Research in Comparative Literature
Homepage: https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

The Role of Context in Comprehending Literature and Cinema, Readers' Need-Assessment: A Comparative Study

Hossein Jahantigh[1] | **Nasser Maleki**[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, English Department, Faculty of Languages and Literature, Yazd University, Yazd, Iran. E-mail: hjahan@yazd.ac.ir
2. Associate Professor, Department of English Language and literature, Faculty of Arts and Social Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: n.maleki@razi.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 01 September 2021
Received in revised form:
10 April 2022
Accepted: 13 May 2022

Keywords:
Context,
Literature and Cinema,
Reader,
Comparative Study,
Globalization.

ABSTRACT

Literature and cinema, as the outermost layers of reflecting and producing social values, are not disentangled from each other. Comparative literature, as a reading strategy, compares and contrasts different readers' comprehension of the given works in different contexts. The reader might ask himself a sequence of questions whenever he is exposed to a work, including 'why has he chosen this particular text?', 'what factors have led to his current identity formation?', 'How has he managed to access this work?' and, in sum, 'how do all these factors affect his reading of the given wok?' What is of prime importance to this research is not merely the historical and geographical situation of the production of the text; rather, it tries to assess these factors in different socio-cultural contexts with respect to the readers. Unfortunately, in the past few decades, the main attention in comparative literature has been paid to either the texts or the authors, ignoring the much more important stance of the reader. In the new era, different readers' need-assessment alongside the creation of universalized works can be the only solution for the attraction of readers and the survival of literature and cinema.

Cite this article: Jahantigh, H., Maleki, N. (2023). The Role of Context in Comprehending Literature and Cinema, Readers' Need-Assessment: A Comparative Study. *Research in Comparative Literature*, 13 (3), 53-76.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/jccl.2022.6879.2305

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٦٥١٥-٢٦٧٦
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦٥٢٣-٢٦٧٦

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

الأجواء المحيطة ودورها في فهم الأدب والسينما (دراسة مقارنة في تقييم أذواق المخاطبين)

حسين جهانتيغ[١] | ناصر ملكي[٢]

١. الكاتب المسؤول، أستاذ مساعد في اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية اللغة والأدب، جامعة يزد، يزد، إيران. العنوان الإلكتروني: hjahan@yazd.ac.ir

٢. أستاذ مشارك في اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الرازي، كرمانشاه، إيران. العنوان الإلكتروني: kbaygzade@yahoo.com

معلومات المقال

نوع المقال: مقالة محكّمة

الوصول: ١٤٤٣/٠١/٢٤
التنقيح والمراجعة: ١٤٤٣/٠٩/٠٨
القبول: ١٤٤٣/٠٩/١١

الكلمات الدّليليّة:
الأجواء المحيطة،
الأدب والسينما،
المخاطب،
دراسة مقارنة،
العالمية.

الملخّص

الأدب والسينما بينهما علاقة وشيجة والمخاطب لهما على السواء. ومن هنا، القياس لمدى فهم المخاطبين من الأعمال الأدبية في البيئات والمجتمعات الشتّى يجعل الأدب المقارن كفرع من القراءة الأدبية. ويسائل المخاطب نفسه – عندما يقرأ أيّ عمل أدبي أو يتفرج على أيّ فلم سينمائي– لماذا اختار هذا العمل الخاص من بين ركوم الكتب والأفلام الموجودة؟ وما هي العوامل الدافعة إلى هذا الاختيار؟ ومثل هذا التساؤل تليه سلسلة من الأسئلة الفرعية، عند الإجابة لكل ما سئل عنه. مثلاً: ما هي العوامل المؤثرة في خلق الأجواء وتشكيل الهوية للمخاطب؟ وكيف حصل المخاطب على هذا العمل؟ وما مدى تأثير النتائج الناجمة عن تلك العوامل في قراءة المخاطب للنص بين يديه؟ ومما يحظى بالأهمية في هذا البحث، ليس تاريخ كتابة النص وموقعه فقط، بل هو دراسة العوامل في ما يرتبط بالمخاطبين في الأجواء الثقافية والاجتماعية المتنوعة. وقد عُني الأدب المقارن – مع الأسف – طوال العقود الأخيرة، بالإبداعات النصية أو بالمبدعين للأعمال غير أنّه تناسى الضلع الأهم الثالث وهو المخاطب. إذن، يعتبر تقييم أذواق المخاطبين في البيئات المختلفة وإبداع الأعمال المنشورة العالمية، طريقاً وحيداً لإنقاذ الأدب والسينما واستمرار حياتهما في جلب المخاطب الذي توفرت له أسباب التسلية المتعددة في العصر الحديث. وفي هذا المسار، يهدف البحث الحاضر إلى بيان أهمية الأجواء المحيطة بالمخاطب في فهمه للأعمال الأدبية والسينمائية، إضافة إلى ضرورة تقييم أذواق المخاطبين.

الإحالة: جهانتيغ، حسين؛ ملكي، ناصر (١٤٤٥). الأجواء المحيطة ودورها في فهم الأدب والسينما، دراسة مقارنة في تقييم أذواق المخاطبين. *بحوث في الادب المقارن*، ١٣ (٣)، ٥٣-٧٦.

النشر: جامعة رازي

© الكتّاب.

DOI: 10.22126/jccl.2022.6879.2305

شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶
کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

بررسی نقش محیط در درک ادبیّات و سینما (نیازسنجی مخاطبین: مطالعهٔ تطبیقی)

حسین جهانتیغ [۱] | ناصر ملکی [۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه یزد، یزد، ایران. رایانامه:hjahan@yazd.ac.ir

۲. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: n.maleki@razi.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۲۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۳/۸

واژه‌های کلیدی:
نشانه‌شناسی فرهنگی،
یوری لوتمان،
الگوی طبیعت و فرهنگ،
بهاء طاهر،
رضا قاسمی.

چکیده

ادبیّات و سینما، به‌عنوان روساختی‌ترین لایهٔ انعکاس‌دهنده و تولیدکنندهٔ ارزش‌های اجتماعی، پیوندی ناگسستنی دارند. آن‌چه ادبیّات تطبیقی را به‌عنوان شاخه‌ای از خوانش ادبی مطرح می‌کند مقایسهٔ درک مخاطبین در محیط‌ها و جوامع مختلف از آثار ادبی می‌باشد. مخاطب در مواجهه با هر اثر زنجیره‌ای از پرسش‌ها را از خود دارد، این‌که چرا از میان آثار متعدّد موجود این اثر خاص را انتخاب کرده است و چه عواملی در این انتخاب تأثیرگذار بوده‌اند؟ چه عواملی در ایجاد موقعیت فعلی و شکل‌گیری هویّت او تأثیرگذارند؟ این اثر چگونه به‌دست او رسیده‌است؟ و برآیند تمام این عوامل چه تأثیری در خوانش او از متن پیشِ رویش دارد؟ آن‌چه در این پژوهش حائز اهمّیّت است صرفاً تاریخ و موقعیت نگارش متن نیست، بلکه به‌بررسی همین عوامل در ارتباط با مخاطبین در بافت‌های فرهنگی و اجتماعی مختلف می‌پردازد. متأسّفانه در چند دههٔ اخیر، عمده توجّه ادبیّات تطبیقی بر آثار تولیدشده و یا مؤلّفین بوده و مهم‌ترین ضلع خلق آثار که مخاطب است مورد اغماض قرار گرفته است. نیازسنجی مخاطبینِ متعلّق به محیط‌های مختلف و خلق آثاری که جهان‌شمول‌تراند، در عصرجدید که ابزارهای گوناگون سرگرمی برای او فراهم است، تنها راه نجات ادبیّات و سینما در جذب مخاطب و ادامهٔ حیات است.

استناد: جهانتیغ، حسین؛ و ملکی، ناصر (۱۴۰۲). بررسی نقش محیط در درک ادبیّات و سینما(نیازسنجی مخاطبین: مطالعهٔ تطبیقی). *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۱۳ (۳)، ۵۳-۷۶.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/jccl.2022.6879.2305

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

تعریف جایگاه و نقش ادبیّات و سینما در عصر جهانی‌سازی که سرعت روزافزون تکنولوژی و ضرباهنگ زندگی مدرن انسان‌ها را مجبور به انطباق با خود کرده، امری ضروری است. ادبیّات به‌طور عام و سینما به‌طور خاص همواره بخش جدایی‌ناپذیر زندگی انسان‌ها بوده‌اند. آن‌چه در این میان تغییر یافته است مخاطب و نیازهای او هستند. در عصری که بیشترین زمان انسان‌ها صرف کار و استفاده از پیام‌رسان‌ها می‌شود، حفظ تأثیرگذاری ادبیّات و سینما ضروری است. حال آن‌که محیط نیز نقش به‌سزایی در کنش و واکنش بین مخاطب و آثار عرضه‌شده دارد. به‌لطف تکنولوژی و جهانی‌سازی (البته که جنبهٔ مثبت آن؛ یعنی در دسترس قراردادن سریع اطلاعات مدّنظر است) انسانِ متعلّق به مکان‌های کم‌برخوردارتر، با همان مطالبی مواجه است که انسان ثروتمند غربی. با این وجود، برداشت‌های افراد از آثار عرضه‌شده، بسته به محیطی که در آن رشد کرده‌اند بسیار متفاوت است. دراین‌میان، مهاجرت، جنسیت، نژاد و طبقهٔ اجتماعی نیز در شکل‌گیری هویّت افراد مؤثّر هستند. چالش بزرگ تولیدکنندگان در تمام عرصه‌ها همراهی مخاطب است، که این خود مستلزم نیازسنجی طیف وسیعی از مخاطبین و تولید آثار و مضامینی است که بتوانند گسترهٔ وسیعی از این نیازها را پوشش دهند.

از دو منظر می‌توان تأثیر محیط را در خلق و دریافت آثار ادبی و سینمایی تحلیل کرد. الف) توجّه‌به نقش ساختاری محیط در بافت آثار و ب) توجّه‌به نقش روانی محیط در پرورش جهان‌بینی و تفکّر مخاطب. دلیل انتخاب ادبیّات و سینما، افزون‌بر جنبهٔ روایی و ساختارمند آن‌ها، در کنار گیرایی و دسترسی آسان، شکل‌بخشیدن به هویّت مخاطب است. محیط اگر تعبیر به زمان و مکان اثر شود، غالباً به‌عنوان عنصری ساختاری و مستور در بافت متن بر پیرنگ داستان تأثیرگذار است. زمان و مکان آثار در ابتدا آمبیانس[1] و روحی را به مخاطب القا می‌کنند که تکلیف او با اثر پیشِ رویش را تعیین می‌کند. بااین‌وجود، عمده آثار تولیدی ادبی و سینمایی مدرن، از نظر پاینده، بر کارکرد استعاری محیط تأکید دارند و نه موجودیّت فیزیکی آن (وفایی، ۱۳۹۴: ۳۳). این بدان معناست که دیگر تلقّی جغرافیایی صرف از محیط مدّنظر نیست. بی‌تردید، داستان‌ها (حتّی داستان‌های بی‌مکان و بی‌زمان) باید در بستری زمانی و مکانی رخ دهند، اما برداشت ما از محیط فراتر از آن چیزی است که در بسیاری از مقالات و آثار تطبیقی مدّنظر است. محیطی که در اینجا

1. Ambience

مطرح است؛ ظرفی است که در آن هویّت شکل می‌گیرد و هویّت نه‌تنها به‌قول جان لاکِ[1] انگلیسی برپایهٔ قرارگیری در زمان و مکان معیّنی شکل می‌گیرد، بلکه به‌قول فوکوی فرانسوی در فضا ساخته‌می‌شود. از این‌رو، دوگانهٔ محیطی زمان و مکان را می‌توان با استفاده از نظر فوکو[2] به سه‌گانهٔ زمان، مکان و فضا گسترش داد. فوکو فضا را بُعدی می‌داند که در آن زندگی می‌کنیم، خودمان را در آن پیدا می‌کنیم، رخدادهای زندگی ما در آن به وقوع می‌پیوندند، و در آن فردیت و موجودیّت خود را تعریف می‌کنیم (24 :1967). این مهمّ نه‌تنها برای مخاطب ادبیّات، بلکه برای مخاطب سینما نیز معنا پیدا می‌کند.

شاید اگر با پیش‌فرض فوکو از «فضا» به بحث پژوهش حاضر بنگریم، تلقّی مکانی رنگ ببازد. به بیان دیگر، اگر فضا ظرفی برای شکل‌گیری موجودیّت شخصیت و مخاطب باشد (که بیش از هرچیز می‌تواند فضای ذهنی باشد) بُعدی که خود را در آن می‌یابیم، درنتیجه تقلیل آن به مکان خاص واجد معنا نیست. از این‌رو، برداشت ادبیّات پسااستعمارگرایی از هویّت، که دیگر صرفاً مکان تولّد، نژاد و غیره هویّت نمی‌سازند، درست به‌نظر می‌رسد. دلیل اصلی چنین برداشتی دقیقاً سازگار با نظریهٔ پیش‌گفتهٔ بالا، یعنی جهانی‌سازی، نفی هر چیز سنّتی و ملّی و جایگزینی آن با امری بین‌المللی است. مهاجرت‌ها و جابجایی‌های در مقیاس جهانی، دیگر رمقی برای نسل اوّل، دوم، و سوم مهاجرین نمی‌گذارند. بحران هویّت در این افراد قابل تأمّل‌تر از دیگر موارد است.

همچنین، الزامات سبکی، خالق اثر را به سمت اتّخاذ محیطی در ساختار متن سوق می‌دهد که همراهی طیف خاصّی از مخاطبین را موجب می‌شود. فیلم‌های مهمّ و نخبه‌گرایی از جمله *میان‌ستاره‌ای*[3] نولان[4]، و *بلید رانر*[5] ویلنوو[6] از این دست آثار سینمایی‌اند. رمان‌های برجسته‌ای چون *بوف کور* هدایت، و *محاکمهٔ*[7] کافکا[8] نیز در زمرهٔ آثارادبی تأثیرگذار هستند که با وجود توفیق در فروش، هیچ‌گاه از دامنهٔ درک طیف خاص مخاطب فراتر نمی‌روند.

اگر قائل به نظر مایکل لوسی[9] باشیم که «معنا صرفاً در متن نهفته نیست»، بلکه به «کاربرد» ما از آن

1. John Locke
2. Foucault
3. *Interstellar*
4. Nolan
5. *Blade Runner*
6. Villeneuve
7. *The Trial*
8. Kafka
9. Michael Lucey

برمی‌گردد (Behdad & Thomas, 2011: 130)، اهمّیت مطالعهٔ حاضر آشکار می‌گردد. فیلم *ارباب‌جنگ*[1] ساختهٔ اَندرو نیکول[2] با بازی نیکلاس کیج[3] در سال 2005 گویای این مسأله است. یوری اورلوف[4] (کیج) که قاچاقچی بین‌المللی اسلحه است، با تعقیب هواپیمایش توسط پلیس بین‌الملل، در کشوری آفریقایی فرود می‌آید. در کسری از ثانیه نه‌تنها محموله، بلکه خود هواپیما توسط بومیان، چندپاره شده و اثری از اثرات آن باقی نمی‌ماند. اهمّیت این صحنهٔ فیلم، نه از این باب است که توحش آفریقایی‌ها را برای مخاطب جهانی به تصویر بکشد، بلکه گویای تأثیر محیط زندگی بر کاربردها و درک‌های متفاوت انسان‌ها از پدیده‌های پیرامونشان است. شگفت اینکه بومیان در این فیلم از توالت و چرخ‌های هواپیما نیز نمی‌گذرند.

۱-۲. ضرورت، اهمّیت و هدف

بخش‌بندی‌های بی‌شماری که از انواع مکان و زمان و تأثیر آن در ادبیّات و سینما به‌طور جدا از هم صورت گرفته، و عدم وحدت رَویه در میان آن‌ها، نگارندگان این پژوهش را بر آن داشت تا فراتر از این مرزبندی‌ها، به عنصر همه‌شمول محیط که بر شکل‌گیری هویّت و به تَبَع آن جهان‌بینی، نگرش و درک انسان‌ها در محیط‌های مختلف صورت می‌گیرد، بپردازند. بدیهی است که ادبیّات و سینما، به‌واسطهٔ همه‌شمول بودن نقش مهمّی در ساختن هویّت مخاطبین دارند؛ البته به‌شرطی‌که مخاطب و نیازهای او را بشناسند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- چه پیوندی بین ادبیّات و سینما درمعنای جهانی درعصر جهانی‌سازی وجود دارد؟
- محیط چه نقشی در خلق اثر و شکل‌گیری هویّت و درک شخصیت‌ها، و متعاقب آن مخاطب، ایفاء می‌کند؟

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

بحث در مورد تأثیر زمان و مکان در ادبیّات و سینما همواره موضوع مقالات و کتاب‌های متعدّدی بوده است. در این میان، برخی چون ردایی و همچنین کهرازه و بیدالله‌خانی به‌ترتیب به مطالعهٔ موردی «منظر» و «برندینگ» در گسترهٔ جغرافیایی و سینمای هند پرداخته‌اند. یا برخی دیگر چون ورزنده و همکاران و همچنین توکّلی و صیامی به‌ترتیب بحث «ادبیّات پسااستعمارگرایی» و «مطالعهٔ تطبیقی دو نویسندهٔ سوری و

1. *Lord of War*
2. Andrew Niccol
3. Nicolas Cage
4. Yuri Orlov

ایرانی» را برای واکاوی تأثیر مکان و زمان انتخاب کرده‌اند. گرچه هرکدام از این مقالات بخشی از موضوع مورد بحث این پژوهش را دنبال کرده‌اند، امّا به زعم ما و هم‌راستا با نظر ترکمانه و ملکی، از انواع پژوهش‌های تطبیقی، به «موارد ابتدایی» بسنده کرده‌اند (۱۳۹۷: ۴۳)، یعنی به‌جای تأکیدبر منحصربه‌فرد بودن آثار، به «تشابهاتی سطحی و معمولی اشاره دارند» (همان: ۴۸).

حال آن‌که پژوهش حاضر برآن است تا هم‌راستا با تلقّی ماسیمو فوسیلو[1] در مقاله‌اش باعنوان «تحوّل ترکیبی: ادبیّات تطبیقی و فرهنگ تصویری[2]» به‌موضوع نگاه کند. در این مقاله، فوسیلو اعتقاد دارد بدون درنظرگرفتن جنبهٔ میان‌رشته‌ای هیچ آینده‌ای را نمی‌توان برای ادبیّات تطبیقی متصوّر بود. از نظر او، چالش اصلی ادبیّات تطبیقی روش‌شناختی است، چراکه امروزه با توسعهٔ دامنهٔ موضوعات، به‌خصوص مطالعات پسااستعمارگرایی، مطالعات شرق‌شناسی، هم‌جنس‌گرایی، فرهنگ تصویری، آینده‌پژوهی و غیره با روش‌ها و رویکردهای تخصصی‌شان، باتکیه‌بر مقایسه از دید مکان و جغرافیا، بر غنای دید تطبیقی افزوده شده است و پلی، بین ادبیّات و دیگر انواع گفتمان‌ها برقرار گشته است (414 :2013). گرچه وی در این مطالعه به‌خوبی نشان می‌دهد که ادبیّات تطبیقی چاره‌ای جز وام‌گیری از دیگر رشته‌ها ندارد، امّا هیچ اشاره‌ای به محیط و تأثیر آن در مخاطب ندارد. آنچه در آثار چنین تطبیق‌گرایانی مشهود است، تکیه‌بر یک یا دو عنصر زمان و مکان، مطالعهٔ صرف سینمای یک کشور، یا تطبیق دو اثر با یکدیگر است. نویسندگان این مقاله با مطالعهٔ آثار متعدّدی که به‌نوعی به اهمّیّت عناصر مکان و زمان در ادبیّات و یا سینما پرداخته‌اند، برآنند تا با گسترش زاویهٔ دید، ابتدا به ارتباط بین ادبیّات و سینما و چرایی مطالعهٔ همزمان آن دو در شکل‌دادن به هویّت انسان‌ها در محیط‌های مختلف بپردازند و سپس چرایی درک متفاوت مخاطبین مختلف را تبیین کنند.

۵-۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

متأسّفانه در چند دههٔ اخیر عمده توجّه ادبیّات تطبیقی بر آثار تولیدشده و یا مؤلّفین بوده و مهم‌ترین ضلع خلق آثار که مخاطب است مورد اغماض قرار گرفته است. نیازسنجی مخاطبینِ متعلّق‌به محیط‌های مختلف و خلق آثاری که جهان‌شمول‌تراند، در عصرجدید که ابزارهای گوناگون سرگرمی برای او فراهم است، تنها راه نجات ادبیّات و سینما در جذب مخاطب و ادامهٔ حیات است. این مهمّ، نه‌تنها در سطح جامعه، بلکه در سیستم آموزشی نیز باید درنظر گرفته شود. مطالعهٔ حاضر برآن است تا اهمّیّت محیط در درک مخاطب از آثار ادبی و سینمایی را نشان دهد و بایستگی نیازسنجی مخاطبین را خاطرنشان سازد.

1. Massimo Fusillo
2. Hybrid Transitions: Comparative Literature and Visual Culture

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. ادبیات و سینما

ادبیّات و سینما، باوجود ماهیت متفاوتی که دارند، یعنی یکی نوشتاری و دیگری دیداری، چه پیوندی می‌توانند باهم داشته باشند و اساساً یک محقّق ادبی چه چیزی برای عرضه در ارتباط با سینما دارد؟ شاید این پرسش را باید به شکل دیگری مطرح کرد. بدین‌معنا که اصولاً چرا باید یک محقّق ادبیّات به سینما بپردازد؟ پاسخ به این پرسش بسیار بدیهی است، و آن این‌است‌که امروزه اکثر دانشگاه‌های دنیا در رقابتی وصف‌ناپذیر برای ارائهٔ رشتهٔ ادبیّات (تطبیقی) و مطالعات سینما به‌سرمی‌برند. شاید آنچه باعث این همگرایی و امتزاج شده چیزی جز جنبهٔ فرهنگی این دو نیست. در همین راستا، می‌توان ادّعاکرد سینمای بدون ادبیّات وجود نداشت، همان‌گونه که ادبیّات بدون خواننده نیز فاقد حیات بود.

ادبیّات همواره به‌عنوان آبشخور و یا «ماده‌ای برای دیگر هنرها، دانش‌ها، گفتمان‌ها و معارف بشری» (زینی‌وند، ۱۳۹۲: ۲۱)، به‌خصوص سینما، عمل کرده است، خصوصاً در عنصر اقتباس، که عمدهٔ آثار ادبیّات تطبیقی در این حوزه را تشکیل می‌دهد. بااین‌حال، محقّقینی وجود دارند که دیدگاهی متفاوت دارند و سینما را ارجح‌بر ادبیّات می‌دانند. زیرا سینما به‌واسطهٔ «سرشت دلربای متون دیداری در عصر دیجیتال» (رضاپور و انوشیروانی، ۱۳۹۹: ۲۰۹) می‌تواند طیف وسیع‌تری از مخاطب را به خود جذب کند. به‌زعم این افراد، این سینما هست که باعث تداوم حیات ادبیّات گشته، و برای اثبات این مدّعا نقلِ‌قولی از جرج برنارد شاو[1] با مضمون زیر را بیان می‌کنند که «سینما اختراع بسیار مهم‌تری از نوشتار است. سینما داستانش را برای هر دو طیف باسواد و بی‌سواد بازگو می‌کند، و قربانی خود یعنی مخاطب را جادو می‌کند. درست به‌همین دلیل است که سینما می‌تواند تأثیرات عظیمی ایجاد کند، بسیار فراتراز آنچه کتاب‌ها قادر به انجام آن هستند» (Marcuse, 2008: 335). این رابطهٔ دوسویهٔ ادبیّات و سینما، فارغ‌از اینکه کدام‌یک تأثیرگذارتر است، بدون درنظر گرفتن عنصر مهم‌تر؛ یعنی مخاطب، بی‌معناست.

وجه اشتراک دیگر ادبیّات و سینما تبدیل آن‌ها به رشته‌هایی است که دیگر فراتر از مرزهای ملّی و میهنی گسترش یافته و تعریف می‌شوند. امروزه این دو با برچسب بین‌المللی و جهانی عرضه می‌شوند. پُل جِی[2] در زمرهٔ نخستین نظریه‌پردازانی است که تأکیدبر تغییر ادبیّات از حالت ملّی به جهانی دارند و این را دیگر «نه به‌عنوان استثناء، بلکه به‌مثابه یک هنجار پذیرفته‌شده در دپارتمان‌های ادبیّات» می‌داند (۲۰۰۱ : ۴۲-

1. George Bernard Shaw
2. Paul Jay

۴۳). این تغییر آرایش در ادبیّات، که در مورد سینما هم قابل تعمیم است، صرفاً برای جهان‌شمول کردن آن و گسترش مخاطب است. ازاین‌رو، بسیاری از محقّقین ادبیّات تطبیقی، ریشهٔ چنین تغییری را در اوّلین کاربرد عنوان «ادبیّات جهان[1]» توسط گوته[2] می‌دانند. گوته در نامه‌اش به اِکِرمان[3] تصریح می‌کند که دیگر ادبیّات ملّی معنای چندانی ندارد و ناگزیر است جای خود را به ادبیّات جهانی بدهد. شاید این پرسش مطرح شود که آیا نویسنده‌ای در تراز گوته قائل به نقش محیط، در معنای ابتدایی زمانی و مکانی آن در خلق آثار نیست؟ مسلماً از دید او هر اثر به لحاظ زیبایی‌شناختی منحصربه‌فرد است و در بستر تاریخی‌ای شکل گرفته است. آن‌چه گوته مَحملی برای جهانی شدن ادبیّات می‌داند «تخیّل‌ادبی است که مرزهای ملّی و زبانی را در می‌نوردد» (Moretti, 2000: 1). این ادبیّات، برای جهانی‌شدن و مورداستفاده قرارگرفتن توسط مخاطب جهانی مستلزم ترجمه است، حال آن‌که سینما بدون ترجمه و عمدتاً باتکیه بر تصویر و نوآوری‌های تکنولوژیکی می‌تواند مخاطب را با خود همراه سازد.

تکنولوژی با سرعت فزاینده‌ای بشر را در خود غرق کرده است و سبک زندگی او را تغییر داده است. ادبیّات از زمان انقلاب صنعتی و سینما از بدو پیدایش، خود را با این تغییرات هماهنگ کرده‌اند. هایدگر[4] معتقد است ما در تمام زوایای زندگی «به اسارت تکنولوژی درآمده‌ایم، چه آن را بپذیریم و یا انکارش کنیم» (1977: 311). تکنولوژی چنان در بافت زندگی بشر تنیده شده است که بشر زندگی و ادبیّات خود را بر پایه‌ی آن بازتعریف کرده‌است. امروزه تأثیر پیام‌رسان‌ها به‌قدری است که مورّخ برجسته یووال هَراری[5] از آن به‌عنوان خدایی جدید برای بشر یاد می‌کند. از نظر او دین کلاسیک برای پاسخ به سؤالات بشر در گذشته آمده و دیگر پاسخگوی سؤالات جدید زندگی مدرن نیست؛ حال آن‌که گوگل[6] پاسخ تمام سؤالات را در خود دارد (انسان‌ها، خدایان، و تکنولوژی، 2017: دقایق ۲۱- ۲۳). سوای درستی و یا نادرستی این ادّعا، اگر موضوعی به این اهمّیّت حتّی قابل طرح باشد، سخن از تغییر ادبیّات و سینما در عصر مدرن، هم‌راستا با تغییر الگوی زندگی، چندان تعجّب‌برانگیز نیست.

گرایش آثار ادبی و سینمایی جدید به بحث راجع‌به انسان خردمند[7]، ربات‌ها، و ناکجاآبادها[8] دقیقاً

1. Weltliteratur
2. Goethe
3. Eckermann
4. Heidegger
5. Yuval Harari
6. Google
7. Homo Sapiens
8. Dystopias

پرداختن به این سؤال اساسی است که آیندهٔ بشر در مواجهه با تکنولوژی چه خواهدشد و کدام‌یک بر دیگری تفوّق پیدا خواهد کرد؟ سرنوشت بشر و آیندهٔ حیات با تکنولوژی پیوند خورده است و بشر به‌عنوان خالق این فرانکنشتاین[1] راه فراری از آن ندارد. شاید این مضمون آخرالزّمانی که در رمان‌هایی چون *کلارا و خورشید*[2]، *روز صفر*[3]، و *سکوت*[4]، و فیلم‌هایی چون *بلیدرانر*، *شان مردگان*[5]، *وال ای*[6]، و *مالیخولیا*[7]، به‌عنوان چند اثر شاخص در این گونه مطرح می‌شود، انعکاسی طبیعی از دل‌مشغولی‌های مخاطبین آن‌هاست. هرچند چنین آثاری توفیق چندانی در جذب مخاطب دور از دنیای غرب نداشته‌اند، هستند مسائلی که کلّ بشر را درگیر خود کرده‌اند. پاندمی کووید ۱۹[8] یکی از همین موارد می‌باشد که به ما یادآور شد نوع بشر را باید به‌عنوان یک جمعیّت یک‌پارچه با نیازهای اساسی و آسیب‌پذیری‌هایی یکسان لحاظ کرد. آینده‌پژوه معروف، کوین کِلّی[9] اظهار می‌دارد؛ که به‌لطف تکنولوژی‌های امروزی، برای نخستین بار در تاریخ بشر و سیارهٔ زمین، تمام انسان‌ها در مقیاس بسیار بالایی به‌هم متّصل‌اند. بشر دیگر در قالب شخص، شهر، کشور و یا قارّه عمل نمی‌کند، بلکه نوع بشر بر روی سیّارهٔ زمین باهم مرتبط‌اند، یکی هستند و در کنار هم قادر به کسب دستاوردند (انسان‌ها، خدایان، و تکنولوژی، 2017: دقایق ۱۵-۱۶) کوتاه‌سخن اینکه به‌مانند فراگیری کرونا، که مخاطبینش (قربانیانش) طیف‌های گسترده‌ای از انسان‌ها را دربرمی‌گیرند، ادبیّات و سینما نیز ناگزیر به طرح موضوعاتی هستند که گسترهٔ وسیعی از انسان‌ها را مخاطب قرار بدهند.

از نظر هَراری، آینده «عصر اطلاعات[10]» است، خصوصاً اطلاعات زیستی[11]، و هرکه به این اطلاعات از مخاطب دسترسی داشته باشد، او را از خودش بهتر خواهد شناخت (همان، دقایق ۲۷-۲۹). دموکراسی و لیبرالیسم مادامی معنا دارند که بشر قدرت انتخاب و تصمیم‌گیری داشته باشد. اما در عصرجدید و شاید در آیندهٔ بسیار نزدیک، با سلب این قدرت انتخاب و با اتخاذ تصمیم توسط گوگل برای انسان، به‌واسطهٔ شناخت تقریباً کامل آن از ما و نیازهایمان، دیگر جایی برای نشان دادن این‌چنین موضوعاتی وجود نخواهد

1. Frankenstein
2. *Klara and the Sun*
3. *Day Zero*
4. *The Silence*
5. *Shaun* of the Dead
6. *Wall-E*
7. *Melancholia*
8. Covid 19 Pandemic
9. Kevin Kelly
10. Age of Dataism
11. Biometric Data

داشت. سیر تحوّلات تاریخی که منجربه پیدایش چنین شرایطی برای بشر شده‌اند را باید در جایگزینی‌های بشری جستجو کرد. زمانی بشر نیاز به دین داشت، تا به قول اریک فروم[1]، با سلب مسئولیت از خود، تمام تصمیمات و عواقب آن را از دوش خود برداشته و به عهدهٔ دین بگذارد (1950: 54). این‌گونه بود که در دین کلاسیک قدرت در دست کتاب مقدّس بود. به‌تدریج با گسترش انسان‌باوری (اومانیسم)[2]، بشر تلاش جهت مصادرهٔ قدرت به‌نفع خود را آغاز کرد و با برقراری سیستم لیبرالیسم، کم‌کم دین را از صدر به ذیل کشید و خود، محور و اساس تصمیم‌گیری‌ها گردید. نهایتاً این انسان‌باوری و لیبرالیسم تا جایی گسترش پیدا کرد که بشر با تنوّع تکنولوژیکی‌ای که پیدا کرد زمام امور را به داتا[3] یا اطلاعات سپرد. در این حالت سوم این داتا است که قدرت دارد و تحت سیطرهٔ آن معنای زندگی بشر تغییر می‌کند، زندگی‌ای که تمام تصمیمات برای او توسط خدای اطلاعات یعنی گوگل گرفته می‌شود، و سوءاستفاده از او آسان‌تر می‌شود.

برای پردازش موضوع اصلی این نوشتار، و تأکید بر نقش ادبیّات و سینما در نهادینه‌ساختن محیط در ساختار متن (ابتدا به‌عنوان ادراکی عینی)، و به‌تبع آن هویّت‌آفرینی برای شخصیت‌ها و مخاطبین (به‌عنوان ادراکی ذهنی)، چهار اثر ادبی و سینمایی منتخب به‌طور گذرا بررسی خواهند شد که عبارتند از: فیلم‌های *او*[4] و *ارباب جنگ* و رمان‌های *بنیادگرای بی‌میل*[5] و *سرگذشت ندیمه*[6]. دلیل انتخاب این چهار اثر مضامین همه‌شمول آن‌هاست. اوّلی به عنصر عشق و هوش مصنوعی در آینده اشاره دارد، دومی پدیدهٔ قاچاق اسلحه و تأثیرات جهانی آن در تهدید نوع بشر را دنبال می‌کند، سومی موضوع مهاجرت و نقش آن در شکل‌گیری هویّت را مطرح می‌کند، و آخری جایگاه زنان در ناکجاآبادی استبدادی را به تصویر می‌کشد. این نکته را باید در نظر داشته باشیم که به‌هیچ‌وجه قصد نقد و تحلیل این آثار را نداریم و صرفاً با ارجاع به مضامین این آثار به پیش‌برد بحث نظری این پژوهش کمک می‌کنیم.

فیلم *او* محصول 2013 آمریکا به کارگردانی اسپایک جونز[7] و در گونه علمی-تخیّلی است. این فیلم به ارتباطات انسان مدرن در سال 2025 به بعد می‌پردازد. فیلم راجع‌به مردی تنهاست که در آستانهٔ طلاق از همسرش قرار دارد و با نصب یک سیستم‌عامل هوشمند رایانه‌ای با صدای یک زن به نام سامانتا[8]، خلاء

1. Erich Fromm
2. Humanism
3. Data
4. *Her*
5. *The Reluctant Fundamentlist*
6. *The Handmaid's Tale*
7. Spike Jones
8. Samantha

عاطفی موجود را پُر می‌کند. سامانتا قادر است با دسترسی به اطلاعات زیستی افراد، گزینه‌های مناسب برای برقراری ارتباط را به آن‌ها معرفی کند. با این وجود، در مورد تئودور توامبلی[1]، قهرمان داستان، و زنی که سامانتا برای برقراری ارتباط به او معرفی می‌کند، رابطه‌ای شکست‌خورده صورت می‌گیرد که نشان از ناقص بودن اطلاعات زیستی نرم‌افزار دارد. از اینجا به بعد داستان شکلی عجیب به خود گرفته و ارتباط عاطفی سامانتا و تئودور وارد فاز دیگری می‌شود، تا جایی که سامانتا احساس تجسّم کرده و ارضای کلامی بین او و تئودور شکل می‌گیرد. آنچه برای شخصیت اصلی داستان غیرقابل‌تحمّل است این‌است که وی درمیابد سامانتا در آنِ واحد با بیش از ۸۰۰۰ نفر ارتباط دارد که با ۶۴۱ نفرشان ارتباطی از نوع عاشقانه است. سرانجام سامانتا به همراه دیگر سیستم‌عامل‌ها به دنیای خود بازگشته‌اند تا خود را به‌روزرسانی کرده و قابلیّت‌های خود را بهتر بشناسند. در انتها تئودور که سرخورده از این ماجراجویی است، نامه‌ای زیبا و احساسی به همسرش می‌نویسد و خاطرات خوب گذشته و عشقشان را یادآوری می‌کند.

فیلم *او* به‌خوبی نشان می‌دهد که انسان از رابطهٔ عشقی چه می‌خواهد. در کنار خلّاقیّت و نوآوری بی‌نظیر فیلم، آنچه باعث سردرگمی و شگفتی مخاطب می‌شود ارتباط ایجادشده بین سامانتا به‌عنوان یک نرم‌افزار و شخصیت اصلی داستان است. میک لاسال[2] در نقدی بر فیلم که در *سان فرانسیسکو کرونیکل*[3] نوشت، اعتقاد دارد که این فیلم «بیشتر از آن‌که برای تماشا ساخته شده باشد، برای این ساخته شده تا ما را به فکر فرو ببرد» (2013). در سرتاسر فیلم، برخلاف تئودور با رفتارهای عجیب و غریب و چهرهٔ نخراشیده‌اش، شخصیت باورپذیرتر و دوست داشتنی‌تر برای ما سامانتاست. سامانتا برای درک حسّ عشق، زنی را به‌جای خود برای عشق‌بازی با تئودور معرفی می‌کند ولی پوچی ارتباطی این‌چنین بسیار زود آشکار می‌شود. فیلم با پایانی اخلاقی به سرانجام می‌رسد و مخاطب را با انبوهی از پرسش‌ها تنها می‌گذارد. گرچه طرح و پاسخ به این پرسش‌ها به بخش بعدی همین مقاله مربوط می‌شود، یادآوری برخی نکات ضروری است. دامنهٔ نفوذ هوش‌مصنوعی در زندگی انسان مدرن تا کجاست؟ آیا باید عنصر اساسی عشق خارج از روابط انسانی معنا شود؟ و نهایتا اینکه این فیلم تا چه حدّ بیانگر دغدغه‌های یک عصر است؟ عصری که در آن انسان‌ها بیش از آن‌که به هم‌دیگر نگاه کنند و عشق بورزند مسحور صفحات روشن موبایل‌ها، تبلت‌ها و لپ‌تاپ‌ها هستند. نویسنده و کارگردان این اثر، در عین نوآوری فرمی و شخصیت‌پردازی در داستان، از همان فرمول ادبی

1. Theodore Twombly
2. Mick LaSalle
3. *San Francisco Chronicle*

قدیمی یعنی عشق، ترک عشق، و رجوع‌به عشق تبعیّت کرده است. پایان اخلاق‌گرایانهٔ این فیلم القای این پیام از سوی کارگردان به مخاطب عصردیجیتال است که مبادا انسان‌ها عشق و ارتباطات انسانی را فراموش کنند، چراکه به‌زعم ساجدی‌صبا، تطبیق‌گرایان بزرگ، ادبیات تطبیقی را نوعی بشردوستی می‌دانند، از این رو اخلاقیات بخش جدایی‌ناپذیر بسیاری از خوانش‌های تطبیقی و آثار برجسته است (۱۳۸۳: ۲۷). دو راه فرا راه بشر در آینده قرار دارد، اینکه خود تبدیل به خدا شود و تکنولوژی را مهار سازد، و یا از تکنولوژی خدایی بسازد که دیگر نتواند آن را کنترل کند و خود به زیر یوغ آن برود. جونز پوچی و مخاطرات مورد دوم را بیان می‌دارد و اوّلی را ارجح می‌داند.

ارباب جنگ، فیلمی در گونه جنایات جنگی محصول 2005 آمریکا به کارگردانی اَندرو نیکول و با بازی درخشان نیکلاس کیج است. کیج در این فیلم در نقش یوری اورلوف اوکراینی، یک دلال اسلحه پس از جنگ سرد[1]، ظاهر شده‌است. نقطهٔ عطف داستان به‌تصویرکشیدن دخالت‌های دولت‌ها، به بیان بهتر، پنج عضو دائم شورای امنیت، در قاچاق اسلحه از طریق سازمان‌های غیردولتی ولی بسیار نیرومند است. جنگ‌افروزی و کشتار انسان‌های بی‌گناه، صرفاً در راستای منافع ابرقدرت‌ها، با فروش اسلحه به طرفین درگیری، مرگ، تباهی، فروپاشی بنیان‌هایی چون خانواده، و به‌طورکلّی مرتبط بودن حیات بشر با تصمیماتی که خارج از ارادهٔ او توسط ابرقدرت‌های مادی‌گرا گرفته می‌شود، از این فیلم اثری درخورتوجّه ساخته است. آخرین جملات یوری در فیلم آیندهٔ تلخی که نوع بشر با آن روبرو خواهد بود را برای ما روشن می‌سازد، «می‌دانید چه کسانی به احتمال زیاد دنیارا به ارث خواهند برد؟ دلال‌های اسلحه، زیرا دیگران پیوسته مشغول این هستند که همدیگر را بکشند» (2005: دقایق 30:134-56:133). گسترش روزافزون جنگ‌ها با کمک دولت‌های بنیادگرا، جایگزینی حکومت‌های (نیمه)دموکراتیک با سَلَفی‌های سرکوبگر، سلب آسایش و امنیت و به‌مخاطره‌افتادن صلح، این نیاز ابتدایی بشر، آن‌هم در عصری که زنده‌ماندن هنری بسیار گران‌بهاست، خود شاهدی بر این مدّعای شخصیت اصلی و، در اصل، سازندهٔ اثر است.

بنیادگرای بی‌میل، رمانی تحسین‌شده نوشتهٔ محسن حمید[2] در سال 2007 است که اقتباس سینمایی نه چندان موفّق آن با همین نام در سال 2013 توسط میرا نایر[3] به روی پرده رفت. این رمان سرگذشت قهرمان داستان، چنگیز[4]، دانشجویی پاکستانی در آمریکا را روایت می‌کند که با بورس تحصیلی وارد دانشگاه

1. Cold War
2. Mohsin Hamid
3. Mira Nair
4. Changez

پرینستون[1] می‌شود و پس از اتمام تحصیلاتش به‌عنوان کارمند در شرکتی موفّق استخدام می‌شود. داستان روایت‌گر تغییراتی بنیادین در شخصیت اصلی برپایهٔ محیطی که در آن قرار دارد است. او در آمریکا به‌دنبال رؤیای آمریکایی[2] است و خود را با ارزش‌های مادّی جامعهٔ سرمایه‌داری انطباق می‌دهد. او نه‌تنها آمریکایی‌تر از خود آمریکایی‌ها می‌شود، بلکه دید شرق‌شناسانه‌ای[3] نسبت به کشور خودش، پاکستان، دارد. پس از یازده سپتامبر، زندگی برای مسلمانانی چون او در آمریکا سخت می‌شود و او مجبور به بازگشت به وطن خودش می‌شود. چنگیز در پاکستان کرسی استادی دانشگاه لاهور را در اختیار می‌گیرد و به تضادّ با آمریکا و سیستم حاکم بر آن می‌پردازد. او که به‌خوبی با سیستم سرمایه‌داری آشناست، سعی می‌کند دانشجویانش را برعلیه دخالت‌های آمریکا در پاکستان و دیگر کشورهای توسعه‌نیافته بشوراند. شوربختانه تلاش‌های چنگیز به‌عنوان یک فرد در مقابل نظام سرمایه‌داری، به‌عنوان قدرتی جهانی، بی‌نتیجه می‌ماند. گرچه در ظاهر چنگیز تغییرات شگرفی در دیدگاههای خود را از سرمی‌گذراند، ولی در واقع تفکّرات او قادر به ایجاد کوچکترین تغییرات هم نیستند. کِندی[4] معتقد است؛ چنگیز هیچ تلاشی برای ایجاد تغییر در جامعهٔ پاکستان که مملو از بی‌عدالتی، نابرابری، فساد و اختلاف طبقاتی هست نمی‌کند. ازاین‌رو، رویکرد جدید ضدسرمایه‌داری او راه به‌جایی نمی‌برد، و نظام سرمایه‌داری، درست مانند سَلَف خود یعنی امپریالیسم، هیچ تهدیدی احساس نمی‌کند (2018: 12).

رمان *سرگذشت ندیمه*، اثر مارگارت آتوود[5] نویسندهٔ کانادایی است که در سال 1985 نوشته شده و اقتباس‌هایی سینمایی و سریالی از آن صورت گرفته است. آتوود در این رمان راوی سرگذشت زنی است به‌نام آفرِد[6] که در آمریکای آینده، به‌همراه زنانی دیگر، اسیر دست سیستمی تمامیت‌خواه و بنیادگرا به‌نام گیلیاد[7] شده‌است که در آن زنان به‌عنوان بردگان‌جنسی، جهت فرزندآوری، در خدمت رهبران قرار می‌گیرند. آفرد در تلاش است تا درست به‌مانند چنگیز در داستان قبلی، با این سیستم به‌مبارزه برخیزد. او دوست دارد با کسی آمیزش داشته باشد که عاشقش است. ازاین‌رو با نیک[8]، خدمتکار مخصوص ارباب خود، ارتباط پیدا می‌کند. پس از کشف این موضوع، نیروهای اطلاعاتی او را دستگیر کرده و باخود می‌برند.

1. Princeton University
2. American Dream
3. Orientalist
4. Kennedy
5. Margaret Atwood
6. Offred
7. Gilead
8. Nick

درانتها کنفرانسی را می‌بینیم که در سال 2195 در آن راجع‌به نوارهای صوتی آفرد که سرگذشت خود را تشریح می‌کند صحبت می‌شود. به‌نظر می‌رسد آتوود در این داستان، با اقتباس از چندین اثر و حقایق روز، آینده‌ای محتوم برای ایالات متحده را به‌تصویر می‌کشد که در آن تندروان زمام امور را در دست گرفته‌اند. آثاری چون *داستان‌های کانتربری* چاوسر[1]، *1984* اورول[2]، سیستم حکومتی کره‌شمالی و کگ ب[3] شوروی سابق، و البتّه بنا بر ادعای خود آتوود، «جمهوری‌خواهان آمریکا در دههٔ ۸۰ با رویکرد مذهبی و مردسالارانهٔ افراطیشان» (Greene, 1986: 14)، می‌توانند دست‌مایهٔ خلق این اثر قرار گرفته باشند. مضامینی که آتوود در این رمان به آن‌ها می‌پردازد بسیار متنوّع و گسترده‌اند از جمله سرکوب و سوءِ استفاده از زنان، اختلاف طبقاتی، خودکامگی سیاسی، بنیادگرایی دینی و غیره که چنین تنوّع مضمونی از این اثر اثری جهان‌شمول ساخته‌است.

باتکیه‌بر آنچه در بالا گفته شد؛ یعنی با درنظرگرفتن نقش ادبیّات و سینما در عصر حاضر، با تنوّع تکنولوژیکی و مضمونی‌شان، وقت آن است تا به چگونگی استفاده از محیط در آثار ادبی و سینمایی و نقش‌آفرینی آن در شکل‌دادن هویّت برای شخصیت‌ها و مخاطبین بپردازیم. آنچه در بخش بعدی مقاله می‌آید، با اِشاره‌به سویهٔ تطبیقی این نوشتار، مبتنی بر رویکرد نقد خواننده‌محور خواهد بود.

۲-۲. محیط و مخاطب

همان‌گونه‌که پیش‌تر گفته شد، تلقّی جغرافیایی و تاریخی صرف از محیط در معنای مکانی و زمانی در عصر جدید راه‌گشا نیست. محیطی که منظور نظر است اقتضائات و شرایط خاص خود را داراست، چراکه، نه بشر بشر، سابق است و نه سرعت تغییرات هم‌گام با گذشته هستند. سرعت تسرّی تکنولوژی در تمام زوایا و اکناف زندگی بشر، در کنار تغییر مفهوم تعلّق مکانی، ملّی و سنّتی، نظریه‌پردازان را بر آن داشته تا همواره تعاریف موجود از هویّت را تعدیل کنند. هایدگر بیش از چهار دهه قبل، زمانی‌که هنوز سرعت تغییرات شتاب نگرفته بود، از تهدید تکنولوژی یاد کرده بود. از نظر او بشر «با فضا دادن به تکنولوژی، به‌صورت جمعی به وضعیتی بی‌خانمان مهاجرت خواهد کرد، چراکه رادیو، تلویزیون و دیگر ابزارهای ارتباط جمعی، نسبت به آداب و سنن ملّی بشر، بسیار به او نزدیک‌تر هستند» (311 :1977) .

همچنین، نظریه‌پرداز برجسته اریک اریکسون[4] معتقد است که بخش مهمّی از هویّت انسان به سابقهٔ

1. Chaucer's *Canterbury Tales*
2. Orwell's *1984*
3. KGB
4. Erick Erickson

فرهنگی و اجتماعی او برمی‌گردد که یا در بستر خانواده شکل می‌گیرد و یا در بستر وسیع‌تر جامعه ساخته می‌شود. او همچنین از بستر اجتماعی تعبیر به «زادگاه» فرد می‌کند که هویّت ملّی او را می‌سازد (1968:143). این برداشت از هویّت و شکل‌گیری آن چیز تازه‌ای نیست و عمدهٔ منتقدین روی چنین برداشتی اتّفاق نظر دارند. بااین‌وجود برخی دیگر از منتقدین اعتقاد دارند با جهانی‌شدن و رشد تکنولوژی و ارتباطات، در کنار مسائلی چون مهاجرت، این هویّت ملّی رنگ باخته و متأثّر از تغییرات جدید، هویّت نیز خود را بازآفرینی می‌کند (ورزنده و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۱۰). به همین سبب باید در نظر داشت که هویّت سیّال و غیرقابل پیش‌بینی است؛ چراکه با انسان سروکار داریم.

برای تبیین این موضوع، بحث را به دو بخش کلّی تقسیم می‌کنیم و با ارجاع به گزیده‌هایی از چهار اثر منتخب، نقش محیط را در هویّت‌آفرینی آشکار می‌کنیم؛ بخش اوّل، به تأثیر محیط بر شخصیت‌های داستانی در سینما و ادبیّات خواهد پرداخت و بخش دوم، سعی خواهد داشت تا همین تأثیر را در مخاطبین دنبال کند.

۱-۲-۲. تأثیر محیط بر شخصیت‌ها

شخصیت به عنصری اشاره دارد که در دنیای داستان حضور دارد و با اشخاص؛ یعنی انسان‌های دنیای واقعی تفاوت دارد. شخصیت‌ها یا برساختهٔ دیگر عناصر موجود در داستان هستند و یا موجودیّت خود را از کلمات می‌گیرند، اما بالاتر از عناصر صرف داستان، اشاره به درکی انسانی و فراتر در دنیای واقعی دارند. ارسطو شخصیت را فرع و زیرمجموعه‌ای از روایت داستان می‌بیند که هویّت او در کنش‌های پیرنگ ساخته می‌شود (Jannidis, 2012: 1). هویّت شخصیت، ازآن‌جایی‌که ابزار دست خالق اثر است، بسیار بیشتر و آسان‌تر از مخاطب، وابسته به محیط خلق‌شدهٔ اثر است. داستان‌ها با خلق فضاهای خاص شخصیت‌هایشان را در موقعیت‌هایی غالب قرار می‌دهند که عمدتاً گریزی از آن‌ها نیست.

باتوجّه به این موارد می‌توان استدلال کرد که عمدهٔ آثار تولیدی حدّاقل یکی از موارد زیر را در رابطه با شخصیت‌هایشان پوشش می‌دهند. مثلاً در مورد فیلم *او*، عنصر غالب در خلق شخصیت، در کنار زمان و مکان، بُعد یا «فضای» ذهنی است. در مورد *ارباب جنگ*، علاوه‌بر گسترهٔ وسیع جغرافیایی که شخصیت اصلی اُدیسه‌وار می‌پیماید، هویّت شخصیت به تأسّی از مادی‌گرایی ساخته شده، و موجودیّت او به «توجیه» مرگ‌آفرینی وابسته است. داستان *بنیادگرای بی‌میل* برپایهٔ ساخت هویّت متأثّر از «مهاجرت» و نژادپرستی غالب است. درپایان داستان *سرگذشت ندیمه* به «جنسیت» و تعصّب نومحافظه‌کارانه در تعریف هویّت و موجودیّت شخصیت‌هایش اشاره دارد. برای اجتناب از اطالهٔ کلام، تأثیر محیط بر شخصیت‌های این دو رمان منتخب، هم‌زمان با تأثیر آن بر مخاطب، در بخش بعدی آورده شده‌است.

شخصیت اصلی فیلم *او*، نمونهٔ نوع بشر در عصر برتری تکنولوژی در آیندهٔ بسیار نزدیک است. داستان فیلم، به‌واسطهٔ آسمان‌خراش‌های مرتفعش، در شهر شانگهای فیلم‌برداری شده، که می‌توانست هر جهان‌شهر دیگری باشد. شغل قهرمان داستان نوشتن نامه‌های احساسی و عاشقانه برای کسانی است که قادر نیستند احساساتشان را به رشتهٔ تحریر دربیاورند. شگفت اینکه خود او نیز شکستی عشقی را از سرگذرانده است. چه بر سر بشر آمده است که دیگر حتّی قادر به بیان احساساتش هم نیست؟ اگر از تأثیر زمان و مکان در برقراری چنین شرایطی بگذریم، باید ببینیم چه مؤلّفه‌های دیگری در این‌باره اثرگذار بوده‌اند. هویّت شخصیت‌ها با فضایی که در آن زندگی می‌کنند مرتبط است و این فضا چیزی بیش از مکان است. فضای غالب در این داستان فضایی ذهنی است که به‌واسطهٔ مابه‌ازاهای بیرونی شکل گرفته است. مضمون نخ‌نمای شکست عشقی با جایگزینی هوش مصنوعی سبب جذب مخاطب به فیلم شده‌است. حسّ تعلّق و تعصّبی که تئودور به سامانتا پیدا می‌کند فراتر از روابط انسانی او با دیگران، از جمله همسرش است. واکنش کاترین[1]، در صحنه‌ای که تئودور برای امضای طلاق‌نامه در رستوران به او از عشق و احساس واقعی‌اش به سامانتا می‌گوید، نقد خود نیکول است از دنیای آینده، «تو هیچ‌گاه قادر به برقراری ارتباط واقعی نیستی» (او، ۲۰۱۳: دقیقهٔ ۶۹). در اواخر فیلم، وقتی تئودور به خیانت سامانتا پی‌می‌برد، این جمله را می‌گوید، «تو مال منی، و مال من نیستی» (همان: دقیقهٔ ۱۴۸). تمام چالش‌های روانی که شخصیت از سرمی‌گذراند به‌خاطر عدم شناخت او از خودش و احساساتش است. مانک[2] و همکاران نقش تکنولوژی در درونی‌سازی هویّت برای انسان امروزی را این‌گونه توصیف می‌کنند، «تکنولوژی مدّت‌هاست که به ما قبولانده است تا در نظرمان نسبت به خودمان تجدیدنظر کنیم... هویّت ما توسّط تکنولوژی‌ای که استفاده می‌کنیم تعدیل می‌شود» (2017: 208)؛ تئودور نیز هرآنچه توسط تکنولوژی برای او تعریف می‌شود را بدون چون‌وچرا پذیراست. عدم شناخت او از خودش، در همان اوایل، وقتی تبلیغ سیستم‌عامل جدید را می‌بیند، روشن می‌شود. این سؤال‌ها از او پرسیده می‌شود: «شما کیستید؟ و چه می‌توانید باشید؟» با نصب سیستم‌عامل تمام احساسات، افکار و نامه‌هایش توسط هوش مصنوعی کنترل شده و جهت داده می‌شوند. فیلم *او* به‌درستی وابستگی فراوان بشر به تکنولوژی که باعث فاصله‌افتادن انسان‌ها از هم می‌شود را به‌تصویر می‌کشد و به‌مانند انتهای داستان، تنها راه نجات بشر را در برقراری ارتباطات و احساسات واقعی انسانی می‌بیند.

ارباب جنگ نیز همانند فیلم *او* به مکان خاصّی اشاره ندارد، چون شخصیت اصلی فیلم تقریباً تمام دنیا را

1. Catherine
2. Monk

زیر پا می‌گذارد و درمیابد آسمان همه‌جا همین رنگ است. یوری تبار اوکراینی دارد، اما برای فرار از شرِّ حکومت شوروی به‌همراه خانواده‌اش سال‌ها قبل به آمریکا مهاجرت کرده‌اند و در محلّه‌ای خلاف‌کارپرور سکونت دارند. اخلاق‌گرایی در فیلم با تعصّب مذهبی شدید پدر یوری و ارزش‌های انسانی که برادر او به آن‌ها پایبند می‌باشد به تصویر کشیده شده‌است. یوری بااینکه تاجر مرگ است، اما به اصولی اخلاقی معتقد است که ریشه در فرهنگ دینی خانواده دارد. امّا نکتهٔ اصلی در معرفت‌شناسی این شخصیت و درک او از دنیای پیرامونش عنصر «توجیه» است. همان‌گونه‌که حکومت‌ها برای تداوم قدرت و اقداماتشان استدلال‌آفرینی می‌کنند، یوری نیز این کار را آموخته است. از دید او ماشین‌ها و سیگار بیشتر از اسلحه قربانی می‌گیرند، و برای تداوم فروش اسلحه می‌گوید خوشحال می‌شود تیرها به خطا بروند تا یک فشنگ بیشتر از او خریده شود. حتّی زمان اعلام فروپاشی اتّحاد نامیمون جماهیرشوروی سابق و اتمام جنگ سرد توسط گورباچف[1] در تلویزیون، از فرط خوش‌حالی مدام صفحهٔ تلویزیون را می‌بوسد، چراکه باعث می‌شود طرفین جنگ چوب حراج بر تسلیحات انباشته‌شده‌شان بزنند. این «تسلسل توجیه» توسط او نهایتاً «منجر به مغالطه» می‌شود (روحانی، ۱۳۸۶: ۱۴۳)، زیرا از دید مادّی‌گرایی غربی، به مصلحت اوست و برایش سودآور است. بارها در فیلم می‌بینیم که هرگونه حق انتخاب از او سلب می‌شود. او به‌مانند عروسکی در دست نظام سرمایه‌داری است تا جایی‌که صلح برای او بدترین چیز دنیاست. این حدّ از مادّی‌گرایی، مصلحت‌اندیشی و خلاء شخصیتی، ریشه در فضای ذهنی یوری دارد. آنچه یوری از آن رنج می‌برد درست همان نقیصهٔ تراژیکی است که در اُدیسه[2] قابل مشاهده است. به زعم اونِن «اُدیسه بسیار کم‌تر از آنچه در نقدها نشان داده شده، ثبات دارد. آنچه از استقلال شخصیتی معروف در او نشان داده شده چیزی جز خودفریبی (توجیه) و ترس از مواجهه با خود واقعی‌اش نیست» (2009:221). تزلزل شخصیتی یوری با شش کیف و پاسپورت مختلف برای موقعیت‌های مختلف تا بدان‌جا ادامه می‌یابد که در انتهای داستان با شخصیتی مسخ‌شده روبه‌رو هستیم، تاجایی‌که یوری این‌گونه خود را توصیف می‌کند، «من دیگه شبیه خود رییس این ناکجاآباد شده‌ام» (2005: دقیقهٔ ۱۲۰).

۲-۲-۲. تأثیر محیط بر مخاطبین

ژان پیر اودار[3]، نظریه‌پرداز و منتقد سینمای فرانسه، معتقد است که جایگاه مخاطب بسیار مهم‌تر از شخصیت

1. Gorbachev
2. Odyssey
1. Jean-Pierre Oudart

داستانی است. از نظر او «شخصیت صرفاً یک فاعل در میان خیل اُبژه‌های درون فیلم است، حال آن‌که مخاطب به مثابه فاعل جمله است که باعث انسجام بخش‌های جمله می‌شود» (۱۹۷۷: ۳۵). یعنی وجود مخاطب است که به اجزای کلامی صرف درون اثر معنا می‌بخشد. این برداشت از اهمیّت حضور مخاطب، منطبق با نگرش آن دسته از منتقدین خواننده‌محور است که اساس شکل‌گیری معنا را در خوانده‌شدن متن توسط خواننده، و به‌همین ترتیب، دیده‌شدن فیلم توسط بیننده، می‌دانند. لوییس م. رُزِنبلات[۱] و نورمن هالند[۲] در زمرهٔ این دسته از منتقدین قرار دارند که اعتقاد دارند مخاطب در تعامل با متن است و همواره در هر خوانش مجموعه‌ای از داشته‌هایش را باخود همراه دارد ازجمله شخصیت فردی، خاطرات گذشته، دغدغه‌های کنونی، شرایط جسمی خاص، و غیره (Bressler, 2008: 72). در طرف دیگر جرالد پرینس[۳]، منتقد ساختارگرا و روایت‌شناس، قرار دارد که معتقد است هر متن روایی برای خود روایت‌شونده‌ای را در نظر می‌گیرد؛ یعنی کسی که راوی با او سخن می‌گوید. هر متن خواه‌ناخواه ارجاعاتی به جنسیت، نژاد و یا طبقهٔ اجتماعی خاص دارد که خطاب آن به افراد خاصّی از مخاطبین است؛ یعنی فضا و محیطی را می‌سازد که گروه خاصّی را جذب می‌کنند. از سه قسم مخاطبی که پرینس نام می‌برد؛ یعنی خوانندهٔ بالفعل[۴]، خوانندهٔ بالقوّه[۵]، و خوانندهٔ ایده‌آل[۶] (Prince, 1982: 77)، در اینجا به دومی می‌پردازیم، چراکه می‌خواهیم ثابت کنیم هر اثر برای خود طیف خواننده‌اش را انتخاب می‌کند و دقیقاً اینجاست که ادّعای ابتدای این مقاله که باید این طیف خواننده گسترش پیدا کند، اهمیّت پیدا می‌کند. بااین‌وجود، نظرات هر دو دستهٔ فوق‌الذّکر در رابطه با مخاطب درست است؛ زیرا مخاطبین با ظرفیت‌های فکری و شخصیتی مختلف در مواجهه با اثر واکنش‌های یکسانی ندارند. برخی به آنچه در بافت اثر هست، تن می‌دهند و برخی دیگر همواره با متن در حال تعامل‌اند.

از دید پدیدارشناسی، مخاطب و اثر، درست به‌مانند آن‌چه رُزِنبلات و هالند در نظریهٔ تعاملی[۷] ابراز داشتند، سهم یکسانی در خلق معنا دارند. به‌زعم منتقدین پدیدارشناس موضوعات وقتی واجد معنا می‌شوند که توسط وقوف فعّال[۸] موجودی ذی‌شعور درک شوند (همان). نکتهٔ مهمّ در اینجا چگونگی شکل‌گیری

2. Louise M. Rosenblatt
3. Norman Holland
4. Gerard Prince
5. Real Reader
6. Actual Reader
7. Ideal Reader
8. Transactional Theory
8. Active Consciousness

این وقوف است. *فرهنگ انگلیسی آکسفورد*[1] تعاریف زیر را برای وقوف ارائه می‌دهد، الف) درک و یا اعتقاد درونی، درکی که برایش دلیل درونی داریم مثلاً نسبت به بی‌گناهی، گناهکار بودن و یا کمبودهایمان و ب) حالت ذهنی که در آن نسبت به افکار، احساسات و امیالمان واقف هستیم ("Consciousness" پاراگراف‌های ۲ و ۴). این درک و اعتقاد درونی که بخش‌هایی از هویّت ما را تشکیل می‌دهند، برساخته‌هایی از تأثیرات عوامل خارجی هستند که به‌تدریج درونی‌سازی[2] شده‌اند. برخی از این عوامل که در شکل‌گیری هویّت ما نقش دارند عبارتند از خانواده، گروهی که بدان تعلّق داریم، قوم، نژاد، سوابق فرهنگی، زبان، هنر، رسانه‌ها، و زمان و مکانی که در آن زندگی می‌کنیم.

حال باتوجّه به مباحث نظری فوق، چه مخاطبینی به‌عنوان مخاطب بالقوّهٔ آثار منتخب این نوشتار هستند؟ به‌نظرمی‌رسد دو رمان فوق چون به شخصیت‌هایی که متعلّق به جوامع اقلّیت یا فاقد قدرت اشاره دارند، طیف مخاطبین خود را هم از میان همین افراد انتخاب می‌کنند. این دو اثر به‌دنبال خوانندهٔ بالقوّه‌ای هستند که خود برای متن‌شان تعریف کرده‌اند. در حالی‌که گسترهٔ مورد نظر دو فیلم بسیار وسیع‌تر می‌نماید. دو دسته مخاطب گرایش به دو رمان منتخب دارند. دستهٔ اوّل کسانی هستند با تجربه‌ای مشابه و یا نزدیک با شخصیت‌ها، و دستهٔ دیگر قشر تحصیل‌کرده و روشن‌فکر که دغدغهٔ مسائل اجتماعی دارند. هر دو دسته در زمرهٔ مخاطب بالقوّهٔ مفروض متن قرار دارند. دستهٔ سوم که خیل عظیم خوانندگان را شامل می‌شوند، طبقهٔ متوسطِ (غربیِ) بدون دغدغه نسبت به این مضامین هستند.

آن دسته از مخاطبین *بنیادگرای بی‌میل* که متعلّق به جوامع اقلّیت هستند، و هویّتشان متأثّر از تعاریف قومی و نژادی است، درست مانند چنگیز دو سؤال اساسی از خود دارند، الف) من کیستم و خودم را چگونه می‌بینم؟ و ب) دیگران چه نظری راجع‌به من دارند؟ این پرسش‌ها کلیدی‌ترین پرسش‌ها برای درک خود و دیگران است. اقلّیت‌ها در دید غربیان به‌عنوان «دیگری» تعریف می‌شوند و این کم‌بینی و تحقیر در ادبیّات غرب نمود گسترده‌ای دارد. بحران هویّت ایجادشده برای اقلّیت‌ها ناشی از دلایل متعدّدی چون استعمار، جنگ، تبعید، مهاجرت‌های خودخواسته و غیره است. شخص متعلّق به جوامع اقلّیت، به‌شرط اینکه بمانند چنگیز مهاجرت کرده باشد، با سه نوع هویّت تعریف می‌شود که عبارتند از هویّت قومی[3]، هویّت نژادی[4] و

1. *Oxford English Dictionary (OED)*
2. Internalized
3. Ethnic
4. Racial

هویّت ترکیبی[1]. هویّت قومی با اشتراک‌های فرهنگی، زبانی، ملّی و نژادی و حسّ تعلّق شکل می‌گیرد. هویّت نژادی برساخته‌ای اجتماعی است که به ویژگی‌های مشترک اشخاص و گروه‌ها می‌پردازد (Butler, 2010: 4). هویّت ترکیبی نیز محصول هم‌نشینی با فرهنگ دیگر است. با این سه گونهٔ مختلف هویّت، برداشت مخاطب بالقوّهٔ دستهٔ اوّلِ بنیادگرای بی‌میل، در مقایسه با نه تنها دستهٔ سوم، بلکه با دستهٔ دوم روشن‌فکران سمپاتیک به اثر، بسیار متفاوت خواهد بود.

قراردادهای درونی متن ادبی واکنش مخاطب به مضامین درون متن را کنترل می‌کنند. با این وجود، بسته به بافتی که هویت مخاطب وابسته به آن است، درک و واکنش متفاوت خواهد بود. آتوود با اشتراک‌گذاری سرنوشت آفرد، و با نشان دادن ظلمی که بر او به‌عنوان یک زن روا داشته شده، به واکنش مخاطب جهت می‌دهد. انتخاب راوی زن برای داستان هم گویای تحمیل این نوع واکنش بر مخاطب است. آفرد در سرتاسر داستان بیهوده در تلاش است تا بین دو هویّتی که دارد، هویّتی که جامعهٔ گیلیاد بر او تحمیل کرده، و هویّت واقعی‌اش، توازن برقرار کند. شاید باید با پروفسور پیکسُتو[2] در آخر داستان هم‌عقیده باشیم که نمی‌توان به آن‌چه چنین راوی‌ای، و به زعم ما، خود نویسنده، بیان می‌کنند اعتماد کرد و به‌مانند او به‌دنبال راهی برای یافتن نقطه‌نظرات فرمانده باشیم (Callaway, 2008: 63-54). بیان چنین جمله‌ای توسط شخصیت مرد داستان القای این پیام از سوی آتوود است که حتی در سال 2195 هم مردسالاری از بین نرفته و مخاطب احاطه شده توسط گفتمان‌های فمینیستی را وادار به جهت‌گیری عاطفی به نفع شخصیت زن داستانش می‌کند.

فیلم *او* در تلاش است تا مخاطبی را به تعامل با متن وادارد که متأثّر از تکنولوژی است، و این در تضادّ مستقیم با دو رمان قبلی است که فقط به گروه خاصّی از مخاطب چشم امید دوخته‌اند. تکنولوژی به‌خاطر همه‌شمول بودن‌اش با تمام انسان‌ها طرف است و دغدغه‌ای جهان‌شمول را مطرح می‌کند. از طرفی چون فیلم به آینده اشاره دارد، و یقیناً تا آن زمان تکنولوژی بسیار پیشرفته‌تر و گسترده‌تر از اکنون خواهد بود، نیاز به پرورش انسان‌هایی است که بیش‌ازپیش با آن آشنایی داشته باشند و به آن وابسته باشند. بنابر نظریهٔ تعاملی، مخاطبین فیلم *او*، فارغ از مکان و زمانی که بدان تعلّق دارند، در ساختن معنای فیلم دخیل هستند. انسان‌ها با هر میزان از درک تکنولوژیکی مضمون فیلم را درمیابند، و این به این دلیل است که همه به‌نوعی هویّتشان و

1. Hybrid
2. Pieixoto

موجودیّتشان با فیلم، رسانه و هنر ساخته شده است. شیوهٔ ادراک مخاطب بنابرنظر تریدینیک[1] دو قسم است، «ادراک هستی‌شناسانهٔ عینی و ادراک هستی‌شناسانهٔ ذهنی که دومی بر اوّلی متکی است» (۱۳۹۵: ۳۸-۳۹)؛ شخصیت اصلی فیلم و مخاطبین آن در این شکل ادراک یکسان عمل می‌کنند، یعنی هر دو مابه‌ازایی را عیناً در دنیای واقعی درک کرده‌اند و متعاقباً به درک ذهنی آن رسیده‌اند، که این درک ناخودآگاه بر انتخاب‌ها و قضاوت‌های آن‌ها تأثیرگذار است.

اثر سینمایی دوم هم به‌مانند فیلم *او* به موضوعی جهان‌شمول اشاره دارد. به‌ندرت بتوان مخاطبی را پیدا کرد که تجربهٔ جنگ و تأثیر آن را از سر نگذرانده باشد. مخاطب یا متعلّق به جوامع غیر پیشرفته است که قطعاً جنگ بخش جدانشدنی از زندگی‌اش را تشکیل می‌دهد و یا متعلّق به جوامع ثروتمند است که باز خود در تولید ابزار جنگی برای شعله‌ور کردن آتش جنگ در دیگر مناطق دنیا دخیل است. بااین‌وجود می‌توان استدلال کرد که تفاوت چندانی بین این دو مخاطب نیست، چرا که هویّت هر دو توسط ابزارهای در دست حکومت‌های قدرتمند ساخته شده‌است. شگفت اینکه فیلم *ارباب جنگ* تولید هالیوودی است که خود به‌عنوان اصلی‌ترین ابزار در خدمت اعمال هژمونی ایالات متحده در دنیاست، کشوری که بیش‌ترین صادرات اسلحه را دارد، و بیش‌ترین جنگ‌ها را در تاریخ کوتاه پیدایش‌اش آغاز کرده‌است؛ البته مخاطب، مسحور از جلوه‌های ویژهٔ این فیلم، و غافل از خاستگاه آن، سرمست تماشای فیلم است.

۳. نتیجه‌گیری

نیازسنجی مخاطب، در زمانه‌ای که ادبیّات و سینما به مدد پیشرفت‌های تکنولوژیکی با سرعت بالایی تغییر ماهیت داده‌اند، ضروری می‌نماید. مخاطب، به‌تدریج و ناخودآگاه، متأثّر از عوامل بیرونی، به درونی‌سازی باورهایی دست‌زده است که هویّت و موجودیّت او را ساخته‌اند. هویّت شکل‌گرفته بیش از آن‌که تحت تأثیر زمان و مکان ساخته شده باشد امری درونی و شکل‌گرفته در فضای ذهنی اوست. از آن‌جایی‌که مخاطبین از زمان‌ها، مکان‌ها، فضاها و یا به‌طور کلّی محیط‌های مختلف ممکن است با اثر واحدی مواجه شوند، تولیدکنندگان ملزم هستند برای جذب طیف گسترده‌تری از مخاطب، مضامین جهان‌شمول‌تری را در آثار خود بگنجانند. این به معنی نفی آثار ملّی، سنّتی، و اقلّیت‌پسند با طیف مخاطب خاص خود نیست، بلکه متضمّن دوام ادبیّات و سینما در عصری است که با شتاب روزافزون و همه‌شمول اختراعات جدید، تمایل وگرایش‌های مخاطبین سمت‌وسوی جدیدی خواهد گرفت. یقیناً قرار نیست همهٔ مخاطبین واکنش یکسانی نسبت به اثری یکسان نشان دهند. درنتیجه، هنر تولیدکننده باید این باشد تا نه تنها مخاطبین بالقوّه را که خود

1. Tredinnick

در متن تعریف کرده است به خوانش اثر نزدیک کند، بلکه طیف وسیعی از مخاطبین بالفعل و ایده‌آل را نیز ترغیب کند. قدرت ادبیّات و سینما درست در این‌جا قرار دارد، چراکه به‌واسطهٔ سال‌ها تأثیر در آفرینش جهان‌بینی برای مخاطب، و از همه مهم‌تر، به‌مدد ساختار روایی و جذّابشان، و همچنین شبکهٔ توزیع مجرّب خود، اوّلین انتخاب مخاطب خواهند بود.

منابع

ترکمانه، پوریا؛ ملکی، ناصر (۱۳۹۷). بررسی نقش مضامین در ادبیّات و کاربردهای آن در ادبیّات تطبیقی. *کاوشنامهٔ ادبیّات تطبیقی: دانشگاه رازی کرمانشاه، ۸ (۲۹)*، ۳۹-۵۳.

تریدینیک، لوک (۱۳۹۵). *بسترهای اطلاعات دیجیتال*. ترجمهٔ علی فارسی‌نژاد. تهران: چاپار؛ نهاد کتابخانه های عمومی کشور.

توکّلی، محمودرضا؛ صیامی، معصومه (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی کاربست مکان و انواع آن در نقد رمان (مورد پژوهش: *اهل غرق* اثر مونیرو روانی‌پور و *حکایهٔ بهار* اثر حنا مینه). *نشریهٔ ادبیات تطبیقی*: دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۲ (۲۲)، ۴۸-۲۷.

ردایی، سارا (۱۳۹۲). مکان در رویکردهای اخیر سینمایی هند. *هنر و تمدن شرق، ۱ (۲)*، ۴۰-۵۰.

رضاپور، پویان؛ انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۹). مطالعهٔ تطبیقی اقتباس‌های سینمایی *مرگ یک فروشنده* اثر آرتور میلر. *نشریهٔ ادبیات تطبیقی*: دانشگاه شهید باهنر کرمان، پیاپی (۲۳)، ۲۰۹-۲۲۵.

روحانی، سیّد سعید (۱۳۸۶). عنصر توجیه در معرفت‌شناسی معاصر. *اندیشه دینی، ۳ (۸)*، ۱۳۳ – ۱۵۴.

زینی‌وند، تورج (۱۳۹۲). ادبیّات تطبیقی: از پژوهش‌های تاریخی- فرهنگی تا مطالعات میان‌رشته‌ای. *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در مطالعات علوم انسانی، ۵ (۳)*، ۲۱-۳۵.

ساجدی‌صبا، طهمورث (۱۳۸۳). از ادبیات تطبیقی. *پژوهش زبان‌های خارجی، پیاپی (۱۷)*، ۲۱-۲۸.

کهرازه، یاسر؛ بیداله خانی، آرش (۱۳۹۹). نقش سینمای عامه پسند هند (بالیوود) در ساخت‌بندی تصویر و برندینگ ملت هند؛ ادراک جهانی هندوستان جذاب. *فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قارّه*، دانشگاه سیستان و بلوچستان. https://Doi.10.22111/JSR.2021.27515.1859

ورزنده، امید؛ ابراهیمی، سیدرضا ؛ کریمی بهبهانی، سید محمّد (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی نقش «فضا و مکان» در پذیرش هویّت فراملی در آثار جومپالاهیری و مهرنوش مزارعی از منظر نقد پسا استعماری. *فصل نامه‌ی تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، ۱۶*، ۳۰۹-۳۳۱.

وفایی، صادق (۱۳۹۴). مکان، استعاره ای از امر ناپیدا: گفت و گو با دکتر حسین پاینده، استاد نظریه و نقد ادبی دانشگاه علّامه طباطبایی. *ماهنامهٔ آزما، پیاپی (۱۱۰)*، ۳۱-۳۴.

References

Behdad, A. and D. Thomas, Eds. (2011). A Companion to Comparative Literature. Hoboken, New Jersey: *Wiley-Blackwell.*

Butler, A. (2010). Adolescent Ethnic and Racial Identity Development. *ACT*. Retrieved from: *http://actforyouth.net/adolescence/ethnic_racial.cfm*

Bressler, C. E. (2011). Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice (Second Printing), 5th Edition. New York: *Pearson Longman Publishing*.

Callaway, A. A. (2008). Women Disunited: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as a Critique of Feminism. Master's Theses. *DOI: https://doi.org/10.31979/etd.yxmy-ds98*

Consciousness. (n.d.). *Oxford English Dictionary*. Retrieved 2 Aug., 2021 from: *https://cse.buffalo.edu/~rapaport/719/consciousness-oed.html*

Erikson, E. H. (1968). Identity, Youth, and Crisis. New York: *Norton & Co.*

Foucault, M. (1967). Of Other Spaces, Utopias, and Heterotopias. Architecture/ Movement/ Continuity. Translated from the French by Jay Miskowiec.

Fromm, E. (1950). *Psychology and Religion.* New Haven, Connecticut: *Yale University Press.*

Fusillo, M. (2013). Hybrid Transitions: Comparative Literature and Visual Culture. *Dans Revue de Littérature Comparée*, *4*(3), 413-421.

Greene, G. (1986). Choice of Evils. *The Women's Review of Books*, 3.10,14–15. *doi:10.2307/4019952*. *JSTOR 4019952*.

Heidegger, M. (1977). *Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York: *Harper & Row.*

Her (2013). Dir. S. Jones. Warner Bros. Pictures.

Humans, Gods and Technology: Documentary Movie (2017). Dir. R. V. Hattum. Vpro Backlight Series.

Jannidis, F. (2012). Character. The Living Handbook of Narratology, Retrieved from: *https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/41.html*

Jay, P. (2001). Beyond Discipline? Globalization and the Future of English. *PMLA*, 116.1, 32-47.

Kahrazeh, Y. and A. Beidollahkhani (2021). The Role of the Popular Indian Cinema (Bollywood) in Image Construction and Nation Branding of India, Global Perception of India's Attractions. *Journal of Subcontinent Researches, University of Sistan and Balouchestan*. (In Persian) https://Doi.*10.22111/JSR.2021.27515.1859*.

Kennedy, V. (2018). "Cengiz's Changing Beliefs in The Reluctant Fundamentalist." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, *20*(6): *https://doi.org/10.7771/1481-4374.3321.*

LaSalle, M. (2013). Her Review: No Future in Virtual Relationship. *San Francisco Chronicle*, Retrieved 13 Aug., 2021.

Lord of War (2005). Dir. A. Nicol, Starring Nicolas Cage. *Saturn Films*.

Marcus, L. (2008). Literature and Cinema. Modernism and its Aftermath *1918-1945*. 335-358. *https://doi.org/10.1017/CHOL9780521820776.021.*

Monk, N., M. Lindgren, S. McDonald and S. Pasfield-Neofitou, Eds. (2017). Reconstructing Identity: A Transdisciplinary Approach. California: *Palgrave Macmillan.*

Moretti, F. (2000). Conjectures on New World Literature. *New World Review*, 1, 54-68.

Oenen, G. V. (2009). Fabrication of Self: Identity Formation in the Odyssey. *Cultural*

Values, 5.2, 221-244. https://doi.org/10.1080/14797580109367229.

Oudart, J. P. (1977). Dossier Suture: Cinema and Suture. *Screen*, 18.4, 35-47: https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35 .

Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.

Radaei, S. (2013). Place in Recent Approaches of Indian Cinema. *Landscape Architecture*, 2, 40-50. (In Persian).

Rezapour, P. and Anushiravani, A. (2021). A Comparative Reading of Selected Cinematic Adaptations of Arthur Miller's Death of a Salesman. *JCL: Shahid Bahonar University of Kerman*, 12.23, 209-225. (In Persian).

Rouhani, S. S. (2007). Justification in Contemporary Epistemology. *Religious Thought*, 8.22-133-154. (In Persian).

Sajedi Saba, T. About Comparative Literature. *Foreign Language Research*, 17, 21-28. (In Persian).

Tavakolli Mohammadi, M. R. and M. Siyami (2020). Comparative Study of the Place's Usage and its Types in the Novel's Critique (Case Study: *Hakayeh Bohar* by Hana Mina and *Ahl-Gharq* by Moniro Ravanipour). *JCL: Shahid Bahonar University of Kerman*, 12.22, 27-48. (In Persian).

Torkamaneh, P. and N. Maleki (2018). An Assessment of the Role of the Themes in Literature and their Applications in Comparative Literature. *JCCL:Razi University of Kermanshah*, 8.29, 39-53. (In Persian).

Tredinick, L. (2016). *Digital Information Contexts*. Translated by A. Farsi Nejhad. Tehran: Chapar. Iran Public Libraries Foundation. (In Persian).

Vafaiee, S. (2005). Place, Metaphor of an Unseen Thing: An Interview with Dr. Hossein Payandeh, Professor of Literary Theory and Criticism in Allameh Tababtabaiee Univeristy. *Azma Monthly Journal*, 110, 31-34. (In Persian).

Varzandeh, O., S. R. Ebrahimi and S. M. Karimi Behbahani (2011). The Comparative Role of Location and Space in Accepting Transnational Identity in Jumpa Lahir and Mehrnoush Mazarei's Works from Postcolonial Perspective. *Journal of Analysis and Criticism of Persian Language and Literature Texts*, 16, 309-331. (In Persian).

Zainivand, T. (2013). Comparative Literature: From Historical-Cultural to Interdisciplinary Studies. *Interdisciplinary Studies in Scoial Sciences*, 5.3, 21-35. (In Persian).