Methodological weakness analysis in literature and cinema research*

Dr. Haleh Kiany
Student of Persian Literature, Phd Course, Mazandaran University
Dr. Ghodsie Rezvanian[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature, Mazandaran University

Abstract
In recent years, efforts have been made to expand the field of subject selection in literary research, to provide studies in films, television, painting and other "cultural texts." An approach that appears to be the result of expanding theories related to critical semiotics and cultural studies, but has led to the provision of research that does not have the philosophical goals and foundations of these theories. This article focuses on literary scholarly research on the subject of cinema and seeks to understand what aspects of the relationship between literature and cinema are of greater interest to academic literary research in Iran and what remains to be neglected. Literary studies appear to be in cinema looking for structure, narrative and other literary components. In these articles, cinematics are often seen as literary texts, and their cinematic features are marginalized, and cinematic studies with a critical and cultural approach and the consideration of a particular aesthetic of films are investigated in a few articles. This paper also shows a serious methodological weakness in the field of cinematic studies in literary research, since the purpose of the studies in adaptive cinema seems to be the fact that the investigations of literary texts and the other dimensions of the relationship between literature and cinema seem to be unclear, and from the perspective of literature, the only ways by which cinema has been studied has been to describe the structure and content of narratives of the films.

Keywords: Interaction of literature and cinema; Adaptive cinema; Cultural Studies, Methodological Criticism.

---

* Date of receiving: 2018/3/13 Date of final accepting: 2019/8/21
1 - email of responsible writer: haleh_kiani@yahoo.com

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیستم، زمستان۱۳۹۸، شماره۴۳
صفحات ۹ الی ۴۲

نقد روش‌شناختی ۱۶ مقاله در حوزهٔ ادبیّات و سینما*

دکتر هاله کیانی[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
دکتر قدسیه رضوانیان
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده:

ضرورت مطالعات میان رشته‌ای در پژوهش‌های ادبی ایران در سال‌های اخیر، به مطالعاتی در فیلم، تلویزیون، نقاشی و سایر «متون فرهنگی» منجر شده است. این رویکرد که به نظر می‌رسد حاصل گسترش نظریه‌های مرتبط با نشانه‌شناسی انتقادی و مطالعات فرهنگی است، به ارائهٔ پژوهش‌هایی انجامیده است که از اهداف و بنیان‌های فلسفی این نظریه‌ها فاصله دارند. این جستار، بر نقد و تحلیل شانزده مقالهٔ ادبی علمی پژوهشی با موضوع سینما متمرکز است و تلاش دارد دریابد چه ابعادی از ارتباط ادبیّات و سینما بیشتر مورد توجه این پژوهش‌ها بوده و چه وجوهی مغفول مانده است. به نظر می‌رسد پژوهش‌های ادبی، در آثار سینمایی نیز به دنبال مؤلفه‌هایی همچون ساختار و روایت از منظر ادبی هستند. در ۸۰ درصد از مقاله‌های بررسی شده، رویکردی صرفاً ساختاری و فرمالیستی دیده می‌شود و از آنجا که نگاه به آثار سینمایی به مثابهٔ متنی ادبی است، ویژگی‌های خاص سینمایی و یا مؤلفه‌های فرهنگی و اجتماعی آن‌ها به حاشیه رانده می‌شود. مطالعات سینمایی با رویکرد انتقادی و فرهنگی با در نظر گرفتن زیبایی‌شناسی ویژهٔ فیلم‌ها صرفاً در تعداد معدودی از مقاله‌ها وجود دارد.

نتایج این پژوهش ضعف جدی روش‌شناختی در حوزهٔ مطالعات سینمایی در پژوهش‌های ادبی را نشان می‌دهد؛ زیرا همهٔ راه‌های پژوهش در سینما از منظر ادبیّات به توصیف ساختار و محتوای روایتِ داستانی فیلم‌ها ختم شده است. غلبهٔ روش فرمالیستی در این حوزه، می‌تواند به تقویتِ این ایده بینجامد که پژوهش‌گران ادبی، اساساً بحث‌هایی همچون نقد فرهنگ از خلال تحلیل متون فرهنگی، بررسی هژمونی‌های رسانه‌ها، تحلیل آرمان‌هایی که متون فرهنگی عرضه می‌کنند و ... را خارج از حوزهٔ پژوهشی ادبی می‌دانند و یا به دلیل سهولت نقد ساختاری اقبال بیشتری به این رویکرد، نشان می‌دهند.

واژگان کلیدی: تعامل ادبیّات و سینما، سینمای اقتباسی، مطالعات فرهنگی، نقد روش‌شناختی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۲۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۵/۳۰

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: haleh_kiani@yahoo.com

۱- مقدّمه

مطالعات فرهنگی، رهیافتی متأخر در مطالعات ادبی است که غالباً، با اندیشه‌های فلسفی، نظریات روان‌کاوی، فرهنگ مردمی و تحلیل رسانه‌ها در ارتباط است. هدف از نقد فرهنگی، کشف قانونمندی‌های حاکم بر تولیدات فرهنگی و تأثیراتی است که این تولیدات بر نحوهٔ شکل‌گیری جامعهٔ مدرن بر جای می‌گذارند. نقد فرهنگی می‌تواند نظریهٔ ادبی، زیبایی‌شناختی، نقد ادبی، اندیشه‌های فلسفی، تجزیه و تحلیل رسانه‌ای، نقد فرهنگ عامیانه، نظریه‌ها و معیارهای تفسیریِ (مانند نشانه‌شناسی، نظریه‌های روان‌کاوی، مارکسیستی، تئوری‌های جامعه‌شناسی و باستان‌شناسی) مطالعه در عرصه‌های ارتباط‌جمعی را در برگیرد و به درک فرهنگ و جامعه نائل آید(Asa Berger, 1995:3).

در سال‌های اخیر، به دلیل رواج این نظریه در فضای دانشگاهیِ ایران، تلاش‌هایی در جهت وسعت بخشیدن به میدان پژوهش‌های ادبی و در نظر گرفتن سایر متون فرهنگی همچون نقاشی و تلویزیون و سینما به عنوان موضوع پژوهش صورت پذیرفته است. این جستار، بر مقاله‌هایی که توسط پژوهشگران دانشگاهی حوزهٔ ادبیّات با موضوع سینما ارائه شده متمرکز است. این مقاله‌ها عمدتاً، رویکردهایی مانند مطالعه در فیلم‌های اقتباسی، تحلیل برخی مؤلفه‌های ادبی در آثار سینمایی، بررسی ظرفیت‌های نمایشی متون ادبی و بررسی آثار سینمایی از منظر مطالعات فرهنگی را دنبال می‌کنند. لازم به ذکر است سابقهٔ تحقیق در این مقاله‌ها نهفته است و از آنجا که در جستار حاضر برای نقد هر مقاله به مشخّصات و یافته‌های آن به طور کامل اشاره شده، برای پرهیز از اطالهٔ کلام از برشمردن آن‌ها در قالب پیشینهٔ پژوهش خودداری شده است.

سینمای ایران با ادبیّات آن- بویژه با حوزهٔ رمان- پیوند فراوان دارد که البتّه در موارد بسیاری، این پیوند آشکار نیست. تسلط برخی گفتمان‌ها، برجسته‌سازی و به حاشیه‌رانی‌ها، هژمونی‌ها، «فراموشی‌های عامدانه» از جمله وجوه و ابعاد این ارتباط است. اما تمرکز پژوهش‌های ادبی دانشگاهی غالباً، نه بر امور جاری کاربردی و انضمامی، بلکه بر موضوع‌هایی انتزاعی، زمان‌زدوده و تاریخ‌زدوده است. امروزه، سینما

با اقتصاد، سیاست و تکنولوژی در هم آمیخته است و هنر سینما در فضایی اجتماعی شکل گرفته، و این رسانه به یکی از الگوهای فرهنگی تبدیل شده است. در واقع، سینما «یک تخیل بصری و جریان روایی را در مقیاس بزرگ به فرهنگ عرضه می‌کند»(کالکر، ۱۳۸٤: ٤١).

سینما همچون ادبیّات، الگوسازی می‌کند و مانند ادبیّات و سایر رسانه‌ها، فصل‌بندی‌های گفتمانی را به عنوان آرمان ارائه می‌دهد، گاه، بخش‌هایی از فرهنگ را نقد می‌کند و کارکردهای بسیارِ دیگری در حوزهٔ جامعه و فرهنگ دارد.

این پژوهش در نظر دارد دریابد که آیا این ابعاد از تعامل‌هایی که می‌تواند بین سینما و ادبیّات وجود داشته باشد، مطمح نظر پژوهش‌گران ادبی قرار گرفته است یا صرفاً، به سینما به مثابه «روایتی داستانی» و یا وسیله‌ای جهت پیام و محتوا توجه داشته‌اند؟

۱-۱- محدودهٔ پژوهش

محدودهٔ این پژوهش ١٦ مقالهٔ علمی-پژوهشی ارائه شده در نشریات ادبی دانشگاهی است که موضوع آنها ارتباط ادبیّات و سینما بوده است. در انتخاب مقاله‌ها تلاش شده است تنوع موضوعی رعایت گردد.

۱- ۲- مبانی مفهومی

۱- ۲- ۱- مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی در بریتانیا در واکنش به تعریف غالب از فرهنگ در سنت محافظه‌کارانهٔ نقد ادبی سر برآورد و در صدد چالش با این سنت بود. سنت نقد ادبی در انگلستان، فرهنگ را مترادف با گزینش شماری از متن‌هایی می‌دانست که مقدس و فاخر معرفی شده بودند؛ درحالی‌که مطالعات فرهنگی به مفهوم انسان‌شناسانهٔ فرهنگ دست می‌انداخت و کوشید تمایزهای فرهنگی را کمرنگ سازد و به همهٔ ابعاد فرهنگی زندگی توجه کند.

سنت نقد ادبی، طبقهٔ کارگر را فاقد فرهنگ می‌دانست و از کنار این طبقه با بی‌اعتنایی می‌گذشت. مطالعات فرهنگی سعی داشت تنوع و سرزندگی موقعیت‌های خاص و باورهای این طبقه را برجسته و ریشه‌های اصیل تجربیات مردمی را بازنمایاند. دومین رسالت مهم مطالعات فرهنگی این بود که بتواند این روابط بالا-پایینی را که خصلتی ایدئولوژیک داشت و به القای نوع خاصی از فهم در مسیری معین دست می‌زد به تصویر بکشد. روابطی که به‌صورت‌هایی همچون تولیدکننده- مصرف‌کننده، حکومت – شهروندان و روشنفکران – عامهٔ مردم تجلی می‌یافت(پهلوان، ۱۳۷۸: ۵۲۲).

مفهوم «هژمونی» که توسط آنتونیو گرامشی (Antonio Gramesci) طرح گردید ازجمله مفاهیم کلیدی در حوزهٔ مطالعات فرهنگی است. از دیدگاه گرامشی، هژمونی، زمینهٔ ایدئولوژیک و فرهنگی حفظ سلطهٔ طبقهٔ مسلط بر طبقات پایین، از طریق کسب رضایت آنها و ترغیبشان به پذیرش ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و فرهنگ مسلط به‌منظور دست یابی به اجماع و وفاق عمومی و در نهایت کنترل از طریق اجماع فرهنگی است. از این دیدگاه، فرهنگ در هر عصری، نهایتاً چیزی جز پذیرش رضایت‌آمیز ارزش‌های طبقهٔ بالا به‌وسیلهٔ عامهٔ مردم نیست(بشیریه، ۱۳۷۹: ۳۱).

فرهنگ از دیدگاه هژمونیک، هویت ثابتی ندارد؛ بلکه حوزهٔ تعامل و سازش میان نیروی مستولی، گروه‌های مسلط برای حفظ هژمونی و نیروهای تحت سلطه در مقابل آن است. فرآورده‌های فرهنگی، فاقد معنای ذاتیِ واحدی هستند؛ پدیده‌های فرهنگی شفاف نیستند و در لفافه‌ای از فهم متعارف پوشیده شده‌اند؛ از این رو قابلیت زیادی برای پذیرش، تعبیر و تفسیر یافته و معانی گوناگون دارند. بنابراین فرهنگ توده‌ای نه صرفاً، فرهنگ تحمیلی و منطبق با ایدئولوژی مسلط و نه صرفاً، فرهنگ خودجوش ناشی از مخالفت توده‌های تحت سلطه، بلکه محصول مصالحهٔ میان این دو است.

مقوله‌هایی همچون بازنمایی، فصل‌بندی، قدرت، فرهنگ عامه، سوژه بودن و هویت، صورت‌بندی گفتمانی، هژمونی، ایدئولوژی، بازی زبانی، اقتصاد سیاسی، امر

اجتماعی، عملکردهـای معنـابخش، موقعیـت‌منـدی، چندصـدایی، سیاسـت و گفتمـان، مفاهیم اصلی نظریه‌های مطالعات فرهنگی را تشکیل می‌دهند(بارکر، ۱۳۹۵).

بارزترین ویژگی مطالعات فرهنگـی، انتقـادی بـودن آن اسـت. ایـن نظریـه، خـود مجموعه‌ای است از نظریه‌های انتقـادی همچـون مطالعـات پسااسـتعماری، نظریـه‌هـای فمنیستی، تحلیل گفتمان انتقادی، نشانه‌شناسی انتقادی و... . نظریه‌هـای انتقـادی هرقـدر هم که دستاوردهایی غیرقطعی و احتمالی ارائه دهند، با این‌همـه، وجـود آنهـا بیشـترین اهمیت را به «خودانتقادی» می‌بخشد و نیز به مشخص کردن موضـع‌گیـری‌هـای پیـدا و پنهان و پیش‌فرض‌های متونی که عرضه می‌شوند و در معرض خوانندگان یا نقادان قرار می‌گیرند کمک می‌کند. همچنین به این بازشناسی که دانش، قدرت را شکل مـی‌دهـد و به این باور که موضعِ فرضاً غیراخلاقی و غیرسیاسی، می‌توانـد موضـعی مسـتلزم تأمـل انتقادی باشد، منجر می‌شود.(Norris,1991: 11-13).

اما مطالعات فرهنگی با این مفاهیم و روش‌ها چه چیزی را دنبال می‌کنـد و هـدفش از تحلیل متون فرهنگی چیست؟ از جملـه اهـداف و دغدغـه‌هـای مطالعـات فرهنگـی می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

درک فرهنگ جامعه
تحلیل تأثیرات رسانه‌ها بر نحوهٔ شکل‌گیری جامعه
گسترش ایدهٔ «متن» به فیلم، عکس، مد، الگو، رسوم و بـه عبـارتی بـه تمـام محصولات معنادار فرهنگی
کشف قانون‌مندی‌های حاکم بر تولیدات فرهنگی و هژمونی‌های حاکم بر آن‌ها
نقد تعریف غالب از فرهنگ و توجه به همهٔ ابعاد فرهنگی زندگی
به تصویر کشیدن نوع روابط و سازوکارهای حاکم بر فرهنگ.
نقد فرضیه‌های مربوط به قدرت رسانه‌های جمعی.
نقد ابعاد ایدئولوژیک در پیام‌های رسانه‌ای.

تحلیل سازوکارِ بهنجار جلوه دادن مقولات مسأله‌ساز در رسانه‌ها.
نقد و تحلیل ابعادِ ساده‌سازی پدیده‌ها و انصراف اذهان از اقدام به تحلیل ژرف آن‌ها در رسانه‌ها.
تحلیل ساختار پیچیدهٔ سلطه در کار رسانه‌ها.
تحلیل گفتمان بزرگ‌تری که متن به آن تعلق دارد.
بررسی این موضوع که گفتمان‌ها چگونه در متون بازتولید می‌شوند و چه مسیری در یک متن طی می‌شود که گفتمانی به شکل یک آرمان ارائه می‌گردد.
نقد فصل‌بندی‌های گفتمانی که متون فرهنگی به‌عنوان یک آرمان ارائه می‌دهند؛ فصل‌بندی‌هایی که در بسیاری موارد، به الگوی کنش اجتماعی تبدیل‌می‌گردد.
متون فرهنگی چگونه به‌عنوان بخشی از نظام فرهنگی، اجتماعی عمل می‌کنند و چگونه تأثیرمی‌گذارند .
بررسی این موضوع که زیبایی چگونه در لایه‌های مختلف فرهنگی-اجتماعی تطور می‌یابد.
ردیابی مسیر تولید فرهنگ از طریق نهادهای رسانه‌ای و سیاست‌های فرهنگی
تحلیل عملکرد متن به‌عنوان جزئی از طیف متون تاریخی/ فرهنگی همان دوره؛ برای مثال قوانین کیفری، اولویت‌های آموزشی، تربیت کودکان مطابق قانون، سایر شکل‌های هنری، نگرش‌های مربوط به امور جنسیتی و مانندآن.
نقد تأثیرات احتمالی متن بر مخاطب و این که آیا این آثار سعی در قانع کردن وی دارند؟ یا می‌کوشند تا ذهنیت او را دست‌کاری کنند؟ هدف متون فرهنگی فارغ از سرگرم کردن چه چیزی می‌تواند باشد؟[1]

۱- ۲- ۲- نظریه‌های مطالعات سینمایی

عمده رویکردهای سنتیِ تحلیل فیلم، همواره تلاشی جهت تحلیل شکل یا محتوا بوده‌است: رویکردهایی همچون رویکرد فرمالیستی، رئالیستی، روایی، مارکسیستی. رویکردهای فرمالیستی در پی ارزش‌های خاص سینمایی بودند؛ این‌که چه چیزی سینما را به هنر بدل می‌سازد.

رئالیست‌ها از جمله آندره بازن(André Bazin)، از سینما به مثابهٔ هنر ارائهٔ بازنمایی‌های دقیق از واقعیت دفاع می‌کردند و آن را از این منظر می‌ستودند. با گسترش نظریه‌های روایت، به ویژه دیدگاه‌های ولادیمیر پراپ، تحلیل متن به عنوان متن در کانون توجه قرار گرفت. در طول دههٔ ٦٠ میلادی، بازاندیشی‌های آلتوسر (Althusser) در زمینهٔ مناسبات بین روبنا و زیربنا و ابعاد سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک، بر نظریه‌های فیلم تأثیر تعیین‌کننده‌ای داشت و تحلیل‌های غیرسیاسی از سینما را (در آن زمان) به حاشیه راند.

۱- ۲- ۲- ۱- مطالعات ساختاری و فرمالیستی

تحلیل عناصر روایی فیلم همچون زمان‌بندی، شخصیت‌پردازی، مکان، نقاط اوج، تعلیق و ... در رویکرد ساختاری و فرمالیستیِ تحلیل فیلم مورد توجه است. در این پژوهش‌ها، سینما همچون روایتی ادبی در نظر گرفته می‌شود و غالباً، ویژگی‌های خاص سینمایی، حس و مفهوم ویژه‌ای که اثر سینمایی، مستقل از خط داستانی آن ارائه می‌دهد مغفول می‌ماند. از نظر فرمالیست‌ها «لذایذ و خرسندی‌هایی که تماشاگر از متن می‌گیرد همه تابع لذایذ و خرسندی‌های برگرفته از داستان است»(اوحدی، ۱۳۸۷: ٦٢).

اما آیا اساساً تحلیل فیلم می‌تواند با محدود کردن آن به شکل یا محتوا میسر شود؟ آیا در نظر گرفتن فیلم به مثابهٔ یک متن ادبی می‌تواند استقلال فیلم را به عنوان یک اثر هنری سینمایی مستقل از ادبیّات حفظ کند؟ به نظر می‌رسد محدود کردن فیلم به داستانی روایی، ارزش‌های خاص تصویری، کمپوزوسیون‌ها (composition) و ترکیب‌بندی‌های سینمایی فیلم را به حاشیه می‌راند.

سینما «فرمی مستقل از تفکر است و از طریق تصاویرش بـه تأمـل در بـاب جهـان می‌پردازد»(Marti, 2003:94). بهترین دستاورد هنر فـیلم، «بـازآفرینی واقعیـت در مـتن داستان روایی نیست بلکه واداشتن ما به تشخیص جنبهٔ داستانیِ خـود واقعیـت، تجریـه کردن خودِ واقعیت به عنوان یک داستان است»(ژیـژک، ۱۳۸۸: ۱۲۳). سـینما بـه عنـوان هنری که قرن‌ها پس از ادبیّات به وجود آمد، مسلماً، در اصول کلی روایـتِ دراماتیـک، بسیار وامدار ادبیّات است. می‌توان گفت سینما نمی‌تواند در گسسـت کامـل بـا ادبیّـات تصور شود؛ زیرا حتی هنری‌ترین و تصویری‌ترین فیلم‌ها نیز در بطن خود واجد روایتی داستانی هستند، اما چنانچه سینماگر بر آن بود که اثری منطبق با ویژگی‌های روایی ادبی بیافریند، به سراغ آفرینش رمان می‌رفت و نه ساخت اثری سینمایی.

جریان‌های سینمایی متأخر بسیار تلاش کرده‌اند فیلم را به سمت استقلال از روایت ادبی سوق دهند. روبرت برسون(Robert Bresson) را می‌توان یکـی از تأثیرگـذارترین سینماگران در توجه دادن به استقلال سینما از متن ادبی دانست. او می‌خواهـد مـتن اثـر سینمایی، یک متن بر اساس قواعد سینماتوگرافیک باشد و نه قواعد ادبی.

برسون سهم بزرگی در گشودن چشم سینماگران به امکانات زبان سینما داشـت. او معتقد بود بیان یا اکسپرسیونِ (Experssion) سینمایی «از طریق روابط میـان تصـاویر و اصوات حاصل می‌شوند و نه از طریق تقلید. هنرمند سینماتوگرافی چیزی را تحلیـل یـا تشریح نمی‌کند؛ بلکه از نو تنظیم می‌کند. حقیقتِ سینماتوگرافی، نه حقیقتِ تـأثر اسـت نه حقیقتِ رمان نه حقیقت نقاشی»(برسون، ۱۳۸۲: ۲۸-۲۹).

دامنهٔ تئوری برسون از سبک و شیوهٔ شخصی او فراتر رفت و پایه‌گذار موج نـویی در سینما شد. سینماگران دریافتند براستی سینمای پیش از آنان چیزی نبود جز روایتی با منطق ادبیّات داستانی. آنان دریافتند شخصیت‌های فیلم، متکی بر فیلم‌نامه و فیلم‌نامـه‌هـا متکی به شیوهٔ داستان‌گویی ادبی‌اند و کوشیدند به دنبال برسون به جـای روایـت ادبـی، روایت سینمایی را شکل دهند و این رویکرد، سینما را از منظر آفرینش بصری، چنـدین گام به جلو برد(میراحسان،۱۳۸۲: ۹٤).

۱- ۲- ۲- ۲- مطالعات سینمای اقتباسی

تحلیل ارتباط مستقیم ادبیّات و سینما از سال‌ها قبل، به دلیل موضوع «اقتباس سینمایی»، مورد توجه پژوهشگران و منتقدان ادبی و سینمایی بوده است. این نوع نقد که بعضاً نقدی «روزنامه‌ای» و حتی «عامیانه» خوانده شده، در رویکردهای سنتیِ خود و در قالب «نقد وفادارانه» در تلاش بوده‌است میزان «موفقیت» و یا «وفاداری» در اقتباس سینمایی از یک اثر ادبی را نشان دهد.

به نظر می‌رسد در سال‌های اخیر به دلیل رواج مطالعات فرهنگی و رویکردهای بینارشته‌ای و تلاش برای توجه به متونی غیر از متون ادبی در تحلیل های دانشگاهی حوزهٔ ادبیّات، پژوهش بر آثار اقتباسی سینما با اقبال بیشتری مواجه شده‌است.

فیلم‌هایی که بر اساس آثار ادبی شکل گرفته‌اند، «فیلم‌های اقتباسی» نامیده می‌شوند و وجوه ارتباطی میان فیلم و متن، شگردها و فنون اقتباس را شکل می‌دهند. اصولی مانند وام‌گیری، مقاطعه‌کاری، وفاداری به متن و بازآفرینی؛ برای مثال بازآفرینی نوعی اقتباس است که «به معنای تکه‌تکه کردن اثر و یا حتی تقلیل انطباق در حد یک ایدهٔ مرکزی نیست و اگر فیلم به هر طریقی از راضی نگه‌داشتن مخاطبانش نسبت به محبوبیت و حتی جذابیت متن اصلی ناتوان باشد در این عرصه موفق نبوده است»(لوته، ۱۳۸۶:۱۵). با این همه امروزه، مطالعهٔ متون اقتباسی بر اساس این اصول، با چالش مواجه شده و شیوه‌های جدیدتری جایگزین استفاده از اثر اصلی به عنوان مواد خام و بسنده‌کردن به تفسیر مجددِ هستهٔ ساختار روایی و ترجمهٔ تحت‌اللفظیِ اثر شده است(klein&parker, 1981: 10).

حیاتی در مقالهٔ «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران»، ابعادی را برای مطالعات اقتباسی بر اساس منابع موجود در این زمینه بر می‌شمرد. بر این اساس، بحث‌های نظری دربارهٔ اقتباس را به چند حوزه می‌توان تقسیم کرد: سیر تاریخی اقتباس، نظریه‌پردازی دربارهٔ فرآیند اقتباس با توجه به فلسفه و زیبایی‌شناسی سینما، تحلیل اقتباس‌های ادبی با نظر به رویکرد متمایز سینما به شعر یا

نثر داستانی، بحث دربارهٔ تفاوت‌های رسانه‌ای ادبیّات و سینما و نقد اقتباس در مفهوم رایج آن، توضیح دربارهٔ ضرورت‌ها و فرصت‌های فرهنگی اقتباس از ادبیّات بومی و ملی، مقایسهٔ جریان اقتباس در سینمای ملی با سینمای جهان و تحلیل آسیب‌ها و راه‌کارها و مانند آن(حیاتی، ۱۳۹۳: ۷۰). اینها ابعادی هستند که – چنان‌که در ادامه، خواهد آمد– اشاره به آنها در پژوهش‌های ادبی که به مطالعات اقتباسی سینما روی آورده‌اند کمتر دیده می‌شود.

مطالعات اقتباسی به موازات مطالعات فیلم، رشد کرد و روش‌شناسی خود را گسترش داد و بتدریج از شیوهٔ سنتیِ سنجش میزان نزدیکی فیلم به متنِ اصلی (که از آن اقتباس شده) فاصله گرفت؛ چیزی که به عنوان «نقد وفادارانه» شناخته می‌شود. مطالعات متأخر اقتباس، بر بینامتنیتِ اثر تمرکز دارد و رویکردهای آزادانه‌تر و گسترده‌تری را – در مقایسه با نقد وفادارانه– جهت تحلیل، نقد و ارزیابی فیلم‌ها به کار می‌گیرد و از تلاش برای ادراک متن اصلی به عنوان نسخهٔ اولیهٔ فیلم پرهیز می‌کند؛ زیرا بر این باور است که فیلم، نسخهٔ دیگر و یا بازتولیدِ متن اصلی نیست، بلکه خود اثری مستقل است.

بحث پیرامون درجات قرابت یک اثر اقتباسی به اصل خود در این شیوه، جایگاهی ندارد. امروزه نقدهای وفادارانه که اثر اصلی را به عنوان مواد خام در نظر می‌گیرند و صرفاً، تفسیری مجدد از هستهٔ ساختار روایی میان دو اثر هستند از دایرهٔ مطالعات اقتباسی خارج شده‌اند. مطالعات اقتباسی امروزه به دنبال فرآیند تحلیل شکلی از بینامتنیت است و اقتباس، در هیأت لوحی چندلایه و تودرتو مورد توجه قرار می‌گیرد.

یکی از دلایل اقبال به سمت رویکردهای نقد وفادارانه، نوع نگرش نسبت به ماهیت ادبیّات است. برخی معتقدند ادبیّات به دلیل قدمت آن به عنوان یک قالب هنری، همیشه برتری آشکاری نسبت به تمام اقتباس‌های خود دارد:

«البته قائل شدن به این سلسله‌مراتب متضمن مفهومی به نام تصویرهراسی (سوءظن به هرآن‌چه بصری است) و واژه‌دوستی (عشق به کلمه به عنوان چیزی مقدس) است. مسلّماً نگاه منفی نسبت به اقتباس می‌تواند صرفاً محصول انتظارات نابجای طرفداری باشد که علاقه دارد اقتباس به متن اصلیِ محبوبِ او وفادار بماند یا ناشی از انتظارات کسی باشد که به تدریس ادبیّات مشغول است و دوست دارد که اقتباس، به متن اصلی بچسبد و از آن فاصله نگیرد و شاید حتی انجام چنین کاری برای او تاحدی، جنبهٔ تفریحی نیز داشته باشد»(هاچن، ۱۳۹۶: ۱۷).

به عقیدهٔ هاچن نقدهایی همچون نقد وافادارانه در مطالعات اقتباسی، نتیجهٔ نوعِ تعریف از ماهیت اقتباس است. به اعتقاد او، پدیدهٔ اقتباس می‌تواند از سه زاویهٔ مجزا و مرتبط با هم تعریف شود: جابه‌جایی آشکار اثر یا آثار قابل تشخیصِ دیگر؛ عمل خلاق و تفسیرکنندهٔ تصرف و نجات یک اثر (مثلاً، اقتباس از داستان‌های تاریخی یا اسطوره‌ای و دمیدن روحی خلّاق در آنها) ؛ درگیر شدنِ گسترده و بینامتنی با اثرِ مورد اقتباس.

بنابراین اثر اقتباسی، اثری اشتقاقی است که مشتق نیست؛ اثری که ثانویه است اما درجه دو نیست و تودرتویِ خودش را دارد.

چنین تعریفی از اقتباس به عنوان یک فرآیند و محصول مستقل «به اندازه‌ای وسعت دارد که اجازه دهد اقتباس را نه تنها در رابطه با فیلم‌ها، بلکه در حوزه‌هایی همچون تنظیم‌ها و بازخوانی‌های موسیقایی، بازبینی‌های هنری و بصریِ آثار گذشته و انواع داستان‌های مصور از وقایع تاریخی، اشعاری که با موسیقی همراه می‌شود، بازسازی فیلم‌ها و بازی‌های یارانه‌ای و هنرهای تعاملی نیز تعمیم دهیم»(همان: ۲۵).

۲- تحلیل مطالعات سینمایی در پژوهش‌های ادبی

۲- ۱- مطالعه در سینمای اقتباسی

بخش قابل توجهی از مقاله‌هایی که توسط پژوهش‌گران ادبی در حوزهٔ آکادمیک عرضه می‌شود موضوع سینمای اقتباسی را مورد توجه قرار داده‌اند. مقالهٔ «مقابلهٔ متن

داستان‌نویس موشِت و فیلم *موشِت*»(۱۳۸۵) درصدد مقابلهٔ فیلم و متن داستانی است که از آن اقتباس شده است. در سراسر این مقاله واژهٔ «روحِ اثر» و میزان وفاداری فیلمساز در مضمون و ساختار به این روح توصیف می‌شود.

نکتهٔ جالب توجه در این مقاله، انتخاب فیلم از فیلمسازی است که از جمله پایه‌گذاران استقلال سینما از ادبیّات و هر هنر دیگری است و این موضوع که روبر برسون (Robert Bersson) طبق گفتهٔ مقاله «برده‌وار»(ص۱۰۰)، از داستانی اقتباس نماید جای تأمل دارد. به اعتقاد نویسنده، فیلم موشت هم در طرح روایت به داستان وفادار است «و هم در انتقال جهان‌بینی برنانوس (Bernanos). نکتهٔ بسیار حائز اهمیت نزدیکیِ ساختار ادبی و سینمایی این دو اثر با یکدیگر است که رسانهٔ مقصد را در همهٔ سویه‌ها، برگردانی صادقانه از متن می‌نماید»(ص ۹۹-۱۰۰).

در عین حال سبک خاص برسون، سبکی است که تلاش می‌کند توجه تماشاگر را «به چیزی فراتر از ساخت داستان جلب کند. برسون سیستمی را بنا می‌دهد که تماشاگر از طریق آن، لحظه‌به‌لحظه، از طریق فرم ناب، در نوعی تجربهٔ عظیم هنری درگیر می‌شود»(گریفن، ۱۳۸۲: ۱۲-۱۳).

در این مقاله، تأکید بسیاری بر این موضوع است که فیلم، روح اثر و جهان‌بینی نویسندهٔ داستان را درک کرده و به آن وفادار بوده است. بدین ترتیب، بخش‌های مختلف فیلم با متن داستان، مطابقت داده می‌شود و در مواردی که یکسانی میان متن و فیلم دیده نمی‌شود، نویسنده درصدد توجیه این ناهمسانی برمی‌آید و دلایلی بر «ناچاری فیلمساز» از ایجاد این تفاوت تبیین می‌کند(ص۱۰۱). مقاله همچنین، بیان می‌کند که «انتقال روایتِ داستان در فیلم، جریان اقتباس را شکل نمی‌دهد؛ بلکه این انتقال باید به گونه‌ای باشد که رسانهٔ مقصد، همان بارِ معنایی و جهان‌بینی رسانهٔ مبدأ را در بر داشته باشد»(ص۱۰۱). فیلمسازی که «جوهرهٔ ساختار ذهنی نویسندهٔ متن را دریافت کرده، ویژگیِ بیان ادبی را در جای‌جای فیلم مد نظر خواهد آورد»(ص۱۰۳)؛

نوعی از وفاداری که باید «به همهٔ سویه‌های متن» باشد تا «فیلمی ماندگار پدید آورد»(ص۱۰۶).

در اشاره به مواردی که تفاوت میان متن و فیلم مشاهده می‌شود، چنین نتیجه می‌گیرد که «رسانهٔ مقصد، بیش از متن، جهان‌بینی خالق اثر را باز می‌تاباند»(ص۱۰۲). پرسشی که چنین دیدگاهی ایجاد خواهد کرد این است که آیا متنِ ادبی، به طور کامل به نویسندهٔ آن تعلق دارد که فیلمساز جهت اقتباس از آن، باید به جهان‌بینیِ خالق آن وفادار باشد؟ انواع مختلفی از اقتباس وجود دارد و تنها در نوعِ «بازآفرینی» است که فیلمساز تلاش می‌کند «داستان» را در قالب فیلمی سینمایی «نمایش دهد». حتی در این نوع نیز مسلّماً، جهان‌بینی حاکم بر فیلم، جهان‌بینی فیلمساز است و نه نویسندهٔ داستان.

مقالهٔ «تحلیل تطبیقیِ پنج فیلم اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آنها»(۱۳۹۵) به تطبیقِ پنج فیلمِ *شب‌های روشن*، *گاوخونی*، *دیشب باباتو دیدم آیدا*، *زمستان است* و *پاداش سکوت*، با متنِ داستانِ آنها پرداخته است. این تطبیق، «محور روایی اثر، چگونگیِ وام‌گیری یک اثر سینمایی از یک اثر داستانی، چگونگی تبدیل دال‌های نوشتاری داستان به دال‌های تصویری فیلم در عین وفاداری به اصل اثر و تبدیل ذهنیت به عینیت و سوژه به اثر و یا برعکس در پروسهٔ تبدیل متن به فیلم»(ص۲۷) را مد نظر قرار می‌دهد و تلاش می‌کند دریابد که این اقتباس‌ها تا چه میزان، «اقتباسی موفق» از آثار ادبی بوده‌اند. همان‌گونه که پیش از این بیان شد، سینما بر آن نیست تا نشانه‌های نوشتاری را به نشانه‌های تصویری تبدیل کند، بلکه سینما سازوکار زیبایی‌شناسی ویژهٔ خود را دارد. در ضمن، فیلمِ اقتباسی موفق، فیلمی نیست که به داستانِ اصلی وفادار مانده باشد –آن هم با تعریفی از وفاداری که آن را انطباق ساختار و مضمون داستان با تصاویر می‌داند.

این مقاله شباهت‌ها و تفاوت‌های فیلم‌ها و داستان‌ها را نیز مورد توجه قرار می‌دهد: برای مثال، دربارهٔ فیلم *گاوخونی*، پس از بیان شباهت‌های ساختار روایی فیلم با متن داستان، یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های این فیلم را «استقلال تصاویر آن از متن

داستان»(ص۴۲) بیان می‌کند. دربارهٔ فیلم *دیشب باباتو دیدم آیدا*، مشخص‌ترین تفاوت «میان قصهٔ فیلم و داستان، مسألهٔ زاویهٔ دید است. فیلم با چرخش زاویهٔ دید از دوستِ شخصیت اصلی به خودِ کاراکتر، علاوه بر اطلاعاتی اضافی که موقعیت و جهان داستانی را به قصد درگیر کردن مخاطب معرفی می‌کند، گره داستانی را نیز بنوعی در دل خود می‌گنجاند»(ص۴۲).

مقالهٔ فوق بیان می‌کند که این فیلم‌ها به دلیل «گزینش درست داستان، توجه به شخصیت‌های داستانی به لحاظ داشتن کنش‌های عینی و یا ذهن‌گرا بودن، توجه به تصویرسازی‌های اثر داستانی و پتانسیل آن‌ها برای تصویری‌کردن زبانِ نوشتار، سعی در تطابق گره‌های داستانی با نقاط عطف فیلم و تغییر زاویهٔ دید در فیلم نسبت به داستان برای ایجاد کشش روایی بیشتر»(ص۴۸)، توانسته‌اند اقتباس‌هایی موفق باشند.

تبیین تفاوت‌ها و شباهت‌های متن اصلی و فیلم، کمتر واجد منطقِ پژوهشی خواهد بود. سینما و ادبیّات از منظر شکل و عملکرد عناصر، دو رسانهٔ مستقل و متفاوتند و بی‌تردید، فیلمی که اثری ادبی را حتی «بازآفرینی» می‌کند –به دلیل ساختار متفاوتِ این دو رسانه– چیزهایی را از آن می‌کاهد و یا به آن می‌افزاید.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ پژوهش‌هایی که میزان «موفقیت» و «وفاداری» آثار اقتباسی را مدنظر قرار می‌دهند توجه به این مسأله است که آیا موفقیت یک اثر سینماییِ اقتباسی در گروِ وفادار ماندنِ آن به متنِ ادبی است؟ تماشاگرِ فیلم، خواستارِ یک «اقتباسِ» خوب است و یا یک فیلمِ خوب؟ آیا در بسیاری موارد، اساساً بیننده به این موضوع آگاهی دارد که فیلم، اقتباس از یک اثر ادبی است؟ آیا اگر هم این موضوع را از تیتراژ فیلم دریابد، الزاماً آن اثر ادبی را خوانده است؟ پس چگونه است که در این پژوهش‌ها، «فیلمِ موفق اقتباسی» (که معیار موفقیت آن اغلب اقبال تماشاگران است) فیلمی دانسته می‌شود که به اثرِ ادبی وفادار مانده باشد؟

مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی»(۱۳۹٤) به تحلیل داستان *فیلم دایرهٔ مینا* و داستانی که فیلمنامه از آن اقتباس شده است – داستان

آشغالدونی[۲]- می‌پردازد. نویسنده در این مقاله و مقاله‌های مشابه، تلاش می‌کند تعریف و یا چهارچوبی برای مطالعات اقتباسی ارائه دهد و غالبا مطالعه در فیلم‌های اقتباسی سینما را در ذیل «مطالعات تطبیقی» قرار می‌دهد. بر این اساس:

«در مطالعات بین رشته‌ای سینما و ادبیّات، می‌توان مقایسهٔ دو اثر ادبی و سینمایی با هم را نقد تطبیقی به شمار آورد؛ زیرا از یک سو با تحلیل متن و از سوی دیگر با مقایسه مواجهیم و از آن‌جا که متن ادبی و متن سینمایی به دو رسانهٔ متفاوت تعلق دارند با مطالعات بینارسانه‌ای نیز روبرو هستیم. ... آن‌چه در این مقایسه مورد توجه منتقد است راه یافتن به شیوه‌های خوانش فیلمساز از متون ادبی است که دست‌کم از دو جنبهٔ کلی، قابل بررسی هستند: یکی بیان زیبایی‌شناسانه‌ای که کارگردان در یک گفتمان سینمایی و متفاوت از گفتمان ادبی خلق می‌کند و دیگری تغییراتی که فیلم بنا به زمینه‌های فرهنگی و گفتمان ایدئولوژیک یک جامعه نسبت به متن احساس می‌کند»(ص ۷۳).

نویسنده در ادامه، بیان می‌کند که ادبیّات تطبیقی روشی خاص خود را ندارد «و می‌تواند همان رویکردی را برگزیند که در مطالعات ادبی جامعهٔ ادبی و هنری رایج است... این پژوهش بر اساس یافته‌های جدید در ادبیّات تطبیقی که کاربست رویکردهای نقد را در مطالعات تطبیقی اقتباس هم پیشنهاد می‌کند، بخشی از روایت‌پژوهی تطبیقی را مبنای مقایسه قرار می‌دهد؛ یعنی مقایسهٔ کارکرد رویدادها در دو روایت ادبی و سینمایی»(ص۷۵).

به نظر می‌رسد علی‌رغم این که در این مقاله، به لزوم سنجش زمینه‌های فرهنگی دو اثر و پیوندها و گسست‌هایی اشاره می‌شود که با بازشناسی گفتمان‌های مختلف هنری و تأثیر آن‌ها بر جامعهٔ فرهنگی کمک می‌کند(ص۷٤)، در نهایت، تحلیل‌ها تنها محدود به تبیین ساختار روایی هستند و بحث‌های فرهنگی که در چهارچوب نظری مقاله به آن اشاره شده است، در آنها جایگاهی نمی‌یابد. تلاش برای انتساب مطالعهٔ سینما به رویکردهایی صرفاً روایی و ساختاری، میدان نقد و تحلیل در این عرصه را

تنگ می‌نماید. ادبیّات تطبیقی، زمینه‌ساز شکل‌گیری نقد فرهنگی بوده است و نقد فرهنگی، می‌تواند پشتوانهٔ نظری مؤثر و کاربردی‌تری را برای آن فراهم سازد.

این مقاله در پایان، اقتضائاتی را بیان می‌کند که بر اساس آنها کارگردان «ناگزیر» از ایجاد تفاوت‌هایی میان اصل داستان و فیلم بوده است. «حفظ ویژگی داستان مدرن بودن با وفاداری به رویدادها و فقدان کشمکش در ساختار، در اقتباس سینمایی» یکی از این ویژگی‌هاست. بر این اساس، «وفاداری مهرجویی به سایر رویدادها و توالی آنها باعث حذف یکی از مهم‌ترین عناصر درام و نزدیکی به ساختار داستان ساعدی شده‌است – یعنی فقدان کشمکش»(ص٩٦).

اما باید توجه داشت که سینما، معمولاً تلاش می‌کند از پیرنگ روایی داستان بگریزد و به دلیل ساختار متفاوت از ادبیّات، مسلّماً، بخش‌هایی از داستان مورد اقتباس را حذف می‌کند، بخش‌هایی را اضافه و با نگاه ویژهٔ خود به آفرینشی تازه دست می‌زند. نکتهٔ دیگر در باب اقتباس این است که تأثیر ادبیّات بر سینما نه تنها در فیلم‌هایی که فیلمنامه‌ای اقتباسی دارند، بلکه در بسیاری دیگر از فیلم‌ها قابل ردیابی است. فیلم، برآیند انواع داستان، موسیقی، تئاتر و سایر جنبه‌های هنری و غیرهنری است که فیلمساز و حتی سایر عوامل فیلم مانند تدوین‌گر و فیلمبردار در طول زندگی تجربه کرده‌اند و هنری بینارسانه‌ای و بینامتنی است.

در مقاله‌ای دیگر با نام «اهمیت ساختار و درونمایه در اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی هزار و یک شب»(۱۳۹۵)، نویسنده ضمن این که در مقدمه بیان می‌کند «بررسی فیلم‌های اقتباسی و مقایسهٔ آن‌ها با منابع ادبی می‌تواند با رویکرد مطالعات فرهنگی انجام‌گیرد که سرشتی بینارشته‌ای دارد»(ص١٧) در عمل، باز هم به مقایسهٔ میزان انطباق آثار اقتباسی با آثار ادبی از منظر ساختار و درونمایه می‌پردازد.

بدین ترتیب، اقتباس‌هایی که به ساختار داستان‌های هزار و یک شب «وفادار بوده‌اند»، «بر اساس نظر منتقدین، فیلم‌های موفق‌تری بوده‌اند» و «اگر اقتباس وفادار و بازتولید راستین هزار و یک شب، هدف اقتباس‌کننده باشد، در پردازش خط اصلی

داستان و قصه‌های فرعی و زمان و مکان داستان، از پایبندی به ساختار مجموعه ناگزیر است»(ص۳۸). دلیل این امر «پیوستگی الگوی درونمایه و ساختار است و اگر اقتباس‌کنندگان به این الگو توجه‌کنند برای بازتولید آن در گفتمان هنری و فرهنگی عصر خود به راهکارهایی مبتنی بر اندیشه دست می‌یابند»(ص٤٠).

همان‌گونه که بیان شد نقد وفادارانه و محدود ساختن بحث به میزان وفاداریِ یک اثر به اصل آن، امروزه از دایرهٔ روش‌شناختیِ مطالعات فرهنگی و بینارشته‌ای خارج شده است. نقد فرهنگی و نقدهای بینارشته‌ای اساساً مطالعاتی چندلایه و بینامتنی است. مطالعاتی است که به دلیل فلسفهٔ وجودیِ نظریهٔ فرهنگی، از بررسی‌های محدود به دایرهٔ متن فراتر می‌رود و گفتمان‌های بینامتنی و مسائل اجتماعی، فرهنگی و زیبایی‌شناختی داخل و بیرونِ متن را در نظر می‌گیرد؛ زیرا بر این باور است که هنرها، رشدی اندام‌وار دارند و برای مثال، یک اثر سینمایی اقتباسی، هر چند که ملهَم از یک اثر ادبی مشخص باشد، باز هم نمی‌توان در نقد و ارزیابی آن، از تأثیر سایر هنرها و گفتمان‌های هنری و اجتماعی آن غفلت ورزید.

مقالهٔ «ساختار روایی داستان و فیلم شازده احتجاب»(۱۳۹۵) به «استخراج و معرفی مابه‌ازاهای خلاقانهٔ تصویری ساخت جریان سیال ذهن فیلم» می‌پردازد و بیان می‌کند که «با مطالعهٔ ساختار روایی داستان فیلم شازده احتجاب و بررسی تطبیقی عناصر آن با داستان کتاب شازده احتجاب و شناخت مابازاهای سینمایی، می‌توان ضمن شناخت دلایل موفقیت فیلم و معرفی سودمندی امر اقتباس از ادبیّات داستانی معاصر فارسی، به فراهم کردن شرایط مناسب برای این تعامل و گشودن دریچه‌های مشترک بین سینما و ادبیّات معاصر ایران کمک کرد»(ص۸۱).

اما آیا سینما اگر بخواهد موفق شود باید مابازای تصویریِ آثار ادبی را شکل دهد؟ پرسش‌های این مقاله این است که «چه تفاوت‌ها و همانندی‌هایی میان پرداخت ادبی شازده احتجاب و نمونهٔ اقتباسی آن در فیلم وجود دارد؟ پرداخت عناصر روایی در داستان و فیلم شازده احتجاب با استفاده از کدام تمهید یا امکان ادبی و سینمایی

صورت گرفته است؟»(ص۸۲). در این زمینه، توجه به این نکته ضروری است که فیلم اقتباسی، نسخهٔ دیگری از متن و یا بازتولیدِ متن اصلی نیست؛ بلکه خود اثری مستقل است. اما به نظر می‌رسد مطالعات سینمایی در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی همچنان به دنبال تصاویر و یا مفاهیمی است که ادبیّات می‌تواند مستقیما و با حفظ وفاداری نسبت به اثر اصلی در اختیار سینما قرار دهد.

صِرفِ انتخاب فیلم‌های اقتباسی برای یک مطالعهٔ بینارشته‌ای میان سینما و ادبیّات و تلاش برای تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های روایت میان این دو رسانه، فعالیتی غیرعلمی و غیرضروری است. این مقاله‌ها از دایرهٔ روایت و ساختار روایی فیلم اقتباسی و داستانِ اصلی فراتر نمی‌روند و با تاریخ، سیر اندیشه و سیر تطور زیبایی‌شناسی، نه در حوزهٔ ادبیّات و نه در حوزهٔ سینما، پیوندی برقرار نمی‌کنند.

ممکن است این پرسش طرح گردد که مسألهٔ این مقاله و سایر مقاله‌های فرمالیستی و ساختاری، بررسی ساختار و فرم است و نمی‌توان از آن‌ها انتظار نقد و یا تحلیل‌هایی جدی و فرهنگی داشت. در پاسخ، باید به این نکته اشاره کرد که تحول در نوع تلقی از پژوهش ساختاری و اهداف پژوهش در علوم انسانی، منحصر به پژوهش‌های انتقادی و یا فرهنگی نیست. آیا انتخاب موضوعاتی خارج از چهارچوب‌های نظری مطالعات فرهنگی و انتقادی، می‌تواند توجیهی جهت ایستایی و انتزاعی بودن پژوهش گردد؟ آیا هدف و نوع نگاه به پژوهش‌های روایی، ساختارگرا و یا فرمالیستی، امروزه همانند دهه‌های نخستینِ شکل‌گیریِ آنهاست؟

با گذشت زمان، ساختارگرایی نسبت به رویکردهای اولیهٔ خود تغییراتی را پذیرفت و این پیشرفت را «از طریق چالشی شفاف با مفروضات اساسیِ خود و مواجه شدن با پیامدهای رادیکال آن مفروضات»(Harland, 1987: 184) به دست آورد. تطور ساختارگرایی از اصول «تفاوت» سوسور تا «قطب‌های دوگانهٔ» یاکوبسن (Jakobson)؛ از مفهوم خاص «پیشرفت علمی» در اندیشهٔ آلتوسر (Althusser) تا انکار کامل این مفهوم در اندیشهٔ فوکو (Foucualt) و وارونگی «ساختار» در اندیشهٔ دریدا (Derrida)،

دلـوز (Deleuze)، گـاتری (Guthrie) و بودریـار(Baudrillard)، نـوعی خودپـالایی و افزون‌شدگی(توانمندسازی) را نشان می‌دهد.

ساختارگرایی به شکلی منطقی در بستر زمان بسط یافت؛ هنگامی که رویکردهـای اولیهٔ آن تناقض تولید کرد، این تناقض را از طریق حرکت دادن آن مفـاهیم بـه سـطوح نظری عمیق‌تری حل کرد. حرکتی که سازوکاری شبیه به دیالکتیک هگلی دارد. مشـکل این است که ساختارگرایی در مسیر خود، هدفِ رسـیدن بـه حقیقـت فلسـفیِ مطلـق را دنبال می‌کند. اما این هدف همواره و همچنان گریزان است؛ زیرا هـیچ فلسـفه‌ای تولیـد نشده‌است که نتایجِ به طور کلی قابل قبـول و مانـدنی داشـته‌باشـد(همان: ۱۸۵). بـدین ترتیب، نوع تلقی از پژوهش‌های ساختاری و فرمی در ایران نیاز به نقد و ارزیـابی دارد. پژوهش ساختاری و فرمی حتی آن هنگام که بخواهد محدود به تحلیل ساختاری بماند، نمی‌تواند از بررسی فرم و ساختار یک متن و یا تطبیق دو متن به تحلیل‌هـایی کـاربردی بینجامد مگر این‌که متون قبل و بعد از آن‌ها را بررسی کند و متن را در بستر و زمینـه‌ای متشکل از سایر متون فرهنگی، و با هدف دست‌یابی به یک چشم‌انداز و یـا رسـیدن بـه یک الگو و یا پاسخ به پرسشی مورد ارزیابی قرار دهد.

به نظر می‌رسد نقدهایی که بر روش‌های ساختاری وارد شده و یا تحولاتی که این نظریه‌ها پذیرفته‌اند، در پژوهش‌های رشـتهٔ ادبیّـات فارسـی راه نیافتـه باشـند؛ سـهولت پژوهش در چنین شیوه‌ای نیز می‌تواند از دلایل عدم تمایل به تغییر در نوع نگـاه نسـبت به آن باشد.

پژوهش‌های ادبی در ایران غالباً به توصیف ساختار و یـا تفسـیر پیـام‌هـای آشـکار متون، متمایل‌اند[۳] و این تمایل حتی در پژوهش‌هایی که متونی غیرادبـی را مـورد توجـه قرار می‌دهند نیز دیده می‌شود. اساساً، ماهیت پژوهش‌های ساختاری و روایی به گونه‌ای است که «در آنها اغلب بعمد از ارزشیابی روان‌شناختی و اجتماعی خودداری مـی‌شـود. نقد ساختارگرا دست به "طبقه‌بندی" می زند تا "تفسیر" و "آفرینش". منتقد ساختارگرا تحلیل نمی‌کند که چرا و چگونه به این دسته‌بندی و طبقه‌بندی‌هـا دسـت یافتـه‌اسـت و

هیچ تفسیر ارزش‌گذارانه‌ای به دست نمی‌دهد و تفکر و خلاقیت منتقد در آن سرکوب می‌گردد»(derrida, 1978: 4-5).

۲-۲- مطالعهٔ سینما از دریچهٔ مؤلفه‌های ادبی

بخش دیگری از مقاله‌هایی که به بررسی ارتباط ادبیّات و سینما پرداخته‌اند، فیلم‌های سینمایی و یا مجموعه فیلم‌های یک سینماگر را از منظر یک مکتب یا نظریهٔ ادبی و یا هنری، بررسی کرده‌اند؛ مانند مقالهٔ «مدرنیسم در سینمای محسن مخملباف»(۱۳۸۷) که مفاهیم عمدهٔ مدرنیسم (عمدتاً به معنای نظریهٔ ادبی مدرنیستی) را در چهار دورهٔ فیلم‌سازی مخملباف بررسی‌می‌کند -مؤلفه‌هایی همچون ساختار روایی حلقوی، دایرهٔ معناباختگی، چرخه‌های زندگی و مرگ، زاویهٔ دید انعطاف‌پذیر، سیلان ذهن و ... . مقالهٔ «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در سینمای بیضایی»(۱۳۹۳) معتقد است سینمای بهرام بیضایی را «می‌توان نوعی ترجمان تصویری اسطوره دانست»(ص۱۸۵) در این مقاله بر «زمان اسطوره‌ای» تأکید شده است؛ زمانی که «تکرار»، «تقدس»، «زایندگی» و «بی‌پایان بودن» از ویژگی‌های آن است. بر این اساس «نگاه ویژهٔ بیضایی به اسطوره سبب می‌شود مؤلفه‌هایی مانند رویدادمحوری، تقدس، زایندگی، بی‌پایانی، توهم ایستایی، سنجش‌ناپذیری و شکستگی ساختار زمان را در روایت سینماییِ او به اسطوره نزدیک کنند»(ص۲۰۵).

هرچند در دو مقالهٔ اخیر، پژوهشگران تلاش کرده‌اند به فلسفهٔ خاص فیلمساز نزدیک شوند، اما در اینجا نیز رویکرد اصلی، تبدیل کاملِ متن سینمایی به متن ادبی و سپس استخراج مؤلفه‌های ادبی از آن است. اما آیا خود سینما، کمپوزوسیون‌ها، قاب‌بندی‌ها و درمجموع پارادایم‌های ویژهٔ خود را برای نقد ندارد که بتوان از آن منظر بدان نگریست و نه صرفاً به‌عنوان روایتی ادبی؟ در این پژوهش‌ها همچنین، از در نظر گرفتن سینما و ادبیّات به‌عنوان جزئی از نظام فرهنگی و توجه به فصل‌بندی‌های گفتمانی، نشانی دیده نمی‌شود.

مقالهٔ «بررسی ارتباط گواه‌نمایی زبانی با شخصیت‌پردازی در فیلمنامه با استناد به فیلمنامهٔ جدایی نادر از سیمین»(۱۳۹٤) ساختارهای متنوعی از گواه‌نمایی زبانی را در این فیلمنامه، استخراج می‌کند. پژوهشگر با متنی که برگزیده است (فیلم‌نامه) تعامل ویژه‌ای ندارد، در حالی ک استخراج این ویژگی‌ها می‌توانست بر روی یک اثر داستانی نیز همین نتایج را در بر داشته باشد.

به نظر می‌رسد این موضوع که در مطالعات فرهنگی، همهٔ مقوله‌های فرهنگی می‌تواند به عنوان «متن» در نظر گرفته شود این نتیجه را برای پژوهشگران ادبی در پی داشته است که متون فرهنگی را همچون «متنی ادبی» در نظر گرفته و فارغ از ویژگی‌های خاص آن متن فرهنگی، ویژگی‌های ادبی صرف را در آن جستجو نمایند.

مقالهٔ «رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم ستاره است فریدون جیرانی»(۱۳۹٤) نیز به استخراج مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در این فیلم می‌پردازد تا «بدین وسیله اثبات کند که این فیلم نمونه‌ای قابل قبول از ساختار و صناعت یک اثر پسامدرنیستی است»(ص۱۷٦). نویسنده، بیان می‌کند که برخی ویژگی‌های پست‌مدرن در این اثر دیده می‌شود و برخی دیگر از این ویژگی‌ها لحاظ نشده است، اما این «نقصان» از ماهیت پسامدرنیستی این فیلم نمی‌کاهد(ص۱۷٦).

بر این اساس، سینما «دربرگیرندهٔ صناعاتی است که دقیقاً در نوشتار به کار گرفته می‌شوند و شاید بتوان گفت که اگر بینامتنیتی غالب در فیلم جیرانی وجود دارد، همان حضور صناعات محض در ژانر رمان در این فیلم سینمایی می‌باشد»(ص۱۷۷). نویسنده معتقد است با مطالعهٔ عناصر پست‌مدرنیستی در این اثر نمایشی، «پلی بین نظریه‌های نقد معاصر و ادبیّات نمایشی و سینما ایجاد می‌گردد و گسترهٔ تحقیقات ادبی به فضای ادبیّات نمایشی و سینما که در دنیای امروز در دپارتمان‌های ادبیّات جزو منابع درسی بوده‌است نیز کشانده می‌شود»(همانجا).

اما چنین رویکردی به سینما، زدودنِ عناصر سینمایی از آن و تقلیل آن به یک متن ادبی و سپس بررسی ویژگی‌ها و مؤلفه‌های ادبی در آن متن نمی‌تواند «گسترهٔ تحقیقات

ادبی را به فضای ادبیّات نمایشی و سینما بکشاند»؛ زیرا کاربست این دیدگاه در پژوهش نه تنها با بیان ویژهٔ سینمایی، بلکه با واقعیت‌های بیرونی، گفتمان‌ها و فلسفهٔ موضوع نیز ارتباطی برقرار نمی‌کند.

سینما، با نمایش ناخودآگاهِ اجتماعی، آیینه‌ای برای هویت‌یابی و نظارت اجتماعی ارائه می‌دهد. از این جهت، شبیه هر رسانهٔ دیگری؛ اعم از ادبیّات، تئاتر، تلویزیون و ... است. جوامع، خود را از طریق فیلم، بازتولید می‌کنند، اما به نظر می‌رسد موضوعی که پژوهش‌گرانِ ادبی در سینما به دنبالِ آن هستند، خودِ ادبیّات است.

نوع نگاه به پژوهش در ادبیّات و اهداف و تعاریف آن نیز از ابعاد مهمِ این موضوع است. آیا در ایران، پژوهشگر ادبی، منتقدی متفکر است که چالش‌ها را می‌کاود و به دنبال طرح ایده‌ها و اندیشه‌های جدید است؟ و آیا چنین انتظاری از پژوهش و پژوهشگر، در ساختار و سیاست‌گذاری‌های رشتهٔ ادبیّات فارسی تعریف شده است؟

۲- ۳- بررسی ظرفیت‌های نمایش متون ادبی

یکی دیگر از پرتکرارترین رویکردها در مطالعات سینمایی در میان پژوهشگران ادبی، بررسی ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نمایشی متون ادبی است. مقالهٔ «ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان، از دیدگاه شگردهای سینمایی»(۱۳۸۵) بر آن است که «با نشان دادن این ظرفیت‌های تصویری، زمینه‌های بازآفرینی اشعار را در سینما برای سینماگران هموار سازد»(ص۸۰). اما آنچه عملاً در این مقاله و برخی دیگر از مقاله‌هایی که به بررسی قابلیت‌های نمایشی متون ادبی پرداخته‌اند اتفاق افتاده، تلاش برای «یافتن معادلی برای شگردهای سینمایی در میان متون ادبی» است، موضوعی که در این مقاله نیز بدان تصریح می‌شود: «عناصری چون گزینش مربوط به زوایای دوربین، حرکت دوربین، سرعت صحنه‌ها، نورپردازی، رنگ، صدا، صحنه‌آرایی، قابلیت‌های تصویرسازی در سینماست که می‌توان معادل هر یک از آنها در تصویرپردازی‌های ادبی بررسی کرد»(ص٥٦).

برای مثال در این مقاله، توصیف جزئیات در متن، معادلِ «نمای درشت» در سینما و یا توصیف گفتگوها، معادل «نمای دونفرهٔ بسته»، «رفتنِ به خلوتِ شاه» به‌منزلهٔ «نمای نزدیک» و یا «توصیف فضای بزم» در حکایت‌های بزمی معادل «نمای معرف یا کامل» دانسته شده است: «نمای درشت دوربین: زمانی که شاه، پای مرغ را می‌گیرد و با او به پرواز درمی‌آید و پس از چندی که مرغ در سبزه‌زار فرود می‌آید پای او را رها می‌کند، گرفتن و رها کردن پای مرغ مانند تصاویری است که پس از شرح حالات درونی شاه به مخاطب نشان داده می‌شود و می‌تواند در نمای درشت دوربین سینما، بازآفرینی شود»(ص٦٤).

اما به نظر می‌رسد این شبیه‌سازی، به ارائهٔ قابلیت‌های سینمایی متون ادبی نمی‌انجامد؛ زیرا سینما اغلب از ادبیّات «ایده» می‌گیرد و با پیشرفت تکنیک‌های سینمایی و همچنین، در نظر گرفتن خلاقیت سینماگر و امکاناتِ بیشتر و متفاوت‌تری که سینما نسبت به ادبیّات در فضاسازی و امکانات تصویری دارد، نیازی به اخذ نمای تصاویر از ادبیّات نخواهد داشت. هرچند ممکن است که به طور ناخودآگاه این کار را انجام دهد و یا اساسِ طراحی میزانسن در سینما با الهام از ادبیّات شکل گرفته باشد، اما سینما، فلسفهٔ زیبایی‌شناختیِ خود را دارد و امروزه در زمینهٔ طراحی نما و زاویهٔ دوربین به ادبیّات روی نمی‌آورد.

در بخشی از این مقاله «حرکت/ نگاه دوربین» مانند حرکت عمودی، حرکت افقی، حرکت زوم در متن داستان شاه سیاه‌پوشان بررسی شده است. بر این اساس، «زمانی که سبد شاه بر بلندی میل ساکن مانده است، شاه تنها نگاهی به بالا و پایین سر خود می‌اندازد و فیلمساز با این زاویه نگاه، وحشت او را به تصویر می‌کشد. همچنین، وقتی مرغ اندک‌اندک پایین می‌آید به نظر می‌رسد شخصیت از بالا، شاهد زمینی سبز است که به‌سوی آن می‌رود»(ص٦٦) و یا برای مثال، در بخش «صحنه‌آرایی و زمینه‌پردازی»، جای تحلیل‌هایی که نشان دهند صحنه‌ها و زمینه‌هایی که در این اثر توصیف‌می‌شود، اگر بازتولید شوند چه دورهٔ تاریخی، ویژگی‌ها و مؤلفه‌های خاص فرهنگی را می‌توانند

نشان دهند خالی‌ست. در حالی که در مقدمه تأکید می‌شود این مقاله درصدد است «با نشان دادن این ظرفیت‌های تصویری، زمینه‌های بازآفرینی اشعار را در سینما برای سینماگران هموار سازد»(ص۸۰).

مقاله‌هایی که با چنین دیدگاهی به بررسی ظرفیت‌های سینمایی متون ادبی می‌پردازند به دلیل محدود بودن ابعاد پژوهش و تنها ایجاد انطباق میان اصطلاحات سینمایی و متون ادبی، نتوانسته‌اند در رسیدن به هدفی که اغلب به دنبال آن هستند – یعنی «یافتن زمینه‌های بازآفرینی و ظرفیت‌های سینمایی متون ادبی»– توفیق چندانی بیابند. موضوع دیگر این است که بررسی این مقاله‌ها نشان می‌دهد که «روش» و «هدف» از بررسی «ظرفیت‌های نمایشی» متون ادبی چندان روشن نیست. آیا پژوهش‌هایی کاربردی و تحلیل‌هایی انضمامی و اتصال دستاوردهای پژوهش به واقعیت‌های فرهنگی و هنری، خارج از چهارچوب پژوهش‌های تطبیقی است؟

مقالهٔ «قابلیت‌های روایی ادبیّات عامیانهٔ ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما»(۱۳۹۲) نیز بیان می‌کند که ادبیّات عامیانه «سرشار از مضامین بکر و ایده‌های ناب است، اما سینماگران، درام‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان تاکنون، نتوانسته‌اند به درستی، از این توان و ظرفیت بالقوّه استفاده کنند»(ص۱۲۹). این مقاله ویژگی‌هایی همچون ماجراجویی، تخیل، محتوای دینی، وجود تیپ‌ها و شخصیت‌های مثبت و آرمانی(ص۱۵۲) را از جمله قابلیت‌های اقتباس از این متون بیان می‌کند. از جمله دشواری‌ها در به‌کارگیری این متون جهت اقتباس سیطرهٔ خیالبافی و فضاهای خیالی بسیار پیچیده، عدم تحول شخصیت‌های مثبت و منفی، یکسانی طرز سخن گفتن آنها، بی‌توجهی به خلقیات روحی شخصیت‌ها، فقدان ایدهٔ دراماتیسم و نبود. کشمکش جدی بیت قطب پروتاگونیسم(Protagonist) و آنتاگونیسم(antagonist)[۴] در برخی داستان‌هاست. از دیگر کاستی‌های داستان‌های کهن «این است که بیشتر آن‌ها گزارشی از ماوقع و یا داستان است، نه پیرنگ، باید پس از رسیدن به پیرنگ. آنها را فضاسازی و

به ساختار جدید داستان نزدیک کرد»(ص۱۵۳). مجموعِ این ویژگی‌های استخراج شده، اطلاعات جدیدی دربارهٔ داستان‌های عامیانه ارائه نمی‌دهد.

هرچند این مقاله در چارچوب «بررسی روایی» بخوبی، عمل کرده است، اما به دلیل اقبال زیاد پژوهشگران ادبی به مطالعه در سینما از این بُعد، باید توجه داشت که سینما، کمتر نیاز به الگوبرداری روایی از متون ادبی دارد و اگر مقاله‌های ادبی دانشگاهی که به مطالعات سینمایی می‌پردازند به جای ارائه و توصیف آن‌چه از متون ادبی می‌دانیم، گفتمان‌های فرهنگی جاری در این داستان‌ها و نیازسنجی گفتمان‌های ضروری در سینما و تلویزیون را مد نظر قرار دهند رویکرد مؤثرتری خواهد بود.

مقالهٔ «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد»(۱۳۸۸)[۵] نیز امکانات بالقوهٔ متن ادبی را که امکان اقتباس سینمایی از آن را میسر می‌سازند را تبیین می نماید و در میان مقاله‌های ساختاری و روایی، به دلیل در نظر گرفتن ویژگی‌های سینمایی در کنار بیانِ داستانی، مقالهٔ موفق‌تری است. زبان تصویری ماجراها، وضوح درون‌مایه در تعامل با فضاسازی، روایت‌مندیِ درون‌مایه، وجود رابطهٔ تداومی میان حداقل دو شخصیت و برمبنای کشمکش بودنِ حرکت داستان و تعلیق به عنوان عامل کشش آن، ابعادی از داستان است که در بررسی قابلیت‌های نمایشی آن موردتوجه قرارگرفته است.

در حقیقت، در این مقاله، بیان می‌شود که این داستان، به این دلیل که از تصاویری پویا، درون‌مایه‌ای روایت‌مند، قابلیت سه‌پرده‌ای شدن و تعلیقی پرکشش برخوردار است، قابلیت تبدیل‌شدن به نمایشنامه را دارد؛ عناصری که اگر یک متن داشته باشد نه‌فقط در حد «ایده» قابلیت سینمایی خواهد داشت، بلکه به نوشتن فیلم‌نامه نیز کمک خواهد کرد. البته در این مقاله نیز وجوه فرهنگی و گفتمان مغفول مانده است.

۲- ٤- پژوهش در سینما با رویکرد مطالعات فرهنگی

در میان پژوهش‌هایی که با نظریه‌های فرهنگی و انتقادی به تحلیل فیلم پرداخته‌اند، دو رویکرد دیده می‌شود. برخی از این مقاله‌ها تلاش کرده‌اند از گفته‌های ظاهری اثر عبور کنند و به تحلیل لایه‌های پنهان آن بپردازند؛ ضمن این‌که در این مقاله‌ها، تنها

روایتِ داستانیِ فیلم موضوع تحلیل نیست، بلکه سینما در بیان ویژه و زیبایی‌شناسی خاص خود مورد توجه قرار می‌گیرد. در گونهٔ دوم، سینما به عنوان وسیله‌ای که پیام و محتوایی را القا می‌کند، در نظر گرفته شده و سپس این محتوا از طریق نظریه‌های انتقادی تحلیل شده است. در این مقالات ویژگی‌های زیبایی‌شناختی سینمایی کنار گذاشته شده و تنها پیام و محتوا مورد نظر بوده است.

مقالهٔ «خوانش نشانه‌شناختی فیلم سینمایی زندگی خصوصی آقا و خانم میم با تکیه بر نظریهٔ سپهر نشانه‌ای در مطالعات زبان و متن»(۱۳۹٤) از جمله مقاله‌هایی است که توانسته‌است با درنظر گرفتن تفاوت رسانهٔ سینما و ادبیّات، اثر سینمایی را با نظریه‌هایی که ریشه‌های زبانی و نشانه‌شناختی دارند نقد و تحلیل کند.[٦] این مقاله با مد نظر قرار دادن فصل‌بندی‌های گفتمانی، گفتمان‌های قبل و بعد از فیلم، استعاره‌های تصویری و فضاسازی‌های ویژهٔ سینما، تحلیل‌هایی از «ظرفیت نشانه‌ای مکان در بافتار متن سینمایی»، «نگارهٔ نشانه‌ای اتوموبیل در سپهر نشانه‌ای دههٔ هفتاد و هشتاد»، و برخی تقابل‌های دوگانهٔ فیلم ارائه می‌دهد که در آنها استخراج نشانه‌ها از درون سینما به مثابهٔ رسانه‌ای مستقل، اما در ارتباط با ادبیّات به دست آمده است و نه از تبدیل داستانِ فیلم به متن ادبی؛ برای مثال، مکان وقوع رویدادها از جمله وجوهی است که در خوانش نشانه‌شناختی یک فیلم مؤثر است. مکان علاوه بر این که چارچوب فیلمبرداری متن سینمایی را مشخص می‌کند، بر توصیف غیرمستقیم شخصیت‌ها و چارچوب‌های روایی نیز اثر می‌گذارد. نمای آغازین فیلم «زندگی خصوصی خانم و آقای میم»،

«در اتوموبیل می‌گذرد. شخصیت‌ها در حالی‌که بر صندلی‌هایشان نشسته‌اند با هم حرف می‌زنند و شوخی می‌کنند و پسرشان روی صندلی عقب با اسباب‌بازی‌هایشان بازی می‌کند. به دلیل بارش باران بر شیشهٔ جلو، خیابان و محیط بیرون اتومبیل محو است. تنها نور چراغ‌های عقب ماشین‌های گرفتار در ترافیک سنگین، رنگی به تاریکی تصویر می‌بخشند. این صحنه در طی فیلم سه بار تکرار می‌شود. در هر سه نما، جایگاه دوربین و زاویهٔ آن ثابت است و همان کادر از نمایی نزدیک به نمایش درمی‌آید.

...حضور چشمگیر ماشین در این فیلم به عنوان مکان، میزان‌سنِ آن نظیر شب و تاریکی و زاویهٔ ثابت و نزدیک دوربین در این فیلم چنان تکرارپذیر است که بیننده را بی‌درنگ متوجه این نشانه‌ها می‌کند...»(صص۱۰۷-۱۰۸).

در این تحلیل، نشانه‌ها نه از بطنِ روایتِ داستانیِ فیلم، بلکه از درونِ میزان‌سن‌ها و تصاویر سینمایی استخراج و تحلیل می‌شوند. در این مقاله، این فیلم در مقایسه با سایر متون سپهر نشانه‌ای دههٔ هشتاد، فیلم‌هایی نظیر *خانه‌ای روی آب*، *سعادت آباد*، *من همسرش هستم*، *دربارهٔ الی*، *جدایی نادر از سیمین* و ... بررسی و نسبت‌های تکرارپذیری میان اجزا و عناصر مشترک نظامِ نشانه‌ای این گروه از فیلم‌ها تحلیل می‌شود. در تحلیل این فیلم، تلاش می‌شود از گفته‌های آشکار آن فراتر رفته و لایه‌های زیرین و پنهانی گفتمان مورد توجه قرار گیرد. برای مثال، بحران هویت و وجود «یکی از معانی اصلی این فیلم است که به بیان نمی‌آید، اما بخوبی القا می‌شود. در ابتدای فیلم، محسن که پشت فرمان اتومبیل نشسته، به آوا که تازه از خواب بیدار شده است می‌گوید: «خواب بودی، گم شدیم» و آوا در جواب می‌گوید «حالا چی؟ پیدا شدیم؟» گویا به خواب رفتن آوا و از دست دادن هوشیاری‌اش عاملی برای گمگشتگی و بیداری‌اش عاملی برای بازیابی خود و راه خود است. همچنین تعاملات کلامی و وضعیت هاپیرآیکونیکی اتومبیل و گم شدن شناسنامهٔ آوا در همان ابتدای فیلم، بر تعلیق و گسست هویت شخصیت‌ها دلالت می‌کند...»(ص۱۱۳).

مقالهٔ «بررسی تطبیقی شیوهٔ روایتگری ادبی روضة‌المجاهدین و پی‌رنگ نمایشی سریال مختارنامه»(۱۳۹۱) با مقایسهٔ الگوی داستان‌گویی «ادبی» و «نمایشی» روضة‌المجاهدین و سریال مختارنامه، اقتباس مستند از اصل یک واقعهٔ مذهبی در تاریخ اسلام و حدود پردازش زیبایی‌شناختی آن را برای رسانه‌های جمعی موردسنجش قرارمی‌دهد.

این مقاله با بررسی پی‌رنگ، شخصیت‌ها و ابعاد تاریخیِ این اقتباس؛ به این نتیجه می‌رسد که در اثر داوود میرباقری، گاه ارائهٔ شخصیت‌های مثبت و ساده‌لوح یا

فریب‌خورده و نیز پی‌رنگ‌های فرعیِ در تضاد با روایت تاریخی، مهم‌ترین کارکرد سیاسی اثر را شکل داده است. محدودیت میرباقری در پایبندی به تاریخ رسمی، موجب دو لحنی شدنِ اثر و درنتیجه ناهمگونیِ قسمت‌های مختلف پی‌رنگ سریال شده است. در مختارنامهٔ میرباقری، «دراماتیزه کردن اثر بر اساس الگوی کلاسیک، با نپرداختن به نقاطِ اوج داستانی و نیز با خلل‌های منطقِ داستانی به‌واسطهٔ پررنگ شدن کارکردهای سیاسی و معنوی، محقق نشده است»(ص۲۱٦).

این مقاله نشان می‌دهد که توصیف ساختاری و روایی بسیار سودمند است؛ اما اگر بنا باشد تحلیل ساختگرایانهٔ متون به منتقد فرهنگ و معانی فرهنگی فایده برساند، خوانش آن دسته از ویژگی‌های فرمی که معنا را ممکن می‌سازد باید نقطهٔ آغاز کار او باشد و نه نقطهٔ پایان آن.

در مقالهٔ «بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان: مطالعهٔ موردی فیلم جدایی نادر از سیمین»(۱۳۹۵)، هرچند تلاش برای ارائهٔ تحلیل‌ها مستقیماً در چهارچوب اصطلاحات نظریه، به آن بیانی غامض داده، اما نویسندگان توانسته‌اند از سطح توصیف برگذرند و تحلیل خارج از دایرهٔ گفته‌های فیلم ارائه دهند. واحد تحلیل در این پژوهش «جمله‌ها یا دیالوگ‌های به کار رفته در فیلم است»(ص۲۲۳).

اما مسألهٔ قابل توجه دربارهٔ این مقاله، در نظر گرفتن سینما به عنوان وسیله‌ای است که تنها نقشِ «بازتاب» یک محتوا و پیامی ویژه را برعهده دارد. در مقاله‌هایی از این نوع با وجود این که تحلیل‌هایی گفتمانی ارائه شده و تلاشی برای ارائهٔ نقد فرهنگی صورت می‌گیرد، اما باز هم، پیوند ساختار و محتوا در رسانهٔ سینما مورد توجه قرار نمی‌گیرد. جدا تصور کردنِ این دو مقوله و تحلیل پیام اثر بدون توجه به مباحثِ زیبایی‌شناختی و ساختاریِ آن، به فروکاستنِ متن خواهد انجامید.

نتیجه‌گیری

در دهه‌های اخیر، رویکرد گزینش متونی غیر ادبی در پژوهش‌های دانشگاهی ادبیّات با اقبال موجه شده‌است، اما این پژوهش نشان می‌دهد در زمینهٔ مطالعات سینمایی، این مقاله‌ها، هدفی متفاوت از هدف پژوهش در متون ادبی را دنبال نمی‌کنند. رویکرد غالب در این پژوهش‌ها، فیلم‌هایی است که از آثار ادبی اقتباس کرده‌اند، در جستجوی میزان موفقیت این اقتباس‌ها و شباهت‌ها و تفاوت‌های فیلم به متن اصلی. هنر سینما بر آن نیست یک پیرنگ ادبی را جزء به جزء به تصویر تبدیل کند که اگر چنین بود، فلسفه و ضرورتی برای وجود هنری مستقل به نام سینما باقی نمی‌ماند. بنابراین، رویکرد سنجش میزان وفاداری، مقابلهٔ متن با اثر و جستجو در ساختار روایی متن و اثر سینمایی ضرورتی نمی‌یابد.

نکتهٔ مهم در مطالعات سینمایی، تبدیل آثار سینمایی به متنی ادبی و سپس تحلیل متن است. اما آیا ایدهٔ گسترش متن، به فیلم، عکس، و ... به معنای تبدیل این متون فرهنگی به متنی با ساختار و ویژگی‌های ادبی است؟ در اغلب این مقاله‌ها زیبایی‌شناسی خاص سینما به طور کلی کنار گذاشته می‌شود و نوع تعامل با اثر سینمایی کاملا همانند تعامل با متنی ادبی است. ضمن این‌که برای سینما و ادبیّات، زمینه‌های تعاملات بسیار گسترده‌ای بیش از استخراج تفاوت و شباهت‌های فیلمنامه‌های اقتباسی با متن اصلی آن‌ها می‌توان متصور بود.

گرایش هشتاد درصد از مقاله‌های مورد بررسی به تحلیل ساختار و روایتِ داستانی آثار سینمایی یا تبدیل آن‌ها به متونی ادبی و سپس استخراج مؤلفه‌های ادبی از آنها می‌تواند ایده را تقویت گرداند که پژوهشگران ادبی اساساً، بحث‌هایی همچون نقد فرهنگ از خلال تحلیل متون فرهنگی، بررسی هژمونی‌های (Hegemony) رسانه‌ها، تحلیل آرمان‌هایی که متون فرهنگی عرضه می‌کنند و ... را خارج از حوزهٔ پژوهشی ادبی می‌دانند و یا این‌که به دلیل سهولت نقد ساختاری اقبال به این رویکرد بیشتر است. اما آیا تحلیل انتقادی فرهنگ خارج از حوزهٔ مطالعات ادبی است؟

مطالعه در سینما از جمله زمینه‌هایی است که می‌تواند پژوهش‌های ادبی دانشگاهی را از روح انتزاعی و رویکرد غیرانضمامی که به آن دچار است به سمت نقدهایی زنده از فرهنگ و اجتماع سوق دهد. به نظر می‌رسد آنچه در عمل اتفاق افتاده این است که پژوهش‌گران ادبی، تنها تحلیل توصیفیِ ساختار روایی سینما را -آن هم در محدودهٔ ویژگی‌های ادبی و نه ویژگی‌های سینمایی- در حیطه و قلمرو مطالعات بینارشته‌ای سینما و ادبیّات می‌دانند و سهمی در نقد فرهنگ برای خود قائل نیست؛ مقوله‌ای که این پرسش را به‌وجود می‌آورد که آیا سیستم آموزشی و اهداف تعریف شده برای رشتهٔ ادبیّات فارسی در آموزش عالی اساساً مهارت نقد و تفکر نقادانه و آشنایی عمیق و کاربردی با نظریه‌های حوزهٔ فرهنگ را در دستور کار این رشته قرار داده است؟ اگر نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان به عنوان نظریه‌هایی که ریشه در زبان و ادبیّات دارند می‌توانند فرهنگ را موضوع نقد قرار دهند، پس نه فقط آثار اقتباسی، بلکه همهٔ آثار سینمایی به عنوان بخشی از زنجیرهٔ فرهنگی می‌توانند در پژوهش‌های ادبی موضوع نقد و تحلیل قرار گیرند.

این مقاله همچنین ضعف‌های جدی در حوزهٔ «روش» در مطالعات سینمایی را برجسته می‌سازد. این موضوع که در مطالعه در سینمایی اقتباسی دقیقاً باید به دنبال چه بود؟ در بررسی ظرفیت‌های نمایشی متون ادبی چه مقولاتی اهمیت دارد؟ مطالعات فرهنگی در حوزهٔ سینما و ادبیّات چه چیزی را مورد توجه قرار می‌دهد؟ موضوع‌هایی که می‌تواند در همایش‌ها و سمینارها و حتی مجلات علمی-پژوهشی دانشگاهی به بحث و بررسی گذاشته شود تا ابعاد آن روشن گردد.

مشخّصات مقاله‌های مورد بررسی

۱. «اهمّیت ساختار و درونمایه در اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی هزار و یک شب»(۱۳۹۵) زهرا حیاتی، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی*، دورهٔ ٤، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۵، صص ۱۷-٤۳.

۲. «بررسی ارتباط گواه‌نمایی زبانی با شخصیت‌پردازی در فیلمنامه با استناد به فیلمنامهٔ جدایی نادر از سیمین»(۱۳۹٤) آرزو امیدواری، ارسلان گلفام، *مجله زبان و زبان شناسی*، شماره ۲۱، صص ۱-۲۳.

۳. «بررسی تطبیقی شیوهٔ روایتگری ادبی روضه‌المجاهدین و پی‌رنگ نمایشی سریال مختارنامه»(۱۳۹۱) محمدمهدی فیاضی‌کیا و همکاران، *نقد ادبی*، سری ۵، شماره ۲۰، صص ۱۹۵-۲۱۸.

٤. «بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان: مطالعهٔ موردی فیلم جدایی نادر از سیمین»(۱۳۹۵) فروغ کاظمی، امینه سلمانی سیاه بلاش، *دوماهنامهٔ جستارهای زبانی*، دوره ۷، شماره ٤، مهر و آبان. صص ۲۱۷- ۲۳۳.

۵. «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در سینمای بیضایی»(۱۳۹۳) ابراهیم محمدی، مریم افشار، *نقد ادبی*، شماره ۲۵، صص ۱۸۵-۲۱۰.

٦. «تحلیل تطبیقیِ پنج فیلم اقتباسی در سینمای ایران با متن داستان‌های مربوط به آن‌ها»(۱۳۹۵) سیاوش گلشیری، نفسیه مرادی، *پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی*، شماره ٤۳، ۲۷-۵۱.

۷. «خوانش نشانه‌شناختی فیلم سینمایی زندگی خصوصی آقا و خانم میم با تکیه بر نظریهٔ سپهر نشانه‌ای در مطالعات زبان و متن»(۱۳۹٤) ابراهیم سلیمی کوچی، فاطمه سکوت جهرمی، *جستارهای زبانی*، شماره ٤، پیاپی ۲۵، صص۹۹-۱۲۱.

۸. «رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم ستاره است فریدون جیرانی»(۱۳۹٤) حسین علی اکبری هره دشت، و همکاران، *مجلهٔ جهانی رسانه*، نسخه فارسی، دوره ۱۰ شماره ۲، صص ۱۷٦-۱۹۰ .

۹. «ساختار روایی داستان و فیلم شازده اجتجاب»(۱۳۹۵) سمانه ابهری و همکاران، *پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی*، دورهٔ ٤، شمارهٔ ٤، زمستان ۱۳۹۵، صص ۱۱۵-۸۰.

۱۰. «ظرفیت‌های تصویری شاه سیاه‌پوشان، از دیدگاه شگردهای سینمایی»(۱۳۸۵) زهرا حیاتی، *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۱، صص ۵۵- ۸۰.

۱۱. «قابلیت‌های روایی ادبیّات عامیانهٔ ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما»(۱۳۹۲) اصغر فهیمی فر، مجمدجعفر یوسفیان، *دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامه*، دوره ۱، شماره ۲، صص ۱۲۹-۱۵۵.

۱۲. «مقابلهٔ متن داستان‌نویس موشِت و فیلم موشِت»(۱۳۸۵) رویا لطافتی، *پژوهش زبان‌های خارجی*، شماره ۳۱، صص ۹۵-۱۰۷.

۱۳. «مطالعهٔ تطبیقی رویدادهای داستان در روایت ادبی و سینمایی(مقایسهٔ داستان آشغالدونی و فیلم دایرهٔ مینا)»(۱۳۹٤) زهرا حیاتی، *فصلنامهٔ مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی*، دورهٔ هشتم، شماره ۱، صص ۷۱-۹۸.

۱٤. «مدرنیسم در سینمای محسن مخملباف»(۱۳۸۷) تینا رحیمی، *نقد ادبی*، شماره ۱، صص ۹۲-۱۱۵.

۱۵. «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران»(۱۳۹۳)، زهرا حیاتی، *نقد ادبی*، شماره ۲۷، صص ٦۹-۷۹.

۱٦. «وجوه اقتباس سینمایی از سیرالعباد»(۱۳۸۸) مرتضی محسنی، علیرضا پورشبانان، *ادب‌پژوهی*، شماره ۹، صص ۱۲۹-۱٤۹.

یادداشت‌ها

۱- ر.ک: دورینگ، ۱۳۷۸: ۳۸۹؛ تایسن،۱۳۸۷: ۵۰۱-۵۰۲؛ رایان، ۱۳۹۲:۲۲٤؛ رابرتسون، ۱۳۸۰: ۱۸۰؛ ترنر ۱۳۸۸، : ۱۱۹.

۲- اثری از غلامحسین ساعدی که متشکل از سه داستان کوتاه است: زنبورک‌خانه، سایه‌به‌سایه، آشغالدونی.

۳- ر.ک: «بررسی وضعیت نقد ادبی در نشریات دانشگاهی دههٔ هشتاد»، رسالهٔ دکتری، هاله کیانی بارفروشی، به راهنمایی دکتر قدسیه رضوانیان، دانشگاه مازندران:۱۳۹۶.

۴- پروتاگونیست قهرمان اصلی و شخصیت محوری در آثار کلاسیک یونان اطلاق می شود و شخصیت مقابلِ آن آنتاگونیست نامیده می‌شود.

۵- سیرالعباد الی‌المعاد از مثنوی‌های سنایی غزنوی.

۶- البته رشتهٔ دانشگاهی نویسندگان این مقاله، ادبیّات فرانسه است.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها

۱. بارکر، کریس (۱۳۹۵) *مطالعات فرهنگی: نظریه و عملکرد*، ترجمهٔ مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، چاپ سوم، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

۲. برسون، رابر (۱۳۸۲) *یادداشت‌هایی درباب سینماتوگرافی*، ترجمهٔ علی اکبر علیزاد، تهران: نشر ماکان.

۳. بشیریه، حسین (۱۳۷۹) *نظریه‌های فرهنگی در قرن بیستم*، تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان.

٤. پهلوان، چنگیز (۱۳۷۸) *فرهنگ شناسی*، تهران: پیام امروز.

۵. ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۸) *وحشت از اشک‌های واقعی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره ی سوم.

٦. کالکر، رابرت (۱۳۸٤) *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمهٔ بابک تبرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۷. گریفن، جاناتان (۱۳۸۲) مقدمه بر: *یادداشت‌هایی درباب سینماتوگرافی*، رابر برسون، ترجمهٔ علی اکبر علیزاد، تهران: نشر ماکان.

۸. لوته، کریس(۱۳۸٦) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیکفرجام، تهران: مینوی خرد.

۹. ملپس، سایمن و پاول ویک (۱۳۹٤) *درآمدی بر نظریه انتقادی*، ترجمهٔ گلناز سرکارفرشی، تهران: سمت.
۱۰. هاچن، لیندا (۱۳۹٦) *نظریه‌ای در باب اقتباس*، ترجمهٔ مهسا خداکرمی، تهران: نشر مرکز.

ب) مقالات

۱. اوحدی، مسعود (۱۳۸۷)، «روایت سینمایی، روایت ادبی: نقدی بر نگره های فرمالیستی در: مجموعه مقالات اوّلین هم‌اندیشی سینما و ادبیّات»، گردآوری محمود اربابی، تهران: *فرهنگستان هنر*، صص ٤۹-٦۲.
۲. میر احسان، میر احمد (۱۳۸۲)، «جستاری در نسبت ادبیّات و سینما»، *فارابی*، شماره ٤۸، صص ۸۳-۹٦.

ج) منابع انگلیسی

1. Asaberger, artur (1995) *Cultural criticism: a primer of key concepts,* London, SAGE Publications,.
2. Derrida, J. 1978,*writing and difference*, Bass, Routledge and Kegan Paul.
3. Harland, Richard (1987) *Superstructuralism: the Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, London: Routledge.
4. Klein, Michael & Gillian parker (1981) The English novel and the movies, NewYork: Ungar.
5. Marti, Paola (2003) *Gilles Deleuze. cinema and the philosophy*, John Hopkins press.
6. Norris, Christopher (1991) *spinoza and the origins of modern critical theory,* Oxford: Blackwell.