مقاله

نقش ترجمه در شکل‌گیری ادبیات داستانی پسامدرن در ایران — مزدک بلوری، فرانک محمدی

بازنویسی داستان آرش کمانگیر در ادبیات معاصر ایران: از پیش‌متن حماسی تا پس‌متن تراژیک — آذین حسین‌زاده، کتایون شهپرراد

سفرنامه در گفتمان فرهنگی: تصویرهای شرق و غرب در سفرنامه‌های ایرانی و آلمانی سدهٔ نوزدهم میلادی — نرجس خدایی

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زنانه و نقش «دیگری» در دو اثر *گریزهای روزمره* و *روز خرگوش* — ایلمیرا دادور، مهرناز طلائی

بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های مشترک در ادبیات عاشقانهٔ درباری (رمانس *تریستان و ایزوت* و منظومهٔ *خسرو و شیرین*) — نجمه درّی، پرنیان زارع‌پور

اقتباس چیست؟ — جولی سندرز

بررسی تطبیقیِ دو فیلمنامهٔ اقتباسی از نمایشنامهٔ *بازرس* آنتونی شفر، با رویکرد نئوفرمالیستی — بهروز محمودی بختیاری، محسن صادقی اصفهانی

ادبیات تطبیقی

ویژه‌نامهٔ ***نامهٔ فرهنگستان***
دورهٔ نهم، شمارهٔ اول
(شش‌ماهانه)
بهار و تابستان ۱۳۹۸

دبیر: ایلمیرا دادور

مشاوران علمی:
امیرعلی نجومیان (دانشگاه شهید بهشتی)
ایلمیرا دادور (دانشگاه تهران)
آمر طاهر احمد (فرهنگستان علوم اتریش)
بهروز محمودی بختیاری (دانشگاه تهران)
بهمن نامور مطلق (دانشگاه شهید بهشتی)
حسن جوادی (دانشگاه برکلی ـ کالیفرنیا)
علیرضا انوشیروانی (دانشگاه شیراز)
مدیر داخلی: ناهید حجازی
عضو هیئت علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
ویراستار فارسی: آبتین گلکار
ویراستار انگلیسی: گلاره مرادی
پیام‌نگار: complit@gmail.com

دارای درجهٔ **علمی ـ پژوهشی**
مصوّب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
و نمایه‌شده در پایگاه استنادیِ
علوم جهانِ اسلام (ISC) و ایران ژورنال

مدیر مسئول: غلامعلی حداد عادل

هیئت تحریریه: محمّدرضا ترکی، غلامعلی حدّاد عادل، محمّد دبیرمقدّم، حسن رضائی باغ‌بیدی، احمد سمیعی (گیلانی)، علی‌اشرف صادقی، کامران فانی، محمّدرضا نصیری

سردبیر: علاءالدین طباطبایی
مدیر اجرایی: زهرا دامیار

صفحه‌آرا: معصومه غفاری
طرّاح جلد: حسین میرزاحسینی

نشانی: تهران، بزرگراه حقّانی، بعد از ایستگاه مترو،
مجموعهٔ فرهنگستان‌ها، فرهنگستان زبان و ادب فارسی
کدپستی: ۱۵۳۸۶۳۳۲۱۱
صندوق پستی: ٦۳۹٤-۱۵۸۷۵
تلفن: ٤۸-۸۸٦٤۲۳۳۹ دورنگار: ۸۸٦٤۲۵۰۰
پیام‌نگار: namehfarhangestan@gmail.com
وب‌گاه: www.apll.ir
این نشریه در پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی
به نشانی www.SID.ir نمایه می‌شود.

بهای تک‌شماره: ۵۰۰۰۰ ریال
بهای اشتراک هر دوره (٤ شماره) ۱٦۰۰۰۰ ریال
(برای دانشجو ۱۲۰۰۰۰ ریال)
شمارهٔ حساب مجله: ۷۸۰۳۱۹۰۰۱۵ بانک تجارت،
شعبهٔ نوآوران، کد ٤۰۰

شمارهٔ پیاپی: ۱۷

فهرست مطالب

مقاله

نقش ترجمه در شکل‌گیری ادبیات داستانی پسامدرن در ایران — مزدک بلوری، فرانک محمدی — ۳

بازنویسی داستان آرش کمانگیر در ادبیات معاصر ایران
از پیش‌متن حماسی تا پس‌متن تراژیک — آذین حسین‌زاده، کتایون شهپرراد — ۱۹

سفرنامه در گفتمان فرهنگی
تصویرهای شرق و غرب در سفرنامه‌های ایرانی و آلمانی سدهٔ نوزدهم میلادی — نرجس خدایی — ۴۳

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زنانه و نقش «دیگری» در دو اثر
گریزهای روزمره و *روز خرگوش* — ایلمیرا دادور، مهرناز طلائی — ۶۲

بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های مشترک در ادبیات عاشقانهٔ درباری
(رمانس *تریستان و ایزوت* و منظومهٔ *خسرو و شیرین*) — نجمه دری، پرنیان زارع‌پور — ۸۱

اقتباس چیست؟ — جولی سندرز، محمد غفاری — ۱۰۶

بررسی تطبیقیِ دو فیلمنامهٔ اقتباسی از نمایشنامهٔ
بازرس آنتونی شفر، با رویکرد نئوفرمالیستی — بهروز محمودی بختیاری، محسن صادقی اصفهانی — ۱۲۲

نقش ترجمه در شکل‌گیری ادبیات داستانی پسامدرن در ایران

مزدک بلوری (عضو هیئت علمی گروه مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه علامه طباطبایی)[1]
فرانک محمدی (دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ مطالعات ترجمه، دانشگاه خاتم)

چکیده

پژوهش حاضر، بر مبنای نظریهٔ نظام چندگانه، ابتدا به بررسی جایگاه ادبیات ترجمه‌ای پسامدرن در نظام چندگانهٔ ادبی فارسی و سپس به تحلیل نقش ترجمه در معرفی این سبک از داستان‌نویسی در ایران می‌پردازد. در بخش نخست، فهرستی از آثار ترجمه‌شده و آثار تألیفی پسامدرن در ایران تهیه و سپس این آثار از نظر تعداد و تقدم و تأخر انتشار بررسی شد تا مشخص شود کدام یک در نظام ادبی فارسی جایگاه مرکزی دارد. در بخش دوم، از طریق مصاحبه با گروهی از نویسندگان پسامدرن ایرانی، و نیز از طریق بررسی مصاحبه‌های موجود و نقد آثار نویسندگان دیگر، تحلیلی از نقش ترجمه در معرفی داستان‌نویسی پسامدرن به ادبیات فارسی صورت پذیرفت. نتایج نشان می‌دهد آثار ترجمه‌شدهٔ پسامدرن از نظر زمان انتشار بر آثار تألیفی تقدم دارند. از آن گذشته، تعداد عناوین بیشتر و تجدید چاپ‌های متعدد این آثار از جایگاه مرکزی ادبیات ترجمه‌ای پسامدرن در نظام چندگانهٔ ادبی فارسی و موفقیت بیشتر آن در جلب خوانندگان فارسی‌زبان حکایت دارد. همچنین نتایج مصاحبه با آن دسته از نویسندگان ایرانی که در آثارشان عناصر داستان پسامدرن یافت شد نشان می‌دهد اکثر آنان با مطالعهٔ آثار ترجمه‌شدهٔ پسامدرن با این مکتب آشنا شده‌اند و با الگوبرداری از آن سعی کرده‌اند نمونه‌های مشابهی در زبان خود پدید آورند. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد ادبیات ترجمه‌ای پسامدرن در دوران معاصر در مقایسه با ادبیات تألیفی پسامدرن جایگاهی مرکزی در اختیار داشته و فعالانه در شکل دادن به این سبک ادبی در ادبیات فارسی نقش ایفا کرده است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه، ادبیات ترجمه‌ای، نظام چندگانهٔ ادبی، ادبیات پسامدرن، سبک داستان‌نویسی

---

1. mazdakbolouri@atu.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه و چارچوب نظری پژوهش

مطابق با نظریهٔ نظام چندگانهٔ ادبی[1] اون زوهر[2]، ادبیات هر جامعه نظامی متشکل از خرده‌نظام‌ها و نظام‌هایی است که در ارتباط با سایر نظام‌های اجتماعی‌اند. او برای نظام‌های موجود در نظام چندگانهٔ ادبی دو جایگاه «مرکزی»[3] و «حاشیه‌ای»[4] در نظر می‌گیرد او «مرکز کل نظام چندگانه را جایگاه معتبرترین آثار معیار[5] در گنجینهٔ ادبی قلمداد می‌کند» (اون زوهر، ۱۹۹۰: ۱۷). منظور از آثار معیار «آن هنجارها و آثار ادبی (هم مدل‌ها و هم متن‌هایی) است که محافل ادبی حاکم بر هر فرهنگ آن را مشروع می‌دانند و محصولات برجسته‌شان در آن جامعه در مقام بخشی از میراث تاریخی حفظ می‌شود» (همان ۱۵). از این رو، این آثار جایگاه مرکزی نظام چندگانهٔ ادبی را در اختیار دارند. از سوی دیگر، «آثار غیر برجسته[6] هنجارها و متن‌هایی هستند که این محافل غیرمشروع می‌دانند و رد می‌کنند و جامعه محصولات آنها را در درازمدت از یاد می‌برد» (همان). این آثار به حاشیهٔ نظام رانده می‌شوند و جایگاه حاشیه‌ای نظام را در اختیار می‌گیرند. اون زوهر می‌گوید در هر نظام چندگانه رابطهٔ میان نظام‌های مختلف رابطه‌ای سلسله مراتبی است و همواره رقابتی مستمر بین لایه‌های مختلف برای دستیابی به جایگاه مرکزی وجود دارد (همان ۱۴).

ادبیات ترجمه‌ای یکی از نظام‌های موجود در هر نظام چندگانهٔ ادبی است که در کنار فرم‌هایی چون ادبیات کودک و قصه‌های عامیانه معمولاً از صورت‌های سطح پایین ادبی محسوب می‌شود و از اهمیت کمتری برخوردار است و جایگاهی حاشیه‌ای دارد (شاتلورث و کوئی[7] ۱۲۷) اما این نوع ادبیات ممکن است گاهی نقش مؤثرتری نیز ایفا کند. اون زوهر، در نظریهٔ نظام چندگانهٔ ادبی، ترجمه را نمونه‌ای از پدیدهٔ «انتقال بین نظام‌ها» می‌داند (اون زوهر، ۱۹۹۰: ۷۳–۷۴) و معتقد است ترجمه نقش مهمی در انتقال فرم‌ها، سبک‌ها، ژانرها و الگوها از یک نظام ادبی به نظام ادبی دیگر ایفا می‌کند. او سه

1. literary polysystem
2. Even-Zohar
3. central
4. peripheral
5. canonized
6. non-canonized
7. Shuttleworth and Cowie

حالت اصلی را بر می‌شمرد که موجب می‌شود ادبیات ترجمه‌ای در جایگاه مرکزی نظام چندگانهٔ ادبی قرار گیرد:

> ۱) هنگامی که نظام چندگانه هنوز متبلور نشده، به بیان دیگر، زمانی کـه ادبیـات هنـوز در فراینـد تثبیت خود «جوان» است؛ ۲) وقتی که ادبیات، در میان گروه بزرگی از ادبیات مرتبط، «حاشـیه‌ای» یا «ضعیف» یا ترکیبی از آن دو است؛ و ۳) وقتی که در ادبیات نقاط عطف، بحران‌ها یا خلاءهـای ادبی موجود باشد (اون زوهر، ۲۰۰۰: ۱۹۴).

به گفتهٔ اون زوهر (۲۰۰۰)، در حالت اول، ادبیات جوان‌تر برای دسترسی به فـرم‌هـا و انواع ادبی ناموجود در نظام ادبیِ خود از ادبیات ملل دیگر کمک مـی‌گیـرد و در ایـن شرایط ادبیات ترجمه‌ای به یکی از نظام‌های فعال آن تبدیل می‌شود و الگوهای آماده را برای تولید انواع متن از ادبیات‌های دیگر وارد می‌کنـد. همـین شـرایط در حالـت دوم، یعنی در مورد ادبیات «حاشیه‌ای» یا «ضعیف»، نیز صادق است. در این شرایط، توانـایی ادبیات «ضعیف» در تولید گونه‌های ادبی نسبت به ادبیـات مجـاورش کمتـر اسـت. در نتیجه، تنها راه تأمین گنجینهٔ ادبیِ چنین ادبیاتی الگوبرداری و وارد کردن گونه‌های ادبی مختلف از ادبیات مجاورش است که ادبیات ترجمه‌ای نقشی کلیدی در این فرایند ایفـا می‌کند. در حالت سوم، الگوهای تثبیت‌شده دیگر برای نسل جوان‌تر پذیرفتنی نیسـت و نیاز به گونه‌های ادبیِ جدیدتر احساس می‌شود. دراین شرایط، خـلاء ادبـیِ موجـود بـا واردکردن الگوهای خارجی و عناصر ادبیِ جدید از طریق ادبیات ترجمه‌ای پر می‌شـود (اون زوهر، ۲۰۰۰: ۱۹۴).

به گفتهٔ چانگ[1]، ترجمه در این جایگاه مرکزی در شکل دادن به مرکز نظام چندگانهٔ ادبی نقش ایفا می‌کند و باعث می‌شود که جامعهٔ ادبیِ کشوری بـه کمبـودی در ادبیـات ملی خود، یا به قول چانگ، به «فقدان منبعی بـرای کنتـرل کـردن مـوقعیتی خـاص یـا برآوردن نیازی خاص» (چانگ ۲۶۰) واقف شود و کمبود شیوه‌ای از داستان‌نویسـی را، که در ادبیات کشورهای دیگر موجود است، احساس کند.

بدین ترتیب، ترجمه قادر است، به هنگام نیاز، نقش‌های بسیار مهمی در هر ادبیـات ایفا کند و در شکل‌گیری و پویایی آن موثر باشد. «ترجمه می‌تواند در دگرگـونی انـواع

1. Chang

ادبی و نگاه نویسندگان به ادبیات و واقعیت مؤثر باشد و حتی یک دورهٔ شکوفایی کـار، تالیف و نگارش هم بـه دنبـال خـود بیـاورد» (میرعابـدینی، ج ۳و۴: ۷۶۷). در نتیجـه، ترجمه را می‌توان شکلی از تأثیرگذاری ادبیات خارجی بر ادبیات بومی کشورها قلمداد کرد:

> تأثیرات ادبی ممکن است مستقیم و بدون واسطه یا غیرمستقیم و از طریق واسطه‌های مختلـف صورت گیرد. تأثیر مستقیم زمانی صورت می‌گیرد که نویسنده‌ای از طریق مطالعه و آشـنایی بـا آثار نویسندهٔ دیگری به زبان اصلی تحت تأثیر وی قرار گیرد، مانند تأثیرپذیری نیمـا یوشـیج از شاعران فرانسوی. تأثیر غیرمستقیم اغلب از طریق ترجمه صورت می‌گیرد، مانند تأثیر حافظ بر گوته که از طریق ترجمهٔ آلمانی هامر پورگشتال صورت گرفته است (انوشیروانی ۱۸).

با نگاهی به آثار ترجمه‌شده در تاریخ ادبیات فارسی درمی‌یابیم که سبک‌های جدیـد گاهی در اثر ترجمهٔ آثار ادبی به نظام چندگانهٔ ادبی فارسی وارد شده است. برای مثـال، بررسی روند ورود ادبیات نمایشی به ایران نشان می‌دهد که این سبک بـا ترجمـهٔ آثـار مولیر از ادبیات نمایشی فرانسه به ادبیات فارسی معرفی شـده اسـت (ملـک‌پـور ۳۱۷). میرعابدینی در مورد تأثیرپذیری نویسندگان ایرانی از گونه‌های ادبی خارجی مـی‌گویـد: «تأثیرپذیری برخی از نویسندگان ایرانی از رمان‌های امریکای لاتین به قدری اسـت کـه حضور یک رگهٔ رئالیستی ـ جادویی در ادبیات دههٔ ۱۳۶۰ به وضـوح حـس مـی‌شـود» (میرعابدینی، ج ۳و۴: ۷۷۱).

ادبیات پسامدرن از سبک‌های جدید در ادبیات معاصر ایران است. با توجه به نقشی که ترجمه پیش از این در معرفی ژانرها، مکتب‌ها و جنبش‌های ادبـی همچـون ادبیـات نمایشی، رئالیسم جادویی و سورئالیسم به ادبیات فارسی ایفا کرده است، محتمل به نظر می‌رسد که در واردکردن ادبیات پسامدرن به نظام چندگانهٔ ادبی ایران نیـز نقـش مهمـی داشته باشد. هدف این پژوهش نخست بررسی جایگاه ادبیات ترجمه‌شدهٔ پسـامدرن در نظام چندگانهٔ ادبی فارسی و مقایسهٔ آن با موقعیت ادبیات تألیفی پسامدرن در این نظـامِ ادبی و سپس تحلیل نقش ترجمه در ظهور ادبیات پسامدرن در ایران است.

پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر پژوهشگران زیادی نقش ترجمه را در شکل دادن به سبک‌های جدید در ادبیات کشورها بررسی کرده‌اند (نک. هرمانز[1]، ۱۹۹۹؛ ییفینگ[2]، ۲۰۰۸؛ سایتو[3]، ۲۰۱۶؛ بیژن، ۱۳۸۴؛ بهرامی، ۱۳۹۲). برای مثال، برک[4] (۲۰۰۶) به بررسی جایگاه ادبیات ترجمه‌شدهٔ غرب در نظام ادبی ترکیه از اواسط قرن هجدهم تا اواخر قرن بیستم می‌پردازد. او می‌گوید: «مهم‌ترین تأثیر اولین ترجمه‌هایی که در این دوره انجام شد معرفی ژانرهای جدید، همچون رمان و نمایشنامه بود. پس از انتشار این ترجمه‌ها، نخستین نمونه‌های رمان و نمایشنامهٔ ترکی که به سبک غربی نگاشته شده بودند، منتشر شد» (برک ۳). سایتو (۲۰۱۶) به بررسی قدرت ادبیات ترجمه‌شده در ژاپن در دورهٔ مِیجی می‌پردازد. او دلیل مدرن شدن ادبیات ژاپنی را نقش میانجی ترجمه در معرفی عناصر و سبک‌های جدید به زبان بومی می‌داند. ادبیات ترجمه‌شده در این کشور «عناصر جدیدی به زبان ژاپنی معرفی کرد و بر اساس کاربردها و ساختارهای آثار ادبی غربی سبک OBUNMYAKU را به وجود آورد» (سایتو ۴۱۷) که در نزد ژاپنی‌ها سبک متأثر از اروپا شناخته می‌شود. بیژن (۱۳۸۴) با بررسی روند ترجمهٔ داستان‌های خارجی، به نقش ترجمه در تجدّد ادبیات داستانی افغانستان اشاره می‌کند و ترجمه را راهی برای معرفی فرم‌های جدید به نویسندگان بومی می‌داند: «ترجمهٔ داستان ارائهٔ قالب‌های جدید ادبی و ژانرها و نوعیت گوناگون داستان و نیز دعوت مستقیم یا غیرمستقیم نویسندگان کشور به نوشتن آثار به همان شکل و ساختار بود» (۷۸). او برای تایید گفتهٔ خود به نقل از یکی از مترجمان بیان می‌کند: «سید قاسم رشتیا در مقدمهٔ ترجمهٔ نمایشنامهٔ *کدام‌یک زرنگ‌تر است* تصریح می‌کند که آن را به عنوان یک مدل ترجمه کرده برای نویسندگانی که با این نوع آشنا نیستند و تجربهٔ لازم [را] در آن ندارند» (همان).

1. Hermans
2. Yifeng
3. Saito
4. Berk

روش پژوهش

برای تعیین جایگاه ادبیات ترجمه‌شدهٔ پسامدرن در مقایسه با ادبیاتِ تالیفیِ پسامدرن در نظام چندگانهٔ ادبی فارسی، ابتدا فهرستی از اسامی نویسندگان پسامدرنِ خارجی از سایت REVOLVY[1] استخراج شد. سپس فهرست نویسندگان پسامدرن ایرانی از چند منبع زیر تهیه شد:

۱) پاینده (ج ۳) که فهرستی از نویسندگان داستان کوتاه پسامدرن به دست می‌دهد؛
۲) همایش‌ها و کلاس‌هایی با موضوع ادبیات پسامدرن در ایران که نویسندگانی را در زمرهٔ پسامدرنیست‌های ایرانی معرفی کرده‌اند؛
۳) نویسندگان پسامدرنی که در جریان مصاحبه‌ها افراد دیگری را پسامدرن معرفی کردند.

اسامی هر دو فهرست (نویسندگان پسامدرن خارجی و ایرانی) در وبگاه‌های کتابخانهٔ ملی[2] و خانهٔ کتاب[3] جست‌وجو شد تا فهرستی از آثار پسامدرنِ منتشرشدهٔ هر یک در ایران به دست آید. فقط آن دسته از آثار این نویسندگان در فهرست نهایی گنجانده شد که منتقدان یا خود نویسندگان دربارهٔ پسامدرن بودن آن‌ها اتفاق نظر دارند. علاوه بر این، برای اطمینان از پسامدرن بودن آثار نویسندگان ایرانی فهرست، حداقل یک اثر از هر نویسنده برای یافتن مؤلفه‌های داستان پسامدرن بررسی شد. تاریخ انتشار هر اثر در مقابل آن در فهرست ثبت شد تا تعداد آثار ترجمه‌شده و آثار تألیفی پسامدرن و تقدم و تأخر انتشار هر یک به دست آید.

برای پاسخ به این پرسش که «ترجمه چه نقشی در شکل‌گیری ادبیات پسامدرن در ایران ایفا کرده است؟» از مصاحبه‌ای نیمه‌ساختاریافته، متشکل از ده سوال، برای جمع‌آوری داده‌ها استفاده شد. از ۲۴ نویسندهٔ فهرستِ تهیه‌شده با یازده نفر مصاحبه شد. برای نویسندگانی که مصاحبه با آنان امکان‌پذیر نبود (به دلایلی چون فوت، اقامت در خارج از کشور یا عدم تمایل به مصاحبه)، پیرامتن‌های موجود، شامل مصاحبه‌ها، تاریخچهٔ کاری و نقد آثار از روزنامه‌ها، کتاب‌ها و وبگاه‌ها استخراج و بررسی شد. متن

1. https://www.revolvy.com
2. http://www.nlai.ir/
3. http://www.ketab.ir/

مصاحبه‌ها پیاده و بر اساس هدف پژوهش کدگذاری شد. از این کدها به عنوان واحد تحلیل متن مصاحبه استفاده شد تا مشخص شود چه مواردی در آشنا شدن نویسندگان پسامدرن ایرانی با این سبک ادبی مؤثر بوده‌اند.

یافته‌های پژوهش و تحلیل داده‌ها

همان گونه که گفته شد، در بخش نخست، فهرستی از نویسندگان پسامدرن خارجی و ایرانی و همچنین آثار منتشرشده از آنان و تاریخ انتشار این آثار تهیه شد. هدف از این کار تعیین تعداد کتاب‌های پسامدرن ترجمه‌شده و تألیفی در ادبیات فارسی و نیز مشخص شدن تقدم و تأخر انتشار آنها بود. فهرست نویسندگان شامل ۴۱ نویسندهٔ پسامدرن خارجی و ۲۴ نویسندهٔ پسامدرن ایرانی بود. از نویسندگان خارجی فهرست ۸۳۸ عنوان و از نویسندگان ایرانی ۱۰۹ عنوان کتاب ادبی پسامدرن منتشر شده بود. اولین آثار پسامدرن ترجمه‌شده در سال‌های ۱۳۴۵ (*ناطور دشت* جروم دیوید سلینجر با ترجمهٔ احمد کریمی) و ۱۳۴۷ (*مالون می‌میرد* ساموئل بکت با ترجمهٔ محمود کیانوش) و اولین کتاب پسامدرن تألیفی در سال ۱۳۴۹ (*سنگر و قمقمه‌های خالی* بهرام صادقی) به چاپ رسیده‌اند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۹ سه عنوان کتاب ترجمه‌ای دیگر منتشر شده بود، یعنی پیش از انتشار اولین کتاب تألیفی پسامدرن، پنج کتاب داستانی ترجمه‌شدهٔ پسامدرن در ایران منتشر شده بود. دومین کتاب تألیفی در سال ۱۳۵۳ چاپ شد و پس از آن تا اواخر دههٔ ۱۳۶۰ کتاب دیگری در این سبک تألیف نشده است. در حالی که تا اواخر دههٔ ۱۳۶۰، ۳۶ کتاب داستانی پسامدرن در ایران ترجمه و منتشر شده بود و در سال‌های بعد نیز تعداد بسیار بیشتری از آثار ترجمه‌شده در این سبک به چاپ رسید. از این رو، آثار پسامدرن ترجمه‌شده بر آثار تألیفی پسامدرن تقدم زمانی دارند. تعداد آثار ترجمه‌ای تجدیدچاپ‌شده ۴۹۲ و آثار تألیفی تجدیدچاپ‌شده ۷۳ بود. نتایج به‌دست‌آمده در جدول ۱ نمایش داده شده است.

جدول۱. مقایسهٔ آثار ترجمه‌شده و آثار تألیفی پسامدرن در ایران

موضوع	تعداد	درصد	تجدید چاپ	تاریخ انتشار اولین اثر
آثار ترجمه‌شده	۸۳۸	۸۸/۴۹	۴۹۲	۱۳۴۵
آثار تألیفی	۱۰۹	۱۱/۵۱	۷۳	۱۳۴۹

یافته‌ها نشان می‌دهد که تعداد آثار ترجمه‌شدهٔ پسامدرن در مقایسه با آثار تألیفی بسیار بیشتر بوده است، یعنی تولیدکنندگان ادبیات پسامدرن در ایران بیشتر مترجمان بوده‌اند تا نویسندگان ایرانی. از این گذشته، خوانندگان ایرانی نیز به مطالعهٔ آثار پسامدرن ترجمه‌شده اقبال بیشتری نشان داده‌اند. تعداد کتاب‌های چاپ‌شده و تجدیدچاپ‌شده در هر فهرست گویای این واقعیت است. از این رو، به نظر می‌رسد، با توجه به گفتهٔ اون زوهر درخصوص رقابت لایه‌های مختلف نظام چندگانه برای به دست آوردن جایگاه مرکزی و خوانندگان بیشتر، ادبیات پسامدرن ترجمه‌شده جایگاه مرکزی نظام چندگانه را در اختیار داشته است. یافته‌ها همچنین نشان می‌دهد تعداد آثار ترجمه‌شدهٔ پسامدرن بین سال‌های ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۵ رشد چشمگیری داشته و این رشد تا سال ۱۳۹۵ با شیب بیشتری ادامه یافته است. آثار تألیفی نیز در این سال‌ها رشد داشته‌اند اما این میزان رشد در مقایسه با آثار ترجمه‌شده ناچیز بوده است.

چنان که پیش‌تر گفته شد، برای اطمینان از پسامدرن بودن نویسندگان ایرانی فهرست، حداقل یک اثر از هر نویسنده برای یافتن مؤلفه‌های داستان پسامدرن در آنها بررسی شد. مثلاً در مجموعه داستان *عاشقیت در پاورقی* به قلم مهسا محب‌علی، که نویسندهٔ پسامدرن ایرانی معرفی شده است، عناصر داستان پسامدرن (پاینده، ج۳، ۳۴) یافت شد. برای مثال، نویسنده با استفاده از **خرده‌روایت** و **کلاژ** ماجرای داستان را تعریف می‌کند و با بهره گرفتن از تکنیک **فراداستان**، یکی دیگر از مؤلفه‌های داستان پسامدرن، بر داستانی بودن اثر تأکید می‌ورزد:

> در این داستان یک قتل اتفاق می‌افتد، نه این که فکر کنی داستان روایت یک قتل است، نه، دقیقاً در همین داستان، لابه‌لای همین سطرها که از این پس می‌آید، یک قتل اتفاق می‌افتد [...]

آماده باش تا جنایتی جلوی چشمانت واقع شود. دلم می‌خواهد به منتهای درجه ترس و دلهره داشته باشی. من هم اکنون یک قاتل، یک مقتول و یک کارآگاه می‌آفرینم. همگی پاره‌ای از وجود من‌اند [...] همچنین مانند دیگر داستان‌های جنایی انتظار برخورد با دو لایهٔ زمانی از وقایع را نداشته باش (داستان «خفاشه»، محب‌علی، ۱۳۸۴: ۴۱).

فراداستان «داستانی است که دائماً به خواننده یادآور می‌شود آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث‌شده» (پاینده، ج۳، ۳۹۳). راوی فراداستان با دخالت‌های نظام‌مند خود از ماهیت داستانی اثر سخن می‌گوید (پاینده، ج۲، ۴۹۴) و تصنعی بودن روایتش را برجسته می‌کند (پاینده، ج۳، ۴۵۳). در این مجموعه‌داستان نیز نویسنده مخاطب را به طور مستقیم دعوت به حضور در داستان می‌کند؛ سخن گفتن راوی با مخاطب از شیوه‌های خلق فراداستان است.

یکی دیگر از شیوه‌های خلق فراداستان استفاده از اصطلاحات نقد ادبی است. مثلاً در داستان «هفت‌پارهٔ دانای کل» در همان مجموعه‌داستان، نویسنده از اصطلاح «دانای کل» برای خلق فراداستان استفاده کرده است:

ذهن من هفت‌پاره شد. من در همهٔ آن هفت‌پاره حضور داشتم. چون من راوی دانای کل بودم. [...] یادم نیست که کی فریبا دوقلوهایش را به دنیا آورد. حتی فکر می‌کنم قیافهٔ سیامک هم از یاد رفته باشد. اما از یک چیز مطمئنم. از این‌که من احمق‌ترین دانای کل هستم؛ چون که هیچ وقت نتوانستم بفهمم که چرا شیوا در آن بعد ازظهر سرد پاییزی چنین کاری کرد (محب‌علی، ۱۳۸۴: ۵۷).

بینامتنیت تکنیک دیگری است که در داستان‌های پسامدرن به کار گرفته می‌شود. پاینده می‌گوید: بینامتنیت «چهل‌تکه‌ای از متون دیگر است و معنای خود را نیز وامدار آن‌ها» است (پاینده، ج۳، ۴۴۷). طبق گفتهٔ او، «از منظر پسامدرن، نه فقط یک داستان کوتاه، بلکه یک تابلوی نقاشی یا یک فیلم سینمایی یا یک قطعهٔ موسیقی و به طور کلی هر آن‌چه واجد نظام نشانه‌شناختی است، متن محسوب می‌شود (همان ۴۴۵)، بنابراین خلق بینامتنیت «از طریق برساختن ملغمه‌ای از متون گوناگون است» (همان ۴۴۹). محب‌علی چندین مثال از فیلم‌ها، کتاب‌ها و قطعات موسیقی در داستان‌ها آورده است تا

داستان خود را با استفاده از صنعت بینامتنیت بنویسد و با روایتی کلاژگونه به توصیف موقعیت در داستان بپردازد:

> برای درک بهتر این بخش رجوع کنید به کتاب *مدراتو کانتابیله* اثر ماگریت دوراس، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، انتشارات زمان، چاپ اول ۱۳۵۲، صفحهٔ ۸۹ کتاب به آن‌جایی که آن دبارد با آن لباس دکولته و گل ماگنولیایی که به سینه زده آشفته‌حال میز شام را ترک می‌کند تا به کافهٔ بندرگاه برود و در کنار شوون گیلاس دیگری شراب بنوشد و... (محب‌علی، ۱۳۸۴: ۱۹).

در این داستان نویسنده با اشاره به نام کتاب و اطلاعات آن و روایت بخشی از داستان و ادغام این متون مخاطب را با بینامتنیت مواجه می‌کند. استفاده از این روش خودآگاهی پسامدرنیستی نویسنده را از این نوع متن نشان می‌دهد.

راوی داستان در جای دیگری می‌گوید:

> پس از رفتن معشوقم سی‌دی اپرای *سالومه* اثر ریشارد اشتراوس را توی پخش می‌گذارم، روی کاناپه دراز می‌کشم و رمان *سالومهٔ* اسکار وایلد را ورق می‌زنم و هنگامی که هرود از سالومه می‌خواهد که به مناسبت آن شب فرخنده برقصد، من نیز همراه او رقص هفت حجاب را آغاز می کنم و در پایان هنگامی که سالومه سر بریدهٔ یحیی را در آغوش می‌گیرد و لب‌های او را که در هنگام حیات از لمس آن‌ها عاجز بود می‌بوسد، من نیز قاب عکس عاشقم را که روی تلویزیون است برمی‌دارم و لب‌های معشوقم را می‌بوسم (همان ۲۱).

محب‌علی در رمان *نگران نباش* نیز با تلفیقی از تکنیک‌های مدرن (تک‌گویی درونی) و پسامدرن (داستان ـ تاریخِ خودساخته) می‌کوشد وضعیت پسامدرن در زندگی شهری را توصیف کند. یکی از تکنیک‌های مدرن در این داستان (نک. پاینده، ج۳) سردرگمی و پریشانی شخصیت اصلی (شادی) است که نویسنده، از طریق درآمیختن آن با تکنیک پسامدرن کلاژنویسی و استفاده از خرده‌روایت‌های دوران کودکی این شخصیت، آشفتگی فکری او را به نمایش می‌گذارد. در این داستان محب‌علی کمتر به تکنیک‌های تئوریک پسامدرن در داستان پرداخته است و بیشتر سعی داشته مخاطب را در وضعیت پسامدرن قراردهد: عدم ثبات شرایط بیرونی مانند زلزله و اغتشاش در خیابان‌ها که در داستان به آن اشاره می‌شود، شخصیت آدم‌ها که تحت تأثیر سیطرهٔ گفتمان موجود در جامعه شکل گرفته است، طنزی که حتی در عنوان اثر (*نگران*

نباش) و اسم شخصیت اصلی (شادی) به کار رفته، بهره گرفتن از تاریخی خودساخته دربارهٔ سبک زندگی در شهری مانند تهران، همه در کنار هم تصویری از زندگی شهری پسامدرن را به نمایش می‌گذارند.

نمونه‌هایی از این دست نشان می‌دهد که نویسندگان انتخاب شده را می‌توان نویسندهٔ پسامدرن تلقی کرد، زیرا در آثار آنان ویژگی‌های داستان پسامدرن همچون کلاژ، بینامتنیت، فراداستان، سیطرهٔ گفتمان، استفاده از ایماژ به جای روایت، هجو به منزلهٔ صناعتی راهبردی و کارکرد فرم، و همچنین مضامینی چون پیچیده و بحث‌انگیز شدن مفهوم واقعیت و زندگی شهری به منزلهٔ چرخهٔ پایان‌ناپذیر مصرف دیده می‌شود (نک. پاینده، ج۳، ۳۴).

در بخش دوم، با یازده نفر از ۲۴ نویسندهٔ ایرانی فهرست اولیه مصاحبه شد. بقیهٔ نویسندگان یا از دنیا رفته بودند یا حاضر به مصاحبه نشدند یا به دلیل کهولت سن و بیماری از برنامهٔ مصاحبه حذف شدند. برای هفت نفر از نویسندگان، مطالب پیرامتنی (شامل مصاحبه‌ها، نقدها، معرفی آثار و تاریخچهٔ فعالیت‌های ادبی) موجود بود که از این مطالب برای پی بردن به نحوهٔ آشنایی آن‌ها با ادبیات پسامدرن استفاده شد. برای سایر نویسندگان مطالب پیرامتنی قابل‌توجهی یافت نشد. متن مصاحبه‌ها به صورت داده‌محور کدگذاری شد و کدهای زیر که نشان‌دهندهٔ شیوهٔ آشنایی مصاحبه‌شوندگان با ادبیات پسامدرن است، به دست آمد: ۱) مطالعهٔ آثار داستانی ترجمه‌شده، ۲) مطالعهٔ آثار ترجمه‌شدهٔ حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، ۳) ترجمه کردن نظریه‌ها و آثار ادبی، ۴) تحصیل در حوزهٔ ادبیات در خارج از ایران. در زیر به بررسی یافته‌های مربوط به هر یک از این کدها می‌پردازیم:

الف) مطالعهٔ آثار داستانی ترجمه‌شده. نویسندگانی که بر زبان خارجی تسلط نداشتند، از طریق مطالعهٔ آثار ترجمه‌شده (رمان، داستان، نمایشنامه) با ادبیات پسامدرن آشنا شده بودند. یافته‌ها نشان می‌دهد شش نفر از یازده نویسنده‌ای که با آنان مصاحبه شد، به نقش تأثیرگذار آثار ترجمه‌شده در آشنایی آنان با ادبیات پسامدرن اشاره کرده‌اند. برای مثال، یکی از آنان می‌گوید از طریق مطالعهٔ آثار ترجمه‌شدهٔ کورت ونه‌گات و میلان کوندرا با ادبیات پسامدرن آشنا شده و در مورد برخی از مشخصه‌های

سبک پسامدرن، چون طنز تلخ، به نـوعی وام‌دار نویسـندگان خـارجی اسـت. نویسـندهٔ ایرانی دیگری، که آثار پسامدرن نوشته و مترجم نظریه‌های مکتب پسـامدرن اسـت، بـه کتاب *صید قزل‌آلا در امریکا*، اثر ریچارد براتیگان، اشاره می‌کند که تأثیر چشـمگیری در آثار او داشته است.

همچنین در بررسی پیرامتن‌ها مشخص شد، شش نفـر از ایـن هفـت نویسـنده اذعـان کرده‌اند که آثار فارسی خود را تحت تأثیر مطالعهٔ آثار ترجمه‌شـده پدیـد آورده‌انـد. بـرای مثال، حسن محمودی گفته است: «سه نفر تأثیر زیادی بر داستان‌نویسی مـن گذاشـته‌انـد: مـارگرت دوراس، ایتـالیو کـالوینو، خورخـه لـویس بـورخس» (فـولادی‌نسـب ۲۵۲) و می‌افزاید: «وقتی مجموعه‌داستان اولم در سال ۱۳۷۶ چاپ شد، همه از من پرسـیدند جـزو بچه‌های براهنی هستی و بیشترشان نمی‌دانستند که مـن بیشـتر از هـر کسـی تحـت تـأثیر کالوینو بودم» (همان).

حسن شهسواری، نویسندهٔ پسامدرن، در مورد تأثیر ترجمه بر نویسندگان پسـامدرن ایرانی می‌گوید:

> مانور زیادی که در ایران روی پست‌مدرنیسم داده شده به خاطر این است که این‌جـا ترجمـه از این مکتب زیاد شده و به هر حال جامعهٔ ادبـی مـا از ترجمـه ارتـزاق مـی‌کنـد. چـون عمومـاً نویسنده‌های ما، یکی‌شان خودم، زبان خارجی بلد نیستند (همان ۱۲۰).

حسن محمودی، دیگر نویسندهٔ پسامدرن، دربارهٔ شکل‌گیـری جریـان‌هـای ادبـی از طریق ترجمه چنین می‌گوید:

> در ایران آثار ترجمه‌شده نقش بسـیار مهمـی در تعیـین مسـیرهای جریـان ادبـی دارد. داسـتان پست‌مدرن در ایران متأثر از مطالعهٔ آثار ترجمه‌شده عاید نویسندگان ایرانی شده. نکتهٔ اصلی در این زمینه همان گرایش داستان‌نویسان به ترجمه‌خوانی است (همان ۲۵۲).

ب) مطالعهٔ آثار ترجمه‌شدهٔ حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبـی. تعـدادی از نویسـندگان از طریق مطالعهٔ کتاب‌ها یا مقاله‌های ترجمه‌شده در حوزهٔ نظریه‌های مکتب‌هـای ادبـی بـا تکنیک‌ها و مؤلفه‌های سبک پسامدرن آشنا شده بودند. هفت نفر از نویسنده‌هایی که بـا آنان مصاحبه شد و پنج نفر از نویسندگانی که مطالب پیرامتنی مربوط بـه آنـان بررسـی شد، از مطالعهٔ ترجمهٔ مقاله‌ها و نظریـه‌هـای مکتـب پسـامدرن همچـون روشـی بـرای

یادگیری تکنیک‌ها و مشخصه‌های این سبک ادبی یاد کرده‌اند. برای مثال، یکی از مصاحبه‌شوندگان که منتقد، مترجم و نویسنده است می‌گوید: «اولین داستانم، *کلاژ*، را براساس نظریه‌های آموخته از مکتب پسامدرن نوشتم... من از طریق مقالات ترجمه‌شدهٔ نظریه‌های پسامدرن با این مکتب آشنا شدم». مصاحبه‌شوندهٔ دیگری می‌گوید: «این گونهٔ ادبی به نحوی عاریتی است و از درون ما نجوشیده است. من خودم از طریق مطالعهٔ ترجمهٔ مقالات نظری این مکتب با این گونهٔ ادبی آشنا شدم». مهسا محب‌علی نیز می‌گوید: «اگر بگویم از این جریان تأثیری نگرفته‌ام، دروغ گفته‌ام [...] من هم مثل بقیه ترجمه‌های بابک احمدی و خیلی کتاب‌های دیگر را خوانده‌ام [...] نمی‌توانم بگویم تحت تأثیر این تئوری‌ها نبودم» (همان ۲۱۲).

ج) ترجمه کردن نظریه‌ها و آثار ادبی. برخی از نویسندگان ابتدا مترجم بودند و با ترجمه کردن آثار ادبی پسامدرن با این سبک آشنا شده و سپس به پدید آوردن نمونه‌های مشابه در زبان خود روی آورده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد پنج نفر از مصاحبه‌شوندگان و سه نفر از نویسندگانی که مطالب پیرامتنی مربوط به آنان بررسی شد، مترجم بودند و از طریق ترجمه کردن نظریه‌ها و آثار ادبی پسامدرن با این سبک آشنا شده‌اند. برای مثال، شهریار وقفی‌پور در مصاحبه می‌گوید: «کتابی به نام *فراداستان* ترجمه کردم که یکی از مشخصه‌های پست‌مدرن را معرفی می‌کند. شما می‌توانید این را در کارهای من ببینید». البته وقفی‌پور در جایی دیگر، به تأثیرپذیری از نویسندگان خارجی نیز اشاره کرده است: «در مورد تأثیر ناخودآگاه می‌توانم به کتاب *دَمِ مرده* اشاره کنم که خیلی تحت تأثیر کتاب *صید قزل آلا [در امریکا]* اثر براتیگان نوشته شده است. در مورد بخش تأثیر خودآگاه نیز می‌توانم در مورد کارهای دیگرم به پَرودی، طنز و روابط بین‌متنی که در کارهای من زیاد می‌بینید اشاره کنم. [...] من از ادبیات غرب خیلی تأثیر گرفتم و اگر بخواهم از نویسنده‌ای نام ببرم جویس خیلی روی من تأثیر گذاشته است».

بررسی تاریخچهٔ انتشار آثار احمد اخوت، داستان‌نویس و مترجم ایرانی، نشان می‌دهد آثار ترجمه‌شدهٔ او که عمدتاً در چارچوب مکتب پسامدرن است بر آثار تألیفی‌اش تقدم زمانی دارند. او در مصاحبه با ایسنا می‌گوید: «اولین داستانم *برادران*

جمال‌زاده بود که سبک نوشتن آن را از آثار بورخس گرفته‌ام، گونهٔ مقاله و داستان را به هم نزدیک کرده‌ام که در ادبیات فارسی این اولین تجربه در این زمینه بود» (گمار).

د) تحصیل در حوزهٔ ادبیات در خارج از ایران. برخی از نویسندگان ایرانی از طریق تحصیل در خارج از کشور با ادبیات غرب آشنا شده‌اند. این نویسندگان زبان خارجی را هنگام تحصیل در این کشورها آموختند و در بازگشت، علاوه بر شغل اصلی خود، به ترجمهٔ داستان نیز پرداخته بودند. یافته‌ها نشان می‌دهد سه نفر از نویسندگان پیشگام در حوزهٔ ادبیات پسامدرن از این طریق با این نوع داستان‌نویسی آشنا شده‌اند. برای مثال، احمد اخوت مدرک دکترای زبان‌شناسی از دانشگاه تگزاس و فوق دکترای نشانه‌شناسی در ادبیات از دانشگاه ایندیانا دارد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید:

> در دوره‌ای که در امریکا مشغول تحصیل بودم، این دوره عمدتاً در جریان سرآغاز نسل سوم نویسندگان امریکا با نویسنده‌ای چون جان بارت در حال گل کردن بود. این دوره تقریباً بین سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۷۶ را شامل می‌شود که جریان ادبی جان بارت در امریکا یک صدای تازه در فضای ادبی به حساب می‌آمد. بعدها این جریان با نویسنده‌هایی چون ریموند کارور انعکاس بیش‌تری پیدا کرد. در ایران این انعکاس تقریباً با دوازده سال تأخیر رخ داد که خیلی هم تقلیدی بود که تحت عنوان پسامدرنیسم در ایران مطرح شد. در ایران این اتفاق در دههٔ ۱۳۷۰ به صورت پرسروصدا و با ترجمهٔ چند داستان از جان بارت مطرح شد (همان).

نتیجه‌گیری

تعداد بیشتر کتاب‌های پسامدرن ترجمه‌شده و تجدید چاپ‌های متعدد آن‌ها نشان می‌دهد که ادبیات ترجمه‌ای این حوزه، در مقایسه با ادبیات تألیفی، در رقابت برای جذب خوانندگان بیشتر و پاسخ به نیازهای بازار بسیار موفق‌تر بوده است، یعنی بیشتر کتاب‌های داستانی پسامدرن که در بازار کتاب ایران به فروش رسیده کتاب‌های ترجمه‌شده بوده و آثار نویسندگان خارجیِ پسامدرن کتاب‌های نویسندگان ایرانی این مکتب را به حاشیه رانده است. از منظر نظریهٔ نظام چندگانهٔ ادبی، هرگاه ترجمه در چنین وضعیتی قرار داشته باشد، جایگاه مرکزی دارد. در این حالت، مترجمان ممکن است وظیفهٔ اصلی خود را معرفی کردن مدل‌ها و منابع جدید به ادبیات بومی قلمداد کنند. در مورد ادبیات پسامدرن ایران نیز به نظر می‌رسد مترجمان نقش مهمی در معرفی این سبک

داستان‌نویسی به ادبیات فارسی بر عهده داشته‌اند. داده‌های آماری به‌دست‌آمده از این پژوهش مرکزیت ادبیات ترجمه‌شدهٔ پسامدرن را در پنجاه سال اخیر در ایران به اثبات می‌رساند. یافته‌های برآمده از مصاحبه با نویسندگان پسامدرن ایرانی و بررسی مطالب پیرامتنی مرتبط با آنان حاکی از آن است که تعداد زیادی از نویسندگان پسامدرن ایرانی با خواندن ادبیات ترجمه‌شدهٔ پسامدرن یا کتاب‌های ترجمه‌شدهٔ حوزهٔ نظریه و نقد ادبی با این شکل از داستان‌نویسی آشنا شده‌اند و سپس کوشیده‌اند داستان‌های مشابهی در ادبیات کشور خود خلق کنند. تعدادی نیز ابتدا آثار داستانی پسامدرن را ترجمه کرده‌اند و در جریان این کار با عناصر داستان پسامدرن آشنا شده و سپس شروع به نوشتن داستان‌ها و رمان‌هایی با این سبک کرده‌اند. این نشان می‌دهد که ترجمه می‌تواند نقش آموزش دادن و پروراندن نویسندگان فعال در ادبیات کشوری دیگر را نیز بر عهده داشته باشد و به آنان کمک کند شیوه‌ها و سبک‌های ادبی جدید را بیاموزند و در نوشته‌های خود از آن‌ها استفاده کنند. دسته‌ای دیگر از نویسندگانی که از طریق تحصیل در خارج از ایران با داستان‌نویسی پسامدرن آشنا شده بودند نیز پس از بازگشت به ایران به ترجمه کردن آثار داستانی و کتاب‌ها و مقاله‌های این حوزه پرداختند و از طریق ترجمه این شکل از داستان‌نویسی را به نویسندگان ایرانی معرفی کردند.

ترجمهٔ داستان‌ها و رمان‌های پسامدرن شکل جدیدی از داستان‌نویسی را در جامعهٔ ایران مطرح می‌کند که سابقه‌ای در ادبیات فارسی نداشته است. در نتیجه، ترجمه در این‌جا چند کار بسیار مهم انجام می‌دهد: اولاً ادبیات یک کشور را از وجود خلأها و فقدان‌هایش آگاه می‌کند، ثانیاً عناصر ضروری برای پر کردن خلأها و برطرف کردن فقدان‌ها را در اختیار آن ادبیات قرار می‌دهد، ثالثاً نویسندگان بومی را آموزش می‌دهد تا بتوانند با استفاده از عناصر وارداتی از طریق ترجمه نمونه‌های بومی خود را تولید کنند.

منابع

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

بهرامی، ندا. «نقش ترجمهٔ شعر فرانسه در پیدایش شعر نو فارسی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشکدهٔ ادبیات، زبان‌های خارجی و تاریخ دانشگاه الزهرا (س). تهران، ۱۳۹۲.

بیژن، فرید. «روند ترجمهٔ داستان‌های خارجی و نقش آن در تجدّد ادبیات داستانی در افغانستان». *ایران‌نامه*. شمارهٔ ۸۵ و ۸۶ (بهار و تابستان ۱۳۸۴): ۷۱-۹۸.

پاینده، حسین. *داستان کوتاه در ایران*. ۳ج. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹–۱۳۹۰.

فولادی‌نسب، کاوه و دیگران. *جریان چهارم: مروری بر آثار نویسندگان نسل چهارم*. تهران: نگاه، ۱۳۹۳.

گمار، فرزاد. «گفتگو با احمد اخوت در سالگرد تولدش» [مصاحبه با احمد اخوت]. خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)، ۱۳۹۱. به نشانی الکترونیکی:
https://www.isna.ir/news/91062816619

محب‌علی، مهسا. *عاشقیت در پاورقی*. تهران: چشمه، ۱۳۸۴.

محب‌علی، مهسا. *نگران نباش*. تهران: چشمه، ۱۳۸۷.

ملک‌پور، جمشید. *ادبیات نمایشی در ایران*. ج۲. تهران: توس، ۱۳۶۳.

میرعابدینی، حسن. *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ٤ج. تهران: چشمه، ۱۳۷۷.

Berk, Ö. "Translating the West: The position of translated Western literature within the Turkish literary polysystem". *RiLUnE,* 4 (2006): 1000-1018.

Chang, N.F. "Polysystem Theory and Translation". in: Y.Gambier & L. Doorslaer (eds.). *Handbook of Translation Studies*. Vol1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. pp.257-263.

Even Zohar, I. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: Porter Institute of Poetics and Semiotics, Durham, NC: Duke university Press, sepecial issue of *Poetics Today,* **11**/1 (1990): 1-268.

Even Zohar, I. "The position of translated literature within the literary polysystem". In L.Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London and NewYork: Routledge, 2000. pp. 192-197.

Hermans,T. *Translation in systems*. Manchester: St.Jerome, 1999.

Saito, M. "The power of translated literature in Japan: The introduction of new expressions through translation in the Meiji Era (1868–1912)" *Perspectives,* **24**/3 (2016): 417-430.

Shuttleworth, M. and Cowie, M. *Dictionary of Translation Studies.* London and NewYork: St. Jerome, 1997.pp. 127-128

Yifeng, S. "Opening the cultural mind: Translation and the modern Chinese literary canon". *Modern Language Quarterly*, **69**/1 (2008): 13–27.

بازنویسی داستان آرش کمانگیر در ادبیات معاصر ایران از پیش‌متن حماسی تا پس‌متن تراژیک

آذین حسین‌زاده (دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری)[1]
کتایون شهپرراد (دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری)

چکیده

به‌باور ژرار ژنت، متن ادبی می‌تواند بازنویسی متنی قدیمی‌تر باشد. او متن مرجع را پیش‌متن و بازنویسی آن را پس‌متن می‌نامد. در بازنویسی، پیش‌متن دستخوش دگرگونی‌های پرشماری می‌شود که یکی از آن‌ها به نوع ادبی اثر مربوط است. آرش کمانگیر از زمرهٔ داستان‌هایی است که در طول اعصار بارها بازنویسی شده است. در این مقاله، با تکیه بر تعاریف ژنت و بررسی بازنویسی این داستان در دوران معاصر به توسط سیاوش کسرایی در قالب شعر و بهرام بیضایی در قالب نمایشنامه، نشان خواهیم داد پیش‌متن داستان آرش که در اصل بن‌مایهٔ حماسی داشت، چگونه پس از پرداخت کسرایی در همین چارچوب، در بازنویسی بیضایی از شاکله‌های حماسی فاصله می‌گیرد و به نوع ادبی تراژدی نزدیک می‌شود؛ چه، اگر بارزهٔ اصلی ادب حماسی پرداختن به هویت جمعی و ملی است و فرد آگاهانه در خدمت جمع قرار می‌گیرد، در نوع تراژدی، اثر ادبی بر پرسش‌هایی بی‌پاسخ و تردیدهایی فردی متمرکز می‌شود و بدین سان قهرمان ناگزیر در برابر جمع می‌ایستد.

کلیدواژه‌ها: حماسه، تراژدی، آرش کمانگیر، کسرایی، بیضایی، ژنت

---

1. azine@hsu.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

بازنویسی در ایران کمتر موضوع پژوهش‌های ادبی قرار گرفته است، گویی سخن گفتن از بازنویسی و الگوبرداری از پیشینیان در خلق آثار ادبی به معنی پذیرش برتری متن الگو و کهتری متن بازنوشته و جنبهٔ تقلیدی آن است و یادآور این‌که چنین رویکردی، به شکلی ضمنی، نشانگر ناتوانی نویسنده است در خلق اثری نو و بدیع. حال آن‌که به باور بسیاری از نظریه‌پردازان حوزهٔ نقد ادبی معاصر، از جمله ژرار ژنت، همهٔ آثار ادبی به نوعی بازنوشتهٔ آثار پیشین محسوب می‌شوند[۱]. در ادبیات غرب، در دوران قدیم، بازنویسی متون گذشتگان رایج و پسندیده بود؛ چنان‌که پیروان مکتب کلاسیسیسم در فرانسه به الگوبرداری از آثار پیشینیان به دید ارزش ادبی می‌نگریستند، با این انگاره که اگر چنان نوشته‌اند که تا به امروز مانده، ما نیز همچون آنان بنویسیم تا ماندگار شود. در دوران معاصر نیز بازنویسی و الگوبرداری همچنان رواج دارد. برای نمونه، *اولیس* جیمز جویس که ماجراهای اولیس در *اودیسهٔ* هومر را در قالب رمان مدرن بازنویسی می‌کند، یا داستان اودیپ که ابتدا هومر آن را در قالب حماسه می‌آفریند و سپس نویسندگان متعددی بارها بازنویسی‌اش می‌کنند؛ از شمار مشهورترین این‌دست بازنویسی‌های اودیپ در طی اعصار می‌توان به پس‌متن‌های سوفوکل (تراژدی، پنجم پیش از میلاد)، کورنی (تراژدی، قرن هفدهم)، آندره ژید (درام، قرن بیستم) و ژان کوکتو (نمایشنامه، قرن بیستم) اشاره کرد. می‌بینیم در گذر از پیش‌متن به پس‌متن بسیار اتفاق می‌افتد که نوع ادبی نیز دستخوش تغییر شود. برای نمونه، چنانکه در بالا نیز اشاره کردیم، نوع ادبی حماسه به تراژدی تبدیل شده است. در ایران، آرش کمانگیر از شمار داستان‌های مشهوری است که نویسندگان به آن به چشم پیش‌متن یا متن الگو نگریسته و بارها بازنویسی‌اش کرده‌اند. در تمامی این بازنویسی‌ها، جوهر حماسیِ پیرنگ همواره حفظ شده است، مگر در یک مورد: *برخوانی آرش* بهرام بیضایی که در آن، نوع ادبی حماسه به تراژدی تبدیل می‌شود. برای تحلیل این

---

۱. ما به این دلیل در اینجا از ژنت نام می‌بریم که در تحلیل خود از ابزارهای انتقادی او استفاده کرده‌ایم اما این رویکرد را نزد بسیاری از ساختارگرایان، از جمله کلود لوی استروس، تزوتان تودوروف یا اومبرتو اکو نیز می‌توان مشاهده کرد.

دگرگونی، با تکیه بر آرای ژرار ژنت[1] دربارهٔ ترامتنیت[2]، مقایسه‌ای میان دو اثر سیاوش کسرایی و بهرام بیضایی انجام خواهیم داد تا ببینیم چگونه شاکله‌های حماسه، در پس‌متن کسرایی، به شاکله‌های تراژیک در پس‌متن بیضایی تبدیل می‌شود[3].

پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجوها نشان می‌دهد که مقالات متعددی با رویکردهای گوناگون، دربارهٔ روایت‌های مختلف داستان آرش، چه روایات کهن و چه معاصر، در مجلات علمی پژوهشی و همچنین در قالب سخنرانی و پایان‌نامه منتشر شده است. از این میان، دو مقاله بیش از بقیه با موضوع تحقیق حاضر مرتبط هستند. نخست، مقاله‌ای که با عنوان «بررسی هویت، قدرت و دانش در *سه برخوانی* بهرام بیضایی»، به قلم حسین خسروی و احمد ابومحبوب، در نشریهٔ *نقد و نظریهٔ ادبی* دانشگاه گیلان (۲/۲، ۱۳۹۶) منتشر شده است. در این مقاله، نویسندگان در جای‌جای تحقیق خود گفته‌اند که در متن بیضایی، درون‌مایهٔ اساطیری و حماسی داستان آرش حفظ شده است (۶۶)، گویی هر آنچه خاستگاه اسطوره‌ای داشته باشد ناگزیر حماسی است. این گونه است که نویسندگان، هرچند از جابجایی اسطوره صحبت می‌کنند (۴۳)، به این نمی‌پردازند که در این میان ممکن است نوع ادبی نیز دستخوش تغییر شود. یا در جایی دیگر عنوان می‌دارند کار بیضایی، با حفظ درون‌مایهٔ اثر، «از لونی دیگر است» (۴۷) اما نمی‌گویند این «لون دیگر» به چه معناست. گاه می‌گویند آرش بیضایی پهلوان اسطوره‌ای نیست (۴۸) و گاه می‌گویند قهرمان و پهلوان است اما نه از نوع خونی و ارثی (۶۶). علت اصلی این دوگانگی شاید آن باشد که نویسندگان بنا را بر این گذاشته‌اند که «آرش بیضایی تقریباً همزمان با آرش کسرایی نوشته شد» (۴۸) و، بنابراین،

---

1. Gérard Genette

۲. او در کتاب *رد نگاره‌ها*، ترامتنیت (transtextualité) را به عناصر زیر تقسیم می‌کند: بینامتنیت (intertextualité)، پیرامتنیت (paratextualité)، فرامتنیت (métatextualité)، ابَرمتنیت (architextualité) و پس‌متنیت (hypertextualité). برای اطلاعات بیشتر، نک: «بیناخوانش تا بینامتنیت، روایت‌شناسی میراث عاشورا در آثار داستانی محمود دولت‌آبادی»، *متن‌پژوهی ادبی*، ش ۶۵ (پاییز ۱۳۹۴)، صص. ۱۰۱-۱۲۰.

۳. ناگفته نماند نادر ابراهیمی نیز در بازنویسی داستان آرش، با عنوان *آرش در قلمرو تردید*، الگوهای حماسی را درهم می‌شکند و آرش را ضدقهرمان معرفی می‌کند اما چون این دگرگونی در چارچوب بحث تغییر حماسه به تراژدی نمی‌گنجد، به تحلیل آن نخواهیم پرداخت.

دغدغه‌ها یکی است؛ در حالی که میان نگارش این دو اثر بیست سال فاصله وجود دارد. در طی این بیست سال، فضای سیاسی و اجتماعی دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شد. از سوی دیگر، معاصر بودن دو اثر نمی‌تواند مترادف همسانی یا تشابه بازنویسی آن دو باشد. به هرسان، کاستی‌های این مقاله و این که نویسندگان، با وجود تیزبینی و اشارات پراکنده، متوجه تغییر نوع ادبی این دو بازنویسی نشده‌اند، ما را بر آن داشت تا دیدگاه تازه‌ای را، با تکیه بر نظریات ژنت، به این تحقیق بیفزاییم.

پژوهش دومی که می‌تواند به‌منزلهٔ پیشینه تلقی شود، این مقاله است: نخی حسنیه، شعبان‌زاده مریم، «بررسی روایت و عناصر داستانی در نمایشنامهٔ *آرش* بهرام بیضایی» (مقالهٔ ارائه‌شده در چهارمین کنفرانس جهانی و اولین کنفرانس ملی پژوهش‌های نوین ایران و جهان در مدیریت، اقتصاد و حسابداری و علوم انسانی، ۱۳۹۶)، که باز هم شاید چون از نوع تطبیقی نیست، دغدغهٔ یافتن قرابت‌ها یا تفاوت‌های میان بازنویسی‌های مختلف داستان آرش را ندارد و، از این رو، تنها به اثر بیضایی پرداخته است و تمرکزی بر نوع ادبی در آن مشاهده نمی‌شود.

مبانی نظری پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای نظریات بازنویسی در نقد نو و، بیش از همه، با تکیه بر دو مفهوم پیش‌متن و پس‌متن تدوین شده است که ژرار ژنت آنها را در کتاب *رد نگاره‌ها، ادبیات در مرتبهٔ دوم*[1] مطرح کرده است. ژنت در این کتاب، با استناد به نمونه‌های مختلف، نشان می‌دهد که ادبیات از ادبیات زاده می‌شود و هر پس‌متنی، مانند *اولیس* جیمز جویس، بر پیش‌متنی مانند *اولیس* هومر تکیه دارد. ما در این مقاله نشان خواهیم داد چگونه کهن‌ترین روایات از داستان آرش، در دوران معاصر، بسته به بایسته‌های اجتماعی و سیاسی، بازنویسی می‌شود و، در این میان، هر یک از نویسندگانِ موضوع تحقیق ما، یعنی کسرایی از سویی و بیضایی از سوی دیگر، نوع ادبی خاصی را به عنوان قالب برمی‌گزینند تا بدین سان، از دیدگاه زیبایی‌شناسی دریافت، خوانش نوینی، چه به حیث فحوا و چه به لحاظ شکلی، عرضه دارند.

1. *Palimpsestes, La littérature au second degré*

جایگاه بازنویسی در ادبیات

بازنویسی موضوع بحث بسیاری از نظریه‌پردازان نقد ادبی است. باختین آن را اصل مکالمه‌ای[1] میان متون می‌نامد (باختین ۳۳)، یولیا کریستوا[2] آن را بینامتنیت نام نهاده است (کریستوا ۱۴۵) و ژنت به آن ترامتنیت می‌گوید (ژنت ۱۳-۱۴). با وجود تفاوت در نامگذاری، همگی آنان بر این باورند متون مهمی که اساس تمدن و فرهنگ سرزمینی بر مبنای آن‌ها شکل گرفته، ممکن است بارها و بارها، در دوره‌های مختلف، بازنویسی شوند. اسطوره‌ها و متون دینی، ورای عملکرد نخستین‌شان، جزئی از حافظهٔ جمعی‌اند، یعنی این قابلیت را دارند تا، به‌اقتضای بایسته‌های زمان خود، بازنویسی و بازتعریف شوند. این قابلیت نشان می‌دهد متون مورد بحث، افزون بر مفهوم نخستین خویش، تفسیرهایی ضمنی و غیرقابل‌پیش‌بینی در خود نهان دارند که، هر بار، با استفاده از ابزارهای نقد نوین، می‌توان آنها را آشکار ساخت. این گونه است که تک‌تک این دست متون می‌توانند پرسش‌های تازه‌ای را طرح کنند که، بسته به مقطع تاریخی بازنویسی اثر، به پاسخ‌های تازه‌ای خواهد انجامید.

ژرار ژنت، در مقام یکی از ساختارگرایانی که این مبحث را وارد گسترهٔ نقد ادبی کرد، توجه ویژه‌ای به بازنویسی دارد و در اثر معروف خود، *رد نگاره‌ها*، به تحلیل این موضوع و رابطه‌ای می‌پردازد که میان متن مرجع یا الگو و متن بازنویسی‌شده وجود دارد. ژنت بازنویسی را جزئی از مقوله‌ای کلی‌تر به‌نام ترامتنیت می‌پندارد که بیانگر چندوچون گذر از متنی به متن دیگر است و، از این رهرو، به تبیین روابط گوناگونی می‌پردازد که هر متن نخستینی را به متن دومی پیوند می‌دهد. وی در تقسیم‌بندی خویش، متن مرجع را پیش‌متن[3] و متنی را که از آن منبعث می‌شود پس‌متن[4] نام می‌نهد و، در ادامهٔ تقسیم‌بندی خود، به اینجا می‌رسد که پس‌متنیت[5]، به مثابهٔ اِعمال دگرگونی در پیش‌متن، در حین بازنویسی، ممکن است دو وجهه داشته باشد: نخست دگرگونی مستقیم که در طی آن، **پیرنگ** داستان قدیمی به عصر جدیدتر منتقل می‌شود، اما به‌موازات آن، نویسنده به‌اقتضای ذوق ادبی خویش، یا

1. dialogisme
2. Kristeva
3. hypotexte
4. hypertexte
5. hypertextualité

دورانی که در آن زندگی می‌کند، برداشت تازه‌ای از داستان مرجع ارائه می‌دهد، مانند آنچه پیشتر دربارهٔ *اولیس* گفتیم یا آنچه در *افسانهٔ ژولین قدیس* دیده می‌شود که گوستاو فلوبر ماجرایش را از متون ادبی کهن مذهبی وام گرفته و از آن داستان تازه‌ای با مضمون‌های روان‌شناختی ساخته است، یا برداشت‌های مختلفی که از داستان خسرو و شیرین در ادبیات کلاسیک ایران موجود است. گونهٔ دیگر پس‌متنیتْ دگرگونی غیرمستقیم یا تقلید از **سبک** است که در طی آن، متن جدیدْ سبک اثر ادبی کهنی را الگو قرار می‌دهد و اثر جدیدی بر مبنای متن مرجع خلق می‌کند، یعنی با پیرنگ اولیه کاری ندارد و بر تقلید سبک متمرکز است، مانند *بهارستان* جامی که به تقلید از *گلستان* سعدی نوشته می‌شود، یا حماسهٔ *انئید* که به تقلید از *ایلیاد* و *اودیسهٔ* هومر پدید آمده است.

یکی از مقوله‌هایی که در تبدیل پیش‌متن به پس‌متن اهمیت بسزایی دارد، بازنویسی اسطوره‌هاست، چون اسطوره‌ها، از حیث پیرنگ، از چنان جذابیتی برخوردارند که بسیاری از نویسندگان آنها را مرجع خود قرار می‌دهند و با دغدغه‌های عصر خود بازنویسی و عرضه‌شان می‌کنند.

پس‌متن‌ها یا روایت‌های گوناگون داستان آرش

روایت یعنی شیوهٔ تعریف کردن داستان. بدین سان، از داستانی واحد می‌توان روایت‌های بی‌شمار داشت، چنان‌که از داستان آرش روایت‌های متعدد در دست است. نخستین آن‌ها در متون کهن در «یشت هشتم» *اوستا* مشاهده می‌شود که در آن، آرشِ کمانگیرْ کمان‌کشِ آریاییِ چیره‌دستی معرفی می‌شود که در هنگامهٔ نبرد میان ایران و توران تیری رها می‌کند و تیرش به مدد اهورامزدا، ایزد آب، ایزد گیاه و مهر، مسافتی بسیار طولانی می‌پیماید.

از دیگر متون کهنی که به نقل داستان آرش می‌پردازد می‌توان به *آثارالباقیهٔ* ابوریحان بیرونی اشاره کرد. انگیزهٔ بیرونی از نقل داستان آرش، نه حماسه‌پردازی، بلکه توضیح خاستگاه اعیاد گوناگون نزد پارسیان است. بدین ترتیب، در فصل نهم از کتاب *آثارالباقیه* با عنوان «جشن نیلوفر در خرداد ماه و عید تیرگان»، نویسنده دو سبب برای عید تیرگان نقل می‌کند که یکی از آن‌ها تیراندازی آرش است (بیرونی ۳۳۴-۳۳۵).

محمدبن خاوندشاه بلخی (میرخواند) نیز در کتاب *روضة‌الصفا*، به‌هنگام شرح سلسلهٔ پیشدادیان و پادشاهی منوچهر، ذکر مختصری از ماجرای آرش به‌دست می‌دهد، بی‌آنکه بر جنبه‌های قهرمانی شخصیت تیرانداز یا دخالت نیروهای الهی در مأموریت او سخنی بگوید (خاوندشاه بلخی ۶۴۱).

از دیگر متون کهنی که به روایت داستان آرش می‌پردازد *شاهنامهٔ ثعالبی* است. در فصلی از این کتاب با عنوان «پادشاهی زوتهماسب» می‌خوانیم که در جنگ میان افراسیاب و ایرانیان، پادشاه ایرانی به آرش فرمان داد با رها کردن تیری مرز میان ایران و توران را مشخص کند (ثعالبی ۶۰).

مجمل‌التواریخ و القصص، *تاریخ طبری* و ترجمهٔ فارسی آن، *تاریخ بلعمی*، نیز به داستان آرش اشاره کرده‌اند. در هیچ یک از این روایاتْ داستان آرش به‌تنهایی و به‌خاطر جنبهٔ داستانی‌اش اهمیت ندارد.

نخستین کسی که در روزگار معاصر داستان آرش را بازنویسی کرد احسان یارشاطر است. او در کتابی با عنوان *داستان‌های ایران باستان* (۱۳۳۶) تعدادی از داستان‌های دوران باستان را به زبان فارسی امروز بازنویسی کرد. آرش نخستین داستان این مجموعه است و یارشاطر با استناد به متن اوستایی و *آثارالباقیه*، به‌عنوان پیش‌متن، آن را نگاشته است.

در سال‌های بعد، دو شاعر معاصر ماجرای آرش را موضوع دو شعر بلند کردند: ابتدا سیاوش کسرایی در سال ۱۳۳۷ (*آرش کمانگیر*) و چندی بعد، در سال ۱۳۴۴، مهرداد اوستا در منظومهٔ بلندی با عنوان *حماسهٔ آرش*.

داستان آرش در قالب نمایشنامه نیز بازنویسی شده است. برای نمونه، *آرش شیواتیر* به قلم ارسلان پویا با زیرعنوان *افسانهٔ اوستایی* (۱۳۵۷). البته، نویسنده، در انتهای این برداشت، روایت کوتاه دیگری نیز از داستان ارائه می‌کند که تاریخ نگارشش دو سال پیش از نگارش نمایشنامه است.

آخرین بازنویسی این داستان در دوران معاصر، *آرش* به قلم بهرام بیضایی (۱۳۵۶) است. این کتاب بعدها با عنوان *سه برخوانی*، با سه زیرعنوان «اژدهاک، آرش و کارنامهٔ بندار بیدخش» (۱۳۷۶) به چاپ رسید.

بحث و بررسی

کم‌وبیش در تمامی بازنویسی‌هایی که از گذشته تا به امروز از داستان آرش کمانگیر در دست است، به خصلت حماسی به مثابهٔ یکی از بارزه‌های اصلی اثر نگریسته شده است. اگر می‌گوییم کم‌وبیش، از آن روست که تنها در شمار اندکی از پس‌متن‌ها، مانند *آرش* بیضایی، خصلت حماسی کمرنگ می‌شود و جای خود را به خصلت‌های دیگری می‌دهد[۱]. هدف ما در این مقاله، چنان‌که پیشتر گفتیم، بررسی دو بازنویسی داستان آرش به توسط سیاوش کسرایی و بهرام بیضایی است. خواهیم دید در بازنویسی کسرایی، پایبندی به وجه حماسی کاملاً آشکار است، حال آن‌که در بازنویسی بیضایی، این وجه جای خود را به تراژدی می‌دهد.

شعر بسیار معروف *آرش کمانگیر* کسرایی پنج سال پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و در پی شکست آرمان‌های آزادی‌خواهانهٔ نسل آن دوران نوشته شد. بیضایی روایتی به نثر از این داستان نوشت که خودش آن را «برخوانی» می‌نامد[۲]. آنچه از مقایسهٔ این دو روایت برمی‌آید، تکرار شدن و قوام یافتن عناصر حماسی در برداشت کسرایی و کمرنگ شدن همین عناصر در برداشت بیضایی و تغییر ماهیت و سوق یافتن آن‌ها به‌سوی نوع ادبی تراژدی است. نوع ادبی حماسی، در مقایسه با تراژدی، در ادبیات ایران اقبال بیشتری داشته است. البته در دل این حماسه‌ها داستان‌هایی نیز هست که بار تراژیک دارد (مانند کشته شدن سهراب به‌دست رستم) اما در ادبیات ایران، برخلاف آنچه در یونان باستان یا فرانسهٔ دوران کلاسیسیسم دیده می‌شود، اثری نداریم که بتوان آن را تمام و کمال تراژدی نامید. فراموش نکنیم تراژدی، در ابتدا، برای نمایش داده شدن نوشته می‌شد، در حالی که تمام داستان‌های تراژیک ادبیات ایران، مانند بخش‌هایی از *شاهنامه* که بار تراژیک دارد، به توسط

---

۱. نمونهٔ دیگر، *آرش در قلمرو تردید* به قلم نادر ابراهیمی است که آرش در آن به ضدقهرمان بدل می‌شود و رضایت نمی‌دهد برای دفاع از مرز و بوم کشورش جانفشانی کند، چون به مرز معتقد نیست و به جهان‌وطنی باور دارد (بر اساس مدارک سازمان ملی اسناد، ناشر نامشخص، ۱۳۵۱).

۲. برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ واژهٔ «برخوانی» نک: مقالهٔ یادشده با عنوان «بررسی هویت، قدرت و دانش در سه برخوانی بهرام بیضایی»، ص ۴۲.

نقال و درست مانند داستان‌های حماسی، برای جمع شنوندگان، برخوانی می‌شده و می‌شود.

اکنون، ابتدا به ویژگی‌های بنیادین نوع ادبی حماسه و تراژدی و بازیابی آن‌ها در دو بازنویسی داستان آرش می‌پردازیم و سپس می‌بینیم چگونه دیدگاه نویسندگان، به‌هنگام الهام‌گیری از پیش‌متن، بسته به شرایط اجتماعی و سیاسی، چه‌بسا بی‌آنکه خود آگاهی داشته باشند، بار معنایی داستان را تغییر می‌دهد. حماسه هنگامی زاده می‌شود که مسئلهٔ هویت ملی یا جمعی مطرح باشد؛ شعر کسرایی از این قاعده پیروی می‌کند. تراژدی نتیجهٔ تجلی فردیت قهرمان در میان جمعی است که او را محکوم می‌داند، یا برآوردن خواسته‌ای را از او می‌طلبد که از عهده‌اش ساخته نیست؛ آرش بیضایی نمونهٔ کامل نوع دوم است. فراموش نکنیم در نوع ادبی حماسه، شخصیت داستان، برای نمونه آرش، به واسطهٔ ویژگی‌های جسمانی و معنوی‌اش، فردی است ممتاز و بااراده که با اشراف کامل به آنچه در پیرامونش رخ می‌دهد، پا به‌میدان می‌گذارد و تصمیمی اگر می‌گیرد، از روی آگاهی است. اما شخصیت تراژیک (که آرش بیضایی بازنمای آن است) از درایت و درک قهرمان حماسی بهره‌ای ندارد، دچار تردید است، با چرایی اعمالش مشکل دارد و نمی‌داند فرجام کار کجاست.

نوع ادبی حماسه و عملکرد قهرمان

حماسه‌ها همواره روایت قهرمانی‌ها و دلاوری‌های شخصیت ممتازی‌اند که در مواجهه با دشمن یا ملتی فرضی وارد صحنهٔ نبرد می‌شوند و مردمان را می‌رهانند. از همین روست که حماسه رابطهٔ مستقیمی با حافظهٔ ملی هر قوم دارد. از دیگر سو، روایت حماسی دارای ویژگی‌هایی است که خوانندگان کم‌وبیش به آن خو گرفته‌اند و، به‌هنگام مواجهه با آن، به‌راحتی تشخیصش می‌دهند. برای نمونه، همهٔ حماسه‌ها در روایت آنچه رخ داده است، کم‌وبیش، مبالغه می‌کنند، چنانکه به قهرمان حماسی بُعدی فراانسانی و به اعمال او شکوهی فوق‌العاده می‌بخشند. بدین ترتیب، قهرمان حماسه فردی ممتاز، برگزیده و مسئول معرفی می‌شود. شجاعت، قدرت جسمانی و جنگاوری این قهرمان باعث می‌شود فرماندهی قوم یا ملت را بر عهده گیرد و سرنوشتشان را رقم زند. افزون

بر این، قهرمان حماسی از سجایای اخلاقی برجسته‌ای نیز برخوردار است: جوانمردی و از جان‌گذشتگی او موجب می‌شود از مواجهه با خطر نترسد و برای نجات قومش فداکاری کند. قهرمان حماسی هیچ گاه از عمل گریزان نیست، چه، می‌داند جلال و شوکت و بزرگی قوم و ملتش در گرو عمل اوست و فقط او می‌تواند، با شکست دشمنان، نظم جدیدی را ایجاد و، چنانچه نیاز شد، جانش را نیز در این راه فدا کند. او الگوی قوم و ضامن حافظهٔ جمعی ملتش است. همگان به او تکیه دارند و تحسینش می‌کنند. در اغلب حماسه‌های کهن، نیروهای غیبی و فرابشری نیز به‌کمک قهرمان حماسی می‌آیند (مانند کمک سیمرغ به رستم). مهم‌تر از همه، قهرمان حماسی نمایانگر ارزش‌های آشکار و روشنی همچون مردانگی، عشق به آب و خاک و انسانیت است. او عمیقاً به ارزش‌هایی که به‌خاطرشان می‌جنگد باور دارد، از کاری که می‌کند مطمئن است، وجدانی آسوده دارد و دودل نیست. او می‌داند نبردش نبرد خیر در برابر شر است. در بسیاری از داستان‌های حماسی، شهرت و آبروی قهرمان، پس از مرگ، از آنچه بود، پررنگ‌تر می‌شود.

از حیث شیوهٔ نگارش، در نوع ادبی حماسی، ویژگی‌های سبکی مشخصی به‌کار می‌رود. برای نمونه، از لحن غنایی برای باشکوه جلوه دادن کنش قهرمان، به‌شکلی مستمر استفاده می‌شود و جمله‌های تعجبی و پرسش‌های انکاری، منادا، همچنین غلوها، تشبیه‌ها و استعاره‌ها نقشی بسزا در ایجاد فضای حماسی و ممتاز جلوه دادن قهرمان ایفا می‌کنند.

نوع ادبی تراژدی و عملکرد قهرمان

در یونان باستان که خاستگاه تراژدی است، این نوع ادبی در فاصلهٔ کوتاهی، یعنی حدود هفتاد سال، در پایان قرن ششم پیش از میلاد شکل گرفت[۱]، به اوج رسید و، کم‌وبیش، از میان رفت. وقتی ارسطو در قرن چهارم پیش از میلاد در کتاب *بوطیقا* نظریهٔ تراژدی را تبیین کرد، دیگر اثر تراژیکی نوشته نمی‌شد. به‌نظر ژان پی‌یر ورنان[۲]،

۱. بیشتر به‌دلیل ساختار سیاسی یونان باستان که وقتی مفهومی به نام جمهوری مطرح می‌شود، «فرد» در آن مسئولیت می‌یابد.

2. Vernant

متخصص برجستهٔ یونان باستان، در آن زمان حتی خود ارسطو نیز درک صحیحی از قهرمان تراژیک نداشت (ورنان ۲۱). به باور ورنان، تراژدی پس از حماسه و شعر غنایی به عرصه می‌آید و مدتی بعد، در دوران شکوفایی فلسفه، از بین می‌رود.

تراژدی موضوع داستان‌هایش را از حماسه‌ها وام می‌گیرد. برای نمونه، داستان اودیپ هم در حماسه‌های یونان باستان در قرن هفتم پیش از میلاد روایت شده است و هم در شعرهای غنایی پینداروس[۱] در قرن پنجم پیش از میلاد. اما بازنویسی آن در قالب تراژدی، دیرتر و به توسط سوفوکل انجام می‌شود، ضمن آن‌که تراژدی در پرداخت داستان‌هایی که بن‌مایهٔ حماسی دارد تغییرات بنیادینی ایجاد می‌کند که یکی به شیوهٔ روایت داستان مربوط است و دیگری به سازوکار خود داستان.

هنگام صحبت از شیوهٔ روایت حماسه و تراژدی، باید توجه داشت که پیش از پیدایش تراژدی، حماسه‌ها را نقال‌ها، به صورت شفاهی، برای جمع شنوندگان بازخوانی می‌کردند. تراژدی اما بر روی صحنه و به توسط بازیگران اجرا می‌شد. بازیگران تراژدی در یونان باستان، به دو دسته تقسیم می‌شدند: نخست قهرمان‌ها، سپس گروه برخوانان که برخی از اتفاقات داستان و آنچه را قهرمان تراژیک نمی‌دانست، بازگو می‌کردند. برخوانان، همچون نقالان در نوع حماسی، نقش برون‌داستانی[۲] داشتند.

قهرمان تراژیک درست در نقطهٔ مقابل قهرمان حماسی قرار دارد. البته او نیز، مانند قهرمان حماسی، با دیگر انسان‌ها تفاوت دارد اما این تفاوت از قدرت بدنی یا سجایای اخلاقی او ناشی نمی‌شود، بلکه ریشه در اتفاقاتی دارد که در زندگی‌اش رخ می‌دهد و به منفک شدنش از جمع می‌انجامد. این گونه است که ناگزیر **تنهایی** را تجربه می‌کند. قهرمان تراژیک نه تنها در جامعه‌ای که در آن می‌زید الگو نیست، بلکه به چشم دیگران مشکل‌ساز نیز هست. سازوکار تراژدی این قهرمان را نیز، مانند آنچه در حماسه می‌بینیم، در موقعیت عمل قرار می‌دهد اما چنان او را بازنمایی می‌کند که گویی اراده‌اش سلب شده است. قهرمان تراژیک نه فردی مستقل است، نه مسئول، و عملش هم بی‌حاصل به‌نظر می‌رسد. برخلاف آنچه در حماسه مشاهده می‌شود، در نگرش تراژیک،

---

۱. Pindarus بزرگ‌ترین شاعر غنایی یونان باستان (۴۳۸-۵۱۸ قبل از میلاد) که چکامه‌های پهلوانی را بسط داد.
2. hétérodiégétique

همواره پرسشی ذهن قهرمان را مشغول می‌کند که برایش پاسخی نمی‌یابد و از همین رو دودل است. این در حالی است که قهرمان حماسی می‌داند برای نجات سرزمین و مردمش چه باید بکند، تکلیفش چیست و اطمینان دارد راه درستی برمی‌گزیند و جز آن راه گزینهٔ دیگری ندارد.

قهرمان تراژیک نمی‌داند چرا دست به‌کاری می‌زند، تا چه اندازه آزادی عمل دارد، تا چه میزان می‌تواند مسئولیت آنچه را رخ خواهد داد به‌گردن گیرد. او، بی‌آن‌که بخواهد، باید دست به‌کار شود اما خوب می‌داند در هر حال محکوم است. افزون بر این، او آگاه است آنچه می‌کند ورای خواست و شخصیت اوست؛ از همین رو نیز معنی کارش برایش گنگ می‌ماند. پس در کنش تراژیک، بر خلاف حماسه، نتیجهٔ اصلی عملکرد قهرمان شناساندن او به خود اوست، این‌که در نهایت دریابد چه اندازه تاب و توان دارد و قادر به چه کارهایی است. جالب توجه آن است که در تمام این مراحل، قهرمان تراژیک نه **می‌خواهد**، نه **می‌داند** چرا باید وارد عمل شود.

اکنون که ویژگی‌های حماسه و تراژدی و عملکرد قهرمان را در این دو نوع ادبی به اختصار شرح دادیم، به مقایسهٔ دو روایت سیاوش کسرایی و بهرام بیضایی از این منظر می‌پردازیم.

از *آرش کسرایی* تا *آرش بیضایی*

سیاوش کسرایی منظومهٔ *آرش کمانگیر* را در قالب شعر آزاد سرود. فحوای داستان او با روایاتی که در متون کهن مشاهده می‌شود تفاوتی ندارد. آرش، در پی شکست ایرانیان از تورانیان، مأمور می‌شود با انداختن تیری مرز ایران را مشخص کند و چون قدرت جسمانی و ایمان بالایی دارد با فداکردن جانش آبروی ایرانیان را می‌خرد. اما کسرایی از عناصر روایی تازه‌ای در شیوهٔ روایت یا، به دیگر سخن، در پس‌متن خود استفاده می‌کند. برای نمونه، شعر او دو راوی دارد: نخست خود شاعر که هنگام قدم زدن در سرزمینی برف‌زده به کلبهٔ عمو نوروز می‌رسد، دیگری عمو نوروز که شاعرْ داستان آرش را از زبان او می‌شنود و نقل می‌کند. به غیر از شاعر، مخاطب اصلی عمو نوروز، بچه‌های اویند. عمو نوروز در اینجا نقش واسطه‌ای را دارد که حافظهٔ گذشتهٔ غرورآمیز ایران‌زمین را به

نسل جوان‌تر منتقل می‌کند و، از این رهرو، به داستان بُعدی حماسی می‌بخشد؛ چه، همان گونه که پیشتر گفتیم، حماسه با هویت ملی و حافظهٔ گذشتهٔ قوم یا ملت ارتباط مستقیم دارد. روایتِ دربرگیرنده[1] یا همان روایت اولی که در آن شاعر به سفر خود در دشت‌های برف‌زده و سرد اشاره می‌کند، به‌تعبیر ما، اشاره‌ای است ضمنی به فضای دلمرده و مأیوس پس از کودتا. در پایان منظومه، وقتی روایت عمونوروز تمام می‌شود، سخن گفتن شاعر از برف و سرمای بیرون، بار دیگر، یادآور می‌شود که چرخهٔ حماسی بسته شده و دلسردی همچنان پابرجاست. در این میان، روشن ماندن آتش می‌تواند نشانی از بقای حافظهٔ جمعی گذشته و امید تلقی شود.

بهرام بیضایی روایتش از داستان آرش کمانگیر را ابتدا با عنوان کوتاه‌شدهٔ *آرش* به چاپ رساند. اشاره نکردن به تیرانداز بودن قهرمان در عنوان می‌تواند نشانی باشد از پس‌متن و پرداخت متفاوتی که قرار است از این ماجرا ارائه شود. حتی می‌توان مدعی شد که بسنده کردن بیضایی به نام شخصیت در عنوان نشانگر اهمیت فردیت شخصیت است، نه ممتاز بودنش در تیراندازی. در روایت او نیز ایران در موقعیتی بحرانی به سر می‌برد ولی، بر خلاف آنچه در برداشت‌های پیشین دیدیم، شخصیت اصلی داستان، یعنی آرش، عاری از صفات قهرمانی است و تیراندازی نمی‌داند. او در سپاه ایران، فردی است فرودست و ستوربان و این بازی سرنوشت است که کاری می‌کند بی‌آن‌که خود آرش بخواهد، آیندهٔ ایران به‌دستش رقم بخورد. در برابر او، شخصیت دیگری قرار دارد به‌نام کشواد که از لحاظ قدرت بدنی، مهارت در تیراندازی و سابقهٔ جنگجویی شهره است. کشواد که در *شاهنامهٔ* فردوسی نوهٔ کاوهٔ آهنگر معرفی شده است و باید در آزادی‌خواهی و جنگاوری پیشگام باشد، در روایت بیضایی، چون به محدودیت قدرت خویش آگاه است، با واقع‌بینی از تیر انداختن طفره می‌رود و این چنین است که آرش، برخلاف میل باطنی و بی‌آنکه راه انتخاب دیگری داشته باشد، از سوی دشمن برگزیده می‌شود تا مرز را با انداختن تیر مشخص کند. همین شگرد دشمن باعث می‌شود تا ایرانیان، آرش را خائن و دست‌نشاندهٔ تورانیان بخوانند.

1. enchassant

کنش دو داستان

یکی از بهترین رویکردها برای بررسی تطبیقی بازنویسیِ دو اثرْ تحلیل کنش[1] است، چون پس‌متن می‌تواند کنش داستان را از حماسی به تراژیکَ تغییر دهد. بازنویسی *آرش* کسرایی از تمام شاکله‌های روایت حماسی، که پیشتر از آن‌ها یاد کردیم، برخوردار است، هرچند برخی شاعران مانند اخوان ثالث و رضا براهنی، درست به‌دلیل کم و کیف همین شاکله‌های حماسی، نقص‌ها و کاستی‌هایی را بر آن وارد دانسته‌اند و آن را، آن اندازه که باید و شاید، حماسی نمی‌دانند. اخوان ثالث معتقد است:

> این اثر آنچنان زبان حماسی ندارد، و جز اول و آخر آن که خوب است و انصافاً بسیار زیبا، در بقیهٔ آن زبان حماسی به‌کار برده نشده است. زبان حماسی باید استحکام، درشتناکی و اعتلا داشته باشد و هر کلمه‌ای با تمام معنا بجا بنشیند و ما قادر به تعویض و قرار دادن چیز دیگری به جای آن نباشیم. اما شعر کسرایی این‌طور نیست، [...] در اثر او وزن شعر وزن حماسی نیست. [...] نادرستی زبان آن را تنها اهل فن می‌فهمند. این مضمون اگر به دست کسی می‌افتاد که در زبان حماسی بیشتر ورزیده بود، شاید یک شاهکار درمی‌آمد، اما این شعر شاهکار لنگانی است که به دلیل مضمون زیبا، برداشت خوب و تأثیر ابتدا و انتهای یک شعر و نیز عدم درک مردم از ایراد آن، موفق و در میان مردم پذیرفته شده است. هرچند من در اشعار کسرایی نمونه‌های بهتری دیده‌ام اما هیچ‌یک این تازگی مضمون را بدین شکل ندارند (اخوان ثالث ۵۳).

براهنی این اثر را، بیش از آن‌که حماسی باشد، **رمانتیک** می‌داند و در کتاب *طلا در مس* دربارهٔ آرش کمانگیر و شیوهٔ شاعری کسرایی می‌نویسد:

> موقعی که کسرایی پس از رجزخوانی آرش ـ که بیشتر شباهت به شعارهای ایدئولوژیک دارد تا رجزهای اصیل ـ می‌خواهد قصهٔ حماسی آرش را به اوج برساند، عملاً از روبه‌رو شدن با اوج روگردان می‌شود و فقط به گفتن حالتی رمانتیک اکتفا می‌کند. [...] آرش کسرایی قهرمانی است که به‌شکل رمانتیک و اجتماعی رجز می‌خواند، به‌جای آن‌که ذاتاً یک قهرمان رجزخوان باشد (براهنی ۴۵۹، ۴۶۱).

ما در اینجا، به‌دور از هدف مرتبه‌بندی، نشان خواهیم داد شعر کسرایی، با توجه به شاکله‌هایی که از حیث نظری برشمردیم، از هر جهت حماسی است و در برهه‌ای که

1. action

سروده شده، هرچند در حد انتظار شاعری چون اخوان ثالث نبوده، اما همان گونه که خود اخوان ثالث نیز اظهار داشته، اگر «در میان مردم پذیرفته شده»، درست به دلیل همین وجه حماسی است و، از همه مهم‌تر، اشاره به هویت ملی و قومی.

نخستین عاملی که نشانگر کنش حماسی است، وجود راوی دوم، یعنی عمونوروز، به مثابهٔ پاسدار و روایت‌گر حافظهٔ ملی است. او، پیش از آغاز قصه‌اش، در گفتمانی غنایی، از زیبایی و شور زندگی می‌گوید و ستایش انسان و مقام والای او. شیوهٔ کار کسرایی، از این جهت، به شیوهٔ کار حماسه‌سرایان باستان شباهت دارد، زیرا مانند هومر یا فردوسی، ابتدا مقدمه‌چینی می‌کند و سپس به حکایت داستان اصلی می‌پردازد. عمو نوروز، به عنوان کسی که داستان آرش را به یاد دارد، وظیفهٔ خود می‌داند آن را برای جوان‌ترها بازگوید و، از این رو، حافظ بخشی از میراث ملی/ میهنی باشد. همان گونه که پیش از این گفتیم، مرتبط بودن با حافظهٔ ملی اصلی‌ترین کارکرد حماسه است.

افزون بر این، در روایت کسرایی شاهد به‌کارگیری ویژگی‌های سبکی و آرایه‌های مختص حماسه نیز هستیم، مانند:

۱. تکرار

هیچ سینه کینه‌ای دربر نمی‌اندوخت / **هیچ** دل مهری نمی‌ورزید / **هیچ** کس دستی به‌سوی کس نمی‌آورد / **هیچ**‌کس در روی دیگر کس نمی‌خندید (کسرایی ۷۵۳)

۲. مبالغه

دشت نه، دریایی از سرباز... (همان ۷۵۵)

شهاب تیزرو تیرم / ستیغ سربلند کوه مأوایم / به‌چشم آفتاب تازه‌رس جایم / مرا تیر است آتش پر، مرا باد است فرمانبر (همان ۷۵۶)

مبالغه‌ها را می‌توان جلوه‌هایی از رجزخوانی معمول قهرمانان حماسی نیز قلمداد کرد.

۳. ترتیب

به‌جوش آمد، خروشان شد، به‌موج افتاد... (همان ۷۵۴)

٤. اعداد

کودکان بر بام، دختران بنشسته بر روزن، مادران غمگین کنار در (همان ۷۵۴)

استفاده از تمامی این آرایه‌ها در کنار یکدیگر از حماسی بودن روایت کسرایی حکایت دارد. چنان‌که پیشتر گفتیم، لحن غنایی نیز در حماسه نقش مهمی دارد و کسرایی نیز در جای‌جای روایت خود از آن استفاده می‌کند:

دلم را در میان دست می‌گیرم / و می‌افشارمش در چنگ / دل این جام پر از کین و پر از خون را / دل این بی‌تاب خشم آهنگ (همان ۷۵۵)

در ضمن، آرش کسرایی، همچون بسیاری از قهرمانان حماسی، از نیروهای فرازمینی نیز کمک می‌گیرد. در *شاهنامه*، رستم به‌یاری سیمرغ در بسیاری از آزمون‌های قهرمانی پیروز می‌شود؛ آرش کسرایی اما، در قالبی مدرن‌تر، از عناصر مختلف طبیعت مانند آفتاب و قله‌های کوه و زمین کمک می‌گیرد و طبیعت هم به ندای او پاسخ می‌دهد:

برآ ای آفتاب، ای توشهٔ امید! / برآ ای خوشهٔ خورشید! / تو جوشان چشمه‌ای، من تشنه‌ای بی‌تاب / برآ سرریز کن تا جان شود سیراب / [...] شما ای قله‌های سرکش خاموش / [...] امیدم را برافرازید / [...] غرورم را نگه دارید / زمین خاموش بود و آسمان خاموش / توگویی این جهان را بود با گفتار آرش گوش (همان ۷۵۸).

در بازنویسی کسرایی به لحظهٔ تیر انداختن که شاید مهم‌ترین کنش داستان باشد اشاره‌ای نشده است. این پس‌متن، در جمله‌ای کوتاه، بالا رفتن آرش را از کوه تعریف می‌کند اما خواننده نمی‌داند آن بالا و هنگام تیرانداختن چه روی داده است. پیکر آرش ناپدید می‌شود، کمانش را بازمی‌یابند و تیرش هم، مطابق با پیش‌متن‌های کهن، بر «تناور ساق گردویی» فرو می‌نشیند. همان گونه که از روایتی حماسی انتظار می‌رفت، آرش در کارش موفق می‌شود و خطر را از سر ایرانیان دور می‌کند. صرف نظر از آنچه در اینجا ذکر کردیم، آرش کسرایی، به عنوان قهرمان حماسی، از بارزه‌هایی برخوردار است که در ادامه، زیر عنوان «قهرمان حماسی کسرایی»، به‌تفصیل بدانها خواهیم پرداخت.

در پایان، عمو نوروز، که وظیفهٔ احیای حافظهٔ ملی را به‌انجام رسانده است، در کنار بچه‌ها به‌خواب می‌رود اما شاعر، که روایت‌گر قصهٔ عمو نوروز است، بار دیگر از سرمای بیرون می‌گوید و از برف و تاریکی راه‌ها. اما این بار اوست که با روشن نگاه داشتن آتش به پاسداری از حافظهٔ ملی می‌پردازد.

بازنویسی بیضایی از داستان آرش از جایی آغاز می‌شود که ایرانیان از دشمن شکست سختی خورده‌اند و می‌دانند قرار است کمان‌گیری مرز ایران را مشخص کند. درنتیجه، کنش بخش آغازین به انتخاب تیرانداز اختصاص دارد. بیضایی در پس‌متن خود تغییرات عمده‌ای اعمال می‌کند و در کنار شخصیت آرش شخصیت کشواد را قرار می‌دهد که تیراندازی ماهر و از افراد باتجربهٔ سپاه است. همه انتظار دارند کشواد تیر پرتاب کند اما او حاضر نمی‌شود. ایرانیان آرش را، که ستوربان است، به عنوان قاصد نزد دشمن می‌فرستند تا زنهار بخواهد اما فرماندهٔ دشمن با کمک هومان، یکی از جاسوس‌های خود در سپاه ایران، نامه‌ای به فارسی برای ایرانیان می‌نویسد و در آن می‌گوید آرش را به عنوان تیرانداز برگزیده است. در بازگشت، آرش به خیانت متهم می‌شود و هرچه قسم می‌خورد خواندن و نوشتن نمی‌داند کسی حرفش را باور نمی‌کند. آرش، برخلاف میل باطنی و برخلاف آرش کسرایی که می‌دانست چه انتخابی کرده و آگاهانه در این راه قدم برداشت، **مجبور** به تیر انداختن می‌شود. البته بیضایی، برعکس کسرایی، لحظهٔ تیر انداختن آرش را در صحنه‌ای بسیار شورانگیز توصیف می‌کند و نشان می‌دهد طبیعت و عناصر چهارگانه چگونه به خدمت پهلوان درمی‌آیند. تیر آرش رها می‌شود اما هیچ گاه از حرکت باز نمی‌ایستد. اگر در بازنویسی کسرایی تیر به هدف می‌خورَد و بدین‌سان چرخهٔ حماسه کامل می‌شود، در اینجا، نامشخص بودن سرنوشتِ تیر الگوی حماسی را تخریب می‌کند و مفهوم **انتظار** را تداوم می‌بخشد. مردم هفت روز صبر می‌کنند اما از آرش نشانی نیست. وقتی اسیران به ایران بازمی‌گردند تعریف می‌کنند که دیده‌اند تیر هنوز در حرکت بوده است و راوی نیز تأکید می‌کند که تیر هیچ گاه از حرکت بازنایستاده و انتظار همچنان ادامه دارد:

> و تیر می‌رفت. روز از پی روز، و شب از پس شب! بندیان که آمدند آن را در شتاب دیده بودند؛ و گروگان‌ها. آوارگان دشت به دیدهٔ خود باور نداشتند؛ و هنگامه در آنان افتاد که از پشته‌های ویرانه سربرآوردند. و هرکس از آن می‌گفت؛ پسر با پسر، برادر با برادر، و زن شوی‌مند با شوی. و شور برخاست، و افسانهٔ تیر در دهان‌ها افتاد؛ از تیره به تیره، از سینه به سینه، از پشت به پشت. و تا گیهان بوده است این تیر رفته است (بیضایی ۶۸).

در برداشت بیضایی، تیر کنشی فراتر از کنش حماسی در پیش‌متن‌ها دارد و به‌نظر، اهمیتش در برابر شخصیت خود آرش که ناخواسته و ناگزیر جانش را فدا می‌کند کمرنگ شده است. کنش تیر انداختن در این داستان در قالب کنشی بی‌سرانجام بازنمایی شده و، از این حیث، تمثیلی است از ناامیدی حاکم بر فضای سیاسی دوران نگارش اثر.

قهرمان حماسی کسرایی

چنانکه گفتیم، در حماسه، قهرمان فردی است ممتاز با ویژگی‌های جسمانی و اخلاقی برجسته که باید آزمون‌هایی را پشت سر گذارد و با نیروهایی که نماد بدی و شرّند بجنگد. او در راه نبرد، تمام توان خویش را به‌کار می‌گیرد، با **یقین قلبی** وارد عمل می‌شود و هیچ گاه **تردید** نمی‌کند. ارزش‌هایی که او به‌خاطرشان می‌جنگد، ارزش‌های والا و روشنی است که در درستی‌شان هیچ شبهه‌ای نیست، مانند **وطن‌پرستی، صداقت، شهامت، دلاوری، ایمان**. شخصیت آرش در پیش‌متن‌های کهن، و همچنین در پس‌متن کسرایی، پیرو همین‌دست ویژگی‌هاست. کسرایی برای این‌که نشان دهد قهرمانش ممتاز و منحصربه‌فرد است، از سلسله‌ای از استعاره‌ها استفاده می‌کند که اغلب با دریا مرتبط است. مردم در نگاه شاعر مانند دریایی خروشانند که شکاف می‌خورد و صدفی بیرون می‌دهد که همان آرش است. درست است آرش از دل مردم بیرون می‌آید، اما دردانه است و جوهری ممتاز دارد. برای نمونه، تیرانداز بسیار ماهری است و **آگاه است** نیروهای غیبی نیز به او کمک می‌کنند: «مرا تیر است آتش پر، مرا باد است فرمانبر» (کسرایی ۷۵۶). او در کاری که در پیش دارد **درنگ نمی‌کند** و به‌صراحت آمادگی خویش را اعلام می‌دارد: «منم آرش، سپاهی‌مرد آزاده / به تنها تیرترکش آزمون تلختان را اینک آماده» (همان ۷۵۵). آرش حماسی خوب می‌داند **وظیفه**‌اش چیست، راه حق کدام است و قرار است در این راه جانش را از دست بدهد: «در این میدان، بر این پیکان هستی‌سوز سامان‌ساز، پری از جان بباید تا فرونشیند از پرواز» (همان ۷۵۶). او **آگاهانه** به‌استقبال مرگ می‌رود، چون می‌داند با این کار ضامن بقای مردم و سرزمینش است: «هزاران چشم گویا و لب خاموش / مرا پیک امید خویش می‌دانند» (همان ۷۵۷).

افزون بر این، آرش کسرایی نیز، به‌سان بسیاری از قهرمانان پیش‌متن‌هایی همچون *شاهنامه*، پیش از نبرد به **رجزخوانی** می‌پردازد و از گوهر و نژاد، رزم‌آوری و لزوم جنگیدن و ادای دین سخن می‌گوید، با این تفاوت که در اینجا، برخلاف آنچه در حماسه‌های کهن می‌بینیم، دشمن در پیش روی آرش صف نکشیده است. بدین سان، رجزخوانی کارکرد معمولش را که غلبهٔ روانی بر دشمن است از دست می‌دهد، گویی مخاطب قهرمان، به‌جای دشمن، خواننده است و هدف از رجزخوانی، اطمینان بخشیدن و قوت قلب دادن به ایرانیان. کسرایی در بازنویسی خود، به‌جای پرداختن به کنش اصلی، بخش زیادی از شعر را به رجزخوانی آرش، در قالب تک‌گفتار اختصاص می‌دهد، با این هدف که پس از دلسردی ناشی از وقوع کودتا، احساسات میهن‌پرستی و عرق ملی را همچنان در دل ایرانیان معاصر بیدار نگه دارد.

قهرمان تراژیک بیضایی

چنانکه پیشتر گفتیم، بیضایی از همان ابتدا، یعنی از همان عنوان اثر، با نشانه‌ای آشکار خواننده را از متفاوت بودن بازنویسی خود از پیش‌متن‌های داستان آرش باخبر می‌کند. حذف امتیاز کمانگیری، در عنوان کتاب، مقدمه‌ای است برای شکل‌دهی به قهرمانی غیرحماسی که ما در اینجا به بارزترین ویژگی‌هایش می‌پردازیم. نخستین و مهم‌ترین نشانهٔ غیرحماسی بودن شخصیت آرش به روایت بیضایی **دون‌مایگی** اوست. آرش در این روایت جنگاور نیست. پیش از نبرد چوپان بوده و اکنون نیز ستوربان سپاه ایران است. آرش همچون همهٔ ایرانیان از شکست در برابر تورانیان اندوهگین است «و اندهان هر مرد در دل او به سنگینی البرز بود» (بیضایی ۳۱) اما به نظر می‌رسد در خود توان یا قابلیتی نمی‌بیند که در جبران این شکست کاری کند. در این بین، او نیز همچون تمامی قهرمانان تراژیک، یک‌تنه، بار اندوه جمع را به‌دوش می‌کشد و ناگزیر تاوان تلخی شکستی را می‌دهد که نه خودش، بلکه بیش از همه، سربازان و بزرگان ایران در آن سهیمند. این بخش از داستان بیضایی، با تمام بار تراژیکی که دارد، ما را به یاد تراژدی اودیپ می‌اندازد، هنگامی که بیماری طاعون شهر را فرا گرفته بود و همه می‌گفتند حتماً کسی گناهی مرتکب شده است و باید مقصر را یافت. بدین سان، بار

تاوان بلایی جمعی را، در تراژدی، **باید** یک نفر عهده‌دار شود. آرش بیضایی همان قدر تراژیک است که اودیپ سوفوکل.

در نقطهٔ مقابل آرش، شخصیت کشواد قرار دارد که بر خلاف او، صاحب همهٔ امتیازات قهرمانی است، هم از حیث قابلیت‌های جسمانی: «بازویش به ستبری ده بازو» (همان ۳۲)، هم به لحاظ استمداد از نیروهای ورای طبیعی: «تیرت بال سیمرغ دارد» (همان)، و هم ویژگی‌های تباری، چون پیشتر گفتیم کشواد از قهرمانان *شاهنامه* و نوهٔ کاوهٔ آهنگر بود. همچنین می‌دانیم در جهان‌بینی *شاهنامه*، قهرمانان سجایای اخلاقی و توانایی‌های بدنی خویش را از پدرانشان به‌ارث می‌برند اما کشواد، که نیرومندترین کمان‌کش سپاه ایران است، کنشی ضدحماسی دارد، یعنی از تیرانداختن طفره می‌رود، زیرا یقین دارد تیرش یک فرسخ بیشتر نخواهد رفت و حاضر نیست ننگ شکست **فقط** به نام او ثبت شود:

> شکست را یک تن نخورده است. ما همه باخته‌ایم! و گر من تیر بیندازم نفرین آن مراست. فردا آن‌ها که در گروانند، انبوه‌انبوه می‌نالند که تیر کشواد ما را به‌دشمن واگذاشت (همان ۳۳).

آرش کاملاً **اتفاقی** درگیر نبرد و ماجراهای آن می‌شود، گویی سرنوشتش را این گونه رقم زده بودند، درست مانند اودیپ که خدایان روزگار را چنان پیش بردند که ناگزیر پدرش را کشت و با مادرش ازدواج کرد. یک روز پیش از موعد تیر انداختن، آرش به‌عنوان پیک به‌سوی دشمن فرستاده می‌شود، چون نه جنگاوری می‌داند، نه ستوری مانده است که تیمارش کند. در نخستین ملاقات با شاه توران، آرش پیش از آن‌که فرصت یابد بگوید پیک است، از سوی شاه و به تمسخر به‌عنوان تیرانداز انتخاب می‌شود. دست سرنوشت، در هیئت دشمن، آرش را تیرانداز می‌کند و او نیز به ناچار به ریشخند سرنوشت تن می‌دهد:

> پس آرش با درنگ در زهرخند او [پادشاه] می‌نگرد؛ دشوار می‌گوید: من مردی ناچیزم؛ و ریشخند مردی ناچیز به شاهان برازنده نیست.
> شاه توران غریو می‌کشد: به من پند می‌دهی؟ پس آرام، این ریشخند را سروران تو پذیرفتند (همان ۳۹).

جز بار سرنوشتی که برشانهٔ آرش سنگینی می‌کند، او باید تنهاییِ خاص قهرمانان تراژیک را نیز برتابد، چون، همان طور که پادشاه توران می‌گوید، به‌محض بازگشت نزد ایرانیان، همه به او به چشم بیگانه نگاه می‌کنند:

> شاه توران دو لب را به‌کینه می‌جنبد: برو آرش، زودتر باش! چون بازگردی، می‌نگری که دوستانت با تو بیگانه گشته‌اند!
> اینک آرش دور رفته است. او به این سخنان می‌اندیشد؛ و از آن‌ها چیزی نمی‌داند (همان ۴۲ـ۴۳).

آرش، هنگام بازگشت نزد خودی‌ها، هنوز درک درستی از آنچه بر او رفته است ندارد. در تراژدی‌های یونان باستان نیز قهرمان تراژیک در نوعی ناآگاهی غوطه‌ور است، نمی‌داند چرا باید تاوان گناهی ناکرده را بدهد و چرا بقیه او را مسئول بلایی می‌دانند که در شکل گرفتنش نقشی نداشته است. آرش در حالی گناهکار خوانده می‌شود که نقشی در شکست نظامی ایرانیان ندارد، یعنی پیش از اینکه به عنوان پیک نزد تورانیان فرستاده شود، همه، از جمله کشواد و پادشاه توران، می‌دانستند ایرانیان شکست خورده‌اند. به‌دیگر سخن، در بازنویسی بیضایی، آرش، همچون اودیپ، مرتکب گناهی ناخواسته می‌شود. اودیپ ناخواسته پدرش را می‌کشد و با مادرش ازدواج می کند؛ آرش هم، بی‌آن‌که بخواهد و دلیلش را بداند، پای در دام می‌گذارد، به‌عنوان تیرانداز برگزیده، و به‌تبع آن محکوم به خیانت می‌شود.

می‌بینیم آرش بیضایی از تمام ویژگی‌های قهرمان حماسی تهی است: نه قدرت بدنی دارد، نه نام و شهرت، متهم به دروغ و خیانت است، به خودش تردید دارد، بقیه هم به او تردید دارند، بر سر **دوراهی** تراژیک قرار می‌گیرد، چون تیر بیندازد یا نیندازد پایان تلخی در انتظارش است. این گونه است که آرش بیضایی، مانند تمامی قهرمان‌های تراژیک، مدام احساس **تنهایی** می‌کند و، بر خلاف قهرمان حماسی، ملتی را پشت سر خویش به‌حمایت نمی‌بیند. **دوگانگی** قهرمان تراژیک را بیضایی در بند چهاردهم داستان، در طول جدالی که بین **دو آرش** درمی‌گیرد به‌خوبی نشان می‌دهد: «اینک او ـ آرش ـ در برابر آرش می‌ایستد. در وی می‌نگرد، و هر دو به راه می‌افتند»

(همان ۵۵). تمام تضادها و پرسش‌های معمولی که قهرمان تراژیک با آنها روبه‌روست در این گفت‌وگوی درونی بازنمایی شده؛ هم بازی سرنوشت که او را به‌سخره گرفته:

> این سپیده‌دم، بخت سیاه را دیدم در آسمان می‌گشت تا بر سری فرود آید؛ دانستم پی تو می‌گردد [...] اینک گیتی تو را برگزید تا به خندگانی گیرد (همان ۵۶).

و هم شک و دودلی توأم با ناامیدی:

> این چیست که در سینه‌ام ره باز می‌کند؟ این چیست که در رگ‌هایم می‌جوشد؟ این نیرو چیست در من، ای آرش؟ این نیرو چیست؟ ـ نیک بیاندیش آرش؛ آیا ناامیدی نیست؟ (همان ۵۶ـ۵۷)

در بند بیست‌ویکم، آرش پیش از تیر انداختن، در تک‌گفتاری نهایی، بر فراز کوه البرز، نقش خود را در داستان تفسیر و سرنوشت خویش را تشریح می‌کند. این بخش از بازنویسی بیضایی، که معادل تک‌گفتارهای رایج در تراژدی‌های یونان و دوران کلاسیک فرانسه است، به‌خوبی نشان می‌دهد شخصیت آرش چگونه در مدتی کوتاه و به‌واسطهٔ چند جمله‌ای که بین او و پادشاه توران ردوبدل شد، از انسانی ساده و بی‌گناه به انسانی بدل شد که هم معنی کینه را درک می‌کند، هم مفهوم دروغ را. او در این واپسین لحظه‌ها، از آنچه می‌داند گریزان است و به‌جای اینکه به هدفی والا، یعنی نجات ایران، بیندیشد، سودای نابودی خویش را در سر دارد:

> اینک به دردم، از مردکی به من نزدیک و از من دور، پلیدی آرش‌نام که مرا به ننگ نام خویش آلوده است. او در آن سوی زمین، بر ستیغی ایستاده است؛ چون آیینه‌ای روبه‌روی من؛ و دل خونین او نشانهٔ من است. پلشتی چنان ناپاک و ننگ‌آور که از او خوردن سوگند دریغ داشتند، یا گذشتن از آتش. آرش منم؛ آن که این پگاه، نادانکی بود آزاد؛ و اینک چیزها می‌داند از گیتی چند؛ و فریاد او بلند که کاش نمی‌دانستم (همان ۶۵).

همین ناامیدی و تفسیر تازه‌ای که از نتیجهٔ تیر انداختن ارائه می‌شود توجیهی است، شاید، بر این‌که در پایان پس‌متن بیضایی، نه چیزی از فرو افتادن تیر گفته می‌شود، نه کسی پیکر آرش را بازمی‌یابد. پس از هفت روز پیغام می‌آورند که از دشمن و خیمه‌هایشان نیز اثری نیست. در این میان، تیر همچنان می‌رود. آنان که تیر را دنبال می‌کنند عقب می‌مانند و در کنار درختی سترگ و سال‌دار تیر را گم می‌کنند. فرو

نیفتادن تیر به معنای **ناتمام ماندن کنش قهرمانانهٔ** آرش است، گویی کارش بی‌سرانجام می‌ماند. آنچه در نگاه نخست حماسی می‌نماید، در واقع بعدی تراژیک دارد. صلح برقرار می‌شود، چون دشمن رفته است. اما همان گونه که راوی می‌گوید، هستند دشمنانی از جنس خود ما که به ما می‌خندند. آنان که اسیر دشمن بودند، در بازگشت، تیر را بر هوا می‌بینند که همچنان می‌رود. آرش به افسانه تبدیل می‌شود. مردم سینه‌به‌سینه داستانش را نقل می‌کنند و این امید هست که روزی بازگردد، هرچند دشمنان همچنان با لبخند زشت خود به ما می‌نگرند.

نتیجه‌گیری

داستان‌های کلیدی و جذاب ادبی همواره قابلیت این را داشته‌اند که در اعصار گوناگون، به فراخور ذوق، فضای اجتماعی و هدف نویسندگان بازنویسی شوند. در بسیاری از موارد، دگرگونی‌هایی در پس‌متن‌ها ایجاد می‌شود. تحلیل این دگرگونی در دو روایت از داستان آرش نشان داد چگونه شاکله‌های نوع ادبی حماسه در بازنویسی کسرایی به شاکله‌های تراژیک در پس‌متن بیضایی تبدیل می‌شود. آرش کسرایی قهرمانی است حماسی با هویتی محکم و مشخص که می‌داند کیست و چه کاری از عهده‌اش برمی‌آید. او به قدرت بدنی خویش اطمینان دارد، حاضر است جانش را برای هدفی مشخص فدا کند و یک‌تنه ضامن بقای هویت قوم و ملتش باشد و لحظه‌ای در این کار تردید به‌دل راه نمی‌دهد. این آرش همان آرش حماسه‌هاست، آرش اسطوره‌ای. اما تراژدی محل طرح پرسش‌های بی‌پاسخ است. بدین سان، آرش بیضایی خودش را قبول ندارد و هویتش مبهم است و دوشقه؛ در وجود خویش هم آدم نیک می‌بیند هم آدم پلید، مردد است و دودل؛ بدنش را، همچون آرش حماسه‌ها، برهنه نمی‌کند تا به مردم نشان دهد بی‌عیب و نقص است، از کاری که باید انجام دهد مطمئن نیست، خود را بر سر دوراهی می‌بیند و می‌داند هر راهی که برگزیند، تلخکامی نصیبش خواهد شد. دست سرنوشت کاری می‌کند تا به اجبار دست به عملی زند که برای آن ساخته نشده و از همین رو هراسان و ناامید است. فرونیفتادن تیر کاری می‌کند تا بازنویسی بیضایی به

نقیضه‌نویسی حماسه بدل شود و بدین سان، درست مانند یونان باستان، حماسه به سوی تراژدی سوق می‌یابد.

هدف حماسهٔ آرش نشان دادن سرانجامی خوش برای ایرانیان است، رمه‌ها می‌چرند، دشت‌ها سبزند و دشمنان رفته‌اند و عمونوروز آسوده به‌خواب می‌رود اما در پرداخت تراژیک بیضایی پایان خوش بی‌معناست؛ تیر به تنهٔ درخت گردو نمی‌رسد، کار قهرمان ناتمام می‌ماند، دشمنان همچنان هستند و ترس از خطر از میان نرفته است. بدین ترتیب، پیش‌متن حماسی به پس‌متن تراژیک تبدیل می‌شود.

منابع

اخوان ثالث، مهدی [مصاحبه‌شونده]. «سطرهای آخرین». *کیان*. **۸/۲** (مرداد و شهریور ۱۳۷۱): ۴۸-۵۳.

باختین، میخائیل. *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۴.

براهنی، رضا. *طلا در مس*. چ ۲. تهران: زمان، ۱۳۴۷.

بیرونی، ابوریحان محمدبن‌احمد. *آثارالباقیه*. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیر کبیر، ۱۳۹۰.

بیضایی، بهرام. *سه برخوانی*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۹.

ثعالبی، ابومنصور عبدالملک‌بن محمد. *شاهنامهٔ ثعالبی*. ترجمهٔ محمود هدایت. تهران: اساطیر، ۱۳۸۵.

خاوندشاه بلخی، محمدبن. *روضة‌الصفا*. تلخیص و تصحیح جمشید کیانفر. ج ۲. تهران: اساطیر، ۱۳۸۰.

کسرایی، سیاوش. *آرش کمانگیر*. در: *راهیان شعر امروز*. گردآوری داریوش شاهین. تهران: مدبر، ۱۳۶۹.

یارشاطر، احسان. *داستان‌های ایران باستان*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱.

Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Kristeva J. *Séméiotikè*. Paris: Seuil, 1969.

Vernant J. P., Vidal-Naquet P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspero, 1972.

سفرنامه در گفتمان فرهنگی
تصویرهای شرق و غرب در سفرنامه‌های ایرانی و آلمانی
سدهٔ نوزدهم میلادی

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

چکیده

سفرنامه‌های اروپایی و ایرانی سدهٔ نوزدهم، به لحاظ اهمیت تاریخی و تکامل فرمی و مضمونی، تفاوت‌های چشمگیری دارند، اما از ویژگی‌های مشترکی نیز برخوردارند که بررسی تطبیقی آنها را توجیه می‌کند: در دورانی که هنوز سیطرهٔ رسانه‌های مدرن بر زندگی انسان کامل نشده بود، این متون اطلاعات گوناگونی دربارهٔ اقوام بیگانه را ثبت می‌کردند و دستمایهٔ نخستین پژوهش‌های فرهنگ‌شناسی و قوم‌شناسی به‌شمار می‌رفتند.

مقالهٔ حاضر، پس از تأملی بر بافت‌های تاریخی و فرهنگی که سفرنامه‌ها بر بستر آن‌ها تکوین و تکامل یافته‌اند، به نقد ویژگی‌ها و جهت‌گیری‌های مضمونی متونی پرداخته است که در سدهٔ نوزدهم تصویرها و ارزیابی‌های متنوعی از شرق و غرب به مخاطبان خود ارائه می‌کردند. در بررسی متون منتخب، چگونگی رویارویی سفرنامه‌نگار با دیگری و بیگانه، و نیز شیوه‌های بازتاب هویت فردی و اجتماعیِ نویسنده در متن بررسی شده است. همچنین به این نکته توجه شده که سیاحان به کدام سویه‌های سرزمین ناشناخته تمایل نشان داده‌اند یا چه گستره‌هایی از فرهنگ بیگانه هراس و بی‌اعتمادی آنان را برانگیخته است. نقد مقایسه‌ای متون برگزیده نشان می‌دهد که سفرنامه‌نویسان در فرایند تقابل با بیگانگان و بازتاب شیوه‌های دیگر زیستن، گفتمان‌های فرهنگی و بینافرهنگی را بارور کرده‌اند، نقش ویژه‌ای در بازپرداخت یا روزآمد کردن تصورات ایماگولوژیک داشته‌اند، و گاهی نیز در الگوهای ثابت هویتی تردید افکنده‌اند.

کلیدواژه‌ها: سفرنامه، تبادل فرهنگی، بیگانه، بومی، هویت فردی

---

1. Email: khodaee04n@yahoo.de

مقدمه

اهمیت شماری از سفرنامه‌ها، به ویژه متونی که در سدهٔ نوزدهم نوشته شده‌اند، نه در کیفیت ادبی و زیباشناختی، بلکه در بازنمایی جلوه‌های غریب و ناآشنای زندگی در سرزمین‌های دیگر نهفته است. از همین رو، در هم‌سنجی سفرنامه‌ها روش‌هایی کارآمدی بیشتری دارند که مؤلفه‌های گوناگون ادبی و تاریخی را در نظر می‌گیرند و بررسی مقایسه‌ای متون را با «مطالعات فرهنگی و بینافرهنگی» پیوند می‌زنند. به نظر ورنر نِل، یکی از صاحب‌نظران ادبیات تطبیقی آلمان، برای درک آثاری که به گونه‌ای آشکار در تبادل و تقابل گفتمان‌های فرهنگی پدید آمده‌اند، نخست باید به «بافت‌های اجتماعی و فرایندهای تاریخی» یک محدودهٔ خاص جغرافیایی رجوع کرد که متن در آن در تکوین یافته است. سپس ویژگی‌های متن، به محک «کنش‌های مقایسه‌ای دوسویه» گذاشته شود تا اعتبار آنچه همگانی و سنخی به نظر می‌رسد، در افقی گسترده‌تر و در مقایسه با آثار دیگر مورد بازنگری قرار گیرد (نِل[1] ۱۶۸). پژوهش حاضر از همین روش مقایسه‌ای وام گرفته است و پس از تأملی بر درون‌مایه‌ها و بافت‌های فرهنگی سفرنامه‌های آلمانی، متون فارسی‌زبان این مجموعه را در بوتهٔ نقد تطبیقی قرار داده است تا به شناخت جامع‌تری از ویژگی‌های آنها دست یابد.

سفرنامه‌های آلمانی: بازنگری در گفتمان‌های شرق‌گرایانه و طراحی الگوهای نوین هویتی

در سدهٔ نوزدهم میلادی، نگارش سفرنامه‌ها در کشورهای آلمانی‌زبان به شکل چشمگیری افزایش یافت و طیف گسترده‌ای از اطلاعات ناهمگون دربارهٔ سرزمین‌های غیراروپایی به مخاطبان این ژانر ارائه شد. گرچه سفرنامه‌ها، از سدهٔ هفدهم به بعد، داده‌های پراکنده‌ای دربارهٔ فرهنگ‌های ناشناخته را گردآوری و طبقه‌بندی کرده بودند، فقط شمار اندکی از آنها از کیفیت مطلوبی برخوردار بودند و با عرضهٔ تصویرهای تازه از سرزمین‌های دور کنجکاوی مخاطبان خود را ارضا می‌کردند. تمایل به شناخت همه‌جانبه و نظام‌مند فرهنگ‌های بیگانه ـ که سفرنامه‌ها فقط یکی از گستره‌های تجلی آن هستند ـ با مجموعه‌ای از عوامل اقتصادی و فرهنگی، از جمله تمایل به انباشت دانش در پرتو

1. Nell

نهضت روشنگری و نگاه مدرن برخی از روشنفکران اروپایی به‌مقولهٔ فرهنگ، در ارتباط بود، اما جهان‌گشایی استعماری نیز نقش بسزایی در تکوین و سازماندهی پژوهش‌های فرهنگی داشت و همان‌گونه که میشل فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه* (۱۹۷۵) یادآور شده است، ارادهٔ معطوف به شناخت در فرایندهای تمرکز قدرت تکوین یافته (فوکو[1] ۱۷) و همپای گفتمان‌های سلطه‌جو تثبیت شده است. نمونهٔ بارز چنین مناسباتی، یکی از سفرنامه‌های کارستن نیبور[2]، پژوهشگر آلمانی، است که در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم، در راستای اهداف استعماری دولت دانمارک و با مأموریت قوم‌شناسی و مساحی، به ایران و کشورهای عربی اعزام شده بود. رونوشته‌های دقیقی که نیبور از سنگ‌نبشته‌های تخت جمشید با خود به اروپا برد، دستمایهٔ زبان‌شناسان برای کشف کلید خط میخی شد (نیبور ۱۳). سفر فرهنگ‌پژوه و طبیعی‌دان آلمانی، آدام اولئاریوس[3]، در نیمهٔ اول قرن هفدهم به ایران نیز نمونهٔ دیگری از درهم‌تنیدگی مقاصد سیاسی و تجاری و گرایش‌های فرهنگ‌شناختی است. وی به عنوان وقایع‌نگار یک هیئت بزرگ اقتصادی به دربار شاه‌صفی سفرکرد، اما به رغم ناکامی هیئت مزبور در ایجاد تبادلات تجاری، کتابی با عنوان *سفر به مسکو و فارس*[4] (۳۹-۱۶۳۳) نوشت که به سبب سویه‌های مردم‌نگارانه و نگاه واقع‌گرایانه به شرایط سیاسی و اجتماعی ایران با استقبال بی‌نظیر اندیشه‌ورزان و ادیبان آلمانی روبه‌رو شد. این اثر به زبان‌های مختلف اروپایی ترجمه شد و در کنار سفرنامه‌های انگلبرت کمپفر[5] (۱۶۵۱-۱۷۱۶) که او نیز نگاهی فراگیر به طبیعت و علوم و مذاهب شرقی داشت، الهام‌بخش نویسندگانی چون آندرئاس گریفیوث[6]، کریستف مارتین ویلاند[7] و گوتهولد افراییم لسینگ[8] شد که در آثار خود از بن‌مایه‌ها و موتیف‌های شرقی وام گرفتند، آن‌ها را با تخیل خویش ورز دادند و پیشگام جهت‌گیری‌های شرق‌گرایانهٔ ادبیات آلمانی شدند.

1. Foucault
2. Carsten Niebuhr
3. Adam Olearius
4. *Moskowitische und persische Reise*
5. Engelbert Kaempfer
6. Andreas Gryphius
7. Christoph Martin Wieland
8. Gotthold Ephraim Lessing

تحول پارادایم‌های فرهنگی در اروپای سدهٔ هجدهم نیز با تکوین نگاهی فراقومی به مباحث تاریخی و فلسفی همگام بود و آن دسته از تصورات اروپامحورانه و برتری‌جویانه‌ای را به چالش کشید که ریشه در رخدادهای تاریخی مانند جنگ‌های صلیبی و فتوحات اعراب در اروپا داشت. یوهان گوتفرید هردر[1]، که با ادبیات و اسطوره‌شناسی شرقی آشنا بود و پیشگام نوعی فرهنگ‌شناسی جهان‌شمول به شمار می‌رود، این نظریه را مطرح کرد که فرهنگ‌های گوناگون، چه در شرق و چه در غرب، عناصر و مؤلفه‌های مشترکی دارند و همهٔ آن‌ها سیر تکاملی غایتمندی را طی می‌کنند. فریدریش اشلگل[2]، فیلسوف و پژوهشگر زبان و فرهنگ هند باستان، بر این باور بود که شرقی‌ها در جست‌وجوی حقیقت مسیر متفاوتی را طی کرده‌اند که می‌تواند مکمل خردگرایی غربی باشد. ویلهلم فریدریش هگل[3]، هرچند به حضور «فرم‌های ابتدایی» در تفکر شرقی اذعان داشت، آنها را در سیر تکاملی روح چندان سهیم نمی‌دانست و در *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی*[4] و *فلسفهٔ مذهب*[5] جایگاه رفیعی برای هنر و ادبیات شرقی قائل نشده بود (خدایی[6] ۶۲-۶۵). مجموعهٔ این موضع‌گیری‌ها و جهت‌گیری متنوع به این باور دامن زد که آشنایی با جلوه‌های فرهنگ و تمدن شرقی شناخت ژرف‌تری از فرهنگ مغرب‌زمین را ممکن می‌کند. در نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم، نگاه انتقادی نویسندگان رمانتیک به فرهنگ بومی خویش آنان را به سوی «دیگری» و «بیگانه» سوق داد و تمایلات شرق‌گرایانهٔ روشنفکران اروپایی را دوباره بیدار کرد، تمایلاتی که با ترجمهٔ آثاری چون *هزار و یک شب* توسط آنتوان گالان[7] فرانسوی (۱۷۰۴) و نیز ترجمهٔ متون کلاسیک هندی، از جمله *ساکونتالا*[8] و *گیتا گوویندا*[9] (۱۷۸۸) توسط سر ویلیام جونز[10] انگلیسی، شکل گرفته و با تصوراتی گاه آرمانی و افسانه‌ای، و گاه وحشی و خشن درآمیخته بود.

1. Johann Gottfried Herder
2. Friedrich Schlegel
3. Wilhelm Friedrich Hegel
4. *Vorlesungen über die Ästhetik*
5. *Religionsphilosophie*
6. Khodaee
7. Antoine Galland
8. *Sakuntala*
9. *Gita-Govinda*
10. Sir William Jones

برخی از سیاحان اروپایی سدهٔ نوزدهم که تحت تأثیر گفتمان‌های فرهنگی، و نیز ترجمه‌هایی که اکثر آن‌ها به اسطوره‌ها و متون قدیمی اختصاص داشت، به سرزمین‌های شرقی سفر کرده بودند، با واقعیت‌های مأیوس‌کننده‌ای روبه‌رو شدند و کوشیدند پیش‌داوری‌ها و نگاره‌های رایج را به آزمایش بگذارند و «تجربهٔ واقعی و روزآمد» را جایگزین تصورات و تخیلات کنند. تئودور هالبرگ برویش (۱۷۶۸-۱۸۶۲) که سیاحت‌نامه‌های متعددی در شرح سفرهایش به روسیه و قفقاز و هند و ایران و سوریه و تونس و غیره نوشته است، از جمله منتقدانی بود که پندارهای اگزوتیکی را که با مفهوم شرق پیوند خورده بود، مورد بازنگری قرار داد و در *سفرنامهٔ شرق* (۱۸۳۸) از تصورات آرمانی نویسندگان رمانتیک افسون‌زدایی کرد:

> بقایای معدودی که از زمان‌های گذشته برجا مانده و آن‌ها را برشمرده‌ام، تصورات خارق‌العادهٔ کسانی چون لامارتین را به‌سخره می‌گیرد. آنها کوشیده‌اند واقعیتی را خلق کنند که فقط در مخیلهٔ آنان وجود داشته است. توهمات رؤیایی ایشان در اینجا چون حباب می‌ترکد و محو می‌شود (آمان[1] ۴۸).

سرخوردگی از آشفتگی و نابسامانی کشورهای شرقی در بعضی از سفرنامه‌های انگلیسی‌زبانی نیز که در سده‌های هجدهم و نوزدهم نوشته شده‌اند، مشاهده می‌شود و سیاحانی نظیر جوناس هانوی[2] (۱۹۸۹) و جرج فورستر[3] از زندگی مشقت‌بار ایرانی‌ها زیر فشار حکومت‌های مستبد شکوه کرده‌اند و از حضور «هرج‌ومرج و خرافات» در سرزمینی شگفت‌زده شده‌اند که «مدت‌هاست مردان بزرگ و انسان‌دوست» خود را از دست داده است (جوادی ۱۶۲).

بر اساس آماری که لودویگ آمان در پژوهشی با عنوان *آینه‌های شرقی* (۱۹۸۹) دربارهٔ چاپ و نشر متون شرق‌گرایانهٔ سدهٔ نوزدهم ارائه داده است، سفرنامه‌هایی که پیش‌داوری‌ها و نگاره‌های رایج دربارهٔ اقوام و سرزمین‌های دیگر را بازتولید نمی‌کردند، جزو کتب پرفروش سدهٔ نوزدهم نبودند. سفرنامه‌های عامه‌پسند و سرگرم‌کننده‌ای که نیاز مخاطبان به پرداخته‌های اگزوتیک و ایماگولوژیک را دریافته بودند و شمار آن‌ها به

1. Ammann
2. Jonas Hanway
3. George Forster

موازات گسترش پدیدهٔ گردشگری فزونی می‌یافت، در بازار کتاب از اقبال بیشتری برخوردار بودند (آمان ۳). نویسندگان این گروه تمایل چندانی به‌درک و شناخت همه‌جانبهٔ فرهنگ‌های دیگر نداشتند، بلکه پدیده‌های جذاب و جنجالی را می‌جستند یا زوایای ناشناختهٔ سرزمین‌های دور را بازنمایی می‌کردند. برای نمونه، برخی از بانوان آلمانی و اتریشی به کشورهایی نظیر ترکیه، ایران یا سرزمین‌های شمال افریقا سفر کردند تا دربارهٔ «جهان بسته و رمزآمیز زنان شرقی» یا «حرم پادشاه عثمانی» مطالب خارق‌العاده‌ای تهیه کنند؛ آنان به فضای اندرونی و محدوده‌ای از زندگی روزمره گام گذاشتند که اکتشاف آن برای سیاحان مرد ممنوع بود. زنان در تکوین دیدگاه‌های تازه به فرهنگ‌های بیگانه سهم چندانی نداشتند، و اغلب به مسائلی می‌پرداختند که برای مخاطب بومی کشش ویژه‌ای داشت، اما در جزئیات زندگی روزمره، مناسبات جنسیتی و شیوهٔ زندگی زنان شرقی موشکافی بیشتری به خرج می‌دادند و احساسات و عواطف و پیش‌داوری‌های خود را نیز به شیوهٔ ساده‌تری بیان می‌کردند. ترزه فُن‌باخراخت، نویسنده و روزنامه‌نگار آلمانی در نیمه اول سدهٔ نوزدهم، همدردی خالصانهٔ خود را با «مخلوقات نگون‌بختی» ابراز کرده است که در غل و زنجیر یا در گودال‌هایی قفس‌مانند در بازار برده‌فروشان شهر قسطنطنیه به معرض فروش گذاشته شده بودند و خریداران «مثل اسب» دهان و پیکرشان را وارسی می‌کردند تا سلامتی و کارآمدی آنان را بسنجند: «آنچه در بازار بردگان دیده بودم، چنان متأثرم کرد که هرگز از یادم نمی‌رود. اشک به چشمانم هجوم می‌آورد وقتی می‌بینم انسانی که خداوند او را همتای خود آفریده به چه بربریتی درغلتیده است» (دیکن[1] ۷۶). نویسندهٔ دیگر، خانم گراف ایدا هان‌هان[2]، که به شیوه‌ای اشرافی سوار بر کالسکه و در معیت چندین مرد به کشورهای شرقی سفر می‌کرد و شمّهٔ ویژه‌ای برای شکار تفاوت‌های فرهنگی داشت، در مواجهه با تبعیض و نابرابری، حس برتری‌جویی خود را به تماشا گذاشته است. وی در کتاب *نامه‌های شرقی* (۱۸۴۳) با لحنی گستاخ و متکبر از زنانی یاد کرده است که در مسجدی در ترکیه با آن‌ها آشنا شده بود و رقص سماع دراویش را از پشت میله‌های مشبک تماشا می‌کردند:

1. Deeken
2. Hahn-Hahn

مدام همان پرسش‌های به شدت سطحی. از کجا می‌آیی؟ از فرنگستان؟ به همین اکتفا می‌کنند. منظورشان اروپاست، از مالت گرفته تا کوه‌های مرتفع. دریغ از ذره‌ای کنجکاوی دربارهٔ سرزمین دور و ناشناخته. یکی‌دو پرسش دیگر دربارهٔ لباس و تعداد فرزندان و دیگر هیچ. چه موجودات کسالت‌باری. حوصله‌ام را سر بردند. خوشگل هم که نبودند. از پشت میله‌ها خوب نمی‌دیدم. (هان‌هان ۷۱)

به محض آن‌که نامه‌های این بانوی نویسنده به وطن می‌رسید، در نشریات چاپ می‌شد و مانند بسیاری از متون دیگر این مجموعه بر تولید قالب‌گونه‌های ذهنی و تصویرهای ایماگولوژیک بی‌تأثیر نبود.

در سدهٔ نوزدهم، سفر همسران دیپلمات‌ها یا زائران زن امری متعارف محسوب می‌شد، اما بانوان جهانگرد، و به ویژه معدود افرادی چون ایدا فایفر[1] که جامهٔ مردانه به‌تن کرده و با اندک اندوخته‌ای، تک و تنها، به‌سرزمین‌های دور سفر کرده بودند، الگوهای اجتماعی و تصورات جنسیتی زمانهٔ خود را به‌چالش می‌طلبیدند. این بانوی میانسال که از مرز کردستان به ایران نیز سفر کرده بود، جرئت آن را داشت که با زهد و تقوای راهبانه با بومیان زیر یک سقف زندگی کند و سر سفرهٔ آنان بنشیند. کتاب او با عنوان *سفر یک بانوی اتریشی به دور دنیا* (۱۸۶۳)، به‌رغم سادگی زبان و نارسایی‌های نگارشی، جزو پرفروش‌ترین سفرنامه‌های آلمانی‌زبان سدهٔ نوزدهم به شمار می‌رود (آمان ۱۷)، شاید از آن رو که زنی جسور و بی‌پروا خود را از چارچوب تنگ زندگی سنتی می‌رهاند و، به موازات سفر به سرزمین‌های دور، هویت تازه‌ای برای خود طراحی می‌کند.

این گونه تحول هویت فردی در حین سفر به سرزمین‌های دور فقط مختص بانوان نبود. هرمان پوکلر موسکائو[2] (۱۷۸۵-۱۸۵۱) در کتاب *سفر به سرزمین محمدعلی* (۱۸۴۴) ماجراجویی‌های فردی خود را به شیوهٔ ماهرانه‌ای با شرح مناسبات سیاسی و اجتماعی سرزمین‌های شمال افریقا درهم تنیده و با زبانی طنزآمیز و سبکی فاخر یکی از بهترین‌ترین سفرنامه‌های آلمانی‌زبان سدهٔ نوزدهم را نگاشته است. پوکلر که افزون بر طراحی فضای سبز و پرورش نباتات از ذوق ادبی خوبی نیز برخوردار بود، پس از ازدواج با زنی از طبقهٔ اشراف به مقام شاهزاده ارتقا یافت اما به سبب بلندپروازی‌های

1. Pfeiffer
2. Pückler-Muskau

جاه‌طلبانه ورشکست شد و به قصد گریز از چنگ طلبکاران نخست به انگلستان رفت و بعدها به آسیای صغیر و شمال افریقا سفر کرد.

جیمز کلیفورد[1] در جستاری با عنوان «درباب خودبازآفرینی قوم‌نگارانهٔ کنراد و مالینوفسکی»[2] به قوم‌شناسان و نویسندگانی اشاره کرده است که زندگی علمی یا هستی شاعرانهٔ خود را در گذرگاه زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف بنا کرده‌اند و از همین رو با نگاهی روادارانه و خالی از تعصب به ارزیابی تضادهای فرهنگی پرداخته‌اند (کلیفورد ۱۹۸). اصطلاح «خودبازآفرینی قوم‌نگارانه» را می‌توان بر زیستن خلاقانهٔ پوکلر نیز اطلاق کرد، به این معنا که سرزمین بیگانه برای او به صحنه‌ای بدل می‌شود که در آن، به موازات کشف ناشناخته‌ها و نگارش مشاهدات خود، ماجراجویی و خودآزمایی می‌کند و زندگی‌نامهٔ خود را، مانند قهرمان یک رمان، از نو می‌نویسد. پوکلر که نقشه‌های جاه‌طلبانهٔ او در اروپا ناکام مانده بود، در سفرنامهٔ خود تصویر مردی آزاده، جهان‌وطن، ماجراجو و انسان‌دوست را ترسیم می‌کند که با پادشاه و اشراف همنشین می‌شود، در مقام مشاور محمدعلی پاشا از اصلاحات سیاسی و اجتماعی مصر حمایت می‌کند و در ضمن با بومیان و عوام نیز مراودت و هم‌نشینی دارد. یکی از ماجراهای جذاب و جنجالی این سفرنامه داستان عشق پوکلر به برده‌ای حبشی است که وی را به قصد آزاد کردن می‌خرد و هنگامی که حجاب از رُخش برمی‌کشد، با تصویر «ونوسِ تیسین، اما در قامتی سیاه» مواجه می‌شود (پوکلر موسکائو ۲۴۴)، یعنی همان تصویری که تیسین[3]، نگارگر معروف ونیزی، آن را در سدهٔ شانزدهم میلادی نقاشی کرده بود. پوکلر، که تمایل آشکاری به آرمانی جلوه دادن تجارب خود دارد، زن رنگین‌پوست را محبوبه می‌نامد و زیبایی اصیل او را با واژگانی ستایش می‌کند که یادآور تصورات ژان ژاک روسو دربارهٔ نجابت فطری و طبیعی انسان بدوی، یا همان «وحشی نیک»[4] است. به تصور پوکلر محبوبه نیازی به زینت و آرایش ندارد و «تمدن نه می‌تواند او را اصلاح و نه ضایع کند» (همان).

1. Clifford
2. Über ethnographische Selbststilisierung: Conrad und Malinowski
3. Tizian
4. Nobel savage

بخش‌هایی از سفرنامهٔ پوکلر به همت همسر فرهیخته‌اش که در وطن مانده بود و در محافل ادبی با شخصیت‌هایی چون گوته رفت‌وآمد داشت، به چاپ رسیده بود و بسیاری از خوانندگان ماجراهای سفر وی را، مانند *سرگذشت حاجی بابای اصفهانی* (۱۸۲۳) جیمز موریه، پرداخته‌هایی تخیلی و آمیخته به گزافه‌گویی می‌پنداشتند، تا آن که وی در سال ۱۸۳۹ با دبدبه و خدم و حشم و «اسب‌های عربی، و در معیت برده‌های حبشی که محبوبه نیز در میان آن‌ها بود و به عنوان شاهزاده‌خانم معرفی می‌شد» (همان ۷۶۲) به آلمان بازگشت و تعجب همگان را برانگیخت.

بدین ترتیب، پوکلر در *سفر به‌سرزمین محمدعلی* مجموعه‌ای از ویژگی‌های متفاوت ژانر سفرنامه را یکجا به مخاطب ارائه کرده است: او پیش‌داوری‌ها و انتظارات خوانندگان اروپایی را به بازی گرفته، نیاز آن‌ها به ماجراجویی و تصویرهای اگزوتیک را به بهترین وجه ممکن برآورده و گفتمان‌های شرق‌شناسی دورهٔ خود را با عرضهٔ اطلاعات تازه‌ای از تحولات شمال افریقا روزآمد کرده است؛ افزون بر آن، طرحی نو درافکنده و در بافت فرهنگی بیگانه هویتی سیال و مبتکرانه برای خود آفریده است.

سفرنامه‌های ایرانی: گشودگی فرهنگی و خویشتن‌داری در نقد سیاسی

سفرنامه‌نویسی در ایران پیشینه‌ای طولانی دارد و گاهی با گونه‌های دیگری چون خاطره‌نویسی، حکایت و واقعه‌نگاری تلفیق شده است. به جز معدود آثاری چون *مثنوی تحفة‌العراقین* (۵۵۱ ق) که خاقانی در آن تجربه‌های سفر خود به عراق و حجاز را در قالب نظم سروده است، سیاحت‌نامه‌ها جزو نخستین متون نثر پارسی بودند و سبک ساده و واقع‌گرایانهٔ آن‌ها بر زبان مطنطن و مصنوع ادبیات فاخر بی‌تأثیر نبوده است. *سفرنامهٔ* ناصرخسرو که عناصر و سنت‌های متون جغرافی‌دانان و سیاحان عرب‌زبان را گردآورده و تکامل بخشیده، یکی از اولین نمونه‌هایی است که به سبب بی‌پیرایگی و فقدان پیچیدگی‌های بلاغی در بافت ادبیات سدهٔ پنجم نامتعارف به نظر می‌رسد (ناصرخسرو[1] ۱۷). بزرگ علوی یادآور شده است که پس از آشنایی ایرانیان با فرهنگ اروپایی، برخی از روشنفکرانی که به نثرنویسی رو آورده بودند سبک سادهٔ

1. Naser-e-Khosrou

سفرنامه‌ها را الگوی خود قرار دادند و اتفاقی نیست که یکی از اولین رمان‌های ایرانی، یعنی *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ*، در قالب سفرنامه نوشته شده است (علوی[1] ۳۸).

سفرنامه ژانر گشوده‌ای است که تکامل پیوسته و هنجارمندی نداشته است. از همین‌رو، هنگامی که به سبب تحول شرایط تاریخی و اجتماعی ایران در سدهٔ نوزدهم، سیاحان بیشتری در این حوزه قلم زدند، آشفتگی‌ها و نارسایی‌های زیادی در سبک نگارش متون نمایان شد. بعضی از نوشته‌های منتسب به این مجموعه، «مواد خام»، «یادداشت‌ها» یا «خاطرات» پراکنده و نادقیقی محسوب می‌شوند که پس از نگارش بایگانی شدند و بعدها، در سدهٔ بیستم، به‌گونه‌ای اساسی بازنگری و ویراستاری شدند و با عنوان «سفرنامه» به‌چاپ رسیدند. در سدهٔ نوزدهم، تنها شمار اندکی از سفرنامه‌ها، از جمله بخش‌هایی از خاطرات سفر اول ناصرالدین‌شاه به‌فرنگ، و نیز قسمت‌هایی از سفرنامهٔ حاجی پیرزاده، به‌صورت چاپ سنگی در دسترس خوانندگان ایرانی قرار گرفت. برخلاف سفرنامه‌های اروپایی سدهٔ نوزدهم، که پس از انتشار به دست مخاطب می‌رسید و گاه به نقد کشیده می‌شد، سیاحان ایرانی امید چندانی به چاپ و نشر آثار خود نداشتند و همین نکته است که بی‌دقتی در زبان متن و ناهنجاری‌های ساختاری را تاحدودی توجیه می‌کند. البته عدم تسلط برخی از سفرنامه‌نویسان بر سنت‌های ادبی کشور خود نیز بر این کاستی‌ها بی‌تأثیر نبوده است: غیر از فرهیختگانی چون میرزا صالح شیرازی، که از نخستین دانش‌آموختگان فرنگ و پیشگام روزنامه‌نویسی در ایران بود، اکثر سیاحان ایرانی سدهٔ نوزدهم شناخت ژرفی از فرهنگ خود و بیگانه نداشتند و مردم‌شناس یا ادیب و نویسندهٔ حرفه‌ای هم نبودند.

در سنجش انتقادی سفرنامه‌های ایرانی، لازم است به انگیزهٔ سفر و مقام اجتماعی سیاحانِ فرنگ نیز اشاره شود. به استثنای حاج‌سیاح که در سنت زائران بی‌مال و منال توکل بهِ خدا کرده (باستانی پاریزی ۷۱) و مدت هجده سال در کشورهای گوناگونی زیسته است، شمار زیادی از سفرنامه‌نویسان ایرانی سدهٔ نوزدهم، در سمت دیپلمات یا فرستادهٔ فرهنگی و تجاری به اروپا سفر کردند تا با روش‌های کشورداری و علوم اقتصادی و فنون صنعتی آشنا شوند. نوشته‌های این گروه از سیاحان اغلب حاوی

1. Alavi

اطلاعات فشرده‌ای دربارهٔ پدیده‌های مدرن زندگی و رفتارهای فرهنگی اروپاییان است. برخلاف سیاحان آلمانی که هم به تاریخ و فرهنگ، و هم به سویه‌های کهن و اگزوتیک سرزمین‌های شرقی علاقه نشان داده‌اند، سیاحان ایرانی بیشتر بر جلوه‌های زندگی شهرنشینی متمرکز شده‌اند و از موزه و تئاتر و اپرا و نمایشگاه بازدید کرده‌اند اما در مجموع سطح پدیده‌ها را دور زده و به درک ژرفی از فرهنگ بیگانه دست نیافته‌اند. گاه شرح دیدنی‌های گوناگون، بی‌هیچ ساختار منظمی، پشت سر هم ردیف می‌شود، بی‌آن‌که سفرنامه‌نویس قادر به‌جمع‌بندی و ارزیابی تجربه‌های خود باشد؛ گاه آنچه به متن ساختار می‌دهد، توالی زمانی مشاهدات است. در مقایسه با سفرنامه‌های اروپایی، بیشترین حجم متن به ثبت اطلاعات و مشاهدات اختصاص داده شده و انگیزه‌های شخصی و فردیت نویسنده در حاشیه قرار گرفته است.

از نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم به‌بعد، در سفرنامه‌نویسی اروپاییان جهت‌گیری‌های ادبی فزاینده‌ای مشاهده می‌شود و به همان نسبت که سفرنامه‌ها به‌تدریج کارکرد قوم‌نگارانهٔ خود را از دست می‌دهند، سوژه‌های فردی و جلوه‌های زیباشناختی این دسته از متون افزایش می‌یابد. یکی از پیشگامان این گستره لارنس استرن[1]، نویسندهٔ انگلیسی، است که در *سفر احساساتی* (۱۷۶۸) گشت‌وگذار در سرزمین‌های دیگر را با کشف و شهود جهان درونی پیوند زده است (لینک[2] ۱۸۸). در چنین سفرنامه‌ای، متن گستره‌ای فراخ برای تجلی فردیت است و، به موازات اکتشافِ فضایی نامأنوس، «ذخایر و رسوبات درونی اندیشه و احساس» سیاح بیدار می‌شوند (کالتیک[3] ۱۳۷). گرچه سفرنامه‌های ایرانی سدهٔ نوزدهم مرزهای نامشخصی با خاطره‌نگاری دارند و گاه شمه‌هایی از حالات درونی نویسنده یا دیدگاه‌های فردی او را بازتاب می‌دهند، در مجموع رویکرد فردگرایانه و درون‌گرایانه ندارند. عبدالصمد میرزا سالور، ملقب به عزالدوله (۱۲۶۰-۱۳۰۸)، برادر ناتنی ناصرالدین‌شاه که هم اهل کتاب و مطالعه بود و هم بر زبان‌های خارجی تسلط داشت (سالور ۱۱۶) و «قبلهٔ عالم» را در اولین سفر به فرنگستان همراهی کرده بود، در بخشی از یادداشت‌های خود اعتراف می‌کند که در طول سفر اندوهگین بوده است:

1. Laurence Sterne
2. Link
3. Káltik

«سیاحت فرنگستان را خوب کردم لکن همه جا ملول بودم و کمال دلتنگی را داشتم به آن جهت که خود می‌دانم» (همان ۲۱۰). او به‌جای آن که حالات درونی و ریشه‌های دلتنگی و ملالت خود را بشکافد، با عبارت «خود می‌دانم» بر این نکته تأکید می‌کند که محدودیت‌ها و قیدوبندهایی او را از رک‌گویی و صراحت کلام بازمی‌دارند. عزالدوله در ادامه، با نقل یک بیت شعر، هم تسلط نسبی خود بر سنت‌های ادبی را نشان می‌دهد و هم نقطهٔ پایانی بر بروز ناگهانی عواطفش می‌گذارد: «در مجلس خود راه مده همچو منی را / افسرده‌دل افسرده کند انجمنی را» (همان)؛ بدین ترتیب، هم لفافه‌گویی معمول در سنت‌های ادبی فردیت نویسنده را برنمی‌تابد و هم هنجارهای فرهنگی همواره بیان بی‌واسطهٔ احساسات و عواطف فردی را به حوزهٔ خصوصی ارجاع می‌دهد. مقایسهٔ زبان نگارش سفرنامه‌های عزالدوله و ناصرالدین‌شاه با نامه‌هایی که سرشار از لفاظی و تعارفات و صنایع متداول نامه‌نویسی‌اند، و آن‌ها را در حین سفر به وطن ارسال کرده‌اند، بر این نکته دلالت دارد که ثبت خاطرات، دست‌کم یک دستاورد رهایی‌بخش به همراه داشته که همانا الزام به بی‌پیرایگی و ساده‌نویسی است.

در بسیاری از سفرنامه‌های این دوران عباراتی نیز یافت می‌شود که ناتوانی نویسنده در بازتاب تجربه‌های نوین را نشان می‌دهد. عزالدوله با جملاتی نظیر «قلم از بیان این نکته عاجز است» یا «نمی‌توانم بنویسم، از حد و وصف افزون است» (سالور ۱۹۷) بارها بر این نکته تأکید کرده که فقط شمه‌ای از ادراکات و مشاهدات مهم خود را ثبت کرده است. سفرنامه‌نویسان ایرانی در مجموع کنجکاوی خارق‌العاده‌ای دربارهٔ پدیده‌های نوین فرهنگی و صنعتی، از جمله «قطار»، یا به قول ناصرالدین‌شاه «کالسکهٔ بخار»، نشان داده‌اند، اما در وصف برخی از آن‌ها با مشکل واژه‌گزینی روبه‌رو شده‌اند: عزالدوله موزه را «موز» نامیده و حاج‌سیاح در ترجمهٔ معادل اروپایی آن از واژهٔ «عجایب‌خانه» استفاده کرده است.

در میان سیاحان ایرانی دوران قاجار، حاج محمدعلی پیرزادهٔ نائینی، ملقب به‌حاجی پیرزاده، روایتگر به‌نسبت فرهیخته‌ای است که در سفرنامه‌های *از تهران تا لندن* (۱۲۸۵ ق) و *از اصفهان تا لندن* (۱۳۰۶ ق)، بر گستره‌های ویژه‌ای از فرهنگ بیگانه تأمل کرده و آن‌ها را با شرح جزئیات دقیق برای مخاطب فارسی‌زبان به تصویر کشیده است.

وی دقت زیادی در توصیف باغ‌ها و ییلاق‌های پاریس به‌خرج داده و ساختارهای شهرنشینی، از جمله شیوهٔ درختکاری و آبرسانی و حتی چگونگی ذبح حیوانات در کشتارگاه (یا به قول پیرزاده، «قصابخانهٔ پاریس») را توصیف کرده است. او پس از مشاهدهٔ نمایشنامه‌ای در ساختمان اپرای شهر وین، چندین صفحه از سفرنامهٔ خود را به‌شرح «مجادلهٔ علم با جهل در تیاتر وینه» و رخدادها و موضوعات اصلی نمایش اختصاص داده است (پیرزاده ۵۸)؛ همچنین دربارهٔ ملاقات خود با افراد سرشناس، دیپلمات‌ها، و ادیبانی چون ادوارد براون، نیز توضیحات مبسوطی ارائه کرده است.

سفرنامه‌نویسان ایرانی سدهٔ نوزدهم، در مجموع نگاهی بسیار باز به رفتار بیگانگان و هنجارهای ناشناختهٔ فرهنگی داشته‌اند و متفاوت بودن دیگری را کم‌وبیش پذیرفته‌اند اما نشانه‌هایی از حیرت‌زدگی یا «شوک فرهنگی» را نیز در نوشته‌هایشان ثبت کرده‌اند. ناصرالدین‌شاه که طی سه سفر جداگانه به اروپا، بین سال‌های ۱۲۹۰ تا ۱۳۰۶ هجری قمری، بیشترین خاطرات سفر را ثبت کرده است، ناخشنودی خود را از این‌که اروپایی‌ها در مجالس عمومی پشت به بزرگان می‌ایستند، ابراز کرده و از رقص پرتحرک اشراف انگلیسی در حضور جمع حیرت‌زده شده است: «پرنس آلفرد، پرنس آرتور، پسرهای ملکه و دیگران رقص اکوسی کردند، بطوری رقص رذلی کردند، بطوری برمی‌جستند و صدای شغال می‌کردند که انسان حیرت می‌کرد» (ناصرالدین قاجار ۱۷۲). وی در ادامه تأکید کرده که شاهزادگان انگلیسی به رغم رقاصی‌ها، یا به گفتهٔ وی «رذالت‌هایی» که حتی در شأن کریم شیره‌ای نیز نبوده است، احترام خویش را حفظ کرده‌اند (همان).

یکی از وجوه مشترک سفرنامه‌های آلمانی و ایرانی کنجکاوی غیرمتعارف سیاحان دربارهٔ شیوهٔ زندگی زنان بیگانه است: به همان نسبت که عدم حضور بانوان شرقی در محافل عمومی برای سیاحان اروپایی پرسش‌برانگیز است، حضور بانوان بی‌حجاب اروپایی در مجالس و جشن‌ها نیز تصورات سنتی و مردسالارانهٔ گردشگران ایرانی را به‌چالش طلبیده است. ناصرالدین‌شاه، در رویارویی با زنان اروپایی، اغلب مشخصات ظاهری آن‌ها را سنجیده و با استفاده از معدود واژگانی، چون «خوشگل» و «بدگل»، به گمان خود، آنان را توصیف کرده است: «زن بیسمارک بسیار بسیار بسیار بدگل است، بیچاره بیسمارک» (همان ۹۷). این‌گونه ارزیابی شتابزده در شماری از متون اروپایی، از

جمله در *نامه‌های شرقی* ایدا هان‌هان، نیز بـه چشـم مـی‌خـورد؛ وی پـس از دیـدار از گرمابه‌ای زنانه در سرزمین عثمانی، بانوان تُرک را به «توده‌های بـی‌ریختـی از گوشـت» تشبیه کرده است «که نمی‌توانند راست راه بروند و درهم‌می‌ریزند» (هان‌هان ۵۶).

سیاحان ایرانی در مجموع شیفتگی خود را دربارهٔ دسـتاوردهای علمـی و پیشـرفت صنعتی کشورهای اروپایی پنهان نکرده‌اند اما دربارهٔ ساختارهای سیاسی تا حدود زیادی سکوت کرده یا محتاطانه ابراز نظر کرده‌اند. البتـه حـاجی پیـرزاده در قصـیده‌ای کـه در زمان ورود به‌پاریس سروده و بعدها به‌سفرنامه‌اش افزوده شده است، خویشـتن‌داری از کف داده و تصویری به‌شدت آرمانی از ساختار سیاسی فرانسه در اواخر سـدهٔ نـوزدهم رسم کرده است: «[...] همه با عقل و هوش و با تدبیر/ همه بـا علـم و دانـش و افکـار/ همه‌شان پادشاه و سلطانند/ زین سبب نیست سلطنت در کار/ شهرشـان منضـبط نـه بـا سلطان/ فوجشان منتظم نه با سردار/ قومی از عاقلان و دانایان/ متفق می‌رونـد در دربـار [...]/ نام این جمع و نام این مجلس/ گشته جمهور در همـه اقطـار/ [...]/ شـهر پـاریس چون بهشت گل است/ آن گلی که ندیده با خود خار» (پیرزاده ۳۶-۳۷). نکتهٔ قابل تأمل آن‌که وی، پس از اقامت طولانی در این شهر، به‌تدریج متوجه نبرد جناح‌هـای مختلـف سیاسی برای کسب قدرت شده و تاحدودی نظریات قبلی خود را تعدیل کـرده اسـت. البته شرایط روانی او نیز تحول یافته و، در اوج افسردگی و دلمردگی، پـاریس را کلبـهٔ احزان و «زندانی پر از مار و عقرب» نامیده است (همان ۴۱).

ناصرالدین‌شاه از معدود سفرنامه‌نویسانی است که به‌نـدرت امـا بـه‌روشـنی دربـارهٔ مسایل سیاسی اظهار نظر کرده و در همان حال که جلـوه‌هـای مـدرن زنـدگی و آب و هوای معتدل اروپا را تحسـین کـرده، ناخشـنودی ژرف خـود را از پیامـدهای انقـلاب فرانسه و دخالت «عوام» و «رعیت» در قدرت سیاسی بیان کرده اسـت: «خلاصـه شـهر پاریس حالا بی‌رونق و بی‌رییس و بی‌بزرگ و پادشاه اسـت. جـایی کـه پادشـاه نباشـد معلوم است چگونه وضعی دارد. از نبودن دربار، از نبودن نوکرهـای بـزرگ و مناصـب بزرگ درباری» (ناصرالدین قاجار ۲۱۱).

حاج سیاح که طی هجده‌سال جهانگردی فراز و نشیب‌های بسیاری را تجربـه و، در مبارزه با سختی‌های سفر و تبادل فکریِ پیوسته با عوام و خواص، وارستگی و اعتماد به

نفس فراوانی کسب کرده، با آزادگی بیشتری بـه ارزیـابی مسـائل سیاسـی و اجتمـاعی پرداخته است. بخش زیادی از *سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ* (۱۳۶۳) که بـین سـال‌هـای ۱۲۳۸ تا ۱۲۵۶ هجری شمسی نوشته شده، حاوی اطلاعـات فشـرده‌ای دربـارهٔ سـاختار شهرها، تفریح‌گاه‌ها، موزه‌ها، مدارس، مذاهب رسمی و غیررسمی است که گاه، به دلیل شتابزدگی و تلگرافـی بـودن سـبک نگـارش، یکنواخـت بـه نظـر مـی‌رسـد امـا او در بخش‌هایی از خاطرات مرتبط با فرنگ دیدگاه‌های خود را دربارهٔ تضـادهـای فرهنگـی شرق و غرب به روشنی بیان کرده، نظم و ترقی و آزادی بیان اروپایی‌ها را ستوده (سیاح ۱۵۸)، بیـزاری خـود را از جنـگ و برادرکشـی اعـلام کـرده (۱۶۵) و در برابـر رفتـار تحقیرآمیز و برتری‌جویانهٔ فرنگی‌ها عکس‌العمل نشان داده است. دهباشی، با اسـتناد بـه منابع تاریخی، مهم‌ترین انگیزهٔ سفر او را «فرار از وضع موجـود» در وطـن (همـان ۱۵) می‌داند اما حاج سیاح که با توشهٔ مختصری پا به راه گذاشته، خود را اغلـب «درویـش» فقیر و بی‌نیازی معرفی کرده که برای «رفع جهل» و «دفع نادانی» بـه سـیر و سـلوک در سرزمین‌های بیگانه رو آورده است (همان ۲۲۷). به رغم شکسته‌نفسی و درویـش‌مـآبی، سیاح از جاه‌طلبی و خودبزرگ‌پنداری به دور نبوده و هرچند به طـور معمـول بـا عـوام معاشرت و همنشینی داشته، اما گاه، به دلیـل کنجکـاوی اروپاییـان دربـارهٔ جهـانگردان شرقی، به محافل رجال و بزرگان نیز راه یافته است. هنگامی که پادشاه لئوپولدِ اول وی را در بروکسل به حضور می‌پذیرد و در حین گفت‌وگو ادعـا مـی‌کنـد کـه «همـه چیـز یوروپ بهتر از آسیاست» (همان ۲۲۶)، حاج‌سیاح که تسلط ویژه‌ای بر آداب معاشرت و حاضرجوابی داشته است، به یکی از سویه‌های خطرناک پیشرفت علمـی، یعنـی تولیـد سلاح‌های کشتار جمعی، اشاره می‌کند و آرمان‌های صلح‌طلبانـهٔ خـود را بـه روحیـات شرقی نسبت می‌دهد: «مردم آسیا از بعضی صنایع یوروپ دلتنگ می‌باشند. [...] ما آنچه می‌توانیم می‌کوشیم که شمشیر را هم از میان برداریم که آلت قتل نباشد در میان برادران که روزی ده یا صد کشته می‌شد و هر گاه سالی جنگ می‌کردند قلیلی مقتول می‌گردیـد و اهالی یوروپ زحمت کشیده آلات قتالی را روز بروز ترقی می‌دهنـد و الیـوم بجـایی رسیده که روزی صدهزار نفر کشته می‌شود» (همان ۲۲۶).

پتر برنر[1]، پژوهشگر ادبیات آلمانی، دربارهٔ اهمیت سفرنامه‌ها در تکوین نگاه انتقادی، این مجموعه از متون را «اسب ترویایی» قلمداد می‌کند که «به‌یاری آن انتقاد از خود به فرهنگ اروپایی راه یافت» (برنر ۱۶۲). در مقایسه با متون اروپایی، نگاه انتقادی به‌فرهنگ بومی در سفرنامه‌های ایرانی سدهٔ نوزدهم بازتاب کمتری داشته اما گاه به‌گونه‌ای تلویحی، در تعریف و تمجید از سرزمین بیگانه، تجلی یافته است. در لابه‌لای سطور شماری از متون بررسی‌شده در این پژوهش، عباراتی یافت می‌شود که اشارتی به رکود سیاسی و اقتصادی ایران دارد. حتی ناصرالدین‌شاه هم در مقدمهٔ سفرنامهٔ دوم خود، با استدلالی نسبی‌گرایانه، دربارهٔ تکامل ناموزون شرق و غرب صنعتی موضع‌گیری کرده و هرچند شرایط موجود را به ارادهٔ الهی نسبت داده، بهره‌گیری از دانش و فناوری کشورهای اروپایی را به‌همگان توصیه کرده است:

> در هر قرن و زمانی به‌خواست خداوند متعال صنعت و تربیت و ترقی ملل در مملکتی منتشر و شایع می‌شود چنانچه هزار سال پانصد سال قبل از این تربیت و علوم در مشرق زمین متداول بود، یک وقتی در مملکت یونان، وقتی در ایام قیاصره در روم، وقتی در چین و هندوستان. [...] پس بر مردمان بینا و بصیر ملل لازم است که در هرجا سراغ ترقی و تربیت و صنایع بکنند عقب آن بروند و اخذ نمایند و به طرف خود جذب و جلب نمایند. امروز این رشتهٔ ترقی و نظم بر همه کس آشکار است که در ممالک اروپ یافت می‌شود (ناصرالدین قاجار ۱۲).

این‌گونه خویشتن‌داری در بررسی دلایل رکود تاریخی ایران، در بافت فرهنگی که با تفکر انتقادی و صراحت کلام بیگانه بوده است، چندان شگفت‌آور نیست. هنگامی که پس از نخستین سفر فرنگ ناصرالدین‌شاه، خاطرات وی در سال ۱۲۹۱ قمری به همت محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه به چاپ رسید، بسیاری از مطالبی که در دستخط شاه موجود بود، به شدت سانسور شد (همان، بیست‌وهفت)؛ و می‌توان فرض را بر آن گذاشت که حذف برخی از موضوعات با موافقت شخص اول مملکت صورت گرفته است.

1. Brenner

نتیجه‌گیری

سفرنامه ژانری است گشوده بر امکانات بیشمار: بیان تجربه‌ها و نادیده‌ها و ناشنیده‌ها، ثبت وقایع تاریخی و تحولات اجتماعی، نگاه انتقادی به فرهنگ بومی و بیگانه، و سفر به درون خویش به موازات مشاهدهٔ جهان بیرونی. سفرنامه‌های آلمانی سدهٔ نوزدهم مخاطب‌محورند و در مجموع از ظرفیت‌های گوناگون این ژانر بهره گرفته‌اند. نویسندهٔ متن، به موازات شرح پدیده‌های ناشناخته و جذاب سرزمین بیگانه، به طرح سوژه‌های فردی یا بازی با الگوهای هویتی پرداخته است. سفرنامه‌های ایرانی در فضایی بی‌مخاطب و بی‌پژواک رها شده‌اند و در همگرایی با سنت‌های ادبی و هنجارهای فرهنگی سدهٔ نوزدهم به فردیت نویسنده مجال بروز نداده‌اند. سفرنامه‌نگاران ایرانی در بیان دیدگاه‌های انتقادی از رک‌گویی و شفافیت کلام پرهیز کرده‌اند اما شیفتگی خود را در برابر جلوه‌های مدنی و صنعتی زندگی اروپایی بی‌واسطه نشان داده‌اند. برخی از سیاحان با توشهٔ اندکی از آگاهی در برابر غول فرهنگ و تمدن اروپا قرار گرفته‌اند و در تدوین یافته‌ها و مشاهدات خود مهارت چندانی به خرج نداده‌اند، اما از منظر یک بیگانه، دربارهٔ سبک زندگی و رفتارها و روحیات اروپایی‌ها تأمل کرده‌اند.

سفرنامه‌های ایرانی سدهٔ نوزدهم، به‌رغم نارسایی‌های نگارشی، ارزش تاریخی و فرهنگی ویژه‌ای دارند، زیرا سیاحان با عبور از مرزهای جغرافیایی با چالش‌های فرهنگی و زبانی روبه‌رو شده‌اند و در نوشته‌های خویش یک تحول بزرگ فرهنگی، یعنی چگونگی رویارویی ایرانیان با مدرنیسم اروپایی، را ثبت کرده‌اند. آنان گام‌های نخست در جهت گشودگیِ فرهنگی کشوری را نشان داده‌اند که دچار رکود تاریخی شدیدی بوده و تبادل ناچیزی با سایر ملل داشته است. **اهمیت فرهنگ‌شناختی این سفرنامه‌ها، هم در تولید و بازپرداخت انگاره‌ها و ایماژهایی نهفته است که تصویر فرنگ را در حافظهٔ جمعی ایرانی‌ها رقم زده‌اند، و هم در بازتاب روحیات و عاداتی که طی سده‌ها در تار و پود فرهنگ ایرانی ریشه دوانده‌اند و در تقابل با «دیگری» نمود آشکارتری یافته‌اند. به‌رغم تکرار برخی از الگوهای رفتار جمعی، نظیر لفافه‌گویی، خودسانسوری، ستایش و نکوهش مبالغه‌آمیز، و شتابزدگی در ارزیابی**

خود و دیگری، سفرنامه‌نویسی یا خاطره‌نگاریِ سفر، نوعی تأمل در تجربیات و مشاهدات به شمار می‌رود که برخاسته از ذهنیتی معطوف به خودآگاهی است. تاریخ فرهنگ ایران نشانگر آن است که گسترش کمی و کیفی این ژانر، ادراکات تازه‌ای از خود و دیگری را ممکن کرده و در الگوهای ثابت فکری تردید افکنده است.

سفرنامه‌نویسان ایرانی و آلمانی دریچه‌های گوناگونی را بر فضاهای تازه و سبک‌های متفاوت زندگی گشوده‌اند و شیوه‌های متفاوت رویارویی با تفاوت‌ها و ناهمزمانی‌های فرهنگی را ثبت کرده‌اند؛ آنان تصویر خود را در آینهٔ بیگانه بازتاب داده‌اند و به نوبهٔ خود در تبادل بینافرهنگی شرق و غرب سهم داشته‌اند.

منابع

باستانی پاریزی، محمدابراهیم. *نوح هزار توفان*. تهران: نامک، ۱۳۷۶.

سیاح، محمدعلی. *سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ*. به اهتمام علی دهباشی. تهران: شهاب ثاقب و سخن، ۱۳۶۳.

پیرزاده، محمدعلی. *سفرنامهٔ حاجی پیرزاده: از لندن تا اصفهان*. به‌کوشش حافظ فرمانفرمائیان. جلد دوم. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.

جوادی، حسن. *تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات انگلیس*. تهران: سمت، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۶.

سالور، عبدالصمد میرزا. *سفرنامهٔ عبدالصمد میرزا سالور عزالدوله به‌اروپا*. به‌کوشش مسعود سالور. تهران: نامک، ۱۳۷۴.

ناصرالدین قاجار. *روزنامهٔ خاطرات ناصرالدین‌شاه در سفر اول فرنگستان*. به کوشش فاطمه قاضیها. تهران: سازمان اسناد ملی ایران، ۱۳۷۷.

نیبور، کارستن. *سفرنامهٔ کارستن نیبور*. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: توکا، ۱۳۵۴.

Alavi, Bozorg."Zur Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Erzählprosa,, in: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*. Bd. 2. Heft 122 (1981): 37-49.

Ammann, Ludwig. *Östliche Spiegel*. Hildesheim: Georg Olms AG, 1989.

Brenner, Peter. "Das Trojanische Pferd. Literatur und Fremde in der europäischen Literatur der Neuzeit„ in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 26, H.103 (1996): 160-166.

Clifford, James. "Über ethnographische Selbststilisierung: Conrad und Malinowski„ in: Doris Bachmann-Medick (Hg.). *Kultur als Text*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996. S.194-225.

Deeken, Annette; Bösel, Monika. *An den süßen Wassern Asiens. Frauenreisen in den Orient*. Frankfurt am Main: Campus, 1996.

Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses.* Übers. von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.

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

Hahn-Hahn, Ida. *Orientalische Briefe*. Wien: Promedia, 1991.

Káltik, Zlatko."Über die Poetik der Reisebeschreibung„ in: *Zagadnienia Rodzjaòw Literackich*, 11. Heft 2 (1986): 126-153.

Khodaee, Narjes. "Eindringen des Orients in den deutschen Sprachraum„ in: *Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji*. No.48 (2009): 55-74.

Link, Manfred. Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Köln: Universität zu Köln, 1963.

Naser-e-Khosrou. *Safarname. Ein Reisebericht aus dem Orient des 11. Jahrhunderts*. Hrsg. von Seyfeddin Najmabadi und Siegfried Weber. München: Diederich, 1993.

Nell, Werner. "Interkulturelle Komparatistik. Verstehen und Anerkennen, Grenzerkundungen im Medium der Literatur„ in: Kiefer, Bernd, Werner Nell (Hg.): *Das Gedächtnis der Schrift*. Wiesbaden: Deutsche Universitätsverlag, 2005. S.141-176.

Pückler-Muskau von, Hermann. *Aus Mehemed Alis Reich*. Zürich: Manesse, 1985.

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زنانه و نقش «دیگری» در دو اثر *گریزهای روزمره* و *روز خرگوش*

ایلمیرا دادور[1]، استاد ادبیات تطبیقی، دانشگاه تهران
مهرناز طلائی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران

چکیده

گفتمان زنانه از دیرباز در ادبیات حضور داشته است اما، بسیاری از اوقات، حضور مؤلفه‌های زنانه با نقدهای تندی روبه‌رو می‌شد و زنان ناگزیر زنانگی‌های خود را در هاله‌ای از ابهام مطرح می‌کردند. با ورود جریان‌های فمینیست به عرصهٔ فرهنگ و ادبیات، گفتمان زنانه به تدریج معنای اصیل و جایگاه واقعی خود را کسب می‌کند. در این دوره اگرچه زنان مجال سخن گفتن می‌یابند و به جست‌وجوی هویت خود می‌پردازند اما همچنان شرم و ترس و فشار کلیشه‌های جنسیتیِ جامعه آنان را محدود می‌کند. شاکلهٔ این تصویر با ورود نویسندگان فرامعاصر، تا حدودی، می‌شکند و تصویر زن جسور، مدیر و مدبر جایگزین زن سنتی می‌شود. ایریگاری در نظریهٔ خود بر این ساختارشکنی تأکید می‌کند و همواره در کنار زن مدرن، یک «دیگری» را متصور می‌شود که زن، به‌واسطهٔ حضور آن و به تقلید از او، جسارت‌های خود را بروز می‌دهد اما در کنار این جسارت، زنانگی و مادرانگی خود را حفظ می‌کند و از آن سخن می‌گوید.

مازارین پنژو و بلقیس سلیمانی را می‌توان نویسندگان فرامعاصری دانست که در آثارشان، و به طور خاص *گریزهای روزمره* و *روز خرگوش*، زنانی را به تصویر می‌کشند که از قالب سنت بیرون آمده و از همسران خود جدا شده‌اند تا بتوانند زندگی آرمانی خود را آزادانه بسازند. قهرمانان این دو اثرْ خود را در «آینهٔ دیگری» می‌بینند و سعی می‌کنند «خود» سنتی را کنار بگذارند و در عین‌حال باید نقش مادری فداکار را نیز ایفا کنند. در این پژوهش، به معرفی زنان نویسندهٔ نسل جدیدی پرداخته شده است که هدف اصلی شخصیت‌های آنها به نمایش گذاشتن استقلال فکری و مالی، و در عین حال زنانگی خود، یعنی دو عنصر به ظاهر متضاد، است.

کلیدواژه‌ها: گفتمان زنانه، روزمرگی، جسارت زنانه، «دیگری»، بازگشت به خود

---

1 .Email: idadvar@ut.ac.ir (نویسنده مسئول)

مقدمه

مطالعهٔ تفاوت گفتمان زنانه و مردانه بستر مناسبی است که از طریق آن می‌توان ابعاد جنسی (روان‌شناختی) و جنسیتی (جامعه‌شناختی) زن و مرد را کشف کرد. از دیدگاه جنسی، یک اثر زنانه ارزش‌های متفاوت و روحیهٔ لطیف زن را نشان می‌دهد و بُعد جنسیتی آن، معمولاً، به دغدغه‌های زنان و سرخوردگی‌های آنان می‌پردازد که اغلب حاصل تعاریف جامعه و محدودیت‌های تحمیل‌شده بر زنان است. شرایط فرهنگی و اجتماعی هر جامعه این تفاوت‌ها را جزئی‌تر و دنیای هر اثر را دگرگون می‌کند و، در نتیجه، گونه‌های مختلفی از گفتمان زنانه خلق می‌شود. با این وجود، همواره مجموعه‌ای از مؤلفه‌های مشترک در میان زنان نویسنده به چشم می‌خورد.

«انفعال» و «روزمرگی» دو مفهوم کلیدی گفتمان زنانه است. در بسیاری از آثار، قهرمان داستانْ زن منفعل و گوشه‌گیری است که زندگی‌اش در چارچوب امور خانه خلاصه می‌شود و تنها دلخوشی او برآوردن انتظارات فرزندانش و شنیدن جملهٔ کوتاه تحسین‌آمیزی از همسرش، بابت طبخ غذایی لذیذ، است. در دو دههٔ اخیر، کلیشهٔ زن سنتی به تدریج از آثار رخت برمی‌بندد. این روند با نویسندگان فرامعاصری، مانند مازارین پنژو[1] و بلقیس سلیمانی، به اوج می‌رسد. این دو نویسنده، همچنان به پیروی از آثار پیشین، زندگی روزمرهٔ زنان را نشان می‌دهند اما، با خرق عادت و نادیده گرفتن سنت‌ها، تصویر جدیدی از زن ارائه می‌دهند.

در پژوهش حاضر برآنیم تا به تحلیل نقش «دیگری[2]»، که بنیان نقد لوس ایریگاری[3] را تشکیل می‌دهد، بپردازیم. به بیان دیگر، نظریهٔ ایریگاری، مبنی بر حلول شخصیت یک زن در وجود «دیگری»، به منظور اثبات جسارت خود، در عین حفظ ظرافت‌های زنانه‌اش، به ما کمک می‌کند تا شیوهٔ نگارش نسل سوم زنان نویسنده یا نویسندگان فرامعاصر را مطالعه کنیم. چارچوب نظری ایریگاری و هلن سیکسو[4] در پژوهش‌های

1. Mazarin Pingeot
2. Autre
3. Luce Irigaray
4. Hélène Cixous

متعدد مطرح شده، اما هدف اصلی از گزینش آرای این دو نظریه‌پردازْ بُعد جدید «زن در آینهٔ دیگری» است که پیشتر توجه چندانی به آن نشده بود.

پرسش‌های این پژوهش به شرح زیر است: ۱) چه ویژگی‌های برجسته و ساختارشکنانه‌ای در دو اثر پنزو و سلیمانی وجود دارد که می‌توان این دو نویسنده را در گروه نویسندگان فرامعاصر قرار داد؟ ۲) چگونه قهرمانان داستان، به واسطهٔ حضور «دیگری»، جسارت و اهداف خود را بروز می‌دهند؟ ۳) آیا این جسارت در خصایل زنانهٔ آنان نیز تأثیرگذار بوده است یا نه؟ ۴) فضای اجتماعی حاکمْ نوشتار پنزو و سلیمانی را دستخوش چه تغییراتی می‌کند؟

«دیگری» از دیدگاه ایریگاری

تعبیر متفاوتی که ایریگاری از واژهٔ «دیگری» ارائه می‌دهد، دیدگاه او را از نظر فروید و لاکان متمایز می‌سازد. «حضور "دیگری" دال بر عدم استقلال زن نیست، بلکه زن به واسطهٔ وجودی غیر از خود قصد دارد تا ویژگی‌های خاص زنانه را به رخ بکشد» (گری[1] ۱۲۹). تعبیر دیگری که ایریگاری در ادامهٔ نقد خود به آن اشاره می‌کند، با نوع نگاه به زن ارتباط می‌یابد: زن می‌بایست جایگاه خود را از اُبژه بودن تغییر دهد و در جایگاه سوژه قرار گیرد (ر.ک. ایریگاری، ۱۹۷۴). به‌طور کلی ایریگاری گفتمانی را زنانه می‌داند که از سه ویژگی محتوایی و زبانی برخوردار باشد؛ ویژگی اول، تعریفی کلی است و دو ویژگی بعدی را دربر می‌گیرد:

۱) متنی که زن در آن شهامت سخن گفتن را با صدای فاعل بیابد و تا جایی که ممکن است از اُبژه بودن پرهیز کند؛ ۲) زن باید به اصل خود بازگردد تا بتواند سرزمین چندوجهی و ناشناختهٔ پیکر خود را کشف کند. ایریگاری معتقد است که «ما زنان به واسطهٔ زبان و عملکردمان زن هستیم و تمرکز ما بر مصرف کردن، ازدواج و لذت بخشیدن به مردان نیست» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۲۱۰)؛ ۳) راهبرد سوم هدفی دوجانبه دارد: از طرفی، گفتمان زنانه شکلی ویران‌گر به خود می‌گیرد. از نظر ایریگاری، «زنانی که به حاشیه رانده شده‌اند، با تقلید اغراق‌آمیز و شوخ‌طبعانهٔ نگارش مردان، مرزهای گفتمانی

1. Gray

را درهم می‌شکنند» (همان). این شیوه نوعی محاکات[1] است که هدف اصلی آن تقلید از دیگری، به قصد برملا کردن نقطه‌ضعف‌های او (دیگری) است. از سوی دیگر، زن خود را در جایگاه مرد (فاعل) قرار می‌دهد و مانند او در جامعه عمل می‌کند تا کلیشه‌های جنسیتی را متزلزل کند.

تحلیل محتوایی گفتمان زنانه در دو اثر پنژو و سلیمانی

موضع فمینیستی قهرمانان داستان

اولین مشخصه‌ای که به آثار زنان رنگ و بوی زنانه می‌بخشد، بیان گزاره‌های فمینیستی است که از اصول این جریان سرچشمه می‌گیرد. شرایط حاکم بر هر جامعه محدودیت‌هایی را به دنبال دارد که باعث می‌شود نوع بیان و بسامد این گزاره‌ها از اثری به اثر دیگر متفاوت باشد. پنژو، به‌طور مستقیم و به واسطهٔ عضویت قهرمان اثرش، ژوزفین، در یک حلقهٔ فمینیستی، این مؤلفه‌ها را مطرح می‌کند؛ عقاید آن و ایرینا، اعضای اصلی گروه، بر تصمیم‌گیری‌های زندگی او تأثیر آشکاری دارند. مهم‌ترین این تصمیم‌ها ترک زندگی مشترکش با ژوزه و جنگیدن برای تشکیل یک زندگی جدید است:

> پیامی به آن ارسال می‌کنم و او را در جریان کوچک‌ترین پیشرفتی در مبارزه‌ام قرار می‌دهم. همچنین، مکالمه‌هایی را که از گوشه و کنار به گوشم می‌رسد، جزء به جزء برای او می‌نویسم؛ مکالمه‌هایی که موضوع آن آغاز یک طغیان است، شورشی که می‌غرد و زنی که دیوانه‌وار خواهان آزادی است اما هیچ‌کس [جز خود او] نمی‌تواند این آزادی را به او ببخشد (پنژو ۱۴۹).

گاهی پنژو برای اعتراض از زبان استعاری کمک می‌گیرد:

> روبه‌روی هر شخص آگاه و مصمم، گرگی کمین کرده است که تمایل سیری‌ناپذیری برای بلعیدن خرگوش دارد. شاید این گرگ همان منبع اصلی سرکوب است اما این اتفاق هرگز رخ نمی‌دهد (همان ۳۵).

در این جمله، پنژو جامعهٔ مردسالار گذشته را به گرگی تشبیه می‌کند که خواسته‌های زنان را می‌بلعد اما شرایط کنونی دیگر به او مجال نمی‌دهد و زنان آزادانه عمل می‌کنند.

---

1. Mimésis

با توجه به محدودیت‌های فرهنگی‌ـ اجتماعی، سلیمانی چندان به بیان صریح اصول فمینیسم نمی‌پردازد، با این وجود در کتاب او بخش زیرکانه‌ای دیده می‌شود که به سرکوب همیشگی زنان در طول تاریخ اشاره دارد:

> احسان به دست مهاجمان و متعرضان به میهن کشته می‌شود، رودابه به دست معترضان داخلی و خودی‌ها. همیشه همین‌طور بوده، تعرض از بیرون و درون است که ما را نابود کرده. عجب! (سلیمانی ۵۹).

منظور از دو واژهٔ «خودی‌ها» و «تعرض از درون» باورهای افراطی و تعصبات بی‌جای جامعهٔ دیروز است که زنان را در مراحل گوناگون زندگیشان قربانی می‌کند. قیاس میان احسان و رودابه، شخصیت‌های اصلی رمان *به هادس خوش آمدید*، از بار اعتراضی این جملات می‌کاهد.

روزمرگی

روایت زندگی دو زن و روزمرگی‌های آن‌ها نقطهٔ اصلی اشتراک میان آثار پنژو و سلیمانی است. این موضوع در بیشتر آثار زنان نویسنده دیده می‌شود، تا جایی‌که به تدریج به خصوصیتی ثابت در گفتمان زنانه تبدیل شده است. زن خانه‌دار همواره نقشی منفعل دارد و همین مسأله فضایی پوچ و حزن‌آلود را برای او به بار می‌آورد؛ «زن خانه‌دار در جهان بستهٔ خانه قرار می‌گیرد. موظف است آشپزی و گردگیری کند، لباس بشوید و بچه‌دار شود!» (فریدان[1] ۴۱). به این ترتیب، زن به یک نمونهٔ روزمرهٔ ناامید مبدل می‌شود که حضوری یکنواخت را، بدون پیروزی یا شکست، تجربه می‌کند. اما در ادامهٔ این توصیف، فریدان به «زن اسرارآمیز[2]»ی اشاره می‌کند که توانایی بیرون آمدن از پوستهٔ قبلی خود را دارد و علیه محدودیت‌های تعیین‌شده برمی‌خیزد؛ سایهٔ سنگین تحقیری که بر سر زن خانه‌دار است او را به تکاپو وامی‌دارد و از خانه‌داری مطیع به زنی مستقل و حکومت‌گر تبدیل می‌کند. در ابتدا این تحول از محیط خانه آغاز می‌شود، به گونه‌ای که زن سعی می‌کند در انجام امور روزمرهٔ خود نوآوری ایجاد کند و، با عملکردی متفاوت، اعضای خانواده را غافلگیر کند؛ به این وسیله او به جایگاه خود در

1. Friedan
2. Femme mystifiée

خانه ثبات می‌بخشد. سپس از خانه خارج می‌شود، حرفه‌ای می‌آموزد و از این طریق صفت «خانه‌دار» را از خود سلب می‌کند و وارد دنیای مدرن می‌شود. همچنین «از مردان تقلید می‌کند و همانند آنان سرسختانه مشغول به کار می‌شود» (همان ۱۰۹).

ژوزفین و آذین نمایندهٔ زنانی هستند که می‌توان این جسارت را در عملکردشان مشاهده کرد. هر دو شخصیت به اقتداری نسبی در میان اعضای خانواده دست یافته‌اند، بیرون از خانه کار می‌کنند، در عین حال همچنان با روزمرگی‌های خود نیز دست و پنجه نرم می‌کنند. «از نظر نشانه‌شناسی اجتماعی، [...] این شخصیت‌های زن، پس از مرگ شوهر یا جدا شدن از شوهرشان پیشرفت می‌کنند و به عرصهٔ اجتماع و فعالیت‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی کشیده می‌شوند» (سراج ۲۶۳). اگرچه زندگی این دو زن، پس از جدایی، دشوارتر شده است، فضای کلی داستان به شکلی پیش می‌رود که خواننده احساس می‌کند قهرمانان از به دوش کشیدن این دشواری رضایت دارند، زیرا تصمیم‌گیرندهٔ نهایی در زندگی سرانجام خود آن‌ها هستند.

کیفیت روزمرگی و تعریف آن در *گریزهای روزمره* و *روز خرگوش* نسبت به سایر آثار مشابه متفاوت است. این دیدگاه متمایزْ حامل گزارهٔ فمینیستی دیگری است و نشان می‌دهد که روزمرگی تنها به انجام امور خانه محدود نمی‌شود، بلکه از نظر هر دو نویسنده، زندگی، چه در خانه و چه در خارج از آن، همواره در روزمرگی است، با این تفاوت که زنانِ این داستان‌ها انجام امور مرتبط با زنان را خسته‌کننده و وقت‌گیر می‌دانند، به‌ویژه ژوزفین، که بارها به این مسأله اشاره می‌کند:

> روی زمین می‌نشینم و در حالی‌که صورتم را در میان دستانم پنهان می‌کنم، به تمام زنانی که از معنای واقعی مفید بودن در زندگی به دور هستند، ناسزا می‌گویم؛ همهٔ مادرانی که به دنبال فرزندانشان به مدرسه می‌روند، [...] سپس در خانه سیب‌زمینی‌ها را خرد می‌کنند و پوره درست می‌کنند، [...] برند وسایل برقی را با یکدیگر مقایسه می‌کنند و تنها دغدغه‌شان خرید یک ماشین ظرفشویی است! (پنژو ۱۴۶).

در کنار این توصیف‌ها، ژوزفین گاهی با زبان کنایه سخن می‌گوید و انجام امور خانه را با الفاظی مانند «بیگاری» (۱۳)، «امور رسمی خانه» (۱۴) یا «امور جادویی روزانه» (۱۵)، که بیشتر بار تمسخرآمیز دارد، توصیف می‌کند. حاصل انجام این امورْ

دریافت «هزینهٔ پوچ کارآمد»ی (۸۹) است. پنژو با کنار هم قرار دادن دو واژهٔ متضاد «پوچ» و «کارآمد» به نوعی طنز تلخ در مورد زنان خانه‌دار اشاره می‌کند و در مواضع گوناگون، ضمن ابراز ناامیدی و بی‌میلی نسبت به زندگی بی‌ثمر خویش و زنان دیگر، تأکید می‌کند که باید:

> به جست‌وجوی راهکارهای مؤثر پرداخت تا کمی احساس بودن کرد؛ دقیقاً برخلاف راهی که من در پیش داشتم. باید حق خود را مطالبه کرد، جنگید، «نه» گفت، قدرت‌ها را سرنگون ساخت، از پیرامون خود محافظت کرد و زندگی را در جریان کشف تازه‌ای قرار داد. اما در جریانی که من در پیش گرفته‌ام زندگی وجود ندارد و سراسر تاریکی و سایه است (۱۰۱).

ناامیدی ژوزفین از زندگی او را به سمت تحول سوق می‌دهد. او در ادامه از لذت‌هایش سخن می‌گوید، و برای رسیدن به آنها تلاش می‌کند و هرگز از نویسندگی و تدریس، که کار روزانهٔ اوست، ابراز خستگی نمی‌کند:

> روی صندلی می‌نشینم، کامپیوتر را روشن می‌کنم و فایل مورد نظر را انتخاب می‌کنم. [...] اولین جمله را تایپ می‌کنم، سپس دومی و این‌گونه مشغول به کار می‌شوم. اما هیچ‌کس نیست که به تو نگاه کند، دستور بدهد و انگشت اتهام به سمتت بگیرد. [...] خلاصه تو رئیس و بردهٔ خودت می‌شوی. [...] اکنون من نجات پیدا کرده‌ام. برای روزهای آینده ضمانتی نیست، با این وجود، خودت را در یک لذت متناوب غوطه‌ور می‌سازی (۱۲۰).

این روزمرگی شیرین پس از جدایی از ژوزه حاصل می‌شود و به زندگی او بها می‌بخشد. کنار هم قرار گرفتن این دو مثال شکل جدیدی از اعتراض زنانه را نشان می‌دهد: زن باید مجالی پیدا کند تا برای خود و دستیابی به لذت‌هایش تلاش کند. تضاد میان روزمرگی زن سنتی و مدرنْ موضوع مشترکی است که در تمام دوازده روز تصویرشدهٔ زندگی ژوزفین سی‌وهشت‌ساله دیده می‌شود.

اگرچه *روز خرگوش* بلقیس سلیمانی یک روز از زندگی زن میانسالی را نشان می‌دهد اما آینه‌ای است از تمام زندگی او با همهٔ فراز و فرودهای آن. نکتهٔ قابل‌توجه در این اثرْ حضور کمرنگ و حتی غیبت آذین در خانه است که می‌تواند گزاره‌ای برای بیان اعتراض به کلیشهٔ خانه‌نشینی زنان باشد. اصل داستان در کوچه، خیابان، فروشگاه و میدان تره‌بار شکل می‌گیرد. در این اثر، سلیمانی ناخوشایند بودن روزمرگی زن سنتی را

به گونهٔ دیگری مطرح می‌کند که برخلاف زبان مستقیم پنژو است؛ خواننده هیچ اثری از کار کردن آذین در خانهٔ خودش نمی‌بیند و تصویری که از ابتدا تا پایان کتاب از وی دیده می‌شود، تصویر زنی است که فقط شب برای استراحت به خانه بازمی‌گردد، قهوه‌ای می‌نوشد و در مقابل رایانه با دوستان خود پیام رد و بدل می‌کند و صبح فردا با همسایه‌ها بر سر جای پارک و عدم رعایت نظم در آپارتمان بحث می‌کند:

> از پله‌ها پایین می‌آیم. به طبقهٔ دوم می‌رسم. [...] می‌خواهم انگشتم را روی زنگ بگذارم، نمی‌گذارم. این خواست را هشت سال است نادیده می‌گیرم. از پله‌ها پایین می‌روم. وارد پارکینگ می‌شوم، راهم را کج می‌کنم. از در پارکینگ بیرون می‌روم و انگشت اشاره‌ام را روی زنگ طبقهٔ دوم می‌گذارم. این کار را هشت سال است انجام می‌دهم. جوابی نمی‌آید. [...] می‌نشینم پشت فرمان و ماشینم را روشن می‌کنم. همان‌طور که وانت [آقای ناظری] دنده عقب می‌گیرد، من هم دنده عقب می‌گیرم. این کار را هشت سال است تکرار می‌کنیم (سلیمانی ۱۰ـ۱۱).

همهٔ این موارد خود نوعی روزمرگی به شمار می‌رود اما هدف نویسنده حذف روزمرگی‌های سنتی پیشین است. آذین، تنها به طور مقطعی و کوتاه، به خانهٔ مادرش می‌رود و در آنجا به پاره‌ای از امور خانه می‌پردازد، در حالی‌که او انجام این کارها را در منزل خود ممنوع می‌داند!

ضد روزمرگی (حضور «دیگری» و تقلید)

همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم، پرداختن به فعالیت‌های جدید روزانه و جدا شدن از اعمالی که زنان همواره به واسطهٔ آن تعریف می‌شدند، خود نوعی روزمرگی به شمار می‌رود، اما هدف آن مقابله با روزمرگی‌های کسالت‌آور سنتی است. این مسئله نوعی ساختارشکنی در متون پیشین و نمایش جسارت زنان مدرن است که در اینجا با تکیه بر حضور «دیگری» و تصویر «زن در آینهٔ دیگری» به تحلیل آن می‌پردازیم.

طبق نظریهٔ ایریگاری، «دیگری» معمولاً با حضور یک مرد در کنار قهرمان داستان شکل می‌گیرد اما در رمان *گریزهای روزمره* نویسنده «دیگری» را بسط می‌دهد و ژوزفین خود را ابتدا در آیینهٔ یک زن و سپس مردان دیگر می‌نمایاند. همچنین خود نویسنده بر حضور «دیگری» و معرفی «خود» از میان ویژگی‌های او تأکید می‌کند:

سرنوشت من (ژوزفین) به‌طور تسلیم‌ناپذیری به «دیگران» گره خورده است، فردیت من در حال محو شدن است، اراده و اقتدارم را رها کرده‌ام (پنژو ۱۵۳).

به نظر می‌رسد این زن رضایت چندانی از این وضع ندارد اما در ادامه، با نظر به تحولات رخ‌داده در زندگی‌اش، تغییر عقیده می‌دهد و خود را پیروز میدان می‌خواند. نام شارلوت گنزبورگ[1]، بازیگر مشهور انگلیسی- فرانسوی، بارها در این اثر تکرار شده است. ژوزفین، به دلیل شباهت ظاهری بسیاری که به این بازیگر دارد، در خانواده با مشخصات او شناخته می‌شود:

شارلوت گنزبورگ کسی است که در هستی من جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده است. حضور او در زندگی من به زمانی برمی‌گردد که تنها ده سال داشتم؛ عصر یک روز یکشنبه که او را برای اولین بار در تلویزیون دیدم. [...] در همان ابتدای فیلم پدرم به من گفت: «چه جالب! چه شباهتی میان شماست!» جمله‌ای که شاید گذرا به نظر می‌رسید، اما در من اثر بسیاری گذاشت و مانند یک وکیل مدافع با من همراه شد: شارلوت گنزبورگ بودن! (تبدیل به او خواهم شد.) [...] این حرف پدرم باعث شد تا من سعی کنم برای خودم کسی بشوم. پس از مدتی متوجه شدم که این تغییر مادرم را آزار می‌دهد! (۲۶-۲۷)

اگر من شارلوت باقی می‌ماندم، اگر سخن پدرم در مادرم تأثیر می‌گذاشت، اگر کودکی‌ام به آن شکل نبود، شاید هدفم به نتیجه می‌رسید. اما نه، شاید قبلاً این اتفاق افتاده و حضور دیگری محقق شده است. دقیقاً بیست و هشت سال پیش بود که پدرم شباهت من و شارلوت را کشف کرد، شباهتی که شاید بتوانم به واسطهٔ آن دیده شوم! (۹۰)

تمام افعال به‌کاررفته در این قسمت نشانگر احتمال است و قطعیتی در آن نیست، زیرا ژوزفین هنوز نمی‌داند که آیا این تغییر به معنای واقعی در زندگی‌اش حاصل شده است یا نه؟ رفت‌وآمد او میان زن سنتی و مدرن در پس‌زمینهٔ داستانْ گویای این تردید است، زیرا خواننده با شخصیتی روبه‌رو می‌شود که اگرچه خواهان تحقق آرمان‌هایش است اما روزمرگی‌های مادرانهٔ خویش را فراموش نمی‌کند. «بنابراین آنتی‌تز[2]ی به وجود می‌آید که بیانگر دوگانگی میان لذت[3] و استعداد[4] است، که در وجود تمام زنان

1. Charlotte Gainsbourg
2. antithèse
3. désir
4. génie

داستان‌ها می‌توان جست» (دیدیه[1] ۱۵۷). این دوگانگی در آثار مختلف اشکال متفاوتی دارد. در اثر پنژو، «لذت» همان آرزو و هدف ژوزفین موفقیت در نویسندگی، ورزش و تفریح و به‌طور کلی ضدروزمرگی و، در نهایت، تحقق بخشیدن به عشق خود نسبت به یک مرد است.

امیل شخصیتی کلیدی در زندگی ژوزفین دارد، زیرا نه تنها به نیازهای عاطفی او پاسخ می‌دهد، بلکه موجب می‌شود ژوزفین ارزش واقعی خود را، نه در قالب مادر یا دختر، بلکه به عنوان یک «زن» به خوبی بشناسد. امیل تبدیل به آینه‌ای برای ژوزفین می‌شود که با رفتار مردانهٔ خود نسبت به او باعث شود ژوزفین زنانگی‌اش را دریابد و هویت واقعی خود را بازیابی کند: «او [امیل] اینجاست تا مرا از بند خود رها کند» (۱۹۰).

منظور از «خود» همان کلیشه‌های جنسیتی است که ژوزفین در صدد است آنها را کنار بزند و به زن دیگری مبدل شود که در جایگاه اصلی خود قرار دارد. این مسئله تعبیر دیگری از نقد ایریگاری است، بدین معنا که زن، در کنار جسارت‌ها و پرداختن به اعمال فراجنسیتی، می‌خواهد زنانگی را در معنای اصیل خود ارائه دهد.

در *روز خرگوش* با تصویرکم‌رنگ‌تری از حضور «دیگری» روبه‌رو هستیم. با این وجود، از همان ابتدای داستان، نویسنده به این حضور غایب اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چیزی فراتر از یک زن معمولی و سنتی در نهاد آذین وجود دارد:

> دست‌هایم را می‌گذارم دو طرف صورتم و چند لحظه به تصویرم در آینه خیره می‌شوم. خیلی سریع رو برمی‌گردانم. به نظرم کسی از اعماق آینه نگاهم می‌کند (سلیمانی ۱۰).

این «دیگری» کسی است که آذین او را نمی‌شناسد، ولی با هر بار نگاه کردن به آینه حضور او را در خود حس می‌کند. این احساس معمولاً در آغاز روز، پیش از آن‌که آذین از خانه خارج شود تا به امور روزانهٔ خود رسیدگی کند، در او ایجاد می‌شود. حضور این شخص به آذین هشدار می‌دهد که برای موفقیت و جنگیدن با مشکلات به عنوان یک مادر مجرد باید متفاوت عمل کند، محکم باشد و حضور «دیگری» را، به عنوان کمال مطلوب، در خود پرورش دهد. از سوی دیگر، اعماق آینه را می‌توان ناخودآگاه آذین دانست که در فضای سرکوب‌گری قدیم و تفکرات افراطی شکل گرفته

1. Didier

است و آذین از آن رو برمی‌گرداند. پس از ورود به دانشگاه، آذین به مبارزه با این فضا می‌پردازد و این ناخودآگاه اوست که او را به مبارزه فرا می‌خواند.

در بخش دوم کتاب، با عنوان *روز آزیتا*، شخصیت مبهمی به نام «انباردار» وارد داستان می‌شود. این شخصیت در هر کجا که آذین حضور دارد، دیده می‌شود. اغلب اوقات دور از آذین ایستاده است و آذین پس از انجام هر عملی، حتی خرید سادهٔ پیاز و سیب‌زمینی، نگاهی به انباردار می‌اندازد و گویا نظر او را می‌طلبد تا مبادا مردان حیله‌گر میدان تره‌بار او را فریب دهند. انباردار سخن نمی‌گوید و تنها با نگاهش به آذین پاسخ می‌دهد:

> انباردار جلو انبارش ایستاده و می‌خندد. از روزی که برای قبر پدربزرگ در صحن امامزاده داوود مشتری پیدا شده، انباردار واکنش‌های متفاوتی نشان داده، روز اول و روزهای اول مرا در انبار حبس کرد. من هم از فرصت استفاده کردم، داخل اتاقک خودم نشستم و شروع به نوشتن داستانم کردم. روزهای بعد یک جورهایی دیوانه‌بازی درآورد. اول دچار یک یأس عمیق شد. هر وقت موضوع مرگ و میر پیش می‌آید، انباردار دچار یأس می‌شود. بعد خندید و بر این پوچی عمیق و عظیم ــ او گاهی زندگی را پوچی عمیق و عظیم می‌نامد ــ لبخند زد. و در نهایت با من همراه شد (۱۰۹).

انباردار نمایانگر رویهٔ دیگر شخصیت آذین است که رفتاری مردانه دارد، سیگار می‌کشد و انبارداری می‌کند و به تبع آن است که آذین نیز مسافرکشی می‌کند، کاری که تا پیش از این در زندگی‌اش با ایرج انجام نداده بود ولی اکنون که بار زندگی بر دوش او سنگینی می‌کند و، از طرف دیگر، خود را به عنوان یک زن بی‌شوهر در معرض نگاه‌های آلودهٔ جامعه می‌بیند، تصمیم می‌گیرد خود را در آینهٔ یک مرد ببیند و با رویه‌ای دیگر عمل کند. در بخش‌های پایانی داستان مشخص می‌شود که مرد همان انباردار است: «در قعر آینهٔ دستشویی مهناز، انباردار ایستاده و پوزخند می‌زند» (۱۱۳).

آذین، در ارتباطش با بهرام، جسارت ژورفین را ندارد اما تصویری که در انتهای داستان از خود به جا می‌گذارد، نوعی جسارت زنانه در جامعهٔ ایرانی را نشان می‌دهد. او حس می‌کند که به موفقیتی بزرگ در رابطه با بهرام دست یافته و این موفقیت حاصل حضور انباردار در زندگی او است.

بازگشت به خود

روز خرگوش و *گریزهای روزمره* تصویر دو مادر مطلقه را نشان می‌دهند که مسئولیت فرزندانشان را بر عهده گرفته‌اند. حس مادری، در هر دو اثر، خصوصاً در اثر پنژو، به سبب کم‌سن‌وسال بودن آدریان و گابریل، در جریان است، توصیفات ملموس، با واژگانی زنانه که نهایت محبت مادرانه در آنها موج می‌زند:

> اینها پسر کوچولوهای من هستند؛ همان‌هایی که در شکمم از آنها مراقبت کردم، شیر دادم، پوشکشان را عوض کردم، کنار آنها خوابیدم، بوسیدمشان، هر صبح با آنها از خواب بیدار شدم [...] و از بوی تنشان و نرمی بدنشان لذت بردم و دگرگون شدم (پنژو ۱۱۶).

این عشق مادرانه گاهی به قدری ژوزفین جسور را تحت تأثیر قرار می‌دهد که حتی از انجام روزمرگی‌های خانه، که همیشه آنها را مذموم می‌شمرد، لذت می‌برد:

> تمام شب به حمام کردن بچه‌ها و شانه زدن موی آنها و خودم، شستن ملافه‌ها، لحاف‌ها و رویهٔ بالش‌ها می‌گذرد. انجام همهٔ این کارها در کنار بچه‌ها لذت خاصی به من می‌بخشد (۱۰۹).

او مادری است که با نهایت صبر از فرزندانش مراقبت می‌کند و نگران این است که مبادا خواسته‌های آنها را در غیاب پدرشان به نحو احسن انجام ندهد. او این کار را وظیفهٔ اصلی خود در زندگی می‌داند و تنها چیزی که در انجامش و واقعیت وجودی آن تردیدی ندارد، «مادر بودن» است، در حالی‌که تمام امیدها و آرزوهایی را که در کل داستان برای تحقق آنها تلاش می‌کند تا زندگی‌اش متحول شود، دروغین و شک‌برانگیز می‌خواند (۲۲۴). به همین علت، زمانی‌که در این جایگاه قرار می‌گیرد، صادقانه «خودِ» واقعی‌اش را به نمایش می‌گذارد و در اجرای آن، نیاز به قالب «دیگری» ندارد. این نوع دل‌مشغولی، و نیز فداکاری خالصانهٔ زن در برابر فرزندش، برای فراهم کردن بهترین شرایط، در بسیاری از آثار مشابه نیز وجود دارد.

توصیف این مادرانگی‌ها در اثر سلیمانی به ندرت دیده می‌شود، زیرا هومن دانشجو است و کمتر به کمک مادرش نیاز دارد. اما آذین در طول داستان از مشقت‌های بزرگ کردن پسرش، بدون داشتن پدر، صحبت می‌کند، پدری که خانواده‌اش را تنها گذاشت، به خارج از کشور رفت و با زن دیگری ازدواج کرد و اکنون بازگشته تا در مورد سرنوشت پسری تصمیم بگیرد که تمام بار زندگی او بر دوش مادرش بوده است:

باز هم کسی در درونم فریاد می‌زند: «نگو ما، نگو ما، بگو من، من.» چرا من را، منی را که بسیار شب‌ها در هراسی پایان‌ناپذیر کنار تختش نشسته‌ام و نبضش را گرفته‌ام و دستمال خیس روی پیشانی‌اش گذاشته‌ام با خودت یکی می‌دانی؟ وقتی که در تب می‌سوخت و دلم می‌خواست کسی دلداری‌ام بدهد و برای تسلای من بگوید زنده می‌ماند یا دست کم فلج نمی‌شود، تو کجا بودی؟ [...] و تو حالا از «ما» می‌گویی، کدام «ما»؟ (سلیمانی ۳۰)

در این جملات، نشانه‌های خودآزاری یک مادر دیده می‌شود. آذین از مرحله‌ای که ژوزفین در حال حاضر درگیر آن است، گذشته و اکنون بیشتر گلایهٔ خود را نسبت به پدری بی‌مسئولیت بروز می‌دهد که پس از سال‌ها بازگشته است و قصد کمک دارد!

سخن گفتن از مسائل زنانه به‌طور مستقیم، از نارسیسیسم سرچشمه می‌گیرد. بنابر تأکید ایریگاری و سیکسو، متن زنانه باید محل نمایش جسم و روح زن باشد. این مسئله در متون معاصر با جسارت و صراحت بیشتری نسبت به قبل ارائه می‌شود و نویسنده از رنج‌ها و نیازهای جسمی یک زن صحبت می‌کند. پیش از این، طرح چنین مسائلی، به طور جزئی و واضح، به‌ویژه در آثار ایرانی، تابو شمرده می‌شد اما در آثار امروز، پرداختن به آنها نه تنها نفی نمی‌شود، بلکه مشخصه‌ای زیبایی‌شناسانه در متن به شمار می‌آید. سخن گفتن از عادت ماهیانه، اولین تجربهٔ زناشویی، گرایش‌های جنسی زنان و زایمان مواردی است که هنرمندان فمینیست تصمیم گرفته‌اند از خلال آنها جهشی در آثار زنان، چه در ادبیات و چه در هنر، ایجاد کنند و از جنبه‌های پنهان زنان پرده بردارند. «این‌که چگونه زشتیِ بیزاری به خوشایندیِ شناخت زیبایی‌شناسانه تبدیل می‌شود، یکی از سردرگمی‌هایی است که کاوشگران زیبایی‌شناختی کنونی با آن روبه‌رو هستند» (کرس‌میر ۲۸۳).

پنژو از توصیف صریح رابطهٔ جنسی ابایی ندارد و در چهار صفحهٔ متوالی، این رابطه را از ابتدا تا انتها، نمایش می‌دهد و حتی صحنه را طوری وصف می‌کند که گویا ابراز نیاز اولیه از سوی ژوزفین بوده است! در این قسمت نشانه‌های ضدروزمرگی نیز دیده می‌شود. ژوزفین سعی می‌کند از دغدغه‌ها و مشکلاتی که هر روز دچار آن است، جدا شود و حتی برای لحظه‌ای کوتاه به آنچه دلخواه اوست، بپردازد، اما این لذت هم گذراست و پس از پایان این رابطه، ژوزفین بر خلاف میلش، به زندگی پرمشغلهٔ

روزانه‌اش بازمی‌گردد. در طول داستان، ژوزفین با خود کلنجار می‌رود: از طرفی حس مادرانه نسبت به دو فرزندش او را از عشق جدید منع می‌کند و از سوی دیگر، او به جوانیِ تباه‌شده‌ای می‌اندیشد که شاید در کنار امیل جبران شود. به‌طور کلی، آنچه در اغلب آثار زنانه رایج است ــ یا بهتر بگوییم بر آثار آنان تحمیل و مبدل به یک کلیشهٔ جنسیتی شده ــ ازخودگذشتگی مادرانه است، به این معنا که زن بر سر دوراهیِ خوشایند خویشتن، که می‌تواند شامل شغل دلخواه، عشق جدید یا صرف هزینه برای برآوردن اهداف خود باشد، و وقف زندگی خود برای فرزندانش قرار می‌گیرد و قاعدتاً انتظار می‌رود که زن راه دوم را انتخاب کند، سرنوشتی که در اغلب داستان‌ها برای زنان رقم می‌خورد. در مقابل، مردانی هستند که جامعه و عرف به آنان اجازه می‌دهد زندگی مشترک را ترک کنند و از زیر بار مسئولیت خارج شوند. در اثر پنژو نیز با داستان مشابهی روبه‌رو هستیم اما، برخلاف انتظار خواننده، در انتهای داستان، ژوزفین خانه را برای همیشه ترک می‌کند و نزد امیل می‌رود:

> به پنجره نزدیک می‌شوم و دعایی به نشانهٔ خداحافظی، خطاب به ساکنان روبه‌روی خانه زمزمه می‌کنم: من شما را هم ترک می‌کنم؛ من تصمیم گرفته‌ام آزاد باشم؛ از شما بابت این چند ماهی که مرا همراهی کردید، متشکرم. اما باید دل بریدن از گذشته را بلد بود. این‌طور نیست؟ از من دلخور نباشید! (۲۳۲–۲۳۳)

ژوزفین حتی به نشانهٔ اعتراض به این باور ناعادلانه نسبت به زن و بار سنگینی که همواره مادر باید متحمل آن باشد تعدادی از کمدها و قفسه‌های چوبی خانه را می‌شکند و آنها را با خود به خانهٔ امیل می‌برد تا در شومینه بسوزاند!

در *روز خرگوش*، سلیمانی جسارتی به اندازهٔ پنژو نشان نمی‌دهد، زیرا بستر اجتماعی و فرهنگی ایران مانع بروز چنین درجه‌ای از صراحت در مسائل زنانه و نیازهای جنسی او می‌شود. آذین تنها به چند قرار ملاقات در رستوران با بهرام بسنده می‌کند و هنوز از نگاه اطرافیان می‌ترسد. قهرمان سلیمانی زنی است که، به عنوان مثال، به دنبال خرید برای تولد مردی است که هنوز به او نامحرم است و فقط از نوع هدیهٔ او می‌توان به میزان صمیمیت آذین با آن مرد پی‌برد:

بعد از خریدن این ریش‌تراش، اصلاً دلم نمی‌خواهد پرزهای سیخ‌سیخ ریش سیاه و سفیدش را دور و بر سیب آدمش ببینم (سلیمانی ۴۸).
دستش را می‌گذارد روی دستم و با مهر نگاهم می‌کند. موج گرم و خوش‌آیندی در تمام بدنم می‌دود، پرفشار و پرسرعت (۶۹).

آذین همانند ژوزفین، سرشار از عشق و دوست داشتن است و در دیدار با معشوق خود تمایل دارد به سمت او برود و با او همراه شود اما احساسات خود را کنترل می‌کند تا مبادا رفتاری به دور از عرف جامعه از خود بروز دهد:

چیزی در سینه‌ام پرپر می‌زند. حتماً جریان خونم سرعت پیدا کرده که در اعضای بدنم چابکی و فرزی احساس می‌کنم. وقتی جلو خانه‌اش ایستادم، فقط منتظر یک بفرما بودم که تا طبقهٔ یازدهم آن برج سوت و کور را نه با آسانسور که با همین پاهایی که گاه مثل لاشهٔ گاو سنگین می‌شود، بالا بروم.
گفت: «یه فنجون قهوه بعد از اون همه چربی و شیرینی می‌چسبه.»
گفتم: «باشه یه موقع دیگه.»
من نگفتم، صدایی از درونم گفت. دست راستم را که روی دنده بود در دست گرفت. چند بار آرام و آهسته پشت دستم زد و سرش را تکان داد، یعنی که می‌فهمم. من لبخند زدم، یعنی ممنونم که می‌فهمی (۷۰).

در این بخش آذین از محدودیتی اجتماعی سخن می‌گوید که مانع ارتباط بیشترش با بهرام می‌شود. از سوی دیگر، این واکنش آذین برآمده از نوعی «خودآزاری اخلاقی[1]» است که مؤلفهٔ مشترک بسیاری از آثار زنان ایرانی به شمار می‌آید. این گونه از خودآزاری در زیرمجموعهٔ مازوخیسم زنانه قرار می‌گیرد. مازوخیسم زنانه ویژگی مشترک میان همهٔ زنان است اما بستر اجتماعی و تعلیم و تربیت متفاوت در برخی جوامعْ زنان را به رعایت مجموعه‌ای از حد و مرزها موظف می‌کند و مازوخیسم درونی آنان شکلی اخلاقی به خود می‌گیرد، به‌طوری‌که همواره نگران رفتار و سخنان خود هستند و ناخودآگاه برای خود محدودیت‌هایی قائل می‌شوند (نک. دویچ[2] ۲۰۸).

1. Masochisme moral
2. Deutsch

«میل به دوست داشته شدن یک ویژگی مازوخیستی زنانه است و حالتی منفعل دارد» (همان ۲۱۷) و از نارسیسیسم سرچشمه می‌گیرد. انتظار کشیدن یا هراس از دست دادن همسر یا معشوقْ از میل به دوست داشته شدن برمی‌آید که همواره زن را به رنج و سختی می‌اندازد. به نمایش گذاشتن این انتظار یا ترس، که معمولاً در زن خانه‌دار متجلی می‌شود، از مؤلفه‌های مسلم گفتمان زنانه است. «عقدهٔ سیندرلا[1]» اصطلاح دیگری است که وضعیت زن منفعلی را وصف می‌کند که همواره منتظر است تا مردی بیاید، او را نجات بدهد و به زندگی‌اش معنا ببخشد. این حس درونی در زنان ریشهٔ جامعه‌شناختی دارد و به مرور در روح و شخصیت آنها نهادینه شده و جنبهٔ روان‌شناختی به خود گرفته است. «این عقده مانع گسترش کامل نیروهای خلاقهٔ روحی زنان می‌شود. آنها مانند سیندرلا در انتظار یک قدرت بیرونی نشسته‌اند که قرار است زندگی آنها را دگرگون کند» (داولینگ ۵۶). به نظر می‌رسد که این مشخصه در میان زنان سنتی وجود دارد که هدفی جز رسیدگی به امور خانه نداشته‌اند اما وابستگی به جنس مذکر میراثی است که از دیرباز تا کنون، نسل به نسل، به زنان مدرن امروز نیز منتقل شده است.

ژوزفین و آذین زنان مدرنی هستند که علیه روزمرگی و یکنواختی زندگی خود به پا خاستند، مردانه وارد عمل و محیط کار شدند و از زن سنتی فاصله گرفتند؛ با این وجود، فضای کلی دو داستان، با این وابستگی و میل به دوست داشته شدن آمیخته است. ژوزفین پس از دیدارش با امیل دچار هیجانی می‌شود که حاصل آن انتظار است، انتظار برای دریافت پیامی از جانب امیل، حاوی متنی عاشقانه یا دعوت به دیداری مجدد، که به رفتاری افراطی و بیمارگونه از ژوزفین می‌انجامد؛ او مدام صفحهٔ تلفن همراه خود را چک می‌کند تا اگر امیل پیامی فرستاده باشد، دیر پاسخ ندهد. گاهی ساعت‌ها انتظار می‌کشد که امیل با او تماس بگیرد و در نهایت خود ژوزفین جسارت به خرج می‌دهد، با او تماس می‌گیرد و به این انتظار مرگبار خاتمه می‌دهد:

1. Complexe de Cendrillon

کنار تلفن نشسته بودم و منتظر بودم تا اولین معشوقم زنگ بزند. حتی جرئت نداشتم برای لحظه‌ای کوتاه آنجا را ترک کنم، به دستشویی بروم یا نان بخرم. هر گونه غیبت ممنوع بود. این جسم من نبود که به تلفن گره خورده بود، بلکه تلفن به جسم من متصل شده بود. [...]
در حالی‌که در خانه انتظار می‌کشم، روحم جای دیگری است، شاید هم هیچ کجا. [...] در این لحظات تنها می‌توانم حدس بزنم که او چه کاری انجام می‌دهد: در حال ناهار خوردن است یا یک ملاقات کاری دارد؟ آیا زنی همراه اوست؟ قلبم دچار آشوب می‌شود و حسادت بر من غلبه می‌کند. [...] پیش از این‌که به او پیامی بفرستم، چند دقیقهٔ دیگر هم مقاومت می‌کنم؛ دست‌هایم را به هم گره می‌زنم و به تخت قفل می‌کنم، [...] اما من طاقت تحمل ندارم و به او پیام می‌دهم: «الو، کجا هستی؟» (پنژو ۲۲۵)

این جملات نمایانگر احساسات مازوخیستی همان زنی است که در سایر بخش‌ها اشتیاق به مستقل شدن دارد اما با این وجود در بطن او حسی مبنی بر نیاز به حمایت شدن نهفته است. تردید و احساس ناامنی، از دیدگاه روان‌شناسی، ویژگی زن مدرن امروز است (داولینگ ۶۷). زن همواره نگران است که شخص دیگری معشوقش را از چنگ او درآورد. حسادت و توهم حضور زن دوم در زندگی قهرمان داستان معمولاً باور اشتباهی است و خواننده شاهد کلنجارهای مداوم زن با خود و خیالات مالیخولیایی او خواهد بود. این ویژگی در پس‌زمینهٔ تمام آثار زنانه وجود دارد، با این تفاوت که زن منفعل سنتی در آتش این نگرانی و تصورات خود می‌سوزد و دم برنمی‌آورد اما زن مدرنی مانند ژوزفین راه‌حلی برای رفع آن می‌جوید.

در اثر سلیمانی، این جنس از نگرانی کمتر وجود دارد اما انتظار آذین نیز برای این‌که خبری از بهرام به دست او برسد و او را از بلاتکلیفی درآورد، زنانگی اثر را نشان می‌دهد. تلفن همراه برای ژوزفین و آذین حکم پیک خوش‌خبری را دارد که با هر بار روشن شدن صفحهٔ آن به وجد می‌آیند و گمان می‌کنند پیام یا تماسی از سوی معشوق دریافت کرده‌اند. اغلب اوقات این گمان اشتباه است و همین به وابستگی بیشتر و در نتیجه مازوخیسم آن‌ها دامن می‌زند و تبدیل به دور باطلی در زندگی آنان می‌شود که هر روز درگیر آن هستند. این انتظار خود سرچشمهٔ اصلی روزمرگی زنان در زندگی است که به نظر می‌رسد مدرنیته هم تأثیر چندانی در رفع یا کاهش آن نداشته است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل حضور «دیگری» در این دو اثر، قهرمانان هر دو داستان، با هدف بی‌اعتبار ساختن تعاریفی که بر ناتوانی زن تأکید می‌کند، دست به تقلید می‌زنند. «خود را در آینهٔ دیگری دیدن» جسارت سخن گفتن و عمل کردن را برای زنان به ارمغان می‌آورد. به همین علت، این مؤلفه را می‌توان، از دیدگاه روان‌شناسی، نوعی سازوکار دفاعی دانست که زنان، به واسطهٔ آن، رفتاری دور از انتظار در پیش می‌گیرند تا از محدودیت‌ها فاصله بگیرند. سرکوب شدن همیشگی امیال و آرزوهای زنان در طول تاریخ، محصور کردن آنان در خانه، به این تفکر دامن می‌زند که زن قابلیت انجام کارهای دشوار را ندارد و مرد جنس برتر است و زن باید در خدمت او باشد اما زنان برای دفاع از خود و تعدیل این عقاید تا اندازه‌ای از زنانگی متعارف فاصله گرفتند و خود را در قالبی دیگر قرار دادند تا به هویتی جدید و درخور توانایی‌های خود دست پیدا کنند. اینها عناصری است که در گفتمان زنانهٔ آثار دو نویسندهٔ ایرانی و فرانسوی مشترک است اما آنچه اثر سلیمانی را از اثر پنزو متمایز می‌سازد، شیوهٔ محافظه‌کارانهٔ سلیمانی در بیان پاره‌ای از مسائل خصوصی و احساسات واقعی زنانه است که تقریباً در تمام بخش‌ها دیده می‌شود.

ناگفته نماند که حتی اگر آثار زنان سراسر جسارت و افسارگسیختگی باشد، همچنان می‌توان زنانگی را در گوشه و کنار آنها جست. روایت حادثه‌گریز، نمایش احساسات مادرانه و انتظار برای رسیدن مردی که با خود عشق و رفاه به همراه آورد، گفتمانی کاملاً زنانه را در *گریزهای روزمره* و *روز خرگوش* به وجود آورده است. این ویژگی‌ها در گفتمان مردانه به ندرت دیده می‌شود.

منابع

داولینگ، کولت. *عقدهٔ سیندرلا*. ترجمهٔ سلامت رنجبر. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۶.

سراج، علی. *گفتمان زنانه*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۴.

سلیمانی، بلقیس. *روز خرگوش*. تهران: چشمه، ۱۳۹۱.

کرس‌میر، کارولین. *فمینیسم و زیباشناسی*. ترجمهٔ افشنگ مقصودی. تهران: گل‌آذین، ۱۳۹۰.

Deutsch, Hélène. *La psychologie des femmes*. Traduit par Hubert Benoit. Paris: PUF, 1949.
Didier, Béatrice. *Ecriture-femme*. Paris: PUF, 1991.
Friedan, Betty. *La femme mystifiée*. Traduit par Yvette Roudy. Paris: Gonthier, 1964.
Gray, Frances. *Jung, Irigaray, Philosophy, Analytical Psychology and the Question of Feminine*. London and New York: Routledge, 2008.
Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
Pingeot, Mazarine. *Les invasions quotidiennes*. Paris: Julliard, 2014.

بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های مشترک در ادبیات عاشقانهٔ درباری (رمانس *تریستان و ایزوت* و منظومهٔ *خسرو و شیرین*)

نجمه دُری[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس
پرنیان زارع‌پور، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

رمانس *تریستان و ایزوت*، مانند منظومهٔ *خسرو و شیرین*، عاشقانهٔ درباری معروفی است و خاستگاه آن ادبیات فرانسه است. هدف از پژوهش حاضر اشاره به برخی از بن‌مایه‌های مشترک غنایی در ادبیات جهان و علل شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها در سایهٔ بررسی بن‌مایه‌های دو داستان عاشقانهٔ درباری غربی و شرقی است. برای دستیابی به این هدف، بن‌مایه‌های آثار یادشده در پنج گروه شخصیت‌ها؛ عناصر اساطیری، افسانه‌ای و جادویی؛ عناصر طبیعی و نمادین؛ مفاهیم، موضوعات و حوادث؛ و مکان‌ها مشخص و ویژگی‌های بن‌مایه‌های برجسته در هر گروه واکاوی شد. در نتیجهٔ این فرایند ۱۱۶ بن‌مایه در قالب جدول به نمایش درآمد و دوازده بن‌مایه از آنها بررسی و تحلیل شد. شباهت‌های کلی بن‌مایه‌ها برخاسته از شباهت نوع ادبی آثار، یعنی ژانر غنایی و زیرژانر عاشقانهٔ درباری است. شباهت در جزئیات داستان‌ها نیز به روح مشترک بن‌مایه‌های جهانی و کهن‌الگوها مربوط می‌شود. تفاوت‌های جزئی ناشی از اختلاف سلیقهٔ پدیدآورندگان داستان‌ها و بستر فرهنگی و عقیدتی متفاوت در جوامع است.

کلیدواژه‌ها: *تریستان و ایزوت*، *خسرو و شیرین*، بن مایه‌های غنایی، رمانس، عاشقانهٔ درباری

---

1. Email: najmeh@dorri.org (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

تریستان و ایزوت رمانسی برون‌مرزی با روایت‌های مختلف در اروپاست و به نظر می‌رسد وجه برون‌مرزی *خسرو و شیرین* کمتر از آن باشد. البته در فرانسه، انگلیس، آلمان و ترکیه نیز نمونه‌هایی از *خسرو و شیرین* اقتباس یا اصل داستان ترجمه شده‌است (آذر و نجفی ۳۵-۳۹؛ بیگدلی ۲۵-۲۶). با این حال، مسلم است که هر دو اثر عضو ماندگار مجموعهٔ «ادبیات جهان» هستند. «ادبیات جهان دربرگیرندهٔ آن آثار ادبی است که در فراسوی خاستگاه فرهنگی خود، چه به صورت ترجمه و چه به زبان اصلی، سیر و گردش می‌کنند» (دمراش، به نقل از انوشیروانی ۳۶).

تشابه بن‌مایه‌ها در «ادبیات جهان» بیشتر نمود دارد، زیرا گردش آثار ادبی برخاسته از نیازهای مشترک مخاطبان و متأثر از حقیقت ناخودآگاه جمعی انسان‌ها در ادوار مختلف است، به طوری که کهن‌الگوهای مشترک به خلق بن‌مایه‌های مشابه می‌انجامد. «پایهٔ نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها ــ تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات ــ در تمام آثار ادبی حضور دارند» (مکاریک ۴۰۱).

گذشته از تشابه کهن‌الگویی، تشابه ساختار زیرژانرها اصلی‌ترین عامل شباهت آثار ادبی است. این امر در *خسرو و شیرین* و *تریستان و ایزوت* نیز صادق است، زیرا هر دو اثر از نوع غنایی، عاشقانه و درباری هستند. *تریستان و ایزوت* رمانسی شهسواری و حکایت عشق درباری همراه با وجه حماسی است (رک: بیر ۸-۱۱). البته در آن، بر خلاف حماسه، عوامل فوق طبیعی به این جهان ربط پیدا می‌کنند و تأثیر جادو و طلسم مهم است (آبرامز و گالت هرفم ۵۹). *خسرو و شیرین* نیز بدون وجه حماسی، فضایی عاشقانه و درباری مشابه رمانس *تریستان و ایزوت* دارد. فضای قصر نیز که جزء لاینفک رمانس است، بن‌مایه‌های مرتبط با خود را نمایان می‌کند، مانند بداندیشان دربار و طرد شدن از دربار که در هر دو داستان نمود دارد و عامل شباهت آنهاست.

با توجه به زمینه‌های شباهت در داستان‌های *تریستان و ایزوت* و *خسرو و شیرین*، به‌نظر می‌رسد بن‌مایه‌های غنایی فراوان و مشترکی در آنها باشد. شناسایی، طبقه‌بندی، مقایسه و تحلیل این بن‌مایه‌ها وجوه شباهت و تفاوت آثار غنایی کهن، به‌ویژه

عاشقانه‌های درباری، را بیش از پیش معلوم می‌کند. همچنین کهن‌الگوها و دغدغه‌های غنایی مشترک انسان‌ها را در دایرهٔ «ادبیات جهان» نشان می‌دهد. پژوهش حاضر، با هدف پیگیری موارد مذکور، تقریباً همهٔ بن‌مایه‌های اصلی و فرعی آثار موردبررسی را مشخص و آنها را با هم مقایسه می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد رمانس *تریستان و ایزوت* پژوهش‌های داخلی متعددی انجام شده‌است:

- ستاری (۱۳۷۷) در مقالهٔ «اسطورهٔ الگوی ایرانی *تریستان و ایزوت*» نظریات پژوهشگران را دربارهٔ ریشه‌های مشترک داستان *تریستان و ایزوت* و *ویس و رامین* و شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو داستان می‌کاود. به این آثار در دیگر پژوهش‌ها نیز پرداخته شده، اما آنچه تاکنون مغفول مانده، وجوه تشابه بن‌مایه‌های رمانس *تریستان و ایزوت* با منظومهٔ *خسرو و شیرین* است، چیزی که در مقالهٔ حاضر به آن می‌پردازیم.
- اسلامی ندوشن (۱۳۴۶) در مقالهٔ «ویس و ایزوت» ضمن مقایسهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های دو داستان *تریستان و ایزوت* و *ویس و رامین*، اپرای *تریستان و ایزوت* ساختهٔ واگنر را نیز بررسی می‌کند.
- دامغانی ثانی (۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ ویس و رامین و تریستان و ایزوت»، شباهت‌ها و تفاوت‌های محتوایی دو اثر را بررسی می‌کند.
- گودرزپور عراق (۱۳۸۸) در مقالهٔ «تطبیق دو اثر منظوم *تریستان و ایزولد* اثر گوتفرید فون اشتراسبورگ و *ویس و رامین* از فخرالدین اسعد گرگانی»، ضمن بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های دو داستان، تأثیرات متقابل ادبیات ایران و آلمان در قرون وسطی را مطرح می‌کند.
- شادآرام و دیگران (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نقش زنان در دو داستان *تریستان و ایزوت* و *ویس و رامین*»، زمینه‌های شکل‌گیری عشق به زنان در این داستان‌ها و شخصیت‌های مؤنث آنها را بررسی می‌کنند.

- شادآرام و درودیان (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ *تریستان و ایزوت* و *ویس و رامین*» وجوه اشتراک و افتراق ادبی و فرهنگی دو اثر را تبیین کرده‌اند.
- ممتحن و شایسته‌فر (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق دو داستان *ویس و رامین* و *تریستان و ایزوت*» شباهت‌ها و تفاوت‌های محتوایی دو داستان را بررسی کرده‌اند.
- راستگوفر و دیگران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «شکل‌شناسی تطبیقی غم‌نامه‌ها» ساختار کم‌وبیش همانند داستان‌های عاشقانهٔ *تریستان و ایزوت*، *رومئو و ژولیت*، *لیلی و مجنون*، *ورقه و گلشاه*، *هیر و رانجها* را بازنمایی کرده‌اند.
- خاتمی و طالشی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ تطبیقی داستان *لیلی و مجنون* با *ایزوت و تریستان*» به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو داستان پرداخته‌اند.
- محمدکاشی و دیگران (۱۳۹۴) در «تحلیل و مقایسهٔ کهن‌الگویی قصه‌های عاشقانه در ایران (*سمک عیار*) و فرانسه (*تریستان و ایزولت*)» به مقایسهٔ کهن‌الگویی عشق رمانتیک و پایان خوش و ناخوش در قصهٔ «تریستان و ایزولت» و «خورشیدشاه و مه‌پری» در رمانس *سمک عیار* پرداخته‌اند.

پژوهش‌های انجام‌شده بیشتر به مقایسهٔ *تریستان و ایزوت* با *ویس و رامین* اختصاص دارند. با وجود تأیید شباهت‌های انکارناپذیر این دو اثر، اگر نیک بنگریم، درمی‌یابیم که فضای درباری *تریستان و ایزوت* با *خسرو و شیرین* شباهت بیشتری دارد و وجوه اشتراک برخی بن‌مایه‌ها، مانند بن‌مایهٔ رقبا، در آنها مشهودتر است. پژوهش حاضر بر مطالعه و تحلیل تطبیقی بن‌مایه‌های داستانی در *تریستان و ایزوت* و *خسرو و شیرین* نظامی متمرکز است.

خلاصهٔ داستان *خسرو و شیرین*

خسروپرویز وصف شیرین، جانشین فرمانروای سرزمین ارمن، را از زبان ندیم خود، شاپور، می‌شنود و شیفته می‌شود. آن‌ها جداگانه به ارمن و ایران سفر می‌کنند و در راه یکدیگر را می‌بینند، اما نمی‌شناسند. زمانی که بهرام تخت شاهی خسرو را غصب

می‌کند، او به ارمن می‌گریزد و دیدار با شیرین میسر می‌شود. خسرو از شیرین کام می‌خواهد و شیرین شرط ازدواج به کابین را می‌نهد. خسرو قبول نمی‌کند و به روم می‌رود تا به یاری قیصر روم تخت شاهی را از بهرام پس بگیرد. در آنجا با مریم، دختر قیصر، ازدواج می‌کند و بهرام را شکست می‌دهد. شیرین در پی خسرو به ایران می‌آید و فرهاد کوه‌کن عاشقش می‌شود. خسرو به حیله سبب خودکشی فرهاد می‌شود. در همین اثنا، مریم نیز فوت می‌کند. خسرو باز هم از شیرین کام می‌خواهد و ناکام می‌ماند. او با شکر اصفهانی ازدواج می‌کند و چندی بعد دوباره به سراغ شیرین می‌رود و به طور رسمی ازدواج می‌کنند. شیرویه، پسر خسرو و مریم، به شیرین علاقه‌مند می‌شود و پدر را به قتل می‌رساند و از شیرین خواستگاری می‌کند. شیرین نیز وفادارانه بر بالین خسرو خودکشی می‌کند.

خلاصهٔ داستان *تریستان و ایزوت*

تریستان[1]، خواهرزادهٔ مارک[2] شاه، پادشاه کورنوای[3] بود. روهالت[4] که از فرماندهان لونوا بود، پس از مرگ پدر و مادر تریستان، او را به خوبی بزرگ می‌کند. تریستان در جوانی و در جایگاه شوالیه‌ای شایسته به خدمت دایی‌اش درمی‌آید. مارک‌شاه زن و فرزندی ندارد و تریستان به ایرلند می‌رود تا ایزوت[5] زرین‌موی را برای او خواستگاری کند. در سفر بازگشت، عروس و تریستان ناخواسته شربتی جادویی را، که سبب عشق ابدی می‌شود، می‌نوشند. آنان بارها ناگزیر و پنهانی به مارک‌شاه خیانت می‌کنند. مارک‌شاه آگاه می‌شود و پس از تنش‌های بسیار تریستان را از کشور می‌راند. تریستان به کمک شاه برتانی[6] می‌رود و با دختر او، ایزوت سپیددست، ازدواج می‌کند اما بر اثر عشق ایزوت زرین‌موی با عروس سردی می‌کند. در جنگی که تریستان در خدمت شاه برتانی است، زخمی زهرآگین برمی‌دارد و شفای او به دست ایزوت زرین‌موی مقدور است، ولی پیش از رسیدن ایزوت زرین‌موی به بالینش، بر اثر ناامیدی از آمدن معشوق،

1. Tristan
2. Mark
3. Cornouaille
4. Rohalt
5. Iseult
6. Bertani

می‌میرد و ایزوت زرین‌موی نیز، پس از رسیدن به بالین تریستان، از شدت غم در آغوش او جان می‌سپارد.

بحث و بررسی

پیش از ورود به بحث اصلی، لازم است در خصوص مفهوم بن‌مایه و کارکردهای بن‌مایه‌شناسی توضیح دهیم. بن‌مایه‌های داستانی، در موقعیت روایی خاص و به سبب تکرارشوندگی، به عناصری تیپیک و نمونه‌وار در یک یا چند اثر داستانی همزمان یا ناهمزمان در میان یک قوم یا اقوام مختلف بدل می‌شوند (رک: میرصادقی ۵۷-۵۸؛ پارسانسب ۲۲). مطالعهٔ تطبیقی بن‌مایه‌ها کارکردهای متنوعی دارد، از جمله این‌که بدانیم چگونه از یک موضوع، در دوران و جوامع مختلف، استفاده شده است و چگونه دغدغه‌های ملت‌ها در شخصیت‌های ادبی متجلی می‌شود. این مطالعه همچنین نشان می‌دهد که بن‌مایه‌ها سبک‌های متفاوتی دارند و بن‌مایه‌شناسی از بررسی ژانر ادبی جدا نیست (رک: پراور ۹۳-۹۴)، زیرا نوع ادبی در چگونگی و میزان نمود بن‌مایه‌ها تأثیر دارد و مطالعات تطبیقی بن‌مایه‌شناسی منتقدان را در شناخت هرچه بیشتر ژانر آثار یاری خواهد کرد.

بن‌مایه‌های ابداعی و کهن‌الگویی نیز یکی از علل شباهت‌ها و تفاوت‌های داستان‌هاست و بررسی آن از دیگر کاربردهای مطالعات تطبیقی بن‌مایه‌شناسی است. برخی از بن‌مایه‌ها، به‌خصوص در آثار عصر جدید، جنبهٔ ابداعی دارند، یعنی برای اولین به‌کار می‌روند و گاهی در دیگر آثار هم‌عصر خود نیز تکرار می‌شوند، مانند بن‌مایهٔ «اصلاحات ارضی» در داستان‌های معاصر فارسی. اما برخی از بن‌مایه‌ها در تاریخ بشری ریشه دارند، در میان فرهنگ‌های مختلف تکرار می‌شوند و صرفاً چگونگی بیان آنها در اعصار مختلف تغییر می‌کند، مانند بن‌مایهٔ عشق، خیانت، وطن‌دوستی و... .

علاوه بر موارد یادشده، طبقه‌بندی بن‌مایه‌های غنایی تسهیل‌کنندهٔ روند بررسی داستان‌ها نیز هست. در این مقاله بن‌مایه‌های مرتبط با داستان‌های غنایی مشخص می‌شود و گزیده‌ای از آنها بررسی و تحلیل خواهد شد.

گونه‌ای از طبقه‌بندی چنین است: اشخاص مانند عاشق و کنیز؛ عناصر طبیعی، اساطیری و افسانه‌ای مانند درخت و اژدها؛ اشیای جادویی، افسانه‌ای، نمادین و متبرک مانند انگشتری و تار مو؛ مفاهیم، موضوعات و حوادث مانند بیماری عاشق و عشق‌های حاشیه‌ای؛ مکان‌های عام مانند دریا و مشرق (ذوالفقاری ۷۸-۷۹). طبقه‌بندی یادشده گامی مؤثر در پژوهش‌های بن‌مایه‌شناسی است اما برخی از بن‌مایه‌هایی که در یک گروه قرار گرفته‌اند با یکدیگر تناسب کافی ندارند، مثلاً بن‌مایهٔ طبیعی درخت با بن‌مایهٔ افسانه‌ای اژدها متجانس نیست. ما با تغییراتی در طبقه‌بندی یادشده، بن‌مایه‌ها را به پنج دسته تقسیم می‌کنیم: شخصیت‌ها؛ عناصر اساطیری، افسانه‌ای و جادویی؛ عناصر طبیعی و نمادین؛ مفاهیم، موضوعات و حوادث؛ مکان‌ها. ممکن است برخی از بن‌مایه‌ها در دو گروه قرار بگیرند، بنابراین در بررسی به وجه غالب آنها توجه می‌شود.

۱. بن‌مایهٔ شخصیت‌ها

در *تریستان و ایزوت* و *خسرو و شیرین*، شخصیت‌های اصلی و فرعی، از نوع انسانی یا حیوانی، عمدتاً وجه بن‌مایگی دارند. اما گاهی به لحاظ شخصیت‌پردازی و نقش مثبت و منفی با یکدیگر متفاوت هستند. اینک به بررسی برخی از این بن‌مایه‌ها می‌پردازیم.

۱.۱ بن‌مایهٔ رقیب

در هر دو اثر جایگاه رقیب و عاشق به یکدیگر نزدیک است، به طوری که تریستان و مارک‌شاه عاشق ایزوت و رقیب یکدیگر هستند، خسرو، فرهاد و شیرویه نیز همین‌طور. علی‌رغم رقابت‌های دوطرفه میان عاشق و رقیب، در نهایت باید گفت که مارک‌شاه، فرهاد و شیرویه نقش رقیب را دارند و تریستان و خسرو نقش عاشق. برخلاف نزدیکی جایگاه عاشقان در هر یک از داستان‌ها، جایگاه معشوق و رقیب او با یکدیگر فاصلهٔ زیادی دارد و هم‌سطح نیستند، ایزوت زرین‌موی و شیرین نقش معشوق را دارند و ایزوت سپیددست، مریم و شکر اصفهانی نقش رقیب.

مارک‌شاه و تریستان هر دو میل به سپیدی دارند و نمی‌خواهند مایهٔ آزار طرف مقابل باشند، اما مکر بداندیشان و خیانت در حرم پادشاه و ناتوانی تریستان و ایزوت در

پرهیز از عشق، مارک‌شاه را ناچار به بدگمانی می‌کند: «مارک‌شاه نتوانست از بدگمانی بپرهیزد. او نیز، به خلاف دلخواه، خواهرزاده و شهبانوی خویش را نگران شد» (بدیه ۲۰۰).

ایزوت سپیددست شخصیتی خاکستری دارد. او به‌رغم داشتن صفات نیکو، به دلیل کینه‌ای که از رفتار سرد تریستان به دل گرفته است، در مورد آمدن ایزوت زرین‌موی به تریستان دروغ می‌گوید و موجب مرگ او می‌شود. ایزوت سپیددست، پس از مرگ تریستان، مانند دیگر شخصیت‌های خاکستری، از کردهٔ خود پشیمان می‌شود، اما دیگر سودی ندارد: «در اتاق تریستان، ایزوت سپیددست از آن بد که کرده بود هراسناک شده، بر نعش تریستان افتاده بود و ناله‌های زار برمی آورد» (همان ۲۷۸).

در داستان *خسرو و شیرین*، فرهاد شخصیتی سپید است و، از فرط یکرنگی، خبر مرگ شیرین را بدون تردید باور می‌کند و این‌چنین جان می‌سپارد:

چو افتاد این سخن در گوش فرهاد — ز طاق کوه چون کوهی درافتاد
برآورد از جگر آهی چنان سرد — که گفتی دورباشی بر جگر خورد

(نظامی ۲۵۶)

مریم تا پایان حیاتش مانع وصال خسرو و شیرین می‌شود. هرچند میان مریم و فرهاد به لحاظ علو شخصیت فاصلهٔ زیادی هست، سرنوشت آنان به گونه‌ای مشابه است و هر دو بر اثر عملکرد همتای خود از دنیا می‌روند. فرهاد به زهر نیرنگ خسرو می‌میرد و مریم به زهر همت شیرین:

چنین گویند: شیرین تلخ زهری — به خوردش داد ازان کو خورد بهری
وگر می‌راست خواهی، بگذر از زهر — به زهرآلود همت بردش از دهر

(همان ۲۶۶)

شکر نیز رقیب شیرین است. او مانند ایزوت سپیددست ابتدا مورد توجه عاشق قرار می‌گیرد و سپس به علت غلبهٔ کشش عاشق به معشوق اصلی، یعنی عشق خسرو به شیرین، طرد

می‌شود. شکر، برخلاف ایزوت سپیددست، نقش تعیین‌کننده‌ای در سرنوشت داستان نـدارد و فقط در برهه‌ای، حضورش سبب اجتناب خسرو از مواجهه با شیرین می‌شود:

به شکر عشق شیرین خوار مـی‌کـرد　　شـکر شـیرینیی بـر کـار مـی‌کـرد
چو بگرفت از شکر خوردن دل شـاه　　بنـوش آبـاد شـیرین شـد دگـر را

(همان ۲۸۵)

شیرویه نیز شخصیتی سیاه است. او بـا کشـتن پـدرش موجـب مـرگ شـیرین هـم می‌شود و از این جهت نتیجهٔ عمل او مشابه نتیجهٔ عمل ایزوت سپیددست است، یعنـی مرگ معشوق. به طور کلی، شباهت عملکرد رقبا در این دو اثر بیش از دیگر آثار مشابه، از جمله منظومهٔ *ویس و رامین*، است.

۱.۲ بن‌مایهٔ یاریگر قهرمان

تعدادی از شخصیت‌های داستان‌ها با یکدیگر همسو هستند، مانند برانژی‌ین، پری نـیس و شاپور که ندیمان خیرخواه و یاریگران سروران خود هستند. برانژی‌ین و شاپور در مـاجرا شخصیتی کلیدی دارند، زیرا عشق میان تریستان و ایزوت بـه واسـطهٔ اشـتباه برانـژی‌یـن شکل می‌گیرد و، هرچند گرهی در زندگی آنان است، با یاری‌هـای او ادامـه مـی‌یابـد؛ در *خسرو و شیرین* نیز عشق و وصال با یاریگری شاپور شکل می‌گیرد و پیش می‌رود.

در *تریستان و ایزوت* می‌خوانیم: «اگر کسی یـاری نکنـد دلـدادگان بـه زودی جـان می‌سپارند، و جز برانژی‌ین کیست که یاریشان کند؟» (بدیه ۹۳).

شاپور نیز همواره نقش وصل‌کننده دارد:

شفاعت کـرد روزی شـه بـه شـاپور　　که تا کی باشم از دلـدار خـود دور؟
بیار آن ماه را یک شـب دریـن بـرج　　که پنهان دارمش چون لعـل در درج

(نظامی ۱۹۸)

برخلاف شاپور، مهین بانو که در اصل یاریگر شیرین است، مانع اصلی «ازدواج به کابین» را پیش پای خسرو و شیرین قرار می‌دهد و از این جهت با دیگر یاریگران در دو داستان متفاوت است.

عملکرد کنیزان شیرین و خسرو نیز از جهتی مشابه و از جهتی متفاوت است. کنیزکان شیرین، از روی خیرخواهی و ترس از گرفتارشدن شیرین در عشق، سعی می‌کنند تا او تصویر خسرو را نبیند اما کنیزان خسرو از سر حسادت بر خلاف دستور خسرو، قصری دورافتاده برای شیرین می‌سازند. کنیزکان شیرین و خسرو در رمانس *تریستان و ایزوت* نظیر و مشابه ندارند.

بن‌مایهٔ دوست و معلم نیز، مانند دیگر یاریگران، در *تریستان و ایزوت* نمودی پررنگ دارد. گورونال علاوه بر رابطهٔ استادی و دیناس لیدانی و کاهردن علاوه بر رابطهٔ دوستی با تریستان از یاریگران او هستند. البته مارک‌شاه نیز پیش از آن‌که از ماجرای خیانت آگاه شود، یاریگر تریستان محسوب می‌شد.

از آنجا که فضای رمانس، علاوه بر جنبهٔ غنایی، وجه حماسی نیز دارد، حضور شخصیت‌های یاری‌دهندهٔ قهرمان در آن لازم است اما در منظومهٔ کاملاً غنایی *خسرو و شیرین*، با وجود رزم‌های خسرو و بدخواهان او، سایهٔ امنیت بر داستان حاکم است و خطر یا تنگنای خاصی قهرمان را تهدید نمی‌کند. خسرو خود عامل پیدایش گره‌های داستان است و چندان به یاری‌دهنده نیاز ندارد اما تریستان شوالیه‌ای با سرنوشتی پرخطر است و به یاریگر نیاز دارد:

> در آن روزگار که در کلبهٔ چوبین کنار دریا افتاده بود و همه از گند جراحتش گریزان بودند سه تن ماندند و یاریش کردند: یکی گورونال و دیگری دیناس لیدانی و سومی مارک‌شاه. اکنون گورونال و دیناس باز بر بالینش بودند اما مارک‌شاه نمی‌آمد (بدیه ۹۲).

برخی از یاریگرانِ قهرمان شبه‌شخصیت هستند، مانند دو سگ با نام‌های هوسدان و پتی‌کرو که به تریستانَ کمک می‌کنند. هوسدان وفادار، باهوش و یاری‌دهندهٔ تریستان است و در ایام فراق، مایهٔ شکیبایی ایزوت زرین‌موی می‌شود. پتی‌کرو سگی جادویی است که غم را از خاطر می‌زداید. تریستان پتی‌کرو را به سختی به‌دست می‌آورد و به

ایزوت هدیه می‌کند اما ایزوت آن را از خود دور می‌کند تا در غم فراق با یار برابر باشد. وصف پتی‌کرو چنین است:

> این سگ جادویی بود [...] و یکی از پریان به یادگار عشق آن را به دوک داده بود [...] در گردنش زنگوله‌ای به زنجیر زرین آویخته بود و از آن آوازی چنان دل‌انگیز و صاف و شیرین برمی‌خاست که از شنیدن آن دل تریستان به وجد آمد و آرام یافت و همه اندوهش زایل شد (همان ۱۹۵).

در داستان‌های غربی، معمولاً سگ از شخصیت‌های مهم است اما به‌نظر می‌رسد در داستان‌های ایرانی، به دلایل شرعی، سگ کمتر همچون شخصیتی اثرگذار و همنشین با قهرمان نمود می‌یابد. در ادبیات فارسی، اسب یکی از بن‌مایه‌های مهم حیوانی و از یاریگران قهرمان است، مانند شبدیز و گلگون در *خسرو و شیرین*. حضور اسب در داستان‌های غنایی تفسیر شده است:

> مایه و پایهٔ پیوند دلدادگان و شیفتگان و نشانهٔ به‌سر آمدن دوران جدایی و ملال است. [...] لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، بیژن و منیژه و نظایر آن‌ها، بدان مدد جسته و کام دل برمی‌گرفته‌اند و غالبا نام آن اسبان با نام سواران نامبردارشان مترادف آمده‌است (ماحوزی ۲۱۰–۲۱۱).

در نمادشناسیِ عرفانیِ داستان *خسرو و شیرین*، شبدیز را نمودگار روح می‌دانند زیرا روح مرکب عشق است (پورجوادی ۲۴۹). فارغ از تعابیر عرفانی، مطابق روایت نظامی، شبدیز اسبی افسانه‌ای و نمادین با نسب خاص از مادیان و سنگی سیاه است. گلگون نیز که همزاد و جفت اوست، نقش و شخصیتی نمادین دارد. آنها علاوه بر پیش بردن رابطهٔ خود، مرکب عشق و وصال عاشق و معشوق هستند:

نه از شیرین جدا می‌گشت پرویز نه از گلگون گذر می‌کرد شبدیز
(نظامی ۱۱۶)

بن‌مایهٔ شخصیت‌ها		
بن‌مایه	*تریستان و ایزوت*	*خسرو و شیرین*
پادشاه	مارک‌شاه	خسرو
عاشق	تریستان	خسرو
معشوق	ایزوت زرین‌موی	شیرین
بشارت‌دهنده	–	نیای خسرو (انوشیروان)
رقیب	ایزوت سپیددست/ مارک‌شاه	فرهاد/ مریم/ شکر اصفهانی/ شیرویه
استاد (معلم)	گورونال	–
وزرا	آندره/ گنلون/ گوندوبین/ دنولن	بزرگ امید
کنیز/ ندیم	برانژی ین/ پری نیس	شاپور/ کنیزان قصر خسرو/ کنیزکان شیرین
یاریگر قهرمان	گورونال/ دیناس لیدانی/ کاهردن/ برانژی‌ین/ پری نیس/ هوسدان/ پتی‌کرو	شاپور/ مهین‌بانو/ شبدیز/ گلگون
سرپرست عاشق یا معشوق	روهالت	مهین‌بانو

۲. بن‌مایه‌های اساطیری، افسانه‌ای و جادویی

معمولاً بن‌مایه‌های اساطیری، افسانه‌ای و جادویی در داستان‌های عاشقانهٔ سنتی نمود دارند و منجر به افزایش بعد تخیلی اثر می‌شوند. از مهم‌ترین بن‌مایه‌های این گروه مهردارو و اژدهاکشی است.

۲.۱ بن‌مایهٔ مهردارو

مهردارو در *تریستان و ایزوت* از آمیختن شراب با گیاهان، گل‌ها و ریشه‌ها به دست می‌آید. در اساطیر ایرانی، از مهرگیا یا مردم‌گیا نام برده شده است که مانند مهردارو خاصیتی جادویی دارد. «گیاهی است که با هر کس که باشد، محبوب‌القلوب خلق گردد» (تبریزی، ذیل مهرگیا). بعضی نیز معتقدند که مفهوم مهرگیاه یا مردم‌گیاه مرتبط با افسانهٔ عاشقانهٔ «مشی و مشیانه» است و کلمهٔ مهر در این ترکیب‌ها مفهوم محبت ندارد

(واشقانی فراهانی ۲۵۷). در *تریستان و ایزوت* چنین آمده است: «کسانی که آن را بنوشند از دل و جان به هم عاشق می‌شوند و جاودانه در زندگانی و مرگ یکدیگر را دوست می‌دارند» (بدیه ۷۰).

گره اصلی این رمانس بر اثر خاصیت جادویی و جبری مهردارو ایجاد می‌شود و تریستان و ایزوت ناگزیر و ابدی عاشق یکدیگر می‌شوند. گره‌گشایی داستان نیز در سایهٔ خاصیت مهردارو است زیرا با سوق دادن عشاق به مرگ و تحمل نکردن فراق به داستان خاتمه می‌دهد. مهردارو گناه خیانت به حرم پادشاه و عشق ممنوعه را نیز توجیه می‌کند.

در *خسرو و شیرین*، به دلیل شخصیت خاص و قوی شیرین، به او صفت جادو و جادویی‌ساز داده می‌شود اما اثری از عوامل افسانه‌ای و جادویی مانند مهردارو نیست. البته شیرین صرفاً از شیر تغذیه می‌کند و با آن‌که این موضوع عجیب و افسانه‌ای است تأثیری بر سرنوشت داستان ندارد و گویی صرفاً برای ورود فرهاد به داستان استفاده شده است. خالی بودن این منظومه از عناصر جادویی باعث شده که جریان داستان حاصل اختیار، انتخاب و عملکرد شخصیت‌ها باشد.

۲.۲ بن‌مایهٔ اژدهاکشی

اژدها عنصری افسانه‌ای است و عاشق معمولاً برای وصال باید مرحلهٔ اژدهاکشی را طی کند. گاهی اژدها در سرزمین معشوق است و پادشاه، با وعدهٔ پاداش، پهلوانان را ترغیب به کشتن اژدها می‌کند و در صورت موفقیت پهلوان ازدواج او با دختر پادشاه، یعنی معشوق، ممکن می‌شود. نمونهٔ آن در *تریستان و ایزوت* چنین است: «پادشاه ایرلند منادی کرده است که دخترش ایزوت زرین‌موی را به کسی می‌دهد که این اژدها را بکشد» (۵۵).

در *خسرو و شیرین* شروط دیگری برای رسیدن به معشوق مطرح می‌شود. خسرو شرط کندن کوه و باز کردن راه رفت‌وآمد را برای فرهاد می‌گذارد و با اکراه، و نیز با اطمینان از برآورده نشدن شرط، وعده می‌دهد که در صورت تحقق این امر از شیرین دست می‌کشد:

میان کوه راهی کند باید چنانک آمد شد ما را بشاید

(نظامی ۲۳۶)

این شرط نیز، مانند ماجرای ساختن جوی شیر برای شیرین، اغراق‌آمیز است و اغراق عقلاً ممکن و عادتاً محال است (شمیسا ۹۵). از طرفی در *تریستان و ایزوت* غلو وجود دارد به طوری که عقلاً و عادتاً محال است، مانند اژدهاکشی. بن‌مایه‌های افسانه‌ای و جادویی در این داستان، به نسبت *خسرو و شیرین*، نمود بیشتری دارد زیرا دو اثر، با وجود شباهت ژانری، تفاوت زیرژانری دارند. رمانس *تریستان و ایزوت*، علاوه بر بن‌مایه‌های بزمی و غنایی، آکنده از بن‌مایه‌های غلوآمیز رزمی و حماسی است و افسانه در بستر حماسی بیشتر شکوفا می‌شود اما *خسرو و شیرین* مبتنی بر اغراق‌های غیررزمی است و بیشتر بر بن‌مایه‌های بزمی و غنایی تکیه دارد.

بن‌مایه‌های اساطیری، افسانه‌ای و جادویی		
بن‌مایه	*تریستان و ایزوت*	*خسرو و شیرین*
اژدهاکشی	❋	–
حیوانات جادویی و شگفت‌انگیز (سگ/اسب)	❋	❋
مهردارو	❋	–
خودرویی گیاه عشقه	❋	–
گنج	–	❋
بوستان جادویی	❋	–

۳. بن‌مایه‌های عناصر طبیعی و نمادین

برخی از عناصر طبیعی وجه بن‌مایگی دارند، مانند زهر که مانع وصال عاشق و معشوق و عامل نابودی قهرمان است و در *تریستان و ایزوت* نیز مکرر دیده می‌شود. برخی دیگر از بن‌مایه‌ها، فارغ از داشتن وجه طبیعی یا غیرطبیعی، نمادین هستند، مانند بن‌مایهٔ انگشتری و درخت.

۳.۱ بن‌مایهٔ انگشتری

انگشتری شیء متبرکی است که معمولاً در قصه‌ها ابزار شناسایی قرار می‌گیرد یا به عشاق نشان داده می‌شود و به دنبال آن پیغامی منتقل خواهد شد، مانند آنچه ایزوت به تریستان می‌گوید:

ای یار، من انگشتری فیروزه‌ای دارم، آن را به یادگار عشق از من بستان و همیشه در انگشت خود نگه دار، هر گاه پیکی دعوی کند که از سوی تو آمده است من هر چه بکند یا بگوید سخنش را باور نخواهم کرد مگر آن که این انگشتری را به من نشان بدهد (بدیه ۱۶۳).

شاپور نیز انگشتری خسرو را به عنوان ابزار شناسایی به شیرین می‌دهد:

بدان مشگوی مشک‌آگین فرود آی کنیزان را نگین شاه بنمای
(نظامی ۷۱)

حلقهٔ انگشتری مفهوم نمادین نیز دارد و «علامت یک وصلت، یک عهد، یک اشتراک، یک سرنوشت به‌هم‌پیوسته است» (شوالیه و گربران، ج ۳، ۱۹). میان تریستان و ایزوت نیز انگشتری رد و بدل می‌شود و سرنوشت آنان به هم پیوسته است. حتی مارک‌شاه هم به نشان تعهد و وصلت انگشتری به انگشت ایزوت می‌کند. انگشتری خسرو نیز، که در اختیار شیرین قرار می‌گیرد، نشان از عهد و سرنوشت مشترک دارد.

۳.۲ بن‌مایهٔ درخت

بن‌مایهٔ درخت در آثار ادبی بسامد زیادی دارد زیرا انواع آن مفاهیم و کارکردهای نمادین متنوعی دارند. درخت «به دلیل تغییر دائمی خود، نماد زندگی است» (همان ۱۸۷). در *تریستان و ایزوت*، این بن‌مایه در فصلی با عنوان «کاج بلند» دیده می‌شود. درخت کاج بیشتر در خاور دور جنبهٔ نمادین دارد و علامت سعادت، انتظار، بازگشت به زندگی دوباره و جاودانگی است (همان، ج۴، ۵۰۲-۵۰۴). در *تریستان و ایزوت*، مارک‌شاه از آخرین قرار ملاقات تریستان و ایزوت زیر درخت کاج آگاه می‌شود و قصد دارد تریستان را بکشد اما گویی درخت کاج و مخروط آن مایهٔ نجات عشاق از مرگ و بازگشت آنان به زندگی می‌شود: «همین که تریستان او [ایزوت] را می‌بیند آغوش می‌گشاید و به سوی او می‌شتابد. آنگاه شب و سایهٔ مهربان کاج ایشان را در پناه می‌گیرند» (بدیه ۹۴).

در *خسرو و شیرین*، زمانی که فرهاد خبر مرگ شیرین را می‌شنود، تیشهٔ خود را که دسته‌ای از چوب نار دارد بر بلندای کوه می‌اندازد و دستهٔ آن در خاک نمناکی فرو می‌رود:

از آن دسته برآمد شوشهٔ نار درختی گشت و بار آورد بسیار
ازان شوشه کنون گر نار یابی دوای درد هر بیمار یابی

(نظامی ۲۶۲)

اولین تفسیر نمادین برای انار جنبهٔ باروری آن است (شوالیه و گربران، ج ۱، ۲۵۰). سخن نظامی نیز بیانگر وجه باروری و زایایی برای انار و نماد جاودانگی عشق فرهاد به لحاظ تاریخی و مفهومی است.

بن‌مایه‌های عناصر طبیعی و نمادین		
بن‌مایه	*تریستان و ایزوت*	*خسرو و شیرین*
سنگ	–	❊
شیر (خوراکی)	–	❊
تار مو	❊	–
انگشتری	❊	❊
زهر	❊	–
آب	–	❊
درخت	❊	❊
شراب	❊	❊

۴. بن‌مایهٔ مفاهیم، موضوعات و حوادث

گسترده‌ترین بن‌مایه‌های مشترک در داستان‌های عاشقانهٔ ملل مربوط به مفاهیم، موضوعات و حوادث است. در داستان‌های مورد بررسی نیز، به دلیل وجود فضای درباری و عشق‌های مثلثی، بسیاری از این بن‌مایه‌ها مشترک هستند.

۴.۱ بن‌مایهٔ سفر

سفر از حد یک بن‌مایهٔ قوی فراتر می‌رود و یکی از کنش‌های اصلی قهرمان محسوب می‌شود. این بن‌مایه در قصه‌های پریان یکی از گونه‌های قهرمان، یعنی جستجوگر یا قربانی، را می‌سازد (رک: پراپ ۱۰۲–۱۰۶). در داستان‌های عاشقانه ممکن است قهرمان در مقاطعی از داستان هر دو نقش جستجوگر و قربانی را داشته باشد و سفر او نیز بر

مبنای هیچ‌کدام از خویشکاری‌های قصه‌های پریان نباشد؛ یعنی قهرمان در مسیر زندگی خود، یا برای رسیدن به معشوق یا در جریان یک رابطهٔ عاشقانه، داوطلبانه یا ناگزیر سفرهایی در پیش داشته باشد.

تریستان بارها نقش جستجوگر و قربانی را می‌پذیرد. ایزوت زرین‌موی نیز هر دو نقش جستجوگر و قربانی را ایفا می‌کند. خسرو در مقاطعی قربانی است و در مقاطعی جستجوگر؛ مثلاً زمانی که از بدخواهان دربار می‌گریزد، قربانی است و زمانی که برای بازگرفتن سلطنت خود عزیمت می‌کند، جستجوگر است. اما شیرین هرگز مسافری قربانی نیست و همواره نقش جستجوگر را دارد.

۴.۲ بن‌مایهٔ عشق ممنوعه/ گناه‌آلود

بن‌مایهٔ عشق وجه کهن‌الگویی دارد، زیرا مضمون عشق و ارتباط عاشقانه از دغدغه‌های مشترک انسان‌ها در طول تاریخ بوده‌است. این بن‌مایه از نوع مادر و زاینده است و فرزندان گوناگونی مانند بی‌وفایی، خیانت، عشق ممنوعه و... در ملل مختلف دارد.

از عوامل شکل‌گیری بن‌مایه‌های متفاوت در دو داستان مورد بررسی تفاوت کشمکش و موانع وصال است. «داستان عاشقانهٔ غرب غالباً شرح عشق و عاشقی زن و مردی است که یک تن از آنان یا هر دو ازدواج کرده‌اند و بنابراین عشقشان لاجرم به زنا می‌انجامد» (ستاری، ۱۳۸۳: ۲۵۶). در *تریستان و ایزوت* نیز عشق ممنوعه سبب پیچیدگی داستان و شکل‌گیری شبکه‌ای از بن‌مایه‌های مرتبط، مانند آزمایش بی‌گناهی، دیدارهای پنهانی و تهدید شدن عشاق، احساس گناه و... می‌شود اما در رابطهٔ عاشقانهٔ خسرو و شیرین گره پیچیده‌ای وجود ندارد. در این منظومه، کشمکش بر اساس تفاوت فرهنگی و عقیدتی عاشق و معشوق است (برامکی و سجودی ۸). شیرین خواهان ازدواج رسمی است و خسرو کام گرفتن از شیرین را بدون ازدواج می‌خواهد. این امر وصال را به تعویق می‌افکند اما شبکهٔ پیرنگ و بن‌مایه‌های داستان را گسترده نمی‌کند.

۴.۳ بن‌مایهٔ خیانت

بن‌مایه‌های خیانت به معشوق و خیانت در حرم پادشاه در هر دو اثر به صورت متفاوت دیده می‌شود. تریستان با ناامیدی از عشق ایزوت زرین‌موی به او خیانت می‌کند و بنای

ازدواجی ناتمام با ایزوت سپیددست را می‌نهد. در مقابل، خسرو، بر اثر شکست در کام گرفتن از شیرین و میل به هوسرانی، با شکر اصفهانی ازدواج می‌کند و در عشق به شیرین خیانت می‌کند. تفاوت دو عاشق در ناامیدی از عشق و کامیابی است.

در بن‌مایهٔ خیانت در حرم پادشاه، تریستان و ایزوت، به‌رغم خواستهٔ باطنی خود، به مارک‌شاه خیانت می‌کنند. این امر برخلاف قواعد معمول در رمانس شهسواری است زیرا در این گونهٔ ادبی، شوالیه باید صادقانه در خدمت ولی‌نعمت خود باشد (میرصادقی ۱۶۰). این خلاف‌آمد با خاصیت جبری مهردارو توجیه می‌شود و نه‌تنها احساسات منفی در مخاطب تولید نمی‌کند بلکه شاید وصال آنان از خواسته‌های مخاطب می‌شود.

در *خسرو و شیرین*، خیانت در حرم پادشاه از گونهٔ دیگری است. شیرویه دلباختهٔ شیرین می‌شود و پدر خود را به قتل می‌رساند. شیرین خودکشی بر بالین خسرو را به همراهی با شیرویه ترجیح می‌دهد. وجود بن‌مایهٔ خیانت در هر دو اثر به زیرژانر عاشقانهٔ آنها و کهن‌الگوهای جهانی مربوط می‌شود. تفاوت‌های این بن‌مایه در آثار مورد بررسی نیز به سلیقهٔ پدیدآورندگان آثار در شکل‌دهی پیرنگ و تفاوت‌های فرهنگی و عقیدتی در جوامع شکل‌گیری هر یک از داستان‌هاست.

۴.۴ بن‌مایهٔ مرگ

در داستان‌های مورد بررسی، بن‌مایهٔ مرگ عشاق وجود دارد. در *تریستان و ایزوت* «عشاق با مردن از درد عشق، در حقیقت از سرنوشت خویش، یعنی عشق محتوم مقدر، که طلسمش همان مهردارو است، انتقام می‌گیرند» (ستاری، ۱۳۷۹: ۳۲۳-۳۲۴). اما در واقع، خاصیت جادویی مهردارو اجازه نمی‌دهد آنان طاقت زیستن بدون یکدیگر را داشته باشند و ناگزیرند مرگ را انتخاب کنند. مهردارو عشق را جاودانه می‌کند. وقتی تریستان با شنیدن دروغ ایزوت سپیددست از آمدن ایزوت زرین‌موی ناامید می‌شود، چنین واکنشی دارد: «دیگر نمی‌توانم جان را در تن نگه دارم.

پس سه بار گفت: «ای یار، ایزوت!» و در چهارمین بار جان داد» (بدیه ۲۷۷).

مرگ ایزوت زرین‌موی نیز نشانگر بن‌مایهٔ مرگ در آغوش یار است: «کنار یار خـود آرمید و بر دهان و چهره اش بوسه زد و تنگ در برش کشید و لب بر لب و تن بر تـن او نهاد و بدین حال جان داد. در آغوش یار و از غم مرگ او مرد» (بدیه ۲۷۸).

در *خسرو و شیرین*، غیر از مرگ فرهاد که مانند تریستان قربانی فریب می‌شـود و از غم فراق یار می‌میرد، مرگ عشاق از گونهٔ پدرکشی و خودکشی اسـت. شـیرویه پـدر و رقیب خود را می‌کشد. این بن‌مایه در داستان‌های درباری بیش از دیگر داستان‌هـا رواج دارد، زیرا معمولاً پسر به دارایی‌های پدر، از جمله ملکه و تخت سلطنت، طمع می‌ورزد و انگیزهٔ از میان برداشتن پادشاه را دارد.

بن‌مایهٔ خودکشی معمولاً در داستان‌های عاشقانه با پایان تلخ رواج دارد زیرا عشـاق مرگ را به زندگی بدون یکدیگر ترجیح می‌دهند. خودکشـی شـیرین نمونـهٔ بـارز ایـن بن‌مایه است و، مشابه سرنوشت ایزوت زرین‌موی، نمود مرگ در آغوش یار است؛

بدان آیین که دید آن زخـم را ریـش — همانجا دشنه‌ای زد بـر تـن خـویش
پس آورد آنگهی شـه را در آغـوش — لبش بر لب نهـاد و دوش بـر دوش

(نظامی ۴۲۳)

بن‌مایه‌های مفاهیم، موضوعات و حوادث					
بن‌مایه	*تریستان و ایزوت*	*خسرو و شیرین*	بن‌مایه	*تریستان و ایزوت*	*خسرو و شیرین*
بی‌فرزندی پادشاه	❋	❋	شهوت و کامجویی	❋	❋
عاشق‌شدن با شنیدن وصف	–	❋	ناامیدی	❋	❋
عاشق‌شدن با دیدن تصویر	–	❋	انتظار کشیدن	❋	❋
عاشق‌شدن با شنیدن صدا	–	❋	طعنه زدن	–	❋
آزمایش اثبات بی‌گناهی	❋	–	بی‌قراری عاشق و معشوق	❋	❋
بزم‌های عشاق	–	❋	بی‌وفایی عاشق/ پایبندی به معشوق	❋	❋
ترک وطن/ فرار	❋	❋	پیش‌بینی ستاره‌شناس	❋	–
ترک حکومت	–	❋	پیغام فرستادن	❋	❋
اتفاق	❋	–	حاسدان	❋	❋
تغییر چهره/ لباس مبدل	❋	–	آمدن نزد عاشق به شب	❋	–
تعبیر خواب	❋	❋	بازگشت شاهزاده به سرزمین خود	❋	❋

خودکشی عشاق	–	❊	شرط گذاشتن برای عاشق	❊	❊
مرگ معشوق بر بالین عاشق	❊	❊	بدنامی	❊	❊
بیماری و شفای عاشق/ داروی شفابخش	❊	–	بی‌اعتنایی به عاشق	❊	–
دسیسه/ دسیسهٔ قتل	❊	❊	بی‌اعتنایی به معشوق	–	❊
دیدارهای پنهانی عشاق	❊	–	حکم قتل/ حکم ناعادلانه	❊	❊
جادو	❊	–	نیرنگ/ دروغ	❊	❊
رقابت عشقی	❊	❊	تدبیر/ زیرکی	❊	–
سفر/ ناشناس سفرکردن	❊	❊	خدمتکار	❊	❊
سختی در راه رسیدن عاشق به معشوق	❊	–	سؤال و جواب/ مناظره	❊	❊
شکار	❊	❊	توفان	❊	–
عتاب معشوق با عاشق	❊	❊	سوءقصد به جان کسی	❊	❊
عشق فرزندخوانده به نامادری	–	❊	شفاعت‌کردن	❊	❊
عشق‌های حاشیه‌ای	❊	❊	غیرت پادشاه	❊	❊
نسب شاهانهٔ عشاق	❊	❊	عشق ممنوعه/ گناه‌آلود	❊	❊
واسطه	❊	❊	فراق	❊	❊
خیانت به معشوق/ خیانت در حرم پادشاه	❊	❊	عهد و پیمان	❊	❊
اتهام	❊	–	ادب فرزندی	❊	❊
اجتناب داماد از نوعروس	❊	–	از خودگذشتگی	❊	–
اجتناب عروس از داماد	❊	❊	اژدهاکشی	❊	–
احتضار	❊	❊	استاد/ معلم	❊	–
اختفا	❊	–	توبه	❊	–
اخراج (تبعید)	❊	–	اضطراب	❊	–
نهی عاشق و معشوق	❊	❊	باکرگی	❊	❊
ازدواج برون‌مرزی	❊	❊	افسردگی	❊	❊
جنگ با دشمن	❊	❊	افشای راز/ افشای عشق	❊	–
مهمان‌شدن در سرزمین معشوق	❊	❊	اقرار به گناه	❊	–
پشیمانی	❊	❊	عروس مهاجر	❊	❊
رنجش عاشق و معشوق از یکدیگر	❊	❊			

۵. بن‌مایهٔ مکان‌ها

مکان‌های هر داستانی به اقتضای پیرنگ آن انتخاب می‌شوند. با وجود پیرنگ‌های متنوع، تعدادی از مکان‌ها کم‌وبیش به صورت مشترک در داستان‌ها دیده می‌شوند. در

آثار مورد بررسی نیز اشتراکاتی در حوزهٔ بن‌مایه‌های مکانی وجود دارد اما مهم‌تر از وجه اشتراک، وجوه نمادین بن‌مایه‌های مکانی است. اینک به بررسی برخی از آنها می‌پردازیم.

۵.۱ بن‌مایهٔ جنگل و کوه

در *تریستان و ایزوت*، به واسطهٔ تعقیب و گریزهایی که پیش می‌آید، جنگل مکان مناسبی برای اختفای عاشق و معشوق فراری است و فصلی از رمانس «جنگل موروا» نام دارد. از طرفی، جنگل، در مناطق گوناگون، مکانی برای عزلت و نوعی حرم و معبد بوده است (شوالیه و گربران، ج ۲، ۴۵۴). تریستان و ایزوت نیز در جنگل به صومعه‌ای برخورد می‌کنند و پیر صومعه آنها را از گناه خیانت منع می‌کند. هرچند تریستان و ایزوت پند پیر را نمی‌پذیرند، پس از مدتی در همان جنگل، به یاری او، از گناه خیانت توبه می‌کنند و برای مدتی از یکدیگر فاصله می‌گیرند.

در *خسرو و شیرین* نیز بن‌مایهٔ مکانی کوه دیده می‌شود. مانعی که خسرو بر سر راه فرهاد می‌گذارد شرط کندن کوه است. فرهاد به خوبی از این مانع عبور می‌کند اما خسرو فرهاد کوه‌کن را، که خود مانعی بزرگ مانند کوه است، نه با هنر و توانمندی، بلکه با مکر، از سر راه برمی‌دارد. نظامی فرهاد را در شنیدن خبر مرگ شیرین به صورت نمادین وصف می‌کند و بن‌مایهٔ کوه را عمیق‌تر می‌کند:

چو افتاد این سخن در گوش فرهاد ز طاق کوه چون کوهی در افتاد

(نظامی ۲۵۶)

۵.۲ بن‌مایهٔ آسمان

در *تریستان و ایزوت*، بن‌مایهٔ آسمان با بن‌مایهٔ دریا پیوند می‌یابد و در *خسرو و شیرین* با بن‌مایهٔ چشمه. تریستان و ایزوت در زیر آفتاب سوزان و در کشتی‌ای که بر دریا روان است، مهردارو را می‌نوشند. حکم و قضای الهی زیر سقف آسمان و بر فراز دریا بر آنها نازل می‌شود و عشق ابدی آغاز می‌گردد. خسرو نیز اولین بار شیرین را در چشمه

می‌بیند و لازم به ذکر است که برخی از دیدارهای تریستان و ایزوت نیز در نزدیکی چشمه است.

بن‌مایهٔ چشمه در داستان‌های عاشقانه پربسامد است زیرا «نزدیک چشمه‌ها و چاه‌ها ملاقات‌های مهم انجام می‌شده است. نزدیک آب عشق متولد می‌شود» (ذوالفقاری و قنبریان شیاده ۵۵). مکان چشمه زیر سقف آسمان است و این‌گونه به بن‌مایهٔ آسمان مرتبط می‌شود، جایی که حکم قضا می‌تواند بدون مانع فرود آید. نقطهٔ اوج عاشق شدن خسرو نیز، مانند برخی دیگر از داستان‌های عاشقانه، در فضایی باز است، یعنی در زیر آسمان (رک: پورجوادی ۲۵۱).

بن‌مایهٔ مکان‌ها		
بن‌مایه	*تریستان و ایزوت*	*خسرو و شیرین*
چشمه	–	❋
کوه	–	❋
جنگل	❋	–
دریا	❋	–
دربار/ قصر	❋	❋
آسمان	❋	❋
عبادتگاه (دیر/ آتشخانه)	❋	❋

نتیجه‌گیری

مطالعهٔ تطبیقی رمانس *تریستان و ایزوت* و منظومهٔ *خسرو و شیرین* نشان می‌دهد که داشتن ژانر مشابه و عضویت در خانوادهٔ «ادبیات جهان» بن‌مایه‌های مشترکی را به نمایش می‌گذارد. در اینجا بحث تقلید یا توارد آثار ادبی مطرح نیست، بلکه روح و دغدغه‌های مشترک جهانی در آثار ادبی است که منجر به خلق بن‌مایه‌ها و مضامین مشابه در ادبیات ملت‌ها می‌شود. در این پژوهش، علاوه بر شباهت‌های دو اثر مورد بررسی، تفاوت‌های آن‌ها نیز عیان شد.

به‌طور کلی دریافتیم که بن‌مایه‌های هر دو اثر در پنج گروه شخصیت‌ها؛ عناصر اساطیری، افسانه‌ای و جادویی؛ عناصر طبیعی و نمادین؛ مفاهیم، موضوعات و حوادث؛ مکان‌ها قابل بررسی است. در این طبقه‌بندی، ۱۱۶ بن‌مایه قرار گرفت و ۱۲ نمونه از آنها در این مقاله بررسی و تحلیل شد. بن‌مایه‌های مشترک بیشتر در دو گروه شخصیت‌ها و مفاهیم، موضوعات و حوادث دیده می‌شود. از ۱۰ نوع شخصیت اصلی و فرعی درجهٔ یک، ۸ نوع در هر دو اثر مشترک است و از ۷۷ بن‌مایهٔ شناخته‌شده در گروه مفاهیم، موضوعات و حوادث نیز در آثار مورد بررسی ۴۵ بن‌مایهٔ مشترک وجود دارد. این امر حاکی از شباهت بالای ساختار و محتوای *تریستان و ایزوت* و *خسرو و شیرین* است. در گروه عناصر اساطیری، افسانه‌ای و جادویی کمترین وجوه اشتراک دیده می‌شود زیرا در منظومهٔ *خسرو و شیرین* واقع‌گرایی بر جادو و افسانه غلبه دارد و در *تریستان و ایزوت* برعکس است. در گروه‌های عناصر طبیعی و نمادین و مکان‌ها نیز کم‌وبیش بن‌مایه‌های مشترک دیده می‌شود و این امر برخاسته از سیر و گردش نمادها و کهن‌الگوها در خانوادهٔ ادبیات جهان است.

شباهت‌ها و تفاوت‌های کلی دو اثر محصول شباهت یا تفاوت ژانر یا نوع ادبی آنها است، به این معنی که رمانس *تریستان و ایزوت* از نوع غنایی ــ حماسی یا بزمی ــ رزمی است و منظومهٔ *خسرو و شیرین* کاملاً غنایی است. شباهت کلی آنها نیز حاصل زیرژانر عاشقانهٔ درباری است و این میزان قرابت در آثار دیگر مانند *ویس و رامین* کمتر دیده می‌شود. شباهت در جزئیات داستان‌ها نیز به روح مشترک بن‌مایه‌های جهانی مربوط است، مانند شباهت‌هایی که در بن‌مایهٔ رقیب و یاریگر قهرمان دیده می‌شود. تفاوت‌های جزئی نیز ناشی از اختلاف سلیقهٔ پدیدآورندگان داستان‌ها و برخی تفاوت‌های فرهنگی است، مانند بن‌مایهٔ خیانت در حرم پادشاه و پیامدهای آن، که در هر دو اثر مطابق با اعتقادات و سنت‌های جامعه پیش می‌رود.

منابع

آبرامز، مایر هوارد؛ گالت هرفم، جفری. *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما، ۱۳۹۴.

آذر، امیراسماعیل؛ نجفی، مهناز. «تأثیرپذیری اروپا از اندیشهٔ نظامی». *نقد زبان و ادبیات خارجی*. ۱۵/۱۱ (۱۳۹۴): ۱۳-۴۳.

اسلامی ندوشن، محمدعلی. *جام جهان‌بین: مجموعه مقاله‌های ادبی*. تهران: کتابخانهٔ ایرانمهر، ۱۳۴۶.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ادبیات جهان: از اندیشه تا نظریه». *ادبیات تطبیقی*. ۱/۲ (۱۳۹۰): ۲۳-۴۱.

بدیه، ژورف. *تریستان و ایزوت*. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.

برامکی، اعظم؛ سجودی، فرزان. «عروس مهاجر، تثبیت هویت فرهنگی «خود» در سرزمین میزبان از طریق فرایند دیگرسازی در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*. ۳/۵ (۱۳۹۳): ۱-۲۴.

بیر، گیلیان. *رمانس*. ترجمهٔ سودابه دقیقی. تهران: مرکز، ۱۳۹۵.

بیگدلی، غلامحسین. «داستان خسرو شیرین نظامی و ادبیات ترک». *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. ش ۸۹ (۱۳۴۸): ۲۵-۴۰.

پارسانسب، محمد. «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. ۱/ ۵ (۱۳۸۸): ۷-۴۰.

پراپ، ولادیمیر. *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس، ۱۳۹۶.

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

پورجوادی، نصرالله. «شیرین در چشمه». *نشر دانش*. ش ۶۴ (۱۳۷۳): ۲۴۶-۲۵۵.

تبریزی، محمدحسین بن خلف. *برهان قاطع*. ج چهارم. تهران: کتابفروشی ابن‌سینا، ۱۳۴۲.

خاتمی، احمد؛ طالشی، یداله. «مقایسهٔ تطبیقی داستان لیلی و مجنون با ایزوت و تریستان». فصلنامهٔ ادبیات داستانی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه. ۱/۱ (۱۳۹۱): ۱-۱۵.

دامغانی ثانی، کاظم. «مقایسهٔ *ویس و رامین* و *تریستان و ایزوت*». *کیهان فرهنگی*. ش ۲۱۸ (۱۳۸۳): ۶۴-۶۸.

ذوالفقاری، حسن. *یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی*. تهران: چشمه، ۱۳۹۴.

ذوالفقاری، محسن؛ قنبریان شیاده، سکینه. «خوانش نشانه‌شناسی لایه‌ای در فرایند معنایی منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی». *متن‌شناسی ادب فارسی*. (۱۳۹۷): ۴۹-۶۲.

راستگوفر، سیدفرید و دیگران. «شکل‌شناسی تطبیقی غم‌نامه‌ها». *فصلنامهٔ علمی تخصصی درّ دری (ادبیات غنایی، عرفانی)*. ۴/۲ (۱۳۹۱): ۶۱-۷۶.

ستاری، جلال. *پیوند عشق میان شرق و غرب*. تهران: فردا، ۱۳۷۹.
ستاری، جلال. *سایهٔ ایزوت و شکرخند شیرین*. تهران: مرکز، ۱۳۸۳.
ستاری، جلال. «اسطورهٔ الگوی ایرانی تریستان و ایزوت». *بخارا*. ش ۴ (۱۳۷۷): ۳۲-۴۷.
شادآرام، علیرضا و دیگران. «نقش زنان در دو داستان *تریستان و ایزوت* و *ویس و رامین*». *ادبیات تطبیقی*. **۱/۲** (۱۳۸۹): ۱۱۹-۱۳۶.
شادآرام، علیرضا؛ درودیان، فرهاد. «مقایسهٔ *تریستان و ایزوت* و *ویس و رامین*». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. **۲۹/۷** و ۳۰ (۱۳۸۹): ۷۱-۸۹.
شمیسا، سیروس. *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا، ۱۳۸۶.
شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. ج ۱-۴. تهران: جیحون، ۱۳۸۲- ۱۳۸۵.
گودرزپور عراق، افسون. «تطبیق دو اثر منظوم *تریستان و ایزولد* اثر گوتفرید فون اشتراسبورگ و *ویس و رامین* از فخرالدین اسعد گرگانی». *مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)*. ش ۱۴ (۱۳۸۸): ۸۹-۱۰۴.
ماحوزی، مهدی. «اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. ش ۱۴۶ و ۱۴۷ (۱۳۷۷): ۲۰۹-۲۳۵.
محمدکاشی، صابره و دیگران. «تحلیل و مقایسهٔ کهن‌الگویی قصه‌های عاشقانه در ایران (سمک عیار) و فرانسه (*تریستان و ایزولت*).» *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. **۲/۳** (۱۳۹۴): ۱۸۳-۲۰۷.
مکاریک، ایرنا ریما. *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر. تهران: آگه، ۱۳۹۳.
ممتحن، مهدی؛ شایسته‌فر، نعیمه. «تطبیق دو داستان *ویس و رامین* و *تریستان و ایزوت*». *مطالعات ادبیات تطبیقی*. **۴/** ۱۴ (۱۳۸۹): ۱۴۷-۱۵۸.
میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت. *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۸۸.
نظامی، الیاس بن یوسف. *خسرو و شیرین*. حواشی و تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره، ۱۳۸۶.
واشقانی فراهانی، ابراهیم. «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی». *مطالعات ایرانی. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. **۹/** ۱۷. (۱۳۸۹): ۲۳۷-۲۶۲.

اقتباس چیست؟[1]

جولی سندرز
ترجمهٔ محمد غفاری (عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک)[2]

مقدمهٔ مترجم

متن زیر برگردان فصل نخست کتاب *اقتباس و تصرف* (۲۰۰۶)، نوشتهٔ جولی سندرز (ز. ۱۹۶۸)، استاد ادبیات انگلیسی و ادبیات نمایشی دانشگاه نیوکاسل انگلستان، است. سندرز در این کتاب شرح جامعی از این دو مفهوم مهم در پژوهش‌های هنری و ادبیِ تطبیقی به‌دست می‌دهد و، برای روشن‌کردن زمینهٔ نظری بحث خود، مثال‌های متنوعی از رسانه‌ها و ژانرهای گوناگون هنری ذکر می‌کند، که واکاوی دقیق هرکدام می‌تواند موضوع پژوهش‌های تطبیقی تازه و مستقل باشد. سندرز دو فرایند «اقتباس»[3] و «تصرف»[4] را از لوازم اصلی خلق آثار هنری و، همچنین، درک این آثار و لذت‌بردن از آن‌ها می‌داند؛ به بیان دیگر، به‌زعم او، بررسی اقتباس و تصرف یعنی بررسی این‌که آثار هنری چگونه با / از آثار هنری دیگر پدید می‌آیند و نیز بررسی علت هنری بودن آثار هنری. وی، به پیروی از اندیشمندانی چون ژاک دریدا[5] و ادوارد سعید[6]، در مفهوم «بداعت»[7] در آفرینش متون هنری تردید می‌کند و فرایندهای اقتباس و تصرف را نوعی «بازآفرینی» (یا «بازنگاری»)[8] می‌انگارد که باید در چارچوب نظریهٔ «متن‌آمیختگی»[9] تبیین شود. به این ترتیب، آثار هنری حاصل نظام‌ها، رمزگان‌ها، و سنت‌هایی‌اند که آثار

---

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Sanders, Julie. "What Is Adaptation?" *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Roultledge, 2006. pp. 17-25.

2. Email: m-ghaffary@araku.ac.ir
3. adaptation
4. appropriation
5. Jacques Derrida
6. Edward Said
7. originality
8. rewriting
9. intertextuality

قبلی ایجاد کرده‌اند. علاوه بر این، گاه آثار هنری محصول آمیختن این نظام‌ها، رمزگان‌ها، و سنت‌ها در نظام‌ها، رمزگان‌ها، و سنت‌های انواع دیگر هنرند، از جمله نقاشی، عکاسی، سینما، و موسیقی. سندرز معتقد است که این درآمیختگی متون، ژانرها، و رسانه‌ها، به‌ویژه اگر بر اساس نظریهٔ «مرگ نویسندهٔ» رولان بارت و میشل فوکو تعبیر شود، موجب چندگانگی و چندمعنایی متن‌ها (در معنای مثبت آن) می‌شود. یکی دیگر از تبعات این تلقی از اقتباس و تصرف آن است که آثار اقتباس‌شده، نسبت به اقتباس‌ها، دیگر آثار «اصلی» یا «والاتر» محسوب نمی‌شوند و اصلاً هیچ متن اصلی یا بدیعی وجود نداشته و ندارد. این نتیجه‌گیری، البته، متأثر از آرای یولیا کریستوا[1]، رولان بارت[2]، و ژرار ژُنت[3] دربارهٔ نظریهٔ متن‌آمیختگی است. سندرز اقتباس و تصرف را دو مفهوم اولیه و اساسی در نظر می‌گیرد و فرایندهای مختلف دیگر را، که در متن زیر به بعضی از آن‌ها اشاره شده است، ذیل این دو قرار می‌دهد. در بسیاری موارد، تمیز دادن تصرف از اقتباس بسیار دشوار است، چراکه مرز روشنی میان آن‌ها نیست؛ اما، به‌نظر سندرز، شاید تفاوت آن‌ها این باشد که، در تصرف، بر خلاف اقتباس، آمیختگی متن با متون دیگر چندان آشکار نیست. سندرز، در دو فصل اول کتاب خود، به‌ترتیب مفهوم‌های اقتباس و تصرف را شرح می‌دهد؛ سپس، در فصل‌های بعدی، به واکاوی انگیزه‌های این دو فرایند و نتایج آن‌ها و، همچنین، اَشکال گوناگون اقتباس و تصرف و تحلیل نمونه‌های بارز آن‌ها می‌پردازد. بعضی از موضوع‌های مطرح‌شده در این کتاب بدین قرارند: تصرف‌های صورت‌گرفته از نمایش‌نامه‌های شکسپیر (که از نظر بسامد بسیار چشم‌گیر بوده‌اند)، اقتباس و تصرف داستان‌های اساطیری یا دگردیسی اسطوره‌ها در طول تاریخ و در رسانه‌ها و ژانرهای مختلف، روایت‌های گوناگون از قصه‌های پریان و فرهنگ عامه، تغییر دیدگاه روایت حین فرایند تصرف و تبعات ایدئولوژیک و تفسیری آن، و تصرف فکت‌های تاریخی یا نوشتن روایت‌های تاریخی بدیل. متن زیر، چنان‌که گفته شد، ترجمهٔ فصل نخست کتاب سندرز است و بر مفهوم اقتباس و انواع آن تمرکز

1. Julia Kristera
2. Roland Barthes
3. Gérard Genette

می‌کند. امید است که با ترجمهٔ آن زمینه برای برگـردان کـل کتـاب و، همچنـین، طـرح بحث‌های فنی‌تر، دقیق‌تر، و مفصل‌تر در این زمینه فراهم شود.

* * *

همهٔ ماده‌ها به ماده‌های دیگر تبدیل می‌شوند.
کِیت اتکینسن[1]

فرایندهای اقتباس و تصرف [= ازآن‌خودسازی / اقتبـاس آزاد]، از بسـیاری جهـات، جزئی از عمل فراگیر متن‌آمیزی[2]اند. مفهوم متن‌آمیزی با نام یولیا کریستوا گـره خـورده است که در جسـتارهایی چـون «مـتن فروبسـته» (۱۹۸۰) و «واژه، گفـت‌وگـو، رمـان» (۱۹۸۶) با استناد به نمونه‌های ادبی، هنری، و موسیقایی استدلال کرد که همهٔ متن‌هـا در نوعی هزارتکهٔ[3] فرهنگیِ غنی و همواره در حال تحولْ متن‌های دیگر را القا و بازسـازی می‌کنند. خیلی‌ها معتقدند که تمایل به آمیختن متن‌ها، و چهل‌تکهٔ[4] روایـی و سـاختمانیِ حاصل از این تمایل، یکی از اصول پسامدرنیسم است (آلن[5]).

درهم‌آمیختن متن‌ها و سنت‌های متنیِ گوناگون را، که در تمایل به متن‌آمیـزی نمـود می‌یابد، به مفهوم پسااستعماریِ «پیوندخوردگی»[6] نیز ربط داده‌اند. شرح هـومی بابـا[7] از پیوندخوردگی نشان می‌دهد که چیزها و ایده‌ها «به نام سنت تکرار، جابه‌جـا، و ترجمـه می‌شوند» (۲۰۷) و نیز اینکه این فرایند جابه‌جایی ممکن است موجب گفته‌های جدیـد

1. Kate Atkinson

۲. intertextuality؛ واژهٔ «متن‌آمیزی» را به‌قیاس «متن‌آمیختگی» ساخته‌ام، معادل گویا و خوش‌ساختی که نخسـتین بار رضا رضایی در ترجمهٔ کتاب زیر در برابر intertextuality به‌کار برده است: دیوید لاج، *هنر داستان‌نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)*. ترجمهٔ رضا رضـایی، تهـران: نشـر نـی، ۱۳۸۸. در مـتن حاضـر، مـراد نویسنده از intertextuality بیشتر عملِ آمیختنِ ارادیِ متن‌های گوناگون در روند آفرینش آثار هنری بوده است. از همین رو، من نیز در ترجمهٔ خود آن را به «متن‌آمیزی» برگردانده‌ام (شاید بهتر بود نویسنده در این مورد به‌جـای intertextuality اصطلاح‌های intertextualization یا intertextualism را به‌کـار ببـرد). کـاربرد اصـطلاح گنـگ و بدساختِ «بینامتنیت» (یا «میان‌متنیت») در این موارد بدون شک بی‌معنا خواهد بود؛ بنابراین، هرچند این معادل تا حدودی در زبان فارسی رایج شده است، در این ترجمه آگاهانه از کاربرد آن خودداری کرده‌ام. ــ م.

3. mosaic
4. bricolage
5. Allen
6. hybridity
7. Homi Bhabha

و خلاقیت شود. با این حال، از دید بابا، فقط آن نوع پیوندخوردگی بـه نـوآوری منجـر می‌شود که تفاوت ذاتی را ارج بنهد، و تلفیق فرهنگ‌ها یا یک‌پارچه‌کردن فرهنـگ‌هـای چندگانه به خفقان می‌انجامد (۲۰۸). تلقی‌های علمی از مفهوم پیوند زدن بر آنانـد کـه فرایند تعاملِ دو فرهنگ سبب می‌شود مصنوع‌های فرهنگی از اساس دگرگون شوند. در فرهنگ‌های پسااستعماری، این وضع مسئله‌ساز می‌شود، زیرا اگر مفهوم علمیِ عامل‌هـا یا ژن‌های غالب و مغلوب در مورد فرهنگ‌ها هم صادق است، پس سنت استعمارگر یـا امپراتوری‌گستر [= امپریالیست] بر سنت بـومی در هـر صـورتِ پیونـدخورده‌ای غالـب می‌شود. این ایدهٔ غالب و مغلوب را نخستین بار گرگور مندل[1]، که در زمینـهٔ الگوهـای وراثت آزمایش می‌کرد، در سدهٔ نوزدهم پیش نهاد (تاج[2])؛ اما، در حـوزهٔ ادبیـات، ایـدهٔ غالب و مغلوب برای توضیح بحث مربوط به سلطه و سرکوب بـه‌کـار رفتـه کـه جـزء ضرور هرگونه بررسیِ مناسبات بین متن‌هاست.

به این ترتیب، بررسی اقتباس و تصرف، نه‌فقط با زبان ویژهٔ علم، بلکه با جنبش‌های فرهنگی و نقادانهٔ پسامدرنیست و پسااستعماری نیز تلاقی مـی‌کنـد (نمونـهٔ قـدیمی‌تـرِ کاربرد زبان علم در نقد ادبیاتْ جستارِ «سنت و استعداد منحصربه‌فرد» نوشـتهٔ تـی. اس. الیوت[3] است، که در آن وی از واکنشِ شیمیایی میراث ادبی و هنرمند صـحبت مـی‌کنـد که محصولش «ترکیبی» کاملاً تازه اسـت (۴۱). در واقـع، تـلاش بـرای نگـارش تـاریخ اقتباس در بسیاری جاها ناچار به نگارش تـاریخ نظریـهٔ نقـد ادبیـات تبـدیل مـی‌شـود. اقتباس‌پژوهی‌ها، افزون بر آمیخته‌متن[4]های نظریِ مؤثری که خـود عرضـه مـی‌کننـد، در اشاره به عمل اقتباس مجموعه‌ای گسترده از اصطلاح‌هـای رایـج را بـه‌کـار مـی‌گیرنـد: روایـت[5] [= نسـخه]، گونـه[6] [= واریاسـیون]، تفسـیر[7]، دنبالـه[8]، تغییرشـکل[9]، تقلیـد[10]،

1. Gregor Mendel
2. Tudge
3. T. S. Eliot
4. intertext
5. version
6. variation
7. interpretation
8. continuation
9. transformation
10. imitation

گرده‌برداری[۱]، نقیضه[۲]، بدل[۳]، هزل[۴]، انتقال[۵]، ارزش‌گذاری دوباره[۶]، بازنگری[۷]، بازنویسی[۸]، و بازتاب[۹]. همان‌گونه که فهرست این اصطلاح‌ها نشان می‌دهد، اقتباس‌ها و تصرف‌ها ممکن است هدف‌ها و نیت‌های کاملاً متفاوت و حتی متضادی داشته باشند؛ در نتیجه، اقتباس‌پژوهان غالباً از نوعی «ساختارباوریِ باز»[۱۰] پی‌روی می‌کنند، مطابق با آن‌چه ژرار ژُنت در کتاب *لوح‌های بازنوشته*[۱۱] پیش نهاده است (ix)؛ یعنی، خوانش‌های آنان در پی این نیستند که بسته‌شدن دریچه‌های متن به بدیل‌های دیگر را ثابت کنند، بلکه هدفشان ستودن تعامل بی‌وقفهٔ متن با متن‌ها و فرآورده‌های هنریِ دیگر است. برای این منظور، دنباله[۱۲]ها، پیش‌درآمد[۱۳]ها، فشرده‌سازی[۱۴]، و گسترده‌سازی[۱۵] همه در مقطع‌های گوناگونِ اقتباس نقش دارند.

اقتباس ممکن است عملی انتقالی باشد، یعنی منتقل‌کردن اثری از ژانری معین به ژانری دیگر[۱۶]، که این کار خود نوعی بازنگری به‌شمار می‌رود. از لحاظی، نظیر آن کار ویراستاران است که متن‌ها را ویرایش و پیرایش می‌کنند. با وجود این، اقتباس ممکن است روند گسترده‌سازی هم باشد، که شامل کارهایی مانند افزایش[۱۷]، گسترش[۱۸]، انباشت[۱۹]، و درافزودن[۲۰] می‌شود (برای نمونه، بسنجید با بحث دپمن[۲۱] و دیگران دربارهٔ «نقد تکوینی[۲۲]»). اقتباس غالباً تفسیری از متن مبدأ به‌دست می‌دهد. این کار معمولاً با

1. pastiche
2. parody
3. forgery
4. travesty
5. transposition
6. revaluation
7. revision
8. rewriting
9. echo
10. open structuralism
11. Palimpsests
12. sequel
13. prequel
14. compression
15. amplification
۱۶. شاید بهتر بود نویسنده این‌جا به‌جای «ژانر» (genre) از اصطلاح «فرم» (form) استفاده کند. ــ م.
17. addition
18. expansion
19. accretion
20. interpolation
21. Deppman
22. genetic criticism

بازنگری در دیدگاه روایت «اصلی»[1]، افزودن انگیزه‌های فرضی، یا پررنگ‌کردن شخصیت‌های سرکوب‌شده یا به‌حاشیه‌رانده صورت می‌گیرد. افزون بر این، اقتباس ممکن است منحصر شود به تلاشی ابتدایی‌تر برای ساده‌سازی یا مناسب‌سازی متن‌ها برای مخاطبان و خوانندگان جدید از طریق فرایندهای نزدیک‌سازی[2] و روزامدسازی[3]. این تلاش برای ساده‌کردن یا مناسب‌کردنِ متن را می‌توان انگیزهٔ هنریِ بسیاری از اقتباس‌های تلویزیونی یا سینماییِ صورت‌گرفته از رمان‌ها یا نمایش‌نامه‌های به‌اصطلاح «کلاسیک» دانست. شکسپیر از این نظر کانونِ توجه اقتباس‌گران بوده و از این «نزدیک‌سازی‌ها» و روزامدسازی‌ها نفع زیادی هم برده است.

کاربرد اصطلاح‌های مناسب برای اشاره به متنی خاص ــ وقتی این اصطلاح‌ها رایج شوند ــ ممکن است سرنخ‌های ویژه‌ای برای فهم معناهای احتمالیِ متن و تأثیر فرهنگی‌اش در اختیار ما بگذارد، خواه این تأثیر ارادی باشد خواه غیرارادی. همان‌طور که روبرت وایمان[4] تأکید می‌کند، عمل تصرف «مستقل از نیروهای کش‌مکش اجتماعی و قدرت سیاسی یا کنش‌های مبتنی بر آگاهی تاریخی نیست» (۴۳۳). غرض ما این‌جا[5] این است که انگیزه‌ها و ایدئولوژی‌های شخصی و تاریخیِ نهان در پسِ کنش‌های گوناگون اقتباس و تصرف را با دقت واکاوی کنیم. بنابراین، بهتر است کارِ خود را با روشن‌کردنِ منظورمان از اصطلاح‌های کلیِ اقتباس و تصرف، بررسی حالت‌ها و شیوه‌های مختلف اقتباس، و نمودهای آن در حوزه‌های گوناگون آغاز کنیم.

ژُنت، در پژوهش پرمایه و روشن‌گر خود دربارهٔ «فرامتنیت»[6]، عمل نوشتن متن با توجه به متن‌های دیگر را ــ در هر ژانری که باشد ــ نوعی عمل «تَراژانری»[7] تعریف می‌کند.[8] در کنش‌های فرامتنی‌ای که ژُنت بررسی کرده است، معمولاً طیف گسترده‌ای از

---

1. original

۲. proximation؛ از بین بردن فاصلهٔ زمانی (یا گاه مکانی و فرهنگیِ) متن و خواننده. ــ م.

3. updating
4. Robert Weimann

۵. منظور نویسنده کلیت کتابش است، نه فصل حاضر. – م.

6. hypertextuality
7. transgeneric

۸. پیش‌نهاد من برای برگردان اصطلاح‌های اصلی ژونت در این زمینه عجالتاً به‌شرح زیر است:

بینِ‌متونیت (متن‌آمیختگی / متن‌آمیزی) ← intertextuality ترامتنیت ← transtextuality

ژانرهای اصلی و فرعی دخیل‌اند. با این حال، در بیشتر موارد، اقتباس دلالت دارد به فرایند معینِ گذار از ژانری به ژانر دیگر: رمان به فیلم؛ نمایش‌نامه به نمایش / فیلم موزیکال؛ داستان یا روایت منثور به نمایش؛ یا، عکس آن، نمایش به داستان منثور.[۱]

در این جستار، هرگاه از اقتباس صحبت می‌کنیم، منظورمان تفسیرکردن دوبارهٔ متن‌های شناخته‌شده در بافت‌های ژانریِ تازه یا شاید هم تغییردادن زمینهٔ فرهنگی و/یا زمانیِ متن «اصلی» یا مبدأ است، که حالت دوم ممکن است مستلزم تغییر ژانر باشد یا نباشد. در دوره‌های آموزش عالی [در بریتانیا]، واحدهای درسیِ مربوط به بررسی تبدیل ادبیات به فیلم اکنون خیلی رواج یافته‌اند و دانشجویانی که به چنین کارهایی می‌پردازند غیرمستقیم، اگر نه مستقیم، دارند مسئلهٔ اقتباس را واکاوی می‌کنند، یعنی نقادانه به این می‌اندیشند که اقتباس یا تصرف چیست. هدف این قبیل پژوهش‌های اندیشمندانه یا دانشورانه تشخیص اقتباس‌های «خوب» یا «بد» نیست. اصلاً، بر چه اساس می‌توان چنین قضاوتی کرد؟ وفاداری به متن اصلی؟ بیشترِ اقتباس‌ها و تصرف‌های خلاقانه درست با وفادار نماندن به متن اصلی است که پدید می‌آیند. از این گذشته، وقتی پای متن‌هایی مانند نمایش‌نامه‌های شکسپیر به‌میان می‌آید که نسخهٔ اصلیِ مشخصی از آن‌ها در دست نیست، قطعاً باید در امکان هرگونه سنجش واقعیِ وفاداریِ اقتباس به متن اصلی تردید کرد. پس، اقتباس‌پژوهی کاری به قضاوت‌های ارزش‌گذارانهٔ دوقطبی [خوب / بد] ندارد، بلکه به تحلیل فرایند، شیوه، و ایدئولوژیِ نهان در پس اقتباس می‌پردازد.

دِبرا کارتمل[۲] الگوی مفیدی برای بررسی تفسیرهای سینماییِ رمان‌های مشهور معرفی می‌کند که سه دستهٔ کلیِ اقتباس را در بر می‌گیرد: ۱) انتقال[۳]، ۲) تفسیر[۴]، و

---

paratextuality → پیرامتنیت metatextuality → زَبَرمتنیت architextuality → سرمتنیت

hypotextuality → فرومتنیت hypertextuality → فرامتنیت

۱. چنانکه می‌بینیم، نویسنده اصطلاح‌های «ژانر»، «فرم»، و «رسانه» (medium) را به معنایی واحد و به‌جای یکدیگر به‌کار می‌برد. بهتر بود مرز این اصطلاح‌های تخصصی و دامنهٔ شمولشان مشخص شوند. ــ م.

2. Deborah Cartmell
3. transposition
4. commentary

۳) نظیر[1] (کارتمل و ویلهان[2] ۲۴). از قرار معلوم، تمام روایت‌های سینمایی رمان‌ها نوعی «انتقال»اند، از این جهت که متن را از ژانری معین (رمان) می‌گیرند و با استفاده از قاعده‌های هنریِ ژانری کاملاً متفاوت (فیلم) آن را به مخاطبانی جدید منتقل می‌کنند. اما، بسیاری از اقتباس‌های صورت‌گرفته از رمان‌ها و ژانرهای دیگر شامل سطوح دیگری از انتقال هم می‌شوند، زیرا متن‌های مبدأ را نه‌فقط از نظر ژانر بلکه از لحاظ ویژگی‌های فرهنگی، جغرافیایی، و زمانی نیز تغییر می‌دهند. فیلم *رومئو + ژولیتِ ویلیام شکسپیر*[3] (۱۹۹۶)، ساختهٔ باز لورمن[4]، نمونهٔ خوبی از این حالت است. در این فیلم، لورمن با تغییردادن صحنهٔ تراژدی شکسپیر از ورونا به امریکای شمالیِ معاصر آن را روزامد کرده است. وی حال‌وهوای خصومت دارودسته‌های شهرنشینِ متن شکسپیر را حفظ کرده اما طنین معاصر و باب‌روزی به آن بخشیده که تأمل‌برانگیز است. همان‌طور که می‌دانیم، شمشیرهایی که در جای‌جای متن شکسپیر حضور دارند در محیط فیلم لورمن، شهر خیالیِ ورونا بیچ[5] که بسیار واقع‌نماست، جای خود را داده‌اند به سلاح محبوب عصر مدرن، یعنی هفت‌تیرهایی که نام صاحبانشان نیز بر آن‌ها حک شده. ژُنت در نظریهٔ خود چنین اقدامی را «نزدیک‌سازی» می‌نامد (۳۰۴)، که در اقتباس‌های سینماییِ رمان‌های کلاسیک فراوان به‌چشم می‌خورد.

همان‌گونه که پیش‌تر گفتم، آثار شکسپیر منبعی غنی برای این نوع نزدیک‌سازی‌ها بوده‌اند. برای مثال، در سال ۱۹۹۹، کِنِت برانا[6] نمایش‌نامهٔ *رنج بیهودهٔ عشق*[7] [۱۵۹۷] را به صورت فیلمی موزیکال به‌سبک هالیوودِ دههٔ ۱۹۳۰ بازسازی کرد و رقابت میان نکته‌سنجیِ درباری و غزل‌سرایی در متن شکسپیر را در یک بافت آکسفورد ـ و ـ کیمبریجیِ ساختگی قرار داد. روی‌دادهای فیلم در شب جنگ جهانی دوم آغاز می‌شوند. این کار باعث می‌شود مخاطبان با کش‌مکشی در یک بافت تاریخیِ متأخر مواجه شوند تا با تعامل متن شکسپیر با جنگ‌های مذهبی در فرانسهٔ اواخر سدهٔ شانزدهم. همچنین، برانا

1. analogue
2. Whelehan
3. *William Shakespeare's Romeo + Juliet*
4. Baz Luhrmann
5. Verona Beach
6. Kenneth Branagh
7. *Love's Labour's Lost*

هشیارانه ترانه‌های خاطره‌انگیزِ جرج گرشوین[1]، آیرا گرشوین[2]، و کُل پورتر[3] را به موسیقی متن فیلم خود افزوده است تا فیلم نظر آن دسته از مخاطبانی را نیز جلب کند که در این خاطرهٔ فرهنگی سهیم‌اند. فیلم *هملت* (۲۰۰۰)، ساختهٔ مایکل المریدا[4]، که در پایان هزارهٔ دوم به نمایش درآمد، شهر السینور[5] را به‌صورت شرکتی مالی در منهتن بازآفرینی کرده و کلودیوس هم به مدیر اجراییِ فاسد آن تبدیل شده است. در چرخشی جالب، شاه‌زادهٔ جوان سرکش در این روایت از *هملت* بدل شده به دانشجوی حاکمیت‌ستیزِ رشتهٔ هنر، و «نمایش در نمایش» او نیز صحنهٔ ویدئوییِ مونتاژشده‌ای است که در حکم تکلیف درسی‌اش آماده کرده. علت این روزامدسازیِ متن شکسپیر کاملاً واضح است: «نزدیک‌سازی» متن را از نظر زمانی، جغرافیایی، و اجتماعی به چارچوب مرجعِ[6] مخاطب نزدیک‌تر می‌کند. البته، این‌طور نیست که همهٔ اقتباس‌های انتقال‌دهنده که زمان متن را تغییر می‌دهند به عصر حاضر نزدیک شوند ــ محض نمونه، فیلم *هملت* (۱۹۹۰)، اثر فرانکو دزفّیرلّی[7]، ماجرا را به صحنه‌ای گوتیک در قرون وسطی منتقل کرده ــ اما این کار بی‌گمان رایج‌ترین شیوهٔ انتقال متن است. در مورد *هملت* دزفّیرلّی، می‌توان بحث کرد که بازیگرگزینی[8] این فیلم‌ساز به‌طور غیرمستقیم نوعی روزامدسازی بوده، زیرا این کار دزفّیرلّی عمل آگاهانه‌ای است برای آمیختن متن شکسپیر با دنیای قهرمانان فیلم‌های اکشن، به‌ویژه آن نوع خاصی که نماینده‌اش هملت او، مِل گیبسن[9]، است.

با اینکه آثار شکسپیر شاخصی فرهنگی از فرایند اقتباس ــ که سیر تاریخیِ منظمی نداشته ــ در اختیار ما می‌گذارند، شکسپیر یگانه کانون اقتباس‌های انتقال‌دهنده نبوده است. در سال ۱۹۹۸، آلفونسو کوارن[10] در اقتباس سینمایی خود جابه‌جایی مشابهی در محیط و زمینهٔ رمان تربیتیِ[11] *آرزوهای بزرگ*[12] [۱۸۶۱]، اثر چارلز دیکنز، صورت داد.

1. George Gershwin
2. Ira Gershwin
3. Cole Porter
4. Michael Almereyda
5. Elsinore
6. frame of reference
7. Franco Zeffirelli
8. casting
9. Mel Gibson
10. Alfonso Cuarón
11. Bildungsroman
12. *Great Expectations*

در این اقتباس، محیط داستان به نیویورکِ معاصر و شخصیت اصلیِ آن، پیپ[1]، به هنرمندی پرتلاش ولی ناکام (با بازی فین بل[2]) تغییر یافته است. انتقال‌های هم‌سانی نیز در اقتباس‌های صورت‌گرفته از آثار نویسندگانی چون هنریک ایبسن، جین آستین، و آنتون چخوف رخ داده‌اند.

باید توجه کرد که در مواردی فرایند اقتباس از نزدیک‌سازیِ صِرف به‌سوی عملی با بار فرهنگیِ بیشتر حرکت می‌کند. این همان دستهٔ دوم در دسته‌بندی کارتمل است: «تفسیر»، یعنی اقتباس‌هایی که معمولاً با تغییر یا افزایش‌دادن عناصر متن جنبه‌های سیاسیِ متن مبدأ یا محیط جدید داستان (یا هر دو) را تفسیر می‌کنند. برای مثال، آن دسته از روایت‌های سینماییِ نمایش‌نامهٔ *توفان*[3] [۱۶۱۱] شکسپیر که شخصیتِ سیکرکس[4] الجزایری را آشکارا نمایش می‌دهند با این کار غیابش در متن نمایش‌نامه را تفسیر می‌کنند. در متن شکسپیر، شخصیت سیکرکس فقط با توصیف‌های کلامیِ منفیِ پراسپرو است که پرداخته می‌شود. فیلم‌های *توفان* (۱۹۷۹)، اثر دریک جارمن[5]، و حماسهٔ پرشاخ‌وبرگ *کتاب‌های پراسپرو*[6] (۱۹۹۱)، اثر پیتر گرینوی[7]، هردو سیکرکس را آشکارا به‌تصویر کشیده‌اند. یکی از روایت‌های سینماییِ رمان *منسفیلد پارک*[8] [۱۸۱۴]، اثر جین آستین (به کارگردانی پاتریشا رُزما[9]، ۲۰۰۰)، علناً نشان می‌دهد که روی‌دادهای داستان در زمان استعمارگری بریتانیا و اشتغال بریتانیایی‌ها به برده‌داری در کشت‌زارهای آنتیگوئا[10] اتفاق می‌افتند. رزما در اقتباس خود حقیقت‌هایی را برملا کرد که رمان جین آستین بر آن‌ها پرده افکنده بود. در تمام این موارد، غیاب یا خلائی که در روایت اصلی وجود داشته و اقتباس سینماییِ انتقال‌دهنده متوجه آن شده است نکته‌ای بود که ناقدان پسااستعماری به آن اشاره کرده بودند.

---

1. Pip
2. Finn Bell
3. *The Tempest*
4. Sycorax
5. Derek Jarman
6. *Prospero's Books*
7. Peter Greenaway
8. *Mansfield Park*
9. Patricia Rozema
10. Antigua

می‌توان استدلال کرد که در همهٔ این نمونه‌ها تأثیر کاملِ اقتباس سینمایی مستلزم آگاهی مخاطب از ارتباط آشکار متن اقتباس با متنی مبدأ است. برای روشن‌کردنِ این ارتباط، نام بسیاری از اقتباس‌های رسمی همان نام متن مبدأ است. تمایل اقتباس‌گران به آشکارکردن ارتباط اقتباس با متن مبدأ از این نکته سرچشمه می‌گیرد که واکنش‌های مخاطبان به اقتباس منوط به آن است که مخاطبان بتوانند شباهت‌ها و تفاوت‌های دو متن را تشخیص بدهند. این شباهت‌ها و تفاوت‌ها را فقط خواننده یا بیننده‌ای تشخیص می‌دهد که از رابطهٔ بین متن‌ها آگاه باشد، و این خود نیازمند آن است که اقتباس از متن یا منبعی معروف صورت گرفته باشد. فیلیپ کاکس[1] همین نکته را در مورد محبوبیت بی‌اندازهٔ اقتباس‌های نمایشیِ رمان‌های چارلز دیکنز در سدهٔ نوزدهم بیان کرده است. این اقتباس‌ها هشیارانه بخش‌های مشهور رمان را به‌شکل تابلو[2] اجرا می‌کردند: «کاربرد تابلوهای نمایشی حاکی از این بود که اقتباس‌گران می‌دانستند مخاطبانشان با نحوهٔ انتشار دنباله‌دار[3] خود رمان‌ها آشنایند؛ بینندگان فقط با تشخیص فوریِ شباهت این تقلیدها با صحنه‌های مورد نظر رمان بود که از نمایش لذت می‌بردند» (کاکس ۴۳-۴۴). بی‌گمان، از این طریق است که اقتباس‌ها یا تصرف‌ها در فعال‌سازی یا بازفعال‌سازیِ جایگاه کانونیِ[4] متن‌ها یا نویسندگانی معین ایفای نقش می‌کنند، حتی زمانی که تصرف‌ها، که سیاسی‌ترند، بخواهند در خودِ این جایگاه تردید کنند.

در سومین و واپسین دستهٔ کارتمل، «نظیر»، قضیه تا حدودی فرق می‌کند. آگاهی از آمیختگی متن اقتباس با متنی مبدأ ممکن است فهم ما از محصول فرهنگیِ جدید را دقیق‌تر و عمیق‌تر کند، اما برای لذت بردن از خودِ متن اقتباس لازم نیست که حتماً از این آمیختگی باخبر باشیم. اینک، چند نمونهٔ متأخر از آثاری که مستقل‌اند اما، با این حال، آگاهی از نظیر بودنشان به آن‌ها ژرفای بیشتری می‌بخشد: فیلم *کودن*[5] (۱۹۹۵)، ساختهٔ اِیمی هِکرلینگ[6]، گونهٔ دیگری از رمان *اِما*[7] [۱۸۱۵]، نوشتهٔ جین آستین، است که

1. Philip Cox
2. tableau
3. serial installment
4. canonical
5. *Clueless*
6. Amy Heckerling
7. *Emma*

در آن، دختر نوجوان متمول و سطحی‌نگری اهل کالیفرنیای جنوبی به‌جای شخصیت اِما می‌نشیند؛ فیلم *اینک آخرالزمان*[1] (۱۹۷۹)، ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا[2]، دربارهٔ جنگ ویتنام رمان تلخ *دل تاریکی*[3] [۱۸۹۹]، اثر جوزف کانراد[4]، را، که یک بررسی قرن‌نوزدهمی از اقدامات استعمارگرانه در کنگوست، در بافتی جدید قرار می‌دهد؛ فیلم *معدن واگذارشده*[5] (۲۰۰۰)، ساختهٔ مایکل وینترباتم[6]، به‌طرزی ظریف رمان *شهردار کاستربریج*[7] [۱۸۸۶]، نوشتهٔ تاماس هاردی[8]، را در قالب گونه‌ای از ژانر هالیوودی وسترن مجسم می‌کند و کنش داستان را به امریکای عصر هجوم به مناطق طلاخیز (دههٔ ۱۸۶۰) می‌برد. مثال دیگری که در واقع یک فرایند دومرحله‌ایِ اقتباس و جذب[9] را به تصویر می‌کشد فیلم امریکایی *مردان محترم*[10] (۱۹۹۰)، اثر ویلیام رایلی[11]، دربارهٔ مافیاست که اواخر قرن بیستم ساخته شد. این فیلم هم فیلم جو مکبث[12] (۱۹۵۵)، ساختهٔ کن هیوز[13] دربارهٔ باندهای تبه‌کاران حرفه‌ای بریتانیا، را بازآفرینی می‌کند و هم نمایش‌نامهٔ مکبث[14] [۱۶۰۶]، اثر شکسپیر، را، که فیلم جو مکبث خود بر اساس آن ساخته شده است. [...]

تبدیل نمایش‌نامه و رمان به فیلم رایج‌ترین و واضح‌ترین نمود اقتباس است، اما محدود کردن اقتباس‌پژوهی به بررسی روایت‌های سینماییِ نمایش‌نامه‌ها و رمان‌های کانونی بی‌گمان گمراه‌کننده خواهد بود. ژانر دیگری که زیاد مورد اقتباس‌های آگاهانه قرار می‌گیرد نمایش و فیلم موزیکال است. جالب توجه است که شکسپیر در این مورد نیز حضوری راه‌گشا دارد. علاوه بر *پسران سیراکوزی*[15] [اثر جورج اَبوت[16] و ریچارد

1. *Apocalypse Now*
2. Francis Ford Coppola
3. *Heart of Darkness*
4. Joseph Conrad
5. *The Claim*
6. Michael Winterbottom
7. *The Mayor of Casterbridge*
8. Thomas Hardy
9. absorption
10. *Men of Respect*
11. William Reilly
12. *Joe Macbeth*
13. Ken Hughes
14. *Macbeth*
15. *The Boys from Syracuse*
16. George Abbott

راجرز[1]، ۱۹۳۸] که نمایش‌نامهٔ *کمدی اشتباهات*[2] [۱۵۹۴] شکسپیر را به‌صورت نمایش موزیکال درآورد، می‌توان از فیلم موزیکال *ماجرای وست‌ساید*[3] [۱۹۶۱]، ساختهٔ جروم رابینز[4] و رابرت وایز[5]، با موسیقی لِنارد برنستاین[6] نام بُرد که نمایش‌نامهٔ *رومئو و ژولیت* [۱۵۹۵] اثر شکسپیر را در قالب قصهٔ خشونت دارودسته‌های خیابان‌ها و زمین‌های بازی نیویورکِ دههٔ ۱۹۵۰ مجسم می‌کند. این فیلم موزیکال به‌نوبهٔ خود بر اقتباس سینمایی سال ۱۹۹۶ باز لورمان از همین نمایش‌نامهٔ عاشقانهٔ تراژیکِ شکسپیر تأثیر گذاشت. نمایش موزیکال *مرا ببوس، کِیت*[7] [اثر ساموئل اسپیواک و بِلا اسپیواک[8]، ۱۹۴۸]، همان‌طور که می‌دانیم، با ترانه‌های کُل پورتر نمایش‌نامهٔ *رام‌کردنِ زن سرکش*[9] [۱۵۹۲] شکسپیر را به‌گونه‌ای دیگر بازگو می‌کند. واضح است که مشارکت پورتر در این اقتباس قدیمی از شکسپیر بر «روزامدسازیِ» کِنِت برانا از نمایش‌نامهٔ *رنج بیهودهٔ عشق* شکسپیر در سال ۱۹۹۹ تأثیر بسزایی گذاشت.

نمایش‌ها و فیلم‌های موزیکال غالباً ریشه در آثار کانونی ادبیات دارند، از رمان حماسی *بینوایان* [۱۸۶۲] ویکتور هوگو گرفته تا *کتاب ساریق پیر دربارهٔ گربه‌های کاری*[10] [۱۹۳۹] تی. اس. الیوت. یکی از فیلم‌های موزیکالی که به جایگاهی کانونی رسیده *بانوی زیبای من*[11] [ساختهٔ جورج کوکور[12]، ۱۹۶۴] است. این فیلم روایتی است از نمایش‌نامهٔ *پوگمالیون*[13] [۱۹۱۳]، نوشتهٔ جورج برنارد شا[14]، که نام آن اشاره دارد به اثری در تاریخ ادبیات که بر این نمایش‌نامه تأثیر گذاشته است، یعنی داستان‌های متنوع *کتاب مسخ‌ها* [=*افسانه‌های دگردیسی*][15] [سدهٔ هشتم م] اثر اوید[16]، که در یکی از آن‌ها

1. Richard Rodgers
2. *The Comedy of Errors*
3. *West Side Story*
4. Jerome Robbins
5. Robert Wise
6. Leonard Bernstein
7. *Kiss Me Kate*
8. Bella and Samuel Spewack
9. *The Taming of the Shrew*
10. *Old Possum's Book of Practical Cats*
11. *My Fair Lady*
12. George Cukor
13. *Pygmalion*
14. George Bernard Shaw
15. *Metamorphoses*
16. Ovid

شخصیتی به نام پوگمالیون مجسمه‌ای می‌سازد و خود عاشق آن مجسمه می‌شود. [...] این نمونه‌ها تعریف پویاتری از اقتباس و تصرف به‌دست می‌دهند، چراکه این متن‌ها بازآفرینی متن‌هایی‌اند که خود غالباً بازآفرینی متن‌هایی دیگرند، و این یعنی اقتباس فرایندی مداوم و بی‌وقفه است.

چندان هم بی‌ربط نیست که رشته‌هایی که اصطلاح "adaptation" [«اقتباس»] در آن‌ها فراوان به‌کار می‌رود[۱] زیست‌شناسی و بوم‌شناسی[۲]اند. به دنبال نظریه‌های جنجال‌برانگیز فرگشت [= تکامل] چارلز داروین در سدهٔ نوزدهم، جامعهٔ علمی همواره مجذوب روندهای پیچیدهٔ انطباق محیطی و ژنتیکی بوده است، از سهره‌های معروف جزایر گالاپاگوس[۳] در مشاهدات داروین گرفته، که گونه‌گونیِ نوع نوک و منقارشان حاکی از گوناگونیِ مواد غذایی‌ای بود که در رقابت با یکدیگر خود را با مصرف آن منطبق کرده بودند، تا شب‌پره‌های خال‌دار در شهرهای صنعتی بریتانیا، که مشکینگی[۴] یا گونه‌ای تیره‌تر از انواع سنتی بوده‌اند که گمان می‌رود به این دلیل به این صورت رشد کرده باشند تا با سطوح مناطقی از شهر بیامیزند که در اثر صنایع سنگین سیاه شده‌اند. در این نمونه‌ها، اقتباس نه‌تنها ماهیتی خنثی ندارد، بلکه بسیار هم فعال است و فرق فارقی دارد با کنش‌های تقلید، کپی‌برداری، و تکرار که گاه ناقدان ادبیات و سینما آن‌ها را نسبت به «نسخهٔ اصل» در مرتبه‌ای ثانوی قرار می‌دهند. اقتباس و تصرفْ آمیخته‌متن‌های خود را نیز عرضه می‌کنند، طوری که اقتباس‌ها هم در گفت‌وگو با اقتباس‌های دیگر عمل می‌کنند و هم در گفت‌وگو با منبع خود. شاید بهتر باشد به اقتباس از دیدگاه فرایندهای پیچیدهٔ تصفیه[۵] و شبکه‌های متن‌آمیزی یا حوزه‌های دلالتی نظر کنیم تا از دیدگاه ساده‌اندیشانهٔ سیر یک‌طرفهٔ تأثیر از منبع تا اقتباس.

در تمام این دسته‌بندی‌ها و تعریف‌های اقتباس، مهم این است که اصل لذت را مد نظر قرار دهیم. جان اِلیس[۶]، در شرحی بسیار باریک‌بینانه از تأثیر فیلم بر تجربهٔ ما از

---

۱. در زبان انگلیسی، اصطلاح "adaptation"، علاوه بر معنای تخصصی «اقتباس» در حوزهٔ هنر، به‌ویژه در متون علمی، به معنای «انطباق» و «سازگار شدن» نیز هست. – م.

2. ecology
3. Galapagos
4. melanism
5. filtration
6. John Ellis

آثار ادبی کانونی، استدلال می‌کند که اقتباس باعث می‌شود لذت ما از آثار ادبی در پیوند با خاطره طولانی یا ادامه‌دار شود: «اقتباس یک اثر در رسانه‌ای دیگر [= منطبق‌کردن آن با رسانه‌ای دیگر] وسیله‌ای می‌شود برای طولانی‌کردن لذت ما از اثر اصلی و تکرار ایجاد خاطره» (۴-۵). ایدهٔ الیس، بی‌گمان، به همان اندازه دربارهٔ رواج اخیر اقتباس‌های تلویزیونی از متون کلاسیک صدق می‌کند، که مثال بارز آن ژانر درام‌های دوره‌ای[1] بی‌بی‌سی در بریتانیاست، نظیر اقتباس‌های *غرور و تعصب* جین آستین [۱۸۱۳]، *شمال و جنوب*[2] الیزابت گسکِل[3] [۱۸۵۵]، و *دانیل درونداِ*[4]ی جورج الیوت [۱۸۷۶]. البته، این اقتباس‌ها از حیطهٔ رمان‌های قرن‌نوزدهمی فراتر رفته و به حوزهٔ ادبیات داستانی معاصر نیز کشیده شده‌اند، که از آن جمله می‌توان به اقتباس سه‌قسمتی اخیر رمان *باشگاه اراذل*[5] [۲۰۰۱] اثر جاناتان کو[6] اشاره کرد، که به اندازهٔ نمونه‌های قبلی بازسازی ستایش‌آمیز دوره یا عصری خاص از تاریخ، در این مورد دههٔ ۱۹۷۰، است.

اِلیس بر آن است که اقتباس، با طولانی‌کردن لذت خوانش اولیهٔ رمان یا لذت برخورد اولیهٔ بیننده با متن اصلی، «از خاطرهٔ بیننده از رمان اقتباس‌شده سود می‌برد؛ این خاطره ممکن است حاصل خواندن خود رمان بوده باشد یا، آن‌طور که بیشتر در مورد آثار کلاسیک ادبیات اتفاق می‌افتد، خاطره‌ای عمومی و رایج از آن رمان باشد» (۳). الیس سخن خود را این‌گونه ادامه می‌دهد: «اقتباس از این خاطره استفاده می‌کند و می‌کوشد با تصاویری که خودش عرضه می‌کند آن را محو کند» (۳). این‌جاست که من با الیس اختلاف نظر پیدا می‌کنم، هرچند در جاهای دیگر استدلال قانع‌کننده‌اش را می‌پذیرم. دلیل من برای مخالفت با جملهٔ اخیر او این است که استفاده کردن خاطرهٔ بیننده از متن اصلی همیشه غایت مطلوب اقتباس نیست، یعنی اقتباس لزوماً در پی آن نیست که متن منبع را استفاده یا محو کند. در واقع، [...] همان دوام و بقای متن اصلی است که روند مداوم خوانش‌های هم‌جوار، که بخش مهمی از کارکرد فرهنگی اقتباس‌اند، و همچنین تجربهٔ مداوم لذت خواننده یا بیننده از ردگیری مناسبات

1. period drama
2. *North and South*
3. Elizabeth Gaskell
4. *Daniel Deronda*
5. *The Rotters' Club*
6. Jonathan Coe

آمیخته‌متن‌ها را ممکن می‌سازد. خوانش یا تماشای اقتباس شامل نـوعی حـس درونـیِ بازی می‌شود که تا حدی محصول فعال‌سازی توان ما در یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌های متن‌های القاشده است. همین حس درونی بازی و تعاملِ مرتبطِ توقع داشتن و غافل‌گیر شدن است که، به‌زعم من، در کُنه تجربهٔ ما از اقتباس و تصرف جای دارد.

کتاب‌نامه

Atkinson, Kate. *Not the End of the World*. London: Doubleday, 2002.
Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
Bhabha, Homi K. "Cultural Diversity and Cultural Differences." *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 1995.
Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan (eds.). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999.
Cox, Philip. *Reading Adaptations: Novels and Verse Narratives on the Stage, 1790-1840*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
Deppman, Jed, Daniel Ferrar, and Michael Gordon (eds.). *Genetic Criticism: Texts and avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber, 1984.
Ellis, John. "The Literary Adaptation: An Introduction." *Screen* 23, 1 (1982): 3-5.
Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
Kristeva, Julia. "The Bounded Text." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Ed. Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1980.
Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel." *The Kristeva Reader*. Trans. Seán Hand and Léon S. Roudiez. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
Tudge, Colin. *In Mendel's Footnotes*. London: Vintage, 2002.
Weimann, Robert. "Text, Author-Function, and Appropriation in Modern Narrative: Toward a Sociology of Representation." *Critical Inquiry* 14 (1988): 431-47.

بررسی تطبیقیِ دو فیلمنامهٔ اقتباسی از نمایشنامهٔ *بازرس* آنتونی شفر با رویکرد نئوفرمالیستی

بهروز محمودی بختیاری، دانشیار دانشگاه تهران
محسن صادقی اصفهانی[1]، کارشناس ارشد کارگردانی دانشگاه تهران

چکیده

امروزه بخش قابل‌توجهی از فیلم‌های سینمایی مطرح جهان را آثار برگرفته از متون ادبی تشکیل می‌دهند. مطالعهٔ رابطهٔ میان ادبیات و سینما در این‌گونه فیلم‌ها تبدیل به یکی از حوزه‌های پویای دانش ادبیات تطبیقی شده است. موضوع مقالهٔ حاضر نیز بررسی دو نسخهٔ سینمایی از نمایشنامهٔ *بازرس* آنتونی شفر است. نسخهٔ اول در سال ۱۹۷۲ با فیلمنامهٔ آنتونی شفر و کارگردانی جوزف ال. منکیه‌ویچ و نسخهٔ دوم ۳۵ سال بعد (۲۰۰۷) با فیلمنامهٔ هارولد پینتر به کارگردانی کنت برانا ساخته شده‌اند. بررسی و مطالعهٔ تطبیقی این دو فیلمنامه و قرار دادن آنها در برابر نمایشنامه می‌تواند به درک کارکردهای عناصر فیلمنامه و چگونگی فرایند اقتباس کمک کند. این مقاله سعی دارد تا با تحلیل نئوفرمالیستی دو نسخهٔ سینمایی نمایشنامهٔ *بازرس*، با هدف تعیین کارکرد عناصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم‌ها و سپس بررسی تطبیقی نتایج حاصله، نشان دهد که چگونه تغییرات ــ هرچند مختصر و جزئی ــ در عناصر اثر مورد اقتباس منجر به تولید دو اثر مستقل از هم، با معانی متفاوت، می‌شود.

کلیدواژه‌ها: اقتباس سینمایی، نئوفرمالیسم، نمایشنامهٔ *بازرس*، آنتونی شفر، جوزف ال. منکیه‌ویچ، کنت برانا، هارولد پینتر

---

1. Email: sadeghi.director@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

نظریهٔ ادبی فرمالیسم که در دههٔ ۱۹۲۰ در شوروی شکل گرفت به دنبال روشی برای پاسخگویی به تازگی هنر مدرن بود. با وجود سرکوب فرمالیست‌ها در شوروی، آنان در دههٔ ۱۹۶۰ با ترجمهٔ آثارشان به انگلیسی و فرانسوی در دنیا شناخته شدند (کریستی ۳۲؛ احمدی). ملاک اصلی آنها نه ادبیات بلکه ادبیت متن بود (آیخن‌باوم). آنها در نظریات خود به بازتعریف فرم و محتوا پرداختند. از دید فرمالیست‌ها محتوا یا معنا نتیجهٔ نهایی اثر نیست بلکه یکی از اجزای آن است (تامسون به نقل از اسلامی ۲۴). به اعتقاد آنها مهم‌ترین کارکرد اثر هنری «آشنایی‌زدایی» از مفاهیمی بود که عادی شده‌اند تا بدین ترتیب منجر به ادراک آن پدیده‌ها شود (اشکلوفسکی ۶۰). تمایز میان داستان[1] و پیرنگ[2] از دیگر دستاوردهای آنان بود (کریستی ۳۳). در بحث مطالعات سینمایی و تحلیل فیلم نیز دیوید بوردول و کریستین تامسون فرم فیلم را به دو بخش سیستم فرمال و سیستم سبکی تقسیم کردند (بوردول و تامسون، ۵۶). آنها همچنین بررسی مواردی همچون انتظارات فرمال و الگوی بسط فیلم، روایتگری (محدود و نامحدود)، دامنه و عمق اطلاعات داستانی، معنای صریح (ارجاعی و آشکار) و معنای ضمنی (تلویحی و دلالتگر) را به عنوان روش‌های تحلیل فرمالیستی فیلم پیشنهاد داده‌اند (اسلامی، ۲۵؛ بوردول و تامسون).

در حوزهٔ اقتباس سینما از ادبیات مطالعات بسیاری انجام شده است. مثلاً کتاب *وانمایی در سینما و ادبیات داستانی* به تفاوت تجربهٔ خواندن رمان و دیدن فیلم می‌پردازد (کروبر). نظریهٔ یاکوبسن دربارهٔ انواع ترجمه نیز، در آنجا که به بحث ترجمهٔ بینانشانه‌ای می‌پردازد، در مطالعات اقتباس مورد مطالعه قرار گرفته است (سجودی). لیندا هاچن نیز در *نظریه‌ای در باب اقتباس* فرایند اقتباس را به طور جامع مورد بررسی قرار داده است و می‌نویسد: «اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است که مشتق نیست. اثری که ثانوی است اما درجه دو نیست و تودرتویی خودش را دارد» (هاچن ۲۴) و در ادامه، دربارهٔ انگیزهٔ اقتباس از تمایل اقتباس‌کننده به تعریف دوبارهٔ یک داستان [تکرار] با روشی متفاوت [تغییر] سخن می‌گوید (همان ۲۵). جولی سندرز، یکی دیگر از

1. fabula
2. syuzhet

نظریه‌پردازان حوزهٔ اقتباس، اقتباس‌کننده را مفسر اثر مبدأ می‌شمارد که متنی را برای مخاطبان جدید بازنگری و به‌روزرسانی می‌کند (سندرز[1] ۱۸-۱۹). بنابراین، میان اثر اقتباس‌شده و اثر اقتباس‌شونده رابطه‌ای بینامتنی وجود دارد (هاچن ۲۴). به همین دلیل، «مطالعاتِ اقتباس اغلب مطالعاتی تطبیقی است» (کاردول به نقل از هاچن ۲۱).

نمایشنامهٔ *بازرس*[2]، نوشتهٔ آنتونی شفر، تا کنون سه بار در سال‌های ۱۹۷۲، ۲۰۰۷ و ۲۰۱۴ (با عنوان *تمّنا*[3]) دستمایهٔ ساخت فیلم‌های سینمایی شده است. این مقاله سعی دارد با بررسی نسخه‌های ۱۹۷۲ و ۲۰۰۷ که به ترتیب توسط جوزف ال. منکیه‌ویچ و کنت برانا و با فیلمنامه‌هایی از آنتونی شفر و هارولد پینتر ساخته شده‌اند، تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو اقتباس را مورد مطالعه قرار دهد. هدف دیگر آن است که عوامل و عللی که باعث این تفاوت و تشابه می‌شوند، شناسایی و تحلیل شوند. در مورد اقتباس آنتونی شفر از نمایشنامهٔ خودش و تبدیل آن به فیلمنامه نیز نکات جالب توجه فراوانی وجود دارد چرا که «جابه‌جایی اثر به رسانهٔ دیگر یا حتی کار با آن در یک رسانهٔ واحد همیشه به معنای [...] «صورت‌بندی مجدد» است (استم به نقل از هاچن ۳۵). آنچه در فرایند اقتباس شفر از متن خودش رخ داده ترجمه‌ای بینانشانه‌ای است با تغییراتی در جهت تقویت و همچنین بیان سینمایی معانی و مفاهیم نمایشنامه.

بررسی انتظارات فرمال و الگوهای بسط پیرنگ در فیلمنامه

نام هر دو فیلم ***(Sleuth)***، مانند نمایشنامه، به معنای بازرس است. این عنوان بلافاصله قواعد ژانر کارآگاهی را به ذهن متبادر می‌کند. به این ترتیب که جرمی (قتل، سرقت و...) رخ می‌دهد، پلیس از حل معما عاجز می‌ماند و در سکانس پایانی، کارآگاه نابغه (پوآرو، مارپل، شرلوک هلمز و ...)، با هوش مثال‌زدنی خود، پرده از راز بزرگ جنایت برمی‌دارد. در همان لحظات ابتدایی اثر نسبت مایلو و اندرو آشکار می‌شود: «مایلو فاسق و اندرو شوهر معشوقه است». افشای چنین حقیقتی در دیگر فیلم‌ها معمولاً در صحنه‌ای متشنج و پرکشمکش رخ می‌دهد و با میل به انتقام همراه است، اما در *بازرس* در کمال آرامش

1. Sanders
2. *SLEUTH*
3. *TAMANNA*

شخصیت‌ها و همراه با نوشیدن مشروب در فضایی آرام اتفاق می‌افتد و در ادامه می‌بینیم که شوهر نه تنها قصد انتقام ندارد بلکه خواهان رسیدن همسر و فاسقش به یکدیگر نیز هست. بنابراین تا اینجا انتظار ما برای انتقام شوهر از فاسق برآورده نمی‌شود. کمی بعد، با مطرح شدن توطئهٔ دزدی جواهرات و دریافت خسارت از شرکت بیمه، بار دیگر حاکمیت قواعد ژانر کارآگاهی برجسته می‌شود. می‌توان رویدادها را به این ترتیب پیش‌بینی کرد که: دو کلاهبردار می‌خواهند سر شرکت بیمه کلاه بگذارند. آیا کارآگاه موفق می‌شود آنها را به دام بیندازد یا نه؟ دزدی‌ها رخ می‌دهد تا لحظه‌ای که اندرو مایلو را به دام می‌اندازد و به او شلیک می‌کند. در اینجا انتظاری که ما برای انتقام داشتیم با تأخیر و غافلگیری برآورده می‌شود. به بیان بهتر، هر دو فیلمنامه‌نویس ماجرا را به گونه‌ای پیش می‌برند که ما انتقام نگرفتن اندرو را بپذیریم اما در لحظه‌ای که انتظارش را نداریم، انتقام‌گیری همراه با غافلگیری مخاطب صورت می‌پذیرد. شیوهٔ استفادهٔ دو فیلمساز از عنصر غافلگیری بسیار متفاوت است. میزانسن منکیه‌ویچ به گونه‌ای است که اندرو مایلو را در موقعیت اعدام قرار می‌دهد (تصویر ۱)، او را وادار می‌کند که ماسکش را به صورت بزند، بالای پله‌ها و پشت به اندرو بایستد و مقاومت نکند. شلیک گلوله در چنین وضعیتی قطعی به نظر می‌آید. آنچه باعث غافلگیری می‌شود پی بردن به این موضوع است که تمام اینها تله‌ای برای مایلو بوده است.

تصویر ۱

در مقابل، در فیلمنامهٔ اقتباسی پینتر، نویسنده با سرعت بخشیدن به کنش‌ها و حذف مقدمه‌چینی‌ها باعث غافلگیری بیننده می‌شود. در فیلم برانا، درست در لحظه‌ای که مایلو به سمت اندرو می‌رود و به او می‌گوید «تو به خدا اعتقاد داری؟» با شلیک ناگهانی گلوله و قطع جملهٔ مایلو مواجه می‌شویم (تصویر ۲). تمام پاسخ‌های احتمالی اندرو به این پرسش چالش‌برانگیز جای خود را به شلیک گلوله می‌دهند.

تصویر ۲

در واقع، شلیک گلوله در فیلم منکیه‌ویچ در اوج ناامیدیِ مایلو و در فیلم برانا در اوج تلاش مایلو برای زنده ماندن رخ می‌دهد.

در نیمهٔ دوم هر دو فیلمنامه، با ورود شخصیت بازرس، قواعد ژانر کارآگاهی بر اثر حاکم می‌شود. معمای بازرس‌ها دیگر کلاهبرداری از بیمه نیست. آنها به دنبال حل معمای قتل مایلو تیندل هستند. در هر دو فیلم با بازرسان نابغه‌ای مواجه هستیم که در بدو ورود به محل قتل تمام سرنخ‌های لازم (لباس‌های خونی، اثر گلوله روی دیوار و...) را در زمانی کوتاه پیدا می‌کنند. در لحظه‌ای که ما مبهوت هوش سرشار بازرس بلک (در فیلم برانا) و بازرس داپلر (در فیلم منکیه‌ویچ) هستیم، باز هم به شکل غافلگیرکننده‌ای می‌فهمیم که بازرسی در کار نیست و همه چیز نقشهٔ مایلو برای تلافی بوده است. البته شگرد منکیه‌ویچ برای غافلگیری ما در این لحظه، ریشه در عنوان‌بندی آغازین فیلمش دارد. او با معرفی بازیگری که وجود خارجی ندارد، ما را در انتظار رویدادی نگه می‌دارد که هرگز رخ نخواهد داد. پینتر در این بخش از فیلمنامه باز هم با حذف مقدمه‌چینی و افشای ناگهانی واقعیت ما را غافلگیر می‌کند. اگر در فیلم منکیه‌ویچ، مایلو با آرامش و طمأنینه گریم صورتش را پاک می‌کند و بعد خود را مقابل

اندرو قرار می‌دهد، در فیلم برانا عمل پاک کردن گریم در مقابل چشمان اندرو و به سرعت و با رفتارهای جنون‌آمیز رخ می‌دهد.

بعد از انتقام‌گیری مایلو از اندرو، راه دو فیلمنامه به طرز چشمگیری در داستان‌پردازی از هم جدا می‌شود. شگرد مایلوها برای تکمیل انتقامشان کاملاً متفاوت است، اما شگرد دو فیلمنامه‌نویس همچنان افشای غافلگیرانهٔ اطلاعات داستانی است. این تفاوت‌ها در پایان غافلگیرانه و ناگهانی دو فیلم نیز مشهود است. در فیلم منکیه‌ویچ، از آنجا که مایلو قبلاً از حقهٔ «آمدن پلیس» استفاده کرده است، اندرو حرفش را باور نمی‌کند و او را با شلیک گلولهٔ واقعی می‌کشد. بلافاصله با ظاهر شدن نور و صدای آژیر پلیس، از این‌که این بار حرف مایلو درست بوده است، غافلگیر می‌شویم. در پایان فیلمنامهٔ پینتر، لحظهٔ قتل مایلو به دست اندرو بسیار ناگهانی و غافلگیرانه فرامی‌رسد. به این ترتیب که اندرو، شکست‌خورده، روی تخت افتاده و مایلو پیروزمندانه در حال ترک خانه است، اما ناگهان اندرو با شلیک گلوله مایلو را از پا در می‌آورد. سقوط ناگهانی مایلو از پیروزی به شکست عامل تشدیدکنندهٔ غافلگیری در این اقتباس است.

به این ترتیب، هر دو فیلمنامه در ابتدا به بیننده اطلاعات غلط (دزدی جواهرات، قتل، ورود بازرس و...) می‌دهند، سپس در لحظه‌ای کوتاه مخاطب را غافلگیر می‌کنند. مخاطب در آن لحظه، به اطلاعات پیشینش رجوع می‌کند و آنها را مطابق با کشف‌های جدیدش از نو معنا می‌کند.

در نگاهی کلی، می‌توان فیلمنامه‌ها را به سه بخش کلی تقسیم کرد: آمدن مایلو(A)، بازی کردن(B) و کشته شدن مایلو(C). در هر دو فیلمنامه، از لحظهٔ شروع تا اولین باری که مایلو کشته می‌شود، این الگو به صورت ABC بسط پیدا می‌کند. در ادامهٔ فیلمنامه‌ها نیز تا پایان فیلم مجدداً همین الگو تکرار می‌شود. اما از آنجا که کیفیت آمدن مایلو، بازی کردن و کشته شدنش با نیمهٔ اول فیلم متفاوت است می‌توان گفت که الگو به صورت A`B`C` نمود پیدا می‌کند؛ یعنی الگوی کلی فیلم‌ها ABCA`B`C` است و نیمهٔ دوم فیلمنامه تکرار نیمهٔ اول آن با کیفیتی متفاوت است؛ تفاوتی که منجر به واقعی شدن بازی و مرگ واقعی مایلو منجر می‌شود.

بررسی روایتگری: دامنه و عمق اطلاعات داستانی

شیوهٔ افشای اطلاعات داستانی در این دو اثر ارتباط تنگاتنگی با شگرد غافلگیری دارد. فیلمنامه‌ها به دو دلیل با موفقیت ما را غافلگیر می‌کنند:

– ارائهٔ دامنه و عمق محدود اطلاعات داستانی در مدت زمان طولانی.

– افزایش ناگهانی دامنه و عمق اطلاعات داستانی در مدت زمان کوتاه.

به عنوان مثال، تا پیش از آن‌که اندرو مایلو را در دام دزدی جواهرات بیندازد، مخاطب نیز همچون مایلو از تله بودن سرقت جواهرات بی‌خبر است و فقط اندرو می‌دانست واقعاً چه اتفاقی در حال رخ دادن است. افشای این‌که سرقت تله بوده است گسترش دامنه و عمق اطلاعاتِ داستانی و غافلگیری را توأمان برای مخاطب و مایلو به همراه دارد. همچنین با ورود بازرس، دامنه و عمق اطلاعات مخاطب به همان اندازهٔ دامنه و عمق اطلاعات اندرو محدود است. مخاطب نیز مانند اندرو از بازگشت مایلو بی خبر است و در پایانِ کارآگاه‌بازیِ مایلو غافلگیر می‌شود. البته لحظاتی هم هست که دامنه و عمق اطلاعات مَخاطب از هرِ دو کاراکتر کمتر و محدودتر است. از ابتدای فیلم تا لحظهٔ افشای رابطهٔ همسر اندرو و مایلو، مخاطب اطلاعی از این رابطه ندارد و این در حالی است که هر دو آنها با اشراف به این موضوع با هم ملاقات می‌کنند. به همین ترتیب، در صحنهٔ ورود مایلو در نقش بازرس، مخاطب گمان می‌کند که مایلو کشته شده است، چرا که شلیک گلوله را به چشم دیده است. اما مایلو و اندرو از مشقی بودن گلوله اطلاع دارند و می‌دانند که مایلو زنده و سالم است. مایلو با بهره‌برداری از همین واقعیت موفق می‌شود از اندرو انتقام بگیرد.

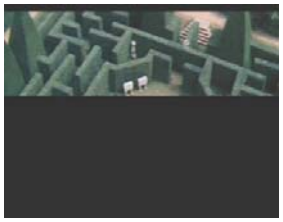
به این ترتیب می‌توان گفت در طول این دو اثر، حداکثر دامنه و عمق اطلاعات مخاطب از داستان به اندازهٔ یکی از شخصیت‌هاست و لحظه‌ای نیست که اطلاعات مخاطب از وقایع داستانی بیش از شخصیت‌ها باشد.

بررسی معانی آشکار و پنهان

در اولین سطح معنایی، دو فیلم ارجاع مستقیم به مسئلهٔ خیانت دارند. خیانت در این داستان نیازی به توضیح و تفسیر ندارد، چرا که در تمام مدت ـــ هرچند به ندرت

دربارهٔ آن بحث می‌شود ــ علت اصلی ملاقات دو شخصیت و در واقع نیروی محرک فیلمنامه است. اندرو می‌خواهد از فاسق همسرش انتقام بگیرد، مایلو هم می‌خواهد زن مورد علاقه‌اش را از چنگ شوهرش برباید. این‌ها رویدادهایی است که حول مسئلهٔ خیانت شکل می‌گیرد.

دو طرف درگیر در ماجرا رقابت و کشمکش خود را در قالب بازی‌های خون‌بار پیش می‌برند. بنابراین، «بازی» سطح دوم معنایی یا معنی آشکار دو فیلم است. کیفیت انجام بازی‌ها در دو فیلم به طرز چشمگیری متفاوت است. بازی‌ها در فیلمنامهٔ شفر بیشتر معطوف به لذت بردن از بازی در کنار یک همبازی خوب است. این مسئله به شخصیت‌پردازی اندرو در متن شفر بازمی‌گردد: شخصیت او طوری طرح‌ریزی شده است که از بازی، رقابت و داشتن رقیبی باهوش لذت می‌برد. اما در فیلمنامهٔ اقتباسی پینتر، لذت نه در انجام بازی، که بیشتر در بازیچه قرار دادن و به بازی گرفتن طرف مقابل است. به عنوان مثال، در صحنه‌هایی از فیلم منکیه‌ویچ با معماهایی مواجه هستیم که یکی برای دیگری طراحی می‌کند، اما در فیلم برانا چنین معماهایی را نمی‌بینیم. حضور پررنگِ لابیرنت، عروسک‌های متحرک، بازی‌های فکری پیچیده، جورچین تمام‌سفیدِ بدون طرح، تالار اسنوکر و... تأکید بر بازی‌های معمایی و سرگرم‌کننده دارند.


تصویر۳. لابیرنت

تصویر ۴. مجسمهٔ جک خوش‌خنده

تصویر ۵. محل پنهانی جواهرات

همچنین در فیلمنامهٔ شفر بارها می‌بینیم که اندرو از بازی کردن نقش‌های مختلف لذت می‌برد، از جمله نقش‌های:

- سنت جان لرد مریدیو (تصویر ۶)،
- راهب مخوف و کنت فرانسوی (تصویر ۸)،
- خدمتکار پیر،

– خودش به عنوان گروگانی که با طناب به صندلی بسته شده است (تصویر ۷)،
– بازرس که قاتل (یعنی خودش) را تبرئه می‌کند.

تصویر ۶. اندرو درحال بازی نقش لرد مریدیو

تصویر ۷. اندرو در حال بازی نقش گروگان

تصویر ۸ اندرو و مایلو در حال بازی نقش کنت و کنتس فرانسوی

لذت بردن از بازی کردن و نقش بازی کردن در مورد مایلو نیز صدق می‌کند. به عنوان مثال، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:
– حل معمای محل مخفی جواهرات (تصویر ۵)،
– بدل‌پوشی و بازی نقش کنتس فرانسوی (تصویر ۸)،
– بدل‌پوشی و بازی نقش دلقک سیرک برای انجام دزدی (تصویر ۱)،
– بازی نقش گروهبان تارانت.

البته در طول فیلم، با جدی‌تر شدن رقابت مایلو و اندرو، بازی‌های آنها نیز جنبه‌های تفریحی خود را از دست می‌دهند و خشن و خون‌آلود می‌شوند. همان لذتی که اندرو و مایلو در فیلم منکیه‌ویچ از بازی کردن می‌برند، در فیلم برانا از بازیچه قرار دادن یکدیگر نصیبشان می‌شود. وقتی مایلو برای دزدی وارد خانه می‌شود، اندرو با تبلت در حال تماشای اوست (تصویر ۹)، تصویری که یادآور بازی کردن با تبلت و گوشی تلفن همراه است. به همین ترتیب، وقتی مایلو در حال به هم ریختن خانه است و به دنبال جواهرات

می‌گردد، اندرو همچون یک کارگردان، کنترل بازیگرش را به دست می‌گیرد و او را به سمتی و سویی که می‌خواهد سوق می‌دهد. تمام اینها در شرایطی رخ می‌دهد که مایلو، بدون هیچ گریم یا بدل‌پوشی و بدون این‌که بازی کند، وسیلهٔ بازی اندرو شده است.

تصویر ۹. اندرو از تبلت نظاره‌گر مایلو است

به این ترتیب، در فیلمنامهٔ پینتر، بازیچه قرار دادن دیگری جایگزین بازی کردن با همبازی می‌شود. تنها لحظه‌ای که ما اندرو را در حال نقش بازی کردن می‌بینیم، زمانی است که در نقش صاحبخانه پا به ماجرای سرقت جواهرات می‌گذارد و با دزد درگیر می‌شود. اندرو، در ادامهٔ تعریف داستان دزدی جواهرات با بازی کردن نقش مایلو، در عمل تمام وجود او را متعلق به خود می‌کند و او را به نظاره‌گری بی‌هویت بدل می‌سازد. بازی با هویت تا جایی پیش می‌رود که اندرو و مایلو در لحظهٔ باز کردن گاوصندوق به سختی می‌توانند هویتشان را از هم تفکیک کنند. گفت‌وگوی زیر این موضوع را به روشنی نشان می‌دهد:

مایلو: صبر کن... من الان خودم هستم؟... یا هنوز تو منی؟
اندرو: نه... تو الان خودتی... تو الان خودتی...
مایلو: من؟
اندرو: نه... نه...
مایلو: تو هنوز منی؟
اندرو: ... تو الان خودتی... و ... من... من الان خودم هستم.

تظاهر اندرو به فراموش کردن شغل مایلو نمونهٔ دیگری از بازیچه قرار دادن هویت اوست: لحظه‌ای که نویسنده و فیلم‌ساز مخاطب را به نسخهٔ قدیمی فیلم ارجاع می‌دهند که در آن مایلو آرایشگر است. در واقع، اسم مشترک فیلم‌ها و نقش‌آفرینی مایکل کین در هر دو فیلم، باعث یادآوری فیلم منکیه‌ویچ و در واقع دعوت مخاطب به تطبیق دادن و مقایسه کردن دو فیلم است. در چنین شرایطی ما می‌توانیم اقتباس‌ها را «آثاری ذاتاً «تودرتو و چندلایه» به حساب آوریم که همیشه یادآور متن‌های اصلی خود هستند» (ارمارت، به نقل از هاچن ۲۰). اگر ما با متن مورد اقتباس آشنا باشیم، همیشه حضور آن را احساس می‌کنیم که بر متنی که در حال حاضر به طور مستقیم با آن مواجهیم، سایه افکنده است (همان). به عنوان مثال، در نمایشنامه و فیلمنامهٔ شفر، مایلو تیندل آرایشگر است و با استفاده از همین مهارت می‌تواند تغییر چهره دهد و در هیئت بازرس داپلر به خانهٔ اندرو بیاید. اما در فیلمنامهٔ اقتباسی پینتر، شغل مایلو به بازیگر تغییر پیدا کرده است. این تغییر به او توانایی نقش بازی کردن می‌دهد اما در طول فیلم چند بار شاهد آن هستیم که اندرو، با تظاهر به فراموش کردن شغل مایلو، او را آرایشگر می‌نامد، کاری که، در لحظاتی پیش از شلیک اندرو به مایلو، با وجود آن‌که مایلو بسیار ترسیده است، خشم او را برمی‌انگیزد و با فریاد شغل خود را یادآور می‌شود. در ادامهٔ بازی با هویت رقیب، زمانی که مایلو برای انتقام به خانهٔ اندرو بازمی‌گردد، با پوشاندن جواهرات به اندرو هویت جنسیتی او را بازیچه قرار می‌دهد تا از این طریق او را تحقیر کند (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰. مایلو جواهرات را به اندرو پوشانده است

در بخش‌های پایانی فیلم نیز مایلو پیشنهاد اندرو مبنی بر زندگی با وی را می‌پذیرد. او با بازی کردن نقش یک دختر موفق می‌شود او را بازیچهٔ خود قرار دهد. بازیچه قرار

دادنِ دیگری، به نوعی در مورد مگی (که هیچ گاه او را در فیلم نمی‌بینیم) نیز صدق می‌کند. اندرو به مایلو می‌گوید که «مگی از کاری با مایلو کرده خبر دارد و حسابی لذت برده و خندیده است».

سطح معنایی بعدی که در دو اثر بررسی می‌شود، معانی تلویحی است. در این سطح از معنا دو فیلم بسیار متفاوت از یکدیگر عمل می‌کنند. در متن شفر، از آنجا که اندرو مدام در تلاش است تا اشرافیت انگلیسی‌اش را به رخ مایلو بکشد و او را به دلیل مهاجر بودنش تحقیر کند، می‌توان گفت که فیلم، به شکل تلویحی، به «زوال اشرافیت» اشاره دارد. می‌توان تأکید بر ناتوانی جنسی و تنهایی اندرو را در راستای همین مسئله دید. اندرو بسیار تنهاست: نه تنها همسرش او را رها کرده، بلکه معشوقه‌اش، تئا، نیز همدست مایلو شده است تا او را تحقیر کند. پریشانی او در پایان فیلم، در لحظهٔ سر رسیدن پلیس‌ها نیز حاکی از شکست مطلق و فرو ریختن غرور وی در مقابل مایلو است. اندرو مایلو را کشته اما خودش است که گرفتار پلیس خواهد شد و بازی را می‌بازد. در پوستر تبلیغاتی فیلم آمده است: «به یک جنایتِ کامل فکر کن...» جنایتی که اندرو تدارک می‌بیند، جنایت کاملی نیست و به همین دلیل می‌توان او را بازنده قلمداد کرد. شکست و درماندگی اندرو در انتهای فیلم درست نقطهٔ مقابل نیمهٔ اول فیلم است. در نیمهٔ اول فیلم اندرو با غرور از توانایی جنسی‌اش تعریف می‌کند و از این‌که در بازی اسنوکر، پیش از آن‌که نوبت به مایلو برسد همهٔ گوی‌ها را وارد سوراخ می‌کند، حسابی سرخوش می‌شود. پس از شلیک گلولهٔ مشقی به مایلو نیز برای خود جشن تک‌نفره‌ای برپا می‌کند و مغرورانه می‌رقصد. تصاویر ۱۱ و ۱۲ غرور و استیصال اندرو را در نیمه و پایان فیلم به خوبی نشان می‌دهند.

تصویر ۱۱. اندرو پیروزی‌اش را جشن می‌گیرد

تصویر ۱۲. اندرو از ترس حضور پلیس بی‌هوش می‌شود

به عبارتی می‌توان گفت که در طول فیلمنامه مراحل سقوط و زوال یک اشـراف‌زادهٔ انگلیسی را دنبال می‌کنیم که به زوال و پایان دورهٔ این طبقهٔ اجتماعی اشاره دارد.

در فیلمنامهٔ پینتر اشاره‌ای بسیار کوچک به معشوقه‌ای بـی‌نـام‌ونشـان مـی‌شـود کـه می‌توان ادعا کرد وجود خارجی ندارد و اندرو از آن صرفاً به عنوان تمهیدی برای اقنـاع کردن مایلو به دزدی جواهرات استفاده کرده است. مایلو نیـز، هنگـامی کـه انـدرو او را تهدید به قتل می‌کند، از بیزاری‌اش از زنان می‌گوید و برای اثبات عدم‌تمایلش به مگـی، خاطره‌ای از دوران مدرسه‌اش تعریف می‌کند. در ادامه نیز اندرو از مایلو می‌خواهد کـه برای همیشه پیش او بماند. گرایش‌های آن دو در دیالوگ‌های زیر کاملاً آشکار است:

*اندرو: **[...]** من ذهنت رو دوست دارم.*
مایلو: واقعاً دوست داری؟
*اندرو: من رو به هیجان میاره. **[...]** من به این نتیجه رسیدم که تو آدم مورد علاقهٔ من هستی.*
مایلو: هستم؟
[...]
*اندرو: من پولدارم. تو چی می‌خوای؟ **[...]** می‌خوای سالن تئـاتر شخصـی داشـته باشـی؟ **[...]** اینجا می‌شه اتاق خوابت و این می‌شه تختخوابت.*
مایلو: داری ازم درخواست می‌کنی که اینجا زندگی کنم؟
*اندرو: آره. ازت می‌خوام که پیشم بمونی. اوه. راستی، مسافرت هم می‌ریم **[...]***

سطح معنایی بعدی معنای دلالت‌گر است. به منظور بررسی معنای دلالـت‌گـر فـیلم منکیه‌ویچ، عنوان‌بندی آغازین و عنوان‌بندی پایانی را از نظر می‌گذرانیم. در عنوان‌بنـدی آغازین، تصاویر مختلفی از ماکت‌های متنوع صحنه‌های نمایش می‌بینیم که تصویر روی یکی از آنها ثابت می‌ماند، سپس ماکت جان می‌گیرد و ما وارد دنیای فیلم می‌شـویم. در پایانِ فیلم، پس از همهٔ کشمکش‌ها صحنه دوباره بی‌جان و تبدیل به ماکت می‌شود. کل داستانِ فیلم بین تصاویری از دو ماکت بی‌جان رخ می‌دهد. به این ترتیب، فیلم ما را در مرز «واقعیت/ غیرواقعیت» معلق نگه می‌دارد. در واقع، فیلمنامـه بـر «مـبهم بـودن مـرز واقعیت و غیرواقعیت » دلالت دارد. در پایان فیلم این پرسش مطرح می‌شود کـه آنچـه دیدیم واقعی بود یا فقط یکی از بازی‌ها و داستان‌های پلیسی اندرو بود که مـاکتی از آن ساخته شده است؟ این امکان نیز وجود دارد که اگر به جای ایـن ماکـت مـی‌توانسـتیم

وارد ماکت دیگری شویم، دنیای متفاوتی می‌دیدیم. عناصر دیگری نیز در فیلم هست که این معنا را تقویت می‌کند. پیشتر به اسم بازیگری که وجود خارجی ندارد در عنوان‌بندی آغازین فیلم اشاره شد، بازیگری که مدام منتظر ورودش به صحنه هستیم و گمان می‌کنیم که منکیه‌ویچ بازیگر جدیدی را به سینما معرفی کرده است اما در پایان می‌فهمیم که فقط یک نام بوده است. حتی پوستر تبلیغاتی فیلم نیز به نوعی در خدمت این معناست. در پوستر فیلم نوشته شده است: «اگر جنایتی رخ داده، پس جسد کجاست؟» بازرس داپلر (مایلو) پاسخ قانع‌کننده‌ای به این پرسش می‌دهد:

اندرو: کجاست؟ [منظورش جسد است.]
داپلر: مهم نیست آقا. [جسد] دیر یا زود پیدا می‌شه. حتی اگر هم نشه، مهم نیست. ما دست‌خط شما مبنی بر دعوت از آقای تینادل رو داریم. صدای شلیک سه گلوله شنیده شده. جای گلوله روی دیوار هست. خونش روی راه پله ریخته شده. لباس‌هاش تو کمد شما پیدا شده. خودش هم که پیداش نیست. [مکث] کی به جسد احتیاج داره؟

همچنین در پوستر فیلم آمده است: «اگر همه چیز به خاطر یک زن است، کدام زن؟» در تمام فیلم دربارهٔ مارگریت و تئا فقط صحبت می‌شود. ما هیچ وقت وجود حقیقی آنها را نمی‌بینیم و نشانه‌هایشان به اشیایی مانند: عکس، پرترهٔ نقاشی، جوراب، دستبند، لباس خواب، کفش، مژهٔ مصنوعی و... محدود می‌شود. در موارد نادری نیز به ویژگی‌های ظاهری یا رفتاری آنها اشاره می‌شود: اندرو، مارگریت را زنی ولخرج و تئا را الههٔ زیبایی توصیف می‌کند.

فیلم برانا، در سطح معنای دلالت‌گر، به «مسئلهٔ قدرت و کنترل» دلالت دارد. پیشتر، در سطح معنای آشکار، به تفاوت بازی کردن و بازیچه قرار دادن در دو فیلم اشاره شد. مسئلهٔ قدرت در فیلم برانا ارتباط تنگاتنگی با بازیچه قرار دادن دیگری دارد. می‌توان گفت در فیلم برانا آدم‌ها با بازیچه قرار دادن دیگری در پی سلطه یافتن بر وی هستند. در پوستر فیلم برانا آمده است که: «از قوانین اطاعت کن.»

حضور پررنگ دوربین‌های مداربسته، به عنوان ابزار کنترل، دریافت چنین معنایی را تقویت می‌کند. نبود دوربین‌های امنیتی در فیلم منکیه‌ویچ تأثیر بسزایی در شکست اندرو دارند. اندرو بی‌خبر از همه جا در مهمانیِ تک نفره‌اش در حال شام خوردن است که

بازرس داپلر با ورود از در پشتی او را سردرگم می‌کند. اما در فیلم برانا، زمانی که بازرس بلک در حال نزدیک شدن به خانه است، دوربین‌های امنیتی به اندرو هشدار می‌دهند و اندرو خود را آمادهٔ مواجهه با بازرس بلک می‌کند. همچنین در آغاز فیلم، در لحظهٔ معارفه، اندرو به راحتی اتوموبیل مایلو را نادیده می‌گیرد و با اتوموبیل بزرگش به او فخرفروشی می‌کند. در ادامه نیز با در دست داشتن دستگاه کنترل از راه دور درهای مخفی در واقع کنترل مایلو را به دست می‌گیرد و او را دنباله‌رو خود می‌سازد (تصاویر ۹ و ۱۳). اما با بازگشت مایلو در نقش بازرس بلک، حالا نوبت مایلو است که کنترل را در دست بگیرد و نورها را به دلخواه خود تغییر دهد، اتفاقی که خوشایند اندرو نیست. (تصویر ۱۴). اوج کنترل و تسلط مایلو بر اندرو آنجاست که با تحریک گرایش‌های همجنس‌خواهانهٔ اندرو او را وادار از فرمان‌برداری از خودش می‌کند. اندرو که می‌گفت «از قوانین اطاعت کن!» حالا گوش‌به‌فرمان مایلو می‌شود و دستورهای او را اجرا می‌کند و مایلو، به شکل تحقیرآمیزی، همچون یک ارباب با بشکن زدن به نوکرش دستور می‌دهد. حضور پررنگ دوربین‌های امنیتی در فیلم برانا امکانی است که تغییر شرایط اجتماعی و گذر زمان در اختیار این فیلم قرار داده است. در زمانی که فیلم منکیه‌ویچ ساخته شد، فناوری دوربین مداربسته وجود داشت اما هنوز به طور گسترده در سطح شهرها استفاده نمی‌شد. شرایط در زمانی که فیلم برانا ساخته شد کاملاً متفاوت است. استفاده از دوربین‌های مداربسته برای کنترل عبور و مرور و کاهش جرائم در معابر و ساختمان‌ها اتفاقی رایج است. البته در کنار اینها، عده‌ای نیز به آن به وسیله‌ای برای به کنترل درآوردن افراد جامعه به توسط حاکمان نگاه می‌کنند. «اقتباس‌کنندگان [...] به عنوان خواننده، ابتدا روایت را به شیوهٔ خودشان تفسیر و سپس، در مقام آفریننده، آن را از آن خود [می‌کنند]» (هاچن ۱۶۷) و دست به آفرینش دوباره می‌زنند. آنها «با به‌روز کردن زمان داستان با [..] مسئلهٔ دریافت دست و پنجه نرم می‌کنند. [این کار] تلاشی است برای یافتن دلالت و طنینی معاصر برای مخاطبان خود» (همان ۲۰۷). در چنین شرایطی است که بازی‌ها و معماهای پیچیده در فیلمنامهٔ شفر جای خود را به دوربین‌های مداربسته و سیستم امنیتی فیلمنامهٔ پینتر می‌دهد. استفاده از فناوری دوربین مداربسته نه تنها مناسبات میان شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد، بلکه نشانه‌ای آشکار در جهت به‌روز کردن اثر اقتباسی نیز به

شمار می‌آید. معاصر کردن کاری است که بیشتر اقتباس‌کنندگان به منظور کم کردن فاصلهٔ مخاطب و اثر اصلی انجام می‌دهند (همان ۲۱۳).

تصویر ۱۳. دستگاه کنترل از راه دور در دست اندرو

تصویر ۱۴. دستگاه کنترل از راه دور در دست بازرس

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که آنچه دو اثر را به یکدیگر شبیه یا از هم متفاوت می‌کند تنها داستان فیلم نیست، بلکه تغییرات هرچند جزئی در عناصر فرمال متن و فیلم نیز منجر به تولید آثار متفاوت می‌شود. جدول زیر نتایج این بررسی تطبیقی را به طور اجمالی نمایش می‌دهد:

عنصر فرمال در فیلمنامه	فیلمنامهٔ آنتونی شفر	فیلمنامهٔ هارولد پینتر
انتظارات فرمال	غافلگیری	غافلگیری
الگوی بسط پیرنگ	ABCA’B’C’	ABCA’B’C’
روایتگری	محدود	محدود
معنای ارجاعی	خیانت	خیانت
معنای آشکار	بازی	بازی
معنای تلویحی	زوال اشرافیت	گرایش‌های جنسی
معنای دلالت‌گر	نامعلوم بودن مرز واقعیت و غیرواقعیت	اعمال قدرت و کنترل بر دیگری

جدول ۱. بررسی اجمالی نتایج حاصل از تحقیق

در پایان می‌توان گفت آنچه فیلمنامهٔ اقتباسی پینتر را به اثر آنتونی شفر شبیه می‌سازد بازگویی داستان «شوهر و فاسقِ همسر» است. پینتر همچنین با حفظ برخی از عناصر فرمال فیلمنامهٔ شفر (انتظارات فرمال، الگوی بسط پیرنگ و سایر موارد) آشکارا به اثر اولیه وفادار می‌ماند اما در حین تکرار همین الگوهای فرمال، با پرهیز از کپی‌برداری، دست به تلاش برای خلق معانی متفاوت و بازسازی اثر برای مخاطب جدید در شرایط جدید می‌زند و موفق به ایجاد تفاوت در اثرش نسبت به فیلمنامهٔ شفر می‌شود تا در نهایت اثر را از آن خود کند.

منابع

احمدی، بابک. *حقیقت و زیبایی*. چاپ بیست و دوم. تهران: مرکز، ۱۳۹۱.

اسلامی، مجید. *مفاهیم نقد فیلم*. چاپ چهارم. تهران: نشر نی، ۱۳۸۸.

اشکلوفسکی، ویکتور. «هنر به مثابهٔ فن». ترجمهٔ فرهاد ساسانی. در: فرزان سجودی (گردآورنده). *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. تهران: حوزه هنری، ۱۳۸۰. صص ۴۹–۸۱.

آیخن‌باوم، بوریس. «نظریهٔ روش فرمال». ترجمهٔ عاطفه طاهایی. در:تزوتان تودوروف (گردآورنده و مترجم به زبان فرانسه). *نظریهٔ ادبی: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. تهران: نشر دات، ۱۳۹۲. صص ۳۱–۸۱.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون. *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی. چاپ نهم. تهران: مرکز، ۱۳۹۱.

سجودی، فرزان. «ارتباطات بین‌فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرآیندهای جذب و طرد». در: فرزان سجودی، (گردآورنده). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: نشر علم، ۱۳۸۸.

شفر، آنتونی. *بازرس*. ترجمهٔ شهرام زرگر. تهران: نیلا، ۱۳۸۷.

کروبر، کارل. *وانمایی در سینما و ادبیات داستانی: مقایسهٔ داستان‌پردازی‌های کلامی و دیداری*. ترجمهٔ فرشاد عسگری‌کیا و علیرضا عسگری‌کیا. تهران: سمت، ۱۳۹۶.

کریستی، یان. «فرمالیسم و نئو- فرمالیسم». ترجمهٔ علی عامری. *سینما*، دورهٔ جدید، **۲** (۱۳۸۱): ۳۲–۳۵.

هاچن، لیندا. نظریه‌ای در باب اقتباس. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: مرکز، ۱۳۹۶.

Bordwell, David. *Narration In Fiction Film*. Wisconsin: The University Of Wisconsin Press, 1985.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.

راهنمای نگارش مقالات در مجلهٔ *ادبیات تطبیقی*

اهداف و گستره

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

راهنمای نگارش مقاله

در مقالهٔ ارسالی، نکات زیر باید رعایت شود:

۱. چکیدهٔ فارسی مقاله بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه باشد.

۲. طول مقاله ۶۰۰۰ تا حداکثر ۹۰۰۰ کلمه باشد.

۳. عنوان مقاله، نام و سمت نویسنده/ نویسندگان، نام دانشگاه یا مؤسسهٔ محل اشتغال، نشانی پست الکترونیکی، شمارهٔ دورنگار و شمارهٔ تلفن‌های ثابت و همراه در صفحه‌ای جداگانه آورده شود.

۴. منابع مورد استفاده با پیروی از روش MLA بر اساس ترتیب الفبایِ نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر در پایان مقاله آورده شود:

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

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

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

۵. عنوان کتاب‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها در متن به صورت مورّب بیاید و عنوان مقاله‌ها، شعرها، داستان‌های کوتاه، مصاحبه‌ها و پایان‌نامه‌های تحصیلی در گیومه قرار گیرد.
۶. ارجاع‌های داخل متن بین کمان (نام خانوادگی نویسنده شمارهٔ صفحه یا صفحات) نوشته شوند، مانند (حدیدی ۳۶). در مورد منابع غیرفارسی مانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پانوشت همان صفحه بیاید. نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) فقط از طرف راست درج شود.
۷. پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای داوران است که به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.
۸. یادداشت‌ها و اسامی لاتین و خاص در پانوشت آورده می‌شوند و شمارهٔ آنها در هر صفحه از یک شروع می‌شود.
۹. تشکر از افراد و مراجع پشتیبان مقاله در پانوشت صفحهٔ اول مقاله درج می‌شود.
۱۰. این مجله در ویرایش مقالات ارسالی آزاد است. مسئولیت صحت و اعتبار علمی مطالب به عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است. حق چاپ مجدد مقاله پس از پذیرش در کتاب یا نشریهٔ دیگری منوط به اجازهٔ کتبی سردبیر مجلهٔ *ادبیات تطبیقی* خواهد شد.
۱۱. مقالات هر نشریه به‌رایگان از طریق وبگاه گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان در اختیار کلیهٔ پژوهشگران قرار خواهد گرفت. دفتر مجله دو نسخه از مجله را برای نویسنده ارسال می‌کند.
۱۲. مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور چاپ شده باشد. نویسنده یا نویسندگان پس از ارسال مقاله به این نشریه و قبل از تعیین تکلیف نهایی مقاله نباید آن را به جای دیگر ارسال کنند.

نحوهٔ حروف‌چینی و تنظیم و ارسال مقاله

۱. رسم‌الخط مجله مطابق آخرین ویراست دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. نیم‌فاصله در حروف‌نگاری مقاله رعایت شود. (مثال: میشود ← می‌شود، گلها ← گل‌ها)
۲. متن مقاله با قلم بی لوتوس ۱۳.
۳. عنوان مقاله با قلم بی نازنین ۱۸ سیاه.
۴. یک نسخهٔ قابل‌چاپ از مقاله، حروف‌نگاری‌شده در برنامهٔ Microsoft Word به نشانی پست الکترونیکی مجله فرستاده شود. دریافت مقاله از طریق پست الکترونیکی به نویسنده اعلام خواهد شد.

A Comparative Study of Two Adaptations of Anthony Shaffer's *Sleuth*: A Neo-formalistic Approach

Behrouz Mahmoudi Bakhtiari
Associate Professor, Tehran University, Tehran, Iran
Mohsen Sadeghi Esfehani
M.A. in Directing, Tehran University, Tehran, Iran

Several film adaptations have been produced on the basis of dramatic works so far. For example, we know of famous adaptations of *Oedipus Rex, Hamlet, Macbeth, The Glass Menagerie, Death and the Maiden,* and several others. Although there are thorough analyses of all these adaptations, it rarely happens that two adaptations of an individual play are studied comparatively. One of the plays, which has more than one film adaptation is *Sleuth* by Anthony Shaffer. In this article, it is aimed to compare the films *Sleuth* (Joseph L. Mankiewicz, 1972) and *Sleuth* (Kenneth Branagh, 2007), with the screenplays written by Shaffer himself and Harold Pinter respectively. The article intends to do a neo-formalist analysis of these two works, in the hopes of identifying the function of the forming elements of the films, and show that how the changes (even brief and slight ones) in the elements of the two works may lead to two distinct, independent, and different productions.

Keywords: Neoformalism, Formal Elements, Film Semantics, *Sleuth*

Comparative Analysis of Similar Motifs in Courtly Romances (on the Basis of *Tristan and Iseult* and *Khosrow and Shirin*)

Najmeh Dorri
Associate Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Parnian Zare'poor
PhD Student of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

The Romance *Tristan and Iseult*, similar to the poem *Khosrow and Shirin*, is a famous courtly romance which originates in the French literature. Examining two romance stories of western and eastern courts, this study attempts to find the most significant lyrical motifs of the world literature and the causes of their similarities and differences. For this purpose, the motifs of the two works were classified in five categories: characters; mythological, legendary, and magical elements; natural and symbolic elements; concepts, topics, and events; and places. Subsequently, 116 motifs were presented in a table, and the features of twelve prominent motifs were studied and analyzed thoroughly. The general similarities of the motifs relate to the resemblance of the literary works; i.e. lyric genre and courtly romance sub-genre. With respect to the common essence of the world motifs and archetypes, the two stories share comparable details as well. Slight differences are due to different tastes of the authors on the one hand, and dissimilar cultural and ideological backgrounds of their societies, on the other hand.

Keywords: *Tristan and Iseult*, *Khosrow and Shirin*, Lyrical motifs, Courtly romance

Comparative Study of Feminine Components and the Role of "Other" in the Romans *Daily Escapes* and *Day of Rabbit*

Ilmira Dadvar
Professor of Comparative Literature, Tehran University, Tehran, Iran
Mehrnaz Tala'i
PhD student of French Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran

Feminine discourse has been presented in the literature for a long time, but the presence of feminine components was often severely criticized, and female writers inevitably had to pose their femininity in the shadow of many ambiguities. With the advent of feminist streams, feminine discourse gradually achieved its genuine meaning and place. Although during this period, women obtained the opportunity to speak and search for their identity, they were restricted by shame, fear and the pressure of the gender stereotypes of the society; therefore, the image of a traditional woman is typically perceived from the literary works of that period. The appearance of extreme contemporary authors broke down the traditional image to some extent and replaced it with the image of a daring woman who masterly battles for attaining her aims and desires. L. Irigaray emphasizes this deconstruction in her theory and imagines an "other" alongside the modern woman. The presence of this other helps the woman to manifest her daring acts, but she still preserves her womanliness and motherhood and speaks of them. Mazarine Pingeot and Belqeis Soleimani can be described as extreme contemporary writers who, in their works, especially *Daily Escapes* and *Day of rabbit*, depict women who separated from their husbands to create their ideal life willingly. Josephine and Azin, the heroines, see themselves in "the mirror of the other" and try to abandon the traditional "self", while they must play the role of a devoted mother. A new generation of female writers is introduced is the present study. The heroines of their works attempt to demonstrate two outwardly opposite elements: the intellectual and financial independence, as well as their femininity.

Keywords: Feminine discourse, Routine, Feminine courage, "Another", Return to self .

Travel Literature in Cultural Discourse: Images of East and West in Iranian and German Itineraries in 19th Century

Narjes Khodaei
Assistant Professor, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

European and Iranian itineraries of the 19th century represent remarkable differences in terms of historical significance and their developing form and content, but they also share common characteristics which justify their comparative study: At the time that the modern media had not completely dominated man's life, these texts recorded a variety of information about foreign nations and provided the data for primary culturology and ethnology studies. This article first examines the historical and cultural contexts in which the travelogues developed and then criticizes the features and orientations of their content. Various images and evaluations of the East and the West were presented in these itineraries of the 19th century. In examining the selected texts, it is inspected that how the writer encountered the other and the alien, and what his methods of reflecting the personal and social identity were. Moreover, this study reveals the aspects of the unknown land that the travelers tended to focus on and the areas of foreign culture which aroused fear and distrust in them. The comparative critique of the texts indicates that the travel writers in the process of encountering aliens and reflecting their ways of living fostered cultural and intercultural discourses, performed a specific role in reconstructing or updating the imagological perceptions, and occasionally were skeptical about fixed identity patterns.

Keywords: Itinerary, Cultural exchange, Alien, Local, Personal identity

Rewriting Arash Kamangir's Story in Contemporary Iranian Literature From Epic Hypotext to Tragic Hypertext

Azin Hosseinzadeh, Katayoun Shahpar-rad
Associate Professors of the Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

According to Gérard Genette, a piece of literature can be the rewriting of an earlier text. He defines the original text as hypotext and the rewriting as hypertext. In the rewriting process, hypotext is subjected to various changes, including the literary genre. Arash Kamangir (the archer) is one of the stories that has had several rewritings over time. Two contemporary writers, Siavash Kasrai and Bahram Beyzai, rewrote Arash respectively in the forms of poetry and play. In this paper, with the help of Genette's definitions, both rewritings are studied. The hypotext of Arash story is epic and the peculiarity of this genre is to address the collective and national identity, and the hero is consciously at the service of the community. On the contrary, tragedy focuses on unanswered questions and individual hesitations, and the hero inevitably stands against his community. This study concludes that Kasrai's poem preserves the epic character of the story, while Beyzai's play distances from the epic elements and approaches the tragedy genre.

Keywords: Epic, Tragedy, Arash, S.Kasrayi, B.Beyzayi, G.Genette

ABSTRACTS

The Role of Translation in the Emergence of Postmodern Literature in Iran

Mazdak Bolouri
Assistant professor, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Faranak Muhammadi
M.A. in Translation Studies, Khatam University, Tehran, Iran

Informed by the polysystem theory, the present study first investigates the position of postmodern translated literature in the Persian literary polysystem and then analyzes the role of translation in developing this style of writing in Iran. In the first part, two lists of postmodern literary works, one translated into Persian and the other originally written in Persian, were prepared. Subsequently, the lists were evaluated in terms of the number and the priority of publication date, to determine which one has the central place in the Persian literary polysystem. In the second part, through interviews with a group of Iranian postmodern writers, as well as reviewing the existing interviews, the role of translation in introducing postmodern fiction to Persian literature was analyzed. The results show that the translations preceded and outnumbered the original Persian works. In addition, the larger number of reprints of translations implies their central position in the Persian literary polysystem and their success in attracting readers. According to our study, most of the Iranian postmodern writers had familiarized themselves with this style by reading the translated literature. Therefore, it seems that postmodern translated literature, in comparison with the original writings, occupies the central position in the Persian literary polysystem and has effectively contributed to the formation of postmodern literature in Iran.

Key words: Translation, Translated literature, Literary polysystem, Postmodern literature, Fiction style

Contents

ARTICLES

The Role of Translation in the Emergence of Postmodern Literature in Iran
Mazdak Bolouri, Faranak Muhammadi

Rewriting Arash Kamangir's Story in Contemporary Iranian Literature: From Epic Hypotext to Tragic Hypertext **Azin Hosseinzadeh, Katayoun Shahpar-rad**

Travel Literature in Cultural Discourse: Images of East and West in Iranian and German Itineraries in 19th Century **Narjes Khodaei**

Comparative Study of Feminine Components and the Role of "Other" in the Romans *Daily Escapes* and *Day of Rabbit* **Ilmira Dadvar, Mehrnaz Tala'i**

Comparative Analysis of Similar Motifs in Courtly Romances (on the Basis of *Tristan and Iseult* and *Khosrow and Shirin*) **Najmeh Dorri, Parnian Zare'poor**

What is Adaptation? **Julie Sanders, tr. Mohammad Ghaffari**

A Comparative Study of Two Adaptations of Anthony Shaffer's *Sleuth*: A Neo-formalistic Approach **Behrouz Mahmoudi Bakhtiari, Mohsen Sadeghi Esfehani**

ISSN 1025-0832

Comparative Literature

Journal of the Academy of Persian Language & Literature

Vol. 9, No. 1 (Ser. No. 17)

(two issues per year)

Spring & Summer 2018

Editor: Ilmira Dadvar

Advisor:

Amir Ali Nojoumian (Shahid Beheshti University)

Ilmira Dadvar (Tehran University)

Amr Taher Ahmad (Austrian Academy of Science)

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari (Tehran University)

Bahman Namvar Motlagh (Shahid Beheshti University)

Hassan Javadi (Berkeley University Of California)

Alireza Anushiravani (Shiraz University)

Interior Manager: Seyedeh Nahid Hejazi

Persian Editor: Abtin Golkar

English Editor: Gelare Moradi

www.persianacademy.ir

Email: complit@gmail.com

Rated as

Scientific and Research Journal

by the Ministry of Science,

Research and Technology

and indexed in ISC

President: Gh. A. Haddad Adel

Editorial Board: M.R. Torki, Gh.A. Haddad Adel,

M. Dabir-Moghaddam, H. Rezai Baghbidi,

A. Samiee (Gilani), A.A. Sadeghi, K. Fani, M.R. Nasiri,

Chief Editor: A. Tabatabaee

The Academy of Persian Language & Literature

Academies Complex, Haghani Expressway, Tehran-Iran

Postal Code: 1538633211

P.O. Box: 15875-6394

Phone: (+98 21) 88 64 23 39-48, Fax: 88 64 25 00

e-mail: namehfarhangestan@gmail.com

www.apll.ir

This Journal is indexed in the Scientific Information Database: www.SID.ir

Ser. No. 17

Printed in the Islamic Republic of Iran

17

Vol. 9, No.1, Spring and Summer 2018

ARTICLES

The Role of Translation in the Emergence of Postmodern Literature in Iran — **Mazdak Bolouri, Faranak Muhammadi**

Rewriting Arash Kamangir's Story in Contemporary Iranian Literature: From Epic Hypotext to Tragic Hypertext — **Azin Hosseinzadeh, Katayoun Shahpar-rad**

Travel Literature in Cultural Discourse: Images of East and West in Iranian and German Itineraries in 19th Century — **Narjes Khodaei**

Comparative Study of Feminine Components and the Role of "Other" in the Romans *Daily Escapes* and *Day of Rabbit* — **Ilmira Dadvar, Mehrnaz Tala'i**

Comparative Analysis of Similar Motifs in Courtly Romances (on the Basis of *Tristan and Iseult* and *Khosrow and Shirin*) — **Najmeh Dorri, Parnian Zare'poor**

What is Adaptation? — **Julie Sanders, tr. Mohammad Ghaffari**

A Comparative Study of Two Adaptations of Anthony Shaffer's *Sleuth*: A Neo-formalistic Approach — **Behrouz Mahmoudi Bakhtiari, Mohsen Sadeghi Esfehani**