فهرست مطالب

سرمقاله

آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

آبخوست قهوه‌خانه: فضایی مردانه از کلام در سفرنامه‌ها — ایلمیرا دادور — ۷

اقتباس در رسانه — پورتر ابوت، ترجمهٔ ابوالفضل حری — ۲۰

وقتی نیچه گریست: از متن تا فیلم — ناهید حجازی — ۴۴

پایه‌های نظری و روش‌های مطالعهٔ ادبیات تطبیقی در مکتب فرانسوی — احمد تمیمداری و عطیه سادات شجاعی — ۵۷

وام‌گیری بکت از *کمدی الهی* دانته در *گم‌گشتگان* — مه‌زاد شیخ‌الاسلامی — ۷۴

کازانتزاکیس و فرصت‌های بیان بینافرهنگی؛ بررسی موردی: سفرنامهٔ *سیر آفاق* — ابراهیم سلیمی کوچی و محمدجواد شکریان — ۹۱

گزارش

ادبیات تطبیقی در آلمان — نرجس خدایی — ۱۰۹

همایش بین‌المللی حافظه و میراث بین‌فرهنگی شرق و غرب (ایران، فرانسه، آلمان) — آبتین گلکار — ۱۲۲

گزارش همایش سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی امریکا (۶ تا ۹ ژوئیه ۲۰۱۷، اوترخت، هلند) — آدینه خجسته‌پور — ۱۲۷

نقدوبررسی

بررسی و تحلیل پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» در ایران — آبتین گلکار و زینب صادقی — ۱۴۱

آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران

همواره در نوشته‌ها و صحبت‌های خود به نکته‌ای اساسی اشاره کرده‌ام و آن نقش تعاملی ادبیات تطبیقی است. ادبیات تطبیقی به دنبال یافتن ارتباطات فرهنگی بین ملل با محوریّت ادبیات است. قبلاً هم گفته‌ام و باز تکرار می‌کنم که ادبیات تطبیقی برای وصل‌کردن آمده است. ادبیات تطبیقی مانند پلی است که جزایر پراکندهٔ علوم انسانی را به هم متصل می‌کند. مصالح این پل از جنس ادب است و چه مصالحی مناسب‌تر و محکم‌تر از ادبیات که با جان و روح انسان‌ها سروکار دارد. پل‌های فلزی و بتونی در اثر عوامل طبیعی یا به قوهٔ مخرب سلاح‌های جنگی ویران می‌شوند ولی پلی که با عواطف پاک و عشق و محبت ساخته شده باشد جان‌های شیفته را به هم پیوند می‌دهد و انسان‌ها را به هم نزدیک می‌کند. ادبیات همواره چنین نقشی در جهان انسانی داشته و همواره همدلی از هم‌زبانی در تحبیب قلوب مؤثرتر بوده است. بدین قرار، باید مواظب بود که واژهٔ «تطبیقی» ما را از هدف ادبیات تطبیقی دور نسازد و باعث سردرگمی ما نشود. سخن اصلی ادبیات تطبیقی این است که اقوام در شرایط زمانی و مکانی متفاوت مشترکاتی دارند. هر گفت‌وگویی آن‌گاه به نتیجه می‌رسد که طرفین روی اصولی مشترک به تفاهم برسند و دوستی و صلح برقرار شود. لذا **تطبیق** وسیله‌ای برای رسیدن به این وجوه مشترک است.

البته دانش ادبیات تطبیقی به خوبی از تفاوت‌های فرهنگی نیز آگاه است. وقوف بر این تفاوت‌ها به اندازهٔ شناخت مشترکات مهم است. راه حلّ ادبیات تطبیقی در مواجهه با تفاوت‌ها چیست؟ پاسخ روشن است: هم‌اندیشی و تحمل و رواداری و احترام به دیگری. بدون تردید، این سخن تازه‌ای نیست ولی ادبیات تطبیقی آن را به‌مثابهٔ دانشی جدید تئوریزه کرده تا بتوان، در فضای آکادمیایی به‌صورت روشمند، به مطالعه و بررسی آن پرداخت. ادبیات تطبیقی زمانی که وارد فضای آکادمیایی شد بین‌رشته‌ای هم شد. صاحب‌نظران این رشته به این نتیجه رسیدند که ادبیات با سایر رشته‌های علوم

انسانی و هنری حتی علوم تجربی ارتباط دارد. این ارتباط، به نوبهٔ خود، برای ظهور رویکردهای نوین نقد ادبی از قبیل نقد روانکاوانه، نشانه‌شناختی، تاریخ‌گرا، اسطوره‌ای، پسااستعماری، فرهنگی، پدیدارشناختی، زیست‌محیطی و سیاسی راهگشا بوده است. علاوه‌براین، نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی، از دههٔ نود قرن بیستم، ابعاد جدیدتری برای پژوهش در ادبیات تطبیقی گشود و نظریه‌های سنتی این رشته را به چالش کشاند. ورود عرصهٔ علمی ترجمه‌پژوهی به ادبیات تطبیقی دیدگاه‌ها و روش‌های سنّتی آن را تغییر داد و قلمرو پژوهش در ادبیات تطبیقی را وسعت بخشید. ترجمه عامل اصلی تعاملات فرهنگی در ادوار تاریخی جوامع انسانی بوده و در ساخت و ساز و غنی‌سازی فرهنگ‌ها و فراهم‌آوردن بستر یادگیری از غیر نقش بسیار مؤثری داشته است. امروز جایگاه ادبیاتِ ترجمه‌شده را در هیچ نظام ادبی بومی نمی‌توان نادیده گرفت.

خوشبختانه رشتهٔ ادبیات تطبیقی هیچ‌گاه از بازتابندگی و انتقاد و اصلاح خود غافل نمانده است. ادبیات تطبیقی جزمیت‌گرا نیست و همواره آمادهٔ پذیرفتن نظریه‌های علمی جدید بوده است. البته این بدان معنی نیست که ادبیات تطبیقی پیوسته در مسیر درست حرکت کرده است. ادبیات تطبیقی هم مانند هر رشتهٔ علمی دیگری با چالش‌ها و بحران‌هایی روبه‌رو بوده است. برخی از این بحران‌ها از نظریه‌هایی ناشی بوده که بر اساس خودشیفتگی‌های ملّی شکل گرفتند ولی دیری نپاییده که متفکران بعدی خط بطلان بر آنها کشیدند. اما برخی بحران‌ها ریشه در ضعف علمی، بدفهمی و فقر روش‌شناسی این رشته داشته‌اند.

سؤالی که مطرح می‌شود این است که چگونه می‌توان از این بحران متأخر گذر کرد. بدون‌شک، این راه حل از طریق راه‌اندازی رشتهٔ تخصصی ادبیات تطبیقی به حیث رشته‌ای آکادمیایی به دست می‌آید. چون بسیاری از این کجروی‌ها و کژتابی‌ها در ناآشنایی علمی و تصورات وهمی ریشه دارد. وقتی هر کس، به صِرف تحصیل در رشتهٔ ادبیات خود را تطبیقگر قلمداد کند و تحصیلات دانشگاهی در رشتهٔ تخصصی ادبیات تطبیقی شرط ورود به آن نباشد، نتیجه روشن است. البته گنجاندن چند درس ادبیات تطبیقی، با هر عنوان و اسم، در رشته‌های ادبی پسندیده است و راه را برای آشنایی علاقه‌مندان به این رشته باز می‌کند ولی وافی به مقصود نیست و صرفاً با آن

متخصص ادبیات تطبیقی تربیت نمی‌شود. تازه همین امر پسندیده اگر با برنامه‌ریزی دقیق و طبق معیارهای علمی صورت نگیرد ضایعات جبران‌ناپذیری هم به‌بار می‌آورد.

مقالات این شماره به دو گروه کلی در قلمرو ادبیات تطبیقی تقسیم شده‌اند. اولین گروه به مطالعات بین‌رشته‌ای و دومین گروه به مطالعات تأثیر و تأثر ادبی اختصاص یافته‌اند. در بخش بین‌رشته‌ای ایلمیرا دادور در مقالهٔ «آبخوست قهوه‌خانه: فضایی مردانه از کلام در سفرنامه‌ها» به بررسی سفرنامه‌ها و تصویرشناسی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی می‌پردازد. هدف این مقاله پرداختن به یکی از این فضاهای شرقی، یعنی قهوه‌خانه، از ورای سفرنامه‌های مسافرانِ نویسنده است. ابوالفضل حرّی با ترجمهٔ فصل نهم کتاب پورتر ابوت با عنوان «اقتباس در رسانه» بحث در حوزهٔ بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما را ادامه می‌دهد. روایت مرز مشترک میان ادبیات و سینما است. ابوت اقتباس را به مثابهٔ گذار از ادبیات به سینما به مطالعه درآورده است که در اصل، گذاری تراژانری محسوب می‌شود. از این رو، نخست از اقتباس به منزلهٔ تخریبی خلاقانه یاد می‌کند؛ سپس، به تبعیت از دادلی اندرو سه نوع اقتباس، یعنی وام‌گیری، پیوندپذیری، و تبدیل‌پذیری را از هم بازمی‌شناسد. ناهید حجازی در مقاله «*وقتی نیچه گریست*: از متن تا فیلم» به بررسی اقتباس سینمایی پینچاس پری از رمان *وقتی نیچه گریست* نوشتهٔ اروین یالوم می‌پردازد. در این مقاله اقتباسِ سینمایی پری با رمان یالوم در چارچوب نظریه دادلی اندرو با توجه به برخی مولفه‌ها مانند پیرنگ، شخصیت، زمان، مکان، درون‌مایه بررسی می‌شود. در بخش تأثیر و تأثر عطیه سادات شجاعی و همکاران در مقالهٔ «**پایه‌های** نظری و روش‌های مطالعهٔ ادبیات تطبیقی در مکتب فرانسوی» به تبیین و تحلیل نظریه و روش‌های تحقیق مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی می‌پردازند. مه‌زاد شیخ‌الاسلامی در مقالهٔ «وام‌گیری بکت از *کمدی الهی* دانته در *گم‌گشتگان*» با استفاده از روش تأثیرپذیری مستقیم مکتب فرانسوی و تحلیل مضمونی تأثیر دانته را بر ساموئل بکت نشان می‌دهد. ابراهیم سلیمی و محمدجواد شکریان در مقالهٔ «کازانتزاکیس و فرصت‌های بیان بینافرهنگی؛ بررسی موردی: سفرنامهٔ *سیر آفاق*» با تکیه بر رویکرد بینافرهنگیت در مطالعات تطبیقی به واکاوی و بررسی همنشینی و ملاقات دو حوزهٔ فرهنگی و تمدنی شعر تغزلی عرب و زبان پارسی در رمان *سیر آفاق* نیکوس کازانتزاکیس پرداخته‌اند.

کازانتزاکیس در این کتاب گزارش عمیق و پرکششی از سفر به خاورمیانه و شرق مسلمان ارائه می‌کند و پاره‌ای از واژگان پارسی مصطلح در آن دیار و نیز آوازهای شتربانان و اشعار حدی‌خوانی شاعران عرب را در متن کتاب گنجانده است.

در بخش گزارش‌ها، نرجس خدایی از وضعیت ادبیات تطبیقی در آلمان سخن می‌گوید که می‌تواند برای تطبیقگران ایرانی تجربهٔ ارزشمندی باشد. آبتین گل‌کار از «همایش بین‌المللی حافظه و میراث بین‌فرهنگی» گزارشی نوشته است که مشترکات این حوزهٔ بین‌رشته‌ای جدید را با رشتهٔ ادبیات تطبیقی نشان می‌دهد و نویدبخش گسترش بیشتر رشتهٔ ادبیات تطبیقی در حوزهٔ علوم انسانی است. آدینه خجسته‌پور نیز گزارشی از همایش سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی امریکا (۶ تا ۹ ژوئیه ۲۰۱۷) در اوترختِ هلند تهیه کرده است که بیانگر افزایش گسترهٔ رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های معتبر جهان است.

گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی امیدوار است، با انتشار هر شماره، فراخنای رشتهٔ ادبیات تطبیقی و توسعهٔ آن و منزلتش را نشان دهد. باشد که روزی شاهد راه‌اندازی این رشتهٔ علمی در دانشگاه‌های معتبر ایران نیز باشیم تا دانشجویان جوان و بااستعداد ما در این شاخه از علوم انسانی خلاقیت‌ها و نوآوری‌های خود را به منصهٔ ظهور برسانند.

علی‌رضا انوشیروانی

آبخوست قهوه‌خانه: فضایی مردانه از کلام در سفرنامه‌ها

ایلمیرا دادور (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران)[1]

چکیده

وستفال در نظریهٔ نقد جغرافیایی خود شهر را تشکیل‌شده از آبخوست یا جزایری می‌داند که از کنار هم قرار گرفتن آنها شهر به صورتی که از آن شناخت وجود دارد پدید می‌آید. از طرفی، در مطالعات گستردهٔ ادبیات تطبیقی، سفر و سفرنامه‌نویسی همواره راهگشای شناخت «دیگری» بوده است. مسافرانِ نویسنده تصویرگرانِ زندگی، فرهنگ، باورهای حاضر در بطن زندگی، یا فضاهای برآمده از زندگی روزمره «دیگری»اند؛ فضاهایی ویژه که بنا به نیاز جامعهٔ موردنظر، کارکرد ویژه‌ای نیز داشته و دارند. هدف این مقاله پرداختن به یکی از این فضاهای شرقی، یعنی قهوه‌خانه است. فضایی که در مشرق‌زمین هم فضای کلام است و هم فضایی کاملاً مردانه و متفاوت از کافه‌های فرنگی. نگاه جامعه‌شناختی بوردیو در کنار رویکرد جغرافیایی وستفال راهگشای شناخت بهتر نقش و حضور پررنگ آبخوست قهوه‌خانه در جامعهٔ شهری/ روستایی ما، از ورای سفرنامه‌های مسافرانِ نویسنده خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: آبخوست قهوه‌خانه، شرق، کلام، وستفال، بوردیو

---

1. Email: idadvar@ut.ac.ir

مقدمه

بر در قهوه‌خانه مردی چند راهداری و رهنوردی چند
(ملک‌الشعرا بهار)

هر فرهنگی ویژگی‌های خود را دارد. این ویژگی‌ها زایندهٔ ادبیات، هنر، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی آن فرهنگ می‌شود. فضاهای پویای هر جامعه، آن جایی که زندگی واقعی جریان دارد، هم به نوبهٔ خود از آبشخور فرهنگِ برآمده از آن شکل گرفته است. در نهایت، تبادلات فرهنگی میان نویسندهٔ مسافر یا مسافرِ نویسنده و مردم میزبان هم بخشی از زندگیِ سرزمینی را به سرزمینی دیگر می‌برد؛ اما این که در منزل نو این فضاسازی‌های درونی و برونی زندگی، خوش می‌نشیند یا نه جای بحث دارد. مارکو پولوی ایتالیایی در سدهٔ سیزدهم میلادی راهی شرق شد، ناصر خسرو قبادیانی در سدهٔ پنجم هجری «سفرهای قبله» را به انجام رساند، و ابن بطوطهٔ مغربی در سدهٔ هشتم هجری شاخص‌ترین مسافر زمان خود شد. هر سه مسافر خاطره‌نگاری کردند و سفرنامه‌هایی از خود به یادگار گذاشتند که هنوز تازگی خود را دارد و همچنان قابل ارجاع است. اما به واقع از سدهٔ هفدهم میلادی است که مسافرت به شرق، از جمله ایران، رنگ و بوی دیگری به خود گرفت و یکی از نتایج ماندگار آن سفرنامه‌هایی شد که در ثبت لحظه‌ها و زندگی ایام نقش بسزایی داشته و دارد.

در این میان شهر-روستا و ادبیات همیشه رابطهٔ تنگاتنگی با یکدیگر داشته‌اند، زیرا بسیاری از کنش‌های داستان در این فضاها رخ می‌دهد. امروزه برای بسیاری شهرِ گرد آبخوست (وستفال ۹) خود کتابی است که باید همراه با آبخوست‌هایش خوانده شود: مجموعه‌ای از فضاها که یک فضای کلی را به وجود می‌آورد. برای بارت «شهرهای غربی متحدالمرکز هستند و با حرکت متافیزیکی غرب انطباق دارند، حرکتی که در آن مرکز مکان حقیقت است. مراکز شهرهای ما همواره آکنده‌اند: معنویت (با کلیساها)، قدرت (با اداره‌ها)، پول (با بانک‌ها)، و کلام (با میدان‌های مرکزی و کافه‌ها). رفتن به مرکز به معنای ملاقات با «حقیقت» اجتماعی و شرکت در آکندگی شکوهمند «واقعیت» است» (بارت ۵۵).

بنابراین در ساختار کلی شهری-روستایی اروپا مسافر تازه‌وارد با سه فضای اصلی مواجه می‌شود که در مکانی واحد گرد هم آمده‌اند. نخست کلیسا، نهاد باورهای

مسیحیان؛ سپس شهرداری[۱]، یا همان نهاد اداری؛ و در نهایت کافه، فضایی برای دور هم بودن، گفت‌وگوها، بحث و جدل‌ها، نوشیدن‌ها، قهر و آشتی‌ها. این سه فضا در میدانگاه روستا-شهر گرد هم آمده‌اند. این نزدیکی بنیادیِ عناصر شهری چند سده است که در اروپا نهادینه شده است. کلیسا و شهرداری از قرنِ دوازدهم میلادی موظف به ثبت نام تمام موالید و فوت‌شدگان هستند؛ روندی که به شهروندان کمک می‌کند تا در صورت نیاز بتوانند به شجره‌نامهٔ خود دسترسی داشته باشند. در ایران گستردگی و پراکندگی مساجد و امامزاده‌ها، گواه بر قوت باورها بوده و هست. نهاد اداری، تا گذشته‌ای نه چندان دور غایب بوده و قهوه‌خانه، با تفاوت‌هایی، کاراییِ ویژهٔ خود را داشته است، زیرا هم مکان است و هم فضا. این همان موضوعی استَ که وستفال در کتاب *نقد جغرافیایی* (۲۰۰۷) خود از آن سخن می‌گوید و به تجزیه و تحلیلی ادبی از مکان‌ها و فضاهای انسانی و ثبت ادبیات در این فضاها می‌پردازد.

بنابراین قهوه‌خانه می‌تواند یک آبخوست شهری باشد، آبخوستی که حضور و نقش آن در جامعهٔ شهری-روستایی ایرانی از دید مسافرانِ نویسنده دور نمانده است و بحث اصلی این مقاله خواهد بود.

***

امروز وقتی صحبت از قهوه‌خانه می‌شود، همه می‌دانند اشاره به چگونه فضایی است، چون این فضا، باوجود لغزش مختصر کارایی‌اش در طول زمان، در خاطرهٔ جمعی ما حضوری جدی دارد. خاطرهٔ جمعی تمامی مکان‌ها و رویدادهایی است که در فضای شهری-روستایی اتفاق افتاده و در ذهن مردم ثبت شده است. پیوندهای سنتی، عادت‌ها، باورها و مراسم مذهبی از عوامل مهم شکل‌دهی خاطرات جمعی محسوب می‌شوند. تأکید همهٔ این موارد بر حفظ خاطرهٔ شهر است[۲].

قهوه‌خانه یکی از مکان‌های انسان‌ساخت مشرق‌زمین است. فعالیت‌های اجتماعی که در محیط‌های انسان‌ساخت اتفاق می‌افتد همواره برای انسان‌ها خاطراتی به همراه دارند

---

۱. حتی در روستاهای کوچک هم واژهٔ شهرداری به کار می‌رود.

۲. یادآوری می‌شود که در سیر تحول شهری، بسیاری از روستاها به مرور شهر شده‌اند؛ بنابراین شهر را نمی‌توان مجرد دید.

و قهوه‌خانه هم از این امر مستثنی نیست. اروپاییان زیادی که به شرق سفر داشته‌اند در خاطره‌نگاری‌های خود از قهوه‌خانه گفته‌اند؛ از رنگ‌ها و بوها و بخارهای پراکنده از قلیان در این فضای خیال و واقعیت. شاید به همین دلیل است که کم نیستند اروپاییانی که در پی کششِ به اِگزوتیسم[1]، مشتاق به داشتن قهوه‌خانه‌هایی به سبک قهوه‌خانهٔ شرقی در شهر غربی خود هستند[2]. اما آنچه نباید از نظر دور بماند این است که فضای ویژهٔ قهوه‌خانه، از تولد آن در جامعهٔ شرقی تا به امروز، همواره سلطهٔ مردانهٔ خود را حفظ کرده است. پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی، در یک سلسله تقابل‌های اسطوره‌ای-آیینی، مرد را فعال و زن را منفعل می‌داند و به همین دلیل «ایجاد اجتماعی مردیّت و زنیّت تفاوت‌های زیستی را به عنوان اصول «طبیعی» جا می‌اندازد و تفسیر می‌کند و هریک از دو جنس با برقراری سلطهٔ استثماری [در رفتارها و عادات روزمره] خصلت‌هایی برای خود می‌یابد» (شویره ۲۸-۲۹). این خود می‌تواند توجیهی باشد بر سلطهٔ مردانه در فضای قهوه‌خانه.

تاریخ می‌گوید که در سدهٔ شانزدهم میلادی بیشتر کشورهای خاورمیانه دارای قهوه‌خانه‌های پررونق بوده‌اند و در این میان ایران و عثمانی جایگاهی ویژه داشته‌اند. قهوه‌خانه‌های ایرانی بیشتر به خاطر علاقهٔ دربار صفوی به این محیط رواج یافتند. طعم قهوه به ذائقهٔ آنها خوش آمد و قهوه‌خانه و قهوه‌چی در جامعه حضور پیدا کردند. شاه طهماسب شیفتهٔ فضای اجتماعی قهوه‌خانه‌ها شد و به روایتی اولین قهوه‌خانهٔ ایران در قزوین به دستور او به راه افتاد. شاه عباس نیز در ادامهٔ احداث بازارها و مدرسه‌ها و مساجد و شاهکار آن زمان، میدان نقش جهان، قهوه‌خانه‌های اصفهان را توسعه داد که هنوز هم در اطراف بازار قیصریه می‌توان شاهد فعالیت آن‌ها بود (پولاوند، ۱۳۹۰: ۲۹-۳۰).

ژِرار دو نِروال، کتاب *سفر به شرق* خود را این‌گونه آغاز می‌کند: «نمی‌دانم برای تو خواندن گزارش‌های سفر گردشگری که پاریس را در ماه نوامبر ترک کرده است[3]، جالب باشد یا نه» (۴۱). این کتاب مجموعه‌ای است از واقعیت‌ها و تخیل، تخیلی که

1. Exotisme

۲. به عنوان نمونه قهوه‌خانهٔ مجاور مسجد بزرگ پاریس که بیشتر پاتوق هنرمندان است.

۳. اشاره به فصل پرجنب‌وجوش کاری پاریس دارد.

برای نِروال عین واقعیت بود و برای کلُود پیشوا[1]، استاد ادبیات تطبیقی، مسجل شدن حقایقی بود که نِروال پیش‌احساس آن‌ها را داشت. پی‌یر لوتی هم در کتاب‌های به *سوی اصفهان* و *آزیاده*[2] از شرقی حرف می‌زند که خود محو تماشای آن شده است و از واقعی یا تخیلی بودن آن مطمئن نیست. هر دو نویسنده در آثارشان مظاهری از شرقی را که دیده‌اند، از دیدگاه مسافرِ نویسنده و نویسندهٔ مسافر، به زیبایی به تصویر کشیده‌اند. در این تصاویر فراموش‌نشدنی فضاها جایگاه ویژه‌ای دارند. قهوه‌خانه هم یکی از این فضاهاست. نِروال از قهوه‌خانه‌ای در قلبِ بازار بیروت یاد می‌کند، فضایی آکنده از عطر و بوی شرقی که در آن با نوشیدنی‌های خنکِ معطر از مشتریان پذیرایی می‌شود و مشتریان آن بیشتر نظامیان هستند (۴۰۲). پی‌یر بوردیو با مطالعه‌ای که بر جامعهٔ شرقی الجزایر انجام داده بود به این نتیجه رسید که در جامعهٔ شرقی «هر نظام اجتماعی همانند ماشین عظیم نمادینی کار می‌کند که سلطهٔ مردانه را به عنوان پایهٔ نظام می‌نشاند» (شویره ۲۸). اولین اشاره به این نظام اجتماعی شرقی را می‌توان در همین فضای تعریف‌شدهٔ نِروال یافت. محیط قهوه‌خانه با حضور نظامیان محیطی کاملاً مردانه است. نِروال در دومین تعریف خود از فضای قهوه‌خانه‌ای در استانبول می‌گوید: قهوه‌خانه‌ای که نزدیک بازار است و فضایی خشن، مردانه، و کارگری دارد. نِروال که خاطره‌نویسی می‌کند، خود را بیرون از این محیط می‌بیند؛ او همان «دیگری» است که وارد محیطی «خودی» شده است. نِروال برای تماشای یک برنامهٔ نقالی به قهوه‌خانه آمده است و خود را در برابر یک **سرمایهٔ فرهنگی** می‌بیند، و چون خود را بافرهنگ می‌داند، احساس می‌کند جهان اجتماعی که پیش رو دارد برایش آشناست و رمزگان آن را می‌شناسد (نروال ۹۷). صحبت از نقالی است و فضا فضای کلام است، فضای مردانهٔ کلام. چون هم نقال مرد است و هم شنوندگان او؛ همه ساکت‌اند و سراپاگوش. نقالْ جوانی است که پس از نوشیدن جرعه‌جرعهٔ فنجانی قهوه باید نقالی را شروع کند و سنجیده و شمرده داستان را نقل کند. او داستان‌سرا نیست، بلکه داستانی مذهبی، حماسی یا عاشقانه را در چهار پردهٔ نیم‌ساعته نقل می‌کند (۶۴۷–۶۴۸). برای شنیدن داستان‌های نقال،

1. Claude Pichois
2. *Aziyadé*

علاوه بر مشتریان قهوه‌خانه، انبوهی از جمعیت هم دم در قهوه‌خانه جمع شده‌اند تا از شنیدن داستان لذت ببرند. خواننده از طرفی شاهد تقسیم ساختاری فضا از نگاه بوردیو است، یعنی«فضاهای عمومی برای مردها و خصوصی، یعنی چهاردیواری، برای زن‌ها» (شویره ۲۸). از طرفی هم این فضا در چارچوب تعریف گفت‌وگو در مفهوم گستردهٔ آن از نظر باختین[1] ،یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان معاصر، قرار می‌گیرد: «در این حالت گفت‌وگو نه فقط ارتباط کلامی مستقیم و شفاهی بین دو شخص، بلکه هر گونه ارتباط زبانی به هرشکل ممکن را در بر می‌گیرد» (به نقل از: تودوروف ۹۲). از اینجاست که «هر پاره گفتار روزمره و معمول [نقالیِ جاخوش‌کرده در فرهنگ] نوعی قیاس ضمنیِ عینی و اجتماعی است و مانند کلمهٔ رمزی عمل می‌کند که تنها آنان که به افق اجتماعی واحدی تعلق دارند، از آن آگاه‌اند» (همان ۸۹).

فضای کلام قهوه‌خانه، فضایی است که سده‌ها در جوامع شرقی، از جمله ایران، بوده و نقشی پررنگ در روابط اجتماعی داشته است. امروز قهوه‌خانه کاربری چایخانه را دارد، اما تا سدهٔ گذشته، یعنی رسیدن چای به ایران به توسط کاشف السلطنه و کشت و برداشت و مصرف آن، نوشیدنیِ قهوه‌خانه، همان قهوهٔ کم‌حجمِ پررنگی بود که با آن از مشتریان پذیرایی می‌شد. غذای قهوه‌خانه هم بسیار مختصر و ساده بود. قهوه‌خانه‌نشینان، زمانی که هیچ رسانهٔ گروهی وجود نداشت، اوقات فراغت خود را در این فضای گفت‌وشنود سپری می‌کردند و تبادل اخبار و بحث دربارهٔ مسائل روز و مسائل محل همان‌جا مطرح می‌شد. لوطی‌ها و داش‌ها رجزخوانی‌هایشان را از سکویی به سکوی دیگر قهوه‌خانه فریاد می‌زدند و برای شاهنامه‌خوانی و نقالی، پرده‌خوانی، ترنابازی و کشیدن قلیان جایی بهتر از قهوه‌خانه وجود نداشت. قهوه‌خانه همچنین خوابگاهی بود برای مسافران کم‌بضاعتی که توان اجارهٔ حجره در کاروانسرا را نداشتند، یا مسافرانی همچون ترنس اودانل[2] امریکایی، که در سال ۱۹۵۷ به ایران آمد و چهارده سال در شیراز زندگی کرد، و چون در سفری با همراهانش جایی برای استراحت نداشتند، شب را در یکی از قهوه‌خانه‌های سرراهی به صبح رساندند.

1. Mikhail Bakhtin
2. Terence O'Donnell

قهوه‌خانه که زیر یک درخت بود و با نور چراغ زنبوری روشن شده بود، مثل غار به نظر می‌رسید. یک قاب برچینک عجیب از بذرهای رنگ‌شده از نعل درگاه قهوه‌خانه به عنوان نظر قربانی آویزان بود. بوی سُداب نیز می‌آمد که برای دفع چشم بد دود کرده بودند... در همان لحظه، از داخل قهوه‌خانه پیرمرد متبسمی با عمامهٔ سبز و کت مندرس مخصوص مهمانداران کشتی با دکمه‌های طلایی رقص‌کنان به طرف ما آمد. با خوشرویی استقبال مفصلی کرد. یک بار دیگر احساس کردیم که در سرزمین زندگان هستیم...
پیرمرد تقلاکنان رختخواب‌ها و بقیهٔ بار و بنهٔ ما را گرفت و روی هم تلنبار کرد و بعد با شدت به چراغ زنبوری تلنبه زد. روشنایی که بیشتر شد، دیدیم که در چه جایی هستیم. کف قهوه‌خانه خاکی بود و دورتادور دیوار سکوهایی از خشت برای پهن کردن رختخواب ساخته شده بود. سقف قهوه‌خانه هم از حصیر و تیرهای سپیدار بود... (اودانل ۸۷)

در چنین فضایی حضور زنان غیرممکن بود. بدین ترتیب قهوه‌خانه که از گذشته‌ها یک قطب اجتماعی بود و بی‌شک محیطی مردانه هم بود و هست، به گونه‌ای بی نیاز از دلیل و حجت، به واسطهٔ حضور مردانه و نگاه مردمدارانه در فضای خود بازتابانندهٔ نظمی می‌شود طبیعی و معمولی.

نصرالله فلسفی در جلد دوم کتاب پنج‌جلدی *زندگانی شاه عباس* (۱۳۴۲) در بخش‌هایی از قهوه‌خانه نقل می‌کند. در آثار داستانی بسیاری از نویسندگان ایرانی هم خواننده شاهد تصویر یا تصاویری از قهوه‌خانه است که پرداختن به آن مجال دیگری می‌طلبد.

همان‌گونه که در پیش آمد، سفرنامه‌نویسی یا خاطره‌نگاریِ مسافرِ نویسنده حاصل نگاهی است جاخوش‌کرده در یادداشت‌های مسافری بیگانه، که از سدهٔ هفدهم میلادی در اروپا رونق گرفت. البته ناصر خسرو قبادیانی بسیار پیشتر از مسافران اروپایی سفرنامه نوشت؛ ابن بطوطه هم همین‌طور. در آن بخش از سفرنامهٔ ناصر خسرو که به ایران مربوط می‌شود، او از مساجد جمعه و کاروانسراهای هر شهر یاد می‌کند، اما اشاره‌ای به قهوه‌خانه ندارد. بنابراین می‌توان فرض گرفت که در آن زمان در ایران هنوز قهوه‌خانه دایر نبوده است. به مرور و از دوران صفویه است که می‌توان اشاره به قهوه‌خانه‌ها را در سفرنامه‌ها شاهد بود. همان‌گونه که نِروال اشاره دارد، این مکانِ گردهمایی اجتماعی برای اروپاییان اهمیت خاصی دارد. البته نباید فراموش کرد که از

دوران صفویه تا اواخر دورهٔ قاجار در ایران اغلب مسافران اروپایی مهمان دربار بودند و کمتر گذارشان به قهوه‌خانه می‌افتاد.

نخستین سفرنامه‌ای که اشاره به قهوه‌خانه و کاربری آن در جامعهٔ ایرانی دارد، سفرنامهٔ پیترو دِلاوالهٔ[1] ایتالیایی است که از ۱۶۱۷ تا ۱۶۲۳، یعنی در زمان شاه عباس در ایران بود. در بخشی از سفرنامهٔ او صحبت از جشن بهارهٔ گل سرخ است و می‌گوید:

> ... عبارت است از رقص و آوازهای نامأنوس شبانه‌روزی در اماکن عمومی و به خصوص قهوه‌خانه‌ها... جوانانی که حرفهٔ آنها رقص در اماکن عمومی و قهوه‌خانه‌ها و سرگرم کردن مردم با بازی و مسخرگی است، در حالی که عده‌ای آنان را همراهی می‌کنند و طبق‌هایی پر از گُل بر سر و شمع فراوان و چراغ و مشعل به دست دارند، با خنده و تفریح به سر و روی مردم گُل می‌پاشند و درخواست پول می‌کنند (دلاواله ۷۲).

به نظر می رسد دِلاواله اشاره به مراسم گلاب‌گیری دارد. اما با تأکید بر نظر بوردیو، ما در اینجا با رمزگشایی از یک رمزگان سروکار داریم؛ با چیزی که «امکان می‌دهد میان صداها و معانی توازن ایجاد شود» و «نظامی از هنجارهایی که به رفتارهای زبانی نظم می‌بخشند» (بوردیو ۲۷) به وجود می‌آورد. بنابراین همپا با منطق گفت‌وگویی باختین درمی‌یابیم که «ارتباط کلامی هیچ‌گاه خارج از پیوند آن با موقعیت ملموس و موجود قابل درک و توضیح نیست» (تودوروف ۹۰) یک مسافر بیگانه، با کنجکاوی، شاهد مراسمی است که برای آن واژهٔ «جشن بهارهٔ گل سرخ» را در نظر می‌گیرد، اما بی‌شک این مراسم همراه با تمامی رفتارهای شکل‌دهندهٔ آن برای ایرانیِ آن زمان قابل‌درک و معنادار بوده است.

تصویری که دِلاواله در نیمهٔ نخست سدهٔ هفدهم میلادی از قهوه‌خانه و فضای حاکم بر آن ارائه می‌دهد حاکی از آن است که قهوه‌خانه فضایی پُرآمدوشد بوده و یکی از کاربری‌های مهم آن، برای زمان خود، برگزاری مراسمی ویژه برای سرگرمی مردم بوده است.

ژان باتیست تاورنیه[2]، فرستادهٔ لویی چهاردهم، پس از دِلاواله و بین سال‌های ۱۶۳۲ تا ۱۶۶۸، چند بار به ایران سفر کرد که حاصل آن، علاوه بر معاملات تجاری، خاطره‌نگاری‌های اوست. او در خاطره‌نگاری‌هایش از «قهوه‌چی‌باشی» یاد می‌کند. در دورهٔ صفوی و در دربار

1. Pietro Della Valle
2. Jean Baptiste Tavernier

پادشاهان، «قهوه‌چی‌باشی»ها آبدارخانهٔ دربار را اداره می‌کردند. تاورنیه می‌گوید: «قهوه‌چی‌باشی کسی است که ناظر بر قهوه و گلاب و عرق‌های دیگری است که ایرانیان می‌نوشند، مانند عرق بیدمشک که از غنچه‌های درخت بیدمشک می‌گیرند. اما گلاب خیلی خوشگوار است، زیرا مانند گلاب ما از گل خشک تقطیر نمی‌شود» (تاورنیه ۲۴۹). پس این منصبی است که تا آن زمان جایگاه اجتماعی نداشته است. تاورنیه در جای دیگری از سفرنامهٔ خود می‌گوید: «معمولاً اولین چیزی که[ایرانیان] سرسفرهٔ پذیرایی می‌آورند قلیان و قهوه است» (۳۰۹). سپس تعریف مفصلی از قلیان و نحوهٔ کشیدن آن می‌دهد. از این دوره به بعد است که به جرأت می‌توان گفت قلیان **سرمایه‌ای نمادین** می‌شود. بوردیو در تعریف سرمایهٔ نمادین آورده است: «حاصل بازشناسی مشروعیت موضع کسی است که آن را در اختیار دارد. پس تسلط آن کس به دیگران به دلیل همین مالکیت محرز می‌گردد. پس سرمایهٔ نمادین به نگاه دیگران بستگی پیدا می‌کند» (شویره ۱۰۱). به همین شکل رقابت برای داشتن قلیان طلا یا نقره رقابتی می‌شود برای تأیید موضع بالاتر در اجتماع و محرز کردن مالکیت‌ها. تصاویری از قهوه خوردن و قلیان کشیدن در همین دوران خود گواهی است بر این رقابت‌ها.

ژان شاردن[1] فرانسوی، که ملقب به تاجر شاه بود، سفرنامه‌ای دوازده جلدی نوشته که حاصل دو اقامت او، بین سال‌های ۱۶۶۴ تا ۱۶۷۰ و ۱۶۷۳ تا ۱۶۷۷، در ایران است. شاردن در شرح قهوه‌خانه آورده است:

> قهوه‌خانه جایی است برای وقت گذراندن و قهوه خوردن. قهوه‌خانه فضای بسیار وسیع و باصفایی دارد و از هرجای دیگر شهر بهتر و جالب‌تر است، زیرا هم میعادگاه است و هم جایی است برای وقت‌گذرانی. در شهرهای بزرگ، در وسط این قهوه‌خانه‌ها حوض آبی ساخته‌اند، و دورتادور حوض سکوهایی از سنگ یا چوب را می‌بینید که مردم روی این سکوها نشسته‌اند. در این قهوه‌خانه‌ها از اول صبح تا آخر شب به روی همه باز است و هر که وارد می‌شود روی سکویی می‌نشیند و بی‌درنگ برای او قهوه می‌آورند. و در این قهوه‌خانه‌هاست که مردم در کنار هم می‌نشینند و خبرهای روز را برای همدیگر می‌گویند و دربارهٔ سیاست و حکومت در کمال آزادی حرف می‌زنند و عده‌ای نیز به بازی شطرنج یا بازی‌های دیگر که منع شرع ندارند، مشغول می‌شوند و در بعضی از ساعت‌ها درویش یا ملا یا شاعری می‌آید و در گوشه‌ای می‌نشیند یا می‌ایستد و موعظه می‌کند یا شعر می‌خواند.

1. Jean Chardin

درویش و ملا بیشتر به حاضران درس اخلاق می‌دهند و هر کس سخن خود را می‌گوید و می‌رود... یکی موعظه می‌کند، دیگری داستانی روایت می‌کند، و می‌توان گفت که آزادی در این قهوه‌خانه‌ها از هرجای دنیا بیشتر است. هیچ‌کسْ دیگری را دست نمی‌اندازد و تحقیر نمی‌کند، بلکه هرکس آزاد است به دلخواه خود به هرکه می‌خواهد گوش بسپارد و حتی کسانی که مشغول بازی شطرنج یا بازی‌های دیگری هستند به هیچ‌کس گوش نمی‌دهند. به هرحال هرکس که سخنی می‌گوید، پند و اندرزی می‌دهد یا شعری می‌خواند، کلام خود را با این جمله تمام می‌کند: «هرچه باید بگویم گفتم، و امیدوارم خداوند یار و نگهدار شما باشد!» سپس در کمال تواضع درخواست کمک مادی می‌کند و هرکس هرچه به او بدهد می‌پذیرد و بیش از آن مطالبه نمی‌کند. چون اگر غیر از این بکند صاحب قهوه‌خانه دیگر به او اجازهٔ ورود نخواهد داد (شاردن ۱۱۵-۱۱۷).

این یکی از کامل‌ترین و زیباترین تصاویر موجود از قهوه‌خانه است که از مسافرانِ نویسندهٔ سدهٔ هفدهم به یادگار مانده است. شاردن از نخستین کسانی است که قهوه‌خانه را «فضای کلام» می‌داند، زیرا فهمیده بود که «ارتباط کلامی هیچ‌گاه خارج از پیوند آن با موقعیت ملموس و موجود قابل‌درک و توضیح نیست» (باختین، به نقل از: تودوروف ۹۰).

اما دویست سال بعد، و در سدهٔ نوزدهم، مقارن با سلطنت ناصرالدین‌شاه، کنت دو گوبینو[1] که مدتی را در ایران همراه با یک هیأت سیاسی فرانسوی گذراند، توصیف دیگری به دست می‌دهد. او می‌گوید:

کوچه‌های تهران پر از نقال‌های دوره‌گرد است. سابقاً نقال‌ها مثل ترکیه در قهوه‌خانه‌ها مردم را دور خودشان جمع می‌کردند و اما چند سال پیش قهوه‌خانه‌ها به دستور امیرنظام تعطیل شد، چون در آنها صحبت از سیاست می‌شد و با کارهای دولت مخالفت می‌کردند. از آن تاریخ به بعد دیگر قهوه‌خانه‌ها باز نشده‌اند. اما در محل وسیعی نزدیک سبزه‌میدان نوعی انبار با تیر و تخته ساخته‌اند که اطرافش باز است و پیرامون آن سکوهایی احداث شده که دویست تا سیصد نفر می‌توانند روی آن چمباتمه بزنند. در ته انبار یک تختگاه درست کرده‌اند و از صبح تا شب نقالان و شنوندگان این محل را پر می‌کنند (گوبینو ۳۲۸).

به نظر می‌رسد اشارهٔ گوبینو به تکیهٔ دولت باشد و کاربری آن. اشارهٔ او به تفاوت میان آزادی کلام بیشتر در دورهٔ صفویه و خُسران آن در دورهٔ قاجار نیز جالب توجه است.

1. Joseph Arthur de Gobineau

در عهد ناصرالدین‌شاه نوشیدن قهوه و چای، هر دو، در دربار و خانه‌های بسیاری از روحانیان، اعیان و رجال درباری معمول شد. اینان آبدارخانه‌ها یا قهوه‌خانه‌هایی در دربار و خانه‌های خود برپا کرده بودند. در این آبدارخانه‌ها، قهوه‌چیان و قلیان‌چاق‌کنان ماهر با منصب‌های قهوه‌چی، غلام‌قهوه‌چی و قلیان‌دار و قهوه‌چی‌باشی یا آبدارباشی به کار گمارده شده بودند. بهترین تصویر از این نوع قهوه‌خانه را زین‌العابدین مراغه‌ای در خاطره‌نگاری خیالی خود با عنوان *سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک* آورده است:

> یکدفعه دیدم که ده دوازده نفر در دست هر کدام قلیان چپوق به ازدحام و تعجیل تمام که گویی از پشت سر دشمن مهیبی آنان را می‌دواند داخل تالار شدند. در داخل نیز هریک از اینان می‌خواست به دیگری سبقت گیرد به طوری که کمی نمانده بود به همدیگر برخورده بیفتند... در آن اثناء دیدم در قهوه‌خانه قیل و قال است. هی دشنام‌های غلیظ و سخنان نامربوط است که به آهنگ‌های مختلف ردوبدل می‌شود. من از شنیدن این مهملات و سخنان زشت بازاری متعجب گشته از رفیق خود پرسیدم که این چه هنگامه است. گفت باش تا بعد به شما بگویم. پس از اختتام مجلس مهمانی که برگشتیم در راه گفت آن قیل‌وقال و دشنام‌های سخت که ردوبدل می‌شد در میان نوکران آقایان بود که هرکدام از ایشان می‌خواستند در تقدیم قلیان به آقایان خود بر دیگری سبقت جویند زیرا که قلیان هرکسی را پیش‌تر به مجلس داخل کردند دلیل بلندی مقام و شأن اوست (مراغه‌ای ۲۵۹).

در این تصویر، خواننده بار دیگر در برابر یک **سرمایهٔ نمادین** و «به رسمیت شناختن سرمایهٔ نمادین از جانب شخص زیر سلطه» (شویره ۱۰۲) قرار می‌گیرد.

نیکلا بوویه در ۱۹۵۳–۱۹۵۴ در سفری از ژنو به هندوستان از ایران نیز گذشت و خاطرات این سفر شد کتاب *رسم دنیا* که در نوع خود کتابی است ارزشمند و قابل‌استناد. اشارات بوویه برای خوانندهٔ قرن بیست‌ویکم قابل‌لمس‌ترین اشارات است. بوویه فضایی را معرفی می‌کند که نه تنها در روستاها و شهرهای کوچک، بلکه در محله‌هایی از کلان‌شهرها هم می‌توان دید:

> طرف‌های ظهر گروه‌گروه لرزان وارد چایخانه می‌شدند، طناب مخصوص بلند کردن و جابه‌جا کردن بارها به گردنشان آویزان بود. پشت میزهای چوبی می‌نشستند و زیرزبانی اشاره‌هایی داشتند حاکی از رضایت. بخار از لباس‌های مندرس‌شان بلند بود. چهره‌ها هیچ نشانی از سن و سال نداشت. آدم یاد قابلمه‌های کهنهٔ سیاه‌شده می‌افتاد که برق خودش را داشت. نرد بازی

می‌کردند و چای را از نعلبکی با یک هورت بلند سر می‌کشیدند... بعضی‌ها پایشان را توی حوضچهٔ آب ولرم می‌گذاشتند تا تاول‌هایشان آرام بگیرد. آنهایی هم که وضعشان روبه‌راه‌تر بود پُک‌های محکم به قلیان می‌زدند و بین دو سرفه شعری زمزمه می‌کردند. شعر، این بزرگ‌ترین موفقیت ایرانیان در هزارهٔ گذشته (بوویه ۱۷۴).

در اینجا بوویه واژهٔ چایخانه را به کار برده و در متن فرانسه هم همین را آورده است. امروز هم واژهٔ قهوه‌خانه بیشتر به کار می‌رود، اما بوویه، نقل به معنا، «چایخانه» را به کار برده است. فضای قهوه‌خانه همان فضای مردانه است. باربرانی خسته از کار سنگین، در قلب زمستانی سرد برای استراحتی کوتاه به قهوه‌خانه آمده‌اند. نوشیدن چای، بازی نرد، پُک به قلیان، و زمزمهٔ شعر مجموعه‌ای فرهنگی است از آنچه برای مخاطب ایرانی قابل‌درک است و از آن گفتن و از آن شنیدن می‌شود «مجموعه‌ای از سخن‌هایی که در خاطرهٔ جمعی حفظ شده‌اند و هر گوینده باید موقعیت خود را نسبت به آنها تعیین کند» (تودوروف ۹).

نتیجه

نگاهی کوتاه به حضور قهوه‌خانه در سفرنامه‌ها یا خاطره‌نویسی‌های مسافرانِ نویسنده یا نویسندگانِ مسافر مجالی شد تا یادآوری‌ای باشد بر نقش یکی از آبخوست‌های مطرحِ شهریِ در ایران و شرق، فضایی که با توجه به ساختار جامعهٔ شرقی فضایی مردانه محسوب می‌شود و فضای کلام. تا سال‌هایی نه‌چندان دور قهوه‌خانه، این فضای مردانه، جایی که مردان پس از کار روزانه برای خوردن چای و گپی با هم‌محله‌ای‌ها دور هم جمع می‌شدند، همچنان رونق گذشتهٔ خود را حفظ کرده بود. نقالی و پرده‌خوانی از برنامه‌های سرگرم‌کنندهٔ رایج قهوه‌خانه بود. دستفروشان کالای خود را همان جا عرضه می‌کردند و کسانی که دنبال کار یا دنبال کارگر بودند همان‌جا پیدایش می‌کردند. اما هنگامی که پای رادیو و پس از آن تلویزیون به قهوه‌خانه‌ها باز شد، نقالی و پرده‌خوانی (که نقاشی قهوه‌خانه‌ای استادانی همانند قوللر آغاسی میراث ارزشمند آن شد) از قهوه‌خانه‌ها رخت بست. نگاه به قهوه‌خانه تغییر کرد و این فضای اجتماعیِ پرارزش گذشته فضایی شد با ارزشی ازدست‌رفته یا ارزشی کاذب. این در حالی است

که شهرها با تمام عناصر فرهنگی که در آن جمع شده است خاطرهٔ جمعی شهروندان را می‌سازند، خاطراتی که در پیوند با اشیا و مکان‌ها و حال و هوایشان شکل گرفته‌اند. خاطراتی که بر مسافرانِ نویسنده اثرگذار بوده‌اند، بی شک بر خوانندگان آنها نیز اثرگذار خواهند بود. هرگونه پرداختن به یادآوری خاطرات جمعی کمک به تداوم آن است و درنتیجه مانع فراموش شدنش.

منابع

اودانل، ترنس. *باغ سالار جنگ: خاطرات ایران*. ترجمهٔ کمال فهیم. تهران: روزبهان، ۱۳۸۴.
بارت، رولان. *امپراتوری نشانه‌ها*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: نی، ۱۳۸۴.
پولاوند، محمدرضا. *کافه نادری: تاریخ کافه و کافه‌داری در ایران*. تهران: منوچهری، ۱۳۹۰.
ـــــــ . *طهران قدیم: محکومیت لاله‌زار*. تهران: منوچهری، ۱۳۹۱.
تاورنیه، ژان باتیست. *سفرنامه*. ترجمهٔ حمید ارباب‌شیرانی. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
تودوروف، تزوتان. *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
دِلاواله، پیترو. *سفرنامه*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۸۴.
شاردن، ژان. *سفرهای ژان شاردن به ایران*. ترجمهٔ محمد مجلسی. تهران: دنیای نو،۱۳۸۷.
شُویره، کریستین و اولیویه فونتن. *واژگان بوردیو*. ترجمهٔ مرتضی کُتُبی. تهران: نی، ۱۳۸۵.
گوبینو، ژوزف آرتور. *سفرنامه*. ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ مهدوی. تهران: قطره، ۱۳۸۳.
مراغه‌ای، زین‌العابدین. *سیاحتنامهٔ ابراهیم‌بیک*. تهران: سپیده، ۱۳۵۷.

Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1995.
Bouvier, Nicolas. *L'usage du monde*. Paris: Payot, 2005.
Loti, Pierre. *Vers Ispahan*. Téhéran: Sahā, 1978.
Nerval, Gérard de. *Voyage en Orient*. Paris: Folio classique, 2006.
Westphal, Bertrand. *La géocritique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

اقتباس در رسانه

پورتر ابوت (استاد بازنشستهٔ رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سنتاباربارا، نورت‌پورت، کانادا)
ترجمهٔ ابوالفضل حری (استادیار رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک)[1]

مقدمهٔ مترجم

این جستارْ فصل نهم از کتاب *مقدمهٔ کمبریج بر روایت*[2] (۲۰۰۸) است که همین مترجم آن را به فارسی برگردانده است. کتاب ابوت[3] در اصل ۱٤ فصل دارد که هر فصلْ مؤلفه‌های اصلی روایت و/ یا کارکردها و قابلیت‌های مترتب بر روایت را بررسی می‌کند. از آنجا که به نظر می‌آید روایت و/یا روایتگری، مرز مشترک میان ادبیات و سینما محسوب می‌شود، ابوت در فصل نهم اقتباس را به مثابهٔ گذار از ادبیات به سینما به مطالعه درآورده است که در اصل، گذاری تراژانری محسوب می‌شود. از این رو، نخست از اقتباس به منزلهٔ تخریبی خلاقانه یاد می‌کند؛ سپس، به تبعیت از دادلی اندرو سه نوع اقتباس، یعنی وام‌گیری، پیوندپذیری، و تبدیل‌پذیری، را از هم بازمی‌شناسد. در ادامه نیز از برخی مؤلفه‌ها، که در گذار از ادبیات به سینما تغییراتی می‌کنند، سخن به میان می‌آورد؛ از آن جمله است: مؤلفه‌های تداوم و سرعت که به مقولهٔ زمان و پرداخت زمان در این دو رسانه مربوط می‌شود، شخصیت و شخصیت‌پردازی، زبان، کانونی‌شدگی و گسست‌ها.

---

1. Email: horri2004tr@gmail.com
2. *The Cambridge Introduction to Narrative*
3. H. Porter Abbott

اقتباس به منزلهٔ تخریب خلاقانه

اگر در تولید آثار نمایشی آزادی عمل خلاقانهٔ میان متن و اجرا بسیار است، این آزادی عمل آنگاه که اقتباس از حد و حصر رسانه درمی‌گذرد، دوچندان می‌شود. گریزی هم نیست. ناقدانی که شکوه می‌کنند فلان فیلم یا نمایشْ «برگردانی» ضعیف از اثر اصلی است، ممکن است از این حقیقت بی‌خبر باشند که اقتباس در رسانه برگردان در گسترده‌ترین معنای کلمه است. در حقیقت، گاه برگردان موبه‌موی اثر اصلی سر از ناکامی در می‌آورد. نیم‌سده پیش، جورج بلوستون، این موضع سفت و سخت را اتخاذ کرد که اقتباسْ اصل اثر را «تخریب می‌کند»:

> زمانی‌که فیلمسازی از یک رمان اقتباس می‌کند، آنچه رخ می‌دهد این است که او اصلاً کاری به خود رمان ندارد. آنچه اقتباس می‌کند، نوعی بازگزاری یا نقل به معنای رمان است و در واقع، اصل رمانْ مادهٔ خام اولیه و خمیرمایه‌ای در دست فیلمساز است....همیشه دیده‌ایم که چگونه فیلمی ضعیف رمانی برتر را «تباه کرده است». آنچه به حد وافی به دیده نیامده این است که این قبیل تباهی و تخریب‌ها از سر ناچاری و ناگزیری است. در کامل‌ترین معنای کلمه، فیلمسازْ مترجم و دیلماج نویسنده نیست، بلکه خودْ نویسنده‌ای ذیحق است[1].

این امر هم در آثار نمایشی و هم در آثار سینمایی مصداق دارد. به گفتهٔ بلا بلاش[2]، کارگردان و از جمله پیشگامان نقد سینما، «شکسپیر با خواندن داستانی از ماتئو باندلّو[3]، به شکل هنری آن، در مقام شاهکار داستان‌سرایی، توجه نکرد، بلکه صرفاً شیفتهٔ اصل داستانی شد که در آن روایت می‌شد»[4]. به دیگر سخن، اقتباس‌گران، اگر فرضاً نیک مرد هم باشند، باز مهاجم‌اند؛ تقلید نمی‌کنند؛ آنچه را بخواهند، به یغما می‌برند و آنچه را نخواهند، برجای می‌گذارند. راستش، در فصل قبلی کتاب که داستان همینگوی را آزادانه تفسیر (یعنی اقتباس) کردم، من نیز از داستان آنچه را می‌خواستم، به یغما بردم (یا دست‌کم، خواستم که به یغما ببرم).

کارگردانان و نظریه‌پردازان با ترس و لرز به‌سراغ این موضوع می‌روند. بسیاری از کارگردانان سینمای «موج نو» (۱۹۴۸–۱۹۶۲) با گفته‌های بلاش و بلوستون کاملاً موافق بودند. اینگمار برگمان، کارگردان سوئدی تا آنجا پیش رفت که اعلام کرد «فیلم هیچ

1. Bluestone, George. *Novels into Film.* Berkeley: University of California Press, 1957. p.62.
2. Béla Balázs
3. Matteo Bandello (1480-1562)
4. ibid. 63.

ارتباطی با ادبیات ندارد؛ خصلت و جوهرهٔ این دو هنر معمولاً در تضاد با یکدیگر قرار دارند»[۱]. به تازگی، آنتونی مینگلا[۲] دست‌به‌عصاتر ادبیات را به فیلم ارتباط داده است. او که از تجربه‌های خود در اقتباس از رمان *آقای ریپلی بااستعداد*[۳]، اثر پاتریشیا هایسمیت[۴] سخن می‌گوید، معتقد است: «شربتی را می‌نوشید و مزه‌ای که در دهانتان باقی می‌ماند، همان چیزی است که شما را در کارتان پیش می‌برد»[۵]. با این حال، برخی دیگر از کارگردانان و نظریه‌پردازان، مانند آندره بازن[۶] و دادلی آندرو[۷] استدلال می‌کنند که به جای سخن گفتن از فاصله‌های پرناشدنی میان رسانه‌ها بهتر است به ارتباط میان آنها و حتی همزیستی خلاقانهٔ آنها بیندیشیم. در همین حال و هواست که سرگئی ایزنشتاین[۸] به سال ۱۹۴۴ مقالهٔ پیشگامانهٔ خود را می‌نویسد و نشان می‌دهد که چگونه غول دوران آغازین سینما، د. و. گریفیث[۹]، شگرد فیلمسازی‌اش را از رمان‌نویسی فرا گرفت که حتی پیش از اختراع سینما روی در نقاب خاک کشیده بود: چارلز دیکنز[۱۰]. و در همین حال و هواست که دادلی آندرو می‌خواهد نزاع میان جوهر رسانه‌ها و تخطی‌ناپذیری آثار یگانهٔ هنری پایان پذیرد تا در عوض ببینیم اقتباس‌ها دربارهٔ رسانه‌ها چه حرفی برای گفتن دارند و دربارهٔ این‌که ما چگونه می‌بینیم و ارتباط برقرار می‌کنیم.

وامگیری[۱۱]، پیوندپذیری[۱۲]، تبدیل‌پذیری[۱۳]

دادلی اندرو سه نوع مختلف از اقتباس فیلم را که برای حوزهٔ اقتباس در رسانه راهگشاست، از یکدیگر بازمی‌شناسد: ۱) وام‌گیری که به مقولهٔ بینامتنیت انواع هنری نزدیک است، نوعی تصرف از سر اتفاق و نه چندان دقیق داستان‌ها، نگره‌ها و موقعیت‌هایی است که به ظاهر در هرگونه کنش خلاقانه امری ناگزیر است. ۲)

1. Bergman, Ingmar. "Introduction: Bergman Discusses Film-Making," in *Four Screenplays of Ingmar Bergman.* trans. Lars Malmstrom and David Kushner. NewYork: Simon and Schuster, 1960. p. xvii.
2. Anthony Minghella
3. *The Talented Mr. Ripley*
4. Patricia Highsmith
5. Rich, Frank. "American Pseudo". *New York Times Magazine* (December 1, 1999):12.
6. André Bazin
7. Dudley Andrew
8. Sergei Eisenstein
9. D. W. Griffith
10. Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith, and the Film Today" in *Film Form: Essays in Film Theory.* trans. Jay Layda. Cleveland: World Publishing, 1957. pp. 195-255.
11. borrowing
12. intersecting
13. transforming

پیوندپذیری زمانی رخ می‌دهد که فیلمساز بر آن است بـه اصـل اثـر، تـا حـد امکـان، نزدیک شود و از این رو، از رسانهٔ متفاوت سینما بهره می‌گیرد تا بافت و جهان اصـلی را، تا حد امکان، وفادارانه ارائه کند. اندرو نسخهٔ سینمایی برسـون[1] از کتـاب *خـاطرات کشیش روستا*[2] به قلم برنانوس[3] را شاهد مثال پیوندپذیری ذکر می‌کند: «این فیلم نوعی تجربهٔ متن اصلی است که سینما آن را تلطیف کرده است. طبیعی است که برنانوس در رمانش خیلی از زوایای تاریک را روشن نکرده، اما آن زوایایی نیز که در فـیلم برسـون در معرض دید قرار می‌گیرند، فقط از آن شخص برنانوس است و این یعنی **برنـانوس از نگاه سینما**»[4]. ۳) تبدیل‌پذیری نوعی اقتباس است که در آن از قدرت تمـام و کمـال شگردها و امکانات سینمایی استفاده می‌شود تا هم وفاداری به اصل متن رعایت شود و هم، در عین حال، تغییر و تبدیل‌های جامع در رسانهٔ جدید لحاظ شود[5].

از این رو، برای آن‌که ناقدی بتواند بر اساس وفاداری به متن اصلی دربارهٔ یـک اثـر قضاوت کند، اول باید مشخص کند که آیا اصلاً هدفْ وفاداری به متن اصلی هست یـا نیست. اگر وفاداری ملاک نیست، باید از سایر ملاک‌ها سراغ بگیرد. البته این مـلاک‌هـا ممکن است همچنان مقایسه‌ای با متن اصلی را در دل خود داشته باشند. اقتباس ممکـن است از لحاظ جامع بودن، احساساتی بودن، مفرح بودن و مانند اینهـا چیـزی کمتـر یـا

1. Bresson
2. *Diary of a Country Priest*
3. Bernanos

۴. سخن کامل اندرو این است: «در این نوع اقتباس منحصر به‌فرد بودن متن اصلی در فرایند اقتباس عمـداً بـدون تغییـر باقی می‌ماند. در واقع، سینما با سازوکاری جداگانه به ثبت رویارویی خود با متنی به‌غایـت سـازش‌ناپـذیر مـی‌پـردازد. بی‌شک فیلم *خاطرات کشیش روستا*، اثر برسون، شاهد مثالی گویاست. آندره بازن که پشـتیبان ایـن فـیلم و ایـن نـوع اقتباس بود، می‌گفت در این فیلمْ اقتباسی فراتر از انکسار متن اصلی رخ می‌دهد. از آن‌جا که برسون سبک خاطره‌نویسی برنانوس را در فیلمش حفظ می‌کند و از این‌که بخواهد همه چیز را نشان بدهد، یا به نحوی همهٔ متن اصلی را به زبـان سینما برگرداند، امتناع می‌ورزد، بازن می‌گوید فیلم برسون رمانی است که از منظر سینما روایت می‌شود. می‌توان، ضمن تعمیم یکی از جامع‌ترین استعاراتی که بازن به کار می‌بندد، چنین گفت که اثر هنری اولیه بـه چلچراغـی مـی‌مانـد کـه زیبایی ظاهری‌اش نتیجهٔ چینش اجزای درهم‌بافته، اما کاملاً مصنوع آن است، حال آن‌که سینما رعـد غرانـی اسـت کـه جذابیتش نه به سبب ریخت و کیفیت نوری، بلکه به سبب آن چیزی است که از زوایای تاریک نشان مـی‌دهـد. فصـل پیوند رعد برسون و چلچراغ رمان برنانوس اثری را پدید آورده که باریکهٔ نور منحصر به‌فرد سینما آن را تلطیف کـرده است. ظاهراً برنانوس در رمانش بسیاری از زوایای تاریک را روشن نکرده، اما آن زوایایی نیز کـه در فـیلم برسـون در معرض دید قرار گرفته، فقط از آن شخص برنانوس است و این یعنی **برنانوس از نگاه سینما**». م.

5. Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory.* Oxford: Oxford University Press, 1984. pp. 98-104.

بیشتر از متن اصلی داشته باشد. نمایش‌های *رومئو و ژولیت*[1]، *هیاهوی بسیار برای هیچ*[2] و *شب دوازدهم*[3] از بسیاری جهات بر رمان‌های کوتاه ماتئو باندلّو که شکسپیر به یغما برد، برتری دارند. با این حال، نمایش *تریلوس و کرسیدای*[4] شکسپیر، چندان بر *تریلوس و کریسیدای*[5] جفری چاوسر[6] برتری ندارد. اما در پرتو شناخت ما از انگیزه‌ها و نیات شکسپیر، اگر بگوییم او آثاری را که به یغما برده، درست برنگردانده، یا تمام و کمال ادراک نکرده یا جانب انصاف را رعایت نکرده، انتقادی صائب و معتبر ارائه نکرده‌ایم.

با این حال، کاملاً مفهوم است که چرا این نوع انتقاد تا این میزان متعارف و معمول است. از جمله دلایل این امر، یکی بحث عنوان‌بندی آثار است. زمانی که بکت شکوه کرد که نمایش تماماً زنانهٔ *گودو*[7] که در هلند اجرا شده بود، دیگر اثر او نیست، شکوهٔ او دربارهٔ نمایشی با عنوان *در انتظار گودو*[8] کاملاً بجا و پذیرفتنی است. حتی اگر یک زن نیز به جمع بازیگران نمایش *در انتظار گودو* اضافه شود، تغییراتی بنیادین در نمایش پیش می‌آید. گرچه دادگاه به نفع بکت حکم نداد، این پرسش مطرح می‌شود که آیا به طریقی نمی‌شد در فرامتن‌های اجرای نمایش به تمایز این اجرای هلندی از متن بکت اشاره کرد. برای نمونه، هم در عنوان نمایش و هم در معرفی نویسنده (مثلاً «**بر اساس** نمایشی از بکت»)، به مخاطب گفت که اینها دو اثر مجزا هستند و به توسط دو مجموعه عوامل خلاقهٔ جداگانه پدید آمده‌اند. مشکل آنگاه پررنگ‌تر می‌شود که رسانه‌هایی اساساً متفاوت دست به اقتباس از روایت می‌زنند. صنعت سینما از همان بدو پیدایش، همچون موجودی همه‌چیزخوار، رمان را برای تولید فیلم نشخوار کرده است و به دلایل آشکار تجاری و توجه به گیشه، همان عناوین رمان‌های موفق را برای آثار اقتباس‌شده برگزیده است: *بلندی‌های بادگیر*؛ *موش‌ها و آدم‌ها*؛ *زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند*؛ *برباد‌رفته*؛ *آرزوهای بزرگ*، *تام جونز* و *پرتقال کوکی*، و این فهرست همچنان بلندبالا است. با این حال، تفاوت‌های میان این فیلم‌ها و رمان‌ها که عناوین مشترک دارند، بسی فراتر از تفاوت‌های میان *گودوی* هلندی و متن اصلی بکت است.

---

1. *Romeo and Juleit*
2. *Much Ado about Nothing*
3. *Twelfth Night*
4. *Troilus and Cressida*
5. *Troilus and Criseyde*
6. Geoffrey Chaucer
7. *Godot*
8. *Waiting for Godot*

در این بخش، به این نکته اشاره می‌کنم که چرا ایـن قبیـل تفـاوت‌هـای فـاحش در فرایند اقتباس در رسانه‌ای متفاوت گریزناپذیر است.

تداوم و سرعت

خواندن ادبیات داستانی منثور، از جمله رمان، ممکن است ساعت‌ها طول بکشد. ایـن آثـار را می‌توانیم با خودمان این سو و آن سو ببریم، کنارشان بگذاریم و باز به دستشان بگیریم، کند یا تند بخوانیمشان، به عقب ورق بزنیم و دوباره بخوانیم و حتی اول را نخوانده، بـه سـراغ آخـر کتاب برویم. تماشای نمایش و فیلم در سالن تئاتر و سینما نه قابلیـت جابـه‌جـایی دارد و نـه وقفه‌پذیر است. با در نظر گرفتن عـواملی چـون هزینـه و تـدارکات تولیـد و آسـتانهٔ تحمـل تماشاگران، روایت را معمولاً فقط می‌توان تا دو ساعت در این رسانه‌ها گنجاند. البته جز چند استثنا مانند نسخهٔ هشت‌ونیم‌ساعته بنگاه رویال شکسپیر[1] از کتاب *نیکلاس نیکلبی*[2] اثر دیکنـز، یا فیلم *آز*[3] (۱۹۲۴) اثر اریک فون اشتروهایم[4] که مدت تماشای اولین نسخهٔ ده‌ونـیم‌سـاعتهٔ آن از مدت زمان لازم برای خواندن اصل رمان مورد اقتباس، یعنـی مـک *تیـگ*[5] (۱۸۹۹) فرانـک نوریس[6]، فراتر رفت. با این حال، فیلم *آز* از جمله استثنائاتی است که قاعده را اثبات می‌کننـد، چرا که استودیوی فیلمسازی، خیلی زود، مدت فیلم را بـه دو سـاعت و نـیم کـاهش داد. در اوایل گسترش سینما، طول فیلم‌های سینمایی در این صنعت مشخص شد. امروزه نیز به رغـم قابلیت جابه‌جایی و تماشای آسان دی‌وی‌دی و سی‌دی و دیگر منابع دیجیتـال، الگـوی اولیـهٔ تجربهٔ روایت سینمایی همچنان همان تجربهٔ وقفه‌ناپذیر و پیوسته‌ای است که سالن سینما ارائه می‌دهد و طول روایت و سرعت آن همچنان بر اساس این الگو تعیین می‌شود.

صرف تفاوت در عنصر تداوم، تبعاتی عمده برای اقتباس در پی مـی‌آورد. روایـت‌هـای منثور طولانی، از جمله رمان‌ها، چنان‌که هنری جیمز[7] به تمسخر دربارهٔ آثار همعصران خود گفته است، «به غول‌های بی‌شاخ‌ودم» می‌مانند. این روایت‌های منثور حجیمْ جهانی را خلـق می‌کنند که می‌توان آزادانه به آن وارد و از آن خارج شد و شخصیت‌های بی‌شـماری دارنـد

1. Royal Shakespeare Company
2. *Nicholas Nickleby*
3. *Greed*
4. Eric Von Stroheim
5. *McTeague*
6. Frank Norris
7. Henry James

که چندین رشته کنش همزمان را انجام می‌دهند. در سدهٔ نوزدهم، اغلب رمان‌های امریکایی، اروپایی و روسی از هشتصد صفحه تجاوز می‌کرد. بسیاری از این آثار ابتدا به صورت دنباله‌دار و در طی بیست ماه منتشر می‌شدند. رمان‌های بزرگ کلاسیک چینی نیز اغلب صدها شخصیت داشتند. بنابراین، اقتباس‌های کوتاه‌تر و پیوسته‌تر از این آثار، متناسب با اجرای تئاتری یا فیلم سینمایی، به نوعی جراحی هنرمندانه می‌ماند. اقتباس‌کنندگان حتی در مورد روایت‌های کم‌حجم‌تر و ساده‌تر باید بی‌محابا اصل اثر را کوتاه کنند. رمان *بلندی‌های بادگیر*[1] با حجم ۴۰۰ صفحه از جمله رمان‌های کوتاه سدهٔ نوزدهم است، لیکن نسخهٔ سینمایی سال ۱۹۳۹ ویلیام وایلر[2] از این رمان، که مورد تقدیر نیز قرار گرفت، اصل رمان را در نیمهٔ راه روایت و در لحظهٔ مرگ کاترین، به حال خود رها می‌کند. به جز مرگ هیتکلیف، باقی بخش‌های نیمهٔ دوم رمان، با این‌که شخصیت‌ها و حوادث متنوع دارد، کاملاً از دست می‌رود. صرف همین ایجاز ضروری، فیلم وایلر را اساساً به نسخه‌ای متفاوت با روایت رمان بدل می‌کند. همین اتفاق دربارهٔ اقتباس‌های تئاتری *بلندی‌های بادگیر* در سدهٔ نوزدهم نیز صادق است؛ این اقتباس‌ها نیز با مرگ کاترین به اتمام می‌رسند.

با این حال، وایلر مجبور بود متن را از این هم کوتاه‌تر کند تا نه فقط چهارصد صفحه را در ۱۰۴ دقیقه فشرده کند، بلکه اطمینان یابد که مخاطب نیز در این بین سردرگم نمی‌شود. طرفه این‌که، درست همین کنترل مطلق سالن سینما بر سرعت و ضرباهنگ تجربهٔ روایت، که مخاطب را در صندلی خویش میخکوب می‌کند، است که به بیننده اقتداری عظیم و مستقل برای احاطه بر محتوای این تجربه را می‌دهد. نتیجهٔ این امر نوعی خودکامگی خط سیر داستانی است که باید به اندازه ای شفاف ارائه شود که بتواند در یک تجربهٔ پیوسته ادراک شود. از سوی دیگر، خوانندگان رمان با حجم انبوهی از موارد نامرتبط یا فرعی نسبت به خط سیراصلی داستان رویارویند. حکایات، تأملات، گفت‌وگوها و توصیفات را می‌توان به راحتی بر سکوی روایت یک رمان انباشت بدون اینکه الزاماً به جذابیت (و همین طور به ارزش بازاری) آن لطمه وارد کند. در واقع، در رمان‌های بسیار موفق با مخاطبان گسترده، مانند *زندگی و باورهای تریسترام شندی*[3] (۱۷۵۹–۱۷۶۷)، داستان اصلی چنان با

1. *Wuthering Heights*
2. William Wyler
3. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*

حوادث فرعی محاط می‌شود که خود به سختی قوام می‌گیرد؛ این امر بـه نـدرت در نمـایش و فیلم (دست‌کم از حیث اقتصادی) کارایی پیدا می‌کند و چنـد مـورد اسـتثنا نیـز فقـط بـه مـذاق مخاطبان خاص خوش می‌آید. بنابراین، بن هِچت[1] و چارلز مک‌آرتور[2] در مقام فیلمنامـه‌نویسـان *باندی‌های بادگیر* در سال ۱۹۳۹ دریافتند با این‌که خط سیر داسـتانی کوتـاهی در اختیـار دارنـد، همچنان مجبورند بخش‌هایی از این خط داستانی را حذف و کوتاه کنند و بسیاری از بخش‌هـای تا پیش از مرگ کاترین را دور بریزند. این حذف‌ها عبارت بودند از: تولد هیرتن ارنشاو، نجـات تصادفی او به دست هیتکلیف آن هنگام که از اسکله فرو می‌افتد، رویای نلی دربـارهٔ هینـدلی در تقاطع، دار زدن سگ ایزابلا به دست هیتکلیف، برخورد هیتکلیف بـا ادگـار لینـتن در گـرینج و مواردی دیگر از این دست. در هر صورت، آن‌چه نسخهٔ نهایی فیلم عرضه مـی‌دارد بـه وضـوح همان چیزی است که اغلب خوانندگان رمان برای فهم آن تلاش می‌کنند و آن عبـارت اسـت از **رخدادهای** شاکلهٔ داستان. در فیلم با شفافیت بیشتری نسبت بـه خـود رمـان مـی‌تـوانیم تـوالی حوادث را مشاهده کنیم و این پیامد مستقیم فشرده شدن زمان به دست فیلم‌سازان است.

روابط بین رمان‌نویسان و صنعت فیلم دسـتخوش مشـکلات بسـیاری بـوده اسـت. دلایل متعددی برای این امر مـی‌تـوان ارائـه داد کـه از آن جملـه همـین نیـاز فـیلم بـه شفاف‌سازی خط سیر داستان و ساده‌سازی آن است. از جمله راه‌هایی که می‌تـوان ایـن تفاوت را توضیح داد، یکی توجه به کیفیت و درجهٔ **کندشدگی**[3] یا آهسته‌سـازی گفتمـان روایی مقتضی رسانه است. کندشدگی از جمله لذت‌های روایـت اسـت؛ بـه مـا اجـازه می‌دهد که بنشینیم و دربارهٔ آن‌چه دریافت می‌کنیم، بیندیشیم؛ همچنـین، کندسـازی، در گسترش حس تعلیقْ نقش کلیدی ایفا می‌کند. اما محدودیت‌هایی که کندشـدگی، ورای آن، به یک الزام بدل می‌شود، از رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر فرق می‌کند. فیلم‌ها نیـز، ماننـد عمدهٔ روایت‌ها، به کندشدگی تن می‌دهند (و در واقع، مبتنی بر آن عمل مـی‌کننـد) امـا میزان این تن‌سپردگی در فیلم بسیار محدودتر از رمان است. کنار آمدن با ویژگی بسـیار متفاوت کندشدگی در فیلم چیزی است که بـه مـذاق شـماری انـدک از رمـان‌نویسـان، صرف‌نظر از نبوغشان، خوش می‌آید.

1. Ben Hecht
2. Charles McArthur
3. retardation

شخصیت

هنگامی که در رمان یا داستان کوتاه با شخصیتی روبه‌رو می‌شوید، چه تصویری از آن شخصیت در ذهن شما شکل می‌گیرد؟ با توجه به دانشی که در حال حاضر از فرایند تصور ذهنی خود در دست داریم، این پرسش را تمام و کمال نمی‌توان پاسخ گفت. لیکن روشن است که به الگوهای نمونه‌وارِ ازپیش‌موجودی رجوع می‌کنیم که از فرهنگ پیرامون خود جذب کرده‌ایم و با هدایت روایت از دل اینِ الگوها در ذهن خود، اگر نه شخصیت کامل، بلکه طرحی از شخصیت را می‌سازیم. شخصیت برساختهٔ ذهن ما تا حدودی منحصربه‌فرد است، اما، در عین حال، آن‌قدر انعطاف‌پذیری دارد که خود را با اطلاعات تازه‌ای، که در سیر داستان فراچنگ می‌آیند، همخوان سازد:

> اما آقای هیتکلیف نه به این خانه می‌خورَد و نه به این طرز زندگی. قیافه‌اش شبیه کولی‌های سبزه است و سر و وضع و رفتارش شبیه عالی‌جناب‌ها... البته عالی‌جنابی شبیه بقیهٔ ملّاک‌ها. شاید کمی ولنگار و شلخته باشد، اما با حالت بی‌اعتنایش جور درمی‌آید و توی ذوق نمی‌زند. هیکل شق‌ورق و ورزیده‌ای دارد، اما کمی بداخم است[۱].

این وصف، یکی از اولین توصیف‌هایی است که در *بلندی‌های بادگیر* از هیتکلیف ارائه می‌شود. حال، از خواندن این توصیف چه چیزی عایدمان می‌شود؟ به نظر می‌رسد این قطعه از تناقض‌های شخصیت نمونه‌واری در سدهٔ نوزدهم پرده بر می‌دارد: «کولی سبزه، اما در عین حال، شبیه عالی‌جناب‌ها؛ ولنگار و شلخته اما در عین حال، شق‌ورق و ورزیده». اگر نخواهیم سرسری از این قطعه رد شویم باید نوعی انعطاف‌پذیری ذهنی از خود نشان بدهیم تا بتوانیم این خصلت‌های پراکنده را یکجا در ذهن خود گردهم آوریم. وانگهی، این توصیف را آقای لاک‌وود برایمان بازگو می‌کند که در جای دیگری از رمان ثابت کرده راوی نامعتمد است. در واقع، لاک‌وود که مردی ساده‌لوح و سطحی‌نگر است، رفتارهای تودار و محتاطانهٔ خویش را در هیتکلیف می‌بیند. پس با درک این مطلب، باید هشیار باشیم و نسبت به هیتکلیف نگرشی باز و آزاد پیشه کنیم و تمام نظرات لاک وود را نپذیریم (برای مثال این اظهار نظر او: «توداری‌اش {هیتکلیف} از این است که از تظاهر کردن خوشش نمی‌آید و هیچ دوست ندارد احساس‌های خود را نمایش بدهد»[۲]). داستان که جلوتر می‌رود، از این

---

۱. برونته، امیلی. *بلندی‌های بادگیر*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر نی، ۱۳۹۰. ص.۱۶.
۲. همان.

توصیف و توصیف‌های دیگر، و نیز از گفتار و رفتار هیتکلیف، موجودی را در ذهن به تصور در می‌آوریم که به طرزی جذاب چندلایه است و ظاهراً به نحوی حکم شخصیت را پیدا می‌کند؛ بسیار باهوش، عاطفی، صریح، حریص، دلواپس، تبهکار و خشن. اما زمانی که همین شخصیت را روی صحنهٔ تئاتر یا لارنس الیویه را در نقش او بر پردهٔ سینما می‌بینیم، بخش بزرگی از این عدم‌قطعیت پردامنه رخت بر می‌بندد. این شخصیت تا میزان زیادی، هم از لحاظ دیداری و هم از لحاظ شنیداری، برای ما تثبیت می‌شود. البته، این‌گونه تثبیت شخصیت از رهگذر تصویر زمانی شکل می‌گیرد که قرار باشد روایت مکتوب، به صورت نسخهٔ چاپی یا فرامتن، به تصویر درآید.

ورود به اعماق جسم و جان شخصیت، روی پرده یا روی صحنه، کاری است دشوارتر. البته، حدیث نفس بازیگران می‌تواند بیننده را به جریان افکار خصوصی شخصیت نزدیک‌تر کند یا سکانس‌های خواب و رویا می‌توانند از نوعی کشمکش درونی خبر دهند، اما به ندرت پیش می‌آید که این شگردها با ژرفنای کاوش‌های گسترده‌ای برابری کنند که گفتمان غیرمستقیم (گزارش اندیشه) یا تک‌گویی درونی در روایت مکتوب ارائه می‌کنند. از آنجا که در نمایش و فیلم ادراک بصری و شنیداری غالب است، مخاطبان باید احوال درونی شخصیت‌ها را از رفتار و منش آنها استنباط کنند؛ همان کاری که در زندگی واقعی می‌کنیم. نمایشنامه‌نویس و فیلمساز می‌توانند این محدودیت را، درست مانند تمام محدودیت‌های

دیگر عالم هنر، به منبع الهام و عملکرد هوشمندانهٔ خود بدل کنند. از این حیث، تصمیم فرانسوا تروفو[1] برای پایان فیلم *چهارصد ضربه*[2] با ثابت نگاه داشتن تصویر روی چهرهٔ پسربچه شاهکاری است. نما بیرونی است، اما چهرهٔ کودک خود به پرده‌ای بدل می‌شود که مخاطب در آن رهاشدگی و، تا اندازه‌ای، ناامیدی کودک را می‌خواند[3].

آیا بازیگران فیلم باید شخصیت قوی‌تری از بازیگران تئاتر داشته باشند؟

آیا شخصیت روی پرده با شخصیت روی صحنه تفاوت می‌کند؟ لئو برادی پاسخ جالب توجهی به این پرسش می‌دهد: اگر بازیگران فیلم لزوماً شخصیت قوی‌تری از بازیگران تئاتر نداشته باشند دست‌کم باید بیشتر به شخصیت خود تکیه کنند: «بازیگر تئاتر نقش خود را به طور کامل به ترتیب به حافظه می‌سپارد و آن را همچون لباسی به تن می‌کند. اما بازیگر فیلم نقش خود را تکه‌تکه می‌آموزد و غالباً نیز بدون نظم و توالی زمانی؛ او از شخصیت خود همچون اسکلت و زیربنایی برای نقشش بهره می‌گیرد، همانند نقاشی که به بوم خود اجازه می‌دهد به بخشی از اثر بدل شود»[4]. اگر برادی در این باره درست بگوید، نیاز به این نوع اسکلت شخصیتی برای بازیگران فیلم‌های دنباله‌دار، مانند فیلم‌های جیمز باند، بیشتر خواهد بود و شاید برای بازیگران سریال‌های تلویزیونی بسی بیشتر و فراتر.

1. Françios Trouffaut
2. *The Four Hundred Blows*

۳. این نما افزودهٔ مترجم است.

4. Leo Braudy. *The World in a Frame: What We See in Films.* University of Chicago Press, 1985, p. 196

زبان مجازی

هنگامی که روایتگری کلامی به زبان مجازی و به ویژه به زبان استعاری، نزدیک می‌شود، تفاوت‌هایی رخ می‌دهد که به تفاوت میان رسانه‌ها در بازنمایی شخصیت‌ها بسیار شباهت پیدا می‌کند. اغلب آنچه با احوال درونی شخصیت ارتباط پیدا می‌کند در روایت مکتوب به زبان استعاری بیان می‌شود. برای نمونه، در قطعهٔ زیر از *پیچش پیچ*[۱] اثر هنری جیمز، معلمه‌ـراوی مسئولیت خود را در اولین رویارویی با بچه‌ها و این‌که اوضاع چگونه دگرگون می‌شود، چنین توصیف می‌کند:

> سرخی و صفای سلامت و شادکامی به چهره داشتند، و با آن‌که من گویی در خدمت دو نجیب‌زادهٔ خردسال، دو شاهزادهٔ اصیل بودم، و همه چیز برای آنان، به‌لحاظ تأمین صحت و انتظام، می‌بایست محصور و حفاظت‌شده باشد، تنها تصویری که در خیالِ خود می‌توانستم از سال‌ها بعد آنان بپردازم، ادامه و امتدادی رمانتیک و به‌راستی شاهانه از آن باغ و از آن پارک بود. این نکته، البته، ممکن است مهم‌تر از همه باشد که آنچه بعداً ناگهان این وضع را در هم ریخت، به ایام گذشته نوعی زیبایی خاموش و آرامش می‌بخشید، همان خاموشی و آرامشی که در آن چیزی خود را به شما نزدیک می‌کند یا می‌خزد. در واقع، آن تغییر ناگهانی همچون جهش یک درنده بود.

«برگردان» این متن به زبان فیلم یا نمایش، بدون استفاده از دیالوگ، تک‌گویی یا صدای بیرونی، بسیار دشوار است. چگونه نشان می‌دهید که ذهنْ آینده را همچون «ادامه و امتدادی رمانتیک و به‌راستی شاهانه از آن باغ و از آن پارک» تصویر می‌کند؟ چگونه می‌توانید حس هیولایی ناشناخته (و از این رو، دهشتناک‌تر) را که در میان زیبایی‌ها به آرامی می‌خزد و ناگهان بیرون می‌جهد، به زبان فیلم یا نمایش برگردانید؟ و چگونه می‌توان همهٔ این کارها را با رعایت ایجاز لازم در رسانهٔ تئاتر و سینما انجام داد؟ از این منظر، آنچه روایت منثور از حیث عدم برخورداری از امکانات دیداری و شنیداری زنده از دست می‌دهد، از رهگذر زبان انعطاف‌پذیر مجازی که در اختیار دارد، فراچنگ می‌آورد.

باری، اشتباه است اگر تصور کنیم تئاتر و سینما در این زمینه هیچ امکاناتی در اختیار ندارند. مادام که اشخاص در روایت حضور دارند، در جای خود، به

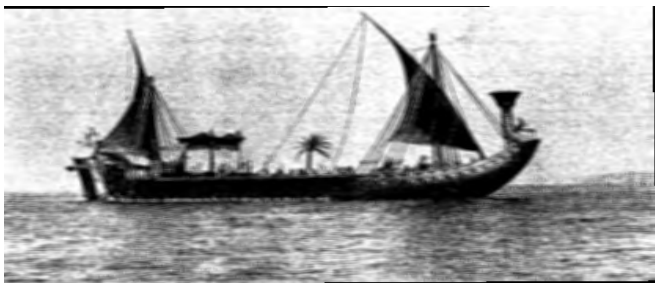
---

۱. *The Turn of the Screw* این رمان در ایران به نام *تُنگ /هریمنی* به قلم علی اصغر مهاجر به فارسی (امیرکبیر، ۱۳۳۵) ترجمه شده است.

توصیف‌گران و حتی راویانی بدل می‌شوند که می‌توانند واژگان را به خدمت بگیرند. در حقیقت آنها برخی از قدرتمندترین نمونه‌های زبان مجازی را که تا به حال، در روایت به کار آمده است، به ما ارزانی داشته‌اند. در نمایشنامهٔ *آنتونی و کلئوپاترا*[1] *به قلم* شکسپیر، انوباربوس اولین دیدار آنتونی و کلئوپاترا را این‌گونه توصیف می‌کند:

> زورقی که کلئوپاترا در آن تکیه زده بود، مانند افسری می‌درخشید
> و آب را آتش افسان کرده بود. دنباله‌اش از زر ناب بود،
> بادبان‌ها به رنگ ارغوانی و چنان عطرآگین که نسیم،
> عاشقانه خود را بر آنها می‌وزاند. پاروهایش سیمین بودند
> که به طرزی آهنگین، با نوای نی‌ها بر پشت امواج نواخته می‌شدند
> و آبی را که بر آن فرود می‌آمدند، وا می‌داشتند تا چنانکه گفتی
> شیفتهٔ ضربه‌های آنهاست، سریع‌تر آنها را دنبال کند[2].

این قطعه را نمی‌توان متنی عینی و خالی از تعصب خواند. انوباربوس به انبوهی از آرایه‌های مجازی ــ مانند جان‌بخشی، اغراق، استعاره، و البته، استعارهٔ درهم ــ روی می‌آورد تا باد و باران را از احساسات عاشقانه و شیداگونهٔ آنتونی اشباع کند. اما برای درک این لذت در تئاتر باید تا اندازه‌ای خود را از آنچه در برابرمان می‌بینیم (انوباربوس و اگریپا در خانه‌ای در رم قرار دارند) دور کنیم و وارد همان گونه تئاتر ذهنی شویم که همواره در روایت کلامی با آن سروکار داریم. لیکن، اگر شخصیت‌هایی مانند هیتکلیف در فیلم چهرهٔ عینی پیدا می‌کنند، امیدی نمی‌رود که تصویر زورق کلئوپاترا در فیلم بتواند با کلمات انوباربوس در متن اصلی به رقابت برخیزد.



1. *Antony and Cleopatra*

۲. شکسپیر، ویلیام. *آنتونیوس و کلئوپاترا*. ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن. تهران: یزدان، ۱۳۶۳. ص. ۸۱

نمایش و فیلم همچنین می‌توانند در رویارویی با زبان روایت، امکانات بصری خود را به طرزی مؤثر به خدمت بگیرند. برای مثال، آرایشی مستحکم، این‌جهانی و بومیِ روم برای صحنه می‌تواند به زبان انوباربوس تمایز چشمگیری ببخشد و سبب شود رودخانه‌ای که در این صحنه به وصف در می‌آید، متعلق به جهانی دیگر ــ جهانی اسطوره‌ای و ناآشنا ــ جلوه کند. این قبیل تضادها انرژی نهفتهٔ صحنه‌ها را دوچندان می‌کنند. برای نمونه، زمانی که رومئو ژولیت را مخفیانه در بالکن می‌بیند، ندا سر می‌دهد:

> باید ساکت بود. چه تلألوئی از آن پنجره هویدا می‌شود.
> آنجا مشرق است و جولیت، چون خورشید جلوه می‌کند.
> ای خورشید زیبا! طلوع کن و ماه حسود را نابود ساز
> که هم اکنون بیمار و از غصه رنگش پریده است.
> و تو که ندیمهٔ او هستی هزار بار زیباتر از او جلوه می‌کنی.
> ولی دیگر ندیمهٔ او مباش، چون به تو رشک می‌برد.
> جامهٔ دوشیزگی او رنگ‌پریده و سبز است.
> که کسی جز ابلهان آن را نمی‌پوشد. آن را به دور انداز[۱].

در این صحنه نیز جان‌بخشی، اغراق و استعاره موج می‌زند، اما این آرایه‌ها جملگی چیزی را توصیف می‌کنند که درست در برابر چشمان ما قرار دارد. و اگر ژولیت به طرزی استثنایی زیبا نمی‌بود، این توصیف می‌توانست بسیار راهگشا باشد، چرا که تفاوت میان زیبایی فناپذیر معشوق و شور عاشقانهٔ کلمات عاشقْ بسیار ناگفته‌ها از جادوی عشق دارد.

گسست‌ها

گسست‌های زمانی در سرتاسر روایت منثور پراکنده‌اند و راوی به هیچ طریقی نمی‌تواند از کمک کردن به مخاطبانش برای پل زدن بر روی این گسست‌ها، یکی، پس از دیگری، چشم بپوشد. اما چه می‌شد اگر شخصیت‌های داستان را واقعاً در برابر خود زنده می‌دیدیم و مدت زمانی که آنان صرف کنش خود می‌کردند، تفاوتی با زمان واقعی

---

۱. شکسپیر، ویلیام. *رومیو و جولیت*. ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱. ص. ۷۰.

نداشت؟ اتفاقی که می‌افتاد این بود که بسیاری از این گسست‌ها و وقفه‌های روایی ناپدید می‌شدند. همین اتفاق در صحنهٔ تئاتر رخ می‌دهد. تأثیر روایت صحنه‌ای با روایت منثور تفاوت‌های بسیار دارد و به همین دلیل است که برخی از روایت‌شناسان، کنش صحنه‌ای را گونه‌ای از روایت به شمار نمی‌آورند، بلکه آن را در مقوله‌هایی مانند «محاکات» یا «نمایش رخدادها» طبقه‌بندی می‌کنند. با این حال، شایان ذکر است که اغلب روایت‌های منثور از دوگویی‌ها و حتی دوگویی‌های مطوّل نیز بهره می‌برند و اینجاست که روایت منثور به نوعی بی‌گسستی روایت صحنه‌ای نزدیک می‌شود. البته، نمایش‌ها نیز معمولاً چند گسست عمده دارند. گاه، صحنه‌ها و پرده‌ها، در کنش نمایش، دریایی فاصله می‌اندازند. در بسیاری از آثار نمایشی سدهٔ بیستم نیز زمان به تندی در گذر است. نمایش *شش درجه جدایی*[1] از جان گوئر[2] که آرایش صحنهٔ ساده‌ای دارد، به سادگی می‌تواند، بدون هیچ گسستی در طول ۱۲۰ صفحه از رمان، از زمانی به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر منتقل شود. ولی به‌رغم ابزارهایی از این دست، که قدرت انعطاف‌پذیری فراوانی در اختیار نمایشنامه‌نویسان می‌گذارند، واحد نمایش همچنان صحنه است. و صحنه در طول زمان واقعی رخ می‌دهد. بنابراین، روی‌هم‌رفته، اقتباس از رمان برای تئاتر به یافتن و ساختن صحنه‌هایی نیاز دارد که کنش و تنش داستان را نشان بدهند. این بار نیز اقتباسْ فرایندی به غایت گزینشی است.

از منظر این نوع گسست‌ها، سینما روایت در تئاتر را متحول ساخت و محاکات (روایت اجراشده) را از قید و بند زمان گاهشمارانه رها کرد و پیوند آن را با سیالیّت روایی روایت منثور از نو برقرار کرد. این امر تعجب همگان را برانگیخت. فیلم‌های داستانی اولیه چیزی چندان بیشتر از تئاترهای به‌فیلم‌درآمده نبودند، اما این فیلم‌ها به سرعت متحول شدند و در این فرایند، به گفتهٔ ایزنشتاین، از ادبیات داستانی سدهٔ نوزدهم الهام گرفتند. دلیلْ آن است که بخش قابل‌توجهی از هنر فیلم هنر مدیریت همین گسست‌ها است، چیزی که ایزنشتاین آن را «مونتاژ» می‌نامد. واژهٔ مونتاژ در زبان فرانسوی به معنای «تدوین/ سرهم‌بندی» است. در فیلم، همین هنر تدوین نماهایی با اندازه‌های مختلف است که روایتی پیوسته روی پرده ایجاد می‌کند. ایزنشتاین بر این

1. *Six Degrees of Separation*
2. John Guare

باور بود که تأثیر حرکت از یک تصویر به تصویر دیگر، نه حاصل جمع دو تصویر، بلکه چیزی به غایت بدیع و تازه است. از این حیث، کل یک تعقیب و گریز درون شهری با اتومبیل را می‌توان طی چند نمای گزیده به بیننده القا کرد.القای پیوستگی رخدادهایی مانند تعقیب و گریز، بالا رفتن از پلکان، سقوط از پنجره، در آغوش کشیدن ناگهانی، یا مکالمه، از طریق مونتاژ در ساخت یک فیلم ۹۰-۱۲۰ دقیقه‌ای بسیار مؤثر است. اما پیوستگی رخدادها، فقط یکی از جنبه‌های هنر مونتاژ است. کنار هم گذاشتن نماهای مجزا همچنین می‌تواند القاکنندهٔ معنا باشد، آن هم به شکلی بسیار کارساز. در فیلم *اینک آخرالزمان*[1] (۱۹۷۹) اثر فرانسیس فورد کوپولا[2]، موسیقی پرسروصدای *والکورهٔ*[3] واگنر[4]، که روی صحنهٔ پرواز هلی‌کوپتر شنیده می‌شود، به صدا و تصویر بچه‌مدرسه‌ای‌های ویتنامی در یک روستا برش می‌خورد. تضاد ایجادشده در این صحنه، نه فقط کنش پیوستهٔ هجوم به روستایی ویتنامی را به تصویر در می‌آورد، بلکه از نوعی ناهمخوانی اخلاقی میان مهاجمان و تسخیرشدگان نیز پرده برمی‌دارد. در مجموع، سهولت حرکت روایت به واسطهٔ مونتاژْ آزادی عمل رمان‌نویسان را به یاد می‌آورد که، به دلخواه خود، سیر رمان را به پیش می‌برند، به عقب می‌رانند، سرعت می‌دهند، کند می‌کنند یا از یک شخصیت به شخصیت دیگر سوق می‌دهند و گرچه صدای راوی همچنان می‌تواند ما را با خود به مکان‌های بسیاری ببرد که چشم دوربین نمی‌تواند آنها را ببیند، در آنی بودن صدا و تصویر نمی‌تواند با فیلم همپا شود.

کمیک استریپ، یکی از اشکال هنر روایی است که مانند برخی نمونه‌های ادبیات داستانی فرامتنی، از جنبه‌های بصری فیلم و انعطاف‌پذیری روایت منثور ـــ هر دو ـــ کمک می‌گیرد. کمیک استریپ‌ها که مدت‌ها هنری «مشروع» تلقی نمی‌شدند، به تازگی و پس از آنکه در آثار خلاقانهٔ هنرمندانی مانند اسکات مک‌کلود[5]، فرانک میلر[6] و نیل گیمون[7]، جایگاه شایستهٔ خود را پیدا کردند، در قالب نظریه قرار گرفته‌اند. در بطن این نظریه نیز اصل گسست، بار دیگر، خودنمایی می‌کند. مک‌کلود در کتاب *ادراک کمیک*

1. *Apocalypse Now*
2. Francis Ford Coppola
3. *Die Walküre*
4. Wagner
5. Scott McCloud
6. Frank Miller
7. Neil Gaimon

استریپ[1]، اهمیت و محوریت گسست را ضمن تبیین مفهوم «شیار» (فاصلهٔ لازم که مرتباً میان تصاویر متوالی می‌آید) به روشنی نشان داده است.

از کتاب *ادراک کمیک استریپ* به قلم اسکات مک کلود

1. *Understanding Comics*

توقف تصویر

حقیقت این است که تصاویر متحرک واقعاً حرکت نمی‌کنند. تمام آنچه ما روی پرده در حال حرکت می‌بینیم، در واقع، توالی تصاویر ثابت است. توهم حرکت این تصاویر از اصل «توقف تصویر» می‌آید. هر تصویر، پس از تأثیر اولیهٔ خود، به اندازهٔ یک دهم ثانیه در شبکیهٔ چشم ما توقف می‌کند و باقی‌می‌ماند و سپس جای خود را به تصویر بعدی می‌دهد. گذار یکی پس از دیگری این تصاویر، در ذهن ما، توهم حرکت تصاویر را ایجاد می‌کند و اگر اصل توقف تصویر نبود، ما باید فقط توالی نامطبوعی از تصاویر ایستا را روی پرده می‌دیدیم. به دیگر سخن، حتی در این سطح جزئی روایت سینمایی نیز با پل زدن روی گسست‌ها سر و کار داریم.

کانونی شدگی

کانونی‌شدگی در روایت کلامی و مکتوبْ جایگاهی (یا دریچه‌ای) است که از طریق آن، توهم دیدن کنش به ما دست می‌دهد. کانونی‌شدگی معمولاً، ولی نه الزاماً، نشانه‌هایی از ذی‌شعوری ــ اندیشگانی و عاطفی ــ بینندهٔ فرضی را شامل می‌شود. البته، در نمایش از توهم دیدن خبری نیست، چون آنچه را می‌بینیم، به طور تجربی، واقعی است؛ در واقع، روایتی را می‌بینیم که بازیگران آن را در زمانی واقعی اجرا می‌کنند. اما در نمایش، کانونی‌شدگی همچنان، به طرزی گسترده، حاضر است. ما کل روایت را از منظر ثابت صندلی خودمان در تالار نمایش تماشا می‌کنیم. راه‌هایی هست که فناوری صحنه می‌تواند خط سیر نگاه ما را از یک نقطه به نقطهٔ دیگر تغییر دهد. برای نمونه، نورپردازی می‌تواند توجه ما را از یک گوشهٔ صحنه به گوشه‌ای دیگر، و از یک گروه بازیگران به گروهی دیگر تغییر دهد و تاریکی صحنه می‌تواند عمق نگاه ما را به صحنه محدود کند. این شگردها حائز اهمیت هستند و می‌توانند سیر نگاه ما را کنترل کنند و به همین میزان، دریافت بصری ما را از روایت به اختیار خود درآورند، ولی روی‌هم رفته، کانونی‌شدگی در نمایش بر محور نگاه کنترل‌ناپذیر ما قرار دارد و ثبت می‌شود. در تئاتر نیز، مانند سایر بده‌بستان‌های میان‌رسانه‌ای، محدودیت‌ها باعث پیدایش قاعده می‌شوند و نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان که مجبورند در فضای بصری ثابت و محدود

کار کنند، ناگزیر هنر و مهارت خود را هرچه بیشتر صیقل می‌زنند. اما بخش عظیمی از شور و هیجان درام مرهون این حقیقت است که ما در صحنه و فضایی حضور داریم که در آن، افراد واقعی در فضایی سه‌بعدی نقش‌آفرینی می‌کنند و طوری بی‌واسطه شاهد آن هستیم که گویی خود در ماجرا حی و حاضریم.

اما وضعیت فیلم با تئاتر به کلی متفاوت است. مونتاژ که زمان فیلم را از محدودیت نجات داد، مکان فیلم را نیز از قید و بند رهانید. به دیگر سخن، همان‌گونه که مونتاژ این آزادی عمل را به فیلم داد تا روایت را با مدیریت هنرمندانهٔ گسست‌ها برسازد، آزادی عمل کانونی‌شدگی را نیز برای فیلم به ارمغان آورد. باآن‌که در سالن سینما، مجبوریم فیلم را از یک منظر دنبال کنیم، چشم دوربین برایمان نقش کانونی‌گر روی پرده را ایفا می‌کند. چشم ما، به واسطهٔ آزادی عمل تقریباً نامحدود تدوین، می‌تواند با سرعت و سیالیتی که به سرعت و سیالیت روایت منثور تنه می‌زند، از منظره‌ای به منظرهٔ دیگر حرکت کند. کانونی‌شدگی فیلم نیز، بسان کانونی‌شدگی ادبیات داستانی، ما را به هر کجا که بخواهد، می‌برد (برای نمونه، در آغاز فیلم *تماس*[1] (۱۹۹۷)، ما به سرعت از زمین به فضای بیرونی کهکشان حرکت می‌کنیم). نگاه دوربین، غالباً نگاهی سرد و بی‌روح است که هیچ نشانی از ذی‌شعوری آدمی ندارد، گرچه برخی هم استدلال کرده‌اند که این کانونی‌گر «بیرونی» همیشه حالتی از چشم‌چرانی دارد. با این حال، فیلم این توانمندی را دارد که دیدگاه هر یک از اشخاص داستان را که بخواهد، با نماهایی هم‌تراز با زاویهٔ دید او، اختیار کند. چشم دوربین می‌تواند از خود بی‌خود شود، این سو و آن سو برود و مدهوش بر زمین بیفتد. مثال آشکار، از آنچه میکه بَل[2]، «کانونی‌شدگی شخصیت‌محور» می‌نامد، فیلم *پروژهٔ جادوگر بلر*[3] (۱۹۹۹) است. در عمدهٔ صحنه‌های این فیلم، دوربین روی دست فیلمسازان جوان، که شخصیت‌های فیلم نیز محسوب می‌شوند، هم به ما امکان می‌دهد که آنچه را آنها می‌بینند، ببینیم و هم اینکه از طریق این حرکت، ترس و نگرانی آنها را تجربه کنیم. در نماهای شبانه، از جمله نماهای خانه در آخر فیلم، نقطهٔ دید ما با آنها یکسان است و به نور روی دوربین آنها محدود می‌شود. مرگ نیز همراه با نمای مبهم پایانی دوربین فروافتاده، از راه می‌رسد.

---

1. *Contact*
2. Mieke Bal
3. *The Blair Witch Project*

لیکن، این فیلم را می‌توان شاهکاری هنری قلمداد کرد که مرزهای رسانه را می‌گستراند تا جلوه‌های بدیع و تازه خلق کند. گرچه فیلم، در حرکت آسان از کانونی‌شدگی بیرونی به کانونی‌شدگی شخصیت‌محور، با انعطاف‌پذیری روایت کلامی و منثور وجوه مشترک بسیار دارد، باز برای فیلم آسان نیست که به کانونی‌شدگی عمیق درونی که در رمان امری بسیار سهل است، نایل آید:

> دیگر حرف چندانی نمانده بود که بزند، گرچه اختلاط با او [مادام دی ویونت] شگفت‌ترین تأثیر را بر او گذاشته بود. [استرچر] به طرزی مبهم و آشفته از این اختلاط آسیب دیده بود. احساس می‌کرد گویی خودش نیز در اندیشه‌ای تیره و ژرف فرو رفته است. پیش از این نیز در اندیشه فرو رفته بود، لیکن این اندیشه بسی ژرف‌تر و عمیق‌تر بود؛ تو گویی به طرزی پرخاش‌جویانه، و به واقع بی‌معنا، او خود را مسئول چیزهایی می‌دانست که این اندیشه‌های ژرف برایش به ارمغان آورده بودند. و این همان چیزی بود که او ــ به واسطهٔ چیزی کهن و سرد در آن ــ آن را چیز واقعی می‌نامید.[۱]

این قطعه که از رمان *سفیران*[۲] (۱۹۰۳) انتخاب شده، شاخص سبک و طرز بیان هنری جیمز است. زبانی که جیمز برای بیان بیان‌ناشدنی‌ها اختیار کرده است، جنبه‌ای دیگر از بده‌بستان‌های میان‌رسانه‌ای را برآفتاب می‌کند. انعطاف‌پذیری رمان در تکیه بر توانمندی‌های بازنمودی و سیال قوهٔ خیال ما نبودِ حضور زنده و بی‌واسطهٔ صدا و تصویر را جبران می‌کند.

نگاه دوربین تا چه اندازه می‌تواند سرد باشد؟

سردی نگاه دوربین همیشه به این معنا گرفته شده است که سازوکار کانونی‌شدگی فیلم هیچ سنخیتی با آگاهی و شعور موجود در راوی ادبیات داستانی ندارد. با این حال، ادوارد برانیگان خاطرنشان کرده است که هر فیلم، «لایه‌ای نهفته از روایتگری همه‌چیزدان ــ نوعی روایتگر که قاب‌بندی می‌کند اما خود قاب‌بندی نمی‌شود ــ و دریافت خیره‌گرانه دارد ــ که می‌بیند اما خود دیده نمی‌شود. این دو، با هم، شکل و شمایل داستانیِ دیگر سطوح روایتگری را خلق می‌کنند»[۳]. نظر شما چیست؟

---

۱. از آنجا که این قطعه در دل رمان آمده است، ارائهٔ برگردانی روان و مفهوم از آن با دشواری همراه است. در اینجا، آقای استرچر، شخصیت اصلی رمان، از نفوذ مادام دی ویونت سخن می‌گوید و از این‌که خود نیز درگیر اندیشه‌ای بسیار عمیق است.

2. *The Ambassadors*

3. Edward Branigan. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlin: Mouton, 1984. p. 46

محدودیت‌های بازار فروش

فرهنگ است که روایت‌ها را جملگی به قید و بند در می‌آورد و مخاطبانند که تعیین می‌کنند چه‌چیز پذیرفتنی و چه‌چیز ناپذیرفتنی است و واکنش آنهاست که مشخص می‌کند کدام روایت اقبال یابد و کدام یک از گردونه خارج شود. با این حال، گاه پدیده‌های خلاف هنجارهای فرهنگی نیز رونق می‌گیرند و پا به گنجینهٔ روایی فرهنگ می‌گذارند. این‌که چگونه این امر اتفاق می‌افتد، به همان‌اندازه که هیجان‌انگیز است، پر رمز و راز هم هست. اما هنگامی گرایش‌های نامتعارف فرهنگی رونق می‌گیرند، به نوبهٔ خود، به هنجارهای فرهنگی (یا خرده‌فرهنگی) بدل می‌شوند و این‌گونه این قاعدهٔ کلی را پررنگ می‌کنند که انتظارات مخاطب است که شکل و محتوای روایت‌ها را، آن‌چنان‌که در جامعه نشر می‌یابند، در ید و اختیار خود دارد. حال اگر به اولین تبادلات شفاهی فرهنگی بازگردیم، درمی‌یابیم که بی‌شک این قاعده همواره صادق بوده است.

این‌که روایت تابع شرایط بازار است، به همراه فناوری‌های جدید توزیع روایت، کل مسئلهٔ محدودیت‌های فرهنگی روایت را به کلافی سردرگم بدل کرده است. در رنسانس اروپا، دو مجموعه فناوری روایی بازارپسند متضاد، با اقبال بسیار روبه‌رو شد: کتاب و نمایش صحنه‌ای. هر دو به منابع مالی بزرگ نیاز داشتند که قرار بود مخاطب هزینهٔ آن را تقبل کند. اما مخاطبان، با این‌که اشتراکات بسیار داشتند، هر یک ساز خود را می‌زدند و هریک از این دو فناوری نیز هزینه‌های خاص خود را داشت. تجربهٔ خصوصی روایت مکتوب (به ویژه، خواندن بی‌صدا که، بالنسبه، دستاوردی تازه بود)، طیفی از بازارهای مناسب کتاب و خرده‌فرهنگ‌هایی کوچک را پدید آورد که غالباً ارزش‌هایی متفاوت با هنجارهای فرهنگ بزرگ‌تر را رواج می‌دادند. ضمن آن‌که کتاب‌ها «دورهٔ قفسه‌نشینی» نیز داشتند. در کتاب‌فروشی‌های سدهٔ هفدهم، کتاب‌ها باید صبورانه انتظار می‌کشیدند تا خواننده‌ای از راه برسد و آنها را بخرد. ولی نمایش‌های صحنه‌ای رخدادهایی عظیم بودند که در مناسبت‌های خاص برپا می‌شدند. این نمایش‌ها هم به هزینهٔ گزاف و هم به نیروی کار فراوان نیاز داشتند: بازیگران باید دستمزد می‌گرفتند و سالن نمایش باید ساخته، خریداری یا اجاره می‌شد. این نمایش‌ها همچنین نیاز داشتند برای آنکه تداوم پیدا کنند و جوابگوی هزینه‌ها باشند، پای جمع کثیری از

اقشار مختلف مردم را به سالن نمایش باز کنند. تفاوت در فناوری و بازار فروش این دو رسانهٔ روایی با گذشت زمان دوچندان شده است. در حال حاضر، روایت‌های چاپی، به لحاظ تعداد و تنوع، گوی سبقت را از تولیدات نمایشی ربوده‌اند. کتاب‌های جلدکاغذی بین ۱۰ تا ۲۰ دلار قیمت دارند، حال آنکه بلیت صندلی‌های معمولی سالن‌های تئاتر شهری بین ۳۰ تا ۹۰ دلار برای تماشاگر هزینه بر می‌دارد.

اما اگر تأثیر این تفاوت کالایی در جایگاه اختصاصی تئاتر مشهود باشد، نباید از این تفاوت تجاری به این نتیجهٔ کلی رسید که کتاب‌ها همیشه ماجراجویانه‌تر از نمایش‌ها عمل کرده‌اند. بسیاری از اوقات کتاب‌های برجسته و نوآورانه نیز به سهولت در تیررس نگاه و توجه ناشران قرار نگرفته‌اند. از سوی دیگر، سالن‌های کوچک نمایش نیز خطرات بسیاری را به جان خریده‌اند. نمونهٔ کلاسیک این خطرپذیری به تاریخ ۵ ژانویهٔ ۱۹۵۳ در تئاتر بابیلون[1] پاریس رخ داد. روژه بلَن[2] بازیگر و کارگردان، از میان دو نمایش پیشنهادی به این مرکز نمایشی را انتخاب کرد که ساده‌ترین صحنه‌پردازی (تک‌درختی باریک) و ارزان‌ترین وسایل صحنه (لباس‌های ژنده برای دو ولگرد) را داشت. نمایشی که در دو پردهٔ طولانی آن اتفاق خاصی نمی‌افتاد، در میان منتقدان واکنش‌های متفاوتی برانگیخت، اما شعلهٔ شهرت و محبوبیت آن نمایش، اندک اندک، فراگیر شد و از آن پس به نمایش شاخص سدهٔ بیستم بدل شد: بله، از نمایش *در انتظار گودو* اثر ساموئل بکت، سخن می‌گوییم که جایزهٔ نوبل ادبیات را به سال ۱۹۶۹ برای بکت به ارمغان آورد. رخدادهایی از این دست در تئاتر نامتعارف نیست. حتی اگر بازار چنان نیروی قدرتمندی باشد که بتواند بر نمایش‌های در دست تولید تأثیر بگذارد و آنها را تعدیل کند، قطعاً یگانه عامل دست‌اندرکار در چرخهٔ تولید روایت نخواهد بود. تولیدگران، به ویژه در تئاترهای کوچک و حاشیه‌ای، دائماً با آثار نوآورانهٔ خود خطراتی را نیز به جان می‌خرند. از این رو، درست به دلیل اینکه روایت‌ها گویی گریزی از تغییر ندارند، بازار فروش و استقبال را نیز نمی‌توان پیش‌بینی کرد. به گفتهٔ ازرا پاوند[3]، به نظر می‌رسد ما پیوسته از هنرمندان می‌خواهیم که «طرحی نو دراندازند».

1. Theatre de Babylone
2. Roger Blin
3. Ezra Pound

حال، اگر هزینهٔ تولید نمایش رقم بالایی باشد، هزینهٔ تولید فیلم، در مقایسه با آن، سر به فلک خواهد زد. در واقع، فیلم چنان سرمایه‌گذاری عظیمی می‌طلبد که تکیه بر شخصیت‌پردازی‌های کلیشه‌ای و اقتباسِ خشک و خالی از کلان‌پی‌رنگ‌ها، در این صنعت، بسیار متعارف و رایج است. فیلم‌های شرکت‌های بزرگ فیلمسازی، که نویسندگان جمعی دارند و نزد مخاطبان محک خورده‌اند، الگوهایی سهل‌الوصول دارند که در آن، شخصیت‌ها، بازیگران و موقعیت‌ها، هریک از امتحان بازار تجارت سربلند بیرون آمده‌اند. حتی در اقتباسی با موفقیت استثنایی مانند فیلم *بلندی‌های بادگیر* ویلیام وایلر، غالباً مجبورند روایت اصلی را پرداخت دهند و بومی‌سازی کنند تا فروش فیلم تضمین شود. هیتکلیف مخلوق برونته، آمیزه‌ای بسیار آزاردهنده از خصلت‌های جذاب و ترسناک است. بر سر و روی دخترکی جوان «از چپ و راست، سیلی می‌زند» و نزدیک است که هیندلی ارنشاو را به قتل برساند و دربارهٔ کتی و لینتن جوان معتقد است: «اگر ببینم کسی از من می‌ترسد، خیال می‌کنم که نکند جانورم و خودم خبر ندارم! اگر جایی به دنیا آمده بودم که قانون و مقررات سفت و سختی نداشت و ذائقهٔ آدم‌ها هم نازل‌تر بود، زنده‌زنده پوست این دو نفر را یواش‌یواش می‌کندم و شب یک سور مفصل به خودم می‌دادم» (برونته ۳۴۶). اما در بازی لارنس اولیویه در نقش هیتکلیف نشانی از این سبعیت دیده نمی‌شود. در واقع، هیتکلیف با بازی اولیویه فقط عاشقی حسود است که بیش از اینکه ترسناک باشد، ترحم‌برانگیز است. یگانه خشونتی که مرتکب می‌شود، نواختن دو سیلی ملایم به صورت کاترین است (که هیتکلیف برونته بعید است چنین بکند) و بلافاصله تلاش می‌کند با خراش دادن عمدی مچ دستش با تکه‌های شکستهٔ پنجره جبران مافات کند (که باز بعید است در رمان شاهد آن باشیم). هیتکلیف اولیویه، بدون آن جنبه‌های آزارندهٔ هیتکلیف برونته، به موج احساساتی دامن می‌زد که با کلان‌پی‌رنگ هالیوودی دههٔ ۱۹۳۰ عاشق دلخسته، بسیار همخوانی پیدا می‌کرد.

اما در اینجا نیز باید از تعمیم‌های عجولانه برحذر باشیم. به رغم گستردگی فشارهای بازار که محدودیت‌های فرهنگی بسیاری بر محتوای فیلم وارد می‌کند، هنجارگریزی‌های چشمگیر همچنان رخ نشان می‌دهند. شمار زیادی از فیلم‌ها از *مطب*

دکتر کالیگاری [1] (۱۹۱۹) گرفته تا *برزیل* [2] (۱۹۸۸) شاهد مثال‌های بسیاری ارائه می‌کنند از اینکه، استودیوهای فیلمسازی و تولیدکنندگان فیلم همیشه هم از خطر نمی‌گریزند و آن را به جان می‌خرند. فیلم‌های مقتبس از قبیل *بدون سرنخ* [3] (۱۹۹۵ برگرفته از رمان *اِما* [4]، اثر جین آستین) و *معشوق* [5](۱۹۶۵ از رمانی با همین عنوان اثر ایولین وا [6]) نشان می‌دهند که اقتباس برای فیلم لزوماً هنر فشردن داستان نیست. اگر پرداختن به دامنهٔ گسترده‌تری از مسائل آزاردهنده همچنان از شاخصه‌های اشکال خصوصی روایت مکتوب [از قبیل رمان] است، پس باز دور از حقیقت است اگر بگوییم اشکال عمومی و پرهزینه‌تر روایت [از قبیل نمایش و فیلم]، همواره خود را از عناصر نامتعارف و خلاف فرهنگ برکنار نگه می‌دارند.

1. *The Cabient of Dr. Caligari*
2. *Brazil*
3. *Clueless*
4. *Emma*
5. *The Loved One*
6. Evelyn Waugh

وقتی نیچه گریست: از متن تا فیلم

ناهید حجازی (عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی)[1]

چکیده

پینچاس پری در سال ۲۰۰۷ با اقتباس از رمان *وقتی نیچه گریست* نوشتهٔ اروین یالوم در سال ۱۹۹۲ فیلمی با همین عنوان (*When Nietzsche Wept*) ساخت و جوایز متعددی را از آن خود کرد. یالوم استاد روان‌پزشکی دانشگاه استنفورد، روان‌درمانگر اگزیستانسیالیستی که با خلق رمان از یافته های بالینی و روش کار خود می‌نویسد، در این رمان، ضمن طرح مشکل روان‌نژندیِ وسواسِ فکری در دو تن از نوابغ روزگار، فریدریش نیچه و یوزف برویر، استاد فروید، از چگونگی درمان آن سخن می‌گوید.

در این مقاله اقتباسِ پری با رمان یالوم مقایسه و بر اساس تقسیم بندی جیمز دادلی اندرو در قالب اقتباس پیوندپذیر قرار گرفته است. برای داوری و ارزش‌گذاری فیلم بر اساس نظر دادلی اندرو چارچوبی ارائه می شود که در آن نحوهٔ انتقال برخی مؤلفه‌های متن به فیلم، مانند پیرنگ، شخصیت، زمان، مکان، درون‌مایه و تدوین بررسی و توفیقِ پری در ایجاد هم‌معنایی و انسجام بررسی می‌شود.

نگارنده می‌کوشد به اثبات رساند برای نقد کردن فیلمِ اقتباسی، به‌ویژه اقتباس پیوندپذیر، به کارگیری معیارهای نقد متن (در اینجا رمان) کارا نیست، بلکه چون نوع بیان در فیلم و ابزارهای آن با ابزارهای نقد متن تفاوت دارد نوع داوری و ارزش‌گذاری هم متفاوت می‌شود. پری توانسته است پی‌رنگ، شخصیت، زمان، مکان و درون‌مایه را به خوبی رمان به نمایش درآورد، اما در تدوین فیلم، به دلیل نبود فاصله‌های مناسب در نماها و سرعت بخشیدن به توالی آنها ، فیلم تا حدی شتاب‌زده به نظر می‌رسد.

کلیدواژه‌ها: *وقتی نیچه گریست*، اروین یالوم، پینچاس پری، دادلی اندرو، اقتباس، فیلم، رمان

---

1. Email: n.hejazi2010@yahoo.com

۱. مقدمه

دربارهٔ تعامل ادبیات و سینما بحث‌های گوناگونی شده است. در حدود سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۰۸ برادران لافیت[1] در فرانسه ــ که مهد اصلی سینما محسوب می‌شد ــ به دلیل رکود سینما و نارضایتی تماشاچیان از فیلم‌های تکراری و بدون مضمون کوشیدند تا با کشاندن دست‌اندرکاران هنرهای دیگر مانند ادبیات، موسیقی و تئاتر این هنر را از زوال نجات دهند. آنها در این راه به موفقیت چشم‌گیری نرسیدند اما کوشش آنها برای کشاندن پای ادبیات به سینما بی‌تأثیر نبود (امینی ۱۴). از دههٔ ۱۹۶۰ که مطالعات بینارشته‌ای و ارتباط بین رشته‌های علوم انسانی و هنر پدیدار گشت تعامل ادبیات و سینما نیز گسترده‌تر شد. ساخت فیلم براساس داستان، وقایع تاریخی و روایت‌های پیشین، ساخت موسیقی بر مبنای روایت ادبی، اثرپذیری عکاسی از نقاشی و استفادهٔ انواع علوم و هنرها از یکدیگر، همگی مؤید دادوستد میان آنهاست.

سینما و ادبیات هم از یکدیگر بهره گرفته‌اند و هم به یکدیگر آسیب رسانده‌اند. برخی آثار ادبی برجسته به صورت فیلم‌های نازلی درآمد و بسیاری فیلم‌های ارزشمند از آثار متوسط ساخته شد. برخی طرفداران ادبیات معتقدند فیلم‌سازان متن را تخریب می‌کنند و برخی فیلم‌سازان معتقدند با اقتباس جانی تازه به ادبیات می‌بخشند و بر محتوای آن می‌افزایند. این اظهارنظرها گاه مبتنی بر سلیقهٔ شخص بوده و چارچوب نظری نداشته است. به عقیدهٔ جرج بلوستون[2]، اقتباس از هر نوع که باشد، اصل اثر را تخریب می‌کند و باید تخریب کند و فیلم‌ساز با حذف و اضافه در متن داستان در روند اقتباس تغییراتی ایجاد می‌کند که از سر اجبار است. فیلم‌ساز در حقیقت خود فردی خلاق است. (ابوت ۱۱۳). ساده‌لوحانه است اگر تصور شود که اقتباس فقط انتقال داستان از یک رسانه به رسانهٔ دیگر است و فیلم‌ساز داستان اثر اصلی را به نمایش درمی‌آورد و تغییر بنیادی در اثر اصلی صورت نمی‌پذیرد. برای بررسی اقتباس پری نخست باید ببینیم هدف یالوم از نوشتن این رمان چیست و بر اساس چه نگرشی کدام روش درمانی را دنبال می‌کند.

---

1. La Fittead
2. George Bluestone

۲. اهداف و نگرش یالوم در رمان

یالوم در در بخش پایانی رمانش، «از نثر تخصصی تا رمان آموزشی»، می‌گوید به داستان نویسی علاقه داشته و دیده است دانشجویانش درسنامه‌هایش را که عاری از اصطلاحات تخصصی و در قالب رمان یا داستان کوتاه است بهتر فهمیده‌اند و از آن لذت برده‌اند. اولویت وی آموزش است و نگارش رمان در درجهٔ بعدی اهمیت قرار دارد.

شخصیت‌های اصلی این رمان و برخی رویدادهای مربوط به آنها، مانند زندگی دکتر بروير و فروید در سال ۱۸۸۲، بر واقعیت استوار است و نیچه از آیندهٔ نه چندان دور با اندیشه‌ها و نظریات واقعی خود به آن سال آورده می‌شود. یالوم در بازخوانی آثار نیچه به توجه عمیق و پرمعنای نیچه به خودشناسی و خودسازی پی می‌برد و در این رمان پایهٔ تفکرات خود در زمینهٔ روان‌درمانی را بر نوشته‌های نیچه قرار می‌دهد. او معتقد است نیچه نه یک ویرانگر، که یک درمانگر است. پوچ‌گرایی پساداروینی در اواخر سدهٔ نوزدهم به اروپا رخنه کرده و پس از داروین تمامی ارزش‌های مذهبی و سنتی فرو ریخته بود. خدا مرده بود و انسان‌گراییِ غیردینیِ جدیدی بر ویرانه‌های گذشته پا می‌گرفت. برای یالوم نیچه از مرگ خدا همچون فرصتی برای آفرینش مجموعهٔ جدیدی از ارزش‌ها سود می‌جوید و انسانی جدید می‌سازد.

یالوم از شیوهٔ روان‌درمانی فروید استفاده می‌کند و با این رمان می‌خواهد نشان دهد فروید در حقیقت نظر خود در مورد درمان روان‌نژندی وسواس فکری را وام‌دار نیچه است و می‌کوشد با نگارش این داستان سهم واقعی این سهل‌انگاری نسبت به نیچه در تاریخ را جبران کند. یالوم از یکی ساختن خودآگاه و ناخودآگاه، و دوباره زنده ساختن فشارهای سرکوب‌شده و واپس‌رانده در ناخودآگاه به خودآگاه، بازگشایی عقدهٔ ادیپ و تحلیل رویاها مطابق نظر فروید استفاده می‌کند و در طول داستان در جلسات گفت‌وگوهای مفصل خواننده را با نظریت و روش خود آشنا می‌کند.

۳. خلاصهٔ رمان

رمان با نگارش نامه‌ای توسط لوسالومه خطاب به دکتر بروير شروع می‌شود. رویدادها در سال ۱۸۸۲ رخ می‌دهند. لوسالومه دکتر بروير، پزشک حاذق وین، را ملاقات می‌کند

و از او برای نجات آیندهٔ فلسفه و، در واقع، برای مداوای نیچه کمک می‌خواهد. او که دوره‌ای کوتاه را با نیچه گذرانده و به درخواست ازدواج نیچه جواب رد داده و نفرت وی را برانگیخته است نامه‌های توهین‌آمیز نیچه (در مورد خودش) را به دکتر بروير می‌دهد و به تصمیم نیچه برای خودکشی اشاره می‌کند.

دکتر بروير و نیچه پس از یک دوره گفت‌وگوهای پرچالش در نهایت می‌پذیرند که هردو در آنِ واحد برای یکدیگر هم نقش بیمار را بازی کنند و هم نقش درمانگر را.

دکتر بروير به نیچه اعلام نمی‌کند که هدف وی از قبول درمان توسط نیچه در حقیقت درمان مشکلات روحی و افسردگی خود نیچه است، غافل از این‌که خیلی زود در گفت‌وگوهای درمانگر-بیمار، با کمک نیچه در مقام درمانگرش، به مشکلات حل‌نشده‌ای در روح و روان خود پی می‌بَرد. نیچه به مرور از بروير می‌خواهد مانند پاک کردن لوله بخاری اجازه دهد آنچه را در ذهن دارد بیرون بریزد و بروير هم چنین می‌کند. نیچه فهرستی از مشکلات روحی دکتر بروير تهیه می‌کند: وسواس‌های فکری مانند ترس از مردن و پیری، احساس پوچی، توهم‌های خیالی و درگیری عاطفی شدید او با برتا (یکی از مراجعان قدیمی‌اش). برتا دختر هیستریک زیبایی است که خاطرهٔ او هنوز بر ذهن بروير سنگینی می‌کند و عدم حضور فیزیکی‌اش به شدت احساس می‌شود. بروير به قدری در ذهن درگیر این دختر شده که تمامی آنچه از زندگی به دست آورده است، برایش بی‌معنا می‌شود. نیچه از بروير می‌خواهد معنا و اهمیت خاصی را، که در ذهنش به برتا داده در ذهن خود بشکند. نیچه در حقیقت، با استناد به افکار و اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی‌اش، از بروير می‌خواهد تا خود را از نو بنا کند و با خودِ واقعی‌اش رودررو شود. گفته‌های نیچه در گفت‌وگوهای دونفره همچون پتکی خودساخته بروير را می‌شکند و او را وامی‌دارد، با تکیه بر نیروهای انسانی خود و به دور از خرافه، به انسان نیرومند جدیدی بدل شود. گفته‌های معروف نیچه در جای‌جای گفت‌وگوها می‌آید.

دکتر بروير از فروید که با وی روابط خانوادگی دارد می‌خواهد که او را هیپنوتیزم کند تا وی بتواند زندگی تجویزی نیچه را در آن خواب تجربه کند. صحنه‌های تکان‌دهندهٔ ترک خانواده و همسر و فرزندانش و شغلش و همهٔ آنچه سال‌های سال

ساخته و پرداخته است از جلو چشمش می‌گذرد و پس از بیدار شدن هر آنچه را باید در عمل به آن دست می‌یافت، درمی‌یابد. او حالا دیگر دکتر بروير قبل نیست، حقیقت و ارزش زندگی‌اش را دریافته و به کاذب بودن عشق گذشته‌اش پی برده است. همسرش و فرزندانش بار دیگر برای او ارزشمند می‌شوند. او نیچه را ملاقات می‌کند و رها شدن خود را از کابوس ناامیدی به او اطلاع می‌دهد.

وقتی بروير از درمان خود و رهایی از دست برتا و رسیدن به آزادی و رهایی از پوچی برای نیچه صحبت می‌کند، نیچه هم لب به سخن می‌گشاید و از رابطهٔ عاطفی نافرجامش با یک عشق قدیمی (لوسالومه) می‌گوید. دکتر بروير با همان شیوهٔ اگزیستانسیالیستی نیچه، با رها ساختن او از معنایی که در ذهنش به لوسالومه داده است، او را به خودِ واقعی‌اش برمی‌گرداند. در آخرین صحنه نیچه، با پذیرش تنهایی خود، بر تنهایی خود و در واقع بر تنهایی انسان مدرن در جهان می‌گرید و با گریستن نشان می‌دهد به تنهایی‌اش آگاهی یافته و آن را پذیرفته است و در نتیجه هیبت و ترس از تنهایی برایش فرو می‌ریزد.

۴. اقتباس پری

دادلی اندرو سه نوع اقتباس در فیلم را بر می‌شمارد: ۱) وامگیری، که نوعی تصرف نه چندان دقیق در داستان‌ها، نگرش‌ها و موقعیت‌هاست؛ ۲) پیوندپذیری که فیلمساز تا حد امکان به اصل اثر نزدیک می‌شود و با توجه به امکانات سینما، بافت اثر اصلی را تا حد امکان وفادارانه حفظ می‌کند؛ ۳) تبدیل‌پذیری که در آن از تمام امکانات و تکنیک‌های سینمایی استفاده می‌شود تا هم وفاداری به متن حفظ شود و هم متن اصلی با تغییر و تبدیل‌هایی در رسانهٔ جدید ظاهر شود (به نقل از: ابوت ۱۱۳).

پینچاس پری فیلم را بر اساس رمان یالوم ساخته است. محتوای فیلم با مضمون کتاب یکی است وبه عبارتی اگر کتاب یالوم نبود فیلم پری هم نمی‌توانست باشد. بسیاری از نقل قول‌های کتاب در فیلم تکرار می‌شود و ارجاع‌ها صریح و روشن است. دقیقهٔ اول فیلم با نقل قول نخستین صفحهٔ کتاب شروع می‌شود: در صحنه‌ای در کافه رز که دکتر بروير منتظر ملاقات لوسالومه است صدای لوسالومه بلندتر از هیاهوی کافه شنیده می‌شود که نامهٔ خود به دکتر بروير را می‌خواند و عین متن کتاب تکرار می‌شود:

دکتر بروير، لازم است شما را برای امری بسیار ضروری ملاقات کنم. آیندهٔ فلسفهٔ آلمان در خطر است. وعدهٔ ما ساعت نه صبح در کافه رز.

این رمان و فیلم اقتباسی‌اش از داستان و ساختار روایی مشترک بهره‌مند هستند اما هر کدام ماهیت متفاوتی دارند. به گفتهٔ هاچن، «اقتباس برگرفتنی است که برگرفته تلقی نمی‌شود. اثری است ثانویه بی‌آنکه ثانویه باشد. نسخه‌ای جدید با طرحی از پیش موجود» (هاچن ۹). حتی با این فرض که همهٔ رویدادهای روایی دو اثر یکی باشند باز هم، به دلایل ماهوی و کارکردی، این رمان و فیلم دو اثر متفاوت‌اند. فیلم بنا به مؤلفه‌های خود استعدادها و فعالیت‌های ذهنی متفاوتی را از تماشگر می‌طلبد که با احساس‌های خوانندهٔ رمان متفاوت است. فیلم به سرعت از نظر بیننده می‌گذرد و او حجم زیادی از مطالب را در دو ساعت از طریق ابتدا قوهٔ بینایی می‌بیند و سپس آن را درک می‌کند؛ رمان در صفحات متعدد نوشته می‌شود و خواننده تصویرپردازی‌های خود را دارد، او می‌تواند هر زمان بخواهد کتاب را بر زمین بگذارد یا ورق بزند و به عقب برود، مطلبی را چند بار بخواند یا سرسری از آن بگذرد. در فیلم داستان با نمایشِ واقعیت بر پردهٔ سینما به ذهن بیننده منتقل می‌شود و از عین به ذهن می‌رود؛ در رمان، نویسنده با تصویرسازی در ذهن خواننده او را به واقعیت می‌آورد و از ذهن به عین می‌رود.

فیلم‌ساز آفرینش‌گری می‌شود که یک نظام نشانه‌شناختی را به نظام نشانه‌شناختی دیگر تبدیل کرده است. «اگر اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی را شکلی از ترجمه بدانیم که در آن نشانه‌های نوشتاری به نشانه‌های تصویری تبدیل می‌شوند، فیلم‌ساز باید علاوه بر شناخت ادبیات، بر استفاده از ابزارهای بیانی سینما مثل فیلم‌برداری، نورپردازی، طراحی صحنه و لباس، موسیقی و تدوین هم مسلط باشد تا معادل‌های سینمایی مناسبی برای متن داستانی انتخاب کند» (حمیدی فعال ۵). جورج بلوستون در کتابش به نام *رمان در قالب سینما*[1] معتقد است «با آنکه کارگردان طرح داستان، شخصیت‌ها و لحن رمان را حفظ می‌کند و این اقتباسی وفادار محسوب می‌شود اما هنوز این عناصر فقط در حکم مصالح خام فیلم مورد نظرند و اقتباس‌گر سینما مؤلفی است که اثر اصلی را تفسیر می‌کند و محتوای آن برایش خام‌ترین معنا را دارد» (جانتی ۱۷۵).

1. *Novels into Film*

فیلم پِری وابسته به متن اصلی و وامدار آن است، اما روگرفت آن محسوب نمی‌شود، زیرا داستان با مؤلفه‌های دیگر و از رسانه‌ای در رسانهٔ دیگر بیان می‌شود. به گفتهٔ هاچن «آنچه در اینجا اقتباس می‌شود در معنای حقیقی کلمه «دنیای دیگر» یا کاملاً جهانی دیگر است، البته با خمیرهٔ داستان ـ صحنه‌ها، شخصیت‌ها، وقایع و موقعیت‌ها» (هاچن ۱۴).

اقتباس‌گرِ پیوندپذیری مانند پِری به شیوه‌های گوناگون، مانند تغییر در اندازهٔ نماها، نورپردازی، تند یا کند کردن ریتم تدوین، بر حسب سلیقهٔ خود، ممکن است به رویدادهایی اهمیت دهد یا توجه کند که در رمان چندان پراهمیت نبوده است یا برعکس، ولی در روند کلی فیلم انسجام و هماهنگی را حفظ کند. برای مثال، پِری با خلق صحنه‌ای که در آن نیچه در خیالش با ایستادن بر روی پیانو به موسیقیِ واگنر اعتراض می‌کند (دقیقهٔ چهل و پنجم) به موضوعی توجه می‌کند که، ظاهراً، برای یالوم در کتاب در درجهٔ سوم یا چهارم اهمیت است ولی در کل فیلم ایجاد پریشانی نمی‌کند.

پری در روند اقتباس فیلمیک خود عناصری از رمان را حذف و عناصری را بازآفرینی کرده است . ممکن است عده‌ای اقتباسِ پری را براساس نظر و سلیقهٔ شخصی اقتباسِ قوی یا ضعیف بنامند بی‌آنکه ملاکی برای نظر خود ارائه کنند. بررسی بازآفرینی عناصرِ داستانی رمان در فیلم ملاک مناسبی برای تحلیل این فیلم اقتباسی است. دادلی اندرو می‌گوید: «باید این گونه تصور کرد که با وجود تفاوت ماهوی بین مصالح ادبیات (حروف، کلمات و جملات) و مصالح سینما (نور و سایه‌های مصنوعی، اشکال و اصوات تشخیص‌پذیر، اعمال نمایشی) هر دو نظام می‌توانند در خود و در سطوح بالاتر، صحنه‌ها و داستان‌هایی پدید آورند که حقیقتاً در یک حد و اندازه هستند» (اندرو ۳۳۱).

باید دید آیا این گفتهٔ دادلی اندرو در مورد کار پری صادق است و آیا وی در انتقال هم‌معنایی در این بخش‌ها توفیق داشته است یا نه.

۵. پی‌رنگ

اقتباس‌گر باید پی‌رنگ، یعنی سیر علت و معلولی رویدادهای داستان به‌صورت خطی یا سیال (بیات ۱۴۲)، را به نحوی انتخاب کند که با حذف و اضافهٔ برخی رویدادها

موضوع اصلی باقی بماند. پری در اقتباس پیوندپذیری که انجام داده است چاره‌ای ندارد جز آن‌که با حفظ موضوع اصلی داستان برخی شخصیت‌ها یا حوادث فرعی داستان را محدود یا حذف و آن را با زمان محدود دو سه ساعتهٔ فیلم متناسب کند. در این فیلم برخی رویدادها، مانند ماجراهای میان دکتر بروير و منشی‌اش، تفصیل بیماری‌های جسمی برخی بیماران دکتر بروير و نوع تجویز و درمان آنها، و نیز بیشترِ گفت‌وگوهای دکتر بروير با اعضای خانوادهٔ همسرش حذف شده است و فقط سیر اصلی رویدادها و موضوع به نمایش در آمده است. داستانی در ۲۲ فصل به یک ساعت و چهل و پنج دقیقه فیلم تبدیل شده است.

فیلم‌ساز، برای آن‌که بتواند مانند نویسندهٔ متن، که آزادانه با تصویرسازی‌های خود گذشته و آینده را به خواننده القا می‌کند و قادر است حوادث را با روایت غیرخطی به عقب یا جلو ببرد، به رویداد سرعت بخشد یا آن را آهسته کند، از ابزارهای خاص سینما بهره می‌جوید. پری در طول فیلم از لانگ شات/نمای دور[1] برای نشان دادن موقعیت کلی صحنه و از شورت شات/نمای نزدیک[2] برای نشان دادن چهرهٔ افراد، از فلاش بک[3] برای برگشت به گذشته و یادآوری خاطرات و از فلاش اوور[4] برای تصورات در آینده استفاده می‌کند.

پری در شروع فیلم با چند نمای دور تماشاگر را با کافه رز، میزهای متعدد و افراد نشسته پشت آنها در حال خوردن صبحانه، لباس‌های رنگارنگ، منظرهٔ طبیعتِ محیط بر کافه، همهمهٔ افراد، رنگ‌ها و موسیقی، آشنا می‌کند. با یک نمای نزدیک از صورت دکتر بروير حالت انتظار آکنده از نارضایتی و کلافگی او را نشان می‌دهد. دقیقهٔ دوم در حین ملاقات لوسالومه با دکتر بروير در کافه، کارگردان به کلاس درس نیچه فلاش‌بک می‌زند و نیچه را پای تختهٔ کلاس در حال بیان گوشه‌ای از نظر فلسفی خود نشان می‌دهد، و سپس با فلاش اوور به کافه و ادامهٔ صحبت آن دو باز می‌گردد. تمام بیست صفحهٔ اول کتاب با توصیفاتش دربارهٔ ملاقات لوسالومه با دکتر بروير در چهار دقیقه با حجم بالایی از تصاویر در فیلم به نمایش در می‌آید.

1. long shot
2. short shot
3. flash back
4. flash over

۶. شخصیت

شخصیت‌پردازی در متن داستان به نحوی است که هر خواننده می‌تواند با توجه به الگوهایی که از فرهنگ پیرامون خود جذب کرده است و با هدایت روایت به توسط نویسنده، تصویری منحصر به فرد برای خود بسازد (ابوت ۱۱۶). نویسنده برای شناساندن شخصیت‌ها به توصیف ظاهر، حرکات، رفتار و ذهنیات شخصیت‌ها می‌پردازد، تصویری که در ذهن هر خواننده‌ای رنگ و شکل خاصی به خود می‌گیرد. تصویری که یالوم از لوسالومه در اولین ملاقاتش با دکتر بروبر ترسیم می‌کند ممکن است برای هر خواننده‌ای متفاوت از دیگری باشد:

> ناگهان ذهن بروبر دست از پرگویی برداشت. دیگر برای نگاه کردن، نیاز به تمرکز نداشت. هم‌اکنون شبکیه و قشر مغز در هماهنگی کامل عمل می‌کردند و تصویر لوسالومه به راحتی در ذهنش نقش می‌بست. او زنی بود با زیبایی غیرمعمول: پیشانی برجسته، چانه‌ای محکم و خوش‌تراش، چشمانی به رنگ آبی روشن، لبانی شهوانی و گیسوانی که از روشنی نقره‌فام می‌نمود و چنان بی‌پروا بالای سرش جمع شده بود که گوش‌ها و گردن بلند و ظریفش را نمایان کرده بود. بروبر با اشتیاقی خاص، مجذوب طره‌های مویی شد که با سرکشی از هر طرف به پایین ریخته بود (یالوم ۲۶).

تصویری که پری از لوسالومه ارائه می‌کند واقعی است و برای همهٔ اذهان یگانه به نظر خواهد رسید. او برای پروراندن شخصیت‌های فیلمش از امکانات دیداری و شنیداری، مانند گفتار و رفتار شخصیت، لحن، بلندی و کوتاهی و ارتعاش صدا، حرکات بدن از سر و دست گرفته تا کوچک‌ترین تغییر حالت در چهره، نوع طراحی لباس، موسیقی و نوع حرکت استفاده می‌کند و با انتخاب کاترین وینیک[1] در نقش لوسالومه، زن اغواگر و زیبای رمان، و نیز با انتخاب آرمند استه[2] و گریم بسیار هنرمندانه‌اش در نقش نیچه و بن کراس[3] در نقش دکتر بروبر شخصیت‌های نزدیکی به متن رمان را به بیننده ارائه می‌دهد.

۷. زمان

زمان گاهشماری یا تقویمی که در آن رویدادها یکی پس از دیگری و امروز بعد از دیروز و قبل از فردا می‌آیند و نویسنده داستان را به صورت روایت خطی بیان و

1. Katheryn Winnick
2. Armand Assante
3. Ben Cross

توصیف می‌کند در برخی سکانس‌ها وجود دارد و پری آن‌ها را پشت‌هم آورده است اما در زمان سیال ذهن که «ترتیب و توالی پیوستهٔ زمان جای خود را به تراکم درهم‌تنیدهٔ خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیت‌های داستان نه بر اساس تقدم و تأخر زمانی که بر اساس میزان عمق تجربه نظام یافته‌اند» (بیات ۱۱۸) از فلاش بک و فلاش اوور استفاده می‌کند و با دیزالو (برهم‌گذاری تصویر) و فِید آوت (محو تدریجی) و فِیداین (ظاهر شدن تدریجی) بی‌زمانی را نشان می‌دهد.

در دقیقهٔ چهاردهم فیلم، وقتی نیچه برای بار اول در مطب دکتر بروير پذیرفته می‌شود، در صحبت با دکتر بروير از علت سردردهایش به دلیل کتابی که در ذهنش دارد می‌گوید؛ کتابی که دربارهٔ ابرمرد یا زرتشت است. پری با دیزالو میان صحبت آن دو به دنیای بی‌زمانی وارد می‌شود که زرتشت پیامبر در حال موعظه است. لباس‌ها، گریم و صحنه‌پردازی همه نشان از گذشته دارد اما خطاب زرتشت به آیندگان است. او می‌گوید: «من به شما ابرانسان بودن را یاد می‌دهم. باید از انسان بودن گذشت. برای گذر از انسان چه باید کرد؟ انسان باید به ابر انسان تبدیل شود».

۸. مکان

نویسنده با توصیف دقیق یا کلی جزئیات می‌تواند تصویر روشن یا مبهمی به خواننده دهد و با این کار بر صفحات متن خود بیفزاید یا بکاهد. یالوم در تصویرسازی فضاها و مکان‌ها دقیق است و به‌تفصیل توصیف می‌کند. پری برخی از این توصیف‌ها را با یک نمای دور و سپس مدیوم شات[1]/نمای متوسط در یک نگاه به بیننده نمایش می‌دهد. تراکم عناصر بصری در فیلم زیاد است و به دلیل سرعتی که اقتضای فیلم است ممکن است جزئیاتی که صحنه‌ای را در چندین صفحه برای خواننده توصیف کرده است در چشم بینندهٔ فیلم چند ثانیه بیاید یا آن‌که وی اصلاً نتواند به دلیل سرعت فیلم و برگشت‌ناپذیری صحنه‌ها آنها را، به‌درستی و دقتی که در رمان خوانده است، در فیلم ببیند.

پری، علاوه بر نماهای مختلف، با نورپردازی کم یا زیاد، یا بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی عناصری در صحنه به توسط دوربین، اهمیت یا ناچیزی موضوع و مفهوم

1. medium shot

دلخواهش را به بیننده القا می‌کند. صحنه‌ای را که یالوم در یک پاراگراف آورده است پری در چند ثانیه با یک نمای دور نمایش می‌دهد:

> وقتی همه‌چیز جمع شد، برهنگی بی‌رحمانهٔ اتاق، خود را نشان داد. بروير انديشيد: بی‌شباهت به سلول زندان نیست. کنار یکی از دیوارها، میز چوبی لقی بود که یک فانوس و پارچ نیمه‌پُری روی آن گذاشته بودند. جلو میز، یک صندلی چوبی ساده و زیرش چمدان و کیف نیچه قرار داشت که هر دو با زنجیر نازکی بسته و قفل شده بود. بالای تخت، پنجرهٔ کوچک کثیفی بود که پردهٔ زرد راه راه و رنگ‌ورورفته‌اش، تنها شیءِ اتاق محسوب می‌شد که نشانی از زیبایی در خود داشت (یالوم ۲۰۳).

در دقیقهٔ بیست و پنجم فیلم که دکتر بروير برای کمک به اتاق نیچه در هتل آمده است دوربین به‌سرعت ــ در عرض سی ثانیه ــ اتاق را با تمام جزئیات آن به نمایش در می‌آورد و احتمالاً تمام آن جزئیات به چشم بیننده نخواهد آمد.

۹. درون‌مایه

درون‌مایه در داستان «فکر و اندیشهٔ حاکمی است که نویسنده اعمال می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایهٔ هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی ۱۷۴). درون‌مایهٔ این داستان نشان دادن تشویش‌های ذهنی دو شخصیت متفاوت با تمرکز بر سرخوردگی و ناامیدی است که با روش روان‌درمانی فروید و بر اساس دیدگاه نیچه به انسان درمان می‌شود. پِری هم در فیلم بر همین درون‌مایه متمرکز است.

۱۰. تدوین

در هنر مونتاژ یا تدوین و سرهم کردن تصاویر، با کنار هم گذاشتن نماهای مجزا پیوستگی یا تفاوت مکان و زمان به نمایش در می‌آید. پِری با مونتاژْ تصویرپردازی‌های طولانی یالوم را فشرده و کوتاه می‌کند. رویدادها در عرض چند ثانیه از نظر بیننده می‌گذرد و مفهوم مورد نظر ممکن است به دلیل سرعت در تدوین به ذهن بیننده القا نشود. وی در برخی صحنه‌ها چنان شتاب‌زده عمل می‌کند که بیننده از درک سیر منطقی

حوادث جا می‌ماند. در دقیقهٔ هفدهم فیلم، دکتر بروير نیچه را پس از درگیری او با درشکه‌چی از زمین بلند می‌کند و به او شب بخیر می‌گوید، سپس بلافاصله در مطبش مشغول معاینهٔ برتا و ارتباط‌های وسوسه‌آمیزش با وی است و سپس از کنار همسرش در تختخواب برمی‌خیزد.

فشرده سازی بیش از حد گفت‌وگوهای دکتر بروير و نیچه در صحنه‌های فیلم باعث می‌شود آن نوع وسواس‌های فکری دکتر بروير و نیچه که در ظاهر یکی هستند و هر دو را شکستی عشقی به‌وجود آورده است اما در عمل جنس ناامیدی و تنهایی متفاوتی دارند، در فیلم درست تصویر نشود. رنج دکتر بروير شخصی است اما نیچه آزرده‌ای است که علاوه بر خودش به انسان و دردهای وی و رها ساختنش می‌اندیشد. صحنه‌ها به‌سرعت کنار هم چیده می‌شود و تفاوت نگرش آن دو، اهمیتی که یالوم به مشکلات و وسواس‌های فکری و تنهایی انسان اگزیستانسیالیست می‌دهد، و همچنین نوع نزاع و احساسات عاشقانهٔ متفاوتی، که هریک از آن دو در درون خود با آن دست به گریبان است، در فیلم بسیار کوتاه و گذرا بیان می‌شود.

۱۱. نتیجه

وظیفه اقتباس‌گر بازتولید متن اصلی در سینما نیست و قرار نیست فیلم با اثر ادبی همانند باشد. اقتباس‌گر نمی‌تواند عناصر اصلی داستان را به طور مکانیکی از فیلم‌نامه بگیرد و در قالب فیلم به نمایش درآورد. یافتن شخصیت‌ها و معادل‌های هم‌سنگ در فیلم نقطه مقابل این رویکرد مکانیکی است. اقتباس‌گر در عین حال که اجازه می‌دهد استخوان‌بندی داستان در فیلم حضور داشته باشد اما این حضور از نوع خاص سینماست که به آن داستان داده شده و در واقع، آن داستان در سینما به زبان تصویر درآمده است. داستان از طریق وسایل و صنایع مختص در رسانهٔ دیگر، ولی همسنگ با آن، در سینما خلق می‌شود و دال‌های کلامی جایگزین دال‌های سینمایی می‌شوند.

متن رمان یالوم به روشنی روان‌شناسانه است و یالوم با نهایت مهارت نظرات روان‌شناسانهٔ خود را در قالب داستانی نیمه‌واقعی نگاشته است. نویسنده چون خود استاد روان‌شناسی و هدفش آموزش این شیوهٔ درمان است و از داستان تنها برای نرم‌تر و جذاب‌تر کردن روش

علمی‌اش استفاده می‌کند، با دقت این روش را در قالب گفت‌وگوهای دقیق و سوال‌های آشکار و پنهان برای خواننده تصویر می‌کند. پینچاس پِری هم در فیلم توانسته است با عناصر سینمایی مناسب معانی موردنظر یالوم را به بیننده منتقل کند. برخی از بخش‌های فیلم شتاب‌زده به‌نظر می‌رسد، زیرا پری از فاصله‌های به اندازه در تدوین استفاده نکرده است و سرعت بخشیدن بیش از حد به صحنه‌ها آن انسجام و تأثیر روانی یالوم در رمان را ندارد. البته باید توجه کرد که پِری، بر خلاف یالوم، نه به قصد آموزش دقیق و شکافتن تمام پرسش‌ها و پاسخ‌های احتمالی مربوط به وسواس فکری بین بیمار و درمانگر، بلکه با توجه به محدودیت زمانی و جدایی‌ناپذیری عنصر سرعت که اقتضای رسانهٔ فیلم است کوشیده علاوه بر انتقال معنای وسواسِ فکری و شیوهٔ درمان آن به بیننده، در او جذابیت و کشش به فیلم را هم ایجاد کند که در مواردی این سرعت بیش از حد بوده و بر روانی فیلم تأثیر گذاشته است. در هر حال گیشه و فروش نیز در فیلم اهمیت فوق‌العاده دارد و توجه به بازار در سینما، به ویژه به دلیل هزینه‌های بالای استفاده از امکانات فیزیکی در صحنه‌ها و مکان‌ها و دستمزد هنرپیشه‌ها، گریزناپذیر است.

منابع

امینی، احمد. *ادبیات در سینما: داستایفسکی و سینما*. تهران: سروش، ۱۳۷۰.
اندرو، دادلی. «اقتباس». ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده. *ارغنون*. ش ۲۳ (زمستان ۱۳۸۲): ۳۲۴–۳۳۸.
بیات، حسین. *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۹۰.
جانتی، لوئیس. *شناخت سینما*. ترجمهٔ ایرج کریمی. تهران: انتشارات فیلم، ۱۳۶۹.
حمیدی فعال، پیمان. «رمان و فیلم: اقتباس سینمای ایران از رمان فارسی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی. ۱۳۸۹.
میرصادقی، جمال. *عناصر داستان*. چ ۴. تهران: سخن، ۱۳۸۰.
یالوم، د. اروین. *وقتی نیچه گریست*. ترجمهٔ سپیده حبیب. تهران: کاروان، ۱۳۸۵

Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
Hutchen, Linda. *A Theory of Adoption*. Routledge, 2006.

پایه‌های نظری و روش‌های مطالعهٔ ادبیات تطبیقی در مکتب فرانسوی

احمد تمیمداری (استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی)[1]
عطیه سادات شجاعی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی)

چکیده

رشتهٔ ادبیات تطبیقی در مغرب‌زمین کم‌وبیش جدید، اما در ایران کاملاً نوظهور است. ازاین‌رو معرفی، تبیین و تحلیل نظریه‌ها، مکاتب و روش‌های تحقیق در ادبیات تطبیقی ضروری می‌نماید. در پارهٔ نخست از مقالهٔ حاضر علم‌گرایی، اثبات‌گرایی و تأکید بر تاریخ به عنوان مبانی نظری مکتب فرانسوی تبیین شده و جمع‌بندیِ نهایی از اصول مکتب فرانسوی صورت پذیرفته است. در پارهٔ دوم مقاله نویسندگان، با توجه به اصول یادشده، روشی برای پژوهش بر اساس مکتب فرانسوی پیشنهاد و ارائه کرده‌اند که برگرفته از دیدگاه‌های بنیان‌گذاران و نمایندگان نامدار مکتب فرانسوی است. در این روش پیشنهادی، در مرحلهٔ اول ــ به شیوهٔ گی‌یار ــ ابزار کار مورد نیاز پژوهشگر معرفی، و سپس سه رکن بنیادین در جریان تأثیر (مبدأ، مسیر، مقصد) و نیز انواع تأثیر بررسی شده است. سرانجام ضمن نقل نمونه‌هایی از ادبیات فارسی، چگونگی و روشِ پژوهش با تکیه بر هریک از ارکان سه‌گانه تبیین و تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مکتب فرانسوی، روش تحقیق، مطالعات تأثیری

---

1. Email: a_tamimdari@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

نظریهٔ مکتب فرانسوی دستاوردی بزرگ در مرحلهٔ نخست ادبیات تطبیقی است. عبارت فرانسوی «La Littérature Comparée» (ادبیات تطبیقی) به مطالعات تطبیقی ادبیات اشاره دارد و در عین حال، حاکی از رابطهٔ متقابل و تعامل معنی‌دار ادبیات در ملل مختلف است. در این معنا ادبیات تطبیقی تابع تاریخ رابطهٔ ادبی بین‌المللی است. بنابراین ادبیات تطبیقی تا حدی به جای تمرکز بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی درونی خودِ اثر ادبی (یعنی آنچه در مکتب امریکایی مورد تأکید است)، با دید اثبات‌گرایانه بر تبادل‌های ادبی در میان ملیت‌های مختلف تمرکز می‌کند.

برای آشنایی با روش پژوهش در مکتب فرانسوی آشنایی با پایه‌های تاریخی و نظری آن ضروری است. بنابراین بخش اول مقاله به زمینهٔ تاریخی و مبانی نظری می‌پردازد و بخش دوم به روش مطالعهٔ پیشنهادی مؤلفان.

۲. مبانی نظری مکتب فرانسوی

مکتب فرانسوی زمانی به وجود آمد که ادبیات فرانسوی، هم‌زمان با رواج علم‌گرایی[1] و اثبات‌گرایی[2]، تأثیر شگرفی بر ادبیات دیگر کشورها گذاشت. علم‌گرایی که در آن دوران، در کنار اثبات‌گرایی، تفکر غالب بود، تأثیر عمیقی در شکل‌گیری مکتب فرانسوی داشت. طبق تعریف سورل، «علم‌گرایی عبارت است از قائل شدن ارزش بسیار زیاد برای علوم طبیعی در مقایسه با دیگر شاخه‌های دانش یا فرهنگ» (سورل ۱). علم‌گرایی می‌خواست از طریق پژوهش همگون و یکسان موضوعاتْ قوانین و قواعدی جهانی را دنبال کند که مردم را به شناخت جهان رهنمون شود. «علم‌گرایی آکادمیک می‌گوید تمام یا دست‌کم برخی از رشته‌های اصلی غیرعلمی می‌تواند به علم مناسب مثلاً علوم طبیعی تقلیل یابد [...] و مدعی است که علم به تنهایی می‌تواند تمامی یا تقریباً تمامی مسائل حقیقی ما را حل کند» (استن‌مارک ۱۰۲). چنین تفکری در بدو ظهور ادبیات تطبیقی بر اروپا حاکم بود. مکتب فرانسوی تحت تأثیر اثبات‌گرایی ارائه‌شده از سوی اوگوست کنت نیز قرار داشت که از مطالعهٔ حقایق و پدیده‌های خاص و پیوندهای بیرونی بین پدیده‌ها سخن می‌گفت.

---

1. Scientism
2. Positivism

آن اثبات‌گرایی که کنت پایه‌گذاری کرده بود، بر **طبیعت تجربی** دانش تأکید می‌کرد و می‌کوشید تمام رشته‌های دانشگاهی را با روح تجربی علوم طبیعی متحول سازد. روش تحقیق اثبات‌گرایان تأثیر بسیار زیادی بر آثار ادبی و نقد به جا نهاد. در این اثنا، برخی ویژگی‌های اثبات‌گرایی، نظیر تأکید بر واقعیت‌ها و بر پیوند بیرونی بین پدیده‌ها، نیز به صورت روش تطبیق در اختیار ادبیات تطبیقی فرانسوی قرار گرفت.

چهار چهرهٔ نمایندهٔ مکتب فرانسوی، یعنی بالدنس‌پرژه[1]، وان‌تیگم[2]، ژان‌ـماری کاره[3] و گی‌یار[4] پس از بررسی دقیق، در نهایت در این اصول به توافق رسیدند: اولاً باید بر اثبات‌گرایی تأکید شود و خودسرانگی باید از میان برود، ثانیاً باید بر تاریخ ارتباط ادبی تمرکز، و در عین حال مطالعات مقایسه‌ای بدون تماس حقیقی نادیده گرفته شود، ثالثاً به جای ارزش‌های نامشخص زیبایی‌شناختی باید علم‌گرایی واضحی بر تحقیق حکم‌فرما باشد.

بالدنس‌پرژه در مورد اصل اول در مقاله‌اش «ادبیات تطبیقی: واژه و موضوع[5]» که برای معرفی اولین شمارهٔ مجلهٔ *بررسی ادبیات تطبیقی* در سال ۱۹۲۱ نوشت، اظهار می‌دارد: «هیچ وضوح روشنگری از مقایسه‌هایی که خود را به یک نگاه اجمالی هم‌زمان به دو موضوع مختلف محدود می‌کنند حاصل نمی‌شود؛ مقایسه‌هایی که خود را به یک یادکرد از مشابهت‌ها ــ که تحت تأثیر نقش خاطره‌ها و احساسات است ــ محدود می‌کنند که کاملاً امکان دارد در نهان، نقاط متغیری باشند که با تمایلات ذهنی در پیوند هستند» (بالدنس‌پرژه ۷). بر این اساس، ادبیات تطبیقی برای رسیدن به استدلال روشن و روش مستقل تطبیق باید تأکید زیادی بر اثبات‌گرایی و علم‌گرایی داشته باشد و جنبه‌های فردی و خودسرانه را به طور کامل حذف کند.

برای اصل دوم، کاره در مقدمه‌ای که بر کتاب *ادبیات تطبیقی* گی‌یار نوشت، بر این عقیده پافشاری کرد که مقایسهٔ تصادفی، صرف‌نظر از زمان، فضا و دیگر مسائل خاص، به کار نمی‌آید، زیرا مفهوم ادبیات تطبیقی باید مشخص‌تر باشد. او ادبیات تطبیقی را

1. *Fernand* Baldensperger
2. *Paul Van Tieghem*
3. Jean Marie Carré
4. Marius-François Guyard
5. Littérature comparée: le mot et la chose

«شاخه‌ای از تاریخ ادبیات» خواند: «ادبیات تطبیقی، مطالعهٔ روابط بین‌المللی معنوی و مطالعهٔ تماسی حقیقی است که بین بایرون و پوشکین، گوته و کارلایل، والتر اسکات و وینی اتفاق افتاد، هم‌چنین [مطالعهٔ روابط] میان آثار، گرایش‌ها و حتی زندگی نویسندگان متعلق به ادبیات‌های مختلف است» (گی‌یار ۲).

در مورد اصل سوم، وان‌تیگم معتقد بود که «ویژگی ادبیات تطبیقی به عنوان علمی با ماهیت تاریخی این است که شمار زیادی از واقعیات ممکن از ریشه‌های متفاوت را در بر گیرد، سپس هر کدام از آنها را توضیح دهد، آنگاه واقعیات را اصل قرار دهد و بسط دهد تا به کشف دلایل تأثیرات ادبی دست یابد. به طور خلاصه واژهٔ **تطبیقی** برای رسیدن به ارزش علمی باید از ارزش زیبایی‌شناختی‌اش صرف نظر کند» (وان‌تیگم ۲۱).

مسئلهٔ دیگر در بررسی‌های تطبیقی مکتب فرانسوی مسئلهٔ زبان است. گی‌یار می‌نویسد: «پژوهشگر تطبیقی مانند کسی است که در سرحد قلمرو زبان ملی مترصد بنشیند تا تمام دادوستدهای فکری و فرهنگی میان دو یا چند ملت را ثبت و بررسی کند» (گی‌یار ۴). بنابراین در مکتب فرانسوی موضوعات مورد مطالعه حتماً باید از دو زبان مختلف انتخاب شوند و انتخاب از دو ملت مختلف با زبان یکسان مورد قبول نیست.

در ادامه، روش مطالعهٔ پیشنهادی نگارندگان با توجه به اصولی که گفته شد، ارائه می‌شود.

۳. روش مطالعه

در سال ۲۰۱۳ شانکینگ کائو[1]، محقق چینی و نظریه‌پرداز مطالعات تطبیقی، در بخشی از کتابش با عنوان *نظریهٔ تغییر در ادبیات تطبیقی* با پیش چشم قرار دادن نظرات وان‌تیگم در آثارش، نوعی دسته‌بندی از روش‌های مطالعه شامل سیرشناسی، واسطه‌شناسی و منشأشناسی[2] در مکتب فرانسوی ارائه داد که، با وجود سعی در موشکافانه بودن، کمی نارساست. در دسته‌بندی کائو، سیرشناسی به مطالعهٔ سفر و تأثیر پدیده‌های ادبی بر ادبیات خارجی می‌پردازد، واسطه‌شناسی به مطالعهٔ کارکرد واسطه‌ها

1. Shunqing Cao

۲. سیرشناسی معادل Doxologie، واسطه‌شناسی معادل Mesologie و منشأشناسی معادل Crenologie است و از آنجایی که برای این اصطلاحات معادل انگلیسی وجود ندارد، نگارندگان بنا بر تعریفی که در کتاب کائو از این اصطلاحات شده، این معادل‌ها را برگزیده‌اند.

و منتقل‌کننده‌ها، همچون مترجمان، داوران، محققان، مسافران، یا ابزار انتقالی، نظیر کتاب‌ها و مجلات، می‌پردازد. منشأشناسی به نویسندگان به منزلهٔ گیرندگان می‌نگرد و سپس سرچشمهٔ تأثیراتی را که آنان پذیرفته‌اند بررسی می‌کند. به عبارت دیگر، منشأشناسی، منبع تأثیر بر نویسنده‌ها و آثار را ردگیری می‌کند و از گیرنده آغاز می‌کند. واسطه‌شناسی، واسطهٔ میان فرستنده و گیرنده را مطالعه می‌کند، مانند ترجمه، بازنویسی، تقلید و نقل قول و از ناقل آغاز می‌کند. سیرشناسی مسیر تأثیر نویسنده‌ها، آثار و جریان‌های ادبی بر دیگر ادبیات‌ها و نویسندگان را مطالعه می‌کند (کائو ۱۴–۲۳). این دسته‌بندی گاهی گیج‌کننده می‌شود و در موارد بسیاری همپوشانی دارد. نگارندگان کوشیده‌اند در این مقاله با الهام از دسته‌بندی کائو، با ذکر مثال‌هایی از ادبیات فارسی، دسته‌بندی ساده‌تر و عملی‌تری ارائه دهند.

۳.۱ ابزار کار

پیش‌تر اشاره رفت که از منظر مکتب فرانسوی، ادبیات تطبیقی عبارت است از تاریخ روابط ادبی بین‌المللی. با این تعبیر، کار پژوهشگر تطبیقی در واقع پشت سر نهادن مرزهای ملی و زبانی خودش برای بررسی مبادلات ادبی میان ملت‌هاست؛ مبادلاتی از جمله مضامین ادبی، عقاید، نوشته‌ها یا حتی عواطف و احساسات. با این وصف، روش پژوهشگر تطبیقی به نوع پژوهشش بستگی پیدا می‌کند. اما مواردی وجود دارد که قابل‌پیش‌بینی است و فرقی نمی‌کند پژوهشگر چه کسی باشد و آنچه دنبال می‌کند چه چیز باشد؛ رعایت این موارد برای همه یکسان است و هر تطبیقگری ــ از منظر مکتب فرانسوی ــ باید به این ابزارها مجهز باشد. اولین ابزار کار پژوهشگر تطبیقی آشنایی با تاریخ است.

«تطبیقگر یا اهل تاریخ است یا می‌خواهد باشد» (گی‌یار ۱۲). بدیهی است در اینجا تاریخ از نظر ادبیات‌ها منظور است نه تاریخ محض. از منظر مکتب فرانسوی نمی‌توان دربارهٔ سنایی اظهار نظر کرد، مگر این که از تاریخ قلندریه آگاه بود. یکی از مسائلی که سنایی وارد شعر فارسی کرده، همین تصویر قلندریان در مقام رمزهای کمال انسانیت و اوج تعالی در سلوک است. آگاهی از اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی زمان زندگی هر شاعر و نویسنده‌ای ضروری و در بعضی موارد، مانند پژوهش در باب شعر حافظ، ضروری‌تر است. بنابراین تطبیقگر فقط از نظر تحلیل روابط ادبی میان ملت‌ها باید

تاریخ را بشناسد و دانستن تاریخ محض برای او ضرورتی ندارد. در مقابل لازم است «هرقدر می‌تواند از تاریخ ادبی کشورهای دیگر کسب اطلاع کند؛ این از ضروریات رشتهٔ مورد بحث است» (همان).

درست است که مهم‌ترین ابزار آشنایی با آثار ادبی خارجی، حتی برای نویسندگان حرفه‌ای هر ملت و کشور، ترجمه‌ها هستند، اما نظریه‌پردازان مکتب فرانسوی اعتقاد دارند که «شناختی این چنینی به هیچ وجه برای پژوهشگر تطبیقی کافی نیست» (گی‌یار ۱۲). از منظر مکتب فرانسوی، کسی نمی‌تواند مثلاً میزان تأثیر خیام بر گروهی از شاعران فرانسوی، از جمله آندره ژید[1]، موریس بوشور[2]، ژان لاهور[3]، آرمان رنو[4] و بسیاری دیگر (نک. حدیدی ۳۷۱ـ۴۱۹) را تعیین کند مگر این که قادر باشد تفاوت‌های موجود میان زبان اصلی این شاعر و برگردان آن به زبان فرانسه را بسنجد. از این رو «بر تطبیقگر لازم است که زبان‌های زیادتری بداند تا از خلال آنها قادر باشد به آثار خارجی که برای کارش مفید هستند دسترسی مستقیم داشته باشد» (همان ۱۳).

با دانستن زبان‌های بیگانه می‌توان میزان آشنایی یک شخص یا یک گروه اجتماعی با زبانی بیگانه را ارزیابی کرد (که این خود در الگوهایی که بعداً خواهد آمد به کار می‌آید). وقتی مسئله مربوط به یک شخص باشد، حل آن آسان است: در صورتی که پژوهشگر تطبیقی بتواند اثری از نویسنده به زبان مورد نظر پیدا کند، می‌تواند با این سندْ میزان آشنایی او با زبان دیگر را بسنجد. مثلاً پژوهشگری که به زبان عربی مسلط است، می‌تواند میزان عربی‌دانی سعدی را از غزلیات و قصاید عربی‌اش ارزیابی کند و بر این مبنا به ادامهٔ پژوهش دربارهٔ تأثیرپذیری او از هر یک از عناصر ادبیات عرب (شخص، مضمون و ...) بپردازد.

وجود متن ترجمه‌شده از زبان بیگانه توسط شخص مورد بحث به زبان خودش، دلیل دیگری از آشنایی او با آن زبان محسوب می‌شود که از دلیل پیشین به مراتب گویاتر است. مثلاً ترجمهٔ *مسخ* کافکا از صادق هدایت به خوبی گواه آشنایی او با زبان فرانسوی است که می‌تواند در پژوهش تأثیرپذیری او از ادبیات فرانسه، یا از کافکا، مورد استفاده قرار بگیرد.

---

1. André Gide
2. Maurice Bouchor
3. Jean Lahor
4. Armand Renaud

ولی وقتی مسئله به معرفت زبان یک گروه اجتماعی نسبت به زبانی بیگانه مربوط می‌شود، قضیه فرق می‌کند. در اینجا برای آزمودن معرفت زبانی فقط یک وسیله وجود دارد: بررسی فرهنگ‌های لغت، کتاب‌های دستور زبان و متون آموزشی یک زبان در زبان دیگر که معمولاً نقش واسطه را ایفا می‌کنند؛ مثلاً وجود *الکتاب* سیبویه و بعدها *نصاب‌الصبیان* ابونصر فراهی، اولی به عربی و دومی به فارسی که در آموزش نحو عربی نگاشته شده، یا کتاب *البلغه* از ادیب یعقوب کُردی نیشابوری، قدیمی‌ترین فرهنگ لغت دوزبانهٔ عربی به فارسی، برای آگاهی از کیفیت رواج زبان عربی در ایرانِ آن زمان معیار سنجش خوبی است.

در مطالعهٔ ترجمه‌ها باید دانست که این ترجمه‌ها تا چه حد به متن اصلی وفادار بوده‌اند و آیا اصولاً کامل ترجمه شده‌اند؟ مترجم چه بخش‌هایی را حذف کرده یا تغییر داده است و چرا؟ تنها در صورت دانستن زبان بیگانه می‌توان این مشکلات را حل و سپس در مورد آنها قضاوت کرد.

تطبیقگر باید بداند اطلاعات اولیهٔ موضوع کارش را از کجا پیدا کند. به عبارت دیگر، «کتاب‌شناسی موضوع مورد نظرش را چگونه تنظیم کند» (گی‌یار ۱۳). مراجعه به کتب مرجع‌شناسی، فهرست‌های نسخه‌های خطی، جست‌وجوی موضوعی و با استفاده از کلیدواژه‌ها در سایت‌های کتابخانه‌ها می‌تواند راهگشا باشد. یکی از منابع بسیار مفید و البته مغفول در این زمینه کتابدارها هستند که چنانچه فارغ‌التحصیل همین رشته باشند، اطلاعات ارزشمندی دارند که می‌تواند پژوهشگر را از بعضی جست‌وجوهای طولانی و طاقت‌فرسا برهاند.

پس از آشنایی با ابزار کار و مجهز شدن به آن می‌توان وارد عمل شد و بررسی تأثیری[1] انجام داد. در حوزهٔ بررسی تأثیری سه بخش اصلی وجود دارد: **مبدأ (فرستنده)**، **وسیله (ناقل)** و **مقصد (گیرنده)** که تأثیر در طول آن اتفاق می‌افتد. در هر بررسی تأثیری این مسیر باید طی شود، اما این که در هر بخش چه مسائلی مورد مطالعه قرار گیرد، بسته به موضوع پژوهش می‌تواند متفاوت باشد. مثلاً اگر موضوع اصلی موردمطالعه تطبیق دو شخصیت ادبی باشد، موضوع کار، در مبدأ و مقصد، یک شخص است، نه یک کتاب، و در مورد وسیله هم به همین ترتیب. البته در هر مطالعه این موضوعات تا حدودی با هم

1. Influence study

همپوشانی دارند، اما دسته‌بندی آنها می‌تواند کار را برای پژوهشگر آسان کند. هر کدام از سه بخش اصلی شامل مواردی است که در ادامه توضیح داده می‌شود.

۳.۲ مبدأ (فرستنده)

در هر دوره‌ای اول کتاب‌ها و بعد انسان‌ها هستند که عهده‌دار معرفی ادبیات‌ها و سرزمین‌ها به ادبیات یا ملت دیگر هستند. بنابراین «از بین این دو دسته منابع است که ادبیات تطبیقی اولین موضوع تحقیقی خود را می‌یابد» (گی‌یار ۱۹).

در میان بی‌شمار نویسندگان هر کشور، ادبیات تطبیقی همیشه به سراغ نویسندگان یا شاعرانی می‌رود که توانسته‌اند واسطهٔ انتقال فرهنگ خودی به دیگران، یا وسیلهٔ انتقال فرهنگ بیگانه به کشورشان باشند (در اینجا منظور از *وسیله* آن ابزاری نیست که عامل انتقال تأثیر می‌شود که بعدتر راجع به آن سخن خواهیم گفت). در اینجا یک نکته حائز اهمیت است: در مکتب فرانسوی، برخلاف مکتب امریکایی، نمی‌توان دو شخصیت ادبی را صرفاً به دلیل وجود همسانی‌ها یا شباهت در تأثیری که بر جامعهٔ خود داشته‌اند مورد تطبیق و مقایسه قرار داد و وجوه این شباهت‌ها را در زندگی شخصی و آثارشان پیدا کرد. مثلاً در مکتب فرانسوی، نمی‌توان میان نازک‌الملائکه و فروغ فرخزاد پژوهش تطبیقی انجام داد، مگر این که از تأثیر یکی بر دیگری اطمینان حاصل شده باشد یا آن که مبنای پژوهش را مکتب امریکایی قرار داد. در مکتب فرانسوی پیش از هرچیز باید اطمینان حاصل کرد که در موضوع مورد مطالعه یکی بر دیگری (که این دیگری می‌تواند یک شخص، طبقه‌ای از اجتماع یا حتی یک ملت باشد) تأثیر گذاشته است و این کار جز از طریق آثار و کتاب‌های فرستنده (اصلی یا ترجمه) ممکن نیست. «ادبیات تطبیقیِ معمولی اغلب عواملی را مورد مطالعه قرار می‌دهد که می‌توانند رابطهٔ دودویی میان فرستنده و گیرنده را تأیید کنند» (وان‌تیگم ۲۰۰). در مرحلهٔ نخست، لازم است پژوهشگر تطبیقی فهم کاملی از فرستنده داشته باشد که عبارت است از یک نویسنده و اثر یا آثارش، یا تنها یک اثر بدون توجه به نویسنده‌اش. این موارد بعداً در انواع تأثیر با مثال‌های بیشتر توضیح داده می‌شود.

۳.۳ مسیر (وسیله)

واسطه‌ها بخش مهمی از روش‌ها، رویکردها، و وسیلهٔ ورود آثار خارجی به یک کشور است. «به دلیل تأکید پژوهشگران مکتب فرانسوی بر اثبات‌گرایی، آنها همیشه اهمیت

زیادی برای مطالعهٔ وسیله قائل بوده‌اند» (گیلن ٤٨). وان‌تیگم در کتاب *ادبیات تطبیقی* در بحث تأثیر ادبی میان کشورها اظهار داشت که در فاصلهٔ فرستندهٔ ادبی تا گیرندهٔ ادبی، واسطه‌ای به نام **وسیله** یا **ناقل** وجود دارد. وسیله‌ها افراد یا کتاب‌هایی هستند که به درک میان ادبیات‌های ملی کمک می‌کنند. از این افراد و کتاب‌ها با عنوان **عاملان ادبی**[1] (وان‌تیگم ۱۵۷) یاد می‌شود.

بدیهی است که واسطه ممکن است از میانجی‌هایی باشد که بین دو ادبیات یا بیشتر مبادله می‌کند، تأثیر می‌گذارد و منتقل می‌کند، یا میانجی‌هایی که یک ادبیات و یک جریان ادبی را به کشور دیگر معرفی می‌کنند و گسترش می‌دهند. این میانجی ممکن است یک شخص، بعضی افراد، یا یک ارگان باشد.

واسطه می‌تواند فرد (نویسنده، پژوهشگر، مترجم، دیپلمات و هر رابط فرهنگی و ادبی) یا متن (ترجمه، نوشتهٔ انتقادی، سفرنامه، مکاتبه دربارهٔ یک کتاب و...) باشد. واسطه‌گری افراد گاهی به صورت گروهی انجام می‌شود. مانند برگزاری گردهمایی یا بزرگداشت برای یک اثر یا نویسنده در کشور مقصد یا تأسیس مجله‌ای دربارهٔ ادبیات خارجی که دربرگیرندهٔ نویسنده‌ها و مترجمانی است که علاقه‌های مشابه در زمینهٔ ادبیات خارجی دارند. حتی گروه‌های هنرپیشه‌ها و بازیگران دوره‌گرد هم عاملان ارتباط محسوب می‌شوند، مانند گروه کمدین‌های انگلیسی[2] که در قرن هفدهم اطلاعاتی در باب نمایشنامه‌های شکسپیر در سراسر آلمان پخش کردند (پراور ٤٥). رادیو و تلویزیون و سینما هم از ابزارهای ارتباط و معرفی هستند.

واسطهٔ متنی مهم‌ترین میانجی است و از میان واسطه‌های متنی ترجمه‌ها و سفرنامه‌ها از همه مهم‌ترند.

آثار ادبی خارجی حتی برای نویسندگان حرفه‌ای هر ملت و کشور اغلب از طریق ترجمه‌ها شناخته و خوانده می‌شود. ترجمه‌ها در تمام ادوار بهترین پاسخگوی نیاز به فهم و مطالعهٔ آثار خارجی از جانب اهل یک کشور بوده‌اند. نقشی که مترجم و ترجمه در واسطه‌شناسی ایفا می‌کند بسیار بااهمیت است. در فرایند ترجمه، سبک، زبان، ژانر و

1. agents littéraires
2. Englische Komödianten

محتوای اثر اصلی ممکن است با برخی ساختارهای دستوری متفاوت، اصطلاحات، کنایه‌ها و تشبیهاتِ زبان خود مترجم بازنویسی شود تا با فرهنگ او هماهنگی پیدا کند. یعنی در فرایند ترجمه، اثر اصلی به منظور انطباق با سنت ادبی جدید سر و سامان تازه‌ای می‌گیرد و اینجا یکی از مواردی است که دانستن زبان بیگانه به کار پژوهشگر تطبیقی می‌آید.

مطالعهٔ رابطهٔ یک نویسنده با نویسندهٔ دیگر، ادبیات یک کشور با ادبیات کشور دیگر، و یک سنت ادبی با سنت ادبی دیگر، که محتوای بنیادی ادبیات تطبیقی است، در وهلهٔ نخست از طریق ترجمه ممکن است. مطالعهٔ تاریخ، نظریه‌ها و مهارت‌های ترجمه، نقش عظیمی در فهم عمیق‌تر تاریخ ارتباط ادبی میان ملت‌ها و کشورهای مختلف و رابطهٔ پیچیده میان ادبیات‌های مختلف بازی می‌کند.

پس از حصول اطمینان در باب تأثیرگذاری فرستنده(ها) بر گیرنده(ها)، باید جست‌وجو برای ترجمه‌های اثر یا آثار فرستنده به زبان گیرنده را آغاز کرد. مثلاً اگر تطبیقگر بخواهد بداند جهان عرب از چه زمانی با *شاهنامهٔ* فردوسی آشنا شده و این آشنایی در چه سطحی بوده و چه سیری داشته است، چاره‌ای ندارد جز این که فهرستی از ترجمه‌های *شاهنامه* به زبان عربی فراهم آورد و آنها را بررسی کند.

اگر گیرندهٔ موردنظر در پژوهش تطبیقی یک شخص باشد و برای پژوهشگر این امکان فراهم باشد که بررسی کند چه ترجمه‌هایی در دسترس گیرنده قرار داشته و از چه ویژگی‌هایی برخوردار بوده است، بسیار به روند پژوهشش کمک خواهد کرد. اما اگر ترجمهٔ مورد استفادهٔ گیرنده مشخص نباشد یا این که گیرنده طبقهٔ خاصی از جامعه یا ملت باشد، باید همهٔ ترجمه‌ها بررسی و ویژگی‌هایشان مشخص شود. البته این فعالیت‌های پژوهشیِ سخت و طاقت‌فرسا، همان‌هایی است که امثال ولک را به اعتراض واداشت: «پژوهش ادبی راستین، نه با داده‌های بی‌خاصیت، که با ارزش و کیفیت سر و کار دارد» (ولک ۹۵) و یکی از زمینه‌های شکل‌گیری مکتب امریکایی بود.

مراجعه به سفرنامه‌ها برای درک چگونگی شکل‌گیری تصور از یک کشور یا یک نویسنده در کشور دیگر از منابع اصلی است. برای نمونه، سفرنامه‌های تاورنیه[1] و

1. Jean Baptiste Tavernier

شاردن[1] از سفرهایشان به ایران، بر داستان‌نویسان فرانسوی تأثیر عمیقی گذاشت و یکی از واسطه‌های مهم میان ادبیات فارسی و فرانسوی محسوب می‌شود. کتاب‌های *صحنه‌هایی از زندگی شرقی*[2] (۱۸۴۶–۱۸۴۷)، *شب‌های رمضان*[3] (۱۸۵۰) و *سفر به مشرق*[4] (۱۸۵۱)، اثر ژرار دونروال[5]، نویسندهٔ فرانسوی، که سفرهای متعددی به ممالک شرق داشت، از جمله سفرنامه‌های مشهور در فرانسه است. ریچارد فرانسیس برتن[6] نویسنده، زبان‌شناس و جهانگرد مشهور انگلیسی بود که در لباس عربی و به هیئت مسلمانان به مکه و مدینه و حبشه سفر کرد. او سفرهایی هم به شمال آفریقا داشت. برتن گزارش تمام مسافرت‌هایش را در قالب سفرنامه‌ای تحریر کرد و کتابش بعدها محبوبیت فراوانی به دست آورد. او همچنین *هزار و یک شب* را از عربی به انگلیسی در شانزده جلد ترجمه کرد (مصاحب، ذیل «برتن، سر ریچارد فرانسیس»).

در بحث مسیر تأثیر، وجود «واسطهٔ خوانش» را هم باید در نظر گرفت. آثاری هستند که واسطهٔ خوانش ما به عنوان یک خوانندهٔ عادی قرار می‌گیرند. بسیاری از خوانندگان ممکن است هرگز «دوزخ» دانته را نخوانده باشند، اما بازی ویدئویی حادثه‌ای‌ـماجراجویی «دوزخ دانته»[7] را بازی کرده باشند. کسانی ممکن است هیچ یک از رمان‌های جین آستین را نخوانده باشند، اما به لطف فیلم‌هایی که بر پایهٔ این رمان‌ها ساخته شده، داستان‌ها و شخصیت‌های آن را به خوبی بشناسند. تطبیقگر باید، علاوه بر وسیله‌های مستقیم، به این واسطه‌های خوانش هم توجه کند.

۳.۴ مقصد (گیرنده)

در بررسی مقصد، ابتدا باید مشخص کرد که گیرنده یک نویسنده (یا کتاب) است، یا یک طبقهٔ اجتماعی یا یک ملت. پس از آن می‌توان به سراغ راه‌هایی رفت تا به میزان و چگونگی شناخت گیرنده از فرستنده آگاهی یافت. برای مثال، ارزیابی و معرفی

1. Jean Chardin
2. Scènes de la vie orientale
3. Les Nuits du Ramazan
4. Voyage en Orient
5. *Gérard de Nerval*
6. Richard Francis Burton
۷. Dante's Inferno بازی ویدئویی به سبک حادثه‌ای‌ـ ماجراجویی، که الکترونیک آرتس (Electronic Arts) در سال ۲۰۱۰ منتشر کرده است.

فرستنده از سوی گیرنده چگونه بوده است. برای این کار، بررسی نوشته‌های انتقادی و کیفیت و تیراژ چاپ اثر فرستنده راهگشاست.

نوشته‌های انتقادی پیرامون آثار ادبی مختلفْ منبع دیگری است برای اطلاع نسبت به آنچه در کشور گیرنده می‌گذرد. گاهی پژوهشگر فقط از طریق این نوشته‌هاست که می‌تواند نسبت به آنچه در زمینهٔ مورد نظر می‌گذرد اطلاع حاصل کند. این قبیل نوشته‌ها، خواه در زبان اصلی مطالعه شوند و خواه به صورت ترجمه، به هر حال بسیار مفید خواهند بود. تعیین کتاب‌ها، مقالات و خلاصه هرچیزی از این دست، که نکته‌ای از شناخت موضوع مورد نظر به دست دهد، به کار خواهد آمد. برای این کار، باید به دنبال مجلات تخصصی بود که آثار خارجی را معرفی و نقد و بررسی می‌کنند. «محقق باید برای شناختن کیفیت انتشار کتاب‌ها و نوشته‌های مورد نظر، یا تأثیری که این شیوهٔ چاپ از کشوری به کشور دیگر به جا گذاشته است کوشش کند» (گی‌یار ۱۶). این امر با ملاحظهٔ فهرست کتابخانه‌ها و محاسبهٔ تیراژ ناشران و چگونگی استقبال محافل ادبی امکان‌پذیر است.

دشواری کار پیش روی پژوهشگر در پیروی از مکتب فرانسوی واضح و آشکار است. به همین دلیل گی‌یار می‌نویسد: «لازمهٔ کار با این منابعْ نظم در مراحل و صبر در تحقیق است، چرا که قطعاً باید این حقیقت را در نظر داشته باشیم که فقط کار با چنین مراجعی امکان تحقیق و تفحصی جدی پیرامون مسئلهٔ تأثیر و تأثرات ادبی را به گونه‌ای که مورد نظر ماست می‌دهد» (همان).

پس از توضیح سه بخش اصلی روند تأثیر می‌توان انواع مختلفی از تأثیر را شناسایی کرد. پژوهشگر با آگاهی از انواع تأثیر می‌تواند مسیر مشخص‌تری را طی کند.

۴. انواع تأثیر

می‌توان تأثیرگذاری فرستنده بر گیرنده را در گروه‌هایی دسته‌بندی کرد تا تعیین نوع پژوهش برای پژوهشگر آسان شود. نگارندگان دسته‌بندی زیر را پیشنهاد می‌دهند:

تأثیر شخصیت و روحیهٔ خاص فرستنده. فرستنده‌ها شخصیت و روحیهٔ خاصشان را در آثارشان قرار می‌دهند تا تأثیری از خودشان در گیرنده ایجاد کنند. مانند تأثیری که شخصیت

حافظ بر گوته یا شخصیت فردوسی بر شاهنامه‌پژوه فرانسوی آدولف داوریل[1] گذاشت تا او در کتابش، *زنان در حماسهٔ ایران*[2]، فردوسی را «سرایندهٔ سرود آزادی» (آوریل ۷۱) بخواند.

تأثیر تکنیک‌های نویسندگی. این مورد اشاره دارد به تأثیر ابزار و فنون و سبک‌های هنری و ادبی فرستنده بر متن گیرنده، مانند تأثیر سبک رئالیسم جادویی گابریل گارسیا مارکز بر غلامحسین ساعدی. «توجه ساعدی به جنبه‌های روان‌شناختی شخصیت‌های داستان به‌ویژه ترسیم شخصیت‌های روان‌پریش که بر اثر نابسامانی‌های اجتماعی، به حالاتی نظیر هذیان‌گویی و توهّم دچار می‌شوند و نمونه‌های بارز آن را می‌توان در مجموعه‌داستان *شب‌نشینی باشکوه* یافت» (پورنامداریان و سیدان ۵۰)، تأثیرپذیری از رئالیسم جادویی را را نشان می‌دهد.

تأثیر شخصیت‌های هنری. این مورد اشاره دارد به سفر شخصیت‌ها در ادبیات. به عنوان مثال، نیچه در کتاب *چنین گفت زرتشت* (۱۸۸۳–۱۸۹۱) از شخصیت زرتشت که متعلق به فرهنگ و تاریخ ایران است، برای خلق یک اثر فلسفی و شاعرانه بهره جسته است. شخصیت قیس یا مجنون هم از فولکلور عربی به ادبیات فارسی راه یافته و عبدالرحمن جامی از او در اشعارش بهره‌های عرفانی گرفته است.

تأثیر بن‌مایه یا موضوع. مانند تأثیری که مضامین *گلستان* سعدی، به ویژه دیباچهٔ آن، بر ویکتور هوگو گذاشت. هوگو در کتاب *شرقیات*، به شرح و تفسیر چند مضمون از دیباچهٔ *گلستان* می‌پردازد و آنها را در آغاز چند چکامه از کتاب آورده است، به طوری که در نسخهٔ خطی بازمانده از این کتاب، هوگو پس از درج عنوان کلی، نخست مضمون برگرفته از سعدی را آورده و سپس فهرست اشعار را (هوگو).

تأثیر جریان نظری. این نوع از جریان نظری می‌تواند در قالب فلسفی، سیاسی، نظریهٔ ادبی، و مانند آن وارد ادبیات گیرنده شود، مانند تأثیر ناتورالیسم بر صادق چوبک (بالایی) یا کمونیسم در زمان اوج‌گیری حزب توده در ایران بر نویسنده‌های عضو این حزب.

تأثیر یک به یک. یعنی تأثیر یک فرستنده بر یک نویسنده، بر یک اثر، بر یک جریان ادبی، و بر یک ادبیات ملی. این تأثیر مستقیم و سرراست است، مانند تأثیر حافظ بر

1. Adolphe d'Avril (1822-1904)
2. *Les femmes dans l'épopée iranienne*

گوته (حدادی) (یک فرستنده بر یک نویسنده)، یا تأثیر کتاب معروف *پنجه‌تنتره* بر ادبیات روایی فارسی (مجتبایی ۱۴۵)، یا تأثیر قالب قصیدهٔ عربی بر قالب قصیدهٔ فارسی.

تأثیر یک به چند. از یک فرستنده آغاز می‌شود و به گیرنده‌های بسیار ختم می‌شود. بنابراین محتوای مطالعه، دریافت از یک فرستنده از سوی گیرنده‌های بسیار است. «نقطهٔ آغاز معمول در این گونه مطالعه، یک نویسنده یا شاید یک متفکر بزرگ است که ایده‌ها و افکارش گسترده و عموماً شناخته‌شده است» (گیلن ۴۷)، مانند الهام‌بخشی خیام در سراسر قرن نوزدهم بر گروهی از شاعران فرانسوی از جمله آندره ژید، موریس بوشور، ژان لاهور، آرمان رنو و بسیاری دیگر (حدیدی ۳۷۱–۴۱۹).

تأثیر چند بر یک. یعنی تأثیر فرستنده‌های بسیار بر یک گیرنده. معمولاً منبعِ تأثیری که یک نویسنده دریافت می‌کند، می‌تواند بیشتر از یکی باشد. مانند تأثیر *فتوحات مکیهٔ* ابن‌عربی، *ارداویراف‌نامه*، *معراج‌نامه* و... بر *کمدی الهی* دانته (آذر ۲۱۹–۲۷۸) یا تأثیرگیری آرمان رنو از حافظ و مولوی و فردوسی و خیام و عطار در نگارش کتاب *شب‌های ایرانی*[1]. این نوع مطالعه با حوزهٔ وسیع‌تری سر و کار دارد و بر پایهٔ میزان بیشتری از داده‌های تجربی بنا می‌شود، بنابراین پیچیدگی و گستردگی بیشتری دارد.

تأثیر توسط برداشت. وان‌تیگم اشاره می‌کند که منشأ ادبی «می‌تواند در بعضی **برداشت**‌های شنیداری یا دیداری باشد؛ مانند چشم‌انداز، هنر، موسیقی و غیره. شعرها یا رمان‌ها اغلب از تغییرات اجتماعی الهام می‌گیرند، به همین دلیل برخی موارد، رنگ و صدای مخصوص خود را دارند. بعضی از این تأثیرها را می‌توان در این رشته پیدا کرد» (وان‌تیگم ۱۴۳). برداشت از احساسات مستقیم نویسنده‌ها نشئت می‌گیرد. منبع اولیهٔ یک اثر ادبی می‌تواند از یک برداشت از کشورهای دیگر یا یک تجربهٔ مستقیم از نویسندگان آنجا بیاید. همان‌طور که گفته شد، سفرنامه‌های تاورنیه و شاردن از سفرهایشان به ایران، بر داستان‌نویسان فرانسوی تأثیر عمیقی گذاشت و برداشت و تصور آنها از تمدن ایران را تغییر داد و پایهٔ نگارش داستان‌هایی نظیر *ایزدبانوی پارس*[2]، *ماجراهای دربار ایران*[3]، *السین*، *شاهزاده‌خانم ایرانی*[4] و... شد.

---

1. *Les Nuits Persanes*
2. *La Sibylle de Perse*
3. *Les aventures de la cour de Perse*
4. *Alcine, Princesse de Perse*

البته تأثیرات بالا معمولاً با هم هم‌پوشانی دارند، اما شاید یک دسته‌بندی کلی مفید باشد.

۵. ارزش‌یابی شیوهٔ مطالعه

چنان که پیش‌تر اشاره شد، ارائهٔ یک روش تحقیق منظم و منسجم در هر رشته از مبادی و ضروریات کار پژوهشی است. در ادبیات تطبیقی نظریه‌ها و رویکردهایی وجود دارد که هر یک ــ صرف نظر از کلیات مشترک ــ روش و ابزار کار خاص خود را می‌طلبد. در اینجا ارائهٔ روش‌تحقیق عملی و کاربردی از مکتب فرانسوی آغاز شده است که بنیان و خاستگاه ادبیات تطبیقی به شمار می‌آید. یکی از ویژگی‌های این روش پیشنهادی برشمردن ابزارهایی است که تطبیقگر باید از آنها برخوردار باشد، ابزارهایی که با توجه به اصول مکتب و مبانی نظری آن استنتاج و مطرح کرده‌ایم. ممکن است برخی از این ابزارها در رویکردهای جدیدتر به کار نیاید، اما به زعم نویسندگان، لازمهٔ کار پژوهشگر تطبیقی مکتب فرانسوی است. ویژگی دیگر آن است که با الهام از آنچه کائو در نظریهٔ تغییر به میان آورده است، به صورت جداگانه به سه رکن جریان تأثیر، یعنی مبدأ (فرستنده)، مسیر (وسیله) و مقصد (گیرنده) پرداخته شده است. بدین سان پژوهشگر می‌تواند با اتخاذ این روش، ضمن تقسیم پژوهش خود به سه رکن یادشده، یا تمرکز بر رکن‌هایی مشخص، پژوهشی دقیق‌تر و قابل‌استفاده‌تر ارائه دهد. سرانجام با توجه به سه رکن اصلی و نیز با نظر به رکنی که تمرکز پژوهشگر معطوف به آن است، انواع تأثیری که می‌تواند پدید آید، همراه با مثال‌هایی از ادبیات فارسی احصا شده تا پژوهشگر الگویی برای انجام پژوهش بر اساس مبانی مذکور در اختیار داشته باشد. از آنجا که بسیاری از پژوهش‌ها در حوزهٔ ادبیات تطبیقی در زبان فارسی مبتنی بر روش علمی نیست، نویسندگان امید دارند که این شیوه پیشنهادی راهگشای پژوهش‌های روشمند باشد.

۶. نتیجه

ادبیات تطبیقی در غرب گرایشی نوپا و در ایران از آن هم نوپاتر است. نظریه‌ها، گرایش‌ها و روش‌های آن نه تنها در کتاب‌ها و مقالات، بلکه در کلاس‌های گرایش دانشگاهی ادبیات تطبیقی هم که چند سالی است در ایران راه‌اندازی و تدریس شده، به

درستی معرفی نشده است. روش تحقیق کاربردی و منظم در هر رشته‌ای از ضروریات بنیادی برای رشد و بالندگی آن رشته است و نگارندگان این مقاله کوشیده‌اند گام کوچکی در این مسیر بردارند و از مکتب فرانسوی که اولین رویکرد شناخته‌شدهٔ ادبیات تطبیقی است آغاز کرده‌اند و برآنند در پژوهش‌های بعدی، روش‌های تحقیق در رویکردهای جدیدتر را هم ارائه کنند. در این مقاله مبانی نظری مکتب فرانسوی که عبارت است از علم‌گرایی، اثبات‌گرایی، و تأکید بر تاریخ، بررسی شده است. این مبانی روشن می‌کند که مکتب فرانسوی در چه فضایی شکل گرفت و تأکیدی که بر **واقعی بودن** روابط تأثیر و تأثر میان موضوعات مورد مطالعه وجود دارد، از کجا نشئت می‌گیرد. در روش‌های مطالعهٔ تطبیقی که در بخش پایانی به آن پرداخته شده، رد پای این تأکید بر واقعیت و تاریخ به وضوح مشاهده می‌شود. این مقاله کوشیده است با معرفی ابزار کار مورد نیاز پژوهشگر تطبیقی، توضیح سه بخش اصلی روند تأثیر یعنی مبدأ (فرستنده)، مسیر (وسیله) و مقصد (گیرنده) و در نهایت انواع تأثیر، یک روش عملی پژوهشی در مکتب فرانسوی برای تطبیقگران ایرانی ارائه دهد. با توجه به ابزارها و اصول مذکور، می‌توان در مواردی از این دست به پژوهش پرداخت و ارتباطِ ادبیات فارسی با گیرنده‌ها یا فرستنده‌های دیگر را (که هدف اصلی مطالعه در مکتب فرانسوی است) مورد مطالعه قرار داد. مثلاً جنبه‌هایی که گیرنده در آنها از فرستنده تقلید می‌کند: سبک، ویژگی، فکر، احساس، بن‌مایه، و پس‌زمینه؛ یا این‌که تماسِ گیرنده با آثار فرستنده مستقیم است یا غیر مستقیم، از طریق خواندن متن اصلی است یا ترجمه یا شرح بر آثار، و ترجمه چه نقشی در فرایند تأثیر بازی می‌کند؛ درجهٔ تأثیر سطحی است یا عمیق؛ طول تأثیر کوتاه است یا بلند و غیره.

منابع

آذر، امیر اسماعیل. *ادبیات ایران در ادبیات جهان*. تهران: سخن، ۱۳۸۷.
استن‌مارک، میکائیل. «علم‌گرایی چیست؟». ترجمهٔ علی صباغیان. *رهیافت*. ۱۹ (۱۳۷۷): ۹۲–۱۰۳.
بالایی، پیوند. «جلوه‌های ناتورالیسم در آثار چوبک». *ادبیات داستانی*. ۸۷ (۱۳۸۳): ۲۲–۲۸.

پراور، زیگبرت زالومون. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سمت، ۱۳۹۳.

پورنامداریان، تقی و مریم سیدان. «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان های غلامحسین ساعدی». *زبان و ادبیات فارسی* (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی). ۱۷/۹ (۱۳۸۸): ۴۵-۶۴.

حدادی، محمدحسین. «تأثیر حافظ و عشق عرفانی در خلق دیوان غربی ـ شرقی گوته». *پژوهش زبان‌های خارجی*. ۳۴ (۱۳۸۵): ۴۷-۶۰.

حدیدی، جواد. *از سعدی تا آراگون: تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.

مجتبائی، فتح‌الله. *بنگاله در قند پارسی: گفتارهایی در روابط فرهنگی ایران و هند*. به کوشش شهریار شاهین‌دژی. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۲.

مصاحب، غلامحسین. *دایرةالمعارف فارسی*. تهران: امیرکبیر، کتاب‌های جیبی، ۱۳۸۰.

ولک، رنه. «بحران ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۲ (۱۳۸۹): ۸۵-۹۸.

Avril, Adolphe. *Les femmes dans l'épopée iranienne*. Paris: E. Leroux, 1888.

Baldensperger, Fernand. "Littérature comparée: le mot et la chose." *Revue de Littérature Comparée*. 1/22 (1921): 1-29.

Cao, Shunqing. *The Variation Theory of Comparative Literature*. Berlin: Springer, 2013.

Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.

Guyard, Marius-François. *La littérature comparée*. Paris: Presses universitaires de France, 1965.

Hugo, Victor. *Les Orientales. Paris*: Hetzel, 1829.

Sorell, Tom. *Scientism: Philosophy and the Infatuation with Science*. London: Routledge, 1991.

Van Tieghem, Paul. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1946.

وام‌گیری بکت از *کمدی الهی* دانته در *گم‌گشتگان*

مه‌زاد شیخ‌الاسلامی (مربی گروه زبان و ادبیات ایتالیایی دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران)[1]

چکیده

شاهکار ادبی دانته، *کمدی الهی*، تا به اکنون الهام‌بخش نویسندگان بسیاری در نقاط مختلف جهان بوده است. در این مقاله بر آن هستیم تا ضمن یادآوری تأثیر مستقیم و بدون‌واسطهٔ دانته و اثر ماندگار وی، *کمدی الهی*، بر نوشته‌های گوناگون ساموئل بکت، به تحلیل مضمونیِ این تأثیرپذیری در یکی از آثار متأخر بکت به نام *گم‌گشتگان* بپردازیم و جلوه‌های مختلف *کمدی الهی* را در این اثر نشان دهیم. بر پایهٔ تحلیل انجام‌شده می‌توان گفت استوانه‌ای که در اثر بکت به توصیف در می‌آید، نمونه‌ای کوچک از برزخ دانته است، یا واژهٔ «هارمونی» که پیوسته در متن بکت تکرار می‌شود، می‌تواند به شکل‌های مختلف یادآور دوزخ و برزخ دانته باشد. البته با وجود شباهت محتوایی *گم‌گشتگان* به «دوزخ» و «برزخ»، این اثر از نظر زبانی بیشتر به «بهشت» شباهت دارد.

کلیدواژه‌ها: *کمدی الهی*، *گم‌گشتگان*، بکت، دانته، تأثیرپذیری.

---

1. Email: msheikholislami@ut.ac.ir

۱. تأثیرپذیری بکت از دانته

بکت تحصیلات خویش را در رشتهٔ زبان‌های مدرن در ترینیتی کالج در سال ۱۹۲۸ به پایان رساند. «با در نظرگرفتن تقویم سال تحصیلی دانشگاه دوبلین در آن زمان، وی در سال سوم تحصیل یعنی ۱۹۲۵–۱۹۲۶ در دورهٔ ادبیات ایتالیا با *کمدی الهی* آشنا شد» (فلچر ۴۱). بنابراین با توجه به آشنایی و تسلط بکت به زبان ایتالیایی تأثیرپذیری بکت از دانته را می‌توان از نوع مستقیم و بدون واسطه دانست: «تأثیرات ادبی ممکن است مستقیم و بدون واسطه یا غیرمستقیم و از طریق واسطه‌های مختلف صورت گیرد. تأثیر مستقیم آن گاه صورت می‌گیرد که نویسنده‌ای از طریق مطالعه و آشنایی با آثار نویسندهٔ دیگری به زبان اصلی تحت تأثیر وی قرار گیرد» (انوشیروانی ۲۲).

در سال ۱۹۲۹ آشنایی، ارادت و دوستی میان بکت و جیمز جویس[1] او را به نگارش مقاله‌ای کوتاه با عنوان «دانته... برونو. ویکو... جویس» تشویق می‌کند. در نظر بکت سه نقطهٔ میان اسامی کاربرد سجاوندی ندارد، بلکه به فاصلهٔ زمانی میان این بزرگان ادب اشاره می‌کند؛ از سویی دیگر، سه نام نخستین کسانی هستند که بر اثری هنری که جویس در آن زمان مشغول نگارش آن بود و بعدها *شب‌زنده‌داری فینیگان‌ها* نام گرفت، تأثیر گذاشتند.

علاقهٔ بکت به دانته تا پایان زندگی او ادامه داشت. مل گوسُوْ[2]، منتقد امریکایی تئاتر و سینما، در توصیف یکی از ملاقات‌هایش با بکت در سال آخر زندگی او در خانهٔ سالمندان نوشته است:

> اتاق کوچک و ساده بود، برهنه همانند یک سلول. قابی بر دیوارها نبود، امکانات خاصی به چشم نمی‌خورد. تنها یک تخت باریک که با دقت مرتب شده بود، یک میز تحریر و یک میز که بر روی آن چند کتاب بود. ما بین این‌ها یک لغت‌نامه و کتاب *کمدی الهی* دوران تحصیل بکت با یادداشت‌هایی به قلم او دیده می‌شدند: در آخرین سال زندگیش بکت دانته را به زبان ایتالیایی بازخوانی می‌کرد (گوسُوْ ۵۸).

اقتباس محتوایی و تأثیر شاهکار ادبی دانته بر بکت در یکایک آثار بعدی او موضوع تحقیق و مقالات پژوهشگران بسیار بوده است که در اینجا به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

1. James Joyce
2. Mel Gussow

نام گابریل فراسکا[1]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه سالرنو و برگزینندهٔ کنونی جایزهٔ ادبی ناپل، از سال ۱۹۷۷ و با ترجمهٔ ایتالیایی از رمان شناخته‌شدهٔ *وات* پیوند خورده است. در سال ۲۰۱۴ فراسکا مجموعهٔ مقالات و فعالیت‌های آموزشی- پژوهشی خویش را در کتابی با عنوان *گم‌گشتگان. بکت با دانته و کانتور* به چاپ رساند. ایدهٔ آغازین این جستار نیز مرهون دورهٔ ادبیات تطبیقی پروفسور فراسکا در دانشکدهٔ ادبیات سِینا در سال تحصیلی ۲۰۰۵-۲۰۰۶ است.

دانیلا کزلّی[2]، استاد ادبیات مدرن دانشگاه منچستر، در سال ۲۰۰۶ کتاب ارزشمندی با عنوان *رد پای دانته بر بکت، پیوندهای بینامتنی در عرصهٔ خیال و نقد* منتشر کرده است که شاید نخستین مطالعهٔ جامع به زبان انگلیسی دربارهٔ ارتباط میان بکت و دانته باشد.

از سایر مقالات ارزشمندی که پیشتر از این دو اثر جامع، در ابعاد بسیار کوچک‌تر، به این مطلب پرداخته‌اند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

«وامگیری بکت از دانته» به قلم جان فلچر[3] (۱۹۶۵)، «و بنابراین خارج شدیم تا ستارگان را باز ببینیم ـ ولیکن در آنجا هیچ ستاره‌ای نبود: دانته در انتهای بازی بکت» به قلم سی. اس. لانوگان (۱۹۷۷)، «از برزخ تا به دوزخ: بازبینی بکت و دانته» نوشتهٔ مایکل رابینسون[4] (۱۹۷۹)، «دانته و بکت» به قلم والاس فولیه[5] (۱۹۸۵)، «هیچ ستاره بدون شیار: بکت و دانته» به قلم ماری برایدن[6].

۲. معرفی داستان *گم‌گشتگان*

ساموئل بکت نگارش *گم‌گشتگان* را در اواخر اکتبر ۱۹۶۵ به زبان فرانسه آغاز کرد. پیرایش نسخهٔ نهایی آن برای وی آسان نبود. در مه ۱۹۶۶ بار دیگر اثر را در دست گرفت. در این دوره اختلالاتی در بینایی او را به شدت مشوش کرده بود، زیرا نمی‌دانست دیدگانش تا چه مدت او را یاری خواهند کرد. در ۱۹۶۷ دو صفحه از اثر با عنوان «درون سیلندر» در مجلهٔ *Livres de France* به چاپ رسید. سرانجام در ۱۹۷۰ اثر به پایان رسید. ترجمهٔ انگلیسی آن که توسط خود بکت صورت پذیرفت در ۱۹۷۲ در لندن منتشر شد. در ۱۹۷۶ یک گروه تئاتر

1. Gabriele Frasca
2. Daniela Caselli
3. John Fletcher
4. Michael Robinson
5. Wallace Fowlie
6. Mary Bryden

نیویورکی پیشتاز با نام مابو ماینز[1]، پس از کسب نظر مساعد بکت، این متن را به شیوه‌ای خاص به نمایش در آورد: تماشاگران در فضایی استوانه‌ای می‌نشستند که از آن می‌توانستند استوانه‌ای را، در ابعاد مینیاتوری، کاملاً مطابق با آن‌چه در متن توصیف شده بود، مشاهده کنند. در سال ۱۳۸۸ سیامک بهرام‌پرور *گم‌گشتگان* را به زبان فارسی برگردانده است. بهرام‌پرور ترجمه‌ای تحت‌الفظی از متن انگلیسی ارائه داده که در آن تمرکز بر وفاداری تمام و کمال به متن مبدأ گنگ و نامفهوم بودن بسیاری از بندها و بخش‌ها را سبب شده است.

در *گم‌گشتگان* بکت استوانه‌ای را به محیط ۵۰ متر و ارتفاع ۱۶ متر به تصویر می‌کشد. سرتاسر این استوانه با کائوچوی سخت یا چیزی شبیه به آن پوشانده شده است. در نیمهٔ بالایی استوانه بیست حفره به شکل پنج تاس به قطر حدود ده متر طراحی شده است که برخی از آنها از طریق تونل‌هایی به هم مرتبط هستند. نور صحنه از تمامی نقاط ساطع می‌شود و کل مکان و حتی ذرات هوای آن را نیز شامل می‌شود. دما، در بازهٔ زمانی چهار ثانیه از حداقل خود یعنی پنج درجه به حداکثر خود یعنی بیست و پنج درجه در نوسان است. هرازگاه جریان نور و دما به صورت هم‌زمان متوقف می‌شود و سکونی مطلق را در استوانه به وجود می‌آورد.

ساکنان این استوانه دویست کالبد[2] در سنین گوناگون، از خردسال تا سالخورده هستند. این دویست کالبد خویشاوند دور، نزدیک یا دوست هستند و به‌طور کلی اغلبشان یکدیگر را می‌شناسند. آنها مدام در حال جست‌وجو هستند. شاید «هر یک به مانند نیمه‌های جداشدهٔ آدمیان نخستین افلاطون، زوج خود را جستجو می‌کنند» (آلوارز ۱۸۰).

تنها اشیای موجود در استوانه حدود پانزده نردبان در اندازه‌های متفاوت هستند، که همچنان که بکت تأکید دارد، بدون در نظر گرفتن هارمونی به دیوار تکیه داده شده‌اند. نردبان‌ها علاوه بر این‌که دسترسی به حفره‌ها و تونل‌ها را ممکن می‌کنند، برای آنان که تنها درصدد دور شدن از سطح زمین هستند نیز کاربرد دارند.

زبان پرطمطراق اثر شرایط و قوانین زندگی در استوانه را گزارش‌وار بازگو می‌کند:

> [..] ورود به حلقهٔ مخصوص نردبانی‌ها تنها زمانی امکان‌پذیر است که یکی از ایشان این حلقه را برای ورود به یکی از دو حلقهٔ دیگر رها کند. گذر از درونی‌ترین حلقه به سایر حلقه‌ها نیز

1. Mabou Mines

۲. بکت تنها در آخرین سطور متن از واژهٔ انسان برای ایشان استفاده می‌کند.

آزاد نیست. اگرچه هر کالبد در بالارفتن یا نرفتن از نردبان مختار است، اما رها کردن صف اختیاری نیست. بنابراین هر کالبد که در صدد رها کردن حلقهٔ نردبانی‌ها است باید ابتدا در صف بالارفتن از نردبان منتظر بماند و تنها هنگامی که نوبت به او رسید این اجازه را دارد که به حلقهٔ میانی و درونی ورود کند. بنابراین این کالبدها که در ابتدای صف قرار می‌گیرند به طور ویژه از سوی مشاهده‌کنندگان حلقهٔ دوم زیر نظر گرفته می‌شوند، چرا که تنها اینان هستند که با انصراف خود امکان گذر را برای مشاهده‌کنندگان فراهم می‌سازند... (بکت ۲۱۶)

همچنین در صفحات پایانی اثر در توصیف نشانه‌ای که ساکنان استوانه برای جهت شمال در نظر گرفته‌اند، این‌گونه می‌خوانیم:

جهت شمالی وجود دارد که بازنمایی آن بر عهدهٔ یک مغلوب، یا بهتر بگوییم یک زن مغلوب، یا بهتر بگوییم آن زن مغلوب است. او به دیوار تکیه زده، زانوان خود را در آغوش گرفته و صورت خود را در میان زانوان پایین نگه داشته است. دست چپش پای سمت راست را نگه داشته و دست راستش مچ پای چپ را گرفته است. موهای قرمزش که بر اثر نور تار می‌نمایند، تا به زمین می‌رسند و چهرهٔ وی و جلو بدن وی را پوشش می‌دهند. پای چپ او بر پای راستش گره خورده است. او جهت شمال است... (بکت ۲۲۱)

دغدغهٔ همیشگی بکت در باب ریاضیات، در این اثر، به وفور و با توصیف سطح استوانه، بیان جزئیات تغییرات دما و تعداد و طول نردبان‌ها و همچنین شمار ساکنان استوانه که به چهار دستهٔ متفاوت تقسیم شده‌اند، مشاهده می‌شود:

درون سیلندری با محیط ۵۰ و ارتفاع ۱۶ متر به‌خاطر حفظ هارمونی یا به‌طور کلی با مساحتی در حدود هزار و دویست متر مربع که هشتصد متر آن دیوارها هستند (بکت ۲۰۵).

[...] هم اکنون گروه اول دو برابر گروه دوم عضو دارد و گروه دوم سه برابر گروه سوم و این گروه چهار برابر گروه چهارم که تعدادشان پنج تن است (بکت ۲۱۳).

همچنان که آلفرد آلوارز[1] اشاره می‌کند، ایجاز و دشواری از ویژگی‌های اساسی آثار بکت محسوب می‌شوند. این دو کیفیت با هر اثر جدید وی افزایش می‌یابند. در *گم‌گشتگان* نبود نشانه‌های سجاوندی، جز نقطه‌هایی که در پایان جملات قرار گرفته‌اند یا فقط چند علامت پرسش، از عواملی است که به دشوار شدن اثر و بازسازی تصویر گنگ، مبهم و پیچیدهٔ مورد نظر بکت کمک می‌کند.

1. Alfred Alvarez

نبود گفت‌وگو و سکوت مطلق حاکم بر ساکنان استوانه در این اثر یادآور سخنان بکت در گفت‌وگو با ژرژ دوتویی[1] است:

> این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن (آلوارز ۱۲۳).

آثار متأخر بکت بیش از دست‌نوشته‌های آغازین او نزدیکی انسان به قلمرو سکوت را به تصویر می‌کشند. در این میان *گم‌گشتگان* را می‌توان یکی از پرچم‌داران این ویژگی دانست. می‌توان گفت سکوت و وقفه در این اثر فرصت تأمل و تفکر را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، زیرا تصویر نامنسجم، ناآشنا و هراس‌آوری که به قلم بکت بناگاه در برابر او نقش می‌گیرد، همچون سایر آثار او از ارائهٔ داده‌هایی منظم به مخاطب و در نهایت درک روابط منطقی میان عناصری چون زمان، مکان، شخصیت‌ها و رویدادها رویگردان است.

۳. بررسی تأثیرپذیری‌های بکت از دانته در *گم‌گشتگان*

۳.۱ عنوان اثر

همان‌طور که دانیلا کزلّی اشاره می‌کند، حضور دانته در این اثر از همان گزینش عنوان نسخهٔ انگلیسی آن، یعنی The Lost Ones مشهود است (کزلّی ۱۸۳). این واژه در بخش آغازین سرود سوم «دوزخ» دانته به چشم می‌خورد، هنگامی که ویرژیل و دانته از دروازهٔ دوزخ، که بر سردر آن کتیبهٔ معروف دوزخ نگاشته شده است، عبور می‌کنند:

> از من داخل شهر آلام می‌شوند.
> از من به‌سوی رنج ابد می‌روند.
> از من پا به جرگهٔ گم‌گشتگان می‌گذارند (دانته ۱۰۹).

۳.۲ تقسیم‌بندی مکان

در استوانه سه منطقه وجود دارند که با نواری ذهنی و نهان از چشم بدن از یکدیگر بازشناخته می‌شوند. حلقهٔ بیرونی در حدود یک متر به افرادی که از نردبان بالا می‌روند

1. Georges Duthuit

و همچنین اکثریت برجای‌نشستگان و مغلوبان اختصاص یافته است. حلقهٔ بعدی که کمی تنگ‌تر است به آنان‌که از جست‌وجو خسته شده‌اند و به حاشیه رفته‌اند و جست‌وجوگر ـ مشاهده‌کننده یا در یک کلام مشاهده‌کنندگان هستند، تخصیص یافته و سرانجام درونی‌ترین حلقه مخصوص سایر جست‌وجوگران است.
فرانچسکا دل مورو[1] این تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ فضا را به دسته‌بندی ارواح گنه‌کار در سرودهای دوازدهم تا شانزدهم «دوزخ» تشبیه کرده است:

> برای آنکه این مشهودات تازه را چنانکه باید شرح دهم، می‌گویم که ما به زمینی بایر رسیدیم که هر گونه رویندهای را از بستر خود طرد کرده بود.
> جنگل محنت‌زا این زمین را چون تاجی در میان گرفته بود، همچنانکه گودال شوم، خود جنگل را در میان داشت... (دانته ۲۶۷)

۳. ۳ ساکنان سیلندر

گابریل فراسکا تقسیم‌بندی ساکنان استوانه را به حلقهٔ سوم طبقهٔ هفتم دوزخ تشبیه می‌کند (فراسکا ۱۷۳). طبقهٔ هفتم دوزخ در کل به سه منطقه دسته‌بندی شده است: منطقهٔ اول محل استقرار متجاوزان به دیگران است. این دوزخیان با آدمکشی به حیات دیگران یا با دزدی و راهزنی به اموال دیگران دست‌درازی کرده‌اند. منطقهٔ دوم این طبقه محل کیفر متعدیان به نفس است. اینان خود به دو گروه متجاوزان به هستی خویش، یعنی افرادی که دست به خودکشی زده‌اند، و متجاوزان به دارایی خویشتن تقسیم می‌شوند. و اما منطقهٔ سوم طبقهٔ هفتم که در مد نظر ماست، به متجاوزان به خداوند اختصاص یافته است. این دوزخیان خود به سه گروه تقسیم می‌شوند: کفرگویان یا متعدیان به ذات خداوند، لواط‌کاران که متعدیان به طبیعت محسوب می‌شوند و رباخواران که متعدیان به فن و صنعت هستند.

> گله‌هایی بی‌شمار از ارواح برهنه‌تن را دیدم که با تلخی بسیار می‌گریستند و هر جمعی از آنان پیرو قانونی خاص می‌نمودند:
> برخی از پشت بر زمین افتاده بودند و برخی چندک زده بودند؛ بعضی نیز بی‌وقفه و آرامشی راه می‌رفتند (دانته ۲۶۸).

حالت جسمانی ساکنان استوانه نیز به سه دسته تقسیم می‌شود: جست‌وجوگران مدام در حرکتند؛ نشستگان که معمولاً بر دیوار تکیه زده‌اند، بی‌حرکتند و بی‌نهایت خطرناک

1. Francesca Del Moro

هستند، زیرا هر لحظه امکان دارد میل به جست‌وجو در ایشان قوت گیرد؛ گروه سوم مغلوبان هستند، تنها افرادی که به طور قطع از جست‌وجو دست کشیده‌اند و تعدادشان پنج نفر است. آنان «اکثراً نشسته‌اند و به دیوار تکیه زده‌اند، همانند حالتی که یکی از نادرترین لبخندهای کمرنگ را بر لبان دانته آورد» (بکت ۲۰۵).

۳.۴ بلاکّوآ

دانته در برزخ، لبخندزنان، ویرژیل را بر آن می‌دارد تا به روحی بنگرد که با حالتی غریب زیر «تخته‌سنگی عظیم» لمیده است و همانند جنین بازوان خود را در اطراف زانوان و سر خویش را در میان زانوان نهاده است.

این اتفاق در طبقهٔ مقدماتی برزخ می‌افتد، مکانی که «سهل‌انگاران» در آن سکونت دارند، یعنی افرادی که توبهٔ خود را تا آخرین ساعات زندگی به تعویق انداخته‌اند. ایشان باید پیش از ورود به برزخ اصلی و آغاز دورهٔ تطهیر روح، زمانی معادل با دوران زندگی خویش را در طبقهٔ مقدماتی برزخ در انتظار بمانند.

بلاکّوآ فلورانسی یکی از دوستان دانته بود که با ساخت و تعمیر چنگ و سه‌تار روزگار می‌گذراند. وی که به رخوت و تنبلی معروف بود در پاسخ آنان که او را به سبب این رفتار مؤاخذه می‌کردند با استفاده از کلمات ارسطو می‌گفت:

> نشستن و آرام کردن روح و روان سبب خردمندی می‌شود (فراسکا ۲۲).

رخوت و سستی بلاکّوآ نه تنها از حالت جسمانی وی پدیدار است، بلکه در کلمات کوتاه و مقطعی که از آنها استفاده می‌کند نیز مشاهده می‌شود. همچنین نام او که به معنای نوشندهٔ آب است از آرایهٔ ادبی مجاز با علاقهٔ تضاد پیروی می‌کند که بر اساس آن کلمه یا جمله عنوانی متضاد با معنای خویش را دارد و در اصل این تن‌آسایی و رخوت در بلاکّوآ ناشی از نوشیدن شراب بوده است.

از بلاکّوآ با عنوان یار دیرین بکت یاد می‌شود، زیرا او شخصیت اول داستان‌های بکت در مجموعهٔ *های بیش از هوی*[1] (۱۹۳۴) است. در روایت نخست با عنوان *دانته و خرچنگ*[2] بلاکّوآ شوآ دانشجویی است که روزش را با تأمل درخصوص یکی از مسائل

1. *More Pricks Than Kicks*
2. *Dante and the Lobster*

کمدی الهی آغاز می‌کند، درطول روز در این باب با معلم ایتالیایی خود به بحث می‌پردازد و در پایان روز با این حقیقت ساده و در عین حال دهشتناک روبه‌رو می‌شود که پخت خرچنگ در حالی صورت می‌پذیرد که حیوان هنوز زنده است. بدین‌ترتیب داستان با تصویری مشابه، هرچند در مقیاسی به مراتب کوچک‌تر، از «دوزخ» دانته تمام می‌شود. این شخصیت در دیگر آثار بکت نیز ظاهر می‌شود و یکی از موارد اقتباس آشکار بکت از دانته است. البته بدیهی است که بکت با تناسب محتوای آثار و هدف نگارش آن‌ها به او کاربردی متفاوت از آنچه دانته برای او درنظرگرفته بود، می‌دهد.

در *گم‌گشتگان* نیز بکت بار دیگر به سراغ این شخصیت دانته رفته و از حالت جسمانی وی در توصیف کالبدهای مغلوبان استفاده می‌کند، با این تفاوت فاحش که بلاکّوآ در نظر بکت تصویری از انسان هم عصر وی را مجسم می‌کند، یعنی انسانی منزوی و مأیوس. انسانی که خویش را به زندگی بی‌معنا، مکانیکی و تکراری واسپرده و از ابتدایی‌ترین گونهٔ مراوده که به‌کارگیری زبان است بازمانده است، انسانی بی‌نام که قادر به اعمال هیچ‌گونه تغییری در شرایطی که او را در برگرفته نیست و تنها در دَوَرانی از انتظار و پوچی محکوم به گذر زمان است. از جمله دلایل اساسی پیدایش این‌گونه شخصیت‌ها و پیرنگ‌ها در آثار بکت و سایر نمایشنامه‌نویسان تئاتر معناباختگی می‌توان به وقایع دهشتناکی همچون وقوع دو جنگ جهانی، پیدایش فاشیسم، به بیراهه رفتن انقلاب ۱۹۱۷ در کشور روسیه و ظهور رژیم‌های دیکتاتوری کمونیستی اشاره کرد. در حقیقت، تمامی این وقایع ناگوار سیاسی بر عجز انسان در تعیین سرنوشت و تأثیرگذاری وی در روند زندگی تأکید دارند و در نهایت متفکری ژرف‌بین همچون بکت را، که در تطابق با روح زمان خود قلم می‌زند، به باور هرچه بیشتر این امر سوق می‌دهد که دنیای واقعی به صورتی تهدیدکننده و ویرانگر انسان عاجز را احاطه کرده است. در حقیقت حالت فیزیکی بلاکّوآ بیانگر این عجز و یأس لایتناهی انسان است.

۳.۵ تصویر و جهت حرکت

حمل‌کنندگان نردبان در جهانی که تشویش را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، به فاصلهٔ صد متری از دیوار، به سمت راست حرکت می‌کنند و جست‌وجوگران در جهت مخالف ایشان در پیست دومی درحرکتند، بدین ترتیب ایشان دو حلقهٔ باریک را رسم

می‌کنند که در جهت مخالف یکدیگر در اطراف هیاهوی مرکزی می‌لغزند. این صحنه‌ای است که دانیلا کزلّی آن را به سرود هجدهم «دوزخ» تشبیه می‌کند. در آنجا نیز دو گروه قوادان، آنان که زنان را با هدف برآورده ساختن هوای نفس دیگران به انحراف کشیده‌اند و دزدان ناموس، آنان که زنان را برای هوای نفس خویش به گمراهی کشیده‌اند، در صحنه‌ای مشابه درحرکتند.

در نیمه‌ای از عرض گودال که در جانب ما بود ایشان از روبه‌رو به سوی ما می‌آمدند. و در آن نیمهٔ دیگر در جهت ما منتها با قدم‌هایی تندتر از ما راه می‌پیمودند (دانته ۳۱۶).

حرکت این دو صف در دو جهت مخالف یکدیگر یادآور صحنهٔ عبور ارواح نفس‌پرستان و شهوت‌رانان در سرود بیست و ششم «برزخ» نیز هست.

این ارواح را از دو جانب دیدم که با شتاب بسیار و بی‌آن‌که برجای ایستند، روی یکدیگر را می‌بوسیدند و ازین جشن کوتاه بسی خرسند می‌نمودند؛
و چنان می‌کردند که مورچگان، در آن هنگام به‌صورت صفوفی تیره در حرکتند... (دانته ۹۱۱)

بنابه اشارات بسیار در سرودهای متفاوت دوزخ حرکت دانته و راهنمایش ویرژیل در این مکان به سمت چپ بود:

این بگفت و به دست چپ چرخید؛ من و او حصار را ترک گفتیم ...(دانته ۲۲۵)

و او به من گفت: «می‌دانی که این مکان شکلی مدور دارد، و تو با آن‌که در سیر نزولی خویش، پیوسته رو به جانب چپ راهی بس دراز پیموده‌ای، ... (دانته ۲۷۷)

آن‌جا شاعر راه سمت چپ را در پیش گرفت و من در دنبالش به راه افتادم (دانته ۳۱۵).

از این پل دراز همچنان به دست چپ پیچیدیم... (دانته ۴۵۴)

لاجرم راه خود بازگرفتیم و پیش‌تر رفتیم و به جانب چپ چرخیدیم... (دانته ۴۸۵)

ولی در «برزخ» حرکت دانته و ویرژیل به سمت راست است، یعنی همان جهت حرکت حمل‌کنندگان نردبان‌ها، که در حلقهٔ بیرونی محیط در تکاپو هستند. دانته در سرود اول «برزخ» چنین می‌گوید:

به‌دست راست چرخیدم و به سوی آن قطب دیگر نگریستم... (دانته ۵۸۰)

بکت نیز در متن خود این‌گونه حرکت به سمت راست را تشریح می‌کند:

برای آن کس که به این منطقه وارد می‌شود نزدیک‌ترین صف در سمت راست است و اگر مورد پسند وی نبود برای جست‌وجوی صف دیگر تنها در جهت راست است که باید حرکت کند (بکت ۲۱۸).

۳.۶ چشم

چشم تنها عضوی است که در متن بکت به وفور بدان اشاره می‌شود واز آن همچون اندامی کاوشگر یا اندامی که تحت کاوش قرار می‌گیرد یاد می‌شود. چشمان همچنین ابزاری هستند که تشخیص دسته‌ای که یک کالبد به آن تعلق دارد، به وسیلهٔ آن‌ها امکان‌پذیر است:

(جست‌وجوگران حلقهٔ میانی) آن زمان که از جست‌وجوی بی‌حاصل در ازدحام فرومانده‌اند به سمت پیست می‌روند و درحالی‌که به آرامی مرز فرضی را دنبال می‌کنند با چشمان‌شان هر آن کس را که در آنجا است می‌درند (بکت ۲۱۰).

چشمانِ به پایین دوخته‌شده یا بسته به معنای تسلیم و مشخصهٔ مغلوبین هستند (بکت ۲۱۱).

جست‌وجوگران نشسته بدون هیچ حرکت سر با چشمان‌شان هر کالبدی را که عبور می‌کند می‌درند (بکت ۲۱۱).

واژهٔ چشم در *کمدی الهی* نیز در ترکیب با صفات گوناگون بارها تکرار شده است. در بسیاری از این موارد کاربرد آن‌ها همانند استفاده‌ای است که بکت در *گم‌گشتگان* از این اندام می‌کند، یعنی تشریح و توصیف حالات روحی شخصیت‌ها.

با دیدگان شرمگین و به پایین دوخته‌شده (دانته ۱۱۴)، شیطان آتشین‌چشم (دانته ۱۱۷)، با نگاه‌های خاموش و سخت (دانته ۱۳۲)، دیدگانی خون‌فام (دانته ۱۵۷) و...

چشمان بی‌رمق[1]، چشمان بی‌وقفه[2] از جمله ترکیباتی هستند که در *گم‌گشتگان* برای توصیف حالات این کالبدها به کار رفته‌اند. صفاتی که در *گم‌گشتگان* بیش از یک بار در ترکیب با واژهٔ چشم دیده می‌شوند از این قرارند: چشمان جست‌وجوگر[3]، چشمان

1. Spent eyes
2. Unceasing eyes
3. Searching eyes, Questing eyes

به پایین دوخته‌شده یا بسته[1]. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، چشمان به گونه‌ای حریصانه چشمان و کالبدهای دیگر را کاوش و جست‌وجو می‌کنند. این کاربرد استفادهٔ دانته از صفت Grifagno به معنای درنده‌خو و حریص در سرود چهارم «دوزخ» برای توصیف نگاه سزار را به خاطر می‌آورد:

و «سزار» را که غرق در سلاح بود و نگاهی تذروآسا داشت... (دانته ۱۳۲)

۳.۷ تشبیه تأثیر دما بر پوست به برگ

اشاره‌ای که در متن به تأثیر دما و نوسان آن بر پوست، و درنهایت خشکیدگی و چروکیدگی آن همانند برگ می‌شود یادآور سرود سوم «دوزخ» است (کزلّی ۱۹۳). در این سرود دانته به توصیف طبقهٔ ماقبل اول دوزخ می‌پردازد، جایگاه «ابن‌الوقت‌ها» و «ضعیف‌النفس‌ها»؛ در حقیقت افرادی که در زندگی دنیوی خویش خنثی بوده‌اند و میان نیکی و پلیدی انتخابی نکرده‌اند. در بخش پایانی این سرود دانته هم‌مسیر گناهکارانی می‌شود که باید در پی زورقی که هدایت آن را کارون[2] بر عهده دارد از رودخانهٔ آکرونته[3] عبور کنند تا به طبقهٔ اول دوزخ برسند. دانته این دوزخیان را به هنگام شنیدن بانگ خشمگین کارون بدین‌سان توصیف می‌کند:

همچنان که در فصل خزان برگ‌ها یکی در دنبال دیگری از درخت جدا می‌شوند تا آنکه شاخهٔ درخت برگ و بار خویش را یکسره بر زمین نهد، زادگان تبهکار آدم نیز، چون پرنده‌ای که بسوی همنوای خود روی آورد، هریک به دنبال آن دیگری خویشتن را از کرانه به درون رود افکندند... (دانته ۱۱۸)

و اما بکت در توصیف تأثیرپذیری پوست بدن از دما اینگونه می‌نویسد:

دما. ضرباتی معین آن را میان گرما و سرما در نوسان نگاه می‌دارد. در بازهٔ زمانی چهار ثانیه از یک سرحد تا به دیگری می‌گذرد. دقایقی از سکون، کمابیش گرم یا سرد، تجربه می‌شوند. این دقایق با دقایق قطع نور مصادف می‌شوند. در آن زمان همگان خشک می‌شوند. شاید همه چیز به سوی پایان می‌رود. در عرض چند ثانیه همه چیز از سر گرفته می‌شود. نتیجهٔ این اقلیم بر پوست. خشک می‌شود. کالبدها با صدای خش‌خش برگ‌های خشک بر هم ساییده می‌شوند (بکت ۲۰۲).

1. Eyes cast down or closed
2. Caron
3. Acheronte

۳.۸ خشونت

صحنه‌های خشونتی که ارواح گنه‌کار در دوزخ و برزخ گاه بر خویش و گاه بر دیگری روا می‌دارند بسیار است. رفتار خشونت‌آمیز کالبدهای بکت نیز می‌تواند برخی از این صحنه‌ها را در نظر خواننده زنده کند (کزلّی ۱۹۳). بخش‌هایی که به خشونتی می‌پردازد که کالبدها بر خویش روا می‌دارند، به شرح ذیل هستند:

> تنها صداهایی که شایستهٔ این واژه هستند از جابه‌جایی نردبان‌ها یا برخورد کالبدها با یکدیگر یا تنها یک کالبد با خودش ناشی می‌شوند، زمانی‌که به عنوان مثال این کالبد بر اثر خشمی ناگهانی شروع به کوفتن بر سینهٔ خویش می‌کند (بکت ۲۰۳).

و اما در سرود نهم «دوزخ» که جایگاه ملحدان و بدعت‌گذاران در دین است، دانته در توصیف سه شیطانهٔ زن که نماد وجدان معذب گنه‌کاران هستند از عبارات زیر استفاده می‌کند و بدین‌سان خشونتی را که ایشان بر خویش رو می‌دارند به تصویر می‌کشد:

> هر یک ازین سه با ناخن سینهٔ خویش را پاره می‌کرد و با کف دست به خویش سیلی می‌زد، و هر سه چنان سخت فریاد می‌کشیدند که من خود را از پریشانی به شاعر چسباندم (دانته ۲۰۲).

سرود هجدهم «دوزخ» به دو گروه قوادان (دزدان ناموس) و چاپلوسان پرداخته است. این چاپلوسان در مدفوع خویش غوطه‌ورند:

> از آنجا صدای مردمانی را شنیدم که در آن بلجا[۱]ی دیگر ندبه می‌کردند و نفس‌های سخت بر می‌کشیدند و با کف‌های دست به خویشتن سیلی می‌زنند (دانته ۳۲۱).

صحنهٔ ضرب و شتم خویشتن در «برزخ»، سرود دهم، نیز تکرار می‌شود. این سرود جایگاه اهل غروری است که با توسل به امر توبه از دوزخ رهایی یافته و در برزخ جای گرفته‌اند. ایشان به سبب بار سنگینی که بر پشت‌شان حمل می‌کنند تا سطح زمین خم شده‌اند.

> اما هشیارانه بنگر تا آنچه را که در زیر این تخته سنگ‌ها به جانب ما می‌آید خوب تشخیص دهی؛ از هم اکنون می‌توانی دید که چگونه هر یک از اینان بر سینهٔ خویش می‌کوبد (دانته ۷۰۸–۷۰۹).

---

۱. Bolgia، نام هر یک از ده دره و یا گودالی است که طبقهٔ هشتم دوزخ را تشکیل می‌دهند. در لغت به معنای خورجین یا توبره است. بنابر آنچه شفا در مقدمهٔ سرود هجدهم «دوزخ» آورده، در اکثر ترجمه‌های *کمدی الهی* معادلی برای این واژه آورده نشده و صورت ایتالیایی آن حفظ شده است.

در متن مواردی از خشونت کالبدها نسبت به یکدیگر نیز دیده می‌شود. تخطی از قوانین استفاده از نردبان‌ها موجب بروز این خشونت علیه خاطی می‌شود.

> دسته‌ای از تخلفات فرد خاطی را در معرض آنچنان خشم دسته‌جمعی‌ای قرار می‌دهد که از موجوداتی این‌چنین صلح‌دوست بعید است... (بکت ۲۰۷)

> این خطای نادر (رعایت نکردن زمان معین) خواه از سوی آنان که به صورت مداوم برای بالارفتن تا حفره‌ها و تونل‌ها فشار می‌آورند و خواه از سوی آنان که بر روی نردبان‌ها متوقف می‌شوند هرگز به بروز خشمی منجر نمی‌شود که برای نگون‌بختانی منظور شده که جرأت آن را دارند تا پیش از پایان یافتن بازهٔ زمانی (کالبد دیگر) از نردبان‌ها بالا روند (بکت ۲۰۹).

عدم دقت لازم در عبور از جست‌وجوگران نشسته نیز صحنه‌هایی از خشونت دسته‌جمعی را رقم می‌زند:

> آن جست‌وجوگر نشسته که به جای آن‌که از روی او با دقت عبور شود لگد شود می‌تواند آنچنان از خشم منفجر گردد که تمام استوانه را به اغتشاش بکشاند (بکت ۲۱۰).

از جمله مواردی که دانته به امر خشونت دسته‌جمعی می‌پردازد، می‌توان به سرود هفتم «دوزخ» یا جایگاه خسیسان و اسرافکاران و همچنین به ارباب غضب اشاره داشت. غضبناکان سرود هفتم که زیر مرداب از شدت خشم کلماتی نامفهوم ادا می‌کنند، این‌گونه به تصویر کشیده می‌شوند:

> و من که می‌کوشیدم تا هرچه نیکوتر ببینم، در این منجلاب مردمانی سراپا برهنه را دیدم که از گل و لجن پوشیده بودند و چهره‌هایی دژم داشتند. و نه تنها با دست خود، بلکه با سر و سینه و پاهای خویش با هم در زدوخورد بودند و با دندان یکدیگر را پاره پاره می‌کردند (دانته ۱۸۱).

۳.۹ ستارگان

اندیشهٔ امکان خروج از استوانه درمیان کالبدها گسترده است و همچنان‌که خواهیم دید در این باب دو باور وجود دارد:

> از مدت‌ها پیش خبر وجود راه خروج پیچیده است یا بهتر بگوییم این اندیشه گسترده شده است.... درخصوص حقیقت وجود راه خروج و مکان آن، دو فرضیهٔ اصلی وجود دارد که تضادی فاحش را مابین آنان‌که بر این باور قدیمی وفادار هستند سبب نمی‌شود. دسته‌ای

سرسختانه بر وجود گذرگاهی پنهان باور دارند، گذرگاهی که در یکی از تونل‌ها است و از آن با استدلال به کلام شاعر می‌توان به مأمن‌های طبیعت راه یافت. دستهٔ دیگر در مورد حفره‌ای پنهان خیال‌پردازی می‌کنند، حفره‌ای که در مرکز سقف است و به هواکشی می‌انجامد که بر سر آن هنوز خورشید و دیگر ستارگان می‌درخشند (بکت ۲۰۶).

اشاره به درخشش خورشید و دیگر ستارگان را می‌توان برگرفته از آخرین واژگان دانته در «بهشت» دانست. درحقیقت «ستارگان» واژه‌ای است که هر سه مجموعه سرود *کمدی الهی* به آن ختم می‌شوند.

من و راهنمایم پای بدین راه پنهان نهادیم تا به دنیای روشنایی بازگردیم، و بی‌آنکه نفسی تازه کنیم، او از پیش و من از پس به جانب بالا رفتیم، چنان‌که عاقبت در آن سوی روزنه‌ای مدور زادگان زیبای آسمان را دیدم؛ و در آن جا سر بر آوردیم تا ستارگان را باز بینیم (دانته ۵۳۹-۵۴۰).

دانته در سفر به اعماق «دوزخ» پلیدی‌ها را مشاهده می‌کند و بر اهمیت توسل به نور الهی برای رهایی از زشتی‌ها واقف می‌شود. در بیت پایانی «برزخ» این واژه مقصد نهایی مسافر را در خود نهفته است:

و پاک و مجرد، آمادهٔ آن شدم که به ستارگان بالا روم (دانته ۱۰۱۲).

و اما در «بهشت» بیت پایانی خدا را توصیف می‌کند. دانته بیان می‌کند که به هارمونی‌ای که از سوی عشق الهی هدایت می‌شود، پیوسته است. بدین ترتیب طی مسیر تزکیهٔ روح تنها زمانی امکان‌پذیر است که به خدا، آن مظهر عشقی که گردش ستارگان را هدایت می‌کند، پیوست.

و در این‌جا بود که خیال بالانشینم از فرط جذبه از پای درافتاد؛ اما پیش از آن‌که چنین شود، شوق و اراده‌ام چون چرخی که با حرکتی یکسان در گردش باشد، هماهنگ شده بودند.

و این کار عشق بود که خورشید و دیگر اختران را در گردش دارد (دانته ۱۶۳۵).

۴. نتیجه‌گیری

مشابهت‌های مضمونی بسیار و ارجاعاتی که به وفور در *گم‌گشتگان* دیده می‌شوند بر اقتباس هنرمندانه و آگاهانهٔ بکت از *کمدی الهی*، نه تنها در زمینهٔ طرح اسکلت اولیهٔ اثر، بلکه همچنین در پردازش آن دلالت دارد. درحقیقت، استوانه‌ای که بکت توصیف

می‌کند نوعی برزخ در اندازه‌های کوچک است. واژهٔ هارمونی که به کرات در متن در ارتباط با توصیف عواملی گوناگون همچون نور، دما، صدا و ساکنان استوانه به کار برده می‌شود، یادآور دوزخ و برزخ دانته است که با وجود خیل عظیم ارواح در هر دو نظم و قوانین خاصی در آن‌ها حکمفرما است. لیکن اقتباس بکت از *کمدی الهی* در تطابق با روح زمان و عصر وی صورت گرفته است، بدین ترتیب با وجود آن‌که ذهن خواننده از همان آغاز و در واقع با همان عنوان اثر به سوی *کمدی الهی* سوق داده می‌شود، وقایع و غایت شخصیت‌ها از نظر او پنهان هستند. لازم به یادآوری است که هرچند گم‌گشتگان از نظر محتوا به دو سرود «دوزخ» و «برزخ» *کمدی الهی* نزدیک است، از نظر کاربرد زبان به سرود سوم، «بهشت»، شباهت دارد که از نظر سطح زبانی دشوارترین سرود *کمدی الهی* است. پرواضح است که تأثیرپذیری و اقتباس بکت از دانته سبب استحال فردیت وی در ابعاد ساختاری و مفهومی نگارش وی نشده و در حقیقت این وام‌گیری‌ها به طرح الگو، زمینه و خلاقیت‌های نوین و در نهایت آفرینش آثاری با کلیت مستقل و اصیل انجامیده‌اند.

منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶–۳۸.

آلوارز، آلفرد. بکت. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.

دانته، آلیگیری. *کمدی الهی*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. چاپ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.

یوست، فرانسوا. «فلسفه و نظریه‌های جدید در ادبیات». ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی. *مطالعات ادبیّات تطبیقی*. ۸/۲ (زمستان ۱۳۸۷): ۳۷–۵۶.

Beckett, Samuel. *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989*. Edited by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1997.

Bryden, Mary. "No Stars Without Stripes: Beckett and Dante". *The Romanic Review*. 87/4 (1996): 541-556.

Caselli, Daniela. *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Del Moro, Francesca. "The Divine Florentine: Dante nell'opera di Samuel Beckett". Pisa: University of Pisa, 1996.

Fletcher, John. "Beckett's Debt to Dante". *Nottingham French Studies*. 4/1 (1965): 41-52.
Fowlie, Wallace. "Dante and Beckett.". In Stuart Y. McDougal, *Dante among the moderns*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985. pp. 128-152.
Frasca, Gabriele. *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*. Napoli: d'if, 2014.
Gussow, Mel. *Conversazioni con (e su) Beckett*. Traduzione di Manlio Benigni. Milano: Ubublibri, 1998.
Robinson, Michael. "From purgatory to inferno: Beckett and Dante revisited.", *Journal of Beckett Studies*. 5 (Autumn 1979): 69-82.
Salvadori Lonergan, Corinna. "E quindi uscimmo a rivedere le stelle: But There Are No Stars. Dante in Beckett's Endgame". *Journal of Anglo-Italian Studies*. 5 (1997): 277-291.

کازانتزاکیس و فرصت‌های بیان بینافرهنگی
بررسی موردی: سفرنامهٔ *سیر آفاق*

ابراهیم سلیمی کوچی (دانشیار ادبیات تطبیقی، دانشگاه اصفهان) [1]
محمدجواد شکریان (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه اصفهان)

چکیده

نگرش‌های تطبیقی مجال بهتری برای شناخت «خود» و «دیگری» فراهم می‌آورند. ادبیات تطبیقی که فراتر از مرزبندی‌های زبانی و جغرافیایی، مطالعهٔ بن‌مایه‌های همپیوند، همنهشتی‌ها و همنوایی‌ها و حتی تفارق دغدغه‌ها و اندیشهٔ ملت‌ها در برداشت از انسان و هستی را فراهم می‌کند، عرصهٔ مستعدی برای مداقه در باب مفاهیمی نظیر بینافرهنگیت به شمار می‌رود.

در نوشتار حاضر، با تکیه بر رویکرد بینافرهنگیت در مطالعات تطبیقی، به واکاوی و بررسی همنشینی و ملاقات دو حوزهٔ سترگ فرهنگی و تمدنی شعر تغزلی عرب و زبان پارسی در رمان *سیر آفاق* نیکوس کازانتزاکیس (۱۸۸۳–۱۹۵۷) پرداخته‌ایم. کازانتزاکیس در این کتاب گزارش عمیق و پرکششی از سفر به خاورمیانه و شرق مسلمان ارائه می‌کند. او در فصل مبسوطی که به سفر به کوه سینا اختصاص دارد، پاره‌ای از واژگان پارسی مصطلح در آن دیار و نیز آوازهای شتربانان و اشعار حدی‌خوانی شاعران عرب را در متن کتاب گنجانده است. با جست‌وجوی بیشتر می‌توان دریافت که کازانتزاکیس با برگرفتن این اشعار و اصطلاحات از افواه افراد فرهیختهٔ آن روزگار که احتمالاً زبان یونانی می‌دانسته‌اند، دغدغهٔ جدی و جذابی برای تأکید بر رسالت ادبیات در تقریب تمدن‌ها و فرهنگ‌ها داشته است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، بینافرهنگیت، سرودها و اشعار عربی، واژگان پارسی، کازانتزاکیس، *سیر آفاق*.

---

1. Email: ebsalimi@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

همپیوندی فرهنگی از بُن‌مایه‌های اصلی ادبیات تطبیقی است. متون بینافرهنگی، که از دل فضای متکثر فرهنگی برمی‌دمند، در آفرینش گفتمان‌های نوظهور نقش مؤثر ایفا می‌کنند. آثاری که بینافرهنگی خوانده می‌شوند مفهومی هستند قرین با تبادلات فرهنگی و بسط هویّت فردی و گروهی. مطالعات بینافرهنگی، از این رهگذر، با تاکید بر نهادِ سیّال هویّت، به ایجاد فضایی برای گفت‌وگوی میان فرهنگ‌ها و خلق روایت‌ها و گفتمان‌های نو ناظر است.

تقابل خود و غیر (دیگری) در عرصه‌های معارف و علوم انسانی، همچون فلسفه و روان‌شناسی و مطالعات استعماری و پسااستعماری، و همچنین نظریه و نقد ادبی، مطمح نظر متفکران شده است. خود و غیر، در گفت‌وگویی سازنده یا در تضاد و تعارض با یکدیگرند و هرکس، از خلال تجربه‌ای که از سر می‌گذراند، قایل به وجود «غیر» است که مجزا و در عین حال در ارتباطی دائمی با «خود» به سر می‌برد. لذا، هر وقت که از «خود» سخن می‌گوییم بی‌گمان، آگاهانه و یا ناآگاهانه، «غیر» را نیز مد نظر داریم.

هگل در *پدیدارشناسی روح*، برای توصیف **خودآگاهی**، از دیالکتیک برده‌دار و برده استفاده می‌کند. به قول او، شرط آگاه بودن از خویشتنِ «خود»، آگاه بودن از «غیر» است. او تأکید می‌کند که «آگاهی انسانی، بدون درک «غیر»، از شناختِ خود عاجز است». در هر رابطهٔ برده‌دار و برده، هرچند در بادی نظر این رابطه یک سویه می‌نماید، برده‌دار («خود»)، برای شناختِ جایگاه برتر خود، همواره در وابستگی تام به برده («غیر») قرار دارد (کاوالارو ۱۲۰).

در نحله‌های فلسفی مدرن، همچون پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم (اصالت قیام وجودی)، سوژه همواره خود را در آینهٔ «دیگری» می‌بیند و، از طریق رابطه با شخص یا گروهی که «غیر» یا «دیگری» خوانده می‌شود، به دریافت معانی دست می‌یابد و جهان‌بینی معینی را می‌پذیرد و به تعریف جایگاه خود در آن نظام فکری نایل می‌شود (همان ۱۲۱). در این دو مکتب فلسفی، با ارائهٔ فضای بیناذهنیتی، بر این نکته تأکید می‌شود که تفسیرِ هرکس از واقعیت همواره در تعامل با تفاسیرِ گوناگون «دیگر»های بی‌شمار است. و، از این رهگذر، هیچ تفسیری پایدار نمی‌ماند و تفاسیر پیوسته از نو تعریف می‌شوند (همان).

ژاک لاکان «دیگری» را در معانی متفاوتی به کار می‌برد، از جمله به معنای کسان ــ مثلاً والدین ــ یا چیزهایی که فرد، در جریان رسیدن به بلوغ، می‌باید خود را از آنان جدا کند (همان ۱۲۱) یا، در مرحله‌ای از رشد روانی به معنای آینه‌ای که کودک در آن تصویری خیالی از خود می‌بیند و، در عین همشناسه کردن خود با این تصویر، آن را جدا از خود می‌پندارد. در این فرایند، نوعی «تمایزگذاری میان خود و دیگری و نیز میان سوژه و ابژه» صورت می‌گیرد (مکاریک ۲۸۲). بالاتر از همه، «دیگری» قلمرو زبان و قوانین و نهادهایی است که هرکس، به حیث عضو جامعه، در محدودهٔ آنها زندگی می‌کند (کاوالارو ۱۲۱–۱۲۲).

نقد فمینیستی، با انتقاد از سازوکارهای موجود در جامعهٔ مردسالار، «زن بودن» را با «دیگر بودن» مترادف می‌شناسد. سیمون دوبووار، نویسنده و متفکر مشهور فرانسوی، در سخن از نامتوازن بودنِ قدرتِ مرد و زن، بر این باور است که «تجربهٔ مرد تجربه‌ای محوری و مطلق» و تجربهٔ زن «غیرضروری، بیگانه و منفی» تلقی می‌شود. بنابراین، جامعه با «نفی خودیّت کامل زن» او را در جایگاه «دیگری» می‌نشاند (مکاریک ۱۱۲).

رویکرد پسااستعمارگرا نیز رابطهٔ «خود» و «دیگری» را آماج نقد می‌سازد. ادوارد سعید، استاد ادبیات تطبیقی و بنیان‌گذار مطالعات پسااستعماری، جوهر شرق‌شناسی را تمایز «فرادستی غربی و فرودستی شرقی» می‌شمارد و بر آن است که رشته‌های دانشگاهیِ شرق‌شناسی، هرچند به ظاهر «بی‌طرفانه و عینیت‌گرا»ینـد، بر مدار سلطهٔ تاریخیِ غرب بر شرق، سیطرهٔ اندیشه‌ی غربی را تکرار می‌کنند (دهشیری ۷۶). شرق‌شناسی ارزش‌ها و نظام‌های سیاسی و اقتصادی و ساختارهای سلطهٔ غرب را ارجمند جلوه می‌دهد و هر آنچه را آشکارا با نهادهای غربی متفاوت باشد بیگانه و غیر می‌شناسد. بر این اساس، غرب فرهنگ خود را «خود» و فرهنگ شرقی را «دیگری» می‌خواند. به باور سعید، انگارهٔ شرق اساساً در متون و روایت‌های امپراتوری‌های غربی، بازنمایی می‌شود. بنابراین، سازوکارهایی که دیگری را می‌آفرینند اساساً در متن جای می‌گیرند. سعید اشاره می‌کند که آن «دیگریِ» خیالی زمانی پدید آمد که انسان غربی، از نزدیک، با پدیده‌ای ناشناخته و رعب‌آور روبه‌رو شد (سعید ۹۳) و، در نتیجه، او را جدا از خود و وحشی و بیگانه از تمدن خواند و به جایگاهی نازل‌تر از مقام خود نشاند.

رویکرد پسااستعماری، با تحلیل گفتمان استعماری، در پی بازشناساندن مناسبات استعمارگران و اقوام استعمارزده است. به سخن دیگر، متفکران پسااستعمارگرا، با تأکید بر نهاد سیال و شناور و چندلایه‌ای هویت و به چالش کشیدن اصل دیگربودگی، جویای آنند که مرزهای تقابل‌های تحمیلی استعمار، به ویژه مرز «خود» و «دیگری»، را محو یا لااقل کمرنگ سازند. از این رهگذر، مطالعات تطبیقی، با تأکید بر سرشت تکثرگرایانهٔ فرهنگ و وجود تمایزهای فرهنگی، فرصتی مغتنم برای تحلیل و واکاوی روابط فرهنگ‌ها فراهم می‌آورد.

کازانتزاکیس و سودای گفت‌وگو و تفاهم و همپیوندی

نیکوس کازانتزاکیس[1] از ماندگارترین چهره‌هایی است که در روزگار معاصر همهٔ همت خویش را صرف «به اشتراک گذاشتن معنایی عام» کرده‌اند (گادامِر ۳۱۳). اثر سفرنامه‌ای او، *سیر آفاق*، نمونهٔ زبده‌ای است از تلاش برای تقریب فرهنگ‌ها و تأکید بر وجوه اشتراک آنها. این اثر، با بهره‌گیری از معانی شگرف و دقایقِ درخورِ تأملِ مسائل بینافرهنگی، از زمرهٔ آثاری است که ما را، بیش از پیش، به نبوغ ادبیات در دعوت به «شناخت دیگری» و «بازشناخت خویش» (بنت و ژوبر ۳۸) امیدوار می‌سازد. توجه دقیق و عمیق کازانتزاکیس به تمدن‌های کلان و خرده‌فرهنگ‌های شرقِ پر رمز و راز نمونهٔ شاخص درون‌مایهٔ سفرنامه‌هایی است که در آنها تفاهم و همبستگی آدمیانِ متعلق به ساحات متفاوت جغرافیایی و تاریخی نه تنها ممکن و عملی، بلکه با دستمایه ساختن گوهر ادبیات از ضروریات عصر حاضر شناخته می‌شود.

کازانتزاکیس در *سیر آفاق* بر آن است که به دغدغه‌های فلسفی و معرفت‌شناختی‌اش در باب امکان همپیوندی و همنشینی تمدن‌ها پاسخی خوش‌بینانه دهد (نلسون ۲۱). توجه عمیق او به مصادیق و مؤلفه‌های فرهنگی اقوام شرق مسلمان، به خصوص حوزهٔ جغرافیایی صحرای سینا، که از دیرباز مهد ظهور اولیا و رسولان الهی بوده است، تنها رویکردی ادبی و حرفه‌ای برای تدوین سفرنامه‌ای ژورنالیستی نبوده است. او فرصت سفر به «طور سینا» را برای طرح و بسط مسائل مهم «بینافرهنگیت» مغتنم شمرده است.

1. Nikos Kazantzakis (یونانی: Νίκος Καζαντζάκης)

کازانتزاکیس نقش بی‌بدیلی را که این نگرش می‌تواند در تعاملات تمدن‌ها ایفا کند، با تأکید فراوان مطرح کرده است. تصویری که او از همنهشتی و همنوایی فرهنگ‌های به ظاهر بیگانه و گاه متناقض عرضه می‌دارد و اصرار او در بهره‌جویی از گنجینهٔ سرودها، اشعار، افسانه‌ها، حکایات و تعبیرات اصیل فرهنگ‌های بومی و مهاجر مؤید این قول است. کازانتزاکیس، در مقام تحلیل‌گر و ستایندهٔ فرهنگ‌ها و تمدن‌ها، آنچنان در یافتن خویش در آیینهٔ دیگری و امکان همپیوندی و همبستگی با فرهنگ دیگری غرقه می‌شود که در جایی از *سیر آفاق* با قلم و رقمی سرشار از شور و شیدایی می‌گوید: «دوست دارم بینگارم که در رگ‌هایم خون یونانی خالص وجود ندارد؛ زیرا که از بدوی‌ها زاده شده‌ام. نیای کهنم، به دنبال هلال و پرچم سبز پیامبر افتاد و درون کشتی‌های جنگی عرب‌ها پرید که از اسپانیا عازم شدند تا کرِت ــ جزیرهٔ انباشته از شیر و عسل ــ را به تصرف درآورند» (کازانتزاکیس ۱۸۲).

بدین سان، کازانتزاکیس در *سیر آفاق*، هماره گردآمدن فرهنگ‌های متنوّع بر سفره‌ای گشاده از تفاهم و همپیوندی و گفت‌وگو را آرمانی دست‌یافتنی و میمون و خجسته می‌پندارد. او در این اثر، همچون آثار متعدد پیشین و پسین خویش، «گفت‌وگو با دیگری» را مجالی برای ارائهٔ غیرمستقیم حقایق مشترک در تفکر فلسفی باز می‌شناسد (یاسپرس ۱۷) و نوشداروی بسیاری از عارضه‌هایی را که دامنگیر جهان انسانی امروز شده‌اند در میل به تفاهم جست‌وجو می‌کند.

کازانتزاکیس، بیش از سایر نویسندگان معاصرش، تصویر درخورِ تأمل و پرکششی از رنج‌ها و مصائب انسانِ عصر گذار پیش روی ما نهاده است. «آثار او دغدغه‌ها، اضطراب‌ها، آشفتگی‌ها، و سردرگمی‌های انسان‌هایی را نشان می‌دهد که در حال عبور از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر تاریخ»اند. او از این دوران چنین یاد می‌کند: «از یک طرف قدرت درک غریزی زیبایی این جهان و، از سوی دیگر، ایمان به ملکوت را از دست داده‌ایم» (خاکی ۱۴). آثار او، که مشحون از شرح دغدغه‌ها، بیم‌ها، اضطراب‌ها، و سردرگمی‌های آدمیان عصر حاضر است، تاریخ و فرهنگ‌های همپیوند و همبستهٔ بشری را بیش از پیش مطمح نظر ساخته‌اند.

کازانتزاکیس، به سال ۱۹۰۶، در رشتهٔ حقوق، از دانشگاه آتن فارغ‌التحصیل شد و برای تحصیل در رشتهٔ فلسفه به پاریس رفت. در پاریس با افکار و فلسفهٔ نیچه و

برگسون آشنایی یافت و تحت تأثیر آرا و نظریات این دو قرار گرفت. تأکید برگسون بر عقلانیتِ منتج از آمیزه‌ای از «مشاهده و اشراق و شهود» و «خرد» توجه او را قویاً جلب کرد و باعث شد بلافاصله پس از تحصیلاتش بـه سـفرهای دور و دراز و سـیر آفـاق و اَنفُس روی آورد. او حتی در جست‌وجوی تجربه‌های ناب و حیرت‌آور، در سال ۱۹۳۴، با دوستش، آنجلیس سکلیانوس، به دیدار کوه آتوس رفت و چهل روز در صومعه‌هـا و عبادتگاه‌های آن به سر برد. وی، تا پایان عمر، از آن روزها بـه عنـوان ایـام «ملکـوتی و باورنکردنی» یاد می‌کند و می‌گوید: »با گذشت سـالیان، انـدک انـدک دریـافتم کـه بـرای جست‌وجوی چیزی که همهٔ عمر به دنبالش بودم، به کوه مقدس رفته بودم» (همان ۱۸).

کازانتزاکیس را «مرد سفر و رؤیا» خوانده‌اند (همان ۲۱). شهرت او تا اندازهٔ فراوانـی مرهون گزارش‌ها و طرح‌واره‌های فراوانی است که از این سـفرها در آثـارش گنجانـده اسـت. ایـن سـفرهای دور و دراز بـا تـلاش‌هـایی خسـتگی‌ناپـذیر و سختکوشـانه در جست‌وجوی پاره‌هایی از حقیقت همراه بوده‌انـد. او در سـال‌هـای ۱۹۲۶–۱۹۲۷، بـرای تهیهٔ گزارش‌های ژورنالیستی رهسپار ایتالیا، قبرس، فلسطین، و مصر شد. ماحصـل ایـن سیر و سفرها یادداشت‌های جذاب و گزارش‌گونه‌ای اسـت کـه پـاره‌ای از آنهـا همـان سال‌ها در روزنامه‌های یونانی منتشر شدند. در سال ۱۹۲۷، مـتن کامـل و ویراسـتهٔ ایـن یادداشت‌ها با عنوان *سیر و سفرها*[1] در اسکندریه به چاپ رسید. سال‌ها بعد، وقتی آثـار کازانتزاکیس برای چاپ در مجموعـه‌ای مسـتقل گـردآوری شـد، او در ایـن مجموعـه تجدیدنظرهای اصلاحی و افزوده‌های فراوان وارد کرد. بخـش عمـدهٔ مجموعـه، در دو فصـل مبسـوط بـه «مصـر» و «سـینا» (فلسـطین) اختصـاص یافتـه و بخـش کوتـاه گزارش‌گونه‌ای نیز از سفر او به «ایتالیا» در کنار آن آمده است.

کازانتزاکیس هماره در جرگهٔ آن دسته از چهره‌های فرهنگی‌ـ ادبی جای گرفته است که، ورای مرزبندی‌های معمول جغرافیایی و فرهنگی، بی‌وقفه مشاهده‌گر آرمان‌ها و آلام انسانی در اقصی نقاط کرهٔ ارض بوده‌اند. او، به روزگار خویش، شاهد جنگ‌های داخلی (اسپانیا) و بسیاری از رویدادها در چـین، ژاپـن، مصـر، بیـت‌المقـدس، ایتالیـا، قبـرس، اتریش، فرانسه، و انگلستان) بود و گزارش‌های بدیع و خلاقانه‌ای از سیر و سفر در این

1. Journeying

حوزه‌های متنوع جغرافیایی به دست داد؛ گزارش‌هایی که در آنها تنها روساخت‌های مدنی و جغرافیایی و تاریخی توصیف نمی‌شود، بلکه نمونه‌های شاخصی از واکاوی عمیق‌ترین خصلت‌های وجود انسانی و مسائل مربوط به واقعیت‌های معرفتی، فرهنگی و اجتماعی جوامع، به‌ویژه خرده فرهنگ‌ها، به نمایش در می‌آید. این‌گونه تلاش‌های بی وقفه و صادقانهٔ او، چه از راه ترجمه و چه از راه مقاله و رمان و داستان، سرانجام جایزهٔ بین‌المللی صلح ۱۹۵۶ را از آنِ او می‌سازد. وی، «علی‌رغم جنگ‌های داخلی، جنگ‌های جهانی و سرخوردگی‌های مستمر سیاسی، تمام زندگی‌اش را وقف درک و تحکیم ارزش‌های معنوی بشر کرد. کازانتزاکیس مرتباً تکرار می‌کرد که هدفش استحالهٔ جسم به روح و معناست» (نلسون ۱۸).

کازانتزاکیس دمی از اشتیاقِ شناخت و بازشناخت خدا و خود و دیگری و نَفَسی از تجربه‌اندوزی فارغ نماند و پیوسته به اروپا و آسیا و به خصوص خاورمیانه مشغول بود. در نظر او گاه خدا همانا «جست‌وجو و تلاش و کلنجار برای یافتن خدا»ست (پولت ۷۷). سفرنامه‌های او، که امتزاج دل‌انگیزی از رمانتیسم و واقع‌گرایی خاص اوست، همچنان، به لحاظ درک عمیق و روشنگرانهٔ فرهنگ‌ها و تمدن‌های متنوع، نمونه‌های ارزنده‌ای از نوع ادبیِ سفرنامه به شمار می‌روند.

دورانِ کودکی کازانتزاکیس در بحبوحهٔ جنگ‌های میهنی کرتیان با عثمانی‌ها گذشت. از سوی دیگر، چندگانگی فرهنگی محیطی که او دوران کودکی و نوجوانی خود را در آن سپری کرد آکنده از حساسیت‌ها و تنش‌های بسیار بود. در کرت، فرقه‌های گوناگون مسیحی در کنار ترک‌های مسلمان و اقلیت‌های دیگر همزیستی داشتند. مجموعهٔ این شرایط در شخصیت کازانتزاکیس و آرا و عقاید او دربارهٔ تقریب فرهنگ‌ها و ادیان تأثیر شگرف داشت. کازانتزاکیس، از جهت همین موضع وحدت‌گرایانه، خشم مخالفان جزمی‌صفت را برمی‌انگیخت، چون در نوشته‌هایش، به جای آنکه از موضع ثابتی طرفداری کند، همهٔ واقعیات را در نظر می‌گرفت (همان ۱۲). او، چه از طریق مطالعهٔ متون موجود و چه از خلال سفرهای درازدامنش، هیچ گاه از تلاش برای شناخت تمدن‌ها و ادیان بازنماند. وی، در مقام جست‌وجوگری خستگی‌ناپذیر، بازگشت به سرچشمهٔ آرمان‌ها و بینش‌های دینی را بهترین راه برون‌شد از نابسامانی‌ها می‌شناخت و

هماره احساس می‌کرد که تمدن غربی رو به اضمحلال است و انسان امروزی، با طرد دین، بیش از پیش در خلأ رها شده است. به نظر او، عصری که در آن به سر می‌بریم دوران تعادلی نیست که در آن تهذیب و تزکیه، توافق، صلح، عشق، و حقایق بارور و مفید جاخوش کرده باشد (همان ۱۸).

سیر *آفاق*: نمونهٔ زبدهٔ سفرنامه‌نویسی با دغدغه‌های بینافرهنگی

در میان گروه‌های مختلف سیاحان، اعم از تجارت‌پیشگان یا کسانی که به سودای کسب علم یا به عزم پیام‌رسانی یا به قصد تفرج بار سفر می‌بندند، دانشوران و اهل نظر که دیده‌ها و شنیده‌ها و دریافت‌ها و تجربیات سیر و سفر خود را به گزارش در می‌آورند مقامی ممتاز و پایدار دارند. سفرنامه‌ها نوع ادبی محبوب و مطلوب ذایقهٔ عام و خاص‌اند. برای جماعتی سرگرم‌کننده‌ترین گزارش‌های واقع‌گرایانه‌اند و برای خواص منابعی مستند در احوال غیر. از میان سفرنامه‌ها آنهایی شاخص‌اند که، فراتر از محدوده‌های زمانی و مکانی، جوابگوی اقبال و ارجاع پژوهشگران باشند.

در سفرنامه‌های زبده، آرمان‌ها و آرزوها، ناکامی‌ها و شکست‌ها، روابط اقوام با «خود» و «دیگران» بازتاب یافته است. خواندن چنین سفرنامه‌هایی برای هر صنفی از اصناف جامعه کارکرد متمایز دارد. خواندن سفرنامه، از این حیث، وسیله‌ای است برای گذران اوقات فراغت، آشنایی با شیوه‌های گوناگون زندگی اقوام و دستاوردهای فکری و ذوقی آنها و همچنین التذاذ ناشی از بازیابی تجربه‌های مشترک و آشنا یا کشف تجارب ناشناخته. از همین روست که سفرنامه‌نویسانی از طراز کازانتزاکیس همچنان قاصدان و گزارشگران جنبه‌هایی از شناخت «غیر»ند که گویا تنها با عبور از منشور ذهن و قلم نویسندگان توانا مشاهده‌پذیر می‌شوند.

کازانتزاکیس، در نخستین بخش *سیر آفاق* که روایت هراس‌ها و تردیدهای ذهنی وقاد و ناآرام در قبال سفر و هجرت است، در قالب گفت‌وگویی ظاهراً با همزاد خویش، سفر را در وجوه اسطوره‌ای و نمادین «سیر و سلوک» و «هجرت از خویش» توصیف می‌کند. بخش دوم عمدتاً شرح حال سن فرانسیس است. کازانتزاکیس تأملات خویش

را در آغاز این سفر با گزارش بازدید از کلیسایی به نام این قدیس ایتالیایی آغاز می‌کند و صفحاتی را به توصیف زهد و پارسایی و نیایش‌های پرشور او اختصاص می‌دهد. از همین جاست که پرسش بنیادین خویش را یادآور می‌شود، با تردید و حیرتی بیشتر و شاید امیدی تازه‌تر، از خود می‌پرسد قدم نهادن در کدام راه به حقیقت نزدیک‌تر است (کازانتزاکیس ۲۷). جالب آنکه، بلافاصله پس از دیدار کلیسای زاهدترین قدیس ایتالیایی، فرصت سفر به رم و ملاقات با موسولینی در اوج حاکمیت فاشیسم دست می‌دهد. کازانتزاکیس متن گفت‌وگوی خویش با موسولینی را در *سیر آفاق* درج کرده است که تأملاتی در مقایسهٔ فاشیسم و بُلشِویسم، همچنین نقدی گزنده بر فاشیسم به حیث نظامی خودکامه و آزادی‌کش و محوکنندهٔ کرامت انسانی را در بر دارد. شاید همین سرخوردگی و نابسامانی عمیق و ریشه‌دار دنیای به ظاهر بیدار غرب باشد که او را بیش از پیش تشنهٔ جست‌وجوی «اندیشهٔ آگاه ولی خواب‌آلودهٔ مشرق زمین» کرده است (کازانتزاکیس ۳۷) و او را، به پای خویش، به آستانهٔ تمدن کهن مشرق، یعنی سرزمین مصر، می‌کشاند. پس از مصر نوبت به «طور سینا» می‌رسد که فصل جلیل و مبسوط *سیر آفاق* با عنوان «سینا» به آن اختصاص یافته است. کازانتزاکیس اشتیاق سرشاری برای رسیدن به کوه سینا نشان می‌دهد. وی می‌نویسد: «سینا، کوهی که نشان از گام‌های خدا دارد، سال‌ها در ذهن من چون قله‌ای دست‌نیافتنی جلوه می‌کرد» (همان ۱۱۲). دیدار این کوه پُرنشان و پُرخاطره از رسولان و واصلان، اثر شگرفی در جان او دارد و او را در تأملات عمیقی مستغرق می‌سازد. در نظر او، طور سینا همان جاست که «انسان ناامید و مغرور آموزش غایی می‌بیند» (همان ۱۵۴). پایان‌بخش متن اثر فصلی است با عنوان «به سوی ارض موعود» که شرح سفر کازانتزاکیس به «اورشلیم» و «ناصره» را در برمی‌گیرد.

مؤلفه‌های بینافرهنگی در *سیر آفاق*

اشعار و سرودها

کازانتزاکیس، در *سیر آفاق*، با آنچه می‌بیند و پیش روی او می‌نشیند، وارد «گفت‌وگو» می‌شود. وی، در بسیاری از بخش‌های این سفرنامه، اشتیاق خود به «گفت‌وگو با دیگری» و با عناصر فرهنگ و تمدن غیر را به وضوح نشان می‌دهد. ازجمله می‌گوید:

«من آهسته دستم را به سوی 'تیما' دراز کردم و محرمانه با او چنین گفتم: لا اِلهَ الا الله، محمّداً رسولُ الله. تیما حیران بود آنچنان‌که گویی راز بزرگش را فاش ساخته‌ام. شادمان و بشاش مرا نگریست و دستم را فشرد» (همان ۱۳۰). او به مصادیق و نمونه‌های هنری و ادبی «فرهنگ غیر»، نظیر افسانه‌ها، حماسه‌ها، ادبیات عامیانه، و شعر، توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. از همان صفحات نخستینِ شرح دیدار از مصر، مکرر اشعار عامیانه‌ای را که در آن روزگار رواج داشت، به مناسبت‌های گوناگون نقل می‌کند. به عنوان مثال، با دیدن مستمندی و نابساماني معیشت کشاورزان، پاره‌ای از اشعار یکی از شاعران گمنام ممفیسی در وصف احوال رنجوران و تهیدستان را که ذیلاً آمده نقل می‌کند:

بافنده را تهیدست در کارگاهش دیده‌ام که زانوانش بر شکم میخکوب شده است
و هوای آلوده را نفس می‌کشد
و نگاهبان را رشوه داده است تا روشنایی را ببیند.
[...]
دبّاغ را دیده‌ام
که با چشمان خسته و انگشت‌هایی که همچون ماهی بو می‌دهد
زندگانی‌اش را با بریدن پوست می‌گذراند.
و پینه‌دوز را
که سراسر عمرش گدایی می‌کند
حتی چرمی را که با آن کار می‌کند می‌خورد تا از گرسنگی نمیرد. (همان ۴۳)

کازانتزاکیس، وقاد و باریک‌بین، افسانه‌ها و حکایت‌هایی را، که به نوعی بیانگر خواست‌ها و آرمان‌های قوم‌اند، در فرصت‌های مناسب، لابه‌لای آنچه از آن قوم نقل می‌کند می‌گنجاند و عموماً از ستایش ارزش‌های نهفته در پس این حکایات غافل نمی‌ماند. او به «حُدیٰخوانیِ» شتربانان گوش می‌سپارد و می‌کوشد پاره‌ای از رنج‌ها و امیدها و حرمان‌های آدمیانی را که این سروده‌ها را از دل برآورده‌اند حس کند؛ در جایی دیگر، خود را همزاد و هم‌پیمان آن سه مردی در یکی از افسانه‌های کهن مصری می‌پندارد که سوگند خوردند همهٔ عمر را به سوی جنوب پارو بزنند تا چشمه‌های پنهان نیل را بیابند (همان ۱۷۹).

کازانتزاکیس، که بازنمایی اسطوره‌های مصر باستان و سرزمین‌های دیگری از شرق را وجههٔ همت خویش ساخته است، به تفصیل از این اساطیر سخن می‌گوید و از شرح

سروده‌ها و نیایش‌های حک شده بر تخته‌سنگ‌ها و دیواره‌های باستانی مصر غافل نمی‌ماند (همان ۸۰–۸۵). چنین به نظر می‌رسد که وی با کسی همنشین بوده که برخی از آوازها و اشعار قدیم عرب را برایش ترجمه می‌کرده است:

> عشق بزرگ یک بدوی شترش است. یک آواز قدیم عربی تشبیهات خشنی برای ستایش این مصاحب محبوب بدویان به کار می‌برد:
> «شتر بر ماسه‌ها گام می‌نهد و پیش می‌رود.
> بدنش به سختیِ چوب‌های تابوت است. ران‌هایش استوارند و به دروازهٔ قلعه‌ای بلند می‌مانند.
> جای ریسمان بر دنده‌هایش چون دریاچه‌ای خشک و انباشته از ریگ است.
> جمجمه‌اش به سختیِ سندان است. لمسش می‌کنی و می‌پنداری که بر ستونی دست می‌کشی.
> به راستی شتر مانند نهری است که صنعتگر یونانی می‌سازد و فرازش را با سفال برمی‌پوشاند» (همان، ۱۳۳).

دهقانی بر آن است که انتخاب عنوان «آواز» برای این شعر نشان می‌دهد که گزارشگر آن را به صورت «حُدیٰخوانی» یعنی در قالب آوازی شنیده است که به ترنم برای شتران می‌خوانده‌اند.[۱]

باری، کازانتزاکیس فرهنگ عامه، به خصوص اشعاری را که در دو زبان عربی و پارسی جلوه‌گاه شور و شعور است، می‌ستاید و شاعران و سروده‌های آنان را محترم می‌شمارد. شرح دیدارهایی که با شاعران مصر، نظیر کاوافی، دارد و قطعاتی که از اشعار آنان نقل می‌کند مؤید این معنی است (همان ۱۰۵).

کازانتزاکیس شرق مسلمان را ستودنی و گنجینهٔ فرهنگی و تمدنی آن را معتبر و درخورِ اعتنا می‌شناسد و در این باب می‌گوید: «این شرق است آن‌گونه که آن را دوست می‌داریم: آکنده از نور و رنگ‌ها و بوی‌ها» (همان ۵۴). او برای بازنمایی مظاهر فرهنگی شرقِ آن روز از گنجینهٔ تغزل شاعران سرزمین‌هایی که به آنها سفر کرده بود بهره می‌جوید:

> و این‌گونه است که کاهنان قربانی‌ها را به نیل تقدیم می‌کردند و بازوهاشان را در نیایش برمی‌افراشتند:

---

۱. اصل این قطعه «معلقه»‌ای از طرفةبن عبد است که پاره‌ای از آن ابیات زیر است:

«لِخَوْلَةَ أطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ — تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ
وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ — يَقُوْلُوْنَ لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَلَّدِ
كَأنّ حُدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُدْوَةً — خَلاَيَا سَفِيْنٍ بِالنَوَاصِفِ مِنْ دَدِ»

(دهقانی ۱۳۶)

درود بر تو ای نیل، که بر زمین ظاهر می‌شوی
و به آرامش روان می‌گردی
تا مصر را زندگی بخشی [...]
و چهار هزار سال بعد، شاعر بزرگ مصر امروز، احمد شوقی، با پرستشی همان‌گونه نیل را می‌ستاید:
آب‌هایت به طلا می‌ماند
و تو بر زمین جاری می‌شوی
تا آن را زیباتر بازآفرینی
امواجت
همچون قانون ابدیِ دوستی و عشق
بی‌وقفه روان است
و دره از آغوشت
حیاتی گرانبار می‌گیرد (همان ۵۲-۵۳).

واژگان اصیل فرهنگِ غیر

کازانتزاکیس عمیقاً به این نکته پایبند است که هیچ ترجمه و برگردانی نمی‌تواند جانشین پاره‌ای از مایه‌های فرهنگ غیر باشد؛ از این رو، در *سیر آفاق*، پیوسته واژه‌ها و تعابیری می‌یابیم که به سیاق زبان اصلی قومی که آن را به کار می‌برد، یعنی در قالب اصیل خود نقل شده‌اند. به عنوان مثال، واژه‌های «فلاح»، «خمسین»[1] و «آفندس»[2] به همین صورت که مصریان به کار می‌برند در متن *سیر آفاق* آمده است (همان ۴۲-۴۹).

پاره‌ای دیگر از کلماتی که در متن *سیر آفاق* به صورت اصل وارد شده‌اند نام اشخاص، البسه، ادوات و ابزارها، همچنین رویدادها هستند. از آن جمله‌اند: «جلباب»، «عصابه»، «ملایه» و نیز گنج‌های «خلیفه مستضر بالله» (همان ۵۵-۵۷).

گروه دیگری از آن نوع واژه‌ها کلمات و ترکیبات اصیل فارسی‌اند که از راه نامعلومی وارد منطقهٔ دورافتادهٔ صحرای سینا شده‌اند (دهقانی ۱۳۸). نمونه‌اش ترکیب

---

۱. نام بادی است که هر سال به مدت پنجاه روز از جنوب مصر می‌وزد.

۲. واژهٔ ترکی مأخوذ از یونانی است و، در مصرِ آن روز، بر اربابی اطلاق می‌شد که پس از برداشت محصول برای بردن سهم هنگفتش بر سر خرمنِ برده می‌آمده است.

«آشتی‌نامه» است که در گزارش عبور محمّد، درود خدا بر او، از کوه سینا به کار رفته است. صومعهٔ سینا، بنا به گفتهٔ راهبان، یک قرن پیش از تولد پیامبر اسلام(ص) ساخته شده است و هنگامی که محمّد(ص) از کوه سینا می‌گذشت «راهبان با احترام بسیار به او خوش‌آمد گفتند و محمّد خشنود شد و آن پیمان مشهور، «آشتی‌نامه»، را به آنان داد. این پیمان، که به خط کوفی روی چرم گوزن نوشته شده و به دست پیامبر مهر گشته است، هنوز باقی‌ست. در این پیمان، محمد امتیازاتی سخاوتمندانه به راهبان سینا اعطا کرد» (کازانتزاکیس ۱۳۹).

نمونهٔ دیگر واژهٔ «تواره» است. تواره انباری زیرزمینی بوده است که در مواقع ضروری از آن به عنوان پناهگاه استفاده می‌شده است (دهقانی ۱۳۹). از مجموع آنچه در فرهنگ‌ها و شواهدی که در اشعار شاعرانی همچون ناصرخسرو[1] آمده استنباط می‌شود که در ایران قدیم چنین انبارهایی با کارکردهای متفاوت، تعبیه می‌شده‌اند و نام آن‌ها «تواره» بوده است. در *لغت‌نامهٔ دهخدا*، «تواره» فضایی شبیه اتاق وصف شده که «برای نگاهداری کاه و سرگین و شاید برخی کالاها می‌ساخته‌اند و در مواقع ضروری بدان پناهنده می‌شده‌اند». کازانتزاکیس این سازه را چنین وصف می‌کند: «درهای آهنین کوتاه و راهروهای زیرزمینی تاریک هنوز پابرجای‌اند و در اینجا شکافی بزرگ به عمق بیست متر به نام 'تواره' وجود دارد که انسان‌ها و کالاها به وسیلهٔ قرقره از میان آن بیرون کشیده می‌شوند» (۱۳۹).

اسطوره‌ها و اشخاص

از همان صفحات آغازین *سیر آفاق*، اسطوره‌های یونان و جهان پر رمز و راز شرق، نظیر «سیرن‌ها[2]» (همان ۱۱) در همپیوندی با یکدیگر معرفی می‌شوند. بینامتنیت نیز در

---

۱. به عنوان مثال در بیت «بباید رفت آخر چند باشی چو متواری در این خانه تواره» (ناصر خسرو ۲۱۴)

۲. سیرن‌ها (Siren-hâ، یونانی: Seyrenes)، در اساطیر یونان، سه پری دریا که معمولاً با سرِ زن و تنِ پرنده مجسم می‌شوند؛ به روایتی، دختران آخلوئوس (رب‌النوع رود)اند و در جزیره‌ای می‌زیَند که محاطه از صخره‌هاست. آنان با آواز دلفریب خود کشتیبانان را به جانب جزیره می‌کشانند که در آنجا کشتی‌شان می‌شکند. آرگونوت‌ها (جماعتی که به رهبری یاسون به جست‌وجوی پشم زرین رفتند) با نغمات اورفئوس از خطر جستند. اودوسئوس خود را به دکل بست و گوش‌های همراهان را نیز فروبست تا به دام آنان نیفتند.

سیر آفاق شاخص است. کازانتزاکیس حتی از وارد کردن قهرمان مطلوب و همیشگی خود، زوربای یونانی، در قطعاتی از متن اِبا ندارد:

> اکنون حضور قهرمانی برتر سراسر کوهستان را در بر گرفته است. اما این قهرمان دیگر موسی نیست بل کارگری ساده است که در طول زندگی‌ام هماره و سخت او را دوست می‌داشته‌ام: «جرج زوربا». در نظرم او کسی است که اکنون از قلهٔ سینا فرومی‌آید و ده فرمان جدید را به همراه دارد (همان ۱۵۷).

بسیاری از مؤلفه‌های بینامتنیت تاریخی و جغرافیایی و فلسفی در *سیر آفاق* وجود دارد. اشاره به شخصیت‌هایی نظیر «سندباد بحری» (۱۵۸)، شخصیت‌هایی که قصص آنها در کتب مقدس آمده‌اند و اماکنی نظیر «معبد بزرگ سلیمان» (۲۱۸) از این دست‌اند. کازانتزاکیس حتی برای معرفی ستایش‌آمیز معماری اسلامی، فصلی را به توصیف یکی از مساجد و مراسمی که در آن برپا می‌شود، اختصاص داده است. (۲۱۷)

تفکر وحدت‌گرای کازانتزاکیس در جای‌جای گفتارهایی در باب طور سینا مجال ظهور می‌یابد:

> هر «رهاننده‌ای» پیامش را بر اساس وضعیت جامعه‌اش و عصری که در آن زاده شده است و بر حسب خواست فردی خویش مطرح می‌سازد. اما همهٔ رهانندگان یکی هستند. در گفتار و رفتار آنان همیشه همان فریاد مادون انسانی، انسانی، و ورای انسانی به گوش می‌رسد. خدا در وجود انسان‌ها درد می‌کشد، می‌کوشد تا پیام خویش را بازگو کند (۱۲۵).

او نام نیک رسولان را، بارها و بارها، با پیوندی عمیق و ریشه‌دار در کنار یکدیگر می‌نشاند:

> مسیح، بودا و محمد هم به «گرداب» رسیدند. اما پلی بر آن ساختند و گذشتند و گله‌های انسانی نیز از پی آنان. مسیح، بودا، و محمد چوپانان و قهرمانان بودند (۱۲).

کازانتزاکیس، در لابه‌لای شرح بسیاری از وقایع و مشاهداتی که در طور سینا دارد، گفت‌وگوهای پیامبران با خداوند را نقل می‌کند:

> و موسی، نومیدانه و خشماگین، دستانش را به سوی خدا بلند کرد و فریاد برآورد: چه کنم با این قوم ناسپاس؟ آنان آماده‌اند تا سنگ‌ها بردارند و مرا به هلاکت رسانند!» و خدا بر فراز سر امتش خم شد و گوش فرا داد. زمانی بر آنان «مَنّ و سَلوی» فرستاد و دیگرگاه شمشیری تا خُردشان کند. (۱۲۳)

او در قطعاتی نیز، با شور و شیدایی، حکایت گفت‌وگوهای خداوند و رسولانش را از فراز کوهستان‌های سینا، همپا با روایت‌های کتب مقدس، نقل می‌کند. نمونه‌اش گفت‌وگوی جذاب سموئیل با خدا است که در آن، سرانجام سموئیل به هجرت به بیت‌لحم (زادگاه عیسی(ع)) ترغیب می‌شود (۱۶۸).

کازانتزاکیس حتی جملاتی از رسولانی را ــ از موسی(ع) گرفته تا بودا ــ نقل می‌کند که از طور سینا برآمده‌اند یا گذاری بر آن داشته‌اند. از داوود(ع) می‌گوید که

> حکم می‌کرد هر آن کس که بر کوه خداوند صعود کند باید دست‌هایی بیگناه و قلبی پاک داشته باشد (۱۵۲).

و از الیاس(ع) که

> در آنجا رؤیای بزرگ خویش را دریافت: او درون غار شد و اینک صدای خدا بود که طنین می‌افکند (۱۵۲–۱۵۳).

او «دیر سینا» را میعادگاه «قبایلِ دارای زبان و مذاهبی بیگانه» قلمداد می‌کند که رسولانی برای همپیوندی و انس و الفت داشته‌اند (۱۳۵) و توصیف «دیر سینا» را با این عبارات آغاز می‌کند:

> در ارتفاع هزار و پانصد متری، میان کوه‌ها، دیر سینا چون قلعه‌ای چهارگوش با برج‌ها و مزغل‌هایش سربرافراشته است. من بر حیاط باشکوه آن می‌نگرم. در وسط، کلیسا با یک مسجد سپیدرنگ کوچک در کنارش خودنمایی می‌کند. اینجا هلالْ برادرانه با صلیب می‌پیوندد (۱۳۶).

نتیجه‌گیری

مشرق‌زمینی که کازانتزاکیس در *سیر آفاق* به تصویر می‌کشد، به تعبیر سارتن، سرزمینی است که طلیعه‌های روشنایی از آن برخاسته است (سارتن ۱۰). از این رو، او همواره ستایشگر پرآوازهٔ شرقِ پر رمز و راز و سرزمین‌هایی همچون طور سیناست که مهد حیرت‌ها و پرسش‌های عظیم و میعادگاه رسولان و آگاهان بوده‌اند. وی، تا واپسین لحظات حیات خویش، بارها و بارها از تجربه‌های گفتنی و ناگفتنی خویش در شرقِ مسلمان یاد می‌کند و می‌گوید: «چشمانم آکنده از شرق است» (خاکی ۲۰).

کازانتزاکیس دمی از دغدغهٔ تفاهم و تقریب فرهنگ‌ها و تلاش برای تعمیق همپیوندی‌های دو تمدن سترگ شرق و غرب غافل نمانده و بارها گفته است: «احساس می‌کردم که یگانه وظیفه‌ام این است که آشتی دهم» (خاکی ۱۷). سفرنامه *سیر آفاق* نمونهٔ بارز و ارجمند این تلاش برای تحکیم پیوندهای فرهنگ‌هاست. کازانتزاکیس، در *سیر آفاق*، عناصری فرهنگی نظیر تاریخ و زبان و ادبیات فرهنگ‌های متفاوت را مطمح نظر ساخته و از «طور سینا»، میعادگاه رسولان و واصلان و آگاهان شرق مسلمان و دیگر سرزمین‌ها و ادیان، میدانی گسترده برای ملاقات تمدن‌ها برساخته است ــ میدانی که آدمیان در آن، ورای رنگ و نژاد و زبان، ریشه‌های همپیوند و درهم‌تنیده‌ای از گذشتهٔ می‌یابند و خوش می‌دارند که باور کنند رؤیای جهانی تفاهم‌طلب‌تر و برخوردارتر از ایمان به وحدت در قیاس با آنچه امروز در آن می‌زیند تعبیرشدنی است.

منابع

خاکی، غلامرضا. «برای هوا و ابرها (دربارهٔ نیکوس کازانتزاکیس)». *هنرمند*، سال سوم، شمارهٔ ۶۹ (۱۳۸۸): صص ۱۶-۲۱.

دهشیری، محمدرضا. «از شرق‌شناسی تا مطالعات پسااستعماری: رویکردی میان‌رشته‌ای». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، شمارهٔ ۴ (۱۳۹۰): صص ۶۱-۹۰.

دهقانی، محمد. *از شهر خدا تا شهر انسان*. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.

سارتن، جرج. *سرگذشت علم*. ترجمهٔ احمد بیرشک. تهران: ابن سینا، ۱۳۳۳.

کازانتزاکیس، نیکوس. *سیر آفاق*. ترجمهٔ محمد دهقانی. تهران: پیک فرهنگ، ۱۳۶۷.

مکاریک، ایرنا ریما. *دانشنامهٔ نظریه های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه، ۱۳۹۰.

نلسون، بانی. ا. *نگاهی دیگر به زوربای یونانی*. ترجمهٔ مینا نوایی. تهران: شرکت چاپ و نشر، ۱۳۷۳.

یاسپِرْس، کارل. *افلاطون*. ترجمهٔ حسن لطفی. تهران: خوارزمی، ۱۳۵۷.

Baneth-Nouailhetas, Émilienne; Joubert, Claire. *Comparer l'étranger: enjeux du comparatisme en littérature*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

Cavallaro, Dani. *Critical and Cultural Theory: Thematic Variations*, London: Athlone Press, 2007.
Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. Paris: Le Seuil, 1996.
Polet, Jean-Claude. *Auteurs européens du premier XXème siècle*. Bruxelles: De Boeck Supérieur, 2002.
Said, Edward. *Orientalism*. New York: Penguin, 2003.

ادبیات تطبیقی در آلمان

نرجس خدایی (استادیار گروه زبان و ادبیات آلمانی دانشگاه شهید بهشتی تهران) [1]

تاریخچه

اصطلاح «ادبیات تطبیقی» که معادل آن در زبان آلمـانی Vergleichende Literaturwissenschaft است و به اختصار Komparatistik هم خوانده می‌شود، نخستین بار در نیمهٔ دوم سـدهٔ نوزدهم در گسترهٔ مطالعات تاریخی ادبیات آلمانی مطرح شد و پژوهش‌های مقایسـه‌ای متـون ادبـی در نشـریه‌ای بـا عنـوان لاتینـی *Acta Comparationis litterarum universarum* (۱۸۸۷) به کوشش هوگو ملتزل فون لُمنیتس[2] در مجارستان به چاپ رسید. فعـالان ایـن مجلهٔ آلمانی‌زبان، رهنمودهای یوهـان ولفگانـگ گوتـه دربـارهٔ ضـرورت شـکل‌گیـری «ادبیات جهانی» را انگیزهٔ مطالعات تطبیقی در حوزهٔ تاریخ ادبیات اروپـا معرفـی کـرده بودند اما مطالب درج‌شده در مجلهٔ مزبور نشان از جهت‌گیری‌هـای سیاسـی و رسـالت تاریخی آشکاری داشت (کُربینائو- هوفمان ۸۲-۸۳). در آن زمان آلمان قیصری در پرتو سیاست‌های ویلهلم اول و صدراعظم قدرتمندش، بیسمارک، موج ملی‌گرایـی فراگیـری را تجربه کرده و هدف از پژوهش‌های تطبیقی آن بود که جایگاه والای ادبیـات آلمـانی در مقایسه با ادبیات سایر ملت‌ها ثابت شود و تمایلات برتری‌جویانهٔ سیاسی در عرصـهٔ فرهنگی بازنمود یابد (کنستانتینوویچ ۵۹). این گونه استفادهٔ ابزاری از ادبیات ملی آلمان در تقابل آشکار با تفکر جهان‌شمول اندیشمندانی چون یوهان گئورگ هامـان[3] (۱۷۳۰-۱۷۸۸) و یوهان گوتفرید هِردِر[4] (۱۷۴۴-۱۸۰۳) قرار داشت که پیشگامان تبادل فرهنگی با سایر ملت‌ها بودند و، در چارچوب سـنت‌هـای اومانیسـتی و روشـنگرانه، ادبیـات را «زبان مادریِ نوعِ بشر» می‌پنداشتند. گوته، با الهام از اندیشه‌های هامان و هِردِر، در سال

1. Email: khodaee04n@yahoo.de
2. Hugo Meltzl von Lomnitz
3. Johann Georg Hamann
4. Johann Gottfried Herder

۱۸۲۷ نظریهٔ «ادبیات جهانی» را مطرح کرده و خواستار تعامل هرچه‌بیشتر نویسندگان و مترجمان ملل گوناگون برای گسترش کانون‌های ادبی و آشنایی با آثار برجستهٔ ادبیات جهان شده بود.

در نیمهٔ اول سدهٔ بیستم، در ادامهٔ همان روحِ ملی‌گرایانهٔ آلمان قیصری، مطالعات پراکندهٔ دیگری هم در زمینهٔ ادبیات تطبیقی صورت گرفت که آشنایی بیشتر با ادبیات غیربومی را به دنبال داشت، اما به شکل‌گیری نهادهای علمی و پژوهشی منجر نشد. اولین رشته‌های تحصیلی ادبیات تطبیقی، پس از پایان جنگ جهانی دوم، تحت تأثیر سیاست‌های فرهنگی دولت فرانسه، که به همراه متفقین بخش‌هایی از خاک آلمان را اشغال کرده بود، در دانشگاه‌های این کشور تأسیس شد. فریدریش هیرت[1] (۱۸۷۸–۱۹۵۲) که در دوران حکومت نازی‌ها به فرانسه گریخته بود، پس از بازگشت به آلمان غربی، ریاست نخستین کرسی رشتهٔ تحصیلی «ادبیات تطبیقی» را در دانشگاه یوهان گوتنبرگ شهر ماینز به عهده گرفت تا، به سهم خود، مبارزهٔ فرهنگی با بقایای پندارهای قوم‌محورانه و نژادپرستانهٔ آلمانی‌ها را آغاز کند. در همان زمان، در بخش شرقی آلمان نیز کانون‌های مطالعات تطبیقی با الهام از روح انترناسیونالیستی نظام‌های سوسیالیستی پدید آمد که به علت پیش‌فرض‌ها و انگاره‌های آغشته به ایدئولوژی بر حوزه‌های پژوهشی خاصی متمرکز شد و راه خود را از تطبیق‌گران بخش غربی آلمان جدا کرد.

در دهه‌های ۱۹۶۰–۱۹۷۰، به موازات جنبش‌های اعتراضی دانشجویان در سراسر اروپا، توجه روشنفکران آلمانی به مسائل جهانی، از جمله بحران‌های سیاسی ناشی از جنگ ویتنام، معطوف شد و نوعی همبستگی با جنبش‌های آزادی‌خواه کشورهای جهان سوم شکل گرفت که به عرصه‌های اجتماعی و سیاسی محدود نماند و جهت‌گیری‌های تازه‌ای را در گسترهٔ ادبیات در پی داشت: روح انتقادی و تحول‌طلبانهٔ این مقطع تاریخی نیازمند دیدگاه‌های باز فرهنگی و «نگاه جهانی به ادبیات» بود و از همین رو ادبیات تطبیقی در کانون توجه قرار گرفت (کایزر ۲) و پرسش‌هایی دربارهٔ چارچوب‌ها و محدودهٔ فرهنگی این حوزه مطرح شد. گرت ماتِن‌کلوت[2] و کلاوس شولته[3] در نوشتاری با عنوان

1. Friedrich Hirth
2. Gert Mattenklott
3. Klaus Schulte

«تـاریخ ادبیـات در سـرمایه‌داری»[1] (۱۹۷۳) بعضـی از روش‌هـای سـنتی و عملکردهـای پوزیتیویستی ادبیات تطبیقی را نقد کردند و در همنوایی با تطبیق‌گران مارکسیست، از جمله ویکتور ژیرمونسکی[2]، توجه سطحی و اروپامحورانـه بـه ادبیـات غیراروپـایی را بازتـابی از مناسبات اقتصادی سرمایه‌داری در عرصهٔ فرهنگی تلقی کردند (همان).

در دهه‌های آخر سدهٔ بیستم، رشته‌های تحصیلی «ادبیـات تطبیقـی»، گـاه بـا همـین عنوان اما اغلب در پیوند با «ادبیات همگانی»، در شمار زیـادی از دانشـگاه‌هـای آلمـان تأسیس شد که شماری از آن‌ها رشتهٔ فرعی یا زیرشاخه‌ای از مجموعهٔ دروس رشته‌های «زبان و ادبیات آلمانی» یا «زبان و ادبیات فرانسه» و دیگر زبان‌هـای خـارجی محسـوب می‌شد. رشتهٔ تحصیلی «ادبیات تطبیقـی» در شـهرهای بـرلین، فرانکفـورت، ووپرتـال، مونیخ، ماینز، فرایبورگ، بوخوم و اینسبروک چنان گسترش چشـمگیری یافـت کـه بـه شکل‌گیری مؤسسه‌های آموزشی و پژوهشی جداگانه‌ای انجامید. این مؤسسات، کـه بـه دانشگاه‌های بزرگ شهرهای یادشده وابسته‌اند، در حال حاضـر بیشـترین ظرفیـت‌هـای آموزشی این رشتهٔ تحصیلی را به علاقه‌مندان ارائه می‌کنند.

مروری بر برنامه‌های درسی این رشتهٔ تحصیلی در دانشگاه‌های مختلف آلمان نشـان از جهت‌گیری‌های آموزشی و پژوهشی بسـیار متنـوعی دارد. در حـالی کـه شـماری از مراکز تحصیلی که سابقهٔ فعالیت طولانی‌تری دارند، ادبیات تطبیقی را شناخت متکی بـر نظریهٔ ادبیِ دوره‌ها و زبان‌های مختلف می‌دانند و بیشتر به نقد ادبی و وجـوه بوطیقـایی متون و مطالعات ترجمه تمایل دارند، شماری از رشته‌هـای تـازه‌تأسـیس (بـرای نمونـه رشـتهٔ ادبیـات تطبیقـی کـه در سـال ۲۰۰۳ در دانشـگاه پـادربُرن افتتـاح شـده اسـت) فعالیت‌های خود را از ابتدا بر محور علوم نو، چون «مطالعـات زنـان» و «پـژوهش‌هـای بینافرهنگی و بینارسانه‌ای» متمرکز کرده‌اند و در همکاری با رشته‌های تحصیلی دیگـری چون «زبان‌های خارجی» و «مطالعات فرهنگی» برنامه‌های آموزشی انعطاف‌پذیرتری بـه دانشجویان ارائه می‌کنند. بـه نظـر مـی‌رسـد کـه سـنت‌هـای دانشـگاهی و نیـز تسـلطِ صاحب‌نظران این حوزه بر زبان‌ها و ادبیات‌های گوناگون، تا حد زیادی، بر جهت‌گیری‌های آموزشی این رشتهٔ تحصیلی تأثیرگذار بوده است. در طراحی بسیاری از برنامه‌های آموزشیِ

1. *Literaturgeschichte im Kapitalismus*
2. Viktor Zhirmunsky

«ادبیات تطبیقی» در دانشگاه‌های آلمانی آزادی عمل نسبی برای دانشجویان در نظر گرفته شده است و آن‌ها می‌توانند، بسته به میزان مهارت‌های زبانی و ادبی خود، از میان دامنهٔ گسترده‌ای از موضوعات، دروس مورد نیاز خود را انتخاب کنند و بر حسب تمایل و علاقهٔ پژوهشی واحدهای درسی خود را در رشته‌های همگرا بگذرانند.

«انجمن آلمانی ادبیات همگانی و ادبیات تطبیقی»[1] در سال ۱۹۶۹ به همت هُرست رودی‌گِر[2]، یکی از سرشناس‌ترین چهره‌های علمی «ادبیات تطبیقی» آلمان، در شهر بُن، پایتخت قدیمی آلمان، تأسیس شد و بعدها پژوهشگران دیگرِ این حوزه، اروین کُپن[3]، یورگن فُن‌شتاکلبرگ[4]، گرهارد اِر. کایزر[5]، ماریا موگ گرونه‌والد[6]، مونیکا اشمیتس اِمانس[7]، آخیم هولتر[8] و کریستیان موزر[9] ریاست انجمن یادشده را به عهده گرفتند. اعضای «انجمن آلمانی ادبیات همگانی و ادبیات تطبیقی» با همکاری اساتید و دانش‌پژوهان این رشتهٔ تحصیلی در دانشگاه‌های مختلف آلمان و کشورهای دیگر، دربارهٔ جهت‌گیری‌های پژوهشی و تدوین برنامه‌های آموزشیِ روزآمد به تبادل‌نظر می‌پردازند و با برگزاری نشست‌ها و همایش‌ها، روزآمدترین دستاوردهای علمی این حوزه را به علاقه‌مندان معرفی می‌کنند. این انجمن، با بیش از سیصد عضو در کشورهای آلمان، اتریش و سویس، نتایج فعالیت‌های پژوهشی سالانهٔ خود را در کتابِ سال *ادبیات تطبیقی* منتشر می‌کند.

رویکردها، روش‌ها و انتقادات پژوهشگران آلمانی

از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد، بعضی از تطبیق‌گران آلمانی بر کاستی‌ها و ضعف‌های نظری این حوزه خرده گرفتند و بر این نکته تأکید کردند که هرچند «روش‌شناسی ادبیات تطبیقی» وجود دارد، نظریه‌های بنیادینی که بتواند جهت‌گیری‌های پژوهشی را هدفمند کند، هنوز تکوین نیافته است (گرابوفسکی ۱۶۶). این مشکل کم و بیش در سایر رشته‌های

1. Deutsche Gesellschaft Fur Allgemine und Vergleichende Literaturwissenschaft
2. Horst Rüdiger
3. Erwin Koppen
4. Jürgen von Stackelberg
5. Gerhard R.Kaiser
6. Maria Mug-Grünewald
7. Moncia Schmitz-Emans
8. Achim Hölter
9. Christian Moser

زبان و ادبیات نیز یافت می‌شود و، به باور برخی از صاحب‌نظران، با گشودگی ماهوی علوم انسانی رابطه دارد و، در تعبیری واقع‌بینانه، سیال بودن مرزهای شناخت را تضمین می‌کند، اما به نظر می‌رسد که بی‌کرانگی جغرافیای ادبی مطالعات تطبیقی و رشد کمّی و کیفی آن در دهه‌های گذشته نیاز به چارچوب‌های ساختاردهنده و منظم‌کنندهٔ تحقیقات پراکنده را افزایش داده است. تطبیق‌گران آلمانی، در نبود چنین چارچوب‌هایی، در پژوهش‌ها و تدوین طرح‌های آموزشی هم از روش‌ها و رهیافت‌های مکتب‌های فرانسوی و امریکایی و دیگر رویکردهای متداول علوم نظری بهره گرفته‌اند و هم با استفاده از نظریه‌های ادبی و فلسفیِ بومی، از جمله «زیبایی‌شناسی دریافت» و «رویکرد هرمنوتیکی» و «مکتب فرانکفورت»، به بررسی مسائل محوری این گستره پرداخته‌اند. برای نمونه گرهارد اِر. کایزر در نقدِ یکی از بنیادی‌ترین پرسش‌های این مبحث، یعنی اهمیت شناختی که در علوم انسانی از «روش‌های مقایسه‌ای» حاصل می‌شود، از نظریه‌های فیلسوفان آلمانی نظیر ویلهلم دیلتای[1] و یورگن هابرماس[2] وام گرفته است (کایزر ۳). پتر سوندی[3]، یکی دیگر از چهره‌های سرشناس این حوزه که در سال ۱۹۶۵ ریاست مؤسسهٔ «ادبیات همگانی و تطبیقی» دانشگاه آزاد برلین[4] را به عهده گرفت و نقش مهمی در برنامه‌ریزی‌های آموزشی این نهاد ایفا کرد، هم نظریه‌های «مکتب انتقادی فرانکفورت» و هم روشِ «خوانش دقیق»[5] ملهم از رویکردِ «نقد نو» امریکایی را در کانون فعالیت‌های پژوهشی و آموزشی مؤسسهٔ مزبور قرار داده بود.

هانس روبرت یائوس[6]، نظریه‌پرداز «زیبایی‌شناسی دریافت»[7] و بنیان‌گذار «مکتبِ کُنستانس» که از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد سهم شایان توجهی در پیشبرد مباحث ادبی آلمان داشته، در عین حال که وجوهی از پژوهش‌های تطبیقی را نقد کرده، بعضی از قابلیت‌های ویژهٔ آن را به رسمیت شناخته است. یائوس با اشاره به رمانتیک‌هایی که در آغاز سدهٔ نوزدهم با نگاهی به فراسوی مرزهای ادبیات ملی در پیِ «فرهنگ ناب» دوره‌های گذشته بودند، از تصورات آرمانی بعضی از تطبیق‌گران انتقاد کرده و از

1. Wilhelm Dilthey
2. Jürgen Habermas
3. Péter Szondi
4. Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin
5. close reading
6. Hans Robert Jauß
7. reception-aestheics

بازگشت دوبارهٔ روح رمانتیکی سخن رانده است (کنستانتینوویچ ۶۱). «زیبایی‌شناسی دریافت» رویکردی است که با الهام از «هرمنوتیک» هانس گئورگ گادامر[1]، از تلقی‌های متن‌محورانهٔ نقد ادبی فاصله می‌گیرد و در آفرینش معنا سهم خلاقانه‌ای برای «مخاطب» اثر ادبی قائل می‌شود. پژوهش‌های تطبیقی در نگاه اول با «زیبایی‌شناسی دریافت» همخوانی ندارد، زیرا بخش قابل توجهی از مطالعات تطبیقی به موضوع تأثیرگذاری متون ادبی بر یکدیگر اختصاص داده شده و مؤلفهٔ «مخاطبِ متن» چندان مورد توجه تطبیق‌گران قرار نگرفته است، اما هم تطبیق‌گران به تدریج به اهمیت «زیبایی‌شناسی دریافت» پی برده و در پژوهش‌های خود از آن بهره گرفته‌اند و هم یائوس برخی از رویکردهای این حوزه را در همخوانی با رهیافت‌های «زیبایی‌شناسی دریافت» ارزیابی کرده است. به باور وی، جدا کردن یک متن از حوزهٔ محدودِ ادبیات بومی و ارجاع آن به بافت‌های فرهنگی بیگانه نوعی آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود که می‌تواند به شناخت و درک بهتری از متن بینجامد. به سخنی دیگر، می‌توان با استناد به مفروضات «زیبایی‌شناسی دریافت» به این نتیجه رسید که کاوش معنای متن در بافت‌های متنوع فرهنگی مخاطب را به قلمروهای ناشناختهٔ جدیدی هدایت می‌کند و توان تأویل‌پذیری متن را افزایش می‌دهد و بعید نیست که در فضای تأویل بینافرهنگی خوانش‌های خلاقانه‌ای از متن پدید آید که در چارچوب فرهنگ و ادبیات بومی امکان‌پذیر نبوده است.

هُرست رودی‌گِر[2] از دیگر پژوهشگران سرشناسی است که از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد سهم مهمی در شناساندن مکتب‌ها و روش‌های روزآمد «ادبیات تطبیقی» در آلمان داشته و از سال ۱۹۶۶ با انتشار فصلنامهٔ *آرکادیا: مجلهٔ ادبیات تطبیقی*[3] تازه‌ترین و مدرن‌ترین نظریه‌ها و پژوهش‌های بین‌المللی را به مخاطبان این حوزه معرفی کرده است. وی فعالیت‌های «ادبیات تطبیقی» را در همگرایی با ادبیات به مفهوم عام آن می‌بیند، با این تفاوت که مفاهیم و موضوعات محوری که در بررسی ادبیات یک کشور یا یک زبان خاص به کار گرفته می‌شود، در افقی گسترده‌تر و در بافت‌های گوناگون فرهنگی در بوتهٔ آزمایش قرار می‌گیرد. به باور رودی‌گِر «ادبیات تطبیقی» نباید به مقایسهٔ

1. Hans-Georg Gadamer
2. Horst Rüdiger
3. *Arcadia: Fachzeitschrift für Komparatistik*

درون‌مایه‌ها و وجوه زیباشناختی و شناخت عناصر و پدیده‌های مشترک متون ادبی محدود شود، زیرا هنگامی از هم‌سنجی آثار مختلف معنای ژرفی حاصل می‌شود که تطبیق‌گر به پرسش‌ها و رویکردهای متنوع نقد ادبی هم رجوع کند. بدین ترتیب، وی بر تمایل «ادبیات تطبیقی» به نقد ادبی تأکید کرده و تا حدود زیادی به رویکردهای مکتب امریکایی نزدیک شده است (کنستانتینوویچ ۶۰).

مانفرد اشمِلینگ[1]، استاد دانشگاه شهر زاربروکن، در نخستین بخش کتاب *ادبیات تطبیقی، نظریه و عمل*[2] (۱۹۸۱) به یکی از موضوعات بنیادین این حوزه، یعنی «گونه‌شناسی مقایسه» پرداخته و انواع گوناگون کنش‌های تطبیقی را از یکدیگر متمایز کرده است: مقایسهٔ «تأثیرگذاری» نویسندگان و متون بر یکدیگر، مقایسهٔ «ساختاری» آثار با تمرکز بر وجوه زیباشناختی و نشانه‌شناختی و زبان‌شناختی، تطبیق «روش‌های نقد ادبی»، مقایسهٔ «فرایندهای تاریخی» که آثار ادبی در آن تکوین یافته‌اند، و بررسی «بافت‌های همگونی» که متون بر بستر آنها شکل گرفته‌اند، از جمله گونه‌های معمول در پژوهش‌های تطبیقی‌اند (اشمِلینگ ۱۱–۱۸). این شیوه‌های متفاوت هم‌سنجی از آن رو امکان‌پذیر است که «متن»، به تعبیر تطبیق‌گران، هم «نظام گشوده‌ای دارد و هم برآمده از تبادل و تقابل گفتمان‌های متفاوت است و حتی نوعی بازی با بافت‌های گوناگون تلقی می‌شود» (کُربینائو– هوفمان ۳۸). بدین ترتیب برای درک پیچیدگی‌های متن، باید از نقد مضمونی آن فراتر رفت و به متون دیگر و بافت‌های گوناگون ادبی و تاریخی و فرهنگی یا، به گفتهٔ کُربینائو– هوفمان، به «محیط متن» رجوع کرد (همان ۳۹).

اِروین کِپن، هوگو دی‌زرنیک[3]، و یانوش ریس[4] که از دیگر استادان شناخته‌شدهٔ «ادبیات تطبیقی» در آلمان به شمار می‌روند، در **محدوده‌های جغرافیایی- فرهنگی** گوناگونی به پژوهش پرداخته‌اند و از همین رو تعبیرهای متفاوتی از رسالت و اهداف این دانش ارائه کرده‌اند. یانوش از جمله تطبیق‌گرانی است که در نوشته‌های خود از گسترهٔ مکانی اروپا فراتر رفته و توجهٔ ویژه‌ای به ادبیات افریقا و مجمع‌الجزایر غرب

1. Manfred Schmeling
2. *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*
3. Hugo Dysernick
4. János Riesz

اقیانوس هند نشان داده است (کنستانتینوویچ ۶۴). برند کیفر[1] و ورنر نِل[2] در بخشی از کتاب *حافظهٔ نوشتار*[3] (۲۰۰۵) به موضوع تحول نگاه اروپا به فرهنگ‌های دیگر پرداخته‌اند و روندی را مشخص کرده‌اند که طی آن روابط ادبیات ملی با فرهنگ و ادبیات کشورهای دیگر به گونه‌ای اساسی تغییر یافته است: این دو پژوهشگر یادآور شده‌اند که زمانی سیاست‌های قوم‌محورانه و استعماری جهت‌گیری‌های پژوهشی‌ـمقایسه‌ای را رقم زده‌اند و زمانی دیگر «جلوه‌های نامتعارف»[4] فرهنگ‌های بیگانه توجه اروپاییان را به خود جلب کرده است. در سدهٔ بیستم برخی از تطبیق‌گران کوشیده‌اند با نگاهی جهان‌وطنانه به مقایسهٔ خود ودیگری بپردازند و بعدها، با افزایش تبادلات بین‌المللی و بینارسانه‌ای، سویه‌های بینافرهنگی متون ادبی در کانون توجه قرار گرفته است (کیفِر ۱۴۷–۱۵۱).

زوران کنستانتینوویچ[5] در یکی از کتاب‌های مرجعِ این گستره با عنوان *ادبیات تطبیقی*[6] (۱۹۸۸)، نخست روش‌ها و رویکردهای متنوع مکتب‌های فرانسوی و امریکایی و اسلواکیایی و رهیافت‌های صاحب‌نظران روسی را به مخاطب معرفی و سپس، در فصل‌های دیگر، پژوهش‌های محوری «ادبیات تطبیقی» را با اشاره به برگزیده‌هایی از متون مهم این حوزه جمع‌بندی کرده است: بررسی سوژه‌ها و بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های مشترک آثار ادبی، مطالعهٔ روابط بینامتنی، شناخت تطبیقی دوره‌ها و جریان‌های ادبی، مقایسهٔ تاریخ علوم نظری و تأمل دربارهٔ رابطهٔ ادبیات با مذهب و فلسفه، پژوهش دربارهٔ نمادها و اسطوره‌ها، شناخت قالب‌های ذهنی و روحیات اقوام، نگاه تطبیقی به جامعه‌شناسی ادبیات، و پژوهش‌های مقایسه‌ای در زمینه‌های گونه‌شناسی، روش‌شناسی، سبک‌شناسی، آواشناسی، استعاره‌شناسی، تصویرشناسی، و نگاره‌های سنتی، و همچنین توجه به ادبیات مردمی (فولکلور)، از دید او، از جمله مهم‌ترین حوزه‌های تحقیقی تطبیق‌گران به شمار می‌رود (کنستانتینوویچ ۱۳۷–۱۶۸). کنستانتینوویچ و شمار دیگری از صاحب‌نظران بر این نکته تأکید کرده‌اند که مقایسهٔ آثار ادبی با یکدیگر نباید به

1. Bernd Kiefer
2. Werner Nell
3. Das Gedächtnis der Achrift
4. exotic
5. Zoran Konstantinović
6. Vergleichende Literaturwissenschaft

همسان‌پنداری چیزهای ناهمسان منتهی شود، بلکه کیفیت متفاوت هر متن یا به عبارتی «دیگربودگی»[1] آن نیز باید در مرکز توجه قرار گیرد (همان ۱۳۰).

در دو دهۀ پایانی سدۀ بیستم و در آستانۀ سدۀ بیست‌ویکم دامنۀ موضوعی «ادبیات تطبیقی» در آلمان گسترش یافت و با توجه به تحولات فرهنگیِ برآمده از تبادلات بین‌المللی در فرایند جهانی‌شدن، «نقد پسااستعماری» و نیز پژوهش‌های «بینافرهنگی» و «بینارشته‌ای» و «بینارسانه‌ای» بیش از پیش در کانون توجه قرار گرفت. در دهه‌های آخر قرن بیستم، شاخه‌های مختلف علوم انسانی تمایل چشمگیری به «مطالعات فرهنگی» نشان دادند و میان پژوهش‌های فرهنگی و ادبی پل‌های ارتباطی متعددی برقرار شد. نهادینه شدن رشتۀ «مطالعات فرهنگی» در دانشگاه‌های مختلف آلمان پرسش‌هایی را دربارۀ مرزهای این رشته با «ادبیات تطبیقی» برانگیخت. با این استدلال که بنای تئوریک رشتۀ «ادبیات تطبیقی» به گونه‌ای بنیادین پایه‌ریزی نشده است و متولیان این دانش نتوانسته‌اند ظرفیت‌های نظریِ مقایسۀ تطبیقی را به سایر علوم بینافرهنگی و بینارشته‌ای تعمیم دهند، در محافل دانشگاهی این نگرانی ابراز شد که «مطالعات فرهنگی» که بالطبع حوزه‌های تحقیقی گسترده‌تری را دربرمی‌گیرد ادبیات تطبیقی را «ببلعد» یا به حاشیه براند (تسیما ۲؛ کیفِر ۴). کیفِر و نِل یادآور شده‌اند که این نگرانی تا حدودی به واقعیت پیوسته است و پس از رونق گرفتن «مطالعات فرهنگی»، شماری از نهادهای پژوهشی و آموزشی مرتبط با «ادبیات تطبیقی»، حتی در امریکا که مهدِ چندفرهنگی‌گری است، تعطیل شده‌اند و همین روند روبه‌انحطاط پس از فروپاشی نظام‌های سوسیالیستی در دانشگاه‌های کشورهای اروپای میانه و شرقی نیز مشاهده شده است (کیفِر ۴). در ادامۀ مباحث یادشده، برخی صاحب‌نظران، مانند اِستون توتوسی تْسِپِتنِک[2] خواستار ادغام «ادبیات تطبیقی» با پژوهش‌های همگرا شده و حتی پیشنهاد کرده‌اند رشتۀ جدیدی با عنوان «مطالعات فرهنگی تطبیقی»[3] تأسیس شود (گرابوفسکی ۱۲۹). البته پیش از رویارویی «ادبیات تطبیقی» با «مطالعات فرهنگی»، محافل آکادمیایی دربارۀ عنوان این حوزۀ پژوهشی نظریه‌های متفاوتی ابراز کرده بودند و حتی گزینه‌هایی چون «بررسی تطبیقی ادبیات» یا «مطالعات تطبیقی ادبیات» هم پیشنهاد شده بود (کربینائو-هوفمان ۱۵).

1. alterity
2. Steven Tötösy de Zepetnek
3. comparative cultural studies

به‌رغم مباحث برشمرده، بعضی از پژوهشگران «ادبیات تطبیقی»، همچنان بر قابلیت‌های ویژهٔ آن تأکید می‌کنند و گمان نمی‌برند که رشته‌های نوین علوم انسانی به آسانی گوی سبقت را از این دانش بربایند. برخی بر این باورند که رونق گرفتن ترجمه در زبان‌های مختلف، بالا رفتن سطح تولیدات ادبی، و دسترس‌پذیری کتب الکترونیکی از طریق رسانه‌های گوناگون، خواه ناخواه موجب می‌شود که مصرف‌کنندگان به طبقه‌بندی و مقایسهٔ فراورده‌ها بپردازند و «ادبیات تطبیقی» می‌تواند در این بافت به درک جدیدی از ادبیات منجر شود و نقش «دانشی کلیدی» را ایفا کند (کیفِر ۴).

پتر تسیما در کتابی با عنوان *چشم‌اندازهای تطبیقی: دربارهٔ نظریهٔ ادبیات تطبیقی*[1] (۲۰۱۱) اذعان دارد که این حوزهٔ پژوهشی فاقد مرزبندی دقیق با سایر «مطالعات بینافرهنگی» است، اما در عین حال تأکید می‌کند که این ویژگی ضعف به شمار نمی‌رود، بلکه «ساختارهای باز و قابل‌تطور» و استفادهٔ تطبیق‌گران از روش‌ها و رویکردهای ناهمخوان و گاه متناقض‌نما، سازوکار مناسبی برای رویارویی با پیچیدگی‌های علوم نظری در جهان معاصر است (تسیما ۲). به باور تسیما، ادبیات تطبیقی باید از طریق گفت‌وگوی بینارشته‌ای با «مطالعات ترجمه»، «علوم رسانه» و «فرهنگ‌شناسی» پژوهش‌های خود را با چالش‌های فرهنگی جهان معاصر هماهنگ کند و در تبادلی پیوسته با نظریه‌های نوین، به یافته‌های نشانه‌شناختی و جامعه‌شناختیِ خود ژرفا بخشد. یکی از توانایی‌های «ادبیات تطبیقی» آن است که نگاه نسبی‌گرایانه به متن ادبی و نظریهٔ ادبی را تقویت می‌کند: هنگامی که پژوهشگری فرضیه‌ها و یافته‌های خود را در بافت فرهنگ‌ها و زبان‌های گوناگون محک می‌زند، ناگزیر به نسبی بودن آن‌ها پی می‌برد و از نظریه‌پردازی‌های عام و مطلق‌گرایانه می‌پرهیزد. سوندی یادآور می‌شود که این حوزهٔ پژوهشی در بافت «داروینیسم اجتماعی» و «ملی‌گرایی» پدید آمده و مدت‌ها در چارچوب گفتمان‌های سلطه‌جویانه رشد یافته است، از همین رو یکی از مهم‌ترین وظایف تطبیق‌گرایان «خودبازتابندگی»[2] و «بازنگری انتقادی»[3] به تاریخ تکوین و تکامل، و نیز آگاهی به موقعیت کنونی «ادبیات تطبیقی» است. سوندی بر این نکته تأکید می‌کند

1. *Komparatistische Perspektiven: Zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*
2. Self-reflexivity
3. Critical review

که حتی اساسی‌ترین کنش‌های تطبیقی، یعنی «گزینش و طبقه‌بندی و شناخت متون»، در بافت فرهنگ‌ها و زبان‌های گوناگون معیارهای یکسانی ندارند و مقایسهٔ تطبیقی، مشروط بودن شناختِ خود و دیگری را آشکار می‌کند و ظرفیت آن را دارد که زنگار ایدئولوژی را از سیمای مطالعات حوزهٔ ادبیات بزداید (همان ۲–۷).

در جمع‌بندی نهایی مباحث یادشده، باید بر این نکته تأکید کرد که جهت‌گیری‌های متفاوت «ادبیات تطبیقی» در دهه‌های گذشته، در پرتو تحول نظریه‌ها و گفتمان‌های بومی و برون‌مرزی قرار داشته است و تطبیق‌گران آلمانی کوشیده‌اند، در تقاطع مکتب‌ها و رویکردهای گوناگون، راه میانه را بپیمایند و پژوهش‌های خود را به واسطه‌ای برای تبادل نظر و گفت‌وگو دربارهٔ دستاوردهای نوین علوم نظری بدل کنند. مطالعات تطبیقی امروزه نیز در چارچوب‌های خاصی نمی‌گنجد و گشودگی ماهوی این رشته باعث شده است که پژوهشگران این حوزه، در مقایسهٔ متون ادبی از رویکردهای متفاوتی، مانند نظریهٔ نظام‌های اجتماعی (نیکلاس لومان[1])، فرمالیسم روسی، ساختارگرایی، پساساختارگرایی و غیره بهره بگیرند.

معرفی رشتهٔ «ادبیات تطبیقی» در دانشگاه یوهان گوتنبرگ شهر ماینز[2]

اولین کرسی رشتهٔ «ادبیات تطبیقی» در آلمان در سال ۱۹٤٦، پس از پایان جنگ جهانی دوم، تحت تأثیرسیاست‌های فرهنگی دولت فرانسه در دانشگاه یوهان گوتنبرگ شهر ماینز افتتاح شد. در دهه‌های بعد، رشتهٔ «ادبیات تطبیقی» به لحاظ کمّی و کیفی گسترش یافت و بعدها در قالب یک مؤسسهٔ نیمه‌مستقل به فعالیت‌های خود ادامه داد. امروزه «پژوهشکدهٔ ادبیات تطبیقی» دانشگاه یوهان گوتنبرگ، با بیش از پانصد دانشجو، در ردیف سه مرکز علمی مهمی قرار دارد که این رشتهٔ تحصیلی را به علاقه‌مندان ارائه می‌کنند. دانشجویان این پژوهشکده در مقاطع مختلف تحصیلی هم دربارهٔ پرسش‌های بنیادین علم ادبیات به پژوهش می‌پردازند و هم در زمینهٔ مقایسهٔ آثار ادبی فرهنگ‌های گوناگون، مهارت‌های نظری–عملی کسب می‌کنند.

آشنایی با مبانی عام علم ادبیات و زیبایی‌شناسی و نظریه‌های ادبی، بررسی تکوین و تکامل ادبیات بینافرهنگی، نقد مباحث مرتبط با ادبیات جهان، آشنایی با تاریخ ادبیات، روش‌شناسی، نظریه‌های بینامتنیت و غیره از جمله دروسی هستند که به دانش‌پژوهان این رشته ارائه می‌شود. سهم عمده‌ای از پژوهش‌های این دانشگاه به «گونه‌شناسی ادبی»، «تخیل‌شناسی» و «مطالعات ترجمه» اختصاص یافته است.

1. Niklas Luhmann
2. https://www.studium.uni-mainz.de/master-komparatistik

مطالعات تطبیقی دانشگاه یوهان گوتنبرگ به متون ادبی محدود نمی‌شود، بلکه دامنهٔ گسترده‌تری، مانند رابطهٔ ادبیات با فرهنگ و نیز تبادلات بینافرهنگی میان ملل مختلف در عصر جهانی شدن را نیز دربرمی‌گیرد. در برنامه‌های آموزشی این رشتهٔ تحصیلی، نگاه تطبیقی به پرسش‌های بینارشته‌ای و بینارسانه‌ای، از جمله بررسی روابط متقابل میان ادبیات و فیلم و هنرهای تجسمی، نیز در نظر گرفته شده است.

گسترهٔ جغرافیایی مطالعات تطبیقی در دانشگاه یوهان گوتنبرگ ادبیات اروپای میانه و اروپای جنوبی و نیز ادبیات امریکای شمالی و جنوبی است. به منظور متمرکز کردن و انسجام هرچه بیشتر پژوهش‌های تطبیقی، سدهٔ هجدهم تا بیست‌ویکم «مقطع زمانی مورد مطالعه» تعیین شده است.

شرایط پذیرش دانشجو: دانشجویان دورهٔ کارشناسی، افزون بر تسلط کامل بر زبان آلمانی و مهارت‌های نسبی در زبان انگلیسی، باید با یکی از زبان‌های رومیایی یا اسکاندیناوی یا اسلاوی آشنا باشند. شرط پذیرش در دورهٔ کارشناسی ارشد، ارائهٔ مدرک کارشناسی «ادبیات تطبیقی» یا رشته‌های گوناگون زبان و ادبیات خارجی است.

پژوهشکدهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه ماینز به منظور تقویت مطالعات بینارشته‌ای و بینافرهنگی با دانشگاه‌های هم‌خانواده در کشورهای فرانسه و هلند همکاری پیوسته دارد و از طریق تبادل استاد و دانشجو، ارائهٔ فرصت‌های مطالعاتی و برگزاری همایش‌ها و نشست‌های مشترک، فعالیت‌های بینادانشگاهی را تقویت می‌کند.

نمونه‌ای از برنامه‌های درسی ارائه‌شده در دانشگاه یوهان گوتنبرگ در سال ۲۰۱۱

تصویر تخیلی شرق در ادبیات سدهٔ نوزدهم و بیستم (مقطع کارشناسی ارشد)
بینامتنیت: بررسی تطبیقی موضوع «ترس» در متون ادبی (کارشناسی ارشد)
اشکال گوناگون بینامتنیت (مقطع کارشناسی ارشد)
جنبش‌های آوانگارد اروپا: فوتوریسم، دادائیسم، سورئالیسم (مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد)
درآمدی بر ادبیات همگانی و ادبیات تطبیقی (مقطع کارشناسی)
بررسی تطبیقی شخصیت «مدئا» در تاریخ ادبیات اروپا (مقطع کارشناسی)
مفاهیم بنیادین در تحلیل متون روایی، نمایشی و غنایی (مقطع کارشناسی)
روش‌های تأویل متن (مقطع کارشناسی)
بررسی تطبیقی رابطهٔ ادبیات و سیاست (مقطع کارشناسی)
ضدقهرمانان در متون ادبی جهان: بررسی *دن‌کیشوت* (سروانتس)، *شنل* (گوگول)، *بیگانه* (کامو) *وویتسِک* (گئورگ بوشنر) و غیره (مقطع کارشناسی)
خواندن و تفسیر متون ادبی ملل (مقطع کارشناسی)

منابع

Corbineau-Hoffmann, Angelika. *Einführung in die Komparatistik*. 2 überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2004.

Grabovszki, Ernst. "Vergleichende Literaturwissenschaft und Literaturtheorie". *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron, 1999-2000. S. 166-173.

Kaiser, Gerhard R. *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand, Kritik, Aufgaben.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Kiefer, Bernd, Werner Nell (Hg.). *Das Gedächtnis der Schrift: Perspektiven der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutsche Universitätsverlag, 2005.

Konstantinović, Zoran. *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Bern: Peter Lang, 1988.

Schmeling, Manfred (Hg.). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaion, 1981.

Zima, Peter v. *Komparatistische Perspektiven*: *Zur Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Verlag, 2011.

همایش بین‌المللی حافظه و میراث بین‌فرهنگی شرق و غرب (ایران، فرانسه، آلمان)

آبتین گلکار (استادیار گروه زبان روسی دانشگاه تربیت مدرس)[1]

همایش بین‌المللی حافظه و میراث بین‌فرهنگی شرق و غرب (ایران، فرانسه، آلمان) با آن‌که حوزه‌ای گسترده‌تر از دانش ادبیات تطبیقی را در برمی‌گرفت، از نظر معرفی و مطرح کردن برخی مباحث نو برای علاقه‌مندان به ادبیات تطبیقی در ایران نیز فرصت بسیار مغتنمی بود. این همایش در اول و دوم آبان ۱۳۹۶ در دانشگاه شیراز، و با همکاری دانشگاه استراسبورگ فرانسه، برگزار و چهارده مقاله از پژوهشگران ایرانی و فرانسوی در آن ارائه شد.

علی‌رضا انوشیروانی، که به همراه کریستین میار[2] وظیفهٔ دبیر علمی همایش را بر عهده داشت، در آغاز این همایش به ضرورت راه‌اندازی رشته‌های بین‌رشته‌ای در علوم انسانی ــ از قبیل ادبیات تطبیقی ــ در دانشگاه‌های ایران اشاره کرد و گفت نگاه تک‌رشته‌ای و تک‌بعدی و جزیره‌ای علوم انسانی را در ایران از هم جدا ساخته و مانع پیشرفت آن شده است. او از «مطالعات حافظه» به مثابهٔ دانشی نوپا یاد کرد که رشته‌هایی همچون تاریخ، فلسفه، جامعه‌شناسی، باستان‌شناسی، هنر، مطالعات رسانه‌ای، الهیات، روان‌شناسی، علوم سیاسی، اسطوره‌شناسی، مطالعات فرهنگی و علوم تجربی را در علوم انسانی گرد هم آورده است. وی در مقالهٔ خود با عنوان «حافظهٔ فرهنگی چیست؟» به معرفی مفاهیم و نظریات اصلی مطالعات حافظهٔ فرهنگی پرداخت و از جمله به آرای امیل دورکهایم[3]، موریس الب‌واکس[4]، پی‌یر نورا[5]، یان آسمان[6] و آلایدا آسمان[7] اشاره کرد و بر همین اساس حافظهٔ فرهنگی را یک «نیروی اتحادبخش جمعی» دانست که در پیوند نزدیک با گذشته و آینده در شکل‌دهی به هویت جامعه مؤثر است.

---

1. Email: golkar@modares.ac.ir
2. Christine Maillard
3.Emile Durkheim
4. Maurice Halbwachs
5. Pierre Nora
6. Jan Assmann
7.Aleida Assmann

برخی از مقالات ارائه‌شده در همایش، ضمن ارتباط داشتن با مقولهٔ «حافظهٔ فرهنگی»، به طور کامل در چارچوب دانش ادبیات تطبیقی قرار می‌گرفتند. مانند مقالهٔ مهرنوش کی‌فرخی و مهناز رضایی که به مطالعهٔ عناصر فرهنگی فرانسوی در ***وغ‌وغ‌ساهاب*** هدایت اختصاص یافته بود و با ارائهٔ نمونه‌هایی از اتفاقات، اسامی مکان‌ها و شخصیت‌هایی که اندیشهٔ خواننده را به سوی فرانسه و فرهنگ و ادبیات آن سوق می‌دهند، به این نتیجه می‌رسید که هدایت بین دو فرهنگ ایرانی و فرانسوی در نوسان است. بهی حدائق با بررسی جلوه‌های بصریِ خیره‌کننده و شوک‌آور در نمایش‌های علی رفیعی، کارگردان معاصر، نمونه‌های مشابه چنین ترفندهایی را در تئاتر آنتونن آرتو[1]، تئاتر آسیایی (بالیایی و چینی) و کابوکی (تئاتر سنتی ژاپن) معرفی کرد و این اغراق بصری و تصویری را عامل مؤثری دانست که می‌تواند جایگاه زبان را در نمایش کمرنگ کند و به این شکل موجب تقویت جنبه‌های انسان‌گرایانه و فراملیتی ادبیات شود، ادعایی که البته می‌توان در چند و چون آن به بحث نشست.

یکی از حوزه‌های ادبیات تطبیقی که در ایران چندان مورد توجه قرار نگرفته، بررسی جایگاه یک نویسنده یا اثر در مملکتی دیگر است و سیمایی که به واسطهٔ ترجمه‌ها یا عواملی دیگر از او در ذهن مردمی بیگانه ساخته شده است. هردو مقاله‌ای که در این همایش به روابط ادبی ایران و آلمان اختصاص یافته بودند، چنین رویکردی داشتند. کریستین میار، استاد تاریخ اندیشه و مطالعات آلمان دانشگاه استراسبورگ، به معرفی ترجمه و تفسیر یوزف گورس[2] از شاهنامهٔ فردوسی پرداخت و نشان داد دلبستگی‌های گورس به مکتب رمانتیسم و نگرش رمانتیک‌ها به شرق چگونه بر ترجمهٔ او از متن فردوسی تأثیر گذاشته و گویی فضایی فرهنگی و معنوی پدید آورده که میان ایران و آلمان مشترک است. محمود حدادی نیز با ذکر تاریخچهٔ حضور ***دیوان شرقی ـ غربی*** گوته در ایران، از یک سو به این باور نادرست اشاره کرد که در ایران تصور می‌شود گوته پس از آشنایی با حافظ و شعر فارسی به اوج شکوفایی رسید و گوته‌ای شد که ما امروز می‌شناسیم، در حالی که او شاهکارهای ماندگار خود را پیش از ***دیوان شرقی ـ غربی*** خلق کرده بود و اتفاقاً این دیوان

1. Antonin Artaud
2. Joseph Görres

حاصل دورهٔ پختگی اوست، و از سوی دیگر، به این نکته پرداخت که گوته، برخلاف ادیبانی مانند لِسینگ[1] و هِبِل[2]، فقط مجذوب نقش‌مایه‌های اخلاقی ادبیات خاورزمین نشد و برخلاف برخی از رمانتیک‌های آلمانی به تقلید از قالب‌ها و عناصر صوری شعر فارسی روی نیاورد، بلکه پا به جهان عاطفی شعر فارسی گذاشت و نوعی شناخت درونی و عمیق از این ادبیات را در سروده‌های ***دیوان شرقی ـ غربی*** به ظهور رساند. مقالهٔ دیگر این حوزه را یوهان اشتراوس[3] از دانشگاه استراسبورگ ارائه کرد و با مطرح کردن نکاتی دربارهٔ تصویرشناسی مدرن شاعران کلاسیک در جهان ترک ـ ایرانی این مسئله را پیش کشید که تغییر مرزها یا زبان‌های رایج در کشورها چگونه می‌تواند بر تصویری که اقوام امروزی از برخی شاعران کلاسیک در ذهن دارند، تأثیر بگذارد.

یکی دیگر از مباحث مهم ادبیات تطبیقی که در این همایش جایگاه شاخصی داشت، تصویرشناسی و دیدن «خود» از دریچهٔ چشم «دیگری» در قالب سفرنامه‌های جهانگردان خارجی است. فیلیپ داروس[4]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه سوربون جدید، در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات "غیرتخیلی": رابطه‌ای نوین با ادبیات، تاریخ و حافظه»، متونی مانند سفرنامه‌ها و روایت‌های تحقیقی و مستند را نیز آثاری ادبی معرفی کرد که فقط تناسب و ارتباط متقابل میان متن و تخیل در آنها به گونهٔ متفاوتی شکل گرفته است، ولی به هرحال همهٔ عناصر متن بازتاب‌دهندهٔ نگرش ذهنی نویسنده نسبت به حافظهٔ فرهنگی و تاریخیِ شخصی و جمعی است. ایلمیرا دادور با تکیه بر نظریات دانیل آنری پاژو[5] و ژان مارک[6] مورا دو سفرنامهٔ متفاوت از دو فرانسوی را از دیدگاه تصویرشناختی بررسی کرد: سفرنامهٔ ژان دیولافوا[7] که در زمان ناصرالدین‌شاه قاجار به همراه همسر باستان‌شناسش برای حفاری در مکان‌های باستانی شهر شوش به ایران آمده بود، و سفرنامهٔ ***به سوی اصفهان***[8] به قلم پی‌یر لوتی[9]، نویسندهٔ فرانسوی، که در

1. Gotthold Ephraim Lessing
2. Friedrich Hebbel
3. Johann Strauss
4. Philippe Daros
5. Daniel Henry Pageaux
6. Jean-Marc Moura
7. Jane Dieulafoy
8. Vers Ispahan
9. Pierre Loti

اواخر سدهٔ نوزدهم از ایران دیدن کرده بود. در این مقاله نگاه این دو سفرنامه‌نویس به ایران و ایرانیان در آغاز و پایان سفرشان مقایسه و دگرگونی‌های این نگاه و علل آن‌ها بررسی شد. دومینیک لِوی جهانبخت[1]، پژوهشگر دانشگاه استراسبورگ، نیز، با رویکردی کم‌وبیش مشابه، دو سفرنامه از ادموند یارولیمک[2]، مدیر شرکت هواپیماسازی یونکرس، را بررسی کرد و کوشید پاسخی به این پرسش بدهد که چه انگیزه‌ای باعث شد یارولیمک نزدیک به ده سال پس از نوشتن نخستین کتابش دربارهٔ سفر به ایران، کتابی دیگر دربارهٔ همان سفر بنگارد. لِوی جهانبخت همچنین دربارهٔ این مطلب صحبت کرد که مسائل روز جهان تا چه حد می‌تواند در نگرش ما نسبت به گذشتهٔ ملت‌های دیگر مؤثر باشد. در مقاله‌ای دیگر، محمدرضا فارسیان و آزاده فسنقری بر اساس سفرنامهٔ ***راه و رسم جهان*** به قلم نیکلا بوویه[3] فرایند ساخت و بازساخت حافظهٔ فرهنگی ایرانیان را به تصویر کشیدند و برخی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ این حافظه را، مانند نام‌های خاص مکان‌ها یا شاعران، آیین‌های مذهبی، و سنت‌های فرهنگی، از دید بوویه تشریح کردند. نادر نصیری مقدم، استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی و پژوهش‌های ایران‌شناسی دانشگاه استراسبورگ، نیز در مقالهٔ خود یکی دیگر از انواع ادبیات «غیرتخیلی» را موضوع پژوهش قرار داد: مرسولات دیپلماتیک آلفونس نیکلا[4]، کنسول فرانسه در تبریز در دورهٔ انقلاب مشروطهٔ ایران، و نقش این مرسولات به عنوان منبعی جدید برای پژوهش‌های مربوط به این واقعهٔ تاریخی.

دیگر مقالات همایش حافظه بین‌فرهنگی ، نیز موضوعاتی داشتند که می‌تواند از لحاظ نگرش یا شیوهٔ کار برای پژوهشگران بین‌رشته‌ای جالب‌توجه باشد: رِمی گونِل[5]، رئیس دانشکدهٔ الهیات پروتستان دانشگاه استرابورگ، به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های کودکی حضرت مسیح (ع) در منابع اسلامی و مسیحی و گفتمان حافظه‌ها پرداخت؛

1. Dominique Levi-Jahanbakht
2. Edmond Jarolimek
3. Nicolas Bouvier
4.Alphonse Nicolas
5.Rémi Gounelle

قاسم کاکایی، استاد فلسفهٔ اسلامی دانشگاه شیراز، دربارهٔ گفت‌وگوی بین ادیان و مایستر اکهارت[1] و ابن‌عربی سخن گفت؛ فیلیپ آلکساندر[2]، استاد دانشگاه لورن فرانسه، از روی عکس‌های قدیمیِ به‌جامانده از مشرق‌زمین کوشید به بازسازی گوشه‌هایی از تصویر این جهان در ذهن غربیان بپردازد و آرمِل لین پُلتیه[3] با مطالعهٔ آثاری از آیین میتراییسم که در شمال فرانسه یافت شده است، از نگاهی متفاوت به این آیین در مکانی دور از خاستگاه آن خبر داد. این همایش با سخنرانی حسین بیک‌باغبان، استاد بازنشستهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استراسبورگ، دربارهٔ جایگاه فرهنگی و ادبی شیراز در جهان پایان یافت.

1. Meister Eckhart
2. Philippe Alexandre
3. Armelle Line Peltier

گزارش همایش سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی امریکا (۶ تا ۹ ژوئیه ۲۰۱۷، اوترخت، هلند)

آدینه خجسته پور (دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز)[1]

امروزه ادبیات تطبیقی در دنیا همچون رشتهٔ علمی مستقلی شناخته شده است. در فضای آکادمیایی جهان، هر «سه شرط اساسی (گروه دانشگاهی مستقل، انجمن علمی، و نشریهٔ تخصصی)، که معرف و پشتوانهٔ دوام و گسترش و پیشرفت هر رشته‌ای است» (انوشیروانی ۱۱) فراهم است. از فعالیت‌های مهمی که انجمن‌های علمی و نهادهای دانشگاهی در گسترش این رشته انجام داده‌اند، برگزاری همایش‌هایی وسیع و متمرکز برای تبادل افکار پژوهشگران این رشته است که همایش سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی امریکا[2] یکی از مهم‌ترین آن‌هاست. آنچه در پی می‌آید، شرح یافته‌ها و آموخته‌های نگارنده از حضور در این همایش در تیر ماه ۱۳۹۶ است[3].

سال‌ها پیش، در یکی از همایش‌های سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی امریکا، استادی هلندی از دبیر وقتِ همایش، دیوید دمراش[4]، پرسید که آیا امکان دارد روزی این همایش را بیرون از امریکا برگزار کنند. دمراش با لبخندی پاسخ داد: «چرا که نه؟!». و امسال برای نخستین بار این اتفاق رخ داد: همایش سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی کیلومترها دورتر از ایالات متحده و آن سوی اقیانوس اطلس، در کشور هلند و در دانشگاه اوترخت برگزار شد، حرکتی فرخنده که می‌تواند گامی مثبت برای نزدیکیِ پژوهشگران سراسر دنیا و تبیین ماهیت فراملی این رشته باشد.

انجمن ادبیات تطبیقی امریکا که در سال ۱۹۶۰ تأسیس شد، یکی از مهم‌ترین انجمن‌ها در رشتهٔ ادبیات تطبیقی است. متخصصان و پژوهشگران از سراسر دنیا، فارغ

---

1. Email: adinehkhojastehpour@yahoo.com

2. American Comparative Literature Association (ACLA)

۳. با تشکر از همکاری جیکوب بلیکسلی، امیر خادم، لیلا رحیمی بهمنی، یوهانا سلمان، اصغر سیدغراب، سعیده شهنه‌پور، حنین عمری، سومی کیم، بهنام میرزابابازادهٔ فومشی و کندیس میکسون.

۴. David Damrosch نظریه‌پرداز ادبیات جهان و رئیس گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد

از ملیت، زبان، یا وابستگی دانشگاهی، به شرط علاقه و پژوهش در حوزه‌های مرتبط با ادبیات ملل و فرهنگ‌های گوناگون و همچنین حوزه‌های بینارشته‌ای می‌توانند عضو انجمن شوند. ماهیت فرازبانی، فراملّی و بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی مهم‌ترین اصلی است که اعضای انجمن را از کشورها و رشته‌های گوناگون گرد هم می‌آورد. این انجمن در حال حاضر سه هزار عضو دارد. رئیس فعلی انجمن، امیلی اپتر[1]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه نیویورک و نویسندهٔ کتاب‌هایی چون *در مخالفت با ادبیات جهان: دربارهٔ سیاست ترجمه‌ناپذیری*[2] (۲۰۱۳)، و *قلمرو ترجمه: ادبیات تطبیقی (از نگاهی) تازه*[3] (۲۰۰۶)، و نایب رئیس انجمن، دیوید پالمبو-لیو[4] استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه استنفورد و نویسندهٔ کتاب *آسیایی/ امریکایی: گذرِ تاریخی از مرزبندی نژادی*[5] (۱۹۹۹) هستند. انجمن از سه نشریهٔ مهم در این حوزه با عنوانهای *ادبیات تطبیقی* (انتشارات دانشگاه دوک)، *مطالعات ادبیات تطبیقی* (انتشارات دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا) و *سیمپلوکه* (انتشارات دانشگاه نبراسکا) حمایت مالی می‌کند و انجمن خود عضو سازمان‌هایی همچون شورای انجمن‌های علمی ایالات متحده، انجمن دپارتمان‌ها و برنامه‌های ادبیات تطبیقی، و انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است[6].

از فعالیت‌های مهم انجمن انتشار گزارشی مفصل دربارهٔ وضعیت ادبیات تطبیقی در فواصل ده‌ساله است. نخستین گزارش را هری لوین[7] در سال ۱۹۶۵ نوشت و گزارش بعدی در سال ۱۹۷۵ به قلم تامس گرین[8] نگاشته شد. پس از وقفه‌ای در دههٔ ۱۹۸۰، گزارش‌های بعدی به صورت مجموعه مقالات چاپ شدند[9]. گزارش سال ۱۹۹۳ را

1. Emily Apter
2. *Against World Literature: on the Politics of Untranslatability*
3. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*
4. David Palumbo-Liu
5. *Asian/American: Historical Crossings of a Racial Frontier*

۶. اطلاعات بیشتر دربارهٔ انجمن و همایش‌های سالانهٔ آن در تارنمای انجمن به نشانی زیر موجود است:
https://www.acla.org/annual-meeting

۷. Harry Levin (۱۹۱۲–۱۹۹۴) منتقد ادبی و متخصص ادبیات تطبیقی و مدرنیسم و استاد دانشگاه هاروارد در سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۸۳.

۸. Thomas M. Greene (۱۹۲۶–۲۰۰۳) استاد و متخصص زبان انگلیسی و ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل در سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۹۶.

۹. گزارش دههٔ ۱۹۸۰ به دلیل نارضایتی دبیر کمیتهٔ گزارش، هیچ‌گاه به چاپ نرسید.

چارلز برنهایمر[۱] نوشت و در آن بر تعامل ادبیات تطبیقی با حوزه‌های تازه‌ای چون مطالعات فرهنگی، مطالعات رسانه، و به طور کلی «گسترهٔ وسیع مطالعات ادبی معاصر» (برنهایمر ۴۷) تأکید کرد. در نسخهٔ چاپی، علاوه بر گزارش ده‌صفحه‌ای برنهایمر، شانزده پاسخ از سوی برخی منتقدان و صاحب‌نظران هم اضافه شد که در یک مجموعه با عنوان *ادبیات تطبیقی در زمانهٔ چندفرهنگی*[۲] به توسط انتشارات دانشگاه جانزهاپکینز منتشر شد. گزارش بعدی در سال ۲۰۰۶ با تمرکز بر مسئلهٔ جهانی شدن و با در نظر گرفتن انتقادات متعددی که در آن زمان ادبیات تطبیقی را (به مثابهٔ رشته‌ای بدون تمرکز) نشانه رفته بود، به قلم گروهی از نویسندگان به سرپرستی هان ساسی[۳] نوشته و با عنوان *ادبیات تطبیقی در عصر جهانی شدن*[۴] به توسط انتشارات جانز هاپکینز منتشر شد. ساسی در این کتاب به بخشی از این انتقادات، از جمله همه‌گیری ادبیات تطبیقی در سایر دپارتمان‌های ادبی، اشاره می‌کند و نسبت به احساس بی‌نیازی به آموزش مبانی نظری این رشته هشدار می‌دهد (ساسی ۳-۴) و در عین حال تلاش می‌کند جایگاه این رشته را در عصر جهانی شدن و بمباران اطلاعات تبیین کند. و سرانجام، تازه‌ترین گزارش ده‌ساله در سال جاری با عنوان *آیندهٔ ادبیات تطبیقی*[۵] با تفاوت‌هایی چشمگیر نسبت به گزارش‌های قبلی به وسیلهٔ انتشارات راتلج منتشر شد[۶].

میزبان این دوره از همایش شهر اوترخت بود، شهری تاریخی که در قرن هفدهم و در عصر طلایی هلند مهم‌ترین شهر این کشور به شمار می‌رفت و در حال حاضر نیز چهارمین شهر بزرگ هلند و مرکز مذهبی آن است. دانشگاه اوترخت که در سال ۱۶۳۶ تأسیس شده، از بزرگ‌ترین و قدیمی‌ترین دانشگاه‌های اروپاست. در میان استادان و دانش‌آموختگان این دانشگاه نام چهره‌های مهمی، مانند رنه دکارت[۷] و

---

۱. Charles Bernheimer (۱۹۸۸–۱۹۹۸) استاد و متخصص زبان‌های رومیایی و ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های ایالتی نیویورک (۱۹۸۸–۱۹۷۰) و پنسیلوانیا (۱۹۹۸-۱۹۸۸).

2. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*

۳. Haun Saussy متخصص ادبیات تطبیقی و استاد زبان‌های شرق آسیایی و ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل

4. *Comparative Literature in an Age of Globalization*

5. *Futures of Comparative Literature*

۶. در بخش معرفی نمایشگاه کتاب همایش به این گزارش بیشتر می‌پردازیم.

۷. René Descartes (۱۵۹۶–۱۶۵۰) ریاضی‌دان و فیلسوف فرانسوی نامدار عصر روشنگری.

جیمز بازول[۱]، به چشم می‌خورد. شهر اوترخت به دلیل سابقهٔ فرهنگی و حضور فعال در عرصهٔ ادبیات، از جمله چاپ و نشر کتاب و آموزش‌های ادبی، نامزد عنوان «شهر ادبیات»[۲] است و، در صورت تأیید یونسکو، این عنوان در پایان سال ۲۰۱۷ به این شهر تعلق می‌گیرد.

همایش امسال، گذشته از کارگاه‌ها و سخنرانی‌های ویژه، شامل ۲۵۰ نشست بود. از ویژگی‌های ممتاز همایش‌های انجمن ادبیات تطبیقی امریکا دسته‌بندی سخنرانی‌ها در نشست‌های حدوداً دوازده‌نفری است که در جلسات دوساعته در دو یا سه روز برگزار می‌شود. نشست‌های هشت نفره یا کوچک‌تر در دو روز نخست کنفرانس برگزار می‌شوند. به این ترتیب فرصت بیشتری برای بحث و تبادل نظر در موضوع نشست وجود دارد و هر شرکت‌کننده می‌تواند به صورت پیوسته و متمرکز در یک یا چند نشست حضور یابد. در ادامه، نشست‌هایی که نگارنده در آن‌ها حضور یافته است، به طور خلاصه معرفی می‌شود.

نشست شمارهٔ ۷۳ از بخش اول: ادبیات مدرن ایران: جدال‌هایی میان خاطره و هویت[۳]

این نشست به مدیریت امیر خادم، فارغ‌التحصیل دکتری ادبیات تطبیقی از دانشگاه آلبرتا و پژوهشگر پسادکتری در گروه مطالعات تمدن‌های خاورمیانه و خاور نزدیک دانشگاه تورنتو، برگزار شد. سخنرانی‌ها در این نشست بر ادبیات معاصر فارسی و مطالعات بینارشته‌ای در بررسی گونه‌های ادبی معاصر فارسی متمرکز بود. خاطره‌نویسی به عنوان سویهٔ مهمی از ادبیات معاصر در این نشست مورد توجه قرار گرفت. به عنوان نمونه، سعیده شهنه‌پور، فارغ‌التحصیل دکتری ادبیات فارسی از دانشگاه لایدن، به بررسی خاطره‌نویسی‌های دفاع مقدس و نقش زنان در آن‌ها پرداخت و کوشید تا با بررسی سه کتاب *دا* (سیده زهرا حسینی، ۱۳۸۷)، *دختر شینا* (بهناز ضرابی‌زاده، ۱۳۹۰)، و *من زنده‌ام*

---

۱. James Boswell (۱۷۴۰–۱۷۹۵) نویسنده و زندگی‌نامه‌نگار مشهور اسکاتلندی. زندگی‌نامهٔ معروف ساموئل جانسون از آثار اوست.

۲. از سال ۲۰۰۴ تا کنون، یونسکو بیست شهر را «شهر ادبیات» معرفی کرده است. این عنوان به شهرهایی اطلاق می‌شود که علاوه بر سابقهٔ تاریخی، فعالیت‌های مهمی در عرصهٔ ادبیات از جمله چاپ و نشر کتاب، برگزاری جشنواره‌های ادبی، و...داشته باشند. از جمله شهرهای دارای این عنوان می‌توان به دوبلین، ملبورن، هایدلبرگ، و پراگ اشاره کرد.

3. Modern Iranian Literature: Struggles in Memory and Identity

(معصومه آباد، ۱۳۹۲) ابعاد تازه‌ای از روایت‌های دفاع مقدس را از منظر نقش و حضور زنان روشن کند. امیر خادم، مسئول سمینار، نیز در مقاله‌اش با عنوان «ژانوسِ[۱] دفاع مقدس: سمت‌وسوهای مقاومت در خاطرات ایرانیان از جنگ» به بررسی خاطره‌نویسیِ دفاع مقدس پرداخت و به جنبه‌هایی از این خاطرات که نسبت به گفتمان رسمی «دفاع مقدس» رویکردهای متفاوتی دارند، اشاره کرد. مطالعهٔ بینارشته‌ای ادبیات و روان‌شناسی موضوع سخنرانی دیگری در این نشست بود. لیلا رحیمی بهمنی، استاد ادبیات فارسی و ادبیات تطبیقی دانشگاه گوته در فرانکفورت، در سخنرانی خود با عنوان « فروغ فرخزاد و جنونش» به تلاقیِ ادبیات، روان‌شناسی و مطالعات جنسیت در اشعار فروغ فرخزاد پرداخت. رحیمی بهمنی با خوانش و تحلیل دقیق متن[۲] منتخبی از اشعار فرخزاد مقولاتی مانند جنون شاعری، جنون زنانگی، چندگانگی هویتی و جنون، برچسبی برای کنترل و تنبیه زنان در جوامع مردسالار، و بی اعتبار کردن روایت زنان از تجربیاتشان، را در آنها بررسی کرد. «تصویرشناسی» رویکرد تطبیقی دیگری بود که در این نشست مورد توجه قرار گرفت. کَندِیس میکسون[۳]، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی و مطالعات مذهبی دانشگاه کارولینای شمالی، در سخنرانی‌اش با عنوان «به خاطر آوردن در هر دوران: تصویر فاطمه در ادبیات پس از جنگ»[۴] با بررسی تصویر حضرت فاطمه (س) در شعر بزرگسال و همچنین کتاب‌های مصوّر شعر کودک پس از انقلاب اسلامی، سیمای شکل‌گرفته از حضرت فاطمه (س) را در حافظهٔ جمعی نسل‌های مختلف ایرانیان پس از انقلاب با هم مقایسه کرد.

نشست شمارهٔ ۳۳ از بخش دوم: خوانش تطبیقی ادبیات خاورمیانه[۵]

مسئولان این نشست، روبرتا میکالِف[۶]، استاد ادبیات خاورمیانه در دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات جهان دانشگاه بُستُن، و سومی کیم[۷]، استاد ادبیات و فرهنگ خاورمیانه در دانشگاه

---

۱. .Janus خدای دروازه‌ها و گذرگاه‌ها در اساطیر رومی. نام ماه ژانویه از نام او برگرفته است.

۲. close reading روشی در نقد ادبی

3. Candace Mixon
4. Remembering at Every Age: the Image of Fatima in Post-War Literatures
5. Reading Middle Eastern Literatures Comparatively
6. Roberta Micallef
7. Somy Kim

نورث ایسترن، بودند. سخنرانی‌ها در این نشست بر ادبیات خاورمیانه و خوانش بینافرهنگی و بینارشته‌ای آن متمرکز بود. در این نشست، یوهانا سلمان[1]، استاد ادبیات عربی بخش مطالعات زبان و فرهنگ خاور نزدیک دانشگاه ایالتی اوهایو، با موضوع «الگوهای تطبیقی برای بررسی روایت‌های ادبیات معاصر عرب از مهاجرت به اروپا» سخنرانی کرد. وی در این سخنرانی به تغییر معنای «مرز» در عصر جدید در اثر عواملی همچون مهاجرت اجباری پناهجویان عرب به اروپا اشاره کرد و نشان داد این تغییر معنا چگونه بر تغییر مفهوم جوامع بشری و حتی مفهوم انسان در ادبیات معاصر تأثیر می‌گذارد. حنین عمری[2]، دانشجوی دکتری ادبیات عرب در دانشگاه لایدن، در سخنرانی خود با عنوان «خلاقیت از راه تطبیق: حسین برغوثی، محمود درویش، و مظفر النواب»، ارتباط اندیشه‌های دو شاعر فلسطینی و عراقی، محمود درویش و مظفر النواب، را با فضای فکری آثار حسین برغوثی، منتقد و شاعر فلسطینی، بررسی کرد و از این راه به ارتباط میان نقد و فرایندِ آفرینش ادبی پرداخت. سومی کیم در سخنرانی‌اش با عنوان «پیوندِ لذتِ زنانه در *زنان بدون مردان* شهرنوش پارسی‌پور» به مقایسهٔ داستان بلند پارسی‌پور و اقتباس سینمایی از این اثر، ساختهٔ شیرین نشاط، پرداخت. کیم با تأکید بر حذف یکی از شخصیت‌های کلیدی داستان به نام مهدخت ــ که جایگاه مهمی در دنیای زنانهٔ اثر و همچنین ترسیم وجوه رئالیسم جادویی در روایت دارد ــ در فیلم، به دشواری بازنماییِ جنبه‌های مادی لذت‌های زنانه در گفتمان فمینیستی اشاره کرد و به بررسی راهکار پارسی‌پور برای غلبه بر این مشکل پرداخت.

نشست شمارهٔ ۴۵ از بخش سوم: مرزهای شعر/ مرزهای سینما: بازاندیشی سینمای شاعرانه[3]

این نشست در بزرگداشت عباس کیارستمی (۱۳۱۹–۱۳۹۵)، سینماگر نامور، برگزار شد. مسئولان سمینار، حمید نفیسی، پژوهشگر سینمای ایران و خاورمیانه و استاد ارتباطات در دانشگاه نورث‌وسترن، و مازیار فریدی، دانشجوی دکترای ادبیات تطبیقی در دانشگاه نورث‌وسترن، بودند. در این سمینار، اصغر سید غراب، استاد ادبیات فارسی و رئیس بخش ایران‌شناسی دانشگاه لایدن، در سخنرانی‌اش با عنوان «شیرینِ کیارستمی: گفت‌وگویی با

1. Johanna Sellman
2. Haneen Omari
3. The Ends of the Poem/ The End of Cinema: Rethinking Poetic Cinema

نظامی، شاعر کلاسیک فارسی» به بررسی تطبیقی منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی و فیلم *شیرین* (۱۳۸۷) کیارستمی پرداخت. سید غراب با تمرکز بر شخصیت شیرین، که بیش از تمام عروسان شعر و ادب فارسی الگوی وفاداری، دلدادگی و ایستادگی شناخته شده است، بر این پرسشِ محوری متمرکز شد که «آیا شیرینِ کیارستمی همان شیرینِ نظامی است؟» وی در مقالهٔ خود به تفاوت‌های میان فضای منظومهٔ نظامی و داستان شیرین که در فیلمِ کیارستمی روایت شده است، پرداخت و کوشید خوانش و تفسیر کیارستمی را از منظومهٔ نظامی بررسی و نکات مبهمی را روشن کند، از جمله این‌که چرا کیارستمی تنها عناصر ویژه‌ای از شخصیت شیرین را برجسته می‌کند و شیرین بی‌پروای نظامی را که شبانه برای دیدن دلدار خویش، تک و تنها، از ارمنستان به تیسفون می‌تازد، زنی بی‌نصیب و محبوس در زندان‌های جامعهٔ مدرن نشان می‌دهد. نگارنده نیز در این نشست در سخنرانیِ خود با عنوان «زندگی، شعر و دیگر هیچ: تاریخ و واقعیت به مثابهٔ ابزارهایی شاعرانه در دستان آنگلوپولوس و کیارستمی» رویکردهای شاعرانهٔ کیارستمی و آنگلوپولوس[1]، فیلمساز برجستهٔ یونانی، را مقایسه کرد و، با تمرکز بر فیلم *نگاه خیرهٔ اولیس*[2] (۱۹۹۵) آنگلوپولوس و *خانهٔ دوست کجاست؟* (۱۳۶۵) کیارستمی، شگردهای این دو فیلمساز را برای فراتر رفتن از روایت خطی و بازنمایی واقعیت بررسی کرد و کوشید نشان دهد چگونه آنگلوپولوس، با شالوده‌شکنی مفهوم فرجامِ اسطوره‌ای و شکستن مرزهای زمان و حرکتِ دلوزی میان گذشته و آینده، تاریخ را شاعرانه می‌کند و کیارستمی، با تأثیر از زیبایی‌شناسی شعر فارسی و به خصوص با الهام از ویژگی‌های شعر مدرن مانند اشعار سهراب سپهری، مرزهای واقعیت و خیال را در می‌نوردد و «حقیقت» تازه‌ای از واقعیت به تماشاگر عرضه می‌کند.

نشست شمارهٔ ۵۲ از بخش سوم: شبکه‌های ترجمه: شعر و انتقال بینافرهنگی[3]

در همایش انجمن ادبیات تطبیقی امریکا همه‌ساله نشست‌هایی با همکاری کمیته‌های پژوهشی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی[4]، مانند کمیتهٔ مطالعات زنان، کمیتهٔ مطالعات مذهبی و ادبیات،

1. Theodoros Angelopoulos (1935-2012)
2. *Ulysses's Gaze*
3. Translation Networks: Poetry and Cultural Transference
۴. International Comparative Literature Association (ICLA) انجمن معتبر دیگری در حوزهٔ ادبیات تطبیقی که با هدف حمایت از فعالیت‌های پژوهشگران ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۵۵ تأسیس شد و هر سه سال یک‌بار همایشی بین‌المللی در این رشته برگزار می‌کند.

کمیتهٔ مطالعات داستان‌های مصور و... برگزار می‌شود. نشستِ حاضر، با همکاری کمیتهٔ ترجمه‌پژوهیِ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی برگزار شد. در این نشست، جیکوب بلیکسلی[1]، مدرس و پژوهشگر مطالعات ترجمه در دانشگاه لیدز، در سخنرانی‌اش با عنوان «شبکه‌های مدرن ترجمه: انگلستان و ایتالیا»[2]، با رویکردی تازه در ترجمه‌پژوهی و ادبیات تطبیقی، به جای مقایسهٔ اثر به زبان اصلی و ترجمه، به بررسی تطبیقی بافت‌های ترجمه در دو کشور انگلستان و ایتالیا در قرن بیستم و بیست‌ویکم پرداخت. وی، با بررسی فرایند ترجمهٔ شعر به توسط ناشران مطرح انگلیسی و ایتالیایی، به سیاست‌های متفاوت ناشران دو کشور در انتخاب و اولویت‌بخشی به اشعار برگزیده برای ترجمه اشاره کرد. در این نشست همچنین بهنام میرزابابازادهٔ فومشی، عضو پژوهشی بنیاد الکساندر فُن هومبولت[3] و پژوهشگر پسادکتری دانشگاه دورتموند، با موضوع «چگونه گفتمان ادبی غالب قرن بیست‌ویکم در ایران تصویر شاعری امریکایی را ترجمه می‌کند؟» سخنرانی کرد. وی در این سخنرانی، با تمرکز بر موضوع کم‌تر شناخته‌شدهٔ تصویر در ترجمه و کارکرد آن در فرایند پذیرش ادبی، و با بررسی طرح روی جلد کتاب *من والت ویتمنم* (برگزیده‌ای از شعرهای ویتمن به ترجمهٔ محسن توحیدیان)، به چگونگی شکل‌گیری تصویر والت ویتمن[4] در ایران پرداخت و نقش گفتمان ادبیات عرفانی را در شکل‌گیری این تصویر نشان داد.

فهرستی از برخی از نشست‌ها و کارگاه‌های برگزیده[5]

نشست شمارهٔ ۶ بخش دوم: جهان‌میهنی[6]

مسئول نشست: پلین کیوارک، دانشجوی دکتری دانشگاه ییل

---

1. Jacob Blakesly
2. Modern Poetry Translation Networks: England and Italy

۳. Alexander von Humboldt (۱۷۶۹–۱۸۵۹) دانشمند بزرگ آلمانی قرن‌های هجدهم و نوزدهم و بنیان‌گذار جغرافیای نوین. بنیاد فعلی که به نام این دانشمند نام‌گذاری شده است، در سال ۱۹۵۳ با هدف تقویت همکاری دانشمندان و پژوهشگران آلمانی با پژوهشگران برجستهٔ دیگر کشورها تأسیس شد. اطلاعات بیشتر دربارهٔ اهداف بنیاد و بورسیه‌های ارائه شده در آن در وبگاه بنیاد به نشانی زیر موجود است:
https://www.humboldt-foundation.de/web/home.html

۴. Walt Whitman (۱۸۱۹–۱۸۹۲) شاعر مدرن امریکایی و پدیدآورندهٔ شعر آزاد این کشور.

۵. به دلیل کمبود فضا از درج عناوین نشست‌ها و مقاله‌ها به انگلیسی در این بخش پرهیز می‌شود. علاقه‌مندان می‌توانند اطلاعات نشست‌ها را به زبان انگلیسی در برنامهٔ همایش در وبگاه انجمن به نشانی زیر ملاحظه کنند:
https://www.acla.org/sites/default/files/files/ACLA_Full_Program_Guide_2017_Reduced.pdf

6. Cosmopolitanism

- «انتشار متن و جهان‌میهنی»، هلنا بیوسچو، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه لیسبون؛
- «شنیدن و درکِ آن‌چه درک ناشدنی است: تعیین جایگاه گویش محلی در گفتمان ادبی جهان‌وطنی»، مارک ریکنباخ، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه شهری نیویورک؛
- «اینک جهان‌میهنی: وقتی آن‌چه محلی است، جهانی می‌شود»، کوئل بانرجی، دانشجوی دکتری مطالعات تطبیقیِ گفتمان و جامعهٔ دانشگاه مینه‌سوتا.

نشست شمارهٔ ۱۶ بخش دوم: نگاه کردن از چشم جانوران: تخیل، تقلید، بوطیقای حیات وحش[1]

مسئول نشست: کری دریسکول، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه اوترخت

- «خرسِ رقصنده: حیوانیت[2] و هنر در اشعار ییدیش»، آنا النِا تورس، پژوهشگر پسادکتری ادبیات یهودی در دپارتمان ادبیات تطبیقی دانشگاه شیکاگو؛
- «نیستم من، مگسی چون تو؟[3] تقلید شاعرانه و ریختِ جانوری»، بنجامین وستوود، دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه آکسفرد؛
- «تقلید هم‌راستا: استعاره‌های انسان/حیوان در عمل». کلیر چینری، استاد هنرهای زیبا در دانشگاه آکسفرد بروکز.

نشست شمارهٔ ۲۷ بخش دوم: محلی کردن ادبیات جهان: تکثر زبانی، مقاومت، و ادبیات بین‌الملل

مسئول نشست: نیلام سریواستاوا، استاد ادبیات تطبیقی و ادبیات پسااستعماری دانشگاه نیوکاسل

- «از ترجمهٔ مقاومت تا مقاومت به ترجمه: پذیرش ادبیات هندی مدرن در چین پس از ۱۹۴۹»، یان جیا، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی هند و چین، دانشگاه سواز لندن؛
- «ترجمهٔ دشوار: میان انگلیسی و ایتالیایی»، تام لانگلی، مدرس ادبیات تطبیقی کالج کینگ در لندن؛

---

1. Zoopoetics
2. Animality
۳. از شعر «مگس»، سرودهٔ ویلیام بلیک، شاعر انگلیسی، که در سال ۱۷۹۴ در مجموعهٔ *ترانه‌های معصومیت و تجربه* چاپ شد.

- «بررسی زبان بومیِ مقاومت در امپراطوری زبان فرانسه»، روث بوش، استاد زبان فرانسه و ادبیات افریقا در دانشگاه بریستول؛
- «ادبیات افریقا، برون‌گرایی و فرم: مجلات کوچک، شبکه‌های ادبی و مکان‌نگاری‌های جایگزین برای ادبیات جهان در قرن بیست و یکم»، مدهو کریشنان، استاد ادبیات پسااستعماری دانشگاه بریستول.

نشست شمارهٔ ۵۹ بخش دوم: آینده اکنون است: نویسندگی در جایگاه جهانی و آیندهٔ خلاق

مسئولان نشست: امیلی اسپیرز، مدرس ادبیات و آینده‌پژوهی در دانشگاه لنکستر؛ توبیاس بوئس، استاد ادبیات آلمانی دانشگاه نتردام؛ و ربکا براون، استاد زبان‌های معاصر و آینده‌پژوهی در دانشگاه لنکستر

- «خلق آینده: مسائل دشوار و راه‌حل‌های ادبی‌شان»، امیلی اسپیرز، دانشگاه لنکستر؛
- «آیندهٔ آبی: آب در ادبیات گمانه‌زن[1] معاصر»، کیرا رُز، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه پرینستن؛
- «کنار آمدن با آینده: نگاهی به ویران‌شهر[2]های اخیر آلمانی»، اینگو کورنیلز، استاد ادبیات آلمانی دانشگاه لیدز؛
- «قابلیت‌های روایت در ادبیات عرب اواخر قرن بیستم»، آدام اسپانوز، فارغ‌التحصیل دکتری ادبیات تطبیقی از دانشگاه نیویورک؛
- «جهانِ آیندهٔ نویسنده»، ربکا براون، دانشگاه لنکستر.

نشست شمارهٔ ۱ بخش سوم: ترجمهٔ خودمان به خودمان: وجودِ اجتماعی و ادبی

مسئول نشست: آنوپاما موهان، استاد ادبیات پسااستعماری دانشگاه پرزیدنسی

- «ترجمه و شکل‌گیری آثار فاخر ادبیات جهان»، لینشان جیانگ، دانشجوی دکتری مطالعات بینارشته‌ای ادبیات و ترجمهٔ دانشگاه کالیفرنیا در سانتا باربارا؛
- «ترجمهٔ خود و (عدم) توضیح دیگری: سفرهای شاعرانه‌ـ بومی هوبرت فیخته»، یان کونل، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد؛

1. Speculative fiction
2. Dystopia

- «داستان و علم یا داستان به عنوان علم: بررسی کتاب آمیتاو گوش[۱] با عنوان اختلال بزرگ». گیتا گاناپاتی‌ـ دوره[۲]، استاد ادبیات هند و پسااستعمار دانشگاه پاریس.

نشست شمارهٔ ۲۱ بخش سوم: از ادبیات تطبیقی تا سینمای تطبیقی

مسئول نشست: رینی مهتا، استاد سینمای هند و نقد پسااستعماری دانشگاه ایلینوی

- «تکنیک‌های آلمانی در هالیوود دههٔ ۱۹۲۰»، کاترینا لوف، استاد مطالعات سینما در دانشگاه ماساچوست بُستُن؛
- «سینمای صامت میان صنعت سینمای ملی و بازارهای جهانی»، جولی آلن، استاد هنر و ادبیات تطبیقی، دانشگاه بریگم یانگ؛
- «شکستن هژمونی: تابعیت ترافرهنگیِ عرب‌ـامریکایی در سینمای مصر»، ولید مهدی، استاد روابط فرهنگی عرب‌ـامریکایی دانشگاه اوکلاهما؛
- «فیلم *جنوبی*، اثر ژان رنوار: نگاه یک فرانسوی به مردانگی و مالکیتِ زمین در جنوب امریکا»، آلیس کراون، استاد ادبیات تطبیقی و سینما و رئیس بخش فیلم‌شناسیِ دانشگاه امریکاییِ پاریس.

نشست شمارهٔ ۳۸ بخش سوم: فرهنگ و ادبیات پسااستعماری زیر ذره‌بین ادبیات تطبیقی

مسئول نشست: داروین تسن، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا

- «به سوی زمان‌مندیِ تطبیقیِ پساسوسیالستی»، داروین تسن، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا؛
- «محو شدنِ ملت: نمادگراییِ فرهنگِ انقلابی در هنر هنگ‌کنگ»، جنیفر دوروثی لی، استاد تاریخ و نقد هنر در موسسهٔ هنر شیکاگو؛
- «پاییز ملت‌ها[۳] در بافتِ پساسوسیالیستی»، ویکتوریا لوپاسکو، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه ایالتی پنیسلوانیا.

---

۱. Amitav Ghosh (۱۹۵۶) نویسندهٔ هندی‌تبار رمان‌های تاریخی و پسامدرن.

2. Geetha Ganapathy-Dore

۳. اصطلاحی در توصیف دوره‌ای از انقلاب‌ها (اواخر دههٔ ۱۹۸۰ و اوایل دههٔ ۱۹۹۰) که منجر به فروپاشی حکومت‌های کمونیستی در اروپای مرکزی و شرقی شد.

نشست شمارهٔ ۷ بخش چهارم: ادبیات کودکان، فراتر از مرزها

مسئولان نشست: ملک اورتاباشی، استاد ادبیات جهان دانشگاه سیمون فریزر، وانسا جوزن، مدرس ادبیات انگلیسی و ادبیات کودک دانشگاه آنتورپ

- «اقتباس، ترجمه، و نویسندگی جمعی: قصه‌های پریان به مثابهٔ ادبیات جهان»، تگان رالی، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا در سانتا باربارا؛
- «تغییر شکل امپراتوری‌ها: تجارت برده در افریقای شرقی در داستان‌های ماجراجویانهٔ نوجوانان انگلیس و هلند از دههٔ ۱۸۷۰»، نانا هولتسنایدر، دانشجوی دکتری ادبیات تطبیقی دانشگاه شیکاگو؛
- «تقویت درک بینافرهنگی از طریق کتاب‌های کودکان در ادبیات کودک معاصر هلند»، سارا فان دن بوش، استاد ادبیات و مطالعات فرهنگی دانشگاه تیلبورگ هلند؛
- «کیتارا هاکوشو[۱]: شعر، تعلیم و تربیت، و رسانه‌های جدید»، جوئل تپاز، دانشجوی دکتری ادبیات ژاپنی، دانشگاه هاروارد.

نمایشگاه کتاب

از برنامه‌های جانبی همایش، برگزاری نمایشگاه کتاب در یکی از ساختمان‌های دانشگاه اوترخت در مرکز شهر بود. در این نمایشگاه ناشران مطرحی چون راتلج، کمبریج، و بریل تازه‌های خود را در حوزهٔ ادبیات تطبیقی عرضه کردند. همچنین نویسندگان برخی از این کتاب‌ها در جلساتی با شرکت‌کنندگان همایش به بحث و گفت‌وگو پرداختند. در کنار کتاب‌هایی همچون *معرفی ادبیات تطبیقی: جریان‌ها و کاربست‌های نو*[۲] به قلم سزار دومینگز[۳]، هان ساسی، و داریو ولانووا[۴]، همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، امسال راتلج کتاب مهم دیگری نیز در نمایشگاه عرضه کرد: گزارش ده‌سالهٔ انجمن ادبیات تطبیقی امریکا از وضعیت این دانش، که با عنوان *آیندهٔ ادبیات تطبیقی* زیر نظر اورسولا هایزه[۵] تهیه شده

---

۱. Hakushu Kitahara (۱۸۸۵–۱۹۴۲) شاعر ژاپنی و از چهره‌های برجستهٔ ادبیات مدرن ژاپن

2. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications* (2015)

۳. Cesar Dominguez استاد و پژوهشگر ادبیات تطبیقی دانشگاه سانتیاگو

۴. Dario Villanueva منتقد ادبی اسپانیایی و استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه سانتیاگو

۵. Ursula K. Heise منتقد و پژوهشگر مطالعات بینارشته‌ای ادبیات و محیط زیست و استاد بخش ادبیات انگلیسی دانشگاه کالیفرنیا در لس آنجلس

است. از تفاوت‌های عمدهٔ این مجموعه با گزارش‌های پیشین، تنوع بی‌نظیر جغرافیایی، زبانی و زمینه‌های پژوهشی نویسندگان است. برخلاف سایر گزارش‌ها، می‌توان مجموعهٔ فعلی را نتیجهٔ یک هم‌اندیشیِ جهانی دانست. هیئت نه‌نفرهٔ دبیرانِ این گزارش، برای تشویق پژوهشگران ادبیات تطبیقی به مشارکت هر چه بیشتر، وبگاه[1] جداگانه‌ای را برای گزارش راه‌اندازی کردند و ساختارهای متنوعی را برای ارائهٔ مقاله پیشنهاد دادند. از مقالات کوتاه یک صفحه‌ای تا مقالات رسمی بلند و مصاحبه با چهره‌های مطرح ادبیات تطبیقی در کتاب دیده می‌شود. کتاب به هفت بخشِ موضوعی تقسیم شده است: ۱. آیندهٔ ادبیات تطبیقی؛ ۲. نظریه‌ها، تاریخچه‌ها، روش‌ها؛ ۳. جهان‌ها؛ ۴. نواحی و مناطق؛ ۵. زبان‌ها، زبان‌های بومی، ترجمه؛ ۶. رسانه؛ ۷. فراتر از انسان. تنوع موضوعی مقاله‌ها و پرداختن به حوزه‌ها و رشته‌هایی چون حقوق بشر، هوا و فضا، جانورشناسی، شهرسازی، علم تغذیه، و... و همچنین تنوع رسانه‌ای (تهیهٔ گزارش به صورت چاپی و در فضای وب)، خود گویای وضعیت و جایگاه امروز ادبیات تطبیقی است. به گفتهٔ هایزه، سرپرست گزارش، «امروز، نه مطالعات ادبی به طور کلی و نه ادبیات تطبیقی به طور خاص را نمی‌توان چیزی جز مجموعهٔ بی‌کرانی از رویکردهای نظری و تحلیلی به مسائلی در حوزهٔ زبان‌ها، ادبیات‌ها و رسانه‌ها در نظر گرفت» (۲). گردآورندگان گزارش با این ساختار نو قصد دارند وضعیت ادبیات تطبیقی کنونی را در شبکه‌ای از دانش‌های بینارشته‌ای نشان دهند[2].

سخن پایانی

با نگاهی هرچند گذرا به این همایش و همایش‌های بزرگ دیگری چون همایش سه‌سالانهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، به اهمیت ادبیات تطبیقی به عنوان رشته‌ای علمی در دانشگاه‌ها و محافل علمی سطح اول دنیا و تربیت دانشجو با برنامه‌های منسجم آموزشی در آن پی می‌بریم. با وجود صداهایی که از این سو و آن سو، پایان و رکود این رشته را پیش‌بینی می‌کردند، ادبیات تطبیقی، همان‌طور که از این همایش و عنوان‌ها و موضوعات پژوهش‌ها پیداست، با هماهنگ کردن خود با تازه‌ترین تحولات

1. https://stateofthediscipline.acla.org/

۲. نگارنده در حال تهیهٔ مطلبی در معرفی و نقد این کتاب است.

در نقد و نظریه، و با معرفی خود به عنوان پل ارتباطی میان تمامی رشته‌های علوم، اعم از انسانی و غیر آن، همچنان پویا به حیات خود ادامه می‌دهد.

منابع

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶–۳۸.

Bernheimer, Charles. "The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century". *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltmore: Johns Hopkins University Press, 1995. pp. 39-48.

Heise, Ursula K. "Introduction". *Futures of Comparative Literature*. Ed. Ursula K. Heise. Oxon: Routledge, 2017.

Saussy, Haun. "Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares". *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. Haun Saussy. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006. pp. 3-42.

بررسی و تحلیل پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» در ایران

آبتین گلکار (استادیار گروه زبان روسی دانشگاه تربیت مدرس)[1]
زینب صادقی سهل‌آباد (دانشجوی دکتری گروه زبان روسی دانشگاه تربیت مدرس)

۱. مقدمه

یکی از هدف‌های دانش ادبیات تطبیقی، کمک به پژوهشگران در درک کامل‌تر و جامع‌تر ادبیات ملی و روابط آن با ادبیات سایر ملل و بسط دامنهٔ مطالعات ادبی است. پژوهش‌های روشمند موجب پویایی و هدفمند شدن ادبیات تطبیقی خواهند شد و برعکس، پژوهش‌های فاقد نظریه و روش به درجا زدن و پسرفت این دانش خواهند انجامید. یکی از راه‌های کمک به پیشرفت و بهبود سطح پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، همانند هردانش دیگر، سنجش بروندادهای علمی این رشته است. معرفی، بررسی و تحلیل تولیدات علمی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، علاوه بر آن که از اتلاف وقت ناشی از پژوهش‌های مشابه و تکراری جلوگیری می‌کند، می‌تواند سیر تحول و رشد این حوزه از دانش را برای تطبیق‌گران نمایان سازد تا به مدد این شناخت بتوانند از کارآمدترین و صحیح‌ترین روش‌های تحقیق در آثار خویش استفاده کنند.

بروندادهای علمی شامل آثاری مانند کتاب، پایان‌نامه و رسالهٔ دانشگاهی، مقاله، طرح پژوهشی و... است. در این نوشتار بر آن بوده‌ایم تا به تحلیل و بررسی پایان‌نامه‌های دانشگاهی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی فارسی-روسی و طبقه‌بندی آنها بپردازیم و امیدواریم که حاصل کار بتواند جایگاه این دانش را در حوزهٔ یادشده نشان دهد و راهی برای ارتقای فعالیت‌های آتی و سیاست‌گذاری در این زمینه پیش رو بگذارد.

در حال حاضر، حوزهٔ زبان و ادبیات روسی در دورهٔ تحصیلات تکمیلی در دانشگاه‌های ایران شامل دو رشتهٔ «آموزش زبان روسی» و «زبان و ادبیات روسی» است که در رشتهٔ «آموزش زبان روسی» تمرکز بیشتر بر زبان‌شناسی و مهارت‌های آموزشی است و در رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» بر ادبیات.

---

1. Email: golkar@modares.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» فقط در دانشگاه تهران دانشجو می‌پذیرد و نخستین گروه دانشجویان آن در سال ۱۳۸۵ فارغ‌التحصیل شده‌اند. این رشته در ایران مقطع دکترا ندارد. موضوع بررسی این مقاله پایان‌نامه‌های دفاع‌شده در این رشته و این دانشگاه است، چرا که نگاهی به تلاش‌های انجام‌شده برای گردآوری و معرفی بروندادهای علمی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی در ایران نشان می‌دهد که بسیاری از فعالیت‌های انجام‌شده در حوزهٔ روابط میان ادبیات فارسی و روسی، از جمله پایان‌نامه‌های مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ یادشده، از چشم پژوهشگران دور مانده‌اند. علت را پیش از هرچیز باید در آن جست که پایان‌نامه‌های رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» به زبان روسی نوشته می‌شوند و در مواردی که اطلاعاتی از آنها به زبان فارسی در منابع موجود نباشد، پژوهشگران ناآشنا به زبان روسی از دستیابی به آنها بازمی‌مانند. برای مثال، ویدا بزرگ‌چمی در سه مقالهٔ جداگانه در ویژه‌نامهٔ «ادبیات تطبیقی» نشریهٔ *نامهٔ فرهنگستان* (شماره‌های ۳، ۵، ۱۰) گزارشی از وضعیت پایان‌نامه‌ها، مقالات و کتاب‌های نوشته‌شده در حوزهٔ ادبیات تطبیقی در ایران ارائه می‌دهد و از جمله در یک مقاله به معرفی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی پرداخته است، اما همان‌گونه که خود پژوهشگر اشاره کرده است، حتی گردآوری اطلاعات کتاب‌شناختی پایان‌نامه‌ها نیز با دشواری‌ها و موانع فراوان همراه بوده است [۱۴۶–۱۴۸] و از جمله، از حداقل یازده پایان‌نامهٔ دفاع‌شده در گروه زبان روسی دانشگاه تهران در طول سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۸۹ (زمان انجام پژوهش) فقط مشخصات پنج پایان‌نامه در این فهرست درج شده است. در پژوهشی جدیدتر با عنوان «کتاب‌شناسی توصیفی ادبیات تطبیقی در ایران» (ایران‌زاده و دیگران) نیز باز بسیاری از مقالات و پایان‌نامه‌های گروه زبان روسی به فهرست راه نیافته‌اند و مثلاً از دست‌کم ۳۸ پایان‌نامهٔ موجود در زمان انجام پژوهش (۱۳۹۳) فقط مشخصات یازده پایان‌نامه در کتاب درج شده است. با توجه به این کمبود، در این مقاله تلاش شده است گزارشی توصیفی از پایان‌نامه‌هایی که در بازهٔ زمانی ۱۳۸۵ (زمان دفاع نخستین فارغ‌التحصیلان رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی») تا انتهای سال ۱۳۹۵ در حوزهٔ ادبیات تطبیقی فارسی ـ روسی که توسط دانشجویان این گروه نوشته شده است، ارائه شود.

۲. معرفی پایان‌نامه‌های مورد بررسی

در برنامهٔ درسی مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» فقط یک درس چهارواحدی به نام «ادبیات تطبیقی (فارسی-روسی)» برای آشنایی دانشجویان با اصول پژوهش‌های تطبیقی پیش‌بینی شده است. البته اکنون که اصل «بومی‌سازی» به عنوان یکی از اصول بنیادین در برنامه‌ریزی‌های آموزشی و فرهنگی مؤسسات آموزش عالی ایران، به ویژه در حوزهٔ علوم انسانی، مورد توجه جدی قرار گرفته، پیشنهاد شده است تا در سرفصل جدید مقطع کارشناسی رشتهٔ «زبان روسی» نیز یک درس دوواحدی با عنوان «تأثیر ادبیات فارسی بر ادبیات روسی» گنجانده شود که بیشتر باید به بحث تأثیر و تأثر مستقیم میان آثار ادبی و نویسندگان این دو کشور بپردازد.

با وجود کم‌شمار بودن تعداد ساعات تدریس «ادبیات تطبیقی» نسبت به سایر دروس، تعداد پایان‌نامه‌هایی که در این رشته و گروه با رویکرد تطبیقی نوشته شده‌اند، بسیار زیاد است: از ۷۱ عنوان پایان‌نامهٔ موردبررسی فارغ‌التحصیلان کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات روسی دانشگاه تهران در سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵ ، تعداد ۵۲ پایان‌نامه در حوزهٔ ادبیات تطبیقی فارسی-روسی است که حدود ۷۳ درصد کل پایان‌نامه‌ها را شامل می‌شود و بیانگر رشد، گسترش و اقبال این حوزه در میان دانشجویان است. فهرست این پایان‌نامه‌ها در جدول زیر ارائه شده است:

ردیف	عنوان پایان نامه	نام نویسنده	سال دفاع
۱	شرایط تاریخی اجتماعی بروز موضوعات و مضامین مشترک در آثار آنتون پاولویچ چخوف و صادق هدایت	مژگان فرازی کسمائی	۱۳۸۵
۲	مقایسهٔ سیمای قهرمانان *شاهنامهٔ* فردوسی و *جنگ و صلح* لف تالستوی	مهناز نوروزی	۱۳۸۵
۳	مقایسهٔ آثار ایوان سرگییویچ تورگنف و بزرگ علوی (سیمای قهرمانان اصلی)	محبوبه حاتمی	۱۳۸۵
۴	مقایسهٔ تطبیقی نمایش‌نامه‌های آنتون چخوف و اکبر رادی	زینب صادقی سهل‌آباد	۱۳۸۵
۵	بررسی *تراژدی‌های کوتاه* پوشکین و جایگاه	پریسا پورمصطفی	۱۳۸۶

	آثار نویسنده در ادبیات فارسی		
۶	مقایسهٔ داستان‌های کوتاه آنتون پاولوویچ چخوف و محمدعلی جمال‌زاده	فرنگیس اشرفی	۱۳۸۶
۷	مقایسهٔ اشعار پروین اعتصامی و مارینا ایوانوونا تسویتایوا	طاهره صفری الیزئی	۱۳۸۶
۸	مقایسهٔ جنبه‌های اخلاقی و اجتماعی در رمان *رستاخیز* لف تالستوی و اسلام	فرناز مستوفی	۱۳۸۶
۹	بررسی تطبیقی زندگی و آثار ولادیمیر مایاکوفسکی و احمد شاملو و نوآوری آنها در شعر	سمیرا اسماعیلی	۱۳۸۸
۱۰	اخلاقیات در *گلستان* سعدی و داستان‌های تالستوی	طیبه نادری	۱۳۸۸
۱۱	مقایسه و بررسی موتیوهای اصلی در آثار حافظ و نیکالای گومیلیوف	فرشته مشهدی رفیع	۱۳۸۸
۱۲	بررسی تطبیقی مقولهٔ زمان ـ مکان در اشعار سهراب سپهری و آنا آخماتوا	فاطمه محمدی	۱۳۸۹
۱۳	بررسی سیمای روستاییان در آثار واسیلی شوکشین و محمود دولت‌آبادی	سعیده طالبی	۱۳۸۹
۱۴	مقایسهٔ قصه‌های عامیانهٔ روسی و فارسی (برمبنای آثار آلکساندر نیکالایویچ آفاناسیف)	زینب‌السادات مطهری	۱۳۸۹
۱۵	بررسی تأثیر بن‌مایه‌های اسلامی بر ادبیات قرن طلایی روسیه	مجید رضایی	۱۳۸۹
۱۶	بررسی بن‌مایه‌های اصلی *شاهنامهٔ* ابوالقاسم فردوسی و *جنگ و صلح* لف نیکالایویچ تالستوی	مرضیه حیدری	۱۳۸۹
۱۷	بررسی سیمای زنان و کودکان در آثار نویسندگان روسی و فارسی (سیمین دانشور، جلال آل‌احمد، ولادیمیر ناباکوف، آنتون چخوف)	مجید ملاصادقی	۱۳۸۹

۱۸	بررسی موضوع جنگ در اشعار قیصر امین‌پور و آلکساندر تواردوفسکی	مرتضی یوسفی	۱۳۹۰
۱۹	جنگ تا صلح در اشعار قیصر امین‌پور و آنا آخماتوا	مهدیه تاری	۱۳۹۰
۲۰	بررسی تأثیر داستایفسکی بر محمدعلی جمال‌زاده (براساس مقایسهٔ *ثواب یا گناه* جمال‌زاده و *جنایت و مکافات* داستایفسکی)	زهرا بهرامی	۱۳۹۰
۲۱	بررسی موضوع مرگ در آثار داستایفسکی و هدایت	آذر آرام بن‌نیا	۱۳۹۰
۲۲	قهرمان و ضدقهرمان در رمان‌های *فولاد چگونه آبدیده شد* آستروفسکی و *مادر* م.گورکی و تأثیر آنها بر رمان *همسایه‌های* احمد محمود	سکینه برجی	۱۳۹۰
۲۳	مطالعهٔ تطبیقی اسطوره‌های پهلوانی در *شاهنامهٔ* فردوسی و پهلوانان اسطوره‌ای ادبیات روسیهٔ باستان	مریم سامعی	۱۳۹۰
۲۴	بررسی تطبیقی موضوع وطن در اشعار نیکالای روبتسوف و محمد تقی بهار	منصوره نویدی	۱۳۹۰
۲۵	بررسی تطبیقی رئالیسم انتقادی در آثار نیکالای واسیلویچ گوگول، ایوان سرگییویچ تورگنف، محمدعلی جمال‌زاده و بزرگ علوی	ناهید اکبرزاده	۱۳۹۰
۲۶	بررسی آثار *یک روز زندگی ایوان دنیسویچ* و *خانهٔ ماتریونای* آلکساندر ایسایویچ سالژنیتسین و جایگاه آثار نویسنده در ایران	ظریفه پیاده کوهسار	۱۳۹۰
۲۷	بررسی تطبیقی موضوع طبیعت انسان و تکاملش در رمان‌های تاریخی *کلیدر* دولت‌آبادی و *دن آرام* شولوخوف	سمیه قهرمانی	۱۳۹۱
۲۸	بررسی مقایسه‌ای موضوع عشق در آثار ایوان سرگییویچ تورگنف (*آسیا*، *نخستین عشق*، *سیلاب‌های بهاری*) و رمان *چشم‌هایش* بزرگ علوی	ژیلا رحمانی	۱۳۹۱

۲۹	بررسی مقایسه‌ای فعالیت‌های آموزشی صمد بهرنگی و لف تالستوی	نرگس عرفانی	۱۳۹۱
۳۰	مطالعهٔ تطبیقی شخصیت قهرمانان آثار ماکسیم گورکی و جلال آل‌احمد	یلدا بیدختی‌نژاد	۱۳۹۱
۳۱	موضوع روشنفکر در آثار آنتون چخوف و جلال آل‌احمد	مهدیه وجیهی	۱۳۹۱
۳۲	فقر در آثار فیودور داستایفسکی و غلامحسین ساعدی	مهناز دارمی	۱۳۹۲
۳۳	بررسی نقش‌مایه‌ها و شخصیت‌های اسلامی در آثار لف نیکالایویچ تالستوی	مهدی فضلی‌زاده	۱۳۹۲
۳۴	جایگاه انسان در آثار تالستوی و سعدی	طاهره بیگناه	۱۳۹۲
۳۵	زندان در آثار مشاهیر ادب فارسی و روسی (داستایفسکی، بزرگ علوی)	مرجان گشانی	۱۳۹۲
۳۶	بررسی تحول درون در *پدر سرگئی* تالستوی و «شیخ صنعان» عطار نیشابوری	فاطمه قاسمی	۱۳۹۲
۳۷	ویژگی‌های شرقی در آثار *جنگ و صلح*، *آنا کارنینا*، *خوشبختی خانوادگی*، *اسیر قفقاز*، *حاجی مراد* و *قزاقان* تالستوی	رعنا محسنی‌فر	۱۳۹۲
۳۸	بررسی طنز در آثار نویسندگان روسیه و ایران (آنتون پاولویچ چخوف و محمدعلی جمال‌زاده)	زینب فکرجوان	۱۳۹۳
۳۹	بررسی تطبیقی افسانه‌های ایرانی و روسی	فاطمه محسنی	۱۳۹۳
۴۰	سیمای مادر در ادبیات روسی و فارسی (براساس رمان *مادر* اثر ماکسیم گورکی و *جای خالی سلوچ* اثر محمود دولت آبادی)	سمیه نوروزی	۱۳۹۳
۴۱	بررسی سیمای زن در آثار نویسندگان روسی و ایرانی (بر اساس آثار آنتون چخوف و هوشنگ گلشیری)	سمانه برجسته	۱۳۹۳
۴۲	طبیعت مشرق‌زمین در شعر شاعران روسی سدهٔ بیستم (براساس اشعار ایوان بونین، نیکالای گومیلیوف و سرگئی یسنین)	آذین طالبان عقدا	۱۳۹۳

۴۳	دنیای شرق در آثار لف نیکالایویچ گومیلیوف	مارال سوری	۱۳۹۴
۴۴	انسان شناسی عرفانی در *برادران کارامازوف* فیودور داستایفسکی و *مثنوی معنوی* جلال‌الدین محمد رومی	هانیه جوادی هرزنق	۱۳۹۴
۴۵	مقایسهٔ اشعار باریس پاسترناک و احمد شاملو	سمیه زحمتکش	۱۳۹۴
۴۶	مقایسهٔ موضوعی نیایش‌های ایرانی و روسی	سمیه‌سادات حسینی‌غفار	۱۳۹۴
۴۷	مقایسهٔ اجزای طبیعت در آثار نیما یوشیج و آندری بلی	زهره چالویی	۱۳۹۴
۴۸	ادبیات مهاجرت روسی و فارسی (بر اساس آثار نویسندگان معاصر روسیه و ایران: بونین و جمال‌زاده)	سارا محبوب‌زاده	۱۳۹۵
۴۹	نظریهٔ دیالوگ م.م. باختین و جایگاه آن در ایران	ملیحه جز سیدمحمد حکیم	۱۳۹۵
۵۰	والری بریوسف و موتیوهای شرقی در آثار او	راهله استاجی آریانی	۱۳۹۵
۵۱	موضوعات گمراهی و رستگاری در آثار *پدر سرگئی* و *رستاخیز* لف تالستوی و *مثنوی معنوی* و *فیه ما فیه* جلال‌الدین‌رومی	رها رحمانی	۱۳۹۵
۵۲	مقایسهٔ تحلیلی سیمای شهر در ادبیات فارسی و روسی	الهام نظری	۱۳۹۵

توزیع زمانی پایان‌نامه‌ها نیز در جدول زیر قابل‌مشاهده است:

زمان	۱۳۸۵	۱۳۸۶	۱۳۸۷	۱۳۸۸	۱۳۸۹	۱۳۹۰	۱۳۹۱	۱۳۹۲	۱۳۹۳	۱۳۹۴	۱۳۹۵	جمع
تعداد پایان‌نامه	۴	۴	۰	۳	۷	۹	۵	۶	۴	۵	۵	۵۲

۳. روش تحقیق در پایان‌نامه‌ها

با نگاهی به عناوین پایان‌نامه‌های دفاع‌شده می‌توان دید که در بخش قابل‌توجهی از آنها (نوزده پایان‌نامه) یک درون‌مایهٔ محتوایی (از قبیل جنبه‌های اخلاقی‌ـاجتماعی، سیمای روستاییان، سیمای زن، جنگ، وطن، عشق، مرگ، زندان، گمراهی و رستگاری، فقر و...) در آثار دو یا چند نویسنده از دو ملیت بررسی شده است. سیزده پایان‌نامه به مقایسهٔ مجموعهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های میان دو نویسنده یا دو سبک یا گونهٔ ادبی پرداخته‌اند، و در هشت پایان‌نامه یک مؤلفهٔ ادبی، مانند شخصیت‌پردازی، طنز، کرونوتوپ (زمان‌ـمکان)، عناصر رئالیسم انتقادی، قهرمان و ضدقهرمان در دو یا چند اثر ادبی از نویسندگان ایران و روسیه موضوع تحقیق قرار گرفته است. شمار پایان‌نامه‌هایی که به تأثیر بن‌مایه‌های اسلامی یا جهان شرق بر آثار نویسندگان روس، از قبیل لف تالستوی، ایوان بونین، والری بریوسوف، نیکالای گومیلیوف و سرگی یسنین پرداخته‌اند، نسبتاً قابل‌توجه است و اگر در نظر بگیریم که تا کنون دست کم پنج جلد کتاب دربارهٔ تأثیر مشرق‌زمین بر آلکساندر پوشکین، میخاییل لرمانتوف، ایوان بونین، نیکالای گومیلیوف و آنا آخماتوا نیز به قلم دو نفر از اساتید راهنمای این پایان‌نامه‌ها (مرضیه یحیی‌پور و جان‌الله کریمی مطهر) تألیف شده است، آنگاه می‌توان گفت که این رویکرد خاص در پژوهش‌های تطبیقی میان ادبیات روسیه و ایران در حال حاضر از پشتوانهٔ خوبی برخوردار است، برخلاف یکی دیگر از حوزه‌های جالب‌توجه ادبیات تطبیقی، که نه فقط در میان روسی‌دانان، بلکه اصولاً در میان تطبیق‌گران ایرانی، کم‌وبیش مغفول مانده است: بررسی جایگاه نویسنده و آثار او در کشوری دیگر، که در میان پایان‌نامه‌های موردبررسی، فقط سه عنوان با چنین رویکرد و روشی نوشته شده‌اند و جایگاه آلکساندر پوشکین، آلکساندر سالژنیتسین و نظریهٔ «دیالوگ» میخاییل باختین را در ایران بررسی کرده‌اند. این گونه پژوهش‌های مبتنی بر نظریهٔ دریافت یا پذیرش[1]، که در آنها ملاک و معیار سنجش، در وهلهٔ نخست، معطوف به مخاطب و برداشت او از اثر است و نه متکی به خود اثر و آفرینندهٔ آن، در حال حاضر یکی از حوزه‌های پرطرفدار ادبیات تطبیقی در غرب به شمار می‌آید و جای آن دارد که در ایران بیشتر به آن بها داده شود. از دیگر

1. reception theory

عرصه‌های ادبیات تطبیقی که با نظریهٔ پذیرش پیوند تنگاتنگ دارد و می‌توان آن را یکی از زیرشاخه‌های این نظریه دانست، ترجمه‌پژوهی از دیدگاه ادبیات تطبیقی (نقش متون ترجمه‌شده در پذیرش یک اثر یا یک نویسنده یا ادبیات کل یک کشور در سرزمینی بیگانه) است که باز در فهرست پایان‌نامه‌ها نشانی از آن دیده نمی‌شود، هرچند شمار قابل‌توجه آثار ترجمه‌شده از ادبیات روسی به زبان فارسی نوید پژوهش‌هایی پرثمر در این عرصه را می‌دهد.

و باز اگر از جنبه‌ای دیگر به روش و مبانی نظری پژوهش بنگریم، غیر از سه پایان‌نامهٔ یادشده که به صورت تک‌پیکره (و نه در مقایسه و تطابق دو یا چند اثر یا نویسنده با یکدیگر) نوشته شده‌اند، در میان چهل ونه پایان‌نامهٔ دیگر، در دوازده پایان‌نامه به مسئلهٔ تأثیرپذیری مستقیم نویسنده‌ای از نویسندهٔ دیگر، با ارائه دلایل عینی و مستندات تاریخی اشاره شده است و به این ترتیب، به رغم عدم تصریح استفاده از مکتب فرانسوی در پایان‌نامه‌های مذکور، می‌توان روش تحقیق آنها را مبتنی بر رویکرد مکتب فرانسوی قلمداد کرد، به عبارت دیگر، پژوهشگران دو ادیب یا دو گونهٔ ادبی از ادبیات روسیه و ایران را برگزیده‌اند و سعی در اثبات رابطهٔ تأثیر و تأثری در آن‌ها داشته‌اند. در ۳۷ پایان‌نامهٔ دیگر، محققان به مبانی مکتب امریکایی پای‌بند بوده‌اند، زیرا شرایط اجتماعی و سیاسی و مانند آن را دلیل بروز مضامین و موضوعات و تیپ‌های مشترک ادبی قلمداد کرده‌اند و در پی یافتن پیوندهای مستقیم میان دو نویسنده نبوده‌اند.

مبنای نظری	تعداد پایان‌نامه	درصد
مکتب فرانسوی	۱۲	۲۴.۴
مکتب امریکایی	۳۷	۷۵.۵
کل پایان‌نامه‌ها	۴۹	۱۰۰

البته این اقبالِ بیشتر، تا اندازه‌ای به ماهیت مکتب امریکایی نیز مربوط می‌شود، زیرا مکتب امریکاییِ، به لحاظ ماهیت، طیف گسترده‌تری از موضوعات را شامل می‌شود، ولی در عین حال باید به این نکته نیز توجه داشت که از بسیاری حوزه‌های نو که به لطف مکتب امریکایی در دانش ادبیات تطبیقی پدیدار شدند (مانند ارتباط آثار ادبی با

سایر هنرها و علوم) در پایان‌نامه‌های موردبررسی نشانی دیده نمی‌شود و عملاً از اصول این مکتب فقط برای پرداختن به مقایسه‌هایی استفاده می‌شود که شاهد محکمی برای وجود رابطهٔ تأثیر و تأثر مستقیم وجود ندارد. البته چنین روندی، در کنار مزایای خود، این خطر را نیز در بر دارد که پژوهشگران به دامان یکی از آسیب‌های رایج بیفتند: دست زدن به قیاس‌های مع‌الفارق و تطبیق آثار و نویسندگان و عناصری که هیچ سنخیت ماهوی با هم ندارند، با این استدلال مغالطه‌آمیز که بنا به اصول مکتب امریکایی هرشباهتی می‌تواند دستمایهٔ پژوهش ادبیات تطبیقی قرار گیرد.

در پژوهش‌های انجام‌شده بر پایهٔ اصول مکتب فرانسوی نیز، همان‌گونه که اشاره شد، شمار قابل‌توجهی از پایان‌نامه‌ها به نحوهٔ آشنایی ادیبان روس با ایران و سرزمین‌های شرقی و فرهنگ و آداب اسلامی و شرقی پرداخته شده است.

> علاقه به شرق و اقتباس نقش‌مایه‌های شرقی، در سده‌های نوزدهم و بیستم همواره به‌صورت جریانی دائمی مطرح بوده و بازتاب گسترده‌ای داشته است. این علاقه در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم به‌طور محسوسی در روسیه و اروپا گسترش یافت. این مسأله تا حدود زیادی مربوط به بحران جهت‌گیری آثار اروپایی می‌باشد، زیرا در آن دوران، خوانندگان آثار اروپایی و من‌جمله روسی از نبود مسائل معنوی و روحانی در آن‌ها رنج می‌بردند. نویسندگان و هنرمندان اروپایی در جستجوی راهی برای رفع مشکل نبود ایده‌آل‌های انسانی بودند و در این مسیر به آثار و هنر شرقی پناه برده و با الهام از آنان، با ایجاد ایده‌های مشابه، آثاری آفریدند که نقش‌مایه‌های شرقی از نکات کلیدی آن‌ها محسوب می‌گردد (یحیی‌پور ۷۸).

این روند در ادبیات روسی نیز، به ویژه در سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم، نمود بارزی دارد و تحقیقات انجام شده در این حوزه گویای آن است که دست‌کم ۱۴۰ شاعر و نویسندهٔ روس در نگارش آثارشان از شرق و اسلام تأثیر پذیرفته‌اند (کریمی‌مطهر ۱۹۳–۲۰۰). بدین ترتیب می‌توان گفت که هنوز در چارچوب مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی نیز جای کار فراوانی برای تعیین کمّ و کیف روابط ادبی میان روسیه و ایران وجود دارد و می‌توان به پژوهش‌ها و یافته‌های ارزشمند در این حوزه دل بست.

۴. توزیع موضوعی پایان‌نامه‌ها

در میان ۵۲ پایان‌نامهٔ موردبررسی، همان گونه که قابل‌پیش‌بینی بود، در میان نویسندگان روس، کلاسیک‌های سدهٔ نوزدهم با اقبال بیشتری روبه‌رو بوده‌اند: آثار لف تالستوی در ده پایان‌نامه، آنتون چخوف در هفت پایان‌نامه، فیودور داستایفسکی در پنج پایان‌نامه و ایوان تورگنیف در سه پایان‌نامهٔ موضوع پژوهش تطبیقی قرار گرفته‌اند. حتی در میان نویسندگان سدهٔ بیستم نیز توجه عمدتاً معطوف به چهره‌های دهه‌های نخست این سده است: آثار ماکسیم گورکی در سه پایان‌نامه و ایوان بونین، نیکالای گومیلیوف و آنا آخماتوا هرکدام در دو پایان‌نامه بررسی شده است. یک نکتهٔ مثبت آن است که در این فهرست نویسندگانی نیز دیده می‌شوند که در ایران شناخته‌شده نیستند یا اطلاعات درباره‌شان بسیار اندک است، مانند والری بریوسوف، آندری بلی، واسیلی شوکشین، نیکالای روبتسوف، آلکساندر تواردوفسکی، ولی از سوی دیگر، حتی یک نویسندهٔ معاصر و زندهٔ روس در این پژوهش‌های تطبیقی به چشم نمی‌خورد (البته این نکته در مورد نوزده پایان‌نامهٔ غیرتطبیقی این گروه نیز صدق می‌کند) و خلاء جدی در توجه به ادبیات معاصر روسیه از این آمار مشهود است.

در میان نویسندگان ایرانی وضع به گونه‌ای دیگر است. نمایندگان ادبیات کلاسیک ایران فقط در نُه پایان‌نامه در کانون توجه قرار گرفته‌اند (فردوسی در سه پایان‌نامه، سعدی و مولوی در دو، و حافظ و عطار در یک پایان‌نامه) و نویسندگان سی‌ویک پایان‌نامه به بررسی اثری از نویسندگان ایرانی قرن حاضر پرداخته‌اند که در میان آنان گرایش بیشتر به نثرنویسانی مانند محمدعلی جمال‌زاده (پنج پایان‌نامه)، بزرگ علوی (چهار پایان‌نامه)، محمود دولت‌آبادی و جلال آل‌احمد (هرکدام سه پایان‌نامه) است. یک علت این تناسب این است که دانشجویان بیشتر به کار بر روی آثار منثور گرایش دارند تا شعر: در میان پایان‌نامه‌هایی که می‌توان در موضوعشان تفکیکی میان نثر و نظم قائل شد، در سی‌ویک پایان‌نامه آثار منثور دستمایهٔ پژوهش قرار گرفته‌اند و در هفده پایان‌نامه آثار منظوم؛ و به همین دلیل است که نثرنویسان معاصر نسبت به شاعران کلاسیک با اقبال بیشتری روبه‌رو بوده‌اند. جای خالی موضوع دیگری که در این‌جا به چشم می‌خورد، سهم اندک موضوعات مربوط به نمایشنامه‌نویسی است که فقط در دو پایان‌نامه به آن توجه شده است.

توجه به موضوعات مرتبط با ادبیات عامه، قصه‌ها، افسانه‌ها و حماسه‌ها (حماسه‌های روسی از آنجا که تا سدهٔ نوزدهم صورت مکتوب نداشتند و فقط به صورت شفاهی نقل می‌شدند، در زمرهٔ ادبیات عامه دسته‌بندی می‌شوند) نقطهٔ مثبتی است که در بررسی این پایان‌نامه‌ها جلب نظر می‌کند. در شرایطی که به گفتهٔ والنتین ژوکوفسکی در مقدمهٔ کتاب *اشعار عامیانهٔ ایران*، تا همین صد سال پیش نیز ایرانیان با وجود ستایش رجال ادب خود، هیچ ارزشی برای ادب عامه و مردمی قائل نبودند و آن را چیزی جز «حرف مفت و بی‌معنی» نمی‌دانستند (آن هم «نه‌تنها در میان مردم عادی، بلکه در میان طبقهٔ تحصیل‌کرده و با فرهنگ») (ژوکوفسکی ۱۶)، پرداختن به چنین موضوعاتی، به ویژه از منظر ادبیات تطبیقی، بسیار مفید و ضروری به نظر می‌رسد، چرا که از محتوای همین پایان‌نامه‌ها و نیز پژوهش‌هایی که خود روس‌ها انجام داده‌اند، مشخص می‌شود که بسیاری از قصه‌ها، افسانه‌ها و حماسه‌های روسی ریشهٔ ایرانی دارند و اغلب با واسطهٔ اقوام قفقازی از ایران به روسیه سفر کرده‌اند.

در میان پایان‌نامه‌های مورد بررسی، هم موضوع تأثیرپذیری ادبیات فارسی از ادبیات روسی مورد توجه بوده است و هم موضوع تأثیرگذاری آن. چنان‌که از بررسی پایان‌نامه‌های مورد مطالعه برمی‌آید و قابل‌پیش‌بینی هم بود، تأثیرگذاری ادبیات ایران بر ادبیات روسیه عمدتاً به لطف آثار شاعران کلاسیک ما صورت پذیرفته است و نشانی از تأثیرگذاری بر ادبیات معاصر روسیه به چشم نمی‌خورد. این مسئله خود نشان از ناآشنا بودن جامعهٔ روسیه با ادبیات معاصر فارسی دارد و از سویی دیگر می‌تواند بیانگر سیر نزولی ادبیات ما در دورهٔ معاصر باشد. اما در موضوع تأثیرپذیری ادبیات فارسی از ادبیات روسی با نام ادیبانی چون محمدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت، بزرگ علوی، اکبر رادی، محمود دولت‌آبادی، احمد محمود، احمد شاملو و... مواجه می‌شویم که هم در شعر، هم در نثر و هم در نمایشنامه‌نویسی از همتایان روس خود تأثیر پذیرفته‌اند.

و سرانجام باید به این نکته اشاره کرد که هیچ برونداد قابل‌ملاحظه‌ای در حوزهٔ مکتب‌ها، نظریات، روش‌شناسی و کلیات ادبیات تطبیقی روسی-فارسی انجام نشده است و تمام نمونه‌های مورد بررسی به تحلیل نمونه‌های عملی پرداخته و از طرح اصول نظری دوری جسته‌اند. البته درک می‌توان کرد که با توجه به محدودیت زمان

تحقیق در پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد در دانشگاه‌های ایران (که نابخردانه و تنها تحت تأثیر عوامل اقتصادی پیوسته محدود و محدودتر نیز می‌شود)، دانشجویان مجال کافی برای کار روی مسائل نظری را نداشته باشند و دایرهٔ موضوعات پایان‌نامه‌ها ناگزیر از تحلیل‌های موردی و عملی فراتر نرود و موضوعات نظری بیشتر به دورهٔ دکتری موکول شوند. ولی در این میان، جای پژوهش‌هایی در زمینهٔ مکتب اروپای شرقی ادبیات تطبیقی (اگر اصولاً قائل به وجود چنین مکتبی باشیم، که بسیاری از صاحب‌نظران نیستند)، معرفی شخصیت‌های برجستهٔ ادبیات تطبیقی روسیه، تأثیر فرمالیسم روسی یا نظریات باختین بر ادبیات ایران و مانند این موضوعات، که با تکیه بر منابع دست اول روسی انجام شوند، بسیار خالی به نظر می‌رسد. و البته آن طور که از محتوای اغلب پایان‌نامه‌ها برمی‌آید، اغلب دانشجویان از نظر تسلط بر مباحث نظری ادبیات تطبیقی ضعف دارند و در نوشته‌هایشان اشاره‌هایی بسیار گذرا به مسائل نظری و روش‌شناختی دیده می‌شود.

۵. مسائل ساختاری پایان‌نامه‌ها

گذشته از ضعف مبانی نظری که در بالا به آن اشاره شد، یکی از اشکالات رایج در اکثر قریب به اتفاق پایان‌نامه‌های موردبررسی ضعف در معرفی ویژگی‌های پژوهش در بخش آغازین کار است. بیشتر این پایان‌نامه‌ها فاقد پیشینهٔ پژوهش‌اند و هرچند فهرست منابعشان نشان می‌دهد که از منابع معتبر و به‌روز و قابل‌قبولی سود جسته‌اند، باز فقدان این بخش موجب می‌شود خواننده نتواند در مورد میزان نوآوری پژوهش و مطرح بودن مسئله در مجامع علمی و آکادمیایی به داوری قطعی و صائبی دست یابد. روش و هدف کار نیز در بسیاری از موارد تعریف نشده است و خواننده خود باید در مورد این‌که آیا هدف از پژوهش مثلاً اثبات رابطهٔ تأثیر و تأثر است یا بروز فلان شباهت در اثر مشابهت‌های تاریخی ـ اجتماعی، به نتیجه‌ای برسد. البته این اشکالات اغلب جنبهٔ صوری و ظاهری دارند و با استناد به آنها نمی‌توان منکر یافته‌ها و نتایج پژوهش شد، ولی به هرحال وجودشان در پایان‌نامه به وضوح و دقت علمی مطالب کمک فراوانی خواهد کرد.

اشکال دیگری که در شماری از پایان‌نامه‌ها به چشم می‌خورد، آن است کـه تحلیـل آثار یا نویسندگان مورد بررسی نخست به طور کامل مجزا از هم و در فصول جداگانـه انجام می‌پذیرد و سپس در بخش «نتیجه‌گیری» به شکل خلاصه و گذرا به شباهت‌هـا و تفاوت‌های موجود در آنها اشاره می‌شود و مهم‌ترین بخـش پـژوهش بسـیار فشـرده و بی‌رمق از آب درمی‌آید. نتیجهٔ کار در پایان‌نامه‌هایی کـه کـار مقایسـه را از همـان آغـاز کرده‌اند و شباهت‌ها و تفاوت‌های دو سوی مقایسه را پابه‌پای هـم پـیش مـی‌برنـد، بـه شکل قابل‌توجهی بهتر است.

در عوض، فهرست منابع پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی کارشناسی ارشد رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» را باید یکی از نقاط قوت کلی این بروندادهای علمی دانسـت، پـیش از هرچیز به آن علت که پژوهش‌های انجام‌شده با استفاده از منـابع دسـت اول و از زبـان اصلی است و به این شکل یکی از شرایطی را، که بنیان‌گـذاران دانـش ادبیـات تطبیقـی برای محقق این علم ضروری می‌دانند (دانستن زبان خارجی و استفاده از متون به زبـان اصلی)، دارا هستند. استفادهٔ متناسب و قابل‌قبول از منابع قدیمی و جدیـد نیـز یکـی از نقاط قوت کلی در پایان‌نامه‌های مورد بررسی است.

۶. میزان استخراج مقاله‌های علمی‌ـپژوهشی از پایان‌نامه‌های موردبررسی

انتشار مقاله یکی از شیوه‌های متداول تولیدات علمی در کشور ما محسوب مـی‌شـود. انتشـار مقالهٔ مستخرج از پایان‌نامه، تا اندازه‌ای، می‌تواند یکی از شاخص‌های گویـا در مـورد کیفیـت قابل‌قبول پایان‌نامه به شمار آید و میزان نوآوری پایـان‌نامـه‌هـا را نیـز آشـکار سـازد. بررسـی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» نشان می‌دهـد کـه از ۵۲ پایـان‌نامـهٔ موردبررسی، ۲۱ مقاله استخراج شده و در مجلات علمی‌ـ پژوهشی ایرانی یا روسی به چـاپ رسیده است. نسبت این تعداد به کل پایان‌نامه‌ها حدود ۴۰ درصد است که، فارغ از کیفیـت آنهـا که نیاز به ارزیابی و پژوهش جداگانه دارد، به نظر می‌رسد از لحاظ کمّی رقم قابل قبولی باشد.

۷. نتیجه‌گیری

با جمع‌بندی آن‌چه گفته شد، می‌توان تصویر کلی موضوعات ادبیات تطبیقی در پایان‌نامه‌هـای دانشجویان کارشناسی ارشد رشتهٔ «زبان و ادبیات روسی» را به شکل زیر ترسیم کرد:

در حال حاضر، اکثر دانشجویان این رشته و مقطع ترجیح می‌دهند موضوع پایان‌نامهٔ خود را با رویکردی تطبیقی انتخاب کنند، به گونه‌ای که تقریباً ۷۳ درصد از پایان‌نامه‌های دفاع‌شده، در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرند. این در شرایطی است که از ۲۸ واحد درسی این رشته تنها ٤ واحد به درس «ادبیات تطبیقی» اختصاص یافته است، ضمن آن‌که برای آموزش این درس نیز هنوز کتاب درسی و منبع مشخصی وجود ندارد. تأثیر منفی این دو عامل (کمبود ساعات درس «ادبیات تطبیقی» و نبود منبع) در روش‌شناسی و کمبودهای ساختاری و نظری برخی از پایان‌نامه‌ها نمایان می‌شود که نشان‌دهندهٔ نیاز به توجه بیشتر به آموزش مبانی نظری، روش تحقیق و مکتب‌های ادبیات تطبیقی است. البته این مشکل مختص رشتهٔ زبان و ادبیات روسی نیست و جنبهٔ عام دارد و بیش از هر چیز، ناشی از آن است که ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های ایران هنوز به شکل یک رشتهٔ مستقل راه‌اندازی نشده است. هرگاه این گام اساسی برداشته شود، همکاری استادان متخصص رشتهٔ ادبیات تطبیقی با گروه‌های زبان خارجی دانشگاه‌ها می‌تواند در بهبود سویه‌های نظریِ پژوهش‌های تطبیقی در این گروه‌ها نقش سازنده‌ای بازی کند. از سوی دیگر، نقطهٔ قوتی که در اکثریت قریب به اتفاق پایان‌نامه‌های این گروه (و به طور کلی سایر پژوهش‌های تطبیقی گروه‌های زبان خارجی در دانشگاه‌های کشور) دیده می‌شود، آشنایی دانشجویان با زبان و فرهنگ ملت بیگانه و استفاده از متون اصلی و منابع دست اول است، چیزی که، برعکس، بسیاری از اوقات در پژوهش‌های انجام‌شده در گروه‌های زبان فارسی دانشگاه‌ها به چشم نمی‌خورد و تکیه بر منابع فارسی و ترجمه‌ای موجب بروز کاستی‌هایی می‌شود.

در میان پایان‌نامه‌های بررسی‌شده می‌توان دست‌کم دو موضوع کلی را مشخص کرد که با اقبال بیشتری در میان دانشجویان و استادان راهنما روبه‌رو بوده‌اند و به‌وجودآورندهٔ نوعی پیشینه و سنّت علمی برای پژوهش‌های آتی به شمار می‌آیند: یکی تأثیر مشرق زمین و نقش‌مایه‌های ایرانی ـ اسلامی بر ادیبان روس و بازنمود این تأثیر در آفریده‌های آنان، و دوم پژوهش‌های تطبیقی در گونه‌های مختلف ادبیات عامه. در همان حال، جای خالی برخی از موضوعات و زمینه‌ها نیز در فهرست پایان‌نامه‌ها به چشم می‌خورد، مانند بررسی آثار نویسندگان معاصر روسی، بررسی جایگاه نویسندگان روس در ایران و

پژوهش‌های مبتنی بر نظریهٔ پذیرش، پژوهش‌های مبتنی بر نقش و جایگاه ترجمه در روابط ادبی ایران و روسیه. ضمن آن‌که تاکنون تقریباً همهٔ پایان‌نامه‌های تطبیقیِ دفاع‌شده به بررسی نمونه‌های موردی[1] اختصاص داشته‌اند و از مطالعات نظری نشانی به چشم نمی‌خورد.

در پایان باید یادآور شویم که پژوهش حاضر بیشتر رویکردی توصیفی داشته است، در حالی که برای به دست آوردن تصویری کامل از وضعیت پایان‌نامه‌های موردبررسی بی‌شک به پژوهش‌های تکمیلی (که به ویژه به تحلیل و ارزیابی محتوا و یافته‌های پایان‌نامه‌ها بپردازند)، نیاز است.

منابع

ایران‌زاده، نعمت‌الله، محمد امامی، مجتبی عابدی. *کتاب‌شناسی توصیفی ادبیات تطبیقی در ایران*. تهران: علم و دانش، ۱۳۹۳.

بزرگ چمی، ویدا. «کتابشناسی پایان‌نامه‌های ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ش ۲/۱ پیاپی ۳ (۱۳۸۹) صص ۲۲۱–۲۳۸.

ژوکوفسکی، والنتین. *ادبیات عامیانهٔ ایران (در عصر قاجاری)*. به اهتمام، تصحیح و توضیح عبدالحسین نوایی. تهران: اساطیر، ۱۳۸۲.

کریمی مطهر، جان‌الله و مرضیه یحیی‌پور. *الکساندر پوشکین و مشرق زمین*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۱.

یحیی‌پور، مرضیه، جان‌الله کریمی مطهر و زینب صادقی سهل‌آباد. *نیکلای گومیلیوف و مشرق زمین*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۱.

1. Case study

راهنمای نگارش مقالات در مجلهٔ *ادبیات تطبیقی*

اهداف و گستره

ادبیات تطبیقی مجله‌ای علمی- پژوهشی و بینارشته‌ای است که با هدف تبیین نظریه‌ها، گسترش مطالعات علمی و تقویت پژوهش‌های روشمند در ادبیات تطبیقی منتشر می‌شود. این مجله در زمینه‌های روابط و تأثیرات ادبی، مطالعهٔ تطبیقی نهضت‌های ادبی، انواع ادبی، مضمون‌ها و مایه‌های غالب ادبی، رابطهٔ ادبیات با سایر شاخه‌های علوم انسانی ــ مانند سینما، نقاشی، عکاسی، موسیقی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی، تاریخ، حقوق، مطالعات فرهنگی، فلسفه و مطالعات ادیان ــ و علوم دقیق ــ مانند محیط زیست، زیست‌شناسی، فیزیک و پزشکی ــ و نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی همچون مطالعات فرهنگی تطبیقی، مطالعات ترجمه و ادبیات جهان، گزارش‌های علمی و معرفی و نقد کتاب‌های ادبیات تطبیقی مطلب می‌پذیرد. این مجله در حال حاضر هر شش ماه یک بار توسط فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر می‌شود.

راهنمای نگارش مقاله

در مقالهٔ ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیدهٔ فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.
۲. طول مقاله ۶۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.
۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسهٔ محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شمارهٔ دورنگار و شمارهٔ تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.
۴. عنوان‌های اصلی مقاله با اعداد ۱، ۲.... مشخص شوند. عنوان‌های فرعی از سر سطر آغاز شوند و سطر مجزایی تشکیل دهند و به صورت ۱.۱، ۱.۲، ۱.۲.۱ ... نشان داده شوند.
۵. منابع با پیروی از روش MLA به شرح زیر تدوین می‌شوند.
۶. منابع مورد استفاده بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام. عنوان کتاب (*حروف مورّب*). نام و نام خانوادگی مترجم یا مصحح. جلد، نوبت چاپ. محل نشر: ناشر، تاریخ انتشار.

مجله: نام خانوادگی نویسنده، نام. «عنوان مقاله». نام و نام خانوادگی مترجم. عنوان نشریه (*حروف مورّب*). شمارهٔ دوره (**حروف سیاه**)/ شمارهٔ نشریه (سال انتشار): صفحات.

پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی، نام. «عنوان مقاله». نام نشریهٔ الکترونیکی (*حروف مورّب*). شمارهٔ دوره (سال انتشار مقاله). تاریخ مراجعه به وبگاه (روز نام ماه سال)

<نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

۷. عنوان کتاب‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها در متن به صورت مورّب بیاید و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌های کوتاه، مصاحبه‌ها و پایان‌نامه‌های تحصیلی در گیومه قرار گیرد.

۸. ارجاع‌های داخل متن بین کمان (نام خانوادگی نویسنده شمارهٔ صفحه یا صفحات) نوشته شوند، مانند (حدیدی ۳۶). در مورد منابع غیرفارسی مانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پانوشت همان صفحه بیاید. نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) فقط از طرف راست درج شود.

۹. پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای داوران است که به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۱۰. یادداشت‌ها و اسامی لاتین و خاص در پانوشت آورده می‌شوند و شمارهٔ آنها در هر صفحه از یک شروع می‌شود.

۱۱. تشکر از افراد و مراجع پشتیبان مقاله در پانوشت صفحهٔ اول مقاله درج می‌شود.

۱۲. این مجله در ویرایش مقالات ارسالی آزاد است. مسئولیت صحت و اعتبار علمی مطالب به عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است. حق چاپ مجدد مقاله پس از پذیرش در کتاب یا نشریهٔ دیگری منوط به اجازهٔ کتبی سردبیر مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* خواهد شد.

۱۳. مقالات هر نشریه به‌رایگان از طریق وبگاه گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در اختیار کلیهٔ پژوهشگران قرار خواهد گرفت. دفتر مجله دو نسخه از مجله را برای نویسنده ارسال می‌کند.

۱۴. مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور چاپ شده باشد. نویسنده یا نویسندگان پس از ارسال مقاله به این نشریه و قبل از تعیین تکلیف نهایی مقاله نباید آن را به جای دیگر ارسال کنند.

نحوهٔ حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. رسم‌الخط مجله مطابق آخرین ویراست دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. نیم‌فاصله در حروف‌نگاری مقاله رعایت شود. (مثال: میشود ← می‌شود، گلها ← گل‌ها)

۲. متن مقاله با قلم بی لوتوس ۱۳.

۳. عنوان مقاله با قلم بی نازنین ۱۸ سیاه.

۴. یک نسخهٔ قابل‌چاپ از مقاله، حروف‌نگاری‌شده در برنامهٔ Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

Kazantzakis and the Expression of Interculturality Case Study: *Journeying*

Ebrahim Salimi Kouchi, and Mohammad Javad Shokrian
Associate Professors of French Literature
Isfahan University, Isfahan, Iran

Comparative studies provide a better opportunity to know oneself and others. Comparative literature, which, goes beyond linguistic and geographical boundaries, provides the opportunity for studying themes, similarities, conformities and even disparities in different nations' concerns and understandings of humanity and existence. It is regarded as a fertile ground for a scrutiny of concepts like interculturality. The present article aims at an investigation into the concurrence of the two vast areas of culture and civilization, namely Arabic lyrics and Persian language, in Nikos Kazantzakis's *Journeying: Travels in Italy, Egypt, Sinai, Jerusalem and Cyprus*. In this book Kazantzakis presents a profound and interesting report of his journey to the Muslim world and the Middle East. In an extended chapter on his journey to Mount Sinai, he uses some Persian terminologies, cameleers's songs, and Arab poets' chanting. Further analysis shows that Kazantzakis, borrowing these poems and terminologies from the regional cultured people who probably knew Greek, expresses his great concern for the intercultural issues.

Key Words: Comparative Literature, Interculturality, Arabic Songs and Poetry, Persian Words, Kazantzakis, *Journeying*.

Beckett's Borrowing from Dante's *Divine Comedy* in *The Lost Ones*

Mahzad Sheikholislami, Lecturer of Italian Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, Tehran University, Tehran, Iran

The masterpiece of Dante, the *Divine Comedy*, has inspired so many writers in the world. In this article, we try to demonstrate the direct influence of Dante and his immortal work, the *Divine Comedy*, on the various texts of Beckett and carry out a content analysis on a work entitled *The Lost Ones*. In this regard, we aim to underline the traces of the *Comedy* on the work just mentioned above. According to our founding, the cylinder described by Beckett represents "purgatorio" in small dimensions and the term "harmony" constantly repeated in the text recalls the "inferno" and the "purgatorio" of Dante. It should be mentioned that the work recalls "inferno" and "purgatorio" not only from the content point of view, but it can be also compared with "paradiso" from a linguistic point of view.

Key words: *Divine Comedy*, *The Lost Ones*, Beckett, Dante, Inspiration.

Theoretical Foundations and Research Methodology in French School of Comparative Literature

Ahmad Tamimdari& Atiyeh Sadat Shojaei
Allame Tabatabaii University, Tehran, Iran

Comparative literature is a relatively new field of study in the West and a completely new one in Iran. Therefore, studying and introducing theories, schools of thought, and methodologies in Iran is of crucial importance. Scientism, positivism, and an emphasis on history are among the principles of the French School of comparative literature. Studies on the impacts of the French school have paid special attention to the relationship between experimental and positivist studies as well as the genuine and historical connections among different countries. The authors inspired by the Shunqing Cao's Categories based on Van Tieghem and Guyard's theories with some examples of Persian literature, will provide a simpler and more practical assortment and they hope for more detailed research in future in Iran. In the first comparatist's tools in the French school are explained and then, the influence part is divided into three sections: the source (sender), route (medium) and destination (receiver), and finally the varieties of influence are discussed.

Keywords: Comparative Literature, French School, Research Methodology, Influence Studies

.

When Nietzsche Wept: from Novel to Film

Nahid Hejazi
Assistant Professor, Academy of Persian Language and Literature, Tehran, Iran

When Nietzsche Wept is a 1992 Novel by Irvin Yalom, Emeritus Professor of psychiatry at Stanford University, an existentialist and psychotherapist, which has won many prizes. Yalom's book is largely fictional though many facts and occurring events are taken from the characters' real lives: Josef Breuer, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, and revolves around the psychotic problems. In 2007 Yalom's novel was adapted into a film by the director Pinchas Perry. This article attempts to compare Yalom's novel with Perry's film based on James Duddly Andrew's "Theory of Adaptation". Different elements such as motif, place, time, plot, theme are examined in the novel and the film. Then, the way of translating some novel elements to film and its coherence in film is analyzed. Perry has transformed plot, character, place and time as well but in montage there is not enough pauses between some parts of the plots and the film moves very fast.

Key Words: *When Nitzsche Wept*, Irvin Yalom, Pinchas Perry, Duddly Andrew, Adaptation, Film, Novel

ABSTRACTS

“Coffee Shop’s Island”: A Masculine Space of Talk in the Travel Literature

Ilmira Dadvar
Professor of comparative literature, Tehran University, Tehran, Iran

Bertrand Westphall in his 'Geocriticism' theory considers the city as an archipelago of islands. These islands, once reunited, make the integrity of a city as we know it. On the one hand, in the field of comparative literature, the study of travel literature has always been a way to know the 'Other'. On the other hand, traveling authors have been the life illustrators, and narrators of cultures, beliefs, and spaces, woven to the everyday life of the 'Other'; some special spaces depending on the society’s needs have had specific uses as well. The principal aim of this article is to explore one of these specific spaces which is the Oriental Café, or Traditional coffee Shop or Tea Room. This space is very different from its Western and European counterparts. Having a masculine atmosphere, it has also been a space for chatting and talking. Pierre Bourdieu’s sociology and Bertrand Westphall’s geocriticism help to understand the role and the presence of traditional "coffee shop’s island" in the urban and rural society through reviewing the traveling authors’ travel literature.

Keywords: Coffee Shop’s Island, Oriental World, Talk, Geocriticism, Sociocriticism, Westfall

Contents

EDITORIAL

Future of Comparative Literature in Iran — **Alireza Anushiravani**

ARTICLES

"Coffee Shop's Island": A Masculine Space of Talk in the Travel Literature — **Ilmira Dadvar**

Adaptation Across Media — **Porter Abbott**, **Tr. Abolfazl Horri**

When Nietzsche Wept: from Novel to Film — **Nahid Hejazi**

Theoretical Foundations and Research Methods of the Comparative Literature in the French School — **Ahmad Tamimdari & Atiyeh Sadat Shojaei**

Beckett's Borrowing from Dante's *Divine Comedy* in *The Lost Ones* — **Mahzad Shykholeslami**

Kazantzakis and the Expression of Interculturality The Case Study: *Journeying* — **Ebrahim Salimi Kouchi & Mohamadjavad Shokriyan**

REPORTS

Comparative Literature in Germany — **Narjes Khodaei**

International Conference of "Intercultural Memory and Heritage: East and West (Iran, France, Germany)" — **Abtin Golkar**

ACLA 2017, Annual Meeting Report — **Adineh Khojastepoor**

REVIEWS

A Survey of Comparative Literature MA Dissertations in the Departments of Russian Language and Literature in Iran — **Abtin Golkar & Zeynab Sadeghi**