فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۴۰۲،
صفحات ۱۴۹-۱۳۹
انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

از عناصر نوشتاری تا عناصر تصویری: بررسی اقتباس از منظر دبورا کارتمل

نازنین اردوبازارچی[۱]
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات

چکیده

اقتباس رابطه‌ای تطبیقی است که تلاش دارد با استفاده از عناصر یک یا چند اثر و با توسل به روابط بینامتنی آن را به عناصر رسانهٔ دیگری انتقال داده و محصول جدیدی بر همین پایه ارائه دهد. اقتباس همواره ابزاری برای خلق آثار هنری و ادبی دانسته شده و از طرق گوناگونی به دست آمده است. دسته‌بندی‌های متعددی از شیوه‌های اقتباس در دست است که مشهورترین آن‌ها دسته‌بندی دبورا کارتمل است. به عقیدهٔ وی، اقتباس به سه گونهٔ انتقال، تفسیر و قیاس انجام می‌شود. این دسته‌بندی در اقتباس بیشترین کاربرد را در متون سینمایی دارد و سینما یکی از محبوب‌ترین رسانه‌ها برای عرضهٔ این رابطهٔ تطبیقی و محمل مناسبی برای برگردان عناصر رسانه-های مختلف است. این پژوهش سعی دارد اقتباس از منظر دبورا کارتمل را با توصیف و تبیین دسته‌بندی وی و همچنین چگونگی استفاده از این الگو و شاخصه‌های آن بررسی کند.

واژگان کلیدی: اقتباس، دبورا کارتمل، عناصر نوشتاری، عناصر تصویری

[۱] nazanin_bazarchi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۴

مقدمه

داستان‌گویی سبب می‌شود ایده‌ها و ایدئال‌ها در میان فرهنگ‌های مختلف به اشتراک گذاشته شوند. مضامین مشترک انسانی از طریق ادبیات، تئاتر، سینما و دیگر رسانه-هایی که بیانگر ارزش‌های انسانی هستند و همچنین سنت‌های فرهنگی امکان انتقال به مخاطب را پیدا می‌کند. مقادیر فراوانی از این روایت‌ها و ایده‌ها پیش‌تر گفته شده و دوباره گفته خواهد شد و روایت‌های پیشینی و پسینی همواره در چشم انداز فرهنگی بشر جایگاهی نوین پیدا می‌کند و این امر تنها از طریق فرایند منحصربه‌فرد اقتباس محقق می‌شود. اقتباس فرایند تولید روایتی جدید بر مبنای روایتی پیشینی است که به ساخت تجربه‌های جدیدی منجر می‌شود. اقتباس در معنای ادبی آن گرفتن بخشی از یک متن و آوردن آن در میان متن دیگر است که ممکن است به‌صورت کامل یا با دخل و تصرف صورت گیرد (همایی، ۱۳۸۹: ۲۳۹). محصول این فرایند بازآفرینی معانی و مضامین متن اولیه در قالبی دیگر است. اقتباس در انواع رسانه‌ها کاربرد دارد و می‌تواند بینارسانه‌ای نیز باشد؛ در این معنا، واژهٔ اقتباس به مفهوم تطبیق و همین طور جابه‌جایی از یک رسانه به رسانه دیگر است. اقتباس بدین معنی است که کارکرد و شکل اثر را بتوان با ایجاد تغییرات و اصلاحات در ساختار آن تغییر داد و به رسانهٔ جدید منتقل کرد (فیلد، ۱۳۸۹ :۳۱۲). یکی از رسانه‌هایی که همواره محملی برای اقتباس بوده رسانهٔ سینماست. فیلم‌ها یک قرن پس از تولد سینما هم از لحاظ تکنولوژی و هم از نظر سبکی تغییرات اساسی کرده‌اند اما پس از گذشت صد سال، سینمای جریان اصلی همچنان داستان‌ها را روایت و بازگو می‌کند و بیشتر آن داستان‌ها هنوز از منابع ادبی یا نمایشی استفاده می‌کنند. اقتباس تقریباً از ابتدا همواره در فرایند فیلم‌سازی نقشی اساسی داشته است و به‌خوبی می‌تواند سلطهٔ خود را تا قرن دوم سینما حفظ کند.

این پژوهش، در همین راستا به بررسی دسته‌بندی دبورا کارتمل در اقتباس می‌پردازد و پرسش‌هایی از چیستی و چگونگی این الگو در فیلم‌ها مطرح و شاخصه‌های آن را در متون سینمایی مختلف تبیین می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

عرصهٔ پژوهش در مقولهٔ اقتباس بسیار وسیع و گسترده است و مقالات و پایان‌نامه‌های فراوانی در باب اقتباس نگاشته شده است. همچنین، اقتباس در سینما نیز مورد بررسی‌های زیادی قرار گرفته و نمونه‌های فراوانی برای آن ذکر شده است. در این

میان، دسته‌بندی دبورا کارتمل از اقتباس - که یکی از مهم‌ترین ابزارهای محققین این حوزه در عرصهٔ بین‌المللی است- مغفول مانده و تنها تعداد اندکی از پژوهشگران بدان پرداخته‌اند. بخش اعظمی از این پژوهش‌ها در عرصهٔ آثار نمایشی نگاشته شده‌اند و انگشت‌شماری از آن‌ها به اقتباس در سینما از منظر دبورا کارتمل پرداخته‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

مقالهٔ «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما» به قلم محمد شهبا و غلامرضا شهبازی یکی از کلیدی‌ترین مقالاتی است که در آن به دسته‌بندی دبورا کارتمل اشاره شده است. این پژوهش در ابتدا، کنش اقتباس، انواع اقتباس، کنش تصاحب و نسبت آن با کنش اقتباس و مسئلهٔ سرقت ادبی را توضیح می‌دهد و سپس با بررسی جنبه‌های مختلف کنش تصاحب، استعاره‌های تازه‌ای تشریح می‌شوند که بیانگر این کنش‌اند.

مینا بهنام در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی و تصویر اقتباسی، بررسی موردی چند افسانه و کتاب و بازتاب آن در عرصهٔ تصویر» با نمونه‌گیری موردی از داستان‌های *شیخ صنعان*، *برصیصای عابد*، *جریج*، *فاوست*، *آنتوان قدیس* و *تائیس* به کشف ساختار داستان‌ها، مشابهت و تفاوت‌شان با یکدیگر می‌پردازد؛ هدف از این پژوهش بررسی نحوهٔ بازآفرینی و پردازش این داستان‌ها در قلمرو تصویرسازی سینمایی، تئاتر و نقاشی بر مبنای اقتباس و انواع آن از دیدگاه دبورا کارتمل است. کشف نظام حرکتی، دگردیسی شخصیت‌ها و نحوهٔ پایان‌یافتن داستان از یک سو و تأکید بر تأثیر ایدئولوژی‌ها در فرایند اقتباس و بازآفرینی و نیز توجه سازندگان آثار به نیاز زمان و تمایل مخاطبان از نتایج این تحقیق است.

غزاله ابراهیم‌زاده در مقالهٔ «تاریخ برده‌داری امریکا و سینما اقتباس از رمان‌های الکس هیلی، تونی موریسن و آلیس واکر: تقابل فضای دهنی متن و تصویر» با شرح فضای ذهنی این آثار و با اتکا به شاخصه‌های سینما اقتباس به شرح تقابل فضای ذهنی نویسنده داستان و کارگردان فیلم می‌پردازد و در این مسیر از نظریهٔ دبورا کارتمل بهره می‌گیرد.

سارا قربان حسنی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «تحلیل چگونگی اقتباس از داستان‌های کتب مقدس در دو اثر شاهزادهٔ روم و فیلشاه از منظر تئوری اقتباس کارتمل» به بررسی شیوهٔ اقتباس از کتب مقدس و تاریخ اسلام از منظر تئوری کارتمل پرداخته است. روش گردآوری اطلاعات در این پایان‌نامه به شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی بوده و همچنین مصاحبه‌ای با کارگردان دو اثر صورت گرفته است. سؤال اصلی این پژوهش پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان با درنظرگرفتن نظریهٔ

اقتباس کارتمل به اقتباس از کتب و تاریخ ادیان پرداخت و این مسیر برای آثاری چون شاهزاده روم و فیلشاه چگونه طی شد؟ در نهایت، پژوهشگر با نگاهی به نظریهٔ اقتباس دبورا کارتمل و با تحلیل و تجزیهٔ داستان دو اثر مذکور به این نتیجه رسیده است که می‌توان شیوهٔ اقتباس را در این آثار در دسته‌بندی اقتباس تفسیری قرار داد.

بنیان نظری پژوهش

فرهنگ لغت انگلیسی آکسفورد اقتباس را اصلاح چیزی برای تطابق با شرایط جدید تعریف می‌کند و آن را نوعی محصول، فرایند و ترکیبی از این دو می‌داند: ۱- کیفیت یا حالت مطابقت یا تناسب برای استفاده، هدف یا عملکردی خاص یا برای یک محیط خاص؛ سازگاری ۲- نتیجهٔ یک فرایند سازگاری یا انطباق؛ یک نسخه یا فرم اقتباس یا اصلاح‌شده. برایان مک‌فارلین در سال ۱۹۹۸ و سارا کاردول در سال ۲۰۰۲ اقتباس را محصول و فرایند معرفی کرده‌اند؛ هاچن، بر اساس کار آن‌ها، تعریف سومی برای اقتباس به‌عنوان یک محصول، یک فرایند تولید و یک فرایند مصرف اضافه کرد (Elliott، ۲۰۲۰: ۲۰۰).

همهٔ روایت‌ها برگرفته هستند؛ چه به آن آگاهی داشته باشیم؛ چه نداشته باشیم، چه به آن اعتراف شود؛ چه نشود. گابریل مارکز می‌گوید: پشت هر روایتی که نوشته می‌شود ده هزار سال پیشینه وجود دارد. همچنین از نظر آنتوان کمپانیون همهٔ نوشتارها کلاژ، نقل‌قول یا تفسیر متن‌های پیشین هستند. اما این برگرفتگی‌ها و هم-حضوری‌ها به شکل‌های گوناگون و تا بی‌شمار جلوه‌های متفاوتی دارند (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۵). در گذشته به‌دلیل محدودبودن انواع بیانی بیشتر رابطهٔ میان ادبیات، موسیقی و نمایش یا نقاشی محدود بود؛ اما امروزه با شکل‌گیری رشته‌های تازه مانند سینما، بازی‌های رایانه‌ای و چندرسانه‌ای و همچنین استقلال و توسعهٔ برخی از زیررشته‌های تجسمی، مبادلات میان‌رشته‌ای بسیار گسترده و پیچیده شده‌اند (همان، ۲۷). اقتباس در سینما از ادبیات یکی از جریانات اصلی تاریخ سینما را تشکیل می‌دهد که در طی آن فیلم معمولاً از رمان، داستان کوتاه یا نمایشنامه به‌عنوان منبع اقتباس استفاده می‌کند و آن را به فیلم‌نامه و سپس به فیلم تبدیل می‌کند. شاید مطالعهٔ سینما و اقتباس به‌سبب فراگیری فرهنگی و تاریخی اقتباس سینمایی هم‌ارز به نظر بیایند. تعریف در حال تغییر خود سینما نیز انعکاس تغییر پویایی اقتباس سینمایی در ۱۱۰ سال گذشته است. این تعاریف از سینما شامل مجموعه‌ای از ویژگی‌ها می‌شود مانند وضعیت فرهنگی فیلم (به عنوان هنر یا سرگرمی) یا شکل و سازمان آن (مانند برتری تاریخی فیلم‌های داستانی) و این مسئله تا حدودی بیانگر این است که چگونه

پیچیدگی‌های تکنولوژیک سینما، اقتصاد، زیباشناسی و دریافت، خود را در رابطه با ادبیات گذشته، حال و آینده قرار می‌دهد (Corrigan،۲۰۰۷: ۳۰).

دادلی اندرو در مقالهٔ «بنیان اقتباس» مشخصهٔ بارز گفتمان اقتباس را تطـابق نظام نشانه‌ای سینما با دستاوردی معرفـی مـی‌کنـد که در دیگر نظام‌ها به دست آمده و این مؤلفه را وجه تمایز سینمای مبتنی بر بازنمایی معرفی می‌کند (اندرو،۱۳۸۲: ۱۱۹). مفهوم بینامتنیت یکی از مفاهیم بنیادین دخیل در عرصهٔ اقتباس است که سوزان هیوارد در کتاب «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی» آن را به این شکل بیان می‌کند: «این عبارت به‌طور تحت‌اللفظی به معنای ارجاع متون به یکدیگر یا اشارهٔ متن‌های جدید به متن‌های پیشین است. مناسبات بینامتنی رابطه‌ای است بین دو یا چند متن که بر خوانش یک بینامتن تاثیر می‌گذارند. اصطلاح بینامتن اشاره دارد به متن موجود حی و حاضری که در برخی بخش‌ها از طریق ارجاع به متن‌های دیگر ساخته شده است.» وی سپس در مورد بینامتنیت در سینما اشاره می‌کند که بیشتر فیلم‌ها تا اندازه‌ای حالت بینامتنی دارند و به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهند. برای نمونه «ممکن است فیلمی از روی یک متن اصلی، یعنی یک رمان یا نمایش‌نامه، ساخته شده باشد. سبک فیلم‌برداری فیلم ممکن است از سبک نقاشی پیروی کند و القاکنندهٔ نقاشی‌هایی باشد که فیلم ممکن است به آن‌ها ارجاع داده باشد» (هیوارد، ۱۳۸۱، ۲۵).

نظریه‌های زیادی دربارهٔ اقتباس و جایگاه آن در سینما در طول سال‌ها مطرح شـده، نظریه‌هایی که روند اقتباس سینمایی از آثار ادبی را تحـت تـأثیر قـرار داده اسـت و یکی از مهم‌ترین آن‌ها نظریهٔ زیگفرید کراکوئر اسـت. او در میـان تمـام اشـکال ادبـی سـینما را نزدیک‌ترین شکل بـه رمـان می‌داند و «اقتباس ادبی در سینما را فقط وقتی جایز می‌داند که محتوای رمان ریشهٔ مستحکمی در واقعیت عینی و نـه در حـالات ذهنـی و روانـی داشـته باشـد و رمان «خوشه‌های خشم» و «آسوموار» را مواد متناسـبی می‌داند که به صورتی مناسب به پردهٔ سینما منتقل شده‌اند» (خیری، ۱۳۶۵: ۲۰۲).

مطالعات نظری بسیار کمی در حوزهٔ اقتباس سینمایی انجام شده است و اهداف و معیارهای زیباشناسانهٔ مشخصی برای اقتبـاس فـیلم وجود ندارد. در این میان اما نظریه‌پردازانی کوشیده‌اند در این عرصه به تحقیق و پژوهش روی بیاورند و همین امر توانسته تا حدودی نقصان پژوهشی این حوزه را جبران کند. بلا بالاش در بـاب مسـئلهٔ اقتبـاس سـینمایی معتقـد است که هر چند اقتباس از شاهکارهای ادبی نتایج

سودمند و درخشانی نداشته است اما «فیلم‌سازی که برای یافتن موضوع به کار هنری دیگری متوسل می‌شود اگر موضوع آن را از طریق شکل و زبان سینما دگرگون کند در کارش مرتکب خطایی نشده است» (اندرو، ۱۳۶۵: ۱۵۲). پی‌یر پائولو پازولینی، مبدع نظریهٔ شعرشناسی سینما، در مقالهٔ خود «سینمای شعر» می‌گوید: «خلق یک اثر سینمایی با تدوین نماها، صحنه‌ها و فصل‌هایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند سینما را با «نثر روایی زبانی» پیوند می‌دهد و آن را با رمان و تئاتر قیاس‌پذیر می‌کند؛ اما درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر ابزار خاص سینما که به نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانهٔ زبان قابل‌مقایسه است» (پازولینی، ۱۳۸۵: ۲۵). نظریه‌پرداز فرمالیست روسی، بوریس آیخن‌بام، بیشتر به تفاوت و شباهت متون سینمایی و ادبی توجه دارد؛ او به این امر اشاره می‌کند که «مخاطب سینما برای ادراک در شرایطی کاملاً تازه قرار می‌گیرد که تا حدی متضاد شرایط خواندن متن است. برخلاف خواننده که از واژهٔ مکتوب به تجسم موضوع می‌رسد تماشاگر در مسیری مخالف حرکت می‌کند. او از موضوع و از مقایسهٔ قاب‌های متحرک به درک و نام‌گذاری آن‌ها و در یک کلام به ساخت گفتار درونی می‌رسد» (لوته، ۱۳۸۶: ۱۵).

بحث و بررسی

تحول ساختار مطالعات اقتباس و تبدیل آن به یک رشتهٔ مستقل مدیون دبورا کارتمل است. وی از سال ۱۹۹۶ تعداد ده مجموعه مقالهٔ ویرایش کرده است که به روابط میان ادبیات، فیلم و سایر رسانه‌ها می‌پردازد و پژوهش‌های بسیاری از کشورها و دیدگاه‌های انتقادی مختلف را گرد هم آورده است. کارتمل همچنین ویراستار مجلهٔ اقتباس آکسفورد، که در سال ۲۰۰۸ تأسیس شد، و یکی دیگر از انجمن‌هایی است که جنبه‌های متفاوت این حوزه را بررسی می‌کنند (Cartmell،۲۰۱۲:۷).

دبورا کارتمل از جمله نظریه‌پردازان اقتباس است که در دسته‌بندی خود اقتباس را در سه شیوه باز می‌شناسد: انتقال،[۱] تفسیر[۲] و قیاس.[۳]

در نخستین شیوه یعنی انتقال، متن از یک گونه (مثلاً رمان) گرفته می‌شود و با افزودن قراردادهای زیباشناختی یک گونهٔ متفاوت (مثلاً فیلم) به متنی جدید بدل می‌شود و در شمایلی نوین به مخاطب عرضه می‌شود. در گونهٔ انتقال و در گام نخست

[۱] Transposition
[۲] Commentary
[۳] Analogue

آن دست‌کم دو نوع تغییر ژانری ایجاد می شود: ۱. متنی از یک نوع مانند رمان به نوع دیگری مانند فیلم، سریال ،نقاشی، بازی رایانه‌ای و... بدل می‌شود؛ ۲. متن پسینی بر بنیان قراردادهای زیباشناسانهٔ گونهٔ دوم به مخاطبی با انتظارات متفاوت عرضه می‌شود. اما اقتباس از ادبیات و دیگر اشکال در بسیاری از اوقات شامل لایه‌های انتقالی بسیاری است که هم از لحاظ گونه‌ای در متن منبع ایجاد تغییر می‌کند و هم از لحاظ فرهنگی، جغرافیایی و زمانی (Cartmell, ۲۰۱۲: ۲۴). در این نوع اقتباس شکاف‌های موجود در متن منبع بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. مثلاً در این نوع اقتباس بر جنبه‌های استعماری آثاری مانند «رابینسون کروزوئه» اثر دانیل دفو یا «توفان» اثر شکسپیر و پیوند آن‌ها با تاریخ استعمار تأکید می‌شود. آثار اقتباسی گونهٔ تفسیری به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب بر آگاهی وی از ارتباط میان منبع اصلی و اثر اقتباسی استوار هستند. در این گونه از اقتباس عموماً از متونی استفاده می‌شود که برای مخاطب آشنا باشد و تصاویر و لحظاتی از متن مورد اقتباس قرار می‌گیرند که تماشاگر با آن‌ها انس بیشتری داشته باشد و بتواند تفاوت‌ها و شباهت-های ایجاد شده را دریابد (همان: ۵۲). فیلم «آرامش در حضور دیگران» ساختهٔ ناصر تقوایی اقتباسی است از مجموعه داستانی اثر غلامحسین ساعدی با همان نام که در قالب یک متن تصویری و به روش انتقالی ساخته شده است. از دیگر فیلم‌هایی که به این شیوه ساخته شده‌اند می‌توان به فیلم «نیمهٔ پنهان» از تهمینه میلانی (بر اساس رمانی به نام «بعد از عشق» اثر فریده گلبو)، فیلم «چکمه» از محمدعلی طالبی (بر اساس داستانی به همین نام نوشتهٔ هوشنگ مرادی کرمانی) و «خواهران غریب» از کیومرث پوراحمد (بر اساس رمانی به همین نام از اریش کستنر) اشاره کرد.

دومین گونه از اقتباس در دسته‌بندی کارتمل شیوهٔ تفسیر است. در این شیوه، اقتباس‌گر از تقریب ساده به متن اصلی فاصله می‌گیرد و به سمت پدیده‌ای با بار فرهنگی بیشتر حرکت می‌کند. این نوع اقتباس با تفسیر متن پیشینی و ایجاد میزانسنی نوین عموماً با تغییر یا افزودن گزاره‌ها همراه است. انتقال در نوع دوم اقتباس یعنی تفسیر همچنان مطرح و مستتر است با این تفاوت که اقتباس‌گر می-کوشد بیشتر مخاطب متن جدید را در نظر بگیرد و پیامی را که در بطن اثر پیشینی وجود دارد به شیوه‌ای روزآمد بیان کند (بهنام، ۱۴۰۰: ۴۲). شاپور یاسمی فیلم «یوسف و زلیخا» را به شیوهٔ تفسیر ساخته است. وی با افزودن برخی عناصر سینمایی سعی داشته در اثر اصلی تغییراتی ایجاد کند که البته در این مورد با استقبال مخاطب جدید همراه نبوده است. ابوالقاسم طالبی نیز فیلم «یتیمخانهٔ ایران» را بر اساس شیوهٔ

تفسیر ساخته است. این فیلم بر اساس اسناد و مدارکی ساخته شده است و سعی دارد اوضاع ایران را در دورهٔ قاجار و حضور انگلیس در ایران را به نمایش بگذارد.
سومین گونهٔ اقتباس از منظر کارتمل اقتباس قیاسی است. آگاهی بینامتنی تماشاگر در این نوع اقتباس اهمیت چندانی ندارد. در گونهٔ اقتباس قیاسی متن اقتباس‌شده آگاهی مخاطب را فرامی‌خواند و از عناصر خلاقه متن اقتباس‌شونده فاصله می‌گیرد؛ به این شکل که عناصری از منبع با اثر اقتباس‌شده مقایسه می‌شود و ارتباطی از جنس تناظر میان بعضی از عناصر برقرار می‌شود. نمونهٔ سینمایی این نوع اقتباس، فیلم «اینک آخرالزمان» اثر فرانسیس فورد کاپولا است. این فیلم از رمان «دل تاریکی» نوشتهٔ جوزف کنراد اقتباس شده است اما وقایع آن به جای کنگو در ویتنام می‌گذرد و وقایع رمان و رویدادهای فیلم و شخصیت‌های آن در اثر اقتباس‌شده و اثر اقتباس‌شونده با یکدیگر قابل‌قیاس هستند (Cartmell & Whelehan, ۲۰۱۲: ۱۳-۱۴). داریوش مهرجویی نیز در فیلم «سنتوری» به شیوهٔ اقتباس قیاسی از رمان «عقاید یک دلقک» هاینریش بُل اقتباس کرده است. در فیلم «هامون» نیز با این نوع از اقتباس روبه‌رو هستیم. این فیلم اقتباسی از رمان «بوف کور» صادق هدایت و برداشتی آزاد از زندگینامهٔ کی‌یرکگارد است.

نتیجه‌گیری

در موقعیت فرهنگی معاصر ارتباط میان اشکال هنری تشدید شده و مرزها از بین رفته‌اند. به نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های اصلی فرهنگ مدرن همین درهم‌آمیختگی هنرها باشد که در وضعیت کنونی جوامع مختلف به روشنی مشاهده می‌شود. این امر به‌ویژه منجر به شکل‌گیری مجموعه روابطی میان ادبیات و سینما- که اشکال محبوب فرهنگ معاصر ما هستند- می‌شود که مستقیماً در متون اقتباسی منعکس می‌شود و مخاطب (خواننده/بیننده) را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این پژوهش با بررسی نوع رابطهٔ سینما و ادبیات می‌کوشد در طبقه‌بندی آن از منظر یکی از متخصصین این رشته، دبورا کارتمل، مداقه کند.
درون‌مایه، گزاره‌های فرهنگی، اجتماعی و فکری متن مبدأ و مقصد در بیشتر متون اقتباسی گونهٔ انتقال بازنویسی می‌شود و از این روست که می‌توان گفت در این نوع از اقتباس متن مقصد به متن مبدأ شباهت دارد. اقتباس در گونهٔ تفسیر به انتقال اجتماعی، سیاسی و فرهنگی متن منبع محدود نمی‌شود بلکه اثر اقتباسی بر مبنای تفسیری که از متن مبدأ به دست می‌آورد تلاش دارد بار فرهنگی خود را بر اساس زمانه تغییر دهد و در نتیجه، در این نوع اقتباس شکاف بیشتری- نسبت به نوع اول-

میان متن مبدأ و مقصد وجود دارد. طبقه‌بندی سوم کارتمل از انتقال و تفسیر کمی متفاوت است. گزارهٔ بینامتنیت در گونهٔ قیاس سبب می‌شود درک مخاطب از متن فرهنگی جدید عمیق‌تر باشد. دسته‌بندی اقتباس از منظر کارتمل بر اساس درجهٔ نزدیکی به متن مبدأ صورت می‌گیرد و هر چقدر متن اقتباس‌شده از عناصر متن اقتباس‌شونده فاصله بگیرد از نوع قیاس است.

منابع

۱- اندرو، دادلی (۱۳۸۲). «بنیان اقتباس». ***فصلنامهٔ سینمایی فارابی***، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ چهـارم، شماره مسلسل ۴۸، بهار و تابستان.

۲- بهنام، مینا (۱۴۰۰). «ادبیات تطبیقی و تصویر اقتباسی». ***دو فصلنامهٔ پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی***، سال سوم، شمارهٔ ششم، پاییز و زمستان.

۳- پازولینی، پی‌یر پائولو (۱۳۸۵). «سینمای شعر». ***ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سـینما***، گـردآوری بیـل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدین طباطبائی. تهران: هرمس.

٤- خیری، محمد، (بی‌تا) ***اقتباس برای فیلمنامه، پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبـی بـرای نگـارش فیلمنامه***، تهران: سروش.

٥- شهبا و غلامرضا شهبازی (۱۳۹۱) «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما». ***هنرهای زیبـا - هنرهای نمایشی و موسیقی***. دورهٔ هفدهم، شمارهٔ دوم، ص ۱۷.

٦- فیلد، سید (۱۳۸۹). ***چگونه فیلم‌نامه بنویسیم؟***. ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.

۷- لوته، یاکوب (۱۳۸۶). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***، ترجمهٔ امید نیکفرجام، تهـران: مینـوی خرد.

۸- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۹). ***ترا‌روایت***، روایت بیش‌متنی روایت‌ها، تهران: سخن.

۹- همایی، جلال‌الدین (۱۸۳۱). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. چاپ اول، تهران: اهورا.

۱۰- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). ***مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی***، ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: هزارهٔ سوم.

۱۱- Cartmel, D. (۲۰۱۲). A Companion to literature, Film and Adaptation, Wiley-Blackwel.

۱۲- Cartmell, D. and Whelehan, I. (۱۹۹۹) Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text, Routledge, London.

۱۳- Corrigan, T. (۲۰۰۷). Literature on Screen, A History: In the Gap. In D. Cartmell & I. Whelehan (Eds.), The Cambridge Companion to Literature on Screen (pp. ۲۹-٤٤). New York: Cambridge University Press.

۱۴- Elliott, kamilla (۲۰۲۰) Theorizing Adaptation, Oxford University Press, London.
۱۵- Lhermitte, Corinne (۲۰۰۵, March) "A Jakobsonian approach to film adaptations of Hugo's Les Misérables", Nebula, Vol ۲, ۹۷-۱۰۷.