مطالعات هنر و فرهنگ

دوره ۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲

صفحات ۸۹-۷۴

Online ISSN: ۲۵۳۸-۴۹۳۷

Print ISSN: ۲۵۸۸-۲۷۰۸

www.irijournals.com

الگوهای اقتباسی از نمایشنامه برای شکل گیری فیلم‌نامه با بررسی آثار دیوید ممت

بهروز محمودی بختیاری[۱]، پریسا امیرصمیمی[۲]، صدیقه مومنی[۳]

[۱]دانشیار پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی

[۲]فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد دانشکده هنر و معماری واحد تهران مرکز

[۳]فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد دانشکده هنر و معماری واحد تهران مرکز

چکیده

زمینه مطالعه: این مقاله اولین پژوهش در زمینه‌ی اقتباس‌های دیوید ممت می‌باشد.

هدف پژوهش حاضر به‌منظور بررسی الگوهای فیلم‌نامه‌ای و بیان روند اقتباس در آن‌ها از گونه تئاتریشان می‌باشد به‌گونه‌ای که به یک کپی صرف دچار نگردند. مسئله تشابهات و وابستگی‌های سه هنر ادبیات و سینما و تئاتر همواره مطرح بوده است، که در اینجا به بررسی رابطه تئاتر و سینما با محوریت آثار دیوید ممت پرداخته می‌شود.

روش: تحلیلی – توصیفی، بر اساس داده‌های گردآمده کتابخانه‌ای و همچنین مرور فیلم‌نامه‌ها و نمایشنامه‌های ممت.

نتیجه‌گیری نهایی: با این وصف، بدیهی است که خیلی از نمایشنامه‌ها عملاً در مقابل فیلم‌نامه شدن مقاومت می‌کنند و تبدیل‌ناپذیرند. نمایشنامه‌ای که در بطن خود، دارای عناصر واقع‌گرایانه باشند، بهترین گزینه برای اقتباس می‌باشند. برای اقتباس از نمایشنامه باید از این نکته مطمئن شد که جادوی خاص نمایش، مدیون فضای تئاتری آن نیست. موارد شکست در فیلم‌نامه‌های اقتباس‌شده از نمایشنامه بیش از موارد موفقیت‌آمیز در این زمینه بوده است. در نگاه اول، چنین به نظر می‌رسد که نمایش به سینما نزدیک‌تر و برای اقتباس مناسب‌تر است، اما این تنها ظاهر امر است. قالب نمایشی دارای جادوی منحصربه‌فرد خود است و هنگامی‌که تصمیم به تبدیل برای فیلم‌نامه گرفته می‌شود، باید این نکته را همواره به خاطر داشت که در این راه می‌بایست جادوی جدیدی برای فیلم خلق کرد. برای انجام فرآیند اقتباس از گونه‌ی تئاتری به فیلم‌نامه می‌بایست در ابتدا، دو مدیوم سینما و نمایش را به‌خوبی شناخت، زیرا گرچه در ظاهر دارای مشابهت‌های فراوان می‌باشند اما در نفس آن‌ها تفاوت‌های بسیاری است که اگر آن‌ها را نادیده بگیریم، فیلم‌نامه محکوم به شکست است. دیوید ممت از آن دسته هنرمندان تجربه‌گرایی می‌باشد که سیر تحولی کارهای او جای تعمق و تفحص فراوان دارد که تمرکز در اینجا بر روی آثاری است که خود او نمایشنامه‌هایش را به رشته تحریر درآورده و فیلم‌نامه‌های آنان را از آثارش اقتباس کرده و اشکالات و مزیت‌هایی را که این روند ایجاد شده را مورد بررسی قرار می‌دهیم و به‌گونه‌ای به تطبیق نمایشنامه‌های دیوید ممت با فیلم‌نامه‌های خود او می‌پردازیم و می‌بینیم که در چه مقوله‌ای در این زمینه توانسته با موفقیت عمل کند و در چه زمینه‌ای دچار شکست گردیده است.

کلمات کلیدی: *نمایشنامه، فیلم‌نامه، اقتباس، دیوید ممت*

مقدمه

در اقتباس یکی از مهمترین مسائل ساختار است، به عبارتی تنظیم پیرنگ در صحنه های متوالی. در این پژوهش سعی برآن بوده که تمرکز بیشتر برروی عناصر ساختاری قرار بگیرد و از این منظر به فرآیند اقتباس نگاه شود و این که اقتباسگر در این پروسه چه مراحلی را باید طی نماید تا به یک اقتباس موفق دست پیدا کند. نظریات مختلفی درباب اقتباس مطرح گردیده، که موافقان و مخالفان خود را دارد.

ممت از جمله هنرمندانی است که هم در زمینه‌ی فیلم‌نامه نویسی و هم نمایشنامه نویسی فعالیت دارد، و کارهای اقتباسی زیادی انجام داده که هم شامل اقتباس از آثار نمایشی خودش و هم اقتباس از آثار دیگران است. در اینجا سعی به بررسی ساختار فیلمنامه‌هایی است که دیوید ممت از نمایشنامه‌های خود اقتباس نموده و سه فیلمنامه‌ی اولئانا، بوفالوی آمریکایی و گلن راس مطرح می‌شود.

در فیلم‌نامه‌ها همیشه مساله اقتباس مطرح بوده است، مخصوصا اقتباس از گونه تئاتری آن که دارای اشترکات فراوانی در عناصر دراماتیک هستند که مهمترین آن‌ها عنصر تماشا است. یک اقتباس موفق بسته به فهم دقیق و درست تفاوت میان مدیوم ها دارد. اقتباس می‌بایست ترکیبی باشد از شاخصه های قدرتمند فیلم و تم اصلی که از مدیوم اولیه در آن به جای می ماند. نویسنده ی فیلم‌نامه ممکن است، تم های فرعی را تغییر دهد و یا بر آن‌ها تاکید بیشتری بورزد، اما مسئله ی اصلی این است که تم اولیه دست نخورده باقی بماند. مخاطبان اثر اصلی ممکن است تنها مایل به دیدن سبک کار نویسنده ی اثر اولیه باشند، اما باید این نکته را مد نظر داشت که دیدگاه نویسنده ی جدید یک عامل مهم در فیلم است. همانگونه که از یک کارگردان انتظار می رود که دیدگاه منحصر به فرد خود را داشته باشد، نویسنده نیز می‌بایست در این زمینه قدرت عمل داشته باشد.

استعداد و خلاقیت دیوید ممت چه در زمینه فیلم‌نامه و چه نمایشنامه، با توجه به مجموعه آثار او کاملا مشهود است. ممت به عنوان نمایشنامه نویس، فیلم‌نامه نویس و مقاله نویس جوایزی را به خود اختصاص داده است. سال ها بعد ازینکه دیوید ممت، خود را به عنوان یک نمایشنامه نویس معرفی کرد، شروع به اقتباس از کارهای نمایشی خود نمود که اولین تجربه ی او در این زمینه گلن گری گلن راس است، نمایشنامه ای که موفق به دریافت جایزه ی پولیتزر گردیده است. این اقتباس به طور مستقیم به بررسی وضعیت اسفناک یک فرد گرفتار آمده در طبقات پایین کسب و کار آمریکا می پردازد. ممت در این اقتباس با اضافه کردن شخصیت و صحنه هایی به نمایشنامه بیش از بقیه ی آثار اقتباسی اش در این زمینه توانسته است، به ساختار خطی فیلم نزدیک گردد.

در بوفالوی آمریکایی، شاهد افراد عقب مانده از مبارزه ی کسب و کار آمریکایی هستیم. ماوقع در مغازه ی سمساری دان روی می دهد که باعث ایجاد تصاویر قدرتمند بصری از صنعت پوسیده ی غرب را فراهم می‌شود، و این نمایه ای از پیش بینی ممت از آمریکا در آینده است.

در اولئانا، بیش از همه منفعت طلبی استاد و شاگرد به چشم می آید که در پس زمینه‌ی نقد سیستم آموزشی آمریکایی قرار می گیرد و در نهایت برای پیروزی متوسل به خشونت و قدرت می گردد و همانطور که در این تحقیق ذکر می گردد، این نمایشنامه نسبت به دو نمونه ی دیگر چه از لحظ صحنه ای و چه از نظر دیالوگ دست نخورده می ماند.

اقتباس در پژوهشهای رایج داخلی عمدتا معطوف به اقتباس فیلم‌نامه از آثار منظوم و یا داستان بوده است و در ایران متاسفانه اقتباس سینمایی از نمایشنامه در اندازه هایی که شایسته است، وجود ندارد و همچنین پژوهشهای به سزایی در این زمینه

صورت نپذیرفته است. مطرح کردن این موضوع در حدود بین المللی آن امکان توجه درخور این مسئله را فراهم می آورد، چرا که مشخص می گردد این مسئله به عنوان یکی از ارکان اقتباس خود را مطرح کرده و جایگاه به سزایی برای خود ایجاد کرده است. با توجه به سن کم سینما در مقابل تئاتر، اولین راه حلی که سینماگران برای دراماتیک کردن آثار خود پیدا کردند، استفاده از هنر تئاتر بود که بعدها دیگر استفاده از دیگر مدیومها به آن افزوده گردید. این توضیح به خودی خود اهمیت این نوع خاص در اقتباس را نشان می دهد.

شاید وجود الگوی مناسب در این راه با توجه به نمایشنامه‌هایی که در جهان به عنوان اثر قابل اقتباس مطرح شده اند، بتواند روند اقتباس را به سمت و سویی ببرد و حتی نویسنده را به این فکر وادارد که الگوی خود را بر مبنای دیگر الگوها بنا نهد، کما اینکه دیوید ممت بدون واهمه این کار را در آثارش به انجام می رساند.

از سویی نمایشنامه‌های مهم برای تبدیل به فیلم وجود دارند که با توجه به کثرت بیننده های سینما قابلیت مطرح شدن می یابند و با ارجاعاتی به گونه تئاتری می توان توجه تماشاگر عام سینما را به نمونه های نمایشی آن جلب کرد. این روند نه تنها برای استفاده از آثار خارجی کاربرد دارد، بلکه برای آثار داخلی نیز عرصه ای برای ظهور فراهم می کند. در ایران نمایشنامه نویسی رو به گسترش است و نویسندگان زیادی وارد این عرصه گشته اند که کارهایشان قابلیت تبدیل به مدیوم دیگر را داراست، کما اینکه سینماگران حال حاضر یکی از بزرگترین مشکلات سینمای ایران را فقر فیلم‌نامه می دانند، شاید مسیری برای حل این معضل که یکی از بنیانهای فیلم نیز می‌باشد، باز گردد.

مبانی نظری

اقتباس:

تاریخ هنر همواره به ما نشان داده است که رسانه‌های هنری و به‌تبع آن آثار هنری همواره تمایل به گفتگو و ارتباط با یکدیگر دارند. «ژاک دریدا» درخصوص این مقوله اظهار می‌کند: «هر متن دستگاهی است با خواندن‌های چندگانه که رو به‌سوی متن‌های دیگر دارد.» یکی از فنونی که ارتباط بین آثار را میسر می‌کند، اقتباس است و شاید بتوان گفت معروف‌ترین آن‌ها است، تا آنجایی که هنگامی‌که رد اثر دیگری را در هر اثر هنری می‌یابیم آن را یک اثر اقتباسی محسوب کرده و آن را جزء انواع شیوه‌های اقتباسی بررسی می‌کنیم.

«آندره بازن» متدی را برای بررسی فیلم‌نامه اقتباسی پیشنهاد کرد و اذعان داشت که وفاداری به فرم ادبی در اقتباس گمراه‌کننده است و چیزی که بیش از آن اهمیت دارد، تعادل در استفاده از معنای فرم است (زاتلین، ۲۰۰۵، ۱۵۳). باوجوداین، فیلم‌سازان و نویسندگانی هستند که معتقدند، اگر یک فیلم بخواهد یک اقتباس خوب باشد می‌بایست به منبع ادبیاتی خود وفادار بماند و بهترین اقتباس‌ها، آن‌هایی هستند که بیشترین نزدیکی به متن اصلی را دارا باشند.

اگر تقسیم‌بندی «جک یورگن»[1]را که در سال ۱۹۷۷ بر اساس اقتباس‌های صورت گرفته از آثار شکسپیر، انجام شد و آن را به سه دسته‌ی ۱- تئاتریکال[2] ۲- رئالیستی[3] ۳- فیلمیک[4] تقسیم‌بندی کرده است، کنار بگذاریم، (کارتمل و ولدهان، ۲۰۰۷، ۲) با درنظرگرفتن درجات نزدیکی به متن دادلی اندرو تقسیم‌بندی خود را در سال ۱۹۸۴ به‌این‌ترتیب بیان می‌کند:

۱- وامگیری[5]

[1] Jack jorgens
[2] Theatrical
[3] Realistic
[4] Filmic
[5] Borrowing

۲- برخورد[6]

۳- وفاداری انتقال[7]

«کامیلا الیوت»[8] در سال ۲۰۰۳ تقسیم‌بندی خود را در شش قسمت ارائه داد (همان، ۲):

۱- ذهنی[9] ۲- بین‌المللی[10] ۳- صداپیشگی[11] ۴- متلاشی‌شده[12] ۵- تکوینی[13] ۶- نارو[14]

آنچه در این طبقه‌بندی‌ها پنهان است، نوعی ارزش‌گذاری است، این طبقهبندیها به‌طورمعمول از زاویه‌ی دید ادبیات اداره می‌شود و نه سینما؛ زیرا ارزش انواع اقتباس را بسته به نزدیکی و وفاداری به متن اصلی ارزیابی می‌کنند.

تنوع تقسیم‌بندی نشانگر اولویت‌های یک مدیوم بر دیگران نیست، بلکه حاکی از این است که هر رشته چگونه سعی می‌کند تا حدومرز خود را مشخص سازد. این تنوع و گاهی تقابل برای تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که چه تعداد مسیر را می‌توان در این زمینه برگزید.

با در نظر داشتن راه‌های بی‌شماری که در این مسیر برای برقراری ارتباط موجود است، دائماً شاهد گسترش و از بین رفتن دیدگاه‌های اولیه نسبت به اقتباس هستیم. همان‌طور که «برایان مک فارلن»[15] در مقاله خود بانام نوول به فیلم در سال ۱۹۹۶ اشاره می‌کند، «ارائه دادن برخی چالش‌های حیاتی در مورد تقدم وفاداری به‌صورت یک معیار انتقادی که طبقه‌بندی‌های این‌چنینی، برخی چالش‌های حیاتی را در تقدم وفاداری به‌صورت یک معیار بحرانی نشان می‌دهند» (همان، ۲).

نظریات در باب اقتباس:

دو نوع نگاه به اقتباس وجود دارد، نگاهی موافق و نگاهی مخالف. نظریه‌پردازان موافق امر اقتباس، آن را هنری میشمارند که می‌تواند باعث نمایش توانایی‌های یک فیلم‌ساز و فیلمنامه‌نویس گردد؛ اما نظریه‌پردازان مخالف، اقتباس را گریزگاه شرم‌آوری می‌دانند که سینما از طریق آن ضعف‌های خود را می‌پوشاند و از جهت روایی خود را تضمین می‌کند.

«آندره بازن» در مقاله‌ای با عنوان «در دفاع از سینمای مختلط» ثابت می‌کند که اقتباس هنر و فنی ویژه است. «بازن» در ابتدای مقاله‌اش (بازن،۱۳۹۲، ۴۲) پرسشی جدی را مطرح می‌کند که آیا سینما و آنچه از آن باقی مانده است، نمی‌تواند بدون دو چوب زیر بغل، یعنی ادبیات و تئاتر، به زندگی ادامه دهد؟ در آخر نتیجه‌گیری می‌کند که «دوران طغیان سینما، مستقل از رمان و تئاتر، باز فرا خواهد رسید. ولی شاید آن روز دلیل آن استقلال این باشد که رمان را مستقیماً برای فیلم بنویسند. سینما درحالی‌که منتظر است دیالکتیک تاریخ هنر، این استقلال خواستنی و خیالی را به وی بازگرداند، سرچشمه پر آب موضوعات ظریفی را که هنرهای مجاورش طی قرن‌ها در کنارش انباشته‌اند، به خود جذب می‌کند و آن‌ها را از آن خود می‌سازد، زیرا به آن‌ها نیاز دارد؛ ما نیز مشتاقیم تا آن‌ها را مجدداً به‌وسیله سینما کشف کنیم» (همان، ۵۴).

---

[6] Intersection
[7] Fidelity of transforming
[8] Kamilla Eliott
[9] Psychic
[10] International
[11] Ventriloquist
[12] Decomposing
[13] Genetic
[14] Trumping
[15] Brian McFarlen

«لیندا سیگر» معتقد است: «اقتباس، خون حیات‌بخش دنیای سینما و تلویزیون است» (سیگر،۱۳۸۸، ۳) و اشاره می‌کند یکی از دلایل رو آوردن روزافزون سینما به اقتباس منظر اقتصادی است؛ زیرا فیلم کردن دستمایه‌ای که از قبل مخاطب خود را پیدا کرده ازنظر اقتصادی قابل‌اتکا است.

«آلبرتو موراویا» این رابطه را یک تبادل اندیشه بین دو هنر عمده می‌داند او در زمینه اقتباس سینمایی تأکید می‌کند: «پس اقتباس سینما از ادبیات یک امر لازم و ضروری است که در این عمل کارگردان فیلم یک قصه‌ی ادبی را از طریق رسانه‌ی فیلم مجدداً بازگو می‌کند، منتها با فراست و دانایی کامل» (خیری،۱۳۸۹، ۵۰).

ازجمله نظریه‌پردازان مخالف اقتباس، می‌توان از «دادلی اندرو» نام برد، او معتقد بود: «گفتمان اقتباس یعنی محدودترین و کوته‌بینانه‌ترین حوزه‌ی نظریه فیلم» (اندور،۱۳۸۲، ۱۱۹). این در حالی است که او در ادامه، سخن خود را مورد چالش قرار می‌دهد و اشاره می‌کند که حوزه‌ی اقتباس به‌طور ذاتی گسترده و دارای پیامدهای مهم است (همان، ۱۱۹). قابل‌توجه است که از تقسیم‌بندی‌هایی که امروز در مورد انواع اقتباس بیشترین استفاده را دارد، تقسیم‌بندی دادلی اندرو در این زمینه است.

بررسی ماهوی نمایشنامه و فیلم‌نامه

از شباهت‌ها و تفاوت‌های بین نمایشنامه و فیلم‌نامه و یا تئاتر و سینما، همواره مسائل گوناگونی از زوایای مختلف مطرح بوده و به همان میزان در دوره‌ای اعتقاد بر مدیون بودن سینما به ادبیات بوده است؛ اما رابطه‌ی بین نمایشنامه و فیلم‌نامه در هنگام اقتباس یک رابطه‌ی دوسویه است. اگر در فرایند اقتباس بپذیریم که نمایشنامه با داستان تفاوت دارد، برای رسانه‌ی سینما نیز می‌توان آن را این‌گونه مطرح کرد. طبیعت نمایشنامه برای تبدیل‌شدن به فیلم با طبیعت سینما متفاوت و درعین‌حال نزدیک است.

درام «کنشی تقلیدی است که در زمان حال عرضه می‌شود و در برابر چشم تماشاگر، رویدادهای واقعی یا تخیلی گذشته را بازسازی می‌کند» (اسلین ۸۷، ۱۹). «اسلین» معتقد است که اگر بر پایه‌ی نمایشنامه فیلمی ساخته شود، آن فیلم حتماً درام است و آن دسته از فیلم‌هایی که بر پایه‌ی فیلم‌نامه‌های دسته اول (غیر اقتباسی) ساخته می‌شوند نیز جزو درام محسوب می‌گردند. به‌طورکلی او معتقد است که هر دو هنر سینما و تئاتر زیربنای مشترکی دارند و آن، درام است (همان، ۱۵).

«بازن» معتقد است: «درام، روح تئاتر است. ولی این روح گاهی در بدن‌های دیگر حلول می‌کند. یک سونات یا رمان یا فیلم و یا حکایتی از لافونتن ممکن است تأثیرگذاری خود را مدیون چیزی باشد که هانری گویید آن را مقولات دراماتیک می‌نامد» (بازن، ۱۳۹۲،۵۸). او همچنین بیان می‌کند که سینما کمتر از دیگر هنرها می‌تواند از نفوذ تئاتر فرار کند. بهرحال، هنگامی‌که از دیدگاه تاریخی، بحث در مورد مناسبات سینما و تئاتر می‌شود، همواره عنصر اصلی، متن بوده است. از همان آغاز پیدایش سینماتوگراف، ضرورت داستان‌گویی، سینماگران را به‌سوی هنری کشاند، که سالیان بسیار شگردهای مختلف داستان‌گویی را آزموده است. بازن این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند که هرچه کیفیت دراماتیک اثر بیشتر باشد، جدا کردن عناصر دراماتیک از عنصر تئاتری دشوارتر است زیرا این دو در متن باهم درآمیخته‌اند و نوعی هم‌نهاد[1] را پدید آورده‌اند. نکته قابل‌توجه این است که غالباً رمان را دراماتیزه می‌کنند ولی بندرت از روی رمان نمایشنامه‌ای می‌نویسند. انگار که تئاتر آخرین حد فرایند برگشت‌ناپذیر پالایش زیبایی‌شناختی است (همان، ۵۹).

فیلم‌نامه، همه آن چیزی است که پیش از، یا هنگام، یا برحسب تهیه‌ی یک فیلم، نگاشته می‌شود؛ اما فیلم‌نامه ممکن است آن‌چنان‌که تماشاگران تصور می‌کنند یا اهل‌فن می‌انگارند– همچنان که عملاً نیز چنین است- نوعی از نگارش برحسب اصول و

[1] Synthesis [6]

قواعد بسیار معین و مشخص باشد، یعنی فیلم‌نامه مجموعه‌ای است منسجم از قوانین و احکام دستوری به این معنا که فیلم‌نامه فقط یک داستان و یا ساختار نمایشی نیست بلکه در کنار همه این‌ها، نخستین گام در راه کارگردانی است (وانوا، ۱۳۸۸، ۱۶).

پیشینه مطالعات مربوط به اقتباس:

در میان پایان‌نامه‌هایی که به‌طور اختصاصی درزمینه‌ی اقتباس از نمایشنامه برای فیلم‌نامه وجود دارد میتوان به پایان‌نامه‌های «سیر تطور و اقتباس از نمایشنامه به فیلم‌نامه با تأکید بر نمایشنامه‌های شکسپیر» نوشته‌ی «جواد ماه زاده» و «متدلوژی اقتباس فیلم‌نامه از نمایشنامه» پایان‌نامه‌ی «محمد بذرافشان» و «بررسی اقتباس از اثر نمایشی به اثر تلویزیونی با بررسی موضوعی باغ‌وحش شیشه‌ای و اتوبوسی به نام هوس» پایان‌نامه «عباس رشیدی» اشاره کرد.

در میان کتاب‌های در این زمینه، بیشتر تمرکز بر روی اقتباس از آثار ویلیام شکسپیر قرار دارد که میتوان آن را نتیجه‌ی تعداد اقتباس‌هایی دانست که از آثار این نمایشنامه‌نویسی انگلیسی صورت گرفته است و نیاز به تحقیق و مطالعه در این آثار را بیشتر از دیگر آثار کرده است؛ به‌عنوان‌مثال میتوان از کتاب سارا هاچئول[1] تحت عنوان شکسپیر، از صحنه تا پرده[1] نام برد. در میان کتاب‌هایی ازاین‌دست میتوان به بررسی اقتباس‌های «تنسی ویلیامز» تحت عنوان تنسی در هالیوود[1] نوشته‌ی ر.بارتون پالمر و ویلیام روبرت برنی[2] اشاره کرد. در میان کتاب‌هایی که در این زمینه مورداستفاده‌ی محقق قرار گرفته تئوری اقتباس[2] نوشته‌ی لیندا هاچئون[2] و ترجمه ی تئاتری و اقتباس سینمایی[2] نوشته ی فلیس زالتین[2] میتوان اشاره کرد.

هفت سؤال اساسی

این هفت سؤال میتواند سهم مهمی در روند تبدیل یک نمایشنامه به فیلم‌نامه داشته باشد.

۱- شخصیت اصلی چه کسی است؟

شلی لوین، قدیمیترین عضو دفتر املاک، به دستاوردهای قدیم خود بسنده کرده، در آستانه شکست، بدشانس.

۲- خواسته / میل / نیاز او چیست؟

او میخواهد به دخترش کمک کند و میخواهد اسامی بهترین مشتریان بالقوه را بهدست بیاورد و از همه مهم‌تر کسی باشد که درگذشته بوده، یک فروشنده طراز اول.

۳- چه کسی / چه چیزی مانع دستیابی او به خواسته‌اش می‌شود؟

اسامی مشتریان دست ویلیامسون است و او آن‌ها را به شلی نمیدهد. «بلیک» در جلسه فروش مردانگی او را زیر سؤال میبرد. او پول رشوه دادن را به ویلیامسون ندارد و اعتمادبه‌نفسش را به‌عنوان یک فروشنده ازدست‌داده است.

۴- در پایان او چگونه به شیوه‌ای نامنتظر / جالب / نامعمول به خواسته‌اش می‌رسد؟

او اسامی را از دفتر سرقت میکند و با همکاری ماس، آن‌ها را به «جری گراف» میفروشد. او به طرز باورنکردنی املاکی را به خانواده «نایبورگ» میفروشد که باعث احیای اعتمادبه‌نفسش می‌شود، اما هیچ‌کدام ثمری ندارد. ویلیامسون میفهمد که او دزدی کرده و حتی اگر دستش هم رو نمیشد چک خانواده نایبورگ بی‌محل بوده است.

---

1 sarah Hatchuel
1 Shakespeare, from stage to screen
1 Hollywood’s Tennessee
2 R. Barton Palmer , William Robert Bray
2 A Theory of Adaptation
2 linda hutcheon
2 THEATRICAL TRANSLATION AND FILM ADAPTATION
2 Phyllis Zatlin

۵- با پایان داستان به این شیوه، نویسنده سعی در گفتن چه چیز داشته است؟

هرچقدر هم با شخصیت «لوین» احساس همدردی شود، نباید فراموش کرد که او مهروموم‌های زیادی در این حرفه با دروغ‌هایش زندگی‌های فراوانی را نابود کرده است. همچنین باید اشاره کرد به سرخوردگی و نومیدی کسی که شغلی نامناسب، کم درآمد و بی ترقی داشته که اتفاقاً مدیرش نیز از او بیزار بوده است.

آیا ما واقعاً میتوانیم او را به خاطر اعمالش مقصر بدانیم؟ به گفته ممت، هدف او از این نمایشنامه، خلق یک جهان بسته‌ی اخلاقی و واگذاری و قضاوت به مخاطبان بوده است (سایر، ۲۰۰۳، ۱۶۶).

۶- داستان چگونه گفته می‌شود؟

به ترتیب زمانی، بدون صدای روی تصویر، بدون فلاشبک.

۷- شخصیت اصلی و دیگر شخصیت‌ها چگونه در جریان داستان متحول میشوند؟

لوین اعتمادبه‌نفسش را بازمییابد و از فروختن اسامی پولی به دست میآورد، ولی با کشف ویلیامسون، هرچه را که بهدست آورده، از دست میدهد و به پله‌ی اول بازمی‌گردد. «ماس» همان آدم کله‌شق و موذی سابق میماند. «آرانو» هم همان انسان ضعیف سابق است ولی شاید حالا ثابت شده باشد که اراده‌ی او ازآنچه ما فکر میکردیم مستحکمتر است، زیرا که حاضر به همکاری با «ماس» نشد. روما هم دقیقاً سر جای سابق خود میماند، با این تفاوت که به خطر کار ویلیامسون، شش هزار دلار پولدارتر نیست. ویلیامسون که قطعاً تغییری نکرده ولی ثابت کرد که چیزهایی درباره‌ی فن گفتگو میداند.

شخصیت‌های این داستان چندان دچار تحول نمیشوند. تنها شخصیتی که به آن نوع قوس شخصیتی که عموماً در فیلمنامه‌ها میبینیم، نزدیک‌تر می‌شود، لوین است؛ اما ممت به جوهره نمایشنامه وفادار میماند. این نمایشنامه درباره‌ی تغییر و تحول یا حتی نیاز به آن نیست، بلکه بیش از هر چیز به این نکته اشاره میکند که زندگی این آدم‌ها این‌گونه است.

جدول تطبیقی نمایشنامه و فیلم‌نامه

در این قسمت بنا بر این است که صحنه‌هایی که در فیلم موجود ولی در نمایشنامه موجود نیست، بهنمایش گذاشته شود که این امر در «گلن گری گلن راس» بیشتر از بقیه‌ی کارهای اقتباسی که در اینجا موردمطالعه قرار میدهیم، دیده می‌شود؛ نه به سبب تعدد تعویض صحنه‌ها بلکه به دلیل تنوع آن‌ها. از همین روست که فیلم‌نامه گلن گری گلن راس در عمل نسبت به بقیه، فیلمنامه‌ی موفق‌تری است و در قالب سینمایی خود توانسته مستقل عمل نماید. با توجه به اضافه‌شدن موقعیت‌هایی که در نمایشنامه موجود نیست، طبیعتاً، دیالوگ‌هایی اضافه میگردند همانند، صحبت‌ها در باجه‌ی تلفن و حرف‌های «بلیک» در دفتر املاک که همان‌طور که اشاره شد این شخصیت اضافه گردیده است. بقیه دیالوگ‌ها دست‌نخورده باقی مانده و مابین حرکت شخصیت‌ها در مکان‌های مختلف تقطیع گردیده است.

جدول ۱ - جدول تطبیقی نمایشنامه و فیلم‌نامه

	فیلم‌نامه گلن گری گلن راس	نمایشنامه گلن گری گلن راس
1	شلی در باجه تلفن با دخترش صحبت میکند.	------
2	دیوید ماس در باجه دیگر با تلفن صحبت میکند.	------
3	وارد شدن به دستشویی و صحبت مابین شلی لوین و دیوید ماس	------
4	آمدن جان ویلیامسون به دستشویی و صحبت با دیوید ماس	------
5	شلی و جان ویلیامسون در راهروی رستوران با یکدیگر صحبت	------

	می‌کنند.	
6	جان ویلیامسون از رستوران خارج می‌شود.	------
7	ریچارد روما وارد رستوران می‌شود.	------
8	شلی و ریچارد روما سر میز با یکدیگر صحبت می‌کنند.	------
9	شلی خارج می‌شود و از خیابان عبور میکند.	------
10	شلی وارد دفتر املاک می‌شود.	------
11	شخصیت الک بالدوین میآید.	------
12	جورج آرونو و دیوید ماس به‌طرف ماشین میروند.	صحبت سر میز رستوران انجام می‌شود.
13	صحبت‌های آرونو و دیوید در ماشین ادامه پیدا میکند.	صحبت سر میز رستوران انجام می‌شود.
14	شلی لوین در دفتر املاک تلفنی با مشتری صحبت میکند.	------
15	جان ویلیامسون وارد دفتر می‌شود و با شلی صحبت میکند.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو می‌کنند.
16	جان و شلی بیرون دفتر به حرف‌هایشان ادامه میدهند.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو می‌کنند.
17	جان سوار ماشین می‌شود و شلی را سوار میکند و ادامه صحبت‌ها انجام می‌شود.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو می‌کنند.
18	شلی از ماشین پیاده می‌شود.	------
19	جورج آرونو و دیوید ماس از یک خانه خارج میشوند.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو می‌کنند.
20	جورج و دیوید در یک کافه هستند.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو می‌کنند.
21	شلی به خانه‌ی مشتری میرود که تمایلی به خرید ندارد و مشتری او را بیرون میکند.	------
22	جورج و دیوید در ماشین هستند.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو می‌کنند.
23	جورج و دیوید از ماشین خارج شده و در خیابان به صحبت‌های خود ادامه میدهند.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو می‌کنند.
24	شلی در باجه تلفن با مشتری صحبت میکند.	------
25	ریچارد روما در رستوران با مشتری حرف میزند.	با نمایشنامه یکسان است.
26	جورج و دیوید در کافه با یکدیگر صحبت می‌کنند.	سر میز در رستوران با یکدیگر گفتگو

		می‌کنند.
27	شلی ناامید در ماشین نشسته است.	------
28	شلی به باجه تلفن میرود و با تلفن صحبت میکند.	------
29	جورج و دیوید در رستوران با یکدیگر صحبت می‌کنند.	در نمایشنامه از ابتدا صحبت‌های این دو در رستوران است.
30	شلی پای تلفن در باجه است.	------
31	روما در رستوران با مشتری حرف میزند.	با نمایشنامه یکسان است با این تفاوت که در فیلم‌نامه صحنه گفتگو مابین صحنه‌ها تقطیع شده است.
32	صبح فردا روما بیرون جلوی دفتر با پلیس صحبت میکند.	------
33	پیگیری صحنه سرقت در دفتر انجام میگیرد.	با نمایشنامه یکسان است.

برای بررسی هنر اقتباس، نیاز به فهم فیلم و ادبیات و فراتر رفتن از فرم‌های ظاهری است. می‌بایست به‌صورت دقیق تم منبع اصلی برای بازنمایی در مدیوم جدید شناسایی گردد. بررسی فیلم‌نامه در اینجا بر پایه‌ی توانایی دیوید ممت در انجام این کار است. او به‌وضوح نگاه خود را به جامعه‌ی آمریکایی در این آثار نشان میدهد و به تم اصلی خود در نمایشنامه‌هایش پایبند است. باوجوداینکه هرکدام از این‌ها توسط افراد مختلف کارگردانی شده‌اند ولی با دیدن اولین صحنه متوجه میشویم که وارد دنیای دیوید ممت شده‌ایم و امضای سینمایی او و دیدگاهش در هرکدام از این فیلم‌ها موجود است. دنیای ممت، دنیای کاملاً تیره‌وتار چه در ظاهر و چه در روح اثر است. دنیایی بسته و ایزوله شده برای قهرمانانی که برای فائق آمدن بر موانع و اتفاقات، میجنگند تا به خوشبختی دست یابند. این دنیای تصویر شده دنیای بی‌ثباتی است که در آن بسیاری از چیزها از چشم قهرمانان و بیننده ناپیدا میماند.

«گلن گری گلن راس» در بین اقتباس‌های ممت، یک اثر متفاوت است. او فیلمنامه‌ای قوی بر پایه‌ی یک نمایشنامه‌ی قوی، با انتخاب صحنه‌ها و شخصیت‌های درست و به‌جا مینویسد. در فیلم، ایجاد هراس از فضاهای بسته بهصورتی که در نمایشنامه دیده می‌شود، وجود ندارد. ولی ممت به‌طور همزمان در اینجا اشتباه ساختن یک فیلم تئاتری را تکرار نمیکند.

استفاده از نورپردازی، زاویه‌ی دوربین و صحنه‌هایی که در شهر میگذرد، باعث پرهیز از این مقوله گردیده، جلوه‌های بصری فیلم به‌اندازه گفتار آن چشم‌نواز است. ممت، از جلوه‌های بصری استفاده نموده تا ریتم دیالوگ‌ها را بالا ببرد. ریتم فیلم با روند الگوی دیالوگی ممتی، همپا و هم‌سطح اجرای صحنهایاش پیش میرود. در این فیلم با نشان دادن، خیابان‌های خلوت و رستوران خالی برای رسیدن به فضای بسته و ایزوله فیلم تلاش شده است؛ سعی فروشندگان در شب و گذاشتن دنیای شبانه‌ی آن‌ها در مقابل دنیای روزانه‌ای که همه دست به تلاش میزنند.

پرواضح است که «بوفالوی آمریکایی» دارای قدرت فیلمنامه‌ای «گلن گری گلن راس» نیست. در آغاز فیلم ما با یک نمای استعاری از میز پوکر روبرو میشویم که تنها در فیلم‌نامه موجود است که بیانگر میزان کشمکش میان شخصیت‌های داستان است.

نوعی خلأ ترساننده در فیلم به چشم میآید که بازتاب زندگی، «دان»، «استاد» و «باب» است. وقتی کاراکترها روز خود را با «به سمت مغازه‌ی سمساری رفتن» آغاز می‌کنند، نبود ترافیک و خلوتی خیابان این اندیشه را القا میکند که در یک شهر رهاشده هستیم. تنها چیزی که این نمایه را برهم میزند، غیر از وجود سه کاراکتر، عبور ماشین پلیسی است که سرنشین آن دیده نمیشود. عبور ماشین پلیس یک ماهیت غیرواقعی برای بیرون از مغازه میسازد که در مقابل واقعیت درونی مغازه و ایجاد ترس از فضای بسته قرار میگیرد. این دوگانگی تصویر، در نمایشنامه قابل پرداخت نیست ولی به بیننده نشان میدهد که موقعیت کلی این سه شخصیت به چه شکل است. آن‌ها در اجتماع رها شده‌اند و به نظر می‌رسد که به این حقیقت واقف نیستند. آن‌ها خود را به‌عنوان یک گرداننده‌ی مهم از فروشندگان در کسب‌وکار جهان میبینند، درحالی‌که در واقعیت، آن‌ها بازمانده‌ی یک دوران طولانی فراموش‌شده‌اند.

در اولئانا، ترس از فضاهای بسته بیش از دو فیلم دیگر به چشم میآید و اینکه کارگردانی این اثر با خود دیوید ممت بوده، در این مقوله بی‌تأثیر نیست. اولئانا موفقیت کمتری نسبت به دو فیلم مذکور دارد، اما المان‌هایی در آن دیده می‌شود که با آن‌ها همخوانی دارد: بارش باران در موقعیت‌های اضطرار و به‌گونه‌ای در معرض آن قرار گرفتن، دانه‌های باران از پنجره‌ی استاد به داخل آمده و اتاق او را خیس کرده است.

این فیلم کمتر از دو نمونه‌ی دیگر توانسته خود را از چهارچوب تئاتریاش رها کند و بیشتر نسخه‌ی فیلم شده‌ی نمایشنامه‌ی اولئانا به نظر می‌رسد.

در اقتباس سینمایی تئاتر، روند موافقت و مطابقت چه در سطح متن و چه در سطح صحنه‌پردازی همواره پیچیده‌تر، دقیق‌تر و مهم‌تر جلوه میکند و همواره کاهش کم‌وبیش مهمی از گزینش‌های زیباشناختی در فضا – زمان صحنه‌ای، در دکور، در بازی بازیگران و ازاین‌دست خودنمایی میکند.

تعبیر «هوا دادن» به متن تئاتری، یعنی خارج کردن کنش نمایشی از فضای بسته‌ی صحنه‌ی تئاتر، فیلمنامهنویسان را به‌سوی یافتن راه‌حل‌های فیلمنامه‌ای پذیرفتنی، گاه برآمده و یا نهاده در بطن نمایش، هدایت میکند. برای بررسی روند تغییر الگویی از منبع اصلی که در اینجا نمایشنامه است به مدیوم دیگر که اینجا فیلم‌نامه است، باید به‌صورت فردی الگوی هر مدیوم را موردبررسی قرار داد.

در آثار ممت که در اینجا موردبررسی قرار گرفت الگوی اصلی چه در «بوفالوی آمریکایی» و چه در «گلن گری گلن راس» و حتی در «اولئانا»، تراژدی و کاملاً ارسطویی است.

بحث استفاده از المان‌های نو و تازه در الگوهای قدیمی در اینجا بسیار به چشم میخورد و از ترکیب آن‌ها چیزی بیرون آمده که در ظاهر تراژدی است ولی مؤلفه‌هایی از الگوی مدرن را در خود میپروراند. در این قسمت میتوان به اولئانا اشاره کرد که به‌صورت مشهودی بر اساس تراژدی است کما اینکه ممت بارها آن را در مصاحبه‌های خود ذکر کرده است؛ اما شخصیت‌پردازی و حتی الگوی گفتگوهای آن‌ها کاملاً مدرن است. شخصیت‌هایی که میبینیم کمتر شاخصه‌های الگوی تراژدی را در خود می‌پرورانند و این تا جایی پیش میرود که در صحنه‌هایی جای پروتاگونیست و آنتاگونیست عوض میگردد و ما را به شک وامی‌دارد که آیا تعبیر ما از تراژدی در مورد این نمایشنامه درست است یا خیر.

فیلمنامه‌هایی که در قبلا موردبررسی قرار گرفت ساختار سه‌پرده‌ای خود را حفظ کرده‌اند و کاملاً الگوی کلاسیک هالیوودی خود را درپیش‌گرفته‌اند. به‌بیان‌دیگر میتوان گفت ممت در هر دو مدیوم علاقه به استفاده از الگوها در نوع کلاسیک خود داشته

است، کما اینکه آن‌ها را با المان‌های مدرنی که خود به‌صورت گزینشی انتخاب کرده ترکیب نموده است. پس ما از یک الگوی کلاسیک نمایشنامه به الگوی کلاسیک فیلم‌نامه میرویم.

به نظر انجام این تبدیل ساده‌ترین راه‌حل برای این نوع اقتباس است زیرا الگوی کلاسیک فیلم‌نامه هم بر اساس قواعد ارسطویی بنیان شده و بن‌مایه‌های یکسان دارند که قابلیت تطبیق آن‌ها در موارد ذکرشده ساده‌تر و حتی بهتر و زیباتر است بهشرطی که هنگام انتقال این آثار، نویسنده توانسته باشد ماهیت تئاتری نمایشنامه‌هایش را خارج کند و آن را تبدیل به ماهیت سینمایی کند. این عمل ببه‌خوبی در «گلن گری گلن راس» اتفاق افتاده، به‌طوری‌که این فیلم جزو اقتباس‌های خوب و نمونه در نوع خود است؛ اما متأسفانه ممت در آثار دیگرش مانند بوفالوی آمریکایی و اولئانا به این خوبی عمل نمیکند و یکی از دلایل عدم موفقیت او در این مسیر وفاداری‌اش به اصل نمایشنامه و به‌خصوص گفتارهای آن است.

گفتگوهایی که در نمایشنامه از مؤلفه‌های آثار ممت است و جزو نقاط تمایز و قوت او در این مدیوم است در فیلم‌نامه خود را به شکل ضعف نشان میدهد. چراکه مؤلفه‌های سینمایی گاه مؤلفه‌های تئاتری را به آن صورتی که در تئاتر جواب میدهد، نمیپذیرند. شاید اگر ممت در استفاده از الگوی فیلم‌نامه خود به سمت‌وسوی فیلم‌نامه‌های مدرن و اروپایی میرفت پذیرش این دیالوگ‌ها در آن قالب برای بیننده راحت‌تر و استفاده از آن منطقی‌تر مینمود.

درست است که در ترکیب الگوها میتوان به الگوهای تازه و جدیدی دست‌یافت اما الزاماً این الگوها موفق و پاسخگو نیستند. برای شخصی مانند ممت که انسانی بسیار تجربه‌گرا در عرصه کار و نویسندگی خود است، چنین تجربه‌های طبیعی و حتی بدیهی است؛ اما به نظر استفاده دوباره از این روش‌ها و تکرارش در آثار بعدی کمی ناامیدکننده است.

نتایج بدست آمده:

در اقتباس کدام‌یک از عناصر نمایشی قابل‌انتقال به فیلم‌نامه است؟ و آیا عناصر نشانه‌ای در تئاتر به همان نسبت در سینما قابل‌استفاده است؟

ارسطو در «بوطیقا» فن شعر تراژدی را شامل شش جزء یا عنصر می‌داند که ساختمان اصلی نمایش از آن‌ها تشکیل می‌شود. ارسطو آن‌ها را به ترتیب اهمیت ذکر می‌کند و دومین آن‌ها شخصیت است. او در مورد جزء دوم می‌گوید: «... کردار لازمه‌اش وجود اشخاص است که کردار از آن‌ها سر می‌زند، ناچار این اشخاص را سیرت‌ها و اندیشه‌هایی مخصوص خویش است و درواقع، کردارها و افعال مردم را از همین موارد اختلاف می‌توان شناخت»... ارسطو با اشاره به عناصر تشکیل‌دهنده‌ی درام اصل را بر کردار و عملی می‌گذارد که در نمایش اتفاق می‌افتد؛ امّا خود اذعان می‌دارد که کردار یا اعمالی که در یک تراژدی «یک نمایش» واقع می‌شود، همان اعمال و رفتار اشخاص نمایش است که به دلایل مختلف ازجمله اندیشه، خلق‌وخو و منش از آن‌ها سرمی‌زند. امروزه نیز این تقسیم‌بندی ساختمان نمایش به اجزا بنیادین و اساسی از سوی درامشناسان جهان پذیرفته شده است و آن‌ها نیز ساختمان و شاکله‌ی اصلی نمایش را متشکل از هفت جزء می‌دانند که عبارت‌اند از:

۱- نهادمایه

۲- بن

۳- نقشه‌ی داستانی یا پی‌رنگ

۴- شخصیت

۵- زمان و مکان

۶- فضا و حالت

۷- گفتوشنود

هرکدام از این عناصر به نحوی در تبدیل به فیلم‌نامه قابل‌استفاده هستند، با این تفاوت که درجه‌ی اهمیتشان در آن متفاوت خواهد بود. در فیلم‌نامه‌های اقتباسی که توسط دیوید ممت صورت گرفته است به‌وضوح مشاهده میکنیم که تمام این عناصر بدون هیچ تغییری به درون فیلم‌نامه آورده شده است که این خود نقطه‌ضعفی بر کارهای اوست. تنها مورد مستثنا در این قضیه «گلن گری گلن راس» است که با افزودن شخصیت و فضا و دیالوگ‌هایی تازه، موتور محرکی برای کل فیلم‌نامه پدید آورده است و کلاً این اقتباس را در رسته‌ای جدا از دیگر کارهای او قرار داده است.

اصراری که ممت در رعایت کردن فضا و حالت و گفتوشنود در دیگر کارهایش دارد، تبدیل به نقطه‌ی ضعف او شده است. کما اینکه، این مسئله را خاطرنشان میکند که یک نمایشنامه در تبدیل به فیلم‌نامه نمیتواند کاملاً بیتغییر بماند و گویی در مقابل فیلم‌نامه مقاومت میکند که با شناخت فضاها میتوان، این مقاومت را تا حد زیادی کاست و آن را تبدیل به اثری کرد که برای خود مستقل است و میتواند بدون نمایشنامه‌اش موجودیت بیابد.

دیالوگ‌های پیشبرنده در نمایشنامه با چه تغییراتی به فیلم‌نامه منتقل می‌شود؟

دیالوگها در نمایشنامه ما را به جلو هدایت می‌کنند و به نقطه اوج میرسانند؛ زیرا که در نمایشنامه به دلیل محدودیت‌های صحنهای نمیتوان آن‌ها را بهراحتی تغییر داد و ناگزیر بهترین راه استفاده از دیالوگها برای بیان موقعیت‌ها و احساسات و تفکرات شخصیت‌ها است؛ اما در فیلم‌نامه چنین محدودیتی اساساً معنا ندارد و میتوان هرکجا که بخواهیم و اراده کنیم باشیم. بنابراین مقدار زیادی از دیالوگ‌ها که در دادن اطلاعات موقعیتی و مکانی است میتواند تبدیل به صحنه‌های از نشان دادن آن فضا گردد.همچنین چون زاویه دید بیننده در سینما، همانند تئاتر نیست، این امکان را فراهم میکند تا احساسات و عواطف را با نماهای بسته و یا در تدوین‌های خلاقانه به تماشاگر منتقل کرد. این عمل نشان برتری سینما بر تئاتر یا بهعکس نیست و تنها استفاده از تفاوت‌هایی است که ما را به هدفی متعالی در هر مدیوم خاص میرساند.

تفاوت خط سیر روایت در نمایشنامه و در فیلمنامه‌هایشان در چیست؟

طی روند اقتباس، نویسنده در پی شروع، میان و پایان است و سعی میکند این‌ها را از دستمایه‌های منبع بیابد و حوادثی را انتخاب کند که خط داستانی دراماتیک و قوی‌ای را خلق کند، اما بعضی خطوط داستانی کارآمدتر از بعضی دیگرند؛ بنابراین وظیفه‌ی اقتباس کننده چهار چیز است: تشخیص، ارزیابی و در صورت لزوم افزودن یا خلق خطوط داستانی. نویسنده این زنجیره حوادث را طوری انتخاب و مرتب میکند که با شدت یا تعلیقی افزاینده به‌طرف گره‌گشایی دراماتیک یا گره‌گشایی هیجان‌انگیز نهایی پیش برود.

پایان داستان این حوادث باید به مخاطب چیزی بیفزاید یا مفهومی به وی منتقل کند که به جایی وارد شده و سفر داستان را کامل کرده باشد. خطوط داستانی هدفمند ساده‌ترین موارد برای اقتباس هستند، چراکه با پرسیدن این سه سؤال معمولاً شروع، میان و پایان خط داستانی پیدا می‌شود: «شخصیت چه میخواهد؟»، «شخصیت برای رسیدن به هدف چه میکند؟» و «این خواستن کی شروع می‌شود؟»

اما پیدا کردن خط داستانی همیشه به این سادگی و وضوح نیست؛ زیرا بعضی از منابع مورد اقتباس دارای هدفی خاص نمیباشند، در این موارد میتوان با مشخص کردن مسئله، خط داستانی را مشخص کرد. در این موارد میتوان سؤالات متفاوتی مطرح کرد: «چه مسئله‌ای باید حل شود؟»، «شخصیت‌ها چه می‌کنند تا مسئله را حل کنند؟» و «مسئله کی مشخص می‌شود؟»

بعضی خطوط داستانی مبتنی بر سیر تحول شخصیتی هستند و سؤالاتی را که مطرح میشوند نیز می‌بایست در همین زمینه مطرح کرد. سؤال‌هایی همانند: «شخصیت کی اقدام به سفر میکند؟ انگیزه‌اش چه بوده؟ آیا اتفاقاتی که رخ داده شخصیت را مجبور به تغییر کرده است؟»

با استفاده از این سؤالات میتوان فیلم‌نامه‌های اقتباسی را که در روند اقتباس کار نکرده‌اند و به بیانی جواب نداده‌اند را تشخیص داد و میتوان فهمید که انسجامی که در سیر روایت در نمایشنامه وجود داشته به‌خوبی توانسته به فیلم‌نامه منتقل گردد یا خیر.

در نمایشنامه‌ها و رمان‌ها معمولاً چند خط سیر روایت وجود دارند که اگر بخواهیم آن‌ها را بی‌تغییر در فیلم وارد کنیم، اثری گنگ و شلوغ به ما خواهد داد. در این راستا بهترین گزینه برای ما یافتن خط اصلی روایت است که جهت کاری ما را مشخص میکند و بعد چیدمان خطوط روایت فرعی بر مبنای خط اصلی داستان.

آیا اصولاً میتوان در تبدیل نمایشنامه به فیلم‌نامه الگویی یافت و آیا روندی صحیح برای تبدیل یک نمایشنامه به فیلم‌نامه است؟

شاید بهترین روش برای نوشتن یک فیلم‌نامه اقتباسی، یافتن الگوی صحیح منطبق با داستان آن است. اثر منبع که در اینجا نمایشنامه است دارای الگوهای خود منطبق بر اصول تئاتری است که بیش از همه منطق ارسطویی بر آن حکم‌فرماست، منطقی که میتوان تا حدودی با کمرنگ کردن بعضی عناصر و پررنگ کردن عناصر دیگر و جایگزین کردن آن‌ها به روندی مناسب دست‌یافت.

بدون درنظرگرفتن الگوی مناسب در اقدام به اقتباس، ما در معرض خطری بزرگ قرار میگیریم: فیلمنامه‌ای گنگ خواهیم داشت که شاید هیچ سنخیتی با منبع اصلی نداشته باشد و فیلمنامه‌نویس را زیر سؤال ببرد؛ زیرا در عملیات اقتباس همیشه چیزی برای قیاس موجود است و آن هم اثر اولیه و این بیش‌ازپیش کار نویسنده را دشوار میکند.

پس می‌بایست به دنبال راه‌حلی مناسب برای رفع این مشکل بود که بهترین آن، الگویی منطبق بر سیر روایی است. پیدا کردن خط اصلی داستان، شخصیت‌ها و انگیزه‌های آنان و نتیجه‌ای که در پایان حاصل میگردد.

با توجه به این عوامل، میتوان به سراغ الگوهای موجود در فیلم‌نامه رفت و آن را با روند داستانی تطبیق داد. اصولاً الگوهای سه‌پرده‌ای برای آثاری که خط داستانی پررنگی دارند و حوادث به‌صورت منظم اتفاق میافتند بهترین گزینه میتواند باشد.

در مورد هر دستمایه‌ای، با خط داستانی مشخص یا غیرمشخص، گاهی اقتباس ساده و گاهی مشکل است. اگر منحنی دراماتیک «صحنه – سکانس»ها و ساختار سه‌پرده‌ای را بتوان پیدا کرد، نوید خوبی است که اقتباس کارآمد خواهد بود. اگر خط داستانی در کار نباشد؟، در تلاش برای اقتباس بهتر است تجدیدنظر شود؛ مگر اینکه شماری تغییر در کار داده شود تا آن را کارآمد سازد. اگر داستان کار نمیکند، درون‌مایه و شخصیت‌ها به‌خودی‌خود نمیتوانند فیلمی مؤثر از آب درآیند.

درعین‌حال، به‌این‌علت که منحنی‌ها ظریف و نامشخص هستند یا خط داستانی ناچیز است، نباید تسلیم شد و بسته به نوع منبع و داستان آن شاید لازم باشد که داستانی ساخته شود و نظم صحنه‌ها تغییر داده شود تا نیروی محرکه قوی‌تری ایجاد

کند؛ بعضی طرح‌های فرعی که راه به جایی نمیبرد حذف گردد و یا حتی خط داستانی اضافه گردد تا درون‌مایه و شخصیت‌ها را تقویت کند. این تغییرات اغلب میتواند، بدون اینکه جوهر دستمایه عوض شود، اعمال شوند.

نمایشنامه‌های دیوید ممت دارای چه ویژگی‌هایی است که آن را اقتباس پذیر میکند؟

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این آثار، داشتن ساختار کلاسیک سه‌پرده‌ای در آن‌ها است که برای انتقال به شکل فیلم‌نامه، نه راحت‌ترین راه بلکه مطمئن‌ترین راه است. گرچه دیوید ممت آثار انتخابی را به‌عنوان تراژدی مطرح میکند، اما در دل آن‌ها، مضامینی مدرن مطرح میگردد. در این آثار آغاز، میانه و پایان مشخص است و حتی نقاط عطف یا چرخش را میتوان در آن‌ها نشانه‌گذاری کرد، آن چیزی که موهبتی بزرگ برای حفظ ریتم فیلم‌نامه است؛ اما چگونه استفاده کردن از آن‌ها و مطرح کردن طرح‌های فرعی در کنار خط اصلی داستان نیز نکته‌ای قابلتعمق است که به‌راحتی نمیتوان از آن چشمپوشی کرد.

در نظر اول، چیزهای زیادی در خط داستانی آن‌هاست که آن را خوش‌ساخت و قوی نشان میدهد؛ اما اقتباس صرفاً، فیلم کردن نمایشنامه نیست، بلکه بازاندیشی جدی و پرداخت مجددی لازم دارد تا داستان کارآمد شود.

پیدا کردن خط اصلی داستان در این نمایشنامه‌ها ساده مینماید و گویی خود دیوید ممت نیز از همین راه استفاده میکند ولی در آنجایی ناموفق میماند که اصرار بیش از اندازه‌ای در حفظ الگوی تئاتری خود دارد و این اثری را که پتانسیل تبدیل‌شدن به یک فیلمنامه‌ی خوب را دارد، عملاً ناموفق میگذارد.

به‌گونه‌ای دیگر میتوان گفت در نمایشنامه‌های مطروحه دستمایه‌های تبدیل به یک اثر سینمایی به‌صورت بالقوه وجود دارد، اما به‌جز در گلن گری گلن راس از این پتانسیل‌ها به‌خوبی استفاده نمیشود.

بحث و نتیجه‌گیری

نمایش تضادهای درونی انسان و درون‌مایه‌های عام بشری را بهتر از فیلم میکاود و نمایشنامه‌هایی که در این زمینه نمونه‌های عالی هستند در قالب فیلم خوب عمل نمیکنند، زیرا که ذات آن‌ها بسیار نمایشی است و فضاهای نمایشی و انرژی بین تماشاگر و بازیگر و تمام چیزهایی که از آن‌ها نمایشی بزرگ میسازد، غیرقابل‌تبدیل به فیلم است.

نمایش کارآمد نیازی به واقع‌گرایی ندارد، کما اینکه این نکته در فیلم بسیار مورد اهمیت است. در حقیقت، وقتی انسان در نمایشنامه مهم باشد، دکور و فضای نمایشنامه میتواند کاملاً انتزاعی باشد و یک مخاطب تئاتر نیز به‌خوبی آن را درک کرده و میپذیرد.نمایشنامه‌هایی که به‌ویژه به خاطر همین جنبه‌ی نمایشی خود مشهورند، به فضای انتزاعی سیالی متکی هستند. این فضاها شخصیت را در کانون توجه قرار میدهد و به گفتار و کردار آن‌ها تأکید میورزد؛ اما سینما رسانه‌ای است تصویری و برای پیشبرد داستان و تشریح شخصیت نیاز چندانی به گفتگو ندارد، اما در نمایش که رسانه‌ای است برای جستجوی اندیشه، زبان نقش کلیدی دارد.

با این وصف، بدیهی است که خیلی از نمایشنامه‌ها عملاً در مقابل فیلم‌نامه شدن مقاومت می‌کنند و تبدیل‌ناپذیرند. نمایشنامه‌ای که در بطن خود، دارای عناصر واقع‌گرایانه باشند، بهترین گزینه برای اقتباس می‌باشند. برای اقتباس از نمایشنامه باید از این نکته مطمئن شد که جادوی خاص نمایش، مدیون فضای تئاتری آن نیست.

موارد شکست در فیلم‌نامه‌های اقتباس‌شده از نمایشنامه بیش از موارد موفقیت‌آمیز در این زمینه بوده است. در نگاه اول، چنین به نظر می‌رسد که نمایش به سینما نزدیک‌تر و برای اقتباس مناسب‌تر است، اما این تنها ظاهر امر است. قالب نمایشی دارای

جادوی منحصربه‌فرد خود است و هنگامی‌که تصمیم به تبدیل برای فیلم‌نامه گرفته می‌شود، باید این نکته را همواره به خاطر داشت که در این راه می‌بایست جادوی جدیدی برای فیلم خلق کرد.

این تحقیق میتواند آغازی باشد برای بررسی بیشتر کارهای اقتباسی ممت، چراکه دیوید ممت به‌عنوان یک نویسنده خلاق و پرکار، مسیرهای مختلفی برای این فرم هنری آزموده است. دیوید ممت، تأثیری ماندگار ازلحاظ کلامی و دیدگاه‌های خاص منحصربه‌فرد، بر تئاتر آمریکا گذاشته است که در فیلم‌هایش نیز قابل‌مشاهده هستند.

ممت که مرهون نوشته‌های آیزنشتاین برای دادن درک صحیح از ماهیت تصویر بصری است، استایل سینمایی خود را دنبال میکند و میتوان آثار او را از این منظر نیز بررسی نمود.

منابع

۱. ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ ششم، تهران، نشر امیرکبیر،.1387

۲. اسلین، مارتین، دنیای درام، ترجمه محمد شهبا، چاپ سوم، تهران، نشر هرمس،.1387

۳. ممت، دیوید، بوفالوی آمریکایی، ترجمه داریوش مودبیان، نشر قاب،.1390

۴. ممت، دیوید، گلن گری گلن راس، ترجمه امید روشن ضمیر، چاپ سوم، نشر نیلا،.1387

۵. ممت، دیوید، اولئانا، ترجمه علی اکبر علیزاد، نشر بیدگل،.1388

۶. ناظرزاده، فرهاد، درآمدی بر نمایشنامه شناسی، چاپ دوم، تهران، نشرهنر،.1385

۷. نایت، آرتور، تاریخ سینما، ترجمه نجف دریابندری، چاپ هشتم، نشر امیرکبیر،.1387

۸. وانوا، فرانسیس، فیلم‌نامه‌های الگو، الگوهای فیلم‌نامه، ترجمه داریوش مودبیان، نشر قاب،.1388

۹. ویل، یوجین، فن سناریو نویسی، ترجمه پرویز دوائی، تهران، نشر فیلمخانه ی ملی ایران،.1361

10. Alonso de Santos, J. L. De la escritura drama´ tica a la escritura cinematogra´ fica. Cine y Literatura. Monographic issue incorporating papers from X Ciclo Escritores y Universidad, 7 November – 5 December 1995. Repu´ blica de las Letras 54 (1997): 77 – 82.
11. Andrew, Dadley. “ concept in film theory.” Oxford: Oxford university press, 1984.
12. Baker, Noel. *Hard Core Road Show: A Screenwriter’s Diary*.Toronto: Anansi, 1997.
13. Bala´ zs, B. The close-up. In G. Mast and M. Cohen, ed., Film Theory and Criticism, 1985, 255 – 64.
14. Bazin, A. Theatre and cinema. In G. Mast and M. Cohen, ed., Film Theory and Criticism, 1985, 356 – 69.
15. Carroll, Dennis David Mamet. Houndmills: MacMillan, 1987.
16. Carroll, N. Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory. New York: Columbia University Press, 1988.

17. Casetti, Francesco. "*Adaptations and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses*". Ed. Robert Stam and Alessandra Raengo. Trans., Alessandra Raengo. Oxford: Blackwell, 2004.
18. Collard, Christopher, "adapptative collaboration, collaborative adaptation: Filming the Mamet Canon" Essay in Adaptation volume 3, 2010.
19. Palmer, R. Barton. "The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir." *A Companion to Literature and Film*. Ed. Robert Stam and Alessandra Raengo. Trans., Alessandra Raengo. Oxford: Blackwell, 2004: 258–77.
20. Picon-Vallin, Béatrice. " Le Film de the´aˆtre. " *Avant-propos* by E´ lie Konigson.Paris: CNRS E´ ditions, Arts du Spectacle, 1997.
21. Rich, Frank "A Mamet Play 'Glengarry Glen Ross'" The New York Times. March 26, 1984, Sec. C: 12. Rpt. in Contemporary Literary Criticism, Volume 34, 1985.
22. Seger, L. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Henry Holt, 1992
23. Sontag, S. *Film and Theatre*. In G. Mast and M. Cohen, eds, *Film Theory and Criticism*, 1985, 340 – 55.
24. Stam, R. *Beyond fidelity: The Dialogics of Aadaptation*. In J. Naremore, ed., *Film Adaptation*, 2000, 54 – 76.
25. Williams, Tony. "*Mamet's Postman*." *Creative Screenwriting*, 5.6 (1998).