انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران
دانشگاه بیرجند

مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

شاپا چاپی: ۲۷۴۰-۲۷۸۹ - شاپا الکترونیکی: ۲۷۵۹-۲۷۸۳

بسم الله الرحمن الرحيم

نشریه علمی

مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

شاپای چاپی: ۲۷۴۰-۲۷۸۳ شاپای الکترونیکی: ۲۷۵۹-۲۷۸۳

شماره ثبت و مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۸۶۵۰۹

سردبیر: علی‌رضا انوشیروانی

صاحب امتیاز: دانشگاه بیرجند (با مشارکت انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران)

ویراستار فارسی: بهارک ولی‌نیا

مدیر مسئول: ابراهیم محمدی

ویراستار انگلیسی: کتایون زارعی طوسی

مدیر داخلی: علی‌اکبر محمدی

کارشناس اجرایی: منیره توکلی

حروف چین: مصطفی حداد

صفحه‌آرا: شرکت چاپ و نشر نونگاه

هیئت تحریریه:

اسپیواک، گایاتری چاکراورتی: استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات پسااستعماری و نظریه ادبی، دانشگاه کلمبیا، نیویورک، امریکا

اسداللهی، الله شکر: استاد ادبیات فرانسه و تطبیقی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

انوشیروانی، علی‌رضا: استاد ادبیات تطبیقی و نظریه و نقد ادبی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

بهنام فر، محمد: استاد ادبیات فارسی و عرفان، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران،

جوادی، حسن: استاد ادبیات فارسی و ادبیات تطبیقی، دانشگاه برکلی- کالیفرنیا، امریکا

خزاعی فرید، علی: دانشیار ترجمه پژوهی و کارگردان سینما، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

دباشی، حمید: استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات ایران شناسی، دانشگاه کلمبیا، نیویورک، آمریکا

دمراش، دیوید: استاد ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان، دانشگاه هاروارد، کیمبریج، ماساچوست، امریکا

دیویس، دیک: استاد ادبیات فارسی و مترجم، دانشگاه ایالتی اوهایو، اوهایو، امریکا

رحیمی، سید مهدی: دانشیار ادبیات فارسی و بلاغت، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

رحیمیان، سعید: استاد فلسفه و عرفان، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

رستگار، کامران: استاد ادبیات تطبیقی و عربی و سینمای خاورمیانه و پسااستعماری، دانشگاه تافتس، مدفورد و سامرویل، ماساچوست، امریکا

رسولی، حجت: استاد زبان و ادبیات عربی و تطبیقی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

سام‌خانیانی، علی اکبر: دانشیار ادبیات فارسی و تطبیقی و نقد ادبی، دانشگاه بیرجند، ایران، بیرجند

سخنور، جلال: استاد ادبیات انگلیسی و نقد ادبی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران

شایان سرشت، اکبر: دانشیار ادبیات فارسی، نقد ادبی و تطبیقی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

حافظ، صبری: استاد ادبیات و سینمای معاصر عربی و ادبیات تطبیقی، دانشگاه لندن، لندن، انگلستان

عبدالمسیح، ماری تریز: استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات بین رسانه ای، دانشگاه قاهره، قاهره، مصر
گولد، ربکا روث: استاد ادبیات تطبیقی ومطالعات جهان اسلام، دانشگاه بیرمنگام، انگلستان
کامیابی مسک، احمد: دانشیار هنرهای نمایشی، تئاتر و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، تهران، ایران
محمدی، ابراهیم: دانشیار ادبیات فارسی و تطبیقی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

اعضای مشورتی هیئت تحریریه:

کریم اسلاملوئیان: استاد علوم اقتصادی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
عظیم طهماسبی: استادیار زبان و ادبیات عربی، سینما و رمان عربی، بنیاد دایره المعارف اسلامی
غلامحسین غلامحسین زاده: استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
نعمت الله فاضلی: استاد مردم شناسی اجتماعی و فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
فرزانه فرحزاد: استاد مطالعات ترجمه انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
شهرام یوسفی فر: استاد تاریخ ایران، دانشگاه تهران، تهران، ایران

نشانی دفتر نشریه: استان خراسان جنوبی، شهرستان بیرجند، دانشگاه بیرجند، دانشکده ادبیات و علوم انسانی
تلفن: ۰۵۶۳۱۰۲۶۲۴۲ - ۰۵۶۳۲۲۰۲۱۳۴ - ۰۹۱۵۷۲۱۹۷۲۳
پست الکترونیک: Islah@birjand.ac.ir
نشانی وب گاه نشریه: Islah.birjand.ac.ir

فهرست مقاله‌ها:

عنوان مقاله	نویسنده	صفحه
بررسی عالم خیال منفصل در قصّه‌های «تلخون» و «آه» صمد بهرنگی از منظر پدیدارشناسی کربن	مصطفی میردار رضایی؛ سیاوش حق‌جو	۱
بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی رمان بیگانه کامو و داستان سگ ولگرد صادق هدایت	شهرام احمدی؛ سایه غرایاق زندی	۲۳
بومی‌سازی شعر «آن‌گاه پس از تندر» از فیلم مُهر هفتم برگمان	زهرا خوشامن؛ اکبر شایان سرشت	۴۳
در جستجوی سخن فرودست در ادبیات تطبیقی	امیرحسین وفا	۶۳
رویکردی فرارشته‌ای به مواجههٔ خود و دیگری: عوامل مؤثر در شکل‌گیری و پذیرش زبان ترجمه در جامعهٔ مقصد	محمدرضا رضائیان دلوئی	۸۳
به‌روزآمدگی اقتباس نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر از منظر تحلیل گفتمانی	یاسمن یاسی‌پور طهرانی	۱۰۳
واقع‌نمایی و بازنمایی در فلسفه و سینما؛ بررسی نقادانهٔ فیلم مرد عوضی اثر آلفرد هیچکاک با اشاره به نظریهٔ آندره بازَن	محمد غفاری؛ ملیکا رمزی	۱۲۱
بررسی اقتباس هملت در انیمیشن سیمپسون‌ها	بتول موسوی؛ لاله آتشی	۱۴۵
سیر تحول ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های جهان عرب	حجت رسولی؛شلیر احمدی	۱۷۳
چند مؤلفه پسااستعماری در رمان *موسم الهجرة الی الشمال* طیب صالح	هادی نظری منظم	۲۰۳
بررسی خاستگاه شرقی ادبیات جهان از منظر گوته	ابوالفضل حری	۲۲۹
اصول راهبردی مدیریت میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی	حمیده دباغی؛ یونس نوربخش	۲۴۹
• **معرفی و نقد کتاب**		
ویتمن ایرانی: فراتر از پذیرش ادبی	مصطفی حسینی	۲۷۷
دور دنیا با هشتاد کتاب. اثرِ دیوید دمراش	علی‌رضا انوشیروانی	۲۸۹

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۱-۱
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4596.1050

بررسی عالم خیال منفصل در قصّه‌های «تلخون» و «آه» صمد بهرنگی از منظر پدیدارشناسی کربن

مصطفی میردار رضایی[۱]
سیاوش حق‌جو[۲]

چکیده

عالم خیال منفصل، پیوندگاه دو کیهان مادی و غیرمادی است؛ به دیگر تعبیر، این عالم، جهانی است برزخی که رویدادها و عناصرِ آن مابین دو دنیای مادی و عقلی قرار می‌گیرند. هانری کربن با تلفیق پدیدارشناسی هوسرل (و دیگر فیلسوفان این نحله) با نگره‌های بزرگان شرقی، به‌خصوص با اندیشه‌های شیخ اشراق، به کشف این عالم دست می‌یابد و در ادامه، از منظر این جهان میانین و بهره‌گیری از متر و معیار مختص آن، به بررسی متون می‌پردازد. ازجمله متونی که می‌توان با معیارهای عالم خیال منفصل به بررسی آن پرداخت، قصّه‌های صمد بهرنگی است؛ نویسنده‌ای که عمدتاً مشتهر به افکار مارکسیستی است و از شاخص‌ترین چهره‌های ادبیات کودک و نوجوان به حساب می‌آید. این مطالعه که به روش تحقیق مبتنی بر پدیدارشناسی کربن نوشته شده است، می‌کوشد تا به بررسی اجزای عالم خیال منفصل در دو قصّهٔ «تلخون» و «آه» بپردازد. بر اساس یافته‌های این مطالعه، برخی از مؤلفه‌های عالم خیال منفصل که در این دو داستان دیده می‌شوند، عبارت‌اند از: انفسی‌بودن زمان، عدم تبعیت از جغرافیای مادی، پیروی‌نکردن از مختصات ماده، شیوهٔ خیالی (مثالی) در ادراک و آگاهی، تجسّم و تجسّد معانی و بروز فعل ذی‌شعور از غیرذی‌شعور. همچنین بررسی قصّه‌های بهرنگی از منظر عالم خیال منفصل نشان می‌دهد که بسیاری از قصّه‌های او بیرون از حوزهٔ اندیشه‌های مارکسیستی قرار خواهند گرفت.

واژه‌های کلیدی: عالم خیال منفصل، هانری کربن، پدیدارشناسی، صمد بهرنگی

[۱] دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی و مدرس مدعو دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسنده مسئول)
mostafamirdar@gmail.com
[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵

۱ـ مقدّمه

صمد بهرنگی در سال ۱۳۱۸ در محلهٔ چرنداب تبریز متولّد شد. پس از گذراندن تحصیلات ابتدایی و دبیرستان، به دانشسرای مقدماتی پسران تبریز رفت و درحالی‌که تنها هجده سال داشت، آموزگار مدارس روستایی شد. تحصیلاتش را در رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه تبریز ادامه داد. در سال ۱۳۳۹ نخستین داستانش با عنوان «عادت» و در سال ۱۳۴۰ داستان «تلخون» را چاپ کرد و در کنار آن به فعالیت‌های فرهنگی دیگری چون ترجمهٔ کتاب *خرابکار*، نگارش داستان «اولدوز و کلاغ‌ها»، نوشتن کتاب *الفبای آذری* برای مدارس آذربایجان، گردآوری مجموعه‌ای از افسانه‌های مردم آذربایجان، ترجمهٔ چند شعر از شعرای معاصر فارسی به زبان ترکی و ... پرداخت. صمد در همین سال (۱۳۴۲) به خاطر پرونده‌سازی رئیس فرهنگ وقت تبریز به دادگاه رفت؛ ولی تبرئه شد. در سال ۱۳۴۳ به خاطر چاپ کتاب *پاره‌پاره* به مدّت شش ماه از خدمت تعلیق گردید. او تا ۹ شهریور سال ۱۳۴۷ که در رود ارس غرق شد، به فعالیت‌های ادبی و فرهنگی‌اش ادامه داد (درویشیان ۱۳۷۹: ۲۳ ـ ۱۹). بهرنگی علی‌رغم عمر کوتاهش در جرگهٔ نویسندگان پرتلاش و بسیارکار جای دارد. او هنوز «خیلی جوان بود که به جمع‌آوری افسانه‌های آذربایجان و چاپ داستان‌ها» (میرعابدینی ۱۳۷۷: ۵۴۵) و نگارش قصّه‌هایی با بن‌مایه‌های فولکوریک (مثل داستان کوراوغلو و کچل حمزه، تلخون، آه، و ...) پرداخت. داستان‌های «تلخون» و «آه» نیز که ساختاری مشابه دارند و در این مطالعه به آن‌ها پرداخته خواهد شد، برگرفته از افسانه‌های آذربایجان و در زمرهٔ آثاری هستند که صمد با بهره‌گیری از عناصر ادب عامه منتشر کرد. بهرنگی «تلخون» را در سال ۱۳۴۰ با نام مستعار «ص. قارانقوش» در *کتاب هفته* به چاپ رساند (برخورداری و مدنی ۱۳۹۵: ۹۵).

بهرنگی همچنین به قلم‌فرسایی در زمینه‌های ترجمه و شعر و چاپ مقاله‌هایی در زمینهٔ دردشناسی آموزش‌وپرورش در ایران پرداخت (میرعابدینی ۱۳۷۷: ۵۴۵). با این همه، مهم‌ترین عرصهٔ جولان او میدان قصّه‌نویسی است. او در زمرهٔ نخستین نویسندگان ایرانی‌ای بود که برای بچه‌ها داستان می‌نوشت و «از برجسته‌ترین چهره‌های ادبیات کودک و نوجوان در دههٔ چهل» (روزبه ۱۳۸۷: ۸۸) به شمار می‌آید. در عرصهٔ جهانی نیز قصّهٔ «ماهی سیاه کوچولو»ی او به عنوان یکی از شاهکارهای برجستهٔ ادبیات کودک و نوجوان ایران، برندهٔ چندین جایزهٔ بین‌المللی؛ ازجمله جایزهٔ نمایشگاه بولون ایتالیا در سال ۱۹۶۹ و بینال براتیسلاوا چکسلواکی در سال ۱۳۴۷ شد (بهرنگی ۱۳۸۸: ۹).

روش پدیدارشناسی هانری کربن (که خود تلفیقی است از پدیدارشناسی و هرمنوتیک در غرب با روش اشراقی دنیای شرق) نشان‌دهندهٔ وقوع رخدادها در عالم خیال منفصل است. این عالم، جهانی است برزخی که مابین دنیای مادی و جهان معقولات قرار می‌گیرد و عناصر موجود در آن از این خاصیت چندبُعدی برخوردارند. در این

دنیا، پدیده‌ها نه به یک‌باره مادی و فیزیکی‌اند و نه به‌تمامی خیالی و ذهنی که وارد دنیای خیال محض شوند؛ بلکه ترکیبی از عناصر مادی و خیالی‌اند و با هیأتی ترکیب‌مند و فیزیکی‌انتزاعی پدیدار می‌شوند. بر این اساس، بسیاری از دنیاها و رخدادهای آفریده‌شده در فضای ادبی، متعلّق به این جهان‌اند و بی‌توجّهی به آن، سبب می‌شود که جایگاه این پدیده‌های ترکیبی به اشتباه فقط در دنیای مادی یا ذهنی لحاظ شود. این مطالعه می‌کوشد تا از روش پدیدارشناسی کربن به بررسی اجزای عالم خیال منفصل در داستان‌های «تلخون» و «آه» بپردازد.

۲ـ هدف

هدف این تحقیق بررسی عالم خیال منفصل در قصّه‌های صمد بهرنگی از منظر پدیدارشناسی کربن است؛ بر این اساس، واکاوی قصّه‌های صمد بهرنگی در این مطالعه با معیار اجزای خیال منفصل صورت می‌گیرد.

۳ـ اهمیت و محدودهٔ پژوهش

اساساً داستان‌های بهرنگی از این خاصیت برخوردارند که می‌توان با معیارهای عالم خیال منفصل به بررسی آن‌ها پرداخت و از این‌رو، وارسی این آثار از این منظر اهمیت دارد. همچنین صمد نویسنده‌ای مشتهر به افکار مارکسیستی است؛ امّا با بررسی اجزای عالم خیال منفصل در قصّه‌های او می‌توان دریافت که بیشتر آثار این نویسنده در قالب غیرمارکسیستی نوشته شده است. همچنین محدودهٔ این مطالعه، دو قصّهٔ «تلخون» و «آه» است.

۴ـ پیشینهٔ انتقادی پژوهش

در خصوص بررسی «قصّه‌های صمد بهرنگی از منظر عالم خیال منفصل» تاکنون هیچ پژوهشی انجام نگرفته و این جستار، نخستین تحقیقی است که به این موضوع می‌پردازد؛ امّا دو پژوهش که به‌طور غیرمستقیم با این مطالعه مرتبط هستند و در حوزهٔ عالم خیال منفصل در آثار عطّارِ نیشابوری کار شده‌اند، عبارت‌اند از: رسالهٔ دکتری با عنوان «بررسی خیال منفصل در آثار عطار بر اساس رویکرد پدیدارشناسانهٔ هانری کربن» از محمّد جهانگیری زینی (۱۳۹۸) و مقالهٔ «معیارهای تمیز خیال منفصل در *تذکرةالاولیا* به روش هانری کربن» از همان نویسنده و دیگران (۱۳۹۷). چنان‌که از نام پژوهش‌ها پیداست، مطالعات مذکور به بررسی آثار عطّار (متن کلاسیک) پرداخته‌اند و تاکنون هیچ متن و اثر معاصری از منظر عالم خیال منفصل بررسی نشده است.

۵ـ چهارچوب نظری و روش تحقیق

اربابان اندیشه در تاریخ تفکّر فلسفی را با تسامح می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته‌ای معتقد به حقیقت این عالم هستند و می‌گویند: آنچه به وسیلهٔ حواس ما درک می‌شود، به ذات خود قائم است و با زوال ما زوال نمی‌پذیرد. گروه دیگر به حقیقت این عالم معتقد نیستند و می‌گویند: جهان خارج، مجموعه‌ای است از تصوّرات ما؛ به عبارت دیگر، مجموعه‌ای از معانی ذهنی است که به ذات خود حقیقت ندارد و اگر وجودی دارد، در ذهن است. مناقشهٔ طرفداران این دو نظریه که یکی را پیروان مکتب اصالت ماده و دیگری را پیروان مکتب اصالت تصوّر نامیده‌اند، سرتاسر تاریخ فکر بشری را اشغال کرده است (الفاخوری و البحر ۱۳۵۵: ۲۳۹). دیدگاه نخست که منشعب از تفکر ارسطویی است، حس و عقل را ابزارهای راستین شناخت می‌داند؛ ابزارها و داده‌هایی که بیرون از هستی انسان منبعی ندارند. جهان‌شناسی امروز غربی که تابع همین دیدگاه- و نیز اندیشه‌های دکارت- است، برای همهٔ پدیده‌ها حالت دووجهی پیدا می‌کند و جهان را دارای دو ساحت، بُعد و اندیشه که همان جهان مُلک و معقولات است می‌داند و این دو ساحت را کاملاً جدا و منقطع می‌بینند (جهانگیری زینی ۱۳۹۸: ۱۰). بر این اساس حتّی منطق ارسطویی نیز منطقی دوظرفیتی و دوارزشی است، نه منطقی چندارزشی. او به جهانی خاکستری، اعتقادی نداشت و لذا در نظرگاه او جهان یا سیاه است یا سفید (حبیبی و دیگران ۱۳۹۳: ۳۵). حال اگر یک سوی این جهان، عقل و ملک باشد، سویه و بُعد دیگر حیات، ایمان و ملکوت است. در این نگرش، عمل دینی، کنشی غیرِعقلانی (فدایی مهربانی ۱۳۹۲: ۳۹۰) است و لاجرم مجرای ارتباط با عالم ملکوت بسَته است.

امّا دیدگاه دیگر، نگرش افلاطونی است. این فیلسوف با طرح نظریهٔ «عالم مُثُل» یا عالم عقلانی محض، برای جهان سلسله‌مراتبی (عالم ماده، عالم مثال و برزخ، عالم عقول) قائل شده است و راه ورود به عالم دیگر را باز می‌گذارد (لاهیجی ۱۳۷۲: ۴۳). در این تفکّر، خیال مورد ظن و گمان نیست؛ بلکه ابزار صحیح و دقیقی برای شناخت است؛ زیرا پیوندی است که در صورت فقدان آن، طرح و هیأت عوالم از هم می‌پاشد. اگرچه ریشهٔ این نگرش به دوران پیش از سقراط و ایران باستان می‌رسد؛ امّا درنهایت، سهروردی با ارائهٔ نظریهٔ «حکمت اشراق» و ادراک چندبُعدی از هستی به این نگره قوام خاصی بخشید (تدیّن ۱۳۸۶: ۲۸ و ۲۶۴). درواقع، نظریهٔ عالم مُثُل افلاطونی و اندیشه‌های حکمای ایران باستان در نظرگاه شیخ اشراق به هم می‌پیوندد و به تکامل می‌رسد؛ به عبارتی دقیق‌تر، سهروردی حکمت ایران باستان و یونان را در خدمت انوار نبوی درمی‌آورد تا بتواند وجه باطنی و اصیلی از اسلام را به نمایش بگذارد و چهره‌ای فلسفی که اشتراکاتی نزدیک در زمینهٔ معرفت‌شناسی و جهان‌شناسی با ادیان و فلسفه‌های سلف دارد، از اسلام نشان دهد (نصر ۱۳۸۴: ۷۱).

ابن‌سینا نیز تحت تأثیر عوامل متعدّد، تا حدودی به سمت این نقطه (تفکّر

اشراقی) حرکت کرد؛ امّا نتوانست یا نخواست بدان برسد. به‌طور کلی می‌توان گفت:

> ابن‌سینا اصول عقاید فلسفهٔ مشائی را منکر نمی‌شود؛ بلکه آن را به شکل دیگری تعبیر می‌کند؛ بدان‌سان که عالم عقلانی ارسطوییان به‌صورت معبدی درمی‌آید که در آن هر رمز و تمثیلی به طریق واقعی و بی‌واسطه به آدمی مربوط می‌شود و در تعالی روحانی و وصول او به حقیقت وظیفه‌ای انجام می‌دهد (نصر ۱۳۸۴: ۴۷)

و به‌نوعی در تعبیر مشرقی ابن سینا از فلسفهٔ مشاء، معنویت و غیب و ارتباط آن با استکمال وجودی انسان پررنگ‌تر می‌شود. ابن عربی نیز به درک سلسله‌مراتبی از حقیقت معتقد است و حتّی برای «حضرت خیال» اهمیتی علی‌حدّه قائل است و نزول حق از معنی به محسوس را تنها در حضرت خیال ممکن می‌داند. در عرفان ابن عربی، خیال دو معنای متفاوت دارد که به وسیلهٔ خلّاقیت به هم وصل می‌شوند؛ در معنای اوّل، خیال، نفَس رحمانی است که پدیده‌های غیر از خدا از آن خلق می‌شوند و درواقع همهٔ عالم، خیالی بیش نیست. عالم، هرگز معدوم نبوده؛ بلکه در ذات حق مکنون بوده است؛ لذا ابتدا خداوند بر اسمای خویش و سپس بر اعیان ثابته تجلّی یافته است. در معنای دوم، خیال، برزخ بین مراتب است؛ بین مرتبهٔ طبیعت و مجرّدات و نیز بین عقل مجرّد و بدن مادّی. در مورد انسان، هم شأن وجودی دارد و هم شأن معرفتی (کربن ۱۳۹۰: ۲۲ ـ ۲۱). عنصر خیال در دستگاه فکری ابن‌عربی نقش بایسته‌ای دارد و اهمیت این مقوله برای او تا اندازه‌ای است که معتقد است: «هرکس مرتبهٔ خیال را نشناسد، معرفتی مجموع و یکجا نخواهد داشت. اگر این رکن از معرفت برای عارفان حاصل نشود، بویی از معرفت به مشامشان نرسیده است» (حکمت ۱۳۸۹: ۶۱).

بعد از شیخ اشراق و ابن عربی، اندیشمندان هر دوره‌ای دیدگاه‌های آنان را شرح و بسط کردند و حتّی به تکمیل آن پرداختند؛ مثلاً ملاصدرا در این باب نظرات مخصوص به خود را دارد؛ امّا هرچه رویکرد ابن عربی به مسئلهٔ خیال به دلیل تمایلات شهودی، رویکردی نزولی و وجودشناسانه است، رویکرد ملاصدرا به‌دلیل تمایلات فلسفی، رویکردی صعودی و معرفت‌شناسانه است (صانع‌پور ۱۳۸۹: ۱۰۷). در این بین، هانری کربن نیز که در زمرهٔ اندیشمندان نظرگاه دوم (افلاطون) (کربن ۱۳۹۵: ۴۹ ـ ۴۸) قرار می‌گیرد، همچون سهروردی بر حکمت باطنی شرق و وجه اشراقی فلسفهٔ ایرانی تأکید می‌کند. روش او پدیدارشناسی است؛ چون تجربه‌های دینی و عرفانی، باطنی و درونی هستند، فهم آن‌ها جز از راه روش‌هایی که مدعای اصلی آن‌ها کشف معانی نهفته و نیّات فاعلان از طریق توصیف و تفسیر همدلانه است، حاصل نمی‌شود (یوسفی و تابعی ۱۳۹۱: ۷۲). معنای پدیدارشناسی (فنومنولوژی) بر اساس ریشهٔ کلمه، بررسی فنومن (نمودها)ست در برابر بود (واقعیت) (اسمیت ۱۳۹۳: ۲۹). پدیدارشناسی «کوششی است برای شناسایی ذوات یا ماهیات که از طریق شهود و به‌واسطهٔ کون التفاتی آگاهی؛ یعنی حدوث نسبت و اضافه میان متعلَّق ادراک و فاعل

شناسایی حاصل می‌شود» (ریخته‌گران ۱۳۸۹: ۵۹).

آغازگر پدیدارشناسی به‌عنوان مکتب، ادموند هوسرل است. او در پدیدارشناسی به دنبال کشف مجدّد معنای لوگوس است. از این طریق است که پدیدارشناسی با مباحث زبانی و تأویلی ارتباط پیدا می‌کند. فیلسوفان بعد از هوسرل ـ مثل راینـاخ، اینگاردن و هایدگر ـ که مخالف با عقیدهٔ ایدئالیسم استعلاییِ او بودند، معتقدند که پدیدارشناسی باید توأم با هستی‌شناسی واقع‌گرایانه‌ای باشد؛ بنابراین نباید هستی و جهان طبیعت را در پرانتز بگذاریم؛ بلکه فعالیت‌های ما و معانی چیزها با نظر کردن به‌مناسبات زمینه‌ای یا بافتاری خویش با چیزها در جهان قابل تفسیر است (اسمیت ۱۳۹۳: ۴۵ ـ ۴۴)؛ امّا کربن در پدیدارشناسی (به‌عنوان یک مکتب مادی غربی که برای پدیدارها فراتر از سطح وجود مادی، سطح وجودی دیگری را مفروض نمی‌داند) از دیگر اندیشمندان فاصله می‌گیرد. هدف او نیز از بررسی پدیدار، رسیدن به ذات و ماهیت پدیدار است؛ امّا برعکس هوسرل، او ظاهر را راه رسیدن به باطن می‌داند و بین ظاهر و باطن به‌نوعی این‌همانی قائل است (جهانگیری زینی ۱۳۹۸: ۵۱). کربن تنها به اصولی از پدیدارشناسی که به او کمک می‌کنند تا به باطن و ماهیت پدیدار اجازهٔ آشکارشدن بدهد، وفادار می‌ماند. کربن، پدیدار یا صورت را راه رسیدن به ذات می‌داند. از نظر او، پدیدار، دیگر حیث التفاتی محض یا صرف محتوای آگاهی نیست؛ بلکه مظهر و مجلای باطن است. باطنی که جز با پنهان‌کردن خودش نمی‌تواند آشکار شود. پدیدار صرفاً پدیدار آگاهی نیست؛ بلکه پدیدار واقعیت است (کربن ۱۳۹۰: ۱۲ ـ ۱۱). پدیدارشناسی از نظر کربن به این دلیل باید برای بررسی وقایع خیال منفصل به‌کار گرفته شود که پدیده‌ها را در جایگاه واقعی خودشان بررسی می‌کند. کربن معتقد است تخیّل، موجب شناخت می‌شود، شناختی از موضوعی متناسب با تخیّل. کار پدیدارشناسی کربن این است که دریابد محتوای آگاهی عرفای مسلمان که عالم واسطه و خیال منفصل را تجربه کرده‌اند، چیست و چه کیفیتی دارد؟ با این توضیحات، این مقاله نیز که با روش پدیدارشناسی کربن نوشته شده است، می‌کوشد به بررسی اجزای عالم خیال منفصل در قصّه‌های «تلخون» و «آه» بپردازد.

۶ـ پرسش‌های پژوهش

۱. مهم‌ترین عناصر خیال منفصل در قصّه‌های «تلخون» و «آه» کدام‌اند؟

۲. با عنایت به مارکسیست‌گرایی بهرنگی، حضور عالم خیال منفصل در قصه‌های مزبور، چه تأثیری بر قصّه‌ها گذاشته است؟

۷ـ بحث و بررسی

عالم خیال منفصل ـ که کربن آن را از طریق آموزه‌های عارفان مسلمان تعریف

می‌کند ـ عالمی است در حدّ فاصل عالم مادهٔ محض و عالم عقل محض. در این عالم که ارض مکاشفات و وقایع خیالی است، جسم، صعود می‌کند و روحانی می‌شود و روحانیّات نزول می‌کنند و به جسمانیّت نزدیک می‌شوند. بسیاری از کرامات عرفا و سرگذشت انبیا، بدون درک آن در این اقلیم معنوی قابل درک و فهم نیست. ابزار درک و اتّصال به این جهان ملکوتی، قوهٔ خیال در انسان است که شبیه به عالم خیال است. «خیال به‌عنوان یک قوّهٔ جادویی خلّاق که موجد عالم محسوس است، روح مطلق را در قالب اشکال و الوان ایجاد می‌کند» (کربن ۱۳۹۰: ۲۷۵). وجود قوّهٔ خیال به‌خودیِ‌خود عالم خیال را اثبات می‌کند؛ چون هر وجهی از وجود، وجهی از ادراک است؛ به بیان دیگر، هر جنبه از ادراک، تعلّق دارد به مابه‌ازای خارجی خود در وجود (ابراهیمی دینانی ۱۳۷۹: ۱۱).

۷ـ ۱ـ انفسی‌بودن زمان

زمان پدیده‌های عالم خیال منفصل، زمان آفاقی متّصل نیست که به‌عنوان بُعد چهارم از موجودات در نظر مشائیان شناخته می‌شود؛ بلکه زمان انفسی منفصل (زمان قدسی) است؛ یعنی زمانی است کیفی و دایره‌ای، نه کمّی و مستقیم. بررسی حوادث خیال منفصل در تاریخ آفاقی موجب فروکاهی آن حوادث به حکایاتی مجازی می‌شود که تنها به این دلیل که قابل بیان عادی نیست، در قالب داستان بیان شده‌اند؛ امّا در زمان دایره‌ای، گذشته و حال و آینده جمع می‌شوند و اتّصال، جای خود را به انفصال می‌دهد (کربن ۱۳۹۰: ۱۷ ـ ۱۵)؛ لذا تاریخ در عالم خیال منفصل از نوع انفسی و درونی است. در قصّهٔ «تلخون»، جوانی که از سمت آه برای بردن تلخون آمده بود:

> تلخون را به ترک اسب سفیدرنگش سوار کرد و اسبش را هی زد. تلخون دست در کمر مرد جوان انداخته، سرش را به پشت او تکیه داد و خودش را محکم به او چسبانید. مثل این که می‌ترسید او را از دستش بقاپند. اسب دو به دستش افتاد و به‌تاخت دور شد. ماه‌ها و سال‌ها از دریاهای آب و آتش گذشتند، ماه‌ها و سال‌ها درّه‌های پر از ددان خونخوار را زیر پا گذاشتند، ماه‌ها و سال‌ها عرق ریختند ... هزاران فرسخ به سوی خاور و هزاران فرسخ به سوی باختر راه سپردند، هزار و یک صحرای خشک و بی‌علف را که آتش از آسمان آن‌ها می‌بارید پشت سر گذاشتند ... لیکن تمام این‌ها در نظر تلخون به اندازهٔ یک چشم برهم‌زدن طول نکشید (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۱۸ ـ ۴۱۷).

چنان‌که ملاحظه شد، در این داستان، زمان امری خطی و آفاقی نیست؛ زیرا تلخون و جوان، ماه و سال‌ها در سفرند و هزاران کیلومتر را طی می‌کنند؛ امّا طی‌کردن آن مسافت، به اندازهٔ یک چشم برهم‌زدن است.

در پایان همین داستان و پشت سر گذاشتن ماجراهای «گم و شکنجه‌شدن صاحب باغ توسّط زن آشپز»، «نابودی اژدهایی که جلوی آب را می‌گرفت»، «روکردن دست زن فاسق تاجر» و «گرفتن فنجان و پَرِ توی آن از تاجر»، تلخون پس از ده سال (توسّطَ

آه) بـه همـان باغـی بازمی‌گـردد کـه جـوان از فـراز درخـت بـه پاییـن سـقوط کـرده بـود:

آه او را بـه بـاغ بـرد. بـاغ بـه همـان حالـت پیشـین بـود. منتهـا همه‌چیـز در همـان حـال کـه بـود، ایسـتاده بـود، خشـک شـده بـود. حتّـی بـرگ درختـی هـم تـکان نخـورده بـود ... آه گفـت ده سـال اسـت کـه آب از آب تـکان نخـورده، ده سـال اسـت کـه مرغـی نغمـه نخوانـده ... ده سـال اسـت کـه جـوان زیـر ایـن درخـت دراز کشـیده، ده سـال اسـت کـه خونـش منجمـد شـده، ده سـال اسـت کـه دلـش نتپیـده. تلخـون بـا تلخـی گفـت: آه راسـت می‌گویـی!» «بعـد پـر را بـر آب زد، آب را بـه کمـر جـوان کشـید. جـوان عطسـه‌ای کـرد و بلنـد شـد.

ـ تلخون چرا مرا بیدار نکردی؟ مثل اینکه زیاد خوابیده‌ام.

تلخـون گفـت: تـو نخوابیـده بـودی، مـرده بـودی. می‌شـنوی؟ مـرده بـودی ... ده سـال اسـت کـه غمـت را می‌پـرورم (بهرنگـی ۱۳۸۱: ۴۳۳).

چنان‌کـه ملاحظـه می‌شـود، تلخـون در ایـن داسـتان پـس از ده سـال بـه نـزد جـوان بازمی‌گـردد؛ امّـا ایـن انـگار لحظـه‌ای گذشـته و فـردِ مـرده گمـان می‌بـرده کـه فقـط زیـاد خوابیـده اسـت! ایـن سـاختار زمانـی در قصـهٔ «آه» هـم عینـاً تکـرار می‌شـود؛ بدین‌ترتیـب کـه دختـر پـس از مـردن همسـرش و از سـر گذرانـدنِ ماجراهـای «گـم و شکنجه‌شـدن پسـر خانـم توسّـط دایـه»، «اژدهـا زاییـدن زن خانـه و بیرون‌آمـدن پسـر ماهـروی از جلـد اژدهـا توسّـط دختـر»، «روکـردن دسـتِ زن فاسـق مـرد» و «گرفتـن قوطـی روغـن و پَـرِ تـوی آن از مـرد»، بـا آه پیـش جنـازهٔ همسـرش بازمی‌گـردد کـه همچـون سـنگ افتـاده بـود: «آه دختـر را بـرد بـه بـاغ، بـالای سـر شـوهرش. دختـر قوطـی را درآورد و کمـی روغـن بـه زیـر بغـل پسـر مالیـد. پسـر عطسـه کـرد و پـا شـد نشسـت. درخت‌هـا بـاز گل کردنـد و پرنده‌هـا بنـا کردنـد بـه آوازخوانـدن» (بهرنگـی ۱۳۸۱: ۴۶۴).

۷ـ ۲ـ عدم تبعیت از جغرافیای مادی

اساسـاً نویسـندگان قصّه‌هـای خـلاق، آفرینـندگان فرعـی جهـان ثانوی‌انـد. جهـان ثانـوی نویسـندگانِ عوالـم عینـی و بـه اصطـلاح غیـر وهمنـاک، بـه جهـان اولیـه شـباهت دارد. «نویسـندگان قصّـه‌ی خـلاق ایـن جـواز را دارنـد کـه جهـان اولیـه را در خدمـت هنـر خـود تغییـر دهنـد. تغییـر از آنجـا آغـاز می‌شـود کـه جهان ثانـوی مؤلّـف از آن جهـان فراتـر می‌رود و تبدیـل بـه جهانـی دیگـر می‌شـود. ایـن آفرینـش فرعـی جهـان سـوم نـام دارد» (حـرّی ۱۳۹۳: ۴۵) کـه در پدیدارشناسـی کربـن همـان عالـم خیـال منفصـل اسـت. جایـگاه عالـم خیـال منفصـل مابیـن عالـم محسوسـات و عالـم معقـولات، و برزخـی اسـت مابیـن دو عالـم مـادّه و مجـرّد. نقـش ایـن عالـم برزخـی، در درجـهٔ نخسـت ایـن اسـت کـه پیوسـتگی وجـود و دسـت‌یافتن بـه مراتـب وجـودی برتـر را میسّـر سـازد. ایـن جهـان، جایـگاه رویدادهـای روان یـا حکایت‌هـای اشـراقی اسـت کـه در مراتـب حـالات عرفانـی اهمیتـی به‌سـزا دارنـد. بـه سـخن دیگـر، عالـم خیـال منفصـل، بسـتر پیوندآفریـن مناسـبی بـرای زبـان نمادیـن

است؛ چراکه صور مثالین در همین جایگاه نیمه‌معنوی و نیمه‌محسوس می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند. این جهان به دلیل استعداد تحوّل‌پذیری‌اش، نوعی جغرافیای اشراقی است که مدائن غیبی، کوهساران، چشمه‌ساران و رودخانه‌های خاص خود را دارد (شایگان ۱۳۹۴: ۸۵). در قصّهٔ «تلخون» و در همان سفر او با جوان می‌خوانیم که آن‌ها از مکان‌هایی گذر می‌کنند که با مکان‌های مادی قدری متفاوت‌اند و در عالم واقعی دیده نمی‌شوند:

> اسب دو به دستش افتاد و به تاخت دور شد. ماه‌ها و سال‌ها از دریاهای آب و آتش گذشتند ... ماه‌ها و سال‌ها عرق ریختند و از کوه‌های یخ‌زده و آتش‌گرفته بالا رفتند و از سرازیری‌های یخ‌زده و آتش‌گرفته پائین آمدند. ماه‌ها و سال‌ها از بیشه‌های تیره و تاریک که صداهای «می‌کشم، می‌درم» از هر گوشهٔ آن به گوش می‌رسید، گذشتند ... ماه‌ها و سال‌ها اژدهای هفت‌سر و هزارپا، سر در عقب آن‌ها گذاشتند و نفس آتشین و گند خود را روی آن‌ها ریختند و عاقبت جرقه‌های سم اسب جوان چشم‌های آن‌ها را کور گردانید و راه را گم کردند ... هزار و یک صحرای خشک و بی‌علف را که آتش از آسمان آن‌ها می‌بارید، پشت سر گذاشتند (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۱۸ ـ ۴۱۷).

وجود مکان‌هایی چون «دریاهای آب و آتش»، «کوه‌های یخ‌زده و آتش‌گرفته»، «سرازیری‌های یخ‌زده و آتش‌گرفته» و ... که عمدتاً پارادوکسیکال هم هستند، در عالم مادی و واقعی نمود ندارد و اساساً حضور در این مکان‌ها به دستیاری عنصر خیال (و در عالم خیال منفصل) صورت می‌گیرد. در پایان همین داستان نیز چنان‌که گذشت، وقتی تلخون پس از ده سال به همان باغی بازمی‌گردد که جوان در آن مرده بود، مکان و صحنهٔ داستان به همان صورت نخستین و دست‌نخورده مشاهده می‌شود و این در عالم واقعیت شدنی نیست:

> آه او را به باغ برد. باغ به همان حالت پیشین بود. منتها همه‌چیز در همان حال که بود، ایستاده بود، خشک شده بود. حتّی برگ درختی هم تکان نخورده بود ... آه گفت ده سال است که آب از آب تکان نخورده، ده سال است که مرغی نغمه نخوانده ... ده سال است که جوان زیر این درخت دراز کشیده، ده سال است که خونش منجمد شده، ده سال است که دلش نتپیده (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۳۳).

مکان این داستان عالم خیال منفصل است که باغ و صحنهٔ داستان در طول ده سال هیچ تغییری نمی‌کند و همه‌چیز در جای نخستین خود وجود دارد. در قصهٔ «آه» هم می‌بینیم که دختر پس از، از سر گذراندنِ ماجراهای مختلف، پس از سال‌ها با «آه» پیش جنازهٔ همسرش بازمی‌گردد که سال‌هاست همچون سنگ افتاده و خوابیده است. «دختر گفت: آقا خوابیده؟ آه گفت: همان‌طوری که دیده بودی، مثل سنگ افتاده خوابیده» (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۶۴). بی‌تردید جنازه پس از چند سال پوسیده و از بین خواهد رفت؛ امّا از آنجا که مکان این داستان، عالم خیال منفصل است، جسم مرد بدون هرگونه تغییری برجای نخستین و مرد هنوز خوابیده است.

۷ـ ۳ـ پیروی‌نکردن از مختصات ماده

در نظرگاه ارسطویی و دیگر تفکّرهای منشعب از او که تکیه و تأکید بر مادّه است و دیگر بُعدهای هستی جایی ندارند، تنها محدودهٔ مادی پدیده‌ها تبیین و بررسی می‌شوند و دیگر بُعدهای آن، نه‌تنها مورد غفلت، که اصلاً انکار می‌شوند. حال آنکه در واقع امر پدیده‌ها می‌توانند در مراتب وجودی فرامادی نیز حاضر شوند و تنها امر لأزم در جهت فهم این پدیده‌ها در مراتب وجودی فرامادی، درک ویژگی‌های مختص هر مرتبه از وجود است (جهانگیری زینی ۱۳۹۸: ۱۱۷). در قصّهٔ «تلخون»، هنگام گردش‌کردن در باغ، وقتی که جوان برای کندن سیب تازه از درخت بالا می‌رفت:

> تلخون از پایین نگاه می‌کرد و از قامت کشیدهٔ جوان لذّت می‌برد. یک پَر مرغ کوچک به کمر جوان چسبیده بود. تلخون دست دراز کرد آن را بردارد ... تلخون نوک پر را گرفت و کشید، کشیدن همان و سرنگون‌شدن جوان از درخت همان. تلخون نخست گیج شد، ندانست چکار کرده است و چکار باید بکند. بعد که به روی جوان خم شد دید مرده است (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۱۹).

ارتباط جان جوان با پر مرغی که به کمرش چسبیده بود، بیرون از مختصات جهان مادی و به عبارتی، از نوع ارتباط‌های فرامادی است. پیوند این ابعاد مادی و فرامادی فقط در جغرافیای عالم خیال منفصل صورت می‌گیرد؛ چراکه قوهٔ خیال می‌تواند از عالم خارج تصویرگری صرف کند که چون در مورد وجود واقعی است، توهّم نیست و نیز می‌تواند در عارف در خدمت قوّهٔ همّت قرار گیرد و آنچه در آن، مصوَّر و منعکس شده است (از عالم خیال منفصل) را فرافکنی کند و یک واقعیت خارجی فراروانی شکل دهد (کربن ۱۳۹۰: ۳۳۱). نظیر همین اتّفاق در داستان «آه» می‌افتد. جوان و دختر به باغ گل سرخ می‌روند و در آنجا:

> دختر نگاه کرد دید پَر کوچکی به زیر بغل مردش چسبیده است. دست دراز کرد و پر را گرفت کشید. پر کنده شد؛ امّا هوا ناگهان ابری شد و دختر بیهوش به زمین افتاد و وقتی چشم باز کرد، کسی را ندید. جوان دراز کشیده، مرده بود. آه کشید، آه آمد (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۵۸).

همچنین در داستان «تلخون» نوشته شده:

> بار سوم، تلخون را مرد تاجری خرید. این تاجر در دار دنیا فقط یک زن داشت که او هم بچه‌ای نیاورده بود ... شب‌هنگام دور هم نشستند با هم شام خوردند و خوابیدند. تاجر و زنش در یک طرف اطاق و تلخون در طرف دیگر. طرف‌های نیم‌شب تلخون به صدایی چشم گشود. دید که زن تاجر از پهلوی شوهرش برخاست. شمشیری از گنجه درآورد، سر شوهرش را گوش تا گوش برید و در تاقچه گذاشت. آن‌وقت از صندوقی بهترین لباس‌هایش را درآورد، پوشید، هفت قلم آرایش کرد و مثل یک عروس زیبا

شـد. بعـد از خانـه بیـرون رفـت ـ تلخـون هـم پشـت سـرش ـ بـه قبرسـتانی رسـیدند. هفـت قبـر بـه جلـو رفـت، هفـت قبـر بـه راسـت و هفـت قبـر بـه چـپ. آن‌وقـت قبـر هشـتمی را بـا سـنگی زد. سـنگ قبـر مثـل دری بـاز شـد و زن داخـل شـد، تلخـون هـم در پشـت سـر او ... از پلکانـی سـرازیر شـدند. بـه تـالار بزرگـی رسـیدند کـه دور تـا دورش چهـل حرامـی بـا سـبیل‌های از بناگـوش دررفتـه نشسـته بودنـد و تریـاک دود می‌کردنـد ... حرامیـان بـا دف و دایـره میدان‌گرمـی کردنـد و زن زد و رقصیـد و خندیـد... زن تاجـر خواسـت بـه خانـه بـرود. تلخـون زودتـر از او آمـد و بـه رختخوابـش رفـت و خـود را بـه خـواب زد. وقتـی زن تاجـر بـه اطـاق آمـد، نخسـت لباس‌هایـش را کنـد، سـر و صورتـش را پـاک کـرد، بعـد از گنجـه فنجانـی بیـرون آورد کـه تـوی آن پـر مرغـی و آبـی بـود. پـر را بـه آب زد آب را بـه گـردن و سـر شـوهرش کشـید و سـرش را بـه جایـش چسـباند. فنجـان را در گنجـه گذاشـت و خواسـت کـه پهلـوی شـوهرش بخوابـد. مـرد تاجـر عطسـه‌ای کـرد و بیـدار شـد. تاجـر گفـت: زن! بدنـت خیلـی خنـک اسـت از کجـا می‌آیـی؟ زن گفـت: رفتـه بـودم قضـای حاجـت. گردنـت کـه درد نمـی کنـد؟ از بالـش پاییـن افتـاده بـود. مـرد گفـت: نـه! و هـر سـه بـه خـواب رفتنـد (بهرنگـی ۱۳۸۱: ۴۳۱ ـ ۴۲۹).

بعـد از اینکـه تلخـون دسـت زن را پیـش شـوهرش رو می‌کنـد، مـرد بـه او پیشـنهاد ازدواج می‌دهـد، امّـا «تلخـون نـگاه کـرد و فقـط گفـت: نـه! بهتـر اسـت به‌جـای همـهٔ این‌هـا آن فنجـان و پَـر تـوی آن را بـه مـن بدهـی. تاجـر آن‌هـا را بـه تلخـون داد» (بهرنگـی ۱۳۸۱: ۴۳۲). در داسـتان «آه» هـم نصفه‌هـای شـب دختـر بیـدار شـد، بـا شمشـیر سـر آقـا را بریـد و خشـک کـرد و گذاشـت تـوی تاقچـه. بعـد هفـت قلـم آرایـش کـرد و لبـاس پوشـید و بیـرون رفـت. سـپس بـا نوکـرش بـه خانـه‌ای رفتنـد کـه چهـل حرامـی در آن بـود. زدنـد و رقصیدنـد و شـادی کردنـد. «زن آمـد تـوی قوطـی کوچکـی یـک پـر و مقـداری روغـن آورد. روغـن را بـا پـر بـه سـر و گـردن شـوهرش مالیـد و سـرش را بـه گردنـش چسـباند. مـرد عطسـه کـرد و بیـدار شـد» (بهرنگـی ۱۳۸۱: ۴۶۳). مـرد «در خانـه بـه دختـر گفـت: بیـا زن مـن شـو، تمـام مـال و ثـروت مـن مـال تـو باشـد. دختـر گفـت: نـه مـن بایـد بـروم. پَـر و قوطـی را بـه مـن بـده، بـروم. تاجـر قوطـی روغـن را بـه دختـر داد ...» (بهرنگـی ۱۳۸۱: ۴۶۴).

منطـق ایـن رخدادهـا بـا مختصـات دنیـای مـاده توجیه‌پذیـر نیسـت؛ بـه دیگـر سـخن، ایـن وقایـع، جایـگاه مخصـوص بـه خـود را دارنـد. در دنیـای واقعـی، مـرده هرگـز پـس از ده سـال زنـده نمی‌شـود و یـا چنان‌کـه در قصـهٔ «آه» می‌خوانیـم، هیـچ زنـی اژدهـا نمی‌زایـد! بـاری اژدهـا. دختـر در خانـهٔ صاحبـش می‌بینـد کـه خانـم خانـه همـواره ماتـم‌زده اسـت: «پرسـید: چـه خبـر اسـت؟ گفتنـد: سـال‌ها پیـش خانـم یـک بچـه اژدهـا زاییـده. انداختـه تـوی زیرزمیـن. اژدهـا روزبـه‌روز گنده‌تـر می‌شـود؛ امّـا خانـم نـه دلـش می‌خواهـد او را بکشـد و نـه می‌توانـد آشـکار کنـد و بـه همـه بگویـد کـه اژدهـا بچـه‌اش اسـت» (بهرنگـی ۱۳۸۱: ۴۶۱). امـکان زاییـدن اژدهـا توسـط یـک زن در عالـم واقـع، امـری محـال اسـت و هیـچ توجیـه مـادی و منطقـی‌ای نـدارد؛ امّـا بـه یـاری خیـال و در پهنـهٔ بی‌کرانـهٔ آن می‌تـوان ایـن رخـداد را متصـوّر شـد.

درواقع اینکه ایجاد صورت متمثّل در وعای قوهٔ خیال، علّتی در خارج داشته باشد و اینکه از طریق حواس به آن صعود کنند یا اینکه صورت متمثّل از درون، ایجاد شده باشد و از طریق معقولات با کاربرد قوه‌ی خیال خلّاق، برای حضور بخشیدن به‌آن‌ها به‌سوی آن نزول کنند، در همهٔ این مواردی که این صورت در قوهٔ خیال ایجاد می‌شود، موضوع حقیقی، مشاهده است» (کربن ۱۳۹۲: ۹۴).

در ادامهٔ داستان می‌خوانیم:

دختر گفت: «مرا بگذارید توی یک کیسهٔ چرمی و دهانش را ببندید و بیندازید جلوی اژدها». همین‌طور کردند و دختر را انداختند جلوی اژدها. اژدها نگاهی به کیسه کرد و گفت: «دختر! از جلدت بیا بیرون، بخورمت». دختر گفت: «چرا تو درنیایی من دربیایم؟ بهتر است اول خودت از جلدت بیرون بیایی». هرچه اژدها گفت، دختر قبول نکرد. عاقبت اژدها مجبور شد از جلدش دربیاید. پسری بود مثل ماه (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۶۲ ـ ۴۶۱).

۷ـ ۴ـ شیوهٔ خیالی (مثالی) در ادراک و آگاهی

اثبات عالم خیال منفصل و به‌تبع آن قوهٔ ادراکی خیال در انسان، منبعی فرامادی از آگاهی و ابزاری غیرِعقلی برای ادراک و کسب معرفت معرفی می‌کند. بر این اساس، انسان با تقویت قوای نفسانی و باطنی خویش می‌تواند از غیب، ندیده، نشنیده، ندانسته و یا از ضمیر دیگران و یا حتی از آینده اطلاع کسب کند و این موارد را نیز در قلمرو دانش خویش درآورد. این قابلیتی است که تنها با اتّصال نفس به‌عالم خیال منفصل ممکن می‌شود و وجود آن، خود دلالتی است بر وجود عالمی فرامادی به نام خیال منفصل (جهانگیری زینی ۱۳۹۸: ۱۲۹). از فحوای داستان «تلخون» برمی‌آید که تلخون که از پدرش دل و جگر می‌خواسته، از پیش می‌دانسته است که پدرش نمی‌تواند در شهر دل و جگر پیدا کند. در بخشی از داستان که تاجر از فقدان دل و جگر در شهر عاجز و درمانده شده بود، می‌خوانیم:

تمام شهر را زیر پا گذاشت. چیزی پیدا نکرد. عصر خسته و کوفته در قهوه‌خانه‌ای نشست. کمی نان و پنیر، دو تا چایی خورد و به راه افتاد. در این فکر بود که به دخترش چه جوابی خواهد داد. شش دختر دیگرش می‌توانستند خواسته‌شان را داشته باشند؛ امّا دختر هفتمی، ته‌تغاری نمی‌توانست و خیلی بد می‌شد. مرد تاجر از هیچ‌چیز سر درنمی‌آورد. فقط پس از مدت‌ها فکر این را دریافت که تلخون می‌دانسته در شهر دل و جگر پیدا نمی‌شود، و او و شش دخترش نمی‌دانسته‌اند. یکی می‌دانست، هفت‌تای دیگر نمی‌دانسته‌اند. خوب از کجا می‌دانست؟ مرد تاجر این را هم نمی‌دانست. اصلا هیچ‌چیز نمی‌دانست (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۱۴).

۷ـ ۵ـ تجسّم و تجسّد معانی

در عالم خیال منفصل حتّی مفهوم و معنا می‌تواند صاحب جسم و شخصیت و متجسّد شود.

برخلاف جهان خاکی ما که در آن، حالات درونی ما نامشهود می‌مانند و ظواهر اعمال ما به ظواهر خارجیِ قابل تحقیق محدود می‌گردد، در زمین آسمانی، همین اعمال صورت دیگری می‌یابند و حالات درونی، صوری قابل رؤیت را منعکس می‌سازند؛ برخی به شکل کاخ‌ها درمی‌آیند، برخی دیگر به‌صورت حوران، جمعی دیگر به‌صورت گل‌ها، گیاهان، درختان، جانوران، باغ‌ها و جویبارهای آب روان و ... (کربن ۱۳۹۵: ۱۵۲).

ابن‌عربی نیز در عالم رؤیا و زمانی که بیمار بود اعراض را به‌شکل مجسّم می‌بیند؛ یعنی سورهٔ یاسین را در صورت شخصی زیبامنظر درک می‌کند (ابوزید ۱۳۸۵: ۴۸). این مقوله در داستان‌های «تلخون» و «آه» با تجسّدیافتن «آه» صورت می‌یابد؛ در این داستان‌ها، «آه» در قالب و هیأت انسان حضور پیدا می‌کند. در قصّهٔ تلخون می‌خوانیم:

مرد تاجر فکر کرد هوا به سرش زده، تند راهش را پیش کشید و رسید به سر پیچ کوچه‌شان، که دید پاهایش کُند شد. نمی‌توانست دست خالی به خانه برود. به دخترش چه جوابی می‌داد؟ هیچ‌وقت این اندازه عاجز نشده بود. آهی از ته دل کشید که بگوید اگر قدرت این را داشتم که به دل و جگر دسترسی پیدا کنم، دیگر غمی نداشتم. ناگاه چیزی مُرکب از سوز و دود و آتش جلویش سبز شد: تو کیستی؟ جواب شنید: «آه»! مرد تاجر گفت: «آه»؟ آه گفت: «بلی، چه می‌خواهی»؟ مرد تاجر گفت: «دل و جگر». آه گفت: «دارم، امّا به یک شرط می‌دهم». مرد تاجر قد و بالای ریزه آه را ورانداز کرد. باور نمی کرد که یک همچو موجودی حرف بزند و دل و جگر داشته باشد (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۱۵).

شبیه همین ماجرا در داستان «آه» نیز دیده می‌شود. آنجا که:

تاجر رفت خرید و فروشش را کرد، پیراهن و جوراب را خرید؛ [امّا خریدِ] گل یادش رفت. آمد به خانه. توی خانه نشسته بودند که یک‌دفعه یادش آمد گل نخریده و آه کشید. در این موقع در خانه را زدند. تاجر پا شد رفت، دید کسی افتاده دم در، یک قوطی هم دستش. تاجر گفت: «تو کیستی»؟ آن یک نفر گفت: «من آه هستم. گل آوردم برای موهای دختر کوچکترت» (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۵۵).

به نظر می‌رسد این بُعد از عالم خیال منفصل با یکی از عناصر دانش بیان؛ یعنی «استعارهٔ مکنیه» و خاصه «تشخیص» همخوانی دارد. در علم بیان، استعارهٔ مکنیه یکی از گونه‌های مهم استعاره است و شاید پرکاربردترین نوع آن تشخیص باشد که آن را «انسان‌وارگی یا استعارهٔ انسان‌مدار یا انسان‌واره یا جاندارپنداری یا نظایر آن»

(شمیسا ۱۳۸۳: ۶۴) می‌نامند و عبارت از «بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات انسانی و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زندهٔ دیگر» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۷: ۱۱۸). البته باید در نظر داشت که صور خیالِ دانش بیان از نوع خیال متّصل هستند؛ پس رقیقه و نازله و صورتی فروکاسته و ذهنی‌اند از حقایق عالم بالا. به هر ترتیب، در این داستان‌ها نیز چنان‌که ذکر شد، آه که پدیده‌ای غیرانسانی و به تعبیر نویسنده، چیزی «مرکّب از سوز و دود و آتش» است، در کالبد انسان ظهور و نمود می‌یابد و همچون انسان‌ها رفتار می‌کند. در همان داستان «تلخون»، دختر با کشیدنِ نوک پر و سرنگون‌شدن جوان از درخت:

> نخست گیج شد، ندانست چکار کرده است و چکار باید بکند. بعد که به روی جوان خم شد، دید مرده است. دو دستی بر سر خودش کوفت ... تلخون را اندوه سختی فرا گرفت. آهی از نهادش برآمد و ناگهان آه در جلویش سبز شد. آه گفت: دیگر از من کاری ساخته نیست. بیا ترا ببرم در بازار برده‌فروشان بفروشم. باشد که راه چاره‌ای پیدا کنی» (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۱۹).

همین اتفّاق در قصّهٔ «آه»: «دختر ... دست دراز کرد و پر را گرفت کشید. پر کنده شد ... جوان دراز کشیده، مرده بود. دختر آه کشید، آه آمد» (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۵۸).

نکتهٔ جالب این است که هم در داستان «تلخون» و هم در داستان «آه»، آه هنگامی ظاهر می‌شود که انسان‌ها (تاجر، تلخون و دختر) آه می‌کشند. در پایان داستان «تلخون»، دختر در این فکر بود که:

> چطور خواهد توانست حالا که علاج دردش را پیدا کرده است، بالای سر مراد خودش برسد و او را زیر درخت سیب ببیند ... فکر کرد «ای کاش می‌توانستم، امّا نمی‌توانم ... آه چه بد!» و این آه از نهادش برآمده بود. در حال چشمش به آه افتاد که به او نزدیک می‌شود (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۳۲).

نیز در پایان داستان «آه» هم می‌خوانیم که «تاجر قوطی روغن را به دختر داد. دختر آه کشید. آه آمد» (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۶۲).

۷ـ ۶ـ بروز فعل ذی‌شعور از غیرذی‌شعور

در دنیای واقعی و مادی، بروز و تجلّی کنش‌های انسانی (ذی‌شعور) از موجودی ذی‌شعور (جماد، حیوان، نبات و ...) ناشدنی است؛ ولی این امکان و ظرفیت در جغرافیای خیال منفصل قابل تصوّر است؛ برای مثال، در داستان «تلخون» وقتی که مرد تاجر از یافتن دل و جگر در شهر ناامید و مأیوس شد،

> از بس که خسته بود، سر راه، کنار دیوار باغی نشست که خستگی در کند. تازه نشسته

بود که صدایی از باغ به گوشش آمد: ـ «پس همه‌چیز روبه‌راه شده و دیگه هیچ دلی نمونده. نه میشه خرید، نه میشه فروخت»؟ ـ «نه دخترم! دیگه این‌جورا هم نیست. اگه خوب بگردی، می‌تونی پیدا کنی». مرد تاجر تا این را شنید بلند شد و سرش را از دیوار باغ تو کرد و امّا فقط دید خرگوش سفیدی در باغ هست که دارد بچّه‌هایش را شیر می‌دهد (بهرنگی ۱۳۸۱: ۴۱۴)

چنان‌که که مشاهده می‌شود، در این بخش از داستان، صحبت‌کردن و گفتگو به زبانی انسانی، کنشی بشری و ذی‌شعورانه است که توسّط خرگوش (و بچّهٔ شیرخواره‌اش) که موجودی است بی‌شعور، صورت می‌گیرد.

پیش از پایان مقاله، نکتهٔ مهم و قابل ذکر این است که بهرنگی را نویسنده‌ای با اندیشه‌های مارکسیستی دانسته‌اند و مشتهر است به داشتن افکار مارکسیستی (کوچکیان و قربانی ۱۳۸۹: ۸۸). چریک‌های فدایی خلق ایران، او را عضو برجستهٔ هستهٔ تبریز می‌نامیدند (بهروز ۱۳۹۸: ۹۵) و عکس‌های او را به‌عنوان الهام‌بخش دانشجویان چپ و اعضای کنفدراسیون دانشجویان ایرانی در تظاهرات سال‌های انقلاب ۱۳۵۶ـ۱۳۵۷ با خود حمل می‌کردند (فوران ۱۳۹۹: ۵۴۹) و لاجرم آثار بهرنگی باید در جرگهٔ نویسندگان رئالیست سوسیالیستی قرار گیرد؛ امّا اگر از منظر عالم خیال منفصل ـ یا ادبیات تخیّلی مدرن (فرهادپور ۱۳۸۳: ۸۴) و یا حتّی از منظر ادبیات که در آن امر موهوم هم می‌تواند زاییدهٔ خیال و پندار باشد و هم از واقعیت نشأت بگیرد؛ امّا واقعیتی که بنا به عوامل گوناگون اندکی غیرِعادی و اغراق‌شده به نظر می‌آید (حرّی ۱۳۹۳: ۵۷) ـ به بررسی داستان‌های صمد بپردازیم، خواهیم دید که بسیاری از قصّه‌های او بیرون از این حوزه قرار خواهند گرفت؛ زیرا اساساً رئالیسم سوسیالیستی به پیروی از نظریه‌های مارکسیسم و بر مبنای دیالکتیک ماتریالیسم پایه‌گذاری شده‌است (ارانی ۱۳۵۷: ۲) و این دیالکتیک مادی‌گرا ـ که در برابر نگرش‌های ایدئالیستی و غلبهٔ نیروی تخیّل قرار می‌گیرد ـ تنها در بدنهٔ مکتب **رئالیسم** ـ که مبنایی ماتریالیستی دارد و در راستای نشان‌دادن منتهی درجهٔ واقعیت‌مانندی تلاش می‌کند ـ ظهور و حضوری حقیقی می‌یابد؛ به دیگر تعبیر، در نظرگاه مارکسیست‌ها، هنر انعکاس‌دهندهٔ واقعیت و متعلّق به قلمرو ماده و تابع اصل ماتریالیسم دیالکتیک است (هادی و عطایی ۱۳۸۸: ۱۴۴) و به همین سبب رئالیسم، محبوب‌ترین شکل هنری مورد علاقهٔ مارکس و انگلس محسوب می‌شود (Stone 1988: 129). درمجموع، مارکسیست‌ها و سوسیالیست‌ها بر این باورند که «واقع‌گرایی تنها معیاری است که امروزه قادر است هنر را به میان مردم بازگرداند» (Klingender 1975: 49) و از این‌رو واقع‌گریزی در نظام اجتماعی آن‌ها که سخت به تعلیم و آموزش متعهّد است، جایی ندارد (سیم ۱۳۸۹: ۲۹ ـ ۲۷)؛ لذا «تخطّی از آن چیزی که آدمی معمولاً به‌عنوان حقایق ملموس (فیزیکی) می‌شناسند» (Hume 1984: 22) یا «هرگونه دورشدن از واقعیت و تغییر حقایق ملموسِ مورد قبول همگان» (حرّی ۱۳۹۳: ۳۶) که اساساً در زمرهٔ ادبیات غیرِمحاکاتی جای می‌گیرند، در قاموس مارکسیست‌ها قابل پذیرش نیست؛ زیرا در

این داستان‌ها، نه‌تنها واقعیت و منتهی درجهٔ واقعیت‌مندی به نمایش درنمی‌آید؛ بلکه نویسنده «امر واقع و ممکن را قلب کرده و به امری واقع‌گریز بدل می‌کند [... درنتیجه، کنش او] کارکردی واژگونه‌گرانه دارد و واقعیت را واژگون و به چیزی دیگر بدل می‌کند» (Jakson 1981: 12).

با این توضیحات معلوم می‌شود که بیشتر داستان‌های مارکسیستی در قالب مکتب رئالیسم شکل گرفته‌اند و اساساً واقع‌گرایی، از ضروریات اصلی ترویج و تبلیغ اندیشه‌های چپ‌گرایانه است؛ امّا با تأمّل در قصّه‌های صمد بهرنگی درمی‌یابیم که به‌جز چند داستانِ این نویسنده (بی‌نام، پسرک لبوفروش، یک هلو و هزار هلو، پوست نارنج، آدی و بودی)، باقی قصّه‌هایش یا از نوع ادبی فابل (گرگ و گوسفند، بز ریش سفید و ...) هستند، یا فانتزی و فانتاستیک (اولدوز و کلاغ‌ها، اولدوز و عروسک سخنگو و ...)، یا سمبلیک (ماهی سیاه کوچولو، دو گربه روی دیوار و ...) و یا اساساً قصّه‌هایی هستند از نوع غیرواقع‌گرا؛ مثل داستان‌های «کچل کفترباز»، «افسانهٔ محبّت»، «پیرزن و جوجهٔ طلایی‌اش»، «داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری»، «به دنبال فلک»، «سرگذشت یک دانه برف»، «سرگذشت دومرول دیوانه‌سر»، «موش گرسنه» و ... که می‌توان همهٔ این قصّه‌های غیرِواقع‌گرا را از منظر عالم خیال منفصل مورد بررسی قرار داد و اثبات کرد که عناصر این دنیای برزخی به‌طرز بارزی در داستان‌های صمد حضور دارند. او برای کودکان قصّه می‌نویسد و چندان هم دور از ذهن نیست که عناصر داستان‌هایش را از عوالم خیالی، ذهنی و وهمی وام بگیرد و کودکان را به دنیای خیال منفصل بکشاند.

۸ـ نتیجه

هانری کربن با تلفیق پدیدارشناسی (هوسرل) و هرمنوتیک غرب با شیوهٔ اشراقی دنیای شرق، روش ترکیبی و نوینی را ابداع می‌کند که در آن وقوع پاره‌ای رخدادها در عالم خیال منفصل صورت می‌گیرد. در این دنیا، پدیده‌ها نه به‌یکباره مادی و فیزیکی‌اند و نه به‌تمامی خیالی و عقلی؛ بلکه ترکیبی از عناصر مادی و خیالی‌اند و با هیأتی ترکیب‌مند و فیزیکی‌انتزاعی پدیدار می‌شوند. جهان موجود در داستان‌های «تلخون» و «آه» نیز از منظر روش پدیدارشناسی کربن، جهانی ترکیبی است و در زمرهٔ عالم خیال منفصل قرار می‌گیرد. برخی از مؤلفه‌های این عالم در داستان‌های «تلخون» و «آه» عبارت‌اند از: انفسی‌بودن زمان، عدم تبعیت از جغرافیای مادی، پیروی‌نکردن از مختصات ماده، شیوهٔ خیالی (مثالی) در ادراک و آگاهی، تجسّم و تجسّد معانی، و بروز فعل ذی‌شعور از غیرذی‌شعور.

همچنین اگر از منظر عالم خیال منفصل به بررسی داستان‌های صمد پرداخته شود، روشن می‌شود که بسیاری از قصّه‌های او بیرون از حوزهٔ اندیشه‌های مارکسیستی و سوسیالیستی قرار خواهند گرفت؛ زیرا واقع‌گرایی، از لوازم بایستهٔ ترویج و تبلیغ

اندیشه‌های چپ‌گرایانه است؛ امّا با تأمّلی در قصّه‌های صمد بهرنگی درمی‌یابیم به‌جز چند داستان، بیشتر قصّه‌های او در بافتاری غیرواقع‌گرا آفریده شده‌اند؛ قصّه‌هایی که می‌توان از منظر عالم خیال منفصل مورد بررسی قرار گیرند و اثبات کرد که عناصر این دنیای برزخی به‌طرز بارزی در داستان‌های صمد حضور دارند. از آنجا که او برای کودکان قصّه می‌نویسد، چندان دور از ذهن نیست بیش از آنکه به بازتاب آموزه‌های مرامی بپردازد، می‌کوشد تا عناصر قصّه‌هایش را از عوالم خیالی و عقلی وام بگیرد و کودکان را به دنیای خیال منفصل بکشاند.

منابع

ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین (۱۳۷۹). *عالم مثال از دیدگاه هانری کربن: در احوال و اندیشه‌های هانری کربن*. تهران: هرمس.

ابوزید، نصرحامد (۱۳۸۵). *چنین گفت ابن‌عربی*. ترجمهٔ احسان موسوی خلخالی. تهران: نیلوفر.

ارانی، تقی (۱۳۵۷). *آثار و مقالات تقی ارانی*. جلد دوم. تهران: اسطوره.

اسمیت، دیوید وودراف (۱۳۹۳). *پدیدارشناسی*. ترجمهٔ مسعود علیا. چاپ دوم. تهران: ققنوس.

الفاخوری، حنا و خلیل الجرّ (۱۳۵۵). *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. تهران: زمان (با همکاری انتشارات فرانکلین).

برخورداری، رمضان و هادی مدنی (۱۳۹۵). «تحلیل محتوای کیفی قصه‌های صمد بهرنگی به‌منظور بررسی امکان استخراج مضامین.» *خانواده و پژوهش*. دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۳۰. صص ۱۱۶ ـ ۹۳.

بهرنگی، صمد (۱۳۸۱). *مجموعهٔ کامل قصّه‌های بهرنگ*. تبریز: آناس.

بهرنگی، صمد (۱۳۸۸). *مجموعهٔ کامل قصّه‌های بهرنگ (متن کامل بیست و سه قصّه)*. تهران: زرّین و نگارستان کتاب.

بهروز، مازیار (۱۳۹۸). *شورشیان آرمان‌خواه*. چاپ شانزدهم. تهران: ققنوس.

تدیّن، عطاءالله (۱۳۸۶). *سهروردی شیخ اشراق: مدیحه‌سرای نور*. چاپ سوم. تهران: تهران.

جباریلر، هانیه و زینب چراغی (۱۳۹۳). «تحلیل آثار صمد بهرنگی با تکیه بر آموزه‌های مارکسیسم.» *مجموعه مقالات نهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*. صص ۱۵۶۰ ـ ۱۵۴۹.

جهانگیری زینی، محمّد (۱۳۹۸). «بررسی خیال منفصل در آثار عطار بر اساس رویکرد پدیدارشناسانهٔ هانری کربن.» *پایان‌نامهٔ دکتری*. دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه مازندران.

جهانگیری زینی، محمّد و دیگران (۱۳۹۷). «معیارهای تمیز وقایع خیال منفصل در *تذکرةالاولیا* به روش هانری کربن.» *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*. سال دهم، شمارهٔ ۱۹. صص ۱۷۳ ـ ۱۵۷.

حبیبی، آرش و دیگران (۱۳۹۳). *تصمیم‌گیری چندمعیارهٔ فازی*. رشت: کتیبه گیل.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۳). *کلک خیال‌انگیز: بوطیقای ادبیات وهمناک، کرامات و معجزات*. تهران: نشر نی.

حکمت، نصرالله (۱۳۸۹). *متافیزیک خیال در گلشن راز شبستری*. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.

درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۷۹). *یادمان صمد بهرنگی*. تهران: کتاب و فرهنگ.

روزبه، محمّدرضا (۱۳۸۷). *ادبیات معاصر ایران (نثر)*. چاپ سوم. تهران: روزگار.

ریخته‌گران، محمّدرضا (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته*. چاپ دوم. تهران: ساقی.

سیم، استوارت (۱۳۸۹). *مارکسیسم و زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ مشیّت علایی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

شایگان، داریوش (۱۳۹۴). *هانری کربن: آفاق تفکّر معنوی در اسلام ایرانی*. ترجمهٔ باقر پرهام. چاپ هفتم. تهران: فرزان روز.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۷). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ دوازدهم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *بیان و معانی*. چاپ هشتم. تهران: فردوسی.

صانع‌پور، مریم (۱۳۸۹). «رویکرد تطبیقی به نظریهٔ خیال در آرای ابن‌عربی و ملاصدرا.» *حکمت معاصر*. دورهٔ اول، شمارهٔ ۱. صص ۷۶ ـ ۵۵.

فدایی مهربانی، مهدی (۱۳۹۲). *ایستادن در آن‌سوی مرگ: پاسخ‌های کربن به هایدگر از منظر فلسفهٔ شیعی*. چاپ دوم. تهران: نشر نی.

فرهادپور، مراد (۱۳۸۳). «تالکین و ادبیات تخیلی مدرن.» *فارابی*. شمارهٔ ۵۳. صص ۹۶ ـ ۸۴.

فوران، جان (۱۳۹۹). *مقاومت شکننده (تاریخ تحوّلات اجتماعی ایران)*. ترجمهٔ احمد تدین. چاپ نوزدهم. تهران: آگاه.

کربن، هانری (۱۳۹۵). *ارض ملکوت: کالبد رستاخیزی ایران از ایران مزدایی تا ایران شیعی*. تألیف و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی. تهران: سوفیا.

کربن، هانری (۱۳۹۰). *تخیّل خلّاق در عرفان ابن‌عربی*. ترجمهٔ انشاءالله رحمتی. تهران: جامی.

کربن، هانری (۱۳۹۲). *تاریخ فلسفهٔ اسلامی*. ترجمهٔ سیدجواد طباطبایی. تهران: مینوی خرد.

لاهیجی، حکیم بهایی (۱۳۷۲). *رسالهٔ نوریه در عالم مثال*. مقدمه، تعلیقات و تصحیح سیدجلال‌الدین آشتیانی. چاپ دوم. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران: چشمه.

نصر، سیدحسین (۱۳۸۴). *سه حکیم مسلمان*. ترجمهٔ احمد آرام. چاپ ششم. تهران: علمی و فرهنگی.

هادی، روح‌الله و تهمینه عطایی (۱۳۸۸). «مبانی زیبایی‌شناختی رئالیسم سوسیالیستی.» *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. شمارهٔ ۶۴. صص ۱۴۸ ـ ۱۲۵.

یوسفی، علی و ملیحه تابعی (۱۳۹۱). «پدیدارشناسی تجربی راهی برای فهم تجربه‌های

دینـــی.» *جامعه‌شناســـی تاریخـــی*. دورهٔ چهـــارم، شـــمارهٔ ۱. صـــص ۹۳ ـ ۷۱.

Hume, C. (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen Press.

Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen Press.

Klingender, F. (1975). *Marxism and the Modern Art.* New York: Lawrence and Wishart.

Stone, I. F. (1988). *The Trial of Socrates*. New York: Jonathan Cape.

A Study of "the Imaginal World" in Samad Behrangi's Stories from the Perspective of Henry Corbin's Phenomenology (Case Study: "Talk̲hun" and "the Sigh")

Mostafa Mirdar Rezaei[1]
Siavash Haghjoo[2]

Abstract

The "Imaginal world" is the link between the material and immaterial universes. In other words, this world is an interworld whose events and elements are situated between the material and the intellectual worlds. Henry Corbin, by combining the phenomenology of Husserl (and other philosophers of this school) with the views of the great Eastern thinkers, especially with those of Shaikh al-Ishraq's, discovers this world. He, then, examines different texts from the point of view of this interworld. Among the texts that can be studied by the criteria of the imaginal are the stories of Samad Behrangi, an author who is generally known to be influenced by Marxist thought and is considered as one of the most prominent figures in children's literature. This paper employs a descriptive-analytical method to examine the elements of the imaginal in two of Behrangi's stories, "Talk̲hun," and "the Sigh". According to the findings of this study, some of the elements of the imaginal in these stories include, the subjective nature of time, disobeying physical geography, defying the properties of the matter, following the imagination in gaining understanding and awareness, embodiment and embodiment of meanings, and conscious action emanating from the non-conscious. Based on the present research, many of Behrangi's stories will fall outside the Marxist thought.

Keywords: Henry Corbin, Imaginal World, Phenomenology, Samad Behrangi

[1] Ph.D. & sessional instructor, Invited Lecturer, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran mostafamirdar@gmail.com
[2] Associate Professor in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University,Babolsar, Iran

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۴۲-۲۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4570.1046

بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی رمان *بیگانه* کامو و داستان *سگ ولگرد* صادق هدایت

شهرام احمدی[۱]
سایه غرایاق زندی[۲]

چکیده

اگزیستانسیالیسم جریانی فکری- فلسفی است که انسان را مرکز هستی می‌داند و در آن، انسان با تمام ابعاد وجودی و ذهنی خود، با مسائل مختلف، به‌ویژه مسائل هستی‌شناسانه مواجه می‌شود. آلبر کامو ازجمله نویسندگانی است که مؤلفه‌های مکتب اگزیستانسیالیسم در آثار و خاصه در داستان‌های آن‌ها مشاهده می‌شود. صادق هدایت به تأثیر از بزرگان مکتب اگزیستانسیالیسم در برخی از داستان‌هایش از عناصر این مکتب بهره می‌گیرد و به تعبیری برخی از آثارش ظرفیت خوانش اگزیستانسیالیستی دارند. نوشتار حاضر با روش تطبیقی و با مرکزیت مکتب آمریکایی، به بررسی بن‌مایه‌ها و ویژگی‌های فلسفهٔ وجودی در رمان *بیگانهٔ* آلبر کامو و داستان *سگ ولگرد* صادق هدایت می‌پردازد. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که بیشتر مؤلفه‌های مکتب اگزیستانسیالیسم در دو اثر مزبور وجود دارد؛ با این توضیح که برخی مؤلفه‌ها مانند «تنهایی» و «نوستالژی» در داستان *سگ ولگرد* نمود بیشتری دارند، برخی مؤلفه‌ها مانند «معناباختگی و پوچی» و «بدبینی و شکاکیّت» در *بیگانه* قوی‌ترند و پاره‌ای مؤلفه‌ها مثل «امیدواری و ناامیدی»، «جبر و اختیار» و «مرگ‌اندیشی و خودکشی» در هر دو اثر پایاپای هستند.

واژه‌های کلیدی: اگزیستانسیالیسم، صادق هدایت، آلبر کامو، ماهیت، وجود

[۱] استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسنده مسئول)
sh.ahmadi@umz.ac.ir
[۲] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
sayezandi3434@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۸

۱ـ مقدّمه

اگزیستانسیالیسم مکتبی فلسفی، و اساس آن دو عنصر اصلی وجود و ماهیت است؛ وجودی که از لزوم «بودن»: سخن می‌گوید و ماهیتی که در پاسخ به «بودن» معنا می‌یابد. در این زمینه، نویسندگان متعدّدی قلم‌فرسایی کرده‌اند و در بین این نویسندگان، برخی به شهرت رسیده و آثارشان بازتابی جهانی داشته است. در رمان *بیگانه* از آلبر کامو و داستان *سگ ولگرد* اثر هدایت، هر دو نویسنده با رویکرد گزارشی و در مقام مشاهده به پیرامون و اتّفاقاتی که برای آن‌ها می‌افتد، داستانشان را روایت می‌کنند. در هر دو روایت، اتّفاقات یا بی‌اهمیت است، یا طبیعی و مبهم. همچنین نگاه مشاهده‌گر به آن بی‌تفاوت است. جایی مرگ مادر، تبدیل به یک اتّفاق پیش پا افتاده می‌شود و در جای دیگر، سگی ولگرد دارای دو چشم زجرکشیده با هوش انسانی است. بیگانگی نسبت به جهان پیرامون که به‌نوعی سرگردانی انسان معاصر را به ذهن متبادر می‌کند، در هر دو اثر به‌خوبی مطرح می‌شود و آنچه از منظر اگزیستانسیالیسم اینجا پُررنگ نشان داده می‌شود، اختیار آدمی بعد از مواجهه با تصادف (اتّفاقات پیرامون) است. درواقع، رستگاری انسان اگزیستانسیال در این مواجهه اختیار و تصمیمی است که برای زندگی اعمال می‌کند.

۱ـ ۱ـ ضرورت و اهداف پژوهش

میزان حضور اگزیستانسیالیسم و مؤلفه‌های آن در رمان *بیگانهٔ* آلبر کامو و داستان *سگ ولگرد* صادق هدایت تا اندازه‌ای است که ضرورت بررسی آن‌ها از این منظر ناگزیر می‌نماید. بر این اساس، هدف این پژوهش، نمایان‌کردن بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی در دو اثر مزبور و نیز مقایسهٔ آن‌هاست. به بیانی دیگر، نگارندگان در این پژوهش می‌کوشند تا با بررسی دو متن مذکور از منظر مؤلّفه‌ها و بن‌مایه‌های اصلی مکتب اصالت، تصویر روشن‌تری از نوشته‌های این دو نویسنده ارائه دهند.

۱ـ ۲ـ پرسش‌های پژوهش

۱. کدام بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیسم در این دو اثر مشهودتر است؟

۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر از منظر اگزیستانسیالیستی با یکدیگر چیست؟

۱ـ ۳ـ روش و محدودهٔ پژوهش

به تعبیر هنری رماک، ادبیات تطبیقی یعنی بررسی ادبیات در آن‌سوی محدوده‌های

یک کشور خاص و مطالعهٔ روابط موجود مابین ادبیات و سایر حوزه‌های معرفتی و اعتقادی؛ مثل هنرها، تاریخ، فلسفه، علوم ادیان، علوم اجتماعی (جامعه‌شناسی، اقتصاد، سیاست و ...)؛ روشی که موجبات درک بهتر و جامع‌تری از ادبیات را به‌مثابهٔ یک کلّیّت و نه به‌عنوان یک یا چند پارهٔ مجزّا فراهم می‌کند و این رویکرد زمانی در ادای وظیفهٔ فوق موفّق خواهد بود که بتواند ضمن برقراری ارتباط میان چند ادبیات، سبب پیوند آن‌ها با سایر حوزه‌های دانش و فعّالیّت انسانی شود (۱۳۹۱: ۸). دو مکتب مهم درخصوص بررسی ادبیات تطبیقی وجود دارد. قدیمی‌ترین مکتب در این حوزه، مکتب فرانسوی است که بر اصل تأثیر و تأثّر آثار ادبی استوار است. این شیوه، مقایسهٔ صرف بین دو یا چند ادبیات نیست؛ بلکه نقطهٔ شروع و گامی ضروری است که امکان درک شباهت‌ها و یا تفاوت‌های موجود در بین آثار ادبی را فراهم می‌کند (المناصره ۱۹۸۴: ۱۱۸). مکتب دوم، مکتب امریکایی است که اصل تشابه را ـ به‌جای بحث تأثیر و تأثّر ـ در مقایسهٔ ادبیّات ملل مختلف ملاک قرار می‌دهد (عبود و دیگران ۲۰۰۱: ۵۳). در این شیوه که بی‌توجّه به مانع‌های سیاسی، زبانی و نژادی به بررسی ادبیات پرداخته می‌شود، ادبیات تطبیقی در تاریخ ادبیات محدود نمی‌شود (مکّی ۱۹۸۷: ۱۹۶). این پژوهش که با روش تطبیقی و با مرکزیت مکتب امریکایی نوشته شده است، قصد دارد رمان *بیگانهٔ* آلبر کامو و داستان *سگ ولگرد* صادق هدایت را از لحاظ بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی موجود در هر اثر، مورد بررسی قرار دهد. محدودهٔ این تحقیق نیز رمان *بیگانهٔ* آلبر کامو و داستان *سگ ولگرد* صادق هدایت است.

۱ـ ۴ـ پیشینهٔ انتقادی پژوهش

تاکنون پژوهش مستقلی به موضوع مقالهٔ حاضر نپرداخته است؛ امّا چند پژوهش که با موضوع این مقاله مرتبط هستند، عبارت‌اند از: مقاله «عشق و مرگ در آثار هدایت» از بهارلو (۱۳۷۹) که با بررسی بیست اثر از این نویسنده به دو مفهوم یادشده می‌پردازد که می‌توانند در بحث مرگ‌اندیشی یاریگر خواننده باشد. درواقع از منظر نویسنده، عشق و مرگ در آثار هدایت طبعاً یک بحث قراردادی است و بررسی امکانات، تفسیر همه‌جانبه آثار او را از نویسنده سلب می‌کند.. موسوی و همایون (۱۳۸۸) در مقالهٔ «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن‌بست نوستالژی در سگ ولگرد» آورده‌اند: «این داستان کوشیده تاریخ و بیچارگی انسان را در این جهان با نگاهی اگزیستانسیالیستی به نمایش بگذارد و با تأکید بر مبانی اندیشگی سارتر، زندگی رنج‌آور پات را به‌عنوان نمادی از زندگی انسان در این جهان به تصویر کشد؛ به‌گونه‌ای که داستان سگ ولگرد، نوستالژی را به‌عنوان مهم‌ترین عامل نابودکنندهٔ زندگی و وجود آدمی معرّفی می‌کند. در مقالهٔ «مرگ‌اندیشی هدایت؛ نگرشی فلسفی یا روان‌شناسانه»، شاهینی و نصر اصفهانی (۱۳۹۰) با توجّه به نظریهٔ روان‌شناسانهٔ فروید دربارهٔ دو غریزهٔ عشق و مرگ به‌عنوان دو غریزهٔ اصلی انسان، به بررسی

داستان‌های هدایت می‌پردازند. سپیده محمّداسماعیل‌زاده (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ خویش با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی هستی‌شناسی سارتر و کامو» می‌نویسد: اگزیستانسیالیسم (هستی‌شناسی) در قرن بیستم، به‌ویژه فلسفهٔ هستی‌شناسی سارتر و کامو بر این باور است که انسان، ماهیت خود را بر اساس اعمالش بنا می‌کند و این اعمال در ارتباط با دیگری حاصل می‌شود. این مکتب فلسفی و ادبی بر پایهٔ آزادی، مسئولیّت و انسانیّت بنا شده است. سیدحمید تقوی‌فرد (۱۳۹۵)در پژوهشی با عنوان بررسی «مفهوم انسان در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم با تأکید بر آثار آلبر کامو»، تلاش می‌کند که جایگاه انسان را در آثار کامو روشن کند و به دست بیاورد که مواجههٔ انسانِ آثار کامو با جهان چگونه است و تا چه حد مفهوم انسان در آثار آلبر کامو با مَفهوم انسان در آثار فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم منطبق است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، پژوهش‌های مزبور علی‌رغم پرداختن به مقولهٔ اگزیستانسیالیسم، به بررسی تطبیقی بن‌مایه‌ها و ویژگی‌های فلسفهٔ وجودی در رمان *بیگانهٔ* آلبر کامو و داستان *سگ ولگرد* صادق هدایت نپرداخته‌اند.

۲ـ بحث و بررسی

«اگزیستانسیالیسم اصطلاحی است که در نیمهٔ اوّل قرن بیستم رواج یافته؛ از ریشهٔ لاتین "Existence" به معنی "وجود" و "existential" فرانسوی و "existential" انگلیسی به معنی "وجود" گرفته شده است و به معنی "اصالت وجود" یا "تقدّم وجود بر ماهیت" است. در فلسفه، اصطلاحات "اگزیست" و "اگزیستانس" به چیزی که بسیار فعّال است تا منفعل، دلالت دارد و از این‌رو پیوندی نزدیک دارد با ریشهٔ ex "برون" + sistere از stare "ایستادن". در اصطلاح، اگزیستانسیالیسم به معنی "وابسته به وجود" یا در منطق "هستی اسنادی" است» (قبادی و توماج‌نیا ۱۳۸۶: ۱).

در این مکتب اومانیستی، بشر با احساس عدم سنخیّت و وانهادگی در مواجهه با دنیای به ظاهر پوچ، روزگار می‌گذراند. بهَ باور آنان زندگی بی‌معناست و این انسان است که تصمیم می‌گیرد در آغاز، امور را بشناسد و خود به زندگی معنا ببخشد.

اگزیستانسیالیسم دارای پهنهٔ گسترده‌ای است و هر نویسنده، بنیان‌ها و تقسیم‌بندی مختصّ به خودش را دارد؛ امّا با غور در آن تقسیم‌بندی‌ها می‌توان یازده ویژگی کلّی و مشترک قائل شد که شالودهٔ این مکتب به حساب می‌آیند. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: ۱. فردگرایی؛ ۲. انتخاب، آزادی و سرگردانی؛ ۳. وانهادگی، تنهایی و غربت؛ ۴. اضطراب و تشویش؛ ۵. معناباختگی و پوچی؛ ۶. بدبینی و شکاکیّت؛ ۷. امید یا ناامیدی؛ ۸. جبر و اختیار؛ ۹ـ ازخودبیگانگی و بی‌هویّتی؛ ۱۰. نوستالژی؛ ۱۱. مرگ‌اندیشی و خودکشی. در ادامه کوشش می‌شود که یازده بن‌مایه اگزیستانسیالیسم مزبور در رمان *بیگانه* و داستان *سگ ولگرد* مورد بررسی قرار گیرد؛ داستان‌هایی که

زندگی موجوداتی بیگانه را در جامعه‌ای دون به تصویر می‌کشد؛ موجوداتی که حتّی نمی‌توانند کوچک‌ترین اعتراضی به زیست خفّت‌بار خود کنند.

۲ـ ۱ـ فردگرایی

کی‌یر کگارد در قرن ۱۹ برای اولین‌بار توجّه را از عالمِ خارج به فرد انسانی معطوف ساخت و واژهٔ اگزیستانس را که تا آن زمان صرفاً به خدا اطلاق می‌شد، برای انسان به کار برد و آن را به‌عنوان ساحتی از وجود انسان در نظر گرفت. آنچه برای کگارد محوریت داشت، فرد و وجود انسان بود. در حقیقت او با تأکید بر فرد انسانی و احوالات مخصوص او تعریفی جدید از انسان ارائه کرد و ادبیات جدیدی را وارد فلسفه ساخت و از آن پس موضوعاتی نظیر نومیدی، اضطراب، تهوّع و ... به کلیدواژه‌های اصلی اصالت وجود تبدیل شد (زینلی و شهرآیینی ۱۳۹۳: ۲). در مکتب اصالت وجود، انسان فردیت خود را حفظ می‌کند و از جهتی انسانیتش وقتی محفوظ می‌ماند که فردیت خود را از دست ندهد (مردانی نوکنده ۱۳۸۱: ۳).

امّا باید دانست که او مرز باریکی بین فردگرایی و تنهایی قائل است؛ تنهایی به معنای احساس تنهابودن است که ممکن است فردِ تنها از شرایطی که در آن قرار گرفته است، راضی و خرسند نباشد و به ناچار تنها شده باشد؛ درحالی‌که فردگرایی، باوری است که فرد با میل خود تنهابودن را تجربه می‌کند و پذیرفته است که این‌گونه زندگی کند. با این توضیح، عنصری که در داستان *سگ ولگرد* بیشتر به چشم می‌خورد، بیش از آنکه فردگرایی باشد، تنهایی است؛ چراکه احساس بی‌کسی شدیدی همواره با پات بوده و از شرایطی که در آن قرار گرفته، دلشکسته و اندوهگین است. او خود را به آب و آتش می‌زند تا بتواند صاحبش را پیدا کند و اوضاع را به قبل برگرداند. رهاشدگی در پات از آنجا نشأت می‌گیرد که این سگ اسکاتلندی در پی احساس فردگرای خود، به دنبال غرایزش رفته است:

> قوّه‌ای مافوق قوای دنیای خارجی او را اراده کرده بود که با سگ ماده باشد، به‌طوری‌که حس می‌کرد گوشش نسبت به صداهای دنیای خارج سنگین و کند شده. احساسات شدیدی در او بیدار شده بود و بوی سگ ماده به قدری تند و قوی بود که سر او را به دوار انداخته بود» (هدایت ۱۳۸۳: ۱۶).

درحقیقت غرایز طبیعی و جنسی در فردیّت هر موجود سالمی وجود دارد که پات را به برآورده‌کردن آن سوق می‌دهد.

در رمان *بیگانه*، با دنیای بی‌روح مورسو روبه‌رو هستیم؛ خاصه در اوایل ماجرا که او تلاشی هم برای تغییر و بهبود این شرایط نمی‌کند. مورسو در آغاز مسیر پُرپیچ و خم زندگی، تبدیل به فردی منزوی شد که کوچک‌ترین مسائل آزارش می‌داد؛ امّا

بعدها این تنهایی را پذیرفت. او حتّی با وجود ماری نیز تنهاست و به مرور، باور به فردگرایی پیدا کرده. او می‌گوید، می‌خندد، با ماری رابطه برقرار می‌کند، به دوستش کمک می‌کند؛ امّا همچون پات، از درون تنهاست و تفاوت پات و مورسو در همین پذیرش و عدم پذیرش شرایط موجود است: «بار اوّل از ماه‌ها پیش، صوت صدایم را به‌طور واضح شنیدم. به نظرم صدایی می‌آمد که روزهای آزگار بیخ گوش‌هایم زنگ می‌زد و دیدم در تمام این مدّت با خودم (تنهایی) حرف زده بودم» (کامو ۱۳۹۷: ۱۰۶).

۲ـ ۲ـ آزادی، انتخاب و سرگردانی

آزادی در این مکتب یعنی جداشدن خود انسان از زمان گذشته به‌وسیلهٔ پنهان‌کردن نابود یا عدم خود (ربّانی ۱۳۶۷: ۱). سارتر حتّی بر این باور است که اگر انسان از قبل ماهیتش در علم خدا تصویر شده باشد، مجبور می‌شود همان‌گونه باشد که در علم خدا هست؛ از این‌رو آزادی از او سلب خواهد شد؛ بنابراین دیگر نمی‌تواند خود را آن‌گونه که خود می‌خواهد بسازد؛ از این‌رو، اساساً خدا را انکار می‌کند (مطهّری ۱۳۹۱: ۴۴۴). همچنین سارتر در خصوص انتخاب‌کردن یا نکردن معتقد است انتخاب در یک معنی ممکن است؛ امّا آنچه ممکن نیست، انتخاب‌نکردن است؛ درحالی‌که باید دانست که اگر فرد انتخاب نکند، باز هم انتخابی کرده است (زینلی و شهرآیینی ۱۳۹۳: ۱۲). امّا آزادی، اضطراب‌آور است و به عقیدهٔ کی‌یر کگارد اضطراب، سرگیجهٔ آزادی است؛ پس رابطهٔ آزادی در دلهره را از کی‌یر کگارد وام می‌گیرند و تنها سارتر مسئولیت هستی‌شناختی انسان را به‌سوی موضوع اخلاقی، سیاسی و جامعه‌شناختی تعهّد یا به زبانی دیگر، تعهّد به‌عمل سوق می‌دهد (دهقان ۱۳۹۶: ۲۶)؛ لذا بارزترین ویژگی انسان در تفکّر سارتر، آزادی است و بشر، آزاد است که انتخاب کند و سرنوشت خود را عینیت بخشد، حال که خدا مرده است؛ پس در حقیقت انسانی وجود دارد که وجود او پیش از ماهیت اوست (مردانی نوکنده ۱۳۸۱: ۲). اینکه بشر آزاد است به این معناست که به‌راستی پذیرفته شود که وجود انسان، مقدّم بر ماهیت اوست.

اگزیستانسیالیسم این امکان را به شخص می‌دهد که هر زمانی، هر تصمیمی که می خواهد، بگیرد. در این دو اثر هم مورسو و هم پات مثل هر موجود زندهٔ دیگری، آزاد هستند و آزادانه اقدام به کارهایی می‌کنند که می‌خواهند و این، یکی از شباهت‌های دو شخصیّت مذکور به حساب می‌آید؛ امّا تفاوتی که بین آن‌هاست، این است که مورسو از این ظرفیت، بهرهٔ بیشتری می‌برد و پات کمتر. شخصیت مورسو آزادتر به تصویر کشیده شده‌است و به همین خاطر انتخاب‌های بیشتری نیز می‌کند. درحقیقت هرچه میزان آزادی در فرد زیاد باشد، به همان اندازه هم بی‌پروا دست به انتخاب و گزینش می‌زند و می‌توان گفت مورسو به دلیل آزادی بیشتر، انتخاب می‌کند و در مقابل، پات بیشتر از اینکه انتخاب کند، انتخاب می‌شود.

درواقع، افرادی که آزادی کمتری دارند، بیشتر از اینکه انتخاب کنند، انتخاب می‌شوند. آن‌ها به دام حوادث روزگار می‌افتند و آماج تیرهای سرنوشت قرار می‌گیرند. پات نیز همچون مورسو انتخاب می‌کند و از طریق همین انتخاب‌ها مسیر زندگی خویش را نیز تغییر می‌دهد؛ امّا سرگردانی و وابستگی او به صاحبش و متعاقباً به دنبال وی گشتن، به مردم آن محلّه این اجازه را می‌دهد که هرگونه می‌خواهند، با او رفتار کنند. در اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی هدایت، پس از حذف حقیقت مطلق و نمودهای آن، اوّلین امکانی که فرد پیش روی خود می‌بیند، آزادی است که ابتدا با برداشتی عوامانه و سطحی فکر می‌کند هر مانعی از سر راهش برداشته شده است. احساس آزادی سبب می‌شود بشر خود را رها از همهٔ اجبارها دریابد؛ همان‌گونه که پات، برداشتن قلّاده را رهایی از هرگونه قید مسئولیت فرض می‌کند. واژهٔ «سرگردان» نیز که در این داستان برای سگ به‌کار گرفته شده است، می‌تواند بر آزادی پات صحّه بگذارد؛ زیرا بیشتر اوقات، آزادی به سرگردانی ختم می‌شود؛ به بیانی، سرگردانی نتیجهٔ آزادی است؛ بنابراین از همان روزی که پات از صاحبش جدا شد، هیچ‌گاه از محصورماندن همیشگی‌اش در این جهان آگاهی نداشت و همین ندانستن باعث شد تا پات از آزادی خود خشنود به نظر برسد. در *سگ ولگرد* اگرچه پات از جانب دیگران آزار می‌بیند؛ امّا آزادی ذاتی او به‌عنوان امکان زیستی نفی نشده‌است (دست‌غیب ۱۳۵۴: ۲۳۱ ـ ۲۳۰).

۲ـ ۳ـ وانهادگی، تنهایی و غربت

به زعم اگزیستانسیالیست‌ها، آدمی به حال خود وانهاده می‌شود، بعد با احساس تهی‌بودن، منزوی و تنها می‌شود و در نهایت غربت را تجربه می‌کند. درحقیقت، اصل دیگر وجودگرایانه، وانهادگی است که آن هم دستاورد و محصول آزادی است (نبی‌زاده اردبیلی و صلاحی ۱۳۹۵: ۱۰). تنهایی به معنای رهاشدن، مفهوم تکامل نیافتهٔ اگزیستانسیالیستی است که سر از تفکّر نیچه درمی‌آورد؛ ولی تنهایی به معنای اوّل مفهومی سقراطی دارد (اشو ۱۳۸۲: ۱۶۱). واژهٔ غربت نیز در آثار اگزیستانسیالیستی، نوعی احساس بیگانگی فلسفی توأم با طغیان و موضع‌گیری در برابر هستی است و با مفهوم غربتی که در ادبیات عرفانی مشاهده می‌شود، متفاوت است (محمدی و امین‌مقدّسی ۱۳۹۳: ۲۳۲).

تنهایی، پاسخی سخت و پیچیده و عمدتاً ناخوشایند به عزلت و یا کمبودِ هم‌صحبتی است. این پاسخ به‌طور معمول شامل احساس اضطراب و تشویش می‌شود و از آنجا نشأت می‌گیرد که آدمی، کمبود ارتباط و اشتراک با دیگران را در خود احساس می‌کند؛ برای مثال، در رمان *بیگانه*، روزهایی که مادر مورسو، به‌تازگی وارد آسایشگاه شده بود، مدام گریه می‌کرد؛ امّا بعد چنان به تنهایی خود خو کرده بود که «پس از چند ماه اگر از آسایشگاه درَش می‌آوردند، حتماً گریه‌اش

می‌گرفت؛ زیرا به آنجا عادت کرده بود» (کامو ۱۳۹۷: ۳۵). همچنین جدای از ماری کاردونا که از تنهایی‌اش به دیگران پناه می‌برد و ترس او از تنهایی را در پس عبارت «با من ازدواج می‌کنی؟» (کامو ۱۳۹۷: ۵۰)های او و همچنین پرسش‌های مَکرّرش از میزان علاقهٔ مورسو به خود می‌توانیم ببینیم، این تنهایی و غربت را در سالامانو هم که در همسایگی مورسو زندگی می‌کند، می‌توان دید. او در زندگی با زنش سعادتمند نبود؛ امّا روی هم رفته بعد از فوت زنش، احساس بی‌کسی می‌کرد: «زنش که مُرد، خیلی احساس تنهایی و بی‌کسی می‌کرد ... و مدّت‌ها می‌شد که او هیچ حرفی نداشت بهم بگوید و تنهایی حوصله‌اش سرمی‌رفت» (کامو ۱۳۹۷: ۵۰). نیز زمانی که مورسو در کنار ساحل دورادور کپّهٔ تیره‌رنگ صخره را می‌دید، با خود می‌گفت: «دلم می‌خواست غلغل آبش را باز بشنوم، دلم می‌خواست از دست آفتاب و تلاش و گریه‌های زمانه بگریزم، بالاخره دلم می‌خواست سایه و آرامش آن را بازیابم» (کامو ۱۳۹۷: ۸۴). گفته‌های مورسو، وانهادگی انسان را می‌رساند که درواقع زادهٔ آزادی اوست. او می‌خواهد در مسیری قرار بگیرد که راهی به‌هیچ کجا ندارد و تنها خودش باشد. این امر که رهاشدن از همه‌چیز است، جزء اصول مهمّ مکتب اگزیستانسیالیسم در نظر گرفته می‌شود. *بیگانه*، جلوه‌گاه آدم‌هایی است که تنهابودن، آن‌ها را به زانو درآورده‌است. دوستان مورسو با او هستند و خنده به لب دارند؛ درحالی‌که درونشان از تنهایی آزار می‌بینند؛ پیرمردی که در همسایگی مورسو با سگش روزگار می‌گذراند و ماری که با مورسو است و روزبه‌روز تنهایی‌اش پُررنگ‌تر می‌شود.

در داستان سگ *ولگرد*، وانهادگی شدید پات در جهانی غریب به سهولت پیداست؛ گویی به دنیایی که هیچ‌گونه سنخیّتی با آن ندارد، پرتاپ شده‌است: «آن روز پات به جز لگد، قلبه‌سنگ و ضرب چماق چیز دیگری از این مردم عایدش نشده بود. مثل اینکه همهٔ آن‌ها دشمن خونی او بودند و از شکنجهٔ او کیف می‌بردند» (دست‌غیب ۱۳۵۴: ۱۸).

۲ـ ۴ـ اضطراب و تشویش

از نظر هایدگر انسان‌ها دچار حالت دلهره و ترس هستند. او می‌گوید: «انسانی که در معرض دلهره نیست، در واقع دلهرهٔ خود را از خودش مخفی می‌سازد» (نوالی ۱۳۷۹: ۳۲۲). سارتر نیز معتقد است همهٔ مردم دلهره دارند؛ امّا برخی از ایشان بر دلهرهٔ خود سرپوش می‌گذارند؛ یعنی از آن می‌گریزند (قوام و واعظزاده ۱۳۸۷: ۷). او اذعان می‌دارد که انسان‌ها در دلهره به‌سرمی‌برند (Sartre 1973: 30) و اصلاً بشر، یعنی دلهره (سارتر ۱۳۹۶: ۳۰). در مجموع، اضطراب (تشویش، دلشوره و دلهره) یعنی احساسی ناخوشایند که بنا به دلیلی ناشناخته به فرد دست می‌دهد و او را دچار عدم اطمینان و درماندگی می‌کند. همچنین وقوع مجدّد شرایطی که پیشتر برای فرد استرس‌زا بوده‌اند نیز باعث اضطراب در افراد می‌شود.

عنصر اضطراب در تمام طول کتاب *بیگانه* وجود دارد؛ حتّی در لحظاتی که گمان می‌رود همه‌چیز دارد راحت و آسان می‌گذرد، خواننده، کنجکاو و وادار می‌شود در مورد تردیدهایش از خود سؤال کند. انگار نویسنده خواسته است به او یادآوری کند که در اینجا چیزی مبهم و رازآمیز وجود دارد که باید کشف شود. یکی از مصادیق اضطراب، در مراسم تشییع و سوگواری مادر مورسو به چشم می‌خورد. آفتاب، سوزان بود و اگر مردم شتابان حرکت نمی‌کردند، آفتاب‌زده می‌شدند. آفتاب، گرما، غصّه، گریه و ... همهٔ این عناصر، فضایی پر از تشویش به داستان داده است. پرستاری که در آن مراسم آمده بود، می‌گوید: «اگر یواش برویم ممکن است آفتاب‌زده بشویم؛ امّا اگر تندتند برویم، عرق می‌کنیم و تو کلیسا تب و لرز می‌گیریم» (کامو ۱۳۹۷: ۴۶). کامو با آوردن عنصر آفتاب و کلافگی از ادامه‌دادن مسیر، تعلیقی به داستان می‌بخشد تا مخاطب بعد از خواندن آن، دچار دلهره شود و باقی داستان برای او مهم به نظر آید. یا در صحنهٔ نفس‌گیر دعوا با اعراب، وقتی که آن دو گروه (یکی اعراب و دیگری مورسو و رمون) مقابل هم قرار می‌گیرند، فضایی از تیرگی، خشم و کینه به داستان بخشیده می‌شود. در این داستان رمون، دوست مورسو، نماد تیرگی است. این مرد که پشت چهرهٔ خلافکارِ به ظاهر آشوبگرش، پسربچّه‌ای نشسته که مدام منتظر تأیید دیگران است، درست درَ مواجهه با آن گروه از اعراب، پر از تشویش و اضطراب می‌شود: «خاموش نگاهمان می‌کردند؛ امّا به طرز خودشان؛ عینهو آنکه ما سنگ یا درخت‌های خشکیده‌ایم. رمون گفت که دوّمی از دست چپ همان یارو حریفش است و مضطرب شد» (کامو ۱۳۹۷: ۷۶). اضطرابی که زادهٔ کارها و تصمیم‌گیری‌های اشتباهش بود.

مفهوم دلشوره در *سگ ولگرد* نیز درست در جایی دیده می‌شود که هدایت به توصیف پات می‌پردازد که آواره مانده است:

> در ته چشم‌های او یک روح انسانی دیده می‌شد، در نیم‌شبی که زندگی، او را فراگرفته بود، یک چیز بی‌پایان در چشم‌هایش موج می‌زد و پیامی با خود داشت که نمی‌شد آن را دریافت؛ ولی پشت نی‌نی چشم او گیرکرده بود. آن نه روشنایی و نه رنگ بود، یک چیز دیگر باورنکردنی مثل همان چیزی که در چشمان آهوی زخمی دیده می‌شود، بود. نه‌تنها یک تشابه بین چشم‌های او و انسان وجود داشت؛ بلکه یک نوع تساوی دیده می‌شد. دو چشم میشی پر از درد و زجر و انتظار که فقط در پوزهٔ یک سگ سرگردان ممکن است دیده شود (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۷۴).

در جایی دیگر از داستان، هدایت با جداکردن پات از صاحبش، تشویش را به مخاطب تزریق می‌کند:

> پات، گیج و منگ و خسته؛ امّا سبک و راحت، همین که به خودش آمد، به جستجوی صاحبش رفت ... آیا صاحبش رفته بود و او را جا گذاشته بود؟ احساس اضطراب و

وحشت گوارایی کرد. چطور پات می‌توانست بی‌صاحب، بی‌خدایش زندگی کند؟ (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۷۸).

باری، مورسو و پات، هر دو زمانی مضطربند. مورسو در انتظار آمدن حکمش مضطرب می‌شود و پات با فکر اینکه سرنوشتش چه خواهد شد؟ آیا قادر است صاحبش را پیدا کند؟ آیا زیر لگد مردمان بی‌رحم، زندگی‌اش به سر خواهد آمد؟ آنچه ایجاد دلهره و وحشت می‌کند، فکرکردن به این پرسش‌هاست و پاسخ‌دهی به آن‌ها تا حدّ زیادی از میزان این دلشوره و اضطراب می‌کاهد.

۲ـ ۵ـ معناباختگی و پوچی

اصطلاح معناباختگی، تجربهٔ بی‌حوصلگی و عواطف منفی، از عوامل مرکزی و اصلی نبودن معنا و هدف در زندگی است و وضعیت مدرن جامعهٔ امروزی، احساس بی‌معنایی را برای خیلی از افراد به‌بار آورده است. این نوع پریشانی و رنج، «خلأ وجودی» نامیده می‌شود؛ پس ناامیدی، حاصل از دلهره‌ای است که در درون انسان شکل می‌گیرد و تا جایی پیش می‌رود که آدمی احساس می‌کند موجودی تنهاست و به‌طرز حقیر و خفّت‌بار در جهانی بیگانه رها شده‌است (داد ۱۳۷۸: ۱۹). سارتر در این باره معتقد است که انسان در نوعی «هیچی» و «لجن» به دنیا پا می‌گذارد. او آزاد است که در این لجن باقی بماند یا نماند (قبادی و توماج‌نیا ۱۳۸۶: ۸).

بزرگ‌ترین دغدغهٔ کامو در *بیگانه*، نمایش فلسفهٔ «معناباختگی» است (کریم‌زاده ۱۳۸۹: ۲). این داستان که جهانی تاریک را به تصویر می‌کشد و به اعتقاد کامو «عادت‌زده» است، با جملهٔ کوتاه «امروز مامان مرد. شاید هم دیروز» شروع می‌شود؛ جمله‌ای که مثل گلولهٔ برفی بر کلّیّت داستان می‌غلتد؛ امّا برای مورسو معنایی ندارد. این شروعی از معناباختگی و پوچی مورسو است. او تلگرامی از آسایشگاه سالمندان دریافت می‌کند: «مادر درگذشت. خاکسپاری فردا. اقدامات فائقه. این معنایی ندارد. شاید دیروز بود ...» (کامو ۱۳۹۷: ۳۳). از سوی دیگر، معناباختگی در جایی از داستان مشهود است که ماری، دختر مهربان و سرزندهٔ داستان از مورسو می‌پرسد که آیا دوستش دارد یا نه؛ او با شنیدن جوابی خلاف انتظارش، غصّه‌دار می‌شود: «کمی بعد ازم پرسید آیا دوستش دارم. جواب دادم که این معنایی ندارد؛ امّا به نظرم نه» (کامو ۱۳۹۷: ۶۴)؛ در واقع، این سؤال که جوابش برای ماری اهمّیّت داشت، برای مورسو قابل هضم نبود و معنایی نداشت. در پایان داستان، مورسو آرزو می‌کند که روز اعدامش، تماشاگران بسیاری با فریادهای نفرت‌بار به پیشوازش بیایند. سارتر می‌نویسد:

بشر معناباخته دست به خودکشی نخواهد زد، او می‌خواهد زندگی کند بدون تسلیم‌شدن به هر واقعیّتی ... بدون امید، بدون توهّم. او به مرگ، با نوعی نگاه عطش‌آمیز خیره شده است و این شیفتگی او را می‌رهاند، او با بی‌مسئولیّتی الهی نسبت به بشرِ محکوم

روبه‌رو می‌شود» (کریم‌زاده ۱۳۸۹: ۳).

بنابراین مورسوی *بیگانه* تصویری از انسان معناباخته است. او گرچه شیفتهٔ آفتاب درخشان و ماسه‌های گرم ساحل مدیترانه است، امّا سرانجام همین زندگی مملو از لذّت را بی‌معنا و بیهوده می‌داند.

از منظر هدایت، انسان معناباخته با درک اشتباه خود به نهایت پوچ‌گرایی می‌رسد. او یقین حاصل می‌کند که تمامی تلاش‌هایش برای یافتن ردّپایی از ازلیّت، تلاش‌هایی برای یافتن هیچ بوده است: «تمام کوشش او بیهوده بود» (۱۳۴۹: ۲۲ ـ ۲۱). در داستان *سگ ولگرد*، تلاش‌های پات در جهت یافتن صاحبش امری بی‌معنا و پوچ است. «هراسناک در چندین جاده شروع به دویدن کرد. زحمت او بیهوده بود» (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۷۸). این تلاش‌های بیهوده در صفحهٔ پایانی داستان نیز دیده می‌شود. وقتی که پات با همهٔ قوا به دنبال اتومبیل می‌دوید، «اتومبیل از او تندتر می‌رفت ... ناتوان و شکسته شده بود. دلش ضعف می‌رفت و یک مرتبه حس کرد که اعضایش از ارادهٔ او خارج شده و قادر به کمترین حرکت نیست» (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۷۸).

بررسی دو اثر نشان می‌دهد که معناباختگی در شخصیّت مورسو بیشتر از پات به چشم می‌خورد. او در اغلب شرایط، فردی ترسیم شده که از همه‌چیز و همه‌کس قطع امید کرده و امور برایش بی‌اهمّیّت است و در عالم بی‌معنای خود سیر می‌کند؛ درصورتی‌که پات هنوز به چنان نقطهٔ سیاهی از معناباختگی نرسیده است. پات بیشتر از آزارها و رفتارهای ناشایستِ دیگران، تحت تأثیر قرار می‌گیرد و درنهایت، در پایان داستان به این فکر می‌افتد که باید خودش را تسلیم مرگ کند.

۲ـ ۶ـ بدبینی و شکّاکیّت

بدبینی نگرشی است که در آن همهٔ امور رو به تباهی و سیاهی می‌روند و سختی‌های زندگی بر خوبی‌ها چیره می‌شوند و سنگینی می‌کنند. برخی مکتب اگزیستانسیالیسم را مکتب بدبینی و شکاکیّت می‌دانند؛ چنان‌که در کتاب *بیگانه*، زمانی که مورسو، در توصیف خیابان روبه‌روی پنجرهٔ اتاقش می‌گوید که حس می‌کند چشم‌هایش از نگاه‌کردن به پیاده‌روهای پر آدم خسته شده‌اند (کامو ۱۳۹۷: ۵۳) نشان می‌دهد که این خستگی و کلافگی از نگاه‌کردن به آدم‌ها می‌تواند حاصل نوعی بدبینی و داشتن ذهنیّتی منفی باشد که از ادامه‌دادن به آن پرهیز می‌کند؛ امّا باید دانست اگزیستانسیالیسم توصیفی بدبینانه از بشر به دست نمی‌دهد. به این خاطر که انسان چیزی جز عمل خود نیست و بدین‌سان، فلسفه‌ای خوش‌بین‌تر از آن نمی‌توان یافت؛ زیرا مبرهنِ است که سرنوشت بشر در دست خود اوست (سارتر ۱۳۴۴: ۵۳). این بدبینی و شکّاکیت اغلب حاصل تجربیات تلخی است که برای فرد اتّفاق می‌افتد و در واقع رخدادها چنان تأثیری بر شخص می‌گذارد که وی با پشتِ

سر گذاشتن آن برهه نیز همه‌چیز و همه‌کس را به یک چوب می‌راند. شخص گمان می‌کند افرادی که پیرامون وی زندگی می‌کنند، قصد آزاررساندن به او را دارند. این همان موضوعی است که در شخصیّت مورسو مشاهده می‌شود؛ امّا باید دانست که اگر مورسو در چنین شرایطی دیده می‌شود، به دلیل انتخاب‌های پیشین خودش است که امروزش را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهند.

در مقابل آن، بن‌مایهٔ بدبینی و شکّاکیّت در داستان سگ *ولگرد* چندان به چشم نمی‌خورد؛ به این دلیل که به نظر می‌رسد پات نسبت به مردم بدبین نبود و نگاهی منفی به دنیا نداشت. او گمان نمی‌کرد که دیگران در پیِ صدمه‌رساندن به او هستند؛ بلکه یقین داشت و با چشمانش می‌دید که چگونه بی‌رحمانه با وی برخورد می‌کنند. گویا او باور دارد آن چه به سرش آمده، تبعات انتخاب خودش بوده است و این همان چیزی است که سارتر می‌گوید: «شخص زبون، مسئول زبونی خویش است» (۱۳۴۴: ۵۰).

۲ـ ۷ـ امید یا ناامیدی

در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، زندگی مانند صحنه‌ای از نمایش تئاتر است که آدمی با دیدن اتّفاقات خوب به ادامهٔ ماجرا امیدوار می‌شود و در مقابل، این امکان وجود دارد که سلسله رویدادهایی سر راهش قرار گیرد که آسمان دنیای او را تیره و تار سازد و او را از ادامهٔ مسیر دل‌زده و مأیوس کند. درحقیقت این باور اشتباه است که فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم را فلسفه‌ای صرفاً مبتنی بر انزواطلبی، گوشه‌گیری و ناامیدی می‌دانند. برخلاف تصوّر عوام، این مکتب، آدمی را با مقیاس انتخاب خود می‌سنجد و تعریف می‌کند؛ به عبارتی باید گفت او نباید امیدی جز به عمل خود داشته باشد (سارتر ۱۳۴۴: ۵۳). مورسو و پات هم هر دو به اقتضای عمل خود و شرایطی که تجربه می‌کنند، گاهی امیدوار و گاهی ناامید می‌شوند؛ برای مثال، در قسمت‌های پایانی رمان *بیگانه*، وقتی مورسو ناخودآگاه به گفته‌ها و اعتقادات کشیش فکر می‌کند، این اندیشیدن به این مسائل توسّط فردی که هیچ رنگی برای زندگی قائل نیست، می‌تواند نشانه‌ای از امید تلقّی شود. در داستان سگ *ولگرد* نیز پات همواره به یافتن صاحبش امیدوار است. مدام خیابان‌ها را طی می‌کند تا بلکه اثری از او بیابد. درواقع، همین پوییدن و دویدنِ پات در طول داستان، نشانگر امید و امیدواری است. او تاب نشستن و بی‌خبرماندن و اَنتظار را ندارد. می‌دود تا به آنچه که حقّ خود می‌داند، دست یابد. درمجموع، انتهای هر دو ماجرا به مرگ و نیستی ختم می‌شود که یکی از اصول مکتب فلسفهٔ وجودی است؛ پس چرخهٔ امید و ناامیدی که از عوامل شادابی یا افسرگی انسان به حساب می‌آید، همیشگی است و تا زمانی که موجودی حیات دارد و نفس می‌کشد، آن را تجربه می‌کند.

۲ـ ۸ـ جبر یا اختیار

سارتر معتقد است وضعیت بشری، مجموعه جبرهایی است که می‌تواند بشر را از بدو امر محدود کند و این اجبار از اصول روشن حیات است. چیزی که سارتر آن را « لزوم زاده‌شدن و مردن، لزوم متناهی‌بودن، لزوم وجود در جهان، لزوم بودن در میان دیگر مردمان» می‌خواند (۱۳۴۵: ۳۰ ـ ۲۹). هایدگر در این خصوص می‌گوید مختاربودن یعنی خود را به ظهور رساندن؛ آدمی با تصمیماتی که می‌گیرد، خود را آشکار می‌سازد. «خود» ابتدا حاضر و آماده داده نمی‌شود؛ آنچه داده می‌شود، میدان امکان است تا نهایتاً به ظهور برسد (رضایی ۱۳۸۰: ۴)؛ بنابراین «جبری وجود ندارد، انسان آزاد است. انسان، خودِ آزادی است» (فرهنگی ۱۳۹۵: ۵۷ ـ ۵۶). در رمان *بیگانه*، طیّ بازجویی از مورسو، رئیس از او علّتِ بردن مامان به آسایشگاه سالمندان را می‌پرسد و او پاسخ می‌دهد: «پول نداشتم بدهم ازش پرستاری و به او توجّه بکنند ... من و مامان دیگر نه از خودمان و نه از هیچ کس دیگری توقّعی نداشتیم» (کامو ۱۳۹۷: ۱۱۲). از منظر نگارنده، در این قسمت و یا قسمت‌هایی مشابه، مورسو دچار اختیاری در دل جبر شد. اوضاع نابسامان زندگی، او را واداشت تا مادرش را به آسایشگاه ببرد؛ امّا نهایتا این تصمیم، به اختیار و انتخاب خود مورسو انجام شد. در *سگ ولگرد* هم مصادیق جبر و اختیار زمانی مشاهده می‌شود که پسربچّه شیربرنج‌فروش پاپَی پات شده بود. او چاره‌ای نداشت جز اینکه فرار کند. در واقع، او مجبور بود مقاومت نکند و راهش را بگیرد و برود: «بالاخره پسربچّه شیربرنج‌فروش به قدری پاپَی او شد که حیوان ناچار به کوچه‌ای که طرف برج می‌رفت، فرار کرد» (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۷۴). درحقیقت باید گفت پات و مورسو در شرایط مختلف، از بین انتخاب‌هایی که پیش روی آن‌هاست، ناگزیر به گزینشِ یک مورد هستند که همین انتخاب، سرنوشت آن‌ها را شکل می‌دهد.

۲ـ ۹ـ ازخودبیگانگی و بی‌هویتی

برخی از فیلسوفان وجودی معتقدند وجودِ حقیقیِ انسان از این عالم نیست؛ بلکه در این عالم «سقوط» کرده و پرت شده است. هایدگر، سقوط در عالم را تنها در ارتباط با ابزار و شئ معنا نمی‌کند؛ بلکه ارتباط با دیگران و تبعیّت از جمع را نیز مصداق سقوط در این عالم می‌داند؛ زیرا همرنگ‌شدن باعث می‌شود انسان، مسئولیت تصمیم‌گیری را از خود سلب کند. این امر موجب شخصیت‌زدایی و دورافتادگی از خود حقیقی می‌شود (سلیمانی ۱۳۹۴: ۸). او معتقد است ظلمت و بحران انسان معاصر غربی، سبب بروز دو پدیده: ۱. بی خانمانی و بی‌وطنی و ۲. هیچ‌انگاری یا نهیلیسم شده است که هریک از این دو، مولود دورافتادگی از وجود خود و غربت یا از خودبیگانگی انسان مدرن با عمیق‌ترین لایه‌های هستی خویش است (بیات ۱۳۸۱: ۳۱ ـ ۳۰). لفظ «از خودبیگانگی» یا «الیناسیون» به معنای وارستن از خود یا از

خود بی‌خودشدن است؛ یعنی اگر به هر دلیلی پیوند آدمی با خودش گسیخته شود و یا از اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، رهایی یابد، بی‌شک او دچار نوعی از خودبیگانگی و بی‌هویتی شده و این همان مسئله‌ای است که در عبارات دادستان در رمان *بیگانه* دیده می‌شود؛ دادستان اظهار داشت: «نفرتی که آن جنایت (قتل پدری به دست فرزندش) در او می‌انگیخت تقریباً کمتر از نفرتی نبود که از بی‌احساسی من (مورسو) حس می‌کرد. انسانی که اخلاقاً مادرش را می‌کشت، خودش را از جامعهٔ انسان‌ها به همان نحوی می‌گسیخت که آن کس که دست به کشتن پدرش می‌زد» (کامو ۱۳۹۷: ۱۲۵) و بنابراین بریده‌شدن پیوند فرد با اجتماع، یکی از مصادیق از خودبیگانگی است.

این مسأله در داستان *سگ ولگرد* هدایت نیز به‌روشنی به چشم می‌خورد؛ وقتی که پات آواره و سرگردان به حال خود رهاست و دیگر در جایی ریشه ندارد:

> از وقتی که در این جهنّم‌درّه افتاده بود، دو زمستان می‌گذشت که یک شکم سیر غذا نخورده بود، یک خواب راحت نکرده بود، شهوتش و احساساتش خفه شده بود، یک نفر پیدا نشده بود که دست نوازشی روی سر او بکشد، یک نفر توی چشم‌های او نگاه نکرده بود. گرچه آدم‌های اینجا ظاهراً شبیه صاحبش بودند؛ ولی به نظر می‌آمد که احساسات و اخلاق و رفتار صاحبش با این‌ها زمین تا آسمان فرق داشت، مثل این بود که آدم‌هایی که سابق با آن‌ها محشور بود، به دنیای او نزدیک‌تر بودند، دردها و احساسات او را بهتر می‌فهمیدند و از او بیشتر حمایت می‌کردند» (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۷۶).

و «پات حس می‌کرد وارد دنیای جدیدی شده که نه آنجا را از خودش می‌دانست و نه کسی به احساسات و عوالم او پی می‌برد» (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۷۹). در آثار مزبور دیده می‌شود که پیوند پات و مورسو با خودشان قطع شده است و این شخصیّت‌ها وارد دنیایی شده‌اند که با آن نیز بیگانه‌اند؛ با این تفاوت که مورسو به ازخودبیگانگی خو گرفته؛ درحالی‌که این مسئله هنوز برای پات تازگی دارد و آزاردهنده است.

۲ـ ۱۰ـ نوستالژی

واژهٔ نوستالژی، در آثار سارتر غالباً به معنی در حسرت یا اشتیاق هیچ‌بودن به کار می‌رود (موسوی و همایون ۱۳۸۸: ۱۴). این اصطلاح به معنای آرزومندی عاطفی گرم نسبت به خاطرات گذشته است. کامو در *بیگانه* می‌نویسد: «پی بردم آدمی که تنها یک روز زندگی کرده باشد، می‌تواند صد سال به‌آسانی در زندان زندگی کند. آن‌قدر یادبود دارد که ملول نشود» (۱۳۹۷: ۱۰۴). در این روایت، مورسو مورد هجوم خاطرات ماندگار و شیرینی قرار می‌گیرد که دیگر متعلّق به او نیست:

> از همان لحظه‌ای که آموختم چیزها را به یاد آورم، سرانجام دیگر هیچ ملول نمی‌شوم. گاهی بنای اندیشیدن به اتاقم را می‌گذاشتم و در عالم خیال از گوشه‌ای راه می‌افتادم و

به همان‌جا برمی‌گشتم و در ضمنش همهٔ چیزهای سر راهم را توی ذهن می‌شمردم. اوّل‌ها، این کار زود تمام می‌شد. ولی هردفعه از نو شروع می‌کردم، یک خرده بیشتر می‌کشید. زیرا هر تکّه اثاث را به یاد می‌آوردم و در یکی‌یکی‌شان هر شیئی را که رویشان بود و در هر شیئی، همهٔ جزییات را و در خود جزئیّات، نقشی را، ترکی را، لب‌پریدگی‌ای را، رنگشان را و ... می‌توانستم ساعت‌ها وقتم را به شمردن چیزهای داخل اتاقم بگذرانم و بس (کامو ۱۳۹۷: ۱۰۳).

پات نیز در *سگ ولگرد* به دلیل بیگانگی‌اش در دنیایی که برای او غریب است، مدام صفحات زندگی گذشته‌اش را ورق می‌زند:

تنش خسته بود و اعصابش درد می‌کرد، در هوای نمناک راه آب، آسایش مخصوصی سر تا پایش را فرا گرفت. بوهای مختلف سبزه‌های نیمه‌جان، یک لنگه‌کفش کهنهٔ نم‌کشیده، بوی اشیای مرده و جاندار در بینی او یادگارهای درهم و دوری را زنده کرد» (بهارلو ۱۳۷۲ : ۲۷۵).

بنابراین اگر بتوان باور داشت که حسّ نوستالژی، بیشتر دلالت بر خاطرات خوب و خوش دارد، باید گفت این عنصر در داستان *سگ ولگرد* قوی‌تر به‌چشم می‌خورد؛ زیرا میزان خاطراتی که پات را تا آن لحظه از حیاتش دلگرم می‌کرد، بیشتر از اتّفاقات مطلوبی بود که برای مورسو افتاده بود.

۲ـ ۱۱ـ مرگ‌اندیشی و خودکشی

اگزیستانسیالیسم باور دارد مرگ، پدیده‌ای اجتناب‌ناپذیر است؛ امّا در این مکتب خودِ فرد قادر است زمان مرگ و نیستی‌اش را تعیین کند؛ به‌عبارتی، آدم‌ها نه با مرگ فرازمینی که با نیروی خواست خود، زندگی و مرگ زمینی را در دست می‌گیرند (اسکویی ۱۳۸۸: ۲). از دیدگاه هایدگر، «فهم اگزیستانسیال مرگ، فهم این مسئله است که برای دازاین، مرگ راهی است برای بودن؛ امکانی است اگزیستانسیال. جنبه‌ای است ممکن از هستی او. مرگ، امکان نهایی است که امکان‌های دیگر دازاین را از بین می‌برد» (کمپانی زارع ۱۳۸۹: ۴). مسألهٔ مرگ‌اندیشی در رمان *بیگانه* به‌خوبی پیداست. پیش از هر چیز باید گفت که اندیشیدن به مرگ همیشگی است. این مسئله با شنیدن خبر فوت کسی، شدّت پیدا می‌کند و ممکن است ذهن تا چند مدّت بعد درگیر بماند. درواقع، هم ازدست‌دادن آن شخص ناراحت‌کننده است و هم فراگرفتن ترسی عجیب که وجود را فرا می‌گیرد؛ زیرا آدمی وحشت این را دارد که مبادا اجل همین روزها به سراغ ما هم بیاید. در جایی دیگر از کتاب دیده می‌شود که اندیشیدن به مرگ و حتمی‌بودنش چنان مورسو را تحت تأثیر قرار داده است که می‌گوید: «مجبور بودم تصدیق کنم از لحظه‌ای که حکم اتّخاذ شد، اثرهایش همان اندازه یقینی، همان اندازه جدّی شد که حضور این دیواری که من تنم را

در امتدادش می‌فشردم» (کامو ۱۳۹۷: ۱۳۳). او همچنین با یاد و خاطرهٔ پدرش ادامه می‌دهد:

> او (پدر) را ندیده بودم. تنها چیز دقیقی که دربارهٔ این آدم می‌دانستم شاید همان بود که آن وقت‌ها مامان از او با من می‌گفت که او به تماشای اعدام آدم‌کشی رفته بود. از فکر رفتن مریض شده بود؛ با این همه رفته بود و چون برگشت تا یک مدّت صبح به قی‌کردن می‌افتاد. آن‌وقت‌ها پدرم یک خرده حالم را به‌هم می‌زد (کامو ۱۳۹۷: ۳۴).

درحقیقت، مورسو در شرایطی که ممکن است تنها چند روز به اعدامش مانده باشد، حسّ و حال پدرش را خوب می‌فهمد. «حالا می‌فهمیدم کاملاً طبیعی بود. چطور پی نبرده بودم که هیچی مهم‌تر از اعدام نیست و خلاصه این تنها چیز به‌راستی جالب برای آدم است! اگر از این زندان بیرون می‌آمدم، به تماشای همهٔ اعدام‌ها می‌رفتم» (کامو ۱۳۹۷: ۱۳۳).

پات نیز در پایان کتاب، پس از تلاش‌های بسیار، مرگ را پیش چشمش می‌بیند:

> اصلاً نمی‌دانست چرا دویده، نمی‌دانست به کجا می‌رود ... ایستاد، له‌له می‌زد، زبان از دهنش بیرون آمده بود. جلو چشم‌هایش تاریک شده بود. با سر خمیده، به زحمت خودش را از کنار جاده کشید و رفت در یک جوی کنار کشتزار، شکمش را روی ماسهٔ داغ و نمناک گذاشت و با میل غریزی خودش که هیچ‌وقت گول نمی‌خورد، حس کرد که دیگر از اینجا نمی‌تواند تکان بخورد. سرش گیج می‌رفت ... درد شدیدی در شکمش حس می‌کرد و در چشم‌هایش روشنایی ناخوشی می‌درخشید. در میان تشنّج و پیچ و تاب، دست‌ها و پاهایش کم‌کم بی‌حس می‌شد، عرق سردی تمام تنش را فراگرفت، یک نوع خنکی ملایم و مکیفی بود ... نزدیک غروب سه کلاغ گرسنه بالای سر پات پرواز می‌کردند، چون بوی پات را از دور شنیده بودند. یکی از آن‌ها با احتیاط آمد نزدیک او نشست، به دقّت نگاه کرد، همین که مطمئن شد پات هنوز کاملاً نمرده است، دوباره پرید. این سه کلاغ برای درآوردن دو چشم میشی پات آمده بودند (بهارلو ۱۳۷۲: ۲۸۲).

نتیجه

اگزیستانسیالیسم یکی از جریان‌های مهم فکری قرن بیستم است که آثار ادبی قابل توجّهی نیز بر اساس این مشرب فکری و مؤلفه‌های آن نوشته شد. کامو یکی از نویسندگان برجستهٔ این نحله است که آثارش بنیاد اگزیستانسیالیستی دارد و البته برخی از آثار هدایت هم ظرفیت خوانش اگزیستانسیالیستی دارند. با عنایت به بررسی‌های این پژوهش، هر دو اثر مورد بررسی یعنی رمان *بیگانه* و داستان *سگ ولگرد* بر پایهٔ مؤلفه‌های مکتب اگزیستانسیالیسم نوشته شده‌اند و بیشتر مؤلفه‌های این مکتب در

دو اثـر وجـود دارد؛ امّـا بـا تطبیـق یـازده مؤلفـهٔ اگزیستانسیالیسـتی در رمـان *بیگانـه* و داسـتان *سـگ ولگـرد*، نتایـج زیـر (شـباهت‌ها و تفاوت‌هـا) بـه دسـت می‌آیـد: در داسـتان *سـگ ولگـرد* از آنجـا کـه احسـاس تنهایـی شـدیدی همـواره بـا پـات بـوده و از شـرایطی کـه در آن قـرار گرفتـه، اندوهگیـن اسـت، عنصـر «تنهایـی» بیشـتر بـه چشـم می‌خـورد؛ درصورتی‌کـه مورسـو بیشـتر از اینکـه تنهـا باشـد، «فردگرا»سـت. همچنیـن مؤلفـهٔ «نوسـتالژی» نیـز در داسـتان *سـگ ولگـرد* قوی‌تـر از رمـان *بیگانـه* اسـت.

مؤلفـهٔ «آزادی» هـم در مورسـو و هـم در پـات مشـاهده می‌شـود؛ امّـا مورسـو از ایـن ظرفیـت، بهـرهٔ بیشـتری می‌بـرد. همچنیـن مؤلفه‌هـای «معناباختگـی و پوچـی» و «بدبینـی و شـکّاکیّت» نیـز در مورسـو بیشـتر از پـات نمـود دارد. وضعیـت مؤلفه‌هـای «امیـدواری و ناامیـدی»، «جبـر و اختیـار» و «مرگ‌اندیشـی و خودکشـی» در هـر دو اثـر پایاپـای اسـت. در بحـث عنصـر «از خـود بیگانگـی»، هـر دو شـخصیت دچـار ایـن وضعیـت شـده‌اند، بـا ایـن تفـاوت کـه مورسـو بـه ازخودبیگانگـی خـو گرفتـه اسـت؛ امّـا ایـن مسـأله بـرای پـات تازگـی دارد و آزاردهنـده اسـت؛ بنابرایـن بـه طـور کل بـا اینکـه کامـو را جـز نویسـندگان پوچ‌گـرا برمی‌شـمارند کـه در آثـارش بـه مفاهیمـی همچـون بیهودگـی، مـرگ، خودکشـی و طغیـان می‌پـردازد؛ وی تفاوتـی اساسـی بـا صـادق هدایـت دارد و آن ایـن اسـت کـه کامـو نـه تنهـا مشـوّق خودکشـی، نومیـدی و تیره‌بینـی نیسـت، خواننـدگان را بـه زندگـی نیـز تشـویش مـی کنـد؛ به‌عبـارت دیگـر او از طریـق مـرگ، بـه زندگـی معنـا می‌بخشـد؛ امّـا هدایـت در اکثـر داسـتان‌هایش ستایشـگر مـرگ اسـت. درمجمـوع، بـا تحلیـل تطبیقـی ایـن دو اثـر، می‌تـوان دریافـت کـه آثـار کامـو دارای بنیـاد اگزیستانسیالیسـتی اسـت؛ درحالی‌کـه آثـار هدایـت ظرفیـت خوانـش اگزیستانسیالیسـتی را دارد.

منابع

اسکویی، سیامک (۱۳۸۸). «کوچهٔ بی‌انتها... .» *گلستانه*. شمارهٔ ۱۰۳. صص ۸۷ ـ ۸۶.

اشو (۱۳۸۲). *راز*. ترجمهٔ محسن خاتمی. تهران: فراروان.

المناصره، عزالدین (۱۹۸۴). «بیان الأدب المقارن، أشکالیات الحدود.» *أعمال الملتقی الأول للمقارنین العرب*. الجزائر: دیوان المطبوعات الجامعیه. صص ۱۳۶ ـ ۱۱۵.

بهارلو، محمد (۱۳۷۹). «عشق و مرگ در آثار صادق هدایت.» *گلستانه*. شمارهٔ ۱۷ و ۱۸. صص ۹۱ ـ ۸۸.

بهارلو، محمد (۱۳۷۲). *مجموعه‌ای از آثار صادق هدایت*. تهران: طرح نو.

بیات، عبدالرسول (۱۳۸۱). *فرهنگ واژه‌ها*. قم: مؤسّسهٔ اندیشه و فرهنگ دینی.

تقوی‌فرد، حمید (۱۳۹۵). «مفهوم انسان در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم با تأکید بر آثار آلبر کامو.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس.

دست‌غیب، عبدالعلی (۱۳۵۴). *فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم*. تهران: بامداد.

ربّانی، علی (۱۳۶۷). «تحلیلی از آزادی انسان در مکتب اگزیستانسیالیسم.» *درس‌هایی از مکتب اسلامی*. شمارهٔ ۹. صص ۵۷ ـ ۴۹.

رضایی، الیاس (۱۳۸۰). «انسان، آزادی و خدا در تفکّر هیدگر.» *کلام اسلامی*. شمارهٔ ۳۷. صص ۱۲۶ ـ ۱۱۲.

رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. ویژه‌نامهٔ *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). شمارهٔ ۶. صص ۷۳ – ۵۴.

زینلی، راضیه؛ شهرآیینی، سیّدمصطفی (۱۳۹۳). «بررسی مفهوم اضطراب از دیدگاه کی‌یر کگارد و سارتر.» *شناخت*. شمارهٔ ۷۰. صص ۱۸۰ ـ ۱۵۱.

سارتر، ژان پل (۱۳۴۴). *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*. ترجمهٔ مصطفی رحیمی. تهران: مروارید.

سارتر، ژان پل (۱۳۴۵). *شیطان و خدا*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. تهران: نیل.

سارتر، ژان پل (۱۳۹۶). *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*. ترجمهٔ مصطفی رحیمی. چاپ شانزدهم. تهران: نیلوفر.

سلیمانی، جواد (۱۳۹۴). «نقد دیدگاه‌های مکتب اگزیستانسیالیسم دربارهٔ هویت انسان.» *پژوهش‌های اعتقادی کلامی*. شمارهٔ ۲۰. صص ۴۸ ـ ۳۶.

شاهینی، علیرضا و محمدرضا نصر اصفهانی (۱۳۹۰). «مرگ‌اندیشی هدایت: نگرشی فلسفی یاروان‌شناسانه.» *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۰۰ ـ ۷۹.

فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۹۵). *اگزیستانسیالیسم از تئوری تا عمل*. تهران: دنیای اقتصاد.

قبادی، حسینعلی و جمال‌الدّین توماج‌نیا (۱۳۸۶). «ادبیات و بحران‌های فکری و اجتماعی در قرن ۲۰.» *کتاب ماه ادبیات*. شمارهٔ ۲. صص ۴۴ ـ ۳۶.

قوام، ابوالقاسم و عباس واعظزاده (۱۳۸۷). «نگاه اگزیستانسیالیستی به بخش‌هایی از شاهنامه.»

ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد مشهد). شمارهٔ ۱۸. صص ۹۴ ـ ۷۳.

کامو، آلبر (۱۳۹۷). *بیگانه*. ترجمهٔ امیرجلال‌الدّین اعلم. تهران: نیلوفر.

کریم‌زاده، علی (۱۳۸۹). «نگاهی به *بیگانهٔ* آلبر کامو.» *حافظ*. شمارهٔ ۷۴. صص ۵۳ ـ ۵۱.

کمپانی زارع، مهدی (۱۳۸۹). «گزارش مؤلّف: هستی در آیینهٔ نیستی: (درآمدی بر دیدگاه مرگ‌اندیشی نزد هایدگر و کاربرد آن در هستی‌شناسی وی).» *کتاب ماه فلسفه*. شمارهٔ ۴۲. صص ۱۳۵ـ ۱۳۱.

محمّداسماعیل‌زاده، سپیده (۱۳۹۲). «مطالعهٔ تطبیقی هستی‌شناسی سارتر و کامو.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکده زبان‌های خارجه دانشگاه اصفهان.

محمّدی، اویس و ابوالحسن امین‌مقدسی (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی مضامین هستی‌شناسانهٔ عبدالله البردونی و جلال‌الدّین مولوی.» *ادب عربی*. شمارهٔ ۲. صص ۲۴۲ ـ ۲۲۳.

مردانی نوکنده، محمّدحسین (۱۳۸۱). «مبانی اگزیستانسیالیسم.» *کیهان فرهنگی*. شمارهٔ ۱۹۵. صص ۳۱ ـ ۲۸.

مطهّری، مرتضی (۱۳۹۱). *مجموعه آثار*. جلد بیست‌ودوم، چاپ هفتم. تهران: صدرا.

مکّی، الطاهر أحمد (۱۹۸۷). *الأدب‌المقارن، أصوله، تطوّره و مناهجه*. قاهره: دارالمعارف.

موسوی، سیّدکاظم و فاطمه همایون (۱۳۸۸). «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن‌بست نوستالژی در سگ ولگرد.» *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ ۱۰. صص ۱۵۶ ـ ۱۳۷.

نبی‌زاده اردبیلی، ندا و عسگر صلاحی (۱۳۹۵). «ردّ پایی از اگزیستانسیالیسم ادبی در داستان "انتری که لوطیش مرده بود"، اثر صادق چوبک.» *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*. شمارهٔ ۱۷. صص ۷۸ ـ ۶۵.

نوالی، محمود (۱۳۷۹). *فلسفه‌های اگزیستانس و اگزیستانسیالیسم تطبیقی*. چاپ دوّم. تبریز: دانشگاه تبریز.هدایت، صادق (۱۳۴۹). *بوف کور*. چاپ سیزدهم. تهران: امیرکبیر.

Sartre, Jean Paul (1973). *Existentialism and Humanism*. London: Haskell House Pubishers.

A Comparative Study of the Existentialist Themes of Camus's *The Stranger* and Sadegh Hedayat's "The Stray Dog"

Shahram Ahmadi[1]
Sayeh Gharayagh Zandi[2]

Abstract

Existentialism is an intellectual-philosophical inquiry that considers man as the center of the existence during which the individual, with all his/her existential and mental dimensions, is being confronted with various problems, especially those of ontological nature. Albert Camus and Sadegh Hedayat are among the authors whose work contain major concepts of the school of Existentialism. The present paper uses an analytical-comparative method to study the principles and features of Existential philosophy in Albert Camus' *The Stranger* and Sadegh Hedayat's "the Stray Dog". The findings show that most of the concepts of Existentialism are present in these two works, in a way that concepts such as "loneliness" and "nostalgia" are more prominent in "The Stray Dog" while concepts such as "meaninglessness and emptiness", "pessimism" and "skepticism" are more prominent in *The Stranger*. Finally, concepts such as "hope", "despair", "determinism", "death-wish and suicide" are shared in both works.

Keywords: Existentialism, Sadegh Hedayat, Albert Camus, Essence, Existence.

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University sh.ahmadi@umz.ac.ir
[2] Master of Persian language and literature, Mazandaran University sayezandi3434@gmail.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۶۱-۴۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4842.1064

بومی‌سازی شعر «آن‌گاه پس از تندر» از فیلم *مُهر هفتم* برگمان*

زهرا خوشامن[۱]
اکبر شایان سرشت[۲]

چکیده

یکی از زمینه‌های تحول شعر معاصر ایران، الهام از متون خارجی است که در برخی موارد این تأثیرپذیری از آثار سینمایی صورت گرفته‌است. در این فرایند، الهام‌گیرندگان اغلب با ایجاد تغییرات متناسب با فرهنگ مقصد، به بومی‌سازی پرداخته‌اند. در فرایند الهام‌گیری اخوان ثالث در شعر «آن گاه پس از تندر» از فیلم فلسفی *مُهر هفتم* برگمان، اثر خارجی در هنگام ورود به سپهر نشانه‌ایِ خودی، از جنبه‌های مختلف تغییراتی در جهت ذوق و سلیقهٔ بومی داشته است. تبیینِ راهکارهای بومی‌سازی در حرکت از متن مبدأ به متن مقصد بر اساس نظریهٔ یوری لوتمان، اساس مقالهٔ حاضر است که نشان می‌دهد وی بیشتر تلاش می‌کند با مقاومت و مدیریت مماشات، در یک رابطهٔ قبضی و محدودکردن فضای عملکردی، فضای سنتی را بیشتر نگاه دارد و در ساختار سنت باقی بماند. بدین منظور از بومی‌سازی زبانی به شکل باستان‌گرایی (آرکائیسم) زبانی، کاربرد کلمات و تعبیرات رایج عامیانه و کاربرد اجتماعی زبان استفاده کرده و با بومی‌سازی تصویری، تاریخی، جغرافیایی، سیاسی و اجتماعی در جهت استعلای متن خارجی و نزدیک‌کردن آن با فرهنگ مقصد، حرکت کرده است؛ اما در مواردی اندک با استفادهٔ مستقیم از عناصر غیرخودی در رابطه‌ای بسطی، تصور فرهنگ را از خودش در هم می‌ریزد و به نوآوری می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: ترجمه‌پژوهی، سپهر نشانه‌ای لوتمان، *مُهر هفتم* برگمان، «آن‌گاه پس از تندر» اخوان ثالث

[۱] دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران (نویسنده مسئول) zahrakhoshamen@birjand.ac.ir
[۲] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، ایران ashamiyan@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹

۱. مقدمه

در ادبیات معاصر ایران مسألهٔ الهام از آثار خارجی، فرایند ترجمه‌پژوهی و برخورد با ادبیات و هنر جهان، همواره دستاوردهای علمی نو برای پژوهشگران فراهم می‌آورد و روش‌های خلاقیت و نوآوری شاعران و نویسندگان را نیز به‌خوبی نشان می‌دهد. در فرایند الهام‌گیری از آثار ادبی دیگر ملل، مفاهیم و الگوهای جدیدی از نظام فرهنگی بیگانه به نظام فرهنگی خودی وارد می‌شوند و البته راه‌های تازه‌ای نیز برای بیان این مفاهیم ابداع می‌شود؛ زیرا هر نظام ادبی با دیگر مؤلفه‌های فرهنگ؛ همچون زبان، جامعه، اقتصاد، سیاست و ایدئولوژی ارتباط دارد (Zohar 1990). در این میان، تأثیرپذیری ادبیات معاصر ایران از سینما با توجه به تنش‌ها و چالش‌های گفتمانی، مسئلهٔ نشانه‌ـ معناشناسی و تفاوت در ساختار هنری، باید مورد ارزیابی دقیق قرار گیرد تا چند و چون خلاقیت‌های شاعران و نویسندگان معاصر ایران در برخورد با هنر سینما تبیین شود. «چالش‌های گفتمانی بستری را فراهم می‌آورند که در آن گفتمان از طریق مقاومت و ممارست راه را بر رسوب معنا بسته و استعلای آن را سبب می‌گردد» (شعیری ۱۳۹۴: ۱۱۳).

مقالهٔ حاضر در تلاش است تا با استفاده از نظریهٔ سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان[1] به این سؤال پاسخ دهد: اخوان ثالث در شعر «آن‌گاه پس از تندر»، با تأثیرپذیری از فیلم *مُهر هفتم*، چه تغییراتی در جهت بومی‌سازی داشته و این فرایند چگونه صورت گرفته است؟

فرضیه این است که اخوان ثالث بیشتر تلاش می‌کند تا با یکسویگی و مقاومت و مدیریت مماشات و دوسویگی، فضای سنتی را بیشتر نگاه دارد و بدین منظور از بومی‌سازی زبانی، تصویری، تاریخی، جغرافیایی و سیاسی‌ـ اجتماعی در جهت نزدیک‌کردن متن با هستهٔ سپهر نشانه‌ای مقصد، به‌خوبی استفاده کرده است.

۱ـ۱. نظریهٔ سپهر نشانه‌ای[2] لوتمان

یوری لوتمان، پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی تارتو‌ـ مسکو[3]، در آثار مختلفش از جمله *ساختار متن هنری* و *جهان ذهن*، به طرح تئوری نشانه‌شناسی فرهنگ پرداخته است. او با تکیه بر دیدگاه‌های متنوّع نظریه‌پردازان پیش از خود، از سوسور[4] تا باختین[5]، الگویی از سیر تدریجی تحوّل در نظام نشانه‌ای پیچیدهٔ شعر را تدوین کرد (کریمی حکاک ۱۳۸۴) و مدلی ارائه داد که فرهنگ و تولیدات فرهنگی را به عنوان عناصر و نشانه‌هایی در ارتباط با محیط زندگی انسان، مورد تحلیل قرار می‌داد. بر اساس نظریهٔ «دوگانهٔ غرابت‌زدایی/ آشنایی‌زدایی» ونوتی که در کتاب

1 Lotman. Y.
2 Semiosphere
3 Tartu–Moscow school
4 Saussure. F.
5 Bakhtin. M. M.

ناپیدایی مترجم بدان اشاره شده است و اهمیت آن در مباحث ترجمه‌پژوهی جای تأمل دارد، این امر تبیین شده است که «متن ترجمه‌شده، متنی اشتقاقی است و از این رو استقلالش همیشه نسبی است» (Venuti 2008: 165). پیش از ونوتی، سوزان باسنت و آندره لوفور نیز دربارهٔ ترجمهٔ ادبی، اظهار کرده‌اند که «تاریخ به مطالعات ترجمه نسبیت بخشیده و آن را از قید وجه اشتراک رهانیده است» (Bassnett & Lefevere, 1997: 6)؛ اما ونوتی نظریهٔ خود را در امریکا مطرح کرد که به دلیل نوعی امپریالیسم فرهنگی، آثار بیگانه را در خود هضم می‌کرد؛ چراکه معتقد بود گاه ترجمه، متن خارجی را تحت سلطهٔ ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های زبان مقصد درمی‌آورد و با ارزش‌ها، باورها و بازنمایی‌های فرهنگ مقصد هماهنگ می‌کند (Venuti 2008: 68).

به عقیدهٔ لوتمان، فرهنگ مولّدی سازنده است که سپهری اجتماعی پیرامون انسان ایجاد می‌کند و اجتماعی‌زیستن را ممکن می‌سازد. فرهنگ‌ها در فرایند جذب و دفع فضای غشایی جدید، در هنگام ورود عناصر و نشانه‌ها از سپهر نشانه‌ای بیگانه به سپهر نشانه‌ای بومی، دایم در حال تولید و بازتولید هستند که می‌توان به‌نوعی آن فضاهای ایجادشده را مدیریت و برنامه‌ریزی کرد. «مرز در اصل مثل یک فیلتر ویژه عمل می‌کند که به صورت گزینشی هم "متن‌ها" (آنچه مربوط به فرهنگ خودی است) را از دیگر حوزه‌های فرهنگ، داخل سپهر می‌کند، هم "نامتن"ها (آنچه گرفته‌شده از فرهنگ بیگانه است) را» (Lotman 1990: 137). به تعبیری می‌توان گفت:

> مرز مثل تنگهٔ باریکی است که پیام‌ها از فضای بیرون مجبور می‌شوند به منظور تبدیل‌شدن به عنصر یک سپهر نشانه‌ای خاص، با زحمت و همراه با تغییراتی داخل شوند و خود را با شرایط آن سپهر نشانه‌ای تطبیق دهند؛ به حدی که «نامتن» به «متن» تبدیل شود» (سرافراز و دیگران ۱۳۹۶: ۸۸).

در مطالعات لوتمان، متن به شکل مستمر و فعال می‌تواند روابط متنی جدیدی را خلق کند. ترجمه فرایندی است که در طی آن، جذب و طرد عناصر متعلق به فرهنگ بیگانه مشاهده می‌شود. عناصر و متون جذب‌شده، در خزانهٔ متن‌های مربوط به فرهنگ مقصد، جای مناسب خود را می‌یابند. تنها با کمک مرز است که سپهر نشانه‌ای می‌تواند تماس خود را با فضاهای غیرنشانه‌ای و فرانشانه‌ای حفظ کند. در بیرون سپهر، آشوب معناداری وجود دارد و به نظر می‌رسد نظم درون سپهر را تهدید می‌کند. این آشوب، مأخذ و محل خلاقیت‌های نوآورانه است تا با تنش میان مرکز و حاشیه، معنا و فرهنگی جدید تولید شود. هرچه از مرکز به حاشیه پیش می‌رویم، از نظم کاسته و به آشوب و بی‌نظمی افزوده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که هر فرهنگ خود را به عنوان نظم فرهنگی در نظر می‌گیرد. مطابق با نظریهٔ سپهر نشانه‌ای لوتمان، با استفاده از مناطق حاشیه‌ای می‌توان ارتباط میان بیرون و درون سپهر را برقرار کرد. ادبیاتی که در فرایند برقراری ارتباط بین دو سپهر نشانه‌ای خودی و بیگانه خلق می‌شود، موضوع بحث مهم و پیچیده‌ای است که لوتمان مطرح می‌کند.

لوتمان به دنبال آن است که پیچیدگی فزایندهٔ فرایند تغییر و تحول را با استفاده از مفاهیم یکسویگی و دوسویگی در تحلیل متن نشان دهد. همزیستی عناصر نو و کهن در درون متن، خود نشانه‌ای از یکسویگی فزاینده در درون فرهنگ است. با رشد دوسویگی درونی، فرهنگ به جانب وضعیتی پویا تغییر مسیر می‌دهد و در این جریان، همهٔ عناصر، نظم و ترتیب تازه‌ای می‌گیرند (کریمی حکاک ۱۳۸۴). از آنجا که ایران نیز دارای فرهنگ و سنت‌های ادبی غنی است، مترجمان، اقتباس‌گران و الهام‌گیرندگان از متون ادبی خارجی در ایران، در بسیاری از موارد، عناصر فرهنگ بیگانه را نپذیرفته و با مقاومت و گاه مماشات به بومی‌سازی پرداخته‌اند؛ چنان‌که اخوان ثالث نیز در فرایند الهام از فیلم *مُهر هفتم* چنین کرده است.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تحقیقات مربوط به ترجمه‌پژوهی، به‌ویژه بومی‌سازی ترجمه در اشعار معاصر فارسی، احمد کریمی حکاک در فصل چهارم کتاب *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی* (۱۳۸۴) با استفاده از نظریهٔ لوتمان در چند نمونه از اشعار بهار، ایرج‌میرزا و پروین اعتصامی، چگونگی فرایند بومی‌سازی را نشان داده و تأثیر متون ترجمه‌شده را بر این اشعار تحلیل کرده است. این اثر، حرکت تازه‌ای در زمینهٔ تحقیقات بینارشته‌ای ترجمه و ادبیات است و مسیر تازه‌ای را پیش روی محققان این دو رشته گشوده است. پژوهش حاضر نیز کوششی در ادامهٔ همین مسیر است. همچنین مقاله‌ای از شایان‌سرشت، خوشامن، سام‌خانیانی و زینب نوروزی (۱۳۹۸) با عنوان «بومی‌سازی در ترجمه‌های منظوم حکایت کلاغ و روباه لافونتن» به مقایسهٔ روش‌های بومی‌سازی در برگردان‌های فارسی حکایت کلاغ و روباه لافونتن پرداخته و این مسئله را در ترجمه‌های منظومی که در آن روزگار به نوعی مُد تبدیل شده‌بود، تحلیل کرده است. اهمیت این مقاله از آن جهت است که در طی آن، چند ترجمهٔ منظوم از یک اثر خارجی، بر اساس نظریهٔ لوتمان مورد بررسی قرار گرفته و سیر تکاملی در ترجمه‌های منظوم نشان داده شده است. پژوهش اخیر در رویکرد نظری با مقالهٔ حاضر هم‌پوشانی دارد؛ اما تحلیل بومی‌سازی در شعر «آن‌گاه پس از تندر»، گام تازه‌ای است که در این مسیر برداشته‌شده؛ زیرا نشان‌دهندهٔ خلاقیت‌هایی است که در **فرایند الهام‌گیری از اثری سینمایی** پدید آمده و نیز نشان‌دهندهٔ تعامل بین دو رشته است. دربارهٔ شعر «آن‌گاه پس از تندر» اخوان، مقالات متعددی با موضوعات مختلف؛ ازجمله «استحالهٔ نشانه‌ها» از لیلا کردبچه (۱۳۹۱) و «تحلیل ساختواژی ابداعات واژگانی» از غلامرضا دین‌محمدی و حکیمه فنودی (۱۳۹۳) نوشته شده است؛ اکبر شایان‌سرشت نیز در بخشی از مقالهٔ «نفوذ آثار خارجی در سروده‌های اخوان ثالث» (۱۳۹۶) به تأثیرپذیری شعر «آن‌گاه پس از تندر» از فیلم *مُهر هفتم* اشاره کرده است. بی‌تردید این پژوهش‌ها مسیر را برای فهم هر چه بهتر شعر اخوان هموار می‌کنند. مقالهٔ حاضر نیز پژوهشی است که ساختار هنری و شاعرانهٔ شعر «آن‌گاه پس از تندر» را در جهت تبیین راهکارها و خلاقیت‌های بومی‌سازیِ آن و نیز

اشاره به نقش تعاملی شعر معاصر ایران با هنر سینمای جهان، تحلیل می‌کند.

۲. مختصری دربارهٔ فیلم *مُهر هفتم* و شعر «آن‌گاه پس از تندر»

فیلم *مُهر هفتم*[1] (۱۹۵۷) به کارگردانی اینگمار برگمان[2]، کارگردان سوئدی، در همان سال تولید، برندهٔ جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران جشنوارهٔ فیلم کن شد و برگمان را به کارگردانی بین‌المللی تبدیل کرد. عنوان فیلم از کتاب *مکاشفهٔ* یوحنای رسول برگرفته شده است و داستان آن در زمان شیوع طاعون در اروپا شکل می‌گیرد. شوالیه‌ای به نام «آنتونیوس بلاک» که با رنج و دشواری از جنگ‌های صلیبی بازگشته است، در میان آشفتگی‌های فکری و مذهبی‌اش، با فرشتهٔ مرگ که می‌خواهد او را به دنیای مردگان ببرد، روبه‌رو می‌شود. شوالیه برای به‌تعویق‌انداختن زمان مرگ و برخورداری از فرصتی هرچند کوتاه، به مرگ، پیشنهاد بازی شطرنج می‌دهد. شوالیه نیمی از عمرش را در سفر و ریاضت‌کشیدن برای کشف خدا به سربرده؛ اما هنوز خدا را نیافته است؛ بنابراین برای رسیدن به پاسخ سؤالاتش مهلت می‌خواهد و به همین منظور با مرگ معامله می‌کند. قرار بر این می‌شود که اگر شوالیه بازی را باخت، فرشته جان او را بگیرد و در غیر این صورت، باید به او برای کشف خدا فرصت دهد. آنتونیوس در ادامهٔ فیلم، هم با افرادی که به خدا اعتقاد ندارند و هم با اهل ایمان روبه‌رو می‌شود و می‌کوشد برای سؤالات خود پاسخی بیابد؛ اما درنهایت، تلاش او حاصلی در بر ندارد و در پایان، مرگ پیروز می‌شود (گریتن ۱۳۸۶: ۱۷).

ایدهٔ اصلی فیلم، ریشه در کودکی برگمان دارد؛ زمانی که همراه پدرش که کشیش بود، برای موعظه به کلیساهای روستایی می‌رفت. تصاویری که او از دیوارهای این کلیساها به یاد می‌آورد؛ ازجمله عیسی بر صلیب، شوالیه‌ای که از جنگ بازمی‌گشت، مرگ در حال بریدن درختِ حیات و شیطان‌ها که آب کوزه‌ها را جوش می‌آوردند و گناهکاران را با سر به اعماق آن‌ها پرتاب می‌کردند؛ این خاطرات تبدیل به نمایشنامه‌ای شد که بعدها فیلم «مُهرهفتم» از روی آن پدید آمد. این فیلم صریح‌ترین رویکرد به پرسش وجود خداوند است؛ پرسشی که در فیلم به گونه‌های مختلف پاسخ می‌گیرد و در برابر پس‌زمینهٔ قرون وسطائی‌اش، وهم و جادو، سرگشتگی و ویرانی و اضطراب‌های هستی‌شناختی خود را نشان می‌دهد.

مهدی اخوان ثالث (۱۳۶۹ – ۱۳۰۷)، با نام هنری «م. امید» از شاعران نامی معاصر است که شهرت و اعتبارش به خاطر شعرهای نو نیمایی اوست؛ شعرهایی که از همان آغاز برای او شهرت و محبوبیت بی‌نظیری به ارمغان آورد و از او چهره‌ای شاخص و ماندگار ساخت که به مدت دو دهه، مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهرهٔ شعر نو ایران بود (ترابی ۱۳۸۱). با اوج‌گیری مبارزه‌های ملی در سال ۱۳۲۸، اخوان

[1] The seventh seal
[2] Ernest Ingmar Bergman

نیز وارد نبردهای اجتماعی شد. او در جبهه‌های حزبی فعالیت می‌کرد تا این که با وقوع کودتا به زندان افتاد (دستغیب ۱۳۷۳: ۹). پس از آزادی، با دیدن اوضاع نابسامان جامعه در ناامیدی فرورفت، شکست تاریخی را در اشعارش به تصویر کشید و هم در این دوران بود که به اوج شاعری رسید و به گفتهٔ براهنی «وقتی اخوان روایت شکست را، غزل شکست را، قصیدهٔ شکست را... ، تأمل و تغزل شکست را می‌سراید، شاعر می‌شود» (۱۳۷۱: ۱۲۴). اخوان در سه دفتر *آخر شاهنامه*، *زمستان* و *از این اوستا* به مسئلهٔ استعمار توجه نشان داده است و شعر «آن‌گاه پس از تندر» متعلق به مجموعهٔ *از این اوستا* است. این شعر ازجمله شعرهای اجتماعی و مؤثر اخوان است. وی در کتاب *صدای حیرت بیدار*، *مُهر هفتم* را شاهکار عصر جدید می‌خواند و به الهام‌گیری خود در شعر «آن‌گاه پس از تندر» از ساختار و محتوای این فیلم اشاره می‌کند (۱۳۸۲: ۳۱۸-۳۱۶). *مُهر هفتم* یک اثر معناگرا با محوریت موضوعی خداشناسی است؛ درحالی‌که درون‌مایهٔ شعر اخوان بومی می‌شود و روایتی شاعرانه و نمادین را از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ در ایران بیان می‌کند.

چنان‌که از نام شعر اخوان پیداست، سخن از تندر و باران سیل‌آسایی است که هرآنچه را مردم ساخته و پرداخته‌اند، تباه می‌کند. این شعر با شکل‌گیری بر محور اندیشگانی شاعر، ذهنیات و جهان‌بینی بسیاری از روشنفکران جامعهٔ ایران در دورهٔ پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و مسائل و مشکلات سیاسی-اجتماعی آن ایام را بازگو می‌کند و البته، همانند اکثر شعرهای اخوان تصاویری مؤثر و ابهام شعری مناسبی دارد.

۳. فرایندهای بومی‌سازی در شعر «آن‌گاه پس از تندر» در جریان الهام‌گیری از فیلم *مُهر هفتم*

در پژوهش‌های تطبیقی مسلماً بحث ترجمه و تبیین فرایند پیچیدهٔ انتقال معنی از متن مبدأ به متن مقصد و چرایی و چگونگی این نوع تأثیرپذیری، بسیار اهمیت دارد. «بدیهی است در چنین پژوهشی تبیین فرایند فرهنگیِ ازآن‌خودساختن، ضروری است» (انوشیروانی ۱۳۹۱: ۱۹). الهام‌گیری‌های بینامتنی به صَورتِ خودآگاه یا ناخودآگاه بر متن تأثیر می‌گذارند و گاه از متن اصلی به جز اشاراتی باقی نمی‌ماند که خواننده را به متن پنهان راهنمایی کند. در این حالت، فرایند الهام‌گیری، کاربرد گونه‌ای وام‌گیری با تفسیرهای تازه است.

۳ـ۱. بومی‌سازی زبانی

پیتر توروپ[1] دربارهٔ نقش و مفهوم ارتباط‌برقرارکردن مطابق مکتب تارتو می‌گوید: «آنچه را در یک سطح از فرهنگ به عنوان یک فرایند ارتباط و گفت‌وگو بین فرستنده و مخاطب تجلی پیدا می‌کند، می‌توان در سطح عمیق‌تری به عنوان خودمختاری

[1] Peeter Torop

فرهنگ و گفت‌وگوی فرهنگ با خودش مشاهده کرد» (۲۰۰۸: ۳۹۴). اخوان موفق شده است در یک محدودهٔ زبانی، دو شکل زبان را با هم بیامیزد و ذهنیت‌های زبانی مربوط به سپهرهای نشانه‌ای مختلف در داخل فرهنگ را که به لحاظ زمانی و مکانی از هم فاصله دارند، به هم نزدیک کند. این نوع کاربرد زبان، خودمختاری فرهنگ ایرانی و به‌ویژه فرهنگ خراسانی را نشان می‌دهد و به‌وضوح، گفت‌وگوی فرهنگ با خودش را در آن مشاهده می‌کنیم.

۳ـ۱ـ۱. باستان‌گرایی (آرکائیسم) زبانی

فیلم *مُهر هفتم* به عنوان پدیده‌ای جدید در ذهن شاعر ایرانی گسترش و بازتاب می‌یابد. گذشته در حافظهٔ مستقیم متن با تشخص‌یافتگی در ساختار آن و در نبرد با هم‌زمانی درونی‌اش، خود را نشان می‌دهد و به شکل‌گیری کلامی روایی- تصویری می‌انجامد. مقاومت دربرابر تازه‌سازی زبان، خود نشانگر یکسویگی در سپهر نشانه‌ای فرهنگ و نوعی قبض و پیوست به مرکز سپهر نشانه‌ای است که حضور واژه‌ها و ترکیباتی همچون «پرهیب»، «گاهگه»، «بینم» (به جای می‌بینم)، «پنداری»، «زال»، «تاری»، «پیردخت زردگون گیسو» و «نطع» در کلام، را موجب می‌شود و تداوم فرهنگ گذشتهٔ ایران و کهن‌گرایی در سبک شاعر را نشان می‌دهد. در سطر «بر نطع خون‌آلود این شطرنج رؤیایی...»، «نطع» صفحهٔ چرمینی از پوست دباغی‌شده است و در گذشته برای بازی شطرنج، خانه‌ها را بر روی صفحه‌ای چرمی می‌کشیدند و مهره‌ها را روی آن می‌چیدند. اشارهٔ اخوان به خون‌آلود بودن صفحهٔ شطرنج یادآور آن است که در گذشته محکومان اعدام را بر صفحهٔ چرمینی می‌نشاندند و گردن می‌زدند که آن را «نطع» می‌نامیدند. مضمون «شطرنج بی‌شاه» نیز در شعر گذشته کاربرد داشته است:

چو شطرنج‌بازان دغایی بکرد　　همی گفت: هین شه کن و شه نبود

(مسود سعد ۱۳۶۲: ۲۹۵)

«عاملی که به نظر می‌رسد موجب گرایش هر چه بیشتر اخوان به زبان گذشته شده‌باشد، شاید از این باور اخوان ناشی شود که هر چیز نو در ادبیات باید حتماً سابقه‌ای در ادب گذشته داشته باشد» (تشکری ۱۳۸۰: ۴۳)؛ اگرچه همزیستی عناصر نو و کهن در درون متن، نشانه‌ای از یکسویگی در فرهنگ است، وی اجازه نمی‌دهد آنچه اساساً نو است، در پس یک نمای بیرونی کهنه پنهان بماند و در کاربرد زبان به ابداعاتی دست می‌زند.

۳ـ۱ـ۲. کلمات و تعبیرات رایج عامیانه

اخوان با کاربرد واژگانی که در زندگی روزمره با آن‌ها روبه‌روست و در اشعار شاعران پیشین دیده نشده است، داستان را به طرح مسائل روز جامعه می‌کشاند. این گونه شاعر با الهام‌گیری از اثر خارجی، خود را از مرکزیت سپهر نشانه‌ای

دور می‌کنـد و گسـترهٔ آن را افزایـش می‌دهـد. در شـعر او کاربردهـای کهـن بـا واژه‌هـای عامیانـه‌ای چـون «پـوز»، «کیـپ» و «جَرجَـر» همـراه می‌شـود:

«ایـن کیسـت؟ کفتـاری زگـودال آمـده بیـرون/ سرشـار و سـیر از لاشـهٔ مدفـون/ بی‌اعتنـا بـا مـن نگاهـش/ **پـوز** خـود بـر خـاک می‌مالـد».

«مـن می‌گریـزم سـوی درهایـی کـه می‌بینـم/ بـاز اسـت؛ امـا پنجـه‌ای خونیـن کـه پیـدا نیسـت/ از کیسـت/ تـا می‌رسـم در را بـه رویـم **کیـپ** می‌بنـدد».

«ترکید تندر **ترق**/ زد آذرخشی برق/ اکنون دگر باران **جرجر** بود».

در کنـار ایـن گونـه کاربـرد، اخـوان در کنارگذاشـتن قالـب سـنتی شـعر، نوعـی مماشـات بـا فرهنـگ بیگانـه بـه خـرج می‌دهـد و ایـن عنصـر ایسـتا در شـعر او تغییـر و تحـول می‌یابـد؛ امـا فرهنـگ ریشـه‌دار ایرانـی اجـازهٔ بریـدن یکبـاره از تمامـی عناصـر گذشـته را بـه شـاعر نمی‌دهـد.

۳ـ۱ـ۳. کاربرد اجتماعی زبان

قیدهـای «شـاید»، «گویـا» و نظایـر آن کـه بسـامد قابـل توجّهـی در اشـعار اخـوان ثالـث دارنـد، بیانگـر شـک و تردیـد شـاعر در امـکان تحـوّلات اجتماعـی، سیاسـی و فرهنگـی اسـت؛ بـه تعبیـری دیگـر او بـه همـه چیـز بـا دیـدهٔ شـک و تردیـد می‌نگـرد. واردکـردن وهـم و جـادو، سرگشـتگی و ویرانـی و اضطـراب، مماشـات او را بـا فرهنـگ غیرخـودی منعکـس در فیلـم *مُهـر هفتـم* نشـان می‌دهـد. قیدهـا و صفت‌هـای فراوانـی کـه اخـوان در شـعر «آن‌گاه پـس از تنـدر» بـه کار بـرده اسـت، بیانگـر کارکـرد اجتماعـی زبـان اسـت. هریـک از ایـن گروه‌هـای صفتـی و قیـدی به‌گونـه‌ای بـا اندیشـه‌ها و اعتقـادات شـاعر در پیونـد اسـت؛ بـه عنـوان نمونـه قیدهـای «لـرزان»، «میرنده‌تـن» و «غمنـاک»، اعتقـاد شـاعر بـه غیرقابل‌اعتمادبـودن زندگـی را بـه تصویـر می‌کشـد. اخـوان ثالـث گاهـی بـرای نشـان‌دادن خشـم و تنفّـر خـود یـا نکوداشـت موصـوف، صفـات متعـددی؛ ازقبیـل «دو دسـت مـردهٔ پی‌کـرده از آرنـج»، «زالـی جغـد و جـادو»، «بـاغ بیـدار و برومنـد»، «مهره‌هـای شـکرین شـیرین و شـیرین‌کار» را ذکـر می‌کنـد. صفـت «بیـدار» کـه اخـوان در شـعرهایش اهمیـت بسـیاری بـه آن می‌دهـد و بـا عبـارات متفـاوت و متنوعـی همچـون «چشـم و دل‌هشـیار» و «خواب‌ازسـرپریده» آن را بیـان می‌کنـد؛ از آن‌رو اهمیّـت دارد کـه عـلاوه بـر بیـداری ظاهـری، بـر آگاهـی و بصیـرت موصـوف خـود دلالـت دارد. در ابتـدای شـعر «آن‌گاه پـس از تنـدر» نیـز شـاعر به‌طـور مفصـل ایـن بیـداری را توصیـف می‌کنـد؛ بیـداری‌ای کـه ناشـی از آگاهـی بـر اوضـاع سـتم‌آلود و نابسـامان جامعـه اسـت. ایـن گونـه انتخـاب قیدهـا و صفـات، فراینـدِ غالـب و جهـت‌داری اسـت کـه در شـعر اخـوان ثالـث بسـیاری از مواقـع در خدمـت توصیـف شـرایط اجتماعـی و سیاسـی، ویژگی‌هـای خـاص نظـام فرهنگـی و خصوصیـات شـخصیّتی و روحـی شـاعر قـرار می‌گیـرد و متـن او را در برابـر متـن مبـدأ متحـول می‌کنـد و درحقیقـت، گویـی شـاعر فارسـی‌زبان متـن را از آنِ خـود می‌سـازد.

۳ـ۲. بومی‌سازی تاریخی و جغرافیایی

اخوان با بومی‌سازی تاریخی، در مرز سپهر نشانه‌ای از فیلم *مُهر هفتم* تاریخ‌زدایی کرده و بافت روزگار خود را به جای بافت تاریخی دوران جنگ‌های صلیبی نشانده است. خیانت کشیشان در جنگ‌های صلیبی به خیانت اطرافیان در جریانات معاصر شاعر تبدیل شده و عنصر *مُهر هفتم* که از بخش مکاشفهٔ انجیل اخذ شده، از فیلتر مرز عبور کرده؛ اما در رابطه‌ای بسطی با کنترل مماشات در شعر اخوان به «مهروموم پنجهٔ خونین» تبدیل شده است. به گفتهٔ شفیعی کدکنی، شعر یک پدیدهٔ فرهنگی است و فرهنگ یک واحد تاریخی است و هرچه جنبهٔ تاریخی عمیق‌تر باشد، بقا و استمرار شعر بیشتر خواهد بود (۱۳۹۰: ۳۱۴). اخوان آنچه را از *مُهر هفتم* الهام گرفته، با استفاده از وزن عروضی که عنصری از گذشته و مرکزیت سپهر نشانه‌ای مقصد است، به متنی بومی تبدیل کرده است و حضور قافیه‌ها و موسیقی درونی شعر و کاربردهای نحوی تاریخی، اتصال شعر را با گذشتهٔ فرهنگی بومی برقرار کرده‌اند.

در شعر اخوان جابه‌جایی عناصر جغرافیایی را نیز شاهد هستیم. محل وقوع کنش و تصویرِ محوری؛ یعنی بازی شطرنج نیز از ساحلی در سوئد به گلیمی در پشت‌بام خانه‌ایَ در ایران که دارای عناصر بومی همچون ناودان است، تغییر یافته است؛ مکانی که در آن اجاق‌های روشن وجود دارد، به مکانی با اجاق خاموش و چراغ افسرده بدل شده و سقف محکم کلیساها و قصرها، به سقف فروریختهٔ آرزوها تبدیل شده است. با الهام‌گیری اخوان از یک اثر سینمایی خارجی، انسجام حضور کنش‌گر با دخالت دیگری فرهنگی شکسته شده است و راهی جز مماشات برای جبران خلل در حضور باقی نمی‌ماند؛ اما اخوان اجازه نمی‌دهد این گسست و ترمیم، به حضور او حالت مکانیکی بدهد و آن را با جایگزینی‌های مناسب مدیریت می‌کند.

۳ـ۳. بومی‌سازی اجتماعی و سیاسی

هر متنی در رابطه با بستر اجتماعی خود فهمیده می‌شود و درواقع به گفتهٔ لوتمان متون از دل مناسبات قدرت بیرون می‌آیند و وارد مبارزات قدرت می‌شوند (۱۳۹۷: ۷۸). شعر «آن‌گاه پس از تندر» در لابه‌لای مبارزات قدرت پدید آمده است و بررسی تطبیقی آن می‌تواند نمایانگر تفکرات، شرایط و وضعیت جامعه، زبان و دلایل سیاسی و اجتماعی استفاده از آن نوع گفتمان باشد

در فیلم *مُهر هفتم* برای شوالیه، تنها جبر موجود، مرگ است و او خودش مرگ را به شطرنج دعوت می‌کند و برای او شرط می‌گذارد. صحنه‌ها سرشار از آزادی هستند و شوالیه می‌تواند با استفاده از این آزادی به کشف ابهامات خود بپردازد؛ اما در بافتی که اخوان ایجاد می‌کند، شطرنج اجباری است؛ آن هم شطرنجی که شاهی ندارد و تمام اهداف زندگی راوی را استعمار تعیین می‌کند. شطرنجی که در رؤیای اخوان نقش محوری دارد، بازی سیاست است و آنجا که از «بخت‌آوردن» و پیروزی‌ها

و پیشروی‌های‌اش در شطرنج می‌گوید، به ملّی‌شدن صنعت نفت، پیروزی‌های مردم، جنبش ملّی و روی‌کارآمدن دولت مصدق اشاره می‌کند. ترس و لرزی که هنگام شطرنج دارد، به دلیل بی‌اعتمادی و ناامنی سیاسی- اجتماعی روزگار اوست که امکان هر توطئه و خیانتی در آن شرایط اجتماعی وجود داشته است:

«دایم دلم بر خویش می‌لرزید/ گویی خیانت می‌کند با من یکی از چشم‌ها یا دست‌های من»

نبودن شاه در میان مهره‌های حریف نیز می‌تواند به رفتن شاه از ایران قبل از کودتای ۲۸ مرداد اشاره داشته باشد. در این شعر، اتفاقات تاریخی، متن را به دنیایی از تنوع هنری تبدیل کرده‌اند و اثر الهام‌گرفته‌شده بر اساس اتفاقات روز نظام فرهنگ مقصد تغییر ماهیت داده است. این نظام، جهان تازهٔ خارج از خود را به درون کشیده و آن را در قالبی دوباره‌گسترش‌یافته، بازتولید کرده است.

هر گفتمانی زمانمند و مکانمند است و برای تحلیل هر متنی باید آن را در فضای گفتمانی بزرگ‌تری که آن را تولید کرده است، بررسی کرد. به بیانی «هیچ نویسنده، شاعر و هنرمندی، آزادی و اختیار محض ندارد و خاستگاه اقلیمی و فرهنگی او و مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در آثارش تأثیرگذار است» (امین‌پور ۱۳۸۴: ۲۲ـ۲۱). از آنجا که نیازهای اولیه‌ای همچون آزادی و امنیت در جامعهٔ ایران آن زمان برآورده نشده و قابل دسترسی نیست، طبیعتاً شاعر به مسائل فلسفی و عقیدتی نمی‌پردازد و از هر فرصت و شیوه‌ای سود می‌جوید تا مسائل روز جامعهٔ ایران را در شعرش مطرح کند. علاوه بر آن، فرهنگ مقصد در برابر ورود دیالوگ‌هایی که شوالیه در فیلم *مُهر هفتم* دربارهٔ خدا بیان می‌کند و حتی اندیشهٔ محوری فیلم، نوعی مقاومت ارزش‌محور نشان می‌دهد؛ زیرا این موارد مؤلفه‌هایی هستند که برای ورود به سپهر نشانه‌ای فرهنگ ایران مشروعیت ندارند.

شاعر فرصت آن را دارد که به همهٔ جوانب بیاندیشد و تمام سبک شخصی و شیوهٔ خاص خود را با صلاحدیدهای ویژهٔ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در شعر به کار بگیرد. در این لحظه سازوکارهای زایش معنا فعال است و پدیدآمدن متن با ویژگی‌های تازه، اتفاقی نیست؛ بنابراین اندیشهٔ محوری فیلم *مُهر هفتم*، در مرز سپهر نشانه‌ای کنار گذاشته می‌شود و شعر «آن‌گاه پس از تندر» به شکل فضای وضعیت‌های ممکن و ضروری ظهور می‌کند. این پدیده، نتیجهٔ پیشرفت تدریجی در سپهر فرهنگ است. ساختار زیبایی‌شناختی و نوع کارکرد اجتماعی، بینش شعر و حد و مرز بومی‌سازی را شاعر با توجه به نحوهٔ رابطهٔ شعر با فرهنگ ملی تعیین می‌کند.

۳ـ۴. بومی‌سازی تصویری

حرکت اخوان در الهام‌گیری از یک اثر سینمایی، روایت او را به سوی تجسم‌بخشی سوق می‌دهد و در این فرایند، با نوعی مقاومت در جهت حفظ هویت خودی،

بومی‌سازی نیز شکل می‌گیرد؛ زیرا آنچه در اثر اخوان تجسم می‌یابد، ویژگی‌هایی فرهنگی و اجتماعی از جامعهٔ ایران است و اثری از کلیساها، نقش‌ها، رقص‌های آیینی و عقاید مذهبی مورد بحث *مُهر هفتم*، در آن دیده نمی‌شود. وقتی الهام‌گیری اتفاق می‌افتد، در شرایط ناسازگاری بین کدها، آیندهٔ متن ثانویه و شکل ورود آن به سپهر نشانه‌ای هنوز نامعین است و با تصمیم‌گیری سپهر فرهنگ مقصد، این سردرگمی برطرف می‌شود و بدین ترتیب یک نظم یا عادت به آن وارد می‌شود. این نوع منطقی ناسازگاری بین کدها چیزی است که در یک سیستم غیرزنده اتفاق نمی‌افتد؛ زیرا کدها همیشه توسط سیستم‌های زنده ساخته می‌شوند و روابطی هستند که در جایی جز سیستم‌های زنده ادامه نمی‌یابند و دوباره ظاهر نمی‌شوند (Kull 2015:259). در سکانس پایانی فیلم، افراد، دور میز نشسته‌اند و همسر شوالیه در حال خواندن باب هشتم است (زمانی که گوسفند مهره را گشود...) و بعد، مرگ خود را به همه نشان می‌دهد. این تصویر نوعی اتحاد و جمعیت را تداعی می‌کند و با این که صحنهٔ پایانی هر دو اثر، باران و تندر است، در شعر اخوان، از تصویر پایانی، پراکندگی و ازهم‌گسیختگی به مخاطب القا می‌شود که یادآور ازهم‌پاشیدگی جمع مبارزان و یاران اخوان پس از کودتاست.

۳ـ۴ـ۱. جایگزین‌سازی نمادهای بومی

مهم‌ترین مشخّصهٔ شعر «آن‌گاه پس از تندر»، وجود توأمانِ روایت و نماد و صراحت و ابهام است. نتیجهٔ کار، شکل‌گیری بیانی روایی است که هم می‌توان آن را سمبولیک تعبیر نمود؛ هم می‌شود آن را بیانی توصیفی و عینی تلقّی کرد. اخوان در این شعر، حالات قابل مشاهدهٔ باران و تندر را با توسل به نشانه‌های عینی و مشخّصات واقعی آن‌ها روایت می‌کند و توصیفی قابل تجسم از آن‌ها به دست می‌دهد؛ در عین حال، اندیشهٔ انسانی و اجتماعی خود و نیز حال و هیجان‌های عاطفی‌اش را بیان می‌کند. در شعر «آن‌گاه پس از تندر» به جای آن که مفاهیم با کدهای جدید انتقال یابند، این کدها و تصاویر هستند که همراه با مماشات از فرهنگ غیرخودی برداشت شده‌اند و با نوعی قبض و مقاومت در مفاهیم تازه به کار رفته‌اند. آسمان با لکه‌های ابر، تندر و بارش باران، شطرنج، کفتار، لاشه، زن، جادوگر و... تصاویر و رمزهایی هستند که با فیلم *مُهر هفتم* اشتراک دارند؛ اما در شعر اخوان گویی دوباره به دنیا می‌آیند. اینجا نقطهٔ آغاز تولید معنا و گذر از یک سپهر نشانه‌ای به سپهر دیگر اتفاق می‌افتد. اخوان در شعر خود از تندر و توفانی ویرانگر سخن می‌گوید؛ باران سیل‌آسایی که تمام تلاش‌ها را برای شکل‌گیری یک دولت ملی و مردم‌سالار ناکام گذاشت. بسیاری از نمادهای این شعر با این که در روند الهام‌گیری از فیلم *مُهر هفتم* برداشت شده‌اند، در اثر ثانویه با معنای جدید، نقشی متناسب با شرایط اجتماعی سپهر نشانه‌ای مقصد یافته‌اند؛ به عنوان نمونه، می‌توان چنین پنداشت که منظور شاعر از «روشنی‌های فراوانی که در خانهٔ همسایه دیده» شوروی سابق باشد؛ زیرا اخوان مانند شاعران دیگر دورهٔ بعد از مشروطیت از

طرفداران آن بود.

ژرفای متن برگمان را که می‌کاویم با شعر اخوان کاملاً متفاوت است و هویت متن اصلی در هنگام ورود به سپهر نشانه‌ای مقصد با نوعی یکسویگی، کاملاً تغییر یافته است. «آن‌گاه پس از تندر» در ادامه نیز دارای نمادهای اجتماعی است؛ آسمان رعد و برقی می‌زند و بارانی تند از پی آن می‌آید و اجاق‌های روشن زندگی را می‌کُشد و تمام درختان برومند باغ تبدیل به دار و صلیب برای مردان می‌شوند؛ اما در *مُهر هفتم* اجاق را هنوز همسر شوالیه روشن نگه داشته است و به جای مردان روشنفکر جامعه، شخصیت‌های منفی از بین می‌روند. استفاده از کدهای «درخت» و «صلیب» که برگرفته از تصاویر کلیساها در فیلم *مُهر هفتم* است، با گسست از سپهر نشانه‌ای خودی و نوعی بسط و مماشات صورت می‌گیرد و به گسترش سپهر نشانه‌ای خودی و استعلای آن می‌انجامد. با این همه، «مُهر هفتم» مخاطبش را امیدوار می‌کند و لحظات برخورد با مرگ را صمیمانه‌تر از آنچه مردم می‌پندارند نشان می‌دهد؛ اما اخوان در برابر ضد قهرمان تنها و بی‌دفاع است؛ درحالی‌که شوالیه همراهی دارد که به‌راحتی به یاری او می‌شتابد و جنبه‌های مثبت زندگی، ازجمله مهر و محبتی که در خانوادهٔ یوف وجود دارد نیز او را حمایت می‌کند تا در مقابل نیروی شر تاب آورد و فیلم، با موفقیت او البته همراه با دریافت یک حقیقت عمیق دربارهٔ همهٔ انسان‌ها پایان یابد. اخوان در برابر تمامی نگرانی‌های‌اش با وجود تلاش‌هایی که می‌کند شکست می‌خورد. زن شوالیه ده سال منتظر او می‌ماند؛ درحالی‌که زن راوی قصهٔ اخوان، جزئی از لشکری است که در مقابل او و گاه مرموزانه در کنار او، با او می‌جنگند. او دیگر حتی به چشم و دستش نیز اعتماد ندارد و به جای تصویر همسر شوالیه که نماد ملی‌گرایی اوست، تصویری از ملی‌گرایان اطراف خود می‌سازد که پراکندگی لشکر آنان و خیانت‌های موجود در میان نزدیکان را آشکارا نشان می‌دهد. شوالیه به میهن و قصر خود برمی‌گردد و همسرش از او استقبال می‌کند؛ اما برای اخوان همان گلیم تیره و تار نیز سقفی ندارد و در معرض انواع خطرها و هجوم‌هاست و همسر او در مقابلش قرار می‌گیرد. نزدیکان و همفکران و هموطنان اخوان از او دورشده و چه بسا به صف مقابل او پیوسته‌اند. «دو دست مردهٔ پی‌کرده از آرنج» مشابهی برای تصویر دست‌های شکستهٔ دخترک جادوگر است. کشیش‌ها دست‌های او را شکسته‌اند و مردم بی‌اعتنای اطرافش، تماشا می‌کنند. این دست‌های ناقص در هر یک از دو اثر معنایی متفاوت دارند؛ در فیلم *مُهر هفتم* نشانه‌ای از تحت ستم‌بودن است و در شعر اخوان نماد ستمگری است:

«وان‌گه دو دست مردهٔ پی‌کرده ازآرنج/ از روبه‌رو می‌آید و رگباری از سیلی...».

عنصر جادوگر در فیلم *مُهر هفتم* کودک است و معصومیت دارد؛ انگار برگمان نوعی معصومیت را برای شیطان نیز قائل است؛ اما تصویری که اخوان از جادوگر می‌سازد، تصویر آشنایی است که در طی آن، شاعر از طریق یک رابطهٔ فشاره‌ای در فضای تنشی دو گفتمان در مرز دو سپهر نشانه‌ای، متضاد فرهنگی را به همانند

فرهنگی تبدیل کرده است:

«آنگاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه/ قهقاه می‌خندد».

زال، جغد و جادو از موارد فرافکنی‌شدهٔ کهن‌الگوی سایه هستند:

> جغد نماد سایه؛ یعنی قسمت پنهان وجود و روح است. جغد مثل روح، مؤنث است و مانند روح دوجنبگی‌های بسیاری دارد و مانند روح با دنیای تاریک و شب سر و کار دارد و در ادبیات فولکلور ما پرندهٔ منحوس و شوم است؛ مهم‌تر این که جغد می‌تواند در حقیقت تصویر آنیما در بُعد منفی آن باشد (شمیسا ۱۳۷۱: ۱۲۶ـ۱۲۵).

در فرهنگ نمادها، جغد پیک مرگ است (شوالیه و گربران ۱۳۷۹) و می‌توان این گونه تعبیر کرد که در «آن‌گاه پس از تندر» نیز پیک مرگ استقلال ایران است. سایه موجب جلوگیری از حرکت شخص به سوی شناخت و خودآگاهی می‌شود و مانعی در مسیر شناخت می‌گردد؛ در اینجا نیز زن جغد و جادو، راه را بر راوی می‌بندد و درهای بسته را نشانش می‌دهد. در حقیقت نوعی نبرد میان قهرمان و سایه است و از لفظ «بنشین شطرنج» حکم به مبارزه استنباط می‌شود. شخصیت زن در دو اثر، با خصوصیات متفاوت بیان شده است. زنان در *مُهر هفتم* نقش منفی ندارند و مظهر عشق به زندگی هستند و حتی دخترک جادوگر نیز شخصیت آگاه و تحت ستم داستان است؛ اما در شعر اخوان، شخصیت زن است که جادو و سلطه‌گر تصویر می‌شود. سرچشمهٔ بسیاری از نمادهای اخوان، اساطیر، باورها و اعتقادات ملی و فرهنگی ایران است. جغد، گلیم، طوطی، باغ و غیره به جای تمثیل‌های «قلعه»، «شوالیه» و «هشت مرد شجاع» که دخترک جادوگر را می‌سوزانند قرار می‌گیرد تا کنترل و مدیریت هوشمندانهٔ مماشات، موجب جلوگیری از مکانیکی‌شدن حضور کنش‌گر شود.

۳ـ۴ـ۲. جایگزین‌کردن استعاره‌های خودی

استعاره‌های اخوان در این شعر، از دیدگاه‌های اجتماعی و ناسیونالیستی سرچشمه می‌گیرد. طبیعتاً محیط اجتماع و زندگی اخوان که باورهای او در آن شکل گرفته است، تأثیر فراوانی بر جنبه‌های توصیفی و استعاره‌های به‌کارگرفته‌شده در اشعارش داشته است. اخوان برای تجسّم‌بخشیدن به اوضاع زمانه، طبیعت را دست‌مایه قرار می‌دهد و با بهره‌گرفتن از طبیعت، مفاهیمی ازقبیل ستم، خفقان، یأس، فقر و حقارت حاکم بر جامعه و همچنین آزادی‌خواهی، آگاهی‌بخشی روشنفکران، تمدّن‌گرایی و غرب‌ستیزی مبارزان را در پوشش آن تصویر می‌کند. آسمان ابرآلود که در فیلم *مُهر هفتم* تصویر شده است، مفهومی فلسفی دارد؛ درحالی‌که ابر در شعر اخوان نمایندهٔ ظلم و ستم حکومت پهلوی است. «شب» نیز از مهم‌ترین نمادهای اخوان برای بیان وضع اجتماعی موجود است و کابوس‌های شاعر در فضای شب تیره است که به سراغ او می‌آید. عرصهٔ شطرنج نیز همان عرصهٔ سیاست و نشان‌دهندهٔ پیروزی

استعمارگران با نقشه‌ای حساب‌شده است. اخوان شعر را با بیان سوررئالیسم‌وار ادامه می‌دهد و چیره‌شدن دوبارهٔ استعمار از طریق کودتا را با نماد به تصویر می‌کشد.

شوالیه در واپسین ملاقات خود با مرگ، خرسند به نظر می‌رسد؛ زیرا با فراغبال و آزادی تمام، بیقراری‌های فلسفی وجودش را تسکین داده است؛ اما قهرمان شعر اخوان در سرزمینی زندگی می‌کند که چنین تصوراتی حتی در رؤیای او جای ندارد و سرانجام، راوی در کابوس‌های‌اش که تعبیری از واقعیت روزگار اوست، بی‌پناه می‌ماند و استعارهٔ ابر که در یک رابطهٔ بسطی از سپهر نشانه‌ای غیرخودی (پایان فیلم *مُهر هفتم*) برداشت شده است، با کنترل مماشات، بیان‌گر اندوه و رنج شاعر و هم‌میهنان او می‌شود و با او و بر او می‌گرید. همچنین تفاوت ظهور مهم‌ترین عنصر مشترک دو اثر؛ یعنی بازی شطرنج، در اجباری است که اخوان وارد روایت می‌کند و این زور و جبر، تأثیر تکان‌دهنده‌ای به متن می‌دهد:

«سبابه‌اش جنبان به ترساندن/ گوید/ بنشین/ شطرنج».

در فیلم *مُهر هفتم*، شوالیه، مرگ را به شطرنج دعوت می‌کند و در متن الهام‌گرفتهٔ فارسی، مرگ، راوی را مجبور به شطرنج می‌کند. در فیلم، شطرنج اختیاری، نوعی مهلت و امتیاز و در شعر اخوان، باختنی اجباری و از سر ستم است. اگرچه در *مُهر هفتم*، کشیش‌ها مظهر این اجبار و ترساندن هستند؛ شوالیه در پذیرش یا عدم پذیرش آیین آن‌ها آزاد و مختار است. اخوان شخصیت شوالیه را که استعاره‌ای از روح انسان است و به اختیار به دنبال پی‌گیری سؤالات فلسفی خویش است، به شخصیتی مجبور و تحت ستم تبدیل می‌کند که با وجود داشتن آگاهی نمی‌تواند سرنوشتش را خود به دست گیرد. در *مُهر هفتم* انسان در مفهوم کلی خود، با آزادی‌های طبیعی که به او داده شده است خود را ابراز می‌کند و حتی بیان نوعی اعتراض به حقیقت‌های هستی و حق پرسش‌کردن و به‌پاسخ‌رسیدن نیز به آزادی‌های طبیعی او افزوده می‌شود و حتی حق آن را می‌یابد که برای یافتن پاسخ، به سراغ شیطان نیز برود. چنین صحنه‌هایی با یکسویگی موجود در سپهر نشانه‌ای فرهنگ مقصد و مقاومت در برابر عناصری که مشروعیت ندارند، در طی یک رابطهٔ قبضی کنار گذاشته می‌شوند. شخصیت شوالیه در «آن‌گاه پس از تندر» به فردی با تصاویر و تفسیرهای اجتماعی مربوط به فرهنگ خود تبدیل می‌شود که احساس ناامنی، تنهایی و خاموشی انگیزه‌ها از ویژگی‌های اوست و در محیط پراختناقی زندگی می‌کند که با وجود اعتراضات فراوانی که به وضعیت موجود دارد، باید خاموش جان دهد:

«من به خیالم می‌پرم از خواب/ مسکین دلم لرزان چو برگ از باد/ یا آتشی پاشیده بر آن آب/ خاموشی مرگش پر از فریاد...».

فیلم *مُهر هفتم* پایان امیدوارکننده‌ای دارد؛ درحالی‌که در شعر اخوان، همهٔ نشانه‌های مورد استفاده در توصیفات بندهای پایانی، نهایت ناامیدی را بیان می‌کنند؛

اجـاق روشـن، مـرده و چـراغ زندگـی مـردم، افسـرده اسـت. اخـوان وصف‌هـای «روی گلیـم تیـره و تـاری»، «مسـکین‌دلم لـرزان چـو بـرگ از بـاد» و «خاموشـی مرگـش پـر از فریـاد» را بـرای تأکیـد بـر وجهـهٔ سـتمگری حکومـت غیرمردمـی و انـدوه و تـرس حاکـم بـر جامعـهٔ ایـران بـه کار بـرده اسـت.

در فیلـم *مُهـر هفتـم*، قوانیـن حکومـت و دیـن بـا اخلاقیـات انسـانی در تقابـل اسـت و هنرمنـد، خـود را موظـف می‌دانـد کـه در برابـر آن بایسـتد. در شـعر اخـوان نیـز چنیـن تقابـل و مبـارزه‌ای وجـود دارد؛ امـا اخـوان در الهام‌گیـری خـود قصـد تولیـد معرفتـی را دارد کـه در قالـب آمـادهٔ واردشـده از فرهنـگ غیرخـودی، سـقوط نکنـد. چنیـن متـن قانونمنـدی کـه در بالاتریـن حـد، نظـام یافتـه اسـت، طبیعتـاً جامعـه را تحت‌الشـعاع قـرار می‌دهـد و بـر تولیـد فرهنـگ حاکـم می‌شـود. تنهایـی، یـأس، ناامیـدی و انـدوه در شـعر اخـوان فراخوانـی بـرای نابودکـردن ناحـق اسـت و ژرف‌سـاخت آن دعـوت بـه مبـارزه بـرای بنانهـادن جامعـه‌ای آرمانـی اسـت. در فیلـم *مُهـر هفتـم*، مـردم از طاعـون می‌میرنـد؛ بـه حـدی کـه لاشـه‌ها بـر سـطح زمیـن مشـاهده می‌شـوند و کفتـاران از آن‌هـا تغذیـه می‌کننـد؛ امـا مرگ‌هایـی کـه در جریانـات سیاسـی ایـران اتفـاق می‌افتـد، چنیـن صحنـه‌ای را پدیـد نمـی‌آورد؛ اجسـاد اعدام‌شـده‌ها و کشته‌شـدگان سیاسـی، دفـن می‌شـوند؛ ولـی آن‌قـدر ایـن اتفـاق تکـرار می‌شـود کـه خاکشـان همـواره تـازه اسـت و کفتـار می‌توانـد گـودال حفـر کنـد و از اجسـاد آنـان سـیر و سرشـار شـود. تصویـر بی‌اعتنایـی کفتـار، در هـر دو اثـر یـک معنـا را می‌رسـاند؛ ایـن بی‌تفاوتـی در کشـتن مبـارزان سیاسـی، مشـابه بی‌اعتنایـی کشـیش‌ها بـه مـرگ و سـوزاندن افـراد اسـت. آن‌هـا همچـون کفتـار، از مـرگ دیگـران بـرای ادامـهٔ زندگـی خـود سـود می‌جوینـد. ایـن صحنه‌هـا مماشـات بـا غیرخـودی و کنتـرل مدبرانـهٔ آن را در مـرز سـپهر نشـانه‌ای مقصـد نشـان می‌دهنـد.

۴. نتیجه

اخـوان ثالـث بـا الهام‌گیـری از یـک اثـر غیرخـودی، فیلـم *مُهـر هفتـم*، ایـن نیـاز را احسـاس می‌کنـد کـه در فضـای سـنتی فرهنـگ بـه اصـلاح و ایجـاد تحـول و خـروج از ایسـتایی بپـردازد. بـا ایـن همـه، حفـظ برخـی از عناصـر فرهنـگ دیگـری موجـب انجمـاد متـن نشـده و بـه اسـتعلای آن یـاری رسـانده اسـت. وی بیشـتر تـلاش می‌کنـد بـا مقاومـت و مدیریـت مماشـات، در یـک رابطـهٔ قبضـی و محدودکـردن فضـای عملکـردی، فضـای سـنتی را بیشـتر نـگاه دارد و در سـاختار سـنت باقـی بمانـد. بدیـن منظـور از بومی‌سـازی زبانـی بـه شـکل باسـتان‌گرایی (آرکائیسـم) زبانـی، کاربـرد کلمـات و تعبیـرات رایـج عامیانـه و کاربـرد اجتماعـی زبـان اسـتفاده کـرده و بـا بومی‌سـازی تاریخـی و جغرافیایـی و سـوگیری بـر درونه‌هـای عاطفـی و کیفـی حضـور کنش‌گـر، در جهـت اسـتعلای متـن خارجـی و نزدیک‌کـردن آن بـا فرهنـگ مقصـد حرکـت کـرده اسـت. او بـا تاریخ‌زدایـی و تاریخی‌کـردن متـن، اتفاقـات عصـر خـود را بـه جـای تاریـخ جنگ‌هـای صلیبـی مرکـز توجـه قـرار داده و بـه متـن خـود ادبیـت و زیبایـی‌ای متناسـب بـا ذائقـهٔ ایرانیـان بخشـیده اسـت. شـاعر بـا بومی‌سـازی سیاسـی و اجتماعـی، جامعـه و فرهنـگ خـود را بازسـازی

کرده و اغلب ترجیح داده است برای مفاهیم واردشده از فرانظام، تصویری هنری و متناسب با فرهنگ خودی بسازد. جایگزین‌سازی نمادهای بومی و استعاره‌های خودی از تلاش‌هایی است که اخوان در این مسیر انجام داده است و بدین ترتیب، نتایج تحقیق فرضیه را تأیید می‌کند؛ اما در موارد اندک با استفادهٔ مستقیم از عناصر غیرخودی در رابطه‌ای بسطی، تصور فرهنگ را از خودش در هم می‌ریزد. در فرایند الهام‌گیری اخوان، ارتباط بین عناصر متن ثانویه، همان ارتباطات عناصر متن اولیه نیستند و متن تازه به صورت یک مجموعه با یک پیام معنایی ویژه رفتار می‌کند. با این شگردها شعر «آن‌گاه پس از تندر» در حافظهٔ فرهنگ جامعهٔ ایرانی اعتبار و پایایی به دست آورده است؛ زیرا شاعر، عناصر فرهنگ بیگانه را به نحوی حساب‌شده با عناصری از فرهنگ خودی که در هستهٔ سپهر نشانه‌ای قرار دارند، مربوط کرده است.

پی‌نوشت

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری است.

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۰). *از این اوستا*. تهران: مروارید.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲). *صدای حیرت بیدار*. زیر نظر مرتضی کاخی. تهران: زمستان.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۴). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*. تهران: علمی.

انوشیروانی، علی‌رضا (بهار و تابستان ۱۳۹۱). «ادبیات تطبیقی و ترجمه‌پژوهی.» *ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). شمارهٔ ۵. ۲۵ـ۷.

براهنی، رضا (۱۳۷۳). *طلا در مس*. تهران: مؤلف.

ترابی، ضیاءالدین (۱۳۸۱). *امیدی دیگر: نگاهی تازه به شعرهای مهدی اخوان ثالث*. تهران: دنیای نو.

تشکری، منوچهر (۱۳۸۰). «نگاهی به زبان شعری اخوان ثالث.» *پژوهشنامهٔ علوم انسانی* (دانشگاه شهید بهشتی). شمارهٔ ۳۱. ۵۰ـ۳۹.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۳). *نگاهی به مهدی اخوان ثالث*. تهران: مروارید.

سرافراز، حسین و دیگران (۱۳۹۶). «واکاوی نظریهٔ فرهنگی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان.» *راهبرد فرهنگ*. شمارهٔ ۳۹. ۹۵ـ۷۴.

سنسون، گوران (۱۳۹۰). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی.» ترجمهٔ فرزان سجودی. در *نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: علم. ۱۱۸ـ۷۵.

شایان‌سرشت، اکبر (۱۳۹۶). «نفوذ آثار خارجی در سروده‌های اخوان ثالث.» *متن‌پژوهی ادبی*. سال بیست و یکم. شمارهٔ ۷۳. ۱۰۲ـ ۷۹.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴). «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکردهای نشانه‌ـ معناشناختی آن.» *جامعه‌شناسی ایران*. دورهٔ شانزدهم. شمارهٔ ۱. ۱۲۸ـ۱۱۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). *بیان*. تهران: فردوس.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

کردبچه، لیلا (دی‌ماه ۱۳۹۱). «استحالهٔ نشانه‌ها در شعر «آن‌گاه پس از تندر» مهدی اخوان ثالث.». *ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی*. انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی. دورهٔ ششم۶.

کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴). *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.

گریتن، دیوید (۱۳۸۶). «به بهانهٔ پنجاه‌سالگی *مُهر هفتم*: شاهکار سینمایی برگمان.» *روزنامهٔ ایران*. شمارهٔ ۳۷۰۸. ص ۱۷.

لوتمان، یوری (۱۳۹۷). *فرهنگ و انفجار*. ترجمهٔ (از انگلیسی) نیلوفر آقاابراهیمی. تهران: تمدن علمی.

مسعود سعد سلمان (۱۳۶۲). *دیوان اشعار*. به کوشش رشید یاسمی. تهران: امیرکبیر.

Bassnett, S, and Lefevere, A. (1993). Introduction: "Where Are We in Translation

Studies?" In Bassnett, S, and Lefevere, A. (Eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (1-11). Clevedon: Multilingual Matters.

Bergman, Ingmar, E (Writer & Director). Ekelund. A. (Producer). (1957). *The Seventh Seal*. Sweden: Råsunda Film studios.

Even-Zohar, Itamar. (1990). "The Position of Translated Literature within the Literary Polysysem." In *Polysysem Studies*, *Poetics Today*, Vol. 11: 1. Durham NC: Duke University Press. 45-51.

Kull, Kalevi. (2015). " A semiotic theory of life: Lotman's principles of the universe of the mind", *Green Letters Studies in Ecocriticism*. 19:3. 255-266.

Lotman, Yuri M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Sukman. London. New York: I.B. Tauris & Co.

Torop, Peeter. (2008). "Translation as communication and auto communication". *Sign System Studies*. 36:2. University of Tartu. 78-310.

Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility*: A History of Translation (2nd edition). London and New York: Routledge.

Domesticating Bergman's *The Seventh Seal* in Akhavan Sales' "Then, after the Thunder"

Zahra Khoshamen[1]
Akbar Shayanseresht[2]

Abstract

As sources of inspiration, foreign literary and artistic works can effect change in contemporary Persian literature. In some cases, this inspiration has been provided by cinematic works. In the process, Iranian writers have often domesticated the source text to adapt it to the Iranian culture. For instance, Akhavan Sales' "Then, after the Thunder" inspired by Bergman's philosophical film, *The Seventh Seal* has changed the original in many respects to appease the local readers. The present study intends to explicate the domestication strategies used in the move from the source text to the destination text, based on Yuri Lotman's theory of semiotics. The paper shows that Akhavan Sales mostly tries to stay within the boundaries of tradition by limiting his functional space. For this purpose, he draws on linguistic localization in the form of linguistic archaism, application of common slang words and expressions, and the social function of language. Moreover, Akhavan Sales applies pictorial, historical, geographical, political and social domestication to bring the foreign text closer to the destination culture. Nevertheless, in a few cases, the poet innovates by taking liberties in his explicitly employing non-indigenous elements.

Keywords: Akhavan Sales' "Then, after the Thunder", Bergman's *The Seventh Seal*, Translation Studies, Lutman's Semiosphere.

[1] Ph.D. in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran
zahrakhoshamen@birjand.ac.ir

[2] Associate Professor in Persian language and literature, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand, Iran
ashamiyan@birjand.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۸۲-۶۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4891.1068

در جستجوی سخن فرودست در ادبیات تطبیقی

امیرحسین وفا[۱]

چکیده

مقالۀ حاضر ضمن مروری بر نظریات گایاتری چاکراوارتی اسپیوک در حوزۀ «فرودست‌پژوهی»، به بررسی آثار اخیر وی در رشتۀ ادبیات تطبیقی خواهد پرداخت. اسپیوک که همواره علیه ساختار و گفتمان نخبه‌گرای علوم انسانی در جوامع غربی و در حالِ توسعه موضع گرفته، معتقد است مطالعات تطبیقی ادبیات جهان که امروزه عمدتاً همگام با منطق جهانی‌سازی در عصر سرمایه‌داری انجام می‌پذیرد، نیازمند یک تحول روش‌شناختی ورای تاریخ اروپامحور رشته، روی آوردن به زبان‌آموزی از فرهنگ جوامع فرودست از جمله پناه‌جویان، کارگران مهاجر و دیگر قربانیان تاریخ امپریالیسم و سرمایه‌داری جهانی می‌باشد. در پژوهش پیش رو، با مطالعۀ گزیدۀ آثار اسپیوک؛ یعنی «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» (۱۹۸۵)، مرگ یک رشته (۲۰۰۳) و «بازاندیشی بر تطبیق‌گرایی» (۲۰۰۹)، به این پرسش، پاسخ خواهیم داد: آیا سنت‌های ادبی پسااستعماری (نظیر ادبیات فارسی) فرصتی برای ابراز وجود در عرصه جهانی، درون چهارچوب رشته ادبیات تطبیقی، خواهند داشت؟ جواب اسپیوک «آری» است؛ اما به شرط رشد آگاهی منتقد نسبت به نابرابری‌های حاکم در نظام جهانی ادبیات و ساختارزدایی از مطالعات ادبی به سوی رشته‌ای که او آن را «ادبیات تطبیقی نوین» می‌نامد؛ طرحی نو از رشته که عیارش «زبان‌آموزی ژرف» و پرداختن به فرهنگ و ادبیات مردمان «فرودست» است.

واژه‌های کلیدی: فرودست‌پژوهی، ادبیات تطبیقی نوین، گایاتری اسپیوک، ساختارزدایی، زبان‌آموزی

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان های خارجی و زبان شناسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
amirhossein.vafa@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۴

مقدمه

مقالۀ حاضر با یک پرسش بنیادین آغاز می شود: تا چه حد می‌توان در گفتمان نقد-تاریخ، جامعه‌شناسی، فرهنگ و ادبیات-نمایندۀ صدای فرودستان بود؟ این پرسشی است که گایاتری چاکراوارتی اسپیوک[1] در یکی از تأثیرگذارترین مقالات نیمۀ دوم قرن بیستم در حوزۀ علوم انسانی، مطرح کرده است. از زمان انتشار «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» (۱۹۸۵)، طیف متنوعی از نظریه‌پردازان ادبی، ازجمله خود اسپیوک در آثاری که در این مقاله به آن‌ها خواهیم پرداخت، به بررسی عواقب و حضور سایۀ این پرسش در نقد ادبی و مخصوصاً مطالعات تطبیقی ادبیات جهان پرداخته‌اند.

مسئله این است که در پی نگارش یک مقالۀ انتقادی در حمایت از اشخاص و گروه‌های به حاشیه رانده‌شده چه در «نظام جهانی» کنونی (به تعبیر امانوئل والرشتین) و چه در «نظام جهانی ادبیات» (به تعبیر فرانکو مورتی)[2] این خطر وجود دارد که در متن حاصل، که درواقع سندِ سخن‌راندن منتقد به جای فرودست است، سایۀ متکلّم به‌طور ناخواسته بر هویت «دیگری» سنگینی کند و بیان متکلّم، هرچند خیرخواهانه، به تحکیم هرم قدرت و خشونت علیه فرودست منجر شود؛ به‌عنوان مثال، در مورد بازنمایی اقلیت‌های قومی در یک رمان اروپایی متعلق به ادبیات استعمار، تمرکز منتقد بر یک شخصیت فرودست و تلاش جهت احیای انسانیت ازدست‌رفته وی، نه‌تنها ثمربخش نیست؛ بلکه صرفاً تلاشی است ذات‌گرایانه که در درجۀ اول، جایگاه منتقد را در طبقۀ نخبگان دانشگاهی تثبیت و در درجۀ دوم جایگاه حاشیه‌ای فرودست را دوچندان می‌کند؛ حاشیه‌ای که نویسنده آن را بازنمایی کرده است و منتقد همان را بازتولید می‌کند. در پژوهش پیش رو، پس از مروری کوتاه بر حوزۀ مطالعاتی «فرودست‌پژوهی»، آرای اسپیوک را پیرامون چالش نمایندگی‌کردن از طبقات محروم بررسی خواهیم کرد. سپس ضمن بررسی تحول فکری اسپیوک طی دو دهه پس از انتشار مقالۀ «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟»، به‌ویژه در کتاب *مرگ یک رشته* (۲۰۰۳) و مقالۀ «بازاندیشی بر تطبیق‌گرایی» (۲۰۰۹)، مسئلۀ «صدای فرودستان» در ادبیات جهان را به این سمت سوق خواهیم داد: آیا در میان سنت‌های ادبی متعلق به جهان پسااستعمار، مخصوصاً در «نیم‌کرۀ جنوبی»، مجالی برای ابراز وجود-به‌طور غیر مستقیم، از طریق ادبیات تطبیقی-وجود دارد؟ جواب به این سؤال (برخلاف نظر «منفی» مشهور اسپیوک در اولین نسخۀ مقاله خود) «آری» است؛ اما به شرط افزایش خودآگاهی منتقد نسبت به شبکۀ پیچیدۀ قدرتِ حاکم بر عصر سرمایه‌داری جهانی و از آن مهم‌تر، تحول روش‌شناختی ادبیات تطبیقی با محوریت «زبان‌آموزی ژرف»، به‌ویژه در جوامع غیراروپایی و فرودست.

[1] Gayatri Chakravorty Spivak

[2] Immanuel Wallerstein, "world-systems"; Franco Moretti, "world literary system"

پیشینه و مبنای نظری: فرودست‌پژوهی

لغت «فرودست»،[1] در ابتدا توسط فیلسوف مارکسیست ایتالیایی، آنتونیو گرامشی[2] جهت توصیف گروه‌های اجتماعی که تحت سلطه یا «هژمونی» طبقهٔ حاکم قرار دارند، به کار گرفته شد (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin 2000: 198). در بخشی از *یادداشت‌های زندان* (۱۹۳۴)، گرامشی بر ضرورت مطالعهٔ نظری طبقات فرودست، با محوریت چند مسئلهٔ کلیدی تأکید می‌کند: ۱. مبنای شکل‌گیری این طبقات اجتماعی، ۲. وابستگی آنان به فرایندهای سیاسی طبقهٔ حاکم، ۳. مشارکت فعالانه‌شان در سیاست و در پی آن، ۴. شکل‌گیری مناسبات اجتماعی که حاکی از خودمختاری و استقلال بالقوهٔ طبقات فرودست است (Ashcroft et al. 2000: 198–99). آن‌گونه که خواهیم دید، اسپیوک در «پرسش» خود با وسواس و سخت‌گیری ویژه‌ای، عاملیت «فرودست» را بررسی می‌کند و حتی در یک مورد، آن را به چالش می‌کشد.

«فرودست‌پژوهی» به‌عنوان یکی از ارکان مطالعات پسااستعماری در شبه‌قارهٔ هند، قرائتی منحصربه‌فرد از درک گرامشی از مفهوم «فرودست» ارائه می‌دهد. راناژیت گوها،[3] از پایه‌گذاران این شاخهٔ تحقیقاتی و ویراستار مجموعهٔ مقالاتی که تحت عنوان *مطالعات فرودستان* چاپ می‌شدند،[4] مفهوم «فرودست» را این‌گونه بازتعریف می‌کند: «نامی که مظهر کلی سرسپردگی در جوامع آسیای جنوبی» است؛ «چه در مورد طبقه، کاست [جایگاه ذاتی فرد در آیین هندو]، سن، جنسیت یا هرنوع مفهوم از منزلت» فردی و اجتماعی (Guha 1982: vii). از این منظر، هدف ابتدایی «فرودست‌پژوهی»، بازگرداندن توازن طبقاتی به پژوهش‌های دانشگاهی و مشخصاً تاریخ‌نگاری جنوب آسیاست که پیشتر در انحصار یک طبقهٔ خاص و معطوف به مطالعهٔ فرهنگ نخبگان بوده است (Ashcroft et al. 2000: 199). تقابل فرودست‌پژوهان با فرهنگ غالب، ریشه در گفتمان تجددگرایی دارد که در شبه‌قارهٔ هند، چه در دوران استعمار و چه در دوران ملی‌گرایی بورژوازی در پی استقلال از امپریالیسم، همواره نخبه‌سالار بوده است (۱۹۹). ضمن مرکززدایی از مدرنیتهٔ استعماری و گذار از تسلط خواص بر تاریخ‌نگاری و دیگر حوزه‌های علوم انسانی، فرودست‌پژوهان در پی دمکراتیزه‌کردن سپهر عمومی در جامعه‌ای نظیر هند هستند که در آن تسلط بی‌چون‌وچرای نظام طبقاتی مدرن و ریشه‌دار در آیین هندو، بسیاری از معضلات اجتماعی نظیر فقر و بی‌عدالتی را، علی‌رغم استقرار یک نظام مستقل پسااستعماری از سال ۱۹۴۷، لاینحل باقی گذاشته است.

وجه تمایز فرودست‌پژوهان «ایستادگی در مقابل تسلط نخبگان» در امر تاریخ‌نگاری است (Ashcroft et al. 2000: 200). ابزار نظری این پژوهشگران، با

[1] Subaltern
[2] Antonio Gramsci
[3] Ranajit Guha
[4] *Subaltern Studies*

بهره‌گیری از نظریهٔ انتقادی پساساختارگرایی، «عبور از انواع دوگانه‌های سیاسی و فرهنگی نظیر استعمار در مقابل ملی‌گرایی» و در عوض پذیرش یک منطق دیالکتیک «میان فرودست و نخبگان» است که بدون محدودکردن خود به تقابل «غرب» و «دیگری»، جایگاه متزلزل فرودست در جوامع مدرن را محصول فرایندهای پیچیدهٔ اقتصادی‌ـ اجتماعی و مناسبات قدرت بین استعمارگر و طبقهٔ نخبهٔ پسااستعماری قلمداد می‌کند (Ashcroft et al. 2000: 200). به بیان ساده‌تر، مصائب فرودست، نه‌تنها برخاسته از تاریخ استعمار غرب است؛ بلکه توسط نظام‌های ملی‌گرای پسااستعماری نیز تشدید شده‌اند. چنین درکی از تاریخ معاصر، به تعبیر جانت أبولغد،[1] فرودست را توانمند می‌سازد که «در سرگذشت خود، نه ایستایی و سکون؛ بلکه پویایی و تحول را کشف کند» و آیندهٔ خویش را نه بر مبنای «عقب‌ماندگی در مقابل غرب» که بر این اصل استوار کند که دلیل «عدم توسعهٔ» سیاسی و اقتصادی چیزی جز «وابستگی به گفتمان سلطه و سرسپردگی» در مفهوم عام آن نیست (Abu-Lughod 1989: viii).

یکی از مفروضات اصلی فرودست‌پژوهان این است که منتقد، ضمن نگارش مجدد تاریخ هند یا دیگر جوامع پسااستعماری، قادر به توانمندسازی و احیای جایگاه فرودست، به نیابت از وی، در جامعه است. اینجاست که گایاتری اسپیوک در آثار خود، با به‌چالش‌کشیدن این فرضیهٔ کلیدی، فرودست‌پژوهان را به بازبینی عواقب پژوهشی خود فرامی‌خواند. ناگفته نماند که اسپیوک خود را بخشی از جریان «فرودست‌پژوهی» می‌داند و انتقادات خود را دلسوزانه از درون جنبش منعکس می‌کند. او که خود را همواره یک «فمینیستِ مارکسیست ساختارزدا و عملگرا» و به بیان عامیانه، یک منتقد « عیبجو و بهانه‌گیر» معرفی کرده است (Cain et al. 2018: 1997)، بر این باور است که تلفیق نظری مسائل مربوط به حقوق زنان و طبقات کارگر در جوامع چندفرهنگی و پسااستعماری و بازنگری جایگاه آنان از منظر «ساختارزدایی»[2] جهت دست‌یابی به عدالت اجتماعی، راهگشا خواهد بود. اسپیوک که با ترجمه و نگارش مقدمه‌ای بر کتاب *در باب دستور زبان‌شناسی*، اثر ژاک دریدا در سال ۱۹۷۶ نقش عمده‌ای در معرفی نظریات پساساختارگرا به جهان انگلیسی‌زبان، ایفا کرده است، ضمن تأکید بر وجود «خشونت» پنهان در دوگانه‌های مرسوم؛ نظیر «مرد و زن، غرب و دیگران» و غیره، نقد ساختارزدایانه را به عنوان «مسیری مؤثر بین نظریهٔ ادبی و تغییر بنیادین سیاسی» معرفی می‌کند (۱۹۹۸)؛ به بیان دیگر، اسپیوک به نوعی سیاست رهایی‌بخش قائل است که در آن چهارچوب نظری «ساختارزدایی، به‌مثابهٔ جان‌پناهی است در مقابل طرد و سرکوب» دیگری‌های به حاشیه رانده‌شده (۱۹۹۷)؛ چه در گفتمان جهانی‌سازی و یا حتی ملی‌گرایی پسااستعماری؛ بنابراین، پرداختن به حقوق «فرودستان»، همسو با راناژیت گوها و دیگر فرودست‌پژوهان، بخش جدایی‌ناپذیر آرای اسپیوک است. او مانند دیگر فرودست‌پژوهان، تأکید می‌کند «رابطهٔ فرودست با ساختار قدرت، مبهم و

[1] Janet Abu-Lughod
[2] deconstructionism

پیچیده است»؛ به این معنی که فرودست، مرئوس قدرت است؛ اما هیچگاه مرعوب آن نیست (Cain et al. 2018: 1999). به علاوه، همگام با دیگر فرودست‌پژوهان و فراتر از آن‌ها، اسپیوک خواننده را به شناخت مجدد فرودستان در قامت جوامعی متکثر و ناهمگن از دیدگاه جنسیت، طبقهٔ اجتماعی و خاستگاه تاریخی و اجتماعی تشویق می‌کند تا جایی که مسجل شود بازنمایی ادبیِ آنان در فضای فرهنگی و مطالعات اجتماعی، بدون تن‌دادن به ذات‌گرایی، تقریباً ناممکن است (۱۹۹۹). درواقع، نقد اسپیوک به فرودست‌پژوهان پیرامون نقش منتقد در قامت یک «میانجی‌گر» است.

پرسشی که اسپیوک در مقالهٔ خود، «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟»، مطرح می‌کند نیز متوجه منتقدِ میانجی‌گر است؛ البته که شخص فرودست، علی‌رغم مشکلات اقتصادی و عدم دسترسی به سرمایه‌های اجتماعی، خود قادر به سخن‌گفتن-به معنی دفاع‌کردن از کرامت انسانی خویش-است؛ اما در مورد پژوهشگری که ضمن برخورداری از سرمایه‌های مادی و معنوی، خود را موظف به نمایندگی از طبقات محروم و سخن‌راندن به جای آنان می‌داند نیز همین‌طور است؟ پاسخ اسپیوک در ابتدای تأملات خود، که در دو نسخهٔ مکمل از مقاله، بین سال‌های ۱۹۸۵ تا ۱۹۹۹ قابل ردیابی است، «خیر» است. نگرانی اسپیوک از «احتمال همدستی روشنفکر» با ساختارهای قدرت، جهت محدودکردن هویت فرودست به نقش «دیگری» در مقابل هویتِ «خودِ» منتقد است (Spivak 2018 [1999]: 2001)؛ بدین معنی که بازیابی تاریخیِ فرودست در ساختار نخبه‌گرای دانشگاهی، صرفاً جهت مشروعیت‌بخشیدن به مداخلهٔ انتقادی پژوهشگر (و نه برای استحقاق حقوق پایمال‌شدهٔ فرودست) انجام می‌پذیرد. آرمان اسپیوک، در عوض، ظهور پژوهشگرانی «پرسشگر» و نه «همدست» با نهاد قدرت است. نکتهٔ ظریف مسئله اینجاست که منتقدین پسااستعماری، مانند فعالین حقوق زنان، در پی اعطای حق سخن‌گفتن به دیگری‌های سرکوب‌شده هستند؛ اما اسپیوک نگران است که حتی نیکخواهانه‌ترین تلاش‌ها بدین منظور ، به تکرار خفقانی منجر شود که در ابتدا بنا بود برچیده شود. زمانی که منتقد از بیرون [جوامع فرودست] چهارچوبی را طراحی می‌کند که در آن فرد «بومی» توانایی سخن‌گفتن را کسب کند، هویت محلی به گونه‌ای پایه‌گذاری می‌شود که هرگونه تلاش جهت ارتباط حقیقی [با فرودست] تضعیف می‌گردد (Cain et al. 2018: 1998).

فراموش نکنیم که حتی در دوران استعمار، مخصوصاً در مورد امپریالیسم بریتانیا که مسلک جهان‌گشایی خود را خیرخواهانه می‌دانست، اصل «مداخله» با حُسن نیت تعریف می‌شد. اسپیوک در مقالهٔ خود مشخصاً به ممنوع‌شدن سنت هندوی «ساتی» (قربانی‌کردن یک بیوه‌زن در خرمن آتش پس از فوت شوهرش) توسط بریتانیا اشاره می‌کند: «درحالی‌که این مداخله، زندگی بسیاری از زنان را نجات داد و مختصر آزادی انتخاب به آنان بخشید»، در اصل، مشروعیت لازم جهت حکمرانی بریتانیا در شبه‌قاره هند، مبتنی بر دوگانه «تمدن بریتانیایی» در مقابل «جاهلیت هندی» را نیز

مهیا کرد (Cain et al. 2018: 1998). نتیجه‌گیری جنجالی اسپیوک از این واقعهٔ تاریخی، تعمیم گفتمان مداخلهٔ استعماری به مداخلهٔ پسااستعماری است: آیا روشنفکران امروز می‌توانند در بازنمایی مصائب ستمدیدگان در آثار خود، از «مداخله جویی»-که در بهترین حالت، بنده‌نوازی و در بدترین حالت منت‌گذاری است-مصون باشند؟ (Cain et al. 2018: 1998).

رویکرد نقادانهٔ اسپیوک، درواقع واکنشی است به تمایل جنبش‌های سیاسی رادیکال به قهرمان‌سازی از «دیگری» و اغراق در «نقش ذاتی مردمان جهان سوم در پیشبرد نبرد علیه سرمایه‌داری جهانی و چندملیتی» (Cain et al. 2018: 1999)؛ البته این طرح مسئله، که خاستگاه آن ساختارزدایی بنیادین از جزئی‌ترین نهادهای خشونت‌زا در گفتمان نقد و نظریه است، باعث نمی‌شود که اسپیوک خود را تافتهٔ جدابافته تلقی کند. اتفاقاً مفهوم «ذات‌گرایی راهبردی»[1] از کلیدی‌ترین ابزار روش‌شناختی اسپیوک بوده است؛ بدین معنی که منتقد، ضمن آگاهی از عواقب پذیرش یک ماهیت مشخص از «دیگری»، می‌بایست صادقانه در برملاکردن ساختار درهم‌تنیدهٔ قدرت تلاش کند. با این حال، آگاهی از ناممکن‌بودن «سخن‌راندن به جای دیگری» در تحقق حداقلی حقوق فرودستان ضروری است. تحلیل روان‌شناختی اسپیوک از ماندگارترین گزارهٔ مقالهٔ خود-«مردان سفیدپوست مترصد نجات‌دادن زنان قهوه‌ای‌پوست از چنگال مردان قهوه‌ای‌پوست هستند» (Spivak 2018 [1999]: 2009)-در پی همین فراخوان به آگاهی جمعی صورت می‌پذیرد. از یک سو، اسپیوک اعلام می‌کند گفتمان رهایی‌بخشی به «زنان رنگین‌پوست»، بخشی لاینفک از تاریخ استعمار بوده و هست. آخرین نمونه از سوءاستفادهٔ امپراتوری از حقوق زنان، به حملهٔ ایالات متحده به افغانستان و عراق در پی حملات ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ برمی‌گردد که دولت امریکا اهداف منفعت‌طلبانهٔ خود در اشغال بخش‌هایی از خاورمیانه را به بهانه تحقق حقوق زنان در منطقه کتمان می‌کرد (ر. ک. Abu-Lughod 2013 و Eisenstein 2004). حال اسپیوک با مراجعه به مبنای فکری چنین مداخله‌های استعماری، مدعی است همان‌گونه که «مردان سفیدپوست» در جایگاه منجی، «مردان قهوه‌ای‌پوست» را سپر بلای «زنان قهوه‌ای‌پوست»، به‌عنوان قربانیان نظام مردسالاری، جلوه می‌دهند، «منتقد پسااستعماری» نیز می‌تواند با قربانی‌کردن مردان سفیدپوست، خود را در جایگاه منجی مردان و زنان رنگین‌پوست معرفی کند (Cain et al. 2018: 2000). این رویکرد، نتیجه‌ای جز بازتولید ساختار هرمی قدرت، مبتنی بر گفتمان ارباب‌منشانهٔ «مداخله» نخواهد داشت.

تأکید می‌کنم که هدف اسپیوک از ارائهٔ نقد روان‌شناختی فوق، افزایش خودآگاهی منتقد از عواقب ناخواستهٔ دخالت خیرخواهانه در امور فرودستان است. آن‌گونه که در ادامهٔ مقالهٔ حاضر خواهیم دید، وجدان بیدارِ منتقد و آگاهی انتقادی از امر کنکاش، یکی از ارکان استعمارزدایی از حوزهٔ فرودست‌پژوهی و همچنین مطالعات تطبیقی ادبیات است؛ اما ذکر یک مثال دیگر از «آیا فرودست می‌تواند سخن

[1] Strategic essentialism

بگویـد؟» جهـت پیشـبرد بحـث حاضـر ضـروری اسـت. از خواننـده تقاضـا دارم کـه میـان خوانـش اسـپیوک از شـرح حـال زنـی هنـدو بـه نـام «بوبانسـواری بهـادوری»[1] و تجربـهٔ شـخصی خـود از مطالعـهٔ تطبیقـی متـون ادبـی، ارتباطـی معنـادار برقـرار کنـد: بارزتریـن بررسـی مـوردی اسـپیوک علیـه فرودسـت‌پژوهی ماجرایـی اسـت کـه خواننـدگان اسـپیوک، از آن بـه عنـوان «خودکشـی بوبانسـواری» یـاد می‌کننـد:

> زنـی شـانزده یـا هفده‌سـاله، بوبانسـواری بهـادوری، خـود را در سـال ۱۹۲۶ در آپارتمـان محقّـر پـدرش در شـمال کلکتـه بـه دار آویخـت. خودکشـی ایـن زن از ابتـدا بـه معمایـی تبدیـل شـد؛ چراکـه در هنـگام مـرگ، بوبانسـواری در دوران قاعدگـی خـود بـه سـر می‌بـرد و بنابرایـن احتمـال خودکشـی بـه سـبب یـک حاملگـی نامشـروع منتفـی بـود. حـدود یـک دهـهٔ بعـد، در پـی کشـف نامـه‌ای کـه بـرای خواهـر بزرگ‌تـر خـود ارسـال کـرده بـود، مشـخص گردیـد کـه بوبانسـواری یکـی از اعضـای گروه‌هـای مسـلح فعـال در جنبـش اسـتقلال هنـد بـوده اسـت. بـه او مأموریـت یـک تـرور سیاسـی محـول شـده بـود. ناتـوان از انجـام ایـن عمـل و در عیـن حـال آگاه از اهمیـت امانـت سپرده‌شـده بـه او، بوبانسـواری بـه زندگـی خـود پایـان داد (Spivak 2018 [1999]: 2009).

تحلیـل خودکشـی بوبانسـواری و خوانـش انتقـادی اسـپیوک از واکنـش جامعـهٔ هنـد بـه ایـن واقعـه، از فرازهـای به‌یادماندنـی مقالـه اسـت. بوبانسـواری کـه از احتمـال مرتبط‌شـدن مرگـش بـا روابـط جنسـی نامشـروع در افـکار عمومـی مطلـع بـود، آگاهانـه عـادت ماهانـهٔ خـود را به‌عنـوان تاریـخ خودکشـی خـود انتخـاب کـرده بـود و بـه تعبیـر اسـپیوک، «متـن اجتماعـی خودکشـی سـاتی» را در پایـان زندگـی خود بازنویسـی کـرد (Spivak 2018 [1999]: 2010). اینکـه طبـق آییـن سـاتی، یـک بیـوه‌زن می‌بایسـت تـا پایـان دوران قاعدگـی، جهـت قربانی‌کـردن خـود صبـر کنـد و اینکـه بوبانسـواری دقیقـاً همیـن بـازهٔ زمانـی را جهـت پایـان‌دادن بـه زندگـی خـود انتخـاب کـرده بـود، حاکـی از تـلاش او جهـت پیچیده جلـوه‌دادن دلایـل مـرگ خـود اسـت؛ امـا چیـزی کـه اسـپیوک را بیـش از هـر مـوردی آزار می‌دهـد، برخـورد سـطحی اطرافیـان ایـن زن و همچنیـن نخبـگان هنـدی بـا شـرایط پیچیـدهٔ سیاسـی و اجتماعـی زندگـی اوسـت. اسـپیوک مشـخصاً بـه گفت‌وگوهایـی اشـاره می‌کنـد کـه وی حیـن پژوهـش پیرامـون زندگـی بوبانسـواری انجـام داده اسـت. در یـک مـورد، یـک فیلسـوف شناخته‌شـده بـه اسـپیوک گوشـزد می‌کنـد بـه جـای «بوبانسـواریِ تیره‌بخـت» بهتـر بـود زندگـی خواهـران موفـق او، سالسـواری و راسسـواری، مـورد بررسـی قـرار می‌گرفـت. در یـک مـورد دیگـر، خواهرزاده‌هـای بوبانسـواری بـا اطمینـان و بـدون درنظرگرفتـن شـواهد تاریخـی، هنـوز بـر ایـن بـاور هسـتند کـه خاله‌شـان در پـی یـک شکسـت عشـقی خودکشـی کـرده اسـت (Spivak 2018 [1999]: 2010). در ایـن شـرایط بـود کـه اسـپیوک در نخسـتین ویرایـش مقالـهٔ خـود-ضمـن ابـراز عصبانیـت از عـدم وجـود هرگونـه ارتبـاط معنـادار بیـن «فرودسـت» و «فرودسـت‌پژوه»-یکـی از جنجالی‌تریـن گزاره‌هـای خـود را مطـرح کـرد: «فرودسـت نمی‌توانـد سـخن بگویـد!» کـرد (Spivak 2018 [1999]: 2010).

[1] Bhubaneswari Bhaduri

اسپیوک پانزده سال بعد، پس از ویرایش تکمیلی «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» در کتابی تحت عنوان *نقد منطق پسااستعماری* (۱۹۹۹)، ضمن عقب‌نشینی از موضع قبلی خود، متواضعانه اعلام می‌کند: «اظهارنظر نامعقولی بود» (Spivak 2018 [1999]: 2010). او دلیل این چرخش نظری را مطالعهٔ برخی از مقالاتی می‌داند که در پی انتشار آرای او نسبت به عواقب عبث‌جلوه‌دادن فرودست‌پژوهی هشدار داده بودند. از یک سو، اسپیوک کماکان تأکید می‌کند خشم نهفته در عبارت «فرودست نمی‌تواند سخن بگوید!» ریشه در «احساس یأس و ناامیدی» وی از این مسئله دارد که با گذشت حدود پنجاه سال از مرگش، «تلاش» بوبانسواری جهت انتقال پیام خود به مخاطب امروزی شکست خورده است؛ چراکه حتی نزدیک‌ترین افراد به او؛ ازجمله خواهرزاده‌های مترقی‌اش، در «مسکوت‌گذاشتن» صدای او همدست بوده‌اند (Spivak 2018 [1999]: 2011). از سوی دیگر، همسو با منتقدان خود، اسپیوک امروز بر این باور است که تداوم تأثیر «پروندهٔ بوبانسواری»، به‌عنوان برگی از تاریخ اجتماعی هند، شاهدی بر این مدعاست که او «به طریقی سخن گفته است» بوده‌اند (Spivak 2011 :[1999] 2018)؛ بنابراین، «رمزگشایی» از سخن او توسط منتقد- هرچند با فاصلهٔ زمانی و جغرافیایی- به‌مثابهٔ «رهگیری» روایتی است که در آن بوبانسواری، نهایتاً پیام خود را به مخاطب انتقال خواهد داد.

شایان ذکر است که اسپیوک در بازنگری آرای پیشین خود دچار تناقض نیست؛ بلکه ضمن پایبندی به اصول ساختارزدایی از قدرت، «اهمیت کاربردی خوشبین‌بودن به کوشش‌های آتی را برای خود و دیگران» تبیین می‌کند (Spiv-ak 2018 [1999]: 2011). لازمهٔ چنین امیدواری نتیجه‌محوری، درک نوینی از مفهوم «فرودست» و روش «فرودست‌پژوهی» است که ۱. هویت فرودست را در بستر «ناهمگن ضداستعماری» قرار می‌دهد؛ بدین معنی که فرودستان، بر حسب تعریف، متعلق به جوامعی متکثر و تقلیل‌ناپذیر به هر نوع هویت سیاسی واحد هستند (Spivak 2011 :[1999] 2018)، ۲. هنگامی که فرودست‌پژوه سرانجام از طریق نوشتار خود، یک «پل ارتباطی» میان فرودست و جامعهٔ نخبگان برقرار می‌کند، مهم است که مطالبهٔ به‌حق افرادِ به حاشیه رانده‌شده جهت کسب جایگاه حقیقی آنان در مرکز جامعه به رسمیت شناخته شود؛ به‌عبارت دیگر، در جستجوی صدای فرودست، پژوهشگر باید صادقانه و بدون تقلیل‌دادن جایگاه خود به یک «مُبلغ» و کنشگر متظاهر، به بیان‌کردن صدای فرودست «افتخار کند» (Spivak 2018 [1999]: 2012) و ۳. در پایان، پس از کسب خودآگاهی لازم و کافی نسبت به عواقب مثبت و همچنین خطرات احتمالی فرودست‌پژوهی، منتقد به نوعی همدلی تاریخی با موضوع تحقیق خود می‌رسد که «سرچشمهٔ آن نه آرمان شهرگرایی سطحی؛ بلکه نوعی از تعهد است که [فیلسوف شهیر هندی] بیمال کریشنا ماتیلال[1] از آن با عنوان *عشق اخلاقی*[2] یاد

[1] Bimal Krishna Matilal
[2] moral love

می‌کند» (۲۰۱۲). با همین ذهنیت انتقادی و در عین حال خیرخواهانه و انسانی است که اسپیوک چند سال بعد، «مرگ» ادبیات تطبیقی را اعلام و بر لزوم بازتعریف آن تأکید کرد.

مرگ یک رشته و «زبان‌آموزی ژرف» در ادبیات تطبیقی

در جمع‌بندی بخش پیشین، مختصر پاسخ اسپیوک به پرسش «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» خیر است؛ به این شکل: خیر! چراکه فرودست، تحت سلطهٔ استعمار، دارای هویتی چندوجهی و متعلق به جوامعی ناهمگن و زیست‌بوم‌هایی متنوع است و بنابراین تقلیل‌پذیر به هیچ‌گونه قالبی از «دیگری» نیست-چه «دیگریِ» واپس‌گرای استعمارگر (که مطلوب گفتمان شرق‌شناسی و امپریالیسم است) و چه «دیگریِ» مترقیِ فعال ضداستعمار (مطلوب گفتمان ملی‌گرایی و پسااستعماری). به همین منوال، پاسخ اسپیوک به این پرسش که «آیا ادبیات جهان غیراروپایی می‌تواند از گلوگاه ادبیات تطبیقی سخن بگوید؟» نیز خیر است؛ چراکه علی‌رغم تحولات مثبت در مطالعات تطبیقی ادبیات در نیمهٔ دوم قرن بیستم (نظیر ظهور مطالعات پسااستعماری، فرودست و ترجمه‌پژوهی)، ادبیات تطبیقی کماکان رسانه‌ای تک‌زبانه و همسو با روندهای مداخله‌جویانهٔ قدرت‌های اقتصادی و نظامی در عصر نئولیبرال جهانی‌سازی قلمداد می‌شود.

از نظر اسپیوک، ساختارزدایی-و در پیِ آن استعمارزدای- از ادبیات تطبیقی، مستلزم افزایش خودآگاهی منتقد نسبت به ریشه‌های تطبیق‌گرایی در تاریخ امپریالیسم مدرن و توجه به انحصار زبانی ادبیات جهان به زبان‌هایی نظیر آلمانی و انگلیسی، از بدو ایجاد رشته ادبیات تطبیقی است. از همین منظر، اسپیوک در کتاب *مرگ یک رشته* (۲۰۰۳) و مقالهٔ «بازاندیشی بر تطبیق‌گرایی» (۲۰۰۹) که در این بخش به هر دو خواهیم پرداخت، بر ضرورت بازتعریف ادبیات تطبیقی فراتر از منطق نئواستعماریِ جهانی‌سازی، با محوریت فرودستانِ به حاشیه رانده‌شده در این نظام جهانی، تأکید می‌کند. پیشتر در مقاله‌ای با عنوان «*مرگ یک رشته* و استعمارزدایی از ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۷)، ضمن ارائهٔ شرحی از رسالهٔ انتقادی اسپیوک بر ادبیات تطبیقی، ریشهٔ آرای نویسنده در نظریات ضداستعماری در غرب آسیا و همچنین حوزهٔ مطالعاتی استعمارزدایی[1] در آمریکای لاتین بررسی شده است (وفا ۱۳۹۷: ۸۱). در مقالهٔ حاضر، لازم است که آرای نویسنده را در بستر «فرودست‌پژوهی» و-آن‌گونه که از عنوان این مقاله پیداست-«در جستجوی سخن فرودست» مورد بازنگری قرار دهیم.

کتاب *مرگ یک رشته*[2] در آغاز با لحنی طنزآلود از «آخرین نفس‌های یک رشتهٔ رو به موت»؛ یعنی ادبیات تطبیقی، سخن می‌گوید (Spivak 2003: xii)؛ البته اسپیوک اولین منتقد نیست (و آخرین نیز نخواهد بود) که ضمن اشاره به بحران‌های

[1] decoloniality
[2] *Death of a Discipline*

روش‌شناختی جدی در رشته، خواننده را به درک مجدد تطبیق‌گرایی دعوت می‌کند. کمتر از یک دهه پیش از اسپیوک، سوزان بسنت[1] نیز با نگارش مقدمه‌ای انتقادی از طریق ترجمه‌پژوهی، خواستار «نگرشی پسااروپایی در ادبیات تطبیقی» شده بود که ضمن پرداختن به «مسائل کلیدی؛ ازجمله هویت فرهنگی، کانُن‌های ادبی،[2] پیامدهای سیاسی تأثیر فرهنگی و تاریخ‌نگاری ادبیات» به حل بحران اروپامحوری حاکم بر رشته کمک کند (۱۹۹۴: ۴۱). اسپیوک نیز در کتاب خود، البته از دریچه فرودست‌پژوهی، طرح یک «ادبیات تطبیقی نوین» را خارج از مدار نئواستعماری و سرمایه‌داری جهانی، علیه سازوکارهای انگلیسی‌محور در «بازار جهانی آموزش عالی» درمی‌اندازد (2003: xii).

به اختصار، «ادبیات تطبیقی نوین» اسپیوک، در امتداد ساختارزدایی پیشین وی از فرودست‌پژوهی و تأکید بر لزوم مطالعهٔ متون حاشیه‌ای بدون هرگونه همدستی با ساختار قدرت استعماری و پسااستعماری (یعنی امپریالیسم و ملی‌گرایی) بر سه رکن استوار است: ۱. توجه به زبان و فرم ادبی، ۲. تلاش جهت تحقق عدالت اجتماعی در بازنمایی سنت‌های ادبی حاشیه‌ای در نظام جهانی ادبیات و ۳. اعلام همبستگی با مردمان مهاجر، کارگران استثمارشده در اقتصاد جهانی و دیگر قربانیان تاریخ استعمار در جوامع درحال‌توسعه و یا توسعه‌یافته. راه حل روش‌شناختی اسپیوک-که در بستر نظام دانشگاهی ایالات متحده تعریف می‌شود-بر دو اصل استوار است: ۱. ساختارزدایی از مطالعات منطقه‌ای[3]، که کارکردشان در دانشگاه‌های آمریکا پژوهش پیرامون مناطق حائز اهمیت نظیر خاورمیانه و آمریکای لاتین جهت تربیت نیروی ماهر در دستگاه سیاست خارجی ایالات متحده است و ۲. تلفیق مطالعات منطقه‌ای که پس از «سیاست‌زدایی» فوق، با اصول ادبیات تطبیقیِ مکتب آمریکا، که پس از جنگ جهانی دوم ابتدا با محوریت نقد فرمالیستی و سپس با رویکردهای چندفرهنگی در پی رشد چشمگیر مهاجرت از آسیا به آمریکا از دهه ۱۹۶۰، به «نزدیک‌خوانی» از آثار ادبیات جهان روی آورد (Spivak 2003: 5–4). برآیند این دو تلاش-سیاست‌زدایی از «مطالعات منطقه‌ای» و تلفیق آن با «ادبیات تطبیقی» سنتیِ آمریکایی-به *تولد مجدد* رشته منجر خواهد شد. پس هدف اسپیوک از اعلام «مرگ یک رشته»، نه مختومه‌خواندن آن؛ بلکه دعوت به احیا و نوسازی ادبیات تطبیقی است.

اما درسی که ادبیات تطبیقی باید از مطالعات منطقه‌ای بیاموزد چیست؟ *مرگ یک رشته* در فصل «گذر از مرزها» به واقعهٔ تاریخ‌ساز در سال ۱۹۹۲؛ یعنی فروپاشی دیوار برلین اشاره می‌کند که در پیِ آن، توأم با استقرار نظام تک‌قطبی و در عین حال چندفرهنگی در جهان، علوم انسانیِ و ادبیات تطبیقی را نیز دستخوش تغییر ساخت. بارزترین سند این تحول، گردآوری کتاب *ادبیات تطبیقی در عصر چندفرهنگی* به

[1] Susan Bassnett
[2] Canons of literature
[3] Area Studies

کوشش چارلز برنهایمر[1] بود (۱۹۹۴) که بر لزوم مطابقت نظری ادبیات تطبیقی با شرایط ژئوپولیتیک جدید جهان، به‌ویژه در مورد مسئلهٔ مهاجرت از حاشیه و تغییر بافت جمعیتی کلان‌شهرهای غربی، تأکید می‌کرد. اسپیوک اما با نکته‌سنجی همیشگی خود، ادعا می‌کند که تعریف برنهایمر از تطبیق‌گرایی قابلیت بازنمایی مؤثر از تنوع زبانی و فرهنگی جوامع پسااستعماری را ندارد؛ چراکه او در نهایت زبان‌های دیگر را مرعوب زبان انگلیسی، به‌عنوان زبانِ مرکزی گفتمان جهانی‌سازی می‌کند. اسپیوک توجه خواننده را به یک نمونهٔ نسبتاً موفق؛ یعنی «مطالعات تطبیقی اجتماعی» یا «مطالعات منطقه‌ای» جلب می‌کند:

> تحولات اخیر [در جهان پس از جنگ سرد] بسیاری از مفروضات مطالعات منطقه‌ای را به چالش کشیده‌اند؛ به‌عنوان نمونه این تصور که جهان را می‌توان به «منطقه‌های» مستقل و دانستنی تقسیم کرد مورد تردید قرار گرفته است؛ چراکه امروزه توجه ناظران بیشتر معطوف به جنب‌وجوش میان مناطق است. جابه‌جایی‌های جمعیتی، آوارگی‌های قومی، مهاجرت نیروی کار، تحرکات سرمایهٔ جهانی، رسانه و فرایندهای اشاعهٔ فرهنگ و پیوندهای اجتماعی‌ـ فرهنگی، جملگی به خوانش ظریف و موشکافانه‌تری از هویت و آرایش منطقه‌ها منجر می‌شوند (Volkman qtd. in Spivak 2003: 2–3).

هدف اسپیوک از نقل قول فوق از توبی ولکمان،[2] مدیر وقت بنیاد فورد در آمریکا، به هیچ وجه اعلام موافقت با ساختار سیاسی مطالعات منطقه‌ای نیست؛ چراکه در هر حال تاریخ این رشته در امتداد شرق‌شناسی کلاسیک، تولید علم در مورد دیگری‌هایی (نظیر مسلمانان، فارسی‌زبانان و غیره) بوده است که یا به صورت مهاجرین جویای وطن یا در جایگاه دولت‌های خارجی درحالِ‌توسعه، توجه نهادهای سیاسی و اقتصادی ایالات متحده را به خود جلب کرده‌اند. در عوض مراد اسپیوک از چرخش به سوی مطالعات منطقه‌ای، تشویق خواننده به درک عمیق‌تری از نظام تک‌قطبی جهان پس از پایان جنگ سرد و توجه ویژه آن به فرهنگ و زبان‌های مردمان فرودست است؛ چراکه ما منتقدان پسااستعماری، به بیان اسپیوک، خود نیز «برآیند جنب‌وجوش مردمان مهاجر در سراسر جهان هستیم» (۲۰۰۳: ۳). پس ادبیات تطبیقی هم نیازمند روش‌های نوین جهت درک و انعکاس بی‌عدالتی‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و همچنین زیست‌محیطی علیه فرودستانی است که صدایشان در ساختار قدرت بین‌الملل مسکوت مانده است.

بازتعریف «ادبیات تطبیقی» همگام با واقعیات عصر چندفرهنگی و جهانی‌سازی، درخواست تازه‌ای نیست. تفاوت اسپیوک با پیشگامان این طرح؛ ازجمله برنهایمر، اینجاست که در فرایند ادغام یکسویهٔ نظریات چندفرهنگی[3] با ادبیات ملل گوناگون

[1] Charles Bernheimer
[2] Toby Volkmann
[3] Multiculturalism

کـه صریحـاً بـه زبـان انگلیسـی صـورت می‌پذیـرد، جنبه‌هـای «ادبـی و زبان‌شـناختی» فرهنگ‌هـای مهاجـر، پسااسـتعماری و فرودسـت، نادیـده گرفتـه می‌شـوند (Spivak 2003: 4). حـال ممکـن اسـت خواننـده بپرسـد تفـاوت رویکـرد اسـپیوک بـا رشـتهٔ «مطالعـات فرهنگـی» کـه همـگام بـا چرخـش پسااسـتعماری در دانشـگاه‌های اروپـای غربـی و آمریـکای شـمالی شـکل گرفـت، در کجاسـت؟ رشـتهٔ مطالعـات فرهنگـی بـه مرکزیـت نیم‌کـرهٔ شـمالی، همـواره در پـیِ شـناخت «دیگـری» بـه زبان‌هـای اروپایـی از طریـق پژوهـش دانشـگاهی یـا از دریچـهٔ ترجَمـهٔ ادبـی بـوده اسـت. ایـن رویکـرد، از دیـد اسـپیوک، عمیقـاً سیاسـت‌زده اسـت؛ چراکـه هـدف نهایـی آن فراهم‌سـاختن بسـتر لازم جهـت ادغـام مسـالمت‌جویانهٔ مردمـان مهاجـر در بطـن جوامـع غربـی، زیـر یـک پرچـم و زبـان واحـد اسـت؛ به‌عنـوان نمونـه، یکـی از دلایـل مطالعـهٔ زبـان و فرهنـگ فارسـی در نظـام دانشـگاهی آمریـکا، پژوهـش در مـورد فرهنـگ ایـران/ افغانسـتان/ تاجیکسـتان و البتـه ترجمـهٔ گزیـدهٔ آثـار ادب فارسـی بـه انگلیسـی، جهـت آشـناکردن جامعـهٔ مقصـد بـا فرهنـگ مبـدأ و تشـویق مهاجریـن فارسـی‌زبان بـه پذیـرش و تبعیـت از فرهنـگ غالـب آمریکایـی اسـت.

اسـپیوک امـا از «سیاسـی کـردن» پژوهـش در حـوزهٔ فرهنـگ اجتنـاب مـی‌ورزد؛ اگرچـه یکـی از عواقـب «ادبیـات تطبیقـی نویـن» او ایجـاد درک متقابـل میـان مهاجـر و میزبان نیـز خواهـد بـود: «پیشـنهاد مـن تلاشـی اسـت در جهـت سیاسـت‌زدایی از نقـد، بـه ایـن امیـد کـه در عیـن تدبیـر و تعهـد، خـود را از سیاسـت تخاصـم، تـرس و راه‌حل‌هـای ناقـص برهانیـم (Spivak 2003: 4)؛ «راه‌حل‌هـای» ناکارآمـدی کـه اگرچـه بـه فرودسـتِ مهاجـر اجـازهٔ اقامـت در جامعـهٔ مرکـز را می‌دهـد؛ امـا هرگـز سـخن او را، کـه در فرهنـگ و ادبیـات بومـی‌اش نهفتـه اسـت، بـه راسـتی نمی‌شـنود؛ بنابرایـن، ضمـن الهام‌گرفتـن از چرخـش مطالعـات منطقـه‌ای بـه زبان‌آمـوزی، اسـپیوک در پـیِ تحقـق ادبیـات تطبیقـی نوینـی اسـت «کـه عیـارش توجـه بـه زبـان [مبـدأ] و بیـان ادبـی» باشـد (Spivak 2003: 4-5). سـپس، بـا بهره‌گیـری از میـراث ادبیـات تطبیقـی سـنتیِ آمریکایـی؛ یعنـی «نزدیک‌خوانـی یـا مهـارت خوانـش دقیـق و مشـروح متـن بـه زبـان اصَلـی» (Spivak 2003: 6). صـدای فرودسـت را از انحصـار نخبـگان سیاسـی حاکـم در جوامـع چندفرهنگـی خـارج و منتقـد را تشـویق بـه تأمـل پیرامـون مردمانـی می‌کنـد کـه خـود علی‌رغـم خطـراتِ سیاسـی، اقتصـادی و اقلیمـی، فرهنـگ و ادبیـات جهـان را محفـوظ در سـینهٔ خـود از مرزهـا عبـور می‌دهنـد.

در ایـن «ادبیـات تطبیقـی نویـن»، اسـپیوک خـود را ملـزم بـه «خوانـدن تمامـی ادبیات‌هـا بـا موشـکافی زبان‌شـناختی و درایـت تاریخـی» می‌دانـد تـا جایـی کـه منتقـد، بـا عضویـت در کارگروه‌هـای پژوهشـی کـه شـامل تخصص‌هـای زبانـی متعـدد هسـتند، شـاهد شـکوفایی حلقه‌هـای تطبیق‌گـرِ جدیـد؛ نظیـر «کـره‌ای، چینـی و ژاپنـی؛ عربـی و فارسـی؛ زبان‌هـای آسـیای جنـوب شـرقی و آفریقـا» خواهـد بـود (Spivak 2003: 5)؛ درحالی‌کـه حتـی در جهان‌بینـی محـدود و دوقطبـی جنـگ سـرد در آمریـکا، ادبیـات تطبیقـی سـنتی، همـگام بـا مطالعـات فرهنگـی و منطقـه‌ای، موفـق بـه شـکافتن مرزهـایِ محـدود ادبیـات ملـی شـده بـود، اسـپیوک بـه آینـدهٔ «ادبیـات تطبیقـی نویـن» خـود، بسـیار خوشـبین اسـت؛

چراکه تلفیق مهارت‌های تحلیل متن در دانشکده‌های ادبیات با «منابع موجود در مطالعات منطقه‌ای» نظیر «کیفیت بالای زبان‌آموزی» و «پیچیدگی بالای پردازش اطلاعات»، افق‌های پیشِ روی رشته را بیش از پیش باز خواهد کرد (Spivak 8–6 :2003).

در اینجا لازم است درک اسپیوک از «زبان‌آموزی» را موشکافی کنیم. او در مقاله‌ای تحت عنوان «بازاندیشی بر تطبیق‌گرایی»، تاریخچهٔ ادبیات تطبیقی و رویکرد آن به ادبیات‌های غیراروپایی را «پدرمآبانه» قلمداد می‌کند؛ تا جایی‌که هنوز امر «تطبیق»، مطابق با منَطق جنگ سردی که اکنون پایان یافته است، «به نفع سنت اروپایی» صورت می‌پذیرد (Spivak 2009: 609). همانند *مرگ یک رشته*، اسپیوک این مقاله را نیز با جهت‌گیری علیه رویکرد چندفرهنگی چارلز برنهایمر آغاز می‌کند که خواستار گنجاندن «چشم‌اندازهای فرودست» در ادبیات تطبیقی شده بود (Spivak 2003: 610). درک برنهایمر از «فرودستان»؛ مانند تاریخ‌نگارانی که اسپیوک در «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» به چالش کشیده بود، نخبه‌گرا و درنهایت کم‌توجه به عاملیت تاریخیِ محرومین است؛ به عبارت دیگر، سرنوشت یک رمان فارسی، عربی یا ترکی در ادبیات تطبیقی عصر چندفرهنگی، چندان تفاوتی با سرنوشت بوبانسواری بهادوری، زنی که ماجرای حقیقی خودکشی‌اش در سوءتفاهم‌های تاریخی فرودست‌پژوهان مدفون شد (Spivak 2018 [1999]: 2010)، نخواهد داشت. اینجاست که اسپیوک بر درانداختن طرحی نو از «تطبیق‌گرایی» اصرار می‌ورزد.

«زبان‌آموزی ژرف[1]» پیشنهاد روش‌شناختی اسپیوک به سوی تحول بنیادین ادبیات تطبیقی است. در تعریف این پدیده، اسپیوک در ابتدا بین «حافظهٔ فرهنگی» و «حافظهٔ زبانی» تمایز قائل می‌شود؛ بدین معنی که اگر مفهوم اول «تلاشی در راستای خصوصی‌سازی اسناد تاریخی» در نظام نخبه‌گرای دانشگاهی و ادبیات تطبیقی در تعریف سنتی رشته است، مفهوم دوم خواستار زبان‌آموزی به سبک زبان مادری و مطالعهٔ ادبیات آن «جهت دسترسی به کل شبکهٔ داخلی زبان و هر نوع طرز بیانِ ممکن» است؛ تا جایی‌که تسلط متکلّم بر آن زبان، مانند پیوند مادر و فرزندی باشد که ارتباط ذهنی و عاطفی خود را با یک گویشِ آغازین و منحصربه‌فرد کشف کرده‌اند (Spivak 2009: 612). ادبیات تطبیقی نوین اسپیوک نیازمند چنین سطحی از زبان‌آموزی است:

> بازاندیشی ما بر تطبیق‌گرایی با پذیرش این نکته آغاز می‌شود که تمامی زبان‌ها هم‌ترازند و زبان‌آموزی ژرف می‌بایست به ایجاد پیکره‌ای گسترده از حافظهٔ زبانی منجر گردد. پس از ایجاد این پیکرهٔ زبانی که فقط پس از واقعه متوجه حضور آن می‌شویم یا دیگران آن را در ما حس می‌کنند، وارد رابطه‌ای عمیق با زبان می‌گردیم که با موقعیت یک تطبیق‌گر [سنتی] با همان زبان فرسنگ‌ها فاصله

[1] Deep language learning

دارد؛ [چراکه] او از قرار معلوم صرفاً... در پی تصرف جایگاهی بر فراز سنت‌های زبان‌شناختی جهت مقایسه‌کردن آن‌هاست (Spivak 2009: 613).

رابطه‌ای که «زبان‌آموزی ژرف» با سنت‌های گوناگون ادبیات جهان برقرار می‌کند یادآور تعریف بیمال کریشنا ماتیلال[1] از مفهوم «عشق اخلاقی» است که اسپیوک در ویرایش دوم «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟»، از آن به‌عنوان راهگشای نقد پسااستعماری یاد کرده بود: منظور، افزایش خودآگاهی منتقد نسبت به عواقب و خطرات امر تطبیق و همدلی تاریخی-و اکنون زبان‌شناختی-او با موضوع پژوهش خود است (Spivak 2018 [1999]: 2012). از این خاستگاه، اسپیوک در «ادبیات تطبیقی نوین» خود بر «تقلیل‌ناپذیری زبان و بیان» تأکید می‌ورزد و ضمن تأکید بر اهمیت نقشِ مترجم، «ترجمه را فرایندی پویا و نه یک عضو مصنوعی» قلمداد می‌کند که، پس از زبان‌آموزی ژرف، «صمیمی و عمیق‌ترین نوع مطالعه» و بخشی لاینفک از «سیاست نوین تطبیق‌گرایی» خواهد بود (Spivak 2009: 613). هدف نهایی این سیاست تازه، به زعم اسپیوک، کمک به ایجاد یک «نظام اشتراکیِ فرودستان»[2] است که در آن «تطبیق‌گراییَ» روشی خواهد بود در راستای «گره‌گشاییَ از بی‌عدالتی‌های تاریخی علیه مردمانی که قابلیت رقابت در نظام سرمایه‌داری را نداشته‌اند». موهبت این «نظام اشتراکی»، نه‌فقط رویارویی با تضاد طبقاتی، جنسیتی و نژادی؛ بلکه «ایجاد پیوندهای ژرفی میان خود [فرودستان] خواهد بود» که با یاری نهاد دانشگاه و رشتهٔ ادبیات تطبیقی، جایگاه خود را در نظام فرهنگی جهان بازخواهند یافت (Spivak 2009: 613-614).

هدف از «زبان‌آموزی ژرف»، ترسیم مجدد نقشه‌ای از جهان است که بر آن، صدای فرودستان و پژواک فرهنگ و ادبیات آنان، در انحصار طبقه نخبه‌گرای دانشگاهی و تطبیق‌گران اروپا و آمریکامحور نخواهد بود. آن‌گونه که اسپیوک در ادامهٔ مرگ یک رشته، یادآور می‌شود، «بدون حمایت علوم انسانی [و ادبیات تطبیقی مجهز به ژرف‌خوانی]، مطالعات منطقه‌ای، محکوم به تجاوز از حریم‌های بشری و بدون تحول [و استعمارزدایی از] مطالعات منطقه‌ای، ادبیات تطبیقی نیز صرفاً محصور در مرزهای جغرافیایی است که قادر به عبور از آن‌ها نیست» (Spivak 2003: 7). در عوض، «پرداختن به زبان‌های به حاشیه رانده‌شدهٔ جهان در نیم‌کره جنوبی» و تعامل سازنده با تاریخ محلی زیست‌بوم‌های فرودست، خارج از سازوکارهای نخبه‌گرا و استعماری دانشگاه‌های غَربی، «بهترین راه جابه‌جایی و بازسازی» ادبیات تطبیقی در جهان عدالت‌محور فرداست (Spivak 2009: 10).

در پایان، «ادبیات تطبیقی نوینِ» اسپیوک در مقابل نگاه حقوق‌بشری به ادبیات مطرح می‌شود که-منطبق با دعویَ پیشین اسپیوک؛ «مردان سفیدپوست مترصد نجات‌دادن زنان قهوه‌ای‌پوست از چنگال مردان قهوه‌ای‌پوست هستند» (Spivak

[1] Bimal Krishna Matilal
[2] Subaltern collectivity

2009 :[1999] 2018)- ضمن دامن‌زدن به دوگانه‌هایی نظیر غرب در مقابل اسلام، به همدستی با مداخلات نظامی، مانند حمله آمریکا به افغانستان و عراق در اوایل قرن حاضر متهم است. بر اساس «تطبیق‌گرایی متعهد» اسپیوک، که برایند دریافت منتقد از صدای فرودست پس از «استعمارزدایی» از ذهن خود و «زبان‌آموزی ژرف» از دیگری است، می‌توان با یک دید باز، تاریخ‌محور و رها از دوگانه‌های انتزاعی و پیش‌داوری‌های محتوم، سرانجام به درک صحیحی از ادبیات و فرهنگ‌های گوناگون این کرهٔ خاکی دست یافت (Spivak 2003: 12–13). تطبیق‌گر نیز در این فرایند نه «مردم‌شناس» در مفهوم استعماری کلمه؛ بلکه مترجم و «خواننده»ای کنجکاو خواهد بود که خلاقانه در پیِ شناخت و تعامل با دیگری‌های نظام جهانی است بدون اینکه کلام و سایهٔ او بر هویّت فرودست سنگینی کند (Spivak 2003: 13).

درنهایت، منبع الهام در ادبیات تطبیقی چیزی جز مردمان فرودست، فردیت و جوامع آنان، نخواهند بود؛ چون این «صراحت ادبی» قربانیان استعمار، پناهجویان و کارگران مهاجر (و نه‌فقط صراحت لهجهٔ منتقد مرکزنشین) است که به «ادبیات‌های ملی نیم‌کرهٔ جنوبی» میدان خواهد داد و به تبلور «زبان‌های بومی و محلی در عرصهٔ جهانی» منجر خواهد شد؛ سنت‌های فرهنگی‌ای که از بدو پیدایش دولت‌ـ ملت‌های پسااستعماری، از نقشهٔ ادبی جهان حذف شده بودند (Spivak 2003: 15) .اکنون- در واپسین سطور مقالهٔ حاضر که موجی از خطرات زیست‌محیطی، بی‌عدالتی‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی و البته یک بیماری فراگیر جهان امروز را در برگرفته‌اند- اسپیوک مهم‌ترین کارکرد «ادبیات تطبیقی نوین» خود را «زدودن ترس از سیمای ناشناختهٔ کسانی می‌داند که در پس پردهٔ نگاهشان، چشم‌های دیگری‌های جهان قابل رؤیت است. غیر از این، چه کسی می‌تواند نمایندگی از مفهوم انسان در علوم انسانی را به عهده بگیرد؟» (Spivak 2003: 23).

نتیجه

در پایان، ساختارزدایی از ادبیات تطبیقی، با هدف منطبق‌کردن رشته با ضروریات تاریخی، اجتماعی، سیاسی و زیست محیطی در جهان معاصر، ابتکار گایاتری اسپیوک نیست. پیش از او (Wellek 1959, Bassnett 1994) و پس از او (Mignolo 2013, Mufti 2016)، منتقدین متعددی، با تخصص‌های زبانی و جغرافیایی گوناگون، مفهوم ادبیات تطبیقی را با بحران‌های لازم جهت رشد رشته مواجه کرده‌اند. در پایان، با ذکر دو نمونه از این دست مطالعات که به موازات و گاه فراتر از اسپیوک، بر لزوم بازتعریف مطالعات ادبی در جهان خود اصرار می‌ورزند، خواننده را به تأمل پیرامون اهمیت کار با «ادبیات‌های تطبیقی نوین» در بستر علوم انسانی ایرانِ امروز تشویق می‌کنم.

در سال ۱۹۸۶، اندکی پس از انتشار «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟»، انگوگی وا تیانگو،[1] نویسندهٔ کنیایی، در جواب مثبت به این سؤال فرضی لحظه‌ای

[1] Ngũgĩ wa Thiong'o

درنگ نداشت. انگوگی در کتاب *استعمارزدایی از ذهن*، ضمن نگارش رساله‌ای علیه نظام اجتماعی پسااستعماری در کنیا، پایان نویسندگی خود به زبان انگلیسی، یکی از زبان‌های رسمی این کشور را اعلام کرد و از آن روز آثار او فقط از طریق زبان‌های گیکویو[1] و کیسواهیلی[2]، به زبان‌های دیگر؛ ازجمله انگلیسی ترجمه شده‌اند (Wa Thiong'o 1986: xiv). انگوگی که مانند اسپیوک، نگران بازنمایی طبقات پایین‌دست جامعه و مخصوصاً غیرشهری در فرهنگ ملی‌گرای آفریقای معاصر است، نویسندگان هم‌عصر خود را تشویق به ابراز خلاقیت به زبان‌های قومی و محلی می‌کند و «ادبیات آفریقایی به زبان انگلیسی»، متبلور در آثار چینوآ آچه‌به و دیگران را، به نخبه‌گرایی متهم می‌کند (Wa Thiong'o 1986: 7-8).

انگوگی، همگام با اسپیوک، رشد خودآگاهی منتقد نسبت به جایگاه فرودستان در ساختار طبقاتی جوامع سرمایه‌داری را لازمهٔ هرگونه بازنمایی صحیح از آفریقای معاصر می‌داند. به علاوه، انگوگی در نگارش اکثر آثار خود به گیکویو، با هدف درانداختن نقشه‌ای تازه از جهان پسااستعمار، سال‌ها پیش از اسپیوک، «زبان‌آموزی ژرف» را در آثار خود جاری ساخته بود؛ اما تشابه تمرکز انگوگی به زبان‌های محلی، به معنی رها کردن انگلیسی در «ادبیات تطبیقی نوین»، به زعم اسپیوک نیست. کتاب اخیر تطبیق‌گر آمریکایی عامر موفتی، *انگلیسی را فراموش کنید!* نمونه‌ای موفق از تعمیم الگوی ساختارزدایانهٔ اسپیوک به مطالعات ادبیات انگلیسی، به‌ویژه انگلیسی‌های جهانی،[3] است. «ادبیات انگلیسی‌زبانِ جهان»، به تعبیر موفتی، به ندرت از منظر ریشه‌های وجودی آن در فرهنگ و زبان‌های نیم‌کرهٔ جنوبی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند (Mufti 2016: 12)؛ به‌عنوان مثال، کمتر منتقدی به ریشه‌های ایجاد رشتهٔ ادبیات انگلیسی در تاریخ تجددگرایی استعماری در کشوری مانند ایران پرداخته است و درعوض، به بیان موفتی، زبان و ادبیات انگلیسی، به‌عنوان یک نیروی فرهنگیِ «مثبت و جهان‌شمول» پذیرفته شده است (Mufti 2016: 13)؛ این مسئله مخصوصاً در مورد ایران که در آن، علی‌رغم تحولات فرهنگی پس از انقلاب اسلامی، رشتهٔ ادبیات انگلیسی کماکان اروپامحور و با منطقی استعماری تدریس می‌شود، صدق می‌کند (Zeiny 2019; Vafa 2020). راه‌حل موفتی «الزام نقد ادبیات انگلیسی» به درک عمیق‌تری نسبت به «ظهور و موفقیت خود در عرصهٔ جهانی» و همچنین «موقعیت تاریخی خود به‌عنوان یک گفتمان در یک نظام فرهنگی و زبانی خاص» مانند ایران معاصر است (Mufti 2016: 52).

در ایران معاصر که ادبیات تطبیقی هنوز به عنوان رشته‌ای فراگیر و رسانه‌ای چندزبانه در نظام دانشگاهی نهادینه نشده است، ادغام روش‌شناختی تطبیق‌گرایی «نوین» اسپیوک در دانشکده‌های زبان‌های خارجی؛ ازجمله انگلیسی، فرانسه و عربی راهگشا

[1] Gīkūyū
[2] Kiswahili
[3] World Englishes

خواهد بود. سپس با یاری‌رساندن به دانشکده‌های ادبیات فارسی و دیگر زبان‌های ایرانی از طریق زبان‌آموزی و ترجمهٔ آثار نظری، می‌توان در آینده‌ای نزدیک، گام به سوی تأسیس «ادبیات تطبیقی نوینی» برداشت که ضمن تأکید بر فرودست‌پژوهی، نزدیک‌خوانی ادبی و مطالعهٔ آخرین تحولات نظری به زبان اصلی-بدون تن‌دادن به منطق استعماریِ جهانی‌سازی یا محدودشدن به ملی‌گراییِ سرمایه‌محور-ادبیات جهان؛ ازجمله ادبِ فارسی را از دیدگاه‌های نوین، بومی و محلّی بررسی کرد.

منابع

وفا، امیرحسین (۱۳۹۷). «مرگ یک رشته و استعمارزدایی از ادبیات تطبیقی.» مترجم. دورهٔ بیست و ششم، شمارهٔ ۶۲. ۹۱ـ۸۱.

Abu-Lughod, Janet L (1989). *Before European Hegemony: The World System A.D. 1250-1350.* Oxford: Oxford University Press.

Abu-Lughod, Lila (2013). *Do Muslim Women Need Saving?* Cambridge: Harvard University Press.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Hellen Tiffin (2007). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts.* 2nd edition. London: Routledge.

Bassnett, Susan (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction.* Hoboken: Wiley-Blackwell.

Cain, William E., Larue A. Finke, John McGowan, T. Denean Sharpley-Whiting, and Jeffrey J. Williams (2008). *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* 3rd edition. New York: W. W. Norton & Company.

Eisenstein, Zillah (2004). *Against Empire: Feminisms, Racism, and the West.* New York: Bloomsbury.

Guha, Ranajit. (Ed.). (1982). *Subaltern Studies I: Writings on South Asian History and Society.* Delhi: Oxford University Press.

Mufti, Aamir R. (2018). *Forget English! Orientalisms and World Literatures.* Cambridge: Harvard University Press.

Spivak, Gayatri Chakvravorty (1988 [1985]). "Can the Subaltern Speak?" In: *Marxism and the Interpretation of Culture.* (pp. 271-313). (Eds.), Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan Education.

Spivak, Gayatri Chakvravorty (2003). *Death of a Discipline.* New York: Columbia University Press.

Spivak, Gayatri Chakvravorty (2008 [1999]). "From *A Critique of Postcolonial Reason.*" In *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* 3rd edition. (pp. 1997-2012). (Eds.), William E. Cain et al. New York: W. W. Norton & Company.

Spivak, Gayatri Chakvravorty (Summer 2009). "Rethinking Comparativism." *New Literary History* (The John Hopkins University Press), 40(3). 609-626. doi: 10.1353/nlh.0.0095.

Mignolo, Walter D. (2013). "On Comparison: Who Is Comparing What and Why?" In *Comparison: Theories, Approaches, Uses.* (Eds.), Rita Felski and Susan Stan-

ford Friedman. Baltimore: John Hopkins University Press.

Wa Thiong'o, Ngugi (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature.* Nairobi: EAEP.

Wellek, René (2009 [1959]). "The Crisis of Comparative Literature." In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature.* (pp. 161-172). (Eds.), David Damrosch et al. Princeton: Princeton University Press.

Vafa, Amirhossein (2020). "Lost in Paradise: On the 'Coloniality' of English Literary Studies in Iran." *International Journal of Middle East Studies* (Cambridge University Press), 52(2). 334-339. doi: 10.1017/S0020743820000306

Zeiny, Esmaeil (2019). "Academic Imperialism: Towards Decolonisation of English Literature in Iranian Universities." *Asian Journal of Social Science* (Brill), 47(1). 88-109. doi: 10.1163/15685314-04701005

In Search of the Subaltern in Comparative Literature

Amirhossein Vafa[1]

Abstract

In this article, by way of reviewing Gayatri Chakravorty Spivak's views on "Subaltern Studies," we will study her recent work in Comparative Literature. Spivak, who has constantly positioned herself against the elitist structure and discourse of the humanities in both Western and developing societies, believes that the comparative study of world literature, which today is in tandem with the capitalist logic of globalization, requires a methodological reorganization beyond the Eurocentric history of the discipline, as well as a turn to language learning from subaltern communities, including the refugees, the labour migrants, and other victims of the history of imperialism and global capitalism. In the pages that follow, by reading a selection of Spivak's work—"Can the Subaltern Speak?" (1985), *Death of a Discipline* (2003), and "Rethinking Comparativism" (2009)—we will answer this question: Will postcolonial literary traditions (such as Persian literature) have the opportunity to express themselves on the global stage from within the framework of Comparative Literature? Spivak's response is "Yes," subject to the growth of the critic's awareness of the inequalities prevalent in the global literary system, and the deconstruction of literary studies towards a discipline which Spivak calls "new comparative literature": a new paradigm that is based on "deep language learning," and the analysis of the culture and literature of the "subaltern" peoples.

Keyword: Subaltern Studies, new comparative literature, Gayatri Spivak, deconstruction, language learning

[1] Assistant Professor of English Language and Literature, Department of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University amirhossein.vafa@gmail.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۱۰۱-۸۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4825.1063

رویکردی فرارشته‌ای به مواجههٔ خود و دیگری: عوامل مؤثر در شکل‌گیری و پذیرش زبان ترجمه در جامعهٔ مقصد

محمدرضا رضائیان دلوئی[۱]

چکیده

ترجمه رمزگان سومی است که بر اثر مواجههٔ رمزگان مبدأ و مقصد (خود و دیگری) شکل می‌گیرد. رمزگان سوم، دربردارندهٔ هر دو رمزگان مبدأ و مقصد است؛ ولی مستقل از هر دوست و استانداردهای خاصی دارد. این رمزگان نمودهای گوناگونی دارد و ممکن است از هنجارهای کاربردی زبان مقصد یا نظام قواعد آن دور شود. هدف از این مقالهٔ مفهومی، تعیین و تبیین عوامل مؤثر در شکل‌گیری رمزگان سوم و سپس پذیرش آن در متون ترجمه‌شده در جامعهٔ مقصد است. نتایج نشان می‌دهد در نمود این رمزگان در ترجمه و پذیرش آن در جامعهٔ مقصد، طیف گسترده‌ای از عوامل زبان‌شناختی، پیرازبانی، فردی، روان‌شناختی، سیاسی و جامعه‌شناختی تأثیرگذارند. این عوامل در هشت دستهٔ کلی قرار می‌گیرند که عبارت‌اند از: شأن زبان مقصد در مقایسه با زبان مبدأ، جایگاه ترجمه و مترجم در جامعهٔ مقصد، نقش مترجم، نقش خواننده، نقش ویراستار، نقش پیرامتن و فرامتن، هدف ترجمه و سیاست‌های نشر.

واژه‌های کلیدی: زبان ترجمه، پذیرش زبان ترجمه، رمزگان سوم، متون ترجمه‌شده، شأن زبان، جایگاه ترجمه و مترجم

[۱] استادیار مطالعات ترجمه، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران mrrezaeiand@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۳

۱. مقدمه

عناصر و ساخت زبان‌ها به روش مستقیم و غیرمستقیم به یکدیگر منتقل می‌شود و ترجمه یکی از روش‌های انتقال غیرمستقیم است؛ اما تأثیر زبان‌ها بر یکدیگر در مقایسه با تأثیر متن و زبان مبدأ بر ترجمه، کندتر و تدریجی‌تر است و چندان نظام‌مند نیست (Mcenery & Xiao 2008: 25).

ترجمه رمزگان سومی[1] است که بر اثر مواجههٔ رمزگان مبدأ و مقصد (خود و دیگری) شکل می‌گیرد (Frawley 1984: 169). این مواجهه سبب می‌شود در ترجمه‌ها، صورت‌ها و ساختارهایی مشاهده شود که در غیرترجمه‌ها یافت نمی‌شوند یا فراوانی و الگوی متفاوتی دارند (Toury 1995: 207–208). متن و زبان مبدأ در سطوح واژگانی، نحوی، فرهنگی و ساختاری بر متن مقصد تأثیر می‌گذارد (Franco Aixelá 2009: 75)؛ این تأثیر در همهٔ ترجمه‌ها کم‌وبیش یافت می‌شود (Toury 1995: 275).

زبان ترجمه ممکن است از نظام قواعد زبان مقصد یا از هنجارهای کاربردی آن دور شود. در حالت اول، ترجمه ساخت‌هایی دارد که اساساً در زبان مقصد نیست (Tirkkonen-Condit 2002: 214)؛ در حالت دوم، اگرچه واژه‌ها و ترکیبات و ساختارهای ترجمه به لحاظ معنایی و دستوری درست است و قواعد زبان مقصد را نقض نمی‌کند، ترجمه غیرطبیعی است (Schäffner & Adab 1997: 334). نکتهٔ مهم اینکه نقض قواعد زبان مقصد در ترجمه‌ها بسیار کم‌بسامدتر از نادیده‌گرفتن هنجارهای کاربردی آن است (Øverås 1998: 4)؛ اما این تمایز آن‌چنان روشن نیست و گاه تشخیص آنچه در زبان مقصد پذیرفتنی است و آنچه ناپذیرفتنی است دشوار به نظر می‌رسد (Mau-ranen 2004: 72).

«رمزگان سوم» مستقل و فراتر از هر دو رمزگان مبدأ و مقصد است و ویژگی‌های خاصی دارد. این مفهوم دیدگاه ارزیابانه و ارزش‌داورانه به ترجمه ندارد و بنابراین با «ترجمه‌گونگی[2]» که معنای ضمنی منفی دارد متفاوت است (Gellerstam 2005: 213). اگر ترجمهٔ تحت‌اللفظی متن مبدأ، معنا را مبهم یا اشتباه منتقل کند، مترجم کاربرد رایج زبان مقصد را ناآگاهانه نادیده بگیرد (Newmark 1991: 78)، دانش کافی در زبان مقصد نداشته باشد (Baker 1993: 249)، یا متن مبدأ را نادرست درک کند (Kujamäki 2004: 188)، با ترجمه‌گونگی مواجهیم؛ بنابراین، رمزگان سوم، ناشی از بی‌دقتی و پسندهای شخصی مترجم و تقلید آگاهانهٔ وی از متن مبدأ نیست؛ بلکه نتیجهٔ طبیعی فرایند ترجمه و مواجههٔ دو زبان و فرهنگ (بیگانه و خودی) در مفهوم کلی آن است.

رمزگان سوم در ترجمه از طریق ورود صورت‌های نحوی، واژگانی، عناصر فرهنگی و مفاهیم زبان مبدأ؛ قرض‌گیری؛ گرته‌برداری؛ ترجمهٔ تحت‌اللفظی؛ دشواری در خوانش متن؛ ساختارهای نامأنوس و همایندهای غیرطبیعی؛ الگوهای ساخت جمله

[1] third code
[2] translationese

و ساخت اطلاعی جملهٔ متفاوت با متون زبان مقصد؛ توزیع و بسامد متفاوت ویژگی‌های زبانی در مقایسه با متون زبان مقصد و رمزآمیزی، رمزگردانی، پانوشت‌ها، حاشیه‌نویسی‌ها و افزوده‌های درون‌متنی نمود می‌یابد و ترجمه را به متنی التقاطی با ویژگی‌های زبانی خاص تبدیل می‌کند. با این حال، برخی از این ویژگی‌ها علاوه بر عوامل متعدد دیگر، به زبان مبدأ و زبان مقصد و سویگی ترجمه، وابسته است.

ترکیبات، ساختارها و قواعد زبان مبدأ ممکن است به‌تدریج در ترجمه‌ها جای بگیرند و با گسترش ارتباطات، حذف مرز بین زبان‌ها، خواندن ترجمه‌ها و نقل‌قول از ترجمه‌ها در نوشته‌های غیرترجمه‌ای، وارد گفتار و نوشتار کاربران زبان مقصد شوند و عادت‌های زبانی‌شان را تغییر دهند. نمونهٔ بارز این تغییرات را می‌توان در گرته‌برداری واژگانی (ترجمهٔ جزء به جزء ترکیب یا عبارت بیگانه به فارسی)، گرته‌برداری نحوی (پیروی از الگوی زبان بیگانه در ترجمه یا ساختار جملهٔ فارسی) و گرته‌برداری معنایی (تعمیم‌دادن یکی از معانی واژهٔ بیگانه به دیگر معانی آن در فارسی) در انواع گوناگون متون ترجمه‌ای و غیرترجمه‌ای دید. به‌علاوه، با افزایش تعداد ترجمه‌ها، احتمال تحمل غیرطبیعی‌بودن زبان ترجمه توسط خوانندگان مقصد بیشتر (Chesterman 2003: 225; 2004a: 45–46) و این زبانِ خاص در جامعهٔ مقصد نهادینه می‌شود (Toury 1995: 208). از طرف دیگر، از آنجا که انسان‌ها و فرهنگ‌ها و متون، بیش از گذشته، متکثر و چندزبانه شده‌اند (Simon 1996: 152, 156–157)، تمایز بین «خود» و «دیگری» و درنتیجه، تمایز بین ترجمه و غیرترجمه کم‌رنگ شده است (Neubert 2001: 185, 201)؛ بنابراین، نگارش غیرترجمه‌ای، نوعی «نگارش مرزی» و «نگارش در منطقهٔ تماس» است و درواقع، ترجمه پلی بین جهان‌هایی است که خودشان از قبل متکثر و ترجمه‌ای بوده‌اند؛ درنتیجه، وسعت ترجمه بسیار گسترده‌تر از مفهوم سنتی آن است؛ از این‌رو، می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم «رمزگان سوم» خاص ترجمه نیست و دربارهٔ هر نوع نگارشی قابل بررسی است.

۲. هدف، روش و ضرورت پژوهش

شکل‌گیری رمزگان سوم در ترجمه و پذیرش آن در جامعهٔ مقصد، وابسته به عوامل متعدد است و هدف این پژوهش، بررسی این عوامل است. روش پژوهش مفهومی است. پژوهش مفهومی مبتنی بر مفاهیم و استدلال است و هدف آن تعریف و تبیین مفاهیم، تفسیر یا بازتفسیر ایده‌ها، ارائهٔ مدل، برقراری ارتباط بین مفاهیم و معرفی مفاهیم یا استعاره‌های جدید با هدف درک بهتر موضوع است (Williams & Chesterman 2002: 58–59). ابتدا، با جستجوی گسترده در پایگاه‌های اطلاعاتی، منابع مرتبط با زبان ترجمه و رمزگان سوم و دیگر مفاهیم مرتبط از قبیل هنجارهای

ترجمه[1]، التقاط[2]، جهانی‌های ترجمه[3]، تداخل[4] و ترجمه‌گونگی انتخاب شد. پس از مطالعه و تحلیل عمیق منابع و بررسی دیدگاه صاحب‌نظران، عوامل تأثیرگذار بر ماهیت این زبان و پذیرش آن استخراج شد. این معیارها در چند مرحله، دسته‌بندی و بازنگری شد و مدل مفهومی آن‌ها به دست آمد. برای اعتبارسنجی مدل پیشنهادی و مؤلفه‌های آن و دوری از ذهنیت‌مبنایی، از نظر متخصصان استفاده شد. بدین منظور، مدل به پنج نفر از استادان مطالعات ترجمه ارائه شد و پس از نظرسنجی از آن‌ها، تعدادی از این معیارها حذف و اضافه و تلفیق و ابهامات برطرف شد. در نهایت، مدل مفهومی دارای هشت مؤلفه به دست آمد. هدف از این بخش از پژوهش، عینیت‌بخشی و تعیین اعتبار مدل مفهومی بر اساس نظر متخصصان بود.

همان‌گونه که پیشتر بیان شد، هدف از پژوهش مفهومی، تفسیر و بازتفسیر مفاهیم و ارائهٔ مدل یا دسته‌بندی به منظور فهم بهتر پدیده‌هاست؛ بنابراین، فهم پدیدهٔ ترجمه و زبان خاص آن و پذیرش آن در جامعهٔ مقصد مستلزم درک نحوهٔ مواجههٔ زبان مبدأ و زبان مقصد (خود و دیگری) و مفهوم «رمزگان سوم» در ترجمه است. ضروری است مشخص شود چه عواملی در شکل‌گیری این رمزگان تأثیر دارند، میزان حضور زبان و متن مبدأ در متن ترجمه متأثر از چه عواملی است و پذیرش این رمزگان در زبان سوم به چه عواملی وابسته است. تا آنجا که پژوهشگر در پایگاه‌های اطلاعاتی داخلی و خارجی جستجو کرده است، تاکنون پژوهشی به بررسی مفهوم رمزگان سوم و مدل مفهومی عوامل مؤثر در شکل‌گیری و پذیرش آن در جامعهٔ مقصد نپرداخته است و بنابراین، پژوهش حاضر دارای نوآوری است. در ادامه، این عوامل بیان و تحلیل می‌شوند. توضیح اینکه ترتیب مؤلفه‌های ارائه‌شده، بر اساس اهمیت یا میزان تأثیرگذاری آن‌ها نیست.

۳. عوامل مؤثر در شکل‌گیری رمزگان سوم و پذیرش آن

۳ـ ۱. شأن نسبی زبان مبدأ و زبان مقصد

زبان‌ها سطوح گوناگونی از تحمل میزان هنجارگریزی ترجمه‌ها از متون غیرترجمه‌ای و هنجارهای زبان مقصد را نشان می‌دهند (Chesterman 2004: 46) و «آستانهٔ تحمل»شان یکسان نیست (Toury 1999: 21). جوامع توسعه‌یافته و قدرتمند، تمایل کمتری به پذیرش عناصر بیگانه و ناآشنا دارند؛ زیرا ممکن است با هنجارهای زبانی و غیرزبانی‌شان منطبق نباشد. حضور عناصر و ساخت بیگانه در ترجمه ممکن است سبب شود خواننده ترجمه را نپذیرد و نخواند؛ حتی اگر ضرورت آن را احساس

[1] norms
[2] hybridity
[3] universals
[4] interference

کند (Schäffner & Adab 2001b: 286). در نتیجه، فرهنگ‌های مسلط تمایل دارند متونی را که از زبان‌ها و فرهنگ‌های اقلیت و فرودست ترجمه می‌کنند، بومی‌سازی کنند.

در مقابل، فرهنگ‌های غیرمسلط و فرودست در ترجمه از فرهنگ‌های غالب، ممکن است آگاهانه یا ناآگاهانه بیگانگی متون مبدأ را بیشتر حفظ کنند (Klinger 2015: 75). اگر شأن نسبی زبان و فرهنگ مبدأ بیشتر از زبان و فرهنگ مقصد باشد، تمایز بین ترجمه‌ها و غیرترجمه‌ها و هنجارگریزی ترجمه‌ها به مراتب بیشتر است (Toury 1995: 208; Zauberga 2001: 265, 269). زبان مقصد ممکن است در برابر این هنجارگریزی مقاومت نشان دهد؛ اما قدرت و تسلط زبان مبدأ این مقاومت را خنثی می‌کند؛ برای مثال، ونوتی در کتاب *ناپیدایی مترجم*[1] (۱۹۹۵) توضیح می‌دهد در امریکا و بریتانیا، تمایل به تولید ترجمه‌های روان بسیار زیاد است؛ زیرا به علت سلطه و حس خودشیفتگی، این کشورها، تمایل دارند ترجمه‌ها را به گونه‌ای تولید کنند که هرگونه رنگ و بوی بیگانه، از ترجمه‌ها حذف شود و خودی فرهنگ خودش را در فرهنگ دیگری یا بیگانه ببیند. نتیجه این می‌شود که ترجمه‌ها مانند تألیفات می‌شوند و فرهنگ و ارزش‌های زبان مقصد بر زبان مبدأ و ترجمه تحمیل می‌شود؛ زیرا فرهنگ خودی پذیرای دیگری نیست. بنابراین، در این کشورها، به لحاظ تاریخی، تعداد ترجمه‌ها همواره کمتر از تألیفات بوده است (Venuti 1995: 18–12). البته این استدلال ممکن است برای همهٔ متون درست نباشد؛ مثلاً اعتبار متون فلسفی در آلمان یا نظریات انتقادی در فرانسه احتمال تحمل تداخل در ترجمهٔ این متون را در انگلستان و امریکا ـــ که در حالت کلی تمایل به بومی‌کردن ترجمه‌ها دارند ـــ بیشتر می‌کند (Baker 1999: 289–290).

پیشینهٔ تاریخی، حضور مؤثر در تعاملات جهانی و قدرت سیاسی یا اقتصادی، جزو عوامل تعیین‌کنندهٔ شأن و اقتدار زبان است. با این حال هیچ‌کدام از این عوامل به تنهایی مؤثر نیست و الگوهای تأثیرگذاری به مراتب پیچیده‌تر هستند (Even-Zohar 2005: 63). به‌علاوه، مفاهیم شأن و فرادستی و فرودستی نسبی است و اینکه فرهنگی فرادست باشد یا فرودست، ممکن است مستقیماً نقشی در تأثیرپذیری ترجمه از زبان مبدأ نداشته باشد و عوامل زبانی و غیرزبانی متعدد دیگری تأثیرگذار است (Zauberga 2001: 269)؛ مثلاً برنامه‌ریزی زبانی و نقش فرهنگستان‌های زبان و ادب فارسی یا دیگر نهادهای قدرت، تأثیر تعیین‌کننده‌ای در این زمینه دارد.

۳ـ ۲. جایگاه ترجمه و مترجم در جامعهٔ مقصد

نه‌تنها خود ترجمه‌ها، بلکه عمل و حرفهٔ ترجمه و مترجم نیز ـ از نظر قرارگرفتن در مرکز و حاشیه و نیاز جامعه و تصوری که عامهٔ مردم از آن‌ها دارند ـ جایگاه مشخصی دارند (Toury 1991: 183). هرچه جایگاه ترجمه و مترجم در جامعهٔ مقصد

[1] *The Translator's Invisibility*

حاشیه‌ای‌تر باشد، ترجمه‌ها با الگوهای زبان مقصد منطبق‌تر می‌شوند و هرچه این جایگاه مرکزی‌تر باشد، احتمال اینکه ترجمه‌ها از این الگوها فاصله بگیرند و هنجارشکنی کنند بیشتر است (Pym 2008: 325; Toury 1995: 271)؛ به‌گونه‌ای‌که حتی هنجارگریزی در سطوح واژه‌ها و نحو نیز گاهی مجاز و پذیرفتنی می‌شود (Toury 1985b: 6–7).

اگرچه، به‌لحاظ تاریخی، ترجمه‌ها معمولاً جایگاه حاشیه‌ای در نظام ادبی چندگانهٔ زبان مقصد دارند ـ که علت آن ناپیدایی تاریخی مترجمان و برتری مؤلف و تألیف در مقایسه با مترجم و مؤلف بوده است ـ؛ چنانچه جایگاه مرکزی داشته باشند، تمایز بین ترجمه‌ها و غیرترجمه‌ها کم‌رنگ و ترجمه ابزاری نوآور برای ورود مدل‌ها، انواع ادبی و الگوهای جدید به زبان مقصد می‌شود. درمقابل، اگر ادبیات ترجمه‌شده جایگاه حاشیه‌ای داشته باشد، ترجمه ابزاری محافظه‌کار برای حفظ وضع موجود می‌شود و توان نوآوری و رقابت با متون غیرترجمه‌ای زبان مقصد را از دست می‌دهد (Even-Zohar 1990: 49).

اظهارنظرهای بدبینانه دربارهٔ ترجمه ممکن است تصویر تحریف‌شده‌ای از ترجمه و مترجم به جامعه نشان دهد (Chesterman 2004: 38). چنانچه عامهٔ مردم تصور کنند ترجمه‌ها پر از ایراد و نامفهوم است و مترجم را فردی بدانند که کنشگری چندانی ندارد، مترجم نیز به‌ناچار تأثیر می‌پذیرد (Duff 1981: 124). کاسکینن (Koskinen 2010: 23–25) از گسترش مفهومی با نام «مطالعات عمومی ترجمه» سخن می‌گوید که در اثر آن، درک عامهٔ مردم از ترجمه ارتقا می‌یابد. با گسترش این نوع از مطالعات ترجمه، اهداف و ارزش‌های ترجمه و مطالعات ترجمه و جایگاه آن برای افرادی که از بیرون به آن می‌نگرند (اعم از مخاطبان دانشگاهی و غیردانشگاهی) مشخص و پیدایی و اعتبار رشته در دید مخاطب بیشتر می‌شود. به نظر می‌رسد تخصصی‌سازی بیشتر ترجمه و مطالعات ترجمه (مثلاً از طریق توسعهٔ دوره‌های تحصیلات تکمیلی، برگزاری نشست‌ها، همایش‌ها، سخنرانی‌ها، دوره‌ها و کارگاه‌های آموزشی، افزایش تعداد سازمان‌های مرتبط با آموزش و پژوهش و ارائهٔ خدمات ترجمه) نقش مهمی در ارتقای شأن و جایگاه ترجمه و مترجمان و توانمندسازی آن‌ها دارد. بدین‌ترتیب «هنجارهای انتظار» جامعه از ترجمه (Chesterman 1997) نیز ارتقا می‌یابد و گفتمان ترجمه و مترجم تغییر می‌کند؛ بنابراین، پذیرش رمزگان سوم در جامعهٔ مقصد آسان‌تر می‌شود و ترجمه به یکی از اهداف اصلی خود که نوآوری زبانی و مفهومی در جامعهٔ مقصد است، دست می‌یابد.

آنچه در این بخش بیان شد و توضیحات مربوط به شأن نسبی زبان مبدأ و زبان مقصد ممکن است متناقض به نظر برسد؛ مثلاً زبان مقصد ممکن است شأن و اقتدار بیشتری از زبان مبدأ داشته باشد و در عین حال ترجمه و مترجم در فرهنگ مقصد، جایگاه برتر داشته باشند. عکس این حالت نیز ممکن است. وزن نسبی این دو عامل نیز در جوامع یکسان نیست؛ بنابراین، این دو عامل و عوامل دیگری که

در ادامه بیان می‌شوند در کنار یکدیگر رمزگان سوم ترجمه و پذیرش آن را تعیین می‌کنند. ذکر این نکته ضروری است که جایگاه ترجمه و مترجم و شأن زبان‌ها مفاهیمی نسبی است و در دوره‌های تاریخی گوناگون در کشور واحد نیز متفاوت بوده است.

۳ـ ۳. نقش مترجم

سطح توانش و تجربهٔ مترجم و واحد ترجمهٔ انتخابی بر میزان حضور زبان و فرهنگ مبدأ در ترجمه تأثیرگذار است؛ به‌گونه‌ای‌که مترجمان با توانش و تجربهٔ کمتر، بیشتر تحت تأثیر زبان و متن مبدأ قرار می‌گیرند. درمقابل، مترجمان باتجربه‌تر و حرفه‌ای ممکن است آسان‌تر از مترجمان مبتدی و تازه‌کار هنجارهای غالب زبان مقصد را زیر پا بگذارند و با خطرپذیری، در زبان مقصد نوآوری کنند (Toury 1999: 28)؛ البته هدف ترجمه نیز ممکن است سبب شود مترجم، ترجمه را با واردکردن بیگانگی متن مبدأ به زبان و فرهنگ مقصد، به متنی التقاطی تبدیل کند (Neubert 2001: 181; Zauberga 2001: 265). ملیت و ایدئولوژی مترجم نیز در میزان تأثیر زبان مبدأ بر ترجمه نقش دارد؛ مثلاً در برخی از ترجمه‌های عبری به عربی، اغلب مترجمان یهودی‌ای که متولد کشورهای عرب‌زبان بودند، به فرهنگ عبری احساس تعلق می‌کردند و بنابراین می‌کوشیدند تداخل عبری را در ترجمه‌های خود نشان دهند. برعکس، ایدئولوژی برخی از مترجمان دیگر و ضدیت با اسرائیل و ایدئولوژی صهیونیسم، سبب کاهش تداخل در برخی دیگر از ترجمه‌های عبری ـ عربی می‌شد (Kayyal 2008: 37, 45). شهرت مترجم در جامعهٔ مقصد نیز بر پذیرش زبان ترجمه تأثیر می‌گذارد؛ به‌گونه‌ای‌که خوانندگان زبان مقصد ممکن است غیرطبیعی‌بودن ترجمه را از جانب مترجم شناخته‌شده، آسان‌تر بپذیرند.

۳ـ ۴. نقش خواننده

به نظر توری (Toury 1985a: 22–23; 1995: 70)، خوانندگان جامعهٔ مقصد ترجمه را به سه طریق از غیرترجمه تمیز می‌دهند: ۱. به صراحت ذکرشده که متن ترجمه است (مثلاً اسم مترجم روی جلد کتاب آمده است)، ۲. متن، مشخصه‌های زبانی خاصی دارد که مختص متون ترجمه‌ای زبان مقصد است و ۳. خواننده از وجود متنی در فرهنگ و زبانی دیگر (یعنی متن مبدأ) آگاه است.

به نظر می‌رسد سه عامل دانش خواننده، انتظارات وی و فهم ترجمه توسط وی، در نحوهٔ مواجههٔ او با این رَمزگان مؤثر است. ترجمه و غیرترجمه را می‌توان بر مبنای مشخصه‌های زبانی و غیرزبانی تفکیک کرد. اگرچه ویژگی‌های غیرزبانی (از قبیل عناصر فرهنگی، اسامی خاص، تلمیحات و نقل‌قول‌ها) توسط خوانندگان عادی قابل‌تَشخیص است، مشخصه‌های زبانی معمولاً توسط متخصصان قابل تشخیص

است (Tirkkonen-Condit 2002: 209–210). با این حال، از آنجا که این ویژگی‌ها در طیفی از نمودهای کاملاً عینی تا کاملاً ذهنی قرار می‌گیرند، تشخیص آن‌ها سطوح گوناگون دشواری و آسانی را دربردارد.

همان‌گونه که پیشتر ذکر شد، زبان ترجمه ممکن است از نظام قواعد زبان مقصد یا هنجارهای کاربردی آن دور شود. به نظر می‌رسد که تشخیص حالت اول برای خواننده آسان‌تر از حالت دوم باشد. به‌علاوه، بین درک ترجمه توسط خواننده‌ای که زبان مبدأ را می‌داند و خواننده‌ای که زبان مبدأ را نمی‌داند تفاوت است (Frawley 1984: 162–163). دربارهٔ دانش زبان مقصد، به نظر چسترمن (Ches-terman 2004: 38)، غیربومیان زبان مقصد و به نظر توری (Toury 1995: 214–215)، خوانندگان غیرمتخصص زبان مقصد نمی‌توانند دوربودن ترجمه را از هنجارهای زبان مقصد به‌آسانی درک کنند. به نظر می‌رسد که مهم‌ترین معیاری که برای چنین خوانندگانی مهم است فهم معنای متن است و بنابراین اگر نیازشان برطرف شود، ممکن است به ویژگی‌های زبانی و غیرزبانی ترجمه توجهی نکنند؛ یعنی واکنش خود را به ترجمه، محدود به سطوح ریز متن نکنند؛ بلکه فهم کلی را در نظر بگیرند (Neubert 2001: 184). اما ونوتی (Venuti 2009: 170–171) با استفاده از مفهوم «خوانندهٔ نمونهٔ» اکو، خواننده را به اتخاذ رویکرد خوانشِ ترجمه‌محور تشویق می‌کند. در این نوع خوانش، خواننده نه‌تنها دانش زبان مبدأ وَ مقصد را دارد؛ بلکه متن مبدأ و مقصد را مقایسه و با دانش ادبی و فرهنگی خود، روابط بینامتنی متون مبدأ و مقصد را تحلیل می‌کند. چنین خواننده‌ای صرفاً در جستجوی درک معنا نیست؛ بلکه بر جنبه‌های صوری ترجمه در سطوح واژگانی و نحوی و سبکی و گفتمانی تکیه می‌کند؛ حتی اگر کلمه یا عبارت بیگانه‌ای در متن نباشد که به صراحت نشان‌دهندهٔ حضور رمزگان سوم باشد.

انتظارات خواننده از ترجمه نیز در نحوهٔ مواجههٔ او با رمزگان سوم ترجمه و پذیرش یا رد آن اثرگذار است. معمولاً انتظارات خواننده از ترجمه، یا متأثر از فهم وی از خود ترجمه است و یا متأثر از متون دیگری (اعم از تألیف و ترجمه) که در زبان مقصد می‌خواند و معیار سنجش و مقایسه قرار می‌دهد. این انتظارات از زمانی به زمان دیگر و در بین فرهنگ‌ها متفاوت است (Chesterman 1993: 12). بحث چسترمن دربارهٔ هنجارهای انتظار، مرتبط با انتظارات خواننده از ترجمه است. به نظر وی، تاریخ و سنت ترجمه در هر زبان و فرهنگی سبب می‌شود خواننده انتظاراتی از ترجمه و تفاوتش با غیرترجمه داشته باشد، که این انتظارات در سطوح نحوی، معنایی و کاربردشناختی ظهور می‌یابد. به باور وی، انتظارات خواننده از ترجمه زیاد نیست و تقصیر نیز متوجه خود مترجمان است که همواره کیفیت نامناسب بسیاری از ترجمه‌ها را نقد می‌کنند و این خود، مانع ارتقای انتظارات عامهٔ مردم از ترجمه است. اگر عامهٔ مردم با حجم فراوان ترجمه‌های با کیفیت پایین مواجه شوند، ممکن است همهٔ ترجمه‌ها را غلط و پُرایراد بدانند و انتظارات و استانداردهایشان

پایین بیاید. حتی در برخی فرهنگ‌ها، ترجمه‌های نهان (یعنی ترجمه‌های روان و طبیعی در زبان مقصد) ممکن است شک خواننده را برانگیزد و مترجم، متهم به آزادی بیش از حد و بی‌دقتی در ترجمه شود (1997: 65)؛ البته به‌مرور زمان و با رشد تعداد ترجمه‌ها و کم‌رنگ‌شدن تمایز ترجمه و غیرترجمه، غیرطبیعی‌بودن برای خواننده نهادینه می‌شود، قدرت تحمل او بیشتر و حساسیتش کمتر می‌شود؛ البته طبیعی است که باز هم جوامع در این زمینه یکسان عمل نکنند (Chesterman 2004: 45–46).

یکی از دیگر عوامل مؤثر در مواجههٔ خواننده با رمزگان سوم و پذیرش آن، فهم ترجمه است. توری (1995: 28) بر این باور است که هنجارگریزی ترجمه لزوماً خوانندهٔ زبان مقصد را آشفته نمی‌کند. حال پرسش اینجاست که خواننده چگونه می‌تواند متنی را درک کند که رمزگان سوم در آن حضور کم‌وبیش دارد. طبیعی است که اگر ترجمه بیش از حد به هنجارهای مبدأ نزدیک باشد، درک آن برای خواننده دشوار شود و تمایلی به خواندن آن نداشته باشد؛ زیرا در این حالت، ترجمه وارد جامعهٔ مقصد نمی‌شود؛ بلکه، به زبانی مصنوعی که وجود خارجی ندارد، به آن تحمیل می‌شود (Gommlich & Erdim 2001: 239; Toury 1995: 60). این دشواری در درک مطلب هنگامی بیشتر می‌شود که خواننده از زبان مبدأ هیچ چیزی نداند (Toury 1985b: 9).

مترجم باید سطح دانش خوانندگان احتمالی را در نظر گیرد- مخاطب ترجمه معمولاً همهٔ جامعهٔ مقصد نیست؛ بلکه گروه خاصی در آن است (Schäffner & Adab 2001a: 171)- و با توجه به آن، حد نزدیکی رمزگان سوم را به رمزگان مبدأ تعیین کند و به هر حال، خواننده باید ترغیب به خواندن ترجمه شود. مترجم می‌تواند بیگانگی ترجمه را تا زمانی که همچنان متن برای خواننده قابل درک است، افزایش دهد (Gommlich & Erdim 2001: 238–239, 243). با این حال، آشنایی خواننده با زبان مبدأ تأثیر فراوانی در تحمل خوانش‌پذیری اندک ترجمه دارد؛ بنابراین مترجم از ابتدا باید تصمیم بگیرد که آیا مخاطب ترجمه، خواننده‌های معمولی و عامهٔ مردم هستند و یا قشر تحصیل‌کرده و نخبه. چنانچه مخاطب ترجمه، گروه اول باشند، بیگانه‌کردن بیش از حد ترجمه، ممکن است سبب کاهش تعداد خوانندگان آن شود. همچنین، برای مثال، درک متون التقاطی پسااستعماری که در فضایی بینابینی هستند مستلزم خواننده‌ای دوزبانه است که این فضای بینابینی را درک کرده است تا بتواند ترجمه‌ناپذیرها را درک کند و از عهدهٔ فرایند پیوستهٔ ترجمهٔ ذهنی و زنجیرهٔ نامتناهی دلالت‌ها برآید (Mehrez 1992: 124–135)؛ بنابراین مترجمان می‌توانند با واردکردن متن و زبان مبدأ در متن مقصد، امکان آشنایی با زبان و فرهنگ مبدأ و ارتقای درک و دانش خوانندگان مقصد را فراهم کنند؛ ولی باید همزمان به دانش مورد انتظار از خواننده توجه کنند؛ زیرا همهٔ خوانندگان نمی‌توانند ترجمه‌هایی را درک کنند که فرهنگ زبان مبدأ در آن‌ها حفظ شده است (Levý 1963/2011: 70–71; Neubert & Shreve 1992: 120). در مقابل، ترجمه‌ای شفاف که مشابه متون غیرترجمه‌ای زبان و

فرهنگ مقصد است و متن مبدأ را پنهان می‌کند، مانع مواجههٔ خوانندهٔ مقصد با بیگانه و درک او و در نتیجه درک بهتر خود می‌شود (Laiho 2013: 124).

با این حال، باید به این نکته توجه کرد که گاه واکنش خواننده بیشتر از آنکه ارتباطی با ملاحظات زبان‌شناختی داشته باشد، متأثر از ملاحظات سیاسی، عقیدتی و ملی است (Schäffner & Adab 1997: 336)؛ مثلاً بررسی تاریخ ترجمه در ژاپن نشان می‌دهد به علت اینکه ترجمه‌خواندن نشان جایگاه اجتماعی بالا بود، خوانندگان ترجمه‌ها این ضرورت را احساس می‌کردند که سوادشان را با فراگرفتن ساختارها و واژه‌ها و مشخصه‌های متنی ترجمه‌ها ارتقا بخشند که خود منجر به تحمل بیشتر غیرطبیعی‌بودن ترجمه‌ها می‌شد و خوانندگان ژاپنی در مقایسه با بومیان کانادا یا امریکا، غیرطبیعی‌بودن ترجمه‌ها را بیشتر تحمل می‌کردند (Meldrum 2009: 96).

۳ـ ۵. نقش ویراستار

در فرایند ترجمه، معنا از طریق متن مبدأ به ذهن مترجم می‌آید و دو زبان مبدأ و مقصد، همزمان در ذهن مترجم، فعال می‌شوند؛ بنابراین، مترجم ممکن است در متن مبدأ غرق شود و از آنجا که معنا را دریافته است، نتواند خود را در جایگاه خواننده‌ای قرار دهد که زبان مبدأ را نمی‌داند و قرار است ترجمه را بخواند. فرایند ترجمه اساساً تحت‌اللفظی پیش می‌رود؛ بنابراین اگر مترجم احساس کند ترجمهٔ اولیه‌اش معنادار است و هنجارهای زبان مقصد را نقض نمی‌کند، دلیلی برای تغییر آن نمی‌بیند. به‌علاوه، ریسک‌گریزی مترجم و زمانی که در اختیار دارد و حق‌الزحمه‌ای که می‌گیرد نیز سبب می‌شود مترجم آسان‌ترین راه را انتخاب کند (Tirkkonen-Condit 2004: 182–183). اما در فرایند ویرایش ترجمه، بخشی از محدودیت‌های توان پردازش ذهن مترجم جبران می‌شود و ویراستار در مقام خوانندهٔ ترجمه به آن می‌نگرد. ویراستار سعی می‌کند تداخل متن مبدأ را کم‌رنگ کند و تأثیر رمزگان مبدأ را بر رمزگان سوم بزداید. از جنبهٔ اقتصاد ترجمه، کنی (Kenny 1998: 518) بر این باور است که شاید از آنجا که ویراستاران از جایگاه متزلزل متون ترجمه‌ای در بازار نشر مطلع هستند، گاه همایندها و اصطلاحات غیرطبیعی‌ای را که مترجمان آگاهانه استفاده کرده‌اند، برنمی‌تابند و ترجمه را طبیعی و مشابه هنجارهای زبان مقصد می‌کنند. گاه این ویرایش حتی بدون مشورت با مترجم یا مقایسهٔ ترجمه و اصل آن انجام می‌شود (Sturrock 2010: 53). طبیعی است که نقش ویرایش در جوامعی مهم‌تر باشد که حساسیت بیشتری به محصول ترجمه دارند (Toury 2004: 24–25).

با این حال، همان‌گونه که در جوامع دوزبانه، دوزبانه‌ها ممکن است بیشتر از افراد یک‌زبانه‌ای که همان زبان را صحبت می‌کنند، به کاربرد واژه‌های بیگانه (حتی واژه‌های جاافتاده) حساس باشند، مترجمان نیز بیشتر از غیرمترجمان ریسک‌گریز و

محافظه‌کارنـد و دیدگاه‌هـای سـخت‌گیرانه‌تری دربـارهٔ فسـاد زبانـی و درسـت و غلـط در زبـان دارنـد و ممکـن اسـت بـه سـره‌گرایی افراطـی و هنجارهـای زبانـی منسـوخ روی بیاورنـد؛ امـا همیـن مترجـم وقتـی ترجمـه نمی‌کنـد، ممکـن اسـت چنیـن هنجارهایـی را رعایـت نکنـد (Lanstyák & Heltai 2012: 108–109)؛ بنابرایـن، واژه‌هـای بیگانـه‌ای کـه به‌طـور طبیعـی در غیرترجمه‌هـا اسـتفاده می‌شـوند ممکـن اسـت در ترجمه‌هـا اسـتفاده نشـوند (Balaskó 2008: 71).

۳ـ ۶. نقش پیرامتن و فرامتن

ممکـن اسـت مترجـم از ابزارهـای پیرامتنـی (مقدمـه، پانوشـت، پی‌نوشـت، توضیـح درون‌متنـی و حاشیه‌نویسـی) و فرامتنـی (مصاحبـه، نقـد، شـرکت در نشسـت‌ها، یادداشـت‌های مطبوعاتـی و نـگارش مقـالات) بـرای تبییـن و توجیـه زبـان خـاص مـورد اسـتفاده در متـن و آماده‌کـردن مخاطـب بـرای پذیـرش تخطـی ترجمـه از هنجارهـای مقصـد و نقـض انتظـارات و پیش‌فرض‌هـای او اسـتفاده کنـد. ایـن نـوع از ابزارهـای در اختیـار مترجـم، پذیـرش زبـان متـن ترجمه‌شـده را بـرای خواننـده آسـان‌تر می‌کنـد (Schäffner 2010: 238؛ Venuti 2009: 159). اسـتفاده از توضیحـات پیرامتنـی یـا فرامتنـی، بیگانگـی متـن ترجمـه را بـه کلـی حـذف نمی‌کنـد؛ بلکـه آن را کاهـش می‌دهـد و سـبب کم‌شـدن مقاومـت خواننـده بـرای پذیـرش متـن می‌شـود و درواقـع، بیگانگـی آن را می‌پذیـرد (Klinger 2015: 152). بـا ایـن حـال، از ایـن ابزارهـا بایـد بـا احتیـاط اسـتفاده شـود تـا تأثیـر ترجمـه بـر مخاطـب کـم نشـود.

۳ـ ۷. هدف ترجمه

چنانچـه بخواهیـم علـم و جامعـه پیشـرفت کنـد، آنچـه تألیـف و ترجمـه می‌شـود بایـد هدف‌منـد باشـد و درواقـع، کمبـودی را جبـران کنـد؛ بنابرایـن، اصـل اول ترجمـه، بررسـی نیـاز و تعییـن هـدف اسـت؛ یعنـی، بـدون نیازسـنجی و بی‌هـدف و صرفـاً بـرای افزایـش شـمارگان کتـاب یـا کسـب امتیـاز یـا رزومه‌سـازی ترجمـه صـورت نگبـرد؛ بلکـه ترجمـه شـکافی را در جامعـهٔ مقصـد پـر کنـد (ملانظـر ۱۳۹۱). هـدف از ترجمـه و نیـاز جامعـهٔ مقصـد بـه آن و نقـش آن در جامعـه، تأثیـر فراوانـی در پذیـرش زبـان ترجمـه دارد؛ بنابرایـن، مواجهـه و واکنـش و پذیـرش خواننـده، وابسـته بـه ایـن اسـت کـه ترجمـه از بیـرون تحمیـل شـده یـا در درون جامعـه بـه آن نیـاز اسـت (Schäffner & Adab 1997: 325)؛ بنابرایـن، هرچـه ترجمـه هدف‌مندتـر و نیـاز جامعـهٔ مقصـد بـه آن بیشـتر و نقـش آن پررنگ‌تـر باشـد، پذیـرش رمـزگان سـوم و غیرطبیعی‌بـودن ترجمـه بـرای خواننـده آسـان‌تر می‌شـود؛ البتـه نبایـد از نظـر دور داشـت کـه گاه فشـار سیاسـی و عقیدتـی سـبب پذیـرش ترجمـه می‌شـود (Schäffner & Adab 1997: 328).

۳ـ ۸. سیاست‌های نشر

موفقیت اقتصادی ترجمه در بازار و پذیرش آن ارتباط نزدیکی با همگونی و جذب آن در زبان مقصد دارد و مترجمان، ویراستاران و ناشران از اهمیت این موضوع آگاه هستند (Kenny 1998: 518). اصول انتخاب متون برای ترجمه در جامعهٔ مقصد نیز همواره هماهنگ با سایر زیرنظام‌های ادبیات مقصد؛ ازقبیل زیرنظام سیاسی و اقتصادی است (Even-Zohar 1990: 46; Chang 2010: 259). ناشران معمولاً تمایل ندارند ترجمه‌هایی را چاپ کنند که روان نیستند و حضور رمزگان مبدأ در آن‌ها برجسته و بنابراین رمزگان سومشان بسیار مشهود است؛ زیرا هرچه ترجمه بیشتر در زبان مقصد جذب و همانند متون غیرترجمه‌ای شود، احتمال موفقیت اقتصادی آن بیشتر می‌شود (Franco Aixelá 2009: 77)؛ بنابراین مترجمان ممکن است تحت فشار اجتماعی دست به ترجمه و تولید متونی روان بزنند که توجه مخاطب را به خود زبان جلب نمی‌کنند (Baker 2004: 173). به همین علت است که ناشران در انگلستان و امریکا ترجیح می‌دهند بومی‌گرایی را در ترجمه بیشتر کنند تا سودآوری ترجمه بیشتر شود؛ اگرچه تعداد ترجمه‌ها در این کشورها بسیار اندک است و سهم بسیار کمی از بازار نشر را تشکیل می‌دهد (Venuti 1995: 16). با این حال، به نظر می‌رسد در کشور ایران، در عمل، بسیاری از ترجمه‌هایی که به دست ناشران چاپ می‌شوند، چنین مشخصه‌ای ندارند.

۴. نتیجه

مواجههٔ زبان مبدأ و زبان مقصد در فرایند ترجمه، منجر به ظهور زبان جدیدی به نام رمزگان سوم می‌شود که دارای ویژگی‌های خاصی است (متفاوت با مبدأ و مقصد) و در متن ترجمه‌ای نیز بازنمودهای متفاوتی دارد. عوامل زبانی، فرهنگی، فردی، روان‌شناختی، سیاسی و جامعه‌شناختی متعددی در شکل‌گیری و پذیرش این زبان خاص در جامعهٔ مقصد تأثیرگذار است. دانش خواننده از زبان مبدأ و مقصد و انتظارات وی از ترجمه در کنار جایگاه ترجمه و مترجم و سیاست‌های نشر در جامعهٔ مقصد و شأن نسبی دو زبان در مقایسه با یکدیگر، جزو مهم‌ترین این عوامل است. به‌علاوه، دانش، تجربه، سن و ایدئولوژی مترجم نیز در شکل‌گیری این رمزگان نقش مهمی دارد. مترجم می‌تواند با تبیین زبان خاص ترجمه در پیرامتن و فرامتن (از قبیل مصاحبه‌ها و پانوشت‌ها و مقدمه و افزوده‌های درون‌متنی)، ذهن مخاطب را برای مواجهه با این رمزگان آماده‌تر کند. ویرایش ترجمه نیز سبب می‌شود تأثیر رمزگان مبدأ در رمزگان سوم، کم و رمزگان سوم به رمزگان مقصد نزدیک شود.

شأن بیشتر زبان مقصد در مقایسه با زبان مبدأ ممکن است میزان حضور رمزگان مبدأ را در رمزگان سوم کم کند. فرهنگ‌های دارای سلطه، ممکن است به ورود عناصر بیگانه در ترجمه از زبان‌های جوامع فرودست مقاومت نشان دهند. با این حال، شأن و قدرت مترجم در جامعهٔ مقصد، ممکن است باعث بروز بیشتر این رمزگان خاص شود؛ به‌گونه‌ای‌که مترجم می‌تواند با ورود عناصر زبان مبدأ

به زبان مقصد، در آن نوآوری کند؛ البته سیاست‌های نشر ممکن است مانع چاپ کتاب‌هایی غیرروان شوند که حضور رمزگان سوم در آن‌ها پررنگ است و با قواعد یا هنجارهای زبان مقصد سازگار نیست. دانش خوانندگان زبان مقصد، نیاز آن‌ها به ترجمه، انتظاراتشان و فهم ترجمه نیز بر نحوهٔ مواجهه با این رمزگان و پذیرش آن تأثیر می‌گذارد؛ بنابراین، مواجههٔ خوانندهٔ متخصص و زبان‌دان، متفاوت با مواجههٔ عامهٔ مردم یا خوانندهٔ غیرمتخصص است.

با این حال، همان‌گونه که پیشتر ذکر شد، با گسترش مفهوم ترجمه و تکثر و کدرشدن مرزِ بین ترجمه و غیرترجمه و خود و دیگری، مفهوم رمزگان سوم دربارهٔ غیرترجمه‌ها هم مصداق پیدا می‌کند؛ بنابراین، چه بسا بتوان مدل مفهومی عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری و پذیرش رمزگان سوم را به متون غیرترجمه‌ای زبان مقصد نیز تعمیم داد. بسیاری از مفاهیمی که در این جستار مطرح شد ماهیت نسبی دارد (از رمزگان سوم گرفته تا جایگاه ترجمه و مترجم و شأن زبان و آنچه در جامعهٔ مقصد به لحاظ زبانی و غیرزبانی پذیرفته است) و بنابراین، مباحث نیز مطلق نیست. پیشنهاد می‌شود با انجام پژوهش‌های داده‌بنیاد (مثلاً بررسی ترجمه‌ها) این عوامل بررسی، نقد و وزن هر کدام تعیین شود.

منابع

ملانظر، حسین (۲۰ تیر ۱۳۹۱).« آسیب‌شناسی ترجمه در ایران در گفت‌وگو با مدیر گروه مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه علامه طباطبائی: بدون نیازسنجی و بی‌هدف ترجمه می‌کنیم. » *روزنامهٔ ایران*. ۲۰ تیر ۱۳۹۱. ص ۱۲.

Baker, Mona (1993). “Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications” in *Text and Technology: In Honor of John Sinclair*. Edited by Mona Baker, Gill Francis & Elena Tognini-Bonelli. Amsterdam: John Benjamins.

Baker, Mona (1999). “The Role of Corpora in Investigating the Linguistic Behavior of Professional Translators.” *International Journal of Corpus Linguistics*. Vol. 4, Issue 2. 281–298.

Baker, Mona (2004). “A Corpus-Based View of Similarity and Difference in Translation.” *International Journal of Corpus Linguistics*. Vol. 9, Issue 2. 167–193. https://doi: 10.1075/ijcl.9.2.02bak

Balaskó, Maria (2008). “What Does the Figure Show? Patterns of Translationese in a Hungarian Comparable Corpus.” *trans-kom*. Vol. 1, Issue 1. 58–73.

Chang, Nam Fung (2010). “Polysystem Theory and Translation” in *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1). Edited by Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins.

Chesterman, Andrew (1993). “From ‘Is’ to ‘Ought’: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies.” *Target*. Vol. 5, Issue 1. 1–20. https://doi: 10.1075/target.5.1.02che

Chesterman, Andrew (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam: John Benjamins.

Chesterman, Andrew (2004). “Beyond the Particular” in *Translation Universals: Do They Exist?* Edited by Anna Mauranen & Pekka Kujamäki. Amsterdam: John Benjamins.

Duff, Alan (1981). *The Third Language: Recurrent Problems of Translation into English*. Oxford: Pergamon Press.

Even-Zohar, Itamar (1990). “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem.” *Poetics Today*. Vol. 11, Issue 1. 45–51.

Even-Zohar, Itamar (2005). “Laws of Cultural Interference” in *Papers in Culture*

Research. Unit of Culture Research." Retrieved from http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf

Franco Aixelá, Javier (2009). "An Overview of Interference in Scientific and Technical Translation." *The Journal of Specialized Translation*. Issue 11. 75–88.

Frawley, William (1984). "Prolegomenon to a Theory of Translation" in *Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*. Edited by William Frawley. Newark: University of Delaware Press.

Gellerstam, Martin (2005). "Fingerprints in Translation" in *In and Out of English: For Better, for Worse.* Edited by Gunilla Anderman & Margaret Rogers. Clevedon: Multilingual Matters.

Gommlich, Klaus & Esim Erdim (2001). "Evolving Imagery in the Translation of Orhan Pamuk's Kara Kitap." *Across Languages and Cultures.* Vol. 2, Issue 2. 237–249. https://doi: 10.1556/Acr.2.2001.2.7

Kayyal, Mahmoud (2008). "Interference of the Hebrew Language in Translations from Modern Hebrew Literature into Arabic" in *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury.* Edited by Anthony Pym, Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni. Amsterdam: John Benjamins.

Kenny, Dorothy (1998). "Creatures of Habit: What Translators Usually Do with Words." *Meta*: *Translators' Journal*. Vol. 43, Issue 4. 515–523. https://doi: 10.7202/003302ar

Klinger, Susanne (2015). *Translation and Linguistic Hybridity: Constructing World-View*. Abingdon: Routledge.

Koskinen, Kaisa (2010). "What Matters to Translation Studies" in *Why Translation Studies Matters*. Edited by Daniel Gile, Gyde Hansen & Nike K. Pokorn. Amsterdam: John Benjamins.

Kujamäki, Pekka (2004). "What Happens to 'Unique Items' in Learners' Translations? 'Theories' and 'Concepts' as a Challenge for Novices' Views on Good Translation" in *Translation Universals: Do They Exist?* Edited by Anna Mauranen & Pekka Kujamäki. Amsterdam: John Benjamins.

Laiho, Leena (2013). "Original and Translation" in *Handbook of Translation Studies* (Volume 4). Edited by Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins.

Lanstyák, István & Pál Heltai (2012). "Universals in Language Contact and Translation." *Across Languages and Cultures*. Vol. 13, Issue 1. 99–121. https://doi: 10.1556/Acr.13.2012.1.6

Levý, Jiří (2011). *The Art of Translation* (Translated by Patrick Corness). Amsterdam: John Benjamins.

Mauranen, Anna (2004). "Corpora, Universals and Interference" in *Translation Universals: Do They Exist?* Edited by Anna Mauranen & Pekka Kujamäki. Amsterdam: John Benjamins.

Mcenery, Tony & Richard Xiao (2008). "Parallel and Comparable Corpora: What Is Happening?" in *Incorporating Corpora: The Linguist and the Translator*. Edited by Gunilla Anderman & Margaret Rogers. Clevedon: Multilingual Matters.

Mehrez, Samia (1992). "Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text" in *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Edited by Lawrence Venuti. London: Routledge.

Meldrum, Yukari Fukuchi (2009). "Translationese in Japanese Literary Translation." *TTR: traduction, terminologie, redaction.* Vol. 22, Issue 1. 93–118. https://doi: 10.7202/044783ar

Neubert, Albrecht (2001). "Some Implications of Regarding Translations as Hybrid Texts." *Across Languages and Cultures*. Vol 2, Issue 2. 181–193. https://doi: 10.1556/Acr.2.2001.2.2

Neubert, Albrecht & Gregory M. Shreve (1992). *Translation as Text*. Kent State University Press.

Newmark, Peter (1991). *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Øverås, Linn (1998). "In Search of the Third Code: An Investigation of Norms in Literary Translation." *Meta*: *Translators' Journal*. Vol. 43, Issue 4. 1–20. https:// doi: 10.7202/003775ar

Pym, Anthony (2008). "On Toury's Laws of How Translators Translate" in *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Edited by Anthony Pym, Miriam Shlesinger & Daniel Simeoni. Amsterdam: John Benjamins.

Schäffner, Christina (2010). Norms of Translation in *Handbook of Translation Studies*. Vol.1. Edited by Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins.

Schäffner, Christina & Beverly Adab (1997). "Translation as Intercultural Communication—Contact as Conflict" in *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress, Prague 1995*. Edited by Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová & Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamins.

Schäffner, Christina & Beverly Adab (2001a). "The Idea of the Hybrid Text in Translation: Contact as Conflict." *Across Languages and Cultures*. Vol. 2, Issue 2. 167–180. https://doi: 10.1556/Acr.2.2001.2.1

Schäffner, Christina & Beverly Adab (2001b). "The Idea of the Hybrid Text in Translation Revisited." *Across Languages and Cultures*. Vol. 2, Issue 2. 277–302. https://doi: 10.1556/Acr.2.2001.2.11

Simon, Sherry (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.

Sturrock, John (2010). "Writing Between the Lines: The Language of Translation" in *Critical Readings in Translation Studies.* Edited by Mona Baker. Abingdon: Routledge.

Tak–Hung Chan, Leo (2001). "Cultural Hybridity and the Translated Text: Re-reading D. H. Lawrence in Chinese." *Across Languages and Cultures*. Vol. 2, Issue 1. 73–85. https://doi: 10.1556/Acr.2.2001.1.5

Tirkkonen-Condit, Sonja (2002). "Translationese—A Myth or an Empirical Fact? A Study into the Linguistic Identifiability of Translated Language." *Target*. Vol. 14, Issue 2. 207–220. https://doi: 10.1075/target.14.2.02tir

Toury, Gideon (1985a). A Rationale for Descriptive Translation Studies" in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Edited by Theo Hermans. Abingdon: Routledge.

Toury, Gideon (1985b). "Aspects of Translating into Minority Languages from the Point of View of Translation Studies." *Multilingua*. Vol. 4, Issue 1. 3–10. https://doi: 10.1515/mult.1985.4.1.3

Toury, Gideon (1991). "What Are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield Apart from Isolated Descriptions" in *Translation Studies: The State of the Art (Proceedings of the first James S. Holmes symposium on translation studies)*. Edited by Kitty M. van Leuven-Zwart & Ton Naaijkens. Amsterdam: Rodopi.

Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Toury, Gideon (1999). "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'" in *Translation and Norms*. Edited by Christina Schäffner. Clevedon: Multilingual Matters.

Toury, Gideon (2004). "Probabilistic Explanations in Translation Studies: Universals — or a Challenge to the Very Concept?" in *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies.* Edited by Gyde Hansen, Kirsten Malmkjær & Daniel Gile. Amsterdam: John Benjamins.

Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Venuti, Lawrence (2009). "Translation, Intertextuality, Interpretation." *Romance Studies*. Vol. 27, Issue 3. 157–173. https://doi: 10.1179/174581509X455169

Williams, Jenny, & Andrew Chesterman (2002). *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome.

Zauberga, Ieva (2001). "Discourse Interference in Translation." *Across Languages and Cultures*. Vol. 2, Issue 2. 265–276. https://doi: 10.1556/Acr.2.2001.2.10

A Transdisciplinary Approach to Confrontation Between Self and Other: Factors Influencing the Emergence and Acceptance of Translational Language in Target Language

Mohammad Reza Rezaeian Delouei[1]

Abstract

A translated text emerges as a third code via the source code being confronted by the target code (i.e. the confrontation between Self and Other). The third code included both source and target codes, but establishes itself as a separate code with specific standards. The third code has numerous manifestations and may deviate either from TL system or from TL norms of usage. The purpose of the present conceptual research was to identify and explain the factors influencing third code and its acceptance in target language translations. The results indicate that in the presentation and acceptance of this new code in translations and its acceptance in the target culture, a range of linguistic, paralinguistic, psychological, political, and sociological factors have a role. The factors are categorized and summarized under eight main areas: the status of SL and TL, the status of translators and translation in the TL community, the role of translators, the role of readers, the role of editors, the role of paratextual and extratextual factors, the purpose of translation, and publishing policies in the TL.

Keywords: translational language, the acceptance of translational language, third code, translations, the status of language, the status translation and translators

[1] Assistant Professor of Translation Studies, English Language Department, University of Birjand, Birjand, Iran mrrezaeind@birjand.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۱۱۹-۱۰۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4501.1043

به‌روزآمدگی اقتباس نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر از منظر تحلیل گفتمانی

یاسمن یاسی‌پور طهرانی[۱]

چکیده

هدف این جستار مطالعهٔ اقتباس سینمایی نمایشنامهٔ مکبث از منظر بین‌رشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است. مطالعهٔ اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی، شاخه‌ای در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است که در آن پژوهشگر تغییرات حاصل از تبدیل متن نوشتاری به متن دیداری را تحلیل می‌کند. اقتباس در خلأ صورت نمی‌پذیرد و از گفتمان‌های غالب زمان و مکان تولید تأثیر می‌پذیرد. در این پژوهش گفتمان‌های غالب اقتباس سینمایی قرن بیست و یکم مکبث در اقتباسی با عنوان *اسکاتلند، پی ای* به کارگردانی بیلی موریست (۲۰۰۱) تحلیل شده است. بررسی و تحلیل دقیق گفتمان‌ها در این اقتباس نشان می‌دهد که چگونه اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی از بافت اجتماعی و فرهنگی خود تأثیر می‌پذیرند. به‌سخن دیگر، موریست نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر را در بطن گفتمان‌های دوران نوین، یعنی هزارهٔ سوم میلادی، بازآفرینی و اثر نوینی را خلق کرده است. در این تحقیق از نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن و الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم به‌عنوان چهارچوب نظری و روش تحقیق بهره برده‌ام. این مطالعه نشان داده که چگونه در دنیای امروز، قدرت‌طلبی، ثروت‌اندوزی، تبعیض اجتماعی و بی‌عدالتی به شکل‌های مختلف هم‌چنان ادامه یافته است و چگونه صاحبان قدرت و ثروت با استفاده از شیوه‌های نوین و پیچیده‌تر، به استثمار فرودستان جامعه پرداخته‌اند. به سخن دیگر، موریست با اقتباس خلاقانهٔ خود از نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر برای بیان چالش‌ها و معضلات جهان معاصر استفاده و اثر جدیدی خلق کرده است.

واژه‌های کلیدی: بین‌رشته‌ای، اقتباس سینمایی، گفتگوی متن‌آمیختگی، گفتمان، سرمایه‌داری، مکبث

[۱] دانش‌آموخته دکتری ادبیات انگلیسی، گروه زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
y.tehrani90@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶

مقدمه

در نمایشنامهٔ مکبث، گویی مکبث و همسرش درون اشعار و کلمات آفرینندهٔ خود ساکن نیستند. درواقع، زندگی آن‌ها با مرگ به پایان نمی‌رسد و از زمینهٔ پهناور هستی جدا نشده‌اند. پاره‌ای از وجود آن‌ها در آینده جای دارد و انگار اشعار و کلمات را با دَم خود به جنبش درمی‌آورند:

«قهرمانان این داستان در محیط نوشتاری و محدود به‌دنبال سرنوشت خود می‌روند و شکل و معنایش را تغییر می‌دهند. آنان در محیطی زنده و حیات‌بخش تحول و تکامل می‌یابند. اندیشه‌ها و احساساتشان سال‌ها و قرن‌ها به کمک نیروهای جدید، زنده بازمی‌گردند» (احمدی ۱۳۳۶: ۲۱).

داستان مکبث بدین قرار است که ژنرال شجاع اسکاتلندی به‌نام مکبث پس از برخورد با سه خواهر طالع‌بین، باخبر می‌شود که روزی پادشاه خواهد شد. بلندپروازی او که با وسوسه‌های همسرش، لیدی مکبث[1]، تقویت می‌شود، منجر به قتل شاه‌دانکن[2] و رسیدنش به مقام پادشاهی در اسکاتلند می‌شود؛ اما دیری نمی‌پاید که تاج و تخت او توسط ارتش انگستان و به رهبری ملکوم[3]، فرزند شاه‌دانکن و جانشین او، متزلزل می‌شود و به نابودی می‌گراید.

مکبث و همسرش در ابتدا آدم‌هایی معمولی هستند؛ اما به‌تدریج اسیر نیروها و وسوسه‌های مقاومت‌ناپذیر برای رسیدن به جاه و مقام می‌شوند. آنان رفته‌رفته مغلوب «اندیشه‌های محقر و جنایات پست» انباشته از تشنگی برای قدرت می‌شوند. لیدی مکبث زن مکار، خودخواه و سوداگری است که همسر خود را از محبوبیت به زیرمی‌آورد و قربانی اندیشه‌های وحشیانهٔ خود می‌کند. لیدی مکبث با «تحمیل روانی و تسلط پنهانی» خود، جنایت، اندوه و پشیمانی را به زندگی خود و همسرش عرضه می‌دارد (احمدی ۱۳۳۶: ۱۵).

در این اقتباس مکبث، نمایشنامه به زمان، فرهنگ و هویت معاصر آورده می‌شود و مفاهیم به شکلِ گفتمان‌های غالب امروزی درآورده می‌شوند. در بازگویی نمایشنامه، مفهوم قدرت و ارائهٔ آن با انتقال از قرنی به قرن دیگر دستخوش تغییراتی شده است. در اقتباسی به‌روز ، پیام اصلی در قالب بافتی قابل درک برای تماشاگر معاصر بیان می‌شود. هر اقتباس هالهٔ فرهنگی، اجتماعی یا سیاسی نوینی به متن اصلی اضافه می‌کند.

در اقتباس سینمایی یا تلویزیونی متون کلاسیک ادبی، به کمک به‌روزرسانی ارائهٔ مفاهیم، سعی در مرتبط‌کردن و قابل درک‌کردن متن اصلی برای تماشاگر و خوانش نوین می‌شود (Sanders 2006: 19). از آن‌ِخودسازی مانند سفری است که از متن اصلی

[1] Lady Macbeth
[2] Duncan
[3] Malcom

به‌سوی حوزهٔ فرهنگی کاملاً نوینی انجام می‌شود؛ بنابراین می‌توان اقتباس‌های سینمایی را به‌عنوان خوانش‌ها و بخشی از فرایند دائمی گفتگوی بین متن‌ها در نظر گرفت. و ممکن است هدفی سیاسی یا اخلاقی برای فیلمنامه‌نویس، کارگردان یا بازیگر ایجاد انگیزه کند (Sanders 2006: 2).

با اینکه هر اقتباسی مشتق از کار اصلی است، کم‌ارزش‌تر یا دستِ دوم محسوب نمی‌شود. اقتباس همیشه دربرگیرندهٔ ردپای متن اصلی است (Hutcheon 2006: 14). هنگام اقتباس و گذر داستانی از میان رسانه‌ها، زمان‌ها و مکان‌های مختلف، مفاهیم دستخوش تغییر می‌شوند (Hutcheon 2006: 150). ارتباط متن‌آمیختگی باعث ایجاد مفاهیم نوین و گستردگی شبکهٔ ارتباطی در متون مختلف می‌شود (Sanders 2006: 1). همان‌طورکه هر متن قادر به ایجاد بی‌نهایت خوانش است، هر متن ادبی نیز می‌تواند به تفسیرهای فراوانی بیانجامد. اثر ادبی می‌تواند خوانش‌های انتقادی فراوانی داشته باشد.

اقتباس سینمایی بیلی موریست، که در سال ۲۰۰۱ به اکران درآمد، مفهوم قدرت را در بافت سرمایه‌داری عرضه می‌کند. در این اقتباس نظام طبقاتی در قالب تفاوت بین موقعیت‌های اجتماعی فرادست و فرودست به نمایش درآمده است. فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* شکست رؤیای امریکایی را در جامعه به تصویر می‌کشد. در این فیلم، داستان مکبث اساساً در رستوران فست‌فودی اتفاق می‌افتد. جو مکبث در کار آشپزی خود ماهر است و برای پیشرفت رستوران، ایده‌های ناب خود را به نورم[1] دانکن، مالک رستوران، پیشنهاد می‌کند ولی پاداشی دریافت نمی‌کند و مورد استثمار مالک رستوران قرار می‌گیرد.

۱. اهداف تحقیق

این مقاله دو هدف اصلی را پی‌می‌گیرد؛ اول، بررسی تغییراتی است که موریست به‌عنوان کارگردان در اقتباس سینمایی ۲۰۰۱ خود از نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر می‌دهد و با خلاقیت خود داستانی کهن را به‌روزرسانی می‌کند و اثر جدیدی در رسانه‌ای دیداری خلق می‌کند. دوم، این مقاله به بررسی دلایل این تغییرات می‌پردازد. برای یافتن دلایل، نویسنده به تحلیل گفتمان‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* پرداخته است.

۲. اهمیت تحقیق

اهمیت تحقیق در این است که علاوه بر تحلیل گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ امریکای امروزی، به بررسی گفتگوی متن‌آمیختگی فیلم با متن اصلی و سایر متن‌ها نیز پرداخته شده است. تا آنجا که نویسنده اطلاع دارد تا به‌حال چنین پژوهشی از این دیدگاه خاص صورت نپذیرفته است.

[1] Norm

۳. پیشینهٔ تحقیق

فیلم اقتباس‌شدهٔ مکبث به کارگردانی اورسون ولز[1]، خودآگاهانه به بررسی قدرت‌های غاصب سیاسی در دورهٔ معاصر می‌پردازد. کار ولز از نظر به‌کارگیری معادل بصری و مجازی[2] مفاهیم مربوط به آثار شکسپیر، شباهتی نزدیک به اقتباس‌های کوروسوا[3] و کوزینتسو[4] از آثار شکسپیر دارد (Hindle 2015: 33). کوروسوا و کوزینتسو در فیلم‌های خود برای نمایش ذهن گناهکار و درعذابِ مکبث، از تکنیک سایه و روشن استفاده کرده‌اند. کوروسوا در فیلم خود از ارزش‌هایِ استعاری بیشتر استفاده می‌کند و بافت شاعرانه را به شعر بصری تبدیل می‌کند (Hindle 2015: 100).

در اقتباس سینمایی رومن پولانسکی[5] از مکبث (۱۹۷۱) که اساساً دربارهٔ افول قدرتمندان و به‌اوج‌رسیدن فرودستان است، صحنه‌های بسیاری از فیلم به‌شکل طعنه‌آمیزی بیانگر این براندازی است (Robinson 1994: 8). در اقتباس ۱۹۷۹ از مکبث به کارگردانی ترور نان[6]، مهمان‌نوازی بی‌نقص لیدی مکبث و مردانگی مکبث، کارگردان را به یاد جان اف. کندی[7] و همسرش ژاکلین کندی[8] می‌اندازد. این زوج نیز در جامعهٔ خود تحسین‌برانگیز و قدرتمند محسوب می‌شدند (Miola 2014: 14).

جک گُلد[9] در اقتباس ۱۹۹۳ خود از مکبث، با استفاده از شگردهای خاص، شرایط مشابه تئاتر را در استودیوی تلویزیونی ایجاد می‌کند (Hindle 2015: 255). مکبث 2001 به کارگردانی گریگوری دران[10] در موقعیت به‌روزِ نظامی بازی می‌شود. مکبث (2006) به کارگردانی جفری رایت[11] در دنیای جنایی زیرزمینی ملبورن استرالیای امروزی واقع شده است. در این اقتباس، جنسیت مطابق افکار ضدِ فمنسیتی دوران شکسپیر عرضه می‌شود (Hindle 2015: 256). مشابه قرون وسطی و آثارِ شکسپیر، در این فیلم خصومت مردسالارانه شدیدی علیه زنان دیده می‌شود.

فیلم مکبث (۲۰۱۰) به کارگردانی روپرت گولد[12] به نمایش ژانر وحشت ژاپنی می‌پردازد و تنش‌های روانی ایجاد می‌کند. طبقات مختلف که با آسانسور به‌هم مرتبط هستند، تمثیلی از طبقات گوناگون جهنم هستند (Martin 2018: 10). گولد با

[1] Orson Welles
[2] metonymy
[3] Kurosawa
[4] Kozintsev
[5] Roman Polanski
[6] Trevor Nunn
[7] John. F. Kennedy
[8] Jaqueline Kennedy
[9] Jack Gold
[10] Gregory Doran
[11] Geoffrey Wright
[12] Rupert Goold

شبیه‌سازی بدن‌های زخمی باعث وحشت تماشاگر می‌شود. اقتباس وینسنت رگان[1] از مکبث، که *دشمن انسان* نام گرفت، در سال ۲۰۱۴ اکران یافت. در این برداشت تاریک و نوین از نمایشنامهٔ مکبث، گفتگوهای متن اصلی جای خود را به صحنه‌های خونین و کنشی داده است (Hindle 2015: 81).

رویکرد جاستین کرزل[2] در اقتباس (۲۰۱۵) خود از مکبث، ایدئولوژیکی است؛ به این معنی که در این فیلم، تصاویری بکر از اسکاتلند دوران شکسپیر به نمایش درآمده است (Clement 2017: 4). در ابتدای فیلم، کرزل تصویری ایده‌آل از مردانگی را به نمایش می‌گذارد. پدری عزادار بر سر مزار کودک خود ایستاده است. کرزل یک پسر نوجوان از مکبث را که طی جنگ کشته می‌شود، به شخصیت‌های داستانی فیلم اضافه می‌کند. بازگشت متعدد روح این پسر، تأکیدی بر سلطنت بدون جانشین مکبث خواهد بود. در هیچ کدام از این اقتباس‌ها مفهوم قدرت، به شکل به روزشدهٔ آن که در این تحقیق مدّ نظر بوده، تحلیل و بررسی نشده است.

۴- چهارچوب نظری و روش تحقیق

ادبیات تطبیقی به بررسی تأثیرات ادبیات‌های ملی بر یکدیگر یا ارتباطات ادبی و فرهنگی میان آن‌ها می‌پردازد. به‌طور سنتی مطالعات ادبیات تطبیقی بررسی وجوه اشتراک و افتراق، منبع الهام، تأثیر و تأثر بین متون ادبی از زبان‌های مختلف یا بررسی روابط و مراودات و مقبولیت ادبی بین دو یا چند جامعهٔ فرهنگی است (پراور ۱۳۹۳: ۶۷-۶۵). رسالت دیگر ادبیات تطبیقی مقایسه و مطالعهٔ ارتباط ادبیات با رشته‌های علوم انسانی و هنرهاست (رماک ۱۳۹۱: ۵۵).

مطالعات اقتباس زیرشاخه‌ای از مطالعات ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود که در آن تغییرات متن نوشتاری ادبی به هنگام تبدیل به نوع یا رسانه‌ای دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد. به گفتهٔ نظریه‌پردازانی چون لیندا هاچن، رابرت استم و کامیلا الیوت[3]، مطالعات اقتباس فقط به بررسی روابط میان اثر اقتباسی و متن اولیه محدود نمی‌شود و شامل اقتباس به‌عنوان محصول، اقتباس به‌عنوان فرایند و اقتباس به‌عنوان شکلی از دریافت یا متن‌آمیختگی هم می‌شود (Hutcheon 2006: 7-8). «... اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است که مشتق نیست. اثری که ثانوی است، اما درجه دو نیست و تودرتویی خودش را دارد» (هاچن ۱۳۹۶: ۲۴).

۵- روش تحقیق

این تحقیق مبتنی بر نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن است.. هاچن پرسش‌هایی مانند چی، کی، چرا، چگونه و کجا و کِی را مطرح می‌کند. دو پرسش آخر یعنی «کجا و کِی»، به‌خصوص، چهارچوبی برای بررسی اقتباس‌های به‌روزشدهٔ آثار ادبی به‌دست

[1] Vincent Regan
[2] Justin Kurzel
[3] Kamila Elliott

می‌دهد. در این نوع اقتباس‌ها کارگردان اثری ادبی را برمی‌گزیند و آن را با توجه به اقتضائات و شرایط زمان و مکان به‌روزرسانی و اقتباس می‌کند. آثار شکسپیر، و در این میان مکبث، بارها و بارها مورد اقتباس قرار گرفته‌اند. تا به‌حال مفهوم قدرت در نمایشنامهٔ مکبث توجه کارگردان‌های انگلیسی و خارجی را به خود جلب کرده است. موریست نیز مفهوم قدرت را به شکلی نوین در اقتباس مکبث خود ارائه داده است. او مکبث را در بافت فرهنگ‌ـ اجتماعی قرن بیست و یکم امریکا قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که هنوز عطش رسیدن به قدرت در جامعهٔ امریکایی مشهود است ولو در شکل و ظاهری متفاوت. نویسنده با استفاده از نظریه هاچن و سپس الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم، چگونگی ارتباط بین‌رشته‌ای این اقتباس سینمایی را با متن اصلی و سایر متون هنری و ادبی بررسی کرده است.

طبق الگوی به‌اشتراک‌گذاری در ساخت فیلم، نقش سایر متون هنری در خلق این اثر نوین به‌کار گرفته شده است. به‌اشتراک‌گذاری فرایندی بینامتنی است که طی ساخت فیلم، به گردآوری متون پیشتر می‌انجامد و آمیخته‌ای از تصاویر، موضوعات، استعارها و شخصیت‌های برگرفته از کتاب‌ها، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها، اشعار، فیلم‌ها، و سایر آثار هنری و رخدادهای تاریخی است (Meikle 2013: 174). نظریهٔ اقتباس مجموعه‌ای از استعاره‌ها مانند ترجمه، خوانش، مکالمه‌سازی و دلالت را دربرمی‌گیرد. برداشت اقتباس به‌عنوان ترجمه مستلزم پس‌وپیش‌سازی بینانشانه‌ای است که در این فرایند نکاتی از دست می‌رود و نکاتی نوین به‌دست می‌آید (یاسی‌پور ۱۴۰۰: ۲۲).

اقتباس سینمایی *اسکاتلند، پی‌ای* به کارگردانی بیلی موریست موقعیت اسکاتلند قرن یازدهم در متن اصلی را به موقعیت امروز منتقل می‌کند. همچنین اشاراتی ایدئولوژیک به بافت فرهنگی‌ـ اجتماعی امریکای معاصر در آن وجود دارد. لایه‌های اقتصادی طبقاتی در بین مردم جامعه منجر به دسترسی متفاوت آن‌ها به منابع و قدرت شده است. کسی که به نعمت اقتصادی دسترسی دارد، به‌دلیل مالکیت منابع اقتصادی در جامعه قدرت را به‌دست می‌گیرد. تاریخ همهٔ جوامع بشری، شاهد نزاع‌ها و خشونت‌ها بین ارباب‌ها و برده، نجیب‌زادگان و طبقهٔ فرودست و استثمارکنندگان و استثمارشدگان بوده است.

اشاره شد که اقتباس شاخه‌ای از مطالعات ادبیات تطبیقی است. در ادبیات تطبیقی، حوزه‌های تحقیقاتی متعددی وجود دارد که شامل بین‌زبانی، بین‌فرهنگی، و بین‌رشته‌ای می‌شود. مطالعات تطبیقی بین‌فرهنگی می‌تواند دربَردارندهٔ آثار ادبی کشورهایی باشد که حتی به یک زبان واحَد سخن می‌گویند، مانند اتریش و آلمان که زبان رسمی هر دو آلمانی است. این دو کشور سال‌هاست که تمامیت ارضی و فرهنگی مستقلی دارند؛ درنتیجه باورها و رفتارهای فرهنگی مختص خود را دارند و مطالعهٔ تطبیقی آثار ادبی این دو کشور ارزنده و در حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی می‌گنجد (مصاحبه رادیویی با انوشیروانی ۱۳۹۹: ۱۴:۰۰).

۶. پرسش‌های تحقیق

۶-۱ بیلی موریست چه تغییراتی به‌عنوان اقتباسگر در فیلم سینمایی مکبث به‌وجود آورده است؟ نیّت او از این تغییرات چه بوده و چه دستاوردهایی داشته است؟

۶-۲ با توجه به گفتمان‌ها و بافت اجتماعی، فرهنگی و تاریخی، دلایل تغییرات ایجادشده در اقتباس *اسکاتلند، پی ای* چه بوده است؟

۶-۳ با توجه به الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم، این تغییرات چه ارتباطی با سایر متون ادبی و هنری دارند؟

۷. بحث

۷-۱ *ساختار اسکاتلند، پی ای* به کارگردانی موریست

در اقتباس موریست، داستان مکبث شکل نوینی به خود می‌گیرد که مرتبط با فرهنگ و جامعهٔ امریکای دههٔ هفتاد است. در این اقتباس، رؤیای امریکایی مورد انتقاد قرار گرفته است. باوجود وعده‌های این رؤیا مبنی بر دموکراسی، حقوق برابر، فراهم‌آوردن خوشبختی، ثروت، آزادی و فرصت‌های فراوان در زندگی، جامعهٔ امریکا از نابرابری‌های طبقاتی، جنسیتی و نژادی رنج می‌برد و موریست این مسئله را در فیلم خود به‌تصویر می‌کشد (Deitchman 2006: 120). در جامعه‌ای که حقوق برابر، افسانه‌ای بیش نیست، فقیران به‌خاطر فقرشان مقصر دانسته می‌شوند و طبقات متوسط و بالا نسبت به آنان حس برتری فرهنگی و طبقاتی دارند. درنتیجه فقیرها به حاشیهٔ جامعه کشیده شده‌اند و در فرهنگ امریکایی، به‌عنوان دیگری فرودست نگریسته می‌شوند.

در این اقتباس سینمایی که با ژانر کمدی سیاه گفتگوی بینامتنی دارد، پیامدهای تلخ بلندپروازی بیش از اندازه و قدرت‌طلبی در قالب تلاش مکبث و همسرش برای به‌دست‌آوردن موقعیت اجتماعی موفق به تصویر درآمده است. صحنه‌های فیلم سرشار از نکات طنزآمیز و خنده‌دار است تا با قدرت‌طلبی آزاردهنده تحت‌الشعاع قرار گیرد. در این فیلم، طبقهٔ پایین جامعه به‌صورت افراد بدسلیقه به تصویر درآمده‌اند. کارگردان موقعیت زمانی فیلم خود را به جامعهٔ امریکای دههٔ هفتاد نسبت داده است تا برای تماشاگر معاصر توهین‌آمیز تلقی نشود. مک سعی دارد تا مک‌داف را با همبرگری خفه کند. این صحنهٔ طنزآلود و طعنه‌آمیز، نشان از خطر مرگ عادات غذایی نادرست و فست‌فود در جامعهٔ اسکاتلند دارد که در این داستان شهری کوچک در امریکاست.

۷-۲ به‌روزآمدگی اقتباس مکبث

اسکاتلند، پی ای فیلمی دربارهٔ مردم عادی است که درگیر مشکلات اقتصادی خود هستند. فیلم موریست اقتباسی امریکایی و بازسازی‌شده از کار شکسپیر است. این اقتباس امریکایی با بی‌توجهی به قواعد مربوط به تئاتر در قرون اولیهٔ انگلستان،

اعتماد به نفس فرهنگی و ملی خود را عرضه می‌کند. این اثر هنری امریکایی، مدام به صنعت غذایی مک‌دونالد ارجاع می‌دهد. به گفتهٔ موریست، انگیزهٔ او از اقتباس مکبث در قالب صنعت فست‌فود، در دوران دبیرستان ایجاد شد. در آن زمان او در متن مکبث با تعداد زیادی واژه مک[1] برخورد کرده بود (Brown 2006: 148).

در این اقتباس، نمادهای امریکایی‌بودن به استهزا گرفته می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، نقش سه جادوگر متن شکسپیر را سه هیپی[2] بازی می‌کنند که می‌توان آن‌ها را نمادی از حزب چپ‌گرای سیاسی در نظر گرفت (Brown 2006: 149). در شروع فیلم، این سه هیپی در سیرکی متروکه حضور دارند و حین خوردن مرغ سوخاری جملهٔ تناقض‌آمیز و مشهور نمایش‌نامهٔ مکبث را به‌زبان می‌آورند و می‌گویند: «خوب است بد، بد خوب». در مراسم افتتاحیهٔ رستوران مکبث و همسرش، شخصی در حال جابه‌جایی نسخهٔ بدل مجسمهٔ آزادی است و شخصی دیگر به او می‌گوید: «اون بی‌خاصیت رو بذار اون گوشه» (سکانس ۱:۱۵:۵۰). در پایان فیلم، دونده‌ای درحالی‌که پرچم بسیار کوچک امریکا را در دست دارد، از جلوی تصویر عبور می‌کند. این موارد نشان می‌دهد که انگیزهٔ کارگردان آشکارساختن موقعیت ضعیف فرهنگی و سیاسی امریکا بوده است.

در اقتباس موریست، سرخ‌کردن فست‌فود[3] اشاره به خوانش سیاسی کارگردان از متن اصلی نمایشنامه دارد و اشاره به پخت نمادین سیب‌زمینی سرخ‌کرده در کپیتال‌هیل[4] امریکا دارد. کپیتال‌هیل که مقر دولت سنای امریکا و نمایندگان دولت و دادگاه عالی قضات است، اشاره به بازار شرقی ردبریک[5] هم دارد. در این بازار، فروشندگان سیار، در طول هفته، گوشت و پنیر و آخر هفته‌ها صنایع دستی و عتیقه‌جات می‌فروشند. همچنین در این مکان آمیزه‌ای از نانوایی‌ها، پیتزافروشی‌ها و مشتریان بین‌المللی حضور دارند. طی جنگ امریکا در عراق، این سیب‌زمینی‌های سرخ‌کرده با لقب سیب‌زمینی‌های آزادی نامیده می‌شدند.

موریست از این جملهٔ متن مکبث که می‌گوید: «اگر قضیه به انجام آن خاتمه می‌یافت، بهتر بود که بی‌درنگ اجرا شود»، برداشتی تحت‌الفظی دارد (پردهٔ ۱، صحنهٔ ۷، دیالوگ ۱ـ ۲). او صحنهٔ قتل دانکن را به‌صورت چرخهٔ غذایی سریع و آسان بازسازی می‌کند. دانکن درون ماهی‌تابهٔ پر از روغن سرخ‌کردنی می‌افتد. در این قتل، قدر و منزلت دانکن به محصولی غذایی انبوه کاهش یافته است (Brown 2006: 52). مکبث و همسرش با هدف نابودسازی فاصلهٔ طبقاتی که بنا بر داستان فیلم باعث ستم به آن‌ها شده است، اقدام به قتل نورم دانکن می‌کنند. این نابودسازی

[1] Mac
[2] Hippie
[3] Fast food
[4] Capitol Hill
[5] Redbrick Eastern Market

باعث برهم‌زدن فاصلهٔ طبقاتی در ادامهٔ داستان فیلم می‌شود.

۳-۷ بافت اجتماعی- تاریخی در مکبث موریست

عرضهٔ فرهنگ مصرف‌گرایی با مفهوم فاصلهٔ طبقاتی در ارتباط است. سلسله‌مراتب موجود در هنر، ژانر، مکاتب یا ادوار، همگی با فاصلهٔ طبقاتی مصرف‌گرایان در ارتباط هستند. در اینجا سلیقه، نشان‌گر طبقهٔ اجتماعی است (Deitchman 2006: 149). رفتارهای فرهنگی و مصرف‌گرایانهٔ مکبث و همسرش و دوستانشان ناشی از بدسلیقگی آن‌هاست. در ابتدا، مک و پت در واگن یدکی اتومبیلی زندگی می‌کنند و روی اتومبیل کهنه‌شان دکور شاخ گوزن قرار دارد. آن‌ها به‌جای استفاده از لیوان، از قوطی، نوشابه می‌نوشند (سکانس ۱۴:۳۵). سلیقهٔ بد آن‌ها که حتی پس از موفقیت شغلی ادامه دارد، نشانهٔ ناتوانی‌شان در فرار از عادات طبقهٔ کارگری و گذشته‌شان است.

در این اقتباس، تغییر در طبقهٔ اجتماعی تقریباً ناممکن است. پس از پیروزی موقت مکبث و همسرش در مالکیت رستوران، کارآگاه مک‌داف[1] به تغییر طبقهٔ اجتماعی‌شان پایان می‌دهد و رستوران را تصاحب می‌کند. در زمان اقتصاد سرمایه‌داری متأخر، مصرف‌گرایی برای افراد هویت ساخته بود. فیلم موریست محصولات مصرف‌گرایی انبوه را به بازی می‌گیرد تا در فیلم خود شخصیت‌سازی کند. وقتی پت[2] و مک به پیروزی دست می‌یابند، سلیقه‌شان به‌طرز مسخره‌ای از مُد افتاده است. دستاوردهای آنان در فیلم، با آهنگ پاپ قدیمی و فراموش‌شدهٔ بیچ بیبی[3]، خانهٔ نیمه‌دوبلکس، دکوراسیون پر زرق‌وبرق رستوران و لباس‌های جدیدشان همراه است (Hoefer 2006: 157). مکبث و همسرش پس از یک پیروزی موقت، دچار سقوط می‌شوند. کارآگاه پلیس، مک‌داف، که بلندپروازی مشابهی دارد، فکر مالکیت رستوران را در سر می‌پروراند. مالکیت مکبث و همسرش و مک‌داف نشانهٔ شریک‌بودن آن‌ها در گفتمان مالکیت سرمایه‌داری است؛ اما آن‌ها قادر نیستند برای طولانی‌مدت از مرز مادی بین طبقات اجتماعی عبور کنند. در این اقتباس، نظام سرمایه‌داری به‌عنوان گفتمانی غالب در نظر گرفته شده است و مرزهای محدودکنندهٔ آن با هر انگیزهٔ مبارزه‌جویانه‌ای در تقابل است. مک‌دافِ موریست گیاه‌خواری مصمم است و معتقد است غذای چرب تهدیدی برای جان مشتریان است.

مک‌داف در مراسم ترحیم دانکن، با خود غذایی گیاهی به نام باباغنوش می‌آورد. این کار او رفتاری ایدئولوژیک در مقابل تولید انبوه فرآورده‌های گوشتی است (سکانس ۴۰:۲۱). برخلاف منوی مکبث و همسرش که شامل غذاهای مکبث، مکبث با پنیر، مکبث بزرگ، ماهی مکبث است، رستوران جدید مک‌داف، خانه‌برگر گیاهی، غذاهای گیاهی سرو می‌کند (Brown 2006: 149). در این فیلم، لباس‌ها جنبهٔ نمادین

[1] McDuff
[2] Pat
[3] Beach Baby

دارنـد؛ به‌عنـوان مثـال، طـرح جنگلـی پیش‌بنـد مـک‌داف در آخـر فیلـم، حاکـی از حرکـت تهدیدآمیـز جنـگل برنـام[1] اسـت؛ همچنیـن طـرح لبـاس پـت بـا شـاخه‌های سـیاه‌رنگ، نشـان‌گر جنـگل برنـام اسـت (سـکانس ۱:۱۸:۱۲).

دانکـنِ موریسـت بیـش از انـدازه کار می‌کنـد و همیشـه خسـته اسـت. دانکـن درحالی‌کـه چـرت می‌زنـد بـه پسـرش، ملکـوم، می‌گویـد: «از ایـن همـه کار خسـته شـدم» (سـکانس ۱۷:۳۰). دانکـن در ابتـدای فیلـم شـغل خـود را بـه خطـر می‌انـدازد و دونات‌فروشـی‌های زنجیـره‌ای را بـا همبرگرفروشـی جایگزیـن می‌کنـد. دونات‌فروشـی دانکـن دونتـاس[2] ارجاعـی دیگـر بـه فسـت‌فود اسـت. موقعیـت اجتماعـی دانکـن در شـهر محقـری ماننـد اسـکاتلند، در سـطحی بالاتـر از باقـی مـردم محسـوب می‌شـود. دانکـن بـه ایـن دلیـل کـه ملکـوم علاقـه‌ای بـه ادامـهٔ شـغل خانوادگـی نـدارد، او را بی‌مصـرف می‌خوانـد (سـکانس ۱۴:۰۲). تضـاد بیـن ملکـوم کـه در پارگینـگ خانـه، سـازِ بـاس می‌نـوازد و دانکـن کـه عـادت بـه کارکـردن دارد، نشـان‌گر تفـاوت بیـن طبقـهٔ بـالا و پاییـن اسـت (سـکانس ۱۵۰).

انـدی[3] بی‌خانمـان کـه بـا جواهـرات دانکـن پیـدا می‌شـود، ابتـدا مظنـون بـه قتـل اسـت و سـپس خـود بـه قتـل می‌رسـد. در اقتبـاس موریسـت مرزهـای طبقاتـی بـه نمایـش درآمـده اسـت. انـدی بی‌خانمـان حتـی در طبقـهٔ اجتماعـی پایین‌تـری از مکبـث و همسـرش قـرار دارد. وقتـی پـت می‌شـنود کـه انـدی مظنـون اصلـی اسـت، می‌گویـد: «بـرای همینـه کـه هیچ‌وقـت بـه ایـن جـور آدمـا پولـی نمـی‌دم» (سـکانس ۴۲:۳۱). بی‌تفاوتـی او بـه آدم‌هایـی نظیـر انـدی، نشـان‌گر بی‌اهمیت‌بـودن انـدی و سـایر بی‌خانمان‌هاسـت. از نظـر مکبـث و همسـرش بی‌خانمان‌بـودن فضـای اقتصـادی منفـی محسـوب می‌شـود. مکبـث و همسـرش بـا قتـل انـدی نشـان دادنـد کـه فاقـد حرمـت اخلاقـی هسـتند.

سـلطنت کوتـاه مـک، بـه کمـک فضـای براندازنـده و سـیرک‌مانند موجـود در فیلـم عرضـه می‌شـود. در ایـن فیلـم سـلیقه، اخلاقیـات و طبقـهٔ اجتماعـی بـا هـم مرتبـط نشـان داده شـده‌اند. در چنیـن دنیـای سـیرک‌مانندی، بدسـلیقگی مـک بـه همـراه فقـدان اهـداف والا در زندگـی، او را فـردی بی‌کفایـت جلـوه می‌دهـد. او کـه مطابـق آدم‌هـای بی‌بندوبـار دهـهٔ ۷۰ امریـکا رفتـار می‌کنـد، هیچ‌وقـت قـادر نیسـت از یـک سرآشـپز غـذای سـرخ‌کرده فراتـر بـرود؛ حتـی اگـر تعـداد اندکـی ایـدهٔ جالـب داشـته باشـد. برخـلاف مـک، پـت فکرش متمرکـز پیشـرفت در زندگـی و کار اسـت. او بـه مـک می‌گویـد کـه دلـش می‌خواهـد فراتـر از همسـر دسـتیار مدیـر باشـد (سـکانس ۲۴:۰۰).

۴-۷ گفتگوی متن‌آمیختگی در فیلم موریست

موزیـک متـن فیلـم، نقـش مهمـی در نشـان‌دادن سـلیقهٔ شـخصیت‌ها و عـادات شـغلی

[1] Birnam
[2] Dunkin’ Donuts
[3] Andy

آن‌ها دارد. در فیلم، موسیقی راک[1] دههٔ هفتاد به‌نام بدکامپنی[2]، همراه ملکوم و مکبث و همسرش است؛ چراکه آن‌ها متعلق به طبقهٔ پایین‌تر جامعه هستند. در مقابل، موسیقی کلاسیک ملازم نورم است؛ چراکه سخت کار می‌کند و در شغل خود اخلاقیات را رعایت می‌کند. در نمایی نزدیک از پارکینگ ویژهٔ نورم، موسیقی بتهوون به‌نام «مونلایت سوناتا»[3] را می‌شنویم که نشان‌گر طبقهٔ اجتماعی رفیع او و بااخلاق‌بودن نورم در شغلش است. در این سکانس شخصیت نورم به کمک هنرهای خاص معرفی می‌شود. هنگام ارتقای مکبث و همسرش از کارمندی به ریاست، موسیقی راک بیچ‌بیبی آن‌ها را همراهی می‌کند که نشان‌گر موقتی‌بودن پیروزیشان و شکست در ترک موقعیت اجتماعی پایین‌شان است.

در این اقتباس، غذا نقش اساسی در تعیین مرز بین سلیقه‌های مردم اسکاتلند را دارد و نوع غذا نشان‌گر عادات خوب و بد غذایی است. مکبث و همسرش و دوستانشان معمولاً فست‌فود رستورانی و گوشَت گوزن شکارشده می‌خورند؛ اما کارآگاه ارنی[4] مک‌داف و خانواده‌اش غذای گیاهی میل می‌کنند. این تفاوت نشان‌گر اختلاف طبقاتی آن‌ها در جامعهٔ اسکاتلند است. مک‌داف در نخستین صحنه‌ای که ظاهر می‌شود، باباغنوش، دست‌پخت گیاهی همسرش را همراه خود به مراسم ختم دانکن می‌آورد (سکانس ۳۹:۰۶). این فیلم با ایجاد تضاد بین گیاه‌خواری خانوادهٔ مک‌داف و گوشت‌خواری مکبث و همسرش، سلیقه، طبقهٔ اجتماعی و اخلاقیات را به هم مرتبط می‌کند (Deitchman 2006: 150).

مک‌داف گیاه‌خوار از غذاهای تازه و کامل تناول می‌کند؛ بنابراین انسان کاملی تلقی می‌شود. فست‌فودهایی که مکبث و همسرش می‌خورند و به مشتری‌ها می‌فروشند، به‌هیچ وجه مغذی نیستند و به نوعی مزخرف محسوب می‌شوند (سکانس ۱:۲۴:۲۷). در *اسکاتلند، پی‌ای* افرادی که سبک زندگی بدی دارند، تصمیمات اشتباهی نیز دربارهٔ غذایشان می‌گیرند که بدترین آن، قتل تصادفی با استفاده از ظروف طبخ فست‌فود است. در این ارتباط طعنه‌آمیز، افراد فقیری که در جامعه‌ای با اختلاف طبقاتی زندگی می‌کنند، به‌خاطر طبقهٔ اجتماعی پایین خود، مقصر شناخته می‌شوند. مکبث به شکلی طعنه‌آمیز پایین‌بودن سطح اجتماعی خود را به رخ مک‌داف که سلیقهٔ غذایی سطح بالایی دارد، می‌کشد (Deitchman 2006: 140). او خانوادهٔ خود را با تعبیر «ما آدمای بدطینت با ذهنیت پلید و گوشت‌خوار» خطاب می‌کند (سکانس ۱:۲۲:۲۵).

پت با دانشی که دربارهٔ ارتباط بین سلیقه و طبقهٔ اجتماعی دارد، تمایل دارد بیشتر از همسر معاون مدیر باشد و تلاش می‌کند بین خود و مردم اسکاتلند تمایز قائل شود (سکانس ۲۳:۵۹). در سکانسی دیگر، پت درحالی‌که کرم تسکین‌دهنده

[1] rock
[2] Bad Company
[3] Moonlight Sonata
[4] Ernie

را به‌دست سوختهٔ خود می‌زند، در آینه به خود می‌نگرد. پشتِ نمایی نزدیک از دست او، تماشاگر با عکسی سیاه‌وسفید از ژاکلین کندی که بانوی مطلوب، باسلیقه و طبقهٔ بالای اجتماعی دههٔ هفتاد است، روبه‌رو می‌شود. با تغییر صحنه، تماشاگر وجههٔ پت را که به خود در آیینه نظاره می‌کند، می‌بیند. در این تضاد تلخ، آن‌چه پت می‌خواهد به آن برسد با آن‌چه که در واقعیت است مقایسه می‌شود (سکانس ۱:۰۰:۲۷). این کنارِ هم قرارگیری صورت پُرتنش پت و موی دم‌اسبی‌اش با آرایش موی ساده و مد روز ژاکلین، توجه تماشاگر را به مرزهای ساختگی اجتماع که پت هرگز قادر به عبور از آن‌ها نیست، جلب می‌کند (Deitchman 2006: 142).

اسکاتلند، پی‌ای جلوه‌های گوناگونی از مردانگی را به تماشاگر ارائه می‌دهد. از نظر دانکن هر مرد جوانی طبیعتاً به فوتبال امریکایی علاقه نشان می‌دهد (سکانس ۳:۳۹). در *اسکاتلند، پی‌ای*، صحنه‌های نمادین مردانگی توسط میان‌برش به متون دیگر ارجاع می‌دهند. کلیپ‌هایی از سریال کارآگاهی تلویزیونی به‌نام «مک‌کلود» درون فیلم جاسازی شده‌اند که وجههٔ کارآگاهی خوب و ماهر را عرضه می‌کنند. پس از پرش سکانس نخستین *اسکاتلند، پی‌ای* که در چرخ‌وفلک دیده می‌شود، به کلیپ *مک‌کلود*[1]، کارآگاهی را می‌بینیم که از هلی‌کوپتر آویزان است و بهتر از مکبث ترس از ارتفاع را مدیریت می‌کند (سکانس ۱:۲۷، ۱۲:۵۵). مک‌کلود هلی‌کوپتر را به زمین برمی‌گرداند و متهم را مجبور به تسلیم می‌کند. این تسلیم‌شدن در آخر فیلم توسط مکبث تکرار می‌شود (سکانس ۱:۳۲:۱۸).

در اقتباس موریست، صحنه‌های مربوط به شکار و نوشیدن، یادآور فیلم *شکارچی گوزن*[2] با کارگردانی مایکل چیمینو[3] در سال ۱۹۷۸ است. در این فیلم، کریستوفر واکن[4] که نقش مک‌داف را در *اسکاتلند، پی‌ای* بازی می‌کند، برای ایفای نقش، برندهٔ جایزهٔ اسکار شد. چنین وام‌گیری‌ها از سایر متون، شکلی رسمی به فیلم داده است و در تماشاگر اثری روان‌شناختی و مؤثر دارد (Shohet 2004: 10)؛ درحالی‌که شکارچیان فیلم *شکارچی گوزن* شخصیت‌های مردانه دارند و با ملاک حضور در جنگ ویتنام سنجیده می‌شوند، شکارچیان گوزن در فیلم *اسکاتلند، پی‌ای*، افرادی شکست‌خورده و بی‌خاصیت در زندگی هستند. عکس نیکسون[5]، رئیس‌جمهور امریکا در دههٔ هفتاد، که روی دیوار دفتر مک‌داف نصب شده است، اشاره به نظام سیاسی فاسد دارد (سکانس ۵۸:۱۱).

پس از اینکه پت دربارهٔ جای مکبث اطلاعاتی دروغین به مک‌داف می‌دهد، مک‌داف به طرف دانمارک شرقی به‌راه می‌افتد. مسخرگی خشونت‌ها در فیلم

[1] McCloud
[2] Deer Hunter
[3] Michael Cimino
[4] Christopher Walken
[5] Nixon

نشان‌گر تفاوت در طبقات اجتماعی افراد است. پت با ارجاع به نمایش‌نامه‌ای از شکسپیر به‌نام *تایتس اندرونیکس*[1]، دست خود را با ساطوری قطع می‌کند. این سکانس معادل صحنهٔ خواب‌گردی لیدی مکبث در متن اصلی است. در اینجا لکهٔ روی دست پت که ناشی از پرتاب روغن داغ است، معادل لکهٔ لعنتی خون در متن اصلی می‌شود (سکانس ۱:۳۱:۳۴). این نوع ارجاع به صحنهٔ تبر در اقتباس ۱۹۹۹ جولی تیمر[2] از یک طرف و صحنه‌های گوشت آدم‌خواری در نمایشنامهٔ *تایتس* از طرف دیگر، با نبرد آخر فیلم موریست در ارتباط است (Brown 2006: 152). در نمایش‌نامهٔ *تایتس*، شخصیت داستان به‌نام لاوینیا[3] را به جنگل می‌برند و زبان و دست‌هایش را می‌برند تا نتواند کسی را خبر کند.

مک‌داف در تلاش است تا فضای فیلم را در قالب گیاه‌خواری بیان کند. در انتها فضای فیلم، به برگ‌های گیاهی و باغ بهشت رجعت دارد؛ جایی که حیوانات برای تغذیهٔ انسان‌ها کَشته نمی‌شوند. در چنین دنیایی طراحی صحنه با حیوانات خشک‌شده و سر گوزن پذیرفته نیست. در چنین فضای گیاهی‌ای، تساوی بر اختلاف طبقاتی چیره می‌شود. در سکانسی طعنه‌آمیز، دونده‌ای درحالی‌که پرچم کوچکی از امریکا را در دست دارد، اعتراض خود را به وجود طبقات اجتماعی ابراز می‌کند. این دونده یکی از تهیه‌کنندگان فیلم به‌نام ریچارد شپارد[4] است. در صحنهٔ کمدی، فرهنگ بالا به پایین آورده می‌شود. *اسکاتلند، پی‌ای* مرزهای طبقاتی و فرهنگ عامه را به‌رسمیت نمی‌شناسد و اثری نو از متنی کلاسیک ارائه می‌دهد.

۴- نتیجه

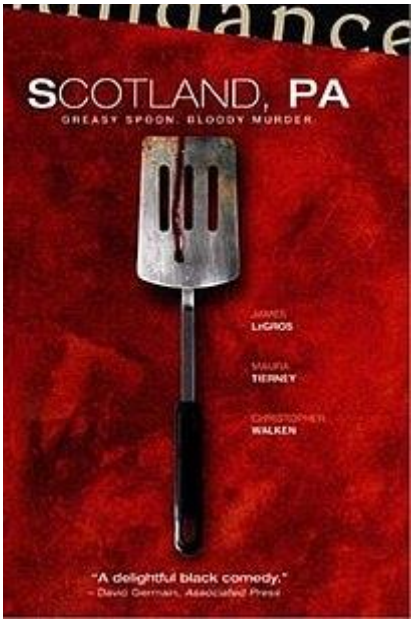
بیلی موریست در فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* مفهوم قدرت نمایش‌نامهٔ مکبث را در قالب فرهنگ مصرف‌گرای عموم مردم امریکا در دههٔ هفتاد درآورده است. در سراسر جهان مصرف فست‌فود در رستوران‌های زنجیره‌ای مک‌دونالد[5] تبدیل به رفتار فرهنگی غالب درآمده است. در این فیلم، نظام طبقاتی به شکل سلیقهٔ افراد در انتخاب خانه، دکوراسیون، عادات غذایی و موسیقی مورد علاقه، به‌تصویر کشیده شده است. موفقیت مالی دانکن، با ویژگی‌های طبقهٔ متوسط جامعهٔ امریکایی؛ مانند خانه و ماشینِ تجملاتی، نشان داده می‌شود.

رؤیای امریکایی برخلاف وعده‌های خود مبنی بر آزادی در کسب ثروت، برای شهروندان خود، فرصت‌های اقتصادی عادلانه‌ای را به ارمغان نیاورده است. ساختار طبقاتی امریکا باری بر دوش شهروند امریکایی خود است. در این فیلم، مالکیت رستوران موفقیتی در نظام طبقاتی اقتصاد جامعه محسوب می‌شود. در چنین ساختاری،

[1] Titus Andronicus
[2] Julie Taymor
[3] Lavinia
[4] Richard Shepard
[5] McDonald

مکبث و همسرش با وجود تلاش فراوان، کار سخت و داشتن ایده‌های درخشان برای پیشرفت کاری، مورد قدردانی عادلانه قرار نمی‌گیرند؛ درنتیجه آن‌ها هیچ حس تعلقی به جامعهٔ سرمایه‌داری امریکایی ندارند.

تلاش موریست برای مرکزیت‌دادن به مکبث و همسرش، باعث شنیده‌شدن صدایشان می‌شود؛ اما موفقیتشان موقت است و دیری نمی‌پاید. همچنین در این اقتباس، صدای اندی بی‌خانمان به گوش تماشاگر رسانده می‌شود. اندی متهم به قتلی شده که هرگز انجام نداده است. نمونه‌هایی از براندازی موقت گفتمان غالب در این فیلم وجود دارند؛ به‌عنوان نمونه، فضای سیرک‌مانند فیلم، نظام رایج و سرمایه‌داری را موقتاً زیر سؤال می‌برد. گیاه‌خواری مک‌داف و رستوران گیاهی او، قصد براندازی رستوران‌های گوشت‌خوار و مصرف گوشت توسط عموم مردم را دارد. در پایان، قتل دانکن با وسایل طبخ فست‌فود سعی در براندازی نظام طبقاتی سرمایه‌داری دارد. اقتباس موریست از نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر اثری هنری برای نقد جامعهٔ مصرف‌گرای امروزین می‌سازد.



منابع

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۶). «در باب ادبیات تطبیقی.» مصاحبه با رادیو فرهنگ. تاریخ دسترسی ۲۲ دی‌ماه ۹۹. t.me/Researchincomparativeliterature

پازارگادی، علاءالدین (۱۳۸۱). *مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر. جلد دوم*. تهران: سروش.

پراور، زیگبرت (۱۳۹۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چاپ پنجم. تهران: ۱۳۹۳.

تیمر، جولی (۱۹۹۹). کارگردان فیلم سینمایی *تیتاس*. ۲ ساعت و ۴۲ دقیقه.

رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ترجمه فرزانه علوی‌زاده. دوره سوم، شماره دوم، پیاپی ۶. ۵۴-۷۳.

چیمینو، مایکل (۱۹۷۸). کارگردان فیلم سینمایی *شکارچی گوزن* . ۳ ساعت و ۳ دقیقه.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۳۶). مکبث. **ترجمهٔ** عبدالرحیم احمدی. تهران: نیل.

موریست، بیلی (۲۰۰۱). کارگردان فیلم سینمایی *اسکاتلند، پی ای*. ۱ ساعت و ۴۴ دقیقه.

هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: نشر مرکز.

Brown, Eric C. (2006). “Shakespeare, Class and Scotland.” *Literature and Film Quarterly*. 34:2. 147-54. https://www.jstor.org/stable/43797270

Clement, Jennifer (2017). “Authenticity and adaptation in two Shakespeare films: The case of Macbeth (2015) and Cymbeline (2015).” *Journal of Adaptation in Film and Performance*. 10: 2. 93-109. https://doi.org/10.1386/jafp.10.2.93_1

Deitchman, Elizabeth A. (2006). “White Trash Shakespeare: Taste, Morality and the Dark Side of the American Dream in Billy Morrissette’s Scotland, PA”. *Literature/Film Quarterly*. 34: 2. 140-146. https://www.jstor.org/stable/43797269

Hindle, Maurice (2015). *Shakespeare on Film*. London: Palgrave.

Hoefer, Anthony D. (2006). “The Macdonaldization of Macbeth: Shakespeare and Pop Culture in Scotland, PA.” *Literature/Film Quarterly*. 34: 2. 154-160. https://www.jstor.org/stable/43797271

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

Martin, Victor Huertas (2018). “Katabasis in Rupert Goold’s Macbeth (BBC, 2010): Threshold-crossing, Education, Shipwreck, Visionary and Trial Katabatic Experiences.” *Literature/Film Quarterly*. 46: 3.

Meikle, Kyle (2013). "Rematerializing Adaptation theory." *Literature/Film Quarterly*. 41: 3. 174-183. www.jstore.org/stable/43798874. Accessed April (2018).

Miola, Robert S. (2014). *A Norton Critical Edition: William Shakespeare, Macbeth*. NY: Norton & Company.

Ritter, George (2014). *The Mcdonaldization of Society*. NY: Sage Publications Ltd.

Robinson, Randal (1994). "Reversals in Polanski's *Macbeth*." *Literature/Film Quarterly*. 22: 2. 105-08. https://www.jstor.org/stable/43796626

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. NY: Routledge.

Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Edited by James Naremore. 54-76.

Shohet, Lauren (2004). "The Banquet of Scotland (PA)." *Shakespeare Survey*. 57. 186-95. DOI: https://doi.org/10.1017/CCOL0521841208.015

Modernization of Shakespeare's *Macbeth*: A Discourse Analysis

Yasaman Yassipour Tehrani[1]

Abstract

This comparative study examines the relationship between the dominant discourses of the filmic adaptation of Shakespeare's *Macbeth* in the 21st century. In *Scotland, PA* (2001) directed by Billy Morrissette, the effect of the dominant discourses of 1970s are examined to demonstrate the ways in which the powerful economically repress the poor in the American society. A close analysis of the social, historical and cultural contexts in this adaptation shows the ways in which cinematic adaptations of literary works are influenced by their social and cultural contexts. In other words, Morrissette has created a new work of art by recreating the seventeenth century Shakespearean play within the context of modern time discourses. The theoretical framework of this study is based on Linda Hutcheon's theory of adaptation and Robert Stam's model of intertextual dialogism. The paper shows how in today's world, power-seeking, discrimination and inequality persist and how the powerful draw on new and more complicated practices to continue their exploitation of the downtrodden.

Keywords: Cinematic Adaptation, Interdisciplinary, Intertextual Dialogism, Contextualization, Capitalism, Modernization

[1] Ph.D in English Literature, Dept. of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University, Shiraz, Iran y.tehrani90@gmail.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۱۴۴-۱۲۱
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4727.1055

واقع‌نمایی و بازنمایی در فلسفه و سینما؛ بررسی نقادانهٔ فیلم *مرد عوضی* اثر آلفرد هیچکاک با اشاره به نظریهٔ آندره بازَن

محمد غفاری[۱]
ملیکا رمزی[۲]

چکیده

مسئلهٔ چیستی «واقعیت» و چگونگی بازنمایی آن در آثار هنری و ادبی از دیرباز یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های هنرآفرینان و نظریه‌پردازان بوده است. اوج آن اواسط سدهٔ نوزدهم بود که به‌دنبال تحولات علمی و اجتماعی، از جمله اختراع دوربین عکاسی، نقاشان و نویسندگان اروپایی با صراحت و جدیت بیشتری به این موضوع پرداختند که حاصل آن شکل‌گیری جنبش «رئالیسم» (واقع‌نمایی) با هدف ثبت دقیق و عینی‌نگرانهٔ واقعیت خارجی، به‌ویژه واقعیت‌های جامعه و وضع طبقه‌های پایین بود. فیلم *مرد عوضی* ساختهٔ آلفرد هیچکاک (۱۹۵۷) فیلمی داستانی بر اساس رویدادی واقعی و شامل بسیاری از مضمون‌های رئالیسم است. ادعای خود کارگردان این بوده که فیلم او «مستند» و بازنمایندهٔ حقیقت است؛ بدون هیچ دخل و تصرفی. پس از شرح تطبیقی و موجز مفهوم‌های «واقعیت» و «واقعیت‌نمایی» در فلسفه و سینما، پژوهش حاضر، این فیلم را بر اساس نظریهٔ آندره بازَن دربارهٔ سینمای رئالیستی تحلیل می‌کند تا نشان دهد به‌رغم ادعای فیلم‌ساز و وجود برخی ویژگی‌های واقع‌نمایانه، آیا درنهایت می‌توان این فیلم را اثری رئالیستی به‌شمار آورد یا نه. تحلیل این فیلم نشان می‌دهد *مرد عوضی* نه‌فقط عاری از جنبه‌های ذهن‌محور نیست؛ بلکه طبق گزارش‌های موجود چندان هم به ماجرای واقعی وفادار نبوده است و با تعریف بازن از رئالیسم مطابقت نمی‌کند. پژوهش حاضر، به این ترتیب، به این بحث می‌رسد که با فرض وجود مستقل واقعیت عینیِ بیرونی، آیا اصولاً بازنمایی وفادارانه و بی‌طرفانهٔ آن در رسانه‌های هنری، از جمله سینَما و ادبیات، ممکن است یا خیر.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم (واقع‌نمایی)، بازنمایی، ذهن‌محوری، عینی‌نگری، آندره بازن، *مرد عوضی*

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، اراک (نویسنده مسئول)
m-ghaffary@araku.ac.ir
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، اراک
ramzi_melika@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵

۱. مقدمه

«واقعیت»[1] چیست؟ آیا واقعیت از ذهن ادراک‌گرِ ما نشأت می‌گیرد یا وجودی بیرونی و مستقل از ذهن ما دارد؟ به بیان دیگر، آیا واقعیت ذهنی[2] است یا عینی[3]؟ آیا «واقعیت» و «حقیقت»[4] دو مفهوم متمایزند؟ چطور می‌توان واقعیت را ادراک کرد یا به آن دسترسی پیدا کرد؟ آیا واقعیت در فرایند ادراک ما دگرگون می‌شود یا اینکه از ذهن ما تأثیری نمی‌پذیرد؟ چطور می‌توان ادراک خود از واقعیت را به دیگران انتقال داد؟ آیا حاصل این فرایندِ انتقال یا القای واقعیتْ ادراکِ همان واقعیت «اصلی» است یا اینکه آن واقعیتِ اولیهِ طی این فرایندِ «بازنمایی»[5] تحریف و دگرگون می‌شود؟ در هنر، «واقع‌نمایی»[6] (به معنای مثبتِ نشان‌دادنِ واقعیت) به چه معناست؟ اگر واقع‌نمایی/ واقع‌نگاری اولاً و به‌ذات ممکن است، لوازم و مقتضیات آن چیست؟ این پرسش‌ها ناظر به مهم‌ترین مسئله‌هایی هستند که فیلسوفان هنگام بحث دربارهٔ سرشت واقعیت در حوزه‌های فلسفهٔ متافیزیک، فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ هنر، تاکنون با آن‌ها مواجه بوده‌اند و بسیاری از آن‌ها هم‌چنان محل اختلاف اندیشمندان باقی مانده‌اند. در هنر نیز، از دیرباز، بازنمایی «واقعیت» یکی از دغدغه‌های عمدهٔ هنرمندان بوده است. هدف جستار حاضر نه پرداختن به این مسئله‌ها و شرح پاسخ‌های گوناگونِ عرضه‌شده به آن‌ها؛ بلکه بررسی مفهوم رئالیسم در گفتمان هنر بر مبنای زمینهٔ فلسفی آن، به‌ویژه نظریهٔ آندره بازَن دربارهٔ رئالیسم در سینما، و از طریق تحلیل فرم و محتوای یکی از معروف‌ترین فیلم‌های تاریخ سینماست که ادعا شده بر اساس واقعیت و وفادار به آن ساخته شده است. به این ترتیب، مناسبت هنر و واقعیت یا خیال[7] و حقیقت[8] و، هم‌چنین، امکان بازنمایی واقعیت در هنر، در معنای مورد نظر رئالیست‌ها، از نظر فلسفی بازکاوی می‌شوند.

ادعای وفاداری به واقعیت بیش از هر مکتبی در رئالیسم سدهٔ نوزدهم به‌چشم می‌خورد. نقاشان و نویسندگان رئالیست، به تأثیر از تحول‌هَای علمی و فلسفی و اجتماعی آن دوره، دیدگاهی اثبات‌باورانه[9] به واقعیت اتخاذ کردند و برای واقعیت، ماهیتی اجتماعی قائل شدند (گاردنر و کلاینر ۱۳۹۴: ۷۵۲). خصیصهٔ اصلی جنبشی که رفته‌رفته رئالیسم نام گرفت، واقع‌باوری و صراحت بیشتر آن در پرداختن به واقعیت اجتماعی معاصر بود؛ در مقابلِ گرایش نقاشان و شاعران رمانتیک به تصویرکردن

[1] reality
[2] subjective
[3] objective
[4] truth
[5] representation
[6] realism
[7] fiction
[8] fact
[9] positivistic

دنیایی مخیل و آرمانی در گذشته یا اکنونی انتزاعی که شباهت چندانی با جامعهٔ واقعی معاصر و مسائل آن نداشت. شکل‌گیری جنبش رئالیسم در نقاشی و ادبیات، در قرن نوزدهم مصادف بود با استقرار اثبات‌باوری و تجربی‌انگاری[1] در فلسفه، ظهور مارکسیسم و پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک و یکی از بارزترین نتیجه‌های آن؛ یعنی اختراع دوربین عکاسی و تبدیل‌شدن آن به فرم یا رسانهٔ جدیدی در آفرینش هنری (گاردنر و کلاینر ۱۳۹۴: ۷۶۷؛ Morris 2005: 5). چند دهه بعد، دوربین فیلمبرداری و صنعت سینما نیز ابداع شدند و این‌گونه تلقی انسان مدرن غربی از واقعیت و ثبت و بازنمایی آن دچار تحولی اساسی شد؛ به‌حدی‌که بسیاری از هنرمندان پیشرو آن روزگار، عکاسی و سینما را به علت قابلیت بالا در ضبط دیداریِ واقعیت بیرونی، الگوهای مناسب نقاشان و نویسندگانِ رئالیست انگاشتند. در این زمینه، اصطلاح «رئالیسم» بیشتر در معنای «حقیقت‌مانندی»[2] مَطمح نظر هنرشناسان بود؛ یعنی شباهت محتوا و مضمون اثر هنری به آنچه به‌طور طبیعی در جامعه و زندگی روزمره پیرامون خود مشاهده می‌کنیم. رابرت لِپسلی و مایکل وستلِیک سرآغاز صنعت/ هنر سینما را با رئالیسم درهم‌تنیده می‌دانند:

> مسائل مربوط به رئالیسم از آغاز تاریخ سینما با آن همراه بوده‌اند؛ از همان زمانی که تماشاگران فیلم *ورود قطار به ایستگاه لاسیوتا*[3] [ساختهٔ برادران لومیر[4]، ۱۸۹۵] با دیدن قطاری که به‌سمت دوربین نزدیک می‌شد از ترسِ جانشان وحشت‌زده از جا بلند شدند (Lapsley & Westlake 2006: 156).

با این حال، همان‌گونه که قاسم‌خان نیز توضیح می‌دهد، از همان ابتدای ظهور صنعت فیلم‌سازی، ژانرهای اکپرسیونیستی، فانتاستیک[5] و علمی‌ـ تخیلی نیز در سینما پیدا شدند و هواخواهان زیادی یافتند (۱۳۷۳: ۲۴۸)؛ اما اعتقاد به قابلیت‌های رئالیستی فیلم در بسیاری از فیلم‌سازان برجسته، به قوت خود باقی ماند و تا امروز نیز هم‌چنان باقی است. یکی از این فیلم‌سازان آلفرد هیچکاک[6] (۱۸۹۹–۱۹۸۰)، فیلم‌ساز انگلیسی بوده است.

فیلم *مرد عوضی*[7] (۱۹۵۷) تا حدودی با سایر آثار هیچکاک متفاوت است؛ از این حیث که در آن عناصر تعلیق و ماجراجویی کمتر به‌چشم می‌خورند و ضرباهنگ پیشرفت پیرنگ[8] بسیار کندتر است؛ به‌حدی‌که از دید بسیاری از تماشاگران عام، ممکن است فیلم ملال‌آور باشد. هیچکاک خود به این نکته واقف بوده و دلیل آن

---

[1] empiricism
[2] verisimilitude
[3] *The Arrival of a Train at La Ciotat Station*
[4] The Lumière Brothers
[5] fantastic
[6] Alfred Hitchcock
[7] *The Wrong Man*
[8] plot

را محدودیت‌های ناشی از پایبندی به «واقعیت» می‌داند؛ زیرا فیلم بر اساس ماجرایی واقعی ساخته شده است. سعی کارگردان در ساخت این فیلم بر آن بوده است که واقعیت، تحریف یا مخدوش نشود؛ به همین دلیل، عامدانه از دراماتیزه‌کردن ماجرا و جذاب‌نمودن آن پرهیز کرده است. این فیلم نمونهٔ بسیار خوبی است تا در رابطهٔ حقیقت و خیال یا واقعیت و بازنمود، بیشتر تأمل کنیم و ببینیم که آیا بازتاب دقیق واقعیت بیرونی، آن‌گونه که هنرمندان رئالیست ادعا می‌کنند، اصولاً ممکن است یا نه. پژوهش حاضر با هدف بررسی این مسئله و تبیین مناسبت مفهوم‌های یادشده از چشم‌انداز واقعیت و سازوکارهای واقع‌نمایی، به واکاوی محتوا و فرم این فیلم می‌پردازد و حاصل کوشش هیچکاک را با توجه به مدعاهای او و نظریهٔ آندره بازن به‌لحاظ فلسفی، ارزیابی می‌کند. درکل، بر اساس بحث‌های درازدامن فیلسوفان و نظریه‌پردازان هنر، فرضیهٔ ما این است که قائل‌شدن به توان رسانه‌های هنر در بازنمایی وفادارانه و مطلق واقعیت بیرونی، عقیده‌ای ساده‌اندیشانه و به‌لحاظ نظری و عملی، غیر قابل دفاع است.

اهمیت تحقیق حاضر در این نکته است که با تحلیل *مرد عوضی* می‌توان نشان داد که (باز)نمایش «واقعیت»، که از دید رئالیست‌ها عیار ارزش‌گذاری آثار هنری‌ـ ادبی است، در اصل چیزی نیست جز یکی از قرارداد[1]های گفتمانی هنر که توقع‌های مشخصی را در مخاطب ایجاد می‌کند: اینکه اثری واجد عناصر نامأنوس یا فراطبیعی باشد، به‌خودی‌خود نه از ارزش اثر می‌کاهد و نه به آن می‌افزاید؛ بلکه مهم تناسب فرم به‌کاررفته با محتوا و مضمون و هدف اثر مورد نظر است.

۲. چارچوب نظری: واقعیت و واقع‌نمایی در فلسفه و سینما

در مقدمهٔ جستار، چند پرسش اساسی دربارهٔ مفهوم واقعیت مطرح شدند. پرسشی که از دیدگاه بحث این مقاله اهمیت دارد، پرسش دوم است؛ زیرا پاسخ هر فرد به آن موضع او به ماهیت، واقعیت را مشخص می‌کند. بر این اساس، فیلسوفان مدرن به‌طور کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند: رئالیست‌ها (= واقع‌باوران) و ایدئالیست[2]ها (= ایده‌باوران). رئالیست‌ها بر آن‌اند که اشیای مادی از تجربهٔ حسی و ذهن ادراک‌گر ما مستقل‌اند و وجود خارجی دارند؛ حال آنکه به‌باور ایده‌آلیست‌ها موجودها فقط در آگاهی ماست که موجودیت می‌یابند و اگر ذهنِ ادراک‌گرِ ما نباشد، هیچ واقعیت بیرونی وجود نخواهد داشت؛ یعنی «واقعیت» فقط ایده یا تصوری ذهنی ست (Hirst 2006: 260).[3] رنه دکارت[4] (۲۰۰۸)، در «تأمل سوم» از کتاب *تأملات در*

[1] convention

[2] Idealist

[3] هم‌رئالیست‌ها و هم ایدئالیست‌ها بر مبنای فرض‌ها یا شیوهٔ استدلالشان به شاخه‌های متعدد تقسیم می‌شوند، اما بدیهی است که شرح آن‌ها در حوصلهٔ جستار حاضر نمی‌گنجد.

[4] René Descartes

فلسفهٔ اولی (۱۶۴۷)، هنگام بحث دربارهٔ وجود خداوند، بین دو نوع واقعیت، تمایزی قائل می‌شود که از نخستین اقدام‌ها در تعریف حدود و ثغور این مفهوم در فلسفهٔ مدرن بوده است: ۱. «واقعیت موضوعی»[1]، که اشاره دارد به ایدهٔ چیزی بدون در نظر گرفتن وجود مادی و عینی آن و ۲. «واقعیت صورتمند (یا فرم‌دار)»[2]؛ به معنی چیزی که واقعاً و با صورت مادی مشخص و عینی وجود دارد (۲۹ به بعد). برای مثال، موجودی که در افسانه‌ها اژدها نام گرفته وجود فرم‌دار و فیزیکی ندارد؛ اما مفهوم یا ایدهٔ آن از دیرباز در تخیل بشر وجود داشته است و دارد (واقعیت موضوعی یا بالقوه)؛ در مقابل، شیئی مانند صندلی با فرمی مشخص در جهان بیرون از ذهن انسان وجود دارد (واقعیت فرم‌دار یا بالفعل). بعدها، برای اشاره به دو مفهوم واقعیت موضوعی و واقعیت صورتمند، به‌ترتیب از اصطلاح‌های «واقعیت» و «ایده»[3] استفاده شد؛ یعنی همان تمایزی که در آغاز این بخش ذکر شد.

در هنر و ادبیات نیز، هنگامی که مفهوم‌های واقعیت و واقع‌باوری مطرح می‌شوند، همین معنای رئالیسم، یعنی باور به وجود خارجی و مستقل موجودهای عینی و نیاز به بازنمایی آن‌ها در آثار هنری، مطمح نظر است. از همان رو، گاه رئالیسم را با «مادی‌انگاری»[4] مترادف دانسته‌اند؛ به این معنا که آنچه واقعاً وجود دارد فقط جهان مادی و فیزیکی است (Morris 2005: 3). تفکر مادی‌انگارانه، محصول پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیک غرب از سدهٔ هفدهم تا نوزدهم بود و در اثبات‌باوری و تجربی‌انگاری[5] قرن نوزدهم به اوج خود رسید. جنبش هنری- ادبی رئالیسم هم در همان دوره و به تأثیر از آن مکتب‌های علمی و فلسفی ظهور کرد. به عقیدهٔ هنرمندان رئالیست، از آنجا که هر شخص طبعاً می‌تواند فقط شاهد رویدادهای معاصر خود باشد، هنرمند حقیقی کسی است که به مسائل عصر خود بپردازد نه مسائل اعصار گذشته (یا آینده) و افزون بر آن، فقط موضوع‌هایی را به تصویر بکشد که در جهان واقع مشهود و محسوس باشند (Courbet 2020: paras. 9 & 11)، به‌خصوص زندگی مردم طبقهٔ پایین جامعه.

اصطلاح «رئالیسم» در نظریهٔ فیلم نیز، مانند فلسفه و ادبیات، به معناهای گوناگون به‌کار رفته است؛ اما مبنای همهٔ آن معناها در هر دو حوزه، ارتباط صادقانهٔ[6] موضوع با واقعیت بیرونی است، یعنی اینکه فیلم سینمایی تا چه حد «ماهیت حقیقی نظم اجتماعی- سیاسی یا سرشت و آگاهی انسان یا مناسبات بین افراد جامعه را صادقانه بازمی‌نمایانَد» (Kania 2009: 237). رابرت استم[7] نیز به همین نکته اشاره می‌کند

[1] Objective Reality
[2] Formal Reality
[3] idea
[4] Materialism
[5] Empiricism
[6] veridical
[7] Robert Stam

و توضیح می‌دهد اصطلاح «رئالیسم» هنگامی که به نظریهٔ فیلم راه پیدا کرد تمام پیچیدگی‌های معنایی دیرین خود در حوزه‌های فلسفه و ادبیات را با خود به نظریهٔ فیلم آورد (2000: 15). در پژوهش حاضر، معنای مورد نظر آندره بازَن[1]، نظریه‌پرداز فرانسوی فیلم (۱۹۱۸–۱۹۵۸) را مبنا قرار داده‌ایم که تا کنون در تحلیل فیلم‌های بسیاری به‌کار رفته‌است. شارحان نظریهٔ فیلم، بازن را دوشادوش زیگفرید کراکائر[2] آلمانی، بنیان‌گذار نظریهٔ «رئالیستی» فیلم می‌دانند که نقطهٔ مقابل نظریهٔ «کلاسیک» فیلم، به‌ویژه دیدگاه رودولف آرنهایم[3] و مدافعان روس نظریهٔ مونتاژ، محسوب می‌شود؛ نظریه‌پردازان کلاسیک در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ معتقد بودند که رسانهٔ فیلم قادر به ثبت مستقیم واقعیت نیست و از این‌رو، فیلم‌سازان می‌باید با توسل به ابزارهای مکملی مانند تدوین، واقعیت بیرونی را در فیلم بازسازی کنند؛ از سوی دیگر، نظریه‌پردازان رئالیست در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ بر آن بودند که خاستگاه سینما صنعت عکاسی است و به همین دلیل، گوهر این رسانه نه در شگردهای ثانویه و متأخری مانند تدوین؛ بلکه در تصویربرداری و بُعد تصویری فیلم متجلی می‌شود (Carroll 2008: 202 & 204). بازن یکی از چهره‌های اصلی نظریهٔ رئالیستی بوده است.

از دید بازن، سینمای رئالیستی شبیه‌سازیِ واقعیت تجربه‌پذیر در تمامیت آن است؛ طوری که معنای مشخصی را به مخاطب القا نکند و امکان برداشت‌های وسیع‌تری در اختیار او بگذارد (Aitken 2006: 180). مهم‌ترین ویژگی‌هایی که منجر به این نوع رئالیسم در فیلم می‌شوند عبارت‌اند از: استفاده از میزان‌سن عینی، نمای عمیق صحنه[4]، برداشت بلند یا ممتد[5]، و نمای دور[6] (بازن ۱۳۸۶: ۲۴، ۲۸، و ۶۹). به این فهرست موارد زیر را هم می‌توان افزود: فیلمبرداری در محل، نورپردازی طبیعی، بازیگران غیرحرفه‌ای، و نماهای عینی یا نود درجه (Hayward 2006: 335). به‌زعم بازن، مونتاژ و میزان‌سن فیلم باید واقعیت را تا حد ممکن دقیق نشان بدهند و تحلیل را به مخاطب واگذارند. بازن نقش دوربین ثابت و نمای عمیق صحنه در فیلم‌های اورسن ولز[7] را مثال می‌زند که تصویری ارائه می‌کنند که «تمامیتش قابل‌فهم است [...] تا تماشاگر را وادارند که خودش گزینش کند» (۱۳۸۶: ۶۳). به‌طور کلی، بازن رسانهٔ عکاسی و، به‌تبع آن، سینما را ورانما[8] می‌انگارد؛ از آن جهت که وقتی فیلمی (یا عکسی) تماشا می‌کنیم، خودِ موضوع فیلم را مستقیم و آن‌گونه که در جهان واقع هست می‌بینیم (Kania 2009: 241). به‌زعم او، فیلم، که بر بازنمایی تصویری

[1] André Bazin
[2] Siegfried Kracauer
[3] Rudolf Arnheim
[4] deep focus
[5] long take
[6] long shot
[7] Orson Welles
[8] transparent

یـا دیـداری اسـاس یافتـه، دقیقـاً بـه همیـن دلیـل، مهم‌تریـن رسـانهٔ رئالیسـتی اسـت و از ایـن حیـث، در مقابـل نقاشـی قـرار می‌گیـرد؛ زیـرا در نقاشـی آنچـه مشـاهده می‌کنیـم نـه خـود آن شـیء یـا وضـع؛ بلکـه تفسـیر و بازآفرینـی نقـاش از آن شـیء یـا وضـع اسـت (بـازن ۱۳۸۶: ۱۱). برخـی از شـارحان بـازن از ایـن نَظریـه بـه «رئالیسـم عکاسـانه»[1] تعبیـر کرده‌انـد (Kania 2009: 240). سـوزان هِیـوارد[2] نیـز، در شـرح نظریـهٔ رئالیسـتی، فیلـم را ابـزار «طبیعـی» نمایـش واقعیـت می‌پنـدارد چـون در فیلـم محیـط فیزیکـی همان‌گونـه کـه هسـت بازتولیـد می‌شـود و، بـه ایـن ترتیـب، غیـاب بـر صفحـهٔ نمایـش یـا پـردهٔ سـینما بـه حضـور بـدل می‌گـردد (2006: 334). ایـن تلقـی از واقعیـت و واقع‌نمایـی مبنـای تحلیـل و ارزیابـی مـا از فیلـم *مـرد عوضـی* خواهـد بـود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

نگارنـدگان در بررسـی خـود بـه جسـتاری برنخورده‌انـد کـه پیـش از ایـن به‌طـور خـاص فیلـم *مـرد عوضـی* را نقادانـه از دیـدگاه اصـول و عناصـر رئالیسـم یـا نظریـهٔ بـازن واکاویـده باشـد. از طـرف دیگـر، بررسـی جامـع پژوهش‌هـای موجـود دربـارهٔ رئالیسـم در سـینما یـا خوانش‌هـای گوناگـون سـینمای هیچـکاک بی‌گمـان بیـرون از حوصلـهٔ جسـتار حاضـر و خـود موضـوع کتـاب یـا رسـاله‌ای مفصـل اسـت. بـه همیـن سـبب، در ایـن بخـش مقالـه، صرفـاً بـه چنـد نمونـه از پژوهش‌هـای فارسـی اشـاره می‌شـود کـه بـه بحـث رئالیسـم در سـینما پرداخته‌انـد و، هم‌چنیـن، بـه خوانش‌هـای روان‌کاوانـه از آثـار هیچـکاک کـه خوانش‌هـای غالـب از آثـار او بوده‌انـد.

قاسـم‌خان دلیـل محبوبیـت فیلم‌هـای واقع‌نمـا را به‌تصویرکشـیدن وقایـع زندگـیِ روزمـره می‌دانـد؛ چراکـه سـینمای رئالیسـتی «در پـی آن اسـت کـه بـه مـا صورتـی (کامـلاً متفـاوت از سـینمای بیان‌گـرا [= اکسپرسیونیسـتی]) از زندگـی و درک موقعیـت اجتماعی‌مـان ارائـه دهـد» (۱۳۷۳: ۲۵۰). اوبـه نقـل از بـازن، تأثیـر شـگرد عمـق میـدان در یـک نمـا یـا میزان‌سـن را در تقابـل بـا مونتـاژ «غیرحسـی» می‌سـنجد و فقـط شـگرد اول را واقع‌نمـا می‌دانـد، نـه دومـی را کـه نماهـاَ را بریده‌بریـده نشـان می‌دهـد. از نظـر بـازن، «حضـور [و فیلم‌بـرداری] در محـل واقعـیْ ضبـط بخشـی از واقعیـت زندگـی اسـت» (قاسـم‌خان ۱۳۷۳: ۲۵۱). قاسـم‌خان در ادامـه، اسـتدلال می‌کنـد کـه اسـتفاده از بازیگـران غیرحرفـه‌ای («نابازیگـران») در سـینمای رئالیسـتی، به‌خصـوص در سـینمای نورئالیسـتیِ[3] ایتالیـا، رواج یافـت؛ زیـرا حضـور سـتاره‌های سـینما بـه واقع‌نمابـودن فیلم‌هـا آسـیب مـی‌زد (۱۳۷۳: ۲۵۲)؛ البتـه، همان‌طـور کـه بـازن می‌گویـد، پیـش از ایـن در سـینمای روسـیه شـاهد حضـور بازیگـران غیرِحرفـه‌ای بوده‌ایـم. آنچـه در نظـر بـازن اهمیـت دارد ایـن اسـت کـه

[1] photographic realism
[2] Susan Hayward
[3] neo-Realist

«بازیگر حرفه‌ای نباید نقشی را بازی کند که به آن معروف است» (۱۳۸۶: ۱۳۴) و به مخاطب پیش‌فرضی ندهد. به عقیدهٔ نگارندگان جستار حاضر، اگر عقیدهٔ بازن مبنی بر واقع‌نمابودن نمای عمیق صحنه نسبت به مونتاژ را بپذیریم، هیچکاک در بازنمایی واقعیت، شگرد مونتاژ را ارجح دانسته و نقش دوربین را در نمایش زاویه‌های مختلف و نماهای متعدد افزایش داده است. با این حال، هیچکاک فیلم را، مطابق دیدگاه بازن، در محل واقعی رویدادها ضبط کرده است. یکی دیگر از تفاوت‌های اثر هیچکاک با دیدگاه بازن این است که هیچکاک از بازیگران حرفه‌ای استفاده کرده است؛ برای مثال، هنری فوندا[1]، بازیگر نقش شخصیت اصلی، با ایفای نقش در فیلم‌هایی مانند *خوشه‌های خشم*[2] اثر جان فورد[3] (۱۹۴۰) و *آقای رابرتس*[4] اثر جان فورد و مروین لِروی[5] (۱۹۵۵) به شهرت رسیده بود؛ ورا مایلز[6]، بازیگر نقش همسر شخصیت اصلی، نیز پیشتر در چند فیلم بازی کرده بود.

هادی معیری‌نژاد (۱۳۸۲) مدعی است که سازندهٔ فیلم، گاهی جنبه‌های مستند واقعیت اجتماعی را فدای ویژگی‌های دراماتیک فیلم داستانی می‌کند، زیرا هدف اولیهٔ او ساختن فیلمی داستانی است نه مستند. این خود یکی از نشانه‌های محدود و ناواقعی‌بودن فیلم‌هایی است که داعیهٔ رئالیسم دارند. به‌زعم ما، در فیلم *مرد عوضی*، این نکته را در نقش پررنگ شگردهای دراماتیک می‌توان مشاهده کرد که هیچکاک با آن‌ها پیش‌فرض‌های خود را بر آنچه در واقع رخ داده است، تحمیل می‌کند. در بخش تحلیل فیلم، به بعضی از این شگردها اشاره خواهیم کرد.

در تحلیل فیلم‌های هیچکاک، نحوهٔ بازنمایی روان شخصیت‌ها، به‌ویژه بر اساس مفاهیم فرویدی، مورد توجه ناقدان بسیاری بوده است. لورا مالوی[7] (۱۹۷۵) زاویهٔ ذهن‌محور دوربین در فیلم‌های *پنجرهٔ پشتی* (۱۹۵۴)، *سرگیجه* (۱۹۵۸)، و *مارنی* (۱۹۶۴) را بازنمایی تمنای[8] مرد (= سوژه) هنگام تماشای زن (= اُبژه) می‌داند: یکی از آثار این ابژه‌سازی زن، تماشاگری جنسی (= تماشابارگی)[9] شخصیت و بینندهٔ مرد است. از نظر مالوی، تأثیر دیگر ابژه‌سازی زن ایجاد ترس از اختگی و احساس گناه در شخصیت زن است (1975: 15). آنچه در خوانش روان‌کاوانهٔ مالوی از سینمای هیچکاک به تحلیل فیلم *مرد عوضی* کمک می‌کند، تأثیر دوم یا همان عذاب وجدانی است که در نهایت رز بالسترو را از پا درمی‌آورد. واقعیت بیرونی در این فیلم به ادراک

[1] Henry Fonda
[2] *The Grapes of Wrath*
[3] John Ford
[4] *Mister Roberts*
[5] Mervyn Leroy
[6] Vera Miles
[7] Laura Mulvey
[8] desire
9. scopophilia

و تجربهٔ مَنی بالسترو[1]، شخصیت اصلی روایت، محدود شده است و رُز بالسترو[2]، همسر منی، به‌رغم اَینکه قربانی نیروهای قدرتمند و بی‌رحم بیرونی است، تا پایان فیلم، ابژهٔ نگاه مردانه باقی می‌ماند.

۴. روش‌شناسی پژوهش

با توجه به آنچه تاکنون ذکر شد، جستار حاضر، پس از شرح مختصر فوق از مفهوم‌های واقعیت و واقع‌نمایی (= رئالیسم) در فلسفه و سینما با تکیه بر نظریهٔ بازن، با روش کیفی- کتابخانه‌ای و بر اساس تحلیل محتوا، فیلم *مرد عوضی* اثر هیچکاک را از دید توفیق فیلم‌ساز در بازنمایی دقیق و بی‌طرفانهٔ «واقعیت» بررسی و ارزیابی می‌کند، تا از این طریق بتواند مسئلهٔ مناسبت واقعیت با بازنمایی هنری واقعیت و، هم‌چنین، امکان انتقال وفادارانه و عینی‌نگرانهٔ واقعیت در هنر را روشن‌تر کند. دلیل انتخاب نظریهٔ بازن در پژوهش حاضر نزدیک‌بودن آن به نظر سنت‌گرایانهٔ هیچکاک دربارهٔ سرشت رسانهٔ سینما و کارکرد آن است؛ هرچند هردو جزو تلقی‌های سنتی‌ای محسوب می‌شوند که متفکران گوناگون در حوزهٔ تفکر اروپایی، از جمله متفکران (نو)مارکسیست، (پسا)ساختارنگر، و روان‌کاو، به‌جد در آن‌ها تردید کرده‌اند (ر.ک. Lapsley & Westlake 2006: 156 ff. و Stam 2000: 140 ff.). اکنون، بر مبنای این زمینهٔ نظری، به تحلیل محتوا و فرم فیلم *مرد عوضی* می‌پردازیم.

۵. یافته‌های پژوهش: *مرد عوضی*، اثری رئالیستی یا ضدرئالیستی؟

فیلم *مرد عوضی* را می‌توان در ژانر جنایی نیمه‌مستند[3] قرار داد، که رئالیستی محسوب می‌شود. رئالیسم پردهٔ واقعیت ظاهری را کنار می‌زند تا عملکرد نیروهای اجتماعی فعال در بطن جامعه را هویدا کند (Sohn-Rethel 2015: 10). فیلم هیچکاک نیز با ترسیم فضای زندگی شهریِ مدرن و وضع اعضای طبقهٔ کارگری، در پی محقق‌کردنِ همین هدف است. روبرتو روسلینی[4] در مصاحبه‌ای اظهار می‌کند که، در فیلم‌های رئالیستی، نیروهای فراطبیعی قاعدتاً نقشی در پیشبرد پیرنگ ندارند و صرفاً شکلی هنری از واقعیت بازنمایانده می‌شود (Williams 1980: 32). هیچکاک در مصاحبه با فرانسوا تروفو[5]، فیلم‌ساز فرانسوی، خود به این نکته اذعان دارد:

> وفاداری نسبت به ماجرای واقعی در ساختمان فیلم خلل‌هایی ایجاد کرد. اولین ضعفْ وقفهٔ طولانی‌ای بود که در سرگذشت مرد پیش می‌آمد، برای آنکه نشان داده شود که چطور همسر او به‌تدریج دارد عقلش را از دست می‌دهد. [...] بعد هم محاکمه، مثل واقعیت ماجرا، خیلی ناگهانی تمام شد. شاید من آن‌قدر سرگرم حفظ اصالت بودم که

1. Christopher Emmanuel Balestrero (Manny)
2. Rose Balestrero
3. semi-documentary
4. Roberto Rossellini
5. François Truffaut

به اندازهٔ کافی در واقعیت مداخله نکردم (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۶).

البته، این مدعای هیچکاک که واقعیت را به اندازهٔ کافی دراماتیزه نکرده محل تأمل است؛ زیرا اصولاً حتی ساده‌ترین و دقیق‌ترین نماها، میزانسن، موسیقی متن فیلم، و تدوین آن به‌نحوی دستخوش فرایند گزینش آگاهانه یا ناآگاهانهٔ عوامل دخیل در تولید فیلم بوده‌اند. نمونهٔ بارز آن اضافه‌کردن عنصر دیدگاه روایت است؛ یعنی بازگویی ماجرای به‌اصطلاح «واقعی» از دید منی، در مقام شخصیت اصلی روایت. هیچکاک، البته، این تغییر را عامدانه وارد کرده است:

> سناریو بر پایهٔ قضیه‌ای قرار داشت که من [در سال ۱۹۵۲] در مجلهٔ *لایف (Life)* خوانده بودم. [...] من فکر کردم که اگر تمام این ماجرا از دریچهٔ چشم مرد بی‌گناه نشان داده شود فیلم جالبی از کار درمی‌آید؛ اینکه شرح بدهیم که این آدم در نتیجهٔ گناهی که دیگری مرتکب شده چه مصائبی به سرش می‌آید (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۴).

به این ترتیب، واقعیت بیرونی در این فیلم محدود شده است به ادراک و تجربهٔ یکی از شخصیت‌های درگیر آن. گذشته از آن، واقعیت در اصل به‌صورت رنگی ادراک می‌شود (Stam 2000: 142) و فیلم‌های سیاه‌وسفید طبعاً این جنبهٔ واقعیت را حذف می‌کنند. اگر بخواهیم فیلم *مرد عوضی* را از این منظر ارزیابی کنیم، می‌توانیم بگوییم که رنگی‌نبودن فیلم با آنچه در واقعیت می‌بینیم در تضاد است و استفاده از فرم سیاه‌وسفید، در دوره‌ای که ساخت فیلم رنگی ممکن بود، به‌معنای فروکاستن واقعیت چندبُعدی و پیچیدهٔ بیرونی به روایتی محدود خواهد بود.

بسیاری از سکانس‌های فیلم در محله‌هایی از نیویورک فیلم‌برداری شده‌اند که اتفاق‌های واقعی آنجا رخ داده بودند (Adair 2002: 110)؛ افراد حاضر در دادگاه و قاضی پرونده همان افرادی هستند که در دادگاه محاکمهٔ منیِ واقعی شرکت کرده بودند (Hitchcock & Forbes 2015: 250)؛ حتی خانوادهٔ بالسترُرو هنگام فیلم‌برداری پشت صحنه حضور داشتند و بر صحت نمایش وقایع نظارت می‌کردند (Krohn 2000: 180 as cited in Haeffner 2005: 61). این دقت‌مندی یادآور شیوهٔ رمان‌نویسی اونوره دو بالزاک[1]، گوستاو فلوبر[2]، و امیل زولا[3]، سه تن از برجسته‌ترین نویسندگانَ رئالیست سدهٔ نوزدهم است.(1) مشهور است که این نویسندگان پیش از نگارش رمان، ماه‌ها وقت صرف می‌کردند تا از محل‌هایی که می‌خواستند محیط[4] داستانشان باشند، بازدید و مشخصات دقیق آن‌ها را یادداشت کنند، با افرادی که بنا بود شخصیت‌های‌شان از نوع آنان باشند مصاحبه کنند و در مکان‌های عمومی

[1] Honoré De Balzac
[2] Gustave Flaubert
[3] Émile Zola
[4] setting

پرسه بزنند و تعامل عادی مردم را زیر نظر بگیرند و ثبت کنند (ر.ک. Zweig 1930: 167-168 و سیدحسینی ۱۳۹۳: ۲۷۴). هیچکاک نیز در تولید *مرد عوضی* از همین شیوه تبعیت کرده است. بازن این نوع بازنمایی واقعیت در سینما را واقع‌نمایی «مکانی» می‌خوانَد و آن را از واقع‌نمایی «موضوعی» و واقع‌نمایی «بیانی» متمایز می‌کنَد (۱۳۸۶: ۷۵). از این حیث، دقت کارگردان در واقعی‌بودن محیط فیلم‌برداری به‌تنهایی برای واقعی‌بودن اثر کافی نیست.

روایت‌های رئالیستی، با وجود جنبهٔ انتقادی‌شان، در مجموع، به سرشت انسان خوش‌بین‌اند و به اصلاح جامعه امید دارند؛ به همین سبب، در پایان این روایت‌ها معمولاً کشمکش[1] شخصیت اصلی با نیروهای اجتماعی حل می‌شود و داستان، در کل، با پایانی خوش خاتمه می‌یابد؛ برخلاف روایت‌های ناتورالیستی که حال‌وهوایی جبرباورانه[2] و بدبینانه و پایانی تراژیک و نومیدکننده دارند ("Naturalism" 2009: 544 و Abrams & Harpham 2015: 334). با این حال، همان‌گونه که بهرام بیضائی (۱۳۸۷) اشاره می‌کند، در فیلم *مرد عوضی*، کشمکش روایت سرانجام حل نمی‌شود زیرا منی درنهایت توان مقابله با جامعهٔ بی‌رحم را ندارد و نجات‌یافتن این شهروند مطیع و زحمتکش در آخر داستان نتیجهٔ تصادفِ[3] صرف است، نه قدرت و ارادهٔ فردی خود او. بیضائی (۱۳۸۷)، هم‌چنین، اشاره می‌کنَد که در این روایت، شخصیت منفی، به معنای متعارف آن، وجود ندارد و پایان روایت «خوش» نیست (۷۲ و ۱۳۱). در حقیقت، شخصیت منفی این فیلم همان نیروهای ظالم و زورآور اجتماعی‌اند. درست است که پروندهٔ جنایی منی مختومه می‌شود؛ اما این به‌معنای حل‌شدن مشکل او و گره‌گشایی[4] نیست؛ مهم‌ترین چیزی که در این داستان به نتیجه می‌رسد فقط فروپاشی خانوادهٔ منی است که حتی با تبرئه‌شدن منی و بهبود وضع روحی همسرش نیز هیچ‌گاه به حال اول بازنخواهد گشت (بیضائی ۱۳۸۷: ۳۱، ۵۶ و ۶۷). با این وصف، آیا می‌توان *مرد عوضی* را به‌راستی در طبقهٔ آثار رئالیستی جای داد، حال که فاقد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری- مضمونی رئالیسم است؟ فضای تیره و هراس‌انگیز فیلمْ «کافکایی»[5] و یادآور آغاز رمان *محاکمهٔ*[6] فرانتس کافکا (۱۹۲۵) است. این خود مؤید صبغهٔ اکسپرسیونیستی و تیره‌وتارِ جهانِ نمایانده در فیلم است که، بیش از آنکه رئالیستی باشد، سینمای اکپرسیونیستیِ دههٔ ۱۹۲۰ را به یاد مخاطب می‌آورد.

پایان فیلم متفاوت است با آنچه بیننده حین تماشای آن ممکن است در ذهن خود پیش‌بینی کند؛ چراکه هیچ دلیل معقولی برای این روند پایان‌یافتن داستان نمی‌توان

[1] conflict
[2] deterministic
[3] coincidence
[4] dénouement
[5] Kafkaesque
[6] *Der Proceß* / *The Trial*

اقامه کرد. مشکل منی تصادفی حل می‌شود؛ درست همان‌طور که تصادفی به‌وجود آمده بود. میان رویدادهای سازندهٔ پیرنگ روایت، هیچ نوع رابطهٔ سببی[1] به‌چشم نمی‌خورد. در فیلم *مرد عوضی*، با مشاهدهٔ ادعای کارگردان/ روایت‌گر فیلم در آغاز روایت، توقع ما در مقام تماشاگر این خواهد بود که با فیلمی واقع‌نما و پیرنگی حقیقت‌مانند روبه‌رو شویم؛ ولی این توقع در روند تماشای فیلم محقق نمی‌شود. از چشم‌اندازی واقع‌بینانه، اتفاقی‌بودن رویدادها پذیرفتنی نیست و همان‌طور که پیشتر اشاره شد، این یکی از اصول اولیه‌ای بود که موجب شکل‌گیری جنبش رئالیسم شد :

> برخی رمان‌نویس‌ها از علم‌باوری [رایج در سدهٔ نوزدهم] تأثیر گرفتند و بر آن بودند که حقایق [بازنموده در رمان‌ها] باید مشهود، آزمودنی، واضح، و دقیق باشند و علاوه بر این، نشان بدهند که چه چیزهایی در [مقابل حقیقت و در] مقولهٔ ایمان- آن قانون تغییرناپذیر حاکم بر جهان هستی- می‌گنجند» (Stromberg 1968: xi).

از قرار معلوم، هدف کارگردان این بوده که بیننده با مشاهدهٔ واقعیت تلخ وضع منی، در مقام یکی از قربانیان جامعه، با او و امثال او احساس نزدیکی و همدلی کند. با این حال، فیلم *مرد عوضی* بیشتر از این جهت واقع‌نماست که در مجموع از واقعیت حاکم بر جامعه پرده برمی‌دارد- اینکه فرد در برابر اجتماع قدرتی برای دفاع از خود ندارد- و در این فیلم نحوهٔ بازتاباندن رویدادها چندان واقع‌گون و منطقی نیست.

در فیلم *مرد عوضی*، رابطهٔ تصادفی و دلخواهانهٔ رویدادها چهارچوب واقع‌نمایانهٔ روایت را به‌هم می‌زند. ایمان مذهبی منی، که در روند فیلم به آن اشارهٔ چندانی نشده بود، سرانجام منجر به رهایی او می‌شود. منی وقتی می‌پذیرد که دیگر کاری از دستش ساخته نیست، در برابر تمثال مسیح مصلوب دعا می‌کند و به ایمان دینی (متافیزیکی/ فراطبیعی/ «فراواقعی») پناه می‌برد. مشکل منی نه با نیرویی واقعی، عینی، و مجسم؛ بلکه با نیرویی فراطبیعی و متافیزیکی حل می‌شود و این موجب می‌شود در واقع‌نمایانه‌بودن گزارش فیلم تردید کنیم؛ البته عمل دعاکردن منی به‌تنهایی باعث نمی‌شود به واقع‌نمابودن فیلم شک کنیم؛ بلکه قراردادن آن سکانس در لحظه‌های پایانی فیلم و تمرکز بر آن، در حکم گشایندهٔ گره پیرنگ است که موجب می‌شود بیننده احساس کند علت تبرئه‌شدن منی کمک نیروهای ماوراءطبیعت بوده است.

پیش از آن سکانس، درگیری رز و منی نمایش داده می‌شود. لحظه‌ای پریشان‌خاطری رز به حدی می‌رسد که بی‌اختیار شانه‌ای را به پیشانی منی پرتاب می‌کند (۰۱:۱۸:۳۴). در نمای بعد، منی در آینهٔ شکسته به صورت زخمی خود می‌نگرد. در دو تا از تکه‌های آینه، بخش‌هایی از چهرهٔ او را می‌بینیم و تصویر او طوری است که گویی صورتش دو نیم شده است. از آنجا که آینه و سایه هر دو نماد انعکاس

[1] causal

هویت سوژه‌اند، می‌توان چنین پنداشت که منی در این اوضاع، یکپارچگی ذهن خود را از دست داده و دچار سوژگی گسسته[1] یا شخصیت دوگانه شده است. به این ترتیب، نظام بورژوایی با فشاری که بر منی وارد می‌کند به‌تدریج فردیت او را از بین می‌برد. رناتا سالکل در تحلیل روان‌کاوانهٔ این نما به تغییر چهرهٔ منسجم منی به کاریکاتوری کریه و گسسته اشاره می‌کند که رز در ساحت نمادین[2]، به تعبیر روان‌کاوانهٔ ژاک لکان[3]، تحمل نگاه‌کردن به آن را ندارد و به همین دلیل، نگاهش را از آینه برمی‌گرداند؛ بنابراین، دوربین در این نما از دیدگاه چراغ روی میز به تصویر مخدوش منی می‌نگرد که همان لکه و ابژهٔ خیالی است و نگاه سوژه را پاسخ می‌دهد (Salecl 1992: 193). پس از شکسته‌شدنِ خود است که منی در آخر روایت برای یافتن راه نجات، نه به توان فردی و درونی خود (تصویر خود در آینه)؛ بلکه به تمثال عیسی مسیح متوسل می‌شود. درست در همین نقطه است که جنبهٔ رئالیستی فیلم از آن سلب می‌شود.

هنگامی که منی از اثبات بی‌گناهی‌اش مأیوس می‌شود، مادرش از او می‌خواهد تا برای «قوی‌بودن» دعا کند (۰۱:۳۵:۱۷). در نمای بعدی که منی مقابل تمثال مسیح ایستاده است، دوربین با شگرد نمای تراز چشم[4] از جایی نزدیک به موقعیت منی به همان تمثال نگاه می‌کند. در نمای تراز چشم، دوربین ابتدا شخصیت کانونی (اینجا، منی) را نشان می‌دهد که به چیزی خیره شده است ودر نمای بعد، موضوع نگاه او را نشان می‌دهد؛ از زاویه‌ای که انگار دوربین کنار شخصیت قرار دارد (Branigan 1984: 7). در این حالت، بینندهٔ فیلم، که ناخودآگاه لنز دوربین را چشم خود می‌انگارد، خود را نزدیک منی حس می‌کند. این شگرد سینمایی مشابه شگرد «گفتمانِ غیرمستقیم آزاد»[5] در روایت‌های داستانی منثور است که در بسیاری مواقع بر میزان همدلی بینندهَ با شخصیت‌های داستان می‌افزاید و در خدمت کانونی‌سازیِ درونی[6] قرار می‌گیرد (ر.ک. Ghaffary & Nojoumian 2013: 276). پرواضح است که این بازتابِ ذهن‌محور[7] واقعیت با یکی از بارزترین ویژگی‌های رئالیسم، یعنی روایت‌گریِ عینی‌نگرانه، تناقض دارد. در نمای بعد از خیره‌شدن منی به تمثال مسیح، صورت مجرم حقیقی با استفاده از شگرد برهم‌نمایی[8]، روی صورت منی می‌افتد (۰۱:۳۶:۳۱)؛ به‌نحوی‌که به‌نظر می‌رسد این دو شخصیت لحظه‌ای در هم مستحیل می‌شوند. این خود نشان می‌دهد که تمسک منی به ایمان دینی چقدر سریع مؤثر افتاده و مجرم حقیقی را به دام انداخته است. اتصال این دو نما با یکدیگر، یادآور نوعی از مونتاژ است که

[1] split subjectivity
[2] the Symbolic order
[3] Jacques Lacan
[4] eye-line match
[5] free indirect discourse (FID)
[6] internal focalization
[7] subjective
[8] superimposition

بازن از آن به «مونتاژ جاذبه‌ها»[1] تعبیر می‌کند: «تقویت معنای یک تصویر از طریق پیوند[دادن] آن با تصویری دیگر که لزوماً بخشی از همان اپیزود نیست» (۱۳۸۶: ۲۰). به این ترتیب، معنا در ترتیب نماها و ارتباط ذهنی‌شان با یکدیگر شکل می‌گیرد؛ نه در محتوای عینی هر نما. به بیان دیگر، کارگردان واقعیتی عینی را نمایان نمی‌کند؛ بلکه معنا را با مونتاژ می‌آفریند. هیچکاک نظر خود را دربارهٔ این نما این‌گونه بیان می‌کند:

> من فقط داشتم شباهت این دو را در قالب سینمایی نشان می‌دادم. اصلاً نباید آن کار را می‌کردم و مهم نیست اگر گمان کرده باشم کارم چقدر زیرکانه بوده است. این اتفاق در ماجرای واقعی نیفتاده بود و خطای من همین‌جا بود. اگر دارید فیلم مستندگونه می‌سازید، اضافه‌کردن عناصر غیرواقعی اشتباه است (Hitchcock & Macklin 2015: 52).

گشایندهٔ گره پیرنگ همان شگرد «دستِ غیب»[2] است که در اطلاق به برخی از تراژدی‌های یونان باستان به‌کار می‌رفت: قهرمان تراژدی با مشکلی مواجه بود که حل آن از توان بشری محدود او خارج بود؛ ولی سرانجام یکی از خدایان ناگهان برای حل آن مشکل سرمی‌رسید و نمایش‌نامه به خوشی خاتمه می‌یافت. این را می‌توان با نظر روان‌کاوانهٔ اسلاوُی ژیژک[3] سنجید که مدعی است هیچکاک خدایی دگرآزار و خودخواه را در این فیلم ترسیم کرده است- خدایی که از بازی با سرنوشت انسان‌ها لذت می‌برد (۱۹۹۲: ۲۱۲).

صدای «خداگونِ» روایت‌گرِ فیلم(۲) که در مقدمهٔ[4] فیلم *مرد عوضی* ظاهر می‌شود، خودِ هیچکاکِ کارگردانَ است. در این سکانس، مؤلف اثر (فیلم‌ساز) که خداوندگار و خالق آن به حساب می‌آید و معمولاً در فیلم‌ها پرده‌نشین می‌ماند، خود را به بیننده می‌نمایاند و با اقتدار و مرجعیتی که دارد بر موثق‌بودن گزارش خود صحه می‌نهد. بر این اساس، بیننده اقناع می‌شود که به این گزارش «مستند» وثوق تام داشته باشد و ترغیب می‌شود داستان فیلم را دنبال کند، زیرا این صدای خداگونْ دانای کل است و از نظر وجودی، یک سطح بالاتر از جهان داستان و محیط به آن است. این حضور خداگونِ کارگردان یکی دیگر از مواردی است که بازن در سینمای رئالیستی جایز نمی‌داند؛ زیرا معتقد است کارگردان باید مانند خدا، در جهانِ غایب باشد و فقط نشانه‌هایی از خود به‌جای بگذارد (Cardullo 2011: 8). معمولاً توقع می‌رود که فیلم با تیتراژ آغازین شروع شود؛ اما آغاز فیلم هیچکاک با این سنت متفاوت است.

---

[1] montage by attraction
[2] deus ex machina
[3] Slavoj Žižek
[4] prologue

با این همه، در همان مقدمهٔ فیلم، «کارگردان» که اکنون در متن فیلم ظاهر شده، به‌طرزی اغراق‌آمیز مدعی است که فیلم او واجد ویژگی‌های ژانر مستند است و «تک‌تک کلمات فیلم واقعی‌اند» (۰۰:۰۰:۳۹). واضح است که چنین چیزی عملاً ممکن نیست و این ادعا با اصول رئالیسم نیز مطابقت نمی‌کند. حتی در گفتمان روایتِ فیلم مواردی را می‌توان یافت که موجب می‌شوند در صداقت هیچکاکِ روایت‌گر تردید کنیم و او را روایت‌گری نامعتمَد[1] بدانیم؛ برای مثال، در آخر فیلم، طبق سنت سینما در آن دوره، اثری از تیتراژ پایانی نیست و به‌جای آن، مؤخره[2]ای مکتوب قرار گرفته است: «دو سال بعد، رز بالسترو از آسایشگاه روانی مرخص شد؛ درحالی‌که کاملاً درمان شده بود. این روزها، او با منی و دو پسرشان در فلوریدا زندگی سعادتمندانه‌ای دارند ... و آن اتفاق به نظرشان مانند یک کابوس بوده است؛ اما آن اتفاق واقعاً افتاده بود ...» (۰۱:۴۴:۴۶). برنارد اف. دیک[3] معتقد است:

> همان‌گونه که توضیح آغازین در فیلم‌ها در حکم مقدمه‌ای بر فیلم است، توضیح پایانی[4] نیز ممکن است نقش مؤخرهٔ فیلم را ایفا کند. توضیح پایانی به‌طور خاص از این جهت مفید است که با آن می‌توان بیننده را از سرنوشت شخصیت‌ها آگاه کرد؛ مخصوصاً هنگامی که ادامه‌دادن کنش داستان چندان جذاب نباشد و تأثیر مورد انتظار از پایان داستان را مخدوش کند یا از دیدگاهی واقع‌نگرانه‌تر، هزینهٔ زیادی روی دست تهیه‌کننده بگذارد (2005: 30-29).

برخلاف توضیح پایانی فیلم *مرد عوضی* که می‌گوید رز پس از گذشت دو سال سلامت خود را کاملاً بازیافت، درواقع او هیچ‌گاه بهبود پیدا نکرد (Lumenick 2016: para. 9) و این‌گونه واقعیتْ قربانی پایان خوش هالیوودی شد. چطور می‌توان باور کرد که پس از آن اتفاق شوم و آن ضربهٔ روحی، فرد بتواند سلامت روان خود را «کاملاً» بازیابد؟ به‌نظر می‌رسد که هیچکاک بعدها این ادعا را فراموش کرده بود؛ چون شش سال بعد از ساختن این فیلم در مصاحبه با تروفو اظهار کرد: «در نتیجهٔ این بدبختی‌ها عاقبت زن او عقلش را از دست داد و کارش به آسایشگاه امراض روحی کشید که [«درواقع»] احتمالاً هنوز هم همان‌جاست» (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۴). به این ترتیب، می‌توان پرسید که آیا این خاتمهٔ فیلم مطابق با نیت هیچکاک مبنی بر به‌نمایش‌درآوردن واقعیت هست یا نه. پاسخ این پرسش، البته، منفی خواهد بود. دقیقاً به‌علت این پایان‌بندی، حاصل کار بیش از آنکه تراژیک و بازنمایندهٔ حقیقت تلخ زندگی این افراد باشد، در نهایت روایتی ملودراماتیک از آب درآمده است.

از این گذشته، سیاه‌وسفید بودن تصویرهای فیلم و زاویه‌های دوربین هیچ‌کدام حقیقت‌مانند و عینی‌نگرانه نیستند؛ چراکه در مستندها زاویهٔ دوربین معمولاً هم‌سطح

[1] unreliable narrator
[2] epilogue
[3] Bernard F. Dick
[4] end title

با چشم است (Spoto: 1992: The Wrong Man, para. 10)؛ حال آنکه دوربین در بخش‌های بسیاری از فیلم ذهن‌محور است. طرفه اینکه هیچکاک خود اذعان داشته بود که فیلم او ماجرا را از دید منی می‌گزارد. هیچکاک در یکی از مصاحبه‌های خود به‌صراحت اظهار می‌دارد که در فیلم *مرد عوضی* «کارگردانی من کاملاً ذهن‌محور است» (Hitchcock, Bitsch, & Truffaut 2015: 83)، و این آشکارا تأکید رئالیسم بر عینی‌نگری در گزارش واقعیت را نقض می‌کند.

بر اساس مدعای هیچکاک در مقام کارگردان و «روایت‌گر» فیلم و بحث فوق دربارهٔ محتوا و فرم فیلم *مرد عوضی*، درنهایت آیا می‌توان این اثر را نمونه‌ای از فیلم‌های رئالیستی/ واقع‌نما به شمار آورد؟ این پرسش ما را به بحث رابطهٔ هنر و بازنمایی بازمی‌گرداند. یکی از تلقی‌های سطحی و ابتدایی رایج دربارهٔ سرشت هنر «واقع‌باوریِ ساده‌اندیشانه»[1] است که طبق آن رسانهٔ اثر هنری از موضوعی که با آن بازنمایانده می‌شود ذاتاً مستقل است. به بیان دیگر، زبان (هر نظام نشانه‌ای و دلالتی، نه صرفاً زبان کلامی) ماهیتی جدا دارد از واقعیت بیرونی‌ای که با آن زبان توصیف می‌شود. با این همه، این تعریف از واقعیت جز ساده‌اندیشی نیست. همان‌گونه که متفکران و زبان‌شناسان با زمینه‌های فکری گوناگون استدلال کرده‌اند که زبان از واقعیت جدا نیست؛ چون زبان است که واقعیت را برمی‌سازد. راجر فاولر[2] این ایده را چنین شرح می‌دهد:

> ادبیات داستانی (مانند نقاشی، نمایش‌نامه و درمجموع، مانند اسلوب‌های ظاهراً غیرداستانی مثل تاریخ‌نگاری) هنری بازنماینده[3] است؛ به عبارت دیگر، ادبیاتِ داستانی این تصور را به خواننده می‌دهد که «واقعیت» را بازمی‌نمایاند ــ واقعیتی که ممکن است از رسانه‌ای که انتقالش می‌دهد مستقل و جدا باشد. [...] ما [...] «واقعیت‌باوریِ [= واقع‌باوریِ] ساده‌اندیشانه» را رد می‌کنیم؛ گرچه شاید سرنوشت و بختِ شخصیت‌های داستان‌ها را سرنوشت و بختِ خود بینگاریم، می‌دانیم که آن شخصیت‌ها «واقعی» نیستند و رمان هم به هیچ‌وجه تصویرِ راستین و شفافی از واقعیتِ عینی در اختیارمان نمی‌گذارد. محتوای رمان را فقط می‌توان همچون محتوای «بازنموده» تجربه کرد؛ بازنمایی (و درنتیجه، تجربهٔ ما) نیز با شگردهای زبانی اداره می‌شود (۱۳۹۶: ۱۲۱).

نحوهٔ کاربرد زبان ممکن است واقعیت بازنمایی‌شونده را تحریف کند؛ زیرا مفهومی را که می‌خواهیم منتقل کنیم باید در چهارچوب‌های از پیش تعیین‌شدهٔ صرفی و نحوی و گفتمانی قرار دهیم که خودِ آن چهارچوب‌ها و قواعد ماهیت اجتماعی و قراردادی دارند: «بازنمایی فراگردی شدیداً قراردادی است که رسانه (و درکل، شیوه‌هایی که جامعه با آن‌ها نشانه‌ها را به‌کار می‌گیرد) بر آن محدودیت‌هایی

[1] naïve realism
[2] Roger Fowler
[3] representational

اعمال می‌کند» (فاولر ۱۳۹۶: ۱۲۲). این نکته را می‌توان گسترش داد و نه‌فقط به زبان کلامی یا زبان ادبیات؛ بلکه به همهٔ نظام‌های زبانی، ازجمله زبانِ فیلم، اطلاق کرد.

در فیلم‌های داستانی، آنچه روایت می‌شود «واقعی» نیست و بیننده هم، البته این را از پیش می‌داند؛ زیرا یکی از قراردادهای سینما (و به‌طور کلی، هنر) این است که وقتی قصد تماشای فیلم داستانی داریم، باید ناباوری خود به واقعیت شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی را موقتاً به تعلیق درآوریم[1] تا بتوانیم منطق آن جهان داستانی را درک کنیم و به التذاذ هنری برسیم. این مهارت بخشی از رمزگان[2]ها یا قراردادهای هنری است که ما با زندگی و فعالیت در جامعهٔ خود کسب می‌کنیم یا می‌آموزیم تا بتوانیم آثار هنری را درک و تفسیر کنیم (Abrams & Harphem, 2015: 333-334). حتی اگر فیلم از نوع مستند باشد، باز هم نمی‌توان ادعا کرد که آنچه بازنموده شده واقعیت است. فرانک ناریس[3]، نویسندهٔ ناتورالیست امریکایی، داستان واقع‌نما را این‌گونه تعریف کرده است: داستانی که «واقعی به‌نظر می‌رسد؛ اما واقعی نیست» (as cited in Barrish, 2011: 42 ,51 :1897). حال، چگونه می‌توان مدعی شد که یک فیلم داستانیِ نیمه‌مستند واقعیت مطلق را نشان می‌دهد؟ آنچه در گفتمان هنر از آن به «رئالیسم» یا «واقع‌نمایی» تعبیر می‌شود چیزی نیست جز یکی از همان قراردادهای نانوشته میان خالق اثر و مخاطبان آن، که اصولاً ماهیت ارزش‌گذارانه[4] دارد:

> «رئالیسم» [= واقع‌نمایی] با «واقعیت» یکی نیست؛ بلکه نوعی قرارداد یا نظریه است. [...] «رئالیسم» نوعی قرارداد گفتمانی است؛ به بیان دقیق‌تر، «رئالیسم‌ها» قراردادهایی گفتمانی‌اند؛ به این دلیل که الگوهای متفاوت در نویسندگان و آثار گوناگون تأثیرهای رئالیستیِ گوناگونی ایجاد می‌کنند (فاولر ۱۳۹۶: ۱۶۰؛ هم‌چنین ر.ک. Morris 2005: 4 و Lapsley & Westlake 2006: 158 و Stam 2000: 142).

به همین دلیل است که در طول تاریخ هنرْ برداشت‌های مختلف و حتی گاه متناقض، از واقعیت و واقع‌نمایی شکل گرفته و عرضه شده‌اند. در نظریهٔ فیلم، این تلقی از واقعیت به‌منزلهٔ نوعی برساختهٔ تاریخی و گفتمانی نقطهٔ مقابل نظریهٔ رئالیستیِ بازن و همفکران اوست که ساده‌انگارانه، رسانهٔ فیلم را ورانما و شفاف می‌پندارند.

فیلم *مرد عوضی* هیچکاک نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ نخست اینکه مفهوم‌های عینی‌نگری، بی‌طرفی یا بازنمایی بلافصل واقعیت خود تصورهایی ایدئال و ضدرئالیستی‌اند که نمونهٔ آن در پافشاری هیچکاک بر مستندبودن فیلمش مشهود است. دوم اینکه سبک شخصیِ فرد هنرآفرین و نگرش‌های او به ماهیت و وظیفهٔ هنر ریشه در آگاهی، تجربهٔ زیسته و هویت فردی او دارند و او هرقدر هم

[1] willing suspension of disbelief
[2] code
[3] Frank Norris
[4] value-judgmental

در راستای عینی‌نمایی واقعیت تلاش کند، حاصل تلاش او برخاسته از ذهنیت او؛ یعنی ذهن‌محور، خواهد بود ("Realism" 2009: 667)؛ هرچند این فرایند ناخودآگاهانه محقق شود. این نکته را تروفو به هیچکاک تذکار می‌کند: «سبک کار شما که در حیطهٔ قصه به کمال رسیده با ساختمان و لوازم یک اثر مستند مغایر است [...]. صورت‌ها، نگاه‌ها و حرکات "استیلیزه" [= سبک‌دار] شده‌اند؛ درحالی‌که واقعیت را هرگز نمی‌شود استیلیزه کرد» (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۶). نمونه‌ای که تروفو برای ایضاح منظور خود می‌آورَد سکانسی است که در آن منی را بعد از نخستین جلسهٔ دادگاه به زندان منتقل می‌کنند: «در راه رسیدن به کلانتری [= زندان] افراد مختلفی نگهبان او هستند ولی این مرد چون خجالت می‌کشد سرش را پایین انداخته و به جلوی پایش نگاه می‌کند؛ درنتیجه ما هیچ‌وقت نگهبان‌ها را نمی‌بینیم [۴۰:۵۱:۰۰]» (تروفو و اسکات ۱۳۸۹: ۱۹۶). تروفو توضیحی دربارهٔ این سکانس و منظور خود نمی‌دهد؛ اما احتمالاً آنچه اینجا توجه تروفو را به خود جلب کرده، کانونی‌سازیِ درونی و تمرکز بر آگاهی منی، در مقام شخصیت کانونیِ روایت است که بیننده بناست وضعیت را از دید او و ادراک و با او همدلی کند. این نَمونهٔ تمام‌عیار روایت‌گریِ ذهن‌محور، نه عینی‌گرانه است.

در پایان، این سؤال پیش می‌آید که فیلم‌های «ساخته‌شده بر اساس داستانی واقعی» به چه میزان واقعی‌اند. در پاسخ می‌توان گفت که روایت‌ها پیچیدگی‌های خود را دارند و هرقدر هم فیلم‌ساز بکوشد وفادار به واقعیت و بی‌طرف بماند، ذهنیت او و سبک شخصی‌اش در روایت‌پردازی و دراماتیزه‌کردن ماجرا، درنهایت، رد خود را در اثر او خواهند گذاشت. به تعبیر پَم ماریس[1]، «عمل نوشتن مستلزم گزینش و سازمان‌دهی [مطالب و فرم بیان] است؛ بعضی از چیزها باید پیش از چیزهای دیگر بیایند و این گزینش‌ها و سازمان‌دهی‌ها همواره به‌نحوی متضمن ارزش‌ها و چشم‌انداز نویسنده خواهند بود» (2005: 4). این نکته را می‌توان به تمام فرم‌ها و رسانه‌های هنر نسبت داد. در فیلم‌ها، افزون بر ذهنیت و سبک شخصی کارگردان، ذهنیت و سبک شخصی عوامل دیگر تولید فیلم را نیز نباید در فرایند ایجاد گفتمان نهایی نادیده گرفت:

> فیلم داستانی روایت می‌کند؛ اما این روایت‌گری کار فردی واحد نیست؛ دریافت‌کنندهٔ فیلم هم شخصی واحد نیست؛ بلکه روایت‌گری در فیلم تابع قواعد پیچیدهٔ خود است. فیلم [برای ایجاد تأثیر رئالیستی] «سند» ارائه می‌کند؛ ولی رابطهٔ این سندها با واقعیت‌هایی که قرار است ثبت کنند صرفاً غیرِمستقیم است» (Williams 1980: XIII).

نتیجهٔ همهٔ این‌ها شکل‌گرفتن شکافی پرناشدنی بین واقعیت بیرونی و رسانه‌های هنر است. مهم آن است که هنرمندان و نویسندگان جنبش رئالیسم، تا جایی که از آثار نظری و هنری‌شان برمی‌آید، هیچ‌گاه مدعی نشدند که هدفشان از خلق آثار

[1] Pam Morris

هنـری ایجـاد تناظـر یک‌به‌یـک بیـن واقعیت‌هـای غیرزبانـیِ بیرونـی و عناصـر زبانـی به‌کارگرفتـه در آن آثـار بـوده اسـت؛ بلکـه رئالیسـم در مجمـوعِ متضمـن ایـن بـوده اسـت کـه آثـار هنـری‌ـ ادبـی صرفـاً بازتـاب یـا انعکاسـی از واقعیت‌هـای خارجی‌انـد (Morris 2005: 5-6؛ هم‌چنیـن، ر.ک. Abrams & Harpham 2015: 334). به‌نظـر می‌آیـد کـه مـا نیـز بایـد امـکان واقع‌نمایـی را تـا همیـن حـد بپذیریـم و نـه بیشـترـ نکتـه‌ای کـه هیچـکاک، و تـا حـدی بـازن از آن غافـل بودنـد.

۶. نتیجه

پرسـش اولیـهٔ پژوهـش حاضـر ایـن بـود کـه آیـا فیلـم *مـرد عوضـیِ* آلفـرد هیچـکاک، بـا وجـود برخـی عناصـر و ابعـاد واقع‌نمایانـه در آن، دقیقـاً در زمـرهٔ آثـارِ رئالیسـتی، به‌معنـای فنـی کلمـه و بنـا بـه تعریـف آنـدره بـازن، قـرار می‌گیـرد یـا نـه. بررسـی ایـن فیلـم، در حقیقـت، نمونـه‌ای بـود تـا از طریـق آن بتوانیـم بـه پرسـش ثانویـهٔ پژوهـش، کـه پرسشـی کلـی و نظـری اسـت، بپردازیـم؛ یعنـی اینکـه آیـا به‌طـور کلـی در آثـار هنـری‌ـ ادبـی امـکان عرضـهٔ خنثـی، بی‌طرفانـه، و عینی‌نگرانـهٔ واقعیـت بیرونـی، بـا فـرض قائل‌شـدن بـه چنیـن واقعیتـی وجـود دارد یـا نـه. طبعـاً، در نوشـته‌ای کوتـاه ماننـد جسـتار حاضـر، نمی‌تـوان حـق مطلـب را در ایـن بـاره ادا کـرد و ادعـای ایـن تحقیـق نیـز بـه هیچ‌وجـه حل‌وفصـل ایـن مسـئلهٔ غامـض در فلسـفهٔ هنـر نبـود. هـدف بیشـتر طـرح ایـن مسـئله در قالـب تحلیـل نمونـه‌ای مشـخص در ایـن زمینـه بـود. بـه ایـن منظـور، ابتـدا مفهـوم رئالیسـم در گفتمـان فلسـفه و سـینما را بـا تمرکـز بـر نظریـهٔ بـازن دربـارهٔ فیلـم رئالیسـتی و نیـز مؤلفه‌هـای آن را به‌اختصـار توضیـح دادیـم و بـا شـرح تقابل‌هـای دوجزئـی عیـن/ ذهـن و واقعیـت/ ایـده، بـر ایـن نکتـه تأکیـد کردیـم کـه در آثـار هنـری و ادبـی، به‌لحـاظ نظـری و عملـی، بازنمایـیِ واقعیـت عینـیِ بیرونـی بـدون دخـل و تصـرف هنرآفریـن ممکـن به‌نظـر نمی‌رسـد. سـپس بـا تحلیـل فـرم و درون‌مایـهٔ فیلـم هیچـکاک، نشـان دادیـم کـه آثـارِ بـه ظاهـر «رئالیسـتی»، به‌رغـم مدعـای خـود در بازتابانـدن دقیـق و عینی‌نگرانـهٔ واقعیـتِ بیرونـی/ اجتماعـی، در عمـل هرگـز عـاری از جنبه‌هـای ذهن‌محـور و شـخصی نخواهنـد بـود.

در فیلـم برگزیـدهٔ ایـن پژوهـش، *مـرد عوضـی*، کارگـردان سـعی داشـته ماجـرا را کـه بـر اسـاس رخـدادی واقعـی بـوده اسـت، بی‌کم‌وکاسـت بـه بیننـده نشـان بدهـد؛ امـا دراماتیزه‌شـدن آن رویـداد کـه در فراینـد سـاخت فیلـم داسـتانی ناگزیـر بـوده، بـر «باز»نمایـیِ بی‌طرفانـهٔ واقعیـت مزبـور تأثیـر گذاشـته اسـت. در روایـت هیچـکاک، رویدادهایـی فراطبیعـی و «فراواقعـی» مشـاهده می‌کنیـم کـه توجیـه منطقـی و عینـی ندارنـد و بـا هدف‌هـا و فرض‌هـای سـینمای رئالیسـتی، آن‌طـور کـه بـازن آن را تعریـف می‌کنـد، مطابقـت نمی‌کننـد. بررسـی فـرم و محتـوای فیلـم، گویـای آن اسـت کـه بـرای روایـت ماجـرا، عامدانـه از دیـدگاه و آگاهـی منـی اسـتفاده شـده اسـت؛ حـال آنکـه طبـق اصـول رئالیسـم نمایـش واقعیـت نبایـد بـه ادراک و تجربـهٔ شـخصیتی واحـد محـدود شـود؛ زیـرا ذهنیـت شـخصیت در گـزارش

واقعیت بیرونی، اثر می‌گذارد و آن را از اعتبار ساقط می‌کند.

نتیجهٔ این بحث، تأکید صریح بر ناممکن‌بودن پایبندی مکانیکی و مطلق در بازنمایی هنری به دقایق رخداد واقعی است؛ زیرا به‌رغم تمام ادعاهای کارگردان، فیلم مورد بررسی و تلاش‌های او کشمکش موجود در پیرنگ داستان، در اثر تصادف محض حل می‌شود؛ یعنی فرارفتن از امکانات و منطق جهان مادی و فیزیکی (= واقعی) و توسل به نیروهای عالم ماوراءطبیعت و معرفت شهودی (ایمان دینی) برای پرکردن شکاف‌ها و ابهام‌های موجود در بطن واقعیت‌های بیرونی. حضور این عوامل فراطبیعی و ناگزیری آن‌ها در روایت‌پردازی، در کنار جنبه‌های ذهن‌محور فرم فیلم، نافی چهارچوب عینی‌نگرانه و علّی مفروض در آثار رئالیستی است و شاهدی بر فرضیهٔ جستار حاضر: رسانه‌های مختَلف هنر، صرف نظر از ماهیتشان، به‌لحاظ نظری و عملی قادر به بازنمایی وفادارانه و مطلق واقعیت بیرونی نیستند. اصولاً، در ذهن ادراک‌گرِ ما، واقعیت همواره دستخوش تغییر و تحول می‌شود؛ در خلق آثار هنری نیز، به همین صورت، واقعیت از صافی ذهن فرد هنرمند می‌گذرد و از تمایلات خودآگاهانه و ناخودآگاهانهٔ او تأثیر می‌گیرد. با بررسی‌های آثار رئالیستی بیشتر، از نقاشی و عکاسی گرفته تا نمایش‌نامه و رمان و فیلم، به‌ویژه آثار نیمه‌مستند، می‌توان ابعاد و پیامدهای دیگر این بحث را سنجید و آشکار کرد. به این ترتیب، این پژوهش می‌تواند نقطهٔ آغازی باشد برای پژوهش‌های مفصل‌تر و عمیق‌تر دربارهٔ رئالیسم در هنر یا آثار هنری خاص، به‌ویژه با رویکردهای نقادانه‌تری که از مفهوم‌های سنتی رئالیسم در هنر فاصله می‌گیرند و به مناسبت واقعیت با ایدئولوژی یا هژمونی می‌پردازند؛ ازجمله نظریهٔ برتولت برشت[1] یا لویی آلتوسر[2] و نومارکسیست‌های پیرو او مبنی بر منفعلانه‌بودن رئالیسم و کنش‌پذیربودن مخاطبان آثار رئالیستی؛ زیرا به‌زعم آنان آنچه در هنر بازنموده می‌شود، نه واقعیت آن‌گونه که هست؛ بلکه واقعیت طبق تعریف ایدئولوژی حاکم است.

پی‌نوشت

(۱) دقیق‌تر آن است که بگوییم زولا نویسنده‌ای ناتورالیست بود، اما اینجا با تسامح او را در زمرهٔ رئالیست‌ها آوردیم؛ چه بیشتر مورخان ادبیات، ناتورالیسم را شاخه‌ای از جنبش گسترده‌ترِ رئالیسم انگاشته‌اند.

(۲) این اصطلاح را برنارد اف. دیک در تحلیل فیلم‌هایی دیگر به‌کار می‌بَرد (2005: 43).

[1] Bertolt Brecht
[2] Louis Althusser

منابع

بازن، آندره (۱۳۸۶). *سینما چیست؟* ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

بیضائی، بهرام (۱۳۸۷). *هیچکاک در قاب*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

تروفو، فرانسوا و هلن جی اسکات (۱۳۸۹). *سینما به روایت هیچکاک*. ترجمهٔ پرویز دوایی. تهران: سروش.

سیدحسینی، رضا (۱۳۹۳). *مکتب‌های ادبی*. جلد نخست. تهران: نگاه.

فاولر، راجر (۱۳۹۶). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. ویراست دوم. تهران: نشر نی.

قاسم‌خان، علی‌رضا (۱۳۷۳). «رئالیسم و سینما.» هنر. شمارهٔ ۲۷. ۲۵۲ ـ ۲۴۷.

گاردنر، هلن و فرد س. کلاینر (۱۳۹۴). *هنر در گذر زمان*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. ویراست چهاردهم. تهران: کاوش‌پرداز.

معیری‌نژاد، هادی (۱۳۸۲). «حقیقت و تصویر: مقدمه‌ای بر سینما و رئالیسم اجتماعی.» *آزما*. شمارهٔ ۲۶. ۱۷ـ ۱۶.

Abrams, M. H, & Harpham, G. G. (2015). *A Glossary of Literary Terms* (11th ed). Stamford: Cengage Learning.

Adair, G. (2002). *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*. Oxford: Oxford University Press.

Aitken, I. (2006). *Realist Film Theory and Cinema: The Nineteenth-Century Lukácsian and Intuitionist Realist Traditions.* Manchester: Manchester University Press.

Barrish, P. (2011). *The Cambridge Introduction to American Literary Realism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlin: Mouton.

Cardullo, B. (2011). "Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin." In Bert Cardullo (Ed.). *André Bazin and Italian Neorealism*. New York: Continuum. 1-17.

Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell.

Courbet, G. (Feb. 15, 2020,). Realist Manifesto: An Open Letter [Online]. *https://arthistoryproject.com/artists/gustave-courbet/realist-manifesto-an-open-letter/* (Retrieved on January 20, 2020)

Descartes, R. (2008). *Meditations on First Philosophy, With Selections from the Ob-*

jections and Replies. Trans. M. Moriarty. Oxford: Oxford University Press.

Dick, B. F. (2005). *Anatomy of Film* (5th ed). New York: Bedford / St. Martin's.

Ghaffary, M., & Nojoumian, A. A. (2013). "A Poetics of Free Indirect Discourse in Narrative Film. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*." *5* (2). 269-281.

Haeffner, N. (2005). *Alfred Hitchcock*. Essex: Pearson Education Limited.

Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concept* (3rd ed). London and New York: Routledge.

Hirst, R. J. (2006). Realism. In Donald M. Borchert (Ed.), *Encyclopedia of Philosophy* (8). 2nd ed. Farmington Hills: Thomson Gale. 260-69.

Hitchcock, A. (Producer & Director). (1957). *The Wrong Man* [Motion Picture]. US: Warner Bros.

Hitchcock, A., Bitsch, C, & Truffaut, F. (2015). "Encounter with Alfred Hitchcock" In Sidney Gottlieb (Ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (2). Oakland, CA: University of California Press. 80-85.

Hitchcock, A., & Forbes, B. (2015). "John Player Lecture." In Sidney Gottlieb (Ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (2). Oakland, CA: University of California Press. 1-17.

Hitchcock, A., & Macklin, A. (2015). "It's the Manner of Telling: An Interview with Alfred Hitchcock." In Sidney Gottlieb (Ed.). *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (2). Oakland, CA: University of California Press. 49-57.

Kania, A. (2009). "Realism." In Paisley Livingston and Carl Plantinga (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge. 237-48.

Krohn, B. (2000). *Hitchcock at Work*. London: Phaidon.

Lapsley, R., & Westlake, M. (2006). *Film Theory: An Introduction* (2nd ed). Manchester: Manchester University Press.

Lumenick, L. (Feb. 7, 2016). "A Case of Mistaken Identity Ruined This Man's Life — And Inspired Hitchcock" [Online]. *https://nypost.com/2016/02/07/a-case-of-mistaken-identity-ruined-this-mans-life-and-inspired-hitchcock.html* (Retrieved on January 9, 2020)

Morris, P. (2005). *Realism.* London and New York: Routledge.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, *16* (3). 6–18.

Naturalism. (2009). In I. M. Milne (Ed.), *Literary Movements for Students* (2). 2nd ed. Farmington Hills: Gale. 534-55.

Norris, F. (1964). *The Literary Criticism of Frank Norris.* Ed. D. Pizer. Austin: University of Texas Press.

Realism. (2009). In I. M. Milne (Ed.), *Literary Movements for Students* (2). 2nd ed. Farmington Hills: Gale. 654-81.

Salecl, R. (1992). "The Right Man and the Wrong Woman." In S. Žižek (Ed.). *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* London: Verso. 185-94.

Sohn-Rethel, M. (2015). *Real to Reel: A New Approach to Understanding Realism in Film and TV Fiction.* Leighton Buzzard (GB): Auteur.

Spoto, D. (1992). *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures* [E-Book]. 2nd ed. New York: Anchor.

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction.* Oxford: Blackwell.

Stromberg, R. N. (1968). "Introduction." In Roland N. Stromberg (Ed.). *Realism, Naturalism, and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*. London: Palgrave Macmillan. Ix-Xxxvi.

Williams, C. (1980). *Realism and the Cinema: A Reader.* London: Routledge & Kegan Paul.

Žižek, S. (۱۹۹۲). "In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large." In S. Žižek (Ed.). *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* London: Verso. 211-272.

Realism and Representation in Philosophy and Cinema: A Critical Examination of Alfred Hitchcock's *The Wrong Man* with Special Reference to André Bazin's Theory

Mohammad Ghaffary[1]
Melika Ramzi[2]

Abstract

The issue of "reality" and its representation in artistic and literary works has been one of the major concerns of artists and theorists since classical times. It reached its climax in the mid-nineteenth century when following scientific advances and social changes, including the invention of photography, European painters and writers treated the issue more directly and precisely. This situation resulted in the formation of a movement named "Realism," which aimed at recording the external reality, especially social reality and the condition of the lower classes, accurately and objectively. Alfred Hitchcock's *The Wrong Man* (1957) has a narrative based on a true story and contains several realistic elements. The director claims that it is a "documentary" which faithfully represents the reality without any directorial interference. After offering a brief comparative explanation of the concepts of "reality" and "realism" in philosophy and cinema, the present study draws on André Bazin's theory of cinematic realism to investigate the realistic dimensions of this movie. The goal is to see whether or not, despite the filmmaker's claim and the presence of certain realistic features, *The Wrong Man* can ultimately be regarded as a realistic work. The analysis of the movie shows that not only is *The Wrong Man* not without subjective aspects, but it has not also been greatly faithful to the actual incident, and thus, it does not correspond to Bazin's definition of reality. This discussion eventually leads to the question of whether or not, given the autonomous existence of an external objective reality, it is possible to represent it faithfully and impartially in artistic media, including the cinema and literature.

Keywords: André Bazin, Objectivity, Realism, Representation, Subjectivity, *The Wrong Man.*

[1] Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English, Arak University, Arak m-ghaffary@araku.ac.ir
[2] MA Student of English Language and Literature, Department of English, Arak University, Arak ramzi_melika@yahoo.com

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۱۷۲-۱۴۵
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4992.1076

بررسی اقتباس *هملت* در انیمیشن *سیمپسون‌ها**

بتول موسوی[۱]
لاله آتشی[۲]

چکیده

این پژوهش در پی یافتن تغییراتی است که انیمیشن سیمپسون‌ها به مثابهٔ رسانه‌ای متفاوت با ادبیات، در نمایشنامهٔ هملت، اثر شکسپیر ایجاد می‌کند. در یکی از قسمت‌های سیمپسون ها، مجموعهٔ تلویزیونی که از محبوبیت جهانی برخوردار است، اقتباسی کوتاه از هملت ارائه می‌شود. در این مقاله این مجموعه را بررسی می‌کنیم تا دریابیم این رسانه چگونه از هملت برای هجو زندگی آمریکایی بهره می‌گیرد. این پژوهش گذار ادبیات نخبه‌پسند به فرهنگ عامه‌پسند را بررسی می‌کند و سرشتی بینارشته‌ای دارد چون ارتباط ادبیات و رسانه را می‌کاود. ابتدا سنت‌های ژانریِ سریال سیمپسون‌ها و پیشینهٔ شخصیت‌هایش شرح داده خواهد شد و سپس پرسش‌هایی که لیندا هاچن در اقتباس‌پژوهی طرح می‌کند مورد بررسی قرار خواهند گرفت. این پژوهش نشان می‌دهد که اقتباس هملت در انیمیشن سیمپسون ها، از یک سو فرهنگ نخبه‌گرا و ادبیات "فاخر" را ریشخند می‌کند و از سوی دیگر کلیشه‌ی خانواده‌ی هسته‌ای امریکایی را با طنزی اغراق‌آمیز هجو می‌نماید. فرهنگ‌پژوهان در ایالات متحده سیمپسون‌ها را از منظر ایدئولوژیک نقد کرده‌اند اما در ایران، انیمیشن‌ها کمتر مورد مطالعهٔ نقادانه قرار گرفته‌اند. این مقاله نشان می‌دهد که سیمپسون‌ها چگونه با اقتباس دولایه نسبت به فرهنگ فاخر واکنش نشان داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: هملت، اقتباس، سیمپسون ها، شکسپیر، فرهنگ عامه، فرهنگ نخبه گرا

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، شیراز، ایران
b.musavi712@gmail.com
[۲] استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، شیراز، ایران (نویسنده مسئول) laleh.atashi@shirazu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹

مقدمه

درک شکسپیر در دنیای چندرسانه‌ای امروز، لاجرم نیازمند بررسی تعامل رشته‌های مختلفی همچون ادبیات، رسانه و فرهنگ عامه است تا بتوانیم فرایند پیچیدهٔ معناسازی را با رویکردی بینارشته‌ای فهم کنیم. امروزه، صنعت رسانه‌های اجتماعی بسیار پُرکار است و سیل تولیدات متنوعی را برای اطلاع‌رسانی، سرگرمی، تبلیغ یا آموزش به سوی مصرف‌کنندگان روانه می‌کند. با گسترش روزافزون صنایع تولید و توزیع رسانه‌های جمعی، محصولات پُرطرفدار، آسان‌تر از همیشه مخاطبان خود را می‌یابند و بدین ترتیب فرهنگ عامه به پشتوانهٔ رسانه، جای پای خود را بین طبقات مختلف جامعه محکم می‌کند. در این بافت، محصولات پُرشمار عامه‌پسند (ادبی، هنرهای تجسمی یا نمایشی یا هر کاری که توسط و برای مردم تولید می‌شود) به‌آسانی دردسترس عموم قرار می‌گیرند و در کنار محصولات فرهنگی «فاخر و فخیم» عرضه می‌شوند. گفتمان «نخبه‌گرا» و متفکران برج عاج‌نشین، فرهنگ عامه را اساساً دون (در مقابل عالی)، پیش‌پاافتاده و ناشایسته برای بررسی جدی انتقادی تلقی می‌کنند؛ مثلاً کتاب‌های مصور، نسخه‌های دون‌پایهٔ رمان‌های کلاسیک تلقی می‌شوند، رقص هیپ‌هاپ احتمالاً با باله مقایسه می‌شود و در زمرهٔ محصولات کهتر فرهنگی قرار می‌گیرد و بدین ترتیب سلسله‌مراتب فرهنگ شکل می‌گیرد: آثار «فاخر و فخیم» شایستهٔ بررسی می‌شوند و فرهنگ عامه‌پسند به حاشیه رانده می‌شود.

ویلیام شکسپیر، در پژوهش‌های دانشگاهی بخشی از ادبیات «فخیم و فاخر» به شمار می‌آید؛ شاید چون فراموش کرده‌ایم که تئاترهای شکسپیر در انگلستان قرن هفدهم و در دوران ملکه الیزابت، خود بخشی از فرهنگ عامه‌پسند بوده است. در این پژوهش اقتباس شکسپیر در انیمیشن سیمپسون‌ها که از جلوه‌های فرهنگ عامه‌پسند است، بررسی خواهد شد. وقتی پای شکسپیر به فرهنگ عامه کشیده می‌شود، او دیگر آن شاعری نیست که در قرن هفدهم انگلستان زندگی می‌کرد؛ قصه‌گویی است که مردم به‌آسانی می‌توانند درکش کنند، با او ارتباط برقرار کنند و بی‌تکلف ستایشش کنند. «اقتباس» پدیده‌ای است که چنین فرصتی را برای هنرمندان مبتکر فرهنگ‌های مختلف فراهم می‌آورد تا آثار شکسپیر را دوباره خلق کنند.

با این حال، سکهٔ اقتباس روی دیگری نیز دارد. مخاطبان مختلف، از شکسپیرِ استقبال می‌کنند که با سلیقه، سن و هنجارهای فرهنگیشان مطابقت داشته باشد؛ مثلاً شکسپیرِ خلق‌شده برای کودکان با شکسپیر ساخته‌شده برای نوجوانان متفاوت است. به همین ترتیب، هنگام استفاده از شکسپیر برای مخاطب بزرگ‌سال قرن ۲۱، زمینهٔ فرهنگی آن افراد اهمیت بسیاری دارد؛ بنابراین، این پژوهش که به بررسی اقتباسی معاصر از هملت می‌پردازد، دو معیار مهم را در تحلیل اقتباس در نظر می‌گیرد: ۱. دگرگونی متن اصلی نمایش‌نامه که توسط رسانهٔ اقتباس‌کننده اعمال می‌شود و ۲. تغییراتی که در آن رخ می‌دهد تا برای گروه خاصی از مخاطبان جذاب باشد.

هدف و اهمیت تحقیق

ضمن تأکید بر ضرورت بازآفرینی آثار فاخر ادبی، این پژوهش بر آن است تا بازآفرینی نمایشنامهٔ *هملت* نوشتهٔ ویلیام شکسپیر را در بستر انیمیشن *سیمپسون‌ها* بررسی کند. در این پژوهش به این نکته توجه خواهیم کرد که چگونه *هملت*، که به دلیل نوشتار متکلف عموماً برای گروه‌های خاصی از خوانندگان جذابیت دارد، در دنیای انیمیشن *سیمپسون‌ها* به نقیضه‌ای تبدیل می‌شود که برای مخاطب قرن بیست و یکم جذاب است. به دیگر سخن، این پژوهش فرایند گذار *هملت* به مثابهٔ اثر «فاخر» ادبی را به قلمروی فرهنگ عامه بررسی می‌کند. همچنین در این پژوهش نشان خواهیم داد که چگونه تغییر ژانر و رسانه می‌تواند محتوای نمایش‌نامه، دیالوگ‌ها و شخصیت‌ها را تغییر دهد. *هملت* زمانی که در بستر انیمیشن *سیمپسون‌ها* بارگذاری می‌شود، به اثری جدید و دورگه تبدیل می‌شود؛ چراکه از قلمروی ادبیات و فرهنگ نخبه‌پسند به عرصهٔ فرهنگ عامه‌پسند ورود کرده و مخاطب عام یافته است و بنابراین شایستهٔ تجزیه و تحلیل است؛ چون نشان می‌دهد فرهنگ عامه چگونه آثار «فاخر» را جذب و هضم می‌کند. بدین‌ترتیب، این پژوهش «مهتری» فرهنگ فاخر و «کهتری» فرهنگ عامه را به چالش می‌کشد و محصولات هر دو حوزه را متونی درخور بررسی به شمار می‌آورد که زیربنای ایدئولوژیک صنعت فرهنگ را آشکار می‌سازند. در ایران نیز آثار فاخر ادبی به نماهنگ‌ها، انیمیشن‌ها و صنعت تبلیغات راه یافته‌اند؛ بنابراین می‌توان چنین پژوهش‌هایی را با تمرکز بر بافت فرهنگی جامعهٔ ایران نیز به انجام رساند و چگونگی مواجههٔ فرهنگ عامه را با چنین آثاری تحلیل کرد.

فراگیری فرهنگ عامه‌پسند در ایالات متحده

در دههٔ شصت میلادی در ایالات متحده، مرز بین فرهنگ عامه‌پسند و نخبه‌پسند دچار بی‌ثباتی‌های بسیار شد (هارینگتون و بیلبی ۲۰۰۱[1]: ۷) و در همین دهه بود که پژوهشگران به تحقیق در حوزهٔ فرهنگ عامه علاقه نشان دادند (گریپسرود [2] ۱۹۸۱: ۱۹۴). البته فرهنگ عامه همیشه این‌قدر خوش‌اقبال نبود. هربرت گانز[3]، که کتاب *فرهنگ عامه‌پسند و فرهنگ فاخر*[4] او در سال ۱۹۷۴، پژوهش جامعه‌شناختی گسترده‌ای در زمینهٔ فرهنگ‌های فاخر و عامه‌پسند است، خلاصه‌ای از استدلال‌های برجسته را که علیه فرهنگ عامه ایراد می‌شد، برمی‌شمارد. به اعتقاد او این رویکردها که فرهنگ عامه را در جایگاهی کهتر می‌نشاندند، تقریباً دویست سال رواج داشته‌اند (۱۹۷۴: ۱۹). به گفتهٔ گانز، عمده‌ترین اتهام‌ها علیه فرهنگ عامه عبارت‌اند از: ویژگی منفی تولیدات فرهنگی عامه‌پسند (تولید انبوه برای کسب سود)، تأثیرات منفی بر فرهنگ فاخر و تأثیرات منفی بر جامعه و مخاطبان فرهنگ عامه (۱۹۷۴: ۱۹). محور

[1] Harrington and Bielby
[2] Gripsrud
[3] Herbert Gans
[4] *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*

این پژوهش به ارزیابی دوم مربوط می‌شود که اصرار دارد فرهنگ عامه با وام‌گیری از فرهنگ فاخر موجب انحطاط آن می‌شود. این پژوهش سر آن ندارد که دوگانهٔ فرهنگ عامه‌پسند و نخبه‌پسند را بازتولید کند و یکی را بر دیگری رجحان دهد. در این مقاله نشان می‌دهیم که هملت شکسپیر، زمانی که قدم به انیمیشن سیمپسون‌ها می‌گذارد و مخاطب عام می‌یابد، چگونه تغییر می‌کند.

لوین[1] در سال ۲۰۰۲، دوگانهٔ روشنفکر/ عامی را بررسی می‌کند و می‌نویسد که در قرن نوزدهم امریکا، «مخاطبان تئاتر اغلب ابیات هملت را می‌شنیدند که خیلی ظریف با آهنگ‌های عامه‌پسند ترکیب شده بودند» و در این زمان شکسپیر بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی مردم شده بود (۲۰۰۲: ۱۴). با این حال، چنانکه لوین اشاره می‌کند، در آغاز قرن، شکسپیر از فرهنگ عامه کَنده شد و به فرهنگ نخبه و «فرهیخته» رفت تا کارکردی آموزشی داشته باشد (۲۰۰۲: ۳۱). در این زمان، «ماهیت رابطهٔ [شکسپیر] با مردم آمریکا تغییر کرده بود: دیگر در خانهٔ آن‌ها یا در تئاتر یا بر صفحهٔ تلویزیون که هم‌سنگ قرن بیستمی صحنهٔ تئاتر بود، دیده نمی‌شد» (لوین ۲۰۰۲: ۳۱).

لوین همان‌طور که دگرگونی رابطهٔ آمریکایی‌ها با شکسپیر را در قرن نوزدهم و بیستم به پرسش می‌کشد، نتیجه می‌گیرد که دلیل محبوبیت گستردهٔ شکسپیر در میان عوام در قرن نوزدهم این بود که در بافت فرهنگ خودشان به آن‌ها معرفی شد و «بسیاری از ارزش‌ها و تمایلاتشان به هم شبیه بود یا دست‌کم چنین به نظر می‌رسید» (۲۰۰۲: ۳۶). فیسک[2]، که نگاهش به توده‌گراییِ فرهنگی نزدیک‌تر است، با لوین در این‌باره هم عقیده است و تأکید می‌کند که اگر متنی برای آموزش «عادات فکری» طبقه‌ای دیگر به گروهی از مردم به کار گرفته شود، محبوبیت نخواهد یافت (1989b: 121). از نظر او، نهادینه‌شدن ادبیات به دست طبقه‌ای که از امتیازهای مالی و سیاسی برخوردار بود و دوگانه‌های تبعیض‌آلود را قوت می‌بخشید، باعث شد شکسپیر در جایگاهی که برای عوام دست‌نیافتنی و درک‌ناشدنی بود، قرار بگیرد.

قبل از پرداختن به بخش بعدی این پژوهش که بر ضرورت اقتباس از و دخل و صرف در شکسپیر تمرکز دارد، مروری کوتاه بر برخی از ویژگی‌های کلیدی فرهنگ عامه لازم است. هاو[3] در سال ۲۰۰۴ فرهنگ توده را «محصولی مدنی» تعریف می‌کند (۲۰۰۴: ۴۴). این محصول را طبقهٔ فرودست به عنوان راهی برای سرپیچی خود از انقیاد گروه قدرتمندتر تولید می‌کند (هارینگتون و بیلبی ۲۰۰۴: ۴). فیسک می‌گوید فرهنگ عامه همیشه در جریان است (1989a: 3)؛ در بافت‌های اجتماعی- فرهنگی و تاریخی مختلف، شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرد؛ اما تقریباً همیشه با تجربهٔ همگانی ارتباطی نزدیک دارد (هاو ۲۰۰۴: ۴۵). فیسک در *درک فرهنگ عامه‌پسند* بر

[1] Levine
[2] Fiske
[3] Howe

اهمیت ارتباط فرهنگ عامه با زندگی روزمره تأکید می‌کند تا نشان دهد اثر هنری اگر اصولی را که مردم می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند بازتاب ندهد، محبوبیت پیدا نخواهد کرد (1989b: 129). با پیشرفت رسانه‌ها و فناوری‌های ارتباطی، فرهنگ عامه‌پسند به‌طور گسترده‌ای به عرصهٔ اجتماعی- فرهنگی سرازیر می‌شود و هر روز مخاطبان عام بیشتری را جذب می‌کند. در واقع، گانز ناهمگونی را وجه تمایز فرهنگ عامه‌پسند و نخبه‌پسند می‌داند (گانز ۱۹۷۴: ۲۱). توزیع گستردهٔ محصولات فرهنگی عمومی در میان مخاطبان بسیار ناهمگون، صنایع فرهنگ عامه را به سمت «جست‌وجوی بی‌وقفه و پرتکاپو برای بدیع‌بودن» سوق می‌دهد (هاو ۲۰۰۴: ۴۴). به گفتهٔ فیسک، «فرهنگ عامه‌پسند به سمت افراط گرایش دارد، حرکت قلم‌موهایش گسترده و رنگ‌هایش روشن است» (1989b: 114).

روش تحلیل در اقتباس‌پژوهی

طبق فرهنگ لغت مریام وبستر[1]، اقتباس یعنی «چیزی را چنان تغییر دهیم که بهتر عمل کند یا برای هدفی مناسب‌تر باشد». در واقع، بسیاری از آثار بزرگ ادبی در پرتو میراث ادبی گذشته، یعنی با اقتباس و تقلید از آثار پیشین ادبی خلق شده‌اند. لیندا هاچن[2] بین اقتباس و تقلید تمایز قائل می‌شود و می‌گوید: «اقتباس تکرار است؛ اما تکرار بدون همانندسازی» (۲۰۱۳: ۷). این رویهٔ «متناسب‌سازی» ناگزیر شامل اصلاحات کلی، زمانی و فرهنگی خواهد بود و در مقایسه با متن اصلی ممکن است برش، حذف، اضافات و تغییراتی داشته باشد. اقتباس‌ها، آثار هنری مستقل از اصل تلقی می‌شوند؛ اما همان‌طور که سندرز[3] استدلال می‌کند، تأثیر آثار اقتباسی بر مخاطب، صرف نظر از تغییراتش نسبت به متن اصلی، به آگاهی مخاطب از رابطهٔ بین محصول جدید و میان‌متن بستگی دارد (۲۰۰۶: ۲۲).

به گفتهٔ هاچن، امروزه گفتمان وفاداری در مطالعات اقتباس، دیگر اعتباری ندارد (۲۰۱۳: ۷). بسیاری از متون متعارف تغییر شکل داده می‌شوند، به‌روز و جابه‌جا می‌شوند و بنابراین، همان‌طور که سندرز باور دارد، «از نظر زمانی، جغرافیایی یا اجتماعی به قالب ارجاعات مخاطب نزدیک‌تر می‌شوند» (۲۰۰۶: ۲۱). برای نمونه، با توجه به پژوهش ما، متن اصلی هملت فقط برای نخبگان و اعضای بسیار باسواد جامعه جذاب است. بدیهی است که اقتباس هملت برای کودکان، لزوماً زبانی متفاوت با زبان خوانندگان نوجوان یا بزرگسال را می‌طلبد.

اقتباس‌پژوهی هاچن مبتنی بر پرسش‌هایی است که چیستی و چرایی اقتباس، کیستی اقتباس‌کننده و زمان و مکان اقتباس را می‌کاوند. در این مقاله، علاوه بر پرسش‌های هاچن، نکتهٔ دیگری نیز حائز اهمیت است. پیشینهٔ شخصیت‌های انیمیشن سیمپسون‌ها که قرار است نمایشنامهٔ هملت را اجرا کنند باید شرح

[1] Merriam Webster
[2] Linda Hutcheon
[3] Sanders

داده شود تا نشان دهیم الگوهای پدرانگی، پسرانگی، دخترانگی و زنانگی که در انیمیشن سیمپسون‌ها طنزآفرین و روایت‌ساز هستند، چگونه نمایشنامهٔ هملت را تغییر می‌دهند؛ بنابراین در این مقاله ابتدا پیشینهٔ ژانری انیمیشن سیمپسون‌ها و پیشینهٔ شخصیت‌های آن شرح داده خواهد شد و سپس با توجه به این پیشینه و با در نظر داشتن پرسش‌های هاچن، تفاوت‌های هملتِ سیمپسون‌ها با هملت شکسپیر بررسی خواهد شد.

انیمیشن‌های تلویزیونی به مثابهٔ موضوع پژوهش

انیمیشن تلویزیونی در پژوهش‌های دانشگاهی ایران کمتر جولانگاه توجه انتقادی بوده است؛ شاید به دلیل این پیش‌فرض اشتباه که مخاطبان انیمیشن تلویزیونی را فقط کودکان کم‌سن‌وسال‌تر تشکیل می‌دهند و بنابراین در پژوهش‌های بزرگ‌سال‌محور جامعهٔ ایران، کمتر به آن‌ها اعتنا شده است؛ اما مرور آثاری که دربارهٔ مطالعات فرهنگی در غرب نوشته شده‌اند نشان می‌دهد منتقدانی که صنعت فرهنگ را می‌کاوند، انیمیشن‌های تلویزیونی را با دقت مورد بررسی قرار می‌دهند. ولز[1] خاطرنشان می‌کند که چگونه در ایالات متحده، ورود انیمیشن ژاپنی در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، مفهوم بدیهی انیمیشن را به عنوان رسانه‌ای که مخصوص کودکان است، تغییر داد (۲۰۰۳: ۲۹). به گفتهٔ ولز، در این زمان، تهیه‌کنندگان تلویزیون متوجه شدند که «نسل تلویزیون» دارد به «نسل فیلم» تبدیل می‌شود و مرزهای بین کودکان و نوجوانان به عنوان مخاطبان انیمیشن تلویزیونی در حال محوشدن است (۲۰۰۳: ۲۹). با این حال، به گفتهٔ پرلموتر[2]، نگاه منفی به انیمیشن تلویزیونی تا به امروز ادامه دارد و مانع از توجه پژوهشی به بسیاری از تولیدات این سبک شده است (۲۰۱۴: ۱). برنامهٔ سیمپسون‌ها که طولانی‌ترین سریال کمدی انیمیشن است (در زمان نوشتن این مقاله در دی‌ماه ۱۴۰۰ سی و سومین فصل آن در حال پخش است)، در جذب طیف وسیعی از مخاطبان، از هر سن، طبقه و نیز دانش فرهنگی بی‌مانند است. آثار پژوهشی دربارهٔ این برنامه عمدتاً در قالب پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها، مقاله‌ها یا وبلاگ‌های اینترنتی انجام شده است. این برنامه که گری[3] آن را «خیلی باحال و امروزی» (۲۰۰۶: ۸) می‌نامد، به چندین زبان، ازجمله اسپانیایی، فرانسوی، آلمانی، عربی، ایتالیایی، لوگزامبورگی و چکی دوبله شده است و به بسیاری از کشورها راه یافته و رنگ و بویی جهانی پیدا کرده‌است.

در آوریل سال ۱۹۹۹ سیمپسون‌ها قسمت هجدهم فصل دهم خود را با عنوان *سیمپسون‌ها: داستان‌های کتاب مقدس* پخش کرد. این قسمت دارای چهار بخش مستقل است که اقتباسی هجوآمیز از داستان‌های آدم و حوا، موسی و یهودیان،

[1] Wells
[2] Perlmutter
[3] Gray

اه‌سلیمان و شاه‌داوود است. به گفتهٔ اسکالی[1]، تماشاگران از آن بسیار به گرمی استقبال کردند (*داستان‌های بلند* ۲۰۰۹)[2] در نتیجه گروه سازنده تصمیم گرفتند سه‌گانه‌ای دیگر بسازند که در آن شخصیت‌ها به عنوان شخصیت‌های خیالی یا تاریخی بازنمایی شوند. این روند برای مناسب‌سازی ادبیات کلاسیک، رویدادهای تاریخی، یا فیلم‌های معروف در دنیای اسپرینگفیلد[3](۱) از سال ۲۰۰۱ هرساله و پس از استقبال گرم تماشاگران از فصل دوازدهم *سیمپسون‌ها: داستان‌های بلند*[4] ادامه دارد؛ برای مثال، در قسمت *انتقام خوراکی است که بهتر است سه‌بار سرو شود*[5]، هومر به کنت مونت فاتسو[6] تبدیل می‌شود و بارت[7] داستان *بارتمن آغاز می‌کند*[8] را روایت می‌کند و *عشق، سبک اسپرینگفیلدی*[9] (۲۰۰۸) هجوی از فیلم‌های *بانی و کلایدی*، *بانو و ولگرد* و *سید و نانسی*[10] ارائه می‌دهد. اسکالی معتقد است اگرچه این اقتباس‌های سه‌گانه بیشتر از یک قسمت معمولی [در فرایند تولید] زمان می‌برند، «گاهی موفق‌تر هستند» (*سیمپسون‌ها: داستان‌های کتاب مقدس* ۲۰۱۰)[11].

انیمیشن *سیمپسون‌ها* در ایران نیز از محبوبیت بسیاری برخوردار است؛ هرچند هیچ‌گاه از رسانه‌های رسمی پخش نشده‌است. کاربران ایرانی در فضای مجازی جوک‌هایی پربسامد دربارهٔ پیش‌گویی‌های سیمپسون‌ها راجع به آینده‌ای نه‌چندان زیبا منتشر می‌کنند. با توجه به محبوبیت این انیمیشن در ایران، و با توجه به اینکه این انیمیشن از منظر اقتباس و با رویکردی بینارشته‌ای در ایران بررسی نشده است، قصد داریم در این پژوهش روایت سیمپسون‌ها از *هملت* را بررسی کنیم تا نشان دهیم در محل تلاقی فرهنگ نخبه‌پسند و فرهنگ عامه‌پسند چه مفاهیمی خلق می‌شوند. هدف در اینجا، بررسی بخش «داداش، شاعری کن!»[12] از قسمت چهاردهم فصل سیزده (*داستان‌هایی از حوزه عمومی*)[13] به عنوان نمونهٔ پژوهشی است. در این بخش تقلیدی هجوآمیز از نمایشنامهٔ شکسپیر به بینندگان ارائه می‌شود. این قسمت از انیمیشن *سیمپسون‌ها* نیز همانند سایر قسمت‌هایی که در آن‌ها اقتباسی صورت گرفته و یا اشاراتی به ادبیات، فیلم یا حوادث تاریخی، اجتماعی و سیاسی شده، مورد تحلیل و بررسی پژوهشگران قرار گرفته است. مکدونالد[14] اقتباس *هملت* در

[1] Scully
[2] *Tall Tales*
[3] Springfieldian world
[4] *The Simpsons Tall Tales*
[5] *Revenge Is a Dish Best Served Three Times*
[6] *The Count of Monte Fatso*
[7] Bart
[8] *Bartman Begins*
[9] *Love, Springfieldian Style*
[10] films *Bonnie and Clyde*, *Lady and the Tramp,* and *Sid and Nancy*
[11] *Bible Stories*
[12] *Do the Bard, Man*
[13] *Tales from the Public Domain*
[14] McDonald

سیمپسون‌ها را بازنمایی هجوآمیزی می‌خواند که با حذف مضامین عمیقی همچون مرگ، تردید و زن‌ستیزی، توانسته است تراژدی سنگینی همچون *هملت* را ریشخند کند (The Bard of Springfield, 2014). اوگوچو[1] نیز معتقد است که استفاده از زبان عامیانه و کوچه‌بازاری اقتباس را به نقیضه بدل کرده است (۲۰۱۴: ۱۱۲). مونتیرونی[2] خاطرنشان می‌کند که انیمیشن *سیمپسون‌ها* با نقیضه‌پردازی توانسته است شکسپیر را «دموکراتیزه» کند (۲۰۱۲: ۱۵). ضمن آنکه با نظر منتقدان راجع به اقتباس *هملت* در سیمپسون‌ها موافقیم، در این مقاله با توجه به مفهوم اقتباس دولایه، نشان می‌دهیم رسانهٔ انیمیشن و ژانر کمدی موقعیت، چگونه *هملت* را از برج عاج خارج کرده و به کوچه و بازار آورده‌اند.

قبل از پرداختن به بحث دربارهٔ سبک اقتباسی خاص سیمپسون‌ها، برای شروع، توضیح مختصری دربارهٔ برنامه از نظر تاریخچه، قابلیت‌های ژانر و سایر ویژگی‌ها لازم است.

بررسی کلی ویژگی‌های ژانری *سیمپسون‌ها*

«تلویزیون و سریال‌های تلویزیونی برجسته‌ترین حوزه‌های فعلی بینامتنیت هستند.»

– *تماشا با سیمپسون‌ها*[3] (گری ۲۰۰۶: ۶۹)

آغاز به کار رسمی سیمپسون‌ها در دسامبر سال ۱۹۸۹ بود، و پس از انیمیشن *عصر حجر*[4] که در دههٔ ۱۹۶۰ پخش می‌شد، اولین سریال انیمیشنی بود که در ساعات پربینندهٔ تلویزیون روی آنتن می‌رفت. این سریال کمدی انیمیشنی، خیلی سریع به موفق‌ترین کمدی انیمیشن در ساعات پربیننده تبدیل شد (هنری[5] ۲۰۱۲: ۱). به نقل از ترنر[6]، «انیمیشن سیمپسون‌ها به برنامه‌ای تبدیل شد که تنها تماشا نمی‌شد؛ بلکه زبانی بود که با آن صحبت می‌شد و جهان‌بینی‌ای بود که پذیرفته می‌شد» (۲۰۰۵: ۸). یکی از متفاوت‌ترین اصول سیمپسون‌ها، مخالفت آن با هر نوع اقتدار است: چه قوانین عمومی و چه ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی. در واقع، این برنامه از قرارگرفتن در هر دسته‌بندیِ از پیش‌تعیین‌شده سرپیچی می‌کند و با تخطی از تجویزهای مقرر، جنجال‌های زیادیَ ایجاد کرده است. این سرکشی در برابر اقتدار متداولی که مرزگذاری‌اش را در قالب‌های بسیاری اعمال می‌کند، بازتاب ویژگی ضداستبدادی فرهنگ عامه است که دیورینگ در *مطالعات فرهنگی*[7] خود (۲۰۰۵: ۱۹۴) به آن اشاره می‌کند. درست است که درک بسیاری از شوخی‌های این انیمیشن

[1] Öğütcü
[2] Montironi
[3] *Watching with the Simpsons*
[4] *The Flintstones*
[5] Henry
[6] Turner
[7] *Cultural Studies*

در گـرو درک بینامتنیت‌هـای درهم‌تنیـده‌ای اسـت کـه فقـط از عهـدهٔ مخاطـب امریکایـی برمی‌آیـد؛ امـا از قـرار معلـوم ماهیـت ضداسـتبدادی ایـن برنامـه باعـث اقبـال جهانـی‌اش شـده اسـت.

یکـی از مصادیـق مهـم ایـن سـرپیچی از قوانیـن، مربـوط بـه ژانـر آن اسـت. بـه طـور کلـی، کمدی‌هـای خانوادگـی تلویزیونـی ماننـد *ماجراهـای اوزی و هریـت*[1] (۱۹۶۶ـ۱۹۵۲) از ارزش‌هـای خانـوادهٔ هسـته‌ای و قـدرت آن بـرای غلبـه بـر سـختی‌های زندگـی تجلیـل می‌کننـد. در ایـن کمدی‌هـا تصویـر خانـوادهٔ شـاد و سـعادتمندی را شـاهدیم کـه رسـالتش نشـان‌دادن ارزش‌هـای غالـب جامعـه امریکایـی اسـت و سـریال کمـدی تلویزیونـی قـرار اسـت ایـن ارزش‌هـا را تبلیـغ کنـد. چنیـن بازنمایی‌هایـی تقریبـاً «تاریخچـهٔ محافظه‌کارانـه‌ای» در ایـالات متحـده داشـته اسـت (گـری ۲۰۰۶: ۶۲). دربـارهٔ رابطـه میـان ژانـر و مفاهیـم ایدئولوژیـک آن، هامـاموتـو[2] می‌گویـد: «کمـدی موقعیـت تلویزیونـی[3] ـ محبوب‌تریـن شـکل هنـری امریکایـی ـ یـک کتـاب درسـی مجـازی اسـت کـه می‌تـوان آن را "خوانـد" تـا آداب و رسـوم، تصاویـر، آرمان‌هـا، تعصبـات و ایدئولوژی‌هـای مشـترک ـ چـه قانونـی چـه قـراردادی ـ میـان اکثریـت مـردم امریـکا بـر مـا آشـکار شـود» (بـه نقـل از تـوِت[4] ۲۰۰۶: ۱۳۲).

از ایـن لحـاظ، کمـدی خانوادگـی امریکایـی، خـود را بـه عنـوان یکـی از مؤسسـات فرهنگـی پیشـرو در ترویـج رؤیـای آمریکایـی تثبیـت کـرده اسـت. افـزون بـر ایـن، کمدی‌هـای خانوادگـی بـا تبلیغـات مکـرر مدهـا و کالاهـای مصرفـی رایـج، بـه ایدئولـوژی سـرمایه‌داری مصرف‌گرایـی خدمـت می‌کننـد (گلتـز[5] ۲۰۱۱: ۷۸). گلتـز همچنیـن خاطرنشـان می‌کنـد کـه کمدی‌هـای خانوادگـی به‌نـدرت در بحث‌هـای جـدی اجتماعـی یـا سیاسـی وارد می‌شـوند (۲۰۱۱: ۷۸).

سیمپسـون‌ها بـا ساختارشـکنی مفهـوم خانـوادهٔ سـعادتمند، بـا بسـیاری از ویژگی‌هـای سـریال‌های کمـدی مطابقـت نمی‌کنـد؛ نخسـت آنکـه قهرمـان خـود، هومـر را بـه عنـوان پـدر، همسـر و کارمنـدی سـهل‌انگار نشـان می‌دهـد کـه بی‌مسـئولیتی‌اش پیوسـته موضـوع طنـز هجوآمیـز در برنامـه اسـت. سـایر شـخصیت‌ها و روابـط میـان آن‌هـا نیـز کمـدی خانوادگـی را واژگونـه نشـان می‌دهنـد. دوم آنکـه برنامـه بـا تمسـخر فرهنـگ مصرف‌کننـده، مصرف‌گرایـی امریکایـی را هجـو می‌کنـد. اگرچـه تماشـای تبلیغـات تلویزیونـی، فیلم‌هـا، کمدی‌هـا و انیمیشـن‌ها جایگاهـی ویـژه در خانـوادهٔ سیمپسـون دارد؛ امـا سـریال به‌خوبـی ایـن عـادت تماشـاگری را بـرای رسـیدن بـه اهـداف طنـز خـود بـه‌کار می‌گیـرد. افـزون بـر ایـن، *سیمپسـون‌ها* بـه دلیـل مواضـع آشـکار سیاسـی و اجتماعـی خـود مشـهور اسـت. ترامپ حتـی قبـل از اینکـه بـه عنـوان رئیـس جمهـور ایـالات متحـده انتخـاب شـود، یـک موضـوع

[1] *The Adventures of Ozzie and Harriet*
[2] Hamamoto
[3] Television situation comedy
[4] Tueth
[5] Goltz

طنـز آشـنا در ایـن برنامـه بـود. جاناتـان گـری، کـه در اثـر خـود *تماشـا بـا سیمپسـون‌ها*، بینامتنیـت انتقـادی سیمپسـون‌ها را بررسـی مـی کنـد، می‌گویـد:

> بـرای تماشـا و خندیـدن بـه چنیـن طنـزی، مـا نـه تنهـا سیمپسـون‌ها را تماشـا می‌کنیـم: مـا همـراه سیمپسـون‌ها تماشـا می‌کنیـم؛ در حیـن تماشـا، تبلیغـات، فیلم‌هـای پرفـروش هالیـوود، سـریال‌های کمـدی و ژانرهـای بی‌شـمار دیگـر را می‌بینیـم و آن‌هـا را معنـا، تفسـیر و رمزگشـایی (دوبـاره) می‌کنیـم (۲۰۰۶: ۲).

ایـن سـریال انیمیشـنی دارای دو اقتبـاس از نمایشـنامه‌های شکسـپیر اسـت؛ البتـه در بخش‌هـای کوتـاه و بـه عنـوان بخشـی از قسـمت‌های بزرگ‌تـر. هملـت بخشـی از سـه‌گانهٔ *داسـتان‌هایی از حـوزهٔ عمومـی*[1] بـود کـه در مـارس سـال ۲۰۰۲ پخـش شـد و *چهـار زن و مانیکـور*[2] اقتباسـی از *مکبـث* را در سـال ۲۰۰۹ بـه نمایـش گذاشـت. *داسـتان‌هایی از حـوزهٔ عمومـی* اقتباسـی از سـه داسـتان کلاسـیک بـه نام‌هـای *ادیسـه*[3]، *ژان دارک*[4] و در نهایـت هملـت اسـت. ایـن داسـتان‌ها بخش‌هایـی از روایـت اصلـی هسـتند کـه در آن هومـر در حـال خوانـدن کتـاب تمدیدنشـدهٔ کتابخانـه بـرای فرزندانـش اسـت. بـا خوانـدن هـر داسـتان، روایـت بـا اجـرای داسـتان‌ها توسـط شـخصیت‌های اسـپرینگفیلدی دگرگـون می‌شـود؛ هومـر در نقـش ادیسـه، مـارج در نقـش پنه‌لوپـه و نـد فلانـدرز در نقـش پادشـاه تـروا[5]. لیـزا نقـش ژان دارک و بعدتـر اوفلیـا[6] را در قسـمت سـوم بـازی می‌کنـد. نقش‌هـای هملـت، روح، گرتـرود و کلودیـوس[7] طبیعتـاً بـه بـارت، هومـر، مـارج و مـو[8] می‌رسـد. آل ژان[9]، تهیه‌کننـدهٔ اجرایـی ایـن برنامـه، اظهـار داشـت بخـش سـوم ایـن قسـمت در مـدارس بـرای آمـوزش هملـت بـه دانش‌آمـوزان اسـتفاده شـده اسـت (۲۰۱۰). آنچـه ایـن اقتبـاس کوتـاه از نمایشـنامه را بـرای ایـن پژوهـش بسـیار قابـل توجـه می‌کنـد ایـن اسـت کـه برخـلاف سـایر اقتباس‌هـا ـ اعـم از مصـور، انیمیشـن یـا فیلـم ـ ایـن بازسـازی بـرای انتقـال پیـام و طنـز کامـل خـود بـه بیننـدگان بـه جـای یـک متـن، بـه دو متـن وابسـته اسـت و بدیـن ترتیـب بـا دو لایـه از اقتبـاس سـر و کار داریـم.

سیمپسون‌ها و اقتباس دولایه

«جامعـهٔ غربـی هرگـز بـه انـدازهٔ سـال ۲۰۰۰ هومرگونـه بـه نظـر نمی‌رسـید. هرگـز آن‌قـدر هویت‌محـور نمی‌نمـود، هرگـز آن‌قـدر دغدغـهٔ مصـرف نداشـت، هرگـز آن‌قـدر علاقه‌منـد بـه سـاده‌ترین راه‌حل‌هـا نبـود. هرگـز آن‌قـدر علاقه‌منـد بـه هیچ‌کاری‌نکـردن

[1] *Tales from the Public Domain*
[2] *Four Women and a Manicure*
[3] *Odessey*
[4] Joan of Arc
[5] Homer as Odysseus, Marge as Penelope, and Ned Flanders as the King of Troy
[6] Ophelia
[7] Gertrude and Claudius
[8] Bart, Homer, Marge, and Moe
[9] Al Jean

نبـود».

ـ ترنر، *سیارهٔ سیمپسون*[1](۲۰۰۵: ۱۲۵)

در ایـن نمونـهٔ پژوهشـی، اولیـن متنـی کـه لایـهٔ رویـی اقتبـاس را می‌سـازد، مسـلماً هملت شکسـپیر اسـت؛ امـا جهـان اسـپرینگفیلدی کـه در آن نمایشـنامهٔ هملـت جـان می‌گیـرد، بـه انـدازهٔ هملـت شکسـپیر در تولیـد معنـا نقـش دارد. ایـن جنبـه از اقتبـاس را معمـولاً منتقـدان دسـت‌کم می‌گیرنـد. بافـت اسـپرینگفیلد، شـخصیت‌ها و روابـط بیـن آن‌هـا، همـراه بـا تمـام میـراث سـبکی و ایدئولوژیکـی کـه سـریال در ۲۸۲ قسـمت پیشـین، ایجـاد کـرده اسـت، متنـی اجتماعـی‌ـ فرهنگـی را تشـکیل می‌دهـد کـه هملـت بـر آن سـوار می‌شـود؛ بنابرایـن، هنـگام تماشـای نسـخهٔ سیمپسـون‌ها از هملـت، فقـط نمایشـنامهٔ شکسـپیر نیسـت کـه «بـا تغییـر تکـرار می‌شـود»؛ بلکـه داسـتان خانـوادهٔ سیمپسـون و دوستانشـان اسـت کـه آن هـم بـا رنگ‌وبـوی شکسـپیر دارد تکـرار می‌شـود. بـه زبـان سـاده، بیننـدگان، بـا دو متـن بـه طـور همزمـان (غیـر از روایـت اصلـی) روبـه‌رو می‌شـوند کـه بـه مـوازات یکدیگـر حرکـت می‌کننـد: هملـت و انیمیشـن سیمپسـون‌ها. ایـن اقتبـاس دولایـه پیچیدگی‌هایـی را در فراینـد معناسـازی و روایـت رقـم می‌زنـد و سرچشـمهٔ بسـیاری از شـوخی‌های ایـن قسـمت اسـت؛ بـه عنـوان مثـال، بـازی مـو در نقـش کلودیـوس بـه دلیـل آنچـه بیننـدگان در قسـمت‌های پیشـین از او می‌داننـد، خیلـی خنده‌دارتـر اسـت. ایـن اقتبـاس دولایـه در تمـام قسـمت‌هایی کـه دربردارنـدهٔ گونـه‌ای از اقتبـاس هسـتند؛ ماننـد *سیمپسـون‌ها: داسـتان‌های کتـاب مقـدس*[2] یـا *تـور تاریـخ مارجیـکال*[3]، یافـت می‌شـود.

اقتبـاس دولایـه در ایـن قسـمت‌های سـه‌گانه همچنیـن باعـث می‌شـود بیننـدگان بیشـتر بتواننـد بـا شـخصیت‌های مـورد علاقه‌شـان ارتبـاط برقـرار کننـد. ترنـر، هومـر سیمپسـون را «آخریـن، بهتریـن انسـان» معرفـی می‌کنـد (۲۰۰۵: ۸۶). بـر اسـاس یـک نظرسـنجی توسـط مجلـهٔ *سـرگرمی هفتگـی*[4]، هومـر همچنیـن در سـال ۲۰۱۰ بـه عنـوان بهتریـن شـخصیت تلویزیونـی ۲۰ سـال اخیـر انتخـاب شـد و محبوبیتـش از محبوبیـت هـری پاتـر پیشـی گرفـت (بـی بـی سـی ۲۰۱۰). مـت گرونینـگ[5]، خالـق سیمپسـون‌ها، گفتـه اسـت کـه تکیـه‌کلام هومـر (D'oh) باعـث شـد میلیون‌هـا نفـر بـا او هم‌ذات‌پنـداری کننـد. بـه گفتـهٔ او «مـردم می‌تواننـد بـا هومـر ارتبـاط برقـرار کننـد؛ زیـرا همـهٔ مـا بـه طـور مخفیانـه توسـط خواسـته‌هایی کـه نمی‌توانیـم بـه آن‌هـا اعتـراف کنیـم، بـه پیـش رانـده می‌شـویم» (*تلگـراف* ۲۰۱۰). ترنـر نیـز بـه هم‌ذات‌پنـداری مـردم بـا هومـر، ایـن شـخصیت کـودن، احمـق؛ امـا بسـیار سـتودنی اشـاره می‌کنـد: «و مهم‌تـر از آن، اسـتدلال می‌کنـم کـه آن میلیون‌هـا [نفـر] تلویزیـون را روشـن نمی‌کننـد تـا ببیننـد هومـر خـود را بـه خریـت می‌زنـد، آن‌هـا می‌خواهنـد وقتـی او خـودش را بـه خریـت می‌زنـد بـا او هم‌ذات‌پنـداری کننـد» (۲۰۰۵: ۱۰۷).

---

[1] Turner, *Planet Simpson*
[2] *Simpsons Bible Stories*
[3] *Margical History Tour*
[4] Entertainment Weekly
[5] Matt Groening

بررسی بخش اقتباس‌شده از منظر اقتباس دولایه و شیوه‌ای که بر محور دنیای بزرگ‌سالان معاصر می‌چرخد، ابتدا مستلزم مروری کوتاه بر ویژگی‌ها و تمایلات بازیگران زردرنگ سیمپسون‌هاست که به شخصیت‌های شکسپیری جان می‌بخشند.

السینور یا اسپرینگفیلد؟

اسپرینگفیلد به عنوان نمونهٔ کوچکی از امریکا، پر از شخصیت‌های متنوع از ملیت‌های مختلف و با مشاغل مختلف است. این برنامه همچنین نقش‌های اصلی‌اش را ستارگان میهمانی برعهده دارند که معمولاً در نقش خودِ واقعی‌شان ظاهر می‌شوند. قسمت «داداش، شاعری کن!» فقط از تعداد محدود شخصیت‌هایی استفاده می‌کند که همواره در نمایش حضور دارند. بازیگران اصلی عبارت‌اند از: خود سیمپسون‌ها- به جز مگی[1] که فقط در روایت اصلی حضور دارد- مو، کارل و لنی، کروستی دلقک، رئیس ویگوم و رالف ویگوم[2]. در ادامه، گزارشی از این شخصیت‌ها، زندگی و روابطشان با یکدیگر است که ساختاری را می‌سازد که اقتباس بر اساس آن ساخته شده است و جوهر و عمق خود را از آن می‌گیرد.

هومر جی سیمپسون[3] با مارج ازدواج کرده است و پدر سه فرزند است: بارت، لیزا و مگیِ یک‌ساله. او به عنوان بازرس ایمنی در نیروگاه هسته‌ای اسپرینگفیلد کار می‌کند. هومر، هم در خانه و هم در محل کار احمق، سهل‌انگار، بی‌احساس و مسئولیت‌ناپذیر است و از سهم خود در حماقت کاملاً راضی است. او در هر موقعیتی، پیشینهٔ خوبی در ایجاد آشفتگی یا بدترکردن آن دارد. سرگرمی مورد علاقه‌اش تماشای تلویزیون، در حال نوشیدن آبجو است. در واقع، تماشای تلویزیون و مصرف محصولات آن کارکرد بسیار زیادی در زندگی او دارد. هومر به‌خصوص شیفتهٔ خوردن دونات و نوشیدن آبجو در میخانهٔ مو است. میخانهٔ مو در اصل خانهٔ دوم هومر است. او از خانه به آنجا پناه می‌برد و با بهترین دوستانش، بارنی، مو، کارل و لنی وقت می‌گذراند. به نظر می‌رسد هومر بیشتر وقتش را در میخانهٔ مو می‌گذراند تا با خانواده‌اش. در واقع هومر در به‌هم‌ریختگی ساختار خانواده‌اش نقشی اساسی ایفا می‌کند. در قسمت هارم فصل اول با عنوان «هیچ فضاحتی مثل خانه نیست»[4] خانواده سیمپسون با یک درمانگر خانواده آشنا می‌شوند که از هر یک از آن‌ها می‌خواهد ریشهٔ ناراحتی خود را به‌تصویر بکشند و مارج، بارت و لیزا همگی هومر را روی برگه می‌کشند؛ در حالی که هومر، با بی‌فکری یک هواپیما می‌کشد.

هومر معمولاً کاری را که می‌خواهد انجام می‌دهد و هر زمان که بخواهد انجام می‌دهد و اصلاً خود را با مسائل اخلاقی یا وجدانی درگیر نمی‌کند و بیشتر اوقات، با اینکه مارج از این رویه بسیار بیزار است، او فرزندانش را تشویق می‌کند که همین

[1] Maggie
[2] Moe, Carl and Lenny, Krusty the clown, Chief Wiggum, and Ralph Wiggum
[3] Homer Jay Simpson
[4] *There's No Disgrace Like Home*

شیوه را ادامه دهند. هومر تقریباً همیشه ساده‌ترین راه را انتخاب می‌کند؛ بنابراین از مشکلات جدی با تقلب یا دروغ می‌گریزد. در قسمت *لیزا را دوست دارم*[1]، هومر را می‌بینیم که مدرکی رسمی به دیوار آویزان کرده است؛ ظاهراً این مدرک پیشتر متعلق به ند فلاندرز، همسایه‌اش بوده است. سپس نام فلاندرز را خط می‌زند و نام خود را می‌نویسد. درست در همان لحظه، لیزا می‌آید تا نظر او را در مورد پذیرش هدیهٔ رالف که دوستش ندارد بپرسد:

لیزا: بابا، آیا درست است که چیزهایی را از افرادی که دوستشان نداریم، بگیریم؟

هومر: مطمئناً، عزیزم... منظورت دزدی است، نه؟

لیزا: خوب، در واقع، این به بدی دزدی نیست، اما وجدانم مرا آزار می‌دهد.

هومر: وجدان؟ لیزا، اجازه نده که آن کوچولوی زورگو به تو بگوید که چه کار کنی!

این گفت‌وگو چیزهای زیادی را هم دربارهٔ رابطهٔ هومر با ند فلاندرز آشکار می‌کند. هومر از همان قسمت اول سریال نفرت خود را نسبت به همسایه‌اش ند فلاندرز بروز می‌دهد. ند فردی مذهبی، مهربان، و خوش‌اخلاق است که در داستان‌های *سیمپسون‌ها: داستان‌های کتاب مقدس* که اقتباس‌هایی از کتاب مقدس است، به عنوان خدا بازنمایی می‌شود. چنین به‌نظر می‌رسد که هومر به دلیل موفقیت ند در شغلش، و همچنین به دلیل رابطه‌اش با خانواده‌اش از ند بیزار است. گاهی اوقات، این رابطه از جانب هومر به رابطه‌ای رقابتی تبدیل می‌شود که منجر به موقعیت‌های خنده‌دار می‌شود.

بارت ۱۰ سال دارد و بزرگ‌ترین فرزند خانوادهٔ سیمپسون است. موهای سیخی دارد و دلقک کلاس است. خواهرش لیزا او را آدمی خنگ و روان‌پزشک او را «تنبلی که به تنبلی افتخار می‌کند» توصیف می‌کنند. شیطنت‌های بارت در مدرسه و خانه، درست از ابتدای فصل اول رقم می‌خورد. او برای کریسمس از بابانوئل می‌خواهد تا برایش خال‌کوبی کند؛ زیرا «باحال است و برای همیشه می‌ماند». توانایی بسیار در نافرمانی از صاحبان قدرت در طرز برخوردهای‌اش وجود دارد که همین نافرمانی است که باعث می‌شود برای نسل جوان دههٔ ۹۰ در ایالات متحده بسیار محبوب باشد:

بارت یک دردسرساز همیشگی بود. او فقط برای کسانی که در تونددای فرهنگی شمال انتاریو گیر کرده بودند جذاب نبود. جوانک‌های موج‌سوار عشق خودشان را به بارت ابراز می‌کردند. این عشق را جوان‌های یهودیِ مذهبی با پوشیدن عرقچین‌هایی با تصویر بارت سیمپسون نشان می‌دادند. پدیدهٔ بارت سیاه‌پوست توجه ویژهٔ رسانه‌ها را به خود جلب کرده بود. در سراسر تابستان و پاییز سال ۱۹۹۰، برادر بارتِ سیاه‌پوست، نماد غیررسمی فرهنگ مردم امریکاییِ آفریقایی‌تبار

[1] *I love Lisa*

بـود. تصویـر بـارت جـزء جدانشـدنی تی‌شـرت‌هایی بـود کـه دسـت‌فروش‌های خیابانـی در سـطح کشـور پخـش می‌کردنـد. بـارت ماننـد مالکـوم ایکـس یـا مایـکل جـردن توصیـف می‌شـد؛ یـا دسـت در دسـت نلسـون مانـدلا پدیـدار می‌شـد و آپارتایـد را محکـوم می‌کـرد؛ یـا سـبک زاغه‌نشـین‌ها را در پیـش می‌گرفـت و در ابرَکـی اعـلام می‌کـرد: **شـماها نمی‌فهمیـد ـ بـه سـیاه‌ها مربـوط اسـت** (ترنـر ۲۰۰۵: ۱۳۲ـ۱۳۱).

بیشـتر نیـروی محرکـهٔ قسـمت‌های نخسـتین سیمپسـون‌ها از شـیطنت‌های بـارت ناشـی می‌شـود. بـارت اغلـب، دوسـتانش، معلـم مدرسـه‌اش، خانـم کراباپـل و مدیـر اسـکینر[1] را دسـت می‌انـدازد و حتـی مـو سیسـلاک[2]، متصـدی بـار وقتـی پـای شـوخی‌های بـارت بـه میـان می‌آیـد، از دسـتش امـان نـدارد. مـو مـدام هـدف مزاحمت‌هـای تلفنـی بـارت اسـت:

بارت: اَل آنجاست؟

مو: [در حال پاسخ‌دادن به تلفن] اَل؟

بارت: بله، اَل. فامیلش هم کُلی است.

مـو: بگـذار ببینـم. [بـا صـدای بلنـد] تمـاس تلفنـی بـا اَل. اَل کُلـی (Al choholic). الکلـی (alchoholic) اینجاسـت؟ [مشـتری‌ها می‌خندنـد] صبـر کـن! گـوش کـن! مـوش ترسـوی احمـق کوچولـو، اگـر روزی بفهمـم تـو کـی هسـتی، می‌کشـمت!

رابطـهٔ بـارت بـا پـدرش معمـولاً دوسـتانه نیسـت. هنگامـی کـه در قسـمت *بـارتِ نابغـه*[3] هومـر او را در اولیـن روزش بـه مدرسـهٔ تیزهوشـان می‌بـرد، بـه او نشـان می‌دهـد کـه چگونـه کـراوات ببنـدد و پیشـانی‌اش را می‌بوسـد. بـارت از ایـن حرکـت نامعمـول پـدرش به‌شـدت گیـج شـده اسـت و می‌گویـد «تـو مـرا بوسـیدی»؟ کـه هومـر پاسـخ می‌دهـد «خـب، ایـرادی نـدارد کـه پـدر پسـرش را ببوسـد»؛ سـپس هومـر بـا ژسـتی حاکـی از تردیـد اضافـه می‌کنـد: «البتـه فکـر کنـم». زمان‌هـای دیگـر، رابطـهٔ آن‌هـا رقابتـی اسـت؛ مثـلاً در قسـمت «سیمپسـون و دلیلـه»[4] پـدر و پسـر در حـال تماشـای تلویزیـون هسـتند و سـعی می‌کننـد بـه سـؤالات مجـری تلویزیـون پاسـخ دهنـد و او بـه بـارت می‌گویـد: «هـی، مـن هنـوز هـم تـو را شکسـت می‌دهـم، پسـر».

اگرچـه لیـزا سیمپسـون ۸ سـال دارد؛ امـا عمـلاً فهیم‌تریـن و عاقل‌تریـن عضـو خانـواده اسـت کـه قضاوتـش مطمئنـاً از همـه صحیح‌تـر اسـت. او خیلـی باهـوش و درس‌خـوان اسـت و در یخچـال خانـواده بـا نمره‌هـای درخشـان او تزئیـن شـده اسـت. لیـزا اغلـب نظـرات خـود را در مـورد مسـائل اجتماعـی، زیسـت‌محیطی و سیاسـی بیـان می‌کنـد کـه معمـولاً بسـیار فراتـر از درک مخاطبانـش اسـت؛ بـه عنـوان مثـال در قسـمت *لیـزا روی یـخ*[5]،

[1] Ms. Krabappel, Principal Skinner
[2] Moe Szyslak
[3] *Bart the Genius*
[4] *Simpson and Delilah*
[5] *Lisa on Ice*

او بـا مربـی باشـگاه در مـورد شکسـتش در ورزش بحـث می‌کنـد:

مربـی ورزش: چـی بـه تـو بگـم، سیمپسـون! اگـر بـه یکـی از آن تیم‌هـای کوچـک خـارج از مدرسـه ملحـق شـوی، نمـره‌ات را می‌دهـم.

لیـزا: منظورتـان همـان لیگ‌هایـی اسـت کـه والدیـن در آن‌هـا بچه‌هایشـان را بـه رقابتـی شـرورانه سـوق می‌دهنـد تـا رؤیاهـای شکسـت‌خوردهٔ خودشـان را جبـران کننـد؟

مربـی ورزش: ببیـن، مـن حوصلـهٔ ایـن حرف‌هـا را نـدارم. مـن امـروز صبـح از سـوت مـورد علاقـه‌ام اسـتفاده کـردم.

لیـزا معمـولاً دانـش عمیـق خـود را از روان‌شناسـی، فلسـفه و خـرد نشـان می‌دهـد؛ درحالی‌کـه طـرف گفتگـو نمی‌توانـد پابه‌پـای او بحـث را ادامـه دهـد. نمونـهٔ دیگـر قسـمت «کلیـپ دیگـری از سیمپسون‌ها»[1]سـت کـه بـه مـادرش می‌گویـد: «مامـان، داسـتان‌های عاشـقانه مـرده اسـت. هالمـارک و دیزنـی خصمانـه تصاحبشـان کردنـد، یکدستشـان کردنـد و تکه‌تکـه فروختنـد». نظـر ترنـر دربـارهٔ خـرد لیـزا جالـب توجـه اسـت: «[...] امـا از نظـر عقـل، او دختـری هشت‌سـاله نیسـت. او در واقـع صـدای روشـنفکرانی اسـت کـه زیـادی تحصیـل کرده‌انـد، بسـیاری از آن‌هـا فارغ‌التحصیـل هـاروارد و تقریبـاً همـهٔ آن‌هـا روشـنفکرانی در خفـا هسـتند کـه فیلم‌نامه‌هـای سیمپسـون‌ها را می‌نویسـند» (۲۰۰۵: ۲۰۹).

مـارج تنهـا قدرتـی اسـت کـه ایـن خانـواده را در کنـار هـم نگـه مـی‌دارد. او تنهـا فـرد خانـواده اسـت کـه بـه همـه توجـه می‌کنـد، حمایـت می‌کنـد و پـرورش می‌دهـد؛ امـا کسـی تلاش‌هـای‌اش را ارج نمی‌نهـد. در مـادر، همسـر و خانه‌داربـودن، گاهـی از مـادران کمـدی کلیشـه‌ای پیشـی می‌گیـرد. مـارج سـخت می‌کوشـد تـا ارزش‌هـای سـنتی خانـوادهٔ هسـته‌ای در دهه‌هـای ۵۰ و ۶۰ را زنـده نگـه دارد و بیشـتر اوقـات، نسـبت بـه رفتارهـا و عادت‌هـای گاهـی تحمل‌ناپذیـر هومـر، ماننـد نوشـیدن الـکل رفتـاری منفعلانـه دارد؛ امـا در بعضـی مـوارد او دیگـر نمی‌توانـد نقـش خیالـی مـادران در سـریال‌های کمـدی را ادامـه دهـد- دسـت‌کم در جامعـه‌ای ماننـد اسـپرینگفیلد کـه از نظـر اجتماعـی رو بـه زوال اسـت؛ گاهـی اوقـات او عصبانـی می‌شـود و کوتـاه نمی‌آیـد و موجـب می‌شـود هومـر از کارهـای خـود پشـیمان شـود. «هومـر بـه تنهایـی»[2] ازجملـه قسـمت‌هایی اسـت کـه مـارج بـرای مدتـی خانـواده‌اش را تـرک می‌کنـد؛ هرچنـد، در پایـان چنیـن قسـمت‌هایی، او بـه نقـش قدیمـی- و در واقـع تنهـا نقـش- خـود بـه عنـوان همسـر و مـادر بـاز می‌گـردد و بـاز بـه همـان کسـی تبدیـل می‌شـود کـه بایـد دسـتورات را بپذیـرد و کارهـای خانـه را انجـام دهـد؛ بنابرایـن، مـارج- اگرچـه «نمـاد اخلاقیـات "مانـدگار" برنامـه» (ترنـر ۲۰۰۵: ۲۵۲) توصیـف می‌شـود- بـه ابـزاری بـرای انتقـاد از اخلاقیـات و سـنت‌های غالـب امریکایـی نیـز تبدیـل می‌شـود. قسـمت *اتوبوسـی بـه‌نـام مـارج*[3](۳)، نمونـه‌ای اسـت کـه مَـارج را هـم فرزنـدان و

[1] *Another Simpsons Clip Show*
[2] *Homer Alone*
[3] *A Streetcar Named Marge*

هم شوهرش نادیده می‌گیرند. او تصمیم می‌گیرد در نمایش موزیکال محلی شرکت کند تا در برنامهٔ مراقبت روزانه‌اش از مگی، تغییری ایجاد کند. مارج از سهل‌انگاری و بی‌مسئولیتی هومر و تلاشش برای منصرف‌کردن او از بازیگری تئاتر عمیقاً آزرده‌خاطر می‌شود. اگرچه تنهایی و کشمکش‌های روزانهٔ مارج با زندگی زناشویی‌اش در چنین اپیزودهایی به نمایش گذاشته می‌شود؛ اما روند وقایع تقریباً همیشه با نکته‌ای مثبت به پایان می‌رسد و مارج در رابطه با ازدواجش اقدامی جدی نمی‌کند. در پایان اجرا، هومر با استنلی، شخصیت خشنی که نقش شوهر مارج را در نمایش موزیکال بازی می‌کند، هم‌ذات‌پنداری می‌کند، احساس وحشتناکی دارد و می‌داند که در شیوهٔ رفتارش با مارج اشتباه کرده است. او از او عذرخواهی می‌کند و عملاً همه چیز به همان نقطهٔ نخست برمی‌گردد.

مو سیسلاک دوست هومر و صاحب میخانهٔ مو است. از ویژگی‌های بارز او تندخویی و رابطهٔ بدش با مردم، به‌ویژه زنان است. مو اغلب تنهاست و زمانی که قلبش شکسته می‌شود به خودکشی فکر می‌کند. علاقهٔ پنهانی او به مارج شرم‌آورترین لحظات زندگی‌اش را پیش می‌آورد. در برخی از موقعیت‌ها، عشق پنهان خود را به مارج نادانسته بروز می‌دهد و این معمولاً زمانی است که رابطهٔ هومر و مارج به‌خوبی پیش نمی‌رود. با در نظر گرفتن بازی مو در نقش کلودیوس در قسمت اقتباسی هملت در *داستان‌هایی از حوزهٔ عمومی*، علاقهٔ پنهان او به مارج جایگاهی ویژه می‌یابد. در قسمت «رازهای یک ازدواج موفق»[1]، وقتی مارج، هومر را از خانه بیرون می‌اندازد، مو با عجله، درحالی‌که کت و شلوار پوشیده است و چند شاخه گل در دست دارد، به خانهٔ سیمپسون‌ها می‌رود تا عشق خود را به مارج ابراز کند. وقتی مارج در را باز می‌کند، مو می‌گوید: «اوه، سلام مارج، شنیدم تو و هومر جدا شدید؛ بنابراین قصد خود را برای نقل مکان به قلمروِ او اعلام می‌کنم» و سپس می‌افزاید: «مم، خانهٔ تمیز... ، بدون هیچ پشه و مگسی... ، من می‌توانستم در این خانه احساس خوشبختی کنم». عشق او نمودی تکرارشونده دارد؛ مانند قسمت *انتقام خوراکی است که بهتر است سه‌بار سرو شود* ، که سه‌گانه‌ای دیگر است با عنوان *مامان در میخانه*[2] (۴).

نقش پولونیوس و لائرتس[3] را به ترتیب رئیس ویگوم و رالف ویگوم[4] بازی می‌کنند. رئیس ویگوم رئیس پلیس اسپرینگفیلد است. حماقت ویگوم طنزآفرین است و از او رئیسی بی‌کفایت می‌سازد. رالف ویگوم، پسری ۸ ساله و همکلاسی لیزا، پسر اوست که احتمالاً حماقت و نادانی خود را از پدرش به ارث برده است. رئیس ویگوم و پسرش، رالف، معمولاً رابطه‌ای حمایتی و محبت‌آمیز با یکدیگر دارند.

[1] Secrets of a Successful Marriage
[2] Mommie beerest
[3] Polonius and Laertes
[4] Chief Wiggum and Ralph Wiggum

رالف پسری مهربان است، اما معمولاً حرف‌های خنده‌داری از دهانش درمی‌رود که حکایت از نادانی یا ساده‌لوحی او دارد. دیالوگ‌های رالف معمولاً عجیب و غریب، گیج‌کننده یا برای گرفتن خندهٔ سریع از مخاطب هستند؛ برای نمونه، در «لیزا را دوست دارم»، او عاشق لیزا می‌شود و وقتی بسیار فکر می‌کند تا چیزی برای گفتن به لیزا پیدا کند، می‌گوید: «دکتر به من گفت اگر انگشتم را این تو نکنم این‌قدر دماغم خون نمی‌آید». رالف یکی از محبوب‌ترین شخصیت‌های سریال است.

لنی و کارل[1] که نقش‌های گیلدن/ لنی و روزن/ کارل[2] را بازی می‌کنند، بهترین دوستان هومر و همراه با بارنی[3] و هومر از مهمانان همیشگی میخانهٔ مو هستند. آن‌ها در نیروگاه هسته‌ای اسپرینگفیلد، همکاران هومر نیز هستند. این دو شخصیت تکرارشونده به‌ندرت جدا از هم دیده می‌شوند و در چندین قسمت، اشاراتی بر ماهیت رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر می‌شود.

بارت دانمارکی، هملت اسپرینگفیلدی

لیندا هاچن نقیضه‌گویی (parody) را «فرایند الگوسازی ساختارمند و یکپارچه برای بازنگری، اجرای دوباره، وارونه‌سازی و "فرامتن‌سازی" آثار هنری قبلی» تعریف می‌کند (۲۰۰۰: ۱۱). تعریف هاچن از نقیضه‌گویی، به‌ویژه در مورد انیمیشن سیمپسون‌ها که اقتباسی هجوآمیز تلقی می‌شود، هم‌خوانی دارد. هاچن نقیضه‌گویی را زیرمجموعهٔ کنایه‌آلود اقتباس (۲۰۱۳: ۱۷۰) تعریف می‌کند. او در جایی دیگر نقیضه‌گویی را «تکرار»ی می‌داند که با فاصلهٔ انتقادیِ کنایی همراه است و به جای شباهت، تفاوت را برجسته می‌کند (۲۰۰۰: ۶). از این منظر، نقیضه‌گویی با اقتباس پیوندی نزدیک دارد. در واقع فاصله‌گیری انتقادی که نقیضه‌گویی قانوناً مجاز است در مخاطب ایجاد کند، در برنامه‌ای همچون سیمپسون‌ها که نقیضه‌گویی را برای تمام مقاصد مختلفش به کار می‌گیرد، نقشی عمده ایفا می‌کند. از منظر اقتباس، قسمت «داداش، شاعری کن!» لایه‌های پیچیده‌ای از معنا و روابط بینامتنی ارائه می‌کند و برای معنازایی به دو متن موازی وابسته است.

این قسمت با دریافت اخطاریه‌ای از کتابخانه برای هومر شروع می‌شود که به او اطلاع می‌دهد کتابی تمدیدنشده دارد. معلوم می‌شود هومر هنگام تولد بارت کتابی را با عنوان *داستان‌های کلاسیک برای کودکان*[4] به امانت گرفته است تا «هر روز برای او بخواند». وقتی لیزا از پدر می‌خواهد کتاب را برایشان بخواند، او با *ادیسهٔ هومر*[5] شروع می‌کند؛ سپس داستان «ژان دارک» را می‌خواند و با هملت شکسپیر نقالی‌اش را به پایان می‌رساند. با خواندن چند کلمهٔ اول، بیننده وارد دنیای تخیلی

[1] Lenny and Carl
[2] Guilden/Lenny and Rosen/Carl
[3] Barney
[4] Classics for Children
[5] Homer's Odessey

داستان می‌شود تا شخصیت‌های برنامه را به شکل طنزآمیزی در نقش شخصیت‌های داستان‌هایی که خوانده می‌شوند، ببینند. آنچه در این قسمت‌ها طنزآفرینی می‌کند، ناهم‌خوانی شخصیت‌های داستان‌های کلاسیک با شخصیت‌های اسپرینگفیلدی است: اودیسه که مانند هومر سیمپسون رفتار می‌کند، یا برعکس، هومری که مانند اودیسه رفتار می‌کند. مارج در نقش پنه لوپه، بارت در نقش *هملت* ، هومر در نقش شبح و مو در نقش کلودیوس نیز با شخصیت‌های کلاسیک ناهمگن هستند. شخصیت‌های هر یک از اقتباس‌ها خود نقیضه‌ای از شخصیت‌های داستان‌های «مبدأ» هستند که هومر برای خانواده‌اش می‌خواند.

شخصیت‌های اسپرینگفیلدی عمدتاً نقش شخصیت‌هایی را به خود می‌گیرند که اساساً با شخصیت‌های معمول خودشان در سریال تناقض دارند؛ برای مثال، با توجه به رابطهٔ نفرت‌بار طولانی‌مدت هومر با ند فلاندرز و با در نظر داشتن دغل‌کاری‌های هومر در مقابل ندِ خوش‌طینت، می‌توان گفت این دو کاملاً با نقش خود به عنوان ادیسه و پادشاه تروا در *ادیسهٔ هومر* مطابقت دارند. پتی و سلما[1] در نقش افسونگران[2] در تلاش برای نابودی ادیسه، گزینه‌هایی عالی هستند؛ زیرا وقتی ادیسه و خدمه (تعجبی ندارد که نقش خدمه را دوستان مست هومر در میخانهٔ مو ایفا می‌کنند) آهنگ آن‌ها را می‌شنوند، به سمت جزیره کشیده می‌شوند؛ اما وقتی ظاهر وحشتناک آن‌ها را می‌بینند از ترس فرار می‌کنند. به همین ترتیب، مارج به‌خوبی در نقش پنه‌لوپه جا می‌افتد و این هم‌خوانی با نقش، وقتی بیشتر معلوم می‌شود که از هومر/ اودیسه می‌خواهد تا «داستان‌های ماجراجویانه‌اش را بعد از اینکه سرنوشت او را به ایتاکا کشاند برایش تعریف کند؛» و هومر پاسخ می‌دهد «این‌قدر نفس مرا نگیر. به میخانهٔ مو می‌روم». با این حال، در قسمت دوم داستان، «بچهٔ پرشور در شهر»[3]، که در آن شخصیت‌پردازی بر لیزا در نقش ژان تمرکز دارد، نقیضه‌ای دوسویه از شخصیت‌های ژان و لیزا است؛ درحالی‌که بارت عموماً این‌گونه نشان داده می‌شود که به خدا اعتقاد دارد (مثلاً در قسمت *بارت رفوزه می‌شود*[4])، لیزا قویاً بی‌دین است، یا همان‌طور که گاهی به نظر می‌رسد بودایی است. لیزا در این قسمت، نقش قدیسی مسیحی را بازی می‌کند. دو شخصیت درهم‌آمیخته در اینجا (لیزا/ ژان) اثر هجوآمیز یکسانی بر یکدیگر دارند. دینداری ژان قرار است لیزا را به سخره بگیرد؛ به همان اندازه که وضعیت لیزا به عنوان فردی بی‌ایمان، مقدس‌بودن ژان را هجو می‌کند. این قسمت اساساً قسمتی است که مسیحیت را هجو می‌کند و دلالت‌های بیشتری برای بینندگان بزرگ‌سال دارد تا برای افراد جوان.

این نمونه‌ها نشان می‌دهند که چگونه تلفیق شخصیت‌های اسپرینگفیلدی و شخصیت‌های کلاسیک به نقیضه‌نویسی داستان‌های کلاسیک کمک می‌کند. این

[1] Patty and Selma
[2] the Sirens
[3] *Hot Child in the City*
[4] *Bart Gets an "F"*

استهزا و دهن‌کجی به داستان‌های کلاسیک، به مثابهٔ پدیده‌هایی اساساً فخیم و فاخر است که سیمپسون‌ها را به نماد فرهنگ عامه تبدیل می‌کند؛ فرهنگ عامه‌ای که بر آن است سلسله‌مراتب را به هم بریزد و از نو بچیند. این قسمت، از نقیضه‌گویی برای ایجاد فاصلهٔ انتقادی استفاده می‌کند، که هدف آن در ادامه بررسی می‌شود. با توجه به اینکه شخصیت‌های تقلیدشده در هملت شکسپیر و شخصیت‌های اسپرینگفیلدی که نقش آن‌ها را ایفا می‌کنند، اهمیتی هم‌سنگ دارند، نام شخصیتی معین به هویتی دوگانه اشاره دارد که بر هر دو شخصیت دلالت دارد؛ بنابراین، یک نام واحد، شخصیت را در بافت اصلی آن نشان می‌دهد: یا از سیمپسون‌ها یا از هملت. هدف بخش بعدی بررسی این اقتباس از نظر معانی مجازی آن است. این معانی مجازی، هم مناسب‌سازی انیمیشن برای مخاطب بزرگ‌سال را تسهیل می‌کنند و هم باعث درهم‌آمیختگی «فرهنگ فاخر» و «فرهنگ عامه» می‌شوند.

«داداش، شاعری کن!» اقتباسی است حدوداً شش دقیقه‌ای که در دل قسمتی ۲۲ دقیقه‌ای جای گرفته است. این اقتباس از چهار بخش تشکیل شده است که به دلیل محدودیت‌های زمانیِ ژانر سریال کمدی، داستان را به سریع‌ترین شکل ممکن به پایان می‌رساند. جنبه‌های مختلف نقیضه‌گویی را که این اقتباس از آن بهره می‌جوید، به ترتیب ذکر می‌کنیم.

گفت‌وگوها در روایت اصلی- چه قبل و چه بعد از اقتباس- با متن اقتباس‌شده شدیداً مرتبط است. وقتی هومر، عنوان داستان، هملت شکسپیر را می‌خواند، بارت مطمئن نیست که این داستان بتواند داستان خوبی باشد. گفت‌وگوی بارت و لیزا در روایت اصلی پس از اعتراض بارت به قابلیت‌های سرگرم‌کنندهٔ داستان، جنبه‌ای از نقیضه‌گویی را آشکار می‌کند که در ادامه می‌آید:

> هومر: داستان بعدی ما هملت اثر ویلیام شکسپیر است.
>
> بارت: بابا، این داستان‌های قدیمی نمی‌توانند با اَبَرنویسندگان مدرن ما برابری کنند- استیون بوچکو[1] می‌تواند شکسپیر را له کند.
>
> لیزا: ببین، این داستان جالب‌تر از چیزی است که فکر می‌کنی: ماجرا با کشته‌شدن پدر هملت شروع می‌شود.
>
> بارت: چه باحال، هملت با مامانش ازدواج می‌کند؟

این دیالوگ نشان می‌دهد نقیضه‌گویی از یک سو شکسپیر و نمایشنامه‌اش را از جایگاهی فاخر به زیر می‌کشاند، و از سوی دیگر جانی تازه به آن‌ها می‌بخشد و مجالی فراهم می‌آورد تا هملت به شکلی دیگر دیده شود یا همان‌طور که هاچن می‌گوید: آمیختگی ستایش و سرزنش باعث می‌شود نقیضه پیش‌متن را دوباره ارزیابی کند و فرایند سازگارشدنش را با هوا و فضایی نو به تصویر کشد (۲۰۰۰:

[1] Stephen Bochco

۲)؛ بنابراین، باید توجه داشت که نقیضه‌گویی در سطوح مختلف در این اقتباس رخ می‌دهد- هم ریشخند می‌کند و هم فاصله‌ای انتقادی در رابطه با شکسپیر، هملت و قراردادهای نمایشی ایجاد می‌کند.

این اقتباس که در فضایی قرون‌وسطایی رخ می‌دهد، با ورود هومر/ روح به اتاق بارت/ هملت شروع می‌شود و صدایی شبح‌گونه او را فرامی‌خواند: «هملت، انتقام من را بگیر». در اینجا، نکتهٔ جالب برای بیننده این است که می‌بینند هملت و روح چقدر به همتای سیمپسونی خود شباهت دارند و این همان جایی است که دو متن برای ساختن متنی جدید به هم می‌رسند؛ برای مثال، وقتی هومر/ روح به پسرش می‌گوید «از سرزمین مردگان برگشته‌ام»، بارت/ هملت می‌گوید: «به نظر می‌رسد از کافه برگشته‌ای». و روح چه می‌کند؟ می‌کوشد هملت را خفه کند؛ کاری که هومر از سال ۱۹۸۹ و از زمان شروع برنامه با بارت انجام می‌داده است؛ بنابراین، شخصیت‌های شکسپیری از دو وجه هجو می‌شوند: یکی، قرارگرفتن آن‌ها در کنار اسپرینگفیلدی‌ها و دوم، استفادهٔ آن‌ها از زبانی که بین لحنی کهن و سبک زبان معمول اسپرینگفیلدی‌ها در نوسان است. در واقع، استفادهٔ شخصیت‌ها از زبان غیررسمی، خودمانی- گاهی اوقات عامیانه- شیوه‌ای است که نقیضه‌گویی برای تاختن به زبان متکلف شکسپیر به کار می‌گیرد.

هومر/ شبح سپس با عصبانیت و اغراق همیشگیِ هومر شرح می‌دهد که چگونه عمو کلودیوس/ مو او را کشته است و در نهایت می‌گوید: «تا بتواند با مادرت ازدواج کند و پادشاه شود». پاسخ بارت به این موضوع منجر به اولین تمسخر شدید نمایشنامهٔ شکسپیر می‌شود: او با پوزخند می‌گوید: «بعله، عجب آخرهفته‌ای بود». این اظهار نظر بخش زیادی از داستان تراژیک هملت، و مالیخولیایی را که فضای نمایشنامهٔ شکسپیر به آن مبتلاست، کمرنگ می‌کند. به دیگر سخن، نقیضه‌گویی پیرنگ نمایشنامه را با متزلزل‌کردن اقتدار و ژرفای تراژیکش به سخره می‌گیرد.

سپس داستان به پردهٔ سوم، صحنهٔ دو می‌پرد؛ زمانی‌که نمایش‌درنمایش قرار است اتفاق بیفتد که در نسخهٔ سیمپسون‌ها به اجرای استندآپ با بازی کروستی دلقک و بازیگرانش تبدیل می‌شود؛ کسانی که همگی در برنامهٔ تلویزیونی مورد علاقهٔ بارت حضور دارند. در اینجا، باز هم نقیضه‌گویی با به‌کارگیری زبان عامیانه، تمسخر پیرنگ و کاریکاتورسازی شخصیت‌های شکسپیر پدیدار می‌شود و فاصله‌ای انتقادی خلق می‌کند که روابط زناشویی را هدف می‌گیرد. گفت‌وگوهای مارج/ گرترود و مو/ کلودیوس و بعدتر بین مو/ کلودیوس و بارت/ هملت که هنگام اجرای استندآپ کروستی شکل می‌گیرد، همه را جمع‌بندی می‌کند. وقتی به شوخی‌های کروستی می‌خندند، مارج/ گرترود به شوهرش می‌گوید:

> مارج/ گرترود: من عاشق این شوخی‌ها هستم. این شوخی‌ها دقیقاً همان چیزی هستند که برای فراموش‌کردن شوهر اولم لازم دارم.

مـو/ کلودیـوس: آره، مـن واقعـاً دلـم بـرای پیرمـرد تنـگ شـده اسـت. تنهـا کاری کـه می‌توانسـتم انجـام دهـم ایـن بـود کـه خلعـت او را بپوشـم و هـر شـب در خدمـت همسـرش باشـم. (او متوجـه چهـرهٔ خشـمگین بـارت/ هملـت می‌شـود) چطـوری بچـه؟ از دیدنـت خوشـحالم.

مـو همتـای بسـیار پیچیـدهٔ کلودیـوس اسـت و دانسـتن پیشـینهٔ او بـا مـارج بـه طنـز داسـتان می‌افزایـد. اگـر بدانیـم تمـام تلاش‌هـای قبلـی مـو بـرای ربـودن مـارج از هومـر شکسـت خـورده اسـت، جفت‌شـدنش بـا مـارج در ایـن اقتبـاس خنده‌دارتـر می‌شـود. درسـت چنـد لحظـه پـس از گفت‌وگـوی قبلـی، کروسـتی اعـلام می‌کنـد اجراهـای بعـدی آن‌هـا «قـرار اسـت مخاطبـان را وادارد رازهـای پنهـان را فـاش کننـد» و بدیـن ترتیـب، گفت‌وگـوی جالب‌توجـه دیگـری رخ می‌دهـد:

بارت/هملـت: آهـا! تصـور می‌کنـم ایـن نمایشـنامه دامـی اسـت کـه در آن وجـدان پادشـاه را اسـیر خواهـم کـرد.

مو/کلودیوس: وجدان من را اسیر کنی؟ چی؟

بارت/هملت: تو قرار نیست حرف‌هایم را بشنوی. این یک تک‌گویی[1] است.

مو/کلودیـوس: باشـد، خـب، مـن هـم تک‌گویـی می‌کنـم. خطـاب بـه خـود: آن بچـه را بکـش.

ایـن گفت‌وگـو بـرای هجـو قراردادهـای سـبکی در تئاترهـای عصـر الیزابـت بـه‌کار گرفتـه شـده، در تئاتـر مـدرن تک‌سـخن‌گویی و باخودگویـی دیگـر کاربـرد چندانـی نـدارد. بـا توجـه بـه ایـن واقعیـت کـه طرفـداران شکسـپیر غالبـاً طالـب آن هسـتند کـه تک‌خوانی‌هـای هملـت در اقتباس‌هـای نمایشـنامه صادقانـه بازآفرینـی شـوند، ایـن قسـمت بـا شـیوه‌ای کـه مطـرح شـد، اساسـاً هجـو تک‌سـخن‌گویی تلقـی می‌شـود. در اینجـا، ریشـخندِ حاصـل از نقیضـه در بیننـده فاصلـه‌ای انتقـادی ایجـاد می‌کنـد؛ ایـن ریشـخند تک‌گویـی را بـه عنـوان بخـش اساسـی هملـت کـه از دیربـاز از بهتریـن و درخشـان‌ترین بخش‌هـای نمایشـنامه قلمـداد می‌شـده اسـت، ریشـخند می‌کنـد و در سـطحی گسـترده‌تر، فاصله‌گیـری انتقـادی کـه حاصـل ایـن ریشـخند اسـت، بـرای اسطوره‌شـکنی/ زدایـی از شـعر و شـاعر در خدمـت اقتبـاس قـرار می‌گیـرد. ایـن اقتبـاس، هجـو پیرنـگ نمایشـنامه را در دو صحنـهٔ بعـدی کـه سلسـله‌مرگ‌های غیرمنطقـی را بـا اغـراق بسـیار نشـان می‌دهنـد، ادامـه می‌دهـد. اقتباسـی این‌چُنیـن، صراحتـاً گفتمان‌هـای اخلاقـی، ژرفـای شـخصیت‌ها، خـط داسـتانی، روابـط علـت و معلولـی و حتـی درگیـری درونـی هملـت را نادیـده می‌گیـرد. اولیـن نمونـه از ایـن مرگ‌هـای غیرمنطقـی زمانـی اتفـاق می‌افتـد کـه بـارت/ هملـت از عمـل پلیـد مـو/ کلودیـوس مطلـع می‌شـود، او می‌گویـد: «بابـا، درسـت اسـت، عمـو کلودیـوس تـو را بـه قتـل رسـاند». لیـزا/ افلیـا پـس از شـنیدن ایـن حـرف، بـا گفتـن «اوه! چـه عالـی! حـالا هملـت

[1] Soliloquy

دیوانه‌وار رفتار می‌کند. البته هیچ‌کس از اوفلیا دیوانه‌تر نیست» اولین دیالوگ خود را می‌گوید. سپس رقص دیوانه‌واری را روی میز شروع می‌کند و آهنگی دیوانه‌وار می‌خواند: «هی نانی نانی با هو و ها...»[1][2] و خود را از پنجره در خندق می‌اندازد.

تردید بارت/ هملت برای کشتن مو/ کلودیوس، به‌ویژه زمانی به تمسخر گرفته می‌شود که او با عجله به اتاق مادرش می‌رود و شمشیر خود را برای کشتن پادشاه بالا می‌برد. او مادرش را در اتاق تنها می‌بیند. مارج می‌گوید: «هملت! دربارهٔ دویدن با شمشیر به تو چه گفته بودم»؟ وقتی هملت می‌بیند چیزی پشت پرده تکان می‌خورد، درنگ نمی‌کند تا بفهمد آیا او کلودیوس است یا نه. او مدعی است که «تنها یک راه برای فهمیدن وجود دارد» و به طرز وحشیانه‌ای به میان پرده خنجر فرو می‌کند و ویگوم/ پولونیوس را می‌کشد. در این صحنه، نقش مادرانهٔ مارج که نگران درست رفتارکردن بارتِ ده ساله است و باید و نبایدهای والدانه را در صحنهٔ قتل خاطرنشان می‌کند، پررنگ می‌شود و بدین ترتیب هملت و انتقام کذایی‌اش و تراژدی‌اش در سایهٔ والدگری مارج به شمشیربازی کودکانه تقلیل می‌یابد. بارت/ هملت اکنون فقط کُنش است، بدون تفکر، تردید، یا کشمکش با خود؛ درست مانند بارت سیمپسون. مانند هملت، پولونیوس نیز با تضعیف دلیل واقعی پنهان‌شدنش در پشت پرده و با بر زبان‌راندن جمله‌ای خنده‌دار، به قتل‌رسیدن پولونیوس را ریشخند می‌کند. وقتی بارت/ هملت از او می‌پرسد چرا پنهان شده است، او می‌گوید: «من پشت پرده‌ها پنهان می‌شوم، زیرا می‌ترسم خنجر بخورم».

صحنهٔ پایانی، داستان را با سکانسی از شش مرگ در کمتر از یک دقیقه به پایان می‌رساند. مو/ کلودیوس برای اطمینان از مرگ بارت/ هملت حتی اگر رالف/ لائرتس نتواند او را بکشد، «مقداری سم روی غذا، روی پرده‌ها و حتی روی روزن/ کارل و گیلدن/ لنی» می‌ریزد. روزن/ کارل و گیلدن/ لنی فقط با زدن دست‌هایشان به هم- در نتیجهٔ مسموم‌کردن یکدیگر- می‌میرند؛ سپس رالف/ لائرتس از خنجر خود استفاده می‌کند و خودش را می‌کشد- (انگار چنین مرگی کاملاً طبیعی و بدیهی است)- و سپس لحظه‌ای فرا می‌رسد که بارت/ هملت بالاخره می‌تواند انتقامش را بگیرد. او به مو/ کلودیوس که مرگ نمایشی‌اش پس از فریادزدن «مرا به عنوان آورندهٔ صلح به خاطر بسپار» فرا می‌رسد، چاقو می‌زند و درست زمانی که بارت/ هملت «برای جشن‌گرفتن زندگی» برمی‌گردد، در گودال خون می‌لغزد و می‌میرد. مارج/ گرترود که به همهٔ اجساد اطرافش نگاه می‌کند و از فکر نظافتِ این صحنهٔ آشفته مستأصل می‌شود، گرزی آهنی برمی‌دارد و بر سر خود می‌کوبد و کشته می‌شود. وقتی هومر خواندن داستان را تمام می‌کند، لیزا می‌گوید: «و این بهترین چیزی است که تا به حال نوشته شده است» و بارت پاسخ می‌دهد: «برو بابا! باورم نمی‌شود نمایشنامه‌ای که در آن همهٔ شخصیت‌ها کشته می‌شوند، تا این حد خسته‌کننده باشد». اظهار نظر لیزای روشنفکر در برابر اظهارنظر بارت، تضاد فرهنگ

[1] "Hey nonny nonny with a hew and a haw…"

نخبه‌گرا/ ادبیات فاخر و فرهنگ عامه/ ذائقهٔ عوام را نشان می‌دهد.

تحلیل «داداش، شاعری کن!» از منظر لیندا هاچن

هاچن اقتباس را از زوایای مختلفی مورد بررسی قرار می‌دهد. او یک اثر اقتباسی را با سؤالاتی همچون «چه چیزی اقتباس شده است؟ اقتباس‌کننده کیست؟ اقتباس‌کننده چرا و چگونه اثر اقتباسی را به وجود آورده است؟ اثر کجا و در چه زمانی رخ می‌دهد؟» بررسی می‌کند. چرایی اقتباس *هملت* توسط نویسندگان و سازندگان انیمیشن محبوب *سیمپسون‌ها*، پیشتر به تفصیل بررسی شد؛ بنابراین در این قسمت به بررسی سؤالات دیگر پرداخته می‌شود.

هاچن «قالب» اثر اقتباسی را در قسمت «چگونگی اقتباس» بررسی می‌کند. بحث در مورد قسمت «داداش، شاعری کن!» از لحاظ قالب کمی پیچیده است. دلیل این پیچیدگی به رسانهٔ خود سریال سیمپسون‌ها ارتباط دارد. سیمپسون‌ها به‌راحتی به مرزبندی‌های رسانه یا ژانر خود تن نمی‌دهد. سیمپسون‌ها به عنوان سریال کمدی خانوادگی از پیشینیان خود پیروی نمی‌کند و ژانر و ایدئولوژی‌های وابسته به آن را هجو می‌کند. افزون بر این، آشکارا مواضع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی می‌گیرد؛ درحالی‌که معمولاً این ژانر، یعنی سریال کمدی خانوادگی، چنین موضع‌گیری‌ای ندارد.

براندازی اقتدار که تقریباً در تمام قسمت‌های سریال بازنمایی می‌شود و بسیاری از جنبه‌های زندگی امریکایی را هدف قرار می‌دهد، دلیل محبوبیت زیاد این سریال است. ترنر معتقد است امریکایی‌های دههٔ ۹۰ «تشنهٔ براندازی» بودند؛ از این‌رو، برنامه‌ای را خوش می‌داشتند که عطش آن‌ها را برای سرپیچی از اقتدار سیراب می‌کرد (۲۰۰۵: ۱۳۱). این تمرکززدایی از اقتدار و قوانینی که می‌کوشد نمایش را تعریف کند، در تمام قسمت‌های آن، از جمله «داداش، شاعری کن!» و بخشی از *داستان‌هایی از حوزهٔ عمومی* منعکس شده است. قراردادن شاهکار شکسپیر در بافت اسپرینگفیلد و مهم‌تر از آن، انتخاب بارت بازیگوش در نقش هملت، کار خود را در براندازی اقتدار فرهنگی شکسپیر و سنت‌های نمایشی دوران الیزابت به‌خوبی انجام می‌دهد؛ البته این بدان معنا نیست که اگر مخاطب هملت شکسپیر را نخوانده باشد، از این قسمت لذت نمی‌برد.

نتیجه

در این مقاله نحوهٔ اقتباس هملت در برنامهٔ تلویزیونی پرمخاطب سیمپسون‌ها بررسی شد. ویژگی مهم و منحصربه‌فرد این اقتباس، تکیه دادنش بر دو متن به طور هم‌زمان است؛ متن‌هایی که دست‌به‌دست هم می‌دهند تا اقتباس تحقق یابد. افزون بر هملت شکسپیر، پیشینهٔ شخصیت‌های اسپرینگفیلدی در این اقتباس، رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر و میراث ایدئولوژیک قسمت‌های پیشین نمایش نیز خود به عنوان پیش‌متن مطرح شد. در فهم اقتباس، بدون آگاهی از پیش‌متن‌ها و بینامتن‌ها-

اگرچه لذت‌بردن هنوز میسر است ـ لذتی تمام‌عیار امکان‌پذیر نیست. همچنین، بدون چنین آگاهی‌ای، فهم پیام اصلی اقتباس که شکسپیر نخبه‌پسند را به دنیای فرهنگ عامه‌پسند می‌آورد، ناممکن می‌نماید.

این اقتباس با استفاده از نقیضه‌گویی، پیرنگ هملت، زبان کهن و شخصیت‌ها، مفاهیم برآمده از جایگاه فاخر تراژدی‌های شکسپیر را به سخره می‌گیرد. نقیضه‌گویی به منظور ایجاد فاصلهٔ انتقادی در بینندگان برای ارزیابی و تفسیر دوبارهٔ نمایشنامه و به طور کلی شکسپیر استفاده می‌شود. این اقتباس استفاده از نقیضه‌گویی را در سطحی حفظ کرده است که نه تنها از بی‌احترامی به شاعر جلوگیری کند؛ بلکه به او به عنوان «بهترین چیزی که تا کنون نوشته شده» ادای احترام کند.

با توجه به اینکه اقتباس شکسپیر به خودی خود چالش‌برانگیز است، اقتباس بینارسانه‌ای با چالش دیگری نیز مواجه است: اقتباس در رسانه‌هایی که در قیاس با آثار ادبی فخیم و فاخر، اساساً **مبتذل**، **دون**، یا بهتر بگوییم، **عامه‌پسند** تلقی می‌شوند. این پژوهش بینارشته‌ای دلالت‌های جالب توجهی برای بحث‌های بی‌پایان دربارهٔ فرهنگ‌های به اصطلاح فاخر ادبی در مقابل فرهنگ عامه مطرح می‌کند. پیوند غایی فرهنگ عامه با مردم و زندگی روزمرهٔ آن‌ها که دلیل اصلی ناچیزشمردن فرهنگ عامه بود و مدت‌ها مانع از کار پژوهشی جدی دربارهٔ تولیدات فرهنگی آن شده بود، اکنون، دلیلی برای بررسی و توجه به این آثار است. مطالعات فرهنگی که لاجرم بینارشته‌ای است، اساساً جامعه را عرصه‌ای می‌داند که «به‌طور نابرابر توسط جریان‌های قدرت، سلسله‌مراتب مقام اجتماعی و فرصت [نابرابر] برای بسیاری از انواع نقل‌وانتقال‌ها، تعیین هویت و تفریح تشکیل شده است» (دیورینگ ۲۰۰۵: ۶). نمونهٔ پژوهشی انتخاب‌شده در این مقاله درهم‌آمیختگی هر دو فرهنگ عالی و عامه را نشان می‌دهند.

این پژوهش نشان می‌دهد وقتی گذار شکسپیر به فرهنگ عامه می‌افتد، او دیگر نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم نیست؛ هملتِ نوعی که اغلب در اقتباس‌هایی ظاهر می‌شد که تا جای ممکن به متن اصلیِ نمایشنامهٔ هملت ـ چه در فیلم، چه در اجرا یا سایر رسانه‌ها ـ وفادار بودند، به شخصیتی تبدیل می‌شود که منحصراً با مخاطبان هدف خود که متعلق به نسلی خاص و بستر تاریخی خاصی هستند، سخن می‌گوید. فرهنگ عامه، با ویژگی ضداستبدادی خود که در وهلهٔ اول به عوام و زندگی روزمرهٔ آن‌ها مربوط می‌شود، شکسپیری را می‌آفریند که تحلیل‌های رایج را به چالش می‌کشد و به پیش می‌رود تا در رسانه‌های مختلف رنگ‌وبویی نو و متفاوت به خود بگیرد. با ادامهٔ بازآفرینی شکسپیر در زمان‌های مختلف، برای فرهنگ‌های مختلف و برای افراد در سنین مختلف، شکسپیر از برج عاج نخبه‌گرایان خارج می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد. انجام پژوهش در حوزهٔ مطالعات فرهنگی نیز با درنوردیدن مرز رشته‌های مختلفی همچون ادبیات، هنر و رسانه و با کاویدن تعامل این رشته‌ها، پژوهش‌های علوم انسانی را از اسارت در جزیره‌های

محـــدود تک‌رشـــته‌ها می‌رهانـــد.

پی‌نوشت‌ها:

* ایـن مقالـه برگرفتـه از پایان‌نامـه‌ای بـا عنـوان «بازآفرینی‌هـای هملـت در فرهنـگ عامـه: از مانـگا شکسـپیر تـا انیمیشـن سیمپسون‌ها»سـت.

(۱) اسپرینگفیلد شهری تخیلی است که ماجراهای سیمپسون‌ها در آن اتفاق می‌افتد.

(۲) نقیضـهٔ آهنگـی اسـت کـه اوفلیـا در پـردهٔ چهـارم، صحنـهٔ پنـج نمایشـنامهٔ هملـت نوشـتهٔ ویلیـام شکسـپیر می‌خوانـد: (“Hey non nonny, nonny, hey nonny”).

(۳) یادآور *اتوبوسی به نام هوس*.

(۴) در ایـن قسـمت مـارج مسـئول میخانـه می‌شـود، عنـوان ایـن قسـمت فیلمـی بـا عنـوان Mommie Dearest را بـه ذهـن تداعـی می‌کنـد کـه در سـال ۱۹۸۱ در ایـالات متحـده اکـران شـد.

منابع

BBC (1 June 2010). "Homer Simpson Named the Greatest TV Character".

https://www.bbc.com/news/10102115

During, Simon2005)). *Cultural Studies.* New York: Routledge.

Fiske, John (1989a). *Reading the Popular*. New York: Routledge.

Fiske, John (1989b). *Understanding Popular Culture*. Reprint. New York: Routledge.

Gans, Herbert J (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, Inc.

Goltz, Wanja Matthias Freiherr, von der (2011). "Functions of Intertextuality and Intermediality in *The Simpsons*." Universität Duisburg-Essen, PhD dissertation.

Gray, Jonathan (2006). *Watching with the Simpsons: Television, parody, and intertextuality*. New York and Oxon: Routledge.

Gripsrud, Jostein1989)). "'High Culture' Revisited." *Cultural Studie*94-207) ,2(3) .).

Harrington, C. Lee, and Denise D. Bielby (2001). "Constructing the Popular: Cultural Production and Consumption." In C. Lee Harrington and Denise D. Bielby (Eds.), *Popular Culture: Production and Consumption*. Massachusetts and Oxford: Blackwell.

Henry, Matthew A. (2012). *The Simpsons, Satire, and American Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Howe, Irving (2004). "Notes on Mass Culture." In Jeet Heer and Kent Worcester (Eds.)*, Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Hutcheon, Linda (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). London and New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (2nd ed). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Jean, Al (2010). Commentary for "Tales from the Public Domain". *The Simpsons: The Complete Thirteenth Season* [DVD]. 20th Century Fox.

Levine, Lawrence W. (2002). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Massachusetts: Harvard University Press.

McDonald, John (21 June 2014). “Bard of Springfield: an Analysis of Four Shakesperean References in *The Simpsons*.” https://the-artifice.com/the-simpsons-shakespearean-references/

Montironi, Maria Elisa (2012). “*The Simpsons*’s Shakespeare: *Hamle*t Today. Possible Meanings and Consequences of a Parodic Appropriation.” Between. 2(4). 1-15.

Öğütcü, Murat (۲۰۱٤). “Shakespeare in Animation.” In Deniz Bozer (Ed.), *Shakespeare 450*. Ankara: Bizim Büro.

Perlmutter, David (2014). *America Toons In: A History of Television Animation*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. Oxon: Routledge.

Scully, Mike (2010). Commentary for “Simpsons Bible Stories”. *The Simpsons: The Complete Tenth Season* [DVD]. 20th Century Fox.

Scully, Mike (2009). Commentary for "Simpsons Tall Tales”. *The Simpsons: The Complete Twelfth Season* [DVD]. 20th Century Fox.

“Tales from the Public Domain” .(2002(*The Simpsons*, created by Mat Groaning, season 13, episode 14, *Fox Network*.

TheTelegraph(2010).“HomerSimpsonnamedbestfilmorTVcharacterofpast20years.” www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/7792058/Homer-Simpson111named-best-film-or-TV-character-of-past-20-years.html.

Tueth, Michael V. (2003). “Back to the Drawing Board: The Family in Animated Television Comedy.” In Carol Stabile and Mark Harrison (Eds.). *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*. Oxon: Routledge.

Turner, Chris (2005). *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation.* Massachusetts: Da Capo Press.

An Examination of *the Simpsons*' Adaptation of *Hamlet*

Batul Musavi[1]
Laleh Atashi[2]

Abstract

This research traces the changes made to Shakespeare's *Hamlet* by *The Simpsons* through a medium different from literature. In one part of *The Simpsons*, a TV series with global popularity, a short adaptation of *Hamlet* is presented. In this paper, the series is examined to understand how the medium employs *Hamlet* to criticize the American life style. This study investigates the transition from canonical literature to popular culture and adopts an interdisciplinary perspective to study the interactions of literature and media. First, the generic conventions of *The Simpsons* and the history of its characters will be explained, and then the questions posed by Linda Hutcheon in adaptation studies will be addressed. This research indicates that the adaptation of *Hamle*t in *The Simpsons*, on the one hand parodies the highbrow culture and canonical literature, and on the other hand criticizes the stereotypes of the American nuclear family through exaggerated humor. Cultural critics in the United States have critiqued *The Simpsons*' ideological content but in Iran, animations have rarely received critical attention. This article will investigate how *The Simpsons* have responded to high culture through double adaptation.

Keyword: *Hamlet*, Adaptation, *The Simpsons*, Shakespeare, popular culture, highbrow culture

[1] MA in English Language and Literature The Department of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University, Shiraz, Iran b.musavi712@gmail.com
[2] Assistant Professor of English Literature, The Department of Foreign Languages and Linguistics Shiraz, University, Shiraz, Iran laleh.atashi@shirazu.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۰۱-۱۷۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4795.1060

سیر تحول ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های جهان عرب

حجت رسولی[۱]
شلیر احمدی[۲]

چکیده

در جریان نهضت ادبی عربی و آغاز تعاملات جهان عرب با اروپا در اوایل قرن نوزدهم میلادی، به‌مرور ادبیات تطبیقی به کشورهای عربی راه یافت. از آن زمان تاکنون، ادبیات تطبیقی در جهان عرب با فراز و نشیب‌هایی مواجه بوده و مراحل مختلفی را طی کرده و تلاش‌های زیادی، به‌ویژه در دانشگاه‌های کشورهای عربی، به‌عنوان بستر تحول ادبیات تطبیقی، صورت گرفته است. اینکه از ابتدا ادبیات تطبیقی در جهان عرب و ازجمله در دانشگاه‌ها چه مراحلی را پشت سر نهاده و چه تحولاتی را به خود دیده، موضوعی است که نیازمند مطالعه و بررسی است و این نوشتار عهده‌دار آن است. به این منظور سیر تحول و مراحل شکل‌گیری و تطور ادبیات تطبیقی در جهان عرب با تمرکز بر دانشگاه‌ها و تألیفات شخصیت‌های دانشگاهی تا پایان قرن بیستم با روش تحلیلی و تاریخی و با مراجعه به منابع و مستندات موجود در این زمینه بررسی شده است. نتیجهٔ این بررسی آن است که ادبیات تطبیقی در جهان عرب با وجود اینکه تا پایان قرن بیستم مرحلهٔ تأسیس و ترویج و رشد را طی کرده و شاهد تغییرات چشمگیری بوده است، در قیاس با دنیای غرب مرحلهٔ جنینی را طی کرده و تحقیقات محققان جهان عرب با مشکلات و آسیب‌های زیادی روبه‌روست؛ درنتیجه، به‌طور کلی و حتی در مقایسه با سایر علوم ادبی نیز از جایگاهی که باید، برخوردار نیست.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، دانشگاه‌های جهان عرب، قرن بیستم، تحول ادبی، تأثیرپذیری

[۱] استاد زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
h-rasouli@sbu.ac.ir
[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
s_ahmadi@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۷

۱. مقدمه

در اوایل قرن نوزدهم میلادی، به‌واسطهٔ حملهٔ ناپلئون به مصر و فتح آن در ۱۷۹۸ و حاکمیت محمدعلی‌پاشا و برنامه‌های اصلاحی وی، مرزهای مصر به روی غرب گشوده شد. این جریانات موجب تبادل اندیشه‌ها در زمینه‌های مختلف و اعزام دانشجویان مصری به فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی شد که درنهایت آغاز دورهٔ نهضت ادبی و شکوفایی ادب عربی را به دنبال داشت. در نتیجهٔ ارتباط و تعامل مصریان با فرانسه و غرب، ادبیات تطبیقی، که خاستگاه آن فرانسه بود، به شرق و در مرحلهٔ نخست به مصر راه یافت؛ از این‌رو، در جهان عرب تولد ادبیات تطبیقی در شرق عربی رخ داده؛ البته رواج آن نیز از آنِ مشرق عربی است. تا اواسط قرن بیستم تألیفاتی در این زمینه در جهان عرب منتشر شد که فاقد روشمندی و مبانی نظری بود؛ اما نمی‌توان این تلاش‌ها را نادیده گرفت. تا اینکه محمد غنيمي هلال در ۱۹۵۳ م. تحت تأثیر مکتب فرانسوی، که تقریباً تا اواخر قرن بیستم مکتب غالب بر پژوهش‌های تطبیقی در جهان عرب بود، نخستین اثر مهم را با عنوان الأدب المقارن تألیف کرد و کوشید در آن مبانی نظری ادبیات تطبیقی را تبیین کند. از اواخر قرن بیستم به بعد با گرایش محققان به سمت مکتب آمریکایی و سایر رویکردها در جهان عرب روبه‌رو هستیم. ناگفته نماند که، در ادامه، رشد ادبیات تطبیقی را مغرب عربی[1] شاهد است. حقیقت آن است که ادبیات تطبیقی، پس از راه یافتن به جهان عرب و پدید آمدن نخستین آثار در زمینهٔ ادبیات تطبیقی از سوی طلایه‌داران این حوزه، مراحل مختلفی را طی کرده است. اکنون محافل و مجامع ادبی با این پرسش مواجه هستند که ادبیات تطبیقی در جهان عرب چه مراحلی را پشت سر نهاده و چه تغییر و تحولاتی را شاهد بوده است. اهمیت پاسخ به این پرسش از آنجاست که شناخت سیر تحول ادبیات تطبیقی، فعالان این حوزه، دیدگاه و آثار آنان لازمهٔ انجام فعالیت‌ها و پژوهش‌های اثرگذار از سوی علاقه‌مندان به این حوزه در جامعهٔ علمی و پیشرفت این حوزه از علم است؛ البته ارتباط تنگاتنگ و وثیق میان ادبیات تطبیقی در زبان فارسی و عربی که تقریباً مراحل یکسانی را طی کرده‌اند و شناساندن سیر تحول ادبیات تطبیقی در جهان عرب به فعالان حوزهٔ ادبیات تطبیقی، به‌ویژه میان دو زبان فارسی و عربی، ضرورت این تحقیق را دوچندان می‌کند. از آنجاکه بستر شکل‌گیری ادبیات تطبیقی در جهان عرب دانشگاه‌ها و مراکز علمی است، ناچار برای شناخت چگونگی ظهور و رشد و تحول آن باید بررسی‌های لازم بر اساس وضعیت دانشگاه‌ها انجام و شخصیت‌های دانشگاهی و فعالیت‌ها و تألیف‌های آنان در این زمینه بررسی شود؛ بنابراین، در این پژوهش، برای ترسیم شمایی کامل از ادبیات تطبیقی در جهان عرب و شناختی روشن از فراز و نشیب‌ها که لازمهٔ گام‌نهادن در عرصهٔ مطالعات تطبیقی در جهان عرب است، با روش توصیفی- تحلیلی و تاریخی، سیر تحول و تطور ادبیات تطبیقی در جهان عرب از ابتدا تا پایان قرن بیستم با مروری بر تحقیقات انجام‌شده و طلایه‌داران مطالعات تطبیقی جهان عرب، مطالعه و بررسی شده است. هرچند، بررسی دقیق این موضوع نیازمند حضور در دانشگاه‌های

مختلف جهان عرب و بررسی برنامهٔ درسی آن‌ها و انجام مطالعات میدانی است؛ اما با توجه به وسعت جهان عرب و مشکلات انجام تحقیقات میدانی که در شرایط فعلی نیز تا حدی امکان‌ناپذیر است، ناچار به مراجعه به منابع مکتوب، که در زمینهٔ سیر تحول و تطور نوشته شده و آثاری که در موضوع ادبیات تطبیقی پدید آمده‌اند، بسنده شده است.

۲. پیشینه

محققان سیر پیدایش و تحول ادبیات تطبیقی در جهان عرب را به شیوه‌های مختلف تقسیم کرده‌اند. در این زمینه پژوهش معتبری که در دست است از آنِ عطیة عامر (۱۹۸۳ م.)، استاد دانشگاه قاهره است که ابتدا در مقاله‌ای با عنوان «تاریخ الأدب المقارن في مصر»، مراحل شکل‌گیری این علم را در مصر ترسیم می‌کند. در ادامه، در ۱۹۸۹ م. به نگارش کتابی با عنوان دراسات في الأدب المقارن می‌پردازد و سیر شکل‌گیری ادبیات تطبیقی را در کشورهای غربی ترسیم می‌کند؛ سپس به مصر منتقل می‌شود و به‌تفصیل از سیر این علم در مصر سخن می‌گوید. او ارتباطات فکری، فرهنگی و ادبی میان عرب‌ها و مصریان و اروپاییان را به‌تصویر می‌کشد و جایگاه اندیشهٔ مصری را در قیاس با فرهنگ غربی نشان می‌دهد (۱۹۸۹ م.). سعید علّوش (۱۹۸۷ م.) پژوهشگر و استاد دانشگاه محمد الخامس مراکش و رئیس انجمن مغربی ادبیات تطبیقی، مراحل ادبیات تطبیقی را در کتاب خویش با عنوان مکونات الأدب المقارن في العالم العربی، به سه مرحلهٔ تأسیس (۱۹۶۰ م.– ۱۹۴۸ م.)، ترویج (۱۹۷۰ م. –۱۹۶۰ م.) و رشد و بلوغ (۱۹۸۴ م. –۱۹۷۰ م.) تقسیم می‌کند. مرحلهٔ تأسیس و ترویج را مرحلهٔ جنینی در شرق عربی می‌نامد و مرحلهٔ رشد را مرحلهٔ پیشرفته در غرب عربی می‌نامد. در سال ۱۹۸۸ م. عزالدین المناصرة کتابی را با عنوان مقدمة في نظرية المقارنة منتشر کرد که البته به هنگام چاپ دوم آن به سال ۱۹۹۶ م. عنوان کتاب را به عنوانی دقیق‌تر؛ المثاقفة والنقد المقارن تغییر داد و مطالبی را به آن افزود. وی در کتاب خویش در پرتو مطالعات فرهنگی و پسااستعماری به ادبیات تطبیقی پرداخت و ایدئولوژی را وارد بحث خویش در باب ادبیات تطبیقی کرد. المناصره، در بخش دوم کتاب، به ادبیات تطبیقی در سرزمین‌های عرب پرداخت. او در ابتدا از مراحل آغازین ادبیات تطبیقی سخن گفته و سپس به ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های جهان عرب، بر اساس پژوهش میدانی که آن را در ۱۹۸۶ م. انجام داده، پرداخته است؛ بدین صورت که چه دانشگاه‌هایی در چه سالی تدریس ادبیات تطبیقی را آغاز کرده‌اند و همچنین به استادان متخصص و چگونگی تدریس این واحد درسی پرداخته است. حسام خطیب (۲۰۱۸ م.) در کتاب خویش آفاق الأدب المقارن: عربیاً و عالمیاً، آرایش دیگری به این مراحل می‌دهد و آن را به سه دوره تقسیم می‌کند: آغاز تألیف‌ها و تدریس (دههٔ سی تا دههٔ پنجاه)، مرحلهٔ تأسیس و تثبیت (اوایل دههٔ پنجاه تا پایان دههٔ هفتاد) و دورهٔ تکامل و تنوع (دههٔ هشتاد به بعد). او مقاله‌ای را نیز با عنوان «ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه و جریان‌های اصلی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰» در ۱۹۹۳ م. به زبان انگلیسی نوشت[۲] که مراحل

ادبیات تطبیقی را در جهان عرب به‌عنوان یک رشته از حیث روش‌شناسی، تاریخچه و مضمون‌شناسی تا پایان دهۀ ۱۹۸۰ م. بررسی می‌کند. او در این مقاله اشاره می‌کند که از دیدگاه نظری ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی عمدتاً برگرفته از نظریه تأثیر و منابع فرانسوی همچون ترجمۀ کتاب‌های پل وان تیگم و ماریوس فرانسوا گی‌یار است (۱۳۹۰ ش.: ۱۴۸ و ۱۴۹). علی شلش (۱۹۹۵ م.) پس از سعید علوش و حسام الخطیب در کتاب خویش با عنوان الأدب المقارن بین التجربتین الأمریکیة والعربیة، از سیر تحول ادبیات تطبیقی عربی سخن می‌گوید و تمرکز وی بیشتر بر مراحل آغازین ادبیات تطبیقی در جهان عرب است و بیشتر از فخري أبوالسعود به لحاظ اهمیتی که مطالعات تطبیقی وی دارد صحبت می‌کند؛ اما، به‌طورکلی، بحث وی بسیار مختصرتر از پژوهش سعید علوش و حسام الخطیب است و بخش قابل توجهی از اطلاعات را شامل نمی‌شود. وی به تقسیم‌بندی مراحل ادبیات تطبیقی به شیوه‌ای جدید نمی‌پردازد؛ اما دیدگاه وی دربارۀ پژوهش نام‌بردۀ سعید علوش و کتاب الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه از أحمد الطاهر مکی در زمینه سیر تاریخی ادبیات تطبیقی جالب توجه است. فریال جبوري غزول، استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه آمریکایی قاهره نیز در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی در جهان عرب» (۱۳۹۳ ش.) سیر تاریخی ادبیات تطبیقی را بررسی می‌کند و از مشکلات و چالش‌هایی که پیش روی ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی است سخن می‌گوید. جبوری غزول اشاره می‌کند:

> پافشاری‌های نخ‌نماشده برای بررسی تأثیر یا ردیابی خاستگاه اثر ادبی دیگر مطلوب ادبیات تطبیقی نیست. تطبیقگران امروز بیشتر با مسئلۀ درک تفاوت‌ها سروکار دارند، با داشتن توانایی برای کنارهم گذاشتن و مقایسۀ دو یا چند سبک متفاوت، بدون ترجیح دادن یکی بردیگری.
>
> بی‌شک جدّ و جهدی که ادبیات تطبیقی به خط مشی خود افزوده است و در آثار کسانی چون ادوراد سعید، گایاتری چاکراورتی اسپیواک، و باربرا هارلو دیده می‌شود، حوزۀ آثار این رشته را از بررسی متون و ادبیات بیگانه و دورافتاده، به موضوعات روز و جدیدی که بیشتر به زمینۀ کاری ادبیات تطبیقی مربوط می‌شود تغییر داده است (۱۳۹۳ ش.: ۵۹).

خلیل پروینی و نعیمه پراندوجی (۱۳۸۹ ش.) در مقاله «محمد غنیمی هلال و جایگاه او در ادبیات تطبیقی عربی»، مراحل شکل‌گیری ادبیات تطبیقی در جهان عرب تا پیش از محمد غنیمی هلال را بررسی می‌کنند و سپس به معرفی همه‌جانبۀ هلال می‌پردازند و از کسانی که در ادامه از وی تأثیر پذیرفته‌اند سخن می‌گویند. حیدر خضری (۱۳۹۲ ش.) در کتاب الأدب المقارن في إیران والعالم العربي، درباره سیر تاریخی ادبیات تطبیقی عربی در ارتباط با ادبیات فارسی بحث می‌کند. هادی نظری منظم (۱۳۹۳ ش.) در مقاله‌ای تحت عنوان «ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی: چالش‌ها و چشم‌اندازها»، پیش از ورود به بحث اصلی و پرداختن به مشکلات و چالش‌های پیش روی ادبیات تطبیقی در جهان عرب، شمایی کلی از ادبیات تطبیقی در جهان

عـرب و نحـوهٔ شـکل‌گیری آن ارائـه می‌دهـد.

در پژوهـش پیـش رو بـه سـیر تحـول ادبیـات تطبیقـی، فعـالان ایـن حـوزه، آثـار و آرای آنـان در جهـان عـرب تـا پایـان قـرن بیسـتم، پرداختـه می‌شـود.

۳. پیدایش نخستین نشانه‌های مطالعات تطبیقی در جهان عرب

رفاعة رافع الطهطاوي (۱۸۷۳ –۱۸۰۱ م.) را بایـد پیشـگام نهضـت ادبـی در قـرن نوزدهـم میـلادی در جهـان عـرب و اثـر وی را سـنگ بنـای ایـدهٔ برقـراری مقایسـه میـان شـرق و غـرب به‌شـمار آورد. وی در دوران محمدعلـی پاشـا بـا هیئـت اعزامـی، کـه بـرای تحصیـل از مصـر بـه فرانسـه اعـزام شـده بودنـد، همـراه شـد تـا فعالیت‌هـای گـروه اعزامـی و دیده‌هـا و شـنیده‌ها را ثبـت کنـد؛ از ایـن‌رو، کتابـی بـا عنـوان تخليص الإبريز في تلخيص أخبار باريز را در ۱۸۳۴ م. نوشـت و در آن مظاهـر تمـدن فرانسـه و علـوم و فنـون و فرهنـگ آنـان را در قیـاس بـا کشـور مصـر بـه تصویـر کشـید (د. ت.: ۱۲ـ ۹). همچنیـن، بایـد بـه نقـش علـی پاشـا مبـارک (۱۸۹۵ ـ ۱۸۲۴) اشـاره کـرد کـه در پژوهش‌هـای خـود، روش رفاعة الطهطاوي را در مقایسـه‌ها پـی می‌گرفـت. وی کتابـی بـا عنـوان عَلَم الدين در ۱۸۸۲ م. تألیـف کـرد کـه در آن بـه مقایسـهٔ میـان اوضـاع و احـوال سـرزمین‌های شـرقی و اروپایـی پرداخـت. سـپس، أديب إسحاق (۱۸۸۵– ۱۸۵۶) و أحمد فارس الشدياق (۱۸۸۷ –۱۸۰۴ م.) در تعامـل ادبـی بـا غرب از پیشـگامان به‌شـمار می‌رونـد و نیـز از نخسـتین محققـان در زمینـهٔ برقـراری موازنـه میـان نظریه‌هـای ادبـی و ادبیـات عـرب بـا غـرب و نزدیک‌شـدن هرچـه بیشـتر بـه ادبیـات غـرب هسـتند (الخطيب ۲۰۱۸ م.: ۱۲۰ ـ ۱۱۷). در ادامـه، نجیـب حـداد مقالـه‌ای بـا عنـوان «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» در ۱۸۹۷ م. نوشـت. ایـن اثـر در جهـان عـرب اولیـن نوشـته‌ای اسـت کـه بـه مقایسـهٔ اشـعار عربـی و غـرب و بررسـی شـباهت‌ها و اختلاف‌هـا پرداختـه اسـت. ایـن *مقالـه در سـه مرحلـه در مجلـهٔ البیـان بـه سـردبیری* إبراهيم اليازجي *در کشـور مصـر چـاپ شـده اسـت (حـداد، د. ت.). بیـن سـال‌های ۱۹۰۲ م. و ۱۹۰۳ م. سلسـله مقالاتـی از* روحي الخالدي *(۱۹۱۳– ۱۸۶۴ م.) بـا عنـوان «*تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو*» در مجلـهٔ الهـلال* در مصـر بـه سـردبیری جرجـی زیـدان بـه چـاپ رسـید کـه درنهایـت، ایـن مقـالات در کتابـی بـا همیـن عنـوان در ۱۹۰۴ م. منتشـر شـد. نویسـنده در ایـن پژوهـش بـه مقایسـهٔ اشـعار اروپایـی و عربـی می‌پـردازد؛ بـرای نمونـه، اشـعار ویکتـور هوگو، شـاعر فرانسـوی، را بـا اشـعار بـزرگان ادب عربـی چـون متنبـی و أبوالعـلای معـری مقایسـه می‌کنـد و می‌نویسـد کـه فرنگی‌هـا از ادبیـات و شـعر عرب‌هـا بسـیار اقتبـاس کرده‌انـد، همچنیـن، معتقـد اسـت کـه ادبیـات نمی‌توانـد ویـژهٔ یـک ملـت بمانـد؛ بلکـه ملت‌هـای دیگـر نیـز از راه‌هـای مختلـف، چـون ترجمـه یـا فتوحـات و... از آن بهـره می‌گیرنـد (۱۹۸۴ م.)[۳]. سليمان البستاني (۱۹۲۵ـ ۱۸۵۶ م.) در مقدمـهٔ مفصلـی کـه بـر ترجمـهٔ حماسـهٔ *ایلیـاد* هومـر نوشـته بـود و در ۱۹۰۴ م. منتشـر شـد، تـلاش کـرد بـه برقـراری مقارنه‌هایـی میـان آداب مختلـف و نیـز بـه مباحـث ادبـی بسـیاری بپـردازد. همچنیـن، در ایـن میـان بـه مقایسـهٔ حماسـهٔ یونانـی و شـعر داسـتانی عـرب پرداخـت و اثبـات کـرد در ادبیـات عربـی، ژانـر ادبـی حماسه‌سـرایی ـ آنچـه نـزد غربیـان هسـت ـ وجـود نـدارد (البسـتانی ۱۹۹۶ م.). قِسطاكي

الحُمصي (۱۹۴۱ –۱۸۵۸ م.) بـه نـگارش کتابـی بـا عنـوان منهل الوُرّاد في علم الإنتقاد در سـه جلـد پرداخـت کـه جلـد اول آن در ۱۹۰۷ م. (۱۹۵۵ م.) و جلـد سـوم آن در ۱۹۳۵ م. منتشـر شـد کـه در آن بـه مقایسـهٔ *کمـدی الهـی* دانتـه و *رسـالهٔ الغفـران* أبوالمعـلای معـری و بیـان شـباهت‌های بسـیاری کـه میـان ایـن دو اثـر هسـت، پرداخـت. وی معتقـد اسـت «زمانـی کـه ناقـدی آگاه، بـدون هیچ‌گونـه تعصـب و روحیـهٔ قوم‌پرسـتی بـه ایـن موازنـه و دلایـل و براهیـن روشـنی کـه ذکـر شـده اسـت نظـر افکنـد، می‌پذیـرد کـه *کمـدی الهـی* دانتـه فرزنـد *رسـالهٔ الغفـران* اسـت» (۱۹۳۵: ۲۱۴).

عبدالوهاب محمد عزّام (۱۹۵۹م –۱۸۹۴ م.) سلسـله مقالاتـی را در ۱۹۳۳ م. در مجلـهٔ الرسالة مصر در شـماره‌های ۲، ۳ و ۴ بـا عنـوان «في الأدب الشرقي: الأدب الفارسي والأدب العربي» به چـاپ رسـاند کـه در آن‌هـا بـه مقایسـهٔ ادبیـات عربـی و فارسـی پرداخـت. ناگفتـه نمانـد کـه در همـان سـال ۱۹۳۳ م. بـود کـه اولیـن شـماره‌های مجلـهٔ الرسالة (مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون)، بـه سـردبیری أحمـد حسـن زیـات بـه چـاپ رسـید. محمود أحمد النشوي در ۱۹۳۴ م. سلسـله مقالاتـی را در مجلـهٔ *الرسـالهٔ* در شـماره‌های ۴۰، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۰ و ۵۳ تحت عنـوان «بين المعري ودانته في رسالة الغفران والكوميدية المقدسة» نوشـته و بـه مقایسـهٔ ایـن دو اثـر پرداختـه اسـت. همچنیـن، فخري أبوالسعود (۱۹۴۰ ـ ۱۹۰۹ م.) در سـال‌های ۱۹۳۶ م. و ۱۹۳۷ م. در مجلـهٔ الرسالة بیـش از ۳۸ مقالـه بـا عنـوان فرعـی «في الأدب المقارن» بـه چـاپ رسـاند و در آن‌هـا بـه مقایسـهٔ موضوعـات مختلـف ادبیـات عربـی و انگلیسـی پرداخـت. مقاله‌هـای وی در پـی یافتـن نـکات مشـترک یـا متفـاوت میـان ادبیـات عربـی و انگلیسـی بـود؛ امـا بـه بررسـی رابطـهٔ تاریخـی کـه مکتـب فرانسـه بـه آن مقیـد بـود، توجهـی نداشـت (۱۹۹۷ م.). ناگفتـه نمانـد کـه حسام الخطیب بـر ایـن اعتقـاد اسـت کـه عنـوان فرعـی مقـالات أبوالسعود از سـوی سـردبیر مجلـه وضـع شـده اسـت (۲۰۱۸ م.: ۱۵۶ـ ۱۵۵) عطیـهٔ عامـر معتقـد اسـت أبوالسعود نقـش مهمـی در تاریـخ ادبیـات تطبیقـی در مصـر ایفـا کـرد و اولیـن محققـی بـود کـه اصطـلاح «الأدب المقارن» را بـه‌کار گرفـت و آن را بـرای ایـن دسـت از تحقیقـات نام‌گـذاری نهایـی قـرار داد. همین‌طـور، عامـر می‌نویسـد أبوالسعود از همـان ابتـدا سـعی در تفکیـک ادبیـات تطبیقـی از دیگـر پژوهش‌هـای ادبـی داشـت و در مقـالات خویـش در پـی یافتـن ارتبـاط تاریخـی بیـن دو ادبیـات نبـود؛ بلکـه در پـی یافتـن ارتباط‌هـای زیبایی‌شناسـی بـود؛ درنتیجـه، وی ناقـدی ادبـی اسـت کـه بـه اتخـاذ رویکـرد نقـدی در مطالعـات تطبیقـی اعتقـاد دارد (۱۹۸۳ م.: ۱۹– ۱۸). سـپس، خلیل هنداوي (۱۹۷۶ م. –۱۹۰۶ م.) در ۱۹۳۶م. مقالـه‌ای تحـت عنـوان «اشتغال العرب بالأدب المقارَن أو ما يدعوه الفرنجة "Litterature comparée» في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد» در شـمارهٔ ۱۵۳ مجلـهٔ الرسالة منتشـر کـرد. وی معتقـد بـود انسـان بـر اسـاس طبـع و غریـزه‌ای کـه دارد بـه انجـام مقایسـهٔ خـود بـا دیگـری بـرای بیـان حقایـق و شـناخت هرچـه بیشـتر گرایـش دارد؛ درنتیجـه از نظـر وی ادبیـات تطبیقـی ریشـه در دوران گذشـته دارد. وی، بعـد از اشـاره بـه قرن‌هـای اولیـه، بـه دوران عباسـی منتقـل می‌شـود و می‌نویسـد عرب‌هـا از فلسـفه و منطـق یونانـی تأثیـر پذیرفته‌انـد و همیـن مسـئله بـر همـهٔ ابعـاد زندگـی آنـان تأثیـر گذاشـته اسـت. همچنیـن، فیلسـوفان و ناقدانـی چـون ابـن رشـد و فارابـی بـا تأثیرپذیـری از فلسـفه

و منطـق یونانیـان و تحـت تأثیـر آرای ارسـطو بـا نگاهـی فلسـفی بـه شـعر می‌نگرنـد و بـه بررسـی قواعـد شـعر یونانیـان می‌پردازنـد و سـعی دارنـد آن را بـا ادبیـات ملـت خویـش تطبیـق دهنـد. نویسـندهٔ مقالـه اقـدام ایـن دو فیلسـوف بـزرگ را مطالعـهٔ تطبیقـی می‌خوانـد کـه در هـر دوره‌ای بـدان نیـاز اسـت و در دنیـای کنونـی نیـاز بیشـتری بـه ایـن دسـت از مطالعـات وجـود دارد (۱۹۳۶ م.: ۹۳۹ –۹۳۸). شـایان ذکـر اسـت کـه حسام الخطیب معتقـد اسـت خلیل هنداوي در به‌کاربـردن اصطـلاح «الأدب المقارن» پیشـگام اسـت. وی دلیـل مـی‌آورد کـه هنداوي در هشـتم ژوئـن ۱۹۳۶ م. مقالـه‌اش را منتشـر کـرد و مقالـه فخري أبوالسعود سـه مـاه بعـد، در ۲۱ سـپتامبر ۱۹۳۶ م. بـا عنـوان فرعـی «في الأدب المقارن» منتشـر شـد. از طرفـی، از نظـر روش‌شناسـی نیـز هنداوي را بـر أبوالسعود متقـدم می‌دانـد؛ چـون هنـداوی در مقدمـهٔ مقالـه‌اش بـه تحلیـل اصطـلاح ادبیـات تطبیقـی [Littérature Comparée] پرداختـه اسـت (۱۳۹۰ ش.: ۱۴۲ـ ۱۴۱). تـا ایـن مرحلـه می‌تـوان نتیجـه گرفـت گام‌هـای اولیـه‌ای کـه پژوهشـگران در ایـن زمینـه برداشـته‌اند، به‌طـور پراکنـده در قالـب مقـالات در مجلاتـی کـه اغلـب تخصصـی نبوده‌انـد، منتشـر شـده‌اند. بایـد گفـت بـا وجـود ارزشـمندبودن و تأثیرگذاربـودن ایـن تحقیقـات و درگرفتـن مقایسـه‌ها و موازنه‌هـای مهـم، ایـن تحقیقـات بـا پژوهش‌هایـی کـه مبتنـی بـر روش ادبیـات تطبیقـی بـود فاصلـهٔ زیـادی داشـت.

۴. مراحل تحول ادبیات تطبیقی در جهان عرب (۱۹۹۰ م. ـ ۱۹۴۸ م.)

ادبیـات تطبیقـی در جهـان عـرب در دانشـگاه‌ها متولـد شـد[۴] و دوران تحـول و تطـور خـود را نیـز در دانشـگاه‌ها سـپری کـرد. هم‌اکنـون نیـز ایـن شـاخه از علـم در دانشـگاه‌ها از سـوی شـخصیت‌های دانشـگاهی دنبـال می‌شـود. همان‌طورکـه اشـاره شـد، محققـان سـیر تحـول و تطـور ادبیـات تطبیقـی را در جهـان عـرب بـه شـیوه‌های مختلـف ترسـیم کرده‌انـد کـه در تحقیـق پیـش رو، تقسـیم‌بندی علـوش دربـارهٔ مراحـل ادبیـات تطبیقـی در کتـاب مکونات الأدب المقارن في العالم العربي، کـه جامع‌تریـن پژوهـش در ایـن زمینـه به‌شـمار مـی‌رود، مبنـای بررسـی قـرار گرفتـه اسـت؛ از ایـن‌رو، در ادامـهٔ بحـث، سـه مرحلـهٔ تأسـیس، ترویـج و رشـد را بررسـی می‌کنیـم:

الف. مرحلهٔ تأسیس (۱۹۶۰ م. ـ ۱۹۴۸ م.)

مرحلـهٔ تأسـیس ادبیـات تطبیقـی در ۱۹۴۸ م. تـا ۱۹۶۰ م. بـوده کـه شایسـته اسـت بـه تلاش‌هایـی در زمینـهٔ تأسـیس ایـن شـاخه پیـش از ایـن تاریـخ، کـه در کشـور مصـر رخ داده اسـت، اشـاراتی شـود. واژهٔ «المقارن» در زمینـهٔ پژوهش‌هـای زبانـی در دارالعلـوم در جـدول برنامـهٔ درسـی سـال ۱۹۲۴ م. و در واحـد درسـی بـا عنـوان «اللغة العبرية واللغة السريانية ومقارنتهما باللغة العربية» بـه چشـم می‌خـورد. تـا ۱۹۳۸ م. ایـن فعالیـت تطبیقـی در ایـن زمینـه بـدون آنکـه بـه حـوزهٔ پژوهش‌هـای ادبـی راه یابـد ادامـه داشـت تـا اینکـه در همـان سـال ۱۹۳۸ م. بـا تصمیـم شـورای عالـی دارالعلـوم، واحـد درسـی جدیـدی بـا عنـوان «الأدب وقراءة النصوص ودراسة الآداب الأجنبية» بـه برنامـهٔ درسـی اضافـه شـد و بر طبـق ایـن مصوبـه بنـا شـد واحـد درسـی ادبیـات تطبیقـی عربـی به‌طـور مسـتقل تدریـس شـود. بعدهـا در ۱۹۴۵ م. در جلسـه‌ای در شـورای عالـی دارالعلـوم تصویـب شـد کـه ادبیـات تطبیقـی به‌عنـوان واحـد

درسی مستقلی در سال‌های سوم و چهارم تدریس شود؛ البته با عنوان رشتهٔ مستقلی در نظر گرفته نشد؛ بلکه به‌عنوان بخشی از گروهی با عنوان «قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة» درآمد و ریاست این گروه را إبراهیم سلامهٔ به‌عهده گرفت و عبدالرزاق حمیدة نیز وی را در تدریس این درس یاری کرد (ر. ک. تقویم دارالعلوم ۶۳ ـ ۵۴). جالب اینکه، بر اساس بررسی انجام‌شده، هم‌اکنون نیز این گروه با عنوان «البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن» در دانشگاه قاهره در حال فعالیت است. سپس، ادبیات تطبیقی، به‌عنوان شاخه‌ای از علم با رویکردها و روش‌های مشخص، تأسیس شد.

با شروع تدریس واحد ادبیات تطبیقی، هم‌زمان دو استاد دانشگاه در ۱۹۴۸ م. به تألیف کتاب در زمینهٔ ادبیات تطبیقی دست زدند؛ ازجمله نجیب العقیقي که به تألیف کتابی با عنوان من الأدب المقارن پرداخت که از سوی انتشارات دارالمعارف قاهره چاپ شد و در ژانویه ۱۹۴۸ م. آن را به طه حسین اهدا کرد. وی در فصل اول کتاب از عناصر شعری، چون احساس، زیبایی، خیال، الهام و... سخن می‌گوید و در فصل دوم می‌کوشد این عناصر را در سه غرض شعری غزل و مدح و وصف بررسی کند و در این میان از آرای برخی از ادیبان و ناقدان غربی بهره می‌گیرد؛ بنابراین، بحث‌های نویسنده از بحث ادبیات تطبیقی دور است و ذکر گفته‌های متفکران و ناقدان غربی و استناد به آن‌ها، همان‌طورکه علی عشری زیاد می‌گوید، به کتاب اعتبار ادبیات تطبیقی نمی‌دهد (عشري زايد ۱۹۹۹ م.: ۳۳ ـ ۳۲). عطیة عامر نیز دربارهٔ کتاب نجیب العقیقي معتقد است اثر وی هیچ‌گونه ارتباطی با ادبیات تطبیقی ندارد و چنین پدیده‌ای را تأسف‌برانگیز می‌داند (۱۹۸۹ م.: ۸). گفتنی است نجیب العقیقي این کتاب را در سال‌های بعد توسعه می‌بخشد و در چاپ‌های بعدی، جلد دوم و سوم نیز بدان اضافه می‌شود و دربارهٔ بسیاری از موضوعاتی که به ادبیات تطبیقی ارتباط دارد، به‌طور گسترده بحث می‌شود؛ به‌گونه‌ای‌که جلد سوم به ۱۲۲۰ صفحه می‌رسد. چاپ بعدی آن از سوی انتشارات مکتبة الأنجلو المصرية صورت می‌گیرد که جلد اول در ۱۹۷۵ م. و جلد دوم و سوم آن در ۱۹۷۶ م. چاپ می‌شود؛ اما در این بحث، مقدمات شکل‌گیری ادبیات تطبیقی در جلد اول این کتاب با توجه به سال چاپ آن مد نظر است (عامر ۱۹۸۹ م.: ۳۳). همچنین عبدالرزاق حمیدة (۱۹۴۸ م.) کتابی با عنوان في الأدب المقارن در مطبعة العلوم قاهره به چاپ رساند. وی در کتاب خویش به برخی از مباحث نظری می‌پردازد. همچنین، برخی موازنه‌ها را بین ادیبان در ادبیات عرب و موازنه‌هایی را میان ادبیات ملل مختلف چون موازنهٔ بین رسالة الغفران المعری و *کمدی الهی* دانته انجام می‌دهد؛ اما مباحث وی روشمندی ادبیات تطبیقی را دارا نیست و در موازنه‌هایی که انجام می‌دهد پیرو اصول و شروط مکتب فرانسوی نیست و اغلب به مقایسهٔ دو اثر می‌پردازد. وی در پی ذکر شباهت‌هاست و برخی از آثاری که با هم مقایسه می‌کند، صرفاً به لحاظ موضوعی با هم شباهت دارند (عشري زايد ۱۹۹۹ م.: ۳۸ ـ ۳۳). أحمد طاهر مكي از شاگردان عبدالرزاق حمیدة در دارالعلوم می‌نویسد: «مبرهن است که روش موازنهٔ وی، همچون اصولی که فرانسویان بنیان نهادند، واضح و روشن نیست و نمی‌توان آن را متعلق به حوزهٔ ادبیات تطبیقی دانست؛ اما مقایسه‌هایی که

انجـام داده بسـیار مفیـد، نـو و جـذاب اسـت» (۱۹۸۷ م.: ۱۸۴). همین‌طـور، سـعید علـوش معتقـد اسـت ایـن اثـر تفـاوت زیـادی بـا اثـر نجیـب العقیقـی نـدارد (۱۹۸۷ م.: ۵۷۰ ـ ۵۶۷). در ۱۹۵۱ م. بـا تألیـف کتـاب تیّارات أدبیّة بین الشرق والغرب: خطة ودراسة في الأدب المقارن از سـوی إبراهیـم سـلامهٔ روبـه‌رو هسـتیم. نویسـنده سـعی داشـته مباحـث نظـری ادبیـات تطبیقـی و مطالعـات تطبیقـی را بـا بهره‌گیـری از منابـع ادبیـات تطبیقـی ادیبـان و ناقـدان فرانسـوی بیـان کنـد؛ امـا نتوانسـته اسـت موفـق عمـل کنـد و مفهـوم دقیـق ادبیـات تطبیقـی را آن‌طورکـه بایـد مطـرح کنـد؛ حتـی در مباحـث تطبیقـی نیـز ملتـزم بـه اصـول ادبیـات تطبیقـی نیسـت. بـا ایـن اوصـاف، کتـاب وی قرابـت بیشـتری بـه مباحـث ادبیـات تطبیقـی در قیـاس بـا دو اثـر قبلـی دارد. همین‌طـور، وی تخصصـی در زمینـهٔ ادبیـات تطبیقـی نداشـته و بـر اسـاس نیـاز دسـت بـه تألیـف چنیـن کتابـی زده اسـت. بـه لحـاظ زمانـی ایـن کتـاب آخریـن تلاشـی اسـت کـه قبـل از شـروع مرحلـهٔ روشـمندی آثـار در زمینـهٔ ادبیـات تطبیقـی منتشـر شـد (عشري زايد ۱۹۹۹ م.: ۴۰ ـ ۳۹).

مرحلـهٔ روشـمندی آثـار در زمینـهٔ ادبیـات تطبیقـی بـا محمد غنيمي هلال (۱۹۶۸– ۱۹۱۶ م.)، به‌عنـوان اولیـن متخصـص ادبیـات تطبیقـی در جهـان عـرب، آغـاز می‌شـود. غنيمي هلال بعـد از تحصیـل در فرانسـه و دریافـت مـدرک دکتـری ادبیـات تطبیقـی، بـه مصـر بازگشـت و در دانشـگاه‌های قاهـره و عیـن شـمس بـه تدریـس در ایـن زمینـه پرداخـت و یکـی از کتاب‌هـای مهـم ادبیـات تطبیقـی را در ۱۹۵۳ م. بـا عنـوان الأدب المقارن تألیـف کـرد؛ اولیـن کتابـی کـه در جهـان عـرب بـه اصـول و پایه‌هـای نظـری ادبیـات تطبیقـی به‌عنـوان علمـی روشـمند پرداخـت و الگـوی نویسـندگان عـرب در ایـن زمینـه قـرار گرفـت. غنيمي هلال در نـگارش کتـاب خویـش بـر کتاب‌هـای وان تیغـم[1] و فرانسـوا گیـار[2] تکیـه داشـته و دربـارهٔ پایه‌هـای نظـری مکتـب فرانسـوی به‌طـور گسـترده بحـث کـرده اسـت. در ادامـه، بخـش وسـیعی را بـه پژوهش‌هـای تطبیقـی اختصـاص داده و جهـان شـمولی ادبیـات و ژانرهـای ادبـی را ترسـیم کـرده و بـه شـرح روابـط ادبیـات عربـی بـا ادبیـات جهـان پرداختـه اسـت. نمونه‌هـای تطبیقـی کـه ذکـر شـده اسـت، بعدهـا زمینـهٔ بسـیاری از پژوهش‌هـای تطبیقـی قـرار گرفـت (غنيمي هلال ۲۰۰۸ م.). ناگفتـه نمانـد کـه غنيمي هلال در کتاب‌هـای خویـش همچـون کتـاب دور الأدب المقارن في توجيه الدراسات في العالم العربي، تابـع اندیشـه‌های تطبیق‌گـران فرانسـوی اسـت. تـا اینجـا شـاهد بودیـم کـه پایـه و اسـاس ادبیـات تطبیقـی در جهـان عـرب به‌دسـت مصریـان و در کشـور مصـر بنـا نهـاده شـد و سـپس کشـورهای دیگـر بـه فعالیت‌هایـی در ایـن زمینـه روی آوردنـد.

ادبیـات تطبیقـی در دهـهٔ پنجـاه بـه دانشـگاه‌های عـراق راه یافـت؛ آن‌زمان‌کـه صفاء عبدالعزيز خلوصي (۱۹۹۵ م. ـ ۱۹۱۷ م.) بعـد از دریافـت مـدرک دکتـری خـود در زمینـهٔ ادبیـات تطبیقـی، از انگلسـتان بـه عـراق برمی‌گـردد. وی به‌عنـوان متخصـص مطالعـات تطبیقـی کتابـی مهـم و پرمحتـوا بـا عنـوان دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية تألیـف کـرد کـه

[1] Van Tieghem
[2] François Guyard

در آن بـه مباحـث نظـری و عملـی می‌پـردازد و در بخـش عملـی میـان ادبیـات عربـی و غربـی، مقایسـه انجـام می‌دهـد و تأثیـر ادبیـات عربـی را بـر ادبیـات غربـی نشـان می‌دهـد. همچنیـن از مکتـب آمریکایـی سـخن می‌گویـد و بـر آن تأکیـد می‌کنـد و بـه مقایسـهٔ میـان دو مکتـب آمریکایـی و فرانسـوی می‌پـردازد. وی بیـان می‌کنـد کـه بـرای مطالعـات تطبیقـی در حـوزهٔ زبـان و ادبیـات عربـی، بایـد خـود ادیبـان عـرب طرحـی مشـخص پـی بریزنـد و ایـن کار را بـا اسـتفاده از مباحـث کتاب‌هـای قدیمـی شـدنی می‌دانـد؛ زیـرا معتقـد اسـت ادیبـان قدیـم، نخسـتین افـرادی هسـتند کـه از ادبیـات تطبیقـی سـخن گفته‌انـد (۱۹۵۸ م.: ۵ ـ ۳). خلوصـی به‌دلیـل مؤثربـودن ادبیـات تطبیقـی در انجـام پژوهش‌هـای موفـق در زمینـهٔ ادبیـات عربـی و رشـد و گسـترش آن و ایجـاد جنبشـی ادبـی و آموزشـی، جایـگاه بسـیار مهمـی بـرای آن قائـل اسـت. نکتـهٔ مهـم آن اسـت کـه او ترجمـه و نقـش آن را در مطالعـات تطبیقـی بسـیار مهـم می‌دانـد و در ایـن زمینـه بحث‌هـای بسـیاری را مطـرح می‌کنـد (علوش ۱۹۸۷ م.: ۵۹۱ –۵۸۷؛ الخطیب ۲۰۱۸ م.: ۱۹۷ –۱۹۴). خلوصـی در سـال ۱۹۵۷ م. نیـز بـه تألیـف کتـاب الترجمة التحلیلیة پرداختـه بـود و قبـل از ایـن دو کتـاب، در ۱۹۵۶ م. کتـاب فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة را نوشـته بـود. سـعید علـوش ایـن سـه تألیـف خلوصـی را در شـکل‌گیری و رشـد تغذیـهٔ رویکـرد عربـی در بحـث ادبیـات تطبیقـی بسـیار اثرگـذار معرفـی می‌کنـد (۱۹۹۹ م.: ۵۸۷). همین‌طـور، داود سـلوم در ۱۹۵۸ م. بعـد از تحصیـل در انگلسـتان و دریافـت مـدرک دکتـری در ادبیـات تطبیقـی جدیـد، بـه تدریـس ادبیـات تطبیقـی در دانشـگاه بغـداد می‌پـردازد و آثـاری در ایـن زمینـه تألیـف می‌کنـد؛ ازجملـه کتـاب في النقد المقارن والدراسات النقدية (۱۹۷۶ م.)، دراسات في الأدب المقارنة التطبيقية (۱۹۸۴ م.) و من آفاق الأدب المقارن (۱۹۹۸ م.). ادبیـات تطبیقـی به‌عنـوان واحـد درسـی در دانشـگاه‌های بغداد، بابل، الانبار، القادسية، الكوفة و البصرة در رشـته‌های زبـان و ادبیـات عربـی، فارسـی، کـردی و دیگـر زبان‌هـا تدریـس می‌شـود.

تألیفات مهم مرحلهٔ تأسیس (۱۹۶۰ م. ـ ۱۹۴۸ م.)

مؤلف	سال	تألیف	دانشگاه
نجيب العقيقي	١٩٤٨	من الأدب المقارن	جامعة القاهرة
عبدالرزاق ابراهيم حميدة	١٩٤٨	في الأدب المقارن	جامعة القاهرة
ابراهيم سلامة	١٩٥١	دراسات في الأدب المقارن	جامعة القاهرة
محمد غنيمي هلال	١٩٥٣	الأدب المقارن	جامعة القاهرة/ جامعة عين شمس
صفاء خلوصي	١٩٥٧	دراسات في الأدب المقارن و المذاهب الأدبية	جامعة بغداد/ جامعة المستنصرية
جمال‌الدين الرمادي	١٩٥٨	فصول مقارنة بين أدبي الشرق و الغرب	جامعة القاهرة

جمال‌الدین الرمادي نیـز کتابـی بـا عنـوان فصول مقارنة بین أدبي الشرق والغرب تألیـف کـرد کـه بـه مقایسـهٔ موضوعاتـی مختلـف، چـون فصـول سـال، دریـا، مـاه، جنـگ، مـرگ و ژانـر ادبـی در داسـتان و نمایشـنامه و... در ادبیـات عربـی و غربـی و همچنیـن برقـراری موازنـه میـان ادیبـان عربـی و غربـی پرداخـت؛ بـدون آنکـه بـه ارتبـاط تاریخـی بیـن ادبیـات دو ملـت و تأثیـر و تأثـر آن‌هـا توجهـی داشـته باشـد. نویسـنده هـدف خـود را از ایـن پژوهـش تنهـا مشـخص‌کردن و نشـان‌دادن ارزش و جایـگاه ادبیـات عربـی در قیـاس بـا ادبیـات غربـی و در جامعـهٔ بشـری می‌دانـد (۱۹۵۸ م.: ۳).

ب. مرحلهٔ ترویج (۱۹۷۰ م. ـ۱۹۶۰ م.)

در دهـهٔ ۶۰ میـلادی، ادبیـات تطبیقـی در جهـان عـرب رواج بیشـتری پیـدا کـرد کـه یکـی از دلایـل آن، نـگارش کتاب‌هایـی بیشـتر در زمینـهٔ ادبیـات تطبیقـی اسـت کـه تقریبـاً همـان مطالبـی اسـت کـه دو دهـهٔ قبـل بـا انـدک افزوده‌هایـی نگاشـته شـده اسـت؛ ترویـج ادبیـات تطبیقـی و مکتـب فرانسـوی و روشـی کـه محمـد غنیمـی هـلال در کتـاب خویـش عرضـه کـرده بـود. در ابتـدای ایـن دهـه، حسـین مجیـب المصـری[۵] در ۱۹۶۲ م. کتابـی بـا عنـوان في الأدب العربي والترکي؛ دراسة في الأدب الإسلامي المقارن به چـاپ رسـاند. کتـاب لیلي والمجنون في الأدبین العربي والفارسي اثـر هـلال را می‌تـوان یکـی از بارزتریـن آثـار تطبیقـی کاربـردی دانسـت (غنیمي هلال ۱۳۹۳: ۱۰). ده سـال پـس از غنیمـی هـلال، در ۱۹۶۳ م. محمد عبدالمنعم خفاجة از دانشـگاه الأزهـر، کتابـی بـا عنـوان دراسات في الأدب المقارن تألیـف کـرد کـه شـامل دو بخـش نظـری و عملـی اسـت؛ بخـش نظـری بـه مکتـب آپولـو و مظاهـر تأثیـر و تأثـرات مختلفـی کـه در مـورد آن وجـود دارد می‌پـردازد. وی در مقدمـهٔ کتـاب خویـش از اهمیـت بررسـی مظاهـر تأثیـر و تأثـرات مختلـف میـان ادب عربـی و ادب ملت‌هـای دیگـر سـخن می‌گویـد و اهمیـت آن را مجهول‌مانـدن و یـا شـبه مجهول‌مانـدن نتایـج این‌گونـه مباحـث ذکـر می‌کنـد.[۵] خفاجـهٔ در کتـاب خـود از شـیوهٔ محمـد غنیمـی هـلال اسـتفاده می‌کنـد و شـیوهٔ متفاوتـی را نسـبت بـه کتاب‌هایـی کـه قبـل از کتـاب وی نوشـته شـده‌اند، پـی نمی‌گیـرد. در ۱۹۶۷ م. نیـز حسن جاد حسن في الأدب المقارن را بـه چـاپ رسـاند کـه ماننـد عبدالمنعم خفاجة از شـیوه و روشـمندی کتـاب غنیمی هلال بهـره بـرده کـه بـا مقایسـه‌کردن کتـاب حسـن جـاد حسـن بـا کتـاب محمد غنیمي هلال ایـن قضیـه کامـلاً مشـهود اسـت. حسام الخطیب بـه چنیـن مقایسـه‌ای پرداختـه و در جدولـی فهرسـت مطالـب کتـاب غنیمي هلال و حسن جاد حسن را بـا هـم تطبیـق داده اسـت؛ بـا ایـن نتیجـه کـه تفاوتـی میـان آن‌هـا وجـود نـدارد. او همیـن دیـدگاه را در مـورد کتـاب خفاجـهٔ ذکـر می‌کنـد؛ بـا ایـن تفـاوت کـه کتـاب خفاجة بـه جنبـهٔ آموزشـی توجـه بیشـتری دارد و برخـی از مطالـب را به‌خاطـر تکنیک‌هـای آموزشـی، خلاصـه بیـان کـرده اسـت (علوش ۱۹۸۷ م.: ۶۱۹ –۵۹۹؛ الخطیب ۲۰۱۸ م.: ۱۹۹ –۱۹۸). محمد عبدالرحمن شعیب نیـز در ۱۹۶۹ م. الأدب المقارن را نوشـت. وی همچـون کتاب‌هـای پیشـین بـه رویکردهـا و جریانـات ادبیـات تطبیقـی پرداختـه و در بخـش عملـی روابـط ادبیـات فارسـی و عربـی را نیـز بررسـی کـرده اسـت.

مجلهٔ الدراسات الأدبیة: في الثقافتین العربیة والفارسیة وتفاعلهما کـه وابسـته بـه کرسـی زبـان

و ادبیات فارسی دانشگاه لبنان است و به دو زبان عربی و فارسی چاپ می‌شود، قدیمی‌ترین مجلهٔ در حوزهٔ ادبیات تطبیقی عربی و فارسی است. نخستین شمارهٔ آن در بهار ۱۹۵۹م. به سردبیری محمد محمدی (۱۲۹۰ ش. ـ ۱۳۸۱ ش.) چاپ شد و انتشار آن همچنان ادامه دارد؛ هرچند در این بین هر از گاهی به دلایلی با توقف چاپ مواجه بوده است. این مجله از سال ۱۹۵۹ م. که شروع به انتشار پژوهش‌هایی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی کرده، شاهد مقالاتی از سوی نویسندگانی چون فؤاد افرام البستاني، إبراهيم السامرائي، ویکتور ألكك و... بوده و در سال‌های ۱۹۶۶ و ۱۹۶۷ م. مقالاتی در آن ارائه شده است؛ مانند مقالهٔ محمد محمدی با عنوان «المترجمون والنقلة عن الفارسية إلى العربية في القرون الإسلامية الأولى» که مورد توجه محافل علمی قرار گرفت و به روی بسیاری از مطالعات تطبیقی در حوزهٔ ارتباط دو ادبیات فارسی و عربی در قرن‌های اولیهٔ اسلامی دری تازه گشود (محمدی ۱۹۶۵ و ۱۹۶۶ م.: ۲۴۳ –۱۹۳). ناگفته نماند که در دههٔ ۶۰، ادبیات تطبیقی ابتدا به دانشگاه الأمريكية بيروت، سپس به دانشگاه بيروت العربية و دانشگاه اللبنانية راه یافت. همچنین می‌توان از مجلهٔ الدفاتر الجزائرية للأدب المقارن[1] در الجزائر نام برد که مقالاتی را به زبان فرانسوی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی از ۱۹۶۷ م. تا ۱۹۶۸ م. منتشر کرد. بنیان‌گذار این مجله، جمال‌الدین‌بن شیخ، استاد ادبیات عربی قرون وسطی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه سوربن فرانسه بود. شایان ذکر است که اواخر همین دهه ادبیات تطبیقی کم‌کم وارد دانشگاه‌های الجزایر شد.

تألیفات مهم مرحلهٔ ترویج (۱۹۷۰ م. ـ ۱۹۶۰ م.)

مؤلف	سال	تألیف	دانشگاه
حسين مجيب المصري	۱۹۶۲	في الأدب العربي والتركي؛ دراسة في الأدب الإسلامي المقارن	جامعة القاهرة، عين شمس، الأزهر
محمد عبدالمنعم خفاجة	۱۹٦٦	دراسات في الأدب المقارن	جامعة الأزهر
حسن جاد حسن	۱۹٦۷	في الأدب المقارن	جامعة الأزهر
محمد عبدالرحمن شعيب	۱۹٦۸	الأدب المقارن	جامعة عين شمس

ج. مرحلهٔ رشد (۱۹۹۰ م. ـ ۱۹۷۰ م.)

در این مرحله و در دههٔ هفتاد، شاهد تلاش مضاعفی در پرداختن به ادبیات تطبیقی از سوی پژوهشگران دانشگاهی هستیم. مهم‌ترین ویژگی این مرحله تنوعی است که در پژوهش‌ها وجود دارد تا آنجا که سعید علوش قائل به دو رویکردِ شکل‌گرفته در این دوره است؛ پژوهش‌هایی که بر ادبیات عربی و شرقی –اسلامی متمرکز هستند و پژوهش‌هایی که بر مقایسهٔ میان ادبیات عربی و غربی تمرکز دارند. اولین کتاب دههٔ هفتاد از آنِ محمد عبدالسلام كفافي، استاد ادبیات اسلامی دانشگاه قاهره و دانشگاه بیروت، است که در ۱۹۷۱م با عنوان في الأدب المقارن؛ دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي از

[1]Cahiers algériens de litérature comparée

سوی انتشارات دار النهضة العربیة در بیروت چاپ شد. کفافی در این کتاب بیشتر بر روی مکتب فرانسوی متمرکز است و سپس در مورد مکتب آمریکایی سخن می‌گوید، به مطالعات میان‌رشته‌ای توجه نشان می‌دهد و ادبیات تطبیقی و مکتب آمریکایی را بستر چنین مطالعاتی می‌داند. در ادامه به مکتب اسلاوی می‌پردازد و رابطهٔ ادبیات و جامعه را با ذکر نمونه نشان می‌دهد؛ اما توضیحات وی در باب مکتب آمریکایی، بیشتر از مکتب اسلاوی است؛ بنابراین، وی از نویسندگانی است که علاوه بر مکتب فرانسوی، به مکتب آمریکایی و اسلاوی نیز اشاره کرده؛ اما بیشتر به سمت مکتب فرانسوی گرایش داشته و مقارنه‌های خود را بر اساس این مکتب انجام داده است. وی در بخش تطبیقی، نمونه‌هایی از شعر داستانی را در ادبیات غربی بررسی می‌کند و ارتباط تاریخی و تأثیر و تأثرها را نشان می‌دهد؛ اما بیشتر این بخش را به ادبیات شرقی و اسلامی و یافتن روابط تاریخی میان ادبیات شرقی ـ اسلامی، به‌ویژه ادبیات ایرانی اختصاص می‌دهد. او در این زمینه از غنيمي هلال پیروی می‌کند؛ بنابراین ازجمله پژوهشگرانی است که به ادبیات اسلامی و یافتن روابط تاریخی و تأثیر و تأثرها میان ادبیات مسلمانان توجه دارد. در ۱۹۷۲ م. *ریمون طحان*، استاد دانشگاه لبنان نیز الأدب المقارن والأدب العام را در بیروت به چاپ رساند که به مباحث نظری اختصاص دارد. وی پیرو مکتب فرانسوی و پایبند به آن است و در بخش اول کتاب به‌طور مفصل به تعریف ادبیات تطبیقی و بیان پایه‌های نظری این مکتب و بسیاری از مباحث دیگر می‌پردازد. در بخش دوم از ادبیات عمومی سخن می‌گوید و سعی دارد به تفاوت میان ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی، همچنین، ارتباط و شباهتی که بین این دو رویکرد هست بپردازد. درحقیقت، او درصدد نشان‌دادن حد و مرزهای بین قلمرو این دو ادبیات است. وی ادبیات تطبیقی را از گروه ادبیات عمومی می‌داند و اهداف این دو رویکرد را تقریباً هم‌مسیر می‌خواند که برقراری تعامل میان انسان‌ها با وجود اختلاف میان امت‌ها و جایگاه‌بخشی به ادبیات هر قوم و ملتی بخشی از آن اهداف است. همین‌طور، بخشی را به بیان روش تحلیل متون بر اساس ادبیات تطبیقی و ادبیات عمومی اختصاص می‌دهد. در ادامه، طه ندا، استاد دانشگاه بیروت و دانشگاه الإسکندریة مصر، در ۱۹۷۳ م. اثر مهم خود، *الأدب المقارن* را منتشر کرد. وی مختصری در باب تعریف ادبیات تطبیقی و اهداف و اهمیت آن می‌نویسد و ادامهٔ مباحث را به بررسی ادبیات سه ملت عربی، فارسی و ترکی اختصاص می‌دهد. وی معتقد است که با وجود ورود این علم از غرب به مشرق‌زمین، با توجه به تفاوت‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی، همین‌طور، تفاوت میان انگیزه و هدف ما با غربیان، روش ما در مطالعات تطبیقی با رعایت مبانی ادبیات تطبیقی باید متناسب با تاریخ ملی و ادبی خود باشد و ادبیات اسلامی خویش را محور مطالعات تطبیقی خود قرار دهیم. البته این اعتقاد به معنای کنارگذاشتن و استفاده‌نکردن از ادبیات غربی‌ها و دیگر ملت‌ها نیست چراکه با هدف ادبیات تطبیقی ناسازگار است. او اولین پژوهشگری است که از نظریهٔ ادبیات تطبیقی اسلامی به معنی مطالعه تطبیقی ادبیات کشورهای اسلامی سخن می‌گوید و معتقد است با داشتن چنین رویکردی در مطالعات تطبیقی

بـه اهـداف خویـش خواهیـم رسـید کـه مهم‌تریـن آن ایجـاد وحـدت میـان مسـلمانان و هویت‌بخشـی بـه آنـان و مانـدگاری آنـان خواهـد بـود (۱۹۹۱ م.؛ ۱۳۹۴ ش.). إبراهيم عبدالرحمن محمد در ۱۹۷۶ م. النظرية والتطبيق في الأدب المقارن را منتشـر کـرد کـه در بحـث خـود پیـرو پیشـینیان اسـت. کتـاب وی، همان‌طورکـه از عنـوان پیداسـت، از دو بخـش نظـری و عملـی تشـکیل شـده اسـت؛ در بخـش نظـری از ارتبـاط میـان نقـد ادبـی و ادبیـات تطبیقـی سـخن می‌گویـد و ادبیـات تطبیقـی را به‌عنـوان یکـی از ابزارهـای نقـد ادبـی بـه پیـروی از غنیمي هلال معرفـی می‌کنـد؛ از همیـن‌رو، ادبیـات تطبیقـی را همچـون نقـد ادبـی، عملـی ابداعـی و خلاقانـه می‌دانـد. وی کامـلاً پیـرو مکتـب فرانسـوی اسـت و تأثیـر و تأثـرات میـان ادبیـات ملـل مختلـف را امـری قطعـی می‌دانـد و معتقـد اسـت هـر ادب اصیلـی از ادبیـات دیگـر ملـل تأثیـر پذیرفتـه اسـت؛ بنابرایـن، تأثیـر و تأثـر و روابـط تاریخـی را محـور بررسـی‌های خـود قـرار می‌دهـد. در بخـش عملـی نیـز بـه سـه موضـوع؛ غـزل عـذری و مقایسـهٔ آن در ادبیـات عربـی و فارسـی، تـراژدی ادیـپ و اسـطورهٔ پیگمالیـون بـر اسـاس مکتـب فرانسـوی می‌پـردازد (عبدالرحمن محمد ۱۹۷۶ م.؛ الخطيب ۲۰۱۸ م.: ۲۰۶ –۲۰۳). بديع محمد جمعة، اسـتاد دانشـگاه عین شـمس، در ۱۹۷۸ م. دراسات في الأدب المقارن را منتشـر کـرد. وی در پژوهـش خویـش همچـون محمد غنيمي هلال و محمد عبدالسلام كفافي و طه ندا عمـل می‌کنـد. محمد جمعة در بخـش اول کتـاب خـود به‌عنـوان پیـرو مکتـب فرانسـوی از ادبیـات تطبیقـی و اهمیـت و اهـداف آن بسـیار مختصـر صحبـت می‌کنـد. در بخـش عملـی، بـر یافتـن ارتبـاط تاریخـی میـان ادبیـات شـرقی و اسـلامی متمرکـز اسـت و بـه مقایسـهٔ میـان ادبیـات عربـی و ادبیـات شـرقی می‌پـردازد و هـدف اصلـی خـود را برقـراری پیونـدی عمیـق میـان شـرقیان می‌دانـد (محمد جمعة ۱۹۸۰ م.؛ الخطيب ۲۰۱۸ م.: ۲۰۸ ـ ۲۰۶). نکتـهٔ قابل توجهـی کـه حسام الخطيب بـدان معتقـد اسـت ایـن اسـت کـه تـا اواخـر دهـهٔ هفتـاد، تنهـا منبـع مهـم در زمینـهٔ ادبیـات تطبیقـی در جهـان عـرب، کتـاب الأدب المقارن غنيمي هلال اسـت و ادعـا می‌کنـد هـر کتابـی کـه بـه نکتـهٔ جدیـدی اشـاره کـرده باشـد و یـا حتـی صفحـه‌ای بیشـتر از آنچـه غنيمي هلال آورده اسـت ذکـر کـرده باشـد، آن را بـه چالـش می‌کشـد (۱۹۹۰ م.: ۵۴).

همان‌طـور کـه اشـاراتی رفـت، ادبیـات تطبیقـی در دهـهٔ ۶۰ و به‌طـور مشـخص در دهـهٔ هفتـاد بـه بیشـتر دانشـگاه‌های جهـان عـرب راه یافـت. در کشـور مراکـش سـال ۱۹۶۳ م. بـود کـه تدریـس ادبیـات تطبیقـی آغـاز شـد و أمجد الطرابلسي بـرای مدتـی طولانـی تدریـس ایـن واحـد درسـی را به‌عهـده داشـت، در کنـار وی عبداللطيف السعداني نیـز بـه تدریـس پرداخـت، سـپس، ایـن مهـم بـه دسـت سعید علوش و دیگـر اسـتادان سـپرده شـد. بـا وجـود تـلاش بـرای توسـعه‌دادن ایـن واحـد درسـی و مسـتقل‌کردن آن، ایـن تلاش‌هـا بی‌نتیجـه مانـد و تـا پایـان قـرن بیسـتم به‌عنـوان واحـد درسـی در برخـی رشـته‌ها تدریـس شـد. ادبیـات تطبیقـی در کشـور الجزایـر نیـز بعـد از به‌پایان‌رسـیدن اسـتعمار فرانسـه و اسـتقلال آن کشـور در دانشـگاه قسنطينة در ۱۹۶۹ م. تدریس شـد و سـپس در ۱۹۷۸ م. در دانشـگاه عنابة و در ۱۹۷۹ م. در دانشـگاه تيزي وزو، ایـن واحـد تدریـس شـد. در ادامـه و در دهـهٔ هشـتاد، در ۱۹۸۸ م. در دانشـگاه وهران بـه ریاسـت دکتـر شریفي عبدالواحد، مقطـع کارشناسی‌ارشـد ادبیـات تطبیقـی تأسـیس شـد. در کشـور تونـس نیـز از سـال ۱۹۷۳ م. تدریـس آن شـروع

شـد. همان‌طورکـه اشـاره شـد، مرحلـۀ رشـد ادبیـات تطبیقـی بـر عهـدۀ مغـرب عربـی اسـت؛ چراکـه شـخصیت‌های دانشـگاهی بـه انجـام فعالیت‌هـای متنوعـی دسـت زدنـد و بـا گرایـش بـه دیگـر مکاتـب و نظریه‌هـا از حصـار تنـگ مکتـب فرانسـوی تجـاوز کردنـد؛ بـرای نمونـه، در ۱۹۸۳ م. نشسـتی بین‌المللـی بـرای بحـث و بررسـی در دانشـگاه عنابة الجزایر ترتیـب داده شـد کـه بـه تشـکیل انجمـن ادبیـات تطبیقـی عـرب در سـال بعـد انجامیـد. ایـن انجمـن، اولیـن همایـش خـود را بـا عنـوان «الملتقى الدولي للأدب المقارن عند العرب» در ۱۹۸۴ م. در عنابـۀ برگـزار کـرد. انجمـن ادبیـات تطبیقـی عـرب دومیـن همایـش خـود را در ۱۹۸۶ م. در دمشـق و سـومین آن را در ۱۹۸۸ م. در مراکـش برگـزار کـرد (جبوري غزول ۱۳۹۳ ش.: ۵۶). همچنیـن تعـداد اسـتادان مختصـص در زمینـۀ ادبیـات تطبیقـی در دانشـگاه‌های مغـرب عربـی بیشـتر شـد و بـه زبان‌هـای دیگـر غیـر از زبـان انگلیسـی و فرانسـوی در مطالعـات تطبیقـی توجـه کردنـد. تعـداد نشـریات بـرای نشـر مقـالات در ایـن زمینـه بیشـتر شـد و انجمن‌هـای دیگـری نیـز تشـکیل شـد (شـلش ۱۹۹۵ م.: ۱۵۱).

ادبیـات تطبیقـی در دهـۀ هفتـاد بـه دانشـگاه دمشـق سـوریه راه یافـت. به‌طـور مشـخص در ۱۹۷۱ م. بنـا شـد ادبیـات تطبیقـی به‌عنـوان واحـد درسـی در رشـتۀ زبـان و ادبیـات عربـی در دانشـگاه دمشـق تدریـس شـود. حسام الخطیب بـه تدریـس ایـن واحـد درسـی پرداخـت. اولیـن کتـاب دانشـگاهی در سـوریه در ۱۹۸۱ م. -۱۹۸۲ م. از حسـام الخطیـب بـا عنـوان الأدب المقارن در دو جلـد بـه چـاپ رسـید. در ادامـه و در سـوریه دکتـر محمد عدنان حسین، دکتر محمد إحسان النص و دکتر عبده عبود، هـر یـک بـه تألیـف کتابـی بـا عنـوان الأدب المقارن پرداختنـد. اواخـر همیـن دهـه، ادبیـات تطبیقـی و تدریـس آن به‌عنـوان واحـد درسـی بـه دانشـگاه‌های کشـورهای خلیـج فـارس نیـز راه یافـت. به‌طور مشـخص، در ۱۹۷۵ م. در دانشـگاه الکویت (کویت) تدریـس شـد. در ۱۹۷۶ م. بـه دانشـگاه السلطان قابوس (مسقط، عمان)، دانشـگاه الإمارات العربیة المتحدة (العین)، دانشـگاه قطر (دوحة) و دانشـگاه عدن (عدن، یمن) راه یافـت. در عربسـتان سـعودی، در ۱۹۷۸ م. ادبیـات تطبیقـی در دانشـگاه ملك سعود (الریاض) تدریـس شـد و همین‌طـور، در دانشـگاه الملك عبدالعزیز (جدة)، أم القری (مکة المکرمة) و دانشـگاه الإمام محمد بن سعود الإسلامیة. در نگاهـی کلـی تـا پایـان قـرن بیسـتم، ادبیـات تطبیقـی در دانشـگاه‌های جهـان عـرب به‌عنـوان واحـد درسـی تدریـس می‌شـد و در یکـی از رشـته‌های زبـان و ادبیـات عربـی یـا انگلیسـی و... ایـن واحـد درسـی گنجانـده شـده اسـت. در برخـی از دانشـگاه‌ها فقـط در مقطـع کارشناسـی ایـن واحـد تدریـس می‌شـد؛ امـا در برخـی دیگـر در مقاطـع بالاتـر نیـز گنجانـده شـد. جالـب آنکـه در دانشـگاه‌هایی ماننـد دانشـگاه الکویت و البحرین ایـن واحـد درسـی اختیـاری اسـت و اجبـاری نیسـت. شـایان ذکـر اسـت دانشـگاه آمریکایـی قاهـره، تنهـا و اولیـن دانشـگاه در جهـان عـرب اسـت کـه رشـتۀ ادبیـات تطبیقـی را بنـا نهـاد؛ بدیـن صـورت کـه گـروه ادبیـات انگلیسـی، در دو مقطـع کارشناسـی و کارشناسـی ارشـد، نـام خـود را در اواخـر دهـۀ هفتـاد، بـه گـروه ادبیـات انگلیسـی و تطبیقـی تغییـر داد.

در دهـۀ هشـتاد، ایـن روال ادامـه پیـدا کـرد و کتاب‌هـای بیشـتری در زمینـۀ ادبیـات تطبیقـی پدیـد آمـد. قبـل از آنکـه بـه کتاب‌هـا بپردازیـم شایسـته اسـت بـه دو مجلـه اشـاره

تألیفات مهم مرحلهٔ رشد (۱۹۸۰ م. ـ ۱۹۷۰ م.)

مؤلف	سال	تألیف	دانشگاه
محمد عبدالسلام كفافي	۱۹۷۱	في الأدب المقارن	جامعة بيروت العربية
ريمون طحان	۱۹۷۲	الأدب المقارن والأدب العام	بيروت
طه ندا	۱۹۷۳	الأدب المقارن	جامعات مصر وجامعة بيروت العربية
ابراهيم عبدالرحمن محمد	۱۹۷٦	النظرية والتطبيق في الأدب المقارن	جامعة الكويت
بديع محمد جمعة	۱۹۷۸	دراسات في الأدب المقارن	جامعة عين شمس

کنیم؛ مجلهٔ عالم الفکر که در ۱۹۸۰ م. یکی از شماره‌هایش را به ادبیات تطبیقی اختصاص داد. در ۱۹۸۳ م. دو شماره از مجلهٔ الفصول نیز به ادبیات تطبیقی اختصاص پیدا کرد. به‌طور کلی در این دهه، مجلات تخصصی در مغرب و مشرق عربی شروع به فعالیت کردند که باعث ایجاد انگیزه برای انجام پژوهش در این زمینه شد؛ همچون «مجلهٔ المعرفة السورية»، «الموقف الأدبي» و «الآداب الأجنبية» در کشور سوریه، «مجلهٔ ألف» و «مجلهٔ البلاغة المقارنة» در دانشگاه آمریکایی قاهره (۱۹۸۱)، «مجلة الشعريات المقارنة» در قاهره (۱۹۸۱) و «مجلهٔ مقارنات» وابسته به انجمن مصری ادبیات تطبیقی که این انجمن به ریاست دکتر احمد عتمان در ۱۹۸۶ م. تشکیل شد. در ۱۹۸۲ م. نیز انجمن مغربی ادبیات تطبیقی به ریاست سعید علوش تشکیل شد. در عربستان سعودی نیز انجمن ادبیات تطبیقی شکل گرفت.

همان‌طور که گفته شد، دههٔ هشتاد شاهد تألیفات بسیاری است و تغییرات بیشتری نسبت به دههٔ پیشین ایجاد می‌شود. در ابتدای این دهه، حسين مجيب المصري کتاب في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن را در ۱۹۸۰ م. منتشر کرد. نویسنده در این کتاب به ادبیات تطبیقی اسلامی عامه پرداخت و در ابتدا مقدمه‌ای کوتاه در مورد شیوهٔ کار خود ارائه داد؛ سپس، موضوعاتی چون شخصیت جحا را نزد مردم عرب، ترک و فارس بررسی کرد. همین‌طور، شعر درویش‌ها، ترانه‌های عامیانه، ادبیات تمثیلی فارسی و عربی و ترکی و موضوعات دیگر را بررسی کرد. دیگر کتاب این دهه، همان‌طورکه ذکر شد، از آنِ حسام الخطيب با عنوان الأدب المقارن است که در ۱۹۸۱ م- ۱۹۸۲ م. در دو جلد به نگارش آنَ پرداخت. وی در این کتاب به شناساندن مکتب آمریکایی، تقریباً با تمام وجوه آن در جهان عرب پرداخت و می‌توان وی را معرف اصلی مکتب آمریکایی در جهان عرب دانست (۱۹۸۳ م.).

سپس، عبدالدايم الشوا، استاد دانشگاه الجزائر، کتابی با عنوان في الأدب المقارن در ۱۹۸۲ م. منتشر کرد. وی میزان تأثیر ادبیات غربی بر ادبیات عربی را نشان می‌دهد، همچنین

از چگونگی و نوع آن می‌گوید؛ بدین معنا که چگونه ادیب، عنصری بیگانه را وارد ادبیات خویش می‌کند و آن را متناسب با ادبیات و فرهنگ خویش به کار می‌برد. نویسنده در مطالعهٔ تطبیقی خویش، نوع روش خود را که مقید به کدام مکتب است مشخص نمی‌کند؛ اما از آنجاکه درصدد نشان‌دادن تأثیرپذیری ادیبان عرب از فرهنگ بیگانه است، می‌توان پژوهش وی را در چهارچوب مکتب فرانسوی قرار داد. خود نویسنده نیز بیان می‌کند که پژوهش خود را ازجمله پژوهش‌های تطبیقی می‌داند و تأثیر فرهنگ بیگانه را بر ادیبان عرب بررسی می‌کند (علوش ۱۹۸۷ م.: ۶۴۹ –۶۴۵). عبدالوهاب علي الحكمي در ۱۹۸۳ م. به نگارش کتابی با عنوان الأدب المقارن: دراسة في العلاقة بين الأدب العربي والآداب الأوربية پرداخت که شامل مقالاتی با عنوان‌های «بنيوية علم الشعر»، «الثقافة العربية والغربية في القرن الرابع عشر»، «صورة العربي من الأدب الإنجليزي» و... است؛ بنابراین، کتابی است تطبیقی و نه نظری و برخی از مقالاتی که در آن آمده است، ارتباط مستقیمی با بحث ادبیات تطبیقی ندارد؛ مانند مقاله‌ای که به محمد مندور اختصاص داده است که به تأثیرپذیری وی از ادبیات غربی اشاره دارد. همچنین، از پیشگامان ادبیات تطبیقی جهان عرب نیز سخن می‌گوید و بر آن است که آن‌ها در مطالعات تطبیقی خود، بر اساس پایه‌های نظری ادبیات تطبیقی عمل نکرده‌اند (مجلة الفيصل، العدد ۱۷۲: ۶۵). در ادامه، سعید علوش کتاب مكونات الأدب المقارن في العالم العربي را در ۱۹۸۷ م. منتشر کرد که ادبیات تطبیقی و تمام عناصر و مباحثی را که در شکل‌گیری آن دخالت و ارتباط دارند، مورد بحث و واکاوی قرار می‌دهد و به‌طور مفصل از نهضت ادبی عربی، استشراق عربی، نقش ترجمه و تصویر غرب در ترجمه‌های ادبی که در کشورهای عربی صورت گرفته است، تاریخ جریان‌های ادبی و وضعیت مقارنه‌های ادبی در جهان عرب در ارتباط با ادبیات تطبیقی، بحث می‌کند. در بخش دوم کتاب، مراحلی را که ادبیات تطبیقی در جهان عرب از ابتدا تا سال ۱۹۸۴ م. طی کرده است، به تصویر می‌کشد. در همان سال ۱۹۸۷ م. کتاب دیگری را با عنوان مدارس الأدب المقارن به چاپ رساند. وی در این کتاب مکاتب مختلف ادبیات تطبیقی را، ازجمله مکتب فرانسوی، آمریکایی و اسلاوی (مکتب اروپای شرقی)، بدون هیچ‌گونه جانبداری ارائه می‌دهد و حد و مرز این سه مکتب و تفاوت‌های آن‌ها را مشخص می‌کند. او به هنگام صحبت از مکتب اسلاوی، آن را در قیاس با دو مکتب فرانسوی و آمریکایی، دارای خصیصهٔ مهمی می‌داند؛ زیرا این مکتب تأثیر پدیده‌های اجتماعی و ایدئولوژی را بر مباحث زیبایی‌شناسی ادبی و ذوق زیبایی‌شناختی مردم نشان می‌دهد و در پژوهش‌های ادبی و تطبیقی خود از اوضاع اجتماعی و... پیروی می‌کند. او فهم ادبیات قدیم و جدید را بدون توجه به ادبیات تطبیقی، غیرممکن می‌داند. همین‌طور، از رابطهٔ ادبیات تطبیقی و تاریخ ادبیات و از رابطهٔ میان ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی سخن می‌گوید. در بخش آخر، به مراحل ادبیات تطبیقی که در کتاب قبلی خویش به‌طور مفصل دربارهٔ آن بحث کرده بود، اشاره می‌کند؛ البته به مباحث قبلی نیز در کتاب مكونات الأدب المقارن في العالم العربي پرداخته شده است. حسین کیانی در نقد کتاب مدارس الأدب المقارن از سعید علوش چنین نتیجه‌گیری می‌کند که این کتاب نسبت

به تألیف‌های پیش از خود هیچ نوآوری‌ای ندارد؛ چون تکرار لفظ به لفظ کتاب دیگر نویسنده است که پیش از این کتاب نگاشته است. نوآوری‌های نویسنده به کتاب مکونات الأدب المقارن في العالم العربي اختصاص دارد (کیانی ۱۳۹۵ ش.: ۱۶۹). ویژگی برجسته و تفاوتی که این دو اثر علوش با بسیاری از پژوهش‌های قبل از خویش دارد، مستندبودن مطالب و معرفی مصادر مهم در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است.

الطاهر أحمد مكي، استاد دانشگاه قاهره، در ۱۹۸۷ م. کتاب الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه را منتشر کرد. همان‌طورکه از عنوان آن پیداست، فقط به مباحث نظری می‌پردازد. وی کتاب را با موازنه‌ها و مقایسه‌هایی که در ادبیات عربی و در ادبیات اروپایی انجام شده است، شروع می‌کند؛ سپس به زمینه‌ها و عوامل پیدایش ادبیات تطبیقی در اروپا می‌پردازد و مکاتب مختلف را توضیح می‌دهد و از اختلاف آن‌ها می‌گوید. همچنین دربارهٔ زمینه‌های پژوهش ادبیات تطبیقی بحث می‌کند و از دوره‌های ادبیات عرب و انواع ادبی در ارتباط با ادبیات تطبیقی سخن می‌گوید و درنهایت اختلاف میان ادبیات تطبیقی و عمومی و جهانی را پیش می‌کشد. این کتاب به لحاظ نظری تقریباً نسبت به کتاب‌های پیش از خود از جامعیت برخوردار است. او در ۱۹۸۸ م. في الأدب المقارن: دراسات نظرية وتطبيقية را به‌عنوان تکمله‌ای بر کتاب قبلی نوشت. وی با این اعتقاد که در کتاب قبلی به‌طور مفصل به مباحث نظری پرداخته و از طرفی آوردن شواهد و نمونه‌های عملی ضروری است و تأکیدی است بر گفته‌های او، در این کتاب برخی نمونه‌های تطبیقی را بر اساس مکتب فرانسوی و آمریکایی انجام می‌دهد و به ریشه‌های ادبیات تطبیقی نیز در ادبیات قدیم اشاره می‌کند. در ۱۹۸۸ م. عزالدين المناصرة کتاب مقدمة في نظرية المقارنة را به چاپ رساند و در ۱۹۹۶ م. به چاپ دوم کتاب با عنوان دقیق‌تر المثاقفة والنقد المقارن اقدام کرد و بخش «قسم وثائق الأدب المقارن» و «خطة لتدريس الأدب المقارن في الجامعات العربية» را به کتاب افزود. وی در پرتو مطالعات فرهنگی و پسااستعماری به ادبیات تطبیقی پرداخت و توجه به ایدئولوژی را وارد بحث خویش در باب ادبیات تطبیقی کرد.

عطية عامر نیز در ۱۹۸۹ م. کتاب دراسات في الأدب المقارن را نوشت که پیشتر از آن صحبت شد. محمد السعيد جمال‌الدين، استاد و فارسی‌پژوه دانشگاه عین شمس مصر نیز در ۱۹۸۹ م. کتاب الأدب المقارن؛ دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي را نوشت که در ابتدا تأثیرگذاری ادبیات اسلامی بر ادبیات اروپا را تا حدی نمایش می‌دهد و از خدمت مهمی که ادبیات تطبیقی می‌تواند به ادبیات کشورهای اسلامی داشته باشد، سخن می‌گوید. سپس، به بررسی روابط میان ادبیات فارسی و عربی متمرکز است؛ بنابراین، کتاب وی دو بخش نظری و عملی را دربردارد و در بخشی عملی برخی آثار ادبیات فارسی و عربی را بر اساس مکتب فرانسوی بررسی می‌کند و به مکاتب دیگر توجهی ندارد. همچنین به نقش ترجمه در ادبیات تطبیقی اشاره دارد. جمال‌الدين در این کتاب راه محمد غنيمي هلال و طه ندا را در پیش گرفته است و همچون طه ندا رویکردی اسلامی دارد (۲۰۰۳ م.). از دههٔ هفتاد به بعد، همان‌طورکه گفته شد، در

تألیفات دانشگاهی، اشاراتی به مکتب آمریکایی و اسلاوی شده؛ اما در دهۀ هشتاد توجه بیشتری به مکتب آمریکایی و اسلاوی شده و بحث‌های بیشتری در رابطه با ترجمه و نقش آن و تصویرشناسی و نظریۀ پذیرش دیگری به‌عنوان روش نقد ادبی در ادبیات تطبیقی مطرح شده است. مهم‌تر آنکه تلاش‌های زیادی در ایجاد ادبیات تطبیقی اسلامی شده است.

تألیفات مهم مرحلۀ رشد (۱۹۹۰ م. ـ ۱۹۸۰ م.)

مؤلف	سال	تألیف	دانشگاه
حسين مجيب المصري	۱۹۸۰	في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن	جامعة القاهرة، عين شمس، الأزهر
حسام الخطيب	۱۹۸۱-۱۹۸۲	الأدب المقارن	جامعة دمشق
عبدالدايم الشوا	۱۹۸۲	في الأدب المقارن	جامعة الجزائر
عبدالوهاب علي الحكمي	۱۹۸۳	الأدب المقارن؛ دراسة في العلاقة بين الأدب العربي والآداب الأوربية	جامعة أم القرى
سعيد علوش	۱۹۸۶	مكونات الأدب المقارن في العالم العربي	جامعة محمد الخامس
سعيد علوش	۱۹۸۷	مدارس الأدب المقارن	جامعة محمد الخامس
الطاهر أحمد مكي	۱۹۸۷	الأدب المقارن	جامعة القاهرة
الطاهر أحمد مكي	۱۹۸۸	في الأدب المقارن؛ دراسات نظرية وتطبيقية	جامعة القاهرة
عزالدين المناصرة	۱۹۸۸	مقدمة في نظرية المقارنة	جامعة قسنطينة جامعة تلمسان
عطية عامر	۱۹۸۹	دراسات في الأدب المقارن	جامعة القاهرة
محمد سعيد جمال‌الدين	۱۹۸۹	الأدب المقارن؛ دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي	جامعة عين شمس

۵. ادبیات تطبیقی از ۱۹۹۰ م. تا ۲۰۰۰ م.

نگارش و انتشار کتاب، در دهۀ نود، همانند دهه‌های گذشته ادامه می‌یابد. نکتۀ مهم آن است که در جهان عرب و در زمینۀ ادبیات تطبیقی، تألیفات قابل توجهی به لحاظ کمّی وجود دارد. عبدالنبي اصطيف در مقدمۀ کتاب خویش، العرب والأدب

المقارن می‌نویسد تألیفات جهان عرب در زمینهٔ ادبیات تطبیقی از نظر حجم بیشتر از تألیف‌های فرانسویان است که خود پیشگامان این علم هستند و نیز بیشتر از تألیف‌های آمریکاییان است که با پشتکار، زمینهٔ تحول این موضوع را فراهم آوردند. همچنین بیشتر از تألیف‌های همهٔ نویسندگان شرق و غرب اروپا، آفریقا، هند، چین و ژاپن است (۱۳۹۵ ش.) و این پدیده را نوعی ضعف معرفی می‌کند؛ البته اصطیف در بیان این موضوع، ترجمه‌هایی را که از زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و روسی به عربی انجام گرفته مدنظر نداشته است[۶]. در آغاز این دهه، حسام الخطیب، پژوهشگر نامدار حوزهٔ ادبیات تطبیقی، یکی از مهم‌ترین کتاب‌ها را با عنوان آفاق الأدب المقارن: عربیاً وعالمیاً تألیف می‌کند که به مباحث نظری می‌پردازد و ادبیات تطبیقی و مکاتب را از بُعدهای مختلف بررسی می‌کند. وی سعی در هدایت‌کردن پژوهش‌های تطبیقی به سمت مکتب آمریکایی دارد؛ سپس تاریخچهٔ این علم را در جهان بحث می‌کند و در ادامه، به جهان عرب منتقل می‌شود و سیر تحول ادبیات تطبیقی را در جهان عرب ترسیم می‌کند. در این زمینه، حسام الخطیب نسبت به سعید علوش مختصرتر بحث می‌کند و بی‌تأثیر از شیوهٔ وی نیز نیست (۱۹۹۲ م.). الطاهر أحمد مكي در ادامهٔ آثار پیشین خود، کتابی مهم با عنوان مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن در ۱۹۹۴ م. تألیف می‌کند. وی معتقد است مهم‌ترین هدف ادبیات تطبیقی برقراری پیوند میان ملل مختلف و متحدکردن آنان با یکدیگر است؛ مسئله‌ای که در دین اسلام نیز مطرح بوده است؛ بنابراین، در دین اسلام ابزارهای ادبی مفیدی یافت خواهد شد که بتوان به آن هدف متعالی رسید و شایسته نیست ما مسلمانان از این مسئله غافل شویم. در نتیجه، وی رویکرد مطالعه تطبیقی ادبیات کشورهای اسلامی را مطرح می‌کند و به‌طور مفصل و با تأکید بیشتری، از این رویکرد سخن می‌گوید. همان‌طورکه از عنوان پیداست، نویسنده بحث‌های مقدماتی را که لازمهٔ فهم چنین رویکردی می‌داند، ذکر می‌کند؛ ازجمله چگونگی انتشار اسلام در سرزمین‌های دیگر، زبان و ادبیات عربی در عصرهای مختلف، واردشدن خط عربی به زبان‌های دیگر، میراث دینی مشترک، بده‌وبستان‌هایی که در زمینه‌های ادبی میان زبان‌های شرقی- اسلامی صورت گرفته است و در نهایت از داستان لیلی و مجنون در زبان‌های فارسی و ترکی سخن می‌گوید. مسئلهٔ مهم دیگری که نویسنده بر آن تأکید دارد این است که انجام مطالعهٔ تطبیقی باید میان ادبیات دو ملت باشد و بر اختلاف زبانی تأکید کند و این نشان از گرایش نویسنده به مکتب فرانسوی دارد. در ادامه علی شلش کتابی با عنوان الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية در ۱۹۹۵ م. تألیف کرد. وی در این کتاب به تلاش‌هایی که آمریکایی‌ها و جهان عرب در زمینهٔ ادبیات تطبیقی انجام داده‌اند اشاره می‌کند. در بخش دیگر، دربارهٔ چگونگی راه‌یافتن مکتب آمریکایی به جهان عرب بحث می‌کند؛ اینکه قبل از ورود مکتب آمریکایی به جهان عرب چه ناقدانی مقارنه‌هایی میان ادبیات و دیگر فنون انجام داده‌اند و به‌طورکلی پژوهش‌هایی که نزدیک به شیوهٔ مکتب آمریکایی بوده است را بیان می‌کند. همین‌طور، از سیر تحول ادبیات تطبیقی عربی سخن می‌گوید؛ اما بحث وی بسیار مختصرتر از پژوهش سعید

علـوش و حسـام الخطیـب اسـت و در قیـاس بـا ایـن دو پژوهـش نمی‌تـوان اثـر علي شلش را در به‌تصویرکشـیدن سـیر تحـول ادبیـات تطبیقـی در جهـان عـرب مؤثـر دانسـت. نکتـهٔ قابـل ذکـر آنکـه شـلش بـه تقسـیم‌بندی مراحـل ادبیـات تطبیقـی در کتـاب مکونات الأدب المقارن في العالم العربي از سعید علوش ایـراد وارد می‌کنـد و سـعید علـوش را بـه تجدیدنظـر در ایـن مسـئله فـرا می‌خوانـد.

عبدالحمید إبراهیم نیـز در ۱۹۹۷ م. کتـاب الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبیق را نوشـت. نویسـنده در پـی تصحیـح مسـیر ادبیـات تطبیقـی و اصالت‌بخشـیدن بـه آن در بطـن ادبیـات عربـی اسـت؛ بنابرایـن سـعی در تأسـیس علـم ادبیـات تطبیقـی عربـی- اسـلامی دارد. از این جهـت و بـرای نمونـه در بخـش عملـی تأثیـر مقامـات را در ادبیـات اروپایـی بـه نمایـش می‌گـذارد. وی معتقـد اسـت ادبیـات تطبیقـی در دانشـگاه‌های عربـی به‌وجـود نیامـده اسـت کـه نتیجـهٔ تطـور و تحـول تاریخـی و تمدنـی و بـرای رفـع نیـاز زبـان قومـی و توسـعه‌دادن بـه زبـان و ادبیـات عربـی باشـد؛ بلکـه از طریـق غنیمـی هـلال و کتابـش الأدب المقارن وارد دانشـگاه‌های عربـی شـده اسـت. نویسـنده در بخـش عملـی نیـز بـه مقایسـهٔ آرای نقـدی، ویژگی‌هـای ادبـی میـان ادبیـات عربـی و اروپایـی می‌پـردازد. داود سلوم نیـز در کتـاب مـن آفاق الأدب المقارن، بـر مقایسـهٔ میـان ادبیـات عربـی و غربـی در دوره‌هـای مختلـف تمرکـز دارد و درصـدد نشـان‌دادن تأثیـر و تأثـر میـان ادبیـات عربـی و اروپایـی اسـت؛ بـا هـدف مشخص‌سـاختن و ثابت‌کـردن اینکـه ادبیـات عربـی و شـخصیت‌های عرب‌زبـان و به‌طورکلـی، جهـان عـرب و اسـلام، در شـکل‌گرفتن ادبیـات ملت‌هـا و تکویـن تمدن‌هـای دیگـر و تمـدن جدیـد اروپایـی بسـیار مؤثـر بـوده اسـت (۱۹۹۸ م.). عبـده عبـود در کتـاب الأدب المقارن: مشکلات وآفاق بـه ادبیـات تطبیقـی از دیدگاهـی جدیـد به‌عنـوان شـاخه‌ای از پژوهش‌هـای نقـد ادبـی می‌پـردازد و از بررسـی‌های تاریخـی و تأثیـر و تأثرهـا تجـاوز می‌کنـد؛ بنابرایـن کامـلاً پیـرو مکتـب آمریکایـی اسـت و رویکـردی نقـدی در ادبیـات تطبیقـی دارد. همچنیـن، بـه مشـکلات اساسـی ادبیـات تطبیقـی می‌پـردازد و دریچه‌هایـی را بـرای پیشـرفت ایـن شـاخه از علـم ارائـه می‌دهـد. وی ادبیـات تطبیقـی را مهم‌تریـن راه بـرای جهانی‌کـردن زبـان و ادبیـات عربـی و انتشـار آن در جهـان می‌دانـد و بـر ایـن اعتقـاد اسـت کـه ادبیـات تطبیقـی می‌توانـد خدمت‌گـزار بزرگـی بـه ادبیـات عربـی و وسـیله‌ای بـرای پرداختـن بـه مسـائل مهـم کنونـی ادبیـات عربـی باشـد و درنهایـت بومی‌کـردن ادبیـات تطبیقـی عربـی را مطـرح می‌کنـد (۱۹۹۹ م.). ماجدة حمود، از دیگـر پژوهشـگران فعـال مصـری، کتابـی را در ۲۰۰۰ م. بـا عنـوان مقاربات تطبیقیة في الأدب المقارن تألیـف کـرد. وی بـه ارائـهٔ مباحـث نظـری نمی‌پـردازد و بـه بررسـی نمونه‌هایـی بـر اسـاس دو مکتـب فرانسـوی و آمریکایـی می‌پـردازد و تأثیـر برخـی آثـار ادبـی غـرب را در ادبیـات جهـان و عربـی نشـان می‌دهـد. همچنیـن، تأثیـر ادبیـات قدیـم را در ادبیـات غـرب ترسـیم می‌کنـد؛ بـا ایـن اعتقـاد کـه بازشناسـی خـود از دیگـری و تعامـل ادبـی بـا دیگـری و شـناختن جوهـر مشـترک میـان انسـان‌ها و گفت‌وگـوی میـان تمدن‌هـا از طریـق پژوهش‌هـای ادبـی تطبیقـی، موجـب ایجـاد تفاهـم و بـرادری و پذیـرش دیگـری بـدون تعصـب و در عیـن حـال اصالت‌بخشـیدن بـه فرهنـگ و ادبیـات خـود در جهـان خواهـد شـد. به‌طـور کلـی، تغییـری

را کـه در مباحـث تألیفـات چنـد سـال آخـر دهـۀ نـود و پایـان قـرن بیسـتم شـاهد هسـتیم، تحـت تأثیـر تغییـر نگرش‌هایـی اسـت کـه در غـرب در زمینـۀ ادبیـات تطبیقـی حاصـل شـده اسـت. شایسـته اسـت ذکـر شـود در ابتـدای ایـن دهـه، همایش‌هایـی در مغـرب برگـزار شـد؛ ازجملـه همایـش ملـی «مقارنة علمية للنصّ»، همایـش بین‌المللـی «الآداب المقارنة وتعليمية النص الفرنسي» و کنفرانـس «تثاقف الدراسات الفرنكفونية». جـدول ۵

تألیفات مهم (۲۰۰۰ م. ـ ۱۹۹۰ م.)

مؤلف	سال	تألیف	دانشگاه
حسام الخطيب	۱۹۹۲	آفاق الأدب المقارن: عربياً وعالمياً	جامعۀ دمشق
الطاهر أحمد مكي	*۱۹۹۴*	*مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن*	*جامعة القاهرة*
علي شلش	*۱۹۹۵*	*الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية*	*جامعة القاهرة*
عبدالحميد إبراهيم	*۱۹۹۷*	*الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبيق*	*مصر*
داود سلوم	*۱۹۹۷*	*آفاق الأدب المقارن*	*جامعة آل البيت المفرق- الأردن*
عبده عبود	*۱۹۹۹*	*الأدب المقارن؛ مشكلات وآفاق*	*جامعة دمشق*
ماجدة حمود	*۲۰۰۰*	*مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن*	*جامعة دمشق*

۶. نتیجه

در جریـان نهضـت ادبـی عربـی و تعامـل جهـان عـرب بـا اروپـا، کم‌کـم ادبیـات تطبیقـی بـه جهـان عـرب راه پیـدا کـرد تـا اینکـه در دهـۀ سـی و چهـلِ قـرن نوزدهـم تلاش‌هایـی بـرای تأسـیس ایـن شـاخه از علـم انجـام گرفـت و نهایتـاً در ۱۹۴۸ م. ادبیـات تطبیقـی به‌عنـوان واحـد درسـی در رشـتۀ نقـد و بلاغـت تدریـس شـد؛ امـا بـا نـگارش کتـاب الأدب المقارن، از سـوی محمـد غنیمـی هـلال بـود کـه پایه‌هـای نظـری ایـن علـم تبییـن شـد و بـه معرفـی کامـل مکتـب فرانسـوی پرداخـت. از آن زمـان بـه بعـد، نویسـندگان دسـت بـه تألیفـات زیـادی زده‌انـد؛ امـا می‌تـوان گفـت تمـام نویسـندگان تحت تأثیـر کتـاب غنیمـی هـلال بوده‌انـد. تـا پایـان دهـۀ شـصت، شـاهد دوران رواج ادبیـات تطبیقـی در کشـورهای عربـی و تأسـیس آن به‌عنـوان واحـد درسـی هسـتیم. از دهـۀ هفتـاد بـه بعـد به‌تدریـج دوران رشـد ادبیـات تطبیقـی آغـاز می‌شـود و تألیفـات تنـوع و گسـتردگی بیشـتری پیـدا می‌کنـد؛ امـا بـا وجـود ایـن، همچنـان تـا پایـان دهـۀ هفتـاد تنهـا مکتـب رایـج، مکتـب فرانسـوی و تنهـا الگـوی نویسـندگان، کتـاب غنيمي هلال بـود تـا آنجـا کـه تحـت تأثیـر مکتـب تأثیـر و تأثـر ادبـی، رویکـرد مطالعـه تطبیقـی ادبیـات تطبیقـی کشـورهای اسـلامی مطـرح شـد. از اواخـر دهـۀ هفتـاد، در کنـار مکتـب فرانسـوی، مکتـب آمریکایـی و اسـلاوی نیـز در پژوهش‌هـای ادبیـات تطبیقـی عربـی راه یافـت و در سـطح وسـیع‌تری بـه رویکـرد مطالعـه

تطبیقی کشورهای اسلامی و بومی‌کردن حوزه مطالعاتی آن نیز توجه شد. همین‌طور، مغرب عربی فعالیت‌های زیادی را، علاوه بر تألیف کتاب‌ها، در سطح دانشگاه‌ها؛ همچون تشکیل انجمن‌ها و برگزاری کنفرانس‌ها انجام داد. در دهۀ پایانی قرن بیستم نیز پژوهشگران نتوانسته‌اند به‌طور کامل از چهارچوب مکتب فرانسوی خارج شوند و بر اساس دو مکتب دیگر، پژوهشی تطبیقی، که با هدف ادبیات تطبیقی سازگار باشد، انجام دهند؛ اما با این حال گرایش فراوانی به پژوهش بر اساس مکتب آمریکایی، رویکردهای نقدی در مطالعات تطبیقی، بحث‌های بیشتر در باب ترجمه، نظریۀ پذیرش، مطالعات فرهنگی و پسااستعماری دیده می‌شود. در این زمان به رغم توجه‌ای که به ادبیات ملت‌های اسلامی در مطالعات تطبیقی وجود دارد، همۀ این مباحث همچنان نیاز به تلاش‌هایی مضاعف دارد. بدیهی است که انجمن‌های علمی، مجله‌های تخصصی و فعال، برگزاری مداوم همایش‌ها و نشست‌ها، کرسی‌های نظریه‌پردازی، قطب‌های علمی و هسته‌های پژوهشی و تأسیس گروه مستقل دانشگاهی در مقاطع مختلف در هر رشتۀ دانشگاهی، نشان از پیشرفت علمی آن رشته دارد؛ ولی در حوزۀ ادبیات تطبیقی در جهان عرب، با وجود فعالیت و تلاش‌هایی که انجام شده است، نشانی از فعالیت‌های فوق‌الذکر، چنانکه شایستۀ این حوزه باشد، به‌چشم نمی‌خورد. برخی دلایل این وضعیت می‌تواند تقلید سطحی از آثار غربیان در تألیفات، تألیف کتاب‌ها با تکیه بر منابع قدیمی و تکرار مکررها، بی‌توجهی به اهداف اصلی و نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی، نداشتن مواضع نظری مشخص، عدم استقلال آکادمیک رشته ادبیات تطبیقی، برخوردارنبودن پژوهشگران از توانایی‌های علمی لازم؛ ازجمله آشنانبودن به فرهنگ و زبان دوم، نبود استادان متخصص، درک نادرست از ماهیت و روش‌های تحقیق ادبیات تطبیقی باشد. سرانجام باید گفت که ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی تا پایان قرن بیستم، در مقایسه با سایر علوم ادبی به جایگاهی که شایسته آن است، دست نیافته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. جهان عرب شامل ۲۲ کشور عربی است؛ ۱۲ کشور آسیایی و ۱۰ کشور آفریقایی. این کشورها (۱۲ کشور آسیایی و ۱۰ کشور آفریقایی) اتحادیۀ کشورهای عرب (جامعة الدول العربية) را تشکیل می‌دهند. از طرفی، جهان عرب به دو قسمت مشرق عربی (المشرق العربي) و مغرب عربی (المغرب العربي) تقسیم می‌شود. مشرق عربی شامل کشورهای مصر، لبنان، فلسطین، اردن، سوریه، عراق و سودان است. همچنین، کشورهای شبه جزیرۀ عربستان (دول شبه الجزيرة العربية)؛ ازجمله عربستان سعودی، امارات متحدۀ عربی، بحرین، قطر، کویت، عمان و یمن را شامل می‌شود. مغرب عربی نیز شامل کشورهای لیبی، تونس، الجزایر، مراکش و موریتانی است.

2. Hussam Al-Khateeb. "Comparative Literature in Arabic: History and Major Tendencies to the 1980s." *Yearbook of Comparative and General Literature*. 41 (1993): 12- 20.

۳. حسام الخطيب در مقدمه‌ای که بر کتاب روحي الخالدي نوشته، اذعان داشته است که با بررسی پیشینۀ این علم در جهان عرب، الخالدي را پیشگام ادبیات تطبیقی عربی در بُعد عملی و اجرایی

می‌داند. وی معتقد است تاریخ پیدایش ادبیات تطبیقی در جهان عرب با چاپ اول کتاب وی در ۱۹۰۴ م. آغاز می‌شود و این حکم خود را به معنای انکار تلاش پژوهشگران دیگر در این زمینه نمی‌داند. همچنین ذکر می‌کند که در اولین همایش بین‌المللی ادبیات تطبیقی عرب (الملتقى الدولي للأدب المقارن عند العرب) که در عنابة یکی از شهرهای الجزائر در ۱۹۸۳ م. برگزار شد، الخالدي پیشگام ادبیات تطبیقی عربی و محمد غنيمي هلال مؤسس این علم در جهان عرب معرفی شد (الخالدي، ۱۹۸۴ م.: ۷، ۱۰ و ۱۵).

۴. آغاز تدریس ادبیات تطبیقی در برخی از دانشگاه‌های جهان عرب:

دانشگاه	آغاز تدریس
مدرسة دارالعلوم العليا	۱۹۳۸
كلية دارالعلوم لجامعة القاهرة	۱۹۵۳
جامعة عين شمس	۱۹۵۶
الجامعة الأمريكية في بيروت	۱۹۶۲
جامعة بيروت العربية	۱۹۶۳
جامعة الجزائر	۱۹۶۸
جامعة قسنطينة	۱۹۶۹
الجامعة اللبنانية	۱۹۷۱
مدرسة الآداب العليا في بيروت	۱۹۷۱
جامعة دمشق	۱۹۷۱
جامعة البصرة	۱۹۷۲
جامعة الكويت	۱۹۷۵
جامعة السلطان قابوس	۱۹۷۶
جامعة اليرموك في الأردن	۱۹۷۷
جامعة الملك سعود	۱۹۷۸

۵. برای اطلاعات بیشتر نک. به مقالهٔ علی‌رضا انوشیروانی، «نابسامانگی ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات پارسی معاصر*. سال نهم، شمارهٔ اول (بهار و تابستان ۱۳۹۸): ۱۱۰-۷۹.

۶. محمد عبدالمنعم خفاجة در ۱۹۷۲ م. و در چاپ دوم، مباحث این کتاب را در بخش عملی، توسعه می‌بخشد و به مباحث بیشتری دربارهٔ مکاتب ادبی، ژانرهای ادبی، ارتباط میان ادب عربی و ادب غربی و ادبیات شرق اسلامی چون ادبیات فارسی و ترکی می‌پردازد (الخطيب ۲۰۱۸ م.: ۱۹۹).

۷. منابع دیگر در زمینهٔ ادبیات تطبیقی در جهان عرب:

محمد محمد البحيري: الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۵۳ م.؛ عبدالسلام طاهر: نظرات جديدة في الأدب المقارن وبعض المساجلات الشعرية، مكة المكرمة، ۱۹۵۷ م.؛ محمد غنيمي هلال: النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، القاهرة، ۱۹۵۷ م.؛ محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوربا، القاهرة، ۱۹۶۸ م.؛ عبده الراجحي: محاضرات في الأدب المقارن، بيروت، ۱۹۷۳ م.؛ عبدالمطلب صالح: دراسات في الأدب والنقد المقارن، بغداد، ۱۹۷۳ م.؛ محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، القاهرة، ۱۹۷۴ م.؛ إبراهيم عبدالرحمن محمد: دراسات مقارنة، القاهرة، ۱۹۷۵ م.؛ عبدالمنعم إسماعيل: نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي، القاهرة، ۱۹۷۷ م.؛ إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، بيروت، ۱۹۷۷ م.؛ عبدالرحمن بدوي: دور العرب في تكوين الفكر الأوربي، بيروت، ۱۹۷۹ م.؛ صلاح فضل: تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، القاهرة، ۱۹۷۹ م.؛ مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن؛ سعيد عقل وبول فاليري، بيروت، ۱۹۸۰ م.؛ أحمد كمال زكي: الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۸۱ م.؛ عبدالمنعم إسماعيل: نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية، الكويت، ۱۹۸۱ م.؛ عدنان محمد وزان: مطالعات في الأدب المقارن، السعودية، ۱۹۸۳ م.؛ محمد إسماعيل شاهين: في الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۸۳ م.؛ أحمد درويش، الأدب المقارن: النظرية والتطبيق، القاهرة، ۱۹۸۴ م.؛ شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، بيروت، ۱۹۸۵ م.؛ مبارك حسن خليفة، في الأدب والأدب المقارن: دراسة وتطبيق، عدن، ۱۹۸۵ م.؛ السيد العراقي: الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً، القاهرة، ۱۹۸۵ م.؛ محمد غنيمي هلال: دراسات أدبية مقارنة، القاهرة، ۱۹۸۵ م.؛ عزالدين المناصرة: بيان الأدب المقارن؛ إشكالية الحدود، ۱۹۸۵ م.؛ زهران محمد جبر عبدالحميد: في الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۸۵ م.؛ محمود طرشونة: مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، تونس، ۱۹۸۶ م.؛ رجاء عبدالمنعم جبر: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، القاهرة، ۱۹۸۶ م.؛ عبدالمطلب صالح: مباحث في الأدب المقارن، بغداد، ۱۹۸۷ م.؛ عبدالمطلب صالح: موضوعات عربية في ضوء الأدب المقارن، بغداد، ۱۹۸۷ م.؛ حلمي بدير: بحوث تجريبية في الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۸۸ م.؛ نبيل رشاد نوفل: الأدب المقارن؛ قضايا ومشكلات، الإسكندرية، ۱۹۸۹ م.؛ شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۹۰ م.؛ أحمد شوقي عبدالجواد رضوان: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، بيروت، ۱۹۹۰ م.؛ صابر عبدالدايم: الأدب المقارن؛ دراسات في الظاهرة والمصطلح والتأثير، القاهرة، ۱۹۹۰ م.؛ أحمد شوقي رضوان: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، بيروت، ۱۹۹۰ م.؛ محمد زكريا عناني وسعيدة رمضان: مدخل لدراسة الأدب المقارن، الإسكندرية، ۱۹۹۰ م.؛ عبدالواحد علام: مدخل إلى الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۹۰ م.؛ مجدي وهبة: الأدب المقارن ومطالعات أخرى، مصر، ۱۹۹۱ م.؛ عبدالعزيز قلقيلة: مقالة الأدب المقارن، مصر، ۱۹۹۱ م.؛ سعد أبوالرضا: البنية الفنية والعلاقات التاريخية: دراسة في الأدب المقارن، الإسكندرية، ۱۹۹۳ م.؛ محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والنقد المقارن، القاهرة، ۱۹۹۴ م.؛ محمد ألتونجي: الآداب المقارنة، بيروت، ۱۹۹۵ م.؛ حسن‌بن فهد الهويمل: المثاقفة والأسلمة، الرياض، ۱۹۹۵ م.؛ غسان السيد: دراسات في الأدب المقارن والنقد، دمشق، ۱۹۹۶ م.؛ رفعت زكي محمود عفيفي: بحوث في الأدب المقارن، القاهرة، ۱۹۹۷ م.؛ محمد جلاء إدريس: الأدب المقارن؛ قضايا وتطبيقات، القاهرة، ۲۰۰۰ م.

منابع

إبراهيم، عبدالحميد (١٩٩٧ م.). الأدب المقارن من منظور الأدب العربي: مقدمة وتطبيق. القاهره: دارالشروق.

أبوالسعود، فخري (١٩٩٧ م.). في الأدب المقارن ومقالات أخرى. إعداد: جيهان عرفة. تقديم: محمود علي مكي. الإسكندريه، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

اصطیف، عبدالنبی (۱۳۹۵ ش.). *ادبیات تطبیقی در جهان عرب*. ترجمهٔ حجت رسولی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

البستاني، سليمان (١٩٩٦ م.). نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة). تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب. الطبعة الثالثة. دمشق، سوريه: منشورات وزارة الثقافة.

پروینی، خلیل (بهار ۱۳۸۹ ش.). «نظریهٔ ادبیات تطبیقی اسلامی: گامی مهم در راستای آسیب‌زدایی از ادبیات تطبیقی.» *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. شمارهٔ ۱۴. ۸۰ ـ ۵۵.

پروینی، خلیل و نعیمه پراندوجی (زمستان ۱۳۸۹ ش.). «محمد غنیمی هلال و جایگاه او در ادبیات تطبیقی عربی.» *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. دورهٔ اول، شمارهٔ ۴. ۲۵– ۱.

جاد حسن، حسن (١٩٦٧ م.). الأدب المقارن. القاهرة: دارالطباعة المحمدية بالأزهر.

جبوری غزول، فریال (بهار و تابستان ۱۳۹۳ ش.). «ادبیات تطبیقی در جهان عرب.» ترجمهٔ سحر غفاری. *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). سال پنجم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۹). ۶۴ـ ۴۹.

جمال‌الدين، محمد السعيد (٢٠٠٣ م.). الأدب المقارن؛ دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي. الطبعة الثالثه. القاهره: دار القلم.

حداد، نجيب (سبتمبر وأكتوبر ١٨٩٧ م.). «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي.» البيان. العدد ٧. ٣٠٥. ٢٩٩؛ العدد ٨. ٣٣٩. ٣٣٥؛ العدد ٩. ٣٧٦ . ٣٦١.

الحكمي، عبدالوهاب علي (١٩٨٣ م.). الأدب المقارن: دراسة في العلاقة بين الأدب العربي والآداب الأوربية. السعودية: تهامه جده.

الحمصي، قسطاكي (١٩٣٥ م.). منهل الوراد في علم الإنتقاد. الجزء الثالث. حلب: مطبعة العصر الجديد.

الحمصي، قسطاكي (١٩٥٥ م.). منهل الوراد في علم الإنتقاد. الجزء الأول. حلب: مطبعة الضاد.

حمود، ماجدة (٢٠٠٠ م.). مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

حميدة، عبدالرزاق إبراهيم (١٩٤٨ م.). في الأدب المقارن. القاهره: مكتبه الأنجلو المصريه.

الخالدي، روحي (١٩٨٤ م.). تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو. تقديم: حسام الخطيب. الطبعة الرابعه. دمشق: الأمانة العامة للإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

خضري، حيدر (١٣٩٢ ش.). الأدب المقارن في إيران والعالم العربي (٢٠١٢ ـ ١٩٠٣). تهران: سمت.

الخطيب، حسام (١٩٨٣ م.). الأدب المقارن. جزءان (ج١: في النظرية والمنهج، ج٢: تطبيقات في الأدب المقارن العربي). دمشق: منشورات جامعة دمشق.

الخطيب، حسام (١٩٩٠ م.). «الأدب المقارن... عالمياً وعربياً.» الفيصل. دار الفيصل الثقافية. الرياض، المملكة العربية السعوديه، السنة ١٤، العدد ١٥٩. ١٣٢. ١.

الخطیب، حسام (پاییز ۱۳۹۰ ش.). «ادبیات تطبیقی در کشورهای عرب‌زبان: تاریخچه وجریان‌های اصلی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰.» ترجمهٔ لاله آتشی. *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). سال دوم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۴). ۱۵۴ـ ۱۳۷.

الخطيب، حسام (٢٠١٨ م.). آفاق الأدب المقارن: عربياً وعالمياً. الطبعة الثالثه. دمشق: دارالفكر.
خفاجة، محمد عبدالمنعم (١٩٦٣ م.). دراسات في الأدب المقارن. القاهره: دار الطباعة المحمديه.
خلوصي، صفاء عبدالعزيز (١٩٥٦ م.). فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. بغداد: مطبعه دارالمعرفه.
خلوصي، صفاء عبدالعزيز (١٩٥٧ م.). الترجمة التحليلة. بغداد: مطبعة الأسواق التجاريه.
خلوصي، صفاء عبدالعزيز (١٩٥٨ م.). دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية. بغداد: مطبعة الرابطه.
رافع الطهطاوي، رفاعة (د. ت.). تخليص الإبريز في تلخيص باريز. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافه.
الرمادي، جمال‌الدين (١٩٥٨ م.). فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب. قاهرة: الدار القومية للطباعه والنشر.
سلامة، إبراهيم (١٩٥١ م.). تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة في الأدب المقارن. قاهره: مكتبة الأنجلو المصريه.
سلوم، داود (١٩٩٨ م.). من آفاق الأدب المقارن. بيروت: عالم الكتب.
شعيب، محمد عبدالرحمن (١٩٦٩ م.). الأدب المقارن: أصوله وتياراته. مصر: مطبعة دارالتأليف.
شلش، علي (١٩٩٥ م.). الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية. الرياض: دار الفيصل الثقافيه.
الشوا، عبدالدايم (١٩٨٢ م.). في الأدب المقارن. بيروت: دار الحداثه.
طحان، ريمون (١٩٧٢ م.). الأدب المقارن والأدب العام. الطبعة الأولى. بيروت: دارالكتاب اللبناني.
عامر، عطية (١٩٨٣ م.). «تاريخ الأدب المقارن في مصر.» الفصول. المجلد الثالث (العدد٤). ٣٢ ـ ٢٣.
عامر، عطية (١٩٨٩ م.). دراسات في الأدب المقارن. القاهره: مكتبة الأنجلو المصريه.
عبدالجواد، محمد (١٩٥٢ م.). تقويم دارالعلوم. القاهره: دارالمعارف.
عبدالرحمن محمد، إبراهيم (١٩٧٦ م.). النظرية والتطبيق في الأدب المقارن. القاهره: مكتبة الشباب.
عبود، عبده (١٩٩٩ م.). الأدب المقارن؛ مشكلات وآفاق. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
عشري زايد، علي (١٩٩٩ م.). الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي. الطبعة الثانية. جامعة القاهره: مكتبة الشباب.
العقيقي، نجيب (١٩٤٨ م.). من الأدب المقارن. قاهره: دارالمعارف بمصر.
علوش، سعيد (١٩٨٧ م. الف). مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية. المغرب: المركز الثقافي العربي.
علوش، سعيد (١٩٨٧ م. ب). مكونات الأدب المقارن في العالم العربي. بيروت: شركة العالميه للكتاب.
عناني، محمد زكريا (١٩٩٩ م.). الأدب المقارن وقضايا التأثر والتأثير. بيروت: دار كريديه.
غنيمي هلال، محمد (٢٠٠٨ م.). الأدب المقارن. الطبعه التاسعة. القاهره: دارالنهضه مصر.
غنيمی هلال، محمد (۱۳۹۳ ش.). *لیلی و مجنون در ادبیات عربی و فارسی: پژوهشی نقدی و تطبیقی در عشق عذری و عشق صوفیانه*. مترجمان: هادی نظری منظم و ریحانه منصوری. تهران: نشر نی.
كفافي، محمد عبدالسلام (١٩٧٢ م.). في الأدب المقارن: دراسات في نظريه الأدب والشعر القصصي. بيروت: دارالنهضه العربيه.
کیانی، حسین (بهار ۱۳۹۵ ش.). «نقد و بررسی کتاب *مدارس الأدب المقارن* اثر سعید علوش.» *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*. سال ششم، شمارهٔ ۲۱. ۱۷۱ ـ ۱۵۵.
مبارك، علي باشا (١٨٨٢ م.). علم الدين. أربعه أجزاء. مصر، الإسكندريه: مطبعة جريده المحروسه.
مجلة الفيصل (١٩٩١ م.). السنه ١٥ (العدد ١٧٢). دار الفيصل الثقافيه. الرياض. ١٣٢. ١.
مجيب المصري، حسين (١٩٦٢ م.). في الأدب العربي والتركي: دراسة في الأدب الإسلامي المقارن. القاهره: مكتبه النهضه المصريه.
مجيب المصري، حسين (١٩٨٠ م.). في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن. القاهره: مكتبه الأنجلو مصريه.

محمد جمعة، بديع (۱۹۸۰ م.). دراسات في الأدب المقارن. الطبعة الثانيه. بيروت: دارالنهضه العربيه.
محمدي، محمد (خريف ۱۹۶۵ م. و شتاء ۱۹۶۶ م.). «المترجمون والنقلة عن الفارسية إلى العربية في القرون الإسلاميه الأولى.» الدراسات الأدبية. الجامعة اللبنانية. قسم اللغة الفارسيه وآدابها. السنه ۷ (العددان ۳ و ۴). ۲۴۳ ـ ۱۹۳.
مكي، الطاهر أحمد (۱۹۸۷ م.). الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه. القاهره: دار المعارف بمصر.
مكي، الطاهر أحمد (۱۹۸۸ م.). في الأدب المقارن: دراسات نظرية وتطبيقية. القاهره: دارالمعارف بمصر.
مكي، الطاهر أحمد (۱۹۹٤ م.). مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن. القاهره: عين للدراسات والبحوث الإنسانيه والإجتماعيه.
المناصرة، عزالدين (۱۹۹۶ م.). المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
المناصرة، عزالدين (۱۹۸۸ م.). مقدمة في نظرية المقارنة. عمان، الأردن: دار الكرمل.
ندا، طه (۱۹۹۱ م.). الأدب المقارن. الطبعة الثالثة. بيروت: دارالنهضه العربيه.
ندا، طه (۱۳۹۴ ش.). *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ حجت رسولی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
نظری منظم، هادی (۱۳۹۳ ش.). «ادبیات تطبیقی در کشورهای عربی: چالش‌ها و چشم‌اندازها.» در *مجموعه مقالات دومین همایش ملی ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی*. ۱۷۶۸ـ ۱۷۵۵.
هنداوي، خليل (۱۹۳۶ م.). «اشتغال العرب بالأدب المقارَن أو ما يدعوه الفرنجة "Littérature Comparée» في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد.» مجلة الرسالة (مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون). السنة الرابعة (العدد ۱۵۳). القاهره.

The Evolution of Comparative Literature in the Universities of the Arab World

Hojjat Rasouli[1]
Sheler Ahmadi[2]

Abstract

During the Arab literary movement and by the beginning of the Arab world's interactions with Europe in the early nineteenth century, comparative literature gradually spread to the Arab countries. Since then, comparative literature in the Arab world has faced ups and downs and has gone through various stages of development, and there have been many efforts in this respect, especially, in Arab universities as centres for its development. The emergence, development and different stages the comparative literature has gone through in the Arab world are topics that need investigation, and the present paper deals with this history. For this purpose, the paper focuses on universities and the relevant academic researches on this discipline until the end of the twentieth century through a historical analytical lens. The results show that although by the end of the twentieth century comparative literature in the Arab world has significantly evolved as a result of its development, growth and dissemination, compared to the Western world, it has only put behind its embryonic stage and the research still face many difficulties. Therefore, in general and even in comparison with other literary studies, comparative literature has not reached the status it deserves.

Keywords: Comparative Literature, Arab Universities, Arab World, Twentieth Century, Literary Transformation

[1] Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti university, Tehran, Iran h-rasouli@sbu.ac.ir
[2] Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti university. Tehran, Iran s_ahmadi@sbu.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۲۸-۲۰۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4858.1066

چند مؤلفه پسااستعماری در رمان *موسم الهجرة الی الشمال* طیب صالح

هادی نظری منظم[۱]

چکیده

نظریهٔ پسااستعماری و ادبیات تطبیقی، هردو فرامرزی و فرافرهنگی‌اند و با «دیگری» ارتباطی ناگسستنی دارند. ادوارد سعید، هومی بابا و گایاتری اسپیواک نظریه‌پردازان مطالعات پسااستعماری در درجهٔ نخست، تطبیق‌گرانی بنام بوده و هستند. رمان *موسم الهجرة إلی الشمال* اثر الطیب صالح، برترین رمان عربی قرن بیستم و یکی از مهم‌ترین رمان‌های جهان است. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس مفاهیم نظریهٔ پسااستعماری، به بررسی تصویر استعمارگر و استعمارشده در این رمان می‌پردازد. «تقابل شرق با غرب» از نگاه ادوارد سعید، «دورگه‌بودگی و فضای سوم» هومی بابا، و «فرودستان» اسپیواک از مهم‌ترین مباحث نظری این پژوهش است. رمان *موسم الهجرة الی الشمال* تجربهٔ کشمکش میان شرق و غرب را بازتکرار می‌کند که در واقع انعکاسی از کشمکش بین راوی و خود او با جامعهٔ سودانِ پس از استعمار است. مصطفی سعید، راوی و شخصیت اصلی رمان ، با وجود «دورگه‌بودگی»، هرگز نتوانست به «فضای سوم» از نگاه هومی بابا نزدیک شود. حَسنه همسر قهرمان رمان و کشاورزان و کارگران جامعهٔ روستایی سودان نیز از جمله استعمارشدگانی هستند که صدایشان شنیده نمی‌شود.

واژه‌های کلیدی: رمان پسااستعماری، رمان عرب، *موسم الهجرة الی الشمال*، ادوارد سعید، استعمارشده

[۱] دانشیار زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
hadi.nazari@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۰۳

۱. مقدمه

در آغاز دهۀ ۶۰ قرن بیستم و اندکی پیش از چاپ رمان *موسم الهجرة الی الشمال*، بافتار سیاسی‌ـ اجتماعی در جهان عرب، آکنده از نشانه‌های نومیدی و تبدیل انقلاب‌ها و کودتاها به رژیم‌هایی استبدادی بود که تفاوت چندانی با رژیم‌های خودکامۀ موروثی نداشت. این امر باعث شد آرمان دمکراسی و اتحاد ملی عرب‌ها به خواب زمستانی طولانی فرو رود. در مقابل این ناکامی سیاسی، شاهد نوعی جنبش اجتماعی و فرهنگی هستیم که بیانگر آغاز مرحلۀ جدیدی از تعامل فرهنگی با ادبیات و فکر جهان است. این امر باعث شد نخبگان فرهنگی برای رهایی از رژیم‌های ارتجاعی، ارتش‌سالار و جنگ‌گرا، به جناح‌های افراطی چپ مارکسیستی روی بیاورند؛ چنان‌که نسل ادیبان دهۀ شصت را

> به عصیان علیه قالب‌های کلاسیک، نوکلاسیک و واقع‌گرایی و استفاده از فرم‌ها و شیوه‌هایی واداشت که بیانگر ابعاد به‌حاشیه‌رفتۀ زندگی اجتماعی و رفتارها و واکنش‌ها در دورۀ پسااستعمار است. با این حال، رمان در چند کشور عربی توانست مرحلۀ گذر را بازنمایی کند و پرسش‌هایی دربارۀ نگرانی انسان عرب در باب اثبات وجود خویش و رساندن صدایش به دیگران، به‌دور از هیاهوهای ملی و دینی مطرح نماید (برادة ۲۰۱۱ : ۱۱۴ـ۱۱۳).

جابر عصفور ناقد مصری، رمان موسم الهجرة الی الشمال را «یک حادثۀ استثنایی در تاریخ رمان‌نویسی عرب» می‌داند (۲۰۰۸)؛ البته

> در خوانش نخست، این رمان از پرسش‌های رایج در آن زمان دور است؛ زیرا از لندن، دانشگاه‌ها و مجالس لهو و لعب آن پس از جنگ جهانی اول سردرآورده است. قهرمان آن مهاجری سودانی است که عازم قبله‌گاه علم و دانش و فرهنگ و تمدن! شده؛ اما او یک مهاجر دنباله‌رو نیست؛ بلکه در عمق حافظه و لایه‌های ناخودآگاه ذهن خویش، میراثی از سنت‌ها، آیین‌ها، باورها، کینه و نفرت همراه دارد؛ از این‌رو دیدار با استعمار دیروز، صرفاً فرصتی برای پیشرفت و علم‌آموزی نیست، یک نوع تقابل و رویارویی است و طرح پرسش‌های ممنوع در پرتو فرهنگ اکتسابی و بیگانۀ «دیگری» (برادة ۲۰۱۱ : ۱۱۴).

این پژوهش می‌کوشد به بررسی چند مؤلفۀ پسااستعماری در رمان موسم الهجرة الی الشمال بپردازد و معتقد است رمان مزبور نقطۀ عطفی در ادبیات پسااستعمار عربی است.

۱ـ ۱. اهمیت و ضرورت پژوهش

استعمار، حقیقت انکارناپذیر جهان بشری بوده و هست. «در سال ۱۹۱۴، اروپا

و مستعمره‌های آن، مساحت ۸۵٪ کرهٔ زمین را شامل می‌شد» (المناصرة ۲۰۰۵: ۲۲). جهان امروز نیز اگرچه جهانی پسااستعماری است؛ اما «پسا» در اینجا هرگز به معنای پایان استعمار یا نوعی جدایی میان دو مرحلهٔ تاریخی یا دو جهان نیست. هنوز هم عده‌ای معتقدند که «گفتمان استعماری همچنان باقی است و دوران پسااستعمار قابل توجیه نیست» (الرويلي و البازعی ۲۰۰۲ : ۱۵۸).

در جهان عرب نیز نشانه‌های استعمار سنتی همچنان برجاست: اشغال بخش‌های زیادی از فلسطین، بلندی‌های جولان و مزارع شبعا توسط اسرائیل، اشغال عراق توسط آمریکا و حضور نیروهای نظامی این کشور و بعضی قدرت‌های اروپایی در خلیج فارس و منطقهٔ غرب آسیا از جلوه‌های این استعمار است. وابستگی سیاسی بعضی از کشورهای عربی حاشیهٔ خلیج‌فارس و دیگر کشورهای عربی به آمریکا و بعضی قدرت‌های اروپایی را نیز باید به این موارد افزود. وانگهی، مطالعات پسااستعماری از جدیدترین و مهم‌ترین حوزه‌های مطالعات نقدی و فرهنگی است و افق‌های مطالعاتی جدیدی در باب کشورها و فرهنگ‌های غیرغربی گشوده و با مقاومت متن‌گرایانه (textual)، در دگرگونی و وارونه‌سازی نگاه غربی به غیرغربی، تأثیر فراوانی داشته است. رمان موسم الهجرة الی الشمال نیز از مهم‌ترین رمان‌های عربی است که به دوران پسااستعمار در سودان پرداخته و مفاهیمی چون تقابل شرق و غرب، فرودستان، دورگه‌بودگی، سنت و مدرنیته را بازنمایی می‌کند. از این منظر می‌توان آن را نمونهٔ بسیار مناسبی برای مطالعات پسااستعماری دانست.

۱ـ ۲. چهارچوب نظری و روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با تأکید بر نظریهٔ پسااستعماری و مؤلفه‌های آن و استناد به دیدگاه‌های ادوارد سعید در کتاب *شرق‌شناسی*، به بررسی تقابل شرق و غرب در رمان موسم الهجرة الی الشمال می‌پردازد؛ چنان‌که تأثیر فرهنگ استعماری غرب بر اصلی‌ترین شخصیت‌های این رمان (راوی، مصطفی سعید و حسنه) و برخی دیگر را با استناد به مفهوم «دورگه‌بودگی» هومی بابا و نظریهٔ «فرودستان» اسپیواک بررسی می‌کند.

۱ـ ۳. هدف پژوهش

نظریهٔ پسااستعماری در دل ادبیات تطبیقی شکل گرفت و به‌زودی مستقل شد. این نظریه ظرفیت‌های فراوانی را برای خوانش واسازانهٔ[1] متون ادبی و فرهنگی استعماری فراهم می‌کند و ابعاد پنهان و ایدئولوژی‌های نویسندگان این متون را روشن می‌سازد. هنوز استعمار سنتی مبتنی بر هجوم نظامی و اشغال‌گری پایان نیافته و استعمار

[1]Deconstructive reading

و امپریالیسم فرهنگی، سیاسی و اقتصادی جای آن را گرفته که بسی خطرناک‌تر و پیچیده‌تر است. با وجود اهمیت این نظریه در جهان معاصر و فراوانی پژوهش‌های غربی در این خصوص، عرصه هنوز در ایران بسیار نو و آسیب‌پذیر است و از اهمیت آن غفلت شده است؛ پس انجام پژوهش‌های روشمند در این زمینه می‌تواند راهگشا باشد. این پژوهش نیز به سهم خود می‌کوشد مهم‌ترین رمان عربی قرن بیستم را از منظر پسااستعماری و با تکیه بر برخی نظریات سعید، بابا و اسپیواک، به‌عنوان اصلی‌ترین چهره‌های عرصهٔ پسااستعماری بررسی و تحلیل کند.

۱ـ ۴. پیشینهٔ پژوهش

طیب صالح را «نابغهٔ رمان عرب» و رمان موسم الهجرة الی الشمال را «پدیده‌ای استثنایی در تاریخ رمان عربی» می‌دانند. محمد براده، ناقد مشهور عرب، موضوع این رمان را جهان‌شمول می‌داند و می‌گوید متن رمان، ما را به تعدادی از پرسش‌های بنیادین ارجاع می‌دهد: رابطه با دیگری، درک و هضم سنت در بافتاری تاریخی و مخالف، اثبات خود از طریق سکس و عشق و... ؛ همهٔ این موضوعات در پهنه‌ای گسترده‌تر و فراگیرتر، به نام تاریخ و فرهنگ و تمدن می‌گنجند. تِم‌هایی که ابعاد فکری و عالم‌گیر دارند، این رمان را جهانی کرده‌اند. ارزش این رمان با وجود غلبهٔ دیگربودگی و سلطهٔ سانسور گروهی، به روشنگری خاصی است که به ارزش‌ها و ویژگی‌های فردی می‌دهد (ر. ک. برادة ۲۰۱۱: ۱۲۰ـ۱۱۹).

این رمان به ده‌ها زبان از جمله انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، روسی و اسپانیایی ترجمه شده و سه ترجمهٔ فارسی از آن نیز در دست است[۱]؛ البته دسترسی به همهٔ این پژوهش‌ها ناممکن و کاری غیرضروری است؛ چراکه بسیاری از این پژوهش‌ها از زوایای دیگری مثل بررسی «دیگری»، تحلیل عناصر داستانی، نزاع سنت و مدرنیته به پژوهش در این خصوص پرداخته‌اند. گفتمان نقدی دربارهٔ آثار طیب صالح، اشکالات اساسی دارد که بارزترین آن‌ها عبارت‌اند از:

> تکرار مقولاتی پیش‌ساخته و محدودکنندهٔ متون، بدون هیچ افزودنی که متون او را به شعارهایی از قبل آماده و پیش‌ساخته تبدیل کرده؛ جایگزین‌کردن گفتگو دربارهٔ متون با بحث در باب زندگی‌نامهٔ نویسنده؛ نادیده‌گرفتن متون محوری و اصلی طیب صالح و تمرکز مبالغه‌آمیز بر رمان موسم الهجرة؛ سنتی‌بودن گفتمان نقدی مربوط به آثار صالح در اغلب موارد؛ اصرار جانکاه بر یکی‌دانستن خیال با واقعیت‌ها و... (میرغنی ۲۰۱۲: ۲۷ـ۲۶).

پژوهش‌های مرتبط با رمان موسم الهجرة در حوزهٔ پسااستعماری، یک اشکال بزرگ دیگر نیز دارد؛ آنجا که به پسااستعماری به‌عنوان یکی از شاخه‌های نسبتاً جدید ادبیات تطبیقی ـ که در چند دههٔ اخیر استقلال‌یافته ـ نگاه نکرده و از کنار نظریهٔ پسااستعماری و مؤلفه‌های آن، به‌آسانی گذر کرده‌اند. پسااستعماری و ادبیات

تطبیقی هر دو فرامرزی و فرافرهنگی‌اند و با «دیگری[1]» ارتباطی ناگسستنی دارند؛ حتی بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان پسااستعماری نیز در درجهٔ نخست، تطبیق‌گرانی بنام بوده و هستند.

نمونه‌هایی از آثار عربی مرتبط با این بحث که در این مقاله از آن‌ها استفاده شده است عبارت‌اند از: الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر اثر سيد البحراوي (۲۰۰۵)؛ الرواية العربية و رهان التجديد از محمد برادة (۲۰۱۱)، *شرق و غرب*، رجولة و أنوثة از جورج طرابيشي (۱۹۹۷)، عدوى الرحيل موسم الهجرة و نظرية مابعد الاستعمار از خيري دومة (۲۰۱۰) «صورة و جدلية الأنا والآخر في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح» از سارهٔ البربوشی (دانشگاه تولوز ۲۰۲۰)، «تطبيقات نظرية ما بعد الاستعمار في رواية موسم الهجرة إلى الشمال» از سعاد عبدالله العنزي (۲۰۱۷).

مقالهٔ «خوانش پسااستعماری رمان *موسم هجرت به شمال* اثر الطیب صالح» (۱۳۹۴) به فارسی نیز از دیگر منابع است؛ اما بسیاری از منابع مهم و مؤلفه‌های اساسی پسااستعماری را ندیده و از دیدگاه‌های بابا و اسپیواک در باب فرودستان غفلت کرده است؛ شواهد و مثال‌های رمان نیز خیلی ناچیز است و به ارتباط پسااستعماری و ادبیات تطبیقی اشاره نکرده است. مقالهٔ «گفتمان پسااستعماری در دو رمان موسم الهجرة الی الشمال از طیب صالح و *سووشون* از سیمین دانشور» نیز در مقایسه با مقالهٔ پیشین، به لحاظ روش و نتایج ضعیف‌تر است.

۲. مطالعات پسااستعماری[2]

موضوع مطالعات پسااستعماری، به تحلیل گفتمان استعماری و به‌چالش‌کشیدن سوژهٔ امپریالیستی و هژمونی انسان غربی مربوط است.

> بخشی از مطالعات پسااستعماری اختصاص به بررسی و مطالعهٔ الگوهایی گفتاری و نوشتاری دارد که نویسندگان و متفکران غربی دربارهٔ شرق تولید کرده‌اند... . دومین دسته از مطالعات پسااستعماری به مطالعهٔ شیوه‌ها و الگوهای متنی و گفتاری مقاومت، پیگیری صداهای سرکوب‌شده در دل تاریخ استعماری، هویت‌های به حاشیه رانده‌شده، یا به صورتی هویت‌های ممزوج (آستانه‌ای) با فرهنگ استعمارکننده و نیز به مطالعهٔ الگوهای گفتمانی نویسندگان و متفکران غیرغربی و جهان سوم می‌پردازد و می‌کوشد تا عوامل فرهنگی اجتماعی مؤثر بر فرایند تولید گفتمان را در این جوامع شناسایی کند. درکل عنوان مطالعات «فرودستان[3]» می‌تواند عنوان گویایی برای این دسته از مطالعات باشد (انصاری و درودی ۱۳۹۳: ۳).

ادوارد سعید، هومی بابا و اسپیواک سه ضلع اصلی نظریهٔ پسااستعماری هستند. سعید شرق‌شناسی را چنین تعریف می‌کند: «نوعی سبک غربی در ارتباط با ایجاد سلطه،

[1] The other

[2] postcolonial studies

[3] subaltern studies

تجدید ساختار، داشتن آمریت و اقتدار بر شرق» (۱۹۸۴: ۳۰). وی بر آن است که بازتولید شرق در گفتمان شرق‌شناسی به اشکال گوناگونی صورت می‌گیرد. شرق غالباً «غیرمنطقی و بی‌عقل، بی‌بندوبار، کودک‌صفت و عقب‌مانده است و درمقابل، اروپایی، عاقل، آراسته به فضائل، پخته و انسانی سالم و بی‌عیب است» (سعید ۱۹۸۴: ۷۱). از دیدگاه سعید:

> همهٔ بازنمایی‌های غرب از شرق، تلاشی بی‌وقفه جهت بسط سلطه و تابع‌کردن شرق است و شرق‌شناسی به اهداف سلطه‌جویانهٔ غرب خدمت کرده است (در معنای مورد نظر گرامشی) تا به امپریالیسم مشروعیت بخشیده و ساکنان مناطق استعمارشده را قانع کند به اینکه پذیرفتن فرهنگ غرب از سوی ایشان، فرایند مثبت تمدن‌سازی است. شرق‌شناسی با تعریف شرق به ما می‌گوید که غرب چگونه خود را تصور می‌کند (از طریق تقابل‌های دوگانه) و تأکید بر بُعد شهوت‌رانی، بدویت و استبداد شرق، درواقع، مهر تأییدی است بر صفت عقلانیت و دمکراسی غرب (کارتر ۲۰۱۰: ۱۲۶).

هومی بابا (۱۹۴۹ـ)، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه هاروارد، نیز با بعضی اندیشه‌های سعید موافق است؛ به‌ویژه در مسئلهٔ سوءاستفاده غرب از قدرت گفتمان برای تحمیل سلطهٔ فرهنگی و تمدنی خود بر دیگری اروپایی؛ لیکن در ماهیت رابطهٔ استعمارگر و استعمارشده با وی مخالف است. اگر سعید مرز آن دو را از هم جدا می‌کند و پیش از او امه سزار آن‌ها را دو جهان مستقل می‌داند که نیروی نظامی و سرکوب‌گری غیرانسانی، هرگونه خطوط ارتباطی احتمالی بین ایشان را قطع کرده است؛ اما هومی بابا برخلاف آن دو، به امکان تلاقی این دو جهان از طریق مفهوم دورگه‌بودگی[1] اعتقاد دارد. از دیدگاه هومی بابا در رابطهٔ بین استعمارگر و استعمارشده:

> برنده و بازنده‌ای وجود ندارد؛ بلکه ما در نتیجهٔ این رابطه، در برابر دو فرد ناقص قرار داریم؛ زیرا هویت استعمارگر هم به خودی خود، هویتی ناپایدار است؛ از آن جهت که در وضعیت انزوا و غربت قرار دارد و هویتش صرفاً در ارتباط مستقیم با استعمارشده نمود می‌یابد (جدیلي ۲۰۱۶ : ۲۴۷ـ۲۴۶)

اما اسپیواک (۱۹٤۲) از برجسته‌ترین منتقدان پساساختارگرا و از پیشگامان نقد پسااستعماری در پژوهش‌های خود می‌کوشد توجه ما را به سوی استعمارشدگان گمنام تاریخ جلب کند که مجاز به رساندن صدای خود به گوش دیگران نبوده یا از آن عاجز بوده‌اند. او بدین منظور اصطلاح فرودست را به کار بست. «فرودست از دیدگاه اسپیواک، فردی است که در بین مجموعه‌ای به‌حاشیه‌رفته و ناتوان از بیان نیازها و دیدگاه‌ها و حتی نگارش تاریخ مخصوص خودشان زندگی می‌کند» (کریم ۲۰۲۰: ۲۱۸) و این یعنی آنکه راهی وجود ندارد تا گروه‌های ستمدیده یا به حاشیه‌رفته از نظر سیاسی، مقاومت خود را بیان کنند یا آن که فرودستان، زبانی حاکم یا صدایی

[1] Hybridity

مسلط ندارند که به‌وسیلهٔ آن شنیده شوند (اشکروفت و دیگران ۲۰۱۰: ۳۲۳).

اسپیواک خاطرنشان می‌کند که متون استعماری، تنها بخش‌هایی معین و خاص از جمعیت بومی را بازنمایی می‌کنند. به باور اسپیواک، فرودست نمی‌تواند حرف بزند و به خود مشروعیت ببخشد؛ مگر آنکه فرایند تبدیل خود به سوژه در نظام نواستعماری را متوقف کند؛ حال آنکه فرودست اساساً فاقد قدرت سخن گفتن است؛ پس به جای او، این روشنفکر است که باید سخن بگوید و از حقوق او دفاع کند. همچنین بر این نظر است که سوژهٔ فرودست استعماری به‌گونه‌ای جبران‌ناپذیر ناهمگن است؛ از این‌رو، احتمال هرگونه تقابل صریح را میان استعمارگر و استعمارزده، سلطه‌گر و سلطه‌پذیر رد می‌کند. به نظر او حتی روشنفکران رادیکال که از سوی مردمان ستم‌دیده سخن می‌گویند، «دیگری» را ذاتی می‌پندارند (انصاری و درودی ۱۳۹۳: ۱۵).

مطالعات پسااستعماری عرصهٔ درازدامنی دارد و گونه‌های متنوعی را دربرمی‌گیرد: دیگربودگی[1]، قومیت و ملی‌گرایی، مرکز[2] و حاشیه[3]، تنوع فرهنگی[4]، واسازی گفتمان استعماری، سلطه[5]، دورگه‌بودگی[6]، امپریالیسم، سیاه‌بودگی[7]، شرق‌شناسی و... (اشکروفت و دیگران ۲۰۱۰: ۲۸۶). همچنین منتقدان پسااستعماری به موضوعاتی مانند هویت استعمارگر و استعمارشده، الگوهای تعامل بین این هویت‌ها، مهاجرت به کلان‌شهرها پس از استعمار، پیامدهای اختلاط فرهنگی، زبان، جنسیت[8]، زیردست[9]، تقلید[10] و... می‌پردازند.

۳. طیب صالح؛ آثار و افتخارات

او در ۱۹۲۹ در روستای کرمکول در شمال سودان متولد شد. بعد از تحصیل در خارطوم به لندن رفت. از ۱۹۵۳ به‌عنوان گوینده و کارگردان و بعدها رئیس بخش درام رادیو بی بی سی مشغول به کار شد. همسری انگلیسی داشت و از او صاحب سه دختر شد. پس از استعفا از بی بی سی به سودان بازگشت و مشاور رادیو سودان شد. مدتی بعد در وزارت اطلاع‌رسانی قطر به‌عنوان سرپرست و ناظر مشغول

[1] Otherness
[2] Center
[3] Margin
[4] Cultural diversity
[5] Hegemony
[6] Hybridity
[7] Negritude
[8] Gender
[9] Subaltern
[10] Imitatino

به کار شد. سپس مدیر منطقه‌ای یونسکو در پاریس شد و در سال‌های ۱۹۸۴ تا ۱۹۸۹ به‌عنوان نمایندهٔ یونسکو در خلیج‌فارس انتخاب شد؛ اما هرگز به هیچ حزب سیاسی وارد نشد. او در لندن بر اثر نارسایی کلیه درگذشت (۲۰۰۹) و پیکرش در «ام دُرمان» سودان دفن شد. آثار وی عبارت‌اند از: رمان‌های *عرس الزین* (۱۹۶۲)، موسم الهجرة الی الشمال (۱۹۶۶) و بندر شاه (جزء اول ۱۹۷۱؛ جزء دوم: ۱۹۷۷)؛ مجموعهٔ داستان‌های دومة حامد (۱۹۶۰)، بلح (۱۹۶۶) و الرجل القبرصي (۱۹۸۰) و مجموعهٔ مقالات (۲ جلد، چاپ قاهره). وی می‌گوید:

> من یک انسان ساده‌ام، یک کشاورز ساده و کشاورززاده که از آن‌سوی رود نیل آمده، سپس جلای وطن کردم. در زیر فشار غربت، به نجوا با وطنی پرداختم که آن را از دست داده و از آن دور بودم. تمام این رمان ساختهٔ خیال من است. در این رمان، انگلیسی‌های خوبی هم هستند؛ مثلا خانم رابینسون که زنی واقعاً فاضل است. من در رمان نگفته‌ام که چه کسی خوب است و چه کسی بد؟ من در مورد مردم از بُعد اخلاقی قضاوت نکرده‌ام. تنها زنی که رفتارش عجیب می‌نماید، جین موریس است که او هم شخصیتی داستانی است و باید در بافت رمان قرار بگیرد و نه در عالم واقع. این‌ها همه خیال و خیال پردازی است... . ادبیات، تاریخ نیست. من احساسات دو نسل را در فاصلهٔ دو جنگ انتقال داده‌ام؛ بین سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۷ (2017 youtube).

او دربارهٔ هدفش از نوشتن رمان مزبور می‌گوید:

> در گوشهٔ ذهنم ایدهٔ رابطهٔ موهوم دنیای عربی اسلامی به‌طور مشخص با تمدن و فرهنگ اروپایی می‌گذشت. این رابطه از نظر من و از رهگذر مطالعاتی که داشته‌ام ظاهراً رابطه‌ای است مبتنی بر توهماتی از سوی ما و از سوی آن‌ها. توهم، نخست به برداشت و فهم ما از خودمان مربوط است و آنگاه به انگاره‌های ما از رابطه با آنان و دیگر به نگاه توهم‌آلود آنان به ما (الرياضي، به نقل از افنان القاسم ۲۰۲۱: ۱۳).

برخی افتخارات و جوایز مربوط به او عبارت است از:

ـ دارندهٔ عنوان «نابغهٔ رمان عرب» (البربوشي۲۰۲۰: ۴۵۰).

ـ برترین رمان عربی قرن بیستم (۲۰۰۱، از سوی آکادمی ادبیات عرب در دمشق) (الرياضي ۲۰۲۱: ۱۰).

ـ در سال ۲۰۰۲ با نظرسنجی از ۱۰۰ نویسندهٔ بزرگ جهان از ۵۴ کشور، روزنامهٔ انگلیسی گاردین، رمان موسم الهجرة را در لیست صد رمان برتر جهان در قرن بیستم جای داد (Guardian 2002).

ـ برندهٔ جایزهٔ سومین کنگرهٔ نوآوری و ابداع قاهره (۲۰۰۵) و برندهٔ جایزهٔ نوآوری

روایی (رمان) قاهره (۲۰۰۷).

ـ کاندیدای جایزهٔ نوبل در سال ۲۰۰۹ و دو ماه قبل از مرگ، از طرف مراکز فرهنگی و ادبی عرب و سودان. جایزهٔ جهانی نوآوری روایی طیب صالح در سال ۲۰۱۰ نیز راه‌اندازی شد. نیز «تولید فیلم این رمان با سرمایه‌گذاری وزارت فرهنگ سوئیس و مرکز ملی سینمای این کشور (سال ۲۰۱۶) انجام شده است» (الجزیره۲۰۱۴).

با وجود ترجمهٔ رمان مزبور به بیش از ده‌ها زبان، تدریس آن در زمان عمر البشیر در دانشگاه خارطوم ممنوع شد. برخی علت را پرسش انتقادی طیب صالح در یک روزنامهٔ سعودی دانسته‌اند: «این‌ها چه کسانی هستند؟ از کجا آمده‌اند؟! (العدم ۲۰۲۰)؛ البته متن رمان هم از اشاره به رسوایی‌ها، رشوه‌گیری‌ها و فساد حاکمان سودان و نقد تند رهبران جدید آفریقا و وزرای غربزدهٔ دورو، تهی نیست (صالح ۱۹۹۷: ۱۴۳ـ۱۴۵).

۴. خلاصهٔ رمان

رمان با راوی اصلی و گمنامی شروع می‌شود که بعد از ۷ سال تحصیل در ادبیات انگلیسی در انگلستان، به روستای خود در سودان برمی‌گردد و در خارطوم مشغول به کار می‌شود. در فصل اول، راوی از بازگشت به زادگاهش خوشحال است:

> به نخل راست‌قامت و ریشه‌هایش که در ژرفای زمین گسترده شده، می‌نگرم و به شاخ و برگ‌های آویخته‌اش و احساس اطمینان و آرامش می‌کنم. احساس می‌کنم که پری سبک در پنجهٔ باد نیستم. من مانند این نخل هستم؛ آفریده‌ای اصیل و باهدف (صالح ۱۹۹۷: ۶).

اما از صفحه دوم رمان، تنش و نگرانی آغاز می‌شود؛ آنجا که راوی در بین استقبال‌کنندگان متوجه شخصی می‌شود که او را نمی‌شناسد. مأموریت آشنایی با او (مصطفی سعید) آغاز می‌شود و تا پایان رمان ادامه دارد. مصطفی سعید حدود ۵۰ سال سن دارد؛ صدایش اصلی است و بر تمام فصل دوم رمان سیطره دارد. او متولد خارطوم (۱۸۹۸) است؛ بسیار بی‌عاطفه اما باهوش؛ از بدو کودکی احساس می‌کرد به جایی و کسی تعلق ندارد. در دوازده‌سالگی به انگلیسی مسلط می‌شود و در بیست و چهارسالگی از آکسفورد دکترای اقتصاد می‌گیرد و چندین کتاب در باب استعمار می‌نویسد. حدود سی سال مقیم انگلیس بود و با قوای بالای جنسی خود به جنگ اروپای استعماری رفت. هم‌زمان با پنج زن انگلیسی ارتباط داشت. سه تن از این زنان خودکشی می‌کنند و نفر چهارم (جین موریس) توسط وی به قتل می‌رسد. سعید می‌گوید:

> سی سال است که من بخشی از این سرزمین (لندن) شده و ساکن آن هستم؛ اما زیبایی واقعی آن را درک نمی‌کنم. تنها چیزی که از این سرزمین برایم اهمیت دارد، زنی است که هر شب بسترم را با وجودش پُر کند (صالح ۱۹۹۷: ۴۷).

سرانجام بعد از هفت سال زندان در انگلستان و پس از سرگردانی در سرزمین‌های مختلف، از روستای راوی در سودان سر درمی‌آورد و با پنهان‌کردن گذشتهٔ خویش، ازدواج و زندگی آرامی را آغاز می‌کند. او جوهر فرهنگ غربی را حفظ کرده و دانش و قوانین اقتصاد علمی را که در غرب آموخته است، به کار می‌بندد؛ بی‌آنکه ارزش‌ها و اصول و سنت‌های روستا را نادیده انگارد؛ پس به انسانی مفید، فعال و محترم تبدیل می‌شود؛ اما راوی، اول اجازه نمی‌دهد او به فعالیت خود ادامه دهد؛ پس وقتی هویتش افشا می‌شود، ناگزیر به لحاظ فیزیکی از رمان حذف می‌شود تا نشان دهد که این همسازی و تطبیق‌دادن بین ارزش‌های بومی و غربی، نادرست و یا هنوز ناممکن است. حذف فیزیکی مصطفی سعید از رمان، در شبی اتفاق می‌افتد که رود نیل بعد از سال‌ها سخت طغیان کرده است؛ درنتیجه برخی از اهالی روستا احتمال غرق‌شدن یا خودکشی او را در امواج نیل می‌دهند. از فحوای رمان می‌توان احتمال داد که او دوباره به اروپا بازگشته است. او در وصیت‌نامه‌اش برای راوی، میراث خود (همسر و دو فرزند و اتاق پُررازش) را به وی می‌سپارد:

> تصور می‌کردم با ازدواج و اقامت در اینجا آرام خواهم شد؛ اما من شاید این‌گونه آفریده شده‌ام یا شاید سرنوشتم این چنین است... . اشیایی مبهم در جان و خونم مرا به کرانه‌هایی دوردست سوق می‌دهد که در نظرم مجسم می‌شوند و من نمی‌توانم آن‌ها را نادیده بگیرم. ای دریغ اگر دو فرزندم بزرگ شوند و یکی یا هر دوی آن‌ها به ویروس مهاجرت مبتلا باشند... . احساس می‌کنم که وقت رفتن نزدیک است (صالح ۱۹۹۷: ۸۴).

راوی اصلی نیز نتوانست امانتدار خوبی باشد و به دلیل تکوین شخصیتی و ضعف اراده‌اش نتوانست انتخاب کند. او با تعلل خود شاهد مرگ حَسنهٔ، همسر بیوهٔ مصطفی سعید که به همدیگر علاقه‌مند بودند، شد. راوی دچار تناقضی درونی است که مصطفی سعید یکی از دو قطب آن است و قطب دیگرش جامعهٔ سودان و به‌ویژه روستای وی با همهٔ تناقضاتش.

از مهم‌ترین لحظه‌های تنش در رمان، لحظهٔ برملاشدن راز مصطفی سعید بعد از پنهان‌شدن (یا مرگش) و ورود راوی به اتاق او است: «از دل تاریکی چهره‌ای عبوس نمایان شد... . با نفرت چند گام به سویش رفتم. او رقیب من است: مصطفی سعید... خودم را با خویشتن رودررو دیدم» (صالح ۱۹۹۷: ۱۶۱). راوی در پایان رمان به رود نیل می‌زند و جایی وسط شمال و جنوب، روی سطح آب شناور می‌ماند؛ در لحظهٔ غرق‌شدن، یک آن تصمیم می‌گیرد زندگی را برگزیند (به‌خاطر اندک مردمانی که دوستشان دارد و برای انجام وظایفی که بر عهده‌اش است)؛ برایش دیگر مهم نیست که زندگی معنایی دارد یا ندارد (فلسفه‌بافی را رها کرده است). اگر نمی‌تواند ببخشاید، لااقل باید فراموش کند. این ارزش‌های فردی (حق انتخاب و آزادی) بسیار ارزشمند هستند. او به زور و حیله هم که شده خواهد زیست (اما این راه‌حل، پُرتناقض است؛ مثل جمع بین مردم‌دوستی و حیله‌گری).

حَسنه، همسر بیوهٔ مصطفی سعید نیز چهرهٔ روشنفکر جامعهٔ روستایی سودان است و درصدد ایجاد تغییر و شکستن قید و بندهای اجتماعی، آزادی انتخاب و تعیین سرنوشت؛ درنتیجه تسلیم‌شدن در برابر سلطهٔ مردانه و سنت‌های غیرمعقول را نمی‌پذیرد. خودکشی او و قتل همسر تحمیلی‌اش، درواقع «پیام تندی به جامعهٔ سنتی سودان است تا عمیقاً به عادت‌های سرکوب‌گرانه‌ای بیاندیشد که عرصه را بر افراد جامعه تنگ کرده است» (العنزی ۲۰۱۷: ۲۹).

۵. مؤلفه‌های پسااستعماری در رمان *موسم الهجرة الی الشمال*

دربارهٔ این رمان، اظهارات بسیاری شده است؛ از آن جمله:

> شاید ضرورت داشته باشد که سخن خود دربارهٔ این رمان را با نفی تصور رایج دربارهٔ آن به‌عنوان تجسمی از کشمکش میان شرق و غرب آغاز کنیم؛ البته این کشمکش در درون رمان با شدت و عمق وجود دارد؛ اما درواقع انعکاسی است از یک کشمکش عمیق‌تر و گسترده‌تر در درون و بیرون رمان؛ یعنی کشمکش در بطن جامعهٔ سودان. در سطح رمان نیز کشمکش بین راوی (نمایندهٔ شرق) و مصطفی سعید (نمایندهٔ غرب) آشکارتر است (البحراوي، ۲۰۰۵: ۶۱ـ۶۰).

خیری دومه نیز می‌گوید:

این اثر بدون مفاهیم پسااستعماری‌اش چیزی بیش از یک ملودرام جنس‌محور نخواهد بود. تصویر برهنه و دردناک موسم الهجرة از مفاهیمی پسااستعماری چون من /دیگری (مرکز/ حاشیه)، جنسیت، نژاد، اروپامحوری، فرودست‌بودگی و غیره، این اثر را از دیگر آثار مشابه، متمایز ساخته است. نیز برخلاف بسیاری از رمان‌های عربی (قندیل ام هاشم، عصفور من الشرق و...)، نگاه ایدئولوژیک به رابطهٔ شرق و غرب ندارد و تصویری عینی و واقعی از این روابط به دست می‌دهد (دومه ۲۰۰۴).

و اینک مؤلفه‌های پسااستعماری در رمان:

۵ـ ۱. من و دیگری

من و دیگری شالودهٔ نظریه و نقد پسااستعماری است و اغلب مفاهیم این رویکرد نقدی مثل جنسیت، اروپامحوری، نژاد و غیره نیز به نوعی بازتولید همین مفهوم است. من غربی غالباً خود را در مرکز و دیگری را در حاشیه دیده است. من و دیگری در *موسم هجرت به شمال*، محور اصلی داستان است و حتی در عنوان نیز جلوه‌گر است. موسم الهجرة الی الشمال عنوانی ساختارشکن است و دوگانگی معمول شرق و غرب و نادیده‌گرفتن آفریقا را به چالش می‌کشد. «در شاهکار طیب صالح، شرق به جنوب مبدل گشته و غرب به شمال و این یعنی اینکه مفهوم شرق و غرب حتی در حیطهٔ جغرافیا تا چه اندازه شکننده و بحث‌برانگیز است» (طرابیشی ۱۹۹۷: ۱۴۲).

واژهٔ شمال (مقصد/ در اینجا انگلستان استعمارگر) نشان از آن دارد که مبدأ این مهاجرت، جنوب (آفریقا/ سودان استعمارشده) خواهد بود؛ بنابراین، عنوان *موسم هجرت به شمال* تأکیدی است بر مرکزیت‌داشتن اروپا و درحاشیه‌بودن آفریقا (جنوب). مهاجرت، مفهومی نقش‌بسته بر کل داستان است. مهاجرت از نوع هر رفتنی نیست؛ حکایت از مشکلی دارد و مسأله و تنشی. تمایل به رفتن به سوی شمال (اروپا)، حتی رود نیل را هم دربرمی‌گیرد؛ نیل از مرکز آفریقا سرازیر می‌شود، از خارطوم و سپس قاهره می‌گذرد و عاقبت به دریای مدیترانه می‌ریزد: «و این رود (نیل) که اگر نبود، آغاز و انجامی نبود، بی‌توجه به چیزی، به سوی شمال در جریان است» (صالح ۱۹۹۷: ۸۷).

در چنین فضایی عجیب نیست که راوی از حفظ هویت خویش در برخورد با دیگری غربی، شادمان و سرمست باشد: «گویا یخ‌زده‌ای بودم که آفتاب بر او تابیدن گرفته است. این همان گرمی زندگی در عشیره بود که آن را مدت‌ها در سرزمینی که نهنگ‌هایش هم از سرما می‌میرند، از دست داده بودم» (صالح ۱۹۹۷: ۵).

«دیگری» غربی در این رمان، از همان آغاز، کنجکاوی مردم روستا را برانگیخته است. روستاییان سخت کنجکاوند تا از راوی اصلی دربارهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های خود با دیگری بپرسند؛ از برهنگی زنان غربی و رقص آنان با مردان و... ؛ اما راوی- که در ادامه به دوپارگی هویت خود پی می‌برد- می‌کوشد تا تفاوت‌ها را ناچیز جلوه دهد:

> شگفت‌زده شدند وقتی که به آنان گفتم اروپایی‌ها اگر تفاوت‌های بسیار اندکی را استثنا کنیم، تماماً مانند ما هستند؛ آنان ازدواج می‌کنند و فرزندان خود را بر اساس سنت‌ها و اصول تربیت می‌کنند؛ اخلاق نیکویی دارند و به‌طور کلی مردمان خوبی هستند (صالح ۱۹۹۷: ۸-۷).

از دیگر انگلیسی‌های مثبت، ناظم مدرسه، راوی دوم مصطفی سعید است که بورس تحصیلی او به قاهره را فراهم کرد و نیز آقای رابینسن و همسرش: «شیرین‌ترین زنی بود که می‌شناختم. با سرزندگی تمام می‌خندید و مثل مادری که به فرزندش محبت و دلسوزی دارد، با من مهربان بود» (صالح ۱۹۹۷: ۳۵)؛ همچنین کولونل هامند: «نشانه‌های خوبی را در چهره‌اش می‌دیدم. به من گفت خودش را انسانی آزاده می‌داند که علیه کسی موضع‌گیری نمی‌کند؛ اما مردی واقع‌بین بود و اعتقاد داشت ازدواج من با دخترش موفقیت‌آمیز نخواهد بود» (صالح ۱۹۹۷: ۸۵) و نیز آن هامند:

> در آکسفورد زبان‌های شرقی می‌خواند؛ دختری سرزنده با چهره‌ای سرشار از ذکاوت و شادی... . او برخلاف من، عاشق آب و هوای استوایی، خورشید بی‌رحم و سواحل ارغوانی‌رنگ بود. از نگاهش، من سمبل این شور و عشق بودم. من اما جنوبی‌ای بودم دلتنگ شمال و بوران‌هایش... . روی تخت‌خوابم از او یک روسپی ساختم (صالح ۱۹۹۷: ۴۰).

نیـز شـیلا گرینـود کـه مصطفـی بـرای فریـب او و «بـر اسـاس اصـل دورگه‌بودگـی، اتـاق خـود را در انگلسـتان بـه شـیوهٔ عرب‌هـای کهـن تزییـن کـرده بـود» (العنـزی ۲۰۱۷: ۲۵)؛ نیـز ایزابـلا سـیمور:

> او را شـهری از رازهـا و نعمت‌هـا می‌پنداشـتم. خیلـی سـاده و بی‌پیرایـه می‌خندیـد... . چنیـن زنانـی در اروپـا بسـیارند؛ زنانـی کـه از چیـزی نمی‌ترسـند و بـا سـرزندگی و کنجـکاوی بـه زندگـی آغـوش می‌گشـایند. امـا مـن بیابانـی تشـنه بـودم؛ بیغولـهٔ امیـال و خواهش‌هایـی جنون‌آمیـز (صالـح ۱۹۹۷: ۴۹) و نیـز پرفسـور وسـترکین اسـتاد و وکیل‌مدافـع مصطفـی سـعید کـه می‌کوشـید او را از طنـاب دار برهانـد و... .

جیـن مـورس تنهـا زن منفـی انگلیسـی رمـان اسـت. مصطفـی در بیسـت و پنج‌سـالگی در چلسـی بـا او ملاقـات کـرد: «در زیـر نـور کم‌سـوی چـراغ در نظـرم مثـل سـرابی نمایـان شـد کـه در بیابـان می‌درخشـد... . روبـه‌روی مـن ایسـتاد و بـا سـردی و تکبـر بـه مـن نـگاه کـرد» (صالـح ۱۹۹۷: ۳۹). بعـد از سـه سـال بـا او ازدواج می‌کنـد و زندگـی‌اش بـه جهنـم بـدل می‌شـود. سـعید هـم بـا کشـتن وی ثابـت می‌کنـد کـه در بـاب مسـائل مربـوط بـه نامـوس و غیـرت، همچنـان حسـاس اسـت و خیانـت همسـرش را برنمی‌تابـد؛ اگرچـه سـالیان زیـادی را در محیـط و فرهنـگ غـرب درس خوانـده و زندگـی کـرده باشـد. آرتـور هگنـز دادسـتان کل و اسـتاد حقـوق مصطفـی در آکسـفورد نیـز «نابغـه‌ای ترسـناک بـود کـه شـیرهٔ جـان متهمـان را می‌گرفـت» (صالـح ۱۹۹۷: ۴۱).

دیگـر انگلیسـی ایـن رمـان، سـاکن خارطـوم اسـت. او می‌کوشـد خـود را واقع‌گـرا نشـان دهـد و بـرای نزدیکـی بـا استعمارشـدگان سـودانی، انتقـادی را هـم متوجـه هموطنانـش می‌کنـد. توصیفـات او از شـرق یـادآور سـخنان ادوارد سـعید در شرق‌شناسـی اسـت کـه می‌گویـد محققـان شرق‌شـناس، نقاشـان و سفرنامه‌نویسـان، «عرب‌هـا و مسـلمانان را در آثـار خـود بـه موجوداتـی نامعقـول، ایسـتا، سـنتی و زن‌مـآب تنـزل می‌دادنـد تـا تصویـر خـود را به‌عنـوان اروپایـی معقـول، پویـا، مـدرن و مردانـه تثبیـت کننـد» (آتشـی و انوشـیروانی ۱۳۹۱: ۳۶).

در رمان از زبان یک انگلیسی در توصیف سودان و سودانیان می‌خوانیم:

> سـودان سـرزمینی اسـت کـه خرافـات بـر آن سـیطره دارد؛ از انـواع ایـن خرافـات جدیـد، خرافـهٔ صنعتی‌شـدن، ملی‌کـردن، وحـدت عربـی و وحـدت آفریقاسـت. به‌سـان کودکانـی هسـتید کـه تصـور می‌کنیـد در دل زمیـن گنـج بزرگـی هسـت کـه آن را بـه طـرز معجزه‌آسـایی می‌یابیـد و مشـکلاتتان را رفـع کـرده بهشـتی بـرای خودتـان می‌سـازید. این‌هـا توهـم اسـت؛ رؤیاپـردازی اسـت. شـما از طریـق حقایـق و آمـار و ارقـام می‌توانیـد واقعیت‌هـا را بپذیریـد و بـا آن همزیسـتی کنیـد و در حـد توانتـان بـرای ایجـاد تغییـرات بکوشـید. مصطفـی سـعید هـم می‌توانسـت نقـش بزرگـی در ایـن مسـیر داشـته باشـد؛ البتـه اگـر در دسـتان مشـتی انگلیسـی

سبک‌مغز به دلقک تبدیل نمی‌شد (صالح ۱۹۹۷: ۷۵).

اروپامحوری و درحاشیه‌بودگی شرق تا مدت‌های مدیدی ترویج می‌شد. «اروپای امپریالیستی به‌عنوان «مرکز» معرفی می‌شد؛ در درون جغرافیایی که لااقل همان اندازه حسی‌بودنش نمادین بود. بدیهی است که هرچیزی خارج از این مرکز، در حاشیهٔ فرهنگ، قدرت و تمدن ایستاده است» (اشکروفت و دیگران۲۰۱۰: ۹۳). باز هم دوگانهٔ متمدن/ بدوی (وحشی) که در گفتمان استعماری ترویج می‌شد: «جناب سعید، تو بهترین مثالی برای اثبات بی‌نتیجه‌بودن مأموریت فرهنگی ما در آفریقا. بعد از این همه تلاش برای با فرهنگ‌کردنت، انگار تازه از جنگل آمده‌ای» (صالح ۱۹۹۷: ۱۱۶).

تلاش استعمارگر و استعمارشده برای نزدیکی و تعامل با هم، از طریق فضای سوم در این رمان بارها نمایان است. در این فضا

> نظام معنا و ارجاع به فرایندی دوسویه بدل می‌شود و آینهٔ بازنمایی را که در آن دانش فرهنگی طبق عرف رایج به صورت اصلی منسجم، باز و بسیط می‌شود، می‌شکند. این چنین است که فضای سوم، درک سنتی ما را از هویت تاریخی فرهنگ به‌مثابهٔ نیرویی همگن‌ساز و اتحادآفرین که از سنت ملی مردم نشأت می‌گیرد، به چالش می‌کشاند. (آتشی و انوشیروانی ۱۳۹۱: ۳۷).

فضای سوم مبتنی بر تقابل‌های دوگانه نیست؛ بلکه بر اساس تعامل‌های فرهنگی بین دو فرهنگ شکل گرفته است. تحقق فضای سوم را مثلاً در ازدواج سعید با همسری انگلیسی می‌بینیم و یا در گفتگوی انتقادی اما توأم با خندهٔ یک سودانی با یک انگلیسی:

> شما ویروس اقتصاد سرمایه‌داری را به ما منتقل کردید. جز مشتی شرکت‌های استعماری که هنوز هم خون ما را می‌مکند چه چیزی به ما دادید؟! ریچارد: همهٔ این‌ها گویای آن است که شما نمی‌توانید بدون ما زندگی کنید. شما از استعمار شاکی بودید و وقتی ما از کشورتان بیرون رفتیم اسطورهٔ استعمار پنهان را خلق کردید. ظاهراً وجود پنهان و آشکار ما، به‌سان آب و اکسیژن برای شما ضروری است (صالح ۱۹۹۷: ۷۶).

البته این تلاش از نگاه راوی موفقیت‌آمیز نیست؛ زیرا وی با وجود این گفتگوی آکنده از خنده در یک قدمی خط استوا، شکاف تاریخی شمال (اروپا) و جنوب (آفریقا) را ژرف و بی‌انتها می‌داند (صالح ۱۹۹۷: ۷۶)؛ چنان‌که انتقاد آن فرد عرب نیز به‌جاست؛ چراکه «کشورهای توسعه‌نیافته، معمولاً کشورهایی استعمارشده هستند که از طریق نظام و قوای سرمایه‌داری جهان، از دست‌یابی به توسعه، بازداشته شده‌اند» (اشکروفت و دیگران: ۲۰۱۰: ۱۳۵).

دیگریِ انگلیسی در روزگار استعمار سودان، اراذل و اوباش را در پست‌های حساس می‌گماشت و کینهٔ مردم را نسبت به هموطنان خود موجب می‌شد؛ آنگاه با دخالت

در امر، محبوبیت خویش را افزایش می‌داد:

بازرس آن ادارهٔ انگلیسی در حکم خدایی بود که بر مساحتی بزرگ‌تر از تمام جزایر بریتانیا دخالت می‌کرد... . ما کارمندان جزء را که فرزندان این سرزمین بودیم، برای کسب درآمد اجیر می‌کردند؛ مردم هم از دست ما شاکی می‌شدند و شکایت به آن بازرس انگلیسی می‌بردند و البته این بازرس انگلیسی بود که می‌بخشید و بر ما رحم می‌کرد. بدین شیوه بود که نفرت از ما فرزندان این سرزمین و عشق به استعمارگران غیربومی را در دل‌های مردم کاشتند... . آنان مردم اراذل و اوباش را پذیرا می‌شدند و همین اراذل و اوباش بودند که در روزگار انگلیسی‌ها مراکز بزرگ را به دست گرفتند (صالح ۱۹۹۷: ۶۸ـ ۶۷).

۵ـ ۲. هویت و دیگربودگی

مشهور است که:

سلطهٔ اقتصادی و سیاسی که عناصر کلیدی امپریالیسم و استعمار در قرون هجدهم و نوزدهم را تشکیل می‌داد، همواره با صورت‌بندی و تکوین گفتمان‌هایی همراه بود که در آن‌ها «غیریت» مردمان آسیا و آفریقا به‌عنوان هویتی مستقل نفی می‌شد و از نظر فرهنگی نیز استعمار می‌شدند و در این ضمن برتری فرهنگی و اخلاقی قدرت‌های اروپایی نیز همواره بدون کمترین تردید یا پرده‌پوشی ،مورد تأیید و تأکید قرار می‌گرفت (انصاری و درودی، به نقل از بوین و رطانسی ۱۳۸۰: ۴۱۹).

راوی اصلی رمان نیز تا دو ماه بعد از بازگشت از اروپا همچنان احساس خوشبختی و اصالت دارد:

بعد از غیبتی طولانی به آغوش خانواده بازگشتم؛ غیبتی که درست هفت سال طول کشید... . چیزی نگذشت که حس کردم یخ‌های درونم در حال آب‌شدن است، انگار که سرمازده‌ای بودم که آفتاب بر او تابیدن گرفته است. این همان گرمی زندگی در عشیره بود که آن را مدت‌ها در سرزمینی که نهنگ‌هایش هم از سرما می‌میرند از دست داده بودم (صالح ۱۹۹۷: ۵).

و نیز:

من اهل این روستایم. آیا این حقیقت کافی نیست؟! با ساکنانش هم زندگی کرده‌ام؛ اما یک زندگی نه‌چندان عمیق! نه عاشق آنان هستم و نه از ایشان متنفر... . درست است که تحصیلات من در حوزهٔ شعر است؛ اما این تخصص، بی‌معنا و بی‌اهمیت است. می‌توانستم مهندسی، کشاورزی یا پزشکی بخوانم... . آنجا هم مثل اینجاست؛ نه بهتر از اینجاست و نه بدتر!

لیکن من به اینجا تعلق دارم (صالح ۱۹۹۷: ۶۳ـ۶۲).

سپس در هویت فردی خود دچار تردید می‌شود: «پس کجاست آن ریشه‌هایی که در گذشته‌های دور جا مانده بود؟!» (صالح ۱۹۹۷: ۱۶۰).

وی متوجه دورگه‌بودگی خود نمی‌شود؛ مگر در دیدار با سعید و این فرصتی است برای راوی تا از توهمات و خیالات خود و از ایدهٔ هویت پایدار و ثابت جدا شود و تغییر را آغاز کند. این نگاه، سمبل شکست و ناکامی نگرش مدرنیسم عربی است که گفتمان‌های قومی و سنتی بر آن سیطره دارند (العنزي، به نقل از مصمودي ۲۰۱۷: ۲۷).

راوی از نسل دوم روشنفکرانی است که سنت‌ها، ارزش‌ها و الگوهای بومی خویش را انکار نمی‌کنند و درصدد تقابل با غرب نیز نیستند. از نگاه او حضور استعمارگر به کلی منفی نبوده است:

> نمی‌دانم هدف اصلی آنان (انگلیسی‌ها) از آمدن به سرزمین ما چه بوده است؟ اما آیا این به آن معناست که ما حال و آیندهٔ خویش را زهرآگین کنیم؟ اینان نیز دیر یا زود، مثل هزاران قوم دیگر که در طول تاریخ از سرزمین‌های زیادی خارج شدند، از سرزمین ما رخت برمی‌بندند. راه‌آهن‌ها، کشتی‌ها، بیمارستان‌ها، کارخانجات و مدارسشان از آنِ ما خواهد شد و با زبانشان حرف خواهیم زد؛ بی‌آنکه احساس گناه کرده یا حس قدرشناسی داشته باشیم و ما همچنان مردمانی معمولی خواهیم ماند (صالح ۱۹۹۷: ۶۳).

نیز از زبان مصطفی سعید می‌گوید: «آمدن آن‌ها (انگلیسی‌ها)چنان‌که ما به تصویر می‌کشیم، مصیبت نبود و چنان‌که آنان، خود به تصویر می‌کشند، نعمت نبود. کاری ملودرام بود که با گذشت زمان به افسانه‌ای بزرگ تبدیل می‌شود» (صالح ۱۹۹۷: ۷۶).

مصطفی سعید، قهرمان اصلی داستان، نقطهٔ مقابل راویِ اصلی است و احساس می‌کند به هیچ کس و هیچ جایی تعلق خاطر ندارد: «عمیقاً احساس آزادی داشتم؛ به این که هیچ آفریده‌ای ـ اعمّ از پدر و مادر ـ مرا چون میخ به نقطه و مکان مشخصی وصل نمی‌کند» (صالح ۱۹۹۷: ۲۸ـ۲۷). او در مسیر خروج از سودان به سمت قاهره، می‌گوید:

> قدری دربارهٔ سرزمینی که آن را پشت سر گذاشته بودم اندیشه کردم. مثل کوهی بود که شبی چادرم را در نزدیکی‌اش برپا کرده‌ام و بامداد میخ‌های خیمه را برکنده، شترم را زین کرده، به سفر به سوی مقصدی دیگر ادامه دادم (صالح ۱۹۹۷: ۳۳ـ۳۲).

با این حال رهاشدن از تأثیرات استعمار پیشین، بسیار دشوار است؛ به‌ویژه برای روشنفکری که به زبان استعمار هم مسلط است: «روزها را با خواندن نظریات کینز و

تونـی می‌گذرانـدم و شـب‌ها بـا کمـان و نیـزه و شمشـیر، جنـگ را ادامـه مـی‌دادم» (صالـح ۱۹۹۷: ۴۵ـ۴۴). او اعتقـاد داشـت کـه مـن «آفریقـا را بـا قـدرت جنسـی مردانـه‌ام آزاد خواهـم کـرد» (صالـح ۱۹۹۷: ۱۴۶).

بـاز هـم دورگه‌بودگـی کـه هومـی بابـا بـر آن صحـه می‌گـذارد: «مصطفـی سـعید انسـان شـریفی اسـت کـه عقلـش تمـدن غـرب را درک کـرد؛ امـا ایـن تمـدن، قلـب او را کشـت» (صالـح ۱۹۹۷: ۴۳). شـاید بـه همیـن دلیـل اسـت کـه مصطفـی سـعید در وصیت‌نامـهٔ خـود آرزو می‌کنـد:

> اگـر دو فرزنـدم از هـوای ایـن سـرزمین و بـوی خـوش آن و رنگ‌هـا و تاریـخ و چهـرهٔ سـاکنانش و خاطـرات طغیـان نیـل و برداشـت محصـولات و کشـت و زرع آن سـیراب شـوند؛ آن هنـگام زندگـی مـن، معنـا و جایـگاه درسـتش را خواهـد یافـت (صالـح ۱۹۹۷: ۸۳).

در کشـورهای اسـتعمارزده، فـرد از هویـت اصلـی خـود دور می‌شـود و ذاتـش چندپـاره می‌گـردد. در تصویـری نمادیـن از معلق‌مانـدن راوی میـان شـمال و جنـوب نیـل می‌خوانیـم: «خـودم را در نیمـهٔ راه شـمال و جنـوب یافتـم. نـه راه پیش‌رفتـن داشـتم و نـه راه بازگشـت» (صالـح ۱۹۹۷: ۱۹۹)؛ درنتیجـه رمـان بـا عبـارت «کمـک! کمـک» بـه پایـان می‌رسـد کـه گویـای ناتوانـی وی از رهایـی از ایـن وضعیـت اسـت.

۵ـ ۳. نگاه و فضای اگزوتیک

در قـرن نوزدهـم شـناخت شـرق، به‌ویژه در آثـار رمانتیک‌ها اهمیـت ویـژه‌ای یافت. ایـن شـرق غالبـاً سـاخته و پرداختـهٔ غربی‌هـا بـود و زمینه‌سـاز اگزوتیسـم شـد. «واژهٔ اگزوتیسـم در زبـان فرانسـه ریشـهٔ یونانـی دارد و بـه آنچـه بـه سـرزمین‌های دوردسـت تعلـق دارد، اختصـاص داده می‌شـود؛ چـراکـه آنچـه شـناخته‌شـده نیسـت، مرمـوز و رؤیایـی اسـت. ایـن واژه از قـرن نوزدهـم بـه شـرق دور اطـلاق شـده اسـت و همچنـان کشـورهای ایـن منطقـه بـرای اروپاییـان پـر از راز و رمـز هسـتند» (لطفی‌نیا ۱۴۰۰: ۱۳۹). اگزوتیـک اغلـب متـرادف بـا گرمسـیری یـا شـرقی اسـت. البتـه «نگـرش اگزوتیـک، خـاص غربیـان بـوده اسـت و نمی‌تـوان آن را بـه سـادگی بـرای شـرقیان تعمیـم داد؛ زیـرا در اگزوتیسـم همـواره نوعـی دیـد از بـالا و احسـاس فرادسـتی وجـود دارد» (نامورمطلـق ۱۳۸۸: ۱۲۸).

مصطفـی نیـز کـه تربیت‌شـدهٔ غـرب و دورگـه اسـت، اتـاق خـود را در انگلسـتان بـه شـیوهٔ عرب‌هـای کهـن تزییـن کـرده بـود تـا غیـر بومی‌گرایـی را در وجـود زنـان انگلیسـی بـر انگیـزد: «دنیـای جدیـد مـن، او را جـذب کـرد. بـوی چـوب صنـدل سـوخته و عـود گیـج و مسـتش کـرد... . بـا گردنبنـد عاجـی کـه دور گـردن زیبـای‌اش انداختـه بـودم، سـرگرم بـود» (صالـح ۱۹۹۷: ۴۵). وی فضایـی اگزوتیـک و تخیلـی می‌سـازد و زنـان غربـی را بـه گذشـته‌های دور، روزگار مأمـون عباسـی و شـراب بغـداد می‌بـرد و حـس غیربومی‌گرایـی

آنـان را برمی‌انگیـزد: «چگونـه منزلمـان را در محلـۀ کَـرخ بغـداد بـر کرانـه دجلـه و بـه روزگار مأمـون فرامـوش کنیـم؟!» (صالـح ۱۹۹۷: ۱۷۱) و در ادامـه می‌گویـد:

> بـه او گفتـم کـه خیابان‌هـای پایتخـت کشـورم پـر از فیـل و شـیر اسـت و تمسـاح‌ها وقـت قیلولـه در آنجـا می‌خزنـد... . لحظـه‌ای فـرا رسـید کـه احسـاس کـردم در نظـرش تبدیـل بـه یـک موجـود بـدوی عریـان شـده‌ام کـه در یـک دسـت نیـزه‌ای دارد و در دسـت دیگـرش تیـری و در بیشـه‌زارها بـه شـکار فیـل و شـیر می‌پـردازد (صالـح ۱۹۹۷: ۴۹).

۵ـ ۴. دلتنگی برای استعمار

سـودان در سـال ۱۹۵۶ اسـتقلال خـود را از بریتانیـا پـس گرفـت؛ بـا ایـن حـال امـروزه بسـیاری از سـودانیان سـرخورده از جنگ‌هـای داخلـی، فسـاد، ناکارآمـدی دولت‌هـای مختلـف، فقـر و گرسـنَگی، دلتنـگ اسـتعمار انگلیـس هسـتند (النخلي ۲۰۱۸). نظیر ایـن دلتنگیِ تأسـف‌بار را نـزد برخـی از رمان‌نویسـان معاصـر الجزایـری هـم می‌تـوان دیـد کـه تحـتَ تأثیـر لابـی «الجزایـر فرانسـوی» (در جنـوب فرانسـه)، سـعی در سـتایش اسـتعمار فرانسـه و ترسـیم همزیسـتی به‌اصطـلاح مسـالمت‌آمیز اروپایی‌هـا و به‌ویـژه فرانسـویان بـا مـردم الجزایـر دارنـد. البتـه در رمـان موسم الهجرة ایـن دلتنگـی کمتـر احسـاس می‌شـود. از معـدود صحنه‌هـا عبـارت زیـر اسـت: «همـۀ آن‌هایـی کـه در ایـن طـرح کار می‌کننـد، دو سـالی یک‌بـار این‌جـا می‌آینـد، بـا جماعتشـان و پرچم‌هایشـان و کامیون‌هایشـان... . دسـت‌کم در دوران انگلیـس از ایـن دار و دسـته‌ها راحـت بودیـم» (صالـح ۱۹۹۷: ۸۱).

۵ـ ۵. یادگیری زبان استعمارگر

اسـتعمارگران بـرای تحکیـم سـلطۀ خـود، ترویـج زبـان و فرهنـگ خـود را بهترین وسـیله می‌دانسـتند. رهایـی روشـنفکران مسـتعمره‌ها از تأثیـرات اشـغالگران پیشـین، به‌ویـژه بـرای آنانـی کـه زبـان اسـتعمارگران را می‌داننـد، بسـی دشـوار اسـت. مصطفـی سـعید می‌گویـد: «مـردم، فرزنـدان خـود را از تـرس مدرسـه پنهـان می‌کردنـد و آن را آفـت و شـرّی بـزرگ می‌پنداشـتند کـه بـا ارتـش اشـغالگران وارد کشـور آنـان شـده اسـت» (صالـح ۱۹۹۷: ۲۸). در نتیجـۀ مـدارس انگلیسـی زبـان در سـودان بـود کـه مصطفـی سـعید، انگلیسـی را بـا روانـی شـگفت‌آوری صحبـت می‌کـرد کـه انگلیسـی‌زبان‌ها را متعجـب می‌کـرد (صالـح ۱۹۹۷: ۳۳). در کتابخانـۀ سـعید همـۀ کتاب‌هـا بـه انگلیسـی بـود و حتـی یـک کتـاب عربـی هـم وجـود نداشـت (صالـح ۱۹۹۷: ۱۶۴)؛ چراکـه انگلیسـی زبـان قـوم غالـب و کسـب درآمـد و شـغل بـود: «بـه روزگار مـا، زبـان انگلیسـی کلیـد آینـده بـود و هیـچ کـس بـدون یادگیـری آن، قـدرت انجـام کاری نداشـت» (صالـح ۱۹۹۷: ۶۷). اهمیـت ایـن امـر از آنجاسـت کـه:

بـا تسـلط بـر زبـان قـدرت امپریالیسـتی و گونه‌هـای گفتـاری و شـیوه‌های نمایشـی

وی، جوامع پسااستعماری می‌توانند با راحتی بیشتری در گفتمان رایج ورود کنند یا واژگان مربوط به واقعیت فرهنگی خود را در آن بگنجانند یا زبان رایج را برای توصیف واقعیت‌ها برای خوانندگان بیشتری به کار گیرند (اشکروفت و دیگران ۲۰۱۰: ۷۱).

۵ـ ۶. نژاد و تبعیض نژادی

از ابزارهای استعمار برای القای برتری خود، بحث برتری نژادی است که با پیدایش امپریالیسم اروپا خودنمایی کرد. فانون[1] می‌گوید:

وقتی سیاه‌پوست متوجه می‌شود که مظهر گناه است، از سیاه‌پوستان نفرت پیدا می‌کند؛ اما می‌بیند خودش هم سیاه‌پوست است. برای گریز از این تعارض، دو راه وجود دارد؛ یا اینکه از دیگران می‌خواهد به رنگ پوستش توجهی نکنند؛ یا برعکس می‌خواهد که همه متوجه آن شوند؛ بنابراین سعی می‌کند برای آنچه بد است ارزشی بیابد (۱۳۵۵: ۲۰۵).

رفتار مصطفی سعید هم بر نظر فانون منطبق است. او درصدد جلب توجه زنان به نژاد و رنگ پوست سیاهش است و برای خود اسطورهٔ مرد سیاه جذاب و دلربا را می‌سازد و خودش را سرور و مطلوب زن سفیدپوست معرفی می‌کند. ایزابلا سیمور، وی را چنین می‌خواند: «مرا از پای درآور ای غول آفریقایی! در آتش معبدت بسوزانم ای معبود سیاه!» (صالح ۱۹۹۷: ۱۳۱، ۱۷۱ـ۱۶۹و ۱۷۴). شیلا گرینود، قربانی بعدی سعید نیز از واکنش جامعهٔ سفیدپوست کشورش به عشق او به یک سیاه‌پوست مطلع است: «مادرم دیوانه می‌شود و پدرم مرا خواهد کشت اگر بفهمند که من عاشق یک سیاه‌پوست شده‌ام» (صالح ۱۹۹۷: ۱۶۶).

استعمارگر سفیدپوست درصدد سلطه‌گری و تحکیم قدرت است: «مرد سفیدپوست به محض آنکه در مقطعی از تاریخ بر ما حاکم شود، تا مدت‌زمانی مدید نگاهی تحقیرآمیز به ما خواهد داشت؛ همان نگاهی که نیرومندان به ضعیفان دارند» (صالح ۱۹۹۷: ۷۶ـ۷۵). مصطفی سعید دربارهٔ اعضای هیئت منصفه در روز دادگاهش در لندن می‌گوید:

اگر از یکی از ایشان می‌خواستم که اتاقی از خانه‌اش را به من اجاره دهد، به احتمال قوی مخالفت می‌کرد و اگر دختر یکی از ایشان از پدرش می‌خواست که با این مرد آفریقایی ازدواج کند، گویا که آسمان بر سرش آوار می‌شد (صالح ۱۹۹۷: ۱۱۶).

و باز در رمان می‌خوانیم: «انسان به صرف این که در کنار خط استوا متولد شده، برخی دیوانگان او را بنده و عده‌ای او را معبود می‌دانند. حد اعتدال کجاست؟» (صالح ۱۹۹۷: ۱۳۳).

[1] Frantz Fanon

۵ـ ۷. تقابل تاریخی شرق و غرب

با وجود تلاش‌های من و دیگری برای نزدیکی به هم و تعامل سازنده، اما تقابل در رمان، همچنان سیطره دارد (دیدگاه ادوارد سعید و پیروانش)؛ مثلاً وکیل مصطفی سعید در دفاع از وی، محاکمه را به جنگ دو جهان (غرب و شرق) تعبیر می‌کند و مصطفی را یکی از قربانیان این جنگ می‌شمارد (صالح ۱۹۹۷: ۴۴ـ۴۳). مصطفی نیز در دادگاهش در لندن احساس نوعی برتری دارد؛ زیرا این دادگاه به خاطر او برپاست. او خود را فراتر از هرچیز استعماری می‌داند و معتقد است باید با ایشان از جایگاه صاحب اصلی خانه حرف بزند و نه با زبان مهمانی غریبه (صالح ۱۹۹۷: ۱۱۷). او اعتراف می‌کند که برای جنگ، به خانهٔ استعمارگران درآمده و تقابل شرق و غرب را تقابلی تاریخی می‌داند:

> در این دادگاه صدای شمشیرهای رومی‌ها را در قرطاجه می‌شنوم و صدای سم اسب‌های ژنرال لِنْبی که سرزمین قدس را می‌لرزاند. کشتی‌ها اولین بار که عرض نیل را پیمودند برای حمل توپخانه‌ها بود و نه حمل نان و راه‌آهن‌ها در اصل برای جابه‌جایی سربازان ساخته شد. مدارس را ساختند که به ما بیاموزند چگونه به زبان خودشان «بله» بگوییم. آن‌ها میکروب خشونتِ اروپایی را که تاریخ تا به حال نظیر آن را ندیده، برای ما به ارمغان آوردند... . بله آقایان! من فاتحی هستم که در وسط خانهٔ شما حضور دارد. قطره‌ای از همان زهر کشنده که با آن شرایین تاریخ را آلوده کردید (صالح ۱۹۹۷: ۱۱۷).

و در ملاقات با ایزابلا سیمور که مادرش اسپانیایی بود، ناگهان به یاد فتوحات عرب‌های مسلمان در اندلس می‌افتد: «برای یک لحظه در خیالم برخورد سربازان عرب را با اسپانیا تصور کردم» (صالح ۱۹۹۷: ۵۵).

مصطفی سعیدـ به شیوه ادوارد سعیدـ از تقابل استعمارگر و استعمارشده می‌گوید و بدان عمل می‌کند:

> تا زمانی که مستضعفان وارث زمین شوند و سپاهیان و ارتش‌ها دنبال کار دیگری بروند و گوسفندان در کمال امنیت در کنار گرگ‌ها به چرا مشغول شوند و کودکان با تمساح‌ها در رودخانه‌ها مشغول بازی شوند، تا فرارسیدن این عشق و سعادت، من با همین شیوهٔ پیچیده (سکس) خودم را معرفی خواهم کرد (صالح ۱۹۹۷: ۵۴ـ۵۳).

شاید بتوان گفت مطالب فوق تحت تأثیر اندیشه‌های آخرالزمانی و مهدویت باشد. در سودان این اندیشه بسیار رایج بوده است و ظهور مهدی دروغین (محمداحمد سودانی در قرن نوزدهم) هم می‌تواند دلیل این مدعا باشد (زیدان ۲۰۱۲، جلد ۱: ۹۲ به بعد).

محمد شاهین معتقد است:

> بُعد تاریخی *موسم الهجره*، ریشه در خاطرهٔ جمعی ملت‌های عربی دارد. مصطفی سعید هرگز نمی‌توانست آفریدهٔ نویسنده‌ای غیرعرب باشد. او محصول ناخودآگاه جمعی مردم عرب است که با نفوذ به لایه‌های پنهان تاریخ در مقابل ناخودگاه استعمار اروپایی قد علم می‌کند... . مصطفی سعید یک فرد نیست، ناخودآگاهی جمعی است که در طول تاریخِ روابط شرق و غرب شکل گرفته است. (دومه ۲۰۱۰)

۵ـ ۸. جنسیت

به باور طرابیشی قهرمانان رمان‌های عربی، که همگی افرادی روشنفکرند و با هدف ادامهٔ تحصیل، راهی کشورهای استعمارگر اروپایی می‌شوند، برای جبران سرکوب جنسی خود در جوامع محافظه‌کار و سنتی عربی و برای انتقام از استعمار غربی و نشان‌دادن قدرت مردانگی خود به استعمار غربی و درنهایت واکنش به احساس اختگی که استعمار در جسم و جان آن‌ها افکنده، بی‌محابا با زن غربی (اکثراً فرانسوی و انگلیسی) رابطه می‌گیرند (۱۹۹۷: ۱۷ـ۵).

به ارتباط مصطفی سعید با چند زن انگلیسی اشاره شد. در شخصیت‌پردازی هم تمامی شخصیت‌های اصلی غربی، زن هستند و تمامی شخصیت‌های اصلی جنوبی (سودانی) مرد! در این روستای سودانی حتی دختر «مجذوب» هم خصوصیاتی مردانه دارد. در این رمان، «همواره گرما و باروری جنوب (سودان) در برابرِ سرما و ناباروری شمال (انگلستان) قرار می‌گیرد» (باغجری و نیازی ۱۳۹۴: ۸۳)؛ مثلاً در عبارت صفحهٔ آغازین رمان آمده است: «حس کردم یخ‌های درونم در حال آب‌شدن است. این همان گرمی زندگی در قبیله و عشیره بود که آن را در سرزمینی که نهنگ‌هایش هم از سرما می‌میرند، از دست داده بودم» (صالح ۱۹۹۷: ۵)؛ حتی مصطفی سعیدِ بی‌احساس هم در اروپا در اوج نرینگی است. باروری جنوب و اختگی شمال، علاوه بر شخصیت‌ها و مکان، در گفتگوی میان شخصیت‌های جنوبی نیز کاملاً مشهود است. میل به باروری و ابراز قدرت مردانگی در میان شخصیت‌های جنوبی تا حدی است که اهالی روستا، ود الریس هفتادساله را به ازدواجی دیگر تشویق می‌کنند: «تو را چه شده است؟ دو سال است که با یک زن سر می‌کنی! آیا همتت ضعیف شده؟!» (صالح ۱۹۹۷: ۹۶). حتی دختر مجذوب هم که هشت بار ازدواج کرده است، در هفتادسالگی از به‌کاربستن الفاظ زشت و همنشینی با مردان ابایی ندارد (صالح ۱۹۹۷: ۹۴ به بعد). در مقابل اینان، زنان اروپایی هستند که شیفتهٔ قدرت جنسی مصطفی سعید هستند و یا مثل آقا و خانم رابینسون از داشتن فرزند محروم.

۵ـ ۹. فرودستان

حسنه، همسر بیوهٔ مصطفی سعید با هویت ترکیبی و دورگهٔ خود، مصداق بارز «فرودستان» از نگاه اسپیواک است که صدایش در جامعهٔ روستایی شنیده نمی‌شود و به اجبار، وی را به عقد وِدّ الریس هفتادساله که قبلاً ۶ بار ازدواج کرده است،

درمی‌آورند و اهل روستا نیز این مسئله را امری عادی می‌دانند: «در این سرزمین مردان بر زنان سلطه دارند» (صالح ۱۹۹۷: ۱۲۱). ود الریس کسی است که «زنان را به آسانی تعویض الاغ، عوض می‌کند» (صالح ۱۹۹۷: ۱۱۹).

همچنین طبقهٔ فرودست کشاورز و کارگر که حتی یک مدرسه و مرکز درمانی ندارند و در تقابل با پایتخت‌نشینان هستند: «بچه‌های ما برای درس‌خواندن باید چند کیلومتر را پای پیاده برای رسیدن به مدرسه طی کنند. ما آدم نیستیم؟ مگر مالیات نمی‌پردازیم؟! ما حقی توی این سرزمین نداریم؟! همه چیز برای خارطوم است... . فقط یک بیمارستان در مروی هست که برای رسیدن به آن باید سه روز در راه بود. زنان ما با یک وضع حمل ساده می‌میرند؛ حتی یک قابلهٔ سادهٔ درس‌خوانده در این شهر نیست» (صالح ۱۹۹۷: ۱۴۳).

رهبران جدید آفریقا نیز صورت‌هایی لطیف و نرم و دهان‌هایی چون گرگ دارند. آنان در دستانشان انگشتری‌هایی از سنگ‌های قیمتی دارند و بوی عطرشان همه جا را پر می‌کند (صالح ۱۹۹۷: ۱۴۴ـ۱۴۳)؛ حتی وزیر فاسدی هم که مردم را دعوت به دوری از تجملات و رفاه می‌کند و خطر تکوین نسل بورژوازی در سودان را از خطر استعمار هم بزرگ‌تر می‌داند، در ماه‌های تابستان فیلش یاد اروپا می‌کند و ثروت انبوهی از عرق جبین مردم اندوخته است (صالح ۱۹۹۷: ۱۴۵).

۶. نتیجه

رمان موسم الهجرة تجربهٔ کشمکش میان شرق و غرب را مجسم می‌کند که در واقع انعکاسی از کشمکش بین راوی و خود او با جامعهٔ سودان پس از استعمار است؛ ستیز بر سر حل تناقضات کلیدی جامعهٔ سودان، بعد از خروج استعمار انگلیس و بین رسوبات فکری و تبعات حضور استعمار در این کشور (مثل عدم تعلق به هویت ملی، فردگرایی، خشونت، عقل ماشینی و...)؛ و نیز تنش بین شمال سودان (خارطوم پایتخت) و جنوب آن! این رمان در بیان بحران طبقهٔ متوسط جامعهٔ سودان و دیگر جوامع استعمارزده موفقیتی چشمگیر داشته است؛ نه‌فقط در سطح ظاهری (زندگی نافرجام مادی)؛ بلکه در سایر سطوح روانی، فکری و ذهنی! راوی اصلی و قهرمان رمان هیچ یک نتوانستند به فضای سوم مهاجران و تبعیدی‌ها از نگاه هومی بابا نزدیک شوند. قهرمان اصلی با وجود ازدواج با زنی انگلیسی و ارتباط نامشروع همزمان با زنانی دیگر و تسلط بر زبان و فرهنگ و دانش غربی و تقلید موفقیت‌آمیز از ایشان در فراگیری زبان انگلیسی، همچنان بین روحیات شرقی و سبک زندگی غربی در نوسان است و تنها وسیلهٔ انتقام‌جویی خود از غرب استعمارگر را، در ابراز قدرت شهوانی و مردانگی خویش می‌بیند و می‌کوشد مرد انگلیسی سردمزاج و ناتوان در مسائل جنسی را تحقیر کند و زنانشان را از آن خود نماید. در این رمان، گرما و باروری جنوب هم در تقابل با سرما و ناباروری شمال (اروپا) است.

اما راوی اصلی که به اندک‌زمانی احساس هویت و اطمینان خود را در برخورد با قهرمان دورگهٔ رمان، در معرض خطر می بیند، می‌تواند در کنار حَسنه، همسر بیوه‌شدهٔ قهرمان داستان، مصداق بارز «فرودستان» باشد که صدایشان حتی در جامعهٔ خودشان نیز شنیده نمی‌شود.

نوع نگاه استعمارگر به دیگری (سودانی، آفریقایی و عرب)، فرادستانه، توأم با نژادپرستی و یادآور دیدگاه‌های سعید در شرق‌شناسی است: شرقِ نادان، سحرآمیز، اگزوتیک، غرق در رؤیاپردازی، وحشی، نافرهیخته و به‌ندرت می‌تَوان انسان غربی مثبتی در این رمان یافت که به تعامل احترام‌آمیز با انسان سیاه‌پوست آفریقایی باور دارد و عمل می‌کند. گویا نویسندهٔ موسم الهجرة، به‌طور ضمنی به ما می‌گوید روابط استعمارگر و استعمارشده پیچیده‌تر از آن است که بتوان با رویکردی تلفیقی میان آن دو، مشکلات و تنش‌ها را از بین برد.

ادبیات نوین و معاصر عربی عرصهٔ بسیار مناسبی برای انجام مطالعات پسااستعماری است؛ چراکه همهٔ ۲۲ کشور عربی، طعم تلخ استعمار را چشیده‌اند و گاهی یک کشور عربی، مستعمرهٔ چندین دولت غربی بوده است. اگر نسل پیشگامان، مقاومت و مقابلهٔ‌آشکار با استعمار غرب را برگزیدند و آگاهانه و از منظری آزادی‌خواهانه دربارهٔ سلطهٔ فرهنگی نوشتند وکوشیدند تا به واسازی گفتمان استعماری و افشاگری در باب اروپامحوری بپردازند، عده‌ای از نسل کنونی در سودان، الجزایر(مثل بوعلام صنصال) در رؤیای به رسمیت شناخته‌شدن از سوی دیگری غربی هستند. نمونه‌ای از رمان‌های عربی که برای انجام این پژوهش‌ها مناسب هستند، عبارت‌اند از:

الحي اللاتيني اثر سهيل ادريس؛ قنديل أم هاشم اثر يحيى حقى؛ عصفور من الشرق اثر توفيق الحكيم؛ الأمير و الغجر يحبون أيضا، هردو از واسينى الأعرج؛ الآخرون اثر حسونة المصباحي؛ العطر الفرنسي اثر امير تاج السر؛ رجال في الشمس و عائد إلى حيفاء هردو از غسان كنفاني؛ ذاكرة الجسد اثر أحلام مستغانمى؛ الزلزال اثر طاهر وطار؛ التطليق و التفكك، هردو از رشيد بوجدرة؛ أرض السواد و سباق المسافات الطويلة، هردو اثر عبدالرحمن منيف، زقاق المدق اثر نجيب محفوظ و... .

پی‌نوشت:

[۱] مهدی غبرائی (۱۳۹۰)، ترجمه از انگلیسی؛ رضا عامری (۱۳۹۰)، ترجمه از عربی؛ عطاءالله مهاجرانی (۱۳۹۴)، ترجمه از عربی.

منابع

آتشی، لاله و علی‌رضا انوشیروانی (۱۳۹۱). «نقد فضای گفتمان استعماری در سفرنامه‌های زنان غربی.» *نقد ادبی*. سال پنجم. شمارهٔ ۲۰. ۴۸ـ۲۷).

اشکروفت، بیل، جاریث جریفیث و هیلین تیفین (۲۰۱۰). *دراسات مابعد الکولونیالیة*، المفاهیم الرئیسیة. ترجمهٔ احمد الروبی و دیگران. قاهره: المرکز القومي للترجمة.

انصاری، منصور و مسعود درودی (۱۳۹۳). «مطالعات پسااستعماری: تلاش متن‌محور در جهت وارونه‌سازی چشم‌اندازها (با تأکید بر بازشناسی رویکردهای متفاوت).» *جستارهای سیاسی معاصر*. سال پنجم. شمارهٔ ۲. ۲۳ـ۱.

البحراوي. سید(۲۰۰۵). الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر؛ أجيال و ملامح.

برادة، محمد (۲۰۱۱). الرواية العربية و رهان التجديد. شمارهٔ ٤٩. مجلة دبي الثقافية: كتاب دبي الثقافية

البربوشي، سارة (۲۰۲۰). «صورة و جدلية الأنا والآخر في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح.» مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، شمارهٔ ١٦، جلد چهارم، برلين: المركز الديمقراطي العربي. ٤٥٦- ٤٤٩.

جديلي، بسمة (٢٠١٦). «دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابها. مجله إشكالات في اللغة والأدب.» معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست. الجزائر. شمارهٔ ٩. ٢٣٤.٢٥٤.

الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد (۲۰۰۲). دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. چاپ سوم. المغرب: الدار البيضاء.

الرياضي، ميرالدين بن صلاح‌الدين (۲۰۲۱). «فعل القراءة و بناء المعنى في الشكل اللغوي في الرواية موسم الهجرة الى الشمال. موقع الافريقي *للمعرفة*.

زيدان، جرجی (۲۰۱۲). تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر. قاهره: مؤسسة هنداوي.

سعيد، إدوارد (۱۹۸۴). الاستشراق. ترجمهٔ كمال أبوديب. چاپ دوم. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

صالح، طيب (۱۹۹۷). موسم الهجرة الى الشمال. بيروت: دارالجيل.

طرابيشي، جورج (۱۹۹۷). شرق و غرب، رجولة وأنوثة. چاپ چهارم. بيروت: دارالطليعة.

العنزي، سعاد عبدالله (۲۰۱۷). «تطبيقات نظرية ما بعد الاستعمار في رواية موسم الهجرة إلى الشمال.» مجلة فيلولوجي. شمارهٔ ٦٧. ٣٦. ١٣.

فانون، فرانتس (۱۳۵۵). *پوست سیاه، صورتک‌های سفید*. ترجمهٔ محمدامین کاردان. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

كارتر، ديفيد (۲۰۱۰). النظرية الأدبية. ترجمهٔ باسل المسالمة. دمشق: دار التكوين.

كريم، ياسين (۲۰۲۰). آليات نقد الخطاب الاستعماري عند الناقدة غياتري سبيفاك؛ نحو كتابة تاريخ جديد للتابع. الجزائر. جامعة محمد لمين دباغين، سطيف ۲.

باغجری، کمال؛ نیازی، شهریار (۱۳۹۴). «خوانش پسااستعماری رمان *موسم هجرت به شمال* اثر الطیب صالح.» *ادب عربی*. سال هفتم. شمارهٔ ۱. ۸۶ـ۶۱.

لطفی‌نیا، حمیده (۱۴۰۰). «تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی: شناخت خود از نگاه دیگری.» *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*. سال اول. شمارهٔ ۱. ۱۵۵-۱۳۵.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویرشناسی.» *مطالعات ادبیات تطبیقی*. سال سوم. شمارهٔ ۱۲. ۱۳۸_۱۱۹.

المناصرة، عزالدين (٢٠٠٥). النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

ميرغني، هاشم (٢٠١٢). «الطيب صالح و إشكاليات الخطاب النقدي». مجلة العلوم الإنسانية. جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا. كلية اللغات. ٢٤.٣٤.

پایگاه‌های اینترنتی:

Guardian (2002). "The top 100 books of all time". 19/11/2012

-الجزيرة (٢٠١٤). موسم الهجرة... فيلم سويسري سوداني.

https//:www.aljazeera.net/news/cultureandart/20/4/2014/

-دومة، خيري (٢٠٠٤). «عَدْوَى الرَّحِيل موسم الهجرة إلى الشمال و نظرية ما بعد الاستعمار.» منتديات ابن الرشد.

https//:ibn-rushd.net/wp/ar/12/04/2004/khairi-douma/

الطيب صالح يتحدث عن روايته موسم الهجرة (٢٠١٧).

https://www.youtube.com/watch?v=dm7CeTwCVmE

العدم، حسن (٢٠٢٠). «موسم الهجرة إلى الشمال... عبقرية الطيب صالح التى لا تشيخ.»

https://doc.aljazeera.net/

عصفور، جابر (٢٠٠٨). «موسم الهجرة الى الشمال.» مكتوب العربى.

http://dvdtarab.maktoob.com

النخلى، كريم (٢٠١٨). «ذهب- الإنجليز- وبقى- حنين- السودانيين- لهم.»

https://www.aljazeera.net/blogs/2018/7/3/

Some postcolonial features in Tayeb Salih's *Mawsim Al- Hijra ila al-Shamal* (*Season of Migration to the North*)

Hadi Nazari Monazzam[1]

Abstract

Postcolonial theory and comparative literature are both transnational and transcultural, and have an inseparable connection with the "other". Even the greatest postcolonial theorists like Edward Said, Homi Bhabha, and Gayatri Spivak have been, firstly, well-known comparatists. The novel *Season of Migration to the North* by Tayeb Salih is one of the greatest Arabic novels of the twentieth century and one of the most important novels in the world. This research uses a descriptive-analytical method based on the concepts of postcolonial theory to examine the images of the colonizer and the colonized in this novel. The confrontation between the East and the West from the point of view of Edward Said, Homi Bhabha's notions of "hybridity" and "the third space" and Spivak's concept of "subalternity" are the most important theoretical concepts deployed in this research. The novel re-enacts the experience of the conflict between the East and the West, which is in fact, a reflection of the narrator's internal conflict as well as his conflict with the post-colonial Sudanese society. The main character (Mustafa Sa'eed), despite his "hybridity", could never inhabit the "third space" from Homi Bhabha's perspective. Hosna, the wife of the novel's protagonist, and the farmers and workers of Sudanese rural community are also among the colonized whose voices are never heard.

Keywords: The Arabic novel, Postcolonialism, *Season of Migration to the North,* Subalternity, Edward Said, the Clonized

[1] Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Tarbiat Modares University, Tehran, Iran hadi.nazari@modares.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۴۸-۲۲۹
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4976.1072

بررسی خاستگاه شرقی ادبیات جهان از منظر گوته

ابوالفضل حری[۱]

چکیده

این مقاله خاستگاه شرقی ادبیات جهان را از منظر گوته تبیین می‌کند. گوته در ۱۸۱۳ از طریق ترجمهٔ هامرپورگشتال با دیوان حافظ آشنا می‌شود و به تأسی از حافظ، *دیوان غربی-شرقی* خود را می‌سراید؛ اما تقریباً یک دهه پس از سرایش دیوان، در گفت‌وگویی که با اکرمان دارد، برای اولین بار اصطلاح «ادبیات جهان» را به کار می‌گیرد؛ چون معتقد است ادبیات ملی معنای خود را از دست داده و عصر ادبیات جهانی فرا رسیده است. با این حال، به نظر می‌رسد گوته در ابداع این اصطلاح برکنار از فرهنگ و ادبیات شرقی و به‌ویژه دیوان حافظ نبوده است. در واقع، بحث این است که *دیوان غربی-شرقی* گوته اثری است که از طریق مواجههٔ گوته با ترجمهٔ آثار شرقی و به‌ویژه و از همه مهم‌تر، غزلیات حافظ پدید آمده است. از منظر گوته، ادبیات جهان، نه مجموعهٔ ادبیات‌های ملی و نه شاهکارهای جهان است؛ بلکه فرایندی پویاست از تعامل میان ملت‌های جهان، با هدف ازمیان‌برداشتن دیوارهای تعصبات ملی که هم‌زیستی مصالحت‌آمیز را دچار آسیب کرده است. این مقاله به جایگاه ادبیات جهان از طریق خوانش گوته از گفت‌وگو با حافظ اشاره می‌کند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات جهان، گوته، حافظ، شرق‌شناسی، ترجمه‌های *دیوان غربی-شرقی*

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران a-horri@araku.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹

۱. مقدمه

در نقل قولی مشهور، گوته ابتدا از شعر به مثابهٔ موهبت جهانی بشر سخن می‌گوید که خود را در همه‌زمان به صدها و صدها آدمی نمایان می‌سازد. آن‌گاه، به این نکتهٔ مهم اشاره می‌کند که تمایل دارد تصویری از خود در میان ملل خارجی به دست آورد و توصیه هم می‌کند که دیگران نیز چنین کنند و سپس در این جملهٔ مشهور، برای اولین بار به اصطلاح ادبیات جهان اشاره می‌کند: «اکنون دیگر ادبیات ملی، کمابیش اصطلاحی بی‌مسما شده است و عصر ادبیات جهان سررسیده است و همگی باید زمینه را برای آمدن آن فراهم کنند» (Strich 1949: 349). البته، اشارهٔ گوته به اصطلاح «ادبیات جهان» به همین جمله که در گفت‌وگو با اکرمان[1] بر زبان می‌آورد، محدود نمی‌ماند و در چهارسال آخر زندگی خود؛ یعنی در سال‌های ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۲، چندین و چندبار به این واژه در بافتارهای گوناگون اشاره می‌کند. فریتز استریچ که کتابی با عنوان *گوته و ادبیات جهان* (۱۹۴۹ به آلمانی، ۱۹۵۷ به انگلیسی) دارد، ذکر می‌کند که گوته در بیست و یک قطعه از نوشته‌ها و گفت‌وگوهای خود، از این واژه استفاه می‌کند (Strich 1957: 369-72, 1949: 349-51). با این‌حال، همان‌گونه که دائن[2] (۲۰۱۲:۵) از شامونی (Schamoni 2008) نقل می‌کند، واقعیت این است که اصطلاح «ادبیات جهان» را ابتدا آگوست لودویگ فون شلوتزر[3] که مورخی آلمانی بود و کتابی هم دربارهٔ تاریخ جهان دارد، این واژه را در کتاب خود با عنوان *ادبیات ایسلندی و تاریخ* (۱۷۷۳) به کار برده است (همان‌جا). وانگهی، دائن به نقل از وایتز[4] (۱۹۸۷) و پیتزر[5] (۲۰۰۶) می‌نویسد که دیگر نویسندهٔ آلمانی یعنی کریستوفر مارتین وایلند[6] (۱۸۱۳ـ۱۷۳۳) این واژه را در مقدمه‌ای دست‌نویس که بر ترجمه‌های آلمانی نامه‌های هوراس نوشته، به کار برده است. طرفه اینکه، اصطلاح «ادبیات جهان» از زبان و قلم گوته است که به سپهر اندیشگانی اروپا و سایر کشورها راه پیدا می‌کند و در دو سدهٔ عمر خود به یکی از بحث‌برانگیزترین اصطلاحات بدل می‌شود. در واقع، با گوته است که «ادبیات جهان» متولد می‌شود! هدف این مقاله این است که به بخشی از شکل‌گیری ادبیات جهان از منظر گوته اشاره شود که ریشه در توجه گوته به شرق در معنای گسترده و جغرافیایی کلمه دارد؛ از این‌رو، پرسش اصلی این است که به چه ترتیب ادبیات جهان از منظر گوته، خاستگاهی شرقی دارد؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

بحث دربارهٔ تعریف و جایگاه ادبیات جهان بیرون از شمار است و این بحث در منابع مختلف بررسی شده است. با این حال، کمتر مقاله‌ای خاستگاه شرقی ادبیات جهان

[1] Johann Peter Eckermann
[2] D'haen
[3] A. L. v. Schlôzer
[4] Weitz, Hans
[5] Pizer, John
[6] Kriśtof *Martin Viland*

را از منظر گوته بررسی و تبیین است.

۳. بحث و بررسی

۳ـ۱. شکل‌گیری نگرهٔ «ادبیات جهان»

گوته در برخی نامه‌ها و نوشته‌های خود اصطلاح «ادبیات جهان» را بر زبان آورده است. استریچ (۱۹۴۹،۱۹۵۷) برای نمونه، به دو قطعهٔ برگزیده اشاره می‌کند که گوته در آن‌ها به نگرهٔ «ادبیات جهان» اشاره کرده است. گوته پس از فروکش‌کردن شعله‌های جنگ ناپلئون و برای تعامل با سایر ملل اروپایی، مجله‌ای ادواری به اسم *درباب هنر و دیرینگی* (*On Art & Antiquity*) را منتشر می‌کند؛ برای نمونه، او در شمارهٔ ششم این مجله در سال ۱۸۲۷، در یادداشتی که بر اقتباس فرانسوی نمایشنامه‌ای از خود با نام *Tasso* می‌نویسد، این نوع اقتباس را «ارتقای نژاد بشری» قلمداد می‌کند که «آینده‌هایی وسیع‌تر در روابط جهانی میان انسان‌ها» بر آن مترتب است. گوته می‌نویسد: « ادبیات جهانی جهان‌شمول در حال شکل‌گیری است و ما آلمانی‌ها باید در آن نقشی افتخارآمیز ایفا کنیم» (Strich 1949:349). گوته در نامه‌ای به کارلایل[1]، مورخ اول ژانویهٔ ۱۸۲۸، دربارهٔ ترجمهٔ فرانسوی نمایش‌نامهٔ *تاسو* می‌نویسد:

> مایلم نظر شما را راجع به اینکه چقدر *تاسو* می‌تواند انگلیسی باشد، بدانم. نظر شما کمک زیادی به من خواهد کرد؛ چون ارتباط متن اصلی با متن ترجمه‌شده، در حقیقت رابطهٔ کشوری را با کشوری دیگر بیان می‌کند و هرکسی باید بداند که گذر ادبیات جهان از مرزهای ملی اهمیت زیادی دارد.

در واقع، مراد گوته این است که ادبیات آلمانی که تا این زمان بیشتر به ترجمه از سایر زبان‌ها به زبان آلمانی علاقه نشان داده و ممکن است به نوعی انباشت فرهنگی و ادبی هم منجر شود که در نوع خود ناکارآمد هم نخواهد بود، می‌تواند از طریق ترجمه‌شدن، به سایر فرهنگ‌ها راه پیدا کند و به نوعی جهان‌گیر شود؛ به دیگر سخن، گوته دریافته بود ترجمه از جمله ابزارهای کارآمد برای جهانی‌سازی ادبیات‌های ملی محسوب می‌شود. همچنین، او در مقاله‌ای که در مجلهٔ *Edinburg Review* منتشر می‌کند، یادآور می‌شود «این مجلات که اندک‌اندک در اختیار عموم قرار می‌گیرند، بیشترین سهم را در جهانی‌سازی ادبیات جهان ایفا می‌کنند و آرزوی ما هم همین است». در عین حال، گوته تأکید می‌کند «بحث دربارهٔ ملت‌هایی نیست که شبیه هم می‌اندیشند؛ بلکه هدف این است که این ملت‌ها از احوال یکدیگر باخبر شوند؛ یکدیگر را بفهمند و حتی اگر نمی‌توانند یکدیگر را دوست بدارند، دست‌کم یکدیگر را تحمل کنند» (Strich 1949:350).

[1] Thomas Carlyle

۳ـ۲. از گفت‌وگو با گوته تا گفت‌وگو با اکرمان

اکرمان در مدت نُه سال به دعوت گوته در وایمار رحل اقامت می‌افکند و مباشر و همدم و همراه و شاگرد و مرید گوته می‌شود. اکرمان در این سال‌ها، وقت و بی‌وقت با گوته همراز و هم‌سخن می‌شود و حاصل این هم‌نشینی‌ها را در قالب کتابی با عنوان *گفت‌وگوهایی با گوته* منتشر می‌کند؛ اما این کتاب چنانکه سزد در کشور زادگاه گوته و اکرمان؛ یعنی آلمان، با استقبال مواجه نمی‌شود. با اینکه به گفتهٔ دمراش (۲۰۰۳: ۳۲) انتشارات بروکس هاوس که ناشری شناخته‌شده است، این کتاب را چاپ می‌کند، چندان فروش نمی‌کند و فقط چند نقد و نظر دربارهٔ آن نوشته می‌شود. دمراش می‌نویسد: پیداست آثار گوته در آلمان طرفداران خود را از دست داده و آرا و افکار وی برای اهالی قلم آلمانی سال‌های پرآشوب و متلاطم منتهی به ۱۸۴۸، چندان جاذبه‌ای ندارد (دمراش۲۰۰۳: ۳۲). اکرمان دوازده سال بعد، تکمله‌ای بر گفت‌وگوهای خود با گوته می‌نگارد؛ اما از این تکمله هم چندان که سزد، در آلمان استقبال نمی‌شود و حتی اکرمان برای یافتن ناشر، با دشواری روبه‌رو می‌شود. با این حال، کتاب اکرمان به همهٔ زبان‌های اروپایی و غیراروپایی ترجمه می‌شود. از طریق این ترجمه‌ها، کتاب اکرمان و تکملهٔ آن در زادگاه اصلی خود، یعنی آلمان، اندک‌اندک با استقبال روبه‌رو می‌شود و «انتشارات بروک هاوس امتیاز تکمله را نیز می‌خرد و آن را به همراه نسخهٔ اصلی گفت‌وگوهایی با گوته بازنشر می‌کند» (دمراش ۲۰۰۳: ۳۲). از این حیث، به نظر می‌رسد کتاب اکرمان از طریق ترجمه است که می‌تواند ابتدا در بازارهای جهانی، مخاطبانی جهان‌شهری پیدا کند و آن‌گاه از طریق این پذیرش برون‌ملی، در موطن خود با استقبال ملی روبه‌رو می‌شود. در واقع، به تعبیر دمراش، « پذیرش و اقبال خارجی از کتاب اکرمان، زمینه را برای توجه و اقبال دوباره به آن در موطن خود هموار می‌سازد» (دمراش ۲۰۰۳: ۳۲). از همین‌رو، شاید بتوان این ادعا را مطرح کرد که ترجمه از جمله ابزارهایی است که به آثار ملی یا غیرملی یک کشور یاری می‌رساند و در مرزهای ترانملی و بین‌المللی هم با پذیرش گرم مخاطبان روبه‌رو می‌شود که به این مهم خواهیم پرداخت.

با این حال، کتاب اکرمان از دخل و تصرف‌های مرسوم در فرایند ترجمه برکنار نماند و مترجمان مختلف، ترجمه‌های کتاب اکرمان را حک و اصلاح، و حتی ترتیب و تنسیق گفت‌وگوها را نیز بازآرایی کردند. برای نمونه، جان آکسنفورد[1] (به نقل از دمراش) ترجمهٔ انگلیسی مارگرت فولر[2] از کتاب اکرمان را بسط و شاخ‌وبرگ داد و «مدخل‌های بسیاری از تکمله را به گفت‌وگوهای اصلی افزود» و «کتاب اکرمان در قالب ترجمه، با تنسیقی تازه در اختیار خوانندگان انگلیسی زبان قرار گرفت، زیرا «آکسنفورد مجموعه گفت‌وگوهای اکرمان با گوته را از نو مرتب کرده بود تا ترتیب و تنسیق منسجمی پیدا کنند» (دمراش ۲۰۰۳: ۳۳). در مجموع، تغییر عمده‌ای که از

[1] John Oxenford
[2] Margaret *Fuller*

طریق ترجمه به کتاب اکرمان راه یافته بود، تغییر عنوان آن بود که از گفت‌وگو با گوته به گفت‌وگو با اکرمان تغییر یافته بود. این تغییر یک پیامد مهم داشت: نویسندهٔ کتاب نه اکرمان، که شخص گوته است. از این حیث، به نظر می‌رسد اکرمان جز منشی و مباشر و دست‌بالا، کاتبی بیش نبوده و همهٔ گفت‌وگوها را گوته تقریر کرده و اکرمان آن‌ها را کتابت کرده است؛ البته از حیث مسائل مرتبط با نگارش هم باید اشاره کنیم که اکرمان حتی اگر خود نویسندهٔ گفت‌وگوها باشد، ناچار بوده در نگارش آن‌ها گزینشی عمل کند و چنان نبوده که اکرمان در ضبط و ثبت این گفت‌وگوها، دقیق عمل کرده باشد و همه مباحث میان خود و گوته را عیناً روی کاغذ آورده باشد؛ از این‌رو، کتاب اکرمان، حاصل گزینش‌هایی خواسته یا ناخواسته‌ای است که او از میان دیدارها و ملاقات‌ها و بحث‌ها و گفت‌وگوهای کوتاه و بلند با گوته، بازتبویب و بازتنسیق و بازآرایی کرده است. در واقع، می‌توان ادعا کرد این گفت‌وگوها، نه سخنان اصلی مبادله‌شده میان اکرمان و گوته؛ بلکه حاصل تفسیر و تعبیر شخص اکرمان از گوته و آثار گوته است؛ از این‌رو، کتاب اکرمان خود می‌تواند نوعی آفرینش یا بازآفرینی ادبی از طریق خلاقیت‌های مباشر و مریدی شاعرپیشه و دوستدار گوته و آثار گوته هم به‌شمار آید. اکرمان خود در نامه‌ای که به یک دوست می‌نویسد، اعتراف می‌کند «من چیزی را ابداع و جعل نکردم و همهٔ {مبادلات کلامی میان من و گوته} واقعیت دارد؛ با این حال، این گفت‌وگوها، گزیده‌ای از مبادلات کلامی میان من و گوته است» (دمراش ۲۰۰۳: ۳۳). با این حال، این تغییر و حک و اصلاحات در نسخ ترجمه‌شدهٔ کتاب اکرمان، به‌ویژه در بازنشر تازهٔ ترجمهٔ آکسنفورد (۱۹۸۴) چشمگیرتر می‌شود. طرح جلد این نسخه، تصویری از گوته را در ۴۰ سالگی نشان می‌دهد و حتی در عکس اول کتاب، مجسمهٔ نیم‌تنهٔ گوتهٔ جوان را به سبک رومی چاپ می‌کند. دمراش به‌زیبایی تعبیر می‌کند: «گوته شاهد است که به بهترین آرزوی‌اش جامه عمل پوشانده؛ گوته از طریق ترجمه، اصیل‌تر و لاتین‌تر و نیز چندین دهه، جوان‌تر و شاداب‌تر جلوه می‌کند» (دمراش ۲۰۰۳: ۳۳). با این حال، آنچه به دیده نمی‌آید و پنهان می‌ماند، نقش اکرمان در جهانی‌کردن یاد و نام گوته است. به گفتهٔ دمراش، «اکرمان فقط نقش دوستی جوان را ایفا می‌کند که سخنان گوته را تنظیم و تنسیق می‌کند: «نویسنده‌ای محلی که به قهرمان جهان‌میهنی کشورش، جانی تازه می‌بخشد؛ اما خود در محاق گمنامی فرو می‌رود» (دمراش۲۰۰۳: ۳۴).

۳ـ۳. ادبیات جهان از طریق گفت‌وگوی اکرمان با گوته

گوته بیش از سایر نوشته‌ها و نامه‌ها و نقدنظرهای خود، در مجموعه گفت‌وگوهایی که از خود با اکرمان به جای می‌گذارد؛ یا دقیق‌تر، گفت‌وگوهایی که اکرمان از هم‌نشینی و مصاحبت نُه‌ساله با گوته بازتنظیم و تنسیق می‌کند، به نگرهٔ جهانی‌شدن آثار ادبی اروپایی و از آن میان، آثار ادبی آلمانی و به‌ویژه آثار منظوم

و منثور خود اشاره کرده است. همان‌گونه که گفته شد، پیش از گوته، نویسندگانی دیگر نیز به این نگره و به آنچه بیشتر زبانزد شده است؛ یعنی «ادبیات جهان»، اشاراتی کرده‌اند و حتی به گفتهٔ دمراش (۲۰۰۹ :۱۷) یوهان گوتفرید هردر[1] و مادام دوستال[2] نیز اشاراتی به مطالعهٔ ادبیات جهان کرده‌اند؛ اما گوته است که سکهٔ این اصطلاح را به طور رسمی به نام ضرب می‌زند یا همگی پذیرفته‌ایم که سکهٔ این اصطلاح را به نام گوته ضرب زده‌اند. با این حال، گوته نیز شخصاً هیچ‌گاه مراد خود از این اصطلاح را روشن نساخت و درباب کمّ‌وکیف آن به طور فنی و واضح سخن نگفت. به هر حال، آن‌گونه که از گفت‌وگوهای اکرمان با گوته برمی‌آید، گوته در بحث دربارهٔ آثاری از خود یا آثاری که به زبان اصلی یا از طریق ترجمه، خوانده است، به نگرهٔ ادبیات اروپایی جهان‌شمول، یا ادبیات آلمانی جهان‌گیر و یا در کل، به ادبیات جهانی جهان‌شمول اشاراتی می‌کند.

همان‌گونه که استریچ می‌گوید، گوته در دست‌کم بیست و یک قطعه، به‌صراحت یا به تلویح به مفهوم نگرهٔ ادبیات جهان و مفاهیم مرتبط با آن اشاره می‌کند که در آن‌ها، از ادبیات اروپایی جهان‌شمول یا ادبیات جهانی جهان‌شمول سخن به میان می‌آورد. علاوه بر این نمونه‌ها، اکرمان به‌صراحت در برخی پاره‌گفته‌ها از اشارهٔ گوته به مفهوم ادبیات جهان نیز سخن می‌گوید. مهم‌ترین گفت‌وگویی که گوته در آن به‌صراحت به اصطلاح «ادبیات جهان» اشاره می‌کند، به تاریخ چهارشنبه مورخ بیست و یکم ژانویهٔ ۱۸۲۷ صورت واقع پیدا می‌کند. گوته در همان ابتدا اشاره می‌کند از دفعهٔ پیشین که اکرمان را دیده، آثار بسیاری را خوانده است؛ به‌ویژه به‌تازگی رمانی چینی را خوانده که به نظرش رمانی مهم آمده است. اکرمان با تعجب می‌پرسد چطور ممکن است گوته رمانی چینی را خوانده باشد. در واقع، تعجب اکرمان از این است که مگر کشورهایی مثل چین آثاری ادبی هم دارند. گوته به فراست پاسخ می‌دهد که هیچ جای تعجب ندارد؛ چون چینی‌ها نیز مانند ما، «انسان هستند» (تأکید از من است). در واقع، اکرمان تصور می‌کرده چینی‌ها باید افرادی عجیب‌وغریب باشند؛ تا به آن حد که شاید اصلاً «انسان نباشند»! آن‌گاه، اکرمان، شرحی دقیق و جزیی از نگاه گوته به آثار چینی و این رمان به‌خصوص ارائه می‌کند و حتی این رمان را با اثری از خودش به اسم *هرمان و دوروته*(۱) و رمان‌های ساموئل ریچاردسون[3] مقایسه‌شدنی می‌داند (اکرمان ۲۰۱۰: ۲۶۲). بعد، گوته این رمان چینی را از حیث مسائل اخلاقی با آثار برانژه[4] مقایسه می‌کند که صاحب تصنیف‌های عامه‌پسندانه است: «آیا شگفت‌انگیز نیست که شاعر چینی به موضوعات اخلاقی اشاره کرده و برانژه به موضوعات غیراخلاقی؟» (اکرمان ۲۰۱۰: ۲۶۲). در ادامه، اکرمان از گوته می‌پرسد آیا آن رمان چینی که خوانده، بهترین اثر

[1] *Johann* Gottfried von Herder
[2] Anne Louise Germaine de Staël-Holstein
[3] Samuel *Richardson*
[4] Pierre-Jean de Béranger

ادبی چینی‌هاست. پاسخی که گوته می‌گوید اگر از منظر اکرمان نگاه کنیم که در خانه‌ای روستایی و جنگل‌نشین، کودکی خود را به‌سر آورده است، بسیار طعنه‌آمیز جلوه می‌کند: «هرگز! وقتی اجداد ما در جنگل می‌زیستند، چینی‌ها هزاران اثر مثل این رمان داشته‌اند و هنوز هم دارند» (اکرمان ۲۰۱۰: ۲۶۲). در اینجا، گویی اکرمان طنز و طعن تلخ این جمله را با جان‌ودل دریافته باشد، کلامی دیگر بر زبان نمی‌آورد و ادامهٔ سخنان گوته را گزارش می‌کند. در همین بخش از گفت‌وگوست که گوته آن واژهٔ جادویی را بر زبان می‌راند. گوته ابتدا از شعر (و نه البته ادبیات به‌طور عام) سخن می‌گوید که معتقد است «میراث مشترک ابنای بشر است که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف بر ذهن و زبان صدها شاعر جاری شده است». در ادامه، گوته می‌گوید شاعر نباید تصور کند که فقط او یگانهٔ روزگار است و دیگری را یاری هماوردی با وی نیست؛ بلکه هر شاعر ممکن است شعر خود را بهتر از سایرین بسراید و بیشتر در ذهن مردمان بماند. بعد، گوته به تبختر و خودبزرگ‌بینی آلمانی‌ها اشاره می‌کند که سبب شده است آن‌ها از حصار تنگ مرزهای کشور خود فراتر نگرند؛ از این‌رو، گوته می‌گوید بهتر است آثار ادبی سایر ملت‌ها نیز خوانده شوند و تنها اتکا به ادبیات بومی و ملی کفایت نمی‌کند: «ادبیات ملی اکنون دیگر بی‌معنا و مسما شده است و عصر ادبیات جهان در راه است و همگی باید بکوشیم که مقدمات آمدن این عصر را فراهم کنیم». با این حال، گوته این نوع نگاه و تعریف خود را فقط به ادبیات کلاسیک یونان و روم محدود می‌کند و فقط همین آثار را الگو می‌داند: «اما ضمن توجه به آثار خارجی، نباید خودمان را به آثار خاص از ادبیات چین، صربستان و جز اینها محدود کنیم و آن‌ها را الگو قرار دهیم؛ بلکه اگر در جستجوی الگو هستیم، باید نویسندگان کلاسیک یونان را الگو قرار دهیم» (اکرمان ۲۰۱۰: ۲۶۳).

در ارتباط با اصطلاح «ادبیات جهان» که گوته به آن اشاره می‌کند، چند نکته مطرح می‌شود: اول اینکه، پیدا نیست منظور دقیق گوته از اصطلاح weltliterature چیست که با معادل world literature در زبان انگلیسی و «ادبیات جهان» در زبان فارسی هم‌ارز است؟ آیا منظور از ادبیات، ژانرها و گونه‌های شناخته‌شدهٔ ادبیات و به‌ویژه شعر است؛ چنان‌که گوته آن را در ابتدای کلامش، میراث ابنای بشر می‌داند؛ یا هر نوع نوشته‌ای که قالب مکتوب را دارد و واجد وجهی از انتقال دانش و مهارت است؛ چنانکه از واژهٔ Letters پیداست که در عباراتی مانند «Men of Letters» یا «Re-public of Letters» آمده است؟ در ادامه، اندکی جزیی‌تر به این مفهوم اشاره می شود.

۳ـ۴. ادبیات جهانِ گوته

وقتی گوته از ادبیات جهان سخن به میان می‌آورد، هم نوعی ادبیات عام و عمومی را در نظر دارد که از طریق نامه‌پراکنی‌ها و مجلات ادواری انتقال می‌یابد،

و هم ترجمهٔ آثار ادبی منظوم و منثور و نمایشی. از این‌رو، لازم است در توجه به معنای ادبیات جهان از دیدگاه گوته، به این نکته هم دقت کرد. در واقع، هر نوع «دانش» و «معرفتی» که میان ادیبان و روشنفکران به گردش درمی‌آید و در واقع، به مثابهٔ کالایی فرهنگی، ادبی و علمی میان کشورها، چه به زبان اصلی و چه ترجمه جابه‌جا می‌شود، ممکن است در زمرهٔ ادبیات و فرهنگ جهان قرار گیرد. در عین حال، دیگر نکتهٔ مهم اینجاست که وقتی گوته می‌گوید «ادبیات ملی، واژه‌ای بی‌معنا و مسما شده و وقت آن رسیده که از ادبیات جهان سراغ بگیریم»، لازم است به چند نکته هم دقت کرد: اول اینکه، مراد از «ادبیات ملی» چیست و چرا گوته معتقد است که معنای خود را از دست داده و بی‌مسما شده است؟ یک دلیل آن به وضعیت ملی‌گرایی آلمانی در عصر و دورهٔ گوته مربوط می‌شود. همان‌گونه که پیتزر (۲۰۱۲: ۳) خاطرنشان می‌کند، سرکوب عواطف ملی‌گرایی در ایالات و مناطق مختلف آلمان، همچنان پابرجا بود و وضعیت ملی‌گرایی نه در آلمان مناسب بود و نه در اروپا، و این کم‌رنگی ملی‌گرایی، فضایی جهان‌شهری را می‌طلبید و مفهوم «ادبیات جهان» پیشنهادی گوته به مثابهٔ مفهومی «تراملی»، در همین حال‌وهوای جهان‌شهری و جهان‌میهنی است که مطرح می‌شود و به دیده می‌آید. نیک پیداست آلمانِ عصر گوته متشکل از ۳۰۰ ناحیه و ایالت بود که در حملهٔ ناپلئون، بسیاری از این ایالات از آلمان جدا شدند و به اروپا پیوستند. از این حیث، سخن از ادبیات ملی در کشوری با این همه ایالت و دوک‌نشین و توجه به تضاد میان ادبیات ملی و ادبیات جهان که گوته مطرح می‌کند، باید در این بافتار خاص اجتماعی و فرهنگی عصر گوته دیده و بررسی شود و حتی امروزه نیز در بررسی مطالعهٔ این مفهوم، نباید پیشینهٔ شکل‌گیری این واژه را در فضای جهان‌میهنی آلمان از نظر دور داشت؛ در عین اینکه، در بررسی ادبیات ملی سایر کشورها از جمله و برای نمونه، ادبیات ملی ایران نیز نباید پیشینهٔ تاریخی مفهوم ادبیات جهان را فراموش کرد. به دیگر سخن، ممکن است ادبیات ملی آلمانی در سایه‌سار تحولات فرهنگی عصر گوته، معنای خود را از دست داده و بی‌مسما شده باشد. با این حال، این گفته ممکن است در ارتباط با ادبیات ملی سایر کشورها و ازجمله ادبیات ملی ایران صدق پیدا نکند؛ البته، منظور گوته هم این نیست که ادبیات ملی آلمانی را باید به‌کل فراموش کرد و از آن سراغ نگرفت. گوته خود بارها و بارها از ادبیات ملی آلمانی به نیکی یاد می‌کند که این توان را دارد که با سایر ادبیات‌های ملی مقایسه و ارزیابی شود. با این‌حال، معتقد است آن‌چنان‌که ناقدان غیرآلمانی مانند توماس کارلایل می‌توانند ادبیات آلمانی را نقد و بررسی کنند، خود ناقدان آلمانی نمی‌توانند، و آن‌چنان‌که ناقدان آلمانی می‌توانند آثار ادبی انگلستان مثلاً شکسپیر را ارزیابی نقادانه کنند، ناقدان انگلیسی نمی‌توانند. این نکته نشان می‌دهد آثار ملی یک کشور در تعامل با سایر کشورهاست که غنا می‌یابد و مایه‌ور می‌شود.

وانگهی، گوته نه‌فقط به ادبیات ملی؛ بلکه به ادبیات عامیانه نیز که گویی به تودهٔ مردم تعلق دارد و اغلب در شعر عامیانه تجلی می‌یابد، توجه نشان می‌دهد.

رنـه ولـک[1] می‌نویسـد: «... گوتـه بـه تمـام ترانه‌هـای قومـی آلمانـی و بسـیاری از آثـار ادبـی محلـی جـداً علاقه‌منـد اسـت» (۱۳۸۸: ۲۸۴). بـا ایـن حـال، گوتـه بـه شـعر قومـی، مشـتمل بـر اشـعار عامیانـهٔ سـایر کشـورها؛ ازجملـه ادبیـات اسـلاوی، یونانـی و حتـی مشـرق‌زمین هـم علاقه‌منـد می‌شـود (ولـک ۱۳۸۸: ۲۸۴)؛ حتـی ممکـن اسـت گوتـه بـه شـعر عربـی معلقـات و شـعر فارسـی و ازجملـه آثـار سـعدی، جامـی و به‌ویـژه حافـظ نیـز بـه همیـن سـبب، علاقه‌منـد شـده باشـد و ایـن آثـار محلـی را هم‌راسـتا بـا نگـرهٔ «ادبیـات جهـان» خـود دانسـته باشـد. از ایـن حیـث، اگـر گوتـه از شـعر بـه مثابـهٔ ادبیـات جهـان و درسـت‌تر، «شـعر جهان‌شـمول» یـاد می‌کنـد کـه میـراث ابنـای بشـر اسـت و هـر ملتـی آن را بـه زبـان خـود می‌سـراید، بـه ایـن سـبب اسـت کـه «شـعر انسـانی بـا احسـاس راسـتین سـروده اسـت»؛ چـون ایـن شـعر، «نـزد قومـی سـاده، حتـی غیرمتمـدن، به‌خودی‌خـود پدیـد می‌آیـد؛ ولـی ملتـی متمـدن؛ حتـی به‌غایـت متمـدن نیـز از آن محـروم نیسـت» (ولـک ۱۳۸۸: ۲۸۴). در مجمـوع، بحـث اصلـی گوتـه ایـن اسـت کـه ادبیـات جهـان، بسـتری بـرای ارتبـاط میـان ادبیات‌هـای ملـی کشـورها فراهـم می‌کنـد. بـا ایـن حـال، گوتـه تأکیـد می‌کنـد کـه قـرار نیسـت «اقـوام مختلـف یکسـان بیاندیشـند»؛ بلکـه قـرار اسـت «تفاهـم متقابـل بیاموزنـد و اگـر بـه مهرورزیـدن رغبتـی ندارنـد، دسـت‌کم یـاد بگیرنـد کـه یکدیگـر را تحمـل کننـد» (ولـک ۱۳۸۸: ۲۸۴)؛ از ایـن‌رو، ضـرورت دارد از طریـق ترجمـه، ادبیات‌هـای ملـی دو یـا چنـد کشـور و بـه طریـق اولـی، ادیبـان و مـردان ادبـی کشـورهای جهـان بـا یکدیگـر تعامـل و ارتبـاط کارآمدتـر پیـدا کننـد. گوتـه می‌نویسـد مـراد از ادبیـات جهانـی ایـن نیسـت کـه بایـد ادبیات‌هـای ملت‌هـای مختلـف و آثـار آنـان را بشناسـیم؛ بلکـه منظـور ایـن اسـت کـه ادیبـان آن کشـورها، یکدیگـر را بشناسـند و بـا حسـی از همدلـی بکوشـند بـر جوامـع تأثیـر بگذارنـد.

از ایـن حیـث، شـاید آنچـه گوتـه از ادبیـات جهـان در نظـر دارد، بـا آنچـه امـروزه مـا از «ادبیـات تطبیقـی» در معنـای کلـی مقایسـهٔ ادبیات‌هـای دو یـا چنـد کشـور در نظـر داریـم، همخوانـی دقیق‌تـر دارد تـا معنـای فنـی و خـاص آنچـه امـروزه از اصطـلاح «ادبیـات جهـان» مسـتفاد می‌شـود. در واقـع، اگـر دقـت شـود کـه هـدف ادبیـات جهـان از منظـر گوتـه ایـن اسـت کـه جوامـع درک و تعبیـری متقابـل از یکدیگـر بـه دسـت آورنـد تـا یکدیگـر را بهتـر بشناسـند، آن‌گاه روشن‌می‌شـود کـه ایـن مفهـوم از ادبیـات جهـان بـا آنچـه می‌تـوان آن را یکـی از رسـالت‌های «ادبیـات تطبیقـی» در نظـر گرفـت، همخوانـی کارآمدتـر پیـدا می‌کنـد. از ایـن‌رو، گرهـارت هوفمایسـتر[2] می‌نویسـد از منظـر گوتـه، ادبیـات جهـان، نـه مجموعـهٔ ادبیات‌هـای ملـی بـود و نـه شـاهکارهای جهـان؛ بلکـه فراینـدی پویـا بـود از تعامـل میـان ملت‌هـای اروپایـی و بیـش از همـه، انگلسـتان، فرانسـه و آلمـان، بـا هـدف ازمیان‌برداشـتن دیوارهـای تعصبـات ملـی کـه هم‌زیسـتی مصالحت‌آمیـز را در سـایهٔ جنگ‌هـای ناپلئـون دچـار آسـیب کـرده بـود (۲۰۰۲: ۳۰۶). ولـک معتقـد اسـت گوتـه افزایـش گفت‌وشـنود

[1] René Wellek
[2] Gerhart Hoffmeister

ادبی میان ملل را معلول خستگی و بیزاری از تنشی می‌داند که در پی جنگ‌های ناپلئون بر اروپا عارض گشته بود؛ همچنین، ادبیات جهانی پیشنهادی گوته از راه تبادل مستمر اندیشه‌ها و شکل‌های ادبی شکل می‌گیرد؛ اما صرف تبادل، ادبیات جهانی را ایجاد نمی‌کند؛ بلکه ادبیات جهانی، وحدت تمام ادبیات‌ها در قالب ادبیاتی واحد است و هر ملت البته در این ادبیات جهانی سهمی بر عهده دارد. در واقع، به تعبیر گوته «ادبیات هر قوم اگر از طریق مراوده با ادبیات بیگانه پویا نشود، تازگی خود را از دست خواهد داد» (۱۳۸۸: ۲۸۴). در عین حال، گوته نیک آگاه است که هیچ ملتی حاضر نیست تشخص ادبی یا سیاسی خود را از دست بدهد.

نکتهٔ دیگر اینکه، گوته بلافاصله پس از اشاره به اصطلاح «ادبیات جهان»، از یک‌سو آن را فقط محدود به ادبیات‌های «خارجی» نمی‌داند؛ چه اشاره می‌کند ادبیات برای نمونه چینی و صربی و جز اینها نمی‌تواند الگوی ادبیات جهانی قلمداد شود؛ از دیگرسو، گوته این مفهوم را به نوعی خاص از ادبیات یعنی ادبیات کلاسیک یونانی و روم محدود می‌کند. وانگهی، گوته در جایی دیگر نیز به صراحت به ادبیات اروپایی جهان‌شمول اشاره می‌کند. با توجه به اینکه، یونان و روم، مهد تمدن و در واقع، بستر فرهنگ و ادبیات اروپایی و در کل، ادبیات غربی محسوب می‌شود، این پرسش پیش می‌آید که وضعیت سایر ادبیات‌ها و به‌ویژه ادبیات‌های غیراروپایی چه می‌شود؟ در واقع، اگر بخواهیم از منظر مطالعات پسااستعماری بنگریم که از میان آموزه‌های مختلف، با آموزهٔ اروپامحوری تولیدات فرهنگی و هنری غربی در بحث و کشمکش است، به نظر می‌رسد تعریف گوته از ادبیات جهان که به نوعی تعریفی اروپامحور است نیز با چالش جدی روبه‌رو باشد. با این حال، اگر نخواهیم خیلی متعه به خشخاش بگذاریم، باید گوته را مبدع اصطلاح «ادبیات جهان» در کلی‌ترین و عام‌ترین معنای ادبیات تلقی کنیم و اگر دقیق‌تر بگوییم، مراد گوته از این اصطلاح بیشتر زمینه‌سازی برای بررسی تطبیقی ادبیات ملی کشورها با یکدیگر است تا آنچه امروزه و در مطالعات تازهٔ ادبیات جهان و به‌ویژه از دههٔ ۱۹۹۰ به این‌سو، از این اصطلاح مستفاد می‌شود و مد نظر پژوهش‌گران و اندیشه‌ورزان این حوزه از جمله پاسکال کازانووا[1] (۱۹۹۴)، فرانکو مورتّی[2] (۲۰۰۳) ، دیوید دمراش (۲۰۰۳)، از میان سایرین بوده است.

۳ـ۵. شرق‌شناسی گوته

شکست ناپلئون و بازگشت حکومت فئودالی و قدرت‌گرفتن دوبارهٔ خان‌ها و حاکمان محلی از یک‌سو، و دلزدگی و نومیدی مستولی بر فضای فرهنگی جامعهٔ اروپا و آلمان از دیگرسو و خشکی و جمودی که هنر کلاسیک بر فضای فکری

[1] *Pascale* Casanova
[2] Franco Moretti

گوتـه مسـتولی کـرده بـوده بـود از سـوی سـوم، او را بـه وادی شرق‌شناسـی کشـاند. گوتـه از مدت‌هـا قبـل و از طریـق مجلـه‌ای به‌نـام *مخزن‌الکنـوز المشـرقیه* بـا سـردبیری هامـر-پورگشـتال، بـا شـرق و آثـار شـرقی آشـنایی مقدماتـی پیـدا کـرده بـود. از نجاآنجـا کـه تـا سـدهٔ هجـدم؛ یعنـی عصـر روشـنگری، روابـط چنـدان پررنگـی میـان غـرب و شـرق حاکـم نبـود، شـناختی کـه غربیـان از شـرق داشـتند، بیشـتر وجـه نمادیـن داشـت؛ یعنـی شـرق را بیشـتر سـرزمینی بـا فضـای آرمانـی و ناشـناخته و آکنـده از رمـز و راز تصویـر می‌کردنـد کـه نیـاز بـه شـناخت و مطالعـه دارد و دانـش شرق‌شناسـی هـم در کل از ایـن میـل غربیـان بـه شـناخت و کشـف راز و رمـز نامکشـوف شـرقیان نضـج گرفـت؛ امـا شـرق نـه آن‌چنان‌کـه هسـت؛ بلکـه آنچنان‌کـه غربیـان دوسـت داشـتند شـرق جلـوه کنـد. بـه نظـر می‌رسـد ایـن نـوع دانش‌شرق‌شناسـی بـا شـکل‌گیری رشـتهٔ موسـوم بـه «ادبیـات تطبیقـی» هـم بی‌ارتبـاط نباشـد کـه خـود بحثـی مسـتوفا می‌طلبـد.

بـاری، تصویـر آرمانـی از شـرق اندک‌انـدک بـا ورود متـون ترجمه‌شـده از شـرق، رنـگ واقعی‌تـر پیـدا می‌کنـد و شـناخت از شـرق، مسـتندتر و مسـتدل‌تر می‌شـود. در ایـن زمـان هِـردر[1] کـه اسـتاد گوتـه اسـت، قطعاتـی از سـعدی را از زبـان لاتینـی بـه آلمانـی برگردانـده اسـت (حـدادی ۱۳۹۶: ۲۰۲). ترجمـهٔ تک‌آثـار شـرقی در سـدهٔ نوزدهـم شـتاب زیادتـری پیـدا می‌کنـد. در نخسـتین دهه‌هـای ایـن سـده، از پـس ترجمـهٔ *گلسـتان* سـعدی بـه دسـت آدام الئاریـوس[2]، شـاهنامه و دیـوان حافـظ نیـز بـه زبـان آلمانـی ترجمـه می‌شـوند. در عین‌حـال، گوتـه خـود را نیـز از مطالعـهٔ سـایر آثـار شـرقی؛ ازجملـه ادبیـات و آییـن هنـدوان برکنـار نمی‌دانـد و می‌کوشـد آثـار کلاسـیک هنـدوان را بخوانـد و حتـی بـه آییـن مهرپرسـتی نیـز علاقه‌منـد می‌شـود. در ایـن اثنـا، بـا آثـار ادبـی عربـی نیـز از طریـق مجلـهٔ *مخزن‌الکنـوز المشـرقیه* هامرپورگشـتال آشـنا می‌شـود و آثـار شـاعران جاهلـی؛ ازجملـه دیـوان امرؤالقیـس و معلقـات سـبع را مطالعـه می‌کنـد. بـا ایـن حـال، پررنگ‌تریـن جلـوهٔ شرق‌شناسـی گوتـه، در آشـنایی بـا غزلیـات حافـظ از طریـق ترجمـهٔ هامـر پورگشـتال رقـم می‌خـورد.

نگاهـی بـه یادداشـت‌ها و مقالاتـی کـه گوتـه شـخصاً بـرای فهـم کارآمدتـر *دیـوان غربـی-شـرقی* نگاشـته اسـت، نشـان می‌دهـد تـا چه‌انـدازه از مطالعـهٔ شـرق بهـره بـرده اسـت و چـه انـدازه در وجـوه رنگارنـگ شرق‌شناسـی تدقیـق و توغـل کـرده اسـت. گوتـه در مقدمـهٔ یادداشـت‌ها، خـود را گردشـگری معرفـی می‌کنـد کـه رغبتـی بسـیار بـه هم‌سـویی بـا آداب سـرزمین‌های بیگانـه دارد و در پـی یادگیـری شـیوهٔ سـخن آنـان اسـت. ایـن اسـتعارهٔ گردشـگری، گوتـه را در نقـش بازرگانـی نیـز درمـی‌آورد کـه بـا ترفندهـای بسـیار قصـد دارد متاعـش را در بـازار بفروشـد. بحـث گـردش، گردشـگری و متـاع، بـا بحـث ادبیـات جهـان بـه مثابـهٔ کالا نیـز در ارتبـاط قـرار می‌گیـرد کـه در مباحـث مطالعـات ادبیـات جهـان مطـرح

[1] Johann Gottfried von Herder
[2] Adam Olearius

می‌شود و بیش از همه، مارکس[1] و انگلس[2] هستند که در *بیانیهٔ کمونیستی*، از ادبیات به مثابهٔ کالایی برای خریدوفروش و دادوستد در بازارهای جهانی سخن به میان می‌آورند که بحث آن در این مجال نمی‌گنجد. گوته سپس در این مقدمه، از رسالت شاعر هم سخن می‌گوید که لازم است:

> در انتقال رسوم و ظرایف ذوق، وضوح کلام را وظیفهٔ نخست خود بداند... و بی‌پیرایه‌ترین سخن را در قالب سهل‌ترین و ملموس‌ترین اوزان زبان خود به کار گیرد و از تصنع که ابزار شرقی برای پسند افتادن است، کمتر استفاده کند (گوته ۱۳۹۹ :۲۲۲).

باری، گوته در این یادداشت‌ها می‌کوشد در باب مفاهیم و اصطلاحات و افرادی که ممکن است برای خوانندهٔ غربی ناآشنا باشند، به فراخور، داد سخن دهد. برخی از این موضوعات و محورها عبارت‌اند از: عبرانی‌ها، اعراب، ایرانیان (مشتمل بر زرتشتیان، حکومت‌داری، تاریخ و جز این‌ها)، پیامبر (ص)، خلفای راشدین، محمود غزنوی و شاعرانی مانند: فردوسی، انوری، نظامی، رومی، سعدی، حافظ، جامی، الئاریوس[3] (مترجم *گلستان*)، برادران تاورنیه[4]، جهانگردان سپسین و امروزین، آموزگارانی مانند ویلیام جونز[5] و لورس باخ[6] و محورهای بی‌شمار تاریخی، اجتماعی، سیاسی، فلسفی، دینی، و فرهنگی. صفوی فهرستی از چهل و دو منبعی به دست می‌دهد که ممکن است راه‌دست گوته در سرایش *دیوان غربی- شرقی* بوده باشد (گوته ۱۳۷۹: ۳۴-۲۷). گوته عمدهٔ این منابع را در بخش «یادداشت‌ها و مقالات» معرفی، توصیف و تبیین می‌کند.

با اینکه دانش شرق‌شناسی یا بهتر بگوییم، ایران‌شناسی گوته، به آثار دوران کلاسیک ادبیات فارسی محدود می‌شود، او خود را از کسب اطلاع از جامعهٔ ایرانی هم‌روزگار خود بی‌نصیب نمی‌گذارد و می‌کوشد دانش و اطلاعات خود دربارهٔ ایران را روزآمد نگه دارد و از طریق مسافران، بازرگانان و دیپلمات‌های عصر خود، از مناسبات عهد فتحعلی‌شاه قاجار که پادشاه وقت ایران بوده است، اطلاعاتی فراچنگ آورد؛ برای نمونه، حتی می‌دانسته که صبا- شاعری درباری- وقایع‌نامهٔ عصر فتحعلی‌شاه را در مجموعهٔ *شاهنشاه‌نامه* گردآوری کرده است. همچنین، از طریق همین مجلهٔ *مخزن‌الکنوز* است که گوته با احوال میرزا ابوالحسن‌خان- فرستادهٔ فتحعلی‌شاه به اروپا- آشنا می‌شود. این میرزاابوالحسن‌خان کسی است که گفته می‌شود جیمز موریه در رمان *حاجی‌بابای اصفهانی* او را هجو و تمسخر می‌کند (برای اطلاعات بیشتر ر. ک. حدادی ۱۳۹۶ :۲۰۴).

---

[1] Karl Heinrich Marx
[2] Friedrich Engels
[3] Adam Olearius
[4] Jean Baptiste *Tavernier*
[5] *William Jones*
[6] Georg Wilhelm Lorsbach

بـاری، زمانـه و فضـای خالـی از دسـتاوردهای جنـگ و آشـوب خانمان‌سـوز به‌جـا مانـده از لشکرکشـی‌های ناپلئـون، بـه قـدری مأیوس‌کننـده می‌شـود کـه بـرای نویسـندگان و روشـنفکرانی کـه بیـش از سـایرین، غـم زمانـه و مـردم را بـا تمـام وجـود احسـاس می‌کنند، چـاره‌ای نمی‌مانـد جـز اینکـه راه گریـزی بـرای خـود بیابنـد و گوتـه ایـن راه گریـز را در سـفر معنـوی بـه مشـرق زمیـن و سـکونت در بهشـت دلنشـین آنجـا بـا همراهـی خضـر فرخ‌پـی خـود- حافـظ- می‌دانـد. گوتـه، حافـظ را دوسـت و بـرادر شـوخ و سـرزندهٔ خـود می‌دانـد کـه می‌توانـد وی را از میـان مسـیرهای پرآشـوب و متلاطـم بـه سـلامت بیـرون ببـرد؛ از ایـن‌رو بـه جـای تقلیـد صـرف از حافـظ، بـا وی وارد مکالمـه‌ای سرخوشـانه و بازیگوشـانه می‌شـود و بدیـن ترتیـب *دیـوان غربـی- شـرقی* چونـان اثـری جهانـی بـا ایـن سـرآغاز و مطلـع در اولیـن شـعر دیـوان بـه نـام «هجـرت» پـا بـه ایـن دنیـا می‌گـذارد:

Nord und West und Süd zersplittern,

Throne bersten, Reiche zittern,

Flüchte du, im reinen Osten

Patriarchenluft zu kosten,

Unter Lieben, Trinken, Singen,

Soll dich Chisers Quell verjüngen

«شـمال و غـرب و جنـوب فرومی‌پاشـند/ تخت‌هـا می‌شـکنند و کشـورها بـه لـرزه درمی‌آینـد/ پـس بـه دیـار پـاک مشـرق بگریـز،/ تـا در شـمیم هـوای پدرشـاهی/ چشـمهٔ خضـر جوانـت کنـد» (گوتـه، ۱۳۹۲: ۲۷، ترجمـهٔ حـدادی).

شـمال و غـرب و جنـوب درهـم می‌شـکنند،/ تخـت و دیهیـم فـرو می‌پاشـند، امپراتوری‌هـا بـه خـود می‌لرزنـد،/ بیـا و از ایـن دیـار بگریـز؛ در شـرق پـاک/ تـن بـه نسـیم پدرشـاهی بسـپار،/ تـا کـه چشـمهٔ خضـر، در بـر عشـق و مـی و آوازهـا/ شـور ایـام جوانـی را بـه تـو بـاز دهـد (گوتـه، ۱۳۷۹: ۴۹، ترجمـهٔ صفـوی).

North and West and South splinter apart,

thrones explode, kingdoms tremble:

take flight to the pure East to taste the air of the patriarchs!

Amidst loving, drinking, singing,

Khidr's spring will make you young again (Ormsby, p. 5.

NORTH and West and South up-breaking!/Thrones are shattering, Empires quaking;/Fly thou to the untroubled East,/There the patriarchs' air to taste!/What with

love and wine and song /Chiser's fount will make thee young (Bidney, 2010:1)

گوتـه در همیـن مطلـع آغازیـن، به‌صراحـت بـه تنفـر از جنـگ فراگیـر در شـمال و غـرب و جنـوب اشـاره می‌کنـد کـه در هم‌اکنـون اروپـا، بنیـان کشـورها و ملت‌هـا را بـه بـاد داده اسـت. بـا این‌حـال، گوتـه پـس از اشـاره در اینجـا و اکنـون اروپـای زمـان حـال کـه جنـگ احاطـه‌اش کـرده و سـفر خیالـی بـه دیـار اسـفار موسـی، بلافاصلـه بـا اشـاره بـه چشـمهٔ خصـر، در اقلیـم فـارس فـرود می‌آیـد. از همیـن اقلیـم فـارس اسـت کـه طیـف «هجـرت» خـود را از یک‌سـو بـه گذشـته‌های دور و از دیگرسـو، بـه حافـظ و از طریـق حافـظ بـه عـروج تـا دروازه‌هـای بهشـتی می‌گشـاید:

> در گرمابـه و میکـده[۲]، ای حافـظ قدسـی/ می‌خواهـم کـه از تـو یـاد کنـم،/ از تـو، آن هنـگام کـه معشـوقه نقـاب برمی‌افکنـد/ و زلـف عنبربـوی‌اش را بـه دسـت نسـیم می‌سـپارد/ آری، تـا زمزمـهٔ عاشـقانهٔ شـاعر/ حتـی حوریـان را بـه وسوسـه می‌انـدازد. حـال، آیـا می‌خواهیـد بـر ایـن سـعادت او رشـک بریـد؟/ یـا خـود آن را بـر کامـش تلـخ کنیـد؟/ پـس بدانیـد کـه سـخن شـاعران/ پیوسـته تـا بـه آسـتانهٔ بهشـت برمی‌شـود/ و در تمنـای زندگـی جاویـد/ آهسـته بـر در می‌کوبـد (گوتـه ۱۳۹۲).

نکتـهٔ مهـم از منظـر ادبیـات جهـان در شـعر «هجـرت» ایـن اسـت کـه نـه گوتـه و نـه حافـظ؛ بلکـه خـود شـعر اسـت کـه بـه آسـتانهٔ ورود بـه بهشـت اسـتعلا یافتـه اسـت و فرامـوش نکنیـم کـه گوتـه گفتـه اسـت: «شـعر، میـراث ابنـای بشـر اسـت کـه از احساسـات راسـتین انسـانی سـخن می‌گویـد» و همیـن شـعر اسـت کـه شایسـتگی دارد بـه جرگـهٔ شـعر جهانـی درآیـد و شـعر «هجـرت» و بـه طریـق اولـی، *دیـوان غربـی- شـرقی* مصـداق دقیـق شـعر جهان‌شـمول پیشـنهادی گوتـه اسـت: *دیـوان غربـی- شـرقی*، خـود در آسـتانهٔ ورود بـه اقلیـم «ادبیـات جهـان» اسـت، چـون بـه سـان شـعر حافـظ، «در تمنـای زندگـی جاویـد/ آهسـته بـر در می‌کوبـد» (بـرای آشـنایی دقیق‌تـر، بنگریـد بـه تحلیلـی کـه بیـروس از شـعر آغازیـن *دیـوان غربـی- شـرقی* بـه دسـت داده اسـت)[۳].

بـا ایـن حـال، بـه یـک پرسـش هنـوز پاسـخی روشـن نداده‌ایـم: اینکـه چـرا و چگونـه می‌تـوان *دیـوان غربـی- شـرقی* را در عـداد ادبیـات جهـان در شـمار آورد؟ واقعیـت ایـن اسـت کـه تـا بـه اینجـا، بـه برخـی وجـوه ادبیـات جهـان از منظـر گوتـه اشـاره و گفتـه شـد از منظـر گوتـه، اثـر ادبـی تـا ترجمـه نشـود و از اقلیـم زبانـی و مرزهـای داخلـی موطـن خـود فراتـر نـرود، بـه جرگـهٔ ادبیـات جهـان نمی‌پیونـدد. آمـا آیـا صـرف ترجمه‌شـدن اثـر ادبـی می‌توانـد مجـوزی بـرای ورود آن اثـر بـه اقلیـم گسـتردهٔ ادبیـات جهـان باشـد؟ پاسـخ عجالتـاً منفـی اسـت؛ چـه بسـیار آثـاری کـه ترجمـه شـده‌اند و از مرزهـای ملـی یـک کشـور و ملـت هـم فراتـر رفته‌انـد؛ امـا آن‌هـا را جـزو ادبیـات جهـان محسـوب نمی‌کننـد. به‌راسـتی، چـرا چنیـن اسـت؟ یـک پاسـخ سردسـتی و عجالتـاً متصـور، ممکـن اسـت ایـن باشـد: صـرف ترجمـه، اثـری را در زمـرهٔ ادبیـات جهانـی درنمـی‌آورد؛ بلکـه آن اثـر بایـد از بوتـهٔ زمـان نیـز سـربلند بیـرون آیـد و نه‌فقـط در سـطح ملـی؛ بلکـه در سـطح تراملـی نیـز دیـر بپایـد و دیـر بزیـد و چشـمان جهانیـان را بخوانـد و دل‌هایشـان را بربایـد. بـه گفتـهٔ

استریچ (۱۹۴۹ : ۴) جهان هم بُعد مکانی دارد و هم بُعد زمانی. می توان بعدی دیگر نیز بدان افزود: بُعد اندیشگانی. حال، ادبیات جهانی هم بُعد مکانی دارد که ناظر است به موفقیت اثر در سطح، هم بُعد زمانی که ناظر است به بُعد تراملی اثر و هم بُعد اندیشگانی که ناظر به سطوح ملی و تراملی است و آن عمق نگاه و ژرفای بینش و بصیرتی است که به خوانندگان عرضه می‌دارد. حال، پیداست که *دیوان غربی- شرقی* هم در بُعد مکانی و در سطح ملی موفق است؛ هرچند موفقیتی که دیر به دست می‌آید، هم در بُعد زمانی و در سطح تراملی مطرح است؛ چه به عمدهٔ زبان‌های زندهٔ دنیا ترجمه شده است، و چه در بُعد اندیشگانی که حامل ژرف‌ترین اندیشه‌ها و ارزش‌های آرمانی در تراز جهانی است: عشق، دوستی، صلح، صفا، مهربانی، خویشتن‌داری، روامداری، تساهل، تسامح و گفت‌وگومداری در پیوند میان شرق و غرب که از گفت‌وگو و مواجههٔ گوته با آثار ادبی شرقی و غربی پدید آمده است. با این حال، به نظر می‌رسد گسترش بُعد مکانی و اندیشگانی در سطح تراملی، از طریق ابزار نیرومند ترجمه و انواع آن حاصل می‌آید. در واقع، از منظر گوته، ترجمه، یگانه و مهم‌ترین ابزار جهانی‌سازی ساحت مکانی و اندیشگانی ادبیات یک کشور و ملت در سطح تراملی و بین‌المللی (ساحت زمانی) محسوب می‌شود که نگارنده در مجالی دیگر بدان خواهد پرداخت[۴].

۴. نتیجه

در این مقاله کوشیدیم نگرهٔ ادبیات جهان را از منظر گوته بررسی و تبیین کنیم. ابتدا، از مفهوم ادبیات جهان سخن گفتیم. بعد به آراء گوته در نوشته‌های مختلف دربارهٔ این مفهوم اشاره کردیم. از میان نوشته‌ها، گفت‌وگوی اکرمان با گوته را حول مفهوم ادبیات جهان بررسی کردیم و سپس، از *دیوان غربی- شرقی* به مثابهٔ ادبیات جهان سخن به میان آوردیم و مؤلفه‌های جهان‌شمولی آن را بررسی کردیم. واقعیت این است که تولد ادبیات جهان، معلول چندین و چند عامل مجزا، اما مرتبط با هم است و همهٔ بحث ادبیات جهان که امروزه مطرح است، به تعریف و نگاه گوته به ادبیات محدود نمی‌شود و پای تعاریف دیگر نیز به میان می‌آید. با این حال به نظر می‌رسد بخشی از شکل‌گیری مفهوم ادبیات جهان از منظر گوته، به غوررسی و توغل گوته در گنجینهٔ آثار ادبی شرقی در گسترده‌ترین معنای جغرافیایی کلمه باشد. در واقع، این غوررسی را که می‌توان از آن به شرقیات گوته یاد کرد، از طریق آشنایی عمیق گوته با سرزمین شرق؛ ازجمله چین، هند و ایران از یک‌سو و سفرهای خیالی و واقعی وی و در واقع از گردشگری ادبی وی در سایر سرزمین‌ها حاصل آمده است. از این حیث شاید اندکی متعصبانه باشد اگر بگوییم- چنان‌که در این مقاله نشان دادیم- همهٔ مفهوم ادبیات جهان از منظر گوته، خاستگاه شرقی دارد؛ اما از جادهٔ انصاف هم خارج شده‌ایم اگر بگوییم نضج این مفهوم نزد گوته، خاستگاه غیرشرقی داشته است. واقعیت این است که نگاهی به یادداشت‌ها

و نکاتی که گوته گردآوری کرده و به *دیوان غربی-شرقی* منضم شده، به قدری گسترده و دقیق و فنی است که به ما اجازه می‌دهد با اندکی تساهل، ادبیات جهان از منظر گوته را به تمامی دارای خاستگاه شرقی بدانیم. با این حال، اگر بخواهیم بر طریق انصاف حرکت کرده باشیم، دقیق‌تر است بگوییم که گوته از یک‌سو با گوشه‌چشمی که به انتشار آثار ملی از طریق ترجمه در سطح جهانی دارد و از سوی دیگر، با نگاهی ژرف که به شرقیات دارد، توانسته است به درک و تفسیری جامع از مفهومی برسد که درنهایت در گفت‌وگوی با اکرمان از آن به «ادبیات جهان» یاد می‌کند. با این حال، این مفهوم- دقیق‌تر که شویم- بیشتر با بخشی از مفهوم آنچه از آن به «ادبیات تطبیقی» مکتب فرانسوی یاد می‌کنند، هماهنگی پیدا می‌کند؛ از این‌رو که در مکتب فرانسوی است که از تأثیر و تأثر ادبیات ملل و از بررسی آثار ملل در سطح بین‌المللی سخن گفته می‌شود؛ اما نیک پیداست که ادبیات تطبیقی هم در گذر زمان، با تغییرات بسیار روبه‌رو می‌شود و معنا و مفهوم اولیهٔ خود را از دست می‌دهد. به نظر می‌رسد همزمان با تغییر و تحول در مفهوم ادبیات تطبیقی، معنا و مفهوم ادبیات جهان نیز دچار تغییر شده است و به‌ویژه از دههٔ ۱۹۸۰ م. به این سو، گرایش‌ها و رویکردهای تازه‌ای در این مفهوم پیدا شده که به طرزی برجسته در آثار فرانکو مورتی، پاسکال کازانووا و دیوید دمراش تجلی یافته است که پرداختن به آن‌ها مجالی دیگر می‌طلبد.

در مطالعات آتی می‌توان به چند پرسش مهم هم پرداخت که به جایگاه ادبیات معاصر ایران در پیوند با ادبیات جهان مربوط می‌شود: اینکه نگرهٔ ادبیات جهان امروزه در دنیای ادبیات و در مطالعات ادبیات جهان چه جایگاهی دارد و چه دستاوردی دست‌کم برای ادبیات معاصر ایران خواهد داشت؟ در واقع با توجه به اینکه محض نمونه، شعر معاصر و به‌ویژه مدرن ایران- عجالتاً به نثر معاصر و مدرن کاری نداریم- بیش از آنکه وامدار بوطیقای شعر کلاسیک فارسی باشد که حمید دباشی (۲۰۱۲) آن را «امانیسم ادبی فارسی» نامیده، وامدار بوطیقای شعر مدرن جهانی است، وضعیت شعر مدرن ایرانی را در مناسبات شعر جهان‌شمول چگونه می‌توان تبیین کرد؟ آیا می‌توان با متر و معیار نگرهٔ ادبیات جهانِ پیشنهادیِ گوته که دو سدهٔ پیش صورت‌بندی کرده است، جایگاه شعر مدرن فارسی را در بوطیقای شعر جهانی تبیین کرد؟ ادبیات داستانی و نمایش‌نامه‌نویسی مدرن را چطور؟ راستی چرا سینمای امروز ایران در مقایسه با ادبیات مدرن، جایگاه شناخته‌شده‌تری در جهان دارد؟ وضعیت سایر هنرهای ایرانی چگونه است؟ در عین حال، به نظر می‌رسد لازم باشد از گفت‌وگوی ادیبان معاصر امروزه نیز با گوته سخن بگوییم؛ چنان‌که گوته دو سده پیش، از گفت‌وگوی میان ادیبان جهان که ساکن جمهوری ادبیات‌اند، سخن گفته بود. امید است در جای مناسب به این مهم هم اشاره کنیم[۵].

پی‌نوشت‌ها:

[۱] این رمان به فارسی ترجمه شده است.

(۲) شاید اشاره به این بیت حافظ دارد: «اگر رفیق شفیقی درست‌پیمان باش/ رفیق حجره و گرمابه و گلستان باش».

(۳) گفتنی است گوته دیوان خود را در دوازده دفتر و به‌اصطلاح «نامه» تنظیم کرده است: «مغنی‌نامه»، «حافظ‌نامه»، «عشق‌نامه»، «تکفیرنامه»، «رنج‌نامه»، «حکمت‌نامه»، «تیمورنامه»، «زلیخانامه»، «ساقی‌نامه»، «مثل‌نامه»، «پارسی‌نامه»، «خلدنامه». حدادی طرز چینش این دفترهای دوازدگانه را با فصل‌های سال متناظر می‌داند: سه دفتر اول متأثر از طرز سخن‌پردازی حافظ؛ سه دفتر دوم ناظر است به نظاره‌گری و باریک‌اندیشی؛ در سه دفتر سوم، عمل‌گرایی و پویندگی موج می‌زند و درنهایت، سه‌گانهٔ چهارم به موضوع مشترک دین و ملکوت می‌پردازد (۱۳۹۸: ۲۲). از این حیث، پیکره‌بندی دفترها همان است که در نسخهٔ اولیه آمده که گوته در ۱۸۱۹؛ یعنی نزدیک به دو سده پیش منتشر کرده است (برای آشنایی دقیق‌تر با وجوه مختلف *دیوان غربی‌ـ شرقی*، ر. ک. حدادی ۱۳۹۶ و ۱۳۹۸ از میان سایر منابع).

(۴) گوته در بخش «یادداشت‌ها و مقاله‌ها» (حدادی ۱۳۹۶) نکاتی کلی اما راهگشا دربارهٔ انواع ترجمه مطرح می‌کند که آشنایی با آن‌ها می‌تواند کلید راهنمای ما به *دیوان غربی‌ـ شرقی* به مثابهٔ ادبیات جهان باشد.

(۵) از داور یا داورانی ناشناس که این مقاله را خواندند و به برخی نکات اشاره کردند که راهگشا بود، تشکر می‌کنم؛ اما باید در نظر داشت که مجال محدود مقاله، اجازهٔ پرداختن به همهٔ نکات را نمی‌دهد.

منابع

حدادی، محمود (۱۳۹۶). *دیدار غرب و شرق در «هجرت» گوته*. تهران: علمی و فرهنگی.

گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۲۸). *دیوان شرقی گوته*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: بی‌نا.

گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۷۹). *دیوان غربی‌ـ شرقی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.

گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۹۲). *دیوان غربی‌ـ شرقی*. ترجمهٔ محمود حدادی. تهران: کتاب پارسه.

ولک، رنه (۱۳۸۸). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی. ج. ۱.تهران: نیلوفر.

D'haen, Theo, et.al (Eds.) (2012). *The Routledge Companion to World literature*. Routledge.

Dabashi, Hamid (2012). *The World of Persian Literary Humanism*. Cambridge: Harvard UP.

Damrosch, David (2003). *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

Damrosch, David (2009). *How to Read World Literature?* Oxford: Blackwell Publishing.

Ekkermann, J. P. (2010). *Conversations of Goethe*. J. Oxenford. San Francisco, Tr. North point.

Hoffmeister, Gerhart (2002). Reception in Germany and abroad. In Sharpe, Lesley (Ed). *The Cambridge Companion to Goethe* (pp. 306-336). Cambridge University Press.

Ormsby, E. (Trans.). (2019). *West-Eastern Divan: Complete, annotated new translation, including Goethe's "Notes and Essays" & the unpublished poems*. London: Gingko Library.

Pizer, John (2006). *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.

Schamoni, Wolfgang (2008) " 'Weltliteratur' zuerst 1773 bei August Ludwig Sc1ôzer." *Arcadia* (43), 288-98.

Schlôzer, August Ludwig von (1792-1801) *Weltgeschichte nach ihren Haupttheilen im Auszug und Zusammenhange* (Main elements of world history in excerpts and

context). 2 vols.

Strich, Fritz (1949). *Goethe and World Literature*. (C.A.M. Sym., Trans.) New York: Hafner Publishing Company.

Strich, Fritz (1957). [1946] Goethe und die Weltliteratur. Bern: Francke Verlag.

Weitz, Hans (1987) "Weltliteratur zuerst bei Wieland." *Arcadia* (22). 206-8.

A Survey Eastern Origins of World Literature from Goethe's View Point

Abolfazl Horri[1]

Abstract

This paper explains the Eastern origins of world literature from Goethe's view point. In 1813, Goethe became acquainted with Hafez's *Divan* through Hammerpurgestal's translation, and following Hafez, he composed his *West-Eastern Divan*. But almost a decade after the Divan was composed, in his conversation with Ackerman, Goethe used the term "world literature" for the first time, because he believed that national literature had lost its meaning and that the age of world literature had arrived. However, it seems that Goethe's invention of this term, did not take place independently and away from the influence of Eastern culture and literature, especially that of Hafiz's *Divan*. The argument is that Goethe's *West-Eastern Divan* is a work that has emerged through Goethe's encounter with the translation of Oriental literary works and, in particular, and most importantly, Hafez's sonnets. For Goethe, world literature is neither a body of national literatures nor a collection of the world's literary masterpieces, but rather, a dynamic process of interaction between the world's nations, with the aim of breaking down the walls of national prejudice that have damaged peaceful coexistence among the people of the world. Therefore, this paper explicates the status of world literature through Goethe's reading of Hafez.

Keywords: World literature, Goethe, Hafiz, Orientalism, Translations of *West-Eastern Divan*

1 Assistant Professor of English languages and literature, Department of English and literature, Arak University, Arak, Iran a-horri@araku.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۷۵-۲۴۹
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4992.1076

اصول راهبردی مدیریت میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی

حمیده دباغی[۱]
یونس نوربخش[۲]

چکیده

امروزه در رویکردی جهانی، نظام‌های آموزشی و دانشگاهی، به سیستم توسعهٔ علوم چندوجهی، پیچیده و میان‌رشته‌ای روی آورده‌اند. دانشگاه‌های ایران نیز از این قاعده برکنار نیستند؛ به طوری که بهره‌مندی از دیدگاه مسئله‌محوری و چندبُعدی در آموزش و پژوهش دانشگاهی، امروزه در دستور کار آن‌ها قرار گرفته و پیوند میان آموزش و صنعت از اهمیت زیادی برخوردار شده است؛ اما سؤال این است که آیا گفتمان میان‌رشته‌ای به واقع در دانشگاه‌ها، شکل گرفته است؟ موانع و چالش‌های شکل‌گیری و توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی چیست؟ در این راستا با استفاده از روش کیفی (تکنیک تحلیل مضمون)، پرسش‌های نیمه‌ساختمند و مصاحبه با خبرگان و بازیگران عرصهٔ دانشگاهی، محققان و اساتید دانشگاهی، سپس کدگذاری چندمرحله‌ای متون ۳۰ مصاحبهٔ نیمه‌ساختمند، ۲۶ مقاله و ۱۱ سخنرانی برآمده از کنفرانس ملی میان‌رشته‌ای‌ها، و تحلیل مضمونی آن‌ها، درنهایت ۱۲۰ مفهوم، ۱۰۴ مقولهٔ فرعی، ۸ مقولهٔ اصلی و یک مفهوم هسته‌ای استخراج و مشخص شد که هنوز گفتمان میان‌رشته‌ای در دانشگاه شکل نگرفته است. همچنین درمجموع، ۱۱ دسته موانع میان‌رشته‌شدن نظام دانشگاهی استخراج شد که به موانع آموزشی و حرفه‌ای، موانع روان‌شناختی، موانع تعامل میان‌بخشی، موانع ساختاری، موانع اداری، موانع مالی، موانع اجتماعی فرهنگی و موانع مدیریتی، غلبهٔ رشته‌های کلاسیک، موانع ناشی از بازیگران دانشگاهی و نبود بستر قانونی مناسب اشاره دارند. برای حل و رفع این موانع، ۶ راهبرد و توصیهٔ سیاستی مرتبط با هریک ارائه شد.

واژه‌های کلیدی: توصیه‌های راهبردی، میان‌رشته‌ای، نظام دانشگاهی، چالش‌ها و موانع، تحلیل تماتیک

[۱] استادیار مطالعات زنان، گروه مطالعات زنان، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
h.dabaghi@atu.ac.ir
[۲] دانشیار جامعه‌شناسی، گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران، ایران
ynourbakhsh@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹

بیان مسئله

پیچیدگی و چندوجهی‌بودن مسائل امروزی در حوزه‌های سیاسی، اقتصادی، زیست‌محیطی، اجتماعی و فناوری، موجب شده است که انجام فعالیت‌های علمی، آموزشی و پژوهشی، دیگر به شکل سنتی و آن‌چنان‌که درگذشته فقط با دخالت یک رشته، انجام می‌شد، فاقد کارایی باشد؛ زیرا به آن شکل، امکان و فرصت پاسخگویی و حل انواع مسائل پیچیده و متنوع، وجود ندارد و به نظر می‌رسد که صورت‌بندی جدیدی از علوم مورد نیاز است. میان‌رشته‌ای‌ها، در واقع نوعی فلسفه، روش‌شناسی، مفهوم، فرایند، شیوه، تفکر، طرز تفکر انعکاسی و یا ایدئولوژی انعکاسی است (سی ۲۰۰۷، به نقل از خورسندی طاسکوه ۱۳۹۶: ۲۴). از نظر رولاند (۱۳۸۷)، «در همکاری میان‌رشته‌ای، افراد فعالیت‌های خود را با یکدیگر هماهنگ و از طریق همان دیوارهایی که آن‌ها را از هم جدا می‌کرده است، به تعامل با یکدیگر می‌پردازند»؛ بنابراین می‌توان گفت فعالیت میان‌رشته‌ای، یک رشته را از نظرگاه روشی یک رشتهٔ دیگر، مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد (سیپل ۲۰۰۵، به نقل از ونک ۱۳۸۸: ۳۲). دانشگاه‌ها نیز به عنوان مکان تولید دانش، به فکر انجام پژوهش‌های کاربردی‌تر، اقدامات نوآورانه و حل مسائل گسترده هستند؛ حال آنکه اتخاذ چنین رویکردی، نیازمند آن است که نظام دانشگاهی، از اتکای صرف به نظام تک‌رشته‌محوری، به سوی نظام میان‌رشته‌ای حرکت کند؛ زیرا استمرار نظام رشته‌محور و تک‌رشته‌ای در فعالیت‌های دانشگاهی، به‌ویژه در زمینهٔ کارکرد پژوهشی آن، موجب تجزیه‌شدگی دانش و انزواطلبی بیش از پیش متخصصان می‌شود و پیشرفت علم و رفع مسائل اجتماعی را متوقف می‌کند. ژیبونز[1] نیز، از ایجاد چنین تغییری در نحوهٔ تولید علم سخن گفته است: «ما از علم رشته‌ای، طبقه‌بندی‌شده و به دور از جامعه، در حال حرکت به سمت علمی هستیم که روزبه‌روز با جامعه بیشتر ارتباط برقرار کرده و ما را، درواقع، به فعالیت‌های چندرشته‌ای و حالت‌های جدید در مدیریت امور، سوق می‌دهد» (ژیبونز ۱۹۹۴، به نقل از ونک ۱۳۸۸: ۳۲).

در ایران نیز همواره بر اهمیت میان‌رشته‌ای‌شدن دانشگاه‌ها تأکید شده و این مهم، مدّ نظر قانون‌گذاران و سیاست‌گذاران عرصه دانشگاهی بوده است؛ به طور مثال در اسناد بالادستی علم و نوآوری، مانند نقشهٔ جامع علمی کشور، به اولویت‌های مهمی مانند: ایدهٔ علم هماهنگ با محیط‌زیست و سلامت معنوی و جسمی و روانی، ترکیب عرضه‌محوری و تقاضامحوری در پیشبرد علوم و اهمیت تضارب اندیشه و تبادل آرا، حرکت به سوی علوم معطوف به حل مسئله، تناسب میان رشته‌های دانشگاهی و نیازهای بازار کار داخلی و خارجی و غیره اشاره شده است که بیان‌گر مسائل

[1] Gibbonz

چندبُعـدی و اتخـاذ رویکـرد میان‌رشـته‌ای‌ها در دانشگاه‌هاسـت.

امـا بـاور سیاسـتگذاران بـه ضـرورت و اهمیـت میان‌رشـته‌ای‌ها، همیشـه هـم بـه معنـای شـکل‌گرفتن گفتمـان میان‌رشـته‌ای و عملیاتی‌شـدن آن نیسـت؛ بـه بیـان دیگـر، طـرح پرسـش‌هایی همچـون تعریـف میان‌رشـته‌ای‌ها در نـزد بازیگـران عرصـهٔ دانشـگاهی چیسـت؟ یـا کـدام چالش‌هـا و موانـع بـر سـر شـکل‌گیری گفتمـان میان‌رشـته‌ای در دانشـگاه‌های ایـران وجـود دارد؟ می‌توانـد آغازگـر جریانـی علمـی باشـد و بـر جریـان میان‌رشته‌ای‌شـدن دانشـگاه‌ها اثـر بگـذارد. در ایـن راسـتا، درک و فهـم دانشـگاهیان، به‌طـور مثـال اعضـای هیئت‌علمـی و دانشـجویان دانشـگاه‌ها و پژوهشـگاه‌ها از ایـدهٔ میان‌رشـته‌ای، حائـز اهمیـت اسـت و هـدف مقالـهٔ حاضـر نیـز مطالعـهٔ دیدگاه‌هـا و تعاریـف ایشـان از میان‌رشـته‌ای‌ها در نظـام دانشـگاهی، موانـع و ملزومـات شـکل‌گیری آن‌هاسـت.

ضرورت مطالعه و فهم میان‌رشته‌ای‌ها

نظـام دانشـگاهی در تعامـل بـا نظـام اجتماعـی و صنعتـی اسـت و ایـن تعامـل بینابینـی، نیازمندی‌هـا و ضرورت‌هایـی را بـرای آن بـه وجـود آورده اسـت. نظـام دانشـگاهی اکنـون بـه ایـن نتیجـهٔ اساسـی رسـیده اسـت کـه دیگـر قـادر نیسـت مسـائل متنـوع و پیچیـدهٔ جامعـه را، بـا تمرکـز بـر فعالیت‌هـای تک‌رشـته‌ای، حـل کنـد و رضایـت ذی‌نفعـان آمـوزش عالـی (دانشـجویان، کارفرمایـان، صنعـت، خانواده‌هـا، جامعـه و دولـت) را تأمیـن کنـد؛ بنابرایـن بنـا بـه بـاور مهـدی (۱۳۹۲) فضـای حاکـم بـر آمـوزش عالـی، حکـم می‌کنـد کـه فعالیت‌هـای آموزشـی و پژوهشـی میان‌رشـته‌ای، به‌عنـوان یـک راهبـرد و نـوآوری، مـورد توجـه سیاسـت‌گذاران، برنامه‌ریـزان و مجریـان آمـوزش عالـی و دانشـگاه‌ها قـرار گیـرد.

نیسـانی و گاس نیـز در مطالعـهٔ رویکـرد کشـورهای عضـو سـازمان همـکاری و توسـعهٔ اقتصـادی، نشـان داده‌انـد کـه ایـن کشـورها از مدت‌هـا قبـل حمایتشـان را از رویکـرد میان‌رشـته‌ای آغـاز کرده‌انـد؛ آن هـم بـه دلایلـی چـون:

- نیاز دانش میان‌رشته‌ای به خلاقیت؛
- ایجاد قلمروهای علمی جدید بواسطه ترکیب رشته‌ها؛
- شـناخت خطاهـای طرفـداران رشـته‌های علمـی ببـه واسـطه آشـنایی بـا دو یـا چنـد رشـته؛
- نیـاز بـه رویکـرد میـان رشـته ای بـه علـت وجـود موضوعـات تحقیقـی ارزشـمند و بینابینـی؛
- نیاز به انعطاف بیشتر میان پژوهشگران از طریق ایجاد میان رشته ای ها؛
- زدودن شـکاف‌های ارتباطـی میـان رشـته‌های تخصصـی می‌شـود و بسـیج منابـع فکـری عظیـم؛

ـ یاری رساندن به تحقق آزادی دانشگاهی با ایجاد پیوند بین رشته‌های پراکنده (دهشیری ۱۳۸۸: ۶).

در پژوهشی که حسینی (۱۳۹۵) با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی و پیشنهاد مدل اجرایی توسعهٔ برنامه‌های آموزشی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در دانشگاه تهران» انجام داده است نیز مدل توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها در دانشگاه مورد مطالعه قرار گرفته و یافته‌ها نشان می‌دهد که برنامه‌ها و پژوهشی‌های میان‌رشته‌ای، بیش از اینکه به ساختارهای دانشگاه وابسته باشد، به ویژگی‌های اعضای هیئت‌علمی و پژوهشگران در پروژه متکی است و ساختارهای دانشگاهی در این میان بیشتر می‌توانند نقش تسهیل‌گر را ایفا کنند؛ بنابراین بررسی و مطالعهٔ دیدگاه‌ها و نظرات بازیگران عرصهٔ میان‌رشته‌ای در توسعهٔ آن، بسیار مهم است.

شایان ذکر است که اگرچه امروزه میان‌رشته‌ای‌ها به خط‌مشی خاصی تبدیل‌شده‌اند؛ با این حال، نمی‌توان دستور ورود آن به هر حیطه‌ای را صادر کرد؛ زیرا اغلبِ تلاش‌هایی که آگاهانه برای ورود میان‌رشته‌ای به زمینه‌های مختلف شده، به شکست انجامیده است. به هر حال علی‌رغم ضرورت اتخاذ رویکرد میان‌رشته‌ای، باید گفت در دانش، آمیزش‌های اجباری، به‌ندرت موفقیت‌آمیزند؛ البته مواردی هم وجود دارند که با ترغیب پژوهشگران به ورود به میان‌رشته‌ای‌ها (مثلاً میان‌رشته‌ای‌شدن به مثابهٔ وظایف دانشگاهی و یا قانون) می‌توانند بسیار موفق عمل کند (ونک ۱۳۸۸: ۱۲۱).

میان‌رشته‌ای‌ها در ادبیات نظری

ظهور واژهٔ میان‌رشته‌ای به اوایل قرن بیستم بازمی‌گردد؛ اما ریشه‌شناسی و خاستگاه آن هنوز مشخص نیست. برخی اولین کاربرد آن را به شورای پژوهش علوم اجتماعی نسبت می‌دهند که این واژه را برای اشاره به پژوهشی به کار برد که تقسیمات رشته‌محور این شورا را به هم مرتبط می‌ساخت. برخی دیگر از صاحب‌نظران، سرآغاز میان‌رشته‌ای را در جنبش‌های آموزش عمومی، برنامه‌های پایهٔ مشترک و ادبیات تطبیقی در اوایل قرن بیستم می‌دانند و برخی نیز به شکل‌گیری مطالعات منطقه‌ای مانند مطالعات آمریکا در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ اشاره دارند؛ اما برخی دیگر، فعالیت‌های مسئله‌محور در علوم و فناوری را برجسته می‌کنند که در دههٔ ۱۹۴۰ آغاز شد و عده‌ای نیز به تجارب آموزشی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به عنوان نقاط آغازین میان‌رشته‌ای اشاره دارند (تامسون کلاین ۱۳۹۳؛ ریکو ۱۳۹۶: ۵۵ـ۵۶).

واژهٔ میان‌رشته‌ای که معادل با واژهٔ Interdisciplinary است از دیسیپلین (رشته) جداست. این اصطلاح با واژهٔ Cross Disciplinary به معنای بین‌رشته‌ای یا دورشته‌ای

و سایر اصطلاحاتی چون چندرشته‌ای، فرارشته‌ای و غیره نیز متفاوت است. واژهٔ میان‌رشته‌ای، از دو بخشِ میان (inter) و رشته‌ای (disciplinary) تشکیل شده است. پیشوند «Inter» به معنایِ «در بینِ (between)، در میانِ (among)، در وسطِ (in the mids)» یا «مشتق، از دو یا بیشتر» است. رشته‌ای نیز به معنای «مرتبط با حوزهٔ خاصی از پژوهش یا تخصص» است؛ از این‌رو، نقطهٔ آغاز برای تعریف میان‌رشته‌ای، اشاره به رشته‌ای بیشتر از دورشته است (استمبر[1] ۱۹۹۱: ۴). این فضای «میانه»، به فضای مورد اختلاف اشاره دارد؛ یعنی همان مشکلات، مسائل یا پرسش‌هایی که مورد توجه چندین رشته هستند. از منظر دوم می‌توان گفت که واژهٔ Inter یا میان، آنچه «از دو یا چند» رشتهٔ پژوهشی «گرفته می‌شود»؛ یعنی بینش‌ها یا مشارکت‌های اندیشمندانه در راستای درک روشن از یک مسئله را نشان می‌دهد. همچنین به اقدامات اتخاذشده به وسیلهٔ افراد متخصص در حوزه‌های میان‌رشته‌ای اشاره دارد که در راستای یکپارچه‌سازی بینش‌ها و حوزه‌های رشته‌ای متعدد، تلاش می‌کنند. فرایند یکپارچه‌سازی، انسجام یا ادغام، شامل ایجاد منافع مشترک میان بینش‌های ناسازگار در یک حوزه، متمرکز بر یک مسئلهٔ خاص و یا در میان چند رشته است. همچنین می‌توان گفت که «میان» به یکپارچه‌سازی یا بُعد دیگر پیشوند میان (inter) اشاره دارد که راهی برای افزایش دانش است. میان‌رشته‌ای‌ها می‌توانند برای اهداف متفاوتی؛ ازجمله ایجاد سیاست‌های جدید، چهارچوب‌بندی پرسش‌های جدید پژوهشی و فرآورده‌های هنری و محصولات فنی نوین، مورد استفاده قرار گیرد (ریکو و زوستاک ۲۰۱۷؛ نول[2] و تامسون ۲۰۰۱، به نقل از استاک و بورتن ۲۰۱۱). کلاین، به‌طور مشترک پژوهش میان‌رشته‌ای را به عنوان فرایند پاسخ به سؤالات و حل مسائلی می‌دانند که به حدی گسترده هستند که نتوان با توسل به یک رشتهٔ مشخص، به آن‌ها پاسخ داد؛ پس ضرورت ترکیب رشته‌های مختلف به‌منظور ایجاد چشم‌اندازی گسترده‌تر وجود دارد. موبجورک[3] و دیگران میان‌رشته‌ای را طیفی از «مشورت‌ها[4]» می‌دانند.

مروری نظری بر چالش‌ها و موانع شکل‌گیری و توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها

در ادبیات نظری متعدد، از چالش‌های مختلفی بر سر راه شکل‌گیری و توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها سخن گفته شده است؛ به طور مثال: آماده‌نبودن زیرساخت‌های آموزشی و پژوهشی در مؤسسات علمی. هولی (۲۰۰۹)، به چهارچوبی از تغییرات در

[1] Stember
[2] Newell
[3] Mobjörk
[4] consulting

این مورد اشاره می‌کند که مشارکت اعضای هیئت‌علمی را از طریق یک فرایند فعال و فکورانه ارتقا می‌بخشد. هولی، معتقد است که توسعهٔ فرهنگ سازمانی جدید، مستلزم یک چشم‌انداز انعطاف‌پذیر اصلاحات ساختاری، تغییر رفتار و هنجارهای سازمانی است (هولی ۲۰۰۹، به نقل از تامسون کلاین ۱۳۸۹: ۳۳). بیوشامپ[1] (۱۹۶۸، به نقل از شهامت و دیگران ۱۳۹۲: ۵۹)، نیز، از وجود دو نوع ساختار ضروری برای شکل‌گیری و توسعهٔ میان‌رشته‌ای سخن می‌گوید که نبود آن‌ها به مثابهٔ چالش است:

اول؛ «ساختار مفهومی و موضوعی» که به معنی تولید انباشت دانش و دست‌یابی به سازمانی متشکل از مفاهیم، متغیرها، اصول و قواعد شکل‌دهنده به ساختار است. دوم؛ «ساختار روشی» که به معنی رویه‌ها، هنجارها و قاعده‌های پژوهشی متمایز بر مبنای ضوابط روش‌شناسی روشن است؛ البته می‌توان از چالش‌ها و موانع دیگری در حوزهٔ شکل‌گیری و توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها نام برد؛ مانند موانع مدیریتی درون‌سازمانی که به‌زعم رولاند(۱۳۸۷)، منجر به فقدان فضای سالم گفت‌وگویی است؛ ازجمله موانع دیگر، موانع اداری و بوروکراتیک، نبود استقلال و آزادی علمی و موانع فرهنگی و اجتماعی است. درواقع فعالیت‌ها و تجارب سازمانی میان‌رشته‌ای، نشان‌دهندهٔ این نکته هستند که رشته‌ها و ساختارهای میان‌رشته‌ای در چرخهٔ فعالیت‌های اجتماعی و سازمانی دانش و ارتباط با شرایط و موقعیت‌های جدید و نوشونده، متحول می‌شوند و گاهی ممکن است پس از دوره‌ای کوتاه از زیست اجتماعی و حیات سازمانی، ناپدید گردند یا در صورت‌ها، ساختارها و هیئت‌های جدید نمود پیدا کنند؛ از این‌رو، بسیاری از رشته‌های باسابقهٔ گروه‌های آموزشی، استقرار حوزه‌های میان‌رشته‌ای را شبیه «مهمانانی ناخوانده» می‌دانند. مانع دیگر نیز، نهادینه‌شدن ایدئولوژی‌ها و باورهای رشته‌ای در محیط‌های دانشگاهی و علمی است.

یکی دیگر از موانعی که بر سر راه موفقیت و اثربخشی برنامه‌ها و دوره‌های میان‌رشته‌ای وجود دارد، فقدان روحیهٔ همکاری گروهی و تشریک مساعی جدی در تدریس این دوره‌ها در بین اساتید دانشگاهی است. به باور واینبرگ و گراسمن[2]، «این مانع در نهادهای علمی و مراکز آموزشگاهی و دانشگاهی، تا حدود زیادی ریشه دارد و یکی از نقدهای جدی است که همواره بر ارتباط بین "استاد ـ استاد" در دانشگاه‌ها و محیط‌های علمی رواج داشته است». همچنین بی‌تجربگی حرفه‌ای فعالان و شرکت‌کنندگان میان‌رشته‌ای و آموزش آن‌ها در ساختارهای رشته‌ای و به شکل سنتی، مانع حرفه‌ای دیگری بر سر راه ایجاد، بسط و موفقیت ساختارها و

[1] Beauchamp
[2] Winebeurg & Grossman

فرایندهـای میان‌رشـته‌ای، فقـدان تخصـص و تجربـه اسـت (واینبـرگ و گراسـمن ۲۰۰۰: ۷۴، بـه نقـل از خورسـندی طاسـکوه ۱۳۹۶: ۴۱۵). «ارزیابـی میان‌رشـته‌ای‌ها» در دانشـگاه‌ها نیـز بـا مشـکل مواجـه اسـت. تامسـون کلایـن می‌نویسـد: «پیچیدگـی و طولانی‌بـودن فرایندهـای ارزیابـی، یکـی از موانـع مهمـی اسـت کـه طرح‌هـا و پژوهش‌هـای میان‌رشـته‌ای بـا آن مواجـه هسـتند». پیرامـون نشـر مطالـب میان‌رشـته‌ای هـم مشـکلاتی وجـود دارد. درواقـع، نشـریات میان‌رشـته‌ای، فاقـد اعتبـار و نفـوذی هسـتند کـه نشـریات خـاص هـر رشـته از آن برخوردارنـد (مرکـز پژوهش‌هـای ملـی آمریـکا ۲۰۰۵: ۱۳۹، بـه نقـل از رونالـد ۱۳۸۷).

روش تحقیق

بـا توجـه بـه ماهیـت مسـئلۀ تحقیـق در ایـن پژوهـش و دو سـؤال اصلـی تحقیـق کـه همانـا بررسـی شـکل‌گیری یـا عـدم شـکل‌گیری گفتمـان میان‌رشـته‌ای و همچنیـن شـناخت چالش‌هـا و موانـع شـکل‌گیری میان‌رشته‌ای‌هاسـت، در مقالـۀ حاضـر، از روش تحلیـل مضمونـی بـرای تحلیـل چنـد متـن مختلـف اسـتفاده شـد و جامعـۀ مطالعاتـی، در چنـد مرحلـه تعریـف شـد. در مرحلـۀ اول، ۳۰ نفـر از ذی‌نفعـان (بازیگـران عرصـۀ قانون‌گـذاری، اجـرای قوانیـن و ذی‌نفعـان در حـوزۀ عمـل میان‌رشـته‌ای)، بـه روش گلوله‌برفـی (یعنـی مصاحبـه بـا نفـر اول و پرسـش در مـورد نفـرات بعـدی) مـورد مصاحبـۀ نیمه‌سـاختمند قـرار گرفتنـد و سـپس مصاحبه‌هـا پیـاده و بـه متـن تبدیـل شـد. در مرحلـۀ بعـدی، ۲۶ مقالـه در مـورد میان‌رشـته‌ای‌ها کـه بـه «کنفرانـس ملـی نقـش مطالعـات میان‌رشـته‌ای در توسـعۀ علمـی و کارآفرینـی کشـور»، ارسـال و پذیرفتـه شـده بودنـد و سـپس متـن ۱۱ سـخنرانی داخلـی و خارجـی کـه در ایـن کنفرانـس توسـط خبـرگان میان‌رشـته‌ای در میزگردهـای تخصصـی، ارائـه شـدند، مـورد تحلیـل قـرار گرفـت. در ایـن تحقیـق، هـم از مقـولات از پیـش تعیین‌شـده بـر اسـاس نظریـات و چالش‌هـای میان‌رشـته‌ای‌ها اسـتفاده شـد و هـم مقـولات اصلـی و فرعـی بـه صـورت بـاز، اسـتخراج شـد تـا بـا تجمیـع رویکـرد قیاسـی و اسـتقرایی در تحلیـل نهایـی، یافته‌هـا تعمیـق یابـد.

پیرامـون روش تحلیـل یافته‌هـا نیـز بایـد افـزود کـه تکنیـک تحلیـل مضمـون/ تماتیـک بـه عنـوان تکنیـک تحلیـل یافته‌هـا در ایـن مقالـه بـه کار بـرده شـد کـه یکـی از مهارت‌هـای عـام و مشـترک در تحلیل‌هـای کیفـی اسـت و در آن، کدگـذاری مضامیـن انجـام می‌شـود و روشـی بـرای شـناخت، توصیـف و سـازماندهی، تحلیـل و گـزارش الگوهـای موجـود در داده‌هـای کیفـی اسـت (بویاتزیـس ۱۹۹۸، بـه نقـل از عابـدی و دیگـران ۱۳۹۰: ۱۵۹). در روش تحلیـل مضمونـی مصاحبه‌هـا، داده‌هـای گردآوری‌شـده در سـه مرحلـه کدگـذاری شـدند. در طـی ایـن سـه مرحلـه و بـا کدگـذاری داده‌هـا، به‌تدریـج از دل کدهـا، مفاهیـم؛ از دل مفاهیـم، مقوله‌هـا و از دل مقوله‌هـا، مفهـوم هسـته‌ای بیـرون می‌آیـد.

یافته‌های تحقیق

در این بخش، هریک از مقولات استخراج‌شده از متن مصاحبه‌ها، سخنرانی‌ها و تحلیل مقالات، پس از کدگذاری باز و نیمه‌ساختمند ارائه شده است و در ادامه گزارش می‌شود.

تعریف و ماهیت میان‌رشته‌ای‌ها

در پاسخ به سؤال میان‌رشته‌ای چیست و چه ویژگی‌ها و ماهیتی دارد؟ از مجموع ۳۰ مصاحبه، ۱۱ سخنرانی و ۲۶ مقاله، مقولات متعددی استخراج شد که در جدول شمارهٔ ۱ و تصویر شمارهٔ ۱ آمده است. ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌های میان‌رشته‌ای‌ها: تلفیقی‌بودن، تعاملی و مشارکتی‌بودن، مبتنی بر کارگروهی، کاربردی‌بودن و مسئله‌محوربودن و غیره بیان شده است. در مجموع، ۴۴ مفهوم، ۳۴ مقولهٔ فرعی برای مقولهٔ اصلی ماهیت و ویژگی‌های میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی استخراج شد.

تحلیل مصاحبه‌ها با موضوع تعریف و ماهیت میان‌رشته‌ای‌ها نیز نشان داد که مصاحبه‌شوندگان، ۱۴ مفهوم یا ویژگی را که به مسئله‌محوری، تقاضامحوری، انعطاف‌پذیری، میرایی، علم مبتنی بر کارگروهی، علم چندساحتی و غیره اشاره دارد، برای میان‌رشته‌ای‌ها مفروض می‌دانند.

جدول ۱. تعریف و ماهیت میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی

مقولهٔ اصلی	مقولهٔ فرعی	منبع: مقاله (کد مقاله)/ سخنرانی (کد سخنران)
تعریف و ماهیت میان‌رشته‌ای در نظام دانشگاهی	به مثابهٔ مهارت	کد مقاله ۱۰۲۹
	علم تلفیقی	
	همراه با خلاقیت و نوآوری	
	مسئله‌محور+ مبتنی بر کارگروهی	
	مسئله‌محور+ کاربردی	کد مقاله ۱۰۱۸
	علم تلفیقی	
	علم تکثرگرا	
	مسئله‌محور+ ناظر بر مسائل فردی و اجتماعی	
	علم مشارکتی و تعاملی	
	مسئله‌محور+ کاربردی	کد مقاله ۱۰۳۳
	مبتنی بر کارگروهی+ جامع‌نگر	کد مقاله ۱۰۱۵
	علم در حال توسعه	کد مقاله ۱۰۴۴
	دارای اهمیت فزاینده	
	علم تلفیقی+ جامع‌نگر	کد مقاله ۱۰۱۶
	علم تلفیقی	
	مسئله‌محور	
	مسئله‌محور+ کاربردی	کد مقاله ۱۰۴۶

جدول ۱. تعریف و ماهیت میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی		
مقولهٔ اصلی	**مقولهٔ فرعی**	**منبع: مقاله (کد مقاله)/ سخنرانی (کد سخنران)**
تعریف و ماهیت میان‌رشته‌ای	سخت در اجرا	کد سخنران۱
	علم تلفیقی و تعاملی	
	علم مسئله‌محور	
	نوعی فلسفه	کد سخنران ۲
	علم تعاملی+ مبتنی بر کارگروهی	
	در حال تحول+ مبتنی بر گفتگوی میان رشته‌ها	کد سخنران ۳
	مبتنی بر کارگروهی+ حل مسئلهٔ چندبعدی	
	نیازمند ساختارهای متفاوت	
	مبتنی بر عاملیت فردی (محققان و پژوهشگران)	
	علم مبتنی بر مکان‌ها و فضاهای نامتقارن+ علم مبتنی بر فضای متکثر	کد سخنران ۴
	علم مبتنی بر مشارکت+ مبتنی بر همکاری‌های دموکراتیک	
	علم انباشتی	
	به مثابهٔ یک پارادایم	
	حل مسئلهٔ چندبُعدی+ علم تلفیقی + همراه با خلاقیت و نوآوری	کد سخنران ۵
	علم تلفیقی+ منطبق بر نیاز جامعه	کد سخنران ۶
	علم تلفیقی+ همراه با خلاقیت و نوآوری	
	علم تلفیقی	کد سخنران ۷
	جامع‌نگر	کد سخنران ۸
	سازگاری میان علوم	
	فهم یکپارچه و منسجم	

جدول ۲. مقولهٔ اصلی ماهیت میان‌رشته‌ای (یافته‌های مصاحبه‌ها)		
مقولهٔ اصلی	**مقولهٔ فرعی**	**مقولهٔ فرعی**
تعریف و ماهیت میان‌رشته‌ای‌ها	مسئله‌محوری	انعطاف‌پذیری
	تقاضامحوری	میرایی
	علوم عمومی‌تر	مبتنی بر کارگروهی
	چندساحتی	کل‌نگری و جامع‌نگری
	با محوریت انسان	وحدت در عین کثرت
	تغییرپذیر	وجود اشتراک موضوعی میان علوم مختلف
	پویایی	عدم وابستگی به ساختار عینی

در ادامه، چند مقولهٔ فرعی از جدول بالا، با توجه به مفاهیمشان گزارش شده‌اند:

ـ مسئله‌محوری در میان‌رشته‌ای‌ها

«درنتیجه می‌توان عنوان کرد که فعالیت و پژوهش میان‌رشته‌ای بیشتر مسئله‌محور بوده و به‌جای اینکه بر یک‌رشته متکی باشد، آزادانه از چندین رشتهٔ علمی اصلی و فرعی برای بررسی همه‌جانبهٔ مسئله‌ها و مشکلات پیچیده‌تر بهره می‌گیرد» (سخنران ۱).

«میان‌رشته‌ای فرایند پاسخگویی به سؤال، حل یک مسئله یا توجه به یک موضوع است که به سبب وسعت و پیچیدگی نمی‌توان توسط یک‌رشته علمی خاص به آن پرداخت» (مقالهٔ ۱۰۱۶).

ـ جامع‌نگری در میان‌رشته‌ای‌ها

«دانش بین‌رشته‌ای، چندرشته‌ای و فرارشته‌ای، نگاه ۳۶۰ درجه به پدیده‌هاست» (سخنران ۸).

ـ میان‌رشته‌ای به مثابهٔ علمی تلفیقی و مبتنی بر کار گروهی

«ساده‌ترین آن‌ها عبارت است از: تلفیق دانش و روش و تجارب دو یا چند حوزهٔ علمی و تخصصی برای شناخت و حل یک مسئلهٔ پیچیده یا مشکل چندوجهی» (سخنران ۷).

«می‌توان میان‌رشته‌ای‌ها را گونهٔ خاصی از تعامل، ارتباط، همکاری هدفمند و آگاهانه و روشمند و حرفه‌ای میان کنشگران و متخصصان حوزه‌های

مختلف علمی دانست» (سخنران ۲).

ـ میان‌رشته‌ای به مثابهٔ علمی متکثر

«میان‌رشته‌ای برنامهٔ پژوهش مبتنی بر کثرت‌گرایی یا روش‌شناسی است که فرد محقق و پژوهش‌گر، از سطح واحد و محدود به یک حوزه از دانش، فراتر رفته و نسبت به دانش‌های مختلف ناظر بر مسئله‌ای واحد توجه نشان می‌دهد» (مقالهٔ ۱۰۱۶).

چالش‌ها و موانع میان‌رشته‌ای‌شدن نظام دانشگاهی

منظور از موانع میان‌رشته‌ای‌شدن در نظام دانشگاهی، هرگونه عامل بازدارنده‌ای است که میان‌رشته‌ای‌شدن

نظام دانشگاهی را با اختلال مواجه کرده و یا هزینه‌هایی را برای سیستم دانشگاهی، به همراه داشته باشد. یافته‌های حاصل از تحلیل مضمونی ۲۶ مقاله و متن ۱۱ سخنرانی نشان داد که درمجموع، ۷ مقولهٔ اصلی، ۲۷ مقولهٔ فرعی سطح اول، ۴۳ مقولهٔ فرعی سطح دوم و ۷۶ مفهوم، شناسایی و استخراج شده است. یافته‌های حاصل از تحلیل متون مورد تحلیل نشان داد درمجموع، ۱۱ دسته مانع میان‌رشته‌ای‌شدن نظام دانشگاهی، مانند: موانع آموزشی و حرفه‌ای، موانع روان‌شناختی، موانع تعامل میان‌بخشی، موانع ساختاری، موانع بوروکراتیک، موانع مالی، موانع اجتماعی‌ـ فرهنگی و موانع مدیریتی، غلبهٔ رشته‌های کلاسیک، موانع ناشی از بازیگران دانشگاهی و نبود بستر قانونی مناسب وجود دارد.

جدول ۳. موانع میان‌رشته‌ای‌شدن در نظام دانشگاهی (تحلیل مصاحبه‌ها، سخنرانی‌ها و مقالات)

مقولهٔ اصلی	مقولهٔ فرعی سطح اول	مقولهٔ فرعی سطح دوم	منبع: مقاله/سخنرانی
موانع آموزشی و حرفه‌ای	تسلط رشتگی	هژمونی (تفوق) رشته‌محوری+ عادی‌سازی و هنجارسازی	کد مقاله ۱۰۲۹ و یافته‌های مصاحبه
	انباشتهٔ کم علمی و تجربی یا عدم مستندسازی میان‌رشته‌ای	تجربهٔ اندک میان‌رشته‌ای در تاریخ نظام دانشگاهی+ فقدان منابع و ملزومات میان‌رشته‌ای‌شدن	کد مقاله ۱۰۳۰
	برنامه‌ریزی آموزشی ناکارآمد	ناکارآمدی محتوای آموزش	کد مقاله ۱۰۴۴
		برنامه‌ریزی‌های آموزشی قالبی و از پیش تعیین‌شده+ عدم برگزاری دوره‌های فشرده و کارآمد	کد مقاله ۱۰۱۷
		برنامه‌ریزی‌های آموزشی قالبی و از پیش تعیین‌شده	همان
		عدم‌کفایت برنامه‌های درسی معمول	سخنران ۱
		عدم انعطاف در برنامه‌ریزی آموزشی	سخنران ۲
		عدم وجود تجربهٔ کافی در برنامه‌ریزی در دانشگاه‌ها	کد مقاله ۱۰۱۵
	نبود روش و تعریف واحد	عدم وجود زبان و چهارچوب مشترک	همان
		عدم وجود روش‌شناسی و چهارچوب نظری مشترک	
موانع روان‌شناختی	نبود شاخص‌های روانی توسعهٔ میان‌رشته‌ای	مواجهه با ریسک، مواجهه با ابهام، عدم اعتمادبه‌نفس	کد مقاله ۱۰۴۴

موانع در تعامل میان‌بخشی	ارتباط ناکارآمد میان‌بخشی	عدم برقراری ارتباط مطلوب بین رشته‌های مختلف	همان
	عدم آینده‌نگری	عدم تضمین آیندهٔ شغلی میان‌رشته‌ای‌ها	
	عدم ارتباط میان دانشگاه و صنعت	عدم وجود ارتباط بین دانشگاه و صنعت (بازار کار)	کد مقاله ۱۰۱۷
		عدم توجه به نیازهای صنعت	یافته‌های مصاحبه ها
		عدم انطباق آموزش با نیازهای بازار	سخنران ۲
		عدم ارتباط آموزش دانشگاهی با بازار و نیازهای جامعه+ تولید دانش فاقد تقاضا	سخنران ۷
		عدم تعامل مبتنی بر اعتماد میان دانشگاه و صنعت+ عدم برقراری رابطهٔ سیستماتیک میان صنعت و دانشگاه	
موانع ساختاری	وجود زیرساخت‌های نامناسب	ساختار سنتی وغیر منعطف نظام دانشگاهی	کد مقاله ۱۰۴۴
			کد مقاله ۱۰۱۷
			کد مقاله ۱۰۶۲
		وجود ساختارهای قدیمی و ناکارآمد	سخنران ۱
	نبود بستر قانونی	عدم وجود مشوق‌های قانونی و مقررات مالی متناسب برای توسعهٔ پژوهش‌های چندرشته‌ای	یافته‌های مصاحبه
		وجود مقررات تبادل دانشجو؛ ولی عدم استفاده از آن‌ها در عمل	
		وجود پتانسیل قانونی برنامه‌ریزی‌های منعطف؛ اما عدم استفاده از آن‌ها در عمل	
		نبود تعریف مشخص: عدم توجه به مسئله‌محوری در میان‌رشته‌ای: در ایران درگیر مسائل تعریفی می‌شوند و از مسئله برای میان‌رشته‌ای‌ها استفاده نمی‌کنند.	
	مقاومت ساختار دانشگاهی	وجود ساختار دانشگاهی مقاوم در برابر تغییر	سخنران۳
			سخنران ۴
	نبود زیرساخت‌های رسمی و غیررسمی	عدم نهادینه‌شدن سنت علمی در دانشگاه	همان
			کد مقاله ۱۰۱۷
		ماهیت دائمی گروه‌های آموزشی	سخنران ۲

موانع بوروکراتیک	نبود شیوه‌های ارزیابی	ارزیابی‌های ناکارآمد در دانشگاه‌ها	کد مقاله ۱۰۱۷ و یافته‌های مصاحبه‌ها
	نبود شیوه‌های مفهومی و نظری	بوروکراسی ناکارآمد و طولانی در تعریف رشته‌های جدید	همان
			همان
	نبود شیوه‌های عملیاتی‌سازی مناسب	مشکل عملیاتی‌کردن میان‌رشته‌ای در نظام دانشگاهی	همان
	نبود سیستم جذب، استخدام و ارتقا	مشکل سیستم ارتقا در فعالیت‌های مشترک و میان‌رشته‌ای دانشگاهی	سخنران ۴
عوامل اجتماعی و فرهنگی	نبود فرهنگ کارگروهی	عدم وجود روحیهٔ مشارکتی در کار	کد مقاله ۱۰۱۶
			سخنران ۷
		تجربهٔ کارگروهی اندک	کد مقاله ۱۰۳۰
			کد مقاله ۱۰۱۷
	محافظه‌کاری	تمایل به حفظ وضع موجود	کد مقاله ۱۰۲۹
	وجود مقاومت فردی	وجود نگرش‌ها و باورهای سنتی	همان
		مقاومت ناآگاهانه: مقاومت اعضای هیئت‌علمی در مواجهه با میان‌رشته‌ای‌ها	
		دانشگاه آن وجه قداست علمی‌اش را ازدست‌داده است و به جای آنکه به حل کلان پروژه‌های بسیار خیال‌پردازانه بپردازد به پول و افزایش آن تمایل دارد.	
		تسلط فرهنگ رشته‌ای	
		انتظارات رشته‌ای	
		مشارکت‌گریزی	
		باورهای آکادمیک	
		تقلیدی‌بودن: تقلید در تأسیس میان‌رشته‌ای‌ها از غرب و درنتیجه نامناسب‌بودن و غیرماندگاربودن آن‌ها.	یافته‌های مصاحبه‌ها
		اتخاذ راهبرد تجاری از سوی دانشگاه: تمایل دانشگاه به بخش بازار و جذب نقدینگی و تبدیل‌شدن به مراکز تجاری.	
		غلبهٔ رشته‌های کلاسیک بر میان‌رشته‌ای در دانشگاه‌ها: بسیاری از مشکلات ما در ایران به دلیل عدم وجود و توسعهٔ میان‌رشته‌ای است.	
		عدم شکل‌گیری گفتمان میان‌رشته‌ای مؤثر و کارا، علی‌رغم وجود این ایده از گذشته تا به حال	
		تسلط فرهنگ رشته‌ای	
	عدم بومی‌سازی	تقلیدی‌بودن نظام دانشگاهی در ایران + عدم توجه به شرایط بومی (از منظر فرهنگی و اجتماعی)	سخنران ۱

موانع مالی	نبود سرمایه	فقدان سرمایه‌گذاری در حوزهٔ میان‌رشته‌ای	کد مقاله ۱۰۱۵
	بودجه‌بندی نامناسب	عدم تخصیص بودجهٔ کافی	یافته های مصاحبه‌ها و کد مقاله ۱۰۱۶
			کد مقاله ۱۰۴۴
			کد مقاله ۱۰۲۹
	عدم توجه مدیریت به میان‌رشته‌ای‌های راهبردی	عدم توفیق مدیریت کلان آموزش عالی در تعریف میان‌رشته‌ای‌های موردنیاز	سخنران ۱
		عدم برخورداری از چشم‌انداز دانشی متناسب با آیندهٔ کشور	سخنران ۷
		اهمیت بازشناسی مسئولیت و نقش دانشگاه در حوزهٔ حل مسائل اجتماعی	

در ادامه، چند مقولهٔ فرعی براساس مفاهیمشان از جدول بالا، گزارش شده است:

ـ عدم تخصیص بودجهٔ کافی برای توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها:

«تحقیقات نشان می‌دهد یکی از عوامل بازدارنده از فعالیت‌های بین‌رشته‌ای، دشواری جذب حمایت‌های مالی در خصوص این طرح‌هاست. معمولاً کانال‌های جذب حمایت‌های مالی از نهادهای مختلف دولتی و غیردولتی به‌صورت سنتی بر مبنای تحقیقات تخصصی بناشده است و به همین دلیل در سال‌های گذشته، بسیاری از پژوهشگران علاقه‌ای به فعالیت‌های بین‌رشته‌ای نشان نداده‌اند» (کد مقاله ۱۰۴۴).

«عدم تخصیص بودجهٔ کافی به برنامه‌های میان‌رشته‌ای بدان معناست که فرصت‌های برخورداری از آن به مؤسسات مشخصی محدود خواهد شد» (کد مقاله ۱۰۲۹).

ـ عدم بومی‌سازی

«در کشور ما نیز بنا بر سیستم کلی آموزش عالی و نظام دانشگاهی کشور، انتظار تحول عمده‌ای در رشد و توسعهٔ فعالیت‌ها و میان‌رشته‌ای‌های بومی وجود ندارد؛ زیرا نظام دانشگاهی اغلب کشورهای در حال توسعه و جهان اسلام، تقلیدی از الگوهای دانشگاهی غرب بوده و تا زمانی که مفهوم و ایده‌ای نظیر ایجاد و توسعهٔ رشته‌های جدید آموزشی یا موضوعات خاص پژوهشی، در دانشگاه‌های معتبر غربی به‌طور کامل ایجاد و مستقر نشده باشد، انتظار نمی‌رود آن ایده‌ها و موضوعات در دانشگاه‌های سایر کشورها محقق و جاری شود» (سخنران ۱).

ـ نبود سیستم جذب، استخدام و ارتقای اعضای میان‌رشته‌ای

«سیستم آیین‌نامهٔ ارتقای ما، اصلاً هوشش به این نمی‌رسد که کسانی را که یک نحو و سبک دیگری از علم را دنبال می‌کنند، تشخیص دهد. ارتباطی بین رشته‌ها وجود ندارد؛ هرچند گاهی در داخل پروژه‌ها با هم همکاری می‌کنند. وقتی بین رشته‌ها ارتباط شروع می‌شود، پیوندها هم به وجود می‌آید. هرچه فضای میانی شکل می‌گیرد، مسئله هم توسعه پیدا می‌کند. وقتی مسئله به میان‌رشته‌ای و بین‌رشته‌ای و ترارشته‌ای می‌رسد، یک‌به‌یک این پیوندها توسعه پیدا می‌کند» (سخنران ۴).

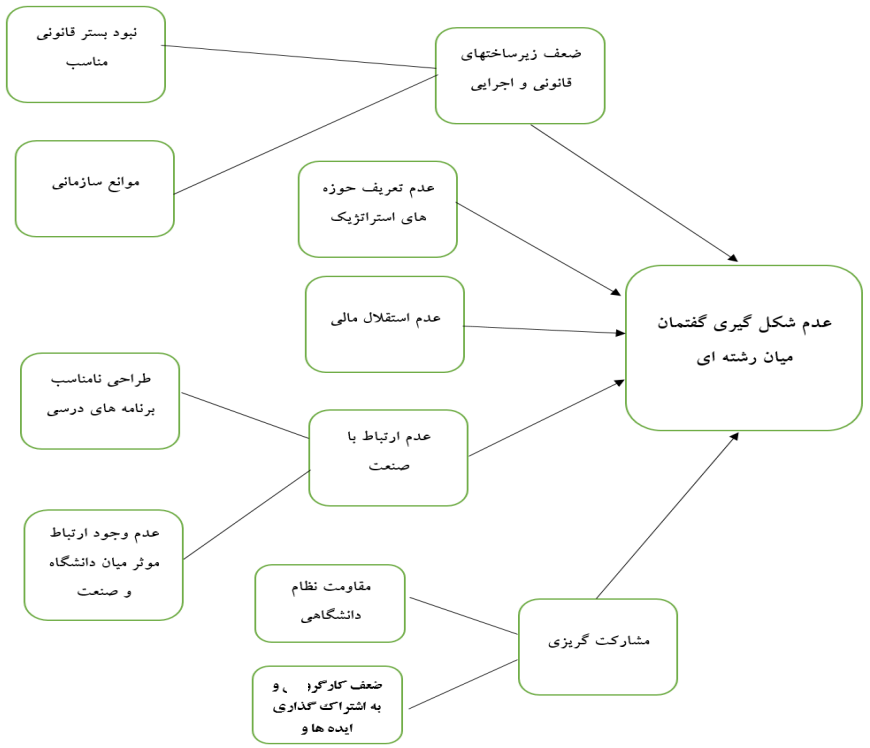
ـ عدم انطباق آموزش دانشگاهی با نیاز بازار کار

«در نظام دانشگاهی فعلی، کم‌توجهی به نیاز بازار کار و کم‌توجهی به ایجاد مهارت‌های لازم در دانشجویان وجود دارد» (سخنران ۲).

عدم شکل‌گیری گفتمان میان‌رشته‌ای در نظام دانشگاهی

در ادامهٔ کدگذاری باز متون مورد تحلیل، به کدگذاری گزینشی پرداخته شد و روابط میان مهم‌ترین مقولات استخراج گردید. در این میان، هستهٔ مفهومی «عدم شکل‌گیری گفتمان میان‌رشته‌ای در دانشگاه»، در پاسخ به سؤال اصلیِ «آیا میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی ایران شکل گرفته است؟»، از تحلیل یافته‌ها به دست آمد و مدل نهایی آن نیز، در تصویر ۱ ارائه شد. در توضیح آن، می‌توان گفت که تسلط فرهنگ رشته‌ای، انتظارات رشته‌ای و مشارکت‌گریزی، موجب شکل‌گیری نوعی مقاومت در نظام دانشگاهی و درنتیجه گریز از مشارکت بازیگران عرصهٔ دانشگاهی (اعضای هیئت‌علمی و رؤسای دانشکده‌ها و مدیران گروه‌های آموزشی) می‌شود؛ البته مشکلاتی چون نبودِ زبان واحد میان رشته‌ها، خودبرتربینی رشته‌های مختلف، بی‌تجربگی و درنتیجه ضعف قوانین مشارکت و کار گروهی (در سیستم امتیازدهی کارهای مشترک)، همگی بر میزان کار گروهی اثر می‌گذارند و می‌توانند کاهش آن را، به دنبال داشته باشند. تمامی مفاهیم ذکرشده را می‌توان به شکلی دیگر نیز دسته‌بندی کرد و از آن‌ها تحت عنوان موانع حرفه‌ای نام برد که در ادبیات نظری هم آمده است. چنین موانعی موجب عدم تضمین شغلی کارجویان و حتی استقبال کمتر کارفرمایان در استفاده از فارغ التحصیلان تازه‌وارد به بازار کار می‌شود. از سوی دیگر موانعی مانند موانع ناشی از بوروکراسی اداری، موانع بخش مدیریتی، نبود استقلال مالی، موانع هزینه‌بری و زمان‌بری در توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها و همچنین نبود بستر قانونی مناسب یا عدم استفادهٔ مناسب از ظرفیت‌های قانونی موجود، به مانعی که می‌توان از آن با عنوان «ضعف زیرساخت‌های قانونی و اجرایی» نام برد، اشاره دارد.

عدم ارتباط با صنعت به عنوان مقولهٔ دیگری شناخته شد که از دو تم فرعی «طراحی نامناسب برنامه‌های درسی» و «عدم وجود کانال ارتباطی مناسب میان صنعت و دانشگاه» تشکیل شده است. عدم اعتماد متقابل میان این دو بخش، در تضارب با مدیریت جزیره‌ای دانشگاه و بخش صنعت، ضعف ساختار ارتباطی میان این دو را، چندبرابر و مشکلات و موانع را تقویت می‌کند؛ اما شاید آنچه بیش از همه اهمیت دارد و در حوزهٔ سیاست‌گذاری می‌تواند عملکردها و سیاست‌گذاری‌های بعدی را تحت تأثیر قرار دهد، عدم تعریف اولویت‌های استراتژیک و مهم کشور در اهداف و چشم‌انداز دانشگاه باشد؛ به این معنا که اگر دانشگاه برای خود مأموریت و اهدافی فارغ از دغدغه‌های کشور ترسیم کند، چگونه و با تدوین چه نوع استراتژی‌هایی می‌تواند مشکلات عملیاتی را مرتفع نماید؟ به بیان دیگر، اینکه دانشگاه یک مسیر را طی کند و اهداف و آینده‌اش را جدای از دورنمای کشور بداند، بی‌تردید محصولات و خروجی‌های آن نیز چه از منظر دانش تولیدشده و چه از منظر تربیت انسان‌ها، با چشم‌انداز آتی کشور، پیوندی نخواهد داشت.



تصویر ۱. مدل موانع و چالش‌های توسعهٔ میان‌رشته‌ای در نظام دانشگاهی

نکتۀ دیگر، تأمین مالی دانشگاه‌ها در ایران است که به ویژه در دانشگاه‌های دولتی، حاکی از عدم استقلال دانشگاه‌هاست؛ تا آنجا که حتی بودجۀ جذب اعضای هیئت‌علمی و پژوهشی دانشگاه‌ها هم، از سوی دولت تأمین می‌شود؛ حال آنکه تجارب موفق دانشگاه‌های میان‌رشته‌ای در جهان نشان می‌دهد که چنین ارتباط مالی‌ای میان دانشگاه و دولت وجود ندارد و این صنعت و بخش خصوصی هستند که بر اساس نیازهای خود، هم اولویت‌های آموزشی و پژوهشی و هم بودجۀ تداوم پژوهش‌ها را تأمین و تضمین می‌کنند. همچنین عدم ثبات در وضعیت اعضای هیئت‌علمی و وابستگی آن‌ها به توانایی‌شان در جذب گرنت و پژوهانه از بخش صنعت نیز نشان از همین ارتباط تنگاتنگ میان دانشگاه‌ها و صنعت کشورها دارد؛ مشکلی که از یک‌سو موجب می‌شود اعضای هیئت‌علمی و محققان، نفع خود را در انجام طرح‌های پژوهشی نوآورانه‌تر و کاربردی‌تر ببینند و از سوی دیگر، خاصیت انعطاف‌پذیری که در کنه و ماهیت میان‌رشته‌ای‌هاست را حفظ می‌کند.

بحث

یکی از ایده‌های نوین در نظام دانشگاهی ایران، ایده و مفهوم میان‌رشته‌ای‌ها، چیستی و چگونگی راه‌اندازی آن‌هاست. ضرورت راه‌اندازی و توسعۀ میان‌رشته‌ای‌ها نیز، به دغدغه‌های جهانی در مواجهه با مسائل چندبُعدی و پیچیدۀ کنونی بازمی‌گردد که دیگر نمی‌توان، تنها با برخورداری از دانش تخصصی در یک حوزه، به آن‌ها پاسخ داد. دغدغه‌ای که موجب شده است دانشگاه‌ها و مراکز پژوهشی پیشرفتۀ دنیا، با ایجاد و راه‌اندازی مراکز پژوهشی و برنامه‌های آموزشی میان‌رشته‌ای، در جستجوی راهی برای مقابله با آثار منفی تلاش‌های سنتی تک‌رشته‌ای باشند و دانش تخصصی خود را تا حصول نتیجه‌ای بهتر، با یکدیگر به اشتراک بگذارند. مقالۀ حاضر نیز در پی این ضرورت و یافتن پاسخی برای دو سؤال مهم نگاشته شد: آیا میان‌رشته در آموزش عالی ایران شکل گرفته است؟ چه موانع و چالش‌هایی بر سر راه شکل‌گیری و توسعۀ میان‌رشته‌ای در نظام دانشگاهی وجود دارد؟

پس از مروری بر ادبیات نظری و انجام ۳۰ مصاحبۀ نیمه‌ساختمند، مروری بر ۲۶ مقاله و ۱۱ سخنرانی برآمده از کنفرانس ملی میان‌رشته‌ای‌ها و سپس تحلیل مضمونی آن‌ها، در آخر و پس از استخراج ۱۲۰ مفهوم، ۱۰۴ مقولۀ فرعی، ۸ مقولۀ اصلی و یک مفهوم هسته‌ای یا محوری، این نتیجه حاصل شد که «هنوز گفتمان میان‌رشته‌ای در دانشگاه شکل نگرفته است». مدل عدم شکل‌گیری گفتمان میان‌رشته‌ای در نظام دانشگاهی، بر اساس کدگذاری گزینشی تمامی مقولات باز به دست آمده در تصویر ۱ ارائه شده است.

تمامی یافته‌های این مقاله را می‌توان از منظر خُرد، میانی و کلان نیز ارائه کرد و فهم عمیق‌تری پیرامون موانع شکل‌گیری و توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها در نظام دانشگاهی ارائه داد. در «سطح خرد» موانع شکل‌گیری و توسعهٔ میان‌رشته‌ای‌ها، بیشتر ناظر بر مواردی است که به افراد به عنوان بازیگران و ذی‌نفعان حوزهٔ میان‌رشته‌ای توجه دارد. این افراد، دانشجویان و نیز اساتید گروه‌های آموزشی مختلف را شامل می‌شوند. اساتید و اعضای هیئت‌علمی، معمولاً به واسطهٔ دانش تک‌رشته‌ای‌ای که دارند، علاقه‌ای به همکاری با حوزه‌های مختلف و دیگر علوم ندارند؛ زیرا میان‌رشته‌ای‌شدن به انعطاف علمی و علاقه‌مندی اساتید و پژوهشگران نیاز دارد تا بتواند علوم متفاوت و جدا از هم را به یکدیگر پیوند بزند. گاهی اوقات هم از منظر روانی، اساتید گروه‌های آموزشی و پژوهش‌گران ریسک‌پذیری کمی دارند و ترجیح می‌دهند در همان حوزه‌هایی به مطالعه بپردازند که همیشه در آن تحقیق و تدریس داشته‌اند. روحیهٔ مشارکتی، به عنوان پایهٔ مهم و دیگری که می‌تواند میان‌رشته‌ای‌ها را گسترش دهد و اصولاً تجربهٔ کار گروهی اندک، زمینه‌ای را برای علاقه‌مندی به همکاری‌های بین گروهی و بین دانشکده‌ای فراهم نمی‌آورد. از منظر فردی گاهی هم مقاومت‌های فردی اعضای هیئت‌علمی و گروه‌های آموزشی در برابر شکل‌گیری پایان‌نامه‌ها و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای مانع می‌شود و در حوزهٔ آموزشی حتی علاقه‌ای به تدریس‌های دونفره با استاد دیگری از زمینه‌ای دیگر را ندارند؛ حتی اگر این شیوهٔ تدریس و همکاری‌های علمی مشترک، بتواند دانش ایشان را در موضوع مورد نظرشان تعمیق نماید و بر آن بیافزاید.

در «سطح میانی»، مشکلات، به ارتباط میان دانشگاه با صنعت بازمی‌گردد. در تدوین و برنامه‌ریزی‌های درسی دانشگاهی، معمولاً توجهی به نیازهای صنعت نمی‌شود و بنابراین تولید دانشی که صورت می‌پذیرد فاقد تقاضا در بازار است. همچنین توانمندی‌های دانشجویان با توجه به واحدهای درسی که می‌گذرانند، تدوین می‌شود و در تطابق با نیازهای بازار کار نیست. این کاستی‌ها، به بحث تدوین برنامه‌ریزی‌های درسی در نظام دانشگاهی، بدون توجه به نیازهای بازار از منظر آموزش و طراحی پروپوزال‌های پژوهشی، بدون توجه به دغدغه و نیازهای بازار و صنعت از منظر پژوهشی است. درواقع در گروه‌های آموزشی، سرفصل‌های آموزشی بنابر استانداردهایی تعیین می‌شود که بیشتر مبتنی بر دانش و توانمندی‌های اساتید آموزشی یا آخرین تحقیقات و پژوهش‌های جهان است و اهمیتی به این نمی‌دهد که در حال حاضر صنایع و بازار کار کشور در چه وضعیتی است و نیاز است تا دانشجویان از چه مهارت‌هایی برخوردار باشند؛ به بیان دیگر، حتی اگر دانش دانشگاهی در ایران مبتنی بر آخرین دستاوردهای جهانی و یا نزدیک به آن

باشد؛ کاربردهای مورد انتظار آن دانش در بازار و صنعت داخلی، مبتنی بر دانش چند دههٔ قبل است و برای حل مشکلات صنعت و بازار داخلی مؤثر نیست. اگرچه در دههٔ اخیر توسعهٔ شرکت‌های دانش‌بنیان توانسته است تا حدودی بر این مشکل فائق آید؛ هنوز راه زیادی باقی است و شکاف میان صنعت و دانشگاه مسئلهٔ جدی در ایران است. حتی در صورت درک نیاز بازار از سوی دانشگاه، باز هم فرایندی طولانی برای تدوین یک سرفصل جدید و واحدهای از پیش تعیین‌شده برای یک رشته، وجود دارد و حتی مدیران گروه‌های آموزشی نیز با توجه به طویل‌بودن این فرایند، تمایلی به تغییر نشان نمی‌دهند؛ زیرا زمان‌بر و همراه با بوروکراسی اداری طولانی است. این موضوع را می‌توان به ساختار سنتی و مقاومت‌های دانشگاهی هم نسبت داد که علاقه‌ای به تغییر ندارند. همچنین محتوای ناکارآمد آموزشی یا محتواهای آموزشی از پیش تعیین‌شده و قالبی که فاقد انعطاف هستند، اختیار را از دانشجویان می‌گیرد و اجازه نمی‌دهد آن‌ها بتوانند بر اساس نیازهای مطالعاتی خود، واحدهایی را به گروه‌های آموزشی پیشنهاد کنند. این در حالی است که امروزه در دانشگاه‌های جهان و در بحث میان‌رشته‌ای، صحبت از طراحی واحدهای درسی توسط خود دانشجویان است و دانشکده و گروه‌های آموزشی فقط نقش تسهیل‌گر و هدایت‌گر را ایفا می‌کنند. همچنین عدم برگزاری کارگاه‌های آموزشی فشرده و مورد نیاز در طول دورهٔ تحصیلی توسط دانشکده که بتواند کمبودهای محتوای درسی را جبران کند و در این زمینه از استادان متخصص آن حوزه بدون توجه به دانشگاه یا گروه آموزشی خاصی، استفاده کند نیز، مشکل دیگری است.

شاید بتوان دلیل این ناکارآمدی در طراحی برنامه‌های درسی میان‌رشته‌ای را، به مشکل تعامل میان‌بخشی نسبت داد و اینکه دانشکده‌ها و گروه‌های آموزشی، تجربهٔ اندکی در کار گروهی دارند و هنوز هم در تقسیم منافع و امتیازات کار گروهی با یکدیگر، مشکل دارند. درواقع می‌توان گفت رشته‌های آموزشی از هم بی‌اطلاع هستند و تسلط رشتگی تا آنجاست که نوعی از خودبرتربینی برای رشته‌هایی خاص و یا برچسب‌زنی به رشته‌ای دیگر را پیشهٔ خودکرده‌اند و این رویه، ارتباط همکارانه و تقسیم امتیازات کارهای مشترک را با مشکل مواجه می‌سازد. عدم تعامل میان‌بخشی، نه‌تنها میان گروه‌های آموزشی و میان دانشکده‌ها؛ بلکه حتی بین دانشگاه‌های بزرگ و در سطح وسیع‌تر، میان دانشگاه و بازار کار هم دیده می‌شود. مشکل عدم تعامل میان‌بخشی را می‌توان تا حدودی به موضوع مدیریت مستقل دانشگاه‌ها از یکدیگر و رقیب‌انگاشتن آن‌ها با یکدیگر مرتبط دانست. دانشگاه‌ها به مثابهٔ جزیره‌های مستقلی مدیریت می‌شوند و خود را فقط نیازمند پاسخ به نهاد بالادستی (وزارت علوم) می‌دانند. رقابتی که منجر می‌شود رشته‌های موازی

و دانشجویانی با مهارت‌هایی تقریباً یکسان، تربیت کنند؛ حال آنکه قراردادن بحث «میان‌رشته‌ای‌شدن» در چشم‌انداز دانشگاه‌ها به عنوان یک هدف، می‌تواند مسیر میان‌رشته‌ای‌شدن و نزدیک‌شدن دانشگاه‌ها، دانشکده‌ها و گروه‌های آموزشی به یکدیگر باشد. تدوین چشم‌انداز و اهداف آموزشی که در تناسب با نیازهای بازار و صنعت باشد و مشکلات جامعه را در نظر بگیرد و در رفع آن‌ها تلاش کند، گام مهم دیگری است و حتی می‌تواند به ارتقای مسئولیت آموزشی دانشگاه‌ها یاری رساند؛ اما در این مسیر لازم است مقاومت‌های دانشگاهی که معمولاً در ساختار آن موجود است و از افراد و اعضای هیئت‌علمی نشأت می‌گیرد، رفع شود و نوعی باور به تحول‌گرایی و نوگرایی به وجود آید و با محافظه‌کاری و تمایل به حفظ وضع موجود به واسطهٔ حفظ منافع فردی یا گروهی، مقابله شود.

میان‌رشته‌ای‌شدن در عمل نیز با مشکلات دیگری که کمتر به چشم می‌آیند اما بسیار بر روند عملکرد میان‌رشته‌ای‌ها اثرگذار هستند، مواجه است. شاید بتوان گفت یکی از دلایل تجربهٔ اندک میان‌رشته‌ای و کار گروهی در دانشگاه‌ها، همانا شیوه‌های نامشخص ارزیابی، بوروکراسی‌های ناکارآمد و طویل اداری در فرایند ارزیابی نتایج میان‌رشته‌ای‌ها، عملیاتی‌سازی میان‌رشته‌ای‌ها هستند؛ به‌طور مثال مشخص‌کردن اینکه یک میان‌رشته‌ای تعریف‌شده توسط کدام گروه‌های آموزشی یا دانشکده‌ها باید عملیاتی شود و نحوهٔ ارزیابی‌ها و همکاری‌های میان آن‌ها چگونه باید باشد، بسیار حائز اهمیت و از سوی دیگر مشکل‌زاست. حتی اعطای شمارهٔ دانشجویی و اینکه کدام دانشکده در رشته‌های میان‌رشته‌ای، باید متولی این امر باشند، فرایند پیچیده‌ای را میان کارشناسان آموزشی دانشکده‌ها به وجود آورده است. از سوی دیگر، ساختار گروه‌های میان‌رشته‌ای نیز با مشکلات زیادی، مانند شیوه‌های جذب و استخدام مشخص برای اعضای هیئت‌علمی میان‌رشته‌ای و عدم سلیقه‌ای عمل‌کردن اعضای قدیمی‌تر، مواجه هستند؛ زیرا هنوز دستورالعمل‌های مشخصی برای آن تدوین نشده و حتی در صورت وجود، بسیار نامشخص و مبهم و کلی‌گویانه است.

از «بُعد کلان» نیز می‌توان مشکل میان‌رشته‌ای‌شدن را ابتدا به فقدان سرمایه‌گذاری و حمایت‌های مالی و عدم تخصیص بودجهٔ کافی در تعریف میان‌رشته‌ای‌های جدید نسبت داد. در تعریف جهانی، میان‌رشته‌ای‌ها بسیار موقتی و گذرا و دارای طول عمر مساوی با همان مشکلاتی هستند که برای حل آن‌ها به وجود می‌آیند؛ بنابراین گاهی تخصیص بودجه به تعریف میان‌رشته‌ای‌های کوتاه‌مدت برای دانشگاه‌ها، در طولانی‌مدت به‌صرفه به نظر نمی‌رسد. در نظام دانشگاهی ایران که تمرکزگراست و برای مجموعه‌ای از رشته‌ها، گروه‌های آموزشی و دانشکده تعریف می‌شود؛ تدوین

و طراحی میان‌رشته‌ای‌های چندساله و سپس جذب پژوهش‌گر و استاد برای تدریس واحدهای درسی آن معمول نیست؛ اما در این مورد می‌توان به تجربه‌های موفق میان‌رشته‌ای سایر کشورها، مانند مؤسسهٔ مکس پلانک آلمان (یافته‌های مصاحبه) رجوع کرد که در گروه‌های پژوهشی آن‌ها فقط سرگروه‌ها، در استخدام دائمی هستند؛ اما آن‌ها موظف‌اند بر اساس نیاز پژوهشی خود و با تقسیم بودجهٔ در اختیارشان، پژوهشگران مورد نیاز خود را جذب کنند و بعد از اتمام پروژه نیز مسئولیتی در قبال اعضا ندارند. این روند به‌قدری جاافتاده است که به‌طور مثال ماندن یک پژوهش‌گر برای بیش از ۳ یا ۴ سال در یک پروژهٔ پژوهشی، دلیل بر عدم توانایی او برای ورود به پروژه‌های پژوهشی جدید و به‌نوعی نکتهٔ منفی برای اوست. در این روند، پروژه‌ها کوتاه‌مدت هستند، اعضای پژوهشی هم، کوتاه‌مدت به استخدام درمی‌آیند. این همه تمرکززدایی در مدیریت میان‌رشته‌ای‌ها و وابستگی‌شان به مسائل و رفع آن‌ها، می‌تواند به آرمانی برای هر نظام دانشگاهی بدل شود.

نتیجه

این پژوهش نشان می‌دهد که به منظور رفع موانع و چالش‌های میان‌رشته‌ای‌شدن نظام دانشگاهی، می‌توان از راهبردهای پیشنهادی زیر بهره گرفت:

راهبرد ۱. توسعهٔ میان‌رشته‌ای از طریق تقویت بستر فرهنگی‌ـ اجتماعی

ارتقای فرهنگ کار گروهی

ـ برگزاری جلسات تدریس مشترک.

ـ تعریف واحدهای درسی و سرفصل‌های آموزشی میان‌رشته‌ای.

ـ تعیین امتیازهای بیشتر برای پروژه‌ها و مقالات علمی با همکاری دو یا چند رشته.

تقویت زیرساخت‌های تعاملی و شبکهٔ میان‌رشته‌ای

ـ شبکه‌سازی به جهت دانش‌افزایی با برگزاری کارگاه‌ها و سمینارهایی در زمینهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای و پژوهش میان‌رشته‌ای.

ـ شبکه‌سازی به جهت هماهنگی‌های میان رشته‌ها با برگزاری جلسات هم‌اندیشی جهت تدریس داخلی و ارائهٔ پژوهش میان‌گروهی.

مقابله با مقاومت‌های فردی و ساختاری

ـ تشویق انگیزه‌ها و تمایلات فردی برای توسعهٔ همکاری‌های مشترک.

ـ برگزاری جلسات و کارگاه‌هایی برای اعضای هیئت‌علمی به‌منظور آشنایی با سایر رشته‌ها به جهت عبور از خودبرتربینی و سلطهٔ رشته‌ای.

ـ برگزاری کارگاه‌های روان‌شناختی برای مقابله با دگم‌اندیشی.

راهبرد ۲. بازنگری در ساختار برنامه‌های آموزشی و پژوهشی

برنامه‌های درسی شخصی‌شده[1]

ـ پیش‌بینی آئین‌نامه‌ها و قوانین تسهیل‌کننده برای طراحی برنامه‌های درسی منعطف و شخصی‌شده.

ـ پیش‌بینی سازوکار مناسب برای تسهیل مشارکت بیشتر دانشجویان در انتخاب واحدهای درسی و برنامه‌های آموزشی‌شان.

طراحی برنامه‌های درسی میان‌رشته‌ای

ـ ایجاد و توسعهٔ برنامه‌های درسی برای دانشجویان دو یا چند رشتهٔ پایه.

ـ تنظیم برنامه‌های درسی کارآمدتر و عملیاتی‌شدن محتواهای درسی مرتبط با نیاز صنعت.

ـ افزایش سهم آموزش‌های مهارتی.

تأکید بر پژوهش‌محوری

ـ لزوم توجه به پژوهش در برنامه‌های درسی.

ـ ایجاد و توسعهٔ سازمان‌های تحقیقاتی مرتبط با دو یا چند رشتهٔ پایه و ترکیب‌شده مانند مرکز تحقیقات بیوشیمی و بیوفیزیک یا IBB.

ـ طراحی پژوهش‌های مرتبط با مسئله و مبتنی بر نیاز مشتری.

راهبرد ۳. میان‌رشته‌ای‌ها به مثابهٔ هدف راهبرد

ـ تعریف برنامه‌ها و مأموریت‌های راهبردی برای دانشگاه.

ـ بررسی و تغییر مأموریت مؤسسه یا دانشکده به سوی انطباق با نیازهای جامعه.

ـ طراحی سیاست‌های استخدام، تغییر وضعیت استخدامی، ارتقا، حقوق و شایستگی‌ها مبتنی بر ماهیت میان‌رشته‌ای‌ها.

راهبرد ۴. نهادسازی به منظور توسعهٔ میان‌رشته‌ای

ـ حرکت از مدیریت تمرکزگرا به تمرکززدا و منعطف.

ـ ایجاد یک مرکز بین‌دانشگاهی مخصوص مطالعات میان‌رشته‌ای با گروه‌های پژوهشی و موضوعات مختلف و یک دفتر ستادی.

ـ ایجاد دفاتر ستادی برای پیگیری امور اداری میان‌رشته‌ای‌ها و ارتباط با صنعت و برقراری ارتباط میان گروه‌های موضوعی.

راهبرد ۵. حمایت مالی از میان‌رشته‌ای‌ها

ـ تغییر جهت برنامه‌ریزی‌های مالی دانشگاه به سوی مسائل استراتژیک و

[1] Personalized Curriculum

راهبـردی کشـور.
ـ اسـتفاده از نظـرات و مشـاوره‌های دانشـکده‌های مختلـف در تنظیـم برنامـهٔ راهبـردی سـالیانه.
ـ تقاضـای دریافـت پیشـنهاد مالـی بـر اسـاس پروژه‌هـای میان‌رشـته‌ای از دانشـکده‌های مختلـف.
ـ تخصیـص اعتبـار پایـه بـرای واحدهـای پژوهـش میان‌رشـته‌ای و مطالعـات میان‌رشـته‌ای.

راهبرد ۶. انحصارزدایی از دانشگاه در عین استقلال‌گرایی آن

ـ به‌رسمیت‌شناختن سایر ارگان‌های تولید علم از سوی دانشگاه.
ـ برخـورداری دانشـگاه از نـگاه انباشـتی و هم‌گرایانـه در همـکاری بـا سـایر ارگان‌هـای تولیـد علـم.
ـ تقویت شبکهٔ همکاری‌های میان دانشگاه و ارگان‌های تولید علم.

پی‌نوشت‌ها

(۱) ایـن مقالـه برگرفتـه از طرح‌هـای پژوهشـی «مطالعـه و شـناخت میان‌رشـته‌ای‌ها بـا توجـه بـه تجـارب سـایر دانشـگاه‌های معتبـر و اولویت‌هـای کشـور» و «نظـام دانشـگاهی و میان‌رشـته‌ای‌ها (توصیه‌هـای سیاسـتی خـرد، میانـی و کلان)» اسـت کـه نویسـندگان در پردیـس البـرز دانشـگاه تهـران انجـام شـده اسـت.

(۲) جامعـهٔ مـورد مطالعـه عبـارت اسـت از: محققـان و اسـتادان دانشـگاه، نویسـندگان، سیاسـت‌گذاران آموزشـی و اجرایـی دانشـگاه تهـران، اعضـای هیئت‌علمـی و رؤسـای دانشـکده‌های میان‌رشـته‌ای در دانشـگاه تهـران، دانشـگاه علـم و صنعـت، دانشـگاه صنعتـی شـریف، دانشـگاه علامـه طباطبایـی و دانشـگاه شـهید بهشـتی، رؤسـای پارک‌هـای علـم و فنـاوری، مدیـران عامـل شـرکت‌های موفـق دانش‌بنیـان سـاکن پـارک علـم و فنـاوری در حوزه‌هـای بـرق، آی تـی و صنعـت مـواد و پتروشـیمی، محققـان و پژوهش‌گـران میان‌رشـته‌ای، مدیـر دفتـر پژوهش‌هـای کاربـردی، معاونـت پژوهشـی و اجرایـی و آموزشـی، سـخنرانان داخلـی و خارجـی و متخصـص امـر میان‌رشـته‌ای و در سـطحی دیگـر، مجموعـه‌ای از متـون تخصصـی میان‌رشـته‌ای.

منابع

تامسون کلایـن، جولـی (۱۳۸۹). «فرهنـگ میان‌رشـته‌ای در آمـوزش عالـی». ترجمـۀ هدایت‌الـه اعتمـادی‌زاده و نعمت‌الـه موسـوی‌پور. تهـران: پژوهشـگاه مطالعـات فرهنگـی و اجتماعـی وزارت علـوم.

تامسـون کلایـن، جولـی (۱۳۹۳). «*میان‌رشـتگی: تاریخچـه، نظریـه، عمـل*». ترجمـۀ منصـور متیـن. تهـران: سـپهر اندیشـه (نسـخۀ الکترونیـک).

حسـینی، سیدحسـین (۱۳۹۵). «*مطالعـۀ تطبیقـی و پیشـنهاد مـدل اجرایـی توسـعۀ برنامه‌هـای آموزشـی و پژوهش‌هـای میان‌رشـته‌ای در دانشـگاه تهـران*». بـا نظـارت دکتـر طاهـره روشـندل اربطانـی، دانشـگاه تهـران.

شـهامت، نـادر و دیگـران (۱۳۹۲) . «*بازسـازی سـاختار میان‌رشـته‌ای‌ها در آمـوزش عالـی (بـا تأکیـد بـر شـاخص هـا)*». تهـران: فصلنامـه مطالعـات میـان رشـته ای در علـوم انسـانی. دوره ۶، شـماره ۱.صـص: ۷۷-۵۵.

خورسـندی طاسـکوه، علـی (۱۳۹۶). *گفتمـان میان‌رشـته‌ای دانـش*. چـاپ دوم. تهـران: پژوهشـکدۀ مطالعـات فرهنگـی و اجتماعـی.

دهشـیری، محمدرضـا (۱۳۸۸). «رویکـرد سـازمان همـکاری و توسـعۀ اقتصـادی بـه مطالعـات میان‌رشـته‌ای». *مطالعـات میان‌رشـته‌ای در آمـوزش عالـی*. دورۀ دوم، شـمارۀ ۱. صـص ۳۶ـ۱.

ریکـو، آلـن (۱۳۹۶). «*پژوهـش میان‌رشـته‌ای: نظریـه و فراینـد*». ترجمـۀ محسـن علوی‌پـور و دیگـران. تهـران: پژوهشـکدۀ مطالعـات فرهنگـی و اجتماعـی.

رولانـد، اس (۱۳۸۷). «میان‌رشـتگی». ترجمـۀ مجیـد کرمـی. در *مبانـی نظـری و روش‌شناسـی مطالعـات میان‌رشـته*. تدویـن و ترجمـه سیدمحسـن علوی‌پـور و دیگـران. تهـران: پژوهشـکدۀ مطالعـات فرهنگـی و اجتماعـی.

عابـدی جعفـری، حسـن و دیگـران (پاییـز و زمسـتان ۱۳۹۰). «*تحلیـل مضمـون و شـبکۀ مضامیـن: روشـی سـاده و کارآمـد بـرای تبییـن الگوهـای موجـود در داده‌هـای کیفـی*». *اندیشـۀ مدیریـت راهبـردی*. سـال پنجـم، شـمارۀ ۲ (شـمارۀ پیاپـی ۱۰). صـص ۱۹۸ـ۱۵۱.

مهـدی، رضـا (بهـار ۱۳۹۲). «*شـکل‌گیری و توسـعۀ میان‌رشـته‌ای‌ها در آمـوزش عالـی: عوامـل و الزامـات*». *مطالعـات میان‌رشـته‌ای علـوم انسـانی*. دورۀ پنجـم، شـمارۀ ۲. صـص ۱۱۹ـ۹۱.

ونـک، دومینیـک (۱۳۸۸). *«کاربردهـای میان‌رشـتگی تحـولات علـوم، صنعـت و آمـوزش»*. ترجمـۀ توحیـده ملاباشـی. تهـران: پژوهشـکدۀ مطالعـات فرهنگـی و اجتماعـی.

Repko, A. F, Azostak R. (2017). *Interdisciplinary Research: Process and Theory* (third edition). Los Angeles: Sage Publication Ltd.

Stember, M. (1991). "Advancing the Social sciences through the Interdisciplinary Enterprise." *Social Science Journal*. 28 (1), 1-14.

نقشـۀ جامع علمی کشـور قابـل دسترسـی در http://www.urmia.ac.ir/sites/www.urmia.ac.ir/files/

Strategic Principles for Interdisciplinary Management in the Academic System

Hamideh Dabbaghi[1]
Younes Nourbakhsh[2]

Abstract

Today, educational and academic institutions have globally turned to complex, multifaceted and interdisciplinary developmental approaches to sciences. Such approaches necessitate having a vision and perception of complex, multisector, and multidimensional issues on the part of institutions. Iranian universities are no exception; and therefore, they have adopted a problem solving, multilateral approach to academic education and research and emphasize the importance of the relationship between education and industry. The present paper aimed to answer two important questions: has the formation of an interdisciplinary approach really started in universities? What are the general obstacles and challenges on the way of designing and developing interdisciplinarity in the Iranian academic system? Then, a qualitative method, multiphase coding and thematic analysis have been used to analyze texts of 30 semi-structured interviews, 26 articles and 11 speeches. Regarding the main research question, results indicated that an interdisciplinary approach has not yet been formed in the Iranian academic system. The main obstacles on the way of achieving interdisciplinarity consist of 8 main themes, 104 sub-themes and 120 concepts. They consist of educational, professional, psychological, intersectional, structural, bureaucratic, financial, socio-cultural and managerial obstacles, the hegemony of classic disciplines and also a lack of effective law. Finally, 6 strategies and policy implementations were offered as the solutions to these obstacles.

Keywords: Strategic Recommendations, Interdisciplinarity, Academic System, Challenges and Obstacles, Thematic Analysis

[1] Assistant Professor of Women Studies, Department of Women Studies ,Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran H.dabaghi@atu.ac.ir
[2] Associate Professor of Sociology, Department of Sociology, University of Tehran. Tehran, Iran ynourbakhsh@ut.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: معرفی و نقد کتاب
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۸۸-۲۷۷
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4715.1052

***The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception*. By Behnam M. Fomeshi. Leiden: Leiden University Press, 2019. ISBN 9783-8335-0872-9-(pbk), 240 pp.**

[ویتمن ایرانی: فراتر از پذیرش ادبی. اثرِ بهنام م. فومشی. لیدن: انتشارات دانشگاه لیدن، ۲۰۱۹. شابک ۹۷۸-۹-۰۸۷۲-۸۳۵-۳، ۲۴۰ صفحه.]

در تاریخ درازآهنگِ شعر جهان بوده‌اند شاعرانی که به علل مختلف- و اغلب با فراتربودن از عصر خویش- در دورانِ حیات خود منزوی، مطرود و حتی منفور بوده‌اند؛ اما زمانی دیگر، اگرچه دیر، ارزش و اهمیت کار آنان را شناخته، قدر دیده‌اند و بر صدر نشسته‌اند. به قول اقبال لاهوری: «ای بسا شاعر که بعد از مرگ زاد/ چشم خود بر بست و چشم ما گشاد» (مشایخ فریدنی ۱۳۵۸: ۱۰). والت ویتمَن (۱۸۱۹-۱۸۹۲) نمونه‌ای از این شاعران است. هرچند آمریکایِ قرن نوزده چندان با او بر سر مِهر نبود؛ اما دیری نپایید که شعر وی مرزهای آمریَکا را درنوردید و آوازه‌ای جهانی یافت و ویتمن، هم «شاعر ملی آمریکا ... و هم اولین شاعر آمریکایی شد که شهرت بین‌المللی چشمگیری به دست آورد» (Rosenberg 1992: 657).

پیش از آنکه کتاب *ویتمن ایرانی: فراتر از پذیرش ادبی*[1] (۲۰۱۹) را به اجمال بررسی کنم بهتر است به نکته‌ای مهم اشاره کنم. «بررسی پذیرش، پراکنش و اقبال ادبی، نقش مهمی در مطالعات تطبیقی دارد. این مطالعات در دست افراد نابَلَد، به‌آسانی، به سیاهه‌ای از آثار تنزل می‌یابد؛ ... تطبیقگرانی که پذیرش/ اقبال ادبی را مطالعه می‌کنند نخست [باید ترجمه‌ها را بر اساس سیر تاریخی، به اضافهٔ مقالات و نقدهای نوشته‌شده بر آن‌ها را] جمع‌آوری و سپس [شرایطی را که اقبال ادبی در آن رخ داده] تحلیل کنند» (فومشی ۲۰۱۹: ۳۱ـ۳۲).

گفتاوردِ[2] بالا حاوی دو نکتهٔ مهم است: نخستْ گردآوری ترجمه‌ها در یک بازهٔ زمانی خاص و دیگری تفسیر آن‌ها که تطبیقگری کاردیده چون فومشی به‌خوبی از عهدهٔ آن‌ها برآمده است. فومشی برای روشنداشتِ اقبال ادبی به والت ویتمن در ایران- بین سال‌های ۱۳۰۱ تا ۱۳۹۸- ذائقهٔ ادبی و زندگی اجتماعی- سیاسی ایرانیان را طی این سال‌ها به‌تفصیل و با تکیه بر مستندات بررسیده است؛ از این‌رو، این

[1] *The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception*
[2] quotation

تحقیق چنان‌که از زیرعنوان آن دانسته می‌شود «فراتر از پذیرش ادبی» است و پیشینهٔ اجتماعی، سیاسی و حتی ایدئولوژیک را نیز در برمی‌گیرد. وی همهٔ ترجمه‌های ویتمن به فارسی در قالب کتاب[1]، و همهٔ ترجمه‌های پراکنده[2]ـ به جز یک موردـ را نیز دیده است. تنها ترجمهٔ پراکندهٔ نادیده، ترجمهٔ حسن شهباز از ۴ قطعه از اشعار ویتمن است که در کتاب *سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان* (جلد ۱، ۱۳۵۳) آمده است. ناگفته نماند که ترجمه‌های پراکنده، در کنار ترجمه‌های منسجم (در قالب کتاب)، به سهم خود، ولو اندک، به تداوم حضور ویتمن در ایران کمک کرده‌اند.

ویتمن ایرانی: فراتر از پذیرش ادبی (۲۰۱۹)ـ که به پذیرش والت ویتمن، شاعر نامدار آمریکایی، در یک دورهٔ تقریباً صدساله در ایران معاصر می‌پردازدـ دارای نُه فصل، مقدمه، مؤخره و ضمیمهـ «سال‌شمار حوادث اجتماعی، سیاسی و ادبی ایران معاصر در خلال تاریخ‌های مهم پذیرش ویتمن»ـ است. کتاب حاضر تحقیقی بینارشته‌ای است: از سویی ادبیات تطبیقی (تأثیرپژوهی[3]، پذیرش ادبی[4] و تصویرشناسی[5]) و نقد ادبی (تاریخ‌گرایی نو[6])، و از سوی دیگر مطالعات ترجمه (ترجمه و ایدئولوژی و فرامتن[7]). عناوین فصول نه‌گانهٔ کتاب از این قرار است: ۱. احوال و آثار والت ویتمن؛ ۲. از سیاست دمکراتیک تا بوطیقای دمکراتیک؛ ۳. تلفیق دموکراسی و ناسیونالیسم؛ ۴. اولین ترجمهٔ فارسی ویتمن؛ ۵. پذیرشِ انتقادی ویتمن؛ ۶. پذیرشِ خلاقانهٔ ویتمن؛ ۷. پذیرشِ سیاسی ویتمن؛ ۸. ترجمهٔ فارسیِ «تصویر» ویتمن؛ و ۹. پذیرَش پسا- ۱۳۸۸ ویتمن.

سه فصلِ آغازین کتاب به ویتمن، نوآوری شاعرانه و بافتار ادبی و اجتماعی- سیاسی شعرش؛ از جمله گفتمان‌های غالب قرن نوزده آمریکا- دموکراسی و ناسیونالیسم آمریکایی- اختصاص یافته است. به گفتهٔ نویسندهٔ غرض اصلی از پرداختن به احوال و آثار ویتمن این است که میان آن‌ها و اقبال به شعر او در ایران پیوندی برقرار شود. از این‌رو، این فصول گُزیده‌اند و تحقیق عمیقی در ابعاد خاص آثار او نیستند. این سه فصل، در عین سودمندی، طولانی به نظر می‌رسند و بهتر بود نویسنده آن‌ها را- مانند مقدمه‌ای وافی به مقصودتر ـــ در یک فصل تلخیص می‌کرد.

فصل چهارم کتاب، اولین ترجمهٔ فارسی قطعه‌ای از ویتمن- با عنوان «شهر بزرگ» که در واقَع دو مصراع آخر بخش چهارم به همراه بخش پنجم شعر «سرود تبر سرپهن»[8] است ـــ به قلم یوسف اعتمادالملک را برمی‌رسد که در ۱۳۰۱ ش. در مجلهٔ *بهار* منتشر شد. این ترجمه که در ایرانِ پسامشروطه انجام شد، «ویتمنِ ایرانی را شاعری مترقی، نه رادیکال یا انقلابی، تصویر می‌کند که با جنبش مشروطهٔ ایرانی-

[1] book-length
[2] fragmentary
[3] influence studies
[4] reception studies
[5] imagology
[6] New Historicism
[7] paratext
[8] "Song of the Broad-Axe"

که آهسته به سوی دموکراسی گام برمی‌دارد- هماهنگ است» (فومشی ۲۰۱۹: ۸۱). به علاوه، این حقیقت که مترجم از میان خیل انبوه نویسندگان و شاعران آمریکایی در ۱۳۰۱ ش. - «آن هم در روزگاری که ادبیات آمریکا، خاصه شعر آن، در ایران حضور چندانی نداشت» (همان)- ویتمن را برگزید، گواهِ اهمیت آن در جنبش ایرانیان به سوی تجدد است. در واقع، او با این دخل و تصرفات- به دلایل مذهبی و سیاسی- شعر ویتمن را مصادره به مطلوب کرده است تا ویتمنِ جدیدی متناسب با روح زمانهٔ خودش بسازد. گفتنی است که ترجمهٔ این قطعه، بعداً در جلد دوم کتاب *دریای گوهر* (۱۳۳۴) مهدی حمیدی شیرازی- کتابی پرخواننده که به چاپ دهم هم رسیده است- بازنشر شد و حضور ویتمن را در فضای ادبی ایران تداوم بخشید.

بررسی رابطهٔ بین پیدایش تجدد ادبی و ظهور ویتمن در ایران موضوع فصل پنجم است. به گفتهٔ نویسنده، نیما یوشیج برای روزآمدکردن شعر کلاسیک فارسی، افزون بر برخی از شاعران مدرن اروپایی، به‌ویژه شاعران فرانسوی، به سراغ شعر ویتمنِ آمریکایی نیز رفت. نیما از بُعد «شهری» شعر ویتمن و ساختار بدون وزن و قافیهٔ او استفاده کرد تا گفتمان شاعرانهٔ خود را توجیه کند. فومشی در این فصل به نقل‌قولی از کتاب *ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان* (۱۳۵۵) نیما استناد می‌کند و تأثیر آن را بر نیما به دقت می‌کاود. به باور او، خوانشِ نقادانهٔ نیما از قالبِ شعر آزاد ویتمن و بافتار ادبی و اجتماعی- سیاسیِ آن باعث شد تا پاره‌ای از عناصرِ فرمی و محتوایی را از او وام گیرد و وارد شعر فارسی کند.

مؤلف «دههٔ ۱۳۰۰ را در تاریخ ادبیات معاصر ایران بسیار حائز اهمیت می‌داند؛ چراکه در این دهه شمس کسمایی شعر «پرورش طبیعت»، جمالزاده مجموعه داستان *یکی بود یکی نبود*، مشفق کاظمی رمانِ *تهران مخوف* و نیما یوشیج شعر «افسانه» را سرود» (فومشی ۲۰۱۹: ۹۰). بر موارد مذکور نمایشنامهٔ *جعفرخان از فرنگ آمده* اثر حسن مقدم را نیز باید افزود.

> سال ۱۳۰۱ هجری شمسی را خوب به خاطر بسپاریم؛ زیرا در این سال است که با انتشار «افسانهٔ» نیما، مجموعه داستان *یکی بود یکی نبود* جمالزاده، رمان *تهران مخوف* مشفق کاظمی و نیز نمایشنامهٔ *جعفرخان از فرنگ آمده* اثر حسن مقدم، ادبیات نوین فارسی در شعب متعدد آغاز گردید (یاحقی ۱۳۸۳: ۴۳).

نویسنده در فصل ششم به سروقت- به تعبیر خودش- «قلمرویی نامکشوف» یعنی رابطهٔ ادبی بین پروین اعتصامی و ویتمن می‌رود. به باور نویسنده پروین قطعهٔ «جولای خدا» را با الهام از شعر «عنکبوتِ ساکتِ صبور»[1] ویتمن سروده است. شعر پروین، حتی در صورت تأثیرپذیری، اقتباسی خلاقانه است نه تقلیدی خام‌دستانه؛ چراکه زیبا، جامع و هنرمندانه است. پروین به مددِ نبوغ شاعرانه‌اش، افزون بر گزینش قالب مناظره[2]، عناصری از شعر عرفانی فارسی، زندگی شخصی‌اش و روحِ

[1] "A Noiseless Patient Spider"

[2] débat

زمانه را نیز در شعر خود آورده، و مهم‌تر این‌که آن را بومی[1] / ایرانی کرده و بر غنای شعر ویتمن افزوده است. درمجموع، این فصل «نمونهٔ خوبی از تعامل فرهنگی در قلمرو اقبال ادبی عرضه می‌کند» (فومشی ۲۰۱۹: ۱۱).

به گفتهٔ نویسنده «پروین آزادانه از منابع متعدد، از جمله شعر کلاسیک فارسی، افسانه‌های ازوپ و لافونتن و ترجمه‌های پدرش از ادبیات غرب وام گرفت» (فومشی ۲۰۱۹: ۱۰۲). افزون بر این‌ها پروین گاه از ادبیاتِ عرب نیز الهام گرفته است؛ مثلاً شعر «ای گربه» او «یادآور یک قصیدهٔ عربی است از شاعری به نام ابوبکر نهروانی معروف به ابن العلاف ... و قسمت عمده‌ای از این قصیده در *وفیات‌الاعیان* مذکور است» (زرین‌کوب ۱۳۷۹: ۳۶۹).

پژوهشگران قطعهٔ آرتور بریزبین، روزنامه‌نگار آمریکایی، با عنوان «عزم و نشاطِ عنکبوت»ـ ترجمهٔ یوسف‌خان اعتصام‌الملکـ را سرچشمهٔ الهام این قطعهٔ پروین می‌دانند. افزون بر قطعهٔ مذکور، صاحب‌نظری قطعه‌ای از *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری[1] را الهام‌بخش پروین دانسته است:

> به اشاره می‌گویم و می‌گذرم که به گمان من، پروین حکایت عنکبوتِ عطار را خوانده بوده و از آن برای شعر خود بهره گرفته، بی‌آنکه زیر نفوذ مفاهیم عام و چهره‌پردازی شاعر متصوف از این جانور و تار او رفته باشد (کریمی‌حکاک ۱۳۹۴: ۲۳۲).

فومشی، به وام از مریم مشرّف، شعر ویتمن را دیگر راهنمای پروین می‌داند و می‌نویسد: «پروین شاید در دوران دانش‌آموزی در مدرسهٔ دخترانهٔ آمریکایی در تهران تصادفاً به عنکبوتِ ساکتِ صبور برخورد کرده باشد» (۲۰۱۹: ۱۰۹).

نویسنده در این بابِ مستندی عرضه نکرده است؛ بلکه تنها احتمال می‌دهد که پروین در دوران تحصیل با شعر ویتمن آشنا شده باشد. بر پایهٔ موازین ادبیات تطبیقی، برای نشان‌دادن تأثیرپذیری نویسندگان از یکدیگر، باید بر مستندات تکیه کرد نه بر احتمالات. جالب اینکه به نظر فرانسوا یوست، تطبیقگر برجستهٔ آمریکایی، حتی وجود کتاب نویسنده‌ای در کتابخانهٔ نویسندهٔ دیگر دلیلی بر تأثیرپذیری نیست (۱۳۹۸: ۸۳). در نبودِ اطلاعات دست اول تنها می‌توان از «تأثیر فرضی/ احتمالی» سخن گفت. بدیهی است که بین این دو اثر شباهت‌های مضمونی وجود دارد؛ «اما صرفِ همانندی فکری و همسویی دو نویسنده، دلیل بر تأثیرپذیری نیست. باید مسلم شود که نویسندهٔ پذیرنده آثار نویسنده دیگر را خوانده و از آن‌ها بهرمند شده است. اثبات این مطلب البته آسان نیست. به ظن و گمان هم نمی‌توان توسل جُست» (حدیدی ۱۳۷۳: ۶).

تعامل «پدر» شعر نو فارسی و شعر آزاد آمریکاـ که تا حد زیادی مرهون فعالیت‌های ادبی و سیاسی احسان طبری در دههٔ ۱۳۳۰ بودـ موضوع فصل هفتم است. طبری، در کنار محمدضیاء هشترودی، از اولین حامیان نیما بود. وی تجدد ادبی،

[1] naturalize

به طور عام، و شعر نو، به طور خاص، را با ایدئولوژی چپ پیوند داد. از آنجا که طبری از نخستین مترجمانِ ویتمن به فارسی بود و افزون بر رابطهٔ سببی با نیما، رابطهٔ ادبی و دوستی هم داشت از رهگذر ترجمه‌اش توانست میان نیما و شعر ویتمن پل بزند و «این دو شاعر مدرن را تحت گفتمان چپ در محافل ادبی و روشنفکری ایران به هم ربط دهد» (فومشی ۲۰۱۹: ۱۲). فومشی در این فصل، علاوه بر متن شعر ویتمن و ترجمهٔ فارسی آن از آرای ژرار ژنت[1]ـ فرامتن، درون‌متن و برون‌متنـ نیز استفاده کرده است. افزون بر این، باید از نقش مجلهٔ پیشرو و پرخوانندهٔ سخنـ که مقدمهٔ مختصر طبری و ترجمهٔ م. م. (شاید محمدجعفر محجوب) در آن چاپ شدـ در ترویج شعر ویتمن نیز یاد کرد.

در این فصل آمده است که «نیما چندان از مقدمه او [احسان طبری] خوشحال بود که نامه‌ای به طبری نوشت و ازو به خاطر تفسیر شعرش تشکر کرد» (فومشی ۲۰۱۹: ۱۱۹)؛ اما مستندات خلاف این است.

> [نیما] در سال ۱۳۲۲ شعر امید پلید را برای نامهٔ مردم فرستاد، اما احسان طبری این شعر را با جرح و تعدیل به همراه مقدمه‌ای که بر آن نگاشته بود به چاپ رساند و این امر موجب خشم نیما شد. نیما نامهٔ معروفی به احسان طبری نوشت و همکاری‌اش را با آن مجله قطع کرد (طبیب‌زاده ۱۳۸۷: ۱۲۳).
>
> مطالب این مقدمه بر نیما گران آمد و نوشته‌ای به احسان طبری نوشت که در این کتاب خواندید و یکی از زیباترین نامه‌های اوست. لازم به یادآوری است که این نوشتهٔ احسان طبری لابد پس از دریافت این نامه، ۱۳۲۲، اولین و آخرین نوشتهٔ او دربارهٔ نیما و شعر اوست (طاهباز ۱۳۷۶: ۷۲۳).

ویتمنِ ایرانی چگونه به نظر می‌رسد؟ فصل هشتم، در واقع، پاسخی است به این پرسش. به نظر می‌رسد این فصلـ که در آن ترجمهٔ «تصویر»[2] ویتمن در ایران بررسی شده استـ نوآورانه‌ترین بخش کتاب است. مراد نویسنده از «تصویر» در اینجا، هم تصاویر بصری، مانند طرح‌ها یا عکس‌ها و هم برداشت‌های ذهنی است که در بین اعضای یک گروه مشترک است؛ به بیان دیگر، همان چیزی است که موضوع تصویرشناسی است. نویسنده با بررسیِ موشکافانه تصاویر روی جلد، دو مورد از ترجمه‌های اخیر شعر ویتمن به فارسیـ ترجمهٔ فرید قدمی (۱۳۸۹) و ترجمهٔ محسن توحیدیان (۱۳۹۰)ـ رویارویی گفتمان‌های مختلف ادبی و اجتماعیـ سیاسی‌ای را برمی‌رسد که بر ترجمهٔ «تصویر» شاعر آمریکایی به تصویر ویتمنِ ایرانی تأثیر می‌گذارد. به نظر او، عموم ایرانیان تصویر شاعری را می‌پسندند کَه سالخورده، حکیم و عارف‌مسلک باشد؛ از این‌رو مترجمان، او را شاعری عارف‌مشرب، و توأمان پیامبری[2] حکیم و صاحبِ جسم و روح تصویر کرده‌اند.

در این فصل تصویر روی جلد ترجمهٔ منصوره بکوایی (۱۳۹۵) از شعر ویتمنـ که

[1] Gérard Genette

[2] image

از قضا با آرای مؤلف در این باب نیز مطابقت دارد- از چشم نویسنده دور مانده است. شایان ذکر است که تصویر روی جلد ترجمهٔ سیروس پرهام (چاپ چهارم، ۱۳۹۸) و *مقدمه کمبریج بر والت ویتمن* (ترجمهٔ راضیه سرحدی، ۱۳۹۸) که بعد از *ویتمن پارسی* منتشر شده‌اند، با آرای نویسنده دربارهٔ تصویر ویتمن همخوانی دارد. افزون بر این‌ها، تصویر روی جلد ترجمهٔ سیروس پرهام (چاپ دوم، ۱۳۸۱)- اثر تصویرگر معروف ایرانی فرشید مثقالی- که با الهام از مصراعی از شعر بلند «سرود شادی‌ها»[1] آفریده شده است، بُعد دیگری از شعر و شخصیت ویتمن را آینگی می‌کند که با آرای مؤلف تفاوت دارد. ناگفته نماند که این طرح روی جلد، تصویر خود ویتمن نیست. آن مصراع چنین است: «رقصیدن، کف‌زدن، به وجدآمدن، فریادکشیدن، جستن، پریدن، غلتیدن، شناورشدن»[2].

جالب اینکه، طرح روی جلد کتابِ فومشی نیز همان شاعر «پیر سال و ماه»[3]، در واقع پیر خِرد و روشنی است؛ یعنیَ همان تصویری که مخاطب ایرانی می‌پسندد. افزون بر این، ویتمن در این عکس به افقی دوردست- و شاید آرزومندِ تحقق دموکراسی آمریکایی- چشم دوخته است: «او سخت باور داشت که آمریکاییِ‌ها در آیندهٔ جهان نقش ویژه‌ای خواهند داشت؛ برای همین اگرچه اغلب منتقد جامعهٔ آمریکا بود؛ اما یقین داشت که موفقیتِ دموکراسی آمریکایی کلید خوشبختی بشریت در آینده است» (High 1986: 73).

نویسنده در فصلِ نهم نشان می‌دهد که گفتمان‌هایِ مخالف در عرضه‌داشت تصویری متفاوت از وِیتمن در ایران مؤثر بوده‌اند. برای اَین منظور، ترجمهٔ فرید قدمی- با عنوان *ای ناخدا، ناخدای من*- را برمی‌رسد تا از سویی به رابطهٔ پیچیدهٔ بین شعر و سیاست و از سوی دیگر، به گفتمان‌های معارض در ایران معاصر، خاصه ایران پسا- ۱۳۸۸ بپردازد.

نویسنده در بخش پایانی کتاب به گسترش روزافزون پذیرش ویتمن در ایران می‌پردازد و از اقبال به شعر او در محافل دانشگاهی، ویتمنِ ایرانی در اینترنت و ترجمه‌های شعر او در آینده خبر می‌دهد. در این بخش دو سَخن قابل تأمل وجود دارد:

۱. «سپهری با ویتمن آشنا بود؛ نمونه‌های فراوان ردالصدر[4]، تکرار یک کلمه یا یک عبارت در آغاز مصراع‌ها؛ خاصه در *صدای پای آب* ... شاید نشانی از این آشنایی باشد» (فومشی ۲۰۱۹: ۱۶۶). فومشی در باب آشنایی سپهری با ویتمن هیچ مستندی عرضه نکرده است. به علاوه درست است که «ردالصدر»[3] در شعر ویتمن پربسامد است و ویژگی سبکی شعر او به شمار می‌رود؛ اما چیزی نیست که سپهری لزوماً آن را از ویتمن گرفته باشد و نمونه‌های آن در شعر کلاسیک فارسی نیز فراوان است؛ برای مثال، یکی در *غزلیات شمس* که در آن ردالصدر فراوان به کار رفته است؛

[1] "A Song of Joys"

[2] To dance, clap hands, exult, shout, skip, leap, roll on, float on

[3] anaphora

مانند غزلی که با «آن نفسی که با خودی» [۱] آغاز می‌شود (برای نمونه‌های بیشتر بنگرید به در *عشق زنده ماندن: گزیدهٔ غزلیات شمس*، صص ۱۶۲، ۲۰۶، ۲۲۴، و ...) یا غزل حافظ که با عبارت «یا باد آنکه» [۲] آغاز می‌شود و نیز قصیدهٔ فرخی در ذکر وفات سلطان محمود و رثای آن پادشاه که هفت بیت آن با عبارت «آه و دردا» و نُه بیت آن با «خیز شاها!» [۳] آغاز می‌شود.

۲. «او [احسان طبری] مقدمه‌ای بر ویتمن نوشت و سه شعر این شاعر آمریکایی را ترجمه کرد» (فومشی ۲۰۱۹: ۱۶۷). گفتنی است که طبری مقدمه‌ای بسیار مختصر بر ترجمهٔ دو شعر از ویتمن ـ «وقتی به شهرت فاتحان بزرگ می‌اندیشم»[1] و «ای دوست هنگامی که سر در دامن تو می‌گذارم»[2] ـ نوشت که در مجلهٔ *سخن* (سال اول، شمارهٔ ۶. ص ۳۰۷) منتشر شد. این ترجمه‌ها به قلم م. م. بود نه طبری. به علاوه، وی تنها یک شعر از ویتمن ـ «از گهواره‌ای که پیوسته می‌جنبید»[3] ـ را ترجمه کرد که در نشریهٔ *نامهٔ مردم* (سال اول، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱، ۱۳۲۵) چاپ شد.

کوتاه سخن اینکه، *ویتمن ایرانی* کتابی است روشمند، اصیل و نوآورانه که یکسره بر منابع دست اول و مستند و تحلیل عالمانه، حرفه‌ای و خلاقانهٔ آن‌ها استوار است. آرا، استدلال‌ها و نتیجه‌گیری‌های نویسنده نیز منطقی و علمی است. او تقریباً تمام منابع در این زمینه را دیده، از صافی نقد و تحلیل گذرانده و به دور از فضل‌فروشی «به اندازه» آورده است. مهم‌تر از این‌ها، خوانش‌های نوآورانه‌ای است که نویسنده در جای‌جای کتاب عرضه می‌دارد و نیز رابطهٔ منطقی و مستدلی است که میان مطالب مختلف برقرار می‌کند. اگر از پاره‌ای تکرارهای نالازم بگذریم *ویتمن ایرانی* کتابی است به‌غایت خوش‌ساخت که خواندنش سخت لذت‌بخش است. مطالعهٔ کتاب حاضر برای علاقه‌مندان به ادبیات معاصر فارسی، ادبیات آمریکا، ادبیات تطبیقی و مطالعات ترجمه سودمند و مغتنم و مرجعی است الهام‌بخش برای کسانی که می‌خواهند در این زمینه کار کنند.[5]

مصطفی حسینی؛
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه بوعلی سینا همدان، ایران **mhosseini@basu.ac.ir**

[1] "When I Peruse the Conquer'd Fame"
[2] "As I Lay with My Head in Your Lap Camerado"
[3] "Out of the Cradle Endlessly Rocking"

پی‌نوشت‌ها:

(۱) آن نفسی که با خودی یار چو خار آیدت/ وان نفسی که بی‌خودی یار چه کار آیدت
آن نفسی که با خودی خود تو شکار پشه‌ای/ وان نفسی که بی‌خودی پیل شکار آیدت
آن نفسی که با خودی بستهٔ ابر غصه‌ای/ وان نفسی که بی‌خودی مه به کنار آیدت
آن نفسی که با خودی یار کناره می‌کند/ وان نفسی که بی‌خودی بادهٔ یار آیدت
آن نفسی که با خودی همچو خزان فسرده‌ای/ وان نفسی که بی‌خودی دی چو بهار آیدت

(۲) یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود/ رقم مهر تو بر چهره ما پیدا بود
یاد باد آنکه چو چشمت به عتابم می‌کشت/ معجز عیسویت در لب شکرخا بود
یاد باد آنکه صبوحی زده در مجلس انس/ جز من و یار نبودیم و خدا با ما بود
یاد باد آنکه رخت شمع طرب می‌افروخت/ وین دل سوخته پروانهٔ ناپروا بود
یاد باد آنکه در آن بزمگه خلق و ادب/ آن که او خندهٔ مستانه زدی صهبا بود
یاد باد آنکه چو یاقوت قدح خنده زدی/ در میان من و لعل تو حکایت‌ها بود
یاد باد آنکه نگارم چو کمر بربستی/ در رکابش مه نو، پیک جهان‌پیما بود
یاد باد آنکه خرابات‌نشین بودم و مست/ وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود
یاد باد آنکه به اصلاح شما می‌شد راست/ نظم هر گوهر ناسفته که حافظ را بود

(۳) آه و دردا و دریغا که چو محمود ملک/ همچو هر خاری در زیر زمین ریزد خوار
آه و دردا که همی لعل به کان باز شود/ او میان گل و از گل نشود برخوردار
آه و دردا که بی او هرگز نتوانم دید/ باغ فیروزی پرلاله و گل‌های ببار
آه و دردا که به یکبار تهی بینم ازو/ کاخ محمودی و آن خانهٔ پر نقش و نگار
آه و دردا که کنون قرمطیان شاد شوند/ ایمنی یابند از سنگ پراکنده و دار
آه و دردا که کنون قیصر رومی برهد/ از تکاپوی برآوردن برج و دیوار
آه و دردا که کنون برهمنان همه هند/ جای سازند بتان را دگر از نو به بهار ...
خیز شاها! که جهان پر شغب و شور شده‌ست/ شور بنشان و شب و روز به شادی بگذار
خیز شاها! که به قنوج سپه گرد شده‌ست/ روی زان سو نه و بر تارک‌شان آتش بار
خیز شاها! که رسولان شهان آمده‌اند/ هدیه‌ها دارند آورده فراوان و نثار
خیز شاها که امیران به سلام آمده‌اند/ بارشان ده که رسیده‌ست همانا گه بار
خیز شاها! که به فیروزی گل باز شده‌ست/ بر گل نو قدحی چند می لعل گسار
خیز شاها! که به چوگانی گرد آمده‌اند/ آنکه با ایشان چوگان زده‌ای چندین بار
خیز شاها! که چو هر سال به عرض آمده‌اند/ از پس کاخ تو و باغ تو، پیلی دو هزار
خیز شاها! که همه دوخته و ساخته گشت/ خلعت لشکر و گردید به یک جای انبار
خیز شاها! که به دیدار تو فرزند عزیز/ به شتاب آمد بنمای مر او را دیدار

[۱] دیده‌ای آن عنکبوتِ بی‌قرار/ در خیالی می‌گذارد روزگار
پیش گیرد وهم دوراندیش را/ خانه‌ای سازد به کنجی خویش را
بوالعجب دامیَ بسازد از هوس/ تا مگر در دامش افتد یک مگس
چون مگس افتد به دامش سرنگون/ برمکد از عرق آن سرگشته خون
بعد از آن خشکش کند بر جایگاه/ قوت خود سازد ازو تا دیرگاه
ناگهی باشد که آن صاحب‌سرای/ چوب اندر دست، استاده بپای
خانهٔ آن عنکبوت و آن مگس/ جمله ناپیدا کند در یک نفس
هست دنیا، وانک در وی ساخت قوت/ چون مگس در خانهٔ آن عنکبوت

[۲] از قضا، جامی در شعری لفظ «پیامبر» را برای سه تن از شاعران ایرانی به کار برده است:
در شعر سه تن پیمبرانند/ هر چند که لا نبی بعدی اوصاف و قصیده و غزل را/ فردوسی و انوری و سعدی

[۳] تعبیر از حافظ است:
من پیر سال و ماه نیم یار بی‌وفاست/ بر من چو عمر می‌گذرد پیر از آن شدم

[۴] معادل فارسی پیشنهاد حسین پاینده است. بنگرید به کتاب *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*، ص ۲۲۶.

[۵] نویسندهٔ این سطور، کتاب حاضر را ترجمه کرده است. امید که به زودی توسط ناشری دغدغه‌مند منتشر شود.

منابع

پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.

پرهام، سیروس (۱۳۸۱). *گزیدهٔ اشعار ویتمن*. تهران: مروارید.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *با کاروان حله*. تهران: علمی.

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

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *در عشق زنده ماندن: گزیدهٔ غزلیات شمس*. تهران: سخن.

طاهباز، سیروس (۱۳۷۶). *مجموعهٔ کامل نامه‌های نیما یوشیج*. تهران: نشر علم.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۷). *نگاهی به شعر نیما یوشیج*. تهران: نیلوفر.

کریمی حکاک، احمد (۱۳۹۴). *بود و نمود سخن*. تهران: نشر نامک.

مشایخ فریدنی، محمدحسین (۱۳۵۹). *نوای شاعر فردا*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۳). *جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبیات معاصر فارسی نظم و نثر*. تهران: جامی.

یوست، فرانسوا (۱۳۹۸). *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و دیگران. تهران: سمت.

Fomeshi, Behnam M. (2019). *The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception*. Leiden: LUP.

High, Peter B. (1986). *An Outline of American Literature*. London and New York: Longman.

Rosenberg, Donna. (1992). *World Literature: An Anthology of Great Short Stories, Drama and Poetry*. New York: McGraw-Hill, Inc.

The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception. By Behnam M. Fomeshi. Leiden: Leiden University Press, 2019. ISBN 978-9-0872-8335-3 (pbk), 240 pp.

Mostafa Hosseini[1]

Abstract

The Persian Whitman: beyond a Literary Reception (2019) is comprised of an introduction, nine chapters, a conclusion and an appendix. The book is an interdisciplinary study. On the one hand, it deals with Comparative Literature (reception studies and imagology) and Literary Criticism (New Historicism), on the other hand, it deals with Translation Studies (translation and ideology and Genette's paratextual elements). *The Persian Whitman* is about Whitman's reception in Iran in a period of 100 years. To sum up, *The Persian Whitman* is a methodologically innovative, original, and well-documented interdisciplinary study. The author's ideas, interpretations, and conclusions are logical and convincing. More importantly, it is full of innovative readings of familiar and often ignored materials. Putting some unnecessary repetitions aside, *The Persian Whitman* is a well-organized book which one enjoys reading and learning from. It is highly recommended to those interested in Iranian studies, Comparative Literature, Translation Studies, American literature, and Modern Persian Literature.

Keyword: Comparative Literature, Comparative Literature, Persian Whitman, Reception studies, interdisciplinary study

[1] Assistant professor of English Literature, English Department, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran mhosseini@basu.ac.ir

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: معرفی و نقد کتاب
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۲۹۹-۲۸۹
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5141.1085

David Damrosch, *Around the World in 80 Books*. New York: Penguin Press, 2021. 414 pp. Ebook ISBN: 9780593299890

[*دور دنیا با هشتاد کتاب*. اثر دیوید دمراش. نیویورک: انتشارات پنگوئن، ۲۰۲۱. ۴۱۴ صفحه، شابک الکترونیکی: 9780593299890]

کتاب *دور دنیا با هشتاد کتاب*، آخرین کتاب دیوید دمراش، رئیس و استاد گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد است. دمراش نظریه‌پرداز ادبیات جهان است. او این نظریه را در چند کتاب، شامل *ادبیات جهان چیست؟*[1] (۲۰۰۳)، *چگونه ادبیات جهان را بخوانیم؟*[2] (۲۰۰۹)، *تدریس ادبیات جهان*[3] (۲۰۰۹)، *مبانی نظری ادبیات جهان*[4] (۲۰۱۴) و *مقایسهٔ ادبیات‌ها: مطالعات ادبی در عصر جهانی*[5] (۲۰۲۰) به صورت نظری و عملی شرح داده است. در تمام این آثار، دمراش هدف روشنی را پی گرفته است: تبیین نظریهٔ ادبیات جهان از ابعاد مختلف از گذشته تا حال و آموزش عملی روش تحقیق در این شاخهٔ جدید از ادبیات تطبیقی. با نگاهی کلی به آثارش می‌توانیم دستاوردهای بنیادین دمراش را در دو محور اصلی خلاصه کنیم: اول، ادبیات جهان شکل نوینی از ادبیات تطبیقی است که به معنای واقعی کلمه، مرزهای ملی و زبانی و فرهنگی گذشته و کلیّت ادبیات جهان را دربرمی‌گیرد؛ دوم، برای رهایی از سلطهٔ اروپامحوری و نظام نئولیبرالیستی، باید از ترجمه مدد بجوییم. کتاب *دور دنیا با هشتاد کتاب*، با همین نیّت نوشته شده است.

عنوان کتاب یادآور رمان مشهور ژول ورن، نویسندهٔ فرانسوی، *دوردنیا در هشتاد روز*[6] (۱۸۷۲) است. در این کتاب دمراش بر آن است که مانند فیلیاس فاگ[7]؛ اما این بار به صورت مجازی، خوانندگان خود را با هشتاد کتاب که در شانزده فصل سامان یافته است به سفری ادبی دور دنیا ببرد. او سفرش را از لندن آغاز می‌کند و پس از پیمودن اروپا، به ترکیه، عمان، مصر و کشورهای آفریقایی و خاور

[1] *What Is World Literature?*
[2] *How to Read World Literature?*
[3] *Teaching World Literature*
[4] *World Literature in Theory*
[5] *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*
[6] Jules Verne, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*
[7] Phileas Fogg

نزدیک و میانه و هند و شرق دور، چین و ژاپن و سپس به امریکای مرکزی و امریکای لاتین می‌رود و در پایان به لندن برمی‌گردد. این بار دمراش نظریهٔ ادبیات جهان را در قالب سفری تمثیلی روایت می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، در زمانی که به دلیل اپیدمی کووید-۱۹ انسان‌ها باید در خانه می‌ماندند، دمراش هم در خانه ماند؛ ولی از اتاقش به همه جا سفر کرد؛ حتی به جاهایی که هرگز آن‌ها را ندیده بود. لوازم و توشهٔ سفرش نه هواپیما بود و نه قطار و بالون و فیل؛ نه نیازمند حکم اداری بود و نه روادید و ارزی و عریضه‌ای. هرچه می‌خواست در کتابخانهٔ عظیم وایدنر[1] دانشگاه هاروارد برای او فراهم بود. چنین سفریم آرزوست!

دمراش راوی شیرین‌سخنی است. او حکایت نوشتن کتابش را در مقدمه بیان می‌کند. کتاب را با خاطراتش از کلاس نهم، هنگامی که پانزده سال بیش ندارد، آغاز می‌کند. رمانی که معلم زبان انگلیسی‌اش به او داده بود مسیر زندگی‌اش را عوض کرد. طراحی این پروژه، چهار ماه در دوران پاندمی کووید-۱۹ طول می‌کشد؛ زمانی که انسان‌ها از ترس پاندمی به درون خانه‌هایشان خزیده‌اند و اینجاست که ادبیات تنها مونس و همدم انسان پرت‌شده در فضای بیکران تنهایی‌اش می‌شود. در این سفر شاعرانه، دمراش مرزی نمی‌شناسد؛ نه زمانی، نه مکانی و نه ژانری. اگر اثری را نتواند به زبان اصلی بخواند، از ترجمه مدد می‌جوید. ادبیات سرشار از لذت معنوی است. به قول مولوی: آب دریا را اگر نتوان کشید/ هم به قدر تشنگی باید چشید. در این نوشتار کوتاه ما هم با راوی کتاب *دور دنیا با هشتاد کتاب* همراه می‌شویم و داستان را از زبان خودش با اندک تلخیص و توضیحاتی می‌شنویم.

مقدمه

آغاز سفر[2] (۱)

«بهار سال ۱۹۶۸ خانم استاتز، معلم انگلیسی کلاس نهم، کتابی به من داد که زندگی‌ام را تغییر داد: شاهکار کمیک لارنس استرن، *زندگی و عقاید عالی‌جناب تریسترم شندی*[3] (در نُه جلد، ۱۷۶۷ـ۱۷۵۹). کتاب *ارباب حلقه‌ها*[4] را که برای بار ششم یا هفتم می‌خواندم، کنار گذاشتم و وارد دنیای جدیدی شدم» (۹). این رمان نه‌تنها چشم‌انداز زنده‌ای از فرهنگ و رسوم زندگی انگلستان قرن هجدهم برای دمراش بود؛ بلکه قلمرو تازه‌ای بود که فکر آن را هم نمی‌کرد. اِسترن تمام طنزهای اجتماعی و افکار فلسفی خودش را در این رمان ریخته بود و دمراش پانزده‌ساله شیفتهٔ این روایت سترگ می‌شود.

*****

[1] Widener Library
[2] The Voyage Out
[3] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (London: Penguin, 2003)
[4] *Lord of the Rings*

تریسترام خود راهنمای من (دمراش) می‌شود. تریسترام از رابله و سروانتس صحبت می‌کند و مرا به خواندن این کتاب‌ها تشویق می‌کند. بعد سراغ *کمدی الهی*[1] دانته و *ارواح مردهٔ* نیکلای گوگل[2] می‌روم. اشتیاقم به خواندن هر روز بیشتر می‌شود. در اولین نیم‌سال پاییزی که وارد کالج شدم یک آگهی تست صدا برای گروه کُر اپرای *محاکمه توسط هیئت‌منصفه*[3] توجهم را جلب کرد. هرچند برای کلاس روز بعد باید جمهور افلاطون را می‌خواندم؛ اما اشتیاقم مرا به گروه کُر اپرا کشاند. این تمرین گروه کُر به انتخابی غیرافلاطونی بدل شد؛ چون در این گروه کُر، صدایی با لبخند زیبایی یافتم. هروقت درس «کتاب‌های بزرگ جهان» را درس می‌دهم، به دانشجویانم می‌گویم برای اثبات اینکه خواندن افلاطون می‌تواند زندگی شما را عوض کند، شاهد عینی و دیداری دارم و بعد عکس همسرم لوری، خودم و سه فرزندمان، سه‌دهه‌ونیم بعد از آن پاییز به‌یادماندنی را در جشن دانش‌آموختگی دخترمان به آن‌ها نشان می‌دهم. بدین‌سان ما آغاز سفر زندگی‌مان را مدیون خواندن افلاطون، یا دقیق‌تر بگویم مدیون خواندن ***قبلی*** [تأکید از دمراش است] افلاطون، هستیم؛ هیچ‌گاه نمی‌دانیم چگونه خواندن کتابی می‌تواند تجربهٔ اثرگذاری در زندگی ما باشد» (۱۱).

از آن زمان به بعد، وقت خود را به خواندن ادبیات کلاسیک و مدرن جهان اختصاص دادم. ادبیات جهان که مدت زمانی بر ادبیات اروپایی متمرکز بود، حال شامل آثار کلاسیک از *حماسهٔ گیلگمش*[4] و *افسانهٔ گنجی*[5] و *پُپول وُو*[6] (۲) می‌شود؛ متونی که در گذشته فقط در برنامه‌های تخصصی مطالعات منطقه‌ای به‌چشم می‌خوردند؛ ضمن اینکه جایزه‌های نوبل و بوکر به نویسندگان معاصری مانند مو یان[7] از چین، اورهان پاموک[8] از ترکیه، الگا توکارچوک[9] از لهستان و جوخه الحارثی[10] از عمان داده می‌شود. در طول این سالیان کوشیده‌ام تا با گسترش حیطهٔ ادبیات، توجه خوانندگان بیشتری را جلب کنم. «کدام داستان را روایت کنیم و چگونه آن را به نحوی دلنشین بیان کنیم؟» (۱۴).

«آثار ادبی محصول دو جهان کاملاً متفاوت هستند- جهان تجربهٔ نویسنده و جهان کتاب‌ها. این‌ها منابعی هستند که نویسنده از آن‌ها استفاده می‌کند و تغییرشان می‌دهد تا این تجربیات غالباً آشفته و تلخ را به صورتی ماندگار و دلپذیر عرضه کند. این طرح کنونی هم از این قاعده مستثنی نیست. این طرح از تجربیات سخنرانی‌هایم

[1] Dante, *The Divine Comedy*
[2] Nikolai Gogol, *The Dead Souls*
[3] Gilbert and Sullivan, Trial by Jury
[4] *The Epic of Gilgamesh*
[5] *Tale of Genji*
[6] *Popol Vuh*
[7] Mo Yan
[8] Orhan Pamuk
[9] Olga Tokarezuk
[10] Jokha al-Harthi

در بیش از پنجاه کشور دور دنیا و همچنین اکتشافات ادبی و ماجراهای ساختگی سرچشمه می‌گیرد. اولین فیلمی که در سه‌سالگی، در سال ۱۹۵۶ دیدم، فیلم *دور دنیا در هشتاد روز* ژول ورن بود. *آثار فاخر غربی*[1] بلوم (۱۹۹۴) را هم در نظر داشتم؛ البته چیزی بیشتر از بیست و شش نویسنده را در نظر داشتم. عدد هشتاد ژول ورن به نظرم مناسب بود. تصمیم گرفتم مانند فیلیاس فاگ سفرم را از لندن به طرف شرق آسیا شروع کنم و بعد از طریق اقیانوس آرام به قارهٔ امریکا بروم و سپس به لندن برگردم (۱۱).

در ژانویهٔ ۲۰۲۰ مشغول برنامه‌ریزی این سفر بودم که کووید-۱۹ از راه رسید. در فوریه توانستم به مسقط در عمان بروم؛ اما سفرهای دیگر لغو شد. بعد فکری به ذهنم رسید؛ این فیلیاس فاگ بود، نه خالقش، که دور دنیا را با کشتی بخار، قطار، بالون، فیل و کالسکه گشت. ژول ورن هیچ‌گاه در طول عمر طولانی‌اش از اروپا فراتر نرفت و در طول سال ۱۸۷۲ که مشغول نوشتن رمانش بود، از پاریس هم قدم بیرون ننهاد. نیازی هم نداشت؛ چون می‌توانست دنیا را در پایتخت جهانی‌اش ببیند. ایدهٔ سفر به دنیا، در یک کافه در پاریس به ذهنش خطور کرد؛ جایی‌که در روزنامه‌ای خواند می‌توان در هشتاد روز از طریق کشتی و قطار دور دنیا را گشت.

برای من نشستن در کافه در دوران کرونا ممکن نبود ولی الگوی ادبی دیگری به ذهنم رسید: شاهکار کوچک خاویار دو مایستر،[2] *سفر دور اتاقم*. مایستر، جوان اشرافی فرانسوی، در ارتش پیدمونتر[3] خدمت می‌کرد. در سال ۱۷۹۰ به دلیل شرکت در یک دوئل تنبیه شد و قاضی او را به چهل و دو روز حبس خانگی محکوم کرد؛ قرنطینه‌ای واقعی. دو مایستر که خود را از عیش‌ونوش شبانه با دوستانش محروم یافت، تصمیم گرفت اتاقش را به جهانی مینیاتوری تبدیل کند. به تقلید از «تور بزرگ»، این اشراف‌زادهٔ فرانسوی تور اروپا را در اتاقش آغاز کرد- با نوشته‌های کوتاه و سرزنده، از هر چیزی که در اتاقش بود، از کتاب و نقاشی و مبلمانی که در اطرافش بود، همه را به تصویر کشید. من هم می‌توانستم همین کار را انجام دهم؛ بنابراین خوانندگانم را دعوت کردم تا در تارنمای جهانی برای شانزده هفته، از ماه مه تا اوت ۲۰۲۰ با پنج کتاب در هفته با من همسفر شوند. از دوشنبه تا جمعهٔ هر هفته، هر روز غرق یک کتاب می‌شدم.

سفر فیلیاس فاگ بر اساس جاده‌ای تجاری- تخیلات شرق‌شناسانه- و امپراتوری بریتانیا شکل گرفته بود؛ اما امروز می‌توانیم این شبکه را وسیع‌تر در نظر بگیریم؛ درنتیجه به شرق اروپا، آفریقا، امریکای لاتین و دیگر مقاصد فاگ سفر کنیم. ژول ورن رمانش را به صورت پاورقی در روزنامه‌ای در پاریس چاپ می‌کرد و خوانندگانش با دقت سفر فیلیاس فاگ را روی نقشه دنبال می‌کردند و شرط

[1] *Harold Bloom, The Western Canon*: *The Books and School of the Ages*

[2] Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chamber* (*Voyage Around My Room*, tr. Stephen Sartarelli (New York: New Directions, 1994)

[3] Piedmontese

می‌بستند که بعد به کجا می‌رود و آیا می‌تواند سفرش را در هشتاد روز تمام کند و به موقع به باشگاهش در لندن برگردد؛ جایی که همهٔ ثروتش را سرمایه‌گذاری کرده بود. فاگ موفقیت خود را مدیون نظم و ترتیب فوق‌العاده‌اش بود. او باید سفر دور دنیا را در هشتاد روز تمام می‌کرد؛ نه یک روز بیشتر یا حتی یک دقیقه بیشتر؛ مأموریتی که فاگ با موفقیت به پایان رساند. این کتاب نیز سفری با هشتاد کتاب در شانزده مکان است؛ ولی به‌جای بالون‌ها و فیل‌های فاگ، با پنگوئن‌ها[۳] و سایر نسخه‌های کتاب‌هایمان سفر می‌کنیم.

«*دور دنیا با هشتاد کتاب* به کشف آثاری می‌پردازد که به دوران بحران و خاطرات عمیق تروماتیک پاسخ داده‌اند؛ البته نه به این دلیل که همهٔ این آثار سرنوشتی محتوم و تیره داشته‌اند. هرچند زنان و مردان جوان *دکامرون*[1] از چنگال طاعون در فلورانس گریخته و در مکانی خارج از شهر پناه گرفته‌اند، صدها حکایاتی که بازگو می‌کنند عمدتاً ماهیتی کمیک و طنزآلود دارند. ما هم در زمان سختی‌ها به ادبیات نیاز داریم. داستان و شعر فرصتی است برای لذت‌بردن محض و اندیشیدن ژرف دربارهٔ زندگی و تلاش‌هایی اجتماعی و سیاسی که از هرسو ما را فراگرفته‌اند. با کمک نقشه‌های تخیلی زمان و مکانِ ادبیات، از میان امواج سهمگین این جهان پرتلاطم می‌گذریم» (۱۳).

نویسندگانی را که در این کتاب می‌بینیم هم از فرهنگ خودشان و هم از سنت‌های دیگر، مایه گرفته‌اند. ویرجینیا وولف هم با معاصرانش چون جوزف کنراد و آرنولد بنت در لندن در گفت‌وگو بود، هم با اخلاف انگلیسی‌اش دیکنز و جین آستین تا گذشتگان دیگر ریچاردسُن و اِسترن. همچنین چخوف را به روسی، پروست را به فرانسوی و انگلیسی و سوفوکل را به یونانی و *حکایت گنجی* را با ترجمهٔ آرتور ویلی خوانده بود. بسیاری از نویسندگانی که در قلب سنت‌های ملی ما جای دارند، از منابع خارجی مایه گرفته‌اند. حتی وقتی اثری در بافتی کاملاً بومی نوشته شده است، اگر به فراسوی مرزهای‌اش سفر کند، وارد ارتباطات ادبی جدیدی می‌شود و ما اغلب شاهد آن هستیم که چگونه نویسندگان بعدی به طرق مختلف، آثار کلاسیک را بازبینی و بازخوانی کرده‌اند.

هرچند این پاندمی فرصتی برای طراحی این پروژه فراهم آورد؛ ولی پدیده‌هایی بس آزاردهنده‌تر و شاید بس ماندگارتر در بسیاری از نقاط جهان چون ملی‌گرایی نژادی و انزواگرایی و ترس از عبور انسان‌ها و افکار از مرزها شکل گرفت. بدتر از آن، تنگ‌کردن افق گفتمان سیاسی و چشم‌اندازهای فرهنگی و مذهبی بود؛ هرروز برای ما سخت‌تر و سخت‌تر می‌شود تا به نظراتی که با آن موافق نیستیم گوش فرادهیم. در چنین روزگاری ادبیات به ما می‌آموزد که به قول چیماماندا آدیچی[2] در برابر آنچه او «خطر تنها یک داستان» می‌نامد مقاومت کنیم. این بدان معنای ساده‌اندیشانه نیست که نویسندگان همواره هویت‌های خالص نژادی و ملی را

[1] Giovanni Boccaccio, *The Decameron* (1353)
[2] Chimamanda Adichie

منعکس می‌کنند؛ بلکه ما می‌توانیم از ***انکسار*** [تأکید از دمراش است] تجربهٔ آن‌ها با چشم‌اندازهای جهانی بیاموزیم.

در سال‌های اخیر در مورد موانع شناخت و ارج‌نهادن به آثار خارجی بحث‌های درازدامنی شده است؛ ازجمله روندهای گزینشی ورود نویسندگان به عرصهٔ ادبی جهانی- نابرابری فرهنگی که قرن‌ها ریشه در تضادهای ملی و امپریالیستی دارد و امروز جهانی‌شدنِ بازار جهانی و سلطهٔ نئوامپریالیستیِ زبان انگلیسیِ جهانی، آن را قوت بخشیده است. آن تعداد از ما که می‌خواهیم از مرزها عبور کنیم، باید هوشیار باشیم که مقهور تصویرهای کلیشه‌ای فرهنگی نشویم؛ چه در تقابل منفی یا حمایت مثبت، و در مقابل مکانیسم‌های بازاری که می‌خواهند دسترسی ما را به آثار متنوع محدود کنند بایستیم. این کتاب چنین نیتی دارد. امیدوارم کتاب‌هایی را که در این مجموعه با رویکردهای متنوع گردآورده‌ام، فرصت آشنایی با گنجینه‌های گستردهٔ ادبی جهان را فراهم آورد.

تصویر کامل امروز ادبیات جهان، شامل آثار جالب معاصر و همچنین کلاسیک، شعر و نمایشنامه و داستان‌های پلیسی، دنیاهای تخیلی، متون فلسفی و مذهبی و ادبیات کودک است. این هشتاد کتاب، روی‌هم‌رفته چشم‌اندازی از مشکلات دنیای امروز، شامل نابرابری‌های اقتصادی و جوامع مردسالار به ما می‌دهند.

هر ادبیاتی در زبانش زندگی می‌کند و آن‌گاه که ما از فراسوی مرزهایمان می‌نگریم مسئلهٔ ترجمه نمایان می‌شود. چقدر خواندن اثری که زبان اصلی‌اش را نمی‌دانیم سودمند است؟ بدون تردید همهٔ ما باید بیش از یکی دو زبانی که با آن بزرگ شده‌ایم، یاد بگیریم؛ اما امروز اگر خود را به همین چند زبانی که می‌توانیم بخوانیم محدود کنیم، هرگز به جایی نخواهیم رسید. ما فقط بخشی از زبان‌هایی را که دوست داریم بدانیم، یاد می‌گیریم. ترجمه انگیزه‌ای قوی برای یادگیری زبان است. وقتی درس ادبیات جهان را تدریس می‌کنم، امید اتوپیایی من این است که دانشجویان احساس کنند که نمی‌توانند یک سال دیگر بدون یادگیری زبانی که هیچ‌وقت فکرش را هم نمی‌کردند، زندگی کنند. خواندن دانته و کالوینو به ترجمه بود که الهام‌بخش مطالعهٔ ایتالیایی من شد. خواندن شعر آزتک- در ترجمه‌ای انگلیسی از ترجمه‌ای اسپانیایی- مشوق من در مطالعهٔ زبان نوواتچ[1] (۴) بود.

در صفحات بعدی، در مواردی خاص با معضل ترجمه و ترجمه‌ناپذیری برخورد می‌کنیم؛ از *هزارویک‌شب* تا غزل‌های فارسی؛ یا شعرهای ملهم از آشوویتس پل سلان[2]؛ اما همان‌طور که محدودیت‌های ترجمه را کشف می‌کنیم، باید متوجه باشیم که در دوران طلایی ترجمه زندگی می‌کنیم؛ با ترجمه‌های بیشتر و بهتر از گذشته. درواقع بسیاری از هشتاد نویسندهٔ ما، خود مترجمان قابلی بوده‌اند؛ مترجم- نویسندگانی که در این مجموعه آمده‌اند: سلان کافکا را ترجمه کرد، خولیو کورتازار[3]

[1] Nahuatl
[2] Paul Celan
[3] Julio Cortázar

مارگریت یورسِنار[1] را ترجمه کرد، یورسِنار جیمز بالدوین[2] را ترجمه کرد. یکی از دلایل انتخاب این هشتاد کتاب این بود که ترجمه‌های بسیار خوبی از همهٔ آن‌ها در دسترس بود و اگر بیش از یک ترجمه موجود بود، این فرصت را داشتیم که محاسن ترجمهٔ خاصی را در نظر بگیریم.

«ترجمهٔ موفق، بازآفرینی اثری برای زمانی جدید و مخاطبی جدید است و مترجمان ماهر راهکارهای خلاقانه‌ای برای بیان قدرت و زیبایی یک اثر با استفاده از ذخائر زبانی خودشان پیدا می‌کنند. ترجمه‌های تأثیرگذار می‌توانند موجب نوآوری در زبان میزبان شوند» (۱۶). این درست است که خواندن دانته به زبان انگلیسی، مانند خواندن آن به ایتالیایی نیست؛ اما این هم درست است که امروز خواندن *کمدی الهی*[3] به ایتالیایی همان تجربهٔ بوکاچو در دههٔ میانی قرن سیزدهم نیست. معدود خوانندگانی امروز با گفت‌وگوی دانته با شاعران یا نزاع‌هایش با سیاستمداران فلورانسی آشنایی دارند، ما اکنون او را در شبکهٔ ارتباطاتی متفاوتی می‌بینیم؛ از پریمو لوی[4] که اشعار دانته را در آشویتس می‌خواند تا درِک والکات[5] که از *ترِستا ریما*[6](۵)ی او، برای به‌تصویرکشیدن زندگی ماهیگیران کرئول‌زبان[7] منطقهٔ کارائیب اقتباس می‌کند.

مشابه سفر فیلیاس فاگ، این طرح هم بر اساس مسیری شخصی بنیان نهاده شده است و فقط بخشی از آن ممکن است با مسافر ادبی دیگری هم‌پوشانی داشته باشد. من به‌راحتی می‌توانستم یک سلسله‌کتاب‌ها و مکان‌های دیگری را انتخاب کنم؛ از ریک‌جاویک[8] تا مسکو تا بانکوک و فراتر. مسیری که من انتخاب کرده‌ام **یک** [تأکید از دمراش است] ویراست از ادبیات جهان است و با ادبیات جهانی[9] «تک- جهانی»[10] هم‌شکل نیست. هر فصل بر شهر یا منطقه‌ای متمرکز است که حجم قابل توجهی آثار تولید کرده است و مضمون خاصی را پی می‌گیرد: چگونه نویسندگان، شهرها را خلق می‌کنند و چگونه شهرها نویسندگان را؛ میراث جنگ در اروپا و امپراتوری در جاهای دیگر؛ مسائل مهاجرت و دیاسپورا و میراث سرزندهٔ سنت‌های شاعرانه و روایی، از حماسه‌های هومری تا هایکوی ژاپنی تا قصه‌های تودرتوی *هزار و یک‌شب*.

در هر فصلی با زمینه‌ها و مضمون‌های مشترک، ما به دنبال کشف تنوع خلاقانه‌ای هستیم که نویسندگان ما به یاری آن سرزمین و میراث خودشان، اغلب

---

[1] Marguerite Yourcenar
[2] James Baldwin
[3] *La Divina Commedia*
[4] Primo Levy
[5] Derek Walcott
[6] *terza rima*
[7] Creole-speaking
[8] Reykjavik
[9] globalized literature
[10] "one-world"

به روش‌های کاملاً متفاوت، درون یک فرهنگ را نشان می‌دهند. ما خوانندگان هم به سهم خود، از آثار آن‌ها برای اهداف خود استفاده می‌کنیم و من هر از گاهی با سودجستن از تجربه‌ام نشان می‌دهم که چگونه ادبیات می‌تواند بر شناخت ما از خودمان و جهان، به‌خصوص در زمان‌های مختلف، اثر بگذارد. این هشتاد کتاب به مثابهٔ فهرست ثابت «کتاب‌ها و مکتب‌های دوران»، یادآور زیرعنوان کتاب بلوم، *آثار فاخر غرب*، نیستند. آنچه من انتخاب کرده‌ام به معنی خاص آثاری ***جهانی***[1] [تأکید از دمراش است] هستند که در آن نویسندگان به دنیای پیرامونشان و دنیای فراسوی مرزهایشان می‌اندیشند؛ حال در هیئت شخصیت‌هایشان که مبادرت به سفر به دنیای برون کرده‌اند یا دنیای برون که بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. امیدوارم از لابه‌لای رویارویی‌های غیرمنتظره و پیچ‌وتاب‌های حیرت‌انگیز، چرخش‌ها و درکنارهم قرارگرفتن‌ها بتوانید راه‌های تازه‌ای برای نگریستن بر آثاری که از قدیم با آن‌ها آشنا بوده‌اید بیابید و به کشفیات مهیج جدیدی برسید.

اکنون به همین کفایت می‌کنم. هشتاد کتاب در انتظار شماست. همان‌طور که آپولیوس اهل مادورا[2] تقریباً دوهزار سال پیش در آغاز شاهکارش، *الاغ طلایی*[3] گفت: «ای خواننده، هشیار باش و لذت را درخواهی یافت[4]».

علی‌رضا انوشیروانی؛
استاد ادبیات تطبیقی، گروه زبان‌های خارجی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
anushir@shirazu.ac.ir

پی‌نوشت‌ها

(۱) «آغاز سفر» عنوان مقدمهٔ کتاب دمراش و در عین‌حال عنوان اولین رمان ویرجینیا وولف (۱۹۴۱ـ۱۸۸۲)، رمان‌نویس انگلیسی است. *آغاز سفر* (۱۹۱۵) داستان ریچل وین‌ریس (Rachel Vinerace) است که با کشتی پدرش عازم امریکای جنوبی می‌شود و در این سفر به کشف درون و شناخت خود می‌رسد. کلاریسا دالوی (Clarissa Dalloway) یکی از شخصیت‌های اصلی این رمان است که موضوع و عنوان رمان بعدی ویرجینا وولف یعنی *خانم دالوی* (Mrs. Dalloway, 1925) است. جالب آنکه فصل اول کتاب دمرداش با ویرجینیا وولف و رمان *خانم دالوی* شروع می‌شود. در رمان ژول ورن *دور دنیا در هشتاد روز*، فیلیاس فاگ پس از اتمام سفرش به خانه‌اش در سَویل رُو (Savile Row) شمارهٔ ۷ لندن برمی‌گردد. جاده‌ای که فاگ برای رفتن به خانه انتخاب می‌کند دقیقاً همان جاده‌ای است ـ آن‌چنان‌که دمراش در کتابش می‌گوید ـ که خانم دالوی نیم‌قرن بعد در رمان *خانم دالووی* در راهِ رفتن به

[1] worldly
[2] Apuleius of Madaura
[3] Apuleius, *Metamorphoses*, ed. and tr. J. Arthur Hanson (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2 vols., 1989, 1996). *The Golden Ass*, ed. and tr. T. G. Walsh (Oxford: Oxford University Press, 1994), 3.
[4] *Lector, intende: laetabris*

منزلش می‌پیماید و دسته‌گلی هم برای مهمانی‌اش می‌خرد (دمراش ۱۸).

[۲] پُپُل وُو متن مقدس ساکنان کیچه (Kiche) از منطقهٔ مایان (Mayan) است که هم‌اکنون بخشی از سرزمین مکزیک و گواتمالاست. اصل این روایت مذهبی که با اسطورهٔ خلقت آغاز می‌شود، به دوران قبل از سلطهٔ اسپانیایی‌ها در مکزیک برمی‌گردد. پُپُل وُو بخشی از سنت شفاهی مایان است که به معنی «کتاب مردم» است. این متن بعدها در قرن شانزدهم به صورت مکتوب درآمد و سپس در قرن هجدهم به اسپانیایی ترجمه شد.

[۳] مراد دمراش از پنگوئن‌ها (penguins) انتشارات پنگوئن (Penguin Press) است که مجموعهٔ انتشارات خود را در حوزهٔ ادبیات جهان، در اختیار این طرح پژوهشی او قرار داده است. طبق مقررات حفظ حقوق مؤلف، یکی از شرایط چاپ کتاب‌هایی از این دست، اخذ مجوز از ناشری است که این کتاب‌ها را ابتدا چاپ کرده است. این‌گونه ناشران معمولاً مبلغ هنگفتی برای اعطای چنین مجوزی طلب می‌نمایند که گاه قیمت کتاب را بسیار افزایش می‌دهد و درنتیجه فروش کتاب با مشکل روبه‌رو می‌شود. از آنجا که اکثر کتاب‌های مورد نیاز دمراش را انتشارات پنگوئن قبلاً چاپ کرده است، کار بر دمراش آسان‌تر شده است. فاگ از بالون‌های هوای گرم برای پرواز استفاده کرد و دمراش از **پنگوئن‌ها**؛ یعنی نسخه‌های چاپ‌شدهٔ انتشارات پنگوئن.

[۴] «نوواچ» زبان رسمی آزتک‌ها تا قبل از سلطهٔ اسپانیایی‌ها در مکزیک بود. هنور هم در مکزیک مرکزی بیش از یک میلیون نفر به این زبان صحبت می‌کنند.

[۵] «ترستا ریما» نوعی شعر قافیه‌دار است که از بخش‌هایی با عنوان تِرسِت (*tercet*) تشکیل شده است. هر ترست، سه بیت دارد که قافیهٔ بیت دوم آن هم‌قافیه با بیت اول و سوم ترست بعدی است (aba bcb cdc). دانته این نوع شعر را در سرودن *کمدی الهی* بنیان گذاشت.

David Damrosch, *Around the World in 80 Books*. New York: Penguin Press, 2021. 414 pp. Ebook ISBN: 9780593299890

Alireza Anushiravani[1]

Abstract

Around the World in 80 Books is the latest book of David Damrosch, Professor of Comparative Literature at Harvard University. He is a leading theorist in this field and has already written several books to explain his theory of World Literature both in theoretical and practical aspects including *What Is World Literature?* (2003), *How to Read World Literature?* (2009), *Teaching World Literature* (2009), *World Literature in Theory* (2014) and *Comparing Literatures: Literary Studies in a Global Age.* Generally speaking, in all these works, Damrosch is focusing on two important notions: first, World Literature is a new trend in Comparative Literature studies which crosses national, linguistic and cultural borders and includes, in fact, the whole literature of the world; second, to get rid of the chronic Eurocentrism of Comparative Literature, we must take advantage of translation. *Around the World in 80 Books* is written with such an intention in mind.

The book is organized in sixteen chapters. Damrosch's itinerary starts from London, where Phileas Fogg started his journey in Jules Verne's *Around the World in Eighty Days* (1872) and takes his reader to all around Europe, Turkey, Oman, Egypt and African countries, Near and Middle Eastern countries (including Iran, of course), India, and Far Eastern countries as China and Japan, and then to Central America and Latin America and comes back to London at the end of his journey. The Introduction of the book: "The Voyage Out" is a charming narrative of Damrosch's youth life when he decides to attend a chorus where he meets "an alto with a lovely smile" (10). *Around the World in 80 Books* is a project coming to fruit in times of Covid-19, a gloomy era in modern man's experience and an opportunity to travel the world around one's room. Damrosch's trip takes sixteen weeks from May through August 2020. The book "explores works that have responded to times of crisis and deep memories of trauma" (13). More importantly, Damrosch contends: "All of us who want to venture beyond the boundaries of our own country need to be vigilant in not succumbing to reductive cultural stereotypes, whether reflexively negative or patronizingly positive, and we need to push back against market mechanisms that limit the variety of works

[1]Professor of Comparative Literature, Department of Foreign Languages, Shiraz University, Shiraz, Iran Anushir@shirazu.ac.ir

available to us" (14). One cannot agree with Damrosch more when he says that "influential translations can spur innovation in the host language itself" (16). "…literature can inform our sense of ourselves and our world, particularly in difficult times" (17). *Around the World in 80 Books* is a must-read book for those interested in World Literature. " Lector, intende: laetaberis" (17).

Keywords: World Literature, *Around the World in 80 Books*, David Damrosch, translation, voyage

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities
A bi-annual Journal
Vol. 1, No. 2, Fall 2021 & Winter 2022
Print ISSN: 2783-2740
Online ISSN: 2783-2759

Editor-in-Chief: Alireza Anushiravani

License Holder: University of Birjand & Iranian Association of Promotion of Persian Language and Literature

Persian Editor: Baharak Valineya

Director-in-Charge: Ebrahim Mohammadi

English Editor: Katayon Zaree Toosi

Executive Manager: AliAkbar Mohammadi

Office Manager: Monireh Tavakoli

Typesetter: Mustafa Haddad

Layout and Design: New Look Publishing Company

Editorial Board:

Gayatri C. Spivak, Professor of Comparative Literature, Postcolonial Studies and Literary Theory, Columbia University, New York, US

Allahshokr Assadollahi, Professor of French and Comparative Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Alireza Anushiravani, Professor of Comparative Literature and Literary Theory and Criticism, Shiraz University, Shiraz, Iran

Mohammad Behnamfar, Professor of Persian Literature and Mysticism, University of Birjand, Birjand, Iran

Hasan Javadi, Professor of Persian and Comparative Literature, Berkeley-California University, CA, US

Ali Khazaee Farid, Associate Professor of Translation Studies and Film Director, Ferdousi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Hamid Dabashi, Professor of Comparative Literature and Iranian Studies, Columbia University, New York, US

David Damrosch, Professor of Comparative and World Literature, Harvard University, Cambridge, MA, US

Dick Davis, Professor of Persian Literature and Translator, Ohio State University, Ohio, US

Sayed Mahdi Rahimi, Associate Professor of Persian Literature and Stylistics, University of Birjand, Birjand, Iran

Saeed Rahimiyan, Professor of Philosophy and Mysticism, Shiraz University, Shiraz, Iran

Kamran Rastegar, Professor of Comparative and Arabic Literature, Middle Eastern Cinema and Postcolonial Studies, Tufts University, Medford and Somerville, MA, US

Hojjat Rasouli, Professor of Arabic and Comparative Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Ali Akbar Samkhaniani, Associate Professor of Persian and Comparative Literature and Literary Criticism, University of Birjand, Birjand, Iran

Jalal Sokhanvar, Professor of English Literature and Literary Criticism, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Akbar Shayan Seresht, Associate Professor of Persian and Comparative Literature and Literary Criticism, University of Birjand, Birjand, Iran

Sabry Hafez, Professor of Cinema and Modern Arabic and Comparative Literature, London University, London, UK

Marietherese Abdelmessih, Professor of Comparative Literature and Intermedial Studies, Cairo University, Cairo, Egypt

Rebecca Ruth Gould, Professor of Comparative Literature and the Islamic World Studies, University of Birmingham, Birmingham, UK

Ahmad Kamyabi Mask, Associate Professor of Arts, Drama, Theatre and French Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Ebrahim Mohammadi, Associate Professor of Persian and Comparative Literature, University of Birjand, Birjand, Iran

Advisory Board

Karim Eslamloueyan, Professor of Economics, Shiraz University, Shiraz, Iran

Azim Tahmasebi, Arabic Language and Literature, Encyclopedia of the Word of Islam, Tehran, Iran

Gholamhossein Gholamhosseinzadeh, Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran

Nemat'olla Fazeli, Cultural Anthropology and Cultural, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran

Farzaneh Farahzad, Professor of English Translation Studies, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Shahram Yousefifar, Professor of History, University of Tehran, Tehran, Iran

Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, University Blvd., Birjand, Southern Khorasan, Iran

Phone Number: +985632202134 - +985631026242 & +989157219723

E-Mail: Islah@birjand.ac.ir

Website: islah.birjand.ac.ir/

Contents:

subject	Author	page
• **Original Article**		
A Study of "the Imaginal World" in Samad Behrangi's Stories from the Perspective of Henry Corbin's Phenomenology (Case Study: "Talkhun" and "the Sigh")	Mostafa Mirdar Rezaeii; Siavash Haghjoo	1
A Comparative Study of the Existentialist Themes of Camus's The Stranger and Sadegh Hedayat's "The Stray Dog"	Shahram Ahmadi; Sayeh Gharayagh Zandi	23
Domesticating Bergman's The Seventh Seal in Akhavan Sales' "Then, after the Thunder"	Zahra Khoshamen; Akbar Shayanseresht	43
In Search of the Subaltern in Comparative Literature	Amirhossein Vafa	63
A Transdisciplinary Approach to Confrontation Between Self and Other: Factors Influencing the Emergence and Acceptance of Translational Language in Target Language	Mohammad Reza Rezaeian Delouei	83
Modernization of Shakespeare's Macbeth: A Discourse Analysis	Yasaman Yassipour Tehrani	103
Realism and Representation in Philosophy and Cinema: A Critical Examination of Alfred Hitchcock's The Wrong Man with Special Reference to André Bazin's Theory	Mohammad Ghaffary; Melika Ramzi	121
An Examination of the Simpsons' Adaptation of Hamlet	Batul Musavi; Laleh Atashi	145
The Evolution of Comparative Literature in the Universities of the Arab World	Hojjat Rasouli; Sheler Ahmadi	173
Some postcolonial features in Tayeb Salih's Mawsim Al- Hijra ila al-Shamal (Season of Migration to the North)	Hadi Nazari Monazzam	203
A Survey Eastern Origins of World Literature from Goethe's View Point	Abolfazl Horri	229
Strategic Principles for Interdisciplinary Management In the Academic System	Hamideh Dabbaghi; Younes Nourbakhsh	249
• **Book Reviews**		
The Persian Whitman: Beyond a Literary Reception	Mostafa Hosseini	277
David Damrosch, Around the World in 80 Books	Alireza Anushiravani	265

Iranian Association of Promotion of Persian Language and Literature

UNIVERSITY OF BIRJAND

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

VOL.1,No.2,Fall 2021 & Winter 2022

Online ISSN: 2783-2759 _ Print ISSN: 2783-2740