پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

دانشگاه هنر

سینمای سرگرمی و ادبیات کلاسیک فارسی

علی‌رضا پورشبانان

هُو الفاطر

سینمای سرگرمی و ادبیات کلاسیک فارسی

علیرضا پورشبانان

فهرست مطالب

مقدمه مؤلف ۱

پیشگفتار ۵
فصل اول: نثر ۳۳
فصل دوم: نظم ۱۶۵

منابع ۲۶۱
نمایه ۲۶۹

مقدمه مؤلف

«تقدیم به
پدرم مردی از تبار آینه»

اقتباس از ادبیات کلاسیک فارسی برای تولید فیلم‌های سینمایی ازجمله مسائلی است که پرداختن به آن در قالب تحقیقات و پژوهش‌های تازه، امری کاربردی و مهم است که می‌تواند در گام اول تا حدی نیازهای نظری معطوف به استفاده از متون غنی ادبیات کلاسیک فارسی در سینمای امروز ایران و حتی جهان را مرتفع نماید. براین‌اساس کتاب پیش‌رو تلاشی است که در راستای سایر تألیفات نگارنده در این حوزه، معرفی آثار منتخب ادبیات کلاسیک فارسی را برای تولید نسخه‌های نمایشی مد نظر قرار داده و در آن سعی شده با رویکردی پژوهشی و نگاهی میان‌رشته‌ای وجوه مطلوب آثار شاخص این ادبیات برای انجام اقتباس سینمایی به مخاطبان ارائه گردد.

برای بررسی بهتر و دقیق‌تر مسئلهٔ اقتباس از آثار ادبیات کلاسیک فارسی با رویکردی نمونه‌محور، در کتاب پیش‌رو، به همسازی آثار منتخب با برخی ملاک‌های مطلوب سینمای پرمخاطب و سرگرمی‌ساز توجه شده و تلاش گردیده شاخص‌های مناسب این نوع سینما در آثار برگزیده در دو حوزهٔ نظم و نثر تحلیل و نمایانده شود.

پس از بیان برخی کلیات و تعاریف نظری در پیشگفتار، در فصل‌های اول و دوم، برای آشنایی بیشتر خوانندگان با اثر و زمینه‌های تولید ادبی آن، بعد از معرفی اجمالی مؤلف و طریقهٔ ویژهٔ ادبی او، مختصری دربارهٔ سبک، شیوه و ویژگی‌های خاص متن مطالبی ارائه شده، در نهایت پس از بیان خلاصهٔ داستان اثر، عناصر نمایشی مطلوب اقتباس در گسترهٔ سینمای سرگرمی در آن تحلیل شده است.

براین‌اساس، برای تحلیل هرچه جامع‌تر متون ادبی برگزیده از منظر وجود وجوه مطلوب اقتباس سینمایی، و در نهایت تبدیل آنها به نسخه‌های تصویری، در بخش پیشگفتار به عناصر نمایشی مناسب برای اقتباس که می‌توانند باعث تصویری شدن یک روایت و در نهایت بالا بردن ظرفیت اقتباس سینمایی از آن شوند، با توجه به دیدگاه‌ها و شاخص‌های معتبری که از سوی پژوهشگران برتر این حوزه، ارائه گردیده، اشاره شده و در فصل‌های بعد و بر مبنای توجه به نظم و نثر بودن آثار منتخب و رعایت تقدم و تأخر تاریخی، وجوه تصویری این آثار بر اساس شاخص‌های تفسیر شده، ارزیابی می‌شود. برای تجسم بهتر فضای تحلیل در برخی از موارد، ذیل عناصر نمایشی و اقتباسی هر متن، سعی شده از برخی تصاویر[1] گرافیکی خیال‌انگیز و یاری‌رسان به مخاطب در راستای درک سریع‌تر و بهتر نمایشی بودن ابعاد مختلف داستان، مانند ظاهر و فیزیك اشخاص (مثبت و منفی، انسان و غیر انسان و ...) در کنار تصاویری از کشمکش‌های گوناگون و پر هیجان فردی و گروهی، استفاده شود. در پایانِ بررسی هر اثر نیز، با توجه به مجموع آراءِ نظریه‌پردازان و فیلم‌سازان سینما که روش‌های اقتباسی را در سه دستهٔ کلی برداشت آزاد، اقتباس وفادار و اقتباسِ لفظ‌به‌لفظ دسته‌بندی می‌کنند، با توجه به ظرفیت‌های هر متن، روش اقتباسی

---

۱. تصاویر استفاده شده در کتاب و روی جلد، هیچ یک طراحی شده نیست و تنها متناسب با محتوای متن از وبگاه‌های اینترنتی انتخاب شده است.

مناسب‌تر برای هر اثر پیشنهاد می‌شود.

بدیهی است که در برخی موارد به‌دلیل نزدیکی ساختار آثار ادبی، شباهت‌ها و حتی نوعی تکرار در تحلیل عناصر نمایشی در متون به چشم بخورد که سعی گردیده تا حد امکان تعدیل شود؛ اما به‌دلیل آنکه این آثار هر یک نمایندهٔ ژانر یا زیرژانر خاصی بوده‌اند، ضروری می‌نمود که به هر یک از آنها به‌عنوان نمونه‌هایی از گونهٔ خود پرداخت شود تا بر اساس آن، بتوان نتایج را به آثار بیشتری تعمیم داد.

نمونه‌های برگزیده شده از متون ادبیات کلاسیک فارسی برای تحلیل وجوه تصویری در کتاب پیش‌رو، بر اساس دو رویکرد انتخاب شده‌اند؛ رویکرد اول، اهمیت هر یک از این آثار در ژانر خود ــ با توجه به نظر مؤلف ــ و اهمیت آنها در ادبیات فارسی و نزد بیشتر استادان، منتقدان و پژوهشگران است و دوم رویکرد دقت‌گرایی و ژرف‌نگری با محدود کردن نمونه‌های آماری است که بتواند ارزش پژوهشی اثر را در سطح قابل قبولی حفظ نماید. چه بسا آثار دیگری هم باشند که به نظر برخی مخاطبان محترم، از ظرفیت‌های اقتباسی و نمایشی بارزی برای سینمای سرگرمی برخوردارند، اما در این کتاب به آنها پرداخته نشده باشد که با توجه به دو رویکرد بیان شده، این تفاوت نظر قابل تفسیر است.

بخشی از این کتاب، حاصل پژوهش در دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی در قالب رسالهٔ دکتری اینجانب است که در بهار ۱۳۹۴ و در دانشگاه تربیت مدرس تهران، به راهنمایی عالمانهٔ استاد گرانقدر آقای سعید بزرگ‌بیگدلی و مشاورهٔ استادان فرهیخته‌ام آقایان شیرزاد طایفی و علی شیخ مهدی، به انجام رسیده است. پاس می‌دارم دانش و بزرگی این استادان عزیز را که همواره یار و پشتیبانم بودند و در همهٔ مراحل از شاگرد کوچک خود حمایت فرموده، در برطرف کردن مشکلات موجود، نهایت دلسوزی و شفقت پدرانه و استادانه را نثار بنده نمودند و راه را برایم هموار کردند.

همچنین تشکر می‌کنم از سرکار خانم سیده راضیه یاسینی، ریاست محترم پژوهشکدهٔ هنر پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات که با نگاهی مسئولانه و هنرگرا، زمینهٔ چاپ این کتاب را در انتشارات این پژوهشگاه فراهم نموده، مرا از راهنمایی‌های بی‌دریغ خود بهره‌مند ساختند.

علیرضا پورشبانان

(عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران)

بهار ۱۳۹۷

پیشگفتار
(تعاریف و کلیات)

تعامل سینما و ادبیات

سینما از زمانی که پا به عرصهٔ حیات هنرهای هفتگانه گذاشته و به‌تدریج رشد و تکامل پیدا کرده، همواره با سایر هنرها در تعامل بوده و به‌خصوص از ادبیات تأثیر گرفته و بر کار بسیاری از نویسندگان ادبیات نیز اثر گذاشته است. به‌عبارت‌دیگر در یک نگاه کلی باید گفت سینماگران، داستان و همهٔ عناصر روایت را از دنیای ادبیات وام گرفته و با به‌خدمت درآوردن آن در چارچوب شکل بیانی مخصوص به‌خود، دنیایی تازه از تصاویر قصه‌گو را پیش چشم مخاطبان خلق کرده‌اند. از این منظر یکی از معمول‌ترین و مستقیم‌ترین راه‌های این تعامل میان ادبیات و سینما، مسئلهٔ اقتباس از ادبیات برای ساخت فیلم‌های سینمایی است که البته بعدها و با حضور تلویزیون، این روند با قدرت هرچه تمام‌تر در این جعبهٔ جادویی همواره در حال کار، نیز ادامه یافته و در

قالب اقتباس برای انواع فیلم‌های تلویزیونی، انیمیشن‌های (پویانمایی‌ها) متنوع و سریال‌های کوتاه و بلند تجلی یافته است.

این رابطهٔ مهم و اساسی که از دیرباز در سینما و تلویزیون در کشورهای مختلف دنیا به‌ویژه سینمای امریکا (شامل هالیوود و سینمای مستقل) و سینمای اروپا، شکل گرفته و در طول زمان قوام یافته است، در ایران نیز تا حدی وجود داشته؛ و به‌عبارتی حتی می‌توان گفت بسیاری از فیلم‌های ابتدایی ساخته شده در ایران نیز ماهیتی اقتباسی و متکی بر ادبیات داشته‌اند. البته اینکه این رویکرد تا چه حد موفق بوده و اساساً تا چه میزان توانسته باعث موفقیت سینما و رونق آن ادبیاتی که فیلم‌ها از آن اقتباس شده، گردد، محل تأمل است؛ اما در هر صورت مرور فیلم‌های تاریخ سینمای ایران نشان می‌دهد که این توجه ویژه به ادبیات برای ساخت فیلم‌های سینمایی همواره مد نظر برخی فیلم‌سازان بوده و اقتباس از آثار ادبی کلاسیک و معاصر فارسی در سینمای ایران سابقه‌ای به اندازهٔ تاریخ ظهور این هنر در کشور دارد.

با دقت در این پیشینه‌شناسی و مطالعهٔ تاریخی در باب اقتباس، نکات قابل اعتنایی به چشم می‌خورد که توجه به آنها برای درک واقعیت روند شکل‌گیری و حرکت (و نه رشد) اقتباس ادبی برای سینمای ایران از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. به‌عبارت‌دیگر با مروری بر تاریخ این رابطه در فیلم‌سازی ایران، مشخص می‌شود جریان اقتباسی در آن با اینکه در مواردی وجود داشته و حتی باعث شکل‌گیری موفقیت‌هایی هم برای سینما و هم برای ادبیات شده ــ مثلاً فیلم‌های گاو و دایرهٔ مینای مهرجویی ــ اما در بیشتر موارد، روندی بی رهرو و ابتر مانده است که امروز به‌جز استثنائاتی محدود، مصداق‌های موفق زیادی برای آن نمی‌توان احصا نمود. این ضعف تقریباً دائمی در سینمای ایران دلایل مختلفی شامل عدم درک صحیح فیلم‌ساز از اثر ادبی، نداشتن آگاهی و فهم روش‌شناسانه در ارائهٔ متن ادبی به‌صورت بیان سینمایی،

نبود امکانات فنی و اقتصادی کافی برای خلق همهٔ شکوه یک اثر ادبی در ابعاد مختلف ساختاری و محتوایی، نبود رویکرد بین‌رشته‌ای در میان متخصصان ادبی و متن‌شناسان و شارحان بزرگ برای آماده کردن متون ادبی برای استفاده در سینما و... دارد و اغلب در هر دو رویکرد به ادبیات کلاسیک و معاصر نیز وجود داشته است.

اینکه این وضعیت تاکنون به این شکل دنبال شده و تبلور آن به‌صورت ضعف شدید فیلم‌سازی اقتباسی در ایران غیر قابل انکار است، دلیل و انگیزهٔ مناسبی است که به سراغ ادبیات رفته و با نگرشی نه چندان تازه اما کاربردی، اولین اقدامات را برای به‌وجود آوردن زمینهٔ استفاده از ادبیات فارسی در فیلم‌سازی روز ایران عملی نماییم. با این رویکرد و با توجه به گسترهٔ عظیم ادبیات فارسی از ادبیات کهن تا ادبیات معاصر، برای عملی‌تر شدن نتایج تحلیل، نگارنده ابتدا گسترهٔ ادبیات کلاسیک، آن هم از نوع روایی، را انتخاب کرده و بررسی ادبیات معاصر را برای اقتباس در سینما، از ادبیات کلاسیک جدا می‌کند، ثانیاً با توجه به اهمیت و جایگاه سرگرمی‌سازی و جذب مخاطب در میان اهداف و انگیزه‌های مختلف از اقتباس برای سینما، آثاری را که با این هدف و انگیزه قرابت بیشتری داشته باشند و احتمالاً بتوانند توجه مخاطبان بیشتری را جلب نمایند، بررسی خواهد نمود.

تعریف اقتباس در سینما

اقتباس در لغت یعنی فراگرفتن، اخذکردن، آموختن یا فایده گرفتن از کسی، همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصّرف و تلخیص. (معین؛ ذیل اقتباس) معادل این واژه در زبان انگلیسی واژهٔ «*Adaption*» است و در سینما به‌معنی ساز و کاری دلالت دارد که طی آن یک نسخهٔ نمایشی بر اساس اثری مکتوب، که می‌تواند شامل انواع کتاب‌های ادبی باشد، ساخته می‌شود و در یک بیان خلاصه،

تبدیل و ترجمهٔ دستمایهٔ یك رسانه به رسانه‌ای دیگر است.

در اقتباس، گزینش و انتخاب امری ضروری و حتمی است و اساس یک اقتباس خوب از بد را با توجه به همین انتخاب‌ها می‌توان از هم تشخیص داد؛ بر این مبنا، اقتباس‌هایی در نتیجهٔ نهایی و نسخهٔ تصویری ماندگار خواهند شد که رویکرد انتخابی در آنها با توجه به میزان ظرفیت نمایشی شدنشان، مناسب و در حد مطلوب باشد و تشخیص صحیح اقتباس‌کننده از عناصر غیر دراماتیک در اثر مبدأ، مانع از حضور آنها در اثر اقتباسی گردد.

با این توصیف، اقتباس‌کننده بنا به میزان مهارت و درک جوهرهٔ درام، می‌تواند تشخیص دهد که چه عناصری برای یک اقتباس ضروری است و چه عناصری ارزش ورود به اقتباس را ندارد و حتی وجود آنها می‌تواند باعث ناکارآمدی این ساز و کار فنی ـ هنری شود.

سه روش اقتباس در سینما

امکانات و ظرفیت‌های هر متن ادبی برای تبدیل شدن به یک نسخهٔ نمایشی با دیگر آثار متفاوت است و بسته به نوع اثر و زمان و موضوع و شیوهٔ به‌کار رفته از سوی نویسنده، تمایزهای گوناگونی با دیگر آثار ادبی دارد. بنابراین کاملاً طبیعی و روشن است که در روند تبدیل شدن متن ادبی به یک نسخهٔ نمایشی نیز با رویکردها و روش‌های متفاوتی با آن متن برخورد شود.

در سینما و تا این لحظه از عمر این هنر، حداقل سه روش اصلی و کلی برای اقتباس در سینما رشد یافته که فیلم‌سازان برای تبدیل متون مختلف ادبی به آثار سینمایی به آنها توجه کرده‌اند. این سه روش در تولیدات مختلف سینمایی گاهی به‌صورت کاملاً مجزا به‌عنوان سازوکار تبدیل یک متن به اثر سینمایی مورد توجه بوده و در مواقعی نیز به‌صورت ترکیبی (ترکیب میان دو روش در تبدیل بخش‌های

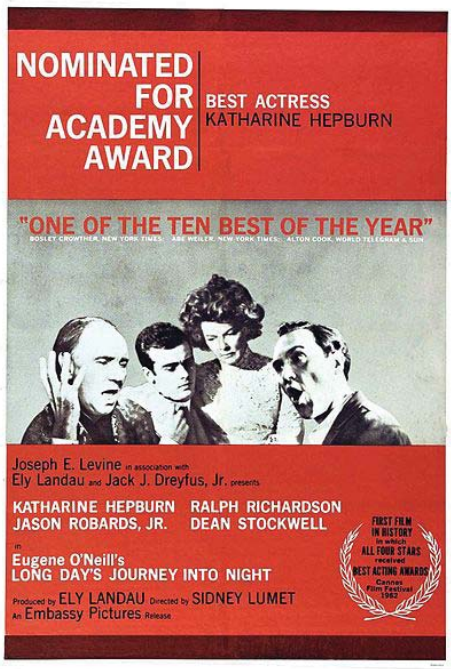
مختلف یک کتاب به یک فیلم) در برخی رویکردهای اقتباسی استفاده شده است. این سه روش شامل اقتباس لفظ به لفظ، اقتباس وفادار و اقتباس به روش برداشت آزاد است که می‌توان در یک تعریف مختصر به هرکدام از این روش‌ها به این شرح اشاره کرد:

الف. اقتباس به روش لفظ‌به‌لفظ

در اقتباس به روش لفظ‌به‌لفظ اصل بر این است که با توجه به کامل بودن یک اثر ادبی و بی‌نقص بودن آن به‌عنوان یک کار انتخاب شده برای تولید نسخهٔ نمایشی، قطعاً باید تمام جزئیات متن حفظ شده و هیچ‌گونه تغییر و دخل و تصرف اعم از کم یا زیاد کردن و حتی جابه‌جایی در روند اقتباس از اثر ادبی اتفاق نیفتد. «شیوهٔ برسون[1] این است که اثری را که شاهکار بودنش برایش مسلم است، واقعاً بدون هیچ تغییری بر پرده آورد و چگونه می‌توان جز این کرد. چراکه چنین داستانی از نوعی شکل ادبی سرچشمه گرفته که چنان تکامل یافته که قهرمانان و معنای کنش آنها وابستگی بسیار عمیقی به سبک نویسنده دارد و قوانینش هر چند فی‌نفسه کاملاً مشخص‌اند، خارج از آن هیچ اعتباری ندارند.» (بازن، ۱۳۷۶: ۶۰) این نوع از اقتباس‌ها بیشتر در مورد داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌ها تا حدی عملی است و روشی نیست که بتوان بر اساس آن بسیاری از آثار ادبی سترگ و حجیم دنیای ادبیات را به نسخه‌های سینمایی تبدیل کرد. با این حال، فیلم‌های سینمایی اقتباسی‌ای در تاریخ سینمای جهان وجود دارند که با این رویکرد ساخته شده‌اند و یکی از معروف‌ترین نمونه‌های آن فیلم «سفر طولانی به درون شب»[2] ساختهٔ «سیدنی لومت»[3] با اقتباس از نمایشنامهٔ «یوجین اونیل»[4] است که در سال ۱۹۶۲م ساخته شده و فیلم‌ساز در

1. Bresson
2. Long Day‘s Journey Into Night
3. Sidney Lumet
4. Eugene O’Neill

ساخت آن تلاش کرده تا حد امکان به همهٔ زوایای اثر وفادار مانده و تغییری در نسخهٔ تصویری در مقایسه با متن ادبی ایجاد نکند.



ب. اقتباس به روش برداشت آزاد

در این روش از اقتباس، رویکرد اقتباس‌کننده و فیلم‌ساز کاملاً با روش اول متفاوت و حتی به‌نوعی در تضاد است؛ به این شکل که در این روش، اقتباس کننده خود را مجاز می‌داند که هر تغییر و دخل و تصرفی را که برای بهتر شدن فیلم خود صلاح می‌داند، در نسخهٔ اقتباسی ایجاد کرده و خود را مقید به حفظ هیچ جزئیاتی از متن نمی‌داند. در این شیوه، نویسندهٔ فیلم‌نامهٔ اقتباسی، معمولاً تنها یک ایده را از منبع ادبی گرفته و آن‌را به‌گونه‌ای مستقل و در روایتی بدیع و با فضا، مکان، زمان و شخصیت‌های جدید و در کشاکش روابطی تازه

می‌پروراند. این روش در سینمای جهان طرفداران مخصوص به‌خود را داشته و بسیاری از سینماگران مشهور نیز از این روش بهره‌برده‌اند که یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های آن فیلم سینمایی «سریر خون»[1] اثر «آکیرا کوروساوا»[2] است که در سال ۱۹۵۷م ساخته شده و فیلم‌ساز در آن با نیم نگاهی به «مکبث»[3] شکسپیر، روایت خود را در فضا و موقعیتی متفاوت پرورش داده و فیلمی اقتباسی به‌روش برداشت آزاد خلق کرده است.

ج. اقتباس به‌روش وفادار

در روش اقتباس وفادار، رویکرد اقتباس‌کننده در ارجاع به اثر ادبی

1. Throne of Blood
2. Akira Kurosawa
3. Macbeth

مورد اقتباس، رویکردی بینابین در روش‌های پیشین است و به‌نوعی نه از افراط در تقلید موبه‌مو در روش اقتباسِ لفظ‌به‌لفظ در آن خبری است و نه تفریط در آزادانگاری از همهٔ قیود و چارچوب‌های متن که در روش برداشت آزاد مرسوم است، در آن دیده می‌شود؛ بلکه در این روش، اقتباس‌کننده تلاش می‌کند با حفظ روح اثر اصلی، تا حد ممکن، منبع ادبی را در قالب سینما بازآفرینی کند. این روش نیز در تاریخ سینمای جهان رهروان زیادی داشته و بسیاری از آثار ادبی مهم ادبیات جهان نیز بر اساس همین روش به نسخهٔ سینمایی تبدیل شده‌اند. برای مثال بسیاری از اقتباس‌های انجام شده از بینوایان[1] ویکتور هوگو با استفاده از همین روش ساخته شده و حتی در نسخهٔ موزیکال این فیلم نیز که در سال ۲۰۱۲م و توسط تام هوپر[2] تولید شده، این رویکرد وفادارانه به متن اصلی به‌خوبی حفظ شده است. همچنین از دیگر نمونه‌های اقتباس به‌روش وفادارنه فیلم «کوری»[3] است که به‌وسیلهٔ «فرناندو میرلِس»[4] و از روی رمانی به‌همین نام نوشتهٔ «ژوزه ساراماگو»[5] در سال ۲۰۰۸ م ساخته شده، و فیلم‌ساز با وفاداری به صحنه‌پردازی‌ها، شخصیت‌ها و حوادث کتاب، تا حد زیادی حال و هوای اثر ادبی را برای مخاطبان بازآفرینی نموده است.

1. Les Misérables
2. Tom Hooper
3. Blindness
4. Fernando Meirelles
5. Jose Saramago

HUGH JACKMAN RUSSELL CROWE ANNE HATHAWAY AMANDA SEYFRIED
FIGHT. DREAM. HOPE. LOVE.
Les Misérables
THE MUSICAL PHENOMENON
CHRISTMAS DAY

Julianne MOORE Mark RUFFALO with Danny GLOVER and Gael García BERNAL
FROM FERNANDO MEIRELLES THE ACCLAIMED DIRECTOR OF THE CONSTANT GARDENER AND CITY OF GOD
BLINDNESS
Look to the future while you still can

عناصر مطلوب نمایشی برای اقتباس سینمایی

آنچه به‌عنوان واژهٔ نمایش و درام یا دراماتیک در صحنهٔ هنر امروز به‌کار می‌رود، بار معنایی مشخصی دارد که بسته به گستره و متنی که در آن به‌کار رفته در برخی موارد تفاوت‌هایی در آن دیده می‌شود؛ اما در این کتاب منظور از نمایش نه مفهوم غیر هنری و نه تئاتری آن، بلکه معنای تصویری و اصالت سینمایی پنهان در معنای این واژه است و براین‌اساس مراد از عناصر نمایشی، وجوه و ظرفیت‌هایی است که وجود آنها در یک متن می‌تواند باعث تصویری شدن آن شود و در نتیجه آن اثر یا داستان را برای انجام اقتباس سینمایی مطلوب گرداند.

با این رویکرد به مفهوم نمایش و با توجه به دامنهٔ لغزندهٔ برخی از تعاریف در این گستره، این نکته را هم باید متذکر شد که وجوه (عناصر) نمایشی و ظرفیت‌های نمایشی نیز با اینکه دو گروه کلمه با معنای نزدیک به هم هستند، اما دلالت شدت و قوت متفاوت هر یک باعث می‌شود از هر کدام از این گروه‌ها در موارد خاص خود استفاده گردد؛ به‌این‌ترتیب که منظور از وجوه (عناصر) نمایشی مرتبه‌ای بیشتر و مطلوب‌تر از ظرفیت‌های نمایشی است و گویی تا حدی این ظرفیت در وجوه نمایشی به صحنهٔ عمل نزدیک‌تر و وجود آن بارزتر است.

حال با این مقدمات می‌توان این سؤال و پرسش اساسی را طرح نمود که چه وجوه (عناصر) یا کدام ظرفیت‌ها در یک متن ادبی می‌توانند باعث شوند آن متن یا اثر برای انجام اقتباس سینمایی مطلوب‌تر بوده و در اولویت انتخاب قرار گیرند؟ برای رسیدن به جواب این سؤال، ابتدا می‌توان به برخی از عناصر و ظرفیت‌های ذیل اشاره کرد که برخی از آنها ضمن اشتراک با حوزهٔ عناصر داستان، این قابلیت را دارند که از آنها به‌عنوان عوامل تقویت‌کنندهٔ وجوه و ظرفیت‌های نمایشی یک متن نام برده شود.

داستان و روایت در ادبیات و سینما

همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، بسیاری از عناصر نمایشی ریشه در همان عناصر داستانی دارند؛ (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۵ : ۳۱) و وجود داستان مناسب، خود بستری است که می‌تواند در شکل دادن به سایر وجوه و ظرفیت‌های نمایشی نقشی بسیار تأثیرگذار داشته باشد. به‌این‌شکل می‌توان ادعا کرد در سینما و به‌ویژه سینمایی که هدف اولیه در آن ایجاد سرگرمی و جذب مخاطب است، داستان از جایگاه فوق‌العاده‌ای برخوردار است و به‌تبع آن برای انتخاب یک اثر و تبدیل آن به نسخهٔ سینمایی اقتباسی، کیفیت و قوت داستان آن در درجهٔ بالایی از اهمیت قرار می‌گیرد.

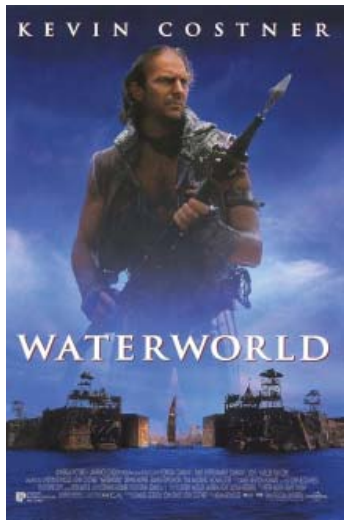
علاوه بر آنچه به‌عنوان وجود داستان، برای اقتباس ضروری شمرده شد، کیفیت داستان و تطابق آن با استانداردهای داستان‌های سینمایی یا قابلیت تبدیل آن به یک داستان سینمایی نیز از نکات مهم است و باید گفت برای نمایشی شدن یک داستان ادبی در سینمای کلاسیک، سرراست بودن و حرکت منطقی خط داستانی (گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها) به‌سوی یک نقطهٔ اوج، ارتباط داشتن ماجراهای مختلف برای ایجاد زنجیرهٔ زمانی مشخص در کنار وجود عمق و بعد، و وجود نقاط عطف بارز ــ که ساختار سه‌پرده‌ای را در سینما شکل می‌دهد ــ اهمیت بسیار زیادی دارد. (ر.ک: سیگر، ۱۳۸۰: ۱۰۵ ــ ۱۱۵) به‌این‌ترتیب در اثری ادبی که خط داستانی مشخص و جذابی وجود دارد و ویژگی‌های برشمرده شده در سطحی مناسب، تجلی یافته یا به‌آسانی قابل تقویت باشد، هم مراحل اقتباس و تصویرسازی، بهتر شکل می‌گیرد و هم در نسخهٔ تصویری، مخاطبان گسترده‌تری مایل به پیگیری فیلم در مسیر داستان در کنار توجه به سایر جذابیت‌های سینمایی مثل تصاویر باشکوه و پرهیجان و ... می‌شوند.

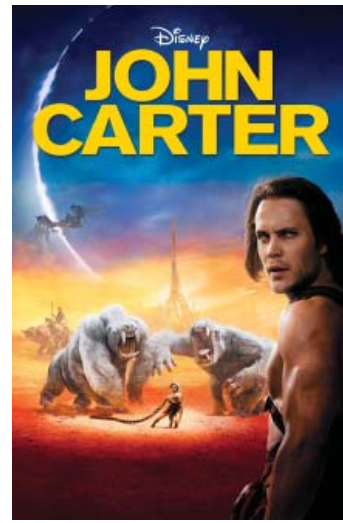
درون‌مایه‌های مناسب سینما

درون‌مایه در ادبیات همواره از اهمیت فراوانی برخوردار بوده است؛ تا جایی که حتی برای مخاطبان عام نیز عاملی تأثیرگذار در انتخاب یک اثر و تمایل به پیگیری و خواندن تا پایان آن است یا اینکه باعث طرد خوانندگان شده و با ناهمانگی یا عدم جذابیت با درون‌مایه‌های غالب در چارچوب ذهنی آنها، بی‌میلی و کم‌توجهیشان را به‌همراه خواهد داشت. همپای این میزان از اهمیت درون‌مایه در داستان و ادبیات، در سینما و داستان سینمایی نیز درون‌مایه و البته شکل بیان آن بسیار مهم و در جلب یا رد مخاطبان به‌شدت تأثیرگذار است. فارغ از اینکه فیلم و نسخهٔ تصویری در سینمای سرگرمی دسته‌بندی شده یا از سطح مخاطب جدی‌تری برخوردار باشد، درون‌مایه در آن از دو بُعد اهمیت دارد و نتایج ضعف و قوّت آن نیز از همین دو زاویه قابل بررسی است؛ به این شکل که در بعد اول و از منظر مخاطب، داستان یا فیلم با درون‌مایهٔ ضعیف یا دور از درک مخاطب، نمی‌تواند با ذهن و سؤالات و چالش‌های ذهنی او ارتباط برقرار کرده و در نتیجه از همراه کردن تماشاچی به‌صورت کلی یا سطح مناسبی از مخاطب که دربارهٔ یک فیلم انتظار می‌رود، بازخواهد ماند. از این زاویه، بسیاری از نمونه‌های سینمای سرگرمی که با بودجه‌های سنگین و جلوه‌های بصری فراوان ساخته شده، اما در جلب نظر مخاطبان با شکست‌های بزرگ اقتصادی روبه‌رو شده‌اند، می‌توانند به‌عنوان شاهدان این مدعا در نظر گرفته شوند؛ از نمونه‌های متأخر این نوع فیلم‌ها می‌توان از دنیای آبی[1] (۱۹۹۵) ساختهٔ کوین رینولد[2] و جان کارتر[3] (۲۰۱۲) به کارگردانی اندرو استنتون[4] نام برد که به‌رغم استفاده

1. Water world
2. Kevin Reynolds
3. John Carter
4. Andrew Stanton

از فناوری‌های پیشرفته در ساختار و ظاهر و خلق تصاویر جذاب، به‌دلیل ضعف درون‌مایه‌ـ در کنار عوامل دیگرـ نتوانستند مخاطبان زیادی را به‌دست آورند و منتقدان نیز از این دو فیلم به‌عنوان آثاری با درون‌مایه‌های سطحی و نامطلوب یاد کرده‌اند.





نکتهٔ قابل توجه در باب درون‌مایه از این زاویه، این است که در برخی موارد عدم توجه به نیاز مخاطب به درون‌مایه‌های مطلوب و به‌روز، می‌تواند اثری را که یک یا چندبار ساخته شده و اتفاقاً با استقبال مناسبی هم روبه‌رو شده، با شکست‌های دور از انتظار مواجه نماید. با این توصیف، جدیدترین بازسازی از فیلم بن‌هور[1] (۲۰۱۶) ساخته تیمور بکمامبتوف[2] از این نمونه‌ها است که اگرچه نسخهٔ اولیهٔ آن در سال ۱۹۵۹ به کارگردانی ویلیام وایلر[3] با رویکردهای خاص سیاسی و

1. Ben-Hur
2. Timur Bekmambetov
3. William Wyler

فرهنگی در زمان خود با استقبال بسیار مناسبی هم روبه‌رو شد و حتی به یکی از پُرافتخارترین فیلم‌های اسکار هم تبدیل گشت، اما با عدم توجه به نیاز و درک مخاطب دوران جدید، نسخهٔ بازتولید شدهٔ آن، با ریزش مخاطب فراوان روبه‌رو شده و این فیلم به شکستی سنگین در عرصهٔ هنری و اقتصادی بدل شده است.

اما در بُعد دوم، اهمیت درون‌مایه از منظر کار فیلم‌ساز و ارزش و اعتبار کار فیلم‌سازی است که موجب می‌شود سینماگران برای حفظ یا ارتقای جایگاه خود هم میان مخاطبان و هم در جمع سایر فیلم‌سازان، دست به انتخاب زده و داستان‌هایی را انتخاب کنند که ضمن همخوانی با خط فکری آنها، از ارزش‌های مطلوب درون‌مایه‌ای نیز برخوردار باشند تا بتوانند حد مناسبی از آبرو و اعتبار را برای سازندگانشان به ارمغان بیاورند. از میان نمونه‌های موفق چنین آثاری باید سه نسخهٔ ارباب حلقه‌ها[1] (۲۰۰۳ـ۲۰۰۱) و دنبالهٔ سه نسخه‌ای بعدی آنها یعنی هابیت[2] (۲۰۱۴ـ۲۰۱۲) به کارگردانی پیتر جکسون[3] را نام

1. The Lord of the Rings
2. The Hobbit
3. Peter Jackson

برد که ضمن تحسین برانگیز بودن در خلق فضا و تصاویر بدیع و سرگرم‌کننده، با داشتن سطح مناسبی از درون‌مایه توانستند مخاطبان خاص و منتقدان را نیز علاوه بر مخاطبان طرفدار سرگرمی، راضی نگه دارند.

براین‌اساس به نظر می‌رسد یکی از عناصر مطلوب و مورد نیاز برای انتخاب متون ادبی قابل اقتباس به‌ویژه در تولید نسخه‌های تصویری پرمخاطب، توجه به متونی با ارزش‌های درون‌مایه‌ای مناسب و مورد پذیرش است که در آنها هم نیاز امروزی مخاطبان در نظر گرفته شده باشد و هم با ارزش‌ها، معیارها و هنجارهای مورد قبول جمع کثیری از تماشاچیان همخوان و هم‌پیوند باشد. در این میان، درون‌مایه‌هایی که حتی با وجود تفاوت‌های فرهنگی زیاد، میان جوامع مختلف از ضریب نفوذ و پذیرش بیشتری برخوردارند، می‌توانند با رویکردهای

بین‌المللی اقتصادی و حتی سیاسی تطابق بهتری یافته و در نتیجه از اهمیت بیشتری نیز برای اقتباس برخوردار باشند.

شخصیت‌پردازی و شخصیت‌های نمایشی

وجود شخصیت‌هایی با ابعاد نمایشی و ارائهٔ ابعاد مختلف وجود آنها بر پایهٔ عمل و عکس‌العمل، از نکات مهمی است که از دو زاویه برای انتخاب متون قابل اقتباس اهمیت دارد؛ اول اینکه تمایز شخصیت‌پردازی نمایشی با شخصیت‌پردازی توصیفی که بیشتر در متون ادبی جلوه دارد، بر اساس همین تفاوت در رویکرد عمل و توصیف است و شخصیت‌پردازی عمل‌گرا با ذات نمایش که به تصویر درآوردن اعمال و رفتار و ارائهٔ شخصیت بر اساس نمایش آنها برای مخاطب است، در تطابق است، دوم آنکه این محوریت عمل و عکس‌العمل در ارائهٔ شخصیت‌ها و شناساندن آنها به مخاطبان، نیاز درام به عمل و عکس‌العمل را تأمین کرده و زمینهٔ ایجاد هیجان و حرکت به‌ویژه در فیلم‌هایی با گسترهٔ مخاطبان فراوان را فراهم می‌آورد. در این شکل از معرفی شخصیت یا شخصیت‌ها در داستان،

تمام روابط، احساسات و حالات درونی تا حد زیادی با اعمال و رفتار نشان داده شده و اساس حوادث و ماجراهای مختلف داستان نیز در تار و پود همین کنش و واکنش‌ها شکل گرفته و قوام می‌یابد. براین‌اساس، در داستان‌های نمایشی، عمل شخصیت، رویداد را شکل داده و رویداد نیز ابعاد مختلف وجودی شخصیت را شکل می‌دهد و رابطه‌ای دوسویه و در تعامل، میان شخصیت و عملش در داستان ایجاد می‌شود؛ (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۶: ۸۴) و در یک رابطهٔ توأمان هم داستان در بستر ماجراها و اعمال و رفتار پیش رفته و هم شخصیت یا شخصیت‌ها اعم از مثبت و منفی، قهرمان یا ضد قهرمان و اصلی و فرعی، در گیرودار همین کنش و واکنش‌ها شناخته می‌شوند.

نکتهٔ دیگری که در نوع شخصیت‌پردازی و شخصیت‌های موجود در داستان‌های مطلوب برای اقتباس به‌ویژه در سینمایی با رویکرد سرگرمی‌سازی، اهمیت زیاد دارد، وجود اشخاص و قهرمانانی است که اولاً مخاطب یا مخاطبان زیادی بتوانند با آنها همذات‌پنداری کرده و با ایشان یکی و همدل شوند، یا اینکه حداقل در سطحی ملایم‌تر، این امکان را داشته باشند که بتوانند برای لحظاتی با آنها و سرنوشتشان همراه شوند؛ دوم اینکه با پیشرفت روند داستان میزان تحول در آنها و سرنوشت‌شان به اندازه‌ای باشد که بتواند برای حوزهٔ ادارکی سطح گسترده‌ای از مخاطبان قابل لمس بوده و ابعاد مختلف وجود آنها را جذاب و قابل پیگیری نماید. براین‌اساس آثار ادبی و متون داستانی منتخبی که از این نوع شخصیت‌پردازی یا شخصیت‌هایی با این ویژگی‌ها بهره‌مند باشند، از قابلیت‌های بیشتری برای اقتباس برخوردارند و می‌توان از آنها در بازتولید شخصیت‌های جذاب سینمایی بهره‌برداری مناسبی انجام داد.

گفت‌وگوهای نمایشی

در مبحث مربوط به شخصیت و شخصیت‌پردازی عنوان شد که

وجود اعمال و رفتار شخصیت‌ها در داستان از عواملی است که ضمن نمایش ابعاد مختلف وجودی آنها، عمل مورد نیاز درام را هم تأمین می‌نماید؛ با همین رویکرد، یکی از مهم‌ترین نوع اعمال و رفتاری که در داستان، هم ویژگی شخصیت‌پردازانه داشته و هم باعث به‌وجود آمدن کنش مطلوب نمایشی می‌گردد، وجود گفت‌وگوهای مختلف میان شخصیت‌های داستانی است که اگر با دقت و بجا به‌کار رود، می‌تواند کارکردهای مثبت مختلفی داشته و باعث باورپذیرتر شدن شخصیت‌ها، القای فضاسازی، نمایش ابعاد درونی شخصیت‌ها، بیان مستقیم درون‌مایه و در مواردی پیشبرد سریع‌تر داستان گردد.

با این توصیف در متونی که گفت‌وگوهای جذاب و تأثیرگذار وجود داشته باشد، چارچوبی مشخص و آماده برای فیلم‌نامه‌نویس اقتباس‌کننده به‌وجود می‌آید که بتواند اساس گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان را در نسخه سینمایی با توجه به متن و ظرفیت‌های موجود در آن بازآفرینی نماید. با این وصف وجود این نوع گفت‌وگوها نیز از جمله ویژگی‌های مطلوبی است که در تقویت ظرفیت‌های اقتباسی یک متن برای بازتولید سینمایی نقش تأثیرگذاری خواهد داشت.

توصیفات جزئی و تصویری

یکی از ابزار مهم و اصلی نویسندگان در خلق متون ادبی برای خلق شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و ماجراها، توصیف است که بسته به مهارت نویسنده می‌تواند زمینه‌ساز تقویت قوّهٔ خیال مخاطب در تجسم قابل لمس شخصیت‌ها، ماجراها و فضاهای داستانی قلمداد گردد. براین‌اساس در صورتی که روش فیلم‌ساز در اقتباس از اثر ادبی بر پایهٔ وفاداری به متن شکل گرفته باشد، توصیفات دقیق و جزئی می‌تواند برای اقتباس‌کننده ــ که در درجهٔ اول او نیز مخاطب اثر ادبی است و بعد از فهم ساختار و محتوا، روند اقتباس را آغاز می‌کند ــ بسیار راهگشا بوده و مسیر تبدیل متن به نسخهٔ تصویری را با ابهام کمتری

روبه‌رو نماید. با این نگاه و در نظر گرفتن این نکته که توصیف در اثر ادبی به‌شکل‌های مختلفی اتفاق می‌افتد، می‌توان ادعا کرد زمانی که در یک اثر ادبی توصیف با دقت و جزئیات بیشتری از سوی نویسنده به‌کار گرفته شده باشد، این امکان در متن ادبی به‌وجود می‌آید که با توجه به تجسم‌پذیری بهتر عناصر مختلف متن (به‌دلیل توصیفات دقیق و مناسب)، اقتباس شکل دقیق‌تر و تا حدی نزدیک‌تر به متن یافته و مخاطبان هر دو رسانه را که روش وفادارانه را در اقتباس می‌پسندند، خشنود نماید.

از این منظر، هنگامی که در یک متن ادبی شخصیت‌ها هم در ظاهر و هم در اعمال و رفتار با جزئیات بیشتر و با پرداخت مفصل‌تر توصیف شوند یا اتفاقات و ماجراها و فضایی که کنش‌ها در آن رخ می‌دهند با دقت و وسواس بیشتری وصف شده باشند، روند بازتولید شخصیت‌ها و ماجراها برای ساخت یک نسخهٔ نمایشی به‌شکل بهتری پیش رفته و زمینهٔ مناسب اقتباس سینمایی در مقایسه با متونی که از این ظرفیت برخوردار نیستند، بیشتر و سهل‌تر فراهم می‌گردد.

کشمکش، عنصر درام‌ساز

یکی از مهم‌ترین عناصری که می‌تواند باعث تقویت ظرفیت‌های نمایشی و درنهایت خلق جذابیت مضاعف در متون ادبی مناسب برای اقتباس گردد، وجود انواع کشمکش‌هایی است که هر کدام ضمن پیشبرد بخش یا سطحی از روایت، عمل و عکس‌العمل مورد نیاز درام را نیز تأمین می‌نمایند. براین‌اساس، کشمکش به‌ویژه در متونی که مخاطب عام و سرگرمی‌سازی را اولین هدف خود قرار می‌دهند، با توجه به جذابیت‌هایی که ممکن است تنوع آن در نسخهٔ نمایشی ایجاد نماید، از منظر تصویری و تقویت ظرفیت‌های اقتباسی، اهمیت ویژه‌ای پیدا خواهد کرد.

کشمکش در متون ادبی و درنهایت در نسخه‌های تصویری اقتباس

شده از این متون به اشکال متنوعی نمود پیدا می‌کنند که هر کدام به‌سهم‌خود می‌توانند در جذاب شدن اثر اقتباسی نقش بسزایی داشته باشند. برای مثال انواع کشمکش‌های قهرمان داستان با شخصیت‌های منفی، مثبت، حیوانات وحشی و درندگان، غول‌ها، دیوها و جادوگران، گذر از موانع طبیعی و مبارزه با بلایای مختلف و گذراندن آزمون‌های سخت و دشوار ازجمله کشمکش‌های فردی با محوریت قهرمان اصلی داستان است. نوع دیگری از این کشمکش‌ها به‌صورت گروهی و میان تعدادی از لشکریان خیر و گروهی از سپاهیان شر و دشمن است که این نوع از کشمکش هم می‌تواند در جذاب‌تر شدن آثار اقتباسی سینمایی مؤثر به‌شمار آید و بسامد فراوان این‌گونه سکانس‌ها در فیلم‌های سرگرم‌کنندهٔ سینمای جهان مؤید همین مطلب است.

حال اگر با این رویکرد تنوع‌گرایانه به سراغ تحلیل کشمکش در ادبیات کلاسیک فارسی برویم، خواهیم دید که علاوه بر این تقسیم‌بندی که تا حد زیادی ماهیتی ساختارگرایانه دارد، نوع دیگری از دسته‌بندی کشمکش نیز به چشم می‌خورد که فارغ از زدوخوردها و کنش و واکنش‌های عمل‌محور، ماهیتی درونی دارد و در نتیجهٔ تضاد منافعی است که در متون عرفانی بیشتر بار آن در تعارض ایجاد شده میان نفس حیوانی شخص و آرزوهای نفسانی او با روح و تلاشش برای ترک تعلقات دنیوی تجلی می‌یابد و در متون غنایی و تعلیمی تضادی است که اساسش در رفتار و حرکات متضاد دو شخص یا گروه مختلف و در بستری از حوادث زندگی و بعضاً ماجراهای تاریخی به ظهور می‌رسد. در این نوع از کشمکش‌ها، اعمال و رفتار، دیگر حماسی و با نمایش رزمی همراه نیست؛ بلکه وجود هیجان و اضطراب در نتیجهٔ اعمال و رفتار عادی انسان‌هایی است که برای رسیدن به اهداف و آرزوهای خود روش‌های مختلفی را امتحان می‌کنند و در این مسیر مخاطبان مختلفی را برای پیگیری سرانجام خود تا پایان ماجرا همراه می‌نمایند.

از این زاویه هر قدر که متون ادبی انتخاب شده از انواع این کشمکش‌ها و حرکت و هیجان ناشی از آنها بهرهٔ بیشتری برده باشند، برای تبدیل شدن به نسخه‌های تصویری اقتباسی پرمخاطب و سرگرم‌کننده، ظرفیت‌های بیشتری از خود نشان خواهند داد.

تعلیق

تعلیق از جمله عناصری است که درنتیجهٔ وجود عنصر پیشین یعنی کشمکش و به‌ویژه پس از ظهور متوالی کشمکش‌های مختلف در متن ادبی یا نسخهٔ تصویری ایجاد شده و باعث تقویت هیجان ناشی از کشمکش‌های اثر می‌شود. تعلیق اگرچه لزوماً در همهٔ فیلم‌ها و ژانرهای سینمایی به‌وضوح و آشکار به چشم نمی‌آید، اما وجود آن در متون پر کشمکش قطعی است و ازجمله عناصری است که در جذب و کنجکاوی مخاطب نقش پررنگی دارد.

در متون تعلیق‌دار اتفاقات داستانی به‌شکلی برای قهرمان یا شخصیت اصلی ماجرا پیش می‌آید که هماهنگ با ضرباهنگ پیشرفت داستان، مخاطب در رابطه‌ای حسی از همان ابتدا خود را درگیر فهم و حدس سرنوشت قهرمان احساس کرده و در نوعی از همذات‌پنداری با شخصیت اصلی، در مواجهه با حوادث و کشمکش‌ها، تا انتهای داستان با روایت همراه می‌شود. تعلیق زاییدهٔ کشمکش است و خود عاملی است که مانند ریسمانی نامرئی کشمکش‌ها را هدفمند و به‌هم‌پیوسته، معنادار می‌نماید. این عنصر که در فیلم‌های سرگرم کنندهٔ تاریخ سینمای جهان در ژانرهای مختلف جایگاهی مشخص و تثبیت‌شده دارد، اگر در یک متن ادبی نیز به‌خوبی شکل گرفته باشد یا اینکه بتوان براساس چارچوب‌های متن سطح مناسبی از آن‌را در یک نسخهٔ اقتباسی نیز بازتولید نمود، ازجمله ویژگی‌های مطلوبی است که می‌تواند در موفقیت یک متن اقتباسی از زاویهٔ جلب نظر مخاطب ارزش و اهمیت زیادی داشته باشد.

آنچه به‌عنوان برخی عناصر مطلوب نمایشی در انتخاب متون برای اقتباس سینمایی به آنها پرداخته شد، بخشی از وجوه و ویژگی‌های قابل اعتنا در متون ادبی مناسب برای تبدیل شدن به نسخه‌های سینمایی است و اکنون می‌توان نمونه‌های این ویژگی‌ها را در آثار برگزیده از ادبیات کلاسیک فارسی جست‌وجو کرده، قابلیت‌های تصویری این متون را با گرایش‌های مخاطب‌گرایانه و توجه به وجه سرگرمی‌ساز بررسی و تحلیل نمود. اما پیش از آن و برای درک بهتر فضای سرگرمی و سینمای پرمخاطب، مناسب است در باب این نوع از سینما و ویژگی‌های خاص آن نیز توضیحات مختصری ارائه شود.

سینمای سرگرمی

برای بیان بهتر و روشن‌تر مفهوم سرگرمی در سینما شاید بد نباشد ابتدا اشاره‌ای شود به‌نوعی دسته‌بندی کلی در باب نظرهای مختلف در عرصهٔ هنر که به‌رغم تفاوت زیادی که بینشان وجود دارد، اما می‌تواند در شکل‌دهی و مرزبندی به آنچه به‌عنوان گسترهٔ سینمای سرگرمی شناخته می‌شود، تا حدی راهگشا باشد. با این رویکرد باید گفت بسیاری از مردم و هنرمندان و حتی منتقدان برجسته اعتقاد دارند که هدف هنر (ازجمله سینما) لذت‌بخشیدن است. بسیاری دیگر، و ازجمله تعداد دیگری از برجستگان، براساس تجربه و شناخت خود، این نظر را نمی‌پذیرند و چیزی را هنر می‌دانند که زمینهٔ اخلاقی مخاطب و از این طریق کل جامعه را ارتقا می‌دهد. هوراس، شاعر رومی در کتاب خود Arspoetica سعی می‌کند این دو دیدگاه را با هم وفق دهد: به‌این‌شکل که معتقد است: هلهله و تحسین جهانیان از آن کسی است که لذت و تعلیم را به‌هم می‌آمیزد و شنونده را هم لذت بخشد و هم هدایت کند. البته به‌نظر می‌رسد لذت و تعلیم، دو واژه‌ای هستند که همسازی‌شان بیشتر در ظاهر کلام پذیرفته شده و میان دو گروه بزرگ

از صاحب‌نظران در طول تاریخ که یکی هنر را منشأ لذت شخصی می‌دانند و گروه دیگری که آن‌را وسیلهٔ تهذیب نفس می‌شمارند، همواره اختلاف بزرگی وجود داشته است.

حال و با توجه به شرایط امروز که سرگرمی به‌عنوان منشأ لذت از اهمیت فراوانی در اجتماع برخوردار شده و این سرگرمی در سینما، لباس هنر نیز پوشیده است، تشخیص این مسئله، حساس‌تر هم شده که آیا هدف از سینما تنها سرگرمی و خلق لذت است یا اینکه اصل در آن رسیدن به سطح فاخری از هنر است که می‌تواند سرگرم‌کننده و لذت باشد یا نباشد؟ (ر.ک: لیندگرن، ۱۳۸۵: ۲۰۵ـ۲۰۴)

تصویری از ژرژ ملیس، اولین سرگرمی‌ساز تاریخ سینمای جهان در اوایل قرن بیست

برای پاسخ به چنین سؤالی باید نگاهی کرد به تاریخ پیدایش سینما و شروع شکل‌گیری و رشد این هنر؛ جایی که اولین سرگرمی‌ساز این

فن ــ هنر جدید، یعنی ژرژ ملیس[1] که به حرفه شعبده‌بازی اشتغال داشت و ارزش و جایگاه تصویر متحرک در ثبت تصاویر جادویی و اثر فوق‌العادهٔ سرگرمی‌سازی آن‌را کشف کرد و با همین هدف یعنی جلب مخاطب عام بیشتر، با ترفندهای مختلف حرفهٔ خود سعی در استفاده از سینما برای سرگرمی‌سازی نمود. در این نوع نگاه پایه، ابتدا جذابیت‌های شعبده‌بازی در کنار تازگی تصاویر برای مخاطبان، آنها را به اوج لذت و سرگرمی می‌رساند و پس از مدتی و با افول رویکرد ملیس، به داستان و جذابیت‌های داستانی برای لذت‌بخشی و سرگرمی‌سازی در سینما توجه شده و به‌ویژه در سینمای کلاسیک هالیوود در قالب ژانرهای مختلف پیگیری می‌شود. پس آنچه به‌وضوح پیداست این است که سینما از بدو پیدایش ــ چه به‌عنوان هنر شناخته شود و چه در قالب فن و صنعت دسته‌بندی گردد ــ با توجه به وجه سرگرمی‌ساز خود رشد کرده و هرگز از این تأثیر طبیعی مجزا نشده است. حال در برخی از فیلم‌ها، ژانرها و سبک‌ها و مکاتب، وجه سرگرمی و لذت‌بخشی آنی و عامی آن کمتر و در بخش بزرگی از محصولات تاریخ سینمای جهان به‌شکلی گسترده و غیرقابل‌انکار بر آن تأکید شده است.

با همین مقدمه، چندان دور از ذهن نیست با توجه به در نظر گرفتن سینما به‌عنوان یک هنر یا صنعت که نیاز به مخاطب و مصرف کننده دارد، وجه سرگرمی‌سازی و لذت‌بخشی را عامل بقای آن بدانیم و این طور تحلیل کنیم که وجه سرگرمی‌ساز سینما، مخاطبان عام فراوانی را در طول تاریخ سینما به سالن‌های نمایش فیلم کشانده و این خیل عظیم، با پرداخت هزینه‌های فراوان این هنر ــ صنعت روزبه‌روز موجب رشد و گسترش آن شده و بقای آن‌را تضمین نموده‌اند. این دیدگاه به‌هیچ‌روی مخالف دیدگاه هنری و بیان فاخر سینمایی نیست و حتی آن‌را برای تعالی معنوی سینما، سینماگر و مخاطب ضروری می‌داند، اما در بطن خود، اساس حیات سینما را در مخاطب و جذب تماشاچی

1. Georges Méliès

به‌شمار آورده، وجه سرگرمی‌سازی سینما و خلق لذت را برای ادامهٔ حیات آن لازم حساب می‌آورد. برای اثبات کارآمدی این موضوع می‌توان به کارنامهٔ سینماگران بزرگی در سینمای جهان اشاره کرد که در بسیاری از فیلم‌های مشهور خود ضمن تأکید بر وجه سرگرمی‌سازی، بیان هنری و تعالی معنوی را نیز مد نظر قرار داده‌اند و هرگز به ورطهٔ سرگرمی‌سازی سخیف و دم‌دستی گرفتار نشده‌اند؛ از این منظر بسیاری از آثار چاپلین و بزرگان سینمای طنزپردازانه، در کنار سینمای هیچکاک، وایلر و دیگران در طول تاریخ سینمای کلاسیک و آثاری از تیم برتون[1]، دیوید فینچر[2]، سام مندس[3] و... در سینمای روز جهان، مؤید همین مطلب است.

از نگاه ژانرشناسانه نیز گاهی اوقات در بسیاری از ژانرهای سینما که در نگاه اول ژانرهای مخصوص سرگرمی و سینمای تجاری هستند، آثاری با بیان فاخر سینمایی و با شاخص‌های سینمای هنری خلق شده که می‌توان با ارجاع به آنها وجه هنری و سرگرمی‌سازی را توأمان بررسی نمود؛ برای نمونه برخی آثار جان فورد[4] و سرجیو لئونه[5] در ژانر پرطرفدار وسترن و بعضی فیلم‌های رزمی با اِلمان‌های هنری مانند ببرخیزان، اژدهای پنهان[6] (۲۰۰۰) آنگ لی[7]، قهرمان[8] (۲۰۰۲)، خانه خنجرهای پران[9] (۲۰۰۴) و نفرین گل طلایی[10] (۲۰۰۶) ژانگ ییمو[11] و استاداعظم[12] (۲۰۱۳) وونگ کارای[13] از

1. Tim Burton
2. David Fincher
3. Sam Mendes
4. John Ford
5. Sergio Leone
6. Crouching Tiger, Hidden Dragon
7. Ang Lee
8. Hero
9. House of Flying Daggers
10. Curse of the Golden Flower
11. Zhang Yimou
12. The Grandmaster
13. Wong Kar-wai

این نمونه‌های قابل استناد خواهند بود. ضمن آنکه ملودرام‌های پرطرفدار و پرجایزهٔ تاریخ سینما نیز ازجملهٔ همین فیلم‌ها به‌شمار آمده‌که وجه هنری و سرگرمی را باهم به مخاطبان ارائه می‌دهند؛ مانند شکسپیر عاشق[1] (۱۹۹۸) ساختهٔ جان مَدن[2].

تصویری از سه فیلم مشهور سینمای رزمی ـ هنری پرمخاطب سینمای شرق آسیا

1. Shakespeare in Love
2. John Madden

تصویری از فیلم سینمایی شکسپیر عاشق (۱۹۹۸) برندهٔ ۷ جایزهٔ اسکار

علاوه بر این هستند نوابغی چون استنلی کوبریک[1] که با استفاده از یکی از پرطرفدارترین ژانرهای سینمای سرگرمی یعنی ژانر علمی‌ـ تخیلی[2]، دست به خلق اثری تمام‌هنری زده و اُدیسه ۲۰۰۱[3] (۱۹۶۸) را خلق نموده تا بسیاری از مرزها و قواعد سینمای سرگرمی و سینمای هنری را در قالب بررسی ژانری به‌چالش بکشد.

با این توصیفات و با توجه به آنچه به‌عنوان گسترهٔ سینمای سرگرمی‌ساز به آن اشاره شد، می‌توان گفت در سینمای امروز جهان، عوامل مشخصی هم در ژانرهای گوناگون دیده می‌شود که وجود مجموعه‌ای از آنها در یک اثر سینمایی می‌تواند یکی از نشانه‌های انگیزه‌های سرگرمی‌سازی و جلب مخاطب عام فراوان برای فیلم‌های سینمایی در نظر گرفته شود، از این زاویه عواملی مانند خلق فیلم‌های سینمایی بر اساس داستان‌های کمیک و ابرقهرمان‌ها، پرداخت

1. Stanley Kubrick
2. Science fiction
3. 2001: A Space Odyssey

هزینه‌های گزاف در قالب تولید بلاک‌باسترهای باشکوه و خلق تصاویر بدیع و خلاقانه با فناوری‌های پیشرفته، استفاده از سوپراستارهای محبوب و درنهایت استفاده از داستان‌های پرمخاطب تاریخ ادبیات جهان ازجملهٔ همین عوامل است که مورد آخر، از عوامل مهمی است که می‌تواند در قالب یک جریان اقتباسی از ادبیات کلاسیک فارسی نیز به یکی از عناصر مهم در سینمای سرگرمی و پرمخاطب در ایران و حتی در تعامل با صنعت سینمای جهان تبدیل گردد.