نشریه علمی پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسئول: دکتر محمدرضا فارسیان
سردبیر: دکتر محمدرضا فارسیان

اعضای هیئت تحریریّه:

دکتر محمد رحیم احمدی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه الزهرا)
دکتر الله‌شکر اسدالهی تجرق (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز)
دکتر ناهید جلیلی‌مرند (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه الزهرا)
دکتر محمدحسین جواری (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز)
دکتر مسعود خوش سلیقه (استاد زبان انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر سیّد مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر مهران زنده‌بودی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر حمیدرضا شعیری (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر فریده علوی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تهران)
دکتر محمدرضا فارسیان (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر محمودرضا گشمردی (دانشیار آموزش زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس تهران)
دکتر هما لسان‌پزشکی (استاد زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه اکس آن پروانس فرانسه)
دکتر فاطمه میرزاابراهیم‌تهرانی (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه علامه طباطبائی)
دکتر محمدنادر نصیری‌مقدم (استاد زبان و ادبیات فارسی و مطالعات ایرانی دانشگاه استراسبورگ فرانسه)
دکتر ژولی دووینیو (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اینالکو فرانسه)

بر اساس آئین نامه کمسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فنآوری از سال ۱۳۹۸ ، کلیه نشریات دارای درجه "علمی-پژوهشی" به نشریه علمی" تغییر نام یافتند.

ویراستاری فارسی: دنیا گلریز **ویراستاری انگلیسی:** مرکز ویراستاری و ترجمه دانشکده ادبیات و علوم انسانی(عبدالله نوروزی)
ویراستاری فرانسه: فاطمه قاسمی آریان **دستیاران سردبیر:** زهرا سعادت نژاد، فاطمه قاسمی آریان
کارشناس مجله : زهرا بنی اسد **طراح جلد** : امیر اسفندیار عامل محرابی

نشانی: مشهد، میدان آزادی، دانشگاه فردوسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، کد پستی ۹۱۷۷۹٤۸۸۸۳ تلفن: ۰۵۱-۳۸۸۰٦۷۲۵
نشانی اینترنتی: https://rltf.um.ac.ir/ پست الکترونیکی: rltf@um.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

نشریه علمی

پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه

این نشریه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۸/۲۶۳۳۸۷ مورّخ ۱۳۹۷/۱۰/۱۹وزارت علوم و تحقیقات و فناوری منتشر می‌شود.

دوره ششم، شماره اول (پیاپی ۱۰) پاییز و زمستان ۱۴۰۲

(تاریخ انتشار این شماره: شهریور ۱۴۰۲)

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان فارسی و در زمینهٔ پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه باشد.

۲- مقاله به ترتیب شامل چکیده (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، کلیدواژه‌ها (حدّاکثر ۵ واژه)، مقدّمه (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، بحث و بررسی (که الزاما عنوان آن «بحث و بررسی» نیست) و نتیجه‌گیری باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۳- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

٤- مقاله‌های ارسالی تنها به صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

٥- ارسال چکیدهٔ انگلیسی و فرانسه (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

٦- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). *نام کتاب* (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.

• **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام نشریّه* (ایتالیک). دوره / سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.

• **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. *نام مجموعه مقالات* (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.

• **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). *نام و نشانی سایت اینترنتی* (ایتالیک).

۷- ارجاعات در متن مقاله داخل پرانتز (نام خانوادگی مولف، سال انتشار: شماره صفحه مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع لاتین نیز همانند منابع فارسی عمل شود.

۸- نقل قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۹- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۱۰- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۱- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه* به نشانی ذیل ارسال کنند:
https://rltf.um.ac.ir/

۱۲- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مقالات

دگرگونی شخصیت ها در ترجمه بینانشانه ای مورد مطالعه: اقتباس سینمایی «پل خواب» از رمان «جنایت و مکافات» در دو پیکره ی زبان فارسی و فرانسه	سیاوش گلشیری، حمیدرضا شعیری، بهمن نامور مطلق	**۱-۲۹**
بررسی نمایانی و معروفیت در ادبیات معاصر فرانسه	حسن زختاره	**۳۰-۵۴**
خوانش بینامتنی رمان *فرزند نوح* اثر اریک اِمانوئل اشمیت برمبنای نظریهٔ گفتگومندی و چندصدایی میخائیل باختین	وحیدنژاد محمد، فاطمه خم ابرو	**۵۵-۷۹**
پیرامتن و تلویحات ایدئولوژیک در ترجمهٔ *آخرین روز یک محکوم* با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی	فاطمه میرزا ابراهیم تهرانی، راحله یافتیان	**۸۰-۱۰۶**
توانش ترجمهٔ ادبی از دیدگاه مترجمان ادبی: واکاوی مضمونی چهل مصاحبه از فصلنامهٔ *مترجم*	مسلم فتح اللهی، محمدرضا هاشمی	**۱۰۷-۱۳۷**
تعاملات میدان قدرت در فضای جامعه متنی *درخت انجیر معابد* اثر احمد محمود: تحلیل گفتمان	شقایق شریف زاده، ماندانا صدرزاده اردبیلی	**۱۳۸-۱۶۰**
بررسی تطبیقی اشعار شارل بودلر و نادر نادرپور از دیدگاه مکتب رمانتیسم	مرضیه بلیغی، محمدمحمدی آغداش، سپیده صدقی ینگجه	**۱۶۱-۱۸۴**
تحلیل و بررسی انواع شگردهای آشنایی زدایی و برجسته سازی در شعر *قو* از شارل بودلر	بهزاد هاشمی	**۱۸۵-۲۱۲**
مطالعهٔ تطبیقی صفت بیانی در زبان های فارسی، فرانسه و روسی	ناهید جلیلی مرند، ناهیده کلاشی	**۲۱۳-۲۳۳**
بررسی میزان اضطراب زبانی زبان آموزان دختر و پسر نوجوان در کلاس های برخط زبان فرانسه در ایران	فریبا یعقوبی، محمودرضا گشمردی، پریوش صفا	**۲۳۴-۲۵۹**

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

La Transformation des Personnages en Traduction Inter-Sémiotique: L'Adaptation Cinématographique de «Pole khab» du roman «*Crime et Châtiment*» en Deux Versions Persan et Français[1]

Siavash Golshiri
Doctorant en Recheche d'Art, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran

Hamid Reza Shairi [1] (Auteur correspondant)
Professeur à l'Université Tarbiat Modares, Téhéran, Iran

Bahman Namvar Motlagh
Maître de Conférences à l'Université Shahid Beheshti, Téhéran, Iran

Résumé

En classant la traduction en trois types de traduction intralinguale, interlinguale et intersémiotique, Jakobson considère l'adaptation comme un type de traduction intersémiotique. Eco considère également la traduction intersémiotique comme un exemple d'interprétation qui présente l'adaptateur comme celui qui transforme en images ce qu'il a ressenti dans le roman et il devient alors une sorte d'interprète. Donc, la traduction intersémiotique peut être considérée comme une sorte d'interprétation. Le but de cette recherche est d'étudier la traduction intersémiotique du roman « Crime et châtiment » (Dostoïevski, 1866), comme l'une des histoires les plus adaptées au cinéma en film iranien "Pole Khab " (Barahani, 2014) du point de vue de la transformation des personnages pour montrer la vue critique de l'adaptateur à partir de la source de l'adaptation. Pour la première fois, Victor Derély a traduit le roman « Crime et châtiment » du russe au français en 1884, et depuis lors, le roman a fait l'objet de nombreux critiques littéraires français en termes de structure et de contenu. L'enjeu principal de cette recherche consiste à examiner les changements formés d'un continuum (roman) à un autre continuum (film), le regard critique adaptatif sur le texte précédent et le contexte social de la nouvelle histoire - uniquement en termes de traits de personnalité. La comparaison des traits de caractère des personnages, la métamorphose du personnage principal et l'étude des étapes du parcours du héros dans les deux œuvres montrent que l'interprétation du texte du roman par l'adaptateur, en plus de changer la nature des personnages et les étapes du héros dans le contenu du texte ultérieur, apporte d'autres changements. De plus, le contexte social de l'histoire est nouveau, et ces changements, à leur tour, sont le résultat des intentions de l'adaptateur et de son regard critique sur son époque.

Mots-clés: interprétation, traduction intersémiotique, adaptation, Crime et Châtiment, Pôle khab.

[1]. E-mail: shairi@modares.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-5667-3827
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.80313.1072

Reçu: 04 Janvier 2023 Révisé: 08 Février 2023 Accepté: 13 Février 2023

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

The transformation of characters in inert-semiotic translation The case of study: the movie adaptation of "Pole khab" from the novel "*Crime and Punishment*" in the two corpora of Persian and French

Siavash Golshiri
PhD Student of Art Research, Department of Art Research, Scince and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Hamid Reza Shairi [1] (Corresponding author)
Professor of Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Bahman Namvar Motlagh
Associate Professor of Shahid Beheshti University, Téhéran, Iran

Abstract

By classifying translation into three types of intralingual, interlingual and intersémiotique, Jakobson considers adaptation as a type of intersemiotic translation. Eco also considers intersemiotic translation to be an example of interpretation which means that the adaptor, as an experimental reader, transforms what he felt in the novel into the images, so he becomes a kind of interpreter. Therefore, the adapter is a kind of interpreter who, based on his lived experience, converts the meaning received from the novel into the images in the film. Although; intersemiotic translation can be considered a type of interpretation. The purpose of this article is to examine the intersemiotic translation of the characters of the novel "Crime and Punishment" (Dostoevsky, 1866), as one of the most frequently adapted stories in cinema, and the Iranian film "Pole Khab" (Barahani, 2014) in the aspect of the characters and actors of both works, to show the critical interpretation of the adapter from the source of the adaptation. For the first time, Victor Derély translated the novel "Crime and Punishment" from Russian to French in 1884, and since then the novel has been the subject of numerous French literary criticisms in terms of structure and content.The main issue of this research includes examining the changes formed from one continuum (novel) to another continuum (film), the adaptive critical view of the previous text and the social context of the new story- purely in terms of personality traits. The comparison of the character traits of the characters, the metamorphosis of the main character and the study of the stages of the hero's journey in both works show that the adapter's interpretation of the novel text, in addition to changing the nature of the characters and the stages of the hero in the content of the later text, brings other changes. In addition, the social context of the story is new, and these changes, in turn, are the result of the adapter's intentions and his critical view of his time.

Keywords: interpretation, inter-semiotic translation, adaptation, Crime and Punishment, Pole khab.

[1]. E-mail: shairi@modares.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-5667-3827

DOI: https://doi.org/ 10.22067/RLTF.2023.80313.1072

Received: 04 January 2023 Revised: 08 February 2023 Accepted: 13 February 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

دگرگونی شخصیت‌ها در ترجمه بینانشانه‌ای مورد مطالعه:اقتباس سینمایی «پل خواب» از رمان «جنایت و مکافات» در دو پیکره‌ی زبان فارسی و فرانسه

مقالهٔ پژوهشی

سیاوش گلشیری
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه تخصصی هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
حمیدرضا شعیری[1] (نویسنده مسئول)
استاد گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
بهمن نامور مطلق
دانشیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

یاکوبسن با دسته‌بندی ترجمه به سه نوع درون‌زبانی، بین‌زبانی و بینانشانه‌ای، اقتباس را نوعی ترجمهٔ بینانشانه‌ای در نظر می‌گیرد. اکو نیز ترجمهٔ بینانشانه‌ای را نمونه‌ای از تفسیر می‌داند؛ بدین معنا که اقتباس‌کننده معنایی را که خود در رمان احساس کرده، به نظام تصویر (فیلم) تبدیل و به این ترتیب خود به نوعی تفسیرگر بدل می‌شود. از این رو ترجمهٔ بینانشانه‌ای را می‌توان نوعی تفسیر دانست. هدف از این نوشتار بررسی ترجمهٔ بینانشانه‌ای شخصیت‌های رمان *جنایت و مکافات* (داستایفسکی، ۱۸۶۶)، به‌عنوان یکی از پربسامدترین داستان‌های اقتباس شده در سینما، و فیلم سینمایی «پل خواب» (براهنی، ۱۳۹۳) از منظر دگرگونی شخصیت‌هاست تا تفسیر انتقادی اقتباس‌کننده از منبع اقتباس، نشان داده شود. نخستین‌بار ویکتور دِرلی در سال ۱۸۸۴ رمان *جنایت و مکافات* را از روسی به فرانسه ترجمه کرد و از آن زمان تاکنون، رمان مذکور به لحاظ ساختار و محتوا مورد توجه بسیاری از منتقدان ادبی فرانسه بوده است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش شامل بررسی تغییرات شکل‌گرفته از یک پیوستار (رمان) به پیوستار دیگر (فیلم)، صرفاً از منظر ویژگی‌های شخصیتی است. قیاسِ ویژگی شخصیتی کاراکترها، دگردیسی آن‌ها و بررسی مراحل سیر قهرمان در هر دو اثر نشان می‌دهد، تفسیر اقتباس‌کننده از رمان، علاوه بر تغییر ماهیت شخصیت‌ها، تغییرات دیگری را نیز به همراه دارد که این تغییرات حاصل نظام‌های انتظاراتی و بافت اجتماعی داستانِ جدید بوده است و به نوبهٔ خود، برآمده از نیت اقتباس‌کننده و دیدگاه منتقدانهٔ او به زمانهٔ خویش است.

کلیدواژه‌ها: تفسیر، ترجمه بینانشانه‌ای، اقتباس، جنایت و مکافات، پل خواب.

[1]. E-mail: shairi@modares.ac.ir DOI: https://doi.org/ 10.22067/RLTF.2023.80313.1072
https://orcid.org/0000-0001-5667-3827

۱. این مقاله برگرفته از رساله ی دکتری تخصصی پژوهش هنر، سیاوش گلشیری با عنوان «ترجمه بینانشانه ای رمان جنایت و مکافات» است که به راهنمایی دکتر حمیدرضا شعیری (نویسنده مسئول) و مشاوره دکتر بهمن نامور مطلق در گروه هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران در حال انجام است.

تاریخ دریافت: ۱۴ دی ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۱۹ بهمن ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۲۴ بهمن ۱۴۰۱

۱. مقدمه

امروزه اقتباس دیگر تنها به حوزهٔ ادبیات و سینما محدود نمی‌شود و دامنه‌های گوناگونی را در بر می‌گیرد. در میان گونه‌های مختلف اقتباس، اقتباس سینمایی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در اقتباس سینمایی، یک فیلم بر مبنای آثار مکتوب ازجمله رمان، کتاب‌های کمیک، نمایشنامه یا آثار تصویری و شنیداری مانند مجموعه‌هایِ تلویزیونی یا برنامه‌های رادیویی ساخته می‌شود (زند و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۴۶۷۰). در واقع اقتباس‌کننده به‌عنوان دربانی عمل می‌کند که از طریق معنایی که خود از متنِ اقتباسی برداشت کرده است، به ایده‌هایی برای خلق متن جدید دست می‌یابد.

در تغییر از یک پیوستار (رمان) به پیوستار دیگر (فیلم)، تفسیر به واسطهٔ میانجی‌گریِ اقتباس‌کننده انجام می‌گیرد؛ از این‌رو اکو[1] ترجمهٔ بینانشانه‌ای را نمونه‌ای از تفسیر قلمداد می‌کند. یاکوبسن[2] نیز اقتباس سینمایی از متون ادبی را نوعی ترجمهٔ بینانشانه‌ای می‌داند که در آن نشانه‌های کلامی به تصویر و صدا و نور که نشانه‌های غیرکلامی هستند، تبدیل می‌شوند. به عبارت دیگر: «همین که بیش از یک نظام نشانه‌ای وجود داشته باشد، می‌توان انتظار ترجمهٔ بینانشانه‌ای را هم داشت» (پاکتچی، ۱۳۹۸، ص. ۲۴۵).

مطالعهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای از اثر ادبی در قالب یک فیلم سینمایی این امکان را فراهم می‌آورد تا با نگاهی فراتر از مقایسهٔ صرف منبع اقتباس و اثر اقتباسی روبه‌رو شویم. با وجود اقتباس‌های بسیاری که در سینما، تلویزیون و تئاتر از رمان *جنایت و مکافات* صورت گرفته، این رمان به واسطهٔ دریچه‌هایی که در ادبیات داستانی پس از خود گشود، اثری انکارناپذیر است. داستایفسکی با نگارش این اثر شیوه‌ای از رمان را پایه‌گذاری کرد که قطعاً آنچه در زمینهٔ پردازش شخصیت و روان‌شناسی در ادبیات داستانی پس از او شکل گرفت، مدیون وسعت نگاه اوست. فیلم «پل خواب» برداشت آزادی است از رمان *جنایت و مکافات* (داستایفسکی، ۱۸۶۶) ، اثر فئودور داستایفسکی. در سینمای ایران ساخت آثار اقتباسی، آن هم اقتباس از چنین رمانی، جسارت زیادی می‌طلبد که اکتای براهنی چنین جسارتی را به خرج داده است (وکیلی، ۱۳۹۶، ص. ۲). هدف پژوهش حاضر بررسی چگونگی ترجمهٔ رمان *جنایت و مکافات* و تبدیل آن به فیلم سینمایی ایرانی «پل خواب» (براهنی، ۱۳۹۳) از منظر شخصیت‌ها

1 . Umberto Eco

2 . Roman Jakobson

و کنش‌گرهای هر دو اثر است. از آن‌جایی که تشخیص نیتِ متن، یک راهبرد نشانه‌شناسی تلقی می‌شود با این پرسش‌های اساسی مواجه‌ایم:

۱. شخصیت اصلی و دیگر شخصیت‌های رمان *جنایت و مکافات* در جریان ترجمهٔ بینانشانه‌ای چه تغییراتی کرده‌اند؟

۲. با توجه به نیت و تفسیر اقتباس‌کننده، انتقال شخصیت‌ها در محتوا و درون‌مایهٔ اثر اقتباسی، چه دگرگونی‌هایی ایجاد کرده است؟

بر همین اساس و به لحاظ اهمیت انتقال شخصیت‌ها در فرایند ترجمه، مسائلی همچون چگونگی پردازش شخصیت‌ها، مراحل سیر قهرمان و دگردیسی شخصیت در منبع اقتباس و اثر اقتباسی با روش توصیفی ـ تحلیلی مورد مقایسه قرار می‌گیرند.

۲.پیشینه تحقیق

تاکنون مطالعات زیادی در زمینهٔ اقتباس سینمایی صورت گرفته است. بخشی از این مطالعات، نظریه‌های مربوط به اقتباس را دربر می‌گیرد و بخش دیگر، این نظریه‌ها را در فیلم‌های سینمایی اقتباسی بررسی می‌کند. از آن جمله باید به کتاب *نظریه‌ای در باب اقتباس* اثر لیندا هاچن[1] (۱۳۹۶) اشاره کرد که توسط مهسا خداکرمی به فارسی ترجمه شده است. هاچن در این کتاب، اقتباس را در تمامی اشکال مختلف رسانه‌ای یعنی در کتاب‌های مصور، آهنگ‌ها و حتی بازی‌های کامپیوتری بررسی می‌کند تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه رمان، نمایشنامه، فیلم و اپرا حتی در فرم‌های جدید به حیات خود ادامه می‌دهند. در حوزهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای نیز باید از کتاب *ترجمهٔ بینانشانه‌ای از نظریه تا کاربرد (مجموعه مقالات)* تألیف احمد پاکتچی (۱۳۹۸) نام برد که برگزیدهٔ مقالاتی است به قلم صاحب‌نظران که از چند زبان (اعم از روسی، انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و چک) به قصد معرفی ابعاد گوناگون حوزهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای، انتخاب و ترجمه شده است. همچنین کتاب *تفسیر و بیش‌تفسیر* از امبرتو اکو (۱۳۹۷) ترجمهٔ فرزان سجودی به محدودیت‌های تفسیر و این مسئله که چه معنایی به یک متن می‌تواند منسوب شود، می‌پردازد. حمیدرضا شعیری (۱۳۹۲) در کتاب *نشانه ـ معناشناسی دیداری نظریه و تحلیل گفتمان هنری* شگردها و فرایند تولید و دریافت معنا در گفتمان‌های دیداری براساس روابط بین سطوح نشانه‌ای، صورت بیان و صورت محتوا، راهبردهای

1 . Linda Hutcheon

معناسازی و برهم‌کنشی گفته‌پرداز و گفته‌یاب را تحلیل و بررسی می‌کند. فرزان سجودی و همکاران نیز (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوانِ «بررسی روابط بینامتنی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای فیلم کنعان» با نگاهی گسترده به مفهوم ترجمه که عملی بینانشانه‌ای، بینامتنی و بینافرهنگی است، به بررسی اقتباس سینمایی فیلمنامه و فیلم ایرانی «کنعان» از داستان کوتاه کانادایی «تیر و تخته» پرداخته‌اند.

اکثر نقدهای مربوط به فیلم «پل خواب» در وبلاگ‌ها و یا سایت‌های نقد سینمایی یافت می‌شود که از آن جمله می‌توان به نقد «جنایت بی‌مکافات؛ نگاهی به فیلم پل خواب» (۱۳۹۶) اشاره کرد که در سایت فیلم‌نوشت قرار دارد و در آن نویسنده علاوه بر تحلیل فیلم، به مقایسهٔ آن با رمان مشهور داستایفسکی می‌پردازد. همچنین ماهنامهٔ *فیلم‌نگار* (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «تغییر "جنایت و مکافات" به "پل خواب" چیست؟» به بررسی مقایسه‌ای میان رمان و فیلم از نظر محتوا و ساختار پرداخته است. تاتیانا کاشمچوک[1] (۲۰۱۴) در مقالهٔ خود با نام «قهرمان قاتل در رمان "جنایت و مکافات" فئودور داستایفسکی» به بررسی شخصیت قهرمان قاتل در رمان *جنایت و مکافات* داستایفسکی می‌پردازد. این بررسی از زاویه‌ای مخالف با مطالعات دوران شوروی، که طغیان این قهرمان ملحد را تجلی والای یک شخصیت نیرومند می‌دانستند، صورت گرفته است. در انتها نیز باید به دو کتاب *پوست در برابر پوست: خوانش جنایت و مکافات* (۱۴۰۰) از امیر نصری و کتاب *داستایفسکی و فلسفه: جستارهایی دربارهٔ جنایت و مکافات* (۱۴۰۱) گردآوری رابرت گوای اشاره کرد، که هر دو از منظری فلسفی به این اثر توجه کرده‌اند.

۳.روش تحقیق

مقالهٔ حاضر برای پاسخ به سؤالات پژوهش در ترجمهٔ بینانشانه‌ای رمان *جنایت و مکافات* و فیلم اقتباسی «پل خواب» با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی شخصیت‌ها، مقایسهٔ دگردیسی آن‌ها، ویژگی شخصیت‌های اصلی و مراحل سیر قهرمان تراژیک در هر دو اثر می‌پردازد. از آن‌جایی که طبق مبانی نظری این پژوهش، ترجمهٔ بینانشانه‌ای نمونه‌ای از تفسیر قلمداد شده، این مقاله درصدد است به سبب تغییراتی که از یک پیوستار (رمان) به پیوستار دیگر (فیلم) شکل گرفته، دیدگاه انتقادی اقتباس‌کننده و نیز بافت اجتماعی داستان جدید را صرفاً از منظر ویژگی‌های شخصیتی مورد تحلیل قرار دهد. همچنین این نکته قابل ذکر است که به‌دلیل غیرقابل دسترس بودن نسخهٔ سینمایی «پل

1 . Татьяна Александровна

خواب»، نسخهٔ نمایش خانگی این فیلم مدنظر این مقاله است، چراکه برخی صحنه‌ها و پایان‌بندی هر دو نسخه با یکدیگر متفاوت است.

۴.چارچوب نظری

۴ـ۱. ترجمهٔ بینانشانه‌ای به‌مثابهٔ تفسیر

رومن یاکوبسن ترجمهٔ درون‌زبانی[1]، بینازبانی[2] و بینانشانه‌ای[3] را سرمنشأ انواع ترجمه معرفی می‌کند. او به‌طور خاص ترجمهٔ بینانشانه‌ای یا «تبدیل» را «برگردان نشانه‌های کلامی با استفاده از نشانه‌های نظام‌هایِ نشانه‌ایِ غیرکلامی» می‌داند (Jakobson, 1958, p.16). از دیدگاه یاکوبسن، اقتباس سینمایی از متون ادبی نوعی ترجمهٔ بینانشانه‌ای است که در آن نشانه‌های کلامی به تصویر، صدا و نور تبدیل می‌شوند. با این‌حال، فرایند ترجمه بین دو نظام نشانه‌ای متفاوت، تابع رویکردهای خاصی است که سبب جرح و تعدیل در تبدیل رمان به فیلم سینمایی می‌شوند.

پس از یاکوبسن و به منظور هموارسازی مسیر پژوهش‌های مربوط به ترجمهٔ بینانشانه‌ای، افرادی همچونِ اکو نظراتی در این‌باره ارائه دادند. از نظر اکو عمل ترجمه بین نظام‌های نشانه‌شناختی مختلف انجام می‌شود، مثل زمانی که یک رمان را به فیلم یا یک شعر حماسی را به کتاب مصور[4] ترجمه می‌کنیم یا حتی هنگامی که با الهام از یک شعر، نقاشی می‌کشیم (Eco, 2003, p.11). اکو اقتباس ادبی را شایع‌ترین مورد اقتباس می‌داند. از منظر اکو اگر بپذیریم، اقتباس‌کنندهٔ معنایی را که خود در رمان احساس کرده به نظام تصویر بدل می‌کند، بنابراین اقتباس‌کننده، نوعی تفسیرگر یا مفسر است. به همین علت، اکو در مقولهٔ اقتباس از مفهوم «کاربست» سخن به میان می‌آورد. از منظر او، یکی از شیوه‌های نامحدود کاربست یک متن، آن است که اقتباس‌کننده از یک متن محرک آغاز کند تا ایده‌هایی را برای خلق متنِ خود به دست آورد. پس بسیاری از اقتباس‌ها نمونه‌هایی از کاربست خلاقانهٔ متن پیشین به حساب می‌آیند (اکو، ۱۳۹۸، ص. ۱۴۲).

اکو ترجمهٔ بینانشانه‌ای را نمونه‌ای از تفسیر در نظر می‌گیرد و معتقد است که تفسیر متن یعنی: «توضیح آن‌که چطور این واژگان می‌توانند به واسطهٔ چگونگی تفسیرشان نقش متفاوتی انجام دهند

1. Interlinguale
2. Intersémiotique
3. Intersémiotique
4. Bande dessinée

که واژه‌های دیگر نمی‌توانند» (همان، ص. ۳۵). او به تشریح این مسئله می‌پردازد که عالَم تفسیر بزرگ‌تر و متنوع‌تر از قلمرو تبدیل است و به واسطهٔ تغییرات ساختارزدایانه در فرایند تبدیل، دیگر معنای حقیقی و یکه‌ای برای یک متن وجود ندارد.

به همین سبب اکو معتقد است در فرایند تبدیل با دو رویکرد سروکار داریم: اقتباس‌ها بیشتر از اندازه بیان می‌کنند و اقتباس‌ها کم‌تر از اندازه بیان می‌کنند. در رویکرد اول، فیلم‌ساز مجبور است تماشاگران را به پذیرش تفسیر تصویر مشخصی از ایجاز و کم‌حرفیِ کلامی مجاب کند و در رویکرد دوم، اقتباس‌کننده با شاخ و برگ دادن، نه‌تنها دگرگونی‌هایی در بیان ایجاد می‌کند، بلکه تغییری اساسی در محتوا نیز به وجود می‌آورد.

فرایند تغییرِ مادهٔ بیان یا گذر از یک پیوستار (رمان) به پیوستاری دیگر (فیلم)، حرکت از یک موقعیت ارتباطی به موقعیت ارتباطی دیگر است که به اعمال متعددی منجر می‌شود: الف)ترجمه با تفسیری دال بر یک دیدگاه انتقادی همراه و نیت انتقادیِ اقتباس‌کننده آشکارا بیان می‌شود؛ ب)جنبه‌هایی از محتوا که پیش‌تر مغفول مانده آشکار و بر آن تأکید می‌شود؛ ج) نه‌تنها دگرگونی‌هایی را در بیان ایجاد می‌کند، بلکه در محتوا نیز تغییراتی را به وجود می‌آورد (همان، صص.۱۴۴ـ ۱۵۵).

۴ـ۲. انتقال[1] شخصیت‌ها در فرایند ترجمه

در بررسی چگونگی گذار از رمان به فیلم با انتقال و دگردیسی عناصر روایی، مضامین، شخصیت‌ها و عوامل بینافرهنگی مواجه‌ایم. این انتقال به دیگرگونه کردن مفاهیم و معادل‌سازی‌های فرهنگی می‌انجامد که تغییرات گسترده‌ای را موجب می‌شود، این تغییرات در پنج سطح رخ می‌دهد: تغییرات طرح و فضای داستان، شخصیت‌ها و کنش‌گری آن‌ها، محتواهای کلامی شخصیت‌ها و فضای تاریخی ـ فرهنگی که در مجموع عبارت‌اند از: تغییر سیستم روایی متن به فیلم، تغییر عنوان، تغییر شروع و نحوهٔ پایان‌بندی، تغییر در نقاط بحران و اوج و مواردی ازقبیل حذف (حوادث و شخصیت‌ها)، افزایش (حوادث و شخصیت‌ها)، کاهش، گستردگی، تکرار، تعمیم، برجسته‌سازی، جابه‌جایی و تغییر ماهیت شخصیت‌ها و جایگاه اجتماعی آن‌ها (Corrigan, 1999, p.42).

در این پژوهش به‌دلیل نقش تعیین‌کنندهٔ شخصیت ـ به‌عنوان بنیادی‌ترین عنصر داستانی ـ شخصیت‌ها و کنش‌گری آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند. قیاس شخصیت اصلی و فرعی بر اساس

1 . Transformation

تسلط آن‌ها در متن از مواردی است که در تحلیل شخصیت‌ها نقش اساسی دارد. شخصیت اصلی از نظر اندیشه، نگرش اخلاقی، نقش کارکردی و راهبردی‌اش در روایت با دیگر شخصیت‌ها متفاوت و به لحاظ ویژگی‌های شخصیتی قابل تحلیل است. شخصیت‌ها بر پایهٔ کنش همچنین کارکردهایی همچون کنش‌گر یا کنش‌پذیر و مانند آن تقسیم می‌شوند. در کنار مقوله‌های کلی و همه‌جانبه مانند: شخصیت ساده (در خلال کنش پیشرفت نمی‌کنند) و جامع (در خلال کنش پیشرفت می‌کنند)، سه ویژگی «مسئلهٔ شخصیت»، «شناخت» و «تغییر» (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷، ص. ۵۸) به عنوان عناصر منحنی شخصیت در مسیر دگردیسی شخصیت از اهمیت برخوردار است که در فرایند انتقال شخصیت‌ها از رمان به فیلم قابل بررسی است.

۵. بحث و بررسی

۵ـ۱. خلاصهٔ رمان *جنایت و مکافات*

این رمان با شش بخش و یک پس‌گفتار روایت‌گر زندگی دانشجویی بیست و چندساله به نام «راسکولنیکف»[1] است که به سبب فقدانِ تمکن مالی، تحصیل در دانشگاه را ترک می‌کند. او تحت تأثیر افکاری ناپخته تصمیم می‌گیرد پیرزن رباخواری را بکشد و پول‌هایش را بدزدد تا هم مادر و خواهرش را از فقر نجات دهد و هم بعدها که درسش به پایان رسید، با کار نیک، کفارهٔ گناهانش را بپردازد. راسکولنیکوف دست به عمل می‌زند. می‌کشد، دزدی می‌کند و درام با مکافاتِ راسکولنیکف تثبیت می‌شود.

داستایفسکی طرح رمان را مبتنی بر وضعیت ذهنی قهرمان از ارتکاب جرم تا اعتراف و پذیرش مجازات بنا می‌کند. راسکولنیکوف از برملا شدن راز جنایت بیمناک است و البته همین مسئله بر بحران روحی او می‌افزاید. او که از جنگ و جدل با خود، به عجز آمده بالأخره به فاحشه‌ای به نام «سونیا»[2] پناه می‌برد و از جنایت خود پرده برمی‌دارد. سونیا معتقد است با تحمل رنج می‌توان گناه را جبران کرد. درنهایت راسکولنیکوف خود را به ادارهٔ پلیس معرفی می‌کند، به اعمال شاقه محکوم

1 . Raskolnikof

2 .Sonia

می‌شود، اما از جنایتی که مرتکب شده پشیمان نیست. او در ابتدا گمان می‌کند به سبب ناتوانی‌اش به قتل، اعتراف کرده است، اما از دل همین تردیدها، ناگهان ایمان و رستگاری حاصل می‌شود.

۵ـ۲. خلاصهٔ فیلم «پل خواب»

«شهاب» در آستانهٔ عروسی با نامزدش، درگیر معاملهٔ تجاری می‌شود، ولی برادر ناتنی مادرش، سرمایهٔ او را بالا می‌کشد. طلبکاران شهاب را راحت نمی‌گذارند و به همین علت، «پدر» او که آموزگار ساده‌ای است به ناچار خانه‌اش را برای فروش به بنگاه املاک می‌سپارد.

از طرف دیگر، فشارهای «ندا» ـ نامزد شهاب ـ و خانواده‌اش مبنی بر روشن شدن تکلیف ازدواجشان، اوضاع او را بغرنج‌تر کرده است. همهٔ این فشارها موجب می‌شود تا شهاب به مصرف مواد مخدر روی آورد. با این حال، با وساطت دوستش «محسن» در آژانس تاکسی تلفنی مشغول به کار می‌شود و به مرور، اعتماد بیوه‌زن غرغروی ثروتمندی (خانم قدیمی) را جلب می‌کند تا این‌که خانم قدیمی، شهاب را به خانه‌اش دعوت می‌کند. فشارهای مالی به علاوه احساس حقارت، انگیزهٔ کشتن را در ذهن او شکل می‌دهد و دقیقاً در چندین صحنهٔ بعد، قتل زن اتفاق می‌افتد. او با استفاده از دلارها و اشیای گران‌بهایی که از زن دزدیده، معاملهٔ فروش خانه را فسخ می‌کند و پول را به خریدار باز می‌گرداند. شهاب قصد دارد پس از برگزاری مراسم عروسی از ایران خارج شود. همین مسئله به همراه پرس‌وجوی پلیس از شهاب دربارهٔ غیبت ناگهانی زن، شک پدر را دوچندان می‌کند و بالأخره جایی که شهاب برای محسن، راز قتل را برملا می‌کند، پدر به‌طور تصادفی از حقیقت ماجرا باخبر می‌شود. او از لو دادن پسرش ناتوان است. فیلم با صحنه‌ای که درِ خانه به روی ندا باز نمی‌شود، به اتمام می‌رسد.

۵ـ۳. ویژگی‌های شخصیتی کاراکترهای رمان *جنایت و مکافات* و فیلم سینمایی «پل خواب»

در رمان *جنایت و مکافات* با تعداد قابل ملاحظه‌ای شخصیت در قالب اصلی و فرعی مواجه‌ایم که در فیلم «پل خواب» به چند شخصیت قابل اعتنا تقلیل می‌یابند. علت تقلیل و حذف شخصیت‌ها در چند مورد قابل بررسی است: یکی آن‌که در فیلم با گستردگی ماجراها و حوادث فرعی رمان مواجه نمی‌شویم. بنابراین شخصیت‌های مربوط به آن حوادث، حذف شده‌اند. به‌طور نمونه شخصیت‌های مادر و خواهر راسکولنیکف (دونیا[1])، مسائل آن‌ها و به دنبال آن شخصیت‌هایی همچون

1 . Dounia

سویدریگایلف[1] و لوژین[2] که به نوعی به دونیا مرتبط‌اند، همین‌طور مارمالادوف[3] و اعضای خانوادهٔ او هیچ‌کدام به فیلم منتقل نشده‌اند. علت دیگر به حذف سویه‌های پلیسیِ رمان در «پل خواب» بازمی‌گردد، به طوری که تمامی صحنه‌های مربوط به ملاقات‌های چندگانه با کارگاه پورفیری[4]، زامیوتف[5] و مراجعه‌های مکرر به ادارهٔ پلیس نیز در فیلم حذف شده و به این ترتیب تعداد قابل ملاحظه‌ای از کاراکترها کاهش می‌یابند. مورد بعدی نیز به ارتباط سونیا و مسیر دگرگونی راسکولنیکف مرتبط است که در فیلم به شکل دیگری پرداخته شده است. به همین سبب جدول شمارهٔ ۱ تطبیق و تبدیل شخصیت‌ها را از رمان به فیلم نشان می‌دهد که پیش از بررسی آن‌ها، به اختصار به ویژگی شخصیت‌پردازی در رمان *جنایت و مکافات* اشاره می‌شود:

۱. رستگاری کارکتر اصلی از طریق ارتکاب گناه و پذیرش رنج (نابوکف، ۱۳۹۳، صص. ۱۹۷–۱۹۸).

۲. تودرتویی شخصیت‌ها[6] (نصری، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۰).

۳. عدم پرداخت کامل شخصیت اصلی و قرار دادن آن در سایه[7] (ژید، ۱۳۹۱، ص. ۵۴).

۴. احساسات متناقض شخصیت، اعمال غیرمنطقی و دوگانگی در رفتار و کردار (همان، صص.۱۱۵ـ۱۲۰).

جدول۱. تطبیق انواع شخصیت و نقش آن‌ها در ترجمهٔ بینانشانه‌ای رمان *جنایت و مکافات* با فیلم «پل خواب» (نگارندگان)

1 . Svidrigailof

2 . Lougine

3 . Marmaladof

4 . Porfiri

5 . Zamyotof

۲. امیر نصیری (۱۳۹۹) در کتاب *پوست در برابر پوست* در همین‌باره به ماتریوشکا، عروسک‌های سنتی روس‌ها اشاره می‌کند که در ابعاد مختلف ساخته می‌شوند و در هم نهاده می‌شوند تا یک عروسک واحد را تشکیل دهند.

۷. در رمان‌های داستایفسکی همانند پرده‌های نقاشی رمبراند آن‌چه اهمیت دارد سایه است. او انگار که نوری شدید بر شخصیت‌هایش می‌تاباند، طوری که تنها یک‌طرف آن‌ها در روشنایی است و تمامی شخصیت‌ها در تاریکی و سایه جای می‌گیرند (ژید، ۱۳۹۱، ص. ۵۵).

شخصیت‌ها و نقش آن‌ها در رمان *جنایت و مکافات*	**شخصیت‌ها و نقش آن‌ها در فیلم «پل خواب»**
راسکولنیکف (شخصیت اصلی) نگارش مقاله «دربارهٔ جنایت» و پروراندن نظریهٔ «ابرمرد»[1]/ قتل آگاهانهٔ پیرزن و کشتن غیربرنامه‌ریزی‌شدهٔ خواهر پیرزن/ اعتراف به سونیا، معرفی خود به ادارهٔ پلیس/ محاکمه و تبعید به سیبری/ پذیرش رنج و تحول درونی/ پیوند عاطفی با سونیا.	شهاب (شخصیت اصلی) ورشکستگی مالی/ ورود به آژانس تاکسی تلفنی/ مورد اعتماد و رانندهٔ شخصی خانم قدیمی/ کشتن خانم قدیمی و دوستش/ سرقت و فروش دلارها/ فسخ معاملهٔ فروش خانه/مصرف بیش از حد مواد مخدر/ تصمیم به اقامت در خارج از کشور/ اعتراف به قتل برای محسن/ انفعال شخصیتی.
سونیا (شخصیت اصلی) عامل تغییر افکار نیهیلیستی راسکولنیکف و وادار کردن او به اعتراف.	حذف
عدم تناظر در اثر اقتباسی	ندا (نامزد شهاب/ شخصیت اصلی) دختری از خانوادهٔ متمول/ ایجاد بحران‌های متعدد برای شهاب به‌دلیل اصرارهای او و فشار خانواده‌اش به عروسی، همچنین بارداری زودهنگام
عدم تناظر در اثر اقتباسی	پدر شهاب (شخصیت اصلی) معلم بازنشسته/ اقدام به فروش خانه برای برطرف کردن مشکلات مالی پسرش/ استراق

۱. در نظریهٔ «ابرمرد» راسکولنیکف، مردم به دو دستهٔ معمولی و خارق‌العاده تقسیم می‌شوند. دستهٔ اول باید در اطاعت زندگی کنند و حق نقض قوانین را ندارد و دستهٔ دوم به‌دلیل خارق‌العاده‌بودن، حق ارتکاب هر جنایتی را دارند و از همهٔ قوانین تجاوز کنند.

	سمع مکالمهٔ پسرش با محسن دربارهٔ جنایت مرتکب شده/ ناتوان از لو دادن شهاب به کلانتری.
آلیونا[1] ایوانونا (پیرزن رباخوار/ شخصیت فرعی) زنی بدطینت و بداخلاق/ فقدان هرگونه احساس ترحم در قبال دیگران/ مرگ به‌وسیلهٔ ضربات تبر توسط راسکولنیکف.	خانم قدیمی (شخصیت فرعی) بیوه‌زن متمول/ مغرور و خودخواه/ مرگ به‌وسیلهٔ ضربات پتک توسط شهاب و سوزاندن جنازه‌اش در مکانی به نام «پل خواب».
لیزاوتا[2] (خواهر پیرزن و دوست سونیا/ شخصیت فرعی) دختری ساده و خوش‌قلب/ مرگ به‌طور غیربرنامه‌ریزی‌شده توسط راسکولنیکف/ سپردن کتاب انجیل و صلیب چوبی لیزاوتا از طریق سونیا به راسکولنیکف.	دوست خانم قدیمی (شخصیت فرعی) پیرزنی خودخواه/ رازدار خانم قدیمی/ مرگ به‌طور غیربرنامه‌ریزی‌شده توسط شهاب/ سوزانده شدن جنازه به همراه جسد خانم قدیمی.
رازومیخین[3] (دوست راسکولنیکف/ شخصیت فرعی) مسئولیت پذیری در قبال راسکولنیکف و خانواده او/ ناصحیح دانستن نظریهٔ «ابرمرد» راسکولنیکف/ ازدواج با دونیا.	محسن (دوست شهاب/ شخصیت فرعی) جوانی سردرگم و ناامید/ معتاد به مواد مخدر/ معرف شهاب برای کار در تاکسی تلفنی/ طرد کردن شهاب به هنگام مطلع شدن از راز قتل خانم قدیمی.
عدم تناظر در اثر اقتباسی	صاحب آژانس و دیگر رانندگان آژانس تاکسی تلفنی (شخصیت‌های فرعی) نمایش شکاف طبقاتی.

1. Alina Ivanovna
2. Lizaveta Ivanovna
3. Razoumikhine

عدم تناطر در اثر اقتباسی	پدر و خانوادهٔ متمول ندا (شخصیت‌های فرعی/عدم نمایش) اصرار بر برپایی زودتر عروسی، مخالفت با شهاب و تحقیر او به‌دلیل وضعیت نامناسب مالی.
عدم تناطر در اثر اقتباسی	دوست و همسر دوست ندا (شخصیت‌های فرعی) معرفی تنش میان شهاب و ندا
پورفیری (بازرس ویژهٔ پلیس/ شخصیت اصلی) نمادی از قانون/ مطرود دانستن نظریات راسکولنیکف/ تلاش بر متقاعد کردن راسکولنیکف به اعتراف.	حذف
سویدریگایلف (شخصیت اصلی) تجسم بی‌ایمانی و خودپرستی/ مظنون به قتل همسر و تجاوز به دختری نوجوان/ استراق سمع اعتراف راسکولنیکف به سونیا و پی بردن به راز قتل پیرزن/ زیر فشار قرار دادن خواهر راسکولنیکف/ اقدام به خودکشی.	حذف
مادر راسکولنیک (شخصیت فرعی) زنی مهربان و وابسته به دیگران/ اعلام نارضایتی از پسرش به‌دلیل بی‌تفاوتی به خانواده/ عدم آگاهی از محکومیت راسکولنیکف/ مرگ.	حذف

دونیا (خواهر راسکولنیکف/ شخصیت فرعی) فداکاری برای خانواده با اعلام ازدواج با لوژین/ تن ندادن به خواستهٔ سویدریگایلف/ عروسی با رازومیخین/ پذیرش گناه راسکولنیکف و عدم طرد او.	حذف
لوژین (خواستگار دونیا/ شخصیت فرعی) منفعت‌طلب و پول‌دوست/ تحت سیطره قرار دادن خواهر و مادر راسکولنیکف.	حذف
مارمالادوف (پدر سونیا/ شخصیت فرعی) مردی ترحم‌برانگیز و دائم‌الخمر/ امرار معاش از طریق فاحشگی دخترش/ مرگ توسط کالسکه‌ای که او را زیر می‌گیرد.	حذف
کاترینا ایوانونا (همسر مارمالادوف/ شخصیت فرعی) مسلول/ نارضایتی از زندگی و ازدواج با مارمالادوف/ دست و پا زدن در فقر/ مرگ.	حذف
لبزیاتنیکیف[1] (شخصیت فرعی) نمایندهٔ جوانان معتقد به اندیشه‌های غربی/ آشکار کردن دسیسهٔ لوژین در قبال سونیا.	حذف
زاسیموف[2] (شخصیت فرعی)	حذف

1 . Lebezyatinkof

2 . Zosimof

نمایندهٔ جوانان معتقد به اندیشه‌های غربی/ پزشک/ دوست رازومیخین/ مراقبت از راسکولنیکف.	
زامیوتف (بازپرس پلیس/ شخصیت فرعی) شنیدن صحبت‌های راسکولنیکف مبنی بر پیش‌بینی اعمال احتمالی قاتل پیرزن به وقت ارتکاب جرم / دیوانه پنداشتن راسکولنیک.	دو مأمور پلیس (شخصیت‌های فرعی) مراجعه به خانهٔ شهاب و پرس‌وجو از او دربارهٔ گم شدن خانم قدیمی.
نیکلای نقاش (شخصیت فرعی) مظنون به قتل پیرزن/ دستگیری و اعتراف به ارتکاب قتل پیرزن، منجر به تعلل راسکولنیکف برای بیان حقیقت می‌گردد.	حذف
زندانی‌ها (شخصیت‌های فرعی) عدم ارتباط با راسکولنیکف/کافر خواندن راسکولنیکف/ پذیرش و ایجاد ارتباط با او پس از دگردیسی.	حذف

الف) رمان *جنایت و مکافات* دارای چهار شخصیت اصلی است:

راسکولنیکف: نام او برگرفته از واژهٔ روسی «راسکول» بر دوگانگی دلالت دارد. دو قطب عقلانی/ غیرعقلانی، خیر/ شر از سویه‌های دو قطب متعارض شخصیت اوست (تاراساوا، ۱۳۹۷، صص. ۱۵۶۷-۱۵۷۴). راسکولنیکف با نادیده انگاشتن حقوق انسانی و پاگذاشتن بر اصول اخلاقی، به خود این حق را می‌دهد تا فراتر از قانون عمل کند. قتل پیرزن و خواهر او، از مصادیق بارز منفعت‌طلبی است. بالأخره او به اصرار سونیا به ارتکاب جرم اعتراف می‌کند و در سیبری با پذیرش مکافات عمل، مراحل دگردیسی او کامل می‌شود.

سونیا: نقش سونیا در مقام زنی روسپی، به‌عنوان ضروری‌ترین شخصیت‌های درگیر در رمان است. نام سونیا برگرفته از واژهٔ یونانی «سوفیا» به معنای حکمت است. در شخصیت او، شاهد «جنون دینی» هستیم. مسئولیت‌پذیری اخلاقی سونیا در برابر دیگران براساس آموزه‌های مسیحی است.

سویدریگایلف: او همزاد راسکولنیکف است. به اعتقاد سویدریگایلف: «ابدیت عبارت است از اتاقی همانند حمام دودزده با تار عنکبوتی در گوشه و کنارش» (داستایفسکی، ۱۳۹۳، ص. ۴۲۱). سویدریگایلف درنهایت خود را می‌کشد و این امر در تغییر راسکولنیکف مؤثر است.

پورفیری: او کارآگاه نامتعارفی است که به سرنخ‌های روان‌شناختی توجه بیشتری دارد. پورفیری در دیدارهایش با راسکولنیکف به هدایت او می‌پردازد (نصری، ۱۳۹۹، صص. ۱۴۵-۱۶۴).

ب) فیلم «پل خواب» دارای سه شخصیت اصلی است:

شهاب: در پردازش شخصیت شهاب، نه از غرور راسکولنیکف خبری است و نه جدیت او به هنگام ارتکاب جنایت. او دچار بحران هویت است که نه از سر بی‌اعتقادی یا حتی بر پایهٔ تئوری یا اندیشه‌ای خاص، بلکه صرفاً به‌سبب احساس تحقیری که در او ایجاد شده، دست به ارتکاب قتل می‌زند. شهاب از طریق اموال مسروقه، بحران مالی خود را برطرف می‌کند. قرارداد فروش خانه را لغو می‌کند و آن را پس می‌گیرد، اما رابطهٔ خود را با دیگران قطع می‌کند؛ اعتیاد به مواد مخدر دلیلی بر این انزواست که برخلاف راسکولنیکف نه به تحول می‌انجامد و نه رستگاری.

ندا: این شخصیت را نمی‌توان متناظر با سونیا دانست. سونیا به‌عنوان عامل تغییر، سهم مهمی در دگردیسی راسکولنیکف دارد، اما ندا، نه‌تنها محرم اسرار شهاب نیست بلکه هر دم به سبب احساس حقارتی که از طرف خانواده‌اش به شهاب تحمیل می‌شود، بر تنش‌های او می‌افزاید. رابطهٔ آن‌ها هر لحظه به سردی می‌گراید و پیوند عاطفی میان آن‌دو کم‌رنگ‌تر می‌شود. بر خلاف *جنایت و مکافات* که راسکولنیکف به سونیا نزدیک می‌شود و همدیگر را در آغوش می‌گیرند، در صحنهٔ پایانی «پل‌خواب» درِ خانه به روی ندا باز نمی‌شود و این شاهدی است بر گسست رابطهٔ میان ندا و شهاب.

پدر: اضافه کردن کاراکتر پدر از جمله دیگر تغییرات مهمی است که نسبت به رمان صورت گرفته است. پدر نظاره‌گر رفتارهای شهاب است. او برای خلاصی پسرش از دست طلبکارها، اقدام به فروش خانه می‌کند و روز به روز نسبت به رفتارهای او بیشتر نگران می‌شود. درنهایت به‌طور اتفاقی از قتلی که پسرش مرتکب شده، مطلع می‌شود، اما قادر به معرفی شهاب به ادارهٔ پلیس نیست.

با تطبیق ویژگی‌های شخصیت‌پردازی رمان و فیلم، شاهد حذف شخصیت‌هایی مانند سونیا، سویدریگایلف و پورفیری خواهیم بود. هرچند که رویدادهایی همچون کشتن، سرقت اموال مقتول و اعتراف به ارتکاب جرم در فیلم قابل تشخیص است، اما موقعیت‌های مربوط به شخصیت‌ها و احساسات متناقض و دوگانه آن‌ها در فرایند تبدیل انتقال نمی‌یابند، به‌طوری که در این فرایند با تغییر ماهیت و نقش شخصیت‌ها مواجه می‌شویم. به همین سبب برای تحلیل تغییرات صورت گرفته «مراحل سیر قهرمان تراژیک»، «مسیر دگردیسی شخصیت» و «نقش کابوس در پرداخت شخصیت اصلی» مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵ـ۴. مراحل سیر قهرمان تراژیک

توالی رخدادها در رمان *جنایت و مکافات* براساس مراحلی که راسکولنیکف به‌عنوان شخصیت اصلی پشت سرمی‌گذارد از اهمیت برخوردار است. این مراحل از زمانی که ارتکاب جنایت در نظر راسکولنیکف امری قطعی قلمداد می‌شود آغاز و به محض انجام کنش جنایتکارانه، وارد مرحلهٔ دیگری می‌شود. او از این پس خطای خود را درک و در حضور سونیا به قتل اعتراف می‌کند. مرحلهٔ بخت‌برگشتگی یا سقوط راسکولنیکف تقریباً هم‌زمان با مرحلهٔ پیشین (ادراک) شکل می‌گیرد که نهایتاً به مکافات یا پذیرش رنج منجر می‌شود؛ یعنی جایی که راسکولنیکف به حکم نظام اخلاقی ـ مسیحی رنج را می‌پذیرد، به مدد رنج به شناخت بهتری از خود واقف می‌شود و با معرفی خود به ادارهٔ پلیس، منطق تراژیک «جنایت و مکافات» تکمیل می‌شود.

استیون کسدی در مقاله‌ای به نام «مسئلهٔ فرم در پایان‌بندی جنایات و مکافات منطق تراژیک و بنیان‌های مسیحی ـ کلیسایی» با تقسیم‌بندی مراحل چهارگانه: کنش جنایتکارانه، ادراک، بخت‌برگشتگی و رنج به مقایسهٔ ساختار رمان داستایفسکی با تراژدی‌های یونانی می‌پردازد. او معتقد است این رمان از دو درهم‌تنیدن دو نوعِ تراژدی‌های یونانی و داستانی با محوریت رستاخیز مسیح تشکیل شده است. پایان در فرم تراژدی با رنج قهرمان شکل می‌گیرد، اما در فرم مسیحی ـ کلیسایی، رنج خود مقدمهٔ مرحلهٔ دیگری به نام رستاخیز است (برای اطلاعات بیشتر رک: کسدی، ۱۳۹۷، صص.۱۲۸۱ـ ۱۳۱۵).

در «پل خواب» به جز مرحلهٔ ارتکاب جرم، هیچ‌کدام از سه مرحلهٔ پذیرفتن خطا، بخت‌برگشتگی و رنج به‌طور مشخص و کاملی اتفاق نمی‌افتد، چراکه مسئلهٔ شهاب در «پل خواب» نه همانند

راسکولنیکف، درگیری میان خداناباوری و ایمان مذهبی است و نه تضاد میان تقدیرگرایی و آزادی اراده. موقعیت شهاب، نمایان‌گر وضعیت جوانان بلاتکلیفی است که چاره‌ای جز قتل، انزوا و سپس، اضمحلالیِ خودخواسته (اعتیاد) ندارند. بازتاب شرایط جامعه و تأثیر آن بر شخصیت شهاب از طریق مواجهه با خانم قدیمی، که همواره در حال تحقیر دیگران است، نیز نشان داده می‌شود و مسیر داستان را به سمت دیگری می‌برد. چگونگی طراحی صحنهٔ مهمانی و حضور آدم‌هایی از طبقهٔ مرفه، در ایجاد حس حقارت و شکل‌گیری انگیزهٔ ارتکاب به قتل، نقش مؤثری دارد. شهاب دست به قتل می‌زند، اما برخلاف رمان، صحنهٔ جنایت را از نشانه‌های قتل پاک می‌کند. صحنه‌هایی اعم از رانندگی شهاب در جادهٔ چالوس، گذر از پیچ جاده‌ها و تونل‌ها و در آخر اقدام به سوزاندن جنازه‌ها، و دریافت پیامک ندا، مبنی بر خبر بارداری‌اش، ازجمله مواردی است که به فیلم اضافه شده‌اند. شهاب به‌دلیل احساس حقارت، دست به کشتن می‌زند. فروش دلارها و اشیای مسروقه، مصرف مواد مخدر و تصمیم به مهاجرت از طرف شهاب، بی‌تردید بازتابی از شرایط جامعهٔ امروز است. بنابراین از منظر اقتباس‌کننده، نه با دگردیسی و نوزایی کنش‌گر که با افسردگی، بی‌رمقی و تک‌افتادگی او مواجه می‌شویم.

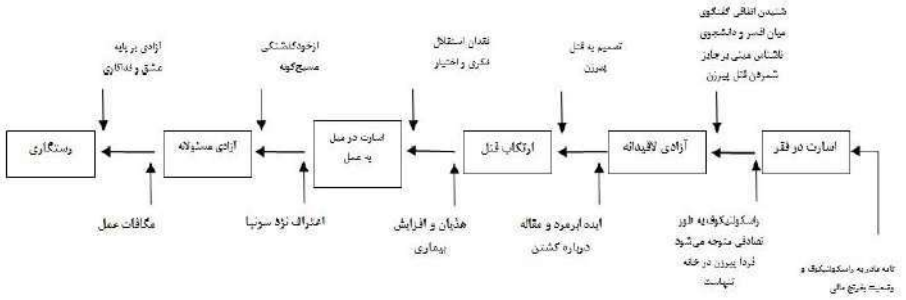
۵ـ۵. مسیر دگردیسی قهرمان

اسارت در فقر، درون‌مایهٔ ابتدایی رمان *جنایت و مکافات* است. این اسارت هم به‌لحاظ جسمانی و هم روانی بر راسکولنیکف اثرگذار است تا جایی که به آزادی لاقیدانه بدل می‌شود. راسکولنیکف می‌اندیشد تنها کاری که از دست او برمی‌آید، قتل پیرزن و سرقت پول‌هایش است. راسکولنیکف براساس نظریهٔ «ابرمرد» رابطهٔ خود را با دیگران قطع و آن‌گاه ارتکاب جرم صورت می‌گیرد (آورامنکو، ۱۳۹۷، صص. ۱۵۰۲–۱۵۳۴)، اما در مقابل آزادی لاقیدانه، آزادی مسئولانه نیز مطرح است. این نوع آزادی بر پایهٔ عشق به هم‌نوع، از خودگذشتگی و توجه به دیگری استوار است که شخصیت سونیا از همین منظر نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. او به هنگام شنیدن اعتراف، راسکولنیکف را به پذیرش رنج و تحمل عذاب وادار می‌کند (نمودار ۱).

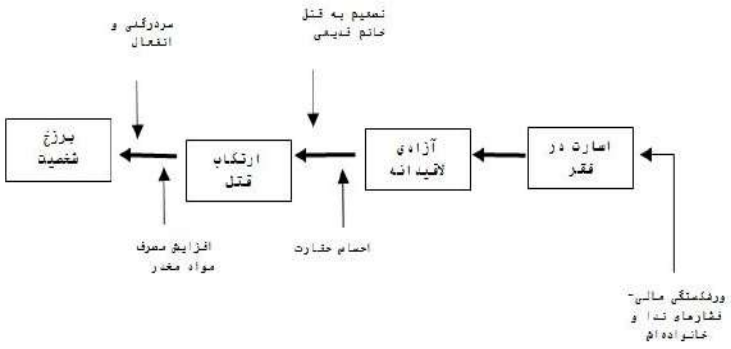
جنایت امری است که همواره در زندگی بشر حضور داشته و در طول تاریخ هیچ جامعه‌ای وجود ندارد که از وجود آن در امان باشد. در واقع، چنانچه جامعه‌ای با بزهکاری دست و پنجه نرم می‌کند، به این دلیل است که این جامعه به خوبی نتوانسته وظایف خود را در قبال شهروندانش انجام دهد.

از این منظر، رمان *جنایت و مکافات* از بدو ورود به جامعهٔ فرانسه همواره محل مناقشه دربارهٔ موضوعات اساسی حول ارتباط و وظایف فرد و جامعه نسبت به یکدیگر بوده است (Kozakai, 2013, p.1).

اما *جنایت و مکافات* به‌عنوان نمونهٔ یک رمان روسی تفاوت‌های بنیادینی با سبک رمان‌نویسی غربی داشت و همین امر باعث شد تا توجه بسیاری را به خود جلب کند. رمان غربی بر محور توجه به ارتباطات انسانی، خانواده، اجتماع و مانند آن‌ها استوار بود، اما با ترجمهٔ *جنایت و مکافات* به فرانسه، مسیر جدیدی پیشِ روی رمان‌نویسان قرار گرفت: این‌که می‌توان نوع ارتباط و کنش یک آدمی با خودش را هم موضوع یک اثر ادبی قرار داد (Hamish, 2015, pp.2-3).



نمودار۱. مسیر دگردیسی راسکولنیکف در «جنایت و مکافات» از اسارت فقر تا رستگاری، (نگارندگان)



نمودار۲. مسیر دگردیسی شهاب در فیلم «پل‌خواب» از اسارت فقر تا برزخ شخصیت (نگارندگان)

در فیلم «پل خواب» در مقایسه با رمان *جنایت و مکافات* هرگز با مکافات عمل مواجه نمی‌شویم. شهاب با وجود آن‌که در حین ارتکاب قتل آشفته و پریشان است، اما او نه تنها اقدامی برای معرفی خود به پلیس انجام نمی‌دهد، بلکه قصد فرار از ایران را در ذهن می‌پروراند. اعتیاد به مواد مخدر نیز انفعال شخصیت او را بیشتر از گذشته به نمایش می‌کشد، به‌طوری که فیلم با عدم ارتباط او با جهان بیرون، نمایش برزخ شخصیت از طریق تأکید بر استعمال مواد مخدر، و کم‌رنگ نشان دادن ارتباطات انسانی در جامعهٔ مدرن پایان می‌یابد (نمودار ۲ و جدول ۲).

جدول ۲. مقایسهٔ رویکرد شخصیت اصلی رمان *جنایت و مکافات* با شخصیت اصلی فیلم «پل خواب» (نگارندگان)

ترجمهٔ بینانشانه‌ای / رویکرد شخصیت	راسکولنیکف	شهاب
جهان‌بینی	دینی (مسیحی ـ کلیسایی)	ــــــــــ
انگیزهٔ ارتکاب قتل	تئوری ابرمرد	احساس حقارت
اجرای عدالت	رنج	ــــــــــ
دگردیسی	تولد دوباره	فقدان تحول و انفعال شخصیت

۵ـ۶. نقش کابوس در پردازش شخصیت

داستایفسکی در بهره‌گرفتن از کابوس به‌عنوان دالی بر آشفتگی‌های درونی و نمایش تعارضات روانی شخصیت‌ها بسیار جلوتر از زمانه خود بود. کابوس، علاوه بر سویهٔ روان‌شناختی، از دیدگاه نشانه‌شناسی نیز از اهمیت برخوردار است، چراکه محتوای آن از طریق مجموعه‌ای از فرایندهای

ذهنی در ضمیر ناخودآگاه دگرگون می‌شود. این فرایندها به چند شیوه عمل می‌کنند: نمادسازی/ نمایش‌دهی/ جابه‌جایی و ادغام.

در روند نمادسازی، اشیا و اشخاص و رویدادها به‌عنوان نمادهای احساسات و امیال تلقی می‌شوند. نمایش‌دهی، بازنمایی آرزوهای کام‌نیافته، هراس‌ها، احساسات و تعارض‌های روانی شخصیت است. در جابه‌جایی با انتقالِ معنایی نمادین از یک مفهوم به مفهومی دیگر مواجه می‌شویم و در ادغام با بازنمایی چند میل مختلف در قالب ایماژ یا رویدادی واحد روبه‌رو می‌شویم (پاینده، ۱۳۹۹، صص. ۳۱-۳۳).

خواب‌ها در *جنایت و مکافات* از منظر رؤیابین و زمان وقوع به چند دسته تقسیم می‌شوند که به‌دلیل عدم تناظر شخصیت سویدریگایلف در فیلم «پل خواب» از کابوس‌های سویدریگایلف صرف‌نظر می‌کنیم، و به اختصار به خواب‌های راسکولنیکف اشاره می‌شود:

پیش از ارتکاب جرم (بخش اول: فصل پنجم): در این خواب، راسکولنیکفِ هفت‌ساله در حال تماشای دهقانی به نام «میکلکا[1]» است که قصد دارد تعداد زیادی را بر ارابهٔ محقرش سوار کند و از آنجا که یابو قادر به حرکت نیست، با دوستانش به کشتن او اقدام می‌کنند. این خواب با رویکرد نمادسازی منطبق است، چراکه یابو هم نمادی از پیرزن است که به زودی کشته می‌شود و راسکولنیکف کشتن او را در سر می‌پروراند و هم نمادی از خود راسکولنیکف است، زیرا در این مسیر انگار خود را به قتل می‌رساند.

روز ارتکاب قتل (بخش اول: فصل ششم): کمی پیش از ارتکاب قتل، راسکولنیک خواب واحه، نخل‌ها و آب‌های زلال را می‌بیند، رؤیایی نمادین و تفسیرپذیر که به مانند رؤیای پیشین از جنبهٔ نمادسازی قابل تحلیل است.

1 . Mikolka

پس از ارتکاب قتل (بخش دوم: فصل دوم): در این کابوس، صدای بازرس پلیس «پورفیری» را می‌شنود که بی‌رحمانه در حال کتک زدن صاحبخانه است. این کابوس که با فرایند نمایش‌دهی منطبق است، هراس‌های کتمان‌شدهٔ راسکولنیکف از پلیس را به نمایش می‌کشد و از همه مهم‌تر، بیانگر ضعفی است که هر دَم بر او چیره شده تا حدی که توانایی تمییز رؤیا را از واقعیت ندارد.

پس از آن‌که ناشناسی راسکولنیکف را قاتل خطاب می‌کند (بخش سوم: فصل ششم): آشفتگی او در کابوسی که سعی می‌کند برای دومین‌بار پیرزن نزول‌خوار را بکشد، منعکس می‌شود. اما پیرزن نه‌تنها با هر ضربهٔ تبر آسیبی نمی‌بیند، بلکه با صدای بلندتری به او می‌خندد. راسکولنیکف صحنه را ترک می‌کند و با عجله به سمت پله‌ها می‌رود و متوجه می‌شود، همه به او خیره شده‌اند. این کابوس نیز نوعی نمایش‌دهی احساسات باطنی و تعارض‌های روانی راسکولنیکف است که به حیات روانی او می‌پردازد و در قالب یک روایت به نمایش کشیده می‌شود.

کابوس راسکولنیکف در تبعید (پس‌گفتار: فصل دوم): دگرگونی راسکولنیکوف، نُه ماه پس از ورود او به سیبری در عید پاک اتفاق می‌افتد. او خواب می‌بیند بشر مورد حملهٔ ویروسی قرار می‌گیرد که قربانیانِ خود را گمراه می‌کند، چراکه آن‌ها گمان می‌کنند برگزیده‌اند و معنای زندگی را دریافته‌اند. با این‌حال، هر فردی به یک حقیقت متفاوت اعتقاد دارد و نتیجه، جز هرج و مرج نیست. این رؤیا به نوعی به نظریهٔ «ابرمرد» راسکولنیکوف اشاره می‌کند. به همین دلیل با جابه‌جایی و انتقال نگرشی عاطفی مواجه‌ایم، جایی که راسکولنیکف به اشتباه خود مبنی بر برگزیده بودن پی می‌برد و تغییر رفتارش پس از این کابوس، او را به انسان جدیدی بدل می‌کند.

در «پل خواب» شاهد هیچ‌گونه کابوسی نیستیم. آن‌چه در فیلم به تصویر کشیده می‌شود، نمایش تأثیر مواد مخدر است. به‌طور نمونه پیش از ارتکاب جرم، جایی که شهاب با خودش در آینه حرف می‌زند، صداهایی را می‌شنود و هذیان‌وار، چیزهای نامفهومی را بر زبان می‌آورد. در صحنه‌های پایانی فیلم، جایی که شاهد مشاجرهٔ شهاب با ندا و پدرش هستیم، تلویزیون، تصویر واحه‌ای را نشان می‌دهد؛ یک باغ با آب‌نما و فواره و عمارتی باشکوه که در میان بیابانی خشک و بی‌آب و علف به نمایش کشیده می‌شود و محتوای این خواب تقریباً مشابه با خواب راسکولنیکف در روز ارتکاب به قتل است. اما در مقابل می‌توان به‌عنوان فیلم اشاره کرد؛ هنگامی‌که شهاب دست به کشتن می‌زند، برخلاف منبع اقتباس، او صحنهٔ جنایت را از نشانه‌های قتل پاک و جنازهٔ مقتولان را در مکانی به نام

«پل‌خواب» سر به نیست می‌کند. صحنه‌هایی که شهاب، در دل شب، در جاده رانندگی می‌کند، از پیچ جاده‌ها و تونل‌ها می‌گذرد و در آخر، اقدام به سوزاندن جنازه‌ها می‌کند ازجمله معدود تصاویری است که بحران درونی او را به نمایش می‌گذارد. به این ترتیب، اقتباس‌کننده در انتخاب عنوان «پل خواب» از آرایهٔ ایهام بهره برده است؛ «پل خواب» دارای دو معنای دور و نزدیک است: معنای نزدیک آن، نام مکانی است در جادهٔ چالوس و معنای دوم و دور آن به وضعیت نشئه‌وار شهاب اشاره دارد. او از طریق مصرف بیش از اندازهٔ مواد مخدر، در تلاش است تا بار جنایتی را که بر شانه‌هاش سنگینی می‌کند به فراموشی بسپارد.

۵ـ۷. انتقال شخصیت اصلی و شخصیت‌های دیگر رمان *جنایت و مکافات* به فیلم «پل خواب»

تبدیل داستانِ «جوانی که از طریق قتلِ دیگری، به رستگاری می‌رسد» به «جوانی هویت‌باخته که با ارتکاب همان جرم در زمانه و مکانی دیگر، نه به رستگاری، که دست به اضمحلالی خودخواسته می‌زند»، ارائهٔ نمایش جدیدی از طرف اقتباس‌کننده است که از منظر امبرتو اکو در گذر از یک پیوستار (رمان) به پیوستاری دیگر (فیلم) از سه زاویه قابل بررسی است:

الف) آشکار شدن نیت انتقادی اقتباس‌کننده: تحلیل شخصیت‌ها در رمان *جنایت و مکافات* و فیلم سینمایی «پل‌خواب» نشان می‌دهد ترجمهٔ بینانشانه‌ای از رمان به فیلم، حاصل حذف و تغییر شخصیت‌هاست. پس اقتباس‌کننده به صرف دیدگاهی انتقادی، و در نتیجهٔ تغییر بافت، شخصیت‌ها در «پل خواب» را با هویتی مستقل پدید آورده است.

شهاب به‌عنوان شخصیت اصلی دارایی خود را از دست داده و حالا که نوبت به خانهٔ پدری رسیده، احساس حقارت را تاب نمی‌آورد. عصیانِ شهاب برای حفظ شرایط حداقلی، با شرایط کنونی طبقهٔ متوسط ایران دههٔ ۱۳۹۰ شمسی تطابق دارد. این مسئله درمورد رانندگان جوانی که در آژانس تاکسی تلفنی با شهاب همکار هستند نیز صادق است. شکاف طبقاتی و سرشکستگی اقتصادی، آن‌ها را به کام اعتیاد کشانده است، چراکه امیدی به آینده ندارند. آن‌ها احترامی برای دیگران قائل نیستند و دائماً به طبقهٔ مرفه جامعه غبطه می‌خورند. از این رو اضافه شدن رانندگان آژانس با هدف فیلمساز در به تصویرکشیدن جامعه‌ای آستین‌گسیخته و نمایش بحران اقتصادی که در روابط فردی و اجتماعی اثرگذار است، منطبق است. به این ترتیب بافت از چنان قدرتی برخوردار است که محتوای اثر را

تحت شعاع قرار می‌دهد و درنهایت، تغییر آن، به شیوه‌های گوناگون مضمون و شخصیت‌ها را در هم می‌آمیزد.

ب) دگرگونی‌های ایجادشده، تغییراتی را در محتوا به‌وجود می‌آورد: راسکولنیکف دارای خوی‌های متناقضی است که با هم و هم‌زمان خودنمایی می‌کنند. همچنین قتلی که او مرتکب می‌شود، ایدئولوژیک به حساب می‌آید. بنابراین تغییر اندیشهٔ فایده‌گرایی و خودبزرگ‌بینی به از خودگذشتگی و عشق به هم‌نوع، مسیر دگردیسی شخصیت را به نمایش می‌گذارد. اما در عوض شهاب فاقد ایدوئولوژی یا باور مشخصی است. انگیزهٔ جنایت نیز بیش از هر چیز در عوامل بیرونی ریشه دارد تا بر پایهٔ تئوری یا اندیشه‌ای خاص. به این ترتیب در رمان *جنایت و مکافات* چرخهٔ نمادین «مرگ ـ تولدِ دوباره» جای الگوی کلاسیک «تولد ـ زندگی ـ مرگ» می‌نشیند و بر نوزایی راسکولنیکف تأکید می‌کند. در حالی‌که در «پل خواب» کوچک‌ترین اثری از نوزایی یا تولدِ دوبارهٔ شهاب نیست. و اینجاست که با سقوط اخلاقی فرد همچنین نزول ارزش‌ها، زمینهٔ لازم برای پرداختن به محتوای جدید فراهم می‌شود.

ج) جنبه‌هایی از محتوا که پیش‌تر مغفول مانده است، آشکار و بر آن تأکید می‌شود: با توجه به تغییرات گسترده‌ای که در ترجمهٔ بینانشانه‌ای صورت گرفته، مسیر تحول شخصیت اهمیت دارد، چرا که در این مسیر به جنبه‌های رابطهٔ فرد با اجتماع پرداخته می‌شود، همانند صحنه‌ای که راسکولنیکف به گفتهٔ شاهدان در وسط میدان [سننایا][1] به تمامیِ خلق تعظیم می‌کند و بر خاک پایتخت [پترزبورگ] بوسه می‌زند (داستایفسکی، ۱۳۹۳، ص. ۷۴۶). به این ترتیب سجده زدن بر زمین و بوسیدن آن را می‌توان نشان از مرحلهٔ آغازین دگردیسی او دانست. همین‌طور تعظیم او در برابر مردم، نمادی از پذیرش حاکمیت قانون و قبول مسئولیت‌پذیری در برابر جامعه است.

در «پل خواب» رابطهٔ فرد با جامعه و بحران اقتصادی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. چنانچه داستان با ورشکستگی شهاب است که آغاز می‌شود و همین مسئله در انزوای شهاب تا به پایان فیلم اثرگذار است. از این رو با تحلیل لایه‌های زیرین و وجوه پنهان و نمادین فیلم می‌توان به چرایی تأکید اقتباس‌کننده پی برد. نقش و اهمیت خانه در فیلم «پل خواب» به سبب تأکید بر نماهای ابتدایی و انتهایی از این جمله است: نمای ابتدایی فیلم، قاب بسته‌ای است با دو درِ بسته در کنار هم و بعد با

1 . Sennaya

چرخش دوربین، حیاط خانه به نمایش کشیده می‌شود، سپس تصویر بر روی نمای بیرونی خانه با درها و پنجره‌های بسته و همان حیاط با باغچه‌ای تنک و نقلی ثابت می‌شود. نمای پایانی فیلم، ندا را نشان می‌دهد که پشت در خانه ایستاده و کسی در را به روی او نمی‌گشاید، سپس دوربین از روی دیوار به داخل حیاط می‌چرخد، و مشابه همان نمای ابتدایی، درها و پنجره‌های بستهٔ خانه را به نمایش می‌کشد و سپس تصویر سیاه می‌شود و پایان. به این ترتیب خانه در این اثر به مانند یک کاراکتر، علاوه بر اهمیت در سیر توالی پی‌رنگ (فروختن و بازپس گرفتنش)، در بیان فاصله‌ای که هرلحظه میان پدر، پسر و جهان پیرامونشان افزوده می‌شود، نقشی انکارناشدنی دارد.

۶.نتیجه‌گیری

اقتباس یا حرکت از یک موقعیت ارتباطی به موقعیتی دیگر، لازمهٔ اعمال متعددی است که طرح‌ریزی مجددی در دریافت داستان، مضامین، شخصیت‌ها را در پی دارد. تغییرات رخ‌داده توسط اقتباس‌کننده، موقعیت ارتباطی متفاوتی را از نظر موقعیت تماشاگر رقم می‌زند، به طوری که می‌توان ادعا کرد اقتباس‌کننده دریافت متن را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت طرح‌ریزی می‌کند. بنابراین انتقال شخصیت‌ها در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای رمان *جنایت و مکافات* به فیلم «پل خواب»، علاوه بر تأکید بر جنبه‌هایی از رمان که مغفول مانده، نشان‌گر دگرگونی‌هایی است که با رویکردی انتقادی صورت گرفته است.

داستان فیلم «پل خواب» پیش از ارتکاب جرم آغاز، با ارتکاب جرم به اوج، و بدون این‌که منحنی شخصیت تکمیل شود به اتمام می‌رسد. بخش ارتکاب جرم، مهم‌ترین وجه اشتراکی است که از متن ادبی در فیلم تکرار می‌شود. در واقع فیلم «پل خواب» و رمان *جنایت و مکافات* به سبب ارتکاب جرم یا عمل کشتن، با یکدیگر پیوند می‌یابند، اما خوانش اقتباس‌کننده با دگرگونی همراه است، چرا که فیلم «پل‌خواب» موقعیت ارتباطی دیگری را رقم می‌زند:

الف) هیچ رگه‌ای از تغییر یا تحول در شخصیت اصلی «پل خواب» به‌دلیل نمایش بحران هویت در جامعه، به تصویر کشیده نمی‌شود. مراحل پذیرش گناه، اعتراف، توبه و تحملِ رنج ازجمله جنبه‌هایی از محتوای رمان است که در ترجمهٔ بینانشانه‌ای انتقال نمی‌یابد.

ب) تفسیر اقتباس‌کننده از رمان، همچنین تشخیص نیت متن، نه مبتنی بر انسجام متنی و زیرساخت‌های دلالتیِ رمان *جنایت و مکافات* که حاصل نظام‌های انتظاراتی و کارکردهای اجتماعی داستان تازه است تا به یاری آن جامعه‌ای هویت باخته را به نمایش بکشد.

ج) هیچ‌کدام از مراحل پذیرفتن خطا، بخت‌برگشتگی و رنج در شخصیت اصلیِ فیلم شکل نمی‌گیرد. چنان‌چه از تردیدهای تناقض‌آمیز راسکولنیکف بر سر مسائلی همچون ایمان‌باوری/ ایمان‌ناباوری، آزادی اراده/ تقدیرگرایی و ... خبری نیست.

د) با وجود آن که استفاده از مواد مخدر بر ضمیر ناخودآگاهِ مصرف‌کننده تأثیر می‌گذارد، اما در فیلم «پل خواب» در مقایسه با رمان *جنایت و مکافات* با صحنه‌ای که نمایش‌گر رؤیا یا کابوس شهاب است، مواجه نمی‌شویم.

موارد مذکور ازجمله تغییرات ساختارزدایانه در فرایند ترجمهٔ بینانشانه‌ای است که با تفسیری دال بر رویکردی انتقادی اتفاق می‌افتد. پس اقتباس‌کننده، شخصیت‌های «پل خواب» را با هویتی متفاوت از رمان *جنایت و مکافات* ترسیم می‌کند که خود، بازتابی از شرایط و موقعیت امروز ایران دههٔ ۱۳۹۰ شمسی است.

به این ترتیب، ترجمهٔ بینانشانه‌ای شخصیت‌ها در رمان *جنایت و مکافات* و «فیلم پل خواب» نشان می‌دهد انتقال شخصیت‌ها از یک نظام به نظام نشانه‌ای دیگر، علاوه بر تغییر ماهیت آن‌ها و مراحل سیر قهرمان، تغییرات دیگری را نیز به همراه دارد که خود حاصل دیدگاه اقتباس‌کننده از زمانهٔ خویش است. همچنین، قیاس «انسانی که با عمل کشتن به رستگاری می‌رسد» با «انسانی که با ارتکاب همان جرم در زمانه و مکانی دیگر، امکان هرگونه تحولی از او سلب شده، دست به اضمحلالی (اعتیاد) خودخواسته می‌زند»؛ آن‌هم با این هدف که تفاوت موجود در موارد مربوط به خلق و پرداخت شخصیت (انگیزهٔ ارتکاب جرم، چگونگی مسیر دگردیسی و کابوس شخصیت‌ها) علاوه بر تغییرات در محتوا و جنبه‌هایی که در فیلم مغفول مانده، نشان‌گر دگرگونی‌هایی است که با رویکردی انتقادی صورت گرفته است.

منابع

آورامنکو، ر. (۱۳۹۷). پافرانهادن: دو نوع آزادی در جنایت و مکافات. *جنایت و مکافات با بیست تفسیر (جلد دوم)*. ترجمهٔ ح.ر. آتش برآب. تهران: علمی و فرهنگی.

اکو، ا. (۱۳۹۷). *تفسیر و بیش‌تفسیر*. ترجمهٔ ف. سجودی. تهران: علمی فرهنگی.

اکو، ا. (۱۳۹۸). ترجمه به‌مثابهٔ مذاکره: از جوهر تا ماده. در *ترجمهٔ بینانشانه‌ای*. به کوشش ا. پاکتچی. تهران: سمت. صص۱۳۴ـ ۱۵۷.

پاکتچی، ا. (۱۳۹۸). ترجمهٔ بینانشانه‌ای، بستری برای به اشتراک‌گذاردن درک هنری. در *ترجمهٔ بینانشانه‌ای*. به کوشش ا. پاکتچی. تهران: سمت. صص۲۴۲ـ ۲۵۵.

پاینده، ح. (۱۳۹۹). *کاربرد روان‌کاوی در نقد ادبی (هفت اثر از فروید دربارهٔ ادبیات)*. ترجمهٔ ح. پاینده. تهران: مروارید.

تاراساوا، ن. (۱۳۹۷). مفهوم قهرمان در جنایت و مکافات، وجه مسیحی راسکولنیکف. ترجمهٔ ی. بیدختی‌نژاد. *جنایت و مکافات با بیست تفسیر (جلد دوم)*. ترجمهٔ ح.ر. آتش برآب. تهران: علمی و فرهنگی. صص۱۵۶۷ـ۱۶۲۹.

داستایفسکی، ف. (۱۳۹۳). *جنایت و مکافات*. ترجمهٔ م. آهی. تهران: خوارزمی.

ریمون- کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.

زند، ف.، حسن‌زاده دستجردی، ا.، و نظری رباطی، ف.ز. (۱۳۹۹). ترجمه؛ گونه‌ای اقتباس (مطالعهٔ موردی: اقتباس سینمایی از رمان آلیس در سرزمین عجایب). *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، *۱*، ۱۵۹ـ ۱۸۲.

ژید، آ. (۱۳۹۱). *داستایفسکی*. ترجمهٔ س. ذکاء. تهران: ناهید.

سجودی، ف.، عروجی، ن.، و فرخزاد، ف. (۱۳۹۰). بررسی روابط بینامتنی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای فیلم «کنعان» از داستان «تیر و تخته». *مطالعات تطبیقی هنر*، *۱*، ۷۷ـ ۹۰.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۲). *نشانه-معناشناسی دیداری نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.

کسدی، ا. (۱۳۹۷). مسئلهٔ فرم در پایان‌بندی جنایت و مکافات منطق تراژیک و بنیان‌های مسیحی- کلیسایی. *جنایت و مکافات با بیست تفسیر (جلد دوم)*. ترجمهٔ ح.ر. آتش برآب. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. صص۱۲۸۱ـ ۱۳۱۵.

ناباکف، و. (۱۳۹۳). *درس‌گفتارهای ادبیات روس*. ترجمهٔ ف. طاهری. تهران : نیلوفر.

نصری، ا. (۱۳۹۹). *پوست در برابر پوست: خوانش جنایت و مکافات*. تهران: چرخ.

وکیلی، م. (۱۳۹۶). *پل خواب؛ جنایت و مکافات*. قابل مشاهده در سایت https://www.rouydad24.ir/fa/news/99302/%D9%BE%D9%84-

%D8%AE%D9%88%D8%A7%D8%A8-
%D8%AC%D9%86%D8%A7%DB%8C%D8%AA-%D9%88-
%D9%85%DA%A9%D8%A7%D9%81%D8%A7%D8%AA . بازدید شده در ۱۲ بهمن ۱۴۰۱.

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

Dostoïevski, F. (1866). *Le Crime et le Chatiment*. Moscou: Le Messager russe. Traduit par Victor Derély (1884). Paris : Plon.

Eco, U. (1992). *Le Signe Histoire et analyse d'un concep*t. Paris : Labor.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Jakobson, R. (1958). On Linguistic Aspects of Translation. In *Selected Writings*, vol. II: *World and Language*. The Hague/ Paris: Mouton. (1971). 261-266.

Corrigan, T. (1999). *Film and Literature*. London: Routledge.

Hamish, M. (2015). Etude littéraire Crime et châtiment de Dostoïevski. *Littérature internationale*. University of Sussex. 1-7.

Kozakaï, T. (2013). Crime et châtiment : péché originel de la société humaine . *Les peurs collectives*. 113-116.

M. Alter, N., & Corrigan, T. (2017). *Essays on the Essay Film*. Colombia: Columbia University Press.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

Etude de la visibilité et de la célébrité dans la littérature française contemporaine

Hassan Zokhtareh [1]
Maître-assistant en langue et littérature françaises, Université Bu-Ali Sina, Hamadān, Iran

Résumé

Dans cette ère contemporaine, écrasée sous le poids du spectacle et du capitalisme cognitif, l'être humain est submergé par un flot incessant de données et de biens immatériels, résultat direct de l'avènement et de la prolifération des technologies de l'information et de la communication. Dans le domaine des produits culturels, particulièrement dans le domaine de la création littéraire, où il est impossible d'établir un équilibre entre création et réception, les concepts d'attention et de réception revêtent une importance particulière. Contrairement aux héritiers désuets de l'approche esthétique de la littérature dont les racines plongeant au XIX^{e} siècle et qui ont contribué à la crise et à la dévalorisation contemporaines de la littérature française, de nombreux écrivains contemporains, en particuliers les auteurs à succès, ont su exploiter les capacités des médias numériques pour promouvoir et vendre leurs écrits. Le présent article a pour ambition d'explorer l'impact de ces médias sur la visibilité des autres et le succès des œuvres littéraires contemporaines, tout en s'appuyant sur les idées de Yves Citton en matière de l'écologie de l'attention et de Nathalie Heinich en sociologie de la visibilité. Cette étude démontrera comment il est possible, d'une part, de créer de la valeur en captant l'attention et en acquérant de la visibilité et de la célébrité, et d'autre part, de dépasser le textocentrisme et d'élargir le domaine de l'œuvre littéraire.

Mots-clés: Visibilité, Célébrité, Média, Littérature contemporaine, Valorisation.

[1]. E-mail: h.zokhtareh@basu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82782.1085
https://orcid.org/0000-0001-6452-2623

Reçu: 05 Juin 2023 Révisé: 02 Novembre 2023 Accepté: 07 Novembre 2023

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

Examining the Visibility and Celebrity in Contemporary French Literature

Hassan Zokhtareh [1]
Associate Professor in French language and literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

Abstract

In the contemporary era, overwhelmed by the spectacle and cognitive capitalism, human beings are submerged under a constant flow of data and intangible goods; a direct result of the emergence and proliferation of information and communication technologies. In the realm of cultural products, particularly in the literary creation sector, where it is impossible to strike a balance between creation and reception, the concepts of attention and reception assume a particular importance. In contrast to outdated heirs of the aesthetic approach to literature, whose roots extend back to the 19th century and have contributed to the contemporary crisis and devaluation of French literature, many contemporary writers, particularly bestselling authors, utilize the capabilities of digital media to promote and sell their works. This study aimed to explore the impact of these media on author visibility and contemporary literary success, drawing on the theories of Yves Citton on the ecology of attention and Nathalie Heinich on the sociology of visibility. This study demonstrated how, on the one hand, it is possible to create value by attracting attention and gaining visibility and celebrity, and on the other hand, to move beyond textocentrism and extend the scope of a literary work.

Keywords: Visibility, Celebrity, Media, Contemporary literature, Promotion.

[1]. E-mail: h.zokhtareh@basu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82782.1085
https://orcid.org/0000-0001-6452-2623

Received: 05 June 2023 Revised: 02 November 2023 Accepted: 07 November 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

بررسی نمایانی و معروفیت در ادبیات معاصر فرانسه

مقالهٔ پژوهشی

حسن زختاره [1]
استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

چکیده

هنگام سخن گفتن از دوران هم‌روزگار می‌توان از واژگانی چون جامعهٔ نمایشی و سرمایه‌داری شناختی بهره‌گرفت چه با پیدایش و گسترش فناوری‌های اطلاعات و ارتباطات، به‌ویژه در دو دههٔ اخیر، انسان هم‌روزگار با حجم انبوهی از داده‌ها و اموال غیرمادی روبروست. تردیدی نیست که در حوزهٔ محصولات فرهنگی، به‌ویژه آفرینش ادبی، که در آن امکان برقرای تعادل میان آفرینش و دریافت شدنی نیست، اهمیت انگاره‌های بنیادینی چون دریافت و توجه، بیش از پیش آشکار می‌شود. به نظر می‌رسد که برخلاف طرفداران عزلت‌گزین رویکرد زیباشناختی به ادبیات، که خاستگاه بحران و بی‌اعتباری معاصر ادبیات فرانسه است و در سدهٔ نوزدهم ریشه دارد، بسیاری از نویسندگان معاصر، به‌ویژه نویسندگان آثار پرفروش، به‌خوبی توانسته‌اند از توانایی‌های رسانه‌های دیجیتال برای فروش نوشته‌هایشان بهره ببرند. این جستار می‌کوشد تا با تکیه بر اندیشه‌های ایو سیتون در حوزهٔ محیط‌شناسی توجه و ناتالی هنیک در عرصهٔ جامعه‌شناسی نمایانی، تاثیر رسانه را در معروفیت نویسنده و موفقیت آثار ادبی معاصر بررسی‌کند. این مطالعه نشان خواهد داد که چگونه از یک سو می‌توان با جلب توجه و کسب نمایانی و معروفیت به ارزش‌آفرینی دست زد و چگونه از سوی دیگر به دامنهٔ یک اثر ادبی گستردگی بخشید و آن را از متن‌محوری رها کرد.

کلیدواژه‌ها: نمایانی، معروفیت، رسانه، ادبیات معاصر، ارزش‌گذاری.

[1]. E-mail: h.zokhtareh@basu.ac.i DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.82782.1085
https://orcid.org/0000-0001-8347-0259

تاریخ دریافت: ۱۵ خرداد ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۱۱ آبان ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۶ آبان ۱۴۰۲

۱. مقدمه

پیدایش و گسترش فناوری‌های نوین اطلاعات و ارتباطات، به‌ویژه آنچه امروزه از آن با نام رسانه‌های دیجیتال[۱] و ابررسانه[۲] یادمی‌کنیم، با بازنشر سریع و گستردهٔ داده‌ها و اموال‌های غیرمادی و غیررقابتی، به شکل‌گیری گونهٔ جدیدی از سرمایه‌داری منجرشده‌است. معیار سنجش میزان دارایی هر فرد در سرمایه‌داری توجه[۳] یا سرمایه‌داری شناختی[۴] میزان توجهی است که در جلب آن موفق بوده‌است. برخلاف اقتصاد توجه[۵] و روان‌شناسی توجه که توجه را سراسر پدیده‌ای فردی می‌دانند، محیط‌شناسی توجه[۶] بر این باور است که توجه بیشتر انگاره‌ای جمعی است که می‌تواند ارزش‌آفرینی کند و نمایانی[۷] را در پی داشته‌باشد. سرمایه‌داران دنیای نوین دیجیتال، که گاه از آنان با عنوان افراد موفق نیز یادمی‌کنیم، افرادی هستند که از بیشترین نمایانی برخوردارند و گاه به معروفیت[۸]، هرچند در مواردی بسیار گذرا و ناپایدار، دست پیداکرده‌اند.

بی‌گمان، با ظهور و گسترش روزافزون رسانه‌های دیجیتال و پیدایش گونهٔ نوینی از سرمایه داری، دگرگونی‌های مهمی هم در مرحلهٔ خلق و تولید آثار فرهنگی و هنری و هم به‌ویژه در مرحلهٔ دریافت و مصرف آن‌ها ایجاد شده‌است. از همین‌رو، جستار پیش‌رو می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد: چه پیوندهایی می‌توان میان ادبیات معاصر فرانسه، از یک سو، و رسانه‌های دیجیتال، از سوی دیگر، برقرار کرد؟ ارتباط میان ادبیات معاصر و اقتصاد، به‌ویژه در حوزهٔ بازاریابی ادبی[۹] چیست؟ باتوجه به این‌که ظاهراً امروزه انگارهٔ نمایانی تضمین‌کنندهٔ موفقیت و بقای اقتصادی نویسنده است، چگونه می‌توان آن را تعریف کرد؟ دلیل اهمیت یافتن آن در دوران هم‌روزگار چیست؟ ابزارهای بروز و دستیابی به آن کدامند؟ و سرانجام، پیامدهای اهمیت یافتن نمایانی در حوزهٔ ادبیات معاصر چیست؟

[1] Médias numériques
[2] Métamédia
[3] Capitalisme attentionnel
[4] Capitalisme cognitif
[5] Economie de l'attention
[6] Ecologie de l'attention
[7] Visibilité
[8] Célébrité
[9] Marketing littéraire

برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها، نخست باید گذار از اقتصاد سنتی به اقتصاد توجه را از نظر بگذرانیم تا بهتر به دلیل اهمیت یافتن توجه و نمایانی پی ببریم. این موضوع به ما امکان می‌دهد تا با شیوه‌هایی که نویسندگان هم‌روزگار، به‌ویژه نویسندگان آثار پرفروش، برای افزایش و حفظ نمایانی به آن توسل می‌جویند آشناشویم که خود فرصتی خواهدبود تا با گذار از نظام دموکراتیک[1] به نظام رسانه‌ای[2] به مقایسهٔ ارزش‌های حاکم در این دو نظام روی‌آوریم.

گمان می‌رود این پژوهش به ما نشان‌دهد که برای جلب توجه مخاطبان خود در فضایی که تصویر بر متن چیره شده‌است و رقابت شدیدی از یک سو میان محصولات گوناگون فرهنگی با سطوح متفاوت و از سوی دیگر میان حجم انبوه نوشته‌های ادبی درمی‌گیرد، بیشتر نویسندگان از برج عاج خود دست می‌کشند و در میان خوانندگان و طرفداران خود ظاهر می‌شوند؛ هرچند با از بین رفتن این فاصله شکل جدیدی از نابرابری میان آنها پدیدار می‌شود. به‌این‌ترتیب، به‌نظر می‌رسد برخلاف برداشت متن‌گرا و زیباشناختی به ادبیات، جنبه‌های برون زبان‌شناختی، نمایشی و جشنواره‌ای[3] در پی حضور جسمانی نویسنده در مراسم‌های امضاء کتاب و کتاب‌خوانی از اهمیت فراوانی برخوردار می‌شود و به‌این‌ترتیب، جسم و حالت بدن[4] نویسنده در اشاعهٔ اثرش نقش مهمی ایفاء می‌کند. تعامل با دیگر رسانه‌ها و امتدا یافتن اثر ادبی به خارج از کتاب، خود به گستردگی دامنهٔ ادبیات و اثر ادبی می‌انجامد و حتی شاید به پیرامتن اهمیت ویژه‌ای در خوانش اثر ادبی می‌دهد و نویسندگان، نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی را وامی‌دارد به بازتعریف انگاره‌هایی چون نویسنده، کنش نوشتار، اثر ادبی، پیرامتن، گونه‌های ادبی و ادبیات دست بزنند، آن هم در دورانی که بسیاری از آنان از بحران و بی‌اعتباری ادبیات و کتاب‌خوانی در «جامعهٔ نمایشی»[5] شکوه دارند، و در بررسی آثار ادبی از رویکردهایی چون مطالعات بینارسانه‌ای و مطالعات فرهنگی بهره جویند که ادبیات را بیش از آن‌که مجموعه‌ای از فعالیت‌ها و کنش‌ها بداند به‌مثابهٔ گنجینه‌ای از متون به‌شمار می‌آورد.

[1] Régime démocratique
[2] Régime médiatique
[3] Festivalier
[4] Posture
[5] Société du spectacle

۲. پیشینهٔ پژوهش

کوتاه یادآور شویم که تازگی این پژوهش را می‌توان در پیونددادن سه حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات، نظریهٔ ادبیات و مطالعات بینارسانه‌ای جای‌داد. این مقاله از اندیشه‌های ایو سیتون[۱]، دیرینه شناس رسانه و استاد ادبیات، برای بررسی گذار اقتصاد سنتی به اقتصاد توجه و سپس محیط شناسی توجه بهره‌خواهدبرد. همچنین، نظریه‌های ناتالی هنیک[۲]، جامعه‌شناس فرانسوی، هنگام مطالعهٔ انگارهٔ نمایانی در دوران دیجیتال به آن یاری خواهدرساند. و سرانجام این‌که، حین بررسی پیوندهای ادبیات و اقتصاد، رد اندیشه‌های ژِروم مزو[۳]، نویسنده و نظریه‌پرداز ادبیات، در این نوشته هویداست. همین بس که جستجوی کوتاهی در زبان فارسی پیرامون پدیدهٔ معاصری چون نمایانی و شهرت انجام داد تا دریافت پیش‌تر هیچ پژوهشی به این موضوع اختصاص نیافته‌است.

۳. گذار به دوران رسانه‌های دیجیتال

انگارهٔ شهرت ادبی دیرزمانی با انتشار نام و داستان‌هایی پیرامون نام زندگی افراد بزرگ همراه بوده‌است و محدود افرادی امکان هم‌صحبتی و ملاقات نویسندگان را داشته‌اند. در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، برای اولین بار، عکاسی دستیابی به تصویر یک فرد سرشناس را هرچند در سطح محدودی فراهم کرده‌است. با پیدایش سینما، تلویزیون و اینترنت، پیوند انسان با دنیا و افراد پیرامون، با زمان و مکان دگرگون شده است و انسان وارد دوران جدیدی شد که در آن تصویرهایی با کیفیت بیش از پیش بالا و در تعدای بی‌شمار در همه جا حضور دارد و بازنمایی وفادارانه ازموجودات را شدنی می‌کند. این نمایش رسانه‌ای نویسندگان گاه تا جایی پیش می‌رود که نام برخی از آنها به یک عنوان تجاری[۴] بدل می‌شود (Meizoz, 2020, p. 17). به‌این‌ترتیب، به جای انگارهٔ شهرت[۵] که در پیوند تنگانگ با انگارهٔ زمان قرار دارد چه معمولا پس از زندگی جسمانی افراد مشهور تداوم می‌یابد، انگارهٔ نوین نمایانی پدیدار می‌شود که بیشتر ارتباطی ناگسستنی با مفهوم مکان دارد و به یاری رسانه‌ها بازنشر تصویر فرد معروف را در دو بعد زمانی

[1] Yves Citton
[2] Nathalie Heinich
[3] Gérôme Meizoz
[4] Marque
[5] Notoriété

و مکانی ممکن می‌سازد و موجب می‌شود همگان در ایجاد و افزایش معروفیت یک هنرمند سهیم شوند.

بنابراین، به‌نظر می‌رسد برای درک بهتر پدیدهٔ نمایانی، یا گونه‌ای از سرمایهٔ اجتماعی که می‌توان آن را بازتولید و انتشار گستردهٔ تصویر و نام برخی افراد تعریف‌کرد (Heinich, 2012, p. 25)، باید نخست آن را با دو مفهوم رسانه و به‌ویژه توجه، دو انگارهٔ کلیدی سرمایه‌داری شناختی، پیوندزد. رد چنین پیوندی را می‌توان به‌خوبی در پیش‌گفتار کتاب سیتون تحت عنوان *حکومت رسانه‌ها*[1] سراغ جست زیرا او از همان ابتدا در عنوان پیش‌گفتار («مردم‌سالاری یا حکومت رسانه؟») این کتاب، پس از طرح پرسشی مهم، لختی تردید به خود راه نمی‌دهد و پاسخش را که همان نظریهٔ اصلی کتابش است بیان می‌کند: همگان تصورمی‌کنند در جامعه‌ای مردم‌سالار[2] زندگی می‌کنند اما بررسی نظام‌های قدرت نشان می‌دهد که حکومت رسانه‌ها بر زندگی همگان چیره است (Citton, 2017, p. 13). به‌نظرمی‌رسد، برای درک بهتر این نظریه باید نخست رسانه را تعریف کرد و سپس به بررسی تقابل‌ها و شباهت‌های اقتصاد کلاسیک با اقتصاد توجه پرداخت.

سیتون چهار تعریف از رسانه ارائه می‌دهد: ۱- رسانه در معنای کلی‌اش به تمامی ابزارهایی اطلاق می‌شود که به ما امکان انتقال، ضبط و تغییر حواس و اطلاعات را در زمان و مکان می‌دهند. ۲- رسانه در معنای محدودش شامل تمامی رسانه‌های جمعی‌ای می‌شود که موضوع بررسی و پژوهش مطالعات رسانه است. ۳- رسانه در معنای سومش، به‌خاطر انتقال ما به زمان و مکانی دیگر، نوعی واسطه‌گری به‌شمارمی‌رود زیرا هنگامی که ما به تصویری در موبایل یا در تلویزیون چشم می‌دوزیم، نه تنها با نوعی اشباح سروکار داریم، بلکه خودمان هم به مرده‌ای متحرک[3] تبدیل می‌شویم که تقریبا هرگونه تماس با دنیای پیرامونمان را از دست می‌دهیم. ۴- رسانه در آخرین معنایش ابررسانه یا متامدیا تعریف می‌شود که تمامی رسانه‌های دیجیتال و نوین در آن جای می‌گیرند. همانند موبایل و کامپیوتر، این دست از رسانه‌ها هم تمامی رسانه‌های پیشین را در خود جای می‌دهند، و هم افزون بر دریافت داده‌ها، به استفاده‌کنندگان خود اجازه می‌دهند

[1] *Médiarchies*
[2] Démocratique
[3] Zombie

داده‌هایی را تولیدکنند، آن‌ها را تغییردهند و یا با دیگران به اشتراک بگذراند (Citton, 2017). انسان در رسانه‌های دیجیتال، برخلاف نسخه‌های اولیهٔ رادیو و تلویزیون، نقشی فعال ایفاء می‌کند و به تعامل دست‌می‌زند.

۴. اقتصاد کلاسیک و اقتصاد توجه

پس از آشنایی با تعریف رسانه و به‌ویژه ویژگی‌های اصلی رسانه‌های دیجیتال، به‌مثابهٔ بانک‌های توجه و نمایانی، حال بپردازیم به بررسی تقابل‌ها و شباهت‌های اقتصاد کلاسیک با اقتصاد توجه. سیتون در کتابش تحت عنوان *در دفاع از محیط‌شناسی توجه*[1]، برای این‌که شباهت‌ها، تفاوت و روابط این دو اقتصاد را به شیوه‌ای ملموس و عینی نشان‌دهد، دو صحنهٔ متفاوت را با هم مقایسه می‌کند؛ نخست او مثال فرد نیازمندی را می‌زند که در خیابان نشسته و از رهگذران طلب کمک می‌کند و در مثال دوم به توصیف حال و هوای شهر آوینیون[2] هنگام جشنوارهٔ سالانهٔ تئاتر می‌پردازد. در این توصیف دو مورد بسیار مهم است: ازیک‌سو، آگهی‌های بی‌شمار نمایش‌ها که بر در و دیوار شهر خودنمایی می‌کند، و از سوی دیگر، گروه‌های نمایش خیابانی که مترصد کوچکترین توجه از سوی هر عابری است تا او را به تماشای نمایشی دعوت‌کند که تولید آن هزینهٔ چندانی به تولیدکنندگانش تحمیل‌نکرده‌است. ازیک‌سو، نیازمند خیابان چشم به مبلغی ناچیز می‌دوزد تا گذران زندگی کند، و از سوی دیگر، دارایی‌ها و محصولات فرهنگی همانند نمایش نیازمند توجه است تا به چشم آید و شاید شهرت و موفقیت عایدش شود. فراموش نکنیم که رهگذران هنگامی به نیازمند کمک می‌کنند که او در کانون توجه‌شان باشد و بقای هر نمایشی نیز وابسته به توجه عابران و تماشاگرانش است زیرا فرآیند تولید نمایش و تبلیغات آن نیازمند تامین هزینه‌های مادی است. اگرچه شباهت‌ها و پیوندهایی بین این گونه از اقتصاد وجود دارد اما بررسی‌ها نشان می‌دهد سازوکار هر کدام تابع منطق و اصول متفاوتی است.

اقتصاد کلاسیک می‌کوشد برای پاسخ‌گویی مناسب به فراوانی تقاضا کمبود منابع در مرحلهٔ تولید را مدیریت‌کند. سروکار چنین اقتصادی بیشتر با دارایی‌ها و اموال مادی است. درحقیقت،

[1] *Pour une écologie de l'attention*
[2] Avignon

بهتر است بگوییم که تمامی کوشش‌ها و واکاوی‌های این اقتصاد، به‌ویژه در طول سه سدهٔ اخیر، بر روی افزایش نیروهای تولید تمرکز یافته بود تا بتواند به‌خوبی پاسخگوی نیازهای مصرف‌کنندگان باشد. برخلاف اقتصاد کلاسیک، توجه اقتصادتوجه معطوف به مرحلهٔ تولید است زیرا مسئله و چالش اصلی این اقتصاد کمبود میزان توانایی‌های مصرف‌کنندگان برای دریافت تولیدات غیرمادی و داده‌ها است. سیتون در نوشته‌ای با نام «آیندهٔ علوم انسانی. اقتصاد آگاهی یا فرهنگ‌های تاویل؟»[1] سرشت فرآورده‌های غیرمادی را بررسی می‌کند و چهار ویژگی اصلی برای دارایی‌ها و اموال غیرمادی نوظهور قائل است. نخست این‌که، چنین دارایی‌هایی کاملا غیررقابتی‌اند، به این معنی که با واگذاری‌شان به دیگری، برعکس انتقال دارایی‌های مادی منقول و غیرمنقول، مالکیت آن‌ها را برای همیشه ازدست‌نمی‌دهیم. دوم این‌که هرگز نمی‌شود به شیوهٔ کمّی، دست‌کم در کوتاه‌مدت، تاثیرگذاری مثبت و بیرونی چنین دارایی‌هایی را برآورد کرد. سوم این‌که به‌مدد گسترش روزافزون فناوری‌های اطلاعات و ارتباطات، انتقال این دست از دارایی هزینهٔ بسیار ناچیزی دارد. و سرانجام این‌که، سه ویژگی پیشین تولید انبوه و فراوانی داده‌ها و دارایی‌های غیرمادی را شدنی و آسان می‌کند (Citton, 2010, Pp. 17-19).

کوتاه این‌که با پیدایش و گسترش فناوری اطلاعات و ارتباطات و همچنین رسانه‌های دیجیتال، به‌ویژه موبایل و اینترنت، انسان هم‌روزگار با فراوانی داده‌ها و اطلاعاتی که با سرعتی فزاینده تولید می‌شود روبروست اگرچه بسیاری از این داده‌ها محکوم به فنا خواهد بود زیرا موفق نمی‌شود توجه مصرف‌کنندگان را به خود جلب‌کند. این ناکامی گریبان‌گیر محصولات فرهنگی هم می‌شود زیرا به‌مدد حمایت دولت‌ها و حامیان خصوصی، بسیاری از آفرینش‌های هنری و ادبی مرحلهٔ تولید را با موفقیت پشت سر می‌گذارد و گاه کاملا رایگان و یا به قیمتی ناچیز به انسان هم‌روزگار عرضه می‌شود اما در مرحلهٔ پذیرش و مصرف در جلب توجه ناکام می‌ماند. برای اثبات چنین گفته‌ای، می‌توان به حجم انبوه ترانه‌هایی که هر روز تولید می‌شوند و یا ششصد رمان جدیدی که هر سال در فرانسه چاپ می‌شود اشاره‌کرد. این پدیده سیتون را وامی‌دارد تا به‌شوخی به خواننده‌اش بگوید که دیگر همگان در دنیای هم‌روزگار دست به قلم برده‌اند و پیداکردن خواننده کاری به‌مراتب دشوارتر از یافتن نویسنده است (Citton, 2014, p. 21).

[1] *L'Avenir des humanités. Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*

به‌این‌ترتیب، از دو دهۀ پیش به این سو، بسیاری از متخصصان از لزوم ایجاد اقتصاد توجه سخن می‌گویند، دانشی که بتواند به مطالعه و واکاوی شرایط تولید انبوه اطلاعات و داده‌ها در جامعۀ ارتباطی یا جامعۀ اطلاعاتی بپردازد که در آن فراوانی داده‌ها و اطلاعات با کمبود همان چیزی روبروست که اطلاعات آن را مصرف‌می‌کند، یعنی توجه (Herbert Simon cité par Citton, 2014, p. 24).

این مهم سیتون را بر آن می‌دارد تا پیش‌بینی کند که به احتمال زیاد، تا چند سال یا دهۀ دیگر به ما برای نگاه‌کردن و توجه نشان‌دادن به محصولات فرهنگی پول خواهند پرداخت. از یاد نبریم این پدیده همین الآن هم در دنیای مجازی رخ می‌دهد. همین بس که به موتورهای جستجویی چون یاهو[1] یا گوگل[2] توجه‌کنیم که از چندین هزار سرور پرهزینه استفاده می‌کند، انرژی برق بسیار بالایی را مصرف می‌کند تا به‌گونه‌ای جادویی خدمات رایگان به همگان، حتی به تحریم‌شدگان اقتصادی، در سراسر دنیا ارائه دهد. این پدیده باید ما را به شگفتی و اندیشیدن وادارد زیرا شعار اقتصاد نوین همواره یادمان می‌اندازد که هرگاه محصولی رایگان به شما عرضه شد بی‌گمان خود شما به محصول بدل شده‌اید! در حقیقت، تداوم حیات گوگل، اینستاگرام[3]، فیسبوک[4]، یوتوب[5] و تمامی شبکه‌های اجتماعی و ارتباطی فقط و فقط با رصد و فروش توجه انسان‌ها به شرکت‌های دیگر ممکن می‌شود (Citton, 2014, Pp. 27-28). البته این نکتۀ بسیار مهم را نباید فراموش‌کرد که گرچه داده‌ها توجه را مصرف می‌کنند اما توجه نیز نقشی کنش‌گرانه ایفاد می‌کند و در دنیای هم‌روزگار ارزش می‌آفریند و موجب نمایانی می‌شود. به‌این‌ترتیب، در دنیای معاصر، وجود هر موجود با کیفیت و کمیت توجه‌ای که او از دیگری دریافت می‌کند پیوندی تنگاتنگ خواهدداشت.

[1] Yahoo
[2] Google
[3] Instagram
[4] Facebook
[5] YouTube

۵. سرمایهٔ نمایانی

به‌نظرمی‌رسد برخلاف اندیشه‌های روسو، رمانتیسم و یا حتی هستی‌گرایی سارتر که بر اصالت وجود تاکید دارند، زین پس در دوران رسانه‌ای هم‌روزگار ظاهر افراد عنصر بسیاری مهمی در تعاملات اجتماعی افراد به‌شمار می‌رود زیرا ظواهر اجتماعی توانایی جذب و جلب توجه دیگران را دارد، موضوعی که هستی‌شناسی نمایانی[۱] به بررسی آن می‌پردازد. فراموش نکنیم که میزان سرمایهٔ افراد در سرمایه‌داری توجه با میزان درآمد توجه آن‌ها سنجیده می‌شود و کسانی که همگان آن‌ها را می‌شناسند در این سرمایه‌داری نوین افراد نخبه[۲] محسوب می‌شوند. درحقیقت، نیاز به نمایانی ما را بر آن می‌دارد تا بی‌وقفه در راستای جلب توجه دیگران تلاش‌کنیم. نسل جدید به‌خوبی می‌داند که برای راه یافتن به بازار کار باید خود را بیش از پیش نمایان‌سازد، در برخی شبکه‌های اجتماعی حضور یابد یا مدام به شرح‌حال حرفه‌ای خود بیفزاید زیرا هرچه بیشتر به نمایانی دست‌یابد از درآمد مادی بیشتری برخوردار خواهدشد. چیرگی ظواهر پیامد دیگری هم دارد و آن همان ارزش‌آفرینی توجه است. کافی است به شیئی نگاه کنیم تا بر ارزشش افزوده شود. البته پیوند میان این توجه و ارزش دوسویه است زیرا ما ازیک‌سو به چیزی توجه نشان می‌دهیم که آن را ارزشمند می‌دانیم، و از سوی دیگر ما به توجه نشان دادن به چیزی بر ارزش آن می‌افزاییم. در همین راستا می‌توان به پیوند تبلیغات و به‌ویژه معروفیت و شهرت[۳] با توجه اشاره کرد که آنتوان لیلتی[۴] در کتابی با نام *چهره‌های مردمی. پیدایش معروفیت در بازه زمانی ۱۷۵۰-۱۸۵۰*[۵] تاریخچهٔ آن را با دقت بررسی‌کرده‌است. سرمایه‌داران دوران سرمایه‌داری توجه افراد معروفی هستند که به کمک رسانه‌ها، به‌ویژه تلویزیون، توانسته‌اند توجه افراد بسیاری را به خود جلب‌کنند و بر نمایانی خود بیفزایند.

البته نباید فراموش کرد که سرمایه‌داری نمایانی خود به گونهٔ جدیدی از نابرابری دیجیتال و اجتماعی بین فرد دیده‌شده و اکثریتی که به او نگاه می‌کنند منتهی می‌شود. این پدیده دو پیامد مهم در پی خواهدداشت: ازیک‌سو، معروفیت رسانه‌ای بر ویژگی‌های دوران پیشین نظیر استعداد،

---

[1] Ontologie de la visibilité

[۲] معادل فرانسوی این واژه élite است که معنی درست آن در اینجا اقلیت است.

[3] Notoriété

[4] Antoine Lilti

[5] *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*

وراثت، زیبایی و فرهمندی[1] برتری می‌یابد (Heinich, 2012, p. 39)، و از سوی دیگر، موجب می‌شود افراد هرگز در قبال میزان توجهی که به فرد خاصی نشان‌می‌دهند از همان میزان توجه بهره‌مند نشوند و فضای تلویزیون و رسانه‌های جمعی در ارتباط و دادوستدی دوطرفه همواره در اختیار افراد مشهور قرارگیرد. همین امر باعث می‌شود تا برنامه‌های تلویزیونی از افراد مشهور دعوت به‌عمل‌آورند تا توجه تعداد بیشتری از بینندگان عادی را به خود جلب کنند و هم‌زمان بر سرمایهٔ نمایانی و توجه فرد معروف بیفزایند. به باور سیتون، به‌دلیل این نابرابری دیجیتال، افراد عادی یا اکثریت گمنام تنها زمانی در فرانسه، آن‌هم به‌مدت چند دقیقهٔ کوتاه، از حق ظهور در رسانهٔ جمعی برخوردارمی‌شوند که دست به آشوب زده‌اند و مشغول شکستن شیشه‌های بانک‌ها و آتش زدن اتومبیل‌هایند (Citton, 2014, Pp. 77-80). هر چه میزان این نابرابری و تبعیض نوین بیشتر شود بر میزان رفتارهای خشونت‌بار افراد عادی در زمان اعتراض و آشوب خواهدافزود تا شاید برای مدتی کوتاه توجه رسانه را به خود جلب‌کند.

به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت که نمایانی ساختارهای کلاسیک برتری و سلطه‌جویی نظیر خانواده، پول و قدرت را درهم می‌شکند و موجب پیدایش طبقه یا اقلیت نخبهٔ جدیدی می‌شود که اکثریت آن را می‌ستاید و به تقلید از آن می‌پردازد. ناتالی هنیک[2] براساس خاستگاه نمایانی و معروفیت شخصیت‌های رسانه‌ای، آن‌ها را در چندین گونهٔ گوناگون با میزان مشروعیت متفاوت دسته‌بندی می‌کند. دستهٔ اول که معروفیت و نمایانی‌شان از بیشترین مشروعیت و توجیه برخورداراست شامل افرادی می‌شود که از توانایی یا استعداد خاصی برخوردارند و در حقیقت نمایانی ارزشی افزوده برای آن‌ها به‌شمار می‌رود زیرا ویژگی‌های خاص این افراد بر نمایانی آن‌ها پیشی‌دارد. هنرمندان و به‌ویژه نویسندگان را می‌توان در این دسته جای‌داد که جلوتر بیشتر به آن خواهیم‌پرداخت. دستهٔ دوم کاملا به‌صورت تصادفی به نمایانی دست می‌یابد. این افراد را می‌توان در بخش حوادث روزنامه‌ها پیداکرد[3]. اما دستهٔ سوم شامل تمامی کسانی می‌شود که خاستگاه

[1] Charisme
[2] Nathalie Heinich
[3] در این‌دسته می‌توان از یک‌سو به پیوند میان معروفیت و مصونیت اخلاقی به‌ویژه در کشوری چون فرانسه اشاره‌کرد، و از سوی دیگر، دربارهٔ نمایانی و معروفیت و یا افزایش میزان آن پس از ارتکاب به جرمی اخلاقی سخن گفت. برای نمونه، می‌توان به افزایش معروفیت دومینیک استروس-کان (Dominique Strauss-Kahn)، ریاست

نمایانی آن‌ها خودنمایانی است. نمایانی افرادی چون پاریس هیلتون[۱] یا کیم کارداشیان[۲] از کم‌ترین توجیه و مشروعیت برخورداراست[۳] اما پدیدهٔ جالب‌تری در خود پنهان دارد. درحقیقت، این گونه از نمایانی که از سال ۱۹۸۰ به این سو با پیدایش تلویزیون رو به گسترش است، نمایانی درون‌زا[۴] نامیده می‌شود زیرا خود خاستگاه خود به‌شمار می‌رود چه توجه همواره توجه به‌دنبال خواهد داشت و میزان سرمایهٔ توجه و نمایانی فرد برابر خواهد بود با جمع میزان توجهی که آن فرد در گذشته و حال از آن برخوردار است.

دقیقاً همین اصل هم موجب می‌شود تا از نویسندهٔ پرفروشی چون ژوئل دیکر[۵]، نویسندهٔ سوئیسی هم‌روزگار، که توانسته است از میزان توجه جمعی بسیار بالایی در گذشته برخوردارشود در تبلیغات شرکت خودروسازی سیتروئن یا شرکت هواپیمایی سوئیس[۶] بهره‌گرفته شود (Meizoz, 2017, p. 157). ژرار ژنت[۷]، در باردادراک[۸]، حین بحث پیرامون دلیل فروش آثار پرفروش[۹] همین منطق را یادآوری می‌کند و می‌گوید که اکثریت تنها به این دلیل به خرید کتاب‌های پرفروش روی می‌آورند که آن را موفق و معرف موفقیت می‌دانند. به دیگر سخن،

صندوق بین‌المللی پول اشاره‌کرد که زندگی حرفه‌ایش نابود شد اما به معروفیت بالایی دست یافت. این افزایش نمایانی را می‌توان در آخرین پروندهٔ تعرض جنسی دونالد ترامپ هم جستجو کرد.

[1] Paris Hilton

[2] Kim Kardashian

[۳] به باور هنیک، بیشترین حجم انتقادها به نظام نمایانی رسانه‌ای متوجه این دستهٔ سوم می‌شود زیرا در تناقض کامل با اصل شایسته‌سالاری است که از زمان انقلاب سدهٔ هجدهم در جامعهٔ فرانسه غالب بوده‌است. البته این موضوع یکی از ویژگی‌های یا ضعف‌های اساسی نظام دموکراتیک به‌شمار می‌رود زیرا در آن انسان‌های معمولی به‌جای بهترین‌ها به قدرت دست می‌یابند (Minois, 2012, p. 432). البته نمایانی رسانه‌ای می‌تواند در صورتی که برخاسته از سه خاستگاه باشد مشروعیت یابد: استعداد، هبه و ازخودگذشتگی یا ایثار (Heinich, 2012, p. 548).

[4] Endogène

[5] Joël Dicker

[۶] یکی از ویژگی‌های بارز افراد معروف در دوران معاصر چندکارگی (polyvalence) آن‌هاست. برای نمونه، بازیگران معروف فرماندار و حتی رئیس‌جمهور می‌شوند، ورزشکاران معروف سیاستمدار و خواننده، و همگی نیز در کلیپ‌های تبلیغاتی نقش ایفاء می‌کنند. حتی ما گاه شاهد آنیم که خاطرات رؤسای جمهور یا وزرای سابق برخی کشورها به کتاب‌های پرفروش بدل می‌شود و آن‌ها از آن سود کلانی به جیب می‌زنند.

[7] Gérard Genette

[8] *Bardadrac*

[9] Best-sellers

ناشران کتاب همانند فروشندگان عطر یا هر کالای دیگرمی‌کوشند به آگاهی خواننده برسانند که هزاران یا شاید میلیون‌ها نفر قبل از آن‌ها کتابی را که هم‌اکنون در ردهٔ آثار پرفروش قرار دارد دوست داشته‌اند. این‌گونه خوانندگان و مشتریان جدید کاملا آگاهانه دست به خرید می‌زنند و در حقیقت موفقیت را می‌خرند (Genette, 2006, p. 188).

۶. شیوه‌های بروز نمایانی در ادبیات

با پایان‌یافتن جنگ‌های جهانی، جنگ سرد، ایدئولوژی‌ها و آرمان‌شهرها در سدهٔ بیستم، رؤیای انسان ناجی دچار افول و درعوض انگارهٔ مهمی چون رشد در جوامع دمکراتیک به اصل بنیادین بدل شد. آزادی- برابری- رشد یا همان دموکراسی و سود به شعارهای اصلی بدل شدند و هم‌زمان فناوری ارتباطات و اطلاعات، در لحظه، تماس و ارتباط هر فرد را با دیگر افراد ممکن ساخت. پیش‌تر نشان‌دادیم که چگونه ابزارهای ارتباطی در خدمت منافع اقتصادی‌اند که خود رسانه‌ها یا حاکمان جدید دنیا را تحت کنترل خود قرار داده‌اند. رسانه‌ها نیز به‌نوبهٔ خود نمایانی و معروفیت را که می‌کوشد در راستای رشد اقتصادی گام بردارد و به نیازهای بازار پاسخ دهد تولید می‌کند. معروفیت هم‌روزگار سه ویژگی بنیادین دارد: تعداد افراد معروف روزبه‌روز در حال افزایش است تا اصل برابری در دموکراسی رعایت شود، معروفیت روزبه‌روز گذراتر می‌شود تا به اصل ضرورت تجدید محصولات و ایجاد نیازهای جدید پاسخ داده‌شود و سرانجام این‌که این معروفیت روزبه‌روز تماشایی‌تر[۱] و سطحی‌تر می‌شود تا بتوان به مشتری‌های بیشتری دست‌یافت. به‌این‌ترتیب، افراد معروف بیش از پیش از دل انسان‌های معمولی سر برمی‌آورند و به همان سرعتی که پدیدار می‌شوند ناپدید می‌شوند. اُمبرتو اکو بسیار زیبا چنین پدیده‌ای را به تصویر می‌کشد آن‌جا که می‌گوید از «دوران معروفیت ابرقهرمان به دوران معروفیت احمق روستا» (Eco, 1993, p. 66) گذار کرده‌ایم. به‌این‌ترتیب، همگان بیش از پیش در جستجوی نمایانی

[۱] در دنیای معاصر نمی‌توان هیچ فرد معروفی را بدون تصویر تصور کرد زیرا در دنیایی که صفحهٔ نمایش در همه جا حضور دارد، معروف بودن به معنای دیده شدن است. به همان میزان که از اهمیت اندیشه و افکار کاسته می‌شود، به همان میزان نیز بر اهمیت ظاهر افزوده می‌شود. تردیدی نیست که در جامعهٔ نمایشی، ستارگان سینما در ردیف اول جای می‌گیرند و به الگوی رفتاری برای جمعیت زیادی بدل می‌شوند.

و معروفیت هستند زیرا دستیابی به آن آسان شده است و دیگر افکار عمومی در جستجوی انسان‌های بزرگ نیست (Minois, 2012, p. 515).

با وجود همه‌گیر شدن نیاز به نمایانی و شاید دسترسی آسان به آن در جامعه‌های رسانه‌ای دموکراتیک، انگاره‌های نمایانی و معروفیت با اصل برابری در تناقض آشکار قرار می‌گیرند. نباید فراموش‌کرد که اصل برابری به‌دنبال یک‌دستی و یکسانی است که خود به ملال و در نتیجه مرگ منتهی می‌شود زیرا انسان‌ها همواره در برابر این اندیشه که با دیگری تفاوتی ندارند و در جامعه‌ای یک‌دست و همگن زندگی می‌کنند می‌شورند و همواره در پی آرمان‌هایی هستند تا برای آن زندگی کنند و بمیرند. پس نمایانی و معروفیت می‌تواند پادزهری باشد برای خطر برابری که جوامع دموکراتیک را به سوی خودویرانگری درونی سوق می‌دهد همان‌گونه که تجربهٔ فروپاشی کمونیسم این پدیده را به‌خوبی اثبات کرده است. البته، جوامع دموکراتیک برای رهایی از این مشکل موقعیت‌های فراوانی را برای بروز و تایید نابرابری به‌وجود می‌آورند که ازجمله می‌توان به بازی‌ها و مسابقه‌های تلویزیونی، کنکورها، جوایز ادبی، اسکارها، نخل‌های طلایی، انتخابات و اعطای مدال‌ها اشاره کرد. همان‌گونه که می‌بینیم، بسیاری از این نمونه‌ها به دنیای هنر و ادبیات مرتبط است.

تردیدی نیست که زندگی حرفه‌ای هر هنرمندی و بقای آن وابسته به نگاه و اهمیت دیگری است به‌نحوی که در دوران رسانه‌ای و دیجیتال هم‌روزگار، از یک‌سو، شاهد حضور پررنگ هنرمندان و نویسندگان در رسانه‌ها هستیم، و از سوی دیگر، هر مخاطبی در نمایانی هنرمند موردعلاقه‌اش سهیم است زیرا نمایانی پدیده‌ای است عمومی و جمعی. به‌طور کلی، نویسندگان معاصر از روش‌های گوناگون برای دستیابی به نمایانی و مخاطب بیشتر بهره می‌برند که هم‌زمان بر دامنهٔ و گستردگی ادبیات و اثر ادبی می‌افزاید. رسانه‌های دیجیتال و شبکه‌های اجتماعی (فیس‌بوک، اینستاگرام و تیک‌تاک) و همچنین سکوهای رایانش[1] اجازه دسترسی آسان تر و سریع تر را به نویسندگان و آثار آن ممکن می‌سازد زیرا نویسندگان می‌توانند آثارشان را به‌صورت برخط چاپ‌کنند و به مخاطبان بیشتری در سطح جهانی دست یابند آن‌هم بی‌آن‌که به انتشارات یا رسانه‌های سنتی وابسته باشند.

[1] Plateforme

برای نمونه، لیلا اسلیمانی[1]، روزنامه‌نگار و نویسندهٔ فرانسوی-مراکشی، برندهٔ جایزهٔ گنکور در سال ۲۰۱۶ برای رمان *آواز آرام*[2]، هم قطعه‌هایی از آثارش را در شبکه‌های اجتماعی با خوانندگان به اشتراک می‌گذارد و هم با شرکت در بحث‌ها و گفت‌وگوها پیرامون مسائل روز در این شبکه‌ها حضور پررنگی از خود نشان می‌دهد. برخی از نویسندگان نظیر ویکتور دیکسان[3] و یاسمینا خدرا[4]، افزون بر حضور فیزیکی در کتاب‌فروشی‌ها و جشنواره‌های ادبی، از شبکه‌های اجتماعی برای تعامل با طرفداران‌شان و تبلیغ نوشته‌هایشان استفاده می‌کنند. دیکسان همواره تکه‌هایی از کتاب‌هایش و همچنین اطلاعاتی از زندگی روزمره و خصوصی‌اش را در صفحهٔ اینترنتی‌اش انتشارمی‌دهد. از دیگر فعالیت‌های نوین و مرسوم برای دستیابی به نمایانی انتشار کتاب به‌صورت ناشر- مولف[5] است. آنی‌یِس لودیگ[6] بدون امضاء قرداد با هیچ ناشری، با صرف هزینهٔ ناچیز و دوری از انتظارات و محدودیت‌های صنعت چاپ سنتی، نخست خود کتاب‌هایش را در اینترنت منتشرکرد و پس از اخذ موفقیت فراوان توانست با ناشری برای بازنشر رمان‌هایش قرارداد منعقد کند. فرانسوآ بن[7] و سِسیل کولون[8]، علاوه‌بر شرکت در نمایشگاه‌های کتاب و کارگاه‌های نوشتار، از امکانات نوشتار برخط بهره می‌برند تا افزون بر دستیابی به خوانندگان بین‌المللی به ویرایش همیشگی نوشته‌هایشان دست‌بزنند.

۷. نویسنده و حضور در جمع

کوتاه یادآوری‌کنیم که همانند نظام دموکراتیک، نوآوری و تمایز در نظام رسانه‌ای نیز از انتظارات اصلی مخاطبان به‌شمار می‌روند. در نظام رسانه‌ای، نویسنده در قالب فعالیت‌های گوناگونی نظیر قرائت متن، گفت‌وگو، مراسم امضاء کتاب، مراسم اهداء کتاب، عرضهٔ هنری، گردش‌های ادبی[9] و غیره در میان دیگران حاضر می‌شود و به‌این‌ترتیب، جسم و حالت بدن او

[1] Leïla Slimani
[2] *Chanson douce*
[3] Victor Dixen
[4] Yasmina Khadra
[5] Autoédition
[6] Agnès Ledig
[7] François Bon
[8] Cécile Coulon
[9] Ballades littéraires

نیز در تبلیغ و اشاعهٔ اثر او نقشی بنیادین ایفاء می‌کند. درحقیقت، نباید فراموش‌کرد که قوانین حاکم بر بازار کتاب که مدام در حال دگرگونی‌اند، در کنار تولید بی‌سابقهٔ آثار ادبی، نویسندگان را بر آن می‌دارد که به‌صورت فیزیکی در کنار کتابشان حضور یابد[1]، حضوری که از آن با نام «جریان جشنواره‌ای حیات ادبی» (Meizoz, 2020, p. 18) یاد می‌کنند.

واژهٔ فستیوال یا همان جشنوارهٔ ادبی را که از سال ۱۹۸۰ میلادی به این‌سو در حوزهٔ ادبیات باب شده است این‌گونه تعریف می‌کنند: «دیدارهایی عمومی که در آن متخصصان، نویسندگان، منتقدان، ناشران و مترجمان آثار ادبی را می‌خوانند، تفسیر می‌کنند و یا پیرامون آن‌ها سخن می‌گویند» (Sapiro et al., 2015, p. 109). این پدیده می‌تواند در نگاه نخست ناسازمند جلوه‌کند زیرا خواندن کتاب ادبی فعالیتی است فرهنگی که همواره در تنهایی و سکوت انجام می‌شود حال آن‌که در جشنواره‌های ادبی این فعالیت در تعامل با هنرهای بصری، موسیقی و آواز، تئاتر و سینما قرار می‌گیرد و متنی در جمع با صدای بلند خوانده می‌شود[2].

جشنوارهٔ ادبی در دوران هم‌روزگار سه کارکرد بنیادین دارد: اقتصادی، سیاسی و فرهنگی. نخست باید خاطرنشان کرد که امروزه تعداد کتاب‌هایی که خوب به‌فروش می‌رود بسیار کم است و تعداد بی‌شماری از تولیدات ادبی یا به‌فروش نمی‌روند یا خیلی کم به فروش می‌روند آن هم در شرایطی که تعداد کتاب کمی بیش از پیش فروخته می‌شود اما برعکس کتاب‌های بیشتری چاپ‌می‌شود. امروزه حتی در کشورهایی چون فرانسه و سوئیس نیز نویسنده از شرایط اقتصادی خوبی برخوردار نیست و نادرند نویسندگانی که بتوانند از طریق نوشتن گذران زندگی

[1] تاثیر حضور نویسنده در میان دیگران و در رسانه‌ها بر زبان او بسیار حائز اهمیت است چه در نظام نمایانی رسانه‌ای زبان به کارکرد ابزاری آن فروکاسته و هرگونه ارتباطی به ارتباط معیار بدل می‌شود. افزون‌بر این، بخش‌هایی از زندگی خصوص و فردی نویسنده نظیر پوشش او، علایق و سلایق‌اش، ویژگی‌های فردی‌اش، ژست‌هایش عمومی می‌شود و در معرض دید قرار می‌گیرد.

[2] این فعالیت جمعی جدید در سده‌های پیشین، به‌ویژه در سالن‌های ادبی، بسیار معمول بوده است اما به حلقه‌ای از افراد خاص محدود می‌شد و گونه‌ای محفل خصوصی به‌شمار می‌رفت که طبعا عموم مردم به آن راه نداشت. جشنوارهٔ بین‌المللی کتاب مصور اولین جشنوارهٔ ادبی مدرن در فرانسه است که در سال ۱۹۷۴ در شهر آنگولم (Angoulême) برگزار شده‌است. از دیگر تفاوت‌های این گونه از جشنواره با گونهٔ محدود آن این است که اولین جشنواره‌های ادبی به گونه‌های ادبی مردمی نظیر کتاب‌های مصور و رمان‌های پلیسی اختصاص داشت زیرا سرشت جشن‌گونهٔ آن در تعارض با تقدس فرهنگ و هنر خواص قرار می‌گرفت.

کنند (Meizoz, 2020, p. 39). بنابراین، در سالن‌ها و نمایشگاه‌های کتاب، جشنوارهٔ ادبی موقعیت مناسبی است برای ناشران و نویسندگان برای جلب مشتری بیشتر. دولت نیز این رویداد فرهنگی جمعی را در راستای مردم‌سالاری می‌داند چه افزون بر مردمی کردن فرهنگ و گاه قوت بخشیدن به هویت‌های محلی در سطح استانی از تمرکززدایی فرهنگی می‌کاهد. و اما حین بحث پیرامون بعد فرهنگی می‌توان به آشنایی با آخرین محصولات فرهنگی روز اشاره‌کرد چه جشنواره‌هایی که هنگام جشن‌های کتاب در شهرها برپا می‌شوند امکان کشف و آشنایی با آخرین کتاب‌ها را اغلب در حضور نویسندگان مهیا می‌کنند. همچنین دعوت شدن به این رویداد فرهنگی و اجتماعی هم شانس دعوت‌شدن به جشنواره‌های دیگر را به‌ویژه برای نویسندگان نوپا فراهم می‌سازد و هم توجه منتقدان ادبی را به آن‌ها جلب‌می‌کند.

حضور جسمانی و نمایانی نویسنده برای عرضهٔ کتاب می‌تواند شکل‌های گوناگونی به خود بگیرد. برای نمونه، گاه قطعاتی از یک کتاب پیش از انتشار آن در حضور نویسنده و یا حتی توسط او خوانده می‌شود[۱] و گاه کتاب به‌همراه لوح فشرده و با صدای نویسنده منتشر می‌شود تا اهمیت بیشتری به بعد شفاهی و ارتباطی[۲] اثر داده‌شود. مصاحبه‌های تلویزیونی و رادیویی با نویسندگان نیز از این دست نمایانی به‌شمار می‌رود. برای نمونه، مارک لوی[۳] در سریالی که براساس رمانش با نام تمام حرف‌هایی که به یکدیگر نگفته‌بودیم[۴] ساخته شده‌است نقش یک عتیقه‌فروش را بازی می‌کند. داوید فوئنکینوس[۵] در تیزر تبلیغاتی کتابش خانوادهٔ مارتن[۶] نقش اصلی را برعهده می‌گیرد. میشل اوئلبک با حضور در تلویزیون و بیان گفته‌های شخصیت‌های

---

[۱] برای نمونه می‌توان به حضور نویسندگانی چون آملی نوتومب (Amélie Nothomb)، کریستین آنگو (Christine Angot)، میشل اوئلبک (Michel Houellebecq) یا فردریک بِگبدر (Frédéric Beigbeder) در تلویزیون برای معرفی آثارشان اشاره‌کرد.

[۲] دومینیک منگنو (Dominique Maingueneau)، زبان‌شناس فرانسوی، در کتاب *ضد-سنت پروست یا پایان ادبیات* (*Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature*) به نقد اندیشهٔ پروست در جدایی من اجتماعی از من واقعی می‌پردازد چه این اصل، از یک سو، موجب جدایی متن از بافت و ادبیات از علوم انسانی شده است، و از سوی دیگر، بعد ارتباطی ادبیات را یکسر نفی کرده‌است.

[3] Marc Levy

[4] *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites*

[5] David Foenkinos

[6] *La Famille Martin*

رمانش به زبان خود، به آثار ادبی‌اش امتداد می‌دهد. او که با دقت بالایی به حیات هنر معاصر توجه می‌کند و کاملا به آن آگاهی دارد خود نقش هنرمندی چندوجهی را ایفاء می‌کند و در عرصه‌هایی چون فیلم‌نامه، فیلم، ترانه، شعر، عکاسی و غیره نیز ورود می‌کند (Meizoz, 2019, p. 189). البته این تاثیرگذاری هنر معاصر به نویسندگان کاملا دوسویه است. در کل، باید گفت که تمامی این عرضهٔ عمومی و رسانه‌ای کتاب که در آن تصویر، صدا، پوشش، ژست و حرکات دست و صورت نویسنده در کنار متن از نقش مهمی برخوردار می‌شود این باور حاکم بر ادبیات مدرن را که ادبیات را تنها به متن و نوشتار[1] فرومی‌کاهد به چالش می‌کشد.

۸. واکنش‌ها به نمایانی و پیامدهای آن

آشکار است که تمامی نویسندگان معاصر به این نمایش و عرضهٔ عمومی روی خوش نشان نمی‌دهند و کماکان وام‌دار نگاه سدهٔ نوزدهمی به ادبیاتند که براساس آن نویسنده باید خود را به نفع کتاب[2] در نیستی و گمنامی مدفون سازد و تنها پس از مرگ است که شاید افتخار و نیک نامی نصیبش گردد[3]. این پرهیز خودخواسته از حضور در میان جمع و قهر عامدانه با هرگونه منافع اقتصادی، که خود نوعی واکنش اشراف‌گونه به اصلی‌ترین ارزش‌های طبقهٔ بورژوا (یعنی کار و پول) به‌شمار می‌رفت، امروزه که نمایانی و معروفیت از ارزش‌های بنیادین به‌شمار می

[1] جالب است که زبان‌شناسی ساختارگرا که برای رها کردن زبان‌شناسی از یوغ فقه‌الغت بعد شفاهی زبان را بر بعد نوشتاری آن را برتر می‌داند، خود خاستگاه رویکردهایی می‌شود که سراسر متن‌مدارند.

[2] هانری میشو (Henri Michaux) از جمله نویسندگانی است که چنین باوری داشت: «آن‌هایی که دنبال آنند تا مرا ببینند بهتر است کتاب‌هایم را بخوانند. چهرهٔ واقعی من در کتاب‌هایم موجود است.»

[3] البته نمایانی در رسانه‌های نوین می‌تواند بر کیفیت کار نویسنده تاثیر سوء داشته باشد چه نویسنده باید افزون بر اختصاص دادن زمان به نوشتن که زمان زیادی می‌طلبد، وقت زیادی را وقف فعالیت‌هایی چون به‌روزکردن صفحه‌اش، تعامل با مخاطبانش، پاسخ دادن به پیام‌ها و تفسیرهای خوانندگان کند. این موضوع می‌تواند او را به سرعت در نوشتار، خلق محتوای آسان و همه‌پسند که چندان با معیارهای زیباشناختی سازگاری ندارد و در درازمدت به شهرت او آسیب می‌زند وادارد.

روند[۱] چندان از سوی شمار بی‌شماری از نویسندگان پذیرفتنی نیست[۲]. بسیاری از این نویسندگان به شیوه‌های گوناگون که برخی آن‌ها را رمانتیک و رمان‌گرایانه قلمداد می‌کنند تلاش می‌کنند تا دو حوزهٔ کار تولیدی و کار هنری را با اشتغال به شغلی دیگر برای بقای فعالیت هنریشان تامین کنند[۳] و هنرشان را وابسته به قوانین بازار نکنند.

البته از یاد هم نبریم که ادبیات نویسندگان دوران دموکراتیک که خود در پی برابری میان تمامی افراد بود و شاید توانسته بود دموکراسی را در ادبیات حاکم سازد و در بسیاری از موارد از طبقهٔ عامه سخن بگوید، نتوانست هرگز این طبقه را مخاطب خود سازد زیرا فرق است میان در باب مردم سخن گفتن و با مردم سخن گفتن. از همین‌رو، رویدادهای فرهنگی و جمعی که امکان حضور نویسنده را در میان مردم فراهم می‌سازند از دو حیث حائز اهمیتند. از یک‌سو، با اهمیت بخشیدن به مرحلهٔ دریافت و خوانش، نقش پررنگی به خوانش مردمی در برابر خوانش منتقدان می‌دهند که نظر آن‌ها پیش‌تر در هدایت توجه به آثار خاصی بسیار مهم به‌شمار می‌رفت، و از سوی دیگر، تبادلات و گفت‌وگوهای میان نویسنده و عوام مردم به گستردگی دامنهٔ آثار ادبی منتهی می‌شود که امروزه خود به موضوع پژوهش‌های مستقلی حتی در محیط‌های دانشگاهی[۴] در فرانسه تبدیل شده است.

---

[۱] *کتاب بی‌کران* (*L'Infini livre*) نوشته نوئل رواز (Noëlle Revaz)، نویسندهٔ سوئیسی، طنزی است بر جامعهٔ نمایشی هم‌روزگار و قوانین اقتصادی حاکم بر بازار کتاب که در آن کتاب به شیئی تزئینی بدل می‌شود چه همگان درعوض خواندن کتاب به برون‌متن از جمله جلد رنگارنگ کتاب، پوشش نویسنده، کودکی و خانواده‌اش علاقهٔ وافری نشان می‌دهند.

[۲] تردیدی نیست که داشتن نگاه اقتصادی به هنر، هنر مستقل را از کارکرد انتقادی‌اش و نقد را از کارکرد مستقلش تهی می‌کند (Cometti et Quintane, 2021, p. 10).

[۳] ژیل لیپووتسکی و ژان سِروآ خلاف این جریان را نیز در دوران سرمایه‌داری هنری با همه‌گیر شدن «فعالیت هنری» نشان می‌دهند. امروزه ما بیش از پیش با افرادی روبرو می‌شویم که فعالیتی هنری را در کنار شغل اصلیشان انجام می‌دهند (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 88). تردیدی نیست که امروزه در پی توسعه و گسترش برخی رسانه‌ها و دسترسی آسان همگان به آن‌ها و برخی شبکه‌ها و برنامه‌ها (همانند یوتوب، فیس‌بوک، اینستاگرام و برنامه‌های موبایل)، تودهٔ عظیمی از آفرینندگان پدیدار شده‌اند که نمی‌توان واژهٔ هنرمند را برای آن‌ها به‌کار برد.

[۴] ورونیک روربَاک (Véronique Rohrbach) به مطالعهٔ حدود ۵۰۰۰ نسخه نامه‌ای که خوانندگان و طرفداران ژرژ سیمون (Georges Simenon) برای او نوشته‌بودند و این نویسندهٔ رمان‌های پلیسی آن‌ها را بایگانی کرده‌بود می‌پردازد. او همچنین در این پژوهش پاسخ‌هایی را که این نویسنده برای خوانندگانش ارسال کرده‌بود بررسی

تردیدی نیست که بحث از نمایانی در ادبیات ما را در بطن پیوندهای ممکن میان ادبیات به‌مثابهٔ متنی که در قالب کتاب پدیدار می‌شود و دیگر رسانه‌ها نیز وارد می‌کند. بی‌گمان، هنگام بحث پیرامون تعامل‌های ممکن میان ادبیات و رسانه، دو باور که از سدهٔ نوزدهم به این سو در ادبیات فرانسه غالب بوده‌است به چالش کشیده می‌شود. خاستگاه باور نخست را باید در اصل استقلال ادبیات جست که آن را از بافت آن، به‌ویژه بافت اقتصادی و رسانه‌ای، جدا می‌کند. دومین باور نیز در انگارهٔ ملی‌گرایی ریشه دارد که همواره در تقسیم‌بندی رشته‌های ادبیات براساس ملیت کماکان خودنمایی می‌کند. از ویژگی‌های بارز تعامل متن با تصویر باید به نقشی که در تصویر در اشاعهٔ آثار ادبی به‌ویژه توسط سینما شده است اشاره کرد.

بی‌گمان، با دسترسی آسان همگان به اینترنت و فراوانی سایت‌های تخصصی فیلم، تصویر به دسترسی گسترده مخاطبان بین‌المللی به متن ادبی یاری رسانده است (Migozzi, 2019). البته نباید پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های موجود در یک اثر ادبی را در دنیای رسانه‌ای که بیشتر در پی ساده‌سازی و ساده نشان دادن تمامی پدیده‌هاست فراموش کرد و باید آن را نشان داد. افزون‌بر این، آن‌جا که تصویر تنها بُهت را به بیننده‌اش انتقال می‌دهد متن قادر است فراتر از ظواهر برود، ورای احساس‌ها و هیجان‌ها حرکت‌کند و به آن‌ها عمق، امتداد و گستردگی بیشتر ببخشد چه گفتمان متنی برخلاف گفتمان تصویری می‌تواند پیچیدگی‌های واقعیت‌های درهم‌تنیده را نشان‌دهد و واکاوی ژرف‌تری از آن ارائه‌دهد. به‌این ترتیب، می‌توان این‌گونه ادعاکرد که گفتمان رسانه‌ای نمی‌تواند چندان در برهه‌ها و حوادث سخت کارآمد باشد زیرا نیاز به روایت آن‌ها کماکان در انسان اجتماعی وجود دارد.

تمام آن‌چه در بالا آمده‌است نشان می‌دهد حضور صوتی و تصویری نویسنده یک هویت رسانه‌ای جدیدی برای او می‌سازد که افزون بر وسعت بخشیدن به دامنهٔ اثر ادبی، موضوع مطالعاتی بسیار مهمی را برای نقد ادبی فراهم می‌سازد. به‌نظر می‌رسد ژفن[1] و پرز[2] به‌درستی یادآور می‌شوند که امروزه به جای پرسش سنتی و متن‌مدار «چه موقع می‌توان گفت متنی متن

می‌کند. این پژوهش در سال ۲۰۱۷ در کتابی با نام *نامه‌های خوانندگان به ژرژ سیمنون* در انتشارات دانشگاهی رِن چاپ شده‌است.

[1] Gefen
[2] Perez

ادبی به‌شمار می‌رود؟» باید پرسش مهم دیگری مطرح‌کرد: «در کجاها می‌توان رد ادبیات را جست؟» (Gefen et Perez, 2019)، که البته این پرسش خود به بازتعریف انگارهٔ ادبیات منتهی خواهدشد. نکتهٔ مهم دیگر این‌که بهتر است با توجه به تعریفی که هر جامعه از ادبیاتش ارائه می‌دهد و کارکردهایی که برای آن قائل است به مطالعه و بررسی ادبیات پرداخت و نه با توجه به تعریفی که خود ادبیات از خود ارائه می‌دهد (Viart, 2019).

۹. نتیجه‌گیری

پیدایش و گسترش رسانه‌های دیجیتال افزون بر دریافت داده‌ها به کاربرانشان اجازه می‌دهند تا این اموال غیرمادی و غیررقابتی را با دیگران به اشتراک بگذارند و تغییرات دلخواهشان را بر آن‌ها اعمال کنند. به‌این ترتیب، مخاطبان به کنشگران بسیار مهمی در دنیای هم‌روزگار بدل‌شده‌اند. فراوانی سرسام‌آور داده‌ها و حتی آفرینش‌های فرهنگی و ادبی به‌حدی است که تمامی عوامل دخیل در تولید می‌کوشند توجه مشتری و مخاطب بیشتری را جلب محصولشان کنند.

بسیاری از نویسندگان هم‌روزگار نیز از این قاعده مستثنی نیستند زیرا افزون بر تعداد بالای نویسندگان و در نتیجه تعداد بالای کتاب‌های چاپ‌شده که گاه برخی از آن‌ها این شانس را نخواهد داشت که خواننده‌ای حتی آن‌ها را ورق بزند، ادبیات در رقابت شدید با دیگر محصولات فرهنگی و رسانه‌ها، به‌ویژه رسانه‌های تصویری، چندان شانس پیروزی ندارد.

در چنین شرایطی، بی‌شمارند نویسندگان معاصری که می‌کوشند به شیوه‌های گوناگون در دو دنیای مجازی و واقعی با بهره‌گیری از رسانه‌های نوین به شیوه‌های گوناگونی توجه افراد بیشتری را جلب‌کنند و به نمایانی دست یابند چه همواره پیوند مستقیم و دوسویه‌ای میان توجه و ارزش‌گذاری وجود دارد. بهره‌گیری از امکانات رسانه‌های جمعی، حضور در شبکه‌های اجتماعی، به اشتراک‌گذاری قطعه‌هایی از متن یا تصویرهایی از زندگی روزمره یا حرفه‌ای، تعامل مجازی با طرفداران و خوانندگان، حضور در رادیو و تلویزیون از جملهٔ این فعالیت‌ها در دنیای مجازی به‌شمار می‌رود. همچنین جشنواره‌های ادبی، نمایشگاه‌های کتاب، کتاب‌فروشی‌ها، مراسم قرائت و امضاء کتاب، گردش‌های ادبی، کارگاه‌های نوشتار، اقامتگاه‌های ادبی معنا و اهمیت خاصی به حضور فیزیکی نویسندگان در امتداد آثارشان می‌دهد. البته ورود به دنیای رسانه‌ای، افزون بر مرحلهٔ دریافت، مرحلهٔ آفرینش را هم دگرگون کرده‌است و در بسیاری موارد همچون

انتشار آنلاین نوشته و ویرایش آزادانه و همیشگی متن، به نویسندگان استقلال بیشتری هم داده است.

شاید مهم‌ترین پیامد تلاش‌های نویسندهٔ هم‌روزگار برای جلب نمایانی و گاه معروفیت این است که او با از میان برداشتن فاصلهٔ فیزیکی میان خود و طرفدارنش، که البته خود منجر به پیدایش گونهٔ نوینی از نابرابری اجتماعی و رسانه‌ای میان نویسندهٔ دیده‌شده و اکثریت ناپیدا ایجاد می‌شود، ادبیات و اثر را از متن به برون‌متن سوق می‌دهد و بر گستردگی اثر و ادبیات، به‌ویژه بر گستردگی دامنهٔ برون‌متن می‌افزاید به‌نحوی که شاید امروزه حتی اهمیت پیرامن از متن نیز مهم‌تر و از نمایانی بیشتری برخوردار شده است.

منابع

زختاره، ح. و ا. مومنی‌راد (۱۴۰۰). بازتعریف نقش رسانه و توجه در فرایند آموزش با تکیه بر اندیشهٔ ایو سیتون. پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، ۴ (۲)، ۱۹۵-۱۷۵.

Bessière, J. et Payen E. (dir.) (2015). *Exposer la littérature*. Paris: Cercle de la librairie.

Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Paris: Seuil.

Citton, Y. (2017). *Médiarchies*. Pari : Seuil.

Citton, Y. et Doudet E. (2019). *Ecologies de l'attention et archéologie des média*, Grenoble: UGA.

Citton, Y. et Doudet E. (2019). *L'Avenir des humanités. Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*. Paris: La Découverte.

Cometti, J.-P. et Quinatne N. (dir.) (2021). *L'Art et l'argent*. Paris: Les Prairies ordinaires.

Eco, U. (1993). *Du Superman au surhomme*. Paris: Grasset.

Foenkinos, D. (2020). *La Famille Martin*. Paris: Gallimard.

Genette, G. (2006). *Bardadrac*. Paris: Seuil.

Heinich, N. (2006). *L'Elite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimrad.

Heinich, N. (2012). *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Paris: Gallimrad.

Gefen, A. et C., Perez (2019). Extension du domaine de la littérature. *Elfe XX-XXI*, consulté le 19 mai 2023. URL: http://journals.openedition.org/elfe/1701

Levy, M. (2008). *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites*. Paris: Robert Laffont.

Maingueneau, D. (2006). *Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature*, Paris: Belin.

Meizoz, G. (2017). Paroles de vendeur: Joël Dicker. *Fixxion*, 15, 157-174.

Meizoz, G. (2018). Extensions du domaine de la littérature. *AOC*, consulté le 19 mai 2023. URL: https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/

Meizoz, G. (2019). Extensions du domaine de l'œuvre. *Interférences littéraires*, 23, 186-193.

Meizoz, G. (2020). *Faire l'auteur en régime néolibéral. Rudiments du marketing littéraire*, Genève : Slatkine.

Migozzi, J. (2019). Extension du domaine de la littérature: quelques propositions pour repenser la formation «littéraire» à l'Université inspirées de quelques recherches récentes en Littératures Populaires et Culture Médiatique. *Elfe XX-XXI*, consulté le 19 mai 2023. URL: http://journals.openedition.org/elfe/999

Minois, G. (2012). *Histoire de la célébrité. Les trompettes de la renommée*, Paris: Perrin.

Lilti, A. (2020). *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris: Fayard.

Lipovetsky, G. et Serroy J. (2013). *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Pari : Gallimard.

Revza, N. (2014). *L'Infini livre*, Chêne-Bourg: Zoé.

Sapiro, G., Picaud, M., Pacouret, J. et Seiler, H. (2015). L'Amour de la littérature: le festival, nouvelle instance de production de la croyance. *Actes de la recherche en sciences humaines*, n° 206-207, 108-137.

Viart, D. (2019). « Terrains de la littérature » in *Elfe XX-XXI*, consulté le 19 mai 2023. URL: http://journals.openedition.org/elfe/1136

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

Une lecture intertextuelle de *L'Enfant de Noé* d'Éric-Emmanuel Schmitt basée sur la théorie du dialogisme et de la polyphonie de Mikhaïl Bakhtine

Vahid Nejad Mohammad [1] (Auteur correspondant)
Maître de Conférences, Université de Tabriz, Tabriz, Iran
Fatemeh Khamabru
Master en langue et littérature françaises, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Résumé

L'intertextualité, en tant qu'approche d'analyse littéraire, se fait remarquer par de nombreux chercheurs. Cependant, elle doit son origine à la théorie du dialogisme et de la polyphonie de Mikhaïl Bakhtine. Cette nouvelle approche joue un rôle énorme dans l'exploration des relations complexes entre les textes, le discours social et tous les domaines littéraires. À cet égard, les termes liés à l'intertextualité varient infiniment selon les situations théoriques et pratiques. Certains d'entre eux incluent la théorie du dialogisme de Bakhtine, la théorie esthétique de la réception littéraire de Hans Robert Jauss ou d'Umberto Eco, et des formes carnavalesques telles que l'antithèse et l'imitation artistique. Éric-Emmanuel Schmitt, philosophe, romancier et dramaturge français contemporain, porteur d'une vision optimiste et positive de l'humanité et du monde, entraîne l'homme à la recherche du paradis perdu en utilisant une synthèse d'éléments philosophiques, mythologiques et symboliques. Dans cet article, *l'Enfant de Noé* et sa dimension intertextuelle sont analysés en s'appuyant sur la théorie du dialogisme et de la polyphonie de Bakhtine. Dans ce roman, il convient d'illustrer l'importance de la relation dialogique entre tous les éléments par lesquels l'auteur recrée le récit sacré du Déluge de Noé à travers la diversité des discours et des langages, et il invite le lecteur à méditer sur les grandes valeurs humaines. De cette manière, nous recherchons la valeur du discours intertextuel ainsi que le monde du sens qu'il révèle dans ce roman.

Mots-clés: Éric-Emmanuel Schmitt, Bakhtine, dialogisme, polyphonie, *Enfant de Noé*, intertextualité.

[1]. E-mail: va_nejad77@yahoo.fr DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84580.1093
https://orcid.org/0000-0002-1974-0362

Reçu: 30 Septembre 2023 Révisé: 05 Novembre 2023 Accepté: 07 Novembre 2023

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

An Intertextual Reading of *Noah's Child* by Eric-Emmanuel Schmitt based on Mikhail Bakhtin's Theory of dialogism and Polyphony

Vahid Nejad Mohammad[1] (Corresponding author)
Associate Professor of Tabriz University, Tabriz, Iran

Fatemeh Khamabru
Master of French Literature, Tabriz University, Tabriz, Iran

Abstract

Intertextuality a one of the well-known approaches to literature analysis has attracted the attention of many researchers. The approach owes its origin to Mikhail Bakhtin's theory of dialogism and polyphony. Intertextuality plays an important role in exploring complex relationships between texts, social discourse, and all related literary areas. In this regard, the terms related to intertextuality are infinitely different according on theoretical and practical situations. Some of them include Bakhtin's theory of dialogism, the aesthetic theory of literary reception by Hans Robert Jauss or by Umberto Eco, and carnivalesque forms such as antithesis and artistic imitation. Eric-Emmanuel Schmitt, contemporary French philosopher, novelist, and playwright, who has an optimistic and positive view of humankind and the world, leads man on to a search for the lost paradise, employing a synthesis of philosophical, mythological, and symbolic elements. This study analyzed *Noah's Child* and its intertextual dimension, using Bakhtinian theories of dialogism and polyphony. The important thing in this novel is the dialogical relationship between all elements that the author use to recreate the sacred narrative of Noah's storm through the diversity of discourses and languages, and to call its readership to reflect on human values. To sum up, the study tried to explore the value of discourse in this novel and the world of meaning which it reveals to us.

Keywords: Eric-Emanuel Schmitt, Bakhtin, dialogism, polyphony, *Noah's Child*, intertextuality.

[1]. E-mail: va_nejad77@yahoo.fr DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84580.1093
https://orcid.org/0000-0002-1974-0362

Received: 30 September 2023 Revised: 05 November 2023 Accepted: 07 November 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

خوانش بینامتنی رُمان *فرزند نوح* اثر اریک اِمانوئل اشمیت بر مبنای نظریهٔ گفتگومندی و چندصدایی میخائیل باختین

مقالهٔ پژوهشی

وحید نژاد محمد[1] (نویسنده مسئول)
دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
فاطمه خم ابرو
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

چکیده

بینامتنیت به‌عنوان یکی از رویکردهای شناخته‌شدهٔ تحلیل ادبیات، امروزه مورد توجه بسیاری از محققان قرارگرفته‌است که پیدایش خود را مدیون نظریهٔ گفتگومندی و چندصدایی میخائیل باختین است. این نگرش نوین در کاوش روابط پیچیده بین متون، گفتمان اجتماعی و در همه حوزه‌های ادبیات نقش مهمی را ایفا می‌کند. در این‌رابطه، اصطلاحات مربوط به بینامتنیت براساس موقعیت‌های نظری و عملی بی‌نهایت متفاوت است که می‌توان به نظریهٔ گفتگومندی باختینی، تئوری زیبایی‌شناسی دریافت ادبی هانس روبرت یاووس یا اومبرتو اِکو و اَشکال کارناوالی همچون نقیضه و تقلید هنری اشاره‌کرد. اریک اِمانوئل اشمیت، فیلسوف، رُمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس معاصر فرانسوی است که نسبت به انسان و جهان، دیدی خوش‌بینانه و مثبت داشته و به‌مدد آمیختگی عناصر فلسفی و اسطوره‌ای و نمادین انسان را به سمت جستجوی بهشتی گمشده سوق می‌دهد. در این مقاله، رُمان *فرزند نوح* براساس نظریهٔ گفتگومندی و چندصدایی باختین مورد تحلیل قرارگرفته و بُعد بینامتنی آن مورد مطالعه قرارمی‌گیرد. در این داستان، آن‌چه قابل ذکر است اهمیت رابطهٔ گفتگومندی میان تمام عناصر است که نویسندهٔ آن از خلال تنوع گفتمان‌ها و زبان‌ها به بازآفرینی روایت مقدس طوفان نوح پرداخته و خواننده را به تعمق در ارزش‌های والای انسانی فرا می‌خواند. به‌این‌ترتیب، ما در پی پاسخ به این پرسش هستیم که در این رُمان، گفتمان از چه ارزشی برخوردارشده و چه جهان معنایی را برای ما آشکار می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: اریک اِمانوئل اشمیت، باختین، گفتگومندی، چندصدایی، *فرزند نوح*، بینامتنیت.

[1]. E-mail: va_nejad77@yahoo.fr DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84580.1093
https://orcid.org/0000-0002-1974-0362

تاریخ دریافت: ۰۸ مهر ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۱۴ آبان ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۶ آبان ۱۴۰۲

۱. مقدمه

اریک اِمانوئل اشمیت[1] از نویسندگان برجستهٔ معاصر فرانسوی است که با ظرافت فلسفی خاص خود به مضمون‌های جاودان و فلسفی همچون خوشبختی، مرگ و زندگی و بدبختی بشری می‌پردازد. در آثار وی دل‌مشغولی‌های انسانی با نگرشی امیدوارانه ترسیم شده و منِ شخصیت‌های داستانی از ورای درد و رنج‌های فردی و اجتماعی به‌دنبال مدینهٔ فاضله هستند. رُمان *فرزند نوح* متعلق به مجموعه *چرخهٔ نادیدنی* است که به‌همراه نوشته‌های دیگر اشمیت همچون *آقاابراهیم و گل‌های قرآن*، *ده فرزند هرگز نداشتهٔ خانم مینگ*، *اولیس از بغداد*، *شب آتش*، *انجیل به روایت پیلات* و *زمانی که یک اثر هنری بودم* به تجسم چهره‌های اسطوره‌ای پرداخته‌است. اشمیت در این مجموعه به بازآفرینی روایت مقدس طوفان نوح پرداخته، به چهرهٔ مقدس حضرت ابراهیم اشاره‌کرده و گل‌های خشک‌شدهٔ داخل قرآن را نماد مذهب معرفی می‌کند. وی اسطورهٔ پیگمالیون را زنده کرده، حماسهٔ اُدیسه را بازآفریده و آن را با اسطورهٔ سرگردان بشریت مدرن می‌آمیزد. گذشته از این، سفر شخصیت به سوی صحرای هقار[2] را به تصویر می‌کشد که همچون حضرت موسی به کشف و شهود عمیقی دست می‌یابد. در داستانی نمادین، جنبهٔ انسانی عیسی مسیح را نشان و به لحظهٔ ظهور او اشاره می‌کند و در داستانی دیگر از اسطوره فاوست[3] الهام گرفته و به بازآفرینی چهرهٔ حضرت آدم و هابیل و قابیل می‌پردازد. از این منظر، «سازوکارهای متفاوت بینامتنیت جزئی از پیوستار هستند که از اشارات صریح گرفته تا نقل‌قول‌های متنی را شامل می‌شوند» (Miranda, 2004, p.348). با تکیه‌بر نظریهٔ باختین که صاحب برخی نظریات از جمله «گروتسک» ، «کارناوال‌گرایی»، «هتروگلوسیا» یا «دگرآوایی»، «منطق مکالمه» و «چندصدایی» است، می‌توان به بیان این امر پرداخت که داستان اشمیت همواره نیازمند گوینده‌هایی است که از خلال آن‌ها بتواند به گفتمان ایدئولوژیک مختص خود و همچنین زبان مختص خود دست یابد. به زعم او:

[1] Éric-Emmanuel Schmitt

[2] Le Hoggar

[3] Le Mythe de Faust

هر احساس و هر اندیشهٔ شخصیت از درون مکالمه‌گون است که رنگ بحث و جدل به آن زده‌شده و مملو از مقاومت و یا برعکس در معرض تاثیر دیگری است. اما درهرصورت هرگز منحصراً بر هدف و موضوع خود متمرکز نشده‌است (Bakhtine, 1998, p.70).

در داستان *فرزند نوح*، نویسنده درواقع با ایجاد پیوندی تنگاتنگ بین داستان مُدرن و قسمتی از روایت مقدس شرق مفاهیمی را پیش کشیده و از طریق بازآفرینی متن پیشین اهمیت برخی از مضمون‌ها را در متن خود برجسته می‌سازد. در نثر ادبی وی به‌سان بسیاری از دیگر نویسندگان، دوصدایی مکالمه‌گون است که نطفهٔ مکالمه را در خود می‌پرورد و در واقع می‌تواند موجب پیدایش مکالمه میان صداهایی شود که از هم متمایز هستند. چندصدایی نه تنها کثرت آوایی بلکه تعدد آگاهی و دنیای ایدئولوژیک را تجسم می‌کند، زیرا که «چندصدایی به‌عنوان نوعی از تفکر و تجسم هنری، امکان را پیش‌فرض می‌گیرد و ارزش گفت‌وگوی معنادار را ابراز می‌کند» (Morson et al, 1990 pp.233-234) حال این سوال مطرح می‌شود که در این رُمان، گفت‌وگو و گفتمان شخصیت‌های داستانی حامل چه نوع ارزشی است و چرا نویسنده داستان دست به چنین بازآفرینی زده‌است؟ به‌این‌ترتیب، در این مقاله با تکیه بر چندصدایی و گفت‌وگومندی باختین، به تحلیل شخصیت‌ها و گفتمان آن‌ها پرداخته، جنبه‌های نمادین را روشن ساخته، بعد بینامتنی را کشف کرده و هدف نویسنده داستان را از بازآفرینی روایت مقدس بدیهی می‌سازیم.

۱. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی مطالعات پیشین در می‌یابیم که اگرچه در چند سال اخیر با رواج نظریه‌های بینامتنیت و تحلیل گفتمان، مقالات گوناگونی درباره آثار اریک اِمانوئل اشمیت نوشته شده‌است، ولی هیچ پژوهش مستقلی تاکنون به خوانش بینامتنی فرزند نوح نپرداخته و نظریهٔ میخائیل باختین بر روی آثار وی اِعمال نشده‌است. برخی از مطالعات دیگر که درباره آثار این نویسنده انجام شده‌است به شرح زیر می‌باشد: «نقد اسطوره‌ای اثری منتخب از اریک امانوئل اشمیت براساس روش ژیلبر دوران» (دانیال بسنج، آزاده حکمی، ۱۳۹۸)، «از شیخ صنعان تا تازیو: اسطوره‌سنجی تطبیقی سه داستان *زمانی که یک اثر هنری بودم* اثر اریک امانوئل اشمیت، *فاوست* گوته و *شیخ صنعان* اثر عطار براساس آرائ و نظرات پیربرونل» (مهناز اسفندیاری، ۱۴۰۰)، «بررسی ترجمهٔ سه اثر از

اریک امانوئل اشمیت براساس آرای نظری اومبرتو اِکو» (مرضیه اطهاری نیک عزم، رعنا طاهرزاده، ۱۳۹۷). بنابراین، در مقالهٔ حاضر، با تکیه بر نظریهٔ چندصدایی میخائیل باختین به بررسی روابط بینامتنی و سازه‌های گفتگومندی در داستان *فرزند نوح* اشمیت خواهیم پرداخت.

۲. باختین و نظریه بینامتنیت

باختین به‌عنوان شاخص‌ترین چهرهٔ پیشابینامتنیت با تلاش و کوشش خود نظریهٔ گفت‌وگومندی و چندصدایی را مطرح‌کرد و راه را برای شکل‌گیری نگرشی نوین در زمینهٔ ارتباط بینامتنی گشود. او درمقابل جریان‌های عصر خود ازجمله زبان شناسی، سبک‌شناسی و صورت‌گرایی ایستاد و اهمیت روابط فرازبانی را بیان‌کرد. این سه جریان درواقع بر پایهٔ زبان بنا نهاده شده‌اند و متن زبانی–ادبی را برای شناخت اثر ادبی کافی می‌پندارند. فردینان دو سوسور، زبان‌شناس و نشانه‌شناس برجستهٔ سوئیسی بر ساختار زبان در بطن نشانه و دال و مدلول تمرکزکرده و گفتار را از حوزهٔ مطالعات زبانی خارج‌کرد، سبک‌شناسان و صورت‌گرایان اثر ادبی را تک‌گفتار و مجموعه‌ای بسته و مستقل از تعیینات بیرونی پنداشته و ساختارگرایان کلاسیک نیز که به گونه‌ای افراطی متن‌محور بودند ادبیات را جدا از عالم بیرونی و عناصر برون‌متنی درنظرگرفته و به مکانیسم درونی متن برای رسیدن به معنا اکتفا می‌کردند. باختین به‌عنوان پساساختارگرا و متفکر مارکسیست نقدهای متن محور را مورد انتقاد قرارداده و اصل گفت‌وگومندی و ارتباطی که میان گفتمان و گفتمان‌پردازی وجوددارد را مطرح می‌سازد. به نظر وی، زبان ادبی توانایی برقراری ارتباط گفت‌وگومند با دیگر زبان‌ها را دارا بوده، نثر ادبی با کلمات دیگری تکوین یافته و «صداهایی» که با یکدیگر تلفیق می‌شوند، یک سری روابط، از هم‌گرایی گرفته تا بحث و جدل، را بین خود حفظ می‌کنند و متن به مدد این روابط گفت‌وگومندانه شکل می‌گیرد:

آلترناتیو «گفتمان من یا گفتمان او در کالبد گفتمان من یا او» این امکان را می‌دهد تا بین گفتمان متنی، تفسیری، انعکاسی، نقل‌قول خود و نقل‌قول دیگران را از هم متمایزسازد. به بیان ساده‌تر، صدای عاملان گزاره (گوینده، مخاطب)، صدای بازیگران خیالی (قهرمانان داستان، و در بین آن‌ها دیگر راویان)، صدای «عوامل بینامتنی» (نویسندگان دیگر، گفتارهای دیگر و ...) به همین ترتیب در متن می‌آمیزند و بافت آن را شکل می‌دهند» (Defays, 2011, pp.79-80).

باختین رُمان را در کل مجموعه‌ای متشکل از چندسبکی، چندزبانی و چندآوایی معرفی می‌کند که در ساختار و پیکره‌اش انواع مختلف ادبی و غیرادبی وارد می‌شود و تنوع اجتماعی زبان‌ها و گاه آواهای شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد. به زعم وی، آن‌چه شایان اهمیت است مبادلهٔ کلامی است و گفتمان نویسنده، راویان گوناگون و شخصیت‌ها، شاکله‌های بنیادین این مجموعه هستند که به مدد آن گفت‌وگومندی و چندصدایی خود را در بطن رُمان جای می‌دهند. نویسنده نیز به‌دنبال خلق داستان خیالی، داستان خیالی و ممکن خود را با تغییرها شکل می‌دهد و این امر همان زیبایی‌شناسی یک متن ادبی است (Bakhtine, 1978, p.14). وی در رُمان نقش گفتمان راوی، به خصوص شخصیت‌های داستان را در به‌کارگیری چندصدایی، ایجاد وجههٔ مکالمه‌گون و انتقال دیدگاه و نیات نویسنده غیرقابل انکار می‌داند، حال آن‌که سبک شعری از هرگونه کُنش متقابل با گفتمان دیگری بیگانه بوده و بر پایه تک‌زبانی و تک‌سبکی خلق شده‌است.

شایان ذکر است که پیش از قرن بیستم، رویکرد اساسی و اصولی نسبت به شناخت سبک نثر ادبی وجودنداشت و گفتمان داستانی به‌دلیل باور بر نبود نشانه‌های صددرصد گفتمان شعری تهی از جنبهٔ ادبی پنداشته می‌شد. اما در قرن بیستم، گفتمان داستانی به‌تدریج جای خود را در حوزهٔ سبک‌شناختی باز می‌کند و خواننده به‌جای تمرکز بر زبان نویسنده بر سبک نثر ادبی تامل می‌کند و نقطهٔ تمایز بین این گفتمان و گفتمان شعری تبیین می‌شود :

این شکل جدید، رُمان چندصدایی است. رمان چندصدایی داستانی است که در آن کلام نویسنده دارای اولویت نبوده و صدای هر شخصیت، جهان‌بینی و آگاهی وی برحسب شرایط خاص خود بازنمایی یکسانی دریافت می‌کند: برخی از صداها و آگاهی‌های مستقل و غیرقابل‌ادغام، چندصدایی اصیل آواها، کاملاً دارای اعتبار در واقع ویژگی اصلی رُمان های داستایوفسکی است» (Gratchev, 2018, p.31).

به‌این‌سان، می‌توان اذعان‌کرد که بینامتنیت نزد باختین از فرازبان‌شناسی سرچشمه گرفته و به گفتمان تعلق دارد. فرازبان‌شناختی باختین بر «منطق مکالمه‌ای» و «چندآوایی» بنانهاده‌شده‌است که واجد ماهیت گفت‌وگومندی و چندصدایی است. طبق نظریهٔ او، فرازبان‌شناسی درتضاد با زبان‌شناسی نیست زیرا که فرازبان‌شناسی از زبان‌شناسی استفاده می‌کند و درعین‌حال مطالعات زبان‌شناسی را تکمیل می‌کند. زبان‌شناسی قابلیت‌های لازم و کافی را برای بررسی روابط گفت‌وگومندی رمان ندارد و برای چنین مطالعه‌ای دانش فرازبان‌شناسی لازم است (نامورمطلق،

۱۳۹۴، ص. ۵۷). به‌عبارت دیگر، گفتار و گفتمان گوینده‌ها به رُمان اصالت سبکی بخشیده و تصویر زبانی به‌عنوان مشخصه این نوع ادبی شناخته می‌شود. در این معنا، باختین داستایفسکی را به‌عنوان رمان‌نویس برجسته‌ای معرفی می‌کند که «به شخصیت‌ها حق گفتار داده تا هر یک با گفتمان خود دیدگاه و جهان‌بینی‌شان را نسبت به خود و جهان پیرامون خود نشان‌دهند. به‌این‌ترتیب، به‌مدد اصل گفت‌وگومندی و چندصدایی خواننده به‌جای این‌که شخصیت‌ها را در ذهن خود متصور شود، صدایشان را می‌شنود». (Khattate *et al*, 2015, p.234)

۳. گذری بر داستان

داستان *فرزند نوح* اثری برجسته از اریک اِمانوئل اشمیت است که نویسنده قلم به دست پسربچه‌ای داده و خواننده را در یکی از داستان‌های معاصر غرق می‌سازد. این داستان به روایت سرگذشت و مصائب پسربچه‌ای یهودی به نام «ژوزف[1]» اختصاص‌دارد که سرپرستی‌اش در هفت‌سالگی و در روزهای سیاه جنگ جهانی دوم به کشیشی به نام «پدر پونس[2]» سپرده می‌شود. داستان از زبان راوی که درعین‌حال یکی از شخصیت‌های اصلی است روایت می‌شود. او دوران جنگ جهانی دوم و اِشغال آلمان نازی در سال ۱۹۴۲ را زنده کرده و مصیبت و بدبختی انسان مُدرن را تجسم می‌کند. ژوزف نمونه بارز قربانی‌های معصوم این فاجعه است که همیشه در انتظار بوده‌است. وقتی هفت‌ساله بود مادرش او را به قصد حیات به بانوی اشرافی به نام «کُنتس دو سولی[3]» می‌سپارد. روزی، گشتاپو خانهٔ کُنتس دو سولی را بازرسی می‌کند و او را به پناه دادن یهودیان متهم می‌کند. آن‌ها هویت پسر را جویا می‌شوند ولی بانو موفق می‌شود تا آن‌ها را متقاعدکند و ژوزف را به‌عنوان پسر ژنرال معرفی می‌کند. پس‌از آن‌روز، او تصمیم می‌گیرد ژوزف را به پدر پونس بسپارد، زیرا به نظر می‌رسد تنها جای امن برای او « ویلا ژون[4]» یعنی مدرسهٔ شبانه‌روزی کاتولیک است. پدر پونس کودکان یهودی را با پنهان کردن هویت آن‌ها و به‌ویژه با کمک « مادموازل مارسِل[5]» نجات می‌دهد. ژوزف بدین‌گونه به کمک پدر پونس نه‌تنها از نابودی رهایی می‌یابد، بلکه موفق به کشف مذهب مسیحیت شده و نقاط مشترک بین دو مذهب را درک

[1] . Joseph
[2] . Père Pons
[3] . Comtesse de Sully
[4] . Villa Jaune
[5] . Mademoiselle Marcelle

می‌کند. روزها می‌گذرد و مادموازل مارسل توسط ارتش نازی دستگیر می‌شود و به نظر می‌رسد که ویلا ژون دیگر جای امنی برای فرزندان پدر پونس نیست. بالاخره، پدر پونس با تلاش بسیار خود و با هم‌دستی جوان‌های مسیحی فرزندان خود را فراری داده و به پناهگاه خود، یعنی کلیسا کوچکی که مدت‌ها سنت یهودیت را مخفیانه در آن‌جا پناه‌داده‌است، رهسپار می‌شود. به‌این‌ترتیب، روزها می‌گذرد و بالاخره خاک بلژیک به دست متفقین آزاد می‌شود و ژوزف و «رودی[1]» والدین خود را باز می‌یابند. اما رابطهٔ پدر و پسری قوی که بین او و کشیش به‌وجود آمده‌است هرگز فرونمی‌پاشد. مدت‌ها می‌گذرد ولی خبری از مادموازل نمی‌رسد و پدر پونس از دنیا می‌رود. ژوزف که خود ازدواج کرده و صاحب فرزندانی شده‌است به‌همراه رودی نمونه بارز نسلی نجات‌یافته به‌دست پدر پونس است.

۴. تحلیل پیوندهای بینامتنی داستان

۱,۴ پیوند در مضمون

در این داستان، نویسنده نه‌تنها ازخلال راوی و گفتمان و زبان وی بلکه ازطریق موضوع و مضمون خود داستان و عناصر روایی، به وقایع عصر خود و دیدگاه خود تجسم می‌بخشد. خواننده جدا از خواندن داستان راوی، درحقیقت خوانندهٔ داستان دیگری است. او نخست از دیدگاه شخصی و تبیین شدهٔ راوی، دوم ازجانب نویسنده که نیات خود را ازخلال داستان و ازطریق بازآفرینی داستانی دیگر انتقال می‌دهد، داستان را دنبال می‌کند. شایان ذکر است که راوی و گفتمان وی در حوزهٔ دیدگاه نویسنده جای می‌گیرد و تصویر راوی هم‌زمان با پیشرفت داستان در تصور خواننده شکل می‌گیرد، اما نپرداختن به نیات نویسنده نفهمیدن و درک ناقص کل اثر است. در این داستان، نویسنده از خلال زبان راوی و گفتمان شخصیت‌ها، اِشغال آلمان نازی و فلاکت انسان مدرن را در طول جنگ جهانی دوم ترسیم می‌کند و از ورای بازآفرینی روایت مقدس طوفان نوح رابطهٔ تنگاتنگی بین این دو داستان برقرار می‌سازد : «مدت‌ها پیش باران‌های بی‌وقفه بر جهان بارید. آب سقف‌ها را ترکاند، دیوارها را شکافت، پل‌ها را خراب کرد، جاده‌ها را فراگرفت، آب جوی‌ها و رودخانه‌ها بالاآمد و سیل عظیم روستاها و شهرها را با خود برد [...]». (Schmitt, 2004, p.61) در این داستان، طوفان نوح که نویسنده از آن یاد می‌کند

[1] . Rudy

درواقع نتیجهٔ خشم الهی و برای تنبیه بشریت بوده‌است، حال آن‌که طوفانی که اروپا را فراگرفته‌است نتیجهٔ نفرت ناشی از جنون ایدئولوژیک و جاه‌طلبی و قدرت‌خواهی انسان مُدرن است. جنگ و تسلط آلمان نازی درواقع به طوفان نوح اشاره می‌کند، اما این داستان مُدرن وحشتناک‌تر و بی‌رحمانه‌تر از روایت مقدس شرقی است. در این داستان، خواننده به‌همراه راوی در دوران جنگ جهانی دوم غوطه‌ور می‌شود و شاهد رفتار خشن و ظالمانهٔ انسان مدرن نسبت به هم‌نوعان خود است. نویسنده با بازآفرینی روایت مقدس طوفان نوح ازخلال زبان و نگاه شخصیت و به‌مدد ارتباط تنگاتنگی که بین این دو واقعه برقرار می‌کند، نگاه انسان‌گرایانه‌ی خود را مجسم می‌سازد. در این رابطه، هجوم ناگهانی سیلی از سربازان ارتش آلمان نازی را می‌توان همچون بارش باران شدید و طوفان نوح درنظرگرفت که هنگام «نزدیک شدن یونیفرم‌های سبزخاکستری یا روپوش‌های مشکی»(همان۱۴) و «ماشین‌های سیاه‌رنگ»(همان ۶۹) ترس وجود را فرامی‌گیرد. گذشته از این، نزد انسان اضطراب و نوعی احساس تردید به وجود می‌آید و همان گونه که طوفان ترس را در دل‌ها می‌افکند، دلهره و نگرانی در طول جنگ جهانی دوم انسان را رنج می‌دهد. بدین‌سان، هر دو پدیده خانمان انسان‌ها را ویران ساخته و جز فلاکت چیز دیگری به بار نمی‌آورد. با این تفاوت که در روایت مقدس علی‌رغم تمام تلفات و خرابی‌ها، سیل جهان را از فساد می‌زداید، حال آن‌که در طول جنگ جهانی دوم افراد بی‌گناه بسیاری به‌دست آلمانی‌ها کشته می‌شوند. در جهان مدرن، راوی ناتوان از درک جنگ است و انسانی را به تصویر می‌کشد که به‌خاطر این‌که خدا را با نام دیگری فرا می‌خواند سرنوشت شومی درانتظار اوست. در چنین دنیایی، یهودیان به‌سان انسان‌های معصوم شناخته می‌شوند حال آن‌که در روایت شرق کافران به‌سان افراد شریر مجسم می‌شوند. بدین‌سان، می‌توان گفت که «چندصدایی که از سوی باختین ارائه‌شده‌است ماهیتی ضمنی داشته و تنها در سطح متن قابل تفسیر است» (Kratschmer et al, 2009, p.121). هرچند به این امر باید واقف‌بود که نه‌تنها تعاریف بینامتنیت می‌توانند متغیر باشند ولی در مجموع، محدوده‌های بینامتن نیز می‌توانند نامشخص و نامعین نمایان شوند (Piégay-Gros, 1996, p.2). زیراکه از یک‌سو این بینامتن، فرآیندهای خلق یک اثر ادبی را به تصویر کشیده و از سوی دیگر، ضمیر آگاه و تخیل را به‌گونه‌ای مضاعف برای خواننده نمایان می‌کند.

۲,۴ واکاوی ویژگی‌های شخصیتی

در این رُمان، گفتمان گوینده‌ها با نیات اجتماعی و فلسفی دیگری آکنده‌شده‌است. باختین به‌عنوان منتقدی شناخته‌شده رُمان را مملو از صداها و گفتمان‌های ناهمگونی در نظر می‌گیرد که یادآور چندزبانگی است. او متن را در چارچوب جامعه و تاریخ جای‌می‌دهد که نویسنده با مطالعه و نوشتنشان با آن‌ها عجین می‌شود. او درپی آن است که حضور صدای دیگری را در متون گوناگون آشکارسازد. در این رُمان، نویسنده خود ظاهر نمی‌شود و داستان با زاویهٔ دید راوی و با مکالمات شخصیت‌های دیگر ادامه می‌یابد. حضور فرد دیگر احساس می‌شود و هر گفتار در پاسخ به سخنان دیگر شکل می‌گیرد. از ورای شخصیت‌ها، زبان وکُنش‌های آن‌ها تصویر چهرهٔ انسانی و همانندی بین شخصیت‌های این دو داستان در تصور پدیدار می‌شود. باتکیه بر اندیشهٔ باختین می‌توان این‌گونه اذعان‌کرد که :

چندزبانگی با استفاده از یک نظام زبانی متفاوت یا زبان فردی دیگر برای صحبت از خود معرفی می‌شود. باختین ابزارهای مختلف معرفی و سازمان‌دهی چندزبانگی در رُمان را شرح می‌دهد و فرآیندهای زیر را مشخص می‌کند: ابتدا به سبک‌شناسی یا گفتمان‌های تقلیدی برون‌متنی و دیگر انواع ادبی می‌پردازد، سپس ازخلال گفت‌وگوی راوی و شخصیت‌ها، گفتمان مستقیم آن‌ها را نشان می‌دهد و درنهایت انواعی همچون ادبیات اتوبیوگرافیک، دفترخاطرات روزانه، نامه‌ها، زندگی‌نامه و سفرنامه‌ها را معرفی می‌کند که به دنیای رُمان رسوخ می‌کنند (Babana-Hampton, 2008, p.39).

در این داستان، سربازان ارتش آلمان نازی انسان‌های خشن و جانی را به تصویر می‌کشند که به هم‌نوعان خود رحم نکرده و دنیا را برای یهودیان تیره و تاریک می‌سازند. در روایت مقدس نیز کافران و انسان‌های شریر خود در فساد غرق شده، جهان را در فساد غوطه‌ور می‌سازند و درنهایت گرفتار غضب الهی می‌شوند. اما درمقابل، قهرمانانی در هر دو داستان حضور دارند که در تلاش نجات دنیا از فساد و ظلم بوده و برای زنده نگه‌داشتن سنت و قوم معصوم عمر طولانی و جان خود را می‌گذارند. پدر پونس به‌سان پدری برای کودکان معصوم جان خود را به خطر انداخته و به‌دنبال حفظ نسل و سنت یهودیت است. مادموازل مارسِل که شاهد جنگ و ناعدالتی‌ها نسبت به کودکان معصوم است از هیچ کمکی دریغ نمی‌کند و گذشته‌ای نو برای کودکان یهودی می‌سازد. کُنت و کُنتس سولی پسربچه معصوم را از گرفتاری و نابودی نجات می‌دهند. رودی

که از فرزندان پدر پونس است نمونه‌ای از رابطهٔ دوستی عمیقی را مجسم می‌کند و ژوزف برای ادامهٔ راه پدر از هیچ فرصتی دریغ نمی‌کند. اما آن‌چه گفتنی است ارزش نمادین شخصیت‌ها است که چهره‌های مقدسی را تداعی می‌کنند. بدین‌گونه، گفتار چندصدایی را می‌توان با قاعده‌ای که به زبانی خاص تعلق‌دارد، بدون ارائهٔ استراتژی گفتمانی معین که تاثیری چندصدایی ایجاد می‌کند، مشخص‌کرد. «در نوع رُمان، چنین مواردی بیشتر از روایت در قسمت‌هایی از گفتار مستقیم منسوب به یک شخصیت دیده‌می‌شود، زیرا صدای راوی در رمان پاسخگوی یک سنت گفتمانی کاملا معین است.» (Kratschmer *et al*, 2009, pp.118-119)

۱,۲,۴ رابطهٔ قهرمان با چهرهٔ مقدس

در این رُمان، باتکیه بر اندیشهٔ باختین مبنی‌بر «من از منظر دیگری»، نویسنده از نگاه دیگری و با تعامل با دیگری جهان‌بینی خود را تبیین می‌کند و به ذهنیت فردی خود دست می‌یابد. به عقیدهٔ او، «بقای گفتار، در انتقال آن از زبانی به زبان دیگر، از متنی به متن دیگر، از گروه اجتماعی به گروهی دیگر و از نسلی به نسل دیگر است» (Simandan, 2010,p.20). پدر پونس به‌عنوان قهرمان داستانی چهرهٔ شخصیت مقدس را تداعی می‌کند و نه‌تنها از بعد ظاهری بلکه سخاوتمندی و حسن نیتش نیز به‌وضوح خواننده را به یاد حضرت نوح می‌اندازد:

او مردی قدبلند و لاغراندام بود و چنین احساسی را به وجود می‌آورد که وجودش از دو قسمت نامرتبط شکل‌گرفته‌است: سر و دیگر قسمت بدن او. جسمش غیرمادی به نظر می‌رسید. [...] چشمان سیاه او پشت شیشه گرد عینک روشنش خیرخواهی را برای من تداعی می‌کرد (Schmitt, 2004, p.27).

پدر پونس چهرهٔ مقدس و انسان کامل و آرمانی را به‌سان حضرت نوح نمایان می‌سازد. نوح انسان عادل و کاملی است و با اخلاق و منشی که شایست انسان آرمانی و کامل است برای دیگران به‌سان پدر پونس سرمشق می‌شود که قهرمانانه عمل‌کرده ودرعین‌حال که سعی در تقریب ادیان داشته، با تشویق قوم خود به تظاهر به آیین مسیحیت آن‌ها را از چنگ ارتش آلمان نازی و مرگ رهایی می‌بخشد. وی همچون حضرت نوح که عمر طولانی خود را در راه هدایت انسان‌های شریر و نجات آن‌ها از جهل و فساد و درنهایت نابودی گذاشته‌است، جان و حیات خود را در راه نجات سنت یهودیت نادیده می‌گیرد و کودکان یهودی را زیر بال خود می‌گیرد. از این منظر، عنوان رمان نمادین است و به‌وضوح به جنبهٔ اسطوره‌ای و روحانی اثر اشاره‌دارد.

پدر به‌عنوان فرزند نوح و جمع‌آوری‌کنندهٔ اشیاء مقدس راه پدر را ادامه‌داده، پنجره‌ای پر از مهربانی بی‌پایان گشوده و در دنیای مدرن برای بسیاری از انسان‌ها ازجمله ژوزف الگو می‌شود. وجه مشترک هر دو، اخلاق و معیارهای تربیتی و آموزه‌های تعلیمی است و ارزش و معیارهای نمادین و روحانی، در روایت مقدس و داستان مُدرن به هم نزدیک هستند. گذشته از گفت‌وگومندی زبانی که بیگانگی را آشکار می‌سازد، گفت‌وگومندی بینامتنی به‌وضوح درک می‌شود. بدین‌سان، در این داستان، پیدایش چندصدایی را می‌توان با هنجارهای زبانی و گفتمانی مشخص کرد.

درواقع، در این داستان پدر پونس همچون حضرت نوح مسئولیت دلهره‌آوری داشته و نگران واقعهٔ تلخ، منظور برملاشدن قوم خود و ناتوانی در حفظ زندگی آن‌ها می‌باشد. شخصیت مقدس از این بیم دارد که عذاب الهی پایان نیابد، خداوند به قول خود عمل نکرده و او نتواند قوم خود را از نابودی نجات‌دهد. کشیش مسیحی نیز می‌ترسد که در نتیجهٔ این سیل و فلاکتی که اروپا را فراگرافته یهودیان همه به نابودی محکوم شده و چیزی از سنت یهودیت باقی نماند. این احساس ترس و تهدید روی شخصیت سنگینی می‌کند: «اگر طوفان ادامه‌یابد دیگر فرد یهودی در جهان باقی نخواهد ماند. زبان عبری را به تو یاد خواهم‌داد تا آن را به نسل‌های بعد انتقال دهی [...] پس انگار تو حضرت نوح و من پسرت خواهم‌بود»(همان۶۳) پدر الگویی برای پسر می‌شود و او را دعوت به جمع‌آوری اشیاء مقدس و ادامه دادن راه خود می‌کند: «تو این‌جا کنار یهودیان هستی. ازاین به‌بعد حضرت نوح تو هستی»(همان۱۱۴) نویسنده بدین‌گونه انسان‌ها را به تعمق در عمل پدر و واکنش پسر دعوت می‌کند تا راه آن‌ها را ادامه دهند. او به زندگی و مذهب اندیشیده و ازخلال زبان و گفتمان و کُنش شخصیت‌ها ارزش‌های انسانی از دست رفته همچون برادری و وحدت و انسان‌دوستی را برای خواننده امروزی مُدرن تداعی می‌کند. باختین بدین‌سان همواره بر مکالمه‌ای بودن زبان تاکید می‌کند و یادآور این موضوع می‌شود که:

> هر متنی به‌مدد غیریت بنیادی شکل می‌گیرد. از این منظر، بینامتنیت نه به‌عنوان پدیده‌ای ساده از ورود و تلفیق یک متن در متنی دیگر، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای از گشودگی به زبانی که خود از قبل با ناهمگونی مشخص‌شده‌است پدیدار می‌شود وگذشته از بیگانگی زبانی غیریت کلامی نیز ظاهر می‌شود (Tollance, 2011, p.22).

شایان توجه است که پدر پونس به خلقت الهی نیز اشاره می‌کند و مسئله مسئولیت انسانی، ارزش‌های انسانی و هم‌نوع‌دوستی را یادآور می‌شود: «خداوند جهان را یک‌بار برای همیشه آفرید و استعداد و ذکاوت را درون ما قرارداد تا خود بدون او از عهدهٔ کار بربیاییم» (Schmitt, 2004, p.62). او در واقع کشیشی است که به‌عنوان شخصیتی نمادین شناخته‌شده‌است. نویسنده از او باعنوان «پدر کل جهان» یاد می‌کند و تمام شخصیت‌های داستانی، او را «پدرم» صدا می‌کنند.(همان۲۶) او به‌صورت مستقیم بیان می‌کند که حضرت نوح را برای خود الگو قرارداده و راه او را ادامه می‌دهد : «حضرت نوح الگویی برای شماست ؟ – بله، من هم مثل او مشغول جمع‌آوری کلکسیون هستم»(همان۶۲)

به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت بینامتنیت درعین‌حال که مفهومی درارتباط با بوطیقای متن است، روابط گوینده‌ها را شکل‌داده و خود را در بستر زبانی و داستانی بازنمایی می‌کند. در واقع در سطر سطر این رُمان، صحبت از ارزش‌های انسانی است و نویسنده اعتقاد خود را به برابری و برادری ازخلال چهرهٔ پدر پونس بیان می‌کند. او علی‌رغم تمام تفاوت‌های مذهبی و ایدئولوژیکی تصویری از انسان آرمانی را تجسم می‌کند، چهرهٔ حضرت نوح را نمادین می‌سازد و از ارزش‌هایی سخن می‌گوید که در جهان مُدرن به فراموشی سپرده‌شده‌اند. نویسنده با ترسیم پدر و پسری که کنار هم بوده و رابطهٔ محکمی را برقرارکرده‌اند انسان را به قبول تفاوت‌ها و هم‌نوع‌دوستی فرامیخواند. به نظر او، « دین روشی از زندگی را ارائه می‌دهد.»(همان۶۵) «یک رسالت. یک مسئولیت. در برابر انسان‌ها شهادت دهیم که فقط یک خدا هست و ازطریق این خدا انسان‌ها را به احترام به هم‌نوع خود فراخوانیم.»(همان۴۹)

پدر پونس بدین‌سان سعی در حفظ میراث یهودیت از گزند رژیم‌های سیاسی فرهنگ‌ستیز و انسان‌کش دارد. گذشته از این، پدر نام پونتیوس پیلاطس را دارد که شهرت وی بیشتر به علت محاکمه عیسی مسیح بوده‌است. او مثل پونتیوس پیلاطس معمایی است که کشف آن سخت است و نوعی تضاد در رفتار و گفته‌های هر دو دیده می‌شود. او درعین‌حال که یک کشیش کاتولیک بوده، نگران حفظ میراث یهودی است. به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت از طریق مکالمه و تبادل، زبان و دیدگاه با هم برخورد می‌کند و این تناسب و ترکیب مکالمه‌گون میان زبان‌ها و

دیدگاه‌ها اجازه می‌دهد تا نیت نویسنده به طریقی عملی شود که ما آن را در هر یک از لحظات اثر دریافت‌می‌کنیم.

۱,۱,۲,۴ بازآفرینی پناهگاه اسطوره‌ای

در این داستان، تاثیرات فاجعه‌بار جنگ جهانی دوم روشن است و نویسنده از خلال زبان و کنش قهرمان به بازسازی کشتی نوح پرداخته و با بقایای نجات داده‌شده به‌دست قهرمانان، دنیا را بازسازی می‌کند. نویسنده ازخلال گفتمان قهرمان به پناهگاه و جمع‌آوری اشیاء مقدس توسط شخصیت اشاره‌کرده و بار دیگر رابطهٔ تنگاتنگی بین دو داستان برقرار می‌سازد:

مردی به نام حضرت نوح احساس‌کرد که سیارهٔ ما قراراست کاملاً با آب پوشانده‌شود. بنابراین، به جمع‌آوری پرداخت. به‌مدد پسران و دخترانش از هر گونه موجود زنده یک نر و یک ماده، همچون روباه نر و ماده، ببر نر و ماده، قرقاول نر و ماده، یک جفت عنکبوت، شترمرغ و مار انتخاب‌کرد. از ماهی‌ها و پستانداران دریایی که در اقیانوس تکثیر می‌شوند غافل نبود. در همان زمان، کشتی عظیمی ساخت و هنگامی که آب بالا می‌آمد، همهٔ حیوانات و انسان‌ها را در کشتی خود سوار کرد.(همان۶۱-۶۲)

بدین‌سان نظریهٔ گفت‌وگومندی به روابطی اشاره‌دارد که هر گزاره‌ای با گزاره‌های پیشین و پسین برقرار می‌سازد. به عقیدهٔ دومینیک منگنو[1]،« گفت‌وگومندی به این واقعیت اشاره‌دارد که هر بیانی در تعاملی سازنده قراردارد. این تعامل تبادلی صریح یا ضمنی را بنا می‌نهد که با دیگر گوینده‌های مجازی یا واقعی همواره به وجود نمونه دیگری از بیان اشاره‌دارد (Kratschmer et al, 2009, p.12). در روایت شرق، حضرت نوح در کشتی‌اش انسان‌ها و حیوانات را پناه می‌دهد و در این کلیسا پدر پونس سنت و قومی را از نابودی به دست سربازان نازی حفظ می‌کند. او همچون شخصیت مقدس که انسان‌ها و حیوانات را سوار کشتی خود کرده و نسلی را نجات می‌دهد، هنگام احساس خطر برای فرزندان خود همه را به سمت پناهگاه همچون کشتی نوح سوق می‌دهد و با یاران خود همراه می‌شود و با گردآوری مخفیانهٔ اشیاء مربوط به یهودیت در کنیسه سعی در حفظ سنت یهودیت را دارد. راوی با چرخش دوربین به سمت اشیا به‌وضوح به جمع‌آوری اشیاء مقدس او اشاره می‌کند: « پدر پونس طوماری از تورات و نوشتهٔ

[1] . Dominique Maingueneau

مقدس بلندی را زیر جامه گلدوزی شده نگه‌می‌داشت. عکس بیت المقدس نیز قبله دعا را نشان‌می‌داد» (Schmitt, 2004, p.60).

– این چیست ؟

– مجموع اشیاء مقدس من.

پدر پونس کتب دعا، اشعار عرفانی، تفاسیر خاخام و شمعدان‌های هفت یا نه شاخه را نشان داد [...].

– این دیسک‌ها چیست ؟

دعا و آهنگ‌های ییدیش هستند. ژوزف کوچولوی من، اولین جمع‌کننده اشیاء مقدس تاریخ بشریت را می‌شناسی؟

نه.

– اولین جمع‌کننده اشیاء مقدس حضرت نوح بود.(همان۶۱)

بنابراین، در چنین دنیایی که در معرض سیل خشونت است کلیسای کوچک پدر پونس به‌سان کشتی نوح تنها پناهگاه برای کودکان یهودی و سنت یهودیت است که نسل و سنتی را در خود پناه‌داده و دوازده فرزند یهودی او دوازده فرزند حضرت یعقوب را نمادین می‌سازد. شایان ذکر است که کلیسای پدر پونس درست به‌سان کشتی نوح در میان طوفان جنگ و اِشغال آلمان نازی که مدت‌ها ادامه دارد گرفتارشده است و همچون کشتی نوح که «چندین ماه بدون هدف برروی سطح دریا عظیمی که به زمین تبدیل‌شده بود شناور مانده بود»(همان۶۲)، کلیسا و اشیا مربوط به سنت یهودیت سال‌ها در تاریکی در نهان ماند. در این رُمان، آشکارا به کشتی نوح اشاره شده‌است : « پدر پونس با لحنی شوح طبعانه به ژوزف می‌گوید : نبایستی سفر با کشتی نوح را بسیار ساده و آسان تلقی کرد.»(همان۹۴) این کنیسهٔ پنهانی درواقع همچون کشتی نوح در معرض تهدید و نابودی است ولی باوجود این تنها پناهگاه برای سنت یهودیت است. حال آن‌که خانه کنتس سولی و ویلا ژون همچون قلهٔ کوه پناهگاهی امن نبوده و همواره در معرض تهدید و هجوم سربازان آلمانی است: « پلیس ! باز کنید ! پلیس ! مردان به‌شدت به در اصلی (خانهٔ کُنتس دو سولی) می‌زدند و زنگ در برایشان کفایت نمی‌کرد.»(همان۲۴) مدرسهٔ پدر پونس هرچند ابتدا پناهگاهی برای کودکان معصوم یهودی درنظرگرفته می‌شود ولی چندین بار مورد هجوم نازی‌ها

قرارمی‌گیرد. چنین رویدادهایی پسر حضرت نوح، کنعان را به‌خاطر می‌اندازد که از طوفان بر فراز کوه پناه‌برده و در نهایت گرفتار نابودی شده‌بود: « بازماندگان بر فراز کوه‌ها پناه بردند که ابتدا پناهگاه امنی بود، اما سپس درنتیجهٔ جریانات و نفوذ آب، شکاف خورد و به قطعاتی خرد شد.(همان ۶۱)

به‌این‌ترتیب، این درگیری‌های مرگبار که بیانگر فساد انسانی است، تمام بخش‌های جوامع بشری را مانند سیل فرا می‌گیرد ولی نوح‌های جدید با ساخت کشتی‌های نجات، مردم را به سمت افق‌های جدید سوق می‌دهند. بدیهی است که پدر پونس همچون حضرت نوح با جمع‌آوری اشیا مربوط به یهودیت نه‌تنها یک سنت بلکه نسل‌های بعدی را نیز نجات می‌دهد:

ژوزف چند فرزند داری؟ چهار فرزند. و چند نوه داری؟ پنج نوه. پدر پونس با نجات تو نه نفر را نجات داده‌است. برای من دوازده نفر را رهایی بخشیده‌است. در نسل‌های بعدی تعداد مدام بیشتر و بیشتر خواهدشد. در طول چند قرن، میلیون ها انسان را نجات خواهدداد.(همان ۱۱)

گذشته از این، پایان داستان، با خبردار شدن از پایان مصیبت پدر پونس به‌سان شخصیت مقدس سرشار از سرور می‌شود: «پدر پونس همچون عیسی‌مسیح روی امواج بر فراز زمین راه می‌رفت و شادی از پیشانی او می‌تابید.»(همان۸۶) نکته دیگری که قابل ذکر است پایداری و جاودانگی نام شخصیت داستان است. همانگونه که از کشتی باعنوان کشتی نوح و از طوفان باعنوان طوفان نوح یاد می‌شود، نام پدر پونس نیز بدین‌سان جاودان می‌ماند: «جنگل‌های پدر پونس» شامل دویست‌وهفتادویک درخت است که دویست‌وهفتادویک فرزند نجات‌یافته را به تصویر می‌کشد. « پدر پونس نیز در دسامبر ۱۹۸۳ نام ژوست[1] را دریافت‌کرد.»(همان۱۱۷) بنابراین، بازی بینامتن‌ها و فضاگیری آن‌ها در بطن داستان، خواننده را به عرصهٔ تغییرات در بسترهای زمانی و مکانی با مفاهیم جدید وارد می‌کند. از این منظر، «بینامتنیت این واقعیت را القا می‌کند که یک متن بواسطهٔ جنبش و تکاپوی خود قادراست متن دیگری را خلق و بازنمایی کند.» (Piégay-Gros, 1996, p.7)

[1] . Juste

۲,۲,۴ رابطه راوی با شخصیت مقدس

در این داستان، نویسنده هم از زبان راوی و هم از زبان ادبیِ هنجارگونه‌ای که داستان با آن در تناسب است، استفاده می‌کند تا نیات خود را انتقال‌دهد. او در طول تمامی اثر از این داد و ستد، مکالمه و تبادل میان زبان‌ها بهره می‌جوید تا به‌این‌طریق از دیدگاه زبان‌شناختی خنثی باقی بماند:

هیچ فردی از جامعهٔ زبانی هرگز کلماتی از زبان را پیدا نمی‌کند که بی‌طرف و عاری از آرزوها و ارزیابی‌های دیگران باشد و صدای دیگری در آن به گوش نرسد. او کلام را از طریق صدای دیگری دریافت می‌کند و سخن مملو از صدای دیگری است. او در متن خود از متن دیگری، آغشته به نیات دیگری پا به میان می‌گذارد. نیت خود را در کلام از پیش گفته‌شده می‌یابد (Bélanger, 2014, p.102).

نویسندهٔ داستان به‌این‌سان از بند زبانی واحد و یگانه رها شده و قادر است که با زبان دیگری به‌سان زبان راوی از خود سخن‌بگوید. ژوزف، راوی داستان که به‌مدد پدر و مذهب مسیحیت از مرگ نجات می‌یابد، به‌عنوان جمع‌کنندهٔ اشیاء مقدس جدیدی شناخته می‌شود زیرا هنگامی که در میان دو گروه رقیب، میان مردان جوان یهودی و فلسطینی قرارمی‌گیرد شروع به جمع‌کردن اشیاء مقدس می‌کند:

وقتی خم شدم اشیاء را دیدم که بچه‌ها گم‌کرده‌بودند. کلاه و روسری فلسطینی را از زمین برداشتم. یکی را در جیب راستم و دیگری را در جیب چپم پنهان کردم. – رودی پرسید: « چیکار می‌کنی؟» – اشیاء مقدس را جمع‌آوری می‌کنم(Schmitt, 2004, pp.119-120) .

بنابراین می‌توان این‌گونه اذعان‌کرد که طبق آراء باختین، نقش شخصیت داستان به‌عنوان عامل اصلی لایه‌بندی زبان رُمان و به‌کارگیری چندصدایی است و ژوزف نه تنها به‌عنوان پسر پدر پونس بلکه به عنوان یکی از یاران او در زنده نگه‌داشتن سنت یهودیت و حفظ قومی از این سنت به او کمک می‌کند:

ژوزف تو خود را مسیحی جلوه می‌دهی و من خود را یهودی نشان می‌دهم. به مراسم آیین عشاء ربانی می‌روی، در مجلس تعلیم اصول مسیحیت حاضر می‌شوی و داستان عیسی مسیح را فرامی‌گیری. حال آن‌که تورات و میشنا و تلمود را به تو می‌آموزم و حروف عبری را با هم یاد می‌گیریم. (همان۶۳)

بنابراین گفتار شخصیت‌ها از استقلال ادبی و معناشناختی و از دیدگاه‌های منحصر به فرد برخوردار است. اما این همان گفتار دیگری و پژواک دیدگاه‌های «دیگری» است که ازخلال زبان غیرخودی ابراز می‌شود و می‌تواند بازتاب نیات نویسنده باشد. در این رُمان مکالمه‌ای، نویسنده یا راوی حاکمیت نداشته و چارچوبی محدود مشخص نمی‌کنند، بلکه در گفتمان گوینده‌های داستان که همواره در صحنهٔ مکالمه هستند صدای «دیگری» شنیده می‌شود و منِ نویسنده و جهان‌بینی وی در آینهٔ دیگری شکوفا می‌شود. نکتهٔ دیگری که حائز اهمیت است این است که ژوزف کودکی یهودی است که نام پدر عیسی مسیح را دارد و به این دلیل که هنگام درگیری اسرائیلی‌ها و فلسطینی‌ها، مثل پدرش عمل می‌کند، این نام را گرفته است. علاوه‌بر این، اگر به سمت پایان داستان پیش برویم، مصیبت به پایان می‌رسد و ژوزف همچون کبوتر سفید روی کشتی نوح به سمت والدین خود پرواز می‌کند و بار دیگر چهرهٔ مقدسی را نمایان می‌سازد. بنابراین:

نظریهٔ چندصدایی با ایدهٔ منحصربه فرد بودن گوینده در تضاد است. تحقیقات در این زمینه بر تجزیه و تحلیل پدیده‌هایی متمرکز است که باعث ایجاد تکثر صداها یا دیدگاه‌ها در یک گفتار می‌شوند. از این منظر، بُعد چندصدایی زبان، اساس مهم متون را تشکیل می‌دهد (Kratschmer et al, 2009, p.126).

در این داستان، از ورای زبان و گفتگوی شخصیت‌ها کلمات مقدس همچون « تورات، حضرت موسی و ابراهیم و داوود و عیسی‌مسیح، انجیل» (Schmitt, 2004, p.84) نمایان می‌شوندکه به جنبهٔ بینامتنی روحانی و مقدس اشاره‌دارند. نکتهٔ دیگری که قابل توجه است خیانت شخصیت است که ما را دوباره به یاد شخصیت روایت مقدس می‌اندازد. زمانی که ژوزف گرایش خود را به دین مسیحیت به‌وضوح بیان می‌کند، «فکرمی‌کنم آخر به مسیحیت تغییر دین می‌دهم.»، پدر پونس او را از گرویدن به این دین منع می‌کند. این خیانت ژوزف، بار دیگر داستان حضرت نوح را تداعی می‌کند.(همان۴۹)

۳,۲,۴ ارزش گفتمان شخصیت‌ها

باختین به «دیگری»، تصور او از جهان و کلام وی اهمیت‌داده و حضور کلمات دیگری در کار تبادل کلامی را ظریف‌تر و عمیق‌تر جلوه می‌دهد. با تکیه‌بر اندیشهٔ وی می‌توان این‌گونه اذعان‌کرد که «دیگری» در تکمیل آگاهی و شکل‌گیری «من» نقش اساسی دارد و:

همان‌طور که هیچ گوینده‌ای نمی‌تواند مقصود زبانی خود را بلامانع بیان‌کند و همیشه باید آن قصد را درارتباط با سایر گویندگان واسطه کند، رُمان‌نویس نیز بایستی نیت خود را به شخصیت‌ها روشن سازد و صدای آن‌ها را بدون آن‌که در صدای مولف قراردهد نشان‌دهد (Makaryk, 1993, p.609).

در این داستان، نویسنده مادموازل مارسِل، کُنت و کُنتس دو سولی را به‌عنوان افراد واسطه‌ای در نظر می‌گیرد که نقش یاران پدر پونس را بازی می‌کنند. آن‌ها او را در نجات و حفظ سنت یهودیت به‌سان یاران حضرت نوح یاری رسانده و تصویری از انسانیت را در جهان مدرن ارائه می‌دهند: «حضرت نوح به‌مدد پسران و دخترانش از هر گونهٔ موجود زنده یک نر و یک ماده [...] انتخاب‌کرد. [...] و در همان زمان، کشتی عظیمی ساخت.» (Schmitt, 2004, p.61). کُنتس دو سولی درواقع از همراهان پدر پونس و اولین شخصی است که ژوزف را پناه می‌دهد و سعی در محافظت از او دارد. بدین‌سان می‌توان این‌گونه اذعان‌کرد که شخصیت‌های داستانی ازخلال سخنان خود، منِ خود را ساخته و با گفته‌های خود خواننده و یا به‌عبارتی دیگر انسان مُدرن را مورد خطاب قرار می‌دهند.

هر یک از آن‌ها به‌تنهایی پژواک آواهای گوناگون مختلف اجتماعی و روابط متنوع حاکم بر آن است که به‌نوعی جنبهٔ مکالمه به خود گرفته‌است. روابط موجود میان گزاره‌ها و زبان‌ها، حرکت مضمون که از خلال زبان‌ها و گفتمان‌ها حادث می‌شود و تقسیم آن به جریان‌ها و عواملی جزئی‌تر و در انتها ایجاد مکالمه، اصلی‌ترین ویژگی سبک‌شناختی رُمان به شمار می‌آید (باختین،۱۳۸۳، ص. ۷۹).

از دیگر شخصیت‌ها مادموازل مارسل به‌عنوان یکی از شخصیت‌های شجاع داستان از قوم پدر پونس معرفی می‌شود. او داروساز است و برای نجات بچه‌های یهودی از مرگ و نابودی به دست آلمانی‌ها برایشان هویت جدید داده و مخفیانه اسناد جعلی آماده می‌کند: «او هر شب بعد از گذراندن روز در داروخانه‌اش، به انباری زیر داروخانه می‌رفت و بدون هیچگونه شرمساری

سخت روی مدارک جعلی من کار می‌کرد» (Schmitt, 2004, p.34). او انسانیت و هم‌نوع‌دوستی را تداعی می‌کند و خواننده را به سمت جستجوی بهشتی گمشده و ارزش‌های انسانی دعوت می‌کند: « من نمی‌توانم حملهٔ سربازان آلمانی را به بچه‌ها تحمل‌کنم. ... همهٔ آن‌ها انسان هستند.»(همان) حرفه او در واقع در ارتباط با محتوای داستان از سوی نویسنده انتخاب شده است : « من داروساز هستم. این شغل من است. این به معنای کمک به مردم برای زنده ماندن است.»(Schmitt, 2004, p.33) . گذشته از این، مادموازل مارِسل به‌عنوان یکی از یاران قوی معرفی می‌شود که به‌سان یاران حضرت نوح سختی‌ها را به جان می‌خرد و برای نجات فرزندان پدر پونس از برملاشدن توسط سربازان آلمانی چنان نقشی را بازی می‌کند که آن‌ها پا به فرار می‌گذارند:

هنگامی که خوابگاه‌ها را خالی دیدند سربازان آلمان نازی به طبقهٔ بالا هجوم بردند. در آن لحظه مادموازل مارِسل شروع به سرفه کرده و به حالتی چندش‌آور تف می‌انداخت. سربازان گشتاپو سریعاً روی پاشنهٔ پای خود چرخیده و مدرسهٔ شبانه روزی را ترک کردند. (همان۶۹)

او همراه با پدر پونس فرزندان بسیاری را نجات‌داده و حفظ کرده بود و با چهرهٔ درخشان خود خودنمایی می‌کرد.(همان۸۶-۸۷). هنگامی که توسط ارتش نازی دستگیر شد هر چقدر هم که مورد شکنجه واقع شده بود یک کلمه هم نگفته بود.(همان۸۸)

به‌این‌ترتیب، بدیهی است که نقش شخصیت‌های میانجی و گفتمان آن‌ها دارای ارزش فلسفی بوده و مجموعه‌ای از افکار و عقاید و گفتمان‌ها توسط صداهای مختلف بیان می‌شود و نویسنده نیز از طریق این صداها و مبادلهٔ کلامی بین آن‌ها به تجسم و بسط موضوع خود می‌پردازد. درواقع، این متن با ایجاد جلوه‌های معنایی جدید با متن قبلی ارتباط تنگاتنگی برقرار می‌کند. «گفت‌وگو» به‌عنوان شکل خاصی از تبادل کلامی بین «من» و «دیگری» بوده‌است و راوی و شخصیت‌ها موقعیت شخصی خود را در مقابل دیگری بیان‌می‌کنند. باتوجه به گفت‌وگومندی استدلالی می‌توان گفت که گفتار همواره از دیگری سرچشمه گرفته، باتوجه به آن ساخته‌شده و

به‌این‌ترتیب، ارتباط خاصی بین فرد و دیگری برقراراست. این نظریهٔ چندصدایی توسط اُسوالد دوکرو[1] زبان‌شناس و فیلسوف برجستهٔ فرانسوی نیز به‌کارگرفته شده‌است:

او از این ایده برای شرح پدیده‌های زبانی استفاده کرده‌است. دوکرو مولف، راوی و دیگر گوینده‌ها را از هم متمایز ساخته و راوی و شخصیت‌ها را عامل شکل‌گیری گفتمان‌های چندصدایی معرفی‌می‌کند. به نظر وی، شاکله‌های متکثری همچون متکلم –کارگردان و گوینده‌ها– شخصیت‌هایی که در بازنمایی گفتمانی نقش‌آفرینی می‌کنند و در جایگاه موجودات نظری بدون ارتباط با فاعل گفتمانی (واقعی، کارآمد، تجربی) قرار می‌گیرند (Kratschmer, 2009, p. 146).

در این داستان نویسنده بدین‌سان گروهی از شخصیت‌ها را خلق‌کرده‌است که انسانیت و خیرخواهی را تداعی می‌کنند. بعد از پایان جنگ، کودکان یهودی که به مدد پدر پونس و یاران او از نابودی نجات یافته‌اند زندگی جدیدی را شروع می‌کنند و چنین پایان خوشی از ورای تجسم زندگی جدید یاران حضرت نوح که در نتیجهٔ متحمل شدن مبارزه و سختی‌های بسیار به‌مدد اقدام نوح از هلاکت در امان مانده‌اند به‌وضوح ترسیم می‌شود:

سپس باران متوقف‌شد. سطح آب به‌تدریج پایین آمد. حضرت نوح بیم داشت که دیگر نتواند تغذیه‌ای برای ساکنان کشتی فراهم‌آورد. او کبوتری را رهاکرد. کبوتر با برگ زیتون تازه‌ای در منقار بازگشت. او فهمید که شرط دیوانه‌وار نجات همه مخلوقات خدا را برده است (Schmitt, 2004, p.34).

به‌این‌ترتیب، می‌توان این‌گونه مطرح‌کرد که بشر درارتباط با دیگری و هر گفته‌ای درارتباط با گفتهٔ پیشین است که متضمن کثرت گفتمانی است. ازاین‌رو، من:

نمی‌توانم خود را در جنبهٔ درونی خود درک‌کنم و به این‌که درونِ من مرا دریافته و مرا بیان می‌کند پی ببرم. در این معنا، می‌توان از نیازهای زیبایی‌شناختی مطلق انسان به دیگری صحبت به میان آورد و این فعالیت دیگری را –که شامل مشاهده، توجه، گردآوری و یکپارچگی است و

[1] . Oswald Ducrot

تنها شخصیت بیرونی قادربه خلق آن است بیان‌کرد. اگر دیگری آن را نیافریند این شخصیت وجود نخواهدداشت (Ouldammar,2017, p.297).

۵. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در طول مقاله بیان‌شد شیوهٔ شخصیت‌پردازی، بُن‌مایهٔ و برخی توصیفات میان این داستان و روایت مقدس مشرق زمین ساختار بینامتنی خلق کرده‌است. کشف این پیوند میان دو داستان نیازمند مطالعهٔ زوایای داستانی و نمادها است که نشانگر اثرگذاری عمیق روایت مقدس بر ذهن است. در این داستان، همچون بسیاری از نوشته‌های اشمیت که دارای ویژگی بارز کلام چندصدایی و گفت‌وگومند است، نویسنده به‌مدد موضوع و مضمون داستان، و به‌خصوص ازخلال گفتمان راوی و شخصیت‌های داستانی، سعی در بازیابی ارزش‌های والای انسانی داشته و تصویری از انسان آرمانی را نمایان می‌سازد. به‌عبارت دیگر، ازخلال تکثر صداها و آگاهی‌های مستقل در بازنمایی داستانی و ارتباط بین آگاهی فردی و دیگری می‌توان به وجود متنی دیگری در این داستان پی‌برد. این نظریهٔ «گفت‌وگومندی» بر اساس روابط میان متن و موقعیت برون‌متنی به‌ویژه موقعیت اجتماعی بنانهاده‌شده‌است و درک صداهای شخصیت‌ها و تعامل آن‌ها با نویسندهٔ داستان در داخل متن و بیرون از آن موجب کشف لایه‌های پنهانی و معنادار متن می‌شود. درواقع، «چندصدایی» باختین کثرت‌گرایی و چندگانگی دیدگاه‌ها را درپی دارد که همه در تعامل با ذهنیت و جهان‌بینی نویسندهٔ داستان بوده وکلام وی همواره متمایل و معطوف به «دیگری» است. اشمیت، به‌عنوان اسطوره‌شناس و نویسنده‌ای متعهد، نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی دوران معاصر آگاه بوده، به بشریت امید داده و راه چاره‌ای برای بهتر زیستن ارائه می‌دهد. اثر ادبی به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی شناخته‌شده و چندصدایی جامعه عصر را بازتاب می‌دهد. جامعه‌ای که در آن قدرت‌های اجتماعی مختلف کنار هم زندگی‌کرده، در تعامل بوده و قهرمانان داستانی به‌سان شخصیت‌های مقدس به‌دنبال خلق جامعهٔ بشری فراتر از قدرت‌های اجتماعی-سیاسی و ایدئولوژیک کنونی هستند. در مجموع می‌توان این‌گونه اذعان‌کرد که اثر ادبی چگونه با درنگ بر آثار پیشین و استفادهٔ خودآگاهانه یا ناخودآگاهانهٔ نویسنده از روایات مقدس می‌تواند خواننده را که در دنیای مدرن غرق‌شده به تفکر و تعمق در خود و اَعمال خود

دعوت‌کرده و با ترسیم گوشه‌ای از جهان آرمانی او را به سمت انسانیت و بازیافتن ارزش‌های معنوی که به فراموشی سپرده شده‌اند سوق می‌دهد.

منابع

باختین، م. (۱۳۸۳). *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رُمان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت : نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: انتشارات سخن.

Babana-Hampton, S. (2008). *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre d'Abdellatif Laabi*. Summa Publications.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Bakhtine, M. (1998). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.

Bélanger, A. (2014). *Théorisation sur le droit des contrats*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Colletta, J-M. (2004). *Le développement de la parole chez l'enfant âgé de 6 à 11 ans: Corps, langage et cognition*. Bruxelles: Editions Mardaga.

Defays, J-M. (1992). *Jeux Et Enjeux Du Texte Comique: Stratégies Discursives Chez Alphonse Allais*. De Gruyter Éditeur.

Gratchev, S. N. et al. (2018). *Mikhail Bakhtin's Heritage in Literature, Arts, and Psychology: Art and Answerability*. Éditiond Lexington Books.

Harkness, N. et al. (2010). *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I: Palimpsestes, Échanges, Réécritures*. Peter Lang Éditeur.

Khattate, N. et al. (2015). *Le renouveau de la critique en France*. Téhéran : Samt.

Kratschmer, A. et al. (2009). *La polyphonie: Outil heuristique linguistique, littéraire et culturel*. Frank & Timme Éditeur.

Makaryk, I. (1993). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Presses de l'Université de Toronto.

Miranda, F. (2004). Interaction textuelle et générique: quelques aspects. 24e Colloque d'Albi sur *L'Intertextualité*.

Morson, G.S. et al. (1990). *Bakhtin Mikhail. Creation of a Prosaics*. Stanford .University Press.

Ouldammar, H. (2017). *Intertextualité : aspects définitoires*. Université de Khanchla

Pégon-Davison, C. (2004). *L'art de la fugue chez K. ISHIGURO*. Presses Universitaires du Mirail.

Piégay-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Nathan Université.

Schmitt, É-E. (2004). *L'enfant de Noé*. Paris: Albin Michel.

Simandan, V. M. (2010). *The Matrix and the Alice books*. Lulu.com.

Tollance, P. (2011). *Graham Swift: La scène de la voix*. Presses universitaires du Septentrion.

Weisgerber, J. (2000). *Les Avant-gardes et la Tour de Babel: Interactions des arts et des langues*. Éditions l'Âge d'Homme.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

Le Paratexte et les implications idéologiques dans la traduction de *Le dernier jour d'un condamné* selon l'approche de l'analyse critique du discours

Fatemeh Mirza Ebrahim Tehrani [1] (Auteur correspondant)
Doctorat en traduction française, maître de conférences, Université Allameh Tabataba'I, Téhéran, Iran

Raheleh Yaftian
Master de la traduction française, Université Allameh Tabataba'I, Téhéran, Iran

Résumé

Cet article a pour objet la critique du paratexte dans la traduction de *Le dernier jour d'un condamné* selon l'approche de l'analyse critique du discours. La couverture du livre est très importante car le public la remarque tout de suite à première vue et elle éveille la curiosité. Cela revêt une grande importance pour le lecteur et joue un rôle primordial dans la promotion de la pensée de l'auteur au sein de la société. Dans le processus de traduction du paratexte, la couverture de l'œuvre subit des changements en raison du passage d'une langue à une autre. Dans cette recherche, nous essayons d'analyser les implications idéologiques présentes dans deux traductions de ce roman de Victor Hugo, réalisées par les traducteurs iraniens Mohammad Ghazi et Banafshé FarisAbadi. Nous nous appuyons sur l'analyse critique du discours et suivons le modèle tridimensionnel pour mener cette analyse comparative des couvertures de ces deux traductions. Les résultats de cette recherche démontrent que les deux traducteurs étaient engagés envers les conditions de la société de leur époque et sensibles à l'expression directe du thème principal de l'œuvre. Ceci les a contraints à aborder cette question indirectement par le biais de la traduction, et cette expression indirecte se révélait également sur la couverture de l'ouvrage traduit.

Mots-clés: Traduction, Analyse Critique du Discours, Modèle Tridimensionnel, Idéologie, Paratexte.

[1]. E-mail: mirzaebrahim@atu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.79994.1068
https://orcid.org/0000-0001-8347-0259

Reçu: 10 Decembre 2022 Révisé: 08 Avril 2023 Accepté: 09 Avril 2023

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

Paratext and Ideological Implications in the Translation of *The Last Day of a Condemned Man* with the Approach of Critical Discourse Analysis

Fatemeh Mirza Ebrahim Tehrani [1] (Corresponding author)
PhD in French translation, associate Professor, Allameh Tabataba'I University, Tehran, Iran

Raheleh Yaftian
Master of French translation, Allameh Tabataba'I University, Tehran, Iran

Abstract

This study explored the paratext in the translation of Victor Hugo's *The Last Day of a Condemned Man* from the perspective of critical discourse analysis. It focused on the cover of the book, which is the first and most fundamental part that the public notices and that presents the specific identity of the work. It argued that cover is very important for the readers and plays an effective role in disseminating the author's thoughts in society. It analyzed the implications and the ideology in two Persian translations of this novel, rendered by Mohammad Ghazi and Banafsheh Faris Abadi using the critical discourse analysis and Farahzad's three-dimensional CDA model. It showed how the covers of these two translations differ. It demonstrated how the two translators had been committed to the conditions of the society of their time and how sensitive they had been to directly express the main theme of the work. This had compelled them to approach this sissue indirectly through translation, and this indirect expression had also been revealed on the cover of the translated work.

Keywords: Tanslation, Critical Discourse Analysis, Farahzad's CDA Model, Ideology, Paratext.

[1]. E-mail: mirzaebrahim@atu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.79994.1068
https://orcid.org/0000-0001-8347-0259

Received: 10 December 2022 Revised: 08 April 2023 Accepted: 09 April 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

پیرامتن و تلویحات ایدئولوژیک در ترجمهٔ *آخرین روز یک محکوم* با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی

مقالهٔ پژوهشی

فاطمه میرزا ابراهیم تهرانی [1] (نویسنده مسئول)
دانشیار گروه مترجمی زبان فرانسه، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
راحله یافتیان
کارشناس ارشد مترجمی فرانسه ،دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

مقالهٔ حاضر به نقد پیرامتنی [2] در ترجمهٔ *آخرین روز یک محکوم* با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی می‌پردازد. جلد کتاب نخستین و اساسی‌ترین بخشی است که در نگاه اول توجه مخاطب را به خود جلب کرده و هویت خاص اثر را معرفی می‌کند. ازاین‌رو، تصویر جلد کتاب در ایجاد تصویرِ ذهنی پایدار و قوی نزد خواننده بسیار مؤثر است و همچنین نقش تأثیرگذاری در ترویج اندیشهٔ نویسنده در جامعه دارد. در فرآیند پیرامتن، جلد اثر به سبب گذار از زبان و فرهنگ پیشین به زبان و فرهنگ پسین دستخوش تغییراتی می‌شود. در این پژوهش کوشیدیم تا تلویحات و ایدئولوژی غالب بر روی جلد دو ترجمهٔ محمد قاضی و بنفشه فریس‌آبادی از رمان *آخرین روز یک محکوم* اثر ویکتور هوگو را بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی ، با تکیه بر رویکرد مدل سه‌وجهی فرحزاد (۲۰۱۲) بررسی‌کنیم و تأثیر فاصلهٔ زمانی جامعهٔ مترجم، در تلویحات ایدئولوژیکی ترجمهٔ این اثر را واکاوی و جلد این دو ترجمه را به‌صورت مقابله‌ای مورد بررسی قراردهیم. نتایج این پژوهش بیانگر متعهد بودن مترجمان اثر نسبت به شرایط جامعه ی زمان خود و حساسیت در بیان مستقیم موضوع اصلی کتاب است. این امر آن‌ها را به پرداختن غیرمستقیم به این مسئله از منظر ترجمه واداشته که در جلد اثر نیز خود را نشان داده‌است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه، تحلیل گفتمان انتقادی، مدل سه‌وجهی، ایدئولوژی، پیرامتن.

---

[1]. E-mail: mirzaebrahim@atu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.79994.1068
https://orcid.org/0000-0001-8347-0259

[2] Paratext

تاریخ دریافت: ۱۹ آذر ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۱۹ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۰ فروردین ۱۴۰۲

۱. مقدمه

گفتمان شیوه‌ای خاص برای سخن گفتن دربارهٔ جهان و فهم آن است. در تحلیل گفتمان، برخلاف تحلیل‌های سنتی زبان‌شناسان، دیگر صرفاً با عناصر نحوی و لغوی تشکیل‌دهندهٔ جمله به‌عنوان مبنای تشریح معنا، سروکار نداریم، بلکه فراتر از آن به عوامل بیرون از متن (بافت موقعیتی[1]، فرهنگی[2]، اجتماعی[3]) نیز می‌پردازیم. تحلیل گفتمان انتقادی و نقد زبان‌شناختی با ادبیات از طریق مطالعات تحلیل متون ادبی، سبک‌شناسی و نقد ادبی مرتبط است. متون ادبی نیز مانند سایر متون در خدمت ارتباطند، ازاین‌رو، آن‌ها را نیز می‌توان با نگرش و روش انتقادی تحلیل نمود. تاریخ، ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژی در نقد زبان‌شناختی از منابع اصلی دانش به‌شمار می‌روند و تحلیل‌گران رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی معتقدند که تولید، فهم، خوانش و تحلیل متون به عواملی همچون بافت خُرد و کلان، اعم از مسائل تاریخی، سیاسی، جامعه شناختی، ایدئولوژیکی و گفتمان، وابسته است؛ چراکه رابطهٔ بین مردم و جامعه به صورت تصادفی نیست بلکه توسط نهادهای اجتماعی و دیگر عوامل دخیل در گفتمان تعیین می‌شود و ادبیات و متون ادبی هر دوره نیز در بافت خاصی تولید، تحلیل و تفسیر می‌شود. در این راستا، زبان‌شناسان انتقادی الگوهایی برای تحلیل، تفسیر و نقد متون ادبی ارائه نموده‌اند. مقالهٔ حاضر به نقد پیرامتنی جلد در ترجمه از دیدگاه تحلیل انتقادی گفتمان با تکیه بر مدل سه‌وجهی فرحزاد (۱۳۹۰) می‌پردازد. در این‌جا، فرض بر آن است که نقد ترجمه، برخلاف ارزشیابی و کیفیت‌سنجی که تنها به خوب و بد ترجمه توجه دارد، باید به این مسئله بپردازد که ترجمه در جامعه/ جوامع مقصد چه می‌کند و چه ایدیولوژی(ها)یی را بازمی‌نمایاند. مدل سه‌وجهی، رابطهٔ میان متن پیشین (مبدأ) و متن پسین (مقصد) را توضیح می‌دهد و امکان تحلیل متن پسین را هم به‌صورت متنی مستقل و هم در ارتباط با متن پیشین، در دو سطح خُرد و کلان فراهم می‌آورد. در سطح خُرد هر آنچه در متن است، و در سطح کلان هر آنچه که دربارهٔ متن یا همراه آن است، تحلیل و بررسی می‌شود. برای دستیابی به این تحلیل مرتبط با این اثر ابتدا، به عوامل ایدئولوژی حاکم در جامعهٔ مترجم و نویسنده می‌پردازیم و توضیحاتی درخصوص انگیزهٔ مترجم در انتخاب اثر و

[1] Situational context
[2] Cultural context
[3] Social context

چگونگی تأثیر عوامل برون‌متنی و ایدئولوژی در ترجمه ارائه می‌دهیم و سپس، می‌کوشیم دریابیم انگیزهٔ محمد قاضی و بنفشه فریس‌آبادی در برگرداندن این کتاب در آن زمان چه بوده و چه نیازی آن‌ها را به چنین انتخابی واداشته است؟ نقش پیشینهٔ فکری مترجم در این میان چیست؟ چگونه این پیشینهٔ فکری و ایدئولوژی در جلد اثر هویدا شده است؟ با توجه به انتخاب آثار ترجمه شده توسط قاضی و فریس آبادی انتظار می رود که ترجمه ی این اثر نیز در راستای رویکردهای ادبی مشخص فردی و تحقق آرمان های اجتماعی این دو مترجم باشد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در ارتباط با تحلیل گفتمان انتقادی پیرامتن و به‌طور ویژه جلد اثر، مقالات کمی نوشته شده‌است. فرحزاد (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «نقد ترجمه، مدلی سه‌وجهی بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی» در توضیح سطح نشانه‌ای[1]، به تحلیل انتقادی جلد چند کتاب به شکل بسیار مختصری پرداخته‌است. مظهری و فرجاه (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «پیرامتنیت در ترجمه: تحلیل یک اثر از گلی ترقی» به بررسی تغییرات ایجاد شده در پیرامتن روی جلد *خاطره‌های پراکنده* اثر گلی ترقی، پس از ترجمه آن به فرانسه بر اساس نظریهٔ مکتب پیراترجمه[2]، پرداخته‌اند و تغییرات پیرامتنی جلد این کتاب را به دلیل گذار از یک واقعیت زبانی–مکانی–فرهنگی به واقعیتی زبانی–مکانی–فرهنگیِ دیگر بررسی می‌کنند. حسین‌زاده و شهپرراد (۱۳۹۷) در مقالهٔ «از پیرامتن تا پیراترجمهٔ دریافت ترجمه داستان‌های دولت‌آبادی به زبان فرانسه براساس نظریات ژرار ژنت[3]» به تأثیر پیرامتن بر دریافت کتاب ترجمه‌شده می‌پردازند و تحلیلی ارائه کرده‌اند. اما ما در این مقاله قصد داریم برای نخستین بار تحلیل انتقادی جلد اثر را با گذر از مسیر تحلیل شرایط زمانی و شخصیت مترجم ارائه دهیم و برای این منظور اثر *آخرین روز یک محکوم* هوگو را انتخاب نموده‌ایم. نظامی‌زاده (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی معناشناختی ترجمهٔ رمان *آخرین روز یک محکوم*» به تحلیل معناشناختی متن این اثر پرداخته است و غیر از این مقاله تاکنون هیچ پژوهش ترجمه شناسی دیگری در ارتباط با این اثر انجام نشده‌است.

[1] Semiotic level
[2] Paratranslation
[3] Gérard Genette

۳. چارچوب نظری پژوهش

در تحلیل گفتمان انتقادی، نقد ایدئولوژی و قدرت بیش از سایر انواع تحلیل گفتمان مورد توجه قراردارد. یکی از زمینه‌هایی که به‌ویژه در چند سال اخیر مورد توجه گرایش‌های دیگری چون مطالعات ترجمه بوده، کاربرد تحلیل‌های گفتمان انتقادی در تحلیل و نقد متون ترجمه‌شده و بررسی تأثیرات قدرت‌های پنهان و ایدئولوژی بیان‌شده در متن ترجمه و تقابل‌های ترجمه‌ای در این راستا است. به باور خزاعی‌فر (۲۰۰۵)، مترجم گاه برای پر کردن خلأ ترجمه و حفظ تعادل زیبایی‌شناختی و گاه تحت تأثیر قدرت و ایدئولوژی حاکم، با تفسیر و تعبیر خود از متن، عامل تغییر، برجسته‌سازی و یا حاشیه‌رانی متن در هنگام ترجمه می‌شود. از سویی از دیدگاه نقش‌گرایی، هر موضوعی را می‌توان سیاسی یا سیاسی‌شده انگاشت. به بیان دیگر، انواع متن و اشکال گفت‌وگو که به مفهوم سیاسی نزدیک‌ترند، سیاسی به‌شمار می‌آیند. این متن‌ها در واقع آراء، عقاید و رفتارهای سیاسی یک جامعه را نشان می‌دهند و مورد توجه تحلیل گفتمان انتقادی و سیاسی هستند (فرحزاد،۱۴۰۰،ص.۱۸۸).

۴. مدل نقد فرحزاد

این پژوهش به‌طور کل از تحلیل گفتمان انتقادی، و به‌طور جزء از چهارچوب مدل سه‌وجهی بهره می‌گیرد. مدل فرحزاد در یک مثلث سه‌وجهی، تحلیل گفتمان انتقادی، بینامتنیت[1] و انتخاب‌های ترجمه‌ای را، به‌عنوان رویکردی در مطالعات ترجمه و نقد ترجمه، به‌کارگرفته است. با این رویکرد نقد ترجمه به جای پرداختن به چرایی ترجمه به این می‌پردازد که ترجمه چه می‌کند و در جامعه چه کارکردی دارد. در ادامه به اختصار به توضیح دو ضلع این مدل سه‌وجهی می‌پردازیم.

۵. تحلیل گفتمان انتقادی

تحلیل گفتمان انتقادی به‌عنوان یک شاخهٔ میان‌رشته‌ای[2]، ضمن ایجاد ارتباط مابین زبان‌شناسی و تفکر انتقادی، به رابطهٔ میان متن و جامعه می‌پردازد. پیش فرض چنین تحلیلی آن است که زبان، قدرت و ایدئولوژی به هم مرتبطند. بنابراین، در نقد ترجمه باید به عملکرد گفتمان پرداخته

[1] Intertextuality
[2] Interdisciplinary

شود که متأثر از ایدئولوژی و قدرت است. در مطالعات ترجمه، ایدئولوژی به معنایی گسترده‌تر به‌کار می‌رود و محدود به حوزهٔ سیاسی نیست. بر پایهٔ اصول تحلیل گفتمان، در هنگام بررسیِ ترجمه، باید ویژگی‌های متنی با موقعیت‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی تولید و دریافت متن مطابقت داده شوند. همچنین، با تطبیق ترجمه‌های متن مبدا به یک یا چند زبان می‌توان نشان داد که چگونه شرایط تاریخی و اجتماعی ویژه در جامعه و فرهنگِ گیرنده در رفتار ترجمه تأثیر گذاشته‌است.

۶. انتخاب‌های ترجمه‌ای

این مقوله در برگیرندهٔ انتخاب‌های واژگانی و دستوری (خُرد) و انتخاب راهکارهای ترجمه‌ای مترجم در سه سطح متنی، پیرامتنی و نشانه‌ای (کلان) است. در انتخاب ترجمه‌ای سه سطح متنی، پیرامتنی و نشانه‌ای که فرآوردهٔ کارکرد ترجمه از منظر موضع و ایدئولوژی در جامعهٔ پسین هستند، بررسی می‌شود. فرحزاد معتقد است که گاهی مترجم خود نیز نسبت به انتخاب‌هایش آگاه نیست، اما منتقد باید نسبت به این انتخاب‌ها آگاه باشد. انتخاب‌های ترجمه‌ای علاوه بر سطح متنی، در سطح پیرامتنی و در سطح نشانه‌ای اثر ترجمه شده و متن پیشین آن می‌پردازد. بر مبنای آن چه بیان شد، در این پژوهش به بررسی پیرامتن و تلویحات ایدئولوژیکی حاکی از آن در ترجمهٔ متن پیشین به پسین با تکیه بر دیدگاه فرحزاد، فقط در سطح نشانه‌ای پرداخته می‌شود. برای بیان بهتر مطالب و پیش از بحث و تحلیل داده‌ها به توضیح بیشتر در پیوند با پیرامتن می‌پردازیم.

۷. پیرامتن

پیرامتنیت از نظر ژرارد ژنت بخشی از کتاب است که وجودش برای کتاب حیاتی است و به این نکته تاکید دارد که پیرامتن خودِ متن است، با این‌که متن نیست اما در واقع بخشی از متن است یعنی ژنت معتقد است که پیرامتن مبحثی فرعی نیست و باید به آن به اندازه خود متن نیز اهمیت بدهیم. او مسئولیت درست نگریستن به پیرامتن را متوجه نویسنده، ویراستار و ناشر می‌داند که البته، در این میان، سهم مترجم هم نباید نادیده گرفته شود.

۸. تحلیل داده‌های پژوهش

ترجمه در مسیر انتقال فرهنگ چون دروازه‌ای است که در موارد متعدد اجتماعی، سیاسی و اعتقادی باعث تأثیرپذیری فرهنگ‌ها از یکدیگر می‌شود تا جایی که مترجم می‌تواند با برگردان آثاری خاص از سایر فرهنگ‌ها، زمینه‌ساز تحوّلات بنیادی در اجتماع خود گردد. بدین سبب، در تحقیق پیش‌رو مایلیم نقش‌های متقابل یا یکسویهٔ این پدیدهٔ پیچیده را به بهانهٔ ترجمهٔ رمان *آخرین روز یک محکوم* بررسی کنیم. در این بررسی، به دنبال یافتن مبانی و بنیان‌های دخیل در آن، برآنیم تا با بررسی عواملی که در نمود و تکوین این ترجمه شرکت داشته‌اند، به کشف آن مبانی دست یابیم.

آخرین روز یک محکوم، عنوانی که برای دو متن در قالب داستان و یک خطابهٔ مفصل دربارهٔ مجازات اعدام و فرد محکوم به اعدام انتخاب شده است؛ دو داستانی که سعی دارند خواننده را بی‌هیچ واسطه‌ای به محکوم و از آن مهم‌تر به اعدام متصل کنند و خطابهٔ هوگو[1] در اعتراض و تلاش برای لغو حکم اعدام در این اثر بسیار تأثیرگذار است. این اثر در سال ۱۸۲۹ میلادی (۱۲۰۸هجری شمسی)، برای اولین‌بار، بدون نام نویسنده و بدون بیانیهٔ آغازین آن توسط انتشارات چارلزگوسلین به‌چاپ رسید و سه سال بعد، در سال ۱۸۳۲ میلادی، با نام خود ویکتور هوگو و امضاء و بیانیهٔ تکمیل‌کننده چاپ شد. محمد قاضی در سال ۱۳۳۴ هجری شمسی این اثر را بدون خطابهٔ هوگو ترجمه‌کرد. طبق یافته‌های ما در اسناد کتابخانه‌ی ملی، این کتاب از سری اسناد سانسور مطبوعات دورهٔ پهلوی است و نیز با توجه به اسناد ملی، نسخهٔ چاپ شدهٔ این اثر توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز مشمول سانسور و ممیزی شده است. با توجه به جستجوهای ما در اسناد کتابخانهٔ ملّی، اولین نسخهٔ چاپی موجود و قابل‌دسترس از این کتاب با ترجمهٔ محمد قاضی، چاپ سال ۱۳۳۷ در انتشارات کتابخانه‌ی گوتنبرگ در تهران است. لازم به ذکر است که این اثر قبل از قاضی و بعد از او نیز توسط چند تن از مترجمین، ترجمه شده است که در این پژوهش ترجمهٔ بنفشه فریس‌آبادی (۱۳۹۷) را نیز به‌عنوان ترجمه‌ای نزدیک به زمان حال (۱۴۰۱) بررسی می‌کنیم.

[1] Victor Hugo

در این پژوهش جلد نسخه‌های ترجمه شدهٔ این اثر توسط این دو مترجم و نیز جلدهای اثر اصلی بنابر تحلیل گفتمان انتقادی مورد بررسی قرار خواهند گرفت. در ادامه، برای بررسی این عوامل به توضیح تحلیل گفتمان انتقادی و ایدئولوژی در پیوند با ادبیات و ترجمه خواهیم پرداخت.

۸-۱. ایدئولوژی و ادبیات

زبان، قدرت و ایدئولوژی به هم مرتبط‌اند. «زبان» محمل ایدئولوژی و «متن» عرصهٔ ظهور و حضور «ایدئولوژی» است (فرکلاف[1]،۱۹۹۵). ایدئولوژی یکی از مفاهیم بنیادی در تحلیل انتقادی گفتمان است. در مطالعات ترجمه، ایدئولوژی به معنای گسترده‌تری به‌کار می‌رود و به حوزهٔ سیاسی محدود نمی‌شود. ادبیات نظام بازنمایی‌ها را به ایدئولوژی گروه‌های اجتماعی پیوند می‌دهد. بنابراین، یک نقد ایدئولوژیک نه تنها مواردی را بررسی می‌کند که در آن ادبیات به روشنی در خدمت یک ایدئولوژی مسلط و یا خاص قرار می‌گیرد، بلکه موارد ضمنی، ناگفته‌ها و حتی سکوت‌های انکارآمیزی را تحلیل می‌کند که مضامین ایدئولوژیک ادبیات را درهم می‌تند. هر یک از عناصر ادبیات، از تولید فرم گرفته تا توقع مخاطب و نیز نوع زبانی که برای اهداف مشخص از آن استفاده می‌شود، در جریان تاریخ به تحول می‌رسد. هر یک از این عناصر، ازاین‌رو که از اجتماع برخاسته‌اند، قابلیت عینیت بخشیدن به ایدئولوژی را دارا هستند (حسین زاده،۱۳۹۷، ص.۶). بنابراین، شکل یک تراژدی به لحاظ ایجاد اثرات ایدئولوژیک در سال ۱۳۳۴ (ترجمهٔ قاضی) با سال۱۳۹۷ (ترجمهٔ فریس‌آبادی) متفاوت است. ایدئولوژی به ما یادآوری می‌کند که ادیبان خارج از این جهان زندگی نمی‌کنند. دست‌کم ازاین‌رو، ایدئولوژی همچنان یک مفهوم امروزی و ضروری باقی می‌ماند.

با توجه به آنچه گفته‌شد در این بخش به‌منظور دستیابی به ایدئولوژی در متن پیشین و پسین، به بررسی عوامل برون‌متنی می‌پردازیم که هرچند در متن وجود ندارد اما تأثیر آن‌ها در متن انکارناپذیر و مشهود است، از قبیل جامعهٔ مترجم و جامعهٔ نویسنده. حال به‌منظور دریافت عوامل تأثیرگذار بر ترجمهٔ *آخرین روز یک محکوم*، زندگی مترجم را مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

[1] Norman Fairclough

در این قسمت به‌طور عمده به محمد قاضی می‌پردازیم و دربارهٔ بنفشه فریس آبادی، به توضیحات داده شده در قسمت دربارهٔ بنفشه فریس آبادی بسنده می‌کنیم.

۸-۲. افق مترجم

یکی از راه‌های دسترسی و مطالعهٔ افق دید و ایدئولوژی مترجم، توجه به زندگینامه، شرایط رشد و تربیت او، جریان سیاسی، فرهنگی و نیز اعتقادی زمان وی است. چراکه بی‌شک هرکدام از موارد فوق، به‌طور جداگانه، نقش و تأثیر خود را بر شکل‌گیری نظرات و اندیشه‌های مترجم گذارده‌اند و شناخت این عوامل در مسیر تحقیق ایدئولوژی ضروری است.

۸-۳. زندگینامه‌ی محمد قاضی

محمد قاضی متولد ۱۲۹۱ شمسی در شهر مهاباد است. پدر او، امام جمعهٔ مهاباد بود. قاضی آموختن زبان فرانسه را در مهاباد آغاز کرد. در سال ۱۳۰۸ به تهران آمد و پس از گرفتن دیپلم رشتهٔ ادبی از مدرسهٔ دارالفنون، در رشتهٔ قضایی در دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران مشغول به تحصیل شد که پس از اتمام آن در سال ۱۳۱۸، تا سال ۱۳۲۰ با درجهٔ ستوان دومی در بخش دادرسی ارتش مشغول خدمت سربازی شد. محمد قاضی در مهرماه ۱۳۲۰ به استخدام وزارت دارایی درآمد. *کلود ولگرد*، اثر ویکتور هوگو و *دن کیشوت*، نوشتهٔ سروانتس[1]، نخستین آثاری بودند که در جوانی، از زبان فرانسه به فارسی برگرداند (قاضی، ۱۳۷۲، ص.۵۰). اکثر نسخه‌های چاپ شدهٔ فارسی و فرانسهٔ کتاب *آخرین روز یک محکوم* هوگو در بردارندهٔ دو داستان با عنوان *کلود ولگرد* و *آخرین روز یک محکوم* است[2]. قاضی، *کلود ولگرد* را در سال ۱۳۱۹ و *آخرین روز یک محکوم* را در سال ۱۳۳۴ ترجمه کرد. او از اعضای حزب توده بود و تا آخر عمر به عقاید خویش وفادار ماند. وی ۵۰ سال از زندگی خود را به ترجمه و نوشتن گذراند که حاصل تلاش‌های او ۶۸ اثر، اعم از ترجمهٔ ادبی و همچنین آثار خود او به زبان فارسی است. بخش اعظم ترجمه‌های قاضی را ترجمهٔ رمان تشکیل می‌دهد. شـاید همان‌طور که ریچارد رورتی[3] به

[1] Miguel de Cervantes

[2] هوگو کتاب *آخرین روز یک محکوم* را در سال۱۸۲۹ و *کلود ولگرد* را در سال ۱۸۳۴ نوشت. به دلیل موضوع مشترک و نزدیکی این دو اثر با یکدیگر، غالبا این دو اثر در قالب یک کتاب چاپ شده‌اند.

[3] Richard Rorty

نقل از میلان کوندرا[1] می‌نویسد: «رمان ژانری است که عموماً به دموکراسی تعلق دارد، ژانری که با مبارزه برای آزادی و برابری گره خورده است» (رورتی،۱۹۹۱، ص. ۶۷ به نقل از رجبی، ۱۳۹۲، ص.۳۸). قاضی در سال ۱۳۷۶، در ۸۴ سالگی درگذشت.

۸-۴. دربارهٔ بنفشه فریس آبادی

بنفشه فریس‌آبادی، شاعر، نقاش و مترجم ادبیات فرانسه، متولد ۱۳۶۰ در تهران است. او فارغ‌التحصیل رشتهٔ موسیقی و فعّال در زمینهٔ ادبیات، هنرهای تجسمی و ترجمهٔ ادبیات فرانسه است. از آن دسته شاعرانی است که به احساسات و بارِ عاطفی واژه‌ها احترام گذاشته اما شعر او از اندیشه و اجتماع خود تهی نیست و در خدمت این دو است. زبان کارهای فریس‌آبادی نه حماسه است که مخاطب را با اشیاء و مفاهیمی روبه‌رو کند که در حقشان اغراق کرده و نه تغزّل محض، بلکه شاعر، کتابِ چند دقیقه بعد از انتحار را در زبانی تراژیک نوشته‌است و غزل‌هایش، یک تغزّل احساسیِ صرف و بزک‌کردهٔ اکثر شاعران زن نیست، بلکه تغزّلی مدرن است که تمام ابعاد انسانی را رعایت کرده‌است. جنبه‌هایی از قبیل احساسات، عواطف (در حد معقول) جسارت، اقتدار و... در این تغزّل، پدیده‌ها، اشیاء و رویدادهای کار را به همان شکل و جنسی به‌کاررفته‌اند که در زندگی روزمره با آن روبه‌رو هستیم. بنفشه فریس‌آبادی از اوایل دههٔ ۸۰ تاکنون با سایت‌های ادبی و نشریات مختلف همکاری داشته است و آثار متعددی در زمینهٔ ترجمه دارد.

پس از آشنایی اندکی با قاضی و فریس آبادی در ادامه برای شناخت بیشتر این دو مترجم به بررسی شرایط جامعهٔ ایران می‌پردازیم.

۸-۵. سیاست و محمد قاضی

نفسِ عمل ترجمه، به تعبیری، با سیاست پیوند دارد. آلوارز[2] و ویدل[3] ترجمه را، به‌طور عام، عملی سیاسی تعریف می‌کنند. درواقع، ترجمه فرهنگ‌محور است و «با تولید و خودنمایی قدرت سروکار دارد» (شافنر[4]، ۲۰۰۷، ص.۱۳۵ به نقل از رجبی، ۱۳۹۲، ص.۲۹). آنان معتقدند

[1] Milan Kundera
[2] Román Alvarez
[3] M. Carmen Africa Vidal
[4] Christina Schaffner

«انتخاب‌های مترجم ازجمله این‌که چه چیزی را ترجمه کند و چگونه آن را ترجمه کند به وسیلهٔ قواعد سیاسی تعیین می‌شود. به این معنا، سیاست رابطه‌ی تنگاتنگی با ایدئولوژی دارد». (شافنر، ۲۰۰۷، ص.۱۳۵ به نقل از رجبی، ۱۳۹۲، ص.۲۹). پس مترجم در تعاملش با سیاست، قدرت و ایدئولوژی خود را و دیگری را نیز تعریف و تحدید می‌کنند. بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال۱۳۳۲ و به دنبال بازگشت محمدرضا شاه پهلوی به کشور، سانسور مطبوعاتی افزایش یافت و این جوْ تا زمان سقوط رژیم پهلوی اول ادامه داشت. با «محدود شدن عرصهٔ فعالیّت‌های سیاسی پس از ۲۸ مرداد، روشنفکران به سوی کارهای سیاسی روی آوردند {...} و به این نتیجه رسیدند که برای اصلاح جامعه باید به کارهای اساسی پرداخت که کارهای فرهنگی است نه فعالیت سیاسی» (امیرفریار، ۱۳۸۰، ص.۶۳). به تعبیر قاضی ترجمه پنجره‌ای است رو به دنیاهای دیگر؛ درواقع، در جوامع بسته، ترجمه یکی از راه‌های کنشگری سیاسی است. به باور امیرفریار:

«داستانِ ترجمهٔ ادبیات جهان به فارسی داستانِ شور و تلاش مترجمانی است که بسیاری از آنان با آرمان افزایش آگاهی مردم، اصلاح جامعه و مبارزه با ظلم و استبداد و خرافات دست به این کار زدند. به ویژه از سال‌های ۱۳۲۰ به این سو، روشنفکران چپ‌گرا سهم مؤثری در کار ترجمه داشتند» (امیرفریار، ۱۳۸۰، ص.۷۰).

همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم، قاضی نیز از اعضای حزب توده بود که از احزاب چپ‌گرا به‌شمار می‌رفت. در پی حادثهٔ ترور نافرجام محمدرضا شاه توسط یک فعال مذهبیِ وابسته به حزب توده، در سال ۱۳۲۷، این حزب غیرقانونی اعلام شد (جمعی از پژوهشگران موسسهٔ مطالعات و پژوهش‌های سیاسی، ۱۳۸۷، ص.۱۲۰). پس از اثبات حضور اعضای حزب توده در کودتا و سوءقصد حزب توده علیه حکومت پهلوی، چندین تن از افراد مرتبط در این قضیه، که عضو حزب توده نیز بودند، به اعدام، حبس و تبعید محکوم شدند و مخالفان رژیم و خرابکاران سیاسی توسط ساواک اعدام شدند. بنابراین، واضح بود که حکومت با این حزب رابطهٔ خوبی ندارد و به همین دلیل می‌توان علت سانسور شدن *آخرین روز یک محکوم* در دوران پهلوی را حدس زد. از یک طرف موضوع کتاب، سیاسی و انتقادی به‌شمار می‌رفت و از سوی دیگر مترجم آن از اعضای حزب توده بود و مطمئناً انتخاب این اثر برای ترجمه در جهت حفظ آرمان‌های حزب توده و مخالفت با رژیم و اعدام مخالفان رژیم پهلوی بوده‌است. حزب توده ایران در

دوران انقلاب اسلامی از رهبری آیت‌الله خمینی (ره) پشتیبانی نمود و در انتخابات مجلس آیت‌الله صادق خلخالی را به‌عنوان نامزد خود معرفی کرد[1]. با استناد به مدارک تاریخی، شاید بتوان گفت که امر اعدام در ایدئولوژی حزب توده، که قاضی عضو آن بود، تنها در جهت مخالفت با آرمان‌های ضد حزب توده و اعدام‌های نظام پهلوی علیه این حزب بوده است. در غیر این صورت، قاضی در این اثرْ اعدام‌ها و ترورهای حزب توده را نیز محکوم کرده است، که چنین احتمالی با وجود پایبندی قاضی به حزب توده تا دوران پیری و اَعمال و ترورهای حزب توده در همان زمانی که او مشغول به ترجمهٔ این اثر بود، کم‌رنگ می‌شود.

۸-۶. رویکرد ادبی محمد قاضی

برای محمد قاضی ترجمه نه همچون رابطهٔ بین دو فرهنگ همسان، بلکه جریان بین دو فرهنگ فرادست و فرودست است که در آن جریان تمدن و فرهنگی «نامتقارن»، پیشرفت یک‌طرفه بوده و افکار مترّقی از سطحِ فرهنگِ قوی در زبان مبدأ به سطح زبان مقصد و سپس فرهنگِ ضعیف منتقل می‌شود. درحقیقت، ترجمه برای او به ابزاری برای مبارزه با قدرت بدل می‌شود که قرار است در معادلات سیاسی- اجتماعی در جهت براندازی نظام حاکم حرکت کند. قاضی می‌گوید:

«من فانوس‌افروزم و کارم این بوده‌است که در دوران عمر کوتاه خود مغزها را با عرضه کردن آثار آزاداندیشان جهان روشن کنم و حقایق زندگی را که آزاد زیستن و آزاد اندیشیدن و عشق به هم‌نوع و محبت و انسان‌دوستی و دموکراسی و کار و کوشش برای بهروزی خود و اجتماع است، به همه ابلاغ کنم» (قانعی‌فرد، ۱۳۷۶،ص،۱۶۶).

به باور قاضی، مترجم «درواقع به منزلهٔ کلیدی است که در گنجینهٔ علم و معرفتِ ملّت‌های متمدن و پیشرفته را به روی ملت عقب‌مانده‌ی خود می‌گشاید» (قانعی‌فرد، ۱۳۷۶، ص.۲۳۳). به نقل از قاضی در کتاب *خاطرات یک مترجم*، او در پاسخ به خوزوئه دوکاسترو[2]، نویسندهٔ کتاب *آدم‌ها وخرچنگ‌ها*، که از او دربارهٔ انگیزه‌اش از ترجمهٔ این کتاب می‌پرسد، می‌گوید:

[1] نبرد روحانیت و حزب بر سر تودهٔ مردم، بی‌بی‌سی فارسی

[2] Josué de Castro

«ما این‌جا نمی‌توانیم از بدبختی‌ها و بی‌عدالتی‌های رایج در کشورمان مستیقماً سخن بگوییم {...} ما در پناه شما حرف‌های خودمان را می‌زنیم و در پناه نام شما هم از تعقیب و آزار مصون می‌مانیم {...} تا بتوان از زبان شما و امثال شما حرف زد چه لزومی دارد که از زبان خودمان بگوییم و برای خود دردسر درست بکنیم؟ {...} به عبارت دیگر، تنگناهای سیاسی نیز باعث می‌شوند برخی از آنچه در قالب آثار آفرینشی گفتنی نیست، به کمک ترجمهٔ سخن و آثار دیگری یا دیگران گفته شود» (قاضی، ۱۳۷۱، صص.۳۵۹-۳۶۰).

قاضی به اهمیت و نقش ترجمه در گفتگوی فرهنگ‌ها و سپهر اندیشه‌ها واقف بود و از ترجمه همچون استراتژی ترغیب در لباس تمثیل یا داستان پندآموز برای شکستنِ سانسور و سکوت بهره می‌گرفت. بنابراین، برای قاضی ترجمه اصالتاً دارای کارکردی ایدئولوژیک و سیاسی بوده‌است(رجبی،۱۳۹۲، ص.۳۸). قاضی در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید که «از بین ۶۴ کتابی که ترجمه کرده‌است، تقریباً همه دارای رسالت اجتماعی و فکری هستد و تعداد انگشت‌شماری {...} رسالت هنری و فرهنگی دارند» (قانعی‌فرد، ۱۳۷۶، ص.۱۹۷). به نقل از امیرفریار: «ملاک برخی از مترجمان نام‌آور معاصر در انتخاب رمان برای ترجمه بیشتر ارزش‌های اجتماعی اثر بوده است تا ارزش ادبی آن» (امیرفریار،۱۳۸۰،ص.۶۶) و قاضی در زمره‌ی این مترجمان جای می‌گیرد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت، در نگاه و اندیشهٔ قاضی وظیفهٔ بنیادین ترجمه هدایت اطلاعات و مفاهیم متعالی انسانی از زبان و فرهنگ و ایدئولوژی زبان مبدأ به خوانندگانِ آثار ترجمه‌شده در زبان و فرهنگ و ایدئولوژی مقصد است. همچنین لازم به یادآوری است، قاضی، ضمن آن‌که دانش‌آموختهٔ مدرسهٔ دارالفنون بوده و با زبان فرانسه آشنایی زیادی داشته، فرزند یک روحانی نیز بوده‌است که نمی‌توان تأثیر آن بر رویکردهای ادبی قاضی را نادیده گرفت.

۸-۷. نویسنده

همان‌طور که پیش‌تر در مقدمه اشاره‌شد، کتاب *آخرین روز یک محکوم* توسط ویکتور هوگو، نویسنده و سیاست‌مدار معروف فرانسوی نوشته شده‌است. در ذیل به شرح مختصری از زندگی و همچنین افق فکری این نویسنده می‌پردازیم.

۸-۸. افق نویسنده

همانطور که پیش‌تر در افق مترجم به آن اشاره کردیم، برای دستیابی به ایدئولوژی و افق نویسنده، مطالعه‌ی زندگینامه، شرایط رشد و تربیت او و نیز جریان سیاسی، فرهنگی و اعتقادی زمان وی ضروری است.

۸-۹. زندگینامهٔ ویکتور هوگو

ویکتور ماری هوگو در سال ۱۸۰۲ میلادی متولد شد. در کشورهای مختلفی دوران کودکی‌اش را گذراند. زمان کوتاهی در کالج نجیب‌زادگان در مادرید اسپانیا تحصیل کرد و در فرانسه زیر نظر معلم خصوصی‌اش که کشیشی بازنشسته بود آموزش دید. هوگو مکتب رومانتیسم[1] را پایه‌گذاری کرد. در سال ۱۸۴۵، از طرف شاه به مجلس اعیان دعوت شد و سمتی سیاسی در حکومت قبول کرد. بعد از اعتراض‌هایی که در پی انتخاب او ایجاد شد، هوگو گوشه‌گیری کرد. در سال۱۸۴۸ میلادی، بعد از وقوع انقلاب، نمایندهٔ مردم شد، ولی بعد از لویی ناپلئون بناپارت، رئیس جمهور جمهوری دوم فرانسه شد. او علیه اعدام‌ها و بی‌عدالتی اجتماعی سخنرانی می‌کرد و بعدها برای عضویت در مجمع قانون‌گذاری و مجمع وابسته به قانون اساسی انتخاب شد. بعد از کودتای۱۸۵۱، به بروکسل فرارکرد و در تبعید طولانی‌اش آثار بزرگی نوشت. با سقوط ناپلئون سوم در سال۱۸۷۰ به فرانسه بازگشت. سال‌ها نماد مخالفت با پادشاهی و طرفدار جمهوری بود. در سال۱۸۷۰، به مجلس ملّی راه یافت، ولی خیلی زود از نمایندگی مجلس استعفا داد. هوگو در سال ۱۸۸۵ میلادی(۱۲۶۴شمسی)، در هشتادوسه سالگی، در پاریس درگذشت. بیش از دو میلیون نفر در مراسم خاک‌سپاری او شرکت کردند و مرگ او سوگ ملی شد. هوگو نه‌تنها برای جایگاه والایی که در ادبیات فرانسه داشت، بلکه به عنوان سیاست‌مداری که به تشکیل و نگهداری جمهوری سوّم و دموکراسی در فرانسه کمک کرد، ستوده شد.

۸-۱۰. سیاست و ویکتور هوگو

ویکتور هوگو در طول زندگی خود برای آزادی و علیه انواع سانسور می‌جنگید و همچنین برای لغو مجازات اعدام تلاش فراوان کرد، زیرا آن را عملی غیرانسانی می‌دانست. رمان *آخرین*

[1] Romanticism

روز یک محکوم هنوز بستری مناسب برای دفاع از این عقاید است. او روزی در خیابان جمعیتی را می‌بیند که برای تماشای مراسم اعدام یک محکوم به مرگ تجمع کرده بودند. هوگو از تصور این‌که گردن انسانی را در ملأعام با گیوتین بزنند و جماعتی تجمع کنند و چنین منظره‌ی هولناکی را باهیجان تماشا کنند، به خود لرزید. این اولین‌باری نبود که این نویسنده و اندیشمند بزرگ شاهد چنین صحنه‌های دلخراش و غیرانسانی بود. پس از این ماجرا، نوشتن کتاب *آخرین روز یک محکوم* را آغاز کرد. او در این کتاب به‌وضوح اعتراض خود به مجازات اعدام را اعلام کرده و خواستار لغو این قانون بی‌رحمانه است. بعد از لویی ناپلئون بناپارت که رئیس‌جمهور جمهوری دوم فرانسه شد، او علیه اعدام‌ها و بی‌عدالتی اجتماعی سخن راند. در سال۱۸۷۶، به‌عنوان سناتور وارد مجلس سنای فرانسه گردید. در طی دوران فعالیت سیاسی‌اش، ویکتور هوگو بیش از صدها سخنرانی و نطق‌های سیاسی ایراد کرد.

۸-۱۱. اعتقادات مذهبی ویکتور هوگو

دیدگاه‌های دینی هوگو در طول زندگی‌اش تغییر کرد. او در جوانی، مسیحی کاتولیک بود اما کم‌کم، فردی شد که به وظایف دینی‌اش عمل نمی‌کرد و بیش از پیش به بیان دیدگاه‌های ضد پاپ و ضد کشیشی می‌پرداخت. او هیچ‌گاه از بیزاری خود از کلیسای کاتولیک دست برنداشت. هوگو معتقد بود که ادیان به‌تدریج از میان می‌روند، اما این خداست که می‌ماند. او پیش‌بینی می‌کرد که مسیحیت بلاخره روزی از میان خواهدرفت اما مردم همچنان به خدا، روح و تعهد باورمند خواهند ماند.

۸-۱۲. رویکردهای ادبی ویکتور هوگو

با توجه به فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی هوگو می‌توانیم به دیدگاه‌ها و تفکرات شخصی وی نیز پی‌ببریم. از لحاظ نویسندگی، هوگو معتقد بود که هنرمند باید از هنر و استعدادش در خدمت به مردم و همهٔ کسانی که نمی‌توانند حرف دلشان را زده و احساسشان را بیان کنند، استفاده‌کند. هوگو خود پایه‌گذار و نماد اصول و عقاید مکتب رمانتیسم بود. در این مکتب، لازمهٔ نویسنده‌ای فعال و آزادی‌خواه بودن، مشارکت در امور اجتماعی و سیاسی جامعه بود. با بررسی فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی هوگو دریافتیم که وی برخلاف بسیاری از نویسندگان هم‌نسل خود هیچ اعتقادی به این اصل نداشت که شاعر یا نویسنده باید منزوی باشد و یا دائماً در افکار

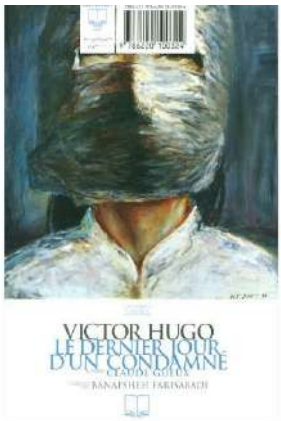
و احساسات درونی خود سیر کند. برای هوگو تعمّق و تفکّر شاعرانه همیشه از متن جامعه و از میان مردم برمی‌خاست و برای مردم و خدمت به آن‌ها خلق می‌شد. برای هوگو، قلم و کاغذ تنها بستری بود که از طریق آن می‌توانست عقاید سیاسی و اجتماعی خود را بازگو کند.

با توجه به آشنایی کلّی که نسبت به روحیّات، عقاید و زندگی محمد قاضی، بنفشه فریس آبادی و نویسندهٔ فرانسوی، ویکتور هوگو پیدا کردیم و نیز بنابر توضیحاتی که در باب ایدئولوژی و ارتباط آن با ادبیات و ترجمه ارائه دادیم، در ادامه به بررسی پیرامتن جلد اثر ترجمه‌شده توسط این دو مترجم می‌پردازیم و برآنیم تا با توجه به شرح زندگی نویسنده و مترجمان، نکات ایدئولوژیکی پنهان در جلد این آثار را استخراج کنیم و در پایان با استناد بر نتایج به دست‌آمده، بکوشیم تا پاسخ پرسش‌های پژوهش را بیابیم.

۸-۱۳. تلویحات ایدئولوژیکی در جلد اثر و ترجمهٔ آن (پیرامتن)

الف. جلد نسخهٔ ترجمهٔ فریس آبادی

تصویر روی جلد



تصویر پشت جلد

ترجمهٔ بنفشه فریس آبادی (۱۳۹۷) از رمان *آخرین روز یک محکوم* به همراه *کلود بی‌نوا* اثر ویکتور هوگو به وسیلهٔ نشر چشمه در ۱۶۳ صفحه در قطع وزیری و جلد شومیزی در سال ۱۳۹۷ به چاپ رسید. روی جلد رویین کتاب به ترتیب از بالا به پایین تصویر یک اثر هنری نقاشی شده است. در زیر تصویر روی جلد، دسته‌بندی کتاب در زیرمجموعه‌ی جهان کلاسیک به چشم می‌خورد. نام نویسنده، عنوان اثر و عنوان داستان ضمیمه شدهٔ *کلود بی‌نوا* با فونت

کوچکتری به نسبت عنوان اصلی در زیر آن قرار دارد. در قسمت پایینی، نام مترجم با فونتی کوچک‌تر و متفاوت از نام نویسنده (به‌طوری که برجستگی چندانی نداشته باشد) آمده و در نهایت لوگو و نام نشر چشمه در انتها قرار گرفته‌است.

۸-۱۴. بررسی تصویر روی جلد

در ظاهر تصویر روی جلد تصویر ساده‌ای است که به سبب وجود یک نقاشی، زیبایی بصری نیز دارد. در نگاه اول، فردی را می‌بینیم که از پشت نقابی به ما خیره شده‌است. درست مانند تصمیمی که هوگو در بطن متن مبنی بر ناشناخته نگاه داشتن هویت محکوم برای خواننده گرفته‌است. نقاشی فرد روی جلد نیز از سن، جنسیّت و موقعیّت او اطلاعاتی به ما نمی‌دهد. از پشت این نقاب که آهنین به‌نظر می‌رسد، چشمان بی‌احساس و خیره به خواننده، روایتگر انتظار فرد درون نقاشی، برای بازگویی داستان یک زندگی بی‌روح برای خوانندهٔ کتاب است. تمام قسمت‌های ماسک به جز چشم‌ها پوشیده شده‌است. این فرد نمی‌تواند از طریق زبان یا حالت چهره با خواننده ارتباط برقرارکند بلکه تنها دریچه و وسیلهٔ ارتباط او با خواننده، چشمان او است. این خواننده است که باید با هوشمندی خود از این چشمان ماتم‌زده، خسته، سرد و بی روح که ملتمسانه در انتظار شنونده و یاور است، حرف‌های ناگفته‌ای را که نمی‌توان بیان کرد، استنباط کند. اما این تصویر پیچیده‌تر نیز می‌شود؛ چراکه این نقاشی اثر هنرمندی چینی به نام هو جی[۱] است که تصویر از یکی از مخالفین حکومت چین، لین ژائو[۲] را که «کلاه میمون»[۳] بر سر دارد، نقاشی کرده است. لین ژائو نویسنده و شاعر کمونیست چینی است که پس از مبارزات انتخاباتی برای حزب کمونیست چین، سوء استفاده‌های این حزب از قدرت را محکوم کرد و از مخالفان سرسخت این حزب شد. به همین سبب، حزب کمونیست او را دستگیر کرد و به زندان انداخت. اما او قهرمان شجاعی بود که حتی وقتی نگهبانان زندان او را از قلم و کاغذ محروم کردند، با خون خود روی لباس‌ها و ملحفه‌ها شعرها و نوشته‌های متعددی در محکومیت سیاست

[1] Hu Jie

هو جی، فیلمساز، نقاش و هنرمند چینی است که به خاطر فیلم *در جستجوی روح لین ژائو* (۲۰۰۴) شناخته شده‌است.

[2] Lin Zhao

[۳] «کلاه میمون» مجازاتی است که به گونه‌ای طراحی شده‌است که برقراری ارتباط را برای پوشنده دشوار کند.

حزب می‌نوشت و هنگامی‌که مقامات به او اجازهٔ دسترسی به قلم و کاغذ را می‌دادند، خون نوشته‌های خود را دوباره با قلم روی کاغذ می‌نوشت. مقامات زندان اشعار و مقالات او را مصادره کردند، اما او معتقد بود که آثارش در نهایت دیده خواهد شد. حق با او بود. مقامات زندان این نوشته‌ها را برای احتیاط به‌عنوان مدرکی علیه لین ژائو نگه داشتند. هنگامی که در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، دولت او را تبرئه کرد، برخی از نوشته‌هایش به دست خانواده‌اش رسید. برخی دیگر در قفل و کلید دولت باقی ماندند[1]. سرانجام، لین ژائو در سال ۱۹۶۸، در ۳۶ سالگی، اعدام شد. دهه‌ها پس از اعدام او ، به‌نظر می‌رسید که حزب کمونیست چین توانسته است تا صدای این شاعر و مقاله‌نویس مسیحی ساده اما شجاع را، که حتی باوجود شکنجه و فشار در زندان به بیان حقیقت می‌پرداخت، خفه کند، اما همچنان بسیاری از مردم چین و رسانه‌های جهان یاد او را زنده نگه داشته‌اند.

۸-۱۵. رنگ‌شناسی جلد

همان‌طور که در تصویر پیداست در نقاشی طیف رنگ‌های سرد مانند سفید، آبی کم‌رنگ، طوسی و... به‌کار رفته‌است. طیف آبی در رنگ‌ها آرامش و امنیّت و نیز رنگ‌های سرد در بیننده حس سردی و بی‌روحی را القاء می‌کنند. رنگ آبی، می‌تواند احساس غم، درون‌گرایی یا گوشه‌گیری را نیز القاء کند. رنگ سفید، نماد معصومیت و پاکی است و پیراهنی که بر تن شخصیت نقاشی، یعنی لین ژائو، است نیز سفیدرنگ است. پیراهن او و نوری که در چشمانش افتاده است تنها قسمت‌های روشن تصویر هستند. رنگ سفید سمبل پاکی، بی‌گناهی، صلح و صداقت است. البته، بسیاری نیز معتقدند این رنگ بی‌احساس و بی‌تحرک است. رنگ قهوه‌ای معمولاً نماد طبیعی، زمینی و متفاوت بودن است اما گاهی می‌تواند نشان‌گر پیچیدگی باشد. بخش زیادی از تصویر را رنگ خاکستری تشکیل می‌دهد. این رنگ در اغلب فرهنگ‌ها مفهوم یکسانی دارد و بار منفی را القاء می‌کند. خاکستری نماد تنهایی، ناراحتی، افسردگی، ترس و... است.

تکنیک رنگ‌آمیزی هو جی در این اثر مانند برخی دیگر از آثارش خاص است. همین تکنیک رنگ‌آمیزی نوعی به‌هم‌ریختگی، احساس خشم و ترس را به بیننده منتقل می‌کند. با استفاده از

[1] https://www.umnews.org/en/news/chinese-martyr-inspires-50-years-after-execution

ترجمه شده توسط نگارنده

همین تکنیک بوده است که هنرمند توانسته عمق‌سازی کند و صورت آدم روی جلد را از فضای پشتش جدا کند، فضایی که آن هم تاریک، سخت و بی‌روح است (زندان).

عنوان اثر نیز با رنگ آبی نوشته شده است که با تصویر و بار معنایی آن هارمونی عمیقی ایجاد می‌کند. در عین رعایت روحِ هنری در انتخاب رنگ‌ها و رعایت هارمونی متن جلد با تصویر، معنای سردی، سکون و تلخی داستان مستقیماً به خواننده منتقل می‌شود و در همان نگاه اول سردیِ فضای کتاب و تصویر، مخاطب را درگیر خود می‌کند.

۸-۱۶. تصویر پشت جلد

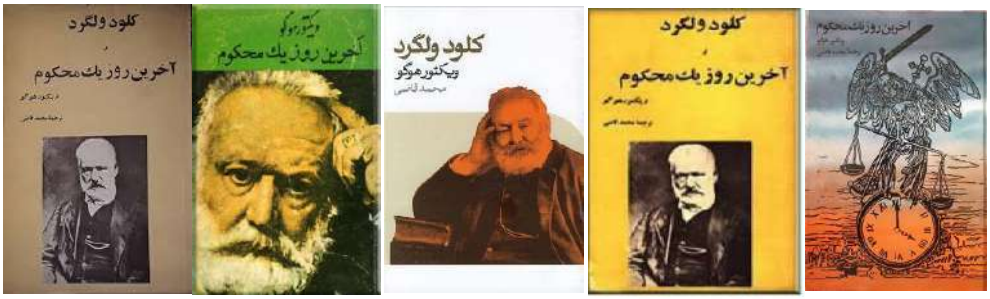
تصویر پشت جلد نیز عیناً مانند تصویر روی جلد است و می‌توان گفت نسخهٔ ترجمهٔ فرانسوی جلد رویین کتاب است. برخلاف بسیاری از کتاب‌ها هیچ توضیحی دربارهٔ کتاب، داستان، نویسنده و هرگونه نشانه‌ای که به خواننده سرنخی برای یافتن موضوع و درون‌مایهٔ کتاب را بدهد، دیده نمی‌شود. این خود مخاطب است که باید کتاب را باز کند و بخواند و در انتهای داستان علت نگاه درون تصویر را بیابد و تفسیر کند. درواقع، با توجه به این‌که ترجمه‌ی تیتر نیز دقیقاً استراتژی هوگو را پیش‌گرفته و عبارت «محکوم به اعدام» به عمد به آن افزوده نشده است. از جلد و عناصر پیرامتنی این ترجمه نیز نمی‌توان پی‌برد که موضوع اصلی اثر در باب «اعدام و نکوهش آن» است.

بنابر آنچه گفته‌شد، در پس تصویر و نقاشی به ظاهر ساده‌ای که در ابتدا گفتیم داستان و روایتی تلخ و ایدئولوژیک پنهان است. انتخاب این تصویر توسط ناشر یا مترجم به‌راستی بازگوکنندهٔ گفتمانی پنهان بین پدیدآورنده و مخاطب است که در بالا به آن اشاره کردیم. درواقع، می‌توان گفت که این تصویر با چنین داستان و پیشینه‌ای بر روی جلد این داستان نوعی بینامتنیت نیز به‌شمار می‌رود و به‌دنبال پیوند دادن دو ایدئولوژی، یکی پنهان در تصویر و دیگری آشکار در متن (به‌خصوص در مقدمهٔ نویسنده) است. هیچ نشانی از ابزار اعدام و تصاویر ناراحت‌کنندهٔ اعدام خصوصاً اعدام با گیوتین که در داستان به آن پرداخته شده‌است در جلد کتاب دیده نمی‌شود. اما آن نگاه‌های خسته با دهان بسته، خود گویای داستانی تلخ است که خواننده را برای رویارویی با جریان اثر آماده می‌کند و حرف‌های زیادی را به مخاطب تیزبین خود انتقال می‌دهد.

کلماتی که نمی‌توانند از زبان مترجم جاری شوند و تنها از دریچهٔ نگاه، برای آنان که خواندن نگاه‌ها را می‌دانند، قابل‌کشف است.

ب. جلد نسخهٔ ترجمهٔ محمد قاضی

همانطور که پیشتر به آن اشاره کردیم نسخهٔ اولیهٔ این ترجمه توسط قاضی جزء اسناد محرمانهٔ حکومت پهلوی و جمهوری اسلامی ایران است اما در طی این سال‌ها نسخه‌هایی از این ترجمه توسط ناشرین مختلف به چاپ رسیده است که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.



همان‌طور که در تصاویر می‌بینیم غالب جلد کتاب‌های نسخهٔ ترجمهٔ قاضی تنها به تصویری از هوگو بر روی جلد با عنوان اثر و نام نویسنده و مترجم بسنده کرده‌اند. تصویری از مردی غربی، با لباسی فاخر و فرنگی، با حالتی متفکرانه بر روی جلد که قطعاً برای مخاطب فارسی‌زبان در دهه‌های آغازین ترجمهٔ این اثر، که بیشتر قشر روشنفکر و تحصیل‌کرده بودند، بسیار جذاب بوده‌است. در آن زمان، عموم مردم بی‌سواد بوده و تنها قشر تحصیل‌کرده و روشنفکر بودند که به خواندن کتاب (برای آشنایی با جهان‌های دیگر و تفکرات ایدئولوژیکی و آرمان‌خواهی آن‌ها برای ساخت الگوی بومی برای خود) روی می‌آوردند؛ قشری که شیفتهٔ غرب و تفکرات غربی بود. ویکتور هوگو در آن زمان برای ایرانیان فرد شناخته‌شده‌ای نبود و مخاطب با دیدن تصویر او در روی جلد می‌توانست حدس بزند که این اثر توسط مردی غربی و متفکری نوشته شده‌است و با این نگاه اندیشناکی که دارد، به‌طور قطع، پیامی اندیشمندانه را در کتابش به خواننده انتقال می‌دهد. از طرفی، اعدام با گیوتین در ایران مرسوم نیست و قرار دادن عکسی از گیوتین برای ایرانیان نمی‌توانست معنا و مفهومی چندانی داشته‌باشد. در شرایط حکومتی آن زمان، درج هر

تصویر دیگری که به موضوع اعدام می‌پرداخت بسیار حساس و پرمخاطره بود. به همین سبب، ناشرین به تصویری از هوگو که اندیشمندی و دغدغه‌مندی در آن نمایان است بسنده‌کردند و تاکید اثر را بر روی نویسندهٔ اثر قرار دادند.

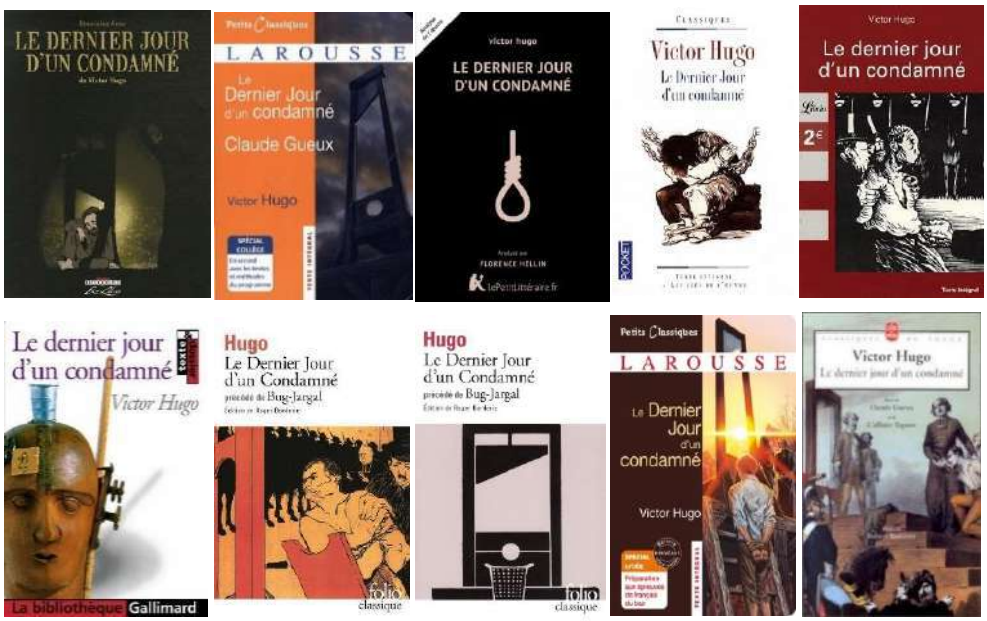
در تصویر جلد دیگر، فرشته‌ای را می‌بینیم که در یک دست شمشیر که نماد حکومت و پادشاه است را در دست دارد و در دست چپش، هم‌زمان، ترازو که نشانه‌ی عدالت و نیز عصای کشیشان مسیحی که نشانی از روحانیت است را در دست گرفته‌است. فرشته با یک پا بر روی ساعتی گرد ایستاده است که نشان از تمام نشدن گذر زمان دارد، چراکه دایره در نشانه‌شناسی به معنای جاودانگی و وجه تمام‌ناشدنی جریان زمان است. فرشته هم‌زمان که سعی دارد همه‌ی وسایل را در دستانش نگاه دارد، با اضطراب به صفحهٔ ساعت چشم دوخته است. تعادل او و توازن ترازوی در دستش به‌هم‌خورده‌است. در پس‌زمینه، زمین و آسمانی دیده می‌شود که فرشته بین آن دو گیر کرده است. مفهوم بینامتنیتی بین زمین و آسمان گیرکردن در تصویر روی جلد برای مخاطب حس بلاتکلیفی را تداعی می‌کند و توازنی که به‌هم‌ریخته است کاملاً برای خواننده مشهود است. لازم به ذکر است که تمامی این عناصر اعم از تمیس، پادشاه، کلیسا، گذر زمان، تعلیق و حس بلاتکلیفی، عدم توازن ترازوی عدالت و ... در بستر متن داستان و به‌خصوص در مقدمهٔ جنجالی اثر، که در نسخه‌ی قاضی وجود ندارد، بسیار پررنگ است.

لذا، بیننده گرچه با دیدن تصویر هیچ نشانی از موضوع کتاب، یعنی اعدام دریافت نمی‌کند اما درمی‌یابد که موضوع به همه‌ی این عناصر مربوط می‌شود، موضوعی که قطعاً باعث برهم ریختن توازن آن‌ها شده‌است و پادشاه، عدالت، دین و زمان و... در آن ایفای نقش می‌کنند.

۸-۱۷. تلویحات ایدئولوژیکی جلد نسخه‌های فرانسوی اثر

این اثر به دلیل دستاوردی که در فرانسه به‌دنبال داشت (زیرساخت لغو حکم اعدام را بنا نهاد)، توسط ناشران بسیار زیادی به چاپ رسیده‌است و اما آنچه که در اکثر جلدها دیده می‌شود آن است که آن‌ها صریحاً و به‌طور مستقیم به اعدام، زندان، گیوتین، خون، بی‌عدالتی و فضای سیاه آن اشاره کرده‌اند.

عناصری که به دلایل حساسیت‌های احتمالی اصلاً در جلدهای ترجمه به‌چشم نمی‌خورند. در ادامه برای نمونه چند جلد مختلف چاپ شدهٔ این کتاب توسط ناشرین فرانسوی آورده شده است:



۹. نتیجه‌گیری

مانند سایر رمان‌های هوگو، در این رمان نیز فریاد اعتراض او را می‌بینیم که صدای ضعیفان در جامعه را به گوش حاکمان می‌رساند. اندیشه‌های سوسیالیستی و آزادی‌خواهانهٔ هوگو در این اثر نیز به‌چشم می‌خورد، گرچه همواره دولت و سیاست‌مداران مخالف چنین نوشته‌هایی بودند. همان‌طور که بررسی کردیم ترجمهٔ این کتاب که در سال ۱۳۳۴ توسط محمد قاضی انجام شد، از اسناد محرمانهٔ پهلوی است. ریشهٔ گرایش قاضی به این کتاب در این برههٔ زمانی را می‌توان در نگرش سیاسی و مکتب فکری او یافت. همان‌طور که گفته شد، قاضی از اعضای حزب توده بود و با توجه به جریان‌هایی که حزب توده در آن زمان از سر گذراند و با توجه به رویکردهای ادبی وی، واضح است که قاضی به سراغ ترجمهٔ چنین اثری با درون‌مایهٔ سیاسی و اعتراضی می‌رود تا اعتراض خود را به گوش حکومت برساند و مردم خود را آگاه کند. نویسنده و به نوعی مترجم هر دو اهدافی سوسیالیستی را دنبال می‌کردند، با این تفاوت که هوگو با خلق این

اثر ادبی امر اعدام را به‌طور کلّی به زیر سوال برد و نشان‌داد که اعدام در ایدئولوژی او جایگاهی ندارد و اعتراض او در این اثر یکی از عوامل تاثیرگذار در لغو قانون اعدام در فرانسه به‌شمار می رود. اما با مرور تاریخ حزب توده در ایران، می‌توان گفت که مترجم در ترجمهٔ این اثر مجازات اعدام را محکوم می‌کند تا مخالفت خود را با اعدام‌هایی که حکومت پهلوی انجام می‌دهد نشان دهد و مجازات اعدام را تنها در این زمینه محکوم می‌کند و نیز می‌توان گفت که قاضی توجه بیشتری به جنبهٔ سیاسی و اعتراضی متن داشته‌است تا به بار ادبی آن. همان‌طور که در جلد عکس دیدیم تنها تصویر یک اندیشمند و سیاست‌مدار به‌چشم می‌خورد تا یک نویسندهٔ ادبی که قلمی هنری دارد. هیچ عنصر هنری در جلد دیده نمی‌شود و تصویر روی جلد نیز مانند ترجمهٔ قاضی از این اثر، خشک، سیاسی، فاقد روح و بیان پنهان هنری است. اما همان‌طور که به آن اشاره‌کردیم در رویکرد ادبی فریس‌آبادی، او معتقد است که رسالت، پیام و بلاغت هنری اثر باید با هم در ترجمه متجلّی شوند و هیچ‌کدام نباید فدای دیگری گردند. رویکرد او نشان می‌دهد که فریس‌آبادی نیز مانند قاضی یک مترجم دغدغه‌مند و متعهّد به جامعهٔ خود است با این تفاوت که روحیهٔ هنری‌اش نیز او را کامل می‌کند و همان‌طور که بررسی‌کردیم توانست پیام خود را نیز از دریچهٔ هنر و از طریق پیام پنهان پیرامتن به مخاطب خود انتقال دهد.

منابع

اشرف،ا.، و بنوعزیزی،ع. (۱۳۷۲). *طبقات اجتماعی در دوره پهلوی*. ترجمهٔ عماد افروغ. راهبرد.

امیرفریار، ف. (۱۳۸۰). کارنامه ۱۵۰ سالهٔ ما در ترجمه. علی خزاعی‌فر. *مجموعه مقالات نخستین همایش ترجمه ادبی در ایران*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی. ۷۲-۵۷.

آرون، پ. (-). *ایدئولوژی در جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ عرفان حسین‌زاده.-باوریان، ف. (۱۳۹۷). تبیین فعالیت‌های فرهنگی- اجتماعی جریان روشن فکری ملی- مذهبی در دوره محمدرضا شاه پهلوی: از شهریور ۱۳۲۰ تا آغاز فضای باز سیاسی۱۳۳۹. *تاریخ نامه انقلاب* ۲،۱ (۳). ۱۲۰-۹۳.

جمعی از پژوهشگران موسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی (۱۳۸۷). *حزب توده از شکل گیری تا فروپاشی (۱۳۲۰-۱۳۶۸)*. تهران: موسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.

حسین‌زاده، آ.، شهپرراد, ک. (۱۳۹۷). از پیرامتن تا پیراترجمه دریافت ترجمهٔ داستان‌های دولت‌آبادی به زبان فرانسه براساس نظریات ژرار ژنت. *مطالعات زبان و ترجمه*. ۵۱ (۱)، ۹۳-۱۱۶.

رجبی، ع. (۱۳۹۲). قاضی و بازی ترجمه با قدرت: به در می‌گویم، دیوار، تو گوش‌کن. *فصلنامه‌ی علمی_ پژوهشی زبان و ادب فارسی*، دانشکده ادبیات و زبان های خارجی داننشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج. شماره ۱۵. ۴۰-۲۷.

رستمی،ه. و جعفریان، ح. (۱۳۹۷). گفتمان سیاست جنایی و جرم شناسی در «آخرین روزِ یک محکوم». *پژوهشنامه حقوق کیفری سال نهم بهار و تابستان*. شماره ۱(پیاپی۱۷)، ۱۶۰-۱۳۹.

شفیعی، ش.، (۱۳۹۲). خوانش جامعه شناختی محمد قاضی و ترجمه‌هایش. *زبان و ادب فارسی*، ۵(۱۵)،۵۷-۷۰.

عبدی، ن.، فرحزاد، ف.، و سعیدنیا، گ. (۱۴۰۰). زمان دستوری و تلویحات ایدئولوژیک آن در ترجمه با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی. *زبان پژوهی(علوم انسانی)*،۱۳ (۳۹)،۱۸۵ -۲۱۱.

فرحزاد، ف. (۱۳۹۰). نقد ترجمه: مدلی سه‌وجهی بر اساس تحلیل انتقادی گفتمان. *نشریهٔ مطالعات ترجمه، دوره ۹ . شماره ۳۶ . ۹۰-۷۵*.

قاضی، م. (۱۳۷۱). *خاطرات یک مترجم*. تهران: انتشارات چشم و چراغ.

قاضی، م. (۱۳۷۲). مجله‌ی ادبیات داستانی (گفتگوها و گزارش‌ها)، شماره۱۰. ۵۳-۵۰.

قانعی فرد، ع. (۱۳۷۶). *دمی با قاضی و ترجمه*. سنندج: نشر ژیار.

مظهری، م.، فرجاه، م. (۱۳۹۷). پیرامتنیت در ترجمه: تحلیل یک اثر از گلی ترقی. *نشریهٔ مطالعات ترجمه.دوره ۱۶*. شماره ۶۱. ۸۲-۶۹.

معظمی فراهانی، ب. (۱۳۸۸). ویکتور هوگو، نویسندهٔ قهرمان‌پرور یا قهرمان سخنوری. *مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی). شماره ۱۶*، ۱۲۳-۱۴۳.

نظامی زاده، م.، عباسی، ع.، و هنرور، آ. (۱۳۹۴). بررسی معناشناختی ترجمه «رمان آخرین روز یک محکوم». *قلم*، ۹(۲۰)، ۹۴-۷۷.

هوگو، و. (۱۳۶۹). *آخرین روز یک محکوم و کلود ولگرد*، ترجمهٔ محمد قاضی. انتشارات هدایت- نور فاطمه.

هوگو، و. (۱۳۹۷). *آخرین روز یک محکوم و کلود بی‌نوا*، ترجمهٔ بنفشه فریس‌آبادی. تهران: نشر چشمه.

Bozon, E. (2002). *L'Expression du Moi dans "Le dernier jour d'un condamné" de Victor Hugo*, Mémoire de Maîtrise (Français) Broché

Darcos, X. (1992). *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.

Dezobry,CH. et .Bachelet, T. (1895). *Dictionnaire général de biographie et d'histoire*. E. Darsy.

Farahzad, F. (2012). Translation Criticism: a three-dimensional model based on CDA. *Quarterly of Translation Studies*, 36 (9), 30-48 [In Persian].

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation.* trans. Jane E. Lewin. Cambridge University Press.

Guy Rosa. Victor Hugo. (1989). *Le Dernier Jour d'un condamné, notes et commentaires*, préface de Robert Badinter, Le Livre de poche classique.

Hugo, V .(1832). *Le dernier jour d'un condamné*. Paris: Eugène Renduel.

Hugo, V. (1967-1969). *Œuvres complètes*, Club français du livre.

Khazaee Far, A. (2005). A report from the second conference on literary translation in Iran (Ferdowsi University of Mashhad, October 26 and 28, 2005). *Nameye-Farhangestan*. 7 (3), 223-235 [In Persian].

Roman.M. (2000). Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné, essai et dossier*, Gallimard, collection «Folio thèque».

Rorty, R. (1991*). Essays on Heidegger and Others*. New York: Cambridge University Press

Schaffner, Ch.(2007*). "Politics and Translation"A Companion to Translation Studies*. Eds. PiotrKuhiwczak and Karin Littau.UK: Clevedon.Multilingual Matters Ltd.134-148.

Société de savants et de gens de lettre, *Dictionnaire des dates des faits des lieux et des hommes historique*, TOME deuxième, paris.

Patterson, J. (2018. 20,Nov). *Chinese martyr inspires 50 years after execution.*

برگرفته از لینک:

https://www.umnews.org/en/news/chinese-martyr-inspires-50-years-after-execution

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

La Compétence en Traduction Littéraire du Point de Vue des Traducteurs Littéraires : Analyse Thématique de Quarante Entretiens du Translator Journal

Moslem Fatollahi
Doctorat Candidat, Département d'anglais, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Mohammad Reza Hashemi [1] (Auteur correspondant)
Professeur, Département d'anglais, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Résumé

Des formations en traduction sont dispensées dans les universités iraniennes depuis plusieurs décennies. Le programme de licence de traduction en langue anglaise comprend le cours de « traduction littéraire ». Malgré cela, dans les études de traduction en Iran, moins d'attention a été accordée à l'enseignement de la traduction littéraire en tant que genre et type de texte indépendant. Compte tenu des exigences de l'enseignement et de la pratique de la traduction littéraire, il est nécessaire d'examiner le point de vue des acteurs impliqués dans ce domaine, y compris les traducteurs littéraires, concernant les objectifs pédagogiques de ce cours. Le but de la présente étude est de décrire et d'analyser les points de vue des traducteurs littéraires professionnels en Iran concernant la compétence en traduction littéraire et les composantes de cette compétence (sous-compétences en traduction littéraire). Dans cette recherche, nous avons tenté de décrire et d'analyser les points de vue des traducteurs littéraires professionnels iraniens sur la compétence de la traduction littéraire et ses sous-compétences. À cette fin, le texte de 40 entretiens du Translator Quarterly avec 36 traducteurs littéraires éminents des dernières décennies en Iran a été analysé avec une méthode d'analyse thématique et les sous-compétences que ces traducteurs considéraient pour la traduction littéraire ont été décrites et catégorisées. En analysant les entretiens de ces traducteurs littéraires, un total de 21 sous-compétences en traduction littéraire ont été identifiées. Les résultats de la recherche ont montré que la classification obtenue dans cette recherche inclut la plupart des sous-compétences décrites dans les modèles précédents de compétence en traduction ainsi que certaines compétences spécifiques nécessaires aux traducteurs littéraires dans le contexte de la société iranienne.

Mots-clés: Traduction littéraire, capacité, sous-capacité, traducteurs littéraires, formation en traduction.

[1]. E-mail: hashemi@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.85255.1096
https://orcid.org/0000-0001-9437-131X

Reçu: 09 Novembre 2023 Révisé: 09 Janvier 2024 Accepté: 10 Janvier 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

Literary Translation Competence from Literary Translators' Perspective: Thematic Analysis of Forty Interviews from the Translator Journal

Moslem Fatollahi
Ph.D. Candidate, English Department, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Mohammad Reza Hashemi [1] (Corresponding author)
Professor, English Department, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

Translation training has been carried out in Iranian universities for several decades. The bachelor's curriculum of English language translation includes the course "literary translation". Despite this, in translation studies in Iran, less attention has been paid to the teaching of literary translation as an independent genre and text type. Considering the requirements of teaching and practice of literary translation, it is necessary to examine the views of the actors involved in this field, including literary translators, regarding the teaching goals of this course. The aim this study was to describe and analyze the points of view of professional literary translators in Iran regarding the competence and sub-competences of literary translation. For this purpose, the text of 40 interviews of *Motarjem* (Translator Quarterly) with 36 prominent literary translators of recent decades in Iran were analyzed with thematic analysis method and the subcompetences that these translators considered for literary translation were described and categorized. By analyzing the interviews of these literary translators, a total of 21 literary translation subcompetences were identified. The results showed that the classification obtained in this research includes most of the subcompetences described in previous models of translation competence and some specific competences needed by literary translators in the context of Iranian society.

Keywords: Literary Translation, Competence, Subcompetence, Literary Translators, Translation Training.

[1]. E-mail: hashemi@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.85255.1096
https://orcid.org/0000-0001-9437-131X

Received: 09 November 2023 Revised: 09 January 2024 Accepted: 10 January 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

توانش ترجمهٔ ادبی از دیدگاه مترجمان ادبی: واکاوی مضمونی چهل مصاحبه از فصلنامهٔ مترجم

مقالهٔ پژوهشی

مسلم فتح‌اللهی
دانشجوی دکتری ترجمه، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
محمدرضا هاشمی[1] (نویسنده مسئول)
استاد گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

آموزش ترجمه چندین دهه است که در دانشگاه‌های ایران انجام می‌شود. برنامهٔ درسی کارشناسی مترجمی زبان انگلیسی شامل درس «ترجمهٔ ادبیات» است. با وجود این، در پژوهش‌های ترجمه در ایران، کمتر به آموزش ترجمه ادبی به عنوان یک ژانر و گونه مستقل توجه شده‌است. باتوجه به الزامات تدریس و عمل ترجمهٔ ادبی، بررسی دیدگاه‌های کنشگران فعال در این عرصه، ازجمله مترجمان ادبی نسبت به اهداف تدریس این درس ضروری است. هدف مطالعهٔ جاری، توصیف و واکاوی نقطه نظرات مترجمان ادبی حرفه‌ای ایران درمورد توانش ترجمهٔ ادبی و اجزاء و مولفه‌های این توانش(زیرتوانش‌های ترجمهٔ ادبی) است. در این پژوهش کوشیدیم دیدگاه مترجمان ادبی حرفه‌ای ایران دربارهٔ توانش ترجمهٔ ادبی و زیرتوانش‌های آن را توصیف و تحلیل کنیم. برای این منظور، متن ۴۰ مصاحبهٔ فصلنامهٔ مترجم با ۳۶ مترجم ادبی شاخص دهه‌های اخیر ایران با شیوهٔ تحلیل مضمونی بررسی و زیرتوانش‌هایی که این مترجمان برای ترجمهٔ ادبی قائل بودند توصیف و دسته‌بندی شد. با تحلیل مصاحبه‌های این مترجمان ادبی، در مجموع ۲۱ زیرتوانش ترجمهٔ ادبی شناسایی‌گردید. نتایج پژوهش نشان‌داد که دسته‌بندی به دست آمده در این پژوهش بیش‌تر زیرتوانش‌های توصیف‌شده در مدل‌های پیشین توانش ترجمه را دربرمی‌گیرد و برخی توانش‌های خاص مورد نیاز مترجمان ادبی در بستر جامعهٔ ایران- همچون توانش تصمیم‌سازی، توانش سازگاری، توانش خلاقیت، توانش ذاتی، توانش عادت‌واره‌ای، توانش فرهیختگی، توانش احساسی و توانش فراشناختی- را نیز آشکار می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: ترجمهٔ ادبی، توانش، زیرتوانش، مترجمان ادبی، آموزش ترجمه.

[1]. E-mail: hashemi@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.85255.1096
https://orcid.org/0000-0001-9437-131X

تاریخ دریافت: ۱۸ آبان ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۱۹ دی ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۰ دی ۱۴۰۲

۱. مقدمه

آموزش ترجمه چندین دهه است که در دانشگاه‌های ایران انجام می‌شود. یکی از نخستین تلاش‌ها برای ترویج آموزش ترجمه در ایران، تأسیس دانشگاه ترجمه در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ بود. هدف این دانشگاه آموزش مترجمان حرفه‌ای به زبان‌هایی ازجمله زبان‌های اروپایی و عربی بود. پس از انقلاب اسلامی ایران، دانشگاه ترجمه با مجتمع دانشگاهی ادبیات و علوم انسانی ادغام شد(کافی، خوش‌سلیقه و هاشمی، ۲۰۱۸).

رشتهٔ مترجمی در ایران بیش از ٤٠ سال پیش در مقطع کارشناسی راه‌اندازی شد. برنامه چهارسالهٔ کارشناسی مترجمی عمدتاً برروی تمرین ترجمه بین فارسی و زبان خارجی متمرکز است. این دوره‌ها چهار مهارت اصلی زبان و حوزه‌های پیرامونی آن مانند زبان‌شناسی، ادبیات و ترجمه را ارتقاء می‌دهد. برنامهٔ درسی ترجمهٔ انگلیسی بیش از دو دهه پیش تدوین شد و اغلب به‌دلیل برآورده نکردن نیازهای دانش‌آموختگان و تقاضای بازار مورد انتقاد قرارگرفته‌است (برای نمونه، ن.ک. قاضی‌زاده و جمالی‌منش، ۱۳۸۹).

برنامهٔ درسی «کارشناسی مترجمی زبان انگلیسی» شامل درس دوواحدی «ترجمهٔ ادبیات» است. همین درس در برنامهٔ درسی گرایش «زبان و ادبیات انگلیسی» نیز گنجانده شده‌است. باتوجه به الزامات تدریس و عمل ترجمهٔ ادبی، بررسی دیدگاه‌های کنشگران فعال در این عرصه ازجمله مترجمان ادبی، ناشران، مدرّسان و فراگیران دانشگاهی ترجمهٔ ادبی نسبت به الزامات تدریس ترجمهٔ ادبی از نظر اهداف، محتوا و روش تدریس ضروری است. تحقیقات گسترده‌ای در مورد نیازمندی‌های تدریس ترجمه (یزدان پرست، ۲۰۱۲؛ رستگار مقدم، خوش‌سلیقه، و پیشقدم، ۲۰۲۰)، محتوای تدریس ترجمه (زحمتکش، ۱۳۸۹؛ اخروی، ۱۳۹۵؛ ورمزیاری، ۱۳۹۷) و روش‌های تدریس ترجمه (صادقی، ۱۳۸۸؛ مجلسی‌فرد، ۱۳۹۰) در ایران انجام شده‌است. درحالی که این پژوهش‌ها، الزامات تدریس ترجمه در دانشگاه‌های ایران را بررسی کرده‌اند، دربارهٔ نگاه مترجمان ادبی ایران به توانش[1] ترجمهٔ ادبی پژوهش‌های اندکی انجام شده‌است. لذا، بررسی نگرش‌های مترجمان ادبی ایران دستاوردهای آموزشی ارزشمندی برای مدرّسان و طراحان برنامهٔ درسی ترجمه خواهدداشت.

[1] competence

هدف مطالعهٔ جاری، توصیف و واکاوی نقطه‌نظرات مترجمان ادبی حرفه‌ای ایران در مورد توانش ترجمهٔ ادبی و اجزاء و مولفه‌های این توانش(زیرتوانش‌های[1] ترجمهٔ ادبی) است. هدف دیگر این پژوهش، مقایسهٔ تطبیقی توانش و زیرتوانش‌های مدّنظر مترجمان ادبی با مدل‌های کلی توانش ترجمه است که پیش‌از این در عرصهٔ آموزش ترجمه ارائه شده‌است تا بتوان اشتراکات و تفاوت‌های میان نگاه مترجمان ادبی شاخص ایرانی با مدل‌های دانشگاهی را مشخص‌کرد. افزون‌بر این، پژوهش جاری درپی یافتن احتمالی توانش‌ها و زیرتوانش‌های خاص ترجمهٔ ادبی در بستر جامعهٔ ایران است که ممکن است با توانش‌ها و زیرتوانش‌های پیشنهادی در مدل‌های پیشین متفاوت باشند.

اهمیت این پژوهش در آن است که نگرش‌های ارزشمندی را در مورد تدریس موفّق ترجمهٔ ادبی در بستر دانشگاهی ایران به دست می‌دهد. این مطالعه به دلیل تمرکز بر یک حوزه و ژانر خاص از ترجمه و همچنین به دلیل بررسی دیدگاه‌های مترجمان ادبی شاخص ایرانی به روش مطالعهٔ کیفی، حائز اهمیت است. پژوهش حاضر به خلق دانش جدید و تعمیق دانش قبلی درمورد ضروریات تدریس ترجمهٔ ادبی در دانشگاه‌های ایران کمک خواهدکرد. علاوه‌بر این، پژوهش جاری دستاوردهای عملی برای مدرسان ترجمهٔ ادبی، طراحان برنامهٔ درسی و تدوین‌کنندگان کتب درسی خواهدداشت.

۱-۱. چارچوب‌نظری پژوهش

در این پژوهش، برای واکاوی نظرات مترجمان شاخص ترجمهٔ ادبی درمورد توانش ترجمهٔ ادبی از شش مدل مشهور توانش ترجمه بهره خواهیم‌گرفت و اشتراکات و تفاوت‌های این شش مدل را با دیدگاه‌های مترجمان حرفه‌ای مقایسه خواهیم‌کرد. این شش مدل عبارتند از: مدل شافنر[2] (۲۰۰۰)، مدل فاکس[3] (در شافنر، ۲۰۰۰)، مدل پیشنهادی گروه تخصصی EMT[4](۲۰۰۹)، مدل نورد[5] (۲۰۰۵)، مدل گروه PACTE (۲۰۰۳)، و مدل گاپفریش[6] (به‌نقل از

[1] subcompetences
[2] Schaffner
[3] Fox
[4] emt expert group
[5] Nord
[6] Gopferich

کرالی، ۲۰۱۳). توصیف مختصر شش مدل توانش ترجمه در ادامهٔ این بخش آمده‌است. مدل دیگری که به‌طور خاص بر توانش ترجمهٔ ادبی متمرکز است و در پژوهش جاری نیز از آن بهره گرفته‌ایم، مدل PETRA-e (۲۰۱۷) است که در ادامه بدان خواهیم‌پرداخت.

پژوهش‌گران بسیاری تاکنون کوشیده‌اند اجزاء و مولفه‌های توانش ترجمه را شناسایی و دسته‌بندی نمایند. در این میان، مدل‌های متعددی نیز پیشنهاد شده‌است که شش مورد از معتبرترین آن‌ها در ادامه به‌اختصار شرح داده‌می‌شود:

(۱) شافنر (۲۰۰۰) شش زیرتوانش را برای ترجمه تشخیص داد: توانش زبانی، توانش فرهنگی، توانش متنی، توانش حوزه/ موضوع خاص، توانش پژوهش، و توانش انتقال. شافنر عمدتاً بر دانش و راهبردهای زبانی و فرهنگی مورد استفاده در فرآیند ترجمه متمرکز است.

(۲) فاکس (در شافنر، ۲۰۰۰) پنج زیرتوانش را برای ترجمه مشخص کرد: توانش ارتباطی، توانش اجتماعی–فرهنگی، دانش زبانی و فرهنگی، دانش نحوهٔ یادگیری و توانش حل مسئله. مدل فاکس شامل دانش و مهارت‌هایی است که مترجمان برای ادامهٔ حرفهٔ خود به‌عنوان مترجم بدان نیازدارند.

(۳) گروه تخصصی EMT (۲۰۰۹) زیرتوانش‌های ترجمه را در شش دسته طبقه‌بندی کرد: توانش ارائهٔ خدمات ترجمه، توانش زبانی، توانش بین فرهنگی، توانش استخراج داده، توانش فن‌آوری، و توانش موضوعی. مدل EMT نه‌تنها دانش زبانی، فرهنگی و موضوعی را شامل می‌شود، بلکه مهارت‌های پژوهشی و تکنولوژیکی را نیز به‌عنوان توانش‌های فرعی آن دربرمی‌گیرد.

(٤) نورد (۲۰۰۵) در مدل کارکردگرای توانش ترجمهٔ خود، ۹ زیرتوانش را از یکدیگر تمییز داده‌است: توانش حرفه‌ای، توانش فرارتباطی، توانش بین فرهنگی، توانش توزیع، توانش نگارش، توانش رسانه‌ای، توانش پژوهش، توانش مقاومت در برابر استرس و اطمینان از خود. مدل نورد علاوه‌بر ماهیت کارکردگرا، برخی از توانایی‌های ذهنی و روان‌شناختی مرتبط با ترجمه را نیز درنظر گرفته‌است.

(۵) گروه PACTE (۲۰۰۳) زیرتوانش‌هایی را برای ترجمه پیشنهاد کرده‌است: زیرتوانش دوزبانگی، زیرتوانش فرازبانی، زیرتوانش راهبردی، زیرتوانش ابزاری، زیرتوانش دانش ترجمه

و زیرتوانش روانی–جسمی (همچنین ر.ک. PACTE، ۲۰۰۵). مدل PACTE بر این فرض استوار است که ترجمه، شغلی مبتنی بر پروژه است و در یک محیط حرفه‌ای کار می‌کند.

(٦) گاپفریش (به نقل از کرالی، ۲۰۱۳) زیرتوانش‌های ترجمه را تشریح و آن‌ها را به دو دسته طبقه‌بندی کرد: توانش ترجمه و توانش حرفه‌ای. دستهٔ اول شامل توانش دامنه[1]، توانش روانی–حرکتی، توانش فعال‌سازی رویهٔ ترجمه[2]، ابزارها و توانش پژوهش، توانش ارتباطی در زبان مبدأ و مقصد، و توانش راهبردی. از سوی دیگر، زیرتوانش‌های توانش حرفه‌ای شامل آشنایی با هنجارهای ترجمه، اخلاق حرفه‌ای و گرایش روانی–جسمی[3] است. مدل گاپفریش بر جنبه‌های ذهنی توانش ترجمه مانند حل مسئله متمرکز است.

مدل‌های بالا، توانش ترجمه را بدون درنظر داشتن یک ژانر یا گونه خاص بررسی کرده‌اند. یکی از معدود مدل‌هایی که زیرتوانش‌های ترجمهٔ ادبی را شناسایی و دسته‌بندی کرده، مدل PETRA-e (۲۰۱۷) با هشت زیرتوانش به شرح زیر است:

(۱) *توانش انتقال* دربرگیرندهٔ دانش، مهارت و نگرش مورد نیاز برای ترجمهٔ متون به زبان مقصد در سطح مورد نیاز است. این توانش شامل توانایی تشخیص مشکلات درک متن، توانایی حل این مشکلات به نحو مقتضی و پذیرش مسئولیت ترجمهٔ تولیدشده نهایی است.

(۲) *توانش زبانی* به‌معنای تسلط مترجم بر جنبه‌های دستوری، سبکی و منظورشناختی متون مبدا و مقصد، به‌ویژه در زمینه‌های خوانش و نگارش، است.

(۳) *توانش متنی* شامل دانش ژانرها و سبک‌های ادبی و توانایی به‌کارگیری این دانش در تجزیه و تحلیل متن مبدا و تولید متن مقصد است.

(٤) *توانش اکتشافی*[4] دربرگیرندهٔ توانایی گردآوری دانش زبانی و موضوعی مورد نیاز برای ترجمه، توانایی توسعهٔ راهکارهای استفادهٔ موثر از منابع اطلاعاتی دیجیتال، و توانایی نقد متون و تمییزدادن نسخه‌های متنی متفاوت است.

[1] domain competence
[2] routine activation competence
[3] psycho-physical disposition
[4] hearistic

(۵) *توانش ادبی-فرهنگی* به‌معنای توانایی به‌کارگیری دانش مربوط به فرهنگ و ادبیات جوامع مبدا و مقصد در فرآیند تولید ترجمهٔ ادبی و نیز توانایی مدیریت تفاوت‌های فرهنگی و توانایی تشخیص جنبش‌ها، مکاتب و سبک‌های ادبی است.

(٦) *توانش حرفه‌ای* شامل توانایی گردآوری دانش دربارهٔ حوزهٔ کاری خود و نشان‌دادن نگرش مناسب و مورد انتظار فعالان آن حوزهٔ کاری است.

(۷) *توانش ارزشیابی* به‌مفهوم توانایی سنجش و ارزیابی ترجمه‌ها، مهارت مترجمان و فرآیند ترجمه است.

(۸) *توانش پژوهش* به‌معنای توانایی انجام پژوهش روش‌مند برای بهبود و ارتقای کیفیت ترجمه است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

در پژوهش جاری برآنیم به پرسش‌های زیر پاسخ‌دهیم:

(۱) مترجمان ادبی شاخص ایران چه توانش‌هایی را برای ترجمهٔ ادبی لازم می‌دانند؟

(۲) چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین زیرتوانش‌های پیشنهادی مترجمان ادبی شاخص ایران و زیرتوانش‌های شش مدل توانش ترجمه وجود دارد؟

(۳) توانش ترجمهٔ ادبی در بستر جامعه ایران دارای چه زیرتوانش‌های ویژه‌ای است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در ایران نیز پژوهش‌های بسیاری درمورد توانش ترجمه انجام شده است. برخی از این پژوهش‌ها تاثیر راهبردهای مختلف آموزش ترجمه بر رشد توانش ترجمه‌ای را بررسی کرده‌اند (برای نمونه فتوحی نانساء و اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۸؛ میرزا ابراهیم تهرانی و کریمی کلیشادی، ۱٤۰۱؛ علوی، نعمتی و قائمی، ۲۰۱٤؛ اورکی و تجویدی، ۲۰۲۰). برخی دیگر نیز کارآیی سرفصل‌های دانشگاهی آموزش ترجمه را در رشد توانش ترجمه‌ای فراگیران واکاوی کرده‌اند(احمدی‌صفا و امرایی، ۱۳۹۰؛ داوری، نورزاده، فیروزیان‌پور اصفهانی، و حسنی، ۱٤۰۰). باوجود این، پژوهشگران ایرانی کمتر به شناسایی و توصیف توانش‌ها و زیرتوانش‌های هدف در آموزش ترجمه به طور اعم و ترجمهٔ متون ادبی به طور اخص پرداخته‌اند.

یکی از معدود پژوهش‌های انجام شده در این زمینه، پژوهش خوش‌سلیقه (۱۳۹۳) است. وی در پژوهشی کیفی، دیدگاه‌های مدرسان ترجمهٔ انگلیسی در دانشگاه‌های برتر ایران را درمورد کاستی‌های برنامهٔ آموزش ترجمه جویا شد. نتایج تحلیل داده‌ها بااستفاده از شیوهٔ نظریهٔ داده‌بنیاد نشان‌داد مدرسان ترجمه بر ضرورت ایجاد تغییرات عمده در محتوای دوره آموزشی مزبور تاکید کرده و خواستار افزودن دروس آموزش برنامه‌های نرم‌افزاری مترجم‌یار، ارتقای کیفی و کمّی دروس مهارتی ترجمه و مربوط به نیازهای بازار کار، تغییر محتوای دروس زبان خارجی و زبان‌شناسی کاربردی و سایر موارد هستند.

۳. روش پژوهش

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، در این پژوهش کوشیده‌ایم دیدگاه مترجمان ادبی حرفه‌ای ایران دربارهٔ توانش ترجمهٔ ادبی و زیرتوانش‌های آن را توصیف و تحلیل کنیم. در این بخش، نمونه پژوهش، روش نمونه‌گیری، و روش گردآوری و تحلیل داده‌ها تبیین خواهدشد.

۳-۱. نمونهٔ پژوهش و روش نمونه‌گیری

جامعهٔ آماری این پژوهش شامل همهٔ مترجمان ادبی شاخص ایران است. این مترجمان در بازهٔ زمانی دههٔ ۱۳٤۰ تاکنون به فعالیت در بازار چاپ‌ونشر آثار ادبی اشتغال داشته‌اند. نمونهٔ آماری پژوهش بااستفاده از نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شد؛ بدین‌ترتیب که همهٔ مترجمان ادبی که طی سه دههٔ اخیر با مجلهٔ علمی- فرهنگی *مترجم* مصاحبه داشته‌اند برای پژوهش انتخاب شدند و متن مصاحبه‌های آنان تحلیل شد. دلایل متعددی برای این انتخاب قابل ذکر است. نخست این‌که این مجله یکی از شاخص‌ترین مجلات علمی- فرهنگی تخصصی ترجمه در ایران است که از شروع انتشار آن سه دهه می‌گذرد و با اقبال گسترده مترجمان و علاقه‌مندان به ترجمه برخوردار بوده‌است. این فصلنامه در هر شمارهٔ خود متن مصاحبه با یکی از مترجمان ادبی شاخص ایران را منتشر کرده‌است. در این مصاحبه‌ها، مترجمان دربارهٔ طیفی از موضوعات کاربردی مرتبط با ترجمهٔ ادبی سخن گفته‌اند که یکی از این موضوعات توانش ترجمهٔ ادبی است. در مجموع ٤۰ مصاحبه از ۳٦ مترجم ادبی بررسی و تحلیل شد. مجلهٔ *مترجم* سه مصاحبهٔ جداگانه با آقای عبدالله کوثری، دو مصاحبه با خانم گلی امامی و دو مصاحبه با آقای بهاءالدین

خرمشاهی داشته‌است که متن همه این مصاحبه‌ها تحلیل شده است. نام مترجمان ادبی در زیر آمده است:

عبدالله کوثری(خزاعی‌فر، ۱۳۷۰ب؛ خزاعی‌فر، ۱۳۸۰الف؛ خزاعی‌فر، ۱۳۹۵ب)، مهستی بحرینی (خزاعی‌فر، ۱۳۹٦ب)، مژده دقیقی(خزاعی‌فر، ۱۳۹٤)، علی عبداللهی (اکبری، ۱۳۹۳)، اسدالله امرایی (خزاعی‌فر، ۱۳۹٦الف)، رضا رضایی (اکبری، ۱۳۸٦)، گلی امامی (خزاعی‌فر، ۱۳۷۸الف؛ خزاعی‌فر، ۱۳۹۸)، لیلی گلستان (صلح‌جو، ۱۳۸۵)، کامران فانی (خزاعی‌فر، ۱۳۸۵)، نجف دریابندری(خزاعی‌فر، ۱۳۸٤ب)، بهاءالدین خرمشاهی (خزاعی‌فر، ۱۳۷۰ج؛ خزاعی‌فر، ۱۳۸٤الف)، احمد سمیعی (صلح‌جو، ۱۳۸٤)، رضی هیرمندی (خزاعی‌فر، ۱۳۸۳)، منوچهر بدیعی (صلح‌جو، ۱۳۸۱)، سروش حبیبی (رحیم‌زاده، ۱۳۸۱)، مهدی افشار(خزاعی‌فر، ۱۳۸۰ب)، ابراهیم یونسی(رحیم‌زاده، ۱۳۷۹)، علی صلح‌جو(خزاعی‌فر، ۱۳۷۹ب)، مصطفی رحیمی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۹الف)، جلال خسروشاهی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۸ب)، رضا سیدحسینی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۸ب)، فرزانه طاهری(خزاعی‌فر، ۱۳۷۷)، محمود کیانوش(خزاعی‌فر، ۱۳۷۵)، کریم امامی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۳ب)، عزت‌الله فولادوند(خزاعی‌فر، ۱۳۷۳الف)، مجدالدین کیوانی(خزاعی‌فر، ۱۳۹۷ج)، محمد قاضی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۵)، مصطفی ملکیان(خزاعی‌فر، ۱۳۹۷ب)، داریوش آشوری(خزاعی‌فر، ۱۳۹٦ج)، احمد میرعلائی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۱ج)، شیوا مقانلو(خزاعی‌فر، ۱۳۹۷الف)، مهدی غبرایی(خزاعی‌فر، ۱۳۹٦د)، پیمان خاکسار(خزاعی‌فر، ۱۳۹۵الف)، میر جلال‌الدین کزازی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۱الف)، صالح حسینی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۰الف)، مهدی سحابی(خزاعی‌فر، ۱۳۷۱ب).

۳-۲. روش گردآوری داده‌ها

نخست فایل‌های پی.دی.اف مصاحبه‌های مترجمان از وب‌سایت فصلنامهٔ مترجم بارگیری و ذخیره گردید. سپس نرم‌افزار تحلیل داده‌های کیفی(MAXQDA) نصب و فایل‌های مصاحبه در نرم‌افزار بارگذاری شد. در ادامه، پژوهش‌گر متن مصاحبه‌ها را به‌دقت مطالعه و برای یافتن اظهارات مرتبط با توانش ترجمه‌ادبی جستجوکرد. همه جملاتی که مترجمان به‌طور صریح یا ضمنی دربارهٔ توانش‌های مورد نیاز مترجمان ادبی بیان کرده‌بودند شناسایی و کدگذاری شد.

۳-۳. روش تحلیل داده‌ها

پژوهش‌گر از تحلیل مضمونی[1] برای تجزیه و تحلیل داده‌ها بهره‌گرفت. تحلیل مضمونی روشی است که برای یافتن و تحلیل مضامین در داده‌های کیفی استفاده می‌شود (سالدانها و اوبراین[2]، ۲۰۱٤). تحلیل مضمونی داده‌ها طی مراحل زیر انجام شد:

مرحلهٔ ۱: پژوهش‌گر با داده‌ها آشنا شد. متن مصاحبه‌ها را چندین بار خواند تا ایده‌های اولیه‌ای که در متون ظاهر می‌شوند را بیابد.

مرحلهٔ ۲: ویژگی‌های جالب داده‌ها به‌عنوان «کد» شناسایی شد و داده‌های مربوط به هر کد مشخص گردید.

مرحلهٔ ۳: کدها در کنار هم قرارگرفتند تا مضامین را شکل‌دهند.

مرحلهٔ ٤: بررسی شد که آیا مضامین پدیدارشده می‌توانند همه کدها و داده‌های مربوطه در متون را توضیح دهند. درنهایت، نقشه‌ای از همهٔ مضامین پدیدارشده ترسیم گردید.

مرحلهٔ ٥: ویژگی‌های خاص هر مضمون مشخص‌شد و مضامین تعریف و نام‌گذاری شدند.

مرحلهٔ ٦: خلاصه‌ای مفید و مرتبط از داده‌ها یافته و تجزیه و تحلیل شد و دررابطه با پرسش‌های پژوهش و ادبیات مرتبط با پژوهش مورد بحث قرارگرفت. درنهایت، گزارشی از تحلیل مضمونی ارائه‌شد.

٤. نتایج

با تحلیل مضمونی چهل مصاحبهٔ مجلهٔ مترجم با مترجمان ادبی شاخص ایران، زیرتوانش‌های هدف در ترجمهٔ ادبی مشخص شدند. در ادامه، ۲۳ زیرتوانش هدف در ترجمهٔ ادبی که از داده‌ها به دست آمده‌اند به‌همراه اجزای آن‌ها تبیین شده و نمونه‌هایی از اظهارنظرهای مترجمان درمورد هر یک از زیرتوانش‌ها ارائه می‌شود. ترتیب ارائه زیرتوانش‌ها در این بخش تصادفی است.

[1] thematic analysis
[2] Saldanha & O'Brien

نخستین زیرتوانش ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش زبانی است. این زیرتوانش به‌معنای تسلط مترجم بر جنبه‌های مختلف زبان‌های مبدأ و مقصد است: «مترجم خوب کسی است که حائز چند شرط باشد. اولاً، زبان خارجی را که از آن ترجمه می‌کند به‌خوبی بداند. ثانیاً، فارسی را خوب بشناسد» (رحیمی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۹، ص. ۳۵)؛ «هرچه گنجینهٔ واژه‌های مترجمی بیش‌تر و دامنهٔ انتخاب او وسیع‌تر باشد، موفقیت او در ترجمهٔ بخش‌های توصیفی بیش‌تر خواهدبود» (کوثری، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۵، ص. ۲۰)؛ «مترجم باید بتواند آن افکار و احساساتی را که نویسندهٔ بیگانه با هنرمایه‌های کلامی بیان کرده‌است دریابد، از آن خود کند و آن‌گاه با زبان روح خود و هنرمایه‌های کلامی خود بازگوید» (کیانوش، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۵، ص. ۲۱).

دومین زیرتوانش ترجمهٔ ادبی، توانش پژوهش است. این زیرتوانش شامل توانایی پژوهش دربارهٔ متن اثر و توانایی پژوهش دربارهٔ نقدهای نگاشته‌شده پیرامون اثر است: «مترجم باید دربارهٔ همهٔ جوانب اثر و نویسنده و دوره‌اش کلی چیز بداند و سر آخر اطلاعات کافی در این زمینه به خواننده بدهد» (عبداللهی، در اکبری، ۱۳۹۳، ص. ۷۳)؛ «اگر جایی دچار مشکل شدم پیش از ترجمه کردن آن را با اهل این کار درمیان می‌گذارم» (گلستان، در صلح‌جو، ۱۳۸۵، ص. ٤١)؛ «نقدهایی را هم که بر آن‌ها نوشته شده‌است مطالعه و احیاناً با دوستان کتابخوانم دربارهٔ آن‌ها مشورت می‌کنم» (حبیبی، در رحیم‌زاده، ۱۳۸۱، ص. ۲۳).

سومین زیرتوانش ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش حرفه‌ای است. این زیرتوانش به‌معنای داشتن هویّت حرفه‌ای، پایبندی به اخلاق حرفه‌ای، توانایی کسب درآمد از طریق ترجمهٔ ادبی و توانایی تولید ترجمه باکیفیت است: « انگیزهٔ من در ترجمهٔ آثار ادبی این است که مترجم حرفه‌ای آثار ادبی هستم» (سحابی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۱ب، ص. ۲۸)؛ «باید صادق بود و فروتن بود، باید از خود مایه گذاشت اما نباید از سر خود چیزی افزود یا کاست» (میرعلائی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۱ج، ص. ٢٤)؛ «اصراری بر نخبه‌گرایی و نخبه‌پسندی ندارم و خود را مترجم حرفه‌ای رمان می‌دانم و ممر درآمد دیگری جز این ندارم» (غبرایی، در خزاعی‌فر، ١٣٩٦د، ص. ۲۸)؛ «حرفه‌ای به‌معنای کسی است که کاری را نه‌تنها مستمراً و دربرابر مزد، بلکه با کفایت و مهارت انجام می‌دهد» (فولادوند، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳الف، ص. ۳۸).

چهارمین زیرتوانش ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش تصمیم‌سازی است. این زیرتوانش شامل توانایی انتخاب اثر، توانایی انتخاب روش مناسب ترجمه و توانایی مصالحه بین ضروریات مختلف در فرآیند ترجمه است: «همه را خودم انتخاب کرده‌ام جز *تیتوی سبزانگشتی* که پیشنهاد سیروس طاهباز بود. درواقع چند کتاب برایم آورد که من این یکی را انتخاب کردم» (گلستان، در صلح‌جو، ۱۳۸۵، ص. ۳۹)؛ «تکلیف خود را هر مترجمی (دررابطه با انتخاب راهبرد ترجمه) با توجه به متن، ذوق و سلیقه شخصی و تجربه‌ای که درگذر عمر از این‌جا و آن‌جا اندوخته تعیین می‌کند» (هیرمندی، در خزاعی‌فر، ۱۳۸۳، ص. ۹۳)؛ «باید ضمن حفظ اصالت متن، خواننده بداند که با متنی از یک فرهنگ بیگانه مواجه است، اما فارسی متن نباید لنگ بزند» (امرایی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦الف، ص. ۱۸).

پنجمین زیرتوانش ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش زبان‌شناختی است. این زیرتوانش به‌مفهوم آشنایی مترجم با واژه‌شناسی، نحو و معناشناسی و به‌کارگیری این دانش در فرآیند ترجمه است: «حروف باید در کلمه درست باشند و هر کلمه باید به جای خود بنشیند. تا زمانی که کسی «تخصیص» را «تخصیس» بنویسد نمی‌شود با او وارد مسائل دیگر شد» (فولادوند، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳الف، ص. ۳۹)؛ «سوم سطح نحوی است. اجزای جمله باید دارای روابط معینی با هم باشند و باید در هر مورد صیغه درست آن را به‌کار برد» (فولادوند، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳الف، ص. ۳۹)؛ «مترجم ادبی به نظر من باید تا حد امکان تخصصی کار کند.... لایه‌های مختلف معنایی واژه‌ها را دریابد» (طاهری، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۷، ص. ۱۸).

زیرتوانش ششم ترجمهٔ ادبی، توانش جامعه‌شناختی است. این زیرتوانش شامل آشنایی با فرصت‌ها و چالش‌های بازار ترجمه، آشنایی با خوانندگان ترجمه و آشنایی با انتظارات محافل ادبی است: «علت اقبال خوانندگان به ترجمهٔ ادبی در اینجا خیلی واضح است: تالیفات ما جواب‌گوی نیازهای خواننده نیست» (گلی امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸الف، ص. ٤۳)؛ «آشفته‌بازاری شده که گاهی کارهای خوب در آشوب تبلیغات و بوق بر سر آثار میانمایه گم می‌شود» (غبرایی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦د، ص. ۲۷)؛ «مترجم می‌تواند پیش از آغاز ترجمه از خود بپرسد که متن را برای کدامین خواننده ترجمه می‌کند» (کزازی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۱الف،

ص. ۲۳)؛ «چه‌بسا مترجمان خوبی داشتیم که به ترجمه مطالبی پرداخته‌اند که جامعهٔ ادبی مایل نبوده‌است آن‌ها را جزء موارد ارزشیابی قراردهد» (صلح‌جو، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۹ب، ص. ۲۰).

زیرتوانش هفتم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش سازگاری است. این زیرتوانش شامل توانایی مواجهه با ممیزی و توانایی پذیرش نظرات منتقدین است: «درمواقع مواجهه با سانسور برای این‌که اصل مطلب ازبین نرود مجبور بوده‌ام با توصیف صحنه از ذکر دقیق کلمات خودداری کنم» (امرایی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦الف، ص. ۱۷)؛ «سراغ ترجمهٔ داستان‌ها و کتاب‌هایی نمی‌روم که سانسور به آن‌ها لطمه بزند» (دقیقی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٤، ص. ۳۸)؛ «آدم از دیدن ضعف‌ها و لغزش‌های خودش خوشحال نمی‌شود، شاید یک کمی هم بدحال بشود، اما اگر کمی انصاف و شهامت هم به این بدحالی اضافه‌کند، آن‌وقت آن معجونی که به‌دست می‌آید آن‌قدرها ناگوار نخواهدبود» (دریابندری، در خزاعی‌فر، ۱۳۸٤ب، ص. ۳٦)؛ «یادگرفته‌ام اگر کسی از کارم ایراد گرفت او را دشمن نپندارم. اگر ایرادش وارد بود به دیدهٔ منت قبول‌کنم» (امرایی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦الف، ص. ۱۵).

زیرتوانش هشتم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش فن‌آوری است. این زیرتوانش به‌معنای توانایی استفاده مترجم ادبی از ابزارهای فن‌آوری برای برقراری ارتباط و تعامل با نویسندگان، خبرگان و خوانندگان ترجمه است: «الان به‌مدد وسایل ارتباط جمعی با نویسندگان آثاری که می‌خوانم و قصد ترجمه‌شان را دارم ارتباط برقرار می‌کنم و ازنظر استادان و پیشکسوتان جامعهٔ ادبی بهره می‌برم» (امرایی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦الف، ص. ۱٦)؛ «شوهرم کریم از پست الکترونیک برای حل بسیاری از مشکلات ویرایشی و ترجمه‌ای خود استفاده می‌کند و با عده‌ای از اهل فضل در دورترین نقاط جهان درتماس است» (گلی امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸الف، ص. ٤٤)؛ «با بسیاری از خوانندگانم در شبکه‌های اجتماعی ارتباط دارم و از نظراتشان استفاده می‌کنم» (امرایی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦الف، ص. ۱٦).

زیرتوانش نهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش تحلیل است. این زیرتوانش شامل توانایی تحلیل متن اثر، توانایی تحلیل شخصیت‌های اثر، و توانایی مقابلهٔ ترجمه با متن اصلی و دیگر ترجمه‌ها است: «راوی اصلی داستان عملاً به جلد شخصیت‌ها رفته است و از دیدگاه آن‌ها درد آقای بینگلی را توصیف می‌کند» (رضایی، در اکبری، ۱۳۸٦، ص. ٥٦)؛ «بورخس شخصیت رازوموف،

این خائن شریف، را بسیار دوست می‌داشت. رازوموف مردی هوشمند است و جاه‌طلبی متعارفی دارد» (میرعلائی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۱ج، ص. ۲۷)؛ «سالیان دراز، با یاری سه ترجمهٔ انگلیسی، همچنان بر روی متن آلمانی و مطابقت‌دادن آن با ترجمه‌های انگلیسی کار کردم» (آشوری، خزاعی‌فر، ۱۳۹٦ج، ص. ۳۷).

زیرتوانش دهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش انتقال است. این زیرتوانش به‌مفهوم آشنایی با اصول ترجمه و آشنایی با اصول ویرایش متن است: «پیش‌نیاز شرکت در این کارگاه‌ها این است که هنرجو اصول ترجمهٔ زبان انگلیسی را بداند» (مقانلو، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۷الف، ص. ۳۷)؛ «نقش مترجم این است که علاوه بر انتقال صادقانه شیوهٔ متن اصلی، توضیح کافی و وافی بیاورد» (حسینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰الف، ص. ۲۵)؛ «مترجم خوب باید ویراستاری هم بداند. من تمام کتاب‌های تالیفی و ترجمه‌ام را خودم ویرایش لحنی و زبانی می‌کنم» (مقانلو، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۷الف، ص. ۳۰).

زیرتوانش یازدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش اجتماعی است. این زیرتوانش به‌معنای توانایی کار گروهی و توانایی برقراری ارتباط موثر با کنشگران عرصهٔ ترجمه است: «با (ابوالحسن) نجفی در انتشارات خوارزمی می‌نشستیم و آن صد صفحه را جمله به جمله با مشورت هم ترجمه کردیم و دیدیم که از نظر فکری چندان از هم دور نیستیم» (سیدحسینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸ب، ص. ۳۷)؛ «هرگاه ترجمهٔ یک اثر با جلب موافقت نویسنده آن صورت بگیرد، در بعضی مسائل ترجمه می‌توان از نویسنده یا ناشر آن کمک گرفت» (گلی امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸الف، ص. ٤٤)؛ «هر مترجمی نیاز به کمک و مشورت دارد، بنابراین باید دوست یا آشنایی داشته باشد که بتواند به‌هنگام نیاز به او مراجعه کند و از او کمک بخواهد. یک ویراستار خوب و دلسوز می‌تواند حکم چنین دوستی را داشته باشد» (کریم امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳ب، ص. ٥٩).

زیرتوانش دوازدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش خلاقیت است. این زیرتوانش شامل توانایی نگارش خلاق و توانایی خلاقیت شعری است: «امیدوارم تا پایان امسال مجموعهٔ داستان‌های کوتاهم به نام *پلنگان رهاکرده خوی پلنگی* که تعدادی از آن‌ها قبلا در ترکیه ترجمه و چاپ شده‌است منتشر شود» (خسروشاهی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸ب، ص. ٦۰)؛ «میرزاحبیب زبان مبدا

را می‌گیرد و از صافی خلاق ذهنش چنان می‌گذراند که وقتی به زبان مقصد برمی‌گردد به کلی یک اثر و آفرینش جدید است. یعتی خلق دوباره اثر» (گلی امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۸، ص. ٤٨)؛ «گهگاه شعر هم می‌گفتم و شعرهای اجتماعی به شیوهٔ «محمدعلی افراشته» می‌ساختم» (کیانوش، ص. ۱۵)؛ «تنهایی زیاد، کنجکاوی و بعدها عشق مازوخیستی، یکسر یکطرفه و خودآزارانه، مرا به نوشتن قطعات ادبی و سرودن شعر در قالب‌های کهن سوق داد» (عبداللهی، در اکبری، ۱۳۹۳، ص. ٦١)

زیرتوانش سیزدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش ادبی است. این زیرتوانش شامل آشنایی با نقد ادبی و آشنایی با ادبیات بومی و ادبیات خارجی است: «با آشناشدن با اصول و مقدمات داستان‌نویسی توقعم زیاد شد. مطالعه را پی گرفتم و در ادبیات ایران به‌دنبال نمونه‌های نظیر چشم‌گرداندم» (یونسی، در رحیم‌زاده، ۱۳۷۹، ص. ۸۳)؛ «بسیاری از اشعار این بزرگان (سعدی و حافظ) و همینطور شعر شاعران خوب معاصر را در یاد و حافظه دارم» (حسینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰الف، ص. ۳۰)؛ «مترجم ادبی باید نویسنده‌ای را که ترجمه می‌کند خوب بشناسد. مقام او را در ادبیات کشورش درک‌کند» (گلی امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸الف، ص. ٤٣).

زیرتوانش چهاردهم ترجمه ادبی، تلاش و تاب‌آوری است. این زیرتوانش شامل جدیت در پیشبرد ترجمه، تلاش برای انتخاب مطمئن، خطرپذیری، توانایی فعالیت عملی و توانایی یادگیری مستمر است: «توصیه من به مترجمان تازه‌کار، کار است و استمرار در کار» (یونسی، در رحیم‌زاده، ۱۳۷۹، ص. ٨٤)؛ «توصیه من کار و کوشش و سخت‌گیری است و رضایت ندادن به اولین پیش‌نویسی که از زیر دست انسان بیرون می‌آید» (کریم امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳ب، ص. ۵۹)؛ «همهٔ مفهوم‌ها در همهٔ زبان‌ها استعداد کژ فهمیده شدن دارند و این کج‌فهمی‌ها را نمی‌توان گناه کسانی دانست که بنا به بنیاد دستگاه اندیشگی خود، ترم‌های تازه‌ای برای مفهوم‌های تازه خود می‌آورند» (آشوری، در خزاعی‌فر، ١٣٩٦ج، ص. ٤٨)؛ «الگوی من برای هر متنی، خود آن متن و تجربیات من از متن‌های قبل است» (مقانلو، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۷الف، ص. ۳۷)؛ «یک مترجم خوب و پروسواس تا آخر عمرش یک طلبه باقی می‌ماند و هیچ‌گاه از آموختن دست نمی‌کشد» (کریم امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳ب، ص. ۵۹).

زیرتوانش پانزدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش استعداد ذاتی است. این زیرتوانش به‌معنای توانایی و نبوغ ذاتی مترجم ادبی و به‌کارگیری آن در فرآیند ترجمه است: «برخلاف تصور عمومی، ترجمهٔ ادبی مثل هر هنر دیگری آموختنی نیست. یا استعدادش در وجود کسی هست یا نیست» (گلی امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸الف، ص. ٤٣)؛ «مترجم شدن ظاهراً ذوقکی هم می‌خواهد، به اصطلاح استعدادی برای نوشتن و نویسندگی» (یونسی، در رحیم‌زاده، ۱۳۷۹، ص. ٨٤)؛ «مترجم یک اثر ادبی باید استعدادی از جنس استعداد خالق آن اثر داشته‌باشد» (طاهری، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۷، ص. ۱۸).

زیرتوانش شانزدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش عادت‌واره‌ای است. این زیرتوانش شامل داشتن عادت خوانش متون ادبی و داشتن عادات نیمه‌خودآگاه زبانی است: «خواندن و نوشتن از خیلی کودکی برایم امری عادی و جاری بود. خواندن تنها دلخوشی و سرگرمی‌ام شده‌بود» (گلی امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۸الف، ص. ٤٦)؛

> «این عشق از کودکی در من بروز کرد و انگار از کودکی با من زاده شده‌بود چون پدرم که خود اهل شعر و ادب بود پیش از به دنیا آمدنم نام مهستی را به‌یاد مهستی گنجوی، شاعره قرن ششم، برای من برگزیده‌بود» (بحرینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦ب، ص. ۱۹)؛

«البته به‌نظر من خلاقیت الزاماً خودآگاهانه نیست. بارها گفته‌ام که نمی‌توانم به این سوال پاسخ بدهم که چرا این طور نوشته‌ام ولی می‌دانم که این بهترین بوده که به نظرم رسیده» (کوثری، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۵ب، ص. ۲۲).

زیرتوانش هفدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش فرهیختگی است. زیرتوانش فرهیختگی به‌معنای دارا بون ویژگی‌های منتسب به قشر تحصیل‌کرده و فرهیخته مانند اندیشه‌ورزی و مطالعهٔ و دانش عمومی بالا است: «من تنها نویسنده و مترجم نبوده‌ام بلکه اندیشه‌گری هستم که در قلمرو علوم انسانی و فلسفه به مسائل جهانمان می‌اندیشد» (آشوری، در خزاعی‌فر، ۱۳۹٦ج، ص. ٤٧)؛ «شدیدا روزنامه و مجله می‌خواندم و یقیناً فارسی بالنسبه ساده‌تر و پرتحرک مطبوعات آن دوران بر ذهن من اثر گذاشته» (کریم امامی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳ب، ص. ٤٨)؛ «تنها مطالعهٔ خود را به کتاب یا کتاب‌هایی که قصد ترجمه آن‌ها را دارد محدود نکند و کتاب‌هایی به زبان خارجی بخواند» (کیانوش، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۵، ص. ٣٤).

زیرتوانش هجدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش انتقادی است. این زیرتوانش به معنای توانایی نقد سایر ترجمه‌ها است: «در مقدمهٔ ترجمه شعله‌ور آمده است که کار ترجمه دو ماه انجام گرفته و چنین زمانی برای ترجمهٔ اثری که برای پانزده سال تمام وسوسه دائمی ذهن نویسنده به‌گواه خود او بوده‌است بسیار اندک است» (حسینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰الف، ص. ۲۲)؛ «شما باید قدرت تشخیص ترجمهٔ خوب از بد را پیدا کنید و بعد قدرت بهبود و ارتقای کیفیت ترجمهٔ خودتان را» (مقانلو، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۷الف، ص. ۳۷).

زیرتوانش نوزدهم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش احساسی است. این زیرتوانش شامل توانایی هم‌دلی با اثر ادبی یا نویسندهٔ آن و عشق به ادبیات است: «اگر مترجم به‌راستی دلبستهٔ کتابی نشود و خود را به آن نزدیک نبیند حاصل کار مطلوب نخواهدبود» (کوثری، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰ب، ص. ۱۱)؛ «من عاشق ادبیات هستم. حافظ می‌فرماید عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد» (حسینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰الف، ص. ۳۱)؛ «اگر ایمان و عشق نبود محال بود که بتوانم روزی ۱۲ ساعت و ۳٦٥ روز در سال زیر این کار طاقت‌فرسا دوام بیاورم» (فولادوند، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۳الف، ص. ۳۸).

زیرتوانش بیستم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش نظری است. این زیرتوانش شامل آگاهی از ماهیت ترجمه، آگاهی از نقش مترجم و آگاهی از سنت ترجمه است: «ترجمهٔ اثری هرقدر هم دقیق و درست بوده باشد نزدیک هشتاد درصد به متن اصلی نزدیک می‌شود» (حسینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰الف، ص. ۲۲)؛ «مترجم همواره با این وسوسه زندگی می‌کند که اگر بهترین کار را هم ارائه دهد، باز اثر متعلق به دیگری است و او در حد یک کارگزار، یک واسطه، عمل کرده‌است» (میرعلائی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۱ج، ص. ٢٤)؛ «در لابلای اظهارنظرها، مصاحبه‌ها و نوشته‌های بعضی از آن‌ها در نقد ترجمه‌های دیگران، اشاراتی است که می‌تواند به‌نحوی بیانگر دیدگاه‌ها، سبک و سیاق مورد پسند آن‌ها و ملاک‌های خوب و بد کار ترجمه از نظر ایشان باشد» (کیوانی، در خزاعی‌فر، ۱۳۹۷ج، ص. ٥٦).

زیرتوانش بیست و یکم ترجمهٔ ادبی، زیرتوانش فراشناختی است. این زیرتوانش به‌معنای توانایی تحلیل و ارزیابی مستمر عملکرد و انتخاب‌های خود در فرآیند ترجمه است: «شواهد بسیاری ازجمله در بین ترجمه‌های خودم سراغ‌دارم که صورت و معنی یک اثر غربی به‌طور

کامل به زبان فارسی منتقل شده‌است» (سحابی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۱ب، ص. ۳۰)؛ «رمان‌هایی که ترجمه کرده‌ام یا شاعرانه و تغزلی بوده و یا رنگ و بوی عرفانی داشته‌است» (حسینی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰الف، ص. ۳۲)؛ «سعی می‌کنم در عین حفظ اصل صرافت طبع، غلط‌هایی را که گاهی ممکن است در نثر و نوشته و ترجمه‌ام بیاید دور و دفع کنم» (خرمشاهی، در خزاعی‌فر، ۱۳۷۰ج، ص. ۱۹).

۵. بحث دربارهٔ نتایج

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در پژوهش جاری دیدگاه‌های ۳۶ مترجم ادبی شاخص ایران دربارهٔ توانش ترجمهٔ ادبی از متن ٤٠ مصاحبه این مترجمان با فصلنامه *مترجم* استخراج، تحلیل و دسته‌بندی شد. در مجموع ۱۰٤۳ بخش از مصاحبه‌ها که مرتبط با موضوع توانش ترجمهٔ ادبی بود کدگذاری گردید. با تحلیل مضمونی نظرات مترجمان به ۲۱ زیرتوانش دست یافتیم. عنوان و بسامد زیرتوانش‌ها به همراه اجزای به‌دست‌آمده برای آن‌ها در جدول شماره ۱ نشان‌داده شده‌است.

جدول ۱

عنوان و بسامد توانش‌های کلی ترجمهٔ ادبی به همراه زیرتوانش‌های آن‌ها

ردیف	زیرتوانش	بسامد	اجزای زیرتوانش‌ها
۱	زبانی	۱۰۳	بسندگی زبان مبدأ، بسندگی زبان مقصد
۲	پژوهش	۸	پژوهش دربارهٔ متن اثر، پژوهش دربارهٔ نقدهای نگاشته‌شده دربارهٔ اثر
۳	حرفه‌ای	۷۲	هویت حرفه‌ای، کسب درآمد از ترجمه، اخلاق حرفه ای، کیفیت بالای ترجمه
٤	تصمیم‌سازی	۳۵	انتخاب اثر، انتخاب روش ترجمه، مصالحه در فرآیند ترجمه
۵	زبان‌شناختی	٤٠	واژه‌شناسی، نحو، معناشناسی

٦	جامعه‌شناختی	١١٦	آشنایی با فرصت‌های بازار ترجمه، آشنایی با خوانندگان ترجمه، آشنایی با چالش‌های بازار ترجمه، شناخت محافل ادبی
٧	سازگاری	٢٦	مواجهه با سانسور، پذیرش نظرات منتقدان
٨	فن‌آوری	٢	استفاده از ابزارهای فن‌آوری برای برقراری ارتباط و تعامل با نویسندگان، خبرگان و خوانندگان ترجمه
٩	تحلیلی	٩	تحلیل شخصیت‌های اثر، تحلیل متن اثر، مقابلهٔ ترجمهٔ با اصل اثر و دیگر ترجمه‌ها
١٠	انتقال	٦١	آشنایی با روش ترجمه، آشنایی با اصول ویرایش
١١	اجتماعی	٨٥	توانایی کار گروهی، توانایی برقراری ارتباط موثر با کنشگران عرصهٔ ترجمه
١٢	خلاقیت	٢٠	توانایی نگارش خلاقانه، توانایی خلاقیت شعری
١٣	ادبی	١٣٩	آشنایی با نقد ادبی، آشنایی با ادبیات بومی، آشنایی با ادبیات خارجی
١٤	تلاش و تاب‌آوری	١٩	تخصیص وقت، استمرار، تمرکز، جدیت در پیشبرد کار، انتخاب مطمئن، خطرپذیری، توانایی فعالیت عملی، توانایی یادگیری مستمر
١٥	ذاتی	١٣	برخورداری از استعداد ذاتی
١٦	عادت‌واره‌ای	١٤	عادت به خوانش متون ادبی، دارا بودن عادات زبانی نیمه‌آگاهانه
١٧	فرهیختگی	١٦	اندیشه‌ورزی، دانش عمومی بالا
١٨	انتقادی	٤١	توانایی نقد ترجمه‌های دیگر
١٩	احساسی	٧٩	هم‌دلی با اثر یا نویسنده، عشق به ادبیات

۲۰	نظری	۸۷	آگاهی از ماهیت ترجمه، آگاهی از نقش مترجم، آگاهی از سنت ترجمه
۲۱	فراشناختی	۵۱	توانایی تحلیل و ارزیابی مستمر عملکرد و انتخاب‌های خود در فرآیند ترجمه

همان‌طور که در جدول بالا می‌بینیم، مترجمان ادبی شاخص ایران در مصاحبه‌های خود با مجله مترجم به‌ترتیب بر زیرتوانش ادبی (۱۳۹ مورد)، زیرتوانش جامعه‌شناختی (۱۱۶ مورد) و زیرتوانش زبانی (۱۰۳ مورد) بیش‌ترین تأکید را داشته‌اند. بدین‌ترتیب، مترجمان ادبی بیش از هر چیز بر اهمیت دانش و توانایی ادبی در توانش ترجمهٔ ادبی تاکید کرده‌اند. زیرتوانش ادبی شامل آشنایی با نقد ادبی، آشنایی با ادبیات بومی و آشنایی با ادبیات خارجی است. زیرتوانش ادبی در این پژوهش متناظر با زیرتوانش ادبی- فرهنگی در مدل توانش ترجمه ادبی PETRA-e (۲۰۰۹) است. زیرتوانش ادبی–فرهنگی در آن مدل نیز به معنای توانایی به‌کارگیری دانش مربوط به فرهنگ و ادبیات جوامع مبدأ و مقصد در فرآیند تولید ترجمهٔ ادبی و نیز توانایی مدیریت تفاوت‌های فرهنگی و توانایی تشخیص جنبش‌ها، مکاتب و سبک‌های ادبی است.

از سوی دیگر، مترجمان ادبی مصاحبه‌شونده، آشنایی با شرایط جامعه‌شناختی جامعهٔ مقصد (ایران) را بخشی از توانش ترجمهٔ ادبی دانسته‌اند. زیرتوانش جامعه‌شناختی شامل آشنایی با فرصت‌های بازار ترجمه، خوانندگان ترجمه، چالش‌های بازار ترجمه، و کانون‌های ادبی است. زیرتوانش جامعه‌شناختی مورد نظر مترجمان ادبی تداعی‌گر دسته‌بندی کرالی (۲۰۱۳) است. این پژوهشگر نخستین بار مفهوم «توانش مترجم[1]» را پیشنهاد داد که به‌معنای دانش و مهارت‌های مورد نیاز مترجم برای حضور در بازار حرفه‌ای ترجمه است. وی توانش مترجم را دارای سه زیرتوانش دانسته بود: زیرتوانش ترجمه، زیرتوانش شخصی و زیرتوانش اجتماعی. زیرتوانش جامعه‌شناختی نیز توانشی ضروری برای حضور مترجمان ادبی در بازار ترجمه است.

سومین زیرتوانش پربسامد که مترجمان ادبی بر آن تاکید کرده‌اند، زیرتوانش زبانی است. این زیرتوانش به‌معنای تسلط مترجم بر جنبه‌های مختلف زبان‌های مبدأ و مقصد است و

[1] Translator Competence

بسندگی زبان مبدأ و بسندگی زبان مقصد را دربر می‌گیرد. این زیرتوانش متناظر با زیرتوانش پیشنهادی در مدل توانش ترجمهٔ ادبی PETRA-e است. زیرتوانش زبانی در آن مدل نیز به‌معنای تسلط مترجم بر جنبه‌های دستوری، سبکی و منظورشناختی متون مبدأ و مقصد، به‌ویژه در زمینه‌های خوانش و نگارش است.

در ادامهٔ این بخش، می‌کوشیم به پرسش‌های پژوهش پاسخ گوییم:

در پاسخ به پرسش نخست پژوهش که مترجمان ادبی شاخص ایران چه زیرتوانش‌هایی را برای توانش ترجمه ادبی قائل هستند، نتایج پژوهش نشان‌داد که مترجمان ادبی بررسی‌شده مجموعاً به ۲۱ زیرتوانش اشاره کرده‌اند. شرح مبسوط این زیرتوانش‌ها و اجزای آن‌ها در جدول ۱ آمده‌است.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش که چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین زیرتوانش‌های پیشنهادی مترجمان ادبی حرفه‌ای ایران و زیرتوانش‌های شش مدل توانش ترجمه وجود دارد، یافته‌های پژوهش نشان‌داد که دسته‌بندی حاصل از پژوهش جاری (جدول ۱) بیش‌تر زیرتوانش‌های کلی پیشنهادشده در مدل‌های پیشین را دربر می‌گیرد هرچندکه برخی زیرتوانش‌ها در مدل‌های مختلف با عناوین متفاوت نامگذاری شده‌اند (مثلا، زیرتوانش ارتباطی در مدل گاپفریش معادل زیرتوانش اجتماعی در مدل پژوهش جاری است) و برخی زیرتوانش‌های هم‌نام مفاهیم متفاوتی دارند (برای نمونه زیرتوانش حرفه‌ای در مدل نورد با زیرتوانش حرفه‌ای در تحقیق جاری متفاوت است). چنان‌که پیش‌تر بحث شد، زیرتوانش‌های مدل توانش ادبی PETRA-e همگی در ذیل مدل توانش ادبی به‌دست‌آمده در پژوهش جاری قرارمی‌گیرند، هرچندکه برخی از زیرتوانش‌های مدل PETRA-e شامل چند زیرتوانش متفاوت در مدل تحقیق فعلی هستند. (برای نمونه، زیرتوانش اکتشافی پیشنهادشده در مدل PETRA-e با زیرتوانش فن‌آوری و زیرتوانش ادبی در مدل پژوهش ما هم‌پوشانی دارد).

ازطرف دیگر، برخی از زیرتوانش‌های تعریف‌شده در مدل‌های پیشین در مدل تحقیق فعلی جای ندارند. برای نمونه، زیرتوانش متنی شافنر (دانش انواع متن، ژانرها و قراردادها) در دسته‌بندی ما قرار نداشت؛ زیرا توانش ترجمهٔ ادبی تنها بر یک ژانر متمرکز است و زیرتوانش متنی مورد نظر شافنر مورد نیاز مترجمان ادبی نیست. علاوه‌بر این، زیرتوانش ارائهٔ خدمات

ترجمه در مدل EMT در مدل پژوهش جاری قرار نگرفته است؛ زیرا این زیرتوانش عمدتاً در ترجمه در بافت تجاری مورد نیاز می‌باشد. زیرتوانش حرفه‌ای مد نظر نورد (آگاهی از کارکردهای متفاوتی که ترجمه‌ها ممکن است در زمینه‌های مختلف زبان مقصد داشته‌باشند) نیز در مدل پژوهش جاری ذیل زیرتوانش جامعه‌شناختی قرار می‌گیرد؛ اما چون مترجمان در مصاحبه‌های خود بدان نپرداخته‌اند، در زمرهٔ زیرتوانش‌های تحقیق جاری گنجانده نشده‌است.

در پاسخ به پرسش سوم پژوهش که توانش ترجمهٔ ادبی در بستر جامعهٔ ایران دارای چه زیرتوانش‌های ویژه‌ای است، یافته‌های ما نشان‌داد برخی زیرتوانش‌های توصیف‌شده در پژوهش جاری در مدل‌های قبلی توانش ترجمه نبوده‌اند؛ برای نمونه، زیرتوانش تصمیم‌سازی، زیرتوانش سازگاری، زیرتوانش خلاقیت، زیرتوانش ذاتی، زیرتوانش عادت‌واره‌ای، زیرتوانش فرهیختگی، زیرتوانش احساسی و زیرتوانش فراشناختی. یکی از دلایل احتمالی این امر آن است که بیش‌تر این زیرتوانش‌ها (به‌ویژه زیرتوانش سازگاری، زیرتوانش خلاقیت و زیرتوانش احساسی) در توانایی ترجمهٔ ادبی نقش کلیدی دارند اما ممکن‌است در ترجمهٔ سایر متون اهمیت چندانی نداشته‌باشند. یکی از علل دیگر حصول زیرتوانش‌های گفته‌شده در تحقیق جاری، منبع گردآوری داده بوده‌است. مدل‌های قبلی توانش ترجمه با نظرخواهی از مدرسان و فراگیران ترجمه و نیز مترجمان حرفه‌ای به‌دست آمده‌اند، درحالی که مدل پژوهش جاری برآمده از نظرات مترجمان ادبی شاخص ایران بوده‌است.

مقایسهٔ یافته‌های این پژوهش با عناوین و موضوعات درسی برنامهٔ کارشناسی مترجمی زبان انگلیسی ضروری است. بررسی سرفصل جدید مترجمی زبان انگلیسی نشان می‌دهد در این سرفصل به برخی زیرتوانش‌های پژوهش جاری توجه شده‌است. یکی از اهداف درس ترجمهٔ ادبی در این سرفصل، آشنایی با زبان کهنه و معاصر و توانایی حفظ سبک و سیاق و لحن متن است(زیرتوانش زبانی). چهارمین زیرتوانش پژوهش جاری، تصمیم‌سازی است که در زمرهٔ اهداف سرفصل آمده‌است و ذکر شده که یکی از اهداف آموزش ترجمهٔ ادبی، آشنایی با چگونگی و ملاک‌های انتخاب اثر برای ترجمه است. یکی از اهداف درس ترجمهٔ ادبی در سرفصل، آشنایی با سبک و سیاق و لحن متن ادبی است که به زیرتوانش زبان‌شناختی مرتبط است. آشنایی با مخاطب و ملاحظات بازار ترجمهٔ ادبی نیز بخشی از زیرتوانش جامعه‌شناختی

در پژوهش جاری است. زیرتوانش انتقال، هدف اصلی درس ترجمهٔ ادبی ذکر شده‌است و قید شده که هدف درس، آشنایی دانشجویان با اصول ترجمهٔ ادبیات و ترجمهٔ متون ادبی مختلف است. توانش نظری نیز در زمرهٔ اهداف درس ترجمهٔ ادبی ذکر شده‌است. یکی از اهداف سرفصل، آشناسازی فراگیران با ویژگی‌های مترجم ادبی و تفاوت ترجمهٔ ادبی با سایر انواع ترجمه است. این مباحث در ذیل زیرتوانش نظری قرار می‌گیرند.

از سوی دیگر، برخی زیرتوانش‌های پژوهش جاری در زمرهٔ اهداف درس ترجمهٔ ادبی در سرفصل کارشناسی ذکر نشده‌اند. دومین زیرتوانش، زیرتوانش پژوهش، به‌معنای توانایی جست‌وجو برای یافتن پاسخ سوالات پیش روی مترجم است. این زیرتوانش در اهداف درس دیده نشده و یا شاید بدیهی فرض شده‌است. زیرتوانش سوم، زیرتوانش حرفه‌ای، در میان اهداف درس ترجمهٔ ادبی ذکر نشده‌است. اگرچه در درس «بازار ترجمه» به مباحث ترجمهٔ حرفه‌ای پرداخته می‌شود اما حرفه‌ای‌گری در بازار ترجمهٔ ادبی نیز دارای ابعاد ویژه‌ای است که نباید مغفول بماند. زیرتوانش سازگاری به‌معنای توانایی مواجهه با ممیزی و نظرات منتقدان در سرفصل دیده نشده است و جای خالی آن احساس می‌شود. زیرتوانش فن‌آوری نیز در زمرهٔ اهداف درس ترجمهٔ ادبی ذکر نشده است. دلیل احتمالی این مساله آن است که در سرفصل، درس مستقلی با عنوان «ترجمه و فن‌آوری» تعریف شده‌است. زیرتوانش نهم، زیرتوانش تحلیلی، نیز در سرفصل مفروض پنداشته شده و به آن صراحتاً اشاره‌ای نشده‌است. زیرتوانش اجتماعی هم که به‌معنای برقراری تعامل با کنشگران عرصهٔ ترجمه است در سرفصل مغفول مانده و تلاش برای رفع این کاستی ضروری است. زیرتوانش خلاقیت(نگارش خلاقانه و خلاقیت شعری) نیز در زمرهٔ اهداف سرفصل ذکر نشده است. اگرچه بخشی از این توانش، ذاتی است اما تلاش برای پرورش زیرتوانش خلاقیت در فراگیران ضروری است. زیرتوانش ادبی از موارد مهم دیگری است که به آن در سرفصل هیچ توجهی نشده است و فراگیران مستقیما وارد ترجمهٔ ادبی شده‌اند. تلاش برای آشناسازی فراگیران با مباحث ادبی و ادبیات جوامع مبدا و مقصد ضرورتی انکارناپذیر است. بررسی اهداف تعریف‌شده درس ترجمهٔ ادبی در سرفصل کارشناسی مترجمی نشان می‌دهد زیرتوانش‌های تلاش و تاب‌آوری، ذاتی،

عادت‌واره‌ای، فرهیختگی، انتقادی، احساسی و فراشناختی نیز در زمرهٔ اهداف سرفصل قید نشده‌اند که این کاستی در خور تأمل است.

بر اساس مقایسهٔ زیرتوانش‌های پیشنهادی مترجمان ادبی با اهداف تعریف‌شده درس ترجمهٔ ادبی در سرفصل جدید کارشناسی ترجمهٔ انگلیسی می‌توان پیشنهاداتی را به طراحان سرفصل مترجمی انگلیسی و دیگر زبان‌ها ارائه‌کرد. شایسته است که مواردی همچون تقویت روحیهٔ تلاش و ممارست، شناسایی استعداد ذاتی فراگیران، تقویت عادت خوانش و انس با ادبیات، افزایش روحیهٔ فرهیختگی و آرمان‌گرایی، افزایش قوهٔ نقد و تحلیل، افزایش شیفتگی و عشق به ادبیات، افزایش توانایی تعامل با فعالان عرصهٔ ترجمهٔ ادبی، و ارتقای تفکر فراشناختی(توانایی نقد و تحلیل جایگاه و عملکرد خود در زمینهٔ ترجمهٔ ادبی) در زمرهٔ اهداف درس ترجمهٔ ادبی قرار گیرند.

٦. نتیجه‌گیری

در پژوهش جاری، زیرتوانش‌های دخیل در ترجمهٔ متون ادبی با تحلیل مصاحبه‌های جمعی از مترجمان ادبی شاخص ایران توصیف و دسته‌بندی شد. نتایج پژوهش نشان‌داد که ۲۱ زیرتوانش در ترجمهٔ ادبی نقش دارند که این زیرتوانش‌ها بیش‌تر زیرتوانش‌های توصیف‌شده در مدل‌های قبلی توانش ترجمه را در برمی‌گیرد و برخی زیرتوانش‌های جدید ترجمل متون ادبی در جامعهٔ ایران را نیز شامل می‌شود.

یافته‌های این پژوهش برای مترجمان ادبی و مدرسان و فراگیران دانشگاهی و غیردانشگاهی ترجمهٔ ادبی در ایران سودمند خواهدبود و آن‌ها را با طیف گستردهٔ زیرتوانش‌های مورد نیاز برای ورود به حرفهٔ ترجمهٔ ادبی آشنا می‌سازد. افزون‌بر این، نتایج پژوهش جاری راهنمای سیاست‌گذاران آموزشی در تدوین و بازنگری محتوای دروس مرتبط با ترجمهٔ ادبی در سرفصل‌های آموزشی مترجمی زبان انگلیسی خواهدبود. با توجه به این که شواهدی از تفاوت توانش ترجمهٔ ادبی از زبان‌های مختلف (همچون عربی، انگلیسی، فرانسه و ...) به فارسی در جامعه ایران وجود ندارد و از طرفی برخی از مترجمان ادبی حاضر در این تحقیق از زبان‌هایی غیر از انگلیسی نیز به فارسی ترجمه کرده‌اند، نتایج این پژوهش برای خوانندگان سایر گروه‌های آموزشی (غیر از انگلیسی) نیز قابل استفاده و سودمند خواهدبود. باتوجه به این که تحقیق جاری

نخستین تحقیق از این نوع در مورد توانش ترجمهٔ ادبی در جامعهٔ ایران است و از طرفی دسترسی خوانندگان به مترجمان ادبی ایرانی (به ویژه مترجمان نسل پیش از انقلاب) ناممکن و یا محدود می‌باشد، این تحلیل کتابخانه‌ای برآیندی ارزشمند از نظرات مترجمان ادبی شاخص ایران را در قالب یک دسته‌بندی گسترده در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد.

این پژوهش نیز مانند هر پژوهش دیگر با محدودیت‌هایی مواجه بوده‌است. این محدودیت‌ها عمدتاً مربوط به قلمرو پژوهش است. باعنایت به این که پژوهش جاری مطالعه‌ای کتابخانه‌ای و پیش‌درآمدی بر یک پژوهش میدانی گسترده‌تر می‌باشد، نمونهٔ آماری پژوهش صرفاً شامل مترجمان ادبی شاخص ایران بوده‌است و سایر کنشگران فعال در عرصهٔ ترجمه ادبی مانند مدرسان و فراگیران ترجمهٔ ادبی، سیاست‌گذاران آموزشی، ناشران و ... را مدنظر نداشته‌است. علاوه‌بر این، در انتخاب مترجمان ادبی شاخص بر مصاحبه‌های مجله *مترجم* تمرکز شده‌است. پژوهش‌گران علاقه‌مند به این موضوع می‌توانند در مطالعات آتی خود نظرات سایر کنشگران عرصهٔ ترجمه ادبی را نیز مبنای توصیف و دسته‌بندی توانش ترجمهٔ ادبی قرار دهند و نمونهٔ آماری بزرگ‌تری از مترجمان ادبی جوان و کمتر شناخته‌شده را انتخاب نمایند.

منابع

احمدی‌صفا، م. امرایی، ع. (۱۳۹۰). ارزیابی سرفصل درسی دورهٔ کارشناسی مترجمی زبان انلگیسی از نظر رشد توانش ترجمانی دانشجویان. *مطالعات زبان و ترجمه*: ٤٤(۳)، صص. ۲۹-۵۰.

اخروی، ا. (۱۳۹۵). *طراحی مواد آموزشی: روشی فعالیت‌محور برای ترجمه متون سیاسی در ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع).

اکبری، ع. (۱۳۸٦). در جستجوی روح سیال اثر: گفت و گو با رضا رضایی دربارهٔ ترجمه رمان‌های جین آستین. *مترجم*، ٤٦: صص. ٤٤-٦۳.

اکبری، ع. (۱۳۹۳). مترجم باید خودش را از دید خواننده پنهان کند: گفتگو با علی عبداللهی. *مترجم*، ٥٤: صص. ٥۹-۷۸.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۰الف). مصاحبه با صالح حسینی درباره خشم و هیاهو. *مترجم: ۱*، صص. ۲۱-۳۳.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۰ب). مصاحبه با عبدالله کوثری درباره *آئورا* و *گفتگو در کاتدرال*. *مترجم*، ۲، صص. ۱٤-۲۸.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۰ج). مصاحبه با بهاءالدین خرمشاهی: ترجمه ابواب جمعی هنر ادبیات است. *مترجم*، ٤، صص. ۸-۲٤.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۱الف). مصاحبه با دکتر میرجلال‌الدین کزازی درباره انه‌اید. *مترجم*، ۸، صص. ۱۸-۳٤.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۱ب). مصاحبه با مهدی سحابی درباره *طرف خانه سوان*. *مترجم*، ٦، صص. ۲۷-۳٦.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۱ج). گفتگو با احمد میرعلائی. *مترجم*، ۷، صص. ۱۹-۳۱.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۲). گفتگو با محمد قاضی. *مترجم*، ۹، صص. ۷-۱٤.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۳الف). گفتگو با دکتر عزت‌الله فولادوند. *مترجم*، ۱۵، صص. ۳۲-۵۵.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۳ب). گفتگو با کریم امامی. *مترجم*، ۱٦، ٤۷-٦۲.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۵). گفتگو با محمود کیانوش. *مترجم*، ۲۱ و ۲۲، صص. ۱۳-۳۷.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۷). گفتگو با فرزانه طاهری. *مترجم*، ۲۷، صص. ۱۵-۲۸.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۸الف). گفتگو با گلی امامی مترجم ادبی. *مترجم*، ۲۹، صص. ٤۱-۵۱.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۸ب). گفتگو با رضا سیدحسینی. *مترجم*، ۳۰، صص. ۲۹-٤۱.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۸ج). گفتگو باجلال خسروشاهی. *مترجم*، ۳۱، صص. ۵۷-٦۵.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۹الف). گفتگو با دکتر مصطفی رحیمی. *مترجم*، ۳۲، صص. ۳۲-٤۰.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۷۹ب). گفتگو با علی صلح‌جو ویراستار، مترجم و محقق ترجمه. *مترجم*، ۳۳، صص. ۱۹-٤٤.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۸۰الف). گفتگو با عبدالله کوثری مترجم ادبی. *مترجم*، ۳۵، صص. ۱۹-۲۸.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۸۰ب). گفتگو با مهدی افشار مترجم ادبی. *مترجم*، ۳۵، صص. ۵۳-۵۸.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۸۳). گفتگو با رضی خدادادی(هیرمندی): هنر ترجمه ادبیات کودک و نوجوان. *مترجم*، ۳۹، صص. ۸۹-۹۷.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۸٤الف). گفتگو با بهاءالدین خرمشاهی. *مترجم: ٤١*، صص. ۱۳-۱۸.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۸٤ب). یک گفتگو: حرف‌های دریابندری درباره ترجمه. *مترجم: ٤٢*، صص. ۳۱-٤۰.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۸۵). گفتگو با کامران فانی. *مترجم: ٤٣*، ۲۱-۳٤.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹٤). گفتگو با مژده دقیقی مترجم ادبی. *مترجم: ٥٦*، صص. ۳۵-٤۷.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹۵الف). گفت و گو با پیمان خاکسار. *مترجم: ٥٩*، صص. ٤۵-۵۰.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹۵ب). گفتگو با عبدالله کوثری: همدلی با نویسنده به همزبانی با او می‌انجامد. *مترجم: ٦۰*، صص. ۱۱-۲۲.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹٦ الف). گفت و گو با اسدالله امرایی. *مترجم: ٦١*، صص. ۱۳-۲۲.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹٦ ب). گفتگو با مهستی بحرینی. *مترجم: ٦٢*، صص. ۱۹-۲٦.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹٦ج). گفتگو با داریوش آشوری در مقام مترجم. *مترجم: ٦٣*، صص. ۳۱-۵۰.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹٦د). گفتگو با مهدی غبرایی. *مترجم: ٦٤*، صص. ۲۳-۳۳.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹۷الف). گفتگو با شیوا مقانلو. *مترجم: ٦۵*، صص. ۲۵-۳۸.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹۷ب). گفتگو با مصطفی ملکیان. *مترجم: ٦٦*، صص. ۳۵-٤٦.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹۷ج). گفتگو با مجدالدین کیوانی. *مترجم: ٦٨*، صص. ۵۳-۷۲.

خزاعی‌فر، ع. (۱۳۹۸). گفتگو با گلی امامی. *مترجم: ۷۰*، ٤٦-۵٤.

خوش‌سلیقه، م. (۱۳۹۳). توانش‌های هدف در آموزش مترجم فارسی و انگلیسی. *مطالعات زبان و ترجمه: ٤۷*(۳)، صص. ۱۱۳-۱٤۳.

داوری، ح. نورزاده، س. فیروزیان‌پور اصفهانی، آ. حسنی، ق. (۱٤۰۰). ارزیابی و نقد برنامه درسی بازنگری شده رشته مترجمی زبان انگلیسی در مقطع کارشناسی. *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*: ۲۱(۱۰)، صص. ۱۷۵-۱۹۸.

رحیم‌زاده، ر. (۱۳۷۹). گفت و گو با استاد ابراهیم یونسی. *مترجم: ۳۳*، صص. ۸۱-۸۷.

رحیم‌زاده، ر. (۱۳۸۱). گفتگوی رحیم رحیم‌زاده با سروش حبیبی. *مترجم: ۳٦*، صص. ۲۲-۳۲.

زحمتکش، م. ر. (۱۳۸۹). *پیکره‌های تکزبانه در آموزش مترجم: هم‌آیی و درک موضوع در ترجمه خدماتی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی.

صادقیه، ح. (۱۳۸۸). *به کار گیری مدل فرامتن تطبیقی در آموزش ترجمه تخصصی در محیط وب*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی.

صلح‌جو، ع. (۱۳۸۱). گفتگوی علی صلح‌جو با دکتر منوچهر بدیعی درباره اولیس. *مترجم*، *۳۷*، صص. ۲۵-٤۱.

صلح‌جو، ع. (۱۳۸٤). گفتگوی علی صلح‌جو با احمد سمیعی. *مترجم*، *٤۰*، صص. ۱۱-۲۲.

صلح‌جو، ع. (۱۳۸۵). گفتگوی علی صلح‌جو با لیلی گلستان. *مترجم*، *٤٤*، صص. ۳۵-٤٤.

فتوحی نانساء، م. اطهاری نیک‌عزم، م. (۱۳۹۸). بررسی دشواری‌های پیش روی مترجم در ترجمه اسامی حیوانات در دو زبان فارسی و فرانسه. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، ۲ (۲)، ۸۹-٦۱.

قاضی‌زاده، خ. و جمالی‌منش، ع. ر. (۱۳۸۹). نگاهی گذرا به وضعیت نابسامان آموزش ترجمه در برخی از دانشگاه‌های ایران. *مطالعات ترجمه*، *۸*(۳۰)، صص. ۹۱-۱۰٤.

مجلسی‌فرد، ا. (۱۳۹۰). *مطالعه شیوه‌های آموزش ترجمه در ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

میرزا ابراهیم تهرانی، ف. کریمی کلیشادی، ز. (۱٤۰۱). نقش مقابله ترجمه با متن اصلی در آموزش ترجمه و واژه‌گزینی. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، *۵*(۱)، ۱-۲۵.

ورمزیاری، ح. (۱۳۹۷). *آموزش ترجمه از دیدگاه جامعه‌شناسی: تدوین تمرینات ترجمه‌آموزمحور*. رسالهٔ دکتری، دانشگاه علامه طباطبائی.

Alavi, S. M. Nemati, M., & Ghaemi, H. (2014). Measuring the growth of translation competence by considering the task-based translation pattern. *Language and Translation Studies Quarterly: 1*, 1-17.

EMT expert group (2009). Competences for professional translators, experts in multilingual and multimedia communication.http://ec.europa.eu/dgs/translation/programmes/emt/k

ey_documents/emt_competences_translators_en.pdf (consulted 10.07.2023).

Kafi, M., Khoshsaligheh, M., & Hashemi, M. R. (2018). Translation profession in Iran: current challenges and future prospects. Translator: 24 (1), pp. 89-103.

Kiraly, D. (2013). *Towards a View of Translator Competence as an Emergent Phenomenon: Thinking Outside the Box (es) in Translator Education*. (eds.) Kiraly, D. Hansen-Schirra, K., & Maksymski, K. (2013). New Prospects and Perspectives for Educating Language Mediators (pp.197-224). Tubingen: Narr Verlag.

Nord, C. (2005). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Oraki, A. Tajvidi, G. R. (2020). Training translators and interpreters: The need for a competence-based approach in designing university curricula. *Iranian journal of English for academic purposes: 9*(2), 42-56.

PACTE Group (2003). *Building a Translation Competence Model*. In: Alves, Fabio (ed.) Triangulating Translation: Perspectives in process oriented research, Amsterdam: John Benjamins, 43-66.

PACTE Group (2005). Investigating Translation Competence: Conceptual and Methodological Issues. *Meta: 50*(2), 609-619.

PETRA-e Network (2009). PETRA-e reference framework for the education and training of literary translators. https://petra-educationframework.eu/ (consulted 10.7.2023).

Rastegar Moghadam, M. R. Khoshsaligheh, M. Pishgadam, R. English Translation Students' Attitude towards Teamwork Skills in Subtitling Training Classroom. *Language-Related Research: 11*(3), pp. 95-119.

Sadeghi, K. (2009). Translation, interpretation, or composition: The art of transition .*Translation Studies:* 7(27): pp. 65-80.

Saldanha, G., & O'Brien, S. (2014). *Research methodologies in translation studies*. London, England: Routledge.

Schaffner, C. & Adab, B. (2000). *Developing translation competence*. London, England: Routledge.

Yazdanparast, M. (2012). *A Study on the courses for MA translation students in Iran: Are graduate students welcome by the market?* Unpublished Master's thesis, University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

L'Analyse discursive des interactions du champ du pouvoir dans le socio-texte du *Figuier des Temples* d'Ahmad Mahmûd

Shaghayegh Sharifzadeh
Doctorante en littérature française, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Mandana Sadrzadeh Ardebili [1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Département français, Université de Téhéran, Téhéran, Iran

Résumé

L'acquisition du pouvoir dans un espace social exige un ensemble de différents capitaux définis dans cet espace. Ceux-ci peuvent être économiques ou non-économiques, selon Pierre Bourdieu, sociologue français. L'un des capitaux importants dans les relations des champs sociaux est le capital linguistique, qui se définit, d'après Bourdieu, comme l'habileté d'utilisation de la langue et de composer un discours pertinent et propre en vue de marquer les relations sociales. Cependant, la force de cet impact reste à étudier : Est-il possible d'obtenir le pouvoir dans un champ ou espace social n'ayant profité que du capital linguistique et de son impact? Dans cette recherche, nous tenons à répondre à cette question dans l'espace socio-textuel du roman *Le Figuier des Temples* d'Ahmad Mahmûd. Dans ce roman, le capital linguistique est utilisé de manière à créer un discours sacré et religieux dans le but d'acquérir le pouvoir dans l'espace socio-textuel, ce sur quoi est basée notre recherche. Dans cet article, nous avons recours à l'analyse du discours et à la sociocritique dans l'intention d'étudier le fonctionnement des discours des personnages du roman dans leurs interactions visant à obtenir le pouvoir dans cet espace socio-textuel. Après avoir étudié la structure du socio-texte du roman selon Pierre Bourdieu, nous avons analysé les discours des personnages et leurs mécanismes à l'aide de l'analyse du discours, selon l'approche de Dominique Maingueneau. En fin de compte, nous observons comment le capital linguistique peut, indépendamment d'autres capitaux, conduire à l'obtention du pouvoir.

Mots-clés: Champ, Capital, Analyse du discours, Bourdieu, Maingueneau.

[1]. E-mail: sadrz@ut.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.84177.1090
https://orcid.org/0009-0004-9081-4020

Reçu: 29 Août 2023 Révisé: 17 Janvier 2024 Accepté: 22 Janvier 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

Power Field Interactions in the Textual Society of *The Fig Tree of the Temples* by Ahmad Mahmoud: A Discursive Analysis

Shaghayegh Sharifzadeh
PhD candidate in French literature, Tehran University, Tehran, Iran

Mandana Sadrzadeh Ardebili [1] (Corresponding author)
Associate Professor, French department, Tehran University, Tehran, Iran

Abstract

Gaining power within a social space necessitates a complex interplay of diverse «capitals» defined within that particular space. The capitals can encompass both economic and, as posited by the French sociologist Pierre Bourdieu, non-material forms. A pivotal category among these capitals is linguistic one. Linguistic capital, according to Bourdieu, signifies the skillful deployment of language and the crafting of pertinent and distinctive discourses aimed at influencing social interactions. However, the extent of this influence prompts the inquiry: Can linguistic capital alone yield an impact deep enough to secure a position of power within a given field or social space? This research sought to answer this question within the frame of the textual society depicted in Ahmad Mahmoud's novel *The Fig Tree of the Temples*. In this novel, linguistic capital is strategically employed through a religious discourse within the story's "textual society», forming the basis of our investigation. Here, we simultaneously engaged with discourse analysis and socio-criticism to study the roles of discourses in the interactions of characters striving for power within the construct of the textual society of *The Fig Tree of the Temples*. Examining the structure of the «textual society» of the novel according to Pierre Bourdieu, we studied the discourses of the characters and their mechanisms using the discourse analysis perspective of French linguist Dominique Maingueneau. The study showed how how «linguistic capital» can on its own lead to gaining power.

Keywords: Field, Capital, Discourse Analysis, Bourdieu, Maingueneau.

[1]. E-mail: sadrz@ut.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.84177.1090
https://orcid.org/0009-0004-9081-4020

Received: 29 August 2023 Revised: 17 January 2024 Accepted: 22 January 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

تعاملات میدان قدرت در فضای جامعه‌متنی
درخت *انجیر معابد* اثر احمد محمود: تحلیل گفتمان

مقالهٔ پژوهشی

شقایق شریف زاده
دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، تهران، ایران
ماندانا صدرزاده اردبیلی [1] (نویسنده مسئول)
دانشیار گروه فرانسه، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

دستیابی به جایگاه قدرت در یک فضای اجتماعی، نیازمند مجموعه‌ای از «سرمایه‌های» گوناگون تعریف‌شده در آن اجتماع است. این «سرمایه‌ها» می‌توانند اقتصادی یا طبق نظر جامعه‌شناس فرانسوی، پیر بوردیو، غیرمادی باشند. یکی از انواع «سرمایه‌های» مهم در روابط «میدان»های اجتماعی «سرمایهٔ زبانی» است. «سرمایهٔ زبانی» به‌معنای مهارت استفاده از زبان و به‌کارگرفتن گفتمانی مناسب و منحصربه‌فرد با هدف تأثیرگذاری در ارتباطات اجتماعی است. اما آیا تنها با استفاده از «سرمایهٔ زبانی»، می‌توان در ارتباطات اجتماعی تا آن حد تاثیرگذار بود که دست‌یابی به جایگاه قدرت در «میدان» یا فضای اجتماعی مدنظر ممکن‌شود؟ در این پژوهش درپی آنیم که این پرسش را در فضای «جامعه‌متنی» رمان *درخت انجیر معابد* اثر احمد محمود بررسی‌کنیم که در آن «سرمایهٔ زبانی» در چارچوب گفتمان مذهبی برای کسب جایگاه قدرت به‌کارگرفته شده‌است. ما در مقالهٔ پیش رو، کارکرد گفتمان‌های منتهی به جایگاه قدرت را در تعاملات شخصیت‌ها مورد بررسی قرارداده‌ایم. به این منظور، ما از نقد اجتماعی پیر بوردیو برای ساختارشناسی فضای «جامعه‌متنی» داستان و از تحلیل گفتمان دومینیک منگنو برای بررسی کاربرد «سرمایهٔ زبانی» در گفتمان شخصیت‌ها استفاده‌کرده‌ایم. در پایان می‌بینیم که چگونه «سرمایهٔ زبانی» در قالب گفتمان می‌تواند به تنهایی منجر به کسب قدرت شود.

کلیدواژه‌ها: میدان، سرمایه، تحلیل گفتمان، بوردیو، منگنو.

[1]. E-mail: sadrz@ut.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.84177.1090
https://orcid.org/0009-0004-9081-4020

تاریخ دریافت: ۰۷ شهریور ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۲۷ دی ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۲ بهمن ۱۴۰۲

۱. مقدمه

درخت انجیر معابد نوشتهٔ احمد محمود، در سال ۱۳۷۹ در دو جلد از سوی انتشارات معین به چاپ رسید و در سال ۱۳۸۰ برندهٔ دور اول جایزهٔ ادبی هوشنگ گلشیری شد. محمود در این رمان، روایت‌های داستانی گوناگونی را با شخصیت‌های متعدد به یکدیگر پیوندمی‌زند و جامعهٔ داستانی خود را با واقع‌گرایی همراه‌با نوعی واقع‌گرایی جادویی[1] پیش چشم خواننده به تصویر می‌کشد. خط سیر داستانی مورد مطالعهٔ ما، روایت زندگی خانواده آذرپاد است که از جایگاه قدرت خود در جامعهٔ داستان تنزل پیداکرده و پسر بزرگ خانواده، فرامرز، پس از آزادی از زندان، درتلاش برای حفظ ظاهر و بقاء در شرایط جدید و همچنین درصدد بازیابی جایگاه گذشته است.

پرسش ما در این پژوهش چگونگی سازوکار زبانی و گفتمانی روابط بین شخصیت‌ها در راستای کسب قدرت در فضای اجتماعی به تصویر کشیده‌شده در داستان است. این فضا توسط کلود دوشه[2] در حوزهٔ نقد اجتماعی[3]، «جامعه‌متن»[4] نامیده شده است و ما در پژوهش حاضر این اصطلاح و زاویهٔ دید را از او وام‌گرفته‌ایم. مطالعهٔ ساختار «جامعه‌متنی» این اثر و همچنین بررسی ارتباطات میان‌فردی در این فضای اجتماعی بر مبنای نظریه‌ی «انواع سرمایه و میدان» پیر بوردیو[5] انجام گرفته است. طبق این نظریه، در هر گروه و ساختار اجتماعی، افراد بر اساس سود و زیان خود رفتار و زندگی می‌کنند و ارتباطات بینافردی، در هر زمینه و چارچوبی، در واقع در راستای رقابت آن‌ها بر سر قدرت و جایگاه است (شویره، فونتن،۱۳۸۵، ص. ۱۳۸-۱٤۳). در این پژوهش تحلیل گفتمان بخش‌های مورد مطالعه بر مبنای رویکرد دومینیک منگنو[6] انجام شده‌است که بر اساس آن، تحلیل گفتمان بر مبنای تحلیل زبان‌شناختی و سبک‌شناختی[7] انجام می‌شود. ما به‌منظور پاسخ‌دادن به این پرسش که آیا استفاده از «سرمایهٔ زبانی» می‌تواند به‌تنهایی به کسب قدرت منتهی

[1] Réalisme magique
[2] Claude Duchet
[3] Sociocritique
[4] Sociotexte
[5] Pierre Bourdieu
[6] Dominique Maingueneau
[7] Stylistique

شود، نخست نحوهٔ استفاده از زبان به‌عنوان ابزار اعمال قدرت را در «جامعه‌متن» داستان مطالعه می‌کنیم؛ سپس، به کاربرد گفتمان تقدس درخت به‌عنوان سرمایه زبانی خواهیم‌پرداخت.

۲.پیشینهٔ تحقیق

پرسش مطرح‌شده در این مقاله، دو رویکرد مطالعاتی در علوم انسانی، یعنی جامعه‌شناسی و تحلیل گفتمان را به ادبیات پیوندمی‌زند. از نمونه پژوهش‌های انجام‌شده در ادبیات فارسی برمبنای این دو رویکرد می‌توان در حوزه‌ی جامعه‌شناسی به «نقد جامعه‌شناسانه سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان نیمه غایب بر اساس نظریهٔ انواع سرمایه پیر بوردیو» (حسینی و گلمرادی،۱۳۹۵) اشاره‌کرد که در آن ضمن بررسی انواع سرمایه‌ها طبق نظر بوردیو نزد شخصیت‌های زن داستان، تغییرات آن‌ها در نسل‌های مختلف نیز مورد توجه قرارگرفته‌است. همچنین در زمینه‌ی نقد اجتماعی که پیشتر از آن نام برده شد، می‌توان به «خوانش جامعه‌شناختی دوشه‌ای پرستوهای کابل اثر یاسمینا خضراء» (زندیه و ماکویی، ۱۳۹۹) اشاره کرد که پژوهشگران در آن با استفاده از رویکرد تحلیلی کلود دوشه به بررسی گفتمان‌های اجتماعی موجود در جامعه‌متن اثر پرداخته‌اند. در زمینهٔ تحلیل گفتمان در ادبیات نیز می‌توان از «بررسی ساخت‌های زبانی ایدئولوژیک در ترجمهٔ خدایان تشنه‌اند با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی» (میرزاابراهیم تهرانی، خلاصی،۱٤۰۱) نام برد که در آن نویسندگان با استفاده از مدل نقد سه‌وجهی، به تحلیل گفتمان ساخت‌های ایدئولوژیک در اثر نامبرده می‌پردازند.

رمان *درخت انجیر معابد* از سوی پژوهشگران با رویکردهای متفاوتی مطالعه و بررسی شده‌است. از پژوهش‌های انجام‌شده در حیطهٔ گفتمان می‌توان به پایان‌نامهٔ *گفتمان قدرت در رمان‌های همسایه‌ها، داستان یک شهر و درخت انجیر معابد از احمد محمود بر اساس نظریه میشل فوکو* (شایسته‌فرد، ۱۳۹۵) اشاره‌کرد که در آن انواع قدرت و گفتمان‌های ناشی از آن برمبنای تعاریف فوکو از قدرت بررسی شده‌اند. رویکردهای روان‌شناختی، اسطوره‌شناختی و جامعه‌شناختی نیز در میان پژوهش‌های انجام‌شده سهمی به خود اختصاص داده‌اند. در «تحلیل روان‌شناختی «خود فعلی و ایده‌آلی» در رمان «درخت انجیر معابد» احمد محمود از منظر کارن هورنای» (اکبرزاده‌ابراهیمی و دیگران، ۱٤۰۲) نویسندگان به مطالعهٔ شخصیت فرامرز با استفاده از نظریهٔ تیپ‌های شخصیتی هورنای پرداخته‌اند. در مقالهٔ « تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در آثار

نویسندگان معاصر (رمان درخت انجیر معابد، داستان‌های کوتاه کاج‌های مورب، باغ اناری و جایی دیگر)» (محمودی‌وند بختیاری و دیگران،۱٤۰۰)، نویسندگان به بررسی بن‌مایه‌های گیاه‌پیکری در آثار منتخب پرداخته‌اند. همچنین در «مضامین اجتماعی در درخت انجیر معابد»، (مصلحی و دیگران، ۱۳۹٦) نویسندگان به بررسی بازنمود مسائل اجتماعی گوناگون در رمان پرداخته‌اند. در بین پژوهش‌های صورت‌گرفته روی این اثر، مطالعات جامعه‌شناسی-گفتمانی با استفادهٔ همزمان از هر دو رویکرد به چشم نمی‌خورد که از این حیث، پژوهش حاضر کاوشی جدید در این زمینه به‌شمارمی‌آید.

۳. چارچوب نظری

گفتمان از عناصر اصلی کنشگری‌های اجتماعی در حوزه‌های مختلف است و در مطالعات جامعه‌شناختی یکی از داده‌های مهم محسوب می‌شود. پیر بوردیو از جمله جامعه‌شناسانی است که زبان و به‌ویژه گفتمان را به مثابهٔ یک عنصر و ابزار مهم در تعاملات اجتماعی تعریف می‌کند. از منظر بوردیو، افراد در جامعه به‌واسطهٔ «سرمایه» هایشان[1] تعریف می‌شوند و بقاء دارند(Bourdieu,2001, pp. 26-28). بوردیو پیرو نظر کارل مارکس[2]، «سرمایه» را مهم‌ترین رکن زندگی افراد در جامعه تعریف می‌کند اما برخلاف نظر وی، علاوه‌بر نوع اقتصادی آن، انواع دیگری از جمله دو گروه اصلی «سرمایه‌های» فرهنگی و اجتماعی و در هر گروه انواع خرد دیگری مانند «سرمایه‌های» علمی، سیاسی، زبانی و غیره را تعریف‌می‌کند (شویره، فونتن،۱۳۸۵، صص. ۹٦-۱۰۲).

طبق تعریف بوردیو، انواع مختلف «سرمایه» با توجه به زمینهٔ فعالیت و رقابت اعضای جامعه تعریف و ارزش‌گذاری می‌شوند. برای مثال در زمینهٔ حرفه و تخصص در یک جامعه، داشتن تحصیلات مرتبط، دانش و تجربه‌ی کافی، هوش و استعداد متناسب با آن حرفه، یادگیری پیش‌نیازهای آن و موضوعاتی از این دست همگی جزو سرمایه‌های موروثی یا اکتسابی تعریف می‌شوند که افراد باتوجه به تجربهٔ زیسته و توانایی‌های اکتسابی می‌توانند برای رقابت با دیگران در این زمینه از آن‌ها استفاده‌کنند. در کنار مفهوم «سرمایه»، بوردیو در یک ساختار اجتماعی

[1] Capital
[2] Karl Marx

مفهوم «میدان»[1] را نیز تعریف می‌کند. «میدان»ها خرده‌فضاهای اجتماعی هستند که جهان اجتماعی مدرن را تشکیل می‌دهند (شویره، فونتن، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۸). افراد در «میدان»های خرد یا کلان به فعالیت و رقابت می‌پردازند، آن را به نفع خود تغییر می‌دهند و به منظور کسب قدرت در آن تلاش می‌کنند (Bourdieu, 2001, pp. 26, 28). طبق نظر بوردیو، آن‌ها به‌واسطهٔ تعاملاتی که با سرمایه‌های اکتسابی یا موروثی خویش در میدان‌های گوناگون با دیگران دارند، ضامن بقای خود در بافت اجتماعی محیط پیرامون خود هستند. (Bourdieu, 2001, p. 27) در کتاب *واژگان بوردیو* می‌خوانیم:

> ساختار میدان با «وضعیت رابطهٔ قدرت میان عاملان اجتماعی یا نهادهای درگیر در مبارزه» برای کسب مواضع برتر در میدان، مطابقت‌دارد: موضوع بر سر کسب انحصاری اقتداری است که می‌تواند (از راه خشونت مشروع خاص فضا) قدرت تغییر یا حفظ توزیع سرمایه خاص مربوط به این فضا را فراهم‌آورد (از قبیل مدارک تحصیلی، معلومات، سبک زندگی، پول، تماس‌ها و غیره)[...] میدان‌ها «بازارهایی برای سرمایه‌های خاص» هستند که در آن عاملان اجتماعی بنابر استعدادهای خاص خود در (به واسطه و به نفع) انواع سرمایه‌ها می‌اندیشند و عمل می‌کنند (شویره، فونتن،۱۳۸۵، ص. ۱۳۹).

سرمایه‌ها در میدان‌های مختلف از سوی عاملان اجتماعی عرضه شده و استفاده می‌شوند. افراد در میدان‌ها برای منابع و منافع خویش مبارزه می‌کنند و درواقع آن‌چه در جامعه می‌گذرد، مجموع فعالیت‌های افراد در میدان‌های مختلف برای عرضه یا کسب سرمایه است. شایان ذکر است که «میدان‌ها از طریق رابطه[2] تعریف می‌شوند» (مؤید حکمت،۱۳۹۵، ص. ٤٧) و می توانند با یکدیگر اشتراک یا هم‌پوشانی داشته‌باشند.

یکی از میدان‌های اصلی و تعیین‌کننده در جامعه، «میدانِ قدرت» [3] است. از نظر بوردیو میدانِ قدرت مهم‌ترین میدان در هر جامعه است که سرمایه‌های متفاوتی در آن در گردش هستند (مؤید حکمت،۱۳۹۵،صص. ٤٩-٤٤). باتوجه به خاصیت هم‌پوشانی میدان‌ها و امکان اشتراک بین آن‌ها، میدانِ قدرت می‌تواند در دل هر میدان دیگری قرارگیرد یا با میدان‌های دیگر اشتراک داشته‌باشد. یکی از سرمایه‌هایی که در کنار دیگر سرمایه‌ها برای تعاملات میدان قدرت استفاده می‌شود

[1] Champ
[2] Relation
[3] Champ de pouvoir

سرمایه‌ی زبانی است. سرمایه‌ی زبانی مجموع علم، توانایی‌های زبانی و مهارت‌های گفتمانی هر فرد است که در ارتباطات بین‌فردی در سطح جامعه به شکل گفتمان خود را نشان‌می‌دهد. اهمیتی که تحلیل گفتمان در مطالعات جامعه‌شناختی دارد، در رویکرد بوردیو به‌شکلی ویژه به چشم می‌خورد چراکه زبان یکی از سرمایه‌های اصلی افراد در میدان اجتماع و درنتیجه، یکی از عناصر اصلی تحلیل در رویکرد بوردیو است (Bourdieu, 2001, pp. 60 - 61).

تحلیل گفتمان یکی از شاخه‌های منشعب‌شده از ساختارگرایی[1] است که در سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ماهیت مستقل پیداکرد. درحالی که ساختارگرایان مطالعات خود را منحصر به متن، زبان و ساختارهای نحوی می‌کردند، تحلیلگرانِ گفتمان پا را فراتر گذاشته و به مطالعهٔ ساختار زبان در آثار مکتوب ادبی و یا هر نوع محتوایی که گفتمان تلقی بشود پرداختند. آن‌ها از رویکرد تحلیل گفتمان نه‌تنها به‌عنوان هدف بلکه به شکل ابزاری برای به‌دست‌آوردن اطلاعات و مطالعهٔ آن‌ها در حوزه‌های گوناگون علومِ نرم[2] بهره‌بردند (Maingueneau, 2014, pp. 9 - 31). به این طریق، تحلیل گفتمان به‌مثابهٔ رویکردی بینارشته‌ای مورد توجه پژوهشگران قرارگرفت که همین ویژگی باعث پدیدآمدن روش‌ها و نظریات متفاوت نزد تحلیلگران گفتمان شده‌است. ازجملهٔ این تحلیلگران می‌توان به نورمن فرکلاف[3]، تئون ون‌دایک[4]، یوهان آنگرمولر[5]، میشل فوکو[6]، دومینیک منگونو[7] و روث ووداک[8] اشاره کرد که هریک با توجه به حیطهٔ مطالعاتی خود، رویکردهای متفاوتی را در پژوهش‌های تحلیل گفتمان تعریف کرده‌اند. یکی از شاخه‌های مهم در تحلیل گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی[9] است که پیروان آن در رویکرد خود، جامعه‌شناسی را یک رکن ثابت درنظرمی‌گیرند و جنبهٔ جامعه‌شناختی تحلیل نزد آن‌ها از جنبه‌ی زبانشناختی و ساختاری پررنگ‌تر است (Van Dijk, 2008, p. 87). ما در این مقاله، فرآیند تحلیل گفتمان را

---

[1] Structuralisme

[2] Sciences molles

نام دیگر علوم انسانی که در مقابل علوم سخت (علوم طبیعی؛ ریاضی، فیزیک، شیمی و غیره) قرار می‌گیرد.

[3] Norman Fairclough

[4] Theun A. Van Dijk

[5] Johannes Angermuller

[6] Michel Foucault

[7] Dominique Maingueneau

[8] Ruth Wodak

[9] CDA; Critical Discourse Analysis

مطابق روش دومینیک منگنو انجام‌داده‌ایم. منگنو معتقد است که فرآیند تحلیل گفتمان یک فرایند تحلیلی-زبانشناختی است. به این معنا که ما ابتدا متن و گفتمان‌های مورد مطالعه را ازنظر زبان‌شناختی و سبک‌شناختی بررسی‌کرده و سپس داده‌های ساختاری به‌دست‌آمده را در کنار ویژگی‌های محتوایی متن، جهت پاسخ به پرسش مطرح‌شده مطالعه‌می‌کنیم. این که با چه رویکردی به تحلیل نهایی بپردازیم، فرایند تحلیل گفتمان را کامل‌می‌کند (Maingueneau, 2014, pp. 39 - 60).

٤. خلاصهٔ داستان

خط سیر اصلی داستان دربارهٔ خانوادهٔ آذرپاد، خانواده‌ای متمول و سرشناس در یکی از شهرهای جنوبی ایران است. روایت سرنوشت خانوادهٔ آذرپاد با مرگ پدر آغازمی‌شود. مدت کمی پس‌از این‌که پدر خانواده -اسفندیار خان- پس‌از افتادن در بستر بیماری ازدنیامی‌رود، مادر خانواده -افسانه- با وکیل شرکتِ پدر -مهران- ازدواج می‌کند. مهران با سرپرستی صغار تمام دارایی خانوادهٔ آذرپاد را تصاحب می‌کند و پس از بیماری و مرگ زودهنگام افسانه، با تخریب باغ و عمارت آذرپادها شروع به شهرک‌سازی می‌کند. تنها یک‌چیز دست‌نخورده باقی‌می‌ماند و آن هم درخت لور یا انجیر معابدی است که معتقدان و عابدانی دارد که آن را مقدس و دارای قدرت فراطبیعی می‌پندارند. تمام این وقایع باعث ازهم پاشیده‌شدن شیرازهٔ خانوادهٔ آذرپاد می‌شود. پس‌از مدتی، پسر بزرگ خانواده-فرامرز- که به جرم اعتیاد و خرده‌فروشی موادمخدر در زندان بوده‌است آزادمی‌شود و در عین ظاهرسازی برای فرار از شکاف به‌وجودآمده در زندگی خود، درصدد بازپس‌گیری جایگاه و ثروت از دست‌رفته‌ی خانواده برمی‌آید. روایت داستان در دو جلد و پنج بخش و از نظر زمان روایی به دو صورت خطی و بازگشت به گذشته صورت‌می‌گیرد.

٥. بحث و بررسی

فضای اجتماعی ترسیم شده در *درخت انجیر معابد*، فضایی واقع‌گرا و ساختار آن مطابق با ساختار اجتماعی جامعهٔ ایران در زمان روایت شده -بین سال‌های ۲۰ تا ۵۰ هجری شمسی- است. جامعهٔ ایرانِ سال‌های ۲۰ تا ۵۰ هجری شمسی، جامعه‌ای ناهمگن است. موضوع سواد و مهارت‌های شغلی در طبقات پایین‌تر جامعه همچنان دغدغه محسوب‌می‌شود. افراد به‌صورت

یکسان به امکانات دسترسی ندارند و طبقهٔ اجتماعی و سرمایه‌های ارتباطی، تعیین‌کننده‌ی شرایط زیست و رفاه اجتماعی هستند. با این که موقعیت مکانی داستان به شکل مستقیم ذکر نشده‌است، از اشارات غیرمستقیم به هوای شرجی؛ «دم خفهٔ شرجی سحرگاه بیدارش کرده‌بود.» (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۹) ، بوی شطّ؛ «بوی روز شط می‌آید.» (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۱۰) و پوشش گیاهی و حتی جانوری بیان‌شده در داستان «صدای پرشور بلبل خرما می‌آید [...] به خوشه‌های سنگین نخل سعمران نگاه می‌کند. بلبل را نمی‌بیند.» ، (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۱۰) این‌گونه استنباط می‌شود که مکان داستان یکی از شهرهای جنوبی ایران است.

۵. ۱. «میدانِ» اجتماع

بررسی «جامعه–متن» داستان نشان‌می‌دهد که خانوادهٔ آذرپاد از جایگاه بالایی در «میدان اجتماعی» برخوردارند، زیرا باتوجه به ارزش‌گذاری‌های «میدان» مورد نظر، این خانواده «سرمایه‌های» قابل توجهی برای عرضه در آن دارند. این سرمایه‌ها از جنس سرمایه‌های اقتصادی، ارتباطی، فرهنگی، زبانی هستند که هریک می‌توانند اکتسابی یا موروثی باشند. سرمایه‌های زبانی و فرهنگی این خانواده در ادبیات افراد خانواده، در صحبت با یکدیگر و با دیگران به چشم می‌خورند. تحصیل فرزندان، یادگیری مهارت‌های معمول طبقهٔ مرفه در روند تاریخی داستان از سوی افراد خانواده مانند سوارکاری، یادگیری زبان انگلیسی، فعالیت‌های اوقات فراغت، همگی عناصر سرمایه‌های فرهنگی این خانواده هستند که بیانگر جایگاه آن‌ها در میدان اجتماع است.

همچنین سرمایه‌های ارتباطی که زیرمجموعهٔ انواع اجتماعی آن به‌شمارمی‌آیند (شویره، فونتن، ۱۳۸۵، ص. ۹۸) نزد خانواده‌ی آذرپاد در ارتباط غیرمستقیم با هستهٔ قدرت شکل‌می‌گیرند. در جایی از متن می‌خوانیم که اسفندیار خان برای موفقیت در انتخابات نمایندگی مجلس با دوست صاحب نفوذی صحبت‌می‌کند و او وعدهٔ چهارهزار رأی از اهالی روستاهای مجاور را به اسفندیار خان می‌دهد : «قبول کنید برادر ـ برای من اصلاً مشکل نیست» [...] «شما خیالتان راحت باشه برادر. حتما بیش از چهار هزار رأی ـ » (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۱۷۵) در این مثال، سرمایهٔ ارتباطی که با موقعیت در «میدان اجتماع» رابطهٔ علت و معلولی دارد، به‌منظور ترفیع جایگاه اجتماعی استفاده می‌شود.

۵. ۲. «میدانِ» خانواده

ساختار خانواده، خود به مثابهٔ یک میدان دیده‌می‌شود که اعضای آن باتوجه به جایگاه و تعریف نقش خود در چهارچوب خانواده توسط فرهنگ و عرف جامعه، از سرمایه‌هایی مشخص بهره‌می‌برند و ارتباط بین آن‌ها برمبنای همین «سرمایه‌ها» شکل‌می‌گیرد (Bourdieu, 1993, p. 34). در میدان خانواده، به‌واسطهٔ چارچوب تاریخی و فرهنگی پدرسالارانه، این پدر است که به‌عنوان یک عامل اجتماعی، بیشترین میزان سرمایه را داراست (شویره، فونتن، ۱۳۸۵، ص. ۵۰) و درنتیجه جایگاه قدرت را در این میدان دردست دارد. بدین ترتیب، در «جامعه–متن» داستان، اسفندیارخان به‌واسطهٔ سرمایه‌ها و جایگاه، بیشترین قدرت را در میان تمامی شخصیت‌ها داراست. در سطح روایی و گفتمانی داستان، در موقعیت‌های مختلفی جلوهٔ این قدرت را می‌بینیم. در خطوط اولیهٔ داستان، از زبان راوی می‌خوانیم که تاج‌الملوک می‌توانست از اتاق جدیدش «سرو بلند اسفندیارخان» (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۹) را ببیند که چگونه نابودمی‌شود. ترکیب «سرو بلند اسفندیارخان» گروهی اسمی است که علاوه‌بر اشاره به درخت سرو کاشته‌شده به‌دست اسفندیار خان، کنایه از صلابت و قدرت اوست که تاج‌الملوک شاهد ازبین‌رفتن آن بوده و هست. در جایی دیگر از داستان، هنگامی که اسفندیارخان در بستر بیماری است و دیگر توان حرکت ندارد، می‌خوانیم:

> صدای اسفندیارخان پر پر می‌کند تا از سینه بیاید بالا :« چرا صدای تلمبه را نمی‌شنوم؟» ـ علیمراد زانو می‌زند پای رختخواب اسفندیارخان. سرش پایین است. دست‌ها را می‌گذارد رو سینه. چشمانش می‌جوشد :«محض خاطر ارباب، محض خاطر آرامش شما ـ» ارباب نفس تازه می‌کند :« مگر امروز سه‌شنبه نیست علیمراد؟ درختا تشنهن ـ» (محمود، ۱۳۷۹ ، ص. ۱۰)

پرسش اسفندیارخان از جایگاه قدرت کنترل‌گر پرسیده‌می‌شود. در پرسش نخست، اسفندیار خان با انتخاب ضمیر «من» برای صرف فعل جملهٔ پرسشی، خود را در جمله انعکاس‌می‌دهد و با حذف ضمیر از جمله، مسؤلیت انجام نشدن فعل «شنیدن» را برعهدهٔ شخص مورد خطاب می‌گذارد: «چرا نمی‌شنوم؟». پرسش بعدی او نیز تکمیل‌کنندهٔ همین مفهوم است: «مگر امروز سه‌شنبه نیست علیمراد؟» استفاده از استفهام انکاری و خطاب مستقیم به علیمراد ، نشانگر وظیفه‌ای است که باید طبق قوانین خانه انجام می‌شده اما در انجام آن کوتاهی شده‌است، و

اسفندیارخان درحالی این مطالبه را دارد که شدیداً بیمار است اما همچنان جایگاه قدرت را در خانه و خانواده دردست دارد. راوی هم با تکرار کلمهٔ «ارباب» پس از علیمراد، به این قدرت‌نمایی دامن می‌زند: «ارباب نفس تازه می‌کند». جایگاه و قدرت پدر در «میدان خانواده» برای سایر اعضا در تمامی روایت‌های بازگشت به گذشته نمود پیدامی‌کند و در تمام داستان به طرق مختلف بر آن تأکید می‌شود. این را که پدر جایگاه قدرت را دردست داشته و از سوی سایر اعضای خانواده و حتی سایر اعضای میدان اجتماعیِ جامعه‌متن پذیرفته‌شده و مشروع و مقبول بوده‌است، چه در روایت راوی و چه در گفتمان‌های شخصیت‌ها می‌خوانیم. از ترکیبات اسمی گرفته، «صدای پدر»، «بوی مردانه پدر»، «آغوش پدر» (محمود، ۱۳۷۹، صص. ٥٦- ٥٧) تا توصیفات ظاهری و رفتاری پدر، «ابروها پرپشت، چشم‌ها سیاه و درشت، موی سر جوگندمی و سبیل، سیاهِ سیاه ـ پاپیون زده بود.» (محمود، ۱۳۷۹، ص ۱۵۳) همگی بر مورد پذیرش‌بودن قدرت وی تأکید می‌کنند.

۵. ۳. میراث قدرت در «میدان» اجتماع

سخن گفتن از «سرمایه»، مسئلهٔ وراثت را مطرح‌می‌کند که بوردیو از خلال مفهوم «بازتولید»[1] به آن می‌پردازد. «هر عامل[2] اجتماعی با کسب موضعی نسبتاً مساعد از نظر میزان سرمایه و میزان رضایت، چه اجتماعی و چه شخصی، آگاهانه یا به‌طور ناخودآگاه، تمایل دارد این «میراث» را به اخلاف خود منتقل کند.» (شویره، فونتن،۱۳۸۵، ص. ۵۰) در «میدان» خانوادهٔ آذرپاد، این عامل پدر خانواده است و میراث مذکور، مجموع سرمایه‌هایی است که منجربه کسب جایگاه قدرت توسط وی شده‌اند. مطابق مفهوم «بازتولید»، این سرمایه‌ها باید از والدین به فرزندان منتقل شوند و همان جایگاه‌ها را برای آنان فراهم آورند اما ازدیاد «میدان‌ها» در جوامع مدرن مانع از این امر می‌شود (شویره، فونتن، ۱۳۸۵، ص. ۵۱).

در داستان، زمانی که اسفندیارخان از دنیا می‌رود، این انتقال سرمایه به‌شکل دیگری انجام می‌گیرد و با اشغال جایگاه قدرت پدر توسط فردی دیگر –مهران– انواع سرمایه‌هایی که به‌موجب آن‌ها خانوادهٔ آذرپاد در میدان طبقات اجتماعی جایگاه قابل‌توجهی داشتند، از جمله سرمایه‌ی

[1] Reproduction
[2] Agent

اقتصادی، کم‌کم ازبین‌می‌رود و شیرازه‌ی خانواده ازهم می‌پاشد. در دورهٔ پس از انتقال قدرت از اسفندیار به مهران، در میدان طبقات اجتماعی این سرمایهٔ اقتصادی است که دارای بالاترین ارزش‌گذاری است و ازهمین روی است که مهران با سرمایهٔ اقتصادی که به‌دست‌آورده سازهٔ قدرت خود و به‌نوعی گفتمان قدرت خود را در میدان اجتماع داستان بنامی‌کند. گفتمان قدرت مهران به شکل شهرکی نمود پیدامی‌کند که به اقتضای تغییرات زمانی «جامعه‌متن» داستان و تغییرات جامعهٔ ایران در زمان بیان‌شده، همراه خود مدرنیته را به این فضا می‌آورد و همچنین ارزش‌گذاری‌های جدیدی را در میدان اجتماع ایجادمی‌کند. تاج‌الملوک در تابلو اعلانات تعاونی شهرک مهران می‌خواند:

> کسانی که در مجتمع جنوبی زندگی نمی‌کنند، از امتیاز عضویت در شرکت تعاونی مجتمع جنوبی محروم هستند – اعضایی که قسمتی از وجوه سهام خود را با تعهد کتبی پرداخت‌کرده‌اند، حداکثر تا پانزده اسفند که پایان سال مالی است فرصت دارند (محمود، ۱۳۷۹، ص. ٧٤٦).

داشتن عضویت و پرداخت سهام در این مثال سرمایه‌هایی هستند که در میدان تعاونی شهرک تعریف شده‌اند و از آن‌جا که تاج‌الملوک فاقد این سرمایه‌های نوتعریف ازسوی مهران در زمانهٔ جدید داستان است، نمی‌تواند بهره‌ای در این میدان داشته‌باشد یا حتی عضوی از آن باشد. خود مهران نیز به‌واسطهٔ سرمایهٔ اقتصادی که در میدان اجتماع عرضه‌می‌کند و ارزش‌گذاری سرمایه‌ها در میدان جدید، جایگاه قدرت میدان اجتماعی را در «جامعه‌متن» داستان تصاحب می‌کند. وی نه‌تنها توسط ساخت شهرک و قوانین حاکم بر آن گفتمان قدرت خود را تولیدمی‌کند، بلکه در بخش‌هایی از داستان این گفتمان شکلی مستبدانه به خود می‌گیرد، تا جایی که مجسمه‌ای تمام‌قد از خود را در شهرک نصب می‌کند:

> می‌بیند که مجسمه‌ای بزرگ ـ تمام‌قد ـ به بازوی جرثقیل آویزان است. می‌بیند که بازوی جرثقیل رو هوا می‌گردد و می‌آید بالای ستون هشت ضلعی میانجای میدان بلوار می‌ایستد. کسانی از پایین ـ از پای ستون ـ با طناب‌هایی که بند پای مجسمه است، هماهنگ با حرکت آرام جرثقیل، مجسمه را میزان می‌کنند. کسی، از نردبان، چابک می‌رود بالا، با دست به راننده جرثقیل علامت می‌دهد تا مجسمه، آرام بر جای خود مستقرشود ـ و می‌شود. تاج‌الملوک، عینک را رو چشم جابه‌جا می‌کند ـ مجسمه، پشت کرده است به کاخ نیمه‌تمام مهران‌خان که انتهای شرق بلوار است و دست راست را

بالا برده‌است. جواهر می‌گوید: ـ انگار مجسمه مهران‌خانِ! شهربانو می‌گوید ـ پَ خیال کردی مجسمه مرحومِ ارباب اسفندیارخانِ میذارن وسط میدون؟ (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۷۸۲)

۵. ٤. جعل گفتمان برای کسب قدرت در «میدان» اجتماع

۵. ٤. ۱. جعل گفتمان علمی

با ورود فرامرز به «جامعه – متن» داستان در زمان حال روایت، تلاش او در راستای کسب جایگاه در میدان اجتماعی داستان آغاز می‌شود. اما از آن‌جایی که از مجموع سرمایه‌های گذشته خود و خانواده، تنها نام و اعتبار پدرش برای او باقی مانده‌است که در میدان اجتماعی داستان هم دیگر ارزش گذشته را ندارد، راه به جایی نمی‌برد و چه‌بسا به‌دلیل اعتیاد و فاصله‌ای که با شرایط گذشته دارد، یادآوری جایگاه قدرت گذشتهٔ خانواده‌اش در نظر سایر اعضای «میدان» مضحک به‌نظر برسد. در ادامه بخشی از این تلاش را به محض آزادی وی از زندان می‌خوانیم:

فرامرز خان به سیگار پک‌می‌زند: « هنوزم دیر نشده حسن جان ـ من کمکت می‌کنم!» تکان‌می‌خورد که برخیزد: «اصلاً همین حالا پاشو، من راش میندازم! ضامنت میشم از تجّار جنس بیاری بعد بِه اقساط پولشِ بدی ـ» حسن جان خنده بر لب می‌گوید :ـ حالا بذار نهار بخوریم تا بعد. و در قابلمه را برمی‌دارد. فرامرز بو می‌کشد :«هوووم ـ چه عطری ـ» و تکیه می‌دهد:« اگر پخته بکش بخوریم ـ » آب جمع شده در دهان را قورت می‌دهد :« اصلاً دلواپس نباش حسن جان ـ منم پسر آن پدرم! خودم سر و سامانت میدم ـ اینجوری نمیشه زندگی کرد!» (محمود، ۱۳۷۹ ، ص. ۵۷ – ۵۸)

در مثال بالا، در پی نادید گرفته شدن شکاف ایجادشده بین انتظارات متفاوت میدان اجتماعی و سرمایه‌های موجود از سوی فرامرز، موقعیت طنزی ایجادمی‌شود که نابسامانی وضعیت وی را پررنگ‌تر جلوه‌می‌دهد. تلاش فرامرز برای اثبات خود به‌عنوان یک «عامل» میدان اجتماعی در جملهٔ «منم پسر آن پدرم» به چشم می‌خورد. وی نام پدر را به مثابهٔ «سرمایهٔ» اجتماعی در میدانی مطرح‌می‌کند که اینک ارزش‌های متفاوتی نسبت به گذشته دارد. صفت اشاره «آن» برای «پدر»، به‌منظور یادآوری و تأکید بر تصویرِ قدرتِ گذشته‌ی پدر استفاده شده‌است، درصورتی که در میدان طبقات اجتماعی در زمان حال روایت، سرمایه اقتصادی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سرمایه‌ها معرفی شده‌است و دیگر نام آذرپادها جایگاهی در آن ندارد. دست‌یابی به جایگاه قدرت در این میدان، مستلزم کسب سرمایه‌ی اقتصادی و سپس وارد رقابت شدن با مالک این جایگاه است.

فرامرز برای کسب این سرمایه و برای تبدیل‌شدن به عامل میدان اجتماعی، به سراغ جعل گفتمان می‌رود. او در میدان‌هایی با هویت جعلی دست به فعالیت می‌زند که جز تولید گفتمان مربوط به آن میدان، سرمایه‌ای برای عرضه و عمل در آن‌ها ندارد. او با معرفی خود در جایگاه فردی صاحب قدرت در هر میدان و تولید گفتمان قدرت آن میدان، سعی در کسب سرمایه‌ی اقتصادی در میدان اجتماع و درنتیجه‌ی آن، کسب قدرت دارد. ذکر این نکته ضروری است که گفتمان تولیدشده، گفتمان شخصی فرامرز در آن جایگاه نیست، بلکه گفتمان کلیشه‌ای جایگاه مدنظر است. فرامرز به همین صورت نخست در شمایل بازرس بهداشت دست به تلاش می‌زند : «فرامرز برمی‌گردد به آشپز :دستات نشان بده ببینم ـ چرا دستکش نداری؟ کارت معاینه بهداشتت کو؟ [...]گفتم یه شیشه خالی پیدا کن یه کم از اون روغن وامانده بده به من.» (محمود، ۱۳۷۹، ص.۱۳۲). از ویژگی‌های گفتمانی جایگاه بازرس در هر صنفی مطالبه‌گری است و در گفتمان فرامرز به‌عنوان بازرس بهداشت این مطالبه‌گری با شدت بیشتری به چشم می‌خورد چرا که سعی در پنهان کردن هویت تقلبی خود دارد. استفاده از افعال امر و ضمایر دوم شخص مفرد برای خطاب قرار دادن کارکنان صنف مورد بازرسی در مثال بالا، شدت این مطالبه‌گری را نشان می‌دهد. درپی این نوع مطالبه‌گری است که فرامرز می‌تواند به مثابهٔ بازرسی دردسرساز دست به اخاذی بزند: «« آقای بارون سروش. با این‌همه کثافت که از سر و روی اغذیه‌فروشی شما بالا رفته، پانصد کمتر نمی‌شود.» رنگ سروش می‌پرد، نگاه فرامرز می‌کند» (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۱۳۵)

میدان بعدی که فرامرز در آن دست به جعل گفتمان می‌زند «میدان» علم پزشکی است. با کمی مطالعه در حوزه‌ی انواع بیماری‌ها، تغییر ظاهر و تغییر نام به شهر دیگری رفته و در آن‌جا خود را پزشک متخصص معرفی می‌کند: «تابلوی مطب بالای سرش به ستون میخ شده‌است. [...] دکتر منوچهر آذرشناس –متخصص بیماری‌های عفونی از دانشگاه آکسفورد– عضو آکادمی تحقیقاتی بریتیش رویال کالج لندن و عضو کنفرانس بین‌المللی پژوهش و تحقیق مستقل آینده» (محمود، ۱۳۷۹، ص. ٤٤٩–٤٥٠) کلماتی که فرامرز برای معرفی هویت جعلی خود و درپی آن تولید گفتمان میدان مربوطه استفاده کرده‌است، اجازه‌ی پرسشگری را به کسی نمی‌دهند. هریک از گروه‌های اسمی «دانشگاه آکسفورد»، «عضو آکادمی تحقیقاتی رویال کالج لندن»، «پزشک

متخصص»، و غیره. عنوان «سرمایه‌های» ارزشمندی در «میدان علمی» هستند و بار سنگین معنایی این عبارات در کنار یکدیگر، باعث می‌شود که کسی از اهالی این شهر کوچک به خود اجازهٔ زیرسؤال بردن فرد تولیدکننده‌ی این گفتمان را ندهد. فرامرز جایگاه خیالی خود در «میدان» پزشکی را آن قدر رفیع به دیگران معرفی می‌کند که در «جامعه‌متن» داستان در شهر گلشهر، کسی سرمایه‌ای برای رقابت با او و حتی جرأت زیر سؤال بردن سرمایه‌هایش را نداشته‌باشد.

٤.٥. ٢. جعل گفتمان دینی

بزرگترین جعل گفتمان در آخرین بخش داستان صورت می‌گیرد و فرامرز این بار برای ساخت هویتی جعلی به سراغ گفتمان تولید شده حول محور تقدس درخت انجیر معابد می‌رود. همان‌گونه که پیشتر ذکرشد، درخت انجیر معابد واقع در باغ آذرپادها در «جامعه–متن» داستان، نزد کسانی که آن را مقدس می‌شمارند جایگاه ویژه‌ای دارد. تقدس درخت نزد مردم و اعتقاد به نیروی فراطبیعی آن باعث شده‌است که باغبانِ آن باغ، از گذشته‌های دور و نسل به نسل تبدیل به «علمدار»، مسئول درخت، دعاخوانی و نذورات مردم بشود. مهم‌ترین نکته درباره‌ی تقدس درخت این است که زبان عبادت آن، زبانی خاص و متشکل از حروف صامت و مصوت به‌هم‌چسبیده است که در قالب کلماتی بی‌معنا برای عبادت ادا می‌شوند : «***پانچا، پانچا، پامارا ـ هی هی هیپالا ـ کارمانا، پاپا، لولوپا*** » (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۹۹)، « ***ـ ادارا، تاملا ـ[...] یاکارا ـ سام‌هاگا [...] ئون، ماتا ـ هوگا ـ[...] پامارا، وانارا ـ هه گا*** ـ». (محمود، ۱۳۷۹، ص. ٧٦٥)

زبان عبادت درخت از نظر دستوری، دنبالهٔ تک‌واژگانی است که بدون ساختن معنا، در دسته‌های چندتایی ادا می‌شوند. هر رشتهٔ متوالی این کلمات، به صورت کوتاه یا بلند پشت سر هم قرار می‌گیرند و از سوی عبادت‌کنندگان بیان می‌شوند. از دیدگاه واژه‌شناختی، این کلمات از کنارهم قراردادن تصادفی حروف صامت و مصوت شکل می‌گیرند. هر حرف صامت که اغلب شروع‌کننده کلمه است، با یک مصوت ادامه پیدامی‌کند که پرکاربردترین آن‌ها در این زبان «الف/ آ» است. ساختار ساده و پر آوای این زبان باعث می‌شود که ادای آن با صدای بلند تأثیرگذاری بیشتری داشته‌باشد چرا که میزان کشیدن مصوت‌ها و میزان بلندی صدای گویندگان بر تاثیر بخشی آن‌ها نزد شنونده اثرگذارند. در بخش‌هایی از داستان که عابدان درخت به‌صورت

دسته‌جمعی این عبارات را بیان‌می‌کنند، با کمک فضاسازی راوی، فضای رعب و وحشت در داستان ایجادمی‌شود که این یکی از ویژگی‌های گفتمان تقدس درخت است و ساختار صرفی ترکیبات این زبان، به بروز بیشتر این ویژگی کمک می‌کند. درجایی از اوایل داستان می‌خوانیم که در پی مقاومت مردم در برابر ریشه‌کن کردن درخت به‌منظور ساخت شهرک، فرمانده‌ای به همراه تفنگداران و بولدوزری برای انجام این کار می‌آیند و با معتقدان درخت روبه‌رو می‌شوند:

«خیرمحمد از رو مازه گاو برمی‌خیزد، گاو دست‌وپا می‌زند، معمار را پرت‌می‌کند و خیز برمی‌دارد و با شاخ می‌کوبد به شکم فرمانده که پیش رویش ایستاده است. بیرق سرخ و سیاه به جنبش درمی‌آید. علمدار می‌گوید :« هاروتی ـ » جماعت یک‌صدا جواب می‌دهد : «هام را، هاپولی ـ » فرمانده زیر دست‌وپای جماعت لگدکوب می‌شود، تفنگ‌داران ترس‌خورده بنا می‌کنند به دویدن ـ سردرگم و بی‌هدف. علمدار می‌راند به طرف درخت انجیر معابد: «هیناهین، هالاپا ـ » صدای جماعت می‌ترکد :«هافی، هیپالا ـ » علمدار می‌رسد به درخت لور. بر خاک می‌افتد. تفنگ‌داران و مردم درهم می‌شوند. علمدار، زانو بر زمین، بیرق را می‌گرداند :«هاپولی، هذلولی، هی‌پالا ـ » جماعت دور درخت لور حلقه می‌زند. صف پسِ پشت صف، نظم می‌گیرند :«هاروتی، هذلولی، هیپالا ـ » تفنگچی کوتاه‌قامتی تفنگ را حمایل می‌کند و به صف اول می‌پیوندد :«هی‌پا، هی‌پا، هیپالا ـ » تفنگچی پا بر زمین می‌کوبد و همراه جماعت فریادمی‌زند : «هاروتی، هیپالا، هاف هاف، هیپالا ـ » [...] نظم حاکم می‌شود ـ حلقه در حلقه دور درخت می‌گردند و هم‌آهنگ پا بر زمین می‌کوبند. [...] رخت سیاه بر تن همه خیس عرق شده‌است، دهان‌ها همه کف کرده‌است : «هِی‌هِی، هِی‌هِی، هیپالا ـ هِی‌هِی، هام‌را، ماگیکا ـ»» (محمود، ۱۳۷۹، صص. ۵۱-۵۲)

در طول داستان، عباراتی که برای عبادت درخت استفاده شده‌اند به صورت مورب و پررنگ در گیومه آورده شده‌اند که در خوانش متن، تداعی‌کننده اهمیت بیشتر نسبت به سایر عبارات و همچنین تأکید بیشتر در بیان آن‌هاست. هنگامی که این ویژگی متن با توصیفات راوی همراه می‌شود، خواننده در خوانش خود این ترس و وحشت را احساس می‌کند. تأکید بر یک‌صدا بودن جماعت، استفاده از فعل «ترکیدن» برای بلند شدن صدا ؛«صدای جماعت می‌ترکد»، توصیف دقیق حرکات عابدان درخت؛ «حلقه در حلقه دور درخت می‌گردند» و تأکید بر نظمی که در حرکات دسته‌جمعی آن‌ها وجود دارد، همگی عناصری هستند که به کمک آواهای این زبان می‌آیند و فضای رعب و وحشت گفتمان درخت را در «جامعه‌متن» داستان به‌خوبی به تصویر

می‌کشند. باتوجه به ویژگی‌های این گفتمان، تولید و بازتولید آن کار دشواری نیست و فرامرز بااین‌که اعتقادی به تقدس درخت ندارد، اما از گفتمان آن برای قدرت گرفتن در «جامعه‌متن» داستان استفاده‌می‌کند چراکه در زمان حال روایت، هیچ گفتمانی را در عین دردسترس بودن و امکان جعل آسان، به این قدرت نمی‌بیند. تنها از این طریق است که بدون داشتن سرمایهٔ اقتصادی، با استفاده از این گفتمان و تبدیل آن به گفتمانی دینی، می‌تواند در «میدان» اجتماعی نزد معتقدان جایگاهی برای خود ایجاد کند. تا قبل از ورود فرامرز به‌عنوان شیخ سبزچشم به «جامعه–متن» داستان ، گفتمانی که از درخت در این فضا تولیدمی‌شود، گفتمان تقدس است؛ اعضای «جامعه–متن» داستان به مقدس بودن درخت اعتقاد دارند و برای عبادت آن از زبانی مخصوص استفاده می‌کنند. اما با ورود سبزچشم، نوع گفتمان درخت از گفتمانی صرفا مقدس به گفتمانی مذهبی تبدیل‌می‌شود.

فرامرز مدتی پس از این که هویت اصلی خود را با مرگی ساختگی ازبین‌می‌برد، با هویتی جدید وارد شهرک می‌شود. او در فرایند جعل گفتمان تقدس درخت، با هویت شیخی مرتاض، با ادوات و زیورآلات مخصوص به فضای داستان وارد می‌شود و تلاش بر دیده‌شدن و جلب توجه همهٔ اهالی شهرک دارد. گفتمان تقدس درخت فاقد محتوای معنی‌دار است و با اداکردن یک‌سری حروف صامت و مصوت پیوسته، ساخته و تولید می‌شود. فرامرز از همین ویژگی استفاده‌می‌کند و به تدریج با ادا کردن کلماتی که تاکنون در گفتمان درخت شنیده نشده‌است، نوعی جدید از این گفتمان را می‌سازد و آن را تبدیل به گفتمانی مذهبی با اثرگذاری بیشتر می‌کند. علاوه‌بر این، با بیان گذشته‌ی افرادی که در شهرک از زمان کودکی و جوانی می‌شناخته‌است، گفتمان خود را فراطبیعی و خود را صاحب علم‌غیب نشان‌می‌دهد که تمامی این‌ها بر پذیرش بیش از پیش این گفتمان از سوی مردم و در نتیجه بر تبدیل تدریجی این گفتمان به گفتمان قدرت تأثیرمی‌گذارند. در بخشی از داستان، فرامرز در ابتدای ورود خود به شهرک در زمان کلاس‌های شبانه به مدرسهٔ مهران در شهرک وی می‌رود و پس از اجرای نمایشی عبادت‌گونه و جلب توجه، از گذشته‌ی مدیر مدرسه اطلاعاتی می‌دهد:

سبزچشم، عصا را مثل منتشا بر شانه می‌گذارد و بنامی‌کند به خواندن :«هی ،هی ،هی‌پالا ـ» می‌خواند و آرام دور خودش چرخ‌می‌زند. صدای مدیر بلند می‌شود :«آقا» چرخش مرد سبزچشم سرعت

می‌گیرد. مدیر تند می‌شود :«آقای محترم!ـ» کسانی از جماعت جدا می‌شوند و پیشتر می‌آیند و دَم می‌گیرند :«پانچا، اسورا،پامارا ـ» [...] می چرخد و یکهو می‌ایستد و نیمه‌نفس نعره‌می‌کشد:«هِـ ـ گا ـ گا ـ» صدای جماعت می‌ترکد ـ همه با هم: «هِـ ـ گا ـ گا ـ» و سکوت می‌شود. رنگ مدیر مدرسه پریده است. نگاه مرد سبزچشم می‌کند [...] تا رو کند به مدیر مدرسه و بگوید: ـ چه مرحوم ابوی ـ ملا جعفر ذاکر ـ در قید حیات باشد و چه بِ رحمت اسورا رفته باشد، برایش دعامی‌کنم که بخشایش وانارا، شامل حالش باشد، چون مردی بود معتقد و بی‌جهت معتمد محل نشده‌بود! (محمود، ۱۳۷۹، صص. ۸۹۸– ۸۹۹)

گفتمان درخت تنها گفتمانی است که در «میدان» اجتماع، بی‌چون‌وچرا از سوی معتقدانش پذیرفته‌شده و در نتیجه به جایگاه قدرت می‌رسد. در دوره‌ای در داستان که سرمایهٔ اقتصادی ارزش‌گذاری‌ها را مشخص می‌کند و افراد جامعه داستان با استفاده از این سرمایه می‌توانند وارد دور رقابت در «میدان» اجتماع و در نتیجه طبقات اجتماعی شوند، فرامرز تنها از زبان مقدس درخت به‌عنوان سرمایه‌ی زبانی اصلی استفاده‌می‌کند و با تغییردادن ماهیت آن، آن را به تدریج تبدیل به گفتمان قدرتی دینی در «میدان» اجتماع می‌کند. درواقع خود او است که با تمامی روش‌های بررسی شده، این گفتمان را ارزش بیش از پیش می‌بخشد و مردم «جامعه–متن» داستان با پذیرفتن این گفتمان و بازتولید آن، ارزشمندی آن را تأیید می‌کنند. به همین‌طریق تا انتهای داستان، فرامرز به تدریج جایگاه قدرت را نیز به‌دست‌می‌گیرد چراکه گفتمانی که تولیدکرده‌است مرتب از سوی مریدانش بازتولید می‌شود و در نتیجه ارزش بیشتری نزد پیروان خود در چارچوب مذهب پیدامی‌کند و این رویه تا از دور خارج کردن سایر گفتمان‌های قدرت احتمالی در فضای «جامعه‌متن» داستان مانند گفتمان علمی و فرهنگی ادامه پیدامی‌کند که بروز آن در تعطیل‌کردن کتابخانه‌ها، تغییر محتوای کتاب‌ها و یا بستن مدارس در داستان به چشم می‌خورد:

ما می‌خواهیم مدارس بازشود تا فرزندان ما بتوانند درس بخوانند، می‌خواهیم که مدارس با همان برنامه و کتب و کیفیت که بود بازشود، نه مثل افتتاح کتاب‌خانه که از درون تهی شد و اندیشه دیگر با کتب و عناوین دیگر جایگزین شد. (محمود، ۱۳۷۹، صص. ۹۸۲ –۹۸۳)

گسترش قدرت گفتمان دینی فرامرز در داستان با اندکی واقع‌گرایی جادویی نیز درهم‌آمیخته‌است. در بخش پایانی داستان ساقه‌های انجیر معابد طوری در شهر گسترش‌می‌یابند

که ورود به مکان‌های علمی و فرهنگی را مختل می‌کنند: «ساقه‌های درخت انجیر معابد، ورودی همه جا را بسته است» (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۹٤٤). این گفتمان مذهبی در میدان اجتماع داستان تاحدی قدرت پیدامی‌کند که هیچ سرمایهٔ دیگری به‌جز این سرمایهٔ زبانی در میدان اجتماع تعریف نمی‌شود و افرادی که در میدان اجتماعی داستان این گفتمان را بازتولید می‌کنند، سرمایه‌ی کافی را برای متصل‌شدن به جایگاه قدرت دارند. در آخرین صفحات داستان، هدایت دیکتاتورگونهٔ سبزچشم به عنوان مراد معتقدان درخت را می‌بینیم:

« خودتان می‌بینید که با چه جسارتی تبر برداشته‌اند تا ایمان ما را از ریشه قطع‌کنند! بعد از ایمان دیگر برای ما چه می‌ماند که بگوئیم زنده‌ایم؟ چه داریم که بگوئیم هستیم؟ [...] بله یک چیز داریم ـ دل. اما دل بی‌ایمان یعنی یک چنگِ خون که حیوانات زبان‌بسته عظیم‌الجثه خیلی بزرگترش را دارند ـ » [...] «اگر خودتان نتوانید ایمانتان را حفظ کنید، انتظار نداشته باشید دستی غریبه بیاید و امور نابسامانتان را سامان‌دهد ـ » [...] «و انتظار نداشته باشید فردا که خورشید سرمی‌زند، در صحن انجیر معابد، خشت بر خشت مانده‌باشد ـ » پریشانی، مریدان را از جا حرکت می‌دهد. [...] نعشی بر زمین ـ نعش‌ها بر زمین. گوی آتشین دیگر در فضا ـ کتابفروشی امید گرمی‌گیرد [...] مرکز پزشکی شعله‌می‌کشد [...] بلوار یکپارچه می‌شود دود و آتش، می‌شود جهنم سوزان. سبزچشم، رو به کاخ مهران، به عصا تکیه‌داده‌است.» (محمود، ۱۳۷۹، صص. ۱۰۳٦– ۱۰۳۷)

دسترسی مستقیم به جایگاه قدرت و تک‌سرمایه‌ای شدن «میدان» اجتماعی، باعث بازتولید خشونت‌آمیز این گفتمان دینی در میدان اجتماع می‌شود و به همین طریق، درنهایت فرامرز با استفاده از این جایگاه قدرت مطلق، موفق به ازبین‌بردن مهران، رقیب گذشتهٔ خود برای تصاحب جایگاه قدرت پدر می‌شود :«مهران‌خان شهرکی، دست و سینه چسبیده به فرمان، شعله‌می‌کشد» (محمود، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۳۸). و فرامرز پس از این تملکِ جایگاه قدرت است که انگار آرام‌می‌گیرد و هویت گذشته‌اش فاش می‌شود: «عرق در چشم سبزچشم می‌شکند، گردنش خم می‌شود، [...] لنزهای سبز می‌افتد کف دستش ـ از پشت سر می‌شنود : «فرامرز خان؟»» (محمود ۱۳۷۹، ص. ۱۰۳۸)

٦. نتیجه‌گیری

طبق تعاریف بوردیو، هر فضای اجتماعی یک «میدان» را شکل‌می‌دهد که ماهیتش تعیین‌کنندهٔ قوانین و ارزش‌گذاری‌های حاکم بر آن است. افراد حاضر در هر میدان، باتوجه به این عوامل و در رقابت با یکدیگر، به کسب «سرمایه»های گوناگون می‌پردازند و با تغییرات «میدان»ها، ارزش‌گذاری‌ها و به‌تبع آن «سرمایه»ها نیز تغییرمی‌کنند. در این مقاله، با مطالعهٔ *درخت انجیر معابد* با رویکرد جامعه‌شناختی بوردیو و همچنین با استفاده از تحلیل گفتمان با تکیه بر سبک‌شناسی مطابق رویکرد منگنو، دیدیم که چگونه در «جامعه‌متن» داستان، سرمایهٔ زبانی به‌تنهایی منجربه دستیابی به قدرت می‌شود. در روند داستان، فرامرز با استفاده از سرمایه‌ی زبانی درخت و تبدیل گفتمان تقدس آن به گفتمان دینی در میدان اجتماع، و سپس ارزش‌گذاری آن به مثابهٔ گفتمان قدرت، جایگاه قدرت را به‌دست‌می‌گیرد و سایر افراد «جامعه‌متن» را با خود همراه می‌کند.

در *درخت انجیر معابد*، دو روش به‌دست‌آوردن جایگاه قدرت در دو بازهٔ زمانی متفاوت، با ارزش‌های متفاوت و سرمایه‌های متفاوت در «میدان» اجتماع را می‌بینیم. مهران با استفاده از سرمایهٔ اقتصادی و فرامرز با استفاده از سرمایهٔ زبانی به جایگاه قدرت دست پیدامی‌کنند. گفتمان مذهبی که فرامرز را به قدرت می‌رساند، در زمان حال روایت، نزد اکثریت افراد «جامعه‌متن» داستان ارزشمند است و این حاکی از تغییر ارزش‌های میدان جامعه است. در نتیجه این بررسی دیدیم که چگونه برخی گفتمان‌ها صرفاً وسیله‌ای برای رقابت در میدان قدرت هستند و می‌توانند تنها برای رقابت بر سر جایگاه قدرت در میدان مربوط به آن گفتمان استفاده‌شوند. استفاده از گفتمان تقدس درخت و سپس قدرتمندتر ساختن و تبدیل آن به گفتمانی دینی، هیچ جنبهٔ اعتقادی نزد فرامرز ندارد و این گفتمان فقط برای کسب جایگاه قدرت است که با کمی تغییر بازتولید می‌شود. سازوکار بازتولیدکنندگان این گفتمان قدرت نیز به همین صورت است، به‌ویژه در آخر داستان که شاهد تعصب، پیروی کورکورانه، قدرت‌نمایی و اعمال خشونت علیه سایر افراد «جامعه‌متن» داستان هستیم. بازتولید گفتمان قدرت برای این افراد حکم عضوی از هستهٔ قدرت بودن و در نتیجه صاحب قدرت بودن را دارد و این موضوع بیانگر اهمیت سرمایهٔ زبانی و گفتمان در روابط بینافردی در میدان‌های مختلف اجتماع است. گفتمان در سطح اجتماعی

می‌تواند حتی فاقد محتوا و معنا باشد، اما با هدف تبدیل‌شدن به گفتمان قدرت و در نتیجه تصاحب جایگاه قدرت تولید شده باشد، مانند گفتمانی که در *درخت انجیر معابد* به‌هدف دست‌یابی به جایگاه قدرت میدان اجتماعی تولیدمی‌شود و سایر گفتمان‌های قدرت موجود در میدان اجتماع را از میان برمی‌دارد.

منابع

اکبرزاده‌ابراهیمی، آ. و کوپا، ف. و محمدی بدر، ن. و میرزایی، پ. (۱٤۰۲). تحلیل روان‌شناختی خود فعلی و ایده‌آلی در رمان درخت انجیر معابد احمد محمود از منظر کارن هورنای. *متن‌پژوهی ادبی*: ۹۵، ۲٦٤ – ۲٤۱.

حسینی، م. و گلمرادی، ص. (۱۳۹۵). نقد جامعه‌شناسانه سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان نیمه غایب بر اساس نظریه انواع سرمایه پیر بوردیو. *ادبیات پارسی معاصر*: ٤، ٤۵ – ۲۷.

زندیه، ف. و ماکویی، ش. (۱۳۹۹). خوانش جامعه شناختی دوشه ای پرستوهای کابل اثر یاسمینا خضراء .*پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه* : ۵، ۳۵ — ۱۷.

شایسته‌فرد، م. و استاجی، ا. (۱۳۹۵). *گفتمان قدرت در رمان‌های همسایه‌ها، داستان یک شهر و درخت انجیر معابد از احمد محمود بر اساس نظریه‌ی میشل فوکو*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه حکیم سبزواری.

فونتن، ا. و شویره، ک. (۱۳۸۵). *واژگان بوردیو*. ترجمَه م. کتبی. تهران: نشر نی.

محمود، ا. (۱۳۷۹). *درخت انجیر معابد*. تهران : انتشارات معین.

محمودی وند بختیاری، ر. و عادل زاده، پ. و پاشایی فخری، ک. (۱٤۰۰). تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در آثار نویسندگان معاصر (رمان درخت انجیر معابد، داستان های کوتاه کاج‌های مورب، باغ اناری و جایی دیگر). *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*: ٦٤، ۲۳۲ – ۲۰۱

مصلحی، ص. و حسینی کازرونی، س.ا. و اردلانی، ش. (۱۳۹٦). بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی در رمان درخت انجیر معابد. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*: ۲۷، ۱۲۱ – ۱۰۵

مؤید حکمت، ن. (۱۳۹۵). *سرمایه فرهنگی: درآمدی بر رویکرد نظری و روش شناختی پیر بوردیو درباره سرمایه فرهنگی*. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میرزاابراهیم تهرانی، ف. و خلاصی، ر. (۱٤۰۰). بررسی ساخت‌های زبانی ایدئولوژیک در ترجمه خدایان تشنه‌اند با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*: ٦، ۱۱۵ – ۱۳۷

Bourdieu P. (1993). «À propos de la famille comme catégorie réalisée». *Actes de la recherche en sciences sociales*: 100, 32-36

Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique.* Paris: Points Essais, Seuil.

Duchet, C. (1973). Une écriture de la socialité. *Poétique*: 16, 446-454.

Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. Paris: Armand Colin.

Van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and Power*, New York: Palgrave Macmillan.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

Etude comparée des caractéristiques du romantisme dans les poèmes de Charles Baudelaire et de Nader Naderpour

Marzieh Balighi [1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Mohammad Mohammadi-Aghdash
Maître de conférences, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Sepideh Sedghi-Yengejeh
Étudiante de master en langue et littérature françaises, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Résumé

De par sa méthodologie, basée sur le rapprochement des textes littéraires, la littérature comparée réalise l'interaction entre les littératures de différentes nations. Ainsi, parfois lors de l'étude d'œuvres littéraires appartenant à des cultures différentes, les pensées de certains écrivains et poètes se croisent et se soudent pour donner une vision identique du monde. Parmi eux, on peut citer Charles Baudelaire, poète français du XIX^{ème} siècle, et Nader Naderpour, poète iranien du XX^{ème} siècle. La lecture de ses poèmes évoque les vers de certains poètes français, ce qui prouve l'impact de la poésie française sur son œuvre. Il semble cependant que Naderpour ait accordé une place particulière à Charles Baudelaire dans son esprit et sa pensée. La manière dont il aborde certains thèmes récurrents du romantisme dans son œuvre, en poursuivant la démarche de ce poète en est la preuve. Dans cet article, notre objectif consiste à étudier, dans une démarche comparative, quelques thèmes romantiques qui sont communs chez les deux poètes afin de vérifier à quel point Naderpour s'est inspiré de Baudelaire dans le traitement de ces thèmes. En fait, Baudelaire dans l'utilisation de ces thèmes a adopté une attitude contradictoire de refus et d'attirance en poursuivant les poètes romantiques ou en les contredisant. Il semble que Naderpour emprunte à Baudelaire ce procédé technique pour refléter son univers intérieur ainsi que jouer son rôle dans le renouvellement de la poésie persane.

Mots-clés : Naderpour, Baudelaire, Poésie, Romantisme, Influence.

[1]. E-mail: balighimm@yahoo.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84627.1094
https://orcid.org/0000-0002-9585-4337

Reçu: 27 Septembre 2023 Révisé: 15 Decembre 2023 Accepté: 27 Decembre 2023

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

A Comparative Study of the Characteristics of Romanticism in the Poems of Charles Baudelaire and Nader Naderpour

Marzieh Balighi[1] (Corresponding author)
Associate Professor, Tabriz University, Tabriz, Iran

Mohammad Mohammadi Aghdash
Associate Professor, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Sepideh Sedghi Yengejeh
Master Student in French Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Abstract

Comparative literature discover the interaction between literatures of different nations through juxtaposing literary texts and applying its own method. Thus, sometimes through the study of literary works belonging to different cultures, the thoughts of certain writers intersect and weld together to give an identical vision of the world. Among them, we can mention Charles Baudelaire, French poet of the 19th century and Nader Naderpour, an Iranian poet of the 20th century. Reading his poems evokes the verses of certain French poets, which proves the impact of French poetry on his work. However, it seems that Naderpour granted a special place to Charles Baudelaire in his thoughts. The way he treats certain recurring themes of romanticism is a proof of this point. In this article, the objective was a comparative study of some romantic themes that are common between the poets in order to see how much Baudelaire has inspired Naderpour regarding these themes. While using these themes, Baudelaire adopted a contradictory attitude of refusal and attraction by pursuing or opposing the romantic poets, it seems that Naderpour borrows from Baudelaire this technical process to reflect his inner universe as well as play his role in the renewal of Persian poetry.

Keywords: Naderpour, Baudelaire, Poetry, Romanticism, Influence.

[1]. E-mail: balighimm@yahoo.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84627.1094
https://orcid.org/0000-0002-9585-4337

Received: 27 September 2023 Revised: 15 December 2023 Accepted: 27 December 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

بررسی تطبیقی اشعار شارل بودلر و نادر نادرپور از دیدگاه مکتب رمانتیسم

مقالهٔ پژوهشی

مرضیه بلیغی [1] (نویسنده مسئول)
دانشیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
محمد محمدی‌آغداش
دانشیار گروه زبان فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
سپیده صدقی‌ینگجه
دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

چکیده

ادبیات تطبیقی به‌واسطهٔ رویکردی استوار بر پایهٔ جستجوی تداخلات و تواردات متون ادبی، تعامل میان ادبیات ملل مختلف را محقّق می‌سازد. بر همین اساس، گاهی در جریان مطالعهٔ آثار ادبیِ متعلق به فرهنگ‌های متفاوت، تفکّرات برخی نویسندگان چنان در هم می‌آمیزد که گویی آفریدهٔ یک ذهن واحد است؛ از آن جمله می‌توان به شارل بودلر، شاعر فرانسوی قرن نوزدهم، و نادر نادرپور، شاعر ایرانی قرن بیستم، اشاره‌کرد. خوانش اشعار نادرپور، ابیات برخی شاعران فرانسوی را در ذهن تداعی‌می‌کند که شاهدی بر تأثیرپذیری وی از آن‌هاست. با این حال، چنین به‌نظرمی‌رسد که نادرپور در ذهن و اندیشهٔ خویش جایگاه ویژه‌ای برای بودلر قائل بوده‌است. شیوهٔ به‌کارگیری برخی مضامینِ پرتکرار متعلّق به مکتب ادبیِ رمانتیسم در اشعارش به سبک بودلر، بیشتر بر این امر صحّه می‌گذارد. در مقالهٔ حاضر، هدف ما اینست تا با رویکردی تطبیقی به بررسی تعدادی از این مضامینِ مشترک میان دو شاعر بپردازیم تا نشان‌دهیم چگونه نادرپور در به‌کارگیری آن‌ها از بودلر الهام گرفته‌است. در حقیقت، بودلر در استفاده از این مضامین، رویّه‌ای متناقض مبتنی بر تبعیّت و سرپیچی از شاعران رمانتیک را اتّخاذ کرده‌است. او گاهی مانند شاعران رمانتیک عمل‌می‌کند و گاهی بر خلاف آن‌ها. چنین به‌نظرمی‌رسد نادرپور نیز در این مورد از بودلر الهام می‌گیرد تا بتواند دنیای درون خود را انعکاس‌دهد و همچنین نقش خود را در نوسازی شعر فارسی ایفا کند.

کلیدواژه‌ها: نادرپور، بودلر، شعر، رمانتیسم، تأثیرپذیری.

[1]. E-mail: balighimm@yahoo.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.84627.1094
https://orcid.org/0000-0002-9585-4337

تاریخ دریافت: ۰۵ مهر ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۲۴ آذر ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۶ دی ۱۴۰۲

۱. مقدمه

اوج گرفتن نقد ادبی در قرن نوزدهم منشأ پیدایش ادبیات تطبیقی در کشور فرانسه است. مطالعهٔ آثار ادبی با رویکردی تطبیقی، دریچه‌ای نو در جریان نقد ادبی گشود و منجربه شناخت عمیق‌تر ادبیات ملل مختلف گشت. در مواردی یافتن چگونگی پیدایش یک اثر ادبی مستلزم مطالعهٔ متون ادبی گذشته و معاصر می‌باشد. مفهوم تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در روش‌شناسی ادبیات تطبیقی، این امکان را فراهم‌نمود تا بتوان با بررسی دامنهٔ مطالعاتی نویسنده و آگاهی‌اش نسبت به دیگر نویسندگان، منشأ اثر را یافت.

ادبیات مدرن ایران در جریان روابط میان ایران و فرانسه شکل‌گرفت و شکوفا شد و بدین‌ترتیب، برخی از مکاتب ادبی و سبک‌های شعری ادبیات فرانسه به ادبیات معاصر ایران راه یافت که پیشتر در ادبیات کلاسیک فارسی وجود نداشت. یکی از مکاتب ادبی که شاعران و نویسندگان ایرانی را تحت‌تأثیر قرارداد، مکتب رمانتیسم است که نخستین بار در ادبیات مشروطه ظهورکرد. «هر مکتبی سیر تحوّل خاص خود را دارد و ویژگی‌ها و گسترش آن بستگی به عوامل اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فرهنگی سرزمینی دارد که در آن رشد و نمو می‌یابد.»(انوشیروانی، ۱۳۸۹،ص۲٤) در ایران، اواخر سلطنت فتحعلی شاه و اوایل پادشاهی محمدشاه قاجار، جریان روشنفکری تجدّدخواهانه‌ای به واسطهٔ آشنایی با اندیشه‌های مدرن اروپایی و تقلید از آن شکل گرفت که اقدامات اصلاحی را جهت گذر از جامعهٔ سنّتی به جامعهٔ مدرن دنبال می‌کرد و تمام این کوشش‌ها چه در غالب نظری و چه در عمل به انقلاب مشروطه منجرشد. یکی از دلایل شکل‌گیری رمانتیسم در ادبیات مشروطه را می‌توان ورود جامعهٔ ایران به عصر جدید دانست. نادرپور شاعر ایرانی دههٔ سی شمسی، ازجمله شاعران ایرانی متأثّر از مکتب رمانتیسم است. او از دوران کودکی با زبان فرانسه اُنس داشت و بعدها در رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه تحصیل کرد، بنابراین به‌خوبی با ادبیات فرانسه و نویسندگان فرانسوی از جمله شارل بودلر آشنایی داشته‌است.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا به روش تحلیلی-مقایسه‌ای به بررسی تطبیقی نحوهٔ به‌کارگیری برخی مضامین اصلیِ متعلّق به مکتب رمانتیسم که در اشعار نادرپور و بودلر مشترک هستند، بپردازد. در این پژوهش، تعدادی اشعار از مجموعهٔ *گل‌های شرّ* اثر بودلر و از مجموعه دفاتر شعر نادرپور برگزیده و بررسی‌شده‌اند که مرتبط با موضوع پژوهش ما هستند. به‌منظور نیل به

این هدف، یافتن پاسخ برای این پرسش‌ها ضروری به‌نظرمی‌رسد: کدامین مؤلّفه‌های رمانتیسم در آثار این دو شاعر مورد استفاده قرارگرفته‌است؟ به‌کارگیری هر یک از این مضامین به چه صورت است؟ نادر نادرپور از الگوی فرانسوی خود تا چه میزان تبعیّت کرده‌است و در چه مواردی ابتکار عمل به خرج‌داده‌است؟ قابل ذکر است که بررسی تمام درون‌مایه‌های مشترک اشعار این دو شاعر در قالب این مقاله نمی‌گنجد، لذا به تحلیل چند مورد از مهم‌ترین مضامین اکتفا خواهیم‌کرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات بسیاری در باب مکتب رمانتیسم در راستای تحلیل جایگاه آن در ادبیات فارسی صورت گرفته‌اند. اشعار نادرپور و بودلر از دیدگاه زیبایی‌شناسی، ساختاری ومضمونی مورد مطالعه قرارگرفته‌اند و نظر پژوهش‌گران در حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای را نیز معطوف خود کرده‌اند. برخی از این مقالات که به بررسی تطبیقی جریان رمانتیسم در اشعار نادرپور و سایر شعرا پرداخته‌اند، از قرار ذیل است:«بررسی تطبیقی مؤلّفه‌های رمانتیسم در اشعار نادر نادرپور و آلفرد دو موسه» از فاطمه اسلامی مقدّم و محمدرضا فارسیان، چاپ شده در سال ۱۳۹۹، در نشریهٔ *پژوهشنامه مکتب‌های ادبی*؛ «بررسی تطبیقی رمانتیسم در اشعار سیّد قطب و نادر نادرپور» از یحیی معروف و فاروق نعمتی، انتشاریافته در سال ۱۳۹۰، در نشریهٔ *ادبیات تطبیقی*؛ «رمانتیسم در شعر ویلیام بلیک و نادر نادرپور»، از نادر کریمی‌راد، چاپ‌شده در سال ۱٤۰۱، در *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. مطالعات دیگر که برخی از ویژگی‌های ادبی و فکری اشعار نادرپور و بودلر را واکاوی می‌کنند، از این جمله‌اند:«بررسی تطبیقی چند مضمون اساسی در شعر احمد شاملو و شارل بودلر» از ناهید شاهوردیانی، انتشاریافته در سال ۱۳۹۸، در *پژوهش ادبیات معاصر جهان*،«*تحلیل شعر آلباتروس اثر شارل بودلر برمبنای رویکرد نشانه شناختی مایکل ریفاتر*»، از بهزاد هاشمی، چاپ‌شده در سال ۱٤۰۰ ، در *پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه*.

اما تاکنون، هیچ پژوهشی به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های اشعار نادرپور و بودلر از منظر مؤلّفه‌های رمانتیسم نپرداخته‌است. باید اذعان‌نمود که منابع الهام در اشعار نادرپور متعدّد هستند و نادیده‌گرفتن آن‌ها ممکن است موجب کژفهمی اشعار و عدم درک جهان‌بینی او و نیز ابهام در اصالت و خلاقیّت او گردد.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. خواستگاه مکتب رمانتیسم در اروپا و ایران

نقطهٔ آغاز دورهٔ رمانتیسم هم‌زمان با انقلاب کبیر فرانسه در سال ۱۷۸۹ بوده‌است. هرچند این مکتب ادبی در کشورهای انگلستان و آلمان پیشتر تشکیل شده‌بود، امّا شاعران فرانسوی بر اساس فضای اجتماعی و سیاسی کشورشان چنان ماهرانه ویژگی‌های این مکتب را در آثارشان به نمایش گذاشتند که پایه‌گذاری این مکتب را به کشور فرانسه نسبت داده‌اند. این مکتب در برابر مکتب کلاسیسیسم قراردارد که در قرن هفدهم پایه‌گذاری شد. این دو مکتب در موارد زیر از یکدیگر متمایز می‌شوند:«کلاسیک‌ها عقل را اساس شعر می‌دانند و حال آن‌که رومانتیک‌ها بیشتر پایبند احساس و خیال‌پردازی‌اند»(سیّدحسینی، ۱۳۷٦، ص. ۱۷۹). طبق دیدگاهِ هنرمندان مکتب کلاسیسیسم، یک اثر هنری زمانی زیبا و ایده‌آل خواهدبود که فقط زیبایی و خوبی را بیان‌کند و همچنین متأثّر از پیشینیان به‌ویژه هنرمندان یونان و روم باستان باشد. این در حالی است که خلاف این دیدگاه را هنرمندان مکتب رمانتیسم مطرح می‌کنند و می‌کوشند گذشته از زیبایی، زشتی و بدی را هم نشان‌دهند. نویسندگان رمانتیک فرانسوی با شورش علیه معیارهای ایستا و دست و پا گیر کلاسیک‌ها، موجب پویایی دوبارهٔ این ادبیات و خلق انواع نوآوری‌ها شدند.

با وقوع انقلاب کبیر فرانسه مردم منتظر تحوّل مثبت در جامعه بودند، ولی با آغاز امپراطوری ناپلئون در فرانسه تمامی اُمیدها تبدیل به یأس شد و درنتیجه، هیجانات جوانان سرکوب شد. در این راستا شاعران و نویسندگان به منظور التیام آلام درونی به نوشتن روی آوردند. تجربیات تلخ زندگی شخصی خود را به تصویر کشیدند، به معجزهٔ عشق پرداختند و حسّ هم‌ذات‌پنداری نسبت به عناصر طبیعت را در وجودشان نهادینه کردند.

در تاریخ ایران، پیدایش انقلاب مشروطه یکی ازتأثیرگذارترین پدیده‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی محسوب می‌شود. در آن دوره که نظام استبدادی سلطنتی بر همه جا سایه افکنده‌بود، ارتباط با دنیای غرب روحِ خفتهٔ ایرانیان را بیدار کرد و منجر به تغییر نگرش‌ها نسبت به ابعاد مختلف زندگی و مطالبهٔ حقوق اساسی از جمله آزادی فردی گردید :«آشنایی ادبای ایرانی با نهضت رمانتیسم اروپایی در دورهٔ مشروطه تحت تأثیر عوامل گوناگونی از جمله ترجمهٔ آثار علمی و ادبی غرب بوده است» (خاکپور، اکرمی،۱۳۸۹، ص.۲۳۰). نویسندگان و شاعران نیز به

نوبهٔ خود در پی رهایی ادبیات فارسی از طوق ادبیات سنّتی بودند. بخشی از ادبیات مشروطه را متون منظوم و منثور متأثّر از رمانتیسم اروپا شامل می‌شود، زیرا فضای حاکم بر جامعهٔ عصر مشروطه چنین غرابتی را می‌طلبید: «یک علت عمده توجّه بیشتر شاعران و نویسندگان جدید ایران به آثار رمانتیک [این است] که آثار کسانی چون هوگو، لامارتین و موسه با ذوق ایرانی بیشتر مطابقت داشته و فهم معانی و شیوهٔ بیانشان آسان‌تر بوده‌است» (ناتل‌خانلری، ۱۳٦۷، ص.۳). دراین عصر، شاعرانی نظیر میرزاده عشقی، عارف قزوینی، ایرج‌میرزا و ملک‌الشّعرای بهار در استفاده از برخی مؤلّفه‌های شعر رمانتیک پیش‌قدم شدند.

۳. ۲. شارل بودلر: میراث‌دار رمانتیسم و پیشگام سمبولیسم

علی‌رغم آن‌که شارل بودلر به عنوان سردمدار مکتب سمبولیسم شهرت یافته‌است، از او به عنوان آخرین حلقهٔ مکتب رمانتیسم نیز یادمی‌کنند، زیرا برخی اشعار او مؤلفه‌های این مکتب را بازتاب می‌دهند، از جمله: حاکمیّت «منِ» شاعر و توجّه به احساسات شخصی ودرونی؛تمایل به گریز و سفر؛ پناه بردن به طبیعت؛ علاقه به کشف و شهود اسرار جهان. اما نحوهٔ بیان آن‌ها در اشعارش دوگانه به‌نظر می‌رسید، او در مواردی خود را وام‌دار رمانتیک‌ها می‌دانست و از آن‌ها تبعیّت می‌کرد و گاهی برخلاف آن‌ها عمل‌می‌کرد و روش جدیدی را به‌کار می‌بست. البته، چنین رویکردی خبر از تحوّل تازه‌ای در شعر می‌داد و موجب تمایز او از سایر هنرمندان رمانتیک، ایجاد شعر مدرن و شکل‌گیری مکتب سمبولیسم شد.

بودلر که آغازگر نهضت سمبولیسم است معتقد بود واقیّعت ملموس و حسّی، حقیقتی ظاهری است و حقیقت اصیل در ورای حقیقت ظاهری پنهان است، غایت است پس اسمی ندارد و شاعر باید آن را وصف‌کند تا قابل درک و حس شود (شمیسا، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۲)

از آن‌جایی‌که زبان به‌طور مستقیم قادر به بیان این حقایق پنهان نیست، شاعر باید سمبل‌هایی را خلق‌کند تا بهتر بتواند به آن‌ها عینیّت ببخشد. سمبل برخلاف تشبیه و استعاره که براساس رابطهٔ نزدیک مشبّه با مشبّه‌به خلق‌می‌شود، «دارای یک ارتباط مبهم و غیر صریح با آن است، به‌نحوی‌که این ارتباط به‌طور واضح بر پایهٔ منطق خاصی استوار نیست. به همین دلیل است که به‌جای واژهٔ مشابهت از واژهٔ مطابقت استفاده می‌شود، سمبل با مدلولش تطبیق داده‌می‌شود»(Ricœur, 1975, p.150) و نیازمند تأویل است.

هنرمندان سمبولیست رنج‌های روح خود را بیان می‌کردند، به طبیعت توجّه داشتند و به تخیّل اصالت می‌بخشیدند، ولی «قصد گرویدن به احساسات تند و تیز و تغزّل فوق‌العادهٔ رومانتیسم را نداشتند» (سیّد حسینی، ۱۳۷٦،ص.۵۳۲). آن‌ها «حالت اندوهبار و ماتمزای طبیعت و مناظر و حوادثی را که مایهٔ یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است» (سیّد حسینی، ۱۳۷٦، ص.۵۵۱) را با سمبول‌سازی در لایه‌های معنایی متن پنهان می‌کردند. آن‌ها از به‌کاربردن تشبیهات و استعارات ساده اجتناب می‌کردند و استعارات رمزآمیز و زنجیروار را ترجیح می‌دادند.

۳-۳. جلوه‌های رمانتیسم در اشعار دو شاعر

۳-۳-۱. طبیعت

طبیعت به‌عنوان یکی از مضامین اصلی در تاریخ ادبیات جهان از دیرباز تا به امروز، منبع الهام شاعران بسیاری بوده‌است. آن‌ها به‌واسطهٔ آرایه‌های ادبی مانند استعاره و تشبیه در قالب جملات زیبا به توصیف طبیعت پرداخته‌اند. در میان آن‌ها، شاعران و نویسندگان رمانتیک تعلّق‌خاطر ویژه‌ای به این مضمون داشتند. امّا رویکرد بودلر نسبت به طبیعت در مقایسه با شاعران رمانتیک متفاوت و کمی بدبینانه به‌نظرمی‌رسد. رومانتیک‌ها در دامان طبیعت به آرامش می‌رسند، ولی او به دنبال عناصری از طبیعت است که درون غمزده‌اش را بیشتر انعکاس‌دهند. شب یکی از این عناصر است. در شعر *درون کاوی*[1]، شاعر آلام خود را مورد خطاب قرارمی‌دهد: «تو ای رنج من، فرزانه باش و آرام گیر/تو خواهان شب بودی، آنک فرا می‌رسد/فضایی تیره شهر را در برمی‌گیرد/و جمعی را آرامش و جمعی را ملال می‌دهد» (بودلر، ۱۳۸۰، ص. ۲۸). در این ابیات، شاعر با جان‌بخشیدن به درد و تعب خود، از شدّت اندوه خودش خبرمی‌دهد و در انتظار شب است تا همچون مرگ وجود او را فرابگیرد. او با موردخطاب قراردادن دردهایش،«از خویشتن فاصله می‌گیرد و بدین ترتیب، از درجهٔ غنایی و احساسی بودن شعرش می‌کاهد و خود را از رمانتیک‌ها متمایز می‌کند. این رویّه یکی از مشخصّه‌های شعر مدرن است» (Slama, 2005, p.39).

[1]. *Recueillement*

تشبیه شب به مرگ در ابیات پایانی این شعر در قالب آرایهٔ ادبی تمثیل، به‌وضوح بیان شده‌است:«آفتاب نیمه‌جان را نگر که به خواب می‌رود زیر پل/و چون کَفَنی دراز که تا خاوران کشیده می‌شود»(بودلر، ۱۳۸۰، ص. ۲۹) نزد این شاعر، شب و غروب خورشید یادآور مرگ هستند، حال آن‌که برای سایر شاعران رمانتیک منبعی برای الهام و رؤیاپردازی تلقّی می‌شوند. رمانتیک‌ها شب را به علت اسرارآمیز بودن آن، دوست دارند. آنان مشتاق توصیف شب و غروب آفتاب هستند، زیرا افکارشان در این آرامش هستی برانگیخته میشوند. شب نزد رمانتیک‌ها الهام بخش آزادی و رهایی است و به مرگ شباهتی ندارد. در شعر *ملال*[1]، شاعر به توصیف آسمانی ابری و بارانی می‌پردازد:

آن‌دم که کوته بام سنگین آسمان/سرپوشی است برنالنده روح غرقه دراندوه بی‌پایان[...]آن‌دم که زمین سیه چاله‌ای نمناک می‌شود/که در آن خفّاش امید/بال لرزان بر دیوارها می‌زند[...]آن‌دم که رشته‌های بیکرانه باران/میله‌های زندانی است پهناور/و انبوه گنگ عنکبوتان پلید/بر اعماق مغز ما تار می‌تند/امید ناکام میگردد، و هراس، سنگ‌دل و خودکامه/پرچم سیاهش را بر جمجمه‌ی خم‌گشتهٔ من فرو می‌کوبد (بودلر، ۱۳۸۰، صص. ۹-۸).

او آسمانِ سنگین را همچون درپوش، زمین را سیه‌چاله‌ای نمناک و باران را به‌سان میله‌های زندان به تصویر کشیده‌است. مجموعه‌ای از عناصر موجود در طبیعت دست به دست هم داده‌اند تا امید را در وجود شاعر نابودکنند. عناصری که در بسیاری از اشعار دیگر شاعران دل‌انگیز جلوه‌می‌کنند، در متن بودلر، در قالب تشبیهات و استعارات آشنا برای خواننده و تمثیل‌های متضاد امید و هراس، تصاویری مشمئزکننده و فضایی هولناک را به‌وجود می‌آورند که خود حکایت از حالاتِ روحیِ بیمارگونهٔ شاعر دارند.

شاعر با طبیعت رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. او نه‌تنها در طبیعت درجستجوی درونِ غمزدهٔ خویش است، بلکه گاهی طبیعت نیز غمش را با او سهیم می‌شود. در سرودهٔ *اندوه ماه*[2]، چنین تعاملی صورت می‌گیرد:

---

1. *Spleen*
2. *Tristesse de la lune*, *ترجمه نویسندگان*.

وقتی گاهی برروی این کرهٔ زمین، در رخوت حاصل از بیکاری‌اش/او[ماه] اجازه‌می‌دهد قطره اشکی پنهانی بریزد/شاعر وارسته، دشمنِ خواب/در کف دستش این اشک رنگ‌پریده را می‌گیرد/با انعکاس‌های رنگین‌کمانی‌اش مانند تکّه‌ای از عقیق/و دور از چشم آفتاب در قلبش پنهان می‌کند (Baudelaire, 1980, p. 81).

شاعر به ماه خصایص انسانی می‌بخشد، آن را منشأ احساس می‌داند و به درک درون‌گرایانهٔ آن می‌پردازد. او چنین وانمود می‌کند که آلام درونی‌اش بازتابی از اشک‌ها و غم‌های ماه است. میشل کولو در مقالهٔ «جنبه‌های تغزّل در اشعار بودلر»، چنین روشی را تحت عنوان «تغزّل مدرن»(Collot, 2007, p.15) می‌شناسد، بدین معنا که تغزّل «دیگر به‌معنای بیان حالات درونی خویشتن نیست، بلکه انعکاسِ دنیای بیرون و دیگریست.»(Collot, 2007, p.15)

نادرپور از جمله شاعرانی است که در خلق آثار خود از طبیعت و زیبایی‌های آن الهام گرفته‌است. می‌توان او را جزء شاعران رمانتیک تلقّی نمود، چرا که او نیز عناصر موجود در طبیعت را بر مبنای احساسات خود تأویل می‌کند. این شاعر نیز مانند بودلر نسبت به طبیعت بدبین است. او از واژه‌ی «شب» به وفور استفاده کرده‌است. «شب پربسامدترین عنصر طبیعی در شعر نادرپور است که در جای جای اشعارش سایه افکنده‌است و بیشترین بازتاب فکری او نیز در قالب همین تصاویر شبانه نمود پیدا می‌کند» (حضرتی، ۱۳۹۵، ص. ٤٦). او با این عنصرِ وابسته به طبیعت، حس ءمدلی و یگانگی می‌یابد: «من آن شب، از دیدار خود بازمی‌گشتم/چو قاب کهنه‌ای بودم ز عکس خویشتن خالی» (نادرپور، ۱۳۸۱، ص. ۳۷٤). شب مانند آیینه‌ای این امکان را برای شاعر فراهم‌می‌کند تا به مشاهدهٔ درون خود بپردازد و با آن ارتباط برقرارکند. در قطعه شعرِ *از درون شب*، پیروی نادرپور از شاعر فرانسوی نمود می‌یابد:«تو ای چشم سیه! با شعلهٔ خویش/شبانگاهان، دلم را روشنی بخش/بسوزانم درین تاریکی مرگ/ز چنگال گناهم ایمنی بخش» (نادرپور، ۱۳۸۱، صص.۱۱۳-۱۱۲). در این ابیات، شاعر به‌روشنی به مضمون غم و مرگ اشاره‌می‌کند که در پی فرارسیدن شب بر او غالب می‌شوند. او داوطلبانه مرگ را فرامی‌خواند تا به شب‌های ظلمانی‌اش پایان دهد. در ادامهٔ همین شعر چنین می‌سراید: «شبم تاریک شد تاریک‌تر شد/نمی تابد ز روزن آفتابی/نمی‌تابد درین بیغولهٔ مرگ/شبانگاهان فروغ ماهتابی» (نادرپور، ۱۳۸۱، ص.۱۱۳). شب به‌خودی‌خود ظلمانی است و تاریک‌تر شدن آن نشان از عمق اندوه شاعر

دارد. نه‌تنها آفتاب، بلکه مهتاب نیز روشنایی خود را از وی دریغ نموده‌است. چنین پدیده‌ای ناأُمیدی مطلق شاعر را نشان‌می‌دهد. او اُمیدی به ادامهٔ زندگی ندارد و خواهان پایان‌دادن به آن است. در شعر او نیز مانند شعر بودلر، ماه به عنوان عنصری از طبیعت تلقّی می‌شود که انسان‌های محزون با او حسّ هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. او در شعر *ماه و آینه* چنین می‌سراید: «ای ماه ! چرا نه آینه‌ی دل‌شکستگان باشی» (نادرپور، ۱۳۸۱، صص.۵۲۵-۵۲٤).

با مطالعهٔ اشعار دو شاعر در مورد طبیعت درمی‌یابیم که طبیعت و عناصرِ آن نه‌تنها بازتاب امید در زندگی آن‌ها نیستند، بلکه در قالب تصاویری بِکر و محزون، حالات درونی آن‌ها را منعکس می‌کنند و نشان از غم دارند. این دو شاعر عناصر طبیعی را در اشعار خود به‌کاربرده‌اند تا به نوعی بیزاری خود را از زندگی در این دنیا نشان‌دهند و کمی روح سرگشته‌شان را التیام بخشند.

۳-۳-۲. ملال، ناامیدی و مرگ

ملال به‌معنای احساس اندوه فراوان، بی‌حوصلگی و ناأُمیدی است. این مضمون به‌دلیل اوضاع نابسامان سیاسی-اجتماعی کشور فرانسه و همچنین، ناکامی‌های نسل جوانِ ابتدای قرن نوزدهم، از همان ابتدای پایه‌گذاری مکتب رمانتیسم وارد ادبیات شد که به‌واسطهٔ آن شاعران رمانتیک در آثارشان غم درونی خود را آشکار می‌کردند و از دغدغهٔ آرزوهای بر باد رفتهٔ خود سخن به میان می‌آوردند.

بررسی زندگی‌نامه و اشعار بودلر نشان‌می‌دهد که ملال او از موارد متعددی نشأت می‌گیرد، ازجمله: خاطرات تلخ کودکی، احساس طردشدگی از سوی جامعه، عدم درک معنای واقعی زندگی و گذر بی‌رحم زمان. در شعر زیر با عنوان *بیگانه*[1]، بودلر احساس خود نسبت به دنیای پیرامونش را چنین عنوان می‌کند:

-ناشناسی پرسید:«بیش‌از همه که را دوست داری؟/-پدرت، مادرت، خواهر یا برادرت؟/-نه پدر و مادری دارم و نه خواهر و برادری/-دوستانت؟/-واژه‌ای که بر زبان راندی تا به امروز برایم ناآشناست!/-وطنت؟/-حتی نمی‌دانم در کدامین اقلیم هستم/-زیبایی؟/-همواره این جاودان الهه را دوست می‌داشته‌ام/-زر؟/-از آن بیزارم چون تو که از خدا بیزاری می‌جویی/-آه! پس دوست‌دار چه

[1]. *L'étranger*, ترجمه نویسندگان

هستی ای بیگانهٔ غیرعادی؟/-ابرها... ابرهایی که می‌گذرند...آن‌جا... آن‌جا... ابرهای شکوهمند!
(Baudelaire, 1917, p.21)

شارل بودلر خلأ پدری را کاملاً حس‌کرده و با فقدان محبت مادری مواجه بوده‌است، زیرا مادرش پس از مرگ پدرِ شارل با ازدواج مجدد توجّه خود را از وی دریغ می‌نمود، و نتیجهٔ این اتفاقّات، احساس نداشتنِ خانواده و بی‌خانمانی در بودلرِ شاعر است. هر چند او با دوستان زیادی مراوده داشت، ولی هیچ‌کدام را به‌عنوان دوستی واقعی قبول نداشت. او حتی منکر وطن نیز بود. معمولاً وطن منشأ حس امنیّت برای ساکنانش است، در حالی‌که هموطنان بودلر نه‌تنها او را از این حسّ محروم‌کردند، بلکه به او اتّهام نیز زدند. از طرفی دیگر، این شعر بیانگر آنست که بودلر عاشق زیبایی بود و در تمام زندگی‌اش آن را جست‌وجو می‌کرد. او در پیِ تجلّی امر ایده‌آلش در زیباییِ مطلق بود. با این حال، او معتقد بود که زیبایی مطلق در جهانِ هستی دست‌نیافتنی است، زیرا همواره در مقابل آن، زشتی و پلیدی قراردارد. در نتیجه، چون او قادر به وصال ایده‌آل خود نبود، دچار ملال بی‌پایان می‌شد.

بودلر در قطعهٔ شعر *مرغ دریایی*[1]، به‌گونه‌ای تمثیلی، ناامیدی خود را از وضعیت اسفناک اجتماعی شاعر بیان‌می‌کند و در نتیجه، بر اندوهش افزوده‌می‌شود. ناأُمیدی و آشفتگی او در شعر *ملال* که دررابطه‌با مضمون طبیعت نیز پیش‌تر ذکرشد، به اوج خود می‌رسد. در این شعر، شاعر با خلق تصاویری ملموس برای خواننده، از رنج و درد جسمانی‌اش شکوه می‌کند که خود نشان از اندوهِ عمیق درونی دارد. او در برابر ناملایمات زندگی و نابسامانی‌های اجتماعی، روحی شکننده دارد و بی‌هیچ یاوری در تنهایی مطلق دست‌وپا می‌زند. در این هنگام است که آستانهٔ تحمّلش لبریز می‌شود، حسرت و ناأُمیدی سراسر وجودش را فرامی‌گیرد و قادر به یافتن مفهومی برای زندگی‌اش نخواهدبود. رنج و اندوه شاعر فراتر از ابعاد جسمی و روحیست و جنبه‌ای متافیزیکی و فلسفی نیز پیدا می‌کند. او وضعیت وجودی انسان را در نبرد توأمان دو نیروی خیر و شرّ می‌یابد. از آن‌جایی‌که نسبت به انسان بسیار بدبین است، سرنوشتش را محتوم به شکست خیر و پیروزی شرّ می‌داند، زیرا ازنظر او «همهٔ ما از ابتدای تولّد با شرّ و پلیدی زاده‌شده‌ایم» (Allan Poe, 1974, p.30). بنابه قول پل بورژه، «اشعاری تحت‌عنوان *ملال* قابل توجّه‌ترین

[1]. *Albatros*

مثال زوال انسانی در گل‌های شرّ هستند. تفکّری منفی بر آن حاکم است که بیانگر نااُمیدی وجودی هستند»(Bourget, 1993, p.11). در ایجاد چنین بدبینی نسبت به زندگی نباید از تأثیر اندیشه‌های فیلسوف آلمانی، آرتور شوپنهاور بر بودلر غافل‌شد. تفکّراتی که بر جنبهٔ اسفناک زندگیِ توأم با رنج، درد، بیماری و ترس از مرگ تأکید دارند. او در کتاب *جهان همچون اراده و تصوّر* چنین می‌نویسد: « طبیعتاً زندگی آسایش نیست، بلکه رنج است با ابعاد مختلف، نوعی بدبختی عمیق»(Schopenhauer, 1998, p.59).

در نزد بودلر مانند سایر شاعران رمانتیک، گذر سریع زمان عامل دیگریست که اندوه شاعر را مضاعف می‌کند. در شعر *هوس نیستی*[1]، شاعر از زمان به‌عنوان مخرّبی بزرگ که عمر، جوانی و آرزوهایش را نابود می‌کند، یادمی‌کند:

بهار دل‌انگیز را دگر عطر و بویی نیست/زمان دمادم مرا به کام می‌کشد/چون برف بی‌کران که پیکر سرمازده را/من از بالا دایرهٔ زمین را نظاره می‌کنم/و در آن دگر پناه کلبه‌ای را نمی‌جویم/ای بهمن آیا به گاه سقوط، مرا می‌بری با خود؟ (بودلر، ۱۳۸۰، ص. ۸۳)

در این ابیات، شاعر گذر زمان را به حجم انبوهی از برف که با قدرت و سرعت بسیاری از کوه سرازیر می‌شوند، تشبیه کرده است. زمان می‌گذرد و انسان را به سوی مرگ می‌کشاند. از نظر بودلر تنها یادگار گذر بی‌رحم زمان انبوهی از خاطرات گذشته می‌باشد که یادآوری آن‌ها، بیش از پیش روح او را می‌آزارد، چرا که زمان همهٔ آن‌ها را به کام خود کشیده‌است. در دومین شعر تحت عنوان *ملال*، بودلر چنین می‌سراید: «چنان سرشار از خاطره‌ام که گویی هزار ساله‌ام»(بودلر، ۱۳۸۰، ص.۱۰). این بیت بر این امر صحّه می‌گذارد که شاعر مدام در حال مرور خاطرات تلخ و شیرین ایّام گذشته است. امّا مرگ همچنان او را تهدید می‌کند:

مرگ ای ناخدای پیر، گاه رفتن است، لنگر برگیریم/دل ما زین دیار گرفت، ای مرگ مهیای سفر شویم/اگر آسمان و دریا سیاهند همچو قیر/دل ما را که می‌شناسی آکنده ز روشنی است/شرنگ خود به کام ما ریز که جان گیریم/چنان سراپا غرقه در این آتشیم که برآنیم/به قعر گرداب رویم، چه دوزخ چه بهشت/در دل ناشناخته فرو رویم تا مگر چیز تازه ای یابیم! (بودلر، ۱۳۸۰، ص.۱۲۱)

[1]. *Le goût du néant*

آزردگی از وضع موجود، شاعر را به سمت مرگ سوق می‌دهد. او همچون سایر شاعران رمانتیک، دراوج ناامیدی، مشتاقانه مرگ را در آغوش می‌گیرد به اُمید این‌که از این دنیا و مردمانش جدا شود. ظواهر دنیا و تکرار روزهای یکنواخت او را به تنگ آورده و برایش ملال‌انگیز شده‌اند. به موجب این حس، آسمان و دریا دیگر آبی نیستند، بلکه در سیاهی مطلق غوطه‌ور شده‌اند. بنابراین، هدف شاعر تنها رهایی است و فرقی نمی‌کند که مقصد کجا باشد تا جایی که دوزخ را به جهان فعلی، به اُمید دستیابی به افق‌های تازه و خلاصی از این زندگی کسالت‌آور ترجیح می‌دهد.

اظهار ملال از زندگی در اشعار نادرپور نیز به وفور یافت می‌شود. وی «اصولا شاعری است مرگ‌اندیش و بدبین و ذهنیّت او غالباً کدر است»(زرقانی، ۱۳۸۷، ص. ۲۷۳). منشأ این حزن و اندوه مبهم است. تعدادی از منتقدین بر این باورند که مانند بودلر، «این مضمون از یک‌سو از زندگی شخصی شاعر نشئت می‌گیرد و از سوی دیگر ناشی از اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه و تحوّلات مهم عصر شاعر است» (خلج، پارسا، ۱۳۹٤، ص.۱۲۷). تعدادی دیگر معتقدند که:

> نادرپور در بازگویی این مفاهیم بیشتر از شاعران و نویسندگان غربی به‌ویژه رمبو، رمان گوتیک و مکتب گورستان متأثّر می‌شود. مرگ‌اندیشی نادرپور بیشتر جنبهٔ ادبی دارد و ظاهراً روحیّهٔ اشرافی او با چنین تفکّراتی نمی‌تواند سازگاری داشته‌باشد. از سوی دیگر، آن همه وحشتی که او از آمدن مرگ دارد معلوم می‌گردد که مرگ‌اندیشی او فارغ‌از هرگونه پشتوانه‌ای فلسفی، سیاسی و اجتماعی است و او از این طریق در پی آن بوده تا شعر جدیدی با مضامین تازه‌ای عرضه‌کند (خاکپور، اکرمی، ۱۳۸۹، ص.۲۳۷).

هر دو فرضیه درست به‌نظر می‌رسند. نادرپور در سال ۱۳۳٤ یعنی دو سال پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، قطعه شعر *ملال* را تحت تأثیر این واقعهٔ اجتماعی و اوضاع نابسامان ایران در آن سال‌ها نوشت. عنوان این شعر به‌طور مستقیم اشاره به واژه‌ی انگلیسی «spleen» دارد که شارل بودلر، پیش از نادرپور برای بیان اندوهِ ژرف خود استفاده کرده‌بود. نادرپور این‌چنین ملال و آزردگی خاطرش را بیان می‌کند:

جهانا! ملال از تو دارم/ملالی که/آغاز و پایان ندارد/ملالی که سامان نگیرد/ملالی که درمان ندارد/تو زین پیش ، زیباتر از حال بودی/دریغا که امروز، دیگر نه آنی/مرا پیر کردی و خود پیر گشتی/جهانا! تو قدر جوانی چه دانی؟/مرا روزها مرد و امیدها مرد (نادرپور، ۱۳۸۱، صص.۱۹۰-۱۹۱).

تکرار واژهٔ ملال بر شدت آن تأکید دارد. شاعر عامل حزن و اندوه خود را جهان، یا به تعبیری دیگر، محیط پیرامون خود معرفی‌می‌کند که دیگر زیبایی و جذابیّت گذشته را ندارد. او با لحنی محزون زبان به شکوه می‌گشاید، زیرا دربرابر جفایی که بر او رفته است نمی‌تواند بی‌اعتنا باشد. نادرپور نیز مانند بودلر از گذر عمر و جوانی خود و فرارسیدن پیری گِله‌مند است. ازبین رفتن جوانی‌اش با از دست دادن اُمید به زندگی همراه است. در مقابله با غم و نااُمیدی، در ابتدا شاعر سعی بر این دارد تا تسلیم سرنوشت شود و حقیقت تلخ زندگی را بپذیرد:

اگر روزی کسی از من بپرسد/که دیگر قصدت از این زندگی چیست؟/بدو گویم که چون می‌ترسم از مرگ/مرا راهی به غیر از زندگی نیست/[...]چه سود از تابش این ماه و خورشید/که چشمان مرا تابندگی نیست/جهان را گر نشاط زندگی هست/مرا دیگر نشاط زندگی نیست (نادرپور، ۱۳۸۱، صص. ۱۸٦-۱۸۵).

او با اندوه فراوان مجبور به زیستن است. حتی روزنه‌ای نیست که اندک امیدی در دل غمگینش بتاباند. او با سرودن این شعر انزجار خود را از این جهان و هر آن‌چه که در آن هست، به‌گونه‌ای هنرمندانه به تصویر می‌کشد. یأس مطلق شاعر به‌گونه‌ایست که تمام دنیا در نظرش تیره و تار گشته است. امّا صبر نیز درمان درد نیست. نادرپور در شعر *گهواره‌ای در تیرگی* به تقلید از شارل بودلر، هنگام رسیدن به اوج غم و ناامیدی، سرانجام مرگ را چاره‌ساز می‌داند: «اما کجاست مرگ که مانند دار کاج/داری به پا کند/وز ریسمان دار/در بین آسمان و زمینم رها کند/تا دست‌های باد/در تیرگی تکان دهد این گاهواره را»(نادرپور، ۱۳۸۱، ص۳۸۲.). او به‌دنبال بازیافتن آرامش دوران کودکی‌اش است و می‌خواهد آن را از طریق پایان‌دادن به زندگی به‌دست آورد.

۳-۳-۳. تنهایی و انزوا

تنهایی همواره همراه شاعران رمانتیک بود و روح آن‌ها را آزرده می‌کرد. دلایل مختلفی باعث می‌شد تا آن‌ها این حسّ غم‌انگیز را در اشعارشان بازتاب دهند. بودلراز همان دوران کودکی خود

را تنها احساس می‌کرد. مرگ زودهنگام پدر، ازدواج مجدد مادر و کمبود محبّت ضربهٔ روحی شدیدی را به او تحمیل کرد. او در مدرسهٔ شبانه‌روزی لیون تحصیل می‌کرد، ولی فراوانی اندوهش در نتیجهٔ دوری از مادر منجر به اخراجش از مدرسه شد. تنهایی از همان سنین خردسالی در وجودش رخنه کرد و تا بزرگسالی مانند درختی در وجودش رشد کرد و ریشه دوانید. او در سرودهٔ *مرغ دریایی*، وضعیت خودش را به‌عنوان شاعر در معرض نمایش قرارمی‌دهد:

چه ناشی و بی‌حال است این مسافر بالدار/او که چنان بود دم پیش/اینک چه زشت و مضحک است/یکی با پیپ خود منقارش را می‌آزارد/دیگری چون پرندهٔ ناتوان می‌لنگد/شاعر هم به سان شهزادهٔ ابرهاست/که همره طوفان است وبر تیرانداز می‌خندد/تبعیدشده بر زمین، میان هیاهو/بال‌های سترگش او را از رفتن باز می‌دارند (بودلر، ۱۳۸۰ ، ص. ۹۸).

او در این ابیات نشان‌می‌دهد که چگونه با جامعهٔ پیرامونش بیگانه شد و چیزی جز هم‌دم شدن با «روح منزوی بیچاره‌اش»[1] نصیبش نشد. هم‌وطنانش هیچگاه قادر به درک هنرِ او نبودند و او را پس زدند. به همین دلیل، وی دچار اندوهی شدید شد و انزوا را ترجیح داد. او به‌دنبال ایده‌آلی بود که نمی‌توانست آن را در این کرهٔ خاکی بیابد و این بزرگترین وجه تمایزش با دیگران شد. مانند مرغ دریایی سودای پرواز و رفتن داشت به اُمّید رهایی. امّا افراد جامعه با بدرفتاری‌هایشان مانع عروج او می‌شدند.

نادرپور نیز مانند بودلر، احساس تنهایی‌اش ریشه در دوری از وطن دارد، با این تفاوت که یکی در جامعهٔ خودش غریب بود و دیگری در جامعه‌ای دیگر. نادرپور به‌وفور در سروده‌هایش، از غم غربت ناله سرمی‌دهد. برای مثال، در شعر *خون و خاکستر*، با لحنی سوزناک، سرنوشت را سبب این هجران می‌داند:

«چون روی به سوی غربت آورد/غم بار دگر به دیدنم آمد/من خانهٔ خود به غیر نسپردم/تقدیر مرا زخانه بیرون کرد/اکنون که دیار آشنایی را/چون سایه خویش در قفا دارم/بینم که هنوز و همچنان با او/درخواب وخیال ماجرادارم» (نادرپور، ۱۳۸۱، ص. ۸۲)

[1]. *Pauvre âme solitaire*

شاعر با ترکِ وطن به دنبال رهایی از شرایط اجتماعی بغرنج عصر خود است؛ اما چیزی جز اندوهِ بیشتر نصیبش نمی‌شود. او حتی در خواب و رؤیا نیز، خود را در دیارش تصوّر می‌کند و توان فراموشی سرزمین مادری خود را ندارد. این عشق به وطن در قطعه شعر *طلوعی از مغرب* به اوج خود می‌رسد: «آه ای دیار دور/ای سرزمین کودکی من/خورشید سرد مغرب بر من حرام باد تا آفتابِ تست در آفاق باورم/[...]ای بام لاجوردی تاریخ/ فانوس یاد توست که در خواب‌های من زیر رواق غربت، همواره روشن است»(نادرپور، ۱۳۸۱، صص. ۷۹۱-۷۹۰).

در این شعر نیز، شاعر به تمجید از وطن می‌پردازد و بیان‌می‌کند که تنها به وطن خود باور دارد و یاد آن مانند فانوسی، روشنی‌بخش شب های ظلمانی او در غربت است. حتّی خیالِ آن همچون روزنه‌ایست که در زمان اندوه، پرتوهای نورِ اُمید را به قلبش می‌تاباند.

۳-۳-٤. عشق و زن

عشق از دیگر مضامین بارز مکتب رمانتیسم است و معشوق نیز شاعر را از رنج‌هایش رهایی می‌دهد، به‌نحوی که دوری از او موجب رنجش خاطر عاشق می‌شود. امّا در اشعار بودلر، عشق و زن مانند شمشیری دو لبه‌اند، چنان‌که گاه نجات‌بخش شاعر هستند و گاه به مانند دشمنی قصد نابودی شاعر را دارند. محمدعلی اسلامی ندوشن، در مقدمهٔ ترجمهٔ اشعار شارل بودلر چنین می‌نویسد:

> بودلر هم از زن بیزار است و هم او را می‌پرستد، هم از او می‌ترسد و هم به او پناه می‌برد. در جایی او را وحشت‌آور، حریص، مبتذل و شهوت‌پرست می‌خواند و در جای دیگر، او را با لحن آرزومندی می‌ستاید (بودلر، ۱۳۹۵، صص. ٤۹،۵۰).

ژان دو وال[1]، مادام ساباتیه[2] و ماری دوبرن[3] در زندگی بودلر نقش معشوق را ایفا کرده‌اند و هرکدام از آن‌ها نمود جنبه‌ای متفاوت از زن هستند. برای مثال، مادام ساباتیه و ماری دوبرن همواره الهام‌بخش و تسلّی‌بخش روح و روان شاعر بوده‌اند. در اشعار او، این ویژگی‌ها بیشتر با توصیف جسم معشوقه‌هایش پیوند خورده‌است. در شعر *سراپا حسن*[4]، توصیف کمالات اخلاقی

---

[1]. *Jeanne Duval.*
[2]. *Madame Sabatier.*
[3]. *Marie Daubrun.*
[4]. *Tout entière.*

و جسمانی معشوقه‌اش از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند: «در او که سراپا نوشداروست/چیزی برتر ز دیگری نتوان یافت/چنان سراپا دلفریب است او/که ندانم از چه روست شیفتگی‌ام/خیره می‌کند او به‌سان سحر/و تسلّی می‌دهد چون شب/هماهنگی اندام زیبایش/چنان دل‌انگیز است و دلپذیر/که شماره نتوان کرد» (بودلر، ۱۳۸۰، صص. ٦٩-٦٨). در شعر *ایوان*[1]، معشوقهٔ خود را این‌گونه خطاب می‌کند:«ای مام خاطرات، دلدار دلداران/ای تو همه خوشی من، ای تو همه فریضه‌ام» (بودلر، ۱۳۸۰، ص. ۷۲). معشوقه‌اش تمام دلخوشی اوست و تجسّم لحظات خوش را تنها در وجود او می‌بیند.

از طرف دیگر، این شاعر دیدگاه دیگری نیز نسبت به زن دارد که کاملاً با نگرش پیشین او در تضاد است. برای مثال، ژان دو وال مظهر زنی شیطانی و اهریمنی تلقّی می‌شود. او در سرودهٔ *شهوت سیری‌ناپذیر*[2]، چنین مورد خطاب قرارمی‌گیرد: «جادوگر کنارهٔ آبنوس، کودک دقایق سیاه [...] ای ابلیس بی‌رحم، کمتر شعله بر من فرو بریز» (Baudelaire, 1980, pp.41-42). او به‌عنوان موجودی هوس‌باز و جادوگر، شاعررا افسون می‌کند و مانند ابلیس وی را فریب می‌دهد و به ابتذال سوق می‌دهد. او از معشوقه‌اش می‌خواهد که کمتر باعث رنج و عذابش شود. در شعری دیگر تحت عنوان *ویرانی*[3] نیز شاعر همچنان لقب ابلیس را به او نسبت می‌دهد: «شیطان بی‌وقفه در اطراف من می‌جنبد» (Baudelaire, 1980, p.129). همان‌طور که از عنوان شعر بر می‌آید، سرانجام معشوقهٔ او با ویژگی اغواگری‌اش شاعر را به نابودی می‌کشاند. در سرودهٔ *چشمهٔ خون*[4]، بودلر این‌چنین در توصیف عشق و معشوقه‌هایش می‌سراید: «در عشق خواب فراموشی را جویا شدم/اما عشق برای من بستری از سوزن است/تا بنوشاند خون مرا به این دختران ستمگر!» (بودلر، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۳) او که همچون سایر شاعران رمانتیک به‌دنبال نجات‌یافتن از مصیبت‌های زندگی از طریق وصال معشوق است، اکنون با ستمگر خواندن زن، عشق را احساسی دردناک می‌داند و بر امید واهی خود واقف می‌شود. همچنین، در شعر *نبرد تن به تن*[5]، شاعر از کینهٔ خود نسبت به معشوق آه سرمی‌دهد: «اما دندان‌ها و ناخن‌های تیز نازنین

---

[1]. *Le Balcon.*

[2]. *Sed non satiata, choisi du recueil Les Fleurs du Mal, ترجمه نویسندگان*

[3]. *La destruction, choisi du recueil Les Fleurs du Mal, ترجمه نویسندگان*

[4]. *La Fontaine du sang.*

[5]. *Duellum*

من،/انتقام شمشیر و خنجر غدار را خواهندستاند/ای خشم سوته‌دلان زخم‌خورده ز عشق!» (بودلر، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۰). شاعر به‌دنبال زخمی که از معشوقهٔ خود به یادگار دارد، در فکر انتقام از اوست. در *خون‌آشام*[1]، شارل بودلر صراحتا عشق را به خنجری تشبیه می‌کند که زخم حاصل از آن، وی را به سوی مرگ هدایت می‌کند: «ای آن‌که چو ضربت دشنه‌ای/در دل زارم فرو شدی/[...] ای فرومایه که در بند توام/چون زنجیریان به زنجیر/[...] نفرین، نفرین بر تو!» (بودلر، ۱۳۸۰، صص. ۵۱-۵۲) شاعر زن را فرومایه می‌خواند، وی را پست می‌انگارد و حتّی نفرینش می‌کند، امّا خود را همواره تحت سلطهٔ او می‌بیند. او اشاره‌می‌کند که همواره در بند و تسخیر معشوقهٔ افسونگرش خواهد بود و هرگز از این بند رهایی نخواهد یافت. بنابراین بودلر، گاه زن را به عنوان عشق زمینی ستوده و گاه او را نکوهیده‌است. در قطعهٔ *در ستایش زیبایی*[2]، رویکرد دوگانهٔ بودلر در مورد زن کاملاً هویداست: «از ژرف آسمان آمدی یا که از گرداب برون شدی/ای زیبایی؟ کز نگاه دوزخی و آسمانی‌ات/به‌گونه‌ای مبهم نیکی و پلیدی می‌بارد» (بودلر، ۱۳۸۰، ص. ٤٨). در این ابیات، دوگانگی و پارادوکس موج می‌زند و تقابل خیر و شرّ به‌چشم می‌خورد. در واقع دیدگاه بودلر نسبت به زن کاملاً مبهم است. او نمی‌داند زن از اوج آسمان ها فرود آمده و یا از اعماق گرداب، نیکی به همراه دارد یا پلیدی، باعث نشاط و شادمانیست و یا عامل نگون‌بختی.

چنین رویکرد دوگانه‌ای نسبت به عشق و زن در اشعار نادرپور نیز به‌وضوح یافت می‌شود. وی نیز به جنبهٔ اهریمنی زن تأکید دارد. در سرودهٔ *شعر خدا*، این‌چنین به بُعد شیطانی زن می‌پردازد: «ابلیس، ای خدای بدی‌ها! تو شاعری/من بارها به شاعریت رشک برده‌ام/[...] «زن» شعر تُست با همهٔ مردم فریبی‌اش» (نادرپور، ۱۳۸۱، صص. ۲۱۷-۲۱۸). از نظر او، عشق نمی‌تواند آفریدهٔ خداوند باشد و جزء وسوسه‌های شیطان است و همچنین، خداوند هرگز دوست‌دار عشق نبوده‌است چرا که در راه عشق کسی زاهد و پارسا باقی نخواهد ماند. او مانند بودلر معتقد است که زن اهریمنی بیش نیست و به‌دلیل فریبندگی و افسونگری‌اش زادهٔ ابلیس است. در شعر *کینه‌ها* نیز، عشق به‌عنوان دشمن شاعر معرفی شده‌است: «تب تندی که مرا تشنه گداخت/ عشق من بود و مرا دشمن بود/در تو بی‌مایه اگر درنگرفت/چه کنم قلب تو از آهن بود» (نادرپور، ۱۳۸۱، ص.

[1]. *Le Vampire*
[2]. *Hymne à la Beauté*

۲۳۲). در این ابیات، شاعر از معشوقه اش کینه‌ای به دل دارد و به دنبال انتقام از اوست و از بی‌وفایی و سنگدلی معشوق شکوِه می‌کند. او در ادامه عنوان‌می‌کند: «دل تو مرده صفت خاموش است/دل من پرتپش از سوداهاست/چه توان کرد که خشکی، خشکی است/چه توان کرد که دریا، دریاست» (نادرپور، ۱۳۸۱، ص.۲۳۳). شاعر معشوقه را مُرده‌دل می‌خواند و قلب وی را به زمینی خشک تشبیه می‌کند، درحالی‌که دل خود را سرشار از عشق و به‌سان دریا متلاطم می‌بیند. در شعر *انتظار*، نادرپور مانند بودلر هیچ امیدی به رهایی، شادی، شور و نشاط و مهرورزی از جانب معشوق ندارد و خود را در بندِ اسارت او می بیند:

آری تو آن امید عبث بودی/کاخر مرا به هیچ رها کردی/ بی‌آن‌که خود به چارهٔ من کوشی/گفتی که درد عشق دوا کردی/چشم تو آن دریچهٔ روشن بود/کز آن رهی به زندگیم دادند/زلف تو آن کمند اسارت بود/کز آن نوید بندگیم دادند! (نادرپور، ۱۳۸۱، ص. ۱۸۱)

امّا برخلاف بودلر، این شاعر ایرانی از دربند بودن در عذاب نیست و نوید بندگی می‌دهد و از این بابت خرسند است. نادرپور مانند الگوی فرانسوی‌اش هیچ‌گاه نگاهی تک بُعدی به زن ندارد و علاوه‌بر خصوصیّت اهریمنی، جنبه‌ای معنوی نیز برای او قائل است. در قطعهٔ *زنی چراغ به‌دست* چنین می‌سراید:

زنی چراغ به‌دست از سپیده‌دم آمد/زنی که موی بلندش در آستان طلوع/غبار روشنی سرخ شامگاهان داشت./بر آستانه نشست:/ز پشت مردمکش آفتاب را دیدم/که از درخت فراتر رفت/ به روی گونهٔ گلرنگ صبح پنجه کشید،/نگاه روشن زن/خراش پنجهٔ خورشید را نشانم داد (نادرپور، ۱۳۸۱، ص. ۵۳۸).

در این ابیات طلوع خورشید به زنی چراغ به‌دست تشبیه شده‌است. از نظر شاعر معشوق همانند خورشید منبع روشنایی و گرمابخش وجودست. خورشید یکی از نمادهای رایج در مذاهب و تمدّن‌های پیشین است. در ایران قدیم، میترا به‌عنوان ایزد نور، دشمن ظلمات و شیاطین شناخته می‌شد و قبل‌از آن‌که کیش زرتشتی پدیدآید، ایرانیان او را ستایش می‌کردند. در اساطیر یونانی، آپولون را خدای خورشید و نور، شعر و موسیقی می‌دانند. در مجموع، خورشید نماد شناخت حقایق دنیا و ابعاد ناشناختهٔ وجود انسان است که در این شعر به‌گونه‌ای تمثیلی در هیبت زن ظاهرمی‌شود. چشمان زن این امکان را به شاعر می‌دهد تا از ورای آن حقایق دست‌نیافتنی را

درک‌کند و بشناسد. ریشهٔ چنین دیدگاهی را بی‌شک باید در اشعار بودلر جست‌وجو کرد. در شعر *شعلهٔ زنده*[1]، بودلر نیز درمورد چشمان زن این‌گونه می‌سراید: «ره می‌سپرند در برابرم آن چشمان آکنده ز نور/که بی‌گمان فرشته‌ای دانا به آن جذبه بخشیده» (بودلر، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۳). نادرپور نیز مانند بودلر بُعد معنوی زن را با توصیف اندام‌هایش بازتاب می‌دهد و این‌چنین گیسوان، چشم‌ها و گونه‌های او را با خورشید و معادل‌های آن، نور، روشنی و آفتاب درهم می‌آمیزد.

٤. نتیجه‌گیری

مکتب رمانتیسم به‌دنبال وقایع سیاسی و اجتماعی قرن نوزدهم در اروپا و سپس در ایران، هم‌زمان با انقلاب مشروطه پدیدآمد و بر روی شاعران و نویسندگان آن عصر تأثیر فراوان گذاشت. در حقیقت، این مکتب پُلی به قلب‌های شکسته و احساسات توأم با سرخوردگی جوانان آن دوره زد. نقاط اشتراک میان مضامینی که شارل بودلر و نادر نادرپور به‌عنوان دو شاعر مهمّ متعلّق به مکتب رمانتیسم، در اشعارشان به آن‌ها پرداخته‌اند متعدد هستند که در مقالهٔ حاضر مجال بررسی همهٔ آن‌ها فراهم نشد. طبیعت، نخستین مؤلفه‌ای بود که مورد بررسی قرارگرفت. شارل بودلر و نادرپور ابیات بسیاری را به توصیف طبیعت اختصاص داده‌اند که همچون آیینه‌ای دردهای درونی‌شان را منعکس می‌کند. از میان عناصر موجود در طبیعت، با شب و هرآن‌چه که معادل آنست حس هم‌ذات‌پنداری محقّق می‌شود ، زیرا ظلمت تداعی‌گر غم و در اوج ناامیدیِ مطلق، یادآور مرگ است. دومین مؤلّفه‌ی بررسی‌شده، ملال است که نزد هر دو شاعر، ریشه در دوران کودکی و شرایط عصری که در آن می‌زیسته‌اند، دارد. چنان‌چه تحت تأثیر وقایع سیاسی و اجتماعی زمان خود، دچار نوعی سرخوردگی شدید می‌شوند و آرزوی مرگ می‌کنند. علاوه‌بر آن، برای بودلر، این غم درونی عمیق‌تر و همراه همیشگی‌اش بود که علت آن را باید در عدم وصال شاعر به ایده‌آل خود یافت. البته منشاء اثر وزین بودلر تحت عنوان *گل‌های شرّ* هم، به گفتهٔ خود او همین است؛ چیدن گل از خارها و زشتی‌های هستی، به قیمت تباهی و نابودی زندگی شاعر! او شرّ را در درون خود پرورش‌داد و پذیرای آن شد تا زیبایی حقیقی را بیابد و به همگان بنمایاند. ایده‌آل، نقطهٔ مقابل ملال است و چیزی که مانع رسیدن شاعر به آرمان‌شهر ذهنی

[1]. *Les Flambeaux vivants*

خود می‌شود همین ملال است. تنهایی و انزوا مضمون دیگری بود که مورد تحلیل قرارگرفت. منشأ تنهایی بودلر را نخست باید در دوران کودکی و سپس در تفاوت او با هم‌وطنانش جست. زیرا وی در جست‌وجوی ایده‌آلی بود که همگان از درک آن عاجز بودند. برای نادرپور نیز، این احساس تنهایی عمیق از غم غربت و دوری از دیار خویش و سرزمین کودکی‌اش حاصل می‌شود. درنهایت، در بررسی مؤلّفه‌ی عشق و زن دریافتیم که این دو شاعر نسبت به این دو مقوله رویکردی دوگانه اتّخاذ کرده‌اند، گاه آن‌ها را ویرانگر خوانده‌اند و گاه نیز روشنی‌بخش و الهام‌بخش شاعر. دلیل این دیدگاه نزد بودلر را باید در تجربیّات تلخ فردی او جست‌وجو کرد؛ حال آن‌که نزد نادرپور کاملاً نامعلوم است و نمی‌توان گفت که وی این اشعار را تحت تأثیر تجربیّات شخصی‌اش سروده است و یا به‌تقلید از شارل بودلر. با تحلیل این مضامین درمی‌یابیم که شارل بودلر تعدادی از مؤلّفه‌های پرتکرار مکتب رمانتیسم را در اشعارش به‌کار برده‌است. او با خلق تشبیهات و استعارات واضح در بیان احساساتِ خود، گاهی از شاعران رمانتیک پیروی کرده و گاهی برخلاف آن‌ها عمل کرده‌است. در مواردی نیز راهش را از آن‌ها جدا کرده و سعی کرده‌است تا با فاصله‌گرفتن از خویشتنِ شاعر، از جنبهٔ تغزّل اشعارش بکاهد، گویی افراط در بازگویی حالات روحی را مناسب شعر نمی‌دانست. نادرپور نیز این ویژگی‌ها را به‌تقلید از شارل بودلر در اشعارش بازتاب داده‌است. امّا او همیشه مقلّد محض نبوده و تأثیرپذیری‌اش با خلاقیّت و نوآوری همراه بوده‌است تا از یک سو، دنیای درونی خود را بازگو کند و از سوی دیگر، رسالت خود را مبنی بر تغییر شعر سنّتی فارسی و نوسازی آن از طریق اِعمال شیوه‌ای جدید برای بیان بعضی مضامین، به انجام برساند.

منابع

اسلامی‌مقدم، ف.، و فارسیان، م.(۱۳۹۹). بررسی تطبیقی مؤلّفه‌های رمانتیسم در اشعار نادر نادرپور و آلفرد دوموسه. *پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی*، سال چهارم، شمارهٔ دهم.

انوشیروانی، ع. (۱۳۸۹). ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران. *ادبیات تطبیقی ۱/۱*، پیاپی ۱.

بودلر، ش. (۱۳۸۰). *گل‌های رنج*. برگردان ازمحمدرضا پارسایار. تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول.

بودلر، ش.(۱۳۹۵). *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی*. ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن. تهران: فرهنگ جاوید.

حضرتی، ف. (۱۳۹۵). *بررسی تطبیقی مضامین رمانتیسم در اشعار الیاس ابوشبکه و شارل پیر بودلر فرانسوی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز.

خاکپور، م. و اکرمی، م. (۱۳۸۹). رمانتیسم و مضامین آن در شعر معاصر فارسی. *کاوش‌نامه*، سال یازدهم، شماره ۲۱، صص ۲۴۸-۲۲۵.

خلج، ر.، و پارسا، س. (۱۳۹٤). نقش تشبیه در بازتاب مضامین رمانتیکی سروده‌های نادر نادرپور. *فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، سال هشتم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹٤، شماره پیاپی ۲۹.

زرقانی، س. (۱۳۸۷). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: نشر ثالث.

سیّدحسینی، ر. (۱۳۷٦). *مکتب‌های ادبی*. چاپ یازدهم، تهران: نگاه.

شاهوردیانی، ن.، ویحیوی‌تاج‌آبادی، س. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی چند مضمون اساسی در شعر احمد شاملو و شارل بودلر. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره ۲٤، شماره ۱.

شمیسا، س. (۱۳۹۱). *مکتب‌های ادبی*. چاپ دوم، تهران: قطره.

کریمی راد، ن. (۱٤۰۱). رمانتیسم در شعر ویلیام بلیک و نادر نادرپور. *فصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، دوره ۱۳، شماره ۲۹.

ناتل‌خانلری، پ. (۱۳٦۷). *شیوه های نو در ادبیات جهان*. مجموعه هفتاد سخن، ج ٤. تهران: توس.

نادرپور، ن. (۱۳۸۱). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

هاشمی، ب.(۱٤۰۰). تحلیل شعر آلباتروس اثر شارل بودلر برمبنای رویکرد نشانه شناختی مایکل ریفاتر. پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، *دوره ٤، شماره۲*.

یحیی معروف، ی.، و نعمتی، ف. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی رمانتیسم در اشعار سیّد قطب و نادر نادرپور. *ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵.

Allan Poe, E. (1974). *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: Folio classique.

Baudelaire, Ch. (1917). *Le Spleen de Paris ou les cinquante petits poèmes en prose de Charles Baudelaire*. Paris: Émile-Paul.

Baudelaire, Ch. (1980). *Les Fleurs du mal*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Bourget, P. (1993). *Essais de psychologie contemporaine.Études littéraires*. Paris: Gallimard.

Collot, M. (2007). Le cœur-espace:aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du mal*. *Alea: Estudos Neolatinos* :v.9,n.1.Rio de Janeiro.

Ricœur, P. (1975). Parole et symbole. *Revue des Sciences Religieuses* : N˚49.

Schopenhauer, A. (1998). *Le Monde comme Volonté et comme représentation*. Paris: P.U.F.

Slama, M. G. (2005). *Étude sur Baudelaire, Les Fleurs du Mal*. Paris: Edition Ellipses.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

Étude analytique des procédés de défamiliarisation et de mise en relief dans «*Le Cygne*» de Charles Baudelaire

Behzad Hashemi [1]

Professeur assistant du département de langue et littérature françaises, Branche Arak, Université Azad Islamique, Arak, Iran

Résumé

La défamiliarisation est un mode d'expression différent du langage courant qui permet de mettre en relief une expression, la rendant étrange et différente de tout ce qui est familier et connu. Elle englobe tous les procédés que l'écrivain ou le poète utilise pour rendre un texte insolite aux yeux de son public. Les poètes symbolistes français, y compris Baudelaire, ont tenté de créer une nouvelle expression littéraire et d'abandonner la technique poétique traditionnelle, pour donner la priorité à la forme; en utilisant des structures inaccoutumées et «étrangiséés», ils ont ainsi essayé de défier la compréhension normale des lecteurs. Dès lors que la poésie symboliste regorge d'ambiguïté littéraire, linguistique et sémantique, il semble donc nécessaire d'en aborder les aspects évidents et douteux. La présente étude cherche à analyser le poème «Cygne» de Charles Baudelaire, poète symboliste, afin de découvrir, d'après une approche analytique et descriptive, les procédés de défamiliarisation et mise en relief employés, se basant en cela sur une perspective formaliste. Ainsi, dans le cadre de cet article, les procédés de défamiliarisation et de mise en valeur linguistique dudit poème ont été étudiés dans différents niveaux: lexical, syntaxique, sémantique et phonétique. Les résultats de la recherche indiquent qu'à travers ce poème, l'écart des normes lexicales et sémantiques est utilisé sous sa forme la plus large, et que l'utilisation d'images mythologiques, de figures de style, d'allitération et d'assonance a fini par faire ressortir le langage de ce poème.

Mots-clés: le formalisme; les procédés de défamiliarisation; la mise en relief; Charles Baudelaire; le Cygne.

[1]. E-mail: behzad.hashemi@srbiau.ac.ir https://orcid.org/0000-0002-4041-9741

DOI:https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86014.1099

Reçu: 22 Décembre 2023 Révisé: 28 Janvier 2024 Accepté: 14 Février 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

An Analysis of the Processes of Defamiliarization and Foregrounding in "The Swan" by Charles Baudelaire

Behzad Hashemi [1]

Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Arak Branch, Azad Islamic University, Arak, Iran

Abstract

Defamiliarization is a mode of expression different from everyday language in order to highlight an expression, make it strange and different from everything that is familiar and known. It includes all the process that the writer or poet uses to make a text unusual in the eyes of the audience. French symbolist poets, including Baudelaire, began to create a new literary concept and abandon the traditional technique of poetry, thus giving priority to form; by using unusual and unfamiliar structures, they tried to challenge readers' normal understanding. So, since symbolic poetry is full of literary, linguistic and semantic ambiguity, it seems necessary to address its obvious and doubtful aspects. Taking an analytical and descriptive approach, this study tried to analyze the poem «The Swan» by Charles Baudelaire, French symbolist poet, in order to discover its foregrounding and defamiliarization processes, based on a formalist perspective. Thus, the processes of defamiliarization and the linguistic enhancement of the mentioned poem were studied at lexical, syntactic, semantic, and phonetic levels. The results howed that deviation from lexical and semantic norms has been used in its broadest form in this poem. Moreover, using mythological images, figures of speech, alliteration and assonance has led to the foregrounding of this poem.

Keywords: The formalism, defamiliarization processes, foregrounding, Charles Baudelaire, the Swan.

[1]. E-mail: behzad.hashemi@srbiau.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4041-9741

DOI:https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86014.1099

Received: 22 December 2023 Revised: 28 January 2024 Accepted: 14 February 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

تحلیل و بررسی انواع شگردهای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر قو از شارل بودلر

مقالهٔ پژوهشی

بهزاد هاشمی[1]

استادیار و عضو هیات علمی گروه فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی ، واحد اراک، اراک. ایران

چکیده

آشنایی‌زدایی، شیوهٔ بیان متفاوت از زبان معیار در راستای تشخّص کلام، غریب‌سازی و متفاوت‌کردن آن‌چه آشنا و شناخته‌شده‌است و تمام شگردها و فنونی را شامل می‌شود که نویسنده یا شاعر به‌کارمی‌برد تا جهان متن به چشم مخاطب بیگانه شود. در این میان، شاعران نمادگرای فرانسوی، از جمله بودلر، با کنار نهادن اسلوب سنتی شعر و اولویت بخشیدن به شکل و فرم، دست به آفرینش زبان ادبی جدیدی زدند و با کاربرد ساختارهای غریب و ناآشنا کوشیدند تا دریافت عادی خوانشگران را با چالش جدی مواجه‌سازند. نظربه این‌که شعر سمبولیستی سرشار از کژتابی‌های ادبی، زبانی و معنایی است، پرداختن به ابعاد پنهان و آشکار آن یک ضرورت محسوب می‌شود. لذا، برای نیل به این منظور، نوشتار حاضر کوشیده‌است با واکاوی تصنیف «قو» از شارل بودلر، شاعر نمادگرای فرانسه، ویژگی‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی آن را به روش توصیفی-تحلیلی، با تکیه بر دیدگاه فرمالیستی مورد کندوکاو قراردهد. بنابراین، هدف این جستار، بررسی سویه‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبانی شعر مورد نظر در حوزه‌های مختلف واژگانی، نحوی، معنایی و آوایی است. یافته‌های پژوهش نشان‌می‌دهد که هنجارگریزی واژگانی و معنایی در گسترده‌ترین شکل خود در این شعر به‌کاررفته و کاربرد نمادهای اسطوره‌ای، صور خیال و واج‌آرایی سبب برجسته‌سازی زبانی این تصنیف شده‌است.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، شگردهای آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، شارل بودلر، تصنیف «قو».

[1]. E-mail: behzad.hashemi@srbiau.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4041-9741
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86014.1099

تاریخ دریافت: ۰۱ دی ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۰۸ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۵ بهمن ۱۴۰۲

۱. مقدمه

آشنایی‌زدایی مهم‌ترین رکن مکتب صورت‌گرایی [1] و یکی از اساسی‌ترین نظریه‌های ادبی است که نخستین‌بار ازسوی ویکتورشکلوفسکی [2] در سال ۱۹۱۷میلادی در رساله‌ای به نام «هنر به مثابهٔ تمهید» [3] مطرح شد. ازنظر شکلوفسکی رسالت ادبیات آشنایی‌زدایی از مفاهیم مألوف و مأنوس است. ادیب یا شاعر مفاهیم آشنا بر اثر تکرار و عادت را به‌گونه‌ای جلوه می‌دهد که پیش‌از این وجود نداشته‌اند. مراد از آشنایی‌زدایی به‌کاربردن شگردهای متفاوتی است که زبان ادبی را برای مخاطب ناآشنا می‌سازد، عادات زبانی او را به هم می‌ریزد و مدّت زمان ارتباط با متن و روند درک آن را طولانی‌تر و لذّت‌بخش‌تر می‌نماید. ادیب با تأکید بر زبان درتلاش است تا متن ادبی را از شکل عادی زبان متمایز کند. به این اعتبار، اثر ادبی، نوشته‌ای است که در آن زبانِ متداول با تمهیداتی که نویسنده یا شاعر برمی‌گزیند، بـه هـم می‌ریزد تا زبانی نو و ناآشنا، با نظمی جدید پدید آید: «آشنایی‌زدایی به‌معنای هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌ها و هر پدیدهٔ کهنه‌ای را در صورتی نو درآوردن است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۹۶). بعدها، صورت‌گرایان مفهوم «هنجارگریزی» را به‌کار بردند با این ادعا که«آشنایی‌زدایی» در زبان شعر با «هنجارگریزی»، یا به‌عبارت دیگر عدول آگاهانه از زبان معیار، انجام می‌شود. این گروه نگاهی ساختاری بـه اثر ادبی دارد و بـه تحلیل، تفسیر و ارزیابی ویژگی‌های درونی اثر می‌پردازد، ویژگی‌هایی همچون صُورخیال، وزن و آهنگ در شعر و مانند این‌ها.

یکی دیگر از سویه‌های مهم آشنایی‌زدایی غرابت زبانی متن و نامتعارف‌بودن روشِ بیان است که درمیان شاعران سمبولیست قرن نوزدهم فرانسه امری مرسوم و معمول بود. این گروه از ادیبان، برای جلب توجه مخاطب و التذاذ بیشتر او، با به‌کار بردن انواع شگرد ادبی سعی‌کردند تا عادات مألوف را کنار بگذارند و مفاهیم معمول را با بیانی مبهم و ناآشنا برای مخاطب بیان‌کنند؛ از این رو در فرایند آفرینش اثر همواره به صنعت آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی متوسل شدند: «منظوراز برجسته‌سازی، برهم زدن قواعد حاکم بر زبان هنجار است که سبب تضاد با زبان معمول میشود» (احمدی، ۱۳۸٦، ص. ٤۹).کاربرد مفاهیم، واژگان و زبان نحوی نامتعارف

1. Formalisme
2. Victor Chklovski
3. Art comme procédé

ازخصوصیات دیگر متون سمبولیستی‌است. مالارمه، مهم‌ترین نمایندهٔ مکتب نمادگرایی، می‌گفت: «شاعر بی‌آن‌که کلمات تازه‌ای را قالب‌گیری کند، باید کلمات جاری را از مفهوم مرسوم خود دور سازد. به این ترتیب، شعر از دسترس مردم دور می‌شود و به صورتی درمی‌آید که فقط عده‌ای انگشت‌شمار می‌توانند آن را درک کنند» (هنرمندی، ۱۳۵۰، ص. ۲۸۵). لذا، در این نوشتار، نخست به بررسی دیدگاه‌ها و نظریّه‌های فرمالیسم روسی، یعنی مباحث مربوط‌به انواع شگردهای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی پرداخته‌شده است. محور اصلی این جستار بررسی ابعاد مختلف آشنایی‌زدایی و بسترهای آن در تصنیف *قو* نوشتهٔ شارل بودلر است. سروده‌ای متفاوت از «زبان مألوف» و به لحاظ تصویری بسیار غنی‌است. این شعر سرشار از آرایه‌های ادبی است، وجود انواع ایهام در معنا آن را از زبان متداول متمایز می‌سازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در شعر مذکور، استفاده از مفاهیم اسطوره‌ای و هنجارگریزی معنایی در بالاترین سطح بوده‌است، از سوی دیگر بسامد بالای واج‌آرایی به برجسته‌سازی مفاهیم کمک کرده‌است.

هدف این نوشتار بررسی ابعاد آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبانی شعر «قو» از بودلر در حوزه‌های مختلف واژگانی، نحوی، معنایی و آوایی با تکیه بر روش تحلیلی‌توصیفی است. یافتن پاسخ به پرسش‌های ذیل از جمله اهداف اصلی این پژوهش است: چگونه بودلر با استفاده از زبانی نمادین توانسته‌است در شعر خود آشنایی‌زدایی کند و افق معنایی جدیدی را فراروی مخاطب قراردهد؟ برای نیل به این مقصود، کدام‌یک از صنعت‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در این شعر از بسامد بالاتری نسبت به بقیه برخورداراست؟ و سرانجام این‌که آیا رویکرد آشنایی‌زدایی بر تصنیف *قو* قابل انطباق است؟

آن‌چه به منزلهٔ فرضیهٔ این پژوهش مطرح است، کاربرد علایم سجاوندی، انتخاب واژگان، عناصرمفهومی، نحوی، تکرارحروف به‌عنوان عوامل آشنایی‌زدایی در تصنیف *قو* از شارل بودلراست. ذهن خلّاق و عبارت‌پرداز بودلر سبب شده‌است که برجسته‌سازی یا آشنایی‌زدایی به شکل‌های متفاوت در سراسر این شعر نمود پیدا کند.

۲.پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مطالعات زیادی در قالب کتاب، رساله و مقاله در زمینهٔ بررسی و تحلیل *گل‌های رنج* بودلر در داخل و خارج کشور انجام شده‌است؛ از میان پژوهش‌های خارجی می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

ستانیسلاس پاکزینسکی[1] (۱۹۷۳) در پایان نامهٔ دکتری سیکل سوم خود باعنوان *Baudelaire et la Musique*، که در دانشگاه سوربن جدید پاریس۳ ارائه‌داد، به تحلیل نقش موسیقی در زندگی بودلر و تأثیر آن در اشعارش پرداخته و نیز اشاره‌ای به تأثیر واگنر بر بودلر و آثارش داشته‌است.

مارک دومینیسی[2] (۱۹۹۸)، در جستاری باعنوان « Pour une étude linguistique des Variantes»، ضمن دفاع از زبانشناسی عمل‌گرا و شناختی، درصدد کشف ساز وکار تفسیر متون است؛ وی در بخش‌هایی از این مقاله ضمن بررسی دیدگاه مایکل ریفاتر به کاربرد آن در چند متن از ادیبان فرانسوی ازجمله تعدادی از اشعار شارل بودلر می‌پردازد.

سورین تل هاندیه‌کازورلا[3] (۲۰۱۵)، در رسالهٔ دکتری خود با عنوان *Lecture analytique et textes poétiques résistants* ضمن بررسی مشکلات موجود بین دانش‌آموزان مقطع راهنمایی در زمان تحلیل متون ادبی، در کل، این متون را به دو دستهٔ پیچیده و نسبتا ساده تقسیم‌بندی کرده و درضمن به تحلیل اشعاری چند از بودلر پرداخته‌است.

ولادیمیر زد دوریچ[4](۲۰۱۸) در جستاری با عنوان « l'évolution d'un symbole: Le Cigne dans la poésie de Sully Prudhomme, Baudelaire et Mallarmé»، به تحلیل اشکال مختلف نماد قو و تصویر آن در شعر سه شاعر نمادگرای فرانسه پرداخت؛ قو در هر سه شعر نماد شاعر-پرنده است که جامعه او را طرد کرده‌است.

مطالعاتی معدودی نیز در کشورمان در حوزهٔ تحلیل تعدادی از اشعار او در کنار چند مورد پژوهشِ تطبیقی مضمونِ اشعار بودلر با شعر شاعران ایرانی به عمل آمده‌است که در این میان می‌توان موارد ذیل را برشمرد: «تحلیل تطبیقی ققنوس و آلباتروس، دو شعر از نیما و بودلر»،

[1] . Stanislas Paczynski
[2] . Dominicy Marc
[3] . Tailhandier Cazorla
[4] . Z. Đurić Vladimir

محمد حسین جواری (۱۳۸۸)، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. نویسندهٔ مقاله نخست به سمبولیسم این دو شاعر اشاره می‌کند و آن‌گاه به تحلیل تطبیقی دو شعر مذکور در ابعاد محتوایی و ساختاری پرداخته‌است؛ سپس با تحلیل نکات اشتراک و افتراق دو متن به تأثیرپذیری و تأثیرگذاری ادبیات فارسی و فرانسه بر هم اشاره‌می‌کند؛ اینکه نیما با ادبیات مغرب زمین آشنا بود و از اشعار بودلر الهام‌گرفت. «بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعر گلهای شر و ترجمه‌های فارسی» مینا رضائی و دیگران (۱۳۹۹)، *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*. نویسندگان این مقاله به بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعر *گلهای شر* اثر شارل بودلر با ارجاع به استعاره و مجاز و بازتاب آن در ترجمه‌های حسن هنرمندی، محمدعلی اسلامی ندوشن و محمدرضا پارسایار پرداخته‌اند و سه ترجمه از لحاظ کیفی مقایسه شده‌اند. «تحلیل شعر آلباتروس اثر شارل بودلر برمبنای رویکرد نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر»، بهزاد هاشمی (۱٤۰۰)، *نشریهٔ زبان و ترجمهٔ فرانسه*. نگارنده پس از معرفی و تبیین نظریهٔ ریفاتر، شعر «آلباتروس» بودلر را برمبنای رویکرد توصیفی تحلیلی و با تکیه‌بر کاربست نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر بررسی کرده‌است. درک دقیق ظرایف و معانی پنهان این قطعه از بودلر به کمک خوانشی واپسگرا با تأکید بر نظریهٔ ریفاتر هدف اصلی این مقاله بوده‌است. به‌زعم نگارنده، در زمینهٔ کاربرد نظریهٔ آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در تحلیل اشعار بودلر، صرف نظر از مقالهٔ خانم رضایی (۱۳۹۹) که به آن اشاره شد، تحقیق خاصی در کشورمان صورت نگرفته‌است و پژوهش حاضر نخستین گام در این مسیر تلقی می‌گردد، به این امید که راه‌گشای مطالعات گسترده‌تر در این خصوص باشد.

۳. روش تحقیق

در چارچوب این مقاله، پس از تبیین انواع شگردهای آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی، تصنیف «قو» از بودلر براساس نظریهٔ آشنایی‌زدایی مورد واکاوی قرارمی‌گیرد؛ این‌که این شاعر سمبولیست چگونه توانسته‌است با زبان نمادین خود افق معنایی نوینی را فراروی مخاطب قرار دهد و مفاهیم را از دید مخاطب غریب و ناآشنا گرداند. روش پژوهش این مقاله یادداشت‌برداری و پژوهش‌های کتابخانه‌ای است. نحوهٔ گردآوری مطالب نیز کتابخانه‌ای و روش تحلیل مطالب، توصیفی-تحلیلی با رویکرد ساختاری است.

٤. چارچوب نظری

آن‌چه به منزلهٔ فرضیهٔ این پژوهش مطرح است، کاربرد علایم سجاوندی، انتخاب واژگان، عناصرمفهومی، نحوی، تکرارحروف به عنوان عوامل آشنایی‌زدایی در تصنیف «قو» از شارل بودلراست. لذا، پژوهش حاضر به دنبال آن است با رویکردی تحلیلی‌توصیفی به واکاوی انواع شگردهای آشنایی‌زدایی و عوامل ایجاد آن در این شعر بپردازد و برخی از ابعاد برجسته‌سازی این تصنیف از جمله برجسته‌سازی مفهومی، نحوی و آوایی را بررسی‌کرده و به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد: چگونه بودلر با به‌کاربردن زبانی نمادین توانسته‌است در شعر خود آشنایی‌زدایی کند و افق معنایی جدیدی را فراروی مخاطب قراردهد؟ برای نیل به این مقصود، کدام‌یک از روش‌های برجسته‌سازی در این شعر از بسامد بالاتری برخورداراست؟ و سرانجام این‌که آیا رویکرد آشنایی‌زدایی بر تصنیف «قو» قابل انطباق است؟

٥. بحث و بررسی

١-٥. آشنایی‌زدایی: استفاده از صنایع ادبی متفاوت با زبان هنجار برای ناآشنا جلوه‌دادن زبان از دیرباز مورد توجه ادبیات بوده‌است: «زبان ادبی، زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌دهد. زبان معمول، در ادبیات با شگردهای خاص شاعر و نویسنده، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده یا حتّی واژگونه می‌شود. درنتیجه، زبان در ادبیات «غریب» می‌شود» (شایگان فر، ١٣٨٦، ص. ٤٨). هدف آشنایی‌زدایی، ارایهٔ اثر ادبی به شیوه‌ای بدیع و تازه به‌گونه‌ای که دید تازه‌ای به خوانش‌گر ببخشد، تاثیرگذاری بیشتر بر مخاطب با دورکردن ذهن او از عادت‌زدگی همراه با لذت بیشتر از متن. مقصود دیگر آن است: «آشنایی‌زدایی موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره‌وری بیشتر خواننده از آن می‌گردد» (احمدی، ١٣٨٠، ص. ٤٧). یکی از عوامل ایجاد آشنایی‌زدایی در متن، هنجارگریزی است که با برهم زدن قواعد حاکم بر زبان هنجار سبب پیدایش زبانی نو می‌شود. به این اعتبار، بودلر با عدول از اصول و قواعد حاکم بر زبان هنجار «درانتخاب واژگان از معنای روزمره و قاموسی آن‌ها دورشده و به دنبال دلالت‌های ضمنی نادر است، درشعر او مفاهیم با توجه به متن و موسیقی واژگان معنی پیدامی‌کنند» (Bonneville, 2000, p.73). لیچ هنجارگریزی را به هشت گروه تقسیم می‌کند: «هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری،

هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی‌زمانی» (زمانی، ۱۳۹۹، ص. ٦١). لیکن، نگارندهٔ این جستار، به‌اقتضای هدف پژوهش، به بررسی شگردها و سطوحی از برجسته‌سازی پرداخته‌است که در این شعر بودلر از بسامد بالاتری برخوردارند.

۲-۵. هنجارگریزی واژگانی: «یکی از شیوه‌هایی است که ازطریق آن شاعر زبان خود را برجسته می‌کند؛ بدین‌ترتیب که برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژهٔ زبان هنجار، واژه جدیدی می‌آفریند و به‌کار می‌بندد» (صفوی ، ۱۳۸۳، ص. ٤٦). شاعر به‌منظور بیان افکار و اندیشه‌های نو در اشعارش، زبان جدیدی به‌کار می‌برد و با چینش مفاهیم منحصربه شعر خود، ساختار نوینی می‌آفریند که یکی از راه‌های برجسته‌سازی زبانی شعر اوست. گزینش واژگان از این بابت مهم بود که «برای شاعران سمبولیست «واژه» اهمیت فراوان دارد و مهمترین عنصر شعر به شمار میرود» (شرکت‌مقدم، ۱٤۰۱، ص. ۱۲٤)

۳-۵. آشنایی‌زدایی نحوی(هنجارگریزی دستوری): «شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جاکردن اجزای سازندهٔ جمله،از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد» (صفوی، ۱۳۷۵، ص. ٤٦). دراین حالت، انواع ناهنجاری‌ها وارد ساختار جمله می‌شود و شاعر قواعد دستوری زبان عادی و هنجار را نادیده می‌گیرد و با فاصله گرفتن از معیارهای مألوف زبان به برجسته‌سازی جملات کمک می‌کند. این نوع هنجارگریزی، شامل هرگونه دخل و تصرف در ساختار دستوری جمله و جابه‌جایی ارکان آن است. درمواردی فعل تقـدیم می‌شود یا جای فعل یا جای سایر اجزا و عناصر جمله تغییر می‌کند؛ مقدّم آوردن فعل در جمله آن را برجسته می‌کند و القای مفهوم آن با تأکید بیشتری صورت می‌گیرد:

> تغییر محل طبیعی اجزای جمله چنان‌که ناشی از ضرورت وزن نباشد و به‌منظور جلب توجه خواننده و دقّت او روی مفهوم یا مفاهیم خاص باشد، از جنبه‌های بلاغی کلام محسوب می‌شود که وقتی برخلاف ساخت و آرایش طبیعی جمله صورت می‌گیرد، به‌سبب خلاف عادت بودن، خواننده را غافلگیرمی‌کند و توجه او را برمی‌انگیزد (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ص. ۳۷٦).

این موضوع زمانی جنبه‌ای زیبا به خود می‌گیرد که در انتقال مفهوم جمله خللی وارد نشود.

٤-٥. آشنایی‌زدایی(هنجارگریزی) معنایی: آشنایی‌زدایی ازمعنای جمله که با کمک صور خیال، بـه‌ویـژه پارادوکس یا نقیضه‌گویی، تشبیه، استعاره، نماد و سمبل و اَرکائیسم یا باستان‌گرایی انجام می‌شود؛ صنایعی ازقبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به‌صورت سنتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در چارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی هستند(فیروزی، ۱۳۹۸، ص. ۱۱).

در این حالت شاعر خود را از قید دلالت‌های مستقیم واژگان رها می‌سازد و با بیان استعاری و مجازی کلام، به اندیشهٔ خود پویایی می‌بخشد و گیرایی شعر خود را دوچندان می‌کند. او با به‌کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و معنایی، برجسته‌سازی ادبی می‌کند. حوزهٔ معنی به‌عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، در برجسته‌سازی ادبی اغلب مورد استفاده قرارمی‌گیرد.

١-٤-٥. تشبیه: عمده‌ترین ابزار تصویرسازی در شعر است و شاعر به‌یاری آن می‌تواند به توصیف پدیده‌ای بپردازد. تشبیه ذهن انسان را با شگفتی، درنگ و تلاش همراه می‌سازد؛ همین تلاش ذهنی، منشاء لذّت هنری است: «تشبیه و تخّیل زبان را تازه و باطراوت می‌کند که این نکته با موضوع آشنایی‌زدایی از زبان و خلاف عادت نمودن آن به چشم خواننده ارتباط دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۵، ص. ۸۱).

٢-٤-٥. استعاره به‌مفهوم: «کاربرد لفظ در معنای مشابه لیکن متفاوت از معنای مرسوم و مألوف آن است» (Ducrot, 1972, p.354). کلمهٔ موجود در استعاره دارای معنای گسترده‌ای است و درک آن برعهدهٔ خواننده؛ ذهن او را برای دریافت جزء محذوف جلب می‌کند و صورت تازه‌ای در خیال او نقش می‌بندد. شاعر بااستفاده از استعاره، مفهوم یا عبارتی را در معنای غیرقراردادی آن به‌کار می‌برد. استفاده از استعاره علاوه‌بر زیبایی و برجستگی که به ساختار متن می‌بخشد سبب آشنایی‌زدایی از آن هم می‌شود؛ در زمان کاربرد استعاره، بیشترین لذّت ذهنی ناشی از تازگی و بدیع بودن ترکیبات است.

٥-٥. تشخیص و جاندارانگاری[1]: شیوه‌های بنیادین استعاره هستند برای انتقال مفاهیم ذهنی و عواطف شاعر و جاندارکردن تصاویر بی‌جان. «یکی از شگردهای تشخیص، خطاب است. این

[1]. Personnification

خطاب می‌تواند گونه‌های مختلفی داشته‌باشد که همهٔ آن‌ها ازنظر درجهٔ شخصیّت‌بخشی یکسان نیستند»(فیروزی، ۱۳۹۸، ص. ۱۷). جاندارانگاری نتیجهٔ گره‌خوردن عواطف شاعر با جانداران یا پدیده‌هاست.

٦-٥. هنجارگریزی زمانی، باستان‌گرایی یا کهنه‌پردازی[1]: «ساختارهایی که در زبان روزمره متداول نیست و به تعبیر دیگر، برجستگی زبان و جنبهٔ شعری دادن به کلام، کاربرد باستان‌گرایانه است» (شفیعی‌کدکنی، ١٣٨٦، ص. ٢٤). یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی از متون ادبی، کاربرد واژه‌ها و ساختارهای نحوی گذشته و منسوخ است. کاربرد مفاهیم کهنه و باستانی در زبان شاعرانه موجب تمایز آن با زبان روزمره می‌شود. باستان‌گرایی نوعی هنجارگریزی است که سبب برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی زبان شعر می‌شود. شاعر با به‌کاربردن کلمات مهجور و منسوخ، برای خواننده‌اش پلی به گذشته می‌زند.

۷-۵. تکرارصامت یا مصوّت: «تکرار اغلب به‌قصد تأکید است، موسیقی کلام را نیز غنی‌تر می‌کند و باعث می‌شود که توجه ذهن بیشتر به طرف سخن کشیده‌شود و بشاشت و شادی‌ای که حاصل موسیقی و طنین خوش کلام است به مخاطب دست‌دهد» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۹، ص. ۸۲). یکی از مهم‌ترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی شعر می‌شود، تکرار صامت و مصوّت است که نوعی موسیقی درونی در شعر می‌آفریند، باعث افزایش موسیقی کلام و القای معنی مورد نظر شاعر به خواننده می‌شود. تکرارها ملال آور نیست بلکه، جهت تأکید و مبالغه و هم‌زمان تصویرسازی در متن است و خواننده با رویارویی با این تکرارها، تصاویر را عینی‌تر درک‌می‌کند: در واقع می‌توان تکرار حروف را نوعی برجسته‌سازی متن به قصد جلب توجه مخاطب تلقی‌کرد.

۸-۵. نماد قو: همان‌طور که پیش‌از این گفته‌شد (٥-٤) استفاده از نماد میان شاعران نمادگرا یکی دیگر از مصادیق برجسته‌سازی است. «سمبل چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری نیز بشود یا چیز دیگری را القاء کند» (میرصادقی، ۱۳۷۷، ص. ٢٧٤). گرایش به کاربرد نماد در میان شاعران نمادگرا از جمله بودلر به‌منظور آفرینش ایهام و عمق بخشیدن به

[1]. Archaisme

شعر امری رایج بود. خلق شعری چندپهلو و عمیق به‌جهت تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب و شرکت‌دادن او در خلق معنا و حرکت شعر از حالت تک‌معنایی به چندمعنایی و الزام خوانش‌گر به تأمل و درنگ برای رسیدن به معنا و فهم آن از دیگر اهداف این شاعر نمادگرا بود. ازسوی دیگر، نوشتن در باب شهر و زندگی مدرن، در تضاد با طبیعت نزد رمانتیک‌ها، در قرن نوزدهم در بین شاعران و نویسندگان فرانسه چندان رایج نبود؛ با این حال، شارل بودلر نخستین شاعر فرانسوی بود که در مجموعهٔ مناظر پاریسی:[1]«روح نفرین‌شدهٔ شهر بزرگی چون پاریس را دستمایهٔ هنرش قرارداد، نخستین شاعری که فاتحانه سخن نگفت، بلکه ملامت کنان از رنج و زخم‌ها و تن‌پرستی و بی‌حاصلی ملال‌انگیزش در دل این عصر صنعتی داد سخن داد» (هاشمی، ۱٤۰۰، ص. ۱۲) .با وجود این‌که او با افراد منزوی جامعهٔ هم عصر خود هم‌دل و همدم بود پیوسته احساس تنهایی می‌کرد و چون فردی منزوی، تنها نظاره‌گر زندگی این قشر از جامعه بود. او خود را در جمع و جامعه طردشده می‌پنداشت، به همین منظور، در قالب تصنیف «قو»، که نماد شاعر بود، آوارگی و سرگشتگی خود را در پاریسِ آن دوره که عرصهٔ ساخت‌وساز و دگرگونی‌های عظیمی بود به تصویر کشید، شهری جدید و بی‌اعتنا نسبت به مصائب ساکنانش. بودلر در این شعر از نماد پرنده –شاعر استفاده می‌کند، قو تبلور روح شاعر است: در شعر و موسیقی عصر بودلر تشبیه شاعر به «قو» امری بسیار رایج بود. «بودلر، مالارمه، موسه از مرغان و پرندگان به‌عنوان نمادی از وجوه شخصیتی خود سخن می‌گویند، با آن‌ها همزادپنداری کرده و از رنج‌ها و آلام خود در این دنیای خاکی و درمیان مردمی که از درک اندیشهٔ آنان عاجزند، حکایت می‌کنند» (علوی، ۱۳۸۵، ص. ۲۰).

قوی اسطوره‌ای از درون‌مایه‌های رایج شعر قرن نوزدهم فرانسه است؛ شعر«قو» از بودلر یکی از این نمونه‌هاست. نمونهٔ دیگر، «تصنیف قو»[2] از مالارمه است که از بودلر الهام‌گرفت. یکی دیگر از نمونه‌ها، کاربرد این پرنده در شعر«قو»[3] سرودهٔ سولی پرودوم[4] است که در آن این پرنده تجسّم شاعر عاری از الهام شاعرانه است. در شعر حاضر که برگرفته از مجموعهٔ «مناظر پاریسی» است می‌توان بازتاب دگرگونی‌ها و تغییر شکل بافت قدیمی پاریس را مشاهده‌کرد. شهری که با

[1] .Tableaux Parisiens
[2] . Le Sonnet de Cygne
[3] . Le Cygne
[4] . Sully Prudhomme

رشد و نموی بی‌رویهٔ بناهای جدید دچار استحاله شد، و جز خاطره‌ای چند، اثری از ساختار قدیمی آن در ذهن شاعر برجای نماند. اینجاست که به موازات این‌که بودلر همچون شبحی در خیابان‌های پاریس پرسه‌می‌زند چهرهٔ شهر قدیمی و شخصیّت‌های تاریخی و اسطوره‌ای در ذهن پریشان او به‌تدریج خودنمایی می‌کنند.

«این پرنده در غرب نماد خلوص و پاکی و الهام‌بخش شاعران، فیلسوفان و روان‌کاوان بوده است. قو دارای گردنی زیبا و ظریف است، گردنی که از قدیم نماد رابطی بین عالم برتر (سر پرنده) و عالم برین (پیکراو) بود» (dictionnaire des symboles). فرهنگ عامه و اسطوره‌ای عموما از این پرنده به‌عنوان نماد زیبایی و دلربایی یادمی‌کند. در این شعر، قو تبلور روح اسیر و دربند شاعر است که مانند سایر شخصیّت‌های متن غبار تبعید بر چهره دارد و درونش آکنده از غم و ماتم است.

قو

تقدیم به ویکتور هوگو

آندروماک، به شما می‌اندیشم! آن نهر کم‌آب،
آینهٔ نژند و ملول که پیش از این
شکوه غم و اندوه بیوه بودنت در آن می‌درخشید،
این سیموئسِ دروغینِ لبریز از اشک تو،
به ناگاه خاطرهٔ خلّاقم را لبریز ساخت،
آنگاه که از کاروزلِ جدید می‌گذشتم
دیگر اثری از پاریسِ قدیم ندیدم(دریغا! ظاهر شهر
سریع‌تر از باطن انسان تغییر می‌کند)
تنها نقشِ خیلِ الونک‌ها در ذهن باقی‌است،
آن همه سرستون تراش‌خورده، ستون‌های چوبی،
علف‌های هرز، تخت سنگ‌های خزه اندود در برکه‌های آب،
درخشان در آجرفرش، توده‌ای درهم و برهم.

پیش از این آن‌جا دامگاهی بود
آن‌جا، سحرگاهان، آن دم که سعی و تلاش سرمی‌گیرد،
زیر آسمان صاف و سرد، زمانی که خیابان‌روب با تندبادی تیره سکوت را می‌شکند
دیدم قویی را، از قفس رمیده
که با پاهای پردارش سنگ‌فرشِ خشن را می‌سابید
و پر و بال سفیدش را روی زمین ناهموار می‌کشید.
پرنده کنار جویی بی‌آب منقار گشود،
بی‌قرار، بال‌هایش را در غبار غسل می‌داد
دلتنگ بود برای دریاچهٔ زیبای زادگاه خود و می‌گفت:
«ای باران، کی خواهی‌بارید؟ ای آذرخش، کی غرّش خواهی‌کرد؟»
آن نگون‌بخت را می‌بینم، آن افسانهٔ شگفت و شوم
گاهی، مانند شخصیتِ اوید، به سمت گنبدِ نیلگون،
به سوی آسمان طعنه‌آمیز و به شدّت نیلگون
سر مشتاقش را روی گردن ناآرام بلند می‌کرد،
گویی ایزد را شکوه می‌کرد!
پاریس در حال دگرگونی است! لیک چیزی از اندوه من
فرونکاسته! از قصرهای نو، داربست‌ها، تخته‌سنگ‌ها،
حومه‌های قدیمی، چیزی جز نماد برای من نمانده،
و خاطرات نازنینم از صخره‌ها ماندگارتر
آن‌گاه، مقابل لوور، تصویری می‌آزاردِم:
به قوی بزرگ و حرکات جنون‌آمیزش می‌اندیشم،
مضحک و شکوهمند، چون تبعیدیان،
بی‌امان حسرت می‌خورد! و آن‌گاه به شما می‌اندیشم
آندروماک، فرو افتاده از آغوش همسری والا و اکنون چون حیوانی پست،
در چنگال پیروس مغرور،

با وجد و شعف خمیده در کنار مزاری تهی،
بیوه هکتور، افسوس! و همسر هلنوس!
به زن سیاه پوستِ نحیف ومسلول می‌اندیشم
که میان گل‌ولای پرسه می‌زند، با نگاهی حیران به‌دنبال درختانِ نارگیلِ ناپیدایِ آفریقایِ باشکوه است
پشت حصارِ عظیمِ غبار
به هر آن‌که چیزی گم‌کرده که یافت نشدنی است، هرگز!
هرگز! به آنان‌که که با اشک سیرابند
و درد می‌مکند از سینهٔ ماده گرگ دلنواز!
می اندیشم به یتیمان نحیفی که چون گُل می‌خشکند.
از این رو در بیشه‌ای که ذهنم بدان پناه آورده،
یادبودی دور به‌شدّت در بوقِ شکار می‌دمد!
ذهنم متوجه ملّاحانی است از یادرفته در جزیره‌ای،
می‌اندیشم به اسیران،به مغلوبان! به خیلی‌های دیگر!

(برگردان از نگارنده)

٦. تحلیل مصادیق برجسته‌سازی در تصنیف قو

LXXXIX - Le Cygne

A Victor Hugo

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,

۶-۱. مصرع نخست اشاره‌ای است به اسطورهٔ آندروماک، الگوی مادر و همسر فداکار، که تداعی‌کنندهٔ غم و اندوه شاعر است: «او خود را درمیان جمع منزوی می‌پندارد و روح وی در این جهان تبعید شده‌است همچون اندروماک و سایر چهره‌های تبعیدی شعر، که بودلر با به‌کار بردن ضمیر اول‌شخص مفرد (je) با آن‌ها همزادپنداری می‌کند» (Décote, 1988, p. 332). شاعر با استفاده از ضمیر اول شخص با رندی در تمام تصنیف حضور خود را حفظ می‌کند و لابه‌لای ابیات و خطوط این شعر حضوری نامحسوس دارد. «تکرار واج‌های "o" و "ou" نشان از غم و ماتم شاعر دارد» (Chahin, 1390, p. 63). آوردن سه صفت کیفی (petit, pauvre et triste) برای (fleuve) نمونهٔ بارز برجسته‌سازی است؛ و همچنین تشبیه «رود» به «آیینه»؛ تکرار واج "v" در (vous, fleuve, pauvre, vos, veuve) و واج "i" در petit, triste, (miroir, jadis, resplendit, immense) و تکرار واج "s" در (triste, jadis, resplendit, immense, majesté) از دیگر مصادیق آن است. استفاده از این صامت‌ها و مصوّت‌ها نوعی شور و حال را در مخاطب برمی‌انگیزد. کاربرد آرایهٔ تضاد در(/petit immense, pauvre et triste/ majesté)؛ استفاده از واژه سیموئیس (Simoïs) که مفهومی اسطوره‌ای است و جاندارپنداری آن با آوردن صفت نامألوف menteur؛ از این لحاظ دورغین بود، چون به درخواست اندروماک، رودی همچون سیموئس واقعی که در دشت تروا جاری بود در زمان تبعید برای او ساختند. تشخّص miroir با نسبت‌دادن دو صفت به آن؛ سرانجام استفاده از صنعت اغراق در عبارت آخر «par vos pleurs grandit». استفاده از آرایهٔ موقوف‌المعانی (enchaînement) در پنج مصرع نخستین این سروده و کاربرد rejet در مصرع سوم، تمامی این موارد به قصد برجسته‌سازی متن است. استفاده از ترکیب غیرمتعارف فعل (resplendit) و صفت اغراق‌آمیز(L'immense majesté) برای بیان آلام و اندوه ملکهٔ رنجور، ساختاری غیرمعمول بوده و چندان رایج نیست. جابه‌جایی فعل(grandit) با نایب فاعل (vos pleurs) در بیت پایانی، در این حالت فعل برجسته شده و القای مفهوم آن با تأکید بیشتری صورت می‌گیرد.

A fécondé soudain ma mémoire fertile,

Comme je traversais le nouveau Carrousel.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville

Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

۲-٦. ایجاد فاصله بین فعل و متمّم درعبارت نخست این بند با فاعل آن در بند پیشین (Ce petit fleuve)؛ دراین مورد بـه‌هـم‌ریختگـی ساختار جملات کاملا مشهود است: تقدیم و تأخّر اجزای کلام یا تغییر جایگاه واژگان براساس ضرورت شعر و عوامل موسیقایی کلام انجام شده‌است، از سوی دیگر نحوهٔ چینش واژگان و نقش دستوری که برعهده دارند حکایت از مفهوم‌سازی شاعر دارند. «کاربرد صفت "fertile" در کنار حافظه، حکایت ازاین امر دارد که در این میان تنها خاطره است که به درستی ایفای نقش می‌کند (Schlossman,2013,p.3). کاربرد کاروزل(Carrousel1) اشاره‌ای است به میدان قدیمی شهر و پیوند ناگسستنی بودلر با خاطرات زیبای گذشته. آوردن دو مفهوم متضاد (Le vieux ،le nouveau)؛ تکرار واج‌های "ou و"o در این بند با هدف تأکید برغم و اندوه شاعر؛ «تکرار واج "L" تداعی‌کنندهٔ فضایی آرام و خیال‌انگیز است وتکرار واج "r" کنایه‌ای است ازخشم و نارضایتی شاعر از اوضاع» (Chahin, 1390, p. 64)؛ جاندارپنداری شهر در کنارِ صفت (vieux)؛ تشبیه شهر به قلب انسان؛ استفاده از حرف ندا(hélas)و علامت تعجّب بعد از آن که احساس غربت را تشدید کرده‌است، به‌ویژه آوردن آن بعد از تقطیع شعر، استفاده از موقوف‌المعانی در مصرع سوم و چهارم؛ آوردن صنعت تضاد در دو مفهوم cœur تداعی‌کنندهٔ زندگی و mortel بیانگر مرگ و میرایی؛ و تضاد بین سرعت تغییرات بیرونی و ماهیت ایستای درون شاعر که با قیاس نشان‌داده شده‌است، از نمونه‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی این بند به شمار می‌آیند.

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,

Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,

Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,

Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

[1] .میدانی که به‌دستور لویی چهاردهم ساخته شد و از سوی هوسمان تخریب گردید.

۳-٦. ابیات این بند کنایه‌ای است از پاریس قدیم که جز خاطره‌ای از آن باقی نیست: (Je ne vois qu'en esprit)؛ تکرار واج "ک" در(qu', camp, baraques, blocs, flaques, carreaux, bric, brac, confus)«تداعی‌کنندهٔ احساس ناخوشایند شاعر است»(همان،ص.٦٣)؛ تکرار واج "ش" (chapiteaux, ébauchés)؛ نحوهٔ استفاده از علایم سجاوندی در این بند؛ توسل به موقوف‌المعانی از مصرع اول تا چهارم؛ و در مورد بیت دوم برخلاف یک مصرع منظّم دوازده هجایی، که تقطیع در وسط آن صورت می‌گیرد، این مصرع متشکل از یک بخش سه هجایی (les herbes) و یه بخش نه هجایی(بخش دوم مصرع)است.

Là s'étalait jadis une ménagerie ;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

٤-٦. استفاده از فعل نامأنوس (s'étalait) در مصرع نخست و جابه‌جایی عناصر دستوری: فاعل و فعل؛ ذکر قید در ابتدای جمله در راستای برجسته‌سازی و تأکید بر آن؛ کاربرد تکرار تأکیدی[1]، به‌عبارتی دیگر تکرار قید là در ابتدای دو بیت اول به‌قصد تأکید و برجسته‌سازی؛ تکرار واج‌های "ou و L"؛ کاربرد فعل گذشتهٔ ساده (vis) برای نشان دادن سرعت تغییرات؛ فاصلهٔ بین فعل (vis) و متمم آن در بند بعدی، یعنی (Un cygne qui s'était évadé de sa cage). جاندارپنداری (voirie) با آوردن فعل(Pousse). آوردن عبارت غیرمعمول (sombre ouragan) برای نشان‌دادن گردوخاک برخواسته از ساخت‌وسازهای جاری در پاریس؛ دو مفهومی که هم‌کناری آنها مگر در این شعر ممکن نیست. شاعر با به کار بردن این ظرفیت زبـانی، واژه‌های مرکب نو و در عین حال زیبایی پدید آورده‌اسـت. استفاده از دو صفت (froid et clair) قبل از اسم به قصد برجسته‌سازی بوده و کنایه‌ای است از بی‌اعتنایی آسمان‌ها (cieux) به حال و روز پرنده–شاعر. استفادهٔ شاعر از rejet در مصرع دوم و contre-rejet

[1]. Anaphore

در مصرع سوم؛ le Travail و تشخّص آن به همراه l'air در همین راستاست. و سرانجام کاربرد آرایهٔ تضاد در(ouraganو silencieux).

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

۵-٦. تکرار واج «س» در (cygne, s'était, sa, ses, sec, sur, sol, son) در سه مصرع نخست که «تداعی‌کنندهٔ لحن آرام و شیرین شاعر است» (Nayrolles, 1987, p.34). تکرار واج «پ» در مصرع دوم (pieds, palmés, pavé) ؛ کاربرد عناصر متضاد: cygne نماد پرواز و آزادی، در مقابل cage تجسم زندان و بند؛ palmés تجسم آب در مقابل خشکی le pavé sec؛ ruisseau در مقابل sans eau که مصداق پارادوکس است؛ استفاده ازاین عناصر در کنار فعل traînait کنایه‌ای است از«ملال و دل مردگی پرنده و به‌تبع آن شاعر که اسیر روزمرگی و مشکلات حقیر است» (z. Đurić, 2018, p.3).

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
« Eau, quand donc pleuvras-tu? Quand tonneras-tu, foudre? »
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

٦-٦. آوردن عبارت نامتعارف (Baignait ses ailes dans la poudre) و جملهٔ « le cœur plein de son beau lac natal» کنایه‌ای است از این‌که شاعر از دنیای آرمانی خود فاصله گرفته، به همان ترتیب که پرنده از زیست‌بوم خود (lac natal) دور مانده است و احساس غربت می‌کند. در مصرع سوم, تکرار(Quand) نمونهٔ برجسته‌سازی و کنایه‌ای است از تأکید و اصرار شاعر بر ادعای خود. کاربرد آرایهٔ جاندارپنداری درفعل(disait)در ارتباط با پرنده و آوردن دو مفهوم (Eau, foudre) در بیت سوم در همین راستاست. در بیت سوم: «پرنده دارای

صفات انسانی است و همچون راوی آرایهٔ خطاب را به‌کار می‌برد» (Schlossman, 2013, p. 6).

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

۷-٦. شروع مصرع نخست با عبارت «Vers le ciel» حکایت از این امر دارد که قو همچون انسان بیشتر نگاه به بالا دارد و ویژگی انسانی به آن داده شده‌است. تکرار عبارت (Vers le ciel) یا به‌عبارتی استفاده از آرایهٔ تکرار در دو مصرع اول و دوم؛ استفاده از تشبیه (comme l'homme d'Ovide)؛ تکرار واج‌های "i، c " در این بند و تکرار واج "s" در مصرع آخر بند برای رعایت وزن و موسیقی شعر، درراستای این مقصود است. در شعر شاعران نمادگرا به‌ویژه نزد بودلر: «موسیقی بر هر چیزی، حتّی بر معنی، مقدّم است، موسیقی است که معنی می‌آفریند و عناصر به‌ظاهر بی‌ارتباط را به هم پیوندمی‌دهد»(Paczynskip, 1973, p. 4). کاربرد واج "o" حاکی از غم و اندوه شاعر است. کاربرد نام باستانی اووید، شاعر رومی سال ٤٣ پیش‌از میلاد، که به دلایلی مبهم تا آخر عمر تبعید شد، وصف حال تبعید بودلر در این کرهٔ خاکی است. «Vers le ciel ironique» کنایه است از آسمانی طعنه‌آمیز: آسمان پرنده–شاعر را به سخره می‌گیرد و نسبت به حال و روز او کاملا بی‌اعتناست. و کنایهٔ et cruellement bleu اشاره‌دارد به آسمان کاملا آبی و بی‌ابر که در آن خبری از بارش نیست و بی‌تفاوت به وضعیّت پرنده. شاید این عبارت اشاره‌ای است غیر مستقیم به نگرش و رهیافت بودلر در بارهٔ درد و رنج دائمی انسان از آغار آفرینش و بی‌اعتنایی هستی نسبت به آن. کاربرد هم‌خوان‌های دندانی "d و t" در(tendant, tête, avide, des, Dieu) همین احساس بی‌تفاوتی را تقویت می‌کند. استفاده از کنایهٔ دور از ذهن در بیت سوم: در این مصرع دو صفت (convulsif et avide) به‌صورت غیرمعمول و نامألوف استفاده شده‌اند؛ از سوی دیگر، استفاده از مفهوم گردن قو(cou) کنایه‌ای است از پیوند بین عالم والا(سر پرنده) و جهان برین (بدن قو). در مصرع پایانی کاربرد آرایهٔ تشخّص یا استعارهٔ انسان‌مدارانه (il) درخصوص پرنده؛ ادامهٔ جمله حاکی‌است از عدم رضایت

پرنده از این وضعیّت و شکوه و گلایهٔ او به درگاه خداوند. بسامد فراوان واج "c" (cou, convulsif, comme) و دو هم‌خوان دندانی "t" و "d" در (tendant, tête, avide, des, Dieu) تابع جهت حرکت گردن قو به سوی آسمان است. کاربرد عبارت " comme s'il " کنایه‌ای است از بی‌اعتنایی شاعر به درخواست قو. استفاده از این ترکیبات ضمن آن‌که زیبایی و برجستگی خاصی به کل شعر می‌بخشد، باعث ایجاد آشنایی‌زدایی درآن نیز شده‌است، اگرچه دریافت مفاهیم آن به‌سبب تناسب‌هایی که در کلام دارد، به‌آسانی صورت نمی‌گیرد.

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

۸-٦. استفاده از مجاز مرسل[1] در عبارت نخست؛ «تکرار واج‌های "n" و "ou" در این بند برای نشان‌دادن غم و اندوه شاعر و استفاده از واج "o" در این بند که کنایه‌ای است از خشم شاعر» (Nayrolles, 1987, p.34). استفاده از rejet در پایان بیت اول و ابتدای بیت دوم (N'a bougé) با هدف برجسته‌سازی است. کاربرد آرایهٔ تضاد در دو عبارت (change و N'a bougé… rien)؛ با آوردن کنایه در بیت آخر شاعر می‌خواهد بگوید اگرچه از بافت قدیمی پاریس جز خاطره‌ای باقی نمانده است ولی یادمان‌های بودلر از سخره ماندگارترند و بناهای جدید نتوانسته است آن‌ها را از ذهن شاعر محو کند.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve! Et puis à vous,

[1]. Métonymie

۹-٦. کاربرد صنعت تشخیص در عبارت پایانی بیت اول (une image m'opprime)؛ و صنعت تضاد (ridicule et sublime) در بیت سوم: مضحک به این دلیل که پرنده از محیط طبیعی خود دور مانده است؛ باشکوه، چون پیش‌از این قو در «زیستگاه طبیعی خود» پرنده‌ای اعجاب انگیز بود. استفاده از تشبیه و لفظ (exilés) ماهیت انسانی به قو بخشیده است. آوردن صفت نامتعارف (fous) برای حرکات نامتعادل قو؛ شاعر ضمن برجسته نمودن صفت، تکیه و تأکید بر آن را نیز مدنظر دارد. صفتی که به سبب نامأنوس بودن، خواننده را غافلگیر می‌کند و توجه او را برمی‌انگیزد. استفاده از Rejet و منادا (et puis à vous) در عبارت پایانی به برجسته‌شدن تصویر کمک کرده‌است. تکرار واج "m" تداعی‌کنندهٔ فضایی آرام و خیال‌انگیز است. بیت سوم و چهارم «تداعی‌کنندهٔ گرایش شدید شاعر-پرنده به منزل آرمانی‌اش است، او که گرفتار دو احساس متضاد و ناسازگار است: از یک‌سو، دنیای واقعی که او را محدودکرده و دنیای خیال، جهانی است نامتناهی برای او» (Z.Đurić, 2018, p. 5).

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée
Veuve d'Hector, hélas! Et femme d'Hélénus!

۱۰-٦. جابه‌جایی صفت(tombée) و موصوف (Andromaque) در عبارت نخست؛ شاعر با ذکر فعل در آخر جمله، آن را برجسته می‌کند و القای مفهوم با تکیه و تأکید بیشتری صورت می‌گیرد. استفاده از صنعت تضاد (grand époux و Vil bétail، superbe ؛ courbée)؛ کاربرد چهره‌های اسطوره‌ای (Andromaque؛ Pyrrhus؛ Hector؛ Hélénus) همگی در راستای برجسته‌سازی است. بودلر شاعری است که از اسم‌های اسطوره‌ای کهن در اشعارش بسیار بهره جسته است، که نشـان از علاقـه و مهارت وی در استفاده از این گونه اسامی دارد. کاربرد مفاهیم اسطوره‌ای یونانی به‌منظور بیان مضامین غم‌انگیز؛ ویژگی حیوانی بخشیدن به اندروماک نقطهٔ مقابل شکوهمندی پیروس؛ تنزل ملکه که از عرش به فرش آمد و پیروس که با پیروزی اش بر هکتور به عرش رسید. تضاد موجود بین این دو نفر با آوردن عبارت en extase courbée نشان‌داده شده‌است. شاید بتوان ادعا کرد که شرایط رقّت‌بار اندروماک

به‌نوعی یادآور شرایط أسف‌بار زن شهری معاصر بودلر باشد. به کار بستن استعارهٔ عنادیه[1] تداعی‌کنندهٔ جهان دوگانهٔ بودلر است، و نمونه‌ای دیگر از شگرد برجسته‌سازی است. استفاده از انواع علائم سجاوندی مانند علامت تعجب و سه نقطه و حرف ندای "hélas" تداعی‌کنندهٔ حسرت گذشته و دلتنگی شاعر به‌خاطر شهر قدیمی است. از سوی دیگر، کاربرد دو صفت مفعولی(tombée et courbée) نشان از اوج رنج و استیصال آندروماک دارد.

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;

۱۱-٦. استفاده از چندین صفت با پژواک منفی در دو مصرع نخست کنایه‌ای است از وضیعت رقّت‌بار زن سیاه افریقایی دورمانده از وطن که دچار نژندی و دل‌مردگی است وقربانی سراب پاریس. اشاره به زن سیاه‌پوست (négresse) در مصرع اول و درختان غیربومی (cocotiers) در مصرع سوم به‌هدف غرابت‌گرایی است: «کاربرد مضامین غیربومی و ناآشنا به‌عنوان مرحمی برحقیقت تلخ و آشنا نزد بودلر بسیار رایج است» (Décote, 1988, p. 338). در بیت آخر، کاربرد اغراق و عبارت نامتعارف (la muraille immense du brouillard) برای اشاره به گرد و خاک ناشی از ساخت‌وساز شهری؛ در این عبارت شاعر واژگان و مفاهیمی را به‌کار می‌برد که در دنیای مألوف و آشنا متداول نیستند. مفهوم (brouillard) نشان از ملال و دل‌مردگی شاعر دارد. افریقا، نماد دنیای آرمانی شاعر(Idéal) و مه غلیظ، تجسّم ملال و دل‌مردگی(Spleen) اوست. پیش‌از این، زن سیاه‌پوست درختان نارگیل (cocotiers) موطن خود را می‌دید ولی امروز گردوخاک ناشی از ساخت‌وساز را که حاصلی جز ملال و دل‌مردگی برایش ندارد.

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! À ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tètent la Douleur comme une bonne louve!

[1]. Oxymore

Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

۶-۱۲. استفاده از آرایهٔ تضاد (perdu, se retrouve)؛ تکرار قید (Jamais) در ابتدای مصرع دوم به‌قصد تأکید، خوش‌آهنگی و موسیقی شعر؛ بودلر با آوردن عبارت (ne se jamais retrouve jamais,) رویای خود را برای همیشه دست‌نیافتنی می‌پندارد؛ کاربرد عبارت نامتعارف (qui s'abreuvent de pleurs) کنایه‌ای است از اوج غم و اندوه آوارگان دور از وطن. استفاده از اصطلاح نامأنوس (tètent la Douleur)؛ کاربرد اسطوره (louve): «اشاره به داستان اسطوره‌ای برادران رموس و روملوس، بنیانگذاران شهر رم که از شیر ماده‌گرگ[1] تغذیه کردند» (Lagarde,1969,p.448). استفاده از حرف بزرگ در واژهٔ (Douleur) نشان‌دهندهٔ اوج غم و اندوه شاعر است. بیت پایانی اشاره‌ای است به یتیمانی که حامی و یاوری ندارند و چون شاعر سرگشته و آواره‌اند. کاربرد تشبیه در بیت پایانی یکی دیگر از مصادیق آشنایی‌زدایی است.

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encore!

۶-۱۳. به‌کارگیری قید(Ainsi) در ابتدای بند، حکایت از نتیجه‌گیری و فرجام سخن شاعر دارد؛ شاعری که ذهن خود را نیز با آوردن فعل (s'exile) آواره می‌پندارد: شاعر با به‌کار بردن این فعل درصدد است این مطلب را القاء نماید که تخیّل شاعرانه نه درمان و علاج، بلکه گریزگاه درد و محنت اوست. مقصود بودلر، پناه‌بردن به نوعی انزوای خودخواسته است تا که شاعر بتواند خود را بازیابد. کاربرد کنایهٔ (forêt) در بیت نخست و موقوف‌المعانی در مصرع اول با دوم و سوم با چهارم؛ شیوهٔ استفاده از علائم سجاوندی از جمله تکرار علامت تعجّبی، نمونه‌های بارز برجسته‌سازی است. بیت دوم اشاره‌ای است به داستان حماسی (chanson de Roland) و به صدا درآمدن شیپور برای طلب کمک، تکرار صامت "s" و بهره‌گیری از حرف بزرگ در

[1]. Louve romaine

(Souvenir) اهمیت خاطره را نزد شاعر نشان‌می‌دهد. سرانجام دو بیت پایانی اشاره‌به افرادی دارد که جامعه آن‌ها را طرد کرده‌است، ازجمله ویکتور هوگو که در آن زمان به جزیرهٔ گرنه‌سی[1] تبعید شده‌بود. مفهوم مغلوبین (vaincus) کنایه‌ای است از «جمهوری‌خواهانی که روز دوم دسامبر ۱۸۵۱ بیهوده تلاش کردند مانع کودتایی شوند که در پی آن لویی ناپولئون بناپارت تبدیل به امپراتور ناپلئون سوم شد»(Bonneville, 2000, p. 39).

کوتاه سخن این‌که تمامی این آوارگان نماد شاعر هستند، درحقیقت نمی‌توان راوی، پرنده، اندروماک و زن سیاه‌پوست افریقایی را ازهم جدا فرض‌کرد. شاید بودلر با نوشتن این تصنیف و غرق‌شدن در تخیّل شاعرانه و پناه‌بردن به فضای شعر، سعی کرده‌است لااقل برای مدتی کوتاه از دست اضطراب‌ها و تلخ‌کامی دنیای پیرامون رهایی یابد.

۷.نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌هایی که در این نوشتار انجام شد، می‌توان گفت در تصنیف «قو» بسیاری از واژگان و مفاهیم در دنیای مألوف و آشنا به‌کار نرفته‌اند، دال‌ها، مدلول‌های تازه می‌یابند که مخاطب ناگزیر برای فهم و درک آن‌ها باید دست به تلاش بیشتری بزند. آشنایی‌زدایی و کاربرد ترکیب‌های بدیع، از شیوه‌های آفرینش ادبی است که بودلر از آن بهره‌برده و با آفرینش ساختارهای شگرف و برخوردار از معانی ژرف و نیز با فاصله‌گرفتن از زبان معیار، سبب نوعی ساختارشکنی در زبان شعر گردیده‌است. وی در این تصنیف، فراوان از هنجارگریزی بهره گرفته و از این راه توانسته‌است زبان خود را غنا و توسعه بخشد. شاعر از اشکال متفاوت برجسته‌سازی (آوایی در قالب تکرار صامت و مصوت، دستوری ، معنایی و غیره) استفاده کرده‌است به‌طوری که این کار سبب عدول مفاهیم و ساختارها از اصل خود شده که نه‌تنها به معنا و مفهوم شعر لطمه‌ای نزده بلکه باعث زیباترشدن آن نیز شده‌است. تکرار، تقدیم و تأخر مفاهیم بر اساس مقتضیات حال و معنای مورد نظر شاعر انجام شده و موجب غنای شعر او شده‌است.

شعر مذکور سرشار از ایهام و برخوردار از انواع دلالت‌های معنایی است؛ هیچ تأویلی نمی‌تواند تنها تفسیر آن باشد؛ مخاطب با هر بار خواندن معنایی جدید کشف‌کرده و از این حیث احساس لذّت می‌نماید. هنجارگریزی‌های این شعر در راستای برجسته‌سازی و تأکید بر مفاهیم

[1]. Guernesey

و مضامین آن است و از لحاظ تنـوع و بسامد قابل‌توجه. شاعر بسیاری از گونه‌های هنجارگریزی را به‌کار می‌برد که در این بین بسامد هنجارگریزی معنایی، واژگانی و تکرار از همه بیشتر است. از سوی دیگر، تکرار صامت‌ها و مصّوت‌ها به برجسته‌سازی متن کمک کرده و سبب تقویت موسیقی درونی این تصنیف شده‌است. استفاده از انواع توازن صوتی، ازطریق وزن عروضی و قافیه، از دیگر شگردهای شاعر برای غریب‌سازی در این نوشتار است. در عرصهٔ واژگان، شاعر شیوهٔ جدیدی از استعمال مفاهیم را به‌کار می‌بندد و بارها به نوکردن و ایجاد تغییر در شیوهٔ مألوف واژگان مبادرت می‌ورزد. با دقّت و تأمل در این شعر درمی‌یابیم که این سروده، شعری تک‌معنایی و ساده نیست که خواننده با یک بار خواندن به مفهوم و معنای آن دست یابد، بلکه او با هـربار خوانش به گوشه‌هایی از معانی مکتوم و ناشناختهٔ آن پی‌می‌برد و با کشف معانی مختلف و پوشیدهٔ آن، لذت بیشتری نصیب او می‌گردد. از سوی دیگر، تناسب‌ها و روابط میان واژگان نمادین سبب شکل‌گیری بافت‌هایی با لایه‌های معنایی گوناگون می‌شود که با توجه به مقتضیات زمانی و روحیهٔ مخاطب تأویل‌های گوناگونی می‌پذیرد.

منابع

احمدی، ب. (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز.

پورنامداریان، ت. (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.

جواری، م. ح. (۱۳۸۸). تحلیل تطبیقی ققنوس و آلباتروس؛ دو شعر از نیما و بودلر. *متن‌شناسی ادب فارسی*، *۱*، ۱۷-۳۰.

جواری، م. ح.، و ساعی، د. س. (۱۳۹٤). تحلیل تطبیقی مسافر و سفر دو شعر از سهراب سپهری و شارل بودلر. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، ۳، ٤۷-٦۹.

رضایی، م.، رئیسی دهکردی، م.، و آرام، ی. (۱۳۹۹). بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعر گلهای شر و ترجمه‌های فارسی .*پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ماهنامهٔ علمی، *۸*، ۵۷-۸٦.

شایگان فر، ح. (۱۳۸٦). *نقد ادبی*. چاپ سوّم. تهران.: انتشارات دستان.

شرکت مقدم، ص.، نواب زاده شفیعی، س.، و زارع، غ. (۱٤۰۱). تحلیل ترجمهٔ فارسی «رؤیای آشنا» و «خاکسپاری» سرودهٔ پل ورلن بر پایهٔ آرای اتکین. *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، ۲ (پیاپی ۹). ۱۲۰-۱۳۸.

شفیعی‌کدکنی، م. (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. چاپ سوم. تهران: نشر آگاه.

شفیعی‌کدکنی، م. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: انتشارات سخن.

صفوی، ک. (۱۳۸۳). *از زبان شناسی به ادبیات*. جلد اول. تهران: سوره مهر.

علوی مقدم، م.، و اشرف زاده، رضا. (۱۳۷۹). *معانی و بیان*. تهران: انتشارات سمت.

علوی، ف. (۱۳۸۵). نماد پرنده در آثار شاعران فرانسوی قرن نوزدهم میلادی، با نگاهی به ادب فارسی. *پژوهش‌های زبان‌های خارجی*، *۳۷*، ۵۵-۷۰.

فیروزی، ح.، حسن زاده، ش.، و آریان، ح. (۱۳۹۸). بررسی انواع آشنایی‌زدایی درآثار مهدی اخوان ثالث. *متن پژوهی ادبی*. *۹۷*.

میرصادقی، م. (۱۳۸۵). *واژه‌نامه هنر شاعری*. چاپ سوم. تهران: کتاب مهناز.

هاشمی، م. (۱٤۰۰). تحلیل شعر«آلباتروس» اثر شارل بودلر برمبنای رویکرد نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر. *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، ۲ (پیاپی۷)، ۲٤-٤٤.

هنرمندی، ح. (۱۳۵۰). *بنیاد شعر نو در فرانسه*. تهران: نشر زوار.

Bonneville. G. (2000). *Les Fleurs du Mal*. Paris : Hatier.

Bouvevin, Ch., & Richard-Principalli, P. (2008*). Dictionnaire de la littérature de jeunesse*. Paris : Magnard-Vuibert.

Chahin, Ch., & Ghavimi, M. (1390). *Versification française et genres poétiques.* Téhéran : SAMT.

Décote, G., & Dubosclard, J. (1988). *XIXe siècle, collection Itinéraires Littéraires*. Paris : Hatier.

Dominicy, M. (1998). Pour une étude linguistique des variantes, l'exemple des *Fleurs du mal*, dans Hausmann, F.-R. et al., éds, *Haben sich Sprach- und Literaturwissenschaft noch etwas zu sagen ?* Romanistischer Verlag.

Ducrot, O., Todorov. (1972). *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*. Paris : Editions du Seuil.

Lagarde A., & Michard, L. (1969). *XIXe siècle Collection littéraire*. Paris : Bordas.

Nayrolles, F. (1987). *Pour étudier un poème*. Paris : Hatier.

Paczynski, S. (1973). *Baudelaire et la Musique*. Thèse pour le doctorat du 3ème cycle. Présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.

Schlossman, B. (2013). *Figures du Cygne* : Baudelaire, l'allégorie, la métamorphose. *Métamorphoses littéraires*, première série – 5, 119-130.

Tailhandier Cazorla, S. (2015). *Lecture analytique et textes poétiques résistants, étude sur les pratiques didactiques d'analyse des textes littéraires en classe de troisième*. (Thèse de doctorat de Sciences de l'éducation). Université Lumière Lyon II.

Z. Đurić, V. (2018). L'évolution d'un symbole: Le Cygne dans la poésie de Sully Prudhomme, Baudelaire et Mallarmé. *Philologia Mediana*. Université de Niš.

Sitographie

https://dictionnaire des symboles.com/cygne-et-symbolisme (accessed on 22 January 2024)

https://www.bacdefrancais.net/«le- cygne-Baudelaire» (accessed on 10 June 2023)

https://www.superprof.fr/ressources/francais/francais-terminale/«figure-style»-francais.html (accessed on 15 June 2023)

http://anneprof.unblog.fr/2017/06/19/«analyse d'un poème le Cygne de-Baudelaire» (accessed on 1 July 2023)

http://carlosguerreiro.free.fr/wiki/files/Espacelettres, «Le Cygne»_ 20090523183004 _20090523183021.pdf (accessed on 1 July 2023)

https://commentaire composé.Fr./«allitération/ assonance» (accessed on 2 October 2023)

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

Etude contrastive de l'adjectif qualificatif dans les langues persane, française et russe

Nahid Djalili Marand
Département de Français, Faculté des Lettres, Université Alzahra, Téhéran, Iran
Nahideh Kalashi [1] (Auteur correspondant)
Département de la Langue russe, Faculté des Lettres, Université Alzahra, Téhéran, Iran

Résumé

Divers types d'adjectifs ont une présence massive dans toutes les langues vivantes, jouant leurs différentes fonctions en grammaire de celles-ci. Cette question cruciale a aiguisé notre curiosité et nous a incités à mener une recherche contrastive dans ce domaine. Parmi ces adjectifs, nous avons choisi d'étudier les qualificatifs en trois langues : le persan, le français et le russe. Vu les décalages linguistique et culturel entre ces langues, nous nous sommes interrogées sur les convergences et les divergences de cette notion grammaticale dans les trois langues en question. Pour ce faire, en adoptant la méthodologie descriptive et analytique, nous avons examiné cet adjectif dans ses diverses fonctions ainsi que dans son emploi rhétorique, sans négliger sa présence dans les noms composés, la mise en apposition, l'apostrophe, etc., en utilisant un éventail d'exemples à l'appui. Une fois cette notion grammaticale examinée minutieusement lors d'une étude trilingue, nous avons obtenu les résultats suivants : l'adjectif qualificatif français se caractérise par sa variabilité en genre et en nombre. Sa position avant ou après le nom revêt également une importance toute particulière selon certains critères. Il en va de même pour la langue russe. En revanche, en persan, ce type d'adjectif reste invariable en genre et en nombre, bien que ce dernier existe dans l'appareil nominal de cette langue. Quant à sa position par rapport au nom, il tient constamment une place fixe, postposée, quel que soit le type de nom.

Mots-clés: Adjectif qualificatif, Grammaire, Langues persane, française et russe, Genre, Nombre.

[1]. E-mail: n.kalashi@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86522.1102
https://orcid.org/0000-0001-8691-3959

Reçu: 22 Janvier 2024 Révisé: 19 Février 2024 Accepté: 21 Février 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

A Comparative Study of Qualitative Adjective in Persian, French and Russian Languages

Nahid Djalili Marand
Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

Nahideh Kalashi [1] (Corresponding author)
Department of the Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

Abstract

Various types of adjectives have remarkable presence in all living languages and play their different functions in grammar. Among these adjectives, qualitative adjective in Persian, French and Russian were selected for this study. Given the linguistic and cultural differences among these languages, the study tried to explore the similarities and differences of this grammatical concept in the languages in question. Adopting a descriptive and analytical method, this study examined this adjective in its various functions as well as in its rhetorical use without ignoring its presence in compound nouns, apposition, apostrophe, etc. and provided a range of supporting examples. Once this grammatical notion was carefully examined during a trilingual study, the following results were obtained. The French qualitative adjective is characterized by its variability in gender and number. Its place before or after nouns according to certain criteria is also of particular importance. The same goes for the Russian language, whereas in Persian, this type of adjective remains invariable regarding gender and number, although the latter exists in the nominal apparatus of this language. As for its place in relation to the noun, it constantly holds a fixed postposed place regardless of the noun type.

Keywords: Qualitative Adjective, Grammar, Persian, French, Russian, Gender, Number.

[1]. E-mail: n.kalashi@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86522.1102
https://orcid.org/0000-0001-8691-3959

Received: 22 January 2024 Revised: 19 February 2024 Accepted: 21 February 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

مطالعهٔ تطبیقی صفت بیانی در زبان‌های فارسی، فرانسه و روسی

مقالهٔ پژوهشی

ناهید جلیلی‌مرند
گروه زبان فرانسه، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران
ناهیده کلاشی [1] (نویسنده مسئول)
گروه زبان روسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

چکیده

انواع مختلف صفت به‌عنوان یکی از اجزاء پربسامد جمله در زبان‌های زنده دنیاست. برای محدودکردن موضوع پژوهش، ما صفت بیانی را برای مطالعهٔ تطبیقی در سه زبان فارسی، فرانسه و روسی در مقالهٔ حاضر انتخاب کرده‌ایم. از آن‌جائی‌که این سه زبان در سه محدودهٔ جغرافیایی و فرهنگی گویش‌وران خود را دارند و باتوجه به تفاوت‌های آن‌ها ازلحاظ نحوی، دستوری و واژگانی، این پرسش برای ما مطرح‌شده که وجوه اشترک و افتراق این عنصر دستوری در این زبان‌ها چیست؟ با روش توصیفی، تحلیلی و کتابخانه‌ای و استناد بر تعاریف زبان‌شناسان ایرانی، فرانسوی و روسی، انواع صفت بیانی را در موارد مختلف از جمله نقش دستوری، استفادهٔ بلاغی، حضور آن در اسامی مرکب، در بدل و غیره با ذکر مثال‌های گوناگون مطالعه‌کرده و به نتایجی دست یافته‌ایم. تغییرپذیری این صفات ازنظر جنس (مذکر و مؤنث) و شمار (مفرد و جمع) و محل قرارگیری آن‌ها نسبت به موصوف از خصوصیات آن‌ها در زبان فرانسه است. همچنین، از مهم‌ترین وجوه تمایز این صفات در زبان روسی ویژگی‌های ظاهری، نقش و جایگاه آن‌ها در ساختار جمله و وجود جنس و شمار دستوری با قابلیت صرفی است، در صورتی که تغییرناپذیری از لحاظ جنس و شمار، همینطور جایگاه تقریباً ثابت آن‌ها از بارزترین تفاوت‌های این صفات در فارسی با دو زبان دیگر است.

کلیدواژه‌ها: صفت بیانی، دستور زبان، زبان فارسی، فرانسه، روسی، جنس، شمار.

[1]. E-mail: n.kalashi@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86522.1102
https://orcid.org/0000-0001-8691-3959

تاریخ دریافت: ۰۲ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۳۰ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۲ اسفند ۱۴۰۲

۱. مقدمه

صفت به‌عنوان یکی از اجزاء جمله و عناصر دستوری از پربسامدترین کلمات در زبان‌های زنده دنیا مانند فارسی، فرانسه و روسی یعنی سه زبان مورد مطالعه در این مقاله است. برای محدودکردن موضوع و پرداختن به عمق مطلب، از میان صفات، «صفت بیانی» را انتخاب کرده‌ایم که در هرزبانی ساختار و انواع خود را دارد. به گفتهٔ ناتل خانلری، صفت کلمه‌ای است که به اسم اضافه می‌شود تا حالت و چگونگی آن را بیان نماید (خانلری، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۵). نکتهٔ دیگر این‌که همیشه همراه اسم و ضمیر به‌کارمی‌رود و به‌نوعی آن‌ها را مشخص می‌کند (ارژنگ، ۱۳۵۰، ص. ٤) مگر این‌که به‌جای اسم بنشیند و نقش آن را برعهده بگیرد. در زبان فرانسه و روسی نیز صفت بیانی[1] چنین نقشی دارد. لازم به یادآوری است در زبان روسی، همهٔ اقسام مستقل کلام به‌غیراز قید صرف می‌شوند، درنتیجه، صفت بیانی[2] هم از این امر مستثنی نیست.

باتوجه به تفاوت این سه زبان از لحاظ نحوی، دستوری و واژگانی، این پرسش برای ما مطرح است که وجوه اشتراک و افتراق صفت بیانی ازنظر ساختار و نقش آن در فارسی، فرانسه و روسی چیست؟ برای یافتن پاسخی مناسب برای این پرسش پژوهش، با استفاده از روش توصیفی_تحلیلی و کتابخانه‌ای، صفت بیانی را در این سه زبان با ذکر مثال های مختلف مورد مطالعه تطبیقی قرار می‌دهیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

صفت از جمله عناصر دستوری است که پژوهش‌های بسیاری به آن اختصاص داده‌شده، چه در زبان فارسی، چه در مطالعات تطبیقی با زبان‌های دیگر که از میان آن‌ها می‌توان به برخی اشاره‌کرد: «بررسی مقایسه‌ای صفت در زبان‌های فارسی و آلمانی» عنوان مقاله‌ای به قلم پرویز البرزی‌ورکی در *پژوهش زبان های خارجی* (۱۳۸۲) است که به مطالعهٔ تطبیقی صفت پرداخته‌است. نگارندهٔ مقاله این فرضیه را مطرح‌کرده که شناسایی صفت در زبان آلمانی با ملاک‌های ساخت‌واژی و نحوی صورت می‌گیرد، اما در فارسی اغلب مرز دقیقی بین صفت و سایر موارد دستوری وجود ندارد، در نتیجه، شناسایی آن به‌سادگی امکان‌پذیر نیست. آن‌چه

[1]. Adjectif qualificatif
[2]. Качественное прилагательное

مربوط به این پژوهش در زبان فرانسه است، «بررسی مقایسه‌ای ساختار و نقش صفت در زبان‌های فارسی و فرانسه» عنوان مقاله‌ای از حسین رسول‌پور و محمدرضا قهرمان‌نژاد در *نشریه پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی* است. در این پژوهش، فقط صفت بیانی مدنظر نبوده بلکه به مطالعهٔ تمام صفات پرداخته شده، درنتیجه،

> شباهت‌ها و تفاوت‌های مقولهٔ صفت در زبان‌های فارسی و فرانسه باتوجه به ملاک‌های ساخت‌واژی و نحوی مورد بررسی قرار گرفته‌اند [...] مهم‌ترین تمایز صفت در زبان فارسی و فرانسه وجود جنس دستوری در زبان فرانسه و عدم وجود آن در فارسی است (۱۳۹۳ : ۵).

شایان ذکر است که با جستجو در نشریه‌های فرانسوی زبان یا مطالعات زبان فرانسه پژوهشی به زبان فرانسه دربارهٔ این موضوع نیافتیم.

«بررسی مقابله‌ای نظام اعداد در زبان فارسی و فرانسه» عنوان مقاله‌ای از عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا، و رضا رضایی که در نشریهٔ *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه* (۱۳۹۷) به چاپ رسیده‌است. در این مقاله، پژوهشگران فقط به بررسی مقابله‌ای صفات شمارشی پرداخته‌اند و صفات بیانی جایگاهی در آن ندارد.

دررابطه با زبان روسی، حسین لسانی در مقاله‌ای باعنوان «مقایسه صفت در زبان‌های روسی و فارسی» که در نشریه *پژوهش ادبیات معاصر جهان* به چاپ رسیده، به بررسی ویژگی‌های صفت و خصوصیات نحوی آن در این دو زبان پرداخته است (۱۳۸۳). مقالهٔ «مقایسهٔ توالی صفات در زبان روسی و فارسی» پژوهشی از محمدرضا محمدی و همکاران در نشریهٔ *جستارهای زبانی* (۱٤۰۰) است. در این مقاله، توالی صفات در زبان روسی و میزان تطابق یا عدم تطابق این توالی در ترجمه به فارسی مورد بررسی قرارگرفته‌اند.

در این زمینه کتاب‌های بسیاری نیز به رشتهٔ تحریر درآمده ازجمله *دستور زبان فارسی امروز* (غلامرضا ارژنگ، ۱۳۹٤)، *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی بر بنیاد یک نظریهٔ عمومی زبان* (محمدرضا باطنی، ۱۳۸۹)، *دستور زبان فارسی* (تقی وحیدیان کامیار، غلامرضا عمرانی، ۱۳۹٤)، *دستور زبان فارسی معاصر* (ژیلبر لازار، ۱۳۹۳) و غیره. این آثار که به‌عنوان منابع مفید برای دانشجویان و پژوهشگران به‌شمارمی‌روند به جایگاه صفات مختلف در سطح گروه‌واژه یا

جمله پرداخته‌اند. ولی کتابی که به مطالعهٔ تطبیقی این موضوع در سه زبان مورد مطالعه یا دو زبان از میان آن‌ها پرداخته باشد را مشاهده نکردیم.

۳. بحث و بررسی

۱-۳. صفات بیانی در فارسی، فرانسه و روسی

در زبان فارسی صفت بیانی کلمه‌ای است که در گروه صفتی قرار می‌گیرد، با موصوف مطابقت ندارد و صرف نمی‌شود، به‌عنوان مثال صفت «مهربان» در موارد ذیل تغییرناپذیر است: پسرِ مهربان/ دخترِ مهربان / پسرانِ مهربان / دخترانِ مهربان. در زبان فرانسه صفت بیانی با موصوف در جنس (مذکر و مؤنث) و شمار (مفرد و جمع) کاملاً مطابقت دارد.

un garçon gentil / une fille gentille /des garçons gentils/ des filles gentilles.

نکتهٔ دیگری که در این زبان وجود دارد ولی در فارسی موارد استفادهٔ آن بسیار اندک است محل قرارگیری صفات بیانی است. معمولاً، اکثر این صفات در فرانسه پس از موصوف قرارمی‌گیرند و تعدادی نیز پیش از آن می‌آیند، ولی ازلحاظ دستوری از قاعدهٔ مذکور پیروی می‌کنند:

un bon homme/ une bonne femme/ de bons hommes/ de bonnes femmes

و این درحالی است که همین صفات در ترجمهٔ فارسی همیشه بعداز موصوف قرار می‌گیرند: مرد خوب، زن خوب، مردان خوب، زنان خوب. زبان فارسی، به صفاتی که بعد از اسم می‌آیند صفات پسین و چنان‌چه پیش‌از اسم بیایند صفات پیشین می‌گویند (رزمجو و همکاران، ۱۳۶۹، ص. ۲۲۳). البته همان‌طور که اشاره شد تعداد صفات پیشین محدودتر از صفات پسین است و به‌نظرمی‌آید بیشتر در متون ادبی و به‌صورت صفت تخیلی به‌کارمی‌روند: شیرزن، نیکوسرشت، شیرین سخن.

«گاهی صفات بیانی پیشین در فرانسه مانند grand, petit, long با کلمات دیگر یا اصطلاحی کامل می‌شوند، در این صورت بعد از موصوف قرار می‌گیرند» .(Bonnard, 1990. p. 273)

un jardin grand comme la main/ une journée un peu trop longue

در مثال اول، صفت با یک اصطلاحی که بعد از آن آمده و در دومی با دو قیدی که قبل از صفت قرار گرفته کامل شده‌اند، ولی در حالت عادی بدین شکل استفاده می‌شوند:

un grand jardin/ une longue journée

در زبان روسی صفت[۱] و موصوف[۲] علاوه‌بر جنس (مذکر[۳]، مؤنث[۴] و خنثی[۵]) و شمار (مفرد[۶] و جمع[۷]) در حالت نیز (فاعلی[۸]، اضافه[۹]، مفعولی[۱۰]، متممی[۱۱]، همراهی[۱۲] و حرف اضافه[۱۳]) با هم مطابقت دارند و این تطابق ازطریق پایانهٔ صرفی قابل تشخیص است. برای نمونه، ترکیبات وصفی پسرخوب/ دختر خوب/پسرهای خوب/ دخترهای خوب در دو حالت فاعلی و اضافه آورده شده‌است:

حالت فاعلی:

добрый мальчик/ добрая девушка/ добрые мальчики/ добрые девушки

حالت اضافه:

доброго мальчика/ доброй девушки/ добрых мальчиков/ добрых девушек

1. Имя прилагательное / Adjectif
2. Имя существительное / Nom
3. Мужской род / Masculin
4. Женский род / Féminin
5. Средний род / Neutre
6. Единственное число / Singulier
7. Множественное число / Pluriel
8. Именительный падеж
9. Родительный падеж
10. Винительный падеж
11. Дательный падеж
12. Творительный падеж
13. Предложный падеж

باتوجه به این‌که جمع جنس ندارد، لذا در شمار جمع صرف‌نظر از جنسیت موصوف و صفت تنها در شمار و حالت با هم مطابقت می‌کنند.

در فارسی اگرچه صفت صرف نمی‌شود ولی بدون نشانه هم در کنار اسم قرار نمی‌گیرد، بلکه این وابستگی اسم به صفت با کسره اضافه بیان می‌شود. مانند دخترِ خوب. در مواردی که اسم به حروف صدادار (ا– و) یا «ه» ختم می‌شود به‌جای کسرهٔ اضافه، «یِ» درانتهای اسم می‌آید و این «ه» بدل از کسره را نشان می‌دهد.-هوایِ خوب. البته، درارتباط با اضافه‌کردن «یِ» به انتهای اسم دیدگاه‌ها متفاوت است و امروزه زبان‌شناسان معتقدند بهتر است همزه «ء» جای «یِ» بنشیند، برای مثال بجایِ «میوه‌یِ خوشمزه» بنویسیم «میوهٔ خوشمزه».

در زبان فرانسه، آن‌چه که مربوط به شمار است، «اگر از یک صفت بیانی برای دو اسم استفاده کنیم و اسم‌ها از یک جنس نباشند (مذکر و مؤنث) صفت به‌صورت جمع مذکر می‌آید» (Bonnard, 1990. p. 274).

Il portait une cravate et un veston blancs .

او کراوات و کت سفید بر تن داشت.

در این مثال هانری بونارد، کلمهٔ «کراوات» مؤنث و «کت» مذکر است، درنتیجه، طبق این قاعده دستوری، صفت «سفید» به‌صورت جمع مذکر آمده‌است.

از آن‌جایی که در فارسی مذکر و مؤنث نداریم و صفات بیانی نیز جمع بسته نمی‌شوند، چنین قانونی در این زبان وجود ندارد. در روسی اگر از یک صفت بیانی برای دو اسم با دو جنس متفاوت استفاده شود، اگر اسم خنثی و مؤنث باشد دراین‌صورت، یک صفت برای دو موصوف و جمع به‌کارمی‌رود مانند вкусные яблоко и груша (سیب و گلابی خوشمزه). در این مثال، باتوجه به پایانهٔ صرفی، سیب در زبان روسی خنثی و گلابی مؤنث محسوب می‌شود و مطابق‌با قوانین دستوری صفت خوشمزه به‌صورت جمع یعنی خوشمزه‌ها می‌آید. اگر اسم هم دارای دو صفت جداگانه باشد و با حرف ربط "и" به هم وصل شوند، دراین‌صورت، صفات مطابق با جنس اسم به‌صورت مفرد و اسم در شمار جمع قرار می‌گیرد، برای مثال:Русский и персидский языки (زبان های فارسی و روسی). چنان‌چه از

یک صفت بیانی برای دو اسم با جنسیت های مذکر و مؤنث استفاده شود، دراین‌صورت، الویت با مذکر است. برای مثال: Русский язык и литература (زبان و ادبیات روسی).

در فارسی برخی از صفات بیانی به‌صورت اسم و قید نیز به‌کارمی‌روند مانند صفت «خوب» در مثال های ذیل: مردِ خوب آمد. (خوب در نقشِ صفت)/ مرد خوب می‌دود. (صفت خوب در نقش قیدی)/ خوبانِ روزگار (خوبان در نقش اسم). در زبان فرانسه، صفت بیانی چنین نقشی را در مثال اول و سوم ایفاء می کند، ولی در نقش دوم یعنی قید، به‌استثناء چند صفت که به‌عنوان قید هم استفاده می‌شوند مانند dur, cher, fort، در بقیهٔ موارد باید از قید مناسب استفاده‌کرد: Le bon homme est arrivé مثالی که در آن «خوب» به‌عنوان صفت به‌کاررفته، Les bons du temps، «خوبان» به‌صورت اسم استفاده‌شده، ولی در نقش دوم از قید bien استفاده می‌شود: L'homme court bien .

در زبان روسی هم صفت بیانی می‌تواند علاوه‌بر نقش صفتی به‌صورت قید و اسم هم به‌کاررود، برای نقش قیدی لازم است از صفت قید ساخته شود. لازم به توضیح است که بسیاری از قیدها به‌لحاظ ریشه، پایه و همچنین معنا با صفات مشترک هستند، مانند хороший (خوب) ،хорошо (خوب). معمولاً، چنین قیدهایی که ریشهٔ مشترک با صفات دارند دارای پسوند о– هستند.

Пришел хороший мужчина.\ Мужчина хорошо бежит.

صفات در جمله اغلب به‌عنوان «متمم صفتی» در ترکیب با اسم (موصوف) به‌کارمی‌روند. گروه‌واژه‌ای را که از ترکیب اسم (به‌عنوان موصوف) با صفت (به‌عنوان متمم صفتی) بوجود می‌آید، «گروه‌واژه صفت و موصوف» یا ترکیب وصفی می‌نامیم. در زبان روسی محل قرارگرفتن صفت به‌عنوان متمم صفتی معمولاً قبل از موصوف است.

این دانشجوی خوبی است Это хороший студент.

به‌گفتهٔ زهرایی، در زبان روسی «گروه‌واژه صفت و موصوف» در جمله‌ها در نقش‌های دستوری مختلف به‌کارمی‌رود: صفات همچنین می‌توانند در ترکیب با اسم یا ضمیر در ساختار جمله‌های اسمیه، به‌عنوان «بخش اسمی گزاره» به‌کاررروند. محل قرارگرفتن صفت به‌عنوان بخش

اسمی گزاره، بعد از اسم یا ضمیر (یعنی بعد از نهاد) است .Этот студент хороший این دانشجو خوب است. (زهرایی، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۰).

درارتباط با نقش سوم، از آن‌جایی که در زبان روسی صفات معمولاً قبل از اسم قرار می‌گیرند، ولی در مواردی که صفت به‌جای اسم بیاید به‌تنهایی یا همراه با صفت دیگری هم می‌تواند به‌کار رود و ویژگی‌های صفتی خود را هم حفظ کند.

- Рабочий день начался.

روز کاری شروع شد.

- Рабочий пришёл на завод в 9:50.

کارگر ساعت ۵۰ : ۹ به کارخانه رسید.

Рабочий به‌معنای (کاری) در جملهٔ اول در نقش صفت به‌همراه موصوف با کلمه день (روز) به‌کار رفته است و ترکیب به‌دست آمده وصفی است. در جملهٔ دوم Рабочий در نقش اسم و فاعل جملهٔ ظاهرشده و به‌معنای کارگر است (Редькина, 2008)

در زبان فارسی هم گاهی صفت بدون موصوف به‌کار می‌رود، دراین‌صورت، صفت در جملهٔ نقش اسم را دارد:

- مردِ دانشمند آمد. (دانشمند در این ترکیب اضافی، صفت برای مرد است)
- دانشمند آمد. (صفت دانشمند در نقش اسم)

درارتباط با توالی صفات در زبان روسی می‌توان گفت معمولاً صفات کیفی پیش از صفات نسبی قرار می‌گیرند و درعین‌حال، ضمایر صفتی هم بر صفات کیفی و نسبی مقدم است.

در فرانسه، «گاهی برای بیان حالت انجام فعل توسط فاعل از صفت بیانی استفاده می شود و این صفت در شمار و جنس با فاعل مطابقت می کند» (Bonnard, 1990. p. 271).

Nous assistons attentifs à l’épreuve.

ما بادقت در این آزمون شرکت می‌کنیم.

در ترجمهٔ فارسی، صفت فرانسه به‌صورت قید آمده‌است. در فرانسه نیز، به‌جای این صفت به‌درستی می‌توان از قید مربوطه استفاده کرد:

Nous assistons attentivement à l’épreuve.

نکتهٔ مهم دیگری شایان ذکر است: گاهی صفت بیانی در فرانسه که مربوط به فاعل جمله است قبل از اسم خود در اول جمله قرارمی‌گیرد، با یک کاما از بقیه جمله جدا شده و با آن اسم مطابقت می‌کند. این صفت ازلحاظ دستوری یکی از موارد«بدل»[1] محسوب می‌شود:

Très actives, ces étudiantes organisent beaucoup d’événements culturels.

این دانشجویان بسیار فعال مراسم فرهنگی زیادی برگزار می‌کنند.

Construite en trente jours, cette maison n’est pas très solide.

این خانه که در طول سی روز ساخته شده خیلی محکم نیست.

این در حالی است که در ساختار دستوری زبان فارسی صفت بیانی چنین نقش و جایگاهی ندارد، بنابراین، همان‌طور که در ترجمهٔ این جملات نیز مشاهده می‌شود، صفات همیشه بعد از موصوف قرارگرفته‌اند.

در زبان روسی گروه خاصی از کلمات شبیه صفات هستند و درعین‌حال، برخی از ویژگی‌های صرفی و نحوی مربوط به فعل را هم دارند به چنین کلماتی صفت فعلی[2] می‌گویند که از بن فعل ساخته می‌شوند و به‌طور هم‌زمان دارای ویژگی‌های صرفی و نحوی فعل (حالت، زمان، نمود) و صفت (شمار، جنس، حالت) هستند. صفات فعلی در زبان فارسی اغلب به کمک جمله‌های پیرو در ساختار جمله‌های مرکب وابسته و همچنین به‌کمک صفت مفعولی/ فاعلی ترجمه می‌شوند: подаренная книга (کتاب هدیه شده)، написанное письмо (نامهٔ نوشته‌شده).

Я положил подаренную книгу на стол.

من کتاب اهداءشده را روی میز گذاشتم.

[1]. La mise en apposition
[2]. Причастие

صفت فعلی می‌تواند قبل یا بعد از اسم به‌کار رود، چنان‌چه صفت فعلی بعد از اسم بیاید، در نوشتار با کاما (،) از اسم قبل از خود جدا می‌شود: ۱. قبل از اسم: прочитанная книга (کتاب خوانده‌شده)؛ ۲. بعد از اسم: книга, прочитанная (کتاب خوانده‌شده).

Этот дом, построенный за 30 дней, не очень прочный.

این خانه که در طول سی روز ساخته‌شده خیلی محکم نیست.

در زبان روسی معادل بدل واژه приложение است که همان ویژگی‌های بدل فارسی را دارد و مانند فارسی بعد از اسم می‌آید. در فارسی بدل با کاما از هر دو طرف و در زبان روسی با خط تیره از کلمهٔ اول جدا می‌شود: Али- мой младший брат хорошо учится. علی، برادر کوچکم، خوب درس می‌خواند.

۲-۳. صفت بیانی و انواع آن

به‌گفتهٔ اغلب زبان‌شناسان ایرانی، صفت بیانی در فارسی به پنج نوع ساده (خوب، مهربان)، فاعلی (فروشنده، معلم)، مفعولی (نوشته‌شده، ارسال‌شده)، نسبی (ایرانی، روستایی) و لیاقت (دوست‌داشتنی، قابل‌پذیرش) تقسیم می‌شود. ازنظر درجه‌بندی هم این صفات در سه دسته صفت مطلق، صفت تفضیلی (برتر) و صفت عالی (برترین) قرارمی‌گیرند: زیبا (صفت مطلق)/ زیباتر (صفت تفضیلی) / زیباترین (صفت عالی) (انوری و گیوی، ۱۳۷۰، صص. ۱۸۱-۱۳۸).

در زبان فرانسه نیز صفت بیانی تقسیم‌بندی خاص خود را دارد: bon, gentil به‌صورت ساده استفاده می‌شود، حالت فاعلی با پسوندهای مختلف مانند eur / euse, teur / trice, ier / ière, er / ère, ien / ienne, etc. ساخته می‌شود که معمولاً به پسوندهای شغل‌ساز معروف هستند و وقتی همراه اسم می‌آیند نقش صفت بیانی را ایفاء می‌کنند: vendeur, institutrice, boulangère, banquierمعنای این صفات چنین است: فروشندهٔ مرد، معلم زن، نانوای زن، بانکدار مرد.

البته، تعداد پسوندهای فاعلی بسیار زیاد است و ذکر تمام موارد در چهارچوب این مقاله نمی‌گنجد. بنابراین، ما به ذکر چند مثال اکتفا کرده‌ایم. نوع دیگری از صفت فاعلی در فرانسه داریم که به «ant» ختم می‌شوند و در جنس و شمار با موصوف خود مطابقت می‌کنند:

Un repas appétissant / des tartes aux pommes appétissantes

معنای این صفات چنین است: غذای اشتهاآور، پای سیب‌های اشتهاآور.

دررابطه با صفات مفعولی، در فرانسه نیز مانند فارسی از اسم مفعول[1] تمام افعال می‌توان استفاده‌کرد:

les lettres écrites, les cadeaux envoyés

معنای این صفات چنین است: نامه‌های نوشته شده، هدایای ارسال‌شده.

از نظر هانری بونارد،

صفات بیانی در فرانسه جایگاه پسین و پیشین دارند و همیشه تابع قوانین جنس و شمار هستند {...} عوامل زیادی در محل قرارگیری صفت دخیل هستند، به‌عنوان مثال صفاتی که بیشتر کمیت، تعداد و مرتبه را بیان می‌کنند قبل از اسم قرار می‌گیرند:

Une grande foule, la seule occasion, le prochain voyage

که به‌ترتیب به‌معنای جمعیت زیاد، تنها موقعیت و سفرآتی است» (Bonnard, 1990. p. 272).

صفات نسبی همچنین بیانگر تعلق فرد یا شئ به محلی (شهر، روستا، کشور، قاره، منطقه، غیره) است و با پسوندهای مختلف در این زبان ساخته می‌شوند: parisien, française, villageois, africaines معنای این صفات چنین است: پاریسی (مذکر)، فرانسوی (مؤنث)، روستایی (مذکر)، آفریقایی (مؤنث جمع).

در زبان روسی، صفات بیانی به دو دستهٔ توصیفی و نسبی تقسیم می‌شوند. در حالت توصیفی به ویژگی‌ها و خصوصیاتی اشاره‌دارند که به درجه‌های مختلف در اشیاء و پدیده‌ها وجود دارند و این موارد را دربرمی‌گیرند: ۱.اندازه، حجم маленькая комната اتاق کوچک؛۲.رنگ голубое небо آسمان آبی ؛ ۳. طعم و مزه сладкое яблоко سیب شیرین؛ ٤. وزن тяжёлый чемоданچمدان سنگین؛ ٥. درجه حرارت теплая погода هوایِ گرم؛ ٦. ویژگی‌ها و صفات گوناگون اشیاء интересная книга کتاب جالب. صفات نسبی به ویژگی‌ها و خصوصیات اشیاء اشاره‌دارند و نسبت شیء را با شیء دیگر نشان می‌دهند، در نتیجه

[1]. Le participe passé

می‌توانند نشانگر نسبت‌های زیر باشند: ۱. ماده‌ای که شیء از آن ساخته شده و بیانگر جنس است(дом из камня) каменный дом خانهٔ سنگی (خانهٔ ساخته‌شده از سنگ)؛ ۲. شخصی که چیزی از آن اوست (дом отца) отцовский дом خانهٔ پدری (از واژه پدر در این‌جا صفت نسبی ساخته‌شده است که در ترجمه به فارسی به‌صورت ملکی هم بیان می‌شود؛ ۳. زمان месячный отпуск مرخصی یک‌ماهه؛ ٤. مکان городской транспорт حمل‌ونقل شهری ؛ ٥. آن‌چه که ویژگی خاصی دارد و بیانگر تخصیص است студентческое общежитие خوابگاه دانشجویی. (پولکینا، ترجمهٔ اکبری پور، ۱۳۷۱، صص. ۲۱۲-۲۱٤).

هنگامی‌که صفات نسبی مفهوم مجازی داشته باشند در شمار صفت‌های توصیفی قرارمی‌گیرند، برای مثال-در ترکیب железная крыша شیروانی آهنی، صفت железная نسبی است، اما همین ترکیبжелезная воля اراده‌ی آهنین توصیفی به‌شمار می‌آید. (همان).

۳-۳. نقش‌های دستوری صفت بیانی

صفت بیانی در زبان فارسی دارای چهار نقش متفاوت است: توصیفی: دخترِ خوب؛ مسند در جملات اسنادی: این دختر خوب است (منتسب به فاعل)؛ در نقش قید در جملات غیراسنادی: این دختر خوب درس می‌خواند؛ در نقش مسند در جملات غیراسنادی: دخترم خوشحال آمد (منتسب به فاعل)/ دخترم را خوشحال دیدم (منتسب به مفعول) (انوری، گیوی، ۱۳۷۰: ۱۳۷).

نقش های دستوری این نوع صفت در فرانسه به استثناء گروه سوم در بقیه موارد مشابه فارسی است با تنها تفاوتی که در فارسی صفت بیانی غیرقابل تغییر ولی در فرانسه از قانونی که پیشتر ذکرشده تبعیت می‌کند.

une bonne fille / Cette fille est bonne. / Cette fille étudie bien. / Ma fille est venue contente. / J’ai vu ma fille contente.

همان‌طور که اشاره شد، در مثال سوم به‌جای صفت bon (خوب) از bien یعنی قید آن استفاده شده‌است.

همچنین، مانند صفت بیانی در فارسی که به دو صورت می‌آید: گل زیبا (موصوف و صفت)؛ این گل زیباست (این گل مسند الیه و زیباست مسند جمله)، در فرانسه نیز این دو ساختار وجود دارد که در اولی صفت بیانی épithète نامیده می شود و در دومی attribut .

ازلحاظ دستوری صفت در زبان روسی در دو نقش زیر به‌کارمی‌رود: توصیفی، در مدرسهٔ ما معلمان متعهدی کار می‌کنند (В нашей школе работают ответственные учителя)؛ مسندی: پاسخ دانشجو دقیق و واضح است (ответ ученика точен и ясен).

٤-٣. صفت بیانی در استفادهٔ بلاغی

صفت بیانی علاوه‌بر استفادهٔ عادی خود که بیانگر رنگ، شکل، ارزش، اندازه، مزه، مقدار، قد، فاعلیت، مفعولیت، نسبت و غیره است می‌تواند به‌صورت تخیلی و خارج از روابط دستوری و معنای لغوی خود استفاده‌شود. در چنین حالتی، این صفت مشابهت، مجاورت (کنایی و مجازی)، تمثیل، نماد و اسطوره را نشان‌می‌دهد (شبان‌قوچان‌عتیق و همکارن، ۱۳۹۸، صص. ۱۷٤-۱۵۵). نکتهٔ دیگر این که در این موارد صفات محدودیتی ندارند و معمولاً در زبان ادبی (نظم و نثر) استفاده می‌شوند. برای مثال«صورتِ آتشین» نشان‌دهندهٔ چهره‌ای برافروخته است که اشاره به آتش دارد، یا «رفتارِ سرد» ربطی به درجهٔ هوا ندارد بلکه سردی در روابط انسانی را به دلایل مختلف بیان می‌کند.

در ادبیات فارسی، این نوع صفت زینت بخش اشعار حافظ، مولانا، سعدی و همچنین متون شعرای معاصر ازجمله سهراب سپهری است که به‌عنوان مثال به قسمتی از یک متن وی اشاره می‌کنیم:

«ببین همیشه خراشی است روی صورت احساس

همیشه چیزی، انگار هوشیاری خواب

به نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت

و روی شانه ما دست می‌گذارد

و ما حرارت انگشت‌های روشن او را

بسان سم گوارایی

کنار حادثه سر می کشیم ...» (مسافر، ۱۳٤٥، ص. ۸۷)

در این متن، «هوشیاری خواب» در حالت جان‌بخشی گرمای انگشت‌های روشن خود را مانند سمِ گوارایی به خورد انسان می‌دهد.

در زبان فرانسه این صفات به‌وفور در متون ادبی و رسانه‌ای استفاده می‌شوند و در پوشش آرایه‌های مختلف ازجمله استعاره[1]، مجاز[2]، همچنین معنای ضمنی[3] و حسن تعبیر[4] نظر نویسنده، شاعر، روزنامه نگار و غیره را به خوانندگان القاء می‌کنند. در ترکیب un visage enflammé صفت enflammé به‌معنای برافروخته از شعله آتش گرفته‌شده و کاملاً به‌صورت استعاره استفاده می‌شود. un comportement froid همان رفتارِ سرد است که معنای ضمنی و استعاری سرد را بیان می‌کند.

در این‌جا، نگاهی به ترجمهٔ فرانسه و روسی این بخش از شعر سهراب سپهری می‌اندازیم تا استفاده از این نوع صفات را به‌صورت بلاغی ببینیم:

«Tu vois, il y a toujours une légère blessure sur les sentiments.
Toujours quelque chose, on dirait la conscience du sommeil,
Qui arrive tout doucement comme la mort
Posant la main sur nos épaules,
En côtoyant tout incident,
Nous prenons la chaleur de ses doigts transparents
Comme un poison agréable» (Voyageur, 2021, p.86)[5]

چنان‌چه مشاهده می‌کنیم، این صفات به همان صورت در فرانسه استفاده شده‌است.

1. La métaphore
2. La métonymie
3. Le sens connotatif
4. L'euphémisme
5. Deux poèmes de Sohrâb Sépéhri, traduit par Nahid Djalili Marand et al., deuxième édition, 2021.

در زبان روسی هم صفات بلاغی در متون ادبی و رسانه‌ای به‌وفور وجود دارد و از آن معنای مجازی هم برداشت می‌شود. مجاز در زبان روسی به سه نوع استعاره[1]، مجاز مرسل[2] و مجاز جزء به کل[3] تقسیم می‌شود.

«Знай, что всегда в скрижалях чувств узрить ты можешь рану небольшую.

Как будто явь причудилась тебе во сне,

и смерть ступает мягко за спиною,

и длань свою на плечи нам кладёт

и мы тепло ее перстов бальзамом

утешительного яда принимаем и голову перед ней склоняем» (Путешественник, 2021, с. 87).

در ترجمهٔ روسی این قسمت از شعر «مسافر» سهراب سپهری «حرارت انگشت‌های روشن» و «سم گوارایی» معنای مجازی خود را به‌درستی منتقل می‌کند.

۵-۳. صفت بیانی در اسامی مرکب

صفات بیانی در گروه دیگری از کلمات مورد استفاده قرارمی‌گیرند که به اسامی مرکب معروفند. ترکیب این کلمات بسیار متنوع است که دو دسته از آن مربوط به پژوهش ما می‌شود. اولی ترکیب اسم و صفت مانند پدربزرگ و دومی از ترکیب دو صفت به دست می‌آید مانند کر و لال. اسامی مرکب معمولاً در اکثر زبان‌های زندهٔ دنیا از جمله سه زبان مورد مطالعه در این مقاله وجود دارد ولی ساختار آن‌ها از زبانی به زبان دیگر به احتمال زیاد متفاوت است.

در فرانسه کلمات بسیاری بر پایه دو گروه مذکور تشکیل شده مانند grand-père, beaux-parents, belle-mère, petit-enfant که به‌ترتیب به‌معنای پدربزرگ، والدین همسر(زن و شوهر)، مادرزن / مادرشوهر/ مادر ناتنی، نوه است. همان‌طور که ملاحظه می‌کنیم، به جز کلمهٔ «نوه» معادل فارسی این اسم‌ها نیز مرکب است و در برخی موارد مانند «مادرزن / مادرشوهر/

[1]. Метафора
[2]. Метонимия
[3]. Синекдоха

مادرناتنی و والدین همسر» صفت به‌کار نرفته است. برای تمامی این واژه‌ها در زبان روسی یک کلمه مستقل وجود داردکه به‌صورت اسم به‌کار می‌رود، برای مثال: дедушка, тёща (мать жены)/свекровь (мать мужа), мачеха (неродная мать), внучка, تفاوتی که زبان روسی با دو زبان دیگر دارد این است که این کلمات بدون صفت و به‌عنوان اسم ساده استفاده شده‌است.

در فرانسه اسامی گروه دوم که از دو صفت تشکیل شده مانند sourd-muet, bleu-clair, vert-foncé در فارسی به‌ترتیب چنین معادل‌هایی دارند: کرولال، آبی روشن، سبز تیره. گروه دوم کاملاً با معادل‌های فرانسه ازلحاظ ترکیب کلمات مطابقت دارد. نکتهٔ مهم در این دو نوع اسامی مرکب فرانسه تبعیت آن‌ها از قانون شمار و جنس در این زبان است، به‌عنوان مثال sourde-muette مؤنث اسم «کرولال» است و در جمع در هر دو جنس"s" به هر دو بخش اضافه می‌شود. نکتهٔ مهمی که در فرانسه هست ولی در فارسی وجود ندارد خط تیره بین دو جزء کلمات مرکب است.

صفت بیانی در زبان روسی هم برای گروه اسم مرکب به‌کار می‌رود، گاهی با حرف "o" دو بخش به هم وصل می‌شود و گاهی مانند زبان فرانسه بین دو جزء کلمات مرکب خط تیره وجود دارد (Розенталь, 1991). واژه به‌دست آمده دارای ویژگی‌های ظاهری صفت بوده و مانند آن صرف می‌شود، در ترجمه به فارسی ممکن است با ترکیب وصفی یا اضافی بیان‌شود: глухонемой (کرولال)؛ тёмно-фиолетовый (بنفش تیره)؛кисло-сладкий (ترش‌وشیرین)؛ тёмноглазный (چشم‌مشکی)/черноглазный (سیاه‌چشم).

باتوجه به ساختار زبان روسی که از نوع ترکیبی است، یعنی معانی متفاوت یک کلمه توسط تکواژهای اضافه‌شده به کلمه بیان می‌شوند، ساخت کلمات طبق قوانین نظام‌مند زبان روسی صورت می‌گیرد، مثلاً صفات наивный (ساده‌لوح) از واژهٔ فرانسوی naif، کلمه серёзный(جدی) از واژهٔ فرانسوی sérieux، колоссалный (کلان) از واژهcolossal با افزودن پسوند -н- ساخته می‌شوند.

ترکیب یک عدد در حالت اضافی (به ندرت در حالت فاعلی) معمولاً از عناصر سازندهٔ صفات مرکب در زبان روسی به‌شمار می‌رود، مانند двухчасово́й (دوساعته)، шестиэта́жный(شش‌طبقه) (مداینی، ۱۳۷۹ ، ص.۱۱٦).

٤. نتیجه‌گیری

مطالعهٔ تطبیقی صفات بیانی در زبان‌های فارسی، فرانسه و روسی از ورای مثال‌های متعدد وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها را برای ما روشن نمود. درارتباط با ملاک‌های تشخیص صفت، در زبان فارسی بیشتر شاخص‌های نحوی مدنظر است، ولی در فرانسه و روسی ساخت‌واژی و نحوی با هم درنظر گرفته می‌شوند. تغییرپذیری صفات از نظر جنس (مذکر و مؤنث) و شمار (مفرد و جمع) در فرانسه و روسی قاعده‌ای بدیهی در دستور زبان آن‌هاست، درصورتی که صفات بیانی در فارسی تغییرناپذیرند چرا که مذکر و مؤنث در این زبان وجود ندارد. همچنین، ازلحاظ مفرد و جمع، این نوع صفات همیشه به‌صورت مفرد به‌کار می‌روند گرچه موصوف آن‌ها جمع باشد.

در فارسی صفت بیانی دارای چهار نقش است: توصیفی، اسنادی، قید، مسند. در زبان فرانسه، به‌استثناء گروه سوم که در موارد نادری وجود دارد، نقش‌های دستوری این صفت مشابه فارسی است، ولی صفت بیانی در زبان روسی دارای دو نقش توصیفی و مسندی است. در فارسی، برخی از صفات به‌صورت اسم و قید به‌کار می‌روند، ولی در فرانسه، موارد استفاده از صفت به‌عنوان قید بسیار محدود بوده و مانند زبان روسی، در اغلب موارد برای چنین نقشی لازم است از صفت قید ساخته شود.

صفت گاهی در فرانسه قبل از موصوف خود در اول جمله قرار می‌گیرد و نقش بدل را ایفا می‌کند، ولی در ساختار دستور زبان فارسی و روسی صفت بیانی چنین نقش و جایگاهی ندارد. همچنین، صفات بیانی علاوه‌بر استفادهٔ عادی خود، در ادبیات هر سه زبان به‌صورت بلاغی درمعنای استعاری و مجازی خود به‌کار می‌روند، نکتهٔ مهمی که از نقاط اشتراک این زبان‌ها به‌شمار می‌رود. حضور پررنگ این صفات در اسامی مرکب فارسی و فرانسه نیز قابل تامل است، درصورتی که معادل اغلب این کلمات در زبان روسی بدون صفت و به‌عنوان اسم ساده استفاده می‌شوند.

شایان ذکر است که این مطالعهٔ تطبیقی می‌تواند در ابعاد مختلف و در رابطه با زبان‌های دیگر در پژوهش‌های آتی انجام شود تا هریک از اجزاء تشکیل‌دهنده جمله مورد بررسی و تحلیل قرارگیرند.

منابع

ارژنگ، غ.ر. (۱۳۹٤). *دستورزبان فارسی امروز*. تهران: قطره.

ارژنگ، غ.ر. (۱۳۵۰). صفت و نقش دستوری آن در زبان فارسی. *زبان و ادب*، شماره هفتاد و هفت، صص ۱-۲۸.

البرزی ورکی، پ. (۱۳۸۲). بررسی مقایسه ای صفت در زبان‌های فارسی و آلمانی. *پژوهش زبان‌های خارجی*، (۱٤)، صص ۳-۱٤. SID. https://sid.ir/paper/83292/fa

انوری، ح.، احمدی گیوی، ح.(۱۳۷۰). *دستور زبان فارسی۲*. چاپ چهارم، تهران: فاطمی.

باطنی، م.ر. (۱۳۸۹). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی بر بنیاد یک نظریه عمومی زبان*. تهران: امیرکبیر.

پولکینا ای.ام.، زاخاوا ا.ب. (۱۳۷۱). *دستور زبان روسی: ساخت و صرف واژه (۱)*. ترجمه ع. اکبری پور، تهران: نشر آزمون.

رزمجو، ح.، رکنی، م.م. (۱۳٦۹). *فارسی و ائین نگارش*. تهران: شرکت چاپ و نشر ایران.

رسول پور، ح.، و قهرمان نژاد م.ر.(۱۳۹۳). بررسی مقایسه‌ای ساختار و نقش صفت در زبان‌های فارسی و فرانسه. *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان های خارجی*. ٦ (۱)، صص ۵-۲۰.

زهرایی، ح. (۱۳۸۲). *دستور زبان روسی*. تهران: سمت.

شبان قوچان عتیق، طاووسی، ماحوزی. (۱۳۹۸). صفات بلاغی با تکیه بر جنبه‌های کنایی آن در غزلیات سعدی شیرازی. *پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت*. ۸(۲), ۱۵۵-۱۷٤. doi: 10.22059/jlcr.2020.74943

لازار، ژ. (۱۳۹۳). *دستور زبان فارسی معاصر*. تهران: هرمس.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، ع.، رضایی ر. (۱۳۹۷). بررسی مقابله ای نظام اعداد در زبان فارسی و فرانسه. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، ۱(۱)، doi: 10.22067/rllf.v0i0.19362.

لسانی، ح. (۱۳۸۳). مقایسه صفت در زبان‌های روسی و فارسی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۹ (۱۷)، صص ۱۱۵-۱۲۶.

مداینی، ع. (۱۳۷۹). *درآمدی بر واژه سازی زبان روسی*. قم: مهدیه.

محمدی، م.ر.، علیاری شوره دلی، م.، و سعادتی، ع. (۱٤۰۰). مقایسهٔ توالی صفات در زبان روسی و فارسی. دو ماهنامه علمی-پژوهشی *جستارهای زبانی*، دوره۱۲ شماره ۱(پیاپی ٦۱) فروردین و اردیبهشت. صص ۳۹۹-٤۲۵. https://doi.org/10.29252/LRR.12.1.13.

ناتل خانلری، پ. (۱۳۸۸). *دستور زبان فارسی*. تهران: توس.

وحیدیان کامیار، ت.، و عمرانی، غ.ر. (۱۳۹٤). *دستور زبان فارسی ۱*. تهران: سمت.

Deux poèmes de Sohrâb Sépéhri (2021). traduit par Nahid Djalili Marand et al., deuxième édition, Téhéran, Silk Roud Publication.

Bonnard Henri (1990). *Code du Français courant*, Paris, Magnard.

Редькина М.А. (2008). *Русский язык в грамматических таблицах: учебное пособие для изучающих русский язык как иностранный*. - М.: Русский язык. Курсы.

Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. (1991). *Современный русский язык*.- М.: Высшая школа.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. 6. No. 1. S/N. 10. Printemps et Été 2023

Etude sur le niveau d'anxiété linguistique des garçons et filles apprenant le français dans les cours en ligne en Iran

Fariba Yaghoobi
Doctorante, Université Tarbiat Modares, Téhéran, Iran

Mahmoud Reza Gashmardi [1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Université Tarbiat Modares, Téhéran, Iran

Parivash Safa
Maître de conférences, Université Tarbiat Modares, Téhéran, Iran

Résumé

Dans les cours de langues, l'anxiété émerge comme l'une des variables cruciales qui joue un rôle essentiel dans l'apprentissage d'une langue étrangère. Le niveau d'anxiété peut varier en fonction des conditions, des environnements éducatifs et des différences entre les sexes. Horowitz et ses collègues (1986) ont identifié cette variable sous le terme d'anxiété langagière, laquelle se manifeste lors de l'apprentissage d'une langue étrangère et lorsque l'apprenant ne peut pas utiliser sa langue maternelle. Parmi les compétences linguistiques, il apparaît que les apprenants d'une langue étrangère sont particulièrement confrontés à ce type d'anxiété lors de la production orale, par crainte du jugement de leurs enseignants ou camarades en raison de leur maîtrise limitée de la langue (Horwitz et al., 1986). Avec l'essor de l'enseignement en ligne après la pandémie de coronavirus et le manque d'études sur l'anxiété langagière dans les cours en ligne de français langue étrangère (FLE), cette recherche, s'appuyant sur l'échelle d'anxiété langagière d'Horwitz (1986), vise à mesurer le niveau d'anxiété langagière chez 77 jeunes apprenants débutants âgés de 9 à 14 ans au Centre de Langues d'Iran. Ce travail cherche également à explorer la relation entre cette anxiété et le sexe des apprenants. Les résultats de cette recherche, basés sur la théorie de l'anxiété langagière d'Horwitz, révèlent que les jeunes apprenants débutants qui apprennent la langue française dans les cours en ligne du FLE font l'expérience d'un niveau modéré d'anxiété langagière, et qu'il n'existe pas de relation significative entre l'anxiété langagière des garçons et des filles.

Mots-clés: langue française, anxiété langagière, jeunes apprenants iraniens, cours en ligne du FLE, sexe.

[1]. E-mail: m.gashmardi@modares.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86864.1105
https://orcid.org/0000-0001-6621-507X

Reçu: 13 Février 2024 Révisé: 02 Mars 2024 Accepté: 07 Mars 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 1. S/N. 10. Spring and Summer 2023

Study on the Language Anxiety Level of Boys and Girls Learning French in Online Courses in Iran

Fariba Yaghoobi
PhD Student, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Mahmoud Reza Gashmardi[1] (Corresponding author)
Accociate Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Parivash Safa
Accociate Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

In language courses, anxiety emerges as one of the crucial variables that plays an essential role in learning a foreign language. The level of anxiety may vary depending on conditions, educational environments, and gender differences. Horwitz et al. (1986) identified this variable as language anxiety, which occurs during the learning of a foreign language, particularly when the learners cannot use their native language. Among linguistic skills, learners of a foreign language seem to face this type of anxiety more prominently during oral production, fearing judgment from their teachers or peers due to their limited language proficiency. With the rise of online education after the coronavirus pandemic and a lack of studies on language anxiety in online courses of French as a foreign language, this research, relying on language anxiety scale of Horwitz et al. (1986), aimed to measure the level of language anxiety among 77 young beginner learners aged 9 to 14 at the Iran Language Institute. This study also examined the relationship between this anxiety and the learners' gender. The results showed that young beginner learners studying French in online courses experience a moderate level of language anxiety, with no significant relationship between anxiety and gender.

Keywords: French Language, Language Anxiety, Young Iranian Learners, Online Courses, Gender.

[1]. E-mail: m.gashmardi@modares.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86864.1105
https://orcid.org/0000-0001-6621-507X

Received: 13 February 2024 Revised: 02 March 2024 Accepted: 07 March 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۲

بررسی میزان اضطراب زبانی زبان‌آموزان دختر و پسر نوجوان در کلاس‌های برخط زبان فرانسه در ایران

مقالهٔ پژوهشی

فریبا یعقوبی
دانشجوی دکتری آموزش زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، تهران، ایران
محمودرضا گشمردی [1] (نویسنده مسئول)
دانشیار، گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، تهران، ایران
پریوش صفا
دانشیار، گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ علوم انسانی، تهران، ایران

چکیده

در کلاس‌های زبان خارجه، اضطراب یکی از متغیرهای بسیار مهم است که در یادگیری زبان خارجه نقش به‌سزایی را ایفا می‌کند. در شرایط و محیط‌های مختلف آموزشی و همین‌طور درمیان دختران و پسران، نقش اضطراب می‌تواند متفاوت باشد. هورویتز و همکارانش [2] (۱۹۸٦) این متغیر را اضطراب زبانی نامیده‌اند که درهنگام یادگیری زبان خارجه و زمانی که زبان‌آموز نمی‌تواند از زبان مادری خود استفاده‌کنند ایجاد می‌شود و تاثیر بسیاری بر یادگیری یک زبان دارد. از بین مهارت‌های زبانی، به‌نظر می‌رسد که زباآموزان در بیان شفاهی بیشتر با این نوع اضطراب مواجه باشند زیرا آن‌ها تصور می‌کنند که با صحبت‌کردن به زبانی که به اندازهٔ کافی به آن تسلط ندارند ممکن است توسط استاد یا هم‌کلاسی‌های خود مورد قضاوت قرار گیرند (هورویتز و همکاران، ۱۹۸٦). از آن‌جایی که پس از شیوع ویروس کرونا، آموزش برخط رواج چشمگیری پیدا کرده‌است و مطالعات کمی درخصوص اضطراب زبانی در کلاس‌های برخط زبان فرانسه وجود دارد، در این تحقیق قصد داریم به کمک مقیاس اضطراب زبان خارجهٔ هورویتز(۱۹۸٦) میزان اضطراب زبانی ۷۷ زبان‌آموزان نوجوان مبتدی ۹ تا ۱٤ سالهٔ کانون زبان ایران را بسنجیم و به رابطهٔ این اضطراب با جنسیت زبان‌آموزان پی ببریم. نتایج این تحقیق که بر پایهٔ نظریهٔ اضطراب زبانی هورویتز استوار است، نشان می‌هد که زبان‌آموزان نوجوان مبتدی در کلاس‌های برخط زبان فرانسه، سطح متوسطی از اضطراب زبانی را تجربه می‌کنند و رابطهٔ معناداری بین سطح اضطراب زبان‌آموزان و جنسیت آن‌ها وجود ندارد.

کلیدواژه‌ها: زبان فرانسه ، اضطراب زبانی، زبان‌آموز نوجوان ایرانی، کلاس برخط، جنسیت.

---

[1]. E-mail: m.gashmardi@modares.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86864.1105
https://orcid.org/0000-0001-6621-507X
[2]. Horwitz et al.

تاریخ دریافت: ۲۴ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۱۲ اسفند ۱٤۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۷ اسفند ۱٤۰۲

۱. مقدمه

همان‌طور که می‌دانیم زبان ابتدایی‌ترین ابزار برای ارتباط برقرارکردن بین انسان‌هاست و سبب انتقال معنا می‌شود. از آن‌جایی که بشر نیز در ابتدا با زبان گفتار با دیگران ارتباط برقرارکرده و سپس نوشتار را آموخته، می‌توان گفت مهارت بیان شفاهی ابتدایی‌ترین نیاز در ارتباط برقرارکردن رابطه با دیگران است. یکی از زبان‌هایی که امروزه در جهان و در کشور ایران مورد توجه قرار گرفته‌است زبان فرانسه است که به‌عنوان دومین زبان زندهٔ دنیا شناخته شده‌است. به همین‌خاطر، علاوه‌بر بزرگسالان، در مدارس و موسسات زبان، زبان‌آموزان کودک و نوجوان بسیاری هستند که علاقه دارند این زبان را بیاموزند. نکتهٔ حائز اهمیت این است که در همهٔ مراکز آموزشی همواره تاکید بر کیفیت آموزش و مطالب آموزشی است اما با این‌وجود گاهی با زبان آموزانی مواجه هستیم که علی‌رغم بهره‌بردن از شرایط مطلوب آموزشی، پیشرفت خوبی در یادگیری زبان خارجه ندارند. با تحقیقاتی که در زمینهٔ آموزش و یادگیری زبان خارجه صورت گرفته‌اند، نشان می‌دهند که در کنار رویکرد آموزشی، مدرس، محیط آموزشی و همکلاسی‌ها ، «تفاوت‌های فردی» زبان‌آموزان نیز می‌تواند در روند یادگیری زبان خارجه تاثیرگذار باشد (برون[1]، ۲۰۰۰؛ گلمن[2]، ۲۰۰۶؛ گاردنر و مکینتایر[3]، ۱۹۹٤). از میان تفاوت‌های فردی می‌توان به عوامل عاطفی و روانی مانند برون‌گرایی، درون‌گرایی، خودباوری و اضطراب اشاره‌کرد که همگی می‌توانند در یادگیری یک زبان تاثیرگذار باشند (موذنی لیمودهی و همکار، ۱۳۹۹). در میان عوامل یادشده، اضطراب خود دارای ابعاد مثبت و منفی است چراکه گاهی مقدار کم اضطراب ممکن است سبب پیشرفت شود و گاهی نیز مقدار زیاد آن ممکن است یادگیری را مختل کند.

اصطلاح اضطراب زبانی اولین‌بار توسط هورویتز در سال ۱۹۸٦ مطرح شد. ازنظر هورویتز «اضطراب نوعی احساس تنش، تشویش، نگرانی یا عصبی‌بودن است که با تحریک سیستم عصبی خودکار مرتبط است» (هورویتز، ۱۹۸٦،ص. ۱۲۵) و دارای ساختار چندوجهی است که هرکدام از این وجه‌ها می‌توانند به شکل‌های مختلف بر یادگیری تاثیر بگذارند. درواقع اضطراب زبانی می‌تواند اثر منفی روی یادگیری زبان (گاردنر[4] و همکاران، ۱۹۸۷) و مخصوصاً روی بیان شفاهی

[1]. Brown
[2]. Gelman
[3]. Gardner & McIntyre
[4]. Gardner

زبان‌آموزان داشته باشد (یونگ[1]، ۱۹۹۰). ازنظر مکینتایر و گاردنر[2] (۱۹۹۱،۱۹۹۸، ۱۹۹٤) اضطراب زبانی تنها درخصوص یادگیری زبان دوم اتفاق می‌افتد و آن هم زمانی که زبان‌آموز نمی‌تواند از زبان مادری برای صحبت‌کردن و انجام تکالیف استفاده کند. این ترس می‌تواند در سطوح مقدماتی بیشتر باشد چراکه در سطوح مقدماتی زبان‌آموزان دانش کافی از زبان مقصد ندارند و به‌علت نداشتن مهارت کافی در به‌کارگیری نکات دستوری و یا نداشتن واژگان کافی، گاهی ممکن است در مقابل مدرس یا همکلاس‌های خود سکوت اختیارکنند و وارد تعاملات کلاسی نشوند.

پس از همه‌گیری ویروس کرونا، سیستم آموزش جهانی دستخوش تغییرات اساسی شد و سبب رواج کلاس‌های برخط زبان‌های خارجه شد و تحول عظیمی در آموزش جهانی ایجاد گردید، به‌گونه‌ای که امروزه بیشتر مراکز زبان در کنار آموزش حضوری، همچنان به آموزش برخط زبان‌های خارجه نیز ادامه می‌دهند و این امر محققان را ترغیب‌کرد تا از یک زاویهٔ متفاوت به مطالعهٔ اضطراب زبانی در آموزش برخط بپردازند. از آن‌جایی که تحقیقات زیادی در زمینهٔ سطح اضطراب زبانی در کلاس‌های برخط صورت نگرفته و چون جنسیت یکی از عوامل موثر بر اضطراب زبانی است (محتشم و فرنیا، ۲۰۱۷) و سبب می‌شود تا دخترها و پسرها اضطراب زبانی مختلفی را تجربه کنند (فریادیان، عزیزیفر و گوهری، ۲۰۱٤)، در این تحقیق برآنیم تا میزان اضطراب زبانی زبان‌آموزان نوجوان مبتدی در کلاس‌های برخط زبان فرانسه را بسنجیم و به رابطهٔ اضطراب با جنسیت آن‌ها پی‌ببریم. در راستای این هدف فرضیهٔ ما بر این است که زبان‌آموزان نوجوان مبتدی، سطح بالایی از اضطراب زبانی را درکلاس‌های برخط زبان فرانسه در ایران تجربه می‌کنند و به نظر می‌رسد دختران نوجوان نسبت به پسرها نیز مضطرب‌تر باشند.

در طی این تحقیق به کمک «مقیاس زبان خارجهٔ هورویتز» (۱۹۸٦) اضطراب زبانی ۷۷ زبان‌آموز نوجوان دختر و پسر ۹ تا ۱٤ سالهٔ کانون زبان ایران را در کلاس‌های برخط زبان فرانسه اندازه‌گیری کردیم. برای جمع‌آوری داده‌ها و به‌منظور افزایش دقت زبان‌آموزان در حین پاسخ‌دادن

[1]. Young
[2]. MacIntyre & Gardner

به پرسش‌ها، هریک از پرسش‌نامه‌ها به‌شکل تک به تک با زبان‌آموزان به‌صورت مکالمهٔ تلفنی و یا از طریق تماس صوتی با پیام‌رسان اسکایپ، بله و یا واتس‌اپ پر شده‌اند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

۲-۱. اضطراب زبانی

«اضطراب زبانی» که به‌عنوان یک تفاوت فردی محسوب می‌شود، در ابتدا توسط محقیق انگلیسی زبان تحت عنوان (language anxiety) مطرح‌شد و اسکول[1](۱۹۷۸) و هورویتز و همکاران(۱۹۸٦) از پراستنادترین منابع مربوط به این مفهوم به زبان انگلیسی می‌باشند. اسکول (۱۹۷۸) به بررسی رابطهٔ میان اضطراب و یادگیری زبان در منابع علمی پرداخت. از نظر وی این رابطه می‌تواند به دو بخش تقسیم شود: بخش اول شامل تحقیقاتی می‌شود که رابطهٔ بین اضطراب و یادگیری زبان خارجه را منفی دانسته‌اند و بخش دوم پژوهش‌ها نشان می‌دهند که یا اصلا هیچ رابطه‌ای بین این دو متغیر وجود ندارد و یا تاثیر اضطراب بر یادگیری زبان خارجه یک تاثیر مثبت است. اولین پژوهش تخصصی در خصوص اضطراب زبانی توسط هورویتز در سال ۱۹۸٦ مطرح شد. وی در همان سال به کمک کوپ توانست ابزاری را برای سنجش اضطراب عمومی زبان‌آموزان طراحی‌کند که به سنجش اضطراب در حین یادگیری یک زبان خارجه می‌پرداخت. آن‌ها نام این ابزار را «مقیاس اضطراب زبان‌خارجه» [2] نامیدند. پژوهشگرانی که پس از هورویتز، به مطالعهٔ این پرسنامه پرداخته‌اند، براین عقیده هستند که میزان اندکی از اضطراب می‌تواند در حین یادگیری یک زبان سازنده باشد و ایجاد انگیزه کند اما وقتی سطح این اضطراب افزایش یابد، به یک نقص تبدیل خواهدشد که باعث عدم تمرکز زبان‌آموز می‌شود و سبب تاثیر منفی در موقعیت‌های ارزیابی می‌شود (کروکال[3] و آکسفورد[4]، ۱۹۹۱؛ به‌نقل از شوبیری، ۱٤۰۱). آیدا[5] (۱۹۹۱) و مک‌اینتایر (۱۹۹۸) نیز در تحقیقات خود به تاثیر منفی اضطراب بر روی یادگیری اشاره کرده‌اند. کاسادو و درشیوسکی[6] (۲۰۰۱) نیزدریافتند که اضطراب یادگیری زبان اسپانیایی

1. Scovel
2. Foreign Language Classroom Anxiety Scale (FLCAS)
3. Crookal
4. Oxford
5. Aida
6. Casado & Dereshiwsky

در سطوح ابتدایی به دلیل فقدان صلاحیت و دانش گستردهٔ زبان‌آموزان از واژگان در مقایسه با زبان‌آموزانی است که در سطوح پیشرفته‌تر هستند.

درخصوص تحقیقات صورت‌گرفته در زمینهٔ اضطراب زبانی در حین یادگیری زبان فرانسه می‌توان به تحقیق اسلیم یتیش[1] (۲۰۱۲) اشاره‌کرد. ازنظر وی مواجه شدن با آواها، کلمات خارجی و همینطور تولید جملات شفاهی، خود از عوامل اضطرب‌زا نزد زبان‌آموزان زبان فرانسه است و نقش بازی کردن و بازی‌های شبیه‌سازی ،بهترین راه کاهش اضطراب زبانی افراد مضطرب در کلاس‌های زبان است. چاپان تکین و اسلیم یتیش[2] (۲۰۱٦) نیز در مقاله‌ای دیگر سعی کرده‌اند با استفاده از تکنیک ایفای نقش که می‌تواند زبان‌آموزان را فعال‌تر، پرانگیزه‌ترو خلاق‌تر کند، اضطراب زبانی زبان‌آموزان را کاهش دهد. میلهو[3] (۲۰۱٦) در تحقیقی به تحلیل میزان اضطراب زبان‌آموزان مبتدی و پیشرفتهٔ زبان فرانسه درهنگام صحبت‌کردن پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که زبان‌آموزان مبتدی در هنگام سخن گفتن و در مقابل همکلاسی‌های قوی‌تر خود، مضطرب می‌شوند.

موضوع اضطراب زبانی در ایران نیز مورد مطالعه قرار گرفته است و اولین پژوهش مستقلی که در این زمینه انجام گرفته مقاله‌ای به زبان فرانسه با عنوان «اضطراب و کلاس زبان خارجی» (گشمردی، ۱۳۸۹) است که در آن از یک‌سو به بررسی و تفکیک اضطراب به‌طور کلی و از سوی دیگر به اضطراب یادگیری زبان خارجی پرداخته است. فارسیان و همکاران (۱۳۹٤) نیز در مقاله‌ای به مطالعهٔ اضطراب زبانی در سطح فردی و رابطهٔ آن باهوش هیجانی و انگیزهٔ زبان‌آموزان پرداخته‌اند. در مقاله‌ای دیگر باعنوان « تاثیر بیان شفاهی داستان بر کاهش اضطراب یادگیری زبان فرانسه نزد دانشجویان دانشگاه تهران» عبدللهی و همکاران (۱۳۹۹)، ازطریق بازنمودهای اجتماعی داستان و همینطور با استفاده از«تجربهٔ زیست» اضطراب بیان شفاهی دانشجویان هنگام انجام تمرین‌های شفاهی، زمینه‌های اضطراب زبان‌آموزان در کلاس‌های حضوری و برخط را بررسی نموده‌اند. شوبیری (۱٤۰۱) نیز در مقاله‌ای به بررسی تاثیر متد آموزشی بر میزان اضطراب زبانی دانشجویان زبان فرانسه پرداخته است. براساس نتایج این

[1]. Aslim Yetis
[2]. Çapan Tekin & Aslim Yetis
[3]. Milhaud

تحقیق، آموزش زبان فرانسه با استفاده از روش گرامر-ترجمه اضطراب زبانی دانشجویان مبتدی را کاهش داده‌است و درمقابل آن استفاده از رویکرد کنشی با وجود همهٔ مزیت‌هایی که داراست، اضطراب زبانی همان دانشجویان را افزایش داده‌است.

در زمینهٔ زبان انگلیسی نیز تحقیقات بسیاری بر روی اضطراب زبان خارجه در ایران انجام گرفته. از این میان می‌توان به مقالهٔ هاشمی (۲۰۱۱) اشاره‌کرد که ازنظر وی اتخاذ رویکرد ارتباطی در حین آموزش، فراهم‌کردن فرصت‌های بیشتری برای تمرین مهارت‌های زبانی، ایجاد یک محیط دوستانه و غیررسمی برای راحتی دانشجویان، می‌تواند نقش کلیدی در کاهش اضطراب ایفاکند. صدیقی و دست‌پاک (۲۰۱۷) نیز به بررسی ریشه‌های اضطراب صحبت‌کردن زبان خارجی ۱۵٤ زبان‌آموزان زبان انگلیسی در ایران پرداخته‌اند و نتایج این پژوهش حاکی از آن بود که «ترس از اشتباه کردن»، «ترس از ارزیابی منفی» و «عدم دانش واژگان» از عوامل اصلی ایجاد اضطراب در دانش‌آموزان بودند.

۲-۲. اضطراب زبانی در کلاس‌های برخط

از میان تحقیقاتی که در این زمینه انجام شده می‌توان به پژوهش دیویس و گرافت [1](۲۰۰۵) اشاره‌کرد. آن‌ها دریافتند که نوع کلاس بر اضطراب زبان خارجی تأثیرگذار نیست و زبان‌آموزان در کلاس‌های برخط نمرات بهتری نسبت به کلاس‌های حضوری دارند زیرا کلاس‌های برخط فشار زیادی برای بهبود نتایج ایجاد نمی‌کنند و ارتباط حضوری زبان‌آموزان را مضطرب‌تر می‌کند. طبق گزارش پیشت[2] (۲۰۰۹) نیز اضطراب زبانی زبان‌آموزان کانادایی فرانسوی زبان در هنگام یادگیری زبان انگلیسی و اسپانیایی، در کلاس‌های برخط و حضوری تفاوت خاصی ندارد. با این حال، یافته‌های پیشت (۲۰۰۹) نشان‌داد که اضطراب زبان‌آموزان پیشرفته در کلاس‌های برخط، نسبت به اضطراب زبان‌آموزان پیشرفته در کلاس‌های حضوری خود، به‌تدریج کاهش می‌یابد. این نتیجه حتی اثبات‌کنندهٔ مزیت پلتفرم‌های آموزش برخط برای زبان‌آموزان ترم اولی است که آموزش خود را در محیط‌های برخط و با فناوری‌های آموزشی جدید تکمیل کرده‌اند. شاهی (۲۰۱٦) نیز در مطالعه‌اش اظهارداشت که محیط یادگیری چندرسانه‌ای ممکن است اضطراب

[1]. Davies & Graft
[2]. Pichette

زبانی زبان‌آموزان را کاهش دهد. مکنیل[1] (۲۰۱٤) نیز معتقد است که ممکن است ارتباط و بازخورد راحتتری ازطریق ابزارهای الکترونیکی مانند اسکایپ، تماسهای ویدئویی، واتساپ، مسنجر و موارد دیگر ایجاد شود. راسل[2] (۲۰۱۸) نیز در مطالعه‌اش درخصوص اضطراب زبان خارجی در کلاس برخط اسپانیایی، نشان‌داد که سطوح اضطراب زبان آموزان در پایان ترم به‌طور قابل توجهی پایین‌تر از سطح اضطراب در ابتدای ترم است و این کاهش اضطراب مشاهده‌شده در پایان دورهٔ برخط ممکن است ناشی از آشناشدن با پلتفرم، تکنولوژی و یا به‌دلیل دیگر فعالیت‌های کلاسی باشد. نان و هاودا (۲۰۲۰)[3] در تحقیق خود اضطراب زبانی سطح متوسط را برای دانشجویان زبان انگلیسی در کلاس‌های برخط گزارش کردند و این اضطراب بیشتر مربوط به صحبت‌کردن و یا پاسخ‌دادن به سوالات شفاهی بود. این محققین همچنین دریافتند که کلاس برخط می‌تواند سطح اضطراب زبانی را کاهش دهد. در تحقیق دیگر راسل[4] (۲۰۲۰) به این نکته اشاره می‌کند که امروزه بسیاری از دانش‌آموزان به‌ناچار در کلاس‌های برخط زبان شرکت می‌کنند و ازمیان آن‌ها، ممکن است برخی کمتر علاقه و راحتی کافی برای شرکت در این نوع کلاس‌ها را داشته باشند زیرا از معلم یا همکلاس‌های خود به‌طور فیزیکی دور هستند. برخی از آن‌ها نیزممکن است به تکنولوژی مناسب دسترسی نداشته یا با پلتفرم‌های یادگیری مرتبط با کامپیوتر آشنا نباشند و همهٔ این‌ها ممکن است منبع اضطراب زبان‌آموزان در کلاس‌های برخط یا مجازی باشد. اما عده‌ای نیز بر این عقیده هستند که رویکرد آموزش برخط، روند یادگیری زبان را انعطاف‌پذیرتر کرده و ممکن است منجربه افزایش سطح مشارکت[5] و حضور بیشتر زبان آموزان شود (مایکان و کوکورادا، ۲۰۲۱؛ گکس و همکاران، ۲۰۲۰؛)[6].

نور و باآ[7] (۲۰۲۲) نیز در تحقیق خود به مطالعهٔ اضطراب گفتاری دانش‌آموزان در کلاس‌های برخط پرداخته‌اند و دریافته اند که دو گروه اصلی عوامل وجود دارد که اضطراب زبان خارجی را ایجاد می‌کنند: داخلی و خارجی. عوامل داخلی شامل ترس از اشتباه‌کردن، خجالت، کمبود

1. McNeil
2. Russel
3. Nan & Haoda
4. Russell
5. Engagement
6. Felix, 2008 ; Gacs et al., 2020; Maican & Cocoradă, 2021
7. Nur and Baa

اعتمادبه‌نفس و امنیت هستند. عوامل خارجی شامل سبک‌های تدریس مدرس، دانش ناکافی از زبان، و حس تحقیر از سوی هم‌کلاسان هستند. علاوه‌بر این، طبق گفتهٔ مایکان و کوکورادا[1] (۲۰۲۱) اضطراب زبانی در کلاس‌های برخط می‌تواند با مشکلات فناوری (مانند اتصال به اینترنت، آشنایی با کامپیوتر)، ازدست‌دادن تعامل با هم‌کلاسان و مدرسین، و عدم دریافت بازخورد فوری از مدرس، نیز ایجاد شوند.

گائو و همکاران[2] (۲۰۲۳) هم درمقاله‌ای به تأثیر اضطراب زبانی برعملکرد تحصیلی دانشجویان چینی در کلاس‌های آنلاین انگلیسی در دوران کرونا پرداخته‌اند و یافته‌های آن‌ها نشان‌دهندهٔ ارتباط منفی بین این دو متغیر است. آن‌ها دریافتند که افزایش اضطراب زبانی درحین صحبت‌کردن به زبان انگلیسی در کلاس، منجربه کاهش نمرات انگلیسی دانشجویان می‌شود. ژانگ و نیمه‌چیسالم[3] (۲۰۲۳) نیز در تحقیقی به اضطراب گفتاری دانشجویان چینی در کلاس‌های آنلاین و حضوری زبان انگلیسی در یک محیط یادگیری ترکیبی[4] پرداختند. نتایج نشان‌داد که دانشجویانی که در کلاس‌های حضوری شرکت می‌کردند عمدتاً اضطراب گفتاری بیشتری نسبت به دانشجویانی که در کلاس آنلاین بودند، تجربه می‌کردند. جدای از آن، جو کلاس درس و تعامل، مسائل فنی، پیامدهای محیطی و عوامل روانشناختی، منابع تحریک کننده اضطراب توسط دانش‌آموزان چینی محسوب می‌شوند.

۳-۲. اضطراب زبانی و تفاوت‌های جنسیتی

براساس نظر براون[5] (۲۰۰۷)، برخی ویژگی‌های شخصی مانند اضطراب، جنسیت، میل به ارتباط، و خجالت از جمله عواملی هستند که ممکن است بر موفقیت یادگیری یک زبان جدید تأثیر بگذارند و از این میان، جنسیت به‌عنوان یک ویژگی روانشناختی، نقش مهمی در یادگیری یک زبان دارد. تحقیقات فعلی دربارهٔ تفاوت‌های جنسیتی و اضطراب زبان خارجی نتایج متناقضی را نشان داده‌اند و به نظر می‌رسد محققان در مورد تأثیر جنسیت بر اضطراب زبانی یا نحوهٔ تأثیر آن بر یادگیری زبان دوم یا خارجی به یک توضیح مشترک و گسترده‌ای دست نیافته باشند. در

1. Maican & Cocoradă
2. Gao et al.
3. Zhang& Nimehchisalem.
4. hybride
5. Brown

یک مطالعهٔ ابتدایی، کمپل و شا[1] (۱۹۹٤)تلاش کردند تا نقش جنسیت را بر اضطراب زبانی دانش آموزانی که چهار زبان مختلف (اسپانیایی، روسی، آلمانی، کره‌ای) را یاد می‌گرفتند، مورد مطالعه قراردهند. آن‌ها متوجه شدند که مردان نسبت به زنان سطح بالاتری از اضطراب زبانی دارند. نتایج این مطالعه بعدها توسط مطالعه‌های انجام شده توسط ژانگ[2] (۲۰۰۰) که به بررسی اضطراب خواندن دانش‌آموزان چینی که زبان انگلیسی را به‌عنوان زبان دوم می‌آموختند تأیید شد. نتایج این مطالعه نشان داد که مردان به دلیل فشار همکلاسی‌های زن خود وهمینطور پذیرفتن این نکته که زنان بهترین یادگیرندگان انگلیسی هستند، اضطراب زبانی بالاتری را درحین خواندن متون انگلیسی تجربه می‌کنند.

با این حال، آیدا[3] (۱۹۹٤) و الخفائفی[4](۲۰۰۵) هیچ تفاوت معناداری بین جنسیت و اضطراب زبانی پیدا نکردند. در مطالعات مشابه نیزهیچ تفاوت معناداری بین جنسیت و اضطراب زبانی دانش‌آموزانی که زبان فرانسوی را به شکل غوطه‌ورسازی در کانادا می‌آموختند پیدا نشد (مکینتایر و همکاران[5] ، ۲۰۰۳).

برخلاف مطالعات گذشته، ابورابیا[6] (۲۰۰٤) به مطالعهٔ رابطهٔ بین اضطراب زبانی، نقش معلم و تفاوت‌های جنسیتی زبان‌آموزان پرداخته است. نتایج او نشان می‌دهد که زبان‌آموزان دختر اضطراب زبانی بالاتری نسبت به زبان‌آموزان پسر دارند و درعین‌حال نیز دارای توانش‌های زبانی ضعیف‌تری هستند. صدیقی و همکاران در تحقیقی که بر روی زبان‌آموزان ایرانی انجام داده‌اند، دریافتند که اضطراب دختران بیشتر از پسران است. برخلاف تحقیق ابورابیا، کول و همکاران[7] (۲۰۰۹) نشان‌دادند که هرچند دختران نسبت به پسران دارای اضطراب زبانی بالاتری هستند اما در یادگیری زبان انگلیسی عملکرد بهتری نسبت به پسران دارند. نتایج کول و همکاران (۲۰۰۹) بعدها در مطالعات انجام شده توسط پارک و فرنچ[8] (۲۰۱۳) حمایت شد که نشان می‌داد که دختران سطح بالاتری از اضطراب زبانی را تجربه می‌کنند؛ با این حال، دختران و زبان‌آموزان

1. Campbell & Shaw
2. Zhang
3. Aida
4. Elkhafaifi
5. MacIntyre et al.
6. Abu-Rabia
7. Koul et al.
8. Park & French

مضطرب‌ترعملکرد بهتر و نمرات نهایی بالاتری داشتند. مصری[1] (۲۰۱۲) نیز با بررسی اضطراب زبانی ۵۲ دانشجوی زبان انگلیسی، سطح اضطراب دختران را بالاتر از سطح اضطراب پسران گزارش کرده‌است. محتشم و فارنیا (۲۰۱۷) اظهارداشتند که جنسیت به‌عنوان یک ویژگی مهم در یادگیری زبان خارجی مطرح است. آن‌ها همچنین گفتند که زنان در یادگیری زبان، اضطراب زبانی بیشتری دارند. گِچکین[2] (۲۰۲۰) به مطالعهٔ رابطهٔ تفاوت‌های جنسیتی، اضطراب زبانی و بازخوردهای اصلاح شفاهی[3] درمیان زبان‌آموزان ترکی که زبان انگلیسی را به‌عنوان زبان خارجی یاد می‌گرفتند پرداخت و دریافت که زبان‌آموزان دختر سطح بالاتری از اضطراب زبانی را تجربه می‌کنند. سیاهپوش و همکاران نیز(۲۰۲۲) هم‌زمان به مطالعهٔ اضطراب زبانی و لذت زبانی در کلاس‌های برخط زبان انگلیسی در ایران پرداخته‌اند و دریافته‌اند که زبان‌آموزان دختر در سطوح متوسط یادگیری زبان انگلیسی نسبت به زبان‌آموزان پسر، هم‌زمان اضطراب زبانی و لذت زبانی بیشتری را تجربه می‌کنند.

۳. چارچوب نظری

اولین بار هورویتز در سال ۱۹۸٦ با مطالعهٔ اضطراب زبانی، سرآغازی برای مطالعات بعدی شد. ازنظر هوریتز و همکارانش اضطراب زبان خارجه «مجموعه‌ای پیچیده از اندریافت‌ها، احساسات، باورها و رفتارهای مرتبط با یادگیری یک زبان خارجه است که ناشی از منحصر به فرد بودن فرآیند یادگیری زبان خارجه است» (هوریتز،۱۹۸٦، ص.۱۲۸؛ به‌نقل از موذنی، ۲۰۲۱). اضطراب ازنظر اسپیلبرگر[4](۱۹۸۳) درواقع نوعی احساس تنش و دلهره است که با تحریک سیستم عصبی ایجاد می‌شود. اما درمورد اضطراب زبانی باید گفت که این اضطراب احساسی است که در نتیجهٔ تجربهٔ فردی زبان‌آموز ایجاد می‌شود (هوریتز و همکاران، ۱۹۸٦). روانشناسان عمدتاً از دو دسته از اضطراب سخن گفته‌اند: «اضطراب شخصیتی»[5] (اسکول، ۱۹۷۸) و اضطراب لحظه‌ای[6] (مک‌اینتایر، ۱۹۹۹، ص. ۲۸). ازنظر اسپیلبرگر (۱۹۸۳)، اضطراب شخصیتی یک ویژگی

1. Mesri
2. Geçkin
3. oral corrective feedback
4. Speilberger
5. trait anxiety
6. state anxiety

ثابت، دائمی و بلند مدت شخصیتی است و افرادی که دارای این نوع از اضطراب هستند افرادی عصبی هستند (گولدبرگ، ۱۹۹۲)[1]. از سوی دیگر، اضطراب لحظه‌ای یک نوع اضطراب موقت است که در لحظه‌ای خاص و توسط محرکی موقتی ایجاد می‌شود (مک‌اینتایر، ۱۹۹۹،ص. ۲۸). ازلحاظ شناختی وقتی فردی دچار اضطراب لحظه‌ای می‌شود، نسبت به تفکر دیگران نسبت به خودش حساس‌تر می‌شود، دائم به شکست فکرمی‌کند و اغلب به‌دنبال راه فراری از شرایط اضطراب‌آور است.

مک‌اینایر و گاردنر (۱۹۹۱) به اضطراب شخصیتی و اضطراب لحظه‌ای، دسته‌ای دیگر از اضطراب را افزوده‌اند به نام اضطراب شرایط خاص یا اضطراب موقعیتی. اضطراب موقعیتی که بسیار شبیه اضطراب لحظه‌ای است یک نوع پایدار از اضطراب است که در شرایط خاص ایجاد می‌شود مانند اضطراب امتحان، اضطراب ناشی از نقص در دانش یا اضطراب سخنرانی عمومی (الیس[2]، ۱۹۹٤). این نوع اضطراب یا نگرانی زمانی ایجاد می‌شود که زبان‌آموزان مجبورند فعالیتی را به زبانی که به آن مسلط نیستند انجام دهند (گاردنر و مکانتایر، ۱۹۹۳) و درواقع از نظر مک‌اینتایر(۱۹۹۸) اضطراب زبانی، نوعی اضطراب موقعیتی است که تنها در هنگام یادگیری زبان دوم یا خارجه ایجاد می‌شود. درواقع اضطراب زبانی نوع مستقل، چندجانبه و منحصربه‌فرد از اضطراب است که می‌تواند بر یادگیری زبان دوم یا خارجی تأثیر بگذارد و ویژگی‌های خود را دارد (هورویتز و همکاران، ۱۹۸٦). آلپرت و هابر[3](۱۹٦۰) اضطراب را در دو دستهٔ متمایز تقسیم کردند: «اضطراب ناتوان‌کننده» [4] و «اضطراب تسهیل‌کننده»[5] برخی از محققان(هورویتز و همکاران، ۱۹۸٦؛ مک‌اینتایر و گاردنر، ۱۹۹٤؛ الیوت[6]، ۱۹۹۹؛ گرگرسن۲۰۰۳[7]؛ براون، ۲۰۰۷؛ مرسی[8]، ۲۰۱۲) معتقدند که اضطراب ناتوان‌کننده به فرآیند یادگیری آسیب می‌زند و تاثیری منفی بر عملکرد زبان‌آموزان دارد درحالی که اضطراب تسهیل‌کننده (فرنتزن و مگان[9] ، ۲۰۰۵) به

1. Goldberg
2. Ellis
3. Alpert and Haber
4. Debilitating anxiety
5. Facilitating anxiety
6. Elliot
7. Gregersen
8. Mersi
9. Frantzen & Magnan

زبان‌آموزان کمک می‌کند تا بیشتر روی وظایف خود متمرکز شده و در کلاس، آزمون یا در زمان استفاده از زبان دوم بهتر عمل‌کنند. از نظر مک‌اینتایر و گارنر (۱۹۹۱) اضطراب در مراحل مختلف یادگیری، فرایند یادگیری را تحت تاثیر قرار می‌دهد: اضطراب در مرحلهٔ دریافت اطلاعات سبب می‌شود تا زبان‌آموز مطلب را به‌خوبی متوجه نشود. در مرحلهٔ درون‌برد[1] نیز مانع از این می‌شود که زبان‌آموز بتواند زبان را درک‌کند و در نهایت در مرحلهٔ برونداد[2]، از آن‌جایی که مراحل قبل به‌خوبی انجام نگرفته‌اند، مانع از تولید زبانی زبان‌آموز می‌شود (موذنی لیمودهی و همکاران، ۱۳۹۹). بیشترین تحقیقات صورت‌گرفته تاکنون در حوزهٔ تاثیر اضطراب بر برونداد زبان است. از نظر هورویتز و یانگ (۱۹۹۱) اضطراب زبانی نوعی ویژگی شخصیتی افراد محسوب می‌شود که در موقعیت یادگیری زبان خارجه یا زبان دوم ایجاد می‌شود.

٤. روش تحقیق

٤-١. جامعهٔ آماری و محیط تحقیق

جامعهٔ آماری تحقیق ما شامل ۷۷ زبان‌آموز نوجوان است که از ۵۸ دختر و ۱۹ پسر نوجوان ١٤-٩ ساله تشکیل یافته (جدول ۱و۲) و همگی زبان فرانسه را به‌عنوان زبان خارجی در کلاس‌های برخط زبان فرانسه در کانون زبان ایران می‌آموزند. این زبان‌آموزان که ازلحاظ سطح زبانی در سطح کاملا مبتدی بوده، به‌صورت تصادفی از بین دیگرزبان‌آموزان انتخاب شده‌اند. از آن‌جایی که کانون زبان ایران یکی از بزرگترین موسسات آموزش زبان در ایران محسوب می‌شود و در تمام شهرهای ایران شعبه دارد، پس از همه‌گیری ویروس کرونا اقدام به برگزاری کلاس‌های برخط به شکل پیشرفته نمود و به همین دلیل، حتی پس از پایان همه‌گیری نیز به برگزاری کلاس‌های برخط ادامه داد و هم‌اکنون شاهد حضور نوجوانان بسیاری در سطح کشوری در کلاس‌های برخط فرانسه هستیم.

[1]. input
[2]. output

جدول ۱- فراوانی جنسیت

جنس	فراوانی	درصد
دختر	۵۸	۷۵.۳۲
پسر	۱۹	۲٤.٦۸
کل	۷۷	۱۰۰.۰

جدول ۲ – فراوانی گروه‌های سنی

گروه سنی	فراوانی	درصد
۹ سال	۵	٦.۰
۱۰ سال	۲۰	۲٦.۰
۱۱ سال	۱٦	۲۱.۰
۱۲ سال	۱۸	۲۳.۰
۱۳ سال	۱۷	۲۲.۰
۱٤ سال	۱	۱.۰
کل	۸۳	۱۰۰.۰

٤-۲. ابزار تحقیق

روش پژوهش مورد استفاده در این پژوهش، روشی کمی است. در ابتدا و برای سنجش دقیق میزان اضطراب زبانی زبان‌آموزان، از مقیاس اضطراب کلاس زبان خارجی (FLCAS) استفاده کردیم. هورویتز و همکاران [1] (۱۹۸٦) که این پرسش‌نامه را طراحی و ابداع کرده‌اند، شاخص پایایی[2] آن را ، ۰.۹۳ گزارش کرده‌اند. طبق نظر ویلینکسون[3] این پرسش‌نامه دارای سطح روایی بالایی است و آزمون کرونباخ آن نیز گواه بر سطح بالای سازگاری درونی پرسش‌نامه است

[1]. Horwitz
[2]. Fiabilité
[3]. Wilinkson

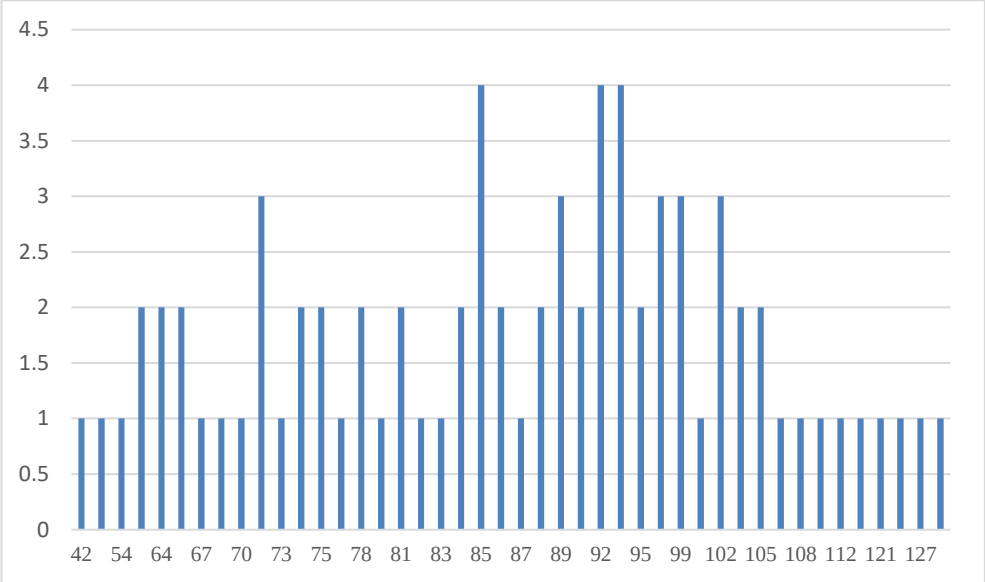
(۲۰۱۱:٥٤). علاوه‌بر این، این پرسش‌نامه که دارای ۳۳ سوال باطیف لیکرت[1] است و بارها توسط محققین و پژوهشگران بسیاری استفاده شده و جزء معتبرترین پرسش‌نامه‌ها محسوب می‌شود. این پرسش‌نامه رابطهٔ بین اضطراب و یادگیری زبان را به‌روشنی مشخص می‌کند. از آن‌جایی که نسخهٔ اصلی این پرسش‌نامه به زبان انگلیسی است در ابتدا این پرسش‌نامه را به زبان فارسی ترجمه کردیم تا سوالات به‌راحتی برای زبان‌آموزان قابل فهم باشد و به جای کلمهٔ «زبان خارجه» از «زبان فرانسه» استفاده کردیم. سپس، با افزودن سوالات زمینه‌ای مانند اسم و سن در ابتدای پرسش‌نامه، برای اطمینان از قابل فهم بودن تمام سوالات، در ابتدا پرسش‌نامه را به تعداد محدودی از زبان‌آموزان دادیم تا از نامبهم بودن سوالات اطمینان حاصل‌کنیم. سوالات این پرسش‌نامه شامل پنج گزینهٔ «کاملا موافقم»، «موافقم» ، «نظری ندارم»، «مخالفم» و «کاملا مخالفم» است. نمرهٔ مربوط به سوالات به‌ترتیب پنج، چهار، سه ، دو و یک است، به‌طوری که پاسخ «کاملا موافقم» امتیاز ۵ را خواهد داشت. از آن‌جایی که سوالات ۲،۵،۸،۱۱،۱٤،۱۸،۲۲،۲۸،۳۲ منفی هستند برای دادن نمره برعکس سوالات بالا عمل‌کردیم به‌طوری که گزینهٔ «کاملا مخالفم» این‌بار ۵ امتیاز دارد. آزمون کرونباخ پژوهش حاضر ۰.۸۸ است که خود گواه بر پایایی و اعتبارسنجی دورنی پرسش‌نامهٔ ترجمه شده است.

٤-۳. جمع آوری داده‌ها

در ابتدا و برای جمع‌آوری داده‌ها، از زبان‌آموزانی نوجوانی که ۳ هفته از شرووع یادگیری زبان فرانسهٔ‌آن‌ها در کلاس‌های برخط می‌گذشت خواسته شد تا به سوالات پرسش‌نامه پاسخ دهند. به‌منظور جلوگیری از تاثیر نمرهٔ سوالات در انتخاب زبان‌آموزان، امتیاز سوالات در پرسش‌نامه درج نشد و برای بالابردن دقت و تمرکز زبان‌آموزان درحین پرکردن پرسش‌نامه، ابتدا پرسش‌نامه را برای هریک از زبان‌آموزان مبتدی ارسال کردیم و هریک از پرسش‌نامه‌ها را تک به تک و ازطریق تماس تلفنی و یا تماس‌های صوتی شبکه‌های اجتماعی (واتس‌آپ، اسکایپ و یا بله) پر کردیم و تمام مکالمات صوتی را ضبط نمودیم. پس از اتمام جمع‌آوری ۷۷ پرسشنامه ، اطلاعات به‌دست‌آمده ازطریق نرم افزار**SPSS** تحلیل شدند. نمودار شمارهٔ ۱ نشان‌دهندهٔ میزان اضطراب زبانی زبان‌آموزان این تحقیق است.

[1]. Likert

نمودار ۱– نمودار تعداد براساس هر امتیاز



بررسی نتایج پرسش‌نامه (نمودار۱) نشان می‌هد که بیشترین امتیاز از اضطراب ۱۳۵ است و کمترین میزان از اضطراب ٤٢ امتیاز است و میزان سطح اضطراب نوجوانان مبتدی به‌طور میانگین ۸۸ است. محاسبهٔ میانگین اضطراب (**M**) برای مشخص نمودن میزان انحراف معیار(**σ**) و همینطور سطوح مختلف اضطراب ضروری می‌باشد.

جدول ۳– نمرهٔ میانگین اضطراب زبانی

تعداد داده ها	میانگین	انحراف معیار
۳۳	۸۸	۱۸

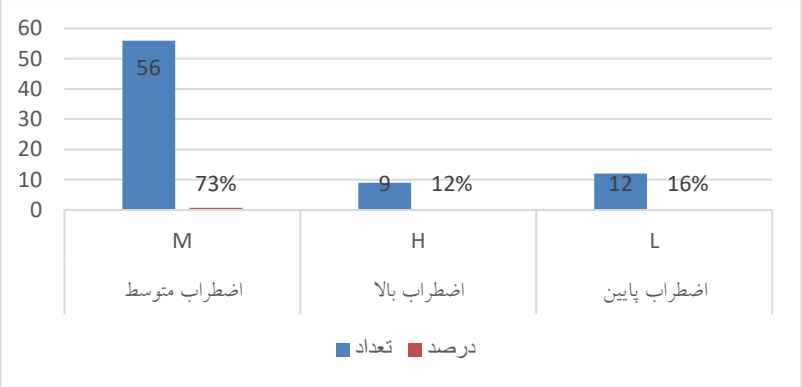
پس‌از به‌دست آوردن انحراف‌معیار که برابر با عدد ۱۸ است، برای مشخص‌شدن سطوح مختلف اضطراب، پاسخ‌ها را براساس میانگین اضطراب به‌دست‌آمده و انحراف‌معیار به سه بخش تقسیم کردیم (جدول شمارهٔ ٤). برای شناسایی زبان‌آموزان با سطح اضطراب بالا ازفرمول **M+σ**(میانگین+انحراف معیار) استفاده کردیم و هر عددی بالاتر از این نتیجه نشان‌دهندهٔ سطح بالای اضطراب است. برای مشخص‌نمودن زبان‌آموزان دارای اضطراب کم نیز از فرمول **M-σ**

(میانگین–انحراف معیار) استفاده کردیم و هر عددی کمتر از این نتیجه، نشان دهندهٔ سطح پایین اضطراب زبانی است. در آخر، برای پیداکردن زبان‌آموزان دارای سطح متوسط اضطراب نیز از **M+σ** و **M-σ** استفاده نمودیم (جدول ٤) و تمام زبان‌آموزانی که دارای امتیاز بین ۷۱تا ۱۰۵ بودند در دستهٔ زبان‌آموزان با اضطراب متوسط قرارگرفتند.

جدول ٤- نمرهٔ میانگین اضطراب زبانی

سطح اضطراب	اضطراب کم	اضطراب متوسط	اضطراب زیاد
نمره	کمتراز (M−σ)	بین (M−σ) و (M+σ)	بیشتر از (M+σ)
بازه	٤٢-٧٠	٧١-١٠٥	١٠٦-١٣٥
فراوانی	١٢	٥٦	٩
درصد	١٦.٠	٧٣.٠	١٢.٠

همان‌گونه که جدول٤ نشان می‌هد زبان‌آموزانی که اضطراب زبانی بین ٤٢تا ۷۰ را دارند شامل ۱۲ نفر هستند که ١٦ درصد کل جامعهٔ آماری این پژوهش را تشکیل می‌دهند و اضطراب زبانی سطح پایینی را در کلاس برخط زبان فرانسه تجربه می‌کنند. زبان‌آموزانی که اضطراب ۷۱-۱۰۵ را دارند، ٥٦ نفر هستند که ۷۳ درصد از کل زبان‌آموزان را شامل می‌شوند. این زبان‌آموزان که تعدادشان از دو گروه دیگر بیشتر است دارای اضطراب زبانی سطح متوسطی هستند. دسته ی سوم زبان‌آموزان، که دارای اضطراب زبانی سطح بالایی هستند، ۱۲درصد کل زبان‌آموزان را تشکیل می‌هند و اگر بخواهیم براساس میزان کمی صحبت کنیم باید بگوییم که اضطراب آن‌ها بین ١٠٦تا ۱۳۵ است. بنابراین می‌توان گفت که اکثریت زبان‌آموزان سطح مبتدی، سطح متوسطی از اضطراب زبانی را در کلاس برخط زبان فرانسه تجربه کرده‌اند و تنها ۱۲ درصد از کل زبان‌آموزان این تحقیق دارای سطح اضطراب بالایی هستند (نمودار۱).



نمودار۲- نمودار سهم از هر رده اضطراب

پس از مشخص‌شدن سطح اضطراب زبانی زبان‌آموزان، برای مقایسهٔ اضطراب زبانی دختران و پسران زبان‌آموز، ابتدا از آزمون لون[1] برای ارزیابی برابری واریانس‌ها و سپس از آزمون Tمستقل[2] استفاده نمودیم. این آزمون رابطهٔ دو گروه مستقل را با یک متغیر وابسته نشان می‌دهد. قبل از این آزمون باید نرمال بودن داده‌ها در نرم افزار SPSS بررسی شود. از آن‌جایی که در این تحقیق، اضطراب زبانی متغیری است که توسط شاخص خاصی اندازه‌گیری شده، این امر نشان می‌هد ما با متغیری کمی سروکار داریم. علاوه‌بر این، جنسیت متغیری اسمی (کیفی) و دو ارزشی (مرادی و همکاران، ۱۳۹۸) است که دو گروه مستقل دختران و پسران را ایجاد می‌کند و درنهایت چون تعداد نمونه‌ای ما در این تحقیق ۷۷است و این عدد از ۳۰ بالاتر است، طبق قضیهٔ حد مرکزی توزیع حدی میانگین نمونه‌ای ما به سمت نرمال می‌رود. تمام شرایط ذکر شده نشان می‌هد که می‌توانیم به نتایج حاصل از آزمونT اعتماد کنیم. جدول ۵ نشان دهندهٔ نتایج حاصل از آزمون لون و همینطور آزمون T مستقل است.

[1]. leven test
[2]. independent sample t-test

جدول ۵- لون تست و آزمون تی مستقل برای بررسی تفاوت جنسیت در اضطراب زبانی

	آزمون لون برای برابری واریانس‌ها		آزمونT مستقل برای برابری میانگین‌ها						
	آماره (F)	سطح معناداری (Sig.)	مقدارt	درجهٔ آزادی (df)	سطح معناداری آزمون Tمستقل Sig. (2-tailed)	اختلاف میانگین	خطای استاندارد	دامنه بیشترین و کمترین فاصلهٔ اطمینان ۹۵٪برای اختلاف بین دو متغیر	
								پایین	بالا
فرض برابری واریانس ها	0.296	0.588	-0.252	75	0.802	-1.18058	4.69205	-10.52763	8.16646
فرض نابرابری واریانس ها			-0.261	32.806	0.795	-1.18058	4.51534	-10.36918	8.00802

نکتهٔ حائز اهمیت این است که در آزمون TTT، دوسطر خروجی داریم، یکی با فرض برابر بودن واریانس‌ها ودیگری بافرض نابرابری واریانس‌ها. برای این‌که پی‌ببریم که اطلاعات کدام سطر برای تحلیل آزمون ما مناسب است، می‌بایست به نتایج آزمون لون نگاهی بیندازیم (جدول ۵). اگر عدد Sig. بیشتراز ۰.۰۵ باشد، یعنی واریانس دو متغیر یکسان است و اگر کمتر از ۰.۰۵ باشد، یعنی واریانس دو متغیر یکسان نیست. داده‌های جدول ۵ نشان می‌هد که در آزمون لون برای بررسی تساوی واریانس‌ها، سطح معناداری (Sig.) برابر با ۰.۵۸۸ است و این نشان می‌هند که فرض برابری واریانس‌ها[1] مورد قبول است و بنابراین، تنها سطر اول تست برای تحقیق ما صدق می‌کند. در ردیف فرض برابری واریانس‌ها مقدار t برابر است با ۰.۲۵۲- و میزان درجهٔ

[1]. Eauql variances assumped

آزادی آزمون ۷۵ است. مهم‌ترین بخش این سطر(Sig. (2-tailes است که سطح معناداری آزمونT مستقل را نشان می‌هد. اگر Sig.(2taile)بیشتر از ۰.۰۵ باشد، نتیجه می‌گیریم که میانگین دو گروه باهم برابر است. در این جا مقدار Sig (2-tailed) برابر با ۰.۸۰۲ است که از ۰.۰۵ بیشتر است و نشان می‌دهد که رابطهٔ معناداری بین اضطراب دختران و پسران زبان‌آموز وجود ندارد و ازطرف دیگرنیز اختلاف میانگین[1] بین دو گروه برابر با ۱.۱۸۰۵۸- است و دامنهٔ بیشترین و کمترین فاصلهٔ اطمینان ۹۵٪ برای اختلاف بین دو متغیر[2] از ۱۰.۵۲۷۶۳- تا ۸.۱۶۶۴۶ می‌باشد و چون حد بالا و حد پایین یکی مثبت و دیگری منفی است. این نتایج نشان می‌دهد که میانگین دو گروه زبان‌آموزان دختر و پسر با هم تفاوت معناداری ندارد. بنابراین می‌توان از نتایج آزمون لون و آزمون Tمستقل نتیجه گرفت تفاوتی بین اضطراب زبانی دختران و پسران مبتدی در کلاس‌های برخط زبان فرانسه وجود ندارد.

٤. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که می‌دانیم اضطراب زبانی یکی از مشخصه‌های کلاس زبان خارجی است که می‌تواند تاثیرات منفی بسیاری بر روند یادگیری زبان‌آموزان داشته باشد. از آن‌جایی که کلاس برخط محیط متفاوتی نسبت به کلاس حضوری دارد و چون در چندسال اخیر برگزاری کلاس‌های برخط رواج بسیار داشته، در این تحقیق تلاش کردیم تا در ابتدا با استفاده از پرسشنامهٔ اضطراب زبانی هورویتز و از طریق نرم‌افزار SPSS سطح اضطراب زبانی نوجوانان مبتدی را در کلاس‌های برخط بسنجیم و به رابطهٔ جنسیت و اضطراب زبانی پی ببریم. نتایج به دست آمده با شاخص پایایی ۰.۸۸ نشان‌داد که اکثر نوجوانان مبتدی دارای سطح اضطراب زبانی متوسطی هستند که این نتیجه، فرضیهٔ اول ما را رد می‌کند. بنابراین، نتیجهٔ ما همسو با تحقیق نان و هاودا (۲۰۲۰) است که سطح متوسطی از اضطراب زبانی را برای دانشجویان زبان انگلیسی گزارش کرده‌اند هرچند تاکید این دو بر مبتدی بودن زبان‌آموزان نبود. همچنین، نتیجهٔ تحقیق ما با تحقیقاتی که توسط پیشت (۲۰۰۹) و راسل (۲۰۲۰) انجام شده نیز همسوست زیرا آن‌ها بر این عقیده هستند که زبان‌آموزان در کلاس‌های برخط اضطراب زبانی قابل توجهٔ را تجربه می‌کنند.

[1]. Mean Difference
[2]. 95% Confidence Interval of the Difference

هرچند طبق نظر کاسادو و درشیوسکی (۲۰۰۱) در سطوح ابتدایی زبان‌آموزان به دلیل فقدان دانش کافی، اضطراب بیشتری دارند ولی از آن‌جایی که تحقیق ما معطوف به اضطراب زبان‌آموزان مبتدی است و اضطراب را در چند سطح و یا در ابتدا و پایان یک سطح نمی‌سنجد؛ از این رو، امکان مقایسهٔ پژوهش حاضر با دستاوردهای کاسادو و درشیو(۲۰۰۱)، شاهی (۲۰۰٦)، مکنیل(۲۰۱٤)، مایکان و کوکورادا (۲۰۲۱)، گکس و همکاران (۲۰۲۰) وجود ندارد زیرا همهٔ این محقیق بر این عقیده هستند که آموزش برخط سبب کاهش اضطراب زبانی می‌شود. البته چون در بین زبان‌آموزان ما تنها ۱۲٪ از سطح اضطراب پایینی برخوردار بودند، این بدان معنی است که برای اینکه زبان‌آموزان بتوانند به یادگیری بهتری دست یابند باید همچنان تلاش کنیم تا ریشه‌های اضطراب زبان آموزان مضطرب و زبان‌آموزانی که دارای سطح اضطراب متوسط هستند را شناسایی کرده و راهکاری برای کاهش آن بیابیم.

در خصوص فرضیه دوم این پژوهش که به‌نظر می‌رسید دختران نسبت به پسران اضطراب زبانی بالاتری داشته باشند، نیز از آزمون تی مستقل و تست لون استفاده کردیم که نتایج این آزمون‌ها نشان دادکه سطح اضطراب زبانی دختران و پسران نوجوان در کلاس‌های برخط زبان فرانسه تا حدودی یکسان است. بنابراین می‌توان گفت که نتایج تحقیق ما با نتایج آیدا (۱۹۹٤)، الخفائفی (۲۰۰۵) و مک‌اینتایر و همکاران (۲۰۰۳) همسوست زیرا آن‌ها نیز هیچ تفاوت معناداری بین جنسیت و اضطراب زبانی پیدا نکردند. بنابراین، طبق گفته‌های بالا میتوان نتیجه گرفت که در محیط‌های آموزشی برخط زبان فرانسه در ایران، نوجوانان با سطح اضطراب زبانی متوسطی روبرو می‌شوند و این اضطراب در دختران و پسران به‌طور یکسان تجربه می‌شود.

از آن‌جایی که این تحقیق تنها سطح اضطراب زبان‌آموزان و رابطهٔ بین جنسیت و اضطراب را در سطح مبتدی مشخص نمود، می‌توان در تحقیقات آتی به عوامل اضطراب در کلاس‌های برخط پرداخت تا با شناخت آن‌ها و با ارائهٔ راهکارهای مناسب بهتر بتوان اضطراب زبانی زبان‌آموزان را کاهش‌داد. از طرف دیگر در این پژوهش ما تنها به اضطراب اولیه زبان‌آموزان مبتدی پرداختیم، اما مطالعهٔ اضطراب زبانی در سطوح مختلف نیز خود می‌تواند دریچه‌هایی جدیدی در زمینهٔ اضطراب و آموزش برخط به روی محقیق و مدرسین بگشاید.

منابع

شوبیری, لیلا. (۱٤۰۱). نقش متدهای مختلف آموزش زبان‌های خارجی بر میزان اضطراب زبانی و اثربخشی دوره‌های توانمندسازی کنترل اضطراب بر تحول الگوی یادگیری زبان‌آموزان .*نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۹(۲۹)، ۱۷٤-۱٤٥.

عبداللهی, اکبر, شاهوردیانی, ناهیدو فسنقری, آزاده. (۱۳۹۹). تأثیر بیان شفاهی داستان برکاهش اضطراب یادگیری زبان فرانسه نزد دانشجویان دانشگاه تهران .*پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه*، ۳ (۲)، ۹٦-۷٥.

Abu-Rabia, S. (2004). Teachers' role, learners' gender differences, and FL anxiety among seventh-grade students studying English as a FL. *Educational Psychology, 24*(5), 711-721.

Aida, Y. (1994). Examination of Horwitz, Horwitz, and Cope's construct of foreign language anxiety: The case of students of Japanese. *The Modern Language Journal,* 78(2), 155-168.

Alpert, R., & Haber, R. N. (1960). Anxiety in academic achievement situations. *The Journal of Abnormal and Social Psychology, 61*(2), 207–215.

Aslim Yetis, V. (2012). La production orale en langue étrangère : Vaincre l'anxiété. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 25. 145-166.

Campbell, C. M., & Shaw, V. M. (1994). Language anxiety and gender differences in adult second language learners: exploring the relationship. In C. A. Klee, (Ed.), *Faces in a crowd: The individual learner in multisection courses*, 47-80.

Çapan Tekin, S. & Aslim Yetis, V. (2016). Réduire l'anxiété langagière en production orale : jeux de role en FLE. *Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 4. 73. 10.20304/husbd.93239

Casado, M. A., & Dereshiwsky, M. I. (2001). Foreign Language Anxiety of University Students. College Student Journal, 35, 539-551.

Davies, J., & Graff, M. (2005). Performance in e-learning: Online participation and student grades. *British Journal of Educational Technology, 36*(4), 657-663.

Elliot, A. J. (1999). Approach and avoidance motivation and achievement goals. *Educational Psychologist, 34*(3), 169-189.

Ellis, R. (1994). *The study of second language acquisition*. Oxford University Press

Elkhafaifi, H. (2005). Listening comprehension and anxiety in the Arabic language classroom. *The Modern Language Journal, 89*(2), 206-220.

Fariadian, E., Azizifar, A., & Gowhary, H. (2014). Gender contribution in anxiety in speaking EFLamong Iranian learners. International Research Journal of Applied and Basic Sciences,8(11),2095-2099. *(1) (PDF) The Journal of Asia TEFL English Language Learning Anxiety in Online and Face-to-Face Classes*.

Farsian M R, Rezaei N, & Panahandeh S. (2015). Correlation between Achievement Motivation, Emotional Intelligence and the Foreign Language Classroom Anxiety in French Students of Ferdowsi University of Mashhad. LRR; 6 (4), 183-200. (in persain)

Frantzen, D. & Magnan, S. S. (2005). Anxiety and the true beginner-false beginner dynamic in beginning French and Spanish classes. *Foreign Language Annals, 38*(2),171-190.

Gacs, A., Goertler, S., & Spasova, S. (2020). Planned online language education versus crisis-prompted online language teaching: Lessons for the future. *Foreign Language Annals, 53*(2), 380-392.

Gardner, R.C., Moorcroft, R. & MacIntyre, P.D. (1987). *The Role of Anxiety in Second Language Performance of Language Dropouts,* Research bulletin no.657. London: University of Western Ontario.

Gardner, R. C., & MacIntyre, P. D. (1993). On the measurement of affective variables in second language learning. *Language Learning, 43*, 157-194.

Gardner, R.C., Smythe, P.C. & Brunet, G. R. (1977). Intensive second language study: Effects on attitudes, motivation, and French achievement. *Language Learning. 27*(2), 243-261.

Gardner, R. C. & Lambert, W.E. (1972). *Attitudes and motivation in second language leraning.* Newbury House : Rowley.

Gashmardi, M.R. (2005). L'anxiété et le cours de langue étrangère*, Revue de la faculté des lettres et Sciences humaines* : université de Chamran.

Geçkin, V. (2020). Do gender differences affect foreign language anxiety and preferences for oral corrective feedback? *Journal of Theoretical Educational Science, 13*(3), 591-608.

Goldberg, L. R. (1992). The development of markers for the Big-Five factor structure. *Psychological Assessment. 4(1),* 26-42.

Gregersen, T. S. (2003). To err is human: A reminder to teachers of language-anxious students. *Foreign Language Annals*, *36*(1), 25-32.

Hashemi, M. (2011). Language stress and anxiety among the English language learners. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, *30*, 1811-1816.

Horwitz, E. K., Horwitz, M. B., & Cope, J. A. (1986). Foreign language classroom anxiety. *The Modern Language Journal, 70*(2), 125-132.

- Horwitz, E. K. (1986). Preliminary evidence for the reliability and validity of a foreign language anxiety scale. *TESOL Quarterly, 20(3)*, 559-562.Koul, R., Roy, L.,
- Kaewkuekool, S., & Ploisawaschai, S. (2009). Multiple goal orientations and foreign language anxiety. *System*, *37*(4), 676-688.
- MacIntyre, P. D., & Gardner, R. C. (1991). Methods and results in the study of anxiety and language learning: A review of the literature. *Language Learning*, *41*(1), 85-117.
- MacIntyre, P. D., & Gardner, R. C. (1994). The subtle effects of language anxiety on cognitive processing in the second language. *Language Learning*, *44*(2), 283-305.
- MacIntyre, P. D. (1998). A review of the research for language teachers. In: D. J. Young (Ed.), *Affect in foreign language and second Language Learning* (pp. 24–45). Boston, MA: McGraw-Hill.
- MacIntyre, P. D., Baker, S. C., Clément, R., & Donovan, L. A. (2003). Sex and age effects on willingness to communicate, anxiety, perceived competence, and L2 motivation among junior high school French immersion students. *Language Learning*, *53*(S1), 137-166.
- Maican, M. A., & Cocoradă, E. (2021). Online foreign language learning in higher education and its correlates during the COVID-19 pandemic. *Sustainability*, *13*(2), 781.
- McNeil, L. (2014). Ecological affordance and anxiety in an oral asynchronous computer-mediated environment. *Language Learning & Technology*, *18*(1), 142-159.
- Mesri, F. (2012). The relationship between gender and Iranian EFL learners' foreign language classroom anxiety. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, *2*(6), 147-156.
- Moazzeni Limoudehi M. & Mazandarani O. Anxiety When Learning a Foreign Language: The Cases of Proficiency and Gender. LRR 2021; 11 (6) :605-634.
- Milhaud, M. (2016). Enquête sur l'anxiété en classe de FLE. *Societe d'Etudes Franco-Coreennes*. 75. 225-244. 10.18812/refc.2016.75.225.
- Mohtasham, L. & Farnia, M. (2017). English speaking anxiety: A study of the effect of gender on IranianEFL university students' perceptions. International Journal of Research in English Education,2(4), 66-79 *(1) (PDF) The Journal of Asia TEFL English Language Learning Anxiety in Online and Face-to-Face Classes*.
- Nan, J., & Haoda, F. (2020). Research on Students' Anxiety in Online English Classes during the Epidemic.

- Nur, M. A., & Baa, S. (2022). Students' speaking anxiety during online learning: Causal factors and strategies to overcome them (a narrative inquiry study at Islamic senior secondary school [MAN] Insan Cendekia Gowa). *IDEAS: Journal on English Language Teaching and Learning, Linguistics and Literature*, *10*(1), 371-386.
- Park, G. P., & French, B. F. (2013). Gender differences in the foreign language classroom anxiety scale. *System*, *41*(2), 462-471.
- Parvaneh, H., Zoghi, M., & Asadi, N. (2020). Flipped Classroom Approach: Its Effect on Learner Autonomy and Language Anxiety of Iranian EFL Learners. *Journal of Foreign Language Research*, *10*(2), 330-347. (in Persian)
- Pichette, F. (2009). Second language anxiety and distance language learning. *Foreign Language Annals*, *42*(1), 77-93.
- Russell, V. (2018). Assessing the effect of pedagogical interventions on success rates and on students' perceptions of connectedness online. In S. Link & J. Li (Eds.), *Assessment across online language education*, 49–70.
- Russell, V. (2020). Language anxiety and the online learner. *Foreign Language Annals*, *53*(2), 338-352.
- Sadighi, F., Dastpak, M., (2017). The Sources of Foreign Language Speaking Anxiety of Iranian English language Learners (Vol. 5). *International Journal of Education and Literacy Studies*.
- Scovel, T. (1978). The effect of affect on foreign language learning: A review of the anxiety research. *Language Learning*, 28(1), 129-142.
- Siahpoosh, H., Varghaei, E., & Khodadadi, G. (2022). Gender differences in foreign language speakinganxiety and enjoyment in online classes: The case study of Azari-Persian bilingual context. International Journal of All Research Education and Scientific Methods, 10(2),1512-1520. *(1) (PDF) The Journal of Asia TEFL English Language Learning Anxiety in Online and Face-to-Face Classes*.
- Shahi, M. J. (2016). The impact of e-learning on improving Iranian EFL learners' language skills: Decreasing learning anxiety. *Journal of Fundamental and Applied Sciences*, 8(3), 261-275.
- Spielberger, C. D. (1983). *STAI state-trait anxiety inventory for adults form Y: Review set; manual, test, scoring key*. Mind Garden.
- Zhang, L. J. (2000). Uncovering Chinese ESL students' reading anxiety in a study-abroad context. *Asia Pacific Journal of Language in Education, 3*(2), 31-56.
- Zhang, Y. Y., & Nimehchisalem, V. (2023). Chinese International Students' Speaking Anxiety in Online Classes and Face-to-Face Classes in a Hybrid Learning Context. *Open Journal of Modern Linguistics, 13, 559-579*.