# فهرست مطالب


سرمقاله

مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی — علی‌رضا انوشیروانی — ۳

مقاله

ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون من* توکلی — عَذراء قندهاریون و علی‌رضا انوشیروانی — ۱۰

هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر — ایلمیرا دادور — ٤٤

ترجمه‌های پسااستعماری — سوزان باسنت، ترجمهٔ صالح حسینی — ٦٢

ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد — عیسی اَمَن‌خانی — ۸۵

بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی — آرمیتا اصغری — ۱۱۲

تحلیل ترانشانه‌ای دگردیسی و آیین تشرّف در *شاهنامه* به روایت تصویر — منصور مهرنگار، راضیه چیتی، ابراهیم خدایار و اصغر فهیمی‌فر — ۱۲۸

اقتباس بینامتنی در *مهمان مامان*، نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی — ابراهیم سلیمی کوچی و فاطمه سکوت جهرمی — ۱۵۵

گزارش

ادبیات جهان در دانشگاه هاروارد — علی‌رضا انوشیروانی — ۱۷۳

آشنایی با انجمن‌های ادبیات تطبیقی جهان — بهنام میرزابابازاده فومشی — ۱۷۸

معرفی و نقد کتاب

*نظریهٔ اقتباس* (لیندا هاچن) — مصطفی حسینی — ۲۱٦

*ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی* (سیمون ژون)، ترجمهٔ حسن فروغی — مصطفی حسینی — ۲۲٤

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۳-۹

# مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی

**علی‌رضا انوشیروانی***

ارتباط ادبیات با هنرهای زیبا از دوران باستان همواره مطرح بوده است. همراهی شعر و نقاشی یکی از بارزترین نمونه‌های این ارتباط است که در فرهنگ‌های مختلف پیشینهٔ دیرینه دارد. نخستین بار سیمونیدس[1] (وفات ٤٦٩ قبل از میلاد) به این ارتباط اشاره می‌کند: «نقاشی شعر خاموش و شعر نقاشی گویاست» (به‌نقل از هینز،[2] ٤٠). هوراس،[3] فیلسوف رومی، شعر و نقاشی را مقایسه کرده و معتقد است: «شعر همانند نقاشی است» (۱۱۷). افلاطون،[4] شعر و نقاشی را مردود می‌شمارد چون هر دو تصویری غیرواقعی از زندگی و طبیعت ارائه می‌دهند. وی معتقد است که تقلید شاعر و نقاش از زندگی، به‌خلاف آنچه فیلسوف از زندگی ارائه می‌دهد، به تصویری وهم‌آلود می‌انجامد که برای جامعه مضر است (کتاب ۷). ارسطو،[5] مانند افلاطون، عقیده دارد که شعر و نقاشی هر دو از زندگی و طبیعت تقلید می‌کنند ولی عقیده دارد که هنرمند باید طبیعت مطلوب را برای بازنمایی برگزیند (۳).

رنه ولک فصلی از کتاب *نظریهٔ ادبیات* را به «ادبیات و هنرهای دیگر» اختصاص می‌دهد و اظهار می‌دارد:

> روابط ادبیات با سایر هنرهای زیبا و موسیقی سخت متنوع و پیچیده است. گاهی شعر از نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی الهام گرفته است. آثار هنری هم مانند اشخاص و اشیای

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز
و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

[1] Simonides
[2] Elizabeth Haines
[3] Horace
[4] Plato
[5] Aristotle

طبیعی می‌توانند موضوع شعر قرار بگیرند. اینکه شاعران آثاری را در موسیقی و نقاشی و مجسمه‌سازی توصیف کرده‌اند، هیچ‌گونه مسئلهٔ نظری ایجاد نمی‌کند. ظاهراً اسپنسر بعضی از وصف‌هایش را از قالب‌های دیواری و پرده‌ها گرفته است، نقاشی‌های کلود لورن و سالواتور روزا شعرهای وصف طبیعت قرن هیجدهم را زیر تأثیر گرفت، کیتس جزئیات شعر «چکامهٔ خاکستردان یونانی» خود را از یکی از تصاویر کلود لورن اقتباس کرده است. (۱۳۸)

علاوه بر این، هنرمندان بسیاری براساس آثار ادبی به خلق آثار هنری پرداخته‌اند. ویلیام بلیک (۱۷۵۷–۱۸۲۷) صحنه‌هایی از *بهشت ازدست شده* اثر میلتُن و گوستاو دوره[1] (۱۸۳۲–۱۸۸۳) صحنه‌هایی از *کمدی الهی* دانته را به تصویرکشیده‌اند. کمال‌الدین بهزاد (۱٤۵۵– ۱۵۳۵) برای *گلستان* و *بوستان* سعدی و *خمسهٔ نظامی* و حسین بهزاد (۱۸۹٤/۱۲۷۳– ۱۹٦۸/۱۳٤۷) مینیاتورهایی برای فردوسی و قهرمانان *شاهنامه* یا حافظ و خیام کشیده‌اند. در این میان *شاهنامهٔ* فردوسی بیش از هر اثر دیگری با سایر هنرهای زیبا من‌جمله هنرهای نمایشی و عروسکی، هنرهای تجسمی، نقالی، نقاشی و مینیاتور، موسیقی و سینما ارتباط یافته است. بررسی ارتباط این آثار فاخر ادبی با سایر هنرها نه‌تنها ابعاد جدیدی برای فهم عمیق‌تر آنها می‌گشاید بلکه به خلاقیت‌های هنری جدیدی منتهی می‌شود که هر یک در قلمرو مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی جایگاه ویژه‌ای برای خود دارد.

به‌طور کلی مطالعات بینارشته‌ای شامل تحقیقاتی است که با درهم‌تنیدن اطلاعات و نظریه‌های دو یا چند رشته با شاخه‌های مختلف علوم به حل مسائلی می‌پردازد که پاسخشان در فضای محدود یک رشته یا یک علم به‌دست نمی‌آید. بدین‌سان، مطالعات بینارشته‌ای افقِ دیدِ وسیع‌تر و عمیق‌تری بر پژوهشگر می‌گشاید. یوسف شاقول و محمد عموزاده ماهیت بینارشته‌ای را چنین تعریف می‌کنند:

... یک‌بار دیگر جامعهٔ علمی به این نگاه سنتی توجه نموده است که حل بسیاری از مسائل علمی نیازمند رویکرد و نگاهی جامع است، با این تفاوت که در سنت علمی گذشته تلاش می‌شد تا این جامعیت را در فرد فرد اندیشمندان جست‌وجو کرده و محقق کند، اما در این دوران جامعیت را در جمع می‌جویند. اگر در گذشته دانشمندانی چون ارسطو و ابن‌سینا جامع و خالق آثار متنوعی چون فلسفه، منطق، ریاضیات، طب و روانشناسی بودند، امروزه متناسب با مسئلهٔ مورد نظر، جامعیت تخصص‌ها را توسط افراد مختلف یک گروه که هر یک در

[1] Gustave Doré

رشته‌ای خاص صاحب تخصص‌اند تأمین می‌کند و این امر با عنایت به گستردگی و پیچیدگی تخصص‌ها کاملاً طبیعی می‌نماید. (۲۵)

قلمرو ادبیات تطبیقی، طبق تعریف هِنری رماک فقط به مطالعهٔ ادبیات در فراسوی مرزهای زبانی و فرهنگی یک کشور محدود نمی‌شود:

> ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات فراسوی مرزهای یک کشور خاص، و مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک سو و سایر قلمروهای دانش و معرفت مانند هنرها (فی‌المثل: نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (فی‌المثل: سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم، دین و جز اینها از سوی دیگر است. به‌طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسهٔ ادبیات با سایر قلمروهای بیان انسان است. (به نقل از علوی‌زاده ۵۵)

ادبیات تطبیقی از دو دیدگاه به تحقیق دربارهٔ ارتباط ادبیات با سایر هنرها می‌پردازد. اوّل‌اینکه چگونه داستان، مفهوم یا نمادی مشخص از متن نوشتاری به حوزهٔ هنرهای دیداری وارد می‌شود که در اینجا، پژوهشگر به دنبال کشف فرایند اقتباس است. نویسنده با کلمه، یعنی زبان نوشتاری‌اش، و هنرمند با استفاده از ابزار هنری خاص خودش مانند خط و رنگ، صوت و آوا، سنگ و چوب یا دوربین فیلم‌برداری همان مفهوم را بیان می‌کند. در اینجا پیرنگ واحدی در قالب رسانهٔ متفاوتی بیان می‌شود که با توجه به اینکه سازوکارهای خاص خود را برای بیان مفاهیم دارد ناگزیر تغییراتی در داستان را در پی دارد. اقتباس‌های سینمایی و نمایشی یا نقاشی‌ها و موسیقی‌های برگرفته از آثار ادبی در زمرهٔ چنین پژوهش‌هایی می‌گنجند. دوم چگونه مفهوم انتزاعی واحدی چون مرگ یا شفقت یا ناامیدی و یأس در ادبیات و سایر هنرها متجلّی می‌شود. شاعر با کلمات و مجسمه‌ساز با تراشیدن سنگ احساس خود را از همان مفهوم بیان کرده است. تنها تشابه بین شاعر و پیکرتراش یا نقاش یا موسیقی‌دان وجود مضمونی یکسان نزد آنان است که در قالب هنرهای متفاوت بیان می‌شود. در چنین پژوهشی وظیفهٔ پژوهشگر ادبیات تطبیقی بررسی تأثیر و تأثر نیست بلکه پی بردن به روش‌های متفاوت بیان ادبی و هنری است که در یکی از کلمه و در دیگری از ابزار هنری استفاده شده است.

با توجه به اهمیت دانش‌های بینارشته‌ای، این شماره از نشریه را عمدتاً به ارتباط ادبیات با هنر سینما و نقاشی اختصاص داده‌ایم. قندهاریون و انوشیروانی در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون منِ* توکلی» به بررسی چگونگی اقتباس یک کارگردان ایرانی از نمایشنامه‌ای خارجی پرداخته‌اند. مطالعهٔ اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی که حوزهٔ پژوهشی جدیدی در ادبیات تطبیقی نو است با سرعت فزاینده‌ای در مراکز آکادمیک دنیا در حال رشد است. در این مقاله، نویسندگان به بررسیِ تفسیر خاصِ توکلی از نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای*، در قالب اقتباس می‌پردازند. نویسندگان عقیده دارند: «اقتباس برگرفته از اثر است ولی محصول جانبی آن نیست بلکه یک کالای فرهنگی جدید است. بنابراین با استفاده از پژوهش بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی و مطالعات اقتباس، مرزبندی میان سینما و ادبیات متون نوشتاری و متون بصری آثار فاخر و عامه‌پسند شکسته می‌شود که علاوه بر متنِ مکتوب، به بافتِ متن هم توجه می‌شود. پس انطباق متنِ *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹٤۵، اثر تنسی ویلیامز) بر فیلم *اینجا بدون من* (ساخت ۱۳۸۹، اکران ۱۳۹۰؛ به کارگردانی بهرام توکلی) محک مناسبی برای ارزش‌گذاری اقتباس نیست.». نویسندگان این مقاله نشان می‌دهند که روند بومی‌سازی یک اثر خارجی، فرایند فرهنگی پیچیده‌ای را طی می‌کند تا مورد قبول مخاطبان جدید خود قرار گیرد. ایلمیرا دادور در مقالهٔ «هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر»، با انتخاب یک اثر ادبی و یک تابلوی نقاشی، می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه دو اثر ادبی و هنری، از دو مکتب ادبی‌ـهنری متفاوت، برای رسیدن به هدفی مشترک و بیانی واحد، قادر به هم‌پوشانی یکدیگر خواهند بود. یعنی متنی که تصویر می‌شود و تصویری که متن می‌گردد و برای این منظور رمان *آسوموار*[1] زولا[2]، اثر ناتورالیستی قرن نوزده با تابلوی نقّاشی «اتوکش‌ها»، اثر اِدگار دُگا[3]، هنرمند امپرسیونیست همان قرن، از دیدگاه نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی، بررسی شده است. «ترجمه‌های پسااستعماری» با ترجمهٔ صالح حسینی عنوان مقاله‌ای است از سوزان باسنت، استاد ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی دانشگاه واریک، که از وی مطالب دیگری نیز در همین نشریه در

---

[1] *Assomoir*
[2] Emile Zola
[3] Edgar Degas

شماره‌های مختلف به‌چاپ رسیده است. وی یکی از نظریه‌پردازان بنام این حوزه است که چند مقاله‌اش تا به‌حال با ترجمهٔ دقیق و سلیس صالح حسینی مورد توجه بسیاری از خوانندگان ما قرار گرفته است. نهضت ترجمه همواره در تعاملات فرهنگی و پیشبرد علم و دانش مؤثر بوده است. عیسی اَمَن‌خانی در مقالهٔ «ترجمه تنها متغیر نمی‌تواند باشد» به بررسی کتاب *با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر فارسی* اثر محمدرضا شفیعی کدکنی پرداخته است. فرضیهٔ این کتاب همچنان‌که از عنوان فرعی آن پیداست این است که تمام تحولات شعر مدرن فارسی تابعی از متغیّر ترجمهٔ شعر و ادبیات اروپایی است. *با چراغ و آینه* به دلایلی چند مانند معرفی بسیاری از سرچشمه‌های الهام شاعران معاصر ایران کتابی سودمند و قابل اعتناست. با این حال انتقاداتی نیز از نظر نویسنده بر آن وارد است، که عبارت است از«اختصارها و جاافتادگی مطالب، لغزش در تعریف مفاهیم نظری/فلسفی، فقر تاریخیّت و تأکید بسیار بر نقش ترجمه در پیدایش ادبیات و شعر معاصر». اما انتقاد اصلی به فرضیهٔ کتاب بازمی‌گردد، «زیرا پیش و بیش از ترجمه، بی‌اعتباری گفتمان سنتی بود که زمینه را برای شکل‌گیری شعر معاصر آماده ساخت و در این میان ترجمه تنها نقشی تثبیت‌گر و نه بدعت‌گذار داشت». به‌هرحال، کتاب *با چراغ و آینه* بدون تردید چراغی و منبع الهامی برای پژوهشگران ادبیات تطبیقی در ایران است. آرمیتا اصغری در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی» به بررسی ارتباط ادبیات و سینما می‌پردازد و عقیده دارد: «سینما و ادبیات ــ به عنوان روش‌های متفاوت بیان ــ هر دو سعی در ترسیم هنرمندانهٔ عوامل تشکیل‌دهندهٔ روایت، نظیر شخصیت، مکان، زمان و دیدگاه، به وسیلهٔ رسانه‌های متفاوت کلمه و تصویر دارند. در این میان، تأثیر این دو هنر بر یکدیگر باعث ایجاد تغییراتی در این ساختارها شده و شکل جدیدی از نوشتار را که هم‌زمان از ویژگی‌های رمان و فیلم بهره‌مند گردیده پدید آورده است». در این مقاله اصغری با تحلیل مضمون شخصیت داستانی در آثار سینمایی بهمن فرمان‌آرا و چند رمان نوِ فرانسوی و ایرانی نشان می‌دهد که چگونه مضمونی ثابت در دو رسانهٔ متفاوت به نمایش گذاشته می‌شود. منصور مهرنگار و دیگران در مقالهٔ «تحلیل ترانشانه‌ای دگردیسی و آیین تشرّف در *شاهنامه* به روایت تصویر» به یکی دیگر از ارتباطات میان ادبیات و هنر یعنی پیوند شعر و نگارگری می‌پردازند. «مصوّرسازی

دگردیسی تشرّفی، از خلّاقانه‌ترین الهامات تصویری برگرفته از متن *شاهنامه* است که در این پژوهش به تحلیل نگاره‌هایی از روایت یادشده» پرداخته شده است. نویسندگان «به‌منظور تحلیل متون تصویری منتخب، پس از اشاره به متن کلامی روایت و چرایی دگردیسی موقتی فریدون به اژدها، به تحلیل ریخت‌شناسانهٔ[1] نگاره‌ها در مکتب‌های مختلف نگارگری و نیز بررسی دخل‌وتصرف نگارگر در انتقال روایت از نظام کلامی به تصویری» اشاره کرده‌اند.

در بخش گزارش، علی‌رضا انوشیروانی به بررسی پیشینه و اهداف مؤسسهٔ مطالعات ادبیات جهان دانشگاه هاروارد می‌پردازد و در مورد اهداف آموزشی و پژوهشی این مرکز و نقش آن در توسعهٔ ادبیات تطبیقی در سطح بین‌المللی توضیح می‌دهد. بهنام میرزابابازاده گزارش مفصلی از انجمن‌های ادبیات تطبیقی جهان می‌دهد. انجمن‌های علمی، بدون تردید، نقش بسزایی در پیشبرد اهداف و توسعهٔ علمی هر کشوری دارند. انجمن‌های علمی محل تجمع و تبادل نظر متخصصان و صاحب‌نظران هر رشته هستند که در آنجا نظریه‌های جدید محک زده می‌شوند و اندیشه‌های نو مجال بروز می‌یابند. نقش این انجمن‌ها که قدمت برخی از آنها از نیم‌قرن هم می‌گذرد در برگزاری همایش‌های بین‌المللی و دعوت از صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان و فعالیت مؤثر در تدوین برنامه‌های آموزشی و راه‌اندازی رشته‌های جدید انکارناپذیر است. در این میان انجمن‌هایی موفق‌تر بوده‌اند که توانسته‌اند با استفاده از فناوری اطلاعات روز و چاپ کتاب و مجله ارتباط بین اعضا را تقویت کنند.

در بخش معرفی و نقد کتاب، دو کتاب در حوزهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی معرفی شده‌اند. مطالعهٔ کتاب لیندا هاچن، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تورنتو، در زمینهٔ نظریهٔ اقتباس به علاقه‌مندان پژوهش‌های بینارشته‌ای دربارهٔ ارتباط ادبیات با سینما و نمایشنامه و ادبیات رایانه‌ای توصیه می‌شود. کتاب *ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی* سیمون ژون با ترجمهٔ حسن فروغی که انتشارات سمت آن را چاپ کرده است، به یکی از مسائل بنیادین در قلمرو ادبیات تطبیقی، یعنی تعریف و توصیف مفاهیم ادبیات ملی و ادبیات عمومی (همگانی یا جهانی)، و مرزبندی‌های سنتی و مدرن این مفاهیم می‌پردازد.

---

[1] morphological

نشریهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان زبان و ادب فارسی تلاش می‌کند تا با معرفی و نقد نظریه‌های جدید راه را برای شناخت ژرف‌تر ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های ایران بگشاید. همواره گفته‌ایم و باز هم می‌گوییم که ادبیات تطبیقی بینارشته‌ای است و می‌تواند پل ارتباطی بین جزایر پراکندهٔ ادبیات فارسی و خارجی و سایر علوم انسانی در ایران باشد. ضرورت راه‌اندازی این رشته در حال حاضر بیش از هر زمان دیگری در ایران احساس می‌شود. راه‌اندازی این رشته به صورت مستقل راه را برای مطالعات بینارشته‌ای در دانشگاه‌های ایران خواهد گشود و جوانان علاقه‌مند و با استعداد این مرز و بوم را به خود جلب خواهد کرد.

## منابع

هنری، رماک. «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ فرزانهٔ علوی‌زاده. *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان. ۲/۳ (پاییز و زمستان ۱۳۹۱، پیاپی ٦): ٥٤–۷۳.

شاقول، یوسف و محمد عموزاده. «میان‌رشته‌ای‌ها: تعریف و ضرورت‌ها.» *رهیافت*. ٤٠ (۱۳۸٦): ۲٥–۳٤.

ولک، رنه و آوستن وارن. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.

Aristotle. *Poetics*. Trans. S. H. Butcher. In *The Great Critics*. 3rd edition. New York: Norton, 1951: 28-62.

Haines, Elizabeth. "The Sister Arts." *New Thesis*. 1:1 (2004): 39-51.

Horace. *Epistle to the Pesos*. Trans. S. H. Butcher . In *The Great Critics*. 3rd edition. New York: Norton, 1951:114-129.

Plato. *The Republic*. Trans. Benjamin Jowett. Oxford: Oxford UP, 1856.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۰-۴۳

# ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون منِ* توکلی

**عَذراء قندهاریون***
**علی‌رضا انوشیروانی****

## چکیده

یکی از بخش‌های پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی مطالعهٔ اقتباس ادبی است. در این مقاله، به بررسیِ تفسیر خاصِ توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، که در قالب اقتباس نمایانگر می‌شود، می‌پردازیم. اقتباس، برگرفته از اثر است ولی محصول جانبی آن نیست بلکه یک کالای فرهنگی جدید است. بنابراین با استفاده از پژوهش بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی و مطالعات اقتباس، مرزبندی میان سینما و ادبیات متون نوشتاری و متون بصری میان آثار فاخر و عامه‌پسند شکسته می‌شود و علاوه بر متنِ مکتوب، به بافتِ متن هم توجه می‌شود. پس انطباق متن *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹۴۵، اثر تنسی ویلیامز) بر فیلم *اینجا بدون من* (ساخت ۱۳۸۹، اکران ۱۳۹۰؛ به کارگردانی بهرام توکلی) محک مناسبی برای ارزش‌گذاری اقتباس نیست. این تألیف به تحلیل و بررسی شیوهٔ خوانش و اقتباس بهرام توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را، که در اواخر دهه ۸۰ شمسی در ایران در کالبد فیلم تبلور یافته است، می‌پردازد. برای اینکه نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* برای بینندهٔ ایرانی باورپذیر شود، ناگزیر درگیر روند بومی‌سازی خواهد شد و اقتباس‌کننده باید ساز و کارهای ایدئولوژیک جامعه و گفتمان‌های فرهنگی-اجتماعی را در روح اثر بدمد.

**کلیدواژه‌ها**: ادبیات تطبیقی، مطالعات بینارشته‌ای، اقتباس، تاریخ‌گرایی نو، *باغ وحش شیشه‌ای*، *اینجا بدون من*.

---

* دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز و عضو هیئت علمی دانشگاه فردوسی مشهد
پیام‌نگار: azraghandeharion@gmail.com
** عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

### ۱. مقدمه

اقتباسْ نوعی «تأثیرپذیری» یا تفسیر هنری است که در آن هنرمند، «با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردّ پای آثار متقدم در آن قابل رؤیت است»؛ در واقع، اقتباس‌کننده پس از «جرح و تعدیل اثر، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار می‌گیرد». به‌این‌ترتیب، یکی از بخش‌های پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی اقتباس است (انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۷). از سوی دیگر، اقتباس فیلم در قالب مطالعات بینارشته‌ای می‌گنجد که در دهه‌های اخیر، توجه بسیاری از تطبیق‌گرایان را به خود جلب کرده است. این رویکرد برآن است تا مرزهای تصنعی علوم مختلف را درهم‌شکند و پل ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری باشد. در واقع، درک کامل یک پدیدهٔ هنری میسر نیست مگر آنکه به «شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی‌ـفرهنگی و ارتباط آن با سایر هنرها توجه [شود]» (آتشی و انوشیروانی ۱۰۱). نظریات هـنری رِماک[1] (۱۹۱٦–۲۰۰۹) که از «مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشَری» سخن می‌گوید، در این باب، بسیار کارآمد است؛ زیرا ادبیات تطبیقی مرزهای جغرافیایی را تصنعی می‌پندارد، و گسترهٔ آن سایر حوزه‌های دانش بشری را شامل می‌شود (همان ۱۵).

ادبیات تطبیقی تلاش می‌کند تا نقش بنیادین علوم انسانی در جامعه را معنا ببخشد و آن را به عنوان بخشی جدایی ناپذیر از زندگی و سیاست‌گذاری‌های کلان در جوامع معرفی کند و بدین‌ترتیب، خط بطلانی بر انزوای علوم انسانی بکشد. برای رسیدن به این مهم، ادبیات تطبیقی با رویکردهای نقد متأخر ارتباط تنگاتنگی برقرار کرده است و هم‌گام با پیشرفت علم، در به‌روز کردن خود می‌کوشد. در «عصر جهانی شدن و فنّاوری‌های رو به رشد دیجیتالی، ادبیات تطبیقی با ایجاد ارتباط با سایر رشته‌های علوم انسانی مانند سینما و تلویزیون، مطالعات ترجمه و نقد ادبی... بار دیگر بر اهمیت و نقش بنیادین علوم انسانی در پیشرفت و توسعهٔ پایدار صحّه می‌گذارد» (همان ۱۷). اینجاست که سینما به این حوزه راه می‌یابد و تحلیل فیلم *اینجا بدون من* (ساخت

[1] Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function"

۱۳۸۹، به کارگردانی بهرام توکلی) که برگرفته از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*[1] (۱۹٤٥، اثر تنسی ویلیامز) است، در قالب ادبیات تطبیقی می‌گنجد.

### ۲. هدف

هدف از تألیف این مقاله، بررسیِ خوانش جدید یک اثر ادبی در قالب اقتباس فیلم، از منظر ادبیات تطبیقی است. درواقع، این مقاله، چرایی و چگونگی روایت توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که تفسیر و خوانش خاصِ توکلی از این اثر بسیار مهم‌تر از وفاداری او به اثر است، چرا که وفاداری او به متن نمایشنامه تضمین‌کنندهٔ فروش بالا در گیشهٔ سینماهای ایران نیست. توکلی به سراغ اقتباس از ویلیامز می‌رود، که چهره‌ای نام‌آشنا در ایران است. در ایران، نمایشنامه‌های ویلیامز، از مقبولیت و پذیرش بالایی برخوردار است؛ از آثار او ترجمه‌های مکرر با چاپ‌های متعددی وجود دارد. از سوی دیگر، اقتباس از آثار ویلیامز در سینمای هالیوود و برگردان این فیلم‌ها به زبان فارسی، نام و آوازهٔ این نمایشنامه‌نویس را چندین برابر کرده است. اقتباس، علاوه بر اینکه نشانگر مطالعات گستردهٔ توکلی از آثار ویلیامز است، به سبب پیرنگ[2] شناخته‌شده و موفقیت‌های تجاری در ترجمه، مقبولیت و فروش فیلم را تضمین می‌کند.

اقبال عمومی ایرانیان به نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* تا حدی است که تاکنون این اثر سه بار ترجمه و بارها تجدید چاپ شده است. برای اولین بار، مهدی فروغ در سال ۱۳۳٦، نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را ترجمه کرد که توسط انتشارات معرفت منتشر شد. پس از آن، در سال ۱۳٤۲، حمید سمندریان آن را ازنو ترجمه کرد.[3] ترجمهٔ این اثر توسط چنین شخصیت‌هایی، نه‌تنها بیانگر اقبال عمومی به این نمایشنامه است، بلکه توجه خواصِ هنر تئاتر را نیز به آن نشان می‌دهد. پس از چاپ مجدد ترجمهٔ سمندریان در دههٔ ۷۰ (۱۳۷۸)، بار دیگر در دههٔ ۸۰ (۱۳۸۳)، انتشارات قطره آن را تجدید چاپ

---

[1] *The Glass Menagerie* (1945, Tennessee Williams)
[2] Plot
[3] سمندریان با همکاری مهدی فروغ، مترجم قبلی این اثر، به تأسیس هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک که وابسته به هنرهای زیبای کل کشور بود دست زد. سمندریان یکی از بنیان‌گذاران دانشکدهٔ تئاتر دانشگاه تهران است که رسانه‌ها، از او با نام «پدر تئاتر ایران» یاد می‌کنند.

کرد و یک سال بعد (۱۳۸٤)، منوچهر خاکسار هرسینی نیز ترجمهٔ آن را همراه با زندگی‌نامهٔ مؤلف و چند مقاله در باب نقد این اثر توسط انتشارات افراز منتشر کرد که این ترجمه در سال ۱۳۸۷ تجدید چاپ شد. به نظر می‌رسد که دههٔ ۸۰ دهه‌ای طلایی برای نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* است. اینجاست که توکلی نیز، فیلم خود را در دههٔ ۸۰، همسو با گفتمانِ شهرتِ ویلیامز در ایران می‌سازد تا هم خواصِ علاقه‌مند به هنر تئاتر و هم مشتاقان سینما، بلیط فیلم اقتباسی او را بخرند.

### ۳. چارچوب نظری پژوهش

در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، پژوهشگران، خود را محدود به استفاده از رویکردِ نقد ادبی خاصی نمی‌کنند. درواقع، همان روش‌هایی که به تحلیل و بررسی ادبیاتِ ملّی می‌پردازد، در ادبیات تطبیقی نیز به کار گرفته می‌شود با این تفاوت که دامنهٔ پژوهشْ متفاوت است. ادبیات تطبیقی، مرزهای ملی، فرهنگی و زبانی را درمی‌نوردد و رابط میان ادبیات و حوزه‌های فکری و هنری است (نقل به مضمون از آلدریج[1] ۱). زرین‌کوب در *نقد ادبی*، پژوهندهٔ ادبیات تطبیقی را فردی می‌داند که به دنبال یافتن «کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در ادب قوم دیگر پیدا می‌کند»، بنابراین وقتی «سخن از اخذ و اقتباس و تقلید و نفوذ در میان می‌آید... درواقع این بیان متضمن این است که... چگونه با مضامین و آثار قوم دیگر مقابله [شده] و تلقی از آن آثار چگونه و به چه نحوی [بوده است]» (به نقل از انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۱). و اقتباس چیزی جز این تجلّی، انعکاس و تلقی نیست؛ این گونه است که، نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* به سال ۱۹٤۵ میلادی در امریکا، در اواخر دههٔ ۸۰ شمسی در ایران، در فیلم *اینجا بدون من* نمود پیدا می‌کند. به‌علاوه، در سال‌های اخیر، ادبیات تطبیقی تعریف بسیار گسترده و جامعی را از متن[2] ارائه می‌دهد: «متن، فقط به متن نوشتاری و ادبیات، فقط به ادبیات معیار و معتبر محدود نمی‌شود» و تطبیق‌گرایان، حیطهٔ مطالعات خود را به سینما، تلویزیون، رسانه‌های جمعی، ادبیات عامه‌پسند، نقاشی و تاریخ هنر نیز می‌گسترانند (انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۵؛ نقل به مضمون از انوشیروانی‌ـب ۱۳۸۹: ۵۱ـ۵۳).

---

[1] Owen A. Aldridge
[2] Text

این رویکرد نقد، به بافت[1] فرهنگی و خاستگاه اجتماعی متون، توجه ویژه‌ای دارد و از نظریه‌های مرتبط با تاریخ‌گرایی نو[2] نیز بهره می‌جوید. بدین‌ترتیب، آثار هُنری مقتبس، ملهم یا متأثر از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹٤٥)، به‌خوبی در قالب رویکردهای مربوط به ادبیات تطبیقی جای می‌گیرند. مکتب امریکایی در ادبیات تطبیقی که بین ادبیات تطبیقی و سایر رشته‌های علوم انسانی، انسجامی بینارشته‌ای برقرار می‌کند، با مطالعات اقتباس و نمود ادبیات در فیلم، پیوند تنگاتنگی دارد. به‌علاوه، اقتباس، پژوهشی بینارشته‌ای است که از حیث تأثیرپذیری و روابط ادبی میان ملت‌ها، پا به عرصهٔ مکتب فرانسوی در ادبیات تطبیقی می‌گذارد و از نظرِ تفسیر فرهنگی‌ـاجتماعی هنرمند، به رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو مربوط می‌شود.

### ۳- ۱. مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی

در این حوزهٔ ادبیات تطبیقی، هدف تنها تطبیق یا مقایسه نیست. بلکه مکتب فرانسوی «تطبیق را وسیله یا روشی برای رسیدن به هدف که همان تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف است»، به کار می‌بندد (انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۳). جواد حدیدی (۱۳۱۱-۱۳۸۱) که یکی از پیروان این مکتب است، مقصود از ادبیات تطبیقی را «فقط سنجش میان ادبیات دو ملت یا دو نویسنده یا دو کتاب» نمی‌داند و به بررسی «تأثیرات و روابط میان ملت‌ها» می‌پردازد (۱۳۵۱: ٦٨٦). حدیدی در کتاب *ایران در ادبیات فرانسه* (۱۳٤۸)، به کمک مکتب فرانسوی، نشان می‌دهد که فرانسویان، «ایران و ایرانیان را آن‌گونه که می‌خواستند، نه آن‌گونه که می‌دیدند، به تصویر می‌کشیدند» (بهادری ۱٥٤). به همین منوال این مقاله نشان می‌دهد که تصویرِ توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، آن‌گونه است که او می‌خواهد، نه آن‌گونه که در متن نمایشنامه است. درست است که توکلی از متن نوشتاری، افکار و اندیشه‌های ویلیامز سود جُسته، ولی در عینِ ماهیت اقتباسی اثر، فیلم *اینجا بدون من*، اصالت خود را نیز حفظ کرده است.

مکتب فرانسوی، علاوه بر شرحِ چگونگی تأثیرپذیری نویسندگان از آثار و تمدن یک کشور، علل تأثیر و تأثر را هم بیان می‌کند. در این مکتبِ سخت‌گیرانه و دقیق، برای

---

[1] Context
[2] New Historicism

اثبات هر تأثیری، منتقد باید به مستندات تاریخی رجوع کند. برخی از پژوهشگران متأثر از این مکتب مثل ژان ماری کاره[1]، «پیوندی گسست‌ناپذیر بین ادبیات تطبیقی و تاریخ ادبیات برقرار می‌کنند»؛ آن‌ها بیشتر بر «عوامل بیرونی مثل منابع، تأثیرات و ارتباطات، پیشرفت‌های تاریخی و سیر تکامل آثار» تأکید می‌ورزند (یوست[2] ۲۵). بنابراین، «صِرف وجودِ مشابهت میان آثار دو نویسنده، دلیل بر تأثیر و تأثر نیست. زیرا مرز مشخصی میان تأثیرپذیری و توارد ذهنی و فکری وجود ندارد»؛ بلکه باید «ثابت شود که نویسندهٔ تأثیرپذیر، آثار نویسندهٔ دیگر را خوانده و از آن بهره‌مند شده است» (حدیدی، ۱۳۷۹: ۵). ازآنجایی‌که توکلی از همان ابتدای فیلم، اقرار بر ماهیت اقتباسیِ اثر خود دارد، مکتب فرانسوی، محمل مناسبی برای نقد و بررسی این فیلم است.

### ۳- ۲. مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی

مکتب فرانسوی در یافتن پیوندهای ادبی میان آثار، بر ملیّت‌گرایی استوار بود و این همان فصل جداییِ مکتب فرانسوی از مکتب امریکایی است، چرا که مکتب امریکایی، ادبیات را پدیده‌ایِ فراملیّتی و جهان‌شمول می‌داند. ریشهٔ این ادعا را می‌توان در تفاوت ملت‌های فرانسه و امریکا یافت: ملّت امریکا مهاجران ملل دیگرند که دغدغه‌های میهن‌پرستانهٔ فرانسویان را ندارد. مکتب آمریکایی از تطبیق‌گرایان می‌خواهد که با نگاهی گسترده‌تر دربارهٔ ادبیات اقوام و ملت‌های دیگر قضاوت کنند. این مکتب، هر اثر ادبی را به‌مثابهٔ اثری هُنری می‌بیند و محک ارزشیابی آن را، ادبیّت و زیباشناسی متن می‌داند نه تمایلات ملی‌گرایانه و میهن‌پرستانه. ازسوی دیگر، هم‌پوشانی چشمگیری میان تأثیرپذیری، توارد ذهنی و تشابهات فکری وجود دارد و یافتن مرز مشخص بین آنها، کاری دشوار و چه‌بسا ناممکن است. بنابراین، «تأکید مکتب امریکایی بر شباهت‌های بی‌ارتباط، ریشه در جهانی بودن پدیدهٔ ادبیات دارد» (انوشیروانی-ب ۱۳۸۹: ٤۱). به دلیل همین دیدِ جامع و جهانی به پدیدهٔ ادبیات، قلمرو ادبیات تطبیقی آن‌قدر گسترده می‌شود که به مقایسهٔ چند مورد خاص، چند کشور اروپایی و متون ادبی نوشتاری اکتفا نمی‌کند. از دید هِنری رِماک که مُبلّغ دیدِ بینارشته‌ای در این مکتب است، ادبیات تطبیقی به «مطالعهٔ بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا...، فلسفه،

---

[1] Jean-Marie Carré
[2] Franiços Jost

تاریخ، علوم اجتماعی، علوم تجربی و نظایر آن» می‌پردازد (به نقل از انوشیروانی‌ـالف ۱۳۸۹: ۱۵). او از اولین صاحب‌نظران مکتب امریکایی بود که هویت بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی را به صورت نظریه‌ای منسجم در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن»[1] مطرح کرد و تطبیق‌گرایان را بر آن داشت که با دیدی فراملی، فرازبانی و فرافرهنگی به ادبیات بنگرند. بنابراین، مطالعهٔ اقتباسِ توکلی و فیلم *اینجا بدون من*، بر پایهٔ این نظریه و دیدگاه استوار است که مطالعات بینارشته‌ای می‌تواند ابعادِ آشکار و پنهان اثری را (در مَثَل، *باغ وحش شیشه‌ای*) به پژوهشگر ادبی نشان دهد و او را از تأثیر اثر در سایر هنرها (در مَثَل، سینما) آگاه سازد.

### ۳- ۳. اقتباس و از آنِ خود کردن

> بعضی‌ها با زرنگی اقتباس پنهان انجام می‌دهند و داعیهٔ متفاوت بودن هم دارند، ولی به نظرم این کار زشتی است و باید کنار گذاشته شود. اما دربارهٔ اقتباس از آثار ادبی باید گفت بی‌تردید یکی از راه‌های خروج سینمای ایران از این دایرهٔ بسته، اقتباس از آثار ادبی خودمان و کشورهای دیگر است. (مصاحبه با توکلی، خبر آنلاین، بند ۲۳)

پس از اینکه ریشهٔ مطالعات اقتباس را از حیثِ تأثیر و تأثر، در مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی و از بُعد بینارشته‌ای، فراملیّتی و جهانیِ ادبیات، در مکتب امریکایی جست‌وجو کردیم، اکنون به رویکردهای نقد مختصرِ مطالعات اقتباس می‌پردازیم. اقتباس[2] اصطلاحاً، به خوانشی تحت‌اللفظی و دقیق گفته می‌شود که از متنی مرجع صورت گرفته و از آنِ خود کردن[3] به معنای بُردن متن به بافتی دیگر و خوانشی جدید از آن است. اقتباس‌کننده، با تغییر و دست‌کاری جهان‌بینیِ اثر،[4] اثر را از آنِ خود می‌کند. مقصود از تغییر و دست‌کاری جهان‌بینی اثر، همان بومی‌سازی[5] آن است که اقتباس‌کننده، آگاهانه یا ناخودآگاه، ساز و کارهای ایدئولوژیک و گفتمان‌های[6] جامعهٔ خود را در خوانشی جدید از اثر، دخیل می‌کند. در واقع، از آنِ خود کردن، در سطحی عمیق‌تر از

---

[1] Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function"
فرزانه علوی‌زاده این مقاله را به فارسی ترجمه کرده است.
ر.ک. ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی*، دورهٔ سوم. شمارهٔ دوم (پیاپی ٦، پاییز و زمستان ۱۳۹۱): ٥٤-۷۳.

[2] Adaptation
[3] Appropriation
[4] Ideological Manipulation
[5] Localization
[6] Discourse

اقتباس، جوهرهٔ اثر را به فرهنگ جامعهٔ اقتباس‌کننده نزدیک می‌کند. البته در عمل، اقتباس وفادار امری ناممکن است، زیرا هر اقتباس باید از صافی ذهن اقتباس‌کننده بگذرد. از سوی دیگر، اقتباس دری برای ورود به دنیای چندصدایی و گفت‌وگوهای فرهنگی است؛ تنها در گفت‌وگوهای فرهنگی مستمر است که آثار ادبی و هُنری در یکدیگر تأثیر می‌کنند و موجب غنای یکدیگر می‌شوند. البته اقتباس و از آنِ خود کردن فقط محدود به ادبیات نیست، بلکه می‌توان افکار، جهان‌بینی، فرهنگ، هنر و تاریخ ملل دیگر را به امانت گرفت، اخذ یا تقلید کرد و از آن‌ها تأثیر پذیرفت.

درست است که مطالعات فیلم و مطالعات بینارشته‌ای و درنتیجه اقتباسِ یک اثر ادبی در سینما اخیراً به حوزهٔ ادبیات تطبیقی راه یافته است، ولی از دوهزار سال پیش، بحث دربارهٔ اقتباس در اولین و ابتدایی‌ترین رویکردهای نقد ادبی وجود داشته است. ریشهٔ اقتباس را می‌توان در *هنر نویسندگی* (سال ۲۰ ق. م.)[1]، اثر هوراس (متوفی ٦٥ ق. م.) [2]، منتقد تأثیرگذار رومی یافت. به نظر او، اقتباس به معنای تقلید از آثار ادبی نویسندگان بزرگ است (هال ۱۳)[3]. او معتقد است که اقتباس به عمق و غنای متن می‌افزاید و نشان می‌دهد که خالق اثرِ اقتباسی مطالعات گسترده‌ای داشته است؛ به علاوه، پیرنگ شناخته‌شده و موفقی که در طول سالیان مورد توجه بوده است، مقبولیت اثر اقتباسی را تضمین می‌کند. البته هوراس شاعران را از کپی‌برداری صِرف برحذر می‌دارد. درحالی‌که بیست‌ویک قرن از نظریات هوراس می‌گذرد، گفته‌های او در بحثِ تولیداتِ رسانه‌های تصویری کاربرد فراوانی دارد. هدف رسانه‌ها جذب بیشترین مخاطب و بالاترین سود است. بنابراین هر میزان که مخاطب و درنتیجه سود کاهش یابد، اقبال سرمایه‌گذاران به اقتباس بیشتر خواهد شد تا مقبولیت آثار و بالطبع فروش آنها بیشتر شود. حتی توکلی نیز بر این مهم صحّه می‌گذارد: «اقتباس در یک سینمای سالم از نظر اقتصادی نیز می‌تواند مهم باشد. در سینمای کشورهای دیگر، کارگردانان و تهیه‌کنندگان سراغ منابعی می‌روند که قبلا جواب پس داده است» (مصاحبه با ایسنا، بند ۵).

رویکردهای نقد موجود در باب اقتباس بیشتر در قالب رسانه‌ای خاص می‌گنجد مانند تبدیل آثار ادبی به فیلم. لیندا هاچِن (۲۰۰٦) در کتاب *نظریهٔ اقتباس*[4]، دامنهٔ اقتباس را

---

[1] *Ars Poetica; Arts of Poetry* (20 B.C.)
[2] Quintus Horatius Flaccus با نام رومی Horace (65-68 B.C.)
[3] Vernon Hall
[4] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*.

بسیار وسیع‌تر از این می‌بیند و کلیشه‌های این رویکردِ نقد را به چالش می‌کشد. برای او، میان اقتباس و از آنِ خود کردن، مرزبندی روشنی وجود ندارد و هر اثر اقتباسی در طیفی سیال، میانِ اقتباس و از آنِ خود کردن در گردش است. از سوی دیگر، هاچِن، اذعان می‌دارد که پذیرش **یک شخص**، به عنوان اقتباس‌کننده در فیلم و دیگر هنرهای صوتی‌ـ‌تصویری که با همکاری گروه بزرگی از هنرمندان ساخته می‌شوند، انتخابی نابخردانه و امکان‌ناپذیر است. بنابراین، در فیلم *اینجا بدون من*، بهرام توکلی **تنها** خالق این اثر اقتباسی نیست ولی، ازآنجایی‌که او عهده‌دارِ مسئولیت کارگردانی و نویسندگی و انتخاب بازیگر است، نقشی پررنگ‌تر از بقیهٔ عوامل فیلم دارد. دیگرْ دیدگاه چالش‌برانگیز هاچِن مربوط به نوع رسانه و مَحمل اقتباس می‌شود. در نظر او، فیلم فقط یکی از رسانه‌هایی است که اقتباس در آن تجلی می‌یابد. اقتباس در قالب تمامی متون نوشتاری، صوتی و تصویری، موسیقی، اُپرا، هنرهای نمایشی، نقاشی و حتی فرهنگ عوام، ترانه‌های پرفروش، بازی‌های رایانه‌ای، اسباب‌بازی کودکان و مُدهای لباس نمود پیدا می‌کند. هاچِن معتقد است که «رسانه‌های مختلف، با عناصری چون زاویهٔ دید[1]، نماهای درونی/ بیرونی و قاب‌بندی تصویری، کنایات و اشارات ضمنی، عدم قطعیت و ابهام، استعاره و نماد[2]، حضور/ عدم حضور و سکوت» برخوردی متفاوت و منحصر به فرد دارند (۱۵). بنابراین اقتباس، بسته به رسانه‌ای که در آن متجلی می‌شود، هویتی خاص می‌یابد. از دید هاچِن، پدیدهٔ اقتباس، نه‌تنها هویتی رسمی دارد بلکه یک روند پویا و خلاق است.

بر اساس نظریهٔ اقتباس هاچِن (۲۰۰٦)، اقتباس هم «محصول» است و هم «روند». مقصود هاچِن از «محصول»، یعنی محصول فرهنگی. بنابراین، اقتباس فی‌نفسه یک کالای فرهنگی کامل است، نه محصولی فرعی و جانبی که در سطحی نازل‌تر از نسخهٔ اصل قرار داشته باشد. از نظر هاچِن، «روند» یعنی فرآیند خوانش یک اثر ادبی و تبدیل آن به اثری دیگر. فرآیند اقتباس، خواه ناخواه، درگیر روند بازآفرینی و پذیرشِ اثر[3] در زمان و مکان اقتباس است. بنابراین اقتباس‌کنندگان باید هم مفسر باشند و هم خلاق؛ یا به گفتهٔ هاچِن «خلاقیت تفسیری/ تفسیر خلاقانه»[4] (۱۸) داشته باشند. «خلاقیت تفسیری/

[1] Point of View
[2] Metaphor and Symbol
[3] Creation and reception
[4] Creative Interpretation/ Interpretive Creation

تفسیر خلاقانه» در اقتباس به نوعی تأثیر آگاهانه و از آنِ خود کردنِ اثر[1] اطلاق می‌شود که از فلسفه و اندیشهٔ زمان اقتباس‌کننده شکل گرفته است. درواقع، اقتباس‌کنندگان پیش از اینکه خلاق باشند، مفسّران زمان خود هستند. اقتباس‌کننده، مَحملی برای نمایش خلاقیت خود می‌یابد که ممکن است رنگ و پردهٔ نقاشی، موسیقی یا فیلم باشد. این‌گونه است که اقتباس درگیرِ روند از آنِ خود کردنِ اثر اصلی است؛ زیرا داستانی که قبلاً در تسلط نویسنده‌اش بوده اکنون در تملّک اقتباس‌کننده است. اینک اثر بر طبق خواسته‌ها، علایق، احساسات و استعداد یکی از خواننده‌ها (اقتباس‌کنندگان) غربال می‌شود.

در اقتباس از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* ویلیامز در ایران، ترجمه و گونهٔ ادبی نمایشنامه، هر دو دخیل هستند. بسیاری از منتقدان، به شباهت اقتباس و ترجمه اذعان دارند. لانگ (۲۰۰۷) در مقالهٔ *تاریخچهٔ ترجمه*،[2] هر اقتباس را نوعی ترجمه می‌شمارد و شِل هورنبی (۲۰۰۷) در مقالهٔ *ترجمهٔ تئاتر و اپرا*،[3] ترجمهٔ نمایشنامه را اقتباسی خلاق می‌داند. همان گونه که ترجمهٔ وفادار امری غیرممکن است، اقتباس وفادار نیز در واژه‌نامهٔ جدید مطالعات اقتباس جایی ندارد. پس اگر منتقدی اقتباس را صرفاً به خاطر تطابق کامل یا وفاداری به اثرِ مُنتَجه (اثر اصلی) قضاوت کند مبنای کارش بر کج‌فهمی گذاشته شده است. بریانت (۲۰۰۲) در کتاب *متن سیال: تئوری بازخوانی و تدوین کتاب برای سینما*[4] می‌گوید که متن مفهومی ثابت و ایستا نیست. برای هر متن صدها نسخهٔ پیش‌نویس، بازخوانی‌شده و چاپ‌های متعدد وجود دارد (نقل به مضمون ۱-۲). وقتی وارد بحث تئاتر شویم، این جریانِ سیّال شدت می‌گیرد: هیچ دو اجرایی از یک نمایش مثل هم نیستند، نخواهند شد و قرار هم براین نیست که برتری اجراهای متعدد به دلیل شباهت آن‌ها به هم باشد. پس بیننده باید به اقتباس به چشم اثری جدید، نگاه کند و با خوانش یک اثر اقتباسی، منتظر تکرار تجربهٔ اثری که قبلاً خوانده است، نباشد.

### ۳- ٤. تاریخ‌گرایی نو

اِستَم (۲۰۰۵) در کتاب *ادبیات و فیلم: نظریه و به‌کارگیری فرضیه در فیلم‌های اقتباسی*،[5] اذعان می‌دارد که ظهور نظریه‌های مختلف در باب اقتباس دیدِ منفی نسبت به

---

[1] Appropriation
[2] Lynne Long, "History and Translation" in *The Companion to Translation Studies*
[3] Mary Snell-Hornby, "Theatre and Opera Translation" in *The Companion to Translation Studies*
[4] John Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*
[5] Robert Stam, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*.

آن را تا حدّ زیادی تغییر داده است (نقل به مضمون ۸–۱۲). بر اساس این دید، اقتباس از خود هویتی ندارد و نسخهٔ بدلی یا بازیافتی از اثرِ اصلی است. اکثر نظریه‌های جدید منتج از رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو[۱] می‌شود. برنهایمر (۱۹۹۵) در کتاب *ادبیات تطبیقی در عصر چندفرهنگی*،[۲] این شیوهٔ نقد را زندگی جدیدی برای ادبیات می‌داند؛ افق ادبیات گسترده‌تر می‌شود و قضاوت‌های اروپامحوری و استعمارگری، کم‌کم جای خود را به جهانی‌شدن می‌دهند و بدین ترتیب، روند جدیدی از پژوهش‌های تطبیقی شکل می‌گیرد. در واقع، این گفت‌وگوهای فرهنگی مستمر تأثیری دوسویه دارند و موجب غنای فرهنگ‌ها می‌شوند (نقل به مضمون از انوشیروانی ۱۳۹۰: ۲٦–۲۸).

رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو مرزی میان آثار فاخر و عامه‌پسند، ادبیات، سینما و سایر هنرها قائل نمی‌شود، چرا که تمامی این متون کالای فرهنگی به حساب می‌آیند و تحت تأثیر گفتمان‌های غالبِ عصر خود شکل می‌گیرند. این متون نه‌تنها در بردارندهٔ ادبیات نوشتاری‌اند، بلکه شاملِ بخش‌های صوتی، تصویری یا چندرسانه‌ای نیز هستند (نقل به مضمون از ویدون[۳] ۱٦۲، گوئرین[٤] ۳٤٤ –۲۷۵). تاریخ‌گرایی نو، علاوه بر متنِ نوشتاری، بر بافتِ متن و بستر اجتماعی–فرهنگی هم تأکید می‌کند. این رویکرد سعی در اسطوره زدایی از دال‌های متعالی[۵] همچون «فرهنگ نخبگان» یا «حقیقتِ تاریخی» دارد تا ساز و کارِ دانش و ارزش‌های متن را رمزگشایی کند (نقل به مضمون از شولز[٦] ۵۵–۱۵۳). تاریخ‌گرایی نو تا آنجا پیش رفته است که گفتمان‌های موجود در بافت و بستر اجتماعی–فرهنگی را خالق متن و معنی یک اثر می‌داند. درواقع، گفتمان‌های غالب[۷] جامعه در روند خلق متون مختلف متبلور می‌شوند. تایسُن (۲۰۰٦)[۸] گفتمان را «زبانی اجتماعی و برساختهٔ شرایط فرهنگی خاصِ زمان و مکان خاص، و بیانگر روشی خاص برای درک تجربه‌های بشر» می‌داند. (به نقل از آتشی و انوشیروانی ۱۰٦).

یکی از مباحث مهم در این دیدگاه به چالش کشیدن تاریخ است. پیروان این رویکرد بر این باورند که تاریخ بی‌طرفانه و منصفانه نیست، روندی مُترقی[۹] را طی

---

[1] Cultural Studies
[2] Charles Bernheimer, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*
[3] Chris Weedon
[4] Wilfred L Guerin
[5] Transcendental Signifiers
[6] Robert Scholes
[7] Dominant Discourse
[8] Lois Tyson
[9] The teleological process of history

نمی‌کند و اتفاقات تاریخی لزوماً به پیشرفت و توسعه منتهی نمی‌شود. تاریخ روایتی غرضْ وَرز است. آنچه به عنوان ارزش، حقیقیت و تاریخ معرفی می‌شود، «آنچه بیننده از تاریخ به خاطر دارد و روایت می‌کند، بسیار مهم‌تر از چیزی است که واقعاً اتفاق افتاده است» (مُرالس[1] ۱۱۰). درواقع، چگونگی روایت توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، بسیار مهم‌تر از وفاداری او به اثر است. تری ایگلتون (۲۰۰۸) در کتاب *درآمدی بر نظریهٔ ادبی*،[2] به بحث و بررسی گفته‌های فیلسوف آلمانی، هانس گادامر (۱۹۰۰–۲۰۰۲)[3] از تاریخ، گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی و شالودهٔ ایدئولوژیکی آنها می‌پردازد. او اذعان می‌دارد که هیچ اثر ادبی «به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند» (به نقل از دادور ۱۳). بنابراین، خوانش متن نوشتاری و انطباق نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* بر فیلم *اینجا بدون من*، موضوع بحث این مقاله نیست؛ این تألیف شیوهٔ اقتباس و بازخوانی بهرام توکلی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را تحلیل و بررسی می‌کند. به سخن دیگر، این اثر که در اواسط دههٔ ٤۰ میلادی در امریکا نوشته شده، هفتاد سال بعد در ایران، با جهان‌بینی و ذهنیتی متفاوت، در فیلم *اینجا بدون من* تبلور یافته است.

### ٤. نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹٤۵ ویلیامز) و فیلم *اینجا بدون من* (۱۳۸۹ توکلی)

نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز (۱۹٤۵)، زمانی در ایران جایگاه ویژه‌ای می‌یابد که وارد بافت اجتماعی–فرهنگی شود؛ در غیر این صورت، این اثر مورد توجه تمام اقشار جامعه نخواهد بود و بیشتر مورد اقبال دانشجویان رشتهٔ ادبیات، نمایشنامه، کارگردانی و علاقه‌مندان به ادبیات جهان قرار خواهد گرفت. تمایزهای زبانی و فرهنگی باعث می‌شود که توکلی خوانشی متفاوت و سیال از این اثر را به دنیای سینما وارد کند. اسم اثر و شخصیت‌ها و پایان نمایشنامه تغییر می‌کند؛ با وجود این، توکلی اذعان می‌دارد که وام‌دار اثر ویلیامز است. در ابتدایِ عنوان‌بندی، قبل از معرفی بازیگران، دوربین به‌آرامی از تک‌تک حیوانات شیشه‌ایِ می‌گذرد و بر ظرافت و

---

[1] Ed Morales
[2] Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*
[3] Hans-Georg Gadamer

شکنندگی آنها تأکید می‌کند، در همین اثناء روی صفحه، این کلمات نقش می‌بندند: «*اینجا بدون من*، بر اساس *باغ‌وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز» (دقیقهٔ ٦). سؤالی اساسی در ذهن بیننده نقش می‌بندد: نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* با فیلم *اینجا بدون من*، چه‌قدر **تفاوت** دارد؟ پاسخ به این سؤال با دیدن فیلم و خواندن نمایشنامه، درک ارتباط بینارشته‌ای این دو متن، و تطبیقِ تأثیر و تأثر این متون برهم شکل می‌گیرد. بسته به دانش، و درک و تعریف بیننده (خوانندهٔ متن) از گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه چیستی و چگونگی اقتباس معنا می‌یابد. از آنجا که هیچ اقتباسی در خلأ فرهنگی روی نمی‌دهد، اقتباسِ توکلی نیز از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* خوانشی سیال است که با توجه به تفاوت‌های زبانی و فرهنگی در ایران شکل گرفته است.

به جز *کافه سینما* («تلخ‌ترین فیلم»، بند ٦) بقیهٔ منتقدان بر این عقیده‌اند که فیلم *اینجا بدون من* چهره‌ای کاملاً ایرانی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را به تصویر می‌کشد (معتمد آریا در مصاحبه با برنا، بند ۵)، برخی آن را به مناسبت پایان خوش و امیدبخش («نگاهی به فیلم اینجا بدون من»، بند ۱)، برخی به سبب پایان خوشِ اجباری و عامه‌پسند (فضل‌الله نژاد، بند ۱–۲)، بعضی به‌دلیل تصویر دقیق و باورپذیر از خانوادهٔ ایرانی (لقمان، بند ۳ و ٦؛ «نگاهی به فیلم *اینجا بدون من*»، بند ٦–۱) یا معماری و فضاسازی (**محرمی**، بند ٤)، آن را اثری ایرانی می‌دانند. با استناد به این ادعاها، می‌توان به این نتیجه رسید که «فرآیند ویرایش فرهنگی» نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* در *اینجا بدون من* طی شده است. مقصود از «ویرایش فرهنگی»، همان بومی‌سازی اثر است. نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، با توجه به بافت فرهنگی و جهان‌بینی و خاستگاه اجتماعی، باید پذیرای تغییرات زیادی باشد تا برای بینندهٔ ایرانی باورپذیر شود.

### ٤– ۱. پیرنگ

پیرنگِ نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* و اقتباس آن، فیلم *اینجا بدون من*، هم‌پوشانی چشمگیری دارد. هر دو داستان زندگی خانوادهٔ متوسطِ پایینی را روایت می‌کنند که به سختی روزگار می‌گذرانند؛ کسانی که آرزوهایشان فدای روزمرگی شده است. پدر خانواده را رها کرده و بار زندگی به دوش پسر (تام وینگفلد[1]/ احسان تقوی) است.

[1] Tom Wingfield

البته در فیلمِ توکلی، مادر (فریده)، چه بسا بیشتر از پسر، سختی این بار را تحمل می-کند. تنها سرگرمی دختر خانواده (لورا[1]/ یلدا)، تمیز و مرتب کردن مجموعهٔ باغ‌وحشی شیشه‌ای است. مادر (آماندا[2] / فریده)، برای یافتن همسری مناسب برای دخترش در تکاپوست. او پسرش را بر آن می‌دارد تا یکی از همکاران خود را به خانه دعوت کند تا با لورا/یلدا آشنا شود. مردی وارد زندگی دختر می‌شود که گویی از جنسِ امید است (جیم اُکانِر[3]/ رضا). لورا از دوران دبیرستان دل‌بستهٔ جیم بوده و یلدا هم با شنیدن صدای ترانهٔ رضا، به او علاقه‌مند شده است. عشق لورا به جیم عشقی دیرپا ولی یک‌طرفه است که لورا ده سال آن را مخفی نگه‌داشته است، ولی یلدا فاقد این پیشینهٔ احساسی است. درست در لحظه‌ای که فکر می‌کنیم نمایش به سمت و سوی ازدواج پیش می‌رود، جیم/رضا مدعی می‌شود که قول و قرار ازدواج را با دختری دیگر گذاشته است. مادر به پسرش می‌تازد و او را مسئول این خواری و سرافکندگی می‌شمارد. تام/احسان همواره در جست و جوی بهانه‌ای برای ترک خانه است تا پا جایِ پایِ پدر بگذارد؛ ولی ازطرفی نگران زندگی بدون حضور خود نیز هست. پژواکِ حرف همیشگی مادر در گوش اوست که می‌گوید: تا قبل از اینکه لورا/ یلدا ازدواج نکرده است، او نباید این دو زن بی‌پناه را به حال خود رها کند (ویلیامز ۲۹۵ –۲۹۸ و ۳۳۷ ، دقیقهٔ ۳۳ تا ۳٤ و ٦۹). این شباهت در پیرنگ فصل مشترک گفتمان‌های فرهنگی ویلیامز و توکلی است. پناه و سایهٔ سر زن در جامعه همسر است و در غیاب او، این نقش بر عهدهٔ پدر است. اگر مرگ یا جدایی خانواده را از حضور پدر محروم کرده باشد، مثل این نمایشنامه و فیلم، برادر/ پسر عهده‌دار این وظیفه است. هویت زنان در قالب مردانِ آنها معنی پیدا می‌کند. پس احسان نباید از زیرِ بارِ مسئولیت خود شانه خالی کند تا وقتی که هویت و امنیت مالی و روحی لورا/یلدا توسط همسری کامل نشده باشد و مادر نیز به سبب داشتن داماد بی‌پناه نباشد. قطعیتی در پایان نمایشنامه برای ترک تام وجود ندارد. همین عدم قطعیت در ساختار فیلم از اهمیت شایانی برخودار است: نه‌تنها در فرار یا بازگشت احسان عدم قطعیت هست، بلکه در ازدواج یلدا با رضا هم این دوگانگی وجود دارد.

---

[1] Laura Wingfield
[2] Amanda Wingfield
[3] Jim O'Connor

### ٤- ۲. صحنه‌پردازی و چیدمان عناصر دیداری و شنیداری

عنوان‌بندی فیلم و قاب تصویریِ حمید خضوعی ابیانه، در سِمَت فیلمبردار، در دقیقهٔ ٦ تا ۷ ، با وسایلی قدیمی و از مد افتاده در اتاق پذیرایی آغاز می‌شود (*اینجا بدون من*، جدول مشخصات فیلم). صحنه، خیلی خالی‌تر از آن چیزی است که در اقتباس دههٔ ۵۰ هالیوود از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹۵۰ به کارگردانی رَپِر[1]) می‌بینیم. عکس پدر، برخلاف فیلم و نمایشنامه، نه لباس ارتشی بر تن دارد و نه مکان اسطوره‌ای را در وسطِ دیوار اتاق پذیرایی به خود اختصاص داده است. بلکه روی طاقچه در کنار چند عکس خانوادگی دیگر و چندین ظرف قدیمی در عنوان‌بندی ظاهر می‌شود (دقیقهٔ ۷). فضای سرد و زمستانی فیلم، و بازی رنگ‌های آبی و قهوه‌ای در ترکیب صحنه و لباس و سرماخوردگی احسان، که نه با شلغم مداوا می‌شود و نه با شربت، فضای غالب را می‌سازد. یلدا نیز بدون چوب‌دستی قادر به راه رفتن نیست. سرما خوردگی و صدای گرفته و چشمان بیمار و همیشه‌سرخ احسان، از مدت‌ها قبل از روایت فیلم و گویا تا مدت‌ها بعد از آن، در ذهن بیننده باقی می‌ماند. علی‌رغم چنین صحنه‌پردازی واقع‌گرایانه‌ای، این واکنش به منظور تقابل رؤیا و واقعیت رخ می‌دهد.

پرده‌ای از جنس تور گاز در نمایشنامه تبدیل به شیشهٔ مشجری شده است که سرویس بهداشتی را از اتاق پذیرایی جدا می‌کند؛ این همان حایل بین یلدا و بیننده است (تصویر۱). این دیوار شیشه‌ای همانندسازیِ پردهٔ توری در اثر ویلیامز است که در سطحی نشانه‌شناسانه[2] مرزِ واقعیت و خیال‌پردازیِ شخصیت‌ها را نشان می‌دهد: فریده و احسان در تلاش‌اند تا یلدا را از تخیل گفت‌وگو با حیوانات شیشه‌ای و دلبستگی به رضا برهانند (تصویر ۱). حایل تخیل تنها مَفَرِّ یلدا است: وقتی که دعوای سختی بین احسان و فریده درمی‌گیرد، یلدا در پس این دیوار خودش را سرگرم تمیزکردن حیوانات شیشه‌ای می‌کند (دقیقهٔ ۲۸ تا ۳۰)؛ وقتی که از رفتن به کلاس گُل‌چینی سر باز می‌زند، به پشت این دیوار پناه می‌برد (دقیقهٔ ۱۵)؛ وقتی که می‌فهمد رضا نامزد دارد، خود را زندانی می‌کند (دقیقهٔ ٦۸). این زندان تخیّل، به صورت وسواسِ بیمارگونهٔ یلدا برای جواب تلفن خیالی رضا، به اوج خود می‌رسد (دقیقهٔ ۷۰ تا ۷۷). ویلیامز تقابل واقعیت

---

[1] *The Glass Menagerie*, Directed by Irving Rapper; 1950
[2] Semiotic

و خیال را از جنس تور و پارچه و انعطاف می‌بیند؛ ولی برای توکلی، این رویارویی، سخت اما شکننده، شیشه‌ای اما نیمه‌شفاف است.

اهمیت حضور و نوع جنس این دیوار تا آنجاست که سرنوشت تبلیغات فیلم را همین موضوع رقم می‌زند: یا یلدا اسیر این دیوار است و یا هویت او و شخصیت‌های دیگر فیلم، با درهم شکستن دیوار، فرو ریخته است. اینجاست که خوانش توکلی از تلقی واقعیت و خیال و مرز آنها با متن نوشتاری ویلیامز بسیار متفاوت است. شیشهٔ مشجّرِ قاب در جایگزینی شده است برای تمام عناصر کلیدیِ نمایش و بُعد نمادین آنها: پردهٔ توری، نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ای و اسب تک شاخ.

در جایْ جای فیلم، صدای پس‌زمینه یا مربوط به تلویزیون است و یا سینمایی که احسان مبهوت تماشای آن شده؛ این صدای فیلم‌های خوش‌ساختی است که با اقتباس از آثار ویلیامز عمدتاً در دههٔ ۵۰ میلادی ساخته شده است مانند اقتباس‌های موفق هالیوود مثل *اتوبوسی به نام هوس* (۱۹۵۱، به کارگردانی کازان)[1] (دقیقهٔ ۳۹–۳۸) و *گربه روی شیروانی داغ* (۱۹۵۸، به کارگردانی بروکس)[2] (دقیقهٔ ٢٤). در صحنه‌پردازی هم آگاهی خود از دیگر آثار ویلیامز را به رخ بیننده می‌کشد. در صحنه‌ای که رضا با یلدا گرمِ صحبت شده و مادر امیدوارانه محو تماشای آن‌هاست و هنوز کسی نمی‌داند که رضا نامزد دارد، احسان روی بالکن به تماشای پرنده‌ای نشسته که در سرمای زمستان، زیر سقف شیروانی پناه گرفته است (دقیقهٔ ٦٧). پرنده‌ای کوچک زیر شیروانی سرد یادآور دیگر اثر ویلیامز، *گربه روی شیروانی داغ*[3] (۱۹۵۵) است که برنده جایزهٔ پولیتزر[4] شد و در بخشی از فیلم هم حضور دارد (دقیقهٔ ٢٤). توکلی به جای «گربه» از متضاد آن «پرنده» استفاده می‌کند و «روی شیروانی داغ» را «زیر شیروانی سرد» روایت می‌کند. این خوانشِ او با ارجاعاتی که به دیگر فیلم‌های اقتباسی ویلیامز و فیلم‌های مطرح سینما در فیلم *اینجا بدون من* می‌دهد، هماهنگی دارد (دقیقهٔ ۹ تا ۱۱، ٢٤، ۳۸ تا ۳۹).

صدای ناقوس (ویلیامز، صحنهٔ ٤، ۲۹۱)، روشنایی خانه با شمعدان‌های کلیسا (۳۲۰)، دعای سر سفره (۲۷۷ و ۳۱۸)، همانندسازی مادر و لورا با قدیسه‌ها و اشارات فراون مذهبی (صحنهٔ ۱، ۲و ٤؛ ۲۷۵–۲۷۷، ۲۸۱–۲۸۷، ۹۸–۲۹٦)، در نمایشنامه به چشم

---

[1] *A Streetcar Named Desire* (1951 Dir. Kazan)
[2] *Cat on a Hot Tin Roof* (1958 Dir. Brooks)
[3] *Cat on a Hot Tin Roof* (1955)
[4] Pulitzer Prize

می‌خورد ولی در فیلم غایب است. به جز «رضا»، بقیهٔ نام‌ها مذهبی نیستند. فقط در دقیقهٔ ٤۰، وقتی احسان رضا را دعوت کرده ولی مادرش را دیر مطلع نموده، فریده می‌گوید: «ای **خدا!** احسان!» و احسان پاسخ می‌دهد: «با **خدا** کار داری یا با احسان؟» البته باید توجه داشت که توصیف ویلیامز از شخصیت «رضا» یا «جیم»، امیدی است که مدت‌ها در انتظار آن هستیم «اگرچه با تأخیر، ولی سرانجام وارد خانواده [می‌شود]» (۳۷ ویلیامز [ترجمه]، ۲۷۷ ویلیامز). شاید بی‌دلیل نیست که تنها نام مذهبی در فیلم هم، نام «رضا» باشد.

در دقیقهٔ ۱۳، فریده در احاطهٔ کوه‌هایی از پیاز، ناچیز و ناتوان به نظر می‌رسد. عدم ثبات شغلی و کارگری او در اتاق پیاز_پوست‌کَنی در کارخانهٔ دلپذیر، خوانشی کنایه‌آمیز از شعار تبلیغاتی «با دلپذیر، زندگی دلپذیر می‌شود» است. چنین نوع برداشت‌هایی در «فرآیند ویرایش فرهنگی»[1] (برایانت ۹۳) می‌گنجد. «ویرایش فرهنگی» یعنی انتقال متن از بافت قبلی به بستر اجتماعی_فرهنگی جدید و وارد کردن گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی به آن. در واقع «ویرایش فرهنگی»، به معنی طی کردن روند بومی‌سازی اثر است که در آن اقتباس‌کننده آگاهانه یا ناخودآگاه، تغییراتی در اثر اولیه می‌دهد. این دگرگونی‌های فرهنگی، برآیند سازوکارهای گفتمان‌های جامعهٔ اثرِ اقتباسی است؛ گفتمان‌هایی که در شبکهٔ بافت فرهنگی، جهان‌بینی و خاستگاه اجتماعی تنیده شده‌اند.

### ٤- ۳. شخصیت‌ها

عنوانِ نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* با طی کردن روند بومی‌سازی، به فیلم *اینجا بدون من* تغییر می‌کند. پیرنگ داستان و صحنه‌پردازی و چیدمان عناصر فیلم، هم دستخوش تغییرات فرهنگی می‌شود و هم تحت‌تأثیر جهان‌بینی توکلی است. در چنین شرایطی، تغییر شخصیت‌ها و نام‌گذاری جدید آنها و دادن هویت و اصالتی متناسب با بافت اجتماعی_فرهنگی جامعه امری ضروری است. توکلی به شخصیت‌های ویلیامز، موجودیتی دوباره می‌بخشد، به شیوه‌ای که برخی ابعاد این شخصیت‌ها به کُلی دگرگون شده است؛ بدین ترتیب، توکلی متن ویلیامز را در قالب اقتباس، از آنِ خود می‌کند.

---

[1] The process of cultural revision

**٤- ٤. یلدا/ لورا**

هم‌آهنگ بودن نام لورا و یلدا نشانگر دل‌مشغولی توکلی به اقتباسی وفادار است. در فصل آغازین فیلم، یلدا طوری با مجسمه‌های شیشه‌ای صحبت می‌کند که گویا آنها بخشی از خانوادهٔ او هستند. یلدا تک‌گویی‌های ذهن خود را به گفت‌وگو با حیوانات شیشه‌ای مبدل می‌کند. «یلدا» به معنی بلندترین شب سال نیز هست، شبی که گویی روزی از پس آن نمی‌آید، که آن هم با فضای سرد و زمستانی فیلم هم‌خوانی دارد. حتی توکلی می‌توانست نام «رؤیا» را نیز برگزیند که یادآور رؤیاپردازی احسان و دیگر اعضای خانواده است. جالب اینجاست که، نام «رضا» هم با «یلدا» هم‌آوایی واژگانی دارد.

ویلیامز با نورپردازی (۷۷-۲۷۵) و مشخصات صحنه و لباس‌های لورا به او شخصیتی فرازمینی و قدّیسی می‌دهد. توکلی نیز، در مقام نویسنده-کارگردان، تا حدی سعی می‌کند تا به یلدا مقامی آسمانی ببخشد: لباس‌های یلدا و هر آنچه با او پیوند دارد غالباً گل‌دار هستند که مفهوم چادرنماز را به ذهن بیننده متبادر می‌کنند. تمام لباس‌های یلدا، چه تیره و چه روشن، روبالشی و لحاف او، پارچه‌ای که به عصای یلدا بسته شده و حتی دستمالی که با آن نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ای‌اش را تمیز می‌کند، گل‌های ظریفی دارد. ازآنجایی‌که این طرح معمولاً در ایران برای چادرنماز استفاده می‌شود، نام تجاری این محصول پارچهٔ چادری است. حتی زمانی که رضا برای سومین بار به خانهٔ تقوی‌ها می‌آید، یلدا، گُل‌سر ظریف و شکننده‌ای به شکل گل رُز صورتی دارد، که هم بازتاب گل‌های پارچهٔ چادرنماز است و هم حاکی از شکنندگی و آسیب‌پذیری یلدا. گویی گُل‌سر نشانه‌ای است که با رمزگشایی آن به ارتباط بین او و دیگر اجزای فیلم پی می‌بریم: شکنندگی شخصیت یلدا مرتبط است با مجسمه‌های شیشه‌ای‌اش، کلاس گُل‌چینی که هیچ‌گاه آن را به پایان نرساند و دو گل رُز صورتیِ رنگ‌باخته‌ای که روی میز اتاق پذیرایی به چشم می‌خورد. در نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، ویلیامز لورا را به گل رُز آبی منسوب می‌کند. تلفظ انگلیسی رُز آبی [بلو رُزیس] شباهت زیادی به تلفظ بیماری التهاب ریه[1] [پلو رُزیس] دارد که لورا در دورهٔ دبیرستان با آن دست به

[1] Blue Roses and Pleurosis

گریبان بود. از آنجا که این ظرافت آوایی در ترجمه از بین می‌رود، توکلی، رُز صورتی را جایگزین رُز آبی کرده است.

### ٤- ۵. رضا/ جیم

از دیگر تفاوت‌های این اقتباس، می‌توان از نقش رضا/جیم نام برد. ویلیامز در تصویرسازی شخصیت جیم، نگاهی نقادانه و چه بسا تمسخرآمیز به مفهوم «رؤیای امریکایی»[1] دارد. «رؤیای آمریکایی» همان زندگی آرمانی امریکایی است که مدعی است امریکا سرزمین فرصت‌ها است، سرزمینی که در آن می‌توان زیاد از هیچ به همه چیز رسید: به خوشبختی، موفقیت، ثروت، آزادی و برابری. و این همان رؤیای دست نیافتنی و پوچی است که آماندا و جیم آن را طوطی‌وار روایت می‌کنند.

در نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، جیم، خطابه‌ای از آگاهی و پول و قدرت می‌گوید و مدعی است که آنها بنیانِ چرخهٔ دمکراسی هستند، درحالی‌که لورا او را شگفت‌زده می‌نگرد (نقل به مضمون از ویلیامز ۳۲۸). این قهرمان دوران دبیرستان پس از شش سال هنوز هیچ است درحالی‌که به رؤیای امریکایی اعتقاد راسخ دارد. همان رؤیایی که، دوسه دهه قبل، نویسندگان «نسل گم‌شده»[2] همچون اسکات فیتزجرالد[3] و ارنست همینگوی[4] به انتقاد شدید از آن پرداختند و آرتور میلر[5]، نمایشنامه‌نویس هم‌عصر ویلیامز، افول و ابتذال آن را به قلم درآورد. آیا جیمِ اکنون نمایانگر انحطاط و شکست رؤیای امریکایی است؟ آیا جیمِ دوران دبیرستان تبلور رؤیای امریکایی در سطحی نازل و زودگذر است یا او مثل عروسک کوکی آنچه را در کلاس‌های سخنوری دربارهٔ آیندهٔ تلویزیون و رادیو شنیده برای لورا با آب و تاب تعریف می‌کند؟ چنین تعلیق و عدم قطعیتی در شخصیت رضا وجود ندارد. پس از بومی‌سازی فرهنگی، این بُعد از شخصیت جیم در رضا از دست می‌رود. به علت تفاوت‌های فرهنگی، رضا فرصتی ندارد که به اندازهٔ جیم با دختر خانواده آشنا شود. پس نمی‌توان نتیجه‌گیری کرد که آیا رضا از توانایی‌هایش داد سخن می‌داد و به یلدا فخر می‌فروخت یا دلسوزانه و

---

[1] American Dream
[2] Lost Generation
[3] F. Scott Fitzgerald (1896-1940)
[4] Ernest Hemingway (1899-1961)
[5] Arthur Miller (1915- 2005)

مسئولیت‌پذیر با یلدا روبه‌رو می‌شد. البته رفتار رضا در قبال دوستش احسان بامبالات و بزرگ‌منشانه و مسئولانه است.

رضا هیچ پیشینه‌ای ندارد، ولی تصویری که ویلیامز از جیم به خواننده می‌دهد، قهرمانی است از سال‌های دور دبیرستان، بسیار خوش چهره، به زیبایی و ظرافت ظرف چینیِ گران قیمت، کاپیتان تیم‌های ورزشی، عضو تمام انجمن‌ها، کسی که همه فکر می‌کردند تا قبل از سی‌سالگی به کاخ سفید راه پیدا می‌کند (نقل به مضمون از ویلیامز ۳۰۷-۳۰٦). بعد از شش سال، او زیبایی و جذابیتش را از دست داده و شرایط کاری‌اش مثل تام است: متوسط. این بارِ تراژدی و عنصر غافلگیری در ویلیامز زهرخندی را بر لبان خواننده می‌نشاند: مرد رؤیاهای لورا و تمام دختران دبیرستان کسی نیست جز همکار تام. این‌گونه نویسنده نشان می‌دهد که چه زود بزرگ‌ترین رؤیاها به هیچ و پوچ می‌گرایند؛ قهرمان‌ها، در روزمرّگی رنگ می‌بازند، و گذشت زمان امیدها و آرزوها را به سُخره می‌گیرد. این کشف و شهود در فیلم غایب است. البته تفاوت بنیادین در گفتمان‌های فرهنگی امریکای دهۀ ۵۰ میلادی و ایرانِ دهۀ ۸۰، بهانه و دلیل کافی برای عدم توجه توکلی به هویت و عمق شخصیتِ رضا/ جیم نیست.

### ٤- ٦. احسان/ تام

لقمان (۱۳۹۰) عشق احسان به رؤیاپردازی را در ساده‌دلی او می‌داند، زیرا احسان «بدون رسیدن عینی به وضعیت مطلوب، وضعیت موجود را تنها در تصوّر خویش به جایگاه مطلوب [می‌رساند]... و به جای مدیریت تنش و فهم وضعیت موجود و تلاش برای رفع آن، می‌گریزد و تنش را نادیده می‌انگارد» (بند ۳). براساس خوانش لقمان، این تخیل‌پردازی بُعدی روان‌شناسانه دارد و نوعی واپس‌رَوی[1] است. از نظر زیگموند فروید (۱۸۵٦-۱۹۳٦)[2]، واپس‌رَوی روشی دفاعی است که انسان‌ها برای فرار از مشکلات به آن روی می‌آورند؛ اگر شخصی در مراحل رشد روانی خود با مشکل روبه‌رو شود، به واپس‌روی پناه می‌برد که در بیشتر موارد به صورت رؤیا ظهور می‌کند (فروید ۲۱۱، نیی[3] ۲۹، پِتوز[4] ۱۲۱). با توجه به عدم حضور پدر، این خوانش محتمل است. بااین‌حال،

[1] Regression
[2] Sigmund Freud (1856-1939)
[3] Robert D. Nye
[4] Agnes Petocz

اگر احسان فقط برای گریز از واقعیت به رؤیا و سینما پناه می‌برد، پس عشق او به سینما و جمع کردن دویست مجلهٔ فیلم یا نویسندگی او چگونه توجیه می‌شود؟

آئینه‌دار، احسان را در نگاهی سوررئال، کارگردان ثانی معرفی می‌کند (بند ۷–۲). اعتیاد به رؤیا و تخیل در عشق احسان به سینما و نویسندگی متجلی می‌شود. این عشق چه قدر اصیل است؟ عشق به اینکه خودمان مؤلف زندگی خود باشیم؛ عنوان‌بندی و پایان زندگی، دقیقاً همان‌گونه باشد که می‌خواهیم! بدین‌ترتیب، خوانشی فلسفی نیز می‌توان از سیال بودن مرز خیال و واقعیت در زندگی خانوادهٔ تقوی یافت. آنها، بی‌توجه به اینکه زندگی و اثر هنری با هم تفاوت دارد، می‌خواهند زندگی مؤلف‌گونه را تجربه کنند که همان تألیف زندگی با قدرتی خداگونه است. خانوادهٔ تقوی دوست دارند که مانند مؤلف اثر که قدرتی خداگونه دارد و شخصیت‌ها و حوادث را آن طور که می‌خواهد خلق می‌کند، زندگی کنند. دقایق پایانی فیلم دلیلی بر این ادعاست.

> **احسان:** وقتی هنوز شخصیتای یه فیلم تو ذهنت زنده‌اند و دارن نفس می‌کشن، می‌تونی روی پرده به چشماشون خیره بشی، می‌تونی باهاشون حرف بزنی، می‌تونی سرنوشتشونو تغییر بدی. این طوری می‌تونی واقعیتو به شکل خواب و خیال بازسازی کنی. می‌تونی توی صندلی سینما فرو بری. لحظه‌ای که چراغا خاموش می‌شن، معجزه اتفاق می‌افته؛ درست تو لحظه‌ای که حس می‌کنی هیچ راهی برای فرار باقی نمونده. مهم فقط اینه که بتونی با همهٔ توانِت ادامه بدی. همه چیز درست از همون جا شروع میشه. (دقیقهٔ ۸۸ تا ۸۹)

صرفاً عدم قطعیت در فیلم و فریبندگی و درهم‌تنیدگی واقعیت و رؤیا در سینما و زندگی، احسان را به ورطهٔ خیال‌پردازی نمی‌کشاند. عشق احسان به تماشای چندین بارهٔ یک فیلم، تجلی تلاش او برای معنا بخشیدن به زندگی مؤلف‌گونه است. ولی تخیل و فضای فانتزی ــ که در صحنهٔ پایانی فیلم خودنمایی می‌کند ــ گونه‌ای از اعتیاد را برای احسان ساخته است که ترک کردن آن چه بسا سخت‌تر از ترک اعتیاد پدر احسان به مواد مخدّر، یا پدر تام به الکل باشد. اعتیاد فکری احسان به خلق دوبارهٔ زندگی می‌انجامد: ساختن فیلمِ زندگی همان‌گونه که او آرزو دارد. احسان فکر می‌کند که با ترک ایران، رؤیاهایی که سخت دربندِ آنهاست به حقیقت می‌پیوندند، ولی غافل از آنکه او همیشه در بندِ تخیلات است و زمانی تخیلات واقعی می‌شوند که این بند گسسته شود. برای احسان، سینما هم درد است و هم درمانی زودگذر.

معمولاً تام، راوی داستان، از روی پله‌های فرار آپارتمان، جایی بالاتر از بیننده، او را خطاب قرار می‌دهد. او با کلمات شاعرانه و فلسفه‌زده، با بافتن سانتیمانتالیزم[1]، رئالیزم[2]، سمبلیزم[3] و کهن‌الگوی[4] یونگ،[5] از خانواده‌اش سخن می‌رانَد (نقل به مضمون از ویلیامز ٤٦٥-۳۹۳)؛ به موسیقی و نور دستور می‌دهد تا حضور یابند. تام، در روایتش از زندگی، شیوه‌ای خداگونه را برمی‌گزیند. اما احسان، در فضای گرفتهٔ انبار، اتوبوسی درجه سه یا فضای شلوغ ترمینال، داستان زندگی‌اش را حکایت می‌کند. احسان بر خلاف تام، بالاتر از بیننده، بر فراز پله‌های فرار، همچون خدایان یونان، بر کوه اُلَمپ نمی‌ایستد و نظاره‌گر داستان زندگی خود نیست. هرچند تلاش می‌کند تا زندگی مؤلف‌گونه را شکل دهد هیچ‌وقت در مقامِ خدای سازندهٔ اثرش ظاهر نمی‌شود.

احسان، در فصل پایانی فیلم، روی صندلی، هم‌سطح و هم‌ارز بیننده و دیگر شخصیت‌های داستان، نظاره‌گر اتفاقاتی است که ساخته و پرداختهٔ ذهن خود اوست. وقتی که لبخند پایانی‌اش به تلخی می‌گراید، دوباره به بیننده گوشزد می‌شود که احسان نویسندهٔ اثر است، نویسندهٔ دنیای زیبای خودش، با این تفاوت که قدرتی خداگونه و فراتر از روزمرّگی را ندارد. او خلّاق است ولی خالق نیست!

### ٤- ۷. فریده/ آماندا

به نظر می‌رسد که در فیلم *اینجا بدون من*، جسارت فریده، به عنوان زن سرپرست خانواده، در مقابل دغدغه‌های مادری، رنگ باخته است و همهٔ هستی او فقط فرزندانش است. او که فرزندانش را با سختی بزرگ کرده و به این سِن رسانده است، چیزی جز خوشبختی و شادی و رضامندی آنها را نمی‌خواهد. ولی اگر چنین است، با وجودی که می‌داند احسان از زندگی چه می‌خواهد، چرا تمام آرشیو مجله‌های او را بیرون می‌ریزد و هرگز پسرش را به نویسندگی تشویق نمی‌کند؟ برای یلدا هم جز یافتن همسر، دل‌مشغولی دیگری نیست. حتی او را به کلاس گُل‌چینی می‌فرستد نه به سبب علاقهٔ یلدا یا ساختن محیطی که دختر خجالتی‌اش اجتماعی شود؛ بلکه دیپلم گُل‌چینی را در

---

[1] Sentimentalism
[2] Realism
[3] Symbolism
[4] Archetype
[5] Carl Gustav Jung (1875–1961)

مقابل مدرک فرضی خواستگار احتمالی یلدا می‌خواهد. نباید از خاطر دور کرد که فریده برای تحقّق آرزوهای فرزندانش تلاش نمی‌کند، بلکه تمام تلاش خود را می‌کند تا آیندهٔ فرزندانش همانی شود که او می‌خواهد. او نیز همچون احسان، سودای زندگی مؤلف‌گونه را در سر می‌پرورد: تبدیل شدن به خدای خالق اثر؛ اثری نه از جنس مجله‌های فیلم، دغدغهٔ نویسندگی و خیال‌پردازی‌های احسان، بلکه از جنس زندگی. تعریف فریده از زندگی با احسان متفاوت و در بعضی موارد از خیال‌پردازی دور است، ولی او هم مانند احسان ناکام می‌ماند. خانوادهٔ تقوی از این غافل است که خالق اثر، قدرتی خداگونه ندارد و پس از به پایان بردن اثر، دیگر بر اثر چیره نیست. اکنون خوانندگان سرنوشت شخصیت‌ها را می‌سازند نه نویسنده.

### ٤- ۸. عدم قطعیت

عدم قطعیت، در ساختار کُلّی و جزءْ جزء فیلم تنیده شده است. این عدم قطعیت در تقابل رؤیا و واقعیت جلوه می‌کند. به نظر می‌رسد که فیلم *اینجا بدون من* ساختاری واقع‌گرایانه دارد، ولی بیشتر منتقدان، بر این باورند که آن‌قدر مرز میان خیال و واقعیت نامفهوم است که در هیچ بخشی از فیلم نمی‌توان به نتیجه‌ای قطعی رسید (ملک، بند ٤-۲؛ ریاضی، بند ٦-۱؛ **محرمی**، بند ۳؛ هاشمی، بند ۳). ریاضی (۱۳۹۰)، مؤلفهٔ «رؤیا پردازی»، «خیال و عدم قطعیت» را، «اصلی‌ترین کلید جهت ورود به دنیای توکلی» می‌داند (بند ۲-۱). حتی آئینه‌دار (۱۳۹۰) تا آنجا پیش رفته که معتقد است: «*اینجا بدون من* کارگردان سومی هم دارد و آن قطعاً مخاطب آگاه و هشیار اثر است» (بند ٦). آیا احسان همراهش را جواب داد و به خانه بازگشت تا برای یلدا دکتری پیدا کند؟ آیا او واقعاً به سینما می‌رود و فیلم‌های امریکایی دههٔ ۵۰ میلادی را با شیفتگی نگاه می‌کند، در حالی که سالن خالی است؟ آیا واقعا رضا نامزدی‌اش را به هم زده تا با یلدا ازدواج کند یا این فقط در خیال یلدا و احسان شکل گرفته است؟ حتی روایت شخصیت‌ها از گذشته و آینده نیز در این عدم قطعیت غوطه‌ور است: آیا زندگی مرفّهی در انتظار مادر بود اگر او به خواستگارهای دیگرش پاسخ مثبت می‌داد (دقیقهٔ ۱۰و ۳۰)؟ آیا هر آنْ ممکن است کسی در خانه را بزند و به خواستگاری یلدا بیاید (دقیقهٔ ۱۱، ۱٦، ۲۱، ٤۱ و ٤٤) ؟

علی‌رغم فضاسازی واقع‌گرایانهٔ فیلم، دقایقِ آخرِ فصل پایانی (دقیقهٔ ۸۸ تا ۹۱) از لحاظ صحنه و نورپردازی تضاد شدیدی با دیگر بخش‌های اثر دارد. البته در فصل پایانی فیلم (دقیقهٔ ۸۰ تا ۹۱)، پس از باران شبانه و تلفن رضا به یلدا، نور درخشان روز در تمامی سکانس‌ها خودنمایی می‌کند؛ ولی رنگ و فضاسازی هنوز سرد و زمستانی است. بدین‌ترتیب، بیننده به آرامی پذیرای سه دقیقهٔ رنگارنگ پایان فیلم می‌شود.

دقایق آخر فصل پایانی (۸۸ تا ۹۱) گستاخانه از فیلم‌های صرفاً سرگرم‌کننده تقلید می‌کند و عمد دارد که پایان خوش را چاشنی کار خود کند درحالی‌که قواعد عِلّی و معلولی و اتفاقات طول فیلم مبیّن این نتیجه نیستند. آنچه به حقیقت پیوسته حتی فراتر از رؤیای مادر است: یلدا بدون چوب‌دستی در خانه‌ای پر نور و رنگارنگ، لیوان‌های میز ناهارخوری را به دقت برق می‌اندازد که گویا جایگزین وسواس او در تمیز کردن حیوانات شیشه‌ای شده است. پنجره‌ای با شیشه‌های رنگی، که عمداً در تضاد با حیوانات شیشه‌ای بی‌رنگ است، زیبایی خانه را دوچندان کرده است. نه از ظرافت نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* خبری است و نه از شکنندگی یلدا. سپس یلدا وارد حیاطی می‌شود که لبریز از رنگ‌های گرم و نور و گل است. همه لبخند بر لب دارند؛ رضا با ظاهری بسیار آراسته در کنار فریده و یلدا و دختر کوچکشان می‌نشیند. احسان با لبخندی، نظاره‌گر این پایان است؛ لبخندی که اندک اندک، در سیاهی فیلم، به تلخی و ناباوری می‌گراید. البته از دقیقهٔ ۸۰ فیلم، با وجودی که تغییر چشمگیری در رنگ‌ها و نور رخ نمی‌دهد، ورق برمی‌گردد: یلدا ادعا می‌کند که رضا به او زنگ زده تا باخبرش کند که با نامزدش به هم زده و قراراست با او ازدواج کند؛ همکاران مادر هم چند سکه طلا برای پیش‌کشی هدیه عروسی می‌آورند و خبر خوش بازنشستگی را به فریده می‌دهند. گرچه همه چیز به زیباییِ رؤیایی شیرین شکل می‌گیرد ولی موسیقی فیلم که در بیشتر مواقع غایب بود، اکنون ضرب‌آهنگی تراژیک پیدا می‌کند. به‌جز عنوان‌بندی فیلم، معمولاً زمانی موسیقی فیلم شنیده می‌شود که فیلم با نمایشنامه متفاوت است. برخلاف نمایشنامه، موسیقی یا نورپردازی مخصوصی برای لورا وجود ندارد (ویلیامز ۲۷٤). محرمی (۱۳۹۰) اذعان می‌دارد: "در *اینجا بدون من* هیچ کاراکتری شخصیت محوری نیست... [و] توازن شخصیت‌ها عامداً در فیلم برقرار شده [است]" (بند ۱۰).

عدم قطعیت، شالودهٔ فیلم است که در تقابل رؤیا و واقعیت خودنمایی می‌کند. این عدم قطعیت در قسمت‌های مختلف فیلم موج می‌زند تا اینکه در انتهای فیلم به اوج خود می‌رسد. حتی ریاضی (۱۳۹۰) و ملک (۱۳۹۰) معتقدند که عنوان فیلم نیز خود متناقض‌نمایی است که بر این دوگانگی و تردید، صحه می‌گذارد: «کلمهٔ «اینجا» زمانی استفاده می‌شود که گوینده در آن مکان حضور دارد چرا که اگر او در آن مکان حاضر نبود از کلمهٔ «آنجا» بهره می‌گرفت» (ریاضی، بند ۱). این عدم قطعیت در درک واقعیت تا جایی پیش می‌رود که به زعم برخی از منتقدان، احسان فقط در «توهّم [این است] که توانایی نویسندگی دارد» (ملک، بند ۳).

اگر خوانش بیننده از فصل پایانی فیلم نتیجه‌گیر نباشد و آن را نه پایان فیلم بلکه آغازی بر رؤیاپردازی بی‌پایان احسان بداند، سنگینی بار تراژیک اقتباس از خود اثر بیشتر خواهد بود. این بخش، یادآوریِ کنایه‌آمیز دعوای احسان و مادرش است : «آدم ***بمیره***، بهتر از اینه که خُل باشه ولی فکر کنه سالمه» (دقیقهٔ ۲۷، تأکید در فیلم). و این همان آیندهٔ تلخی است که احسان همیشه از آن گریزان بود ولی به‌ناچار آن را برای خود و خانواده‌اش رقم می‌زند. برای احسان، مرزی میان دنیای مجازی رؤیا، تخیل، سینما و زندگی واقعی وجود ندارد. در این خوانش، بیننده با فیلمی روبه‌روست که نویسنده و کارگردان و بازیگرانش خانوادهٔ تقوی هستند. فیلمی که به تصویر و تصوّر نمی‌آید. بیننده‌ای ندارد و فلاکت و عشق و بزرگ‌منشی قهرمانانش جایزهٔ سینمایی را از آنِ خود نمی‌کند. در جایْ جای اثر، صدای پس‌زمینهٔ فیلم‌هایی که احسان را مسحور خود کرده یادآور دیگر آثار ویلیامز است (دقیقهٔ ٢٤ و ۳۸ تا ۳۹ )؛ البته احسان در سالن خالی سینمای ایران این فیلم‌ها را تماشا می‌کند که این خود نیز بر هم‌پوشانی رؤیا و واقعیت صحه می‌گذارد. نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای*، در قالب رؤیای شیشه‌ای و شکنندهٔ احسان و فریده و یلدا نمود پیدا می‌کند؛ و بجاست که فیلم *اینجا بدون من* را «اینجا بدون قطعیت/ واقعیت» نامید.

### ٤- ۹. پایان فیلم

بیشترِ منتقدان، پایانی غم‌بار را برای فیلم متصوّر می‌شوند و حتی فرضیهٔ پایان خوش را ساده‌انگارانه و عوام‌پسندانه می‌پندارند (ملک، بند ٤-۳؛ ریاضی بند ۲ و ۵؛

هاشمی، بند ٥–۱؛ لقمان، بند ٦–٤؛ «*اینجا بدون من* تصویری تراژیک از سرنوشت» **بند ٥**). تعداد اندکی نیز، بر مبنای سیال بودن مرز واقعیت و خیال و عدم قطعیت، پایان فیلم را خوش قضاوت می‌کنند. محرمی (۱۳۹۰) مدعی است که **بیننده،** از تناقضات چشم می‌پوشد و بازگشت مشکل‌گشای رضا و خواستگاری او را می‌پذیرد (نقل به مضمون، بند ۳). فضل‌الله نژاد (۱۳۹۰)، با شکایت از پایان فیلم، به آسیب‌شناسی بینندهٔ ایرانی و عادت کردنش به پایان خوش می‌پردازد (نقل به مضمون، بند ۱–۲). برخی نیز اثر توکلی را جزو «سینمایی [می‌دانند] که ما [ایرانیان] به آن محتاجیم» زیرا فاقد «سیاه‌نمایی» و «تحلیل‌های بازدارنده» است و پای‌بند به «منطق ایرانیزه در تزریق امید و نشاط به روح درونی اثر» است («نگاهی به فیلم *اینجا بدون من*، بند ٦–۱)؛ ولی اینکه روابط انسانی فقط انعکاس «روح درونی جامعه ایرانی» باشد و نه جوامع دیگر، ادعایی غرض‌آلود است. ادبیات تطبیقی و تاریخ‌گرایی نو و مطالعات اقتباس همگی، منتقدان را از برداشت‌های سطحی و مبتنی بر خودبزرگ‌بینی برحذر می‌دارند. از سوی دیگر نمی‌توان پذیرفت که فیلمی، صرفاً به دلیل پایان خوش، هویت ایرانی داشته و شایستهٔ تکریم باشد. هالیوود در دههٔ ۵۰ هم اقتباسی با همین نام از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* با پایان خوش ساخت. این فیلم (۱۹۵۰ به کارگردانی رَپِر) نه در زمان خود مورد توجه منتقدان سینما قرار گرفت و نه اکنون مورد توجه است. ولی *اتوبوسی به نام هوس* و *گربه روی شیروانی داغ*، که در همین دهه ساخته شدند، پس از شصت سال هنوز نقد و بررسی می‌شوند و به نمایش عموم درمی‌آیند. اگر فیلم *اینجا بدون من* فقط برای بینندگان ایرانی جذاب بود هیچ‌گاه در جشنواره‌های معتبر بین‌المللی آسیا اروپا و امریکا با استقبال عمومی روبه‌رو نمی‌شد[1]. بنابراین اقتباس پدیده‌ای فراملی، فرازبانی و

---

[1] *اینجا بدون من* در این جشنواره‌ها به نمایش درآمد و مورد تقدیر قرار گرفت: یازدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم 'تیبورون' امریکا، جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم بیجینگ چین، نوزدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم هامبورگ، سی و هفتمین جشنوارهٔ فیلم کلیولند، پانزدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی شانگهای، جشنوارهٔ پون در هند، و برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر زن از فستیوال مونترال کانادا («*اینجا بدون من* در امریکا» بند ٥–۱؛ فراهنگ، بند ۱؛ *اینجا بدون من*، ۳۷مین جشنوارهٔ کلیولند، بند ۱؛ «*اینجا بدون من* در جشنوارهٔ شانگهای»، ایسنا، بند ۳؛ مظفری، بند ۱؛ «استقبال گرم از *اینجا بدون من*»، پرس تی‌وی، بند ٥–۱).

Tiburon International Film Festival, Hamburg International Film Festival in Germany, Cleveland International Film Festival (CIFF), Shanghai International Film Festival, Pune International Film Festival in India, Montreal's World Film Festival in Canada

فرافرهنگی است که دامنهٔ پذیرش آن مرزهای جغرافیایی و تاریخی و فرهنگی را درمی‌نوردد.

به جز ۳ دقیقهٔ رؤیاگونه در انتهای فیلم، پذیرش پایان‌خوش تقریبی که در ده دقیقهٔ آخر داستان خودنمایی می‌کند، خوانشی صرفاً ساده‌انگارانه از فیلم *اینجا بدون من* نیست. این خوانش یادآور فلسفه‌ای است که سینما بر آن بنیاد گذاشته شده: تفریح و سرگرمی. اگر قرار است چیزی که در سینما می‌بینیم همان تیره‌بختی و بیچارگی در زندگی عادی باشد که هر روز با آن دست به گریبانیم، چرا بلیط بخریم و دوباره به نظارهٔ این محنت بنشینیم؟ سینما باید سرگرم‌کننده، روحیه‌بخش، محرک و مشوّق باشد نه‌اینکه هرزگی و سیاهی بخش‌هایی از زندگی را بنمایاند. این خوانش، پژواک سخنان بلانْچ[1] در پردهٔ نهم *اتوبوسی به نام هوس* است: «نه! من واقعیت را نمی‌خواهم. من، خواهان معجزهٔ خیال هستم» (ویلیامز ۱۳۵). این خوانش، واگویه‌ای است از دید احسان/تام به سینما: هیجان و حرکتی که در سینما هست و در زندگی غایب است (ویلیامز ۳۱٤؛ *اینجا بدون من*، دقیقهٔ ۲٤ و ۸۸ تا ۸۹).

> **احسان:** یه هیجانی آدما دارن تو فیلما. گریه می‌کنن، می‌خندن، گم می‌کنن همدیگرو، پیدا می‌کنن همدیگرو. چه می‌دونم... زندگی می‌کنن! ما چی؟ صب تا شب علّافیم تو اون انبار مزخرف. (دقیقهٔ ۲٤)
>
> **تام:** مردم همش می‌رن سینما؛ به جای اینکه نَه "سی" تا "نَما"، اقلاً یک "نَما" از زندگیشونو عوض کنن. برن دنبال ماجراجویی! ستاره‌های هالیوود عوضِ همهٔ مردم امریکا هیجان رو تجربه می‌کنن ولی مردم باید بشینن تو سالن‌های تاریک سینما و اون‌ها رو با ولع تماشا کنن. (ویلیامز ۳۱٤)

بنابراین پذیرش هر پایانی برای فیلم، از خودکشی دسته‌جمعی با گاز گرفته (دقیقهٔ ۷۱ تا ۷۹) تا خواستگاری رضا از یلدا (دقیقهٔ ۸۱ تا ۸٦) و حتی زندگی آرمانیِ یلدا بدون عصا در کنار خانواده‌اش در خانه‌ای ویلایی (دقیقهٔ ۸۹ تا ۹۱)، معتبر است. در پسِ هر خوانشی، فلسفه‌ای از هنر و زندگی نهفته است. در پس هر خوانشی، یک ایدئولوژی خودنمایی می‌کند. هر تفسیر و برداشت و تأثیر و تأثری، نشانهٔ چگونگی

---

[1] Blanche DuBois

برساختن معنا توسط گفتمان‌های جامعه است. البته اصلح آن است که طیفی از پایان(ها) را در نظر بگیریم و به عدم قطعیت در اثر احترام بگذاریم.

## ۵. انجامِ سخن

اقتباس در زمرهٔ مطالعات بینارشته‌ای به‌حساب می‌آید که خود شاخه‌ای از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است. از سوی دیگر، مطالعات بینارشته‌ای در ادبیات تطبیقی پلی ارتباطی بین رشته‌های علوم انسانی و هنری برقرار می‌کند که اقتباس در قالب فیلم در این بخش می‌گنجد. اقتباس از یک اثرِ ادبیِ فرنگی در سینمای ایران پا را از مرزهای جغرافیایی و زمانی و فرهنگی فراتر گذاشته و حتی مَحمل نوشتاری خود را به رسانه‌ای صوتی‌ـتصویری تبدیل کرده است. این نگرش بینارشته‌ای و عدم محدود کردنِ متون به نوع نوشتاری یکی از حوزه‌های رو به رشد در ادبیات تطبیقی است. از بیست‌ویک قرن پیش، منتقدان در باب اقتباس سخن رانده‌اند. اولین فیلم‌های سینمایی جهان از اقتباس سود جسته‌اند. هرگاه سینمایی دچار بحران مخاطب شده، در دامان اقتباس پنهان یا آشکارا به آن پناه برده است. به‌همین‌سبب، دامنهٔ اقتباس از گرته‌برداری و تقلید و نقل قول تا الهام و تأثیرپذیری و برداشت آزاد و تفسیر و حتی سرقت ادبی گسترده شده است. درست است که اقتباس برگرفته از یک اثر است، ولی نسخهٔ بدل یا بازیافتی از اثرِ اصل نیست. گاه هنرمندِ اقتباس‌کننده با جهان‌بینی و ذهنیت متفاوت خود، همانند منتقد، اثری ادبی را به شیوهٔ جدیدی تفسیر کرده و آن را، با توجه به بافت و خاستگاه اجتماعی، از آنِ خود کرده است. فیلم *اینجا بدون من* تفسیر جدیدی از نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* است. بنابراین، اثر یک هنری مستقل و قائم‌به‌ذات است.

برای اینکه نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* برای بینندهٔ ایرانی باورپذیر شود، ناگزیر درگیر تغییر و دست‌کاری جهان‌بینیِ اثر و روند بومی‌سازی و ویرایش فرهنگی خواهد شد. برای رسیدن به این منظور، اقتباس‌کننده باید ساز و کارهای ایدئولوژیک جامعه را در اقتباس دخیل کند و گفتمان‌های فرهنگی‌ـاجتماعی را در روح اثر بدمد. این ویرایش و دگرگونی را می‌توان در تفاوتِ مَنِش و شخصیت‌های ویلیامز با توکلی جست‌وجو کرد. از سوی دیگر، فیلم *اینجا بدون من*، در خلأ فرهنگی و فضایی عاری از تفسیر ساخته نشده است. این فیلم متأثر از جهان‌بینی و خواسته‌ها و علایق توکلی است. با

توجه به عدم قطعیت و مرز سیّال واقعیت و تخیل در فیلم، نه می‌توان از سیاهی فیلم دلگیر شد و نه به روشنی آن دل بست. دغدغهٔ احسان یا فریده، و حتی یلدا در سطحی نازل‌تر، تلاشی بی‌حاصل برای خدا شدن و خدایی کردن در اثر است، اثری که نویسنده، پس از خلق آن، در مقام یک خواننده قرار می‌گیرد. خانوادهٔ تقوی خلاق‌اند ولی خالق نیستند! فیلم *اینجا بدون من* سوگ‌نامه‌ای بر زندگی مؤلف‌گونهٔ خانوادهٔ تقوی و به خصوص احسان است. توکلی تا آنجا پیش می‌رود که می‌توان در بستر فلسفی، عنوان «اینجا بدون مؤلف» را برای فیلم برگزید. بدین‌سان، توکلی نمایشنامهٔ *باغ وحش شیشه‌ای* را پس از بومی‌سازی، از آنِ خود می‌کند.

**تصویر ۱:** سینما بهمن، اکران *اینجا بدون من*؛ حوزه هنری استان خوزستان

## منابع

آئینه‌دار، ایمان. *نگاهی به فیلم "اینجا بدون من" ساخته بهرام توکلی: تصادف رؤیاها*. ۱۲ مرداد ۱۳۹۰.کلوپ کام. ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://cloobcom.blogfa.com>.

آتشی، لاله و علی‌رضا انوشیروانی. "ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسهٔ میلتن."*ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم (پاییز ۱۳۹۰): ۱۰۰-۱۲۰.

«آخرین آگهی تبلیغاتی *اینجا بدون من.*» شمارهٔ خبر ۸۳۵۱۳. ۱۸ شهریور ۱۳۹۰. مؤسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

«استاد بزرگ و پدر تئاتر ایران درگذشت.» شمارهٔ خبر ۱۳۵۷۳۵. ۲۲ تیر ۱۳۹۱. خبرگزاری مشرق (مشرق نیوز). ۱ مرداد ۱۳۹۱.
<http://www.mashreghnews.ir/fa> [2012-08-19].

انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ دوم، شمارهٔ اول (بهار ۱۳۹۰): ۲۳–٤۱.

انوشیروانی، علی‌رضا. الف– «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ اول (بهار ۱۳۸۹): ٦–۳۸.

انوشیروانی، علی‌رضا. ب– «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ دوم (پاییز ۱۳۸۹): ۳۲–۵۵.

ایگلتون، تری. *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.

«*اینجا بدون من* از مرز ۱۰۰ میلیون تومان گذشت: آخرین آمار فروش فیلم‌ها به روایت پخش‌کنندگان.» ۳۱ تیر ۱۳۹۰. [2012.4.9]. ایسنا، سی‌نت. ۲۱ فروردین ۱۳۹۱.
<http://www.cinetmag.com>.

«*اینجا بدون من* تا پایان ماه رمضان روی پرده است.» شمارهٔ خبر ۸۰۱٦۲. ۲ مرداد ۱۳۹۰. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

«*اینجا بدون من* تصویری تراژیک از سرنوشت انسان‌هایی است که زندگی‌شان جایی برای رؤیاهایشان ندارد: فیلمی برای تمام فصول.» ۲۷ تیر ۱۳۹۰. سایت دنیا.
<http://www.2onya.net/show-4030> ٤. آوریل ۲۰۱۲.

«*اینجا بدون من* در امریکا.» شمارهٔ خبر ۱۰۲۹۹۸. ٤ اردیبهشت ۱۳۹۱. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

«*اینجا بدون من*. کارگردان: بهرام توکلی. بازیگران: فاطمه معتمدآریا، صابر ابر، نگار جواهریان، پارسا پیروزفر. محصول ایران. ۱۳۹۰.

«*اینجا بدون من*.» *ویکی‌پدیا: دانشنامهٔ آزاد*. ۲ نوامبر ۲۰۱۱.
<http://fa.wikipedia.org/wiki> ۲. آوریل ۲۰۱۲.

بهادری، رقیه. «*ایران در ادبیات فرانسه* (جواد حدیدی).» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ دوم (پاییز ۱۳۸۹): ۱۵۱–۱۵٤.

«تلخ ترین فیلم دلنشین *اینجا بدون من* است.» کد مطلب : ۱۸٦۸. ۲۱ مرداد ۱۳۹۰. کافه سینما، استودیو خبر. ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.atremehr.com> [2012-06-26].

توکلی، بهرام. *بهرام توکلی: اقتباس یکی از راه‌های خروج از دایرهٔ بستهٔ سینماست.* ۲٤ بهمن ۱۳۸۹. خبر آنلاین. ۲۷ بهمن ۱۳۸۹.
<www. khabaronline.ir/detail/129976/> [2012. 1. 29].

توکلی، بهرام. *بهرام توکلی: سعی کردم عدم قطعیت را در پایان فیلم به تصویر بکشم.* ۲۷ تیر ۱۳۹۰. مصاحبه با ایسنا در سی‌نت، سی‌نت. ۲۱ فروردین ۱۳۹۱.
<http://www.cinetmag.com> [2012. 4. 9].

تهرام. *نمایش و نقد فیلم 'اینجا بدون من' در پردیس سینمایی تماشا.* (تصویر ٦). شماره خبر ۸۰۱۷٦۰۷۹. ۲۱ خرداد ۱۳۹۱. خبرگزاری جمهوری اسلامی (ایرنا). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<Cultural@irna.ir > [2012-06-26].

حدیدی، جواد. «ادبیات تطبیقی، پیدایش و گسترش آن.» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد.* ۳/۸ (۱۳۵۱): ٦۸۵-۷۰۹.

حدیدی، جواد. «شیوه‌های پژوهشی در ادبیات تطبیقی.» *پژوهش‌های زبان‌های خارجی.* ۸ (بهار و تابستان ۱۳۷۹): ٤-۱۱.

دادور، المیرا. «داستان *داش آکل*: پاسخی به بینامتنیت و افق انتظار.» *ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان.* دورهٔ دوم ، شمارهٔ اول (بهار ۱۳۹۰): ۹-۲۲.

ریاضی، فرهاد. نگاهی به سینمای بهرام توکلی به بهانه ورود فیلم *اینجا بدون من* به شبکه نمایش خانگی: چتر برای چه ؟ خیال که خیس نمی‌شود؟.» ۱۷ اسفند ۱۳۹۰. وب سایت تخصصی سینمایی سینمانگار. ۲۷ بهمن ۱۳۸۹.
<www.cinemanegar.com/articles/php> [2012. 4. 9].

زرین کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی.* ج. ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۹.

«زندگی نامه و فهرست آثار حمید سمندریان.» شمارهٔ خبر۱۳۵۸۳۵ . ۲۲ تیر ۱۳۹۱. خبرگزاری مشرق (مشرق نیوز). ۱ مرداد ۱۳۹۱.
<http://www.mashreghnews.ir/fa> [2012-08-19].

سمیر، امید. *«اینجا بدون من؛ یک اقتباس ادبی موفق.»* ۸ آگوست ۲۰۱۱.
Persian vBulletin, Vbiran: تالار علمی دانشجویی لیان پرتال.
<http://www.forum.lianportal.com/> ۲۰۱۲ ژانویه ۲۹.

سینما بهمن، اکران *اینجا بدون من.* ۲۸ تیر ۱۳۹۰. حوزه هنری استان خوزستان.
<http://www.artkhuzestan.ir/> ۲۰۱۲ ژانویه ۲۹.

صبایعی مقدم، ماریا. «غلامحسین ساعدی: تنسی ویلیامز ایران.» ۳۰ دسامبر ۲۰۰۹. بلاگ اسپات.

<mariasabaye.blogspot.com/2009/12/blog-post> ۳۰ دسامبر ۲۰۰۹.

فراهنگ. فیلم *اینجا بدون من* به هامبورگ می‌رود. شمارهٔ خبر ۳۰۵۵۰۹۳٤. ۱۵ شهریور ۱۳۹۰. خبرگزاری جمهوری اسلامی (ایرنا). ٦ تیر ۱۳۹۱.

<Cultural@irna.ir> [2012-06-26].

فضل‌اله نژاد، رضا. «کاش تلخ تمام می‌شد!» ۱۲ امرداد ۱۳۹۰. همین چند خط، پرشین بلاگ. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://rezafazlollahnejad.persianblog.ir./post/89/> [2012-06-26].

«لاریجانی، درگذشت پدر تئاتر ایران را تسلیت گفت.» شمارهٔ خبر ۱۳۹۱۰٤۲۵۰۰۰۲۲۷. ۲۵ تیر ۱۳۹۱. خبرگزاری فارس. ۲ مرداد ۱۳۹۱.

<http://www.farsnews.com> [2012-08-19].

لقمان، مسعود. «*اینجا بدون من: گریز از تنش، مسئله این است.*» شمارهٔ خبر ۲۳٦٤٤. ٦ شهریور ۱۳۹۰. رسانه قانون. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://ghanoononline.ir/News> [2012-06-26].

محرمی، جواد. «نگاهی به درام اینجا بدون من ساخته بهرام توکلی: اقتباسی موفق از یک اثر ستایش شده.» شمارهٔ خبر ۸۲۰٦۲. ۲٦ مرداد ۱۳۹۰. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (**شبکه ایران**). ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

مظفری، حامد. «*تهیه‌کنندهٔ اینجا بدون من در گفت‌وگو با شبکه ایران: جایزه جشنواره مونترال به معتمدآریا، محصول یک کار تیمی موفق است.*» شمارهٔ خبر ۸۲۹٦۰. ۸ شهریور ۱۳۹۰. موسسه فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://www.inn.ir> []2012-06-26].

معتمد آریا، فاطمه. «*معتمدآریا در نشست فیلم اینجا بدون من: اصرار دارم شخصیت‌های خاص را بازی کنم نه حرف خاصی بزنم.*» شمارهٔ مطلب: ٦۳۰۵۰. ۲۲ تیر ۱۳۹۰. خبرگزاری برنا. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://www.bornanews.ir> [2012-06-26].

ملک، حامد. یک فیلم و چند پایان (نقدی بر *اینجا بدون من*). ۲ آذر ۱۳۹۰. فیلمرو. ۲۷ بهمن ۱۳۸۹.

<http://filmro.ir/cinema/here-without-me-movie-review/> [2012.1.26]

«نگاهی به فیلم‌های *اینجا بدون من* و *آقا یوسف: زندگی روی حباب.*» فانتزی دات کام. ٦ تیر ۱۳۹۱.

<http://funtezi.com> [2012-06-26].

واعظی‌پور، محدثه. «*اینجا بدون من؛ موفق در جذب مخاطب، پیروزی سینمای فرهنگی با حمایت مردم.*» ۲٦ مرداد ۱۳۹۰. خبرگزاری مهر، سی‌نت. ۲۱ فروردین ۱۳۹۱.
<http://www.cinetmag.com> [2012.4.9].

ویلیامز، تنسی. *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۳٤۲). ترجمه: حمید سمندریان. تهران: انتشارات قطره. ۱۳۸٤.

ویلیامز، تنسی. *باغ وحش شیشه‌ای*. ترجمه: مهدی فروغ. تهران: انتشارات معرفت. ۱۳۳٦.

ویلیامز، تنسی. *باغ وحش شیشه‌ای. همراه با بیگرافی و نقد اثر*. (۱۳۸٤). گردآوری و ترجمه: منوچهر خاکسار هرسینی. چاپ دوم. تهران: انتشارات افراز. ۱۳۸۷.

هاشمی، محمد. «*نگاهی به فیلم سینمایی اینجا بدون من: یک پایان متفاوط!*». شمارهٔ خبر ۸۲۳۸۸. ۳۱ مرداد ۱۳۹۰. موسسهٔ فرهنگی مطبوعاتی ایران (شبکه ایران). ٦ تیر ۱۳۹۱.
<http://www.inn.ir> [2012-06-26].

*A Streetcar Named Desire*. Dir: Elia Kazan. Perf. Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter and Karl Malden. Warner Brothers Pictures, Inc (USA), 1951.

Aldridge, Own A. ed. *Comparative Literature, Matter and Method.* Chicago: University of Illinois Press, 1969.

Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1995.

Bryant, John. *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

*Cat on a Hot Tin Roof*. Dir. Richard Brooks. Perf. Elizabeth Taylor, Paul Newman, Burl Ives, Judith Anderson, Madeline Sherwood, Jack Carson, Larry Gates. MGM (USA), 1958.

Conter, Robert C., John S. Ezell and Gilbert C. Fite, eds. *Readings in American History: 1865 to the Present*. Vol. 2. 2nd ed. The Riberside Press: Boston, 1957.

Dönmez-Colin, Gönül. *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-Makers from the Middle East and Central Asia*. Bristol and Portland: Intellect Books, 2006.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. (1983). With a New Preface, Anniversary ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.

Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, *Standard Edition*, vols. XV and XVI, London: Hogarth, 1916/17.

*Glass Menagerie* (*The*). Dir. Irving Rapper. Perf. Jane Wyman, Gertrude Lawrence, Arthur Kennedy, Kirk Douglas. Warner Bros., Twentieth-Century Fox Film Corp (USA), 1950.

Guerin, Wilfred L., et al. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 5th ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Hall, Vernon. *A Short History of Literary Criticism*. Merlin Press: London, 1693.

Here Without Me [Inja Bedoone Man].” Cleveland International Film Festival (37th; April 3-April 14, 2013). 29 June 2012. <http:www//clevelandfilm.org>.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Iran’s ‘Here without Me’ Warmly Received in Tiburon Intl. Filmfest.” 22 Apr. 2012. Press TV. 29 June 2012. <http:www//presstv.ir>.

Iran's 'Here without Me' at Shanghai Int'l Fest." News Code 91032414260. 13 June 2012. ISNA News Agency. 29 June 2012. <http://isna.ir/en/service/CulturealandArt>.

Jost, Franiços. *Introduction to Comparative Literature*. New York: Pegasus, 1974.

Long , Lynne. "History and Translation." *The Companion to Translation Studies (Topics in Translation: 34)*. Eds. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. New York and Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2007. 63-76.

Morales, Ed . "Small Circle of Friends." *Village Voice* 28 September 1993: 100-101.

Morris, Kenneth., Marc Robinson, and Richard Kroll, eds. *American Dreams: One-Hundred Years of Business Ideas and Innovation from "The Wall Street Journal"*. New York: Light Bulb Press, 1990.

Nye, Robert D. *Three Psychologies: Perspectives from Freud, Skinner, and Rogers*. 6th Ed. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 2000.

Palmer, Barton and William Robert Bray. *Hollywood's Tennessee: the Williams films and postwar America*. 1st ed. University of Texas Press: Austin, 2009.

Petocz, Agnes. *Freud, Psychoanalysis, and Symbolism*. New York: Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003.

Remak, Henry H. H. "Comparative Literature: Its Definition and Function." *Comparative Literature: Method and Perspective*. Newton P. Sallknecht and Host Fenz, eds. Carbondale and Amsterdam: Southern Illinois Press, 1961. 1-57.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Heaven, CT: Yale University Press, 1975.

Snell-Hornby, Mary. "Theatre and Opera Translation." *The Companion to Translation Studies (Topics in Translation: 34)*. Eds. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. New York and Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2007.106-119.

Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell. Eds. Robert Stam and Alessandra Raengo. 2005. 1–52.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.

Weedon, Chris. "Cultural Studies." *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. IX. Eds. Christa Knellwolf and Christopher Norris. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 155-64.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New Direction Books: New York, 1947.

Williams, Tennessee. "The Glass Menagerie." *American Literature: from 1945*. Eds. Don M. Wolfe, John R. Arscott and Hardy R. Finch. Ohio: McCrormick-Mathers Publishing Company, Inc. (New Dimensions in Literature series), 1966. 272-342.

Williams, Tennessee. "The Glass Menagerie." *Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. Vol. 1. Eds. Mell Gusso and Kenneth Holditch. New York and London: The Library of America. 2000. 393-465.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ٤٤-٦١

# هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر

**ایلمیرا دادور***

## چکیده

رابطهٔ میان ادبیات و سایر هنرها از دیرباز وجود داشته و دارد، اما بررسی این رابطه به گونه‌ای هدفمند و آکادمیک صاحب‌نظران ادبیات تطبیقی را از سال‌های پایانی قرن بیستم به خود مشغول کرده و جایگاه آن در مطالعات میان رشته‌ای است که خود مطالعات نوپایی محسوب می‌شود. در مقالهٔ حاضر، نگارنده با انتخاب یک اثر ادبی و یک تابلوی نقاشی، می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه دو اثر ادبی و هنری، از دو مکتب ادبی-هنری متفاوت، برای رسیدن به هدفی مشترک و بیانی واحد، قادر به هم‌پوشانی یکدیگر خواهند بود. یعنی متنی که تصویر می‌شود و تصویری که متن می‌گردد. برای این منظور رمان *آسوموار*[1] زولا[2]، اثر ناتورالیستی قرن نوزده با تابلوی نقّاشی «اتوکش‌ها»، اثر اِدگار دُگا[3]، هنرمند امپرسیونیست همان قرن، از دیدگاه نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی، به بحث و بررسی گذاشته خواهد شد.

**کلیدواژه‌ها:** ناتورالیسم، امپرسیونیسم، نقّاشی، ادبیات، هنر، روح دوران، گفتمان خاموش.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: idadvar@ut.ac.ir

[1] *Assomoir*
[2] Emile Zola
[3] Edgar Degas

**۱. مقدمه**

رابطهٔ میان هنر نقّاشی و ادبیات را می‌توان رابطه‌ای دو سویه دانست. به عنوان مثال زمانی که صحبت از *شاهنامه* فردوسی می‌شود نمی‌توان از *شاهنامهٔ* بایسنقری گذشت. وقتی که نزدیک به ششصد سال پیش(۸۲۹ه.ق) شاهزاده بایسنقر میرزای تیموری، از هنرمندان ایرانی که در کتابخانهٔ او در شهر هرات به کتاب‌آرایی مشغول بودند، خواست تا دست‌نویسی از *شاهنامهٔ* فردوسی فراهم کنند و برگه‌های آن را با نقش‌های نگارگری بیارایند، چهل تن از سرآمدان هنر ایران، به سرپرستی استاد جعفر تبریزی، دست به کار شدند و سه سال پس از آن، اثری را به شاهزادهٔ تیموری و کتابخانهٔ او پیشکش کردند که از دید خوشنویسی، جلدسازی، زرافشانی، جدول‌کشی، سرلوح‌نگاری، زرینه‌کاری و طلااندازی، همانندی برای آن نمی‌توان یافت. *شاهنامهٔ* بایسنقری برجسته‌ترین نمونهٔ «مکتب هنری هرات» (شیوه‌ای از نگارگری) به شمار می‌رود. اشعار حافظ و دیگر شاعران ایرانی نیز با نگارگری آراسته شده است، تا نوعی گفت‌وگو میان شعر و تصویر برقرار سازد. در اروپای قرن بیستم، مارک شاگال بهترین تصویرگری شناخته شد که توانست اسطوره‌های مذهبی را از جمله رانده شدن آدم و حوا از بهشت، به تصویر بکشد. آثار دُلاکروا، به عنوان آخرین هنرمند دورهٔ نوزایی و اولین هنرمند مدرن، نیز وام‌دار ادبیات است. بنابراین باید پذیرفت که ادبیات و هنر برای بیان مفاهیم مشترک در هم تنیده شده‌اند.

یکی از مطالعات جدی ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر بررسی گفتمان‌های «خاموش» میان ادبیات و سایر هنرهاست که همواره وجود داشته، اما شاید به گونه‌ای مستقل به آن پرداخته نشده است. از سدهٔ هجده میلادی که هنرهای قبل از میلاد دیگر بار مورد توجّه قرار گرفت، قرابت میان شعر و نقّاشی هم بار دیگر مطرح شد؛ و همه بر پایهٔ گفتهٔ هوراس شاعر روم باستان که عقیده داشت: «یک نقّاشی یک شعر است»، یکی را باید از نزدیک ملاحظه کرد و دیگری را با کمی فاصله گرفتن مشاهده کرد. این گفته فرمولی شد برای تمامی مطالعاتی از این دست. برای ارسطو، فیلسوف یونان باستان هم، «هدف هنر، مانند هدف ماوراءالطبیعه، آن است که شکل اساسی اشیا را متجلی سازد. نوعی بازسازی یا نمایش زندگی است؛ منتها نه به شکل تقلید بی‌روح آن. آنچه را هنر نشان می‌دهد روحِ ماده است نه جسم یا خود ماده، و از طریق همین انتقال و انعکاس

ذات است که حتی نمایش هر شیء زشتی ممکن است زیبا باشد. زیبایی وحدت است، هماهنگی و تقارن اجزاست در کل.»( دورانت[1]، ج۲، ۵۹۵)

در دورهٔ رمانتیسم نظریه‌پردازان آلمانی، اتحاد میان هنرها را در سایهٔ موسیقی می‌دیدند. ویلهلم شلِگِل باور داشت که: «هنرها باید از هم تغذیه کنند تا راهی برای رسیدن یکی به دیگری را بیابند.»(برونل[2]ـشورل[3]، ۲۵۵) هر هنرمندی در بُرههٔ زمانی خود با دیگر هم‌عصران، فهم و ادراکات مشترک زمان خود را دارد؛ از همین رو می‌بینیم که نزدیکی میان هنرمندانِ نقاش، موسیقی‌دان،... و نویسندگان و شاعران اروپایی از سدهٔ نوزده میلادی اوج می‌گیرد، و همین نزدیکی، گفتمان میان آثار را پدید می‌آورد؛ زیرا «ارزشمندتر از طرز تلقی مبتنی بر نیات و نظریات هنرمند مقایسهٔ هنرهاست براساس زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی مشترکشان. به تحقیق می‌توان خاک مغذّی اجتماع و محل و زمانی [را] که هنر و ادبیات را پرورش می‌دهد توصیف کرد، و آنچه بر اینها تأثیر گذاشته است نشان داد.(ولک[4]– وارن[5]، ۱٤۳)

به نظر برونل، پیشوا[6] و روسو[7] «به طور کل و از نظر عقل سلیم، انسان مخاطب هنرهاست، اما ادبیات، جدا از ترجمه‌ها، گروه محدودی را به خود جلب می‌کند. هنر بر معانی تکیه دارد و ادبیات ذهن را درگیر می‌سازد. حاصل وصل کردن این دو نقطه به هم کتاب است، مکتب ادبی است که اجازه می‌دهد تا نقد ادبی، شمایل‌شناسی و زیباشناسی رشد کند.»(۹٤) علاقه‌مندان به ادبیات نمی‌توانند حضور *فاوست* گوته را در فرانسه بررسی کنند بدون آنکه اپرای فاوست برلیوز را در نظر بیاورند؛ یا به تأثیر گوته بر نقّاشی‌های دُلاکروا[8] بی‌تفاوت باشند؛ یا از یاد برده باشند که رمان *ژان کریستف* رومن رولان وام‌دار بتهوون است؛ و سرانجام حضور سونات ونتوی در *جست‌وجوی زمان از دست رفتهٔ* پروست را نادیده بگیرند. همهٔ این اشارات حاکی از آن است که «آنچه حائز اهمیت است فقط مقایسهٔ تأثیری که موسیقی [نقّاشی] و موسیقی‌دانانی [نقّاشانی] بر نویسنده‌ای داشته‌اند نیست؛ بلکه رقابتی که میان این دو نوع بیان بوده مهم است (همان).

---

[1] Will Durant
[2] Pierre Brunel
[3] Yves Chevrel
[4] René Wellek
[5] Aoustin Warren
[6] Claude Pichoix
[7] André Michel Rousseau
[8] Eugène Delacroix

حال که وابستگی میان ادبیات و سایر هنرها به نظر از بدیهیات می‌آید باید توجه کرد که «این امر بدیهی سه عامل را پشتوانه قرار داده است. نخستین عامل کاملاً جامعه‌شناختی است: نویسندگان و هنرمندان، از دورهٔ نوزایی (رنسانس) تا به امروز، در حلقه‌های فرهنگی واحدی قرار داشته‌اند. هر دو گروه معاشرانِ مکان‌های خاصی بوده‌اند؛ مثل آکادمی‌های ایتالیایی، سالن‌های دوران کلاسیک در فرانسه، کافه‌ها در قرن نوزده و... در طول این دوران، از بسیاری از مراودات دوستانه و شخصی می‌توان یاد کرد. در تاریخ فرهنگی اروپا زولا و مانه دوستان بسیار نزدیکی بودند، همین‌طور بودلر و دُلاکروا، یا آپولینر و پیکاسو. از همین‌جا متوجه می‌شویم که خلق آثار این بزرگان ادب و هنر در انزوا رخ نداده است، بلکهٔ ریشهٔ عمیق در همین معاشرت‌ها و مراودات دوستانه داشته است(هَکِت[1]، ۱۲۱).

سدهٔ نوزده میلادی، سدهٔ اوج مکتب‌های ادبی و هنری در فرانسه و اروپاست؛ ماندگارترین آثار ادبی و هنری اروپا نیز در همین صد سال خلق شد. ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی)، در ادبیات و به سرکردگی امیل زولا، در ادامهٔ رئالیسم (واقع‌گرایی) و کمی قبل از سمبولیسم (نمادگرایی) در نیمهٔ دوم همین قرن پدید آمد. این مکتب ادبی هم‌دوره بود با امپرسیونیسم (دریافت‌گرایی) در نقّاشی. به گمان هِگل «هنر بیانگر **روح دوران**[2] است... هنرمند بی‌آنکه بداند یا حتّی بخواهد آثاری پدید می‌آورد که از روحیهٔ مسلّط فکری و فرهنگی روزگارش خبر می‌دهد. اثر هنری، بدین‌سان، در موقعیت تاریخی قرار می‌گیرد.» (احمدی، ١٦٤-١٦٥) اما ولک و وارن با این بیان که «هنرهای گوناگون ــ هنرهای تجسمی، ادبیات، و موسیقی ــ هر یک تحولی خاص خود دارند با آهنگ حرکتی مختلف و ساختمان درونی مختلف عناصر. بی‌شک این هنرها در ارتباط دائمی با یکدیگرند، اما این روابط تأثیراتی نیست که از یک نقطه شروع شود و مسیر تحول همهٔ هنرهای دیگر را تعیین کند؛ بلکه این روابط را باید چون طرح دیالکتیکی پیچیدهٔ روابطی تصور کرد که دو جانبه عمل می‌کنند؛ یعنی از یک هنر به هنر دیگر و برعکس...» (۱۵۰)، نظریهٔ هگل را تأیید محض نمی‌کنند و برای آن حاشیه‌ای قائل می‌شوند. بررسی رمان *آسوموار* زولا و تابلوی *اتوکش‌های* دُگا این فرصت را به ما

---

[1] Jean-Louis Haquette
[2] Zeitgeist

می‌دهد تا ببینیم چگونه می‌توان تجلّی روح دوران را در نوشتار امیل زولا، پرچم‌دارِ مکتب ناتورالیسم فرانسه، و تابلوی دُگا، نقّاش و پیکره‌ساز صاحب‌نام مکتب امپرسیونیسم، یافت؟ چرا می‌گوییم میان این دو اثر، گفتمانی خاموش برقرار است؟ و چطور خواننده شاهد هم‌پوشانی این دو اثر خواهد بود؟

**۲. امپرسیونیسم**

امپرسیونیسم، مهم‌ترین پدیدهٔ هنر اروپایی در سدهٔ نوزده میلادی، نخستین جنبش نقّاشی مدرن به شمار می‌آید. امپرسیونیسم مکتبی با برنامه و اصول معین نبود، بلکه تشکّل آزادانهٔ هنرمندانی بود که به سبب برخی نظرات مشترک و به منظور عرضهٔ مستقل آثارشان در کنار هم قرار گرفتند. اینان نظام آموزشی متداول و هنر آکادمیک را مردود می‌شمردند؛ و نیز با این اصل رمانتیسم که مهم‌ترین مقصود هنر، انتقال هیجان عاطفی هنرمند است مخالف بودند. اما برعکس، این نظر رئالیست‌ها را می‌پذیرفتند که مقصود هنر باید ثبت پاره‌هایی از طبیعت و زندگی به مدد روحیهٔ علمی و فارغ از احساسات شخصی باشد. بر این اساس می‌توان امپرسیونیسم را ادامهٔ منطقی رئالیسم سدهٔ نوزده دانست.

هستهٔ اوّلیهٔ این جنبش را مونه[۱]، رنوار[۲]، سیسله[۳] و بازیّ[٤] شکل دادند. اینان، به زودی، با پیسارو[٥]، سزان[٦]، مُریزو[۷] و گیومن[۸] آشنا شدند. این نقّاشان جوان در کافه‌های محلهٔ مُن مارتر و کارگاه مشترک بازیی و رنوار گرد می‌آمدند و به بحث دربارهٔ مسائل هنری می‌پرداختند. بعداً دُگا و مانه و چند تن از هنرمندان و روشنفکران دیگر نیز به گروه پیوستند. آنان پس از تشکیل«انجمن بی‌نام هنرمندان نقّاش، پیکره‌ساز و چاپگر»، آثارشان را در عکّاس‌خانهٔ نادار[۹] به معرض دید عموم گذاشتند(۱۸۷٤). در همین نمایشگاه، عنوان یکی از نقّاشی‌های مونه، *امپرسیونیسم: طلوع آفتاب*، بهانه‌ای شد تا

---

[1] Claude Monet
[2] Auguste Renoir
[3] Alfred Sisley
[4] Jean Fréderic Bazille
[5] Camille Pissarro
[6] Paul Cézanne
[7] Berthe Marie Pauline Morisot
[8] Armand Guillaumin
[9] Nadar

لویی لُروا[1]، گزارشگر نشریهٔ *شاری واری*[2]، آنان را به مسخره«امپرسیونیست» بخواند. این عنوان از سوی اعضای گروه پذیرفته شد. امپرسیونیست‌ها در مجموع، بین سال‌های ۱۸۷٤ تا ۱۸۸٦، هشت نمایشگاه برپا کردند.

تنوع آثار این نقّاشان باعث شده است که امپرسیونیسم را نه چون یک سبک متمایز، بلکه حساسیت مشترک هنرمندان مزبور نسبت به روح دوران بدانند. مهم‌ترین ویژگی‌های سبک امپرسیونیسم عبارت است از:

۱. دریافت آنی و مستقیم از طبیعت که احساس‌برانگیز باشد؛
۲. الگوی لحظه‌ای نور و بازی نور خورشید؛
۳. ادراک مستقیم بصری و تحریک بصری به وسیلهٔ نور؛
٤. تصویر عالم واقعیت براساس گزینش و نگرش به آن از منظر انسانی؛
۵. طرد رنگ‌های تیره و استفاده از رنگ‌های روشن؛
٦. ثبت عالم واقعیت در لحظه‌ای گذرا، آنی و ناپایدار؛
۷. تأثیرگذاری، گزینش‌گری و حضور هنرمند در ترسیم عالم واقعیت (در رئالیسمِ کوربه، هنرمند آنچه را وجود دارد، تصویر می‌کند اما در رئالیسمِ امپرسیونیسم، هنرمند آنچه را که در یک لحظهٔ خاص از واقعیت احساس می‌کند و یا به تعبیری آن را می‌یابد، به تصویر می‌کشد).

هنرمندان امپرسیونیسم علاوه بر خلق اثر هنری در عرصهٔ نقّاشی، در حوزهٔ پیکره‌سازی نیز به فعالیت پرداختند، هنرمندانی همچون رُدَن پیکره‌ساز، کامی کلودل و روسو و یا هنرمندان نقّاش و پیکره‌ساز همچون دُگا و رُنوار ویژگی‌های هنری امپرسیونیستی را در عرصهٔ پیکره‌سازی نیز به کار بستند. رُدَن که مهم‌ترین پیکره‌ساز امپرسیونیست است تنها در بخشی از آثار خود براساس این سبک کار کرده است و ویژگی‌های امپرسیونیستی همچون سایه- روشن، سرعت عمل، حرکت و استفادهٔ دقیق از لحظات آنی و گذرا را در مجسّمه‌های خود به نمایش گذاشته است.

در دههٔ ۱۸۹۰، امپرسیونیسم سراسر اروپا را فراگرفت، و سپس به امریکا راه یافت؛ ولی مقارن با تثبیت اصول امپرسیونیسم، واکنش‌هایی نیز برضد آن بروز کرد. اشتیاق به

---

[1] Louis Leroy
[2] *Charivari*(Le)

ثبت واقع‌گرایانهٔ دریافت‌های لحظه‌ای، حذف جنبه‌های تمثیلی و ادبی از نقّاشی، نفی برخورد عاطفی با موضوع و دلبستگی به عینیت، تمرکز بر حالت‌های گذرا و اتفاقی از جمله محدودیت‌های امپرسیونیسم دانسته شد.( پاکباز، ٤٦-٤٧)

### ۳. اِدگار دُگا، خالق «اتوکش‌ها»

اِدگار دُگا ( نقّاش، رسام، چاپگر، و پیکره‌ساز فرانسوی، ۱۸۳٤-۱۹۱۷) به سبب نوآوری‌هایش در طراحی، و نگرش نو بر زندگی معاصر، در زمرهٔ هنرمندان پیشرو سدهٔ نوزده میلادی به شمار می‌آید. دوستی او با مانه او را با محفل جوانانی که گرد مانه جمع شده بودند پیوند داد، و در اعتراض به عقیم بودن هنر آکادمیک با جنبش امپرسیونیسم همسو شد. پس از سال ۱۸۷۲، او توانست به مدد انتخاب زوایای دید غیر معمول دست به تجربیات تازه در ثبت صحنه‌های زندگی بزند. از اواخر سال‌های ۱۸۷۰، دُگا در نقّاشی خود بیشتر از مداد رنگی، پاستل، و یا اختلاط پاستل و گواش استفاده کرد. همچنین در جهت انتزاعی نمودن واقعیت، و دو بعدی کردن فضا پیش رفت. دُگا از اوان جوانی نگاهی تیز و دستانی توانا داشت، حتی در مشق‌های آکادمیک اوّلیه‌اش از سطح ظاهر به عمق رسوخ می‌کرد، و اساس درست کالبد«مدل» را می‌کاوید. بر این مبنا، در مراحل تکامل‌یافتهٔ کارش به چنان مهارتی در طراحی دست یافت که پیچیده‌ترین ساختمان و حرکت پیکرها را با ساده‌ترین خطها نشان می‌داد.

دُگا محیط زندگی انسان صنعتی سدهٔ نوزدهم ــ منظرهٔ شهری، خیابان، خانه، مکان‌های نمایش و تفریح، و محل کار همهٔ طبقات اجتماعی ــ را باز یافت و به تصویر کشید. او آنچه از کنش‌ها و حرکات مردم شهری می‌دید بعداً در کارگاه خود به صورت ترکیب‌بندی‌های دقیق و سنجیده درمی‌آورد.

دُگا هیچ‌گاه در فضای خارج از کارگاه، نقّاشی نمی‌کرد؛ او نقّاشی‌هایش را پس از مشاهدهٔ دقیق و مشق‌های متعدد و ارتباط نزدیک با موضوع، و با تکیه بر حافظهٔ بصری نیرومند خود، به وجود می‌آورد. آنچه او بر هنر نقّاشی افزود تجسّم حقیقت پایدار در واقعیت گریزنده بود.(همان،۲۱۷-۲۱۹)

### ٤. ناتورالیسم یا طبیعت‌گرایی

طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم اصطلاحی است در تاریخ و نقد هنری برای توصیف نوعی از هنر که در آن طبیعت بدان گونه که به نظر می‌آید بازنمایی می‌شود. در این تعریف که بیشتر از جنبهٔ صوری اعتبار دارد، طبیعت‌گرایی مفهومی متضاد با چکیده‌نگاری دارد. اگر هنر کلاسیک یونان را جلوهٔ کامل طبیعت‌گرایی تلقّی می‌کنند و هنر رنسانس ایتالیایی را تجدید حیات آن می‌دانند، براساس چنین استدلالی است که در هنرهای نام‌برده، اثر هنری همانند آیینه‌ای زیبایی طبیعی را بازمی‌تابد. در این معنی، طبیعت‌گرایی با آرمان‌گرایی تناقضی ندارد؛ حال آنکه مفهوم ناتورالیسم به لحاظ فلسفی و مِن‌حیثِ «روش هنری» خلاف این است.

اصطلاح زیباشناسی طبیعت‌گرایانه به نظریهٔ فلسفه‌ای مربوط می‌شود که از اثبات‌گرایی سدهٔ نوزدهم ناشی شده و در نظریهٔ ادبی امیل زولا به اوج رسیده است. در این نوع زیباشناسی، روش‌های علمی مشاهدهٔ واقعیت به کار گرفته شده است.

ناتورالیست‌های نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، بر طبق برنامه‌ای مشخص و با نوعی بی‌طرفی و فاصله‌گزینی، رونگاشتی از جهان و زندگی پیرامون خود ارائه می‌کردند و غالباً از پرورش دنیای خیال از قبول آنچه ملموس و محسوس نیست، از کاویدن معنای نهفته در چیزها، از تقلیل جنبه‌های ناخوشایند و پیش‌پاافتاده و پس‌رونده و خشن زندگی امتناع می‌جستند، که نگرشی متضاد با آرمان‌گرایی و واکنشی در برابر رمانتیسم بود. (همان، ٥٦٨)

ریچارد هارلند عقیده دارد که «زولا ناتورالیسم را به اوّلین(ایسم)سنجیده‌شده و اوّلین برنامهٔ ادبی به معنای مدرن این واژه تبدیل کرد... [به‌عقیدهٔ] زولا، ناتورالیسم سروری باقدرت است که به دورانی که برای آن مایهٔ حیات محسوب می‌شود، جهت می‌دهد... ناتورالیسم درون‌مایهٔ قدرت خلاقیت ما و محوری است که جامعهٔ ما بر گرد آن می‌چرخد. آن را در علم... و در تمام مظاهر شعور می‌توان یافت... ناتورالیسم هنر و پیکره‌سازی و به خصوص نقّاشی را نوسازی می‌کند.(هارلند[1]، ١٦٦)

ناتورالیسم برای زولا یک «فرمول» و به قول خودش یک «ابزار قرن» بود برای کاربرد تحقیقات و نظریات معاصرانش، از جمله اُگوست کُنت، بانی روش فلسفی

[1]Richard Harland

پوزیتیویسم( فلسفهٔ تحققی)، و هیپولیت تِن، تعمیم‌دهندهٔ این روش فلسفی در هنر و ادبیات(سیدحسینی، ۲۳۱). ناتورالیسم از چیزهایی سخن می‌گوید و مناظری را تشریح می‌کند که تا آن روز در آثار ادبی راه پیدا نکرده بود و همین مشخصهٔ ناتورالیسم است که پای‌بندان عرف و عادت و قراردادهای اخلاقی را به خشم می‌آورد و بر ضد خود تحریک می‌کند. سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع فقر و بی‌عدالتی که نخست با آثار دیکنز آغاز شده بود ولی جامعهٔ بورژوازی می‌خواست آن را نادیده بگیرد، در کار زولا به اوج می‌رسد (همان،۲٤٥).« ناتورالیسم در ادبیات، تشریح دقیق است و پذیرفتن و تصویر کردن آن چیزی است که وجود دارد.»(همان،۲٤۹) از این رو ناتورالیسم زبان محاوره را نخست در رمان و بعد در تئاتر وارد ادبیات می‌کند. نویسندگان ناتورالیست می‌کوشند در نقل مکالمهٔ هرکسی، همان جملات و تعبیراتی را به کار برند که خود او به کار می‌برد؛ ادبیات به بطن اجتماع می‌رود.

پیش از زولا، رمان‌نویسانی همچون بالزاک، هوگو و اوژن سو[1]، گویش عامه را در آثارشان به کار برده بودند؛ اما این گویش منحصراً در گفت‌وگوها به کار برده شده بود و به صورت ایتالیک در متن قرار می‌گرفت؛ اما زولا گویش عامه را به گونه‌ای گسترده در *آسوموار* به کار بست، به طوری که این طرز گویش کارکرد روایی پیدا کرد. روشی که در قرن بیستم سلین بیشترین بهره را از آن برد و دیگر نویسندگان نیز آن را رواج دادند. زولا، در واکنش به انتقادهایی که به او شد، در مقدمهٔ کتاب نوشت: «گناه من این است که از نظر ادبی کنجکاو بوده‌ام تا زبان مردم را گردآوری کنم و آن را در قالبی کارآمد بریزم... با این همه، فرهنگ لغات این زبان زنده موجود است، بزرگان مطالعه‌اش می‌کنند و از طراوت و چرخش‌ها **و نیروی تصویری‌اش** لذّت بسیار می‌برند. برای زبان‌شناس خوان گسترده‌ای است... گمانم بر این است که از حیث تاریخی و اجتماعی بسیار حائز اهمیت باشد.»( بگلی[2]، ۱۲۹–۱۳۰) به این ترتیب می‌توان زولا و پیروان او را اسلاف همهٔ نویسندگان بزرگی شمرد که امروزه زبان محاوره را در نوشته‌های خود به کار می‌برند.

---

[1] Eugène Su
[2] David Beguly

### ۵. بررسی تابلوی «اتوکش‌ها» اثر دُگا

Édgar Degas - Les repasseuses

این تابلو، اثر اِدگار دُگا(۱۸۳٤–۱۹۱۷)، بین سال‌های ۱۸۸٤ تا ۱۸۸٦ کشیده شده است. تابلو از نوع رنگ روغن و به ابعاد ۷٦×۸۱ سانتی‌متر است که در موزهٔ اُرسِی[1] پاریس نگهداری می‌شود.

۵– ۱. این زن‌ها در حال انجام دادن کارشان یعنی اتو کشیدن‌اند. مغازه‌شان یک کارگاه لباس‌شویی است که در آن لباس‌ها بعد از شسته شدن اتو کشیده می‌شوند.

۵– ۲. ماشین اتوکشی وجود ندارد. در قرن نوزده همهٔ این کارها با دست انجام می‌شد؛ اتوی برقی هم وجود نداشت. اتوهای سنگین آهنی را روی بخاری( حجم سیاه گوشهٔ تصویر) می‌گذاشتند و وقتی که اتو خوب داغ می‌شد کهنه‌ای دور دستهٔ آن می‌پیچیدند تا دست نسوزد و مشغول به کار می‌شدند. معمولاً چند اتو را با هم داغ می‌کردند و به محض اینکه اتویی سرد می‌شد، آن را کنار می‌گذاشتند و اتوی داغ دیگری را برمی‌داشتند.

۵– ۳. یکی از زن‌ها دهن‌دره می‌کند. زن خسته است، لحظه‌ای درنگ می‌کند تا کمی خستگی درکند. مجبور است تمام روز را با سر خم‌شده کار کند، پشتش درد می‌کند و گردنش تیر می‌کشد، باید کش و قوس برود. بر اثر ساعت‌ها کار طاقت‌فرسا خوابش

[1] Musée Orsay

گرفته. هوای اتاق دم‌کرده و کنار بخاری وحشتناک گرم است. خواب‌آلودگی از همین جا می‌تواند ناشی شود.

**۵– ٤.** یکی از زن‌ها بطری‌ای در دست دارد. نحوهٔ نگه‌داشتن بطری نشان از آن دارد که بار اوّل نیست که زن مشروب می‌نوشد.

**۵– ۵.** زنِ دیگر با تمام توان اتو می‌کشد. در قرن نوزده لباس‌ها از الیاف مصنوعی نبود، پارچه‌ها نخی بود و اتو کشیدن آنها دشوار. زن با هر دو دست و تمام قوا اتو را روی پارچه فشار می‌دهد تا به نتیجهٔ مطلوب برسد. اتو خیلی سنگین است (وزن بعضی اتوها به سه کیلوگرم هم می‌رسید)، راحت روی پارچه نمی‌لغزد و راه بردن آن دشوار است.

**۵– ٦.** لباس زن‌ها برازنده نیست. این زن‌ها لباس‌های فقیرانه از پارچهٔ زمخت به تن دارند، اما رنگ لباس‌ها باهم همخوانی دارد. صورتی و نارنجی، رنگ‌های شادی است و این زن‌ها سعی کرده‌اند در حد خودشان مرتّب باشند؛ اما فضای موجود، نشان از گرمای غیرقابل تحمّل دارد.

**۵– ۷.** آیا این زن‌ها خودشان خواسته‌اند تصویرشان کشیده شود. بعید به نظر می‌رسد، ظاهر این زن‌ها گواه بر آن است که شرایط مالی‌شان هرگز این اجازه را به آنها نمی‌دهد تا بتوانند پول یک تابلو را بدهند. افزون بر آن در اواخر قرن نوزده نقّاشان، مثل گذشته، فقط تابلوهای سفارشی نمی‌کشیدند، بلکه بیشتر خودشان موضوع را انتخاب می‌کردند. این تابلو را نمی‌توان یک پرتره در نظر گرفت، چون دُگا تصویر واضحی از چهرهٔ این زن‌ها را به بیننده نشان نمی‌دهد. این زن‌ها حتی اسم هم ندارند.

**۵– ۸.** چرا دُگا آنها را به تصویر کشیده است؟ دُگا علاقهٔ بسیاری به حرکات بدن و اداها داشت، به‌ویژه به طرز ایستادن آدم‌ها در شرایطی خاص و برای کاری مشخص دقیق می‌شد. در نقّاشی‌های قبل از این دوران، زنانِ کار هرگز به تصویر کشیده نشده‌اند؛ اما دُگا با نگاهی دقیق آنها را در حین انجام دادن کارِ روزانه‌شان به تصویر کشید.

**۵– ۹.** چرا این زن‌ها به ما نگاه نمی‌کنند؟ دُگا، آدم‌ها را مدل در نظر نمی‌گرفت که مقابل نقّاش ژست بگیرند. او به شیوه‌ای نقّاشی می‌کرد که آدم‌ها احساس نکنند در معرض نگاه دیگری هستند؛ انگار نمی‌دانند که دارند تصویرشان را می‌کشند. آنها غرق در کارشان هستند و نگران مرتب بودن یا نبودن سر و وضعشان مقابل نقّاش نیستند.

۵- ۱۰. نقّاش سریع کارش را انجام داده که زن‌ها متوجه نشوند. به نظر می‌رسد که این تابلو در یک لحظهٔ سریع کشیده شده باشد؛ اما این طور نیست و دُگا زمان زیادی را برای خلق آن صرف کرده است. دُگا قبل از نهایی شدن کار «طرح نمونه»های زیادی می‌زد، و رنگ‌آمیزی آخرین مرحلهٔ کار بود. همین باعث می‌شد که اتوکش‌ها به مرور به حضور او عادت کنند، و حتّی متوجّه حضورش نشوند. دُگا خودش هم تکنیک‌های اتوکشی را تمرین می‌کرد، تا بتواند حرکات آنها را به بهترین حالت ممکن دربیاورد، مثل عکاس یا گزارشگر امروزی که روزش را با سوژهٔ مورد نظر می‌گذراند... سوژه‌ها ممکن است روزهای اوّل کم‌رو و خجالتی باشند، اما بعد به این حضور حتّی فکر هم نمی‌کنند.

۵- ۱۱. چرا این تابلو تمام‌شده به نظر نمی‌رسد؟ این یکی از مشخّصه‌های نقّاشی دُگاست. او ریزه‌کاری‌ها را دوست نداشت و به نظرش پرداختن به جزئیات کاری عبث و بیهوده بود. از نظر او تصویر باید شناور و سیّال باشد. برای کسی که همواره در پی ضبط حرکات بود، این یک نشانهٔ خیلی مهم است. دُگا خودش آدمی بود که همیشه عجله داشت، بی‌تاب بود... این تابلو هم حسی از بالا نیامدن نفس را ایجاد می‌کند، انگار بیننده هم در کنار اتوکش‌ها در این فضای دم‌کردهٔ خفقان‌آور است.

۵- ۱۲. چرا رنگ تمام تابلو را نپوشانده؟ بوم خام در جای جای تابلو خود را نشان می‌دهد، انگار رنگ به اندازهٔ کافی برای پوشاندن تمام سطح نبوده. این بهترین روشی بود تا دُگا سوژهٔ مورد نظر خود را نشان دهد. اتوکش‌ها با پارچه‌ای زمخت که به راحتی چروکش باز نمی‌شود سر و کار دارند. برای همین، دُگا بوم را خالی گذاشت تا بهتر خودش را نشان دهد. بیننده بی‌آنکه نیاز به فکر کردن داشته باشد، با واقعیتِ کاریِ اتوکش‌ها در تصویر مواجه است و مرتّب در ذهن جای می‌گیرد. رنگ هم می‌توانست درخشان و نرم باشد، اما خشک و زمخت است. دیدن این رنگ کافی است که مثل اتوکش‌ها، خستگی و تشنگی عارض بیننده شود.

۵- ۱۳. دُگا اشیای کمی را نشان می‌دهد. دُگا به القای وجود آنها بسنده می‌کند. او که معمولاً در تابلوهایش بوم نرم و ظریف به کار می‌برد، در این تابلو، بومی سخت و زمخت را به کار گرفته تا بتواند هرچه بهتر فقر و تلاش را نشان دهد. بیننده کوه رخت‌هایی را که این زن‌ها باید اتو بکشند نمی‌بیند، اما همین یک پیراهنی که از بوم

بیرون زده گواه این است که کار سخت است و طاقت‌فرسا. کار به انجام نرسیده، اما مشخّص است که زنی که دهن‌دره می‌کند فرصت زیادی برای استراحت ندارد و هرچه زودتر کار را از سر خواهد گرفت. نقّاش همخوانی جالبی میان دستمال گردن این زن که شکل سه گوش دارد و دست‌های زن دیگر که به اتو فشار می‌آورد ترسیم کرده است.

۵- ١٤. چرا دُگا دو زن را کشیده؟ این دو زن به نقّاش مجال می‌دهند تا عمق کارش را بهتر نشان دهد. حالت این دو زن دو لحظهٔ پیوستهٔ یک تلاش را نشان می‌دهد که می‌تواند یک فرد باشد که دو بار کشیده شده است. حرکت‌های این دو زن تکمیل‌کنندهٔ هم است: یکی روی پارچه سر خم کرده و دیگری یک لحظه استراحت می‌کند. نگاه کردن یکی بعد از دیگری تداعی‌کنندهٔ آغاز و پایان یک تنفس است؛ شروع و خاتمهٔ آن، یک رفت و برگشت. حتی نفس زدن را هم می‌توان حس کرد.

۵- ۱۵. بازخورد این تابلو چگونه بود؟ برای زمان خودش، یعنی سال‌های پایانی قرن نوزده، این تابلو، برای فرانسویان، یک شوک واقعی بود، چون مردم عادت نداشتند تماشاگر چنین موضوعی باشند: زنانِ کار، بدون هیچ آرایش و پیرایشی. اما به‌مرور، واقعیت نهفته در این تابلو بهتر درکَ شد، واقعیتی که خبر از رسیدن زندگی مدرن و کنار گذاشتن تصاویر آرمانی‌شدهٔ قهرمانان یونان و روم قدیم می‌داد.(ر.ک. بارب-گال[1]، ۱۳۸-۱٤۱)

بازخورد بعدی و فکرشدهٔ بینندگان این اثر مشهور امپرسیونیستی تأییدی است بر گفتهٔ ژان-پل سارتر که می‌گفت: «زیبایی طبیعت به هیچ روی قابل مقایسه و مشابهت با زیبایی هنر نیست. ما با کانت هم‌عقیده‌ایم که اثر هنری غایتی ندارد؛ اما از آن جهت که خود غایت است[...] کانت می‌پندارد که اثر هنری وجود ندارد مگر آنکه نگریسته شود.» (سارتر، ١١٦-١١٧)

دُگا همچون مانه، آثار خود را به مثابهٔ «برشی از زندگی» خلق می‌کند؛ نمایش یک روز کارِ دو زنِ اتوکش. این دو نقّاش «با قرار دادن عناصر تصویری در کنار هم، قواعد کلاسیکَ کمپوزیسیون را به هم می‌زنند، مثل عکّاسی که وقتی نمی‌تواند به اندازهٔ کافی عقب بنشیند[تا همه چیز را ببیند] موتیفی را کنار می‌گذارد، در یک کلام، فارغ از تمام

[1] Françoise Barbe-Gall

قواعد و کدهای همگون، به بوم نقّاشی حالت طبیعی می‌بخشند. البته تکنیک‌ها همیشه در درجهٔ دوم و بعد از موضوع قرار می‌گیرند و این همان چیزی است که مانه، دُگا، رنوار و مونه را به ناتورالیسم ادبی پیوند می‌دهد. »(برونل-شورل، ۲۵٤)

### ٦. «آسوموار» زولا

این رمان هفدهمین رمان از سری *روگون ماکار* است که در آن زولا به بررسی فساد و تأثیر الکل و تباهی ناشی از آن در زندگی طبقهٔ کارگر در فرانسه می‌پردازد.

ژِروز[1] زنی رخت‌شوی است که با شریک زندگی‌اش لانتیه[2] و دو فرزندشان به پاریس می‌آیند. بعد از مدتی لانتیه زن و بچه‌ها را رها می‌کند و می‌رود. ژِروز تصمیم می‌گیرد که زندگی شرافتمندانه‌ای داشته باشد و با رخت‌شویی بچه‌ها را بزرگ کند. بعد از مدتی با مردی به نام کوپو[3] که کارگر شیروانی‌کار و مردی بسیار ساعی و مهربان است ازدواج می‌کند و حتی آن‌قدر پیشرفت می‌کنند که مغازه‌ای برای خود دایر می‌کنند. امّا روزی کوپو از روی شیروانی سقوط می‌کند و بعد از این اتفاق رو به الکل می‌آورد. داستان، عمق فساد و ذلّت در یک خانوادهٔ کارگر فرانسوی سدهٔ نوزده میلادی را نشان می‌دهد، اینکه مرد بعد از الکلی شدن تا چه حد سقوط می‌کند.... و کار زن به کجا می‌کشد و ....

برنار وویو[4]، نویسندهٔ *نقّاشی در متن. قرون هجده تا بیست*(۱۹۹۵) توصیف در متن ادبی را معادل یک تابلوی نقّاشی می‌داند، یعنی آنچه در رمان *آسوموار*، خواننده از نزدیک شاهد آن است. دراین‌باره زولا، در دومین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها به سال ۱۸۷٦، خطاب به دُگا اعتراف می‌کند که برخی از تابلوهای او را در *آسوموار* وصف کرده است.

این کتاب یکی از شاهکارهای زولاست که شهرت بسیاری برایش به ارمغان آورد و جنجال زیادی هم به دنبال داشت. راست‌گرایان لحن کتاب را مستهجن و چپ‌گرایان آن را اهانتی به طبقهٔ کارگر و مردم می‌دانستند.

در مورد اسم کتاب هم در زبان فرانسهٔ قرن نوزدهم «آسوموار» اصطلاحی رایج بوده است که اشاره به مغازه‌ای می‌کند که در آن مشروبات الکلی به قیمت بسیار پایین

---

[1] Gervaise
[2] Lantier
[3] Coupeau
[4] Bernard Vouilloux

فروخته می‌شد. معنی لغوی آن چکش و بی‌حسی و گیجی نیز هست و کنایه از محلی است که در آنجا انسان با نوشیدن الکل غم‌های خود را موقتاً به فراموشی می‌سپارد. موضوع اصلی کتاب، بدبختی یک خانواده، ناشی از افراط در مصرف الکل است و آسوموار محلی است که تمامی افراد این خانواده به آنجا می‌رفتند و روز به روز بیشتر در فقر خود غوطه‌ور می‌شدند. در *آسوموار* که زولا در کتابش اصطلاحاً آن را هیولا نامیده است هر روز کمی از خوشبختی ژِروز بلعیده می‌شود.

در این کتاب «زولا به نحوی بسیار چشمگیر و یقیناً بیشتر از هر اثر ادبی مهمی تا آن زمان، در تصویر کردن وضع اسف‌بار طبقات زحمت‌کش و همچنین نشان دادن فرهنگ آنان با شور و سرزندگی و خصوصیات ویژه‌اش موفق بوده است.» (احمدی، ۵۲)

مقایسهٔ این دو اثر ادبی و نقّاشی هم‌پوشانی از دو مکتب متفاوت، را به خوبی نشان می‌دهد. در تحلیل تابلوی دُگا گفته شد که این نخستین بار بود که زن طبقهٔ کارگر بدون هیچ آرایش و پیرایشی به تصویر کشیده می‌شد. در گذشته، هنر نقّاشی تصاویر زیادی از زنان را در اروپا عرضه کرده بود، اما در تمامی این تابلوها زنان آراسته، پر ابهت و تزئین‌شده و تزئین‌کننده بودند؛ در حالی که تابلوی دُگا نمایشگر یکی از واقعیت‌های اجتماعی عصر خود است: زنانِ کار. این «توصیف واقع‌گرایانهٔ تقلید از واقعیت نیست، بلکه تقلید از تابلویی از واقعیت» است (بارت[1]، ٦١) که زولا در مقام هنرمندی گزینش‌گر، در ترسیم عالم واقعیت، به خوبی آن را در اثر خود نشان می‌دهد:

«در آخرین روزهای آوریل زن جوان، بارش را به زمین گذاشت. بعدازظهر، حدود ساعت چهار وقتی که دو تخته پرده را در کارگاه خانم فوکونیه اتو می‌کرد درد آغاز شد. نمی‌خواست بلافاصله از آنجا برود، همان‌جا روی صندلی به خود می‌پیچید و وقتی که دردش آرام‌تر شد، دوباره اتو را برمی‌داشت؛ آن پرده را فوراً می‌خواستند و او می‌خواست هرچه زودتر کار را تمام کند.»(زولا، ١١٤)

«سه روز پس از زایمان، خانم فوکونیه در کارگاه به اتو کردن دامن‌ها مشغول شد. اتو را بلند می‌کرد و روی لباس فرود می‌آورد و از فرط گرمای اجاق سرتاپا خیس عرق می‌شد.» (همان، ۱۲۰)

---

[1] Roland Barthes

در این دو توصیف، خواننده هم شاهد تصویر عالم واقعیت براساس گزینش و نگرش به آن از منظر انسانی، و هم ثبت عالم واقعیت در لحظه‌ای گذرا و آنی و ناپایدار است.

نور و رنگ‌های روشن در آثار امپرسیونیستی از عناصر اصلی‌اند و ما در متن ناتورالیستی زولا می‌خوانیم:

« آفتاب زیبای ماه مه به سوی افق فرو می‌رفت و به سر بخاری‌ها رنگ طلا می‌پاشید.»(همان، ۱۲۷)

«گاهی کارگرها تا ساعت سه صبح برای اتوکشی می‌ماندند. چراغی به سیم آهنی سقف می‌آویختند که حبابش حلقه‌ای از نور می‌انداخت و در زیرش پارچه‌ها به سپیدی برف می‌نمود.» (همان، ١٦٥)

«از دور، از میان خط سیاه دیگر سردرها، در نظرش مغازه سراسر روشن می‌آمد، و تابلوی آبی آسمانی که رویش « لباسشویی ماهر» با حروف درشت زرد رنگ نوشته بود، جلوهٔ تازه‌ای به خیابان می‌داد. جعبه‌آینه که چند تخته پردهٔ کوتاه حریر انتهایش را می‌بست، با کاغذ آبی مفروش بود تا سفیدی چند تکّه لباس و پیراهن مردانه و چند کلاه زنانهٔ آویزان را برجسته‌تر نمایان کند. مغازه با رنگ‌های آبی آسمانی در نظرش زیبا بود. در داخل نیز رنگ آبی بیش از همه به چشم می‌خورد؛ کاغذ دیواری تقلیدی از طرح پمپادور[1] با نقش چفته‌ای که گل‌های نیلوفرش از دو سو می‌پیچند و رویهٔ ضخیم میزکار، میزی بسیار بزرگ که دو سوم مغازه را پر می‌کرد، پارچهٔ کتانی بود، با نقش شاخ و برگ‌های آبی که پایه‌های میز را می‌پوشاند.»(همان، ١٤٥)

این سه توصیف زولا، با طرد رنگ‌های تیره و استفاده از رنگ‌های روشن، ادراک مستقیم بصری و تحریک بصری و الگوی لحظه‌ای نور و بازی نور خورشید، بیشترین عناصر حاضر در تابلوی دُگا را در خود دارد. به عقیدهٔ وویو «خطی بودن داستان آن قدر اهمیت ندارد که شکل گرفتن تصویر، انباشت، استمرار و یادسپاری آن در خوانش متن؛ یعنی خارج شدن از درون‌بود یک متن برای ملاحظهٔ روند خوانش و درک کارکرد توصیف، یا همان تابلو.»(٧٦) زولا به خوبی از پس این کار برآمده بود.

---

[1] Pompadour

نباید از نظر دور داشت که در این دو اثر رمزگان فرهنگی بیشترین نقش را دارد. رمزگان فرهنگی در هر پردهٔ نقّاشی «آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از پرده، و حتی خارج از هنر نقّاشی و نگارگری، به معنای کلی آن، به دست می‌آورند. کاربرد عناصر زندگی اجتماعی و فرهنگی در پرده، از شیوهٔ لباس پوشیدن و آرایش موها تا نشانه‌هایی از آداب رفتاری[...]در پس‌زمینه‌هایی که به ویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می‌شوند، همچون تصاویر زندگی روستایی یا شهری[...] محسوب می‌شوند.( احمدی، ٧٤-٧٥) در اینجا، ما در مقابل دو تصویر قرار گرفته‌ایم: یک تصویر گنجانده‌شده در متن و تصویر دیگر بر روی بوم نقّاشی. هر دو تصویر از وضعیت سخت معیشتی زنان کارگر فرانسه در اواخر قرن نوزده می‌گوید، و در هر دو تصویر رمزگان فرهنگی یکی است؛ می‌توان گفت که «نقّاش گفتمانی دارد با نویسنده که او آن را برای خواننده بازگو می‌کند.»(وویو، ۱۱۵)

بدین ترتیب نقّاشی، متنی می‌شود صامت و متن تابلویی می‌شود گویا، و هر دو مبیّن روح دوران خود. این آثار هنری(متن-نقّاشی)، برای شخص علاقه‌مند، راه‌گشای افق‌های جدیدی است به سوی درک نوینی از آثار و لذّت بردن از آنها (برونل-شورل، ٢٦٠).

## نتیجه

هنرمندان رنسانس اثر هنری را واقعیت دوم می‌خواندند، زیرا اثر هنری از صافی ذهن هنرمند می‌گذرد، و عامل ذهنیت در آن نقش مهمی دارد. هنرمند آنچه را عمیقاً حس و درک کرده، به شکل تابلوی نقّاشی یا پیکره و تندیس خلق می‌کند. ادبیات نیز میوهٔ به‌ثمرنشستهٔ نویسنده، در معنای گسترده‌اش، بازآفرینی دقیق آن چیزهایی است که به راستی وجود دارند و آن کنش‌هایی که به راستی رخ داده‌اند. تابلوی نقّاشی می‌تواند نوشته‌ای باشد صامت، در حالی که متن ادبی تصویری باشد گویا. دیگر میان اثر و واقعیت فاصلهٔ چندانی نخواهد بود.

در سدهٔ نوزده میلادی، اروپا شاهد حضور بیشترین مکاتب ادبی و هنری بود. مکاتبی که شاید به ظاهر با یکدیگر هیچ سنخیتی نداشتند و قرابت میان آنان دشوار می‌نمود؛ امّا ملاحظهٔ مکتب امپرسیونیسم در نقّاشی و مکتب ناتورالیسم در ادبیات این فرصت را فراهم کرد تا مطالعهٔ بینارشته‌ای ارتباط میان ادبیات و نقّاشی بررسی شود و

دریابیم که چطور شرایط اجتماعی، یا روح دوران، هنرمند و نویسنده را در یک مسیر فکری قرار می‌دهد و چگونه می‌توان موضوعی را که دغدغهٔ زمان خود بوده در دو اثر متفاوت متن، *آسوموار* زولا، و نقّاشی، تابلوی *اتوکش‌ها* اثر اِدگار دُگا، متجلّی کرد. رمان *آسوموار* زولا، متنی ناتورالیستی، با به کار گیری مفاهیم امپرسیونیستی، تصویری شد امپرسیونیستی، و تابلوی دُگا، برای نخستین بار، با نشان دادن زندگی دردمندانهٔ زنانِ کار، متنی شد ناتورالیستی و دو اثر به خوبی به هم‌پوشانی یکدیگر دست یافتند.

## منابع

احمدی، بابک. *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
ـــــ . *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.
بگلی، دیوید. *دربارهٔ آسوموار*. ترجمهٔ رضا علیزاده، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.
پاکباز، رویین. *دائرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۹.
دورانت، ویل. *تاریخ تمدن*. ترجمهٔ امیرحسین آریانپور، هوشنگ پیرنظر، فتح‌الله مجتبائی. ج۲، *یونان باستان*. تهران: سازمان انتشارات و آموزش اسلامی، ١٣٦٥.
زولا، امیل. *آسوموار*. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: نیلوفر، ١٣٦١.
سارتر، ژان‌ـپل. *ادبیات چیست؟*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی‌ـمصطفی رحیمی. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.
سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. تهران: کتاب زمان، ١٣٦٥.
ولک، رنه. اوستین، وارن. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۰.
هارلند، ریچارد. *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*. ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز علی معصومی، شاپور جورکش. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵.

Barbe-Gall Françoise, *Comment parler d'Art aux enfants*, Paris, Adam Biro, 2002.
Brunel Pierre, Chevrel Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, Puf, 1989.
Brunel Pierre, Pichois Claude, Rousseau André Michel, *Qu'est- ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1991.
Haquette Jean-Louis, *Lectures européennes, Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Paris, Bréal, 2005.
Vouilloux Bernard, *La peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS, 1995.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۶۲-۸۴

# ترجمه‌های پسااستعماری*

**سوزان باسنت، عضو هیئت علمی دانشگاه واریک، انگلستان**
**ترجمهٔ صالح حسینی****

## چکیده

ترجمه، از دیرباز، به لحاظ تأثیر و بده‌بستان ادبی و فرهنگی در میان ملت‌های گوناگون نقش به‌سزایی داشته، ولی در مقایسه با متن اصلی در مقام مادون قرار گرفته، مترجم نیز عبدعبید نویسندهٔ اصلی به شمار آمده است. در مقالهٔ حاضر، سوزان باسنت پس از تعریف ترجمه در قالب انتقال متون مکتوب از یک زبان به زبان دیگر، جهد می‌کند تا نشان دهد که ترجمه به جای اینکه «رونوشت» اثر اصلی باشد عملی خلّاق است و در احیا و ارزیابی مجدّد زبان و ادبیات هر قوم نقش بسیار مهمی دارد. در انجام سخن هم بر این نکته تأکید می‌کند که ترجمه فعالیت حاشیه‌ای نیست و در شناخت دنیای مسکونی ما اهمیت بسیار دارد. (ص. ح.)

کلیدواژه‌ها: ترجمه، پسااستعماری، کالیبان‌ها، نظریهٔ آدمخواری و ترجمه، ترجمهٔ فرهنگی.

---

* Bassnett, Susan. "Postcolonial Translations." In *A Concise Companion to Postcolonial Literature*. Shirley Chew and David Richards. Eds. Wiley-Blackwell, 2010.

** عضو هیئت علمی دانشگاه شهید چمران‌ـاهواز
پیام‌نگار: hosseini.saleh@gmail.com

**تعریف ترجمه**

ترجمه عبارت است از انتقال متون مکتوب از یک زبان به زبان دیگر. ریشهٔ لاتینی واژهٔ ترجمه در انگلیسی translation معنای «جابه‌جا کردن» را افاده می‌کند. ازاین‌رو که translatus اسم مفعولِ فعل transferre به معنای «از جایی به جایی بردن» است. کاربردهای اولیهٔ این لفظ، علاوه بر مجازی، لفظی و حقیقی هم بوده است. همچنان که امکان بردن یک زبان به زبان دیگر وجود دارد، جسم آدمی را نیز از یک مکان به مکان دیگر ــ یا در بافت مذهبی، از سرای فانی به سرای باقی ــ می‌توان برد. شایان ذکر است که نوعی ارتباط مکانی مضمر در ترجمه در کار است، زیرا در ترجمه کردن همیشه نقطهٔ آغاز و نقطهٔ پایان یا، طبق تعریف ترجمه‌پژوهان معاصر، مبدأ و مقصد وجود دارد. ترجمه نوعی سفر متن از یک بافت به بافت دیگر است.

آنچه ترجمه را از دیگر انواع نوشتار متمایز می‌سازد، همین ارتباط دوگانه در این سیر و سفر است. در ترجمه همیشه مبدأی هست که همان متن اصلی باشد، و آنچه در کار می‌آید عبارت است از استحالهٔ این مبدأ یا متن اصلی به چیزی دیگر، به متنی که جمع خوانندگانِ یکسره تازه، آن هم در زمانی دیگر و مکانی دیگر، بتوانند آن را بخوانند. اگر متن اصلی وجود خارجی نمی‌داشت، امر ترجمه تحقق نمی‌یافت، منتها وجود متن اصلی به این معناست که نوع ارتباط مترجم با متون و خوانندگانی است به مراتب پیچیده‌تر از هنگامی که می‌خواست کاغذ سفیدی پیش رو بگذارد و اثری را ابتدا به ساکن [abinitio] پدید آورد. مترجم اثر مکتوبِ شخصی دیگر را برمی‌دارد و دیگرگون می‌سازد و در این کار جهد می‌کند تا توقعات جمع خوانندگان تازه را برآورده سازد. در جایی که نویسنده‌ای دست‌اندرکار پدید آوردن اثر تازه‌ای می‌شود و در اثنای نوشتن جز خوانندگانِ بالقوه همّ‌وغمی ندارد، مترجم مسئولیت دوگانه‌ای، هم دربرابر خوانندگان در مقصد نهایی و هم در برابر نویسندهٔ اصلی بر دوش دارد.

تعیین کاروبار این مسئولیت دوگانه و نحوهٔ سنجش آن قرن‌ها بر مبحث ترجمه سایه افکنده است. سن جروم، به تبع نویسندگان رومی از قبیل سیسرون، ترجمهٔ لفظ به لفظ را از ترجمهٔ معنی به معنی متمایز می‌کرده است. منتها همین که نظری دربارهٔ ترجمه مدوّن می‌شود و ورای ترجمهٔ لفظ به لفظ می‌رود، مشکل بروز می‌کند. چون بلافاصله پای این موضوع به میان می‌آید که آزادی مترجم دربارهٔ متن مکتوب شخصی دیگر تا

کجاست. سخن کوتاه، بحثِ بنیادی به گِرد آزادی مترجم در بازپردازی[1] این متن می‌گردد.

## آزادی مترجم

بحث غالب دربارهٔ ترجمه این بوده است که در عرصهٔ آن چیزی ازدست می‌رود. بارها بر این نکته تأکید کرده‌اند که چه چیزهایی از مرزهای زبانی انتقال نمی‌یابد، یا هدر می‌رود و یا دگرگون و تحریف می‌شود. نظر پنهان در عرصهٔ ترجمه نظر کمال مطلوب است، به این معنی که شخص مترجم می‌تواند متنی را بی‌کم‌وکاست برگردان کند و چنین کاری بر ذمّهٔ اوست. البته که چنین نظری بی‌معنی است. دخل و تصرف در متن اصلی از ملزومات ترجمه است و مستلزم بازپردازی و بازنویسی و بازآفرینی است. زیرا، به قول ادوارد ساپیر، دو زبان هرگز مانند هم نیستند و دنیای مسکونیِ متکلّمانِ زبان‌های متفاوتْ دنیای متمایزی است، و چنین نیست که «دنیای یگانه‌ای با برچسب‌های متفاوت» باشد (ساپیر ۱۹۵٦: ۵۹). زبان‌ها در بافت‌های متفاوت تکامل می‌یابند، و هر زبانی جهان‌بینی فرهنگ مستعمل آن را بازمی‌تابد. آثار ادبی هم که در زبان‌های متفاوت پدید می‌آیند، از اساس با یکدیگر فرق می‌کنند، زیرا از مجموعهٔ هنجارها و توقعات گونه‌گون سر برآورده‌اند. صورت‌ها و انواع ادبی هم صبغهٔ فرهنگی[2] دارند و به مرور دستخوش تغییر می‌شوند. پس، علاوه بر یافت نشدن معادلِ زبانیِ دقیق، معادل ادبی هم یافت نمی‌شود، و ای بسا که وجوه تمایز زمانی[3] به همانِ اندازهٔ وجوه تمایز مکانی[4] باشد.

به عنوان نمونه، یکی از مسائل اساسی که پیش روی مترجمان امروزی حماسهٔ یونان باستان قرار دارد، افول شعر حماسی در سنّت غرب است، گو اینکه پیدایش رمان، تنی چند از مترجمان را بر آن داشته است که نثر را برای خوانندگان معاصر واسطه‌ای بسیار کارآمد تلقی کنند، و چنین تمهیدی از خرده‌گیری بی‌نصیب نمانده و امروزی کردن باستانیان به شمار آمده است. دگرگونی در هنجارهای ادبی الزاماً سبب شده است که مترجمان دربارهٔ پسند خاطر خوانندگان مداقّه کنند، و همین در درجهٔ نخست عاملی

---

[1] reshape
[2] culture-specific
[3] temporal divides
[4] geographical divides

است در گزینش آثاری که قرار است به ترجمه درآید. ترجمهٔ انواع ادبی نو، در صورت تحقق، چه‌بسا منبع عمدهٔ نوآوری و احیا گردد. والتر بنیامین بر آن است که ترجمه را برای بقا و «زندگی اخروی» متون در فرهنگ دیگر می‌توان مایهٔ ضمان به حساب آورد. امّا این خطر هم هست که در فرهنگ مقصد نتوانند جنبه‌های فرهنگ مبدأ را درک کنند و سبب هم اینکه فاصلهٔ مبدأ تا مقصد بس بعید باشد. از این رو، فی‌المثل، در فرهنگ‌هایی که سنّت مکتوب متکلّفانه‌ای دارند، چه بسا که ترجمهٔ متون شفاهی را ساده‌انگارانه و کودکانه ارزیابی کنند، آن‌هم در جایی که اهالی فرهنگ مبدأ مرتبهٔ والایی برای این متون قائل‌اند. در چنین صورتی، هنجارهای عامل در ذهن خوانندگان متن مقصد و شکاف موجود در بافت‌های فرهنگی، عرصه را بر آزادی مترجم تنگ می‌کند.

یکی از مباحث اصلی در میان نویسندگان افریقایی از دههٔ ۱۹٦۰ عبارت بوده است از ارتباط سنّت شفاهی با سنّت ادبی. سبب هم‌پهلو زدن با این نکته بوده است که میراث سنّت شفاهی افریقایی را به نحوی در تاروپود روایت نوبنیاد افریقایی از زبان استعمارگران بتنند. احمدو کوروما، نویسندهٔ ساحل عاج، در نقل‌قول زیر به وصف شیوه‌ای می‌پردازد که در کار کرده است و به مدد آن توانسته است دو زبان را در نوشتهٔ خودش طوری به هم برآورد که سیادت[1] زبان غالب را از بین ببرد.

> به مالینکه می‌اندیشیدم و به فرانسه می‌نوشتم، و در این کار به نظر خودم آنچه اختیار کرده بودم نوعی آزادی طبیعی با زبان باستانی بود. چه کرده بودم؟ همین‌قدر عنان طبعم را رها کرده بودم و زبانی باستانی را که بسیار خشک و رسمی است تحریف کرده بودم تا اندیشه‌هایم در آن به جامهٔ بیان درآیند. نتیجه اینکه مالینکه را به فرانسه ترجمه کرده‌ام، یعنی اینکه قالب زبان فرانسه را شکسته‌ام و ضرباهنگ زبان افریقایی را در آن نشانده‌ام. (کوروما ۱۰۸: [۱۹۹۷])

شیوهٔ کوروما در آزاد کردن زبان مالینکه از طریق سیر ترجمه‌ای است که به وقت نوشتن صورت می‌گیرد و در نتیجه مرزهای پرصلابت اسلوب کلاسیک فرانسوی را درهم می‌شکند. سلوک او در تلفیق عناصر شفاهی زبان افریقایی با فرانسه از چنان خلاقیتی برخوردار است که دریچهٔ زبان فرانسه را به روی ضرباهنگ و طرز بیان[2] تازه می‌گشاید.

---

[1] hegemony
[2] expression

تلقی کوروما از ترجمه در مباینت کامل با دیدگاه سنّتی غرب دربارهٔ مترجم قرار دارد که وی را بندهٔ متن اصلی و ترجمه را نسخهٔ مادون می‌انگاشته‌اند. جان دریدان در تقویم‌نامچهٔ ترجمهٔ خویش از *انه‌ئید* (۱٦۹۷)، مترجم را عبد عبید نویسندهٔ اصلی می‌داند و ناتوان از افزودن و کاستن و، خلاصه، محروم از خلاقیت. دریدان در نقش زدن مترجم استعارهٔ بردگی را برمی‌گزیند و، بااینکه ترجمه‌ورزی و دیگر گفته‌های وی دربارهٔ ترجمه نشان می‌دهد که برای بازپرداخت و بازنویسی متون دیگران دست به هر کاری می‌زده است، این نقش غلط در کسوت یکی از مهم‌ترین استعاره‌های دوران او برجای می‌ماند:

> هرچه باشد بندگانیم ما، و در کشتگاه کس دیگر عملگی می‌کنیم. تاکستان را ما پرورش می‌دهیم امّا شراب از آنِ دارندهٔ تاکستان است. اگر زمین شوره باشد بی‌شک و شبهه ماییم که شلّاق می‌خوریم، اگر هم زمین حاصلخیز باشد و تخم عمل ما ضایع نگردد کسی به ما دست مریزاد نمی‌گوید. زیرا خوانندهٔ خیره‌سر جز این نمی‌گوید که عملهٔ بینوا ادای وظیفه کرده است.

نقشی که دریدان از مترجم می‌زند با دورانی قرین می‌شود که در اروپا به بهانهٔ «کشف» دست تطاول به بوم و بر دیگران گشاده بوده‌اند. شاید بتوان چنین گفت که، با گسترش استعمار، یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان انگلیس تصویر بردگی و اسارت را رندانه به کار می‌برد تا مگر مابین مقولات نوشتار دست به تمایز بزند. این تمایز ــ مابین آزادی نویسندهٔ اصلی و بندگی مترجم ــ تا سه قرن بعد شمول عام می‌یابد و دربارهٔ ترجمه اندیشهٔ غالب می‌شود. مترجم، گذشته از دارندهٔ تاکستان، عبد عبید خوانندهٔ خیره‌سر هم بوده است. ولی در عین حال، همپای بنیاد کردن مستعمرات اروپا، کل فرهنگ‌ها را به ترجمه در می‌آورده‌اند.

### ترجمه و قدرت

در نظریه‌های پسااستعماری دربارهٔ ترجمه، به ناگزیر با بازتعریف ارتباط فیمابین مترجم و نویسنده و خوانندگان ترجمه سروکار داشته‌اند. در نتیجه پیدایش ترجمه‌پژوهی در قالب حوزهٔ مجزّای تحقیق، آنچه امروز معلوم شده است مجموعه روابط پنهان قدرت در جمله رویارویی‌های بینافرهنگی است. ترجمه بر روی محور

افقی صورت نمی‌گیرد، زیرا گذشته از سلسله‌مراتب مجزّای زبانی، سلسله‌مراتب مجزّای قدرت نیز بین نظام‌های فرهنگی و ادبی درکار می‌آید. بعضی از فرهنگ‌ها را حاشیه‌ای و بعضی دیگر را غالب می‌انگارند، بعضی را این‌چنین در نظر می‌گیرند که ترجمهٔ ادبیِ دیرپا و جاافتاده‌ای دارند و بعضی دیگر ندارند. در چنین دیدگاهی عواملی دخیل است که، به جای اینکه هنری باشد، سیاسی است، همچنان که در مهین و کهین انگاشتن زبان‌ها پای ایدئولوژی در میان است. پای‌بست چنین نظراتی روابط قدرت است و نقش زبان، در بحث مربوط به فرهنگ و قدرت، اساسی است.

اشکرافت و گریفیتز و تیفین، در اثر گران‌سنگ خود با عنوان *امپراتوری بازپس می‌نویسد: نظر و عمل در آثار ادبی پسااستعماری*[1]، به صراحت می‌گویند که نقش اساسی زبان در این است که واسطهٔ قدرت است (اشکرافت و دیگران ۳۸). بنابراین، در بافت پسااستعماری، بازپس نوشتن به مرکز قدرت مستلزم ارزیابی مجدّد زبان غالب است و احیای بدیل‌های زبانی، خواه این بدیل‌ها گونه‌های زبان غالب باشند و خواه نظام‌های یکسره متفاوت. نگوگی واتیونگو در مقالهٔ معروف خویش، «به سوی فرهنگ ملّی»[2]، برای نویسندگان افریقایی بیانیه‌ای تدارک می‌بیند که رو به جلو بروند و راه خود را از راه ادبی اروپا سوا کنند. چنین کاری به مدد زبان صورت می‌پذیرد. سبب هم اینکه، بنا بر استدلال نگوگی، زبان حامل ارزش‌های هر قوم و ملتی است و تحمیل زبان ــ مثلاً زبان انگلیسی به وقت امپراتوری بریتانیا ــ الزاماً به انقیاد ملت‌هایی منجر می‌شود که چاره‌ای جز استعمال زبان غالب و امحای زبان خویش ندارند. نگوگی تنها راه چاره را در آموختن و بررسی کردن زبان‌های افریقایی می‌بیند و همین‌طور هم در سنّت‌های شفاهی که پای‌بست این زبان‌هاست. به گفتهٔ وی، استعمار علاوه بر بی‌ارزش کردن زبان یک قوم، مستلزم برکشیدن زبان استعمارگر بوده است: «غلبه بر زبان یک قوم با واسطهٔ زبان‌های ملل استعمارگر برای غلبه بر جهان ذهنی استعمارشدگان شایان اهمیت بوده است» (واتیونگو ١٦).

سری اوروبیندو (۱۸۷۲–۱۹۵۰)، محقق و حکیم ملّی‌گرای هند، در *بنیان‌های فرهنگ هند*[3] ــ مشتمل بر چهار مقالهٔ انتشاریافته بین ۱۹۱۸ و ۱۹۲۱ ــ در بازنگری اساسی

---

[1] Ashcraft, Griffiths and Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures.*
[2] Ngũgĩ Wa Thiong'o, "Towards a National Culture".
[3] Sri Aurobindo, *The Foundations of Indian Culture*

وضع نوشتار اروپایی در بافت هندی سخن راست می‌کند و نسبت به سنت‌های ادبی هند از پی استقلال این کشور خواهان توجه بیشتر می‌شود. اوروبیندو دربارهٔ نویسندگانِ بزرگ اروپا دیدگاه بدیلی را به رندی عرضه می‌کند و نشان می‌دهد که اگر هندوان در مقام غالب بودند و می‌خواستند نوشتار اروپایی را بررسی کنند، چه بسا که *ایلیاد* را مردود می‌شمردند و می‌گفتند که حماسه‌ای خام و ابتدایی است. *دوزخ* دانته را هم، که کابوس و خرافه و اوهام مذهبی است. آثار شکسپیر را نیز، که شکسپیر وحشی مست صاحب‌نبوغی است که تخیل جنون‌آمیز دارد. همین‌طور هم جمله دستکار نمایشی یونان و اسپانیا و انگلیس را، که مشتی اخلاقیات ناپسند است و آکنده از وحشت و خشونت. شعر فرانسه را نیز یک سلسله مشق بلاغی پرتکلّف و داستان‌نویسی فرانسه را لکّه‌دار و غیراخلاقی می‌انگاشتند و کنار می‌گذاشتند (اوروبیندو ۲۵۷ :۱۹۷۲). طبقه‌بندی اوروبیندو دربارهٔ استادان سخن اروپا تقلید رندانه‌ای است از طبقه‌بندی اروپاییان دربارهٔ آثار کهن هند که فشردهٔ آن در «صورت‌جلسهٔ مذاکره در باب تعلیم و تربیت هندوان» (۱۸۳۵) نوشتهٔ توماس بابینگتون مکاولی[1] آمده است، آنجا که می‌گوید: «یک قفسه از قفسه‌های کتابخانهٔ پروپیمان اروپایی به کل آثار ادبی هندوان و عربان می‌ارزد.»

ترجمه در احیا و ارزیابی مجدد زبان و ادبیات هر قوم نقش بسیار مهمی دارد. هاریش تریودی[2] و دیگر محققان هند به قدرت ویرانگر ترجمهٔ آثار بزرگانی چون شکسپیر به زبان‌های هند اشاره کرده‌اند، چه به زعم ایشان، ترجمه سلطهٔ زبان اصلی را به طرز مؤثری خنثی می‌کند. این نکته خاصه از این رو شایان اهمیت است که آثار شکسپیر را، علاوه بر مثل اعلای فصاحت، در قالب اُسوهٔ برتری اخلاقی هم به هند صادر می‌کرده‌اند. این خواسته نیز به میان آمده است که در میان خود زبان‌ها و آثار ادبی هند ترجمه‌های بیشتری صورت گیرد، آن هم نه از برای استمرار آمدشد ترجمه فیمابین زبان‌های هند و زبان انگلیسی به بهای همگرایی بیشتر فرهنگ‌های هند، بلکه به منظور سهیم شدن هرچه بیشتر در سنّت‌ها و تأثیر و تأثّرها. تجلیل از گونه‌گونی زبان‌ها و آثار ادبی هند را، بی‌واسطهٔ زبان انگلیسی، می‌توان نوعی بیان سیاسی تلقی کرد و از قول ساچیداناندا مُهانتی[3] گفت که اقدامی است به دور از سنّت میسیونری ترجمه در هند. با

---

[1] Thomas Babington Macaulay, "Minute on Indian Education".
[2] Harish Trivedi
[3] Sachidananda Mohanty

این حال هستند کسانی، مانند شاشی دشپاندهٔ[1] رمان‌نویس، که آیندهٔ نوشتار هند را در دوزبانگی می‌دانند، گو اینکه همین رمان‌نویس از میزان قطع رابطهٔ نویسندگان هم‌نسل خویش با میراثِ ادبی‌شان با حسرت سخن می‌گوید:

> دیگر آن دوران گذشته است که دست‌یابی به میراث ادبی‌مان بدون خواندن امکان داشت: کاتاها، پوراناها، کرتان‌ها، نمایشنامه‌های قومی، قصه‌گویی ــ اینها دیگر جزئی از زندگی تحصیل‌کردگان شهرنشین نیست. واقع اینکه نسلِ کنونیِ هندیانِ شهرنشینِ تحصیل‌کردهٔ انگلیس از زبان بومی خویش دو برابر جدا افتاده‌اند، زیرا پدران و مادرانشان هم تحصیل‌کردهٔ انگلیس‌اند. اسطوره‌ها و داستان‌های ما به دست ایشان نمی‌رسد، تازه اگر هم برسد با واسطهٔ ترجمه‌های انگلیسی می‌رسد. به این می‌ماند که بخواهیم مهاباراتا را از روی ترجمهٔ پیتر بروک بخوانیم و بس. (دشپانده ٦٧ :۱۹۹۷)

تیموچکو و گنتزلر در کتاب خویش، با عنوان *ترجمه و قدرت*[2]، خاطرنشان می‌سازند که ترجمه، به جای اینکه فعالیت حاشیه‌ای و مادون باشد، وسیله‌ای بنیادی در پدید آوردن معرفت و ممثّل کردن دیگر فرهنگ‌ها بوده است. نظر ایشان بر این است که ترجمه را می‌توان به شیوه‌های گوناگون به کار برد و همان به که ترجمه را بازپرداخت «وفادار» تلقی نکنیم، زیرا

> کنش عمدی و آگاهانهٔ برگزیدن و کنار هم چیدن و تلفیق و سرهم کردن است ــ تازه در مواردی هم تحریف و انکار اطلاعات و قلب کردن و ایجاد موازین پنهان. (تیموچکو و گنتزلر XXI)

از دیدگاه ایشان، مترجمان به اندازهٔ سیاستمداران در ساختن و شکل دادن به معرفت و فرهنگ سهم دارند. تجاسوینی نیرانجانا[3] با این نویسندگان اتفاق‌نظر دارد، آنجا که چنین استدلال می‌کند که نقش ترجمه به واقع در این است که روابط قدرت نامتقارن استعمار را تقویت می‌کند. آنچه در ترجمه پیش می‌آید این است که مترجمان دست به گزینش متون می‌زنند و، در این کار، منظری از فرهنگ مبدأ را خاصه برای خوانندگان مقصد شکل می‌دهند و تفاوت و صبغهٔ فرهنگی را حذف می‌کنند. هاریش تریودی از ترجمهٔ سر ویلیام جونز از نمایشنامهٔ سنسکریت به انگلیسی ــ با عنوان *شاکونتالا یا*

---

[1] Shashi Deshpande
[2] Tymoczko and Gentzler, *Translation and Power*.
[3] Tejaswini Niranjana

*حلقهٔ مرگبار: نمایشنامهٔ هندی*[1] (۱۷۸۹) ــ نام می‌برد و آن را نمونهٔ ترجمه‌ای می‌داند که مایهٔ تأسّف نیرانجاناست: ترجمه سانسور شده است، گرایش قهرمان‌بانو به عرق کردن از ترجمهٔ انگلیسی حذف شده است و «نشان از این وسوسهٔ معمول دارد که [مطابق آن] تقریباً جملهٔ صبغه‌های فرهنگی را حذف می‌کنند» (باسنت و تریودی ۷). به این ترتیب، تصمیم جونز مبنی بر حذف جمله ارجاعات به عرق کردن قهرمان‌بانو، شرایط خاص جسمانی را در شبه‌قارهٔ هند به یک کرشمه از میان برمی‌دارد و اشارات مربوط به تعبیر هندوان از عرق کردن را به نشانهٔ تحریک جنسی، به جای نشانهٔ تب، حذف می‌کند. این مثال، مثال مناسبی است برای نشان دادن شیوه‌ای که مطابق آن مترجمان با حذف نشانه‌های فرهنگ‌مدار در متن، که چه بسا در معرض تفسیر متفاوت باشد، فرهنگ‌های دیگر را در اختیار خوانندگان ترجمهٔ خویش قرار داده‌اند.

### کالیبان‌ها و کانیبال‌ها

آنچه مکرّر در نگرش پسااستعماری به میان می‌آید نقشی است که زبان در کل سودای استعماری دارد. بنابراین وظیفهٔ نویسندگان پسااستعماری این است که دربارهٔ شاخص‌های زبان مستعمل خویش بازاندیشی کنند و در جست‌وجوی احیای زبانی باشند که بر فرهنگ ایشان تحمیل شده است و، همپای این سیر احیا، از دیگر حوزه‌های زبانی نیز غافل نمانند. رابرت یانگ خاطرنشان می‌کند که نفس تجربهٔ استعمار با روال ترجمه تعریف می‌شود و فرهنگ بومی با فرهنگ هدف آمیخته می‌شود (گرانکویست ۲۸). وی به اهمیت ترجمه در تجربهٔ مهاجرت نیز اشاره می‌کند:

> ترجمه همیشه بعدها و دیرتر از موعد و، به یک معنا، ناموعد و نامناسب می‌آید. بار سفر بسته، گم‌شده، غریب سرگشته، دربدر. ناخوانده، سر از جای دیگر درآورده. مزاحم. پناهنده. سرگردان، چادرنشین، مهاجر، خانه‌به‌دوش، سارق مسلّح. (یانگ ۲۹)

انسان‌نمایی یانگ از ترجمه در کسوت مزاحم و متجاوز، صاحب شبیه اصلی [نمایشنامه‌ای] را در نگرش پسااستعماری به یاد می‌آورد، یعنی کالیبان در *طوفان* شکسپیر و گلبانگ ناشی از خشم او در پردهٔ اول [صحنهٔ دوم] این نمایشنامه به وقت روبه‌روشدن با پراسپرو و [دخترش] میراندا. کالیبان، با یادآوری گذشته و برخورداری

[1] William Jones, *Sakuntala or The Fatal Ring*: An Indian Drama

خود از آزادی در جزیره پیش از ورود آنها و دفاع از حق خود مبنی بر مالکیت جزیره، بانگ برمی‌آورد:

> به من آموختید زبان، و سود حاصل از آن
> این که بلد شده‌ام نفرین. ای درد بی‌درمان بگیرید
> که آموختیدم زبان خویش.

کالیبان زبان خودش را از دست داده و در برابر پراسپرو سپر انداخته، یعنی در برابر کسی که جملهٔ دانستنی‌ها را دربارهٔ جزیره یادش داده، و حالا دیگر می‌تواند از این دانش به نفع قدرت برتر خویش استفاده کند. کالیبان مدعی می‌شود که ابتدا، یعنی در مراحل اولیه‌ای که زبان پراسپرو و دخترش را می‌آموخته، به ایشان ابراز محبت کرده است، ولی این دو منکر این ادعا می‌شوند و به بدطینتی و سوءِ نیّت متّهمش می‌سازند. پیداست که بین خدایگان و بنده، استعمارگر و استعمارشده، اعتمادی نیست و زبان مقوّم ورطه‌ای است که بین آنها جدایی افکنده است.

نیم قرن پیش از آنکه تماشگران لندنی نمایشنامهٔ *طوفان* را ببینند، قبیله‌ای در برزیل، به نام توپینامبا[1]، کشیش پرتقالی را می‌کشند و می‌خورند. خوف برخاسته از آدمخواری در تخیل اروپاییان در آثار بسیاری از نویسندگان از قرن شانزدهم به بعد مضمون مکرّری بوده است، و سخن چنین راست کرده‌اند که نام کالیبان کلمهٔ کانیبال [= آدمخوار] را تداعی می‌کند. امّا مردم قبیلهٔ توپینامبا آدمخواری را به شیوهٔ خاصی به‌جا می‌آورده‌اند، به این ترتیب که اقویا و قدسی‌مرتبت‌ها را این قبیله برای خوردن آیینی مناسب‌تر تلقی می‌کرده‌اند. در مورد پدرساردینها[2] گره دیگری در میان بوده است، به این معنا که وی آموزهٔ ذبح[3] را نیز موعظه می‌کرده است که مطابق آن جسم و خون مسیح را پیروانش می‌خورده‌اند. کار قبیلهٔ توپینامبا، یعنی به عمل درآوردن شبیه‌سازی رمزی مؤمنان مسیحی در کلیسا، صورت طنز به خود می‌گیرد و در دههٔ ۱۹۲۰ گروهی از روشنفکران برزیل، که در جست‌وجوی تصویر مناسبی برای برزیل پسااستعماری و مدرن بوده‌اند، دنبالهٔ آن را می‌گیرند. ازوالد دواندراده[4] در «بیانیهٔ آدمخواری»، که در ۱۹۲۸ منتشر

---

[1] Tupinamba
[2] Father Sardinha
[3] «ذبح»، با توجه به بافت کلام، به‌جای ritual sacrifice
[4] Oswald de Andrade

می‌شود، استعارهٔ آدمخواری را پیش می‌کشد و آن را شیوهٔ اندیشیدن دربارهٔ برزیل نو و ارتباط برزیل با اروپا معرفی می‌کند. به این معنی که اگر برزیلی‌ها خواهان گسستن از قیدوبندهای گذشته‌اند، راهی جز خوردن فرهنگ اروپا ندارند و چنین عملی دو وجه تلقی هم‌زمان دارد. از یک سو می‌توان آن را نوعی معارضه‌جویی عمدی با سنّت اروپایی، یعنی کنشی حاکی از حدشکنی، انگاشت و از سوی دیگر گرامی‌داشت جملهٔ چیزهایی که از سنت اروپایی به دنیای نو رسیده است، همان‌گونه که خوردن کشیش را نیز، علاوه بر گناهی صعب، یعنی نقض حرام غایی اروپاییان، عملی حاکی از تکریم و احترام هم تلقی کرد. به دیگر سخن، لازم بوده است که نویسندگان برزیل نسبت به سنّت‌های موروثی خویش از اروپا از حق خود دفاع کنند، و در عین حال ارزش فرهنگ بدیلی را هم تصدیق کنند که بخشی از میراثشان را شکل داده است.

بیانیّهٔ دواندراده نمونهٔ بسیار خوبی است از نشئت گرفتن شیوهٔ اندیشیدن نو دربارهٔ میراث فرهنگی از تجدیدنظر در تاریخ. ویلسون هریس در مقالهٔ خویش، با عنوان «تاریخ و افسانه و اسطوره در جزایر کارائیب و گینه»[1] (۱۹۷۰)، از این هم فراتر می‌رود و دربارهٔ امکان شیوه‌های بدیل‌نگرش، که بتواند طرز تلقی و آگاهی دربارهٔ گذشته و حال و آینده را دیگرگون سازد، به شیوهٔ بی‌بدیل خود چنین می‌نویسد:

> گنجایی حقیقی فرهنگ‌های حاشیه‌ای و محروم در نبوغ آنها برای شورانیدن مزرع تمدن نهفته است تا مگر مرزهای نفوذ کلام از منظرهای نو و به وهم نیامده جلوه‌گر شود و درک و دریافت دیگری از واقعیت، زبان واقعیت، خوانشی دیگر از متون واقعیت، به‌دست دهد. (هریس ۱۸۳)

این جلوه‌گری تازه، و بنابراین تازهٔ نگرش از حاشیه‌ها می‌آید، از مردمی که برای حفظ سلسله‌مراتبِ وضع موجود منافع شخصی ندارند. تصوّر شورانیدن «مزرع تمدن» تصویر گیرایی است که زیروزبر کردن و نیروی عظیم، یعنی دیگرگون ساختن دو دنیای درون و بیرون از آن مستفاد می‌شود.

---

[1] Wilson Harris, "History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas".

**مستعمرهٔ ترجمه‌شده**

در نگرش دواندراده اندیشه‌ای نهفته است که برادران دوکامپوس در اواخر قرن بیستم دنبال می‌کنند، و آن اینکه خودِ مستعمره ترجمهٔ اصل اروپایی است. بر کسی پوشیده نیست که مستعمرات را به منظور مواد خام و بازارهای تازه و منفعت تجاری بنیاد می‌کرده‌اند. این فرایند مستلزم صدور بسیاری از جنبه‌های فرهنگ اروپایی نیز بوده است. در وجه نخست، مذهب همدم منفعت بوده است. در امریکای لاتین، کلیسا را با یک سلسله اقدام مؤثر به سرعت بنیاد می‌کنند، از ددمنشی گرفته تا تغییر دادن ظریف پرستشگاه‌ها و اشیای متبرک از یک فرهنگ به مدد بازنامیدن و بازتقدیس کردن. البته در این سودای میسیونری، ترجمه نقش سرنوشت‌سازی داشته است. و نکتهٔ معنادار اینکه ترجمهٔ متون مقدس را در جاهای بسیاری از دنیا گام بنیادی در راه رسیدن به «تمدن» تلقی می‌کرده‌اند. با این حال، بنا به استدلال هومی بابا[1]، حضور استعمار دوگانه است، «دو پاره درمیان حضورش در قالب اصل و نص و به بیان درآمدنش در قالب تکرار و تفاوت» (۱۰۷). برای نشان دادن این دوگانگی، نمونه‌ای را از هند می‌آورد که کتاب مقدس، یعنی متن غایی اروپاییان، را به زبان‌های هند ترجمه کرده بوده‌اند. وی سؤالاتی را مطرح می‌کند که چه بسا هندوان به وقت مواجهه با کتاب مقدس برای نخستین بار مطرح می‌کرده و می‌خواسته‌اند از چگونگی عرضه شدن آن به عنوان وحی مُنزل سر در بیاورند:

> سؤالات بومیان به صورت لفظی و حقیقی منشأ کتاب [مقدس] را به معما تبدیل می‌کند. سؤال اوّل: *مگر می‌شود کلام خدا از دهان گوشتخوار انگلیسی‌ها درآید*؟ ــ سؤالی که مفروض یگانه و چندگانه بودن اولیای امور را در برابر تفاوت فرهنگی شأن نزول آن می‌گذارد. و سؤال بعدی: *مگر می‌شود این کتاب، در جایی که باور می‌کنیم هدیهٔ خدا به ماست، کتاب اروپاییان باشد*؟ *در هودوار بود که خدا آن را بر ما نازل کرد... صحنه* را مجسّم کنید: کتاب مقدس که شاید به یکی از گویش‌های شمال هند نظیر بریگبهاشا ترجمه شده و به رایگان یا به قیمت یک روپیه توزیع شده باشد، آن هم در عرصهٔ فرهنگی که جز هندوان صاحب‌جاه کسی نسخه‌ای از کتاب مقدس ندارد، و آن‌وقت بومیان آن را که برایشان حکم تحفه و خدای خانگی دارد با خوف و خشیه گرفته باشند. (بابا ۱۱۷)

---

[1] Homi Bhabha

این نمونه مؤید تلقی دوگانهٔ «بومیان» از برنامهٔ استعمارگری است ــ بومیانی که قرار بوده است «متمدن» شوند و به رستگاری جاوید برسند: آیا کلام خدا از آنِ ماست یا متعلّق به آنان است، آیا می‌خواهند از نظام طبقاتی سرکوب‌گر خلاصمان کنند یا قصد نابودی سنّت‌هایی را دارند که مایهٔ پیوند جامعه است؟ البته جواب هر دو است و هیچ‌کدام. سودای استعماری، مذهبی و غیرمذهبی، در درجهٔ نخست مشتمل بوده است بر صدور دیدگاه‌های فرهنگی اروپا و کوشش برای نشاندن آنها در جای دیگر.

و نکتهٔ آخر اینکه مستعمره را همیشه محصول مکان اصلی، نوعی رونوشت، تلقی می‌کرده‌اند. با توجه به اینکه در مبحث ترجمه یکی از نکات مؤکّد این بوده است که در ترجمه چیزی از دست می‌رود، رونوشت را به طور مسلّم مادون اصل می‌انگاشته‌اند. بر همین روال، مستعمره را هم مادون فرهنگی می‌دانسته‌اند که از آن نشئت گرفته بوده است. در هر دو وجه، سفر از مبدأ حاملِ این اندیشهٔ پنهان بوده است که این سفر جز به محصول مادون نمی‌انجامد. طنز قضیه در این است که در دورانی که عمارت‌های شاهانهٔ انگلیس را از درآمد حاصل از سوداهای ماورای بحار در مستعمرات نوبنیاد می‌ساخته‌اند، برداشتی از ترجمه مبنی بر فعالیتی حاشیه‌ای و دست دوم پدید آمده باشد. با این حال، نفس بنیان سودای استعماری عبارت بوده است از ترجمهٔ تاریخ و فرهنگ اروپا در سراسر دنیا.

بنابراین عجبی نیست اگر، به صورت بخشی از سیر بازپس‌نویسی امپراتوری، امروز برای تعیین بوطیقای ترجمهٔ پسااستعماری گام‌های استواری برداشته می‌شود و مطابق آن از حق مترجم در بازپرداخت متن مبدأ دفاع می‌کنند و ندا درمی‌دهند که مترجم به‌هیچ‌رو مادون نویسندهٔ اصلی نیست. ناگزیر چنین بوطیقایی با توجه به بافت‌های مختلف به شدت متفاوت است. پس، فی‌المثل، سیاست ترجمه در کشورهای افریقایی با سیاست ترجمه در هند یا برزیل یا امریکای لاتین متفاوت است. اما پای‌بست بحث‌های گوناگونی که دربارهٔ زبان و ترجمه در اطراف و اکناف دنیا درگرفته است به رسمیت شناختن قدرت عظیم ترجمه است، قدرتی که به موازات تلاش مردم فرهنگ‌های مختلف برای دفاع از نیروی سنت‌های ملی خویش در شکل دادن نظام‌های ادبی ایشان چیزی نمانده بوده است که در مظان غفلت قرار گیرد.

آلوارز و ویدال در *ترجمه، قدرت، ویرانگری*[1]، استلزامات ایدئولوژیکی ترجمه را به طرز شایسته و بایسته‌ای خلاصه می‌کنند:

> از ترجمه همیشه نوعی توازن ناپایدار مستفاد می‌شود، آن هم بین قدرتی که یک فرهنگ بر فرهنگی دیگر می‌تواند اعمال کند. ترجمه محصول یک متن معادل با متنی دیگر نیست، بلکه سیر پیچیدهٔ بازنوشتنی است که، علاوه بر دیدگاه کلی دربارهٔ زبان و دیدگاهی که قوم و ملتی «دیگر» در سراسر تاریخ داشته‌اند، با تأثیر و موازنهٔ قدرت موجود بین یک فرهنگ با فرهنگ دیگر هم مناسبت و مشابهت دارد. (آلوارز و ویدال ٤)

به رسمیّت شناختن پیچیدگی ترجمه و روابط پنهانی قدرت در پای‌بست امر ترجمه تحول مهمّی در دو دههٔ اخیر بوده است، تحولی که رویارویی رشتهٔ نسبتاً تازهٔ ترجمه‌پژوهی با رشتهٔ به‌یکسان تازهٔ پسااستعمارپژوهی[2] ــ که در هر دو سروکار با واکاوی شیوه‌های تعیین‌کنندهٔ سیادت فرهنگی است ــ بازار آن را گرم‌تر کرده است.

### شیوه‌های ترجمهٔ پسااستعماری

ترجمه اتفاقاً فعالیت ساده‌ای نیست، زیرا همیشه مستلزم بافت‌های متعدد است و ارتباط فیمابین بافت‌ها شیوه‌های مستعمل مترجم و واکنش خوانندگان را می‌تواند تعیین کند. در افریقا مباحث فراوانی دربارهٔ تعیین فرهنگ شفاهیِ نهفته در زیر آثار مکتوب به انگلیسی و فرانسه یا پرتغالی به میان آمده است. شانتال زابوس[3]، که شیوه‌های مستعمل نویسندگان افریقایی را تحلیل کرده است، می‌گوید که دو شیوهٔ عمده در کار است و این دو را «آسان‌سازی»[4] و «بافتارسازی»[5] تعریف می‌کند. «بافتارسازی» مستلزم پدید آوردن بافتی است که در چارچوب آن واژه‌ها و عبارات افریقایی برای خوانندگانِ ناآشنا حامل معنی باشد، ولی «آسان‌سازی» مستلزم طول و تفصیل دادن به متن با واژه‌ها و عبارات توضیحی است (زابوس ۱۹۹۱). ماریا تیموچکو بر فشارهای وارد بر نویسندگان افریقایی انگشت می‌گذارد و آن را ناشی از این می‌داند که بازار اصلی و ناشران آثارشان عمدتاً در دنیای غرب قرار دارند. او پیشنهاد می‌کند که نویسندگان می‌توانند به «عرضهٔ

---

[1] Alvarez and Vidal, *Translation, Power, Subversion*.
[2] Postcolonial Studies
[3] Chantal Zabus
[4] cushioning
[5] contextualisation

جسارت‌آمیز عناصر فرهنگی ناآشنا» در متن دست بزنند یا شیوه‌ای برگزینند که سازوارتر و مستلزم «آسان‌سازی» یا استفاده از توضیح و پانوشت باشد. تیموچکو دشواری‌های روزافزونی را نیز یادآور می‌شود که پیش روی مترجمان است، چون بسا نتوانند میان نشانه‌های فرهنگی متفاوت، که در دل متن جای دارد، موازنه برقرار کنند. راه‌حل مرجّح عبارت است از پدید آوردن اثری که لایه‌های مختلفی را در دل خود جای می‌دهد.

> خاصه در آثار ادبی معاصر که مخاطبان فرهنگ‌های مختلف را هدف قرار می‌دهند، یافتن نقشه‌ها و واژه‌نامه‌ها و پیوست‌های حاوی اطلاعات تاریخی یا مقدمه‌های روشنگر دربارهٔ بافت فرهنگی اثر نامعمول نیست. تازه شگردهای صوری تجربی و شیوه‌های نگرش چندلایه به متن، موجباتِ استفاده از متون الحاقی و پانوشت‌ها را و هم‌چنین دیگر تمهیدات بهره‌مند از متن چند سطحی را فراهم می‌کند. (تیموچکو ۲۲)

چنین شیوه‌هایی به مترجم مختار دلالت می‌کند که با برگردانندهٔ بنده‌وار اثر کسی دیگر از زمین تا آسمان فرق دارد. و در جایی که نویسندگان و مترجمان افریقایی برآن‌اند که بر چند زبانگی عیان یا پنهان در نوشتار خود اصرار نمایند که در هر صورت پی‌بست سیر تفکر ایشان است، در جای دیگر ــ بنا به توضیح کوروما ــ به جای دو زبانگی یا چند زبانگی، پای همت در این راه گذاشته‌اند که متون ادبی نص اروپا را به خاطر مقاصد خلّاقه ازآنِ خود سازند. و این خاصه در آثار بسیاری از نویسندگان و مترجمان برزیل و امریکایِ لاتین آشکار است.

جالب اینکه امریکای لاتین از جاهایی است که در آن دربارهٔ قدرت خلاقهٔ ترجمه گلبانگ زده‌اند. اکتاویو پاز[1] دربارهٔ نوشتن و ترجمه کردن دید دوگانه‌ای مدون می‌کند. [به گفتهٔ وی] نویسنده واژه‌ها را برمی‌گزیند و به شیوه‌های قطعی صورت‌بندی می‌کند و «اُبژه‌ای کلامی را برساخته از حروف ثابت و جابه‌جانشدنی» بنا می‌کند. اما مترجم، برخلاف نویسنده، با همان نشانه‌های ثابت و جابه‌جانشدنی دست اندر کار می‌شود و به دنبال آن، «جامه از تن عناصر متن برمی‌دارد و نشانه‌ها را آزاد می‌کند و به صورت چرخان درمی‌آورد و سپس به زبان بازمی‌گرداند» (پاز ۱۵۹). این تصوّر رهایی‌بخش بودن ترجمه، مترجم را در مرتبتی پایین‌تر از نویسنده قرار نمی‌دهد، بلکه به جای آن

---

[1] Octavio Paz

اهمیت ترجمه را مؤکّد و ترجمه وسیله‌ای می‌شود برای اینکه اثر مکتوب از بافت خود آزاد شود و به بافتی دیگر برای خوانندگانی دیگر برده شود.

نظر مربوط به آزاد گذاشتن دست مترجم، که متون مکتوب در محدودهٔ مرزهای زبانی خاص را به مکان و زمان دیگری ببرد، نقطهٔ مقابل نظر دریدان مبنی بر عبد عبید انگاشتن مترجم است. چنین نظری ناگزیر بودن تغییر و تبدیل را به وقت گذر متن از میان زبان‌ها به رسمیّت می‌شناسد، تازه از این هم مهم‌تر، ضمن اینکه مرتبهٔ متن مبدأ را به رسمیت می‌شناسد، به متن مقصد به‌هیچ‌رو به چشم مادون نگاه نمی‌کند. خورخه لویس بورخس در مقالهٔ خود دربارهٔ «ترجمه‌های آثار هومر»[1] با شوخ‌طبعی خود به این صورت این نکته را بیان می‌کند:

> ترجمه‌ها به نوعی عبارت‌اند از مستندسازی جزئی و مصنوع تغییراتی که بر سر متن می‌آید... فرض این نکته که هرگونه ترکیب مجدد عناصر الزاماً مادونِ صورت اصلی است به منزلهٔ آن است که فرض کنیم چرک‌نویس نهم الزاماً مادون چرک‌نویس هشتم است ــ چراکه جز چرک‌نویس در کار نیست. مفهوم «متن نهایی» جز بر قامت دین یا شمشیر راست نمی‌شود... خرافات مربوط به مادون شمردن ترجمه‌ها... نتیجهٔ پریشانی حواس است. متن اگر متن درست و حسابی باشد و چندین و چند بار هم به آن بازگشته باشیم، باز بی‌چون‌وچرا و نهایی به نظر نمی‌آید. (بورخس ۱۵)

این دیدگاه ایجابی دربارهٔ ترجمه، توأم با اصرار نورزیدن بر قطعیّت متون، شاید دال بر پربرگ‌وبار بودن نویسندگی خلاق در امریکای جنوبی بوده باشد. چه بسا که ترجمه‌های موفق آثار نویسندگان امریکای لاتین و برزیل را هم روشن کند. از زمرهٔ مترجمان نام‌آوری که به تفصیل دربارهٔ شیوهٔ ترجمهٔ خویش گفته و نوشته‌اند، جیووانی پونتیرو و مارگارت سایرز پدن و گرگوری راباسا و الیوت واینبرگر و سوزان جیل لوین[2] را می‌توان نام برد.

نویسندگان امریکای جنوبی از پایان قرن نوزدهم با سیادت ادبی اروپا هماوردی کرده‌اند و به جای اینکه درصدد مردود شمردن اُسوه‌های اروپایی برآیند، جهد کرده‌اند تا آنها را بازخوانی و بازنویسی کنند. در جایی که نویسندگان هندی و افریقایی بر آن بوده‌اندکه ترجمه را این‌گونه جلوه دهند که جز بنیاد کردن و ادامه دادن استعمارگری و

---

[1] Jorge Luis Borges, "The Homeric Versions"
[2] Giovanni Pontiero, Margaret Sayers Peden, Gregory Rabassa, Eliot Weinberger, Suzanne Jill Levin

غلبهٔ زبان و ادبیاتِ انگلیسی نقشی ندارد، نویسندگان و روشنفکران برزیل و امریکای لاتین آگاهانه بر آن شده‌اند که متون نص اروپایی را از آن خود کنند. دو برادر برزیلی، یعنی هارالدو و آگوستو دوکامپوس[۱] از ۱۹٦۰ به این سو در مساعی خویش برای بنیاد کردن بوطیقای ترجمه دست به استفادهٔ خلاق از بیانیّهٔ دواندراده زده‌اند، همان‌که اندراده در شرح و بسط نظریهٔ مربوط به فرهنگ برزیل از سرگذشت کشیشِ لقمهٔ آدم‌خواران‌شده بهره می‌جوید. الیسه وی‌یرا به وقت بیانِ ترجمه‌گری خویش، که شیوه‌های آن با توجه به متن مختارش فرق می‌کند، زبده‌ای از نوآوری‌های شگرفِ هارلدو دوکامپوس را به دست می‌دهد:

> ترجمه در قالب «سخن‌سازی»[۲]، «ابداع مجدّد»، «بازآفرینی» (در دههٔ ۱۹٦۰)، «فرانورآفرینی»[۳] و «فرافردوس‌آفرینی» (برگرفته از ترجمهٔ هارالدو دوکامپوس از *کمدی الهی* دانته)، «فرامتن‌آفرینی» و «فراآفرینی» و «فرالوسیفرآفرینی» (برگرفته از ترجمهٔ وی از *فاوست* گوته)، «فرایونانی‌آفرینی» (از ترجمهٔ وی از *ایلیاد* هومر)، «نوغزل‌سازی»[٤] (از ترجمهٔ او از کتاب مقدس عبرانی به پرتغالی)، «بازتخیّل»[٥] (از فراآفرینی وی از شعر قدیم چینی به پرتغالی) نوواژه‌هایی است برساختهٔ هارالدو دوکامپوس، و نوعی بوطیقای پیشتاز ترجمه را به‌دست می‌دهد که همانا احیای متن است و در عین حال اشارتی است به بُعد آدمخوارانهٔ ارتزاق از همان متنی که ترجمه می‌کند و فرازبانش مأخوذ از آن است. (وی‌یرا ۹۷)

---

[1] Haraldo, Augusto de Campos

[۲] به جای Versew-making، به پیروی از پیشینیان که شاعر را «سخن‌ساز» می‌نامیده‌اند. از آن جمله است میبدی که در ترجمهٔ این آیه: «و ما هو بقول شاعرٍ مجنون» چنین آورده است: «و این نیست سخن سخن‌سازی دیوانه‌ای.» ـ م.

[۳] به جای Translumination. این واژهٔ ترکیبی، و دیگر واژه‌های همسان تا «فرایونانی‌آفرینی» ــ به ترتیب: transhelenization, transluciferation, transcreation, transtectualization, transparadisation ــ اصطلاحاً portmanteau word (چمدان‌واژه) نام دارند. چمدان‌واژه، بنا به تعریف ایبرافر، نوعی ایهام است، به این‌صورت که دو یا چند واژه در هم ادغام می‌شوند. مثالی که ایبرافر می‌آورد intrinsicate است (برگرفته از *آنتونی و کلئوپاترا* اثر شکسپیر) که ترکیب درهم‌تنیده‌ای است از دو واژهٔ intrinsic و intricate. چنین ترکیبی در زبان‌های لاتین با توجه به چسبیدن جملگی حروف به یکدیگر امکان‌پذیر شده است. ولی در فارسی یا عربی به دلیل نچسبیدن جملگی حروف الفبا به هم، چمدان‌واژه پدید نیامده است. اگر هم اندک نمونه‌هایی در این باره باشد ــ مثل «شیرآهن‌کوه‌مرد» یا «گاوگندچاله‌دهان» در شعر شاملو ــ تمام حروف به هم نچسبیده‌اند و واژه‌ها در هم ادغام نشده‌اند. حال با توجه به توضیح فوق، به عنوان نمونه Translumination ترکیب درهم‌تنیده‌ای است از Translation و lumination. راقم این سطور پس از تأمل فراوان، با توجه به شیوهٔ هارالدو دوکامپوس، نوواژه‌های برساختهٔ او را به ترکیب فوق ترجمه کرده‌ام. ـ م.

[4] poetic reorchestration
[5] reimagination

کاری که دوکامپوس به لحاظ ترجمه‌گری می‌کند این است که در بدایت از متن اصلی بهره می‌جوید و، پس از خوردن نمادین‌آن، اثر بی‌همتای خود را پدید می‌آورد. به همین سبب شعر ویلیام بلیک را با عنوان «به سرخ گل بیمار» به صورت شعر موشّح[1] درمی‌آورد و در عرصهٔ چنین شعری واژه‌های پرتغالی گرداگرد گلبرگ‌های سرخ گلی می‌گردند و در دل گل ناپدید می‌شوند. *فاوست* گوته را نیز به مدد «فرالوسیفرآفرینی» خاص خویش کوتاه می‌کند. او در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ ترجمه در قالب آفرینش‌گری و نقد»، چاپ نخست ۱۹٦۳، شیوهٔ خود را معین می‌کند و روایت خاص خودش را از آدمخواری مدون می‌کند:

> هرگونه گذشته‌ای که برای ما نوعی «غیر» باشد، مستحق نفی شدن یا، بهتر بگوییم، مستحق خورده شدن است. با این توضیح و تصریح، شخص آدمخوار polemicist (از واژهٔ یونانی polemos به معنای جدال یا ستیز) بوده است و در عین حال هم «بهگزین»، یعنی دشمنانی را که قوی می‌انگاشته می‌خورده است تا شیرهٔ جان آنها جذب بدنش شود و تجدید قوا کند. (منقول از مقالهٔ ۱۰۳)

دوکامپوس در ادامهٔ این مقاله دربارهٔ شیوهٔ آدمخوارانهٔ مُهر برزیلی خورده، که سلف او اندراده مدوّن کرده بود، به تفحّص می‌پردازد و با تعابیری سخن می‌گوید که دربارهٔ غیر بودن گذشته نقش همان اندیشه‌ای را دارد که در دیگر نویسندگان پسااستعماری نیز یافت می‌شود. از همین رو، دوکامپوس علاقهٔ جهانیان را به استعارهٔ آدمخواری در آثار ادبی و خاصه ترجمه برای ما مؤکّد می‌سازد.

## ترجمهٔ فرهنگی

در کلافِ از هم بازشوندهٔ مبحث پسااستعماری رشتهٔ دیگری بر جای است که عبارت است از کاربرد مجازی ترجمه برای مُمثّل کردن وضع و حال مهاجر امروزی. فضای فیمابینی[2] ترجمه، توأم با این نظر که ترجمه همواره متضمّن سفری بین مبدأ و مقصد است، مؤکّد می‌شود. این فضای فیمابینی ــ «بین» بین‌الملل و بین‌فرهنگی و بین عمل [تعامل] ــ فضایی انگاشته می‌شود که بسیار فراگیر است و از معنا هم سرشار.

---

[1] concrete image poem
[2] in-betweenness

هومی بابا در تلقی خویش از این فضا تا بدان جا پیش می‌رود که آن را «حامل معنای فرهنگ» قلمداد می‌کند. (۳۸)

این فضای فیمابینی را، به رغم تن ندادن به تعریف، جهد کرده‌اند تا تعریف کنند. از آن جمله است امیلی اپتر و توضیح وی دربارهٔ اصطلاح «مکان ترجمه»[1] که در کتاب خود آورده است، و جهد می‌کند تا در مقیاس جهانی به مبحث ترجمه بپردازد:

> اگر به لفظ «مکان» دودستی چسبیده‌ام و تکیه‌گاه نظری قرارش داده‌ام نیّتم این بوده است که عرصهٔ فکری فراخی را در خیال آورم که، به جای اینکه ملک یک ملت واحد یا وضع بی‌شکل مرتبط با پساملّیت‌گرایی باشد، مکان تعهد سرنوشت‌سازی باشد و «l» را در transLation به «n» در transNation پیوند دهد. (اپتر ۵)

اپتر در اینجا از اندیشهٔ «مکان تماس»[2] بهره می‌جوید. این مکان، که مری لوئیس پرات آن را مدوّن کرده است، مکان رویارویی آدمیان است، مکانی که، به موازات جست‌وجوی گروه‌های متفاوت مردم برای شناساندن خود به یکدیگر، تبادل استدلالی در آن پیش می‌آید. مکان تماس چه بسا مکان خشونت و ظلم و مقاومت باشد یا مکان تبادل نظر دوستانهٔ عاری از عداوت، منتها به صورت مکان نظری[3] برجای می‌ماند و در عرصهٔ آن تفاوت فرهنگی بررسی می‌شود.

اپتر همچنین پیرنگ نظر هومی را در باب ترجمهٔ فرهنگی بسط می‌دهد و کشاکش فیمابین نظرات مربوط به ترجمهٔ متنی و ترجمهٔ فرهنگی را بررسی می‌کند. آنچه در کتاب وی مؤکّد می‌شود عبارت است از اهمیّت روزافزونِ ترجمه در قالب تبادل بینافرهنگی در قرن حاضر. اپتر در فصل اول کتاب خود، با عنوان «ترجمه پس از یازدهم سپتامبر: ترجمهٔ غلط صناعت جنگ»، به تغییر شگرف دیدگاه ناشی از پیامد یازدهم سپتامبر اشاره می‌کند، یعنی آن‌گاه که کمبود فاحش مترجم عربی در ایالات متحد ناگهان برملا می‌شود. پس از دهه‌ها تجلیل از پیدایش انگلیسی جهانی، ناگهان لزوم تصدیق وجود زبان‌ها و فرهنگ‌ها و نظرات دیگر، سخت مؤکّد می‌شود.

مباحث مربوط به تعادل و وفاداری و دقت زمانی، نظر غالب دربارهٔ ترجمه بود، اما با پیدایش ترجمه‌پژوهی توصیفی[4] در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، عرصهٔ بحث فراخ‌تر شد و در

---

[1] translation zone
[2] contact zone
[3] theoretical space
[4] Descriptive Translation Studies

اواخر دهۀ ۱۹۸۰ مباحث مربوط به روابط قدرت و تبادل بینافرهنگی و سلسله مراتب فرهنگی، دیگر شایان اهمیت شده بود. در همان هنگام که این سیر موسوم به «تحول فرهنگی»[1] در ترجمه‌پژوهی صورت می‌گرفت، نظریه‌پردازان پسااستعماری، که بر بنیاد رشتۀ پژوهشی متفاوت ترجمه را از نظرگاهی دیگر بررسی می‌کردند، ترجمه را هم از بُعد زبانی اولیۀ آن تفکیک می‌کردند. فی‌المثل نویسندۀ *شرم* دربارۀ ابداع نام «پاکستان» چنین تأمّل می‌کند:

> بر کسی پوشیده نیست که لفظ «پاکستان» را در اصل گروهی از روشنفکران مسلمان در انگلیس ابداع کردند. پس این واژه واژه‌ای بوده است که در غربت به دنیا می‌آید، سپس به شرق می‌رود، جابه‌جا می‌شود، ترجمه می‌شود و خود را بر تاریخ تحمیل می‌کند؛ مهاجری بازگشتی، که در سرزمینی تجزیه‌شده رخت می‌افکند و نوعی نسخۀ پوستی شسته[2] بر روی گذشته می‌سازد.

در نقل‌قول فوق، ترجمه به تصریح با غربت و مهاجرت پیوند یافته است و، هم‌چنان که نویسنده در ادامه می‌گوید، در این جابه‌جایی علاوه بر زیان، منافعی هم به‌دست می‌آید. پس و پیش شدن چنین نظری دربارۀ ترجمه را علاوه بر نوشتۀ هومی بابا، که پیش‌تر به آن پرداخته‌ایم، در نوشته‌های کایاتری چاکراورتی اسپیواک و رابرت یانگ نیز می‌توان یافت.

در نگاه نخست، چنین می‌نماید که نظر نویسندگان و منتقدان پسااستعماری از جایی می‌آید که با نظر ترجمه‌پژوهان تفاوت بسیار دارد. امّا، همچنان که ادوین گنتزلر استدلال کرده است، دیدگاه‌های مربوط به ترجمه‌پژوهی و ترجمۀ فرهنگی چندان از یکدیگر جدا نیست. افسانۀ مربوط به شخص مترجم در مقام فرد خنثی یا نوعی صافی ناهمسان از بین رفته است و تصویر مترجمِ عبدعبید جای خود را اندک‌اندک به مترجمی داده است که در انتقال متون نیروی فعّالی است. دست آخر، همچنان که گنتزلر با قطع و یقین می‌گوید، این نکته جای بحث ندارد که ترجمۀ پسااستعماری بر تعاریف ما مبنی بر اینکه ترجمه چیست و چه می‌کند تأثیر گذاشته است:

> ترجمۀ پسااستعماری به معنای نوعی بازگشت به حالت ماهیت‌گرایانه و پیشااستعماری نیست، بلکه لازمۀ آن رویارویی بسیار نقش با اوضاع و احوال تازه است، و مترجمان امروزی به

---

[1] cultural turn
[2] palimpsest

امتزاج بافتارها و عقاید و اطلاعات و زبان‌ها روزبه‌روز مشتاق‌تر می‌شوند.... عرصه‌های پیوند معنای تازه میسر می‌شود؛ مرزهای تازه پیش رو می‌آید و درنوردیده می‌شود و بیشتر اوقات، هم نتایجی به‌دست می‌آید که عجیب خلّاق است. (گنتزلر ۲۱۷)

## انجام سخن

نویسندگان و مترجمان و منتقدان و نظریّه‌پردازان ادبی پسااستعماری، به شیوه‌های گوناگون، مدام با ترجمه سروکار دارند. سیاست زبان برای ارزیابی مجدد تاریخ ادبیات اساسی است و لازمهٔ تفکر پسااستعماری، لاجرم ارتباط بین زبان‌ها و بنابراین ترجمه است. در جایی که نویسندگان می‌کوشند به یک زبان ادای مقصود کنند و زبان دیگر در جسمشان جاری است، ترجمه چه بسا پنهان باشد. در جایی که مترجمان متون را از مرزهای زبان و فرهنگ به جای دیگر منتقل می‌کنند، می‌توان گفت که ترجمه آشکار است و در جایی هم که ترجمه در قالب تبادل، یعنی مکان پیوندی سرشار از ایهام باشد، مجازی است. بین رشته‌ها و همین‌طور هم بین نویسندگان و مترجمان مجال گفت‌وگوی بیشتری هست، ولی اکنون دیگر دست‌کم این شناخت مشترک وجود دارد که ترجمه، به جای اینکه فعالیت حاشیه‌ای باشد و به دست کسانی صورت گیرد که استعداد ادبی چندانی ندارند، در شناخت دنیای مسکونی ما اهمیت بسیار دارد. ترجمه قدرتمند است و همواره هم چنین بوده است. حالا دیگر می‌خواهیم این واقعیت را به رسمیّت بشناسیم.

یکی از رشته‌هایی که در اشعار شاعر استرالیایی، مورای، مکرّر می‌شود دلبستگی به هویت ترجمه‌ای است و اسکاتلندی و استرالیایی بودنش را در بسیاری از اشعار خود بررسی می‌کند. وی در «زبانِ نخست لکلان مک‌کواری» به بررسی سود و زیان در عرصهٔ سرگذشت مهاجرت می‌پردازد. کلام این شاعر را ختم کلام خود قرار می‌دهم:

*فرماندار و پیشگو شبانه در اتاقی حرف می‌زنند*
*ورای تشریفات. انگلیسی حرف نمی‌زنند.*
پس استرالیایی‌ها در روزگار آتی چه‌سان می‌شدند؟
زبان گالی را از دست داده بودند. آیا ملت شده بودند؟
آری، و قومی. کنگرهٔ ایشان ایوانی بیش نبود
اگر چند از شهری می‌گفتند که فصول انگلیسی را در آن نگه می‌داشتند.

## منابع

Alvarez, Roman and Vidal, M. Carmen-Africa (eds) (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
Apter, Emily (2006). *The Translation Zone*. *A New Comparative Literature*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin. Helen (2001) [1989]. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge.
Aurobindo, Sri (1972). *The Foundations of Indian Culture*. Vol. 14. Pondicherry: Birth Centenary Library.
Bassnett, Susan and Trivedi, Harish (eds) (1999). *Postcolonial Translation, Theory and Practice*. London and New York: Routledge.
Borges, Jorge Luis (2002). 'The Homeric Versions'. (Translated by Eliot Weinberger.) In Daniel Balderston and Marcy E. Schwartz (eds) *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature,* (pp. 15-20). Albany: State University of New York Press.
Bhabha. Homi (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
Deshpande. Shashi (1997). 'Where do we belong? The "Problem" of English in India'. *Kunapipi* 19(3): 65-84.
Gentzler, Edwin (2002). 'Translation, Poststructuralism and Power'. In Maria Tymoczko and Edwin Gentzler (eds) *Translation and Power* (pp. 195-218). Amherst: University of Massachusetts Press.
Granqvist, Paoul J. (ed.) (2006). *Writing Back in /and Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
Harris, Wilson (1999). 'History, Fable and Myth in the Caribbean and Guaianas'. In A.J.M. Bundy (ed.) *Selected essays of Wilson Harris. The Unfinished Genesis of the Imagination* (pp. 152-66). London and New York: Routledge.
Kourouma, Ahmadou (2006) [1997]. 'Écrire en français, penser dans sa langue maternelle', cited in Kwaku Gyasi, 'Translation as a Postcolonial Practice', in Granqvist (ed.), pp. 103-18.
Majumdar, Swapan (1987). *Comparative Literature*. *Indian Dimensions*. Delhi: Papyrus.
Mohanty, Sachidananda (2001). *Literature and Culture*. New Delhi: Prestige.
Murray, Les (2003). *New Collected Poems*. Manchester: Carcanet.
Niranjana, Tejaswini (1992). *Siting Translation, History, Post-structuralism and the Colonial Context*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press.
Paz, Octavio (1992). 'Translation: Literature and Letters'. Translated by Irene del Corral. In Rainer Schulte and John Biguenet (eds) *Theories of Translation*. *An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 152-62). Chicago and London: University of Chicago Press.
Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.
Rushdie, Salman (1989) [1983]. *Shame*. New York: Vintage International.
Sapir, Edward (1956). *Culture, Language and Personality*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1993). *Outside in the Teaching Machine*. London: Routledge.
Tymoczko, Maria (1999). 'Post-colonial writing and literary translation'. In Bassnett and Trivedi (eds), p. 22.
------. and Gentzler, Edwin (eds) (2002). *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.
Wa Thiong'o, Ngugi (1986). *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey.
Vieira, Else Ribeiro Pires (1999). 'Liberating Calibans: readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos's "Poetics of Transcreation" '. In Bassnett and Trivedi (eds), pp. 95-113.
Young, Robert (2006). 'Writing Back, in Translation'. In Granqvist (ed.) pp. 19-38.
Zabus, Chantal (1991). *The African Palimpsest: Indignization of Language in the West African Europhone Novel*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۸۵-۱۱۱

# ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد

(نگاهی به کتاب *با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران* شفیعی کدکنی)

**عیسی امن‌خانی** *

## چکیده

تعداد آثاری که به بررسی تاریخ ادبیات معاصر پرداخته‌اند (*تاریخ تحلیلی شعر نو*، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، *از صبا تا نیما* و ...) اگر فراوان نباشند، اندک نیز نیستند اما در این میان *با چراغ و آینهٔ* شفیعی کدکنی چه به دلیل نام و اعتبارِ نویسندهٔ آن و چه به دلیل تز و فرضیهٔ تازهٔ آن کتابی است از لونی دیگر؛ فرضیه‌ای که تمام تحولات شعر مدرن فارسی را تابعی از متغیّر ترجمهٔ شعر و ادبیات اروپایی می‌داند. *با چراغ و آینه* با معرفی جنبه‌های ادبی شخصیت‌هایی چون وثوق‌الدوله و معرفی بسیاری از سرچشمه‌های الهام شاعران معاصر و .... کتابی سودمند و قابل‌اعتناست. با این حال انتقاداتی نیز بر آن وارد است. از جمله: اختصار و جاافتادگی مطالب، لغزش در تعریف مفاهیم نظری/فلسفی، فقر تاریخیّت و تأکید بسیار بر نقش ترجمه در پیدایش ادبیات و شعر معاصر. اما انتقاد اصلی به فرضیه و تز کتاب بازمی‌گردد، زیرا پیش و بیش از ترجمه، بی‌اعتباری گفتمان سنتی بود که زمینه را برای شکل‌گیری شعر معاصر آماده ساخت و در این میان ترجمه تنها نقشی تثبیت‌گر (و نه بدعت‌گذار) داشت.

**کلیدواژه‌ها**: *با چراغ و آینه*، شفیعی‌کدکنی، ترجمه، گفتمان، شعر معاصر ایران.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه گلستان

پیام‌نگار: amankhani27@yahoo.com

ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد

در میان انبوه آثاری که دربارهٔ ادبیات معاصر انتشار یافته است، *با چراغ و آینهٔ* شفیعی‌کدکنی اثری متفاوت است. این تفاوت، جدا از نام و اعتبار نویسندهٔ آن، بیشتر به دلیل فرضیهٔ تازه‌ای است که در کتاب مطرح شده است؛ فرضیه‌ای که تمام تحولات شعر مدرنِ فارسی را در قرن اخیر تابعی از متغیّر ترجمهٔ ادبیات و شعر اروپایی می‌داند. با وجود محاسن بسیارِ کتاب، این فرضیه و برخی از مطالب طرح‌شده در این کتاب می‌تواند محل بحث باشد. این مقاله نیز نقدی است بر فرضیهٔ کتاب و برخی از مطالب آن. اما پیش از آن باید از کتاب و شاخصه‌ها و نکات برجستهٔ آن نیز سخن گفت؛ نکاتی که در دیگر کتاب‌هایی که تاکنون دربارهٔ ادبیات معاصر انتشار یافته‌اند، کمتر دیده می‌شود.

### ۱. معرفی کتاب *با چراغ و آینه*

این کتاب از چند فصل تشکیل شده است؛ جدا از بحث مقدماتی، «چشم‌اندازی دیگر» فصل آغازین کتاب است که به بیان ریشه‌های تحول ادبیات معاصر و به‌ویژه شعر فارسی می‌پردازد و دربارهٔ برخی مضامین رایج در این دوره از جمله آزادی، مسئلهٔ زن و ...، بحث می‌کند. فصل دوم به «پیشاهنگان تحول» اختصاص یافته و در آن از شخصیت‌های آغازگری چون آخوندزاده و میرزا ملکم که در پیدایش ادبیات معاصر نقش انکارناپذیر داشته‌اند سخن رفته است. «جای پای شعر فرنگی» شاید مهم‌ترین فصل این کتاب باشد که در آن شفیعی‌کدکنی از تأثیرپذیری شاعران معاصر از شعرای غرب سخن می‌گوید و به بررسی نقش این تأثیرپذیری در پیدایش ادبیات معاصر می‌پردازد. «دگرگونی ساخت‌ها و صورت‌ها» نیز بیشتر به مباحثی چون بیانیه‌های ادبی این دوره و تأثیرات بلاغت شعر فرنگی اختصاص یافته است، هرچند که در میان آن، باز از نهضت ترجمه و تأثیر شعر اروپایی سخن رفته است. معرفی شخصیت‌های ادبی این دوره و نگاه انتقادی به آثار آنان نیز زیر عنوان «از سنت به نوآوری» آمده است و کتاب با چند پیوست، مانند مقالهٔ معروف «تلقی قدما از وطن»، به پایان می‌رسد.

### ۲. یک نکته از برخی شاخصه‌های *با چراغ و آینه*

در ادامه به چند نمونه از مطالب درخشانی که می‌تواند به این اثر تشخّص دهد، و آن را به یکی از منابع و مآخذ اصلی در زمینهٔ ادبیات و شعر معاصر تبدیل کند اشاره می‌کنیم:

**۲- ۱. معرفی جنبه‌های ادبی شخصیت‌هایی چون وثوق‌الوله**: دربارهٔ شاعرانی چون عارف قزوینی، میرزادهٔ عشقی و... تا کنون کتاب‌های مستقلی انتشار یافته است و آنچه شفیعی‌کدکنی درخصوص آنها می‌نویسد، تازگی ندارد؛ اما هستند شاعرانی که کمتر شناخته شده و یا ناشناخته‌اند و آنچه در این فصل دربارهٔ آنها می‌آید با اهمیت است. از دستهٔ اوّل می‌توان به کسانی چون ادیب پیشاوری و ادیب نیشابوری و از دستهٔ دوم به وثوق‌الدوله اشاره کرد. شفیعی‌کدکنی اهل خراسان است و به همین جهت نیز با بزرگان آن دیار آشنایی مستقیم یا باواسطه دارد؛ چنان‌که ادیب پیشاوری را از طریق استاد خود، فروزانفر، که او نیز شاگرد ادیب پیشاوری بوده است، می‌شناسد. بنابراین مطالبی هم که دربارهٔ آنها و جایگاه علمی و ادبی‌شان نوشته بسیار جالب‌تر از آن مطالبی است که دربارهٔ عارف و ایرج میرزا نگاشته است. اما آنچه برای نگارنده تازگی دارد اشارهٔ شفیعی‌کدکنی به جایگاه ادبی کسانی چون وثوق‌الدوله است. آنچه من و هم‌نسلانِ من از این شخصیتِ نه چندان خوش‌نام می‌دانیم، جنبهٔ سیاسی اوست؛ اما نویسندهٔ کتابِ *با چراغ و آینه* از ساحت دیگرِ او نیز، هرچند به اختصار، پرده برمی‌دارد. این داوریِ کوتاه کافی است تا انگیزه‌ای باشد برای جست‌وجو و تفحّص در دیوان این شاعرِ سیاستمدار دورهٔ مشروطه. شفیعی دربارهٔ وثوق‌الدوله می‌نویسد: «یکی از شعرای این دوره که با ادبیات غرب آشنایی بسیار عمیقی داشته و در جهت انتقال بعضی نمونه‌ها به شعر فارسی بسیار موفق بوده است وثوق‌الدوله (۱۲٥٤-۱۳۲۹ ه.ق) است. وی که سیاستمداری ورزیده و به علت قرارداد معروف مورد نفرت عامهٔ مردم ایران بوده است، در شعر مقام بسیار والایی دارد و در بافت تاریخی عصر خودش یکی از سه چهار شاعر توانا به شمار می‌رود که بعضی از قصاید او نمونه‌های برجستهٔ شعر مشروطیت و دورهٔ بعد از فرمان مشروطیت به شمار می‌رود» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۰: ۵۷۹).

**۲- ۲. معرفی بسیاری از سرچشمه‌های الهام شاعران معاصر**: آشنایی شفیعی کدکنی با چند زبان زندهٔ دنیا چون عربی و انگلیسی و گویا فرانسه سبب شده است تا او با شعر اروپایی و عربی نیز آشنا بوده و همین زبان‌دانی است که در فصل «جای پای شعر فرنگی» مبنای قضاوت او شده است. او در این فصل کوشیده است تا سرچشمهٔ الهام شعرهای دورهٔ مشروطه تا سال‌های انقلاب را بیابد. مثلاً دربارهٔ شعرهای یدالله رؤیایی می‌نویسد: «در همین سال‌ها یدالله رؤیایی (متولد ۱۳۱۰) مجموعهٔ *بر جاده‌های تهی* را نشر داده است که در آن «پشت پنجره» فکری است از پوشکین، ص٦٨ و «چنار» فکری از پل والری، ص١٤٦، و «فقیر و سگش» از ادبیات فرانسه اقتباس شده است، ص٢٦٣ ... » (همان ۲۲۳) این تلاش بسیار برای یافتن سرچشمهٔ الهام شاعران تا حد بسیار زیادی وابسته به فرضیهٔ کتاب *با چراغ و آینه* است؛ زیرا فرض این کتاب این است که «تمام تحولات و بدعت‌ها و بدایع شعر مدرن ایران تابعی از متغیّر ترجمه در زبان فارسی» است (همان ۲۵) که در ادامه بیشتر به آن خواهیم پرداخت[۱].

**۲- ۳. جمع‌آوری مقالات:** درنهایت اینکه در این کتاب بسیاری از مقالاتی که شفیعی کدکنی در این چند دهه در باب ادبیات نوشته و در مجلات مختلف چاپ شده جمع آمده است. این کتاب، محققان ادبیات معاصر را از جست‌وجوی بسیار آسوده می‌دارد و دیدگاه شفیعی کدکنی را دربارهٔ ادبیات معاصر آینگی می‌کند.

### ۳. برخی از انتقادات

با تمامی این محاسن، کتاب *با چراغ و آینه* ضعف‌هایی نیز دارد که از نگاه خوانندگان خود و بخصوص آنان که به ادبیات معاصر و تحولات آن حساس‌ترند، پنهان نمی‌ماند. برخی از این کاستی‌ها به راحتی می‌توانست نباشد، اما برخی دیگر روش پژوهش و نظریهٔ اصلی و تزِ کتاب (نقش ترجمه در پیدایش شعر معاصر) را به چالشی جدی می‌کشاند. مهم‌ترین این کاستی‌ها عبارت‌اند از:

---

[۱]. این کار شفیعی کدکنی یعنی جست‌وجو برای یافتن منابع الهام شاعران، اوّلین کار در این باره نیست و پیش از او نیز کسانی کوشیده‌اند تا با جست‌وجو در اشعار غربی سرچشمهٔ مضامین شعر معاصر را پیدا کنند. کتاب *سرچشمه‌های مضامین شعر امروز ایران* تألیف ولی‌الله درودیان از جملهٔ این تلاش‌هاست. اما تفاوت کار شفیعی کدکنی در این است که او ترجمه را عامل اصلی پیدایش ادبیات و شعر معاصر می‌داند درحالی که درودیان و دیگران چنین اعتقادی ندارند.

**۳- ۱. اختصار و جاافتادگی**: علی‌رغم حجم کتاب و پر برگ بودن آن متأسفانه برخی مطالب یا به اختصار بسیار بیان شده‌اند، یا اینکه اصلاً توضیحی دربارهٔ آنها داده نشده است. مثلاً اگر به همان معرفی وثوق‌الدوله و ارزش ادبی اشعارش توجه شود، این اختصار به‌خوبی دیده می‌شود. اگر نویسندهٔ با *چراغ و آینه* بر این باور است که وثوق‌الدوله همان شاعری است که می‌توان در میان سه یا چهار شاعر بزرگ آن زمان، نامی هم از او برد، پس چرا تمام مطالبی که دربارهٔ او در کتاب آمده است به دو صفحهٔ کامل هم نمی‌رسد و نویسنده نمی‌کوشد تا احکامی را که می‌آورد با آوردن شواهد و مدارکی اثبات کند. در حالی که مثلاً به فروزانفر ــ نمی‌توان او را شاعری بزرگ دانست ــ سیزده صفحه اختصاص داده است؟

گذشته از این اختصارها باید از جاافتادگی برخی از مطالب نیز سخن گفت. به عنوان نمونه در ذیل عنوان انواع ادبی دورهٔ مشروطه می‌نویسد:

> از نظر تنوع حوزهٔ مضمون، شعر مشروطیت یکی از کامل‌ترین ادوار شعر فارسی ماست، همچنان که نثر آن نیز چنین است. زیرا مجموعهٔ انواعی را که پیش از آن در سراسر ادوار ادب ما رواج داشته، به نوعی شامل است به ضمیمهٔ بعضی از انواع که به گونه‌ای خاص در ادب این دوره احیا شده و یا اصولاً به وجود آمده است؛ از قبیل شعر نمایشی یا نوعی شعر میهنی (همان ۹٤).

اما در کتاب و در عمل سخنی از شعر نمایشی نیست. شفیعی‌کدکنی از شعر غنایی، حماسی و تعلیمی در دورهٔ مشروطه ــ که در کتاب‌های انواع ادبی به تفصیل دربارهٔ آنها سخن گفته شده است ــ و از تغییرات آن نسبت به گذشته سخن می‌گوید که در جای خود بسیار سودمند است، اما از آن نوع ادبی (شعر نمایشی) که در این دوره رواج یافته است هیچ نمی‌گوید و این در حالی است که کتاب حاضر به بررسی شعر معاصر می‌پردازد و منطقی‌تر آن است که در چنین کتابی اولویت با انواع ادبی پدیدآمده در این زمان باشد، ولی داستان به گونه‌ای دیگر است.

**۳- ۲. لغزش در تعریف مفاهیم نظری/فلسفی**: کسانی که از شاگردی و حضور در کلاس‌های درس شفیعی‌کدکنی بهره‌مند بوده و هستند به تجربه می‌دانند و شهادت می‌دهند که او محققی است با دامنهٔ دانش و اطلاعات بسیار گسترده از تاریخ و علوم

دینی گرفته تا مباحث بلاغی قدیم و جدید و... . با این همه، توغّل او در مباحث فلسفهٔ غرب و نظریه‌های ادبی به پایهٔ تسلط او بر مباحث تاریخی و بلاغی نیست، یا این گونه به نظر می‌آید. چنان‌که در آثارش حتی آنهایی که مانند *موسیقی شعر* در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی است، به ندرت نامی از هوسرل و هایدگر به میان می‌آید، یا به آرای کسانی چون بارت و گادامر ارجاع می‌شود؛ توجه به آثار و آرای فرمالیست‌های روسی را نیز نمی‌توان دلیل آشنایی عمیق او با فلسفهٔ غرب دانست؛ چراکه فرمالیست‌ها اصولاً به عنوان منتقدان ادبی و نه فلاسفه شناخته می‌شوند. این امر به خودی خود ایرادی ندارد و نمی‌تواند داشته باشد؛ زمینهٔ تحقیقاتی شفیعی‌کدکنی یعنی متون عرفانی و تصحیح متون، با آن مباحث فلسفی/نظری رابطهٔ خاصی ندارد؛ اما متأسفانه گاهگاهی که او به این مباحث می‌پردازد، لغزش‌هایی در کارش دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان به برداشت نادرست او از نظریهٔ سوسور اشاره کرد. بنا بر برداشت شفیعی‌کدکنی، سوسور با تکیه بر دو مفهوم «هم‌زمانی»[1] و «در زمانی»[2] دو موجودیت متفاوت برای زبان متصور است:

«به زبان بسیار ساده، می‌توان گفت که هر زبانی دو نوع موجودیت دارد: یکی موجودیت **تاریخی** و **مستمری** که از آغاز پیدایش تا اکنون دارد و دیگری موجودیت **کنونیِ** آن که خود یک دستگاه کامل و یک منظومهٔ مستقل صرفی و نحوی و واژگانی است. مثلاً زبان فارسی دری، همین زبانی که شاعرانش از رودکی تا فروغ فرخزاد و نویسندگانش از بلعمی تا صادق هدایت، حوزهٔ تاریخی هزار و دویست ساله‌ای را تشکیل می‌دهند، یک موجودیت صرفی و نحوی و واژگانی در آثار هدایت و فروغ دارد و یک موجودیتِ تاریخی (شامل انواع واژگان و ترکیب‌های گرامری) که از رودکی و بلعمی تا هدایت و فروغ را شامل می‌شود.

نکتهٔ مورد نظر خودم را از مقایسهٔ فروغ و اخوان آغاز می‌کنم و فروغ را یک شاعر هم‌زمانی در نظر می‌گیرم و اخوان را یک شاعر در زمانی. شما اگر شاهکارهای فروغ را که در *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم*... انتشار یافته و شاهکارهای اخوان را که شعرهای نو او در *زمستان* و *آخر شاهنامه* و *از این اوستا* است، با هم مقایسه کنید، بی‌درنگ

---

[1] synchrony
[2] diachrony

متوجه این نکته می‌شوید که فروغ فقط یک شاعر «هم‌زمان» است و نشانه‌های «در زمانی» در کار او ــ در شاهکارهای او ــ بسیار نادر و در حکم معدوم است. فروغ، کسی است که فقط سطر آخر صفحه را به رسمیت می‌شناسد و به دیگر سطرهای آن کاری ندارد؛ اما اخوان در شاهکارهای خویش شاعری «در زمان» است و می‌کوشد با تمام سطرهای این صفحه ــ که رمزی از کل موجودیت تاریخی زبان فارسی است ــ سر و کار داشته باشد. در حوزهٔ دیگر ساحت‌های فرهنگی نیز همین حکم میان این دو شاعر بزرگ مصداق دارد. فروغ به اندیشهٔ تاریخی و ذهنیت فلسفی و اساطیری و دینی ما به اعتبار جانبِ diachronic آن کاری ندارد یا کمتر و بسیار کمتر سروکار دارد در صورتی که آنچه اوج شاهکارهای اخوان را تشکیل می‌دهد، شعرهایی است که در آن با تمام ساحات فرهنگ و زبان سر و کار داریم (همان ۳۱۳ـ۳۱۱).

دیده می‌شود که شفیعی‌کدکنی از مفاهیم نظری سوسور استفاده می‌کند تا به پشتوانهٔ آنها زبان اخوان را بر زبان فروغ برتری دهد اما در کمال ناباوری باید گفت که نه‌تنها سوسور هرگز چنین نظری نداشته، بلکه برداشت شفیعی‌کدکنی تا حد بسیار زیادی در تقابل با آرای سوسور است. در برداشت شفیعی کدکنی بارِ تاریخی و حرکت تکاملی و مستمر دیده می‌شود؛ در نظر او هر دوره‌ای، زبان خاص خود را دارد و عصر حاضر نیز زبان خاص خود را. برای همین مثلاً بارها از واژهٔ «تاریخی» و «استمرار» در بحث خود استفاده می‌کند و می‌نویسد:

> چون شعر یک پدیدهٔ فرهنگی است و فرهنگ یک واحد **تاریخی** است، هرچه این جنبهٔ تاریخی عمیق‌تر باشد، بقا و **استمرار** شعر ــ که یکی از وجوه آن است ــ بیشتر خواهد بود (همان ۳۱٤).

در حالی که نظریهٔ سوسور کاملاً ضد تاریخی و غیر تکاملی است و اصلاً نظریه‌اش در تقابل با نظر آن دسته از زبان‌شناسانی قرار دارد که زبان را امری تاریخی و فرهنگی می‌دانند. «سوسور این نظریه را نمی‌پذیرد و از نظر او، تاریخ، بستر زبان را تشکیل نمی‌دهد. زبان برای خودش یک هیئت مستقل دارد. وی میان زبان، گفتار و قابلیت گفتار تفاوت قائل می‌شود... گفتار یک پدیدهٔ فرهنگی است؛ اما زبان یک پدیدهٔ فرهنگی نیست. بلکه زبان، سیستم یا نظامی است که پشت گفتار نهفته است. لذا سیستم

یا نظام از لحاظ تاریخی تدریجی‌الحصول نیست. زبان یک محصول تاریخی نیست» (خاتمی ٥٢٤).

شفیعی بر این باور است که شعر شاعرانی که «درزمانی»اند نسبت به شعر شاعران «هم‌زمانی» ارزش بیشتری دارد (شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۰: ۳۱٤). اما گرفتن جانبِ «درزمانی» و برتری دادن آن بر «هم‌زمانی» درست مخالف نظام فکری سوسور است. زیرا به گواه سوسورشناسان، سوسور خود مطالعهٔ «هم‌زمانی» زبان را اصلی و مهم می‌دانست:

«پیش از سوسور زبان از منظر تاریخ تغییراتِ کلماتِ منفرد در طول زمان یا به صورت «درزمانی» مورد مطالعه قرار می‌گرفت و فرض بر این بود که کلمات به نوعی از چیزهایی که مبیّن آنها هستند، تقلید می‌کنند. سوسور پی برد که باید زبان را نه به عنوان مجموعه‌ای از کلمات منفرد با پیشینه‌ای منفرد، بلکه به عنوان نظامی ساختاری از روابط میان کلمات آن گونه که در مقطع زمانی مشخصی به کار می‌روند، یا به شکل «هم‌زمانی» در نظر گرفت» (تایسن ۳٤۱).

به اختصار آنکه اگر خواسته باشیم با مبانی نظری سوسور و ساختارگرایان به بررسی و مقایسهٔ زبان اخوان و فروغ فرخزاد بپردازیم، باید جانب فروغ را بگیریم و، او را به اخوان ثالث ترجیح دهیم چرا که زبان فروغ «هم‌زمانی» است و نه زبان اخوان ثالث.

### ۳- ۳. فقر رویکرد تاریخی

یکی از اصلی‌ترین ضعف‌های کتاب با *چراغ و آینه*، فقدان رویکرد تاریخی آن است؛ تا آنجا که می‌توان گفت توصیف، بیشترین سهم را در بیان مطالب این کتاب داشته است. این امر شاید به خودی خود ضعف نباشد، به‌ویژه اینکه در ایران کمتر به این رویکرد توجه شده و می‌شود؛ اما زمانی که نویسندهٔ کتاب بارها بر تاریخ و «نقش تاریخی» تأکید فراوان می‌کند و، می‌نویسد: «غفلت از نقش **تاریخی** یک اثر و جانب حیات ارگانیک آن و خیره شدن در اجزای سازندهٔ ساخت و صورت آن، مهم‌ترین عامل گول‌زنندهٔ نسل‌هایی است که در هر عصری خود را تباه کرده‌اند» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۰: ٦۱۷). می‌توان از ایشان پرسید که چرا خود در عمل به رویکرد تاریخی چنین بی‌تفاوت‌اند و فقط گاهگاهی از آن بهره می‌گیرند. البته به نظر نویسندهٔ این نقد، آنچه شفیعی‌کدکنی از روش تحقیق تاریخی در نظر دارد با آنچه امروزه در علوم انسانی،

به‌ویژه در جامعه‌شناسی و فلسفه و مطالعات فرهنگی، به کار می‌رود تفاوت اساسی دارد. مثلاً جایی که می‌گوید «نقش تاریخی در مجموع چیزی نیست جز معنا و رنگ و بویی که هر شعر از بافت تاریخی خویش می‌گیرد. اگر جای شعر را در زنجیرهٔ تاریخ پس و پیش کنیم ــ که البته این فقط در ذهن و در عالم خیال قابل تصور است... ــ آن شعر می‌تواند ارزش متفاوتی پیدا کند.» (همان ٦١٢) تا حدودی به روش تاریخی نزدیک می‌شود؛ اما زمانی که می‌نویسد: «گاه یک شاعر نیز در مجموع دارای نقش تاریخی است، مثل سنایی و در عصر ما نیما» (همان ٦١٢). با تأکید بر سوژهٔ آگاه (نیما، سنایی) از رویکرد تاریخی فاصله می‌گیرد و زمانی که نقش تاریخی را موهبتی الهی می‌داند (همان ٦١٠) به‌کلی در مقابل نظریهٔ تاریخی می‌ایستد. آنگاه که نام افلاطون را به میان می‌آورد تا نشان دهد که «نقش تاریخی را هیچ ناقدی گیرم افلاطون به طور نظری نمی‌تواند کشف یا پیش‌بینی کند. این را مردم زمانه و ادوار تاریخ عملاً کشف می‌کنند و بس.» (همان ٦١١) درست در جهت مخالف رویکرد تاریخی گام برمی‌دارد زیرا افلاطون همان فیلسوفی است که تاریخ‌گرایان کینه‌ای بی‌پایان از او بر دل دارند و کوشش آنها همواره اثبات نادرستی اندیشه‌های او به‌خصوص تئوری عالم مُثُل بوده است. نام بردن از افلاطون آن هم با لحنی فروتنانه در بخشی که سخن از نقش تاریخی است، نه‌تنها تناقضی بزرگ است، بلکه نشان از برداشت متفاوت شفیعی‌کدکنی از تاریخ و رویکرد تاریخی دارد؛ برداشتی که البته خود هرگز به شکلی منسجم به بیان آن نمی‌پردازد. اما پیش از آنکه به نشان دادن این ضعف (نبود نگاه تاریخی) بپردازیم، به معرفی مختصر این رویکرد خواهیم پرداخت.

رویکرد تاریخی قدمت و سابقهٔ چندانی ندارد و می‌توان از نیچه، فیلسوف آلمانی، و آثار او مانند تبارشناسی اخلاق به عنوان یکی از چهره‌های آغازین این رویکرد یاد کرد. اساس این رویکرد را باوری شکل می‌دهد که بر پایهٔ آن حقایق، مفاهیم و... موضوعاتی تاریخی و زمان‌مند و مکان‌مندند که با تغییر شرایط تاریخی، زمانی و مکانی، آنها نیز تغییر خواهند کرد. به نوعی این دیدگاه هیچ‌گونه ذات ثابت و پایداری برای حقایق و مفاهیم قائل نیست. این رویکرد در واقع واکنشی است به دیدگاه‌های غیرتاریخی گذشتگان و فلاسفه‌ای چون افلاطون. گذشتگان بر این باور بودند که حقایق و مفاهیم اموری ازلی و ابدی و بیرون از بُعد زمان‌اند که گذر زمان و تغییر مکان نمی‌تواند تأثیری

بر آنها داشته باشد و به نوعی آنها را اموری جهان‌شمول می‌دانستند که در هر زمان و مکانی یکسان‌اند، چنان‌که مثلاً مقوله‌های کانتی چنین خصلتی داشتند؛ یا ارسطو قوانین منطق را جهان‌شمول تصور می‌کرد. اوج این اندیشه و یکی از اصلی‌ترین نظریه‌پردازان آن افلاطون است که با ارائهٔ نظریهٔ عالم مُثُل ــ عالمی که بیرون از زمان و مکان است ــ ذات تغییرناپذیری برای حقایق و مفاهیم در نظر می‌گرفت.

بنابر رویکرد تاریخی ــ که نیچه، فوکو، و کوهن معروف‌ترین مروّجان آن بوده‌اند ــ باید از شرایطی تاریخی سخن گفت که سبب پیدایش/نابودی یا منطقی/غیرمنطقی بودن مفاهیم و گزاره‌ها در هر عصری می‌شوند. اگر خواسته باشیم از ادبیات مثالی ذکر کرده باشیم می‌توان به پیدایش رمان و یا گزارهٔ برابری مردان و زنان اشاره کرد. در رویکرد تاریخی تلاش می‌شود تا بدان گفتمان و چهارچوبی دست یافت که سبب پیدایش رمان و یا معنادار و منطقی شدن گزارهٔ برابری مردان و زنان می‌شود و نه کسانی که اولین بار رمان را نوشته‌اند و یا از برابری زن و مرد سخن گفته‌اند (این رویکرد مدعی مرگ فاعل و سوژهٔ انسانی است)، با توجه به این رویکرد، رمان ژانری تاریخی (و نه ازلی‌ـابدی) است و پیدایش آن تنها در شرایط خاص زمانی و مکانی عصر مدرن امکان‌پذیر است؛ همان‌گونه که گزارهٔ برابری مردان با زنان، گزاره‌ای جهان‌شمول نبوده و تنها در گفتمان مدرن منطقی جلوه نموده است و چه بسا که فلاسفه و منطق‌دانان گذشته آن را غیر منطقی می‌دانستند.

با توجه به این مقدمات می‌توان گفت که شفیعی‌کدکنی در این کتاب و برخلاف گفتهٔ خویش عمدتاً رویکردی غیر تاریخی داشته است[1] و اگر سخنی یا تأکیدی بر نقش

---

[1]. چنان‌که در متن مقاله نیز اشاره شد، شفیعی کدکنی گاهی به رویکردهای تاریخی بسیار نزدیک می‌شود (هرچند که ظاهراً این نزدیک شدن بیشتر غریزی باشد تا آموخته) و کارهای درخشانی نیز در این باره انجام می‌دهد. مثلاً وقتی که به بررسی مفهوم آزادی و تفاوت آن در دورهٔ مدرن و پیشامدرن می‌پردازد، کاملاً تاریخی عمل می‌کند؛ ازآن‌رو که برای آزادی، ذات و جوهر ثابت در نظر نمی‌گیرد و نشان می‌دهد که با تغییر تاریخی، زمانی و مکانی، مفاهیم نیز تغییر می‌کند. می‌دانیم که بی‌اعتقادی به ذات و جوهر مفاهیم یکی از اصول رویکردهای تاریخی است (شرت ۱۸۷). همچنین مقالهٔ دیگر شفیعی کدکنی با عنوان «تلقی قدما از وطن»، که در پیوست کتاب آمده است، یکی از بهترین تحقیقات تاریخی در دورهٔ معاصر (البته در حوزهٔ ادبیات) است و به گمان من، همین رویکرد سبب شهرت این مقاله شده است.

تاریخی و... دیده می‌شود، عمدتاً تاریخ به معنایی که گفتیم نیست. نمونه‌های زیر می‌تواند روشنگر این مسئله باشد:

**۳- ۳. ۱. سکوت دربارهٔ چرایی پیدایش مضامینی چون برابری زنان و مردان که اوّلین بار در دورهٔ مشروطه مطرح شد:** بخش عمده‌ای از فصل «چشم‌اندازی دیگر» به پیدایش مضامین جدید در شعر معاصر و یا تغییر در مضمون‌های گذشته اختصاص دارد. یکی از این مضامین مسئلهٔ زن و یا، به تعبیری بهتر، مضمون برابری زنان با مردان است که در شعر دورهٔ مشروطه فراوان دیده می‌شود. شفیعی‌کدکنی پس از آنکه به ارائهٔ نمونه‌هایی از نگاه گذشتگان ــ که غالباً نگاهی منفی بوده است ــ می‌پردازد و ریشهٔ برخی از امثال و روایات معروف چون نعم الختن القبر (بهترین داماد گور است) را نشان می‌دهد، می‌گوید که با آمدن مشروطه به ناگاه ورق برمی‌گردد:

> وقتی مشروطیت و مقارنات آن شکل گرفت، مسئلهٔ زن و تربیت و آموزش زن در مرکز بحث‌ها و مقالات قرار گرفت به طوری که یکی از تم‌های اصلی شعر شاعران مشروطه را «نسائیات» تشکیل داد. کمتر شاعری در مرکز شعر این دوره قرار دارد که چندین شعر دربارهٔ زن و حقوق زن و ستایش ارزش‌های زن نگفته باشد: بهار، ایرج، سیداشرف، عارف، عشقی، لاهوتی و بعدها پروین و شهریار و... بهترین شعرها را در این زمینه سروده‌اند (همان ۸٦).

اما دلیل این تغییر ناگهانی چیست؟ از نظر او آموزه‌های شاعران و روشنفکران این دوره «در نتیجهٔ این‌گونه بیان صمیمی متکی به مذهب و نیز آن لحن گزندهٔ ایرج و امثال او و بسیاری متفکران و نویسندگان پیشاهنگ زن ایرانی شکفت و نبوغ دفن‌شدهٔ خویش را همچون مسیح که العازر را از خاک برآورد در چهرهٔ انبوهی از شاعران و هنرمندان و نویسندگان و دانشمندان و محققان بزرگ به تاریخ قرن بیستم هدیه کرد» (همان ۸۷).

آنچه مشخص است، نویسندهٔ *با چراغ و آینه* برای تشریح شرایطی تاریخی که با استقرار آن، گزارهٔ برتری مردان بر زنان را، که تا دیروز منطقی می‌نمود بی‌معنا می‌کند، و برابری مردان و زنان را منطقی جلوه می‌دهد، کوششی نمی‌کند و افتخار این تغییر را به کسانی چون ایرج میرزا و میرزادهٔ عشقی می‌دهد که عملاً با رویکرد تاریخی در تضاد است، زیرا در این رویکرد فرد یا فاعل شناسایی، محلی از اعراب ندارد.

ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد

**۳- ۳. ۲. سکوت دربارهٔ چرایی پیدایش انواعی چون شعر نمایشی، طنز و ادبیات کودک**: شفیعی بارها و بارها از پیدایش انواع مذکور در دورهٔ مشروطه سخن می‌گوید. مثلاً دربارهٔ نقد ادبی می‌نویسد:

> نقد ادبی در ایران بسیار اندک‌مایه بوده است. در کنار شاهکارهای بزرگ ادبی زبان فارسی، ادیبان ما از نقد و انتقاد ادبی بی‌بهره بوده‌اند (همان ۱۰٤).

نیز دربارهٔ ادبیات کودک به نکتهٔ جالبی اشاره می‌کند:

> امروز حوزه‌ای به نام ادبیات کودک و شعر کودک در ادبیات تمام ملل وجود دارد ولی در شعر فارسی تا حدود شصت سال پیش کسی به فکر این مسئله نبود (همان ۱۰۲).

اما آنچه ناگفته می‌ماند چرایی پیدایش آنهاست. شفیعی پاسخی برای این چراها ندارد و یا نمی‌دهد و تنها به این گفته که آنها در این دوره پدیدار شده‌اند بسنده می‌کند؛ زیرا رویکردی که او غالباً در پیش می‌گیرد، یعنی رویکرد غیر تاریخی، از یافتن پاسخی برای این سؤالات ناتوان است و آن را نتیجهٔ نبوغ شاعر یا شاعران تصور می‌کند و بدین‌گونه از کنار آن می‌گذرد.

**٤- ۳. تأکید بسیار بر نقش ترجمه در پیدایش ادبیات و شعر معاصر:** ویژگی و تفاوت عمدهٔ کتاب *با چراغ و آینه* با سایر کتاب‌هایی که به بررسی ادبیات معاصر پرداخته‌اند؛ تأکید بسیار نقش ترجمه در پیدایش شعر معاصر است. تز اصلی کتاب را در پشت جلد کتاب می‌خوانیم:

> جملهٔ درخشانی که در سراسر این کتاب گسترده می‌شود و بخش عظیمی از فصول آن را زیر چتر معنوی خویش می‌گیرد، این است که تمام تحوّلات شعر مدرن فارسی در قرن اخیر تابعی است از متغیّر ترجمهٔ ادبیات و شعر اروپایی در قلمرو زبان پارسی. بدین گونه می‌بینیم که تمام بدعت‌ها و بدایعی که شاعران مدرن ایران، در این صدساله به وجود آورده‌اند نتیجهٔ پیوند فرخنده‌ای است که فرهنگ ایرانی با ادب و فرهنگ مغرب‌زمین برقرار کرده است.
> تحول در زبان شعر و تصاویر و موسیقی شعر و دگرگونی رمزهای آن و نیز تحول در شیوهٔ نگاه شاعرانِ متجدد ایرانی نسبت به زندگی و جامعه و طبیعت و تاریخ، همه و همه نتیجهٔ این پیوند است... (همان: پشت جلد کتاب)

همان‌طور که در بالا آمد، تز اصلی کتاب شاید مناقشه‌برانگیزترین موضوع کتاب باشد. اما چرا شفیعی‌کدکنی تا بدین حد به ترجمه بها داده و از آن به عنوان اصلی‌ترین عامل پیدایش شعر معاصر یاد می‌کند؟ چگونه می‌توان پذیرفت که آنچه سبب پیدایش ادبیات معاصر و به‌ویژه شعر معاصر از مضمون تا بوطیقای آن شده است، تنها ترجمهٔ شعر اروپایی بوده باشد؟

مقدماتی که سبب شده شفیعی‌کدکنی به چنین نتیجه‌ای دست یابد، در کتاب با *چراغ و آینه* حضور دارد؛ ایشان به خوبی به این مسئله واقف‌اند که ادبیات دورهٔ مشروطه تفاوتی کاملاً بنیادین با ادبیات پیش از خود دارد. تا آنجا که می‌نویسد:

> ادبیات مشروطه در قیاس با دورهٔ قبل از آن مثل آن می‌ماند که دو رنگ کاملاً متضاد را در کنار یکدیگر قرار دهیم، مثلاً سیاهی در کنار سپیدی (همان ۲۷).

این در حالی است که در گذشته و میان ادوار مختلف چنین تضادی نبوده است؛ زیرا:

> مرز ادبیات در دیگر ادوار، از مقولهٔ این دو رنگ متضاد نیست، بلکه مانند آن است که از رنگ سفید به خاکستری کمرنگ و بعد پررنگ و آنگاه به رنگ سیاه برسیم، فقط با دقت علمی و جست‌وجوی فنی است که دگرگونی را می‌توان احساس کرد (همان ۲۷).

از سوی دیگر در ساختار اجتماعی و نهادهای آن (دین و... ) و همچنین ساختار اقتصادی آن تحوّلی که چنین دگرگونی‌ای را سبب شده باشد، روی نداده است و تجربهٔ مشروطه در عمل ناکام مانده است. به قول نویسندهٔ کتاب:

> ما هنوز بنیادهای عقلانی و تاریخی رمانتیسم را تجربه نکرده‌ایم و از پل اومانیسم ــ که شرط اصلی است ــ جرئت نکرده‌ایم که عبور کنیم؛ همان بهتر بگویم به تعبیر ابوالفضل بیهقی «در همه کارها ناتمامیم». در آستانهٔ مشروطیت ما بر لبهٔ این پل ایستاده بودیم. چند گامی نیز روی پل راه رفته بودیم. مصلحت ندیدند که عبور انجام شود. بازگشتیم که اکتشاف چاه‌های نفت و میدان‌های گاز در راه بود (همان ۱۹–۱۸).

از این مقدمات سؤالی اینچنین سر برمی‌آورد؛ چه عاملی در غیاب تغییرات اقتصادی و اجتماعی سبب دگرگونی بنیادین (و نه تدریجی) ادبیات می‌تواند باشد؟ به این سؤال شاید بتوان پاسخ‌های متعددی داد اما پاسخی که شفیعی‌کدکنی می‌دهد، این است: ترجمهٔ شعر فرنگی. اگر ایشان به‌صراحت می‌گوید که تمام تحولات شعر مدرن فارسی

در قرن اخیر تابعی است از متغیّر ترجمهٔ ادبیات و شعر اروپایی در قلمرو زبان پارسی به همین دلیل است. به نظر شفیعی‌کدکنی تمام اتفاقاتی که در این صد و اندی ساله در ادبیات فارسی افتاده است از تغییر در مضمون گرفته تا دگرگونی هنجارهای ادبی و ژانرها، همه و همه به دلیل ترجمهٔ شعر غربی است. در فصل «جای پای شعر فرنگی» می‌گوید «نخستین تأثیر روی حوزهٔ مضمون یا فکر یا موضوع است» (همان ۱٤۳). «در مرحلهٔ بعد تأثیر بر روی تصاویر و ایماژهاست» (همان: ۱٤۳) و سرانجام «آخرین حلقهٔ تأثیر شعر فرنگی بر شعر فارسی در مسئلهٔ زبان است که مهم‌ترین مسئله است» (همان ۱٤۳). شفیعی‌کدکنی برای اثبات این فرضیهٔ خویش، به دنبال منابع الهام شاعران ایرانی، شعر غربی را زیر و رو می‌کند و یا روزنامه‌ها و مجلات دورهٔ مشروطه را ورق می‌زند. فرضیه‌ای که اثبات آن کاری است بسیار دشوار و حداقل نویسندهٔ ناچیز این سطور (هرچند که ترجمه را فقط به عنوان یکی از عوامل دگرگونی و نه تنها عامل می‌پذیرد) آن را نمی‌تواند بپذیرد. زیرا عاملی دیگر را در غیاب تغییرات اقتصادی ـ اجتماعی دلیل دگرگونی بنیادین ادبیات معاصر می‌داند. به نظر نویسندهٔ این نقد، نه ترجمه بلکه تغییر پیش‌فرض‌ها آن عاملی است که سبب دگرگونی ادبیات معاصر شده است؛ عاملی که نویسندهٔ *با چراغ و آینه* اصلاً توجهی بدان ندارد. تغییر پیش‌فرض‌ها حتی در غیاب تغییرات اجتماعی و اقتصادی می‌تواند انقلابی در تمام خرده‌گفتمان‌های جامعه از سیاست و اقتصاد تا ادبیات و اخلاق به وجود آورد.

برخلاف آنچه شفیعی‌کدکنی گفته است، برخی بر این باورند که مشروطهٔ ایرانی کاملاً ناکام نبود؛ زیرا توانست تغییراتی در ذهن ایرانیان ایجاد کند (رحمانیان ۱٦۹) این جنبش و قیام هرچند نتوانست یک حکومت مشروطه به معنی غربی‌اش ایجاد نماید و سرانجامی جز سلطنت رضاخان نیافت، اما توانست پیش‌فرض‌های ذهن ایرانیان را تغییر دهد؛ تغییری که به نوبهٔ خود سبب پیدایش گفتمانی با هنجارهایی تازه گردید که نتیجهٔ ناگزیر آن هم چیزی نبود جز تغییر بنیادین ادبیات از مضمون گرفته تا بوطیقای شعری و ژانرهای ادبی.

به نظر نویسندهٔ این نقد، ترجمه به تنهایی چنان توانی ندارد که زمینهٔ تغییر و دگرگونی همه جانبهٔ شعر و ادبیات کشوری را سبب شود چنان‌که ترجمهٔ آثار یونانی نبود که رنسانس را به وجود آورد، بلکه تحولات به وجود آمده در ساختار جامعه و

ذهن اروپائیان آن عصر بود که سبب پیدایش عصر جدید (رنسانس) شد. گفتمان قرون وسطی در پاسخ‌گویی به پرسش‌های به وجود آمده، از خود ناتوانی نشان داد و سبب شد تا دانشوران آن عصر در جست‌وجوی پاسخ پرسش‌های خود، گفتمان پیشین را رها کرده و گفتمان جدیدی را پایه‌ریزی کنند. در این میان ترجمهٔ آثار یونانی نیز به نوبهٔ خود به تثبیت (و نه ایجاد) گفتمان جدید یاری رساند و نه چیزی بیشتر، که دقیقاً در ایران نیز تکرار می‌شود. گفتمان سنتی ایرانیان سست و ناتوان به حالت احتضار افتاده، شکست ایرانیان از روس‌ها آخرین میخ بر تابوت گفتمان سنتی بود. این شکست، پرسش‌های فراوانی پیش روی ایرانیان نهاد که گفتمان سنتی برای آنها پاسخی نداشت. این ناتوانی و عجز بیش و پیش از همه در سخنان عباس میرزا خود را نشان می‌دهد. ولیعهد و فرماندهٔ سپاه ایران که می‌داند پاسخ پرسش‌هایش را گفتمان سنتی بی‌جواب خواهد گذاشت، دست به دامان یک سیّاح غربی مانند ژوبر، می‌شود و از او می‌پرسد:

> آن چه قدرتی است که شما را تا این اندازه از ما برتر ساخته است؟ دلایل پیشرفت شما و ضعف ثابت ما کدام است؟ شما هنر حکومت کردن، پیروز شدن، و به کار انداختن همهٔ وسایل انسان را می‌دانید، در صورتی که ما گویی محکوم شده‌ایم که در منجلاب جهل غوطه‌ور باشیم و به زور دربارهٔ آیندهٔ خود بیندیشیم. آیا قابلیت سکونت و باروری خاک و توانگری مشرق زمین از اروپای شما کمتر است؟ اشعهٔ آفتاب که پیش از آنکه به شما برسد، نخست از روی کشور ما می‌گذرد، آیا نسبت به شما نیکوکارتر از ماست؟ آیا آفریدگار نیکی‌دهش که بخشش‌های گوناگون می‌کند، خواسته است که با شما بیش از ما همراهی کند؟ من که چنین اعتقادی ندارم. ای بیگانه به من بگو که چه باید بکنم تا جان تازه‌ای به ایرانیان بدهم. آیا من هم باید مانند این تزارِ مسکو که کمی پیش از این از تختش پایین می‌آمد تا شهرهای شما را تماشا کند، از ایران و تمامِ این دستگاه پوچ ثروت دست بکشم؟ یا بهتر آن است که مرد خردمندی جست‌وجو کنم و هرچه را که شایسته و بایستهٔ یک شاهزاده است، از او بیاموزم (ژوبر ۱۲۸).

بعد از این آشکارگی، ناتوانی گفتمان سنتی ایرانیان است که آنها را به طرد گفتمان سنتی و تأسیس گفتمان جدید وا می‌دارد و اعزام دانشجو به ایران، تأسیس دارالفنون و نهضت ترجمه را در پی دارد.

درحقیقت این شکست از روس‌ها و ناتوانی گفتمان سنتی ایرانیان بود که سبب شد، ایرانیان گزارهٔ «از نوک پا تا فرق سر غربی شدن» را جانشین گزارهٔ «هنر نزد ایرانیان است و بس» سازند وگرنه آنها پیش‌تر، بارها و بارها با غربیان و آثارشان مواجه شده

بودند اما به ندرت آنها را پذیرفته بودند. تنها به عنوان یک نمونه می‌توان به داستان طرد انگلیسی‌ها توسط کریم خان اشاره کرد که در کتاب *با چراغ و آینه* نیز آمده است. این پاسخ کریم خان است به وزرای خود که خواستار دیدار خان زند با سفیر انگلیس هستند:

> اگر با پادشاه ایران مهمی دارد ما پادشاه ایران نیستیم ما وکیل دولت ایرانیم. پادشاه ایران شاه اسماعیل (نوهٔ شاه سلطان حسین صفوی) است و در قلعهٔ آباده می‌باشد. ایلچی را به خدمت او ببرید و کارش را انجامی بدهید **و اگر با ما کاری دارد، ما با وی کاری نداریم**. (نقل از شفیعی‌کدکنی ۱۳۹۰: ۳۰)

چنان‌که دیدیم، برای نشان دادن اینکه چگونه تغییر گفتمان‌ها سبب تغییر ادبیات و هنجارهای آن می‌شود، باید تنها از رویکرد تاریخی (تحلیل گفتمان) یاری گرفت؛ تحلیل گفتمانی به ما می‌گوید که هر گفتمان (یا به تعبیر کوهنی هر پارادایم) بر اساس پیش‌فرض‌هایی شکل می‌گیرد که مشخص می‌سازد چه گزاره‌هایی هنجار و چه گزاره‌هایی ناهنجار و غیرمنطقی هستند. یکی از پیش‌فرض‌های گفتمان پیشامدرن (پیشامشروطیت) نابرابری بوده است؛ بدین معنی که تمام احکامی که در خرده‌گفتمان‌های این دوره، از سیاست گرفته تا معرفت‌شناختی، مشروعیت داشته‌اند، همگی بر این پیش‌فرض استوار بوده‌اند. با تحلیل بسیار مختصرِ چند خرده‌گفتمانِ (سیاست، اخلاق و معرفت‌شناختی) پیشامدرن می‌کوشیم تا نشان دهیم که در پسِ پشتِ همهٔ این احکام، این پیش‌فرض (نابرابری و نظام سلسله‌مراتبی) جای دارد.

**خرده‌گفتمان سیاسی**: در نظریهٔ سیاسی ایرانیان باستان، میان شاه و مردم هیچ فضای مشترکی در نظر گرفته نشده بود و شاه و رعیت، هر کدام خویشکاری خود را داشتند و میان آنها فاصله‌ای بود که اندیشهٔ ایرانی و نظریهٔ سیاسی آنان قادر به پر کردن آن نبود؛ یکی باید سروری و دیگری بندگی می‌کرد. این **نابرابری ذاتی** به دلیل در نظر گرفتن ویژگی فرّه ایزدی؛ برای شاه است که جنبهٔ ذاتی دارد نه اکتسابی، برای نمونه‌ای از فرهنگ پیشامدرن، می‌توان به این جمله از خواجه نظام‌الملک اشاره کرد:

> **ایزدتعالی در هر عصری و روزگاری یکی از میان خلق برگزیند** و او را به هنرهای پادشاهانه و ستوده آراسته گرداند و مصالح جهان و آرام بندگان را بدو بازبندد و در فساد و آشوب و فتنه را بدو بسته گرداند و هیبت و حشمت او اندر دل‌ها و چشم خلایق بگستراند

تا مردم اندر عدل او روزگار همی‌گذرانند و آمن همی‌باشند و بقای دولت همی‌خواهند (نظام‌الملک ٦).

**خرده‌گفتمان اخلاق:** در نزد ایرانیان هرچند اخلاق و مباحث اخلاقی اهمیت بسیاری داشت، اما آنان هرگز یک نظریهٔ مدون اخلاقی تدوین نکردند و برخلاف غرب که حداقل نمونه‌هایی از اخلاق غیر دینی (ارسطو) در تاریخ آن دیده می‌شود، در ایران تصوّر اخلاق بدون دین ممکن نبود. عصارهٔ مباحث اخلاقی گذشتگان را می‌توان در داستان خضر و موسی در *مثنوی معنوی* دید. هدف مولوی از بیان این داستان، نشان دادن نظام نابرابر و سلسله‌مراتبی (و نه برابر) اخلاق در نزد مولانا و سایر صوفیه است. اخلاق و قواعد اخلاقی که در یک زمان، دربارهٔ موسی صادق است، دربارهٔ خضر ــ که ولی خدا بوده و از لحاظ جایگاه بالاتر از موسی که نبی است، قرار دارد ــ صادق نیست. ابیات زیر را از *مثنوی* بخوانیم:

آن پسر را کش خضر ببرید حلق  سرّ آن را در نیابد عام خلق
آنکه از حق یابد او وحی و جواب  هر چه فرماید بود عین صواب...
تو گمان بردی که کرد آلودگی  در صفا غش کی هلد پالودگی...
گر نبودی کارش الهام اله  او سگی بودی درانده نه شاه
پاک بود از شهوت و حرص و هوا  نیک کردی لیک نیک بدنما

(مولوی ۱۵ ـ ۱٤).

**خرده‌گفتمانِ معرفت‌شناختی:** در خرده‌گفتمان معرفت‌شناسانهٔ پیشامدرن ایرانی آنچه اصالت دارَد، عالم غیب است، یعنی عالمی که خزینهٔ حقایق است و تنها تعداد اندکی از برگزیدگان می‌توانند به دانش دست یابند. به تعبیر ابن سینا:

«خداوند با فضل و رأفت خویش بر مردمان منّت نهاد و آنان را در عقل‌ها و اندیشه‌هایشان **نابرابر** آفرید؛ همچنان‌که در دارایی و منازل و رتبه‌های اجتماعی متفاوت نمود؛ زیرا در برابری‌های احوال و نزدیکی توانایی‌هایشان فسادی نهفته که آنان را به نابودی سوق می‌دهد. پس صاحبان عقل و اندیشه می‌دانند که هرگاه تمام مردم پادشاه بودند، همدیگر را نابود می‌کردند و اگر همه رعیت و بنده بودند، خود را هلاک می‌نمودند» (ابن‌سینا ۸۱).

ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد

**نابرابری: پیش‌فرض گفتمان پیشامدرن ایرانی**

آنچه از بررسی و تحلیل و مطالعهٔ روابط میان‌گفتمانی این سه گفتمان به دست می‌آید، این است که اصلی‌ترین پیش‌فرض دورهٔ پیشامدرن نابرابری و نظم سلسله‌مراتبی است. در گفتمان پیشامدرنِ ایرانیان، نابرابری یک اصل بدیهی بوده است. مثلاً در خرده‌گفتمان سیاست، پادشاه به واسطهٔ فره ایزدی خویش از سایر مردم برتر و متمایز و در رأس هرم جامعه قرار داشت. یا در خرده‌گفتمان اخلاق چنان‌که در داستان خضر و موسی دیدیم آن قوانینی که خضر مکلف به انجام آن است، دقیقاً همان قوانینی نیستند که موسی نیز باید آنان را انجام می‌داد. آنها از لحاظ قوانین کاملاً نابرابر بوده، یکی (خضر) در رأس نظام سلسله‌مراتب اخلاق و دیگری (موسی) در پایین آن جای داشت. که همانند این امر در خرده‌گفتمان معرفت‌شناختی نیز دیده می‌شود. از نظر عامهٔ مردم و فلاسفهٔ پیشامدرن، خداوند تنها به عدهٔ معدودی این توانایی را می‌بخشد که به کشف حقیقت نائل شوند که همان نابرابری افراد در کشف حقایق است.

در چنین گفتمانی که پیش‌فرض آن نابرابری است، طبیعی است که مثلاً نابرابری زن و مرد یک هنجار باشد و غالب بزرگان این سرزمین زن را مایهٔ شرمساری بدانند و بر مرگ دختران خود شادی کرده، نعم الختن القبر را کلامی حکیمانه بدانند. نمونه‌ها در این زمینه کم نیستند از جمله:

در این فرهنگِ زن‌ستیز و یا کمی ملایم‌تر، زن‌گریز، زن بودن یعنی عیب‌ناک بودن. ابن مسکویه در *جاویدان خرد* خود می‌نویسد: «زنان عورت‌اند یعنی عیب‌هااند» (ابن مسکویه ۳۲۰). وقتی عارفی به پایهٔ شیخ محمود شبستری، زنان را ناقص‌عقل دانسته، می‌سراید:

به گفتار زنان هرگز مکن کار  زنان را تا توانی مرده انگار
زنان چون ناقصات عقل و دین‌اند  چرا مردان ره آنان گزینند
(شبستری ۷٤)

دیگر نباید به انوری خرده گرفت و بر او تهمت نهاد که چرا بدترین مردان را بر بهترین زنان برتری می‌دهد و فرمانبرداری از زنان را به نوعی جنون محض قلمداد می‌کند:

زن چو میغ و مرد چون ماه است ماه را تیرگی ز میغ بود
بدترین مرد اندرین عالم به بهینه‌زنان دریغ بود
هر که او دل نهد به مهر زنان گردن او سزای تیغ بود
(انوری ٦۳۰)

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، اتفاقی که در دورهٔ مشروطه افتاد، تغییر پیش‌فرض‌ها بود. در این دوره با تغییر پیش‌فرض‌های گفتمان پیشامدرن و جانشینی پیش‌فرض‌های عصر مدرن (برابری و ...) تمام خرده‌گفتمان‌های گفتمان مدرن (سیاست، اقتصاد، اخلاق و ...) نیز به‌کلی دگرگون شدند. این جابه‌جایی و تغییر در پیش‌فرض‌ها سبب شد که احکامی که در گذشته هنجار و عقلانی دانسته می‌شد، و کسی در منطقی بودن آنها ذره‌ای تردید نداشت، به‌یکباره ناهنجار و غیرمنطقی جلوه کند و هر شاعر و فیلسوف و تحصیل‌کرده‌ای به نفی آن بپردازد. به همان گزارهٔ برتری مردان بر زنان دقّت کنید، با استقرار گفتمان مدرن، این حکم که تا چندی پیش معقول بود و همهٔ فلاسفه و منطق‌دانان بر عقلانی بودن آن اطمینان داشتند، تبدیل به حکمی ناهنجار و غیرمنطقی گردید و هر کسی که از راه رسید از برابری زن و مرد سخن گفت و گذشتگان را حال چه سعدی و چه ابن سینا به باد انتقاد گرفت. برای نمونه می‌توان به تقی رفعت ــ که خود را فمینا خوانده است ــ و اشعار او اشاره کرد:

عنوان تو زهره، ماه، خورشید
دوری تو از این جهان سیار
خواری تو در این دیار خون‌خوار
دلسرد ز خود، ز غیر نومید...
آنان که تو را همی به زانو
در سجدهٔ عشق می‌پرستند
مانند وحوش دشت هستند
اندر پی صید در تکاپو (نقل از آرین‌پور ٤٥٦)

گذشته از روشنفکران این عصر چون ملکم‌خان، مسئلهٔ تساوی حقوق زن و مرد و توجّه به جایگاه زن، یکی از مباحث اصلی اشعار و داستان‌های شاعران و نویسندگان این عصر بود. چنان‌که عشقی در یکی از اشعار خود می‌گوید:

ترجمه نمی‌تواند تنها متغیّر باشد

مر مرا هیچ گنه نیست به جز آنکه زنم
زین گناه است که تا زنده‌ام اندرکفنم
من سیه‌پوشم و تا این سیه از تن نکنم
تو سیه‌بختی و بدبخت چو بخت تو منم
منم آن کس که بود بخت تو اسپید کنم
من اگر گریم، گریانی تو
من اگر خندم، خندانی تو (عشقی ٢١٤)

تحلیلِ گفتمانیِ سایر خرده‌گفتمان‌هایِ دورهٔ مدرن (سیاست، اخلاق، معرفت‌شناختی و ...) نیز نشان از این تغییر دارد. درحقیقت این دگرگونی بنیادین تنها در ادبیات نیست که اتفاق می‌افتد، بلکه در تمامی خرده‌گفتمان‌های مذکور، ما شاهد چنین تغییراتی هستیم؛ چراکه پیش‌فرض همهٔ این خرده‌گفتمان‌ها یکی است. مثلاً اگر در خرده‌گفتمان سیاست در روزگار پیشامدرن شاه برتر از رعیت بود، با جانشین شدن پیش‌فرض برابری، به‌یکباره این گزاره (برتری پادشاه بر رعیت) غیرمنطقی و ناهنجار گردید و از برابری همهٔ انسان‌ها سخن به میان آمد. این باور در عصر مشروطه بسیار شایع شد، تا آنجا که در آثار بسیاری از کسانی که ما امروزه حتّی نام آنها را نمی‌دانیم، این مسئله به صراحت بیان شده است. چنان‌که نویسندهٔ گمنام *رسالهٔ حقوق و وظایف ملّت* می‌نویسد:

> می‌گویند تو (ملّت ایران) رمهٔ گوسفندی و آنها شبان تو بوده‌اند. تو را وحشی و خود را انسان می‌دانند... بعضی برای حکمرانی به ملّت جز قوّت و استبداد چیزی نمی‌شناسند و می‌گویند قوی صاحب قدرت است و دارای حقوق است... بعضی هم تصوّر می‌کنند که حکومت از روی استحقاق نصیب یک خانواده‌ای شده و خداوند آنها را به ریاست برگزیده است. پس بر ملّت لازم است همیشه کورکورانه اطاعت نماید و اطاعت آنها اطاعت خداوند است... ای ملّت گوش به خرافات این اشخاص نده... **تمام نوع بشر مساوی خلق شده** و بنابراین هیچ امتیازی بر یکدیگر ندارند... (ناشناس ۳۳۳).

نظیر همین تحول را در خرده‌گفتمانِ معرفت‌شناختی نیز می‌بینیم. اگر روزگاری ابن‌سیناها بر این باور بودند که خداوند انسان‌ها را به لحاظ عقلی نابرابر آفریده است، با تغییر گفتمان پیشامدرن و نشستن پیش‌فرض برابری، به یکباره همه از لحاظ عقل با هم برابر شدند. بهترین انعکاس این امر را در کتاب دکارت، در روش به کار بردن عقل، می‌توان مشاهده کرد. دکارت در همان آغاز رسالهٔ خویش می‌نویسد:

میان مردم عقل از هر چیز بهتر تقسیم شده است؛ چه هرکس بهرهٔ خود را از آن، چنان تمام می‌داند که در هر چیز دیگر بسیار دیر پسندند؛ از عقل بیش از آنکه دارند، آرزو نمی‌کنند... یعنی **خرد یا عقل طبعاً در همه یکسان است** (دکارت ۳).

اگر شفیعی کدکنی در این کتاب می‌نویسد:

تا همین نسل قبل، نسلِ شادروان مادر من، زن‌ها را از نوشتن خط محروم می‌کردند و به آنها فقط خواندن می‌آموختند. شادروان مادرم شعر می‌گفت و از من که بچهٔ بازیگوشی بودم، خواهش و تقاضا می‌کرد که آنچه سروده بود با خط بچه‌گانهٔ خویش بنویسم که یکی دو یادگار از آنها را خوشبختانه هنوز دارم؛ شعرهایی بسیار درست و به اسلوب در رثای حضرت امام حسین (ع) (شفیعی کدکنی ۱۳۹۰: ۸۵).

به این خاطر است که قدمای ما به دلیل پیش‌فرض نابرابری که در پس‌زمینهٔ تمام اندیشه‌هایشان قرار داشت، معتقد بودند تنها مردان سزاوار تعلیم و تربیت‌اند، و این حکمی بود که در آن روزگار هنجار و عقلانی تلقی می‌شد و حتی خود زنان نیز بدان باور داشته و آن را پذیرفته بودند. و باز اگر می‌نویسد که:

وقتی مشروطیت و مقارنات آن شکل گرفت، مسئلهٔ زن و تربیت و آموزش زن در مرکز بحث‌ها و مقالات قرار گرفت و یکی از تم‌های اصلی شعر شاعران مشروطه را «نسائیات» تشکیل داد. کمتر شاعری در مرکز شعر این دوره قرار دارد که چندین شعر دربارهٔ زن و حقوق زن و ستایش ارزش‌های زن نگفته باشد: بهار، ایرج، سید اشرف، عارف، عشقی، لاهوتی و بعدها پروین و شهریار و... بهترین شعرها را در این زمینه سروده‌اند (همان ۸٦).

به این دلیل نیست که یکباره شاعران و فلاسفه و کلاً ایرانیان بر سر عقل آمده، فهمیدند که گذشتگان آنها چه اشتباه بزرگی را مرتکب شده‌اند، بلکه تغییر پیش‌فرض‌هایشان، این اندیشه را در ذهن و زبان آنها ساری و جاری کرد و برابری زن و مرد را به گونهٔ گزاره‌ای منطقی در پیش چشمان آنان قرار داد.

اما این مسئله تنها به مضامین شعری محدود نمی‌شود، بلکه می‌توان آن را به سایر مسائل بوطیقای شعری و .... نیز تعمیم داد و مدعی شد که تغییر پیش‌فرض‌ها نه تنها سبب تغییر مضامین می‌شود، بلکه بوطیقای شعر را نیز دگرگون می‌سازند و انقلابی در آن به وجود می‌آورند؛ انقلابی از آن دست که در دورهٔ مشروطه و در ادبیات فارسی شاهد آن بودیم؛ مطمئناً چنین انقلابی خارج از توان ترجمه‌های آن روزگار است. به

عنوان نمونه، به مسئلهٔ زبان در شعر معاصر که شفیعی کدکنی نیز بدان پرداخته است، می‌پردازیم و سعی می‌کنیم با یک تحلیل تاریخی و گفتمانی آن را تبیین کنیم.

پیش‌تر و زمانی که به سوء برداشت شفیعی کدکنی از نظریهٔ سوسور می‌پرداختیم، نظر ایشان دربارهٔ مسئلهٔ زبان در شعر امروز را نیز مطرح کردیم. شفیعی کدکنی نیز مانند سوسور قائل به دو موجودیت زبانی است: درزمانی و هم‌زمانی. همچنین گفتیم که در نظر ایشان برخی از شاعران معاصر مانند فروغ هم‌زمانی‌اند و برخی دیگر چون اخوان و شاملو درزمانی. اما به نظر نویسندهٔ این نقد، اصلی‌ترین مسئلهٔ زبان شعر امروز (از مشروطه تا انقلاب اسلامی) چیز دیگری به نام محدودیت واژگان شعری بوده است. بدین معنی که هر واژه‌ای حق حضور در شعر را نداشت. که بیشتر از هر جایی، در آثار و گفته‌ها و مصاحبه‌های فروغ انعکاس یافته است. او در یکی از مصاحبه‌هایش گفته بود:

> شاعر امروز نباید خود را اسیر این محدودیت‌ها سازد و کار تبعیض و ملاحظه‌کاری در زبان شعر امروز به جایی رسیده است که مثلاً کلمهٔ «پِهِن» به علت بدبو بودن و نداشتن هیچ‌گونه سابقهٔ شعری، جای خود را به گل و سنبل می‌سپارد. زیبایی، در زشت‌ترین چیزها می‌تواند وجود داشته باشد. شعرا کلمات را ضدعفونی می‌کنند و زبان شعر امروز به دلیل همین ندانم‌کاری‌ها، زبانی بی‌جان و وارفته و ناهماهنگ با زندگی از آب درآمده است. اگر این درد را دوا کنید، بسیاری از دردها به خودی خود دوا خواهد شد (فرخزاد ۱۳۸٤: ۲۸۹).

فروغ بارها به این مسئله باز می‌گردد و از نیاز شعر امروز به تعدادی واژه خبر می‌دهد. به قول خودش:

> شعر ما به مقداری کلمات تازه احتیاج دارد و باید جسارت گنجانیدن آنها را در خود پیدا کرد. خشن‌ترین و زشت‌ترین کلمات هنگامی که به وجودشان نیازی احساس می‌شود، نباید به علت آنکه هرگز سابقهٔ شعری نداشته‌اند، کنار گذاشته شوند... تنها فصاحت کافی نیست؛ شعر امروز باید با زبانی جاندار صحبت کند؛ یک زبان سخت و بی‌رحم و هماهنگ با آنچه که در لحظات زندگی امروز جاری است (فرخزاد ۱۳۷۵: ۱٦٤).

البته این تنها فروغ نبود که به این مسئله مبتلا باشد. شاعران دیگری چون شاملو نیز با این محدودیت‌ها دست به گریبان بودند. اما چرا چنین محدودیتی پیش آمده است و چرا گذشتگان ما دایرهٔ واژگان ادبی و شعر را این‌گونه تنگ ساخته‌اند؟ پاسخ این پرسش را باید در حضور همان پیش‌فرض گفتمان پیشامدرن (نابرابری و نظام

سلسله‌مراتبی) جست‌وجو کرد. گذشتگان ما کسانی چون شمس قیس و دیگران، به نابرابری ذاتی واژه‌ها ایمان داشتند و برخلاف فروغ و شاملو و شاعران امروز برای واژه‌ها ارزشی یکسان قائل نبودند. از این روی به هر واژه یا ترکیبی به آسانی اجازهٔ ورود به عالم شعر را نمی‌دادند؛ چنان‌که اگر گردن شاعری چون قاآنی را می‌زدند، باز حاضر نمی‌شد تا لفظ پوزار را ــ که شاملو در شعرش به کار برده است ــ به کار ببرد (شفیعی کدکنی ۱۳۸۰: ۲۹) جای شگفتی نیست که می‌بینیم بسیاری از واژه‌ها و کلمات از دیوان شاعران و ادیبان بزرگ افتاده است. یعنی اینکه شاعران و نویسندگان گذشته، زبان و واژگان را در ساختاری سلسله‌مراتبی تصور می‌کردند و برای هر واژه و کلمه‌ای در این ساختار جایی در نظر می‌گرفتند که حداقل سه سطح دارد:

اول: واژگانی که در بیرونِ در می‌مانند و هرگز اجازهٔ ورود به دواوین شعر را نمی‌یابند مگر در اشعار غیر جدیِ و هزل‌آمیز، مانند همان کلمهٔ پوزار.

دوم: آنان‌که در شعر حضور دارند، اما هنوز شایستگی قرار گرفتن در رأس هرم (قافیه) را نیافته‌اند و گاه هرگز این شایستگی را به دست نمی‌آورند.

سوم: واژگانی که شایستگی نشستن بر جایگاه قافیه را دارند. اینان در رأس هرم مخروطی واژگان می‌نشینند مانند دل، صبا و... .

برخی تحقیقات نیز وجود چنین ساختار هرمی و سلسله‌مراتبی در میان واژگانِ شعر را تأیید می‌کنند. در یکی از آنها آمده است:

> قافیه برای قافیه شدن باید مسیری را در زبان معیار بپیماید؛ یعنی واژه، نخست در زبان معیار راه پیدا می‌کند، سپس وارد شعر می‌شود. آن‌گاه به آرامی در قافیه به کار می‌رود (مدرس‌زاده ۱۵۹).

مثلاً واژهٔ باده که به لحاظ شکل و ساختارش کاملاً آمادگی قافیه شدن را دارد و با اینکه در شعر و قصاید سنایی و خاقانی حضور دارد اما در شعر آنان هرگز قافیه نمی‌شود. در صورتی‌که در شعر حافظ در جایگاه قافیه، جا خوش می‌کند (همان ۱٥٤).

سنت ادبی در دوره‌های اخیر و در نزد برخی از سنت‌گرایان مانند فروزانفر به حدی از تصلب و استواری رسیده بود که هیچ واژهٔ تازه‌ای را در خود نمی‌پذیرفت. حتی آن دسته از واژه‌هایی که هیچ معادلی در تاریخ زبان نداشتند. گویی که این واژگان دون شأن شعر بودند. چنان‌که واژهٔ هواپیما، با وجود تمام اشتیاقی که ملک‌الشعرا به آن

داشت و در قصیده‌ای به مدح آن نیز پرداخته بود، هرگز اجازهٔ ورود به ساحت شعر بهار را نمی‌یافت و بر زبان شاعر نمی‌چرخید.

ویحک ای مرغ آسمان‌پیمای از بر بام آسمانت جای
تو همایی که گفته‌اند از پیش که هما آیتی بود ز خدای
میغ‌پیکر یکی هیونی تو سر میغ سیه سپرده به پای
سایه افکن به ما که سایهٔ تو بس مبارک بود چو فرّ همای

(بهار ۱۱۰۸)

دلیل این امر نیز چنان‌که پیش‌تر گفتیم حضور پیش‌فرض نابرابری (سلسله‌مراتبی) در پس‌زمینهٔ خرده‌گفتمان ادبی دورهٔ پیشامدرن است که سبب می‌شود ناقدان آن روزگار واژه‌ها و کلمات را در یک نظام سلسله‌مراتبی جای دهند، درحالی که قلباً به نابرابری آنها اعتقاد دارند.

اما با سر رسیدن دوران جدید و پیدا شدن شاعرانی که کاملاً مطیع سنت‌های ادبی گذشتگان خود نبودند، تحولی در حوزهٔ زبان شعر و واژگان آن به وجود آمد. برخلاف شاعران کلاسیک، این شاعران دروازه‌های شعر خود را به روی کلمات و واژگان بسیاری گشودند. آغاز چنین مباحثی در دوران معاصر از سوی تقی رفعت بود، مناظره‌ای که بر سر سعدی میان او و مجلهٔ دانشکده به رهبری ملک‌الشعرای بهار درگرفت، فرصتی بود که به نوگرایان مجال داد تا دیدگاه سنت‌گرایان را مورد انتقاد قرار دهند. رفعت با تندی و شور و حرارتی تمام، خطاب به اهالی دانشکده ــ که واژگان ادبی گذشته را برای بیان هر مطلبی بسنده می‌دانستند ــ گفت:

زبان یک وسیله، یک آلتی است برای افاده و بیان افکار و احساسات انسانی. هر گاه ممکن بود مدعی شد و مدلّل ساخت که افکار و حسّیات بشریّه در ظرف دهور و اعصار دچار هیچ‌گونه تحولات نمی‌گردد، در آن صورت بالطبع مدلّل می‌شد که زبان نیز ممکن است در یک حالت مستغنی از تغییرات، مادام‌الدهر باقی بماند... این حقیقتی واضح و آشکار است که تجدّد فکری و حسّی مستلزم تجدّد ادبی است... زیرا که شکل، صورت ظاهر زندگی و روح است. این فرض و تصور را محال می‌دانیم که یک موجودی را تغییر بدهید و شکل آن تغییر نیابد... (به نقل از آرین‌پور ٤٦٣)

رفعت سپس با بیان اینکه زبان سعدی نمی‌تواند واقعیت‌های موجود زمان را بیان سازد، زمانه‌ای که بسیار متفاوت از زمانهٔ سعدی و هم‌عصران اوست، خواستارِ به کارگیری واژگانی است که به این نیاز زمانه پاسخ دهد.

ارائهٔ شواهدی در این زمینه چندان دشوار نیست. به عنوان نمونه اگر مجموعهٔ شعر *آیدا در آینه* را بدین منظور جست‌وجو کنیم، واژه‌های فراوانی را می‌بینید که تا پیش از این غالباً اجازهٔ ورود به شعر را نمی‌یافتند. تعدادی از این واژه‌ها عبارت‌اند از: «مخمل، ململ، آوار، نوحه، خمیازه، میز، مداد، زباله، زنگوله، چرت، چلوار، لنگر ساعت، قنداقه، کود، منگوله، جمجمه، نوسان، شلخته، حلاج، سرنا، تف، دهکده، نی‌لبک، خلواره، قوس قزح، قطار، شلاق، جوخه، مزه مزه، زاد و رود، برشته، خاصره، کارخانه، یابو، دنده، شوکه، گزنه، آویشن، زالو، تیپا، دکّهٔ قصّابان، کارگاه قالی‌بافی، اردک، شبکه، حوض، کاشی، چنگگ، لاش، گندیده، زنگ برنجی، آسیاب، اجاق، تنور، کاکلی، سینه سرخ، اکلیل، سجع، کاپوت، الاغ، تنوره و...» (پورنامداریان ۳۱۸).

مدرنیته با پیش‌فرض برابری‌اش، نظام سلسله‌مراتبی کلمات را در هم کوبید و به اقتدار برخی از واژگان پایان داد. تمایز و تفاوتی که میان کلمات ادبی و غیر ادبی در گذشته و در نزد ادبای آن زمان مرسوم بود، با آمدن مدرنیته از میان رفت؛ واژگانی که به دلیل حضور در فرهنگ و زبان گفتاری، پایین‌ترین سطوح سلسله‌مراتب اجتماعی، مجال حضور در آثار ادبی ــ که عمدتاً طبقهٔ بالای جامعه آن را می‌شنید و طالب آن بود ــ را نیافته بودند، حالا می‌توانستند وارد شعر شوند. دیگر در گزینش واژه‌ها، پیش شرط ادبی بودن یا نبودن مطرح نبود، کلمات دیگر از ممیّزی و سانسور عبور نمی‌کردند و همه صاحب یک ارزش و اعتبار بودند. مثلاً *میعاد در لجن* می‌توانست عنوان پسندیده‌ای برای مجموعهٔ شعری از نصرت رحمانی باشد.

البته شاید لازم به گفتن نباشد که این تنها حوزهٔ شعر نیست که شاهد چنین تحوّلی شده بود؛ نثر نیز حضور واژه‌های بسیاری را تجربه می‌کرد، واژه‌هایی که تا پیش از آن نه تنها در شاهکارهایی چون *گلستان* و... بلکه در متون درجه دوم و سوم مانند *فرج بعد از شدت* و ... نیز هرگز دیده نمی‌شدند، یکباره و ناگهان در آثار داستانی (مثلاً) صادق چوبک، حضوری قاطع یافته و به وفور نیز به کار گرفته شدند.

گذشته از واژگان، نحو عبارات نیز همچون واژگان با سرعتی شگرف، در پیکرهٔ متون ادبی حضور می‌یابند و به تعبیری، کار به جایی می‌رسد که زبان عوام، جنبهٔ ادبی به خود می‌گیرد. اگر در *گلستان* سعدی یا *مرزبان‌نامه*، همهٔ عبارات در کمال فصاحت‌اند و قهرمانان حتی اگر بی‌سواد(گاه حیوانات نیز حضور دارند) باشند، در هنگام سخن گفتن تبدیل به بلغایی تمام‌عیار می‌شوند، درعوض در خرده‌گفتمانِ ادبیات مدرن، نحوِ عوام نیز از جایگاهی یکسان بهره می‌برد و بسیاری از شاهکارهایِ نثر و داستان‌نویسیِ معاصر، بر پایهٔ چنین نحوی نوشته می‌شوند.

## نتیجه

می‌خواهم از این مقالهٔ انتقادی نتیجه‌ای بگیرم و آن اینکه کتاب *با چراغ و آینه* از یک نظر باید مورد توجه جدی قرار گیرد و آن اینکه این کتاب به دلیل دانش فوق‌العادهٔ نویسنده‌اش، می‌تواند پایانی باشد بر تحقیقاتی که می‌کوشند تنها بر اساس اسناد و با همان شیوه‌های سنتی و بدون در نظر گرفتن رویکردهای تاریخی به ترسیم ادبیات معاصر بپردازند. این کتاب (هنگامی که با آثار پیش‌تر نوشته‌شده در این زمینه مقایسه شود) ثابت می‌کند که حرف تازهٔ بسیاری که گذشتگان و نویسندگان پیشین نگفته باشند، نیست و یا بسیار نیست. به تعبیری دیگر با رویکردهای سنتی نمی‌توان گامی به جلو نهاد و اگر می‌خواهیم زوایای پنهان‌ماندهٔ ادبیات معاصر را بشناسیم، باید با نگاهی دیگر و رویکردی دیگر (مثلاً رویکرد تاریخ‌گرایی نو البته در معنای دقیق آن) به آن پرداخت.

## منابع

آرین‌پور، یحیی. *از صبا تا نیما* (۲جلد). تهران: زوار ۱۳۸۲
ابن‌سینا. *السیاسه*. بی‌جا، (بی‌تا)

ابن‌مسکویه، احمد بن محمد. *جاویدان خرد*. به تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۷۸.

انوری، علی بن محمد. دیوان (۲جلد). به اهتمام محمد تقی مدرّس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲.

بهار، محمد تقی. *دیوان اشعار*. تهران: نگاه، ۱۳۸۷.

پورنامداریان، تقی. *سفر در مه*. تهران: نگاه، ۱۳۸۱.

تایسن، لیس. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز، ۱۳۸۷.

خاتمی، محمود. *مدخل فلسفهٔ غربی معاصر*. تهران: علم، ۱۳۸٦.

دکارت، رنه. *گفتار در روش به کار بردن عقل*. ترجمهٔ محمّدعلی فروغی. تهران: پیام، ۱۳۵۵.

رحمانیان، داریوش. *جنبش مشروطه*. تهران: کانون اندیشهٔ جوان، ۱۳۹۰.

ژوبر، آمد. *مسافرت به ارمنستان و ایران*. ترجمهٔ محمود مصاحب. تهران: چهر، ۱۳٤۷.

شبستری، شیخ محمود. *گلشن راز*. تهران: نگاه، ۱۳۸۳.

شرت، ایون. *فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای*. ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی، ۱۳۸۷.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. *با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران*. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

ـــــــ . *موسیقی شعر*. تهران: نگاه، ۱۳۸۰.

عشقی، سیدمحمّدرضا. *کلیات مصوّر عشقی*. به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی. تهران: امیرکبیر، ۱۳٤٤.

فرخزاد، فروغ. *شناخت‌نامهٔ فروغ فرخزاد*. به کوشش شهناز مرادی کوچی. تهران: قطره، ۱۳۸٤.

ـــــــ . *جاودانه زیستن و جاودانه ماندن*. به کوشش بهروز جلالی. تهران: مروارید، ۱۳۷۵.

مدرّس‌زاده، عبدالرضا. «سبک‌شناسی قافیه در شعر فارسی.» چاپ در فصلنامهٔ *گوهر گویا*، شمارهٔ هفتم، ۱۳۸۷.

مولوی، جلال‌الدّین محمد. *مثنوی معنوی*. به کوشش توفیق سبحانی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷٦.

ناشناس. «رسالهٔ حقوق و وظایف ملّت.» چاپ‌شده در کتاب *بنیاد فلسفی سیاسی در ایران* (عصر مشروطیت). به کوشش موسی نجفی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷٦.

نظام‌الملک، حسن بی علی. *سیاست‌نامه*. به تصحیح عباس اقبال. تهران: اساطیر، ۱۳۸۰.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۱۲–۱۲۷

# بررسی تطبیقی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا و رمان نو فرانسوی

**آرمیتا اصغری***

## چکیده

رابطهٔ ادبیات و هنر همواره، به عنوان یکی از موضوعات مورد توجه ادبیات تطبیقی، مد نظر بوده است، خصوصاً که ادبیات تطبیقی از سال‌های ۱۹۷۰ میلادی با نظریات هنری رماک شکل جدیدی از مطالعات را با تکیه بر پژوهش‌های بینارشته‌ای به نمایش گذاشته است. سینما و ادبیات ــ به عنوان روش‌های متفاوت بیان ــ هر دو سعی در ترسیم هنرمندانه عوامل تشکیل‌دهندهٔ روایت، نظیر شخصیت، مکان، زمان و دیدگاه، به وسیلهٔ رسانه‌های متفاوت کلمه و تصویر دارند. در این میان تأثیر این دو هنر در یکدیگر باعث ایجاد تغییراتی در این ساختارها گردیده و شکل جدیدی از نوشتار را که هم‌زمان از ویژگی‌های رمان و فیلم بهره‌مند گردیده را پدید آورده است. این مقاله با بررسی مضمون شخصیت داستانی در آثار سینمایی بهمن فرمان‌آرا و چند رمان نوِ فرانسوی و ایرانی سعی در نشان دادن چگونگی نمایش این مضمون ثابت به واسطهٔ دو رسانهٔ متفاوت و درنهایت امکان صرف‌نظر کردن از مرزبندی میان نوع نوشتار رمانی و فیلم‌نامه‌ای در مباحث مشترکی چون مضمون شخصیت داستانی را دارد.

**کلیدواژه‌ها:** ادبیات تطبیقی، سینما، شخصیت داستانی، بهمن فرمان‌آرا، مطالعات بینارشته‌ای

---

* دانش‌آموختهٔ دکتری دانشگاه تهران
پیام‌نگار: asghariarmita@yahoo.fr

«روایت می‌تواند با زبان شفاهی یا مکتوب، با تصویر ثابت یا متحرک، با ژست و یا با ترکیبی از همهٔ اینها نقل شود.» (رولان بارت[1] ۷)

### ۱. مقدمه

به مدد پژوهش‌های هنری رماک، بنیانگذار نحلهٔ امریکایی ادبیات تطبیقی، این رشته از محدودهٔ روابط ادبی به حوزه‌های دیگر معارف و علوم انسانی راه یافته و مرزهای بین ادبیات و همهٔ گونه‌های ادبی را با هم آمیخته است:

> ادبیات تطبیقی، از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ ادبیات کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباط بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است. (هنری رماک )[2]

بسیاری از تطبیقگران در مطالعات تطبیقی به مقایسهٔ بینارشته‌ای ادبیات و هنر از منظری مشترک پرداخته‌اند. براساس نظریات ایوشورل[3] جدا از مقولهٔ تأثیر یا تأثّر، مطالعهٔ رابطهٔ میان هنرهای کلامی و هنرهای تصویری یکی از ظریف‌ترین و پراهمیت‌ترین شاخه‌های ادبیات تطبیقی است و ادبیات و سینما به عنوان مهم‌ترین نمایندهٔ این دو گونه همواره در رابطهٔ تنگاتنگ بوده‌اند:

> موضوع آن [ادبیات تطبیقی] از سویی پرداختن به رابطهٔ بین هنرهای کلامی و هنرهایی است که مانند اپرا، متن، موسیقی و دکور را به‌هم می‌آمیزد و از دیگر سو مطالعهٔ ارتباط بین هنرهای کلامی و هنرهای تصویری (نقاشی، مجسّمه‌سازی، رقص، معماری) است که مرزهای زبانی را در می‌نوردند و نه مرزهای فرهنگی را. ( ایو شورل ۱۹)

دربارهٔ رمان و فیلم سخن‌های بسیار گفته شده است، اما ادبیات تطبیقی از دو جنبه به مطالعهٔ ارتباط میان این دو هنر علاقه‌مند است: نخست اینکه چگونه عوامل تشکیل‌دهندهٔ روایت مانند زمان، مکان، شخصیت و... در ادبیات که هنری است نوشتاری و در سینما که هنری است دیداری، نمود می‌یابند و دوم بحث تأثیر ادبیات و سینما در یکدیگر. درحقیقت در بحث نخست، پژوهشگر درصدد کشف روش‌های بیان

---

[1] Roland Barthes
[2] Henry Remak, *Comparative Literature, It's Definition and Function*
[3] Yves Chevrel

مفهوم‌های یکسان با استفاده از کلمه و تصویر است و در بحث دوم طبیعتاً مسئلهٔ اقتباس‌های ادبی و سینمایی مدنظر است. این امر در حالی است که به علت لزوم استفاده از داستان در تهیهٔ فیلم‌های سینمایی، ادبیات به عنوان مادر و منبع تغذیه‌کنندهٔ سینما مطرح می‌شود و بسیاری از خصوصیت‌های انواع ادبی در نسخهٔ سینمایی و اقتباسی آنها نیز مشهود است. فراتر از آن، این امر در آثار سینماگران مؤلف بیشتر به چشم می‌خورد، به نحوی که نحوهٔ روایت داستان و پردازش مباحث شخصیت، زمان، مکان و... به عنوان یکی از مضامین مشترک کلیهٔ آثار ادبی و سینمایی نقش عمده‌ای در روند شکل‌گیری داستان بر عهده دارد.

درحقیقت همهٔ روایت‌ها به مدد نمایش افکار، اعمال و فعالیت‌های شخصیت‌ها شکل می‌پذیرند. هرچند که این مقوله با ظهور رمان نو رفته‌رفته ماهیّت اولیه و توصیفات فیزیکی خود را از دست می‌دهد، لیکن کماکان به عنوان قوی‌ترین و ملموس‌ترین عنصر تشکیل‌دهندهٔ روایت مطرح است و به عنوان آینهٔ تمام‌نمای شخصیت بشری مورد عنایت مخاطبان سینمایی و ادبی باقی می‌ماند، تا حدی که در علومی چون روانشناسی، از تحلیل رفتار شخصیت‌های داستانی و تقویت «همذات‌پنداری» به عنوان یکی از ابزارهای درمانی استفاده می‌گردد. بنابراین بنا بر گفتهٔ فیلیپ امون[1] نباید فراموش کرد که این ویژگی روانی به‌مانند روحی که در بدن است در وجود شخصیت داستانی نیست بلکه حضور آن در اثر، میزان «واقعیت‌پذیری»‌ای است که بر روی مخاطب برجای می‌گذارد.

### ۲. هدف پژوهش

با عنایت به این امر که رویکردهای بینارشته‌ای به مطالعهٔ روش‌های بیان مفاهیم واحد در هنرهای متفاوت می‌پردازد، در این مقاله نیز با همین روش سعی در بررسی مضمون شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا مانند: *شازده احتجاب*، *سایه‌های بلند باد*، *بوی کافور، عطر یاس*، *خانه‌ای روی آب* و *یه بوس کوچولو* و مقایسهٔ آنها با آثاری چون *استحاله*[2]، *هیروشیما، عشق من*[3]، *حسادت*[4] و... از رمانِ نونویسانی

---

[1] Philip Hamon
[2] *Modification*
[3] *Hiroshima, mon amour*
[4] *La Jalousie*

چون بوتور[1]، دوراس[2]، رب‌گریه[3] و... خواهد شد. این در حالی است که *شازده احتجاب* و *سایه‌های بلند باد* درحقیقت اقتباس‌های ادبی از آثار هوشنگ گلشیری می‌باشند. و هدف از این مقاله، بررسی مضمون شخصیت در آثار ذکرشده به مدد تئوری‌های فیلیپ آمون ــ نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی ــ به اثبات نظریهٔ نوشتار مختلط[4] دوراس و اختلاط خوشایند نوشتار ادبی و سینمایی و امکان چشم‌پوشی از مرزبندی بین انواع ادبی و سینمایی در خصوص آثار فوق است. بدین سان بحث اصلی این مقاله تحلیل چگونگی بیان مضمون شخصیت از طریق کلمه و تصویر می‌باشد. بدیهی است با توجه به اینکه در این مقاله علاوه بر تفاوت نوع رسانه (زبان و تصویر) مفهوم شخصیت در بستر فرهنگ ایرانی و فرانسوی خلق می‌شود، در بررسی برخی از جنبه‌های مضمون شخصیت نظیر اعمال شخصیت‌ها، و گرایش به نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی لوسین گلدمن[5] نیز ناگزیر می‌باشد.

### ۳. پیشینهٔ ارتباط ادبیات و سینما

در مقایسه با تئاتر، سینما همواره رابطهٔ مناسب‌تری با رمان داشته و توجه سینماگران را به اقتباس انواع ادبی جلب نموده است. در ابتدا و در هنگام ظهور سینمای صامت، که بیشتر تحت تأثیر شعرا و خصوصاً سورئالیست‌ها بود، بعدها رمان قرن نوزدهم که آینهٔ تمام‌نمای وضعیت روانی و اجتماعی جامعه بود، مورد عنایت سینماگران قرار گرفت. درحقیقت بسیاری از شاهکارهای سینمایی فرانسوی و آمریکایی مدیون رمان فرانسوی قرن نوزدهم و خصوصاً نوشته‌های بالزاک می‌باشد به نحوی که حتی تئوری‌های زیادی درخصوص «بالزاک سینماگر» توسط سینماگرانی چون آنماری بارون[6] ارائه گردیده است که در آنها بالزاک[7] را به عنوان نویسنده‌ای که برای اوّلین بار، بار، سینما را به مدد لغات و کلمات ترسیم می‌کرده است، مطرح نموده‌اند. درحقیقت یکی از علل تأثیرگذار موفقیتِ رمانِ این دوره در سینما، استفاده از زمان حال بوده است که حرکت بین زمان و مکان را میسّر و روایت را واقعی‌تر ترسیم می‌نموده است.

---

[1] Michel Butor
[2] Marguerite Duras
[3] Alain Robbe-Grillet
[4] L'écriture transmodale.
[5] Lucien Goldmann
[6] Anne-Marie Baron
[7] Honoré de Balzac

این نزدیکی در اواسط قرن بیستم به نقطهٔ اوج خود می‌رسد و تأثیر رمان بر روی سینما به نحو متعالی نمود می‌کند. میکائیل بختین به تفصیل راجع به تأثیر رمان صحبت می‌کند و «رمانی شدن» گونه‌های هنری را ریشه در تغییرات ساختاری رمان در زمینه‌های شخصیت زمان و مکان قلمداد می‌نماید:

> زمانی که سینما به مواردی نظیر روایت، شخصیت‌ها، توصیفات و نقطهٔ دید که آن را به رمان نزدیک می‌کند می‌پردازد، تبدیل به رمان می‌شود. (میکائیل بختین[۱] ٤٤۲)

این پدیده درحقیقت با ظهور رمان ناتورالیست که در آن سینما و عکاسی شکل می‌گیرند به جایگاه ثابت خود می‌رسد.[۲] بعدها نویسندگان رمان نو با ساختارشکنی‌های گوناگون خود در زمینه‌های یادشده، رفته‌رفته مورد توجه نوعی از سینما قرار می‌گیرند که برای اوّلین بار در سال ۱۹٦٦ در «کیه دو سینما»[۳] از آن به عنوان سینمای نو تعبیر می‌شود. این نوع سینما که به سینمای ادبی نیز معروف است حاصل فعالیت‌های رمان نونویسانی چون رب‌گریه و دوراس با سینماگرانی چون آلن رنه می‌باشد. نتیجهٔ این فعالیت‌ها درحقیقت ظهور نوعی نوشتار سینمایی است که قابل مقایسه با رمان نو است و درحقیقت شباهت‌های زیادی از منظر ساختار زمان، مکان و شخصیت با رمان نو دارد که آثار بهمن فرمان‌آرا ــ وودی آلن سینمای ایران[٤] ــ نیز در این گروه قرار می‌گیرد.

شایان ذکر است که در ایران نیز همانند فرانسه که اوّلین نویسندگان رمان نو، به سینما گرایش پیدا کرده و حتی در مورد دوراس، سینما را به رمان‌نویسی ترجیح دادند، نمونه‌های زیادی دیده می‌شود. اگر در فرانسه همکاری آلن رنه با دوراس، بعدها به تولید متون «چندوجهی»[۵] و «مختلط»[٦] انجامید که حتی دوراس بعد از کتاب *Détruire,dit-elle* هم‌زمان آنها را «سینما، رمان و تئاتر» نامید، در ایران نیز همکاری بهمن فرمان‌آرا با هوشنگ گلشیری که از اوّلین پرچم‌داران رمان نو در ایران بود به

---

[1] Mikhail Bakhtin
[2] Muriel Plana.
[3] Cahier du cinéma
[٤] این لقب توسط Eluis Michel منتقد برجستهٔ سینما در مقاله‌ای که در تاریخ ۳۰ سپتامبر ۲۰۰۰ در *New York Times* چاپ شد، به فرمان‌آرا داده شده است.
[5] Transmodal
[6] Hybride

ظهور فیلم‌نامه‌های رمان نوگونه‌ای از فرمان‌آرا انجامید که خصوصیت‌های رمان‌گونهٔ آن در نسخهٔ سینمایی آنها نیز به‌وضوح دیده می‌شود.

### ٤. مقایسهٔ همکاری «دوراس، رب‌گریه‌ـ رنه» و «گلشیری، فرمان‌آرا»

درحقیقت علت علاقهٔ دوراس به سینما و تلاش وی برای ورود به این حیطه، نارضایتی وی از فیلم‌هایی بود که بر مبنای آثار وی ساخته می‌شد، نه جادوی خیره‌کنندهٔ هنر هفتم. با این حال در آغاز کار، رنه همواره دوراس و رب گریه را دعوت می‌کرد تا فارغ از توجه به تکنیک‌های سینمایی، تنها به زبان ادبی خود وفادار بمانند. زیرا به نظر وی چنانچه نویسنده‌ای واقعاً دارای حس دراماتیک باشد، تصاویر سینمایی ناخودآگاه به وجود خواهند آمد و نویسنده به فیلم‌نامه‌نویس تبدیل می‌گردد. معذلک دوراس همواره سعی در استفادهٔ بیشتر از تکنیک‌های سینمایی داشت و همین امر نوشتار وی را تا حدی پیچیده می‌ساخت. این امر در مورد نسخهٔ ایرانی، یعنی همکاری بهمن فرمان‌آرا و هوشنگ گلشیری کاملاً متفاوت است. باتوجه به شناخت فرمان‌آرا از رمان نو فرانسه خصوصاً رمان نو ساروت، دوراس و رب‌گریه و همچنین دانسته‌های سینمایی وی، از ابتدا نوشتار وی دارای خصوصیات هر دو نوع سینمایی و ادبی بود و نوشتار وی شباهت‌های بسیاری با «سینه‌ـ رمان» یا «رمان سینما»های رب‌گریه داشت:

> سینه‌ـرمان که پیچیدگی‌های فیلم‌نامه را به بالاترین حد ممکن می‌رساند، متنی خاص است که بر پایهٔ نوعی عملیات شفاف‌سازی نشانه‌های زبانشناسی استوار است.( ژان‌ـماری کلر، مونیک کرکو‌ـماکر[1] ۱٤٦)

شروع همکاری فرمان‌آرا با گلشیری با اقتباسی است که وی به نحو احسن از کتاب *شازده احتجاب* گلشیری انجام داد. کتابی که با درهم آمیختن توهمّات، خاطرات و واقعیت زندگی شازده، بی‌شک یکی از شاهکارهای ادبیات معاصر ایران است.

برخلاف نارضایتی‌هایی که زمان اقتباس آثار دوراس و رب گریه توسط سینماگران حادث می‌گردید و آنها را تبدیل به سینماگرانی موفق در سال‌های بعد می‌نمود، گلشیری با پذیرفتن تفاوت بین سینما و ادبیات هرگز به وسوسهٔ سینما تن درنداد و تعدادی از مهم‌ترین آثار وی در سال‌های بعد توسط بهمن فرمان‌آرا مجدداً بازنویسی و

---

[1] Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud -Macaire

تبدیل به فیلم‌نامه شدند که *سایه‌های بلند باد* (بر مبنای داستان معصوم اوّل گلشیری که با اقبال عمومی در جشنوارهٔ کن نیز مواجه شد) و *جبه‌خانه* از بهترین‌های این همکاری مشترک می‌باشند. درحقیقت:

> هیچ فیلمساز ایرانی دیگری این‌چنین از ادبیات در سینما بهره نبرده است. [...] سینمای فرمان‌آرا زیر سلطهٔ ادبیات نمانده است و [ ...] ارزش‌های نهفتهٔ آن است که مورد توجه قرار می‌گیرند.(زاون قوکاسیان ۱۱)

با این حال، تنها سال‌های بعد است که نگارش و ساخت فیلم*های بوی کافور، عطر یاس، خانه‌ای روی آب و یه بوس کوچولو* توسط بهمن فرمان‌آرا به عنوان یک سینماگر مؤلف، تأثیر عمیق و تعامل وی با هوشنگ گلشیری و رمان نو فرانسه و فارسی را در آثار وی به معرض نمایش می‌گذارد.

### ۵. آثار بهمن فرمان‌آرا

علاوه بر *شازده احتجاب* و *سایه‌های بلند باد* که درحقیقت اقتباس‌های ادبی از آثار هوشنگ گلشیری هستند، فرمان‌آرا با تألیف فیلم‌نامه‌های بعدی، آشنایی خود با ادبیات مدرن و تأثیر ناخودآگاه از رمان نو فرانسوی را به نمایش گذاشت:

*بوی کافور، عطر یاس* درحقیقت نوعی خودنگاری است که به واسطهٔ تصاویر سورئالیستیِ گنجانده‌شده در آن، در زمرهٔ نوشتارهای رمان نوگونه قرار می‌گیرد. فرمان‌آرا در این اثر کارگردانی را به تصویر می‌کشد که پس از ۲۰ سال، سعی در تهیهٔ مستندی درخصوص مراسم عزاداری در ایران را دارد که درنهایت به‌رغم پیوندهای عمیقی که به واسطهٔ مرگ همسرش، ضرورت مراجعه به گورستان و رهایی از دردسر جسد نوزاد رهاشده در اتوموبیل‌اش با مقولهٔ مرگ دارد، از ساخت فیلم چشم‌پوشی می‌نماید.

*خانه‌ای روی آب*، نیز علاوه بر نمایش مشکلات زندگی سه نسل از خاندان سفیدبخت، با ارائهٔ تصاویر وهم‌انگیز، مرز بین تخیل و واقعیت را به هم می‌ریزد. فیلم با تصادف دکتر سفیدبخت و یک فرشتهٔ کوچک بالدار آغاز می‌شود و درنهایت با مرگ نمادین وی بر روی یک تار عنکبوت ساخته‌شده از کاموا پایان می‌یابد و بینندهٔ عام تا پایان فیلم با معمای کامواهای رنگینی که در سراسر فیلم وجود دارند و همچنین پیرزنی

که با آنها در حال بافتنِ بافتنی است کلنجار می‌رود. وی هیچ گاه متوجه نمی‌شود که آیا پیرزن جزئی از شخصیت‌های واقعی داستان است و یا تنها زائیدهٔ خیال دکتر سفیدبخت؟

اختلاط بین خیال و واقعیت در *یه بوس کوچولو* به جسورانه‌ترین حالت ممکن تبدیل می‌شود و شخصیت واقعی که نویسنده‌ای است خوش‌نام، در طول سفر اجباری با دوست و همکار قدیمی خود با شخصیت‌های مجازی داستانی که در حال نگارش آن است ملاقات می‌کند و بدین‌سان موجب سردرگمی مخاطب عام می‌شود.

## ٦. وضعیت شخصیت در آثار بهمن فرمان‌آرا

### ٦- ١. بحران شخصیت

> در عصری که انسان تنها یک شماره پلاک ماشین است، باید شخصیت را از روی پایه‌ای که قرن ۱۹ آن را بر رویش نهاده است پائین کشید. ( آلن رب-گریه ۳۳ )

برسون[1]، تئوریسین سینما، عنوان می‌کند که سینما نوشتار فرد است. (به نقل از پیر مایو[2] ۹) دوراس عنوان «رمان، سینما، تئاتر» را هم‌زمان به آثارش می‌دهد. اقتباس‌های سینمایی و اقتباس‌های رمانی[3] روز به روز افزایش می‌یابند. «سینه- رمان‌ها» روز به روز مخاطبین بیشتری پیدا می‌کند و بنابراین مواجهه با همهٔ خصوصیات شخصیت‌های رمان نو در آثار سینماگران مؤلفی چون فرمان‌آرا عجیب به نظر نمی‌رسد.

شخصیت سینمایی یا ادبی، همواره می‌بایست رابطه‌ای جدی را با دنیای واقعی برقرار نماید. بنابراین دور از ذهن نیست که متحمل همان تغییراتی شود که جامعه و انسان‌های آن دست در گریبان آن هستند. نویسندگان *عصر بدگمانی*[4] نیز با دست‌کاری نمودن رویکردهای سنتی پردازشِ شخصیت، تصویر جدیدی از شخصیت داستانی را نمایش داده و بشریتی را به تصویر می‌کشند که به گفتهٔ موریاک از گوشت و استخوان نیست (فرانسوا موریاک[5] ۵۵) و بعضاً همه هویتش را از دست می‌دهد.

---

[1] Berson
[2] Philip .Maillot,
[3] Adaptation romancée
[4] برگرفته از کتابی از ناتالی ساروت با همین عنوان (*L'Ere du soupçon*)
[5] François Mauriac

او رفته‌رفته همه چیزش را از دست می‌دهد، اجدادش را، خانه‌اش را که با وسواس ساخته بود، دارایی‌اش را، لباس‌ها و جسم و صورت و خصوصاً مهم‌تر از همه شخصیتش را و حتی اسمش را. (ناتالی ساروت ٦١)

این امر در رمان بسیار آسان‌تر به نظر می‌رسد. رب گریه به‌راحتی در کتاب حسادت همه چیز شخصیتش را بی‌دغدغه از او می‌گیرد و تنها به اختصاص حرف A به عنوان تنها نشان هویت وی اکتفا می‌کند. هرچند این امر برای خواننده‌ای که با شیوه‌های نوین نگارش آشنا نیست خوشایند نمی‌باشد، لیکن درنهایت وی را مجبور به پذیرش شخصیتی بدین‌گونه می‌نماید. همین امر در مورد شخصیت‌های *هیروشیما، عشق من* دوراس نیز صادق است؛ وی شخصیت زن و مرد داستان را ــ بدون هیچ گونه توصیف اضافی ــ تنها «او» خطاب می‌کند. با این حال باتوجه به اینکه سینما در مقایسه با رمان، هنرِ دموکرات‌تری است، در آن بازپس گرفتن همهٔ توصیفات خصوصاً توصیفات فیزیکی شخصیت بسیار سخت‌تر به نظر می‌رسد. در سینما، به مدد تصویر، هر شخصیت حداقل از یک فیزیک ظاهری برخوردار است که باعث ایجاد یک حس اوّلیه و پیش‌داوری‌هایی مقطعی در بیننده می‌گردد. بیننده تنها شخصیت‌هایی را می‌شناسد که آنها را می‌بیند. اما فرمان‌آرا در این میان پا را فراتر نهاده و با انواع تکنیک‌های موجود، شخصیت‌هایش را بیش از پیش تهی و به شخصیت‌های رمان نو نزدیک ساخته است. در فیلم *بوی کافور، عطر یاس*، بهمن ــ شخصیت اصلی داستان ــ در مسیر حرکت به سمت مزار همسرش زنی را سوار می‌کند که هیچ مشخصهٔ دیگری از او در فیلم وجود ندارد. او نه نامی دارد و نه نشانی، ولی بیننده تا پایان فیلم منتظر بازگشت او به داستان است. امری که با سلیقه و عادات بینندهٔ سنتی هم‌خوانی ندارد. با این حال شایان ذکر است که هنگام مطالعهٔ اوّلیهٔ فیلم‌نامه، گلشیری، حضور بی‌علت و منطق همین زن را قوی‌ترین نقطه داستان می‌نامد.

### ٦- ۲. شخصیت بی‌عنوان

از نظر فیلیپ آمون، تئوریسین برجستهٔ فرانسوی درخصوص شخصیت داستانی، مطلبی که ما تحت عنوان شخصیت می‌شناسیم مجموعه‌ای است از برچسب‌های متفاوت نظیر نام‌ها، نام‌های خانوادگی، القاب، تیترها، پرتره‌ها و... که درنهایت

می‌بایست منجر به ایجاد «اثر شخصیت»[1] نزد خوانندهٔ اثر گردد. بدین معنی که خواننده احساس کند، مطلبی که می‌خواند یادآور یک شخصیت در دنیای حقیقی است و یا اگر در دنیای حقیقی با چنین شخصیتی مواجه شود، وجود او را بی‌چون‌وچرا می‌پذیرد. این در حالی است که در نوشتار نویسندگان مدرن این مطلب تا حد ممکن حقیر و حقیرتر شده است.

شخصیت اصلی رب گریه در *حسادت* بی نام و هویت می‌ماند، شخصیتی در حال کمین که همواره در جهتِ یافتن حقیقتِ زندگی سایرین است. او به نام احتیاجی ندارد. زیرا هیچ‌گاه با کسی وارد مذاکره نمی‌گردد و هیچ‌گاه کسی او را صدا نمی‌زند. او تنها یک سایه است. شخصیت‌های دیگر داستان، A و فرانک[2] نیز همیشه تنها از بیرون مشاهده می‌شوند و مطلبی راجع به احساسات و روحیاتشان وجود ندارد. بنابراین هیچ‌گاه در بطن جامعه‌ای قرار نمی‌گیرند که فقدان نام یا نام خانوادگیشان به چشم بیاید و برای آنها مسئله‌ساز گردد، شغلی هم ندارند که این عناوین به کارشان بیاید، آنها هیچ ندارند.

زوج اصلی در *هیروشیما، عشق من* نیز ناشناس هستند. بقیه هم تنها به اسم ملّیتشان خوانده می‌شوند: فرانسوی، ژاپنی و آلمانی. در مورد شخصیت لئون[3] در *استحالهٔ* میشل بوتور نیز که از حیث اتفاق افتادن داستان در قطار شباهت‌های بسیاری با *بوی کافور، عطر یاس* فرمان‌آرا دارد، توصیفی از کودکی و جوانی شخصیت مورد نظر وجود ندارد و شخصیت او تنها هنگام مرور خاطراتش با همسر و معشوقه‌اش نمایان می‌شود.

در *یه بوس کوچولوی* بهمن فرمان‌آرا، شبلی ــ شخصیت اصلی ــ در نگارش رمانش با شکست مواجه است. او نمی‌تواند دنیای خیالی و مجازی رمان را بسازد و شخصیت‌های داستانش را هنگام سفر با دوست تازهٔ از فرنگ برگشته‌اش محمدرضا سعدی، در جاده ملاقات می‌کند و درنهایت ناباوری آنها را می‌شناسد و حتی با آنها هم‌کلام نیز شده و آنها را تا قسمتی از راه می‌رساند. هنگامی که قلم را بر زمین می‌گذارد تا به استقبال مهمانش برود، صدای شخصیت‌ها را از اتاق دیگر می‌شنود و این امر تا زمانی که دفترش را ببندد ادامه دارد. او در مقابل شخصیت‌هایش که نمی‌توانند

---

[1] Effet de personnage
[2] Frank
[3] Léon

نقش نویسندگی را بازی کنند، ناتوان است و همان‌گونه که بلانشو[۱] در نظریهٔ مرگ نویسنده بیان کرده است شخصیت‌های داستان وی حتی قبل از پایان داستان ادعای استقلال می‌نمایند و اجازهٔ هر گونه مداخله را از نویسنده سلب می‌نمایند. با این حال در داستان واقعی، شخصیت‌ها کماکان به امامزاده طاهر، همان مکانی می‌روند که شبلی در کتاب نیمه‌کاره‌اش برایشان مقدّر کرده بود. خود فرمان‌آرا نیز با بیانی دیگر همین توانایی شخصیت‌ها را بیان می‌کند:

> بعضی وقت‌ها نویسنده خیال می‌کنه داستانش تمومه ولی شخصیت‌های قصّه قبول ندارن و ادامه می‌دن. (بهمن فرمان‌آرا ۳۷ )

مطالعهٔ ماهیت و عمل شخصیت‌ها که در کادر «توصیفات متمایزکننده»[۲] فیلیپ آمون می‌گنجد، نشان می‌دهد که در شخصیت‌های فرمان‌آرا نیز رابطهٔ منطقی بین آن کسی که هستند و کاری که انجام می‌دهند وجود ندارد: در *بوی کافور، عطر یاس* که به نظر خودنگاری فرمان‌آراست، بهمن فرجامی، کارگردانی است که فیلم نمی‌سازد و زمانی که پس از ۲۰ سال تصمیم به فیلم‌سازی می‌گیرد، بازهم موفق نمی‌شود و به دلایلی ترجیح می‌دهد تا از این امر صرف نظر کند. وکیلی دارد که هیچ‌گاه در دفتر وکالتش حضور ندارد و بهمن نیز جهت مذاکره با وی او را در منزلش ملاقات می‌کند. او همه کاری انجام می‌دهد جز وکالت، حتی دفن نوزاد یک روزهٔ زنی که بهمن او را در راه سوار می‌کند و در ماشین کارگردان رهایش می‌کند. بازیگرانی که بهمن سراغشان می‌رود نیز مدت‌هاست که بازی نمی‌کنند. محمدرضا سعدی در فیلم *یه بوس کوچولو* که به تعبیر برخی، شخصیتش الهام‌گرفته از ابراهیم گلستان است، به‌رغم به یدک کشیدن عنوان بزرگ‌ترین نویسندهٔ ایرانی دوران معاصر، ٤۰ سالی هست که عزلت‌نشینی در کنج غربت در ژنو را به نوشتن ترجیح داده است.

در *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری و اقتباس‌شده توسط فرمان‌آرا نیز شازده تنها عنوان شازدگی‌اش را دارد که درمانده از ناتوانی و عاصی از بی‌عرضگی خویش، تمام شازدگی‌اش را بر سر همسرش فخرالنساء خالی می‌کند. درحقیقت هیچ کاری جز

---

[۱] براساس نظر Blanchot نویسنده، هم‌زمان با پایان نگارش اثر می‌میرد تا مجدّدا با وسوسهٔ یک نوشتهٔ جدید زاده شود.

[2] Qualification différentielle

حرف زدن از او برنمی‌آید. رابطه‌اش با دنیای بیرون را با خریدن خانه‌ای با دیوارهای بسیار بلند قطع می‌کند و کتاب شجره‌نامهٔ خانوادگی‌اش را نیز می‌سوزاند تا هیچ چیز جز بیماری سل موروثی‌اش برای مقایسهٔ وی با اجداد قاجاری‌اش باقی نماند. به تعبیر ژرار ژنت، «فعل» جای خودش را به «کلام» می‌بخشد و «روایت کلامی» ظاهر می‌گردد. ( ژرار ژنت[1] ۱۸۹). شازده همیشه می‌گوید باید کاری بکنم ولی هیچ گاه موفق به انجام هیچ کاری نمی‌گردد. حتی صندلی موروثی نیز برای اندام نحیف وی بی‌قواره جلوه می‌کند و علی‌رغم نمایش قدرت وی در صحنه‌های مذاکره با فخری و مراد ــ مستخدمانش ــ «اثر شخصیت» شازدگی منتقل نمی‌گردد.

### ٦- ۳. انتخاب اسامی شخصیت‌ها

در مورد «مقدّرات متمایزکنندهٔ»[2] تئوری آمون نیز همه چیز همچنان آشفته به نظر می‌رسد. هیچ چیز مطابق حدسیات اوّلیه پیش نمی‌رود. حتی اسامی نیز کوچک‌ترین کمکی به شناخت شخصیت‌ها نمی‌کند. شازده احتجاب، شازده نیست. محمدرضا سعدی در *یه بوس کوچولو* نیز نه سعادتمند است و نه راضی. حتی بازی فرمان‌آرا با انتخاب سعدی به عنوان خالق شاهکار ادب فارسی *گلستان* برای اشاره به ابراهیم گلستان، سودمند نیست و شخصیتی که از وی به نمایش گذاشته می‌شود کوچک‌ترین شباهتی به یک نویسندهٔ موفق ندارد. دکتر سفیدبخت، شخصیت *خانه‌ای روی آب*، واقعاً سفیدبخت نیست و در طول فیلم شاهد مصیبت‌های وارده به او هستیم. پسرش مانی، ماندگار نیست و با توجه اعتیاد شدیدش هر لحظه به مرگ نزدیک‌تر می‌شود. در شخصیت فخری *شازده احتجاب* نیز اثری از فخر و شوکت وجود ندارد.

فرمان‌آرا تأکید ویژه‌ای برای استفاده از ضمیر شخصی «او» هنگام صحبت در مورد همسر مرحومش در *خانه‌ای روی آب* دارد و به‌ندرت اسم واقعی همسرش ژاله را به زبان می‌آورد. امری که هرچه بیشتر و بیشتر یادآور «او»های *هیروشیما، عشق من* دوراس است. گویی شناختِ دقیقِ فرمان‌آرا از رمانِ نوی فرانسوی وی را ناخودآگاه به این سو سوق داده است. مثل انتخابِ نام فرانک برایِ تنها شخصیت دارای نام در کتاب

---

[1] Gérard Genette
[2] Prédestination différentielle

*حسادت* رب‌گریه که او نیز برخلاف معنای اسمش نه‌تنها صادق نیست، بلکه دلیل پیچیدگی‌های شخصیتی‌اش هیچ گاه آشکار نمی‌شود.

### ٦- ٤. اعمال شخصیت‌ها در جامعهٔ امروزی

لوسین گلدمن، تئوریسین بزرگ نقد جامعه‌شناختی در کتاب *برای جامعه‌شناسی رمان* می‌گوید موضوع دو رمان اول رب گریه تغییرات عظیم جامعه و انسان به واسطهٔ ظهور دو رویداد مهم تأثیرات جامعه و انفعال روزافزون شخصیت‌هاست. (لوسین گلدمن ۳۱۵) به نظر وی این حالت منفعل انسان‌ها و به‌تبع آن شخصیت‌های داستانی است که تمایل به هرگونه «اقدام» را در نطفه می‌کشد و موجب می‌گردد تا آنها درحقیقت تنها در دنیای ذهنی خود حرکت نمایند.

در *استحاله* اثر میشل بوتور، لئون دلمون همواره ترس از تصمیم‌گیری و وارد عمل شدن را به نمایش می‌گذارد. با این حال سفری که از شهر و همسر خود به قصد رسیدن به معشوقه‌اش آغاز کرده است، تصمیم‌اش را متحول می‌سازد. او در طول این سفر به ناتوانی‌اش در تغییر شرایط جامعه و حتی انتخاب همسر و همراه خودش پی می‌برد و درنهایت تصمیم می‌گیرد تا به شهر خود بازگشته و تصویر مخوف مرد متأهلی را که مسئولیت خانواده‌اش را فراموش کرده است نابود سازد. او از نگاه جامعه گریزان است. درحقیقت این مرد درون قطار یادآور تصویر بهمن فرجامی در *بوی کافور، عطر یاس* است که بیننده هیچ گاه مطمئن نمی‌شود که داستان فیلم در خیال بهمن و قبل از بازگشت به شهر و دیارش می‌گذرد و یا پس از آن و در هنگام ترک شهر و دیارش. به هر طیف، او عاجز از انجام نقش مضمونی‌اش[1]، به عنوان یک کارگردان، تسلیم جریان فرهنگی- سیاسی جامعه شده و فیلم خود را نیمه‌کاره رها می‌کند. هرچند که به ظاهر خود را بی‌تفاوت از نگاه مردم نشان می‌دهد:

> ـ آخه می‌دونی، اون وقت پشت سر تو چی می‌گن؟ می‌گن تو دیگه نمی‌تونی فیلم بسازی. اونایی که هم‌قطارهای قدیمی من هستند می‌دونن، بقیه هم که فکر می‌کنن ما مردیم . (بهمن فرمان‌آرا ٦٧ )

[1] Rôle thématique.

در *یه بوس کوچولو*، دو شخصیت همکار ــ محمدرضا سعدی، نویسندهٔ سابق و شبلی نویسندهٔ محبوب وطنی ــ به دو نوع متفاوت «نقش مضمونیشان» را ایفا می‌کنند. علی‌رغم فشارهای مشابه جامعه برای این قشر خاص، اسماعیل شبلی همه جا معروف است. کنار تخت جمشید همه از او امضا و عکس یادگاری می‌خواهند. فاجعه جایی است که پس از مرگ نابهنگام وی در کنار جاده و دستگیری سعدی جهت بازجویی‌های اولیه درخصوص علت مرگ شبلی در پاسگاه، به او می‌گویند که نویسنده‌ای به نام او را اصلاً نمی‌شناسند و نویسندهٔ کشورشان امثال شبلی است که همهٔ عمرش را کنار آنها سپری کرده و برای آنها نوشته است و نه مانند وی که آخرین کتابش مربوط به ٤۰ سال پیش است و همهٔ دنیایش مجازی و ذهنی است.

همانند شخصیت‌های گلشیری، شخصیت‌های فرمان‌آرا نیز همگی حول یک محور ناامنی و عدم اطمینال به جامعه می‌گردند. حتی با اینکه جامعه‌ای که شازدهٔ *شازده احتجاب* را به ستوه آورده است بسیار متفاوت‌تر با جامعهٔ مدرن *یه بوس کوچولو*، *خانه‌ای روی آب* و یا حتی *استحاله* است که تکنولوژی و اعتیاد همه چیز را درهم نوردیده است.

### ٦- ۵. شخصیت مجازی در نقاب شخصیت حقیقی

برخلاف ماهیت سینما که به نظر می‌رسد در آن، به تصویر کشیدن کلیهٔ جزئیات و نمایش کلیهٔ شخصیت‌ها راه را بر هرگونه خیال‌پردازی و تصویرسازی بیننده بسته است، در آثار بهمن فرمان‌آرا شخصیت‌های مجازی کماکان ماهیت خیالی خود را حفظ کرده‌اند. اگر در نسخهٔ ادبی، خوانندگان با خواندن توصیفات گلشیری از *شازده احتجاب*، موفق به تصوّر هزاران شازده با قیافه‌های متفاوت می‌شوند، نسخهٔ سینمایی آن، راه هرگونه پردازش را از بیننده می‌گیرد.

شخصیت مرگ در *یه بوس کوچولو* چندین بار ظاهر می‌شود و هربار در هیئت یک زن. زمانی که مرگ خود را به محمدرضا سعدی نمایش می‌دهد، همواره با پوشش سیاه است و زمانی که با شبلی ملاقات می‌کند خصوصاً زمانی که با یک بوسه کوچک جان او را می‌گیرد با لباس روشن است و این امر، بیننده را کاملاً متحیر می‌کند زیرا علی‌رغم دیدن ظاهر خوشایند و لطیف این زن، تنها می‌تواند او را به عنوان زنی منحوس و شوم

که باعث مرگ می‌شود، به حساب بیاورد. بنابراین ماهیت مجازی مرگ به عنوان یک شخصیت اصلی کماکان ذهنی و خیالی باقی می‌ماند.

مشاهدهٔ شخصیت‌های داستانِ نیمه‌تمام شبلی در میان راه نیز برای نویسنده کماکان نامفهوم باقی می‌ماند و زیرک‌ترینِ بیننده‌ها نیز نهایتاً این دو شخصیت را به عنوان افکار مغشوش شبلی تلقی می‌کنند و نه افرادی که از دنیای کاملاً مجازی شبلی نویسنده به درون دنیای حقیقی رسوخ کرده‌اند و بدین‌سان حتی دموکراسی و سخاوت سینما در بخشیدن فیزیک ظاهری به شخصیت‌ها نیز به واقعی شدن آنها کمکی نمی‌نماید و تکلیف بیننده با شخصیت‌هایی که به دنیاها و یا حتی زمان‌های متفاوت تعلق دارند روشن نمی‌شود. در این میان کلافگی بینندگان این فیلم با شخصیت‌های داستان شبلی و شخصیت‌های واقعی با خوانندگان رمان‌هایی چون *گلهای آبی* رمون کنو تفاوتی ندارد. در این کتاب شخصیت اوّل داستان با هر بار خوابیدن، ۱۵۰ سال به زمان جلو نزدیک می‌شود و در خواب، زندگی شخصیّت دوم را که ۱۲ قرن بعد از او زندگی می‌کند می‌بیند تا درنهایت هر دو در زمان حال یکدیگر را ملاقات می‌کنند و خواننده هیچ گاه متوجه نمی‌شود کدامیک از آنها واقعی هستند و یا فرق خیال و واقعیت کدام است:

> رویاهایی هستند که به اتفاقات بی‌اهمیت زندگی در هوشیاری می‌مانند. آنها را تمام و کمال به یاد نمی‌آوریم و با این حال زمانی که صبح چشم می‌گشاییم، بی‌هیچ نظم و ترتیبی هجوم می‌آورند. (رمون کنو ۲۳)

## ۷. کلام آخر

پژوهش‌های تطبیقی در حوزهٔ سینما و ادبیات یکی از جذّاب‌ترین حوزه‌های مطالعات بینارشته‌ای به شمار می‌رود. در این مقاله با مطالعهٔ آثار بهمن فرمان‌آرا به بررسی ارتباط بین این دو هنر پرداختیم. درحقیقت هدف اصلی این تحقیق بررسی نمایش مضمون شخصیت در آثار فوق بود. لکن یکی از صحنه‌های *یه بوس کوچولو*، همهٔ فیلم‌نامه‌ها و داستان‌های فرمان‌آرا را در قالب کتاب‌های مجلّد در کنار آثار نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری، غلامحسین ساعدی، ابراهیم گلستان و... را در کتابخانهٔ شبلی نشان می‌دهد. این امر شاید در سالیان گذشته، اقدامی جسورانه و یا بی‌معنی تلقی می‌شد. لیکن همین تصویر کوتاه، مجدّداً یادآور نوشتار چندوجهی

دوراس است که از ۳۰ سال و اندی پیش به این سو شکل گرفت. نوشتاری عاری از هرگونه خط‌کشی و مرزبندی و مناسب با سلیقهٔ مخاطب پیچیده در جامعهٔ مدرن امروزی. مطالعهٔ شخصیت‌های داستانی بهمن فرمان‌آرا، نمایش تفاوت‌ها و شباهت‌هایشان با شخصیت‌های رمان نو به مدد تئوری‌های ادبی نیز تصدیقی است بر همین ادعای شباهت نوشتار سینمایی و حذف مرزهای ژانرهای متفاوت. هرچند که این آنارشیسم نوشتاری با دیدگاه‌های سختگیرانهٔ اوّلین تئوریسین‌های ادبی به خصوص کلاسیک‌ها بسیار متفاوت است، لیکن پذیرش آن برای راضی نگه داشتن انسان پیچیدهٔ این جامعهٔ پیچیده ضروری است. انسانی که فرق چندانی بین دیدن و خواندن، ادبیات و سینما، شعر و مجسّمه و تابلوی نقاشی نمی‌بیند و مطالعهٔ یک مضمون و یا یک نظر در همهٔ این حوزه‌ها به طور هم‌زمان او را بیشتر به وجد می‌آورد. شاید به همین دلیل است که به تعبیر ایوشورل باید روزی فرا برسد که در دانشگاه‌ها گروه هنر و ادبیات تطبیقی تأسیس گردد تا از طریق آموزش اصول نظری و روش تحقیق مطالعات بینارشته‌ای، راه را برای پژوهشگران علاقه‌مند در دانشگاه‌های ایران هموار گرداند.

## منابع:

فرمان‌آرا، بهمن. *یه بوس کوچولو*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی. ۱۳۸۰
قوکاسیان، زاون. *بوی کافور، عطر یاس*. تهران: نشر آگاه. ۱۳۸۰.

Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris. Gallimard.1978.
Barthes, Roland. " Introduction à l'analyse structurale des réc*its* ". *Poétique du récit*. Paris. Seuil. coll. «Essais/Points». 1977.
Chevrel, Yves. *Littérature comparée.* Paris. Puf. coll. « Que sais-je ? ».1989.
Clerc, Jeanne-Marie,. Carcaud-Macaire, Monique*. L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris. Klincksieck. 2004.
Genette, Gérard. *Figure III.* Paris. Seuil. coll. « Poétique ». 1972.
Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris. Gallimard. 1964.
Hamon, Philip. *Le personnel du roman*. Genève. Droz. 1998.
Mauriac, François. *Le romancier et ses personnages* . Paris. Buchet/Chastel. 1984.
Plana, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma*. Paris. Bréal. 2004.
Queneau, Raymond. *Les fleurs bleues*. Paris. Gallimard. 2003.
Remak, Henry H. H. "Comparative Literature, Its Definition and Function. "*Comparative Literature: Method & Perspective*. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz, eds. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press,1961. 1-57.
Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman* . Paris. Editions de Minuit. 1963.
Sarraute, Nathalie. *L'Ere du soupçon*. Paris. Gallimard. coll. «Folio/Essais». 1956.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۲۸-۱۵٤

# تحلیل ترانشانه‌ای دگردیسی و آیین تشرّف در *شاهنامه* به روایت تصویر

**منصور مهرنگار[*]، راضیه چیتی[**]**
**ابراهیم خدایار[***]، اصغر فهیمی‌فر[****]**

## چکیده

دگردیسی از مهم‌ترین عناصر ادبیات، به‌ویژه ادبیات حماسی و اسطوره‌ای، به‌شمار می‌رود. یکی از انواع آن، «دگردیسی تشرّفی» است که در *شاهنامه* جلوه‌های مختلفی دارد. داستان «اندر آزمون کردن شاه‌آفریدون پسران را به ناشناس» جلوهٔ بارزی از این نوع دگردیسی است که در آن، فریدون به هیئت «اژدها» درمی‌آید. در این مقاله این داستان از منظر ادبیات تطبیقی و پیوند شعر و نگارگری تحلیل می‌شود. مصوّرسازی دگردیسی تشرّفی، از خلّاقانه‌ترین الهامات تصویری برگرفته از متن *شاهنامه* است که در این پژوهش به تحلیل نگاره‌هایی از روایت یادشده می‌پردازیم. به‌منظور تحلیل متون تصویری منتخب، پس از اشاره به متن کلامی روایت و چرایی دگردیسی موقتی فریدون به اژدها، به تحلیل ریخت‌شناسانهٔ نگاره‌ها در مکتب‌های مختلف نگارگری و نیز بررسی دخل‌وتصرف نگارگر در انتقال روایت از نظام کلامی به تصویری اشاره شده است. روش انجام پژوهش، روش توصیفی-تحلیلی و پژوهش بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که دگردیسی در نگاره‌های منتخب، دارای کارکرد آزمونی و درجهت تشرّف به مقام شهریاری، مردانگی و همسرداری با درون‌مایهٔ اژدهاکشی صورت پذیرفته و جلوهٔ پیوند آیین تشرّف و دگردیسی است که با نشانه‌هایی در نگاره مبنی بر مجازی بودن اژدها و برگزاری آیین تشرّف نیز قابل اثبات است، امّا درک دگردیسی تنها با رجوع به پیش‌متن کلامی ممکن است.

**کلیدواژه‌ها:** *شاهنامهٔ* فردوسی، آزمون، اژدها، تشرّف، دگردیسی، نگاره، فریدون، ترانشانه‌ای، ادبیات تطبیقی.

---

[*] عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس [**] دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: mehrnegar@modares.ac.ir پیام‌نگار: nch.nph88@gmail.com
[***] عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس [****] عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس
پیام‌نگار: Hesam_kh1@modares.ac.ir پیام‌نگار: afahimifar@yahoo.co.uk

**۱. مقدّمه**

*شاهنامهٔ* فردوسی مهم‌ترین اسطوره‌متن حماسهٔ ملی ایران است. این کتاب به دلیل برخورداری از محتوا و سبک شاخص ادبی آن، سند هویّت ایرانیان است که با داشتن مضامین فراملّی، ارزش جهانی یافته است. به بیان دیگر، گرچه موضوع آن سرگذشت اقوام ایرانی است، اما درون‌مایهٔ روایاتش مروّج ارزش‌های جهانی شده است؛ به همین دلیل این اثر دارای ظرفیت بسیار بالایی برای تکثیر شدن در شاخه‌ها و رشته‌های هنری دیگر است.

آنچه تمرکز نگارندگان را به خود معطوف داشته، تأثیرپذیری‌های هنرمندان نگارگر از داستان‌های *شاهنامه* است. متن *شاهنامه* به سایر قلمروها از جمله هنر منتقل شده و بر آن تأثیر کرده است. پیوند متن کلامی و متن تصویری در حوزهٔ نگارگری، برهانی بر اثبات این مدعاست. *شاهنامه* از مهم‌ترین کتاب‌هایی بوده که توجه خاص و عام را برانگیخته و بارها استنساخ شده است. خوشنویسان و نگارگران در دوره‌های مختلف، با رغبت و غرور، هنرنمایی خود را بر این اثر نشان داده‌اند. این تأثیر *شاهنامه* بر هنر تا آنجاست که کیفیت هنری دوره‌های نگارگری ایرانی براساس کیفیت شاهنامه‌نگاری‌ها سنجیده می‌شود. درواقع نشانه‌های کلامی *شاهنامه* که در عرصهٔ ادبیات نوشتاری مطرح است، طی فرآیندی بینامتنی، به نظام‌های نشانه‌ای سایر هنرها، نظیر نگارگری تبدیل شده است. مصوّر ساختن *شاهنامه*، از نخستین قرن پس از سروده شدن آن اثر، مرسوم بود. قدیم‌ترین نسخهٔ خطی موجود شناخته‌شده از *شاهنامه*، به سال٦٧٥ هـق مربوط است که اگر احتمال خدشه‌ای در تاریخ کتابت آن نرود و همهٔ اوراقش یک‌دست دانسته شود، نسخه‌ای است که حدود ۲۷۵ سال پس از تصنیف اثر، کتابت شده است. این نسخه اکنون در موزهٔ بریتانیا نگاهداری می‌شود (افشار ۲۰)، اما نگارگری با سبک و مکتب مشخص مربوط به قرن چهارم هـق است که به سبک سلجوقی معروف است.

از این تاریخ به بعد هر مکتب نگارگری دارای نسخه‌های مصوّر از کتاب مشهور در زمینه‌های مختلف به‌ویژه *شاهنامه* است. *شاهنامهٔ* مشهور به کاما، *شاهنامهٔ* توپقاپی‌سرای در دوران سلجوقی، *شاهنامهٔ* دموت (ابوسعیدی) در مکتب تبریز اوّل، *شاهنامهٔ* قوام‌الدّین حسن‌وزیر در مکتب شیراز اوّل، *شاهنامهٔ* ابراهیم‌سلطان در مکتب شیراز دوم، دو *شاهنامه* به نام‌های *شاهنامهٔ* جوکی و *شاهنامهٔ* بایسنقری در مکتب هرات و *شاهنامهٔ* شاه

طهماسب در مکتب تبریز دوم مصور شده‌اند (تسلیمی ٤١-٤٤). براساس آخرین فهرست به‌دست‌آمده از پژوهش‌های شاهنامه‌پژوه پرآوازه چارلز ملویل[1]، برخی شاهنامه‌های مصوّر، دارای تاریخ مشخص هستند که شاهنامه‌های مشهور به نسخهٔ ١٣٤١، ١٤٨٣، ١٤٩٤، ١٥٨٥ از این جمله‌اند و برخی دیگر با اسامی مکاتب، حامیان، دارندگان و یا براساس یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فردشان مشخص می‌شوند.

*شاهنامهٔ* شاه‌عباس اوّل، *شاهنامهٔ* اکبر، *شاهنامهٔ* سربزرگ، *شاهنامهٔ* کوچران، *شاهنامهٔ* داوری، *شاهنامهٔ* گوتمن/گاتمن[2]، *شاهنامهٔ* شاه‌اسماعیل دوم، شاهنامهٔ کوچک اوّل و دوم از این جمله‌اند (ملویل 10/5/2011). تعداد نسخه‌های خطّی *شاهنامه* اعم از تاریخ‌دار و بی‌تاریخ بسیار گسترده‌اند. تعداد نسخه‌های تاریخ‌دار تا قرن دوازدهم در فهرست‌ها نزدیک به سیصد نسخه است. به همین مقدار هم نسخه‌هایی است که تاریخ ندارند (افشار ۲۵) که اهمیت و گستردگی حوزهٔ تبدیل متن به نگاره را نشان می‌دهد. در این میان برخی روایات، بیشتر مورد توجه نگارگران بوده و در نظام‌های نشانه‌ای دیگر تکثیر شده‌اند. روایت مورد نظر نگارندگان نیز دارای تصویرهای متعددی است. نگاره‌های مربوط به این روایت بیشتر در فاصلهٔ زمانی قرن چهاردهم تا هجدهم به دست آمده و مربوط به مکاتب نگارگری داخلی از جمله مکتب شیراز، اصفهان، تبریز و هرات است.

### ۲. مسئله، فرضیه، روش و پیشینهٔ تحقیق

در جوامع و ادیان مختلف به مسئلهٔ گذار و آیین تشرّف پرداخته شده که برخی مواقع شباهت‌هایی بین آنها وجود دارد. این مناسک از تولّد تا مرگ با انسان همراه بوده و رابطهٔ مستقیم با زندگی وی دارد. موضوع همهٔ این مناسک گذار واحد است و آن پشت سرگذاشتن مراحل زندگی با حمایت عاطفی گروهی به منظور رسیدن به هدفی ویژه است. روایت «**اندر آزمون کردن شاه‌آفریدون پسران را به ناشناس**»، یکی از بهترین نمونه‌های آیین تشرّف (مناسک گذار) در *شاهنامه* است. کاربرد خصیصهٔ دگردیسی در مقام یکی از مهم‌ترین مظاهر شگفتی اساطیر و قدرتی ویژه در خدمت

---
[1] Charles Melville
[2] Gutman

آیین راه‌ورسم آزمون و تشرّف در این روایت، از دلایل مهم در بررسی این موضوع است.

از سویی متن نوشتاری *شاهنامه* پی‌درپی به نظام‌های نشانه‌ای دیگر تبدیل شده و به استناد تاریخ نگارگری ایران، همواره گنجینهٔ عظیم تصویری برای نگارگران هر دوره بوده است. این روابط بینامتنی متعاقباً نتایج متفاوتی از مصوّرسازی این روایت به بار آورده است. مهم‌ترین دغدغهٔ نگارندگان، چگونگی نمایاندن دگردیسی تشرّفی در نظام تصویری *شاهنامه* است که بر این اساس، دگرگونی‌های ایجادشده در نظام تصویری و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن نسبت به مرجع کلامی بررسی و تحلیل می‌شود. از آنجا که دگردیسی متکی بر قانون دگرگونی است و از سویی هنرمند قادر است تنها لحظه‌ای از یک داستان را مصوّر کند، برای برگردان دگردیسی از متن نوشتاری *شاهنامه* به متن تصویری به‌ناچار باید از تخیل خود سود جوید تا به بهترین شکل ممکن بتواند دگردیسی را نشان دهد. از آنجا که وقتی مفهوم به تصویر کشیده شود، بهتر درک می‌شود و از سوی دیگر، روایت باید قابلیت تصویرسازی داشته باشد، فرض نگارندگان بر این است که قرارگیری دگردیسی در شکل تصویر، محدودیت‌هایی دارد که همین موضوع باعث شده نگارگران از نهایت قدرت تخیل خویش بهره گیرند و نگاره‌هایی متفاوت از یک روایت حاصل شود. این تغییرات به عوامل متعددی از جمله ویژگی‌های سبکی، دامنهٔ تخیل، و محدودیت‌های تصویرسازی نگارگر وابسته است، انتقال یک نشانه از متن نوشتاری به متن تصویری، خود مهم‌ترین عامل ایجاد تغییر و دگرگونی است. نگاره‌هایی که شامل عوامل شگفت‌انگیزی چون یک عامل دگردیسی‌یافته می‌باشند، نمی‌توانند از استقلال تصویری کافی برخوردار باشند و برای درک آنها، نیازمند رجوع به پیش‌متن خود هستند.

با استناد به حوزه‌های پژوهش در ادبیات تطبیقی و استفاده از روش بینامتنی و ترانشانه‌ای و بررسی نگارهٔ برگرفته از روایت، چگونگی مصوّرساختن فضای آزمونی، تحلیل و خوانش عناصر اصلی نگارهٔ اژدها از سویی و فرزندان فریدون و عکس‌العمل‌های متفاوت آنها در رویارویی با اژدها از سویی دیگر و نیز بررسی سایر عناصر بصری، خوانش ریخت‌شناسانهٔ نگاره‌ها و سنجش استقلال نگاره در انتقال مفهوم از جمله مسائلی است که در روند پژوهش به آنها پرداخته خواهد شد.

آیین‌های تشرّف در *شاهنامه*، پژوهش‌هایی را به خود اختصاص داده که آثار شاهرخ مسکوب (۱۳۷۰ و ۱۳۷۸)، مشتاق‌مهر و آیدنلو(۱۳۸٦)، آزمایش(۱۳۸۰)، ورزقانی (۱۳۸۵) و رستگار فسائی(۱۳۷۹) از آن جمله‌اند. همچنین آثار پژوهشی متعدد از منصور رستگار فسائی دربارهٔ دگردیسی(۱۳۸۹) از منابع مهم در این نوشتار است؛ اما تاکنون پژوهشی منحصر به کارکرد دگردیسی در آیین تشرّف با رویکرد ترانشانه‌ای (انتقال از حوزهٔ متن به تصویر) صورت نگرفته است و این در حالی است که نگاره‌های برگرفته از این روایت از نظر بصری بسیار قوی و حاوی نشانه‌های تأمل‌برانگیز است. خلأ این مهم، ضرورت انجام تحقیق را ایجاب می‌کند.

تبدیل روایت از نظام کلامی به نظام تصویری در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، رویکرد بینامتنیت[1]، ترامتنیت[2]، ژنت[3]، نوع بیش‌متنیت[4]، شاخهٔ تراگونگی (دگرگونی و تغییر) و زیرشاخهٔ ترانشانه‌ای قرار می‌گیرد. درواقع انتقال ترانشانه‌ای مفاهیم روش کلی انجام پژوهش است که پیکرهٔ مطالعاتی (نگاره‌های برگرفته از روایت آزمون کردن فرزندان فریدون) در ارتباط با مرجع کلامی (*شاهنامه*) بر این اساس تحلیل می‌شود. روش انجام پژوهش توصیفی-تحلیلی و استفاده از دستاوردهای ادبیات تطبیقی است.

## ۳. چهارچوب نظری

### ۳-۱. ادبیات تطبیقی و سایر هنرها

هنری رماک[5] (۱۹۱٦-۲۰۰۹) از نخستین نظریه‌پردازان حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای است که قلمرو مطالعات ادبیات تطبیقی را از مطالعات فرهنگی به سایر شاخه‌های دانش بشری گسترش داده است (به نقل از انوشیروانی ۸-۲۷). درواقع مطالعات بینارشته‌ای شامل تحقیقاتی است که با درهم تنیدن اطلاعات و نظریه‌های دو یا چند رشته یا شاخه‌های مختلف علوم، به حل مسائلی می‌پردازد که پاسخشان در فضای محدود یک رشته یا یک علم به دست نمی‌آید: «به طور خلاصه ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات‌های دیگر و همچنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و

---

[1] Intertextualite/ Intertextuality
[2] Transtextualite/ Transtextuality
[3] Gerard Genette
[4] Hypertextualite/ Hypertextuality
[5] H. Remak

ذوق بشری است» (به نقل از انوشیروانی و آتشی ۱۰۱). ادبیات تطبیقی از دو جهت به ارتباط میان متن کلامی و متن تصویری می‌پردازد. اوّل اینکه چگونه مفهومی یکسان در متن نوشتاری و متن تصویری نمود می‌یابد؟ و دوم اینکه چگونه متن نوشتاری در متن تصویری تأثیر می‌گذارد و چگونه نگارگران از قدرت خلّاقهٔ خود سود می‌جویند تا هریک، به گونه‌ای، مفهومی یکسان را در آثار خود منعکس نمایند. در مورد اوّل تفاوت روش‌های انعکاس یک مفهوم مشترک مورد توجه است و در مورد دوم بحث الهام‌پذیری از منبع کلامی و انتقال مفهوم از یک نشانه به نشانهٔ دیگر است (انوشیروانی ۱۳۹۱: ۲).

### ۳-۲. ترانشانه

ارتباط یک متن با متن‌های دیگر از موضوعات مهمی است که با موج ساختارگرایی مورد توجه پژوهشگرانی چون ژولیا کریستوا[1]، رولان بارت[2]، مایکل ریفاتر[3]، ژرار ژنت و دیگران قرار گرفته است (آلن[4]، ۱۲۹). ژولیا کریستوا نخستین بار در دههٔ ۱۹٦۰ اصطلاح بینامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون مطرح کرد. پس از آن ژرار ژنت با گسترش دامنهٔ مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژهٔ جدید ترامتنیت نام‌گذاری کرد وآن را به پنج دسته تقسیم کرد که بینامتنیت یکی از اقسام آن بود (نامورمطلق، ۱۳۸٦ : ۸۳).

زمانی رابطهٔ ترامتنی میان دو اثر برقرار می‌شود که در متن دوم، نشانه‌هایی صریح از متن نخست موجود باشد. به بیان دیگر متن‌هایی که از متن‌های دیگر برگرفته شده‌اند، دامنهٔ مطالعات بیش‌متنی را شکل می‌دهند. واژهٔ «ترا» از نظر مفهوم بیشتر با مفهوم انتقال همخوانی دارد. روابط بیش‌متنی میان بعضی آثار و آثار برگرفته‌شده از آن دارای گوناگونی است که در مجموع به دو دستهٔ «همگونی یا تقلیدی» و «تراگونگی یا تغییری» تقسیم می‌شود. آنچه ارتباط میان *شاهنامه* (متن کلامی و نوشتاری) را با شاهنامه‌نگاری (متن تصویری) برقرار کرده، مربوط به حوزهٔ بیش‌متنیت و گونهٔ تراگونگی است؛ زیرا در اینجا کلمه به تصویر تبدیل شده و یا به عبارتی دیگر تصویر

---

[1] J. Kristeva
[2] R. Barthes
[3] Michael Riffaterre
[4] G. Allen

جانشین کلمه شده است. تبدیل نشانه‌های کلامی به نشانه‌های تصویری یکی از مهم‌ترین و متنوع‌ترین شکل‌های تکثیر است که تحت عنوان روابط بینانشانه‌ای، و به عبارتی دیگر، «ترانشانه‌ای» مفاهیم است که بیشتر این نوع تراگونگی در حوزهٔ هنر انجام می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۵۷).

### ۳-۳. دگردیسی

واژهٔ دگردیسی[1] یکی از دشوارترین واژه‌ها برای ارائهٔ یک تعریف مشخص است. این واژه براساس لغت‌نامه‌های مختلف، تغییر مشهود و کمابیش ناگهانی در شکل یا ساختمان، تغییر شکل دادن، دگرگون کردن، طبیعت یا ماهیت چیزی را عوض کردن و... تعریف شده است. دگردیسی یا متامورفوز که ترکیبی از کلمات یونانی متا[2] به معنای «تغییر» و مورفه[3] به معنای «شکل» است در مجموع تغییرشکل، مسخ، دگردیسی و یا حتی تناسخ ترجمه شده است. دگردیسی که از ویژگی‌های مهم اساطیری ملت‌های کهن و از عوامل اصلی شگفت‌انگیزی اسطوره‌هاست، تغییر صورت یا ماهیت یک موجود و گاه تغییر هر دو تعریف شده است؛ به طوری که موجود با استفاده از نیروی فراطبیعی به ماهیتی غیر از ماهیت حقیقی خود تبدیل و یا به عبارتی دیگر، به عنوان موجود دیگری شناخته می‌شود.

دگردیسی یکی از خصایص روایات اسطوره‌ای است که طبق این الگو، موجود دست‌خوش یک تغییرِ بزرگِ دائمی یا غیردائمی می‌شود (هاوز[4] ۲۰۰۸). برخلاف دگردیسی‌های جسمانی (ظاهری)، که در روایات اسطوره‌ای محدود به انجام خویشکاری خود هستند، دامنهٔ تغییرات درونی(دگردیسی ماهوی) به نوعی نامحدود و بی‌انتهاست و هیچ‌گاه در سیر تکاملی خود به نقطهٔ انتها نمی‌رسد (فلدهر[5] ۲۰۰۰). دگردیسی یا متامورفوز، تغییرشکل ظاهری و ساختمان یا تغییر هستی و هویت قانونمند شخص یا چیزی با استفاده از نیروی فراطبیعی است. در این حالت شخص یا شیء از صورتی به صورت دیگر تبدیل می‌گردد و پیکری تازه و نو می‌یابد که ممکن است

---

[1] Metamorphose
[2] μετά
[3] μορφή
[4] G. Hawes
[5] A. Feldherr

دگرگونی آن صوری، ظاهری و محسوس باشد یا در نهاد و نهان دچار تغییراتی بنیادی شود. اگرچه همان است که پیش‌تر بوده، ولی در صورت و باطن او تحول و تغییراتی تازه ایجاد شده است و شکلی نو با کنش‌های خاص و متفاوت پیدا کرده است (رستگار فسائی ۱۳۸۹: ۳٤).

بدین‌ترتیب پدیدهٔ دگردیسیِ موجودات اساطیری از آغاز خلقت به صور مختلف و شگفت‌انگیز جلوه می‌کند و یکی از مهم‌ترین جلوه‌های آن در حماسهٔ ملی ایران *شاهنامه* است. یکی از اقسام دگردیسی، در گشتن فرهمندان در *شاهنامه* از هیئت خویش به هیئت دیگری است. یکی از فرهمندانی که به فرمان پروردگار قدرت افسونگری را از فرشتهٔ سروش می‌آموزد، فریدون است که از این قدرت خویش به شکل‌های مختلف بهره می‌گیرد (واحددوست ١٦٧). درآمدن فریدون در هیئت اژدها و آزمون کردن پسرانش یکی از این دگردیسی‌هاست[1](رستگار فسائی ۱۳۸۹: ۲۲٦).

### ۳-٤. مناسک گذار(آیین تشرّف)

مناسک گذار یا آیین‌های تشرّف یکی از جلوه‌های آیین‌های باستانی است که از دیرباز انجام می‌شده است. اصطلاح گذر یا گذار، درواقع گذشتن و درآمدن از یک مرحله به مرحله‌ای دیگر از حیات زیستی و فرهنگی است که با آیین‌ها و مراسم ویژه‌ای همراه می‌شود. این مناسک مربوط به تغییر و تحول موقعیت اجتماعی و یا جنسی یک فرد است. گذار، در لحظه‌های حساس زندگی انسان، به منظور ثبت و رسمی کردن گذر از یک موقعیت به موقعیت دیگر اجرا می‌شود که از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت است. میرچا الیاده[1] مناسک گذار را نوعی آیین عبادی می‌داند و می‌نویسد: «مناسک گذار نوعی از آیین‌های عبادی هستند که دوره‌ای از زندگی یک فرد را نشان می‌دهند، این گذار و عبور از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر با یک‌سری آزمون‌های ورودی سخت همراه است که در تجربیات فرهنگی و اجتماعی و همچنین در سرنوشت بیولوژیکی فرد تأثیر دارند، این جشن‌ها با درون‌مایه‌ها و موضوعات مختلف و در تمامی گروه‌های سنی و اجتماعی (بین سالمندان/جوانان، زنان/مردان، زندگان/ مردگان) برگزار می‌شوند» (۱۲۱).

---

[1] M. Eliade

یکی از نمودهای آیین راه‌ورسم‌آموزی جوامع باستانی را در داستان‌های اژدهاکشی قهرمانان روایات حماسی می‌توان پیگیری کرد: «این آزمون از روی کهن‌الگویی[1] دیرینه انجام می‌شود. شاهان و پهلوانان همه اژدهاکشی می‌کنند و این همان عملی است که در آغاز انجام می‌شده است. در اساطیر هند و ایرانی، «ایندرا» (ایندره)، خدای جنگاور و برکت بخشنده، اژدهایی به نام «ورتره» (پدیدآورندهٔ خشکی) را می‌کشد و درواقع، با نبرد خدای جنگاور و ازمیان‌رفتن آشفتگی که اژدها یا دیو مظهر آن است، سعادت و برکت به وجود می‌آید.

در پی این الگوی نخستین، شاهان و پهلوانان هم، همین کنش را تکرار می‌کنند. گرشاسپ، رستم، اسفندیار و اکثر شاهان حتی اردشیر بابکان، که کرم «هفت واد» را می‌کشد، باید اژدهاکشی کنند تا کنش ایندرا دوباره تکرار شود و جهان را پر برکت و مردم را سعادتمند گردانند. به‌رغم فراموشی ایندرا در ایران کهن الگوی اژدهاکشی جایگاه خود را حفظ نموده و همواره از آزمون‌های سخت قهرمانان محسوب می‌گردد» (بهار ۹۸).

## ٤. گزارش و روایت اسطوره

### ٤-۱. گفتار اندر آزمون کردن شاه‌آفریدون پسران را به‌ناشناس

هنگامی که سه فرزند فریدون از خواستگاری دختران شاه یمن به ایرانشهر بازمی‌گردند، فریدون به قصد آزمایش و به نیروی افسون، تغییر شکل داده به پیکر اژدهایی شیراوژن درمی‌آید:

چون از بازگردیدن این سه شاه — شد آگه فریدون بیامد به راه
ز دلشان همی خواست کآگه شود — ز بدهاگمانیش کوته شود
بیامد بسان یکی اژدها — کزو شیرگفتی نیابد رها

(*شاهنامه*، دفتر یکم، ص۱۰۳، ابیات ۲۲۱-۲۲۳)

فریدون در پیکر اژدها به ترتیب با پسر بزرگ، میانین، و کهتر، روبه‌رو می‌شود. پسر مهین از رویارویی با اژدها تن می‌زند و می‌گریزد؛ پسر میانین به محض دیدن اژدها تیری در کمان می‌نهد و وی را نشانه می‌گیرد؛ پسر کهین با دیدن اژدها، عظمت پدر را یادآوری می‌کند و به اژدها هشدار می‌دهد با چنین شیرانی رودررو نشود. فریدون با

[1] Archetype

دیدن عکس‌العمل فرزندان، ناپدید می‌شود و در پیکر انسانی و مطابق با آیین شاهان وارد شهر می‌شود و در کاخ شاهی آرام می‌گیرد، فرزندان را به نزد خود فرامی‌خواند و به آنها گوشزد می‌کند که اژدها کسی جز خود وی نبوده است: «پدر بُد که جست از شما مردمی» (همان، ص۱۰۵، بیت ۲٤۸). فریدون پس از تفسیر عکس‌العمل فرزندان برای آنان نامی انتخاب می‌کند و در ادامه برای دختران شاه یمن نیز، که اینک زنان فرزندانش شده‌اند، نامی درخور برمی‌گزیند.

این بخش از اسطورهٔ زندگی فریدون نمودار آیین رازآموزی است: «فریدون برای آزمایش آنها، خود را چون اژدهایی نمایان می‌سازد. به‌واقع، فریدون در این داستان اژدها نیست، بلکه استاد رازآموزی است که پسران خود را می‌آزماید و آنها را برای ازدواج آماده می‌سازد.» (ورزقانی ۱۸۰)

با اندکی دقت می‌توان نشانه‌های دیگری از آیین رازآموزی آزمون کردن پسران فریدون را در بررسی ساختار روایت به دست آورد. استفاده از قدرت دگردیسی در تبدیل شدن هیئت اژدها، ساختار دیگری را نیز به این آیین پیوند می‌زند. در اینجا اژدها تنها ابزار آزمونی است و درواقع نیروی تباهی نیست که توسط قهرمان نابود شود. اژدها در اینجا نیروی بالفعلی است که ماهیت بالقوهٔ آن همان فریدون است. به طور خلاصه می‌توان صورت دگرگون‌شدهٔ اژدهاکشی را در این روایت این‌گونه بیان کرد که نیروی منفی در روایت، اژدهای مجازی است و قدرت دگردیسی کاملاً در خدمت آیین تشرّف قرار گرفته است.

در ادامه، برخی شرایط و ویژگی‌های خاص آیین رازآموزی اژدهاکشی که در ساختار آزمون کردن فرزندان فریدون نیز وجود دارد به اختصار معرفی می‌گردد:

**الف. راهنمایی رازآموز به جایگاهی دور از کانون اجتماع**: مکان‌هایی همچون جنگل، بیشه، غار و دیگر مکان‌های مرموز و تاریک، در شمار اردوگاه‌های طبیعی و مغاک‌های ژرف و کلبه‌های بی‌روزن در زمرهٔ اردوگاه‌های دست‌ساز آیین رازآموزی است که بیشترِ آدابِ مناسک پاگشایی در آنجا انجام می‌شود. این اردوگاه‌ها، نمادی از سرزمین سایه‌ها و فراسو، زهدان مادر و نیز نشانی از جهان دیگر هستند. جهانی که جز رازآموز، استادان و یاران او، فرد دیگری نمی‌تواند به آنجا راه یابد. اردوگاه در روایات اژدهاکشی به شکل بیشه‌های دوردست که قلمروی اژدهاست، نمایان می‌شود. از طرفی

دیگر، اژدها در بیشه‌های پیرامون روستا یا پشت کوهساران و یا در بیغوله‌ها و مکان‌هایی که به‌خودی‌خود مرموز و هراسناک است، وجود دارد. در داستان آزمودن پسران فریدون نیز مکان آزمون در میانهٔ راه بازگشت پسران از یمن است که خصوصیاتی مشابه مکان‌های اژدهاکشی در آیین‌های تشرّف را دارد.

**ب. الگوی اژدهاکشی**: نبرد پهلوانان با اژدها به‌غایت کاری پسندیده و در عین حال، بسیار سخت و طاقت‌فرسا و آزمونی خطیر است؛ زیرا همان‌گونه که در *شاهنامه* روایت‌های مختلفی از آن وجود دارد، اژدها با تغییر چهرهٔ خود و دگرگونی در ماهیت خود، کار را بر پهلوان سخت می‌نماید؛ بنابراین کشتن اژدها در مجموع با بیان‌های متافیزیکی و معنوی مطرح شده که حتی اگر در جهت منفعت‌رسانی به مردم باشد، نیز کارکردی معنوی دارد. روایت کشتن اژدها در آثار بزرگان به تأسی از متون *شاهنامه* به شرح زیر است:

۱. اژدها عاملی ویرانگر و فریبنده بوده که همواره درصدد اغوای آدمی است.

۲. کشتن اژدها، برداشتن مانعی برای حصول به اندیشه‌های ایزدی است (پهلوان پس از پیروزی سر به آستان حضرت دوست ساییده و خدا را سپاس می‌گوید).

۳. کشتن اژدها مرتبتی از تشرّف است (دریافت مرتبهٔ روحانی به شهریاری و فرزانگی است).

با اندکی دقت می‌توان این روایت را نیز در این ساختار قرار داد که البته دراینجا دگردیسی اژدها و استفاده از قدرت دگردیسی آن برای به دست آوردن نام و مقام شهریاری و تشرّف به همسرداری توسط پدر صورت می‌گیرد. صورت دگرگون‌شدهٔ اژدهاکشی را دراین روایت این‌گونه می‌توان بیان کرد که نیروی منفی، اژدهای مجازی است که درواقع همان فریدون دگردیسی‌یافته است و قدرت دگردیسی در این روایت کاملاً در خدمت آیین تشرّف قرار گرفته است.

٤. کشتن اژدها فریضه‌ای اجتماعی و اقدامی ایزدی است. فردوسی، یکی از موهبت‌ها را همین مورد می‌داند و پهلوان اژدهاکش را یک منجی نیکوکار می‌داند.

۵. ستیز پهلوان با اژدها، به دلیل نیک‌خواهی برای بندگان و یاری کردن مردم است که هر دو از اوصاف ایزدی است و کشتن اژدها پیکار با بدی‌هاست (اژدهایان کوه‌پیکر، آتش‌دم و زهرآگین هستند). به همین جهت است که گشتاسب، اژدها را می‌کشد تا کام

دوستی را برآورده سازد و اسکندر با اژدها می‌ستیزد تا مردم را آسودگی بخشد و بهرام گور با اژدها پیکار می‌کند تا شنگل هندی را آرام سازد و بهرام چوبین، اژدهایی را به خاک می‌افکند تا انتقام دختر خاتون را گرفته باشد و گشتاسب با کشتن اژدها خود را با آب پاک می‌شوید که این مطلب دلیل دیگری بر ناپاکی اژدهاست.

**پ. نبرد با اژدها، مرگ و نوزایی پهلوان:** نوزایی در داستان پسران فریدون مترادف با نام‌پذیری و نام‌گذاری هریک توسط پدر است که درواقع پس از گذراندن سلسله مراتب آزمون، به نام‌هایی که براساس شجاعت و لیاقتشان بدان‌ها داده شد سزاوار گشتند.

**ت. ازدواج قهرمان:** در این ساختار یکی از اهداف آزمایش پدر، تأیید ازدواج و سنجش لیاقت پسران جهت همسرداری است که در روایت ذکرشده پس از گذراندن آزمون، به مقام همسری مشرّف شده و برای همسرانشان نیز نام‌های ایرانی برگزیده شد.

بنابراین، آزمون کردن پسران برای به دست آوردن نام و مقام شهریاری و تشرّف به همسرداری توسط پدر صورت می‌گیرد. بنابر استنتاج نهایی تحلیل روایت، ویژگی اسطوره‌ای که در این روایت در خدمت آیین رازآموزی قرار می‌گیرد دگردیسی است که فریدون با استفاده از قدرت افسونگری به صورت اژدها درآمده و تحت عنوان مراسم آیینی رازآموزی و یا مناسک گذار و تشرّف، پسران خود را می‌آزماید.

مظاهر شر از جمله اژدها همان‌گونه که از نامش پیداست، به شکل موجودی عجیب و ترسناک در هنر عامهٔ ایران مشاهده می‌شود. افسانه‌هایی که مربوط به اژدهاست، با قصّه‌های غول‌ها و هیولاهای آدم‌خوار چندسر که از دهانشان آتش می‌جهد، به‌هم درآمیخته است و همان انگیزه‌های نجات مردم و یک شاهزاده خانم، بریدن سرها، زندگی در بیغوله‌ها و امثال آنها، در همهٔ این داستان‌ها امری عادی محسوب می‌شود. (رستگار فسائی ۱۳۷۹: ۲۳)

نتیجهٔ این آزمون نشان می‌دهد که مهترین پسر(سلم) پس از دیدن اژدها بدون نبرد گریخت. سپس تور پای به میدان نهاد، اندکی تاب آورد و او نیز گریخت و سرانجام کهترین فرزند (ایرج) در جنگ پافشاری ورزید و تن به شکست نداد. فریدون یا اژدها که فرزندانش را آزموده بود، ناپدید شد تا در آینده شایسته‌ترین پسرانش، ایرج را برای شهریاری ایران‌زمین برگزیند و بر دختران شاه یمن، نام‌های پارسیِ آرزو، آزاده و سهی می‌نهد و جشن ازدواج آنها را برپا می‌کند (عطایی‌فرد ۱۵۵). آزمونِ فرزندان فریدون به

جنگاوری (تور)، دارایی(سلم)، آرامی و خرد (ایرج) بود که کاملاً ارتباط دگردیسی و آیین تشرّف را اثبات می‌کند و فارغ از برداشت سطحی در مراحل گذر (امتحان قدرتمندی جسمانی، فردی، روحی و روانی پهلوان) است که هدف غایی و ارزشمند دگردیسی، هدفی آزمونی و امتحانی جهت ورود به مرحلهٔ تشرّف به مقام روحانی، فرزانگی و حصول اندیشه‌های ایزدی است. با توجه به نمونه‌های تصویری، نگارگر از تمام روایت تنها یک لحظه را به تصویر می‌کشد، وی نقطهٔ عطف روایت را انتخاب می‌کند تا بتواند به بهترین صورت، مفهوم را انتقال دهد، اما شاعر به بیان لحظه به لحظهٔ روایت پرداخته؛ زیرا در هر متن کلامی مخاطب آرام‌آرام با شاعر همراه می‌شود، اما در هنرهای دیداری ناگهان با نقطهٔ عطف روایت روبه‌رو می‌شود؛ بنابراین تأثیر متن کلامی و متن تصویری در مخاطب متفاوت است. اکنون به بررسی نگاره‌های برگرفته از روایت پیش اشاره‌شده می‌پردازیم:

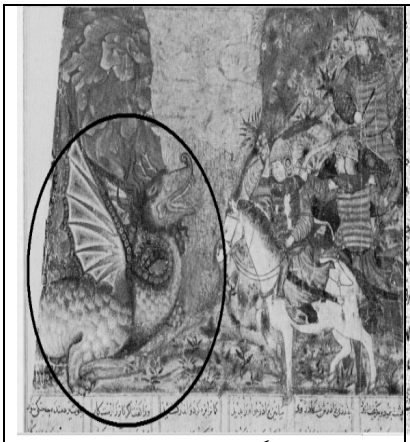
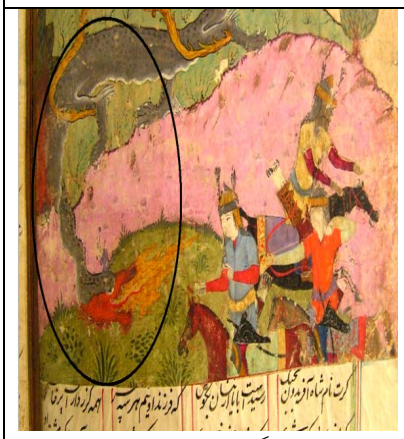
### ٤-۲. خوانش نگاره‌ها

مهم‌ترین عنصری که باید در این نگاره‌ها خوانش شود تا اثر رمزگشایی شود، «اژدها» است. اژدها درواقع فریدون است که از قدرت افسونگری‌اش سود جسته و دچار دگردیسی شده است. در این دگردیسیِ کاملاً موقتی که فقط صورت ظاهری فریدون دچار دگردیسی شده است، در ماهیت فریدون هیچ خللی وارد نمی‌کند. تنها با تکیه بر رویکرد بینامتنی و ارجاع به منبع اصلی، که همان اسطوره‌متن *شاهنامه* است، پرده از راز چیستی اژدها برداشته می‌شود. اژدها در تمامی آثار هنری ایران، به صورت هیولایی بال‌دار که طول و عرض عظیم دارد، با دهانی فراخ، دو چشم مدور، بدن پرپیچ‌وتاب و سری که فرق آن برجستگی دارد، با چهار پای کوتاه و چنگال‌های وحشتناک مشاهده می‌شود.

پس از دانستن چرایی و چگونگی آزمایش نمودن فریدون در هیئت اژدها در متن کلامی *شاهنامه*، به متون تصویری برگرفته از روایت پرداخته خواهد شد که با بهره‌گیری از عوامل مختلف در ترازوی تطبیق، مقایسه خواهند شد. برای پیوند دگردیسی و آیین تشرّف با رویکرد ترانشانه‌ای به بررسی ساختار فیزیکی و مفهومی برخی نگاره‌های موجود با موضوع «آزمون کردن فریدون پسران را» در دوره‌ها و

مکاتب مختلف پرداخته شده که شامل مکتب تبریز، اصفهان، شیراز، خارج از ایران و مکتب نگارگری نامشخص است.

**جدول شمارهٔ۱**: موضوعِ مجموعهٔ نگاره‌ها: **فریدون پسرانش را در بازگشت از یمن می‌آزماید.**[۱]

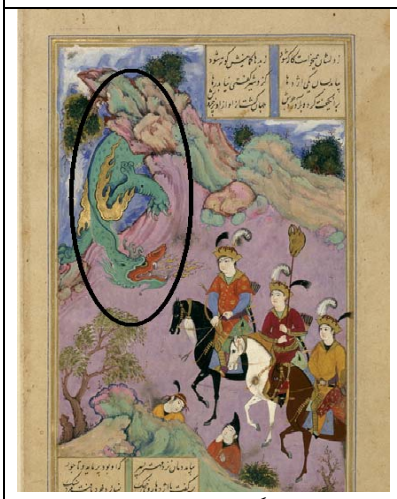
| | |
|---|---|
| نگارهٔ شمارهٔ ۱ |  نگارهٔ شمارهٔ ۲ |
| نگارهٔ شمارهٔ ۳ |  نگارهٔ شمارهٔ ٤ |

[۱] منبع تصاویر: http://shahnama.caret.cam.ac.uk

نگارهٔ شمارهٔ ۵

نگارهٔ شمارهٔ ٦

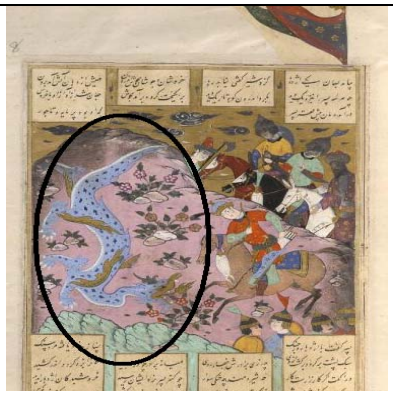
نگارهٔ شمارهٔ ۷



نگارهٔ شمارهٔ ۸

نگارهٔ شمارهٔ ۹

نگارهٔ شماره۱۰


نگارهٔ شماره۱۱

نگارهٔ شماره۱۲

با توجه به بررسی زمانی نگاره‌هایی با موضوع «آزمودن فریدون پسرانش را» که تاکنون به دست آمده، بیشترین تعداد نگاره‌ها به ترتیب در قرن ١٦و ١٧م (١٠ و ١١ هـ ق) دَه نگاره، در قرن ١٥ و ١٦م (٩و١٠ هـ. ق) هشت نگاره، در قرن ١٣و ١٤م (٧ و ٨ هـ. ق) پنج نگاره، در قرن ١٤و١٥م (٨ و٩ هـ. ق) چهار نگاره و در قرن ١٧و ١٨ م (١١ و ١٢ هـ ق) دو نگاره به تصویر کشیده شده است.

جدول زیر به بررسی نگاره‌های مختلف با موضوع «آزمون کردن فریدون پسرانش را» از مکاتب مختلف نگارگری می‌پردازد. بنابر یکسانی روایت و درون‌مایهٔ آن و ماهیت موجود دگردیسی‌یافته و نوع دگردیسی صورت‌پذیرفته در روایت با هدف مشترک، اژدها و پیکره‌های انسانی(سه فرزند فریدون) در نگاره‌های مختلف به عنوان کلیدی‌ترین موارد ریخت‌شناسانه (مورفولوژیک) مورد توجه است.

در تجزیه و تحلیل شکلی در نگاره‌ها به مواردی چون حالت تدافعی مبارزه، قرارگیری اژدها (به عنوان عنصر دگردیسی‌یافته)، نوع و ساختار فیزیکی اژدها، ویژگی خاص نگاره‌ها، تأکیدات تصویری، تعدد و تنوع پیکره‌های انسانی و حیوانی در نگاره‌ها، پیکره‌های تخیلی و فرعی، ساختار ترکیب‌بندی نگاره‌ها، نوع فضاسازی، نوع نگرش در روایت و نگاره (تخیّلی و واقعی)، جهت و شکل غالب قرارگیری پیکره‌ها و رنگ‌بندی آن اشاره شده است.

به طور کلی عناصری که در نگاره قرار دارند و در خوانشی صریح به چشم می‌آیند، شامل اژدها، پیکره‌های سوار بر اسب، اسب‌ها، کوه‌های مجنون‌وار و پیکره‌های فرعی در نگاره، شامل درختان، آسمان، زمین و.... است. عناصر دراین مرحله به دو گروه پویا و ثابت در نگاره تقسیم می‌شوند که مهم‌ترین عنصر پویا، اژدها و سپس پیکره‌های انسانی سوار بر اسب است که در حالت‌های متفاوت تصویر شده‌اند.

**جدول شمارهٔ ۲**: بررسی ریخت‌شناسانهٔ نگاره‌های ۱ تا ۱۲

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| روایت مشترک | فریدون پسرانش را می‌آزماید | مکتب نگارگری تبریز | مکتب نگارگری اصفهان | مکتب نگارگری شیراز | مکتب نگارگری خارج از ایران |
| دگردیسی | دگردیسی در هیئت اژدها | ❊ | ❊ | ❊ | ❊ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ویژگی‌های تصاویر | شمارهٔ نگاره | نگارهٔ۲<br>نگارهٔ۵ | نگارهٔ۳<br>نگارهٔ٦، ۷، ۸، ۹<br>نگارهٔ ۱۱، ۱۲ | نگارهٔ ۱۰ | نگارهٔ۱<br>نگارهٔ٤ |
| | حالت مبارزان نسبت به اژدها (با تأکید بر حرکت مبارز نزدیک به اژدها) | تدافعی (۲) غیرتدافعی و اشارهٔ دست (۵) | غیرتدافعی (۳)<br>تدافعی (٦)<br>غیرتدافعی (۷)<br>تدافعی (۸)<br>غیرتدافعی بدون اشارهٔ دست (۹)<br>تدافعی (۱۱)<br>تدافعی (۱۲) | تدافعی (۱۰) | تدافعی (۱)<br>غیرتدافعی (٤) |
| | محل قرارگیری اژدها در نگاره | در سمت چپ نگاره (۲)<br>حرکت از بخش فوقانی سمت چپ به مرکز نگاره (۵) | فقط سر اژدها در سمت راست به نگاره (۳)<br>حرکت از بخش تحتانی و در امتداد سمت چپ و گرایش به مرکز (٦)<br>حرکت از چپ به سمت مرکز (۷)<br>حرکت از بخش تحتانی سمت راست با حرکت دورانی (۸) | حرکت از سمت راست به مرکز نگاره (۱۰) | در مرکز نگاره (۱)<br>حرکت از بالا و در امتداد سمت چپ و سپس به سمت مرکز نگاره (٤) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | حرکت از بخش فوقانی سمت چپ به مرکزنگاره (۹و۱۱) حرکت از بخش تحتانی سمت چپ به بخش فوقانی (۱۲) | | |
| | نوع و ساختار فیزیکی اژدها | اژدهای متأثر از نوع چینی دو پای بال‌دار (۲) اژدها-مار چهارپا (۵) | نامشخص (۳) اژدها-مار چهارپا (٦، ۷، ۸ و ۱۱) اژدها-مار دوپا (۹) اژدها-مار (۱۲) | اژدها-مار دوپا (۱۰) | اژدها-مار شاخ‌دار (۱) اژدها-مار چهارپا (٤) |
| | ویژگی خاص نگاره مانند وجود گرز گاوسر | | گرز گاوسر (۹) گرز گاوسر (۱۲) | | |
| | تأکید در نگاره | مرکز (۲و۵) | سمت چپ نگاره (جهت نگاه‌ها نیز به گوشهٔ راست تنظیم شده است) (۳) مرکز متمایل به راست (٦) | مرکز (۱۰) | مرکز (۱و٤) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | مرکز (۷، ۹ و ۱۱)<br>مرکز به سمت بخش تحتانی نگاره (۸)<br>راست (۱۲) | | |
| | پیکره‌های انسانی در نگاره | سه پیکره (۲)<br>سه پیکره (۵) | سه پیکره (۳)<br>چهار پیکره (٦)<br>سه پیکره (۷)<br>هشت پیکره (۸)<br>پنج پیکره (۹)<br>نه پیکره (۱۱)<br>سه پیکره (۱۲) | سه پیکره (۱۰) | سه پیکره (۱)<br>سه پیکره (٤) |
| | پیکره‌های حیوانی در نگاره | یک پیکره (۲)<br>هشت پیکره (۵) | سه پیکره (۳)<br>چهار پیکره (٦)<br>سه پیکره (۷)<br>هشت پیکره (۸)<br>سه پیکره (۹)<br>چهار پیکره (۱۱)<br>اژدها در قالب مار (۱۲) | یک پیکره (۱۰) | سه پیکره (۱)<br>سه پیکره (٤) |
| | پیکره‌های تخیلی در نگاره | یک پیکره (۲و۵) | یک پیکره (۳، ٦، ۷، ۸، ۹ و ۱۱)<br>فاقد پیکرهٔ تخیلی (۱۲) | یک پیکره (۱۰) | یک پیکره (۱و٤) |
| | پیکره‌های فرعی در کنار کاراکترهای اصلی | | در نگاره‌های ٦، ۹ ، ۸ و ۱۱ وجود دارند | | |
| | ساختار کلی | پویا (۲) | پویا (۳ و ۷) | پویا (۱۰) | پویا (۱) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | فضای نگاره‌ها | پویا و مارپیچی (۵) | پویا و دایره‌ای (٦) پویا و مثلثی (۸) پویا و حلزونی(۹) پویا و دایره‌ای (۱۱) ایستا(۱۲) | | پویا و بیضی (٤) |
| | نوع فضاسازی | محدود و بسته (۲) فراخ و عمیق (۵) | محدود و بسته (۳، ۷، ۱۲) فراخ و عمیق (٦، ۸، ۹، ۱۱) | محدود و بسته (۱۰) | محدود و بسته (۱) فراخ و عمیق (٤) |
| | نوع نگرش | خیالی‌نگاری (۲ و ۵) | خیالی‌نگاری (۳، ٦، ۷، ۸، ۹، ۱۱، ۱۲) | خیالی‌نگاری (۱۰) | خیالی‌نگاری (۱و٤) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | ترکیب‌بندی و قرارگیری پیکره‌های انسانی | به صورت مثلثی (۲، ۵) | ترکیب‌بندی افقی (۳ و ۱۲) ترکیب‌بندی دایره‌ای (٦) ترکیب‌بندی مورب (۷ و ۹) ترکیب‌بندی مثلثی (۸ و ۱۱) | ترکیب‌بندی مثلثی(۱۰) | پراکندگی پیکره‌ها و فاقد ترکیب‌بندی خاص (۱) ترکیب‌بندی مثلثی (٤) |
| | رنگ‌بندی | سیاه و سفید (نسخهٔ چاپی) (۲) هارمونی رنگی گرم (فاخر و متنوع) (۵) | هارمونی رنگی سرد (۳، ۹، ۱۱) هارمونی رنگی گرم (٦) هارمونی رنگی گرم و سرد به صورت توأمان (۷، ۸، ۱۲) | هارمونی رنگی گرم(۱۰) | سیاه و سفید (نسخهٔ چاپی) (۱) هارمونی رنگی گرم (٤) |

تأکید در نگاره‌ها در اکثر موارد در مرکز و محل تلاقی دو نیروی مبارز از دو جانب نگاره است. در اکثر نگاره‌های برگرفته از این روایت، اژدها یا در مرکز تصویر قرار دارد یا در حال حرکت به مرکز است. از نظر بصری نیز مرکز، بیشترین توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند؛ بنابراین کلیدی‌ترین بخش حادثه در مرکز نگاره تصویر می‌شود. ساختار نگاره‌ها به جز یک مورد، پویا و نوع فضاسازی بیشتر فراخ و عمیق است. در دو نمونه از نگاره‌های مکتب اصفهان گرز گاوسر در دست یکی از پسران فریدون (پسر کهتر) است. گرز رزم، افزار ویژه‌ای در اژدهاکشی تلقی می‌شود(مزداپور ۱۳۵)، اما این

یگانه‌ابزار اژدهاکشی نیست. (مشتاق‌مهر و آیدنلو ۱٦۰). درواقع این گرز نشان خانوادگی نیای سوار میانی است و گرزی است که اوّلین بار در *شاهنامه* به عنوان نشان خاص فریدون و خاندانش شناخته می‌شود. اینکه چرا این گرز در دست پسر کهتر قرار دارد و وی از آن به عنوان ابزار دفاعی سود جسته است، عاملی است که تعیین‌کنندهٔ نتیجهٔ آزمون است. انتخاب آگاهانهٔ گرز گاوسر در نگاره به عنوان نماد پیروزی انتقام‌کشی ستم‌دیدگان و مظلومان از جنایتکاران که نمونهٔ یک سلاح آرمانی است، هم عاطفی و هم منطقی است. گرز گاوسر همچون درفش کاویانی نماد پیروزی، قدرت و عظمت و سلطنت است و نام‌های گوناگونی نیز دارد که البته بعدها به عنوان یکی از لوازم سلطنت و زینت پادشاهی نام برده می‌شود (منصوری ۷-٤٦).

قرارگیری اژدهاکش در بالاتر از اژدها، برتری صوری (ظاهری) قهرمان نسبت به اژدها را اثبات می‌کند. در ترکیب‌بندی افقی نیز رویارویی قهرمان با اژدها مورد توجه نگارگر است. این دو نوع ترکیب‌بندی مورب و افقی در همهٔ نگاره‌ها مشاهده می‌شود. ترکیب‌بندی اژدها و پیکره‌ها نسبت به هم در بیشتر نگاره‌ها از نوع ترکیب‌بندی مورب است که از این میان پنج نمونه (چهارنمونهٔ مربوط به مکتب اصفهان) اژدهاکش در قسمت بالا و اژدها پایین‌تر و در حالتی مورب رو به سوی اژدهاکش قرار دارد. در ترکیب‌بندی افقی، چهار نمونه و در سه نمونه نیز اژدها در بالاتر از اژدهاکش و در قسمت فوقانی نگاره دیده می‌شود. اژدها از نظر ساختار فیزیکی بیشتر اژدها-مار چهارپا در مکتب اصفهان و مکاتب ناشناخته است و حالت قرارگیری اژدها در نُه نمونه در سمت چپ نگاره و تنها در نمونه‌های معدودی از مکاتب نگارگری اصفهان و شیراز، اژدها در سمت راست قرار دارد.

نکتهٔ مهم در نگاره‌ها، چگونگی نمایاندن اژدهاست. حرکت بدن اژدها کاملاً غافلگیرانه است که هجوم یکبارهٔ وی به سمت سواران در بیشتر نگاره‌ها، در حالی‌که نیمی از بدنش هنوز در مخفیگاهش قرار دارد وحشت‌آفرین‌ترین بخش نگاره است. پنهان بودن بخشی از بدن اژدها در پس کوهساران، عظمت بدن وی را در ذهن مجسم می‌کند که علی‌رغم حجم گسترده‌ای که در نگاره به خود اختصاص داده، تنها نیمی از بدنش هویداست.

اما آنچه در این نگاره‌ها ابهام‌برانگیز است و آنها را از سایر نگاره‌هایی که موضوع آن اژدها و اژدهاکشی است، متفاوت می‌کند، برخورد دور از منطق یکی از مبارزان با اژدها (پسر کهتر) در اکثر نگاره‌هاست. این در حالی است که فضا کاملاً آبستن حادثه‌ای است و این پریشانی و شگفت‌زدگی حتی در پیچش و وارونگی درختان و آسمان و انگشت بر دهان بودن برخی ناظران به صحنه دیده می‌شود. در نیمی از این نگاره‌ها، حالت تدافعی در برابر اژدها و در نیمی دیگر حالت غیرتدافعی و بیشتر گفت‌وگویی (مبارز اوّل و پیشی‌گرفته در نگاره‌ها مورد نظر است) با اژدها قابل مشاهده است.

## ۵. نتیجه‌گیری

دراین روایت، عامل دگردیسی، نیروی خیر است و به‌رغم‌اینکه به اژدها که موجودی شر است تبدیل شده، در گروه دگردیسی‌های خیر (سودرسان) قرار می‌گیرد. فضای نگاره کاملاً شبیه به الگوی آزمون اژدهاکشی است که در مسیری ناآشنا و با هدفی ویژه با ورود غافلگیرانهٔ اژدها صورت می‌پذیرد و این نکته آزمونی بودن روایت و سودجویی از دگردیسی به منظور تشرّف را اثبات می‌کند. نکته‌ای که این اژدها را از سایرین متمایز می‌کند، کارکرد آزمونیِ دگردیسی در این روایت است که تنها با رجوع به روایت درک می‌شود.

موجودات دگردیسی‌یافته، یا درحین دگردیسی و یا در صحنهٔ پس از دگردیسی مصوّر می‌شوند. نتایج بررسی در این مورد نشان می‌دهد که در تمامی نگاره‌ها، موجود دگردیسی‌یافته، درحین دگردیسی به تصویر کشیده شده است. این مورد نیز یکی از عوامل نیاز به استفاده از روابط بینامتنی(رجوع به پیش‌متن) را تأکید می‌کند. به طور کلی به دلیل برخورداری از یک عامل دگردیسی و محدودیت تصویرسازی دگردیسی، نمی‌توان متن تصویری را مستقل از کلام تحلیل کرد.

مهم‌ترین عنصر رازآمیز در نگاره، اژدها و مهم‌ترین عامل ایجاد ابهام در نگاره، عکس‌العمل شخصیت‌های اصلی است. حقیقت اژدهای مجازی در روایت که در نظام تصویری کاملاً حقیقی جلوه کرده است، تنها با تکیه بر رویکرد بینامتنی و ارجاع به منبع اصلی که همان اسطوره‌متن *شاهنامه* است، دانسته می‌شود. همچنین دگردیسی فریدون به اژدها از معدود دگردیسی‌های انسان به غیرانسان، به‌ویژه تبدیل نیروی خیر به شر

است. این دگردیسی موقتی است و پس از به دست آوردن نتیجهٔ آزمون، اژدها ناپدید شده و به ماهیت حقیقی خود مبدل می‌شود. در نگاره‌های دگردیسی موقتی، هیچ نشانه‌ای از دگردیسی در نظام تصویری مشاهده نمی‌شود؛ زیرا موجود تنها برای انجام نقشی در هیئت غیرحقیقی با هدف خاص دگردیسی کرده که این تغییر ماهوی نیست.

نگارگر با چینش عناصر خیر و شر در مقابل هم، فضایی آشفته را ایجاد کرده و با عکس‌العمل خونسردانهٔ شخصیت‌های اصلی در مقابل اژدهایی چنین مهیب، حدِ لیاقت و شجاعت هر یک را به تصویر کشیده است. این حالت در مقایسهٔ بین نگاره‌های برگرفته از این روایت، با سایر نگاره‌های اژدهاکشی که قهرمانان در آن کاملاً در حالت مبارزه‌ای سخت تصویر شده‌اند مشاهده و وجود نکته‌ای مبهم را در نگاره اثبات می‌کند. همچنین حضور عناصر فرعی اعم از پیکره‌های انسانی و حیوانی، نشانهٔ آگاهی همهٔ عناصر از حادثه است و شگفت‌زدگی و هراس آنها در تضاد با آرامش و خونسردی سواران قرار می‌گیرد. این ابهام فضا را دوچندان می‌کند. آشفتگی و پریشانیِ تمامِ عناصر نشان می‌دهد که تنها این سه فرزند فریدون در یک موقعیت ازپیش‌تعیین‌شده و غافلگیرانه قرارگرفته‌اند و آزمونی بودن روایت را اثبات می‌کنند.

## منابع

آزمایش، مصطفی. *با فردوسی، سلوک صوفیانه تا دیار سیمرغ*. تهران: انتشارات حقیقت، ۱۳۸۰.

آلن، گراهام. *رولان بارت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۵.

افشار، ایرج. «شاهنامه از خطی تا چاپی». *نشریهٔ هنر و مردم*، ۱٤(۱٦۲)، (۱۳۵۵): ۱۷-٤۵.

الیاده، میرچا. *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی*(رازهای زادن و دوباره زادن)، ترجمهٔ نصرالله زنگوئی. تهران: نشرآگه، ۱۳٦۸.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*)، دورهٔ اول، سال اوّل (بهار ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

انوشیروانی، علی‌رضا و لاله آتشی. «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقّاشی در آثار سهراب» پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱ (بهار ۱۳۹۱): ۱-۲٤.

بهار، مهرداد. *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: توس، ۱۳۷٤.
تسلیمی، نصرالله. «درک زمان و مکان در نقّاشی ایرانی سکوت...».*کتاب ماه هنر*. شمارهٔ ۸۳ و ۸٤ (۱۳۸٤): ۳۸-٤٤.
حسنوند، محمدکاظم؛ فرزان سجودی، و مریم خیری «بررسی نگارهٔ آزمودن فریدون پسرانش را از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای»، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، ۲٤شمارهٔ (۱۳۸٤): ۹۷-۱۰٤.
رستگار فسائی، منصور. *اژدها در اساطیر ایران*. تهران: توس، ۱۳۷۹.
ـــــــ . *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۸۹.
طاهری، علیرضا. «طبقه‌بندی اژدها در نگارگری ایران». دو فصلنامهٔ *مطالعات هنر اسلامی*، ۵/۱۰ (۱۳۸۸) : ۷-۳۰.
فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، چ دوم، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸٦.
کنبای، شیلا. *نگارگری ایرانی*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱.
گری، بازیل. *نقّاشی ایرانی*. ترجمهٔ عربعلی شروه، چاپ دوم. تهران: دنیای نو. ۱۳۸۵.
مزداپور، کتایون. *دربارهٔ پیشینه شیوهٔ توصیف در شاهنامه، تک درخت*(مجموعه مقالات هدیهٔ دوستان و دوستداران به محمدعلی اسلامی ندوشن)، تهران: نشر آثار و یزدان، ۱۳۸۰.
مسکوب، شاهرخ. «بخت و کار پهلوان در آزمون هفت‌خان». *ایران‌نامه*. ۳۷ (۱۳۷۰): ۲٤-۳۷ .
ـــــــ . *تن پهلوان و روان خردمند، تهران*: طرح نو ، ۱۳۷٤.
مشتاق مهر، رحمانلو؛ آیدنلو، سجاد. «. . . که آن اژدها زشت پتیاره بود» (ویژگی‌ها و اشارات مهم و بن‌مایه‌های اژدها و اژدهاکشی در ایران)، *گوهر گویا*، سال اوّل، شمارهٔ ۲ (۱۳۸٦): ۱٤۳-۱٦۸ .
منصوری، نادر. «گرزگاوسر. چرا؟»، *مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ۷۷ (۱۳۸۵): ۳٦_٤۷.
مولایی، چنگیز. «معنی نام فریدون و ارتباط با سه نیروی او در سنت‌های اساطیری و حماسی ایران»، *جستارهای ادبی*، ۱٦۷، سال چهل‌ودوم (۱۳۸۸): ۱۵۱-۱۷۵.
نامور مطلق، بهمن. «مطالعهٔ ارجاعات درون‌متنی در مثنوی با رویکرد بنیامتنی»، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ۵٤ (۱۳۸٦) : ٤۲۲-٤۲۹.
ـــــــ . *شاهنامه، اسطوره‌متن هویت‌ساز*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
واحددوست، مهوش. *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه*، تهران: سروش، ۱۳۸۷.

ورزقانی، نوذر. «بازتاب آیین راه و رسم آموزی جوامع باستانی در فرهنگ کهن ایران». *نامهٔ انسان‌شناسی*. ۹ (۱۳۸۵) : ۱۷۸-۲۰۲.

Dickson, M. B and Welch, S. C. *The Houghton Shahnameh.* fogg art museum. Cambridge: Mass press,1981.

Feldheer, A. «Metamorphosis in the metamorphoses». In *hardie*. 6 (2012): 79-163.

Gray, b. *Introduction to an album of Miniatures and Illuminations from the Baysonghori Manuscript of the Shahnama of Ferdowsi*. Tehran. 1971.

Hawes, Gerta. «Metamorphosis and Metamorphic Identity». presented in AHCCA postgarndute conference. 2 (2006): 21-42.

Norgern, J., and Davis. E. *Preliminary Index of Shahnameh Illustrations*. University of Michigan Press, 1972.

Robinson, B. W. *Islamic painting and The Arts of The Book*. London, 1979.

Melville. C. (8/5/2012). Shahnama project. available on*: http: //www. Shahname. caret. ac. uk*

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۵۵-۱۷۱

# اقتباس بینامتنی در *مهمان مامان*
# نمونه‌ای از نگاه حداکثری به اقتباس سینمایی

**ابراهیم سلیمی کوچی***
**فاطمه سکوت جهرمی****

## چکیده

مبحث اقتباس همچنان از مباحث مناقشه‌برانگیز مطالعات نظری و تحلیلی سینما و ادبیات تطبیقی به‌شمار می‌رود. دادلی اندرو (۱۹٤۵) که از نظریه‌پردازان متأخر مطالعات سینمایی است در نوشتارهای پیاپی مبحث اقتباس سینمایی را مورد بررسی قرار داده و با توجه به مناسبات ممکن میان متن ادبی و سینمایی دسته‌بندی‌های مختلفی را درباب چیستی، چرایی و اصناف اقتباس ارائه کرده است. ما در این مقاله با تکیه بر نظریات دادلی اندرو، ابتدا با برشمردن انواع اقتباس سینمایی نوعی رویکرد حداکثری به مقولهٔ اقتباس را که بر مفاهیمی نظیر بینامتنیت تکیه دارد، مطرح می‌کنیم و با رویکردی تطبیقی متنِ داستانِ *مهمان مامان* (۱۳۷۵) اثر هوشنگ مرادی کرمانی (۱۳۲۳) و متنِ فیلمِ سینمایی *مهمان مامان* اثرِ داریوش مهرجویی را از این منظر مورد بررسی قرار می‌دهیم. طبق نظریهٔ اندرو، اقتباس مهرجویی در دستهٔ «تلاقی» قرار می‌گیرد و نوعی اقتباس بینامتنی به شمار می‌رود که از مزیت‌ها و کارکردهای قابل قبولی برخوردار است. این اقتباسِ موفق بازنمود گفت‌وگوی چند متن مجزّاست و از همین روست که کارگردان توانسته از رهگذر بسط و تغییر در پاره‌هایی از متنِ اصلی باعث غنایِ اثر اقتباسی شود.

**کلیدواژه‌ها**: اقتباس، بینامتنیت، ادبیات تطبیقی، دادلی اندرو، *مهمان مامان*، مرادی کرمانی، مهرجویی.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه اصفهان
پیام‌نگار: ebsalimi@fgn.ui.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان
پیام‌نگار: fatemeh.sokut@yahoo.com

### ۱. مقدمه

رویکردها و نگرش‌های تطبیقی مجال بهتری برای شناخت خویش و دیگری فراهم می‌آورند. در روزگار ما، مطالعات ادبیات تطبیقی فراتر از مرزبندی‌های مرسوم در شاخه‌های علوم، هم‌نهشتی‌ها، هم‌نوایی‌ها و حتی تفارق‌های دغدغه‌ها و اندیشه‌های آدمیان را در حوزه‌های وسیعی از آفرینش‌های هنری و ادبی مورد بررسی قرار می‌دهند. درواقع، «گسترهٔ پژوهش‌های کاربردی ادبیات تطبیقی نو، توسعهٔ چشمگیری داشته و از گل‌ولای پژوهش‌های سنتی ادبیات تطبیقی تأثیر و تأثر و شباهت‌های باسمه‌ای بیرون آمده و وارد عرصه‌های بینارشته‌ای جدید شده است» (انوشیروانی ۳). از همین رو، ادبیات تطبیقی امروز با تاریخی پر فراز و نشیب و درازدامن از شقـوق برجـسته و مقبول مطالعات فرهنگی به شمار می‌رود. قابلیّت تنوّع‌پذیری در پژوهش و جنبه‌های تحلیلی و انتقادی مطالعات تطبیقی نتایج نغز و نیکویی در حوزهٔ مطالعات ادبی و فرهنگی داشته است. چراکه رویکرد و نگرش تطبیقی به تاریخ، فرهنگ و به خصوص تولیدات ادبی و هنری موجب تحرک، عبرت‌گیری و پویش‌های فکری و علمی قابل اعتنایی شده است (حقیقت ٤). یکی از زمینه‌های مورد توجه مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی، حوزهٔ پردامنه و فراگیر مطالعات سینمایی است.

سینمای امروز، سینمای قصّه‌پرداز و روایت‌محور است و اصولاً سینمای قدرتمند، کارِ تبدیل نشانه‌های متنی به نشانه‌های بصری را با خلاقیت و آفرینشگری‌های کم‌نظیر انجام می‌دهد. هرچند زبانِ ادبیات با زبانِ سینما و نحوهٔ ارائه و هویّت این دو هنر با یکدیگر تفاوت اساسی دارد، اما هر دو به‌مثابهٔ پاره‌گفتارهای فرهنگی، فرآیندی زنجیره‌وار را به منظور برقراری ارتباط با مخاطب (خواننده/ بیننده) طی می‌کنند (مست[1] ۱۱). ادبیات با کمک ساختار زنجیره‌ای از زبان (تکواژها) و سینما با بهره بردن از ساختار درهم‌تنیده و زنجیره‌وار تصاویر (نماها) (بوردول و تامپسون[2] ٤۸۱) به روایت داستان آدمی و مناسباتش با هستی می‌پردازند. در انتقال و تبدیل متن ادبی به فیلم همواره این سؤال اساسی مطرح بوده که وجود تفاوت‌ها، دگرگشت‌ها و تغییرات میان محصول سینمایی یک متن (فیلم) و منبع اصلی آن (متن ادبی) عاملی ناپذیرفتنی به

---

[1] Mast
[2] Bordwell and Thompson

شمار می‌رود و یا برعکس، این پدیده به غنا و هم‌افزایی تعاملات میان سینما و ادبیات خواهد انجامید؟

هارت‌ویگسن[1] بر این عقیده است که امروز دیگر سئوال اساسی این نیست که آیا کسانی که به سینما می‌روند، می‌خواهند شاهد آنچه خوانده‌اند، باشند یا خیر؟ به زعم او، مسئلهٔ اساسی این است که آیا اقتباس، امکان روشن‌تر کردن معنی متن و یا افزودن معانی جدید به متن را داراست یا خیر؟ او خود به پرسش دوم پاسخ مثبت می‌دهد و بر این عقیده است که آثار اقتباسی سینما، چشم‌اندازهای مغتنمی را برای معرفی ادبیات یک ملت فراهم می‌کنند. اقتباس، تفکر دربارهٔ متن را تشویق می‌کند و فرصت‌هایی را برای آشنایی همگان با راویان ادبیات و سینما فراهم می‌کند. (سربان و لاور[2] ۱۰۸-۱۰۷) بسیاری از محصولات موفق سینمای کشورهای صاحب سبک و دارندهٔ صنایع پیشرفتهٔ سینمایی براساس ادبیات شکل گرفته‌اند و بسیاری از فیلم‌های ماندگار و به یادماندنی تاریخ سینمای جهان نظیر *کازابلانکا*[3]، *ماجرای نیمروز*[4]، *محاکمه*[5] و *همشهری کین*[6] از آثار سینمای اقتباس به شمار می‌روند. درواقع در هیچ جای جهان نمی‌توان کشوری را سراغ گرفت که سینمای قدرتمند و فرهمندی داشته باشد، امّا ادبیات برجسته‌ای نداشته باشد.

دادلی اندرو[7] (۱۹٤۵) که از نظریه‌پردازان متأخر سینماست و در حوزه‌های «تئوری و زیبایی‌شناسی سینما» و «مطالعهٔ سینمای فرانسوی و ژاپنی» واکاوی‌ها و مطالعات تطبیقی قابل تأملی ارائه کرده است، در سال ۱۹۹۲ در مقاله‌ای به نام «اقتباس»[8] به طور طور مبسوط به بحث در این مقوله می‌پردازد و با توجه به مناسبات میان متن ادبی و سینمایی دسته‌بندی‌های مختلفی را درباب چیستی، چرایی و اصناف اقتباس سینمایی بیان می‌کند.

---

[1] Hartwigsen
[2] Şerban & Lavaur
[3] *Casablanca*
[4] *High Noon*
[5] *The Trial*
[6] *Citizen Kane*
[7] Dudley Andrew
[8] «Adaptation»

ما در این جستار، ابتدا با برشمردن اصناف و نحله‌های ممکن در اقتباس سینمایی، با رویکردی تطبیقی و با تکیه بر نظریات دادلی اندرو نوعی نگاه حداکثری[۱] به اقتباس را که بر مفاهیمی نظیر بینامتنیت[۲] تکیه دارد، مطرح می‌کنیم و متنِ داستانِ *مهمان مامان* (۱۳۷۵) از هوشنگ مرادی کرمانی (۱۳۲۳) و متنِ فیلمِ سینمایی *مهمان مامان* از داریوش مهرجویی را از این منظر مورد بررسی قرار می‌دهیم. متعاقباً در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش‌ها برخواهیم آمد که متن ادبی مرادی کرمانی از رهگذر کدام دگردیسی‌ها و تغییرات در قالب فیلم به نمایش گذاشته شده و در کدام دسته‌بندی اندرو قرار می‌گیرد؟ وظیفهٔ اقتباسی نظیر *مهمان مامان* در مقابل متن ادبی چیست؟ و حذف و اضافات و جرح و تعدیل‌ها و سایر تغییرات در اقتباس سینمایی *مهمان مامان* نسبت به متن ادبی این داستان به دنبال چه الزاماتی و برای بهره‌گیری از چه مزیّت‌هایی صورت گرفته‌اند؟

## ۲. انواع اقتباس از منظر دادلی اندرو

اقتباس، هنر خلّاقانهٔ تبدیل بن‌مایه‌های نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری سینماست. از نخستین روزهای تولد هنر هفتم، ادبیات از پشتوانه‌های قوی و کارآمد سینما به حساب می‌آمده است که تنها به وام گرفتن مضامین، بن‌مایه‌ها و پیرنگ‌های داستانی محدود نمی‌شود بلکه در ساحت‌های مختلفی نظیر شخصیت‌پردازی و تکنیک‌های روایی هم قابل اتکاست. درواقع، «اغلب موضوعات داستانی قادر به بازگوشدن از طریق سینما هستند، به شرط آنکه این بیانِ مجدد و انتقال مفاهیم از زبان ادبیات به زبان فیلم با مهارت انجام گیرد» (خیری ٤٨). بنابراین اقتباس از متون ادبی،

---

[۱] نگاه حداکثری به اقتباس در مقابل «نگاه حداقلی» به این مقوله قرار می‌گیرد. به این معنا که رویکرد حداکثری به اقتباس، این فرایند را نه تنها تقلیل‌گرایانه، تحریف‌کننده و ابهام‌انگیز نمی‌داند، بلکه بر این عقیده است که اقتباس از رهیافت‌های کارآمد در بازآفرینی و تکمیل معانی متون پیشین است. از سوی دیگر، رویکرد حداکثری دامنهٔ بررسی‌ها و مطالعات خود را به وام‌گیری‌های مطلقاً آشکار و صریح محدود نمی‌کند و به همین دلیل، نوعی رویکرد بینافرهنگی، هم‌افزایانه و تعامل‌مدارانه به دو حوزهٔ سینما و ادبیات به شمار می‌رود.

[۲] عموم محققان و صاحب‌نظران مطالعات نقد ادبی برای واژهٔ intertextuality/intertextualité در زبان فارسی معادل «بینامتنیت» را برگزیده‌اند. برخی نیز معادل «بینامتنی» را برای این واژه پیشنهاد کرده‌اند و ما بر این عقیده‌ایم که به دلیل نقش صفتی کلمهٔ «بینامتنی» در اکثر عبارات فارسی، واژهٔ «بینامتنیت» فعلاً قابل قبول‌تر است.

وسیله‌ای است برای یافتن موضوع و حتی شیوه‌های روایت و شخصیت‌پردازی و هماهنگ کردن این مؤلفه‌ها با «بیان تصویری و حرکتی سینما» (همان ٢٦).

سینما و ادبیات از نظر «نوع مصالحی که در ساختار داستان‌های خود به کار می‌برند؛ از جمله: معرفی شخصیت‌ها، نشان دادن خلق و خوی آنها، وجود کشمکش، انتخاب یک تم و موضوع اصلی برای داستان و چند موضوع فرعی و پیشروی داستان به سمت جلو و ایجاد دلهره و تعلیق دارای عناصر مشترک هستند» (همان ٦٨). بررسی سینمای اقتباسی به معنای بررسی سینمایی است که از طرفی مصرف‌کنندهٔ ادبیات و از طرف دیگر به عنوان رسانه‌ای بازنمایاننده در خدمت ادبیات درآمده است. اندرو در مقالهٔ «اقتباس»، میان اثر سینمایی اقتباسی و متن ادبی سه رابطهٔ بنیادین را ممکن می‌داند: ۱) وام‌گیری[1]، ۲) تلاقی[2]، ۳) وفاداری و تبدیل[3]. (اندرو ٤٢٣-٤٢٢)

«وام‌گیری» به این معناست که فیلمساز، ایده و بن‌مایه‌های مضمونی و یا ساختاری یک متن را به عاریت گرفته و آن را در فیلم خود به کار می‌گیرد. اصولاً در این مورد از اقتباس، فیلمساز در جست‌وجوی یافتن متن‌هایی است که شهرت و اعتباری در مقام اسطوره داشته باشند و به نوعی در فرهنگ بیننده/مخاطب نقش کهن‌الگو را ایفا کنند. درواقع، نکتهٔ اصلی در این نوع اقتباس «ثمربخشی هنری» و همین‌طور جذب حداکثر بیننده است (لوته[4] ١١٤). اقتباس‌های بی‌شماری که از روایت عاشورا صورت گرفته و خواهد گرفت، از این نوع است.

دومین دسته‌بندیِ اقتباس، «تلاقی» نام دارد. در این شیوه از اقتباس، «کلیت و خصوصیات منحصر به فرد متن اصلی» به‌گونه‌ای حفظ می‌شود که متن اصلی از متن اقتباسی متمایز باشد. درواقع، فیلمساز در متن اقتباسیِ خود، تجزیه‌ای از متن اصلی (منبع ادبی) را به کار می‌گیرد. از این منظر، «تلاقی» چهارراه برخورد متن اصلی با متن اقتباسی است. به عقیدهٔ آندره بازن[5] (١٩٥٨-١٩١٨)، این شیوهٔ اقتباس، به تماشا نشستن متن اصلی، از نظرگاهِ خاص سینماست. (بازن ١٠٧) چرا که در این نوع اقتباس «بیننده «شکلِ منکسرشدهٔ اصل» را می‌بیند» (لوته ١١٤).

---

[1] Borrowing
[2] Intersection
[3] Fidelity and transformation
[4] Jakob Lothe
[5] André Bazin

هنگامی که دادلی اندرو با رویکردی تطبیقی، این دو نوع رابطهٔ میان ادبیات و سینما را با مفاهیمی نظیر «وام‌گیری» و «تلاقی» توصیف می‌کند، به «روابط بینامتنی» توجه چشمگیری می‌کند. (همان ۱۲۷). درواقع، او عناصر نظریهٔ بینامتنیت[1] را که ذاتاً بنیادی ادبی دارند، با رویکردهای ممکن برای تحلیل فیلم‌های اقتباسی پیوند می‌دهد. از این منظر، «عمل اقتباس به منزلهٔ یک مکالمهٔ ادبی دیگرگون به شمار می‌رود که لزوماً برای اقتباس‌کننده بسیار جذاب خواهد بود. اما بیننده نیز به‌نوبهٔ خود با انتخاب یک متن خاص توسط اقتباس‌کننده، درمی‌یابد که چگونه هر رسانه، روشی را که داستان به آن بیان می‌شود، تحت تأثیر قرار می‌دهد» (هارت‌ویگسن[2] ۲۹).

سومین نوع اقتباس از نظر اندرو «وفاداری و تبدیل» نامگذاری شده است. در این شیوه، وظیفهٔ اقتباس «بازتولید عنصری اساسی از متن اصلی در رسانهٔ سینماست» (لوته۱۲۷). در صورت استفاده از این نوع اقتباس، از سینماگر انتظار می‌رود که «روح و احساس متن ادبی» را در فیلم اقتباسی‌اش بازتولید کند. درواقع برای تأمین حداکثر میزان رضایت مخاطب، فیلمساز مکانیسم «وفاداری و تبدیل» را برای همسانیِ نحوهٔ عرضهٔ رخدادها در عرصهٔ سینما و ادبیات به کار می‌گیرد. البته این فرایند آنچنان که در بدایت امر به نظر می‌رسد، ساده و امکان‌پذیر نخواهد بود. شرایط خوانش یک متن ادبی با شرایط دیدنِ فیلم برآمده از آن متن، متفاوت، متباین و یا حتی متضاد خواهد بود، چراکه فیلم به هر حال نمی‌تواند تمام و کمال از نظام نشانه‌ایِ زبانِ متنِ ادبی بهره ببرد و ناگزیر باید از نظام نشانه‌ای تصویر با خصلت‌ها و تولیدات زبانیِ خاصِ خود استفاده کند (چتمن[3] ۱۲٤).

دسته‌بندی اندرو و به خصوص سومین مقولهٔ اقتباس از نظر او، خود مؤید این مسئله است که ادبیات و سینما حداقل در ارائهٔ معنا، دو رسانهٔ متفاوت‌اند، چراکه در ادبیات، معنا از رهگذر واژگان تولید، بازتولید و ارائهٔ می‌شود، اما در فیلم، تأویل و تفسیر به رابطهٔ میان تصویر و اندیشه استوار است (احمدی ۲۱). به گفتهٔ بوریس آیخن‌بام[4]، فرمالیست روسی (۱۹۵۹–۱۸۸٦)، خوانندهٔ متنِ ادبی از رهگذر «نظام واژگانی» به درکِ «موضوع» می‌رسد، اما بینندهٔ فیلم مسیر مخالفی را طی می‌کند. او از

[1] Intertextuality
[2] Hartwigsen
[3] Chatman
[4] Boris Eikhenbaum

درک «موضوع» و مقایسهٔ نماها و زنجیرهٔ تصاویر به درک و یافتن «واژه‌ای» برای نامگذاری آنها دست می‌یابد. (آیخن‌بام[1] ۱۲۳) از این رو، وفاداری در بازنمودِ سینمایی متن ادبی همواره مورد مجادله قرار گرفته است و عده‌ای آن را ممکن و محتمل و عده‌ای غیرممکن می‌دانند. اما مسئلهٔ اساسی اینجاست که امروزه بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان آثار سینمایی همچون دادلی اندرو، «وفادار»ترین اقتباس را لزوماً «بهترین» اقتباس نمی‌دانند؛ چرا که به عقیدهٔ آنها «**اقتباس بیش از هرچیز فیلم است، «نسخهٔ دست دوم متن» نیست**» (لوته ۱۱۸).

### ۳. *مهمان مامان* با قلم مرادی کرمانی و با دوربین داریوش مهرجویی

داریوش مهرجویی (۱۳۱۸) از معدود کارگردانان صاحب سبک ایرانی است که به ادبیات و عرصهٔ سینمای اقتباسی بی‌التفات نبوده است. او از معدود سینماگرانی به شمار می‌رود که توانسته با تکیه بر ادبیات، آثار سینمایی درخور توجهی را ارائه دهد. مهرجویی با ساختن فیلم‌هایی همچون *گاو* (۱۳٤۸) و *دایرهٔ مینا* (۱۳۵۳) براساس رمان *عزاداران بَیل* و نمایش‌نامهٔ *آشغالدونی* از آثار غلامحسین ساعدی، *آقای هالو* (۱۳٤۹) بر اساس نمایش‌نامه‌ای به همین نام اثر علی نصیریان، *پستچی* (۱۳۵۱) براساس نمایش‌نامهٔ *ویزک* اثر گئورک بوخنر[2]، فیلم *سارا* (۱۳۷۱) با تکیه بر نمایش‌نامهٔ *خانهٔ عروسک* اثر هنریک ایبسن[3]، فیلم *پری* (۱۳۷۳) بر پایهٔ داستان *فرانی و زویی* اثر جی‌دی سالینجر[4]، *درخت گلابی* (۱۳۷٦) با اقتباس از داستان *درخت گلابی* اثر گلی ترقی و *مهمان مامان* (۱۳۸۲) با اقتباس از داستان هوشنگ مرادی کرمانی، تعلق خاطر و اعتماد خویش را به ادبیات داستانی و نمایشی و قابلیت‌های اقتباسی آنها نشان داده است.

گفتنی است که مرادی کرمانی نیز به عنوان پرسابقه‌ترین نویسنده در زمینهٔ اقتباس سینمایی در ایران به شمار می‌رود و پس از او به ترتیب غلامحسین ساعدی، صادق هدایت و هوشنگ گلشیری در این جایگاه قرار دارند. آثار هوشنگ مرادی کرمانی بیش

---

[1] Eikhenbaum
[2] *Woyzeck* by Georg Büchner
[3] *A Doll's House* by Henrik Ibsen
[4] *Franny and Zooey* by J. D. Salinger

از دیگر نویسندگان معاصر ایران استعداد و اقبالِ تبدیل شدن به فیلمنامه‌ها و آثار سینمایی را داشته است[۱].

*مهمان مامان* اثر داریوش مهرجویی در سال ۱۳۸۲ به نمایش درآمد. فیلمساز در تیتراژ نخست و پایانی فیلم تأکید می‌کند که این فیلم براساس قصه‌ای از هوشنگ مرادی کرمانی ساخته شده است. *مهمان مامان* مرادی کرمانی داستانی است که در قالب گفت‌وگو نوشته شده و همین عنصرِ غالب متنی است که این داستان را مستعد نگارش فیلمنامهٔ اقتباسی کرده است. موضوعِ داستان که قبلاً در عنوان نیز اعلام شده، رخداد هسته‌ای این اقتباسِ سینمایی را تشکیل می‌دهد. عفت خانم، مادر خانواده (گلاب آدینه) مهمان عزیزی دارد. خواهرزاده‌اش به همراه تازه‌عروس برای اولین‌بار به خانهٔ آنها می‌آیند، اما او حتی برای پذیرایی ساده از آنها چیز درخوری در بساط ندارد. تنگدستی او بارها در طول متنِ فیلم سینمایی در تصاویر یا گفت‌وگوها تکرار می‌شود: در ابتدای فیلم، مادر چندین بار درِ کابینت، کمد و یخچال را باز می‌کند و به طور رقت‌آوری در جست‌وجوی یافتن چیزی برای پذیرایی از مهمان‌ها ظرف‌های خالی را زیر و رو می‌کند. واکنش دیگر شخصیت‌ها مثل آقا یدالله، پدر خانواده (حسن پورشیرازی) منجر به رخدادهای تازه‌ای می‌شود. برخلاف مامان که می‌خواهد آبرومندانه مهمان‌ها را وقت خداحافظی روانه کند، اصرار آقا یدالله بر ماندن مهمان‌ها برای شام، مادر را بیش از پیش تحت فشار روحی قرار می‌دهد. مامان در این فکر است که فقر و نداری مانع از آن مهمان‌نوازی آرمانی می‌شود که آرزویش را دارد. «هیچی تو خونه ندارم!» جمله‌ای است که بارها از زبان عفت خانم شنیده می‌شود. تکاپوی او برای حفظ آبرو، برپایی سفره‌ای رنگین و پذیرایی آبرومندانه از مهمان‌ها و واکنش همسایه‌ها به این پیامد، رخدادهای بعدی را رقم می‌زند.

این خلاصهٔ اقتباسِ مهرجویی را می‌توان به عنوان خلاصهٔ داستان ادبی مرادی کرمانی نیز به‌کار برد. این امر نشان می‌دهد که طرح فیلم مهرجویی به پیرنگ متن مرادی کرمانی نزدیک است. حتی می‌توان گفت که این اقتباس کمابیش از لحاظ نمایش

---

[۱] به عنوان نمونه می‌توان از میان ۱۸ فیلم سینمایی و تلویزیونی که تا به حال از داستان‌های او اقتباس شده‌اند، به آثار سینمایی زیر اشاره کرد:

۱) چکمه: محمدعلی طالبی، ۲) *شرم*: کیومرث پوراحمد، ۳) *مربای شیرین*: مرضیه برومند، ٤) خمره: ابراهیم فروزش ۵) *گوشواره*: وحید موساییان.

رخدادهای متن مخصوصاً وقایع ابتدای فیلم و از نظر شخصیت‌پردازی پرسناژهای اصلیِ داستان با دقت و ظرافت صورت گرفته است.

داستان *مهمان مامان* پانزده بخش دارد. بخش یک و دو تا حدودی مانند متن داستان ادبی در فیلم نشان داده می‌شود. بخش سوم و چهارم و پنجم که مربوط به مسافرکشی امیر (علیرضا جعفری) با ماشین مهمان است، به صورت بسیار خلاصه نشان داده می‌شود. در این سکانس برخلاف داستان منثور، مکان داستان به کوچه و خیابان کشیده نمی‌شود و فضای فیلم همان خانه باقی می‌ماند. بخش ششم به نام «خرابکاری بابا» (اصرار او بر ماندن مهمان‌ها) در فیلم گنجانده شده اما بعد از این بخش، بخش جدیدی به فیلمنامه اضافه شده که از اساس در داستان مرادی کرمانی وجود ندارد: داستان صدیقه، زن همسایه (نسرین مقانلو) و شوهرش، یوسف (پارسا پیروزفر). یوسف به خاطر اعتیاد به مواد مخدر با همسرش درگیر می‌شود، که نهایتاً با میانجی‌گری همسایه‌ها این بگومگو خاموش می‌شود. در این قسمت است که بیننده کمی بیشتر با زندگی صدیقه و گذشته‌اش آشنا می‌شود. علاوه بر صدیقه و یوسف که در فیلم نقش پررنگ‌تری نسبت به منبع ادبی فیلم به عهده دارند، شخصیت «دکتر» (امین حیایی) نیز در این راستا قرار می‌گیرد. شخصیت دکتر درواقع همان شخصیت «حسینِ» دانشجو در داستان مرادی کرمانی است که در فیلم به نام «دکتر و دانشجوی رشتهٔ داروسازی» معرفی می‌شود.

بخش هفتم داستان مرادی کرمانی با تغییرات زیادی بر روی پرده نشان داده می‌شود. بخش نهم به نام «جوجهٔ مش مریم» زودتر از بخش هشتم به نمایش درمی‌آید. بعد از آن، بخش جدیدی به متن فیلمنامه اضافه شده که تلاش امیر را برای تهیهٔ مرغ و ماهی تازه از مغازهٔ پدر دوستش (خسرو) نشان می‌دهد. این برای اولین‌بار در فیلم است که مکان فیلم تغییر و به فضای کوچه و خیابان منتقل می‌شود.

بعد از بخش دهمِ داستان، بخش‌های مجزایی به داستان مرادی کرمانی اضافه شده است. یوسف به اتفاق امیر به خانهٔ پدری‌اش که مرد ثروتمندی است، می‌رود تا مایحتاج شام را برای عفت خانم از آنجا تأمین کند. آمدن همکاران آقا یدالله که از کارکنان سینما هستند و تشکیل جلسه بابت اعتراض به حقوق‌های عقب‌افتاده، همین‌طور زخمی شدن ماهی بهاره و بخیه کردن زخمش از رخدادهایی است که به

فیلمنامه اضافه شده در حالی‌که در متن اصلی *مهمان مامان* این بخش‌ها وجود ندارد. بخش‌های یازدهم و دوازدهم به نام «مهمان تازه» و «گریهٔ مش مریم» در فیلم نیز دیده می‌شوند، اما در بخش‌های سیزده، چهارده و پانزدهم با تغییرات زیادی مواجه می‌شویم. بنابراین، آنچه که در اقتباس سینمایی *مهمان مامان* می‌بینیم، با منبع ادبیِ فیلمنامه تفاوت زیادی دارد. برخی از مؤلفه‌های داستانی تغییر یافته، برخی از آن حذف شده و چندین مورد جدید به متن اضافه شده است. رابرت بولت[1] که اقتباس موفقی از *دکتر ژیواگو*[2] اثر پاسترناک[3] ارئه کرده است، بر این عقیده است که توفیق هر اقتباس به میزان موفقیت اقتباس‌گر در درک و بازنمایاندن مقصود نویسنده بستگی دارد و نه به بازنمایاندن وسواس‌گونهٔ متن اصلی (ارمیان ۵۳-۵۲). ناگفته پیداست که مهرجویی در انتقال «مقصود نویسنده» و آنچه در ادبیات «روح اثر» نامیده می‌شود، موفق بوده است.

### ۳- ۱. تلاقی دو متن

از آنجا که منبع ادبیِ فیلم *مهمان مامان* داستان بلندی است که بر پایهٔ گفت‌وگوی مستقیم نوشته شده، مهرجویی به‌خوبی توانسته عناصر اصلی پیرنگ داستان را در برداشت سینمایی‌اش بگنجاند. در این اقتباس سینمایی، شخصیت‌ها به‌خوبی برای بیننده مجسم می‌شوند و مکان و محیط در فیلم، تقریباً ویژگی‌های مکانی را دارد که داستانِ مرادی کرمانی در آن اتفاق می‌افتد: «حیاط بزرگ بود و دور تا دورش اتاق داشت. تویشان همسایه بود. همسایه‌ها از پشت پردهٔ پنجره و درِ اتاق‌هاشان سرک کشیدند. همه می‌دانستند عفت خانم مهمان دارد.» (مرادی کرمانی ۱۳) فضای محدود اتاق‌ها، رو در رو قرار گرفتن پنجره‌های همسایه‌ها، مشرف بودن پنجرهٔ همسایه‌ها به حیاط و مشترک بودن حیاط و درب ورود و خروج از طرفی حالت تنگنایی و در مضیقه بودن شخصیت‌ها را تشدید می‌کند و از طرف دیگر آنها را خواسته ناخواسته به هم نزدیک می‌کند. درواقع در این خانه جایی برای انزوا باقی نمی‌ماند. به همین دلیل، از ابتدای داستان و همین‌طور از ابتدای فیلم، همسایه‌ها از امروزِ عفت خانم، از حال و روزش و از اینکه مهمان دارد، باخبرند.

---

[1] Robert Bolt
[2] *Doctor Zhivago*
[3] Boris Pasternak

در بیشتر نماهای فیلم و همچنین در گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها، گاه متن فیلمنامه دقیقاً و عیناً به متن مرادی کرمانی وفادار می‌ماند. مثل صحنهٔ اسفند دود کردن عفت خانم برای عروس و داماد و تعارف‌ها و خوشامدگویی‌های او هنگام ورود آنها:

«مادر جلو جلو دوید. نوک یکی از لنگه‌های دمپایی لاستیکی‌اش کمی پاره شده بود، موقع راه رفتن، نوکِ پاره‌شده کج می‌شد و خم می‌شد و می‌گرفت به آجرهای لق و لوق کف حیاط، خواست زمین بخورد، خودش را گرفت و به آتش منقل کوچک توی سینی فوت کرد. [...] مادر روی گل‌های آتش کُندر و اسفند ریخت. مشت مُشت کندر و اسفند روی سر پسرخاله و عروس گرداند و ریخت توی آتش. اسفند و کندر دود می‌کرد. تق و توق صدا می‌کرد. [...] مادر تا دم اتاق عقب‌عقب رفت. اسفند و کندر ریخت روی آتش. حرف زد و دعا خواند:
ـ اسفند شگون دارد، الهی به پای هم پیر شوید، صفا آوردید، خوشحالم کردید. کاش می‌توانستیم گاوی، گوسفندی، چیزی جلویتان قربانی کنیم. قربان قدمتان بروم عروس خانم، پا توی خانهٔ فقیر فقرا گذاشتید. چشم ما روشن!» (همان ۱۷-۱٦).

در چنین بخش‌هایی، گفت‌وگوهای فیلم، صحنه‌ها، نقش و کنش بازیگران با متن داستان یکی است. می‌توان گفت که در این بخش، توصیفات متن مرادی کرمانی به همراه گفت‌وگوها در سینمای مهرجویی با دقت و ظرافت، مطابقِ متن ادبی به زبان سینما ترجمه شده است. گویی متن ادبی *مهمان مامان* برای بیان این صحنه‌ها و توصیف شخصیت‌ها و ایده‌پردازی از واژگان بهره برده و فیلم *مهمان مامان* برای بیان این موارد از تصویر و حرکت استفاده کرده است (سینگر[1] ٤۲). صحنهٔ دود کردن اسفند، قربان صدقه رفتن‌ها و خوشامدگویی‌های پی‌درپی مادر، تلاش برای آبروداری و پذیرایی خوب، همه و همه به خوبی در برداشت سینمایی او به تصویر کشیده شده‌اند. اما گاه قسمت‌هایی از فیلمنامه اصلاً در منبع ادبی وجود ندارد. مثل زمانی که بهاره، دختر عفت خانم، به بهانهٔ پرسیدن سؤال‌های شیمی نزد دکتر (دانشجو) می‌رود و موقعیتی به وجود می‌آید که آنها دربارهٔ علایق، سلایق و فکرهایشان با هم صحبت می‌کنند:

«ـ میدونی بهاره، من یه راز دارم که تا حالا به هیچ کی نگفتم. فقط دارم به تو می‌گم.
ـ چیه؟
ـ به کسی نمی‌گی؟

[1] Linda Singer

ـ نه نمی‌گم.

ـ من دارم یه کشف جدید می‌کنم. یه ترکیبی که آدما رو نسبت به غم، بدبختی، اندوه، همهٔ اینا واکسینه کنه.

ـ وا یعنی چی؟

ـ مثل واکسن آبله، مثل واکسن ضد سرماخوردگی، ها. طرف می‌زنه و یه سال توپ، حال می‌کنه. سرحال، سرخوش، امیدوار.

ـ بابا اینکه مثل همون آرام‌بخش‌هاییه که دکترا به مریضاشون می‌دن.

ـ باز زد تو حال ما. اونا فرق می‌کنه، اونا دردُ می‌کُشن، حس‌رو از بین می‌برن. [...]

ـ واقعاً، چرا این دانشمندا فقط به این فکر می‌کنن که جلوی مرگ و میر رو بگیرن؟

ـ فکر اینو نمی‌کنن که بابا تو این مدت که طرف زندس به کمک علم حال خوب بهش بدن، صفا بدن، صلح بدن.»

این قسمت از فیلمنامه در متن ادبی وجود ندارد اما در اقتباس، این دو متن ــ متن اصلی و متن جدید ــ در کنار هم قرار می‌گیرند. به طور کلی چنین می‌توان گفت که این فیلم اقتباسی از هم‌جواری، برخورد و تلاقی دو متن به دست آمده است. بنابراین، اقتباس سینمایی مهرجویی طبق توضیحات و دسته‌بندی دادلی اندرو، نه از دستهٔ اوّل و سوم که از نوع دوم و «تلاقی» است و با مفهوم «بینامتنیت» در ارتباط وثیق قرار می‌گیرد. چراکه متن اقتباسی او «در پیوند با چندین متن» قرار گرفته است. (نامور مطلق ۱۲۷) بنابراین، این اقتباس، اقتباس فزاینده‌ای است که از رهگذر افزودن و یا تغییر شخصیت‌ها و گسترش طرح‌های فرعی، محصول بینامتنِ متن‌های مرادی کرمانی، مهرجویی و وحیده محمدی‌فر به شمار می‌رود که در تیتراژ فیلم هم به عنوان گروه نویسندگان معرفی می‌شوند.

به این ترتیب، فیلمنامهٔ *مهمان مامان* تنها رونوشتی واقع‌نگرانه از داستان منثورِ مرادی کرمانی نیست. متن گفت‌وگومدار و غنایافته‌ای است که از رهگذر تحول و تغییر وارد عرصهٔ سینما شده است. با این وجود، متن فیلمنامه کنش‌های مبنایی و اصلی در طرح متن ادبی را به‌خوبی منتقل می‌کند. درون‌مایه‌های اصلی داستان نظیر فقر و پاسداشت سنت‌ها و همبستگی در اقتباس سینمایی تقریباً مخدوش‌نشده ارائه می‌شود، اما مؤخرهٔ داستان تغییر اساسی می‌یابد. برخلاف متن ادبی داستان، مهمان‌ها در آخرِ شب هم خانه

را ترک نمی‌کنند و شب در خانهٔ عفت خانم می‌مانند. چنین تغییراتی است که باعث شده فیلمِ اقتباسی مهرجویی در بازنمایی نمادین درون‌مایه‌های همدردی، همبستگی و همیاری، عمیقاً موفق‌تر از متن مرادی کرمانی جلوه کند.

لیندا هاچن[1] با طرح چنین پرسشی که «اگر اقتباس، نسخهٔ دوم متن یا تقلید محض از متن نیست، پس چه می‌تواند باشد؟» به بررسی این مقوله می‌پردازد. او اقتباس را فرایندی تکثّرپذیر و خلّاق می‌داند که عموماً توسط مخاطب به رسمیت شناخته شده و همواره مورد تحسین او واقع می‌شود. از این رو، سینمای اقتباسی که بسیاری از مصادیق و مدلولات بینامتنی را در خود دارد، دائماً مخاطب را به عطف توجه به متون گذشته و حال دعوت می‌کند. تجربهٔ مخاطب سینمای اقتباسی، تجربهٔ دلنشین به تماشا نشستن داستانی جدید بر پردهٔ جادویی و مقایسهٔ آن با خاطره‌ای از خطوط داستان‌های مکتوب پیشین است. (هاچن ۱۷۲-۱۷۰)

چنین می‌توان گفت که از این منظر، مهرجویی تمام سعی خود را کرده که حق مطلب را در خصوص بازنمایاندن درون‌مایه‌های اثر ادبی ادا کند. او طرح اصلی داستان را با جزئیات، پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و جزئیات دیگری را با ظرافت به آن می‌افزاید. زمانی‌که همهٔ همسایه‌ها عفت خانم را به بیمارستان می‌برند، در سکانسی مشهور، یوسف با اندوهناکی و حیرت از دکتر (امین حیایی) می‌پرسد: «حالا امروز که گذشت، فردا چی؟». این جملهٔ تأثیرگذار به‌علاوهٔ رازی که دکتر با بهاره در میان می‌گذارد، کارکردی کلیدی دارد و بر تفسیر مهرجویی از متن صحه می‌گذارد. متن داستان مرادی کرمانی می‌گوید: «امروز هرطور بود، گذشت» اما مهرجویی پرسشی رندانه بر آن اضافه می‌کند که «فردا چگونه خواهد گذشت؟». چنین گزاره‌ای درصدد فیصله دادن به ماجرا و راحت کردن خیال مخاطب نیست، بلکه در جست‌وجوی ایجاد شور و تپش و گشودن پنجره‌ای به روی چشم‌اندازهای زشت و زیبای زندگی و کاشتن بذری از خودآگاهی است که روز به روز رشد می‌کند و مخاطب با پیگیری آن به شناخت‌های تازه‌ای از خود و روابط اجتماعی‌اش دست می‌یابد (اکبرلو ۲۰۱). در سکانسی دیگر، مهرجویی با افزودن صحنهٔ زخمی شدن ماهی بهاره و همکاری و همدلیِ همسایه‌ها برای بخیه کردن زخم‌های او، معانی نغزی پیش روی مخاطب قرار

[1] Linda Hutcheon

می‌دهد: «تکرار چیزها در سینما، فراهم‌آورندهٔ نوعی «بیان صوری» است که می‌تواند از خود آن چیزها معنی‌دارتر باشد» (لوتمن[1] ۷۸)، مهرجویی چندین بار با نشان دادن ماهی که با زخم و بخیه‌اش همچنان در آبِ حوض شنا می‌کند، بر نمادِ «زندگی زخم‌خورده اما جاری و پابرجا» تأکید می‌کند. این تصویر و تصاویر مشابه آن در سکانس‌های مختلف فیلم، از طرفی زندگیِ زخم‌خوردگان و طبقهٔ ضعفا و درماندگان جامعه و از سوی دیگر، مناعت طبع، سادگی و شرافت آنان را به نمایش می‌گذارد. زندگی عفت و همسایگان او با تحمل مصائب فراوان می‌گذرد، اما هر روز، تردید به کیفیتِ زندگی فردا همچنان باقی است.

## ٤. نتیجه‌گیری

در تماشای فیلم اقتباسی، خصوصاً برای آنان که با منبع ادبی اقتباس آشنا هستند ، ناگزیر نخستین واکنش، مقایسهٔ فیلم با متن ادبی است. در انتقال داستان ادبی به داستان سینمایی، همواره تغییرات و دگردیسی‌هایی در متن فیلمنامه رخ می‌دهد. دادلی اندرو این تغییرات را با تبیین سه نوع اقتباس مورد بررسی قرار داده است. ما در این نوشتار، با تکیه بر رهیافت‌های اندرو در بازشناسی گونه‌هایِ مختلف اقتباس، با بررسی دو متن ادبی و سینمایی *مهمان مامان* دریافتیم که فیلمِ اقتباسی مهرجویی از نوع «تلاقی» است. زیرا همان‌طور که دیدیم اولاً؛ این اقتباس اوّلین ویژگی متن مرادی کرمانی را که سادگی جوهرین آن است، حفظ کرده است. ثانیاً؛ این اقتباس شکل ویژه‌ای از گفتمان که موضع فلسفی و معرفتی کارگردان را در برابر متن ادبی نشان می‌دهد، در کنار متن اصلی قرار داده و آن را به تصویر می‌کشد و ثالثاً؛ متن اقتباسی از متن ادبی اصلی قابل تشخیص است.

نگاه حداکثری به مسئلهٔ اقتباس که با نظریه‌هایی همچون بینامتنیت امتزاج یافته است، مؤید این مطلب است که در زمانهٔ ما، دیگر اقتباس سینمایی به اقتباس وفادارانه از یک رمان یا نمایشنامه منحصر نمی‌شود. یک قطعه شعر، یک سفرنامه و یا یک متن کوتاه ادبی دربارهٔ اسطوره‌ها و یا رویدادهای تاریخی می‌تواند مورد اقتباس قرار گیرد. واقعیت این است که تصور ما از اقتباس منحصر به مفاهیمی است که عموماً به

[1] Yuri Lotman

بی‌اعتمادی آفرینشگران ادبی و سینمایی و حتی منتقدان این دو حوزه دامن می‌زند. مفاهیمی نظیر «مثله کردن»، «حذف»، «حفظ اصالت»، «وفاداری»، «محدودیت» و ... که تماماً برخلاف نگاه بینافرهنگی، هم‌افزایانه و تعامل‌مدارانه به دو حوزهٔ سینما و ادبیات است.

سینمای ایران التفات، اعتنا و اعتماد چندانی به ادبیات ندارد. سینمای ما حدوداً ۸۵ ساله است، اما از این سینمای ۸۵ ساله تعداد کمی فیلم در خاطرمان مانده است که به نظر می‌رسد دیوار ستبر بی‌ارتباطی میان سینما و ادبیات از دلایل عمدهٔ این مسئله است. مراوده‌های دوستانه و حتی همکارانهٔ زیادی در بین سینماگران و آفرینشگران ادبی ما وجود ندارد، در حالی که همین تعاملات فرهنگی اساس بسیاری از فیلمنامه‌های مطرح سینمای جهان به شمار می‌رود. به عنوان مثال بر هیچ کس پوشیده نیست که دوستی و ارتباط وثیق میان نویسندگان و سینماگرانی همچون تنسی ویلیامز[1] و الیا کازان[2] به آفرینش آثار برجسته‌ای در سینمای جهان انجامیده است، در حالی که در ایران شاید تنها رابطهٔ دوستی و هم‌پیوندی فرهنگی را که مولد آثار قابل قبول سینمایی شده است، بتوان دربارهٔ غلامحسین ساعدی و داریوش مهرجویی مطرح کرد. بسیاری از نویسندگان ما هیچ‌گاه به آفرینشگران سینمایی روی خوش نشان نداده‌اند و کمتر به سینما اعتماد کرده‌اند. کم نیستند نویسندگانی که هنوز بر این باورند که «متن» ادبی‌شان باید تمام و کمال به «تصویر» تبدیل بشود و به نوعی می‌خواهند نسخهٔ معادل متن‌شان بر پردهٔ سینما نقش ببندد. در حالی که چنین رئالیسم یک‌سویه و عاری از خلاقیت از جوهر پویندگی و آفرینندگی هنری بی‌بهره می‌ماند (دوهرل[3] ۳۸).

سخن آخر اینکه به نظر می‌رسد که نوشتار حاضر در پرتو تحلیل‌هایی که به وسیلهٔ خوانش اندرویی از مطالعهٔ تطبیقی *مهمان مامان* به قلم مرادی کرمانی و *مهمان مامان* اثر مهرجویی صورت پذیرفت، توانسته به پرسش‌های مطرح‌شده در پیشگفتار پاسخ دهد. در این اقتباس که نوعی بینامتن است ــ چراکه بازنمود گفت‌وگوی چند متن مجزّاست ــ ، کارگردان از متن ادبی فراتر می‌رود و از رهگذر بسط و دگردیسی متن باعث غنایِ اثر اقتباسی می‌شود. او در این اقتباس «همه چیز را به شکل گزینشی مجسّم می‌سازد و

[1] Tennessee Williams
[2] Elia Kazan
[3] Victor Deheurle

به یک تفسیر از متن ادبی کلیّت می‌دهد» (لوته ۱۵۲). چنین رویکرد بینامتنی و گفت‌وگومدارانه‌ای است که مهرجویی را در کنار مرادی کرمانی به عنوان مؤلفان توفیق‌یافتهٔ این فیلم قرار می‌دهد، اگرچه در مقام کارگردان، این مهرجویی است که علاوه بر تعیین مسئولیت‌ها، اولویت‌ها و فعالیت‌ها، تعیین تکلیف دربارهٔ فیلمنامه و مضمونِ آن را نیز به عهده داشته است و در نهایت اوست که مُهر خلاقیت خود را بر فیلم زده است. (همان ٤٦)

اقتباس سینمایی *مهمان مامان* نشانگر درک عمیق یک سینماگر از خصلت‌ها و کارکردهای متن ادبی است. از این رو، این فیلم نه فقط بر شاکله مضمونی و ساختاری داستان مرادی کرمانی بلکه بر تفسیر مهرجویی از یک داستان ادبی به یاد ماندنی استوار است. *مهمان مامان* از معدود آثار سینمایی ماست که می‌توان گفت در آن چشمان پشت دوربین با خوش‌بینی به پیشگاه ادبیات رفته و قلمِ دست نویسنده با اعتماد به دنیای سینما پا نهاده است.

## منابع

احمدی، بابک. *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. چاپ یازدهم. تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۱.

ارمیان، جمشید. «گفتگویی با رابرت بولت». *مجلهٔ سینما*. شمارهٔ ۹ (خرداد و تیر ۱۳۵۳): ٤۹.

اکبرلو، منوچهر. *اقتباس ادبی برای سینمای کودک و نوجوان*. چاپ اوّل. تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸٤.

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت آشنایی با نظریه‌های ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ *نامه فرهنگستان*). ۱/۲ (پیاپی ۳، بهار ۱۳۹۰): ۳–۸.

حقیقت، عبدالرفیع. *نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب*. چاپ اوّل. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳٦۹.

خیری، محمد. *اقتباس برای فیلمنامه*. چاپ دوم. تهران: سروش، ۱۳۸٤.

سینگر، لیندا. *فیلم‌نامهٔ اقتباسی*. ترجمهٔ عباس اکبری. چاپ اوّل. تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.

لوتمن، یوری. *نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*. ترجمهٔ مسعود اوحدی. چاپ سوم. تهران: سروش، ۱۳۹۰.

لوته، یاکوب. *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.

مرادی کرمانی، هوشنگ. *مهمان مامان*. چاپ دهم. تهران: نشر نی، ۱۳۹۰.

نامورمطلق، بهمن. *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. چاپ اوّل. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

هارت ویگسن، کاترین. «آیا آنان که به تئاتر می‌روند می‌خواهند شاهد آنچه خوانده‌اند، باشند؟». ترجمهٔ منیژه نصیری. هفته‌نامهٔ بین‌المللی *هنرمند*. شمارهٔ: ۱۰۸ (۱۳۹۰): ۲۸-۳۱.

Andrew, Dudley. «Adaptation», in *Gerald Mast, Marshal Cohen and Les Braudy (eds.) Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992: 420-428.

Bazin, André. *What Is Cinema?*. Berkeley: University of California, 1968.

Bordwell, David and Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 5th edn. New York: Mc Graw Hill, 1997.

Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Deheurle, Victor. *Le Réalisme dans la Littérature et dans les Arts*. Paris: G. Baillère, 1965.

Eikhenbaum, Boris. «Literature and Cinema» in *Russian Formalist: A Collection of Articles and Texts in Translation*, ed. Stephen Bann and John Bowlt. Edinburg University Press, 1973: 122-127.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.

Mast, Gerald. *Film/ Cinema/ Movie: A Theory of Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Şerban, Adriana & Lavaur, Jean-Marc. *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve: Presses Universitaire de Septentrion, 2011.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۷۳–۱۷۷

# ادبیات جهان در دانشگاه هاروارد

**علی‌رضا انوشیروانی** *

## ۱. مقدمه

مؤسسهٔ مطالعات ادبیات جهان[1] وابسته به گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد است که با طرح نظریه‌ای جدید وارد قلمرو ادبیات تطبیقی شده است. دانشگاه هاروارد در ۱٦۳٦ تأسیس شد. در آن زمان ایالت ماساچوست هنوز مستعمرهٔ انگلستان بود و با رأی دادگاه محلی ماساچوست، این دانشگاه به‌نام بنیان‌گذار اولیهٔ آن، کشیش جان هاروارد،[2] (۱٦۰۷–۱٦۳۸) نام‌گذاری شد. گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد رسماً کار خود را از ۱۹۰٦، بیش از یک قرن پیش، آغاز کرد. هم‌اکنون این گروه با سی استاد متخصص و بنام، از معتبرترین گروه ادبیات تطبیقی در دنیاست. دیوید دمراش،[3] نظریه‌پرداز و صاحب‌نظر ادبیات تطبیقی، در ۲۰۱۱ موسسهٔ مطالعات ادبیات جهان را در گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد راه‌اندازی کرد. نظریهٔ ادبیات جهان او مورد استقبال محافل آکادمیک شرق و غرب قرار گرفته و کتاب‌های او به چندین زبان ترجمه شده است. دمراش در کتاب *ادبیات جهان چیست؟* به تفصیل این نظریه را توضیح داده است.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز و عضو وابستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی
پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

[1] Institute for World Literature (IWL)
[2] John Harvard
[3] David Damrosch, *What Is World Literature?* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

### ۲. ماهیّت نظری ادبیات جهان

هدف مؤسسهٔ مطالعات ادبیات جهان، گسترش مطالعات ادبی در عصر جهانی‌شدن است. در قرن بیست‌ویکم وقتی صحبت از ادبیات است دیگر حوزهٔ پژوهش به ادبیات اروپا یا غرب یا هیچ منطقهٔ خاصی محدود نمی‌شود. امروزه «ادبیات جهان» از مرزهای جغرافیایی و سیاسی فراتر رفته و شامل ادبیات کلیه زبان‌ها و فرهنگ‌ها و ملل مختلف است. ادبیات به‌مثابهٔ دریچه‌ای است که از میان آن می‌توان به سایر فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها نگریست و از این طریق به شناخت بهتری از خود رسید. ادبیات جهان بزرگراهی است که در آن ادبیات ملل مختلف به‌هم می‌رسند و آن‌گاه در کنارهم و به‌موازات یکدیگر بدون هیچ‌گونه خودبرتربینی به سفر ادامه می‌دهند. در این سفر بزرگ، ملل و فرهنگ‌های مختلف در کنار یکدیگر، نه در تقابل با یکدیگر، فرصتی دارند تا یکدیگر را بهتر بشناسند و نکته‌ها از هم بیاموزند. این امر موجب شده است تا بسیاری از پژوهشگران ادبی به مطالعهٔ ادبیات جهان علاقه‌مند شوند. هم‌اکنون تعدادی از گروه‌های ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های معتبر جهان، آموزش و پژوهش در ادبیات جهان را به صورت رسمی و نظام‌مند آغاز کرده‌اند.

### ۳. ساختار مؤسسهٔ ادبیات جهان

مؤسسهٔ ادبیات جهان به‌تازگی در گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد به ابتکار دیوید دمراش راه‌اندازی شده است. این مؤسسه هر ساله یک کارگاه چهارهفته‌ای در یکی از کشورهای جهان برگزار می‌کند. محل برگزاری و مدرسان و سخنرانان مهمان این کارگاه هر سال متفاوت است. البته، با توجه به مکان برگزاری کارگاه تلاش می‌شود از صاحب‌نظران آن منطقه برای برگزاری کارگاه دعوت به‌عمل آید. دیوید دمراش، نظریه‌پرداز و مؤلف کتاب شش جلدی *مجموعهٔ ادبیات جهان لانگمن*،[1] مدیر این مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی است. از لابه‌لای مقالات و کتاب‌های متعدد این شخصیت ادبی می‌توان به تسلط رشک‌برانگیز او بر ادبیات و فرهنگ ملل مختلف پی برد. وی به سیر و گردش آثار ادبی در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف و تغییرات آنها در این سفر علاقه‌مند است و تحقیقات ارزشمندی در این زمینه نموده است. نظریهٔ ادبیات جهان

[1] Damrosch, David. General Editor. *The Longman Anthology of World Literature*. Longman, 2004, 2009.

دمراش همچنین دیگر بار بر اهمیت ارتباط مطالعات ترجمه با ادبیات تطبیقی صحه گذاشته و باب جدیدی را برای پژوهش‌های بدیع باز کرده است.

اولین کارگاه ادبیات جهان در دانشگاه پکن در سال ۲۰۱۱، دومین در دانشگاه بیلگی استانبول، و سومین در دانشگاه هاروارد در سال ۲۰۱۳ برگزار شد و چهارمین کارگاه هم در دانشگاه سیتی هنگ‌کنگ[1] در سال ۲۰۱٤ برگزار خواهد شد. در سومین کارگاه ۱٤۰ نفر از ۲۸ کشور شرکت داشتند. مدرسان این کارگاه از میان استادان بنام ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های معتبر دنیا و شرکت‌کنندگان نیز از میان اعضای هیئت علمی و دانشجویان دکتری دانشگاه‌های مختلف انتخاب شده بودند.

هدف نهایی از برگزاری این کارگاه‌ها آموزش روش تدریس و پژوهش در ادبیات جهان است. با توجه به گستردگی و تنوع فرهنگی جهان امروز، بسیاری علاقه‌مندند تا از طریق ادبیات با سایر فرهنگ‌ها آشنا شوند. کارگاه ادبیات جهان فرصت مغتنمی است برای شرکت‌کنندگان تا پس از پایان کارگاه به تعاملات علمی و انتقال تجربه‌های خود به دیگران ادامه دهند. بدین‌سان، شبکه‌ای رو به‌رشد از پژوهشگران ادبیات جهان شکل می‌گیرد که می‌تواند با تقویت روابط بین‌المللی و بین‌فرهنگی نه‌تنها موجبات شکوفایی شاخهٔ جدیدی از ادبیات تطبیقی را فراهم آورد بلکه صلح و دوستی را هم به ارمغان آورد.

### ٤. سومین کارگاه ادبیات جهان در سال ۲۰۱۳

سوّمین کارگاه ادبیات جهان در دانشگاه هاروارد از ۲٤ ژوئن تا ۱۹ ژوئیه ۲۰۱۳ و با یازده سمینار توسط یازده نفر از استادان و صاحب‌نظران ادبیات تطبیقی به شرح زیر در طول چهار هفته برگزار شد.

سوزان باسنت،[2] دانشگاه واریک («ادبیات جهان و ترجمه»)؛ هلنا بوسکو،[3] دانشگاه لیسبون («با ادبیات جهان چه می‌شود کرد»)؛ دیوید دمراش، دانشگاه هارواد («زمینه‌های مقایسه»)؛[4] تئو دائن،[5] دانشگاه لوون («نویسندگان جهان/ادبیات جهان»)؛ وای چی

[1] City University of Hong Kong
[2] Susan Bassnett, "World Literature and Translation Studies"
[3] Helena Buescu, "Doing Things in World Literature"
[4] David Damrosch, "Grounds for Comparison"
[5] Theo D'haen, "World Authors/World Literature"

دیماک،[۱] دانشگاه ییل («بازیافت حماسه»)؛ جلال قدیر،[۲] دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا («تلاقی ادبیات با جهان»)؛ استفن اوئن،[۳] دانشگاه هاروارد («معضل پیشامدرن»)؛ نیروانا تانوخی،[٤] دانشگاه ویسکانسن‌ـمدیسون («مقیاس ادبیات جهان»)؛ مَدز روزن‌دال تامسن،[٥] تامسن،[٥] دانشگاه آرس («سِحر، اصالت و ادبیات جهان»)؛ کَرِن تورنبر،[٦] دانشگاه هاروارد هاروارد («ادبیات جهان و بحران‌های زیست‌محیطی») و لارِنس ونوتی،[۷] دانشگاه تمپل («نظریه و کاربرد ترجمه»). سخنرانان مهمان سوّمین کارگاه هومی بابا از دانشگاه هاروارد و امیلی اَپتر از دانشگاه نیویورک و گیش جن،[۸] نویسندهٔ امریکایی، بودند. مدرسان از میان کسانی انتخاب شده بودند که هر یک با پژوهش‌های خود در گسترش و توسعهٔ مرزهای مطالعات ادبی در سطح جهانی مؤثر بوده‌اند. در میان مبحث مطرح‌شده در این کارگاه می‌توان به موضوعاتی چون «حافظهٔ فرهنگی»، «ملت و جهان»، «مرکز و حاشیه»، «شرق‌شناسی»، «جهان‌شمولی و جزئی‌نگری»، «ترجمه»، «اصالت و تقلید» و «مدرنیسم و پسامدرنیسم» اشاره کرد. هومی بابا، استاد برجستهٔ نظریه و نقد ادبی دانشگاه هاروارد و مشاور ارشد رئیس دانشگاه هاروارد در حوزهٔ علوم انسانی، در بارهٔ «در کنارهم‌زیستن: چه کسی در دنیای جهانی‌شده در موطن خود است؟[۹]» و امیلی اَپتر براساس کتاب تازه‌اش دربارهٔ «علیه ادبیات جهان: دربارهٔ سیاست ترجمه‌ناپذیری»[۱۰] سخنرانی کردند. سپس جلال قدیر و لارنس ونوتی و نیروانا تانوخی به نقد و تحلیل سخنرانی بحث‌برانگیز اَپتر پرداختند.

### ۵. چهارمین کارگاه ادبیات جهان در سال ۲۰۱٤

چهارمین کارگاه ادبیات جهان از ۲۳ ژوئن تا ۱۷ ژوئیه ۲۹۱٤ (دوم تا بیست‌وششم تیرماه ۱۳۹۳) در دانشگاه سیتی هنگ‌کنگ با همکاری یازده استاد برجستهٔ ادبیات تطبیقی و دو سخنران مهمان برگزار خواهد شد. شرکت‌کنندگان در این کارگاه همچنین

---

[1] Wai Chee Dimock, "Recycling the Epic"
[2] Djelal Kadir, "When Literature Meets the World"
[3] Stephen Owen, "The Problem of Premodern"
[4] Nirvana Tanoukhi, "The Scale of World Literature"
[5] Mads Rosendahl Thomsen, "Enchantment, Authenticity, and World Literature"
[6] Karen Thornber, "World Literature and Environmental Crises"
[7] Lawrence Venuti, "Translation Theory and Practice"
[8] Gish Jen
[9] Homi Bhabha, "On Living Side by Side: Who Is at Home in Globalization?"
[10] Emily Apter, "Against World Literature: On the Politics of Untranslatibility"

فرصت خواهند داشت در مورد طرح‌های تحقیقاتی یا پایان‌نامه‌های در دست نگارش خود با استادان و سایر شرکت‌کنندگان مشورت نمایند.

موسسهٔ ادبیات جهان دانشگاه هاروارد، که همواره در رده‌بندی دانشگاه‌های جهان رتبهٔ اول را کسب نموده است، تلاش می‌کند تا با حفظ ویژگی‌های فرهنگی هر کشور، ادبیات ملل مختلف را به هم مرتبط سازد. ایجاد ارتباطات فرهنگی از طریق ادبیات، از همان بدو ظهور، هدف متعالی ادبیات تطبیقی بوده است. ادبیات جهان ادامهٔ همان تلاش در عصر جدید است.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۱۷۸-۲۱۵

# آشنایی با انجمن‌های ادبیات تطبیقی جهان

**بهنام میرزابابازاده فومشی***

**مقدمه**

ادبیات تطبیقی در مقایسه با دیگر رشته‌های علوم انسانی دانشی نوپاست که از لحاظ کمی و کیفی با گسترش روزافزون مواجه است. با بررسی تاریخچهٔ این دانش آشکار می‌شود که شروع آن از فرانسه بوده و سپس به سایر کشورهای اروپایی انتقال یافته و در طول عمر کوتاهش دستخوش تغییرات بسیار شده است. تغییر رویکرد پژوهش‌های ادبیات تطبیقی از رویکرد دوتایی[۱] به پژوهش‌های بینارشته‌ای و رهایی از حصار تنگ تأثیر و تأثر، ترکیب آن با رشتهٔ مطالعات فرهنگی و تولد رشتهٔ مطالعات تطبیقیِ ادبیات و فرهنگ مبیّن رشد کیفی این دانش است. اولین کرسی ادبیات تطبیقی در سال ۱۸۶۱ ــ حدود یک قرن و نیم قبل ــ رسماً در ایتالیا تأسیس شد و به تدریج در سایر کشورهای غربی نیز به وجود آمد. هم‌اکنون در دانشگاه‌های امریکای لاتین، افریقا، آسیا و کشورهای تازه استقلال‌یافتهٔ اروپای شرقی رشتهٔ ادبیات تطبیقی و انجمن‌هایی در این حوزه دایر است. این موارد از رشد کمّیِ ادبیات تطبیقی حکایت می‌کند.

از میان سه شرط اساسیِ گروه دانشگاهیِ مستقل، انجمن علمی، و نشریهٔ تخصصی که معرف و پشتوانهٔ دوام و گسترش و پیشرفت هر رشته‌ای است (به نقل از انوشیروانی ۱۳۸۹، ۱۱)، خوشبختانه در ایران انجمن علمی و نشریهٔ تخصصی برای رشتهٔ ادبیات

---

* دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز

پیام‌نگار: behnam.mirzababazadeh@gmail.com

[۱] پژوهش‌هایی که به تأثیر و تأثر در دو ادبیات ملی محدود می‌شوند.

تطبیقی فراهم آمده است. انتشار چند نشریهٔ ادبیات تطبیقی و ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* فرهنگستان زبان و ادب فارسی از اقداماتی است که در جهت گسترش و پیشرفت این رشتهٔ نوپا در ایران صورت گرفته است. گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی نیز برای انجام رسالت خود در زمینهٔ تدوین برنامهٔ درسیِ رشتهٔ مستقل ادبیات تطبیقی در مقاطع تحصیلات تکمیلی اقداماتی انجام داده است[۱] و تنها گروه علمی است که به فعالیت‌های پژوهشی از قبیل انتشار مجله و برگزاری کارگاه در این حوزه می‌پردازد.

هدف این گزارش معرفی اجمالی انجمن‌های ادبیات تطبیقی در کشورهای مختلف است. چنین گزارشی می‌تواند در موارد زیر راهگشا باشد: آشنایی با حوزهٔ گستردهٔ ادبیات تطبیقی و در نتیجه اهمیت آن، آگاهی از فعالیت‌های علمی در این زمینه از قبیل همایش‌های بین‌المللی و نشریات این انجمن‌ها، آشنایی با مسئولان این انجمن‌ها که از متخصصان و چهره‌های سرشناس این رشته‌اند. آشنایی با انجمن‌های ادبیات تطبیقی همچنین راهگشای تشکیل انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی خواهد بود و در نهایت به روزآمد شدن اطلاعات مخاطبان می‌انجامد. بعضی از این انجمن‌ها از قدمت برخوردارند و وب‌گاهی چندزبانه و جامع دارند که اطلاعات مربوط به تألیفات، همایش‌ها، نشریات و نشست‌ها را در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد. فعالیت برخی از این انجمن‌ها نیز به علت نوپا بودن در مقایسه با انجمن‌های باسابقه کمتر است و چنین وب‌گاهی ندارند. کمبود اطلاعات در مورد این دسته از انجمن‌ها از محدودیت‌های این تحقیق بوده است. گزارش با انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی (ICLA) به عنوان انجمن مادر، و چندین انجمن فراملی آغاز می‌شود و سپس به انجمن‌های ملی می‌پردازیم. ترتیب معرفی انجمن‌های ملی الفبایی و بر اساس نام کشورها است.

## انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی
## The International Comparative Literature Association (ICLA)

این انجمن سازمانی بین‌المللی است که با هدف «گسترش نگرش جهانی و بینارشته‌ای به پژوهش‌های ادبی و تقویت همکاری‌های علمی پژوهشگران ادبیات تطبیقی در

---

[۱] برای آگاهی بیشتر نک. وب‌گاه فرهنگستان به نشانی http://persianacademy.ir/.

سراسر جهان» (حجازی ۱۳۸۹، ۱۳٦) در سال ۱۹٥٤ تأسیس شده است. انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی «از سراسر دنیا از میان پژوهشگران و انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی عضو می‌پذیرد» (میرزابابازاده فومشی ۱۳۹۰، ۱٦۳). تاکنون، بیش از ۵۰۰۰ پژوهشگر به عضویت این انجمن در آمده‌اند و برخی منابع شمار اعضای آن را بیش از ۸۰۰۰ نفر ذکر کرده‌اند. علاقه‌مندان برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ این انجمن و اهداف، ساختار اداری، فعالیت‌های علمی و پژوهشی و جوایز ادبی آن می‌توانند به گزارش «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها» مراجعه کنند. این انجمن هر سه سال یک بار یک گردهمایی بین‌المللی با حضور نظریه‌پردازان و پژوهشگران سرشناس این رشته برگزار می‌کند که «معتبرترین همایش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است و فرصتی برای تبادل نظر و آگاهی پژوهشگران از آخرین تحولات این رشته فراهم می‌آورد» (همان). انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی تاکنون ۱۹ گردهمایی برگزار کرده است و اطلاعات مربوط به گردهمایی‌های پیشین این انجمن در گزارش «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها» آمده است. علی‌رضا انوشیروانی در گزارشی با عنوان «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی» به‌تفصیل به آخرین گردهمایی این انجمن می‌پردازد. اطلاعات مربوط به گردهمایی آتی انجمن در گزارشِ «آشنایی با بیستمین گردهمایی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی» آمده است.

### انجمن ادبیات تطبیقی امریکای مرکزی و حوزهٔ دریای کارائیب

**Central America and Caribbean Association of Comparative Literature**
**La Asociación de Literatura Comparadaen América Central y el Caribe (ALICAC)**

مقر این انجمن در شهر موراویا[1] در کشور کاستاریکاست. انجمن ادبیات تطبیقی امریکای مرکزی و حوزهٔ دریای کارائیب در سال ۲۰۰۸ با هدف گسترش پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در منطقه تأسیس شد و هدفش ایجاد پیوند فکری و همکاری میان کشورهای منطقه و سایر کشورهای جهان است. این انجمن امیدوار است که بتواند فضای جدیدی برای برخورد فرهنگی و هنری بین کشورهای منطقه، و بین این کشورها

[1] Moravia

و سایر نقاط جهان ایجاد کند. از دیگر اهداف آن می‌توان به تولید دانش جدید در منطقه از طریق پژوهش‌های بینارشته‌ای و فراملی، ارتقاء سطح فرهنگی و هنری، شرکت در گردهمایی‌ها و همایش‌های بین‌المللی، و تعامل با سایر انجمن‌ها از جمله انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی و انجمن ادبیات تطبیقی امریکا اشاره کرد. این انجمن در جهت تسهیل پژوهش و تبادل اطلاعات در زمینهٔ ادبیات تطبیقی تلاش می‌کند. نشریهٔ این انجمن با عنوان *ایکسچل*[1] یک شماره در سال منتشر می‌شود و به هفت حوزهٔ زیر می‌پردازد:

- ادبیات و هنرهای دیگر: فیلم، نقاشی، موسیقی، تئاتر
- جغرافیای سیاسی و ادبیات: مطالعاتی با رویکرد تاریخی، جامعه‌شناختی، و جغرافیایی
- فلسفه و اندیشه: اخلاق، زیباشناسی، فلسفهٔ اجتماعی، و اندیشهٔ تطبیقی
- بوم‌نقد[2] و ادبیات: مطالعات شهری و زیست‌محیطی
- نظریهٔ شعر و هنر: زیباشناسی و تاریخ هنر
- ادبیات و انواع ادبی: مطالعات ادبیات قانون‌گذار[3] و پذیرش ادبی
- ادبیات و رسانه‌های جمعی: مطالعات در زمینهٔ مصرف فرهنگی و فناوری‌های جدید

تاکنون دو شماره از این نشریه منتشر شده است و مقالات به زبان‌های اسپانیایی، فرانسه و انگلیسی برای چاپ در آن پذیرفته می‌شود. عضویت در این انجمن رایگان و با ارسال رایانامه امکان‌پذیر است. استیون توتوسی[4]، سردبیر مجلهٔ مطرح *ادبیات و فرهنگ تطبیقی*[5]، عضو افتخاری این انجمن است. رئیس انجمن گابریلا چاوارّیا آلفارو[6]، استاد دانشگاه کاستاریکا[7]، و معاون آن کِوین بروستر[8] هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://alicac.org در دسترس است و می‌توان از طریق نشانی alicac.yelcaribe@gmail.com با این انجمن مکاتبه کرد.

---

[1] *Ixchel*
[2] ecocriticism
[3] canonical
[4] Steven Tötösy de Zepetnek
[5] *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*
[6] Gabriela Chavarría Alfaro
[7] Universidad de Costa Rica
[8] Kevin Brewster

## انجمن ادبیات چینی و ادبیات تطبیقی
## Association of Chinese and Comparative Literature

این انجمن در میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ با نام انجمن امریکایی ادبیات تطبیقی چین[1] تأسیس شد و هدفش افزایش تعامل میان پژوهشگران ادبیات چینی و ادبیات تطبیقی در ایالات متحد، چین، تایوان، هنگ کنگ، کانادا، اروپا و استرالیاست. این انجمن در سراسر جهان بیش از ۳۰۰ عضو دارد که یک سوم آنها اعضای دانشگاه‌های امریکای شمالی هستند. از سال ۱۹۹۱ تاکنون، این انجمن نُه همایش بین‌المللی برگزار کرده که چهار همایش آن در دانشگاه‌های امریکا، سه همایش در چین، و دو همایش دیگر در بریتانیا و اتریش بوده است. این انجمن سه همایش مشترک نیز با انجمن ادبیات تطبیقی امریکا برگزار کرده که دو همایشِ آن در دانشگاه‌های امریکا و همایش سوم در مکزیک برگزار شده است. چارلز اِی. لافلین[2]، استاد دانشگاه ویرجینیا، تا سال ۲۰۱۰ رئیس این انجمن بود و و از اعضای آن می‌توان از هان ساسی[3] از دانشگاه ییل[4]، و لانگژی ژانگ[5] نام برد. اطلاعات بیشتر دربارهٔ این انجمن در وب‌گاه آن به نشانی http://depts.washington.edu/acclhome در دسترس است.

## شبکهٔ اروپایی پژوهش‌های ادبی تطبیقی
## European Network for Comparative Literary Studies (ENCLS)
## Réseau européen d'études littéraires compares (REELC)

این شبکه در خدمت تطبیقگران اروپا و دیگر نقاط جهان است و همه گونه اطلاعات دربارهٔ ادبیات تطبیقی را، اعم از اطلاعات مربوط به مؤسسات، دروس، پروژه‌های تحقیقاتی، فرصت‌های شغلی، و فراخوان مقالات، به آگاهی علاقه‌مندان می‌رساند. این سایت مرجع بسیار خوبی برای آگاهی از همایش‌های ادبیات تطبیقی است. بازدید از وب‌گاه این شبکه به تمامی علاقه‌مندان به ادبیات تطبیقی توصیه می‌شود. هماهنگ‌کنندهٔ این شبکه مارینا گریشاکووا[6]، دانشیار گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه تارتو[7] در کشور استونی،

---

[1] American Association of Chinese Comparative Literature (AACCL)
[2] Charles A. Laughlin
[3] Haun Saussy
[4] Yale University
[5] Longxi Zhang
[6] Marina Grishakova
[7] University of Tartu

است. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه شبکه به نشانی http://encls.net/?q=about_us موجود است و مکاتبه با آن نیز از طریق نشانی marina.grisakova@ut.ee امکان‌پذیر است.

### انجمن گروه‌ها و برنامه‌های ادبیات تطبیقی

### Association of Departments and Programs of Comparative Literature (ADPCL)

این انجمن با همکاری انجمن ادبیات تطبیقی امریکا و انجمن زبان مدرن[1] به پیشرفت ادبیات تطبیقی کمک می‌کند. هدف این انجمن ارتقای گروه‌ها، برنامه‌ها و واحدهای ادبیات تطبیقی در درجهٔ اول در دانشگاه‌های امریکای شمالی و سپس در دیگر نقاط جهان است. از دیگر اهداف این انجمن می‌توان به تسهیل تعامل میان گروه‌ها و مسئولان آنها، فراهم آوردن عرصه‌ای برای بحث دربارهٔ مسائل این رشته در فضای آموزش عالی، و تقویت توسعهٔ پایدار و رشد مستمر ادبیات تطبیقی اشاره کرد. این انجمن برای ایجاد فرصت‌های شغلی مناسب برای دانش‌آموختگان رشتهٔ ادبیات تطبیقی در همهٔ مقاطع تحصیلی فعالیت می‌کند و به این منظور کارگاه‌های آموزشی نیز برگزار می‌کند. گروه‌ها، کمیته‌ها و برنامه‌های ادبیات تطبیقی و مسئولان آنها یا منصوبان این مسئولان به عضویت این انجمن پذیرفته می‌شوند. از سال ۲۰۰۳، عضویت مجموعه‌ها در انجمن ادبیات تطبیقی امریکا به عضویت آنها در انجمنِ گروه‌ها و برنامه‌های ادبیات تطبیقی می‌انجامد. رئیس و کمیتهٔ اجرایی این انجمن از طریق انتخابات برگزیده می‌شوند و هر مجموعه، سازمان یا گروه عضو تنها یک حق رای دارد. جلسات کمیتهٔ اجرایی این انجمن دست‌کم یک بار در سال تشکیل می‌شود، ولی ممکن است به تشخیص رئیس انجمن بیش از یک بار نیز تشکیل شود. جلسات عمومی انجمن دست‌کم هر دو سال یک بار تشکیل می‌شود، ولی ممکن است به تشخیص کمیتهٔ اجرایی با فواصل زمانی کوتاه‌تری نیز تشکیل شود. آخرین رئیس این انجمن کارولین اکهارت[2]، استاد ادبیات تطبیقی و رئیس گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا[3]، و معاون آن کورین شاینر[4]، دانشیار و مدیر برنامهٔ ادبیات تطبیقی کالج کلرادو[5]، هستند.

---

[1] The Modern Language Association
[2] Caroline Eckhardt
[3] Penn State University
[4] Corinne Scheiner
[5] Colorado College

اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.adpcl.org/index.html در دسترس است و از طریق نشانی adpcl@psu.edu می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی جنوب امریکا
### Southern Comparative Literature Association (CSLA)

هدف این انجمن حمایت از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است و برای ایجاد انگیزه و علاقه به ادبیات به مثابه فعالیتی هنری فراتر از مرزهای جغرافیایی و زبانی تلاش می‌کند. این انجمن آشنا ساختن مخاطب عام را با اهداف و ارزش‌های ادبیات تطبیقی وظیفهٔ خود می‌داند و تلاش می‌کند پژوهشگران جوان کارآمد را در مناصب آموزشی و پژوهشی مرتبط به کار گیرد. انجمن به منظور نیل به این اهداف جلساتی برای ارائهٔ تازه‌ترین پژوهش‌ها و بحث دربارهٔ آنها، و همکاری با دیگر سازمان‌های مرتبط و علاقه‌مند به تحقق این اهداف برگزار می‌کند.

عضویت در این انجمن برای تمامی علاقه‌مندان به ادبیات تطبیقی با پرداخت حق عضویت سالانه امکان‌پذیر است. حق عضویت این انجمن شامل حق اشتراک نشریهٔ *تطبیقگر*[1] نیز می‌شود و برای دانشجویان و افراد بازنشسته بسیار کمتر است. عضویت مشترک در انجمن ادبیات تطبیقی جنوب و انجمن ادبیات تطبیقی امریکا با پرداخت ۷۵ دلار در سال امکان‌پذیر است که شامل حق اشتراک دو نشریهٔ *تطبیقگر* و *ادبیات تطبیقی*[2] می‌شود. *تطبیقگر*، نشریهٔ سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی جنوب، از سال ۱۹۷۷ منتشر می‌شود و به مسائل حوزهٔ ادبیات تطبیقی ــ اعم از جنبش‌های فرهنگی و ادبی، ادبیات و هنرها، ارتباط میان ادبیات اروپایی و غیراروپایی، و مبادلات ادبی کشور امریکا ــ می‌پردازد. رئیس، معاون و دبیر انجمن از طریق انتخابات و با حضور اعضای انجمن برای دوره‌ای دوساله برگزیده می‌شوند. انجمن دست کم سالی یک نشست دارد و نشست‌های ویژهٔ آن به دستور رئیس برگزار می‌شود. همایش امسال این انجمن با موضوع «خطرات جهانی پژوهش‌های تطبیقی» در دانشگاه نِوادا برگزار می‌شود. رئیس انجمن پل الن میلر[3]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کارولینای جنوبی، و معاون آن نیکول

---

[1] *The Comparatist*
[2] *Comparative Literature*
[3] Paul Allen Miller

سیمک[1]، استادیار زبان و ادبیات خارجی کالج ویتمن[2]، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://complit-scla.org موجود است و مکاتبه با آن از طریق نشانی sclacomplit@gmail.com امکان‌پذیر است.

**انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی فلاندر**

**De Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap (VAL)**

**The Flemish Association for General and Comparative Literature**

هدف این انجمن که در سال ۱۹۷۸ تأسیس شده، حمایت از پژوهشگران ادبیات عمومی، ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی و افزایش همکاری میان آنان است. این انجمن، علاوه بر نشست‌های سالانه با موضوع‌های خاص، از قبیل پسامدرنیسم و هرمنوتیک پسااستعماری، برای پژوهشگران جوان کارگاه‌های آموزشی برگزار می‌کند. نشریهٔ انجمن به نام *دفتر ادبیات*[3] در حوزه‌های ادبیات عمومی و تطبیقی به چهار زبان فلاندری، انگلیسی، فرانسه و آلمانی مقاله می‌پذیرد. این نشریه از سال ۱۹۸۳ تا ۲۰۰۸ با عنوان دیگری منتشر می‌شد و از سال ۲۰۰۹ با عنوان فعلی منتشر می‌شود. علاقه‌مندان با پرداخت حق عضویت سالانه به عضویت این انجمن در می‌آیند؛ این حق عضویت شامل اشتراک نشریات انجمن نیز هست. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی فلاندر عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای آن با پرداخت مبلغی اضافه که شامل حق اشتراک بولتن انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی نیز می‌شود، به عضویت این انجمن پذیرفته می‌شوند. رئیس انجمن میشل دِلویل[4]، استاد ادبیات تطبیقی و نویسنده و موسیقیدان، و معاون آن بارت کوئن[5]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه خنت[6]، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.val.ugent.be در دسترس است و از طریق نشانی‌های Anneleen.Masschelein@arts.kuleuven.be و Lars.Bernaerts@vub.ac.be می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

---

[1] Nicole Simek
[2] Whitman College
[3] *Cahier voor Literatuurwetenschap (CLW)*
[4] Michel Delville
[5] Bart Keunen
[6] Universiteit Gent

## انجمن ادبیات تطبیقی آذربایجان
## Azerbaijan Comparative Literature Association

این انجمن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. رئیس این انجمن راحیلا گیبولایوا[1] پژوهشگر ادبیات تطبیقی، و معاون آن طاهیرا ممد[2]، هر دو از اعضای مؤسسهٔ ادبیات فرهنگستان علوم آذربایجان، هستند. از طریق نشانی rahilya_g@hotmail.com می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

## انجمن ادبیات تطبیقی آرژانتین
## Association of Comparative Literature in Argentina

این انجمن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و رئیس آن لیلا بویالدون استوس[3]، استاد ادبیات دانشگاه ملی کایو[4]، و معاون انجمن آدریانا کرولا[5] از دانشگاه ساحلی سانتافه[6] هستند. از طریق نشانی lil@lanet.com.ar می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

## انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی اسپانیا
## La Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC)
## The Spanish Society of General and Comparative Literature

این انجمن در سال ۱۹۹۷ با هدف ارتقای پژوهش‌های ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی و همکاری با انجمن‌ها و مؤسسات مشابه، از جمله انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، در مادرید تأسیس شد. از انتشارات این انجمن می‌توان به *مجلهٔ ۱۶۱۶*، کتاب سال و مجموعه مقالات همایش‌های آن اشاره کرد. تاکنون ۲۰ شماره از *مجلهٔ ۱۶۱۶* منتشر شده است و این نشریه از سال ۲۰۰۹ برای اعضای انجمن فرستاده می‌شود. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی اسپانیا که بیش از ۸۵۰ عضو دارد، تاکنون ۱۸ نشست در شهرهای مختلف برگزار کرده است. وب‌گاه انجمن نسبتاً جامع است و اطلاعات فراوانی، از جمله دربارهٔ همایش‌ها، در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد. مجمع عمومی

---

[1] Rahilya Geybullayeva
[2] Tahira Mammad
[3] Lila Bujaldón de Esteves
[4] Universidad Nacional de Cuyo
[5] Adriana Crolla
[6] Universidad del Litoral (Santa Fe, AR)

انجمن با حضور تمام اعضا به صورت سالانه برگزار می‌شود و در صورت لزوم می‌توان مجمع عمومی را زودتر برگزار کرد. تغییر اساسنامهٔ انجمن با دو سوم آرا امکان‌پذیر است. متقاضیان با ارسال فرم ثبت نام و کارنامهٔ علمی، و پرداخت حق عضویت به عضویت انجمن پذیرفته می‌شوند. حق عضویت شامل اشتراک سالانهٔ مجله و دیگر انتشارات انجمن و تخفیف پنجاه درصدی در هزینهٔ شرکت در نشست سالانهٔ انجمن است. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی اسپانیا از سال ۱۹۹۳ عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای آن می‌توانند با پرداخت مبلغ اضافه‌ای به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی درآیند. نام و نشانی رایانامهٔ اعضا در وب‌گاه انجمن موجود است. کلاودیو گی‌ین[1]، چهرهٔ سرشناس ادبیات تطبیقی، از رؤسای سابق این انجمن است. رئیس این انجمن در حال حاضر مونتسرّات کوتس بیسنته[2]، استاد دانشگاه و متخصص ادبیات تطبیقی، و معاون آن ماریا اِرناندس اِستِوان[3] هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.selgyc.com موجود است و از طریق نشانی mraders@telefonica.net می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی استونی
### Estonian Association of Comparative Literature (EACL)

مقر این انجمن که در سال ۱۹۹٤ تأسیس شده در کرسی ادبیات تطبیقی دانشگاه تارتو است. این انجمن چند ماه پس از تأسیس به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی پذیرفته شد و در حال حاضر بیش از ٤۰ عضو دارد. انجمن ادبیات تطبیقی استونی در سال ۱۹۹٦ نشریهٔ سالانهٔ بین‌المللیِ *اینترلیترااریا*[4] را به منظور زمینه‌سازی برای مبادلات ادبی و فلسفی و فرهنگی میان استونی و جهان منتشر کرد. هدف این نشریه ورود نظرات ادبی‌ـفلسفی جدید به داخل کشور و معرفی پژوهش‌های ادبی و فلسفی استونی به جامعهٔ جهانی است. حصار زبانی مانع از آشنایی مخاطبان جهانی با ادبیات استونی شده و این ادبیات و بسیاری از ادبیات‌های ملی دیگر را در شمار «ادبیات‌های خاموش» قرار داده است که گفتمان رایج در زبان‌های مسلط غربی آنها را نادیده گرفته‌اند. از

---

[1] Claudio Guillén
[2] Montserrat Cots Vicente
[3] María Hernández Esteban
[4] *Interlitteraria*

همین رو، نشریه *اینترلیتراریا*، می‌کوشد تا علاقه‌مندان را در سراسر جهان با ادبیات ملی استونی آشنا کند. *اینترلیتراریا* با هدف درهم شکستن این حصار زبانی، مقالات خود را به چهار زبان انگلیسی، اسپانیایی، فرانسه و آلمانی منتشر می‌کند. هرچند حجم مقالات انگلیسی بیشتر است، ولی وجود مقالاتی به سه زبان دیگر بیانگر رویکرد جهانی این نشریه و نشان‌دهندهٔ تلاش دست‌اندرکاران آن برای پایان بخشیدن به برتری و انحصار زبانی است. استونی در اروپا کشوری حاشیه‌ای محسوب می‌شود، و به همین دلیل این نشریه می‌کوشد تا پل ارتباطی شرق و غرب باشد، و در واقع تهدید موقعیتِ «پیرامونی و دور از مرکز» را به فرصتی برای «ارتباط و برقراری گفت‌وگو» تبدیل کرده است. در پنج سال نخست انتشار، ۱۱۲ مقاله از پژوهشگران ۲۸ کشور در این نشریه به چاپ رسیده است. رئیس این انجمن یوری تالوت[1]، مدیر گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه تارتو، و معاون آن کِرستی اونت[2]، استاد ادبیاتِ جهان در دانشگاه تارتو، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.ut.ee/inlit در دسترس است و از طریق نشانی talvet@ut.ee می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی اسلوونی
### Slovensko društvo za primerjalno književnost (SICLA)
### Slovenian Comparative Literature Association (SDPK)

با اینکه رشتهٔ ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۳۰ و گروه ادبیات تطبیقی در سال ۱۹٤۵ در اسلوونی تأسیس شد، تشکیل انجمن ادبیات تطبیقی اسلوونی تا سال ۱۹۷۳ به طول انجامید. مقر این انجمن در دانشگاه لیوبلیانا[3] است و اعضای آن پژوهشگران و دانشجویانی هستند که به ادبیات به طور کلی و به ادبیات تطبیقی به طور خاص علاقه‌مندند. پیشبرد ادبیات تطبیقی، هماهنگ ساختن فعالیت‌های پژوهشی، ارائهٔ آخرین دستاوردهای پژوهشی و ارتقای ادبیات تطبیقی اسلوونی از طریق تعامل بین‌المللی از اهداف این انجمن است و به همین دلیل در سال ۱۹۹۳ به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی درآمد و سخنرانی‌ها و همایش‌هایی با حضور صاحب‌نظران از سراسر جهان برگزار می‌کند. انجمن سالانه دو شماره از نشریهٔ *ادبیات تطبیقی*[4] را منتشر می‌کند،

---
[1] Jüri Talvet
[2] Kersti Unt
[3] University of Ljubljana
[4] *Primerjalna književnost*

اما انتشاراتش به این نشریه محدود نمی‌شود. انتشار نشریهٔ *ادبیات تطبیقی* از سال ۱۹۷۸ آغاز شده است و مقالاتی در زمینه‌های ادبیات تطبیقی، نظریهٔ ادبی، روش‌شناسی، زیباشناسی ادبی، و دیگر زمینه‌های مرتبط با ادبیات دارد و از رویکردهای بینارشته‌ای استقبال می‌کند. مقالات نشریه به زبان اسلوونیایی است، اما به دیگر زبان‌ها نیز مقاله می‌پذیرد. رئیس انجمن ادبیات تطبیقی اسلوونی مارسلو پوتوکو[1]، استاد ادبیات جهان دانشگاه پریمورسکا[2]، و معاون این انجمن یلکا کِرنِو اشتراین[3]، استاد دانشگاه لیوبلیانا، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.zrc-sazu.si/sdpk/sdpk.htm در دسترس است و می‌توان از طریق نشانی sdpk@zrc-sazu.si با این انجمن مکاتبه کرد.

## پژوهشگاه ادبیات شِوچنکو وابسته به فرهنگستان علوم اوکراین
## Shevchenko Institute of Literature of the National Ácademy of Sciences of Ukraine

این پژوهشگاه مؤسسه‌ای پژوهشی در زمینهٔ ادبیات و وابسته به فرهنگستان علوم اوکراین است که در طول ۸۰ سال فعالیت خود انتشارات بسیاری داشته است. یکی از فعالیت‌های پژوهشی و انتشاراتی این مؤسسه ویرایش تقریباً تمامی آن دسته از آثار کلاسیک کشور است که در سطح بین‌المللی مورد استفاده قرار می‌گیرد. پژوهش در باب ادبیات اوکراین و جهان، پژوهش در باب نظریه وتاریخ ادبیات، هماهنگ ساختن پژوهش‌های ادبی در کشور، آموزش دانش‌پژوهان، و جمع‌آوری و حفظ و مطالعهٔ نسخ خطی از اهداف این مؤسسه است. پژوهشگاه ادبیات شوچنکو با نظام آموزشی اوکراین همکاری دارد و برنامهٔ درسی، کتاب‌ها و گلچین‌های ادبی‌ای که پژوهشگران این مؤسسه تهیه می‌کنند، در مدارس و دانشگاه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. تألیف دایره‌المعارف، تاریخ ادبیات اوکراین، و گلچینی از ادبیات تطبیقی نوین در این مؤسسه در دست اقدام است. رئیس این پژوهشگاه میکولا ژولینسکی[4] و قائم‌مقام آن میکولا سولیما[5] هستند. در این پژوهشگاه، ۹۹ پژوهشگر، شامل ۲٤ دکتر و ٦۷ دانشجوی دکتری، در ۱۰ گروه به فعالیت مشغول‌اند که گروه ادبیات تطبیقی یکی از آنهاست. سه

---

[1] Marcello Potocco
[2] University of Primorska
[3] Jelka Kernev-Štrajn
[4] Mykola G. Zhulynsky
[5] Mykola M. Sulyma

مرکز پژوهشی برای شرق دور، ادبیات امریکا، و ادبیات آلمان نیز در این پژوهشگاه فعال است. هدف گروه ادبیات تطبیقی که در سال ۲۰۰۲ تأسیس شده ارتقای آن دسته از پژوهش‌های ادبی است که از مرزهای ملی و فرهنگی و رشته‌ای فراتر می‌روند و به ارتباط میان ادبیات و سایر هنرها از قبیل موسیقی، فیلم، نقاشی و معماری می‌پردازند. این پژوهشگاه به موضوع ادبیات اوکراین در بافت بین‌المللی نیز توجه ویژه دارد. پژوهشگران این گروه به منظور ارتقای دانش علاقه‌مندان دربارهٔ پژوهش‌های نوین ادبیات تطبیقی به تألیف کتاب نیز اقدام می‌کنند. از جملهٔ این تألیفات یکی *گلچین ادبیات تطبیقی در قرن بیستم* است که به ارائهٔ آثار تطبیقگران برتر و توضیح و تفسیر آنها می‌پردازد، و کتاب دیگر *مکتب‌های ملی ادبیات تطبیقی: پیدایش و وضعیت موجود* است که تاریخ ادبیات تطبیقی را در کشورهای مختلف بررسی می‌کند. در این گروه، رساله‌ها و پایان‌نامه‌های مرتبط با ادبیات تطبیقی نیز تألیف می‌شود. برگزاری همایش‌های علمی از دیگر فعالیت‌های گروه ادبیات تطبیقی است. نشریهٔ *ادبیات تطبیقی*[1] این پژوهشگاه که انتشار آن از سال ۲۰۰٤ آغاز شده است، یک شماره در سال منتشر می‌شود. پژوهشگاه ادبیات شِوچنکو عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. رئیس گروه ادبیات تطبیقی این پژوهشگاه سیواچنکو گالینا[2] و رئیس انجمن نالیوایکو دمیترو[3]، استاد ادبیات، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این گروه به نشانی http://www.ilnan.gov.ua/en/comparative_literature_dep.htm موجود است.

### انجمن پژوهش‌های ادبی افریقای جنوبی
### Suid-Afrikaanse Vereniging vir Algemene Literatuurwetenskap (SAVAL)
### South African Society for Literary Studies

هدف این انجمن ارتقای پژوهش‌ها در زمینه نظریهٔ ادبیات و ادبیات تطبیقی است. گردهمایی انجمن در سال جاری با عنوان «جایگاه و پیشرفت نظریه»[4] برگزار می‌شود. انجمن پژوهش‌های ادبی افریقای جنوبی عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. رئیس این انجمن پرفسور گرابه[5]، استاد نظریهٔ ادبیات دانشگاه افریقای جنوبی و معاون

---
[1] *Comparative Literature (Literaturna Komparatyvistyka)*
[2] Syvachenko Galyna
[3] Nalyvayko Dmytro
[4] Die staat/stand van teorie
[5] Prof. I. Gräbe

آن انت کمبرینک[1]، استاد دانشگاه و عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، است. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.puk.ac.za/people/heinv در دسترس است (البته در حال حاضر دسترسی به این وب‌گاه به دلیل پاره‌ای مشکلات ممکن نیست) و از طریق نشانی graberc@alpha.unisa.ac.za می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی آلمان

**Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL)**

این انجمن که استاد معروف ادبیات تطبیقی هرست رادیگر[2] آن را در سال ۱۹٦۹ در بُن تأسیس کرد، به تقویت تطبیقگران کشورهای آلمانی‌زبان می‌پردازد، اما پذیرای تطبیقگران دیگر نیز هست. رادیگر تا سال ۲۰۰۵ ریاست این انجمن را به عهده داشت. هدف انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی آلمان ارتقای تدریس و پژوهش ادبیات عمومی و تطبیقی است. انجمن به منظور تحقق این هدف به برگزاری همایش‌های علمی منظم و انتشار خبرنامه اقدام می‌کند و تاکنون پانزده گردهمایی در شهرهای مختلفِ سه کشورِ آلمان، اتریش و سوئیس برگزار کرده است. علاوه بر این، انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی آلمان توجه خاصی به دانشجویان دارد و سومین کنگرهٔ ادبیات تطبیقی دانشجویان چندی پیش در مونیخ برگزار شد. *کتاب سال ادبیات تطبیقی* از انتشارات این انجمن است. انجمن با *آرکادیا-مجلهٔ ادبیات تطبیقی*[3] همکاری دارد و مجموعه مقالات همایش‌ها را نیز منتشر می‌کند و با مؤسسات و انجمن‌های محلی و ملی در تعامل است. وب‌گاه این انجمن اطلاعات روزآمد دربارهٔ همایش‌ها و سخنرانی‌ها را در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد. نه تنها دانشگاهیان و پژوهشگران، بلکه هر فرد علاقه‌مندی می‌تواند به عضویت این انجمن درآید. حق عضویت این انجمن که برای دانشجویان شامل تخفیف می‌شود، اشتراکِ *کتاب سال* انجمن را نیز دربرمی‌گیرد. تعداد اعضای این انجمن به حدود ۳۰۰ نفر می‌رسد. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی آلمان عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. رئیس انجمن کریستین موزر[4]، استاد گروه

---

[1] Annette Louise Combrink
[2] Horst Rüdiger
[3] *Arcadia- the Journal of Comparative Literature*
[4] Christian Moser

ادبیات آلمانی، تطبیقی و مطالعات فرهنگی دانشگاه بُن، و معاون آن لیندا سیمونیس[1]، استاد دانشگاه بوخوم[2] و رئیس مطالعات ادبیات عمومی و تطبیقی مؤسسهٔ آلمانی‌پژوهی[3]، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://dgavl.de در دسترس است و از طریق نشانی c.moser@uni-bonn.de می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

**انجمن ادبیات تطبیقی امریکا**
**The American Comparative Literature Association (ACLA)**

این انجمن که در سال ۱۹٦۰ تأسیس شده، مهم‌ترین مرکز برای پژوهشگرانی است که مطالعاتشان از محدودهٔ یک ادبیات و فرهنگ فراتر می‌رود. مقر این انجمن در گروه زبان، ادبیات و فرهنگ دانشگاه کارولینای جنوبی است. انجمن ادبیات تطبیقی امریکا در جهت ارتقای پژوهش‌های بینافرهنگیِ ملی و فراملی و گسترش پژوهش‌های بینارشته‌ای میان ادبیات و فلسفه، علوم انسانی، هنر و دیگر دانش‌ها ــ اعم از علوم پایه، فنی‌ـمهندسی و پزشکی ــ تلاش می‌کند. عضویت در این انجمن که در حال حاضر حدود ۲۰۰۰ عضو دارد، هیچ شرط خاصی از قبیل زبان و ملیت ندارد و هر فرد علاقه‌مند به پیشبرد اهداف این انجمن از هر کشوری می‌تواند با پرداخت حق عضویت سالانه به عضویت آن درآید. انجمن ادبیات تطبیقی امریکا عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و چهار کمیتهٔ مالی، نامزدها، برنامه، و انتشارات دارد. نشست سالانهٔ انجمن هر سال در فصل بهار برگزار می‌شود.

هدف انجمن ادبیات تطبیقی امریکا حمایت از پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است و برای ایجاد انگیزه و علاقه به ادبیات به مثابه فعالیتی هنری، تاریخی و فرهنگی ورای مرزهای جغرافیایی و زبانی تلاش می‌کند. ترویج مباحث بینارشته‌ای ادبیات نیز از دیگر اهداف این انجمن است. این انجمن آشنا ساختن مخاطب عام با اهداف و ارزش‌های ادبیات تطبیقی را وظیفهٔ خود می‌داند و تلاش می‌کند پژوهشگران جوان کارآمد را در مناصب آموزشی و پژوهشی مرتبط به کار گیرد. انجمن به منظور نیل به این اهداف به فعالیت‌های ذیل اقدام می‌کند:

---

[1] Linda Simonis
[2] Ruhr-University Bochum
[3] General and Comparative Literature Studies, Institute of German Studies

- برگزاری جلسات، اعم از همایش و کنگره و نشست، برای ارائهٔ آخرین دستاوردهای علمی؛
- کمک به فرد فرد اعضا در پژوهش‌هایشان؛
- حمایت از فعالیت‌های انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی؛
- همکاری با دیگر انجمن‌ها و مؤسسات علاقه‌مند به پیشرفت ادبیات تطبیقی؛
- انتشار دست‌کم یک شماره خبرنامه در سال.

نشریهٔ *ادبیات تطبیقی*، از معتبرترین و قدیمی‌ترین مجلات در زمینهٔ ادبیات تطبیقی، به این انجمن تعلق دارد. رئیس فعلی انجمن ادبیات تطبیقی امریکا فرانسوا لیونه[1]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا در لس‌آنجلس، و معاون آن لوئیس پارکینسن زامورا[2]، استاد انگلیسی و تاریخ و هنر دانشگاه هیوستن، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی www.acla.org در دسترس است و از طریق نشانی info@acla.org می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

## انجمن پژوهش نظریهٔ تطبیقی و تاریخ ادبیات ایتالیا

**Italian Association for the Study of Comparative Theory and History of Literature**

مقر این انجمن که در سال ۱۹۹۳ تأسیس شده، در گروه ایتالیایی دانشگاه بولونیاست و هدف آن گسترش و ترویج پژوهش‌های ادبی از لحاظ نظری و روش‌شناختی است و به مقایسهٔ ادبیات‌ها در جنبه‌های شکلی و محتواییِ میراث ادبی غرب می‌پردازد. این انجمن انتشار آثار علمی، اجرای پروژه‌های تحقیقاتی، و برگزاری همایش‌ها و سمینارها را برای تحقق اهداف خود ضروری می‌داند. انجمن پژوهش نظریهٔ تطبیقی و تاریخ ادبیات ایتالیا عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای آن عضو این انجمن بین‌المللی نیز هستند و از آنان برای همکاری در تمامی فعالیت‌ها، از جمله شرکت در گردهمایی‌های بین‌المللی، دعوت می‌شود. در حال حاضر، رئیس این انجمن ماریو دامنیچلی[3]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه فلورانس، و معاون آن رمو چِزرانی[4]، استاد

---

[1] Françoise Lionnet
[2] Lois Parkinson Zamora
[3] Mario Domenichelli
[4] Remo Ceserani

ادبیات تطبیقی دانشگاه بولونیا هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www3.unibo.it/italian/compalit در دسترس است و مکاتبه با آن از طریق نشانی compalit@alma.unibo.it امکان‌پذیر است.

**انجمن ادبیات تطبیقی ایران**
**Iranian Association of Comparative Literature**

پروانهٔ تأسیس این انجمن در شانزدهم تیر ۱۳۸۸ از سوی شورای انجمن‌های علمی ایران صادر شد. یکی از اهداف این انجمن پیشبرد نقد ادبی است. انجمن ادبیات تطبیقی ایران با همکاری مرکز نشر دانشگاهی و خانهٔ هنرمندان ایران سلسله نشست‌هایی برگزار کرده است که از آن میان می‌توان به «بررسی ادبیات تطبیقی در کشورهای اسپانیایی‌زبان»، «ادبیات تطبیقی در کشورهای ترک‌زبان» و «ادبیات تطبیقی در ادبیات روسیه» اشاره کرد. همایش تخصصیِ «ادبیات تطبیقی در دههٔ کنونی و چشم‌اندازهای آن» با هدف شناخت و بررسی وضعیت کنونی ادبیات تطبیقی در ایران و جهان و بررسی چشم‌اندازهای آن خرداد ۱۳۹۱ با همکاری انجمن در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی برگزار شد. در اردیبهشت ماه نیز انجمن ادبیات تطبیقی «همایش ملی ادبیات تطبیقی» را با همکاری انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی برگزار کرد. رئیس این انجمن بهمن نامور مطلق و قائم مقام آن امیراسماعیل آذر هستند. این انجمن وب‌گاه ندارد و این موضوع یکی از مشکلات انجمن در زمینهٔ اطلاع‌رسانی است. انجمن ادبیات تطبیقی ایران عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی نیست.

**انجمن ادبیات تطبیقی ایرلند**
**Comparative Literature Association of Ireland (CLAI)**

این انجمن در سال ۲۰۰۷ تشکیل شده است. جرقهٔ تشکیل آن در گفت‌وگوی بریجیت لوخوئز[1]، رئیس دانشکدهٔ زبان کاربردی و پژوهش‌های بینافرهنگی[2]، و مارک کویین[3]، پژوهشگر دانشگاه دوبلین[4]، زده شد. نخستین گام تشکیل جلسات برنامه‌ریزی در کالج

[1] Brigitte Le Juez
[2] School of Applied Language and Intercultural Studies (SALIS)
[3] Mark Quinn
[4] Dublin City University

ترینیتیِ دوبلین[1] بود که پس از گذشت یک سال در ۲۸ نوامبر ۲۰۰۸ به افتتاح این انجمن در آکادمی سلطنتی ایرلند منجر شد. یک روز بعد، نخستین همایش بین‌المللی تحصیلات تکمیلی در دانشگاه دوبلین برگزار شد. ناگفته نماند که پیش از آن، تأسیس دانشکدهٔ زبان کاربردی و پژوهش‌های بینافرهنگی در دانشگاه دوبلین در سال ۲۰۰۳ به پیشرفت ادبیات تطبیقی در ایرلند بسیار کمک کرده بود. آموزش عالی ایرلند در زمینهٔ پژوهش‌های تطبیقی فعال است و پنج دانشگاه در مقاطع تحصیلات تکمیلی این رشته را ارائه می‌کنند و واحد ادبیات تطبیقی در مقطع کارشناسی نیز ارائه می‌شود. علاوه بر آن، گروه‌ها و مراکز پژوهشی ادبیات تطبیقی در چندین مؤسسه مشغول فعالیت‌اند. انجمن ادبیات تطبیقی ایرلند به تعامل میان پژوهشگران داخلی و خارجی کمک می‌کند و عرصه‌ای برای بحث و تبادل نظر به وجود می‌آورد. ایرلند به عنوان کشوری با فرهنگ‌ها و زبان‌های متنوع بستر مناسبی برای پژوهش‌های تطبیقی به شمار می‌رود. این انجمن امکان آشنایی افراد و گروه‌های علاقه‌مند به ادبیات تطبیقی را فراهم می‌کند و وقایع جاری و برنامه‌های آتی را به آگاهی ایشان می‌رساند، و برای تسریع پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به برگزاری نشست و همایش و تألیف آثار می‌پردازد. همایش سالانهٔ این انجمن در تابستان برگزار می‌شود؛ در همایش ۲۰۱۲، علاقه‌مندان بدون پرداخت هزینه‌ای به عضویت انجمن پذیرفته می‌شدند. انجمن ادبیات تطبیقی ایرلند عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی نیست. رئیس این انجمن بریجیت لوخوئز، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه دوبلین، و معاون آن ویکتوریا ریوس‌ـکاستانو[2] از دانشگاه آلستر[3] هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.complit.org/index.html در دسترس است و از طریق نشانی brigitte.lejuez@dcu.ie می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی برزیل
### Associação Brasileira de Literatura Comparada (abralic)
### Brazilian Association of Comparative Literature

تصمیم به تأسیس انجمن ادبیات تطبیقی برزیل به سال ۱۹۸۵ و یازدهمین گردهمایی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در اریس برمی‌گردد. انجمن ادبیات تطبیقی برزیل یک

[1] Trinity College Dublin
[2] Victoria Rios-Castano
[3] University of Ulster

سال پس از آن آغاز به کار کرد و «سمینار ادبیات تطبیقی در امریکای لاتین» نیز در همان سال در برزیل برگزار شد. این انجمن برای ایجاد ارتباط میان دانشگاهیان و پژوهشگران ادبیات تطبیقی در سطح ملی تلاش می‌کند. ترویج مطالعات تطبیقی در دوره‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد، برگزاری سمینارها، همایش‌ها و دوره‌های آموزشی برای مخاطبان دانشگاهی، و هماهنگی برای فعالیت‌های پژوهشی یکپارچه در سطح کشور از اهداف مهم این انجمن است. از دیگر اهداف آن تقویت تعامل با سایر نهادهای مشابه ملی و بین‌المللی است. این انجمن از آغاز کار خود به انتشار نشریات تخصصی ادبیات تطبیقی و آثار علمی و ادبی در این زمینه پرداخته است و مقالات همایش‌ها از جمله همایش «ادبیات، هنر، دانش» را منتشر کرده است. این انجمن گردهمایی بین‌المللی سالانه نیز برگزار می‌کند. انجمن ادبیات تطبیقی برزیل عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. رئیس این انجمن مارلین وینهارت[1]، استاد دانشگاه پارانا[2]، و معاون آن لوئیس کارلوس سانتوس سیمون[3]، استاد دانشگاه دولتی لوندرینا[4]، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.abralic.org.br در دسترس است.

### انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا
### British Comparative Literature Association (BCLA)

این انجمن که در سال ۱۹۷۵ تشکیل شده است، در جهت ارتقای پژوهش‌های ادبی بدون توجه به مرزهای جغرافیایی و زبانی، و پژوهش‌های ادبی بینارشته‌ای تلاش می‌کند و به ادبیات، بافت تاریخی و اجتماعی آن، و تعامل میان ادبیات‌ها علاقه‌مند است. انتشار آثار و برگزاری همایش‌های منظم در برنامهٔ کار این انجمن قرار دارد. تقویت پژوهش‌های ادبی از جمله پژوهش‌های تطبیقی بینافرهنگی و بینارشته‌ای و نظریهٔ ادبی، سرعت بخشیدن به تبادل نظریات انتقادی و نوآوری در این نظریات، آشنا کردن اعضا با پیشرفت‌های ملی و بین‌المللیِ پژوهش ادبی، فراهم آوردن عرصه برای تماس پژوهشگران و مؤسسات پژوهشی در داخل و خارج کشور از اهداف این انجمن است. عضویت در این انجمن برای دانشگاهیان و پژوهشگران و کلیهٔ علاقه‌مندان در

---
[1] Marilene Weinhardt
[2] Federal University of Paraná
[3] Luiz Carlos Santos Simon
[4] State University of Londrina

بریتانیا و سراسر جهان امکان‌پذیر است. انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و عضویت در این انجمن شامل عضویت در انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی نیز می‌شود. نشریهٔ این انجمن با عنوان *پژوهش‌های تطبیقی انتقادی*[۱] به سردبیری پرفسور ونینگر[۲] از کینگز کالج[۳] لندن از سال ۲۰۰٤ از سوی انتشارات دانشگاه ادینبرو[٤] منتشر می‌شود. این نشریه حاصل ادغام دو مجلهٔ *نقد تطبیقی*[٥] (۱۹۷۹–۲۰۰۳، انتشارات دانشگاه کیمبریج) و *تطبیق نوین*[٦] (۱۹۸٦–۲۰۰۳، انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا) است. *پژوهش‌های تطبیقی انتقادی* به انتشار مقالات تطبیقی با موضوعات ملی و بین‌المللی می‌پردازد، شماره‌های ویژه‌ای را به مسائل روز اختصاص می‌دهد، مقالات برگزیدهٔ همایش‌های ملی و بین‌المللی را منتشر می‌کند، با چاپ کتابنامه و معرفی و نقد آثار آخرین پیشرفت‌های این حوزه را به اطلاع مخاطبان می‌رساند، و آثار برندهٔ «جایزهٔ ترجمهٔ جان درایدن»[۷] را منتشر می‌کند. مقالات برای انتشار در این مجله تنها به زبان انگلیسی پذیرفته می‌شوند. رئیس انجمن ادبیات تطبیقی بریتانیا مارینا وارنر[۸]، استاد گروه مطالعات ادبیات، فیلم و تئاتر دانشگاه اسکس[۹]، و دبیر این انجمن پنی پنی براون[۱۰]، استاد پژوهش‌های ادبی تطبیقی دانشگاه منچستر، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.bcla.org در دسترس است و از طریق نشانی‌های Mswarner@essex.ac.uk و penny.brown@manchester.ac.uk می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

## انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی بلژیک
## Société belge de littérature générale et comparé

رئیس این انجمن آنلین ماسکلین[۱۱]، استادیار ادبیات و فرهنگ دانشگاه کاتولیک لوون[۱۲]، و معاون آن میشل دِلویل[۱۳]، استاد ادبیات تطبیقی و نویسنده و موسیقیدان، هستند. انجمن

---

[1] *Comparative Critical Studies*
[2] Robert Weninger
[3] King's College
[4] Edinburgh University
[5] *Comparative Criticism*
[6] *New Comparison*
[7] John Dryden Translation Competition
[8] Marina Warner
[9] University of Essex
[10] Penny Brown
[11] Anneleen Masschelein
[12] Katholieke Universiteit Leuven
[13] Michel Delville

ادبیات عمومی و تطبیقی بلژیک در سال ۲۰۱۱ همایشِ «حلقه و تکرار: موسیقی، ادبیات و هنرهای تجسمی» را برگزار کرد که حاکی از رویکرد بینارشته‌ای این انجمن است. این انجمن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.cipa.ulg.ac.be/litcom موجود است و از طریق نشانی‌های anneleen.masschelein@arts.kuleuven.be و mdelville@ulg.ac.be می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن علمی ادبیات تطبیقی بلغارستان
### Bulgarian Academic Circle of Comparative Literature (ACCL)

همایش ملی این انجمن با عنوان «ترجمه و پذیرش» در سال ۲۰۱۱ به مدت دو روز در دانشگاه صوفیه[1] برگزار شد. این انجمن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و رئیس آن رومیانا استانچوا[2]، دانشیار ادبیات تطبیقی و عضو فرهنگستان علوم بلغارستان، است. از طریق نشانی‌های calic.bg@europe.com و r.Stantcheva@europe.com می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی پرتغال
### Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC)
### Portuguese Association of Comparative Literature

تلاش برای تأسیس انجمن ادبیات تطبیقی پرتغال در سال ۱۹۸٤ شروع شد و در سال ۱۹۸٦ به نتیجه رسید، و نخستین گردهمایی عمومی این انجمن یک سال بعد برگزار شد. هدف این انجمن ارتقا و توسعهٔ پژوهش‌های تطبیقی در پرتغال، تأسیس رشتهٔ ادبیات تطبیقی و تقویت روابط بین‌المللی است. انجمن ادبیات تطبیقی پرتغال عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای آن خود به خود به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی پذیرفته می‌شوند. رئیس انجمن ژوئائو فِرئیرا دوئارته[3]، استاد ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی، و معاون آن هلنا کاروالیو بوئسکو[4]، نویسنده و استاد دانشگاه،

---

[1] University of Sofia
[2] Roumiana L. Stantcheva
[3] João Ferreira Duarte
[4] Helena Carvalhão Buescu

هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.aplc.regiaocentro.net در دسترس است و از طریق نشانی aplc@fl.uc.pt می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی پرو

**Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC)**
**The Peruvian Association of Comparative Literature**

این انجمن مؤسسه‌ای غیرانتفاعی است که در سال ۲۰۰٤ با هدف گسترش پژوهش‌های تطبیقی در پرو تأسیس شده است و مدرسان و پژوهشگران ادبیات تطبیقی را گرد هم می‌آورد. سفارت برزیل در پرو، فرهنگستان زبان پرو[1]، و مؤسسهٔ ملی فرهنگ[2] حامیان این انجمن هستند. انجمن ادبیات تطبیقی پرو کار خود را با همایش دوروزهٔ امیدوارکننده‌ای آغاز کرد و تاکنون سه نشست با عناوین «تلاقی و تبادل: ادبیات تطبیقی و پرو در عصر حاضر»، «دن کیشوت: گفتارها، بازخوانی‌ها، و سنت‌ها» و «نقشهٔ ادبی جدید امریکای لاتین: میان آوا و تغزل» برگزار کرده است. مجموعه مقالات چهارمین همایش بین‌المللی ادبیات تطبیقی این انجمن با عناوین «سنّت و سنّت‌شکنی در ادبیات»[3]، «تلاقی و تبادل: ادبیات تطبیقی و پرو در عصر حاضر»[4]، «دن کیشوت: گفتارها، بازخوانی‌ها، و سنت‌ها»[5] و «فضا و گفتمان مشترک در ادبیات امریکای لاتین»[6] از از انتشارات این انجمن است. اخبار مربوط به ادبیات تطبیقی از قبیل فراخوان مقالات برای همایش‌ها و مجلات در وب‌گاه این انجمن قرار می‌گیرد و از طریق رایانامه نیز به آگاهی علاقه‌مندان می‌رسد. انجمن ادبیات تطبیقی پرو عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و ریاست آن را خورخه پوچینلّی[7]، استاد بازنشستهٔ دانشگاه ملی سن مارکوس[8]، به عهده دارد. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.asplic.org موجود است.

---

[1] la Academia Peruana de la Lengua
[2] el Instituto Nacional de Cultura
[3] Tradiciones y transgresiones en la literatura
[4] Confluencias e intercambios. La literatura comparada y el Perú hoy
[5] Qvixotes: discursos, relecturas, tradiciones
[6] Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina
[7] Jorge Puccinelli
[8] National University of San Marcos

### انجمن ادبیات تطبیقی ترکیه
**Comparative Literature Association of Turkey (TUKED)**
اطلاعاتی دربارهٔ این انجمن یافت نشد.

### انجمن ادبیات تطبیقی چک
**Czech Association of Comparative Literature**
اطلاعاتی دربارهٔ این انجمن یافت نشد.

### انجمن ادبیات تطبیقی جمهوری چین (تایوان)
**Comparative Literature Association of Republic of China (CLAROC)**
انجمن ادبیات تطبیقی جمهوری چین در سال ۱۹۷۲ از سوی گروه زبان و ادبیات چینی و گروه زبان و ادبیات خارجی دانشگاه ملی تایوان با هدف ارتقای ادبیات تایوانی در سطح جهان تأسیس شد. این انجمن چهارمین همایش ادبیات تطبیقی شرق آسیا را در سال ۲۰۱۲ برگزار کرد. انجمن ادبیات تطبیقی جمهوری چین عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و رئیس آن پین‌ـچیا فنگ[1]، استاد دانشگاه ملی چیاتونگ[2]، است. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.complit.org.tw در دسترس است و از طریق نشانی‌های v0105011@yahoo.com.tw و pcfeng@cc.nctu.edu.tw می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی چین
**Chinese Comparative Literature Association (CCLA)**
این انجمن که در سال ۱۹۸۵ تأسیس شده است، هر سه سال یک‌بار به برگزاری گردهمایی اقدام می‌کند. نشریهٔ *ادبیات تطبیقی در چین*[3] را این انجمن و دانشگاه مطالعات بین‌الملل شانگهای[4] به طور مشترک منتشر می‌کنند. انجمن ادبیات تطبیقی چین چین از بدو تأسیس عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی بوده است. علاوه بر این انجمن، در سراسر چین انجمن‌های ادبیات تطبیقی محلی متعددی به فعالیت مشغول‌اند.

---
[1] Pin-chia Feng
[2] National Chiao Tung University
[3] *Zhongguo bijiaowenxue (Comparative Literature in China)*
[4] Shanghai International Studies University

یو دایون[1]، از نظریه‌پردازان مطرح ادبیات تطبیقی، رئیس این انجمن است. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.pku.edu.cn/eacademic/ccla/ccla.htm موجود است و از طریق نشانی‌های tyjydy@pku.edu.cn و Complit@pku.edu.cn می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

**انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی رومانی**

**Asociaţia de Literatură Generală şi Comparată din România**
**Romanian Association of General and Comparative Literature (RAGCL)**
**Association Roumaine de Littérature Générale et Comparée**

این انجمن فعالیت خود را در سال ۱۹۹۷ با تلاش چند استاد دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه بخارست آغاز کرد. در بدو تأسیس، ۲۲ متخصص عضو این انجمن بودند که پل کورنئا[2]، رئیس دانشکدهٔ ادبیات و معاون وزیر آموزش سابق، را به ریاست برگزیدند. اهداف این انجمن که در اساسنامهٔ آن ذکر شده است عبارت‌اند از: گردهم آوردن متخصصان ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی، تسهیل تعامل آنان از طریق انتشار کتابشناسی سالانه، تأسیس وب‌گاه، برگزاری همایش سالانه، انتشار گاهنامه، اعطای جوایز به پژوهش‌های ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی، همکاری با مؤسسات آموزشی و دیگر نهادها به منظور شناسایی عوامل گسترش پژوهش و بهره گرفتن از آنها، و ایجاد علاقه نسبت به پژوهش‌های تطبیقی در دانشجویان و فرهیختگان. همایش سالانهٔ انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی رومانی در سال ۲۰۱۰ با عنوان «ادبیات و سیاست» برگزار شد. این انجمن سالانه جوایزی به بهترین کتاب ادبیات تطبیقی و بهترین کتاب نظریهٔ ادبی اهدا می‌کند. در سال ۲۰۰۹، کورنئا کناره‌گیری خود را از ریاست انجمن اعلام و میرچئا انگلسکو را به جای خود پیشنهاد کرد که این پیشنهاد به اتفاق آرا پذیرفته شد. در همان زمان، کورنئا به ریاست افتخاری انجمن برگزیده شد. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی رومانی عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. رئیس انجمن میرچئا آنگلسکو[3]، استاد دانشگاه بخارست، و دبیر آن آدریانا بابتی[4]، منتقد ادبی، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://romanian-comparatists.com در دسترس است.

---

[1] Yue Daiyun
[2] Paul Cornea
[3] Mircea Anghelescu
[4] Adriana Babeţi

## انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن
## Japan Comparative Literature Association (JCLA)

این انجمن کار خود را در سال ۱۹٤۸ با ۱۵۷ عضو و برگزاری همایشی در دانشگاه توکیو آغاز کرد و در حال حاضر در دانشگاه‌های مختلف ژاپن شش شعبه دارد. هدف این انجمن ارتقای پژوهش‌های ادبیات تطبیقی و فرهنگ تطبیقی و همکاری برای پیشرفت این رشته از طریق تشریک مساعی با پژوهشگران و مؤسسات مرتبط در داخل و خارج کشور است و برای نیل به این اهداف از جمله به فعالیت‌های زیر می‌پردازد: برگزاری همایش‌های ملی؛ برگزاری نشست‌های علمی و جلسات سخنرانی؛ انتشار مجله و خبرنامه؛ همکاری با انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی؛ همکاری با اتحادیهٔ بین‌المللی زبان‌ها و ادبیات‌های مدرن[1] و پژوهشگران داخلی و خارجی؛ و صدور توصیه‌نامه برای اعضا و نمایندگان انجمن در صورت لزوم.

انتشار *مجلهٔ ادبیات تطبیقی* این انجمن در سال ۱۹۵۲ آغاز شد و تاکنون ٥٤ شماره از آن منتشر شده است. نخستین شمارهٔ *خبرنامهٔ انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن* نیز در سال ۱۹۵۵ منتشر شد. برای عضویت در این انجمن معرفی دو نفر از اعضا و تأیید هیئت مدیره لازم است. انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای آن از سال ۱۹۸۸ خودبه‌خود به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی نیز در می‌آیند. سیزدهمین دورهٔ گردهمایی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۱۹۹۱ در ژاپن برگزار شد. انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن تاکنون بیش از ۷۰ همایش ملی برگزار کرده است. در سال ۲۰۰۰، کوجی کاواموتو، پنجمین رئیس این انجمن، به ریاست انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی رسید. در حال حاضر، رئیس انجمن ادبیات تطبیقی ژاپن هیتوشی اوشیما[2]، استاد ادبیات و فلسفهٔ تطبیقی دانشگاه فوکوکا[3]، و دبیر آن شیگتوشی موروزاکا[4] هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.soc.nii.ac.jp/jcla موجود است و می‌توان از طریق نشانی smorosak@law.nihon-u.ac.jp با این انجمن مکاتبه کرد.

---

[1] The FILLM (International Federation for Modern Languages and Literatures)
[2] Hitoshi Oshima
[3] Fukuoka University
[4] Shigetoshi Morosaka

## انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی سوئیس

**Schweizerische Gesellschaft für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL)**
**Swiss Society of General and Comparative Literature**

این انجمن بخشی از فرهنگستان علوم انسانی سوئیس است و هدفش خدمت به پژوهش‌های ادبیات عمومی و تطبیقی در سوئیس، ایجاد پیوند و تعامل میان پژوهشگران و منتقدان و نویسندگان و مترجمان، تقویت مبادلات ادبی به‌ویژه میان مناطق زبانی مختلف کشور، و تلاش برای همکاری با سازمان‌های داخلی و خارجی است. این انجمن کتاب[1] و مجلهٔ[2] ادبیات عمومی و تطبیقی سوئیس را منتشر می‌کند. متقاضیان عضویت باید درخواست خود را برای بررسی به این انجمن ارسال کنند. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی سوئیس عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای این انجمن خود به خود به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی پذیرفته می‌شوند. در حال حاضر، رئیس این انجمن مارکوس وینکلر[3]، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه ژنو، و دبیر آن آنتونیا اِدِر[4] از اعضای همان دانشگاه هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.sagw.ch/sgavl در دسترس است و از طریق نشانی Markus.Winkler@unige.ch می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

## انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی فرانسه

**La Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC)**
**The French Association of General and Comparative Literature**

هدف این انجمن که در سال ۱۹٥٦ تأسیس شده، توسعهٔ ادبیات عمومی و تطبیقی در فرانسه است و برای سازماندهی و هماهنگ ساختن این پژوهش‌ها در فرانسه و افزایش مشارکت پژوهشگران این کشور در انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی و اتحادیهٔ بین‌المللی زبان‌ها و ادبیات‌های مدرن فعالیت می‌کند. این انجمن تمام اطلاعات مربوط به پژوهش‌های ادبیات عمومی و تطبیقی در فرانسه و خارج از این کشور را، از قبیل اطلاعات همایش‌ها و مراکز پژوهشی و پایان‌نامه‌ها، گردآوری می‌کند و در وب‌گاه خود در دسترس اعضا قرار می‌دهد. وب‌گاه انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی فرانسه از

---

[1] Swiss books for general and comparative literature
[2] *Swiss Review of General and Comparative Literature*
[3] Markus Winkler
[4] Antonia Eder

جامع‌ترین وب‌گاه‌های ادبیات تطبیقی است. این انجمن برای گسترش ادبیات تطبیقی به آموزش مدرس و تعامل با دانشگاهیان نیز می‌پردازد. قدمت ادبیات تطبیقی در فرانسه زیاد است، و از همین رو، این انجمن از بدو تاسیس بسیار فعال بوده و این قدمت و سابقه در خدمت انجمن قرار گرفته است. گردهمایی‌های انجمن از سال ۱۹۵٦ هر سال به طور مداوم برگزار شده است، مگر در سال‌هایی که کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی برگزار می‌شود. گزارشِ گردهمایی‌های پیشین انجمن در وب‌گاه آن موجود است. عضویت در این انجمن برای افراد دیگر ملیت‌ها نیز امکان‌پذیر است، ولی شرایط خاصی دارد. تنها مدرسان و متخصصان و دانشجویان دکتری ادبیات تطبیقی و عمومی با پرداخت حق عضویت می‌توانند به این انجمن بپیوندند. علاقه‌مندانی که این شرایط را نداشته باشند، باید درخواست خود را برای بررسی به انجمن بفرستند. نتیجهٔ بررسی در عرض شش ماه اعلام می‌شود و، در صورت موافقت انجمن، متقاضی به عضویت پذیرفته می‌شود. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی فرانسه عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و رئیس انجمن کارل زیگر[1]، استاد دانشگاه والانسیئن[2]، و معاون آن آن‌ـراشل اِرمِیته[3] هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.vox-poetica.org/sflgc/index.html در دسترس است و از طریق نشانی lisewajerman@sfr.fr می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن تحقیقات ادبی فنلاند

**Kirjallisuudentutkijain Seura (KTS)**
**Finnish Literary Research Society**

این انجمن در سال ۱۹۲۷ با ۱٦ عضو فعال تأسیس شد و هدفش هماهنگ کردن فعالیت‌های پژوهشگران ادبی فنلاند، ارتقای سطح پژوهش‌های ادبی، و ایجاد انگیزه برای انجام چنین پژوهش‌هایی است. انجمن به منظور تحقق این هدف به برگزاری نشست‌ها، انتشار و تألیف آثار، و ایجاد تعامل بین‌المللی اقدام می‌کند. یکی از فعالیت‌های این انجمن برگزاریِ همایشِ پژوهشی سالانه است که پژوهشگران را از داخل و خارج کشور گرد هم می‌آورد. در این نشست سالانه، علاوه بر سخنرانی‌های

[1] Karl Zieger
[2] Université de Valenciennes
[3] Anne-Rachel Hermetet

اصلی، کارگاه‌ها و جلسات تخصصی نیز برگزار می‌شود. امسال این همایش با عنوان «ارزش در ادبیات و ارزش ادبیات» در هلسینکی برگزار می‌شود. کتاب سال انجمن تحقیقات ادبی فنلاند از سال ۱۹۲۹ تا سال ۲۰۰۳ منتشر شد و از سال ۲۰۰٤ نشریهٔ انجمن با عنوان *آوین-مجلهٔ پژوهش‌های ادبی فنلاند*[1] جایگزین کتاب سال این انجمن شد. این فصلنامه به چاپ مقاله، گفت‌وگو، و معرفی و نقد آثار می‌پردازد و به سایر زبان‌ها نیز مقاله می‌پذیرد، به شرط آنکه تأکید مقاله بر ادبیات فنلاند باشد. در آغاز، تنها پژوهشگران فعال به عضویت در این انجمن پذیرفته می‌شدند، اما اکنون هر علاقه‌مندی می‌تواند با ارسال رایانامه به عضویت انجمن درآید و از آخرین اخبارِ همایش‌ها و اطلاعات دیگر آگاه شود. این انجمن عضو افتخاری نیز می‌پذیرد. انجمن تحقیقات ادبی فنلاند عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. رئیس انجمن ریکا روسی[2]، استاد دانشگاه هلسینکی، و دبیر آن آنتی آهمالا[3]، دانشجوی دکتری همان دانشگاه، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://pro.tsv.fi/skts/inenglish.html در دسترس است و از طریق نشانی elise.nykanen@helsinki.fi و matti.kangaskoski@helsinki.fi می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی کانادا
### Canadian Comparative Literature Association (CCLA)

هدف این انجمن که در سال ۱۹٦۹ تأسیس شده است، هماهنگ کردن پژوهشگران کانادایی علاقه‌مند به ادبیات تطبیقی است، و نشست‌های سالانه‌ای در «گردهمایی علوم انسانی و اجتماعی» برگزار می‌کند. حق عضویت این انجمن برای دانشجویان نیم‌بهاست. انجمن ادبیات تطبیقی کانادا عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای آن به عضویت این انجمن بین‌المللی پذیرفته می‌شوند و علاوه بر *نشریهٔ ادبیات تطبیقی کانادا*[4]، *خبرنامهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی* را نیز دریافت می‌کنند. *نشریهٔ ادبیات تطبیقی کانادا* از سال ۱۹۷٤ منتشر می‌شود و شماره‌های آن تا سال ۲۰۰۰ در وب‌گاه انجمن به صورت رایگان در دسترس است. در حال حاضر، رئیس این انجمن

---

[1] *Avain– Finnish Review of Literary Studies*
[2] Riikka Rossi
[3] Antti Ahmala
[4] *Canadian Review of Comparative Literature*

سوزان اینگرم[1]، دانشیار دانشگاه یورک[2]، و معاون آن مارکوس رایزنلایتنر[3] از اساتید همان دانشگاه هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://complit.ca موجود است و می‌توان از طریق نشانی‌های singram@yorku.ca و mrln@yorku.ca با این انجمن مکاتبه کرد.

**انجمن ادبیات تطبیقی کرواسی**
**Croatian Association of Comparative Literature**

مقر این انجمن در گروه ادبیات فرهنگستان علوم کرواسی در شهر زاگرب است و این انجمن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. اطلاعات بیشتری از این انجمن یافت نشد.

**انجمن ادبیات تطبیقی کره**
**Korean Comparative Literature Association (KCLA)**

این انجمن که در سال ۱۹۵۹ تأسیس شده است بیش از ۵۰۰ عضو دارد. از سومین گردهمایی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۱۹٦۰، این انجمن هر سال نمایندگانی به گردهمایی‌های انجمن بین‌المللی می‌فرستد و با انجمن‌های ملی دیگر کشورهای آسیایی مانند ژاپن و چین نیز ارتباط خوبی دارد. این انجمن، به دلیل فعالیت‌های بین‌المللی متعدد و بازگشت دانش‌آموختگان کره‌ای دانشگاه‌های معتبر به کشور، در سطح بین‌المللی شناخته شد تا اینکه یک پژوهشگر کره‌ای به معاونت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی رسید و پژوهشگر دیگری به عضویت شورای اجرایی این انجمن پذیرفته شد، و سرانجام با میزبانی کره برای نوزدهمین گردهمایی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی در سال ۲۰۱۰ موافقت شد. انجمن ادبیات تطبیقی کره عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و رئیس انجمن در حال حاضر یونگ سو لی[4]، استاد ادبیات تطبیقی، و معاون آن چانگ هو چانگ[5] هستند. از طریق نشانی leees@sejong.ac.kr می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

---

[1] Susan Ingram
[2] York University
[3] Markus Reisenleitner
[4] Eung Soo Lee
[5] Chung-Ho Chung

**انجمن ادبیات تطبیقی گرجستان**
**Georgian Comparative Literature Association (GCLA)**

مقر این انجمن در تفلیس، پایتخت گرجستان، است و اهدافش از جمله عبارت‌اند از: ایجاد ارتباط بین دانش بومی و دانش جهانی، ایجاد فضای سازنده و خلاق برای پژوهشگران حوزهٔ علم و فرهنگ، ایجاد پایگاه اطلاعاتی، ارتقای دستاوردهای حوزهٔ علوم انسانی در داخل و خارج کشور، تدوین و اجرای برنامه‌هایی به منظور مبادلات علمی، انتشار کتاب‌های روش‌شناختی و غیره. این انجمن می‌تواند برای تحقق این اهداف به هر فعالیتی بپردازد. انجمن ادبیات تطبیقی گرجستان عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. در حال حاضر، رئیس انجمن ایرما راتیانی[1]، استاد ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی، و معاون آن گاگا لومیدزه[2] هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://geclaorg.ge در دسترس است و از طریق نشانی contact@geclaorg.ge می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

**انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی لوکزامبورگ**
**La Société Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée (SLLGC)**
**The Luxembourgish Society of General and Comparative Literature**

هدف این انجمن که در سال ۱۹۸۰ تأسیس شده است ارتقای سطح آگاهی دربارهٔ امکانات بالقوهٔ پژوهش‌های تطبیقی در فضای چندزبانه و چندفرهنگی لوکزامبورگ است. نگرش این انجمن به ادبیات فراتر از انواع ادبی و مرزهای معمول است و با رویکردی بینارشته‌ای به ارتباط ادبیات با هنرهای تصویری، معماری، فلسفه، مطالعات فرهنگی، موسیقی، مردم‌شناسی، نظریهٔ ادبی، سیاست و غیره می‌پردازد. از جمله فعالیت‌های این انجمن برگزاری جلسات سخنرانی و همایش است و امسال همایش «ادبیات و نوجوانان»[3] را با همکاری دانشگاه لوکزامبورگ و مرکز ملی ادبیات[4] برگزار می‌کند. مهم‌ترین نشریهٔ این انجمن *مجلهٔ ادبیات عمومی و تطبیقی لوکزامبورگ*[5] است که تنها یک شماره در سال منتشر می‌شود. انجمن مجموعه مقالات همایش‌ها را نیز

---
[1] Irma Ratiani
[2] Gaga Lomidze
[3] Literature and Young Adults
[4] Centre National de Littérature (CNL)
[5] *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*

منتشر می‌کند، مانند مجموعه مقالاتِ همایش بین‌المللی *تمثیل قدیمی و جدید، خلاقیت و تداوم در فرهنگ*[1]. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی لوکزامبورگ عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. در حال حاضر، رئیس انجمن ماری‌ـآن هانزن‌ـپاولی[2]، دانش‌آموختهٔ ادبیات تطبیقیِ دانشگاه آلبرتا، و معاون آن یوزف کونن[3]، استاد دانشگاه کونیشسبرک[4]، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.sllgc.lu در دسترس است و از طریق نشانی sllgc2010@gmail.com می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

**گروه تطبیقی انجمن ادبی آدام میتسکیئویچ، لهستان**
**Comparative Section of the Adam Mickiewicz Literary Association**

این انجمن در نتیجهٔ فعالیت‌های میئچیسلاف کلیموویچ[5] در میانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ تأسیس و به عضویت انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی پذیرفته شد. اطلاعات بیشتری از این انجمن در دست نیست.

**انجمن ادبیات تطبیقی مجارستان**
**Hungarian Association of Comparative Literature**

این انجمن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. اطلاعات بیشتری از این انجمن در دست نیست.

**انجمن ادبیات تطبیقی مصر**
**Egyptian Society of Comparative Literature (ESCL)**

انجمن ادبیات تطبیقی مصر که در سال ۱۹۸٦ تأسیس شده، عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و اعضای آن در گردهمایی‌های این انجمن شرکت می‌کنند. هدف این انجمن تحول ادبیات تطبیقی در مصر و جهان عرب است و به این منظور نشست‌های متعددی با موضوعات متنوع از قبیل ترجمه و جهانی‌سازی در دانشگاه‌های مختلف برگزار می‌کند. انجمن ادبیات تطبیقی مصر در سال ۱۹۹۵ با همکاری دانشکدهٔ

---

[1] *Allegory Old and New, Creativity And Continuity In Culture*
[2] Marie-Anne Hansen-Pauly
[3] Joseph Kohnen
[4] University of Königsberg (Kaliningrad)
[5] Mieczyslaw Klimowicz

هنر دانشگاه قاهره همایش بین‌المللیِ «ادبیات تطبیقی در جهان عرب» را برگزار کرده است. جلسات سالانهٔ این انجمن در محیطی دوستانه در مراسم افطاری در ماه رمضان برگزار می‌شود. این انجمن سفرهای داخلی و خارجی را برای اعضای خود برنامه‌ریزی می‌کند. تألیف آثار در زمینهٔ ادبیات تطبیقی از دیگر فعالیت‌های این انجمن است و نخستین کتاب سال خود را در سال ۱۹۹۱ منتشر کرده است. نشریهٔ انجمن به نام *المقارنات*، علاوه بر مقالات پژوهشی، مجموعه مقالات نشست‌های تخصصی را نیز منتشر می‌کند و از پژوهشگران مصری و سایر کشورها به زبان عربی و زبان‌های اروپایی مقاله می‌پذیرد. رئیس این انجمن احمد عتمان[1]، استاد ادبیات تطبیقی، است. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://www.esgrs-escl.com/Comparative%20Society/Comparative%20Homepage.htm موجود است و از طریق نشانی etman_amen@hotmail.com می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

## انجمن پژوهشگران ادبیات مغربی و تطبیقی

## جمعیهٔ تنسیق الباحثین فی الآداب المغاربی والمقارن

## Association of Researchers on Maghrebine and Comparative Literature Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines et Comparées (CCLMC)

این انجمن در پیِ تحول انجمن مغرب‌پژوهی[2] در سال ۱۹۹۸ در کازابلانکا تشکیل شد. انجمن مغرب‌پژوهی یک گروه پژوهشیِ بینادانشگاهی بود که در سال ۱۹۸٦ تشکیل شده و در زمینهٔ پژوهش‌های بینارشته‌ای نیز فعال بود. از اهداف این انجمن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تقویت همکاری و هماهنگی میان پژوهشگران، انتشار نشریهٔ تخصصی، ایجاد پایگاه اطلاعات و انتشار مجموعه مقالات همایش‌ها، کمک به تعریف نقش ادبیات در تعامل غرب با اعراب و مسلمانان، و بهبود روش‌های تدریس زبان فرانسه.

انجمن پژوهشگران ادبیات مغربی و تطبیقی در سال ۲۰۱۰ با همکاری نهادهای دیگر یک نشست بین‌المللی دربارهٔ عبدالکبیر خطیبی برگزار کرد. مقالات مرتبط با ادبیات

---

[1] Ahmed Etman
[2] Groupe d'Etudes Maghrébines (GEM)

تطبیقی در وب‌گاه انجمن در دسترس است و این انجمن خبرنامه[1]، مجله[2] و مجموعه مقالات همایش‌ها را منتشر می‌کند. رئیس انجمن عبدالله علوی المدغری[3] است. این انجمن عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://cclmc.objectis.net موجود است و از طریق نشانی mdarhri@yahoo.com می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی مقدونیه
### Macedonian Association of Comparative Literature

این انجمن در سال ۲۰۱۱ چهارمین کنگرهٔ بین‌المللی اتحادیهٔ اروپایی پژوهش‌های ادبی تطبیقی را به طور مشترک با پژوهشگاه ادبیات مقدونیه برگزار کرد. انجمن ادبیات تطبیقی مقدونیه عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی و رئیس آن ولادیمیر مارتینوفسکی[4]، دانشیار ادبیات تطبیقی و عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، است. از طریق نشانی martinovski@gmail.com می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

### انجمن ادبیات تطبیقی هند
### Comparative Literature Association of India (CLAI)

این انجمن که در سال ۱۹۸۱ تأسیس شده و دو دفتر در دهلی و کلکته دارد، انجمنی ملی برای پژوهشگران و دانش‌پژوهان ادبیات تطبیقی در هند است. انجمن ادبیات تطبیقی هند از طریق پژوهش‌های تطبیقی ادبیات زمینه را برای مطالعهٔ کلی‌نگرانهٔ ادبیات و فرهنگ فراهم می‌آورد. عضویت در این انجمن برای علاقه‌مندان در سراسر هند امکان‌پذیر است و این انجمن در حال حاضر حدود ۲۰۰ عضو دارد که نمایندگان زبان‌ها و ادبیات‌های متفاوت کشور هند هستند. انجمن ادبیات تطبیقی هند هر دو سال یک‌بار همایشی بین‌المللی برگزار می‌کند که تا کنون نُه دوره از آنها برگزار شده است. انجمن همچنین هر سال نشست‌ها و جلسات متعددی در دانشگاه‌ها و مؤسسات مختلف برگزار می‌کند.

---

[1] *Bulletin de la CCLMC*
[2] *La revue de la CCLMC*
[3] Abdallah Mdarhri Alaoui
[4] Vladimir Martinovski

انجمن ادبیات تطبیقی هند اهداف زیر را دنبال می‌کند:

- گسترش مفهوم ادبیات تطبیقی در جامعهٔ دانشگاهی، به‌ویژه درمیان پژوهشگران یک ادبیات و مؤسسات علاقه‌مند به ادبیات تطبیقی؛
- افزایش تعامل میان گروه‌های زبانی مختلف در هند از طریق آگاهی از ادبیات تطبیقی؛
- گذر از مرزهای محدودکنندهٔ ادبیات ملی و درک درست مفهوم ادبیات تطبیقی به منظور تحقق جهانی این مفهوم همراه با تفاهمی که مدِّ نظر تاگور و گوته بود؛
- تقویت پژوهش‌های بینارشته‌ای در میان مؤسسات آموزشی برای ارتقای پژوهش‌های ادبیات و دیگر هنرها؛
- تعامل با مجموعه‌های مشابه در سایر کشورها به منظور تسریع تبادل نظرات و اطلاعات؛
- تعامل با انجمن‌های بین‌المللی از قبیل انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، انجمن زبان مدرن، اتحادیهٔ بین‌المللی زبان‌ها و ادبیات‌های مدرن؛
- افتتاح دفاتر جدید در نقاط مختلف هند به تشخیص کمیتهٔ اجرایی؛
- انتشار خبرنامهٔ انجمن برای اطلاع‌رسانی در زمینهٔ آخرین اخبار پژوهشی کشور؛
- حمایت از طرح‌های پژوهشی ادبیات تطبیقی؛
- انتشار مقالات پژوهشی، نشریات و غیره در زمینهٔ ادبیات تطبیقی؛
- تسهیل تبادل اطلاعات و نظریات ادبی و سازماندهی این مبادلات بین مناطق زبانی مختلف با برگزاری کارگاه، سمینار و همایش‌های ملی و بین‌المللیِ منظم در نقاط مختلف کشور؛
- تعامل با مؤسسات آموزشی دولتی، غیردولتی و بین‌المللی و حمایت از پروژه‌های بزرگ ادبیات تطبیقی و حصول اطمینان از شرکت مؤثر انجمن در مجامع بین‌المللی؛
- گسترش آموزش و انتشار کتاب‌های مرتبط؛

- سازمند کردن برنامه‌های اجتماعی، فرهنگی و آموزشی؛
- مکاتبه و برقراری ارتباط با مسئولان ذی‌ربط برای برگزاری کارگاه، سمینار و همایش به تشخیص کمیتهٔ اجرایی.

*ساهیتیا*[1]، نشریهٔ انجمن که از سال ۲۰۱۱ منتشر می‌شود، به چاپ مقاله، ترجمه و معرفی و نقد آثار در حوزهٔ ادبیات تطبیقی می‌پردازد. انجمن ادبیات تطبیقی هند عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و رئیس این انجمن در حال حاضر جنسی جیمز[2]، استاد ادبیات تطبیقی و رئیس مرکز ادبیات تطبیقی دانشگاه کِرالا[3]، و معاون آن سواپان ماجومدار[4]، استاد نظریهٔ ادبی تطبیقی در دانشگاه جاداوپور[5] کلکته، هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه این انجمن به نشانی http://www.clai.in موجود است و از طریق نشانی‌های jancy_james@hotmail.com و majumdar_swapan@yahoo.co.in می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

**انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی یونان**
**The Greek General and Comparative Literature Association (GCLA)**

انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی یونان در سال ۱۹۸۷ با هدف حمایت از تدریس و پژوهش ادبیات عمومی و تطبیقی و جهت بخشیدن به آنها در یونان تأسیس شد. منظور از ادبیات عمومی و تطبیقی مطالعهٔ ادبیات ورای مرزهای ملی، زبانی، فرهنگی و غیره است. انجمن برای تحقق این هدف اقدامات زیر را انجام می‌دهد: سازماندهی نشست‌ها، جلسات سخنرانی، و همایش‌های ملی و بین‌المللی؛ انتشار مجموعه مقالات این همایش‌ها؛ انتشار مجلهٔ ادبی *تطبیق*[6]، تنها نشریهٔ علمی‌ـتخصصی در یونان با موضوع مقایسهٔ ادبیات یونانی با ادبیات و هنرهای خارجی؛ انتشار مجموعهٔ *پژوهش‌ها و جستارها*[7]؛ تعامل با انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی و سایر انجمن‌های ملی ادبیات تطبیقی.

---
[1] *Sahitya*
[2] Jancy James
[3] University of Kerala
[4] Swapan Majumdar
[5] Jadavpur University
[6] *Comparison*
[7] *Studies and Inquiries*

مقر این انجمن در دانشگاه آتن است و تاکنون، علاوه بر نشست‌ها و همایش‌های ملی و جلسات داخلی، چهار گردهمایی بین‌المللی نیز برگزار کرده است. عضویت در انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی یونان چندان ساده نیست و نیازمند تخصص است؛ متقاضیان باید پژوهشگر یا مدرس ادبیات تطبیقی یا یکی از رشته‌های وابسته باشند. در غیر این صورت، داشتن یک کتاب یا دو مقالهٔ منتشرشده در زمینهٔ ادبیات تطبیقی برای متقاضیان ضروری است. اطلاعات همهٔ اعضا ــ اعم از نام، رتبهٔ علمی، موسسهٔ متبوع، نشانی محل کار و منزل، شماره تلفن محل کار و منزل، و نشانی رایانامه ــ در وب‌گاه انجمن در دسترس است. انجمن ادبیات عمومی و تطبیقی یونان عضو انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی است و رئیس این انجمن در حال حاضر پولیکاندریوتی اورانیا[1]، پژوهشگر بنیاد ملی تحقیقات علمی[2]، و معاون آن پاتسیو ویکی[3] هستند. اطلاعات بیشتر در وب‌گاه انجمن به نشانی http://gcla.phil.uoa.gr/en/index.html موجود است و از طریق نشانی grcomplitass@gmail.com می‌توان با این انجمن مکاتبه کرد.

## نتیجه

اهمّ وظایف انجمن ملی ادبیات تطبیقی را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

۱. شناسایی متخصصان و تطبیقگران
۲. تقویت همکاری، هماهنگی و انسجام میان پژوهشگران، و تبادل اطلاعات و تعامل میان تطبیقگران داخلی و خارجی در مؤسسات آموزشیِ دولتی، غیردولتی و بین‌المللی
۳. برنامه‌ریزی مشخص و مدون برای رشد ادبیات تطبیقی به صورت یک رشتهٔ دانشگاهی مستقل و جلوگیری از پژوهش‌های تکراری
٤. سازماندهی نشست‌ها، جلسات سخنرانی و همایش‌های ملی و بین‌المللی برای ارائهٔ آخرین دستاوردهای علمی و دعوت از صاحب‌نظران خارجی برای ایراد سخنرانی
۵. تلاش در جهت ارتقای علمی دوره‌های تحصیلات تکمیلی

---

[1] Polykandrioti Ourania
[2] National Foundation for Scientific Research
[3] Patsiou Vicky

٦. هماهنگی و همکاری برای تهیه و تدوین متون درسی این رشته
۷. ایجاد وب‌گاه روزآمدِ چندزبانه و اطلاع‌رسانی دربارهٔ آخرین اخبار حوزهٔ ادبیات تطبیقی در سطح داخلی و خارجی
۸. انتشار خبرنامه و نشریهٔ تخصصی ادبیات تطبیقی
۹. اعطای جوایز سالانه به بهترین آثار و پایان‌نامه‌های دانشجویی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی
۱۰. برگزاری دوره‌های آموزشی و کارگاه‌های علمی-تخصصی
۱۱. اجرای طرح‌های پژوهشی در سطح ملی
۱۲. مشارکت با اتحادیه‌ها و انجمن‌های علمی داخل و خارج، از قبیل انجمن‌های نقد ادبی، نشانه‌شناسی، آموزش زبان و ادبیات انگلیسی، زبان و ادبیات عربی، زبان و ادبیات فرانسه، و انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی
۱۳. تعیین اهداف و تدوین اساسنامهٔ انجمن

موفقیت هر انجمنی در گرو فعالیت‌های علمی و پژوهشی آن است، و برنامه‌ریزی و فعالیت برای تحقق اهداف انجمن نیازمند حضور فعالِ صاحب‌نظران و متفکران آن رشته در هیئت مدیرهٔ علمی انجمن است. بدون شک، بهره‌گیری از تجارب انجمن‌های ادبیات تطبیقی دیگر کشورها می‌تواند در موفقیت انجمن ملی ادبیات تطبیقی ایران بسیار مؤثر باشد.

## منابع

(برای تهیهٔ این گزارش، علاوه بر منابع زیر، از وب‌گاه‌های انجمن‌های معرفی‌شده استفاده شده است).

انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات تطبیقی از لابه‌لای همایش‌های بین‌المللی.» *ادبیات تطبیقی* ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹، پیاپی ۱): ۱۵٤ـ۱٦٤.

ـــــــ «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی* ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار۱۳۸۹، پیاپی ۱): ٦–۳۸.

حجازی، ناهید. «انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی: ساختار، وظایف و کارکردها.» *ادبیات تطبیقی* ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*. ۱/۱ (بهار۱۳۸۹، پیاپی ۱): ۱۳٦–۱۵۳.

میرزابابازاده فومشی، بهنام. «آشنایی با بیستمین گردهمایی انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی.» *ادبیات تطبیقی* ویژه‌نامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*. ۲/۲ (پاییز ۱۳۹۰، پیاپی٤): ۱٦۲–۱۷۱.

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۲۱۶-۲۲۳

**هاچن، لیندا. *نظریهٔ اقتباس*. نیویورک: راتلج، ۲۰۰۶، xvii + ۲۳۲ صفحه.**

**Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. xvii + 232 pp.***[*]

امروزه اقتباس در همه جا (سینما، تئاتر، تلویزیون، اینترنت و غیره) به چشم می‌خورد و در چند دههٔ گذشته نیز بیش از پیش اهمیت و رواج پیدا کرده است. البته اقتباس به هیچ وجه پدیدهٔ نوظهوری نیست و از قدیم‌الایام وجود داشته است؛ مثلاً سوفوکل و شکسپیر پیرنگ برخی از آثار خود را از منابع کهن اخذ و اقتباس کردند و با رنگ و لعاب تازه‌تر و جذاب‌تری به مردم هم‌روزگار خود عرضه کردند. به مرور زمان این پدیده به محافل دانشگاهی نیز راه یافت. در سال‌های اخیر، همایش‌هایی در این زمینه برگزار شده و تک‌نگاشت‌ها و تحقیقات ارزشمندی در این خصوص انجام گرفته است. به‌علاوه، در برخی از گروه‌های آموزشی، واحدهای درسی هم با این موضوع ارائه شده است. پذیرش اقتباس در محافل دانشگاهی، برخی از صاحب‌نظران را بر آن داشته است تا در این زمینه تحقیقات مفصّلی انجام دهند. کتاب لیندا هاچن با عنوان *نظریهٔ اقتباس* نمونه‌ای از این تحقیقات آکادمیک است.

لیندا هاچن در ۲۴ آگوست ۱۹۴۷ در کانادا متولد شد. وی استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تورنتو کاناداست و از سال ۱۹۸۸ به بعد در این مرکز مشغول تحقیق و تدریس بوده است. هاچن از محققان کوشا و صاحب تألیفات بسیاری است. شهرت او عمدتاً به دلیل نظریات تأثیرگذارش در زمینهٔ پسامدرنیسم است. حوزه‌های تحقیقی مورد علاقه و مطالعهٔ او عبارت‌اند از: ادبیات تطبیقی، پسامدرنیسم، نظریه و نقد ادبی و اپرا. وی هم‌چنین آثار متعددی درخصوص فرهنگ و پسامدرنیسم در کانادا با عنوان *مطالعات کانادا* منتشر کرده است. از او تا کنون کتاب‌ها و مقالات متنوع و متعددی در زمینه‌های مذکور به چاپ رسیده است. برخی از مهم‌ترین تألیفات او عبارت‌اند از: *سیاست*

---

[*] اوّلین بار در کلاس «ادبیات و تصویر» در دورهٔ دکتری، به‌واسطهٔ استادِ ارجمند، دکتر علی‌رضا انوشیروانی بود که با این کتاب آشنا شدم. همین‌جا از ایشان صمیمانه سپاسگزاری می‌کنم.

*پسامدرنیسم*[۱]؛ *بوطیقای پسامدرنیسم: تاریخ، نظریه، ادبیات داستانی*[۲]؛ *جذابیت جسمانی: اپرای زنده*[۳]؛ *بازاندیشی تاریخ ادبیات*[٤]؛ و *نظریهٔ اقتباس*[٥].

اقتباس چیست؟ اقتباس به‌اختصار عبارت است از به شکلِ دیگر درآوردنِ یک اثر یا شکل تازه دادن به آن اثر تا مناسب قالب/ فرم یا ژانر جدید بشود. ذکرِ این نکته ضروری است که اقتباس لزوماً به معنی تغییر قالب/ فرم یا ژانر نیست؛ مثلاً رمان فو[٦] [/دشمن] (۱۹۸٦) اثر ج. م. کوتسیه[۷]، رمان‌نویس معاصر اهل افریقای جنوبی، برداشت تازه‌ای از رمان *رابینسن کروزوئه* (۱۷۱۹)، نوشتهٔ دنیل دیفو است و با اینکه ژانر آن عوض نشده، باز هم اقتباس محسوب می‌شود. برداشت‌های تازه[۸] مسلماً در زمرهٔ اقتباس قرار می‌گیرند؛ زیرا در اقتباس تغییر یا تغییرات انجام‌شده در زمینه یا بافت مهم است، نه تغییر قالب یا ژانر. بنابراین، اقتباس لزوماً شامل تغییر رسانه (قالب یا ژانر) یا تغییر شیوهٔ درگیری نمی‌شود.

آیا نقد و بررسی اقتباس غالباً در محدودهٔ مطالعات تطبیقی قرار می‌گیرد؟ بله. هاچن بر اقتباس، «به‌منزلهٔ اقتباس»، یعنی اثری مستقل و مجزا، یعنی تکرار همراه با تغییر و نه تقلیدِ خام و صِرف، تأکید می‌کند. او به نقل از شاعر و پژوهشگر اسکاتلندی، مایکل الکساندر[۹]، اقتباس را مانند لوح یا پوستی می‌داند که نوشتهٔ روی آن یک یا چند بار پاک پاک و بازنویسی شده[۱۰]، و همیشه تداعی‌کنندهٔ متون پیشین است.

اگر ما متن پیشین را بشناسیم، دائماً حضور آن را که بر متن جدید سایه افکنده می‌بینیم. اینجاست که ژرار ژنه[۱۱] یک متن را «درجه دوم» می‌خوانَد؛ متنی که آفرینش و پذیرش آن مرتبط با متن قبلی است. ازاین‌رو، نقد و بررسی اقتباس غالباً در محدودهٔ مطالعات تطبیقی قرار می‌گیرد؛ زیرا وقتی ما اثری را اقتباس می‌نامیم، به طور صریح رابطهٔ آشکار آن را با اثر یا آثار دیگر اعلام می‌کنیم (٦).

---

[1] *The Politics of Postmodernism*
[2] *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*
[3] *Bodily Charm: Living Opera*
[4] *Rethinking Literary History*
[5] *A Theory of Adaptation*
[6] *Foe*
[7] J. M. Coetzee
[8] Remake
[9] Michael Alexander
[10] Palimpsest
[11] Gerard Genette

کتاب *نظریهٔ اقتباس* دارای یک مقدمهٔ فشرده و شش فصل (۲۳۲ صفحه) است که به بحث و بررسی درخصوص مباحثی نظیر تئوریزه کردن اقتباس، اَشکال اقتباس، اقتباسگران، مخاطبان اقتباس و زمینه‌های اقتباس می‌پردازد. اولین چیزی که در این کتاب جلب توجه می‌کند عناوین هر فصل است که با یک کلمهٔ پرسشی یا با طرح سؤالی کلیدی آغاز می‌شود و از همان آغاز، ذهن خواننده را درگیر مسائل طرح‌شده می‌کند که شیوهٔ مطلوبی است؛ چرا که به اعتقاد هاچن «[طرح] و پاسخ به پرسش‌های اساسی همیشه نقطهٔ خوبی برای آغاز است» (XIV).

هاچن معتقد است که عموماً دو تلقی یا برداشت نادرست از اقتباس در اذهان عمومِ مخاطبان جا خوش کرده است. اوّل آنکه گروهی اقتباس را محدود و منحصر به اقتباس‌های سینمایی از ادبیات می‌دانند که بدون تردید، فقط بخش کوچکی از این مبحث گسترده و تأثیرگذار است و اگر در این محدوده باقی بمانیم، نمی‌توانیم به ماهیت و جذبهٔ اقتباس، به معنی دقیق و درست کلمه، دست یابیم. لازم است یادآوری کنیم که بیشترین تحقیقات انجام‌شده در حوزهٔ سینما و ادبیات صورت گرفته است. امروزه اقتباس در حوزه‌های متنوع و متعددی، از شعر گرفته تا رمان، نمایشنامه، اپرا، باله، نقاشی و دیگر حوزه‌ها، صورت می‌گیرد. علاوه بر این، در دورهٔ پسامدرن، به دلیل تنوع و تعدد رسانه‌های الکترونیکی، امکانات و تسهیلات بیشتری در اختیار اقتباسگر وجود دارد.

دوم آنکه اقتباس هیچ‌گاه از جایگاه و منزلت متن اصلی برخوردار نبوده است. با کمال تأسف، برخی به اقتباس ــ در تمامی سطوح آن ــ به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند و آن را، در قیاس با اثر اصلی، به‌منزلهٔ اثری «فرعی»، «جانبی» و «ثانوی»، یا «کهتر» تلقی می‌کنند. آنان دائماً از اقتباس با تعابیر سلبی‌ای مثل «تحریف»، «تصرف»، «خیانت»، «بی‌وفایی»، «بی‌حرمتی» و «ابتذال» یاد می‌کنند. مثلاً به یکی دو نمونه از این اظهار نظرها بنگرید. جرالد پیری[1]: «تمام کارگردان‌های بزرگ سینما نمی‌توانند با داستایوسکی پهلو بزنند» (۳)؛ یا این گفتهٔ رابیندرانات تاگور: «سینما هنوز هم نسبت به ادبیات در درجهٔ دوم اهمیّت قرار دارد» (۱).

---

[1] Gerald Peary

متأسفانه در حوزهٔ اقتباس‌های سینمایی از ادبیات ــ در قیاس با حوزه‌های دیگری مثل اپرا و باله ــ این نگاه تحقیرآمیز شدّت و حدّت بیشتری دارد. هاچن مانند رابرت استم[1] و بسیاری دیگر، بر آن است که این نگاه منفی و تحقیرآمیز را نسبت به اقتباس تغییر داده و اصلاح کند: «به نظر من اکنون زمان آن فرارسیده است که در این مورد تجدید نظر کنیم و این دید منفی را کنار بگذاریم» (٨٦). برای او تقدّم و تأخّر، اوّلی و ثانوی، و اصلی و فرعی چندان معنادار نیست؛ ازاین‌رو، او نه تنها در کتاب خود این تعابیر را به کار نمی‌برد، بلکه تعمد دارد که از عبارات «اقتباس و متن اقتباسی» استفاده کند: «من ترجیح می‌دهم که به‌جای متنِ اصلی از متنِ اقتباسی استفاده کنم» (XII). به‌زعم او، ما بایستی یک موضوع بسیار مهم را مورد بازاندیشی قرار دهیم و آن این است که «تأخّر هرگز به معنی ثانوی یا کهتر بودن نیست؛ همین طور تقدّم به معنی اصالت و مهتری نیست» (XIII)؛ زیرا اقتباسگر مسئولیت سنگین اقتباس را از یک اثر هنری دیگر تقبّل می‌کند و این‌همه رنج و زحمت را بر خود هموار می‌سازد تا اثر مستقلی را خلق کند.

فصل اوّل با عنوان «تئوریزه کردن اقتباس: چه چیزی؟ چه کسی؟ چرا؟ چطور؟ کجا؟ و کِی؟»، مشتمل بر این مباحث است: محبوبیت و تحقیر، اقتباس به‌منزلهٔ اقتباس، چه چیزی دقیقاً اقتباس می‌شود و چگونه؟، اقتباس به‌منزلهٔ فرایند و فراورده، شیوه‌های درگیری و چارچوب اقتباس. هاچن مباحث کتاب خود را با حقیقتی تناقض‌آمیز در باب اقتباس آغاز می‌کند: محبوبیت و فراگیری اقتباس از سویی، و دید تحقیرآمیز و سرزنش‌آمیز از سوی دیگر.

وی همچنین روش‌های کلامی و تصویری و تعاملی را که مخاطبان/ حضار را با اقتباس درگیر می‌کند، برمی‌شمارد. این سه روش قطعاً به درجات و روش‌های متفاوتی مخاطبان/ حضار را درگیر می‌کنند. به‌عنوان مثال برخی از رسانه‌ها قصّه می‌گویند (مثل رمان یا شعر) و از رهگذر تخیّل، مخاطبان/ حضار را وارد دنیای تخیّلی داستان می‌کنند. بعضی دیگر از رسانه‌ها، مانند فیلم یا نمایشنامه، از رهگذر حسّ دیداری و شنیداری، و تعدادی نیز ما را ازلحاظ جسمی و حرکتی درگیر می‌کنند (مثل بازی‌های ویدئویی و تیم‌پارک‌ها).

---

[1] Robert Stam

فصل دوم با عنوان «چه چیزی؟» و زیر عنوان «اَشکال»، اساساً دربارهٔ محدودیت‌ها و مزایای اَشکال سه‌گانهٔ اقتباس، یعنی کلامی و تصویری و تعاملی است. حالت اوّل، کلامی به تصویری و برعکس است. برخی از اقتباس‌ها ــ و در گذشته بیشترین اقتباس‌ها ــ در این حوزه صورت می‌گیرند، مانند اقتباس‌های سینمایی یا نمایشی از روی آثار ادبی. اما این روزها، به سبب پیشرفت فنّاوری، شق دیگری نیز به وجود آمده که عبارت است از تبدیل کردن برخی از فیلم‌ها به رمان[۱]. حالت دوم تصویری به تصویری است، مانند تبدیل فیلم به اپرا یا باله، و حالت سوم تعاملی به کلامی و تصویری است.

فصل سوم با عنوان «چه کسی؟ چرا؟» و زیر عنوان «اقتباسگران»، دو سؤال اساسی را مطرح می‌کند و به آنها پاسخ می‌دهد. سؤال اوّل: «اقتباسگر کیست؟»، و سؤال دوم: «چرا و به چه علت اقتباس می‌کند؟» در مورد تبدیل رمان به فیلم یا رمان به نمایشنامه موضوع خیلی پیچیده نیست. گاهی خود نویسنده براساس رمانش فیلمنامه یا نسخهٔ نمایشی را تهیه می‌کند و یا گاه فرد دیگری به این کار دست می‌زند. مثلاً خود الکساندر دومای پسر[۲] رمان معروفش، *مادام کاملیا*[۳] (۱۸٤۸) را برای اجرا در تئاتر (۱۸۵۲) بازنویسی کرد. این مورد چندان پیچیده نیست؛ زیرا هم نویسنده و هم اقتباسگر یک نفرند. یا هلن ادموندسن[٤] براساس رمان *آسیابِ کنار فلوس*[٥] (۱۸٦۰)، نوشتهٔ جُرج الیوت[٦]، نمایشنامه‌ای (۱۹۹٤) را برای اجرا در تئاتر آماده کرد. اما در مورد اقتباس‌های مرتبط با موسیقی و اپرا مسئله اندکی پیچیده‌تر است. برای مثال نمایشنامهٔ *مادام کاملیای* الکساندر دوما ــ که اقتباسی از رمانی به همین نام است ــ در سال ۱۸۵۳ به اپرا تبدیل شد. اکنون این پرسش به ذهن می‌آید که اقتباسگر چه کسی است؟ فرانچسکو ماریا پیوا[۷]، نویسندهٔ متن اپرا یا جوزپه وردی[۸]، آهنگ‌ساز، یا هر دو؟ پیچیدگی این ابزار جدید بدین معنی است که خودِ عملِ اقتباس فرایندی گروهی است.

---

[1] Novelization
[2] Alexander Dumas *fils*
[3] *La Dame aux Camelias*
[4] Helen Edmundson
[5] Helen Edmundson
[6] Helen Edmundson
[7] Francesco Maria Piave
[8] Giuseppe Verdi

قطعاً پشت هر اقتباسی انگیزه یا انگیزه‌های متعددی وجود دارد. این انگیزه‌ها را می‌توان در چند مقولهٔ مادی، فرهنگی، شخصی و سیاسی دسته‌بندی کرد. پُر واضح است که اقتباسگران در انتخاب یک اثر یا ابزار یا رسانهٔ خاص برای اقتباس و ارائهٔ آن، دلایلی شخصی دارند که یکی از آنها تجلیل و ادای دِین به یک نویسندهٔ بزرگ است. مثلاً چه‌بسا اقتباس از آثار شکسپیر به انگیزهٔ ادای دین به او باشد. امّا گاهی هم اتفاق می‌افتد که اقتباسگر اهداف متهورانه‌تری در سر دارد و می‌خواهد کاری را عرضه کند که با اثر یک نویسندهٔ بزرگ پهلو بزند و یا حتی جای آن را بگیرد و آن را از میدان به‌درکند. به تعبیر مارجوری گاربر[1] برای بسیاری از اقتباسگران، شکسپیر «به‌منزلهٔ یک بنای تاریخی باشکوه است که می‌خواهند آن را تخریب کنند». برای نمونه بنگرید به اقتباس فرانکو زفیرلی[2] از نمایشنامهٔ *رام کردن زن سرکش*[3] شکسپیر.

فصل چهارم با عنوان «چگونه؟» و زیر عنوان «مخاطبان/ حضار»، با این موضوعات سروکار دارد: لذت اقتباس، مخاطبان/ حضارِ آگاه یا ناآگاه، بازنگری شیوه‌های شرکت یا درگیری مخاطبان/ حضار، انواع و درجاتِ استغراق مخاطبان/ حضار. این فصل بر میزان لذت مخاطبان/ حضار از آثار یا شرکت آنان در آثار جدید، بر سه حوزهٔ کلامی و تصویری و تعاملی متمرکز است. ازآنجاکه مباحث تعاملی در مطالعات مربوط به اقتباس کمتر مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند، عمدهٔ مباحث این فصل حولِ محور این موضوع می‌چرخد.

فصل پنجم با عنوان «کجا؟ کِی؟» و زیر عنوان «زمینه‌های اقتباس»، دربارهٔ سه موضوع مهم است: پهنه و گسترهٔ اقتباس، اقتباس فرافرهنگی و بومی‌سازی. مسئلهٔ مهم این است که اقتباس کِی و کجا صورت می‌گیرد. به نظر هاچن، اقتباس مانند خودِ اثر اقتباسی در خلأ به وجود نمی‌آید، بلکه متعلق به زمان، مکان، جامعه و فرهنگ خاصی است. بدون تردید پذیرش و تولید یک اثر، با موقعیت تاریخی آن تناسب تام دارد. به‌عنوان نمونه در ایتالیا، در زمان جنگ لیبی (۱۹۱۱–۱۹۱۲) اقتباس‌های سینمایی متعددی از اثر حماسی *السید*[4] انجام شد؛ زیرا با اهداف ناسیونالیستی–امپریالیستیِ آن

---

[1] Marjorie Garber
[2] Franco Zeffirelli
[3] *The Taming of the Shrew*
[4] El Cid

زمان همخوانی داشت. افزون بر این، این اقتباس‌ها در زمان حکومت فاشیست‌ها در ایتالیا پررونق بود.

اقتباسِ فرافرهنگی مطلب جدیدی نیست و از دیرباز مورد توجه هنرمندان بوده است، مانند اقتباس‌های رومیان از نمایشنامه‌های یونان باستان. اما در سال‌های اخیر، با طرح موضوع «جهانی‌سازی فرهنگی»، این دادوستدها بیش از پیش اهمیت پیدا کرده است و تبادلات فرهنگی غالباً با تغییر زبان و همیشه با تغییر مکان و زمان همراه هستند، مانند اقتباس هنرمندانهٔ آکیرو کوروساوا[1]، فیلم‌ساز شهیر ژاپنی، از نمایشنامهٔ *مکبثِ* شکسپیر، با عنوان *سریرِ خون*[2]. به‌علاوه، اقتباس‌های فرافرهنگی غالباً با تغییرات سیاسی و نژادی و جنسیتی نیز همراهند. در اقتباس، موضوع پذیرش به اندازهٔ موضوع آفرینش حائز اهمیت است؛ ازاین‌رو، اقتباسگر همیشه دغدغهٔ پذیرش اثرش را دارد و این یکی از دلایل بومی‌سازی اقتباس است.

آخرین فصل کتاب، یعنی فصل ششم، با عنوان «سؤالاتِ نهایی»، به طرح دو سؤال و پاسخ دادنِ به آنها می‌پردازد: اوّل، چه چیزی اقتباس نیست؟ دوّم، جذابیت [/محبوبیت یا مقبولیت] اقتباس از کجا ناشی می‌شود؟ به نظر هاچن، اشارات بینامتنیِ مختص به دیگر آثار و قطعات ترکیبیِ موسیقی را نمی‌توان جزو اقتباس به حساب آورد.

وی در جای‌جای کتاب به‌کرّات یادآور می‌شود که اقتباس، تکرار به‌همراهِ تغییر است، نه تقلیدِ خام و صِرف. افزون بر این، او از یک‌سو می‌کوشد که سلسله‌مراتب اوّلیه و ثانویه را بر هم بزند و از سوی دیگر، اقتباس را از محدودهٔ تنگ ادبیات و سینما برهاند. حاصلِ کلام، اقتباس را نباید به‌منزلهٔ موجودی خون‌آشام تصور کرد که خون موجود در رگ‌های اثرِ پیشین را می‌مکد و او را نیمه‌جان یا مرده رها می‌کند. حاشا که چنین باشد! اقتباسْ اثرِ پیشین را زنده نگه می‌دارد و بدان حیات جدیدی می‌بخشد.

*نظریهٔ اقتباس* کتابی مفید و خواندن آن قطعاً لذت‌بخش است. یکی از مزایای کتاب جامعیت آن است؛ منظور این است که به رسانه یا ژانر خاصی (مثلاً ادبیات و سینما) محدود نمی‌شود، بلکه تقریباً تمامی طیف‌های حوزهٔ اقتباس ــ از شعر گرفته تا اپرا و تیم‌پارک و غیره ــ را پوشش می‌دهد. هاچن می‌گوید: «خودِ عمل اقتباس برای من مهم است، نه رسانه یا یک ژانر خاص» (XIV). مزیتِ دیگر این اثر تنوع و تعدد مثال‌هایی

---

[1] Akira Kurosawa
[2] Throne of Blood

است که هاچن به آنها استشهاد کرده. این امر درک موضوعات طرح‌شده را آسان‌تر و ملموس‌تر می‌کند. بیش از صدها مثال متقدّم و متأخر و سطح بالا و سطح پایین در این کتاب به چشم می‌خورَد. چیزی که نامتعارف و البته تأثیرگذار به نظر می‌رسد، پهنه و گسترهٔ مطالعات و معلومات هاچن در زمینهٔ ادبیات، سینما، اپرا، باله و دیگر حوزه‌هاست. به‌علاوه، نظریه‌های این کتاب از دل شواهد استخراج شده‌اند؛ چرا که به گفتهٔ هاچن، وی کوشیده است تا نظریه را از عمل استخراج کند (XII). درست است که هاچن در *نظریهٔ اقتباس* بسیاری از نظریاتی را که قبلاً دیگران بدان‌ها اشاره کرده‌اند، در کنار هم می‌آورد، اما این کار را با خلاقیت و اصالت انجام می‌دهد و «لذت تکرار به‌همراهِ تغییر، نه تقلیدِ خام و صِرف» ــ همان چیزی که طرف‌داران اقتباس مشتاق آن هستند ــ را عرضه می‌کند و غیرمستقیم به خواننده یادآور می‌شود که او هم اقتباسگر چیره‌دستی است.

**مصطفی حسینی**
**عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی‌سینای همدان و**
**دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز**

*ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ۲۲٤-۲۲۹

**ژون، سیمون. *ادبیّات عمومی و ادبیّات تطبیقی: رساله‌ای کاربردی*. ترجمهٔ حسن فروغی .تهران: انتشارات سمت، ۱۳۹۰، ۱۳۰ صفحه.**

**Jenue, Simon. *Littérature générale et littérature comparée*. Paris: Lettres Moderns, 1968.**

ادبیّات تطبیقی در نیمهٔ نُخست قرن نوزده در مغرب‌زمین آغاز شد. خاستگاه ادبیّات تطبیقی فرانسه است و آبل فرانسوا ویلمن[1] (۱۷۹۰ – ۱۸۷۰) و ژان ژاک آمپر[2] (۱۸۰۰– ۱۸٦٤)، استادان ادبیّات دانشگاه سُربن، را باید از نُخستین پایه‌گذاران آن دانست. اینان فصل جدیدی در پژوهش‌های ادبی و بیشتر فرهنگی گشودند. این دو پژوهشگر نه تنها جُنگ‌های ادبی متعددی از ادبیّات جهان فراهم کردند، بلکه به مطالعهٔ گستردهٔ ادبیّات کشورهای مختلف اروپایی نیز پرداختند و دستاوردهای پژوهشی آنان بین سال‌های ۱۸۲۸ تا ۱۸٤۱ منتشر شد.

آبل فرانسوا ویلمن نُخستین کسی بود که اصطلاح ادبیّات تطبیقی را وضع کرد و در سخنرانی‌ها و نوشته‌هایش آن را به کار برد. وی در درس تاریخ ادبیّات، در دانشگاه سُربن، از تأثیر متقابل ادبیّات ملل مختلف اروپایی ــ فرانسه، ایتالیا، انگلستان و آلمان ــ بر یکدیگر سخن راند و دانشجویانش را به تحقیق و تفحّص در این باب ترغیب می‌کرد. پس از ویلمن، ژان ژاک آمپر درس او را تداوم و توسعه بخشید. آمپر علاوه بر مقایسهٔ ادبیّات ملل مختلف اروپایی به تأثیر متقابل آثار ادبی ملل مختلف جهان بر همدیگر ــ مثلاً ادبیّات شرق و غرب ــ نیز پرداخت. از این رو سنت بو (۱۸۰٤-۱۸٦۹)، ناقد معروف فرانسوی، وی را بنیان‌گذار واقعی ادبیّات تطبیقی در فرانسه و تعمیماً جهان می‌داند.

---

[1] Abel Francois Villemain
[2] Jean Jacques Ampere

ادبیّات تطبیقی به مرور زمان در فرانسه نُضج گرفت و به رشته‌ای مستقل تبدیل شد. تطبیق‌گران فرانسوی ادبیّات تطبیقی را زیرشاخه‌ای از تاریخ ادبیّات محسوب می‌کردند. آنان بیشتر به بررسی روابط ادبی میان زبان و ادبیّات کشورهای مختلف اروپایی ــ به ویژه با محوریت فرانسه و سایر کشورها ــ می‌پرداختند. به سخن دیگر، این محققان فقط به مقایسه و سنجش ادبی ملّی فرانسه با ادب دیگر سرزمین‌های اروپایی اکتفا می‌کردند. افزون بر این، آنان شدیداً متأثر از دیدگاه‌های پوزیتیویستی [=اثبات‌گرایانه] ــ مبتنی بر مدارک و مستندات محکم و متقن ــ حاکم بر فرانسهٔ قرن نوزده بودند. از محققان برجستهٔ این نحلهٔ فکری، می‌توان به استادانی نظیر ژان ماری کاره، ماریوس فرانسوا گی‌یار، رنه اتیامبل، پل وان تیگم، پُل هازار و فرنان بالدنسپرژه اشاره کرد.

*ادبیّات عمومی و ادبیّات تطبیقی: رساله‌ای کاربردی* (۱۹٦۸)، تألیف سیمون ژون (۱۹۱۹–۱۹۹۵)[1] یکی از پیشگامان ادبیّات تطبیقی مکتب فرانسه است. لازم به ذکر است که پیش از این اثر، دو کتاب دیگر از متخصصان ادبیّات تطبیقی مکتب فرانسه با نام *ادبیّات تطبیقی* (۱۹۵۱) تألیف ماریوس فرانسوا گی‌یار[2] (۱۹۲۱–۲۰۱۱) ترجمهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی (۱۳۷٤)، و *ادبیّات تطبیقی* تألیف ایو شورل[3] (۱۹۹۷) ترجمهٔ طهمورث ساجدی به فارسی ترجمه شده‌اند.

کتاب *ادبیّات عمومی و ادبیّات تطبیقی: رساله‌ای کاربردی* تألیف سیمون ژون دارای یک پیشگفتار و پنج فصل با عناوین زیر است: مخالفت با مرزبندی‌های سنتی، ادبیّات تطبیقی: تأثیر و تأثرات، ادبیّات عمومی: فرایند و فرانجام، توضیح متون، شیوه‌ای ممتاز در ادبیّات تطبیقی و چشم‌انداز مطالعات تطبیقی.

در فصل اوّل، نویسنده به مقایسه و مقابلهٔ ادبیّات عمومی [/ همگانی یا جهانی] و ادبیّات ملّی، و همچنین ادبیّات عمومی و هنرهای زیبا می‌پردازد. به اعتقاد او ادبیّات عمومی مرزبندی‌هایی که ادبیّات ملّی کشورها را در خود محدود کرده، در هم می‌شکند و از یک سو، برقراری پلی میان ادبیّات ملّی با ادبیّات ملّی کشورهای دیگر است و از سوی دیگر، ادبیّات عمومی با هنرهای زیبا مثل نقّاشی، طراحی، حکّاکی، معماری، مجسّمه‌سازی، و موسیقی در ارتباط است. لازم به ذکر است که قلمرو گستردهٔ سینما را

---

[1] Simon Jeune
[2] Marius-Francois Guyard
[3] Yves Chevrel

نیز باید به این هنرها افزود. در مجموع، هر ادبیّاتی به نوعی از دیگر ادبیات‌ها متأثر است و طرفه اینکه در ارتباط با ادبیّات و هنرهای دیگر و گاهی در تضادِ با آنهاست که معنا و مفهوم پیدا می‌کند. این بخش از نظرات ژون یادآور دیدگاه‌های هنری رماک[1] یکی از نظریه‌پردازان مکتب آمریکاست.

فصل دوّم دربارهٔ سیر تکوینی ادبیّات تطبیقی، ارتباط میان نویسندگان بیگانه، و تصویر ملّتی بیگانه در ادبیّات ملّی است. بدون تردید برخورد و تعاطی افکار به باروری و تکثّر اندیشه‌ها می‌انجامد و اقبال و استقبال از اندیشه‌های دیگر ملل امری پسندیده است «چرا که در این گونه ارتباطات، مهمان‌نوازی مایهٔ سعادت میزبان می‌گردد» (۳۱). ژون معتقد است که اصطلاح ادبیّات تطبیقی ــ هم در معنای لغوی و هم در معنای اصطلاحی‌اش ــ که به مطالعه و بررسی روابط ادبی و فکری بین‌المللی می‌پردازد در حدود سال ۱۸۳۰ تحت تأثیر علوم طبیعی ظهور یافت و نویسندگان اروپایی در این ایّام ــ که مصادف با عصر رمانتیک است ــ «ذهن خود را به روی تمام نسیم‌ها» گشودند (۳۳). وی ژان ژاک آمپر و آبل فرانسوا ویلمن را نخستین پایه‌گذاران آن می‌داند. شایان توجّه است که تقریباً در همین سال‌هاست که گوتهٔ آلمانی اصطلاح «ادبیّات جهان»[2] و ادگار کینهٔ[3] فرانسوی اصطلاح «پانتئون [/ معبد] ادبی» را مطرح کردند.

به نظر ژون، ادبیّات تطبیقی «اصولاً به مطالعه و بررسی تأثیر و تأثّرات بین نویسندگان یا ادبیّات ملل متفاوت و نشر آن می‌پردازد» (۳۵). البّته ادبیّات تطبیقی در کنار توجّه و اقبال به ادبیّات محض و ابعاد زیباشناختی به «واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی، جریان افکار، تاریخ عادات و اخلاقیات، و... نیز علاقه نشان می‌دهد» (۳۸). برعکس، ادبیّات عمومی، نگاهی فرامرزی و فراملّی دارد و به تدوین فرایندها می‌پردازد و نقطهٔ آغاز آن یک نویسنده یا یک کشور نیست، بلکه عنصری ذاتاً بین‌المللی مثل یک مضمون یا یک گونهٔ شخصیتی، یک نوع ادبی، یا یک نهضت ادبی است» (۳٦).

فصل سوّم در باب موضوعاتی نظیر گونه‌های شخصیتی؛ درون‌مایه‌ها و مضامین ادبی؛ انواع ادبی؛ تاریخ مکاتب، جریان‌ها و جنبش‌های ادبی و مباحث زیباشناختی است. گونه‌های شخصیتی در برگیرندهٔ شخصیت‌های افسانه‌ای یا تاریخی، اجتماعی یا

---

[1] Henry Remak
[2] Weltliterature
[3] Edgar

حرفه‌ای است؛ درون‌مایه‌ها و مضامین ادبی که بسیار وسیع و گسترده و تقریباً نامحدود هستند، در زمرهٔ مهّم‌ترین و عام‌ترین حوزهٔ مطالعات ادبیّات تطبیقی قرار دارد؛ انواع ادبی که شامل سه نوع ادبی اصلی یعنی ادبیّات داستانی، ادبیّات نمایشی و شعر و انواع و اقسام زیرشاخه‌های گستردهٔ آنان می‌شود؛ تاریخ مکاتب، جریان‌ها و جنبش‌های ادبی نیز نمونه‌هایی مانند پلئیاد، پارناس، باروک، روشنگری، رمانتیسم، ناتورالیسم و... است.

فصل چهارم به بررسی شیوه‌ای ممتاز در ادبیّات تطبیقی یعنی ماهیت توضیح متون و قابلیت‌های تفسیر آنها می‌پردازد. در این شیوه، مقایسه‌ها بر روی متون محدودتر و موجزتر مثلاً بر روی یک بیت، یک تصویر، یا یک عبارت انجام می‌شود. ژون برای این مورد، تک‌گویی معروف هملت که توسط ولتر فرانسوی و گیوم شلگل[1] آلمانی ترجمه شده است را به عنوان شاهد مثال می‌آورد و با هم مقایسه می‌کند. او نتیجه می‌گیرد که «مطالعهٔ دقیق ترجمه‌ها نشانه‌های بسیار ارزشمندی برای تدوین تاریخ تطبیقی ذائقه و آداب‌دانی اقوام در دوره‌های مختلف فراهم می‌آورد و همچنین شاخص‌هایی برای مطالعهٔ نبوغ [مترجم] و قابلیت‌های ویژهٔ زبان‌های مختلف تدارک می‌بیند» (۹٤).

فصل پنجم درواقع تلخیص فصول پیشین کتاب و دو ایدهٔ مهّم مؤلف را به صورت برجسته بیان می‌کند. اوّل اینکه مطالعات ادبی تطبیقی به طور کلی جنبهٔ محدود یا فرعی دارد و ادبیّات تطبیقی رشته‌ای مستقل نیست بلکه ابزاری کمکی و ضروری برای مطالعهٔ ادبیّات ملّی است (۱۲۰). دوّم اینکه، مطالعات ادبی تطبیقی به طور طبیعی به سوی تاریخ عقاید اخلاقی، اجتماعی، و حتّی سیاسی می‌رود. از این رو به مدد مطالعات ادبی تطبیقی، ادبیّات بیش از آنکه تحقیقی صرفاً زیباشناختی باشد، رکن اصلی تاریخ عظیم بشری، آداب و رسوم و تمدن انسانی تلقی می‌شود (۱۲۵).

از زیر عنوان این اثر مختصر و مفید ــ *رساله‌ای کاربردی* ــ برمی‌آید که این کتاب یک درسنامه است و مؤلف کوشیده است تا در آن، عناصر اصلی یک درسنامه را لحاظ کند. از این رو، او مبانی نظری و عملی را تلفیق کرده و در خلال متن شاهد مثال‌های متنوع و متعددی از ادبیات‌های مختلف اروپا و تحقیقات انجام‌شده در حوزه‌های مختلف مطالعات ادبی تطبیقی مخصوصاً مکتب فرانسه عرضه کرده که هم بر جذابیت کتاب می‌افزاید و هم به فهم آن کمک می‌کند.

---

[1] Guillaume Schlegel

نویسنده، ادبیات تطبیقی را رشته‌ای مستقل نمی‌داند بلکه آن را به‌منزلهٔ ابزاری کمکی برای مطالعه و بررسی ادبیات ملّی می‌داند. ابزاری که از طریق آن می‌توان بر غنای ادبی و فرهنگی خود افزود و راه را برای مراودات و تعاملات بینافرهنگی هموار کرد. ژون در نهایت می‌کوشد که «از خلال ادبیّات های ملّی و براساس مطالعات تطبیقی چشم‌انداز شکل‌گیری ادبیّاتی واحد با عنوان ادبیّات عمومی یا جهانی را ترسیم کند» (۱). البّته در این مورد فضل تقدّم ازآنِ گوته است. او در ۳۱ ژانویهٔ ۱۸۲۷ به مصاحب و معاشرش یوهان پیتر اکرمان[1] گفت: اَدبیّات ملّی اکنون واژه‌ای معناباخته است، عصر ادبیّات جهان در راه است و همگان باید بکوشند تا مقدمات ظهور آن را فراهم کنند.

ایراد کلی که می‌توان به این اثر گرفت این است که نویسنده جز موارد اندکی ــ فی‌المثل در مبحث ادبیات عمومی و هنرهای زیبا که در فصل اوّل مطرح شده ــ پا را از مکتب فرانسه فراتر نگذاشته است. دیگر آنکه متأسفانه کتاب فاقد فهرست اعلام و کتابنامه است.

مترجم فارسی ترجمهٔ نسبتاً روانی از کتاب عرضه کرده و مقدّمهٔ شسته رفته‌ای بر آن نوشته است. امّا از ذکر یکی دو نکتهٔ کوچک گزیری نیست. یکی اینکه مترجم برای اسامی انگلیسی تلفظ فرانسوی آنها را برگزیده است که چندان مرسوم نیست مثلاً «اوژن اونی» (۵۷) به جای «یوجین اونیل» و حال آنکه بهزاد قادری و یدالله آقاعباسی چندین نمایشنامهٔ اونیل را از جمله *مرد یخین می‌آید* و *عزا برازندهٔ الکتراست* را با این ضبط به فارسی ترجمه کرده‌اند. البتّه ایشان در صفحهٔ ۸۰ ــ «ادبیات تطبیقی از دانته تا اونیل» ــ ضبط اشهر را ذکر کرده‌اند. نمونهٔ دیگر «ژرژ الیوت» (۱۲۷) به جای «جُرج الیوت» است و حال آنکه چندین اثر از او با این نام ــ از جمله *آسیاب کنار فلوس* ترجمهٔ ابراهیم یونسی ــ به فارسی منتشر شده است.

دیگر اینکه متأسفانه مترجم به ضبط اشهر عناوین کُتب و آثار ترجمه‌شده توجّه چندانی نکرده است. مثلاً *تاریخ نقد مدرن* (۸۷) اثر رنه ولک، *تئوری ادبیات* (۸۵) اثر رنه ولک و آستن وارن، *گردش با فانوس* (۹۷) اثر ویرجینیا وولف و *سقوط خانهٔ اوشر* اثر ادگار الن پو (۱۱۷). حال آنکه سعید ارباب شیرانی اثر ولک را با عنوان *تاریخ نقد جدید* در هشت مجلد؛ ضیاء موحد و پرویز مهاجر اثر رنه ولک و آستن وارن را با

---

[1] Johann Peter Eckermann

عنوان *نظریهٔ ادبیّات*، صالح حسینی اثر وولف را با عنوان *به سوی فانوس دریایی* و احمد میر علایی اثر پو را با عنوان *زوال خاندان آشر* به فارسی ترجمه کرده‌اند.

**مصطفی حسینی**
**عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینا همدان**
**و دانشجوی دکتری دانشگاه شیراز**

# 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 ٦۰۰۰ 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.
٤. 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، ۲.۱، ۱.۲.۱ ... نشان داده شوند.
۵. منابع با پیروی از روش MLA به شرح زیر تدوین می‌شوند.
٦. 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 سایت (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 ۳٦). 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 مجله ادبیات تطبیقی خواهد شد.
۱۳. مقالات هر نشریه به رایگان از طریق وبگاه گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در اختیار کلیه پژوهشگران قرار خواهد گرفت. دفتر مجله دو نسخه از مجله را برای نویسنده ارسال می‌نماید.
۱٤. 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 دارند.

**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.
٤. یک نسخهٔ قابل چاپ از مقاله، حروف‌نگاری شده در برنامهٔ Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

# Intertextual Adaptation in *Mom's Guest:* A Typical Example of Maximal Approach in Film Adaptation

Ebrahim Salimiokouchi
University of Isfahan
Fatemeh Sokout
University of Isfahan

Film adaptation is considered a controversial topic in comparative literature and cinema studies. Dudley Andrew (1945) has verified this subject in his various writings and has examined the possible relations between literary and cinematographic texts. He has also represented different categories about the nature and cause of film adaptation. In this paper, we rely on the theories of Dudley Andrew for enumerating various categories of film adaptation and we suggest a maximal approach for film adaptation which is related to concepts like intertextuality. Afterward, we apply this comparative approach to the literary and cinematographic texts of *Mom's Guestm* written by Moradi Kermani and directed by Mehrjui. According to Andrew's theories, the film adaptation of Mehrjui is based on "intersection" and could be considered a kind of intertextual adaptation which engenders advantages and acceptable performances. In fact, this successful adaptation is the representation of several separate texts. Therefore, the director, through expanding and modifying some parts of the source text, has been able to enrich the film adaptation version.

**Keywords**: adaptation, intertextuality, comparative literature, Dudley Andrew, *Mom's Guest*, Moradi Kermani, Mehrjui.

# Analysis of Metamorphosis and Initiation Rules in *Shahnama* through Illustrations

Mansour Mehrnegar
Tarbiat Modares University
Raziyeh Chiti
Isfahan Art University
Ebrahim Khodayar
Tarbiat Modares University
Asghar Fahimifar
Tarbiat Modares University

Metamorphosis is one of the important literary elements especially in mythological and epic literature. One of these forms is initiative metamorphosis which is highlighted differently in *Shahnama*. The story of "King Fereydoon putting his sons on trial" is a distinguished example of this kind in which Fereydoon is transformed into a dragon. The current paper analyzes this story from a comparative literature perspective, i.e. poetic conjunction and painting. Illustration of metamorphosis initiation is one of the outstanding examples of creative design based on *Shahnama*. In order to analyze the selected figurative content, after focusing on the verbal narrative text and the reason why Fereydoon is temporarily transformed into a dragon, the paper examines the visual contexts of morphological analysis in different schools of painting as well as the interference of painters in transferring the verbal context into visual ones. This essay deals with the paintings through a trans-semiotic approach, and the methodology is based on descriptive-analytic and comparative approaches as well as data collected from libraries. The result indicates that the metamorphosis in the proposed paintings have a trial effect to reach the status of kingship, chivalry, and marriage. They are reflected in the theme of dragon-killing as a representation of initiation ritual which is illustrated by the symbols of imaginary dragon as well as the ritual itself. However, the metamorphosis is understood by verbal pre-texts alone.

**Keywords:** *Shahnama*, trial, dragon, initiation, metamorphosis, comparative literature; Fereydoon

# A Comparative Study of Characters in the Films of Bahman Farmanara and Nouveau Roman

Armita Asghari
Tehran University

Since 1970, comparative literature which was traditionally concerned with the literatures of different languages turned to interdisciplinary studies, specially to the analysis of relations between literature and the other arts like cinema. In fact, cinema has always used story as a base for film but the most important point is the common terms like character, time, space, point of view, images presented by the two media. The mutual influence of the two arts is significant as well. This article tries to explore the similarities of characterization in film and the novel and will demonstrate how a certain theme appears in written and visual texts regardless of the boundaries we usually draw between the two.

**Keywords**: Comparative literature, cinema, characterization, Farmanara, Nouveau Roman.

# Translation Cannot be the only Variable (A Critical Reading of Shafiee Kadkani's *With the Lamp and the Mirror*)

Eissa Aman-Khani
Golestan University

There are lots of works which have dealt with the contemporary Persian literature; however, Shafiee Kadkani's *Ba Cheraq-o Ayeneh* (*With the Lamp and the Mirror*) is more significant due to the reputation of its author and its new hypothesis. In this book, the author claims that all the evolutions of Modern Persian poetry have been influenced by the translation of European poetry into Persian, This work, though it is a scholarly book, can be criticized for a few points: lack of coherent relations between its chapters, lack of definition of theoretical concepts and contextualization and too much emphasis on the role of translation in the emergence of Persian modern poetry. More than translation, it was the rejection of traditional literary discourse which opened the way for the formation of modern Persian poetry. At this stage, translation was a facilitator rather than the ultimate factor.

**Keywords**: *Ba Cheraq-o Ayeneh*, Shafiee Kadkani, translation, discourse, modern Persian poetry.

# Postcolonial Translations

Susan Bassnett, Warwick University, UK
Translated by Saleh Hosseini
Shahid Chamran University

Translation has always played a significant role in literary and cultural influences and exchanges among various nations. However, as compared with the original, it has been considered inferior, and the translator as the the slave of the author. In this paper, Bassnett, having defined translation as the transference of texts written in one language into another — endevours to show that transtlation, far from being a copy of, and thus inferior to the original, is a creative activity and plays a crucial role in reclaiming and re-evalutiong a people's language and literature. In conclusion, she emphasizes the fact that translation, far from being a marginal activity, is crucial to our understanding of the world we inhabit.

**Keywords:** Translation, Postcolonialism, Calibans, cannibalism and translation, cultural translation.

# Commonalities of Literary Naturalism and Artistic Impressionism

Ilmira Dadvar
University of Tehran

The relation of literature with other arts is very old; however, comparatists have become interested in interdisciplinary studies specially since the last decades of the 20th century. In this article, the author has chosen a literary opus and a painting artwork to reveal the commonalities between them. For this purpose, there is a discussion from the viewpoint of French theorists between a naturalistic novel of the19th century, *Assommoir* by Zola, and a painting of the same time, "Women Ironing", by the impressionist artist, Edgar Degas.

**keywords:** Naturalism, Impressionism, painting, comparative literature, interdisciplinarity.

# ABSTRACTS

## New Comparative Literature and Literary Adaptation: Williams's *Glass Menagerie* and Tavakoli's *Here without Me*

Azra Ghandeharion
Ferdowsi University of Mashhad
Alireza Anushiravani
Shiraz University

Adaptation studies finds its way as an authorized discipline in the realm of comparative literature. This paper scrutinizes Tavakoli's reading of *Glass Menagerie* in the course of adaptation. Though adaptation is a literal reading of an already existing text, it's a new cultural product rather than a byproduct. Through the lens of interdisciplinarity, comparative literature and adaptation studies break the boundaries of literature and cinema, written and multimedia texts, the canons and the popular literature. Thus, not only the text but also the context is of great importance. Hence, the adaptation of *Glass Menagerie* (Williams, 1945) as *Here without Me* (dir. Tavakoli, 2011) is not evaluated according to its fidelity to Williams's text. This paper studies Tavakoli's creative interpretation of *Glass Menagerie*, adapted as a film in Iran of the early 2010s.

**Keywords:** Comparative Literature, Interdisciplinary Studies, Adaptation, New Historicism, *Glass Menagerie*, *Here without*

Remak, Henry, "Comparative Literature, Its Definition and Function." In Stallknecht, Newton P. and Horst Frenz. Eds. *Comparative Literature: Method and Perspective.* Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1961.
Shaqool, Yusof and Mohammad Amoozadeh. "Interdisciplinarity: Definition and Necessity." 40 (1386 A.H./2007): 25-34.
Wellek, René and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3rd edition. New York: Harcourt, Brace & World , Inc., 1956.

believes that this work, in spite of its great achievements by a well-known scholar such as Shafiee Kadkani, suffers from lack coherence between its chapters. Furthermore, he disagrees with the author that all changes and innovations in modern Persian poetry are results of being by Western poetry. He discusses that the classical Persian poetry had to choose a different trend due to the discourses of modern times. He concludes that translation was more a facilitator rather than the ultimate factor. Armita Asghari

In "A Comparative Study of Characters in the Films of Bahman Farmanara and Nouveau Roman" compares characterization in films of Farmanara, a prominent Iranian director, with Nouveau Roman and shows how consciously of unconsciously, the Iranian director has been influenced by this French genre. Mansour Mehrnegar et al. in "Analysis of Metamorphosis and Initiation Rules in *Shahnama* through Illustration" demonstrate how the study of the apinting of Ferdowsi's *Shahnama* can help us to have a better and deeper understanding of this major Persian epic. They believe that metamorphosis is one of the important literary elements especially in mythological and epic literature. One of these forms is initiative metamorphosis which is highlighted differently in *Shahnama*. The story of "King Fereydoon putting his sons on trial" is a distinguished example of this kind in which Fereydoon is transformed into a dragon. This paper analyzes this story from a comparative literature perspective, i.e. poetic conjunction and painting. Illustration of metamorphosis initiation is one of the outstanding examples of creative design based on *Shahnama*. Ebrahim Salimikouchi and Fatemeh Sokout in "Intertextual Adaptation in *Mom's Guest:* A Typical Example of Maximal Approach in Film Adaptation" study the adaptation of another literary work, *Mom's Guest,* into a film using maximal approach. They benefit from Dudley Andrew's theories and examine the possible relations between literary and cinematographic texts. In this paper, the authors rely on the theories of Dudley Andrew for enumerating various categories of film adaptation and suggest a maximal approach for film adaptation which is related to concepts like intertextuality.

**Works Cited**

Aristotle. *Poetics*. S. H. Butcher. Trans. In *The Great Critics*. 3rd edition. New York: Norton, 1951: 28-62.

Haines, Elizabeth. "The Sister Arts." *New Thesis*. 1:1 (2004): 39-51.

Horace. *Epistle to the Pesos*. Trans. S. H. Butcher . In *The Great Critics*. 3rd edition. New York: Norton, 1951:114-129.

> literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression. (3)

Comparative literature is interested in interdisciplinary studies from two perspectives: 1) how a written text is adapted for a visual text, i.e. how a writer uses verbal expressions and how an artist used artistic tools such as color, line, wood or camera to express the same idea, 2) how an abstract concept such as death, freedom, disappointment, and love are depicted in literature and other arts. In the first category we are dealing with adaptation and in the second category with intermedial studies. While the first category is somehow related to influence studies, the second one investigates different ways of expressing the same concept in different media.

Regarding the significance of interdisciplinary studies, this issue of our journal has been mainly devoted to the study of the relationship between literature and painting and cinema. In "New Comparative Literature and Literary Adaptation: Williams's *Glass Menagerie* and Tavakoli's *Here without Me*" Ghandeharion and Anushiravani examine the adaptation of Tenessee Williams's *Glass Menagerie* to an Iranian film directed by Bahram Tavakoli entitled *Here without Me*. Using Linda Hutcheon's theory of adaptation, they show how a play from a different time and place and culture is adapted and appropriated in another culture. The authors question the discourse of fidelity and show the creativity of the Iranian director in creating a new artistic work. In "Commonalities of Literary Naturalism and Artistic Impressionism" Dadvar illustrates the thematic similarity between a literary work and a painting. She examines *Assommoir* by Zola and a painting, "Women Ironing", by the impressionist artist, Edgar Degas. While the novelist uses words, the artist uses lines and colors to express the same concept. In "Postcolonial Translations" Susan Bassnett, a prominent scholar of Translation Studies, defines translation as "an act that involves the transfer of texts written in one language into another" and focuses on what cannot be transferred across linguistic boundaries. She carefully examines the role of language as a medium of power and talks about calibans and cannibals. She highlights the in-betweenness of translation as "involving a journey between a point of origin and a target destination." She concludes that "postcolonial writers, ranslators, and literary critics and theorists are, in different ways consistently engaging with translation." This scholarly article is translated by Saleh Hosseini who has alrady translated some other articles by Susan Bassnett. In "Translation Cannot be the only Variable" Eissa Aman-Khani criticizes Shafiee Kadkani's *With the Lamp and the Mirror*. He

Many artists have created artistic works based on literary works. William Blake (1757-1827) drew some paintings for John Milton's *Paradise Lost*, and Gutave Doré (1832-1883) for Dante's *Commedia*. Kamoloddin Behzad (1455-1535) drew some paintings for Sa'di's *Bustan* and *Golistan* and *Khamse-ye Nizami* and Hossein Behzad (1894-1968) drew some miniatures for Ferdowsi's *Shahnameh* and the poems of Hafiz and Khayyam. Among the literary works, Shahnameh has been very popular among other arts such as dramatic arts, puppet show, visual arts, *Naggali* (recitation), painting, miniature, music and cinema. Studying the relationship these great literary works with other arts not only help us to have a deeper understanding of them, but leads to further artistic creations. These studies constitute an important area in the interdisciplinary studies of comparative literature.

Generally speaking, interdisciplinary studies examines the relationship between several theories and disciplines which cannot be understood within the framework of a single discipline. Thus, interdisciplinary studies open new horizons to the researcher. Yosuf Shaghul and Mohammad Amoozadeh define the nature of interdisciplinary studies as follows.

> Once again the scientific society has turned to this traditional view that we need a comprehensive understanding of different issues. The difference is that in the past we sought such comprehensive knowledge among the learned such as Aristotle and Avicenna who were well-versed in philosophy, mathematics, medicine and psychology but these days we turn to a group of specialists whose members are experts in a specific area. This is quite natural in an age when the study of different phenomena has become very complicated and interwoven. (25)

According to Henry Remak, comparative literature is longer limited to the study of literature beyond linguistic and cultural boundaries of a country.

> Comparative literature is the study of literature beyond the confines on one particular country, and the study of the relationship between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one

# Editorial

## Interdisciplinary Studies and Comparative Literature

Alireza Anushiravani
Shiraz University and Academy of Persian Language and Literature

The history of the relation of literature with fine art goes back to ancient times. The relation between poetry and painting is a prominent example which had a long history in different cultures. It was Simonides (died in 469 B.C.) who first referred to this relationship, "Painting is mute poetry and poetry is verbal painting." (qtd. in Haines, 40). Horace, the Roman philosopher, has compared poetry and painting and believes "Poetry is similar to painting." (117). Plato rejects poetry and painting on the ground that both represent an illusionary image of life and nature. He believes that the imitation of the poet and the painter from life, unlike what philosophers represent, ends only in an illusion which is harmful to the society (Book 7). Aristotle, like Plato, believes that both poetry and painting imitate life and nature, however; he believes that the artist must choose the ideal nature and his representation (3). René Wellek devotes a chapter of his book, Theory of Literature, to "Literature and Other Arts" and contends,

> The relationship of literature with th fine arts and music are highly various and complex. Sometimes poetry has drawn inspiration from works of art may become the themes of poetry. That poets have described pieces of sculpture, painting, or even music presents no particular theoretical problem. Spencer, it has been suggested, drew some of his descriptions from tapestries and pageants; the paintings of Claude Lorrain and Salvatore Rosa influenced eighteenth-century landscape poetry; Keats derived details of his "Ode on a Grecian Urn" from a specific picture of Claude Lorrain. (125)

# Contents


**Editorial**

Interdisciplinary Studies and Comparative Literature — **Alireza Anushiravani**

**Articles**

New Comparative Literature and Literary Adaptation: Williams's *Glass Menagerie* and Tavakoli's *Here without Me* — **Azra Ghandeharion & Alireza Anushiravani**

Commonalities of Literary Naturalism and Artistic Impressionism — **Ilmira Dadvar**

Postcolonial Translations — **Susan Bassnett Tr. Saleh Hosseini**

Translation Cannot be the only Variable (A Critical Reading of Shafiee Kadkani's With the Lamp and the Mirror) — **Eissa Aman-Khani**

A Comparative Study of Characters in the Films of Bahman Farmanara and Nouveau Roman — **Armita Asghari**

Analysis of Metamorphosis and Initiation Rules in *Shahnama* through Illustration — **Mansour Mehrnegar, Raziyeh Chiti, Ebrahim Khodayar & Asghar Fahimifar**

Intertextual Adaptation in *Mom's Guest*: A Typical Example of Maximal Approach in Film Adaptation — **Ebrahim Salimiokouchi & Fatemeh Sokout**

**Reports**

World Literature at Harvard University — **Alireza Anushiravani**

World Associations of Comparative Literature — **Behnam Babazadeh Fomeshi**

**Book Reviews**

*A Theory of Adaptation* (Linda Hutcheon) — **Mostafa Hosseini**

*Littérature générale et littérature comparée* (Jenue Simon) — **Mostafa Hosseini**