ادبیات و سینما: نظری به جایگاه هر یک[1]

کلود مورسیا، استاد دانشگاه پاریس۷
ترجمهٔ ایلمیرا دادور[2]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران
نیکو قاسمی اصفهانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران

سینما، به‌رغم تمام کمبودهای هستی‌شناسانه‌ای که مدت‌ها به آن متهم بود، امروزه مشروعیت خود را به عنوان یک رشته و حوزهٔ تحقیقاتی به دست آورده است و مطالعات سینمایی جایگاه خود را در نهادهای دانشگاهی یافته‌اند.

بنابراین جای تعجب نیست که در بیست سال اخیر، تحقیقاتی که به بررسی روابط میان ادبیات و سینما می‌پردازد، افزایش چشمگیری پیدا کرده باشد. ظهور فزایندهٔ مطالعات سینمایی در آموزش عالی، مشروعیت یافتنش به عنوان رشته‌ای ویژه، ارجاعات فرهنگی نسل جدید که ذاتاً با تصویر شکل گرفته است، همگی به طور طبیعی سبب ایجاد زمینه‌های مشترک تطبیقی میان هنر هفتم و حوزهٔ سنتی ادبیات شده است. در واقع، به عنوان تناقضی قابل‌توجه می‌توان گفت که هرچند سینما برای به دست آوردن استقلال و ویژگی‌های خاصش بسیار زود اقدام کرده است، با در نظر گرفتن آن به عنوان واسطه‌ای مهم، همواره به روش‌های گوناگون از دیگر هنرها، به ویژه ادبیات، بهره جسته است.

---

۱. این مقاله برگرفته از مجموعه‌مقالات زیر است:
Tomiche, Anne et Zeiger, Karl. *La recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*. Valenciennes: PUF, 2007.

2. idadvar@ut.ac.ir (مترجم مسئول)

نگاهی سریع به آثار نظری که در حوزهٔ ادبیات تطبیقی نگاشته شده است، دگرگونی این مسئله را تأیید می‌کند. در ۱۹۸۳، و در کتاب *ادبیات تطبیقی چیست؟*[1] تنها اشارهٔ کوتاهی به سینما در زمینهٔ اقتباس آمده است:

> روابط شعر و موسیقی، گوناگونی روابط میان شعرا و موسیقی‌دان‌ها، رقابت کلام و نقاشی (بحث همیشگی در مورد شباهت شعر به نقاشی)، هماهنگی معماری از چیدمان صحنهٔ تئاتر گرفته تا اثر مکتوب، روش‌ها و گونه‌های اقتباس سینمایی از آثار ادبی و در نهایت مشکلات حاصل از گرته‌برداریِ مثال‌های فرهنگ‌های گوناگون که بدان پرداخته خواهد شد». (۹۳)

در ۱۹۹٤، دَنیل هانری پژو[2]، در کتاب *ادبیات تطبیقی و عمومی*[3]، دو صفحه را به موضوع ادبیات و سینما اختصاص داد که در آن، عمدتاً با تکیه بر نظریات ژان ماری کلِر[4]، به مرور گذرای محورهای اصلی تفکر در موضوع اقتباس، رمان سینمایی، سناریو، حضور سینما در متون ادبی و... می‌پردازد. در ۱۹۹۵، ژان بسی‌یر[5] و دَنیل هانری پژو مجموعه‌ای از حدود پانزده تحقیق تطبیقی را گردآوری کردند که یکی از آنها دربارهٔ روابط میان ادبیات و سینما بود.

از زمان انتشار نخستین مقاله در مورد وضعیت جایگاه تحقیقات تطبیقی، که توسط ژان ماری کلِر نگاشته شده است، نه تنها حجم تحقیقات در زمینهٔ روابط میان ادبیات و سینما چند برابر شده، بلکه اَشکال گوناگونی نیز یافته است. پرونده‌ای که ژان ماری کلِر با عنوان *تأثیر سینما بر ادبیات* (و متقابلاً *تأثیر ادبیات بر سینما*) گردآورده و در سال‌های اخیر پا به فضای مجازی گذاشت، ذهنیتی از این دگرگونی را پیش روی ما قرار داد: علاوه بر مقالهٔ تحلیلی بسیار عالی ژان کلِدِر[6]، پژوهش‌های این حوزه موضوعات گوناگونی را در بر می‌گیرد: گفت‌وگوی میان ادبیات و سینما در چارچوب اقتباس، تبدیل فیلم یا سریال به رمان، تأثیر سینما بر نوشتار داستانی (در آثار کلود سیمون[7]، آسیه جِبار[8] و ساموئل بکت[9])، فیلمنامه

---

1. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*
2. Daniel-Henri Pageaux
3. *La littérature générale et comparée*
4. Jean-Marie Clerc
5. Jean Bessière
6. Jean Cléder
7. Calude Simon
8. Assia Djebar
9. Samuel Beckett

(در آثار بنژامن فوندَن[1])، روابط میان آثار ژان پل سارتر[2] با هنر هفتم، راهبردهـای خـاص ادبیات و سینمای مدرن که «متعّهد» و یا «مبارز» نامیده می‌شوند، سینمای شاعرانه، بیننده ـ خوانندهٔ آثار مارگریت دوراس[3]، مونتاژ در رمان، گردش متن و تصـویر در آثـار پیتـر گریناوی[4].

اینَ گونه مطالعات، که در طی بیست سال اخیر به منصهٔ ظهور رسیده و راه را برای گوناگونی‌ها باز کرده است، دو نظام نگارشی را در قیاس با یکدیگر قرار می‌دهـد و بـه پرسش‌های مربوط به بوطیقای تطبیقی می‌پردازد. در سال ۱۹۹۱، فرانسیس وانوی[5] نظـر خود را راجع به فیلمنامه در کتاب *فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه*[6] بیان کرد، کتابی که از آن زمان اثری مرجع شناخته شد در مورد این مـتن عجیـب، یعنـی فیلمنامـه، کـه بی‌شک کاستی‌هایی هم دارد، چرا که، بـه گفتـهٔ پـازولینی[7]، «فیلمنامـه در خـودِ فـیلم و توسط آن خراب می‌شود» و «ساختارش به سمت ساختاری دیگر تمایل پیدا می‌کند».

ژان ـ ماری کلِر، به نوبهٔ خود، پـروژه تحقیقـاتی خـود را در مـورد حـوزهٔ گسـتردهٔ روابط میان نویسندگان و سینما دنبال می‌کند و در اثری با نام *ادبیات و سینما*[8] به بسـط و گسترش پرسش‌هایی در رابطه با بوطیقای روایت مـی‌پـردازد. همچنـین شـماره‌هـای بسیاری از مجلاتی که به بررسی جنبه‌های مختلف روابط میان این دو حوزه می‌پردازند به چاپ رسیده است.

در چشم‌اندازی مشابه، تحلیل‌هایی دیده می‌شود راجع به روابطی که یک نویسنده ـ سینماگر با دو تجربهٔ آفرینش هنری‌اش دارد و نیز به روابطِ متضاد یا مسالمت‌آمیزی کـه میان این دو دنیا برقرار می‌شود (همانند کوکتو[9]، رُب‌گریه[10] و دوراس[11]).

گسترش و تنوع موضوعات رساله‌های دکتری در این زمینه، کـه شـاهدی اسـت بـر مشروعیت سینما به عنوان یک موضوع تحقیقاتی در سال‌های اخیـر، انکارناپـذیر و نیـز

---

1. Benjamin Fondane
2. Jean-Paul Sartre
3. Marguerite Duras
4. Peter Greenaway
5. Francis Vanoye
6. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*
7. Pasolini
8. *Littérature et cinéma*
9. Jean Cocteau
10. Alain Robbe Grillet
11. Marguerite Duras

تشویق‌گر است. این تحقیقات در بیشتر موارد به طرح پرسش‌های تطبیقی از زوایای جدید می‌پردازند: یک اسطورهٔ ادبی (*کارمِن*[۱]) و دگرگونی‌های سینمایی آن؛ تحلیل روابط غیرضمنی میان اثر باتای[۲] و ابزار تکنیکی سینماتوگراف، «پیوستگی هنری» که آرتور رمبو[۳] و لئو کارا[۴] را به هم مرتبط می‌سازد، «تعهد نقادانه» در ادبیات و سینمای معاصر فرانسوی، نوشته‌های سینماگران، «تنوع‌های متنی» یک اثر ادبی از طریق بازنویسی‌های فیلمی، «جذابیت سینما» نزد پیراندللو[۵]، آرتو و برشت[۶]، فرارسانه‌ای بودن آثار پیترگریناوی؛ یا حتی موضوع سینما و تدریس زبان فرانسه در دبیرستان‌ها، که در تضارب با زمینه‌های گوناگون (مانند سینما، ادبیات، علوم آموزشی و تربیتی) قرار دارد و به بررسی ساختار تاریخی این پدیده و الزامات ایدئولوژیکی آن می‌پردازد؛ به علاوه، در این حوزه، تحلیل و بررسی استفاده از منابعی مانند فیلم‌ها در کتاب‌های ادبیات به وضوح روشن‌گر وضعیت ایدئولوژیکی حاکم و نگرش نگارندگان کتاب‌های درسی و بازتاب آن در تربیت فکری دانش‌آموزان است.

هدف این گونه از نفوذِ سینما در تحقیقات ادبی آن است که به تأمل در مورد بخش فراموش‌شده و کمتر مورد توجه، یعنی الزامات حاضر در تمامی ژانرها، بپردازد. چرا که این الزاماتِ فرایند خلق یک اثر، به ویژه فیلم و همچنین آثار ادبیِ، تحت تأثیر شاخصه‌هایی چون مدّ نظر قراردادن قوانین بازار به عنوان هدف تولید، افق انتظار جامعه، سلطهٔ نقد، قوانین چاپ، تمایلات یا علاقه‌های خاص قرار می‌گیرد.

آیا اقتباس هدفی است نادرست؟

امروزه شاهد هستیم که حوزهٔ تحقیقات بسیار گسترده شده و دانشجویان، بیش از پیش، از زمان ورود به دورهٔ کارشناسی ارشد تمایل به موضوعاتی دارند که در ارتباط با هر دو رشته، یعنی ادبیات و سینما، باشد. این امر بدین معناست که هرچند موضوعات

---

۱. اثری از پروسپه مریمه که به صورت اپرا هم اجرا شده و اقتباس سینمایی نیز از روی آن صورت پذیرفته است.
2. Bataille
3. Arthur Rimbaud
4. Leos Carax
5. Luigi Pirandello
6. Brecht

تحقیقاتی به شکل قابل‌توجهی غنی‌تر شده است، پرسش قدیمی و چالش‌برانگیز اقتباس سینمایی از یک متن ادبی همچنان پررنگ و موردتوجه است و در کنار آن، مسئلهٔ کاربست عملی نیز وجود دارد که پیوسته در صدد پر کردن فضای سینمایی است. اقتباس‌های سینمایی همواره بی‌شمار هستند و بدون شک، تلاش‌های زیادی برای نظریه‌پردازی در این زمینه صورت می‌گیرد. نکتهٔ مهم آن است که در بسیاری از موارد، به ویژه نزد متخصصان سینما، اقتباس سینمایی موضوعی به شمار می‌آید که بدان بسیار پرداخته شده و دارای نوآوری خاصی نیست. حال چه دلایلی می‌توان برای توجیه و تحلیل این شرایط در نظر گرفت؟

در حوزهٔ تولید، ادبیات از ابتدا در خدمت سینما بوده و منابع بی‌پایانی از فیلم‌نامه‌ها را در اختیار آن قرار داده است. به علاوه ادبیات در جست‌وجوی شایستگی هنری، اهمیت و جدیت و نیز کیفیت و اعتبار اثر هنری همواره در کنار سینما بوده است. اگر می‌توانستیم بدانیم که چرا طرفدارانِ منحصربه‌فرد بودنِ سینما و استقلالِ آن اقتباس را مردود می‌شمارند و آن را نشانهٔ فرمانبرداری سینما از ادبیات می‌دانند، در نظرمان کاملاً منطقی می‌بود که به چه علت سینما از آثار ادبی جاودانه الهام می‌گیرد و تغذیه می‌کند و در عین حال برای این آثار ارزش و اهمیت در خوری قائل نیست. من بر هجونامهٔ معروف فرانسوا تروفو[1] با نام «گرایش‌های خاص در سینمای فرانسه» (۱۹۵٤) که به مخالفت با اقتباس‌های ساده‌انگارانه و پررونق دهه‌های ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰ پرداخته بود، تأکید نمی‌کنم. «سیاست نویسندگان»، که توسط موج نو ایجاد شده بود، به نوبهٔ خود، بر آن تأکید داشت که «نویسنده»‌ای که شایستهٔ عنوان نویسنده بودن است باید خودش نویسندهٔ فیلمنامه باشد. به علاوه، او باید بر تمامی دیگر مراحل تولید کارش تسلط داشته باشد. اما در نهایت این مسئله مانع نشد که بسیاری از طرفداران این نظریه اقتباس‌هایی سینمایی را به شیوهٔ خودشان انجام دهند چرا که در دههٔ ۱۹۵۰، شرایط جدیدی در ارتباط با چگونگی بینامتنیتِ اقتباس به تدریج در حال شکل‌گیری بود. این روند را روبر برسون[2] در فیلم *خاطرات یک کشیش دهکده*[3]، به طور نمادین نمایش داد.

1. François Truffaut
2. Robert Bresson
3. *Journal d'un curé de campagne*

آندره بازَن[1] این فیلم را نقد کرد و آن را نمونه‌ای قابل‌ستایش از یک خلاقیت سینمایی شمرد. هم‌اکنون، مسیرِ انجام اقتباس‌های سینمایی، که به نوعی بازآفرینی نیز هستند، هموار است و رفتار احترام‌آمیز و وفاداری به متن جای خود را به «از آنِ خود ساختنِ» اثر ادبی به توسط سینماگر داده است. امروزه سینما از عقدهٔ حقارتِ به‌جامانده از گرته‌برداریِ مستقیم از آثار ادبی رهایی یافته است و دیگر نیازی به اثبات مشروعیت خود ندارد. بنابراین، می‌تواند با نگاهی عادلانه با ادبیات مواجه شود و، همان‌گونه که آنی‌یس واردا[2] می‌گوید، از طریق «نگارش سینمایی»[3] می‌توان به خوبی به بازنویسی ادبیات پرداخت. اینک سینما، با انکار هر گونه کارکرد ادبی، سعی دارد با بهره جستن از طراحی خاصِ صحنه و تعهد در نگارش جایگاه خود را مستحکم کند.

بنابراین اقتباس‌هایی مانند آثار گُدار[4]، پیالا[5]، رائول روییز[6]، مانوئل د اُلیویرا[7]، شانتال آکِرمان[8] و ژاک ریوت[9] ارتباط زیادی با آن‌چه تروفو مخالفش بود ندارند. در واقع، سینما سعی دارد با کار کردن بر روی زمان‌مندی مناسب از ادبیات فاصله بگیرد و این زمانی اتفاق می‌افتد که ارتباط خود را با روایت قطع کند، فوریت تجربه‌ای از واقعیت یا احساس را وارد داستان کند یا یک کل را در مرکز تجربه‌ای از جهان قرار دهد، که در این زمان نیز می‌تواند به نوعی از ادبیات کمک بگیرد و و رها از هر مانعی شود که او را بیش از اندازه و به طور افراطی وامدار ادبیات می‌کند.

با این وجود، امروزه همچون گذشته اقتباس سینمایی به شیوهٔ تصویرسازی یا تلاش برای بازسازی تقلیدیِ یک متن ادبی وجود دارد؛ افزون بر آن، به شیوهٔ «فیلم‌های قدیمی[10]» سعی در بازسازی تاریخیِ یک داستان ادبی نیز می‌شود، روشی که اهمیت فرهنگی، ایدئولوژیکی و

1. André Bazin
2. Agnès Varda
3. Cinécrire
4. Godard
5. Pialat
6. Raul Ruiz
7. Manoel de Oliveira
8. Chantal Akerman
9. Jacques Rivette
10. Le film patrimonial فیلمی که بیشتر از ده سال از تاریخ تولید آن گذشته باشد.

مردم‌شناسانه‌اش انکارناپذیر است. اما فیلم‌های *پرسوال گالووآیی*[1] یا *مارکیز اُ*[2] روش متفاوتی برای اقتباس از متن ادبی درپیش گرفته‌اند.

در اینجا صحبت از رابطهٔ جدیدی میان سینما و ادبیات است که به شیوهٔ از آنِ خود ساختن و بازخلق اثری مستقل، رها از پیوندهای سلسله‌مراتبی با متن مبدأ و نیز به دور از پیمان وفاداری به آن، عمل می‌کند. در این مورد، کارکرد افشاسازی و عامیانه‌سازی با رویکردی تبعیض‌آمیز نسبت به سینما، و این که اقتباس سال‌ها زیر اتهام بود، مورد بحث نیست. تفکر در مورد مسئلهٔ اقتباس و نظریه‌پردازی برای آن از پیش‌داوری‌های دست‌وپاگیر رهایی یافته و از زیر یوغ سلسله‌مراتب‌ها بیرون آمده است. اقتباسی که به این صورت انجام می‌گیرد در حوزه گستردهٔ بازنویسی (پسا)مدرن قرار دارد. بدین روش، اقتباس وارد حوزهٔ نظریه‌های دریافت می‌شود، به ویژه نظریهٔ یائوس، که اثر را «همگرایی متن و دریافتش» در نظر می‌گیرد، یا مانند ساختاری پویا، که تنها از طریق عینیت‌های تاریخی متوالی قابل‌دریافت است. اقتباس ـ بازنویسی سکوت‌های متن مبدأ را بررسی می‌کند، برخی از امکانات آن را تحقق می‌بخشد، معانی پنهان یا رد پای دلالت‌های ضمنی را از متن بیرون می‌آورد، برخی از قسمت‌های آن را به گونه‌ای دیگر پررنگ می‌سازد و بدین شکل پویایی پیش‌متن[3] را به اثبات می‌رساند: «اگر اثری هنوز حرف‌هایی برای گفتن به آیندگان دارد، به این علت است که ساختار آن باز است و با حضوری پیوسته، معنای ادراک‌شده‌اش را، به عنوان پاسخی ضمنی، ارائه می‌دهد».[4]

فیلم، با عدم وابستگی به اثر ادبی، تقدس‌زدایی از آن، با زدودن هر گونه ثبات و معنای ذاتی از آن و با خلق مجدد آن سعی دارد «حضور» خود را پررنگ سازد. در عین حال، فیلم هدف دیگری را هم در مدّ نظر دارد و آن نوآوری منحصربه‌فرد و مستقل است: فیلم‌لوح نوشته.

در این روندِ از آن خود ساختن، می‌توان شاهد «چالشی» از سوی سینماگر بود، چالشی که تلاش برای مخفی ساختن اثر، نوشته و نویسنده دارد و همچنین تلاش برای

---

1. *Perceval le Gallois*. فیلمی که از اثر تروی با نام *داستان گرآال* الهام گرفته شده است.
2. *Marquiz d'O*
3. Hypotexte
4. H-R. Yauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

غرقه ساختن آزادی قدرتمند کلمات در خلق تصاویری که رهـایی از آن دیگـر ممکـن نیست.

چالش میان سینماگر و نویسنده حاکی از حضور یک «تعارضِ قـدرت فرهنگـی» و «یک اقدام احتمالاً ناخودآگاه، اما مصر، برای نابودسازی ادبیات از سوی سـینما» اسـت، اقدامی که از دیگرسو سبب وابستگی هر چه بیشتر سینما می‌شود.

در مجموع، اقتباس نمی‌تواند هدف نامطلوبی باشد. اقتباس، به عنوان روشِ خاصـی از فیلم‌سازی، به خودی خود، نه خوب است و نه بد: کـاری اسـت کـه سـینماگر آن را انجام می‌دهد. به عنوان هدف تحقیقاتی نیز اقتباس چیزی است که پژوهشگر تحلـیلش می‌کند. بی‌معناترین نوع اقتباس نیز می‌توانـد هـدف تحلیـل مناسـبی در حـوزهٔ انتقـال فرهنگی، جامعه‌شناختی و نیز ایدئولوژیک باشد. با این وجود، همواره خطری در زمینـهٔ تحقیق در مـورد اقتبـاس وجـود دارد: خطـر ابتـر مانـدن تحلیـل‌هـای تطبیقـی خـاص به‌کارگرفته‌شده در رمان و فیلم، خواه در حوزهٔ مشابهت‌ها و تفاوت‌ها، خـواه در زمینـهٔ بررسی یک انتقال نشانه‌شناختی، که هدفی دیگر جز خود ندارد و خیلی زود اهمیتش را از دست خواهد داد. با این حال، این خطر ارزش آزمودن دارد چرا که این چشـم‌انـداز تطبیقی معرف شیوهٔ جذاب و واضحِ ارتباط میان ادبیات و سینماست.

با در نظـر داشـتن ایـن ارتبـاط، تحقیـقِ تطبیقـی ضـرورتاً دو گـرایش عمـده را در برمـی‌گیـرد: بوطیقـای تطبیقـی و نیـز ارتباطـات بینـافرهنگی، انتقـالات فرهنگـی، تصویرشناسی، دریافت و...

در هر صورت، رویکرد اتخاذشده و نیز ماهیـت روابـط میـان ایـن دو حـوزه ـ بـه هرگونه‌ای که باشد: مبتنی بر تعارض و تضاد یا تأثیر متقابل، احترام یا حتی تغییر مسـیرِ مسائلی که القا کرده و مرتبط با «بافت» ترکیبی فرهنگ معاصر است، از منظر بوطیقـاییِ و فرهنگی، ایدئولوژیکی، فلسفی یا مردم‌شناسانه ـ در همهٔ موارد اهمیت ویژه‌ای دارد.

حوزهٔ آموزشی

پرسشی که همواره به قوت خود باقی است چراییِ حضـور ایـن نـوع از تحقیقـات در حوزهٔ آموزشیِ ادبیات تطبیقی است که پیچیـدگی آن ناشـی از عوامـل مختلفـی اسـت.

اولین عاملی که می‌توان بدان اشاره کرد مرتبط با تنوع جایگاه‌های تحقیقاتی و رشته‌های مربوط به آن است زیرا تحول تحقیقات و ماهیت جایگاه‌هایی که در آن گسترش پیدا می‌کند، به طور تنگاتنگی در رابطه با تاریخ آموزشی رشته‌های تحصیلی است.

روابط میان ادبیات و سینما در بطن رشته‌های مختلف تحلیل شده است: بی‌شک، ادبیات تطبیقی و نیز مطالعات سینمایی، ادبیات و زبان‌ها از جملهٔ این رشته‌ها هستند. دلایل گوناگونی برای این امر وجود دارد که یکی از آنها پیشینهٔ «ادبی» تعداد بسیاری از استادان و پژوهشگران سینماست که مطالعات و تحصیلاتشان آنها را به سوی ادبیات سوق داده است. عامل تعیین‌کنندهٔ دیگر ـ که بیگانه با عنصر نخست نیست ـ وجود آزمون سینمایی در برخی از کنکورها مانند کنکور دبیری یا استادی در رشته‌های مرسوم است. رشتهٔ مطالعات اسپانیایی، که در این زمینه پیشگام است، در طول ۲۵ سال، بر حضور الزامی یک فیلم در برنامه‌ریزی کنکور تأکید می‌کرد و خیلی زود رشته‌های دیگری چون مطالعات زبان ایتالیایی یا انگلیسی نیز از آن پیروی کردند. کنکورهای استادی داخلی [فرانسه] در رشته‌های ادبیات کلاسیک و مدرن، هر سال جایگاهی را به مطالعهٔ یک فیلم اختصاص می‌دهند که در واقع می‌تواند جای خود را به یک «درس» یا «مطالعهٔ فیلم‌شناسی» بدهد.

به همین روش، از مدرسان زبان فرانسه، تاریخ یا زبان‌ها در مقطع متوسطه درخواست می‌شود که از فیلم به منظور تسهیل در دسترسی به میراث ادبی، چه به منظور عینی و جذاب ساختن پرسش‌های تاریخی، زبان‌شناختی یا فرهنگی و چه به عنوان مورد مطالعاتی مستقل، استفاده کنند. در برخی سال‌ها نیز مطالعهٔ یک متن ادبی یا اقتباس سینمایی انجام‌شده از آن در برنامهٔ سال آخر دبیرستان در رشته ادبی گنجانده می‌شود (به طور مثال: *بخشی از روستا*[1] از موپاسان/رنوآر[2]؛ یا *محاکمه*[3] از کافکا/ ولز[4]).

این‌گونه پراکندگی در اهداف سینمایی، آن هم در بین تعداد قابل‌توجهی از رشته‌های غالباً ادبی، می‌تواند گرایش به مقایسه و چشم‌اندازهای تطبیقی را به وجود آورد.

---

1. *Une partie de campagne*
2. Maupassant / Renoir
3. *Le procès*
4. Kafka/ Welles

به علاوه، پیوندهای بسیار میان سینما و ادبیات، که قبلاً به آن اشاره شد، سبب می‌شود که هر دو متقابلاً از هم تأثیر بپذیرند و در نتیجه، از لحاظ منطقی، رویه‌های تطبیقی را در تمامی رشته‌های مرتبط با خود به وجود آورند.

ادغام تدریجیِ یک هدفِ جدید شناختی و تحقیقاتی در زمینهٔ آموزش و پژوهش، که سبب گسترده‌تر شدن حوزهٔ معرفت‌شناسی نیز شده است، به درهم شکستن مرزهای میان رشته‌ها کمک شایانی کرده است. نتیجهٔ این مسئله آن است که فاصلهٔ میان واقعیتِ پژوهش و دسته‌بندی‌های آموزشی عمیق‌تر می‌شود. امروزه تعداد چشمگیری از پایان‌نامه‌های دورهٔ کارشناسی ارشد و رساله‌های دکتری، به دلایلی که پیش‌تر بدان اشاره شد، به روابط میان ادبیات و سینما می‌پردازد. رشتهٔ جدید «ادبیات و هنرها»، که در برخی از دانشگاه‌ها (از جمله دانشگاه پاریس ۷) ایجاد شده است، دانشجویان را به این سمت سوق می‌دهد و هیچ ارتباطی نیز با رشته‌های CNU[1] (مجمع ملی دانشگاه‌ها) ندارد. به طور مثال، رساله‌ای را که در مورد باتای[2] و سینما نوشته شده است، در کدام گروه درسی می‌توان ارزیابی کرد؟ در گروه هجدهم (هنرهای نمایشی)؟ دهم (ادبیات تطبیقی)؟ یا نهم (زبان و ادبیات فرانسه)؟ رساله‌ای که به تعهد نقادانه در ادبیات و سینما پرداخته است، می‌تواند جایگاهی در گروه دهم داشته باشد؟ رساله‌ای که، با رویکرد الزاماً تطبیقی، به مسئلهٔ مونتاژ در آثار بکت[3]، بلانشو[4]، دِ فوره[5] و اُرسُن ولز[6] می‌پردازد، آیا بختی برای پذیرش در رشتهٔ ما [ادبیات تطبیقی] دارد؟ آیا ادبیات تطبیقی می‌تواند ـ یا علاقه‌مند هست ـ کارهای تحقیقاتی را، که هدف‌های مطالعاتی یا ابزار تطبیقی دارند و زبان‌ها و فرهنگ‌هایشان تطبیقی نیست، تحت پوشش خود درآورد؟ ویژگی چندوجهیِ برخی از تحقیقات ضرورت بازتعریفِ بعضی رشته‌ها را در حوزهٔ آموزشی برجسته‌تر می‌سازد و این مسئله در مرحلهٔ اول باید به طور دقیق در مورد رشتهٔ ادبیات تطبیقی، حواشی آن، نیازمندی‌هایش و نیز مرزهایش مطرح شود.

---

1. CNU : Conseil National des Universités
2. Georges Bataille
3. Beckett
4. Blanchot
5. Des Forêt
6. Orson Welles

وابستگی آموزشی حوزهٔ تحقیقاتی که شامل روابط میان ادبیات و سینماست مشکل بزرگی ایجاد می‌کند. نگارش رساله‌ای که در حوزهٔ ادبیات و سینما باشد، نیازمند تخصص دوگانه‌ای است که یا به واسطهٔ گذراندن دوره‌هایی در این دو حوزه به دست آمده است یا با مطالعاتی که خود فرد در این زمینه‌ها انجام داده است. تحقیق تطبیقی ادبی، به نوبهٔ خود، از دیدگاه سنتی، حداقل نیازمند توانایی دوگانهٔ زبان‌شناختی و فرهنگی است که آن نیز به همان شیوه‌ای که قبلاً ذکر شد به دست آمده است. در نتیجه، دانشجوی دورهٔ دکتری، که رساله‌اش در زمینهٔ ادبیات تطبیقی است و در آن به بررسی روابط میان سینما و ادبیات می‌پردازد، باید به چند حوزه تسلط داشته باشد، که در بسیاری از موارد نیازمند تجربهٔ فراوان و سال‌ها ممارست است. در بسیاری از موارد، دانشجویانی که در حوزهٔ دوگانهٔ ادبیات/سینما مطالعه می‌کنند، تحقیقاتشان را منحصراً بر پیکرهٔ تحقیقاتیِ فرانسوی متمرکز می‌کنند، مگر آن‌که رشتهٔ ادبیات تطبیقی تطبیق‌گرانی را که پژوهش آنان تنها در زمینه‌های متفاوت و بینارشته‌ای چون ادبیات و سینما، ادبیات و نقاشی، ادبیات و معماری و... است نپذیرد و صرفاً حوزه‌های زبانشناختی و فرهنگی را قبول کند. در اینجا می‌توانیم این پرسش را مطرح کنیم که چه وجه تمایزی وجود دارد میان یک تحلیل‌گر تطبیقی با فردی که به مطالعه در مورد فرهنگ و زبان فرانسه می‌پردازد و از نزدیک به سینما، نقاشی یا معماری علاقه‌مند است؟

باید در نظر داشت که در طی سال‌های گذشته مطالعات چندرشته‌ای و بینارشته‌ای در حوزهٔ آموزش و پژوهش ارزش بسیاری یافته و به دنبال آن، تحولاتی در جوامع و فرهنگ‌های ما با هدف گسترش شیوه‌های تطبیقی، جدای از رشتهٔ ما، رخ داده‌است. برای روبه‌رو شدن با رقابتی که به هیچ روی اشتباه نیست، آیا یک «ویژگی» خاص تطبیقی در زمینه ادبیات و سینما وجود دارد؟ ما شاهد آن هستیم که برخی مطالعات شناخته‌شده در این زمینه برآمده از کارهای تطبیقی تک‌قطبی هستند، اما در مقابل، برخی دیگر از حوزه‌ها از رشته‌های دیگر سرچشمه می‌گیرند. تحقیق اخیرِ ژاک اومون[1]، که به طراحی صحنه اختصاص یافته، شاهد تازه‌ای بر این امر است، هرچند چشم‌انداز

1. Jacques Aumont, *Le Cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, « Cinéma », 2006.

موردنظر این تحقیق کاملاً سینمایی است. رسالت کارهای تطبیقی ادبی درآن است که توجه ویژه‌ای به آن‌چه در ارتباط با ادبیات است و در آن انعکاس می‌یابد دارد. این امر در ادامه سبب ایجاد تقابل‌هایی می‌شود که با در نظر داشتن ناهمگونیِ فرهنگیِ معاصر، زمینه‌های پژوهشی بدیعی را فراهم می‌سازد. شاید بتوان گفت که تفاوت موجود در میان تحقیقاتِ منحصراً تطبیقی (که برآمده از حوزهٔ آموزشی ادبیات تطبیقی هستند) و دیگر تحقیقات، به نگاه و زاویهٔ دید آن‌ها باز می‌گردد چرا که «زاویهٔ دید» شیوه‌ای است که «دیگری»، یعنی سینما، به وسیلهٔ آن مورد استقبال ادبیّات قرار گرفته، در آن ادغام شده، مقابل آن قرار گرفته، تغییر ماهیت و تغییر شکل داده و بالاخره معرفی شده است. در واقع، به طور خلاصه روشی است که ادبیات در مورد سینما به کار می‌گیرد و تا حد زیادی مورد توجه تطبیق‌گر ادبی است، که امروزه بیش از پیش برای فهم زمینه‌های مختلف تشکیل‌دهندهٔ ادبیات تلاش می‌کند.