مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی
شماره ۱۸ | زمستان ۱۴۰۴

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقالهٔ پژوهشی

# از روایت متنی تا فرم: بازاندیشی در اقتباس سینمای کوتاه از منظر ساختار، ادراک و بازی‌های زبانی

محمد فرهادی [1]

۱- دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۹/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۰۶
صفحات: ۴۶ - ۵۹

## چکیده

گرچه پیشینه دیرین پژوهش در باب مطالعات اقتباس در سینما بیشتر معطوف به اقتباس روایی-محتوایی از متونی چون رمان، نمایشنامه یا آثار تاریخی بوده‌است؛ در دهه‌های اخیر با نخستین گام‌های اقتباس فرممحور، ژانری از اقتباس مورد بررسی قرار گرفت که بازآفرینی فرم اثر اولیه را به بازگویی محتوای آن ترجیح داد. اقتباس فرمی ویژگی‌هایی دارد که آن را از اقتباس روایی متمایز می‌سازد: فقدان یا تقلیل خط داستانی، عدم حضور شخصیت‌پردازی کلاسیک، تمرکز بر ریتم، تناوب، تکرار، سکوت و طراحی قاب به‌مثابه ابزار اصلی بیان. پژوهش حاضر به بررسی «اقتباس فرمی» در فیلم کوتاه می‌پردازد؛ رویکردی که ساختار، ریتم، منطق بصری آثار غیرسینمایی را به زبان سینما ترجمه می‌کند، بی‌آنکه ضرورتاً به محتوای روایی آن‌ها وفادار باشد. از این رو این پژوهش با روشی توصیفی_تحلیلی مبتنی بر رویکرد تطبیقی و با عنایت بر پیوند سه‌گانه: نظریه بینامتنیت ژرار ژنت که در آن «هایپرتکست» می‌تواند بر پایه رابطه ساختاری یا فرمی با متن پیشین بنا شود؛ دیدگاه تجربه‌گرایانه ژیل دلوز در باب سینما به‌عنوان ابزار تولید مفاهیم و تجربه‌های ناب ادراکی؛ و نظریه بازی‌های زبانی لودویگ ویتگنشتاین که معنا را نه در ارجاع صرف؛ بلکه در شیوه کاربست و زمینه عملی زبان جست‌وجو می‌کند، به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که اقتباس فرمی با فراتر رفتن از بازگویی محتوایی، چگونه می‌تواند به‌مثابه یک بازآفرینی بینافرمی، به تولید تجربه ادراکی و زیباییشناختی منجر شود؟ که در نتیجه پاسخ به این پرسش و از رهگذر بررسی موارد مطالعاتی: فیلم «فضای بیرونی» اثر پیتر تسکرکاسکی، فیلم «تاروپود بعدازظهر» اثر مایا درن و فیلم «سکوت» اثر فرهاد شیبانی، این نتیجه به‌دست می‌آید که اقتباس فرمی، نه‌تنها منجر به گسترش ظرفیت سینما میشود؛ بلکه آن را به بستری برای بازی با زبان، ادراک و حافظه بدل می‌کند که هم از منظر زیبایی‌شناسی نوآور باشد و هم از لحاظ فلسفی معناپرداز.

**واژگان کلیدی:** اقتباس فرمی، فیلم کوتاه، بینامتنیت، بازیهای زبانی، تجربه ادراکی.

1- frd.mhmmad@gmail.com

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

Research Article

# From Textual Narrative to Form: Rethinking Short Film Adaptation through Structure, Perception, and Language Games

**Mohammad farhadi** [1]

1. Ph.D. Student in Philosophy of Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

**Receive Date:** 2025/12/06
**Accept Date:** 2025/12/27
**Pages:** 46 - 59

## Abstract

While the tradition of adaptation studies in cinema has long centered on narrative-based transformations of novels, plays, and historical texts, recent decades have witnessed the emergence of form-oriented adaptation—a mode that privileges the recreation of form over the reproduction of content. Formal adaptation is characterized by the absence or reduction of plot, the lack of classical character development, and a focus on rhythm, alternation, repetition, silence, and frame composition as the primary means of expression. This study explores formal adaptation in short films as a practice that translates the structure, rhythm, and visual logic of non-cinematic works into cinematic language without necessarily adhering to their narrative content. Adopting a descriptive-analytical approach within a comparative framework, it draws on three theoretical perspectives: Gérard Genette's theory of intertextuality, in which hypertext may be constructed through structural or formal relations with a prior text; Gilles Deleuze's view of cinema as a generator of concepts and pure perceptual experiences; and Ludwig Wittgenstein's notion of language games, which situates meaning in use and context rather than in reference alone. The study asks how formal adaptation, by moving beyond narrative reproduction, can serve as an interformal re-creation that produces perceptual and aesthetic experiences. Through case studies of Peter Tscherkassky's Outer Space, Maya Deren's Meshes of the Afternoon, and Farhad Sheibani's Silence, the research demonstrates that formal adaptation not only extends the expressive capacities of cinema but also transforms it into a medium for engaging with language, perception, and memory—at once aesthetically innovative and philosophically meaningful.

**Keywords:** Formal adaptation, short film, intertextuality, language games, perceptual experience

1- frd.mhmmad@gmail.com

## مقدمه

مطالعه در باب اقتباس در سینما از آغاز شکل‌گیری نظریه‌های سینمایی تاکنون، عمدتاً معطوف به بررسی نسبت میان متن اولیه (اعم از ادبی، تاریخی یا اسطوره‌ای) و بازنمایی آن در قالب متن ثانویه (فیلمنامه) بوده‌است. در این چهارچوب، اقتباس به‌مثابه فرایندی در نظر گرفته شده که در آن معنا، روایت، شخصیت‌ها و عناصر تماتیک اثر مبدأ به رسانه‌ای دیگر منتقل می‌شوند. به‌ویژه در سنت اقتباس روایی، میزان «وفاداری» اثر سینمایی به محتوای روایت‌گرانه متن اولیه، معیار اصلی ارزش‌گذاری و تحلیل به‌شمار رفته‌است. چه در نقدهای عمومی و چه در مطالعات دانشگاهی، اقتباس اغلب یا ستایش شده به دلیل بازنمایی دقیق درون‌مایه و داستان، یا به‌دلیل عدم تطابق با متن مبدأ مورد انتقاد قرار گرفته‌است. این رویکرد، اگرچه در چهارچوبی کلاسیک به فهم بسیاری از اقتباس‌های سینمایی یاری رسانده؛ اما هم‌زمان افق نگاه ما را نسبت به شیوه‌های دیگر اقتباس محدود کرده و دیگر انواع بازآفرینی را که مبتنی بر فرم و تجربه‌اند و نه صرفاً بر روایت، در حاشیه قرار داده‌است. با ظهور موج‌های نوین در سینما، به‌ویژه از دهه‌های میانی قرن بیستم به بعد، نوعی از اقتباس کم‌کم پدیدار شد که نه به‌معنای انتقال داستان؛ بلکه به‌منزله ترجمه ساختار، فرم، ریتم و زبان اثر اولیه در قالب سینما تلقی می‌شد. در این رویکرد، سینما دیگر رسانه‌ای برای روایت‌گری نیست؛ بلکه میدان تجربه ادراکی، فضاهای حسی و برخوردهای فرمی است. آنچه در اقتباس فرمی اهمیت می‌یابد، نه شباهت معنایی یا تطابق داستانی؛ بلکه هم‌ارزی ساختاری، جابه‌جایی زبان و بازتولید تجربه در قالبی متفاوت است. در این وضعیت، فرم به‌مثابه زبان اولویت می‌یابد و اقتباس نه در سطح محتوا؛ بلکه در سطح عملکرد و شیوه هستی اثر انجام می‌شود. فیلم‌هایی که در این دسته جای می‌گیرند، روایت را تقلیل می‌دهند یا حذف می‌کنند، شخصیت‌پردازی کلاسیک را کنار می‌گذارند و با بهره‌گیری از سکوت، تکرار، تنش قاب، ریتم تدوین و بازی با ساختارهای بصری و صوتی، جهانی مستقل از زبان روایت می‌آفرینند. به بیان دیگر، اقتباس فرمی نوعی ترجمه بینافرمی است که در آن فیلم نه مفسر اثر پیشین؛ بلکه هم‌تراز و هم‌زمان با آن، زبان مستقل خود را می‌سازد.

اقتباس فرمی در سینمای کوتاه جایگاهی خاص دارد؛ زیرا سینمای کوتاه از اساس بستری برای آزمایش‌های زبانی، تصویری و ادراکی‌ست. درحالی‌که سینمای بلند به دلایل صنعتی، روایت‌محور و مخاطب‌گرا بودن، اغلب پایبند به ساختارهای کلاسیک است، سینمای کوتاه اجازه می‌دهد فرم بر محتوا مقدم شود، تجربه بر بازنمایی غلبه یابد و بازی با ساختار جایگزین تکرار الگوهای آشنا گردد. همین امر، این بستر را برای بررسی اقتباس‌هایی که از منطق محتوا عبور کرده‌اند و در پی ساختن تجربه‌ای موازی از طریق ابزارهای فرمی هستند، ایده‌آل می‌سازد. با این حال، در ادبیات دانشگاهی و پژوهش‌های رایج در حوزه مطالعات اقتباس، تحلیل این نوع از اقتباس هنوز جایگاه روش‌مندی نیافته و اغلب یا نادیده گرفته‌شده یا با همان ابزارهای نقد روایت‌محور سنجیده شده است؛ ابزارهایی که توانایی تحلیل فرایندهای غیرروایی و ساختارهای تجربی را ندارند.

پژوهش حاضر، بر آن است تا این خلأ را با رویکردی میان‌رشته‌ای و فلسفی پر کند؛ رویکردی که از مرزهای نقد سنتی اقتباس عبور کرده و اقتباس فرمی را نه انحراف که شکلی اصیل و مشروع از بازآفرینی هنری قلمداد می‌کند. در این مسیر، سه چهارچوب نظری به‌صورت درهم‌تنیده به‌کار گرفته شده‌اند که هریک از منظری متفاوت؛ اما مکمل، ما را در درک اقتباس فرمی یاری می‌دهند. نخست، نظریه بینامتنیت ژرارژنت است که با معرفی مفهوم «هایپرتکست»، رابطه یک اثر با منبع پیشین خود را از سطح شباهت‌های معنایی به ساحت ساختار، زبان و فرم گسترش می‌دهد. ژنت به‌ویژه بر آن است که متن جدید می‌تواند به‌گونه‌ای با متن اولیه مرتبط باشد که نه درون‌مایه را بازگو کند؛ بلکه صرفاً ساختار، منطق، یا زبان آن را به‌شکلی دیگر بازآفرینی نماید. در این معنا، اقتباس فرمی می‌تواند به‌عنوان نوعی هایپرتکست ساختاری در نظر گرفته شود که بازنویسی معنایی را پشت سر می‌گذارد و به بازسازی زبان، فضا و تجربه اثر مبدأ می‌پردازد. در کنار این رویکرد، فلسفه سینمای ژیل دلوز نیز چشم‌انداز تازه‌ای برای درک کارکردهای سینمایی فرمی می‌گشاید. دلوز سینما را نه ابزار بازنمایی واقعیت؛ بلکه ماشین تولید تجربه، حرکت و مفهوم می‌داند. تمایز مشهور او میان «تصویر_حرکت» و «تصویر_زمان» نشان می‌دهد که سینما، به‌ویژه در لحظاتی که روایت از کار می‌افتد، به امکان خلق تجربه‌های ناب ادراکی دست می‌یابد. فیلم‌هایی که در حوزه اقتباس فرمی جای می‌گیرند، دقیقاً در این نقطه قرار می‌گیرند: حذف روایت، قطع پیوستگی منطقی، جایگزینی معنا با احساس و ساختن ریتمی که در آن تجربه بر تفسیر مقدم است. اقتباس فرمی از این منظر، نوعی ورود به فضای تصویر-زمان است؛ جایی که فیلم، نه با داستان؛ بلکه با فرکانس حسی، بافت صوتی، زمان کند یا شکسته و ریتم ادراکی معنا می‌سازد. در پیوند با این دو رویکرد، نظریه بازی‌های زبانی لودویگ ویتگنشتاین نیز جایگاهی کلیدی می‌یابد. ویتگنشتاین زبان

را نه نظامی از ارجاعات ثابت؛ بلکه شبکه‌ای از کارکردهای متنوع در زمینه‌های متفاوت می‌بینند. به بیان او، معنا تابع کاربرد است و نه ترجمه مفهومی. اگر این نگاه به زبان را به سینما تعمیم دهیم، می‌توان دریافت که معنا در اقتباس فرمی نیز نه از طریق تطابق روایی؛ بلکه از طریق شیوه‌های کاربردی فرم، قاب، صدا و حرکت در متن سینمایی جدید تولید می‌شود. اقتباس فرمی، به‌مثابه نوعی بازی زبانی تصویری، معنا را از سنت ارجاعی روایت خارج کرده و به حیطه بافت، کاربرد، زمینه و تجربه وارد می‌سازد.

در پژوهش حاضر، برای بررسی این‌گونه اقتباس، سه فیلم کوتاه از سه فضای فرهنگی و زیبایی‌شناختی متفاوت انتخاب شده‌اند که هریک شکل منحصربه‌فردی از اقتباس فرمی را ارائه می‌دهند. نخست، فیلم "**فضای بیرونی** (outer space ۱۹۹۹)" **اثر "پیتر تسکرکاسکی"** که از طریق بازآرایی فوتیج‌های فیلمی قدیمی، تجربه‌ای فرمال از آشوب بصری، تنش سمعی و فروپاشی فرم روایی پدید می‌آورد. دوم، فیلم "**تاروپود بعد از ظهر** (meshes of the afternoon ۱۹۴۳)" **اثر "مایا درن"** که با تکرار، فضای دَوَرانی، و فرم غیرخطی، تجربه‌ای از ذهن، حافظه و تکه‌تکه شدن روایت را خلق می‌کند. و سوم، فیلم "**سکوت** (silence)" **اثر "فرهاد شیبانی"** که با سکوت، کندی، حذف کلام، و طراحی قاب‌های خلوت، فرمی از غیاب، تأمل و تعلیق را به زبان سینمایی ترجمه می‌کند. در هر سه مورد، فیلم‌ها در پی انتقال تجربه‌ای از فرم هستند؛ بی‌آنکه به ساختار روایت‌محور وفادار بمانند.

پرسش محوری این پژوهش آن است که اقتباس فرمی چگونه می‌تواند با فراتر رفتن از بازگویی محتوایی، در قالب یک ترجمه بینافرمی، به تولید تجربه‌ای ادراکی و زیبایی‌شناختی منتهی شود؟ و اینکه در بافت ویژه سینمای کوتاه، چه ظرفیت‌هایی برای چنین بازآفرینی‌ای فراهم است؟ این مسئله، نه‌تنها در دل تحلیل زیبایی‌شناسانه و نظری سینما جای می‌گیرد؛ بلکه امکان گشایش افق‌های جدیدی در فهم میان‌رسانه‌ای، فلسفه زبان تصویری و هنر اقتباس را نیز فراهم می‌آورد. آنچه در این مطالعه دنبال می‌شود، نه فقط شناخت یک شیوه از اقتباس؛ بلکه پیشنهاد چهارچوبی برای درک سینما به‌مثابه زبانی مستقل، خودبسنده و مفهوم‌پرداز است که در آن، تصویر و صدا جای روایت را می‌گیرند و معنا نه از شباهت؛ بلکه از تجربه برمی‌خیزد.

## روش شناسی

روش‌شناسی این پژوهش بر مبنای رویکردی کیفی و اکتشافی شکل گرفته‌است؛ چراکه هدف اصلی نه سنجش متغیرهای کمی؛ بلکه تبیین و تحلیل ساختارها، ریتم‌ها و تجربه‌های ادراکی در فرایند اقتباس فرمی است. در این راستا، مسیر تحقیق به‌صورت توصیفی—تحلیلی و با تکیه بر روش‌های تفسیری و تطبیقی سامان یافته‌است. ماهیت موضوع، یعنی ترجمه فرم‌ها و ساختارهای غیرروایی به زبان سینما، ایجاب می‌کند که پژوهش در چهارچوب روش‌های تفسیری و میان‌رشته‌ای قرار گیرد؛ زیرا سنجش این پدیده با ابزارهای کمی امکان‌پذیر نیست. چهارچوب‌های نظری انتخاب‌شده؛ یعنی نظریه بینامتنیت ژرار ژنت، فلسفه سینما در آثار ژیل دلوز و فلسفه زبان لودویگ ویتگنشتاین، به‌طور ذاتی با چنین رویکردی سازگار بوده و امکان تحلیل لایه‌های مختلف اقتباس فرمی را فراهم می‌سازند. داده‌های پژوهش از دو منبع اصلی گردآوری شده‌اند. نخست، متون نظری و انتقادی در حوزه‌های مطالعات اقتباس، فلسفه سینما و فلسفه زبان که بنیان مفهومی تحقیق را فراهم آورده‌اند و دومین منبع داده‌ها، خود فیلم‌ها هستند که به‌عنوان متون تصویری و تجربی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

فرایند تحلیل داده‌ها در سه سطح صورت گرفته‌است. در سطح نخست، براساس چهارچوب نظری ژنت، رابطه میان فیلم و منبع الهام آن در قالب هایپرمتنیت ساختاری بررسی شد و نوع پیوند میان عناصر فرمی، الگویی و ریتمی شناسایی گردید. در سطح دوم، با تکیه بر مفاهیم دلوزی تصویر—حرکت و تصویر—زمان، سازوکارهای زمانی و ادراکی در فیلم‌ها مورد مطالعه قرار گرفت تا مشخص شود چگونه گسست از روایت علی—حرکتی به تجربه ناب ادراکی منجر می‌شود. در سطح سوم، با بهره‌گیری از ایده بازی‌های زبانی ویتگنشتاین، قواعد فرمی‌ای که هر فیلم به‌عنوان نوعی زبان مستقل تعریف می‌کند، شناسایی و تحلیل شد و مشارکت مخاطب در یادگیری این قواعد مورد توجه قرار گرفت. برای دستیابی به نتایج دقیق‌تر، هر فیلم دست‌کم پنج بار مشاهده شد: بار نخست برای درک کلی، بار دوم برای یادداشت‌برداری جزئیات مربوط به ریتم، نماها و صداها، و دفعات بعدی برای انطباق مشاهدات با چهارچوب‌های نظری و پالایش یافته‌ها. اعتبار یافته‌ها در این پژوهش با اتکا بر شفافیت فرایند تحلیل، انسجام نظری و هم‌خوانی مداوم داده‌ها با چهارچوب مفهومی تقویت شده‌است. بهره‌گیری هم‌زمان از سه چهارچوب نظری متفاوت؛ ولی مکمل، امکان پرهیز از یک‌سویه‌نگری را فراهم آورده و مقایسه تطبیقی میان سه فیلم نیز به سنجش ثبات نتایج کمک کرده‌است. با این حال، پژوهش از محدودیت‌هایی نیز خالی نبوده‌است. دسترسی به نسخه‌های باکیفیت برخی فیلم‌ها دشوار بود و این امر می‌توانست بر جزئیات تحلیلی

اثر بگذارد. افزون بر آن، همانند هر پژوهش کیفی، تحلیل‌ها ماهیتی تفسیری و ذهنی دارند و امکان ارائه برداشت‌های متفاوت توسط پژوهشگران دیگر وجود دارد. همچنین دامنه نمونه‌ها محدود به سه فیلم بوده و تعمیم نتایج به کل سینمای کوتاه یا کل جریان اقتباس فرمی نیازمند مطالعات گسترده‌تر است.

## پیشینه پژوهش

مطالعه اقتباس در سینما، به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم مطالعات بینارسانه‌ای، از آغاز شکل‌گیری نظریه‌های سینمایی در دهه‌های نخست قرن بیستم، به‌ویژه در اروپا و سپس آمریکا، عمدتاً ذیل الگوی اقتباس روایی_محتوایی مورد بررسی قرار گرفته‌است. این الگو که بر پایه رویکرد وفاداری شکل گرفت، فیلم اقتباسی را به میزان انطباقش با متن مبدأ (خواه رمان، نمایشنامه، اسطوره یا روایت تاریخی) می‌سنجید (بازن، ۱۳۸۱). چنین رویکردی در نوشته‌های کلاسیک منتقدانی چون آندره بازن که سینما را «هنر اقتباس» می‌دانست و بعدها در آثار نظریه‌پردازانی چون جفری واگنر و دودلی اندرو، تثبیت شد. فرض بنیادین در این مدل آن است که متن مبدأ واجد یک طرح داستانی و نظام شخصیت‌پردازی روشن است و مأموریت فیلم‌ساز، بازآفرینی این عناصر در مدیوم سینما با کمترین انحراف از ساختار و معناست (اندرو، ۱۳۸۲). در این نگاه، ساختار روایی، به‌ویژه روایت خطی ارسطویی همچنان محوریت دارد. انحرافات عمده از خط داستانی، تغییر در ماهیت شخصیت‌ها یا جابه‌جایی تماتیک، معمولاً به‌عنوان «تحریف» یا «کاستی» تلقی می‌شود. چنین داوری‌هایی، هرچند در ارزیابی بسیاری از آثار اقتباسی کلاسیک (مانند فیلم‌های برگرفته از آثار شکسپیر یا ویکتور هوگو) کاربرد داشت؛ اما هم‌زمان دامنه تعریف اقتباس را به‌شدت محدود می‌کرد.

از اواخر قرن بیستم، با رشد نظریه‌های پساساختارگرا، مفهوم اقتباس دستخوش تغییر شد. نظریه‌پردازانی چون رابرت استم و لیندا هاچن، به نقد گفتمان وفاداری پرداختند و اقتباس را شکلی از «بازآفرینی خلاق» یا «گفت‌وگوی بینامتنی» دانستند (هاچن، ۱۳۹۳؛ استم، ۱۳۹۷) با این حال، حتی در این الگوهای جدید، تمرکز اغلب بر انتقال محتوای روایت‌گرانه باقی ماند. اقتباس‌هایی که به‌جای بازگویی داستان، بر انتقال فرم، ریتم یا منطق ادراکی متن مبدأ تکیه می‌کردند، یا به‌ندرت مورد توجه قرار گرفتند یا با همان ابزار تحلیلی روایت‌محور ارزیابی شدند؛ ابزاری که ذاتاً برای سنجش ساختارهای غیرروایی ناکافی‌اند. اقتباس فرمی دقیقاً در این نقطه به‌عنوان گونه‌ای متمایز مطرح می‌شود. در این نوع اقتباس، نقطه تمرکز از «بازنمایی معنا» به «بازآفرینی ساختار و تجربه» جابه‌جا می‌شود. اقتباس فرمی ممکن است از متنی غیرروایی ـ همچون یک قطعه موسیقی، معماری، رقص معاصر، نقاشی یا حتی داده‌های علمی ـ الهام بگیرد و هدفش نه بازگویی محتوای داستانی؛ بلکه ترجمه منطق درونی فرم به زبان سینما باشد. در این رویکرد، عناصری چون فقدان خط داستانی، حذف شخصیت‌پردازی کلاسیک، ریتم غیرخطی یا دَوَرانی، تکرار و واریاسیون، سکوت به‌مثابه ابزار معناآفرین، طراحی قاب و میزانسن به‌عنوان زبان بیانی مستقل، برجسته می‌شوند. از نظر تاریخی، ریشه‌های اقتباس فرمی را می‌توان در جنبش‌های هنری مدرنیستی و آوانگارد قرن بیستم یافت. سوررئالیسم و دادائیسم در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، با نفی روایت خطی و تأکید بر ساختارهای آزاد، الهام‌بخش سینماگرانی شدند که به‌جای اقتباس از داستان، به سراغ بازآفرینی ریتم یا بافت بصری یک متن مبدأ می‌رفتند (هامونـد، ۱۳۸۹). در دهه‌های بعد، جریان سینمای تجربی در آمریکا (مانند آثار مایا درن و استن برکج) و اروپا (مانند پیتر تسکرکاسکی) این مسیر را گسترش داد. در این آثار، «فرم» به‌عنوان «زبان نخست» سینما تثبیت می‌شود و اقتباس، به‌جای بازیابی روایت، به بازآرایی عناصر بیانی در مدیوم جدید بدل می‌گردد.

در ادبیات نظری معاصر، تمایز میان اقتباس روایی-محتوایی و اقتباس فرمی را می‌توان در چند محور اساسی تحلیل کرد:

کانون توجه بازگویی خط داستان، شخصیت‌ها و تماتیک
بازآفرینی ساختار، ریتم، بافت بصری_شنیداری
معیار وفاداری شباهت معنایی و روایی به متن مبدأ هم‌ارزی ساختاری و ادراکی با متن مبدأ
نقش فرم ابزار در خدمت روایت زبان مستقل و مولد معنا
ساختار زمانی خطی یا با تغییرات محدود غیرخطی، دَوَرانی، شکسته یا تجربی
شخصیت‌پردازی کلاسیک و مبتنی بر کنش دراماتیک حذف یا فروکاست به عنصر بصری_حرکتی
جایگاه مخاطب دریافت‌کننده داستان و معنا تجربه‌گر ریتم، فضا و ادراک حسی
رابطه با مبدأ روایت‌محور، انتقال معنایی فرم‌محور، انتقال تجربی

این تمایزها نشان می‌دهند که اقتباس فرمی بیش‌ازآنکه به «بازگویی» متکی باشد، به «بازتولید تجربه» وابسته است. این تفاوت بنیادین سبب می‌شود که ابزارهای تحلیلی متداول ـ که عمدتاً برای نقد آثار روایی طراحی شده‌اند ـ در

مواجهه با آثار فرمی ناکافی باشند. تحلیل این‌گونه از اقتباس، مستلزم چهارچوبی نظری است که بتواند منطق ساختاری اثر مبدأ را شناسایی کرده، سازوکار ترجمه آن به سینما را توضیح دهد و کیفیت تجربه ادراکی حاصل را واکاوی کند.

درنهایت، باید تأکید کرد که تمایز میان اقتباس روایی و فرمی، یک تمایز مطلق و دوگانه سخت‌گیرانه نیست؛ بسیاری از آثار سینمایی در میانه این طیف قرار می‌گیرند. با این حال، تمرکز بر قطب فرمی این طیف، به‌ویژه در قالب فیلم کوتاه، امکان بازاندیشی در ماهیت اقتباس را فراهم می‌آورد و پرسش‌هایی بنیادین درباره ماهیت زبان سینما، رابطه آن با سایر هنرها و چگونگی تولید معنا در غیاب روایت مطرح می‌سازد.

## مبانی نظری پژوهش

### ژنت، بینامتنیت و فرامتنیت

ژرار ژنت، نظریه‌پرداز برجسته نقد ادبی فرانسه، مفهوم بینامتنیت را در دل یک نظام مفهومی بزرگ‌تر به نام فرامتنیت تعریف می‌کند. او برخلاف رویکرد کلی و فلسفی که پیش‌تر توسط کریستوا و بارت مطرح شده‌بود، تلاش کرد تا رابطه متون با یکدیگر را نه به‌صورت استعاری یا صرفاً نشانه‌شناختی؛ بلکه به‌طور دقیق و طبقه‌بندی‌شده بررسی کند. از نظر او، هیچ متنی در خلأ پدید نمی‌آید و همواره در ارتباط با متون دیگر است؛ اما این ارتباط‌ها شکل‌ها و درجات مختلفی دارند. او در کتاب palimpsests ۱۹۸۲" این روابط را به پنج دسته تقسیم کرد: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، هایپرمتنیت و کلان‌متنیت (ژنت، ۱۳۸۹) در میان این پنج گونه، بینامتنیت نخستین و شاید بدیهی‌ترین شکل رابطه متن با متن است و معنای آن در نگاه ژنت محدودتر و مشخص‌تر از معنایی است که کریستوا به کار می‌برد (کریستوا، ۱۳۸۳: ۱۴۶).

بینامتنیت نزد ژنت به معنای «حضور واقعی یک متن در متن دیگر» است (ژنت، ۱۳۸۹: ۵). این حضور می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم، آشکار یا پنهان باشد؛ اما همواره باید بتوان آن را به‌طور عینی شناسایی کرد. برخلاف کریستوا که بینامتنیت را یک وضعیت جهان‌شمول و ذاتی متن می‌داند، ژنت آن را به‌عنوان یک پدیده خاص و قابل‌تحلیل در کنار دیگر گونه‌های فرامتنیت قرار می‌دهد. این تعریف دقیق باعث می‌شود که پژوهشگر بتواند آن را از سایر اشکال رابطه متنی متمایز کند و در تحلیل ادبی، سینمایی یا هنری، مرزهای آن را مشخص ببیند. ژنت سه شکل اصلی برای تحقق بینامتنیت ذکر می‌کند؛ نخست، نقل‌قول مستقیم که در آن بخش‌هایی از متن دیگر عیناً در متن جدید آورده می‌شود، اغلب همراه با نشانه‌گذاری یا ذکر منبع؛ نمونه ساده آن، آوردن ابیاتی از شاهنامه در یک مقاله معاصر است. دوم، ارجاع یا اشارت که به‌معنای اشاره گذرا به متن یا مؤلف یا شخصیت یا رخداد موجود در متن دیگر است، بی‌آنکه عین عبارات نقل شود؛ مثلاً وقتی نویسنده‌ای از قهرمانی می‌گوید که «همچون سیاوش بی‌گناه سوخت» بی‌آنکه داستان سیاوش را بازگو کند. سوم، سرقت ادبی یا اقتباس پنهان که در آن بخش‌هایی از متن دیگر بدون ذکر منبع استفاده می‌شود؛ این کار از نظر اخلاقی محل بحث است؛ اما ژنت از منظر تحلیلی آن را همچنان نوعی بینامتنیت می‌داند؛ زیرا ردپای متن اولیه در متن جدید وجود دارد (همان، ۸-۱۰).

تمایز رویکرد ژنت با کریستوا و بارت در این است که کریستوا، تحت تأثیر باختین، بر این باور است که «هر متن در یک بافت بینامتنی شکل می‌گیرد و حتی اگر مؤلف قصدی نداشته باشد، اثر او ناگزیر از گفت‌وگو با متون پیشین و هم‌زمان است» (کریستوا، ۱۳۸۳: ۱۴۷). بارت نیز در تبیین «مرگ مؤلف» نقش خواننده را در کشف شبکه بینامتنی پررنگ می‌کند و متن را محل تلاقی بی‌شمار نقل و ارجاع می‌بیند (بارت، ۱۳۸۷)؛ اما ژنت به‌جای تأکید بر وضعیت ذاتی و کلی، به‌دنبال طراحی نظامی برای طبقه‌بندی روابط متنی است تا بتوان آن‌ها را به‌طور روشمند تحلیل کرد. به بیان دیگر، اگر کریستوا و بارت بیشتر به هستی‌شناسی بینامتنیت پرداخته‌اند، ژنت به فن‌شناسی و گونه‌شناسی آن علاقه دارد. در نظریه ژنت، بینامتنیت باید از هایپرمتنیت متمایز شود. هایپرمتنیت رابطه یک متن جدید با متن پایه است، جایی که متن جدید از متن پیشین سرچشمه گرفته؛ اما آن را دگرگون کرده‌است؛ مانند اقتباس، تقلید، بازآفرینی یا پارودی (ژنت، ۱۳۸۹: ۶). در هایپرمتنیت ممکن است هیچ نقل‌قول مستقیمی از متن اصلی وجود نداشته باشد و تنها ساختار یا ایده آن تغییر کرده‌باشد؛ اما بینامتنیت در معنای خاص آن نزد ژنت، همواره مستلزم حضور واقعی و شناسایی‌پذیر متن دیگر است؛ مثلاً اگر فیلمی عین دیالوگ‌های شکسپیر را در قالبی مدرن اجرا کند، این حضور زبانی و مستقیم، رابطه‌ای بینامتنی ایجاد می‌کند؛ درحالی‌که اگر همان داستان شکسپیر را بدون استفاده مستقیم از زبان اصلی بازآفرینی کند، این رابطه بیشتر در حوزه هایپرمتنیت قرار می‌گیرد. کاربرد این مفهوم در نقد ادبی و مطالعات سینمایی گسترده است. در نقد ادبی، پژوهشگر می‌تواند با شناسایی و تحلیل نقل‌قول‌ها، ارجاعات و حتی وام‌گیری‌های پنهان، شبکه‌ای از متون حاضر در متن را آشکار کند و نشان دهد که چگونه معنای اثر از این شبکه تغذیه می‌شود. در سینما، حضور مستقیم تصاویر،

دیالوگ‌ها یا سکانس‌هایی از آثار دیگر در یک فیلم، مصداق بینامتنیت است؛ برای مثال، در فیلم **"فضای بیرونی** (outer space ۱۹۹۹)" **اثر "پیتر تسکرکاسکی**، قطعاتی از فیلم "روح (the entity ۱۹۸۲)" به‌صورت فیزیکی در دل فیلم بازتدوین شده‌اند که نمونه روشن بینامتنیت بصری است. حتی در هنرهای تجسمی نیز این مفهوم به‌کار می‌آید؛ کلاژهایی که قطعات تصویری آثار دیگر را عیناً در خود جای می‌دهند، نمونه‌ای از بینامتنیت در حوزه دیداری‌اند. نقطه قوت رویکرد ژنت در این است که به پژوهشگر ابزار مفهومی می‌دهد تا بتواند روابط متنی را از هم تفکیک کند و دقیقاً بگوید کجا با بینامتنیت به معنای خاص روبه‌رو هستیم و کجا با هایپرمتنیت یا دیگر گونه‌ها. این دقت به‌ویژه در پژوهش‌هایی که به اقتباس یا تطبیق میان رسانه‌ها می‌پردازند، اهمیت دارد؛ زیرا از خلط مفاهیم جلوگیری می‌کند. با این حال، محدودیت آن هم این است که تمرکز بر روابط شناسایی‌پذیر باعث می‌شود لایه‌های ناخودآگاه یا فرهنگی بینامتنیت که ممکن است برای مخاطب عام نامرئی باشد، کمتر مورد توجه قرار گیرد. افزون بر این، در جهان امروز که متون چندرسانه‌ای و دیجیتال به‌طور گسترده درهم‌تنیده می‌شوند، مرزهای گونه‌های فرامتنیت گاهی آن‌قدر سیال می‌شوند که طبقه‌بندی دقیق ژنت کارکرد خود را از دست می‌دهد.

در مجموع، بینامتنیت در نظریه ژنت مفهومی است دقیق، محدود و عملیاتی که با تعریف صریح خود، از برداشت‌های کلی‌تر کریستوا و بارت فاصله می‌گیرد. این نگاه که بر «حضور واقعی» یک متن در متن دیگر تأکید دارد، نه‌تنها به درک ساختار آثار کمک می‌کند؛ بلکه امکان می‌دهد پژوهشگر در تحلیل روابط میان متون، از سطح کلی‌گویی به سطحی روش‌مند و مبتنی بر شواهد حرکت کند.

## دلوز، از رژیم تصویر_حرکت به تصویر_زمان

ژیل دلوز در کتاب سینما ۱: تصویر_حرکت، با الهام از فلسفه زمان و حرکت هانری برگسون و بهره‌گیری از نشانه‌شناسی سینمایی چارلز سندرس پیرس، چهارچوبی مفهومی برای فهم سینمای کلاسیک ارائه می‌دهد که آن را «رژیم تصویر_حرکت» می‌نامد. در این رژیم، سه نوع اصلی تصویر: تصویر ادراکی، تصویر تأثری و تصویر کنشی، درون یک طرح حسی_حرکتی به‌صورت ارگانیک درهم تنیده‌اند. این طرح مبتنی بر رابطه علّی و پیوسته میان ادراک، احساس و کنش است؛ بدین معنا که ادراک به‌سرعت به تأثر منجر می‌شود و تأثر نیز به کنش جهت می‌دهد و روایت علیّت‌محور، به‌عنوان نیروی انسجام‌بخش ساختار عمل می‌کند (دلوز، ۱۳۹۱: ۸۷—۸۹). در این ساختار، حرکت نه‌تنها نیروی محرک کنش‌هاست؛ بلکه سازمان‌دهنده ادراک و زمان نیز به‌شمار می‌آید. زمان در این رژیم، به تعبیر دلوز، «زمانِ مقید» است؛ یعنی «تنها در نسبت با حرکت و دگرگونی موقعیت‌ها قابل تجربه و فهم است» (همان: ۱۰۵). به همین دلیل، عناصر فرمی همچون میزانسن، قاب‌بندی، نورپردازی و تدوین عمدتاً نقش ابزاری دارند و در خدمت پیشبرد خط داستانی قرار می‌گیرند. بخش عمده‌ای از اقتباس‌های روایی، به‌ویژه در گونه‌های کلاسیک، در همین منطق تصویر_حرکت باقی می‌مانند و فرم را به‌عنوان «وسیله بیان» به‌کار می‌گیرند، نه به‌عنوان خودِ تجربه سینمایی. او در کتاب سینما ۲: تصویر—زمان، به تحول بنیادینی اشاره می‌کند که از نیمه قرن بیستم و با ظهور سینمای مدرن شکل گرفت: بحران طرح حسی_حرکتی. این بحران که ریشه در شرایط تاریخی، اجتماعی و تحولات زیبایی‌شناختی پس از جنگ جهانی دوم دارد، موجب گسست رابطه مستقیم و کارکردی میان ادراک، تأثر و کنش شد (دلوز، ۱۳۹۲: ۴۱—۴۵). دیگر هر ادراکی به کنشی منجر نمی‌شد و روایت‌های علیّت‌محور جای خود را به ساختارهایی دادند که در آن‌ها زمان و ادراک به‌طور مستقیم تجربه می‌شدند، بی‌آنکه الزاماً تابع پیرنگ باشند. در این رژیم نوین، نشانه‌ها و سازوکارهای تازه‌ای پدیدار می‌شوند که دلوز آن‌ها را چنین برمی‌شمارد:

**اپسایین/سانسایین:** شانه‌های ناب دیداری یا شنیداری که مستقل از ضرورت روایی، حامل ارزش ادراکی و زیبایی شناختی‌اند.

**تصویر بلور:** هم‌نشینی حال و گذشته در یک تصویر، به‌گونه‌ای که مرز میان واقعیت و مجاز یا خاطره و اکنون درهم شکسته می‌شود.

**پرش‌های غیرعقلانی:** گسست‌هایی که منطق پیوسته روایت را تعلیق کرده و امکان تجربه ناب بصری_شنیداری را فراهم می‌کنند.

**فضاهای هرکجا:** مکان‌هایی انتزاعی و فاقد مختصات دقیق جغرافیایی که بیشتر کیفیتی ذهنی یا عاطفی دارند.

**لایه‌های گذشته:** هم‌زمانی و هم‌زیستی سطوح زمانی متفاوت در یک تصویر (همان، ۱۴۸_۱۴).

در چنین وضعیتی، فیلم دیگر صرفاً «داستانی برای معنا» روایت نمی‌کند؛ بلکه به سازمان‌دهی ادراک و زمان می‌پردازد و تجربه‌ای سینمایی خلق می‌کند که می‌تواند فاقد خط داستانی کلاسیک باشد. اقتباس فرمی، به‌ویژه در مدیوم فیلم کوتاه، عمدتاً در قلمرو تصویر_زمان معنا پیدا می‌کند. هنگامی که فیلم از ساختار علیّت‌محور و شخصیت‌پردازی کلاسیک فاصله می‌گیرد و از ابزارهایی چون تکرار موتیف‌های دیداری یا شنیداری، مکث‌های طولانی، سکوت‌های معنادار،

وقفه‌های ریتمیک و برش‌های ناهماهنگ بهره می‌گیرد، درواقع از رژیم تصویر حرکت عبور کرده و وارد منطق تصویر_زمان می‌شود. در این حالت، اقتباس نه در پی معادل‌سازی صرف محتوای روایی؛ بلکه در پی معادل‌سازی ادراکی است؛ یعنی ایجاد تجربه‌ای هم‌سنگ با تجربه فرم مبدأ در سطح حسی_زمانی؛ برای مثال، اگر مبدأ یک متن شعری با ریتم و تکرار معین باشد، فیلم می‌تواند این کیفیت را از طریق تدوین ریتمیک، تکرار قاب‌ها یا بازگشت‌های صوتی بر بدن و ادراک تماشاگر حک کند. یا اگر مبدأ یک اثر معماری مینیمالیستی باشد، فیلم می‌تواند با استفاده از هندسه دقیق قاب، سکون دوربین و سکوت‌های ممتد، همان منطق را به زبان سینمایی ترجمه کند. بدین‌ترتیب، مفاهیم دلوزی به ما امکان می‌دهند تا از رویکرد بازنمایی به‌سوی تولید ادراک حرکت کنیم. اقتباس فرمی، در این معنا، به جای بازآفرینی داستان یا انتقال مستقیم محتوا، به خلق تجربه‌ای ادراکی و زمانی می‌پردازد که از فرم مبدأ برآمده و در بافت سینمایی بازتولید شده‌است (دلوز، ۱۳۹۱_۱۳۹۲).

**ویتگنشتاین، بازی زبانی_تصویری**

ویتگنشتاین متأخر، به‌ویژه در پژوهش‌های فلسفی، مفهوم معنا را از قالب کلاسیکِ تطابقِ واژه با شئ خارج می‌کند و آن را پدیده‌ای وابسته به کاربرد معرفی می‌کند. از نگاه او، معنا نه خاصیتی جوهری و ثابت؛ بلکه نتیجه کاربرد واژه در بستر بازی‌های زبانی است؛ بازی‌هایی که هریک مجموعه‌ای از قواعد خاص دارند و درون اشکال زندگی شکل می‌گیرند (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴: ۲۳_۲۴) در این رویکرد، فهم معنا در گرو درک شبکه‌ای از شباهت‌های خانوادگی میان کاربردهای گوناگون یک واژه یا نشانه است (همان، ۶۶—۶۷). این شبکه نه به‌واسطه تعریف‌های ماهوی؛ بلکه با انباشت پیوندهای جزئی و همپوشان ساخته می‌شود. در ادامه، «پیروی از قاعده» نیز در نظرگاه ویتگنشتاین یک فعالیت صرفاً ذهنی یا خصوصی نیست؛ بلکه امری بینا‌ذهنی و اجتماعی است که در بستر توافقات عملی و رویه‌های مشترک پایدار می‌شود (همان، ۱۸۵—۱۸۳). این اصل در مطالعه فرم فیلم پیامد مهمی دارد: اگر زبان فیلم را همانند یک بازی زبانی در نظر بگیریم، اقتباس فرمی را می‌توان بازتولید و بازاجرای قواعد یک بازی فرمی دانست، نه بازآفرینی روایی یک متن. در این چهارچوب، خالق اثر فرمال به‌جای انتقال پیرنگ یا بازتولید محتوا، دستورالعمل‌های عملی یا الگوهای قاعده‌مند اثر مبدأ را استخراج و در زمینه‌ای تازه به‌کار می‌گیرد. این قواعد می‌توانند شامل مواردی نظیر تناوب مشخص طول نماها (مثلاً الگوی ۳/۲/۳)، حذف دیالوگ هم‌زمان با حرکت کند دوربین، تثبیت قاب در مواجهه با تغییر منبع صوتی یا ایجاد تغییرات میکروسکوپی در نور یا زاویه هنگام هر تکرار تصویری باشند. معنا در این حالت نه از بازگویی خط داستانی؛ بلکه از نحوه به‌کارگیری این قواعد در بافت جدید تولید می‌شود. همان‌طورکه ویتگنشتاین می‌گوید، «فهم یک نشانه یا واژه به‌معنای دانستن نحوه استفاده درست از آن در بازی زبانی است» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴: ۴۳). از این دیدگاه، عناصری همچون سکوت‌های طولانی، تکرارهای ساختاری، یا هندسه خاص قاب‌ها در فیلم‌های فرمال، معنای خود را نه از روایت؛ بلکه از کارکردشان در نظام قواعدی اثر می‌گیرند. تماشاگر نیز برای فهم اثر، باید وارد این بازی شود و قواعدش را در عمل تجربه کند، چنان‌که فهم یک واژه مستلزم به‌کارگیری آن در بافت زبانی صحیح است (کریپکی، ۱۳۸۳).

ویتگنشتاین در بخش دوم پژوهش‌های فلسفی، مفهوم «دیدن_به‌منزله» را برای توصیف تغییر جنبه ادراک معرفی می‌کند. در این تغییر، مخاطب ناگهان ساختار یا الگویی تازه را در یک پدیده می‌بیند؛ نمونه مشهور آن تصویر اردک/ خرگوش است که بین دو تفسیر بصری جابه‌جا می‌شود (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴). در اقتباس فرمی، این تغییر جنبه ادراک با ابزارهای سینمایی ایجاد می‌شود: تکرارهای تقطیعی، مکث‌های طولانی، بازتوزیع صدا و تصویر، تعلیق روابط علی_حرکتی، یا تغییرات میکروسکوپی در نورپردازی و قاب‌بندی. این شگردها مخاطب را از دیدن داستان به دیدن نحو فرم هدایت می‌کنند. در واقع، اثر فرمال با چنین طراحی‌هایی ادراک را تربیت می‌کند تا قواعد جدید را شناسایی کند و براساس آن‌ها معنا بسازد. این تربیت ادراکی همان فرایندی است که ویتگنشتاین آن را یادگیری بازی می‌نامد: تماشاگر به‌تدریج با قواعد آشنا می‌شود و می‌آموزد چگونه در آن بازی معنایی شرکت کند (کاول، ۱۳۹۱). پیوند این تحلیل با سینمای دلوزی نیز قابل توجه است. دلوز در سینما ۲: تصویر_زمان توضیح می‌دهد که در گذار از تصویر_حرکت به تصویر_زمان، طرح حسی_حرکتی فرومی‌ریزد و خودِ ادراک به موضوع اصلی سینما بدل می‌شود (دلوز، ۱۳۸۹). «دیدن_به‌منزله» در اقتباس فرمی نیز به همین گذار نزدیک است: وقتی فیلم قواعد دیدن را آشکار می‌کند، تماشاگر نه صرفاً داستان را دنبال می‌کند و نه صرفاً به زیبایی‌شناسی نگاه می‌کند؛ بلکه وارد یک تجربه فلسفی از خودِ فرایند دیدن می‌شود. به این ترتیب، اقتباس فرمی را می‌توان نوعی پژوهش تجربی بر قواعد بازی زبانی_تصویری دانست؛ پژوهشی که همزمان به حوزه فلسفه زبان (ویتگنشتاین) و نظریه ادراک سینمایی (دلوز) متصل است و معنای خود را از اجرای قواعد در متن تازه می‌گیرد، نه از بازنمایی محتوای اولیه.

## تحلیل داده‌ها

### تحلیل فیلم فضای بیرونی (Outer Space ۱۹۹۹)

فیلم Outer Space ساخته پیتر تسکرکاسکی یکی از نمونه‌های شاخص در حوزه سینمای فوتیج (footage) است که در آن، فرایند اقتباس از سطح بازگویی محتوای روایی به بازآفرینی ساختار و تجربه ادراکی ارتقا یافته‌است (ویس، ۱۳۷۲: ۵۴). این اثر با بهره‌گیری از بخش‌هایی از فیلم داستانی The Entity ساخته سیدنی جی. فیوری؛ اما با دگرگونی کامل روابط علی_حرکتی و منطق روایی، به عرصه‌ای برای بررسی عینی مفهوم اقتباس فرمی بدل می‌شود. در اینجا، وفاداری به متن مبدأ نه در سطح داستان و شخصیت‌پردازی؛ بلکه در سطح عناصر فرمی_ شامل ریتم، قاب‌بندی، کیفیت‌های نوری و شنیداری_معنا پیدا می‌کند؛ امری که با چهارچوب نظری ژرار ژنت درخصوص هایپرمتنیت ساختاری هم‌خوان است (ژنت، ۱۳۸۹: ۵). از منظر نظریه بینامتنیت ژنت، Outer Space مصداقی آشکار از حضور واقعی متن‌درمتن دیگر است؛ چراکه فوتیج‌های The Entity به‌صورت مستقیم و شناسایی‌پذیر در اثر حضور دارند. با این حال، این حضور صرفاً در جهت بازگویی روایت مبدأ به‌کار نمی‌رود؛ بلکه تسکرکاسکی با دست‌کاری، بریدن، فشردن و لایه‌گذاری این تصاویر، رابطه بین متن اصلی و متن جدید را از سطح شباهت معنایی به سطح بازآفرینی ساختار و منطق ادراکی ارتقا می‌دهد. این جابه‌جایی، Outer Space را از قلمرو «اقتباس روایی» به حوزه «اقتباس فرمی» منتقل می‌کند، جایی که به تعبیر لیندا هاچن، اقتباس می‌تواند به‌مثابه «ترجمه‌ای بینافرمی» عمل کند که الزامی به وفاداری معنایی ندارد (هاچن، ۱۳۹۳: ۱۶). ساختار فیلم از همان ابتدا نشانه‌هایی از بحران طرح حسی_حرکتی را بروز می‌دهد؛ مفهومی که ژیل دلوز در سینما ۲: تصویر_زمان برای توصیف فروپاشی رابطه خطی میان ادراک، احساس و کنش در سینمای مدرن مطرح می‌کند. در Outer Space پیوستگی مکانی و زمانی به‌واسطه برش‌های ناگهانی، جهش‌های فضایی و پرش‌های زمانی از میان می‌رود. ادراک دیگر به کنش نمی‌انجامد؛ بلکه به ادراکی دیگر و شوکی تازه منجر می‌شود. این حذف طرح علی—حرکتی، فیلم را در قلمرو تصویر_زمان قرار می‌دهد، جایی که به تعبیر دلوز، تجربه ناب ادراکی و زمانی جایگزین روایت داستانی می‌شود (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۱۲). تسکرکاسکی این تجربه ناب را از طریق مجموعه‌ای از شگردهای بصری و شنیداری سامان می‌دهد. قاب‌ها اغلب بسته و فشرده‌اند و فضا را به‌شکلی خفه‌کننده نمایش می‌دهند. فلاش‌های سفید ناگهانی (که در اصطلاح سینمای تجربی برش‌های کورکننده خوانده می‌شوند) پیوستگی تصویری را قطع و واکنش فیزیولوژیک شدیدی ایجاد می‌کنند (ریس، ۱۳۹۰: ۸۴). در سطح شنیداری، صداها از نقش بازنمایانه فاصله می‌گیرند و به مصالح ساختاری بدل می‌شوند: نویز استاتیک، ضربه‌های بم، و قطعات کوتاه دیالوگ یا فریاد که در میان لایه‌های صوتی ظاهر و بلافاصله محو می‌شوند. این نشانه‌های ناب شنیداری و دیداری، به تعبیر دلوز، از منطق روایی مستقل شده و به‌خودی‌خود معنا و تأثیرگذاری پیدا می‌کنند (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۴۵).

از منظر ویتگنشتاین، این ساختار را می‌توان به‌مثابه یک بازی زبانی_تصویری در نظر گرفت که قواعدش در بستر فیلم تعریف می‌شود. در این بازی، عناصر فرمی همچون فلاش سفید یا سکوت ناگهانی، معنای خود را نه از ارجاع به رویدادهای داستانی؛ بلکه از طریق الگوهای تکرار و تغییرشان کسب می‌کنند. فهم فیلم، به‌معنای یادگیری این قواعد و توانایی پیش‌بینی یا شناسایی آن‌هاست. به‌عبارت دیگر، مخاطب در جریان تماشای فیلم، از دیدن داستان به دیدن فرم گذر می‌کند؛ همان تغییر جنبه ادراک که ویتگنشتاین آن را یکی از وجوه اساسی فهم می‌داند (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴). نکته قابل‌توجه در Outer Space، شدت «بدن‌مندی» تجربه تماشاست؛ همان‌طورکه لورا مارکس در بحث «بینایی لمسی» اشاره می‌کند، برخی آثار سینمایی به‌جای اتکا بر بازنمایی واقع‌گرایانه، مستقیماً حواس بدنی تماشاگر را فعال می‌کنند (مارکس، ۱۳۸۹: ۹۳). لرزش تصویر، برش‌های سریع، فلاش‌های کورکننده و ضربه‌های صوتی در Outer Space بدن تماشاگر را درگیر واکنش‌های فیزیولوژیک می‌کند: تپش قلب، تنش عضلانی و انقباض لحظه‌ای. این تجربه بدنی، ترسی را ایجاد می‌کند که نه محصول همذات‌پنداری روایی؛ بلکه نتیجه مستقیم فشار حسی است.

بر این اساس Outer Space نمونه‌ای است که می‌توان آن را به‌طور هم‌زمان در سه سطح تحلیل کرد:

نخست، در سطح ژنتی، به‌عنوان نمونه‌ای از هایپرمتنیت ساختاری که مواد خام مبدأ را در قالبی جدید و مستقل بازآرایی می‌کند.

دوم، در سطح دلوزی، به‌عنوان فیلمی که از طرح حسی_حرکتی عبور کرده و با بهره‌گیری از نشانه‌های ناب دیداری و شنیداری، تجربه تصویر—زمان را ممکن می‌سازد.

سوم، در سطح ویتگنشتاینی، به‌عنوان یک بازی زبانی_تصویری که معنا را از طریق کاربرد و یادگیری قواعد خود تولید می‌کند.

بدین‌ترتیب، جایگاه Outer Space در تاریخ سینمای کوتاه نه‌تنها به‌عنوان قله‌ای در سینمای فوتیج پیداشده؛ بلکه به‌عنوان الگویی مرجع برای اقتباس فرمی تثبیت شده‌است. این اثر نشان می‌دهد که اقتباس می‌تواند بدون هرگونه

وفاداری محتوایی، صرفاً با دگرگونی فرم و ساختار، تجربه‌ای مستقل و قدرتمند بیافرینند؛ تجربه‌ای که همزمان در حوزه زیبایی‌شناسی، نظریه سینما و فلسفه زبان تصویری واجد اهمیت است.

**تحلیل فیلم تاروپود بعدازظهر (Meshes of the Afternoon ۱۹۴۳)**

فیلم Meshes of the Afternoon ساخته مایا درن و الکساندر هامید، یکی از تأثیرگذارترین آثار در تاریخ سینمای تجربی آمریکا و نقطه عطفی در شکل‌گیری زبان سینمای آوانگارد محسوب می‌شود. این فیلم که اغلب در بستر جنبش سوررئالیسم سینمایی و تجربه‌گرایی دهه ۴۰ میلادی تحلیل می‌شود، نمونه بارزی از اقتباس فرمی است؛ چراکه مبدأ الهام آن نه یک متن ادبی یا فیلم دیگر؛ بلکه ساختار درونی رؤیا و منطق روانکاوانه تداعی آزاد است. درن با استفاده از ابزارهای سینمایی، تجربه ذهنیِ چرخه‌ای و تکه‌تکه، رؤیا را به یک زبان تصویری ترجمه می‌کند، بی‌آنکه نیازمند روایت خطی یا شخصیت‌پردازی کلاسیک باشد (هاچن، ۱۳۹۳: ۵۲).

از منظر ژرار ژنت، این فیلم در قلمرو «هایپرمتنیت» قرار می‌گیرد؛ زیرا متن جدید (فیلم) بر پایه یک منبع غیرروایی (بخوانید تجربه ذهنی) شکل می‌گیرد و ساختار و منطق آن را در مدیوم سینما بازآفرینی می‌کند. اگرچه در اینجا حضور مستقیم یک متن به‌معنای کلاسیک وجود ندارد؛ اما می‌توان از بینامتنیت فرهنگی سخن گفت که تجربه رؤیا را با تمام الگوهایش، از سنت هنری و ادبی مدرنیسم وام می‌گیرد و در قالب سینما بازتولید می‌کند. ساختار Meshes of the Afternoon برمبنای تکرار رویدادها شکل گرفته‌است. در آغاز، زنی (با بازی مایا درن) به خانه‌اش بازمی‌گردد و مجموعه‌ای از رویدادهای ساده را تجربه می‌کند: دیدن یک چهره نقاب‌دار، برداشتن یک کلید، مشاهده یک چاقو و صعود از پله‌ها. این توالی سپس چندین بار تکرار می‌شود؛ اما هربار با تغییرات جزئی در ترتیب، جزئیات یا نقطه دید. این ساختار دَوَرانی، آنچه دلوز از آن با عنوان «زمانِ ناب» یاد می‌کند را به نمایش می‌گذارد؛ زمانی که دیگر تابع خط سیر علی حرکتی نیست؛ بلکه در قالب بازگشت‌ها، تأخیرها و گسست‌های ذهنی تجربه می‌شود (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۴۵). دلوز در بحث تصویر زمان به مفهومی با نام «تصویر بلور» اشاره می‌کند که در آن گذشته و حال به‌طور همزمان در یک تصویر همزیستی می‌کنند (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۴۷). Meshes of the Afternoon مملو از این تصاویر بلوری است؛ برای مثال، هنگامی که زن بارها خود را در صحنه‌های مشابه می‌بیند، یا هنگام تغییر ناگهانی زاویه دید که مرز میان واقعیت و خیال را در هم می‌شکند. این هم‌نشینی زمان‌ها، نه از طریق فلاش‌بک روایی؛ بلکه از طریق چیدمان فرمی و تدوین ریتمیک حاصل می‌شود.

از منظر ویتگنشتاین، این فیلم را می‌توان به‌منزله یک بازی زبانی_تصویری دید که قواعد آن از طریق تکرار و واریاسیون تعریف می‌شود. در این بازی، اشیای نمادین همچون کلید، چاقو، گل و چهره نقاب‌دار به‌مثابه «نشانه» عمل می‌کنند؛ اما معنای آن‌ها نه از طریق ارجاع مستقیم؛ بلکه از طریق جایگاه‌شان در الگوی تکرار ساخته می‌شود. ویتگنشتاین می‌گوید معنای یک واژه در کاربرد آن است؛ به همین ترتیب، معنای این موتیف‌ها نیز در شیوه استفاده و تغییرات آن‌ها در چرخه رویدادها شکل می‌گیرد. قاب‌بندی و حرکت دوربین در Meshes of the Afternoon به‌شکلی طراحی شده که کیفیت ذهنی فضا را برجسته کند. نماهای زاویه‌دار از پله‌ها، استفاده مکرر از شیشه و بازتاب و حرکت‌های سیال دوربین همه در خدمت ایجاد فضایی هستند که در آن مخاطب حس می‌کند به درون ذهن شخصیت اصلی وارد شده‌است. این امر با نظریه «بینایی لمسی» مارکس نیز هم‌خوانی دارد؛ چراکه بسیاری از نماها بافت‌محور و حسی‌اند و بیننده را به ادراک بصری_بدنی دعوت می‌کنند (مارکس، ۱۳۸۹: ۹۶). ریتم فیلم نیز به‌طور آگاهانه از قواعد سینمای روایی فاصله می‌گیرد. به‌جای پیروی از منطق علی، ریتم براساس مکث، تکرار و تغییرات تدریجی بنا شده‌است. هربارکه چرخه تکرار می‌شود، جزئیات تغییر می‌کند: زاویه دوربین، زمان ورود شخصیت، یا شئ محوری صحنه. این تغییرات کوچک، آنچه ویتگنشتاین «شباهت‌های خانوادگی» می‌نامد را ایجاد می‌کند (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴: ۶۶-۶۷). شباهت‌هایی که در عین تفاوت، به مخاطب اجازه می‌دهند قواعد بازی را تشخیص دهد.

نکته مهم دیگر، استفاده از نمادهای چندلایه است؛ برای نمونه، کلید می‌تواند نماد ورود به ناخودآگاه باشد، چاقو نشانه تهدید یا خشونت سرکوب‌شده و چهره نقاب‌دار نماینده بخش ناشناخته خویشتن؛ اما برخلاف سینمای روایی که معنای این نمادها را از طریق بافت داستانی تثبیت می‌کند، Meshes of the Afternoon این معانی را باز و سیال نگه می‌دارد، به‌گونه‌ای که مخاطب از طریق تجربه ریتم و فرم، معنای شخصی خود را می‌سازد. از منظر ژنت، این بازتولید فرم و تجربه رؤیا، بدون ارجاع مستقیم به متن مکتوب یا منبع واحد، نشان‌دهنده نوعی هایپرمتنیت تجربی است؛ شکلی از اقتباس که به‌جای ترجمه معنا، به ترجمه تجربه و ساختار می‌پردازد.

به‌طورکل Meshes of the Afternoon را می‌توان هم‌زمان در سه سطح تحلیل کرد:

نخست، در سطح ژنتی، به‌عنوان بازآفرینی ساختاریک تجربه ذهنی (رؤیا) در مدیوم سینما.

دوم، در سطح دلوزی، به‌عنوان نمونه‌ای کامل از سینمای تصویر_زمان که در آن گذشته و حال در یک تصویر بلوری همزیستی دارند.

سوم، در سطح ویتگنشتاینی، به‌عنوان بازی زبانی_تصویری که قواعدش از طریق تکرار و تغییر ساخته می‌شود و معنا را نه از طریق ارجاع روایی؛ بلکه از طریق تجربه فرم تولید می‌کند.

این فیلم نشان داد که اقتباس فرمی می‌تواند بدون تکیه بر متن مبدأ مکتوب، صرفاً با ترجمه یک منطق ادراکی یا ساختاری، به اثری ماندگار و تأثیرگذار در تاریخ سینما بدل شود؛ اثری که هم در بُعد زیبایی‌شناختی و هم در بُعد نظری، همچنان الهام‌بخش فیلم‌سازان و پژوهشگران است.

**تحلیل فیلم سکوت (Silence ۲۰۱۱)**

فیلم کوتاه Silence ساخته فرهاد شیبانی، نمونه‌ای معاصر از اقتباس فرمی در سینمای ایران است که با بهره‌گیری از سکوت، ریتم کند و مینیمالیسم بصری، تجربه‌ای تأملی و تعلیقی خلق می‌کند. این اثر از یک متن روایی یا داستان مکتوب اقتباس نشده؛ بلکه منبع الهام آن منطق فرمی آثار مینیمالیستی در هنرهای تجسمی و موسیقی است. در نتیجه، می‌توان آن را مصداقی از ترجمه بینافرمی دانست که نه به بازگویی محتوای داستانی؛ بلکه به انتقال ساختار و تجربه ادراکی اثر مبدأ می‌پردازد (هاچن، ۱۳۹۳: ۷۴).

از منظر نظریه بینامتنیت ژنت Silence در حوزه «هایپرمتنیت ساختاری» قرار می‌گیرد؛ زیرا متن سینمایی حاصل، براساس رابطه‌ای ساختاری و فرمی با منبع الهامش شکل گرفته‌است، بی‌آنکه ضرورتاً عناصر معنایی یا روایی آن منبع را بازگو کند. در اینجا، فرم مینیمالیستی آثار تجسمی به زبان سینما ترجمه شده‌است. فیلم با استفاده از سکوت به‌عنوان عنصر مسلط، قواعد آشنای سینمای روایی را کنار می‌گذارد. همان‌طورکه دلوز در بحث تصویر_زمان اشاره می‌کند، حذف ضرورت‌های علی_حرکتی و ایجاد وقفه‌های زمانی، امکان تجربه ناب ادراکی را فراهم می‌آورد (دلوز، ۱۳۹۲: ۷۵). در Silence سکوت نه صرفاً فقدان صدا؛ بلکه یک «نشانه ناب شنیداری» است که کارکردی معناآفرین دارد. این سکوت‌ها، با همراهی قاب‌بندی‌های ثابت و طولانی، باعث می‌شوند که زمان در فیلم «کش بیاید» و مخاطب فرصت یابد تا به جزئیات بصری و فضایی توجه کند. ریتم کند فیلم که از طریق طول نماها و حذف برش‌های سریع حاصل شده، به‌طور مستقیم در خدمت خلق تجربه تأملی است. این ریتم با آنچه ویتگنشتاین در بحث بازی‌های زبانی مطرح می‌کند، همخوانی دارد: قواعد زمانی فیلم (مانند سکوت طولانی پس از کنش، یا ثابت‌ماندن قاب با وجود تغییرات جزئی در درون آن) قوانینی هستند که مخاطب باید در حین تماشا بیاموزد تا بتواند معنای فیلم را دریابد (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴: ۴۳).

قاب‌بندی در Silence برمبنای اصل مینیمالیسم بصری طراحی شده‌است. استفاده از فضای منفی در طراحی قاب‌ها که بخش زیادی از تصویر را به خلأ یا پس‌زمینه ساده اختصاص می‌دهد، باعث می‌شود عناصر موجود اهمیت و معنای بیشتری پیدا کنند. این تکنیک که در هنرهای تجسمی مدرن و مینیمالیسم رایج است، در فیلم شیبانی به‌شکلی سینمایی بازآفرینی شده‌است. به تعبیر مارکس، چنین قاب‌هایی مخاطب را به‌نوعی بینایی لمسی دعوت می‌کنند که در آن تجربه دیداری به حس فیزیکی و بدنی نزدیک می‌شود (مارکس، ۱۳۸۹).

حرکت دوربین در این فیلم یا به‌کلی حذف شده یا به‌شدت آهسته است. این ثبات و کندی، به جای تمرکز بر پیشبرد داستان، بر ایجاد حس تعلیق و انتظار تأکید می‌کند. دلوز این نوع فضا را «فضای هرکجا» می‌نامد؛ فضایی که فاقد مختصات جغرافیایی دقیق است و بیشتر کیفیتی ذهنی یا عاطفی دارد (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۷) در Silence مکان‌ها گرچه واقعی‌اند؛ اما به دلیل سکوت، ریتم و قاب‌بندی، از کارکرد واقع‌گرایانه فاصله گرفته و به بستر تجربه حسی بدل می‌شوند.

از نظر معنایی، فیلم با حذف دیالوگ و تقلیل کنش به حداقل، تمرکز را بر خودِ تجربه تماشای تصویر می‌گذارد. این انتخاب، براساس تحلیل ژنت، نشان‌دهنده جابه‌جایی مرکز ثقل اقتباس از سطح بازنمایی معنا به سطح بازآفرینی ساختار است. در اینجا، فیلم نه به‌دنبال بازگویی یک داستان؛ بلکه در پی خلق شرایطی است که در آن، مخاطب از طریق قواعد بازی زبانی_تصویری خاص فیلم، تجربه‌ای ادراکی و زیبایی‌شناختی را از سر بگذراند.

به‌طورکلی Silence را می‌توان هم‌زمان در سه سطح تحلیل کرد:

نخست، در سطح ژنتی، به‌عنوان نمونه‌ای از هایپرمتنیت ساختاری که قواعد مینیمالیسم بصری و شنیداری را از یک بستر هنری دیگر به سینما منتقل می‌کند.

دوم، در سطح دلوزی، به‌عنوان فیلمی که با حذف طرح حسی_حرکتی و استفاده از سکوت و مکث، به قلمرو تصویر_زمان وارد می‌شود. سوم، در سطح ویتگنشتاینی، به‌عنوان بازی زبانی_تصویری که معنا را از طریق کاربرد قواعد خاص خود (سکوت، قاب ثابت و فضای خالی) تولید می‌کند.

## نتیجه‌گیری

تحلیل سه مورد مطالعاتی شامل فیلم‌های" Outer Space ساخته پیتر تسکرکاسکی"،"Meshes of the Afternoon" ساخته مایا درن و الکساندر هامید" و Silence" ساخته فرهاد شیبانی"، نشان داد که مقوله اقتباس فرمی واجد ظرفیت‌هایی است که آن را از چهارچوب‌های محدودکننده اقتباس روایی یا وفاداری معنایی فراتر می‌برد و در سطوح عمیق‌تری از سازمان‌دهی ادراکی و زیبایی‌شناختی اثر هنری عمل می‌کند. در هرسه نمونه، رابطه اثر جدید با منبع یا خاستگاه الهام، بر بنیانی ساختاری و فرمی استوار است؛ بدین معنا که وفاداری اثر به منبع، نه در انتقال مستقیم رویدادها، شخصیت‌ها یا مضامین؛ بلکه در بازتولید یا بازآفرینی قواعد حاکم بر ریتم، سازمان زمانی، منطق فضایی و کیفیت‌های حسی_ادراکی تجربه اثر مبدأ تحقق می‌یابد. این همان چیزی است که ژرار ژنت در طبقه‌بندی خود تحت عنوان هایپرمتنیت ساختاری معرفی می‌کند، جایی که پیوند میان متن مبدأ و متن مقصد عمدتاً در سطوح صوری و الگویی برقرار می‌شود. در Outer Space، منبع اقتباس یک فیلم روایی ژانر وحشت است؛ اما تسکرکاسکی با بهره‌گیری از تکنیک‌های بریدن، فشرده‌سازی، لایه‌گذاری و اختلال در پیوستگی‌های مکانی_زمانی، ساختار علی_حرکتی را از میان برمی‌دارد و اثری می‌آفریند که براساس چهارچوب نظری ژیل دلوز، در قلمرو تصویر_زمان جای می‌گیرد. در این قلمرو، ادراک و تجربه زمانی از منطق خطی روایت گسسته می‌شوند و عناصر بصری_شنیداری به‌صورت نشانه‌های ناب عمل می‌کنند. این فرایند همزمان واجد ابعادی ویتگنشتاینی نیز هست؛ زیرا فیلم قواعدی تازه برای خوانش تصویر ایجاد می‌کند که در حکم یک بازی زبانی_تصویری عمل کرده و فهم آن مستلزم یادگیری و به‌کارگیری این قواعد در حین تماشاست.

در Meshes of the Afternoon، مایا درن و الکساندر هامید با اقتباس از ساختار رؤیا (که مبتنی بر تکرار، واریاسیون و هم‌زمانی سطوح مختلف زمانی است) فرمی می‌آفرینند که به تعبیر دلوز، مصداق کامل «تصویر بلور» محسوب می‌شود. این ساختار نه‌تنها روابط زمانی گذشته و حال را به‌طور همزیست در یک قاب سازمان‌دهی می‌کند؛ بلکه از طریق الگوهای تکراری موتیف‌ها (کلید، چاقو، چهره نقاب‌دار)، قواعدی نمادین و کاربردمحور می‌سازد که معنای خود را در بستر این تکرارها و تغییرات جزئی پیدا می‌کنند؛ فرایندی که با نظریه کاربردی معنا در فلسفه ویتگنشتاین هم‌پوشانی دارد (ویتگنشتاین، ۱۳۹۴: ۶۶-۶۷). در چهارچوب ژنت، این اثر نمونه‌ای از «هایپرمتنیت غیرروایی» است که به‌جای بازگویی یک متن مکتوب، ساختار یک تجربه ذهنی را به زبان سینما ترجمه می‌کند. در Silence، فرهاد شیبانی قواعد زیبایی‌شناختی مینیمالیسم را شامل حذف عناصر غیرضروری، تأکید بر فضاهای خالی، استفاده از سکوت به‌عنوان عنصر سازنده معنا و تثبیت یا کُندی حرکت دوربین از حوزه هنرهای تجسمی و موسیقی مینیمال به مدیوم سینما انتقال می‌دهد. این انتقال، براساس نظریه ژنت، مصداق روشن یک اقتباس فرمی با بنیان بینافرمی است؛ زیرا رابطه میان متن مبدأ و متن مقصد نه در سطح معنا؛ بلکه در سطح الگوهای ساختاری و زمان‌بندی تجلی می‌یابد. از دیدگاه دلوز، حذف طرح حسی_حرکتی و جایگزینی آن با مکث‌ها و وقفه‌های سکوت، فیلم را به یک تجربه تصویر_زمان بدل می‌کند. و از منظر ویتگنشتاین، این ساختار همانند یک بازی زبانی_تصویری است که مخاطب باید قواعد آن را همچون زمان‌بندی سکوت‌ها و کارکرد فضای خالی، در فرایند ادراک فعالانه بیاموزد.

وجه اشتراک بنیادین این سه مطالعه موردی آن است که اقتباس، در معنای مورد نظر این پژوهش، فرایندی است که از انتقال معنا به انتقال ساختار گذر می‌کند. به بیان دیگر، اقتباس فرمی نه به‌دنبال بازنمایی خط داستانی یا مضامین روایی مبدأ؛ بلکه در پی بازآفرینی شرایط ادراکی، الگوریتم زمانی و قواعد حسی_بصری اثر اولیه است. این برداشت با نظر لیندا هاچن هم‌خوان است که اقتباس را نوعی «ترجمه بینافرمی» می‌داند که از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر حرکت می‌کند، بدون آنکه به حفظ وفاداری معنایی مقید باشد (هاچن، ۱۳۹۳: ۱۶).

در جمع‌بندی، می‌توان گفت که اقتباس فرمی به‌عنوان یک استراتژی خلاقانه سینمایی، ظرفیت تولید آثاری مستقل و نوآورانه را دارد که نه‌تنها در سطح زیبایی‌شناسی واجد اهمیت‌اند؛ بلکه در حوزه نظریه سینما، فلسفه زبان تصویری و مطالعات بینافرمی نیز جایگاهی متمایز پیدا می‌کنند. این پژوهش نشان داد که چنین اقتباسی می‌تواند از منابعی بسیار متنوع (از فیلم‌های داستانی گرفته تا ساختارهای ذهنی و جریان‌های هنری) الهام بگیرد و با بازآفرینی قواعد و الگوهای فرمی آن‌ها در مدیوم سینما، تجربه‌ای نو ایجاد کند؛ تجربه‌ای که به همان اندازه که بر مخاطب اثر حسی_ادراکی می‌گذارد، بر گسترش مباحث نظری پیرامون اقتباس و بینامتنیت نیز تأثیرگذار است.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده/نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

## منابع

- اندرو، دودلی. (۱۳۸۲)، اقتباس سینمایی، ترجمه حمیدرضا صدر، تهران: مرکز.
- بازن، آندره. (۱۳۸۱)، سینما چیست؟، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۷۸)، لذت متن، ترجمه مرتضی کلانتریان، تهران: مرکز.
- دلوز، ژیل. (۱۳۸۹)، سینما ۲: تصویر-زمان، ترجمه مجید اخگر، تهران: مرکز.
- دلوز، ژیل. (۱۳۹۱)، سینما ۱: تصویر-حرکت، ترجمه شاپور عظیمی، تهران: مرکز.
- دلوز، ژیل. (۱۳۹۲)، سینما ۲: تصویر-زمان، ترجمه شاپور عظیمی، تهران: مرکز.
- ژنت، ژرار. (۱۳۸۹)، پالیمسس‌ها: ادبیات در مرتبه دوم، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- کریپکی، سائول. (۱۳۸۳)، ویتگنشتاین و قواعد و زبان خصوصی، ترجمه یدالله موقن، تهران: مرکز.
- کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۳)، انقلاب در زبان شاعرانه، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- کاول، استنلی. (۱۳۹۱)، دعوی خرد: ویتگنشتاین، شک‌گرایی، اخلاق و تراژدی، ترجمه رضا نیک‌پور، تهران: نی.
- مارکس، لورا. (۱۳۸۹)، پوست فیلم: سینمای میان‌فرهنگی، بدن‌مندی و حواس، ترجمه پگاه صالحی، تهران: بیدگل.
- هاچن، لیندا. (۱۳۹۳)، نظریه اقتباس، ترجمه محمد نبوی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- هاموند، پال. (۱۳۸۹)، سوررئالیسم، ترجمه مهران مهاجر، تهران: مرکز.
- ویس، ویلیام. (۱۳۷۲)، تصاویر بازیافتی: هنر و سیاست فیلم‌های فوتیج پیداشده، ترجمه حسین موسوی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر.
- ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۹۴)، پژوهش‌های فلسفی، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- استم، رابرت. (۱۳۹۷)، نظریه و نقد فیلم، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: مرکز.
- ریس، آ. ل. (۱۳۹۰)، تاریخ فیلم و ویدیوی تجربی، ترجمه مهرداد انصاری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

**نحوه ارجاع به این مقاله:**

فرهـادی، محمـد (۱۴۰۴). از روایـت متنـی تـا فـرم: بازاندیشـی در اقتبـاس سـینمای کوتـاه از منظـر سـاختار، ادراک و بازی‌هـای زبانـی. فصلنامـهٔ علمـی مطالعـات هنـر و زیبایی‌شناسـی، سـال پنجـم، شـماره ۱۸ (زمسـتان ۱۴۰۴)، صـص ۴۶–۵۹.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).