دانشگاه فردوسی مشهد

پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه

دوفصلنامه گروه زبان فرانسه

سال ششم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

- **مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» از رمان *رتیل* بر اساس بیش متنیت ژرار ژنت**
  وحید رجبی، افسانه ناظری، مسعود نقاش زاده
- **ترجمه‌پذیری ایهام: بررسی برگردان اشعار حافظ به فرانسه**
  همایون اسلامی، سعدی جعفری کاردگر، محمد جواد کمالی
- **بررسی رمانتیسم سیاه در اشعار شارل بودلر و نصرت رحمانی**
  زهرا دوست حصارَ، محمدرضا فارسیان
- **نامه‌نگاری‌های فرانسوی_ ایرانی؛ رمان *از آن‌سوی دیوار* به‌مثابهٔ رمانی نامه‌نگارانه**
  مریم مهدیزاده، سمیرا بامشکی، زهره تائبی نقندری
- **سوءقصد اثر یاسمینا خضراء: کاربست رویکرد جامعه‌شناختی کلود دوشه**
  فرانک زندیه، شهرزاد ماکویی، لیلا غفوری غروی، ندا آتش وحیدی
- **بررسی ترجمهٔ فرانسهٔ برخی از رباعیات خیام از ژول دو مارتولد بر مبنای آراء آندره لُفِور**
  صدیقه شرکت مقدم، مختار عیسائیان
- **خلاقیت در ترجمه : دیدگاه‌های نظری همراه با نمونه هایی از خلاقیت عملی مترجمان بزرگ**
  محمد رحیم احمدی، عاطفه نوارچی
- **مطالعهٔ تطبیقی بازآفرینی اسطوره‌های ادبی در ادبیات نمایشی فرانسه و فارسی براساس الگوی سفر قهرمان وگلر**
  آزاده فسنقری
- **تصور ذهنی در گذار از زبان مبدأ به زبان مقصد در امر ترجمه؛ مطالعهٔ موردی رمان *میشل استروگف* اثر ژول ورن**
  علی عباسی، سارا شریفی
- **بررسی راهبردهای بیان مالکیت در زبان فرانسه از دیدگاه رده‌شناختی**
  محبوبه سادات میرافضلی، شهلا شریفی

شاپا: ۱۵۶۹-۲۳۲۲

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" تغیر نام یافتند.

ویراستار فارسی: دنیا گلریز
ویراستاری انگلیسی و فرانسه : فاطمه قاسمی آریان
کارشناس مجله : زهرا بنی اسد
دستیاران سردبیر: زهرا سعادت نژاد، فاطمه قاسمی آریان
حروفنگاری و صفحه‌آرایی : فاطمه قاسمی آریان
طراح جلد : امیر اسفندیار عامل محرابی

نشانی: مشهد، میدان آزادی، دانشگاه فردوسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳ تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۵-۰۵۱
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 دوم (پیاپی ۱۱) پاییز و زمستان ۱۴۰۲

(تاریخ انتشار این شماره: زمستان ۱۴۰۳)

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

مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم «پوستی که در آن زندگی می کنم» از رمان *رتیل* براساس بیش‌متنیت ژرار ژنت	وحید رجبی، افسانه ناظری، مسعود نقاش زاده	۱-۳۲
ترجمه پذیری ایهام: بررسی برگردان اشعار حافظ به فرانسه	همایون اسلامی، سعدی جعفری کاردگر، محمدجواد کمالی	۳۳-۵۷
بررسی رمانتیسم سیاه در اشعار شارل بودلر و نصرت رحمانی	زهرا دوست حصار، محمدرضا فارسیان	۵۸-۸۱
نامه‌نگاری‌های فرانسوی-ایرانی؛ رمان *از آن سوی دیوار* به مثابهٔ رمانی نامه‌نگارانه	مریم مهدیزاده، سمیرا بامشکی، زهره تائبی نقندری	۸۲-۱۱۰
***سوءقصد* اثر یاسمینا خضراء: کاربست رویکرد جامعه شناختی کلود دوشه**	فرانک زندیه، شهرزاد ماکویی، لیلا غفوری غروی، ندا آتش وحیدی	۱۱۱-۱۳۳
بررسی ترجمهٔ فرانسهٔ برخی از رباعیات خیام از ژول دومارتولد بر مبنای آراء آندره لفور	صدیقه شرکت مقدم، مختار عیسائیان	۱۳۴-۱۵۴
خلاقیت در ترجمه: دیدگاه‌های نظری همراه با نمونه‌هایی از خلاقیت عملی مترجمان بزرگ	محمدرحیم احمدی، عاطفه نوارچی	۱۵۵-۱۷۵
مطالعهٔ تطبیقی بازآفرینی اسطوره‌های ادبی در ادبیات نمایشی فرانسه و فارسی براساس الگوی سفر قهرمان وگلر	آزاده فسنقری	۱۷۶-۲۰۱
تصور ذهنی در گذار از زبان مبدأ به زبان مقصد در امر ترجمه؛ مطالعهٔ موردی رمان *میشل استروگف* اثر ژول ورن	علی عباسی، سارا شریفی	۲۰۲-۲۲۱
بررسی راهبردهای بیان مالکیت در زبان فرانسه از دیدگاه رده‌شناختی	محبوبه سادات میرافضلی، شهلا شریفی	۲۲۲-۲۵۰

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Une Analyse de « La peau que j'habite », l'adaptation cinématographique de *Mygale* de Jonquet, basée sur la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette[1]

Vahid Rajabi

Doctorant en recherche artistique, Département de l'Excellence en Recherche en Art et Entrepreneuriat, Université des Arts d'Isfahan, Isfahan, Iran.

Afsaneh Nazeri [2] (Auteur correspondant)

Maître de conférences, Département de la Peinture, Faculté des Arts Visuels ,Université des Arts d'Isfahan, Isfahan, Iran.

Masoud Naghashzadeh

Maître de conférences, Département de la Télévision, Faculté de la Télévision et de la Radio ,Université IRIB, Téhéran, Iran.

Résumé

Les adaptations cinématographiques sont l'une des branches les plus significatives des études de littérature comparée et revêtent une grande importance pour ce domaine. Le concept d'adaptations cinématographiques, appelées transpositions, fait partie de la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette, qui est une sous-section de la plus vaste théorie connue sous le nom de transtextualité. Pedro Almodóvar fait partie de ces rares cinéastes dont le travail présente une affinité unique avec la littérature. Cet article analyse le processus d'adaptation qui a eu lieu avec le film «La peau que j'habite» (2011), réalisé par Pedro Almodóvar et adapté du roman *Mygale* (1984), écrit par Thierry Jonquet, en se posant la question : « Comment le processus d'adaptation a-t-il fonctionné dans "La peau que j'habite" en se basant sur la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette ? ». Ici, l'œuvre littéraire est étudiée en tant qu'hypotexte et le film en tant qu'hypertexte. Cet article utilise la méthode descriptive-analytique, et compte tenu du changement de support ayant entraîné la transposition, définit d'abord les termes «adaptation» et «transposition» tout en expliquant la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette, puis analyse la transformation du texte qui a eu lieu lors du processus d'adaptation du roman au film. Les conclusions montrent que «La peau que j'habite» est une transposition au sens de son hypertexte en raison des diverses transformations qui lui ont été apportées, avec une emphase sur l'excision, la concision, l'extension et la substitution dans cette adaptation.

Mots-clés : Gérard Genette, Hypertextualité, Adaptations cinématographiques, Transposition, Pedro Almodóvar, La Peau que j'habite, *Mygale*, Thierry Jonquet.

---

[1]. Cet article est extrait de la thèse de doctorat du premier auteur intitulée : « Analyse des relations transtextuelles dans le cinéma de Pedro Almodóvar, basée sur les opinions de Gérard Genette et Linda Hutcheon. (Étude de cas : Femmes au bord de la crise de nerfs et La piel que habito) », sous la direction du deuxième auteur et avec la consultation du troisième auteur.

[2]. E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-1295-0065

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86521.1101

Reçu: 25 Janvier 2024 Révisé: 10 Mars 2024 Accepté: 14 Avril 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

An Analysis of "The Skin I Live in" the Film Adaptation of "Tarantula" by Jonquet, based on Gérard Genette's Theory of Hypertextuality[1]

Vahid Rajabi
PHD Student of Art Research, Department of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan. Isfahan, Iran

Afsaneh Nazeri [2] (Corresponding author)
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan. Isfahan. Iran.

Masoud Naghashzadeh
Associate Professor, Department of Television, Radio and Television Faculty, IRIB University, Tehran, Iran.

Abstract

Film adaptations are one of the most significant branches of comparative literature studies and are of great importance to the field. The concept of film adaptations, which are so-called transpositions, is a component of Gérard Genette's theory of hypertextuality, a subset of the broader theory known as transtextuality. Pedro Almodóvar is one of the few filmmakers whose work exhibits a unique affinity for literature. This article analyzes the adaptation process of the film "The Skin I Live in" (2011), directed by Pedro Almodóvar and adapted from the novel "Tarantula" (1984), written by Thierry Jonquet, by addressing the question, 'How did the adaptation process work in "The Skin I Live in" based on Gérard Genette's theory of hypertextuality?' Here, the literary work is studied as the hypotext and the film as the hypertext. This paper employs the descriptive-analytical method. Considering that transposition occurs due to the change of medium, it first defines the terms "adaptation" and "transposition" as well as explaining Gérard Genette's theory of hypertextuality. It then analyzes the transformation of the text during the process of adapting the novel into the film. The findings show that "The Skin I Live in" is a transposition in the sense of its hypertext due to the various transformations made, with an emphasis on excision, concision, extension, and substitution in this adaptation.

Keywords: Gérard Genette, Hypertextuality, Film adaptations, Transposition, Pedro Almodóvar, The Skin I Live in, Tarantula, Thierry Jonquet.

[1]. This article is extracted from first author`s Ph.D. thesis entitled: "Analysis of Transtextual relationships in Pedro Almodovar's cinema in based on Gérard Genette and Linda Hutcheon's opinions. (Case Study: Women on the Verge of a Nervous Breakdown and The Skin I Live In)", under supervising of second author and consultation of third author.

[2]. E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86521.1101
https://orcid.org/0000-0003-1295-0065

Received: 25 January 2024 Revised: 10 March 2024 Accepted: 14 April 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» از رمان *رتیل* براساس بیش‌متنیت ژرار ژنت[1]

مقالهٔ پژوهشی

وحید رجبی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
افسانه ناظری[2] (نویسنده مسئول)
دانشیار گروه نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
مسعود نقاش‌زاده
دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

چکیده

اقتباس سینمایی را باید یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات تطبیقی انگاشت که از اهمیت بالایی در این حوزه برخوردار است. این مفهوم تحت عنوان جایگشت به‌عنوان بخشی از نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت برشمرده می‌شود؛ که خود قسمی از نگره‌ی کلان‌تری به نام ترامتنیت است. پدرو آلمودوار ازجمله فیلمسازانی محسوب می‌شود که آثارش الفتی خاص با ادبیات دارد. این مقاله با هدف مطالعهٔ چگونگی روند اقتباس فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» ساختهٔ پدرو آلمودوار از رمانی فرانسوی به نام *رتیل* نوشتهٔ تیری ژونکه و با طرح این پرسش که «چگونه فرآیند اقتباس در فیلم «پوستی که در زندگی می‌کنم» از رمان *رتیل* صورت پذیرفته است؟» به تحلیل این مفهوم براساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت پرداخته‌است. در این‌جا اثر ادبی به‌عنوان پیش‌متن و فیلم به‌عنوان بیش‌متن مورد مطالعه قرارگرفته‌است. پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و با فرض جایگشت (ترانسپوزیسون) پنداشتن گونهٔ این بیش‌متنیت؛ ابتدا به مفهوم اقتباس و جایگشت و همچنین، نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت پرداخته و سپس، سیر تراگونگی فیلم را در روند اقتباس از رمان مورد واکاوی قرارداده‌است. یافته‌ها مبین آن است که فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» به سبب تراگونگی‌های متنوع و با تمسک به مواردی همچون پیرایش، کاهش، آرایش و جانشینی، گونه‌ای جایگشت در مفهوم بیش‌متنیت انگاشته می‌شود که نمایانگر مولف بودن فیلمساز است؛ بدین معنی که آلمودوار در اقتباس خود بیش از آن‌که متأثر از جهان روایی نویسنده باشد، با اتکا به خلاقیت و نوآوری خود، اثری نوین با مختصاتی تازه می‌آفریند.

کلیدواژه‌ها: ژرار ژنت، بیش‌متنیت، جایگشت، اقتباس، پدرو آلمودوار ، فیلم پوستی که در آن زندگی می‌کنم، رمان *رتیل*، تیری ژونکه.

---

[1] . این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان "واکاوی روابط ترامتنی در سینمای پدرو آلمودوار بر اساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن (مطالعهٔ موردی: فیلم-های "زنان در آستانهٔ فروپاشی عصبی" و "پوستی که در آن زندگی می‌کنم") به راهنمایی نگارنده دوم و مشاورهٔ نگارنده سوم در دانشگاه هنر اصفهان است.)

[2]. E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir
https://orcid.org/ 0000-0003-1295-0065

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86521.1101

تاریخ دریافت: ۰۵ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۲۰ اسفند ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۶ فروردین ۱۴۰۳

۱. مقدمه

پیوند بین سینما و ادبیات از جمله مقولاتی پنداشته می‌شود که از دیرباز مورد التفات بوده است؛ بسیاری از آثار برجسته و جریان‌ساز تاریخ سینما، فیلم‌هایی بوده‌اند که از یک مرجع ادبی همچون رمان یا نمایشنامه اقتباس شده‌اند. اقتران میان رمان و فیلم از همان عنفوان تاریخ سینما امری محسوس تلقی می‌شود. این جریان در سینمای امروز جهان نیز همچنان مداومت دارد. پدرو آلمودوار[1]؛ فیلمساز اسپانیایی از کارگردانانی به شمار می‌آید که برخی از آثار شاخص خود را ملهم از رمان پدید آورده‌است. فیلم «*پوستی که در آن زندگی می‌کنم*[2]» (۲۰۱۱) به‌عنوان یکی از آثار اقتباسی فیلمساز، برگرفته از رمانی فرانسوی با نام *رتیل*[3] (۱۹۸٤) نوشتهٔ تیری ژونکه[4] است.

پژوهش حاضر با تکیه بر آرای ژرار ژنت در حیطهٔ بیش‌متنیت[5]، با هدف مطالعهٔ چگونگی روند اقتباس سینمایی این اثر ادبی، نگارش شده‌است. این تحقیق به شیوهٔ کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی با فرض جایگشت[6] پنداشتن گونهٔ بیش‌متنیت مورد نظر، به رشتهٔ تحریر درآمده است. سؤال اصلی این تحقیق این است که فرآیند اقتباس در فیلم «پوستی که در زندگی می‌کنم» از رمان *رتیل* صورت پذیرفته است؟. برای پاسخ به این پرسش ابتدا آرای ژنت در حیطهٔ بیش‌متنیت و جایگشت تشریح شده و سپس به کاربست آن در فیلم مورد نظر پرداخته شده است.

ترامتنیت را می‌توان به‌عنوان یکی از جذاب‌ترین و پویاترین نظریه‌های قرن بیستم به‌شمار آورد که توانسته است در خلال زمان وارد حیطه‌های گوناگون شود. اگرچه این نظریه ماهیتی ذاتاً ادبی دارد، ولی این قابلیت را داراست که در عرصه‌های مختلف هنر تعمیم داده شود؛ هنرهای سنتی، هنرهای تجسمی، نمایش، موسیقی و سینما را می‌توان ازجمله حوزه‌هایی دانست که با این مقوله عجین شده‌اند. در این میان، سینما به‌عنوان هنر هفتم و مطالعات سینمایی به‌مثابهٔ شاخهٔ نظری مولد از آن، که شاید با تمام هنرهای دیگر به نوعی مرتبط است، اهمیت وافری دارد.

[1] Pedro almodovar
[2] The skin I live in
[3] Tarantula
[4] Thierry jonquet
[5] Hypertextualite
[6] Transposition

گستردگی ابعاد متعدد و دعاوی نظری این حیطه، آن را به گرایشی عمیقاً میان‌رشته‌ای تبدیل کرده‌است که باعث پیوند این وادی به حوزه‌های گوناگون می‌شود. در این بین آلمودوار را نیز می‌توان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلمسازان حال حاضر جهان تلقی‌کرد که که آثارش در حوزهٔ مطالعات سینمایی قابلیتی بس شگرف دارد که متاسفانه در تحقیقات آکادمیک ایران توجه چندانی به آن مبذول نشده است. مطالعهٔ سینمای این فیلمساز در چارچوب نظریهٔ بیش‌متنیت که رویکرد اصلی این پژوهش است، تنها بخشی از امعان به ابعاد مکتوم فیلم‌های پدرو آلمودوار است. پژوهش حاضر به لحاظ روش، کیفی و از نظر هدف در دستهٔ توسعه‌ای قراردارد که با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی تطبیقی به انجام رسیده است. همچنین، انتخاب اثر مورد مطالعه، فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» به‌صورت هدفمند صورت گرفته است؛ گردآوری اطلاعات نیز با بهره‌گیری از اسناد مکتوب و مشاهدهٔ فیلم صورت پذیرفته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بیات (۱۳۹٦) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود تحت‌عنوان *تحلیل روانپویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار* ازمنظر روانکاوانه به سینمای آلمودوار پرداخته است. پویان (۱۳۹٤) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان *از متن تا متن: تبدیل متن نوشتاری به متن سینمایی با تأکید بر آرای ژرار ژنت* به مطالعهٔ فرآیند اقتباس سینمایی بر اساس آرای ژنت پرداخته است. تراب‌زاده (۱۳۹۳) نیز همین مبحث را در پایان‌نامهٔ ارشد خود با نام *فرایند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی با مورد مطالعاتی داستان و فیلم گاو* مورد پژوهش قرارداده‌است.

رجبی و همکاران (۱٤۰۱)، به‌ترتیب در مقالات «واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت» و «واکاوی نحوه‌های تلمیح و پارودی در روابط متون نقاشی و فیلم‌های پدرو آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن» به مقولات بینامتنیت و آثار نقاشی در سینمای این فیلمساز اسپانیایی پرداخته‌اند. ظریفیان و همکاران (۱۳۹٦) در مقالهٔ «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه بابا سبحان برمبنای نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت» به مطالعهٔ اقتباس سینمایی فیلم «خاک» اثر مسعود کیمیایی براساس داستان محمود دولت آبادی از نگرگاه ژنت پرداخته‌اند. شهبا و شهبازی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما»

به مداقه در موضوع اقتباس پرداخته‌اند و این گستره را مرتبط با بینامتنیت پنداشته‌اند. نامورمطلق (۱۳۹۱) در«گونه‌شناسی بیش‌متنی» مؤلفه‌های مختلف بیش‌متنیت را تفسیر کرده و به شرح و توضیح آن‌ها پرداخته است. نامورمطلق (۱۳۸٦) همچنین در مقالهٔ « ترامتنیت، مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها» به‌طور مشخص نظریهٔ ترامتنیت ژنت را مورد واکاوی قرارداده‌است. رحیمی‌جعفری و همکاران (۱۳۹۱) در « ابرمتن‌ها و پیرامتن‌ها در سینمای ایران» به پژوهش در مبحث بیش‌متنیت و پیرامتنیت در سینمای ایران پرداخته‌اند. رحیمیان (۱۳۸۹) در «زمان و زمان‌بندی در فیلم و ادبیات» به مقولهٔ اقتباس و رابطهٔ دو سویهٔ آن در فیلم و ادبیات پرداخته و مبحث زمان در اقتباس را با نگرشی نو مورد مطالعه قرارداده‌است. زختاره (۱٤۰۲) نیز در مقالهٔ « بررسی نمایانی و معروفیت در ادبیات فرانسه» به طور مشخص به مبحث ادبیات فرانسه از این نگرگاه پرداخته است که چگونه برخی از رسانه‌ها بسان فیلم، در شهرت نویسنده و موفقیت ادبی تاثیرگذار هستند.

والدرون و مورای (۲۰۱٤م) در«تحولات دردسرساز: فیلم پوستی که در آن زندگی می‌کنم و دریافت آن» (۲۰۱٤) برخی از جنبه‌های اقتباس در این فیلم را بررسی کرده‌اند و بیشتر به رابطهٔ دوسویه وفاداری و عدم وفاداری میان فیلم و رمان پرداخته‌اند. تا آن‌جا که نگارندگان مشاهده نموده‌اند، پژوهشی را نمی‌توان یافت که به مطالعهٔ اقتباس سینمایی رمان *رتیل* و فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» بر اساس آرای ژرار ژنت پرداخته باشد. این پژوهش درصدد آن است که با تکیه بر آرای ژنت، رابطهٔ بیش‌متنی رمان و فیلم را مورد تحلیل قراردهد.

۳. چارچوب نظری

۱-۳. اقتباس

اقتباس(Adaptation) در لغت به‌معنای فراگرفتن علم و دانش از فرد دیگر است. فرهنگ فارسی معین، در معنای اقتباس آورده است: «اقتباس یعنی قرار گرفتن، اخذ کردن، آموختن و یا فایده گرفتن از کسی؛ همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص» (معین، ۱۳۸٦،ص. ۳۲۱). روند یک اقتباس مطلوب امری است که همواره با خلاقیت اقتباس‌کننده همراه است.

ریشهٔ اقتباس را می‌توان در اولین فیلم‌های بدوی تاریخ سینما نیز ردیابی کرد. در سال ۱۹٤٤ سرگی آیزنشتاین بیان کرد: « اصول زیبایی‌شناسی نخستین فیلم‌های آمریکایی از رمان ویکتوریایی نشات می‌گیرد» (کامیلا، ۱۳۹۱، ص. ١٤). بی‌ور در تعریف فیلم اقتباسی عنوان می‌دارد که «فیلمنامه‌ای که متن آن از منبع دیگری همچون نمایش، رمان، داستان کوتاه و یا زندگی‌نامه گرفته شده‌باشد» (بی‌ور، ۱۳۹۵، ص. ۲۰). میل فیلمسازان به آثار اقتباسی و الهام گرفتن آن‌ها از مراجع متعدد ادبی من جمله رمان؛ در سالیان بعد نیز مداومت پیدا کرد که فرانسوا ژوست از آن تحت عنوان فرآیندی به نام رمان‌سازی[1] یاد می‌کند (ژوست، ۱۳۹۱).

شباهت دو مدیوم رمان و فیلم یکی از دلایل رغبت فیلمسازان به رمان‌سازی انگاشته می‌شود؛ «کشش رمان‌نویسان به فیلم به سهولت قابل درک است؛ چون فیلمسازان و رمان‌نویسان با مسائل مشابهی مواجهند: طرح، به نمایش درآوردن فکر و بررسی کاملاً فردی شخصیت» (جینکز، ١٣٩٦، ص. ۱۵). دادلی اندرو[2] نیز معتقد به شباهت این دو حیطه است: «ساختار سینما بیشتر به رمان و طبیعت نزدیک است» (اندرو، ۱۳۸۷، ص. ٣٣٤). پیتر لمان[3] و ویلیام لور[4] نیز در این‌باره عنوان داشته‌اند که: «درحالی این دو قالب هنری ازلحاظ زیبایی‌شناختی شباهتی با هم ندارند، در سنت‌های روایی و فرهنگی مهمی با هم مشترک‌اند... و همین امر سبب شباهت این دو رسانه شده است» (لمان و لور ۱۳۹۳، ص. ۳۵۹).

ژان میتری[5] به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان شهیر فیلم، سینما را جایی میان تئاتر و ادبیات می‌داند؛ چراکه بر این باور است سینما اجزای سازنده‌ای از هریک را در اختیار خود دارد (میتری، ١٣٩٤). البته، در این میان برخی از اشخاص مجالستی بین فیلم و ادبیات احساس نمی‌کنند؛ شماری دیگر نیز در نسبت میان فیلم و رمان، مرتبه‌ای کاملاً نازل برای فیلم قائل هستند؛ «فیلم‌های مبتنی بر رمان نمونه‌ای ناپیوسته از شعور ادبی ارائه و زبان منفرد رمان‌ها را در قالب زبان متکثر خود بازنمایی می‌کنند و بدین ترتیب، جایگاهی ضرورتاً فرودست را در نسبت با اثر اصلی اشغال می‌کنند» (تریگز، ۱۳۹۸، ص. ٢٧٤). جرج بلوستون[6] که او را به‌عنوان پدر مطالعات اقتباس

[1] Novelization
[2] Dudley andrew
[3] Peter lehmann
[4] William luhr
[5] Jean mitry
[6] George bluestone

می‌دانند فیلم را اثری جدا و مستقل از رمان می‌بینند؛ او دراین باره بیان می‌کند: « فیلمسازان می‌توانند جزئیاتی به رمان بیفزایند یا در صورت لزوم از داستانی فرعی یا حتی شخصیت‌هایی صرف‌نظر کنند» (اترینگتون‌رایت و داوتی، ۱۳۹۷، ص. ۵۹). این درحالی است که کارگردانان، پاره‌ای از آثار ادبی را به‌سبب میزان فروش بالا نیز مورد اقتباس قرار می‌دهند تا بدین رو اثر سینمایی از جنبهٔ اقتصادی تاحدودی تضمین گردد. «انتقال ادامهٔ یک داستان از فرمتی به فرمت دیگر ازمنظر متنی و همچنین اقتصادی، اهمیت فزاینده‌ای پیدا کرده است» (السیسور و هاگنی ، ۱۳۹۹، ص.۹۲). اقتباس همچنین می‌تواند با رهیافتی کاملاً فرهنگی صورت گرفته، به مثابهٔ « ابزاری برای گسترش سینما به درون کرانه‌های فرهنگ به معنای وسیع کلمه به‌کار رود» (اندرو، ۱۳۹۹، ص. ۱۸۳).

برخی از تئوریسن‌ها نیز به صورت‌بندی اقتباس اهتمام ورزیده‌اند. به‌عنوان مثال، دادلی اندرو سه نوع اقتباس سینمایی را از هم تفکیک کرده است: ۱.«وام‌گیری» که به مفهوم بینامتنیت شبیه است و در همهٔ هنرها اجتناب‌ناپذیر است. ۲.«هم‌جوارسازی» همان کاری است که کارگردانان وقتی انجام می‌دهند که سعی می‌کنند تا جای ممکن به متن اصلی نزدیک بمانند. ۳.«دگردیسی» اقتباسی است که به دنبال استفاده از تمام تکنیک‌ها و ساخت‌مایه‌هایی سینمایی است تا هم به متن اصلی وفادار بماند و هم دگردیسی تامی از آن را در رسانهٔ جدید ارائه کند. (ابوت، ۱۳۹۷).

لیندا هاچن[1] نیز اقتباس را از سه منظر مورد تحلیل قرارداده‌است: ۱. اقتباس به‌عنوان ماهیت یا محصولی صوری[2] که با انتقال و جابه‌جایی آشکار و گسترده‌ی یک اثر یا آثار خاص همراه است که می‌تواند شامل تغییر رسانه (رمان به فیلم) یا نوع ادبی(حماسی به رمان) باشد. ۲.اقتباس به‌عنوان آفرینش و تفسیر مجدد متن که مؤلف دمیدن روح جدید در اثر را وظیفهٔ خود می‌داند و ۳. اقتباس به‌عنوان شکلی از بینامتنیت که ازطریق تکرار همراه با تنوع حاصل می‌شود (هاچن، ۱۳۹۶، صص ۲۴-۲۳).

[1] Linda Hutcheon
[2] Formal

۲-۳. بیش‌متنیت

بیش‌متنیت آخرین گونهٔ ترامتنیت[1] ژنت است. او در کتاب *الواح بازنوشتنی*[2] به‌طور اختصاصی به این گونه می‌پردازد. بیش‌متنیت از نظر ژنت هر گونه رابطه و مناسبتی است که متن «ب» (که آن را بیش‌متن[3] می‌نامیم) را با متن «الف» (که آن را پیش‌متن[4] می‌نامیم) مرتبط می‌سازد و شیوه‌ی مراوده و پیوستگی دو متن اینگونه نیست که متن «ب» تفسیر متن «الف» باشد (Genette, 1997, p. 5). بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت[5] به رابطهٔ دو متن ادبی یا هنری می‌پردازد،

> اما این رابطه در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت نه براساس هم‌حضوری، که براساس برگرفتگی بنا شده‌است. به‌عبارت دیگر، در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرارمی‌گیرد و نه حضور آن. البته، در هرحضوری تأثیر نیز وجود دارد و در هرتأثیری نیز حضور وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۸٦).

از این رو، رابطهٔ بیش‌متنی زمانی شکل خواهدگرفت که پیش‌متن (متن نخست) حتماً وجود داشته‌باشد، درغیراین صورت، بیشمتن (متن جدید) شکل نخواهدگرفت. در بیش‌متنیت آنچه که تعیین‌کنندهٔ مناسبات بین متون با آثار پیشین است، ژانر و گونهٔ آثار ادبی و هنری است. ژنت در این‌باره بیان می‌دارد که :

> گذشته از هر چیز، بیش‌متنیت به‌عنوان دسته‌ای از آثار، فی‌نفسه یک سرمتن ژانری، یا به بیان دقیق، فراژانری است. منظور من آن دسته از متونی است که ژانرهای متداول خاص (هر چند کوچک‌تر)ی چون اقتباس، هجو و مضحکه را کاملا پوشش داده و یا با دیگر ژانرها- احتمالا همهٔ ژانرها- نیز در تماس‌اند (آلن، ۱۳۹۷، ص. ۱۵۷).

[1] Transtextualite
[2] Palimpsests
[3] Hypertexté
[4] Hypotexté
[5] Intertextuality

ازنظر ژنت کل ادبیات جهان زیرمجموعهٔ بیش‌متنیت قرار می‌گیرد که مطالعهٔ آن تا حدودی از کنترل خارج است. این نگرش ژنت در خصوص بیش‌متنیت، شباهت زیادی به دیدگاه کریستوا در خصوص بینامتنیت دارد که تمام آثار بینامتنی هستند. ژنت در همین خصوص مواردی را در زمینهٔ گونه‌شناسی مطرح کرده‌است که به‌سبب رویکرد این مقاله به جایگشت پرداخته می‌شود.

۳-۳. جایگشت[1]

جایگشت یکی از مهم‌ترین گونه‌های بیش‌متنی تلقی می‌شود که در زمرهٔ تراگونگی قرار دارد. جایگشت‌ها را می‌توان از دیدگاه نشانه‌ای به سه گونهٔ زبانشناختی، بینانشانه‌ای و درون نشانه‌ای تفکیک نمود. اقسامی چون ترجمهٔ بینازبانی، نثرگردانی و شعرگردانی از انواع جایگشت‌های زبانشناختی به‌شمار می‌آیند. در جایگشت‌های بینانشانه‌ای با دو نظام نشانه‌ای متباین مواجه هستیم؛ به‌عنوان مثال، در آثار سینمایی مقتبس از رمان؛ جایگشت کلامی به سینمایی نظاره می‌شود. به‌عبارت دیگر سبک‌های پیش‌متن و بیش‌متن یکسان نیستند و از دو خاستگاه سبکی متنوع بهره می‌جویند. در جایگشت در نسبت میان پیش‌متن و بیش‌متن، سه حالت ملاحظه می‌شود: تقلیل[2]، افزایش[3] و جانشینی[4]. به دیگرسخن، بیش‌متن ممکن است نسبت به پیش‌متن خود بسیط‌تر یا بالعکس محدودتر گردد؛ در وضعیت سوم نیز با تلفیق دو وضعیت فوق، فرآیند جانشینی(جابه‌جایی) رخ می‌دهد؛ به عبارتی حذف+افزایش=جانشینی. تقلیل و افزایش هرکدام به‌ترتیب به سه روش محقق می‌شوند: تقلیل به پیرایش[5]، کاهش[6] و فشردگی[7] و افزایش به آرایش[8]، گسترش[9] و گشایش[10] (Genette, 1997, pp. 212-262).

[1] Transposition
[2] Reduction
[3] Augmentation
[4] Substitution
[5] Excision
[6] Concision
[7] Condensation
[8] Extension
[9] Expansion
[10] Amplification

٤. بحث و بررسی

٤-١. رمان *رتیل*

داستانی جنایی-معمایی که توسط تیری ژونکه، نویسنده فرانسوی در سال ١٩٨٤ نگارش شده است. خلاصهٔ داستان بدین قرار است: دکتر «ریچارد لافارگ» متخصص جراحی پلاستیک، زنی به نام «ایو» را به‌دلایلی نامعلوم در خانهٔ خود حبس کرده‌است. لافارگ دختری به نام «ویویان» دارد که به‌دلیل آسیب‌های روحی شدید در کلینیک روانپزشکی بستری است. از سویی دیگر، «الکس بارنی»، یک فراری تحت تعقیب است که پس از سرقت از بانک تصمیم می‌گیرد برای جلوگیری از دستگیری، چهرهٔ خود را تغییر دهد. او بدین منظور ایو را می‌دزدد و از لافارگ می‌خواهد تا این عمل غیر قانونی را روی صورت او انجام دهد. داستان دیگر مربوط به «وینسنت»، دوست و هم‌دست الکس است که توسط فردی ناشناس ربوده شده و زندانی می‌شود. در نهایت، مشخص می‌گردد وینسنت، همان ایو است که در یک مهمانی شبانه به‌همراه الکس به ویویان؛ دختر دکتر لافارگ تجاوز کرده‌است؛ ویویان به‌سبب آسیب‌های روحی شدید بیمار و افسرده می‌شود و لافارگ تصمیم می‌گیرد برای انتقام از دخترش، وینسنت را بربابد و او را تغییر جنسیت دهد, اما به‌تدریج دلباختهٔ ایو/وینسنت می‌شود. در فصل پایانی رمان که ایو/وینسنت الکس را ملاقات می‌کند؛ بلافاصله او را می‌شناسد. در یک درگیری، لافارگ در مقابل ایو، الکس را می‌کشد و ایو/وینسنت که به نظر می‌رسد با هویت جدید خود کاملاً کنار آمده است به لافارگ کمک می‌کند تا جنازهٔ الکس را سر به نیست کند تا کسی از ماجرای قتل بویی نبرد.

٤-٢. فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم»

این فیلم محصول سال ٢٠١١ سینمای اسپانیا است؛ «فیلم با عناصری از ژانر تریلر[1] و وحشت به کارگردانی و نویسندگی پدرو آلمودوار و به تهیه‌کنندگی مشترک پدرو و آگوستین آلمودوار از رمان *رتیل* (١٩٨٤) اثر رمان‌نویسِ فرانسوی، تیری ژونکه اقتباس شده است» (Marguia and Pinar, 2018, p. 305). برندهٔ بهترین فیلم خارجی زبان از جشنواره بفتا،

[1] Thriller

کاندید جایزهٔ نخل طلای بهترین فیلم جشنواره کن و همچنین کاندید بهترین فیلم خارجی زبان از جشنواره گلدن گلاب، بخشی از جوایز و افتخارات فیلم مزبور تلقی می‌شود.

۵. تغییرات رخ داده در فرایند اقتباس

آلمودوار در اقتباس سینمایی خود تغییرات شایعی را در متن رمان پدید آورده است؛ تغییراتی که در ارتباط با شخصیت‌ها صورت پذیرفته‌اند؛ وقایعی که به فیلم افزون گردیده‌اند(مانند سکانس فرار و خودزنی ورا) و رخدادهایی که در نسبت با رمان، تماماً از فیلم سترده می‌شوند. (مانند آشنایی خواننده با الکس و خانوادهٔ او). در این فرآیند برخی از شخصیت‌ها حذف یا تغییر ماهیت پیدا کرده‌اند و برخی دیگر نیز به فیلم اضافه شده‌اند. بدین قرار در برگردان سینمایی آلمودوار تقلیل و افزایش و جابه‌جایی نظاره می‌گردد.

۵-۱. تغییر شخصیت‌ها

در روند اقتباس سینمایی آلمودوار از رمان ژونکه، شخصیت‌ها دچار دگرگونی شده‌اند. فیلمساز شخصیت‌هایی را به‌طور کامل کنارگذاشته (مانند راجر رانندهٔ دکتر لافارگ)، و برخی دیگر را به فیلم اضافه کرده‌است (مانند فولگنسیو یا کریستینا). این درحالی است که پاره‌ای از شخصیت‌های رمان در فیلم از نقش برجسته‌تری برخوردار هستند. (مانند گال همسر لدگارد یا لیزا خدمتکار دکتر لافارگ). در ابتدا، لازم است یک دورنمای کلی از شخصیت‌های رمان و فیلم ارائه گردد (جدول۱).

شخصیت‌های رمان	⇦	شخصیت‌های فیلم
ریچارد لافارگ	☑	رابرت لدگارد
ایو	☑	ورا
ونسان	☑	ویسنته
الکس	☑	زکا
لیزا	☑	ماریلیا
ویویان	☑	نورما
همسر لافارگ	☑	گال
مادام مورو	☑	مادر وینسته

مرد ژاپنی	☑	مدیر انیستیو
دکتر روانپزشک	☑	دکتر روانپزشک
راجر(رانندهٔ لافارگ)	☒	در فیلم حذف شده‌است
آنی(نامزد الکس)	☒	در فیلم حذف شده‌است
والدین الکس	☒	در فیلم حذف شده‌است
لویی و رنه(کارگران مرزعه الکس)	☒	در فیلم حذف شده‌است
وارنروی پیر	☒	در فیلم حذف شده‌است
–	+	فولگنسیو(همکار لدگارد)
–	+	کریستینا(دوست ویسنته)

جدول۱–شخصیت‌های رمان و فیلم (مآخذ: نگارندگان)

۲–۵. تحلیل جایگشت در عنوان فیلم

عنوان اثر را باید یکی از مهم‌ترین عناصر و پیرامتن‌های آن محسوب کرد. نخستین تغییر محسوس فیلم نسبت به رمان، تغییر عنوان رمان از رتیل به پوستی که در آن زندگی می‌کنم است؛ در رمان مزبور، رتیل عنوانی است که ونسان به دکتر لافارگ داده‌است و حجم بسیطی از داستان شامل توصیفاتی است که ونسان از لافارگ تحت عنوان رتیل می‌کند:

> در ذهنت برای ارباب اسم گذاشته بودی. اما جرات نمی‌کردی در حضورش آن را به زبان بیاوری. به‌خاطر ترس‌هایی که در گذشته تجربه کرده بودی، او را «رتیل» نامیدی. رتیل شبیه نامی زنانه بود، نامی که نه با جنسیت او مطابقت داشت و نه با متانت فوق‌العاده‌ای که هنگام انتخاب هدیه برای تو به خرج می‌داد (jonquet, 2002, p. 43).

اما این عنوان موردی محذوف شده است که از آن هیچ سخنی به میان نمی‌آید. بدین قرار، تغییر عنوان فیلم نخستین جایگشتی است که از سوی فیلمساز لحاظ شده‌است که می‌توان آن را مرتبط با اسامی فیلم‌های دیگر آلمودوار پنداشت؛ اسامی برخی از آثار آلمودوار علاوه‌بر اینکه عناوینی طولانی قلمداد می‌شوند، حامل نوعی راوی اول‌شخص نیز هستند. پپسی، لوسی، بوم[1]، چه کرده‌ام که مستوجب این باشم؟[2]، زنان در آستانهٔ فروپاشی عصبی[3]، گل راز من[4]، همه چیز دربارهٔ مادرم[5] و من خیلی هیجان زده‌ام[6]! ازجمله آثاری است که فیلمساز از اسامی طولانی وگهگاه اول‌شخص سود جسته است؛ وضعیتی که در عنوان فیلم نامبرده نیز صادق است. اما دلایل دیگری را نیز می‌توان برای جایگشت در عنوان تلقی‌کرد؛ «عنوان اثر برگرفته از عناصر گوناگونی است که مهم‌ترین آن‌ها شامل مضمون، موضوع، فرم اثر یا مولف و حامی آن می‌شود» (نامورمطلق، ۱٤۰۱، ص. ۳۱٦). عناصر سینمای آلمودوار نیز به‌عنوان یک فیلمساز مولف، همواره از تم‌ها و ویژگی‌های تکرارشونده‌ای تشکیل شده‌است؛ وجوهی چون جنسیت، هویت و خانواده ازجمله مواردی انگاشته می‌شوند که از ارکان سینمای این فیلمساز است.

در فیلم مزبور نیز، امتزاج مسئله جنسیت و هویت که همواره از دغدغه‌های فیلمساز به شمار می‌آید، نظاره می‌گردد. در اثر آلمودوار هویت زنانهٔ ویسنته/ورا به او تحمیل گردیده است و بدن او که به‌ظاهر در پوستی زنانه تعبیه شده‌است، بیانگر آن چیزی نیست که در درون او قرارگرفته‌است. «پوستی که در آن زندگی می‌کنم مشتمل بر مجموعه‌ای از موتیف‌ها و پرسش‌های مربوط به هویت است که در تمامی آثار آلمودوار رویت می‌گردد و در این‌جا به اوج خود می‌رسد» (Thibaudeau, 2013, p. 194). کاراکتر ورا علی‌رغم این‌که هویت جنسی برساخته‌ای به وی حقنه می‌شود، اما در این فرآیند خود را نمی‌بازد و سعی در رشد واعتلای شخصیت خود می‌کند؛ همان‌گونه که به تدریج با لایه‌های جدیدی از پوست خود و بازسازی آن مواجه می‌شود، ابعاد نوینی از شخصیت خود را نیز بازمی‌یابد.

[1] Pepi, Luci, Bom
[2] What Have I Done to Deserve This?
[3] Women on the Verge of a Nervous Breakdown
[4] The Flower of My Secret
[5] All About My Mother
[6] I'm So Excited!

پرسش درخصوص ماهیت جنسی در رنج اجتناب‌ناپذیری که ورا در طول فیلم متحمل آن می‌شود، تبلور می‌یابد و به هوشمندی در سکانس پایانی فیلم بازنمایی می‌شود؛ ورا پس از قتل رابرت و ماریلیا به فروشگاه خیاطی مادرش بازمی‌گردد. کریستینا(دوست وی و همکار مادرش) را می‌بیند و برایش توضیح می‌دهد که ماجرا از چه قرار بوده است؛ ورا/ویسنته برای اثبات بیشتر حرف خود، لباسی که شش سال پیش در فروشگاه به کریستینا پیشنهاد داده‌بود که بپوشد تا ببیند در تن او به چه صورتی است؛ به تن کرده است. کریستینا با چشمانی گریان مادر را فرا می‌خواند؛ مادر مات و مبهوت مانده است، ورا می‌گوید: «من ویسنته هستم». سپس تصویر به سیاهی فید شده و تیتراژ پایانی پدیدار می‌شود. بزرگترین استفهامی که فیلم مطرح می‌کند این است که از این پس ویسنته در پوست زنانه خود چگونه می‌تواند هویت مردانه خود را بازپس‌گیرد؟ آیا او را باید ورا درنظر گرفت یا ویسنته خواند؟ هنگام نمایش این فیلم در جشنوارهٔ فیلم نیویورک در سال ۲۰۱۱، از آلمودوار پرسیده‌شد که آیا معتقد است تفاوت واقعی بین جنسیت های زیر پوست وجود دارد یا خیر؟ او پاسخ داده است: «وجود دارد؛ اما من نمی‌توانم آن را برای شما توضیح دهم... چیزی واقعاً فراتر از جراحی پلاستیک و یا حتی فراتر از هویت جنسیتی... هستی، روح، روان، هرچه می‌خواهید نامش را بگذارید؛ چیزی است غیرقابل دسترس که ماهیتی جسمانی ندارد» (Barker,2020, p. 322).

۳-۵. تحلیل جایگشت در اسامی شخصیت‌های فیلم

همان‌گونه که ذکر گردید، اسامی شخصیت‌های رمان کاملاً در فیلم تغییر پیدا کرده‌اند. دلیل این جایگشت را می‌توان خاستگاه رمان(فرانسه) و فیلم (اسپانیا) تلقی‌کرد. رابرت، ورا، گال، ماریلیا، ویسنته، نورما و زکا ازجمله اسامی تطور یافته نسبت به رمان در فیلم به‌شمار می‌آیند. این مورد شاید در ظاهر از اهمیت بالایی برخوردار نباشد، اما انتخاب هدفمند آن می‌تواند در ادراک روایت فیلمیک توسط خوانشگر نقش به‌سزایی ایفا کند. «اهمیت شخصّیت، تلویحاً به‌معنای اهمیت نام شخصیّت نیز است و خودِ طریقهٔ نام‌دهی، نوعی از انواع شخصیّت‌پردازی است» (بامشکی، ۱۳۹۵، ص. ٦٨). آلمودوار نیز از این رویه در اثر خود سود جسته است، و با انتخاب برخی نام‌هایی کوشش کرده است تا مفاهیمی را به ذهن تماشاگر اثر خود متبادر سازد.

داستان فیلم آلمودوار از ارجاعات به اسطوره، سینما و ادبیات بهره‌مند است؛ رابرت لدگارد به‌عنوان یک دانشمند مخلوقی زیبا(ورا) می‌آفریند و درنهایت شیفتهٔ آنچه که خود پدید آورده‌است، می‌شود. این خط روایی به تلویح به اسطوره‌ی پیگمالیون[1] اشاره دارد؛ هنرمندی که هیچ زنی را سزاوار خود نمی‌داند، دیوانه‌وار تمام نبوغ و مهارت خود را به‌کار می‌گیرد تا زیباترین مجسمهٔ یک زن را خلق کند. اثر هنری او به قدری دلفریب می‌شود که پیگمالیون را شیدا و والهٔ خود می‌کند. هنرمند بی‌قرار از آفرودیت (الههٔ عشق) کمک می‌خواهد و او نیز به مجسمه جان می‌بخشد و هنرمند سرانجام با او ازدواج می‌کند. از دیگرسو، داستان فیلم با فرانکشتاین[2] (۱۸۱۸) اثر مری شلی[3] قرابت معنایی دارد؛ دانشمندی که طی یک آزمایشات علمی غیر معمول، موجودی با ویژگی‌های خاص خلق می‌کند. مطب پنهان «رابرت» که در آن آزمایشات مخفی خود را انجام می‌دهد و تلاش دارد تا با پیوند پوست خوک به پوست انسان، موجودی با مختصات جدید به وجود آورد، موجب تشابه فیلم آلمودوار و داستان شلی می‌شود.

رابرت یکی از شخصیت‌های اصلی داستان شلی نیز انگاشته می‌شود که به‌گونه‌ای کل داستان در قالب نامه‌هایی که او برای خواهرش می‌فرستد، روایت می‌شود و می‌توان وی را به‌عنوان یک کاراکتر مرکزی در رمان درنظر گرفت؛ همچنان که رابرت در فیلم به‌عنوان یک شخصیت اصلی حضور دارد.

«ورا کروز» (Vera Cruz) نام یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی فیلم آلمودوار است. این نام می‌تواند از دو جنبه تمثیلی و سینمایی مورد واکاوی قرار بگیرد. کروز نام خانوادگی شوخی‌آمیز ورا با کلمه Cross به معنای صلیب است. نمادی که از دو خط متقاطع در دو جهت مختلف تشکیل شده‌است و به گونه‌ای تمثیلی به هویت جنسی دوگانه ورا/ویسنته اشاره دارد؛ هویتی که بسان دو خط مذکور، با هم درمغایرت هستند. از طرف دیگر، آلمودوار فیلمسازی تلقی می‌شود که آثارش از ارجاعات گوناگون سینمایی سود می‌برند. «آلمودوار، بر خلاف بسیاری از کارگردان‌های اروپایی، علاقهٔ زیادی به اقتباس از سینمای هالیوود دارد. برای آلمودوار، فیلم‌ها، بازیگران و نمادهای هالیوودی؛ منبع الهام مهمی به‌شمار می‌آیند»(Alinson, 2001, p.157).

[1] Pygmalion
[2] Frankenstein
[3] Mary Shelley

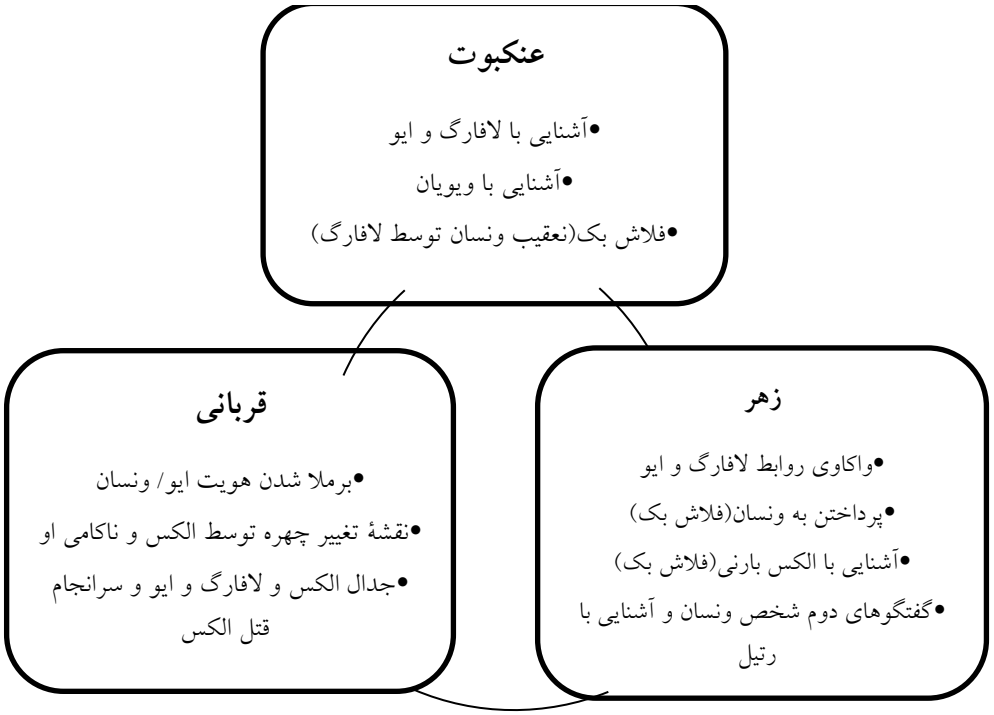
فیلم ورا کروز(۱۹۵٤) یکی از ساخته‌های هالیوودی رابرت آلدریچ[1] محسوب می‌شود؛ فیلمی در ژانر وسترن که با مضامینی چون قتل و کشتار و خیانت عجین است. مفاهیمی که در فیلم آلمودوار نیز به اَشکال دیگری یافت می‌شوند. به بیانی دیگر نام ورا کروز از همان ابتدا ذهن تماشاگر بافراست سینما را به سمت کنش‌های چون قتل و خونریزی سوق می‌دهد؛ عملی که هم توسط رابرت و هم به‌دست ورا صورت می‌پذیرد؛ کشتن زکا توسط رابرت و سرانجام قتل رابرت به دست ورا. فاولر در این‌باره بیان می‌دارد: «خودِ نام در روایت جنبهٔ نقش‌ورزانه و کارکردی دارد. بنابراین نام‌ها برای برانگیختن تداعی‌هایی در ذهن خواننده نیرومند است» (فاولر، ۱۳۹۰، ص. ۵۸). گزینش نام ورا کروز توسط آلمودوار، انتخابی هوشمندانه به شمار می‌آید که هم به لحاظ معنایی و هم از جهت کنش‌مندی، با شخصیت پیوند دارد.

«گال» یکی دیگر از شخصیت‌های فیلم است، نام همسر رابرت لدگارد، که در یک سانحهٔ تصادف دچار سوختگی شدید می‌شود و سرانجام خودکشی می‌کند. گال همچنین عنوانی است که رابرت به پوست اختراعی خود داده است که در برابر هرگونه آتش و صدمه مقاوم است. این عنوان نیز ازجمله اسامی تلقی می‌شود که تماشاگر باذکاوت فیلم را متوجه روایت پیگمالیون‌وار فیلم آلمودوار می‌کند؛ که این مورد با مقولهٔ ساخت‌واژیِ[2] نام‌ها اقتران دارد. «ساخت‌واژیِ نام‌ها یعنی ریخت، شکل و ساختمان صرفی واژه یا یک نام، معنای نمادین یا تمثیلی آن را در ذهن می‌آورد» (بامشکی، ۱۳۹۵، ۷۳). در اسطوره پیگمالیون، هنرمند نام مجسمه‌ای را که درنهایت توسط آفرودیت به آن جان بخشیده می‌شو و با آن ازدواج می‌کند "گالاتئا"[3] می‌نامد. در این‌جا، واژهٔ گال در گالاتئا حضور دارد که منتج به نوعی تداعی معنا می‌شود؛ رابرت علی‌رغم تمام کوشش‌هایی که برای بهبود وضعیت و جراحات ناشی از سوختگی گال می‌کند، ولی درنهایت موفق به نجات وی نمی‌شود. او پوست و چهرهٔ گال را بر روی چهرهٔ ویسنته بازتولید می‌کند که درغایت ورا خلق می‌شود. همان‌گونه که پیگمالیون با حذاقت در هنر مجسمه‌سازی به گالاتئا هستی می‌بخشد؛ رابرت نیز در پروسهٔ علمی شگرف خود، گال را در وجود ورا دگربار زنده می‌کند و عاشقش می‌گردد.

[1] Robert Aldrich
[2] Morphological
[3] Galatea

٤-٥. جایگشت در پیرنگ فیلم

پیرنگ به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر روایت تلقی می‌شود که ساختار حوادث و رخدادهای داستان را پدید می‌آورد. «رمان و فیلم می‌توانند داستانی واحد داشته و از مواد خام واحدی تشکیل شده‌باشند، اما از تهمیدات پیرنگ از هم متمایز شوند. تمهیداتی مثل سکانس‌بندی» (الیوت، ١٣٩٤، ص. ٢٠٤). ساختار پیرنگ و سکانس‌بندی در فیلم و رمان کاملاً با هم ناهمگون هستند؛ رمان مشتمل بر سه فصل است که هرکدام به بخش‌هایی تفکیک شده‌اند. فصل اول تحت عنوان «عنکبوت» شامل سه بخش می‌باشد؛ فصل دوم «زهر» نام دارد که به چهار قسمت تسهیم شده‌است و درنهایت فصل آخر با عنوان «قربانی» و سه بخش مجزا، به رشتهٔ تحریر درآمده است. این روند اپیزودیک در فیلم نظاره نمی‌گردد و این در حالی است که بخش‌هایی از رمان کاملاً در فیلم الغا شده‌اند و پیرایش عناصر محتوایی صورت پذیرفته است. نمودارهای ذیل به ایجاز به رخدادهای مهم در رمان و فیلم اشاره دارند.



نمودار ١: رویدادهای رمان رتیل به تفکیک فصول (مآخذ: نگارنده)

زمان حال

- آشنایی با ورا و رابرت/پی بردن به انگیزه های رابرت و سرگرمی های ورا/ ورود زکا به خانه رابرت/ قتل زکا توسط رابرت/ افشای رازهای خانوادگی توسط ماریلیا

زمان گذشته (فلاش بک)

- سکانس مهمانی و تعرض به نورما(از منظر رابرت)/ سکانس قبل از مهمانی و آماده شدن ویسنته برای ورود به مهمانی(از منظر ورا)/ سکانس مهمانی و تعرض به نورما(از منظر ورا)/ سکانس های از ربودن ویسنته، اسیر شدنش و اعمال جراحی بر او/ خودکشی نورما/ تغییر جنسیت ویسنته به ورا/ ورود ماریلیا به خانه بهمنظور مراقبت از ورا

زمان حال

قتل ماریلیا و رابرت توسط ورا/ بازگشت ورا به خانه

نمودار۲: رویدادهای مهم فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم* (مآخذ: نگارندگان)

۵-۵. تحلیل جایشگت در فرجام داستان

تغییر سرانجام فیلم نسبت به رمان یکی از تمایزات پیش‌متن و بیش‌متن انگاشته می‌شود. در اثر ژونکه، پس از درگیری با ریچارد کشته می‌شود و ایو که اکنون با پذیرفتن هویت جدید خود دلبستهٔ ریچارد شده‌است، به لافارگ کمک می‌کند تا جنازهٔ الکس را سربه نیست کنند. در فیلم، زکا توسط رابرت به قتل می‌رسد، اما ورا فقط تظاهر می‌کند که عاشق رابرت است؛ او در یک فرصت مناسب رابرت و ماریلیا را می‌کشد و به خانه(فروشگاه مادرش) بازمی‌گردد و با کریستینا و مادری که او را نمی‌شناسد، مواجه می‌شود. داستان ژونکه داستانی هیجان‌انگیز و معمایی تلقی می‌گردد که فیلمساز ضمن حفظ این وجوه، با درایتی خاص بر مؤلفه‌های سینمای خود که همواره در فیلم‌هایش تکرار می‌شوند، تأکید می‌ورزد. همان‌طور که پیشتر اشاره شد،

مسئله هویت و زنانگی که همواره از ذغدغه‌های آلمودار انگاشته می‌شوند، در بطن فیلم از اهمیت بالایی برخودار است (که در ادامه مورد واکاوی قرار می‌گیرند)؛ زمینه‌ای که در رمان آنچنان مورد التفات نویسنده نیست. آخرین جمله از رمان رتیل که از زبان ایو و خطاب به ریچارد بیان می‌شود، بدین قرار است: «زود باش؛ نمیتونیم جسدش رو همین‌جوری اینجا ول کنیم» (Jonquet, 2002, p. 96). پایان داستان را شاید بتوان پایانی باز پنداشت که آنچنان ذهن خواننده را درگیر خود نمی‌کند؛ اما فرجام فیلم آلمودوار و سکانس بازگشت ورا (که در مداخل پیشتر تشریح شد) مقولهٔ هویت را به‌عنوان مهم‌ترین پرسش فیلم پیش روی تماشاگر خود قرار می‌دهد. مسئله‌ای که آلمودوار به دفعات در آثارش تکرار نموده‌است. شخصیت‌هایی چون تینا در «قانون اشتیاق»[1] (۱۹۸۷)، لولا در «همه چیز دربارهٔ مادرم» (۱۹۹۹) و ایگناسیو در «آموزش بد»[2] (۲۰۰٤)؛ کاراکترهایی هستند که ورا را باید در امتداد آن‌ها پنداشت که با نوعی سرگشتگی در هویت مواجه‌اند و سکانس نهایی فیلم تماشاگر را وادار به تعقل در این زمره می‌کند.

٦-۵. تحلیل پیرایش در فیلم

آلمودوار از شیوهٔ تقلیل در روند تبدیل رمان به فیلم بهره گرفته است؛ پیرایش به‌عنوان یکی از شاخه‌های تقلیل مورد التفات فیلمساز است. در پیرایش بخش‌هایی از متن سترده می‌شوند که البته به هیچ عنوان به‌معنای کاهش ارزش متن نیست. «در پیرایش؛ موضوع، تغییر پیش‌متن است» (نامورمطلق، ۱۳۹۹،ص. ۳۲۹). آلمودوار از پیرایش اجتماعی و اخلاقی به‌منظور حذف قسمت‌هایی که از نگرگاه جنسی و اجتماعی تا حدود زیادی خارج از عرف و هنجارهای جامعه است، سود جسته است. به‌سبب تغایر در دو مدیوم سینما و ادبیات، بدیهی است که اقتباس‌کننده ناچار به پیرایش مواردی در بیش‌متن خود گردد, که آلمودوار نیز از این قاعده مستثنی نیست. اما در بهترین حالت می‌توان با تکیه بر عناصری در پیش‌متن، ضمن حذف برخی موارد، سویه‌های نوینی در متن جدید پدید آورد. «اقتباس‌کننده به‌عنوان دربانی عمل می‌کند که ازطریق معنایی که از متن اقتباسی برداشت کرده است، به ایده‌هایی برای خلق متن جدید دست می‌یابد. (گلشیری و همکاران، ۱٤۰۲).

[1] Law of Desire
[2] Bad Education

به‌عنوان مثال، در رمان، دکتر لافارگ به‌منظور تشدید انتقام خود علیه ونسان/ ایو، آپارتمانی را اجاره کرده‌است که در آن ایو را در اختیار مردان هوسباز قرار می‌دهد و خود از پشت شیشه‌ای آن‌ها را نظاره می‌کند. «دگرباش سرکوب‌شده»، «وارنروی پیر»، «داروساز شصت ساله» از جمله شخصیت‌هایی به شمار می‌آیند که در موضوع مذکور در دو قسمت از رمان بدان پرداخته شده است که آلمودوار با تمسک به عنصر پیرایش، آن‌ها را حذف کرده‌است. این اقدام لافارگ، کنشی انتقام‌جویانه پنداشته می‌شود؛ درحالی که آلمودوار در فیلم با گزاردن کدهایی، انگیزه‌های روانی رابرت را به تصویر می‌کشد. رابرت در اتاقش از طریق مانیتور بزرگی ورا را زیر نظر دارد؛ فرآیندی نظربازانه که رابرت را به‌عنوان سوژهٔ ناظر و ورا را به مثابهٔ ابژهٔ منظور معرفی می‌کند. لازم به یادآوری است که در فیلم گال (همسر رابرت) توسط زکا به او خیانت می‌کند و همراه با زکا از خانه می‌گریزد. ولی درنهایت تصادف کرده و در اثر شدت سوختگی و عدم تحمل وضعیت ظاهری خود، اقدام به خودکشی می‌کند. کنش چشم‌چرایانهٔ لدگارد در فیلم حامل انگیزه‌های روانی کاراکتر است؛ خشونتی که لدگارد علیه ورا(با پوست و ظاهر گال) اتخاذ می‌کند و سپس مجذوب او می‌شود، از سویی، ریشه در شکست او در نجات گال دارد و از سمتی دیگر، راهی برای تأیید قدرت فالیک وی و تسلط بر کنترل نگاه خیرهٔ مردانه است.

حذف شخصیت «راجر» راننده که عنصری فرعی در داستان انگاشته می‌شود، نیز به میانجی پیرایش در فیلم صورت گرفته است. این کاراکتر تقریباً هیچ کنش مؤثری در رمان ندارد و فیلمساز نیز به‌درستی آن را کنار گذاشته است.

اصرار ایو به اغواکردن گارسن رستوران و آب‌تنی کردن آن‌ها در استخر؛ ازجمله پیرایش‌های این‌چنینی به‌شمار می‌آید که فیلمساز در اثرش آن را لحاظ کرده است. بخش‌هایی همچون شرکت ایو و لافارگ در مراسم مهمانی که به‌عنوان افتتاحیهٔ رمان نگارش شده‌است، یا قدم زدن دو شخصیت مزبور در ساحل سن‌ژرمن و ملاقات آن‌ها از ویویان در کلینیک روانپزشکی نیز از آن دسته حذف‌هایی است که در فیلم صورت پذیرفته است.

۷-۵. تحلیل کاهش در فیلم

در فرآیند کاهش، خلاصه کردن مدّ نظر مولف بیش‌متن است.

پیرایش را که درنهایت هیچ گونه تولید متنی را دربر ندارد و با قطع‌کردن یا برش قیچی عمل می‌کند، باید از کاهش متن متمایز کرد که براساس قاعدهٔ خلاصه‌کردن یک متن بدون این‌که هیچ بخش مضمونی آن حذف شود، مشخص می‌گردد (Genette, 1997, p. 235).

بدین قرار در این مورد، چکیده کردن و نه حذف کامل صورت می‌پذیرد. اغواکردن لافارگ توسط ایو از مواردی هست که با فرآیند کاهش در فیلم روبه‌روست؛ شخصیت ایو درصدد است که دکتر لافارگ را تحریض نماید ولی لافارگ امتناع می‌کند؛ در فصول اول(عنکبوت) و دوم(زهر)، نویسنده در بخش‌هایی به این موضوع اشاره می‌کند:

ایو در ابتدا لباس‌هایش را ماشین‌وار درمی‌آورد اما سپس به ریچارد خیره شده و با لبخندی طعنه‌آمیز و به‌شکلی شهوت‌انگیزتر به کارش ادامه می‌دهد. بعد از این‌که برهنه می‌شود، درست روبروی ریچارد می‌ایستد، پاهایش را از هم باز می‌کند... ریچارد از جایش برمی‌خیزد و سراغ جعبه سفید مروارید می‌رود که روی قفسهٔ کتاب قرار دارد (Jonquet, 2002, p. 11).

این موضوع فقط یک‌بار در فیلم بدان اشاره شده است و به‌طریقی متفاوت با رمان؛ بدین گونه که ورا به دکتر لدگارد عشق می‌ورزد و خود را متعلق به او می‌داند. در واقع آلمودوار در بخش مورد نظر از بار تن‌کامگی آن کاسته است و به کاهش با حفظ عناصر محتوایی بسنده کرده است. یکی دیگر از بخش‌های رمان که تقریباً به‌طور مفصل نویسنده به آن اشاره داشته است، توصیفاتی از محل زندانی شدن ونسان و شرایط اسفناکی است که او با آن مواجه است. این مبحث در فصول زهر و قربانی در قالب گفتگوی دوم‌شخص نگارش شده است:

خوابیدی؛ وقتی بیدار شدی تشنگی هنوز آن‌جا بود؛ در تاریکی چمباتمه زده بود و انتظار می‌کشید. وقتی تو خواب بودی او صبورانه بیدار مانده‌بود. حالا گلویت را محکم و لجوجانه فشار می‌داد. غبار زمخت و غلیظی بود که دهانت را پوشانده بود، ماسه‌ای که دندان‌هایت را می‌ساییدند؛ تنها تمایل به نوشیدن نبود، چیزی کاملاً متفاوت بود، چیزی که هیچ‌وقت تجربه‌اش نکرده‌بودی، چیزی که نامش، واضح و روشن، شبیه شلاق بود: تشنگی» (Jonquet, 2002, p. 25).

خو گرفتن ونسان به شرایط جدید و توضیحاتی که در رابطه با خود و اربابش رتیل(دکتر لافارگ) بیان شده است، با فرآیند کاهشی در فیلم بازنمایی گردیده است؛ به‌طوری که فیلمساز

با سه سکانس کوتاه به شرح این وقایع می‌پردازد. در سکانس اول ویسنته خود را تنها و غل و زنجیر شده در جایی ترسناک و تاریک می‌بیند و فریاد کمک سر می‌دهد. در سکانس دوم تشنگی بر او مستولی شده و حریصانه آب داخل تشت را می‌نوشد و در سکانس سوم گویی که مدتی گذشته و با شرایط وفق پیدا کرده است ، مشغول مطالعه است که لدگارد برایش غذا می‌آورد.

۸-۵ . تحلیل آرایش در فیلم

از نگرگاه ژنت، آرایش به‌عنوان یکی از شیوه‌های افزایش می‌تواند در بیش‌متن اعمال گردد. همان‌گونه که در پیرایش، حذف مورد توجه مولف بیش‌متن است، در این وضعیت افزودن است که ازسوی خالق بیش‌متن به کار گرفته می‌شود. آلمودوار در فیلم خود با اضافه کردن شخصیت‌ها و بخش‌های جدید به آرایش متنی نائل شده است که برای تماشاگر فیلم می‌تواند جذاب جلوه کند.

> مخاطبان درک می‌کنند که فیلم امکان آن را ندارد تا همه‌چیز کتاب را به تصویر بکشد و به همین دلیل، حذف بعضی از صحنه‌ها و شخصیت‌ها را به دست فیلمساز می‌بخشند؛ اما آن‌چه نمی‌بخشند خلق صحنه‌ها و شخصیت‌های تازه است (سوبر، ۱۳۹۹، ص. ٦٩).

یکی از ابعاد آرایشی فیلم که از ارکان قابل بحث آن انگاشته می‌شود؛ توجه ورا به هنر (مجسمه‌سازی و طراحی) است که پیوندی استعاری با فیلم و شخصیت ورا برقرار می‌کند؛ و همچنین سکانس‌هایی از اَعمالی که لدگارد با ظرافتی خاص بر روی پوست ورا صورت می‌دهد؛ که آن را نیز می‌توان به مثابهٔ هنر لدگارد پنداشت. آلمودوار نیز در این مورد اشاره می‌کند: «پوست برای لدگارد همان حکم بوم برای نقاش را دارد؛ زیرا ورا نیز اثر هنری اوست که با دست کار کرده است» (Smith, 2014, p.385). از دیگرسو، مجسمه‌های دستی ورا و طراحی‌های وی، به‌طور تلمیحی به ابعادی از وجود او اشاره دارند که آلمودوار مدبرانه آن‌ها را به فیلم افزوده است. فیلمساز در تیتراژ پایانی فیلم (دقیقه ۱۱۷) عنوان می‌دارد: «از لوئیز بورژوا[1] متشکرم؛ که آثارش نه‌تنها من را هیجان زده کرد، بلکه راهی بود برای کمک به شخصیت ورا». بورژوا یکی از مجسمه‌سازان معاصر است که در آثارش به مسائلی چون خاطرات، زنانگی، ایجاد ارتباط میان

[1] Louise Bourgeois

تمایلات جنسی و ضعف و ناامنی می‌پردازد که همگی ریشه در مسائل روان‌کاوانه دارند. زن در آثار او بورژوا به‌عنون مؤلفه‌ای مرکزی پنداشته می‌شود و تمرکز بورژوا به شکل هم‌زمان بر جنس مذکر و مونث کمک شایانی به بالندگی جنبش هنر مدرن فمینیست کرد. آسیب‌های روحی دوران کودکی بخشی از شخصیت این مجسمه‌ساز را تشکیل داده است و به اعتقاد او استفاده از هنر به‌عنوان راهی برای گریز از این احساس است و یک روش درمانی تلقی می‌گردد (دانش و فهیمی‌فر، ۱۳۹۷).

در فیلم نیز هنر شیوه‌ای برای دوری از رنج‌ها و آسیب‌ها بازنمایی می‌شود؛ چرا که لدگارد نیز هنرمند پوست (بدن) است؛ چیزی که برای انتقام و کاهش نفرت خود به آن متوسل می‌شود. در خصوص ورا نیز همین امر صادق است؛ مضاف بر این که آثاری هنری‌ای که او در فیلم پدید می‌آورد شبیه به آثار بورژوا هستند. مجسمه‌های خمیری و پارچه‌ای ورا بدون داشتن چهره و هویتی خاص یادآور آثاری از این مجسمه‌ساز فرانسوی همچون بچه بافته‌شده[1] (۱۹۹۸) و هفت نفر در بستر[2] (۲۰۰۷) است؛ آثار ورا نیز مجسمه‌هایی به رنگ پوست هستند که از تکه‌هایی از پارچه‌های مختلف تشکیل شده‌اند که عملاً به هیچ گونهٔ جنسی مشخصی(مذکر و مونث) تعلق ندارند. فیگورهایی که به‌طور استعاری به شخصیت ورا اشاره دارند؛ پوشش پوستی رنگ ورا، بخش‌هایی از بدن مثله شده‌اش وهمچنین هویت جنسی او که در هاله‌ای از ابهام است، او را بسان آثار بورژوا کرده است (تصویر ۱).

تصویر۱: راست: مجسمه *بچه بافته شده*(۱۹۹۸)/ چپ: نمایی از فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم* (مآخذ: نگارندگان)

[1] The Woven Child
[2] Seven in Bed

شخصیت «فولگنسیو» یکی از کاراکترهای آرایشی بیش‌متن تلقی می‌شود؛ شخصی که به همراه تیمش لدگارد را در عمل جراحی ویسنته همراهی نموده است و سرانجام پی به عمل غیرقانونی لدگارد برده و به او هشدار می‌دهد. «کریستینا» یکی دیگر از شخصیت‌های اضافه شده در فیلم است که به عنوان یک فروشنده در فروشگاه مادر ویسنته امرار معاش می‌کند. هر دو مورد به‌عنوان شخصیت‌های اضافه شده، جنبه‌ای از آرایش متنی در حیطهٔ شخصیت انگاشته می‌شوند.

اقدام به خودکشی ورا و فرار ناموفق از دست دکتر لدگارد، از دیگر تراگونگی‌هایی قلمداد می‌شود که در فرآیند آرایشی به بیش‌متن افزوده شده است. ورا در سکانس‌های ابتدایی فیلم به‌واسطهٔ تعدادی زیادی کاغذ رگ خود را می‌زند؛ اما دکتر لدگارد به‌موقع سر می‌رسد و او را از مرگ نجات می‌دهد. در سکانس‌های پایانی فیلم نیز ورا پس از این که با ضربه‌ای لدگارد را نقش بر زمین می‌کند، از اتاق فرار کرده و به سمت درب خروجی می‌دود؛ اما لدگارد مانع از گریختن او می‌شود. ورا نیز برای ترساندن لدگارد رگ گردن خود را با چاقو می‌زند و در ادامه دکتر لدگارد به ترمیم پوست گردن او می‌پردازد و ورا را جراحی می‌کند. هیچ‌کدام از بخش‌های مزبور در پیش‌متن وجود ندارند و توسط آلمودوار به فیلم افزوده شده‌اند. خودکشی نورما یکی دیگر از قسمت‌هایی است که سبب تراژیک شدن فضای بیش‌متن شده است؛ در رمان، ویویان ازلحاظ روحی وضعیت بسیار آشفته‌ای را تجربه می‌کند ولی با مرگ او همراه نیست؛ درحالی که در فیلم این وضعیت درنهایت منتج به مرگ او می‌شود.

۹-۵. تحلیل جانشینی در فیلم

جایگشت محدود به دو گونهٔ تقلیل و افزایش نمی‌گردد و گاه با امتزاجی از دو حالت، وضعیت جابه‌جایی (جانشینی) حاصل می‌شود. آلمودوار از این وضعیت نیز در فیلمش استفاده کرده است. آلمودوار به‌طور خلاقانه‌ای، کاراکتر «الکس» در رمان را تبدیل به کاراکتر «زکا» در فیلم می‌کند و با مرتبط کردن آن با یکی از عناصر فرعی رمان به نام «لیزا» (سرایدار دکتر لافارگ)، آن را به نحوهٔ دیگری شخصیت‌پردازی می‌کند. لیزا حضور بسیار ناچیزی در پیش‌متن دارد؛ کاراکتر لیزا در رمان به ماریلیا در فیلم جایگشت پیدا می‌کند و بر خلاف رمان یکی از عناصر اصلی فیلم انگاشته می‌شود.

این جانشینی را نیز بسان دیگر موارد، می‌توان در امتداد عناصر سینمای آلمودوار انگاشت. ورود زکا به جهان روایی فیلم، تعرض به ورا، قتل وی توسط رابرت، فلاش‌بک و برملا شدن رازهای خانوادگی، ازجمله عناصری تلقی می‌شوند که فیلمساز آن‌ها از آن‌ها سود برده است. ورود زکا به فیلم سویه‌هایی از کمپ[1] را به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد، که از عناصر سینمای آلمودوار است. «مطمئناً هرگز کارگردان مشهور جهانی وجود نداشته است که کارش اساساً کمپ باشد» (Ballesteros, 2013,p. 367)

کمپ یکی از اشکال زیبایی‌شناختی به‌عنوان شیوه‌ای برای نگریستن به جهان تفسیر می‌شود.

> این اصطلاح برگرفته از فعل فرانسوی se comper به معنای ژست گرفتن و اداهای اغراق‌آمیز در آوردن است که نخستین ظهور آن به سال ۱۹۰۹ در واژه‌نامهٔ آکسفورد برمی‌گردد که به‌عنوان رفتاری اغراق‌آمیز، عاطفی، نمایشی و زنانه یا همجنس‌گرایانه تعریف شده است (رشیدیان، ۱۳۹٤، ص.۵۰۳).

این اصطلاح در دههٔ ۱۹٦۰ بیشتر مورد توجه قرار گرفت، سوزان سونتاگ در مقاله‌ای تحت عنوان «یادداشت‌هایی دربارهٔ کمپ» این مقوله را مورد ارزیابی مبسوط‌تری قرار داد و وجوه تازه‌ای به آن افزود. سونتاگ اشاره داشته است که «کمپ نگاهی برحسب زیبایی نیست، بلکه تاکید را بر میزان تصنع و سبک‌پردازی می‌گذارد... کمپ کیفیتی است که می‌توان آن را در اشیاء یا رفتار افراد کشف کرد... بعضی فیلم‌ها، لباس‌ها، مبلمان‌ها، ترانه‌های عامه‌پسند، افراد؛ ساختمان‌ها و.. کیفیتی کمپی دارند» (سونتاگ، ۱۳۹۳، ص.۳۹۸).

از نگرگاه سونتاگ بسیاری از فیلم‌های سینمای کلاسیک هالیوود با مختصاتی همچون میزانسن‌های بصری چشمگیر، بازی‌های اغراق آمیز، کلوزآپ‌های دراماتیک و خط داستانی پر پیچ و خم، شواهدی از کمپ هستند. پوشش عجیب و غریب ببر گونهٔ زکا و دم فالوس‌محورش، مصداق بارز کمپ در نظر گرفته می‌شود که ذاتاً ماهیتی کمیک دارد؛ کاراکترهایی که مشابه آن‌ها را می‌توان در بسیاری از آثار آلمودوار به نظاره نشست. از دیگرسو، ساختار غیرخطی روایت، عملکرد فلاش‌بک‌ها و راوی‌ها، که به مخاطبان امکان دسترسی مستقیم به ذهن شخصیت‌ها را فراهم می‌آورد؛ سبب می‌گردد تا ابعاد ژانر ملودرام به ذهن بیننده خطور کند که از گونه‌هایی

[1] Camp

تفسیر می‌شود که در سینمای آلمودوار جایگاه ویژه‌ای دارد. این امر در فیلم به میانجی گشایش به‌عنوان شاخه‌ای از افزایش در قالب تزریق محقق می‌شود. تزریق یعنی این‌که یک داستان یا روایت دیگری وارد داستان اولیه و اصلی گردد که می‌تواند مشتمل بر دوگونهٔ هم‌روایی[1] و ناهم‌روایی[2] باشد. هم‌روایی یعنی این‌که شخصیت‌های آن، همان شخصیت‌های داستان اصلی و نخست باشند و ناهم‌روایی یعنی این‌که شخصیت‌های آن به‌طور اساسی با شخصیت‌های داستان اصلی متفاوت باشند (نامورمطلق ۱۳۹۹) (تصویر ۲). تزریق هم‌روایی بدین صورت رخ می‌دهد که ماریلیا پس از قتل زکا (فرزندش) توسط لدگارد، داستانی از گذشتهٔ خود را برای ورا بازگو می‌کند. این داستان به‌صورت فلاش‌بک‌های کوتاه از زبان ماریلیا بیان می‌گردد: رازهایی از رابرت و زکا (که دراصل برادرند و ماریلیا که مادر آن‌هاست)، گال و زکا (که به کمک هم به رابرت خیانت می‌کنند) و نیز گذشته خانواده لدگارد. بخش‌های مربوط به کاراکتر الکس از اصلی‌ترین وجوه رمان تلقی می‌شوند که در فصل آخر(قربانی) این اهمیت دوچندان می‌گردد، زیرا به نقشهٔ او مبنی بر تعقیب لافارگ و دزدیدن ایو اختصاص می‌یابد. اما آلمودوار پس از حذف این ابعاد، مبادرت به انجام افزایش در قالب تزریق ورزیده است؛ که منتهی به جانشینی می‌شود. داستانی کاملاً بدیع با وجوهی تازه که از ارکان سینمای آلمودوار تلقی می‌گردند که به میانجی شخصیت‌های داستان پدید می‌آید که در رمان اصلاً وجود ندارد.

تصویر۲: کاراکتر کمپ‌گونه زکا : نمایی از فیلم *پوستی که در آن زندگی می‌کنم*(مآخذ: نگارندگان)

[1] Homodiegetique
[2] Heterodiegetique

٦. نتیجه‌گیری

پدرو آلمودوار یکی از فیلمسازان صاحب‌سبک سینمای نوین اسپانیا است که آثارش ارتباط وثیقی با ادبیات، نقاشی و سینما دارد. در این پژوهش نگارندگان، ارتباط اقتباسی میان فیلم «پوستی که در آن زندگی می‌کنم» و رمان رتیل را ازمنظر جایگشت به‌عنوان بخشی از نظریهٔ بیش‌متنیت بررسی نمودند که نتایج حاصله بدین شرح است:

۱-تراگونگی در حیطهٔ عنوان فیلم ، عناوین شخصیت‌ها و پیرنگ از مهم‌ترین مواردی است که در جایگشت بین‌نشانه‌ای حاصل شده است.

۲-پیرایش به‌عنوان قسمتی از تقلیل مورد توجه فیلمساز بوده است که به میانجی آن، برخی از کاراکترها و رخدادهای موجود در رمان را حذف کرده‌است که در پاره‌ای موارد با هدف پیرایش اخلاقی به انجام رسیده است.

۳-کاهش به‌عنوان یکی دیگر از مؤلفه‌های تقلیل در فیلم نظاره می‌گردد که سبب شده است برخی از وقایع در رمان که به‌طور مبسوط بدان پرداخته شده‌است، در فیلم خلاصه گردند. این امر سبب گردیده است ریتم حاصله در بیش‌متن به گونه‌ای باشد که تماشاگر آزرده و خسته نشود.

٤-آرایش یکی دیگر از شیوه‌هایی است که فیلمساز توانسته است به‌مدد آن با خلق شخصیت‌های جدید و بخش‌های نوین، تغییرات اساسی و جذابی را در بیش‌متن پدید آورد.

۵-جانشینی به‌مثابهٔ تلفیقی از دو گونه تقلیل و افزایش نیز از جمله مواردی انگاشته می‌شود که فیلمساز در بیش‌متن با تمسک به آن قسمت‌های جدیدی را خلق کرده‌است؛ بدین گونه که با حذف مواردی در پیش‌متن و افزودن پاره‌ای شخصیت و رویدادهای تازه، فیلم سینمایی به مسیری جدید سوق پیدا کرده است که در آن ردّپای نگاه مولفانه فیلمساز به‌وضوح قابل رویت است.

مضاف بر روابط اقتباسی در سینمای فیلمساز، سطوح دیگری از روابط بینامتنی و بیش‌متنی در سینمای پدرو آلمودوار قابل واکاوی است. سینمای آلمودوار را شاید بتوان یکی از بهترین مصادیق نظریهٔ ژنت در سینما دانست؛ چراکه اقسام دیگر بیش‌متنیت و مؤلفه‌های آن (پاستیش، پارودی،...) نیز از مواردی به شمار می‌آیند که قابلیت پژوهش در آثار او را دارند. در این پژوهش

سعی شد تا به میانجی یکی مهم‌ترین نظریه‌های ادبی معاصر، به مطالعهٔ اقتباس و جایگشت بین‌نشانه‌ای پرداخت.

منابع

اترینگتون‌رایت،ک. و داوتی، ر. (۱۳۹۷). *درک تئوری فیلم*. جلد اول. ترجمهٔ ر. قاسمیان، تهران: واحه.

اچ.پورتر، ا. (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. اشرفی. تهران: اطراف.

اندرو، د. (۱۳۸۷). *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمهٔ م. مدنی. تهران: رهرویان پویش.

اندرو، د. (۱۳۹۹). *آنچه سینما هست!*. ترجمهٔ م. اخگر. چاپ سوم، تهران: بیدگل.

آلن،گ. (۱۳۹۷). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پ. یزدانجو. چاپ ششم، تهران : مرکز.

الیوت، ک. (۱۳۹٤). *بازاندیشی مباحث رمان و فیلم*. ترجمهٔ ف. سجودی، تهران: فارابی.

بامشکی، س. (۱۳۹۵). نام‌دهی در شخصیت‌پردازی: فتنه یا آزاده؟. *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*. ۱۲(۲۱). صص ۸۳-٦۵.

بیات، د. (۱۳۹٦). *تحلیل روانپویشی آثار هنری اصغر فرهادی و پدرو آلمودوار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه بین المللی امام خمینی.

بی‌ور، ف. (۱۳۹۵). *فرهنگ اصطلاحات سینمایی: دفتری در زیبایی‌شناسی سینمایی*. ترجمهٔ م. مدنی، تهران: تابان خرد.

پویان، پ. (۱۳۹٤). *از متن تا متن: تبدیل متن نوشتاری به متن سینمایی با تاکید بر آرای ژرار ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران.

تراب‌زاده، ز. (۱۳۹۳). *فرایند اقتباس از یک متن ادبی تا یک اثر سینمایی با مورد مطالعاتی داستان و فیلم گاو*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه پیام نور(مرکز تهران شرق).

تریگز، ج.آ. (۱۳۹۸). «فیلم به مثابهٔ ترجمه: مطالعهٔ موردی آثار هاردی». در *ترجمهٔ بینانشانه‌ای از نظریه تا کاربرد (مجموعه مقالات)*. ترجمهٔ ا. پاکتچی. تهران: سوره مهر. ۲۸٤-۲۷٤.

جینکز، و. (۱۳۹٦). *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی*. ترجمهٔ م. احمدیان و ش. حکیمیان. چاپ پنجم، تهران: سروش.

دانش، ن؛ فهیمی‌فر، ا. (۱۳۹۷). مطالعه‌ای بر آثار لوئیز بورژوا از دیدگاه زیبایی‌شناسی فمینیسم .*دوفصلنامه علمی پژوهش هنر*، ۸ (۱۵). صص ۲۵-۱۵.

رحیمیان، م. (۱۳۸۹). زمان و زمان‌بندی در فیلم و ادبیات. *فصلنامهٔ رادیو و تلویزیون*. ٦ (١٤).صص ۹۱-۷۷.

20.1001.1.26454696.1389.6.14.4.9Doi:

رحیمی‌جعفری، م.؛ شعیری، ح.؛ و مختاباد، م. (۱۳۹۱). ابرمتن‌ها و پیرامتن‌ها در سینمای ایران. *فصلنامهٔ نقد ادبی*. سال پنجم. ۱۲۰.صص۲۰-۹۹

20.1001.1.20080360.1391.5.20.6.8 Doi:

رجبی، و.؛ ناظری، ا. و نقاش‌زاده، م. (١٤٠١). واکاوی روابط بینامتنی در فیلم‌های آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت. *دو فصلنامه‌ی علمی پژوهش هنر*. ۱۲(٢٤). صص ۷۳-۵۹.

Doi:20.1001.1.23453834.1401.12.24.12.3:

رجبی، و.؛ ناظری، ا.و نقاش‌زاده، م. (١٤٠٢). واکاوی نحوه‌های تلمیح و پارودی در روابط متون نقاشی و فیلم‌های پدرو آلمودوار براساس آرای ژرار ژنت و لیندا هاچن. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۲۸(۳). صص۵۷-٤٥

10.22059/jfadram.2023.363352.615787Doi:

رشیدیان، ع. (١٣٩٤). *فرهنگ پسامدرن*. ، تهران: نی.

ژوست، ف. (۱۳۹۱). «نگاه: از فیلم تا رمان، جستاری در روایت‌شناسی تطبیقی». در *راهنمایی بر ادبیات و فیلم*، ترجمهٔ د. طبایی عقدایی. تهران: فرهنگستان هنر.

زختاره، ح. (١٤٠٢). بررسی نمایانی و معروفیت در ادبیات فرانسه. *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ٦ (۱).

Doi: 10.22067/rltf.2023.82782.1085

سوبر، ه. (۱۳۹۹). *قدرت فیلم*. ترجمهٔ خ. قشقایی، تهران: بیدگل.

سونتاگ، س. (١٤٠٠). *علیه تفسیر*. ترجمهٔ م. اخگر. تهران: بیدگل.

شهبا، م. و شهبازی، غ. (۱۳۹۲). «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما». *نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱۷(۲):صص ۱۵-۲٤.

10.22059/jfadram.2013.30300Doi:

ظریفیان، م.، بامشکی؛ س. و قندهاریون، ع. (۱۳۹٦). «بررسی برگردان سینمایی داستان اوسنه باباسبحان برمبنای نظریهٔ فزون‌متنیت ژار ژنت». *نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر*. ۷ (۲). صص ۸۱–۵۱.

گلشیری، س.؛ شعیری، ح. و نامورمطلق، بهمن (۱٤۰۲). دگرگونی شخصیت‌ها در ترجمه بینانشانه‌ای مورد مطالعه:اقتباس سینمایی «پل خواب» از رمان «جنایت و مکافات» در دو پیکره‌ی زبان فارسی و فرانسه.» *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ٦ (۱). Doi: 10.22067/rltf.2023.80313.1072

لمان، پ، و لور، و. (۱۳۹۳). *تعمق در فیلم: تماشا کنید، بگویید و بشنوید، لذت ببرید*. ترجمهٔ ح. احمدی لاری، تهران: ساقی.

معین، م. (۱۳۸٦). *فرهنگ معین*. تهران: زرین.

فاولر، ر. (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ م. غفاری. تهران: نی.

میتری، ژ. (۱۳۹٤). *روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*. ترجمهٔ ش. عظیمی. چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸٦). ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ٥٦. صص ۹۸–۸۳.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. ۹(۳۸). صص ۱۳۹–۱٥۲.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۹). *ترا روایت: روابط بیش‌متنی روایت‌ها*. تهران: نشر سخن.

نامورمطلق، ب. (۱٤۰۱). *ادبیات تطبیقی: مفاهیم، مکاتب، انواع و پیکره ها*. تهران: لوگوس

هاچن، ل. (۱۳۹٦). نظریه‌ای در باب اقتباس. ترجمهٔ م. خداکرمی. تهران: مرکز.

Allinson, M. (2001). *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóv*ar. I.B. Tauris: London and New York.

Ballesteros, I. (2013). “Women on the Verge of a Nervous Breakdown: From Madrid (1988) to New York (2010)”. From *A Companion to Pedro Almodovar*. Prepared by M, D'Lugo and K, Vernon. United States : Wiley-Blackwell.

Barker , J (2020) . “Sculpting Women : From Pygmalion to Vertigo to The Skin I Live” in . *Quarterly Review of Film and Video*. 37(4). pp. 299-327. Doi: https://doi.org/10.1080/10509208.2019.1639484

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Translated by C, Newman and C, Doubinsky, Lincoln and London: University of Nebraska Press

Jonquet, T. (2002). *Tarantula*. Translated by Donald Nicholson-Smith. London: Serpents Tail

Murguia, S, and Pinar, A. (2018). *The Encyclopedia of Contemporary Spanish Films*. London: Rowman & Littlefield.

Smith, P. (2014). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodovar*. London: Verso

Thibaudeau, P. (2013). "El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar". *REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA*. 7(5).pp:192-208

Waldron, D., and Murray, R. "Troubling transformations: Pedro Almodóvar's La piel que habito/The Skin I Live In (2011) and its reception". *Transnational Cinemas*. 5(1):57-71

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

La Traduisibilité de la multi-lisibilité: une étude sur la traduction des poèmes de Hafiz en français

Homayoun Eslami
Doctorant en Langue Française, Département de Français, Branche Mashhad, Université Azad Islamique, Mashhad, Iran

Sadi Jafari Kardgar [1] (Auteur correspondant)
Maître-assistant, Département de Français, Branche Mashhad, Université Azad Islamique, Mashhad, Iran

Mohammad Javad Kamali
Maître de conférences, Département de Français, Branche Machhad, Université Azad islamique, Mashhad, Iran

Résumé

La multi-lisibilité [en persan : ihâm] est l'une des figures de style de la langue persane, qui a gagné en crédibilité au fil du temps, et est aujourd'hui considérée comme l'un des aspects clés de la littérature persane. Si nous considérons Hafiz comme le poète de langue persane le plus célèbre au monde, nous devons admettre que la caractéristique la plus importante de sa poésie est la multi-lisibilité. Dans l'écriture persane, les voyelles courtes ne sont généralement pas écrites, ce qui permet de lire les mots de plusieurs manières. Cela constitue l'un des facteurs les plus importants dans la production de multi-lisibilité. Peut-être que cette différence entre l'écriture persane et les écritures occidentales explique pourquoi la multi-lisibilité n'est pas une figure de style de la littérature occidentale, pourquoi les experts en traduction occidentaux n'ont jamais étudié sérieusement la traduction de la multi-lisibilité. En Iran, à notre connaissance, ni les spécialistes de la littérature n'ont réussi à analyser la multi-lisibilité, ni les chercheurs en traduction ne se sont sérieusement penchés sur sa traduction. La multi-lisibilité est, d'une part, l'un des outils artistiques les plus complexes de notre littérature, et d'autre part, les méthodes de traduction actuelles n'ont pas réussi à transférer sa forme et son contenu vers d'autres langues. Nous nous demandons si nous pouvons définir une ligne directrice pour la traduction de la multi-lisibilité qui puisse la transférer autant que possible dans la langue cible. En réponse, nous proposons un nouveau cadre théorique pour résoudre les ambiguïtés dans la définition de la multi-lisibilité. Ensuite, en analysant la traduction des versets à multi-lisibilité de Hafiz, nous montrons qu'ils peuvent être divisés en plusieurs catégories en fonction de la méthode de traduction. Enfin, nous présentons quelques suggestions pour traduire la multi-lisibilité, ce qui peut réduire la perte de sens.

Mots-clés : multi-lisibilité, traduction, microfable, Hafiz, Fouchécour

[1]. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86781.1103
https://orcid.org/0000-0003-0067-6361

Reçu: 10 Février 2024 Révisé: 06 Mars 2024 Accepté: 18 Avril 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

The Translatability of Multi-Readability: A Study on the Translation of Hafiz's Poems into French

Homayoun Eslami
PHD student in French Language, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Sadi Jafari Kardgar [1] (Corresponding author)
Assistant professor, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Mohammad Javad Kamali
Associate professor, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Abstract

Multi-readability [in Persian: ihâm] is one of the figures of speech in the Persian language, which has gained more credibility over time, and is now considered one of the key aspects of Persian literature. If we consider Hafiz as the most famous Persian-language poet in the world, we must admit that the most important feature of his poetry is multi-readability. In Persian script, short vowels are usually not written, allowing us to read words in several ways. This is one of the most important factors in the production of multi-readability. Perhaps this difference between Persian script and Western scripts has caused multi-readability not to be a figure of speech in Western literature, and Western translation experts have never seriously studied the translation of multi-readability. In Iran, as far as we know, neither literary scholars have been very successful in analyzing multi-readability, nor have translation researchers taken a serious look at its translation. Multi-readability, on the one hand, is one of the most complex artistic tools in our literature, and on the other hand, current translation methods have not been able to successfully transfer its form and content to other languages. We ask if we can define a guideline for the translation of multi-readability that can transfer it as much as possible into the target language. In response, we propose a new theoretical framework to resolve the ambiguities in the definition of multi-readability. Then, while analyzing the translation of verses with multi-readability from Hafiz, we show that they can be divided into several categories based on the translation method. Finally, we present some suggestions for translating multi-readability, which can reduce the loss of meaning.

Keywords: multi-readability, translation, microfable, Hafiz, Fouchécour.

[1]. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86781.1103
https://orcid.org/0000-0003-0067-6361

Received: 10 February 2024 Revised: 06 March 2024 Accepted: 18 April 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

ترجمه‌پذیری ایهام: بررسی برگردان اشعار حافظ به فرانسه

مقالهٔ پژوهشی

همایون اسلامی
دانشجوی دکترای تخصصی زبان فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
سعدی جعفری کاردگر [1] (نویسنده مسئول)
استادیار، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
محمدجواد کمالی
دانشیار، گروه زبان فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

چکیده

ایهام یکی از آرایه‌های ادبی زبان فارسی است، که درطول زمان اعتبار بیشتری کسب کرده‌است، و اکنون یکی از جنبه‌های ممتاز ادبیات فارسی تلقی می‌شود. در واقع، اگر شناخته‌شده‌ترین شاعر فارسی‌زبان در جهان را حافظ بدانیم، باید اذعان کنیم که مهمترین مشخصهٔ شعر او ایهام است. مَرسوم نبودنِ اِعراب‌گذاری در خطِ فارسی، این امکان را فراهم می‌کند که بتوان واژه‌ها را به‌صورت‌های مختلفی قرائت کرد، که این می‌تواند از مهمترین عواملِ تولیدِ ایهام باشد، و شاید همین تفاوتی که میان خط فارسی و خط‌های غربی هست، دلیلِ نبودِ آرایه‌ای مشابهِ ایهام در ادبیات غرب باشد، و دلیلِ این که ترجمه‌شناسان غربی هرگز ترجمهٔ ایهام را به شکل جدی مطالعه نکرده‌اند. در ایران هم تا جایی که می‌دانیم نه ادب‌پژوهان در توضیح دقیق ایهام چندان موفق بوده‌اند، نه ترجمه‌پژوهان نگاهی جدی به ترجمهٔ آن داشته‌اند. ایهام، از طرفی یکی از پیچیده‌ترین ابزارهای هنری ادبیات ماست، و از طرف دیگر روش‌های کنونی ترجمه نتوانسته صورت و محتوای آن را به نحو موفقیت‌آمیزی به زبان‌های دیگر منتقل کند. پرسش ما این است که آیا می‌توان برای ترجمهٔ ایهام دستورالعملی تعریف کرد که بتواند آن را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل کند؟ در پاسخ، ابتدا برای رفع ابهاماتِ موجود در تعریفِ استعاره، چارچوبِ تئوریکِ تازه‌ای ارائه می‌کنیم. سپس، ضمن تحلیل ترجمهٔ شماری از بیت‌های ایهام‌دارِ حافظ، نشان می‌دهیم که می‌توان آن‌ها را، بر اساس روش ترجمه، به چند دسته تقسیم کرد. نهایتاً، پیشنهادهایی برای ترجمهٔ ایهام مطرح می‌کنیم، که می‌تواند اتلاف معنایی را کاهش دهد.

کلیدواژه‌ها: ایهام، ترجمه، حکایتَک، حافظ، فوشه‌کور.

[1]. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86781.1103
https://orcid.org/0000-0003-0067-6361

تاریخ دریافت: ۲۱ بهمن ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۱۶ اسفند ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۳۰ فروردین ۱۴۰۳

۱. مقدمه

ایهام یکی از آرایه‌های ادبی زبان فارسی است، که در طول زمان اعتبار بیشتری کسب کرده‌است و اکنون یکی از ویژه‌ترین خصوصیت‌های ادبیات فارسی تلقی می‌شود. درواقع، اگر شناخته‌شده‌ترین شاعر فارسی‌زبان در جهان را حافظ بدانیم، باید اذعان کنیم که مهمترین مشخصهٔ شعر او ایهام است. ایهام به‌طور خلاصه، دست‌کم در شعر حافظ، یعنی این که بتوان از یک بیت بیش از یک خوانش داشت. نکته‌ای که عموماً موردِ غفلت قرار می‌گیرد، این است که ایهام، به‌عنوانِ یک آرایه در ادبیات غرب وجود ندارد. باید توجه داشت که زبان‌ها تفاوت‌های ساختاری دارند؛ برای مثال، مَرسوم نبودنِ اِعراب‌گذاری در خطِ فارسی، این امکان را فراهم می‌کند که بتوان واژه‌ها را به صورت‌های مختلفی قرائت کرد، که این می‌تواند از مهمترین عواملِ تولیدِ ایهام باشد، و شاید همین تفاوتی که میان خط فارسی و خط‌های غربی هست، دلیلِ نبودِ آرایه‌ای مشابهِ ایهام در ادبیات غرب باشد، و دلیلِ این‌که برای ترجمه‌شناسان غربی هرگز موضوع ترجمهٔ ایهام [همانندِ تشبیه و استعاره] به شکل جدی مطرح نبوده‌است. در ایران هم تا جایی که می‌دانیم نه ادب‌پژوهان در تعریف دقیق ایهام موفقیت چندانی داشته‌اند، و نه ترجمه‌پژوهان نگاهی جدی به ترجمهٔ ایهام داشته‌اند.

ایهام هم مانند آرایه‌های دیگر نوعی ظرف معنایی است. در فرآیند ترجمه عموماً نه‌تنها محتویات آرایه، که ظرف آن را هم، تا حد امکان، ترجمه می‌کنیم. برای مثال، رویهٔ متداول برای ترجمهٔ آرایهٔ تشبیه این است که نه‌تنها ظرف تشبیه که محتویات آن، یعنی آنچه که تشبیه شده و آنچه که به آن تشبیه شده وغیره، به زبان دیگر ترجمه شود؛ ولی رویه‌ای که تاکنون برای ترجمهٔ ایهام استفاده می‌شده، نه‌تنها ظرف ایهام، که محتویات آن را هم، به‌طور کامل، ترجمه نمی‌کرده است. نگاهی به ترجمه‌هایی که از حافظ به زبانِ فرانسه شده، نشان می‌دهد که در اکثرِ قریب به اتفاقِ آن‌ها، هرگاه دو معنا از یک بیت استنباط می‌شده، تنها به ترجمهٔ یک معنا بسنده شده، بدون اینکه اشاره شود آن بیت معنای دیگری هم دارد.

ما در ابتدا تلاش می‌کنیم به درک دقیق‌تری از ایهام برسیم. ادب‌پژوهان متعددی در طی قرون به ایهام پرداخته‌اند و تقسیم‌بندی‌های متنوعی برای آن ارائه کرده‌اند؛ ما ضمن ارج نهادن به دقت‌نظرهایی که همهٔ این پژوهشگران به خرج داده‌اند، نقائص کار آنان را متذکر می‌شویم و

درحد توان، مبادرت به طرح چارچوب نظری جدیدی برای رفع ابهامات موجود می‌کنیم. سپس با استفاده از نمونه‌هایی از ایهام، که از غزل‌های حافظ انتخاب شده‌اند، و ترجمهٔ آن‌ها که توسط فوشه‌کور[1] [نخستین مترجم تمام دیوان حافظ به زبان فرانسه (دادور، ۱۳۹۹، ص. ٦٤)] انجام شده‌است، تقسیم‌بندی خود از ایهام را به معرض نمایش می‌گذاریم و رویهٔ مرسوم برای ترجمهٔ آن‌ها را تحلیل می‌کنیم. هدف این است که به سه سؤال کلیدی پاسخ دهیم:

– آیا روش فوشه‌کور برای ترجمهٔ ایهام، که تفاوت معناداری با دیگر مترجمان ندارد، توانسته ظرف و محتوای این آرایه را به‌طور [نسبتاً] کامل به زبان مقصد منتقل کند؟

– آیا اساساً ترجمهٔ کاملِ ایهام امکان‌پذیر است؟

– آیا می‌توان برای ترجمهٔ ایهام دستورالعملی تعریف کرد که بتواند این آرایه را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل کند؟

فرضیهٔ ما این است که باتوجه به ساختارِ پیچیده و زبان‌مدار ایهام، عموماً نمی‌توان ظرف و محتوای آن را به‌طور کامل ترجمه کرد؛ و روش‌هایی که تاکنون برای ترجمهٔ ایهام استفاده شده در انتقال آن به زبان مقصد چندان موفق نبوده است؛ ولی می‌توان با استفاده از عناصر و روابطِ درهم‌تنیده‌ای که ایهام را ساخته‌اند، ترکیب‌بندیِ تازه‌ای ساخت و محتویات ایهام را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل کرد.

۲. پیشینهٔ ایهام

کسانی که بر ادبیات فارسی اِشراف دارند، بارها متذکر شده‌اند (فرشیدورد، ۱۳۵۲، صص. ۷۹۱–۷۸۱) که درمورد تکامل صنایع ادبی و سیر آن در آثار شاعران تحقیق جامعی وجود ندارد. در کتاب‌های نقد ادبی هم، آنچه از مفاهیم و قواعد، به‌صورت پراکنده مطرح شده‌اند، یا ابهام دارند و یا با یکدیگر تداخل دارند. به همین دلیل هم هست، که اکثرِ مقالات و کتاب‌هایی که در سال‌های اخیر در مورد ایهام نوشته شده‌اند [و ما به مهمترین‌هایشان استناد کرده‌ایم] فاقد فهرست منابع هستند، و منابع معدودی هم اگر هستند، نکتهٔ مهمی به دانسته‌های ما نمی‌افزایند.

[1] Charles-Henri de Fouchécour

ازاین‌رو در اینجا بجای ذکرِ نامِ آثار، به چکیده‌ای از مهمترین نظراتی که در بابِ ایهام بیان شده، کفایت می‌کنیم. ایهام به‌معنای «به گمان افکندن» یکی از صنایع شعری زبان فارسی است. از میان نویسندگان عرب‌زبان و فارسی‌زبان رشیدالدین وطواط اولین کسی است که از این آرایه سخن به میان می‌آورد (Chalisova, 2012). او (وطواط، ۱۳۳۹، صص. ٦٥٩-٦٦٢) ایهام را استفاده از واژه‌ای می‌داند که دو معنا دارد: نزدیک و دور؛ ذهن کسی که واژه را بشنود، متوجه معنای نزدیک می‌شود؛ درحالی که گوینده به معنای دور نظر دارد. در المعجم هم مختصری ناکافی در باب ایهام آمده است (قیس رازی، ۱۳۸۸، ص. ٣٦٥-٣٦٦). ولی به‌تدریج این آرایه تعریف گسترده‌تری می‌یابد؛ چنان که واعظ کاشفی ایهام را به شکل دیگری دسته‌بندی می‌کند و می‌نویسد که شمار معانی دخیل در ایهام تا به هفت هم می‌تواند برسد (واعظ کاشفی سبزواری، ١٣٦٩، صص. ١٠٩-١١٢). شاعران فارسی‌زبان هم، از سعدی گرفته، که نماد فصاحت است (مهدی‌نیا، ۱۳۹۳، ص. ۳۹) تا حافظ، که خصیصهٔ اصلی شعر او را ایهام شمرده‌اند (مرتضوی، ۱۳۸۳، ص. ٤٥٥) این آرایهٔ شعری را فراوان به کار می‌گیرند؛ به‌طوری که شاید مهمترین مشخصهٔ شعر کلاسیک فارسی، در مقایسه با شعر دیگر ملل، ایهام باشد.

نزدیکترین آرایه به ایهام در ادبیات غرب «double entendre» (Baldick, 2001, p. 71) یا «entente» (Anthony Bowden Cuddon, 1999, p. 237) است، که می‌توان آن را «دومعنایی» ترجمه کرد که به حالتی گفته می‌شود که یک واژه یا عبارت دو معنا را برساند: معنای آشکار و معنای پوشیده. این تعریف بسیار شبیه به تعریف آرایهٔ «metonymy» (Baldick, 2001, p. 165) در بلاغت غربی است که معادل فارسی پیشنهادشده برای آن «کنایه» است، و به حالتی گفته می‌شود که برای نامیدن چیزی، از نام چیز دیگری، که با آن رابطه‌ای دارد، استفاده کنیم. البته در ادبیات فارسی هم این دو آرایه عموماً با هم خلط می‌شوند. هُمایی بر این باور است (همایی، ۱۳۸۹، ص. ١٧٦) که در ایهام، معنای نزدیک و هم معنای دور، هردو مراد گوینده است؛ ولی در کنایه، معنای نزدیک مَعبری است برای انتقال ذهن مخاطب به‌معنای دور که مراد گوینده است؛ البته ایهامی که مصادیق آن را می‌توان در اشعار حافظ دید، بسیار پیچیده‌تر و متنوع‌تر از تعریف همایی است؛ و پُرواضح است که همیشه نمی‌توان معنای دور و نزدیک را از هم تشخیص داد.

با وجود سابقهٔ نسبتاً طولانی حضور ایهام در ادبیات ما، هنوز ادب‌شناسان به تعریف متقنی از آن نرسیده‌اند و هنوز آن را به گونه‌های مختلفی دسته‌بندی می‌کنند. اما شاید مفصل‌ترین دسته‌بندی ایهام متعلق به طاهره فرید باشد (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۱۷–۳۹). او ایهام را به سه دسته تقسیم می‌کند: لفظی، معنوی، لفظی و معنوی. سپس برای لفظی۵ دسته، برای معنوی۱٤ دسته، و برای لفظی و معنوی ٦ دسته ذکر می‌کند. در بعضی موارد، تعاریف او از زیردسته‌های ایهام، با تعریف اصلی ایهام مطابقت ندارد. برای مثال، در جایی، او لفظی را که دو معنا دارد، و بیت دارای آن لفظ، فقط با یکی از آن‌ها معنی می‌دهد، شکلی از ایهام می‌داند (همان، ص. ۱۷)؛ یا در جای دیگر، دو لفظ را که به یک شکل نوشته می‌شوند، و یکی از آن‌ها در بیت آمده و بیت، با لفظ دیگر معنی درستی نمی‌دهد، شکل دیگری از ایهام می‌داند (همان، ص. ۱۷). باید توجه داشت که هر واژه‌ای عموماً تعدادِ زیادی معنا دارد، و عموماً در هر متن [بر اساسِ روابطِ معنایی و دستوریِ میانِ اجزای متن] فقط یکی از آن‌ها، می‌تواند درست باشد. بنابراین، نمی‌توان با درنظرگرفتنِ تعدادِ زیادی معنای اشتباه، در هر متنی قائل به وجودِ آرایهٔ ایهام شد. برای مثال، در جایی حافظ می‌فرماید «شرح این قصّه مگر شمع برآرد به زبان، وَر نه پروانه ندارد به سخن پروایی» (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۳٦۹). اهلِ ادبیات می‌دانند که «پروا» معانیِ متفاوتی دارد، که برخی از آن‌ها را می‌توان از روی حرفِ اضافهٔ همراه شده با آن مشخص کرد؛ مثلاً «**از** چیزی پروا داشتن» یعنی «از چیزی ترس و واهمه داشتن»، و «**به** چیزی پروا داشتن» یعنی «به چیزی رغبت داشتن» یا «فرصتِ انجامِ کاری را داشتن»؛ بنابراین، در شعرِ بالا «پروا» یعنی رغبت یا فرصت؛ اما به باورِ فرید، اگر خواننده‌ای به اشتباه گمان کند که «پروا» در این شعر هردو معنا را می‌رساند، بیت حاویِ آرایهٔ ایهام است؛ که به باورِ ما این سخن اشتباه است.

از آن‌جا که ایهام هم مانند آرایه‌های دیگر نوعی ظرف معنایی است. در فرآیند ترجمه عموماً نه‌تنها محتویات آرایه، که ظرف آن را هم، تا حد امکان، ترجمه می‌کنیم. برای مثال، برای ترجمهٔ تشبیه، رویهٔ متداول این است که نه‌تنها ظرف تشبیه که محتویات آن، یعنی آنچه که تشبیه شده و آنچه که به آن تشبیه شده وغیره، به زبان دیگر ترجمه شود؛ ولی رویه‌ای که تاکنون برای ترجمهٔ ایهام استفاده می‌شده، نه‌تنها ظرف ایهام، که محتویات آن را هم، به‌طور کامل، ترجمه نمی‌کرده است. در ادامه ما تعریف و تقسیم‌بندی خود را از ایهام ارائه می‌کنیم.

۳. چارچوب نظری

سوسور[1] معتقد است (de Saussure, 1997, pp. 45-47) که خط و زبان دو دستگاه نشانه‌ای مجزا هستند که اولی برای بازنمایی دومی پدید آمده است. واحد زبانی، ترکیبی از کلام شفاهی و کلام کتبی نیست؛ واحد زبانی صرفاً متشکل از کلام شفاهی است. اما کلام کتبی که بازنمود کلام شفاهی است، چنان با آن آمیخته گردیده که نهایتاً جای آن را غصب کرده‌است؛ تا به جایی که اهل کلام برای نشانهٔ کتبی، اهمیتی به اندازهٔ خود نشانهٔ شفاهی، یا حتی بیش از آن قائل شده‌اند؛ درست مانند آن که تصور کنیم برای شناختن یک نفر، بهتر است که به‌جای چهرهٔ او، عکس او را نظاره کنیم؛ و امروزه هم حتی کسانی از اهل‌فن هستند که زبان را با املای آن خلط می‌کنند.

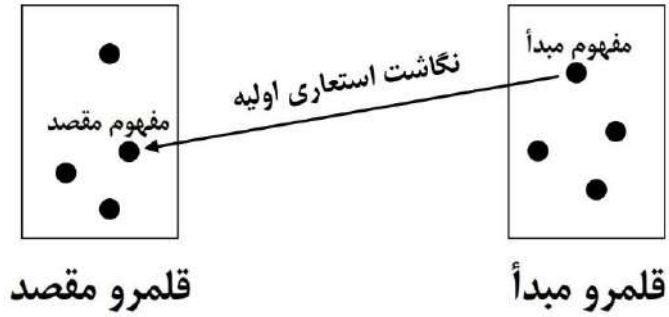
به باور ما، ادب‌شناسان ایرانی همواره، چه قبل از ظهور نظریه‌های مدرن زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و چه بعد از آن، میان این دو دستگاه نشانه‌شناسی مجزا تفاوتی قائل نشده‌اند و همین امر سبب شده که تحلیل‌های ادبی ما چندان منطقی به‌نظر نرسند. باید توجه داشت که آثار ادبی فارسی، عموماً بیش از آثاری که به زبان‌های دیگر آفریده شده‌اند، متکی به نشانه‌های کتبی هستند. شاید یکی از دلایل این امر، دقیقتر بودن رسم‌الخط زبان‌هایی مانند فرانسه باشد. برای مثال، در زبان فارسی عموماً واکه‌های کوتاه نوشته نمی‌شوند که چنین امکانی در زبانی مانندِ فرانسه وجود ندارد، که طبیعتاً این مشخصه تنوعِ قرائت‌های ممکن را در زبانِ فرانسه [در مقایسه با زبانِ فارسی] محدود می‌کند.

به‌طور خلاصه می‌توان در ادبیاتِ فارسی سه نوع دلالت را از هم تفکیک کرد؛ نوع اول، که کمتر به آن توجه شده، دلالتِ دالِ کتبی [یا همان واحدِ نوشتاری] بر مدلولِ واژی [یا همان واحدِ زبانی] است؛ برای مثال، کلمهٔ مکتوبِ «مشکین»، هم می‌تواند «مُشکین» خوانده شود، هم «مِشکین»؛ و بر حَسبِ شکلی که خوانده می‌شود، می‌تواند یک واژه را به ذهن متبادر کند. نوعی دلالت دیگر هم هست که شناخته‌شده‌تر است و آن دلالت دالِ واژی [یا همان مدلولِ دالِ کتبی] بر مدلول معنایی است؛ یعنی برای مثال، کلمهٔ سیب بر مفهوم سیب دلالت می‌کند. یک دلالت نوع سوم هم داریم که مدلول آن مجازی است؛ در این نوع دلالت، معنای مصطلح [یا همان

[1] Ferdinand de Saussure

مدلولِ دالِ واژی] در نقشِ دال ظاهر شده و بر معنای استعاری یا اصطلاحی [یا همان مدلولِ مجازی] دلالت می‌کند؛ یعنی برای مثال، مفهوم غنچه بر مفهوم دهان معشوق دلالت می‌کند.

شاید بهتر باشد برای رفعِ ابهاماتِ احتمالی، یادآوری کنیم که در گذشته دلالتِ مجازی را پدیده‌ای می‌دانستند که در عرصهٔ کلمات رخ می‌نمایاند، ولی امروزه غالباً آن را پدیده‌ای مفهومی می‌دانند (Lakoff & Johnsen, 2003, p. 4). شکل ۱ می‌تواند تجسم بهتری از این پدیده را به نمایش بگذارد:



شکل ۱. دلالت مجازی (Evans & Green, 2006, p. 308).

در متونی که درباب ایهام نوشته شده‌اند، عموماً بدون توجه به فرصت‌هایی که علومی مثل معناشناسی و زبانشناسی به ما می‌دهند، تلاش می‌شود مسائل، صرفاً به یاری شُهودِ شخصی، حل شود؛ اما سعی ما این بوده که با استفاده از نظرات سوسور درباب دلالت واژی [دلالت دال کتبی] و نظرات متفکران معاصر درباب دلالت مجازی [دلالت دال معنایی] ساختاری را شکل دهیم، که بتواند درنهایت شفافیت، مکانیسم‌هایی را که ایهام را به وجود می‌آورند، به نمایش بگذارد. شاید این اقدام، در نظر اول بی‌اهمیت جلوه کند، ولی همین کار ساده، می‌تواند از ابهاماتی که صدها سال دامن‌گیر ایهام بوده، پیشگیری کند.

در این مقاله، اگر تکّه‌ای از کلام در یک متن، تنها یک مدلول داشته باشد، آن را تک‌دلالته، و اگر بیش از یک دلالت داشته باشد، آن را چنددلالته می‌نامیم، و اگر این دلالت‌ها از یک نوع باشند، آن‌ها را هم‌ماهیت می‌دانیم.

اکنون که شناخت مختصری از دلالت‌ها پیدا کردیم، می‌توانیم ایهام را به صورت منطقی‌تری تقسیم‌بندی کنیم. اولین مرحله برای تعیین نوع ایهام، این است که ببینیم آیا دالِ کتبی بر چند مدلول واژی دلالت دارد یا خیر؛ اگر این‌گونه باشد، ایهامِ ما از نوع همگونِ واژی است؛ اگر دالِ کتبی ما تک‌دلالته باشد، به مرحلهٔ دوم می‌رویم؛ یعنی دال واژی را بررسی می‌کنیم؛ اگر دالِ واژی ما چنددلالته باشد، ایهام ما از نوع همگونِ معنایی است؛ در غیر این صورت، دال معنایی بررسی می‌شود؛ اگر این دال چند مدلول مجازی داشته باشد، ایهامِ ما از نوع همگونِ مجازی است. اگر درطی این مراحل فقط یک مدلول بیابیم، ایهامی وجود ندارد؛ و اگر مدلول‌های ما، بیشتر از یکی باشند و هم‌ماهیت نباشند، ایهام ما از نوع ناهمگون است.

٤. بحث و بررسی

به باور ما، محدودهٔ ایهام بیت است؛ فارغ از این که منشاء آن واژه یا عبارت یا مصراع باشد. در ادامه انواع ایهام را با تفصیل بیشتری بررسی می‌کنیم و از آن‌جا که ایهام از مهمترین مشخصه‌های شعر کلاسیک فارسی است؛ و ترجمهٔ ادبی از فارسی به زبان‌های دیگر، بدون توجه به ایهام ممکن نیست، با دقت در ترجمهٔ اشکال مختلف ایهام، در صورت امکان راه‌کارهای مناسبی برای بالا بردن کیفیت ارائه می‌کنیم. ایهام‌ها همه از دیوان حافظ انتخاب شده، و ترجمهٔ فرانسهٔ آن‌ها همه به دست فوشه‌کور انجام شده است. [البته ترجمهٔ فوشه‌کور، در گذشته بدونِ تمرکز بر ایهام، مورد بررسی قرار گرفته است. (هاشمی و محسنی، ۱۳۹۸)] لازم به ذکر است که در هر مورد، به همهٔ جنبه‌های معناشناسانه و تمام ظرایف ترجمه‌شناسانه پرداخته نمی‌شود. هدف اصلی ما رسیدن به یک صورت‌بندی روشن از ترجمهٔ ایهام است.

١.٤. ایهام همگون

قبل از وارد شدن به بحث اصلی بهتر است با برخی از مفاهیم بیشتر آشنا شویم. فرض ما این است که دو نوع دلالت داریم: همگون و ناهمگون. در دلالت همگون، مدلول‌ها، هم‌عرضِ یکدیگر هستند؛ یعنی حضور یک دال خاص، حضور همهٔ آن‌ها را موجب می‌شود؛ اما در دلالت ناهمگون، رابطهٔ میان مدلول‌ها، طولی است؛ یعنی حضور یک دال خاص، موجب حضور مدلولی می‌شود که به نوبهٔ خود، نقش دال را ایفا کرده، موجب حضور مدلول دیگری می‌گردد، که

هم‌عرض مدلول اول نیست. ما برای روشن شدنِ بحث، از مثال‌هایی استفاده می‌کنیم که هم در چارچوبِ نظری ما قرار بگیرند، و هم موردِ قبولِ اکثریتِ کارشناسان باشد.

۱.۱.٤. ایهام همگونِ واژی

در خط زبان فارسی، خصوصاً شعر کلاسیک فارسی، بنابرعادت اعراب‌گذاری نمی‌شود و این سبب می‌شود که اغلب، واکه‌های کوتاه و گاهی، هم‌خوان‌ها [در محل تشدید] مجالِ بُروز نیابند؛ در این وضعیت، گاه آنچه نوشته‌شده را می‌توان به چند صورت قرائت کرد؛ که مبنای پدید آمدن ایهام همگونِ واژی است. برای مثال، از بیتی که در جدول ۱ آمده، می‌توان دو قرائت داشت:

۱. در چهرهٔ بهشتی تو، زلفِ سیاهت شبیه به طاووسی در جنت است.

۲. در چهرهٔ بهشتی تو، زلفِ مُعطرت شبیه به طاووسی در جنت است.

مترجم فرانسوی ترجیح داده قرائت دوم را ترجمه کند. البته روایت‌هایی از نقش طاووس در ماجرای رانده‌شدن آدم و حوا از بهشت وجود دارد (خواندمیر،۱۳۸۰، ج. ۱/ص. ۲۰) که قطعاً حافظ نظری هم به آن‌ها داشته است؛ ولی در این‌جا چون بر دلالتِ واژی تمرکز کرده‌ایم، به آن‌ها نمی‌پردازیم. اگر بتوان ساختِ ایهام را به زبان دیگری ترجمه کرد، همیشه بهترین راه‌حل است؛ ولی چون عموماً این کار ممکن نیست، باید یکی از قرائت‌ها را که تأثیرگذاری بیشتری دارد، برای ترجمه انتخاب کرد. [این اصل همیشه مَدّ منظر ما هست، ولی در هرمورد آن را تکرار نمی‌کنیم.] در این مورد، دو قرائت از نظر مقبولیت تفاوت معناداری ندارند.

زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار	چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست
زلف **مِشکین** تو در گلشن فردوس عذار	چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست
زلف **مُشکین** تو در گلشن فردوس عذار	چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست
Ta chevelure de musc dans la roseraie au paradis de ta joue, qu’est-elle? Le paon surgi au jardin des délices!	

جدول ۱. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۴) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 219).

در بیتی که در جدول ۲ آمده، نبودِ اعراب، دو قرائت را (محسنی، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۰) ممکن ساخته است:

۱. محدودیت برای شعر من معنی ندارد؛ چه زمانی چه مکانی؛ ببین چگونه این کودک، راهِ یک‌ساله را یک‌شبه می‌رود.

۲. محدودیت برای شعر من معنی ندارد؛ چه زمانی چه مکانی؛ ببین چگونه این کودکِ یک‌شبه [شعری که تماماً در یک شب سروده شده] راهِ یک‌ساله را می‌رود.

مترجم فرانسوی قرائت دوم را ترجمه کرده‌است. یکی از ترفندهای حافظ، برای رسیدن به بلاغت، این است که از صورت‌بندی‌های رایج زبان محتاطانه عدول می‌کند؛ و مهمترین مشخصهٔ قرائت دوم همین نکته است. بنابراین، می‌توان قرائت منتخب مترجم را انتخاب قابل‌قبولی دانست.

طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر	کاین طفل یک‌شبه ره یک‌ساله می‌رود
طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر	کاین **طفلْ یک‌شَبه** ره یک‌ساله می‌رود
طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر	کاین **طفلِ یک‌شَبه** ره یک‌ساله می‌رود
Vois dans la marche du poème le parcours fait en espace et en temps, car cet enfant âgé d'une nuit fait le chemin d'une année.	

جدول ۲. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۵) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 596).

۲.۱.٤. ایهام همگونِ معنایی

در هر زبانی واژه‌ها و عبارت‌های فراوانی هست که بیش از یک معنا دارند. این خصوصیت در ادبیاتِ تمام کشورها مبنای بازی‌های زبانی قرار می‌گیرد؛ اما در ادبیاتِ فارسی می‌تواند فرصتی برای ساختن ایهام همگونِ معنایی باشد. تفاوت اصلی این نوع ایهام با ایهام همگونِ واژی این است که تفاوت نگارشی نقشی در پدید آمدن آن ندارد. برای مثال، در بیت جدول

۳، شاعر از دو معنای واژهٔ «مُدام»، یعنی «شراب» و «مُداوم» بهره گرفته (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۳٤) تا به ایهام برسد:

۱. ای که دلیل لذت بردن ما را از نوشیدن شراب نمی‌دانی، ما در پیاله شراب انعکاس روی معشوق را می‌بینیم.

۲. ای که دلیل لذت بردن ما را نوشیدن مداوم شراب نمی‌دانی، ما در پیاله شراب انعکاس روی معشوق را می‌بینیم.

از آن‌جا که «شُرب» معنای «شُربِ شراب» هم دارد، خوانش دوم معنای بیشتری را به مخاطب می‌رساند؛ به همین دلیل، می‌توان انتخاب مترجم فرانسه را تأیید کرد.

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما
Nous avons vu dans la coupe le reflet du visage du Compagnon, eh! tu qui ne sais rien de notre plaisir à boire continûment!

جدول ۳. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۲) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 119).

لازم به ذکر است که میدان عمل ایهام یک بیت است؛ اگرچه منشاء آن گاه یک حلقهٔ منفرد، و گاه تمامی زنجیرهٔ یک بیت است. برای مثال، بیتی را که در جدول ٤ آمده، می‌توان به دو صورت (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۲۱–۲۲) قرائت کرد:

۱. جان [فاعل] با میل و رغبت، دل [مفعول بی‌واسطه] را به چشم مست یار می‌سپارد؛ اگرچه هوشیاران اختیار خود را به هیچ‌کس نمی‌سپارند.

۲. دل [فاعل] با میل و رغبت، جان [مفعول بی‌واسطه] را به چشم مست یار می‌سپارد؛ اگرچه هوشیاران اختیار خود را به هیچ‌کس نمی‌سپارند.

در این مورد، دو خوانش نحوی مختلف، به دو معنای مختلف می‌انجامد؛ و مترجم فرانسوی خوانش دوم را برگزیده است. در این‌جا تفاوت معناداری میان دو خوانش نیست؛ و معیار انتخاب بیشتر سلیقه است.

دل به رغبت می‌سپارد جان به چشم مست یار	گر چه هشیاران ندادند اختیار خود به کس
Poussé par le désire le cœur confia son âme aux yeux ivres du Compagnon, bien que les gens conscients ne livrent à personne leur libre arbitre.	

جدول ٤. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲۳۵-۲۳٦) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 695).

۳.۱.٤. ایهام همگونِ مجازی

گاه چند واژه که هریک به‌تنهایی دال بر معنایی حقیقی است، به‌همراه یکدیگر معنایی مجازی را می‌رسانند؛ و گاه دالِ ایهام‌سازِ ما، نه بر چند معنا، که بر چند معنای مجازی دلالت می‌کند. چنین وضعیتی بهترین فرصت برای ساخت ایهام همگونِ مجازی است. ایهام همگونِ مجازی [با در نظر گرفتن معنای حقیقیِ ملازمِ آن] غالباً می‌تواند ایهام ناهمگون هم باشد. بیتی که در جدول ۵ آمده، نمونه‌ای از این نوع ایهام است (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۲۷)؛ که حاوی اصطلاح «رهِ چیزی را زدن» است. این اصطلاح می‌تواند دو معنای «جلوی چیزی را گرفتن» و «قصد چیزی را داشتن» را برساند. بنابراین، این بیت را می‌توان دوگونه قرائت کرد:

۱. دیشب سیلی از اشک می‌ریختم تا که بخوابم؛ ولی چهره‌ات به خاطر آمده‌بود و خیالات محال می‌کردم.

۲. دیشب سیلی از اشک می‌ریختم تا جلوی خواب را بگیرم؛ چهره‌ات به خاطر آمده‌بود و خیالات محال می‌کردم.

مترجم فرانسوی قرائت دوم را انتخاب کرده است که به سلیقهٔ ما اندکی شاعرانه‌تر از قرائت اول است. برای دور نیافتادن از بحث در اینجا به جزئیات ترجمهٔ مصراع دوم پرداخته نمی‌شود.

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم	نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم
La nuit dernière d'un torrent de larmes je coupai la voie du sommeil. on eut dit qu'en pensant à Ton duvet, je traçais un dessin sur l'eau.	

جدول ۵. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲٦٥) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 808).

گاهی منشاء معناهای مجازی تفسیرهای متفاوت است؛ برای مثال، برای بیت جدول ٦، بر اساس برداشتی که از «خاک» داریم سه تفسیر (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۲۸) محتمل است:

۱. یار مردان خدا باش که در کشتی نوح خاکی [یعنی حضرت نوح که از خاک خلق شده‌بود و اعتنایی به توفان نداشت] هست که برای طوفان به اندازهٔ خُرده‌آبی ارزش قائل نیست.

۲. یار مردان خدا باش که در کشتی نوح خاکی [یعنی آنچه از پیکرِ مدفونِ حضرتِ آدم باقی مانده بود و به هنگام طوفان به دستور خداوند به کشتی نوح منتقل شد؛ و پس از طوفان دوباره دفن شد] هست که برای طوفان به اندازهٔ خُرده‌آبی ارزش قائل نیست.

۳. یار مردان خدا باش که در کشتی نوح خاکی [یعنی بشر خاکی، فارغ از مصادیق آن، که مظهر خداوند است] هست که برای طوفان به اندازهٔ خُرده‌آبی ارزش قائل نیست.

لازم به ذکر نیست که اگر محتوای آکولادها حذف شود، هیچ اختلافی بین این سه ترجمه نیست. در چنین حالتی ترجمهٔ معنای حقیقی [ظاهراً] به‌تنهایی می‌تواند تمامی معناهای مجازی را منتقل کند؛ و در این‌جا مترجم فرانسوی هم دقیقاً همین کار را کرده است؛ البته با این پیش‌فرض که فرهنگ تخصصی لازم [که در این مورد فرهنگ عرفان اسلامی است] در اختیار مخاطب فرانسوی‌زبان قرار دارد.

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح	هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را
Sois le compagnon des hommes de Dieu, car, dans l'arche de Noé, est un reste de poussière, pour qui le Déluge ne vaut pas un peu d'eau !	

جدول ٦. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۱) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 112).

۲.٤. ایهام ناهمگون

همان‌طور که پیش از این بیان شد، در دلالت ناهمگون، رابطهٔ میان مدلول‌ها، طولی است؛ یعنی حضور یک دال، موجب حضور مدلولی می‌شود، که به‌نوبهٔ خود نقش دال را ایفا کرده و حضور مدلول دیگری را موجب می‌گردد، که هم‌عرض مدلول اول نیست. برای مثال، در بیتی که در جدول ۷ آمده، واژهٔ «بوی» می‌تواند موجب حضور مدلول معنایی «عطر و رایحه» و مدلول مجازی «امید و آرزو» شود (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۳۵) که در طول یکدیگر قرار می‌گیرند، و برای بیت دو معنا را رقم می‌زنند:

۱. اگرچه می‌دانم که غریب راه به جایی نمی‌برد، من به امید و آرزوی آن زلف پریشان می‌روم.

۲. اگرچه می‌دانم که غریب راه به جایی نمی‌برد، من در پی عطر آن زلف پریشان می‌روم.

مترجم فرانسوی خوانش دوم را برگزیده، که احتمالاً می‌تواند خوانش اول را هم به‌طور ضمنی تداعی کند؛ که به نظر ما، در این‌جا بهترین گزینه بوده است. به‌طور کلی، اگر یک مدلول ایهامی بتواند مدلول [یا مدلول‌های] دیگر را تداعی کند، انتقال آن مدلول در ترجمه می‌تواند بهترین انتخاب باشد، اگر که راه‌حل بهتری موجود نباشد.

گر چه دانم که به جایی نبرد راه غریب من به بوی سر آن زلف پریشان بروم
Je sais que l'étranger ne parvient nulle part, pourtant, je partirai attiré par l'odeur de Ces cheveux en désordre.

جدول ۷. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۲۸۹) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 892).

شاید ترجمه‌پذیرترین حالت، در میان اشکال مختلف ایهام، زمانی باشد که معنای حقیقی تداعی‌کنندهٔ معنای مجازی است؛ اما همیشه اینگونه نیست؛ در بیت جدول ۸، معنای حقیقی ناتوان از رساندن معنای مجازی است. برای روشن شدن موضوع، نگاهی می‌کنیم به تفسیرها (مرتضوی، ۱۳۸۳، صص. ۵۰۶–۵۰۸) و قرائت‌های حقیقی [۱] و مجازی [۲ و ۳] از این بیت (فرید، ۱۳۷۷، ص. ۵۲۲):

۱. طره‌های مشک‌بوی تو بنفشه را تاب می‌دهد؛ خندهٔ دلگشای تو پردهٔ غنچه را می‌درد.

۲. تاب گیسوان معطر تو بنفشه را سرافکنده می‌کند؛ خندهٔ دلگشای تو غنچه را از جلوه می‌اندازد.

۳. تاب گیسوان معطر تو بنفشه را سرافکنده می‌کند؛ خندهٔ دلگشای تو همان شکوفا شدن غنچه است. [قرائت‌های مجازی این بیت متکثر است و یک‌کاسه کردن همهٔ آنچه همه می‌گویند، ناممکن است.]

مترجم فرانسوی، مانند همیشه، معنای حقیقی را با دقتی وسواس‌گونه ترجمه کرده و هرجا که لازم دیده برخی معانی و تفاسیر را خارج از ترجمهٔ اصلی آورده، ولی درمجموع، موجب اتلاف زیبایی‌های شعر شده‌است. شاید چنین رویکردی برای ترجمهٔ متون حقوقی مناسب باشد، ولی در ترجمهٔ شعر نیاز به انعطاف‌پذیری و خلاقیت است؛ اگر نمی‌توان همهٔ معانی شعر را ترجمه کرد، باید آنچه را که [از نظرِ عاطفی یا خیال‌انگیزی] تأثیرگذارتر است را برای ترجمه برگزید.

تاب بنفشه می‌دهد طره مشک‌سای تو پرده غنچه می‌درد خنده دلگشای تو
Tes boucles à senteur de musc font se tordre la violette, ton sourire dénoue les cœurs et déchire le viole du bouton de rose.

جدول ۸. بیتی از یک غزل حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۳۱۸-۳۱۹) و ترجمهٔ فوشه‌کور از آن (Hâfez, 2006, p. 1001).

برای این‌که نظر خود را برای مخاطب ملموس‌تر کنیم، خوانش خود را از این بیت به‌همراه ترجمه‌ای پیشنهادی در جدول ۹ عرضه می‌کنیم؛ با تذکر این نکته که این ترجمه، نه بهترین ترجمه، که صرفاً تلاشی برای معرفی مسیری است که به ترجمهٔ ایده‌آل می‌رسد.

طره‌های معطر تو بنفشه را شرمنده می‌کنند و او سر به زیر می‌اندازد، تبسم فرح‌بخش تو شگفت‌آورتر از شکفتن غنچه گل‌سرخ است.
Tes boucles parfumées ont fait honte à la violette et elle a baissé la tête, ton sourire joyeux est plus merveilleux que l'épanouissement du bouton de rose.

جدول ۹. خوانش ما از بیت اول غزلی از حافظ (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۳۱۸–۳۱۹) و ترجمهٔ پیشنهادی ما از آن.

ما برای ساده کردن مسئله تا به این‌جای مقاله از شرایط حداقلی تحقق ایهام سخن گفتیم؛ اما در این‌جا برای پیشگیری از هرنوع اشتباهی متذکر می‌شویم که سرمنشاءِ ایهام همیشه یک دال نیست؛ گاهی چند دال [برای مثال، چند واژه یا عبارتِ جداازهم] چند زنجیرهٔ دلالتی را فعال می‌کنند، که نتیجهٔ آن تحقق چند ایهام موازی است؛ ولی از آن‌جا که معانیِ اجزای سازندهٔ یک بیت، عموماً یک معنای به‌هم‌پیوسته را شکل می‌دهند که امکانِ ازهم‌گسستنِ آن نیست، مَحملِ ایهام را همیشه بیت در نظر می‌گیریم، حتی اگر این آرایه برآیندِ چند زنجیرهٔ دلالتی باشد [نمونه‌ای از این نوع ایهام در جدول ۱۰ آمده است]؛ طبیعتاً نوع چنین ایهامی بر مبنای هم‌عرض بودن یا نبودن همهٔ مدلول‌های دخیل در ایهام تعیین می‌شود؛ یعنی برای ناهمگون شدن ایهام، کافی است که فقط یک مدلول در عرضِ مدلول‌های دیگر قرار نگیرد.

۳.٤. نمایی دیگر از ترجمه‌شناسی ایهام

هدف اصلی این مقاله ترجمه‌شناسی ایهام است، و از آن‌جا که تعریفِ روشنی از ایهام نبود، و طبیعتاً مصداق‌های آن هم خالی از ابهام نبود، مجبور بودیم در مرحلهٔ قبل، با ذکر نمونه‌هایی از ترجمهٔ ایهام، تصویر نسبتاً کاملی از آنچه در ذهن داشتیم، به نمایش بگذاریم. حال که با کلیاتِ مسئله آشنا شدیم، می‌توانیم نگاهِ موشکافانه‌تری به ترجمهٔ ایهام داشته باشیم. در موردِ ترجمهٔ آرایه‌های ادبی نظرات متفاوتی وجود دارد. برای مثال پیرنی[1]، که در هر رویه‌ای مهمترین مسئله را حفظ چیزی که قیاس می‌شود می‌داند، رویه‌های محتمل برای ترجمهٔ آرایه‌ها را چنین برمی‌شمارد (Isnu Maharani, 2016, pp. 87-88):

[1] Patrizia Pierini

۱. ترجمهٔ تحت‌الفظی (حفظ آرایهٔ مبدأ).

۲. جایگزینی آرایهٔ مبدأ با آرایه‌ای دیگر.

۳. تقلیل آرایهٔ مبدأ به یک اصطلاح (درصورت امکان).

٤. حفظ آرایهٔ مبدأ و تشریح عنصر قیاسی آن.

۵. جایگزینی آرایهٔ مبدأ با توضیحات.

لازم به ذکر است که آرایه‌هایی مانند تشبیه و استعاره، لایه‌های دلالتی کمتری نسبت به ایهام دارند؛ و عموماً خود بخشی از آرایهٔ ایهام هستند، و به همین سبب، عموماً نمی‌توان رویه‌های متداول برای ترجمهٔ تشبیه و استعاره را برای ترجمهٔ ایهام به کار بست. درواقع، از آنجا که ایهام در ادبیات غرب به‌عنوان آرایه شناخته نمی‌شود، نظریه‌ای هم در مورد آن وجود ندارد؛ فارسی‌زبانان هم تا جایی که ما می‌دانیم، نظری جدی به ترجمهٔ ایهام نیانداخته‌اند. ما برای پرکردن این خلأ سعی می‌کنیم مسئله را تشریح کنیم. در نگاه اول، دو رویه به ذهن می‌رسد:

۱. ارائهٔ ترجمه‌ای از معنای حقیقی غزل [بیت‌ها] به‌شکل مستقل، و افزودن توضیحاتی در باب آنچه در ترجمهٔ حقیقی نیآمده در ادامه یا حاشیه.

۲. ارائهٔ ترجمه‌هایی موازی از بیت حاوی ایهام، که در زیر هم قرار می‌گیرند، و بر شمار واقعی بیت‌ها می‌افزایند.

اگر خواندن شعر را، نه کسب اطلاعات، که وَجد و شُهودی در گذرگاه زبان بدانیم، رویه‌های بالا ما را به جایی نمی‌رساند. اما ترجمهٔ درست ایهام چگونه باید باشد؟ طبیعتاً اولین قدم برای ترجمهٔ ایهام، تلاش برای انتقال [نسبی و تقریبی] تمامی لایه‌های دلالتی ایهام است. باتوجه به این که ایهام آمیزه‌ای از ساخت‌های معنایی است و احتمال تحقق این ساختار در زبانی دیگر کم است. اگر امکان انتقال تمام معانی مبدأ وجود نداشته باشد، باید از میان معانی قابل‌انتقال آنچه را که [از نظر عاطفی یا خیال‌انگیزی] تأثیرگذارتر است انتخاب کرد؛ و از ترجمهٔ برخی از معانی چشم پوشید. در مجموع، برای انتقال بیشترین معانی عموماً نیاز به اِعمال تغییراتی در روابط طولی و عرضی واحدهای دلالتی است.

از آن‌جا که ایهام ساختاری چندلایه دارد، و روابط درون‌لایه‌ای [میان دال‌ها یا میان مدلول‌ها] و میان‌لایه‌ای [میان دال‌ها و مدلول‌ها] آن، می‌تواند موردبه‌مورد تغییر کند، ما به‌جای یک دستورالعمل دقیق، رویه‌ای کلی را برای ترجمهٔ آن پیشنهاد می‌کنیم. به باور ما محدودهٔ ایهام بیت است، و هر بیتی، مانند بیت‌های حافظ، یک واحد معنایی مستقل است (خرمشاهی، ۱۳٦۷، ج. ۱/ص. ۳٤)، که حکایتکی را روایت می‌کند.

از آن‌جا که داستان‌هایی مانند قطعات پروین اعتصامی، یعنی قطعاتی با مطلع «شاهدی گفت به شمعی کامشب» (اعتصامی، ۱۳۸۱، ص. ۱۵۵)، «بنفشه صبحدم افسرد و باغبان گفتش» (همان، ص. ۱۱۱) و غیره، حکایت[1] هستند، ما موجزترین شکل حکایت را [که از یک بیت تجاوز نمی‌کند] حکایتَک[2] نام داده‌ایم؛ برای مثال، حافظ در بیتی می‌فرماید «ز مرغِ صبح ندانم که سوسن آزاد، چه گوش کرد که با ده زبان خموش آمد» (حافظ، ۱۳۸۷، ص. ۱۸۸)؛ در این‌جا «مرغِ صبح» و «سوسن آزاد» دو شخصیتِ یک حکایتَک هستند، که اتفاقی میان‌شان افتاده است؛ یا در بیتی دیگر آمده که «کنون که در چمن آمد گُل از عَدَم به وجود، بنفشه در قدمِ او نهاد سر به سجود» (همان، ص. ۲۱۲)؛ در این‌جا «گل» و «بنفشه» دو شخصیتِ یک حکایتَک هستند، که ماجرایی میان‌شان رخ داده است؛ گاهی تلمیح است که ماجرا را می‌سازد؛ مثلاً در بیتی آمده که «من به سرمنزلِ عنقا نه به خود بردم راه، قطعِ این مرحله با مرغ سلیمان کردم» (همان، ص. ۲٦٤)؛ که «عنقا» و «مرغ سلیمان» از داستان‌های دیگر گرفته شده‌اند. اکنون که شناخت کاملی از حکایتَک پیدا کردیم، می‌توانیم بگوییم که ایهام ترکیبی از حکایتَک‌های نسبتاً مستقل است، که عموماً عناصرِ اصلی مشترکی دارند. البته گاه این عناصر با نام‌های متفاوتی در یک بیت حضور می‌یابند؛ برای مثال ممکن است معشوق، هم با نامِ شمع و هم با نامِ گل نقش‌آفرینی کند: «آتشِ رخسارِ گل خرمنِ بلبل بسوخت، چهرهٔ خندانِ شمع آفتِ پروانه شد» (همان، ص. ۱۸٦).

[1] fable
[2] microfable

باتوجه به مقدماتی که گفته‌شد، و تأکید بر این‌که زبان‌ها قرینهٔ هم نیستند، به باور ما، غالباً کارآمدترین رویه برای ترجمه ایهام، نوساختنِ حکایتَک‌هاست، که طبق دستورالعملِ پیشنهادیِ زیر انجام می‌شد:

۱. در مرحلهٔ اول، ترجمه‌ای درون‌زبانی از بیت حاوی ایهام انجام می‌شود؛ یعنی همهٔ محتوای بیت، با واژگان و عبارات دیگری بیان می‌گردد. نتیجهٔ این ترجمه، قطع شدن برخی روابط طولی و عرضی، و اِتلافِ معنایی است.

۲. در مرحلهٔ دوم، به‌منظور جُبرانِ معنای تلف‌شده و جایگزینیِ روابط قطع‌شده، سعی در اصلاح و ترکیب حکایتَک‌ها می‌شود، به‌نحوی که تا جای ممکن عناصر اصلی آن‌ها حفظ شود. لازم به ذکر است که گاهی حکایتَک‌ها چنان تضادی با یکدیگر دارند که غیرقابل‌جمع هستند.

۳. در مرحلهٔ سوم، حکایتَک‌های نوساخته به زبان دیگر ترجمه می‌گردد.

در جدول ۱۰ شمایی از دستورالعمل پیشنهادی به نمایش درآمده است. لازم به ذکر است که ایهام‌ها قطعی نیستند؛ یعنی اولاً، ما از اِشرافِ شاعر، به برداشتی که ما از شعرش داریم، مطمئن نیستیم؛ ثانیاً معنایی که به‌عبارتی نسبت داده می‌شود، عموماً حدسی است؛ چرا که واژه‌نامهٔ جامعی از گذشته نمانده، که به آن استناد کنیم؛ و غالباً مفسران ناچاراند برای کشف معنای اصطلاحات، ابیات دارای واژه‌های مشترک را باهم مقایسه کنند؛ و نتیجه همیشه مُتقن نیست.

تاب بنفشه می‌دهد طره مشک‌سای تو	پرده غنچه می‌درد خنده دلگشای تو
۱. طره‌های خوش‌بوی تو پیچش ساقه را دارد. ۲. طره‌های خوش‌بوی تو بنفشه را [از حسادت] آزرده می‌کند. ۳. خندهٔ فرح‌بخش تو غنچهٔ لبان تو را از هم می‌گشاید. ۴. خندهٔ فرح‌بخش تو مانند شکفتن غنچه است. ۵. خندهٔ فرح‌بخش تو غنچه را از جلوه می‌اندازد.	
طره‌های مشک‌بوی تو بنفشه را می‌پیچاند؛ تبسم فرح‌بخش تو پردهٔ غنچهٔ گل‌سرخ را می‌درد.	

طره‌های معطر تو بنفشه را شرمنده می‌کنند و او سر به زیر می‌اندازد؛ تبسم فرح‌بخش تو شگفت‌آورتر از شکفتن غنچهٔ گل‌سرخ است.

جدول ۱۰. بیتی از یک غزل حافظ (همان، ص. ۳۱۸-۳۱۹) که حاوی ایهام است [خانهٔ اول از بالا]، حکایَتک‌های مُستَخرج از ایهام [خانهٔ دوم از بالا]، برگردان فارسی حکایَتک‌های منتخبِ فوشه‌کور (Hâfez, 2006, p. 1001) [خانهٔ سوم از بالا] و حکایَتک‌های نوساختهٔ پیشنهادی ما.

البته عناصر سازندهٔ هرزبانی، فرصت‌های پیش‌بینی‌نشده‌ای را دراختیار شاعران و مترجمان می‌گذارد که با استفاده از آن‌ها می‌توان به چیزی شبیه معجزه رسید؛ البته، نمی‌توان چنین استثناهایی را در یک دستورالعمل کلی جای داد. شاید رویهٔ پیشنهادی ما را عده‌ای امانتدارانه ندانند. البته اگر پیش‌فرض آن‌ها این باشد که خوانندهٔ شعر حافظ، به‌دنبال شناخت اصول عرفان، وقایع تاریخی و ... است، درست هم می‌گویند؛ ولی آیا عُمومِ مردم شعر لورکا[1] و نرودا[2] را برای شناخت مسائل تاریخی-اجتماعی می‌خوانند؟ به باور ما، مخاطب شعر، تشنهٔ وَجد و شُهودی است که ساخت‌های زبانی رقم می‌زنند؛ و ترجمهٔ درون‌زبانی، فرّاریِ این ساخت‌ها را به‌آسانی برمَلا می‌کند و نشان می‌دهد که بازآفرینیِ ساخت‌ها، تا حد امکان، در زبان مقصد تنها وسیله برای احیای وَجد و شُهودی است که خوانندهٔ مقصد می‌طلبد.

۵. نتیجه‌گیری

با استفاده از مستندات نشان دادیم که ایهام جزوِ آرایه‌های ادبیات غرب نیست و در ادبیات فارسی هم سال‌ها پس از آرایه‌هایی مثل تشبیه و استعاره پدیدار شده، و تا به زمان ما، تعاریف و تقسیم‌بندی‌های متفاوتی از آن ارائه شده است. باتوجه به دقیق نبودن این تعاریف، ترجیح ما، بازتعریف ایهام بود. ما بیت را محدودهٔ ظهورِ ایهام، و آن را متشکل از سه لایهٔ دلالتی دانستیم. طبق سازوکاری که معرفی شد در لایهٔ اول، دال‌های کتبی مدلول‌های واژی را تداعی می‌کنند و آن‌ها به نوبهٔ خود [در لایهٔ دوم] به‌عنوان دال مدلول‌های معنایی را فرامی‌خوانند و آن‌ها هم [در لایهٔ سوم] به‌عنوان دال مدلول‌های مجازی را برمی‌انگیزند؛ حال اگر برآیند این دلالت‌ها ما را نه به یک معنا، که به چند معنا رهنمون شوند، بیت موردنظر حاوی ایهام است.

[1] Federico García Lorca
[2] Pablo Neruda

ترجمه‌شناسان غربی که در ادبیات خود آرایهٔ ایهام را ندارند، به ترجمهٔ آن توجهی نشان نداده‌اند. پژوهشگران ترجمه در ایران هم تاکنون نگاه جامعی به آن نداشته‌اند. مترجمانی که ادبیات کلاسیک ما را به زبان‌های غربی ترجمه کرده‌اند، عموماً صریح‌ترین لایهٔ معنایی ایهام را ترجمه کرده‌اند، و از آن‌جا که ایهام یکی از مهمترین خصیصه‌های شعری بزرگانی مانند حافظ است، طبیعتاً ترجمه‌های فعلی منجر به اتلاف معنایی شده‌اند. ما ضمن بررسی ترجمه‌هایی از ابیات حافظ به زبان فرانسه، سعی کردیم به شناختی جامع‌تر از ماهیت انواع ایهام و ترجمهٔ آن برسیم. به باور ما، آنچه مشکل‌آفرین است این است که ایهام را دلالت‌های درهم‌تنیده‌ای می‌سازند که عموماً همهٔ آنها معادلی در زبان مقصد ندارند؛ بنابراین ایهامی که به زبان دیگری منتقل می‌شود، عموماً به چیزی بدل می‌شود که نه آرایه است، و نه حتی معنای کاملی دارد. بنابراین، اگر برای ترجمهٔ هر نوع ایهام، رویهٔ متناسب با آن برگزیده شود، قطعاً نتیجهٔ کار بهتر خواهد بود.

باید توجه داشت که زبان‌ها تفاوت‌های ساختاری دارند؛ برای مثال، مَرسوم نبودنِ اِعراب‌گذاری در خطِ فارسی، می‌تواند از مهمترین عواملِ تولیدِ ایهام باشد، که در زبان‌های غربی بلاموضوع است. بنابراین، در فرایندِ ترجمه نمی‌توان برای هر عنصرِ زبانِ مبدأ به آسانی معادلی در زبانِ مقصد یافت؛ به همین دلیل رویهٔ تازه‌ای را به نامِ «نوساختنِ حکایتَک‌ها» پیشنهاد کردیم. «نوساختنِ حکایتَک‌ها» یعنی ساختن حکایتَک‌های جدیدی، با استفاده از عناصر و روابطی که حکایتَک‌های درهم‌تنیدهٔ بیت حاوی ایهام را ساخته‌اند. دستورالعمل پیشنهادی ما برای این کار، شامل سه مرحله است: ۱. ترجمهٔ درون‌زبانی بیت حاوی ایهام. ۲. اصلاح و ترکیب حکایتَک‌های مستخرج از بیت، که در فرایند ترجمهٔ درون‌زبانی از هم مُنفک شده‌اند، به‌نحوی که تا حد ممکن عناصر مشترک حفظ شوند. ۳. ترجمهٔ آنچه در مرحلهٔ ۲ ساخته شده است، به زبان مقصد.

دستورالعملِ پیشنهادی ما، ایهامی در زبان مقصد خلق نمی‌کند، بلکه محتویات ایهام را تا حد ممکن به زبان مقصد منتقل می‌کند؛ این روش نسبت به روش متداول، یعنی ترجمهٔ صریح‌ترین معنای بیت، اتلاف معنایی کمتری دارد، و هدف اصلی شعر را که خیال‌پردازی و تأثیرگذاریِ عاطفیِ بیشتر است، بهتر می‌تواند تأمین کند. از آن‌جا که ایهام از نظر معنایی،

متراکم‌ترین و از نظر سازمانبندی، پیچیده‌ترین آرایهٔ موجود در زبان فارسی است، شناختِ بهترِ آن و ترجمهٔ کامل‌تر آن می‌تواند پیشرفت بزرگی در جهت معرفی ادبیات فارسی به دیگر ملل جهان باشد.

منابع

اعتصامی، پ. (۱۳۸۱). *دیوان اشعار پروین اعتصامی*. (ح. احمدی گیوی، تدوین) تهران: قطره.

حافظ. (۱۳۸۷). حافظ. (م. قزوینی، ق. غنی، و ع. جربزه‌دار، تدوین کنندگان) تهران: اساطیر.

خرمشاهی، ب. (۱۳٦۷). *حافظنامه* (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ) (جلد ۱). تهران: علمی و فرهنگی.

خواندمیر، غ. (۱۳۸۰). *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر* (جلد ۱). (م. دبیرسیاقی، تدوین) تهران: خیام.

دادبه، ا. (۱۳۷۱). *توازی معنایی در ایهامهای حافظ*. در س. نیاز کرمانی، حافظ‌شناسی (جلد ۱۵، ص. ۹-۳۱). تهران: پاژنگ.

دادور، ا. (۱۳۹۹). ترجمه شعر و دشواری های آن. *پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه*، ۳(۲)، ٦۱-۷٤.

فرشیدورد، خ. (۱۳۵۲). نقد شعر فارسی: نظری انتقادی درباره فنون بلاغت فارسی و عربی. *ارمغان*، ٤۲(۱۱)، ۷۸۱-۷۹۳.

فرید، ط. (۱۳۷۷). *ایهامات دیوان حافظ*. تهران: طرح نو.

قیس رازی، ش. (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. (م. قزوینی، م. مدرس رضوی، و س. شمیسا، تدوین کنندگان) تهران: علمی.

محسنی، ا. (۱۳۸۵). ایهام و دگرسازی مقوله‌های دستوری. *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*(۲)، ۱۱۷-۱۲۵.

مرتضوی، م. (۱۳۸۳). *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظشناسی*. تبریز: ستوده.

مهدی‌نیا، م. (۱۳۹۳). چندگونگی ایهام در غزلیات سعدی. *زیبایی‌شناسی ادبی*، ۵(۱۹)، ۳۹-۵۶.

واعظ کاشفی سبزواری، ح. (۱۳۶۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*. (م. کزازی، تدوین) تهران: مرکز.

وطواط، ر. (۱۳۳۹). حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر. در ر. وطواط، و ع. اقبال آشتیانی (تدوین)، دیوان رشیدالادین وطواط با کتاب حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر (ص. ۶۲۱-۷۰۷). تهران: بارانی.

هاشمی، ب.، و محسنی، ش. (۱۳۹۸). ترجمه پذیری اشعار حافظ؛ با نگاهی به برگردان فرانسوی فوشه کور. *پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه*، ۲(۱)، ۲۵۵-۲۷۴.

همایی، ج. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

Anthony Bowden Cuddon, J. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.

Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.* New York: Oxford University Press.

Chalisova, N. (2012, October 16). «*IHĀM*» . Retrieved from Encyclopædia Iranica: http://www.iranicaonline.org/articles/iham

de Saussure, F. (1997). *Cours de linguistique générale* (édition critique ed.). (T. de Mauro, Ed.) Paris: Payot.

Evans, V., & Green, M. (2006). *Cognitive Linguistics: an introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hâfez. (2006). *Le Divân, Hâfez de Chiraz.* (C.-H. De Fouchécour, Trans.) Paris: Verdier.

Isnu Maharani, S. (2016). Translation Strategy of Figure of Speech in Short Story. *Journal of Language and Culture, 7*(2), 84-91.

Lakoff, G., & Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live*. London: The university of Chicago press.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Étude du romantisme noir dans les poèmes de Charles Baudelaire et Nosrat Rahmani

Zahra Doust Hesar
Master de Traduction Française, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Mohammad-Reza Farsian[1] (Auteur correspondant)
Professeur du Département de Français, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Résumé

Le romantisme est un mouvement littéraire qui s'est développé en Europe à la fin du XVIIIe siècle et a eu une influence considérable sur la littérature de différents pays du monde. Le mouvement a pris de l'ampleur en Iran après le coup d'État du 28 Mordad 1332. Parmi les caractéristiques marquantes de ce mouvement en littérature, on peut mentionner l'intérêt pour le passé, le naturalisme, l'imagination et le rêve. Cependant, le « Romantisme noir » se distingue légèrement des caractéristiques mentionnées. Parmi les traits les plus marquants de cette tendance, on trouve la douleur et le désespoir, la pauvreté et la misère, le péché et l'enfer, la pensée de la mort, l'opium et etc. Pour cette raison, il arrive parfois, lors de l'étude d'œuvres littéraires de différentes cultures, que les poèmes de certains poètes se ressemblent de manière frappante. Par exemple, on peut mentionner Charles Baudelaire, poète français du XIXe siècle, et Nosrat Rahmani, poète iranien du XXe siècle. La lecture des poèmes de Nosrat Rahmani évoque certains vers de Charles Baudelaire, ce qui témoigne de l'influence de ce célèbre poète français. Charles Baudelaire et Nosrat Rahmani sont tous deux célèbres en tant que « poètes de la ville noire » car ils ont été principalement influencés par les conditions sociales et politiques prévalant dans la société dans laquelle ils vivaient ; en fait, les deux poètes ont fourni une plateforme pour exprimer la souffrance, la tristesse et l'atmosphère mélancolique de leur époque. L'objectif de cet article est d'examiner les caractéristiques saillantes et communes du « romantisme noir » dans les poèmes de deux poètes, français et iranien, afin de montrer pourquoi ces deux poètes sont reconnus comme les « poètes de la ville noire ».

Mots-clés : Poésie, romantisme noir, Charles Baudelaire, Nosrat Rahmani, poètes de la ville noire.

[1]. E-mail: farsian@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.85713.1097
https://orcid.org/0000-0001-6001-7419

Reçu: 05 Décembre 2023 Révisé: 20 Avril 2024 Accepté: 20 Avril 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

Study of Black Romanticism in the Poems of Charles Baudelaire and Nosrat Rahmani

Zahra Doust Hesar
Master of French Translation, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Mohammad Reza Farsian [1] (Corresponding author)
Professor in French Departement, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

Romanticism is a literary movement that developed in Europe in the late 18th century and had a considerable influence on the literature of various countries around the world. This movement emerged in Iran after the coup d'état of 28 Mordad, 1332. Prominent features of this movement in literature include an interest in the past, nature-oriented themes, imagination, and fantasy. However, "Black Romanticism" is slightly different from these features. Among the most striking characteristics of this trend, we find pain and despair, poverty and hardship, sin and hell, thoughts of death, opium, and so on. For this reason, it sometimes happens, when studying literary works from different cultures, that the poems of certain poets bear a striking resemblance to each other. For example, one can mention Charles Baudelaire, a 19th-century French poet, and Nosrat Rahmani, a 20th-century Iranian poet. Reading the poems of Nosrat Rahmani evokes certain verses of Charles Baudelaire, which attests to his influence from this famous French poet. Charles Baudelaire and Nosrat Rahmani are both famous as "poets of the black city" because they were primarily influenced by the social and political conditions prevailing in the society in which they lived. In fact, both poets provided a platform to express the suffering, sadness, and melancholic atmosphere of their time. The purpose of this article is to examine the salient and common features of "Black Romanticism" in the poems of two French and Iranian poets in order to show why these two poets are recognized as the "poets of the Black City".

Keywords: Poetry, Black Romanticism, Charles Baudelaire, Nosrat Rahmani, Poets of the Black City.

[1]. E-mail: farsian@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.85713.1097
https://orcid.org/0000-0001-6001-7419

Received: 05 December 2023 Revised: 20 April 2024 Accepted: 20 April 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

بررسی رمانتیسم سیاه در اشعار شارل بودلر و نصرت رحمانی

مقالهٔ پژوهشی

زهرا دوست‌حصار
کارشناسی ارشد مترجمی زبان فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
محمدرضا فارسیان[1] (نویسنده مسئول)
عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

رمانتیسم، جنبشی ادبی است که از اواخر قرن هجدهم در اروپا نهادینه شد و تأثیرات وسیعی بر ادبیات مختلف جهان گذاشت. این جنبش در ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ پا به عرصهٔ ظهور گذاشت. از ویژگی‌های بارز این جریان در ادبیات می‌توان به علاقه و توجه به گذشته، طبیعت‌گرایی، خیال پردازی و رویا اشاره کرد. اما «رمانتیسم سیاه» اندکی متفاوت‌تر از ویژگی‌های نامبرده است. از بارزترین ویژگی‌های این گرایش، رنج و ناامیدی، فقر و درماندگی، گناه و دوزخ، اندیشهٔ مرگ، افیون و ... است. به همین سبب، گاهی در زمان مطالعه آثار ادبی از فرهنگ‌های مختلف، ممکن است اشعار برخی از شاعران به طور چشمگیری به یکدیگر شباهت داشته باشند؛ به‌عنوان مثال، می‌توان به شارل بودلر، شاعر فرانسوی قرن نوزدهم، و نصرت رحمانی، شاعر ایرانی قرن بیستم، اشاره کرد. خوانش اشعار نصرت رحمانی، برخی ابیات شارل بودلر را در ذهن تداعی می‌کند که نشان از تأثیرپذیری وی از این شاعر معروف فرانسوی دارد. شارل بودلر و نصرت رحمانی، هر دو به «شاعران شهر سیاه» شهرت دارند؛ زیرا بیش‌ترین تأثیر خود را از اوضاع اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کردند، گرفتند؛ درواقع، هر دو شاعر بستری را برای بیان رنج، اندوه و فضای حزن‌آلود زمانهٔ خود به تصویر کشیدند. هدف این مقاله بررسی ویژگی‌های بارز و مشترک «رمانتیسم سیاه» در اشعار دو شاعر فرانسوی و ایرانی است تا نشان دهد چرا این دو شاعر به‌عنوان «شاعران شهر سیاه» شناخته می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: شعر، رمانتیسم سیاه، شارل بودلر، نصرت رحمانی، شاعران شهر سیاه.

[1]. E-mail: farsian@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.85713.1097
https://orcid.org/0000-0001-6001-7419

تاریخ دریافت: ۱۴ آذر ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۱ اردیبهشت ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۱ اردیبهشت ۱۴۰۳

۱. مقدمه

جنبش رمانتیسم از قرن هجدهم در اروپا آغاز گردید و به‌تدریج بسیاری از مبانی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ملت‌ها را یکی پس از دیگری دستخوش تغییراتی کرد. این جنبش به یمن حضور شاعران و فیلسوفان آگاه زمانه که فقط ناظر بر این تحولات نبودند، موجب تحولی عظیم در شعر گردید. پس از گذر از دورهٔ سخت کلاسیسیم، رمانتیک‌ها توانستند عرصه‌ی ادبیات را در نوردیده و تأثیر شگرفی بر جریان ادبی بسیاری از ملت‌ها ازجمله ایران بگذارند. بی‌شک می‌توان گفت آشنایی نویسندگان و شاعران ایرانی با اروپا و زبان‌های اروپایی و همچنین شروع به ترجمهٔ آثار رمانتیک اروپایی از دورهٔ قاجار، به‌تدریج باعث تجلی جریان شعری جدیدی در ایران شد.

قرن ۱۸ در اروپا تحولات بنیادینی نظیر گسترش علوم و فنون، رشد شهرنشینی، انقلاب صنعتی، گسترش و بازسازی راه‌ها و ... رخ داد و رفته رفته زندگی اجتماعی را دچار دگرگونی عظیمی کرد. قطعاً جنبش رمانتیسم در کشور فرانسه بی‌تأثیر از رمانتیسم انگلستان و آلمان نبوده‌است. اهمیت و نفوذ این جریان فکری در فرانسه تا قرن نوزدهم همچنان ادامه داشت و ردپای آن را می‌توان در اشعار شاعران معروف فرانسوی پیدا کرد. در ایران نیز، پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، شرایط پراختناق، شکست‌ها و ناامیدی‌ها برخی از شاعران را ترغیب به سرودن اشعاری اغلب با مضمون‌های منفی کرد. این شاعران انعکاس تأثیرپذیری خود از وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه را به شعر منتقل می‌کردند. این دیدگاه همواره از احساسات، درک، آرزو و حسرت آنان برگرفته از شرایط حاکم بر زمانه نشأت گرفته‌است.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا با درنظر گرفتن شهر، شرایط اجتماعی–سیاسی جامعه و سنت‌های موجود در هر فرهنگ، و با استناد بر «رمانتیسم سیاه» به بررسی مضامین مشترک در اشعار شارل بودلر و نصرت رحمانی بپردازد. باتوجه به فاصلهٔ زمانی حدود یک قرن در خلق اشعار این دو شاعر، شباهت‌ها در پرداختن نقاط مشترک «رمانتیسم سیاه» بسیار قابل تأمل است؛ بنابراین، احتمال تأثیرپذیری نصرت رحمانی از بودلر امر دور از انتظاری به‌نظر نمی‌رسد. در این پژوهش، اشعاری از مجموعه *گل‌های شر*[1] اثر شارل بودلر و دفاتر شعری نصرت رحمانی انتخاب و بررسی

[1] *Les Fleurs du Mal*

شده‌اند که با موضوع پژوهش ما مرتبط هستند. لذا، برای رسیدن به این هدف، پاسخ به این پرسش‌ها امری ضروری است: بن مایه‌های «رمانتیسم سیاه» و عوامل گسترش آن در فرانسه و ایران چیست؟ چرا این دو شاعر به «شاعران شهر سیاه» شهرت یافتند؟ مضامین مشترک «رمانتیسم سیاه» در اشعار این دو شاعر چیست؟ قابل ذکر است در این پژوهش به تحلیل مهم‌ترین مضامین مشترک «رمانتیسم سیاه» در اشعار این دو شاعر پرداخته‌ایم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات انگشت‌شماری درباب رمانتیسم سیاه در قالب مقاله و پایان‌نامه صورت گرفته که به تحلیل برخی از اشعار شاعران ایرانی پرداخته‌اند. همچنین، در چند دههٔ اخیر، اشعار شارل بودلر نظر بسیاری از پژوهش‌گران حوزه مطالعات میان‌رشته‌ای را به خود معطوف کرده‌است؛ درنتیجه، برخی از مقالات به بررسی تطبیقی اشعار شارل بودلر و سایر شعرا همت گمارده‌اند. مقالات ذیل از این قرار است: پایان‌نامهٔ *بررسی سیر رمانتیسیسم سیاه در ادبیات معاصر فارسی با تکیه بر اشعار فریدون توللی، نادر نادرپور و نصرت رحمانی*، از موسی وصفی قراولخانه، دفاع شده در سال ۱۳۹۳، دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه سمنان)، به بررسی رمانتیسم سیاه در اشعار توللی، نادرپور و رحمانی با تکیه بر فضای اجتماعی ایران بعد از کوتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ می‌پردازد. همچنین باید به مقالهٔ «بررسی تحلیلی رمانتیسم سیاه در سروده‌های نصرت رحمانی» از قهرمان شیری، مینو محمدی و نجمه نظری، چاپ‌شده در سال ۱۳۹۱، در فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، اشاره‌کرد که در آن به بررسی وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران و پیامدهای ویرانگر کودتای ۱۳۳۲ و تأثیر آن بر اشعار نصرت رحمانی می‌پردازد. رحمانی با شعرهایی که درون‌مایهٔ درد، مرگ‌اندیشی، سیاهی، ناامیدی دارند، اعتراضات خود را نسبت به شرایط اجتماعی به گوش مردم رسانده است. مقالهٔ دیگری که در اینجا قابل ذکر است، «طبیعت سیاه و شعر معاصر فارسی» از فاطمه کوپا و محسن اسماعیلی، در سال ۱۳۹۰، در *فصلنامهٔ نقد ادبی*، انتشار یافته‌است. این مقاله پس از بررسی کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ به مطالعهٔ طبیعت سیاه در اشعار فریدون توللی و نصرت رحمانی می‌پردازد. همچنین در مقاله‌ای تحت عنوان «غم و اندوه و مرگ اندیشی؛ مفاهیم مشترک شعر الیاس ابوشبکه و شارل بودلر» از عبدالاحد غیبی و فائزه حضرتی که در سال ۱۳۹۸، در نشریهٔ *مطالعات ادبیات تطبیقی*، انتشار یافته‌است به بررسی

مضامین مشترک مکتب رمانتیسم در سروده‌های الیاس ابوشبکه، شاعر معاصر لبنانی و شارل بودلر شاعر معاصر فرانسوی می‌پردازد. در این میان، حزن، اندوه و مرگ‌اندیشی از مضامین مشترکی هستند که با توجه به شرایط و مشکلات مشابه زندگی و نگرش این دو شاعر به اثبات رسیده‌اند. چند مقالهٔ تطبیقی نیز به تحلیل اشعار بودلر با برخی از شاعران ایرانی پرداخته‌اند که فقط به ذکر یک نمونه بسنده می‌کنیم. مقالهٔ «بررسی تطبیقی چند مضمون اساسی در شعر احمد شاملو و شارل بودلر» از ناهید شاهوردیانی، چاپ شده در سال ۱۳۹۸، در *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های رویکرد این دو شاعر ایرانی و فرانسوی در قبال دستمایه‌هایی چون زن و عشق، مرگ و ملال، آزادی و برابری پرداخته‌است.

تاکنون پژوهشی مبنی‌بر بررسی مضامین مشترک اشعار شارل بودلر و نصرت رحمانی از منظر مؤلفه‌های رمانتیسم سیاه نپرداخته‌است. مقالهٔ حاضر سعی دارد با بررسی اشعار شارل بودلر و نصرت رحمانی به‌صورت تطبیقی، دلایل نام نهادن این دو شاعر به «شاعران شهر سیاه» را روشن کند. امید است با بررسی شرایط حاکم بر قرن نوزده فرانسه و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ایران، بتوان این مضامین مشترک را به‌خوبی بازشناسیم. آنچه این پژوهش را از دیگر پژوهش‌ها متفاوت می‌کند مقایسه تطبیقی شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی حاکم بر شهر پاریس و تهران است. انتظار می‌رود با آشنایی هرچه بیش‌تر خوانندگان با اوضاع و احوال جامعه پژوهش پیش‌رو مفید واقع گردد.

۳. چهارچوب نظری

فرانسه مهد ادبیات تطبیقی در معنای علمی آن است. در این کشور بود که نخستین‌بار ویلمن[1] در سخنرانی‌های خود در سال ۱۸۲۵م. اصطلاح ادبیات تطبیقی را به‌کار برد (برونیل، بیشوا و روسو، ۱۹۹٦، ص. ۱۸)؛ هر چند محققان برآنند که آن ادب تطبیقی که ویلمن و معاصرانش از آن سخن می‌گفتند «شیوه و روش علمی مشخص و معینی نداشت و در واقع فقط نوعی مقایسه بین شاعران ممالک مختلف بود» (زرین کوب، ۱۳۷٤، ص. ۱۸۱). ادبیات تطبیقی مفهوم دومی نیز دارد و آن «بررسی روابط ادبی دو یا چند ادبیات ملی است.» (ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ٤۲). روشن‌ترین تعریف در مکتب تطبیقی فرانسه از آن گویارد است. وی می‌نویسد: «ادبیات تطبیقی

[1] A. Villemain

تاریخ روابط ادبی بین‌المللی است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی مانند کسی است که در سرحد قلمرو زبان ملی به کمین می‌نشیند تا تمام داد و ستدهای فکری و فرهنگی میان دو یا چند ملت را ثبت و بررسی کند» (گویارد، ۱۹۵٦، ص. ۵).

٤. بحث و بررسی

٤.١. خواستگاه رمانتیسمِ سیاه در فرانسه و ایران

بن مایهٔ اصلی ادبیات سیاه، رمانتیسم است که پیشینه‌ای طولانی و گسترده در ادبیات ایران و جهان دارد؛ اما احیای این نوع نگرش به‌عنوان یک جنبش ادبی و سپس در قامت یک مکتب هنری با برخی ویژگی‌های جدیدتر و افزون‌تر، محصول دوران مدرنیته است. با آن که خواستگاه واقعی این جنبش آلمان بود «اما از مرزهای آلمان فراتر رفت و در هرکشوری که به نوعی نارضایتی وجود داشت، رخنه کرد» (برلین، ۱۳۸۵، ص. ۲۱۱). ظهور رمانتیسم هم‌زمان است با فروپاشی نظام کهن، وقوع انقلاب صنعتی، رشد شهرنشینی، رشد طبقهٔ متوسط، گسترش سوادآموزی و تحولات دیگری که همگی پدیده‌های «نو» و بی‌سابقه‌اند و انسان کلاسیک با آن‌ها مأنوس نبوده است (جعفری، ۱۳۷۸، ص. ١٦). در آن زمان سه انقلاب، تأثیر شگرفی بر اذهان عمومی باقی گذاشتند: انقلاب آمریکا، انقلاب فرانسه، انقلاب صنعتی (پاینده، ۱۳۹۰، ص. ۱۰۲) اما انقلاب فرانسه که در سال ۱۷۸۹ شروع شده بود عاملی تعیین کننده در شکل گیری اندیشه رمانتیک در سراسر اروپا داشت (همان، ص. ۱۰۳). یکی از شاخصه‌های بارز آثار رمانتیسم، رمانتیسم منفی یا سیاه است. درواقع، تضاد میان آرمان و واقعیت، و ارتباط ناخوشایند فرد با محیط اجتماعی‌ای که در آن به سر می‌برد، رمانتیک‌ها را دچار پریشانی و رنجی بی‌پایان می‌کرد و آن‌ها را به سوی خودمحوری و انزوا می‌کشاند، این افسردگی و پریشانی را معمولاً با اصطلاح فرانسویِ «بیماری قرن[1]» مشخص کرده‌اند (جعفری، ۱۳۷۸، ص. ۲۰۲). اما مورس پکهام[2] برای توصیف بیماری قرن و دیگر ابعاد ناخوشایند و بیمارگونه رمانتیسم اصطلاح جدید «رمانتیسم منفی[3]» را جعل کرد که مراد آن نوعی رمانتیسم مأیوس و نهیلیستی (بی‌معنایی) است (ولک، ۱۳۹۰، ص. ۳۸). درواقع، رمانتیسم منفی یا شعر سیاه به شعری اطلاق می‌شود که احساسات و

[1] Mal du siècle
[2] Morse Peckham
[3] Romantisme négatif

افکار منفی انسان را بیان می‌کند؛ گونه‌ای از ادبیات که چنین ویژگی‌هایی دارد ۱. نگاه بدبینانه به انسان ۲. نفی ارزش‌های الهی و انسانی ۳. نفی هر گونه حرکت، شور، التهاب و آرمان‌خواهی ٤. یأس و بدبینی و سرخوردگی از جامعه و موقعیت وجودی انسان ۵. مرگ‌اندیشی و انزواطلبی و تأکید بر تنهایی انسان ٦. توصیف ابتذال و جنبه‌های مشمئزکننده وجود انسانی (انوشه، ۱۳۷٦، ص. ۵۲). رضا براهنی نیز در وصف رمانتیسم سیاه می‌نویسد: «نوعی فساد سیاه و بدبینی بودلروار و بیمارگونه بر شعر فارسی حاکم شد و این البته به‌علت ظهور چند شاعر رمانتیک در عرصه‌ی شاعری بود ...» (براهنی، ۱۳۸۰، ص. ٦۵).

در شعر این شعرا، زبانی ظریف در خدمت روانی بیمار درآمده بود، و چهره‌ای که از شعر و شاعری جلوه می‌کرد، قیافه‌ای تکیده و لاغر و مردنی بود با پاهای لرزان در بهار و زمستان، و زیر هر آسمان و بر بسیط هر زمینی به‌دنبال معشوق زمینی شهوی حشری و یا مخدری تسکین‌بخش و یا مرگ سیاه می‌گشت و شب و روز این‌ور و آن‌ور می‌زد (باباچاهی، ۱۳۸۰، ص. ۱٤۹).

شاید بتوان عوامل سیاسی و اجتماعی را از مهم‌ترین عوامل گسترش رمانتیسم سیاه در شعر فارسی دانست. سقوط دیکتاتوری رضاخان و از بین رفتن شرایط اختناق، گسترش آزادی‌های اجتماعی و بیان آزادانه‌ی احساسات، رواج احزاب و روزنامه‌های وابسته به آنان که گاه تصویرگر زندگی محرومان بودند، اشغال ایران به وسیله‌ی متفقین، تلاش دربار و عناصر ارتجاعی آن در ایجاد استبداد نوین، سرکوب مبارزات آزادی‌خواهانه، شکست نهضت ملی و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ از مهم‌ترین عوامل سیاسی است که فضایی تیره را در شعر معاصر فارسی آن سال‌ها پدید آورد (کوپا و اسماعیلی، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۹). ادبیات سیاه که درون مایه‌ی آن را رمانتیسم تلخ و سیاه تشکیل می‌دهد، درواقع، اعتراض انسان شکست خورده‌ای است که خود و جامعه‌اش را درمعرض نابودی آمال و اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌ها می‌بیند و چاره‌ای جز پناه بردن به دنیای رمانتیک ندارد تا خود را از دغدغه‌های روحی و روانی نجات بخشد و به‌گونه‌ای اعتراض و عصیان خویش را به گوش دیگران برساند. این اعتراض و عصیان از دو دیدگاه قابل بررسی است: «یکی عصیان صوری که جامعه‌ای را نمی‌پذیرد و ناچار به کشف پیکرهای تازه‌ی بیان به

قصد انکار آن جامعه دست می‌یازد ... . دیدگاه دیگر درون‌مایهٔ عصیان است در دل آثار گروهی از نویسندگان و هنرمندان» (گلدمن، ۱۳٦۹، ص. ۱٤۲).

در ایران نیز، تم اصلی شاعران بعد از کودتای ۲۸ مرداد دستخوش تغییر و تحول فراوانی شد. مسائل اصلی و درون مایه‌ها تا زمانی که در قلمرو شعر این دوره عرضه گردید عبارت بود از مسأله مرگ، یأس و ناامیدی عجیبی در شعر این دوره دیده می‌شد. غالباً شعرا به مرگ می‌اندیشیدند و ستایش مرگ و ناامیدی عجیب و غریبی است که برای روشنفکران بعد از شکست ۲۸ مرداد بوجود آمد و این یکی از درون مایه‌ها و تم‌های حاکم بر شعر این دوره شد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰، ص. ٦۳). کودتای ۲۸ مرداد ماه سال ۱۳۳۲، با حمایت و برنامه‌ریزی‌های انگلیس و آمریکا شکل گرفت که در همین حین دولت مصدق برکنار شد و چندی بعد محمدرضا شاه به ایران بازگشت. درحقیقت، این کودتا تنها علیه دولت مصدق نبود، بلکه برای بازیابی به استقلال سیاسی، نظامی، اقتصادی و فرهنگی کشور و ... نیز بود. بنابراین شرایط اجتماعی شعر بعد از کودتای ۲۸ مرداد شعری عصیانی، خودشکنانه، شهوت‌آلود و رمانتیک ـ عموماً سیاه‌شد (لنگرودی،۱۳۷۷، ص.۲۰).

۲.٤. شارل بودلر: شاعر روشنایی سیاه

شارل بودلر نهم آوریل سال ۱۸۲۱ در پاریس متولد شد. نام پدر او ژوزف–فرانسوا بودلر[1] و مادرش کارولین آرشنبو دوفای[2] بود. پدر بودلر از ازدوج پیشین‌اش پسر دیگری به نام کلود آلفونس داشت. ژوزف–فرانسوا بودلر در سال ۱۸۲۷ درگذشت، یعنی زمانی که شارل بیش از شش سال نداشت. مرگ پدر در کودکی، تأثیر زیادی بر روحیه‌ی بودلر گذاشت و موجب وابستگی و رابطه‌ی عاطفی عمیق او با مادرش شد. احساسی که ردپای آن در آثارش و شخصیت‌های زنی که خلق کرد نیز آشکار است و منتقدان و زندگی‌نامه‌نویسانِ بودلر به تأثیر این عواطف در احوالات و اشعار و نوشته‌های منثور او اشاره کرده‌اند (بودلر، ۱۳۹۳، صص. ۵–٦). در سال ۱۸۵۷، سرانجام مجموعه شعر *گل‌های شر* منتشر می‌شود و بحث‌وجدل‌های فراوانی در روزنامه‌ها و مجلات برمی‌انگیزد. دادگاه، به دلیل انتشار مطالب خلاف عرف، بودلر و ناشر را

[1] Joseph-François Baudelaire
[2] Caroline Archimbaut-Dufays

به پرداخت جریمه و حذف شش قطعه محکوم می‌کند (بودلر، ۱۳۹۳، ص. ۹). حالا دیگر بودلر شاعر و نویسنده‌ای شناخته شده، محبوب، و با سبک ویژه‌ی خود جریان‌ساز است و در مقامِ یکی از پدران معنوی مدرنیسم در ادبیات فرانسه اعتباری برای خود به‌دست آورده‌است. سبکی که با سمبولیسمِ شاعرانه درآمیخته با بدبینی رندانه، طنز و هجوی بی‌پرده و جسورانه از رمانتیسم و عرفان به روحیاتِ انسان مدرن با تمام تناقض‌ها و رنج‌های روحی‌اش گذر می‌کند. اهمیت بودلر در ادبیات و فرهنگ فرانسه تا بدان پایه است که کم‌تر ادیب و نویسنده‌ی پس از او را می‌توان یافت که متأثر از حال و هوای شاعرانه‌ی پیشرو و متفاوتی که خلق کرد نبوده باشد (بودلر، ۱۳۹۳، ص. ۱۰).

بودلر را نه می‌توان شاعر بدبین خواند و نه خوش‌بین. او ناامیدی و امید را در یک انبان می‌نهد و به «کل» می‌اندیشد. بر غم روشنی‌سیاهی که بر آثارش افکنده شده، موضوع بشریت از جانب آفتاب‌گیر و بارورش مورد تأمل و بحث اوست. بنظر وی «شعر میوه‌ی ساعات زیبای زندگی است، یعنی ساعاتی که انسان خود را خوشبخت می‌بیند، فکر می‌کند و زندگی می‌کند» (بودلر، ۱۳٤۱، ص. ۳٤) خلاصه آن که بودلر عمق بشر را رنج کشیدن می‌داند، از این‌رو مایهٔ الهام او را رنج تشکیل می‌دهد و کسی است که بهتر از هر کس دیگر توانسته است از عالم درد خبر باز آورد (بودلر، ۱۳٤۱، ص. ۲۰).

باید خاطر نشان کرد که به لطف مترجمان پیش و پس از انقلاب اسلامی، خوانندگان ایرانی بیشتر با این شاعر سمبولیست قرن نوزده فرانسه آشنا شدند. از بین مترجمانی که دست به ترجمهٔ اشعار شارل بودلر زدند، محمدعلی اسلامی ندوشن، شاعر، نویسنده و مترجم مشهور ایرانی شخصی است که باعث شناخت هرچه بیشتر بودلر به ایرانیان شد. وی در مقدمه‌ی کتاب خود کوشید که بودلر و دنیای پیرامونش را به ایرانیان بشناساند (Doust Hesar, Farsian, Lotfinia, 2022, pp. 107-108).

۳.٤. نصرت رحمانی: شاعر شهر سیاه

نصرت رحمانی، در سال ۱۳۰۸ در تهران به دنیا آمد و تحصیلات خود را در تهران سپری کرد و از دورهٔ نوجوانی علاقه‌ی زیادی به سرودن شعر داشت. اولین مجموعه شعری‌اش را در سال ۱۳۳۳ به نام کوچ منتشر کرد و در همین مدت زمان اندک با استقبال بی‌نظیری مواجه شد

و دیگران او را به‌عنوان شاعری مطرح تلقی کردند. سپس در سال ۱۳۳٦ مجموعه‌ی شعری *ترمه*، در سال ۱۳٤٦ *میعاد در لجن* و دیگر آثار خود را تا سال ۱۳۸۱ به چاپ رسانید.

نصرت رحمانی نخستین شاعر نوپردازی بود که کلمات روزمره و دم‌دستی و غیر شاعرانه را با ادراکی شاعرانه وارد شعر کرده بود؛ شعر رحمانی مملو از تلخی است، یک تلخی گزنده و طاعون‌زده و بیشترش تب فوران است (لنگرودی، ۱۳۷۷، ص. ٤۷). از او به‌عنوان فردی که روایتگر تلخی‌های جامعه و کسی که اکثر اشعارش بازتابی از شرایط اجتماعی- سیاسی حاکم بر کشور را دارد، یاد می‌شود. او به‌دلیل ترسیم فضای حزن‌آلود، یأس، اعتراض، پریشانی و عصیان در اشعارش، به «شاعر شهر سیاه» شهرت یافت. سبکی که این شاعر معاصر برای سرودن اشعارش برگزید، رمانتیسم جامعه‌گرا بود؛ اغلب شاعران مشروطه شاعران رمانتیک جامعه‌گرا به‌شمار می‌روند زیرا تلاش می‌کنند با زبانی نمادین و رمانتیک برای از بین بردن نابرابری‌ها و نابسامانی‌های جامعه راهکارهایی ارائه دهند (قانونی، ۱۳۹٦، ص. ٦۳). شعر سیاه و رمانتیک رحمانی نمودی از واقعیات زندگی فردی، اجتماعی و سیاسی او و بسیاری از هم‌عصران اوست که معبر رمانتیسمِ سیاه به رئالیستی تلخ و گزنده پیوند می‌خورد.

> نصرت رحمانی در کار شعر، همه‌ی همتش این بود که خود را شاعر باب روز جلوه دهد و در این راه کوشش چندان بی‌ثمری هم نکرده است. او همیشه با اعتقاد به این که دربرابر جریان‌های تازه، کله‌شق و خشک نیست، خواسته، پیوندی میان خود و زمانه‌اش بزند و در این راه موفقانه نیز بازگشته است (گلسرخی، ۱۳۷۹، ص. ۱۵۸).

رحمانی در کتاب خود می‌نویسد:

> شعر من گرایش به نوعی آنارشیسم است. یعنی شورش علیه هر چیز مستقر. علیه نظم موجود. یعنی گرایش به انسان‌دوستی و آزادی و عدالت. ما در سال ۳۲ شکست خوردیم اما هرگز از آرمان‌های خودمان چه در شعر و چه در زندگی‌مان دل نکندیم. (رحمانی، ۱۳۷۰، ص. ۲۸).

در شعر نصرت رحمانی نوعی «گستاخی» به‌چشم می‌خورد و شهر از نگاه او به‌مثابهٔ یک شهر عاصی است. رحمانی را مانند بودلر شاعر نوگرا می‌نامند؛ او در سال ۱۳۳۰ درحین کار برای نشریهٔ *زن روز*، مجموعه‌های خود، با نام‌های *کوچ*، *کویر* و *ترمه* را منتشر کرد و به‌علت فضای محزون اشعارش به «شاعر شهر سیاه» معروف شد. همچنین، می‌توان خاطرنشان کرد که بزرگان

علم و ادب چون محمدعلی سپانلو، علی باباچاهی و محمد حقوقی، نصرت رحمانی را « نقّاش پلشتی‌های جامعه»، «شاعر شعرهای سیاه»، «شاعر شعرهای کوچه‌ای و مردمی» می‌نامند (سپانلو، ۱۳۹۵، ص. ۲۷).

٤.٤. مضامین مشترک رمانتیسمِ سیاه در اشعار دو شاعر

الف. افسوس و رجعت به گذشته

می‌دانیم که یکی از اصول رمانتیسم بازگشت به گذشته به صورت بی‌محابا، به‌منظور نفی شرایط کنونی است. درواقع، شاعر دنیای پیرامون خود را تیره و تار و غیرقابل تغییر می‌بیند و برای تسلی و آرامش خاطر خود، به توصیف خاطرات گذشته‌ی خود دست می‌زند.

بودلر ازجمله شاعرانی بود که علاقهٔ بسیاری به پاریس قدیم داشت؛ در زمانه‌ای می‌زیست که ناگهان بافت شهر دچار تغییر و تحولی عظیم گشت؛ به همین دلیل، او که از شرایط موجود ناراضی بود، تأسف و افسوس خود از فضای حاکم بر شهر را این‌چنین توصیف کرد:

> پاریس پیر دیگر نیست (شهر جدید افسوس! سریع‌تر از قلب آدمی تغییر می‌کند)؛
> در ذهنم فقط اردوگاه دخمه‌ها را می‌بینم
> انبوه سر ستون‌های ناتمام و تنه‌های درخت
> علف‌های هرز و تخته‌سنگ‌های بزرگ خزه‌بسته در چاله‌های آب
> و خرت‌وپرت‌های مغشوشی که بر سنگفرش‌ها می‌درخشند[1] (شایگان، ۱۳۹٤، ص. ۷٦)

بودلر شاعر بزرگ شهر است. او درون‌مایهٔ شعرش را از زمان حال و کیفیت اساسی حاکم بر آن می‌گیرد، و شهر بزرگ تجسم تمام عیار دنیای عصر جدید است، جایی «پرازدحام» و «پر از رویا» با اشباحی که «در روز بر عابران چنگ می‌اندازند»، اینجا نه از گل و باغچه و کوه و دشت خبری هست، نه از مناظر چشم نواز شاعرانه (شایگان، ۱۳۹٤، ص. ۷٦). برای بودلر، شهر نه وجهی عاطفی دارد نه کیفیتی واقعی و چشم‌نواز، بلکه جولانگاه مفلوکان و سیه‌روزان و نومیدان و کوران و پیرزنان زشت قمارخانه‌هاست (شایگان، ۱۳۹٤، ص. ۷۸).

---

[1]. *Le Cygne* ترجمه از داریوش شایگان

نصرت رحمانی نیز مجموعهٔ اشعارش ، شعری دارد به نام *سنگفرش* که در تیر ماه ۱۳۳٤ این قطعه را برای تهران سروده است و از افسوس روزهای گذشته‌ی خود سخن می‌گوید:

ای سنگفرش راه که شب‌های بی‌سحر
تک بوسه‌های پای مرا نوش کرده‌ای
ای سنگفرش راه که در تلخی سکوت
آواز گام‌های مرا گوش کرده‌ای
هر رهگذر ز روی تو بگذشت و دور شد
جز من که سال‌هاست کنار تو مانده‌ام
بر روی سنگ‌های تو با پای خسته... آه!
عمری به خیره پیکر خود را کشانده‌ام ... (رحمانی، ۱۳۸٦، ص. ۱۲۳)

رحمانی در این قطعه از افسوس روزهایی که گذشت و دیگر باز نخواهد گشت سخن می‌گوید و از تنهایی خود در این شهر گله و شکایت می‌کند. شهری که عده‌ای رهگذر آمدند و سپس آن را ترک کردند اما او ایستاد و نظاره‌گر تک تک لحظاتی بود که این شهر و مردمانش به خود دیدند. او از روزهایی سخن می‌گوید که از فرط خستگی در این کوچه‌ها قدم می‌زد و به‌زعم او تمامی سنگفرش‌ها گواه بر احوالش هستند. رحمانی نیز در چند قطعهٔ دیگر از خاطرات گذشته سخن می‌گوید، به‌عنوان مثال در قطعهٔ *شیون بریده بریده* این‌گونه به توصیف خاطراتش پرداخته است:

ای خاطرات کهنه‌ی پرپر.
رفت آنچه رفت.
با من کس این نگفت:
زنجیر تا ابدیت زنجیر ماند خواهد؟
..
ای خاطرات کهنه‌ی پرپر.
جرأت نمانده است و گر هست،
نوعی جراحت است.

اما...، هنوز،
من ایستاده‌ام (رحمانی، ۱۳۸٦، ص.٤٤٠)

رحمانی همواره افسوس روزهای گذشته را می‌خورد و مدام این خاطرات به‌سان نمایشی از جلوی چشمانش عبور می‌کنند. در ادامهٔ این قطعه به روزهای سختی اشاره می‌کند که تهران بعد از کودتای ۱۳۳۲ به خود دید؛ از تازیانه‌ها، خستگی‌ها، کینه‌ها، دردها و از داروی‌های خواب برای از یاد بردن تمامی این خاطرات ملعون.

ب. مرگ

مرگ زودرس و خودکشی یکی از دیگر جلوه‌های رمانتیسم سیاه است. درواقع، فلسفهٔ زندگی مردان رمانتیک جز فلسفهٔ مرگ نبود (لوکاچ، ۱۳۹۰، ص. ۱۷). این پدیده بی‌شک دلیلی روانی داشت، شعر رمانتیک چون متوجه تضاد میان امیال و خواسته‌های خود و حقیقت ناهنجار جامعه است به این پدیده روی می‌آورد؛ درواقع، دنیا درمقابل حوائج انسان مقاومت و پایداری می‌کند و تنها راهی که برای انسان باقی می‌ماند خودکشی است، همان‌گونه که شاتوبریان برای ما نقل می‌کند که زندگی‌اش را مدیون لحظه‌ای است که تفنگش به هنگام خودکشی از کار می‌افتد (رودو، ۱۳۷۰، ص. ۱۵). به‌عبارت دیگر، رمانتیکِ اندوه زده که در کشمکش امر واقع و امر آرمانی دچار درماندگی شده است و تخیل دور پرواز او و بسیاری از دیگر خصلت‌های روحی‌اش موجب شده تا خود را برتر از انسان‌های عادی تصور کند و دست کم خود را متفاوت و منزوی ببیند، تحت تأثیر حساسیت شدید و غلیان احساسات به خودکشی روی می‌آورد (جعفری، ۱۳۷۸، ص. ۲۱۳).

یکی از مضامین برجسته رمانتیسم که در اشعار بودلر به‌وفور دیده می‌شود و نگرش منفی دارد، مرگ است. بودلر در دیوان خود به نام *گل‌های رنج*، واژهٔ مرگ را بیش از چهل بار تکرار کرده است. او از مرگ هراسی ندارد و وقتی از مرگ سخن می‌گوید گویا با آغوشی باز پذیرای آن است. وی در قطعه‌های *مرگ عشاق*[1]، *مرگ هنرمندان*[2]، *مرگ بیچارگان*[3] به‌صورتی ماهرانه به

[1] *La Mort des Amants*
[2] *La Mort des Artistes*
[3] *La Mort des pauvres*

توصیف مرگ پرداخته است. به عقیدهٔ بسیاری از شاعران و نویسندگان جهان، مرگ از چهره‌ای زشت برخوردار است اما بودلر جایگاه ویژه‌ای برای مرگ قائل است، و این‌چنین در قطعهٔ *سفر*[1] به توصیف مرگ می‌پردازد:

ای مرگ، ای ناخودای پیر، هنگام وداع است!
لنگر برکشیم! این دیار ملال‌انگیزاست ای مرگ! دل به امواج زنیم!
این آسمان و این دریا آری به سیاهی جوهرند
قلب‌هامان اما، که تو نیک می‌شناسی‌شان، از شعاع نور لبریزند!
شرنگ خود را بر ما بریز تا رها شویم!
می‌خواهیم خود را سراپا به آتش بسپاریم و بسوزیم
به عمق مغاک فرو رویم، بهشت یا دوزخ، چه تفاوت دارد؟
در عمق این ناشناخته چیزی بجوییم بس جدید! (شایگان، ۱۳۹٤،ص. ٤٨٦)

مرگ‌طلبی یکی از مضامین رایج در شعر نصرت رحمانی است. از دیدگاه او مرگ نوعی رهایی از رنج و اندوه است، زیرا تنها راه گریز از جامعهٔ خفقان آور زمانه‌ی خود را مرگ و محقق شدن هر چه سریع‌تر آن می‌دانست. او نیز مانند بودلر مرگ را پدیده‌ای موهوم و زشت نمی‌خواند، بلکه از نظر او مرگ پدیده‌ای جاودانه است که همواره در آرزوی رسیدن به این سپیده‌دم بود:

تابوت من کجاست؟ که در انتظار مرگ در این کویر شب زده تنها غنوده‌ام
ای مرگ سر گذار دمی روی شانه‌ام شعری برای آمدنت من سروده‌ام
(رحمانی، ۱۳۸٦، ص. ٤٢)

اندوه و ناامیدی در شعر نصرت رحمانی تا جایی پیش رفت که تنها راه گریز وی از تاریکی به سوی روشنایی پدیده‌ای نبود جز مرگ و گورستان. همچنین در دفتر *ترمه* با شعری مواجه هستیم که در آن صحنهٔ توصیف خودکشی شاعر به چشم می‌خورد.

[1] *Le Voyage*

ج. عشق‌های گناه‌آلود

عشق و گناه همواره از مضامین اصلی ادبیات جهان، از دوران باستان تا عصر مدرن است. محمدعلی اسلامی ندوشن، یکی از نویسندگان و شاعران و مترجمان بنام ایرانی، در مقدمهٔ ترجمهٔ اشعار شارل بودلر 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 از عشق نیز احتراز می‌جوید، زیرا در آن گزندی می‌یابد. می‌خواهد روحش در آرامش و تنهایی خود بماند (بودلر، ۱۳٤۱، صص.۵۰-٤۹).

«بودلر در عشق، به کامیابی جسمانی از زن معتقد نیست، آن را تفاهمی می‌داند که ناشی از عدم تفاهم است. [...] پس از سال‌ها اظهار عشق به مادام ساباتیه چون به وصال او رسید، دل‌زده و بیزار شد» (بودلر، ۱۳٤۱، صص.۵۰-٤۹).

زن برای بودلر تا زمانی موجودی والاست که دست‌نیافتنی باشد، و آن هنگام که به وصال جسمانی‌اش محقق شد موجودی فرودست می‌شود:

ای روح و درمانده و ناکام/ عشق را دگر لطفی نیست کشمکش را هم/ بدرود ای سرود ساز، و ای ناله نی (Baudelaire, 1995, p. 86)

عشق در شعر نصرت رحمانی حالتی کاملاً رمانتیک دارد. می‌دانیم که ثمره‌ی عشق در نزد رمانتیک‌ها چیزی جز تلخی و سرخوردگی و پشیمانی نبود. فرد رمانتیک ابتدا روحیات و حالات خود را در معشوق فرافکنی و مجسم می‌کرد و پس از شناختن دقیق او دچار حس نفرت و بیزاری می‌شد (جعفری، ۱۳۷۸، ص. ۲۰۸). نصرت رحمانی این‌گونه تنفر خود را از عشق نشان می‌دهد:

شب شکوه ستوه
شب تراکم اندوه
شبی مه می‌بینیم:
چه ساده است تنفر، و احمقانه غرور

قرارداد کثیفی ست عشق
آری عشق!
شبی که می‌نالیم:
چگونه باورمان شد که عشق درمان است؟
چگونه؟ آه ... (رحمانی، ۱۳۷٤، ص. ۳٤۹)

نصرت رحمانی هیچ‌گاه به عشق دیدگاه مثبتی نداشت و گویی قصد داشت، هوس‌ها و غرایزش را به طرز اغراق‌آمیزی به رخ مردم جامعه‌اش بکشاند.

د. یأس و ناامیدی

اندوه و ناامیدی ازجمله شایع‌ترین شاخصه‌های رمانتیک است. شاعر رمانتیک چون فکر می‌کند انسان نامتناهی است، همیشه الزاماً از نامتناهی حرف می‌زند و چون میان آنچه انسان عملاً انجام می‌دهد و آنچه شما تصور می‌کنید که قادر به انجام آن هستید همواره تضاد تلخی وجود دارد، بالطبع در آخرین مراحل همواره به افسردگی می‌رسید، هنرمند رمانتیک نیز تحت تأثیر این اندوه و یأس به انزوا و گوشه گیری دچار می‌شود و این انزوا خود باعث می‌شود که به تخیلات و خیال‌پردازی روی بیاورد که همین به یأس بیش‌تر او می‌انجامد (جعفری، ۱۳۷۸، ص. ۲۰۳). یأس و ناامیدی همواره از پیامدهایی است که به‌وفور در اشعار شارل بودلر و نصرت رحمانی دیده می‌شود. یکی از عوامل موثری که در بروز این گرایش و نیز دیگر ویژگی‌های آثار رمانتیسم نقش داشته، انقلاب فرانسه و ناکامی‌های ناشی از شکست این انقلاب بوده است؛ دورهٔ بعد از انقلاب، روزگار یأس عمومی بود، برای آنان که تنها رابطه‌ای سطحی با پندارهای انقلاب داشتند (هاورز، ۱۳٦۱، ص. ۲۱۲).

شارل بودلر در شعر *ناقوس‌های شکسته*[1] این‌گونه می‌سراید:

اما مرا دلی شکسته است که به گاه ملال / آن دم که می‌خواهد با نغمه‌های خویش
فضای سرد شبانگاه را پر کند / چه بسا صدای از توان افتاده‌اش
ناله زمخت زخم خورده‌ای را ماند / که بر لب دریای خون، زیر تل مردگان

[1] *La Cloche Fêlée*

فراموش می‌شود، و بی هیچ جنبشی / جان می‌دهد در رنج بی‌کران خویش (Baudelaire, 1995, p. 106)

اندوه و ناامیدی، از دیگر مضامین شعری نصرت رحمانی است که نتیجهٔ سرکوب‌های سیاسی زمانه بود؛ این سرکوب‌ها به‌تدریج نوعی بی‌اعتمادی را در جامعه پراکنده کردند. در شعر *انهدام* از مجموعهٔ «پیاله دور دگر زد»، می‌نویسد:

ای دوست!
این روزها
با هرکه دوست می‌شوم احساس می‌کنم
آنقدر دوست بوده‌ایم که دیگر وقت خیانت است
ماه می‌خوابد به پشت ابر
اختری شبگرد، از ره باز می‌ماند
در شب من؛ جغد هم حتی نمی‌خواند
و من ...
چارمیخ ظلمت جادوگران هستم
ولی گر شمع آجینم کنند، از ره نمی‌مانم
با صدائی آشنا اوراد می‌خوانم
تا که باطل گردد این افسون (رحمانی، ١٣٧٤، ص. ٦٦)

رحمانی در مقدمهٔ کتاب خود می‌نویسد: «در جامعه‌ای که امکان بهره‌مندی موجود نمی‌باشد و همه قلب‌ها تاریک است، شاعر چاره‌ای ندارد جز اینکه مزه تلخ شکست و ناکامی را پذیرا باشد» (رحمانی، ١٣٤٦، ص. ١٥٤). همان‌طور که در محتوی و مضمون یأس و غم‌آلود شعر رحمانی نمایان است؛ در آن هیچ دریچه‌ای به سوی نور و روشنایی نمی‌توان یافت.

ه. افیون و الکل

گرایش به مواد مخدر و افیون ازجمله مواردی است که وارد عرصهٔ ادبیات شد. شاعران تیره‌بینِ رمانتیک به سبب تحمل سرخوردگی‌های سیاسی و اجتماعی به افیون و الکل روی آوردند تا اندکی سنگینی بار هولناک زمانه را به فراموشی سپارند. وجه اشتراک بین بودلر و نصرت

رحمانی در این است که هر دو برای تسکین غم، درد و رنج گذشته و زمانه‌ای که در آن سپری می‌کنند به این مواد پناه بردند. بودلر در جای جای دیوان شعری‌اش[1] از شراب و معجزه‌ی آن سخن گفته است. شراب برای بودلر حکم فروکشاندن غم از دست دادن همسرش، احساس نکردن بار هولناک زمانه، فراموشی درد و رنج و ... را دارد. به‌عنوان مثال، در قطعه‌ی *شرابِ مردِ قاتل*[2] می‌نویسد:

«همسرم مرده است و اینک آزادم! تا بی‌انبارم اندرون‌ام از شراب؛ / هر شب که با جیب‌هایی خالی به خانه می‌رفتم، نعره‌هایش دیوانه می‌کرد مرا» (بودلر، ۱۳۹۳، ص. ۳۵٦)

و در ادامه برای بی‌تابی‌ها و غم فراق همسرش به شراب متوسل می‌شود تا اندکی روحش آرام گیرد؛

تا که فرو بنشانم این عطش سهمناک/ که شکنجه می‌کند مرا/ باید بنوشم آن‌قدر شراب/ که پُر کند گور آن زن بیچاره را/ .../ نه،/ کسی درک نمی‌کند مرا؛ / آیا یکی زان نوش خواران ابله/ در دلِ شب‌های سیاه‌اش/ به رویا دیده حتی/ کَفَنی از شراب؟ / آن جماعت عیاش/ بی‌عاطفه/ چو ماشینی بر ساخته از فولاد/ نشناخته‌اند هرگز/ عشق حقیقی را؛ / عشق راستین/ با جادوهای سیاه‌اش/ با ملازمانِ دوزخی خوف‌هایش/ با قرابه‌های زهر و اشک‌هایش/ با جرنگاجرنگِ زنجیرها/ و/ استخوان‌های مردگان‌اش/ اینک من آزاد و تنها! / می‌روم امشب تا شَوَم مست و خراب/ وانگاه/ بی‌حسرت/ بی‌هراس/ خواهم لَمید بر خاکِ کوچه و به‌سانِ سگی خواهم خُفت! (بودلر، ۱۳۹۳، ص. ۳۵۹).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، بودلر به‌دلیل این که دیگران او را درک نمی‌کردند و به‌خاطر مشکلاتی که با آن دست و پنجه نرم می‌کرد دوباره به شراب رو می‌آورد تا برای لحظه‌ای بدون حسرت و هراس بخوابد و این غم‌ها را به فراموشی سپارد.

باید خاطر نشان کرد که توجه رحمانی به افیون و مواد مخدر، حالتی اعتراض‌گونه به شرایط حاکم بر جامعه را دارد، چنانچه وی در آغاز شعر «تریاک» می‌نویسد:

[1] *Les Fleurs du Mal*
[2] *Le Vin de L'Assassin*

آیینه روشن روح هنرمندان جوان ما از غبار گذشته‌ها زنگار گرفته. پس شگفت نیست اگر بشنویم که در آغوش فراموشی افیون و الکل پناه می‌برند. شعر زیر گلایه مادری از فرزند هنرمند خویش است ولی این شکوه تنها، شکوه یک مادر نیست! بلکه شکوه همه مادرها و پدرهاست که چشم به راه هنر درخشان فرزندان خویش نشسته‌اند. من در این شعر، «خود» را نمونه آن دسته از هنرمندان قرار داده‌ام تا شائبه تهمت بر کسی نرود (رحمانی، ١٣٤٦، ص. ٤٨).

نصرت چه می‌کنی سر این پرتگاه ژرف / با پای خویش، تن به دل خاک می‌کشی!
گمگشته‌ای به پهنه‌ی تاریک زندگی / نصرت! شنیده‌ام که تو سیگار می‌کشی
نصرت! تو شمع روشن یک خانواده‌ای / این دست کیست، در ره بادت نشانده‌است؟
پرهیز کن ز قافله سالار راه مرگ / چون، چشم بسته بر سر چاهت کشانده است!
هر شب که مست، دست، به دیوار می‌کشی / از خواب می‌جهد پدرت، آه می‌کشد!
نجواکنان به ناله سراید که: «این جوان / گردونه‌ی امید به بی‌راه می‌کشد (رحمانی، ١٣٤٦، ص. ٤٨).

نصرت رحمانی در ادامهٔ این شعر به خود می‌گوید دست از تریاک کشیدن بردار زیرا سه ماه است که شعری نگفته‌ای و همه تو را فراموش کرده‌اند، هر شب مست به خانه می‌آیی و پدرت مدام از حال تو می‌نالد که تو به بیراهه کشیده شده‌ای و همسایگان هر بار تو را می‌بینند به تو طعنه می‌زنند که شاعر بدنام شهر ما دوباره سر و کله‌اش پیدا شد (رحمانی، ١٣٤٦، ص. ٤٩) اما در ادامه، کار خود را این‌چنین توجیه می‌کند:

مادر! به تنگ آمدم از دست ناکسان / دست از سرم بردار، ندانی چه می‌کشم
دردیست بر دلم، که نگنجد به عالمی / این درد، کی به گفته درآید که می‌کشم؟
(رحمانی، ١٣٤٦، ص. ٤٩)

رحمانی این شعر را در بهمن ماه ۱۳۳۳ در تهران سروده است؛ او برای پناه بردن از دست ناکسان و بداهلان روزگار و دردهایی که در سینه دارد و توان بازگویی آن‌ها را ندارد به تریاک پناه می‌برد و آن را تنها مرهمی بر دردهای خود می‌داند.

نتیجه‌گیری

رمانتیسمِ سیاه در فرانسه و ایران، ریشه در اعتراض و عصیان دارد؛ به بیانی دقیق‌تر، این جریان مهم ادبی در فرانسه و ایران محصول دورهٔ پرتلاطم و پرآشوب جامعه است. در اشعار این دو شاعر می‌توان بازتاب‌هایی از رمانتیسمِ سیاه، اعتراضات و نارضایتی‌های حاکم بر شهر پایتخت را نظاره کرد. پاریس و تهران دو کلان شهری هستند که همواره دستخوش تحولاتی بنیادین بوده و هستند؛ از این‌رو، این دگرگونی‌ها از دید این دو شاعر ریزبین در امان نمانده‌اند. نقاط اشتراک میان مضامینی که شارل بودلر و نصرت رحمانی به‌عنوان دو شاعر برجسته در اشعارشان به آن‌ها اشاره کرده‌اند، متعددند که در مقالهٔ حاضر فرصت بررسی تک‌تک آن‌ها میسر نشد. افسوس و رجعت به گذشته اولین مؤلفه‌ای بود که مورد بررسی واقع گردید. شارل بودلر و نصرت رحمانی ابیاتی را به این موضوع اختصاص داده‌اند؛ زیرا بهترین راه فراموشی و دلداری خود از دوران پرآشوب زمانه را یادآوری خاطرات خوب گذشته می‌دانستند. دومین مؤلفهٔ رمانتیسمِ سیاه که مورد بررسی واقع گردید، مرگ است که در اشعار هر دو شاعر نمایان است. این دو شاعر، تنها راه رهایی از واقعیت‌های تلخ جامعه، اختناق، هرج و مرج و استبداد از اوضاع اجتماعی- سیاسی عصر خود را، مرگ می‌دانستند. در واقع، مرگ به زعم آن‌ها بسیار آرامش‌بخش و پدیده‌ای جاودانه تلقی می‌شد. از دیگر مؤلفه‌های رمانتیسمِ سیاه، عشق است. عشق از دیدگاه این دو شاعر گاهی آرامش‌بخش و گاهی ویرانگر است. عشق از دید بودلر آن‌هنگام که دست‌نیافتنی‌ست، قابل ستایش است اما بعد از وصال، ویرانگر و مخرب است. حال آن‌که عشق نزد رحمانی از ابتدا توأم با زشتی و تنفر بوده و نمی‌توان ادعا کرد که آیا این سروده‌ها حاصل تجربیات شخصی خود شاعر است یا از بودلر الهام گرفته است. چهارمین مؤلفه، یأس و ناامیدی است که به‌وفور در اشعار شاعران رمانتیک دیده می‌شود. شارل بودلر پس انقلاب فرانسه و شکست‌های ناشی از آن و نصرت رحمانی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و فضای حاکم بر جامعه اشعاری سرودند تا درد، رنج و ناامیدی خود از شرایط زمانه‌ی‌شان را نشان دهند. این دو شاعر، نقش مهمی را در آگاه ساختن مردان و زنان عصر خود با واقعیت‌های مهم زمانه ایفا کردند. درنهایت، آخرین مؤلفه‌ای که در این مقاله مورد بررسی واقع گردید، افیون و الکل است.

این دو شاعر تنها راه تحمل سرخوردگی‌های سیاسی و اجتماعی، تاب‌آوری در برابر مسائل زمانه، تسکین آلام خود را، پناه بردن به مواد مخدر می‌دانستند.

با تحلیل این مضامین پی‌بردیم که شارل بودلر و نصرت رحمانی با جرئت و بی‌پروایی که در نحوهٔ اعتراض‌شان به وضعیت جامعه، احساس مسئولیت، تعهد به مردم خود دارند، همه و همه، موجب ادغام رمانتیسم سیاه با رمانتیسم اجتماعی و سرودن اشعاری با مضامینی تلخ و سیاه شده است؛ از این رو، این دو شاعر به شاعران شهر سیاه شهرت یافتند. روحیه شکست خورده و مأیوس این دو شاعر آن‌ها را به بازگویی اوضاع و احوال حاکم بر جامعه‌ی‌شان به زبان شعر رهنمون ساخت.

منابع

انوشه، ح. (۱۳۷٦). *فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

باباچاهی، ع. (۱۳۸۰). *این بانگ دلاویز: زندگی و شعر فریدون توللی*. تهران: انتشارات ثالث.

براهنی، ر. (۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: انتشارت زریاب.

برلین، آ. (۱۳۸۵). *ریشه‌های رمانتیسم*. ترجمه ع. کوثری، تهران: انتشارات ماهی.

برونیل، ب.، بیشوا، ک.، و میشل روسو، أ. (۱۹۹٦). *ما الأدب المقارن؟*. ترجمه غسان السید. دمشق: دارعلاءالدین.

بودلر، ش. (۱۳۹۳). *فانفارلو*. ترجمه‌ی سوفیا مسافر. تهران: انتشارات به‌نگار.

بودلر، ش. (۱۳٤۱). *ملال پاریس و گل‌های بدی*. ترجمه‌ی محمدعلی اسلامی ندوشن. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بودلر، ش. (۱۳۹۹). *گل‌های رنج*. ترجمه‌ی محمدرضا پارسایار. تهران: انتشارات هرمس.

بودلر، ش. (۱۳۹۳). *گل‌های دوزخی*. ترجمه‌ی نیما زاغیان. تهران: موسسه انتشارات نگاه.

پاینده، ح. (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران*. تهران: انتشارات نیلوفر.

جعفری، ع. (۱۳۷۸). *فروغ جاودانه (مجموعه شعرها، نوشته‌ها و گفت‌وگوهای فروغ)*. تهران: انتشارات تنویر.

رحمانی، ن. (۱۳۷٤). *آوازی در فرجام (کارنامه نصرت رحمانی)*. تهران: انتشارات نوید.

رحمانی، ن. (۱۳۷۰). *گزیده‌ی اشعار*. تهران: انتشارات مروارید.

رحمانی، ن. (۱۳۸٦). *مجموعه اشعار*. تهران: انتشارات نگاه.

رحمانی، ن. (۱۳٤٦). *میعاد در لجن*. تهران: انتشارات نیل.

رودو، ژ. (۱۳۷۰). رمانتیک‌های فرانسه: چقدر جهان خالی است. ترجمه ح. اصغر نژاد. *مجلهٔ سوره*، ۳ (۱۱).

زرین کوب، ع. (۱۳۷٤). *آشنایی با نقد ادبی*. چ. سوم. تهران: انتشارات سخن.

سپانلو، م. (۱۳۹۵). *هزار و یک شعر*. تهران: نشر قطره.

شایگان، د. (۱۳۹٤). *جنون هشیاری: بحثی درباره اندیشه و هنر شارل بودلر*. تهران: چاپ و نشر نظر.

شاهوردیانی، ن.، و یحیوی تاج آبادی، س. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی چند مضمون اساسی در شعر احمد شاملو و شارل بودلر. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲٤ (۱).

شفیعی کدکنی، م. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: نشر سخن.

شیری، ق.، و محمدی، م و نظری، ن. (۱۳۹۱). بررسی تحلیلی رمانتیسم سیاه در سروده‌های نصرت رحمانی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۲۷)، ۷۱-۹۸.

حضرتی، ف. (۱۳۹۵). *بررسی تطبیقی مضامین رمانتیسم در اشعار الیاس ابوشبکه و شارل پیر بودلر فرانسوی*. پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز.

قانونی، ح. (۱۳۹٦). بررسی و تحلیل رمانتیسم جامعه‌گرا در ادبیات غنایی (با تکیه و تأکید بر اشعار شهریار). *مطالعات زبان و ادبیات*، (۲۲)، ٦۳-۷٦.

کوپا، ف.، و اسماعیلی، م. (۱۳۹۰). طبیعت سیاه و شعر معاصر فارسی. *فصلنامه‌ی علمی پژوهشی نقد ادبی*، ٤ ، (۱۳).

گلسرخی، خ. (۱۳۷۹). گذر از میان کورانی داغ، نقد و بررسی حریق باد. *محمود نیکویه، از نقطه تا خط*، ۱۵٦-۱٦۰.

گلدمن، ل. (۱۳٦۹). *نقد تکوینی*. ترجمهٔ م. ت. قیاسی. تهران: انتشارات بزرگمهر.

گویارد، م. (۱۹۵٦). *الأدب المقارن*. ترجمه م. غلاب. قاهره: لجنه البیان العربی.

لوکاچ، گ. (۱۳۹۰). *رمانتیسم (مجموعه مقالات)*. مترجمان م. فرهادپور و دیگران. تهران: کتابخانه انتشارات سمت.

لنگرودی، ش. (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. تهران: نشر مرکز.

وصی قراولخانه، م. (۱۳۹۳). *بررسی سیر رمانتیسیسم سیاه در ادبیات معاصر فارسی با تکیه بر اشعار فریدون توللی، نادر نادرپور و نصرت رحمانی*. پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان.

ولک، ر.، و آوستن، و. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمه ض. موحد و پ. مهاجر. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ولک، ر. (۱۳۹۰). رمانتیسم در ادبیات. ترجمهٔ ا. رنجبر. *فصلنامه‌ی ارغنون*، (۲)، ۱۹–٤٦.

هاورز، آ. (۱۳٦۱). *تاریخ اجتماعی هنر*. ترجمهٔ امین موید. تهران: دنیای نو.

Baudelaire, Ch. (1955). *Les Fleurs du Mal*. Paris : Bibliothèque Précieuse.

Doust Hesar, Z., Farsian, M.-R., & Lotfinia, H. (2022). La réception de la poésie de Charles Baudelaire en Iran. *Recherches en Langue Française*, (1), 100-131.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Correspondance franco-iranienne ; Le roman *D'Outre-mur* modèle d'un roman épistolaire

Maryam Mehdizadeh
Doctorante en Langue et Litterature Persanes, Universite Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Samira Bameshki [1] (Auteur correspondant)
Maitre Assistant en Langue et Litterature Persanes, Universite Ferdowsi de Mashhad, Mashhad. Iran

Zohreh Taebi Noghondari
Maitre Assistant en Langue et Litterature Persanes, Universite Ferdowsi de Mashhad, Mashhad. Iran

Résumé

Le roman *D'Outre-mur* de M.A. Behazin est un roman épistolaire publié en 1972/1351. *D'Outre-mur* est une tentative de Behazin de montrer l'atmosphère de l'Iran et de la France, en pleine Seconde Guerre mondiale. Le style que l'auteur a choisi pour sa narration est la correspondance. Cette recherche se concentre sur l'étude de *D'outre-mur* et les caractéristiques des romans épistolaires, sur la détermination du modèle de ce roman parmi les romans épistolaires, et sur l'analyse des fonctions de la narration épistolaire**.** Les résultats de cette recherche montrent que cette manière particulière de narration a permis à l'auteur d'avoir une occasion appropriée pour raconter les événements historiques, politiques et sociaux de la Seconde Guerre mondiale. L'élimination de la voix du narrateur et l'utilisation du style narratif à travers des lettres, pouvant être écrites et lues explicitement, permettent à l'auteur d'exprimer ouvertement des problèmes politiques et sociaux, et de critiquer la société, non seulement celle de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi sa propre société. Le style épistolaire du roman a offert à l'auteur la possibilité de présenter divers caractères. De plus, la présence immédiate des personnages permet aux lecteurs d'entendre sincèrement leur voix sans intervention de l'auteur, et de découvrir directement leur monde intérieur. Dans ce roman, deux personnages, français (avec plus de lettres) et iranien (avec moins de lettres), se correspondent avec de multiples focalisations et expriment les événements ainsi que l'image de la France et de l'Iran. L'écriture de lettres crée et augmente l'élément de suspense et d'attente dans le récit. De plus, les lettres permettent l'émergence de mondes possibles. Les espaces formés par les croyances, les rêves et l'imagination des personnages, en se dirigeant vers la fin du roman, redéfinissent le concept original du contexte.

Mots-clés : Roman épistolaire, France et Iran, *D'outre-mur*, M.A. Behazin, les fonctions.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87059.1107
https://orcid.org/0000-0002-9634-0442

Reçu: 27 Février 2024 Révisé: 12 Mai 2024 Accepté: 20 Mai 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

French-Iranian Correspondences *On the Other Side* as an Epistolary Novel

Maryam.mehdizadeh
PHD Student of Persian Language & Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Samira Bameshki [1] (Corresponding author)
Assistant Professor of Persian Language & Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

Zohreh Taebi Noghondari
Assistant Professor of English Language & Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

In Persian literature, *On the Other Side of the Wal,l* written by M.A Behazin in 1972, is narrated in the style of epistolary novel. The present study traces the components of the epistolary novel and how they are used in the mentioned novel with a descriptive-analytic approach. The purpose of the present research is to investigate the innovative and effective functions of Behazin's narrative techniques, focusing on his method of narration through the exchange of letters between the two main characters of this novel. The findings show that the author, with this special way of narration, simultaneously provides a platform for retelling historical, political, and social events during the World War II, reproducing a documentary story with a critical attitude. Additionally, the immediacy of knowing the characters allows the readers to hear the voices of both principal characters vividly and simultaneously, without the intervention of the author. Since, in this style of novel, two characters write letters to reveal their state of mind, multiple focalizations express the events from the viewpoints of both characters. Furthermore, suspense artistically enriches the story through the writing letters. Letters create possible worlds, worlds that are made up of the beliefs, desires, goals, dreams, illusions and imaginations of the characters. Using the method of narration through letters that can be written and read explicitly allows the author to express social -political issues, critiquing not only the society at the time of Second World War but also his contemporary society.

Keywords: Epistolary Novel, France & Iran, *On the Other Side of the Wall*, M.A Behazin, functions.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87059.1107
https://orcid.org/0000-0002-9634-0442

Received: 27 February 2024 Revised: 12 May 2024 Accepted: 20 May 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

نامه‌نگاری‌های فرانسوی_ ایرانی؛ رمان *از آن‌سوی دیوار* به‌مثابهٔ رمانی نامه‌نگارانه

مقالهٔ پژوهشی

مریم مهدیزاده
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
سمیرا بامشکی [1] (نویسنده مسئول)
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
زهره تائبی نقندری
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

رمان *از آن‌سوی دیوار* نوشتهٔ م.ا. به‌آذین در سال ۱۹۷۲/۱۳۵۱ با شگرد رمان نامه‌نگارانه روایت شده‌است. این رمان به‌دلیل تاریخ جهان داستانی‌اش، تلاشی بوده‌است از به‌آذین برای نشان دادن فضای کشورهای ایران و فرانسه در بحبوحهٔ وقوع جنگ جهانی دوم؛ گونه‌ای که نویسنده برای روایتگری‌اش انتخاب کرده نامه‌نگاری است. سوالات این جستار متمرکز بر مطالعهٔ *از آن‌سوی دیوار* باتوجه به ویژگی‌های رمان نامه‌نگارانه، تعیین نوع الگوی نامه‌نگاریِ این رمان در میان انواع رمان نامه‌نگارانه و تحلیل کارکردهای روایت نامه‌نگارانه در روایتگری آن است. هدف نشان دادن قابلیت‌های این شگرد در هنر روایتگری است. روش پژوهش براساس مطالعه و تحلیل فنونِ نظریهٔ روایت در رمان است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد نویسنده با انتخابِ پیرنگِ رمان نامه‌نگارانه برای داستانش به این کارکردها دست‌یافته‌است: ایجاد بستری مناسب برای بازگویی و انتقاد از وقایع تاریخی، سیاسی و اجتماعی دوران جنگ جهانی دوم و جامعهٔ معاصر خود ازطریق حذف صدای راوی و استفاده از شیوهٔ روایت ازطریق نامه‌هایِ دو شخصیتِ فرانسوی (با تعداد نامه‌های بیشتر) و ایرانی (با تعداد نامه‌های کمتر) که می‌توانند به‌طور صریح نوشته و خوانده شوند، شخصیت‌پردازی‌های متنوع، بی‌واسطه بودن شناخت شخصیت‌ها، شنیدن صدای شخصیت‌ها صمیمانه و بدون دخالت نویسنده، تجربهٔ دنیای درونی شخصیت‌ها به‌طورمستقیم، ایجاد کانونی‌سازی‌های چندگانه‌ی رویدادها و همچنین تصویر فرانسه و ایران ازسوی هر دو شخصیت، ایجاد و افزایش مولفهٔ تعلیق و انتظار و همچنین امکان ظهور جهان‌های ممکن.

کلیدواژه‌ها: رمان نامه‌نگارانه، فرانسه و ایران، *از آن‌سوی دیوار*، م.ا. به‌آذین، کارکردها.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87059.1107
https://orcid.org/0000-0002-9634-0442

تاریخ دریافت: ۰۸ اسفند ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۳

۱. مقدمه

رمان نامه‌نگاری[1] گونه‌ای رمان است که داستان آن ازطریق مجموعه‌ای از نامه‌ها روایت می‌شود.

> شیوه‌ای در روایت است که براساس آن، داستان در قالب مجموعه نامه‌هایی تدوین و شکل گرفته‌است. نامه‌هایی که در این نوع روایت ردّ و بدل می‌شوند ممکن است یک‌طرفه (یعنی از جانب شخص خاصی به مخاطب یا مخاطب‌هایی نوشته شده‌است) یا دوطرفه باشد (داد، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۵).

هر اثری که برپایهٔ نامه‌نگاری باشد، نمی‌توان رمان نامه‌نگاری دانست؛ در این نوع آثار، باید روایتی داستانی ازطریق نامه‌ها شکل بگیرد تا بتوان آن را یک ژانر ادبی محسوب کرد. مارتن فرانج[2] در کتاب *رمان نامه‌نگاری در روسیهٔ قرن هجدهم* به این نکته اشاره می‌کند: اولین گام در تعریف رمان نامه‌نگاری این است که این نوع را از آثار دیگر که مبتنی بر نامه هستند جدا کنیم (Fraanje. 2001. p.17). از مسائلی که سبب توجه نویسندگان به این ژانر ادبی شده‌است می‌توان به این نکته اشاره کرد که این نوع رمان دیدگاهی صمیمی از افکار و احساسات شخصیت بدون دخالت نویسنده ارائه می‌کند. ژانر ادبی رمان نامه‌نگارانه بازتاب اندکی در ادبیات فارسی داشته‌است. درجستجوی ردپای این نوع ادبی در ادبیات فارسی، به رمان *از آن‌سوی دیوار* اثر م. ا. به‌آذین برمی‌خوریم. این رمان را باید اثری عاشقانه برشمرد که ازحیث زمان و مکان، سال‌های ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۲ پاریس را در برمی‌گیرد و روایتگر عشق «یولاند» دختر فرانسوی و «مسعود»، پسر ایرانی است. نامه‌های این رمان بین این دو شخصیت نگاشته می‌شود. آنچه این کتاب را در زمرهٔ رمان‌های نامه‌نگارانه قرار می‌دهد، شگردهای ادبی‌ای است که آن را از نامه‌نگاریِ صرف بیرون می‌آورد و با روایت یک داستان و استفاده از شگردهای روایتگریِ شخصیت‌پردازی، کانونی‌سازی‌های چندگانه، بازتعریف پیرنگ از راه طرح جهان‌های ممکن، نامه را ابزاری برای شکل‌گیری رمان معرفی می‌کند.

1. Epistolary novel
2. Fraanje, Marten

در این پژوهش، به روش کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی در پی بررسی مؤلفه‌ها و ویژگی‌های رمان نامه‌نگارانه در رمان *از آن‌سوی دیوار* و آشناکردن هر چه بیشتر خوانندگان ادبیات با این ژانر ادبی و یافتن پاسخ برای این سؤالات هستیم: ویژگی‌های رمان نامه‌نگارانه در رمان *از آن سوی دیوار* چیست؟ رمان *از آن سوی دیوار* ذیل کدام‌یک از انواع رمان نامه‌نگارانه قرار می‌گیرد؟ و کارکردهای روایت نامه‌نگارانه در روایتگری *از* آن *سوی دیوار* چیست؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

رمان نامه‌نگارانه بازتاب اندکی درپژوهش‌های ادبی فارسی داشته‌است. درجستجوی ردپای این گونه در ادبیات فارسی تنها به اشارهٔ کوتاه جمال میرصادقی در کتاب *عناصر داستان* به رمان *از آن‌سوی دیوار* برای مثالِ *رمان نامه‌نگاری* برمی‌خوریم (میرصادقی، ۱۳۹۴، ص. ۵۲۸-۵۲۹). عبدالعلی دستغیب (۱۳۵۷) نیز فقط نام برده‌است که این داستان به صورت نامه‌نگاری است. در بررسی پیشینهٔ تحقیقات صورت‌گرفته بر روی مجموعهٔ آثار به‌آذین تاکنون تحقیقی دربارهٔ این جنبه از رمان *از آن‌سوی دیوار* صورت نگرفته است.

۳. چارچوب نظری: رمان نامه‌نگارانه

۳-۱. تعریف رمان نامه‌نگارانه

نامه‌نگاری یا Epistolary، از epistola، یک اصطلاح باستانی لاتین، به معنای «رساله»، وام گرفته شده‌است. این واژه امروزه در معنای «نامه» به‌کار می‌رود (Sarkar, 2021). رمان نامه‌نگارانه، نوعی از رمان است که برپایهٔ نامه شکل می‌گیرد و شخصیت‌های داستان که از یکدیگر دور هستند، خطاب به هم نامه می‌نویسند. در *فرهنگ مختصر اصطلاحات ادبی آکسفورد* نیز این‌گونه تعریف شده‌است:

رمان نامه‌نگارانه، رمانی که در قالب مجموعه‌ای از نامه‌هایی که بین شخصیت‌های داستان رد و بدل می‌شود، نوشته شده‌است. گاهی نیز چکیده‌ای از خاطرات روزانه در آن‌ها گنجانده می‌شود. شکلی از روایت است که اغلب در رمان‌های انگلیسی و فرانسوی قرن هجدهم استفاده می‌شود. از آن زمان، به‌تدریج رواج پیدا کرده‌است، مانند نامه‌ها[1] (۱۹۹۷) از جان بارت. از نمونه‌های مهم می‌توان

[1] Letters

به *پاملا* (۱-۱۷۴۰) و *کلاریسا* (۸-۱۷۴۷) از ریچاردسون، رمان *هلوئیس*[1] (۱۷۶۱) از روسو و *روابط خطرناک*[2] (۱۷۸۲) اشاره کرد.

به‌این‌دلیل که در نامه‌ها شخصیت نامه‌نویس احساسات و عواطف خود را آشکارا بیان می‌کند، نویسنده قادر بوده‌است دربارهٔ موضوعاتی که می‌خواهد سخن بگوید.

نامه[3] یا رساله[4] احساسات و عواطف نویسندگان را ازطریق روابط بین شخصیت‌ها نشان می‌دهند. نویسندگان بر هر موضوعی که مردم را در سرزمین جدید تحت‌تأثیر قرار دهد، تمرکز کردند. ابتدا به مسائل سیاسی و اجتماعی پرداخته شد. مسائل اجتماعی در رمان‌های نامه‌نگارانهٔ اولیه، معطوف به زنانی بود که هیچ حقی در بسیاری از بخش‌های جامعهٔ مردسالار نداشتند. اولین نامه‌ها، اسناد منابع زندگی‌نامه‌ای و تاریخی تلقی می‌شدند، اما در ادامه در ادبیات آمریکا به‌عنوان یک نوع ادبی مطرح شدند. به‌ویژه در قرن ۱۹، نمایی از ارتباط اجتماعی جامعهٔ آمریکا را نشان دادند (Sarkar, 2021).

به‌کارگیری نامه برای روایت یک داستان البته ایده‌ای نو به شمار می‌رفته‌است؛ با این‌حال، این گونه با استقبال زیادی روبه‌رو نشد و کم‌کم تعداد نویسندگانی که به این روش بنویسند، نایاب شدند. هاوتورن معتقد است:

> درون‌نگری شخصی، بیان خود و تأثیر دراماتیک تکنیک مکاتبه‌ای چیزهایی‌اند که توجه ریچاردسن را جلب کرده‌اند. اما رمانی که صرفاً مبتنی بر نامه باشد ممکن است رمانی دیریاب و انعطاف‌ناپذیر از کار درآید. در این‌حال، اشخاص باید از هم جدا نگه داشته شوند (در غیر این‌صورت، دلیلی ندارد به هم نامه بنویسند) و گاهی این امر به تصنع می‌انجامد (هاوتورن، ۱۳۹۴، ص. ۲۳).

۲-۳. انواع رمان نامه‌نگارانه

رمان‌های نامه‌نگارانه از این نظر که چند شخصیت نامه‌نویس در داستان وجود دارد، به سه نوع تقسیم می‌شوند (Fraanje. 2001. p.17):

1. Héloïs
2. Les Liaisons dangereuses
3. Letter
4. Epistle

۱-۲-۳. مونولوگ[1]: تنها دارای یک شخصیت نامه‌نویس هستند. مانند رمان *نامه‌های یک راهبهٔ پرتقالی*[2] اثر بورسولت.

۲-۲-۳. دیالوگ[3]: دارای دو شخصیت نامه‌نویس هستند. مانند رمان *نامه‌های فانی باتلرد*[4] اثر ریکوبونی.

۳-۲-۳. چندمنطقی[5]: بیش از دو شخصیت نامه‌نویس دارند.

رمان *از آن‌سوی دیوار* به‌دلیل این‌که دو شخصیت اصلی این داستان به یکدیگر نامه می‌نویسند، از نوع دیالوگ است. هشتاد نامهٔ یولاند مستقیم ذکر می‌شود و یادداشت‌های مسعود نیز در خلال نامه‌ها گنجانده شده‌است. در نیمی از نامه‌های یولاند، به تاریخ نامه‌های مسعود اشاره شده‌است. در پایان نیز، مسعود، به‌اختیار، نامه‌های یولاند را بدون پاسخ می‌گذارد و با یادداشتی بر یکی از نامه‌ها، پایان این رابطه را اعلام می‌کند. یولاند نیز مدتی بعد به نامه‌هایش پایان می‌دهد.

۴- بحث و بررسی: ویژگی‌های رمان نامه‌نگاری در رمان *از آن‌سوی دیوار*

۱-۴. نامه‌ها

ساختار اصلی رمان *از آن‌سوی دیوار* برپایهٔ نامه‌هایی است که بین یولاند و مسعود نوشته شده‌اند. آن دو نه‌تنها برای یکدیگر، که مخاطبان اصلی نامه‌ها هستند، بلکه برای تمام خوانندگان رمان، داستان‌گویی می‌کنند. مسعود پیش از مرگش نامه‌ها را به دوستش، هرمز ملک‌داد، می‌سپارد، زیرا نگران است که خانواده‌اش آن‌ها را به‌این‌دلیل که به زبان نامه‌نگاری هستند، تکه کاغذی بدانند و از بین ببرند. سال‌ها بعد ملک‌داد نامه‌ها را پیدا می‌کند، می‌خواند و متوجه جذابیت آن‌ها می‌شود. به یادِ مسعود بخشی از آن‌ها را ترجمه و منتشر می‌کند. در این نامه‌ها وقایع نزدیک به چهارسال از رابطهٔ عاشقانهٔ یولاند و مسعود بیان می‌شود. شخصیت‌های داستان، در ابتدا در پاریس یکدیگر را دیده‌بودند و در خلال متنِ نامه‌ها به کیفیت آن دوران اشاره می‌شود. با بازگشت

1. Monologue
2. Letters of a Portuguese Nun
3. Dialogue
4. Letters of Fanni Butlerd (1757)
5. Polylogic

مسعود به ایران و شروع نامه‌نگاری‌ها دیگر هرگز فرصت رویارویی مجدد پیدا نمی‌کنند و تنها ازطریق نوشتن نامه با یکدیگر ارتباط دارند. حوادثی چند سبب می‌شود تا رمان در یک سیر آزاردهنده و کُند به پایان خود نزدیک شود.

اساس شکل‌گیری رمان نامه‌نگارانه داستانی است که از راه نامه روایت شود. بدیهی است که این نوع روایت، فرصتِ داستان‌پردازی به‌طریق ایجاد گفت‌وگوی رودررو و مواجههٔ افراد با یکدیگر را به نویسنده نمی‌دهد. مکاتباتی که اساس این رمان‌ها را تشکیل می‌دهند، در ابتدا از عشق الهام گرفته شده‌است.

ماهیت عاشقانهٔ مکاتبات برای ساختار درونی این رمان‌ها مهم است، زیرا عشق به نامه‌نگاری تمایل دارد. معشوق که در رویداد دخیل است، باید برانگیخته شود و متقاعد گردد که پاسخ دهد. عمل نامه نوشتن، به‌خودی‌خود بخش مهمی از پیرنگِ درحال توسعه است (Fraanje. 2001. p.17).

این نوع ارتباط پاره‌ای مشکلات نیز به‌همراه دارد؛ ازجمله بدفهمی و ایجاد سوءتفاهم، انتظار طولانی‌مدت، خستگی شخصیت‌ها که با تمام وجود در تلاش هستند موانع را از بین ببرند و موفق نبودن آن‌ها در این کار.

در این شیوه، روایتگری شخصیت زنِ نامه‌نویس، صدای غالب است. رمان‌های نامه‌نگارانهٔ اولیه در غرب، بیانگر درد و رنج زن‌هایی بوده‌است که جامعهٔ مردسالار به آن‌ها تحمیل کرده‌بود. نوشته‌شدن نامه ازطرف یک شخصیت زن، به نویسندگان این آزادی را می‌داده‌است که اندیشه‌های آن‌ها را در رمان بگنجانند و نامه، برای آنان به‌مثابهٔ ابزاری برای گریز از سلطهٔ مردانه بوده‌است. این موضوع در رمان *پاملای* ریچاردسون نیز دیده می‌شود. (Zhang & Fan. 2015. p. 452).

در اینجا نیز نامه‌های یولاند غالب و سرشار از عشق، امید، ناامیدی، درد، رنج، شادی، لذت‌های کودکانه و انتظارِ بسیار است. همچنان‌که ملک‌داد در مقدمه بیان می‌کند، ۸۰نامه از یولاند در این رمان ترجمه شده‌اند که بخشی از بیش از دویست‌وپنجاه نامه‌ای است که در بازهٔ زمانی حدود چهارسال، نوشته‌شده‌اند. نگاهی به تاریخ این نامه‌ها، فراوانی آن‌ها را در این سال‌ها نشان می‌دهد: ۴نامه در سال۱۹۳۷، ۵نامه در سال۱۹۳۸، ۴۳نامه در سال۱۹۳۹، ۱۸نامه در سال۱۹۴۰، ۷نامه در سال۱۹۴۱ و ۳نامه در سال۱۹۴۲. در نامه‌های یولاند به تاریخ ۴۴نامهٔ مسعود

اشاره می‌شود. یولاند با اشارهٔ ضمنی به مضمون نامه‌های مسعود، نوشته‌های خود را آغاز می‌کند. به ۱۳نامهٔ دیگر نیز بدون ذکر تاریخ ارسال یا دریافت آن‌ها و در ۸نامه نیز به یادداشت‌ها و بریده‌هایی از نامه‌های مسعود اشاره می‌شود.

۲-۴. روایتگری رمان

هر نوع نوشته‌ای که براساس نامه شکل گرفته باشد نمی‌توان رمان نامه‌نگارانه نامید، زیرا ممکن است تعدادی نامه بین اشخاص مختلف ردوبدل شده و حتی به‌صورت مجموعه‌ای از نامه‌ها گردآوری شده‌باشند، اما لزوماً روایتگر داستانی خاص نباشند. بنابراین مهم‌ترین و اصلی‌ترین مؤلفه‌ای که می‌توان این نوع نوشته‌ها را از یکدیگر تفکیک کرد، «روایتگری» است.

در ابتدا باید بین رمان‌نامه‌نگارانه و دیگر آثار نامه‌نگارانه که رمان نیستند، تمایز قائل شد. در قرن هجدهم، اصطلاح «رمان»، به یک داستان منسجم که دارای پیرنگ منسجم، براساس روابط علی اطلاق می‌شد. ازاین‌رو، *نامه‌های یک مسافر روسی*[1] نیکلای کارامزین، اگرچه تاحدی داستانی است؛ رمان به‌شمار نمی‌رود؛ زیرا حوادث آن براساس روابط عِلّی که نشان‌دهندهٔ پیرنگ باشد، نیست (Fraanje. 2001. p.14).

از نظر فرانچ، هم‌زمانی عمل و روایت در این رمان‌ها، سبب می‌شود که شخصیت نامه‌نویس در همان‌حال که نامه را برای مخاطب خود می‌نویسد؛ به انتظار پاسخی که مخاطب قرار است برای او بفرستد، به آینده نظر دارد (Fraanje. 2001. p.16).

رمان *از آن‌سوی دیوار* روایتگر عشق ناکام مسعود و یولاند است. در ابتدای شروع رمان، ملک‌داد خلاصه‌ای از وقایع را ارائه می‌دهد. نامه‌ها، بازهٔ زمانی پنجم آوریل ۱۹۳۷ تا یکم ژوئن ۱۹۴۲ را دربرمی‌گیرند. اولین نامه‌ها، شروع اولین روزهای صمیمیت مسعود و یولاند است. بعد از نامهٔ دهم، مسعود به ایران آمده‌است و بزرگترین انتظاری که در خواننده و حتی خود شخصیت‌ها ایجاد می‌شود، احتمال دیدار دوبارهٔ آن‌هاست. عشق، موضوع غالب این داستان است. در این داستان راوی در پی آن است که نشان دهد مسائل اجتماعی و سیاسی بر تمام ابعاد زندگی انسان ازجمله عشق تأثیر می‌گذارند.

[1] Letters of a Russian Traveller

۳-۴. کارکردهای نامه‌نگاری در روایتگری رمان *از آن‌سوی دیوار*

۱-۳-۴. نامه‌نگاری، بستار مناسب شنیدن صدای صمیمانهٔ شخصیت‌ها و توصیف دنیای درونی آن‌ها

نامه‌نگاری به شخصیت‌های نامه‌نویس امکان می‌دهد صدای خود را بی‌واسطه به گوش مخاطب برسانند. زیرا راوی در روایت داستان دخالت نمی‌کند. استفاده از نامه، می‌تواند برای ارائه بی‌واسطهٔ احساسات، عواطف، تفکرات و وضعیت روحی و روانی شخصیت‌ها به نویسنده یاری برساند.

مهم‌ترین کمک شکل نامه‌نگاری به داستان‌گویی، می‌تواند ارتباط بین نامه و نحوهٔ ارائهٔ شخصیت‌ها باشد. نامه‌ها به‌طور سنتی به‌صورت تصویری واقعی از آنچه نویسنده آن‌ها احساس می‌کند، درک می‌شود (...) بنابراین زبان نامه‌نگاری یا گفتمان نامه‌نگاری، به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد تا افکار، احساسات یا تجربیات خود را ثبت کنند و خوانندگان نامه‌ها در معرض کلمات و صدای یک شخصیت قرار گیرند (...) گفتمان نامه‌نگاری همچنین، می‌تواند وضعیت روان‌شناختی یک شخصیت را نشان دهد (Gubernaties. 2007. p. 9).

در داستان‌گویی به سبک نامه‌نگاری از ضمیر اول شخص «من» استفاده می‌شود که در واقعی نشان‌دادن دنیای درون شخصیت‌ها موفق‌تر عمل می‌کند. نامه‌ها با گزارش بی‌واسطه از احساسات نویسندگانشان، به باورپذیری روایت نزد خوانندگان منجر می‌شوند. (ایرانی، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۲).

فرانچ دربارهٔ مزیت‌های به‌کارگیری نامه در رمان می‌گوید:

> نویسندگان قرن هجدهم برای محتمل جلوه‌دادن داستان‌هایشان دربارهٔ مبارزه‌های اخلاقی و اجتماعی مردان و زنان معاصر به روایت اول‌شخص روی آوردند. بنابراین، رمان‌نویسان آثار خود را به‌عنوان اسناد معتبری از نوع ژانرهای غیرداستانی مانند خاطرات و نامه‌ها ارائه دادند. نویسندگان رمان‌های نامه‌نگارانه عنوان کردند که آن‌ها، تنها، ویراستاران نامه‌هایی هستند که افراد واقعی نوشته‌اند (Fraanje. 2001. p.13).

نلسون نیز به مزیت این گونه در بیان احساسات شخصی تأکید می‌کند:

حریم خصوصی مفروض نامه، به نویسنده امکان می‌دهد احساسات شخصی و صادقانه را به نمایش بگذارد و درعین‌حال توهمی از صمیمیت ارائه دهد. این توهم، نامه را بین داستان و غیرداستان در نوسان قرار می‌دهد. رمان‌های نامه‌نگارانه، اصالت نامه‌های واقعی را تکرار می‌کنند و یک حریم ظاهراً خصوصی صمیمی را برای خواننده بازسازی می‌کنند تا زندگی‌های دیگر را مشاهده کند. خواننده بخشی از دنیای نامه‌نویس می‌شود (Nelson. 2016. p.1).

در این رمان، ملک‌داد بعد از مقدمه‌ای که در آشنایی با شخصیت‌ها ارائه می‌دهد، کنار می‌رود و ما با شخصیت‌ها به‌طور مستقیم روبه‌رو می‌شویم. زمانی‌که یولاند نامه‌هایش را با خطاب به مسعود آغاز می‌کند، بی‌پروا و باصراحت به بیان گفته‌هایش می‌پردازد. نامه‌های یولاند، سیرِ ایجاد صمیمیت را بین او و مسعود نشان می‌دهند. زمانی‌که یولاند در دومین نامه از مسعود می‌خواهد نامه‌هایش چندسطر بیش‌تر از «سلام» باشند، به این امر اشاره می‌کند که نامه‌ها، حاوی اعترافات او هستند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۴۸). لحن صمیمی و صداقتی که در نشان دادن احساس و عواطفش دارد، صدای او را پذیرفتنی می‌کند. خواننده به او باور دارد. با او همذات‌پنداری می‌کند و در تلاش است تا شنوندهٔ سخنانی باشد که درد و رنج، عشق و امید را در خود دارد. یولاند نامه را «تنها نشانهٔ محسوس عشق» می‌داند که همچون رشته‌ای امکان ارتباط آن‌ها را از فاصلهٔ دور فراهم می‌کند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۸۶). او در نامه‌های خود از رازهایی می‌گوید که اگر شخص دیگری را در کنار خود می‌دید به زبان نمی‌آورد. آزادانه دربارهٔ افکار و احساسات شخصی خود سخن می‌گوید، چون مسعود را مخاطب رازدار می‌داند و احساس عشق بین آن‌ها، مجوزی است برای بیان صریح و بی‌پردهٔ او (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۹۴). دنیای درونی شخصیت‌ها می‌تواند، شادی و لذت، رنج و سختی را دربرگیرد. یولاند که در حضور دیگران خود را شاد و خندان نشان می‌دهد، غم و اندوهش را با مسعود در میان می‌گذارد.

محبوب من، گاه نامه‌هایم چیزی از حسرت و اندوهم نشان می‌دهد و من نمی‌خواهم مانع شوم. برای چه خودم را به دروغ شاد بنمایم؟ (...) البته، این‌که می‌گویم میان من و تو است. در حضور دیگران من اندوهم را فاش نمی‌کنم. خودم را خوش و خندان جلوه می‌دهم و به‌نظر خوشبخت می‌آیم. می‌بینی، چه عاقل شده‌ام! (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۹۰).

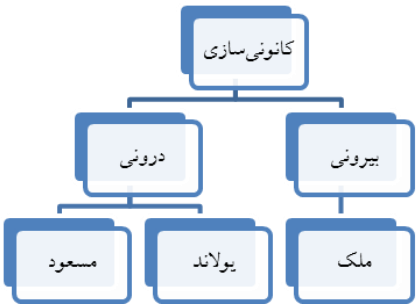
۲-۳-۴. رمان نامه‌نگارانه، بستار مناسب کانونی‌سازی‌های چندگانه

رمان نامه‌نگارانهٔ *از آن‌سوی دیوار* از نوع دیالوگ است. دو شخصیت اصلی که نویسنده و گیرندهٔ نامه‌ها هستند، به‌علت دوری از یکدیگر می‌توانند براساس شرایط خود درک و دریافت‌های متفاوتی نسبت‌به موضوعات یا رویدادها داشته‌باشند. بااستفاده از مؤلفهٔ کانونی‌سازی می‌توانیم بدانیم چه موضوع و رویدادی و چگونه از نظر شخصیت‌ها در نامه‌ها کانونی می‌شوند.

کانونی‌سازی از دیدگاه ژنت، به مقولهٔ «چه کسی می‌بیند؟» ارتباط دارد؛ یعنی اطلاعاتِ روایت ازطریق ادراک، دانش یا دیدگاه چه کسی ارائه می‌شود (Genette. 1980). روایت با کانونی‌سازی، برحسب این‌که راوی در داستان حضور دارد یا نه، به دو دستهٔ کانونی‌سازی درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. در کانونی‌سازی درونی، روایت اول‌شخص، «راوی از نوع موسوم به «درون‌رویداد» (شخصیتی شرکت‌کننده در وقایع داستان) است. در این وضعیت، ادراک‌های یک شخصیت، چهارچوبی برای روایت شدن داستان ایجاد می‌کند و خواننده هم تنها در همین چهارچوب می‌تواند داستان را بفهمد» (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۱۸۶). کانونی‌سازی درونی چندگانه، زمانی است که یک اتفاق خاص از منظر شخصیت‌های مختلف کانونی‌سازی می‌شود. «یعنی افراد متفاوت مایل‌اند که یک حادثهٔ یکسان را درک یا تأویل و تفسیر کنند به‌طوری‌که در سبک و روش اساساً متفاوت هستند» (بامشکی، ۱۳۹۱، ص. ۲۹۵). از مصادیق این نوع کانونی‌سازی، «مانند رمان‌های مراسله‌ای که در آن‌ها رویدادی مشابه از نقطه‌نظر چندین شخصیت نامه‌نگار بیان می‌شود» (ژنت، به نقل از یعقوبی، ۱۳۹۱، ص. ۲۹۵).

در نامه‌ها، کانونی‌سازی بین یولاند و مسعود در نوسان است. چون هر دو کانونی‌ساز، شخصیت‌های دخیل در داستان هستند، کانونی‌سازی‌های درونیِ دوگانه داریم.

«ژانر رمان نامه‌نگارانه از نوع کانونی‌سازی درونی قرار می‌گیرد. شخصیت کانونی (کسی که می‌بیند) و راوی (کسی که صحبت می‌کند) در یک شخص ادغام می‌شوند (...) و کل کتاب می‌تواند شامل نامه‌های یک یا چندین شخصیت باشد» (Zhou. 2009. p. 288).



نمودار ۱. کانونی‌سازی‌های چندگانه در رمان *از آن‌سوی دیوار*

یکی از موضوعاتی که در این رمان، شخصیت‌های کانونی‌ساز[1]، کانونی می‌کنند و ما از نظرگاه آن‌ها با آن برخورد می‌کنیم، جنگ جهانی دوم است. شخصیت‌ها از بیان این اتفاق در نامه‌های خود ناگزیرند، زیرا از منظر جامعه‌شناسی ادبیات نیز، جامعه بر محتوای ادبیات اثر گذاشته و گاه در ادبیات حلول می‌یابد و این امری اجتناب‌ناپذیر است. (کریمیان و ذاکرحسینی، ۱۴۰۰، ص. ۲۶). مواجههٔ شخصیت‌ها با این پدیده به تناسب موقعیت آن‌ها در زمان وقوع این بحران در داستان روایت شده‌است. نویسنده نظرگاه این دو شخصیت را دربارهٔ جنگ ازطریق نامه‌های آن‌ها در داستان به‌نمایش درآورده‌است. هردو از جنگ بیزارند و آن را مهم‌ترین عامل جدایی می‌دانند که درنهایت نیز به پایان تلخ داستان منجر می‌شود. یولاند جنگ را به‌صورت «بدبختیِ احمقانه، ابزار سرنوشت، صبر و پافشاری، کابوس سیاه، دیوانگی خونین، درس تلخ و طوفان» کانونی‌سازی می‌کند. درحالی‌که، مسعود، جنگ را سرنوشتی می‌داند که برای گریز از آن چاره‌ای ندارد و به‌صورت «آیندهٔ نامعلوم، خندقی از آتش، حصار، سرنوشت و جبر» کانونی کرده‌است. یولاند از وقوع جنگ بیزار است و آن را کار احمقانه‌ای می‌داند، اما معتقد است باید صبرکرد تا جنگ پایان پذیرد. درمقابل، مسعود، باوجود بیزی از جنگ، به‌دلیل اعتقاد به جبرگرایی و اختیار نداشتن برای تصمیم‌گیری، تسلیم می‌شود و به رابطهٔ خود با یولاند پایان می‌دهد.

۳-۳-۴. نامه‌نگاری، بستار مناسب طرح جهان‌های ممکن

در نگاهی کلی، پیرنگ این داستان، طبق روابط علی و معلولی، در یک خط سیر منطقی پیش می‌رود: شروع رابطه، فراق و درنهایت جدایی. تعلیق یا انتظار در پیرنگ رمان، هم از نتایج

[1]. Focaizer

نامه‌نگاری است و هم از نتایج رویدادها. گاهی‌اوقات روند کُند فرایند دریافت و وصول نامه، باعث می‌شود شخصیت‌ها یکدیگر را سرزنش کرده و مایهٔ دلخوری هم باشند. گره‌گشایی نیز علی‌رغم چهرهٔ پررنگ یولاند و تلاش‌های سرسختانه‌اش برای حفظ این رابطه، ازسوی مسعود رقم می‌خورد. مسعود ترجیح می‌دهد برای حفاظت از یولاند او را در بی‌خبری قراردهد و به او آزادی ببخشد. مقاومت یولاند برای عدم‌پذیرش این تصمیم سال‌ها به‌طول می‌انجامد و به‌تدریج نیرو و توان جوانی و شادابی را از یولاند می‌گیرد.

در این رمان، چون پیرنگ داستان از توالی نامه‌ها شکل می‌گیرد و شخصیت‌های داستان در نامه‌های عاشقانهٔ خود علاوه‌بر پرداختن به امور بیرونی، به خود و درونیات و احساساتشان می‌پردازند، آنچه را در ذهن و فکرشان می‌گذرد نیز بیان می‌کنند. ظهور انگیزه‌ها و افکار ذهنی شخصیت‌های نامه‌نویس در نامه‌ها به طرح نظریهٔ «جهان ممکن» در کنار پیرنگ سنتی منجر می‌شود.

نظریهٔ جهان‌های ممکن، با بازتعریف پیرنگ، نشان می‌دهد چگونه رویدادهای جهان‌های نامحسوس و خارج از واقعیتِ داستان در کنار رویدادهای جهان محسوس، پیرنگ را به یک شبکهٔ پیچیده تبدیل می‌کند. «مفهوم جهان‌های ممکن این نسخهٔ سنتی تعریف پیرنگ را با تعریف نوینی جایگزین می‌کند. در این بازتعریف، پیرنگ به‌مثابهٔ شبکهٔ پیچیده‌ای از ارتباطات میان رویدادهای واقعی و غیرواقعی درک می‌شود» (بامشکی، ۱۴۰۰، ص. ۱۶۹).

جهان‌های ممکن ازطریق دنیای ذهنی شخصیت‌ها شناسایی می‌شوند. «جهان‌های ممکن همان دنیاهای ذهنی شخصیت‌ها هستند که عبارت‌اند از: باورها، خواسته‌ها، پیشگویی‌ها، اهداف، نقشه‌ها، رؤیا، توهمات و تخیلات شخصیت‌ها» (بامشکی، ۱۴۰۰، ص. ۱۶۹). دسترسی به این دنیاهای ذهنی ازطریق خواندن نامه‌ها در این رمان امکان‌پذیر می‌گردد. زیرا یولاند و مسعود، خود را بدون محدودیت روایت می‌کنند و ما، خوانندگان این نامه‌ها، قادر به کشف این جهان‌ها هستیم. این شیوهٔ روایت، به رئالیستی شدن داستان نیز می‌انجامد. «نویسندگان رئالیست، گاهی با استفاده از زاویه دید نامه‌نگاری که در آن، داستان براساس نامه‌هایی تنظیم می‌شوند به روایت داستان خویش می‌پردازند» (میرصادقی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۳).

در این داستان، وضعیت با شکل‌گیری تدریجی احساس دوست‌داشتن بین یولاند و مسعود آغاز می‌شود. ملک‌داد، در مقدمهٔ داستان به این روند اشاره می‌کند. آن‌ها با دعوت پیرزن صاحب پانسیونِ ملک‌داد و مسعود، به خانهٔ دختر پیرزن می‌روند؛ درحالی‌که در باغچهٔ خانه درحال پذیرایی‌شدن هستند، نگاهشان به چند خانم جوان می‌افتد که یکی از آن‌ها یولاند است. (به‌آذین، ۱۳۵۷، ص. ۲۵). چندماه بعد، مسعود که دیگر دانشجوی نیروی دریایی در برِست[1] بود، گاهی برای دیدار ملک‌داد به پاریس می‌آمد و در این مدت دیداری نیز با خانوادهٔ یولاند داشت. در این میان، خواستهٔ مادر یولاند نیز، آشنایی او با مسعود بود (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۷). مدتی بعد، خانوادهٔ یولاند به‌دلیل آن‌که اتاق مسعود را در برِست برای زندگی مناسب ندیدند، او را نزد خود آوردند تا در یکی از اتاق‌های خانهٔ آن‌ها در پاریس زندگی کند. زمینه‌چینی‌های مادر یولاند برای خواسته‌اش، واکنش تند یولاند و رفتار سرد و زننده‌اش را با مسعود در پی داشت، اما بعد از مدتی، این آشنایی رنگ دیگری به خود گرفت.

تغییر وضعیت شخصیت‌ها و گره‌افکنی در پیرنگ داستان، پیامدهایی به‌دنبال دارد که فهم آن‌ها ازطریق جهان‌های ممکن شکل می‌گیرد. این جهان‌ها به‌طور نامحسوس در پیشرفت وقایع داستان دخالت دارند و وجود آن‌ها به معنی‌دارشدن داستان و حرکت آن به سمت پایان منجر می‌شود.

حال باید دید چه جهان‌های ممکنی در این داستان، سبب پیشرفت پیرنگ شده‌اند؟ چرا شخصیت‌ها باوجود تمام سختی‌ها برای ادامه‌دادن این راه ترغیب می‌شدند؟ چگونه شخصیت‌ها سال‌های دوری را با نامه‌هایی که تنها راه برقراری ارتباط آن‌ها بود ازسر گذراندند؟ جهان‌های ممکنی که در این داستان به تعلیق پیرنگ دامن می‌زنند و سبب انگیزهٔ شخصیت‌ها برای حفظ این رابطه، از فاصلهٔ دور و تنها ازطریق نامه می‌شوند، عبارت‌اند از: جهان آرزو[2]، جهان باور[3] و جهان خیال[4] (Ryan. 1992. p. 530). گزاره‌های متنی در این رمان نشان می‌دهند اگر به هرکدام از این جهان‌ها توجه نشود، درک چگونگی رفتار شخصیت‌ها ممکن نخواهد بود.

1 Brest
2. Wish world
3. Belief world
4. Daydream world

۱-۳-۳-۴. جهان آرزو

جهان آرزو، برگرفته از بزرگترین انگیزه‌ای است که درطول رمان شخصیت‌ها را مصمم می‌دارد برای خواستهٔ خود، دیدار مجدد و وصال، تلاش کنند. اما این جهان، همواره در تعارض با جهان واقعی داستان قرار می‌گیرد. در هر تعارض که سبب ایجاد گره در داستان می‌شود، امیدی آن‌ها را برای ادامه دادن ترغیب می‌کند.

یولاند که امیدوار است مسعود را در ایران ببیند، برای آغاز زندگی مشترکشان در رؤیای داشتن خانه‌ای در ایران است. در نامه‌های خود، با دادن مشخصاتی از خانه‌ای که در تصورات خود دارد، مسعود را به پیداکردن آن وامی‌دارد (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۶۹). او هرشب دعا می‌کند و از خدا می‌خواهد که هرچه زودتر آن‌ها را به هم برساند. او درتمنای آن است که مسعود در کنارش باشد. هر نامه‌اش تکراری از «به امید دیدار» دارد (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۷۹). مارس ۱۹۳۹، یولاند هجده ساله می‌شود و آرزو می‌کند سال پیوند او با مسعود باشد (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۸۹). یولاند شروع تلخ زندگی‌اش را به امید آمدن روزگار بهتر که بودن با مسعود است، تحمل می‌کند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۰۵). آرزویی که گاه او را تا مرز جنون پیش می‌برد. هم‌راستا بودنِ آرزوی مسعود و یولاند، او را بیش‌ازپیش امیدوار می‌کند. (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۷۰).

۲-۳-۳-۴. جهان باور

باور شخصیت‌ها به عشق خود و تقلا برای تبدیل آن به واقعیت در داستان مشهود است. این باور و اطمینان، انگیزه‌ای می‌شود که از همان ابتدا یولاند تصمیم بگیرد با توسل به هر اقدامی خود را به مسعود برساند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۶۴).

گزاره‌هایی که در آن‌ها «باور»، «اطمینان» و «یقین» به‌کار رفته‌باشند، به‌تناوب در نامه‌های یولاند آمده‌اند. استواریِ یقین و باوری که مانع از ایجاد تردید در آن‌ها می‌گردد و همواره یولاند را بر سر پیمان آغازینِ پایبندی به عشق، نگه می‌دارد. «من می‌دانم که تو دوستم داری و آنچه در امکانت هست به‌کار می‌بری تا دوران جدایی‌مان را کوتاه کنی» (به‌آذین، ۱۳۵۱: ۹۰). تلخی‌هایی که در این راه وجود دارد، یولاند را شکست نمی‌دهد؛ زیرا او به آینده‌ای که بتواند پاداش این تلخی‌ها را به‌دست آورد، یقین دارد (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۳۲).

اگرچه جنگ، عامل جدایی آن‌ها می‌شود؛ به‌گمانِ یولاند، نمی‌تواند به ریشهٔ عشقشان خللی وارد کند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۵۷). یولاند اعتماد به یکدیگر را عامل مهمی می‌داند که سبب می‌شود آن‌ها به عشق خود وفادار باشند و بتوانند در آینده به این دوری پایان دهند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۹۷). اطمینان به عشق، برای یولاند همچون رشته‌ای است که نمی‌گذارد انتظار و دلهره‌های آن او را بترساند و در خواسته‌اش سستی راه یابد. «هردومان باید به خود بگوییم که نوبت شادی البته فرا می‌رسد و آن‌وقت خوشبختی‌مان چنان بزرگ خواهد بود که هیچ سخنی قادر به وصف آن نخواهد بود» (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۰۳).

این باور سبب می‌شود او بتواند بیش از سه‌سال را تنها با تلقین سرابی از پایان خوشِ روزگارش، به نامه‌نگاری ادامه دهد. برخلاف یولاند، مسعود دیدگاه جبرگرایانه دارد. او به‌انتظار می‌نشیند تا سرنوشت، خود را هرگونه که هست، به او بنمایاند. او در یادداشت‌هایش پیوسته از جبر و سرنوشت می‌گوید و همین باور نیز سرانجام او را تسلیم شرایط می‌کند.

سرنوشت هست، یولاند ـ همهٔ آنچه به دست ما نیست و ما را به راهی ناخواسته می‌برد. و سرنوشت حکم خود را بر تن‌ها می‌راند. تن بلاکش طعمهٔ اوست. ارزانیش باد! اما دل قلمرو خاص آدمی است. عشق را در دل زنده نگه‌داریم. از این پس، تو و سرنوشت تو. من و سرنوشت من (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۸۵–۲۸۶).

۳-۳-۳-۴. جهان خیال

در روزهایی که تنها راه ارتباطی یولاند و مسعود نوشتن نامه است، خیال‌هایی به ذهن یولاند راه می‌یابند. فکرهای قشنگی که قبل از خواب به فکر او می‌رسند، برای فراموش نشدن روی کاغذ می‌آیند و تبدیل به نامه می‌شوند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص.۸۰). اندیشه‌هایی که نشان می‌دهند چگونه چنین فاصلهٔ دوری که تنها سرابی از پایانش می‌توان دید، در قلب شخصیت‌ها رخنه کرده‌است و آن‌ها برای تحمل آن به اوهام و خیالات خود پناه می‌برند.

درست است که دور از منی، ولی در قلب من و یکسر نزدیک منی. چنان نزدیک که گاه چشم می‌بندم و انگار تو را در کنار خودم دارم. چه بسا، وقتی که خسته‌ام، بی‌اختیار نگاهم به نیمکتی می‌رود که تو روش نشستی تا بیایم و روی زانوهایت جا بگیرم و سرم را به شانه‌ات تکیه

بدهم. بارها به صدای زنگ دلم یکباره می‌تپد، آنقدر که درد می‌گیرد و به نظرم می‌آید که تویی و هم الآن است که پیدا خواهی شد (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۶۶).

تخیلات یولاند گاه دربارهٔ فرزندی است که به دنیا خواهد آمد. فرزندی که با ارادهٔ محکم او و راهنمایی‌های مسعود به‌خوبی تربیت خواهد شد (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۷۶). زمانی‌که یولاند به تنها رشتهٔ ارتباطی‌شان چنگ می‌زند اما پاسخی دریافت نمی‌کند، انگار خرافاتی می‌شود.

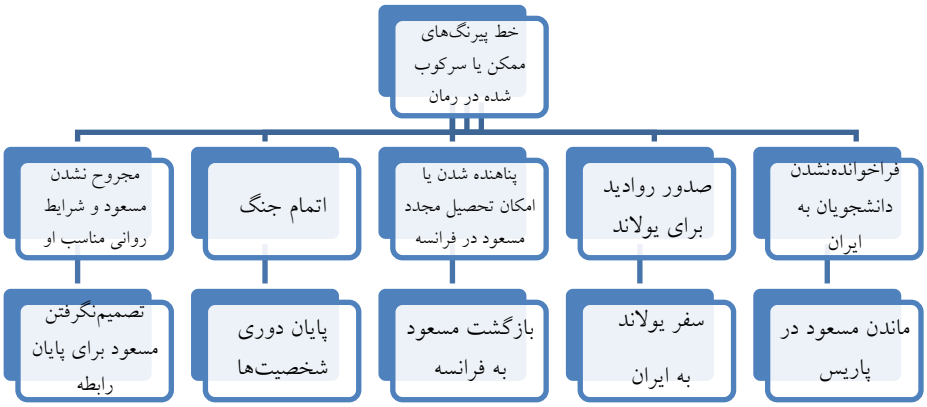
چرا برایم نامه نمی‌نویسی؟ برای چه مرا در شکنجهٔ تردید می‌گذاری که بدترین فرض و گمان را امکان‌پذیر بنماید؟ مسعود، نه که دیگر خسته شده‌ای، مرا نمی‌خواهی؟ خودم حس می‌کنم که نوشتن این جمله حماقت است. ولی تو باید بدانی که با این فاصلهٔ دور وقتی که آنچه می‌باید برسد و نمی‌رسد، وقتی که بی‌هیچ دلیل میان نامه‌هایت فاصله می‌افتد تا شاید هم بعد یکسره قطع شود، شک خودبه‌خود در دل رخنه می‌کند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۲۹).

آن زمان که یولاند یکی از ترس‌های همیشگی‌اش را به زبان می‌آورد، آینده‌ای را پیش‌بینی می‌کند که سرانجام نیز به واقعیت تبدیل می‌شود. ترسی که راه گریزی از آن ندارد. انتظار رسیدن هر نامه، همچون رازی سربه‌مهر، این قبیل ترس‌ها را در ذهن او می‌پروراند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۵۹—۱۶۰).

در این رمان، باورها، خیالات و آرزوهای شخصیت‌هاست که امید را زنده نگه می‌دارد. پیرنگی که براساس روابط علی و معلولی شکل گرفته درنهان با تمام این نیروها و دنیاها مرتبط است. اگر این دنیاها نباشند، چه چیزی شخصیت‌ها را برآن می‌دارد تا نامه بنویسند و برای ادامه‌دادن این رابطه ترغیب شوند؟

در این داستان، می‌توان احتمالاتی را مطرح کرد که اگر هرکدام به واقعیت منجر می‌شد، پیرنگ داستان به‌گونه‌ای دیگر شکل می‌گرفت. احتمالاتی که در پیرنگ‌های سرکوب‌شدهٔ رمان، معنا می‌یابند: اگر سیاستمداران ایرانی، دانشجویان خود را از پاریس فرانمی‌خواندند؛ اگر پیگیری‌های مسعود برای دریافت روادیدِ یولاند نتیجه‌بخش بود و یا برنامه‌های سفر یولاند پیش می‌رفت؛ اگر مسعود درحکم دانشجو یا با درخواست پناهندگی، دوباره می‌توانست به فرانسه بیاید؛ اگر دامنهٔ جنگ به ایران کشیده نمی‌شد و در درگیری نیروهای متفقین با نیروهای ایران، مسعود زخمی نمی‌شد؛ اگر جنگ آنقدر طولانی نمی‌شد که تحمل آن برای هردوطرف سخت و

آزاردهنده باشد، آن‌ها می‌توانستند، به دوری پایان دهند و با یکدیگر ازدواج کنند. محقق‌شدن هریک از این احتمالات، پیرنگ داستان را در مسیر دیگری پیش می‌بُرد که با وضعیت کنونی متفاوت باشد و پایان داستان به‌گونه‌ای دیگر رقم بخورد. تمام احتمالات مطرح شده در داستان به ازدواج یولاند و مسعود ختم می‌شود.



نمودار ۲. خط پیرنگ‌های ممکن یا سرکوب شده در رمان *از آن‌سوی دیوار*

عدم وقوع پنج مسیرِ نمودار بالا، گره‌هایی هستند که پس از تغییر وضعیتِ پیرنگ، رخ می‌دهند. تعارض میان «جهان‌های ممکن» در ذهن شخصیت‌ها و وقایعی که در «جهان واقعی داستان» اتفاق می‌افتند، سبب گره‌افکنی در داستان می‌گردد. در ابتدای داستان، «جهان آرزوی یولاند و مسعود» برای ازدواج با یکدیگر در یک راستا قرار دارد. این جهان‌ها با آنچه در داستان رخ می‌دهد، یعنی وقوع جنگ در تعارض است. با وقوع جنگ است که دوری شخصیت‌ها و نامه‌نگاری آن‌ها با یکدیگر معنا می‌یابد. تعارض «جهان آرزوهای یولاند و مسعود» با «جهان واقعی» سبب می‌شود پیرنگ داستان شکل بگیرد و در همان آغاز با گرهی سخت روبه‌رو گردد که تلاش شخصیت‌ها برای گشودن آن به‌اندازهٔ تمام داستان به طول بینجامد و درنهایت نیز به پایان موردانتظار آن‌ها ختم نشود.

اگرچه جهان‌های ذهنی، تا مدت‌ها شخصیت‌ها را در حالت انتظار و امید نگه می‌دارند؛ کم‌کم واقعیت تلخ روی می‌نماید. این روند تدریجی، در محتوای چندنامه، دیده می‌شود. نامه‌های ۲۷نوامبر۱۹۳۹ یولاند به مسعود و نامهٔ ۱۹اکتبر۱۹۴۰ مسعود به یولاند، برای هردو، دردناک هستند. درخواست مسعود برای جدایی از یولاند و درخواست یولاند از مسعود برای مشخص

شدن سرنوشت آن‌ها از مضامینی است که در این نامه‌ها دیده و سبب رنجش هردو می‌شود و به شکل‌گیری بحران‌هایی می‌انجامد که حل آن‌ها به‌دلیل آن‌که امکان گفت‌وگوی رودررو وجود ندارد و انتقال لحن در نامه‌ها دشوار است، نیز خستگی ناشی از انتظار، میسر نیست. مسعود در نامهٔ ۱۷ ژانویه‌اش، به یولاند حق انتخاب می‌دهد تا با ترک او به زندگی‌اش ادامه دهد. پاسخ یولاند، نشانگر درد و اندوهی‌ست که پس از آن‌همه انتظار در او به وجود می‌آید.

> محبوب من به من اختیار می‌دهی که پی خوشبختی خودم بروم و دیگری را انتخاب کنم. دلم را برای چه خون می‌کنی؟ ... تو شاید بتوانی نامزدی‌مان را به هم بزنی، اما من نمی‌توانم. نیروی آنکه از تو چشم بپوشم ندارم (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۰۲-۲۰۳).

تا اول ژوئن ۱۹۴۱، هنوز نامه‌هایی بین مسعود و یولاند ردوبدل می‌شود. ملک‌داد نامهٔ ۱۴ اسفند ۱۳۲۰ مسعود را که به این نامهٔ یولاند سنجاق شده‌است می‌آورد. این نامه شش ماه و ده روز پس از بمباران غازیان به‌هنگام اشغال ایران و زخمی‌شدن مسعود، نوشته شده‌است. هرچند یولاند خواهان ادامه باشد و به مسعود اطمینان دهد که او را هرطور که باشد خواهد پذیرفت؛ پذیرش این اتفاق برای مسعود دشوار است. بنابراین، ترجیح می‌دهد تصمیم نهایی را برای خودشان بگیرد. این تصمیم نهایی، داستان را به نقطهٔ اوج می‌رساند. در دست‌خطی که در حاشیهٔ نامهٔ ۱ ژوئن ۱۹۴۱ یولاند، دیده می‌شود، مسعود تصمیم گرفته‌است «خاموشی اختیاری» برگزیند و دیگر به نامه‌های یولاند جواب ندهد. طی این مدت، نامه‌های جسته‌گریخته از یولاند به مسعود می‌رسد و او همه را بی‌پاسخ می‌گذارد (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۸۵). در نامهٔ ۱ ژوئن ۱۹۴۲ که یک سال بعد به مسعود رسیده‌است، یادداشتی کوتاه و تلخ از او، پایان این رابطه و داستان را اعلام می‌کند: «لحنش دلم را آتش می‌زند ولی راه بازگشت نیست. خداحافظ یولاند! طوفان مرا می‌برد» (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۹۵).

با این نقطهٔ اوج، داستان به گره‌گشایی می‌رسد و شخصیت‌ها به سرنوشت خود واقف می‌شوند. پذیرش تصمیم مسعود برای یولاند یک سال زمان می‌برد و انتظاری هرچند کم‌رنگ در او وجود دارد. او حتی در نهم مارس ۱۹۴۲، بی‌آن‌که نامه‌ای از مسعود دریافت کرده باشد، همچنان امیدوارانه برای او می‌نویسد. درنهایت، به نامه‌های خود پایان می‌دهد و طبق گفتهٔ ملک‌داد با فردی دیگر ازدواج می‌کند.

۴-۳-۴. نامه‌نگاری، بستار مناسب تحلیل مسائل سیاسی ـ اجتماعی

صمیمیت گفتار در گونهٔ نامه‌نگاری، باورپذیری محتوای رمان را بیشتر می‌کند. نویسندگان در این گونه، با خلق شخصیت‌هایی که دور از یکدیگر هستند و ایجاد انگیزهٔ ارتباط آن‌ها از راه نامه، صمیمیتی را به نمایش می‌گذارند که خواننده با محتوای نامه‌ها ارتباط برقرار می‌کند. ازاین‌رو، قابلیت‌های این شیوهٔ داستان‌گویی زمینهٔ مناسبی برای نویسنده فراهم می‌کند تا در آن به مسائل سیاسی‌ـاجتماعی بپردازد و تأیید مخاطب را به‌دست آورد.

فاصله‌ای که بین شخصیت‌های نامه‌نویس وجود دارد، می‌تواند به اندازهٔ شهرهای مختلف در داخل یک کشور با یک فرهنگ مشترک، نیز فاصله‌ای به اندازهٔ دو کشور با دو فرهنگ متفاوت باشد. در مورد دوم، رمان نامه‌نگارانه می‌تواند در به‌تصویرکشیدن دو فرهنگ مختلف به‌کارآید. به‌عبارت دیگر، نویسنده می‌تواند از این گونه برای بیان موضوعاتی که بین اشخاص نامه‌نویس مشترک هستند با نظرگاه‌های دو فرهنگ متفاوت بهره گیرد.

رمان *از آن‌سوی دیوار* به‌دلیل تاریخ جهان داستانی‌اش، تلاشی بوده‌است از به‌آذین برای نشان دادن فضای کشورهای ایران و فرانسه در بحبوحهٔ جنگ جهانی دوم. جنگ، مهم‌ترین مسئلهٔ سیاسی‌ـاجتماعی‌ای است که در این رمان دیده می‌شود، زیرا زندگی فردی شخصیت‌ها و ارتباط آن‌ها با یکدیگر به‌طورمستقیم با آن گره‌خورده‌است.

براساس شواهد موجود در رمان و زندگی واقعی به‌آذین، او در خلق شخصیت مسعود، به خود و گذشته‌اش نظر داشته‌است. رفتن به پاریس با بورسیهٔ دولتی، تحصیل در دانشکدهٔ برِست، انتقال به پاریس، فراخوانده شدن به ایران، دو سال خدمت در نیروی دریایی آبادان و زخمی شدن در جریان حملهٔ متفقین به ایران، در زندگی به‌آذین دیده می‌شود. مسعود نیز به همین سرنوشت دچار و مجبور است به ایران برگردد. با بازگشت مسعود به ایران است که جریان نامه‌نگاری او با یولاند به‌طور جدی شروع و پیرنگ رمان آغاز می‌شود. در این مدت مسعود شرایط سخت روحی و خانوادگی را پشت سر می‌گذارد و سپس در سال ۱۳۲۰ زمانی‌که به نیروی دریایی شمال منتقل شده‌بود، در جریان حملهٔ متفقین به ایران، زخمی می‌شود و دست چپ خود را از دست می‌دهد. همچنین نام مسعود در این داستان، نام «محمود» نویسندهٔ داستان را به ذهن متبادر می‌کند. همهٔ این شباهت‌ها نشان می‌دهد که نویسنده در خلق رمان، تفکرات و دیدگاه‌های

خود را به تصویر کشیده‌است و در پس‌زمینهٔ داستان، صدای اوست که شنیده می‌شود و رمان نامه‌نگارانه به نویسنده فرصت داده‌است تا با تصویرسازی شرایط پیرامونی از راه نامه‌های شخصیت‌های داستان، صدای جامعه را در متن خود انعکاس دهد و بستری برای بازگفت این شرایط باشد.

متن نامه‌های یولاند و مسعود، فراتر از کانونی‌سازی‌های شخصی دربارهٔ جنگ، تحلیل‌های فرهنگی است. این مسئله برگرفته از ماهیت این گونه است. نامه‌نگاری از همان آغاز پیدایش، ابزاری برای طرح مسائل سیاسی و اجتماعی بوده‌است. برای مثال، «رمان‌های نامه‌نگارانه که در قرن هجدهم در آمریکا پدیدار شد، آثاری مانند قدرت همدردی۱ و عشوه‌گری۲ هستند. این دو اثر، ارتباط نامه‌نگاری را با طرح مسائل اجتماعی به تصویر می‌کشند» (AŞCI. 2020. p. 9).

به‌آذین که در فرهنگ شرق متولد شده و پرورش یافته‌است، با حضور در فرانسه در یک موقعیت بافتی جدید قرارگرفته و پیش از وقوع جنگ، تجربهٔ زیسته‌ای در دل فرهنگ غرب به‌دست آورده‌است. تصویری از فرانسه، مردمان و فرهنگ آن کشور ناخودآگاه در ذهن او نقش بسته و نگارش این رمان و طرح داستان عاشقانهٔ متأثر از جنگ، تلاشی است از به‌آذین برای ایجاد ارتباط بین این دو فرهنگ. او از تنها ابزار ارتباطی جامعهٔ آن زمان، نامه، بهره می‌گیرد تا ضمن کمک به باورپذیرتر شدن داستان، بتواند از کارکردهای روایتگری این شیوه برای رسیدن به خواستهٔ خود استفاده کند. این شیوهٔ روایت، به رئالیستی‌شدن داستان نیز می‌انجامد. «نویسندگان رئالیست، گاهی با استفاده از زاویهٔ دید نامه‌نگاری که در آن، داستان براساس نامه‌هایی تنظیم می‌شوند به روایت داستان خویش می‌پردازند» (میرصادقی، ۱۳۸۷، ص. ۱۵۳). شاید بتوان گفت حضور به‌آذین در فرانسه و آشنایی او با شیوهٔ داستان‌نویسی رئالیستی در انتخاب این قالب نوشتاری برای رمان از آن‌سوی دیوار، بی‌تأثیر نبوده است. زیرا

> ادبیات ملل همواره بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته‌اند، در این میان تأثیر ادبیات فرانسه بر ایران، موضوعی نیست که از دید ادب‌پژوهان پنهان مانده یا مورد تردید باشد. باتوجه به اهمیت

1. Brown, W.H (1789). *The Power of Sympathy*
2. Foster, H.W (1797). *The Coqutte*

رئالیسم در ادبیات باید خاطرنشان کرد؛ در ایران، رئالیسم در رمان، تحت تأثیر غرب و به‌ویژه فرانسه صورت گرفته است (حیدری و قرایی، ۱۳۹۸، ص. ۳).

در این رمان، تصویرشناسی[1] بینافرهنگی از راه بررسی تصویرسازی‌های مسعود و یولاند از دو فرهنگ شرق و غرب در خلال نامه‌ها میسر می‌شود. هدف تصویرشناسی «بررسی تصویر فرهنگ خودی در ادبیات دیگری یا فرهنگ دیگری در ادبیات خودی است. ازهمین‌رو، در تصویرشناسی، همواره تصویرشناسی بینافرهنگی موردنظر است» (نامورمطلق، ۱۳۸۸، ص. ۱۲۲).

خلق شخصیتی مانند مسعود که پرورش‌یافتهٔ فرهنگ شرق و یولاند که پروش‌یافتهٔ فرهنگ غرب است، به‌آذین را قادر می‌سازد تا با ایجاد یک رابطهٔ عاشقانه بین آن دو، داستانی بنویسد که به‌دلیل داشتن تجربهٔ زیستهٔ مشترک جنگ، از فردیت خود فراتر روند و به‌مثابهٔ نمایندگان فرهنگ‌های خود جهت‌گیری‌هایشان را «ازطریق نامه‌ها» دربارهٔ جنگ بیان کنند.

یولاند در فرانسه زمزمه‌های جنگ را می‌شنود و به‌سبب تأثیر این اتفاق بر زندگی شخصی‌اش، از بیان آن ناگزیر است. مسعود نیز که در فرانسه ساکن است در بازگشت به ایران، به‌سبب شرایط نامناسب روحی و روانی پس از واقعهٔ زخمی‌شدنش، دچار حملات عصبی می‌شود. مدتی بعد نیز از دنیا می‌رود؛ اما به‌آذین تا سال‌ها بعد زنده می‌ماند و در سال ۱۳۵۱، در قالب داستانی بلند، شخصیت‌هایی خلق می‌کند که با تنها ابزار ارتباطی آن زمان ـنامهـ با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند تا این روایت با نامه‌نگاری‌هایش، که اوج تجلیِ عمقِ احساسات شخصی و فردی انسان و تجربهٔ زیستهٔ اوست، نشان دهد چگونه شرایط سیاسی‌ـاجتماعی در عرصهٔ جهانی، زندگی یک انسان را به ورطهٔ تباهی می‌کشاند.

با به‌هم خوردن روابط سیاسی ایران و فرانسه و با تصمیم سیاستمداران ایرانی در سال ۱۹۳۸ دانشجویان از فرانسه فراخوانده می‌شوند. تصمیم‌های سیاستمداران ایرانی که نشان از درک ناکافی و نادرست از شرایط جهانی است، در داستان نشان داده‌می‌شود. تحلیل‌های آن‌ها از عدم‌وقوع جنگ و شرایط ایران، در نامه‌های یولاند موردتوجه قرار می‌گیرد. او با حالتی انتقادی به اعمال و گفتار بزرگان سیاسی ایران اشاره می‌کند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۸۴ـ۱۸۵). تحلیل یولاند در این بخش دربارهٔ آیندهٔ ایران، به واقعیت تبدیل می‌شود. زیرا ایران که در ابتدای وقوع جنگ اعلام

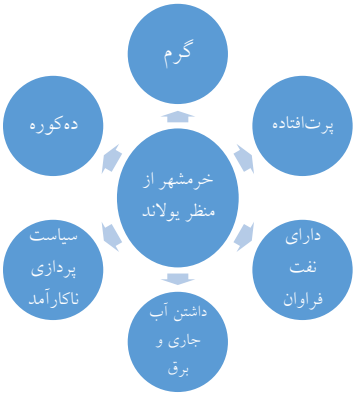
[1] . Imagologie

بی‌طرفی کرده‌بود، با گسترش دامنهٔ آن و به‌علت موقعیت جغرافیایی حساسش موردتوجه کشورهای درگیر جنگ قرار گرفت و تصورات سیاستمداران برای امکان بی‌طرف ماندن، نادرست بود. برخی گزاره‌ها در نامه‌های یولاند دیده می‌شود که نامه‌های او را بیشتر به گزارش‌های تحلیل‌گران سیاسی شبیه می‌کند تا حدیث نفس. ازجمله گزارش مذاکرات محرمانهٔ انگلیس و فرانسه و حرکت‌های ایتالیا (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۱۵).

در این رمان، ایران و فرانسه ـمحل زندگی شخصیت‌هاـ در زمان وقوع جنگ تصویرسازی می‌شوند. چون تعداد نامه‌های یولاند بیشتر است، دربارهٔ فرانسه اطلاعات بیشتری در رمان آمده‌است. یولاند پاریس را در زمانی که برای جنگ آماده می‌شود، توصیف می‌کند: «همه‌چیز برای بهار ۴۰ پیش‌بینی شده‌است. در پاریس، نمی‌دانی به چه شتابی سرگرم کندن سنگرها و پناهگاه‌های زیرزمینی هستند. همهٔ باغ‌های شهر را زیرورو کرده‌اند» (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۳۵). یا زمانی که درگیر تبعات جنگ است: «پاریس روزها کم‌وبیش همان چهرهٔ همیشگی را دارد. اما شب، با این خاموشی چراغ‌ها بیگانه می‌نماید. از این‌که بگذریم، دیگر احساس نمی‌شود که جنگی هست» (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۷۶). او مردم فرانسه را مردمی افسرده، بیزار از جنگ و شرمنده به تصویر می‌کشد. اکثریتی که قربانی تصمیمات اقلیتِ سیاستمداران می‌شوند. مردمی که آواره شده‌اند. بااین‌حال، سرنوشت خود را دلیرانه تحمل می‌کنند (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۳۰). در یک نگاه کلی، فرانسهٔ درگیرِ جنگ از نظر یولاند این‌گونه تصویر می‌شود.

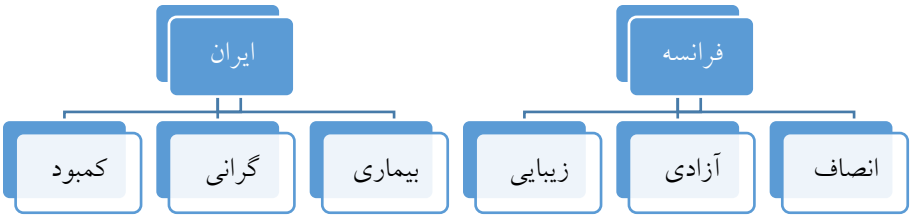
نمودار ۳. تصویر فرانسه از نگاه یولاند در *رمان از آن‌سوی دیوار*

ایران برای یولاند با مسعود معنادار می‌شود. چون مسعود حدود دوسال در نیروی دریایی بوشهر خدمت می‌کند، تصویرسازی‌های یولاند نیز معطوف به این شهر است. «برایم چه فرق می‌کند که آن‌جا وسایل آسایش هست یا نیست. برق که هست، نه؟ گاز هم که هست، آخر شما آنقدر نفت دارید. عمده همین است» (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۸۳) و «گمان نمی‌کنم ایران از بابت وسایل آسایش چندان عقب‌مانده باشد. آب جاری، برق و این چیزها که دارید، نه؟ شاید حرارت مرکزی و گاز نباشد» (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۹۶). عملکرد ایران در جنگ، سبب شکل‌گیری تصویری از خرمشهر به‌عنوان بخشی از ایران در ذهن او می‌شود که می‌توان این‌گونه نشان داد:



نمودار ۴. تصویر خرمشهر از نگاه یولاند در *رمان از آن‌سوی دیوار*

در متن رمان، مسعود تنها یک‌بار دربارهٔ فرانسه و یک‌بار نیز دربارهٔ ایران سخن می‌گوید. دیدگاه او دربارهٔ فرانسه از زبان یولاند شنیده می‌شود که فرانسه را تحسین کرده‌است (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۱۶۵). در مقابل، او ایران را کشوری فقیر و کم‌برخوردار از امکانات مادی معرفی می‌کند که زندگی در آن دشوار است (به‌آذین، ۱۳۵۱، ص. ۲۵۱).



نمودار ۵. مقایسهٔ تصویر ایران و فرانسه از منظر مسعود در *رمان از آن‌سوی دیوار*

در این رمان صدای یولاند، غالب است. نویسنده، تعداد نامه‌های بیشتری از یولاند می‌آورد تا بتواند جهت‌گیری‌های انتقادی خود را ازطریق غلبهٔ تصویرسازی‌های یولاند به خوانندگان عرضه کند. جهت‌گیری‌هایی که نگاه انتقادی به ایران در آن غالب است. گویی به‌آذین از نگاه دیگری ـفرهنگ دیگرـ به شرق نگاه کرده‌است. یولاند در کل رمان، شخصیتی فعال دارد. درمقابل، مسعود شخصیت منفعل. باور جبرگرایانه‌ای که در او وجود دارد، سبب می‌شود سرنوشت خود را بدون هیچ تلاشی بپذیرد. او از این جهت می‌تواند نمایندهٔ فرهنگ ایران دربارهٔ همهٔ تحولات جهانی باشد. درباره جنگ جهانی نیز آن‌ها در ابتدا منفعل هستند، ادعای بی‌طرفی می‌کنند و سعی می‌کنند خود را از میدان جهانیِ جنگ دور نگه دارند که تلاشی بی‌فایده است.

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، رمان *از آن‌سوی دیوار* از محمود اعتمادزاده به‌مثابهٔ یک رمان نامه‌نگارانه مطالعه و بررسی شد تا نشان داده‌شود نامه‌نگاری چه ویژگی‌هایی دارد و چه قابلیت‌هایی را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا بتواند به اهداف خود در روایتگری دست یابد. داستانی که در نامه‌ها وجود دارد سبب شده این اثر یک رمان نامه‌نگارانه به‌شمار آید. نامه‌ها به‌علت روایتِ یک داستان خاص و ترغیب خواننده به خواندن و ادامه‌دادن آن، سبب تمایز این اثر از سایر آثاری که به‌عنوان مجموعه‌نامه‌ها گردآوری و منتشر شده‌اند، می‌گردند. به‌دلیل آن‌که دو شخصیت در این رمان به یکدیگر نامه می‌نویسند، این رمان از نوع رمان‌های نامه‌نگارانهٔ دیالوگی محسوب می‌شود.

در بررسی کارکردهای نامه‌نگاری در رمان از آن‌سوی دیوار یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند: نخست این‌که نامه‌نگاری امکان شنیدن بی‌واسطه و مستقیم صدای شخصیت‌های داستان را به ما می‌دهد. در این نوع رمان ما با شخصیت‌ها به‌طورمستقیم روبه‌رو می‌شویم و این بی‌واسطگی سبب شناخت بهتر دنیای درونی شخصیت‌ها می‌شود. دیگر، امکان ایجادِ کانونی‌سازی‌های چندگانهٔ شخصیت‌هاست که سبب شناخت دیدگاه‌های آن‌ها دربارهٔ وقایع داستان می‌گردد. در این رمان کانونی‌سازی‌های درونی از جانب دو شخصیت داستان شکل می‌گیرد و دیدگاه‌های هر دو شناخته و درک می‌شود. جنگ، مهم‌ترین اتفاق مشترکی است که هردو شخصیت در کشورهای خود آن را تجربه و از منظر خود کانونی‌سازی می‌کنند. همچنین طرح جهان‌های ممکن به‌واسطهٔ نامه‌نگاری قابلیت ظهور دارد. آرزوها، باورها و خیالاتِ دو شخصیت اصلی، ازجمله جهان‌های ممکنی هستند که سبب معنی‌دار شدن ساختار پیرنگ می‌گردند. هرکدام از این جهان‌های ممکن سبب ترغیب شخصیت‌ها برای ادامهٔ رابطه و نامه‌نگاری می‌شوند. به‌علاوه، نامه‌نگاری سبب شکل‌گیری بستار مناسب طرح مسائل سیاسی و اجتماعی در این نوع رمان است؛ زیرا شخصیت‌های نامه‌نویس محدودیتی در بیان درونیات خود ندارند، نویسنده می‌تواند صدای خود را از راه نوشته‌های آن‌ها به گوش مخاطبان برساند. او می‌تواند با نامه‌ها تصویرسازی کند و دیدگاه‌های خود را دربارهٔ جهت‌گیری‌های فرهنگ خود و فرهنگ دیگری، معطوف به یک موضوع خاص سیاسی و اجتماعی، بیان کند. با توجه به بررسی‌های انجام شده و مشخص شدن ظرفیت این نوع روایتگری از یک طرف و پیدایش روش‌های نوین نامه‌نگاری از طرف دیگر، می‌توان ردپای آن را در داستان‌های مدرن و پست‌مدرن که متأثر از فناوری‌های جدید هستند، جست.

فهرست منابع

ایرانی، ن. (۱۳۸۰). *هنر رمان*. تهران: آبانگاه.

بامشکی، س. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*. تهران: هرمس.

بامشکی، س. (۱۴۰۰). معنی‌شناسی روایت، منطق موجهات و جهان‌های ممکن داستانی. *جستارهای زبانی*، ۱، ۱۴۵ـ۱۸۵.

به‌آذین، م. ا. (۱۳۵۱). *از آن‌سوی دیوار*. تهران: فاروس.

پاینده، ح. (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای میان رشته‌ای*. ج اول. تهران: سمت.

حیدری، م.، و قرایی، ش. (۱۳۹۸). تحلیل و بررسی نقش رئالیسم در جامعهٔ ادبی ایران و فرانسه با مطالعه تطبیقی رمان‌های دهقانان اثر بالزاک و نفرین زمین اثر جلال آل‌احمد. *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*. ۲، ۱-۱۹.

داد، س. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دستغیب، ع. (۱۳۵۷). *نقد آثار م.ا. به‌آذین*. تهران: چاپار.

فورستر، ا. م. (۱۳۹۴). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ا. یونسی. تهران: نگاه.

کریمیان، س.، و ذاکرحسینی، ش. (۱۴۰۰). چشم‌انداز نقد جامعه‌شناختی فرانسه و کاربرد آن بر رمان چشم‌هایش. *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، ۱، ۲۳-۴۴.

مقدادی، ب. (۱۳۹۷). *دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*. تهران: چشمه.

میرصادقی، ج. (۱۳۸۷). *راهنمای داستان‌نویسی*. تهران: سخن.

میرصادقی، ج. (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. تهران: سخن

نامورمطلق، ب. (۱۳۸۸). درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی. *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۱۲، ۱۱۹_۱۳۸.

هاوتورن، ج. (۱۳۹۴). *پیش‌درآمدی بر شناخت رمان*. ترجمهٔ ش. بهیان. تهران: چشمه.

یعقوبی، ر. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت. *پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب*، ۱۳، ۲۸۹_۳۱۱.

Aşcı, Y. (2020). Letter Tradition And Epistolary Novel in American literature. *Uluslararasi Sosyal Arastirmalar Dergisi the Journal of International Social Research*. 5-12.

Fraanje, M. (2001). *The Epistolary Novel in Eighteenth-Century Russia*. E-Book. PeterLang International Academic Publishers.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*, Trans. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell UP**.**

Gubernaties, C. (2007). *The Epistolary Form in Twentieth- Cenyury Fiction.* The Ohio State University.

Nelson, A.A. (2016). *The Crafting of the Self Private Letters and the Epistolary Novel: El hilo que une, Un Verano en Bornos, Ifigenia,*

Querido Diego, teabraza Quiela and Cartas apocrifas. Doctoral Dissertation. Florida International University, USA.

Rajasthan, J. (2016). Epistolary novel in present Context. *English Literary Association*, JNV University, 9-12.

Ryan, M-L. (1992). Possible worlds in recent literary theory. *Style*, 26, 528-553.

Sarkar, S. (2021). Epistolary Novel: Meaning, Definition, Examples, Characteristics, Types, History. "www.eng literature.com"

Nijia, Z., & Fan, Y. (2015). An Analysis in the Psyche of Richardson's *Pamela*. *Theory and Practice in Language studies*,. 2, 452–456.

Zhou, P. (2009). Focalization Theory and Epistolary Novel: A Narrative Analysis of *The Color Purple*. 287–304. https://doi.org/10.1163/9789042028913_015

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

L'Attentat de Yasmina Khadra : application de l'approche sociocritique de Claude Duchet

Faranak Zandieh
Doctorante de la langue et littérature française à l'université Azad Islamique branche Tehran Markazī, Téhéran, Iran

Shahrzad Makoui[1] (Auteur correspondant)
Professeur adjoint à l'université Azad Islamique branche Tehran Markazī, Téhéran, Iran

Leyla Ghafouri Gharavi
Professeur adjoint à l'université Azad Islamique branche Tehran Markazī, Téhéran, Iran

Néda Atashvahidi
Professeur adjoint à l'université Azad Islamique branche Tehran Markazī, Téhéran, Iran

Résumé

La sociocritique est une méthode d'analyse qui s'intéresse aux aspects sociaux et littéraires d'une œuvre. *L'Attentat* de Yasmina Khadra, écrivain algérien, est un roman multidimensionnel dont la socialité et la littérarité se sont développées parallèlement. Yasmina Khadra est l'un des rares écrivains francophones à avoir tenté d'écrire avec un regard impartial, une histoire inspirée des réalités sociales de la guerre entre Israël et les Palestiniens, et à décrire ainsi les troubles du peuple palestinien dans les territoires occupés. Dans cet article, nous avons tenté d'enquêter sur les infrastructures sociales du roman *L'Attentat* en utilisant la sociocritique de Claude Duchet, qui se concentre principalement sur le texte. Après avoir examiné les discours de l'œuvre et trouvé des signes cachés dans le texte, nous examinerons le rôle de la société de référence dans la production de sens dans la société du texte. Nous soulignerons les aspects non-dits et implicites du texte et analyserons enfin le sociogramme du terrorisme. Pour ce faire, nous avons étudié et analysé le texte selon les concepts analytiques de Duchet, tels que la société du texte, la société de référence et le sociogramme.

Mots-clés : sociocritique, Claude Duchet, discours sociale, sociogramme, société du texte, société de référence, *L'Attentat*.

[1]. E-mail: drmakoui@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.84197.1091
https://orcid.org/0000-0002-3110-9362

Reçu: 03 Spetembre 2023 Révisé: 20 Avril 2024 Accepté: 18 Avril 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

The Attack by Yasmina Khadra: Application of the Sociocriticism Approach of Claude Duchet

Faranak Zandieh
PHD student in French literature, Islamic Azad University, branch of Tehran Markazi, Tehran, Iran

Shahrzad Makoui[1] (Corresponding author)
Assistant Professor of French literature, Islamic Azad University, branch of Tehran Markazi, Tehran, Iran

Leyla Ghafouri Gharavi
Assistant Professor of French literature, Islamic Azad University, branch of Tehran Markazi, Tehran, Iran

Neda Atashvahidi
Assistant Professor of French literature, Islamic Azad University, branch of Tehran Markazi, Tehran, Iran

Abstract

Sociocriticism is a method of text analysis that simultaneously addresses the social and literary aspects of a work. *The Attack*, written by Algerian author Yasmina Khadra, is a multi-dimensional novel whose social and literary aspect have developed in parallel. This work can be considered a text that maintains its links with social reality. Yasmina Khadra is one of the few French-speaking writers who has attempted to write a story inspired by the realities of society with an impartial view, a story influenced by the war between Israel and the Palestinians, and in this way portrays the turmoil of the Palestinian people in the occupied territories. In this article, an attempt is made to investigate the social infrastructures of *The Attack* using Claude Duchet's sociocriticism, which focuses primarily on the text. After examining the social discourses within the work, we will explore the role of the reference society in the production of meaning in the text society. By finding hidden signs in text, we emphasize the unspoken and implied aspects and finally analyze the sociological aspects of terrorism. To achieve this, we have studied and analyzed the text according to Duchet's analytical concepts such as the society of the text, society of reference and sociogram.

Keywords: sociocriticism, Claude Duchet, social discourse, sociogram, text society, reference society, *The Attack*.

[1]. E-mail: drmakoui@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.84197.1091
https://orcid.org/0000-0002-3110-9362

Received: 03 September 2023 Revised: 20 April 2024 Accepted: 18 April 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

سوءقصد اثر یاسمینا خضراء: کاربست رویکرد جامعه‌شناختی کلود دوشه

مقالهٔ پژوهشی

فرانک زندیه
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران
شهرزاد ماکویی[1] (نویسنده مسئول)
استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران
لیلا غفوری‌غروی
استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران
ندا آتش‌وحیدی
استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

چکیده

نقد جامعه‌شناختی روشی برای تحلیل متن است که توأمان به جنبه‌های اجتماعی و ادبی یک اثر می‌پردازد. *سوءقصد*، نوشتهٔ یاسمینا خضراء نویسندهٔ الجزایری، رمانی چندبعدی است که اجتماعی و ادبی بودن آن به موازات هم رشد کرده‌است. این اثر را می‌توان متنی دانست که پیوندهای خود را با واقعیت اجتماعی حفظ کرده است. یاسمینا خضراء از معدود نویسندگان فرانسه‌زبانی است که سعی نموده در رمان خود با الهام از واقعیات اجتماع و با نگاهی بی‌طرفانه داستانی متأثر از جنگ بین اسرائیل و فلسطینیان بنویسد و به این ترتیب، شرح آشفتگی‌های مردم فلسطین در سرزمین‌های اشغالی را به تصویر بکشد. در این مقاله کوشش شده‌است با بهره‌گیری از نقد جامعه‌شناختی کلود دوشه که بیشترین تمرکز را بر روی متن دارد به بررسی زیرساخت‌های اجتماعی رمان *سوءقصد* پرداخته و پس از بررسی گفتمان‌های اثر به نقش جامعهٔ مرجع در تولید معنا در جامعهٔ متن بپردازیم و با یافتن نشانه‌های نهفته در متن بر جنبه‌های ناگفته و ضمنی اثر تأکید کنیم و درنهایت به تحلیل جامعه‌نگار آن که تروریسم است بپردازیم. برای انجام این کار، متن را باتوجه به مفاهیم تحلیلی دوشه مانند جامعهٔ‌متن، جامعهٔ مرجع و جامعه‌نگار، مطالعه و تحلیل نموده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: نقد جامعه‌شناختی، کلود دوشه، گفتمان اجتماعی، جامعه‌نگار، جامعهٔ متن، جامعهٔ مرجع، *سوءقصد*.

[1]. E-mail: drmakoui@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.84197.1091
https://orcid.org/0000-0002-3110-9362

تاریخ دریافت: ۱۲ شهریور ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۰۱ اردیبهشت ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۳۰ فروردین ۱۴۰۳

۱. مقدمه

سوءقصد[1] دومین رمان از سه‌گانهٔ یاسمینا خضراء[2] نویسندهٔ الجزایری‌الاصل است که در سال ۲۰۰۵ چاپ شد و جوایز متعددی ازجمله جایزهٔ کتابفروشان[3] را برای نویسندهٔ خود به ارمغان آورد. یاسمینا خضراء نام مستعاری است که محمد مولی‌السهول افسر شیفتهٔ ادبیات ارتش الجزایر برای خود انتخاب نمود تا از سانسور نظامی آثارش توسط دولت الجزایر در امان باشد. بسیاری از آثار خضراء بازتاب شرایط اجتماعی–سیاسی خاورمیانه درمقابلهٔ با پدیدهٔ تروریسم است. یکی از دلایلی که آثار خضراء را در کانون توجه قرار داده تفاوت تعریف تروریسم از نگاه او بین غرب و شرق است. از نگاه خضراء، غربیان تروریسم را آن‌گونه که می‌خواهند تفسیر می‌کنند. سومین رمان او از مجموعهٔ سه‌گانه، آشکارا دخالت غرب را در بروز تروریسم در خاورمیانه نشان می‌دهد.

سوءقصد شرح زندگی اندوهبار فلسطینیان از نگاه یک عرب اسرائیلی در سرزمین‌های اشغالی است. امین جعفری جراح فلسطینی‌تبار ساکن تل‌آویو که هیچگاه خود را درگیر نزاع اسرائیل و اعراب نکرده، ناخواسته و با بروز حادثه‌ای تلخ به سرزمین اجدادی خود سفر می‌کند و از نزدیک با واقعیت زندگی آوارگان فلسطینی و رنج‌ها و آلام آنان روبه‌رو می‌شود. از این رو، قصد داریم در مقالهٔ پیش رو خوانشی جامعه‌شناختی از این رمان ارائه دهیم.

پیشینهٔ بحث رابطهٔ جامعه و ادبیات به زمان‌های دور می‌رسد ولی در سدهٔ نوزدهم بود که اولین پایه‌های علم مستقل جامعه‌شناسی ادبیات بنیان گذاشته شد. «در سدهٔ نوزدهم منتقدانی مانند مادام دو استال و ایپولیت تن و فیلسوفانی مانند هگل و مارکس و بعدها لوکاچ[4] و گلدمن[5] اصولی را طرح کرده‌اند که تمام تحولات بعدی، آگاهانه یا ناآگاهانه تابع آن‌ها است» (ایو تادیه، ۱۳۷۷، صص. ۹۹–۹۸).

[1] *L'Attentat*
[2] Yasmina Khadra
[3] Le prix des libraires
[4] Lukács
[5] Goldman

لوکاچ در کتاب خود به نام *تاریخ و آگاهی طبقاتی*[1] که در سال ۱۹۲۳ منتشر شد و کتابی تعیین‌کننده برای جامعه‌شناسی فرهنگ و ادبیات است، «ساختارهای ذهنی، به‌ویژه ساختارهای ادبی را پیوند می‌دهد به ساختارهای اجتماعی» (پوینده، ۱۳۷۸، ص. ۱۰۰).

گلدمن در نظریهٔ خود به صراحت تمام، فاعل آفرینش های فرهنگی و هنری را نه یک فرد، بلکه جهان‌بینی یک جمع می‌داند که سرانجام به دست یک فرد با انسجام و شکل هنری ویژه‌ای عرضه می‌شود .او در مقابل این سؤال که آفرینندهٔ واقعی اثر هنری چه کسی است، مسئلهٔ طبقات اجتماعی و ساختارهای اجتماعی را مطرح می‌کند و نویسنده را نمایندهٔ همان طبقهٔ اجتماعی می‌داند که از آن برخاسته است یا به هردلیل به آن طبقه گرایش دارد.

در طول مدت‌زمان کوتاهی که از عمر نقد جامعه‌شناختی می‌گذرد، نظریه‌پردازان مختلفی در این حوزه فعالیت نموده و تعاریف متعددی ارائه داده‌اند که از بین آن‌ها می‌توان به تعریف کلود دوشه اشاره نمود. او در سال ۱۹۷۱ نظریاتش را در قالب مقاله‌ای در شمارهٔ ۱ نشریهٔ ادبیات که خود سردبیر آن بود منتشر ساخت و درواقع نوعی جامعه‌شناسی متن را شکل بخشید. این دیدگاه نگرشی کاملاً نو در حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات ایجاد کرد. گرچه به اعتقاد دوشه نقد جامعه‌شناختی مرهون تلاش‌های لوکاچ و گلدمن است (دوشه، ۱۹۷۹، ص. ۵) ولی درمجموع مطالعات او در این حوزه و ابداع واژهٔ نقد جامعه‌شناختی[2]، عنوان پدر و بنیان‌گذار نقد جامعه‌شناختی را برای خود او به ارمغان آورد. در این روش منتقد از محتوای ظاهری اثر عبور می‌کند و به بررسی ساختارهایی در لایه‌های پنهان اثر می‌پردازد که در تولید معنا و چارچوب آن نقش دارند.

نقد جامعه‌شناختی به ما این امکان را می‌دهد تا تمامی ابعاد اجتماعی نهفته در گفتمان‌های زبانی متن را آشکار کنیم. « بُعد اجتماعی»[3] از نظر دوشه این‌گونه تعریف می‌شود: همهٔ آن چیزهایی در رمان که بازنمود یک جامعهٔ مرجع و یک عمل اجتماعی در خارج از رمان را نشان می‌دهد و به‌موجب آن، اثر، خود را وابسته به واقعیتی اجتماعی-تاریخی ماقبل و خارج از خود می‌داند. (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۴۹).

[1] Histoire et Conscience de classe
[2] Sociocritique
[3] Socialité

براساس رویکرد نقد جامعه‌شناختی، بُعد اجتماعی یک متن ادبی همواره توأم با بُعد ادبی آن است. این برابری بین امر اجتماعی و ادبی، اثر ادبی را به ساختاری مستقل تبدیل می‌کند که در آن واقعیت و داستان همزیستی دارند و بنابراین «بُعد اجتماعی متون ادبی را می‌توان در سازمان درونی آن‌ها درک کرد» (دوشه، ۱۹۷۹، ص. ۳۱۴).

در این روش، منتقد مطالعاتش را رویِ خود متن متمرکز می‌کند ولی عوامل و عناصر اجتماعی را از ورایِ متن جستجو می‌کند. مارک آنژنو[1] در تعریف این نوع نقد می‌گوید: «نقد جامعه‌شناختی مربوط است به هرآنچه که در جامعه گفته می‌شود و نوشته می‌شود و هرآنچه که به چاپ می‌رسد» (آنژنو، ۱۹۸۹، ص. ۱).

با طرح این دیدگاه‌ها، در تحلیل رمان *سوءقصد*، بنا داریم روش خود را براساس آرای کلود دوشه که به تحلیل جامعه‌شناختی متن می‌پردازد قراردهیم. از آن‌جایی که براساس نظریهٔ دوشه برای تحلیل جامعه‌شناختی باید متن اثر مورد تحلیل قرارگیرد، پس ما نیز برای خوانش جامعه‌شناختی *سوءقصد*، متن آن را مورد تحلیل قرارمی‌دهیم، به‌گونه‌ای که هرکلمه، هراصطلاح و هرگفتاری هدف بررسی است. از سوی دیگر، برای دست‌یابی به بُعد اجتماعی متن، بایستی هم به درون متن توجه کنیم و هم به بیرون آن، زیرا هدف مطالعهٔ ما دست‌یابی به مطالعهٔ جامعه‌جویی *سوءقصد* است. دراین خصوص دوشه می‌گوید: «نقد جامعه‌شناختی همواره درپی آنست که خود را از حصار و محدودیت دور نگه‌دارد و با جستجوی جامعه به‌دنبال همهٔ آن مطالبی است که در متن موجودند و همهٔ تلاش خود را به‌کار می‌گیرند تا از آن خارج شوند» (دوشه، ۲۰۰۵، ص. ۱۲۵).

۲.پیشینهٔ پژوهش

در این‌جا لازم است به این مطلب اشاره‌کنیم که نقد و پژوهش در زمینهٔ نقد جامعه‌شناختی، توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب نموده‌است اما باتوجه به این که کلود دوشه نزد بسیاری از پژوهشگران کمتر شناخته شده‌است مطالعات کمتری به بررسی نظریهٔ وی اختصاص یافته‌است. در سال‌های اخیر مقالات مختلفی در زمینهٔ تحلیل یک اثر براساس نقد جامعه‌شناختی کلود دوشه به نگارش درآمده که از آن جمله می‌توان به «خوانش جامعه‌شناختی *مرگ قسطی*

[1] Marc Angenot

لویی فردینان سلین» به کوشش محمدرضا فارسیان و «بررسی مقایسه‌ای دو اثر *کرگدن* نوشتهٔ اوژن یونسکو و *کوری* نوشتهٔ ژوزه ساراماگو» به کوشش مهدی حیدری و« ستاره در حال مرگ؛ خوانش تاریخی اجتماعی رمان *ثریا در کما*» نوشتهٔ فرزانه کریمیان همچنین «پدیدهٔ اجتماعی آنومی و پژواک آن در رمان *مرگ قسطی* نوشته سلین» به کوشش محمدحسین جواری اشاره نمود. اخیراً نیز نقد تاریخی اجتماعی متن ادبی بر پایهٔ نظریهٔ کلود دوشه (مورد مطالعه رمان *به امید دیدار در آن دنیا* اثر پی‌یر لومتر) به کوشش محمدجواد کمالی به چاپ رسیده است.

۳.بحث و بررسی

رویکرد اجتماعی انتقادی کلود دوشه اساساً ابزاری برای «بررسی شیوه‌های رمان‌نویسی در ارتباط با فضای اجتماعی است که آن را خلق می‌کنند» (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۴۸). دوشه این فضای اجتماعی را «جامعهٔ رمان» می‌نامد که در درون متن و از طریق عناصر ادبی ساخته می‌شود (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۴۸).

از نظر دوشه، متن مبنای اساسی تحلیل جامعه‌شناختی ادبی است. او در رویکرد خود، متن را از درون می‌گشاید و «امر ضمنی، پیش‌فرض‌ها، ناگفته‌ها، سکوت‌ها را کندوکاو می‌کند و فرضیهٔ ناخودآگاه اجتماعی متن را صورت‌بندی می‌کند» (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۴۹). نظریهٔ دوشه عمدتاً بر مفاهیمی مانند «جامعهٔ متن یا رمان»، «جامعهٔ مرجع»، «جامعهٔ تاریخی»، «گفتمان اجتماعی» و «جامعه‌نگار» استوار است. در میان مقولات مفهومی دوشه، یک رابطه اجتناب‌ناپذیر وجود دارد: جامعهٔ متن بازتاب یک جامعهٔ کُل بزرگتر یعنی جامعهٔ مرجع است که آن نیز به‌نوبهٔ خود به جامعهٔ تاریخی یا خارج از متن اشاره دارد. شناخت این دو جامعه، گفتمان‌های اجتماعی را آشکار می‌کند؛ گفتمان‌های اجتماعی به یک گفتمان واحد ختم می‌شوند که دوشه آن را جامعه‌نگار نامیده‌است.

جامعهٔ متن، جامعهٔ مرجع، گفتمان اجتماعی و جامعه‌نگار

جامعهٔ متن یا رمان، جهان تخیلی نویسنده است که امکان بازنمایی جامعهٔ واقعی را فراهم می‌کند. جامعهٔ متن، قوانین، اعمال، ارزش‌ها، ساختارهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی در جهان واقعی نویسنده را در برمی‌گیرد. بدین ترتیب، ارائهٔ تصویری واقع‌گرایانه از جامعه، عموماً خاص متون واقع‌گرایانه است که توانایی بازسازی صریح واقعیت را با حفظ امانت دارند. طبق آرای

دوشه، «وجود جامعهٔ رمان در همهٔ متونی که از قوانین حقیقت‌نمایی پیروی می‌کنند قابل فرض است» (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۵۰).

به گفتهٔ دوشه، جامعهٔ رمان در متن وجود ندارد بلکه تنها تصویری از یک نظام اجتماعی است که الهام‌بخش وقایع رمان است. بدین ترتیب، محتوای رمان واقع‌گرایانه[1] ارتباطی با نامی که بر آن گذاشته شده ندارد (دوشه، ۱۹۷۹، ص. ۴). به همین دلیل است که در یک رویکرد جامعه‌شناختی «بحث بر سر انتخاب استانداردها و برچسب‌ها نیست بلکه بررسی شیوه‌های رمان‌نویسی در ارتباط با خلق فضای اجتماعی است که آن را جامعهٔ رمان خواهم نامید» (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۴۸).

جامعهٔ مرجع همان جامعهٔ واقعی خارج از متن ادبی است که نویسنده با الهام از حوادث و واقعیات اجتماعی آن، جامعهٔ متن را می‌آفریند و کاملاً به تجربهٔ شخصی نویسنده متکی است؛ درواقع جامعهٔ متن مانند آینه‌ای وقایع اجتماعی جامعهٔ مرجع را منعکس می‌کند و گفتمان‌های اجتماعی را با موضوعات متنوع ترسیم می‌نماید. جامعهٔ متن «بازتابی از یک واقعیت از قبل تثبیت‌شده، نشانه‌ها و مدل‌های اجتماعی-فرهنگی، مطالبات اجتماعی و روش‌های بنیادین می‌باشد» که به آن جامعهٔ مرجع می‌گویند (دوشه، ۱۹۷۹، ص. ۴).

گفتمان اجتماعی اغلب با جامعهٔ رمان مرتبط است و اثر ادبی برای بازتولید عناصر جامعهٔ واقعی، گفتمان‌های مربوط به مشکلات جامعه و واقعیت‌های جوامع انسانی را در جامعهٔ متن بازتولید می‌کند. این گفتارها که مضامین متعددی را دربرمی‌گیرد، بیانگر بُعد اجتماعی متن هستند. در نقد جامعه‌شناختی دوشه، گفتمان اجتماعی بیش از هر چیز «ضمیر مرجع اتفاقات داستان و تمام آن شواهدی است که قبل از پدید آوردن اثر ادبی، در رمان وجود داشته و با آشکار ساختن آن» بیان شده‌است (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۵۳).

از نظر رژین روبن، جامعه‌نگار در نقد جامعه‌شناختی دوشه عبارتست از:

> مجموعه‌ای از بازنمایی‌ها که پیرامون هستهٔ مرکزی شکل می‌گیرد و آن هسته در شناسایی گزارهٔ متضادش شناخته می‌شود و می‌تواند به اشکال مختلف ارائه شود: کلیشه، ضرب‌المثل، مجموعهٔ

[1] réaliste

واژگانی جامعه‌شناسی، کلیشهٔ فرهنگی، شعار، بیانیهٔ نمادین، شخصیت نمادین، مفهوم انتزاعی، هدف یا تصویر (روبن، ۱۹۹۳، ص. ۱۴).

جامعه‌نگار عامل اصلی بررسی یک اثر در حوزهٔ نقد جامعه‌شناختی است. این مفهوم حتی گفتمان‌های اجتماعی موجود در اثر را شکل می‌بخشد و به‌نوعی نیروی محرکهٔ متن است. براساس تعریف کلود دوشه، جامعه‌نگار عبارت است از «مجموعه‌ای ناپایدار، مبهم و متناقض از بازنمودهایی جزئی که حول یک درون‌مایه قرار دارند و هریک بر روی دیگری تأثیر متقابل می‌گذارند و برای شناخت آن باید متضادش را مطالعه کرد» (ادموند کرو، ۲۰۰۳، ص. ۴۰).

جامعهٔ متن در رمان *سوءقصد*

یاسمینا خضراء رمان نویس شهیر الجزایری که در بخش قابل توجهی از آثارش به مسئله جنگ در خاورمیانه پرداخته این‌بار در رمان *سوءقصد* به موضوع درگیری بین فلسطینیان و اسرائیل پرداخته‌است. کتاب پس از انتشار علاوه‌بر کسب جوایز متعدد، نظر خوانندگان، نویسندگان و منتقدان زیادی را به خود جلب نمود. زیاد دوئیری[1] کارگردان لبنانی در سال ۲۰۱۳ فیلمی از این اثر ساخته که مورد توجه قرار گرفت. همچنین، مجموعهٔ مصور[2] آن در سال ۲۰۱۲ و کتاب صوتی آن در همان سال با صدای هانری توماس روانهٔ بازار شد. *سوءقصد* که بیانگر سوءتفاهم موجود بین غرب و شرق در مورد تعریف تروریسم است، مصاحبه‌ها و چالش‌های فراوانی را برای یاسمینا خضراء به ارمغان آورد که باعث شهرت بیشتر او شد.

نویسندهٔ رمان *سوءقصد* با ظرافت تمام، شخصیت‌ها و وقایع داستان را منطبق بر اوضاع و احوال تاریخی اجتماعی مناطق فلسطینی ترسیم می‌کند. سوءقصد روایت‌گر ترور و خونریزی، درگیری بین نظامیان و مردم عادی، فقر و بیکاری در دنیای واقعی و در جنگی نابرابر است.

رمان شامل ۱۶ فصل است، ولی فصل اول که بصورت تک‌گویی و توسط راوی داستان ادا می‌شود بدون شماره است و درواقع جزئی از فصل آخر به شمار می‌رود. ۱۵ فصل دیگر زندگی دکتر امین جعفری قهرمان داستان است که می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد: قبل و بعد از انفجار مربوط به عملیات انتحاری. حوادث قبل از انفجار مدت زمان کوتاهی از رمان را در بر

[1] Ziad Doueiri
[2] Bande dessineé

می‌گیرد و شامل مقطع کوتاهی از زندگی قهرمان داستان به نام دکتر امین جعفری و همسرش سیهِم است که بیشتر توصیفات آن بعد از حادثه توسط راوی یادآوری می‌شود.

داستان رمان در تل‌آویو، دومین شهر بزرگ اسرائیل، آغاز می‌شود؛ شهری خوش آب و هوا و مدرن در کنار دریای مدیترانه. خضراء عامدانه برای شروع داستان تل‌آویو را انتخاب نموده تا همزیستی مسالمت آمیز یهودیان را در کنار فلسطینیان نشان‌دهد. حوادث رمان حوالی سال ۲۰۰۰ و در زمان انتفاضهٔ دوم اتفاق می‌افتد یعنی زمانی که عملیات‌های انتحاری از سوی فلسطینیان از سر گرفته شده‌است. این نوع عملیات سال‌هاست که از سوی فلسطینیان به‌عنوان ابزاری برای دفاع از سرزمینشان مورد استفاده قرار می‌گیرد و خضراء آن را نقطهٔ شروع داستان قرار داده‌است.

دکتر امین جعفری جراح خوش‌نام و برجستهٔ فلسطینی که چند سالی است زندگی عاشقانهٔ خود را با همسرش سیهِم شروع کرده در بیمارستان بزرگ تل آویو مشغول مداوای بیماران است که صدای انفجار مهیبی همه جا را می‌لرزاند و کمی بعد سیل اعزام مجروحان عملیات انتحاری به بیمارستان شروع می‌شود. علت حادثه به‌خوبی مشخص است؛ انفجار در یک رستوران یهودی و در زمان برگزاری یک جشن که تعدادی کودک هم در آن حضور داشته‌اند صورت گرفته و افراد زیادی کشته و زخمی شده‌اند. در انتهای روز، دکتر جعفری خسته از رسیدگی به مجروحان، راهی منزل می‌شود. نیمه‌های شب با تماس دوستش نوید که افسر پلیس است به بیمارستان برمی‌گردد و با جسد متلاشی شدهٔ سیهِم روبرو می‌شود. شوک حاصله موقعی دوچندان می‌شود که رئیس پلیس، کاپیتان موشه به او اعلام می‌کند که عامل انتحاری سیهِم همسر اوست.

اخراج از بیمارستان از یک‌سو و حمله جوانان اسرائیلی به دکتر جعفری و ضرب و شتم او در باغچهٔ منزلش، نشان‌دهندهٔ واکنش مستقیم و تند جامعه نسبت به عاملین عملیات انتحاری است.

> مشتی تف به صورتم پرتاب می‌شود. دستی یقه حولهٔ حمامم را می‌کشد... «حرامزاده قصری را که اشغال کرده‌ای ببین..از همه طرف به من چنگ می‌زنند قبل از این‌که مثل هیزم روی آتش بیندازیدش اول ضدعفونی‌اش کنید...» یکی از آن‌ها لگدی به شکمم می‌زند و دیگری مرا سرپا نگه می‌دارد. دماغم متلاشی می‌شود، سپس لب هایم. بازوانم توان محافظت از من را ندارند . بارانی از مشت و لگد بر سرم می‌بارد و زمین زیر سرم فرو می‌ریزد (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۶۳).

سفر امین جعفری به سمت بیت‌اللحم که به قصد پی‌بردن به انگیزهٔ همسرش سیهِم و همچنین دیدار با خانواده‌اش که مدت‌هاست از آن‌ها خبر ندارد صورت می‌گیرد، واقعیات زندگی فلسطینیان را به‌خوبی به تصویر می‌کشد. دکتر جعفری که باید برای رفتن به زادگاهش از بیت‌اللحم بگذرد به محض خروج از منطقهٔ تحت نفوذ اسرائیل و ورود به مناطق فلسطینی، تفاوت چشمگیری را بین زندگی مردم این ناحیه حس می‌کند؛ فقر و بدبختی در بین مردم موج می‌زند. فضای شهری بیت‌اللحم با تل‌آویو به طرز چشمگیری متفاوت ترسیم شده. تل‌آویو با آن ساحل طولانی در کنار دریای زیبای مدیترانه و ساختمان‌های مدرن و برج‌های سر به فلک‌کشیده در مقایسه با شهر مخروبهٔ بیت‌اللحم، امین جعفری را متوجه غفلت او نه‌تنها از خانواده‌اش، بلکه از سرزمین آباء و اجدادی‌اش می‌کند. راوی داستان، خواننده را به جهنمی از خون و آتش در بطن مبارزات فلسطینیان و اسرائیل می‌برد؛ جِنین جزیره‌ای دور افتاده از جهان هستی است.

ورود به جِنین، نقطه عطف سفر دکتر جعفری است؛

> جِنین شهری است بدون لبخند، شهری با دندان‌های شکسته، که مدام هر پروتزی را که لبخندی بر لبانش بیاورد رد می‌کند. به هرحال، دیگر هیچکس آن‌جا نمی‌خندد. خوش خلقی گذشته از زمانی که کفن‌ها و پرچم‌ها به اهتزاز در آمده‌اند از آن‌جا رخت بربسته است (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۹۵).

در بدو ورود به جِنین، جمیل، پسرعموی امین، که متوجه شگفت‌زدگی او از اوضاع مناطق فلسطینی شده شهر را این‌گونه توصیف می‌کند:

> جهنم در مقایسه با آنچه که این‌جا می‌گذرد بهشت است. در هر گذرگاه ایست بازرسی؛ جاده‌های پر از خودروهای سوخته که توسط هواپیماهای بدون سرنشین منفجر شده‌اند. دسته‌های مردم نفرین‌شده منتظر نوبت خود برای بازرسی و ضرب و شتم و احیاناً هل دادن به عقب هستند. سربازان نابالغی که بی‌ملاحظه همه را کتک می‌زنند؛ زنانی که در مقابل ضربات قنداق تفنگ تنها با دستانی بی‌رمق از خود دفاع می‌کنند... (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۹۵).

سوءقصد برداشت متفاوتی از منازعات بین فلسطینیان و اسرائیل را نشان می‌دهد. قهرمان داستان در سفر خود به مناطق فلسطینی واقعیت تلخی را تجربه می‌کند که اتفاقات آن هرروز در

حال تکرار است. روایتی متفاوت از حوادثی واقعی و مکرر در دنیایی که نسبت به بی عدالتی‌های پیرامونش سکوت کرده است.

امین جعفری که برای یافتن علت اقدام همسرش به این سفر رفته، پاسخ خود را در بین قبیله‌اش و وضعیت اسفبار مناطق فلسطینی می‌یابد. او درنهایت در یک عملیات بمب‌گذاری که این‌بار ازسوی نیروهای اسرائیلی برنامه‌ریزی شده جان خود را از دست می‌دهد.

نویسنده در خلق این اثر گروه‌های اجتماعی مختلفی را وارد داستان کرده‌است: پزشک، پرستار، پلیس و نیروهای سازمان اطلاعاتی در سطوح مختلف؛ خضراء در *سوءقصد* از بازماندگان هولوکاست نیز سخن می گوید؛ او همچنین با ظرافت تمام زندگی فلسطینیان ساکن کرانهٔ باختری و اردوگاه‌های جنین را به تصویر می کشد؛ از مبارزهٔ کودکان و نوجوانان با دستان خالی تا گروه‌های مبارز مخفی وعاملان انتحاری، راوی از سادگی مردمان بادیه از پدربزرگ دهقان و پدرش که دوست داشت نقاش شود سخن می‌گوید. دنیای خضراء سرشار از احساسات و عشق به انسانیت است.

جامعهٔ مرجع در رمان *سوءقصد*

وقتی از جامعهٔ مرجع صحبت به میان می‌آوریم درواقع به‌دنبال جامعه‌کاوی[1] اثر هستیم مفهومی که دوشه آن را «حضور در جهان اثر ادبی» می‌داند (دوشه، ۱۹۷۴، ص.۴). از نظر دوشه، تمام «واقعیت‌هایی» که در رمان خلق می‌شوند، «اعم از کلمات، حرکات، اشیاء، مکان‌ها، رویدادها، شخصیت‌ها» یک مرجع «در واقعیت فرازبانی» دارند (دوشه، ۱۹۷۳، ص. ۴۵۰). از این‌رو، برای درک بهتر جامعهٔ متن در رمان *سوءقصد* بهتر است به‌دنبال نشانه‌هایی باشیم که ما را در کشف جهان واقعی یا همان جامعهٔ مرجع یاری می‌کنند.

همان‌گونه که می‌بینیم، جامعهٔ مرجع در رمان *سوءقصد*، جامعهٔ فلسطین تحت اشغال اسرائیل است؛ بدین منظور، بهتر است کمی به زمان و نحوهٔ پیدایش کشور اسرائیل بپردازیم.

جنگ بین فلسطینیان و اسرائیل که از آن به‌عنوان طولانی‌ترین درگیری تاریخ یاد می‌شود در سال ۱۹۴۸ پس از به رسمیت شناختن اسرائیل توسط سازمان ملل آغاز شد. پس از چند ماه جنگ، آتش‌بسی در سال ۱۹۴۹ شکل گرفت و مرزهای اولیه‌ای موسوم به خط سبز تعیین شد.

[1] La socialité

طبق این طرح قرار شد که این منطقه بین اعراب و یهودیان به‌طور مساوی تقسیم شود و بیت المقدس (اورشلیم) نیز محدودهٔ تحت نظارت سازمان ملل قرارگیرد تا از ایجاد برخورد جلوگیری شود ولی با عقب‌نشینی اعراب، اسرائیل توانست ۲۶٪ دیگر از منطقهٔ غرب رودخانه اردن را تصرف کند. اردن نیز بخش‌هایی را دراختیار گرفت که بعداً کرانهٔ باختری نامیده شد. مصر نیز کنترل ناحیهٔ باریکی از ساحل مدیترانه به نام غزه را در اختیار گرفت. دولت اسرائیل پس از پیروزی در این جنگ، علی‌رغم هشدارهای سازمان ملل، از اراضی اشغال‌شده عقب‌نشینی نکرد و در حال حاضر بیش از ۸۵٪ اراضی سرزمین فلسطین را تحت اشغال خود دارد و فلسطینیان تنها در ۱۵٪ باقی‌مانده که عمدتاً محدود به کرانهٔ باختری رود اردن و نوار غزه هست زندگی می‌کنند.

پیدایش کشور اسرائیل یکی از مهمترین رویدادهای اواسط قرن بیستم است که تأثیر فراوانی هم در جهان و هم بر جغرافیای خاورمیانه گذاشته است. از ابتدای درگیری تا کنون حدود ۶۰۰ تا ۹۰۰ هزار نفر فلسطینی از سرزمین خود رانده شده و در اردوگاه‌هایی در کشورهای همسایه مانند مصر و اردن و جنوب لبنان اسکان داده شده‌اند. فرسایشی‌شدن جنگ و عقب‌نشینی تدریجی دولت‌های عربی حامی فلسطین از یک‌سو و سیاست توسعه‌طلبی ارضی اسرائیل از سوی دیگر فضای زندگی برای فلسطینیان را تنگ‌تر کرده‌است. درحال حاضر، فلسطینیان سخت‌ترین دورهٔ گذر تاریخی خود را پشت سر می‌گذارند؛ والدینی سوگوار، مرگ هرروزهٔ جوانان، کودکانی بی‌دفاع و بدون هیچگونه امکانات آموزشی، افزایش بیکاری، شهرهایی فقیر و بدون حداقل امکانات زندگی مانند آب آشامیدنی، به جامعه رنگ و بوی افسردگی داده ولی درعین حال، حس و حال مبارزه برای بازپس‌گیری کشورشان را در آن‌ها زنده کرده‌است.

شهر جِنین که امروزه با نام اردوگاه جِنین از آن نام برده می‌شود و در کرانهٔ باختری واقع شده‌است، درواقع پناهگاه آوارگان فلسطینی است که از شروع جنگ با اسرائیل از زندگی خود بیرون رانده شده و در اردوگاه‌های سازمان ملل در این ناحیه اسکان داده شده‌اند. این منطقه همان‌طور که توسط یاسمینا خضراء به تصویر کشیده شده، درخلال سال ۲۰۰۴ صحنهٔ یکی از شدیدترین درگیری‌های مسلحانه‌ای بوده که در طول انتفاضهٔ دوم روی داده‌است. از زمان شروع جنگ، جنین تحت کنترل مستقیم ارتش اسرائیل قرار گرفته و ساکنین آن علاوه‌بر تخریب اکثر

خانه‌هایشان مجبور به تحمل حکومت نظامی‌های طولانی مدت بوده‌اند. دولت اسرائیل برخلاف پیمان‌های بین‌المللی همچنان به شهرک‌سازی در کرانهٔ باختری ادامه می‌دهد و دست فلسطینیان را از اراضی کشاورزی خود کوتاه کرده‌است. به‌دلیل مانع‌تراشی اسرائیل از بهره‌برداری از زمین‌های کشاورزی و قابل‌استفاده، مردم این منطقه از امکانات خود محروم بوده و قادر به تأمین نیازهای غذایی خود نیستند.

اینک، یاسمینا خضراء بعداز گذشت بیش از هفت دهه از زمان تشکیل دولت اسرائیل رمانی نوشته که به‌خوبی شرایط زندگی مردم فلسطین را تداعی می‌کند. او مخاطب خود را وامی‌دارد از زاویهٔ دیگری به مسئله فلسطین نگاه کند. نویسنده زوج فلسطینی را ترسیم می‌کند که تا زمانی‌که در چارچوب قوانین جامعهٔ یهودی رفتار می‌کنند از همه امکانات رفاهی برخوردارند؛ در ویلایی مجلل زندگی می‌کنند، بهترین هدایا را از دوستان یهودی خود دریافت می‌کنند، به سفرهای اروپایی می‌روند ولی همین که سیهم اقدام به عملیات انتحاری می‌کند، همسرش به‌طور کلی توسط مردم طرد می‌شود و از کلیهٔ حقوق اجتماعی‌اش محروم می‌شود. نکته‌ای که نویسنده تلاش در به تصویر کشیدن آن دارد این است که همه جا در رسانه‌ها و روزنامه‌های اسرائیلی و یا غربی از عاملان عملیات انتحاری به‌عنوان تروریست یاد می‌شود؛ حتی خود امین جعفری با تعجب می پرسد: «چگونه امکان دارد زنی زیبا، باهوش و مدرن که عاشقانه همسرش را دوست دارد و مورد توجه و تحسین اطرافیان است بتواند یک شبه خودش را وسط یک مهمانی که تعدادی کودک در آن شرکت دارند منفجر کند؟» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۵۳). خضراء مخاطب را همراه قهرمان داستان برای پاسخ به این سؤال به سرزمین‌های اشغالی می‌برد و در آن‌جا ملتی آواره و سرکوب‌شده را نشان می‌دهد که از سرزمین مادری خود رانده شده و از کمترین امکانات زندگی برخوردار نیستند. پیام خضراء به مخاطب خود این است که هیچکس تروریست به دنیا نمی‌آید بلکه تحت تأثیر شرایط اجتماع به تروریست مبدل می‌شود.

کلود دوشه پیشنهاد می‌کند که جامعهٔ مرجع باید به‌خوبی شناخته شود. به‌عنوان مثال، وقتی خضراء این‌گونه روایت می‌کند: «هفتهٔ پیش انگار آخرالزمان بود... در جِنین تانک‌ها به‌سوی بچه‌هایی که سنگ پرتاب می‌کردند شلیک می‌کردند. جالوت داوود را در هرگوشه‌ای لگدمال می‌کرد» (**خضراء**، ۲۰۰۵، ص. ۱۹۵). اشاره به یک نزاع تاریخی و واقعی دارد که در آن طرف

قوی‌تر و ظالم طرف مقابل را از پای درمی‌آورد و اگر چیزی راجع به این واقعه ندانیم درک کامل رمان امکان‌پذیر نخواهد بود.

نویسنده با یادآوری مکان‌های واقعی رنگ و بوی واقعیت به رمان خود می‌دهد. درواقع، «نقد جامعه‌شناختی با مراجعه به واقعیت‌های بیرونی و پنهان در متن در پی خوانشی قابل فهم از رمان است» (آموسی، ۲۰۰۵، ص. ۱۲۶). در رمان *سوءقصد* به نام خیابان‌ها و مناطقی مانند خیابان ژیرول و حسم‌النعیم و همین‌طور، منطقهٔ حقریه برخورد می‌کنیم که همگی مکان‌هایی واقعی در تل‌آویو هستند. همچنین، خضراء از بیمارستان ایشیلوو که محل کار امین جعفری است و یک مرکز پزشکی تخصصی در تل‌آویو است صحبت می‌کند.در رمان از دیوار نیز بارها نام برده شده که در متن اصلی با حرف بزرگ نوشته شده و اشاره به دیوار حائل دارد که توسط اسرائیل به طول حدود هفتصد کیلومتر در طول مسیر خط سبز ساخته شد و حدود ۹۹ درصد آن نه در مرز دو کشور بلکه در کرانهٔ باختری بنا شده و ساخت آن یکی از دلایل تشدید درگیری‌ها بین فلسطینیان و اسرائیل است.

علاوه بر مکان‌ها، خضراء به برخی زمان‌ها و اشخاص و وقایع نیز اشاره دارد؛ به‌عنوان مثال ۹ نوامبر ۱۹۳۸ و واقعهٔ کریستالناخت[1] یا شب بلورین که در آن شیشهٔ خانه‌ها، مغازه‌ها و کنیسه‌های یهودیان در آلمان و اتریش شکسته شد و یا ۱ سپتامبر ۱۹۴۱ و قضیهٔ ستارهٔ زرد که یهودی‌ها موظف شدند با مشخص نمودن لباس‌های خود با نشان ستارهٔ زردرنگ یهودی بودن خود را در ملاءعام نشان دهند. نویسنده در ادامه از شخصیت های سیاسی مانند شارون نیز نام می‌برد؛ آریل شارون نخست‌وزیر اسرائیل طی سال‌های ۲۰۰۱-۲۰۰۶ بود که ورود نظامی‌اش به مسجدالاقصی باعث به‌وجود آمدن انتفاضهٔ دوم شد. خضراء از انتفاضه هم صحبت می‌کند و توضیح می‌دهد که دختران فلسطینی از روزی که شاهزادگان جوان انتفاضه را به آنان ترجیح می‌دهند دیگر رویا نمی‌بینند.

درنهایت، خضراء وقتی از تخریب خانه‌های فلسطینیان توسط جرثقیل‌ها صحبت می‌کند گریزی هم به نام شرکت کاترپیلار که یک شرکت آمریکایی و بزرگترین سازندهٔ ماشین‌آلات

[1] Kristallnacht

عمرانی جهان است می‌زند و شاید کنایه‌ای به تنها ماندن فلسطینیان در مقابل متحد بودن قدرت های بزرگ در کنار اسرائیل باشد.

گفتمان‌های اجتماعی

برای ورود به دنیای اجتماعی متن، در مرحلهٔ نخست، باید از گفتمان‌های اجتماعی سخن بگوییم که در درون متن تنیده‌اند. مارک آنژنو، نظریه‌پرداز اجتماعی معتقد است بین گفتمان اجتماعی و شرایط اجتماعی پیوندی ناگسستنی قرار دارد. او نظریهٔ گفتمان اجتماعی را در سال ۱۹۸۹ در اولین اثر خود به نام *حالتی از گفتمان اجتماعی*[1] مطرح‌کرد. از دیدگاه آنژنو، گفتمان اجتماعی مجموعه‌ای از گفتمان‌هاست که «به‌صورت ترکیبی منسجم تحول می‌یابد» (آنژنو و کرو، ۱۹۹۲، ص. ۲۲). ما نیز برای دستیابی به این منظور، به بررسی گفتمان‌های اجتماعی موجود در متن *سوءقصد* می‌پردازیم. گفتمان‌هایی که مهمترین آن‌ها عبارتند از: نفرت و تحقیر.

گفتمان نفرت

نفرت یکی از گفتمان‌هایی است که در تمام طول اثر به چشم می‌خورد. این نفرت که عمدتاً نتیجهٔ درگیری‌های طولانی‌مدت و خونین بین فلسطینیان و نظامیان اسرائیلی است از همان ابتدای رمان که صدای انفجار به گوش می‌رسد و هم‌زمان با سیل ورود زخمی‌ها به بیمارستان آغاز می‌شود. یکی از مجروحان حادثه به محض شنیدن نام دکتر امین با نفرت می‌گوید :«نمی‌خواهم یک عرب به من دست بزند» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۱) این درحالی است که بیمار در اثر انفجار آسیب جدی دیده و زمانی‌که دکتر جعفری بی‌اعتنا به توهین بیمار و به‌واسطهٔ اخلاق حرفه‌ای به پرستار می‌گوید که «محکم نگهش دار میخواهم معاینه‌اش کنم» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۱)، با واکنش تندتر مجروح مواجه می‌شود «اجازه نمی‌دهم به من دست بزنی» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۱) و درنهایت آخرین تقلای مجروح برای اجتناب از جراحی شدن توسط راوی این‌گونه توصیف می‌شود: «به صورتم تف می‌کند...خون زیادی از دست داده. باید فوراً جراحی شود» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۱).

[1] Un état du discours social

این نفرت بار دیگر در صحنه‌ای که دکتر جعفری پس از خاکسپاری همسرش به خانه می‌رود به‌خوبی ترسیم می‌شود؛ توسط چند نفر محاصره می‌شود و به‌شدت مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد و با الفاظ زشتی مانند «تروریست کثیف، کثافت، خائن عرب» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۶۳) مورد خطاب قرارمی‌گیرد. نکتهٔ قابل توجه این‌که امین جعفری که این‌گونه مورد هجمهٔ اطرافیان خود قرار می‌گیرد پزشک متعهد و خوش‌نامی است که همواره به بیماران خود خدمت کرده و دین و ملیت بیمارانش نقشی در مداوای آن‌ها نداشته است.

گفتمان تحقیر

تحقیر یکی دیگر از گفتمان‌های غالب *سوءقصد* است. شاید بتوان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که نفرت و تحقیر دو گفتمان به‌هم‌تنیده در *سوءقصد* هستند و نفرت است که زمینه‌ساز بروز این تحقیر شده است. برای مثال، در روز وقوع انفجار، دکتر جعفری در راه بازگشت به خانه با ایست بازرسی روبه‌رو می‌شود. این برخورد زمانی صورت می‌گیرد که یکی از پلیس‌ها به ظاهر او شک می‌کند «چراغ قوه‌اش را به من می‌تاباند، با چشمی ترسناک و محتاط به من خیره می‌شود» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۵). این برخورد زمانی شدت می‌گیرد که پلیس دیگری با بررسی کارت شناسایی او متوجه عرب بودنش می‌شود «با دیدن نام عربی من چهره‌اش درهم می‌رود» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۶) و همین باعث می‌شود مورد تفتیش بیشتر قرار بگیرد «به‌طرز وحشیانه‌ای مرا به سقف وسیلهٔ نقلیه‌ام می‌کوبد، پاهایم را با پایش باز می‌کند و تفتیشم می‌کند» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۶). البته، این‌طور به نظر می‌رسد که این نوع برخوردها به یک امر عادی مبدل شده «همیشه بعد از عملیات انتحاری همینطور است. پلیس‌ها روی اعصاب هستند» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۶).

پس از مشخص شدن سیهم به‌عنوان عامل انتحاری، دکتر جعفری مورد بازجویی شدیدی از سوی سازمان اطلاعاتی اسرائیل قرار می‌گیرد.

> بیست‌وچهار ساعت متوالی بیدار نگهم می‌دارند؛ بازجویی در نوعی سوراخ موش با سقفی کوتاه و دیوارهای نامرغوب، با یک لامپ محافظ بالای سرم که صدای تقه‌های مداوم آن مرا دیوانه می‌کند انجام می‌گیرد... گرسنه‌ام، تشنه‌ام، احساس درد دارم... مجبور شدند زیر بغلم را بگیرند تا بتوانم ادرار کنم. قبل از این‌که بتوانم زیپم را باز کنم، نیمی از مثانه‌ام را داخل لباس

زیرم خالی کردم. با حالت تهوع، نزدیک بود صورتم روی لگن بشکند. برای بازگرداندنم به قفس کاملاً مرا روی زمین کشاندند. بعد دوباره آزار و اذیت... (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۴۴).

این تحقیر نه‌تنها ازسوی نیروهای پلیس و اطلاعاتی، بلکه حتی توسط مردم عادی و همسایگان هم اعمال می‌شود «یک نفر یک پوستر روی دروازهٔ خانه‌ام چسبانده...: جانور کثیف در بین ماست» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۵۹).

جامعه‌نگار در رمان *سوءقصد*

همان‌گونه که گفتیم، جامعه‌نگار موضوع اصلی رمان را تشکیل می‌دهد؛ اینک، باتوجه به این‌که هرمتن ادبی چندین مضمون و تنها یک جامعه‌نگار دارد که از تلاقی این مضامین حاصل می‌شود، برای یافتن جامعه‌نگار باید ابتدا مضامین را شناسایی و سپس ریشهٔ آن‌ها را جستجو نمود. ازسویی همه موضوعات و گفتمان‌های پرداخته شده در این اثر به رویداد تروریسم ختم می‌شود؛ زیرا انفجار بمب در رستوران است که مانند نیروی محرکه حوادث داستان را یکی پس از دیگری شکل می‌دهد و به جلو می‌راند.

در طول رمان، خضراء نظرات خود را در مورد تروریسم از طریق شخصیت‌ها بیان می‌کند؛ از آن‌جایی که حوادث رمان در دو بخش یهودی‌نشین و عرب‌نشین سرزمین فلسطین اتفاق می‌افتد می‌توان نگرش شخصیت‌های داستان را به دو دسته تقسیم نمود؛ دستهٔ اول، شخصیت‌های اسرائیلی و دستهٔ دوم، شخصیت‌هایی که امین جعفری در مناطق فلسطینی با آن‌ها ملاقات می‌کند. درخصوص دستهٔ اول، گرچه او به این نگرش عمومی در بین مردم اشاره می‌کند که همهٔ آن‌ها از زاویهٔ مشترکی تروریسم را نکوهش می‌کنند ولی درعین حال هرکدام از آن‌ها نقطه نظر منحصر به فردی در این زمینه دارند. برخی افراد مانند عزرا بن‌حییم انجام این‌گونه عملیات را نتیجهٔ بی‌توجهی به حقوق فلسطینیان می‌داند؛ درحالی که برخی مانند نوید رنان افسر پلیس مسبب واقعی را گروه‌های مبارز فلسطینی می‌داند که با شستشوی مغزی جوانان را تشویق به این‌گونه عملیات‌ها می‌کنند «گروه‌های بنیادگرای فلسطینی جوانان را می‌فرستند تا خود را در ایستگاه‌های اتوبوس منفجر کنند» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۶۹).

خضراء از کاسبان تروریسم هم صحبت می کند افرادی مانند دکتر ایلان راس که همیشه امین جعفری را به چشم یک رقیب و یک دشمن می‌دیده ولی بعد از انفجار به‌خاطر به دست آوردن

کرسی ریاست بیمارستان طوماری را علیه او تهیه می‌کند و پرستاران را تشویق به امضای آن می‌کند «حمله انتحاری درست در زمان مناسب برای مشروعیت بخشیدن به طغیان شیاطین درونی‌اش اتفاق افتاد» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۸۵). درواقع، افرادی مانند او از وقوع این‌گونه عملیات ابراز خرسندی می‌کنند زیرا باعث ارتقاء و تثبیت موقعیت آن‌ها می‌شود.

امین جعفری به‌عنوان یک شهروند و به‌ویژه، به‌عنوان یک پزشک انجام عملیات انتحاری را آدم‌کشی تلقی می‌کند و به همین علت، مصرانه سیهم را یکی از قربانیان این پدیده می‌داند و نه مسبب آن «همسرم قاتل بچه نیست» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۵۶).

امین جعفری عاشق زندگی است و این را از قبیله‌اش آموخته و آن را شعار اصلی زندگی‌اش قرار داده «هیچ چیز، مطلقاً هیچ چیز بالاتر از زندگی شما نیست... و زندگی شما بالاتر از زندگی دیگران نیست» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۰۲). از لحاظ امین، انسان تنها زمانی می‌تواند به بلوغ برسد که به این منطق پایبند باشد. دکتر جعفری از قول پدرش می‌گوید: «پدرم به من گفت هر کس به تو بگوید سمفونی بزرگتر از نَفَسی وجود دارد که به تو زندگی می‌دَمَد، به تو دروغ می‌گوید» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۰۲). همین عشق به زندگی است که او را وادار می‌کند همهٔ خطرات را به جان بخرد و به نواحی جنگی وارد شود و رو در روی مبارزان فلسطینی قرار گیرد «به او چه گفتید تا از او یک هیولا، تروریست، بنیادگرا بسازید؟» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۵۵).

درمقابل، از نگاه ابومقوم از فرماندهان جنگ، مرگ و مصیبت در ماهیت جنگ وجود دارد و این تنها راه باقی‌مانده برای بازپس‌گیری وطن است «ما نه اسلام‌گرا هستیم و نه بنیادگرا آقای دکتر جعفری. ما فقط فرزندان مردمی غارت‌شده و سرکوب‌شده هستیم که با ابزارهای موجود برای بازیابی وطن و عزت خود مبارزه می‌کنیم» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۵۶). او به امین جعفری رنج‌های زندگی مردم فلسطین را یادآوری می‌کند؛ از دیدگاه او کسی که به کشورش پشت کرده نمی‌تواند دیگران را مجبور کند تا نسبت به آن بی‌تفاوت باشند.

> ما عصرها را با جمع‌آوری مردگان و صبح‌ها را به دفن آن‌ها می‌گذرانیم. حق و باطل کشور ما مورد تجاوز قرار گرفته است، فرزندان ما دیگر به یاد نمی‌آورند مدرسه یعنی چه... شهرهای ما در زیر ماشین‌آلات کاترپیلار فرو می‌ریزند... وشما صرفاً به این دلیل که در قفس طلایی خود گرم هستید، از دیدن جهنم ما خودداری می‌کنید (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۵۸).

رفتن به خانهٔ آباء و اجدادی در کنار بزرگان طایفه و اتحاد مجدد با فامیل برای امین مسرت‌بخش است:

> اقوام صبورانه منتظر نوبت خود هستند تا به من سلام کنند. هیچ‌کس مرا سرزنش نمی‌کند که خیلی دور رفتم. همهٔ آن‌ها مرا می‌بخشند که سال‌ها آن‌ها را فراموش کردم... وقتی می‌بینم این‌همه مرا دوست دارند و می‌توانم تنها در ازای آن یک لبخند به آن‌ها بدهم متوجه می‌شوم که چقدر فقیرم (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۱۵۸).

با حضور نیروهای اسرائیلی برای تخریب خانه به بهانهٔ انفجار در ایست بازرسی، این‌بار امین جعفری است که رو در روی نیروهای اسرائیلی می‌ایستد «اجازه نمی‌دهیم خانهٔ ما را خراب کنید. مردمی که اینجا زندگی می‌کنند کجا بروند؟» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۳۸). سؤال امین با خونسردی افسر اسرائیلی مواجه می‌شود که می‌گوید«این مشکل ما نیست... بولدوزر ما کور است و وقتی شروع به ویران کردن کند تا انتها پیش می‌رود» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۳۸). وقتی فاتن، دخترعموی امین، دستش را می‌گیرد تا از مهلکه خارج کند، امین مقاومت می‌کند «ولی آن‌ها خانه را ویران می‌کنند» و فاتن جواب می‌دهد «خانه به چه درد می‌خورد وقتی وطن از دست رفته‌است؟» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۳۸).

زمانی که بولدوزر نیروهای اسرائیلی شروع به تخریب خانهٔ آباء و اجدادی می‌کند درگیری بین دکتر جعفری و سربازان اسرائیلی شروع می‌شود «خشونتی از وجودم کَنده می‌شود و من به‌سوی بولدوزر هجوم می‌برم... و به هیولایی که گذشته‌ام را نابود می‌کند فریاد می‌زنم بس کن» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۳۹) «سرباز دیگری با چماق به فکام می‌کوبد و من مانند تصویری از روی دیوار فرومی‌ریزم» (خضراء، ۲۰۰۵، ص. ۲۳۹).

اینک، در تحلیل جامعه‌نگار این اثر یک‌بار دیگر به تعریف کلود دوشه برمی‌گردیم. در تعریف دوشه از جامعه نگار، چند نکتهٔ کلیدی به چشم می‌خورد «مجموعه‌ای مبهم، ناپایدار و متناقض...» اما چرا مبهم؟ در پاسخ باید گفت: زیرا هسته‌ای که جامعه‌نگار در اطراف آن تعریف می‌شود جایگاه ثابتی ندارد وگفتمان خاصی است که خود را از دیدگاه‌های مختلف و در شرایط مختلف نشان می‌دهد. از طرفی چرا ناپایدار؟ زیرا می‌تواند ازطریق شخصیت‌های درگیر رمان بین

قطب‌های متقابل در نوسان باشد؛ و چرا متناقض؟ زیرا به گفتهٔ دوشه، جامعه‌نگار یکپارچه نیست و ارزش‌ها و ضدارزش‌ها را در برمی‌گیرد.

گفتیم که عملیات تروریستی را به‌عنوان جامعه‌نگار اثر در نظر می‌گیریم زیرا انفجار در رستوران است که در ابتدای داستان زیربنای اثر را می‌سازد و کلیهٔ گفتمان‌های آن را هدایت می‌کند. در ادامه، دکتر جعفری مورد تفتیش و سپس بازجویی طاقت‌فرسا قرار می‌گیرد و به دفعات توسط همسایگان و یا مردم کوچه و بازار مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد. بعد از عملیات انتحاری مجدد توسط یکی از اقوام امین، خانهٔ آباء و اجدادی او طبق قانون توسط سربازان اسرائیلی تخریب می‌شود و ساکنین آن آواره می‌شوند درنهایت، دکتر جعفری درحالی که برای نجات یکی از اقوامش به سمت جمعیت می‌رود توسط هواپیماهای بدون سرنشین اسرائیلی همراه با جمعیت زیادی از فلسطینیان کشته می‌شود. همان‌گونه که می‌بینیم، جایگاه تروریسم در داستان بین طرف فلسطینی و اسرائیلی در نوسان است و آنچه که توسط یک گروه ارزش تلقی می‌گردد توسط گروه مقابل ضدارزش است.

خضراء با ارائه روایتی جذاب و باورپذیر از زندگی یک فلسطینی نشان می‌دهد که آنچه که در رسانه‌های غربی به‌عنوان عملیات تروریستی نشان داده می‌شود درواقع پاسخ به تروریسمی است که دهه‌ها پیش با حمایت غرب و با اشغال سرزمین فلسطین توسط اسرائیل صورت گرفته است.

نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه نقد جامعه‌شناختی دوشه براساس مفاهیم تحلیلی مانند جامعهٔ متن، جامعهٔ مرجع،جامعهٔ تاریخی، گفتمان‌های اجتماعی و جامعه‌نگار به تحلیل تعارضات اجتماعی تنیده‌شده در متن می‌پردازد، تحلیل یک اثر ادبی برپایهٔ نظریهٔ کلود دوشه در کل به ساختارهای درونی، شخصیت‌ها و استعاره‌های گوناگونی مرتبط می‌شود که متن، به‌وسیلهٔ آن‌ها از جامعهٔ زمان خود سخن می‌گوید.

با مطالعهٔ دقیق رمان، به‌ویژه گفتمان‌های تنیده در متن به این حقیقت پی می‌بریم که خضراء هماهنگی قابل‌توجهی بین ساختارهای جامعه متن و ساختارهای جامعه مرجع ایجاد نموده است. رمان *سوءقصد* با نگاه انسانی و دغدغه‌مند یک پزشک بی‌طرف، خواننده را با رنج‌ها و آلام مردم

آوارهٔ فلسطین آشنا می‌کند؛ ارجاعات فراوان نویسنده به خشونت‌ها و درگیری‌ها در سرزمین‌های اشغالی، جامعه‌ای را طراحی‌کرده که توانسته با جامعهٔ معاصر فلسطین هم‌ذات‌پنداری کند.

به‌طور خلاصه، این‌گونه می‌توان نتیجه گرفت که خضراء در این اثر قصد داشته تفسیر متفاوتی از تروریسم ارائه دهد و اثری سرشار از احساسات انسانی با هدف بیدار نمودن وجدان و آگاهی جامعهٔ جهانی ترسیم نماید.

در پایان یادآور می‌شود بررسی نقد جامعه‌شناختی سومین رمان از سه‌گانهٔ یاسمینا خضراء باتوجه به رویکرد کلود دوشه می‌تواند به‌عنوان موضوع مقالهٔ دیگری مورد بررسی قرار گیرد. همچنین موضوع تیترشناسی هر سه رمان این مجموعه از دیگر عناوین قابل پژوهش در همین راستاست که می‌تواند مورد توجه پژوهشگران قرار گیرد.

کتابنامه

آذری ازغندی، ج. ، فارسیان، م.ر. و هادی‌تقی، ف. (۱۳۹۴). «خوانش جامعه‌شناختی *مرگ قسطی* لویی فردینان سلین». *پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه*، ۳، ۱۴۴-۱۱۹.

حیدری، م. و رفیعی، س. (۱۳۹۶). بررسی مقایسه ای دو اثر کرگدن نوشتهٔ اوژن یونسکو و کوری نوشتهٔ ژوزه ساراماگو. *مطالعات زبان فرانسه*، ۹ (۱ (۱۶))، ۲۷-۳۸.

پوینده، م.ج. (۱۳۷۸). *تا دام آخر: گزیدهٔ گفتگوها و مقاله‌ها*. تهران: نشرچشمه.

تادیه، ژ.ا. (۱۳۷۷). *جامعه‌شناسی ادبیات و بنیانگذاران آن*، ترجمهٔ م.ج. پوینده. تهران: نشر نقش‌جهان.

جواری، م.ح. و صدقیان، ز. (۱۳۹۷). بررسی پدیده اجتماعی «آنومی» و بازتاب آن در نوشتار رمان مرگ قسطی نوشته سلین. *قلم*، ۱۴ (۲۷)، ۶۹-۴۹.

کریمیان، ف. و اعلایی، م. (۱۳۹۶). ستاره در حال مرگ، خوانش تاریخی اجتماعی رمان ثریا در اغماء. *قلم*، ۱۲(۲۵).

کمالی، م.ج، ابراهیمی، ر و جعفری‌کاردگر، س. (۱۳۹۹). نقد تاریخی اجتماعی متن ادبی بر پایهٔ نظریهٔ کلود دوشه (مورد مطالعه رمان به امید دیدار در آن دنیا اثر پی‌یر لومتر). *پژوهش‌های زبان وترجمهٔ فرانسه*، ۳ (۵).

Ammossy, R. (2005). Entretien avec Claude Duchet. *Littérature, 140*, 125-132

Angenot, M. (1989). 1889: *Un état du discours social*. Montréal : Éditions Balzac, coll. « Univers du discours ».

Angenot, M. & CROS, E. (1993), *Teoría Literaria*, Siglo XXI.

Duchet, C. (1971). Pour une socio-critique ou variation sur un incipit. *Littérature, 1*, .5-14.

Duchet, C. (1979). *Sociocritique*. Paris : Nathan.

Duchet, C. (2005). Entretien avec Claude Duchet. *Persée*, *140*, 125-132.

Duchet, C. (1973). Une écriture de la socialité. *Poétique*, *16*, 446-454.

Duchet, C. (06 /05/2020), *inventer le sociogramme*. *http://WWW.sociocritique.com/fr/méthod/sc_methde4-p.htm*.

Khadra, Y. (2005). *L'Attentat*. Paris : Julliard.

Robin, R. (1993). « Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte ». *Discours social, 5* (1-2), 1-5.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Etude de la traduction française de quelques quatrains de Khayyâm par Jules de Marthold selon André Lefèvre

Sedigheh Sherkat Moghadam [1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences et membre du centre de la recherche interdisciplinaire de langue et littérature, Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

Mokhtar Issayian
Professeur assistant, Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

Résumé

Au cours des derniers siècles, parmi les poésies persanes, les quatrains de Khayyam, en tant qu'un trésor précieux de la littérature persane, ont attiré l'attention de la plupart des orientalistes et des traducteurs. Aujourd'hui, cet ouvrage a été traduit dans de nombreuses langues et est accessible à de nombreux publics. Étant donné que les poèmes de ce poète ont une élégance, un savoir-faire littéraire, un rythme et une prosodie particuliers, en raison du fait qu'ils appartiennent, d'une part, au genre de rôbâî et, d'autre part, au style khorâssâni, leur traduction nécessite beaucoup de précision et d'efforts. Dans cette recherche, on tente d'examiner la traduction française de quelques quatrains de Khayyam en suivant la théorie d'André Lefèvre pour savoir si la forme du quatrain, sa rime, sa signification et son rythme ont été convenablement transmis dans la langue cible. Pour atteindre cet objectif, nous envisageons les sept catégories de traduction de poésie selon Lefèvre : 1. Traduction rythmique, 2. traduction rimée, 3. traduction en vers blanc, 4. traduction-interprétation, 5. traduction phonétique, 6. traduction littérale et 7. traduction en prose, afin de dégager la stratégie utilisée pour traduire les rôbâï. Les résultats obtenus indiquent que Marthold a principalement recours à la méthode de la « traduction rimée et rythmique ».

Mots-clés : André Lefèvre, Traduction de la poésie, Traduction rimée, Quatrains de Khayyâm, Jules de Marthold.

[1]. E-mail: moghadam@atu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87884.1115
https://orcid.org/0000-0002-1356-3879

Reçu: 10 Mai 2024 Révisé: 26 Juin 2024 Accepté: 03 Juillet 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

Study of the French Translation of Certain Quatrains of Khayyam by Jules de Marthold According to André Lefèvre

Sedigheh Sherkat Moghadam [1] (Corresponding author)
Associate Professor of French Language Department and member of the Research Center for Language and Literature, Allameh Tabataba'i University. Tehran, Iran

Mokhtar Issayian
Assistant Professor, Allameh Tabataba'i University. Tehran, Iran

Abstract

In recent centuries, among the works of Persian poetry, Khayyam's quatrains have attracted the attention of orientalists as one of the precious treasures of Persian literature. Today, this work has been translated into many languages and is accessible to many audiences. Since the poems of this poet have a special elegance, literary craftsmanship, rhythm and prosody, due to the fact that they are all in the rôbâï genre and in the khorassani style, their translation requires much more precision and effort. In this research, we attempt to examine the French translation of some quatrains of Khayyam following the theory of André Lefèvre to find out if the form of the quatrain, its rhyme, its meaning and its rhythm were well transmitted in the target language or not. To achieve this goal, we consider Lefèvre's seven categories of poetry translation: 1. rhythmic translation, 2. rhyming translation, 3. blank verse translation, 4. translation-interpretation, 5. phonetic translation, 6. translation literal and 7. prose translation, in order to identify the strategy used by him to translate the quatrains. The results obtained indicate that Marthold mainly uses the method of "rhymed and rhythmic translation".

Keywords: André Lefèvre, Poetry translation, Rhyming translation, Khayyam quatrains, Jules de Marthold.

[1]. E-mail: moghadam@atu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87884.1115
https://orcid.org/0000-0002-1356-3879

Received: 10 May 2024 Revised: 26 June 2024 Accepted: 03 July 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

بررسی ترجمهٔ فرانسهٔ برخی از رباعیات خیام از ژول دومارتولد برمبنای آراء آندره لُفِور

مقالهٔ پژوهشی

صدیقه شرکت مقدم[1] (نویسنده مسئول)
دانشیار گروه زبان فرانسه و عضو مرکز تحقیقات میان رشته‌ای زبان و ادبیات دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
مختار عیسائیان
استادیار گروه زبان فرانسه دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

در سده‌های اخیر از میان آثار منظوم فارسی، رباعیات خیام به‌عنوان یکی از گنجینه‌های ارزشمند ادبیات فارسی توجه خاورشناسان را بیش از پیش به خود جلب کرده‌است. امروزه این اثر به زبان‌های مختلفی ترجمه شده و دراختیار مخاطبان زیادی قرار گرفته‌است. از آن‌جایی که اشعار این شاعر بنام از ظرافت، صنایع ادبی، وزن و عروض ویژه‌ای برخوردار است، به‌دلیل این که همه اشعار او در قالب رباعی و در سبک خراسانی می باشند، ترجمهٔ آن به مراتب دقّت و تلاش بیشتری را می‌طلبد. در این پژوهش سعی بر آن است تا ترجمهٔ فرانسهٔ چند رباعی از خیام را برمبنای آراء آندره لُفِور (André Lefèvre) بررسی نماییم تا دریابیم آیا شکل ظاهری رباعی، وزن، قافیه، معنا و ضرب‌آهنگ آن به‌خوبی در زبان مقصد انتقال یافته است یا خیر. برای نیل به این مقصود، دسته‌بندی هفت‌گانهٔ انواع ترجمهٔ شعر به شیوهٔ لُفِور را که شامل ۱. ترجمهٔ وزنی، ۲. ترجمهٔ قافیه‌دار، ۳. ترجمهٔ شعر سپید، ۴. ترجمه–تفسیر، ۵. ترجمهٔ آوایی–واجی، ۶. ترجمهٔ تحت‌اللفظی و ۷. ترجمهٔ شعر به نثر است را ملاک کار خود قرارمی‌دهیم تا متوجه شویم مترجم فرانسوی از کدام راهبرد برای ترجمهٔ رباعیات سود جسته است. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که مارتولد بیشتر از شیوهٔ «ترجمهٔ قافیه‌دار و وزنی» استفاده کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: آندره لُفور، ترجمهٔ شعر، ترجمهٔ قافیه‌دار، رباعیات خیام، ژول دومارتولد.

[1]. E-mail: moghadam@atu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87884.1115
https://orcid.org/0000-0002-1356-3879

تاریخ دریافت: ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳ تاریخ بازبینی: ۰۶ تیر ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳ تیر ۱۴۰۳

۱. مقدمه

ازمیان آثار منظوم ادبیات فارسی، رباعیات خیام از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و همواره توجه خاورشناسان را به خود جلب کرده‌است. این اثر ارزشمند یکی از شاهکارهای ادبی در حوزهٔ شعر فارسی محسوب می‌شود که در خود ردپای فرهنگ و اندیشهٔ غنی ایرانی را به‌همراه دارد. اولین ترجمهٔ یک مجموعه کامل رباعیات خیام در اواسط سدهٔ نوزدهم توسط فیتزجرالد[۱] نقطهٔ آغاز آشنایی غرب به افکار خیام بوده‌است. وی پس از معرفی چهرهٔ خیام به‌عنوان یک ادیب و فیلسوف ژرف‌اندیش به جهانیان، توجّه بسیاری از شخصیت‌های علمی و ادبی جهان را به اندیشه‌های این شاعر جلب کرده‌است. بعد از وی، مترجمان دیگری رباعیات خیام را به دیگر زبان‌ها ترجمه کرده و دراختیار علاقه‌مندان ادب و شعر قراردادند. امروزه، نزدیک به پنجاه ترجمهٔ مختلف از این مجموعهٔ شعر ارزشمند به زبان فرانسه موجود است[۲] که آخرین نسخهٔ آن اخیراً در سال ۲۰۲۱ توسط پاتریک رومو[۳] ترجمه شده‌است. ژان‌باتیست نیکلا[۴]، اولین مترجمی بود که ۴۶۴ رباعی خیام را به‌همراه بخشی از بوستان سعدی در سال ۱۸۶۷ به زبان فرانسه ترجمه و در پاریس منتشرکرد. وی سالیانی در ایران زیسته و مدّت‌ها منشی سفارت فرانسه در تهران و سپس کنسول فرانسه در رشت بود. نیکولا، خیام را شاعری صوفی‌مشرب می‌دانست و تعابیر و اصطلاحات موجود در رباعیات منسوب به او را مطابق اندیشهٔ عرفا تفسیر می‌کرد. این ترجمه، از اولین و قدیمی‌ترین ترجمه‌های فرانسوی رباعیات خیام به‌شمار می‌رود (میرافضلی، ۱۳۹۰، ص. ۹۸). چندسال قبل از وی، گارسن دوتاسی[۵]، مترجم *منطق‌الطیر* عطار، ده رباعی از این شاعر را در سال ۱۸۵۷ به فرانسه ترجمه کرده‌بود. بعد از آن‌ها، مترجمان دیگری همچون شارل گرولو[۶] در سال ۱۹۰۲ صدوپنجاه‌وهشت رباعی، فرانس توسَن[۷](۱۹۱۰)، ژول دومارتولد[۸](۱۹۱۰)، فردیک

[1] Edward FitzGerald
[2] https://biblioweb.hypotheses.org/5492 رجوع شود به سایت
[3] Patrick Reumaux
[4] Jean-Baptiste Nicolas
[5] Garcin de Tassy
[6] Charles Grolleau
[7] Franz Toussaint
[8] Jules de Marthold

روژه–کورناز[1] (۱۹۱۶)، ژان کارپانتیه[2] (۱۹۲۱) ، اَرمان روبَن[3] (۱۹۸۵)، با الهام از ترجمهٔ فیتزجرالد این اثر را به فرانسه ترجمه کردند.

۱-۱. سوالات و فرضیات تحقیق

ما باتوسل به رویکرد ترجمه‌شناسی، به‌دنبال پاسخ به این پرسش‌ها هستیم که آیا ترجمهٔ فرانسه رباعیات خیام ازلحاظ محتوا و شکل رباعی به‌درستی در زبان مقصد بازآفرینی شده‌است؟ آیا وزن و قافیهٔ اشعار در زبان مقصد انتقال یافته‌است؟ ترجمهٔ مارتولد براساس دسته بندی لُفور در کدام گروه قرارمی‌گیرد؟ از میان هفت استراتژی مطرح‌شده توسط لُفور کدامیک مناسب ترجمهٔ رباعیات خیام است؟

به‌نظر می‌رسد ژول دومارتولد بیشتر به بُعد زیباشناسانه شعر و بازآفرینی فرم رباعی در زبان مقصد توجه داشته و کمتر خود را معطوف انتقال دقیق معنای اشعار خیام به زبان فرانسه کرده است. لازم به ذکر است که در اغلب موارد نیز در آفرینش ضرب‌آهنگ موفق عمل کرده‌است.

برای دستیابی به پاسخ‌های دقیق و علمی، ابتدا بر ویژگی‌های شعری و موسیقایی خاص رباعیات تمرکز کرده و با ترجمهٔ آن در زبان مقصد مقایسه می‌کنیم تا دریابیم آیا این عناصر که دربرگیرنده وزن، قافیه و ضرب‌آهنگ اشعار شاعر بنام ایرانی است به درستی در زبان مقصد انتقال یافته یا خیر.

۱-۲. روش و رویکرد تحقیق

هدف پژوهش حاضر این است که چند رباعی از خیام را از منظر ترجمه‌شناسی بکاود و با بهره‌گیری از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان این رویکرد به‌ویژه آندره لُفور به بررسی میزان بازآفرینی شکل ظاهری رباعی، وزن، معنا و ضرب‌آهنگ در زبان فرانسه بپردازیم. برای رسیدن به این هدف، دسته‌بندی انواع ترجمهٔ شعر به‌شیوهٔ لفور[4] را ملاک کار خود قرار داده تا دریابیم مترجم فرانسوی بیشتر کدام راهبرد را در ترجمهٔ خود اتخاذ کرده‌است. از آن‌جایی که رباعیات خیام بیش از پنجاه بار توسط مترجمان مختلف به زبان فرانسه ترجمه شده‌است، لذا ضرورت بررسی

[1] Frédéric Roger-Cornaz
[2] Jean Carpentier
[3] Armand Robin
[4] Etkind

کیفی برخی از این برگردان‌ها ضروری به‌نظر می‌رسد. انتخاب ترجمهٔ ژول دومارتولد ازمیان ترجمه‌های دیگر از یک‌طرف به این دلیل است که این نسخه نسبت به دیگر برگردان‌ها در دسترس‌تر است و ذکر و ارجاع به آن مجموعه بیشتر از دیگر مجموعه‌هاست و ازطرف دیگر، جزء اولین ترجمه‌ها به حساب می‌آید. بدین منظور، در تحقیق پیش‌رو پنج رباعی از میان سایر رباعیات خیام با درنظرگرفتن فرم، قافیه وآهنگین بودن ابیات انتخاب شده‌است تا بهتر باتوسل به رویکرد لُفور قابل ارزیابی باشد. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی و با تکیه بر رویکرد تطبیقی به تحلیل رباعیات خیام می‌پردازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بدون‌شک، در حوزهٔ ادبیات فارسی، دربارهٔ خیام و رباعیاتش سخن بسیار گفته شده‌است. کارنامهٔ خیام‌پژوهی، این حقیقت را آشکار می‌کند که پژوهشگران بیشتر به بررسی اندیشه‌های وی و یا صحّت انتساب رباعیات وی پرداخته‌اند و کمتر ازمنظر ترجمه‌شناسی به ترجمه‌های این مجموعهٔ شعری پرداخته‌اند. لذا، در این‌جا سعی داریم به مقالاتی که در این حوزه نگاشته شده‌اند، اشاره‌کنیم.

سعیدی در مقالهٔ «نقد ترجمه‌های فرانسوی یک رباعی عمر خیام» (مجلهٔ *قلم*، ۱۳۹۰) به بررسی ترجمه‌های یک رباعی از مجموع رباعیات عمر خیام می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که اختلاف چندانی بین برگردان مترجم سدهٔ نوزدهم با برگردان مترجم سدهٔ بیستم وجود ندارد و آنچه مدنظر آن‌ها بوده، ترجمهٔ روشنگرانه یک نظام زبان‌شناختی، فکری و زیباشناختی است که بتوانند به دنیای خاص و یگانهٔ این شاعر ایرانی راه یافته و به افکار او نزدیک شوند.

در مقالهٔ دیگری باعنوان «تغییر «سپهرگفتمان» در برگردان انگلیسی فیتزجرالد از رباعیات خیام» (مجلهٔ *مطالعات زبان و ترجمه*، ۱۳۹۰) غضنفری با استناد به نوشته‌ها و اظهارنظرهای فیتزجرالد دربارهٔ ترجمه‌اش به تحلیل دو رباعی از ترجمهٔ وی از دیدگاه «سپهرگفتمان» پرداخته‌است. نویسندهٔ مقاله به این نتیجه رسیده که مترجم مذکور نیز علی‌رغم تبحّر و دقّت خود در ترجمه، نتوانسته از چنبرهٔ ایدئولوژی و فرهنگ مقصد مصون بماند و از این پدیده برکنار نمانده است.

هاشمی نیز در مقالهٔ «تاریخچهٔ ترجمه‌های رباعی‌های خیام به زبان آلمانی وبررسی معادل‌های صوری–زیبایی‌شناختی در ترجمهٔ ادبی براساس مثال‌هایی از این ترجمه‌ها» (مجلهٔ *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۳۸۴) به معرفی ترجمه‌های رباعیات خیام به زبان آلمانی پرداخته، که شامل ترجمه‌هایی از فارسی به آلمانی و نیز ترجمه‌هایی دسته‌دوم، غالباً از انگلیسی به آلمانی می‌شود. نگارندهٔ مقاله چند نمونهٔ برگزیده از این ترجمه‌ها را نیز براساس نظریهٔ «ترجمه صوری-زیبایی‌شناختی» کولر مورد بررسی قرار داده‌است و به این نتیجه رسیده است که در ساختارهای شعری، رعایت وزن و آهنگ شعر به‌ویژه بازآفرینی قافیه و آهنگ ابیات در ترجمه صورت پذیرفته‌است.

در مقاله‌ای با عنوان «دستکاری و استقبال از آثار خیام در انگلستان عصر ویکتوریا» (مجلهٔ *مطالعات ترجمه*، ۱۴۰۱)، نویسندگان ابتدا با استفاده از روش توصیفی-مقایسه‌ای نشان‌داده‌اند که چگونه یک متن شرقی به مخاطبان انگلیسی معرفی شده‌است، و به چه صورت فیتزجرالد ترجمه را به‌نفع خوانندگان بریتانیایی تغییر داده‌است و چرا انگلیسی‌های عصر ویکتوریا از ترجمهٔ خیام استقبال کردند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مترجم انگلیسی در ترجمهٔ خیام هرگونه ارجاع به مفاهیم فرهنگی فارسی را حذف کرده است که بیانگر نگرش استعماری و امپریالیستی انگلیس نسبت به شرق است.

زاهدی و همکاران در مقالهٔ «ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمهٔ رباعیات خیام» (*پژوهش‌های زبانشناسی*، ۱۳۹۳) با تکیه بر نظریهٔ یاکوبسن مبنی‌بر این مسأله که در فرایند ترجمه، متن از یک نظام نشانه‌ای در قالب نظام نشانه‌ای دیگری تولید می‌شود به اثبات این مطلب می‌پردازند که ترجمهٔ بین نشانه‌ای، همانند ترجمهٔ بین زبانی، می‌تواند اثر اصلی را تحریف کند. نویسندگان مقاله با بررسی ترجمهٔ فیتزجرالد از رباعیات خیام، به‌همراه تصاویرارائه شده توسط ادموند سالیوان در نسخهٔ ترجمه‌شده، پدیدهٔ دستکاری و تحریف متن و فرهنگ اصلی را اثبات می‌کنند.

دربارهٔ نظریهٔ آندر لُفور نیز مقالات نوشته شده‌است که به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

بشیری و محمدی در مقالهٔ «میزان کارآمدی رهیافت‌های لُفور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی» که در مجلهٔ *جستارهای زبانی* به چاپ رسانده‌اند به معرفی راهبردهای لُفور اشاره

داشته و آن را روی ترجمهٔ «عن انسان» محمود درویش از عربی به فارسی پیاده کرده و میزان کارآمدی آن را در دو زبان عربی و فارسی سنجیده‌اند.

ناظری و همکاران نیز در مقالهٔ «نقدی بر ترجمهٔ ابراهیم امین الشواربی از غزل دهم حافظ بر اساس نگره بازنویسانهٔ لفور» (مجلهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، ۱۴۰۰) با توسل به رویکرد توصیفی-تحلیلی می‌کوشند ترجمهٔ عربی منظوم و منثور شواربی از غزل دهم حافظ را در سایهٔ محدودیت‌های مورد نظر لفور بررسی نمایند. برآیند نهایی این پژوهش، از یک‌سو نمایش تأثیر محدودیت ایدئولوژی لفور در ترجمهٔ شواربی است آن هم با نگرش عارفانهٔ وی در بازنویسی این غزل و معادل‌سازی نمادهای خانقاهی و از سوی دیگر، بیانگر محدودیت سبک ادبی است که شواربی را به بازنویسی مفهومی در موسیقی و صنایع ادبی می‌کشاند.

بررسی‌ها بیانگر این مطلب است که تاکنون پژوهشی با محوریت نقد ترجمهٔ ژول دومارتولد از رباعیات خیام با تکیه بر آراء لُفور انجام نشده است. بنابراین، در پژوهش پیش‌رو سعی داریم تا ترجمهٔ چند رباعی از خیام را که سرشار از نکات فلسفی است را تحلیل و بررسی نماییم تا از این رهگذر، میزان موفقیّت این مترجم در انتقال جان‌کلام و درونمایهٔ اشعار خیام بر مخاطب مشخص شود.

۳. چارچوب نظری

بدون‌شک ترجمهٔ شعر، فن رمزگذاری دوبارهٔ عناصر زبان مبدأ در زبان مقصد است. به دیگر سخن، ترجمهٔ شعر نوعی کوششِ زبانی است که در آن رمزهای یک پیام در زبان اصلی رمزبرداری شده و پس از گزینش معادل‌های شایسته، با رعایت سبک و سیاق نویسنده و حفظ ارتباط اجزای شکل‌دهندهٔ آن، کُدها در زبان مقصد بازتولید می‌شود. درواقع، هر کلمه یا هر جمله، با درنظرگرفتن موقعیتِ متنی یا کارکردی، معنای واقعی خود را در شعر بیان می‌کنند (Hymes, 1984, p. 26). ترجمهٔ ادبی متمایز از سایر ترجمه‌هاست و می‌توان گفت که از ارزش خاصی برخوردار است. البته هرچقدر که جایگاه بالاتری در میان دیگر ترجمه‌ها دارد، به همان میزان وشوارتر است. در میان ترجمهٔ متون ادبی، ترجمهٔ شعر جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است و به محض این‌که چیزی از ترجمهٔ متون ادبی به گوشمان می‌رسد به ترجمهٔ

شعر می‌اندیشیم. (زنده‌بودی، ۱۶۵:۱۴۰۱) افیم اتکین[1] زبانشناس روس اعتقاد داشت که «ترجمهٔ شعر» در فرانسه آشفتگی عمیقی را پشت سر گذاشته است. ازاین‌رو، وی در پی یافتن راه حلی برای عبور از این بحران بود. ازنظر وی هدف اصلی مترجمان در دهه‌های اخیر تنها چاپ سریع مجموعهٔ اشعار شاعران، بدون درنظر گرفتن بازتولید عناصر زیباشناختی آن در زبان مقصد است (شرکت‌مقدم، ۱۴۰۲، ص. ۴). اتکین از نبود نقد واقعی بر ترجمه‌های منتشرشده ابراز تأسف می‌کرد. وی اعتقاد داشت مترجمان در حین ترجمه، کلیّت شعر را درنظر نمی‌گیرند و تنها به این بسنده می‌کنند که معنایی قابل فهم از شعر در زبان مقصد ارائه دهند (Agostini-Ouafi, 2006, p. 19). آنچه اتکین به آن ترکیب می‌گوید، همان سازماندهی کلمات و نحو در بیت است، یعنی همان چیزی که پل والری هم به لزومش تأکید می‌ورزد. ازنظر آن‌ها بیت شناسانندهٔ شعر است. اما بودلر که خود استاد ابیات دوازده هجایی بود، ترجیح می‌داد شعر کلاسیک را نه در قالب ابیات منطبق بر قواعد هجایی، بلکه درشکل مسجع نثر به ترجمه درآورد (Agostini-Ouafi, 2006, p. 19). ازنظر بودلر، ترجمهٔ شعر فقط از طریق نثر امکان‌پذیر است، درحالی که ازنظر والری، ترجمهٔ معنا کافی نیست، بلکه باید سعی کرد قالب شعری را در زبان مقصد بازآفرینی کرد (شرکت‌مقدم، ۱۴۰۱، ص. ۱۲۶).

مترجم چیره‌دست هنگام ترجمهٔ شعر علاوه‌بر بازآفرینی وزن، قافیه و ساختار نحوی، باید عناصر فرهنگی و معنایی متن مبداء را در اولویت کار خود قراردهد. اما زمانی که زبان‌ها از نظر ساختاری با هم تفاوت زیادی دارند، بدون شک قالب متن اصلی در ترجمه دستخوش تغییراتی انکارناپذیر می‌شود؛ تغییراتی که موجب ازبین‌رفتن زیبایی متن اصلی که شامل ضرب‌آهنگ، واج‌آرایی و برخی از آرائه‌های ادبی می‌شود. بدون‌شک هر زبانی، ضرب‌آهنگ شعری مختص به خود را دارد که در ترجمه قابل بازآفرینی نمی‌باشد. امروزه، صاحب‌نظران سه روش کلی را برای ترجمهٔ متون ادبی درنظر می‌گیرند:

۱. ترجمهٔ تحت‌اللفظی که شامل انتقال همان واژه در بافتِ متن اصلی در زبان مقصد است.
۲. انتقال معانی بدون درنظر گرفتن بافت و شکل جمله یا نظم کلمات. ۳. بازآفرینی سبک شعر به گونه‌ای که مترجم بتواند شبیه آن را جایگزین نماید؛ به بیانی دیگر، یعنی بازآفرینی

[1] Efim Etkind

وزن، قافیه، تصاویر و معانی که این بهترین روش برای ترجمهٔ شعر محسوب می‌شود (عنایی،۲۰۰۰، ص. ۱۴۷؛ به نقل از سرپرست، ۱۳۹۷، ص. ۴۵).

رباعیات خیام آکنده از پرسش‌های بنیادین دربارهٔ انسان و جهان هستی است که مورد توجه پژوهشگران سایر ملت‌ها قرارگرفته و به زبان‌های مختلف ترجمه شده‌است (شیروانی دنیانی، ۱۴۰۰، ص. ۴۱). از مجموعه رباعیات خیام، شماری از نوع ترجمهٔ دست‌دوم و با اقتباس از ترجمهٔ فیتزجرالد به زبان فرانسه ترجمه شده‌است. اما تعداد زیادی از خاورشناسان در طی حدود دو سده مجموعه‌هایی از رباعیات را از فارسی به فرانسه برگردانده‌اند. ژول دومارتولد، نویسنده و منتقد ادبی فرانسوی در سال ۱۹۱۰ رباعیات خیام را به زبان فرانسه ترجمه کرده‌است. وی در مقدمهٔ کتاب خود به این مسأله اشاره‌دارد که ترجمهٔ این مجموعهٔ شعری از فیتزجرالد، مصداق «زیبای بی‌وفا[1]» است. یعنی وی تنها سعی در بازآفرینی ابیاتی آهنگین بدون توجه به معنای حقیقی آن داشته است. مارتولد اذعان دارد که ترجمهٔ وی تلاشی برای ارائهٔ ترجمه‌ای دقیق در قالب شعر است تا حقیقت این شاهکار ادبی را دراختیار پژوهشگران فرانسوی قراردهد (مارتولد، ۱۹۱۰). وی همچنین نوشته است که خیام به‌سادگی از معنای کلمات برای فهماندن مقصودش بهره‌گرفته درحالی که فیتزجرالد، ساختار ابیات را پیچیده و زیباتر کرده‌است. با تحقیقات انجام‌شده در سایت‌های اینترنتی، اطلاعات دقیق و جامعی دربارهٔ این مترجم و این مسأله که آیا به زبان فارسی مسلّط بوده، وجود ندارد؛ اما با درنظرگرفتن اظهارات وی در مقدمهٔ ترجمهٔ خود، با تأکید بر این مساله که از نسخهٔ خطی رباعیات، موجود در کتابخانهٔ آکسفورد به سال ۱۴۶۰ میلادی استفاده‌کرده و به گفتهٔ خود وی، با دقّت تمام قافیهٔ مصراع اول و دوم و چهارم را در انگلیسی بازآفرینی کرده و در مصراع سوم همچون شاعر عمل کرده‌است، به‌نظر می‌رسد با زبان فارسی و قالب شعر رباعی آشنایی کامل داشته‌است. امروزه تعداد رباعیات اصیل خیام که به وی نسبت داده می‌شود محل بحث است و تعداد آن‌ها در مجموعه‌های رباعیات گردآوری شده متفاوت است. «رباعیاتی که به اسم خیام معروف است و در دسترس همه می‌باشد، مجموعه‌ای است که عموماً از هشتاد الی هزار و دویست رباعی کم و بیش دربردارد» (هدایت، ۱۳۵۳، ص.۱؛ به نقل از جاهدجاه، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۸). مارتولد ۱۵۸ رباعی را به زبان فرانسه ترجمه کرده است.

[1] Belle infidèle

در پژوهش حاضر راهبردهای هفت‌گانهٔ آندره لُفور(۱۹۷۵) در کتاب *ترجمهٔ شعر، هفت استراتژی و یک طرح*[1] درنظر گرفته شده‌است. این راهبردها به‌طور کامل و جامع همهٔ ویژگی‌های شعر را همچون ترجمهٔ واجی، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، وزنی، قافیه‌دار، ترجمهٔ شعر به نثر و ترجمهٔ سفید را در برمی‌گیرد. به گفتهٔ سِن و شال (Shaol and Sen, 2010)، طبقه‌بندی لُفور به‌منظور ترجمهٔ بهتر مفید است و هفت استراتژی جامع و هریک از آن‌ها به‌خوبی تعریف شده‌است. لُفور در سال ۱۹۷۸ میلادی اصطلاحات «نظریه» و «علم» را در ترجمه به‌کار گرفت و مشکل نظری را بیان‌کرد. وی در مقالهٔ «ترجمه: کانون رشد دانش ادبی» بر این نکته اشاره‌کرد که اختلاف اصحاب تأویل و اثبات‌گرایان جدید براساس سوءتفاهمی دوطرفه ایجاد شده‌است. لذا، وی از یک طرف با نظریهٔ تأویل‌گرایانه به ترجمه را که مربوط به سه قرن پیش و با باورها و اصول جدید در تناقض است را رد می‌کند و ازطرف دیگر نیز رویکرد اثبات‌گرایی منطقی که با تمرکز بر داده‌های محض و قواعد علوم طبیعی مانع ارتقاء دانش ادبی می‌شود را نیز نمی‌پذیرد (سرپرست، ۱۳۹۷، ص.۴۰). لُفور شعر را بستری واحد می‌داند که در آن فرم، محتوا و زیبایی‌شناسی در آن درنظر گرفته شده‌است. وی در هفت استراتژی و طرح اولیه خود، بر فرآیند ترجمه و تأثیر متن اصلی بر ترجمه تمرکز دارد.

جدول ۱: راهبردهای هفت‌گانه آندره لُفور

۱.ترجمهٔ آوایی/واجی[2]	این ترجمه بر بازآفرینی صدای متن مبداء در متن مقصد تمرکز دارد. در این راهبرد هر واج با واج مشابه‌ای در زبان مقصد جایگزین می‌شود، ولی جنبه‌های دیگر شعر قربانی می‌شود. این نوع ترجمه بیشتر در ترجمهٔ زبان‌های هم‌ریشه مانند فرانسه و اسپانیایی کاربرد دارد. ازنظر لُفور این استراتژی تا حدودی در ترجمهٔ نام‌آواها کاربرد دارد و حاصل آن ترجمه‌ای نازیبا و فاقد معنا است.
۲. ترجمهٔ تحت‌اللفظی[3]	این راهبرد بر ترجمهٔ واژه به واژه تأکید دارد، لذا، معنا و ساختار نحوی متن مبداء را نادیده می‌گیرد.

[1] *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*
[2] Traduction phonétique
[3] Traduction littérale

۳.ترجمهٔ وزنی[1]	معیار اصلی در این ترجمه بازآفرینی وزن شعر متن مبداء است. این نوع راهبرد بار دیگر معنای شعر را نادیده می‌گیرد. هدف این نوع راهبرد برانگیختن حس شادی و لذت در خواننده با بازتولید طنین، ریتم و ملودی شعر اصلی است.
۴.ترجمهٔ شعر به نثر[2]	این راهبرد نیز به تحریف معنا و ساختار نحوی متن مبداء منجر می‌شود ولی به اندازهٔ ترجمهٔ تحت اللفظی و وزنی مخرب نمی‌باشد. در این نوع ترجمه، تنها انتقال معنا مهم است. لذا، مترجم نیاز به استفاده از جملات و واژگان بیشتر دارد. به این‌صورت، متن مقصد طولانی‌تر از متن مبداء است.
۵. ترجمهٔ قافیه‌دار[3]	این راهبرد جزء سخت‌ترین‌ها محسوب می‌شود، زیرا مترجم ناگزیر به حفظ فرم و محتوا توأماً می‌باشد.در این راهبرد، مترجم به قیمت بازآفرینی وزن و قافیه در زبان مقصد، بار دیگر ممکن است معنا و ساختار نحوی شعر را نادیده بگیرد. این استراتژی به‌دلیل عدم هم‌پوشانی ساختارهای نحوی زبان‌ها، موجب ازدست‌رفتن معنا می‌شود.
۶.ترجمهٔ شعر سپید[4]	این راهبرد، به واسطهٔ انتخاب ساختار، محدودیت‌هایی را بر مترجم تحمیل می‌کند، اگرچه نتیجهٔ نهایی شامل دقّت بیشتر و درجهٔ بالاتری از ادبی‌بودن است. در این نوع ترجمه، مترجم به‌دلیل اهمیّت بیشتر به سطح ادبی شعر، به ترجمه‌ای ریتمیک دست می‌زند. اضافات و الحاقات این نوع ترجمه زیاد است.
۷.ترجمه-تفسیر[5]	که خود شامل روایت و تقلید می‌شود. در روایت، جوهر و مفهوم متن اصلی حفظ ولی صورت آن تغییر می‌یابد. در تقلید، مترجم، شعری از خودش تولید می‌کند که فقط در عنوان با متن اصلی مشترک است. انجام این نوع ترجمه آسان‌تر است، مفاهیم شعر اصلی در زبان مقصد بازسازی

[1] Traduction rythmique
[2] Traduction en prose
[3] Traduction rimée
[4] Traduction en vers blanc
[5] Traduction-interprétation

	می‌شود. در این راهبرد ساختار و بافت متن اصلی تحریف شده و زیبایی‌های ظاهری و درونی متن اصلی قربانی می‌شود.

۴. بحث و بررسی

بدون‌شک ترجمهٔ اشعار خیام نیاز به شناخت کامل زبان فارسی دارد و شناخت معنای واژه‌ها به‌منظور رسیدن به معنای ظاهری آن کافی نیست. خیام به‌عنوان شاعری که اندیشه‌های خود را با زبانی ساده و در عین حال، حاوی معانی عمیق فلسفی و در قالب رباعی، که یکی از سخت‌ترین نوع شعر است، بیان می‌کرد؛ زیرا کوتاهی کلام فرصت سخن گزاف را به شاعر نمی‌دهد و برای مطلوب شدن شعر، شاعر باید طبعی توانا داشته باشد تا بتواند تمام مطلب را در یک مصراع که آن مصراع آخر است ادا کند و سه مصراع دیگر برای مستعد کردن کلام به جهت ادای معنی آن است (فروغی، ۱۳۸۹، ص. ۵۶). رباعی قالبی است که با مختصرترین بیان به شرح مقصود می‌پردازد. کزازی در این رابطه اذعان‌دارد که هریک از رباعی‌های خیام «نمونهٔ برترین، در کوتاه سخن و در ریختن دریا در کوزه است. هر رباعی او به دیوانی می‌ارزد» (کزازی، ۱۳۸۰، ص. ۷۷). همچنین،

> رباعی از آن‌جا که بیان‌کنندهٔ حالات روحی و ذهنی گوینده در کوتاه‌ترین زمان ممکن است ازحیث گوهر باطنی شعر می‌تواند حقیقی‌تر و واقعی‌تر هم باشد زیرا آن آرایه‌های ادبی که در قصیده و غزل و دیگر انواع شعر از سوی سُراینده به‌کار گرفته‌می‌شود، در رباعی تقریباً وجود ندارد و صفت ناب‌ترین هم ازاین‌روی برازندهٔ رباعی است (قنبری، ۱۳۹۸، صص. ۹۱ و۹۲؛ به نقل از باقری‌زاد، ۱۳۹۴، ص. ۵۹).

بنابراین، اگر شاعر مقصود خود را با زبان فلسفی و در ورای واژگان بیان‌کند، رسیدن به جان‌مایهٔ کلام برای مترجم سخت و ناممکن می‌شود. این‌گونه، معانی در انتقال به زبان مقصد رنگ می‌بازد و در جریان ترجمه، بار معنایی و شکلی زبان مبداء ازدست می‌رود. لازم به ذکر است که معانی ظریف و مضمون‌های تأمل برانگیز در الفاظ زیبا و به سبک و سیاق بدیع بیان نشود، چندان اثرگذار نخواهدبود. ازجمله برجستگی‌های زبان شعری خیام استفاده از آرائه‌های ادبی همچون واج آرایی، تکرار، جناس، تشبیه ،تضاد، استعاره ،جان‌بخشی، تناقض و تلمیح است که بدون آشنایی با آن‌ها، دریافت مقصود حقیقی شعر ممکن نیست (قنبری، ۱۳۹۸، صص. ۹۱

و۹۲؛ به نقل از باقری‌زاد، ۱۳۹۴، ص. ۵۱) و بنابراین، به‌نظر می‌رسد بازتولید افکار فلسفی و معانی ژرف خیام برای مترجمی که به‌دنبال ترجمهٔ منظوم برآمده که در آن تکرار تعابیر فلسفی زیاد است، کاری دشوار می‌باشد.

پس از توضیحاتی چند دربارهٔ سبک رباعیات خیام و عناصری که در ترجمه باید مورد توجه قرار بگیرد، به تحلیل چند رباعی از این شاعر شهیر ایرانی می‌پردازیم.

-مثال اول: (رباعی۲)

Puisque nul ici-bas n'est sûr du lendemain,	چون عهده نمی‌شود کسی فردا را
Livre à l'amour ton cœur atteint du mal humain.	حالی خوش دار این دل پر سودا را
Au clair de lune, bois, bois du vin car cet astre,	می نوش به ماهتاب ای ماه که ماه
Demain en nous cherchant, pourrait chercher en vain.	بسیار بتابد و نیابد ما را

در مصرع اول «چون عهده نمی‌شود کسی فردا را» به‌معنای «چون زنده بودن و مرده بودن کسی در فردا معلوم نیست» در ترجمه با کمی چرخش معنایی به « چون هیچکس در این دنیا به فردا مطمئن نیست» تغییر یافته‌است. درحقیقت، مترجم به میل خود واژهٔ «ici-bas» به‌معنای «این دنیا» را به مصرع اول اضافه کرده‌است. در مصرع دوم نیز «حالی خوش‌دار این دل پر سودا را» که درمفهوم «دلت را شیدا نکن و از زندگی حال لذت ببر» نیز در ترجمهٔ فرانسه به‌کلی تغییر یافته و به «قلب خود را که تحت‌تأثیر شرارت انسانی است به عشق بسپار» تغییر یافته‌است. در این‌جا، به‌نظر می‌رسد هدف مترجم، طبق راهبرد لُفور، بیشتر بر قافیه‌سازی دو واژهٔ فرانسوی «lendemain/ humain» تکیه داشته و به همین خاطر از بازآفرینی معنا در زبان مقصد غافل شده‌است. در مصرع سوم و چهارم نیز درمعنای «به نور مهتاب که بر تو می‌تابد می بنوش – چرا که ماه در آینده بسیار می‌تابد و ما را نمی‌یابد» نیز در ترجمهٔ فرانسه به «در نور مهتاب، بنوش، می بنوش زیرا این ستاره-فردا به دنبال ما بیهوده می‌جوید» تبدیل شده‌است. در برگردان فرانسه دو مصرع آخر، از یک طرف مترجم واژهٔ «astre» به‌معنای «ستاره» را جایگزین واژهٔ «ماه» در فرانسه کرده، و ازطرف دیگر فعل امری «bois» (بنوش) را دو بار تکرار کرده‌است؛ درصورتی که در نسخهٔ فارسی رباعی، واژهٔ «ماه» دوبار تکرار شده‌است. در ترجمهٔ بیت دوم نیز، بار دیگر

مترجم دغدغهٔ بازآفرینی وزن و قافیه شعری را داشته زیرا از واژهٔ «Demain» (فردا) به‌منظور ایجاد قافیهٔ با واژه‌های فرانسوی «lendemain/ humain» استفاده کرده‌است. باتوجه به نقش مهم قافیه در شکل‌دهی رباعی در سه مصرع اول، دوم و چهارم، به‌نظر می‌رسد اهمیّت مارتولد به آن نقش مهمی داشته است.

– مثال دوم: (رباعی سوم)

Le Koran, Mot suprême, est toute la sagesse;
On le lit quelquefois, mais le lit-on sans cesse ?
Sur le bord de la tasse un doux texte est gravé
Que, les yeux clos, la bouche épelle avec ivresse.

قرآن که مهین کلام خوانند آن را
گه‌گاه نه بر دوام خوانند آن را
بر گرد پیاله آیتی هست مقیم
کاندر همه جا مدام خوانند آن را

در مصرع اول به معنای «قرآن که آن را بهترین و برترین کلام‌ها می‌خوانند» در نسخهٔ فرانسه در معنای «قرآن، کلام عالی، سرشار از حکمت است» ترجمه شده‌است. بار دیگر با چرخش معنایی روبه‌رو هستیم زیرا مترجم از یک طرف فعل «خوانند» را در ترجمه حذف کرده و ازطرف دیگر واژهٔ «مهین» به‌معنای «باارزش‌تر و برتر» را در فرانسه جایگزین «sagesse la» (حکمت) کرده تا بتواند با واژگان «cesse» و «ivresse» در مصرع دوم و چهارم، به شیوهٔ رباعی، قافیه‌سازی نماید. بار دیگر تلاش مترجم را در بازآفرینی قافیه به قیمت ریزش معنای حقیقی ابیات شاهد هستیم. در مصرع دوم «گه‌گاه نه بر دوام خوانند آن را» به‌معنای «در تفسیر آن اختلاف‌هایی وجود دارد» در نسخهٔ فرانسه به این‌صورت ترجمه شده‌است: «گاهی آن را می‌خوانیم، اما آیا آن را مدام می‌خوانیم؟» که مترجم از استفهام انکاری سود جسته است و که ترجمه‌ای نزدیک به‌نظر می‌رسد. مترجم در این مصرع به‌منظور ایجاد وزن و آهنگ فعل «lire» را دوبار استفاده کرده‌است که در متن اصلی یک‌بار به‌کار برده شده‌است. بیت دوم نیز در فارسی به‌معنی «بر روی پیالهٔ می جمله‌ای وجود دارد که همیشه ساده است و همه معنی آن را می فهمند و همه‌جا به یک معنی آن را می‌خوانند» است. مترجم این بیت را در فرانسه به «روی لبه فنجان یک متن لطیفی حک شده‌است –که با چشمان بسته، دهان با مستی آن را رمزگشایی می‌کند » ترجمه کرده است. بار دیگر ماتورلد معنای بیت را تحریف کرده‌است و به‌نظر می‌رسد اولویّت

وی در برگردان، بازآفرینی جمله‌ای با ضرب‌آهنگ زیباتر در زبان فرانسه بوده است. با خواندن ترجمهٔ رباعی به زبان فرانسه، واج آرایی صدای «s» در واژه‌های «sur / ivresse/ sagesse / suprême/ sans cesse/ tasse» گوش‌نواز است.

-مثال سوم: (رباعی ۱۶)

امروز که نوبت جوانی من است،
می نوشم از آن که کامرانی من است؛
عیبم مکنید. گرچه تلخ است خوش است،
تلخ است، از آن‌که زندگانی من است.

Aujourd'hui refleurit l'élan de ma jeunesse,
J'ai désir de ce vin d'où me vient toute ivresse,
Et ne me blâme pas si, même âpre, il me plaît,
Très âpre, car il a le goût de ma détresse.

مصرع اول این رباعی «امروز که نوبت جوانی من است » در نسخهٔ فرانسه به «امروز شور و شوق جوانی من دوباره شکوفا می‌شود» ترجمه شده‌است که کمابیش ترجمهٔ صحیحی به‌نظر می‌رسد، ولی ذکر این نکته نیز مهم است که خیام با استفاده از قالب رباعی، جملات ساده و موجزی را به‌کار برده است، این در حالی است که مارتولد سعی در تفاخرگرایی و استفاده بیشتر از واژه‌ها و فعل‌های زیبا همچون «refleurit/ l'élan» داشته که در بیت فارسی وجود ندارد. در مصرع دوم نیز «می نوشم از آن که کامرانی من است» با جملهٔ «من آرزوی این شراب را دارم که تمام مستی از آن سرچشمه می‌گیرد» جایگزین شده‌است. در برگردان مصرع دوم نیز با چرخش معنایی مواجه هستیم، زیرا شاعر از یک‌سو به «نوشیدن می» اشاره دارد درصورتی‌که مترجم از معادل «میل و آرزوی می داشتن» استفاده کرده و ازسوی دیگر معادل «ivresse» (مستی) را جایگزین «کامرانی» کرده که صحیح نمی‌باشد. علی‌رغم تحریف معنایی، مترجم در واج‌آرایی و تکرار صدای «v» با انتخاب واژه‌های «ivresse/ vient/ vin» موفق عمل کرده‌است. در مصرع سوم و چهارم، مترجم به‌غیراز آن‌که معنای صحیح را در زبان فرانسه انتقال داده بلکه توانسته قافیه‌سازی مصرع اول، دوم و چهارم را نیز با مهارت و با انتخاب به‌جا از واژه‌های

«ivresse/ jeunesse/ détresse»در زبان مقصد بازآفرینی کند. با مقابله و بررسی این رباعی نیز مشخص است که مترجم بار دیگر از راهبرد ترجمهٔ قافیه‌دار و وزنی استفاده کرده‌است.

-مثال چهارم: (رباعی ۶۶)

La vie est une fuite, étrange caravane,
Prends-lui le bon instant de joie, épi qu'on glane.
Porte-tasse, pourquoi t'attrister sur demain ?
Verse du vin, la nuit s'écoule, diaphane.

این قافلهٔ عمر عجب می‌گذرد!
دریاب دمی که با طَرَب می‌گذرد؛
ساقی، غم فردای حریفان چه خوری
پیش آر پیاله را، که شب می‌گذرد.

رباعی ۶۶ خیام جزء شناخته شده‌ترین رباعیات محسوب می‌شود و لذا، ترجمهٔ آن نیز از اهمیّت خاصی برخوردار است. در مصرع اول عبارت «قافلهٔ عمر» به‌کار برده‌شده که به‌معنای «دوران عمر» است.

در مصرع دوم «دریاب دمی که با طَرَب می‌گذرد» که به‌معنی«لذت ببر از آن دمی که خوش است» جایگزین جملهٔ «لحظهٔ شاد را از او بستان [همچون] شاخهٔ گندمی که می‌چینیم» در متن فرانسه شده‌است. در برگردان فرانسه این مصرع، مترجم بار دیگر بیشتر دغدغهٔ واج‌آرایی-تکرار صدای «a» در واژه‌های «Prends/ instant/ joie/ glane» و تصویرسازی در ذهن مخاطب داشته است. در مصرع سوم نیز «ساقی، غم فردای حریفان چه خوری» با کمی چرخش معنا در ترجمهٔ فرانسه آن مواجه هستیم زیرا مترجم جملهٔ «دارندهٔ شراب، چرا از فردا غمگینی؟» را جایگزین جملهٔ فارسی کرده‌است و واژهٔ «حریفان» به‌معنی «دیگران» را حذف کرده‌است. در مصرع چهارم نیز، ماتورلد به‌منظور بازآفرینی قافیه «/diaphane glane/ caravane» واژهٔ «diaphane» (زلال) را به مصرع اضافه کرده‌است. در این رباعی، بار دیگر مترجم با وجود دشواری رعایت ساختار شعر فارسی در فرانسه، از راهبرد ترجمهٔ قافیه‌ساز و وزنی استفاده کرده‌است.

-مثال پنجم (رباعی ۱۱۷)

Je fus dans l'atelier d'un potier, fin tourneur;
J'y vis deux mille pots, qui muet, qui parleur.
Soudain l'un d'eux cria d'une voix agressive:
"Où dont sont le potier, le marchand, l'acheteur ?"

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش
دیدم دوهزار کوزه گویا و خموش
ناگه یکی کوزه برآورد خروش
کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش

دراین رباعی، خیام به گذر زمان و مرگی که در انتظار انسان‌هاست اشاره دارد. انسان‌ها می‌آیند و هرکدام از خود اثری به جا می‌گذارند و می‌میرند. آنچه ساخته‌اند یا خریده‌اند یا فروخته‌اند می‌ماند اما صاحبانشان آنچنان از دنیا رخت بر بسته‌اند که گویی نبوده‌اند. در مصرع اول واژهٔ «دوش» مطابق با *لغت‌نامهٔ دهخدا* به‌معنی «دوشین، دیشب، شب گذشته» است که در ترجمهٔ مارتولد به آن اشاره‌ای نشده است. مترجم بار دیگر به قصد قافیه‌سازی واژهٔ «tourneur»(تراشکار) را به‌کار برده است و معنای مصرع اول را تحریف کرده است: «من در کارگاه سفالگر، یک تراشگر ماهر بودم». در مصرع دوم، مترجم در حین رعایت ساختار جمله و قافیه «parleur/ tourneur»، برگردان درستی را در زبان فرانسه ارائه داده‌است. در مصرع سوم نیز وی از تکرار واژهٔ «کوزه» در جمله چشم‌پوشی کرده و تنها به انتقال معنا بسنده کرده‌است. ترجمهٔ تحت‌اللفظی این مصرع در زبان فارسی «ناگهان یکی از آن‌ها با صدایی پرخاشگر فریاد زد» است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، در مصرع آخر تکرار واژهٔ «کوزه» در زبان فارسی گوش‌نوازی می‌کند درصورتی‌که مترجم به‌دلیل عدم هم‌پوشانی ساختار واژه‌های زبان فارسی و فرانسه، موفق به یافتن مترادف‌های مناسبی نشده و تنها به انتقال معنا در زبان مقصد اکتفا کرده‌است. معنی کلمه به کلمه ترجمهٔ مصرع آخر «کوزه‌گر، فروشنده و خریدار کجا هستند» می‌باشد. علی‌رغم ناموفق بودن مترجم در واج‌آرایی، وی در قافیه‌سازی موفق عمل کرده‌است: «acheteur /parleur/ tourneur».

۵. بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شد تا ترجمهٔ چند رباعی خیام که توسط ژول دومارتولد فرانسوی در اوایل سدهٔ بیستم انجام شده، مطابق با الگوی آندره لُفور مورد بررسی قرارگیرد. در این تحقیق، ترجمه‌ها ازمنظر معنا و ساختار شعری مقابله و مقایسه و مشخص شد که مترجم فرانسوی در وهلهٔ نخست بازآفرینی قافیه و وزن در زبان مقصد را هدف اصلی کار خود قرار داده است. بدون‌شک، بازسازی شکل ظاهری رباعی- که ساختاری ناشناخته در زبان فرانسه به حساب می‌آید- در زبان مقصد کاری درخور ستایش است. لازم به ذکر است که مقایسهٔ محتوای اشعار با ترجمهٔ آن نشان‌داد که مارتولد تا حد قابل‌قبولی در انتقال معنا نیز موفق عمل کرده‌است.

بدون‌شک تفاوت‌های ساختاری زبان فارسی و فرانسه، تحریف‌های جزئی در انتقال معنای شعر در زبان مقصد را توجیه می‌کند. مطابق با راهبردهای هفت‌گانه لُفور، ژول دومارتولد از شیوهٔ ترجمه–قافیه‌سازی و در برخی موارد نیز از راهبرد ترجمه–وزنی سود جسته است.

از آن‌جا که ارزش زیباشناختی شعر فارسی در قدیم بیشتر به‌دلیل حضور قافیه بوده است، به‌نظر می‌رسد ژول دومارتولد نیز، با آگاهی و شناخت از اهمیّت این موضوع در اشعار فارسی خصوصاً قالب رباعی، سخت‌گیری قابل توجهی را به‌منظور بازآفرینی قافیه در ترجمه به‌کار بسته است. با بررسی ترجمه‌ای مارتولد، مشخص شد که وی اولویّت خود را بیشتر معطوف قافیه‌سازی و بازآفرینی حس موسیقایی رباعیات نزد مخاطب خود داشته‌است. وی همچنین با حفظ وحدت شکل در ترجمهٔ شعر و توجه ویژه به زیبایی ذاتی کلمات، ناگزیر واژه‌هایی را به مصراع اضافه و یا حذف کرده‌است ولی در عین حال معنی شعر را نیز حفظ کرده‌است. وی همچنین سعی در القاء مفهوم شعر خیام ازطریق آهنگ کلمات داشته‌است. طبق نظر پژوهشگران حوزهٔ ترجمه‌شناسی، مشخص است که ترجمهٔ شعر کاری است بس پیچیده که مستلزم دقت و مهارت بیشتری است.

در پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزهٔ خیام‌شناسی صورت گرفته، تاکنون تحقیقی دربارهٔ ترجمهٔ اشعار وی به زبان فرانسه و نیز به‌طور خاص بر روی ترجمه‌های ژول دومارتولد صورت نگرفته‌است. امید است که این پژوهش پنجره‌ای را به‌منظور تحقیقات بیشتر دربارهٔ ترجمهٔ اشعار این شاعر بزرگ ایرانی از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون آنری مشونیک[1] و اِفیم اتکین بگشاید زیرا این نظریه‌پردازان، فرضیه‌ها و عقاید متفاوتی دربارهٔ نحوهٔ ترجمهٔ شعر ارائه داده‌اند که می‌تواند برای تحقیقات آتی مفید باشد.

فهرست منابع

باقری‌زاد، د. و کزازی، م.(۱۳۹۴). بررسی سبک و شیوهٔ خیام در رباعی ازمنظر آرایه‌های ادبی. *زیبایی‌شناسی ادبی*، (۶)۲۴، ۴۷-۶۰. /rctall.2018.89331022054

بشیری، ع. و محمدی، ا.(۱۳۹۷). میزان کارآمدی رهیافت‌های لُفور در ترجمهٔ شعر بین زبان عربی و فارسی. *جستارهای زبانی*، (۹)۴، ۱۳۷-۱۵۶.

[1] Henri Meschonnic

جاهدشاه، ع. و رضایی، ل. (۱۳۹۶). سبک‌شناسی عروضی رباعیات خیام. *جستارهای زبانی*، ۳۸(۱۰)، ۱۴۷-۱۷۰.

خیام.(۱۳۸۹). *رباعیات خیام*. به کوشش، با تصحیح و مقدمهٔ محمدعلی فروغی. تهران: انتشارات سخن عشق.

زاهدی، ص. و جاذب، م. (۱۳۹۳). ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمهٔ رباعیات خیام. *پژوهش‌های زبانشناسی*، (۶)۱، ۴۷-۶۱.

زنده‌بودی، م. ؛ میرافضلی، م. (۱۴۰۱). ترجمه‌شناسی، رشته‌ای میان رشته‌ای: از ترجمه ناپذیری شعر تا فلسفهٔ ترجمه. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، (۵)۱، ۱۵۸-۱۷۵.

سرپرست، ف. ؛ آل‌بویه‌لنگرودی، ع. و سیفی، م.(۱۳۹۷). نقد و بررسی ترجمهٔ شعر عرفانی با رویکرد نظریهٔ لفور (بررسی موردی ترجمهٔ محمد الفراتی از غزلیات حافظ). *پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، (۸) ۱۸، ۳۹-۶۶.

سعیدی‌بروجنی، س. و دادور، ا. (۱۳۹۰). نقد ترجمه‌های فرانسوی یک رباعی عمر خیام. *قلم*، ۶(۱۳)، ۱۲۷-۱۴۲.

شرکت‌مقدم، ص. (۱۴۰۲). تحلیل ترجمهٔ فارسی «خواب لیلا» سرودهٔ لوکنت دو لیل برپایهٔ آراء آنری مشونیک. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، (۲۱)۳۴، ۵۴-۷۰. https://doi.org/10.48308/clls.2023.232037.1189

شرکت‌مقدم، ص. (۱۴۰۱). تحلیل ترجمهٔ فارسی «رویای آشنا» و «خاکسپاری» سرودهٔ پل ورلن بر پایهٔ آراء اتکین. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، ۲(۲)، ۱۱۹-۱۳۸.

شیروانی‌دنیانی، ر. ؛ بلاوی، ر. ؛ جابری‌اردکانی، س.ن. (۱۴۰۰). واکاوی گرایش‌های ریخت‌شکنانه در ترجمهٔ عربی محمد نورالدین از رباعیات خیام با تکیه بر دیدگاه آنتوان برمن. *پژوهش های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، (۱۱)۲۴، ۳۹-۶۶.

عنایی، م. (۲۰۰۰). *فن الترجمهٔ*. الطبعهٔ الخامسهٔ. مصر: المصریهٔ العالمیهٔ للنشر لونجمان.

غضنفری، م. (۱۳۹۰). تغییر «سپهر گفتمان» در برگردان انگلیسی فیتزجرالد از رباعیات خیام. *مطالعات زبان و ترجمه*، ۴۴(۱)، ۱-۲۳.

کزازی، م. (۱۳۸۰). *در دریای دری*. تهران: نشر مرکز. چاپ دوم.

میرافضلی، س.ع. (۱۳۹۰). *ترجمهٔ فرانسوی صدویک رباعی منسوب به خیام*. تهران: نشر دانش.

ناظری، ح. ؛ نصیری، م. ؛ مرتضایی، س.ج.(۱۴۰۰). نقدی بر ترجمهٔ ابراهیم امین‌الشواربی از غزل دهم حافظ براساس نگرهٔ بازنویسانه لفور. *مجلهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، (۱۱)۲، ۱۶۶-۱۸۵.

هاشمی، ف. (۱۳۹۹). تاریخچهٔ ترجمه‌های رباعی‌های خیام به زبان آلمانی وبررسی معادل های صوری -زیبایی‌شناختی در ترجمهٔ ادبی براساس مثال‌هایی از این ترجمه‌ها. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، (۷)۲۵، ۲۹۳-۳۲۲.

هدایت، ص. (۱۳۵۳). *ترانه‌های خیام*. ج.۶. تهران: امیرکبیر.

Agostini-Ouafi, V. & Hermetet, A.l. (2006). La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles [En ligne]. mis en ligne le 18 mai 2022, consulté le 05 juillet 2022. URL : https://journals.openedition.org/transalpina/3130.

Hymes, D.H. (1984). *Vers la compétence de communication*. Paris : Crédit-Hatier.

Khayyam. (1910). *Rubbayiat*. Traduits par Jule de Marthold. Paris : Charles Carrington.

Lefèvre, A. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: VanGorcum.

Yalsharzeh, R.; Monsefi, R., & Shojaeniya, R. (2022). Manipulation and Reception of English Translation of Rubaiyat by the Victorians. *Iranian Journal of Translation Studies*, *19*(76), 27–42. Retrieved from https://journal.translationstudies.ir/ts/article/view/917.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Créativité en traduction : présentation théorique suivie d'exemples chez les grands traducteurs

Mohammad-Rahim Ahmadi [1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Département de Français, Faculté de lettres, Université Alzahra, Téhéran, Iran

Atefeh Navarchi
Maître assistante, Département de Français, Faculté de lettres, Université Alzahra, Téhéran, Iran

Résumé

Cet article cherche à étudier la question de la créativité en traduction, un sujet qui n'est pas sans rapport avec la définition même de la traduction. En effet, cette notion a été, depuis toujours, traitée sous différents termes chez les sourciers aussi bien que chez les ciblistes, ce qui montre l'importance de cette question. De ce fait, dans cette recherche, nous tenterons, dans un premier temps, de présenter brièvement les nouveaux points de vue sur la création ou la recréation en traduction, ceux des théoriciens comme Stefanink, Balacescu, Hewson, Rydning, Folkart, Mariaule, Lavault-Olléon et Ballard. Cela nous permettra de reconnaître les différents niveaux de créativité, ses aspects et ses critères, mais aussi ses limites et ses contraintes. Dans un deuxième temps, en comparant les processus qui font preuve de la créativité avec deux figures de style propres à la littérature persane, *Idjaz* et *Etnab*, nous étudierons des passages de prose et de poésie contenant cet élément fondamental de la traduction chez quelques grands traducteurs iraniens (Mohamad-Ali Forougui, Mohamad Ghazi, Mohamad-Ali Sépanlou, Bijan Elahi, Abolhassan Nadjafi et Mahdi Sahabi). A la fin, nous verrons comment les traducteurs renommés, très compétents dans le maniement de leur langue maternelle, arrivent, par leur initiative personnelle, à traduire de manière admirable les œuvres françaises en faisant preuve de créativité.

Mots-clés : Créativité, Créativité du traducteur, Théories de la créativité, Recréation, Concision et Paraphrase, Traducteurs francophones iraniens.

[1]. E-mail: m.rahim@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87765.1113
https://orcid.org/0000-0002-2492-3139

Reçu: 10 Mai 2024 Révisé: 04 Aout 2024 Accepté: 21 Août 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

Creativity in Translation: A Theoretical Presentation Followed by Examples from Renowned Translators

Mohammad-Rahim Ahmadi [1] (Corresponding author)
Associate professor, Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

Atefeh Navarchi
Assistant professor, Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

Abstract

This article seeks to study creativity in translation, a subject closely related to the definition of translation. Indeed, this notion has always been treated under different terms by both literalists and ciblistes, which shows the importance of this question. Therefore, in this research, we will first briefly briefly present new points of view on creation or recreation in translation, those of theorists such as Stefanink, Balacescu, Hewson, Rydning, Folkart, Mariaule, Lavault-Olléon and Ballard. This will allow us to recognize the different levels of creativity, its aspects, criteria, as well as its limits and constraints. Next, by comparing the processes that demonstrate creativity with two stylistic figures specific to Persian literature, *Idjaz* and *Etnab*, we will study passages of prose and poetry containing this fundamental element of translation in some great Iranian translators (Mohamad-Ali Forougui, Mohamad Ghazi, Mohamad-Ali Sepanlou, Bijan Elahi, Abolhassan Nadjafi and Mahdi Sahabi). At the end, we will explore how renowned translators, highly skilled in the mastery of their mother tongue, manage through personal initiative in admirably translating French works through their creativity.

Keywords: Creativity, Translator's Creativity, Theories of Creativity, Recreation, Concision and Paraphrase, Iranian French-speaking Translators.

[1]. E-mail: m.rahim@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87765.1113
https://orcid.org/0000-0002-2492-3139

Received: 10 May 2024 Revised: 04 August 2024 Accepted: 21 August 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

خلاقیت در ترجمه: دیدگاه‌های نظری همراه با نمونه‌هایی از خلاقیت عملی مترجمان بزرگ

مقالهٔ پژوهشی

محمدرحیم احمدی [1] (نویسنده مسئول)
دانشیار، گروه فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
عاطفه نوارچی
استادیار، گروه فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

چکیده

این مقاله قصد دارد به مسئلهٔ خلاقیت در ترجمه بپردازد. مسئله‌ای که بی‌ارتباط با تعریف ترجمه نیست و از دیرباز تاکنون همواره از سوی مبداگرایان و مقصدگرایان با عناوین متفاوت مطرح شده‌است و این خود دلیلی بر لزوم و اهمیت موضوع است. ازاین‌رو، ما در تحقیق حاضر در ابتدا به بررسی نگاه‌های جدید در مورد خلاقیت در ترجمه می‌پردازیم و دیدگاه ترجمه‌شناسانی چون استفانینک، بالاشسکو، هیوسن، رایدنینگ، فولکارت، ماریول، لاووئولیئون و بالار را در این موضوع به‌اختصار بیان خواهیم‌کرد. بررسی این نظرات به ما امکان شناسایی سطوح مختلف خلاقیت، شاخصه های آن و همچنین حدود و ثغور این عنصر کانونی ترجمه را خواهدداد. سپس، با انطباق جنبه‌ها و فرایندهایی که نشان از خلاقیت در ترجمه دارند، به بهره‌گیری از دو آرایهٔ ادبی در زبان فارسی یعنی ایجاز و اطناب، به بررسی نمونه‌هایی از خلاقیت در ترجمه، نزد چند مترجم برجستهٔ ایرانی (محمدعلی فروغی، محمد قاضی، محمدعلی سپانلو، بیژن الهی، ابوالحسن نجفی و مهدی سحابی) در نثر و نظم خواهیم پرداخت. در پایان خواهیم‌دید که مترجمان بنام چگونه با چیره‌دستی در نگارش و تسلط به زبان مادری و همچنین با درک صورت و لفظ متن اصلی مبتکرانه در بسیاری از موارد دست به خلاقیت زده‌اند.

کلیدواژه‌ها: خلاقیت، خلاقیت مترجم، نظریه‌های خلاقیت، بازآفرینی متن، ایجاز و اطناب، مترجمان فرانسه‌زبان ایرانی.

[1]. E-mail: m.rahim@alzahra.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87765.1113
https://orcid.org/0000-0002-2492-3139

تاریخ دریافت: ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳ تاریخ بازبینی: ۱۴ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۳۱ مرداد ۱۴۰۳

۱. مقدمه

مسئلهٔ خلاقیت در ترجمه مسئله‌ای است کهنه و نو : کهنه از این نظر که در گذشته با عناوین و اسامی دیگر به آن پرداخته شده‌است، ازجمله این پرسش که آیا ترجمه هنر است یا فن ناظر بر این مسئله است. درواقع، برخی معتقد بودند و هستند که ترجمه هنر است و قریحه و استعداد چه‌بسا مادرزادی می‌طلبد. این بحث در عین حال نو است چون امروز از نگاه یا نگرگاه‌هایی کاملا متفاوت از گذشته به آن پرداخته می‌شود. در بیشتر دیدگاه‌های مدرن، ضمن آن‌که ترجمه فن است و یادگرفتنی و یاددادنی، ولی(ترجمه) به هیچ وجه خالی از هنر و خلاقیت نبوده و مکانیکی انگاشته نمی‌شود و دانش مترجم، قریحه، استعداد و خلاقیت او جایگاه مهمی دارند.

بحث دیگر در بررسی مسئلهٔ خلاقیت، سنگینی سنت ادبی و فرهنگی است که پرداختن به خلاقیت در ترجمه را مشکل می‌گرداند چون همیشه ترجمه به‌عنوان نوعی کپی و نسخهٔ دوم درنظر گرفته‌شده که لزوما برابر اصل نیست، درست مثل این جمله که به‌نحوی انعکاس باوری گسترده در میان نویسندگان بوده و می‌گوید که منتقد ادبی نویسنده نیست، یعنی درواقع در ردهٔ پایین‌تری قرار دارد. مترجم هم به همین چوب زده می‌شود و درواقع ازنظر اجتماعی و فرهنگی درجهٔ نازل‌تری دارد. درنتیجه، خلاقیت متعلق به نویسنده است نه مترجم و منتقد ادبی. دور شدن از این نگاه و به‌جای آن درک و توصیف کار مترجم در ترجمه وظیفهٔ نظریه‌های ترجمه و نقد ترجمه است.

در این مقاله به نگاه‌های جدید درمورد خلاقیت خواهیم پرداخت. البته، خلاقیت در ترجمه عملی و خلاقیت مترجم، چون خلاقیت در آموزش و تدریس ترجمه نیز وجود دارد که بحث ما نیست. در تبیین این مسئله، سعی می‌کنیم نمونه‌هایی از خلاقیت مترجمان ایرانی را در آخر ذکر کنیم. بررسی کوتاه واژهٔ خلاقیت و واژه‌های هم‌خانواده می‌تواند مدخلی بر این مبحث باشد :

واژهٔ خلاقیت

خلق: به‌وجود آوردن؛ آفریدن؛ آفرینش.

خلاق: آفرینشگر، آفریننده، خلاقه، سازنده، مبتکر، مبدع، از خود چیزی پیداکردن.

خلاقیت: آفرینشگری، ابتکار، ابداع، نوآوری، نوآفرینی.

در زبان فرانسه و انگلیسی واژه‌های (Création; Creation)، (Créative; Creatif)، (Créativité; Crativity) وجود دارد که تقریبا معادل این سه واژۀ فارسی_عربی هستند.

لانس هیوسن[1] در مقاله‌ای با عنوان «The Vexed Question of Creativity in Translation» در شرح مفهوم خلاقیت در ابتدا به دو درک متفاوت از آن در مطالعات ترجمه اشاره میکند : گروهی همچون پل کاسمائول[2] و میشل بالار[3] در رویکردی جامع فرایند ترجمه را خود، فرایندی خلاقانه می‌نامند و اما گروه دیگر خلاقیت را تنها یکی از فرایندهای ترجمه می‌دانند. این واژه که از علوم شناختی به عاریت گرفته شده‌است بخشی از جذابیت خود را مدیون برداشت‌های مثبت از آن در زمینه‌های هنری است (هیوسن، ۲۰۰۶، ص. ۵۴). از دیدگاه این صاحب نظر، برای مفهوم خلاقیت یک تعریف ساده وجود ندارد. وی به تبعیت از استفانینک[4] و بالاسسکو[5] در بحث خلاقیت ترجیح می‌دهد بجای ارائه یک تعریف از این مفهوم به جنبه‌های خلاقانه و نوآورانه یک اثر با تکیه بر نظرات کارشناسانه بپردازد (هیوسن، ۲۰۰۶، ص. ۵۵).

برای کمک به درک این مفهوم در ترجمه‌شناسی، در ادامه به طرح دیدگاه‌های مختلف در این زمینه می‌پردازیم.

۲. دیدگاه‌های نظری در باب خلاقیت در ترجمه

مسئلۀ خلاقیت در ترجمه هم ازسوی مبداگرایان و هم ازسوی مقصدگرایان مطرح شده‌است. مبداگرایانی مثل والتر بنیامین[6] که ترجمه را به مثابۀ زبان ناب می‌دانند و با هرگونه تعریف ترجمه به‌عنوان انتقال و ایجاد ارتباط مخالف هستند، آنری مشونیک[7] که ترجمه را به‌عنوان نسخۀ دوم اما بسیار بدیع می‌داند و آنتوان برمن[8] و بسیاری دیگر به این مسئله پرداخته‌اند.

[1] Lance Hewson
[2] Paul Kussmaul
[3] Michel Ballard
[4] Stefanink
[5] Balacescu
[6] Walter Benjamin
[7] Henri Meschonnic
[8] Antoine Berman

یکی از مشکلات مهم در بررسی این مسئله، به قول میکائیل ماریول[1] ترجمه‌شناس فرانسوی، این است که خلاقیت به‌سختی قابل تئوریزه کردن است. در تاریخ ترجمه، مفهوم خلاقیت ارتباط تنگاتنگی با مفهوم وفاداری دارد: این ضرب المثل ایتالیایی که می گوید Traduttore Tradittore «مترجم خیانتکار است» را همگان شنیده‌اند. درواقع، تهمت خیانت به مترجم معمولا وقتی زده می‌شود که او از ترجمهٔ تحت‌اللفظی دور شده و سعی می‌کند از خود کمی خلاقیت نشان دهد. این جمله با جملهٔ قبلی مبنی‌بر اینکه مسئلهٔ خلاقیت در ترجمه را ابتدا لفظ‌گرایان مطرح کرده‌اند تضادی ندارد چون واقعیت این است که هر دو دسته مبداگرا و مقصدگرا به این مسئله پرداخته‌اند ازجمله ترجمه‌شناسی مانند میشل بالار که طرفدار سرسخت ترجمهٔ مقصدگراست می‌گوید خلاقیت وقتی شروع می‌شود که مترجم از متن اصلی دور می‌گردد. البته، نادرستی این ضرب‌المثل ایتالیایی امروزه بر همه مبرهن است چون زبان، ریاضی نیست که در آن یک به اضافهٔ یک بشود دو، یا عملیات ترجمه عملیات ریاضی نیست که دو واژه، دو ترکیب، دو عبارت یا دوجمله از دو زبان بر هم منطبق باشند یا کاملا معادل هم باشند. به‌نظر ماریان لودرر[2]، نظریه‌پرداز و مترجم معاصر، ترجمه از هر نوع و در هر سطح که باشد همان خلق معادل است (لودرر، ۲۰۰۶، ص. ۳۲) و خلاقیت مترجم در تشخیص معادل‌های مفهومی بین دو زبان؛ او بر این باور است که روش‌های این خلاقیت می توانند آموزش داده شوند (لودرر، ۲۰۰۶، ص. ۱۱۲).

مسئلهٔ بغرنج معادل‌دهی یا تعادل در ترجمه بحث خلاقیت را کمی مشکل‌تر می‌کند : ما می‌دانیم که در ترجمه‌شناسی حدود ۳۰ نوع معادل شناسایی و تعریف شده‌است و وقتی که برخی از مقصدگرایان ترجمهٔ خلاق را ترجمه‌ای مبتنی بر معادل‌دهی تعریف می‌کنند باید دید مقصودشان کدام نوع از معادل‌هاست.

برخی‌ها شروع ترجمهٔ خلاق را از همان مرحلهٔ درک و فهم متن می‌دانند، درحالی که برخی دیگر خلاقیت را در مرحلهٔ بازنویسی و بازبیان متن ترجمه‌شده یعنی در مرحلهٔ نگارش می‌دانند. البته، چیزی را که خوب درک نشده نمی‌توان به‌خوبی بیان کرد یا بازبیان کرد. به‌هرحال، هردو مرحله دارای اهمیت هستند.

[1] Mickaël Mariaule
[2] Marianne Lederer

خیلی از ترجمه‌شناسان سعی کرده‌اند هم خلاقیت را تعریف کنند هم جوانب آن و نقاطی در ترجمه که خلاقیت بیشتر بر آن اعمال می‌شود را مشخص کنند، برخی‌ها خلاقیت را محدود به حل مشکل و بازکردن گره‌های ترجمه می‌دانند. ما در این‌جا می‌خواهیم بعضی از این دیدگاه‌ها را معرفی کنیم.

۲-۱. دیدگاه استفانینک و بالاشسکو

این دو ترجمه‌شناس برای ترجمهٔ خلاق دو جنبه قائل هستند : جنبهٔ تازگی و جنبهٔ فراخوری یا تناسب.

تازگی: حاصل ترجمهٔ اثر باید چیزی تازه باشد (متفاوت از واژگان متن اصلی) و ترجمه از لفظ‌گرایی فراتر رود؛ به‌طور کلی یا جزئی تازه باشد (البته اگر در کل متفاوت باشد باید دید مرزهای ترجمه تا به کجاست و ترجمه‌ای لجام‌گسیخته نباشد): درمورد همین مسئله تازگی و بدیع بودن، میشل بالار چنین می‌گوید : «قابلیت مترجم برای تولید معادلی که از انگاره (یا صورت) ابتدایی پیروی نکند و رابطه با انگاره از نوع رابطهٔ محصول قابل استنتاج یا از پیش موجود نباشد، بلکه براساس تاثیر شگفت آوری و جذابیت باشد» (استفانینک و بالاشسکو، ۲۰۰۳، ص. ۵۱۲). به باور نگارندگان مقاله، منظور بالار بیشتر معادل‌های واژگانی و موضعی است چون اگر مقصود او معادل متنی باشد قضیه خیلی پیچیده‌تر می‌گردد. ازسوی دیگر، به نظر می‌رسد خلاقیت ازنظر بالار در یافتن معادلی است که بدیع و تازه بوده و مترجم باید فراتر از معادل‌های کلیشه‌ای و تثبیت شده در زبان مقصد به‌دنبال معادلی باشد که در نزد خواننده شگفت‌انگیز و غیرقابل انتظار جلوه کند. این کاری است که برای مثال محمد قاضی در ترجمهٔ دن کیشوت (از متن فرانسوی) انجام داده‌است. ما متعاقبا به مسئلهٔ خلاقیت از دیدگاه این صاحب نظر با جزئیات بیشتر خواهیم پرداخت.

فراخوری (تناسب): یعنی متناسب بودن محصول با وظیفه (مترجم): «ترجمه باید ترجمه بماند و وفادار باشد و در فرهنگ مقصد هم به‌عنوان ترجمه انگاشته شود. ترجمه هرچقدر هم خلاق باشد نمی‌تواند به درجات مختلف وفادار به متن اصلی نباشد» (استفانینک و بالاشسکو، ۲۰۰۳، ص. ۵۱۲).

اما پرسش این‌جاست که آیا اقتباس، بازآفرینی و بازنویسی ترجمه محسوب می‌گردند؟ ترجمه‌های ذبیح‌الله منصوری یا اقتباس‌های دوران قاجار و مشروطیت را می‌توان به‌عنوان ترجمه درنظر گرفت؟ در زمینهٔ اقتباس البته باید میان اقتباس واژگانی و اقتباس متنی تفاوت قائل گردید. آنچه وینه و داربلنه در کتاب سبک‌شناسی تطبیقی فرانسه و انگلیسی خود به‌عنوان هفتمین شیوهٔ ترجمه مطرح می‌کنند، درواقع اقتباس واژگانی (Adaptation lexicale) است و آنچه در دوران ناصری و مشروطه یا در فرانسهٔ سده‌های هفدهم و هجدهم رایج است اقتباس متنی است.

۲-۲. دیدگاه هیوسن

لانس هیوسن به تأسی از آنتوان برمن می گوید:

> خلاقیت مختص کسانی است که قرارداد بنیادین میان ترجمه و متن اصلی را رعایت می‌کنند؛ این قرارداد یا پیمان هرگونه فراتر رفتن از بافت (یا ریخت یا ترکیب) متن اصلی را منع می‌کند. چنین قراردادی تصریح می‌کند که خلاقیت در ترجمه باید تماما در خدمت بازنویسی (بازنگارش) متن اصلی به (یا در) زبان دیگر باشد. چنین خلاقیت هرگز نباید منجر به تولید بیش ترجمه[1] که بوطیقای ترجمه‌کننده (مترجم) تعیین می‌کند، شود (هیوسن، ۲۰۰۶، ص. ۵۹).

در خلاقیت مهارشده ، دیگر جایی برای لفظ‌گرایی دیگر وجود ندارد و ترجمه به شکل دیگری از بازنویسی مهارشده عرضه می‌شود.

۲-۳. دیدگاه رایدنینگ[2]

رایدنینگ با الهام گرفتن از ژان دلیل[3] خلاقیت سه گانه را پیشنهاد می‌کند: انتقال خودکار، انتقال انکشافی و انتقال اندیشمندانه.

۲-۳-۱. **انتقال خودکار**: درجهٔ صفر خلاقیت گفتاری، مترجم تلاش خاصی انجام نمی‌دهد بلکه بیشتر از حافظه و تجربه خود استفاده می‌کند که ازجمله شامل دو مورد می‌گردد:

[1] Surtraduction
[2] Rydning
[3] Jean Delisle

-اعداد و ارقام، اسامی خاص، وام‌گیری (لفظگرایی)
-عناصر تک‌معنایی(بازسازی‌های ثبت‌شده و معهود).

۲-۳-۲. **انتقال انکشافی**: درجهٔ میانی خلاقیت، محصول تردیدهای مترجم و امکان انتخاب میان چند گزینه است. این خلاقیت به‌نوعی اختیاری است و حاصل انتخاب‌های مترجم: عناصر چند معنایی، معادل‌های ثبت‌شدهٔ غیرمستقیم، بازسازی‌های چندگانه یا متعدد.

۲-۳-۳. **انتقال اندیشمندانه**: این نوع انتقال نتیجهٔ تعمق، اندیشه‌گری و ژرف‌اندیشی آگاهانه است: زایش و ناپیداشدن، معادل‌های غیرمستقیم (بازسازی‌های جدید یا بدیع، انتقال عناصر فرهنگی، بازی با کلمات، شعر).

۲-۴. دیدگاه باربارا فولکارت[1]

باربارا فولکارت سه شکل باز-از خود کردن متن مبدا را پیش می‌کشد: ترجمهٔ تقلیدی، ترجمه-تصاحبی و آفرینش ترجمه ای (ماریول، ۲۰۱۵، ص. ۸۹).

۲-۴-۱. **ترجمهٔ تقلیدی یا محاکاتی** که نوعی ترجمه-بازآفرینی و درواقع کپی ضعیف‌تر روند خلق (Parcours Créateur) متن مبدا است.

۲-۴-۲. **ترجمه-تصاحبی** نوعی «تغییر مسیر دادن» «جنبهٔ بوطیقایی یا عقیدتی» متن مبدا است.

۲-۴-۳. **آفرینش ترجمه ای** فرایند خلاقیت و خلق را تداوم می بخشد و حاصل، مقصود بیانی است که به‌تدریج ازخلال **فعلیت یافتن نگارش**، ابداع می‌شود. در این نوع ترجمه، وسوسهٔ نوشتن و سائق یا لیبیدوی نگارش بر مترجم مستولی می‌گردد.

۲-۵. دیدگاه ماریول[2]

[1] Barbara Folkart
[2] Mickaël Mariaule

ماریول (2015) در مسئلهٔ خلاقیت، نوعی درجه‌بندی ترجمه را پیش می‌کشد که در آن مترجم به‌تدریج با گذر از لفظ‌گرایی(مرحلهٔ اول) و با دوری از سائق نگارش و وسوسهٔ نویسندگی (مرحلهٔ سوم) راه میانی را برمی‌گزیند:

۱- درجهٔ صفر عملیات ترجمه، تحقق بازسازی فراتر از لفظ‌گرایی(Créativité)

۲- درجهٔ میانی عملیات ترجمه، شکلی از آفرینش متعادل که تا اندازه‌ای مقصود مولف در آن رعایت می‌شود(Recréation)

۳- درجهٔ نهایی که در آن مترجم به کسوت (با بالا کشیدن خود تا حد یک نویسنده) نویسنده درآمده و مقصود نویسنده را عمیقا دگرگون می‌کند (Création).

۲-۶. دیدگاه الیزابت لاووئولیئون[1]: مرزشکنی در ترجمه

الیزابت لاووئولیئون به بررسی مسئلهٔ خلاقیت به‌ویژه در متون علمی-فنی می‌پردازد اما شمولیت این دیدگاه آن را برای متون ادبی نیز اطلاق‌پذیر می‌سازد:

> خلاقیت در وهلهٔ نخست به معنی یافتن راه‌حل‌های شخصی در ترجمه است، راه‌حل‌هایی که در ابزارهای واژه‌شناختی فهرست‌برداری نشده یا در کتاب‌های آموزشی از پیش تعیین نشده‌اند، راه‌حل‌هایی که مترجم به‌واسطه تفسیر شخصی از سند یا متن ترجمه می‌آفریند. من به نوبهٔ خود، بروز خلاقیت را در لحظاتی می‌دانم که نوعی دورشدن نسبت به راه‌حل‌های پیشینی وجود دارد، راه‌حل‌هایی که که تنها برخاسته از نظرداشت تناظرهای زبانی است (لاووئولیئون، ۱۹۹۶، ص. ۲).

۲-۷. دیدگاه میشل بالار: ترجمه عملی خلاقانه

از دیدگاه بالار ترجمه خود نوعی خلاقیت است. ازنظر این ترجمه‌شناس، ترجمه ضامن بقای متن اصلی است؛ ترجمه متن را در ساختار معنایی دیگری متولد می‌کند، ساختاری که در مواردی قوانین خاص خود را به مترجم انشا می‌کند. مواردی که مترجم نیاز به گونه‌ای دیگر عمل‌کردن را احساس می‌کند (بالار، ۱۹۹۷، ص. ۹۰). درواقع، روند خلق یک متن تابع قوانین

[1] Elisabeth Lavault-Olléon

متنی زبان مقصد و مطابق با قوانین زبان مبدا است. به‌نظر او خلاقیت در همین‌جا بروز می‌کند، یعنی در جایی که تغییر در صورت و شکل متن مبدا رقم می‌خورد (بالار، ۱۹۹۷، ص. ۸۸). بالار اولین شکل خلاقیت را در کم و یا اضافه کردن کلمات و یا به بیانی دیگر در تلویح و تصریح می‌بیند. وی این دو فرایند را لازمه ترجمه دانسته و تاکید می‌کند که خلاقیت در ترجمه در جایی ظهور می‌کند که مترجم تصمیم بر حذف و یا اضافه کردن چیزی میگیرد. اجتناب از تکرار نامطلوب، لزوم بیانی مبسوط‌تر جهت رفع ابهام (مثلا درمورد ترجمهٔ ضمایر) از مواردی است که مترجم را مجبور به مداخله می‌کند (بالار، ۱۹۹۷، ص. ۹۳). به‌عقیدهٔ بالار از دیگر مواردی که گواه بر خلاقیت در ترجمه است، حرکت از کل به جزء و یا برعکس (métonymie, hyperonymie) است (بالار، ۱۹۹۷، ص. ۹۹). بالار در شرح ترجمهٔ خلاق آن را پویایی انتقال می‌نامد. از دیدگاه وی ترجمهٔ خلاقانه مایهٔ ادامه حیات متن مبدا در یک نظام زبانی دیگر به‌مدد مترجم است (بالار، ۱۹۹۷، ص. ۱۰۲). و لازمهٔ آن استفاده از ابزارهای خلق متن در زبان مقصد.

قبل از آن‌که به بررسی خلاقیت در چند اثر از مترجمین بنام ایرانی بپردازیم، لازم می دانیم در ادامه به تعریف انواع ایجاز و اطناب دو آرایهٔ ادبی زبان فارسی به‌عنوان ابزارهای حذف و اضافه در این زبان اشاره کنیم.

۳. ایجاز و اطناب

در جلد دهم *دایره المعارف بزرگ اسلامی* به نقل از سیوطی، ایجاز و اطْناب را از «گونه‌های مختلف ادای مقصود و بیانِ معانی ذهنی [ذکر کرده‌است] که گویندهٔ بلیغ بنابر مقتضیات از آن‌ها استفاده می‌کند» (موسوی‌بجنوردی، ۱۳۸۰، ص. ۴۱۷۱) و در بیان معنی ایجاز چنین می گوید: «در لغت به معنای کوتاه‌گویی، و در اصطلاح چنان است که لفظ اندک بود و معنی آن بسیار» (موسوی‌بجنوردی، ۱۳۸۰، ص. ۴۱۷۱). در این کتاب برای این فن از علم بیان دو گونه قائل است: **ایجاز مخل یا مردود** که از آن به ایجاز «تقصیر» نیز یاد شده است و سبب ابهام و اخلال در معنی است و **ایجاز مقبول** که مخل معنای مقصود نبوده و دارای ارزش بلاغی است. این نوع ایجاز نیز بر دو گونه است: «**ایجاز قصر** و **ایجاز حذف**. ایجاز قصر سخنی است کوتاه و رسا که کوتاهی آن از حذف واژه‌ها و جمله‌ها پدید نیامده باشد» و از نمونه‌های بارز آن، باب هشتم گلستان سعدی است. «اما ایجاز حذف، حاصل حذف بخشی از کلام است، به‌شرطی که مخل

معنی نباشد» که باز هم ابیاتی از استاد سخن، سعدی، مثال آن است. و اما اطناب که به معنی «درازگویی، و در اصطلاح آن است که الفاظ بیش از معانی باشد» نیز به دو گونه است: «**بسط ناپسندیده**» که از آن به اطناب مردود و مُمِلّ و یا تطویل نیز تعبیر می‌شود و به معنی درازگویی، ملال‌آور و دور از اعتدال است و «**اطناب مقبول**» به معنای «درازگویی است که موجب ملال نمی‌گردد و خود دارای ارزش ادبی و هنری است» (موسوی‌بجنوردی، ۱۳۸۰، ص. ۴۱۷۱). در مدح این‌گونه از اطناب آن را سودمند به حال متکلم دانسته‌اند و از نمونه‌های بارز آن سخن گفتن طولانی عاشق با معشوق است. اطناب مقبول درصورتی سودمند به حال مخاطب است که «متکلم سخن خود را مؤکد سازد، یا به تکمیل آن دست زند، یا به تبیین و توضیح آن بپردازد» (موسوی‌بجنوردی، ۱۳۸۰، ص. ۴۱۷۱). این همان کاربردی است که مترجم اغلب به آن دست می‌زند و با توجه به دانش مخاطب خود برای انتقال کامل پیام مبدا مداخله را لازم می‌شمارد.

چنین به‌نظر می‌رسد که اگر مترجم ایرانی به‌خوبی از این ادات علم معانی، ایجاز مقبول و اطناب مقبول، به سود مخاطب استفاده کند، اثر را بار دیگر در زبان فارسی متولد کرده است؛ بنابراین، استفاده از آن‌ها خود نشان از خلاقیت وی در ترجمه است.

۴. نمونه‌هایی از خلاقیت در نزد چند مترجم برجستهٔ ایرانی

مترجمان بزرگ فرانسه زبان ایران، علی‌رغم بیگانه بودن با نظریه‌پردازی در حوزهٔ ترجمه و ترجمه‌شناسی، در حوزهٔ عملی، ترجمه‌ورزندگانی (Practiciens) خلاق بوده و در ترجمه‌های خود چنین خلاقیتی را به رخ خوانندگان آثار ترجمه‌ای خود کشیده‌اند. در این‌جا نمونه‌هایی از خلاقیت در نزد محمد قاضی (*دن کیشوت* سروانتس)، محمدعلی فروغی (*گفتار در روش* دکارت)، محمدعلی سپانلو (کشتی *مست* آرتور رمبو)، بیژن الهی(شعری از *اشراقیات* آرتور رمبو) و ابوالحسن نجفی (*بچه‌های کوچک این قرن*) را ذکر می‌کنیم (برخی از این نمونه‌ها پیش از این در کتاب *نقد ترجمهٔ ادبی، نظریه‌ها و کاربست‌ها*، انتشارات رهنما، ۱۳۹۵، ذکر گردیده‌اند).

۴-۱. محمد قاضی: خلاقیت نامنتظره

ویژگی ترجمه در نزد قاضی این است که جملهٔ ترجمه‌شده هرگز آن جمله‌ای نیست که ما تصور می‌کنیم یا انتظار آن را داریم؛ برداشت وی از جمله و ساختاری که مترجم باید به آن

ببخشد، خاص اوست؛ بیشتر اوقات، وی با هدف منطقی‌سازی و مطابقت با ذهنیت خوانندهٔ ایرانی و زبان مقصد، پیچش‌هایی را به متن اصلی تحمیل می‌کند. با این‌حال، دراین مثال شاهد تعلق‌خاطر مترجم به ایجاز، دقت در عبارت‌پردازی بسیط (اطناب مقبول) و رعایت ضرباهنگ جملهٔ متن اصلی هستیم. نمونه‌ای از ترجمهٔ رمان *دن کیشوت*:

> Comme on a coutume de dire que mal sied l'armée sans son général, et le château sans son châtelain, je dis que plus mal encore sied la femme mariée et jeune sans son mari, quand de justes motifs ne les tiennent pas séparés. Je me trouve si mal loin de vous, et tellement hors d'état de supporter votre absence, que, si vous ne revenez au plus tôt, je serai forcée de me réfugier dans la maison de mes parents, dussé-je laisser la vôtre sans gardien; car celui que vous m'avez laissé, si toutefois il mérite ce nom, vise, à ce que je crois, plus à son plaisir qu'à vos intérêts. Vous êtes intelligent: je ne vous dis rien de plus, et même il ne convient pas que j'en dise davantage (Cervantès, 1605, tome 1, 747).

همه گویند بدا به حال لشکر بی سردار و سرای بی سرایدار و من گویم بترا زن شوهردار که بی عذر موجهی ازهم جدا مانده باشند! من دور از تو چنان پریشانم و ازتحمل بار هجران تو چندان ناتوان که اگر هر چه زودتر بازنگردی ناچار به خانهٔ پدر و مادرم پناه خواهم‌برد، ولو این‌که خانهٔ شما را بی‌سرپرست بگذارم، زیرا کسی که تو او را به سرپرستی من گماشته‌ای، ولو شایسته این نام باشد آن‌طور که من می‌پندارم در بند هوای نفس خویش بیش از صرفه و صلاح شماست. شما مرد باهوشی هستید و من بیش از این چیزی نمی‌گویم و حتی شایسته نیست که از این بیش چیزی بگویم (سروانتس، ترجمهٔ قاضی، ۱۳۸۷، ص. ۳۷۰).

دغدغهٔ نخست مترجم دراین جا انتقال معنا، اما همچنین حفظ لحن و ضرباهنگ متن اصلی است. بدین منظور، مترجم به بازگفته‌پردازی عبارت فرانسوی به زبان فارسی دست زده، آن را دوباره تبدیل به متن می‌کند، یا به قولی بر روی زبان کار می‌کند؛ مترجم به‌شکلی آگاهانه یا ناخودآگاه به مرکزگریزی دست می‌زند: مرکز متن فرانسه به سوی متن فارسی جابه‌جا می‌شود؛ نحو فارسی است، اما شیوه‌های ترجمه‌ای به‌کار رفته از شیوه‌های بوطیقایی استنتاج یافته‌اند. مثلا، ترکیب جمل، فارسی همان ترکیب جملهٔ فرانسه (واحد ضرباهنگی یکسان، تعداد یکسان مؤلفه‌ها، جهت‌مندی استدلالی مشابه، توزیع گزاره‌ای یکسان و غیره)است. بازگفته‌پردازی متن

فرانسه ،یا به عبارت دیگر بازتولید متنی آن و کار مترجم بر روی زبان (فارسی)، به هیچ وجه روابط بوطیقایی با متن اصلی را از بین نمی‌برد. قاضی یک مترجم خودانگیختهٔ خودجوش نیست، او می‌اندیشد، انتخاب می‌کند و تصمیم می‌گیرد. تفکر وی به‌همراه و مدد تربیت کلاسیک او وادارش می‌کند کلمات را سبک و سنگین کرده و تقارن سبکی و ایقاعی آن‌ها را نظم ببخشد. در مثال زیر از همین اثر، گونه‌های دیگری از حذف و اضافه اندیشیده نزد این مترجم را بررسی می‌کنیم.

> -Tenez, Sancho, répliqua Thérèse, depuis que vous êtes devenu membre de chevalier errant, vous parlez d'une manière si entortillée qu'on ne peut vous entendre. - Il suffit que Dieu m'entende, femme, reprit Sancho ; c'est lui qui est l'entendeur de toutes choses, et restons-en là. Mais faites attention, ma sœur, d'avoir grand soin du grison ces trois jours-ci, pour qu'il soit en état de prendre les larmes. (Cervantès, Don Quichotte, 1605, tome 2, p.90)

– ببین سانچو، از روزی که تو به خدمت پهلوان سرگردان در آمده‌ای، چنان پیچیده و مغلق حرف می‌زنی که کسی از صحبت تو سردرنمی‌آورد. –سانکو گفت: ای زن، کافی است که خداوند سخنان مرا بفهمد زیرا او است که همه چیز را می‌فهمد. به‌هرحال از این مقوله بگذریم؛ فقط کاری که از تو می‌خواهم این است که در سه روزی که به حرکت ما باقی است، از خر من خوب نگهداری و تیمار کنی تا بتواند اسلحه حمل کند (سروانتس، ترجمهٔ قاضی، ۱۳۸۷، ص. ۴۱).

دراینجا شاهد بسط مطلوب، با قراردادن دو کلمه به‌جای یک کلمه، که درجهت تکمیل معنا است، هستیم: قاضی واژهٔ «پیچیده» را به‌تنهایی برای انتقال "entortillée" در این متن کامل نمی‌داند و با اضافه کردن واژه «مغلق» ترکیبی معادل برای آن ارائه می‌دهد. او همین اقدام را برای انتقال معنای"avoir grand soin de" انجام می‌دهد و با توجه به مضمون متن واژهٔ «تیمار» را به «نگهداری کردن» اضافه می‌کند. بدین ترتیب، او برای این کلمات در این متن معادل می‌آفریند. و اما درمورد "ma sœur" که شاید می‌توانست با معادل متنی «عزیزم» آن را انتقال دهد، تصمیم وی برحذف بجای ترجمهٔ لفظ به لفظ است که در فارسی موجب ابهام و حتی کج‌فهمی خواننده می‌شود.

۴-۲. فروغی: یافتن یا ساختن

محمدعلی فروغی مترجمی است مسلط به هر دو زبان مبدا و مقصد به حد کمال. در ترجمهٔ *گفتار در روش* دکارت جلوه های خلاقیت فروغی تقریبا در همه جای متن نمایان است:

> Et comme la multitude des lois fournit souvent des excuses aux vices, en sorte qu'un état est bien mieux réglé lorsque, n'en ayant que fort peu, elles y sont fort étroitement observées ; ainsi, au lieu de ce grand nombre de préceptes dont la logique est composée, je crus que j'aurais assez des quatre suivants, pourvu que je prisse une ferme et constante résolution de ne manquer pas une seule fois à les observer (Descartes, 1970).

> و همچنان که در ممالک کثرت قوانین غالبا بهانه برای فساد می‌شود و اگر معدود ولی کاملا مجری و مرعی باشند انتظام دولت بسی بیشتر است بر همین قیاس بر آن شدم که به جای قواعد فراوان که منطق از آن ترکیب یافته چهار دستور آینده مرا بس است به شرط این که عزم دائم راسخ کنم بر این که هرگز از رعایت آن‌ها تخلف نورزم (دکارت، ترجمهٔ فروغی، ۱۳۱۸، ص. ۱۹۳).

مهارت فروغی در ترجمهٔ این جمله کم‌نظیر است: همهٔ معنای متن بدون کم و کاست منتقل شده‌است؛ اجزای جمله به جز یک مورد، همه به ترتیب ترجمه شده‌اند؛ روح جمله فرانسه، اما صورت آن فارسی است؛ ترجمه وفادار است به معنای متن فرانسه و وفادار به صورت زبان فارسی. ترجمهٔ زیبا و وفادار ممکن است اما کار هر مترجمی نیست.پس مترجم نمی تواند تنها به ترجمهٔ واژگان و جملات و حتی معنی بسنده کند، بلکه باید کار نویسنده روی زبان متن را نیز مورد توجه قراردهد.«درآوردن» متن دکارت به «بیان اختصاصی ایرانی» اما بدون «بیرون آوردن» آن از «قالبی» که دکارت به متن داده است، بدون «تحریف» و «تغییر» موضوع.

فروغی در دیباچه *سیر حکمت در اروپا* در مورد شیوه کار خود چنین می گوید :

> و نیز این که گفتیم که آن تحقیقات را به بیان اختصاصی ایرانی درآوریم، نباید حمل شود بر این که گفته‌های اروپائیان را از قالبی که آن‌ها به معانی داده‌اند بیرون آورده و به افکار خودمان نزدیک کرده باشیم. آنچه گفته‌ایم حاصل عین تحقیقات آن دانشمندان است و هرچند ترجمه

نیست کاملا منطبق با گفته‌های ایشان است و از خود نه چیزی افزوده‌ایم نه تحریف و تغییری به مطالب داده‌ایم (فروغی، ۱۳۱۸، ص. ۲۴۱).

شعار فروغی در ترجمه این اثر دکارت **یافتن** یا **ساختن** است. یافتن پیش از ساختن یعنی تعمق در زبان مادری و استفادهٔ حداکثری از توانایی‌های زبان مادری در ترجمه، اما این به معنی راه را بر ساختن خلاقانه و منطقی بستن درصورت نیاز نیست.

۴-۳. محمد علی سپانلو: خلق صورتی دیگر از شعر ترجمه‌شده

سپانلو برای ترجمهٔ شعر «کشتی مست» یا «زورق مست»سروده آرتور رمبو که مرکب از ۲۵ رباعی دوازده هجایی با قافیهٔ متقاطع است، شعر آزاد را برگزیده است. بنابراین، مترجم فقدان ضرباهنگ متن اصلی را با ساخت نوعی ضرباهنگ ویژه به کمک آواهای رسا، قافیه‌های مختلف و جناس‌های صامت و مصوت درونی جبران می‌کند. این ضرباهنگ به‌نوعی خلق شده‌است و با ضرباهنگ متن اصلی مطابقت ندارد. بروز خلاقیت مترجم شاعر به ویژه در بازی با آواها و الفاظ به‌منظور تولید همان حس یکسان است:

- *longs figements violets*→یخبندان‌های بزرگ بنفش

- *rousseurs amères de l'amour*→*حنایی‌های تلخ عشق*

- *l'œil niais des falots*→چشم ابله فانوس‌ها

نمونه ای از خلاقیت سپانلو در آفرینش جناس آوایی با ارائهٔ معادلی مرکب که هم‌نوای واژهٔ بعدی باشد:

- *Le rut des Béhémots*→*ناله‌ء بهیمی «بهیموت»*

۴-۴. بیژن الهی: طنین متن اصلی در ترجمه

ترجمهٔ بیژن الهی از شعر(*Aube* یا *بامداد*) آرتور رمبو ترجمه‌ای خلاق از شاعر-مترجمی خلاق است. برای مثال، در ترجمهٔ قید زمان"Déjà" از واژهٔ فارسی «درجا» استفاده شده‌است که علاوه‌بر این‌که معادل معنایی درستی است ازلحاظ صوری و طنین آوایی به واژهٔ فرانسوی

بسیار نزدیک است به‌شرط آن‌که صدای «ر» نرم تلفظ شود. به قول برمن و والتر بنیامین، ترجمهٔ لفظی به معنی آوردن همان لفظ بیگانه نیست، بلکه آوردن صورتی است در زبان مقصد که دارای همان طنین و آواز باشد:

« La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom».

«ماجرای نخستین، به کوره راه انباشته درجا از سوهای

پریده‌رنگ و خنک، آن بود که گلی نام خود به من گوید».

خلاقیت بیژن الهی به‌عنوان شاعر–مترجم، خلاقیت در خلق صورتی است که انعکاس آوایی همان واژه یا ترکیب باشد و در عین حال، همان معنا را برساند. ترجمهٔ شعر برای الهی انتقال صورت و معنا به‌صورت یکجاست نه جداکردن آن‌ها از همدیگر. ترجمه برای او ادامهٔ اثر و خلق اثر دیگری است.

۴–۵. ابوالحسن نجفی: خلاقیت در عین حفظ امانت

ابوالحسن نجفی ادیب، زبانشناس، مترجم وعضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، در مقاله ای با عنوان «مسئلهٔ امانت در ترجمه» ضمن انتقاد از ترجمهٔ آزاد و ترجمهٔ لفظ به لفظ و همچنین خیانت مترجمین به زبان فارسی، آن هم به بهانهٔ حفظ سبک، اظهار می‌دارد که «ترجمهٔ خوب عبارت است از ابداع متنی (اعم از واژگان و جمله‌بندی و سبک) که نویسنده اگر زبان مادریش همان زبان مترجم می‌بود آن را می‌نوشت». گرچه او خود ادعای تحقق‌پذیری چنین ترجمه‌ای را ندارد و آن را مطلوبی می‌داند که مترجم باید برای نزدیک شدن به آن تلاش کند (نجفی، ۱۳۹۸، ص. ۱۴). لیکن، کمالی «وفاداری او به شکل و محتوا و استفاده از زبانی دقیق و شیوا در برگردان به فارسی» را سبب شهرت وی می‌داند (کمالی، ۱۳۹۲، ص. ۵۲۰). شاید این تسلط بی‌بدیل او به ساختار و فنون زبان فارسی است که عرصه را برایش در خلاقیت در ترجمه باز کرده است:

> Donc personne ne demandait d'explication à Patrick sur ses sorties, jusqu'au jour où les flics, qui, eux, sont organisés pour, et outillés, s'en occuperaient eux-mêmes directement ; en attendant, dans cette

période intermédiaire, les vieux avaient le sentiment que ce n'était plus leur affaire, et ils avaient raison ; quant à moi je faisais ce que je voulais sans que personne s'en soucie, comme les copines, sauf Ethel, qui était tenue. (Rochefort, *Les petits enfants du siècle,* 1961[1]).

بنابراین کسی از پاتریک دربارهٔ رفت‌وآمدها و معاشرت‌هایش بازخواست نمی‌کرد تا روزی که پاسبان‌ها (که برای همین کار مهیا و مجهز شده‌اند) خودشان مستقیما مداخله کنند. فعلا در این فرصت بینابین، بابا و ننه احساس می‌کردند که کارهای پاتریک به آن‌ها مربوط نیست و حق هم داشتند. من هم هر کاری دلم می‌خواست می‌کردم بی آن‌که کسی ککش بگزد، بقیهٔ دخترهای دوست و آشنا نیز همینطورغیر از اتل که دختر مرتب منظمی بود (کمالی ۱۳۹۲، ص. ۵۲۴).

همان‌طور که مشاهده می‌شود متن فارسی (با ۸۲ واژه) از تعداد لغت بیشتری نسبت به متن مبدا (با۷۱ واژه) برخوردار است و این به‌سبب تصریحاتی است که مترجم برای کامل کردن معنا در بعضی موارد لازم دانسته است. او دو ترکیب «رفت‌وآمدها» و «معاشرت‌هایش» را کنار هم می‌چیند تا برای واژه که در فارسی معادل یک کلمه‌ای کاملی ندارد معادل بیافریند. برای اسم جایگزین «ننه و بابا» را قرار می‌دهد و باز از موارد تغییر صورت در عین امانت‌داری آنجاست که اصطلاحی (ککش بگزد) را برای برگردان فعلی که در فارسی معادل دارد برمی‌گزیند.

ترجمهٔ خوب نمی‌تواند خالی از مداخله مترجم و بی‌نیاز از خلاقیت او باشد. حتی در آثار مترجمی مانند سحابی که برای امانت‌داری نسبت به زبان مبدا تلاشی شگفت‌انگیز دارد نیز به وفور بارقه‌های بازآفرینی متن به چشم می‌خورد:

Et jusque dans ces jours où toute autre végétation a disparu, où le beau cuir vert qui enveloppe le tronc des vieux arbres est caché sous la neige, quand celle−ci cessait de tomber, mais que le temps restait trop couvert pour espérer que Gilberte sortît, alors tout d'un coup, faisant dire à ma mère : "Tiens voilà justement qu'il fait beau, vous pourriez peut−être essayer tout de même d'aller aux Champs−Élysées", sur le manteau de neige qui couvrait le balcon, le soleil apparu entrelaçait des fils d'or et brodait des reflets noirs (Proust, 1913, p.186).

[1] به نقل از کمالی، ۱۳۹۲، ۵۲۲

و حتی در روزهایی که هر سبزینهٔ دیگری ناپدید شده‌بود، که چرم سبز زیبایی که تنهٔ درختان پیر را می‌پوشانید زیر برف پنهان می‌شد، هنگامی که برف دیگر نمی‌بارید اما آسمان چنان گرفته بود که نمی‌شد به بیرون آمدن ژیلبرت امید داشت، ناگهان، آفتاب تازه سرزده گلبوته‌هایی از سایه را با پیچ و خم نخ‌های زرین روی ردای برفی بالکن می‌دوخت و مادرم را به زبان می‌آورد که: «بیا ، این هم آفتاب، فکرکنم شاید بشود به هر حال سری به شانزه لیزه بزنید» (پروست، ترجمهٔ سحابی، ۱۳۶۹، ص. ۵۱۸).

ترجمهٔ سحابی مبتنی بر معادل آفرینی است؛ حتی اگر مثلا در متن بالا تعدادکلمات دو متن دقیقا برابر (۹۲) باشد : آن‌جا که به ایجاز منظور نویسنده را می‌رساند (این هم آفتاب) یا برای روانی خوانش به کلام او می افزاید (فکرکنم) ، ضمیری را با اسم مرجع جایگزین می‌کند (برف) یا واژه‌ای (سبزینه) را برای اولین بار معادل واژه‌ای در زبان فرانسه قرار می‌دهد. همانطور که لودرر تاکید می‌کند، تمام ترجمه‌ها به‌طور قطع محتوی کلمات مرتبط است ولی ترجمه، ترجمه نیست مگر به مدد خلق معادل (لودرر، ۲۰۰۶، ص. ۵۵).

۵. نتیجه‌گیری

در دورهٔ نظریه‌پردازی در ترجمه و ظهور مکاتب ترجمه‌شناسی، شاهد بروز دیدگاه‌ها و آرای مختلفی درباب عنصر کانونی ترجمه یعنی خلاقیت هستیم. برخی خلاقیت را در نزدیکی به متن اصلی (لفظ‌گرایان) و برخی دیگر در دور شدن از آن (مقصدگرایان) می‌دانند. بعضی دیگر آن را به مسئلهٔ حل مشکل محدود کرده و گروهی دیگر خلاقیت را مربوط به مرحله نگارش می‌دانند. به‌نظر نگارندگان، مترجم خلاق هرگز متن اصلی را به کناری ننهاده و آن را همیشه و در هر حال مبنا و اساس کار خود قرار می‌دهد. زدودن سائق نگارش از خود و در همان حال دورشدن از نوعی لفظ‌گرایی ابتدایی (ترجمهٔ کلمه به کلمه یا ترجمه لفظی نامفهوم و مغلق) نخستین گام‌ها برای وارد شدن به مسیر خلاقیت است که به گفته ماریول نوعی مسیر میانی است. این مهم در صورتی امکان‌پذیر است که مترجم درکی عمیق و کامل از متن مبدا داشته باشد، درکی که روح متن را کاملا برای او ملموس میکند و از طرف دیگر، برای حیات‌بخشی به آن متن در نظام زبانی دیگر تنها تسلط به زبان مقصد کافی نیست، بلکه مهارت کافی در آفرینش متن در زبان مقصد لازم است. به بیانی دیگر، مترجمی اسیر و گرفتار ارکان زبان متن مبدا

نمی‌شود که به روح آن دست یافته است و مترجمی شجاعت خلاقیت در زبان مقصد را دارد که با ابزار و ادوات آن انس و الفت دارد. درواقع، مترجم خلاق همپایهٔ نویسنده است و درپی نگارش اثری است که ازلحاظ صورت و محتوا آیینهٔ تمام‌قد متن اصلی بوده و در زبان مقصد خود اثری بسنده و سترگ است. خلاقیت، آن‌چنان که در ابتدا گفته شد، تیول مقصدگرایان نیست و ترجمه دور از متن اصلی تنها نوعی مشق نگارش در زبان مقصد است.

منابع

Balacescu, I. & Stefanink, B. (2003). Modèles explicatifs de la créativité en traduction. *Meta*, *48*(4), 509–525. https://doi.org/10.7202/008723ar

BALLARD, M. (2004). La théorisation comme structuration de l'action du traducteur. *La Linguistique*, 40 (1), 51-65.

BALLARD, M. (1997). Créativité et traduction. *Target,* 9(1), 85-110.

CERVANTES SAAVEDRA, M.D. *L'ingénieux hidalgo DON QUICHOTTE de la Manche*, Première publication en 1605, Traduction et notes de Louis Viardot,1836-1837, version électronique In http://beq.ebooksgratuits.com/cervantes/Cervantes-x2.pdf

DANCETTE, J., AUDET L. et JAY-RAYON L. (2007). Axes et critères de la créativité en traduction. *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 52(1), 108-122. URI : http://id.erudit.org/iderudit/014726ar , DOI : 10.7202/014726ar.

FONTANET, M. (2005). Temps de créativité en traduction. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 50(2), 432-447. URI: http://id.erudit.org/iderudit/010992ar, DOI: 10.7202/010992ar.

HUWSON, L. (2006). The Vexed Question of Creativity in Translation. *Palimpsestes* Revue de traduction Hors série , 54-63.

LAVAULT-OLLEON, E. (1996). Créativité et traduction spécialisée. *ASp* [En ligne], 11-14 | 1996, mis en ligne le 29 avril 2013, consulté

le 30 mai 2013. URL : http://asp.revues.org/3460 ; DOI : 10.4000/asp.3460.

LEDERER, M. (2006). *La traduction aujourd'hui le modèle interprétatif*. Nouvelle édition, Caen, lettres modernes Minard :France

MARIAULE, M. (2015). Créativité, création et recréation en traduction : un flou conceptuel. *Parallèles,* 27(2).

MOTOC, D. (2002). Traduction et création, De la recréation du texte littéraire traduit à la créativité du processus traducteur. La revue *ARCHES*, 4, 60-75.

احمدی، م. ر. (۱۳۹۵). *نقد ترجمهٔ ادبی، نظریه‌ها و کاربست‌ها*. انتشارات رهنما.

پروست، م. (۱۳۹۶). *در جستجوی زمان از دست رفته: طرف خانهٔ سوان*. ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر مرکز.

سروانتس (۱۳۸۷). *دن کیشوت* (دو جلدی). ترجمهٔ محمد قاضی. انتشارات جامی انتشارات دوستان: تهران، چاپ اول ۱۳۳۸، چاپ هشتم .۱۳۸۷

فروغی، م.ع. (۱۳۸۵). *سیر حکمت در اروپا و رسالهٔ گفتار در روش راه بردن عقل رنه دکارت*، انتشارات زوار: تهران ۱۳۱۸، چاپ سوم ۱۳۸۵.

کمالی، م. ج. (۱۳۹۲). *تاریخ ترجمهٔ ادبی از فرانسه به فارسی*. انتشارات سخن‌گستر: مشهد.

موسوی‌بجنوردی، م.ک. (۱۳۸۰). *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی جلد ده*. ناشر مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

نجفی، ا. (۱۳۸۹). *مسئله امانت در ترجمه، درباره ترجمه*. انتشارات مرکز نشر دانشگاهی چاپ پنجم.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Étude comparée de la recréation mythique dans les littératures dramatiques française et persane basée sur le Voyage du héros de Vogler

Azadeh Fesanghari [1]
Maître assistant, Université Hakim Sabzévari, Sabzevar, Iran

Résumé

La puissance des mythes littéraires à être recréés et réécrits à différentes époques et dans divers lieux est le trait le plus saillant de ces personnages, qui garantit en fait leur immortalité. Depuis toujours, suite à l'évolution des attitudes et des mentalités ainsi que grâce à la créativité des écrivains, nous étions témoins de la déconstruction, de la recréation, et de la modification - et donc de l'enrichissement - de figures mythiques dans différents discours artistiques et littéraires. À cet égard, nous pouvons citer la réécriture des périples aventureux et légendaires d'Ulysse et de Sinbad, qui ont émergés respectivement dans la littérature et l'imagination occidentales et orientales, à travers de nombreuses œuvres. En dépit des limites spatio-temporelles, l'archétype du voyage périlleux de ces deux héros mythiques subsiste dans les sphères artistiques et littéraires mondiales. Basée sur le modèle de l'archétype du voyage du héros proposé par Vogler, notre recherche a donc pour objectif d'examiner *Le Huitième voyage de Sinbad*, de Beyzaei et *L'Inconnue d'Arras* de Salacrou dans le cadre d'une étude comparée. Sinbad de Beyzaei est un marin aventureux et légendaire qui explore tous les coins du monde en quête d'amour et de vérité plutôt que de richesse. Salacrou dépeint une fin malheureuse pour son Ulysse, en représentant l'irrévocabilité du temps et un amour impossible. De l'étude de deux variantes contemporaines de ces deux personnages mythiques, il ressort que nous pouvons revoir l'archétype du voyage du héros et identifier de nouveaux modèles dans les œuvres littéraires de différents contextes culturels.

Mots-clés : Archétype, Modèle de Vogler, Mythe, Sinbad, Ulysse, Voyage du héros.

[1]. E-mail: a.fesanghari@hsu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.89317.1126
https://orcid.org/0000-0003-3330-6615

Reçu: 21 Août 2024 Révisé: 11 Septembre 2024 Accepté: 15 Septembre 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

A Comparative Study of the Recreation of Literary Myths in French and Persian Dramatic Literature based on Vogler's Hero's Journey

Azadeh Fesanghari [1]
Assistant Professor, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Abstract

The potential of literary myths to be recreated and rewritten across different time periods and places is an essential characteristic of these characters, which in fact guarantees their immortality. Over time, with the evolution of attitudes and mindsets over time as well as the creativity of writers, we have long witnessed the deconstruction, recreation, alteration, and enrichment of mythical figures in various artistic and literary discourses. A prime example is the recreation of the legendary adventures of Ulysses and Sinbad, who emerged in Western and Eastern literature and imagination, respectively, in numerous works. The archetype of the adventurous of these two mythical heroes, transcending time and space limitations, are still living in the world's art and literature spheres. To provide a practical example, this study will undertake a comparative analysis of *Sinbad's Journey* by Bahram Beyzaei and *The Unknown Woman from Arras* by Armand Salacrou, employing the model of the hero's journey archetype proposed by Christopher Vogler. Similar to the character of Sinbad in *One Thousand and One Nights*, Beyzaei's Sinbad is an adventurous, mythical sailor who explores every corner of the world, though in this case, he seeks love and the truth rather than wealth. Salacrou, on the other hand, gives Ulysses' journey an unhappy ending, representing the irrecoverable nature of time and an impossible love. By comparing these two literary works and their original antecedents, one can conclude that it is possible to review the archetype and identify new patterns by focusing on the hero's journey archetype in the literary works produced in different cultural contexts.

Keywords: Myth, Ulysses, Hero's Journey, Sinbad, Archetype, Vogler's Model.

[1]. E-mail: a.fesanghari@hsu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.89317.1126
https://orcid.org/0000-0003-3330-6615

Received: 21 August 2024 Revised: 11 September 2024 Accepted: 15 September 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

مطالعهٔ تطبیقی بازآفرینی اسطوره‌های ادبی در ادبیات نمایشی فرانسه و فارسی براساس الگوی سفر قهرمان وگلر

مقالهٔ پژوهشی

آزاده فسنقری [1]

استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران

چکیده

امکان بازنویسی در زمان‌ها و فضاهای متفاوت مشخصهٔ ذاتی و اجتناب‌ناپذیر اسطورهٔ ادبی و درواقع لازمهٔ حیات و تداوم آن به شمار می‌رود: به‌واسطهٔ سیر تحول نگرش‌ها و ذهنیت‌ها درگذر زمان و به لطف خلاقیت نویسندگان، از دیرباز شاهد ساختارشکنی، بازسازی، تغییر و غنای شخصیت‌های اسطوره‌ای در گفتمان‌های مختلف ادبی و هنری هستیم؛ در همین راستا، می‌توان به بازآفرینی سفرهای ماجراجویانه و افسانه‌ای اولیس و سندباد – یکی برخاسته از ادبیات غرب و دیگری زادهٔ تخیل و ادب شرقی – در آثار بی‌شماری اشاره کرد: کهن‌الگوی سفر مخاطره‌آمیز این دو قهرمان اسطوره‌ای، فارغ از محدودیت‌های مکانی و زمانی، همچنان به حیات خود در عرصهٔ هنر و ادبیات جهان ادامه می‌دهد. به‌منظور ارائهٔ الگوی عملی، در مقالهٔ حاضر تلاش خواهیم‌کرد تا با تمرکز بر مدل پیشنهادی وگلر برای کهن‌الگوی سفر قهرمان به بررسی تطبیقی دو نمایشنامهٔ *هشتمین سفر سندباد* اثر بیضایی و *بانوی ناشناس آراس* نوشتهٔ سالاکرو بپردازیم. سندباد بیضایی همچون سندباد *هزارویک شب*، دریانوردی ماجراجوست که همهٔ آفاق را درمی‌نوردید، ولی این‌بار نه درجستجوی ثروت بلکه در پی کشف عشق و حقیقت. سالاکرو برای سفر اولیس پایان خوشی را رقم نمی‌زند و سرنوشت نامبارک اولیس تداعی‌گر برگشت‌ناپذیری زمان و عشقی ناممکن است. از مقایسه و بررسی دو نمایشنامهٔ معاصر با الگوهای اولیهٔ آن‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که با تکیه بر کهن‌الگوی سفر قهرمان در آثار ادبی فرهنگ‌های متفاوت می‌توان به بازنگری این کهن‌الگو و ارائهٔ الگوهای جدید پرداخت.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، اولیس، سفر قهرمان، سندباد، کهن الگو، مدل وگلر.

[1]. E-mail: a.fesanghari@hsu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.89317.1126
https://orcid.org/0000-0003-3330-6615

تاریخ دریافت: ۳۱ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازبینی: ۲۱ شهریور ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۵ شهریور ۱۴۰۳

۱. مقدمه

امروزه کهن‌الگوها[1] بستر مناسبی را برای بررسی و واکاوی ارتباطات متقابل آثار در مطالعات تطبیقی فراهم ساخته‌اند: در این نوع مطالعات، ادبیات تطبیقی با بهره‌گیری از قابلیت‌های اشکال مختلف کهن‌الگوها میراث مشترک ادبی- فرهنگی بشر را به نمایش می‌گذارد. خاستگاه بسیاری از کهن‌الگوها داستان‌های اسطوره‌ای و فولکوریک هستند، ازجملهٔ این کهن‌الگوها می‌توان به سفر قهرمان اشاره‌کرد: محققانی نظیر جوزف کمبل[2] (۱۹۸۷-۱۹۰۴) و کریستوفر وگلر[3] (۱۹۴۹) کهن‌الگوی سفر قهرمان را جزو قلمروهای اصلی پژوهش‌های خود قرارداده و با ارائهٔ الگو و چارچوب نظری به معرفی و شناساندن طیف متنوعی از آثار پرداخته‌اند. کمبل با تکیه بر نظریهٔ الگوی قهرمان یونگ، الگوی سفر قهرمان را مطرح‌کرد و رویکرد جدیدی در نقد ادبی به نام نقد کهن‌الگویی برای تحلیل متون ادبی و هنری بنا نهاد. وگلر نیز با الهام از کمبل و با تأکید بر وجود ساختارهای تکرارشونده و مشترک در داستان‌ها و اسطوره‌ها ، الگوی جدیدی را با اعمال تغییراتی در الگوی پیشنهادی کمبل برای بررسی و تحلیل مراحل کهن‌الگوی سفر قهرمان در فیلم‌ها و آثار ادبی جهان ارائه داد. در این پژوهش که از الگوی سفر قهرمان وگلر برای تحلیل ساختارهای سفرها و سیر قهرمانان در دو نمایشنامهٔ *هشتمین سفر سندباد* بیضایی (۱۳۸۱) و *بانوی ناشناس آراس*[4] سالاکرو[5] (۱۹۴۲) استفاده شده‌است، چرخه‌های سفر قهرمان، مشخص و تفکیک و پس از آن با نظریهٔ فوق بررسی می‌شوند. بدین منظور، ویژگی‌های هر مرحله از سفر قهرمان در این نظریه، با مراحل سفر شخصیت اصلی در هردو داستان – سندباد بیضائی و اولیس سالاکرو- تطبیق داده می‌شود تا از این رهگذر، شباهت‌ها و تفاوت‌های بین قهرمان اسطوره‌ای وگلر و قهرمان بیضایی در اثر *هشتمین سفر سندباد* و اولیس در نمایشنامهٔ سالاکرو را مورد ارزیابی قراردهیم.

در پژوهش حاضر به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی و با هدف مطالعهٔ تطبیقی بازآفرینی شخصیت‌های اسطوره‌ای براساس نظریهٔ کهن‌الگوی سفر قهرمان در ادبیات فرانسه و فارسی

1 . Archétype
2 . Joseph Campbell
3 . Christopher Vogler
4 . *L'Inconnue d'Arras*
5 . Armand Salacrou (1899-1989)

برآنیم تا این دو نمایشنامه را از منظر کهن‌الگوی سفر قهرمان بررسی‌کنیم. میزان انطباق سفر سندباد و اولیس با الگوی سفر قهرمان وگلر و ارائهٔ خوانش‌های جدید از این دو داستان مسئلهٔ اصلی پژوهش است. سؤال پژوهش این است که انطباق خط سیر قهرمان در دو اثر با الگوی سفر قهرمان وگلر به چه میزان است؟ یا به بیان دیگر، تا چه اندازه مدل پیشنهادی وگلر می‌تواند پاسخگوی توضیح مراحل کامل سفر قهرمان در این دو نمایشنامه باشد؟ فرضیهٔ پژوهش بر این اساس استوار است که الگوی سفر قهرمان قابلیت تطبیق و انطباق با آثار متفاوت ادبی و هنری متعلق به دوره‌های مختلف را دارد.

با توجه به ماهیت و روش توصیفی-تحلیلی پژوهش، پس از معرفی و تبیین مختصر الگوی سفر قهرمان کمبل و وگلر و معرفی کوتاه داستان دو نمایشنامه، الگوی سفر قهرمان اسطوره‌ای موجود در آن‌ها مطالعه و شباهت‌ها و تفاوت‌های بین الگوی پیشنهادی سفر قهرمان وگلر با این دو نمایشنامه شناسایی و بررسی می‌شوند و ازطریق تحلیل محتوا به هدف پژوهش که شناخت ساختار سفر قهرمان در این دو اثر است، می‌پردازیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ ادبیات فارسی چندین پژوهش براساس نظریهٔ سفر قهرمان انجام گرفته‌است. چنانچه دسته‌بندی هفت‌گانهٔ متون مناسب برای نقد و تحلیل کهن‌الگویی ارائه شده توسط جمشیدی، قاسمی‌پور و آبشرینی (۱۴۰۲) را مبنا قراردهیم، بیشتر این پژوهش‌ها در زمینهٔ متون کهن فارسی است و روایات حماسی، داستان‌های عاشقانه منظوم و منثور و قصه‌های عامیانه، شهسوارنامه‌ها و روایات عیاری را شامل می‌شود: «بررسی دو شخصیت اصلی منظومهٔ ویس و رامین براساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» (عبدی و صیادکوه، ۱۳۹۱)، «سفر قهرمان در داستان حمام بادگرد براساس شیوهٔ تحلیل کمپبل و یونگ» (حسینی و شکیبی‌ممتاز، ۱۳۹۲)، «بررسی ساختار هفت‌خان رستم: نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان» (قربان‌صباغ، ۱۳۹۲)، «تبیین کهن‌الگوی سفر قهرمان براساس آرای یونگ و کمپبل در هفت‌خان رستم» (طاهری و آقاجانی، ۱۳۹۲)، «تحلیل سفر اسکندر در درابنامهٔ طرسوسی براساس کهن‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» (ذبیحی و پیکانی، ۱۳۹۵)، «مقایسهٔ سرگذشت مرغان در منطق‌الطیر عطار و سرگذشت اولیس در اودیسهٔ

هومر» (نوری و بیرانوند، ۱۳۹۶)، «تحلیل قصهٔ شهر خاموشان با تأکید بر کهن‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» (یاسمی‌فر، خسروی‌شکیب و سپه‌وندی، ۱۳۹۹).

پژوهش‌هایی در زمینهٔ ادبیات داستانی معاصر با تکیه بر کهن‌الگوی سفر قهرمان نیز چاپ شده (حسن‌زاده‌دستجردی، ۱۳۹۴؛ یداللهی‌شاه‌راه، ۱۳۹۲) و درخصوص شعر معاصر نیز پژوهشی صورت گرفته (امامی و همکاران، ۱۳۹۴) است. بررسی‌ها نشان می‌دهد علی‌رغم توجه و علاقهٔ نمایشنامه‌نویسان به‌ویژه نمایشنامه‌نویسان فرانسوی و فرانسه زبان معاصر به اسطوره‌ها و پیرنگ‌های اسطوره‌ای (بسنج، حکمی، ۱۳۹۸، ص. ۲۴۱)، تاکنون نمایشنامه‌ها کمتر از این منظر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. «مطالعهٔ کهن‌الگوی سفر قهرمان در اولیس از بغداد و دیدار در کوالالامپور براساس نظریهٔ کمبل» (Thajeel Sabah Al-saeedi, F., Mazari, N. , Khameneh Bagheri, T., 2022) از معدود پژوهش‌هایی است که ازمنظر تطبیقی دو اثر فارسی و فرانسوی را براساس نظریهٔ کمبل مقایسه و بررسی کرده‌است. در پژوهش‌های موجود الگوی سفر قهرمان کمبل مبنا و اساس بوده و «ساختار اسطوره‌ای در گنبد سیاه هفت‌پیکر: بررسی نظریه سفر قهرمان در گنبد اول» (موسوی، بهزادنژاد و سارکسیان، ۱۳۹۵) جزو محدود پژوهش‌هایی است که در آن پژوهشگران در بررسی نمونهٔ پژوهش از الگوی وگلر بهره برده‌اند. به‌نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی تطبیقی در زمینهٔ سفر قهرمان براساس الگوی وگلر بر روی آثار نمایشی فارسی و فرانسه صورت نگرفته‌است.

۳. الگوی سفر قهرمان

کمبل در *قهرمانی با هزار چهره*[1] با الهام از نظریات یونگ، الگویی را برای سفر قهرمان ارایه می‌دهد که عملکرد قهرمانان اسطوره‌ای و خط سیرشان را در مراحل مختلف سفر (بیرونی و درونی) ترسیم می‌نماید. درواقع، کمبل در پی ارائهٔ الگوی ساختارمند و کاربردی برای کهن‌الگوی سفر قهرمان بود و با بررسی نمونه‌های فراوانی از سفرهای اسطوره‌ای در آثار ادبی – هنری نظیر داستان‌ها، منظومه‌ها و حماسه‌های کهن موفق به بسط و تبیین الگویی شد که تا امروز، خط سیر قهرمانان اسطوره‌ای برمبنای آن قابل بررسی است. البته این الگو مطابق با تفاوت‌های فرهنگی و زمانی دستخوش تغییر و تحول می‌شود، اما اساس و بنیاد آن همواره ثابت و از سه مرحلهٔ اصلی

[1] . *Le héros aux mille et un visages*

عزیمت[1]، تشرف[2] و بازگشت[3] تشکیل شده‌است. در ادامه به ارائهٔ تعریف مختصری از سه مرحلهٔ اصلی می‌پردازیم:

– مرحلهٔ جدایی و عزیمت: موقعیت اولیهٔ قهرمان به تصویرکشیده می‌شود: وضعیتی که قهرمان از آن ناراضی است و با دعوت به سفر آن را ترک می‌کند و با میل به ماجراجویی رهسپار سفر می‌شود(Campbell, 2010, p. 86).

– مرحلهٔ تشرف: قهرمان بی‌وقفه با ماجراها و حوادث پرمخاطره روبرو می‌شود و باید مجموعه‌ای از آزمون‌ها را پشت سر بگذراند (Campbell, 2010, p. 137).

– مرحلهٔ بازگشت: قهرمان پس از دستیابی به هدفِ جستجو با رهاورد سفر برای بخشیدن جانی تازه به دنیایی که آن را ترک کرده باز می‌گردد (Campbell, 2010, p. 336).

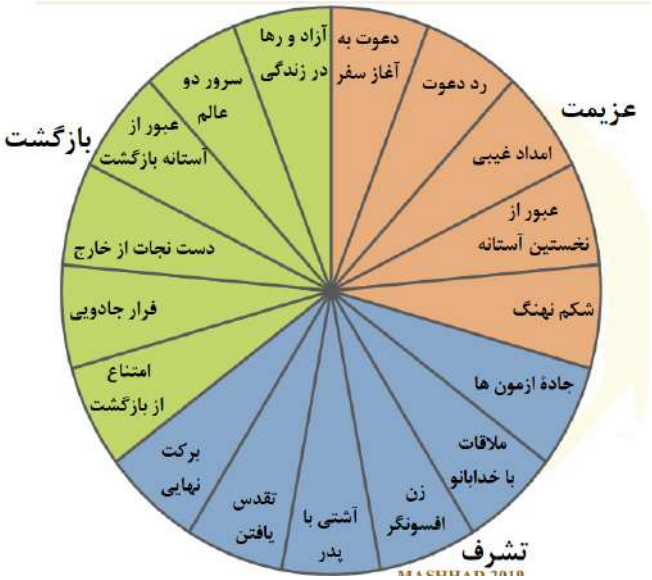
هر مرحلهٔ اصلی به مراحل جزئی‌تر تفکیک می‌شود که مجموع آن‌ها می‌تواند حداکثر به هفده مورد برسد: الف- عزیمت: دعوت به آغاز سفر[4]، رد دعوت[5]، امداد غیبی[6]، عبور از نخستین آستانه[7]، شکم نهنگ[8]. ب- تشرف: جادهٔ آزمون‌ها[9]، دیدار با خدابانو[10]، زن افسونگر[11]، آشتی با پدر[12]، تقدس یافتن[13]، برکت نهایی[14]. ج- بازگشت: امتناع از بازگشت[15]، فرار جادویی[16]، دست

1 . Départ
2 . Initiation
3 . Retour
4 . L´appel de l´aventure
5 . Le refus de l´appel
6 . L´aide surnaturelle
7 . Le passage du premier seuil
8 . Le ventre de la baleine
9 . Le chemin des épreuves
10 . La rencontre avec la déesse
11 . La femme tentatrice
12 . La réunion au père
13 . Apothéose
14 . Le don suprême
15 . Le refus du retour
16 . La fuite magique

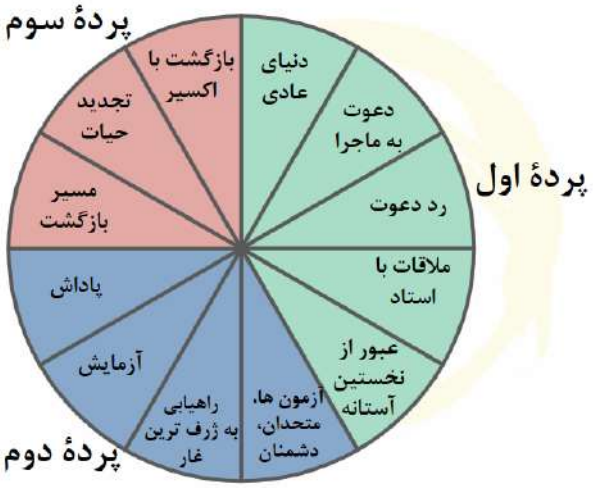
نجات از خارج[1]، عبور از آستانه بازگشت[2]، سرور دو عالم[3]، آزاد و رها در زندگی[4]. البته این بدان معنا نیست که همهٔ اسطوره‌ها واجد همهٔ این مراحل هفده‌گانه‌اند؛ برخی بسیاری از این مراحل را دارند و پاره‌ای دیگر تنها متضمن چند مرحله‌اند(Campbell, 2010, p. 337).

کریستوفر وگلر (-۱۹۴۹)، نویسنده و منتقد سینمایی، با مطالعه و واکاوی نمونه‌های فراوانی از آثار ادبی و هنری، به بن‌مایه‌های مشترک و تکرارشونده در داستان‌های متنوع خواه ماجراجویی خواه اسطوره‌ای، برخی شخصیت‌ها وحتی اشیا و مکان‌ها پی برد؛ به‌زعم وگلر، این بن‌مایه‌ها می‌توانست به‌عنوان الگو و قالب مشترک اساس و مبنای تمام داستان‌ها قرار گیرد. مطالعهٔ کتاب *قهرمان هزار چهره* (۱۹۴۹) و آشنایی با ساختار و الگوی سفر قهرمان کمبل تأثیر و نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری و تکمیل نظرات وگلر داشت (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۲۶). کریستفر وگلر با اعتقاد راسخی که به موفقیت الگوی کمبل داشت، آن را اندکی تغییر داد تا بتواند به ساختاری مشترک در فیلم‌های کلاسیک و معاصر دست یابد. هفده مرحله را به دوازده مرحله تعدیل داد: برخی از مراحل نظیر شکم نهنگ را حذف و تعدادی از مراحل را نیز در هم ادغام و نام عام‌تری برای آن انتخاب کرد (مراحل ملاقات با خدابانو، زن افسونگر، آشتی با پدر و تقدس یافتن= مرحلهٔ آزمایش). (امتناع از بازگشت، فرار جادویی، دست نجات از خارج، عبور از آستانه بازگشت = مرحلهٔ بازگشت). او یافته‌های خود را در کتاب *سفر نویسنده: ساختار اسطوره‌ای برای نویسندگان* (۱۹۹۶) منتشر کرد. این کتاب به‌عنوان درسنامه و راهنمایی عملی برای فیلم‌نامه‌نویسی و نقد آن به‌شمار می‌آید. تفاوت این دو الگو در تصویر نشان داده شده‌است:

[1] . La délivrance venue de l´extérieur
[2] . Le passage du seuil au retour
[3] . Maitre des deux mondes
[4] . Libre devant la vie



۱- الگوی کمبل: قهرمان هزار چهره



۲- الگوی وگلر: سفر قهرمان

از ارائهٔ تعریف و معرفی مراحل دوازده‌گانهٔ الگوی وگلر صرف نظر میکنیم و در بخش بعد یه تبیین و معرفی این مراحل به‌موازات بررسی و تحلیل آثار براساس الگو خواهیم پرداخت.

ابتدا به معرفی و ارائهٔ خلاصهٔ داستان دو نمایشنامه می‌پردازیم و سپس شباهت‌ها و تفاوت‌های خط سیر قهرمان این دو اثر نمایشی را با آرای وگلر مورد تحلیل قرار می‌دهیم.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. *هشتیمن سفر سندباد*

بهرام بیضایی در سال ۱۳۴۳ با الهام‌گرفتن از نمایشنامهٔ *سفر هشتم سندباد* پرویز ناتل‌خانلری و شخصیت افسانه‌ای داستان‌های *هزارویک شب* نمایشنامهٔ *هشتمین سفرسندباد* را می‌نویسد؛ اسطورهٔ سندباد در کنار دو شخصیت دیگر *هزارویک شب* یعنی شهریار و شهرزاد بیش از هر شخصیت فولکوریک دیگر مورد توجه بهرام بیضائی قرار گرفته‌است. بیضائی دو شخصیت اصلی داستان *هزارویک شب* را در *شب هزارویکم* و شخصیت افسانه ای سندباد بحری را در نمایشنامهٔ *هشتیمن سفر سندباد* بازآفرینی کرده‌است.

۴-۱-۱. خلاصهٔ داستان

سندباد و همراهانش به هنگام جشن ازدواج امیرزاده وارد شهر می‌شوند و مردم آن‌ها را به‌جای مطربانی می‌گیرند که قبلا دعوت شده‌بودند. سندباد خود را معرفی می‌کند و به جرم فزون‌طلبی مورد بازخواست قرار می‌گیرد. به همین خاطر او هفت سفری را که در جستجوی خوشبختی انجام داده، حکایت می‌کند.

– **سفر اول**: سندباد نوفل بازرگان را نجات می‌دهد، نوفل بازرگان به پاس این دلاوری کشتی‌ای به سندباد می‌دهد تا با آن تجارت کند و به ثروت‌اندوزی بپردازد. سندباد به جستجوی گنج و ثروت به چین سفر می‌کند و در آن دیار با دختر خاقان چین آشنا و عاشق او می‌شود.

– **سفر دوم**: سندباد برای دیدن و خواستگاری دختر خاقان به چین می‌رود، ولی در می‌یابد که شاهزاده‌خانم از دنیا رفته‌است.

– **سفر سوم**: سندباد به شهرش باز می‌گردد. مردم شهر گرفتار جنگ هستند. نوفل بازرگان می‌میرد و قبل از مرگ، اسرار اجدادش مبنی‌بر وجود کوزهٔ خوشبختی در جزیرهٔ سراندیب را

برای سندباد بازگو می‌کند. سندباد برای یافتن خوشبختی، عازم جزیره سراندیب می‌شود، البته کوزه را نمی‌یابد.

– **سفر چهارم:** همای سعادت در شهری به نام سانسا است که مردمش سعادتمندند، کمی دورتر از سانسا طاعون آمده‌است که منجر به مرگ ۱۱ تن از ملاحان سندباد می‌شود. سندباد عبدالله از ملاحانش را به دست خودش می‌کشد تا از آلوده شدن بقیه افرادش به طاعون جلوگیری کند. سندباد همای سعادت را می‌دزدد و به زادگاهش برمی‌گردد. منصور از دیگر ملاحان، چون همسرش را در تصاحب نوکران حاکم می‌بیند، دست به خودکشی می‌زند. همای سعادت چون به شهر جنگ آلود می‌رسد، می‌میرد.

– **سفر پنجم:** برای یافتن پاسخ خوشبختی چیست عازم هند می‌شود. «خوشبختی چیست؟» درواقع پرسشی است که دخترخاقان چین در جستجوی پاسخ آن بود و نیافت.

– **سفر ششم:** برای یافتن حقیقت یعنی پاسخ سؤال دختر خاقان سفر می‌کند و برای یافتن پاسخ به حکمای یهود، نصار و هند مراجعه می‌کند و چیزی نمی‌یابد: حکیمان سکوت کرده‌اند و مشغول تفکر و مراقبه هستند (سفر درونی برای خودیابی).

– **سفر هفتم:** سندباد و ملاحانش از شهر تبعید می‌شوند و همچنان سندباد در جستجوی حقیقت است ولی این‌بار در دریاهای شمال.

– **سفر هشتم:** سرانجام سندباد با مرگ روبه‌رو می‌شود و به آرامش دست می‌یابد. در این سفرها کسی را سایه به سایه در تعقیب خویش می‌بیند: شخصیت شعبده‌باز. شعبده‌باز به‌عنوان نماد مرگ، هیچ‌گاه سندباد را در طول سفرهایش تنها نگذاشته است، حتی گاهی به سندباد هشدار هم می‌دهد و او را از انجام برخی کارها منع می‌کند.

۴-۱-۲. بررسی مراحل الگوی سفر قهرمان

الف) پردهٔ اول

– **مرحلهٔ اول: دنیای عادی**[1] (میدانی در زادگاه سندباد): در ابتدای داستان، خواننده با شهر سندباد، دنیایی که قبل از سفر خود در آن زندگی می‌کرده است و مکانی که آخرین‌بار از آن‌جا آمده، آشنا می‌شود (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۵). سپس با جهش به گذشته سفرهای سندباد یک یک مجسّم می‌شود و کم‌کم حکایت سفرهای سندباد را می‌شنود.

– **مرحلهٔ دوم: دعوت به ماجرا**[2]: باتوجه به این که در داستان سندباد، قهرمان بیش از یک سفر انجام می‌دهد، با هفت رفت‌وبرگشت سروکار داریم، هفت چرخهٔ سفر. عامل دعوت در این چرخه‌ها همیشه یکسان نیست؛ در هر سفر دعوت و انگیزهٔ سفر از جانب کسی یا چیزی متفاوت است: دعوت به سفر، اولین‌بار توسط نوفل بازرگان با هدیه کردن کشتی به سندباد و ترغیب او به تجارت و کسب ثروت صورت می‌گیرد. انگیزهٔ سفر دوم دختر خاقان چین است. به‌نظر می‌رسد محرک در سفرهای بعدی نیز دخترخاقان چین و یا به عبارت دقیق‌تر پرسش دختر خاقان چین است. سندباد سختی سفرهای بعدی را بر خود هموار می‌کند و در پی کشف خوشبختی و حقیقت می‌رود، سرانجام به مفهوم مرگ دست می‌یابد.

– **مرحلهٔ سوم: رد دعوت**: سندباد همیشه آمادهٔ سفر و عزیمت است و هیچگاه برای سفر کردن و رهسپار شدن تردید نمی‌کند. بنابراین، مرحله رد دعوت دربارهٔ سفر سندباد موضوعیت پیدا نمی‌کند.

– **مرحلهٔ چهارم: ملاقات با استاد**: در پردهٔ اول، دو بخش رد دعوت و ملاقات با استاد لحاظ نگردیده است؛ مرحلهٔ ملاقات با استاد حذف نشده بلکه جابجا شده‌است: در سفرهای پنجم و ششم سندباد با حکیمان و استادان مختلف ملاقات می‌کند. البته لازم به ذکر است که جابه‌جایی مراحل خللی در صحت این الگو ایجاد نمی‌کند.

– **مرحلهٔ پنجم: عبور از نخستین آستانه**: با قبول کشتی نوفل بازرگان و رفتن به چین سندباد از نخستین آستانه عبور می‌کند. به‌نظر می‌رسد در اولین سفر، عامل گذر از دنیای عادی و عبور از آستانه، بیرونی است: ثروت اندوزی. ولی در سفرهای بعدی نیرویی درونی عامل به حرکت

[1]. Le monde ordinaire
[2]. L’appel à l’aventure

درآوردن سندباد بود: ناخودآگاه او و میل او برای یافتن حقیقت. پس از اولین سفر، سفر سندباد سفری درونی بود. چیزی که سندباد را تشویق به سفر می‌کرد، انگیزهٔ بیرونی نبود: از درون آشفته بود و می‌خواست که حقیقت را بیابد.

ب) پردهٔ دوم

– **مرحلهٔ ششم: آزمون‌ها، متحدان، دشمنان:** در این مرحله، سندباد وارد دنیای ویژه شده‌است: او در پی ماجراجویی‌های خود، سفرهای هفتگانه‌اش را تجربه می‌کند، البته نه درجستجوی گنج و کشف سرزمین‌های دوردست، که درجستجوی گمشده‌ای که او را احساس می‌کند و هر بار نمی‌یابدش!

– **مراحل هفتم و هشتم: راهیابی به ژرف‌ترین غار و آزمایش:** مواجه شدن با مرگ دختر خاقان چین و پرسش دختر خاقان را می‌توان برای سندباد به‌عنوان مرحلهٔ راهیابی به ژرف‌ترین غار درنظر گرفت: سندباد با چالش و مسئله‌ای بزرگ روبه‌رو می‌شود و برای یافتن پاسخ این مسئله سفرهای بعدی‌اش را آغاز می‌کند. تفکیک مرحلهٔ هفتم و مرحلهٔ هشتم از یکدیگر کار ساده‌ای نیست؛ این دو مرحله در روایت سندباد به‌هم پیوسته‌اند: آزمایش بزرگ سندباد، یا همان قلب مسئله از دیدگاه کمبل، برای سندباد جستجوی پاسخ پرسش دختر خاقان چین است. بنابراین، می‌توان گفت مرحلهٔ هفتم و هشتم با هم تلفیق شدند: زیرا «غالبا ممکن است چندین مرحله از سفر در صحنه‌ای واحد ادغام شوند. متخصصان فرهنگ عامه آن را تلفیق می‌نامند» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۱۴۵).

– **مرحلهٔ نهم: پاداش:** تصاحب از ویژگی‌های مرحلهٔ پاداش است. «یکی از جنبه‌های مهم مرحلهٔ نهم این است که قهرمان به آنچه در جست‌وجویش بوده دست پیدا می‌کند» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۸). سندباد سختی‌های سفرهای هفتگانه را پشت سر می‌گذارد، اما تلاش سندباد ماجراجو، سودی در پی ندارد و پس از هفت سفر دور و درازش نتوانسته آنچه را در جست‌وجویش بوده به‌دست بیاورد؛ سرانجام سندباد خسته‌تن پس از بازگشت از سفر هفتم و بعد از آن‌همه فراز و فرود دست خالی به زادگاهش باز می‌گردد و این درست نقطهٔ مقابل چهرهٔ سنتی و کلاسیک اوست که همواره با دستی پر، به خانه‌اش باز می‌گشت.

پ) پردهٔ سوم

– **مرحلهٔ دهم: مسیربازگشت:** سندباد پس از سفر هفتم، سفری که هزاران سال طول کشید، سرانجام به‌همراه ملاحانش به زادگاهش باز می‌گردد. زادگاهش و مردمان آن دیار برایش غریبه و ناآشنا هستند: مردم هم سندباد را نمی‌شناسند و او و ملاحانش را به اشتباه به جای دستهٔ مطربان امیرزاده می‌گیرند؛ سندباد خودش را معرفی می‌کند و داستان هفت سفرش را حکایت می‌کند.

– **مرحلهٔ یازدهم: تجدید حیات:** در این مرحله، «قهرمانان باید قبل از ورود مجدد به دنیای عادی، تطهیر و پالایش نهایی را از سر بگذرانند. یک‌بار دیگر باید تغییرکنند» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۲۳۹)؛ این مرحله برای سندباد در سفر هفتم مصداق پیدا می‌کند: سندباد به‌همراه ملاحانش به تبعید به لایتناهی برای هزار سال می‌روند و سفر و سرگردانی هزار ساله آغاز می‌شود. درنهایت، سندباد از پس سفرهای بسیار بیرونی عاقبت به سفر درونی می‌رسد. در بازگشت و در هشتمین سفر، حقیقت را می‌یابد.

– **مرحلهٔ دوازدهم: بازگشت با اکسیر:** در این مرحله، قهرمانان با اکسیری که از سفر به‌همراه آورده‌اند بازمی‌گردند: «کلید واقعی برای مرحلهٔ نهایی سفر قهرمان، اکسیر است. قهرمان از دنیای ویژه چه ارمغانی به‌همراه آورده‌است تا آن را با دیگران تقسیم کند؟» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۲۶۳). البته اکسیری که قهرمانان با خود می‌آورند «می‌تواند واقعی یا استعاری باشد.» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۲۶۳). وگلر گاهی اکسیر را نگاه حسرت‌بار قهرمان می‌داند. نگاه حسرت‌بار به گذشته و انتخاب‌های غلطی که در طی راه داشته‌است. درمورد سندباد نیز به‌نظر می‌رسد رهیافت سفرهایش اکسیری استعاری است: اکسیر معرفت و نگاه حسرت‌بار. سندباد از ندانستن به دانستن می‌رسد؛ ندانستن این‌که خوشبختی واهی است: در بخشی از داستان، کاتب که به‌مثابهٔ قاضی در بخش‌های انتهائی نمایشنامه هشتمین سفرسندباد مطرح می‌شود که در دادگاهی برای محاکمه سندباد شکل گرفته‌است از خوشبختی یک تعریف می‌دهد: در عمق دل هر مرد سعادتمند، همیشه این اضطراب هست ترس ازدست دادن سعادت...این ترس، سعادت را لکه‌دار می‌کند. اندیشیدن به سعادت مطلق واهی است و تو به خاطر اندیشه‌ای واهی دوستانت را به دام مرگ سپردی. و سندباد در جواب می‌گوید: نمی‌دانستم سعادت واهی است.

سندباد در هر سفر به‌دنبال یافتن حقیقت و خوشبختی برای مردمش رفته است. او می‌خواست که قهرمان مردمش باشد، اما بعد از پایان سفرهایش دریافت که نه‌تنها حقیقت و نیک‌بختی را برای مردم به ارمغان نیاورده است بلکه اگر کنار آن‌ها می‌ماند و هم‌دوش آن‌ها می‌جنگید شاید بهتر بود تا عمر خودش را در سفرها و بر روی آب تلف کند. سندباد بعد از هفتمین سفر خود وقتی از جانب مردم شهر، کاتب و شعبده‌باز محاکمه می‌شود خود به تضاد درونی‌اش اعتراف می‌کند. او هزاران سال خود را با این اندیشه عذاب داده‌است که اگر به جای سفر و یافتن خوشبختی برای مردم کنار آن‌ها در بحبوحهٔ جنگ می‌جنگید شایسته‌تر نبود. البته مطابق دیدگاه وگلر، می‌توان دستاورد دیگری هم برای سندباد متصور شد: داستان سفرهای سندباد؛ ازنظر وگلر، اکسیر ممکن است گنج، درسی از دنیای خاص، تجربه، عشق، آزادی، عقل یا فقط داستان شایسته‌ای برای تعریف‌کردن باشد. اگر قهرمان از آزمایش سخت چیزی با خود نیاورد، باید ماجرا را تکرار کند (وگلر، ۱۳۹۰، ص. ۳۳-۳۴).

۴-۲. *بانوی ناشناس آراس*

۴-۲-۱. خلاصهٔ اثر

اولیس نامهٔ همسرش یولاند به یکی از دوستان دوران کودکی‌اش به نام ماکسیم را پیدا می‌کند؛ نامه با عنوان «عشق من» شروع می‌شود (Salacrou, 1942, p. 15): با پی بردن به ارتباط یولاند و ماکسیم، اولیس دست به خودکشی می‌زند. عکس‌العمل یولاند، خندیدن و آواز خواندن است. اولیس پس از شلیک گلوله، به‌طور غیرمنتظره‌ای زنده می‌ماند. بنابه گفتهٔ نیکولا، خدمتکار وفادارش، مطابق قوانین قدیمی خودکشی، شخص حق دارد تمام زندگی‌اش را یک‌بار دیگر ببیند. در حضور یولاند و نیکولا خاطرات گذشتهٔ اولیس از برابر دیدگانش می‌گذرد. نخستین مرحله، گذر و بازگشت تمام صحبت‌های اولیس طی ۳۵ سال و به‌صورت ابر وطوفان است. در ادامه، نوبت به رژهٔ تمام حرف‌هایی که اولیس از روز اول زندگی تا آخرین روز شنیده‌است، می‌رسد. خاطرات اولیس یک‌به‌یک مجسم می‌شوند: خاطرات کودکی، اولین برف زندگی، مرگ گربه‌اش...پدر و پدربزرگش که همان نام اولیس است، ظاهر می‌شوند: پدر اولیس مرده است و می‌گوید سه سال است اولیس را ندیدم؛ پدربزرگ در بیست سالگی در میدان جنگ به قتل رسیده و می‌خواهد بداند چرا اولیس خودکشی کرده است. تمام زنانی که مورد علاقهٔ اولیس بوده‌اند،

یک‌به‌یک وارد صحنه می‌شوند: گفتگوهایی بین اولیس و شخصیت‌های زندگی گذشته‌اش سر می‌گیرد. یت زنی که قبلا اولیس را دوست داشته‌است و به‌خاطر اولیس سعی کرده خودکشی کند، ولی اولیس نخست او را به‌خاطر نمی‌آورد، ملاقات با مادلن، آشنایی با یولاند...درانتهای سفر، اولیس می‌خواهد زنده بماند، چیزهای زیادی هست که می‌خواهد بداند و سؤالات زیادی دارد، اما دیگر خیلی دیر است: دوباره آواز یولاند به گوش می‌رسد و صدای شلیک گلولهٔ تپانچه سکوت را می‌شکند.

۴-۲-۲. بررسی مراحل الگوی سفر قهرمان وگلر

الف) پردهٔ اول

– **مرحلهٔ اول: دنیای عادی:** مخاطب شاهد دنیای عادی اولیس قبل از شروع سفرش است: یولاند که درحال آواز خواندن است و با شنیدن صدای شلیک گلوله فریاد می‌زند؛ اولیس که در حال احتضار روی مبل راحتی سالن است؛ ورود نیکولا و درخواست کمکش...طبق نظر وگلر، یکی از کارکردهای مهم دنیای عادی معرفی قهرمان به مخاطب است. البته پرسشی که این‌جا مطرح می‌شود این است که آیا می‌توان با توجه به شرایط و فرجام اولیس سالاکرو و یا سندباد بیضایی این دو را معرف و نماد کهن‌الگوی قهرمان و سفر قهرمان به‌شمار آورد. اگر در تعریف قهرمان به دیدگاه وگلر استناد کنیم، پاسخ مثبت است: وگلر در فصل کهن‌الگوها، قهرمان را شخصیت مرکزی داستان، چه مرد و چه زن– معرفی می‌کند. «کسی که بیش از همه یاد می‌گیرد و یا رشد می‌کند» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۶۷). با توجه به این تعریف، قهرمان معنای عام‌تری پیدا می‌کند و از دایرهٔ قهرمانان و پهلوانانی همچون اولیس ادیسه و ابرانسان‌های شکست ناپذیر فراتر می‌رود.

– **مرحلهٔ دوم: دعوت به ماجرا:** بعد از معرفی دنیای عادی قهرمان، «برای به حرکت در آوردن داستان، حادثه یا رخدادی مورد نیاز است. دعوت به ماجرا ممکن است توسط پیام یا قاصدی وارد شود» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۰). دعوت به ماجرا اغلب توسط شخصیتی که نماد کهن‌الگوی منادی است ارائه می‌شود. «شخصیتی که کارکرد منادی را دارد ممکن است مثبت، منفی یا خنثی باشد؛ اما کار او این است که با ارائهٔ یک دعوت یا چالش به قهرمان برای روبه

روشدن با ناشناخته داستان را به حرکت درآورد» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۱۳۱) دعوت به ماجرا با یادآوری قانون قدیمی خودکشی مبنی‌بر دیدن یکبار دیگر زندگی، توسط نیکولا صورت می‌گیرد (Salacrou,1942, p. 19).

– **مرحلهٔ سوم: رد دعوت:** در این مرحله، ممکن است قهرمانان دعوت را نپذیرند و راهی سفر نشوند. در بعضی از داستان‌ها رد دعوت، می‌تواند لحظهٔ خیلی کوتاهی باشد. «رد دعوت ممکن است لحظهٔ ظریف و نامحسوسی باشد. شاید یکی دو کلمه تردیدآمیز میان دریافت و پذیرش یک دعوت» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۱۴۵). نیکولا اعلام می‌کند که قرار است اولیس تمام زندگی‌اش را یک‌بار دیگر ببیند یا به‌بیان دیگر، اولیس باید یک‌بار دیگر سفر زندگی را تجربه کند: نیکولا (Salacrou,1942, p. 54) زندگی را به سفر و مرگ را به پایان سفر تشبیه می‌کند. اولیس تمایلی ندارد و خواسته‌اش مرگ است و از نیکولا می‌پرسد: «یک بار زندگی کردن کافی نیست؟» (Salacrou,1942, p. 21). با این حال، سفر آغاز می‌شود و در این سفر نیکولا و یولاند نیز در کنار اولیس شاهدان این سفر هستند.

– **مرحلهٔ چهارم: ملاقات با استاد:** مرحلهٔ ملاقات با استاد درمورد سفر اولیس موضوعیت پیدا نمی‌کند.

– **مرحلهٔ پنجم: عبور از نخستین آستانه:** اولیس حق انتخاب ندارد و سفر و جهش به گذشته مرحله به مرحله آغاز می‌شود. با ورود و گذر تمام صحبت‌های اولیس طی ۳۵ سال زندگی‌اش به‌صورت ابر و طوفان، اولیس وارد دنیای ویژه می‌شود و از دنیای عادی عبور می‌کند و با این عبور «با تمام وجود درگیر ماجرا می‌شود» (وگلر، ۱۳۸۷، ص. ۱۶۱): چرخهٔ سفرهای اولیس سالاکرو درجستجوی دلایل زندگی و مرگش آغاز می‌شود.

ب) پردهٔ دوم

– **مرحلهٔ ششم: آزمون ها، متحدان، دشمنان:** در این مرحله، اولیس به‌طور کامل وارد دنیای ویژه شده است، با قوانین آن روبه‌رو می‌شود: تمام حرف‌هایی که فرد در طول عمرش زده‌است، برمی‌گردند و عبور می‌کنند، تمام حرف‌ها و صحبت‌هایی که فرد در طول زندگی‌اش شنیده،

یک‌بار دیگر باز می‌گردند و تکرار می‌شوند. پدری که سه سال است فوت کرده، حاضر می‌شود و پدربزرگی که سال‌ها پیش در جنگ کشته شده‌است. با حضور پدر و پدربزرگ سفر بیرونی اولیس به جنگ و شرکتش در جنگ تداعی و بازگو می‌شود: اولیس علی‌رغم مخالفت پدرش در سن ۱۷ سالگی به‌عنوان خلبان در جنگ شرکت کرد و به خواستهٔ پدرش مبنی بر ادامهٔ تحصیل و درخشش در زمینهٔ علم، هنر و شناخت شاعران عمل نکرد. پاسخ اولیس به خواست و اصرار پدر این بود: «فردا به کودکانم چطور پاسخ دهم وقتی فرزندانم از جنگ پرسیدند بگویم در این‌باره چیزی نشنیده‌ام و مشغول خواندن ویرژیل بوده‌ام؟»(Salacrou,1942, p. 61)در پاسخ به مدیر مدرسه که می‌خواهید به جنگ بروید، اولیس می‌گوید می‌خواهد زندگی قهرمانانه‌ای را تجربه کند. اولیس عشق به ریسک و خطرپذیری دارد: «زندگی چه ارزشی دارد اگر به دنیا نیاییم مگر برای قهرمان شدن؟» (Salacrou,1942, p. 62). اولیس به جنگ رفت و مدال‌ها و جوایز زیادی در ارتش کسب کرد: اولیس ازنظر نیکولا یک قهرمان است، همان‌طور که پدربزرگ از دید پدر یک قهرمان است. البته اولیس با جنگ موافق نیست و جنگ را راه‌حلی خیلی ساده می‌داند. اولیس تمام زنانی را که در طول زندگی مورد علاقه‌اش بوده‌اند، ملاقات می‌کند و زیباترین خاطراتش را با آن‌ها ردوبدل می‌کند.

– **مرحلهٔ هفتم: راهیابی به ژرف‌ترین غار:** به‌نظر می‌رسد این مرحله درمورد «بازی زیباترین خاطره» صدق می‌کند: زمانی که نیکولا می‌پرسد، کسی، چیزی، زنی یا لحظه‌ای هست که اولیس بخواهد دوباره ببیند، اولیس به یاد زن ناشناسی می‌افتد که در آراس ویران‌شدهٔ پس از جنگ ملاقات کرده‌بود: اسمش را نمی‌داند، هیچ چیزی را به یاد ندارد، نمی‌داند از کجا آمده‌است، نمی‌داند کجا می‌خواهد برود، پاهایش خیس است، غمگین است به‌خاطر یک بدبختی که به‌تازگی پیش آمده یا به‌زودی پیش خواهدآمد.

اولیس خواستار دیدن کسی است که حتی نامش را نمی‌داند: این ناشناس که راز خود را برای همیشه حفظ کرده‌است، عشقی واقعی و ناممکن را تداعی می‌کند. این ملاقات یک ساعته در تقابل با عشق و علاقهٔ دیگر زنان به اولیس قرار می‌گیرد: یت که بخاطر اولیس دست به خودکشی زده‌است، دوستی ۲ ساله و ۲ ماهه و ردوبدل کردن ۵۰۰ نامهٔ عاشقانه با مادلن و درنهایت خیانت

مادلن، عشق یولاند به اولیس، یولاند ۳ سال است اولیس را دوست دارد و تنها ۳ روز آخر او را دوست نداشته و به او خیانت کرده است.

– **مرحلهٔ هشتم: آزمایش:** این مرحله درمورد سفر اولیس موضوعیت پیدا نمی‌کند.

– **مرحلهٔ نهم: پاداش:** سفر اولیس بیرونی و فیزیکی نیست، ولی درخلال سفر و در پایان آن، اولیس به پاداش خود از این سفر دست می‌یابد: بازیافتن خاطراتش. اولیس می‌گوید: «روی زمین، انسان بی‌خاطره انسان از دست رفته است و من خاطراتم را بازیافته‌ام. باشد که آفتاب بتابد، می‌خواهم زندگی کنم!» (Salacrou,1942, p. 159).

پ) پردهٔ سوم

– **مرحلهٔ دهم: مسیربازگشت:** در مرحلهٔ دهم «وقتی درس‌ها و پاداش‌های آزمایش بزرگ مورد ستایش قرار گرفت و جذب شد، قهرمانان با یک انتخاب مواجه می‌شوند: آیا در دنیای ویژه بمانند یا سفر بازگشت به خانه و دنیای عادی را آغاز نمایند. گرچه ممکن است دنیای ویژه جذابیت‌های خاص خود را داشته باشد، کمتر قهرمانی است که تصمیم به ماندن بگیرد. بیشتر آن ها مسیر بازگشت را انتخاب می‌کنند؛ یعنی یا به نقطه آغاز برمی‌گردند و یا به سفر خود ادامه می‌دهند تا به جایی کاملا تازه یا همان مقصد نهایی برسند (وگلر، ۱۳۸۷: ص. ۲۲۹). اولیس تمایلی به بازگشت ندارد و حاضر نیست این سفر تمام شود و می‌گوید: «چه سفر لذت‌بخش و دوست‌داشتنی‌ای!» (Salacrou,1942, p. 133). ولی به‌ناچار به دنیای عادی بر می‌گردد و همچون سندباد بیضایی سفری دیگر، سفر مرگ را آغاز می‌کند. وگلر به دو روش پایان باز و چرخشی اشاره می‌کند که از آن برای پایان دادن به داستان‌ها استفاده می‌شود. *بانوی ناشناس آراس* و هشتمین *سفرسندباد* هر دو پایانی بسته یا چرخشی دارد و داستان دوباره به نقطهٔ شروع عادی خود در دنیای عادی باز می‌گردد.

– **مراحل یازدهم و دوازدهم: تجدید حیات و بازگشت با اکسیر:** مراحل یازدهم و دوازدهم (تجدید حیات و بازگشت با اکسیر) با هم تلفیق شده‌اند؛ داستان روایت سفر اولیس به پایان می‌رسد؛ سفری به دنیای خاطرات برای رسیدن به آگاهی و تولد دوباره: قهرمان تحول‌یافته به

نقطهٔ اول خود باز می‌گردد، درحالی که دستاوردی با خود آورده‌است. اولیس نخست حاضر به ادامهٔ زندگی نیست و در پاسخ پرسش پدربزرگش که چرا خودکشی کرده‌است، می‌گوید: «شجاعت دوباره شروع کردن را ندارم»؛ اما، در پایان سفر تصمیم می‌گیرد به زندگی خود ادامه دهد (Salacrou,1942, p. 162-163): ولی دیگر دیر شده است، نیکولا می‌لرزد و اولیس در حال احتضار است خورشید که در آغاز نمایشنامه طلوع کرده‌بود، غروب می‌کند. اکسیری که اولیس به‌همراه خود از این سفر به ارمغان می‌آورد، همچون سندباد بیضایی، اکسیری استعاری است: اکسیر آگاهی و معرفت و نگاه حسرت بار به برگشت‌ناپذیری زمان. همان‌طور که نیکولا به اولیس یادآوری می‌کند «در زندگی همه چیز یک‌بار اتفاق می‌افتد و تجربه‌ها مانند ثانیه‌ها می‌گذرند» (Salacrou,1942, p. 130).

از آنچه دربارهٔ مراحل سفر در اثرهای مورد مطالعه گفته شد می‌توان به این دریافت رسید که کهن‌الگوی سفر قهرمان موردنظر کریستفر وگلر و مراحل آن، در هردو اثر آشکار و با نظر وگلر قابل تطبیق است. در هردو نمایشنامه بازآفرینی به بستر و «پناهگاه اسطوره‌ای» مناسب برای اسطوره‌های کهن بدل شده‌است (نژادمحمد و خم‌ابرو، ۱۴۰۲، ص. ۶۸) و به‌عبارت دیگر، بازنویسی و بازآفرینی سفرهای ماجراجویانه و افسانه‌ای اولیس و سندباد تداوم حضور و حیات دو قهرمان اسطوره‌ای را در بستر ادبیات معاصر و در پیکرهٔ نمایشنامه به‌دنبال دارد. در هردو نمایشنامه، علاوه‌بر اشتراک در بهره‌گیری از تکنیک بازگشت به گذشته برای روایت سفرها، نکات مشترک دیگری در هردو روایت کم و بیش قابل مقایسه‌اند:

۱. تطابق نداشتن چند مرحله از الگوی وگلر با هردو داستان

۲. جستجوی عشق

۳. تمایل به قهرمان شدن و تلاش برای رسیدن به این مطلوب: اولیس با رفتن به جنگ و سندباد با ترک جنگ و جستجوی خوشبختی

۴. شکست هردو شخصیت در دست یافتن به آنچه در جستجویش بودند: مطلوب و هدف نهایی

۵. شکست‌های پی‌درپی هردو شخصیت: شکست‌های سندباد در دست یافتن به خوشبختی و شکست‌های اولیس در دست یافتن به عشقی ناممکن

۶. بازگشت هردو شخصیت با اکسیر استعاری
۷. پایان و فرجام مشابه هردو شخصیت: مرگ

۵. نتیجه‌گیری

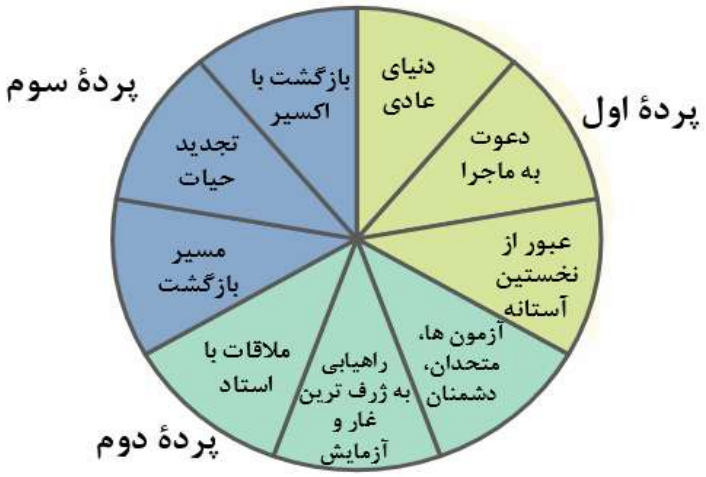
در این پژوهش دو اثر نمایشی متعلق به ادبیات معاصر فارسی و فرانسه با الگویی مشابه مقایسه شده‌است. اثر اول *هشتمین سفر سندباد* و اثر دوم *بانوی ناشناس آراس* بود و سؤال اصلی این پژوهش میزان قابلیت خوانش هردو اثر با الگوی پیشنهادی سفر قهرمان وگلر بوده‌است. هردو اثر به‌طور جداگانه بررسی و مراحل سفر در آنان جستجو و شناسایی شده‌است. بدین‌سان، مخاطب از یک‌سو، با الگوی وگلر و کاربرد آن در تحلیل متون نمایشی آشنا می‌شود و از سوی دیگر شکلی از الگوی قهرمان شکست‌خورده و همچنین تفاوت آن با قهرمانان پیروز به خواننده ارائه می‌شود. در تلاشی که برای تطبیق این دو اثر با الگوی وگلر صورت گرفت، مشاهده شد:

۱. سندباد و اولیس اگرچه ریشه در سنت کهن دارند و در داستان‌های *هزار و یک شب* و *ادیسه* حضور داشته‌اند، اما سر از قرن بیستم و ادبیات معاصر درآورده و این امر نشان از آن دارد که سندباد و اولیس شخصیت‌ها و، به بیان دقیق‌تر، اسطوره‌های فعال و پویایی هستند که قابلیت این را دارند تا از مرز زمان بگذرند و تجربه‌های مختلفی را بر دوش بکشند. اسطورهٔ کهن سندباد در نمایشنامهٔ بیضایی چهرهٔ جدیدی به خود گرفته و علاوه‌بر این‌که هشتمین سفرش را تجربه کرده هدف و نحوهٔ سفرها خود را نیز نسبت به هفت سفر سندباد *هزار و یک شب* تغییر داده‌است. با این حال، چهرهٔ کهن وی با چهرهٔ معاصرش نوعی همسویی دیده می‌شود؛ سندباد بیضایی، باز هم شخصیتی ماجراجو، پوینده، کوچنده و خطرپذیر است که به رغم سختی‌های سفر همچنان پیگیر خواسته‌های خویش است و در راه رسیدن به هدفش و در پی سؤال دختر خاقان که حقیقت چیست حاضر است هر خطری را به جان بخرد و تمام دنیا را جستجو می‌کند. اولیس، شخصیت اصلی نمایشنامهٔ سالاکرو سفری به دنیای ذهن و خاطرات در پیش می‌گیرد و در پایان با اکسیر آگاهی و شناخت دلایل زندگی و مرگش باز می‌گردد.

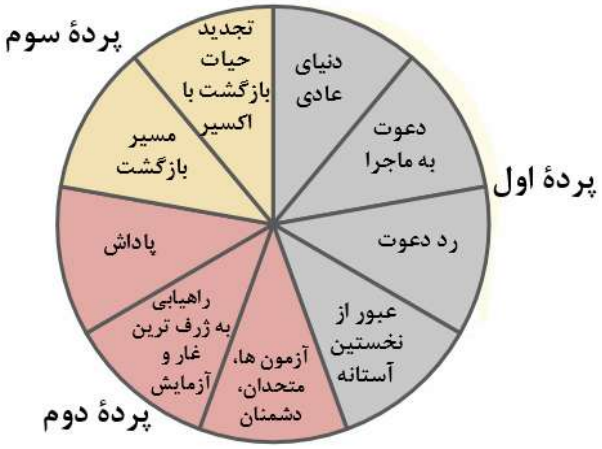
۲. ساختار الگوی وگلر با تغییراتی در روایت داستان کهن و نو و با وجود ظرف بیانی متفاوتی چون نمایشنامه، در هردو اثر قابل اعمال است: با درنظر گرفتن میزان شباهتی که هر دو اثر به

الگوی وگلر دارند، می‌توان به این نتیجه رسید که قهرمان متعلق به هر زمان و مکانی که باشد، رفتار او از الگوی معینی تبعیت می‌کند و الگوی سفر قهرمان الگوی کاملا انعطاف‌پذیر برای داستان‌های متفاوت در ادبیات و هنر است: در هردو نمایشنامه شخصیت اصلی ظاهر می‌شود و سفر درونی و بیرونی تازه‌ایی را تجربه و آغاز می‌کند و در پایان به درک تازه‌ای از جهان و دغدغه‌های بشری (خوشبختی، مرگ، عشق، برگشت‌ناپذیری زمان...) می‌رسد. البته ذکر این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که الگوی سفر قهرمان، بسیار کلی، گسترده و انعطاف‌پذیر است. نباید انتظار داشت این الگو در همهٔ داستان ها بی کم‌وکاست تکرار شود. ممکن است در برخی از داستان‌ها یک یا چند عنصر از این الگو وجود داشته باشد و یا شخصیت‌ها و بخش‌های مختلف این الگو در هم ادغام شوند. داستان این دو نمایشنامه نیز از این قاعده مستثنی نیست و نباید توقع داشت که تمام مراحل جزئی سفر قهرمان در دو اثر مشاهده شود.

۳. به‌نظر می‌رسد که الگوی سفر برای هر قهرمان با توجه به نوع ادبی و بافت فرهنگی هر دوره و با درنظر گرفتن جزئیات آن بایستی به‌گونه‌ای مجزا ترسیم شود. برای مثال الگوی سفر سندباد بیضایی و اولیس سالاکرو با توجه به مدل وگلر به اختصار چنین جزئیاتی را در بر خواهد داشت:



۳- الگوی سفر سندباد بیضایی



۴- الگوی سفر اولیس سالاکرو

البته این امر در تناقض با تلاش‌های وگلر برای ارائه و تدوین الگویی جامع و کامل نیست: درواقع، نکتهٔ اساسی در تبیین این کهن‌الگو، آن است که هرچند «سفر قهرمان از یک چارچوب کلی و جهانی پیروی می‌کند، می‌تواند شکل‌های بی‌نهایت متنوعی به خود بگیرد» (طاهری و آقاجانی، ۱۳۹۲). بدین معنا که خلاقیت هنرمند در خلق عرصه‌های نوین و مبتکرانه، برای طراحی مراحل اصلی سفر و اجزای آن‌ها، رمز آفرینش آثار داستانی با این پیرنگ است و به همین علت است که کمبل، قهرمان را در کتاب خود شخصیتی «هزار چهره» معرفی و وگلر تاکید می‌کند هر نویسنده الگوی اسطوره‌ای را با متناسب با هدف و فرهنگ خاص خود تطبیق می‌دهد (وگلر، ۱۳۹۰).

منابع

امامی، ن.، تشکری، م.، صالحی مازندرانی، م. ر. و کشاورز مویدی، آ. (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل منظومهٔ مانلی نیمایوشیج براساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل. *شعر پژوهی(بوستان ادب)*، *۷*(۴)، ۱-۲۰. doi: 10.22099/jba.2016.2966.

بسنج، د.، حکمی، آ. (۱۳۹۸). نقد اسطوره‌ای اثری منتخب از اریک امانوئل اشمیت براساس روش ژیلبر دوران. *پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه*، ۲(۱)، ۲۳۹-۲۵۴. doi: .10.22067/rltf.v1i2.86469

بیضایی، ب. (۱۳۸۲). *دیوان نمایش ۱*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

جمشیدی، ر.، قاسمی پور، ق. و آبشیرینی، ا. (۱۴۰۲). نقد کهن‌الگویی: نظریه‌ها و رویکردها. *فنون ادبی*، *۱۵* (۱)، ۱۹-۴۸. doi: 10.22108/liar.2023.136241.2222.

حسن‌زاده دستجردی، ا. (۱۳۹۴). تحلیل ساختار رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم براساس کهن‌الگوی سفر قهرمان. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، *۱۱*(۳۹)، ۴۹-۷۹.

حسینی، م. و شکیبی ممتاز، ن. (۱۳۹۲). سفر قهرمان در داستان «حمام بادگرد» براساس شیوهٔ تحلیل کمپبل و یونگ. *ادب‌پژوهی*، *۶*(۲۲)، ۳۳-۶۳.

ذبیحی، ر. ، پیکانی، پ. (۱۳۹۵). تحلیل کهن‌الگوی سفر قهرمان در داراب‌نامه طرسوسی براساس الگوی جوزف کمپبل. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، *۱۲*(۴۵)، ۹۱-۱۱۸.

شاهین، ش. (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی و تحلیلی آثار برگزیدهٔ نمایشی (فرانسه-فارسی)*. تهران: سمت.

طاهری، م. و آقاجانی، ح. (۱۳۹۲). تبیین کهن‌الگوی «سفر قهرمان» براساس آرای یونگ و کمبل در هفت‌خوان رستم. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، *۹*(۲۳)، ۱۰۲-۱۲۲.

عبدی، ل. و صیادکوه، ا. (۱۳۹۱). بررسی دو شخصیت اصلی منظومهٔ ویس و رامین براساس الگوی «سفر قهرمان». *ادب‌پژوهی*، *۷* (۲۴)، ۱۲۹-۱۴۷.

قربان‌صباغ، م.ر. (۱۳۹۲). بررسی ساختار در هفت‌خان رستم نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان. *جستارهای نوین ادبی*، *۱۸۰* (۴۶)، ۵۶-۲۷.

موسوی، س. ک.، بهزادنژاد، م. و سارکسیان، آ. (۱۳۹۵). ساختار اسطوره‌ای در گنبد سیاه هفت‌پیکر: بررسی نظریهٔ سفر قهرمان در گنبد اول. *فنون ادبی*، *۸*(۴)، ۱۱۳-۱۳۰. doi: 10.22108/liar.2016.21202.

نژادمحمد، و. و خم ابرو، ف. (۱۴۰۲). خوانش بینامتنی رُمان «فرزند نوح» اثر اریک اِمانوئل اشمیت برمبنای نظریه گفتگومندی و چندصدایی میخائیل باختین. *پژوهش‌های زبان وترجمه فرانسه*. *۶* (۱). doi: 10.22067/rltf.2023.84580.1093.

نوری، ع. و بیرانوند، ی. ع. (۱۳۹۶). مقایسه سرگذشت مرغان در منطق‌الطیر عطار و سرگذشت اولیس در اودیسه هومر. *ادبیات تطبیقی*، *۹* (۱۷)، ۲۴۹-۲۶۵. doi: 10.22103/jcl.2018.1964.

وگلر، ک. (۱۳۸۷). *سفر نویسنده* (ترجمهٔ محمد گذرآبادی). تهران: مینوی خرد.

وگلر، ک. (۱۳۹۰). *ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نیلوفر.

یاسمی‌فر، م.، خسروی‌شکیب، م. و سپه‌وندی، م. (۱۳۹۹). تحلیل قصهٔ «شهر خاموشان» با تأکید بر کهن‌الگوی «سفر قهرمان» جوزف کمپبل. *فرهنگ و ادبیات عامه*. ۸ (۳۴)،۱۲۳-۹۳.

یدالهی‌شاه‌راه، ر.(۱۳۹۲). تکامل شخصیت وهاب در زمینهٔ عشق در داستان خانهٔ ادریسی‌ها برمبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل. *نقد ادبی*، ۶ (۲۴) :۱۹۸-۱۶۹.

Amanieux, L. (2013). La puissance des mythes: les travaux du mythologue américain Joseph Campbell (1904-1987). *Revue de littérature comparée*, (*2*), 167-176.

Braga, C. (2012). Archétype, anarchétype, eschatype. *Iris* (Grenoble), (*33*), 11-21.

Campbell, J. (2010). *Le héros aux mille et un visages*. Traduction d´Henri Crès. Paris: J´ai lu

Cauville, J. (2013). Réécriture de la figure mythique d'Ulysse dans Ulysse from Bagdad d'Éric-Emmanuel Schmitt. *Tangence*, (*101*), 11-21.

Chemain, A. (2006). Orientations en Littérature Comparée, Intégration des Nouvelles Littératures (Lettres francophones). *Pazhuesh-e zabanha-ye khareji*, (*26*), 23-46.

Durand, G. (1996). *Méthode archétypologique: de la mythocritique à la mythanalyse*. In D. Chauvin (éd.), Champs de l'imaginaire (1-). UGA Éditions. https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5166

Durand, G. (1996). *Redondances mythiques et renaissances historiques*. In D. Chauvin (éd.), Champs de l'imaginaire (1-). UGA Éditions. https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5172

Kaczmarek, T. (2020). Armand Salacrou: de la «dédramatisation» à la «redramatisation» du drame. *Anales de Filología Francesa*, (*28*) ,433-448.

Salacrou, A. (1942). *L'Inconnue d'Arras*. Paris: Gallimard.

Thajeel Sabah Al-saeedi, F., Mazari, N. & Khameneh Bagheri, T. (2022). Etude de l'Archétype du Voyage du Héros dans Ulysse From Bagdad et Rencontre à Kuala Lumpur, Selon la Théorie de Campbell.

Recherches en Langue et Littérature Françaises, *15*(28), 128-141. doi: 10.22034/rllfut.2020.41614.1296

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Unité de pensée au cours d'une transition traductionnelle ; étude de cas tirés du roman *Michel Strogoff* de Jules Verne

Ali Abbassi [1] (Auteur correspondant)
Professeur, Département de Langue et Littérature française, Faculté de lettres, Université Shahid Beheshti, Téhéran, Iran

Sarah Sharifi
Étudiante en Master en Traduction Française, Faculté des Lettres, Université Shahid Beheshti, Téhéran, Iran

Résumé

À la recherche du signifié dans le texte source, c'est la pensée du traducteur qui joue un rôle primordial. En réfléchissant à la phrase en tant que symbole et à son référent dans la langue source, une image se produit auprès du traducteur. Cette image se cristallise sous la forme d'une image mentale ou d'une unité de pensée, selon le triangle sémiotique d'Ogden et Richards. Cette unité de pensée peut être ou non compatible avec celle qui surgie du texte source. Au cours de ce processus, comment l'unité de pensée dominante du texte source se concrétise-t-elle chez le traducteur et dans sa traduction ? Et de quels éléments dépend cette concrétisation ? Dans cette recherche, en comparant l'image mentale et l'unité de pensée provoquée par la relation entre le référent et le symbole dans le texte source avec celles du texte cible, nous vérifions les modifications à travers le processus de transition traductionnelle. Le but de cette étude est de saisir le phénomène de la pensée créative du traducteur, basée sur l'image mentale issue du texte source. Afin de concrétiser les angles du triangle sémiotique en traduction et d'étudier leurs incarnations en langue persane, nous profitons de certaines propositions tirées du roman *Michel Strogoff* de Jules Verne. Dans les cas choisis, l'effort du traducteur pour cristalliser l'image mentale est intelligible. Bien qu'une concrétisation traductionnelle ne soit pas le miroir de la pensée du texte source, elle peut incarner le phénomène originel si elle comporte bien ses éléments sémantiques.

Mots-clés : image mentale et unité de pensée, signifié, triangle sémiotique, choix d'équivalent en traduction, *Michel Strogoff* .

[1]. E-mail: a-abbassi@sbu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.89469.1128
https://orcid.org/0000-0003-4672-1930

Reçu: 18 Août 2024 Révisé: 27 Septembre 2024 Accepté: 30 Septembre 2024

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

Mental Image in a Translational Transition; A Study of Selected Cases from *Michael Strogoff: The Courier of the Czar* by Jules Verne

Ali Abbassi [1] (Corresponding author)
Professor, Department of French, Faculty of Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Sarah Sharifi
Master Student in French Translation, Department of French, Faculty of Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract

In the search for signified in the source text, it is the translator's thought that plays a primordial role. By reflecting on the sentence as a symbol and its referent in the source language, an image is produced in the translator's mind. This image crystallizes as the mental image or unit of thought within the semiotic triangle of Ogden and Richards. This unit of thought may or may not align with the image that emerges from the source text. So, during this process, how does the dominant unit of thought from the source text become concrete for the translator and his translation? And on what elements does this concretization depend? In this research, by comparing the mental image and the unit of thought caused by the association between the referent and the symbol in the source text with the translated text, we study the modifications that occur in this translational transition. The aim of this study is to understand the phenomenon of the translator's creative thinking, which is based on the mental image emerging from the source text. To concretize the angles of the semiotic triangle in translation, we draw on certain propositions taken from *Michel Strogoff* by Jules Verne. The translator's effort to crystallize the thought conveyed by the original text is intelligible. Although a translational concretization is not a mirror of the thought of the source text, it can embody the original phenomenon if it retains its semantic elements.

Keywords: The Mental Image and Unity of Thought, Signified, Semiotic Triangle, Equivalence in Translation, *Michel Strogoff*.

[1]. E-mail: a-abbassi@sbu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.89469.1128
https://orcid.org/0000-0003-4672-1930

Received: 18 August 2024 Revised: 27 September 2024 Accepted: 30 September 2024

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

تصور ذهنی در گذار از زبان مبدأ به زبان مقصد در امر ترجمه؛ مطالعهٔ موردی رمان *میشل استروگف* اثر ژول ورن

مقالهٔ پژوهشی

علی عباسی[1] (نویسنده مسئول)
استاد، گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
سارا شریفی
دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

اندیشهٔ مترجم در جستجوی تصور معنایی واژه و جملهٔ متن زبان مبدأ نقش اساسی دارد. تصوری که از اندیشیدن به جمله به‌عنوان نماد و مصداقِ آن در زبان مبدأ حاصل می‌شود به تصوری ذهنی می‌انجامد که رکن اساسی در مثلثِ معنایی آگدن و ریچاردز محسوب می‌شود. این تصور ذهنی نزد مترجم می‌تواند همگون یا ناهمگون با تصور مربوطه در زبان مبدأ باشد. اما در این میان تداعیِ تصور ذهنیِ غالب در زبان مبدأ نزد مترجم چگونه میسّر است و وابسته به چه عواملی است؟ در این پژوهش سعی بر این است، با مقایسهٔ تصور ذهنی و اندیشهٔ حاصل از ارتباط میان نماد و مصداق در زبان مبدأ و مقصد به بررسی روند گذار تصور ذهنی از زبان مبدأ به زبان مقصد پرداخته شود. اهمیت بررسی این تحولِ اندیشه در این است که مخاطبِ متنِ ترجمه‌شده اغلب فقط به اندیشهٔ ذهنی مترجم از طریق نمادهای ترجمه‌شده دسترسی دارد و نه به اندیشهٔ نهفته در نمادهای زبان مبدأ. هدف از این پژوهش، ادراک نمودِ تفکر خلاق مترجم در بستر تصور ذهنیِ برآمده از متن زبان مبدأ است. به‌منظور تجسم‌بخشیِ ارکانِ مثلثِ معنایی در امر ترجمه، عباراتی برگرفته از رمان *میشل استروگف* اثر ژول ورن مورد تطبیق با ترجمهٔ آن قرار گرفته‌است. در عبارات مذکور، تلاشِ مترجم در عینیّت بخشیدن به اندیشهٔ دریافت‌شده از متن زبان مبدأ هویدا است. اگرچه نمود تجسم‌یافته در ترجمه به‌عنوان آینهٔ تمام‌نمای اندیشهٔ مبتنی بر متن زبان مبدأ نیست، اما اگر واجد عناصر معناشناختیِ آن باشد، می‌تواند نمود زبانیِ متن اصلی را محقق سازد.

کلیدواژه‌ها: تصور ذهنی، تصور معنایی، مثلث معنایی، معادل‌گزینی در ترجمه، *میشل استروگف*.

[1]. E-mail: a-abbassi@sbu.ac.ir https://orcid.org/0000-0003-4672-1930
DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.89469.1128

تاریخ دریافت: ۲۸ مرداد ۱۴۰۳ تاریخ بازبینی: ۰۶ مهر ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۰۹ مهر ۱۴۰۳

۱. مقدمه

هر واژه دربردارندهٔ سطوح معنایی‌ای است که گاه موازیِ یکدیگر و گاه متلاقی یکدیگرند. برای ترجمهٔ یک کلمه، یک جمله و درنهایت یک اثر ادبی، مترجم همواره ناگزیر است از میان این سطوح معناییِ متراکم، با توجه به مفهوم و مقصود واژگان زبان مبدأ، معنایی را انتخاب کند که منطبق با تصور معناییِ متن مبدأ باشد. حال، اگر انتخاب او همراه با دخل و تصرف و تغییر باشد منجر به دگرگونی در تصور معنایی نزد خوانندهٔ متنِ ترجمه‌شده می‌شود.

پرسش اصلی در این پژوهش این است که چگونه اندیشهٔ مترجم در امر ترجمه نمود پیدا می‌کند و چقدر اندیشهٔ او در ترجمه‌اش دخیل است؟ برای پاسخ به این سؤالات، سعی بر این است که جایگاه اندیشه و تصور ذهنیِ مترجم در امر انتقال معنا یا به بیانی دیگر در امر انتقالِ اندیشه و همچنین میزان همپوشانیِ تصور ذهنیِ جملهٔ متن زبان مبدأ با تصور ذهنیِ همین جمله در زبان مقصد مورد مداقه قرار گیرد.

فرض بر این است که در فرایند درک و دریافت نمادهای زبانی، گاهی در اثر تراکم سطوح معنایی، بخشی از معنا در قالب نمادِ ترجمه‌شده عینیّت می‌یابد، ولی به علت گزینشِ یک نماد از بین چندین نمادی که قابلیت انتقال معنا را داشتند، بخش‌هایی از معنا همچنان بالقوه می‌مانند، چرا که نحوهٔ چینش کلمات در جمله و انتخاب معادل، همگی معناساز است. لذا، حضورِ تصور ذهنی مترجم یا به‌عبارتی دیگر حضورِ اندیشهٔ او در فرایند ترجمه نزد مترجمِ خلاق و اندیشمند امری نه‌تنها اجتناب‌ناپذیر بلکه ذاتیِ کنش ترجمه است. واژگانِ زبان مبدأ با گذر از همین تصور و اندیشهٔ مترجم است که وارد زبان مقصد می‌شوند و درخلال این فرایندِ گذار همواره شاهد برخورد و درنهایت هم‌تواتریِ سطوح معنایی هستیم، درنتیجه، از میان چندین مقصود و منظور نهفته در بطن مدلولِ مرتبط با دالِ زبان مبدأ، مترجم با انتخابِ واحد معناییِ گزینش‌شده، قادر به انتقالِ سطح معناییِ محدودی از گسترهٔ مربوط به آن مدلول است. به این خاطر، این احتمال همواره در امر ترجمه وجود دارد که دالِ حاضر در زبان مقصد لزوماً حاملِ همان مدلول مربوط به زبان مبدأ نباشد. در این حالت، در ذهن خوانندهٔ متن ترجمه‌شده، تصور معنایی یا مدلولِ مختص به دالِ زبان مقصد نمود پیدا می‌کند و نه مدلولِ اولیه در متن زبان مبدأ.

براساس نظریهٔ مثلث معنایی آگدن و ریچاردز میان نماد و مصداق، این اندیشه یا تصور ذهنی است که عامل تعیین‌کنندهٔ معنا در نظر گرفته می‌شود. در این پژوهش، نخست پس از بررسی فرضیهٔ مذکور وتبیین جایگاه تصور ذهنی در امر ترجمه، به تحلیل نمونه‌های موردیِ برگرفته از ترجمهٔ رمان *میشل استروگف* اثر ژول ورن (۱۸۲۸-۱۹۰۵) نویسنده، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی پرداخته می‌شود تا از این رهگذر، نحوهٔ عینیّت‌بخشی به اندیشهٔ نهفته در مصداق یا اندیشهٔ مربوط به زبان مبدأ در زبان مقصد مورد تطبیق و بررسی قرارگیرد. میزان تطبیق این دو تصور معنایی در زبان مبدأ و مقصد می‌تواند تجسمی عینی از فرایند ترجمه را ارائه دهد. در مقالهٔ پیش رو، با بررسی مؤلفه‌های معناشناختی در سطح واژه و جمله و همچنین بافت و بررسی مقایسه‌ایِ دو زبان فارسی و فرانسه سعی می‌شود مطالعه‌ای تطبیقی-تحلیلی از فرایند گذار تصور ذهنی از زبان مبدأ به زبان مقصد ارائه شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی عملکرد اندیشه در دستیابی به مفهوم نمادهای زبانی نه‌تنها در فرضیهٔ مثلث معنایی آگدن و ریچاردز در کتاب *معنای معنی* (۱۳۹۷) بلکه در متون فلسفی و علوم زبان‌شناسی شناختی همواره مایهٔ مطالعه و سنجش است. همچنین، صفوی (۱۴۰۱) در *درآمدی بر معنی‌شناسی* به توضیح و جایگاه این فرضیه اشاره نموده‌است. با این وجود، جستجوی بررسی پیشینه نشان می‌دهد که کارکرد این فرضیه در تحلیل ترجمه فرانسه-فارسی سابقه چندانی ندارد و در تارنمای ایرانداک سابقه‌ای در رابطه با این موضوع در قالب پایان‌نامه یا رساله یافت نشد. البته بررسی تطبیقی کارکرد تصور ذهنی در حین فرایند ترجمه، مقوله‌ای است که قلمرو گسترده‌ای دارد؛ وانگهی، مترجم برای القای تصور ذهنیِ خویش همواره با بهره‌گیری از خلاقیتِ خود سعی در بازسازیِ تصور مربوطه دارد. از این منظر، در مقالهٔ «خلاقیت در ترجمه: دیدگاه‌های نظری همراه با نمونه‌هایی از خلاقیت عملی مترجمان بزرگ» (احمدی و نوارچی، ۱۴۰۲) به کارکرد نیروی خلاقیت در امر ترجمه پرداخته شده‌است که به‌صورت غیرمستقیم بر کارکرد «تصور» نیز اشاره دارد:

> ویژگی ترجمه در نزد قاضی این است که جملهٔ ترجمه‌شده هرگز آن جمله‌ای نیست که ما تصور می‌کنیم یا انتظار داریم؛ برداشت وی از جمله و ساختاری که مترجم باید به آن ببخشد، خاص اوست؛ بیشتر اوقات، وی با هدف منطقی‌سازی و مطابقت با ذهنیت خوانندهٔ ایرانی و

زبان مقصد، پیچش‌هایی را به متن اصلی تحمیل می‌کند (احمدی و نوارچی، ۱۴۰۲، صص. ۱۶۷-۱۶۶).

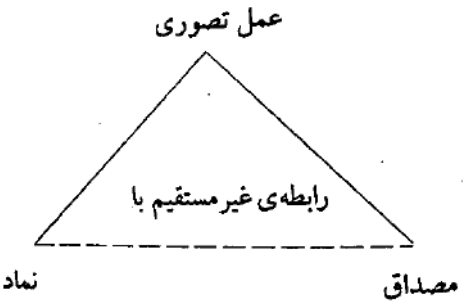
ملاحظه می‌کنیم که در جملهٔ فوق، از «تصور» و «ذهنیت» سخن به میان آمده‌است: ابتدا، تصوری که نزد ترجمه‌شناس در پیِ تطبیق متنِ ترجمه با متنِ زبان اصلی ایجاد می‌شود و دوم، ذهنیتی که نزد خوانندهٔ ایرانی به‌واسطهٔ خوانش متنِ ترجمه‌شده پدید می‌آید. بنابراین، این بررسی ترجمه‌شناختی با مقولهٔ «تصور» سروکار دارد، هرچند که در پژوهشی که اشاره شد، خودِ «تصورِ ذهنی» در قالب چهارچوب نظری محل بحث نبوده است. خارج از مطالعات ترجمه‌شناختی، از این فرضیه در بررسی نشانه‌شناختی نمادهای شعر کودک در قالب مقاله پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی نمادهای شعر کودک در دههٔ هشتاد براساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز» توسط قربانی و اله‌ویسی (۱۴۰۱) بهره برده شده‌است. در مقالهٔ ایشان، تفکر آفرینشگرِ نمادهای شعر کودک در بازهٔ زمانی دههٔ هشتاد توسط فرضیهٔ مثلث معنایی آگدن و ریچاردز بررسی شده‌است، چرا که نزد آگدن و ریچاردز «نماد یکی از نشانه‌هایی است که در ارتباط با اندیشه قابل تفسیر و تغییر است؛ یعنی یک مصداق نمادین می‌تواند چند نشانه داشته باشد و عامل تغییر نشانه، اندیشه نهفته یا سازنده آن است» (قربانی و الله‌ویسی، ۱۴۰۱، ص. ۳۳۷). اما آنچه در این پژوهش بررسی می‌شود کارکردِ فرضیهٔ مثلث معنایی در فرایند تحلیل ترجمه به‌واسطهٔ مؤلفه‌های معناشناختی زبان فارسی و زبان فرانسه است. بر این اساس، عملکرد تصور ذهنی و نقش اندیشهٔ مترجم در جملاتی برگرفته از رمان *میشل استروگف* بدون در نظر گرفتن محدودیتِ کنش‌ها یا افعالِ مربوطه بررسی می‌شود.

۳. چهارچوب نظری

هر مصداقی به تصوری می‌انجامد که باعث ایجادِ «تصور معنایی» (صفوی، ۱۴۰۱، ص.۳۹) می‌شود، «سوسور[1] این پدیدهٔ ذهنی و متعلق به نظام زبان را مدلول[2] می‌نامد» (صفوی، ۱۴۰۱، ص.۳۹) درواقع، تصوری که از ارتباطِ مستقیمِ دال[3] و مصداق[4] حاصل شود، بر این اساس، به یک تصور معناییِ خاص یا یک مدلول منتهی می‌شود. «پس دال صوت نیست و مدلول نیز چیزی

[1] Saussure
[2] Signifié
[3] Signifiant
[4] Référent

نیست که در جهان خارج از زبان وجود داشته باشد، بلکه هردوی این‌ها پدیده‌های ذهنی‌اند و به نظام زبان تعلق دارند» (صفوی، ۱۴۰۱، ص.۳۹). بدین ترتیب، «دال، مدلول و مصداق بر یکدیگر تاثیرگذار هستند» (Schott-Bourget, 2001, p. 16). می‌توان گفت که این تناسب میان دال و مدلول است که درک از نشانهٔ زبانی را میسر می‌کند و وجود تناسب بین دال و مدلولِ زبان مقصد، در شرایطی که مترجم پایبند به متن باشد، به پیروی از همان تناسب در زبان مبدأ است: «نشانهٔ زبانی[1] نمایانگرِ تناسبِ معین و قراردادی بین دال و مدلول است» (Brekle, 1974, p. 28). اما در مثلث معناییِ[2] آگدن و ریچاردز[3] رابطهٔ مستقیم بین مصداق و نماد زیر سوال می‌رود چرا که فرایند ذهنی و اندیشه‌ای که میان نماد و مصداق وجود دارد به‌عنوان عامل تعیین‌کنندهٔ معنا در قالب تصور ذهنی قلمداد می‌شود (آگدن و ریچاردز، ۱۳۹۷، صص. ۴۲۹–۴۸۳). در تصویر زیر برگرفته از کتاب *معنای معنی: مطالعه‌ای در باب تاثیر زبان بر تفکر و دانش نمادگرایی*[4]، آگدن و ریچاردز برای نشان دادنِ این رابطهٔ غیر مستقیم، خطِ واصل مصداق و نماد را به‌صورت خط‌چین رسم نموده‌اند.



شکل ۱. مثلث معنایی در زبانِ روایت (آگدن و ریچاردز، ۱۳۹۷، ص. ۴۶۷)

[1] Signe linguistique
[2] semantic triangle
[3] Ogden & Richards
[4] *The meaning of meaning : a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, 1989

۴. بحث و بررسی

۴-۱. تبیین مثلث معنایی در امر ترجمه

درواقع، در امر ترجمه، مترجم ازطریق برقراری ارتباط بین واژهٔ زبان مبدأ[1] و مصداقی[2] که در هردو زبانِ مبدأ و مقصد یکسان است سعی در دستیابی به تصور معنایی[3] دارد. اما از آن‌جا که واژگان زبان مبدأ و زبان مقصد متفاوت هستند، مترجم در مرحلهٔ انتخابِ معادل برای مصداقی مشخص به سطحی از اندیشه می‌رسد که حاصلِ آن تصور ذهنی‌ای است که در عین حال که با تصور ذهنیِ نویسندهٔ زبان مبدا هم‌پوشانی دارد اما با رنگ و لعابِ زبان مقصد تجلی پیدا می‌کند. ریشهٔ علت این امر را در تفاوت واژگانی و نظام نحوی در دو زبانِ مختلف می‌توان جست‌وجو کرد. در ترجمهٔ رمان *میشل استروگف* با نمونه‌های فراوانی از این دست روبه‌رو هستیم که معرف کوششِ مترجم جهت ارائهٔ تصور ذهنیِ واحد در حین گذار از دال فرانسوی به دال فارسی است. برای نمونه، گفت‌وگوی میان نادیا و میشل در جدول شماره یک بررسی می‌شود، این گفت‌وگو بر سر تصمیم‌گیری دربارهٔ ادامهٔ سفرشان است؛ در شرایطی که چشمان میشل استروگف بخاطر شکنجه آسیب دیده است و نادیا خود را مسئولِ رساندنِ همسفرش به مقصدش می‌داند:

جدول شمارهٔ ۱: ترجمهٔ *renoncer* و *Jamais*

جملهٔ مقصد؛ ترجمه شده به فارسی	جمله مبدا به زبان فرانسوی
« میشل استروگف دست نادیا را فشرد و گفت : - نادیا، تو فقط باید به فکر پدرت باشی! - میشل، تو بیشتر از پدرم به کمک من احتیاج داری مگر نمی‌خواهی به ایرکوتسک بروی؟	« - Nadia ! Nadia ! répondit Michel Strogoff, en pressant la main que la jeune fille avait posée sur la sienne, tu ne dois penser qu'à ton père ! -Michel, reprit Nadia, tu as plus besoin de moi que mon père ! Dois-tu donc renoncer à aller à Irkoutsk ? - Jamais ! s'écria Michel Strogoff d'un ton qui montrait qu'il n'avait rien perdu de son énergie» (Verne, n. d., p. 485).

[1] Signifiant
[2] Référent
[3] Signifié

میشل استروگف با لحنی که معلوم بود هنوز ذره‌ای از توانایی‌اش کاسته نشده، پاسخ داد: - معلوم است که می‌روم!» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۳۳۲)	

در ابتدای جملات زبان مبدأ در جدول فوق، دو بار تکرار اسم نادیا از طرف میشل استروگف، نه‌تنها نشان از تاکید دارد، بلکه به این طریق، بر بار عاطفی بیانِ او افزوده شده است. در ترجمهٔ این جمله، اسم نادیا فقط یک‌بار آمده‌است. همچنین در سوالی که نادیا از میشل می‌کند فعل «renoncer : صرف‌نظر کردن، چشم پوشیدن» (پارسایار، ۱۳۸۵، ص. ۵۸۶) به‌صورت مثبت وجود دارد؛ به این مفهوم که « – [...] پس، تو از رفتن به ایرکوتسک صرف‌نظر می‌کنی؟» (Verne, n. d., p. 485). ما در متنِ ترجمه، برای معادلِ آن، فعل *خواستن* به صورت منفی آمده‌است. این ایجاد تغییر در پرسشِ نادیا دگرگونیِ خاصی در معنای سوال او ایجاد نمی‌کند، ولی آنچه محل بحث است نتیجهٔ این تغییر در فعل جمله است که در جوابِ میشل منعکس شده است. طبق متن زبان مبدأ، میشل استروگف در پاسخ فقط یک کلمهٔ «! Jamais »: «هرگز!» (Verne, n. d., p. 485) را با صدای بلند و قاطع بیان می‌کند. اما در ترجمه، برای پاسخ به سوالی که به‌صورت منفی بیان شده، پاسخ مثبت «معلوم است که می‌روم!» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۳۳۲) جایگزین شده‌است. اگرچه نحوهٔ بیان این جمله در ترجمه توسط جملهٔ «میشل استروگف با لحنی که معلوم بود هنوز ذره‌ای از توانایی‌اش کاسته نشده» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۳۳۲) آمده‌است ولی صلابت و صراحت واژهٔ «هرگز» بار عاطفی متفاوتی در مقایسه با جملهٔ ترجمه‌شده دارد. با همهٔ این تغییرات، مفهوم و مقصود نویسنده بیان شده‌است و پایبندی در متن ترجمه وجود دارد، چرا که به‌واسطهٔ کاربستِ «نشان‌داری معنایی» معنای ذاتی محفوظ مانده است: «در «نشان‌داری معنایی» یکی از متقابل‌ها به‌لحاظ معنایی گسترش می‌یابد و معنی صورت متقابلش را نیز در بر می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۹۴، ص. ۱۴۹). بنابراین، شاید بتوان گفت معادل‌های گزینش‌شده بازنمودی تقریبی از تصور ذهنیِ مربوط به تصور معنایی یا مدلولِ عبارت‌های زبان مبدأ هستند، برای

توضیح علت تقریبی بودنِ آن می‌بایست به فرایند گذار و انتقال تصورِذهنی مربوط به زبان مبدأ به همین تصور در زبان مقصد بیندیشیم.

۴-۲. گذار تصورِ ذهنی از زبان مبدأ به مقصد

زمانی که تصور معناییِ حاصل از متن زبان مبدا به‌طور عینی مطابق با تصور معناییِ متن ترجمه نباشد، می‌توان تصور ذهنیِ مترجم را در تصویرسازی عبارت مربوطه دخیل دانست. درواقع، زاویهٔ اندیشه یا تصور ذهنی در مثلث معناییِ آگدن و ریچاردز در امر ترجمه حول محور ذهنیّت مترجم تبیین می‌شود؛ این مترجم است که در ماهیّت عبارت زبان مبدأ به مثابهٔ نماد اندیشه می‌کند و برای دستیابی به مدلولِ آن سعی می‌کند که به اندیشهٔ نویسندهٔ زبان مبدأ نزدیک شود، اما به واسطهٔ فرایندهای ذهنی که مترجم در این کنکاش پشت سر می‌گذراند، نمادی که او در معرض نمایش می‌گذارد تا اندازه‌ای نسبی آمیخته به تصور ذهنی خودِ مترجم نیز است. در جدول شماره دو با دگرگونی تصورات ذهنی برآمده از متن زبان مبدأ و مقصد مواجه هستیم.

جدول شمارهٔ ۲: نحوهٔ معادل‌گزینی در عبارات وصفی	
جملهٔ مقصد؛ ترجمه شده به فارسی	جمله مبدا به زبان فرانسوی
« [...]، آمیزش جامه‌های بلند زنانه و لباس‌های نظامی مزین به نشان‌های افتخار و نیز درخشش چلچراغ‌ها در آینه‌کاری تالار چشم را خیره می‌کرد» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۴).	« [...], le mélange des longues robes étagées de dentelles et des uniformes charmés de décorations offrit-il coup d'œil indescriptible, sous la lumière de cent lustres que décuplait la réverbération des glaces» (Verne, n. d., p. 7).

بر اساسِ متن زبان مبدأ، سخنی از «آینه‌کاری تالار» به میان آورده نشده است، و حتی اگر واژهٔ « glaces» به مفهوم آینه تعبیر شود، با «آینه‌کاری» که مقولهٔ دیگریست متفاوت است. همچنین، بدین جهت که کلمهٔ تالار در متن زبان مبدأ وجود ندارد، می‌توان خود لوسترها یا نورافشان‌ها را به‌عنوان مضاف‌الیه شیشه‌ها یا آینه‌ها در نظر گرفت. بنابراین، به‌واسطهٔ حضور تصور ذهنیِ مترجم، تصویرسازی فضای مذکور نزد خوانندهٔ متن ترجمه‌شده می‌تواند متفاوت از

تصویرسازی این فضا نزد خوانندهٔ متن زبان مبدأ باشد. همچنین، مترجم در مورد وصف «پیراهن‌های زنانه» صرفاً به صفت «بلند» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۴) بسنده کرده‌است و طرحِ طبقه‌ای: «étagées» و جنس پارچهٔ آن‌ها: «dentelles» ذکر نشده‌است، حذف این موضوع نیز به ناهمگون شدنِ تصورات ذهنی نزد خوانندهٔ زبان مبدأ و زبان مقصد منجر می‌شود. بررسی دلایل و عواملی که در معادل‌گزینیِ مترجم سهیم هستند به واکاوی بهتر این دگرگونیِ تصورهای ذهنی کمک می‌کند. تا این‌جا معلوم شد که نحوهٔ انتخاب معادل همچون فرایندی است که تابع مختصات فراوانی است، ازجمله عواملی که بر نحوهٔ انتخاب معادل اثرگذار است همانا تراکم حوزه‌های معنایی و رابطهٔ این حوزه‌ها با یکدیگر است.

۴-۳. تصورهای ذهنیِ برآمده از تراکم حوزه‌های معنایی

مسألهٔ تراکم حوزه‌های معنایی نزد دو واژهٔ متفاوت می‌تواند ناشی از «رابطهٔ شمول معنایی» میان آن دو واژه باشد: «دو واژهٔ به‌اصطلاح هم‌معنی ممکن است در رابطهٔ شمول معنایی با یکدیگر باشند؛ به این معنی که یکی واژهٔ شامل و دیگری واژه‌ی زیرشمول به‌حساب آید» (صفوی، ۱۴۰۱، ص. ۱۰۷). بر این اساس، فرضِ وجودِ هم‌معناییِ مطلق زیر سوال می‌رود: «باید توجه داشت که در هیچ زبانی هم‌معنایی مطلق وجود ندارد؛ یعنی هیچ دو واژه‌ای را نمی‌توان یافت که در تمامی جملات زبان بتوانند به جای یکدیگر به‌کار روند، و تغییری در معنی آن زنجیره پدید نیاورند» (صفوی، ۱۴۰۱، ص. ۱۰۶). به‌عبارتی دیگر، دو واژهٔ به‌ظاهر مشابه به‌علت وجود تفاوت‌های اندک از هم متفاوتند. این مسأله را اگر در مقایسهٔ دو واژهٔ «منظم» و «قرینه» در نظر بگیریم؛ ممکن است در نگاهِ نخست هردو را زیرمجموعهٔ حوزه‌های معنایی مشابه پنداریم، حال آنکه کاربرد آن‌ها در درکِ فضا و محیط بیرونی منجر به ایجاد تصورهای ذهنیِ یکسان نمی‌شود، چرا که با وجود همانندی برخی از واحدهای معنایی[1]، پاره‌ای از معنی‌های متعلق به این دو واژه، به‌خاطر وجود تفاوت‌هایی از یکدیگر متمایز می‌شوند. در دو تصویر زیر سعی شده است تفاوتِ خیابانی با خانه‌های منظم و خیابانی با خانه‌های متقارن به نمایش گذاشته شود. در نمونهٔ خانه‌های

[1] Sèmes

متقارن طراحی شیروانی‌ها به‌صورت قرینه است، حال آن که در نمونهٔ خانه‌های منظم، طراحیِ متفاوت شیروانی‌ها را در هنگامِ برقراریِ نظم شاهد هستیم.

شکل ۲. نمونهٔ تصویری از طرح خانه‌های متقارن و خانه‌های منظم

بنابراین تصویرِ ذهنی که از عبارت «خیابانی با خانه‌های منظم» در ذهن نقش می‌بندد الزاماً همیشه در تطبیقِ کامل با تصویر ذهنیِ «خیابانی با خانه‌های متقارن» قرار ندارد. در جملهٔ جدول شماره سه، قید «symétriquement» برای توصیفِ نحوهٔ چیدمانِ خانه‌های چوبیِ شهر نیژنی نووگورد به‌کار رفته‌است:

جدول شمارهٔ ۳: ترجمهٔ *la foule* و *symétriquement*	
جملهٔ مقصد؛ ترجمه‌شده به فارسی	جمله مبدا به زبان فرانسوی

«Cette plaine était alors couverts de maison de bois, symétriquement disposées, de manière à laisser entre elles des avenues assez larges pour permettre à la foule d'y circuler aisément» (Verne, n. d., p. 102).	«این جلگه پوشیده از خانه‌های چوبی بود که به‌طور منظم در کنار هم قرار گرفته بودند و میانشان خیابان‌های عریضی بود تا مردم بتوانند به‌راحتی رفت‌وآمد کنند» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۶۸).

برای فهمِ دقیق‌ترِ قید symétriquement که به معنیِ «avec symétrie» (Robert, 1995, 95) است، به واحدهای معنایی زیر برای واژهٔ symétrie در *فرهنگ فرانسه- فرانسه روبر* برمی‌خوریم:

« I.
1) Juste proportion, accord des parties d'un bâtiment entre elles et avec l'ensemble, qui concourt à la beauté de l'architecture. →harmonie, régularité, […] →équilibre

2) Régularité et harmonie, dans les parties d'un objet ou dans la disposition d'objets semblables

II.

1) Correspondance exacte en forme, taille et position de parties opposées ; distribution régulière de parties, d'objets semblables de part et d'autre d'un axe, autour d'un centre.
◊ Similitude des deux moitiés (d'une chose). Symétrie d'un bâtiment, d'un vêtement, d'un ornement […]
2) Géom. Transformation géométrique (→involution) qui ne change ni la forme, ni les dimensions d'une figure.
[…] » (Robert)

در حوزهٔ معنایی فوق شاهد تفاوت در واحد معناییِ گروه اول و گروه دوم هستیم. در گروه اول بر proportion (تناسب) و Régularité (نظم و ترتیب) و هارمونی تاکید شده است، اما در گروه دوم «Correspondance exacte en forme, taille et position de parties opposées» مفهومِ «مطابقتِ دقیق فرم، اندازه و وضعیت اجزای مقابلِ هم» مدنظر است.

به‌عبارتی دیگر، در مفهوم اولیه به ویژگیِ منظم و متناسب‌بودن اشاره شده‌است اما، در مفهومِ ثانویه و در مفهومِ هندسی، ویژگیِ قرینگیِ دو جزء یا دو بخش که در مقابل یکدیگرند به‌عنوانِ تعریفِ این واژه آمده است. بر این اساس، در ترجمهٔ جملهٔ جدول شمارهٔ سه شاهد این هستیم که واحد معناییِ گروه اولِ این قید در تصور ذهنیِ مترجم نمود پیدا کرده‌است و بر این اساس، این قید را «به‌طور منظم» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۶۸) ترجمه نموده‌است. درحالی‌که، اگر نزد مترجم دیگری واحد معنایی گروه دوم متصور می‌شد، احتمالاً معادلِ به‌طور قرینه انتخاب می‌شد. این تفاوت در انتخاب معادل همان‌طور که در شکل شماره ۲ رسم شده‌است در نحوهٔ ایجاد تصور ذهنی نزد خوانندهٔ اثرِ ترجمه‌شده اثرگذار است. ازطرفی دیگر، در عبارت «symétriquement disposée»، واژهٔ «disposées» که در زبان فرانسه صفت مفعولیِ برگرفته از اسم مفعولِ[1] فعل «disposer» است، اگرچه در جملهٔ زبان مبدأ به‌عنوان صفت به‌کار رفته‌است، اما در ترجمه، معادل مورد نظر در ساختار فعلی ارائه شده‌است. بنابراین، قید «symétriquement» در متن زبان فرانسه، قیدی برای صفت است به مفهوم «به‌طور قرینه ردیف شده» اما در ترجمه، این قید برای فعل به‌کار رفته است. از آن‌جا که کاربرد صفت مفعولی در زبان فارسی نیز رواج دارد، این تغییر ساختاری در ترجمه منجر به جهت‌گیریِ تصور ذهنی نزد خواننده می‌شود، چرا که فعل مربوطه در ترجمه به زبان فارسی با زمان فعلی ماضی بعید همراه شده‌است. درخصوص کاربرد ساختار به‌کار برده‌شده در متن زبان فرانسه شایان ذکر است که :«در رابطه با صفات مفعولی، در فرانسه نیز مانند فارسی از اسم مفعول تمام افعال می‌توان استفاده کرد:

Les lettres écrites, les cadeaux envoyés

معنای این صفات چنین است: نامه‌های نوشته‌شده، هدایای ارسال‌شده» (جلیلی‌مرند و کلاشی، ۱۴۰۲، ص. ۲۲۵). همچنین، در جملهٔ جدول شماره سه، برای ترجمهٔ کلمه «foule» (Verne, n. d., p. 102).از معادل «مردم» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۶۸) استفاده شده‌است که حوزهٔ معنایی وسیع‌تری را به نسبتِ معادل دیگری مانند *انبوه* جمعیت دارد. برای واژهٔ «foule» به معانی زیر در *فرهنگ فرانسه- فرانسه روبر* اشاره شده‌است :

[1] Participe passé

1) Multitude de personnes rassemblées en un lieu
2) Le commun des hommes
3) Un grand nombre (de personnes ou de choses de même catégorie)
4) En masse, etc. (Robert)

به‌نظر می‌رسد که مترجم با انتخاب کلمهٔ «مردم» صرف نظر از مفهوم «ازدحام جمعیت» که در معانی این واژه آمده‌است، قصد اشاره به مفهومی با حوزهٔ معنایی عام‌تری داشته است.

همچنین، تشکیلِ تصورهای ذهنیِ گوناگون به بارهای عاطفی متفاوت نیز می‌انجامد. چرا که «واژه‌های به‌اصطلاح هم‌معنی ممکن است در بار عاطفی با یکدیگر تفاوت داشته باشند» (صفوی، ۱۴۰۱، ص. ۱۰۸). در جملهٔ جدول شمارهٔ چهار، عبارت پیرویی که در زبان مبدأ است بر شدت کنشِ عبارت پایه صحه می‌گذارد، حال آن‌که در ترجمه، به ذکر عبارت پایه بسنده شده‌است.

جدول شمارهٔ ۴: ادغام عبارت پیرو و عبارت پایهٔ جملهٔ مرکب و تبدیل آن به جملهٔ ساده در ترجمه	
جملهٔ مقصد؛ ترجمه‌شده به فارسی	جمله مبدا به زبان فرانسوی
«همه جا آکنده از هیجان، جنب و جوش، ازدحام و همهمه بود» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۶۹).	« C’était un mouvement, une excitation, une cohue, un brouhaha dont on ne saurait donner une idée […]» (Verne, n. d., p. 104).

درواقع، عبارت پیروی «dont on ne saurait donner une idée »که در ادامهٔ عبارتِ پایه است، بر شدتِ سردرگمی و ازدحام این بازار تاثیر دارد و در بار عاطفیِ ایجاد شده نیز موثر است.

همچنین، در جملهٔ جدول شماره پنج، کاربرد قید «گستاخانه» در پدیدآوردن بار عاطفیِ متفاوت اثرگذار است:

جدول شمارهٔ ۵: ترجمهٔ عبارت *avec une liberté*	
جملهٔ مقصد؛ ترجمه‌شده به فارسی	جمله مبدا به زبان فرانسوی

ازاین‌رو، او با اطمینان کامل در دفتر خود این جملات را نوشت: «مسافران بی‌اندازه نگرانند. آن‌ها فقط از جنگ سخن می‌گویند، آن هم چنان آزادانه و گستاخانه که مایهٔ شگفتی است!» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۵۰).	«Aussi n'hésita-t-il pas à noter sur son carnet cette observation on ne peut plus juste: Voyageurs extrêmement inquiets. Il n'est question que de la guerre, et ils en parlent avec une liberté qui doit étonner entre le Volga et la Vistule ! » (Verne, n. d., p. 76)

در متن زبان مبدأ، در جدول شماره پنج، قیدی با مفهومِ «گستاخانه» ذکر نشده است ولی این برداشتِ مترجم در راستای افزایش معنای قید «آزادانه» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۵۰) معادل «avec une liberté» (Verne, n. d., p. 76) است. این انتخابِ مترجم درجهت درک موقعیت ترسیم‌شده در داستان به‌نوعی «باهم‌آیی متداعی» (صفوی، ۱۴۰۱، ص. ۱۹۸) منتهی شده است : «باهم‌آیی واژه‌ها برحسب ویژگی که آن‌ها را در یک حوزه‌ی معنایی قرار می‌دهد، باهم‌آیی متداعی نامیده می‌شود» (صفوی، ۱۴۰۱، ص. ۹۸۱). از سوی دیگر، همان‌طور که پیشتر اشاره شد، عامل بافت نقش اجتناب‌ناپذیری درانتخابِ معادل دارد.

۴-۴. تصور ذهنی به مثابهٔ برآیندِ بافت موقعیتی

اگر قائل به این امر باشیم که معنای واژه در جمله قابل تصور است، درواقع این امر بر اهمیت درک بافت صحه می‌گذارد، ازاین‌رو، دو نوع بافت زبانی و موقعیتی در خدمت درک هرچه بهتر تصور معنایی و تصور ذهنی هستند: «بافت زبانی دراصل همان زنجیرهٔ کلام است که با هم‌نشینی واژه‌ها، و سپس با هم‌نشینی جمله‌ها شکل می‌گیرد؛ و بافت موقعیتی فضای حاکم بر تولید بافت زبانی است» (صفوی، ۱۳۹۷، صص. ۴۰-۴۱). درواقع، معنای جمله نیز همانند کلمه تحت تاثیر مجموعه‌ای است که در آن قرار گرفته است، حتی بندهای قبلی و در مجموع، کلیتِ متن نیز در تشکیل بافت تاثیرگذار است. چرا که «بافت را می‌توان مجموعهٔ عواملی دانست که در تعبیر معنی موثرند» (صفوی، ۱۴۰۱، ص. ۲۱۲). همچنین، دو کلمهٔ شبیه به هم را نمی‌توان هم‌معنی دانست چرا که: «اگر دو لفظ هم‌معنی باشند، با شنیدن هر یک از آن‌ها به اندیشهٔ واحدی می‌رسیم» (صفوی، ۱۳۹۲، ص. ۱۴۵). حال آن‌که «اساساً وجود دو واحد هم‌ارزش در یک نظام

امکان‌پذیر نیست، زیرا ماهیت وجودی هر واحد به نقشی وابسته است که این واحد را در تقابل با واحدهای دیگر قرار می‌دهد» (صفوی، ۱۴۰۱، ص. ۱۰۸). در نمونهٔ زیر مترجم با تکیه بر داده‌های مربوط به جملهٔ قبلی که بافت متن را تشکیل می‌دهد، در جملهٔ دوم، با افزودن صفت «چوبی» به اسامی «کلبه و آلونک» سعی در تصویرسازیِ دقیقتری از فضای مذکور دارد:

جدول شمارهٔ ۶: افزودن صفت «چوبی» به اسامی «کلبه و آلونک» براساس اطلاعات داده شده در بافت موقعیتی در ترجمهٔ «Une certaine agglomération de ces cases»

جملهٔ مقصد؛ ترجمه شده به فارسی	جمله مبدا به زبان فرانسوی
«این جلگه پوشیده از خانه‌های چوبی بود که به‌طور منظم در کنار هم قرار گرفته بودند و میانشان خیابان‌های عریضی بود تا مردم بتوانند به‌راحتی رفت‌وآمد کنند. تعداد زیادی کلبه و آلونک چوبی به اشکال و اندازه‌های گوناگون محله‌ای متفاوت را تشکیل می‌دادند که هریک مختص یک نوع تجارت بودند» (ورن، ۱۳۹۴ : ۶۸).	«Cette plaine était alors couverte de maisons de bois, symétriquement disposées, de manière à laisser entre elles des avenues assez larges pour permettre à la foule d'y circuler aisément. Une certaine agglomération de ces cases, de toutes les grandeurs et de toutes les formes, formait un quartier différent, affecté à un genre spécial de commerce» (Verne, n. d., p. 102).

برای کلمهٔ «case» طبق *فرهنگ فرانسه- فرانسه روبر* به معنای زیر برمی‌خوریم :

> Cabane – Habitation traditionnelle, généralement construit en matériaux légers, dans certaines civilisations des pays tropicaux. – Espace délimité par des lignes se coupant à angles droit, sur une surface – Compartiment, subdivision etc. (Robert)

در معانیِ فوق به «Cabane» معادل «کلبه یا آلونک» (پارسایار، ۱۳۸۵، ص. ۸۶) اشاره شده‌است که به‌عنوان محل زندگی است که معمولاً با مصالح سبک (légers) ساخته شده باشد؛ لذا، لزوماً از جنس چوب نیست، اما در متن جدول شماره شش، به دلیل این‌که در جمله‌ای که بر این جمله مقدم است، به وجود «maisons de bois » (Verne, n. d., p. 102) «خانه‌های چوبی» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۶۸) اشاره شده‌است، مترجم با توجه به بافتِ موقعیتی، با

افزودن صفت «چوبی» به «کلبه و آلونک» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۶۸) تصویرسازیِ نزدیکتری به تصور ذهنیِ موجود در زبان مبدأ ایجاد نموده است.

هرچند که در مباحث زبان‌شناسی گاه شاهد «حذف بافت» در مطالعات معنی‌شناسی هستیم و از جمله دلایل آن این است که «معنی جمله یا مسأله ابهام و ناهنجاری آن را می‌توان جدا از هر بافتی مشخص ساخت و ما نیز باید به‌عنوان اهل زبان ، پیش از به‌کارگیری جمله در هر بافتی، معنی آن جمله را دقیقاً بدانیم» (پالمر، ۱۳۶۶، ص. ۸۲). اما فارغ از مطالعات معنی‌شناسیِ محض، در امر ترجمه، بررسی بافت جمله و متن، نقش پررنگی در تعیین معادل مورد نظر برای یک واژه دارد. چرا که «درواقع، متن اصلی یک کلیّت است، که باید آن را از لحاظ ارتباطش با بافتار ویژهٔ خودش و کارکرد آن در غایتی مشخص درک کرد» (Guidère, 2008, p. 31). برای مثالی دیگر، در جملهٔ جدول شمارهٔ دو که پیشتر اشاره شد، در ترجمهٔ لباس آقایانِ حاضر در جشن، در متن زبان اصلی به «uniformes» به معنی پوشاک همسان اشاره شده‌است اما معادل «لباس‌های نظامی» (ورن، ۱۳۹۴، ص. ۴) برای ترجمهٔ آن انتخاب شده‌است. می‌توان نتیجه گرفت که چون در جملاتِ پیشین، شرکت‌کنندگانِ این جشن برشمرده شده‌بودند: «گران دوک‌ها (شاهزادگان خاندان سلطنتی) و مباشران آنان، پیشکاران دربار و افسران کاخ» (ورن، ۱۳۹۴، ص.۴). بنابراین، مترجم با توجه به بافت موقعیتی و مخصوصاً به‌واسطهٔ حضور «افسران» واژهٔ «لباس‌های نظامی» را بر پوشاک همسان ترجیح داده‌است؛ لذا، می‌توان گفت که فضای توصیف‌شده در متنِ زبان مبدأ در نحوهٔ معادل‌گزینیِ مترجم اثر بارزی دارد.

۵. نتیجه‌گیری

در هر لحظه از کنشِ ترجمه، مترجم درحال انتخاب است. این مجموعهٔ انتخاب‌های او است که تعیین‌کنندهٔ تصور ذهنیِ او به‌عنوان درکی از تصور ذهنیِ موجود در زبان مبدأ است. با فرضِ این‌که مترجمی قصدِ پایبندی به متنِ زبان مبدأ چه از لحاظ ساختاری و چه از لحاظ حفظِ معنا را داشته باشد، دراین صورت، تداعیِ تصورِ ذهنیِ موجود در زبان مبدأ همواره یگانه دغدغهٔ مترجم است. در پاسخ به این پرسش که تداعیِ تصور ذهنیِ برآمده از زبان مبدأ نزد مترجم چگونه میسّر است و وابسته به چه عواملی است، به بررسی رابطهٔ تصور معنایی و مفهومِ اولیه و ارتباط آن با تصور ذهنی، بررسی ارکان مثلث معنایی و بازنمودِ آن در امر ترجمه و مفاهیمِ

هم‌معنایی و همپوشانی معنایی در حوزه‌های معنایی پرداختیم. دریافتیم که تصورهای ذهنیِ مترجم در انواع همگون و ناهمگون به تصویرسازی‌های متفاوت نزد خوانندهٔ اثر ترجمه‌شده می‌انجامد و در این میان، در بسیاری از مواقع، توجه به بافتِ متن چه از حیث بافت زبانی و چه از لحاظ بافت موقعیتی در تحقق ارائهٔ تصور معناییِ مناسب نقش دارد؛ باری، ارائهٔ تصور معناییِ درخور مستلزم درنظر گرفتن عوامل متعددی است و هماهنگی میان اندیشهٔ زبان مبدأ و مقصد به تصور معناییِ مناسب می‌انجامد. حال آن‌که دو اندیشهٔ ناهماهنگ دو تصور معناییِ متفاوت را می‌طلبد. بر این اساس است که رکن اساسی در مثلث معناییِ آگدن و ریچاردز حول محور اندیشه است. بنابراین، در امر ترجمه، هرچقدر اندیشهٔ متن زبان مبدأ در اندیشهٔ متن ترجمه شده نمودِ بیشتری یابد می‌توانیم به تصور معناییِ مناسب‌تری نائل شویم، و از این رهگذر است که می‌توان از باهم‌آیی متداعی واژه‌ها و میزان و شدتِ آن سخن گفت. در جهت پاسخ به پرسش دربارهٔ نقش و جایگاهِ تصور ذهنیِ مترجم در فرایند انتقال معنا در ترجمه، با توجه به بررسی چند نمونهٔ ترجمه دریافتیم که اندیشهٔ مترجم در فرایند انتقال معنا دخیل است، چرا که تصور ذهنی و ادراک مترجم در نحوهٔ انتخاب معادل و چینش جمله تاثیر مستقیم دارد. اگرچه، در بسیاری از مواقع با تبیین رابطهٔ شمول معنایی و باهم‌آیی متداعی درمی‌یابیم که مترجم درصدد است تا تصورمعنایی نزدیک به متن زبان مبدأ ارائه دهد، اما از آن‌جا که فرایند ذهنی و ادراکی هر انسان واجد خصوصیات منحصر به فردی است، گاهی به سختی می‌توان از ارائهٔ تصور معنایی واحد و یگانه در امر ترجمه سخن گفت.

در این راستا، بررسی علت و عواملِ شناختی که مانع تحققِ هماهنگی میان تصور ذهنی مترجم و تصور ذهنیِ غالب در زبان مبدأ می‌شود در شکل‌گیری و دریافت بهتر تصور ذهنی نزد مترجم می‌تواند مثمر ثمر باشد.

منابع

آگدن، چ. و ریچاردز، آ. (۱۳۹۷). *معنای معنی: مطالعه‌ای در باب تاثیر زبان بر تفکر و دانش نمادگرایی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: نشر علمی.

احمدی، م. ر. و نوارچی، ع. (۱۴۰۲). خلاقیت در ترجمه: دیدگاه‌های نظری همراه با نمونه‌هایی از خلاقیت عملی مترجمان بزرگ. *نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، ۶(۱۱)، ۱۷۵-۱۵۵. DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2024.87765.1113

پالمر، ف. (۱۳۶۶). *نگاهی تازه به معنی‌شناسی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: کتاب ماد.

جلیلی‌مرند، ن. و کلاشی، ن. (۱۴۰۲). مطالعهٔ تطبیقی صفت بیانی در زبان‌های فارسی، فرانسه و روسی. *نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، ۶ (۱۰)، ۲۱۳-۲۳۳. DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2024.86522.1102

صفوی، ک. (۱۴۰۱). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: انتشارات سوره مهر.

صفوی، ک. (۱۳۹۴). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: انتشارات سوره مهر.

صفوی، ک. (۱۳۹۲). *معنی‌شناسی کاربردی*. تهران: انتشارات همشهری.

صفوی، ک. (۱۳۹۷). *تعبیر متن*. تهران: نشر علمی.

قربانی، خ. و اله‌ویسی، ن. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی نمادهای شعر کودک در دههٔ هشتاد براساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز. *متن‌پژوهی ادبی*؛ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، ۲۶ (۹۳)، ۳۳۳-۳۶۲.

ورن، ژ. (۱۳۹۴). *میشل استروگف*. ترجمهٔ محمدرضا پارسایار. تهران: انتشارات هرمس.

Brekle, H. E. (1974). *Sémantique*. Trad. P. Cadiot et Y. Girad. Paris: Armand Colin.

Guidère, M. (2008). *Introduction à la traductologie*. Bruxelles: de boeck.

Rey, A. (1995). *Le Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

Schott-Bourget, V. (2001). *Approches de la Linguistique*. Paris: Nathan.

Verne, J. (n. d.). *Michel Strogoff*. Québec: la bibliothèque électronique du Québec, version livre électronique, consultable sur: https://beq.ebooksgratuits.com.

Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Automne et Hiver 2023

Analyse des stratégies de la possession en français de point de vue de Typologie

Mahboube Sadat Mirafzali
Doctorante en linguistique, Département de linguistique, université de Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Shahla Sharifi [1] (Auteur correspondant)
Maître de conférences, Département de linguistique, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Résumé

Étant donné que le concept de la possession joue un rôle très fondamental dans le système mental humain et, par conséquent, dans le système linguistique de toutes les langues du monde, il existe des stratégies en ce sens dans chaque langue. Dans la présente recherche, nous avons analysé et étudié la construction de la possession en français avec une méthode descriptive-analytique et avec une approche hiérarchique. Pour cela, nous avons d'abord introduit la notion de possession dans cette langue puis nous sommes passés aux stratégies qui sont utilisées pour exprimer la possession en langue française ainsi que la stratégie dominante qui est utilisée dans cette langue pour exprimer cette notion et sa catégorie dans la langue française.

Les résultats de cette recherche montrent que la stratégie dominante dans la construction possessive française est la stratégie morpho-syntaxique d'augmentation des mots et l'utilisation de prépositions. Le possesseur et le possédé dans cette construction sont adjacents sans aucune fusion et la préposition est placée entre eux comme un verbe distinct, respectivement. La structure dominante dans la construction est comme possédé-possesseur. D'après les cas évoqués, il semble que cette langue se place dans la catégorie des langues qui se situent entre les langues discrets et connectés. La notion d'animation ainsi que la possession inaliénable ou aliénable dans cette langue n'ont pas beaucoup d'effet sur l'agencement des structures ou sur la manière d'exprimer la propriété en français.

Mots-clés : Possession, Stratégies de la possession, Typologie, Langue française.

[1]. E-mail: sh-sharifi@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2025.90021.1130
https://orcid.org/0000-0001-8662-6335

Reçu: 26 Novembre 2024 Révisé: 03 Janvier 2025 Accepté: 11 Janvier 2025

French Language and Translation Research. Vol. 6. No. 2. S/N. 11. Autumn and Winter 2023

Analysis The Strategies of Possession in French with a Typology Point of View

Mahboube Sadat Mirafzali
PhD student of linguistics, Department of linguistics, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Shahla Sharifi [1] (Corresponding author)
Associate professor, Department of linguistics, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

Since the concept of possession plays a very fundamental role in the human mental system and as a result in the linguistic system of all the world's languages, there are strategies for it in every language. In the current research, we have analyzed and investigated the construction of a possession in French with a descriptive-analytical method and with a typology approach. For this purpose, we have first introduced the concept of possession in this language and then we have gone to the strategies that are used to express possession in the French language and also the dominant strategy that is used in this language to express the concept of possession and the category of the French language. We have determined its basis. The results of this research show that the dominant strategy in French possessive construction is the morpho-syntactic strategy of word augmentation and the use of prepositions. The property and the owner in this construction are adjacent to each other without any merger and the preposition is placed between the property and the owner as a separate verb, respectively.

The dominant arrangement in French property construction is property-owner. According to the mentioned cases, it seems that this language is placed in the category of languages that are located between discrete and connected languages. The animacy variable as well as the separability or inseparability variable in this language does not have much effect on the arrangement of structures or the way of possession.

Keywords: Possession, Possession strategies, Typology, French language.

[1]. E-mail: sh-sharifi@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2025.90021.1130
https://orcid.org/0000-0001-8662-6335

Received: 26 November 2024 Revised: 03 January 2025 Accepted: 11 January 2025

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ ششم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۱)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

بررسی راهبردهای بیان مالکیت در زبان فرانسه از دیدگاه رده‌شناختی

مقالهٔ پژوهشی

محبوبه سادات میرافضلی

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، گروه زبان شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

شهلا شریفی[1] (نویسنده مسئول)

دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

از آن‌جایی که مفهوم مالکیت در نظام ذهنی بشر و درنتیجه در نظام تمام زبان‌های دنیا نقش بسیار اساسی دارد، برای بیان آن، راهبردهای متنوعی وجود دارد. در پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد رده‌شناختی به تحلیل و بررسی ساخت ملکی در زبان فرانسه می‌پردازیم. برای این منظور، ابتدا به معرفی مفهوم مالکیت در این زبان می‌پردازیم و سپس به سراغ راهبردهایی می‌رویم که برای بیان مالکیت در زبان فرانسه استفاده شده است و همچنین به راهبرد غالبی اشاره می‌کنیم که در این زبان برای بیان مفهوم مالکیت به کار گرفته می‌شود و ردهٔ زبان فرانسه را براساس این متغیر مشخص می‌نماییم. نتایج حاصل از این پژوهش گویای آن است که راهبرد غالب در ساخت ملکی زبان فرانسه، راهبرد صرفی‌ـ نحوی وندافزایی و استفاده از حرف اضافه است. مالک و ملک در این ساخت بدون هیچ‌گونه ادغامی در مجاورت یکدیگر است و حرف اضافه به‌صورت وند مجزا، به‌ترتیب میان ملک و مالک قرار می‌گیرد. ترتیب غالب نیز در ساخت ملکی فرانسه به صورت ملک- مالک است. با توجه به موارد مذکور، به نظر می‌رسد که این زبان در دستهٔ زبان‌هایی قرار می‌گیرد که میان زبان‌های گسسته و پیوندی واقع می‌شوند. متغیر جانداری و همچنین متغیر جدایی‌پذیری یا جدایی‌ناپذیری در این زبان تأثیر چندانی در آرایش سازه‌ها و یا نحوهٔ بیان مالکیت ندارد.

کلیدواژه‌ها: مالکیت، راهبردهای ملکی، رده‌شناسی مالکیت، زبان فرانسه.

[1]. E-mail: sh-sharifi@um.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2025.90021.1130
https://orcid.org/0000-0001-8662-6335

تاریخ دریافت: ۰۶ آذر ۱۴۰۳ تاریخ بازبینی: ۱۴ دی ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۲۲ دی ۱۴۰۳

۱. مقدمه

رویکرد رده‌شناسی درحقیقت به طبقه‌بندی زبان‌ها و مفاهیم زبانی براساس مشخصه‌های زبان‌شناختی موجود در آن‌ها می‌پردازد. رده‌شناسی همچنین بر جهانی‌های زبان، تنوعات زبانی و تمایلات غالب تأکید دارد. از طرفی دیگر می‌توان گفت که رده‌شناسی یک رویکرد تجربی است که با واقعیت زبان‌ها سروکار دارد؛ به این معنا که به‌صورت نظام‌مند، کاملاً ملموس، عینی و براساس توصیف واقعی زبان‌هاست و به مسائل انتزاعی زبان‌ها نمی‌پردازد. این رویکرد درصدد آن است که پس از مطالعه و بررسی واقعیات زبان، زبان‌های دنیا و پدیده‌های زبانی را براساس تمایل غالب، طبقه‌بندی کند و به تعمیم‌هایی دست یابد. به دیگر بیان، هدف رده‌شناسی تعیین انواع زبان‌ها، یعنی تعیین گروه زبان‌هایی است که دارای ساختار دستوری مشابهی هستند. در این راستا یافتن الگوی این ساختارها نیز حائز اهمیت است. گاهی نتایج مقایسه نشان می‌دهد که زبان‌ها با توجه به برخی از معیارها، از یکدیگر متفاوت نیستند که این مضمون در چارچوب قواعد جهان‌شمول زبان واکاوی می‌شود (البرزی، ۱۴۰۰، ص. ۱).

با توجه به رویکرد تجربی و استقرایی این رویکرد به زبان، توصیف و بررسی زبان‌شناختی زبان‌های مختلف اهمیت پیدا می‌کند؛ چراکه توصیف، مرحلهٔ اول رسیدن به جهانی‌های زبانی است. از آن‌جا که رویکرد رده‌شناختی از نیمه‌های قرن بیستم به بعد به قول گرینبرگ[1] (a۱۹۷۴) رویکرد تعمیم‌گرا[2] شد، به این معنی که در جستجوی طبقه‌بندی‌ای از زبان‌ها یا به بیان دقیق‌تر در جستجوی عناصری از زبان‌ها براساس ویژگی‌های ساختی براساس حداکثر تعمیم بود، نیاز به مقایسه‌های بین زبانی بیشتر احساس می‌شود. در این راستا در این مقاله متغیر بیان مالکیت در زبان فرانسه مورد توجه قرار گرفته است.

این مقاله با تأکید بر رویکرد رده‌شناختی، سعی دارد تا ساخت‌ها و راهبردهایی که اهل زبان برای بیان مالکیت در زبان فرانسه به کار می‌برند را تجزیه و تحلیل کند و سپس با معرفی راهبرد غالب ملکی در زبان فرانسه به کمک متغیرهای عنوان‌شده توسط کرافت[3]، ردهٔ این زبان را تعیین کند. به باور کرافت برای تعیین ردهٔ زبان‌ها در رابطه با یک متغیر ب‌خصوص، می‌بایست در وهلهٔ

[1]. Greenberg
[2]. generalizing
[3]. Croft. W

نخست تعریف جامع و کاربردی از آن متغیر ارائه شود (کرافت، ۲۰۰۳، ص. ۱۴) و سپس می‌بایست به بررسی تمام ساخت‌هایی که در زبان مورد نظر برای بیان آن متغیر به کار می‌رود پرداخت. به این طریق می‌توان در رابطه با آن متغیر و راهبرد غالب در آن زبان، ردهٔ آن را مشخص نمود.

پرسش‌های این پژوهش به قرار زیرند:

- چه راهبردهایی برای بیان مالکیت در زبان فرانسه به کار می‌رود؟
- ملاک‌های رده‌بندی ساخت‌های ملکی کرافت (۱۹۹۰) به چه صورت در زبان فرانسه متجلی می‌شوند؟
- متغیرهایی چون جانداری، جدایی‌پذیری یا جدایی‌ناپذیری چه تأثیری در ملاک‌های ساخت ملکی زبان فرانسه دارد؟
- راهبرد غالب ملکی‌سازی در زبان فرانسه چیست؟

در بخش بعد به ارائهٔ پیشینهٔ پژوهش حاضر می‌پردازیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی مفهوم مالکیت همواره مورد توجه پژوهش‌گران رشته‌های گوناگون ازجمله حقوق، زبان‌شناسی همگانی و شناختی قرار گرفته است. ساخت ملکی یکی از مباحث مهمی است که در مطالعات زبان‌شناسی از پیشینهٔ گسترده‌ای برخوردار است. این مفهوم درواقع در ذهن تمام انسان‌ها و در شکل‌گیری تجربیات بشر نقش اساسی داشته است و می‌توان گفت که این تجربیات در زبان نیز بازتاب پیدا می‌کند؛ به همین علت است که مالکیت به مفهومی همگانی در زبان‌های دنیا تبدیل شده است. بر همین اساس این مفهوم را از دیدگاه‌های گوناگون و رویکردهای مختلف زبان‌شناسی در رابطه با زبان‌های زندهٔ دنیا مورد بررسی قرار داده‌اند که به مهم‌ترین آن‌ها در این بخش اشاره می‌کنیم.

در پژوهش‌های داخلی مفهوم مالکیت را بر روی گونه‌های مختلف ایرانی مورد بررسی قرار داده‌اند که از آن میان می‌توان به پژوهشی که توسط شریفی (۱۳۸۸) انجام شده است اشاره نمود. در این مقاله، نویسنده پس از اشاره به طبقه‌بندی انواع راهبردهای صرفی ـ نحوی ملکی‌سازی زبان‌های دنیا و تعیین متغیرهای دستوری که در این طبقه‌بندی قرارگرفته‌اند، راهبردهای

ملکی‌سازی در زبان فارسی امروز را بررسی کرده و براساس متغیرهای دستوری مذکور، این راهبردها را تحلیل نموده است. وی پس از آن، براساس معیارهای تعیین راهبرد غالب برای ملکی‌سازی، ردهٔ زبانی زبان فارسی را تعیین کرده است. نویسنده در این مقاله براساس معیارهای تعیین راهبرد غالب، راهبرد غالبِ به‌کارگرفته‌شده برای ملکی‌سازی در زبان فارسی را از بین دو راهبرد صرفی ـ نحویِ وندافزایی و استفاده از پیونده، کاربرد پیونده معرفی می‌کند.

نغزگوی‌کهن (۱۳۹۵) انواع ساخت‌های مالکیت در گویش تالشی را با استفاده از چارچوب رده‌شناختی آیکنوالد (۲۰۱۳) بررسی کرده است.

بامشادی و انصاریان (۱۳۹۶) در مقالهٔ خویش ساخت ملکی کردی گورانی را با رویکردی رده‌شناختی از نظر آرایش سازه، شیوهٔ پیونددهی میان مالک و مملوک، میزان آمیختگی میان این دو و نیز تمایز مالکیت انتقال‌پذیر از انتقال‌ناپذیر بررسی کرده‌اند. نتایج این مقاله حاکی از آن است که کردی گورانی از نظر رده‌شناختی در زمرهٔ زبان‌هایی است که برای ملکی‌سازی در سطح گروه از دو راهبرد ساده بهره می‌گیرد: الف) راهبرد هم‌کناری با آرایش NG و عناصر مستقل از هم؛ ب) راهبرد وندافزایی با آرایش NG و عناصر پیوندی.

پس از آن می‌توان به پژوهش شریفی و صبوری (۱۳۹۷) اشاره کرد که نویسندگان در آن به بررسی راهبردهای مالکیت در برخی گونه‌های زبانی ایران نظیر گیلکی، لری، کردی جافی، بختیاری، سمنانی و... پرداخته‌اند. این محققان نخست نوع راهبرد ملکی هر گونه را با توجه به دسته‌بندی که کرافت (۲۰۰۳) ارائه داده است، مشخص کرده و سپس متغیرهایی چون ترتیب مالک و ملک، مقولهٔ مالک از نظر اسم یا ضمیر بودن، اهمیت جانداری در چگونگی بیان رابطهٔ مالکیت و وجود یا نبود تفاوت در رابطهٔ تعلقی و غیرتعلقی را در هر گونه بررسی کرده‌اند.

بدخشان، ویسی‌حصار و ساداتی(۱۳۹۷) در پژوهش خویش با رویکردی رده‌شناختی برگرفته از نظریات هاینه (۱۹۹۷)، استاسن (۲۰۰۹)، دیکسون (۲۰۱۰) و آیکنوالد (۲۰۱۳) و با هدف تحلیل ساخت ملکی اسمی و گزاره‌ای در گویش مازنی و یافتن جایگاه آن در رده‌های زبان‌های دنیا به بررسی ساخت ملکی پرداخته‌اند.

نغزگوی‌کهن و ملکی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «طرح‌وارهٔ مالکیت در زبان فارسی» به بررسی طرح‌واره‌های مالکیت محمولی و اسمی در زبان فارسی می‌پردازند. یافته‌های این دو حاکی از

آن است که زبان فارسی از طرح‌واره‌های کنش، مکانی، همراهی، هدف و منبع برای رمزگذاری مالکیت محمولی استفاده می‌کند. همچنین برای بیان مالکیت اسمی از طرح‌واره‌های مکانی، همراهی، اضافی، منبع، اتصالی و مبتدایی استفاده می‌گردد.

در خارج از کشور نیز مقالاتی در خصوص بررسی ساخت ملکی نگاشته شده است. هانون[1] (۱۹۸۸) در مقالهٔ خویش در خصوص ویژگی‌های فعل avoir به معنای «داشتن» در رابطه با مالکیت جدایی‌ناپذیر، پژوهشی انجام داده و در آن موارد مربوط به این نوع از مالکیت را مورد بررسی قرار داده است.

پامیس[2] (۲۰۰۲) نیز ساخت‌های ملکی زبان‌های اروپایی را از دیدگاه معناشناختی مورد مطالعه قرار می‌دهد و مفهوم مالکیت را معادل استعاره‌هایی مفهومی در زبان در نظر می‌گیرد. وی برای درک این مفهوم طرح‌واره‌های تصویری فضا، مکان، زمان و عاملیت را پیشنهاد می‌کند و بسط معنایی این ساخت را وابسته به ویژگی‌های ذاتی هرکدام از آن‌ها می‌داند.

در زبان فرانسه نیز، ساخت‌های ملکی در چارچوب‌های نظری مختلفی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. پژوهش‌های گوناگونی که تاکنون در زبان فرانسه ساخت ملکی را مورد مطالعه قرار داده‌اند، بیش از هرچیزی تمرکز بر مفهوم مالکیت به‌عنوان یک مقولهٔ معنایی بوده است. در بسیاری از این مطالعات، به بررسی رابطهٔ معنایی بین مالک و ملک پرداخته شده است. برای مثال بارون، هرسلوند و سورنسن (۲۰۰۱) در پژوهش خود سؤالات مهمی از جمله مالکیت چیست؟ و اینکه آیا رابطهٔ معنایی کلی وجود دارد که بتوان برای تمام انواع مالکیت آن را تعمیم داد یا خیر؟ طرح کرده‌اند. نویسندگان به این پرسش‌ها با این فرض پاسخ داده‌اند که در مالکیت تعلقی و غیرقابل سلب می‌توان مشخص‌گر ملکی را با حرف تعیین معین جایگزین کرد و همچنین برای پاسخ، مفاهیم مالکیت تعلقی و غیرتعلقی و پدیده‌ای به نام رقابت را تبیین کرده‌اند.

ولدنس[3] (۲۰۱۳) در پایان‌نامهٔارشد خود ضمن بررسی تفاوت‌های معنایی ساخت‌های ملکی، پژوهشی مقایسه‌ای در رابطه با مالکیت جدایی‌ناپذیر میان زبان فرانسه و نروژی ارائه می‌دهد و در آن به بررسی چگونگی عملکرد حروف تعریف معین و مشخص‌گرهای ملکی می‌پردازد.

1. Hanon, S
2. Pamies, A
3. Woldsnes, A. K

اینکه این دو زبان چه زمانی از دو مورد مذکور در مواجهه با مالکیت‌های جدایی‌ناپذیر استفاده کرده است و آیا در استفاده از آن‌ها تفاوت معنایی ایجاد می‌شود یا خیر از سؤالات مد نظر وی است.

مفهوم مالکیت جدایی‌ناپذیر در فرانسه چنان نظر زبان‌شناسان گوناگون را به خود جلب کرده است که افراد زیادی در این رابطه مطالعاتی انجام داده‌اند که پژوهش افرادی نظیر هانون (۱۹۸۹)، ریگل (۲۰۰۱)، هاینز (۲۰۰۳) و کِلبر (۲۰۰۸) از مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌رود.

علی‌رغم پژوهش‌های انجام‌شده در رابطه با این مفهوم در میان پژوهش‌های داخلی و خارجی، تاکنون مطالعه‌ای بر روی ساخت‌های ملکی در زبان فرانسه از دیدگاه رده‌شناسی صورت نگرفته است. در این پژوهش سعی بر آن داریم که با مطالعهٔ رده‌شناختی مالکیت در زبان فرانسه به برخی نکات تازه در مورد این مفهوم و راهبردهای بازنمایی آن بپردازیم و راهبرد غالب ساخت ملکی زبان فرانسه را از دیگر راهبردهای بیان مالکیت تشخیص دهیم و ردهٔ آن را تعیین نماییم.

۳. چارچوب نظری پژوهش

از نظر سونگ[1] (۲۰۰۱)، مطالعات رده‌شناختی مراحلی دارد که در اینجا به‌صورت مختصر به این مراحل اشاره خواهیم نمود. به باور وی، در مرحلهٔ نخست باید به تعیین و شناسایی پدیدهٔ زبانی مورد مطالعه بپردازیم. به این منظور در پژوهش پیش رو در نخستین مرحله، مفهوم مالکیت در زبان فرانسه را در نظر داریم و برآنیم تا رفتار زبانی و بازنمایی این متغیر را در قالب معرفی راهبردهای گوناگون ملکی‌سازی در این زبان بررسی نماییم. مرحلهٔ بعدی، باید طبقه‌بندی رده‌شناختی پدیدهٔ مورد نظر صورت بگیرد. در رابطه با مفهوم مالکیت می‌خواهیم ببینیم که در زبان فرانسه چند نوع راهبرد برای بیان مالکیت مورد استفاده قرار می‌گیرد. پس از آن نوبت به تعمیم‌دهی و یا دست‌یافتن به تعمیم در خصوص پدیدهٔ مد نظر می‌رسد. به این معنا که رده‌هایی که زیاد دیده می‌شوند و به اصطلاح پربسامد هستند را در نظر می‌گیریم. برای مثال تعدادی رده برای مالکیت به‌دست آورده‌ایم؛ ولی در بررسی‌های دقیق‌تر، از این تعداد مثلاً دو یا سه رده پربسامدتر بوده است و بقیهٔ رده‌ها ترکیبی هستند و حتی ممکن است به‌عنوان نوع دوم ردهٔ اصلی مشاهده شوند. برای مثال در فارسی ما از نظر ساختاری مالکیت را با کسرهٔ اضافه نشان می‌دهیم،

[1]. Song. J.J

مثل درِ اتاق، پایهٔ میز و ... اما اگر ضمیر باشد می‌توانیم شناسهٔ واژه‌بستی استفاده کنیم. مثل پام، استادم، ماشینم و ...؛ پس این مورد دیگر اصلی در نظر گرفته نمی‌شود؛ چراکه تنها در رابطه با ضمیر صدق می‌کند و اگر اسم باشد دیگر نمی‌توانیم این‌گونه آن را به کار ببریم. در آخر، چرایی و تبیین و توضیح الگوی به‌دست‌آمده به‌عنوان مرحلهٔ نهایی انجام می‌پذیرد. در این مرحله از مطالعه، پربسامدترین حالت ممکن مورد بررسی قرار می‌گیرد و خواهیم دید که چرا چنین راهبردی پربسامد و دیگری کم‌بسامد است. آیا دلیل پردازشی دارد یا شناختی و مواردی از این قبیل.

نخستین مبحث مهمی که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد، مطالعهٔ چگونگی به‌کارگیری راهبردهای زبانی و استفاده از انواع مختلفی از افعال و صفات برای بیان مالکیت است. به‌عنوان مثال، افعالی مانند «avoir» به معنای «داشتن» و «être» به معنای «بودن» و صفاتی مانند «mes»، «ma»، «mon» و «tes»، «ta»، «ton» برای این منظور به کار می‌روند. این افعال و صفات نقش مهمی در تعیین مالکیت اشیا و اجسام در جملات دارند و از آن‌جا که زبان‌ها در این زمینه تفاوت‌هایی دارند، بررسی رده‌شناختی می‌تواند نقش مهمی در درک الگوهای مالکیت در زبان فرانسه ایفا کند.

این الگوها و راهبردها نشان از تنوع و غنای بیان مالکیت در زبان فرانسه دارند. با تحلیل این الگوها و روش‌ها، می‌توان به درک عمیق‌تری از چگونگی بیان این مفهوم در این زبان دست یافت و الگوهای مختلفی که برای این منظور استفاده می‌شوند را شناسایی کرد.

رابطهٔ میان مالک و ملک را تحت عنوان مفهوم مالکیت می‌شناسیم. در *فرهنگ معین* مالکیت معادل «مالک بودن» و به معنای حقی تعریف شده است که انسان نسبت به شیئی دارد و می‌تواند هرگونه تصرفی در آن بکند به جز آنچه که مورد استثنای قانون باشد. در تعریف حقوقی نیز، مالکیت حقی دائمی است که به موجب آن شخص می‌تواند در حدود قوانین تصرف، مالی را به خود اختصاص دهد و از تمام منافع آن استفاده کند (سربازیان و رنجبری، ۱۳۹۴،ص. ۵۷).

اما زیمک[1] (۱۹۶۰) میان مالکیت به معنای وسیع و کلی آن یعنی چیزی که با فعل «داشتن» بیان می‌شود و مالکیت قانونی و حقوقی تمایز قائل شده است (پامیس[2]، ۲۰۰۲، ص. ۶۹).

[1]. Zimek, R
[2]. Pamies, A

در حقوق مدنی سه مشخصهٔ مطلق بودن، انحصاری بودن و دائمی بودن را برای مالکیت در نظر می‌گیرند و مالکیت به‌عنوان کامل‌ترین حق عینی تعریف می‌شود که انسان می‌تواند بر مالی داشته باشد، به‌گونه‌ای که با هر انگیزه‌ای از عین مال خود بهره‌برداری کند یا آن را بی‌استفاده باقی گذارد (کاتوزیان، ۱۳۷۸، ص. ۸۲۱).

جکنداف[1] (۱۹۹۴) مالکیت را به‌عنوان یک رابطه میان دو مرجع توصیف می‌کند که در آن یکی از آن‌ها حق یا اختیار کنترل استفاده از دیگری را دارد.

لانگاکر[2] (۱۹۹۱) نیز مالکیت را نوعی تصرف می‌داند که مالک آن را در رابطه با یک ملک انجام می‌دهد. وی در جایی دیگر و در حوزهٔ زبان‌شناسی شناختی تعریف دقیق‌تری از مفهوم مالکیت ارائه می‌دهد و آن را به‌عنوان یک مدل ارجاعی شناختی تعریف می‌کند که در آن مالک به‌عنوان "نقطهٔ ثابت" برای درک مملوک عمل می‌کند که "نقطهٔ متحرک" است (لانگاکر، ۱۹۹۳). در زبان، رابطهٔ مالک و مملوک می‌تواند از نوع رابطهٔ تملک حقوقی مثل "خانهٔ من"، رابطهٔ کل ـ جزء مثل "شاخهٔ درخت" و یا رابطهٔ خویشاوندی ازقبیل "پدر داماد" باشد. این نوع روابط خود می‌توانند از نوع تفکیک‌پذیر یا تفکیک‌ناپذیر، موقت یا دائمی و جز آن تلقی شوند (نغزگوی‌کهن و ملکی، ۱۳۹۸، ص. ۳۴). پس از تعریفی که برای مالکیت ارائه می‌شود، برای مشخص کردن ردهٔ یک زبان به لحاظ مالکیت باید متغیرهایی را مشخص کرد.

به عقیدهٔ کرافت (۱۹۹۰: ۳۷) برخی ویژگی‌های واژگانی ـ دستوری در تعیین ردهٔ ساخت‌های ملکی در زبان‌های گوناگون دخالت دارند که موارد زیر از آن جمله‌اند:

الف) ترتیب قرارگیری ملک و مالک نسبت به یکدیگر: این‌که آیا در زبان مورد پژوهش، ردهٔ غالب ترتیب ملک ـ مالک دارد و یا مالک ـ ملک.

ب) میزان درهم‌آمیزی مالک و ملک از نظر ساخت‌واژی: بررسی اینکه آیا در ساخت ملکی مورد نظر تنها مجاورت مالک و ملک صورت گرفته و یا وندافزایی نیز انجام شده است.

پ) وجود یا عدم وجود تکواژ افزوده: آیا تکواژ افزوده در ساخت ملکی وجود دارد یا خیر و اگر وجود دارد از چه نوعی است. برای مثال تکواژ اضافه است یا پیونده؛ تکواژ افزوده مربوط به ملک است یا مالک یا از هر دو مجزاست. محل قرارگیری آن قبل یا بعد از ساخت ملکی

[1]. Jackendoff, R
[2]. Langacker, R.W

است و یا بین دو رکن ساخت ملکی یعنی بین مالک و ملک؛ تکواژ افزوده تا چه حد با مالک یا ملک درهم آمیخته‌اند.

از آن‌جا که معمولاً در یک زبان تنها یک راهبرد ملکی‌سازی وجود ندارد، پس از مشخص کردن تمام این راه‌کارها می‌بایست مشخص کرد که کدام یک از آن‌ها را می‌توان به‌عنوان راهبرد غالب در نظر گرفت. هاوکینز[1](۱۹۸۳) ملاک‌های زیر را برای تعیین راه‌کار غالب و اصلی پیشنهاد می‌کند:

الف) چنان‌چه راهبردی در رابطه با یک پدیده مانند مالکیت به لحاظ کارکرد به زیرطبقه‌ای از آن محدود شود، آن را نمی‌توان راهبرد غالب و اصلی در نظر گرفت. برای مثال طبق پژوهش شریفی (۱۳۸۸) در بین دو راهکار استفاده از پیوند (کسرهٔ اضافه مانند کتابِ علی) و وندافزایی (چسبیدن مالک به‌صورت واژه‌بست به ملک مانند کتابم) در زبان فارسی، "راهبرد پیونده" راهبرد غالب و اصلی محسوب می‌شود، به این دلیل که هم در مورد ضمایر و هم در مورد اسامی می‌تواند به‌کار رود، اما راهبرد دوم تنها منحصر به ضمایر است. به‌علاوه به لحاظ سبک رسمی و غیررسمی راهبرد اول در هر دو موقعیت به کار می‌رود؛ درحالی‌که راهبرد دوم بیشتر در سبک غیررسمی کاربرد دارد.

ب) اگر دو راهبرد بر یک طبقه یا زیرطبقه قابل اعمال باشد، آن موردی غالب است که بسامد بالاتری دارد و یا متداول‌تر است. برای مثال در زیرطبقهٔ ضمایر در انگلیسی دو راه‌کار بیان مالکیت به صورتی که در این مثال‌ها آمده است وجود دارد: my book و the book of mine از بین این دو، مورد دوم که تکواژ اضافه به‌صورت حرف اضافهٔ "of" و صورت مکمل ضمیری "mine" دارد به شکل قابل ملاحظه‌ای کم‌کاربردتر از دیگری است، بنابراین نمی‌تواند راهبرد اصلی باشد.

ج) اگر در بین موارد، راهبردی باشد که برای کارکرد خاص و مشخصی به کار برود در مقابل راهبردی که کارکرد عام‌تری دارد، طبیعتاً مورد اول نمی‌تواند راهبرد اصلی باشد. برای مثال استفاده از «'s» به‌عنوان یک راه‌کار ملکی‌سازی در انگلیسی که محدودیت کارکرد جاندار بودن

[1]. Hawkins

دارد؛ نسبت به استفاده از حرف اضافه‌ی «of» که کاربرد عام‌تری دارد، راهبرد مغلوب و غیراصلی محسوب می‌شود.

با توجه به آنچه که در این بخش گفته شد، به سراغ بررسی راهبردهای ملکی سازی در زبان فرانسه می‌رویم.

۴. راهبردهای ملکی‌سازی در زبان فرانسه

هنگام بیان مفهوم مالکیت به زبان فرانسه، مجموعه‌ای از استراتژی‌ها و الگوهای زبانی به کار می‌روند تا روابط مالکیت بین افراد و اشیا را به مخاطب منتقل کنند. در این بخش از مقاله به معرفی استراتژی‌ها و راهبردهای مختلفی می‌پردازیم که برای بیان مالکیت در زبان فرانسه کاربرد دارند. هدف از ارائهٔ این قسمت، بررسی چگونگی استفادهٔ سخنگویان فرانسوی‌زبان از مجموعه‌ای از ساختارهای نحوی و صرفی برای بیان مفهوم مالکیت به‌صورت دقیق است. سپس با تبیین تفاوت میان مالکیت جدایی‌ناپذیر و جدایی‌پذیر و همچنین تفاوت آن‌ها در ارتباطات روزمره و موارد مربوط به شناخت افراد در خصوص کاربرد راهبرد غالبِ این مفهوم، بحث را ادامه خواهیم داد. درنهایت، هدف این مقاله ارائهٔ دیدگاهی دقیق و کاربردی از استراتژی‌های استفاده‌شده برای بیان مالکیت در زبان فرانسه است.

راهبردهای گوناگون صرفی و نحوی برای بیان مفهوم مالکیت در زبان فرانسه به کار گرفته می‌شود که ما در این بخش به معرفی هر کدام از این راهبردها خواهیم پرداخت.

۴. ۱. افعال ملکی

یکی از اساسی‌ترین راهبردهای ملکی‌سازی در هر زبانی به‌کارگیری راهبردهای صرفی و یا واژگانی است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به استفاده از افعال ملکی اشاره نمود. در زبان فرانسه مانند هر زبان دیگری انواع افعال ملکی وجود دارد که می‌توانند برای بیان مفهوم مالکیت در آن زبان کاربرد داشته باشند. افعالی چون avoir به معنای «داشتن»، être به معنای «بودن»، appartenir به معنای «تعلق داشتن یا متعلق بودن»، posséder به معنای «دارا بودن» نمونه‌هایی از افعال ملکی در زبان فرانسه هستند.

ایساچنکو (۱۹۷۴) زبان‌های دارای فعل ملکی معادل «داشتن» را «زبان دال» می‌نامد و آن‌ها را از «زبان‌های میم» با فعل «متعلق بودن» متمایز می‌سازد (نغزگوی‌کهن، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۰).

فعل «avoir» به معنای «داشتن» در زبان فرانسه رفتار عجیبی دارد. بسیاری از ساختارهای فعلی زبان فرانسه با این فعل ساخته می‌شود. برای مثال به جای آن‌که بگوییم "گرسنه هستم" در فرانسه می‌گوییم "گرسنگی دارم" و یا به جای آنکه بگوییم "خوابم می‌آید" از عبارت "خواب دارم" استفاده می‌کنیم. چنین چیزی با آنچه که در بحث مالکیت با فعل «داشتن» و یا همان «avoir» مطرح شد، مغایرت دارد.

Marie a une grande maison. مری خانهٔ بزرگی دارد.

Cette grande maison appartient à Marie. این خانهٔ بزرگ به مریم تعلق دارد.

۴. ۲. حرف اضافهٔ de با ترتیب ملک+ de+ مالک

حرف اضافهٔ de در زبان فرانسه عملکردی چون کسرهٔ اضافه در ترکیب مضاف و مضافٌ‌الیه در زبان فارسی و همچنین 's مالکیت در زبان انگلیسی دارد. ترتیب و جایگاه قرارگیری این حرف اضافه نیز مشابه زبان فارسی است؛ یعنی همان‌طور که ما در دستور زبان فارسی از کسرهٔ اضافه بعد از ملک استفاده می‌کنیم و پس از آن مالک عنوان می‌شود، de در زبان فرانسه هم بدین ترتیب عمل می‌کند. لازم به ذکر است که اگر بخواهیم از مالکیت دو چیز که هر دو غیر انسان و یا غیرجاندار هستند نیز صحبت کنیم، می‌توانیم از ساختار مذکور بهره ببریم. در این حالت می‌بینیم که تمایزی میان زمانی که ملک و مالک جاندار باشند یا بی‌جان وجود ندارد.

La patte du chat پای گربه

La voiture de Pierre ماشین پیِر

Les livres de la bibliothèque کتاب‌های کتابخانه

۴. ۳. ساختارهای ملکی

در زبان فرانسه علاوه‌بر افعال ملکی‌ساز، برخی ساختارهای نحوی نیز وجود دارند که مفهوم مالکیت را دربردارند. این ساختارها از افعال کمکی avoir به معنای «داشتن» و être به معنای «بودن» ساخته شده‌اند.

۴. ۳. ۱. یکی از پرکاربردترین ساختارهای ملکی مربوط به فعل être به همراه حرف اضافهٔ à است که پس از آن اسم خاص اشخاص و یا ضمایر تأکیدی moi، toi، lui، elle، nous، vous، eux و یا elles می‌آید. در این ساختار حرف اضافهٔ à به معنای «متعلق به» است.

- Être+ à+ nom de personnes/pronom tonique

Ex : Cette maison est à Sara. این خانه متعلق به سارا است.

Ex : Cette maison est à eux. این خانه مال آن‌هاست.

۴. ۳. ۲. ساختار دیگری که با فعل être ساخته می‌شود و مالکیت را بیان می‌کند به صورت زیر است:

- Être en possession de+ qqch مالک چیزی بودن

Ex : Nous sommes en possession de ce chien. ما مالک این سگ هستیم.

۴. ۳. ۳. ساختار ملکی بعدی بر مبنای فعل avoir ساخته می‌شود و معادل آن نیز در نظر گرفته شده است.

- Avoir qqch en sa possession چیزی را تحت مالکیت خود داشتن

Ex : Il a des biens en sa possession. او پول را تحت مالکیت خود دارد. (او پول دارد)

۴. ۳. ۴. ساختار نحوی دیگری که برای بیان مالکیت از آن استفاده می‌کنیم آن است که برای مثال یک ویژگی به مالک داده شود تا علاوه‌بر متمایز کردن آن به نوعی مفهوم مالکیت را نیز در آن بگنجانیم. در این حالت، ویژگی‌ای که به مالک اطلاق می‌شود، معمولاً یک ویژگی ذاتی و جدایی‌ناپذیر از وی است. به عبارتی دیگر می‌توان این نوع مالکیت را به کمک یک صفت بیان کرد. برای مثال:

Ex : C’est une jeune femme aux yeux noirs.

او زنی با چشمان مشکی است (زنی که چشمان مشکی دارد).

Ex : le garçon au grand nez. پسر بینی‌بزرگ (پسری که بینی بزرگ دارد).

۴. ۳. ۵. ساختار غیرشخصی و ثابت il y a نیز گاهی اوقات مفهوم مالکیت را دربردارد. Il y a به معنای «وجود داشتن» است.

Ex : Dans cet appartement, il y a un garage.

در این آپارتمان یک پارکینگ وجود دارد. (آپارتمان یک پارکینگ دارد.)

۴. ۴. صفات ملکی در زبان فرانسه

یکی از اساسی‌ترین راهبردهای بیان مالکیت در زبان فرانسه، استفاده از صفات ملکی است. صفات ملکی در زبان فرانسه (les adjectifs possessifs) همواره پیش از اسم می‌آید و به‌نوعی وابستهٔ اسمی محسوب می‌شوند. صفت ملکی مثل دیگر صفات در زبان فرانسه با توجه به جنسیت و مفرد یا جمع بودن اسمی که به آن نسبت داده شده‌اند، متغیر است. حالت جمع این صفات در اشخاص جمع، برای هر دو جنسیت مؤنث یا مذکر مشابه است.

جدول شمارهٔ ۱حالت‌های مختلف صفات ملکی را همراه با مثال‌هایی مجزا نشان می‌دهد:

جدول ۱- صفات ملکی زبان فرانسه

شخص	صفت ملکی	مثال	ترجمه‌ی مثال
اول شخص مفرد (je)	اسامی مفرد مذکر= mon	Je cherche mon téléphone portable.	به دنبال تلفن همراهم می‌گردم.
	اسامی مفرد مؤنث= ma	Je cherche ma gomme.	به دنبال پاک‌کنم می‌گردم.
	اسامی جمع= mes	Je cherche mes livres.	به دنبال کتاب‌هایم می‌گردم.
دوم شخص مفرد (tu)	اسامی مفرد مذکر= ton	Hier, j'ai vu ton père.	دیروز پدرت را دیدم.
	اسامی مفرد مؤنث= ta	Hier, j'ai vu ta mère.	دیروز مادرت را دیدم.
	اسامی جمع= tes	Hier, j'ai vu tes parents.	دیروز والدینت را دیدم.

شخص	صفت ملکی	مثال	ترجمه‌ی مثال
سوم شخص مفرد (il/elle)	اسامی مفرد مذکر= son	Il a parlé à son ami.	او با دوستش صحبت کرد.
	اسامی مفرد مؤنث= sa	Il a parlé à sa mère.	او با مادرش صحبت کرد.
	اسامی جمع= ses	Il a parlé à ses parents.	او با والدینش صحبت کرد.
اول شخص جمع (nous)	اسامی مفرد مذکر و مؤنث = notre	Nous avons vendu notre maison.	خانه‌مان را فروختیم.
	اسامی جمع= nos	Nous avons vendu nos appartements.	آپارتمان‌هایمان را فروختیم.
دوم شخص جمع (vous)	اسامی مفرد مذکر و مؤنث = votre	Quelle est votre activité préférée?	فعالیت مورد علاقهٔ شما چیست؟
	اسامی جمع= vos	Quelles sont vos activités préférées?	فعالیت‌های مورد علاقهٔ شما چیست؟
سوم شخص جمع (ils/elle)	اسامی مفرد مذکر و مؤنث = leur	Ils aiment leur enfant.	آن‌ها فرزندشان را دوست دارند.
	اسامی جمع= leurs	Ils adorent leurs enfants.	آن‌ها عاشق فرزندانشان هستند.

همان‌گونه که می‌بینیم، در زبان فرانسه برای بیان رابطهٔ مالکیت از راهبرد حالت‌نمایی نیز استفاده می‌شود. حالت‌نمایی در ضمایر و صفات ملکی وجود دارد. لازم به ذکر است که در این زبان، به هنگام استفاده از صفات و ضمایر ملکی، بازنمایی جنس دستوری نیز وجود دارد.

با توجه به موارد عنوان‌شده در جدول شمارهٔ ۱، از آن‌جایی که این صفات در زبان فرانسه به‌صورت ضمیری هستند و به بیان دیگر، این راهبرد به نوعی به زیرطبقهٔ ضمایر محدود می‌شود، بنابراین نمی‌تواند به‌عنوان راهبرد غالب بیان مالکیت در این زبان در نظر گرفته شود.

۴. ۵. ضمایر ملکی در فرانسه

راهبرد دیگری که در زبان فرانسه برای بیان مفهوم مالکیت می‌توان نام برد، استفاده از ضمایر ملکی (les pronoms possessifs) در این زبان است. این راهبرد معادل ملکی‌سازی واژگانی در زبان فارسی و استفاده از واژهٔ «مال»، «متعلق به»، «واسه» به همراه شناسهٔ فاعلی است. ضمایر ملکی به‌تنهایی و بدون همراهی یک اسم در جمله مورد استفاده قرار می‌گیرند. این ضمایر نیز همچون صفات ملکی با توجه به جنسیت یا تعداد (مفرد و جمع بودن) اسمی که به آن اشاره می‌کنند متغیر هستند. مانند سایر ضمایر در دستور زبان، ضمایر ملکی نیز می‌توانند جایگزین اسم یا گروهی از کلمات شوند که یک گروه اسمی را تشکیل می‌دهند، تا از تکرار آن‌ها جلوگیری شود.

همان‌طور که اشاره کردیم، ضمایر ملکی از تکرار یک اسم در یک جمله یا همان پاراگراف جلوگیری می‌کنند؛ بنابراین بدیهی است که هنگام استفاده از ضمیر ملکی در جمله، ضروری است مرجع آن مشخص باشد که آن ضمیر به چه چیزی یا به چه کسی اشاره می‌کند. این ضمایر در زبان فرانسه میان شیء یا شخص (که ما آن را مالک می‌نامیم) و شیء یا شخص دیگری (که آن را ملک می‌نامیم) ارتباط برقرار می‌کنند.

برای مثال:

Ses yeux sont noirs.	چشمان او مشکی است.
Les siens sont noirs.	مال او مشکی است.

در این مثال کاملاً روشن است که ضمیر ملکی les siens جایگزین گروه اسمی ses yeux است. در جملهٔ اول، رابطهٔ مالکیت توسط ses برقرار می‌شود که نشان می‌دهد سوم شخص مفرد مالک yeux است. در جملهٔ دوم، گروه اسمی ses yeux با ضمیر ملکی les siens جایگزین می‌شود.

انواع ضمایر ملکی فرانسه را در جدول زیر به‌طور کامل مشاهده می‌کنید:

جدول ۲- ضمایر ملکی زبان فرانسه

شخص	ضمیر ملکی	مثال	ترجمه‌ی مثال
اول شخص مفرد (je)	اسامی مفرد مذکر= le mien	Ton ordinateur est aussi rapide que le mien.	کامپیوتر تو مثل کامپیوتر من پرسرعت است.
	اسامی مفرد مؤنث= la mienne	Votre chemise est blanche, la mienne est rouge.	پیراهن شما سفید است، مال من قرمز.
	اسامی جمع مذکر= les miens	Tes pantalons sont plus beaux que les miens.	شلوارهایت زیباتر از شلوارهای من هستند.
	اسامی جمع مؤنث= les miennes	Tu as tes clés ? J'ai perdu les miennes.	کلیدهایت را همراهت آورده‌ای؟ من مال خودم را گم کرده‌ام.
دوم شخص مفرد (tu)	اسامی مفرد مذکر= le tien	C’est à qui ce stylo ? c’est le tien ?	این خودکار کیست؟ مال توست؟
	اسامی مفرد مؤنث= la tienne	J’ai perdu ma gomme. tu peux me prêter la tienne	پاک‌کنم را گم کرده‌ام، پاک‌کن خودت را می‌توانی به من قرض دهی؟
	اسامی جمع مذکر= les tiens	Mes parents sont professeurs, comme les tiens.	والدینم استاد هستند، مثل والدین تو.
	اسامی جمع مؤنث= les tiennes	Mes robes sont blanches, comme les tiennes.	پیراهن‌هایم سفید هستند، مثل مال تو (مثل پیراهن‌های تو)
سوم شخص مفرد (il/elle)	اسامی مفرد مذکر= le sien	Ce n’est pas mon chat, c’est le sien.	این گربهٔ من نیست. مال اوست.
	اسامی مفرد مؤنث= la sienne	C’est ta chemise ou la sienne ?	این پیراهن توست یا مال او؟ (پیراهن او)

شخص	ضمیر ملکی	مثال	ترجمه‌ی مثال
	اسامی جمع مذکر= les siens	Ce sont tes sacs ou les siens?	این‌ها کیف‌های تو هستند یا مال او؟ (یا کیف‌های او)
	اسامی جمع مؤنث= les siennes	Ce sont tes valises ou les siennes?	این چمدان‌ها متعلق به تو هستند یا متعلق به او؟
اول شخص جمع (nous)	اسامی مفرد مذکر= le nôtre	Ce drap est à l'hôtel ? - Non, c'est le nôtre.	این ملافه مال هتل است؟ –نه مال ماست.
	اسامی مفرد مؤنث= la nôtre	C'est votre maison. C'est la nôtre.	این خانهٔ شماست و این متعلق به ما. (و این خانهٔ ما)
	اسامی جمع = les nôtres	Vos livres sont plus chers que les nôtres.	کتاب‌های شما گران‌تر از مال ماست. (گران‌تر از کتاب‌های ماست.)
دوم شخص جمع (vous)	اسامی مفرد مذکر= le vôtre	C'est mon téléphone portable, où est le vôtre?	این تلفن همراه من است. مال شما کجاست؟
	اسامی مفرد مؤنث= la vôtre	Ma voiture est noire, la vôtre est blanche.	ماشین من مشکی است و مال شما سفید.
	اسامی جمع = les vôtres	Nous apportons nos sacs, apportez les vôtres.	ما کیف‌هایمان را می‌آوریم. شما هم بیاورید. (کیف‌های خودتان را)
سوم شخص جمع (ils/elles)	اسامی مفرد مذکر= le leur	Notre quartier est aussi calme que le leur.	محلهٔ ما به اندازهٔ محلهٔ آن‌ها آرام است.

شخص	ضمیر ملکی	مثال	ترجمه‌ی مثال
	اسامی مفرد مؤنث= la leur	Votre maison est aussi grande que la leur.	خانهٔ شما مثل خانهٔ آن‌ها بزرگ است.
	اسامی جمع = les leurs	Nos enfants sont plus âgés que les leurs.	بچه‌های ما از بچه‌های آن‌ها بزرگ‌تر هستند.

۴. ۶. ساختار ضمایر ملکی در فرانسه

همان‌طور که در جدول بالا مشاهده می‌کنیم، ضمایر ملکی فرانسوی از دو جزء تشکیل شده‌اند. اولین مورد، استفاده از حرف تعیین le، la و یا les است و دومین بخش مالکیت را مشخص می‌کند. نکتهٔ دیگر آنکه ضمایر ملکی در زبان فرانسه، درست مانند انگلیسی و برخلاف زبان فارسی بسته به مالک (possesseur) متفاوت بیان می‌شوند.

البته ناگفته نماند که در انگلیسی تنها یک متغیر وجود دارد (یعنی مالک: مالک من، شما، او، ما، آنها)، اما در زبان فرانسه سه معیار (یعنی مالک، عدد و جنسیت) به هنگام به‌کارگیری ضمایر ملکی می‌بایست مد نظر واقع شوند. همچنین باید توجه داشت که برای اول، دوم و سوم شخص جمع، دیگر جنسیت مطرح نیست و همانند صفات ملکی، ضمایر هم برای جمع مذکر و مؤنث یکسان هستند.

برای مثال:

Mon sac est vert. کیف من سبز است.

Le mien est vert. مال من سبز است.

در مثالی که در بالا دیدیم، واژهٔ sac به معنای «کیف» مفرد مذکر است. صاحب آن نیز که «من» است، نیز مفرد است. همان‌طور که می‌بینیم کل گروه اسمی mon sac با ضمیر ملکی le mien جایگزین شده است؛ بنابراین برای انتخاب ضمیر ملکی مناسب می‌بایست سه موضوع را مد نظر قرار داد: نخست آنکه مالک کیست؛ دوم آنکه ملک مورد نظر مفرد است یا جمع؛ و درنهایت اینکه ملک جنسیت مؤنث دارد یا مذکر.

برای مثال:

برادرش در پاریس زندگی می‌کند. Son frère habite à Paris.

در این جمله می‌خواهیم اسم son frère را با ضمیر ملکی جایگزین کنیم. استفاده از son به معنای آن است که مالک در این جمله سوم شخص مفرد است، بنابراین می‌توانیم از le sien به جای کل عبارت son frère استفاده کنیم.

از دیدگاه رده‌شناسی، همان‌گونه که پیش‌تر نیز به آن اشاره نمودیم، از آن‌جایی که این راهبرد فقط برای ضمایر، قابل استفاده است، بنابراین محدودیت دارد و می‌توان گفت که این مورد نیز نمی‌تواند به‌عنوان راهبرد اصلی بیان مالکیت در فرانسه محسوب گردد.

۵. مالکیت جدایی‌پذیر و جدایی‌ناپذیر در فرانسه

یکی از متغیرهای مهمی که به هنگام مطالعهٔ مفهوم مالکیت در زبان‌ها بررسی می‌شود، بحث مالکیت جدایی‌پذیر و یا جدایی‌ناپذیر است. مالکیت جدایی‌ناپذیر، نوعی از رابطهٔ بین مالک و ملک را مشخص می‌کند که نمی‌توان آن دو را از هم جدا کرد. مثلاً رابطهٔ میان یک انسان و اعضای بدن او از نوع مالکیت جدایی‌ناپذیر است که در آن، عضو بدن، ملک و انسان مالک است. در مقابل، مالکیت جدایی‌پذیر نوع دیگری از رابطهٔ مالکیت است که در آن ملک قابل تفکیک از مالک است (تلیه و ولوا، ۲۰۰۶).

در رابطه با مالکیت جدایی‌پذیر می‌توان گفت که در این نوع مالکیت معمولاً می‌توان رابطهٔ ملک را با مالک قطع کرد و آن را از مالک سلب نمود. برای مثال در عبارت la voiture de Marie (ماشین مری) مالک (مری) می‌تواند ملک خود (ماشین) را بفروشد و یا حتی دزد می‌تواند ماشین او را ببرد. او می‌تواند ماشین خویش را به دیگری امانت دهد و مدتی به آن دسترسی نداشته باشد. این ویژگی تنها مختص ملک جدایی‌پذیر است و در رابطه با املاک جدایی‌ناپذیر صدق نمی‌کند.

مالکیت جدایی‌ناپذیر در زبان فرانسه ویژگی‌هایی دارد. نخست آن‌که مالک لزوماً موجودی زنده است. سپس ملک، غالباً عضوی از بدن است و درنهایت آنکه رابطهٔ میان مالک و ملک ذاتی است.

در ادامه به چند نمونه از مالکیت جدایی‌ناپذیر/ پذیر در زبان فرانسه اشاره خواهیم کرد تا ببینیم که آیا به هنگام بیان این دو نوع مالکیت از نظر ساختاری و نحوی در این زبان تفاوتی وجود دارد یا خیر.

Pierre a vendu sa maison.	پیِر خانه‌اش را فروخت.
La maison de Pierre a été vendue.	خانهٔ پیِر فروخته شد.
La jambe de Pierre est cassée.	پای پیِر شکسته است.
Il s’est cassé la jambe.	او پایش شکسته است.
Sa jambe est cassée.	پایش شکسته است.
Pierre lève le bras gauche.	پیِر بازوی چپش را بالا می‌برد.
Il s’est lavé les mains.	دست‌ها را شست (دست‌هایش را شست)

همان‌طور که در جملات بالا مشاهده می‌کنیم، در رابطه با بیان مالکیت جدایی‌پذیر و جدایی‌ناپذیر، ساختارها رفتار نحوی بسیار منحصربه‌فردی دارند، زیرا پیکربندی‌هایی که ملک را به مالک متصل می‌کنند در این دو نوع مالکیت یکسان عمل نمی‌کنند.

در رابطه با ساخت ملکی با حرف اضافهٔ de در زبان فرانسه میان مالکیت جدایی‌پذیر و جدایی‌ناپذیر از لحاظ ساختاری تمایزی وجود ندارد:

La main de Sophie	دست سوفی (مالکیت جدایی‌ناپذیر)
Le cahier de Sophie	دفتر سوفی (مالکیت جدایی‌پذیر)

اما اگر مالک و ملک در دو گروه اسمی جداگانه بیایند در آن صورت میان مالکیت جدایی‌پذیر و جدایی‌ناپذیر تفاوت ساختاری وجود خواهد داشت:

Marie lui a pris la main.	مری دستش را گرفت. (مری دست او را گرفت)

همان‌طورکه در جملهٔ بالا می‌بینیم به جای عبارت sa main به معنای «دستش»، عبارت la main به معنای «دست» و با حرف تعریف معین la جایگزین شده است. به‌نظر می‌رسد که این مورد

دلیل شناختی داشته و آن هم این است که در مالکیت جدایی‌ناپذیر ما هویت مالک را می‌دانیم و از آن‌جایی که رابطهٔ این دو عنصر یعنی مالک و ملک غیرقابل انکار است، بنابراین نیازی به استفاده از مشخص‌گر ملکی یعنی صفت ملکی وجود ندارد و ملک را با حرف تعریف معین به مالک منتسب می‌کنیم. به عبارتی دیگر، از آن‌جایی که نوع تملک که از لحاظ غیرقابل سلب از «صاحب خود» و به او وابسته است نشان می‌دهد که در این موارد مشخص‌گر ملکی را عنوان نمی‌کنیم و این مشخص‌گر با حرف تعریف معین جایگزین می‌شود.

برای روشن شدن موضوع مثال‌های زیر را نیز در نظر می‌گیریم:

a) J'ai pris la main de Sara. دست سارا را گرفتم.

b) J'ai pris sa main. دست او را گرفتم.

c) Je lui ai pris le bras. بازویش را گرفتم

.

دو جملهٔ زیر را با هم مقایسه می‌کنیم:

1- Sophie ferme les yeux سوفی چشم‌ها را بست.

2- Sophie a vu ses yeux dans le miroir.

سوفی چشم‌هایش را در آینه دید.

در جملهٔ اول چنان‌که می‌بینیم به جای ses yeux به معنای «چشم‌هایش» از les yeux به معنای «چشم‌ها» استفاده شده است؛ چراکه «بستن چشم‌ها» فعلی است که فرد در رابطه با خود انجام داده و در این جمله انتساب ملک به مالک بدیهی و مبرهن بوده و از مشخص‌گر ملکی در آن استفاده نشده است؛ اما در مقابل، در جملهٔ دوم به نظر می‌رسد که سوفی چشم‌های فرد دیگری را در آینه دیده باشد، بنابراین از مشخص‌گر ملکی یعنی صفت ملکی برای واژهٔ «چشم» استفاده شده است.

۶. متغیر اسم یا ضمیر بودن مالک

متغیر مهم دیگری که در این‌جا رفتارش را به هنگام بیان مالکیت در ساخت‌های ملکی بررسی می‌کنیم، نوع مالک از قبیل اسم یا ضمیر بودن آن در عبارات است. در زبان فرانسه نیز مثل فارسی

و انگلیسی می‌توان مالک را به دو دستهٔ مالک اسمی و ضمیری تقسیم کرد. در برخی زبان‌ها راهبردی که برای بیان مالکیت به هنگام اسم بودنِ مالک به‌کار می‌رود، متفاوت از زمانی است که مالک ضمیر است (شریفی، ۱۳۹۷،ص. ۶۱).

برای مثال در زبان فارسی اسم یا ضمیر بودن مالک، تأثیر خاصی در نحوهٔ بیان مالکیت و ترتیب مالک و ملک نسبت به هم ندارد. برای مثال اگر مالک اسم باشد (کتاب مریم)، یا ضمیر باشد (کتاب او) و یا با شناسهٔ فاعلی مالکیت را بیان کنیم (کتابش)، در هر سه حالت می‌بینیم که ترتیب ملک ـ مالک برقرار است. اما در این‌جا می‌خواهیم ببینیم که آیا اسم یا ضمیر بودن مالک در ترتیب سازه‌ها تفاوتی ایجاد می‌کند یا خیر و نحوهٔ بازنمایی این دو عنصر در هرکدام از موقعیت‌ها به چه شکل است.

a- Le livre de Marie	کتاب ماری
b- Le livre du professeur	کتاب استاد
c- La main de Marie	دست مری
d- Mon livre	کتاب من
e- Son livre	کتاب او
f- Ses jambes	پاهایش

در سه مورد اول یعنی موارد (a)، (b) و (c) مالک به صورت اسم خاص و یا عام بیان شده است. ترتیبی که در این موارد مشاهده می‌شود نیز به صورت ملک ـ مالک است. در سه مورد بعدی یعنی موارد (d)، (e) و (f) برعکس موارد قبلی، مالک ضمیر است و در موقعیت ضمیری می‌بینیم که ابتدا مالک و سپس ملک بیان می‌شود. پس ترتیب در این حالت به صورت مالک ـ ملک است. با توجه به این موضوع می‌توان گفت در زبان فرانسه زمانی که مالک اسم باشد، ترتیب به صورت ملک ـ مالک است و هنگامی‌که مالک ضمیر باشد، ترتیب عبارت به صورت مالک، ملک است.

۷. متغیر جاندار یا بی‌جان‌بودن مالک

گاهی اوقات در بحث مالکیت به نظر می‌رسد که مالک لزوماً می‌بایست یک جاندار باشد؛ چراکه یک موجود زنده است که قدرت تصرف در اموال یا اشیا و حق اعمال نوعی کنترل بر ملک را

نیز دارد؛ اما همیشه هم این‌چنین نیست، بلکه در جملات زیر می‌بینیم که مالک می‌تواند موجودی بی‌جان نیز باشد.

اتاق من دو پنجرهٔ بزرگ دارد.	Ma chambre a deux grandes fenêtres
موزه تنها یک در دارد.	Le musée a seulement une porte

در این‌گونه مواقع یکی از بررسی‌های مهمی که در رویکرد رده‌شناختی مطرح می‌گردد، آن است که ببینیم آیا ویژگی جانداری مالک و یا حتی ملک (برای مثال یک حیوان) بر نحوهٔ بازنمایی مفهوم مالکیت و یا ترتیب سازه‌ها در زبان فرانسه تأثیرگذار است و یا خیر. برای تبیین این موضوع مثال‌های زیر را در نظر می‌گیریم:

ناخن‌های پا	Les ongles du pied
ناخن‌های دوستم	Les ongles de mon amie
ناخن‌های سگ	Les ongles du chien

در موارد بالا به وضوح روشن است که میان جانداری مالک و بی‌جان بودن آن (مثل اعضای بدن) تفاوتی از نظر نحوهٔ بازنمایی مفهوم مالکیت وجود ندارد و ترتیب سازه‌ها در هر دو مورد مشابه است.

۸. نتیجه‌گیری

در مقالهٔ حاضر به بررسی چگونگی بیان مفهوم مالکیت در زبان فرانسه از منظر رده‌شناسی زبان پرداختیم. با تحلیل راهبردهای متفاوتی که در زبان فرانسه برای بیان مالکیت استفاده می‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که این زبان از بسیاری از ساختارها، اصطلاحات و مواردی چون ضمایر و صفات ملکی برای بیان روابط مالکیت به صورت دقیق و معنادار استفاده می‌کند. علاوه بر آن، از تفاوت‌های میان مالکیت جدایی‌پذیر و جدایی‌ناپذیر آگاه شدیم. در این پژوهش همچنین مقولاتی چون ترتیب مالک و ملک نسبت به یکدیگر، میزان اهمیت جانداری در چگونگی بیان مالکیت، نوع مالک از قبیل اسم یا ضمیر بودن آن در این زبان مورد مطالعه واقع شد.

کرافت (۲۰۰۳) ساخت‌های ملکی را در زبان‌های گوناگون به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کند؛ دستهٔ نخست زبان‌هایی هستند که ساخت ملکی در آن‌ها دارای تکواژ اضافه است و دیگری زبان‌هایی که ساخت ملکی آن‌ها دارای تکواژ اضافه نیست. طبق این دسته‌بندی، زبان فرانسه به دستهٔ نخست تعلق دارد. به این معنا که در ساخت ملکی این زبان از تکواژ اضافه استفاده می‌شود.

یکی از معیارهای تشخیص راه‌کارهای اصلی بیان یک مفهوم در زبان‌ها و تمایز میان راهبرد اصلی از فرعی، توجه به این نکته است که یکی از آن‌ها، کاربرد و نقش معنایی مشخصی نسبت به دیگر موارد دارد. در رابطه با بیان رابطهٔ ملکی در زبان فرانسه دیدیم که استفاده از حرف اضافه برای بیان مالکیت ترجیح داده می‌شود.

طبق ویژگی‌های مورد نظر کرافت، در ساخت ملکی زبان فرانسه، مالک و ملک بدون ادغام در مجاورت یکدیگر قرار می‌گیرند و تکواژ اضافه همواره پس از سازهٔ نخست یعنی پس از ملک قرار می‌گیرد.

یکی از مواردی که غالباً در مطالعات مربوط به رده‌شناسی مفهوم مالکیت مد نظر قرار می‌گیرد، بررسی جایگاه مالک و ملک نسبت به هم در عبارات است. به این منظور، در این مقاله کوشیدیم تعیین کنیم که در موارد گوناگون در زبان فرانسه این دو موضوع نسبت به هم چگونه واقع می‌شوند. تمایل غالب در ترتیب قرارگیری این دو موضوع نسبت به یکدیگر در زبان فرانسه به صورت ملک ـ مالک است؛ اما در مواردی که مالک به صورت ضمیری مطرح می‌شود دو حالت برای آن ممکن است: نخست آنکه اگر مالک به صورت ضمیر تأکیدی باشد و ساختار être à را داشته باشیم، ضمیر بعد از این ساختار قرار می‌گیرد. پس ترتیب باز هم به‌صورت ملک ـ مالک است. دوم آنکه اگر در عبارت از صفت ملکی استفاده کنیم، ترتیب به‌صورت مالک ـ ملک تغییر می‌کند. نتیجه آنکه، متغیر اسم یا ضمیر بودن مالک در نحوهٔ چینش سازه‌ها تأثیرگذار است.

همان‌طور که دیدیم ویژگی جانداری در نحوهٔ بیان مالکیت و یا ترتیب عناصر مالک و ملک در زبان فرانسه تغییری به وجود نمی‌آورد.

مورد دیگری که مورد تحلیل قرار دادیم، بررسی تفاوت میان مالکیت جدایی‌ناپذیر و جدایی‌پذیر بود. مطالعهٔ داده‌ها حاکی از آن است که میان این دو نوع مالکیت با راهبرد ساخت اضافی و استفاده از حرف اضافهٔ de از نظر ساخت ملکی و ترتیب عناصر تفاوتی وجود ندارد

و هر دو مورد مثل هم بیان می‌شوند. اما اگر مالک و ملک در دو گروه اسمی جداگانه بیایند، در آن صورت میان مالکیت جدایی‌پذیر و جدایی‌ناپذیر تفاوت ساختاری وجود خواهد داشت.

استفاده از راهبردهای متنوع برای بیان مالکیت در زبان فرانسه ازجمله به‌کارگیری ساخت اضافه، استفاده از ساخت‌های نحوی و صرفی گوناگون، صفت‌ها و ضمیرهای ملکی و تنوع کاربرد هرکدام در مالکیت‌های جدایی‌پذیر یا جدایی‌ناپذیر و تفاوت سازهٔ غالب در موقعیت ضمیری یا اسمی بودن مالک، همگی بیانگر تنوع رده‌شناختی بیان مالکیت در این زبان است.

خلاصه آنکه راهبردهای بسیار متنوعی برای بیان مالکیت در زبان فرانسه استفاده می‌شود. می‌توان گفت که برای بیان یک مفهوم واحد در این زبان مانند اکثر زبان‌های دنیا راهبردهای گوناگونی وجود دارد. تنوع راهبردها می‌تواند دلایل شناختی داشته و به سازوکار ذهنی بشر مرتبط باشد که بحث در این باره در چارچوب پژوهش پیش رو نیست و مستلزم مطالعات بیشتر و دقیق‌تر است. امیدواریم که این مقاله به توسعهٔ دانش در زمینهٔ زبان‌شناسی و بهبود درک مفاهیم زبانی مرتبط با مالکیت کمک کند.

فهرست منابع

البرزی، پرویز. (۱۴۰۰). واکاوی مقایسهٔ زبان‌ها. *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی*. *۱۱*(۱). ۱-۱۰.

بامشادی، پارسا؛ و انصاریان، شادی. (۱۳۹۶). ساخت ملکی در کردی گورانی: رویکردی رده‌شناختی. *زبان‌شناسی و گویش‌های ایرانی*. ۲ (۱). ۱-۲۲.

بدخشان، ابراهیم؛ ویسی‌حصار، رحمان؛ و ساداتی، سیدجلال. (۱۳۹۷). *مالکیت اسمی و گزاره‌ای در گویش مازنی: تحلیل رده‌شناختی*. [پایان‌نامهٔ ارشد. دانشگاه کردستان].
https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/c76c9659a232d77f5c1c5ba202096506

سربازیان، مجید؛ و رنجبری، سهیلا. (۱۳۹۴). مفهوم مالکیت و زمان انتقال آن در فقه امامیه، حقوق ایران و انگلیس. *پژوهش تطبیقی حقوق اسلام و غرب*. ۲ (۱). ۵۷-۸۰.

شریفی، شهلا. (۱۳۸۸). بررسی ساخت ملکی در زبان فارسی امروز از دیدگاه رده‌شناسی. *پژوهش‌های زبان‌شناسی (مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان)*. *۱* (۱). ۴۷-۶۲.

شریفی، شهلا؛ و صبوری، نرجس‌بانو. (۱۳۹۸). راهبردهای بیان مالکیت در برخی گونه‌های زبانی ایرانی. *مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران*. *۷* (۲۵). ۵۷-۷۶.

کاتوزیان، ناصر. (۱۳۷۸). *دورهٔ مقدماتی حقوق مدنی، اموال و مالکیت*. تهران: نشر دادگستر.

معین، محمّد. (۱۳۷۱). *فرهنگ فارسی*. ۶ جلد. تهران: امیرکبیر.

نغزگوی‌کهن، مهرداد. (۱۳۹۵). بیان مالکیت در تالشی، *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی، (۲)* ۱. ۱۱۷-۱۳۶.

نغزگوی‌کهن، مهرداد؛ و ملکی، ساسان. (۱۳۹۸). طرح‌واره‌های مالکیت در زبان فارسی. *نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی. ۱۱* (۱). ۳۳-۴۸.

Baron, I., Herslund, M., & Sørensen, F. (2001). *Dimensions of Possession*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Croft, W. (1990). *Typology and Universals*. Cambridge: Cambridge University Press.

Croft, W. (2003) 2nd edition. *Typology and Universals*, Cambridge: Cambridge University Press.

Greenberg, J. H. (1974 a). *Language typology: a historical and analytic overview*, The Hague: Mouton.

Hanon, S. (1988). Qui a quoi ? Réflexions sur la possession inaliénable et le verbe avoir en français. *Revue romane, 23* (2), 161-177.

Hanon, S. (1989). *Les constructions absolues en français moderne*. Louvain-Paris : Peeters.

Hawkins, J. A. (1983). Word order universals, New York: Academic Press.

Heinz, M. (2003). *Le possessif en français, aspects sémantiques et pragmatiques*, Bruxelles: Editions Ducolot.

Jackendoff, R. (1994). *Patterns in the Mind: Language and Human Nature*. New York: Basic Books.

Kleiber, G. (2008). *The semantics and pragmatics of the possessive determiner*, Dijon: Université Marc Bloc.

Langacker, R.W. (1993). Reference point constructions. *Cognitive Linguistics*, *4*, 1-38.

Langacker, R.W. (1991). *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol 2. Standford University Press.

Pamies, A. (2002). *Sémantique et grammaire de la possession dans les langues d'Europe*. E. Castagne éd., Pour une modélisation de l'apprentissage simultané de plusieurs langues apparentées ou voisines, Publications de la Faculté de Lettres de Nice, CID Diffusion, 67-98.

Riegel, M. (2001). The grammatical category "possession" and the part-whole relation in French. *Dimensions of possession*, 47-187.

Song, J.J (2001). *Linguistic Typology: Morphology and Syntax*. Harlow Pearson Education Limited.

Tellier, C., & Valois, D. (2006). *Constructions méconnues du français*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Woldsnes, A. K. (2013). *La possession inalienable-une analyse contrastive* (Master's thesis).

Zimek, R. (1960). K chápání posesívnosti, *in Rusko-Česke Studie*, Praha, 131-156.

www.larousse.fr/dictionnaires/francais.

Université Ferdowsi de Mashhad

Recherches en Langue et Traduction françaises

Revue semestrielle du département de français

Vol. 6, N°. 2, Automne / Hiver 2023

- **Une Analyse de « La peau que j'habite », l'adaptation cinématographique de Mygale de Jonquet, basée sur la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette**
  Vahid Rajabi, Afsaneh Nazeri, Masoud Naghashzadeh
- **La Traduisibilité de la multi-lisibilité: une étude sur la traduction des poèmes de Hafiz en français**
  Homayoun Eslami, Sadi Jafari Kardgar, Mohammad Javad Kamali
- **Étude du romantisme noir dans les poèmes de Charles Baudelaire et Nosrat Rahmani**
  Zahra Doust Hesar, Mohammad Reza Farsian
- **Correspondance franco-iranienne, Le roman *D'Outre-mur* modèle d'un roman épistolaire**
  Maryam Mehdizadeh, Samira Bameshki, Zohreh Taebi Noghandari
- ***L'Attentat* de Yasmina Khadra : application de l'approche sociocritique de Claude Duchet**
  Faranak Zandieh, Shahrazad Makoui, Leyla Ghafouri-gharavi, Neda Atashvahidi
- **Etude de la traduction française de quelques quatrains de Khayyâm par Jules de Marthold selon André Lefèvre**
  Sedigheh Sherkat Moghadam, Mokhtar Issayian
- **Créativité en traduction : présentation théorique suivie d'exemples chez les grands traducteurs**
  Mohammad-Rahim Ahmadi, Atefeh Navarchi
- **Étude comparée de la recréation mythique dans les littératures dramatiques française et persane basée sur le Voyage du héros de Vogler**
  Azadeh Fesanghari
- **Unité de pensée au cours d'une transition traductionnelle ; étude de cas tirés du roman Michel Strogoff de Jules Verne**
  Ali Abbassi, Sarah Sharifi
- **Analyse des stratégies de la possession en français de point de vue de Typologie**
  Mahboube Sadat Mirafzali, Shahla Sharifi

ISSN: 2322-1569