندن آن اثر در زمانی کوتاه‌تر و با سرعتی بیشتر.

تهیه و تنظیم: کتایون قهرمانی