دانشگاه فردوسی مشهد

مجله علمی

مطالعات زبان و ترجمه

بررسی تطبیقی رده‌شناسی و طبقه‌بندی استعاره با رهیافتی زیباشناختی در زبان‌های فارسی و انگلیسی ۱
میثم ابراهیمی - مهیار علوی مقدم - محمدداوودی

بررسی تأثیر کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی بر هوش روایی زبان‌آموزان در مؤسسات زبان انگلیسی و مدارس دولتی ۲۹
حافظ شاطری - آذر حسینی فاطمی

پذیرش رباعیات عمر خیام ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد در انگلستان ۵۳
مصطفی حسینی

نقد تطبیقی سفر قهرمان درون در داستان‌های «جاناتان مرغ دریایی» و «شازده کوچولو» براساس نظریهٔ پیرسن ۷۵
راحله عبدالمرادزاده برزو - محمد ریحانی

بازتاب مفهوم مرگ در اندیشه آلبر کامو و صادق هدایت ۱۰۱
محمدرضا فارسیان - فاطمه قادری

ترجمه طنز در دوبله فارسی سریال انیمیشن بچه رئیس: بررسی شیوه‌های ترجمه در دو محیط مقصد متفاوت ۱۲۱
فرزانه خدابنده

بررسی مؤلفه‌های واقع‌گرایی در سه اثر فرانسوا موریاک (بچهٔ کثیف، برهوت، عشق و ترز دسکیرو) و جلال آل‌احمد (بچهٔ مردم، سنگی بر گوری و زن زیادی) ۱۵۵
طاهره جعفری‌حصارلو - آنت آبکه

شاپا: ۲۲۲۸-۵۲۰۲
سال پنجاه و دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۸،
شماره پیاپی ۴۱

منتشر از مجله علمی - پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی

مجله علمی مطالعات زبان و ترجمه
سال پنجاه و دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۸

مطالعات زبان و ترجمه

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسئول: دکتر سیّد محمدرضا هاشمی
سردبیر: دکتر مسعود خوش‌سلیقه
مدیر اجرایی: دکتر محمدرضا فارسیان
دستیار سردبیر: سعید عامری

اعضای هیئت تحریریّه:

دکتر زهره اسلامی راسخ (استاد زبانشناسی کاربردی، دانشگاه تگزاس، آمریکا)
دکتر علیرضا انوشیروانی (استاد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز)
دکتر مونا بیکر (استاد مطالعات ترجمه، دانشگاه منچستر، انگلستان)
دکتر رضا پیش‌قدم (استاد روانشناسی اجتماعی آموزش زبان، دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر علیرضا جلیلی‌فر (استاد زبانشناسی کاربردی، دانشگاه شهید چمران اهواز)
دکتر مسعود خوش‌سلیقه (دانشیار مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر عبدالمهدی ریاضی (استاد آموزش زبان انگلیسی، دانشگاه مک‌کواری، استرالیا)
دکتر محمدرضا فارسیان (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر سعید کتابی (دانشیار آموزش زبان انگلیسی، دانشگاه اصفهان)
دکتر ادوین گنتزلر (استاد ادبیات تطبیقی، دانشگاه ماساچوست امهرست، امریکا)
دکتر محمدرضا هاشمی (استاد مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد)

ویراستار فارسی : عبداله نوروزی
ویراستار انگلیسی : سعید عامری
کارشناس اجرایی : مرضیه دهقان
حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی : الهه تجویدی
شمارگان: ۳۰ نسخه
نشانی: مشهد، پردیس دانشگاه فردوسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی. کد پستی: ۹۱۷۷۹٤۸۸۸۳
نمابر: ۳۸۷۹٤۱٤٤ (۰۵۱) تلفن: ۳۸۸۰٦۷۲۳ (۰۵۱) **بها**: داخل کشور: ۱۵۰۰۰ ریال (تک‌شماره)
نشانی اینترنتی: http://jm.um.ac.ir/index.php/lts/index

این نشریه در کتابخانه منطقه‌ای علوم و تکنولوژی شیراز نمایه می شود.

بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه فردوسی مشهد

مجله علمی

مطالعات زبان و ترجمه

سـال پنجاه و دوم، شـمارهٔ سوم

پاییز ۱۳۹۸

(تاریخ انتشار این شماره : زمستان ۱۳۹۸)

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)

فهرست مقالات

		صفحه
بررسی تطبیقی رده‌شناسی و طبقه‌بندی استعاره با رهیافتی زیباشناختی در زبان‌های فارسی و انگلیسی	میثم ابراهیمی مهیار علوی مقدّم محمدداوودی	۲۷- ۱
بررسی تأثیر کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی بر هوش روایی زبان‌آموزان در مؤسسات زبان انگلیسی و مدارس دولتی	حافظ شاطری آذر حسینی فاطمی	۵۲- ۲۹
پذیرش رباعیات عمر خیام ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد در انگلستان	مصطفی حسینی	۷۳- ۵۳
نقد تطبیقی سفر قهرمان درون در داستان‌های «جاناتان مرغ دریایی» و «شازده کوچولو» براساس نظریهٔ پیرسن	راحله عبداله‌زاده برزو محمد ریحانی	۱۰۰- ۷۵
بازتاب مفهوم مرگ در اندیشه آلبر کامو و صادق هدایت	محمدرضا فارسیان فاطمه قادری	۱۲۰- ۱۰۱
ترجمهٔ طنز در دوبلهٔ فارسی سریال انیمیشن بچه‌رئیس: بررسی شیوه‌های ترجمه در دو محیط مقصد متفاوت	فرزانه خدابنده	۱۵٤- ۱۲۱
بررسی مؤلفه‌های واقع‌گرایی در سه اثر فرانسوا موریاک (بچهٔ کثیف، برهوت عشق و ترز دسکیرو) و جلال آل‌احمد (بچهٔ مردم، سنگی بر گوری و زن زیادی)	طاهره جعفری‌حصارلو آنت آبکه	۱۹۰-۱۵۵

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۲۷-۱ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i3.82246/10.22067

بررسی تطبیقی رده‌شناسی و طبقه‌بندی استعاره با رهیافتی زیباشناختی در زبان‌های فارسی و انگلیسی

میثم ابراهیمی (گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
مهیار علوی مقدّم* (گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
محمد داوودی (گروه زبان و ادبیّات انگلیسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

چکیده

کندوکاو در پیشینهٔ تاریخی بلاغت در زبان‌های فارسی و انگلیسی، ما را با برخی همانندی‌ها و تمایزها و در نتیجه طبقه‌بندی بلاغی آشنا می‌کند. در این مقاله، می‌کوشیم به واکاوی تطبیقی یکی از شاخه‌های اساسی بلاغت در حوزه‌های زبانی و ادبی در علم «بیان» یعنی «استعاره» و طبقه‌بندی انواع آن در زبان‌های فارسی و انگلیسی بپردازیم تا به این ترتیب به زمینه‌ها و خاستگاه‌های جهان‌نگری و زیباشناختی این دو زبان دست یابیم. استعاره از تخییل‌آمیزترین صناعات مطرح در قلمرو علم بیان است که در بلاغت فارسی و انگلیسی در کنار وجوه تمایز، همانندی‌های بسیاری نیز دارند. استعاره در زبان انگلیسی به گستردگی و جزنگری زبان فارسی بحث نشده و کلی‌تر و در عین حال، دقیق‌تر و منظم‌تر بررسی شده است. در زبان بلاغی انگلیسی ذکر هر دو طرف اصلی تشبیه (مشبه و مشبّه‌به) که در زبان بلاغی فارسی جز تشبیهات طبقه‌بندی می‌شود استعارهٔ صریح خوانده شده است. استعاره در فارسی و انگلیسی دارای طبقه‌بندی‌هایی است که می‌توان نمونه‌هایی از استعاره را در میان این دو زبان یافت. ضمن آن که در بلاغت انگلیسی گونه‌ای استعاره وجود دارد که در آن هر دو رکن اصلی استعاره حذف می‌شوند که این نوع در بلاغت فارسی نمونه‌ای ندارد.

کلیدواژه‌ها: زبان‌های فارسی و انگلیسی، استعاره، رده‌شناسی، زبان‌شناسی، بررسی تطبیقی

---

* نویسنده مسئول m.alavi.m@hsu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۲۳

۱. مقدمه

موضوع اساسی بلاغت، بررسی تأثیرگذاری اثر ادبی بر مخاطب و ترغیب و برانگیختن اوست. سه علم «معانی»، «بیان» و «بدیع»، برروی‌هم دانش‌های زیباشناختی[1] نام گرفته‌اند که دربارهٔ ترفندهای شاعرانه سخن می‌گویند و سخن را به مقتضای حال و مقام می‌سنجند و می‌کاوند. هرچند مفهوم بلاغت (رتوریک) از روزگار افلاطون تا امروز دستخوش تغییراتی شده (رک. احمدی، ۱۳۹٦، ص. ۲۷) بلاغت در تعریف، شاخه‌ها و انواع آن، طبقه‌بندی‌ها و روش‌شناسی در زبان‌های فارسی و انگلیسی به‌دلیل خاستگاه هنری، زمینه‌های جهان‌نگری و نگره‌های بنیادین زبان‌شناختی و زیباشناختی با یکدیگر همانندی‌ها و گاه ناهمانندی‌هایی دارند که در این مقاله می‌کوشیم به واکاوی تطبیقی یکی از شاخه‌های اساسی بلاغت یعنی علم «بیان» و کارکرد استعاره در فارسی و انگلیسی بپردازیم تا به این ترتیب به زمینه‌ها و خاستگاه‌های جهان‌نگری و زیباشناختی این دو زبان دست یابیم.

جایگاه و اهمیت استعاره در ادبیات جهان به‌حدی است که «شعر را کلامی مبتنی بر استعاره و اوصاف دانسته‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵، ص. ۲۱۳). اهمیت استعاره در بلاغت اسلامی (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵، ص. ۱۱۲–۱۱۳) و هم در بلاغت غربی (رک. ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ۲۰۷) تا آن‌جاست که آن را از ارکان اساسی شعر به‌شمار آورده و در تعریف شعر گنجانیده‌اند. سخنوران اروپایی استعاره را «ملکهٔ تشبیهات مجازی» نامیده‌اند (کروچه، ۱۳٤٤، ص. ٤٦). استعاره از جمله صناعات بیانی است که معنای حقیقی کلمات را تغییر می‌دهد و در معنای مجازی به‌کار می‌رود:

زبان مجازی یعنی زبانی که مقصودش همان نیست که می‌گوید. اتومبیل‌ها کلاه بر سر نمی‌گذارند. آدم‌ها کشتی نیستند. زمان رودخانه نیست. شب کاسهٔ آب نیست و صبح در آن سنگ نمی‌اندازد. زبانی که مقصودش همان باشد (یا می‌خواهد همان باشد) که می‌گوید و کلمات را در معنای زبان «معیار» به‌کار می‌برد، معیاری برگرفته

1. aesthetics

از رویهٔ معمول گویندگان متعارف آن زبان است، زبان حقیقی نامیده می‌شود. زبان مجازی دانسته در نظام کاربرد حقیقی زبان تصرف می‌کند، زیرا بر این فرض متکی است که عبارات هرگاه در معنای حقیقی با یک شیء در ارتباط باشند، به شیء دیگر نیز می‌توان منتقلشان کرد. (هاوکس، ۱۳۷۷، ص. ۱۲)

این جایگاه متمایز استعاره در شعر، ما را بر آن داشت که به بررسی این مبحث به شکل دقیق‌تری و جزئی‌تر بپردازیم؛ بنابراین در این مقاله می‌کوشیم به واکاوی استعاره که یکی از مهم‌ترین صناعات مطرح در قلمرو علم بیان است در زبان بلاغی فارسی و Metaphor در زبان بلاغی انگلیسی بپردازیم.

این تحقیق می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

- مبانی مشترک و متفاوت در تعریف و ارکان استعاره در زبان‌های فارسی و انگلیسی کدام‌اند و آیا این دو زبان در مبحث استعاره قابلیت تطبیق با یکدیگر را دارند؟
- زبان‌های فارسی و انگلیسی در چارچوب طبقه‌بندی استعاره چه همانندی‌ها و ناهمانندی‌های دارند؟
- کدام‌یک از این دو زبان دقیق‌تر،گسترده‌تر و منظم‌تر به مبحث استعاره پرداخته‌اند؟
- بین بلاغت تطبیقی علم بیان و کاربرد استعاره در دو زبان فارسی و انگلیسی با خاستگاه هنری، زمینه‌های جهان‌نگری و نگره‌های بنیادین زیباشناختی این دو زبان چه ارتباطی می‌توان یافت؟

۱. ۲. فرضیه‌های تحقیق

این پژوهش بر این فرضیه‌ها استوار است:

ــ با توجه به این نکته که بلاغت به زبان و قوم خاصی وابسته نیست، مبحث استعاره در دو زبان فارسی و انگلیسی، قابلیت تطبیق با یکدیگر دارند.

ــ با توجه به خاستگاه اولیهٔ مشترک زبان‌های فارسی و انگلیسی، مبحث استعاره در این دو زبان همانندی‌ها و ناهمانندی‌هایی دارد.

ـــ کل‌نگری، دقیق‌تر و منظم‌تر بودن بلاغت انگلیسی با جزءنگری، ریزبینی و گستردگی مباحث استعاره در بلاغت فارسی قابل تطبیق است.

ـــ در بررسی تطبیقی بلاغت علم بیان و کاربرد استعاره در دو زبان فارسی و انگلیسی، خاستگاه هنری، زمینه‌های جهان‌نگری و نگره‌های بنیادین زیباشناختی این دو زبان با یکدیگر پیوندهایی دارند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ این پژوهش را می‌توان در سه گروه طبقه‌بندی کرد:

الف. کتاب‌ها: نویسندگان بسیاری از کتاب‌های بلاغی به مبحث استعاره توجه کرده‌اند، اما تعداد اندکی از آن‌ها به بررسی استعاره در زبان فارسی و زبان‌های اروپایی و به‌ویژه انگلیسی پرداخته‌اند. از جملهٔ این کتاب‌ها می‌توان به *واژه‌نامهٔ هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن* نوشتهٔ میمنت میرصادقی (۱۳۸۵) اشاره کرد که در آن برخی از نکات تاریخی و اصطلاحی استعاره در بلاغت فارسی و انگلیسی دیده می‌شود. شمیسا (۱۳۹۲) علاوه بر اصطلاحات بیان فارسی مناسب با موضوع، نمونه‌هایی از اصطلاحات بلاغت انگلیسی را آورده و *فرهنگ اصطلاحات ادبی* نوشتهٔ سیما داد (۱۳۹۲) صناعات و فنون ادبی مطرح در زبان‌های فارسی و انگلیسی را به‌صورت تطبیقی و جداگانه بررسی کرده است.

ب. پایان‌نامه‌ها: از جمله پایان‌نامه‌های نگاشته شده در این زمینه می‌توان به پایان‌نامهٔ زهرا آقازینالی (۱۳۸۵) با عنوان *«مقایسهٔ صور خیال در ادبیات فارسی و انگلیسی»* که در آن نویسنده به بررسی تطبیقی انواع صور خیال «تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه» در دو زبان فارسی و انگلیسی پرداخته‌است و پایان‌نامهٔ عزت‌الله سپه‌وند (۱۳۹۱) با عنوان *«بلاغت تطبیقی در حوزهٔ فارسی و انگلیسی»* اشاره کرد که در آن دانش‌های زیباشناختی (معانی، بیان و بدیع) و صناعات مطرح در این علوم به صورت مقایسه‌ای در دو زبان فارسی و انگلیسی مورد بررسی قرار گرفته است.

پ. مقالات: از جمله مقالاتی که در زمینه استعاره نگاشته شده می‌توان به مقالهٔ «اشعار تی. اس. الیوت در زبان فارسی: بررسی موردی ترجمهٔ استعاره‌ها در سرزمین بی‌حاصل» نوشتهٔ سجادی و رستمی (۱۳۹۳) اشاره کرد که در آن، استعاره با توجه به بازنمایی‌ها در تلمیحات شعر یاد شده بررسی شده است. مقالهٔ «مفهوم‌شناسی استعاره در غرب و بلاغت اسلامی» نوشتهٔ براتی، صالحی مازندرانی، امامی و لویمی مطلق (۱۳۹۵) ضمن بررسی سیر تطور تاریخی مفهوم استعاره در بلاغت اسلامی و در غرب، معایب و مزایای این بررسی را نیز بیان است. مقالهٔ «بررسی و ارزیابی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی» نوشتهٔ براتی (۱۳۹٦) به بررسی نظریه‌های معاصر استعاره در برابر نظریهٔ سنتی پرداخته است. مقالهٔ «واکاوی استعاره از منظر بلاغت سنتی و جدید در زبان‌های فارسی، عربی و انگلیسی» نوشتهٔ کاظمی‌تبار (۱۳۹٦) معنای لغوی و اصطلاحی، ویژگی‌ها، علت پیدایش و کارکرد استعاره را از نگاه گذشتگان و معاصران بررسی و نقد کرده است. مقالهٔ «بررسی نظریه «استعاره: تشبیه کوتاه شده» و نسبت آن با نظریه‌های جدید استعاره (مطالعهٔ موردی: سه نظریه از سکاکی، مکس بلک و دیویدسون)» نوشتهٔ معصومی، ابن‌الرسول، خاقانی اصفهانی و رفیعی (۱۳۹۷) با مطالعه‌ای تطبیقی «تشبیه کوتاه‌شده» را در هر دو زبان بررسی کرده و کاستی‌های هریک را شرح داده است. مقالهٔ «استعاره در گذر زمان؛ بررسی، تحلیل و نقد تطور بلاغی عربی و فارسی» نوشتهٔ رضایی (۱۳۹۸) به بررسی و تحلیل تعاریف استعاره در بیشتر متون عربی و فارسی پرداخته است. اما دربارهٔ موضوع مورد بحث باید به مقالهٔ «بررسی اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی» نوشتهٔ آقاحسینی و آقازینالی (۱۳۸۵) اشاره کرد که در این مقاله نویسندگان بسیار مختصر به بررسی تطبیقی برخی از مباحث استعاره در زبان‌های فارسی و انگلیسی روی آورده‌اند.

با توجه به آنچه گفته شد، بی‌گمان در میان پژوهش‌های بلاغت تطبیقی و کاربرد استعاره در زبان‌های فارسی و انگلیسی، تاکنون هیچ اثر مستقلی نگاشته نشده است و این خلأ پژوهشی، موجب شد نویسندگان به چنین پژوهشی دست یازند.

۲. ۱. بررسی تطبیقی تعریف «استعاره» در بلاغت فارسی و انگلیسی

ارسطو نخستین کسی است استعاره را تعریف کرده است. وی در کتاب *فن شعر* (ارسطو، ۱۳٤۳، ص. ۹۰) استعاره را چنین تعریف کرده است: «استعاره عبارت از این است که اسم چیزی را بر چیزی دیگر نقل کنند». البته برخی از مترجمان آن را به مجاز ترجمه کرده‌اند، اما Metaphor در اصل از واژهٔ یونانی Metaphora گرفته شده که خود مشتق است از Meta به معنای «فرا» و Pherein، به‌معنای «بردن» (هاوکس، ۱۳۷۷، ص. ۱۱). بنابراین اصطلاح Metaphor به معنی «فرابرده» یا انتقال است. ارسطو (۱۳٤۳، ص. ۹۰–۹۱) در کتاب *فن شعر* استعاره را به چهار نوع تقسیم می‌کند: ۱. نقل از جنس به نوع؛ ۲. نقل از نوع به جنس؛ ۳. نقل از نوع به نوع؛ ٤. نقل به حسب تمثیل.

مثال نقل از جنس به نوع: «در این‌جا کشتی من ایستاد». لنگر انداختن هم نوعی ایستادن شمرده می‌شود. اما نقل از نوع به جنس مثل این عبارت است: «اولیس ده‌ها هزار کار بزرگ کرده است». زیرا ده‌ها هزار دلالت بر بسیاری می‌کند و در این موضوع به‌جای کلمهٔ بسیار **به‌کار رفته است**. نقل از نوع به نوع مثل این عبارت است: «زندگانیش را با رویینه تیغی به پایان برد یا رویینه‌ای تیز زندگانیش را قطع کرد». در این‌جا به پایان آوردن و قطع کردن هر دو به یک معنی آمده است و معنی هر دو جان ستاندن و هلاک کردن است. مراد از نقل به تمثیل آن است که از چهار تعبیر مفروض، نسبت تعبیر دوم با تعبیر اول درست مانند نسبت بین تعبیر چهارم باشد با تعبیر سوم. در بعضی موارد هم کلمه‌ای را که در معنی حقیقی خویش **به‌کار رفته است** به‌جای آنچه مجازاً بدان تعلق دارد می‌آورند. چنان‌که، نسبت جام و باکوس همان نسبتی است که بین سپر با مارس وجود دارد. بنابراین ممکن است از سپر به جام مارس و از جام به سپر باکوس تعبیر کرد.

از میان چهار نوعی که ارسطو برای استعاره ذکر کرد، تنها نوع چهارم به‌عنوان استعاره شناخته شده است. در منابع انگلیسی ذیل اصطلاح Metaphor چنین آمده‌است: «کلمات یا عبارت در معنایی غیر از معنای تحت‌اللفظی‌شان به‌کار می‌روند.

یعنی کلمه‌ای که به یک شیء یا کار مشخص اشاره دارد برای شیء یا کار دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد، اما به شباهت میان آن‌ها اشاره نمی‌شود» (ایبرامز و گالت هرفم، ۱۳۹٤، ص. ۱۵۱)؛ برای نمونه چندین استعاره «در ابیات زیر از آغاز آهنگ «در طول سال‌ها»[1] اثر رونالد استورت توماس[2] وجود دارد:

Shelley dreamed it. Now the dream decays.
The props crumble. The familiar ways
Are stale with tears trodden underfoot.
The heart's flower withers at the root.
Bury it, then, in history's sterile dust.
The slow years shall tame your tawny lust.

شلی آن را خواب دید. اکنون رؤیا از بین می‌رود.
صحنهٔ نمایش خرد شد. شیوه‌های آشنا.
اشک در زیر پا گام زده است؟
گل قلب در ریشه پژمرده می‌شود.
سپس آن را در گرد و غبار سترون تاریخ دفن کنید.
سال‌های آرام باید هوس خوابیده خود را تسخیر کند. (کادن[3]، ۲۰۱۳، ص. ٤۳۲-٤۳۳)

در بلاغت فارسی «استعاره آن است که عبارتی از موضع استعمالش در اصل لغت، به‌جهت غرضی به معنای دیگری منتقل کنند و آن غرض یا برای شرح و روشن نمودن آن است یا برای تأکید و مبالغه است یا برای اشاره نمودن به آن با لفظی اندک» (عسکری، ۱۳۷۲، ص. ۳٦۲). در واقع در بلاغت فارسی استعاره را می‌توان هم نوعی تشبیه و هم نوعی مجاز دانست. چنان‌که در تعریف آن گفته‌اند: «استعاره تشبیهی است که یکی از طرفین آن حذف شده باشد یا مجازی است با علاقهٔ مشابهت، با وجود قرینه‌ای که ذهن را از معنی حقیقی دور کند و به معنی مجازی برساند» (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۷).

1. At the Year's Turning
2. Ronald Stuart Tomas
3. Cuddon

همان‌طور که در تعاریف استعاره مشخص شد هر دو زبان، استعاره را بر مبنای تشبیه قرار داده‌اند. در میان تمامی ملل و به‌خصوص زبان‌های فارسی و انگلیسی، تشبیه از نخستین اشکال تصویرگری نزد شعرا بوده است. به موازات تکامل تصویرگری، رفته‌رفته تشبیه مختصرتر و فشرده‌تر شده و پس از حذف ادات تشبیه به استعاره نزدیک شده است. این معنی در تعریف بلاغیون باستان همچون ارسطو به‌خوبی منعکس است. او استعاره را تشبیهی می‌داند بدون ادات شبه (رک. داد، ۱۳۹۲، ص. ۱۳٤)؛ بنابراین در بلاغت فارسی و انگلیسی استعاره را تشبیهی فشرده[1] دانسته‌اند. از سوی دیگر، رجحان استعاره بر تشبیه در هر دو دیدگاه امری پذیرفته شده است:

کلمه‌ای که در استعاره به‌کار می‌رود حاوی معنی وسیع و گسترده‌ای است که به خواننده و شنونده واگذار می‌شود. با این همه بعضی اعتقاد دارند که تشبیه از استعاره زنده‌تر و پرتحرک‌تر و در نتیجه مؤثرتر است و وجود ارکان تشبیه در کلام آن را رساتر می‌کند، اما بعضی تأثیر استعاره را بیشتر و قوی‌تر از تشبیه می‌دانند، با این استدلال که در تشبیه یک یا چند مورد مشابهت بین مشبه و مشبّه‌به مورد نظر گوینده است، در حالی‌که در استعاره، مشبّه‌به جایگزین مشبه می‌شود. ارسطو فیلسوف یونانی با آن‌که برای تشبیه تأثیری فوق‌العاده قائل است، استعاره را بر تشبیه ترجیح می‌دهد، از نظر این‌که در تشبیه شاعر دو شیء جداگانه را عیناً یکی نمی‌داند، اما در استعاره یکی را جانشین دیگری می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۸۵، ص. ۲٤-۲۵)

وجه تمایز استعاره در بلاغت فارسی با Metaphor در بلاغت انگلیسی آن است که در بلاغت فارسی استعاره بر مبنای مجاز نیز تعریف می‌شود، چنان‌که گفته‌اند: هنری‌ترین نوع مجاز، استعاره است که به علاقهٔ مشابهت است، ولی در انگلیسی از قول یاکوبسن گفته شده است که استعاره بر مبنای مشابهت، متفاوت از مجاز بر مبنای مجاورت است (رک. مهدی‌زاده سراج، ۱۳۷۹، ص. ۷٦۲).

1. condensed simile

۲. ۲. بررسی تطبیقی «ارکان و پایه‌های استعاره» در بلاغت فارسی و انگلیسی

در بلاغت فارسی استعاره دارای سه رکن است که عبارت‌اند از:

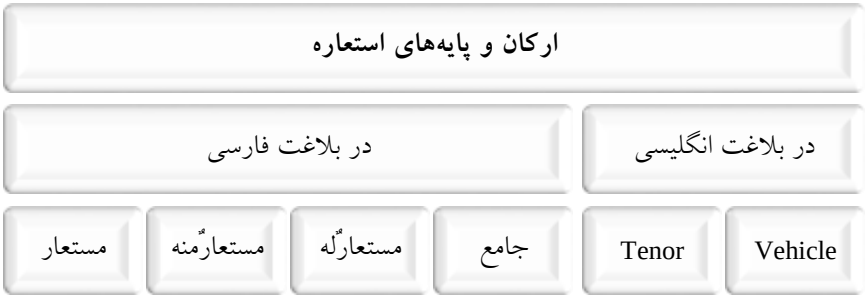
۱. مستعار و آن لفظ مشبّه‌به است.

۲. مستعارٌمنه و آن معنی مشبّه‌به است.

۳. مستعارٌله و آن معنی مشبه است.

مستعار و مستعارٌله را طرفین تشبیه نامند و صفت بین طرفین را که در تشبیه به وجه شبه موسوم است در اینجا جامع گویند (رجایی، ۱۳۵۳، ص. ۲۸۸).

در بلاغت انگلیسی ریچاردز[1] به وجود دو عنصر در استعاره اذعان دارد؛ یکی آنچه بیان نشده و مراد اصلی گوینده همان بوده که به آن منظور اصلی[2] یا مستعارٌله می‌گوییم و دیگر آنچه به‌کاررفته یعنی کلمهٔ به عاریت گرفته شده که ریچاردز آن را وسیله[3] می‌خواند که در بلاغت ما به آن مستعارٌمنه گفته می‌شود (مستعار به لفظ استعاره اطلاق می‌شود و آن کلمهٔ اصلی که از آن استفاده شده مستعارٌمنه است). بنابراین ریچاردز معتقد است که استعاره ترکیبی از مستعارٌمنه و مستعارٌله است (رک. ریچاردز، ۱۳۸۲، فصل ۵ و ٦).



نمودار ۱. ارکان و پایه‌های استعاره

1. I. A. Richards
2. tenor
3. vehicle

۳. روش پژوهش

در این پژوهش با روش کتابخانه‌ای، در پی بررسی تطبیقی طبقه‌بندی استعاره، در دو زبان فارسی و انگلیسی هستیم. روش استدلالی تحقیق در این مقاله روش استقرایی (جزء به کل) و روش تحلیل داده‌ها نیز روش کیفی است. از سویی دیگر، این پژوهش براساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی نگاشته شده است.

٤. یافته‌ها و بحث

٤. ۱. طبقه‌بندی‌های استعاره در زبان فارسی و انگلیسی

در بلاغت فارسی و انگلیسی استعاره را از منظرهای گوناگون می‌توان طبقه‌بندی کرد:

٤. ۱. ۱. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار وجود لفظ مستعار

الف. در بلاغت فارسی

در بلاغت فارسی استعاره را، از دید ساختار آن، به دو گونهٔ بنیادین تقسیم کرده‌اند:

ـ استعارهٔ مصرحه (آشکار)

استعاره‌ای است که در آن مشبه حذف و مشبّه‌به آورده می‌شود البته باید نشانه یا قرینه‌ای در جمله باشد که از وابستگان مشبه محذوف است. این نشانه ذهن خواننده را از معنای حقیقی مستعار دور می‌کند و به معنای مجازی می‌رساند (رک. علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۸). برای نمونه:

بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایبان دارد بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد

(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۰)

ـ استعارهٔ مکنیه (کنایی)

اگر در ذهن هنرمند تشبیهی پنهان باشد و برای بیان این تشبیه، مشبه را ذکر کند و مشبّه‌به را حذف نماید البته باید نشانه یا قرینه‌ای در جمله باشد که از وابستگان مشبّه‌به محذوف است (رک. علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۱) مانند بیت:

شبی گیسوفروهشته بر دامن پلاسین معجرو قیرینه گرزن

(منوچهری، ۱۳۷۵، ص. ۸٦)

در بلاغت فارسی آنچه که با نام تشخیص از آن یاد می‌شود در اصل استعاره‌ای است مکنیه که مشبّه‌به محذوف آن انسان است؛ برای نمونه:

قلم را آن زبان نبود که سر عشق گوید باز ورای حد تقدیر است شرح آرزومندی

(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ٤٤۱)

در بلاغت فارسی باقی استعاره‌ها زیر مجموعهٔ این دو (استعارهٔ مکنیه و مصرحه) قرار دارند.

ب. در بلاغت انگلیسی

ـ استعارهٔ صریح یا آشکار

در بلاغت انگلیسی، Explicit Metaphor «ساده‌ترین نوع استعاره است که با تعریف ارسطویی از استعاره مطابقت دارد. در این قسم از استعاره هم لفظ مستعار و هم لفظ مستعارٌمنه هر دو ذکر می‌شوند» (داد، ۱۳۹۲، ص. ۳۰)؛ برای نمونه:

Sorrow is my own ***yard***.

غم و غصه حیاط من است. (پراین[1]، ۲۰۱۸، ص. ۷٦۳)

در نمونهٔ مذکور «اصطلاح حقیقی Sorrow و اصطلاح مجازی yard هر دو ذکر شده‌اند» (پراین، ۲۰۱۸، ص. ۷۷۵).

همان‌طورکه در تعریف استعاره گذشت، استعاره تشبیهی است که علاوه بر حذف ادات، یکی از طرفین اصلی تشبیه (مشبه یا مشبّه‌به) نیز باید محذوف باشند، اما در استعارهٔ صریح بلاغت انگلیسی ذکر هر دو پایهٔ تشبیه نیز مانعی ندارد که این نوع

1. Perrine

استعاره معادل تشبیه بلیغ و نیز تشبیه مؤکد (محذوف‌الادات) در بلاغت فارسی است؛ به‌عبارت دیگر آنچه در بلاغت انگلیسی استعارهٔ صریح نامیده می‌شود در بلاغت فارسی در زمرهٔ تشبیهات قرار می‌گیرد (رک. آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸٦، ص. ٦٧).

ـ استعارهٔ تلویحی

در بلاغت انگلیسی دو استعارهٔ مصرحه و مکنیهٔ فارسی، ذیل اصطلاح Implicit Metaphor یا استعارهٔ تلویحی قرار می‌گیرند. توضیح آن‌که «استعارهٔ تلویحی در بلاغت انگلیسی به‌طور کلی بر پوشیدگی یکی از اجزاء یا هر دو جزء مستعار یا مستعارٌمنه استوار است» (داد، ۱۳۹۲، ص. ۳۰)؛ بنابراین باید گفت استعارهٔ تلویحی در بلاغت انگلیسی در سه قسم ظاهر می‌شود که عبارت‌اند از:

۱. در قسم اول، مشبه ذکر و مشبّه‌به سربسته و تلویحی باقی می‌ماند و ذکر نمی‌شود [معادل استعارهٔ مکنیهٔ فارسی]؛ برای نمونه در ابیات زیر سرودهٔ لنگستون هیوز[1]، dream مشبه ذکر و [bomb] مشبّه‌به حذف گردیده است:

What happens to a dream deferred?	چه اتفاقی برای رؤیا افتاده است؟
Does it dry up?	آیا آن خاموش می‌شود؟
Like a raisin in the sun?	مانند رنگ کشمشی خورشید؟
Or fester like a sore	یا مانند یک جراحت خاموش می‌شود
And then run?	و سپس ادامه می‌یابد؟
Does it stink like rotten meat?	آیا آن را مانند گوشت فاسد می‌کند؟
Or crust and sugar over	آیا پوسته و شکر روی آن
Like a syrupy sweet?	مانند شربتی شیرین است؟
Maybe it just sags	شاید آن را فقط ببندد
Like a heavy load.	مانند باری سنگین
Or does it explode?	یا آیا آن منفجر می‌شود؟

1. Langston Hughes

۲. در قسم دوم استعارهٔ تلویحی، مشبه حذف و مشبّه‌به ذکر می‌گردد [معادل استعارهٔ مصرحهٔ فارسی].

۳. در نوع سوم مشبه و مشبّه‌به هر دو محذوف هستند [در فارسی رایج نیست].

شعر زیر هر دو شکل (مورد ۲ و ۳) را نشان می‌دهد:

It sifts from Leaden Sieves	آن از غربال سربی عبور می‌کند
It powders all the Wood.	این پودر تماماً چوبی است
It fills with Alabaster Wool	آن را با پشم سفید پر می‌کند
The Wrinkles of the Road	چین و چروک خیابان
It makes an Even Face	آن حتی منظره را می‌سازد
Of Mountain, and of Plain	از کوه، و از دشت
Unbroken Forehead from the East	سرش را از مشرق بیرون می‌کشد
Unco the East again.	بسیار، مجدداً از مشرق (پراین، ۲۰۱۸، ص. ۷۷٤-۷۷۵).

در ابیات مذکور سرودهٔ امیلی الیزابت دیکینسون[1] دو استعاره وجود دارد:

الف. در بند سوم، عبارت It Fills with Alabaster Wool کلمهٔ wool به‌عنوان مشبّه‌به ذکر شده است و با توجه به قرینه‌ای در فعل Fills می‌توان دریافت که [snow] به‌عنوان مشبه سربسته و تلویحی باقی مانده‌است که این قسم از استعاره در بلاغت انگلیسی معادل استعارهٔ مصرحه در بلاغت فارسی است.

ب. در بند اول، عبارت Its sifts from Leaden Sieves با توجه به قرینه در فعل sifts و نیز مفهوم کل شعر می‌توان دریافت [snow] مشبه و [flour] مشبّه‌به هر دو محذوف‌اند. این نوع استعاره در بلاغت فارسی وجود ندارد (رک. پراین، ۲۰۱۸، ص. ۷۷٦).

1. Emily Elizabeth Dickinson

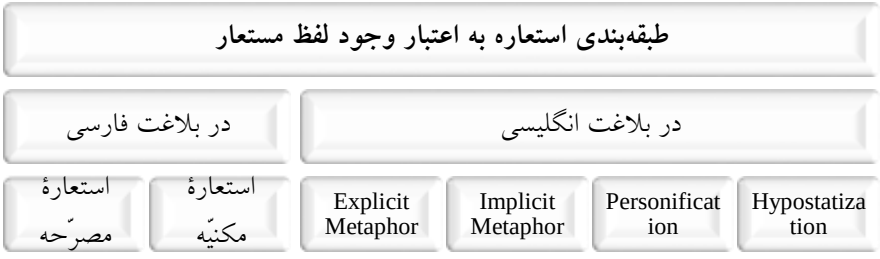
ـ تجسم شخصیت

تجسم شخصیت[1] در بلاغت انگلیسی شامل، «دادن ویژگی‌های یک انسان به یک حیوان، یک شیء یا یک مفهوم است. این به‌راستی زیرمجموعهٔ استعاره است، یک مقایسهٔ تلویحی که در آن، اصطلاح مجازی مقایسه (مشبّه‌به) همیشه انسان است» (پراین، ۲۰۱۸، ص. ۷۷٦). برای نمونه جان میلتون[2] در *بهشت گمشده*[3] آنجا که آدم سیب ممنوعه را گاز زد، نوشت است:

Sky lowered, and muttering thunder, some sad drops
Wept at completing of the mortal sin.

آسمان سر فرود آورد، زیر لب رعدی کشید و از غم چند قطره اشک
در پی آن گناه مهلک گریست (ایبرامز و گالت هرفم، ۱۳۹٤، ص. ۱۵۵).

به‌طور کلی جستجو در کتاب‌های بلاغت این عقیده را تأیید می‌کند که «همواره مثال‌های استعارهٔ مکنیه، مثال‌هایی است در حوزهٔ تشخیص» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵، ص. ۱۵۳) و آن استعارهٔ مکنیه‌ای است که «مشبّه‌به» محذوف انسان، جاندار و ضمیر ذی روح است، در مقابل Personification به معنای تشخیص در بلاغت انگلیسی نمی‌تواند معادل استعارهٔ مکنیه فارسی قرار گیرد. در بلاغت فارسی رابطهٔ تشخیص و استعارهٔ مکنیه عموم و خصوص مطلق است، هر تشخیصی استعارهٔ مکنیه است اما هر استعارهٔ مکنیه‌ای تشخیص نیست. استعارهٔ مکنیه از تشخیص بسیار وسیع‌تر است (رک. آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸٦، ص. ۷۰).



نمودار ۲. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار وجود لفظ مستعار

1. personification
2. John Milton
3. Paradise Lost

٤. ١. ٢. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار کیفیت لفظ مستعار

الف. در بلاغت فارسی

ـ استعارهٔ اصلیه

اگر کلمهٔ مستعار اسم جنس باشد، استعاره را اصلیه گویند چون مستقیماً استعاره است (اصطلاحات استعاری که تاکنون ذکر شد اسم بودند).

ـ استعارهٔ تبعیّه

استعارهٔ تبعیّه در بلاغت فارسی بر دو نوع است:.

۱. کلمهٔ مستعار فعل یا مشتقات آن باشد؛ برای نمونه در بیت:

«آن روزها رفتند

آن روزهایی کز شکاف پلک‌های من

آوازهایم، چون حبابی از هوا لبریز، می‌جوشید

چشمم بر روی هر چه *می‌لغزید*

آن را چو شیر تازه می‌نوشید» (فرخزاد، ١٣٦٩، ص. ١٠).

«می‌لغزید» فعل است و استعارهٔ تبعیّه و لغزیدن اسم است و استعاره از تند دویدن و با شتاب رفتن.

۲. نوع دیگر استعارهٔ تبعیّه استعاره در صفت است؛ برای نمونه در «زخمی تابان داشت» تابان، استعارهٔ تبعیّه از بسیار خونین است.

ب. در بلاغت انگلیسی

در زبان انگلیسی نیز، استعاره در فعل و صفت وجود دارد. «استفادهٔ استعاری از فعل[1] در نمایش *تاجر ونیزی*[2] ویلیام شکسپیر، پردهٔ پنجم، صحنهٔ اول دیده می‌شود:

How sweet the moonlight sleeps upon this bank

نور ماه چه زیبا بر روی این ساحل می‌آرامد.

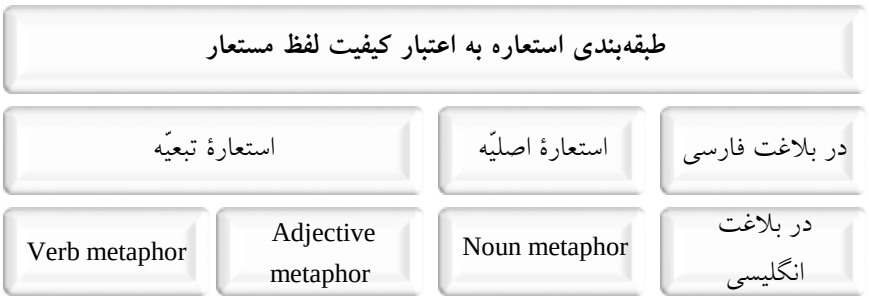
1. verb
2. Merchant of Venice

و استفادهٔ استعاری از صفت[1] در شعر «باغ»[2] (۱٦۸۱) اثر آندره مارول[3] وجود دارد:

Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.

نابود کردن همه چیز ساختگی است

با اندیشه‌ای سبز زیر سرپناهی سبز (ایبرامز و گالت هرفم، ۱۳۹٤، ص. ۱۵۳_۱۵۲).



نمودار ۳. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار کیفیت لفظ مستعار

٤. ۱. ۳. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار جامع

٤. ۱. ۳. ۱. استعارهٔ قریب (نزدیک و مبتذل)

استعارهٔ مبتذل و تکراری و آسان فهم

استعاره‌ای است که در آن ربط بین مستعارٌله و مستعارٌمنه آشکار باشد. این‌گونه استعاره‌ها گاهی به‌حدی تکراری و به اصطلاح کلیشه‌ای می‌شوند که در حکم لغت معمولی قرار می‌گیرند و نیروی هنری خود را کاملاً از دست می‌دهند. اسم دیگر آن در متون بلاغی استعارهٔ عامیهٔ مبتذله است. منشأ این گونه استعارات، تشبیهات کهنه و تکراری است؛ نمونه‌های آن در ادبیات ما لعل در معنی لب و سنبل در معنی زلف، آتش در معنی رخسار و هندو به معنی زلف، نرگس به معنی چشم، گل به معنی گونه و سرو به معنی بلندبالا است. (شمیسا، ۱۳۹۲، ص. ۲۰۲)

1. adjective
2. The Garden
3. Andrew Marvell

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ۱۹۲)

در مقابل در بلاغت انگلیسی، «استعاره از جهت واژگانی شدن در فرهنگ لغت به دو نوع: ۱. استعارهٔ مرده[1] و ۲. استعارهٔ زنده[2] تقسیم می‌شود و استعارهٔ زنده استعاره‌ای جدیدی است که در واژگان زبان ثبت نشده است» (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸٦، ص. ۷۲). باید افزود که مصادیق استعارهٔ قریب در بلاغت انگلیسی دو نوع است:

۱. اصطلاح استعارهٔ مرده، استعاره‌ای است که از دیر زمان مورد استفاده قرار گرفته و به قدری رایج شده است که مغایرت مانسته و مانند توجه ما را جلب نمی‌کند، مانند «پای میز»، و «جان کلام»، اما بسیاری از استعاره‌های مرده [جان نباخته و] صرفاً در حال مردن هستند و دوباره به راحتی آن‌ها را به حیات بازگرداند. شخصی از گروچو مارکس پرسید: Are you a man or a mouse? «آیا تو مرد هستی یا موش؟» او پاسخ داد: Throw me a piece of cheese and you'll find out، «تکه‌ای پنیر برایم بینداز تا بفهمی» موش در این جمله به معنی ترسو است و در اثر تداول به استعارهٔ مرده تبدیل شده است. تاریخ زبان نشان می‌دهد که اکثر واژه‌های که ما اکنون فرض می‌کنیم معنای صریح دارند، در گذشتهٔ دور استعاره بوده‌اند (ایبرامز و گالت هرفم، ۱۳۹٤، ص. ۱۵۳-۱۵٤)

به‌عبارت دیگر «استعارهٔ مرده یک معنی معمولی و قراردادی دارد که از اصل متفاوت است، می‌توان آن را بدون دانستن مفهوم اولیه درک کرد» (براتی، ۱۳۹٦، ص. ۷۰-۷۱). نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که «در بسیاری موارد وقتی زمینهٔ زبانی یک چنین استعاره‌ای تغییر می‌کند استعارهٔ مرده بار دیگر تشخص و تازگی می‌یابد؛ برای نمونه عبارت (grey cat in the night) 'گربهٔ خاکستری در شب' در انگلیسی استعارهٔ مرده‌ای محسوب می‌شود اما هنگام ترجمه به فارسی، تازگی و حیات دوباره می‌یابد» (داد، ۱۳۹۲، ص. ۳۳).

1. dead metaphor
2. live metaphor

۲. در بلاغت انگلیسی اصطلاح Cliché نیز مصداقی برای استعارهٔ قریب است؛ چنان‌که در تعریف آن گفته‌اند: «عبارتی کهنه و مبتذل و بیش از حد استفاده شده‌ای که دیگر زنده نیست. بسیاری از اصطلاحات به‌دلیل استفادهٔ مفرط به کلیشه تبدیل شده‌اند» (کادن، ۲۰۱۳، ص. ۱۲۹).

٤. ١. ٣. ٢. استعارهٔ بعید (دور و شگفت)

این استعاره دقیقاً در مقابل استعارهٔ قریب قرار می‌گیرد چنان‌که گفته‌اند:

برعکس استعارهٔ قریب، هنرمندانه است و معمولاً حاصل فعالیت ذهنی هنرمند است نه تقلید او. در این استعاره ربط بین مستعارٌله و مستعارٌمنه نو و دور و غریب است و در متون بلاغی به آن استعارهٔ خاصیهٔ غربیه نیز گفته‌اند. جامع دیریاب و محتاج خیال‌ورزی است و هنرمند بین دو چیز به ظاهر کاملاً ناهمگون و ناهمخوان شباهتی ظریف کشف کرده است. (شمیسا، ۱۳۹۲، ص. ۲۰۲)

دل به می دربند تا مردانه‌وار گردن سالوس و تقوا بشکنیم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ٤٨٣)

شاعر در عالم خیال سالوس و تقوا را به صورت انسان یا حیوانی مجسم کرده است.

در بلاغت انگلیسی اصطلاح Outlandish metaphor را می‌توان با استعارهٔ بعید تطبیق داد؛ چنا که گفته‌اند:

«برخی از شاعران از استعاره‌های ابتکاری و عجیب لذت می‌برند؛ برای نمونه «غزل مذهبی پانزده»[1] (١٦٣٣) اثر جان دان[2] چند نمونه از این مقایسه‌های غیرمعمول را ارائه می‌دهد:

Batter my heart, three-personed God; for You
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;
That I may rise and stand, o'erthrow me, and bend
Your force to break, blow, burn, and make me new.

قلب مرا خرد کن، خدای سه نفره، برای شما

1. Holy Sonnet XIV
2. John Donne

هنوز به دنبال کوبیدن، تنفس، درخشش، و اصلاح است
که من قادرم برخیزم، بایستم، مرا ببخش و خم شوم
نیروی شما برای شکستن، ضربه زدن، سوختن و ساختن برای من نوست»
(بارتون و هادسون[1]، ۱۹۹۷، ص.۱۰۰).

در این مثال، «تثلیث مقدس» را با آهنگر و بندزن مقایسه می‌کند که مانند آن‌ها می‌شکند، می‌دمد، می‌سوزاند و از نو می‌سازد. اما ارتباط «تثلیث مقدس» و آهنگر خیلی دور از ذهن است و تشابه آن خیلی تخیلی به نظر می‌رسد (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸٦، ص. ٦۷-٦۸). ذکر این نکته نیز ضروری است که Conceit به‌عنوان تشبیه بعید ذکر گردید، «در بلاغت غربی «استعارهٔ دور و شگفت»[2] نیز نامیده می‌شود، اما چون «مشبه و مشبّه‌به» در آن ذکر می‌گردد، در زمرهٔ تشبیهات فارسی و «تشبیه بلیغ» است» (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸٦، ص. ۷۲).

نمودار ٤. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار جامع

٤. ۱. ٤. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار به‌کارگیری الفاظ استعاره

الفاظ ارائه شده در استعاره به اعتبار نوع به‌کارگیری دارای طبقه‌بندی‌هایی هستند. نکتهٔ قابل ذکر آن است که این طبقه‌بندی در علم بیان مبحث قابل توجه‌ای نیست اما به‌دلیل توضیح استعارهٔ تهکمیه ناگزیر اشاره‌ای به آن می‌کنیم.

1. Barton and Hudson
2. conceit metaphor

الف. در بلاغت فارسی

ـ استعارهٔ وفاقیه

آن است که اجتماع دو سوی استعار در یک تن بلااشکال باشد.

ـ استعارهٔ عنادیه

آن است که اجتماع دو سوی استعاره در یک جا یا در یک تن ممکن نباشد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۲، ص. ۲۰٤).

ـ استعارهٔ تهکمیه

از فروع استعارهٔ عنادیه استعارهٔ تهکمیه است در بلاغت فارسی به استعارهٔ تهکمیه استعارهٔ ریشخندی و تلمیحیه هم گفته‌اند و آن است که یک واژه در معانی ضد خود و برای طنز و ریشخند به‌کار رود؛ مانند بیت:

ترسم که بهره‌ای نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ زآب حرام ما
(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ۱۲)

ب. در بلاغت انگلیسی

۱. اصطلاح Diminishing metaphor عبارت است از: «تصویری که در آن یک نوعی عدم توافق یا اختلاف مبهم در میان مشبه و مشبّه‌به وجود دارد. این اختلاف زمانی رخ می‌دهد که یک اندیشه و تصویری که آن را مجسم می‌کند، به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که کاملاً مناسب و سازگار نیستند. نتیجهٔ آن اغلب شوخ‌طبعی، هیجان‌انگیز و تحرک عاطفی است. چنین استعاره‌ای در شعر متافیزیک (ماوراءالطبیعی) رایج است؛ مثال مشهور آن آغاز سرود عاشقانهٔ چی.آلفرد پروفراک[1] از تی. اس. الیوت[2] است:

Let us go then, you and I
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table.

1. The Love Song of Alfred Prufrock
2. T. S. Eliot

بیا برویم، تو و من
وقتی‌که غروب در آسمان پهن شده است
چون بیماری که بر روی میز بیهوش است. (کادن، ۲۰۱۳، ص. ۲۰۵)

۲. اصطلاح Antiphrasis «صناعتی بدیعی که یک کلمه مستقیماً به معنای مخالف معنی معمول آن است؛ برای نمونه نامیدن یک آدم غول پیکر با عنوان کوچک و یا یک دشمن به‌عنوان دوست» (بالدیک[1]، ۲۰۰۱، ص. ١٤).

نمودار ۵. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار به‌کارگیری الفاظ استعاره

٤. ١. ۵. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار واحد کلمه

استعاره‌ها به اعتبار تعداد اجزای کلام به دو دسته تقسیم می‌شوند:

الف. در بلاغت فارسی

ـ استعارهٔ مفرد

هرگاه استعاره یک کلمه ـ اعم از مفرد یا مرکب ـ باشد آن استعاره، استعارهٔ مفرد نامیده می‌شود؛ بنابراین استعارهٔ تبعیّه نیز استعاره‌ای مفرد است. به‌طورکلی باید گفت تمام مباحثی که تاکنون دربارهٔ استعاره مطرح شد استعارهٔ مفرد محسوب می‌شوند.

1. Baldick

ـ استعارهٔ مرکب

استعارهٔ مرکب در بلاغت فارسی آن است که «مشبّه‌به یا مستعارٌمنه مذکور به‌صورت جمله باشد و واژه نباشد» (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۷)

تو و طوبی و ما و قامت یار فکر هر کس به قدر همت اوست
دور مجنون گذشت و نوبت ماست هر کسی پنجروزه نوبت اوست
(حافظ، ۱۳۸۵، ص. ۵۷)

ب. در بلاغت انگلیسی

اصطلاح mixed metaphor «استعاره‌ای است که دو مشبّه‌به استعاری مختلف یا حتی بیشتر از آن تلفیق می‌شوند. یک نمونهٔ استعارهٔ آمیغی (مرکب) جمله‌ای است که هملت در حدیث نفس خود دربارهٔ وضعیت پریشان خود به زبان آورده است:

To take arms against a sea of trouble, / And by opposing end them

برای مقابله با دریای مشکلات بازوان خود را گشوده‌ام و با مقابله کردن به آن‌ها خاتمه می‌دهم (ایبرامز و گالت هرفم، ۱۳۹٤، ص. ۱۵۳).

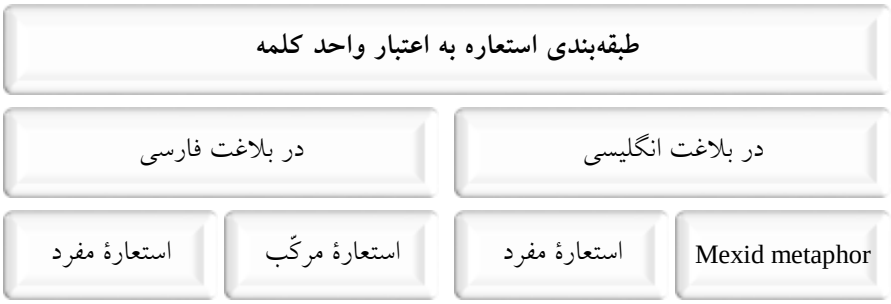
در نمونهٔ مذکور «در سطر نخست دو مشبّه‌به حضور دارد؛ یکی مشبّه‌بهی که ذکر نشده یعنی «مرد جنگجو» اما این مشبّه‌به از نشانه‌های آن که سلاح برگرفتن باشد معلوم می‌شود و دیگری مشبّه‌بهی که ذکر شده و آن «دریا» است که مشکلات با آن مقایسه **شده است**» (داد، ۱۳۹۲، ص. ۳۲). شمیسا (۱۳۹۲، ص. ۳۵۱) در مورد تمایز این استعاره با استعارهٔ مرکب در بلاغت فارسی می‌نویسد:

این استعاره را می‌توان استعارهٔ مختلط یا آمیخته و امثال آن ترجمه کرد (یکی از معانی Mix هم آشتی دادن و سازگار شدن است) اما مرکب نباید گفت تا با استعارهٔ مرکب اشتباه نشود و آن است که چند استعاره کنار هم بیایند اما بین آن‌ها ناهمخوانی و عدم سنخیت باشد. (شمیسا، ۱۳۹۲، ص. ۳۵۱)

بنابراین اگر اصطلاح mixed metaphor استعارهٔ مختلط ترجمه شود می‌توان نمونه‌هایی از آن را در بلاغت فارسی یافت، مانند این بیت حکیم نظامی:

ز سنبل کرد بر گل مشک بیزی ز نرگس بر سمن سیماب ریزی

در این بیت سنبل استعاره از زلف، گل استعاره از صورت، مشک بیزی استعاره از پریشان کردن موی بر چهره، نرگس استعاره از چشم، سمن استعاره از صورت و سیماب‌ریزی استعاره از اشک ریختن است (به‌نقل از شمیسا، ۱۳۹۲، ص.۱٦۲).



نمودار ٦. طبقه‌بندی استعاره به اعتبار واحد کلمه

٤. ١. ٦. استعارهٔ گسترده

در بلاغت انگلیسی استعاره‌ای با عنوان Extended metaphor وجود دارد که در شعر زیر از امیلی الیزابت دیکینسون روشن می‌شود:

"Hope" is the thing with feathers	امید چیزی دارای پر است
That perches in the soul	جای امن آن در روح است
And sings the tune without the words	و آواز را بدون کلمات می‌خواند
And never stops at all	و هرگز متوقف نمی‌شود
And sweetest in the gale is heard	و در طوفان شیرین‌تر شنیده می‌شود
And sore must be the storm	و سختی باید در طوفان باشد
That could abash the little Bird	آن می‌تواند پرندهٔ کوچک را از بین ببرد
That kept so many warm	آن خیلی گرم است
I've heard it m the chillest land	من آن را در سردترین سرزمین شنیده‌ام
And oil the strangest Sea	و در غریب‌ترین دریای نفت
Yet, never, in Extremity,	با این حال، هرگز، در انتها

It asked a crumb of Me. این یک درخواست کوچک من است.

در بند اول شعر، استعاره صریح است مشبه آشکارا به‌عنوان Hope «امید» مشخص شده، اما مشبّه‌به [bird] «پرنده» فقط thing with feathers «چیزی با پر» توصیف شده است. در بند دوم شعر، استعاره با نام مشبّه‌به Little Bird «پرندهٔ کوچک» آشکار می‌شود. Hope «امید» موضوع مقایسه است و Little Bird «پرندهٔ کوچک» چیزی است که موضوع با آن مقایسه شده است. با توجه به استعارهٔ دیکینسون، امید چیزی شبیه پرنده است به این معنی که «هرگز متوقف نمی‌شود» ما را آرام می‌کند، حتی اگر آواز خواندن یک پرنده به ظاهر «هرگز متوقف نشود». این مقایسهٔ بین امید و پرنده در سراسر شعر حفظ و توسعه یافته است، و آن را یک استعارهٔ گسترده کرده است (بارتون و هادسون، ۱۹۹۷، ص. ۹۹-۱۰۰). در شعر فارسی نیز نمونه‌هایی از این نوع استعاره را می‌توان یافت:

زمان گذشت
زمان گذشت و **شب** روی شاخه‌های لخت اقاقی افتاد
شب پشت شیشه‌های پنجره سر می‌خورد
و با زبان سردش
ته‌مانده‌های روز رفته را به درون می‌کشید. (فرخزاد، ۱۳٦۸، ص. ۳٦)

چنان‌که ملاحظه می‌شود دو نمونه تفاوت دارند و آن حضور همزمان مشبه Hope و مشبّه‌به Little Bird در شعر امیلی دیکینسون است در حالی‌که استعاره به شمار می‌آید و همان‌طور که ذکر شد در فارسی این نوع استعاره تشبیه بلیغ و در بلاغت انگلیسی استعارهٔ صریح است. نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره شود آن است که «تمثیل[1] حاصل ارتباط بین مشبه و مشبّه‌به است. در تمثیل اصل بر این است که فقط مشبّه‌به ذکر شود و از آن متوجه مشبه شویم و بدین لحاظ فرنگیان به تمثیل استعارهٔ گسترده[2] هم می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۹۲، ص. ۲٤۳).

1. allegory
2. extended metaphor

۵. نتیجه‌گیری

استعاره از تخییل‌ترین صناعات مطرح در قلمرو علم بیان است که در میان تمامی ملت‌ها بررسی شده است. استعاره در بلاغت فارسی و Metaphor در بلاغت انگلیسی در کنار وجوه تمایز همانندی‌های بسیاری نیز دارند. این صنعت بلاغی در هر دو دیدگاه معنای حقیقی کلمات را تغییر داده و در معنایی مجازی به‌کار می‌رود. چنان‌که گذشت در بلاغت هر دو زبان استعاره را گونه‌ای تشبیه دانسته‌اند با این تفاوت که در بلاغت فارسی استعاره گونه‌ای مجاز نیز هست. از سویی دیگر، رجحان استعاره بر تشبیه در هر دو زبان امری پذیرفته‌شده است. استعاره در فارسی و انگلیسی دارای طبقه‌بندی‌هایی هست که می‌توان نمونه‌هایی از استعاره را با وجود نامگذاری‌های متفاوت در میان این دو زبان یافت. از سویی دیگر، در زبان انگلیسی نمونه‌های از استعاره در بلاغت فارسی را با وجود این‌که هیچ نامی از آن‌ها در بلاغت انگلیسی برده نشده نیز دیده می‌شود از جمله استعارهٔ اصلیه، اما باید افزود در انگلیسی وجود گونه‌ای استعاره که ذیل اصطلاح Explicit Metaphor مطرح و در آن هر دو رکن اصلی تشبیه ذکر می‌شود و در بلاغت فارسی این نوع در زمرهٔ تشبیه‌ها طبقه‌بندی می‌شود و تشبیه بلیغ است نشان می‌دهد که بلاغت انگلیسی مانند بلاغت فارسی همچون زنجیری دست‌وپاگیر نیست. از سویی دیگر، در بلاغت انگلیسی گونه‌ای استعاره وجود دارد که در آن هر دو رکن اصلی استعاره حذف می‌شوند که این نوع در بلاغت فارسی نمونه‌ای ندارد.

کتابنامه

احمدی، م، پورنامداریان، ت. (۱۳۹۶). *درآمدی بر مهمترین معانی اصطلاح رتوریک*. فصلنامهٔ *مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۰(۱) ۲۷-۵۲.

ارسطو. (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر.

آقاحسینی، ح.، آقازینالی، ز. (۱۳۸۶). *مقایسهٔ اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی*. *گوهر گویا*، ۱(۱)، ۴۹-۷۷.

آقازینالی، ز. (۱۳۸۵). مقایسهٔ صور خیال در ادبیات فارسی و انگلیسی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان، اصفهان.

ایبرامز، ا.، و جفری گالت، ه. (۱۳۹٤). *فرهنگ توصیف اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما.

براتی، م. (۱۳۹٦). بررسی و ارزیابی نظریهٔ استعارهٔ مفهوم. *پژوهش مطالعات زبانی و بلاغی*، *۸* (۱٦). ۵۱-۸٤.

براتی، م.، صالحی مازندرانی، م. ر.، امامی، ن.، و لویمی مطلق، ک. (۱۳۹۵). مفهوم‌شناسی تطبیقی استعاره در غرب و بلاغت اسلامی. *جستارهای ادبی*، *٤۹*(۱۹۲)، ۱۰۷-۱۲۸.

حافظ، ش. (۱۳۸۵). *دیوان*. به‌تصحیح بهاءالدین خرمشاهی. تهران: دوستان.

داد، س. (۱۳۹۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

رجایی، م. خ. (۱۳۵۳). *معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

رضایی، ا. (۱۳۹۸). استعاره در گذر زمان؛ بررسی، تحلیل و نقد تطور تعریف استعاره در آثار بلاغی عربی و فارسی. *مجلهٔ فنون ادبی*، *۱۱*(۲٦)، ٦۳-۷۱.

ریچاردز، آ. ا. (۱۳۸۲). *فلسفهٔ بلاغت*. ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره.

سپه‌وند، ع. (۱۳۹۱). *بلاغت تطبیقی در حوزهٔ فارسی و انگلیسی*. رسالهٔ دکتری. دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.

سجادی، ب.، رستمی، ن. (۱۳۹۳). اشعار تی. اس. الیوت در زبان فارسی: بررسی موردی ترجمهٔ استعاره‌ها در «سرزمین بی‌حاصل». *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه*، *٤۷*(۱)، ۱۹-۳٦.

سلیمانی، ز. (۱۳۹۰). *قرآن، رخ‌نمایی و بالندگی علوم بلاغی*، *فدک سبزواران*، ۲ (۸)، ۹۱-۱۰۸.

شفیعی‌کدکنی، م. ر. (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شمیسا، س. (۱۳۹۲). *بیان*. تهران: میترا.

عسکری، ا. ه. (۱۳۷۲). *معیارالبلاغه مقدمه‌ای در مباحث علوم بلاغت (ترجمهٔ صناعتین نظم و نثر عربی)*. ترجمهٔ محمد جواد نصیری. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

علوی‌مقدم، م.، اشرف‌زاده، ر. (۱۳۹۷). *معانی و بیان*. تهران: سمت.

فرخزاد، ف. (۱۳٦۹). *تولدی دیگر*. تهران: مروارید.

کاظمی تبار، م. ع. (۱۳۹٦، ۱۲ بهمن). *واکاوی استعاره از منظر بلاغت سنتی و جدید در زبان‌های فارسی، عربی و انگلیسی*. مقالهٔ ارائهٔ شده در دومین کنفرانس بین‌المللی بررسی مسائل جاری زبان‌ها، گویش‌ها و زبان‌شناسی، مؤسسهٔ پژوهشگران اندیشمند، اهواز، ایران.

کروچه، ب. (۱۳٤٤). *کلیات زیباشناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

لیکاف، ج. (۱۳۸٤). *نظریهٔ استعاره*. ترجمهٔ فروزان ساجدی. تهران: سورهٔ مهر.

معصومی، ا.، ابن‌الرسول، م. ر.، خاقانی، م.، و رفیعی، ع. (۱۳۹۷). بررسی نظریهٔ «استعاره: نشبیه کوتاه شده» و نسبت آن با نظریه‌های جدید استعاره (مطالعهٔ موردی: سه نظریه از سکاکی، مکس بلک و دیویدسون). *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ٤٨*، ۸۳-۱۰۲.

مهدی‌زاده سراج، م. (۱۳۷۹). تحلیل معنایی مجاز. *مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، ۹۱*، ۷٦۰-۷۷۰.

میرصادقی، م. (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن*. چاپ سوم. تهران: کتاب مهناز.

هاوکس، ت. (۱۳۷۷). *استعاره*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نگاه.

ولک، ر.، وارن، آ. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

Baldick, C. (2001). *The concise Oxford dictionary of literary terms* (2nd Ed.). Oxford, England: Oxford University Press.

Barton, E., & Hudson, G. (1997). *A contemporary guide to literary term.* Boston, MA: Houghton Mifflin Company.

Cuddon, J. (2013). *A dictionary literary terms and literary theory* (5th Ed.). Now York, NY: Penguin Books.

Perrine. (2018). *Literature structure, sound and sense* (13th Ed.). Boston, MA: Cegange Learning.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۵۲-۲۹ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v51i4.58866/10.22067

بررسی تأثیر کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی بر هوش روایی زبان‌آموزان در مؤسسات زبان انگلیسی و مدارس دولتی

حافظ شاطری (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
آذر حسینی فاطمی* (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

چکیده

هوش روایی را توانایی فرد در سازماندهی و توضیح رویدادها در قالب روایت، توانایی فرد در فهمیدن روایت‌ها و برداشت او از آن‌ها، توانایی فرد در فهمیدن و ایجاد ساختارهای روایی و توانایی او در ایجاد پاسخ عاطفی مثل هم احساسی با روایت‌های شنیده‌شده، تعریف کرده‌اند. درحالی‌که تحقیقات زیادی دربارهٔ هوش‌های عاطفی و کلامی در دههٔ گذشته انجام شده است، مطالعات کمی بر روی هوش روایی صورت گرفته است. لذا تحقیق اخیر به بررسی تأثیر کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی بر هوش روایی زبان‌آموزان در مؤسسات زبان انگلیسی و مدارس دولتی می‌پردازد. در این پژوهش ۴۰۰ پسر و دختر دانش‌آموز و زبان‌آموز ۱۵ تا ۱۸ ساله شرکت کردند. برای سنجش هوش روایی شرکت‌کنندگان از شاخص سنجش هوش روایی پیش‌قدم و دیگران (۲۰۱۱) استفاده شد. یافته‌های پژوهش پس از تجزیه و تحلیل داده‌ها با استفاده از آزمون‌های آماری تی مستقل و تحلیل واریانس چندمتغیره نشان دادند که زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی از هوش روایی بالاتری نسبت به دانش‌آموزان مدارس دولتی برخوردارند. همچنین دانش‌آموزان و زبان‌آموزان دختر نسبت به دانش‌آموزان و زبان‌آموزان پسر از هوش روایی بالاتری بهره‌مندند.

کلیدواژه‌ها: هوش روایی، مقیاس هوش روایی، مؤسسات زبان انگلیسی، مدارس دولتی

---

* نویسنده مسئول hfatemi@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۲۵

۱. مقدمه

هوش مفهومی پیچیده است و به این خاطر در حوزه‌های مختلف برای آن مدل‌های بسیاری داده شده است. ابتدا هوش به‌عنوان توانایی‌ای مجزا و کلی در نظر گرفته می‌شد که می‌توانست بر موفقیت مادی افراد اثر بگذارد (جارویس، ۲۰۰۵). گاردنر (۱۹۹۰) مدل جامع‌تری از هوش، به‌نام هوش چندگانه[1] ارائه داد که از هشت نوع هوش تشکیل شده بود. گلمن (۱۹۹۶) با معرفی هوش عاطفی[2] به‌عنوان یکی از انواع هوش، آن را بسیار مهم‌تر از ضریب هوشی (IQ) می‌داند. اخیراً برونر (۱۹۹۰) نظریه هوش روایی[3] را مطرح کرده است و معتقد است افراد از طریق روایت که با تغییرات افکار بشر سروکار دارد جهان اطراف خود را درک می‌کنند (ماتینگلی، لوتکه هاس و تروپ، ۲۰۰۸). انسان به‌خاطر ساختار منسجم، جالب و سببی روایت، از آن برای شکل‌دادن به رویدادها، انتقال دانش به دیگران و آموزش‌دادن و یادگیری استفاده می‌کند.

پیش‌قدم (۲۰۱۱) نظریهٔ آموزش زبان کاربردی[4] را در حوزهٔ مطالعات زبان دوم و زبان خارجه مطرح کرد. آموزش زبان کاربردی به شیوهٔ متفاوت به کلاس‌های آموزش زبان می‌نگرد. در کلاس‌های آموزش زبان نه‌تنها می‌توان در مورد ساختار و کلمات زبان بحث کرد، بلکه می‌توان به مفاهیم زندگی از قبیل نیازهای اخلاقی، مذهبی، روحی، اجتماعی، عاطفی و روانی زبان‌آموزان پرداخت. به گفتهٔ پیش‌قدم (۲۰۱۱) زمان آن رسیده است تا متخصصان دیگر رشته‌ها به حوزهٔ آموزش زبان نگاه تازه‌ای بیندازند و از یافته‌های این حوزه در تحقیقات خود استفاده کنند. پیش‌قدم (۲۰۱۱) بر این باور است که ویژگی‌های منحصربه‌فرد کلاس‌های زبان انگلیسی می‌تواند به تقویت و شکوفایی جنبه‌های مختلف زندگی زبان‌آموزان کمک کنند. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: ۱. بحث در مورد موضوعات اجتماعی، علمی و سیاسی؛ ۲. انجام کار

1. Multiple Intelligences
2. Emotional Intelligence
3. Narrative Intelligence
4. Applied ELT

گروهی در کلاس؛ ۳. مقایسهٔ دو فرهنگ مختلف؛ ٤. آشنایی با ساختار و کلمات یک زبان دیگر؛ ۵. صحبت به زبان دیگر که در آن شخص آزادی بیشتری دارد؛ ٦. مطالعهٔ زبان دیگر به‌صورت جدی؛ و ۷. جو جالب و جذاب کلاس.

تحقیقات اندکی دربارهٔ تأثیر کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی بر روی رشد و پیشرفت جنبه‌های مختلف ذهنی زبان‌آموزان انجام شده است. پیش‌قدم (۱۳۸٦) نقش کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی را بر توانایی‌های انتقادی زبان‌آموزان مورد بررسی قرار داده است. نتایج تحقیق وی نشان داده است که بحث‌های ادبی در کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی تأثیر مثبتی بر توانایی‌های انتقادی زبان‌آموزان دارد. حسینی، پیش‌قدم و ناوری (۱۳۸۹) تأثیر کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی را بر هوش عاطفی زبان‌آموزان مورد بررسی قرار داده‌اند. نتایج تحقیق نشان داده است که کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی به‌طور قابل ملاحظه‌ای هوش عاطفی زبان‌آموزان را افزایش می‌دهند؛ زیرا در این کلاس‌ها فرصت زیادی برای تعامل و کار گروهی وجود دارد که از ویژگی‌های منحصربه‌فرد کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی است. حسینی (۲۰۱۱) در تحقیق دیگری به این نتیجه رسیده است که خواندن متون روایی باعث تقویت هوش روایی زبان‌آموزان و نیز مهارت‌های زبانی آنان می‌شود. در تحقیق دیگری که پیش‌قدم و صبوری (۲۰۱۱) انجام داده‌اند مشخص شد که چگونه در کلاس‌های زبان انگلیسی هویت فرهنگی و ملی زبان‌آموزان شکل می‌گیرد هنگامی‌که در این کلاس‌ها، زبان‌آموزان از فرهنگ خود دور شده و به‌سمت فرهنگ آمریکایی سوق می‌یابند. پژوهش‌های بالا همگی حاکی از آن است که کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی نقش مهمی در شکل‌دهی و پیشرفت جنبه‌های مختلف زندگی زبان‌آموزان دارد. خرد خیلی و مال امیری (۲۰۱۵) نشان دادند بین هوش روایی زبان اول و زبان دوم جامعهٔ آماریشان (معلمان زبان انگلیسی فارسی‌زبان) رابطه قابل قبولی وجود دارد. خاقانی‌نژاد و چاهی‌بخش (۲۰۱۵) دریافتند که استفاده از فیلم و رمان انگلیسی هوش روایی و بسندگی زبان انگلیسی افراد را بهبود می بخشد. گلابی و حیدری (۲۰۱۹) نیز به این نتیجه رسیدند که هوش روایی معلم‌های زبان انگلیسی روی

یادگیری زبان‌آموزان تأثیر مثبت دارد. ضیایی، قنسولی، قپانچی و شهریاری (۱۳۹۷) با استفاده از تعریف راندال (۱۹۹۹) از هوش روایی، شاخص سنجش هوش روایی در نوشتار را طراحی و اعتبارسنجی کردند. تحقیقات بالا همگی حاکی از آن است که کلاس های آموزش زبان انگلیسی نقش مهمی در شکل‌دهی و پیشرفت جنبه‌های مختلف زندگی زبان‌آموزان دارند.

در حوزهٔ ترجمه و آموزش ترجمه نیز به هوش روایی توجه شده است. حیدری، خوش‌سلیقه و هاشمی (۲۰۱٦ و ۱۳۹٤) تأثیر هوش روایی بر کیفیت ترجمه را در میان شرکت‌کنندگانی که زبان مادری آن‌ها فارسی است بررسی کرده‌اند. نتایج پژوهش آنان نشان داد که هوش روایی نقش عمده‌ای در عملکرد مؤثر و موفقیت مترجمان و کیفیت ترجمه دارد. در حقیقت شرکت‌کنندگانی که هوش روایی بالاتری داشتند، از کیفیت بالاتری در ترجمه برخوردار بودند. پیش‌قدم، شایسته و حیدری (۲۰۱٦) به این نتیجه رسیدند که هوش روایی، هوش کلامی و دانش زبانی روی کیفیت ترجمه از زبان مبدأ به زبان مقصد و برعکس تأثیر مثبت می‌گذارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

به گفتهٔ رونالد بارس روایت و زندگی بشر از یکدیگر تفکیک ناپذیرند تاریخچهٔ روایت با تاریخچهٔ بشر شروع می‌شود و بشر بدون روایت وجود نداشته و نخواهد داشت (۱۹۹٦، در سیکس و گیل، ۲۰۰٦). افراد از طریق الگوی روایت و کلماتی که هنگام صحبت در مورد تجربیاتشان استفاده می‌کنند سرمایهٔ اجتماعی و فرهنگی خود را به نمایش می‌گذارند (لنگلیر، ۲۰۰۱؛ در ریسمن، ۲۰۰۱). هوش روایی به «توانایی فرد در تنظیم 'هم در ساختن و هم در بازگویی' و تداوم بخشیدن 'هم در فهم و هم در خواندن' داستان زندگی خود» گفته می‌شود (رندال، ۱۹۹۹). او معتقد است هوش روایی را باید نهمین نوع هوش از هوش‌های هفتگانه گاردنر (۱۹۹۰) و هوش عاطفی گلمن (۱۹۹۵) دانست. از نظر گاردنر بسیاری از عملکردهای روزمره زندگی افراد بدون هوش روایی غیرممکن و غیر قابل درک می‌شوند. افراد دنیای اطرافشان را با روایتگری و داستان درک می‌کنند (رندال، ۱۹۹۹). هوش روایی به‌عنوان یک توانایی

مهم در کنش‌های شناختی روزمره به‌توان بازگویی یک داستان، رمان و خبر چه واقعی و چه ساختگی گفته می‌شود (استیل ۱۹۸٦). آموا (۲۰۱۳) بر این باور است که روایت داستان‌های زندگی به افرادی که حقشان تضییع شده، مانند سیاهپوستان و زنان، اجازهٔ ابراز وجود می‌دهد؛ به‌همین دلیل، داستان و روایت ابزار تحقیق فمنیست‌ها و طرفداران حقوق بشر نیز می‌باشد. از نظر رندال (۱۹۹۹) قابلیت‌های هوش روایی که هریک از آن‌ها نشانگر نگرش ما به جنبه‌های مختلف یک رویداد است شامل پنج زیر گروه است.

۱. پیکره‌بندی[1]: به توانایی فرد اطلاق می‌شود در شرح و تعدیل شرح و بازگویی آنچه در اطراف او رخ می‌دهد یا آنچه فرد با حواس پنجگانه در می‌یابد و نیز کوتاه‌کردن رویداد، تغییر و تنظیم آنچه در قالب تضاد یا تعارض با آن مواجه می‌شود. پیکره‌بندی عبارت است از تعیین اولویت آنچه ظاهراً مرتبط با یک موقعیت است یا هدف جاری آن را برآورده می‌سازد.

۲. شخصیت‌پردازی[2]: جمع‌بندی و ارائهٔ تصویری دقیق از خود یا دیگران بر مبنای شواهد جاری و موجود در موقعیت است.

۳. روایتگری[3]: رندال (۱۹۹۸) روایتگری را قلب هوش روایی می‌داند. روایتگری یعنی اینکه فرد از طریق درک ارتباط منطقی بین رویدادها (علل و نتایج امور) آنچه را در حال رخ‌دادن است و اتفاقی را که رخ خواهد داد به دیگران انتقال می‌دهد. روایت داستانی خوب روایتی است که نه با شیوهٔ بیانی نو و نه با تقلید از دیگران، شنونده را به شنیدن ادامهٔ ماجرا مشتاق نگه داشته، بلکه به او نه جزئیات اضافی و نه کمتر از حد لازم ارائه می‌کند.

٤. ژانربندی[4]: به توانایی فرد در قرار دادن رویدادها در قالب‌های مناسب (حزن‌انگیز، کمدی، کنایه‌دار و غیره) گفته می‌شود. کاربرد این توانایی در

1. Emplotment
2. Charecterization
3. Narration
4. Gnreation

داستان‌سرایی و بیان تجربه است. داستان خوب به داستانی گفته می‌شود که در آن فضایی مشخص (واقع‌گرایی، بدبینی، خوشبینی و غیره) حاکم باشد و آن فضا استمرار داشته باشد و راوی بتواند حال و هوای شخصیت‌های داستانش را احساس کرده و به‌درستی بازگو کند.

۵. تعیین موضوعیت[1]: به توانایی تشخیص ایده‌های اصلی یک داستان با توجه به اتفاقات مکرر در رویداد و ارائه توضیحاتی برای علت رخ دادن چندین بارهٔ آن گفته می‌شود.

با توجه به نظربهٔ آموزش زبان کاربردی که پیش‌قدم (۲۰۱۱) ارائه داده، در کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی علاوه بر بحث در مورد ساختار و کلمات زبان، به مفاهیم زندگی از قبیل نیازهای اخلاقی، مذهبی، روحی، اجتماعی، عاطفی و روانی زبان‌آموزان پرداخته می‌شود. همچنین با توجه به ویژگی‌های منحصربه‌فرد کلاس‌های آموزش زبان پیش‌قدم (۲۰۱۱) که در بخش مقدمه ذکر گردید، یکی از توانایی‌هایی که می‌تواند در کلاس‌های آموزش زبان تقویت شود هوش روایی زبان‌آموزان است؛ زیرا در این کلاس‌ها در مورد موضوعات اجتماعی، علمی و سیاسی بسیاری صحبت می‌شود و همچنین زبان‌آموزان آزادانه نظرات و ایده‌های خود را و همچنین تجربیات شخصی‌شان را بیان می‌کنند و به نظرات و تجربیات بقیه گوش می‌دهند که تمامی این‌ها می‌تواند به تقویت هوش روایی زبان‌آموزان کمک کند.

درحالی‌که تحقیقات متعددی بر روی هوش روایی و نقش آن بر عوامل مختلف در حوزهٔ آموزش زبان صورت گرفته است (برای مثال: بلک و هوارد جونز، ۲۰۰۰؛ الیزابت، می و چی، ۲۰۰۸؛ پیش‌قدم، گلپرور و خواجوی، ۲۰۱۱؛ پیش‌قدم و معتکف، ۲۰۱۲؛ رؤیایی و اوازاده، ۲۰۱۳)، تحقیقات بسیار کمی دربارهٔ تأثیر حوزهٔ آموزش زبان انگلیسی بر روی دیگر حوزه‌ها انجام شده است (پیش‌قدم، ۱۳۸٦؛ حسینی، پیش‌قدم و ناوری، ۱۳۸۹؛ پیش‌قدم و صبوری، ۲۰۱۱؛ حسینی، ۲۰۱۱). به‌طور ویژه، هیچ‌گونه تحقیقی دربارهٔ نقش کلاس‌های آموزش زبان در تقویت هوش روایی

1. Thematization

زبان‌آموزان در ایران و خارج انجام نشده است. لذا تحقیق اخیر به بررسی تأثیر کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی بر هوش روایی زبان‌آموزان در مؤسسات زبان انگلیسی و مدارس دولتی می‌پردازد. به‌طور ویژه، در این تحقیق سعی بر آن است به تفاوت بین دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات خصوصی زبان انگلیسی از نظر هوش روایی بپردازد. همچنین رابطهٔ بین جنسیت افراد و هوش روایی آن‌ها در محیط‌های آموزشی مربوط مورد بحث قرار خواهد گرفت.

پژوهش اخیر با هدف به پاسخگویی به چهار سؤال زیر پیش می‌رود:

۱. آیا بین هوش روایی زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی و دانش‌آموزان مدارس دولتی تفاوت معناداری وجود دارد؟

۲. آیا بین زیرمجموعه‌های هوش روایی زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی و دانش‌آموزان مدارس دولتی تفاوت معناداری وجود دارد؟

۳. آیا بین جنسیت افراد و هوش روایی آن‌ها در محیط‌های آموزشی ذکر شده تفاوت معناداری وجود دارد؟

٤. آیا بین زیرمجموعه‌های هوش روایی زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی و دانش‌آموزان مدارس دولتی بر حسب جنسیت تفاوت معناداری وجود دارد؟

۳. روش پژوهش

در این پژوهش ٤۰۰ نفر که زبان انگلیسی را به‌عنوان زبان خارجی یاد می‌گرفتند، شرکت کردند. از این تعداد ۲۰۰ نفر از مؤسسات زبان انگلیسی حافظ، نوید و زبانسرا واقع در شهرستان سیرجان در استان کرمان بودند که همگی به مدت ۲ الی ۳ سال در آموزشگاه‌های مربوطه حضور داشته‌اند و تعداد ۲۰۰ نفر دیگر از پایه‌های اول، دوم و سوم دبیرستان در مدارس دولتی بحرالعلوم و ایثار در شهرستان سیرجان انتخاب شدند. ۲۰۰ نفر از شرکت‌کنندگان پسر و ۲۰۰ نفر دیگر دختر بودند و سن آن‌ها بین ١٤ تا ١٥ سال بود.

برای سنجش هوش روایی شرکت‌کنندگان از شاخص سنجش هوش روایی[1] (پیوست ۱) استفاده شد. شاخص روایی (پیش‌قدم و دیگران، ۲۰۱۱) متشکل از ۳۵ سؤال است که به هر سؤال بین ۱ تا ۵ امتیاز تعلق می‌گیرد و حاصل نمرهٔ نهایی آن بین ۳۵ تا ۱۷۵ می‌باشد. روایی محتوایی این ابزار حاصل طراحی آن بر مبنای اصول و روش‌های ارائه‌شده توسط رندال (۱۹۹۹) است. برای سنجش روایی سازهٔ این ابزار، پیش‌قدم و دیگران (۲۰۱۱) با استفاده از مدل رش[2] نشان دادند که تمامی سؤالات این ابزار به‌جز شش مورد همگی با معیار یک‌سویگی همخوانی دارند. نتایج حاصل از این سنجش‌ها نشان‌دهندهٔ پایایی ۰/۹۹ هر یک از آیتم‌های این شاخص و پایایی پیرسون ۰/۹۸ می‌باشد.

برای سنجش هوش روایی شرکت‌کنندگان، نخست به هر یک از شرکت‌کنندگان یک عکس با تم داستانی داده شد (پیوست ۲) و از آن‌ها خواسته شد تا برای مدتی به عکس نگاه کنند و سپس داستانی را که از آن تصویر الهام می‌گیرند بازگو کنند. سپس از شرکت‌کنندگان خواسته شد تا به حافظه‌شان رجوع کرده و خاطرهٔ روز اول سال نوشان را تعریف کنند. علت اینکه خاطرهٔ روز اول سال نو را از آن‌ها خواستیم این بود که شانس به یادآوری خاطرهٔ عید بالا بود؛ چراکه اولاً زمان مصاحبه‌ها بعد از شروع سال نو بود و دوم اینکه این رویداد به‌لحاظ فرهنگی برای همهٔ ایرانیان دارای اهمیت زیادی است و همگان تقریباً آیین و سنت‌های مشابهی در روز اول عید دارند. بنابراین آنچه شرکت‌کنندگان باید می‌گفتند تقریباً قابل پیش‌بینی بود و فقط چگونهٔ گفتن این داستان‌ها از اهمیت بالایی برخوردار بود. ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که به شرکت‌کنندگان از قبل دربارهٔ ماهییت هوش روایی و مؤلفه‌های آن توضیحاتی داده شده بود و آن‌ها با زمینهٔ این تحقیق آشنایی لازم را پیدا کرده بودند. برای جمع‌آوری داده‌های مذکور با هریک از داوطلبان شرکت‌کننده در تحقیق به‌صورت انفرادی ملاقات شد. هریک از شرکت‌کنندگان داستان‌های خود را گفتند و

1. Narrative Intelligence Scale
2. Rasch

صدایشان ضبط شد و سپس توسط محققان مکتوب شدند و سپس هریک از آن‌ها بر مبنای شاخص هوش روایی توسط دو نفر ارزیاب ارزیابی شده و پایایی ارزیابی‌ها نیز سنجیده شد. داده‌های حاصل از هریک از فعالیت‌های سنجش هوش روایی توسط دو نفر ارزیاب نمره‌گذاری شدند و حاصل جمع نمرهٔ کل هوش روایی و هریک از زیرشاخه‌های مهارتی آن برای هر شرکت‌کننده بر مبنای میانگین هر دو آزمون سنجش هوش روایی به‌دست آمد. برای بررسی تفاوت بین هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزهای مؤسسات زبان انگلیسی از آزمون تی مستقل و تحلیل واریانس چندمتغیره استفاده شد.

٤. یافته‌ها

برای پاسخ به سؤال اول، آمار توصیفی هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی برای سنجش هوش روایی شرکت‌کنندگان ارائه شد (جدول ۱). نتایج نشان داد شاخص‌های کجی و کشیدگی متغیرها بین ۱± است که نشان‌دهندهٔ مطلوب‌بودن وضعیت متغیرها برای انجام تحلیل‌های پارامتری است.

جدول ۱. شاخص‌های توصیفی نمره‌های دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی در متغیر هوش روایی

Variable	Groups	N	Mean	STD	Min.	Max.	Skewedness	Kurtosis
هوش روایی	زبان‌آموزان مؤسسات	200	76.44	14.12	36	97	-0.4	0.59
	دانش‌آموزان مدارس	200	51.65	11.4	27	70	-0.79	-0.64

برای مشخص‌کردن وجود تفاوت بین هوش روایی این دو گروه و معنی‌داری آن از آزمون تی مستقل استفاده شد. نتایج جدول ۲ نشان می‌دهد که فرض همگنی واریانس‌ها در متغیر هوش کلامی برقرار است ($F_{(1,398)}=19.31$،$P=0.000$). نتایج مربوط به تفاوت در هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی نیز نشان داد بین هوش روایی دو گروه تفاوت معناداری وجود دارد

($t_{(398)}$=19.31،P=0.000)، زبـــان‌آموزان مؤسســـات زبـــان انگلیســـی از هـــوش روایـــی بالاتری نسبت به دانش‌آموزان مدارس دولتی برخوردارند.

جدول ۲. تفاوت بین هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی

Variable	Groups	Levene's Test for Equality of Variances		t	df	Sig
هوش روایی	زبان‌آموزان مؤسسات	0.75	0.38	19.31	398	0.000
	دانش‌آموزان مدارس					

بـرای پاسـخ بـه سـؤال دوم، آمـار توصـیفی دانش‌آمـوزان مـدارس دولتـی و زبـان‌آموزان مؤسســات زبــان انگلیســی در هریــک از زیرشــاخه‌های هــوش روایــی محاســبه شــد . اطلاعـات جـدول ۳ توزیـع نمره‌هـای آزمودنی‌هـای مـورد مطالعـه در زیرشـاخه‌های هـوش روایـی (پیکـره‌بنـدی، شخصـیت‌پـردازی، روایتگـری، ژانربنـدی و تعیـین موضـوعیت) را بـه تفکیـک دو گـروه نشـان می‌دهـد. نتـایج نشـان داد شـاخص‌های کجـی و کشـیدگی متغیرهـا بـین ۱± اسـت کـه نشـان‌دهنـدهٔ مطلـوب‌بـودن وضـعیت متغیرهـا بـرای انجـام تحلیل‌هـای پارامتری است.

جدول ۳. شاخص‌های توصیفی نمره‌های دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی در زیرشاخه‌های هوش روایی

Component	Groups	N	Mean	STD	Min.	Max.	Skewedness	Kurtosis
پیکره‌بندی	مؤسسات	200	23.48	5	9	32	-0.23	0.45
	مدارس	200	16.71	4.82	2	26	-0.27	-0.61
شخصیت‌پردازی	مؤسسات	200	18.89	3.61	8	24	-0.37	0.45
	مدارس	200	12.66	3.63	5	22	-0.25	-0.65
روایتگری	مؤسسات	200	17.96	3.6	6	24	-0.95	0.66
	مدارس	200	11.46	2.93	5	18	-0.08	-0.69
ژانربندی	مؤسسات	200	8.37	2.5	3	14	-0.05	-0.4
	مدارس	200	5.62	1.81	3	11	0.41	-0.6
تعیین موضوعیت	مؤسسات	200	7.73	2.29	3	14	0.02	-0.46
	مدارس	200	5.18	1.61	3	10	0.81	0.34

برای مشخص‌کردن وجود تفاوت بین شاخه‌های هوش روایی این دوگروه و معناداری آن از تحلیل واریانس چندمتغیره استفاده شد. نتایج مربوط به برابری ماتریس کواریانس (جدول ٤) نشان داد که شاخص M باکس به‌لحاظ آماری معنادار است (Box's M= 62.76، $F_{(15,637784.5)}$ = 4.128،P=۰,۰۰۰)، در نتیجه فرض برابری کواریانس‌ها برقرار نیست اما به‌علت هم‌حجم‌بودن خانه‌های متقاطع مفروض در برابر تخطی از آن مقاوم است و می‌توان فرض برابری کواریانس‌ها را پذیرفت (تاباچنیک و فیدل، ۲۰۰۷، ص. ۲۵۲). نتایج شاخص چندمتغیره ویلکز لامبدا نشان داد حداقل در یکی از مؤلفه‌های هوش کلامی بر حسب آموزشگاه و مدرسهٔ محل تحصیل تفاوت معناداری وجود دارد=Wilks' Lambda 87.6 =$F_{(5,394)}$ 0.474 (P=0/000). نتایج مقایسه هریک از شاخه‌های هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی نشان داد در همهٔ زیرشاخه‌های هوش روایی (پیکره‌بندی ($F_{(1,398)}$=189.441،P= 0.000،η^2=۰,۳۲۲)، شخصیت‌پردازی (۰,٤۲٦= =391.74،P=0.000،η^2=۰,٤۹٦)، روایتگری ($F_{(1,398)}$= 295.401،P=0.000،η^2=۰,۲۸٤)، ژانربندی ($F_{(1,398)}$=157.937،P=0.000،η^2=۰,۳۹۳) و تعیین موضوعیت ($F_{(1,398)}$=164.659،P=0.000،η^2=۰,۳۹۳)) بین این دو گروه تفاوت معناداری وجود داشت و و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی در تمامی زیرشاخه‌های هوش روایی نمرات بالاتری داشتند.

جدول ٤. نتایج تحلیل واریانس چندمتغیره برای نمره‌های دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی در زیرشاخه‌های هوش روایی

Source of Variability	Dependent Variable	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.	Partial Eta Squared
محیط آموزشی (مدرسه و آموزشگاه)	پیکره‌بندی	٤٥٨٣,٢٩٠	١	٤٥٨٣,٢٩	١٨٩,٤٤١	۰,۰۰	۰,۳۲۲
	شخصیت‌پردازی	٣٨٨١,٢٩٠	١	٣٨٨١,٢٩	٢٩٥,٤٠١	۰,۰۰	۰,٤٢٦
	روایتگری	٤٢٢٥,٠٠٠	١	٤٢٢٥,٠٠	٣٩١,٧٤٠	۰,۰۰	۰,٤٩٦
	ژانربندی	٧٥٦,٢٥٠	١	٧٥٦,٢٥٠	١٥٧,٩٣٧	۰,۰۰	۰,۲۸٤
	موضوعیت‌بخشی	٦٤٧,٧٠٣	١	٦٤٧,٧٠٣	١٦٤,٦٥٩	۰,۰۰	۰,۳۹۳

Source of Variability	Dependent Variable	Type III Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig	Partial Eta Squared
error	پیکره‌بندی	٩٦٢٩,١٠٠	٣٩٨	٢٤,١٩٤			
	شخصیت‌پردازی	٥٢٢٩,٣٥٠	٣٩٨	١٣,١٣٩			
	روایتگری	٤٢٩٢,٥١٠	٣٩٨	١٠,٧٨٥			
	ژانربندی	١٩٠٥,٧٥٠	٣٩٨	٤,٧٨٨			
	موضوعیت‌بخشی	١٥٦٥,٥٧٥	٣٩٨	٣,٩٣٤			

برای پاسخگویی به سؤال سوم تحقیق، آمار توصیفی برای هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی براساس جنسیت محاسبه شد (جدول٥) . نتایج نشان داد شاخص‌های کجی و کشیدگی متغیرها بین ١± است که نشان‌دهندهٔ مطلوب‌بودن وضعیت متغیرها برای انجام تحلیل‌های پارامتری است.

جدول ٥. شاخص‌های توصیفی نمره‌های دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی در متغیر هوش روایی بر حسب جنسیت

Variable	Groups	N	Mean	STD	Min.	Max.	Skewedness	Kurtosis
هوش روایی	مذکر	200	60.7	15.45	28	87	-0.42	-0.79
	مؤنث	200	67.39	19.42	27	97	-0.32	-1

برای مشخص‌کردن وجود تفاوت بین هوش روایی این دو گروه بر حسب جنسیت آنان و معناداری آن از آزمون تی مستقل استفاده شد. نتایج جدول ٦ نشان می‌دهد که فرض همگنی واریانس‌ها در متغیر هوش روایی برقرار نیست ($F_{(1,398)}$=19.31،P=0.000) اما به‌علت هم زیاد بودن تعداد افراد در دو جنس (مذکر و مؤنث)، این آزمون در برابر تخطی از مفروضه همگنی واریانس‌ها مقاوم است. نتایج مربوط به تفاوت در هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی بر حسب جنسیت آنان نیز نشان داد بین هوش روایی شرکت‌کنندگان دو جنس(مذکر و مؤنث) تفاوت معناداری وجود دارد (P=0.000،-

$t_{(398)}=3.81$) و شرکت‌کنندگان دختر از هوش روایی بالاتری نسبت به شرکت‌کنندگان پسر برخوردار هستند.

جدول ٦. تفاوت بین هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی بر حسب جنسیت

Variable	Groups	Levene's Test for Equality of Variances		t	df	Sig.
هوش روایی	زبان‌آموزان آموزشگاه	21.19	0.0	-3.81	398	0.000
	دانش آموزان مدارس					

جهت پاسخگویی به سؤال چهارم تحقیق که عبارت بود از بررسی تفاوت بین هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی بر حسب جنسیت آنان در زیرشاخه‌های هوش روایی (پیکره‌بندی، شخصیت‌پردازی، روایتگری، ژانربندی، تعیین موضوعیت) آمار توصیفی شرکت‌کنندگان هر دو گروه در هر یک از زیرشاخه‌های هوش روایی محاسبه شد . اطلاعات جدول ۷ توزیع نمره‌های آزمودنی‌های مورد مطالعه در زیرشاخه‌های هوش روایی (پیکره‌بندی، شخصیت‌پردازی، روایتگری، ژانربندی، تعیین موضوعیت) را به تفکیک دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی برحسب جنسیت آنان نشان می‌دهد. نتایج نشان داد شاخص‌های کجی و کشیدگی متغیرها بین ۱± است که نشان‌دهندهٔ مطلوب‌بودن وضعیت متغیرها برای انجام تحلیل‌های پارامتری است.

جدول ۷. شاخص‌های توصیفی نمره‌های دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی بر حسب جنسیت در زیرشاخه‌های هوش روایی

Component	Groups	N	Mean	STD	Min.	Max.	Skewedness	Kurtosis
پیکره‌بندی	مذکر	200	18.47	5.22	7	27	-0.43	*-0.89*
	مؤنث	200	21.72	6.23	2	32	-0.66	*-0.32*
شخصیت‌پردازی	مذکر	200	15.27	4.51	5	23	-0.32	*-0.93*
	مؤنث	200	16.28	4.98	5	24	-0.44	*-0.79*
روایتگری	مذکر	200	14.19	4.03	6	22	-0.19	*-0.87*

Component	Groups	N	Mean	STD	Min.	Max.	Skewedness	Kurtosis
	مؤنث	200	15.24	5.09	5	24	-0.04	*-0.25*
ژانربندی	مذکر	200	6.58	2.1	3	12	0.18	*-0.67*
	مؤنث	200	7.41	2.93	3	14	0.28	*-0.85*
موضوعیت‌بخشی	مذکر	200	6.18	1.96	3	11	0.18	*-0.93*
	مؤنث	200	6.73	2.66	3	14	0.52	-0.74

به‌منظور مشخص‌کردن وجود تفاوت بین شاخه‌های هوش روایی دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی بر حسب جنسیت و معنی‌داری آن از تحلیل واریانس چندمتغیره استفاده شد. نتایج مربوط به برابری ماتریس کواریانس نشان داد که شاخص M باکس به‌لحاظ آمای معنادار است (۰,۰۰۰= P،3.765=$F_{(15,637784.5)}$ ،M=57.24 Box's)، در نتیجه فرض برابری کواریانس ها برقرار نیست اما به علت هم حجم‌بودن خانه‌های متقاطع مفروضه در برابر تخطی از آن مقاوم است و می‌توان فرض برابری کواریانس‌ها را پذیرفت (تاباچنیک و فیدل، ۲۰۰۷،ص. ۲۵۲). نتایج شاخص چندمتغیره ویلکز لامبدا نشان داد حداقل در یکی از مؤلفه‌های هوش روایی بر حسب جنسیت دانش‌آموزان تفاوت معناداری وجود دارد (Wilks' Lambda= 0.885 ,p= 0,000 =10.26$F_{(5,394)}$,). نتایج مقایسه هریک از شاخه‌های هوش روایی بر حسب جنسیت زبان‌آموزان نشان داد در همهٔ شاخه‌های هوش روایی (پیکره‌بندی: (۰,۰۷٤ =η^2 ،0.000=P ،31.945 =$F_{(1,398)}$)، شخصیت‌پردازی: (۰,۰۱۱=η^2 ،0.034=P ،4.507=$F_{(1,398)}$)، روایتگری: (۰,۰۱۳= η^2 ،0.023=P ،5.219 =$F_{(1,398)}$)، ژانربندی: (۰,۰۲٦=η^2 ،0.001=P ،10.573=$F_{(1,398)}$) و تعیین موضوعیت (۰,۰۱٤=η^2 ،0.018=P ،5.617 =$F_{(1,398)}$)) بین دانش‌آموزان پسر و دختر تفاوت معناداری وجود دارد و شرکت‌کنندگان دختر در شاخه‌های هوش روایی نمرات بالاتری نسبت به شرکت‌کنندگان پسر دارند.

جدول ۸. نتایج تحلیل واریانس چندمتغیره برای نمره‌های دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی بر حسب جنسیت در زیرشاخه‌های هوش روایی

Source of Variability	Dependent Variable	Type III Sum of Squares	Df	Mean Square	F	Sig.	Partial Eta Squared
جنسیت (مذکر،مونث)	پیکره‌بندی	۱۰۵۶,۲۵۰	۱	۱۰۵۶,۲۵	۳۱,۹۵٤	۰/۰۰	۰/۰۷٤
	شخصیت‌پردازی	۱۰۲,۰۱۰	۱	۱۰۲,۰۱۰	٤,۵۰۷	۰/۰۳	۰/۰۱۱
	روایتگری	۱۱۰,۲۵۰	۱	۱۱۰,۲۵۰	۵,۲۱۹	۰/۰۲	۰/۰۱۳
	ژانربندی	٦۸,۸۹۰	۱	٦۸,۸۹۰	۱۰,۵۷۳	۰/۰۰	۰/۰۲٦
	موضوعیت‌بخشی	۳۰,۸۰۳	۱	۳۰,۸۰۳	۵,٦۱۷	۰/۰۱	۰/۰۱٤
Error	پیکره‌بندی	۱۳۱۵٦,۱٤	۳۹۸	۳۳,۰۵٦			
	شخصیت‌پردازی	۹۰۰۸,٦۳۰	۳۹۸	۲۲,٦۳۵			
	روایتگری	۸٤۰۷,۲٦۰	۳۹۸	۲۱,۱۲٤			
	ژانربندی	۲۵۹۳,۱۱۰	۳۹۸	٦,۵۱۵			
	موضوعیت بخشی	۲۱۸۲,٤۷۵	۳۹۸	۵,٤۸٤			

۵. بحث

این پژوهش تلاشی در جهت یافتن پاسخ برای سؤالات مطرح شده در قسمت اول بود. سؤال اول و دوم تحقیق در خصوص یافتن تفاوت میان دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی در هوش روایی و زیرشاخه‌های آن بود. نتایج تحقیق نشان داد که میان این دو گروه در هوش روایی و زیرشاخه‌های آن تفاوت معنی‌داری وجود دارد. نتایج به‌دست‌آمده در چهارچوب آموزش زبان کاربردی، ویژگی‌های منحصربه‌فرد کلاس‌های آموزش زبان ارائه‌شده توسط پیش‌قدم (۲۰۱۱) و بحث معلم‌محوری و دانش‌آموزمحوری تعامل کلاسی در کلاس‌های زبان انگلیسی قابل توجیه است.

در راستای نظریهٔ آموزش زبان کاربردی[1]، حوزهٔ آموزش زبان قبلاً بخشی از حوزهٔ زبان‌شناسی کاربردی بود و از یافته‌های آن استفاده می‌کرد ولی آموزش زبان

1. Applied ELT

کاربردی نقش فعال‌تری داشته و می‌توان از یافته‌های آن در دیگر حوزه‌های علمی استفاده کرد. به گفتهٔ پیش‌قدم (۲۰۱۱) زمان آن رسیده است تا متخصصان دیگر رشته‌ها به حوزهٔ آموزش زبان نگاه تازه‌ای بیندازند و از یافته‌های این حوزه در تحقیقات خود استفاده نمایند. به دلیل اینکه در کلاس‌های آموزش زبان در مؤسسات زبان انگلیسی، نه‌تنها در مورد ساختار و کلمات زبان بحث می‌شود، بلکه مفاهیم زندگی از قبیل نیازهای اخلاقی، مذهبی، روحانی، اجتماعی، عاطفی و روانی زبان‌آموز مرتفع می‌گردد و زبان‌آموزان در مورد هریک از این موضوعات بحث و تبادل نظر می‌کنند، توانایی آنان در گفتن نظرات و تجربیاتشان (بیان داستان زندگی خودشان) و گوش‌کردن و درک نظرات و تجربیات همکلاسی‌ها در کلاس زبان (فهم داستان زندگی دیگران) افزایش می‌یابد. از آنجایی‌که مهارت بیان داستان زندگی خود و فهم داستان زندگی دیگران جنبه‌هایی از هوش روایی‌اند، می‌توان چنین استنباط کرد که کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی منجر به تقویت هوش روایی زبان‌آموزان می‌گردند. از آنجایی که چنین ویژگی‌هایی در کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی مدارس دولتی وجود ندارد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که این کلاس‌ها منجر به تقویت هوش روایی زبان‌آموزان نمی‌شود؛ زیرا هیچ‌گونه بحث و تبادل نظری صورت نمی‌پذیرد.

پیش‌قدم (۲۰۱۱) بر این باور است که ویژگی‌های منحصربه‌فرد کلاسهای زبان انگلیسی می‌تواند به تقویت و شکوفایی جنبه های مختلف زندگی زبان‌آموزان کمک کنند. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از ۱. بحث در مورد موضوعات اجتماعی، علمی و سیاسی؛ ۲. انجام کار گروهی در کلاس؛ ۳. مقایسهٔ دو فرهنگ مختلف؛ ٤. آشنایی با ساختار و کلمات زبان دیگر؛ ۵. صحبت به زبان دیگر که در آن شخص آزادی بیشتری دارد؛ ٦. مطالعهٔ زبان دیگر به‌صورت جدی؛ و ۷. جو دموکراتیک، جالب و جذاب کلاس. تبادل نظر در مورد موضوعات مختلف اجتماعی، علمی و سیاسی در کلاس های مؤسسات خصوصی زبان انگلیسی، باعث تقویت هوش روایی و زیرشاخه‌های آن می‌شود؛ زیرا اینکه شخص چه بگوید و به چه نحوی بگوید و آنچه می‌گوید در چه قالبی بیان شود و اینکه چقدر به جزئیات بپردازد و نیز درک تمام این

موارد هنگام گوش‌دادن به شخص دیگر همگی مربوط به هوش روایی و اجزای آن می‌شود. باید اضافه کرد که کار گروهی و صحبت به یک زبان دیگر و نیز جو جذاب و سرگرم‌کنندهٔ کلاس درس زمینه را برای تبادل نظر بیشتر و در نتیجه تقویت هوش روایی فراهم می‌کند. البته در کلاس‌های مؤسسات خصوصی زبان انگلیسی زبان‌آموزان با دو فرهنگ مختلف، به‌نوعی دو داستان مختلف، آشنا می‌شوند که این نیز می‌تواند تأثیر زیادی در تقویت هوش روایی آنان داشته باشد. تمام این ویژگی‌ها در مدارس دولتی وجود ندارد که این خود می‌تواند تا حد زیادی نتایج تحقیق اخیر را توجیه کند؛ زیرا این کلاس‌های زبان مدارس خسته‌کننده و کسل‌کننده‌اند و چگونه تبادل نظری در آن‌ها صورت نمی‌پذیرد؛ در این کلاس‌ها از تمرینات گروهی خبری نیست و زمینهٔ آشنایی با فرهنگ دیگر در این کلاس‌ها فراهم نیست.

نتایج تحقیق اخیر در چهارچوب تعامل کلاسی[1] نیز قابل توجیه است. در مقایسه با کلاس‌های زبان در مدارس دولتی درکلاس‌های آموزش زبان در مؤسسات خصوصی زبان انگلیسی زبان‌آموزان سهم بیشتری در گفتگوی کلاسی دارند. به‌عبارت دیگر، در کلاس‌های مؤسسات خصوصی تعامل بیشتری صورت می‌گیرد و وقت قابل ملاحظه‌ای از کلاس به کارهای گروهی و گفتگوی زبان‌آموزان با یکدیگر و با معلم اختصاص داده می‌شود که این خود باعث تقویت هوش روایی می‌گردد. ولی در مدارس دولتی بیشتر وقت کلاس به تدریس معلم اختصاص دارد و دانش‌آموزان اغلب شنونده هستند. در نتیجه هوش روایی آنان تقویت نمی‌شود.

سؤال سوم و چهارم تحقیق در خصوص یافتن تفاوت میان دانش‌آموزان مدارس دولتی و زبان‌آموزان مؤسسات زبان انگلیسی در هوش روایی و زیرشاخه‌های آن بر حسب جنسیت آنان بود. نتایج تحقیق نشان داد که میان شرکت‌کنندگان پسر و دختر در هوش روایی و زیرشاخه‌های آن تفاوت معناداری وجود دارد. نتایج به‌دست‌آمده، با نتایج یک تحقیق مشابه توسط پیش‌قدم (۲۰۱۱) همخوانی ندارد. پیش‌قدم (۲۰۱۱) هوش روایی پسران و دختران را در رشته‌های مختلف بررسی کرد و هیچ‌گونه رابطهٔ

1. Classroom Interaction

معناداری بین هوش روایی پسران و دختران مشاهده نکرد. نتایج به‌دست‌آمده در چهارچوب تفاوت ذاتی میان مردان و زنان قابل توجیه است. خانم‌ها نسبت به آقایان بیشتر صحبت می‌کنند. هر خانم در روز به‌طور میانگین ۲۰۰۰۰ کلمه و هر مرد فقط ۱۳۰۰۰ کلمه ادا می‌کند. در نتیجه با گذشت زمان خانم‌ها بهتر می‌توانند نظرات، تجربیات و داستان‌های زندگی خود و دیگران را بیان بکنند و نیز نظرات، تجربیات و داستان‌های زندگی دیگران را بهتر درک می‌کنند و در نهایت نسبت به مردان هوش روایی بهتری دارند.

٦. نتیجه‌گیری

در این تحقیق مشخص شد در کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی، زبان‌آموزان مؤسسات زبان نسبت به دانش‌آموزان مدارس دولتی از هوش روایی بالاتری برخوردار بودند. با توجه به اهمیت نقش هوش روایی در پیشرفت زبانی و علمی افراد و نیز یادگیری و انتقال مهارت‌های ضروری زندگی (پیش‌قدم، ۲۰۱۱) به نظر می‌رسد که شرایط موجود در کلاس‌های آموزش زبان در مدارس دولتی باید به نحوی تغییر و تعدیل پیدا کند تا هوش روایی زبان‌آموزان به‌طور کافی تقویت شود. در این راستا جذاب‌کردن فضای کلاس، دادن فرصت بحث و تبادل نظر به دانش‌آموزان، انجام کار گروهی، کاهش وقت صحبت‌کردن معلم و نیز دادن آزادی بیشتر به دانش‌آموزان برای بیان نظرات خود در مورد مسائل مختلف می‌تواند گره‌گشا باشد. به‌عبارت دیگر، می‌توان شرایط کلاس‌های آموزش زبان در مؤسسات زبان (بالأخص ویژگی‌های منحصربه‌فرد این کلاس‌ها (پیش‌قدم، ۲۰۱۱)) را در کلاس‌های زبان مدارس شبیه‌سازی کرد.

در پایان باید یادآور شد که پژوهش‌های بیشتر در زمینهٔ هوش روایی در حوزهٔ آموزش زبان نیاز است که از آن میان می‌توان به بررسی هوش روایی مدرسان در مؤسسات زبان انگلیسی و مدارس دولتی، بررسی هوش روایی کتاب‌های تدریس‌شده در این دو محیط آموزشی و تأثیر آن بر عملکرد زبان‌آموزان اشاره کرد.

کتابنامه

پیش‌قدم، ر. (۱۳۸٦). افزایش تفکر انتقادی از طریق مباحثهٔ ادبی در کلاس‌های زبان انگلیسی. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٤(٤)، ۱۵۳–۱٦۷.

حسینی فاطمی، آ.، پیش‌قدم، ر.، و ناوری، ص. (۱۳۸۹). تأثیر و نقش کلاس‌های آموزش زبان انگلیسی در افزایش هوش هیجانی و سازه‌های مربوط. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٤۲(۱)، ۱–۱۷.

حیدری، ف.، خوش‌سلیقه، م.، و هاشمی، م. (۱۳۹٤). هوش روایی و کیفیت ترجمه. *مطالعات زبان و ترجمه*، ٤۸(۲)، ۱۱۳–۱۳۰.

ضیایی، س.، قنسولی، ب.، قپانچی، ض.، و شهریاری، ح. (۱۳۹۷). طراحی، روایابی و اعتبارسنجی شاخص هوش روایی در نوشتار. *مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۱(٤)، ۱۱۹–۱۳۷.

Amoah, J. (2013). Narrative: The road to black feminist theory. *Berkeley Women's Law Journal, 12*(1), 84-102.

Black, R. S., & Howard-Jones, A. (2000). Reflection on best and worst teachers: An experiential perspective of teaching. *Journal of Research and Development in Education, 34*, 1-12.

Bruner, J. (1990). The narrative construction of reality. *Critical Inquiry, 18*(1), 1-21.

Elizabeth, C. L., May, C. M., & Chee, P. K. (2008). Building a model to define a concept teacher success in Hong Kong. *Teaching and Teacher Education, 24*, 623-634.

Gardner, H. (1990). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. New York, NY: Basic Books.

Golabi, A., Heidari, F. (2019). Prediction of Iranian EFL learners' learning approaches through their teachers' narrative intelligence and teaching styles: A structural equation modelling analysis. *Iranian Journal of English for Academic Purposes, 8(2), 1-12.*

Goleman, D. (1996). *Emotional intelligence: why it can be matter more than IQ*. London, England: Bloomsbury.

Graesser, A., Singer, M., & Trabasso, T. (1994). Constructing Inferences during Narrative Text Comprehension. *Psychological Review, 101*, 371–395.

Heidari, F., Khoshsaligheh, M., & Hashemi, M. (2016). Narrative intelligence represented in translational success: issues of coherence, gaps, complexity and aesthetics. *Journal of Social Sciences, 39*(2), 75-87.

Hosseini, A. (2011, October). *Boosting reading skills, narrative intelligence and moral reasoning through fictional narrative-based reading instruction: A comparative study of text genres.* Paper presented at the 4th edition of the ICT for Language Learning.

Jarvis, M. (2005).*The psychology of effective learning and teaching.* London, England: Nelson Thornes Ltd.

Khaghaninejad, M. S., & Chahibakhsh, N. (2015). How do novels and movies improve narrative intelligence and general English proficiency level of advanced EFL learners*? Indian Journal of Fundamental and Applied Life Sciences*, *5*(3), 1211-1220.

Mar, R. A., Oatley, K., Djikic, M., & Mullin, J. (2011). Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading. *Cognition and Emotion, 25*.818–833.

Mateas, M., & Sengers, P. (1999). Narrative intelligence. *Proceedings of the AAAI Fall Symposium on Narrative Intelligence* (pp. 1–10). North Falmouth, MA: AAAI Press.

Mattingly, C., Lutkehaus, N, C., Throop, C, J. (2008). Bruners search for meaning: A conversation between psychology and anthropology. *The American Anthropologist. ETHOS.* Vol.36. Issues 1.pp. 1-28

Pishghadam, R. (2011). Introducing applied ELT as a new approach in second/foreign language studies. *Iranian EFL Journal. 7*(2). 8-14.

Pishghadam, R., & Motakef, R. (2012). Narrative intelligence and language learning. *International journal of language Teaching and Research, 1*(1), 13-20.

Pishghadam, R., & Saboori, F. (2011). A qualitative analysis of ELT in the language institutes of Iran in the light of the theory of 'world Englishes'. *Journal of Language Teaching and Research, 2*(3), 569-579.

Pishghadam, R., Baghaei, P., Shams, M., & Shamsaee, S. (2011). Construction and validation of a narrative intelligence scale with the rasch rating scale model. *International Journals of Educational and psychological Assessment. 8* (1). 75-90.

Pishghadam, R., Golparvar, E, .Khajavi, G, H., &Iranrad, E. (2011). Narrative intelligence and pedagogica success in english. *BELT Journal Porto Alegre 2*(2), 178-189. Julho/dezembro

Pishghadam, R., Shayesteh, S. & Heidari, F. (2016) Hybrid modeling of intelligence and linguistic factors as predictors of translation quality. *The International Journal of Translation and Interpreting Research, 8*(1), 101-116.

Randall, W. L. (1999). Narrative intelligence and the novelty of our lives. *Journals of Aging Studies, 13*(1), 11-28.

Riessman, C. K. (2001). *Analysis of personal narratives.* In J. F. Gubrium and J.A. Holstein (eds.), *Handbook of interviewing*. London, England: Sage Publications.

Royae, N., & Evazzadeh, E. (2013). *Narrative intelligence and learning strategies*. Faculty of Education, Tarbiat Modarres University.

Sikes, p., Gale, K. (2006). *Narrative approaches to educational research.* Faculty of Education, University of Plymouth.

Steel, R. (1986). Deconstructing history: Towards a systematic criticism of psychological narratives. In S. R. (Ed.), *Narrative psychology: The stored nature of human conduct*. New York, NY: Praeger.

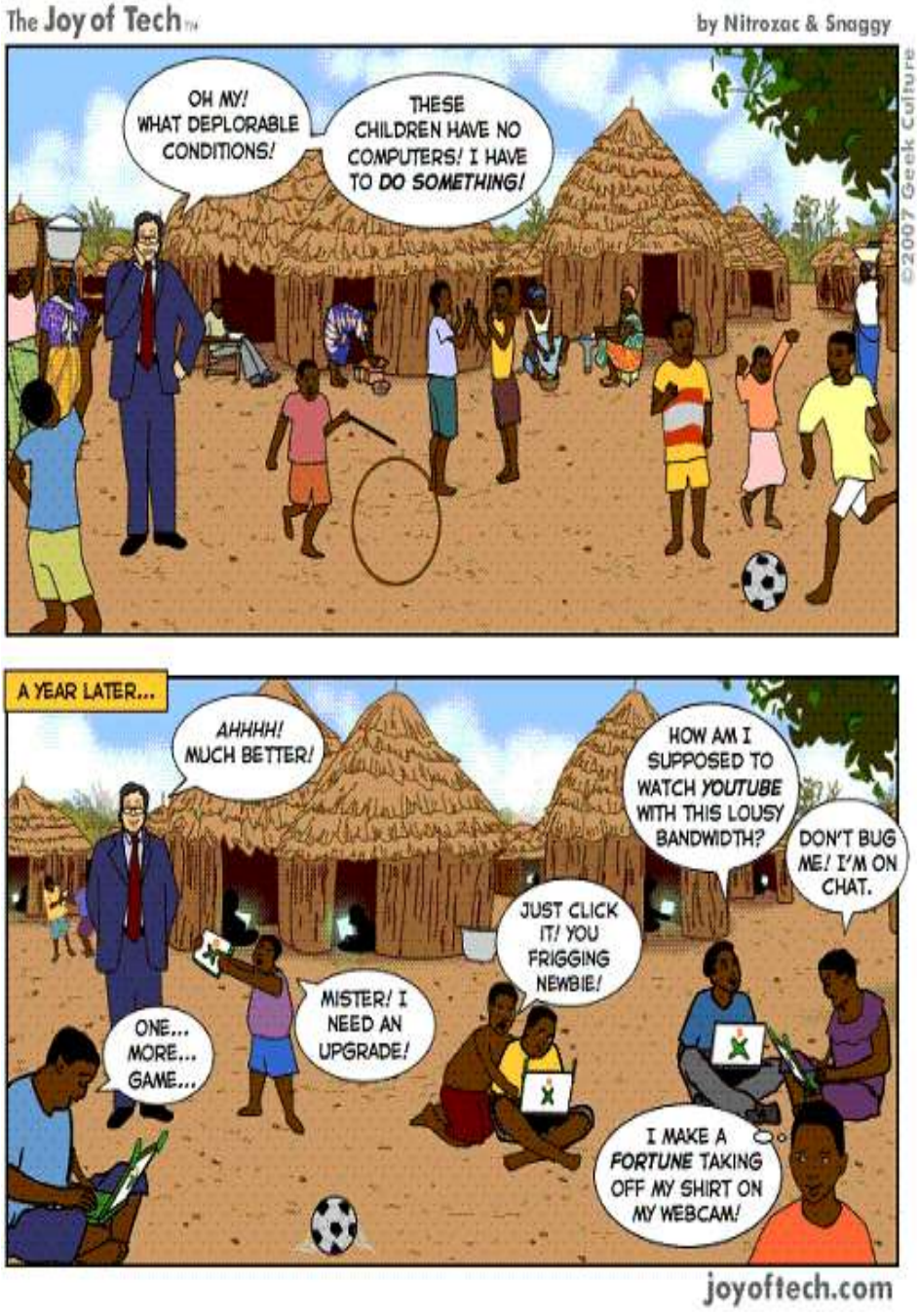
Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2007). *Using multivariate Statistics (5th ed.)*. Boston: Allyn & Bacon.

پیوست ۱. ابزار سنجش هوش روایی

	Item	*Realization in the Narration*
1	Explaining settings by referring to the 5 senses	the narrator describes the environment by mentioning certain sounds, smells, scenes, tastes, or textures
2	Good recalling of events, people, and settings	The narrator has a powerful memory and remembers the details of the story very well
3	Adequate use of summarizers	Enough number of expressions such as "finally", "at the end", etc. are used.
4	Appropriate use of summarizers	Summarizers are used at the right time and right place
5	Recognizing the conflicts	The narrator describes the conflicts between the characters (fights, arguments, physical challenges…)
6	Identifying the possible sources of conflicts	The narrator tries to explains why there is a conflict between the characters
7	Attempting a measure of resolution for conflicts	The narrator mentions the possible solutions through which the characters may find a way to finish the conflicts
8	Distinguishing between main plot and subplots	The narrator explicitly mentions that what pars of the story contribute to the main narrative and what parts can be considered as mini-narratives that only elaborate on one the aspects of the main narrative. The narrator does not digress by allocating much time to peripheral narratives while the main narrative is left unfinished.
9	Perceiving situations as discrete temporal units with beginnings, middles, and ends	Each event or scene is seen and described by the narrator as a temporal unit that begins at a certain point of time (at first…), unfolds in space and time (then…, next…, after that…), and finishes at another specific point in time (finally, at the end…)
10	Linking events in a consequential order	Each event causes the subsequent ones. The narrator orders the events according to their actual precedence in the story (what happens first is told first)
11	Envisioning events before they occur	The narrators predicts the occurrence of the future events in the story
12	Maintaining central story-lines	The narrator sticks to the main line of the story and does not bore the audience by explaining about aspects of the characters and events that are irrelevant to the main plot

	Item	*Realization in the Narration*
13	To see situations from different angles	The narrator mentions a single event from different angels (from the view point of different characters) while trying to give a multi-faceted account of the reported event (e.g. to character A it was a disaster but for B, there was no problem…)
14	Imagining the characters' thoughts and feelings	The narrator tries to mention what is going on inside the head of characters (e.g. he was thinking, she decided to…)
15	Feeling compassions for the characters	The narrator makes sympathetic or empathetic comments (she was suffering and I could feel it, I felt bad for…)
16	Using neither too much detail nor too little	The narrator mentions the details of the story only when it is really needed (to characterize the characters, or to explain the settings)
17	Using rhetoric moves to sustain the interest of the audience	The narrator does not tell all the interesting points from the beginning, sometimes he mentions something briefly and then goes to elaborate on it little by little by revealing pieces of information gradually hence maintain the interest of the audience and keeping them attentive to the rest of the story
18	Maintaining a particular tone (e.g. optimism, negativism, realism)	The narrator is either realist, or optimist, or pessimist while reporting the events. He is consistent in representing his attitude toward the constructed reality in the story
19	Mentioning ups and downs of the lives described in the narrative	The narrator explicitly mentions that event B makes character A's life harder or easier
20	Imagining a dramatic shape for the events in the narrative	The narrator looks at each event as a factor that makes the situation tragic, comic, etc for the characters
21	Mentioning recurrent patterns in events	The narrator mentions that character A has done this or that several times; event B has happened frequently; setting C has been observed a number of times
22	Analyzing recurrent patterns in events (going to the details and describing their development)	The narrator tries to explain what some actions, events, or settings are more frequent that others (trying to provide a unifying explanations for apparently different and unrelated elements in the story)
23	Finding particular points in events and comments	The narrator explain about the messages embedded in the story (ethical messages, journalistic implications, religious beliefs, political propaganda, personal perceptions, or director's intention to show or represent something in a certain manner)

پیوست ۲. عکس با تم داستانی



مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۷۳-۵۳ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i3.81492/10.22067

پذیرش رباعیات عمر خیام ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد در انگلستان

مصطفی حسینی* **(گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران)**

چکیده

جستار حاضر مبانی نظری پذیرش ادبی را از منظر پراور تطبیق‌گر آمریکایی، تبیین می‌کند و سپس نظرات او را بر پذیرش رباعیات عمر خیام در انگلستان اِعمال می‌کند. پذیرش رباعیات عمر خیام ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد مانند هر اثر ادبی دیگر در انگلستان با فراز و فرودهایی همراه بوده است. این مجموعهٔ شعر در ابتدا با اقبال چندانی مواجه نشد، اما به‌تدریج به کمک عواملی چند مقبول طبع انگلیسی‌ها افتاد. مطابق یافته‌های این تحقیق عواملی مانند کیفیت ترجمه، کتاب گزاری‌های ادبی، تقریظ‌های اهل قلم، انجمن‌های ادبی و هنری، ناشران، نظیره‌ها و نقیضه‌ها، چاپ‌های غیرمجاز و چاپ‌های مصور هریک به نوعی مسیر اقبال ادبی رباعیات خیام را که در ابتدا مغفول مانده بود هموار کردند تا جایی که این ترجمه بومی شد و در زمرهٔ آثار اصیل انگلیسی قرار گرفت.

کلیدواژه‌ها: پراور، ادبیات تطبیقی، رباعیات عمر خیام، پذیرش ادبی، تطبیقگر

* نویسنده مسئول mhosseini@basu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۶

۱. مقدمه

حکیم عمر خیام نشابوری یکی از شگفتی‌های شعر جهان است، چراکه او سرایندهٔ اشعاری موجز و پرمغز است. اشعار این فیلسوف شاعر که در کمالِ ایجاز سروده شده‌اند پرده از اسرارِ نهفتهٔ دلِ آدمیان بر می‌گیرند. بی‌تردید، این رباعیات که پیر نشابور دور از اغیار در خلوتِ متفکرانه‌اش سرود از پخته‌ترین و سنجیده‌ترین نمونه‌های شعر جهان به‌شمار می‌آیند. خیام در سپهر شعر جهان یگانه است، زیرا تنها شاعری است که با این حجمِ اندک اشعار توانسته است به شهرتی عالم‌گیر دست یابد. بدیهی است که این شهرتِ جهانگیر، که منتهایِ آمال هر شاعری است، از سویی وام‌دار ترجمهٔ اقتباس‌گونه و چیره‌دستانهٔ ادوارد فیتزجرالد و از دیگر سو مرهونِ مضامینِ جهان‌شمول خود رباعیات است (یوسفی، ۱۳۸۸، ص. ۱۰۷). از رهگذر این ترجمهٔ شاعرانه بود که شعر خیام از گوشهٔ خاموشی و فراموشی به در آمد و خوش درخشید، و فیتزجرالدِ گوشه‌گیر نیز برای خود اسم و آوازه‌ای جهان‌شمول یافت.

بی‌گمان رباعیاتِ خیام یکی از مشکلاتِ لاینحلِ ادبیاتِ کلاسیک پارسی است، چراکه در انتساب این رباعیات به عمر خیام شک و تردیدهای بسیار وجود دارد. تردید از اینجا آغاز می‌شود که خیام در دورانِ حیاتش به شاعری نامدار نبود و هیچ یک از معاصرانش در بابِ شاعری او سخنی نگفته‌اند (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۸٤، ص.۷). تازه، تقریباً صد سال پس از مرگ اوست که به اولین اشاره و نقل یک رباعی از او بر می‌خوریم. به‌علاوه، از این روزگار به بعد است که در خلالِ متون مختلف یک یا چند رباعی از او نقل شده است. این متون عبارت‌اند از: آثار و منابع تاریخی، متون و کُتب عرفانی، و جُنگ‌ها و سفینه‌های ادبی که نفیاً و اثباتاً به اشعار او استناد می‌کنند. شایان ذکر است که نزدیک به سه قرن بعد از مرگِ خیام است که مجموعه‌رباعیات او یکی پس از دیگری تدوین و گردآوری می‌شود. غرض پژوهش حاضر این است که پذیرش رباعیات عمر خیام ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد را در انگلستان عصر ویکتوریا بررسی کند. مراد از پذیرش ادبی، مطابق روش تحقیق در

ادبیات تطبیقی، عبارت است از بررسی سیر مقبولیت یا عدم مقبولیت اثری ادبی در فرهنگ مقصد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پذیرش ادبی شاعر یا نویسنده‌ای در فرهنگ و زبانی دیگر در قلمرو تحقیقات دو رشتهٔ نسبتاً نوپا یعنی ادبیات تطبیقی و مطالعات ترجمه قرار می‌گیرد. تا آنجا که نویسنده بررسی کرده است به‌طور گذرا در خلال برخی مقالات یا کتاب‌های فارسی به اقبال به شعر خیام در انگلستان و گاه آمریکا به‌طور کلی‌گویانه و ژورنالیستی اشاره شده است، اما پژوهش‌های روش‌مند و مبتنی بر نظریه‌های ادبیات تطبیقی و مطالعات ترجمه دربارهٔ پذیرش رباعیاتِ خیام در انگلستان به زبان فارسی انجام نشده است. البته در زبان انگلیسی در این باب پژوهش‌های چندی صورت گرفته است که در زیر به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود. غالبِ این پژوهش‌ها در سالیانی، اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، انجام شده است که این دو رشته، خاصه مطالعات ترجمه، هنوز چندان مقبول و تکامل‌یافته نبودند. به‌علاوه، بسیاری از این تحقیقات یا به دورهٔ خاصی محدود می‌شود یا تمامی عوامل مؤثر در پذیرش ادبی یک اثر یا یک شاعر را لحاظ نمی‌کند و قلم‌انداز به یکی دو فقره اشاره می‌کند و از مابقی می‌گذرد. از همه مهم‌تر اینکه، این پژوهش‌ها چندان به مبانی نظری دو رشته مذکور اعتنایی ندارند. امتیاز مقالهٔ حاضر این است که می‌کوشد بر اساس مبانی نظری و به‌طور روش‌مند به پذیرش ادبی این اثر ادبی بپردازد.

آلفرد مکنلی ترهیون در کتاب *زندگینامهٔ فیتزجرالد مترجم رباعیات عمر خیام*[1] (۱۹۴۷)، در فصلی تحت عنوان «سرگذشتِ رباعیات عمر خیام» (ص. ۲۰۴-۲۱۴) داستان‌گونه، چنان‌که از عنوان این فصل دانسته می‌شود، در قالبِ روایتی گیرا به فراز و فرود پذیرش رباعیات خیام در انگلستان پرداخت و به دو سه عامل که در رونق و رواجِ این اثر تأثیرگذار بود اشاره کرد. آرتور جان آربری در کتاب *سرگذشتِ*

1. The life of Edward FitzGerald, Translator of the Rubáiyát of Omar Khayyám

رباعیات[1] (۱۹۵۹) که عنوان آن برگرفته از کتاب آ. م. ترهیون است، در سرآغاز کتاب تحت عنوان «مقالهٔ مقدماتی» (ص. ۱۳-۳۹) به سروقتِ این موضوع رفت: «در این اوراق برآنم تا تاریخچهٔ پذیرش رباعیات را بررسی کنم. از تابستان ۱۸۵٦ که کاول اولین بار فیتزجرالد را با خیام آشنا کرد، تا بهار ۱۸۵۹ و پا نهادنِ شعر او به جهان، بی آن که توجه کسی را برانگیزد» (آربری، ۱۹۵۹، ص. ۱۳). چنان که ملاحظه کردید، گسترهٔ پژوهش آربری فقط سه سال را در بر می‌گیرد. امین رضوی (۲۰۰۵) در فصل هشتم کتاب *صهبایِ خرد: زندگی، شعر، و فلسفهٔ عمر خیام*[2] با عنوان «خیام در غرب»، به پذیرش (طرد یا قبول) رباعیات عمر خیام ترجمهٔ فیتزجرالد در انگلستان، آمریکا، آلمان، فرانسه و هلند می‌پردازد. بخش پذیرش رباعیات در آمریکا از بقیهٔ کشورهای مذکور (انگلستان، آلمان، فرانسه، و هلند) مفصل‌تر است. در قسمت مربوط به پذیرش رباعیات در انگلستان نویسنده فقط بر نقش دو نهاد ادبی‌هنری (انجمن پیش‌رافائلیان و انجمن عمر خیام) تأکید کرده و به عوامل متعدد و مهمی که در ترویج و تثبیتِ رباعیات در انگلستان سهم بزرگی داشته‌اند، مانند نقش کتابگزاری‌ها، ادبا، شعرا و اهل قلم، ناشران، آزاداندیشان و مخالفان منافع امپراتوری انگلستان در هند، و چاپ‌های قاچاقی اشاره نکرده است.

دامنهٔ پژوهش در ادبیات تطبیقی بسیار گسترده‌تر از ادبیات ملی است. تطبیقگران قلمروِ پژوهش در ادبیات تطبیقی را به حوزه‌های متعددی تقسیم می‌کنند. یکی از این حوزه‌ها که گسترده‌ترین قلمرو پژوهش در مطالعاتِ تطبیقی نیز به‌شمار می‌رود، روابط ادبی یعنی بررسی تأثیرها و شباهت‌هاست. گفتنی است برخی از تطبیقگران بررسی تأثیرها و شباهت‌ها را دو هدف اصلی مطالعاتِ تطبیقی می‌دانند. از منظر فرانسوا یوست[3]، یکی از بنیانگذاران مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، این حوزهٔ تحقیق به بخش‌های کوچک‌تری نظیر منبع یا منابع الهام[4] (الهامات یا اطلاعاتی که از

1. The Romance of the Rubaiyat
2. The Wine Of Wisdom: The Life, Work, And Legacy Of Omar Khayyam
3. Francois Jost
4. source of inspiration

رهگذر نویسندگان یا آثار خارجی اخذ و فربه می‌شود)، اقبال و پذیرش[1] (پذیرش یا توفیق یا تأثیری که ادبیات یک کشور از ادبیات کشور دیگری کسب می‌کند) و تصویر یا سراب[2] (ایدهٔ درست یا نادرست که ملتی از ادبیات ملت دیگری دارد) تقسیم می‌شود (یوست، ۱۹۷٤، ص. ۳٤).

هدف این جستار تبیین مبانی نظری پذیرش ادبی از منظر پراور[3]، تطبیقگر برجستهٔ آمریکایی است. سپس این نظرات بر پذیرش *رباعیات عمر خیام* در انگلستان اعمال می‌شود. ناگفته نماند که راقم این سطور چند مورد بر موارد پیشنهادی پروار نیز افزوده است. زیگبرت سالمن پراور (۱۹۲۵– ۲۰۱۲) در سال ۱۹۲۵ در خانواده‌ای یهودی در آلمان به دنیا آمد و در سال ۱۹۳۹، وقتی‌که پراور چهارده ساله بود، به انگلستان مهاجرت کردند. پراور تحصیلاتش را در انگلستان ادامه داد و بعدها بر کرسی استادی ادبیات آلمانی و ادبیات تطبیقی دانشگاه آکسفورد تکیه زد. وی صاحب تألیفات متعددی در زمینهٔ ادبیات آلمانی و ادبیات تطبیقی است. بی‌تردید یکی از مهم‌ترین آثار او کتاب ارزشمند *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*[4] (۱۹۷۳) است. این کتاب از معتبرترین کتاب‌های درسی کلاسیک رشتهٔ ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های معتبر جهان به‌شمار می‌رود.

پراور معتقد بود که برای فهم ادبیات خارجی نُخست باید ادبیات ملی خود را نیک فهمید:

مطابق تجربهٔ معلمی من، در بریتانیای کبیر، آلمان، و ایالات متحده، کسانی درک درستی از ادبیات و فرهنگ خارجی دارند که شناختِ عمیقی از ادبیات خود داشته باشند، و این نگرش که «از انگلستان چه می‌فهمند، آنان که تنها انگلستان را می‌شناسند؟»، علاوه بر جغرافیا، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی در محافلِ ادبی نیز مقبول است و مصداق دارد. (پراور، ۱۹۷۳، ص. ۹)

1. fortune or reception
2. image or mirage
3. Siegbert Salomon Prawer
4. Comparative Literary Studies: An Introduction

۳. روش تحقیق

از منظر پراور بررسی پذیرش ادبی نقش مهمی در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی دارد. به‌علاوه، انجام این دست مطالعات به تجربه و تخصص نیاز دارد. این گونه مطالعات در دست افراد ناآشنا با ادبیات تطبیقی به‌آسانی به فهرستی سطحی ختم می‌شود، یعنی به تدوین گزارشی مملو از اسامی و عناوین، آمار و ارقام، تاریخ چاپ و نام مترجمان و ناشران خواهد انجامید. حال آنکه لازمهٔ چنین پژوهش‌هائی باریک‌بینی، پُرمایگی، روش‌مندی و تحلیل عالمانهٔ شرایطی است که اقبال ادبی در آن رخ داده است (پراور، ۱۹۷۳، ص. ۳۱). بی‌گمان پذیرش یک نویسنده در فرهنگ دیگر همواره با فراز و فرودهایی همراه است. برای انجام این کار، مطابقِ روش تحقیق در ادبیات تطبیقی، تطبیقگر باید مراحل زیر را طی کند: اول اینکه، تطبیقگر باید فهرستی از ترجمه‌های آثار نویسندهٔ مفروض را به‌ترتیب تاریخ نشر تهیه کند، سپس تمامی مقالات و نقدهایی را که بر آن‌ها نوشته شده گردآوری و به‌دقت تحلیل کند. دوم اینکه، او باید به تحلیل شرایطی بپردازد که اقبال ادبی در آن رخ داده است، به عبارت دیگر ذائقهٔ ادبی و زندگی فرهنگی و اجتماعی کشور مقصد را طی این سال‌ها مد نظر قرار دهد. سوم اینکه، او باید به نقش دیگر رسانه‌های مانند سینما، رادیو، و تلویزیون که در اشاعهٔ آوازهٔ یک اثر مؤثرند نیز توجه کند. چهارم اینکه، تطبیقگر باید نقش عواملی مانند کیفیت ترجمه، کتابگزاری‌های ادبی، تقریظ‌های اهل قلم، انجمن‌های ادبی و هنری، ناشران، نظیره‌ها و نقیضه‌ها، چاپ‌های غیرمجاز، و چاپ‌های مصور را نیز لحاظ کند (پراور، ۱۹۷۳، ص. ۳۱). گفتنی است که همهٔ این موارد لزوماً در باب پذیرش اثر ادبی اتفاق نمی‌افتد. ژرار ژنت[1] نیز با پراور هم نظر است و معتقد است که افزون بر متن ترجمه‌شده، باید به عوامل فرامتنی[2] در پذیرش اثر نیز توجه داشت. ژنت عناصر فرامتنی را به دو دسته کلی تقسیم می‌کند: عناصر درون‌متنی[3] (مطالبی که مترجم یا ناشر به اثر ترجمه‌شده اضافه می‌کند مانند مقدمه،

1. Gérard Genette
2. paratexts
3. peritexts

مؤخره، اهداءنامه، طرح روی جلد و ...) و عناصر برون‌متنی[1] (مطالبی که در داخل همان مجلد منتشر شده وجود ندارد مانند کتابگزاری‌ها که دیگران آن‌ها را می‌نویسند). از منظر ژنت این عوامل نقش مهمی در ترویج و رونق اثر ترجمه‌شده دارد (ژنت، ۱۹۹۷، ص. ۱۲). افزون بر این‌ها، در ترجمهٔ اثر ادبی، «رویکرد مترجم نسبت به سپهر گفتمان متن اصلی پلی است در ارتباط با سپهر گفتمان جامعهٔ مقصد، [و] عامل مهمی در بازنمایی تصویر آن اثر و نیز رد و پذیرش ترجمهٔ آن در جامعهٔ مقصد به‌شمار می‌رود» (شریفی، ۱۳۹۷، ص. ۳).

خالی از فایده نخواهد بود که پذیرش *رباعیات عمر خیام* فیتزجرالد در انگلستان را به‌عنوان شاهد مثال ذکر کنیم و برخی از موارد مذکوری را بررسی کنیم که مسیر پذیرش آن را که در ابتدا مغفول مانده بود هموار کردند. از آنجا که در جستاری دیگر برخی از موارد مذکور را بررسی کرده‌ایم (رک. انوشیروانی و حسینی، ۱۳۹۰) در این نوشتار فقط به مورد چهارم یعنی نقشِ عواملی مانند کیفیت ترجمه، کتابگزاری‌های ادبی، تقریظ‌های اهل قلم، انجمن‌های ادبی و هنری، ناشران و مؤسسه‌های انتشاراتی، نظیره‌ها و نقیضه‌ها، چاپ‌های غیرمجاز، و چاپ‌های مصور می‌پردازیم.

٤. نتایج و بحث

درست است که نویسندگان و شاعران انگلیسی از قرون وسطا بدین‌سو با مضامین آثار ایرانی آشنا شدند، اما از یاد نباید برد که آشنایی آنان با زبان و ادبیات پارسی از رهگذر زبان‌های میانجی مثل لاتین، آلمانی، فرانسه و حتی ایتالیایی بود. مطالعات ایرانی به‌طور آکادمیک در انگلستان در اوایلِ قرن هفده با تأسیسِ کرسی زبان عربی در دو دانشگاه معتبر آکسفورد و کیمبریج آغاز شد. اما به‌طور جدی‌تر اواخر قرن هجده بود که به‌تدریج آثار شاعران و نویسندگان ایرانی به انگلیسی ترجمه شد. این امر از سویی مرهون تسلط و تبحر زبان‌شناختی و ادبی سر ویلیام جونز (۱۷٤٦–۱۷۹٤)، و از دیگر سو به‌خاطر این حقیقت بود که زبان فارسی زبان رسمی دربارهای

1. epitexts

هنـد بـود. هیچ‌یـک از شـاعران بـزرگ و کوچـک دورهٔ رمانتیـک انگلسـتان کـه اوجِ شـکوفایی شـعر انگلیسـی نیـز به‌شـمار مـی‌رود، از پرسـی شـلی و لُـرد بـایرن گرفتـه تـا سموئل تیلـر کـولریج و رابـرت سـاوذی بـا زبـان فارسـی آشـنایی چنـدانی نداشـتند. از ایـن رو، اقتباس‌هـا و برداشـت‌های آنـان از مضـامین شـعر فارسـی بسـیار محـدود و سـطحی و مهم‌تر اینکه نـاظر بـه ترجمـه از زبان‌هـای واسـطه، بـه‌ویژه آلمـانی، بـود. در دورهٔ ویکتوریـا (۱۸۳۲–۱۹۰۱) بـود کـه نویسـندگان و شـاعران انگلیسـی بـدون واسـطه بـا زبـان و ادبیـات فارسی آشنا شدند و به‌جِد کوشـیدند کـه از محتـوای شـعر فارسـی و تـا حـد انـدکی از فـرم آن اخـذ و اقتبـاس کننـد. بـی‌هیچ شـک در میـان آثـار فارسـی رباعیـات عمـر خیـام درازدامن‌ترین تأثیر را بر زندگی و ادبیات دورهٔ ویکتوریای انگلستان داشته است.

تا آنجـا کـه مـی‌دانیم مستشـرق انگلیسـی، تـامس هایـد، نخسـتین پژوهشـگر غربـی بـود که یـک ربـاعی منسـوب بـه خیـام را بـه لـاتین ترجمـه کـرد. پـس از او، بـه احتمـال قـوی، هنـری جـرج کـین بـرای اولـین‌بـار ربـاعی‌ای از عمـر خیـام را بـه انگلیسـی ترجمـه کـرد. کم‌کـم ترجمـهٔ مجموعـه‌ای از رباعیـات خیـام بـه انگلیسـی رونـق بـازار پیـدا کـرد. لـویزا اسـتوارت کاسـتلو نخسـتین متـرجم انگلیسـی بـود کـه مجموعـه‌ای از رباعیـات خیـام را در قالبی منظومـه‌ماننـد بـه انگلیسـی ترجمـه و در کتـاب *بـاغ گُـل پارسـی* کـرد. پـس از او سـر گور اوزلـی در کتـاب *نکـاتی دربـارهٔ زندگینامـهٔ شـاعران فارسـی* کـه در سـال ۱۸٤٦ پـس از مـرگش منتشـر شـد، چنـد ربـاعی از خیـام را بـه انگلیسـی ترجمـه کـرد. در سـال ۱۸۵۸ ادوارد بـایلز کـاول مقالـهٔ مهمـی دربـارهٔ خیـام، بـه‌همـراه ترجمـهٔ ۳۲ ربـاعی او بـا عنـوان «عمرخیـام، مـنجم شـاعر ایرانـی»، در مجلـهٔ کلکتـه (۱۸۵۸، شـماره ۳۰، ص. ۱٤۹–۱٦۲) منتشر کرد.

پس از این مترجمان نوبـت بـه ادوارد فیتزجرالـد مـی‌رسـد. فیتزجرالـد تـا پایـان عمـرش نزدیـک سـه دهـه (۱۸۵٦–۱۸۸۳) پیوسـته روی رباعیـات عمـر خیـام کـار مـی‌کـرد. گـاه تعداد رباعیات را کم و زیاد مـی‌کـرد، گـاه ترتیـب و چینـش آن‌هـا را پـس و پـیش مـی‌کـرد و گـاه الفـاظ و عبـارات آن‌هـا را تغییـر مـی‌داد. در دوران حیـاتش چهـار ویـرایش از رباعیات عمر خیام را بـی‌نـام منتشـر کـرد. اولـین چـاپ کـه مشـتمل بـر ۷۵ ربـاعی بـود، در

سال ۱۸۵۹ بدون ذکر نام، در مجلدی ساده به‌همراه مقدمه و مؤخره‌ای منتشر شد. چاپ دوم، چاپ سال ۱۸٦۸، شامل ۱۱۰ رباعی بود، اما در چاپ سوم و چهارم که به‌ترتیب در سال ۱۸۷۲ و ۱۸۷۹ منتشر شد، تعداد رباعی‌ها به ۱۰۱ رباعی کاهش یافت. پس از مرگِ فیتزجرالد، دوستش ویلیام الدیس رایت، در یک قوطی حلبی نسخهٔ چاپ‌شدهٔ متن ۱۷۸۹ را پیدا کرد که فیتزجرالد در آن نیز تغییراتی داده بود. این چاپ، پنجمین و آخرین متن بازبینی‌شده، در ۱۸۸۹ در کتاب نامه‌ها و آثار پراکندهٔ ادوارد فیتزجرالد (۳ جلد) منتشر شد، و برای اولین‌بار نام او به‌عنوان مترجم رباعیات عمر خیام بر آن ذکر شد. اکنون بهتر است به پذیرش رباعیات خیام در انگلستان و عواملی بپردازیم که در ترویج و پذیرش (مراد مقبولیت یا عدم مقبولیت) این ترجمه تأثیرگذار بودند. بی‌گمان توفیق شعر خیام معلول علل عام و خاص چندی است. یکی از مهم‌ترین علل عام «کامیابیِ رشک‌انگیز و حُسنِ قبولِ بی‌سابقهٔ خیام آیینه‌ای است که او در برابر غربیان نهاد تا آنان تصویر سرگشتگی‌ها و درماندگی‌های خود را به عیان در آن ببینند ــ تو گویی خیام از ذهن و زبان آنان سخن می‌راند» (حسینی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱٤). سایر علل خاص عبارت‌اند از:

٤. ۱. کیفیت ترجمه

یکی از عواملی که در اشاعهٔ پذیرش یک اثر ادبی در فرهنگِ مقصد مؤثر است کیفیتِ ترجمه است (پروار، ۱۳۹۷، ص. ٤۱). بدیهی است که ترجمه‌ای هنرمندانه تا چه اندازه می‌تواند تأثیرگذار باشد. ناگفته نماند که ترجمهٔ شعر در سنجه با دیگر آثار ادبی (رمان و نمایش‌نامه) از جنس دیگری است. زیرا ترجمهٔ شعر به‌علت موسیقیِ کلمات، چیدمانِ الفاظ و عبارات، صناعاتِ لفظی و معنوی، و از همه مهم‌تر، تقید به فرهنگِ مبدأ سخت‌ترین نوع ترجمهٔ ادبی است. جدا از این‌ها، مترجمِ شعر همواره با یک انتخاب دشوار مواجه است: شعر را به شعر ترجمه کند یا به نثر؟ فیتزجرالد شعر پارسی را به شعر انگلیسی برگردان کرده است. جملگی برآنند که ترجمهٔ فیتزجرالد

یکی از بهترین ترجمه‌هایی است که تا کنون از شعر فارسی، و توسعاً شعر شرق، به زبان انگلیسی صورت گرفته است. به گفتهٔ چارلز الیت نورتن[1] (۱۸٦۹)

فیتزجرالد ... را باید «مترجم» نامید فقط به این علت که لفظ دیگری نمی‌توان یافت. او روح شاعرانه را از یک زبان به زبان دیگر درآورده و در قالب تازه‌ای منتقل کرده که یکسره از قالب سابق آن متفاوت نیست، به‌علاوه آن را با مقتضیات زمانی، مکانی، عادات و رویهٔ فکری بافت جدید سازگار کرده است. در سرتاسر تاریخ ادبیات ما به‌سختی می‌توان نمونهٔ درخشان‌تری از این ترجمهٔ منظومِ استادانه، از مترجمی ناشناخته، از شعر شرق سراغ گرفت. این ترجمه تمامِ ویژگی‌های یک متنِ اصلیِ ممتاز را داراست و شُکوه آن بهترین دلیلی است که می‌توان بر عظمت و اهمیت شاعر ایرانی اقامه کرد. بی‌شک، *رباعیات عمر خیام* کار یک شاعر است که ملهم از شاعر دیگری است؛ تقلیدی از آن نیست، بلکه بازسرایی آن است؛ ترجمه نیست، بلکه بازآفرینی الهامی شاعرانه است. حیرت‌آور است که افکار و عواطف شاعر ایرانی این‌قدر به افکار و عواطف امروز ما نزدیک است. از این رو، این شعر در کسوتِ انگلیسی‌اش بیانگر اولین و آخرین تحیر و تردید نسلی است که ما خود بدان تعلق داریم. احتمالاً در میان انبوهِ ترجمه‌ها یا اقتباس‌های انگلیسی از شعر شرق ترجمه‌ای وجود ندارد که بتواند با این مُجلدِ موجز پهلو بزند. شیوایی و پیراستگی این ترجمه، فصاحتِ لفظ و بلاغتِ معنا با قدرت تخیل و نیروی معنوی کاملاً مطابقت دارد. (نورتن، ۱۸٦۹، ص. ۵۷۵)

بنابراین، کیفیتِ این ترجمه سبب شد که مردم آن را به‌عنوان شعر بپذیرند و نسل به نسل آن را انتقال دهند.

٤. ۲. معرفی و نقدگونه‌های ادبی

بی‌شک معرفی و نقدگونه‌های ادبی[2] نقش مهمی در آگاهانیدن عامهٔ مردم دربارهٔ تازه‌های نشر و همچنین آماده کردن طیف‌های مختلف خوانندگان برای اقبال به یک

1. Charles Eliot Norton
2. literary reviews

اثـر خـاص دارنـد. یکـی از روش‌هـای بررسـی اقبـال و پـذیرش اثـری خـاص از رهگـذر معرفی و نقدگونـه‌های نوشـته‌شـده بـر آن اثـر حاصـل مـی‌شـود، زیـرا معرفـی و نقدگونـه‌ها در واقع مجموعه‌ای از واکنش‌هـای مثبـت و منفـی نسـبت بـه نویسـنده یـا متنـی و در مـورد ترجمـه، بخشـی از نقـد ترجمـه را آشـکار مـی‌کننـد (مانـدی، ۲۰۰۸، ص. ۱۵۵). در ابتـدا معرفـی و نقدگونـه‌های جـدی بـر ترجمـهٔ فیتزجرالـد نوشـته نشـد و ایـن اثـر چنـان کـه شایستهٔ آن است نقـد و معرفـی نشـد. تـازه یـک دهـه بعـد در ۱۸٦۹، یعنـی یـک سـال پـس از انتشـار ویـرایش دوم رباعیـات، چـارلز الیـت نـورتن مقالـه‌ای (نقـد و معرفـی‌گونـه‌ای) سـتایش‌آمیز دربـارهٔ ایـن ترجمـه در *نـورث امـریکن ریویـو*[1] (مجلـهٔ آمریکـای شـمالی، ۱۸۹٦، شـمارهٔ ۱۰۹، ص. ٥٦٥-٥٨٤) منتشـر و توجـه محافـل ادبـی آمریکـا را بـدان جلـب کـرد. پـس از آن کـه ایـن معرفـی و نقدگونـه‌های علاقـهٔ بسـیاری از آمریکـایی‌هـا را برانگیخـت به‌تـدریج توجـه بسـیاری از خواننـدگان انگلیسـی را نیـز بـه‌خود جلـب کـرد، و در تـرویج اثـر فیتزجرالـد بـیش از هـر اثـر دیگـری مـؤثرتر واقـع شـد (بیخسـتراتن، ۲۰۱۵). بنـابراین، بسـیاری از افـراد در صـدد برآمدنـد نسـخه‌ای از *رباعیـات* را تهیـه کننـد. شـایان ذکر است کـه چـارلز الیـت نـورت در ایـن معرفـی و نقدگونـهٔ مفصـل ترجمـهٔ فیتزجرالـد را بـا ترجمـهٔ فرانسـوی رباعیـات بـه قلـم نیکلـا مقایسـه و بـه‌علت کیفیـتِ خـوب ترجمـهٔ فیتزجرالـد آن را تحسـین کـرده بـود. بـه‌علاوه، نویسـنده بـه تعـدادی از رباعیـات اسـتناد جسته و کوشیده بود توجه خوانندگان را بدان جلب کند.

٤. ۳. اهل قلم[2] (شاعران و نویسندگان)

اهل قلم (شاعران، نویسـندگان، مترجمـان و...) بـا نوشـتن تقـریظ یـا تقدیمیـه مـی‌تواننـد بـه رواج اثـر کمـک شـایانی کننـد. ایـن امـر از دیربـاز در حوزه‌هـای ادبـی مرسـوم بـوده است. آلفرد لرد تنیسن، ملک‌الشـعراء دورهٔ ویکتوریـا، یکـی از ایـن افـراد بـود کـه بـا تقـدیم شـعری بـه فیتزجرالـد و تمجیـد از ترجمـهٔ او در ایـن راه گـامِ بلنـدی برداشـت (آربـری،

1. North American Review
2. literrati

۱۹٤۷، ص. ۱۳). تنیسن در سال ۱۸۸۵ مجموعه اشعار *تیرزیاس و سایر اشعار*[1] را منتشر کرد که در آغاز آن شعری به نام «تقدیم به ا. فینزجرالد»[2] وجود داشت و تنیسن دیگربار، البته دو سال پس از مرگ او، از ترجمهٔ نابِ دوست دیرینش ستایش‌ها کرده بود، «اما فیتز پیر در سال ۱۸۸۳ در گذشته بود، و ستایش بلیغ ملک‌الشعراء خیلی دیرهنگام بود تا او را در آخرین روزهای غم‌انگیز زندگیش تسلی بخشد» (آربری، ۱۹٤۷، ص. ۱۳). درست است که این تمجید دیرهنگام بود و در آن ایام فیتزجرالد زنده نبود تا از ستایشِ صادقانهٔ تنیسن، مثل بار اول، متعجب و محظوظ شود، اما تمجید ملک‌الشعراء در رواج و گسترش شعر او در میان نسل‌های بعدی بی‌گمان تأثیر زیادی داشت زیرا «وقتی‌که در سال ۱۸۸۵ آلفرد لرد تنیسن مجموعه شعر *تیرزیاس و سایر اشعار* را به فیتزجرالد تقدیم کرد، از رهگذر این اثر در بریتانیای کبیر علاقهٔ روزافزون به *رباعیات* آغاز شد و به چنان ابعادی رسید که اکنون معروفِ همگان است و مجامع انگلیسی‌زبان بدان استشهاد می‌کنند» (مین، ۱۹٤۷، ص. ۵).

٤. ٤. انجمن‌های ادبی و هنری

انجمن‌های ادبی و هنری به خاطر جایگاهی که در جامعهٔ ادبی هر کشوری دارند می‌توانند مسیر اشاعهٔ یک اثر ادبی را هموارتر و پراکنش آن را تسریع کنند. انجمن پیش‌رافائلیان[3] و انجمن عمر خیام[4] در رواج شهرت ترجمهٔ فیتزجرالد در انگلستان نقش به سزایی داشت. دانته گبریل رزتی[5] را به حق باید یکی از اولین مروجان رباعیات دانست. رزتی از بنیان‌گذاران انجمن پیش‌رافائلی بود. این انجمن عمر کوتاهی داشت، اما اهداف آن‌ها در نقاشی‌های برن‌جونز[6]، طرح‌های ویلیام موریس[7]،

1. Tiresias and Other Poems
2. To E. FitzGerld
3. Pre-Raphaelite Brotherhood
4. Omar Khayyam Club
5. Dante Gabriel Rossetti
6. Edward Burn-Jones
7. William Morris

آثـار جـان راسـکین[1] و اشـعار رزتـی و الگـرنن چـارلز سـوینبرن[2] ادامـه یافـت. اعضـای انجمـن پیش‌رافـائلی مسـحورِ رباعیـات بودنـد «زیـرا رباعیـات دربرگیرنـدهٔ همـهٔ ویژگـی‌هـایی بـود کـه اسـاس ایـن جنـبش را تشـکیل مـی‌داد» (امـین رضـوی، ۲۰۰۵، ص ۲٥٦). این ترجمه توسـط رزتـی بـه دسـت سـوینبرن رسـید «کـه تمـام هفتـاد و پـنج ربـاعی را بـه زودی حفـظ کـرد کـه نـه تنهـا همـه را پشـت سـر یکـدیگر از بـر مـی‌خوانـد، مـی‌توانسـت کـه آن‌هـا را سـطر بـه سـطر از آخـر تـا بـه اول نیـز بخوانـد، یعنـی از مصـراع سیصـدم و بعـد دویسـت نـود و نهـم و همین‌طـور تـا اول» (مینـوی، ۱۳۸۳، ص. ۳۲۳). سـپس، سـوینبرن نسـخه‌ای از آن را شـادمانه نـزد جـرج مریـدیث[3] بـرد. مـوریس و برن‌جـونز نسـخه‌ای از رباعیـات را بـر روی چـرم سـاغری نوشـتند و تـذهیب کردنـد، و در سـال ۱۸۷۲ آن را بـه جورجیانـا[4]، همسـر برن‌جـونز، هدیـه دادنـد. بـه ایـن ترتیـب، پیش‌رافائلیان به اشاعهٔ رباعیات همـت گماشـتند. حـق بـا آربـری اسـت کـه مـی‌نویسـد «اگـر ترجمـهٔ فیتزجرالـد تصـادفاً مـورد رغبـت نقـادان زبردسـت هم‌عصـر وی واقـع نمـی‌شـد بـه احتمـال زیـاد مقـامی پَسـت در میـان ادبیـات فراموش‌شـده و نـاچیز دورهٔ ویکتوریـا پیـدا مـی‌کـرد» (آربـری، ۱۹٥۹، ص. ٦۸). بنـابراین، اعضـای انجمـن پیش‌رافائلیـان، هریـک بـه نحـوی از انحـاء، بـه تـرویج ایـن ترجمـه کمـک شـایانی کردنـد و آن را از افتـادن در بوتـهٔ فراموشی نجات دادند.

از آخـرین کوشـش‌های انجـام شـده در اواخـر ایـن قـرن بـرای رواج هرچـه بیشـتر رباعیات تأسیس انجمن عمر خیـام بـود. کم‌کـم قـرن نـوزده داشـت بـه پایـان مـی‌رسـید کـه در ١٤ اکتبـر ۱۸۹۲ گروهـی از نجیب‌زادگـان بریتانیـایی، کـه از طرفـداران رباعیـات بودنـد، انجمن عمر خیام لنـدن را بنیـاد نهادنـد. در میـان اعضـای انجمـن برخـی از محققـان، ادیبـان و هنرمنـدان مشـهور عصـر– ماننـد ادوارد هـرن آلـن، ادمونـد گـاس، انـدرو لنـگ، تـامس هاردی، مـاکس بئـر بـوم، لـارنس آلمـا تادمـا، آرتـور رکهـم، ج. ک. چسـترتن، آرتـور کـانن

1. John Ruskin
2. Algernon Charles Swinburn
3. George Meredith
4. Georgiana

دوئل، آلدوکس هاکسلی، و ویلیام باتلر ییتز ـــ بودند که به اشاعهٔ *رباعیات* کمک کردند. فعالیت اصلی اعضای انجمن لندن این بود که دو نوبت در سال برای صرف شام و گرامیداشت یاد و نامِ خیام و فیتزجرالد و خواندن رباعیات دور هم جمع می‌شدند. انجمن لندن دو کتاب به‌ترتیب در سال ۱۹۱۰ و ۱۹۳۱ با مشارکت اعضایش منتشر کرد و به پراکنشِ بیش از پیش رباعیات دامن زد. گفتنی است که از سال ۱۹۱۰ به بعد زنان نیز مجاز بودند در ضیافت‌هایِ خاص انجمن به‌عنوان میهمان حاضر شوند. این امر سبب شد که زنان فرهیخته و متعلق به طبقهٔ بالادستِ جامعه نیز در ترویج این اثر گامی، ولو اندک، بردارند.

٤. ٥. ناشران و مؤسسه‌های انتشاراتی

ناشران و مؤسسه‌های انتشاراتی نقش مهمی در شناساندن یک اثر ادبی دارند. مثلاً در جهان غرب، در روزگار ما، اگر ناشر بزرگی مثل گالیمار[1] یا پنگوئن[2] ترجمهٔ اثری را منتشر کند بی‌تردید گامِ مهمی در اشاعهٔ آن برداشته است. در سال ۱۸۸۳ فیتزجرالد درگذشت و میراثی گرانبها و مانا برای ادبیات انگلیسی از خود بر جای گذاشت. رایت[3]، دوست نزدیک و وصیِ ادبی فیتزجرالد، پس از مرگ او در یک قوطی حلبی ویرایش چهارم رباعیات را پیدا کرد که فیتزجرالد در آن نیز تغییراتی انجام داده بود. این چاپ، پنجمین و آخرین متن تجدیدنظر شدهٔ رباعیات بود که در سال ۱۸۸۹ در کتاب *نامه‌ها و آثار پراکندهٔ [ادوارد فیتزجرالد]*[4] به اهتمام رایت منتشر شد. برای اولین بار نام فیتزجرالد به‌عنوان مترجم رباعیات بر آن ذکر شد و انتشار این اثر سه جلدی توسط انتشارات مک‌میلان به سهم خود در رواجِ رباعیات تأثیرگذار بود، اما شهرتِ واقعی رباعیات در انگلستان یک سال بعد آغاز شد، یعنی زمانی که در سال ۱۸۹۰ انتشارات مک‌میلان اولین چاپ مجزای شعر فیتزجرالد را منتشر کرد. این امر اتفاقِ مبارکی برای فیتزجرالد بود، زیرا متنفذترین و معروف‌ترین ناشرِ انگلستان اثر

1. Gallimard
2. Penguin
3. William Aldis Wright
4. Letters and Literary Remains of Edward FitzGerald

فیتزجرالد را در کنار آثار ویلیام شکسپیر و آلفرد لرد تنیسن چاپ کرده بود. ظرف ده سال این چاپِ موجز جلد چرمیِ مک‌میلان سیزده بار تجدید چاپ شد.

افزون بر این، در سال ۱۸۹۹ اتفاقِ خوب دیگری برای رباعیات عمر خیامِ فیتزجرالد افتاد، و آن این بود که شرکت انتشاراتی مک‌میلان، بعد از چاپ‌هایِ مکرر از رباعیات، این کتاب را در شمار مجموعهٔ گلدن ترژری[1] [گنجینهٔ زرین] خود قرار داد. این واقعه‌ای بس خوشایند برای رباعیات بود زیرا معروف‌ترین و مهم‌ترین شرکت انتشاراتی انگلستان در آن روزگار به این کار همت گماشته بود. به خاطر تقاضایِ مکرر مخاطبان آنان مجبور شدند در آن سال سه بار این اثر را تجدید چاپ کنند، و این اثر از آن زمان به بعد همواره خواهان داشته است. بی‌گمان، رواج کم‌نظیر رباعیات تا حدی مرهون این دو ناشر بزرگ و معتبر آن دوران است.

٤. ٦. نظیره‌ها و نقیضه‌ها[2]

قبل از پرداختن به این بخش بهتر است به اختصار این دو اصطلاح ادبی تعریف کنیم. نظیره عبارت است از آثاری که به تقلید اثری دوران‌ساز سروده یا نوشته می‌شود. نقیضه که در فنون و صناعات انگلیسی به آن پارودی می‌گویند در اصطلاح ادبی عبارت است از تقلید طنزگونه از یک اثر ادبی یا هنری. پس از انتشار ترجمهٔ فیتزجرالد، و مقبول طبع مردم واقع شدن، نویسندگان و شاعرانِ مختلفی دست به سرایش نظیره‌ها و نقیضه‌هایی بر این اثر او زدند. یوس بیخستراتن[3]، فیتزجرالدپژوه برجستهٔ هلندی، در این زمینه مقالهٔ ارزشمندی نوشته است. اگرچه هیچ‌کدام از این نقیضه‌ها به اندازهٔ اثر فیتزجرالد موفقیت‌آمیز نبودند (بیخستراتن، ۲۰۰۵، ۲۰۰۵، ص. ۷)، اما دست کم به اشتهار آن کمکِ شایانی کردند. یکی از این نقیضه‌ها به قلم مارک تواین[4]، نویسندهٔ پُرآوازه آمریکایی، است. مارک تواین اولین‌بار در دههٔ ۱۸۷۰ از

1. Golden Treasury Series
2. literary parallels and parodies
3. Jos Biegstraaten
4. Mark Twain

رهگذر پدر روحانی جوزف تویچل[1] با رباعیات عمر خیام ترجمهٔ فیتزجرالد آشنا شد. طولی نکشید تواین دلبستهٔ رباعیات شد و در صدد برآمد تا مجلدی از این ترجمه را به‌دست آورد. او در سال ۱۸۹۹ در نامه‌ای به دوستی، خودش را «غلامِ حلقه‌به‌گوش خیامِ فیتزجرالد» خواند. وی در سال ۱۹۰۷ با صراحت گفت: «هیچ شعری قبلاً تا این اندازه مرا خوشحال نکرده است، این تنها شعری است که همیشه همراه خودم داشته‌ام، بیست و هشت سال است که این شعر رفیقِ راه من است» (امین‌رضوی، ۲۰۱٤، ص. ۲۵۰). رباعیات در زندگی شخصی و شاعرانه تواین نقش مهمی داشت. در سال ۱۸۹۹ مارک تواین تحتِ نفوذ ترجمهٔ فیتزجرالد و در پی مصائب مختلف زندگی شخصی‌اش بر آن شد نظیره‌ای (بهتر است بگویم نقیضه‌ای) بر رباعیات بسراید. محصول کار او چهل و پنج رباعی با عنوان «رباعیات ممتاز عهد شباب»[2] است. از آنجایی که تواین نویسندهٔ مشهوری بود، طولی نکشید که اثر او علاوه بر هموطنانِ آمریکایی‌اش توجه بسیاری از مردم انگلستان را برانگیخت و از این طریق بر شهرتِ بیش از پیش *رباعیات* افزود (امین‌رضوی، ۲۰۱۳، ص. ۲٤۷).

٤. ۷. چاپ‌های مصور

اثر ادبی ممکن است به اشکال مختلف (معمولی، نفیس، کاغذی، گالینگور، و مصور) چاپ شود. مراد از چاپ مصور در قلمرو ادبی چاپی است که همراه با تصاویر و نقاشی‌های هنری همراه باشد. چاپ‌های مصور به‌واسطهٔ جذابیتی که دارند افزون بر خوانندگان معمولی می‌توانند توجه برخی از مجموعه‌داران، کتاب‌دوستان، و هنرمندان دیگر حوزه‌ها را نیز به‌خود جلب کنند و اثر منظور را بیش از پیش بر سر زبان‌ها بیاندازند. *رباعیات عمر خیام* این بختِ بلند را داشته است که چاپ‌های مصور متعدد و متنوعی از آن منتشر شود. مثلاً در سال ۱۸۸٤ الیهو ودر[3]، نقاش آمریکایی، براساس چاپ سوم رباعیاتِ عمر خیام ترجمهٔ فیتزجرالد (۱۸۷۲) مجلد مصوری

1. Joseph Twichell
2. Age —A Rubaiyat
3. Elihu Vedder

روانهٔ بازار نشر کرد. چاپ او در جلدی جذاب و مزین به ٥٦ نقاشی منتشر شد که غوغایی به پا کرد و بر محبوبیتِ عام این اثر بیش از پیش افزود. نمایش نقاشی‌های اصلی در آرتز کلاب بوستن[1] (باشگاه هنری بوستون) روزانه تا ۲۱۰۰ بازدیدکننده داشت. چاپ کتاب در شش روز تمام شد و چندین‌بار تجدید چاپ شد (بیخستراتن، ۲۰۰۸).

٤. ٨. چاپ‌های غیرمجاز[2]

چاپ‌های غیرمجاز که به دلایل مختلف منتشر می‌شوند، یکی دیگر از عواملی است می‌توانند در پذیرش اثری تأثیر بگذارند. دو چاپ غیرمجاز از رباعیاتِ عمر خیام ترجمهٔ فیتزجرالد در انگلستان و آمریکا منتشر شد که بهنگام بودند و به پراکنش آن کمک زیادی کردند: چاپ مَدْرَس و چاپ اوهایو. وایتلی استوکس[3]، اولین مروج رباعیاتِ عمر خیام ترجمهٔ فیتزجرالد، نقش بسیار مهمی در ترویج این اثر ایفا کرد. استوکس در رواج رباعیات در میان آزاداندیشان، سکولارها و مخالفان منافع امپراتوری در هند سهم بزرگی داشت. داستان از این قرار است که در سال ۱۸٦۲ استوکس، به امید آیندهٔ شغلی بهتری، وارد مَدْرَس هندوستان شد. استوکس نسخهٔ ارزشمند *رباعیات* را که از کتابفروشی کواریچ خریده بود همراه خود داشت و در صدد کاشتن بذر شهرت آتی آن برآمد. استوکس به محض ورودش رباعیات را به سرگرد تامس ایوانس بل[4] نشان داد. در آن ایام بل منشی افتخاری انجمن ادبی مدرس هندوستان بود. سرگرد بِل نه‌تنها عاشق شعر و ادب بود، بلکه فرد سکولار متعهدی بود که ایدهٔ تأسیس حزب سکولار رادیکال در انگلستان را نیز اشاعه داده بود. بِل پس از خواندن رباعیات مفتون فلسفهٔ آزاداندیشانه و ایماژهای متنوع آن شد. از آنجایی که کتاب در دسترس نبود، در سال ۱۸٦۲ استوکس و بِل تصمیم به تجدید چاپ آن به‌طور خصوصی و غیرقانونی (در پنجاه نسخه) گرفتند. بِل نسخه‌ای از این چاپ

1. Arts Club, Boston
2. pirated editions
3. Whitely Stokes
4. Thomas Evans Bell

غیرقانونی (چاپ مَدْرَس) را برای همکار نزدیکش هالی‌اوک[1] فرستاد. او که از سکولاریست‌های پیشرو روزگار خودش بود این کتاب را سخت پسندید، زیرا به‌زعم او این اثر وسیعاً و با زبان پخته اصول اساسی مسیحیت را تکذیب می‌کرد. بنابراین، او خواندن آن را به همپالکی‌های خویش توصیه کرد و آن را در میان آزاداندیشان رواج داد. چاپ مَدْرَس در لندن ۱۸۶۳ طرفداران زیادی پیدا کرد، خاصه در میان اصول‌گرایانی که برای آرمان‌هایی نظیر آزادی ایتالیا، حق رأی زنان، و مهم‌تر از همه اصلاحات هندوستان می‌جنگیدند. بنابراین، چاپ مَدْرَس نقش مهمی در رواج رباعیات در میان آزاداندیشان، فعالان سیاسی و مخالفان منافع استعماری ایفا کرد (پول، ۲۰۱۳، ص. ۹۷).

چنان‌که آمد نورتن در سال ۱۸۶۹ کتابگزاری تمجیدآمیزی بر چاپ دوم فیتزجرالد (۱۸۶۸) نوشت. این مقاله نه‌تنها توجه بسیاری از آمریکایی‌ها بلکهٔ علاقهٔ شمار چشمگیری از خوانندگان انگلیسی را نیز برانگیخت. بنابراین بسیاری از علاقه‌مندان کوشیدند تا نسخه‌ای از آن را تهیه کنند. از آنجایی که این ترجمه نایاب بود براساس نسخهٔ ۱۸۶۸ در کلمبوس اُهایو[2] در سال ۱۸۷۰ چاپ غیرمجازی از آن منتشر شد. این چاپ غیرمجاز به میان خیل انبوهِ طرفداران *رباعیات* در آمریکا، که نسبت بدان اشتیاق و علاقهٔ فزاینده‌ای داشتند، راه یافت و به شهرت بیشتر آن انجامید.

۵. نتیجه‌گیری

در تحقیق حاضر علی‌رغم محدودیت‌های بسیار، مثل دسترسی به آرشیو مجلات قرن نوزده، نکات ارزشمندی در باب اقبال به رباعیات عمر خیام ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد به‌دست آمد. عوامل متعددی را که تطبیقگران برای بررسی پذیرش اثر ادبی در فرهنگ مقصد توصیه می‌کنند اعمال کردیم. نتایج نشان می‌دهد که مجموع این عوامل مسیر مقبولیت رباعیات عمر خیام در انگلستان عصر ویکتوریا را هموارتر کردند.

1. George Jacob Holyoake
2. Columbus, Ohio

پذیرش ادبی یعنی بررسی عواملی که منجر به مقبولیت یا عدم مقبولیت یک اثر در فرهنگ مقصد می‌شود. تطبیقگران این عوامل را دسته‌بندی کرده‌اند. معمولاً این عواملی از اثری به اثر دیگر و از فرهنگی به فرهنگ دیگر متغییر است. مطابق یافته‌های تحقیق حاضر رباعیات عمر خیام ترجمهٔ ادوارد فیتزجرالد در انگلستان عصر ویکتوریا با فراز و نشیب‌های بسیار همراه بوده است. چنان‌که ملاحظه کردید، در ابتدا وقفه‌ای دوساله در پذیرش آن به وجود آمد و این ترجمه، برخلاف توقع مترجم، توجه کسی را به خود جلب نکرد، تا اینکه اندکی بعد وایتلی استوکس این ترجمه را کشف و به پیش‌رافائلیان معرفی کرد و آنان نیز آن را در محافل ادبی رواج و گسترش دادند. به بیان دقیق‌تر، این ترجمه از سال ۱۸۵۹ تا ۱۸٦۸ چندان مقبول واقع نیفتاد. تقریباً یک دهه بعد بود که فیتزجرالد بر آن شد چاپ دوم آن را با جرح و تعدیل‌ها و افزودن‌ها و کاستن‌هایی، روانهٔ بازار نشر کند. وی در این مجلد شمار رباعیات را به ۱۱۰ مورد افزایش داد تا مجال بیشتری به بیان اندیشه‌های خیام بدهد. *رباعیات عمر خیام* پس از انتشار چاپ دوم و سوم مورد توجه و اقبال بی‌سابقه‌ای قرار گرفت، و نه‌تنها انگلستان بلکه به‌تدریج جهان غرب را در نوردید. عوامل مختلفی باعث و بانی این توفیق چشمگیر ادبی بود. این عوامل هم درون‌متنی و هم برون‌متنی بودند. پاره‌ای از این عوامل عبارت‌اند از: کیفیت ترجمه، کتابگزاری‌های ادبی، تقریظ‌های اهل قلم، انجمن‌های ادبی و هنری، ناشران، نظیره‌ها و نقیصه‌ها، چاپ‌های غیرمجاز، و چاپ‌های مصور. این عوامل جملگی دست به دست هم دادند و در اشاعه و گسترش این ترجمه نقشِ انکارناپذیری ایفا کردند. با این که رباعیات عمر خیامِ فیتزجرالد در ابتدا مورد توجه کسی واقع نشد، «اما پس از کشف هرگز در محاقِ فراموشی نیفتاد و سرانجام در زمرهٔ آثار برتر ادبیات انگلیسی قرار گرفت» (باسنت، ۲۰۱٤، ص. ۹٤).

کتابنامه

امین رضوی، م. (۱۳۸۷). *صهبای خرد: شرح احوال و آثار حکیم عمر خیام نیشابوری*. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: سخن.

انوشـیروانی، ع.، و حسینی، م. (۱۳۹۳). رباعیّات عمر خیّامِ فیتزجرالد و گفتمان مذهبی عصر ویکتوریا. *نقد زبان و ادبیّات خارجی*، ۹(۱۳)، ۵۱-۶۸.

پراور، ز. س. (۱۳۹۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی رضـا انوشـیروانی و مصـطفی حسینی. تهران: سمت.

حسـینی، م. (۱۳۹۵). نقدی بر ترجمهٔ مدخلی از دانشـنامهٔ ایرانیکا. *مطالعات زبان و ترجمه*، ۴۹(۲)، ۱۱۳- ۱۲۸.

ذکاوتی قراگزلو، ع. (۱۳۷۹). *عمر خیام (حکیم و شاعر)*. تهران: طرح نو.

شـریفی، ا.، هاشـمی، م.، و فتوحی رودمعجنی، م. (۱۳۹۷). بررسی سپهر گفتمان در ترجمهٔ بارکس از اشعار مثنوی مولانا. فصلنامهٔ *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱* (۱)، ۱-۱۷.

مینوی، م. (۱۳۸۳). *پانزده گفتار*. تهران: طوس.

یوسفی، غ. (۱۳۸۸). *چشمهٔ روشن (دیداری با شاعران)*. تهران: سخن.

Aminrazavi, M. (2005). *The wine of wisdom: The life, poetry and philosophy of Omar Khayyam*. Oxford, England: Oneworld.

Aminrazavi, M. (2013). *Sufism and American literary masters*. New York, NY: Suny Press.

Arberry, A. J. (1956). *Salaman and Abasl: A study*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Arberry, A. J. (1959). *The romance of the Rubaiyat*. New York, NY: The Macmillan Company.

Bassnett, S. (2014). *Translation*. London, England: Routledge.

Biegstraaten, J. (2004). Omar with a smile: Parodies in books on Fitzgerald's rubáiyát of omar khayyám. *Persica*, *20*, 1- 37.

Biegstraaten, J. (2008). Omar Khayyam's impact on literature and society in the west. In E. Yarshater (Ed.), *Encyclopædia Iranica*. Retrieved from http:// www. iranicaonline. org/ articles/khayyam-xi

Genette, E. (1997). *Threshold of interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambrige, England: Cambridge University Press.

Jost, F. (1974). *Introduction to comparative literature*. New York, NY: The Bobbs-Merrill Company.

Maine, G. F. (1947). *Rubaiyat of Omar Khayyam*. London, England: Collins.

Munday, J. (2008). *Introducing translation studies: theories and applications*. New York, NY: Routledge.

Norton, C. N. (1869). Les quatrains de khèyam, traduits du persan by J. B. Nicolas; Rubáiyát of Omar Khayyám, the astronomer-poet of Persia.*The North American Review, 109*(225), *565-584.*

Poole, A., van Ruymbeke, C., Martin, W. H., & Mason, S. (2013). *Fitzgerald's rubaiyat of Omar Khayyam: Popularity and neglect*. London, England: Anthem.
Prawer, S. S. (1973). *Comparative literary studies: An introduction*. London, England: Gerald Duckworth & Co. Ltd.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۰۰-۷۵ مقاله پژوهشی

DOI:lts.v52i3.79781/10.22067

نقد تطبیقی سفر قهرمان درون در داستان‌های «جاناتان مرغ دریایی» و «شازده کوچولو» براساس نظریهٔ پیرسن

راحله عبداله‌زاده برزو* (گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیروان، شیروان، ایران)
محمد ریحانی (گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیروان، شیروان، ایران)

چکیده

داستان جاناتان مرغ دریایی و شازده کوچولو گزارشی از سفرهایی تمثیلی برای رسیدن به کمال‌اند. کمپبل معتقد است قهرمان در سفر به‌سوی ناخودآگاه نخست باید از سرزمینی که بدان خو گرفته عزیمت کند و سپس در مکانی ناآشنا، با نیروهایی ناشناخته رویارو شود و آزمون‌هایی را از سر بگذراند و سپس با رهاورد این سفر برای ایجاد تحول به سرزمین خویش بازگردد. پیرسن که از شارحان نظریهٔ تک‌اسطورهٔ ژوزف کمپبل است، اعتقاد دارد که قهرمان در طول سه مرحله سفر خود، باید دوازده کهن‌الگوی معصوم، یتیم، جنگجو، حامی، جوینده، ویرانگر، آفریننده، فرزانه، حکمران، لوده، عاشق و ساحر را در روان خویش بپرورد تا به مرحلهٔ شناخت خویشتن و تولد دوباره برسد. بررسی دو داستان از این منظر، نشان می‌دهد که هر دو داستان این دوازده کهن‌الگو را در ژرف‌ساخت خود در قالب نمادهایی پرورش داده‌اند تا قهرمان را به‌سوی فردیت رهنمون شوند. با این تفاوت که توالی مراحل ظهور برخی از این کهن‌الگوها در دو داستان با نظریهٔ پیرسن رعایت نشده است.

کلیدواژه‌ها: کهن‌الگو، سفر قهرمان، جاناتان مرغ دریایی، *شازده کوچولو*، پیرسن.

* نویسنده مسئول abdolahzadeh1391@chmail.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۰۶

۱. مقدمه

یونگ[1] چهار کهن‌الگوی اصلی را در قالب پرسونا، سایه، آنیما[2]/ آنیموس[3] و خود معرفی کرده است. پس از او ژوزف کمپبل[4]کوشید تا نشان دهد که سفر همهٔ قهرمانان اساطیری از الگوی ثابتی پیروی می‌کند. قهرمان باید پس از جدایی از زندگی مألوف، در سرزمینی ناآشنا تحت تعلیم نیروهایی آیینی قرار گیرد و روح خود را جلا بخشد، سپس با دید و دانشِ به‌دست‌آورده، به‌سوی جامعه بازگردد. پیرسن[5] این مراحل سه گانه را تأیید می‌کند و بیداری قهرمان درون را، در گرو فعال شدن دوازده کهن‌الگو می‌داند تا مقدمات سفر درونی و بازگشت او فراهم شود. شرط سفر قهرمان این است که ابتدا بر زندگی مسلط شود؛ سپس آن را در اوج توانایی و چیرگی، رها سازد. ترس از مرگ، درد، رنج و از دست دادن را کنار بگذارد تا تمامیت زندگی را تجربه نماید (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۷۹). از نظر پیرسن، مراحل سه‌گانهٔ سفر قهرمان به‌گونه‌ای دقیق با مراحل رشد روانی انسان هم‌ترازند. او می‌گوید:

ابتدا خود را پرورش می‌دهیم؛ سپس با جان روبرو می‌شویم و سرانجام یک خویشتن منحصربه‌فرد را به دنیا می‌آوریم. سفرِ خود، به ما یاد می‌دهد چگونه در جهان ایمن و موفق باشیم؛ سفر جان، به ما کمک می‌کند تا در نتیجهٔ رویارویی با ژرف‌ترین اسرار زندگی، واقعی و اصیل شویم و سفر خویشتن، راه را به ما نشان می‌دهد تا اصالت، قدرت و آزادیمان را بیابیم و ابراز کنیم. (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۵۸)

در مرحلهٔ عزیمت، کهن‌الگوهای معصوم، یتیم، جنگجو و حامی فعال می‌شوند تا قهرمان، شایستگی، شجاعت، انسانیت و وفاداری خود را ثابت کند و آمادهٔ سفر شود. در مرحلهٔ تشرف که مرحلهٔ رویارویی با رنج، عشق و مرگ برای دگرگونی خویشتن آدمی و تولد حقیقی است، کهن‌الگوهای جستجوگر، عاشق، نابودگر و آفریننده به میدان می‌آیند. در مرحلهٔ بازگشت، کهن‌الگوهای حاکم، دلقک، فرزانه و ساحر در

1. Jung
2. anima
3. animus
4. Jozef Kampbel
5. Carol S. Pearson.

روان آدمی پرورش می‌یابد تا او بتواند به شناخت عمیق و درک درستی از واقعیت هستی برسد و کامل شود. پس از بازگشت، قهرمان، حاکم قلمروی خود می‌شود. کهن‌الگوی ساحر، قلمروی پادشاهی را پیوسته تازه و شاداب نگه می‌دارد. به یاری کهن‌الگوی فرزانه، توهمات و آرزوهای پیشین را رها می‌کند و به وضعیت آزادی و قطع تعلق می‌رسد و با پذیرش کهن‌الگوی لوده، شادمان در لحظه زندگی می‌کند. دوازده کهن‌الگوی قهرمانی، به رشد روان ما کمک می‌کنند.

در این جستار هدف پاسخ به پرسش‌های زیر است: کهن‌الگوها در هر یک از مراحل سفر، در دو داستان «جاناتان مرغ دریایی» و «شازده کوچولو» در هیأت چه کسانی نمودار شده و کدامیک از مراحل سفر قهرمان و کهن‌الگوهای دوازده‌گانه، از گردونهٔ روایت فروافتاده‌اند؟آیا توالی رشد کهن‌الگوها در روان قهرمان در سنجش با نظریهٔ پیرسن رعایت شده است یا خیر؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

۲. ۱. گزارش داستان جاناتان مرغ دریایی

این اثر سرگذشت مرغی دریایی است که دل‌باختهٔ آموختن بلندپروازیست. به همین سبب از فوج رانده می‌شود؛ ولی در تبعید، به تمرینِ پرواز در اوج ادامه می‌دهد. سرانجام روزی دو پرندهٔ نورانی، در آسمان ظاهر می‌شوند و او را به آسمانی بالاتر می‌برند. جاناتان مانند دو مرغ راهنما، نورانی می‌شود و با آموزش‌های تازه‌ای رویاروی می‌شود تا بتواند بر محدودیت‌های زندگی غلبه کند. سرانجام پرواز با سرعتِ تفکر در گذشته و آینده را می‌آموزد و وجودش سرشار از مهرورزی به مرغان مطرودی می‌شود که به آموزش و حمایت نیاز دارند؛ پس باز می‌گردد و جلسات تمرین پرواز را در ساحل برگزار می‌کند. به‌تدریج مرغان کنجکاو فوج، به جاناتان می‌پیوندند. از این میان مرغی که قادر به پرواز نیست، با پذیرفتن آزادی مرغان، قادر به پرواز می‌شود. در نتیجهٔ این رخداد، مرغان فوج جاناتان را ساحر یا خدا لقب

می‌نهند. جاناتان، گریزان از درک نادرست مرغان، بال‌هایش را برای سفر به آسمانی دیگر می‌گشاید و رهبری مرغان را به شاگردان خود می‌سپارد.

۲. ۲. گزارش داستان شازده کوچولو

شازده ساکن سیارهٔ کوچکی با سه آتشفشان، یک گل سرخ و گیاهان هرزی بود که با رشدی باورنکردنی، جا را بر او تنگ می‌نمودند. روزی شازده، رنجیده‌خاطر از خودپسندی گل سرخ، راه سفر در پیش گرفت و پس از گذر از شش سیاره و دیدار با ساکنان آن به زمین رسید و به یاری روباه به مفهوم عشق پی برد و پس از دیدار با اگزوپری[1] که در اثر خرابی هواپیما ناچار به فرود اضطراری شده بود، برای یافتن آب در بیابان روان شدند. با یافتن چاه و سیراب شدن، شازده باید با نقش بره‌ای که اگزوپری برای او کشیده است، به سیاره‌اش باز گردد. پس با جان رها شده از بندِ تن، به آسمان خودش باز می‌گردد. اگزوپری هم که به تعمیر هواپیمایش توفیق یافته، راهی سرزمین خویش می‌شود.

در ارتباط با داستان «جاناتان، مرغ دریایی» تاکنون سه پژوهش انجام شده است. از جمله، مبارک و یوسفی(۱۳۹۵)، محمدی بدر و غضنفری‌مقدم (۱۳۹۱)همچنین کوپا، حجازی و غضنفری‌مقدم (۱۳۸۹) به تحلیل و تطبیق محتوای این دو اثر پرداخته‌اند. صباغیان، اسداللهی و جواری (۱۳۹٦) نیز نشان داده‌اندکه شازده کوچولو نمودی از کودک درون نویسنده است.

در سال‌های اخیر اقبال زیادی به تحلیل داستان‌های تمثیلی‌روایی از منظر روان‌کاوان و اسطوره‌شناسان شده است. این پژوهش‌هابه‌رغماینکه به نقد روان‌کاوانهٔ داستان‌های روایی پرداخته‌اند، با الگوی پیرسن فاصله دارند. در جستجوهای به‌عمل‌آمده، پژوهشی که به موضوع مقالهٔ حاضر پرداخته باشد، تاکنون منتشر نشده است.

1. Exupéry

۳. روش پژوهش

در پـژوهش حاضـر بـا روش توصـیفی‌تحلیلـی، پـس از گـزارش کوتـاه دو داسـتان، نخسـت الگوهـای دوازده‌گانـه‌ای کـه در هـر مرحلـه ظهـور می‌نماینـد، معرفـی می‌شـوند؛ سپس، دو داستان با آن‌هـا سـنجیده می‌شـود. نویسـندگان بـر ایـن باورنـد کـه ایـن داسـتان‌ها علاوه بـر ایـن کـه می‌تواننـد سـفری بیرونـی باشـند، روایت‌کننـدهٔ سـفری درونی‌انـد. سـفری کـه در آن خودآگـاهِ وجـود، دنیـای ناشـناختهٔ درون را درمی‌نـوردد و پـس از شـناخت خویشـتن، بـازمی‌گردد تـا طرحـی نـو درافکنـد. در ایـن راه از نقـد و نظرهـای آگاهـان بـه ایـن نظریـه مـدد گرفتـه‌ایم و داوری خـود را بـه یـاری آن دیـد و دریافت‌هـا، اسـتوار کرده‌ایم.

٤. نتایج و بحث

در نخسـتین مرحلـهٔ سـفر اسـطوره‌ای، سرنوشـت، قهرمـان را به‌سـوی قلمـروی ناشـناخته‌ها تشـویق می‌کنـد و او را بـه چـالش می‌کشـد. وظیفـهٔ قهرمـان، بـازکردن گـوشِ جـان بـرای دریافـت نـدای پیکـی اسـت کـه از عـالم بـرون یـا درون او را بـه خـود فرامی‌خواند تـا بـا رهـا کـردن تعلقـات، پـای در راه سـفری نهـد و در طـول مسـیر بـا رنـج، عشق و مرگ روبـرو و وجـود او دگرگـون شـود. آنگـاه بـازگردد تـا جامعـهٔ خـویش را نیـز از برکـت ایـن سـفر دگرگـون کنـد. «خـود»، جایگـاه آگـاهی اسـت و آدمـی می‌توانـد بـا برآوردن نیـاز بقـا و کسـب اعتمـاد بـه نفـس، مقـدمات شـکوفایی خویشـتن را فـراهم آورد. خـود، در نـوزادی شـکل نگرفتـه اسـت؛ ولـی به‌تـدریج کـودک می‌کوشـد بـا مهـار رفتـار و گفتـار خـود، بـر هسـتی تـأثیر بگـذارد و بـدین‌ترتیب «خـود» زاده می‌شـود. بـه‌رغـم رشـد بشـر، کـودک درون او همچنـان شـکننده اسـت. پـرورش چهـار کهن‌الگـوی معصـوم، یتـیم، حـامی و جنگجـو بـه تثبیـت خـود و محافظـت از کـودک درون کمـک می‌کننـد(پیرسـن، ۱۳۹٤، ص. ٦٤). در هـر دو داسـتان قهرمـان پـرواز می‌کنـد. پـرواز بـرای جاناتـان ویژگـی غریزیسـت ولـی اگزوپـری خلبـانی اسـت کـه پـرواز را آموختـه اسـت. پرنـده کـه «یکـی از مناسـب‌ترین نمادهـا بـرای نشـان دادن تعـالی، و... بیـانگر ویژگی‌هـای خـاص مکاشـفه

است»(یونگ، ۱۳۸۳، ص. ۲۲٦) می‌تواند رمزی از روح رهاشده از دام تعلقات مادی و پرکشیده به سوی سوی عالم بالا باشد. انسان چیزی جز این جسم ظاهری را در وجود خود احساس می‌کرده و آن را در تماشای پرواز پرندگان، بیشتر درمی‌یافته است. «سفر هوایی طبیعتاً برانگیزنده احساس بالا رفتن و اوج گرفتن یا عروجی سبک و آسان است» (باشلار، ۱۳٦٤، ص. ۳۵).

٤. ۱.کهن‌الگوی معصوم

نخستین کهن‌الگویی که در وجود قهرمان فعال می‌شود، معصوم است. هر فرد برای حضور در اجتماع به نقابی ویژه نیاز دارد. نقاب، نمای بیرونی و شخصیتی است که شخص با آن در اجتماع جلوه‌گرمی‌شود و به آن تظاهر می‌کند (فوردهام، ۱۳۵٦، ص. ۸۹). «معصوم در تشکیل پرسونابه ما کمک می‌کند... در بهترین حالت، معصوم پرسونایی را برمی‌گزیند که مثبت و از نظر اجتماعی سازگار باشد» (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ٦۸-۷۰). در این وضعیت آدمی برای آن که بتواند مهارت‌های زیستن را بیاموزد، ناگزیر از اعتماد به دیگران است.

جاناتان عاشق پرواز بود و یقین داشت که «به غیر از این آمد و شدِ پرتقالیِ کسالت‌بارِکرجی‌های ماهی‌گیری، دلیل دیگری نیز برای زیستن وجود دارد» (باخ، ۱۳۹۳، ص. ۳٤). پرسش‌های بی‌شماری ذهن او را به خود مشغول می‌داشت و همهٔ همت او بر خلاف دیگر مرغان دریایی، صرف پرواز در ارتفاع بالا می‌شد. گرچه به نصیحت پدر، که غذا خوردن را دلیل پرواز می‌دانست، کوشید مانند دیگر مرغان دریایی، همان نقابی را به چهره بزند که مورد قبول جامعه بود؛ اما نتوانست از عهدهٔ این کار، برآید. پس تصمیم گرفت نقابی دیگر بر چهره زند که از دید فوج مرغان با حیثیت و سنت خانوادگی مرغان دریایی سازگار نبود. در داستان اگزوپری هم، نقاش نخستین نقابی بود که آنتوان برای خود برگزید و با کشیدن ماری بوآ که فیلی را بلعیده بود، هنر خود را عرضه کرد؛ ولی این نقاب را اجتماع نپذیرفت. او به بزرگترها نقاشی را رها کرد و به فراگیری تاریخ، جغرافیا، حساب و دستور روی آورد؛ ولی همواره در دیدار با فردی که کمی روشن‌فکر می‌نمود، چیزفهمی او را با نشان دادن

نقاشی مار بوآی بسته می‌آزمود. اگر او نیز مانند دیگران فقط در این تصویر نقش یک کلاه را می‌دید، آن وقت دیگر نه از مار بوآ حرف می‌زد و نه از جنگل و ستارگان، بلکه خود را تا سطح او پایین می‌آورد و از بازی گلف و سیاست و کراوات با او سخن می‌گفت (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۱۹). در این لحظات، سایهٔ کهن‌الگوی معصوم در وجود قهرمان فعال شده است. زیرا، قهرمان آزرده‌خاطر، احساس آزردگی خود را سرکوب می‌کند.

٤. ۲. کهن‌الگوی یتیم

یتیم آن بخش از وجود ماست که ما را از شرایطِ آسیب‌رسان دور می‌سازد. وقتی جاناتان ارتفاع ۲٤۰۰ متری را زیر بال‌هایش نهاد، به هنگام بازگشت به ساحل، به‌واسطهٔ بی‌پروایی در نادیده‌گرفتن مسؤولیت‌هایش از فوج به صخره‌های دور دست رانده شد. گشوده‌شدن راه ریاضت وتبعید پیش پای قهرمان، برای رسیدن به فر و فرهنگ و دست‌یابی به نیروی کاریزماتیک رهبری، درون‌مایه‌ای است که در بیشتر داستان‌های تمثیلی و حتی تاریخی به چشم می‌خورد. جاناتان با انتخاب پرسونای مرغی تیزپرواز، تبعید می‌شود و با از دست دادن حمایت اطرافیانش در اصطلاح، یتیم می‌شود. قهرمانان بنام و تاریخ‌ساز، چه در سلوک در دنیای درون و چه در مبارزات اجتماعی، ناگزیر از ترک دیار بوده‌اند تا با پشت سر گذاشتن آزمون‌های دشوار، یا در نتیجهٔ مکاشفه‌های اشراقی و بالا بردن آگاهی خویش آمادهٔ بهره‌گیری از فرصت‌های جدید شوند و هستی را از دریچهٔ دیگری بنگرند. ره‌آورد این کهن‌الگو برای جاناتان اتکا به نفس است. او در تبعید می‌آموزد که تنها به نیروهای درونی خود تکیه کند. او پیش از رانده شدن، در انزوای پروازهای بلند خود به معنا و راز زندگی پی برده بود: «زیستن برای آموختن، برای اکتشاف و برای رهایی» (باخ، ۱۳۹۳، ص. ۳٦). او می‌خواست راز زندگی را با فوج به اشتراک بگذارد؛ زیرا تا وقتی قهرمان در حیطهٔ منافع شخصی عمل می‌کند، در پرورش خود مؤثر است و آن گاه که به کارهای اخلاقی می‌پردازد، به پرورش فراخود کمک می‌کند (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ٦۹-۷۰). اما غبار عادت،چنان آیینهٔ دل مرغانِ فوج را پوشانده بود که چشم و گوش را به روی

دیدن و شنیدن تجربهٔ حقیقت زندگی بسته بودند. پس، تلاش جاناتان بی‌نتیجه ماند و پیوندِ برادری میان او و گروه مرغان گسسته شد.

آنتوان نیز با انتخاب پرسونای یک پسربچهٔ درس‌خوان، شرایط را برای حفظ و بقا می‌سنجد و به این نتیجه می‌رسد که باید نقاشی را رها کند؛ ولی گرایش به نقاشی همیشه در دل او باقی می‌ماند. همین سبب می‌شود که او در میان جمع و دلش جای دیگری باشد و بدین‌ترتیب تنها و بی‌آن‌که کسی را داشته باشد زندگی می‌کند. همچنین او در نوجوانی با از دست دادن پدرش یتیم می‌شود. او این جنبه از یتیم بودن را به اجبار پذیرفته است؛ زیرا، اگر این کهن‌الگو پذیرفته نشود، هم از سوی جهان و هم از سوی قهرمان طرد شده است. با پذیرش این کهن‌الگو به این درک می‌رسیم که زندگی در جهان همیشه عادلانه نیست و باید بیاموزیم که در برابر این زندگی مسؤول باشیم. این کهن‌الگو به ما کمک می‌کند تا «در مکان‌های امن، ترس‌ها، آسیب‌پذیری‌ها و رنج‌هایمان را سهیم شویم و از جایگاهی استوار، صادق و آسیب‌پذیر با دیگران پیوند یابیم. این فرایند اجازه می‌دهد صمیمیت رخ دهد و قلب را می‌گشاید تا بتوانیم یاد بگیریم که با خودمان و دیگران مهربان باشیم» (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۱۷۳).

٤. ۳. کهن‌الگوی جنگجو

همهٔ آرزوهای ما از هیجان‌ها و میل‌های بنیادینی سرچشمه می‌گیرد که در «نهاد» قرار دارد. هدف‌های «خود» تفاوت چندانی با «نهاد» ندارد. «خود» که واسطهٔ میان «نهاد» و جهان بیرون است، با محدودیت‌های منطقی که فراهم می‌آورد می‌کوشد تا نهاد را مهار کند. برای این کار کهن‌الگوی جنگجو فعال می‌شود. بدون جنگجو، رؤیاهایی که معصوم ترسیم کرده و یتیم موانع آن را تشخیص داده است، به ندرت تحقق می‌یابند. «جنگجو، رؤیاها و افکار خلاقانه را می‌گیرد و هدف و نقشه‌ای را طرح می‌کند، انضباط پیروی از نقشه را فراهم می‌آورد و در صورت لزوم، عقب‌نشینی راهبردی را توصیه می‌کند.» (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۱۸۵) این کهن‌الگو با تقویت روحیهٔ شجاعت، قهرمان را آمادهٔ سفر می‌کند؛ زیرا، «نخستین پیش‌نیازهای یک کردار

قهرمانانـــه، فضـــیلت‌های شـــوالیه‌ای وفـــاداری، کـــف نفـــس و شـــجاعت اســـت.»(کمپبـــل، ۱۳۹۳، ص. ۲۳۳)

جاناتان در تبعید، بر ترس از تنهـایی و شکسـت غلبـه کـرد و «پـی بـرد کـه تـرس، ملـال و خشـم علـت کوتـاهی عمـر مرغـان اسـت و بـا پـاک کـردن آن‌هـا از ذهـن خـود، زنـدگی طولـــانی و مســـرت‌بخشـــی را بـــرای خـــود تـــداوم بخشـــید» (بـــاخ، ۱۳۹۳، ص. ۳۸). او شجاعانه سفری را آغاز کرد و تا پایـان داسـتان بـه فـوج وفـادار مانـد و ایـن لازمـهٔ جنگجـو بودن، برای تبـدیل جهـان بـه مکـانی امـن اسـت. او بـرای رهـایی از قیـود سـنت، اجتمـاع و حرص نان، برای سـفری بـال می‌گشـاید کـه بـه رسـیدن او بـه مرتبـهٔ «پیـرِ دانـا» می‌انجامـد. سـفر بـرای رسـیدن بـه آزادی از راه تعـالی، یکـی از رایج‌تـرین نمادهـای رؤیاگونـه اسـت. حضـور آنتـوان در جنـگ بـرای حفـظ وطـن نیـز نشـان از فعـال شـدن ایـن کهن‌الگـو در بالاترین سطح خود در روان او دارد.

٤. ٤. کهن‌الگوی حامی

حـامی، کهن‌الگـوی بخشـنده، خلـاق، پرمهـر و سرشـار از توجـه بـه رشـد و پـرورش اسـتعدادها و علـایق کـودک درون اسـت. «هـر انـدازه حـامی در سـطوح بالـاتری از روان و فرهنـگ مـا فعـال باشـد، بـه همـان انـدازه فراوانـی و آزادی بیشـتری را بـرای همـهٔ مـا بـه ارمغـان مـی‌آورد» (پیرسـن، ۱۳۹٤، ص. ۲۰٤). در تبعیـد، وقتـی جاناتـان در حـال پـروازی صـلح‌آمیز بـود، ناگهـان دو مـرغ نـورانی در کنـارش پدیـدار شـدند تـا جاناتـان مطـرود را بالاتر ببرند. گویی دورهٔ درس پـرواز بـرای جاناتـان بـا موفقیـت پایـان یافتـه بـود و زمـان آن رسیده بود تا او بال‌هایش را به مقصد سفری نو در ارتفاعاتی ناشناخته بگشاید.

آنتـوان نیـز در آغـاز نوجـوانی بـار گـذران زنـدگی مـادر و خـواهرانش را بـه دوش می‌گیرد در نقشِ ابـزاریِ حـامیِ نـان‌آور خـانواده گرفتـار می‌شـود. قهرمـان بـرای مراقبـت از کـودک درون، نـاگزیر از پـرورش ایـن کهن‌الگـو در روان خـویش اسـت؛ ولـی کسـی کـه ایـن کهن‌الگـورا در سـطوح بالـاتری پـرورش داده باشـد، علـاوه بـر حمایـت و مراقبـت از کودک درون، بـه حمایـت از اجتمـاع می‌پـردازد. در حقیقـت ایـن کهن‌الگـو بـه او می‌آمـوزد کـه چگونـه اولویت‌هـا و محـدودیت‌هایش را بشناسـد، اسـتعدادهایش را پـرورش دهـد و

راه‌حل‌هایی را بیابد تا آزرده‌خاطر نشود. سخن‌گفتن آنتوان از کراوات و بازی گلف و سیاست، در برابر کسانی که نقاشی او را درک نکرده‌اند، یکی از واکنش‌های کهن‌الگوی حامی است.

٤. ٥.کهن‌الگوی جوینده

همهٔ قهرمانان در ابتدا می‌دانند که چه چیزی را نمی‌خواهند، اما کمتر کسی می‌داند که جویای چیست. در همهٔ این سفرهای اسطوره‌شناسی، مکانی وجود دارد که قهرمانان در جستجوی آن هستند. ولی از نظر کمپبل، مکانی که در پی یافتن آن هستیم، در درون خود ما قرار دارد (کمپبل، ۱۳۹۳، ص. ۲٤۷). دعوت دو پرندهٔ نورانی، فراخوان روح برای گذر از آستانه و یافتن آینده‌ای بهتر یا بنای جهانی آرمانی و فرصتی برای کشف سرزمینی نو، فکر و تجربه‌هایی تازه است. جاناتان باید ترس از مرگ، رنج و از دست دادن را از خود دور سازد تا بتواند در بهشتی دور از محدودیت، تمامیت زندگی را تجربه کند و با تکیه بر امکانات منحصربه‌فرد خود برای تجربه، به چیزی تبدیل شود که هرگز فرد دیگری تجربه نکرده و نمی‌توانسته تجربه کند. گرچه جسم جاناتان در آسمان جدیدی که آن را بهشت می‌پنداشت، نورانی شده بود ولی همچنان محدودیت را در بدن تازه‌اش احساس می‌کرد؛ یعنی باز هم مرزی برای شکستن وجود داشت. قواعد دنیای جدید با زمین متفاوت بود. این جا همه با تله‌پاتی آشنا بودند و سؤالات در سکوت پرسیده می‌شد. حضور جاناتان و دیگر مرغان در این دنیا، پیامد زیستن آنان در لحظه بود. هر یک از این پرندگان به فراخور حال خود پیش از این صدها یا هزاران جان را زیسته بودند، فقط برای آن که بفهمند چیزی به نام کمال وجود دارد. حالا هم باید صدها بار دیگر زندگی کنند تا دربارهٔ هدف زندگی که دست یافتن به کمال است، صاحب اندیشه شوند. دنیای دیگری که پیش روی آنان خواهد بود از میان آموخته‌هایشان در این جهان انتخاب می‌شود. اما جاناتان یکباره آن قدر آموخته بود که نیازی به هزار بار زیستن نداشت (باخ، ۱۳۹۳، ص. ٤۸). گویی «مادامی که جنبه‌ای را در زندگی خود نمی‌پذیریم، افرادی را به زندگیمان جلب می‌کنیم که آن جنبه را از خود نشان می‌دهند. هستی

پیوسته در تلاش است تا به ما نشان دهد که واقعاً چه کسی هستیم و یاریمان کند دوباره کامل و یکپارچه شویم» (فورد، ۱۳۸۰، ص. ۹۳). با گذر از آستانه، جاناتان برای اثبات شجاعت و حمایت با آزمون‌هایی، اغلب در ارتباط با سرعت در پرواز، روبرومی‌شود تا در جنگجو بودن مهارت یابد؛ زیرا، این همان چیزی است که لذت زندگی را بدو می‌بخشد. او برای لمس بهشت ناگزیر از درک سرعت نامحدود بود؛ یعنی باید به این مهارت دست می‌یافت که به سرعت اندیشه، خود را در میان زمان‌ها و مکان‌ها جابه‌جا نماید. جاناتان با موفقیت در این آزمون، به سیاره‌ای غریب منتقل شد با آسمانی سبز و زوج ستارگانی در نقش خورشید. با کسب این مهارت، پرندهٔ تیزپرواز به حرکت میان گذشته و آینده توانا شد. حالا آماده بود عشق و مهربانی را درک کند.

اگزوپری هم در آرزوی حضور فردیست که بتواند با او دربارهٔ چیزهایی سخن بگوید که اطرافیان او از فهمش ناتوانند. گویی فرود اجباری، زمانی برای کشف سرزمین، فکر و تجربه‌هایی تازه است. او با شجاعت برای تعمیر هواپیما آماده می‌شود. برای اثباتِ قدرتِ حمایت، شازده با برخورداری از دانش، در پشت سر او ظاهر می‌شود. شازدهٔ متناقض‌نما، رمزی از ناخودآگاه است که به‌ظاهر به چشم نمی‌آید؛ ولی، عظیم و با شکوه است. حضور او در بیابانی دور از آبادی و خواسته‌های کودکانه‌اش با هیچ منطقی قابل توجیه نیست. اگزوپری می‌تواند او را نادیده بیانگارد و به کار تعمیر بپردازد. ولی، جویندگی قهرمان این داستان با گرایش او به پرواز و آغاز سفری که به صحرای افریقا می‌انجامد، نمادین شده است.

٤. ٦. کهن‌الگوی عاشق

عشق «فراخوانی از سوی جان ماست تا از شیوهٔ پراکنده و مجزای زندگی کردن دور شویم، ... بر منفی‌گرایی خود چیره شویم» (پیرسن، ١٣٩٤، ص. ٢٧٣). قهرمان باید نخست عاشق شود تا دلبستگی، متعهد بودن به ارزش‌ها و اندیشه‌ها را بیاموزد. پس از آموختن دلبستگی، یادگیری دوست‌داشتن و تعهدِ بدون وابستگی، برای او رهایی‌بخش خواهد بود؛ زیرا، او می‌تواند همهٔ اجزای هستی را دوست بدارد. آخرین

آموزهٔ چیانگ نیز عمل کردن در راه عشق است(باخ، ۱۳۹۳، ص. ٦۲). با رفتن چیانگ از زندگی جاناتان، او می‌اندیشید که اگر در ساحل، اندکی از آنچه را که در این‌جا پی برد، فهمیده بود، زندگی‌اش در روی زمین پرمعناتر می‌شد؛ پس درس مهرورزی به مرغانی را در دل تمرین می‌کرد که می‌خواستند در میان فوج از حقیقت سخن بگویند. «روش او برای نشان دادن عشق این بود که بخشی از حقیقتی را که خود درک کرده بود، به مرغی بخشد که در جستجوی دیدن آن بود» (باخ، ۱۳۹۳، ص. ٦٤). تلاش جاناتان برای بازگشت به فوج وآموزش مهارت‌هاپیرواز به دیگر مرغان، خود توانمندی دیگری است که او باید برای رسیدن به مقام مرغ بزرگ به دست آورد.

همین که خلبانی حسابگر، دقیق و منطقی، در صحرایی هزار مایل دور از آبادی، آدمکی خارق‌العاده، باوقار و متفکر را به هم‌صحبتی بپذیرد و برای اثبات حضور او، به توجیهاتی برای اثبات سیارهٔ «ب٦۱۲» متوسل شود و به راهنمایی او در پهنهٔ بیابان در پی یافتن آب روان شود، از مرگش غمگین شود و دلتنگ خنده‌های او باشد، نشان می‌دهد که او دل‌باختهٔکسی است که در باورها نخواهد گنجید. شازده در پی یافتن دوستی بر روی زمین است (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۹۰) و روباه بدو می‌آموزد که برای رهایی از زندگی کسالت‌بار باید یگانه شد. این یگانگی در گرو نیازی است که به هم دارند. (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۹۱-۹۲) شازده درمی‌یابد اهلی شدن همان چیزی است که او و گل سرخ سیاره‌اش را به هم پیوند می‌دهد. گل سرخ «نشانهٔ کمال تام و تمامیت بدون نقص ... نماد جام زندگی، روح، قلب و عشق است... بوتهٔ گل سرخ تصویر یک باززاییده، یک تولد دوباره یافته است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ٤، ص. ۷٤٤ و ۷٤٦) نمادگرایی دووجهی روباه، «تضادهای درونی طبیعت بشری را تجسم می‌بخشد.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۳، ص. ۳٦٥) روباه می‌تواند به سبب شهوت‌بارگی، نمادی از برکت و حاصل‌خیزی باشد. حتی گاهی دارای اکسیر زندگی تصور شده است. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۳، ص. ۳٦٦-۳٦۷) بر خلاف فرهنگ ما که روباه رمزی از فریبندگی است، در غرب، نماد عقل و زیرکی است. در

این جا عقل مددکار عشق می‌شود و به شازده می‌آموزد که با عشق می‌توان دوباره به آسمان وجود راه یافت و به گل سرخ درون، معنا بخشید.

٤. ۷. کهن‌الگوی ویرانگر

این کهن‌الگو محور دگردیسی است و اغلب «در اوج موفقیت با آدم‌هایی برخورد می‌کند که هویت کاملاً رشد یافته‌ای دارند و به توانایی‌های خود مطمئن هستند... ویرانگر به نقاب اجتماعی که خوب ساخته شده باشد، حمله می‌برد و در بهترین موارد، راه را برای چیز تازه‌ای باز می‌کند» (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۲۵۱). برای درک یک آموزهٔ جدید، باید کهنه‌ها را رها کرد و رنج، به اجبار یا به اختیار، ما را از وابستگی‌ها بیرون می‌کشد. برای این کار باید بیاموزیم تا آن‌چه را که برای ادامهٔ سفرِ ما مفید نیستند، رها کنیم. مفهوم سفر مرگ به‌سوی آزادی و رهایی، به همراه ارواح شفیق و راهبر و پشتیبانی آن‌ها، در این داستان با عبور او از آسمان دنیا و ورود آسمانی جدید که بهشت پنداشته می‌شود، نمادین شده است و می‌توان آن را پایان یک مرحله از سلوک دانست. این مرگ، برای تولد و کشف دوباره بایسته است و آغازی دیگر برای وادی دیگری از مراحل خودشناسی خواهد بود.

جاناتان با گذر از آستانهٔ زمین، همچنان که «بر فراز ابرها و در هماهنگی کامل با دو مرغ ستاره‌گون از زمین فاصله می‌گرفت، دریافت که بدنش مانند آنان نورانی شده است» (باخ، ۱۳۹۳، ص. ٤۳). دگردیسی جسم او به‌سوی نورانی‌شدن، نمادی از ویرانی جسم و زاده‌شدن او با جسمی دیگر است. در عالمی که باخ آن را به‌صورت عالم پس از مرگ تصویر می‌کشد، تلاش و تمرین در سطحی عالی‌تر از گذشته و با وسعت عمل بیش‌تر و بدون محدودیت‌های گذشته، ادامه دارد و افقی فراتر را در عالم جستجو و طلب کشف حقیقت، به روی او می‌گشاید. دنیای پس از مرگ برای جاناتان، مانند عالم عمل است و کوشش قهرمان برای کشف و رسیدن به حقیقت همچنان ادامه می‌یابد. با این تفاوت که پس از مرگ، دامنهٔ عمل اووسیع‌تر و و محدودیت‌های فکر و اندیشه‌اش برای درک حقیقت کمتر می‌شود.

شازده با پذیرش سخنان مار زرد، و اطمینان از زهر خوب او آماده می‌شود تا با رها کردن جسم سنگینش، خود را به سیارهٔ ناخودآگاه دوری که از آن آمده بود، برساند. او می‌دانست و می‌کوشید به آنتوان هم بفهماند که «او به ظاهر خواهد مرد؛ ولی این راست نیست... این جسم مانند قشر کهنه‌ای خواهد بود که به دورش بیندازند» (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۱۱٤-۱۱۵). همیشه «آنچه اصل است به چشم نمی‌آید» (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۱). شازدهٔ کوچولو در زمین می‌میرد تا در ستارهٔ خویش دوباره زاده شود. این دومین‌باری است که در این داستان مار خودنمایی می‌کند. مار به سبب پوست‌اندازی مداومش، نماد دگردیسی است. «نمادگرایی مار به شدت وابسته به مفهوم زندگی است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۵، ص. ٦۱).«رنگِ زرد مارکه در رنگ شالِ گردن و در موهای طلایی شازدهٔ کوچولو نیز خودنمایی می‌کند، رنگ نور و زندگی ... محمل جوانی، نیرو و ابدیت الاهی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج۳، ص. ٤٤۸). با گزش مار زردرنگ، قدرت زندگی جاودانه و ابدی به شازده منتقل می‌شود. وقوع مرگ او در شب نشان از رازوارانه بودن مرگ او دارد. زیرا «شب تصویر ناخودآگاه است و در رؤیای شب ناخودآگاه آزاد می‌شود» (شوالیه و گربران ، ۱۳۸۵، ج ٤، ص. ۳۰).

قهرمان، تنها در رویارویی با اژدهای درون و مواجهه با رنج می‌توانند گنج جان را به دست آورد و قدرت خود را پس بگیرد. گویی در این داستان مارِ زردرنگ نمادی از اژدهای درون است. به کمک او شازده می‌تواند بدون جسم سنگینش راهی آسمان شود. گرچه روان‌کاروان، آنیما را روان زنانهٔ مرد دانسته‌اند و در داستان نیز به جنسیت شازدهٔ کوچولو اشاره نشده است، به‌نظر می‌رسد نمادی از آنیمای اگزوپری است. شازده از سخن گفتن با مار چنان ترسیده بود که «قلبش مانند قلب پرندهٔ تیر خوردهٔ در حال مرگ می‌تپید» (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۰) ولی خندید و گفت: «امشب بیش‌تر خواهم ترسید» (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۱). ولی ترس نمی‌تواند او را از مرگ بگریزاند؛ زیرا، مرگ و چشیدنِ رنج آن لازمهٔ تولد دوبارهٔ او در سیاره‌ایست که گلی اهلی شده در آن، نیازمند حضور و مراقبت اوست. او می‌کوشد تا از راه پذیرش

گریزناپذیری مرگ، معنای تازه‌ای به زندگی خود بخشد. با پذیرش رنج، کهن‌الگوی ویرانگر با قهرمان هم‌پیمانی‌شود و در حکم مشاور او را راهنمایی می‌کند. قهرمان پس از تجربهٔ مرگ، اجازهٔ ورود به مرحلهٔ بالاتر را به‌دست می‌آورد (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۲٤۸).

٤. ۸. کهن‌الگوی آفریننده

هر یک از ما می‌توانیم از طریق خودآگاه کردنِ ناخودآگاه، دست به آفرینش بزنیم. «گوش دادن با تخیلی پذیرا برای کشف آن که حرکت بعدی ما چه باشد، یکی از مهم‌ترین مهارت‌های زندگی است که در اختیار داریم» (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۲٤۸). آگاهی به ما کمک می‌کند تا سرنوشت و داستان زندگی خود را به شیوه‌ای جدید بنویسیم.

هنگامی که کهن‌الگوی آفریننده در زندگی ما فعال است، به‌نوعی به حس سرنوشت و مسؤولیت پذیریمان و محقق ساختن آن پنداره آگاه هستیم. شاید احساس کنیم که اگر این کار را انجام ندهیم، جانمان را از دست خواهیم داد. چنین حالتی درست مانند آن است که در وضعیت مرگ یا زندگی قرار گرفته باشیم؛ با این تفاوت که آن مرگ فیزیکی نیست؛ بلکه مرگِ جان است. کهن‌الگوی آفریننده ما را از نقش‌های غیراصیل بیرون می‌راند تا هویتمان را مطالبه کنیم. هنگامی که این کهن‌الگوفعال است، آدم‌ها همان قدر نیازمند آفرینش زندگی هستند که نقاشان به نقاشی کشیدن یا شاعران به سرودن نیاز دارند. همان‌گونه که نقاشان و سرایندگان بزرگ حاضرند پول، قدرت، و موقعیت را کنار بگذارند تا هنرشان را بیافرینند، وقتی کهن‌الگوی آفریننده در زندگی ما فعال است، به پیش رانده می‌شویم تا دست کم برای خود تصمیم بگیریم؛ حتی اگر این حرکت به آن معنا باشد که ناشناس، فقیر و تنها بمیریم. (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۳۰٦)

با دور شدن چیانگ از فضای داستان، جاناتان در چشم دیگر مرغان چنان حرمت می‌یابد که گویی «مربی به دنیا آمده بود»(باخ، ۱۳۹۳، ص. ٤۳). او به یاری تعالیم چیانگ، در آسمانی نو و در هیأتی تازه زاده می‌شود که حاصل آن، مهرورزی به

مرغـانی اسـت کـه جـرأت بیـان حقیقـت را پیـدا می‌کننـد. حالـا او نسـبت بـه نیازهـای روزگـار و هم‌روزگـارانش حسـاس شـده اسـت؛ یعنـی، می‌توانـد علـاوه بـر مسـؤولیت زندگی خود، مسؤولیت زندگی هم‌روزگارانش را نیز بر عهده گیرد.

شـازده بـر روی زمـین می‌آمـوزد و می‌آموزانـد کـه آدمـی مسـؤول چیزهـایی اسـت کـه آنهـا را اهلـی کـرده اسـت. او مسـؤول گـل سـرخ سـیاره‌اش اسـت(اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۱۱٦). شـازده بایـد بـه سـیاره‌اش بـازگردد و از گـل سـرخ کوچـک و بی‌دفـاعش مراقبـت کند. پس جسم سـنگین شـده از دم زدن در هـوای زمـین را کـه مـانعی بـرای سـفر بـه‌شـمار می‌آیـد، رهـا می‌کنـد و بـا گـزش مـاری زهرآلـود کـه او را به‌سـوی مـرگ سـوق دهـد، روحـش را نجـات می‌دهـد. مـرگ زمینـی بـرای او آفـرینش و تولـدی دوبـاره در سـیارهٔ خویش اسـت. در پایـان داسـتان اندیشـهٔ قهرمـان متحـول شـده اسـت. اگزوپـری یقـین دارد کـه شـازده بـه سـیارهٔ خـویش برگشـته اسـت. گـاهی قهرمـان آگاهانـه پـای در راه سـفر می‌نهد؛ ولی اینجـا خرابـی موتـور هواپیمـا اگزوپـری را نـاگزیر از فـرود در صـحرای آفریقـا که نمادی از دنیایِ غریـبِ ناخودآگـاه، اسـت می‌کنـد تـا بتوانـد بـا آنیمـایش دیـدار کنـد. بـا شـناخت آنیمـا، نوشـیدنِ آب چـاه کـه نمـادی از شـراب جـاودانگی اسـت و سـرانجام بـا مـرگ آنیمـا و وحـدت آن بـا آنیمـوس، خویشـتن واقعـی قهرمـان زاده می‌شـود و او در فرایند تفرد، به کمـال می‌رسـد. بـه همـین سـبب اسـت کـه شـازده دقیقـاً یـک سـال پـس از هبـوط، آمـادهٔ بازگشـت بـه مـأوای خـویش در اوج آسـمان می‌شـود؛ زیـرا، «سـال نمـاد سنجش یک روند دورانی کامل است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۳، ص. ۵۰۹).

٤. ۹.کهن‌الگوی حکمران

پـرورش قهرمـان در مسـیر تشـرف، وسـیله‌ای بـرای رسـاندن او بـه حکمرانـی اسـت. تربیـت مرغـان فـوج می‌توانـد نشـانی از رسـیدن جاناتـان بـه مرتبـهٔ حکمرانـی باشـد. حالـا قهرمـانی کـه دیگرگـون شـده اسـت، آمـادهٔ بازگشـت اسـت تـا رهـاورد ایـن سـفر را در خـدمت دگرگـونی قلمـروش بـه‌کـار بنـدد. حکمـران، نمـاد یک‌پـارچگی و دسـتیابی بـه خویشـتن اسـت؛ زیـرا نـه‌تنهـا خـرد جـوان و پیـر را در هـم می‌آمیـزد و آن‌هـا را در تنشـی پویـا حفـظ می‌کنـد و قلمرویـی آرام و هم‌آهنـگ را بـه‌وجـود مـی‌آورد، بلکـه شـامل زن و

مرد می‌شود. فرمانروای دوجنسیتی، نماد تکمیل فرایند دگرگون‌کنندهٔ کیمیاگری است. با فعال شدن این کهن‌الگو در زندگی قهرمان، او به این شناخت می‌رسد که قلمرو او بازتاب درون اوست (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۳۲۱-۳۲٤). پس، مسؤولیت انتخاب زندگی خویش را می‌پذیرد و اجازه نمی‌دهد که زندگی را برای او انتخاب کنند.جاناتان از نیاز مرغان رانده‌شدهٔ فوج به یک مربی توانا، آگاه بود و آخرین درسی که آموخت، درس بازگشت به‌سوی فوج بود. او به‌همراه رهاورد این سفر، یعنی توانایی سفر به گذشته و آینده با سرعت اندیشه، به فوج بازگشت ولی بازگشت قهرمان پایان سفر نیست.

قهرمان با نگریستن به قلمرو بیرون، کاستی‌های قلمرو درون را می‌شناسد. نقص فنی هواپیما، نشانهٔ وجود مشکلاتی در روان اگزوپری است. پس از پشت سر گذاشتن مسیر تشرف و رسیدن به شناخت، قهرمان توان تعمیر هواپیما را پیدا کرده است و چون دنیای بیرون بازتاب دنیای درون است، می‌توان گفت با از آموزش‌های شازده، مشکلات از پیش پای خودآگاه برداشته شده است و حالا او می‌تواند با موهبت‌هایی که در اختیار دارد برای خود و جامعه‌اش ثمربخش باشد.

٤. ۱۰. کهن‌الگوی پیر فرزانه

کهن‌الگوی پیر دانا یکی از برجسته‌ترین کهن‌الگوهایی است که فرد در مسیر دستیابی به فردیت، با وی دیدار می‌کند.

فرزانه، آن بخش از روان است که در تمرکز عمیق به‌عنوان خویشتنِ بی‌طرف تجربه می‌شود. فرزانه افکار و احساسات ما را مشاهده می‌کند؛ اما فراتر از هر دوی آن‌هاست. به این ترتیب، فرزانه به ما کمک می‌کند تا با هرچه در زندگی واقعی است رو به رو شویم و به فراسوی خویشتن کوچکمان برویم تا با حقایق کیهانی یکی شویم. (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۱۱٤)

در آغاز داستان، وقتی جاناتان با تغییر زاویهٔ بال‌هایش سقوط کرد، تصمیم گرفت شکست را بپذیرد و به‌سوی فوج بازگردد؛ ولی ندایی درونی او را خطاب قرار داد: «مرغان دریایی هرگز در تاریکی نمی‌پرند. اگر لازم بود در تاریکی پرواز کنی، باید

چشمان یک جغد را می‌داشتی؛ باید نقشه‌هایی در سرت می‌داشتی؛ باید بال‌های کوتاه یک شاهین از آنِ تو بود» (باخ، ۱۳۹۳، ص. ۲۲). فقط هنگامی می‌توانیم آزاد باشیم که از جنگ با حقیقت دست برداریم. جاناتان با گوش‌سپردن به ندای غیبی فرزانه، توانست جورچین حقایقی را که در اطراف او جاری بودند کامل کند و راز تیزپروازی شاهین را درک نماید: بال‌های کوتاه. این همان چیزی بود که او برای پرواز بدان نیاز داشت. هرگاه جاناتان بر سر دو راهی انتخاب سرگردان است، مرغانی راهنمایی او را به‌سوی کمال بر عهده می‌گیرند. یکی دیگر از موهبت‌های کهن‌الگوی پیرِ فرزانه است که دوست‌داشتن دیگران را بدون وابستگی به قهرمان می‌آموزد. در این صورت هنگامی که از آن‌هابی‌نیاز بود، می‌تواند اجازه دهد تا به آرامی از زندگی او خارج شوند. هنگام ورود به دنیایی که جاناتان آن را بهشت می‌پنداشت، کهن‌الگوی فرزانه در جامهٔ چیانگ و سالیوان، ظاهر می‌شود و بدو می‌فهماند که دنیایی جدیدی که جاناتان بدان قدم نهاده، بهشت نیست و «اصلاً چنین مکانی وجود ندارد. بهشت مکان نیست؛ زمان هم نیست. بهشت یعنی کامل‌شدن»(باخ، ۱۳۹۳، ص. ۵۲).جاناتان آموخت که لمس بهشت یعنی لمس سرعت کامل. به‌عبارت دیگر هر عددی محدودیتی است و سرعت کامل یعنی تمرکز و حضور در جایی که بدان فکر می‌کند؛ یعنی حرکت میان زمان‌ها و مکان‌ها به سرعت تفکر (باخ، ۱۳۹۳، ص. ٥٤). رهایی از وابستگی به محدودیت پرواز در زمان و مکان، او را به دنیای شاد «لوده» راهنمایی می‌کند. همچنین چیانگ او را با مفهومی به نام «مرغ بزرگ»آشنا می‌کند که حقیقتی بالقوه در درون خود اوست و تنها با به‌کار بستن و شکوفا کردن همهٔ توانایی‌های درونی و استعدادهای ذاتیِ او بروز خواهد نمود. با رشد قهرمان، چیانگ از دایرهٔ زندگی او خارج می‌شود و به‌تدریج خود به مرتبهٔ مرغِ بزرگ می‌رسد. به نظر می‌رسد حالا دیگر جاناتان، پیری داناست که مرغان دیگر را هدایت می‌کند.

در داستان شازده، روباه در نقش کهن‌الگوی فرزانه، اهلی کردن را بدومی‌آموزد و سرانجام، خود به دست شازده کوچولو اهلی می‌شود تا بدو بیاموزد که اهلی کردن مقدمهٔ شناخت است؛ آنچه اصل است از دیده پنهان است؛ ارزش هر چیز به مقدار

عمری است که ما به پای او صرف کرده‌ایم و در نهایت، اهلی‌کردن مسؤولیتی در پی خواهد داشت (اگزوپری، ۱۳۹۵، ص. ۹۲-۹۷). حالا نگرش و شناخت او از دوست داشتن کامل می‌شود و می‌فهمد که گرچه گل سرخ او صدها نظیر بر روی زمین دارد، ولی همچنان نزد شازده کوچولو بی‌همتاست؛ چنان که می‌توان به پایش جان داد. در نهایت به این مرحله از شناخت می‌رسد که او مسؤول همان گل سرخی است که رنجِش از خودستایی‌هایش، پایِ شازدهٔ کوچولو را به این سفر باز کرده بود. در حقیقت کاوش، او را در مسیر عشق قرار داده است. همین که میان کهن‌الگوی جوینده و عاشق در درون او تضادی نیست، سبب می‌شود تا او همهٔ هستی را آن‌گونه که هست بپذیرد و از خوشی‌های سفر لذت ببرد و از سختی‌ها و درشتی‌های آن درس بیاموزد. شازدهٔ کوچولو مسؤولیت اهلی‌کردن اگزوپری را بر دوش دارد و باید عشق و دوست داشتن را در دل او بیدار کند. غمی که با شنیدن سخنان شازده کوچولو دربارهٔ گذشت یک سال از فرود او در نزدیکی‌های چاه آب، در دل اگزوپری رخنه می‌کند و برای شنیدن صدای خندهٔ آدمک کوچولو دل‌تنگ می‌شود، نشان از آن دارد که شازده کوچولو در کار خود پیروز شده و او را عاشق خود کرده است. او از سویی نماد معرفت، تفکر، بصیرت و الهام است و از سوی دیگر، نمایانگر خصلت‌های نیکی همچون خوش‌نیتی و میل به یاوری است (یونگ، ۱۳٦۸، ص. ۱۱۲ و ۱۱۸).

٤. ۱۱. کهن‌الگوی لوده

کهن‌الگوی لوده به ما کمک می‌کند تا شادی بیش‌تری را تجربه کنیم. لوده معمولاً در لحظات به ظاهر بسیار دردناک در زندگی ما سر برمی‌آورد تا به ما یادآوری کند زندگی حتی در سخت‌ترین لحظاتش شیرین است. «لوده، ریشهٔ حس بنیادین نشاط و سرزندگی ماست که خود را به صورت خلاقیتِ بازیگوش، خودجوش، کودکانه و ابتدایی بیان می‌دارد. لوده همچنین انرژی بسیار گستاخ، بی‌اعتنا به اصول اخلاقی و هرج و مرج طلبی است که طبقه بندی‌ها و حد و مرزها را از اعتبار می‌اندازد» (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۳۸۸). قانون‌شکنی جاناتان در بازگشت به‌سوی فوجی که از آن

رانـده شـده بـود، نمـادی فعـال شـدن کهن‌الگـوی لـوده اسـت. جاناتـان پـس از تصـمیم بـه بازگشـت به‌سـوی فـوج بی‌درنـگ، «تصـویر فـوج بزرگـی از مرغـانِ سـاحلی را در زمـان دیگـری فراخوانـد. بـا نیـروی تمـرین می‌دانسـت کـه تنهـا اسـتخوان و پـر نیسـت؛ بلکـه نمـودی کامـل از آزادی عمـل و پـرواز اسـت کـه بـا هـیچ چیـزی دیگـری محـدود شـدنی نیسـت» (بـاخ، ۱۳۹۳، ص. ٦٨). او بی‌درنـگ بـا فلچـر لینـد روبروشـد؛ طغیـانگری رانـده شـده از فـوج! بـی‌آن کـه فلچـر از او درخواسـت یـاری نمایـد، او رسـالتِ خـویش را آغـاز کـرد و دیـری نگذشـت کـه عـدد شـاگردان او بـه هفـت رسـید. جاناتـان از همـان آغـازِ تربیـت، بـه شـاگردانش آموخـت کـه فـوجِ مرغـان را ببخشـایند و روزی بـرای کمـک به‌سوی آنـان بازگردنـد (بـاخ، ۱۳۹۳، ص. ۷۰). همچنـین «پـروازِ دقیـق گـامی به‌سـوی بیـان طبیعت واقعـی ماسـت. هرچـه مـا را محـدود می‌کنـد، بایسـتی کنـار بگـذاریم» (بـاخ، ۱۳۹۳، ص. ۷۵).

هدیـهٔ لـوده بـرای مـا قـدرت برخاسـتن و شـروع دوبـاره اسـت. خنـده‌های شـازده کوچولـو در لحظـاتی کـه در چنـد قـدمی مـرگ ایسـتاده و تلـاش بـرای توجیـه خودآگـاه برای لذت بـردن از هسـتی بـا یـاد او، نشـان‌دهنـدهٔ فعـال‌شـدن ایـن کهن‌الگواسـت. بیابـان و صـحرایی کـه اگزوپـری و شـازده بـرای یـافتن آب بـدان قـدم می‌نهنـد، دو مفهـوم نمـادین دارد: «یکـی نشـانهٔ بی‌تمـایزی اولیـه اسـت و دیگـر، نشـانهٔ سـطحی پهنـاور و بـایر کـه در پشـت آن بایـد حقیقـت کشـف شـود» (شـوالیه و گربـران، ج ٤، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۸). چـاه آب، همان حقیقتی کـه در پـسِ بیابـان بـرای اگزوپـری نهفتـه اسـت و شـازده در اطـراف آن بر زمین فرود آمده اسـت. چـاه نمـاد آگـاهی و مشـخص‌کنندهٔ انسـانی اسـت کـه بـه آگـاهی و شـناخت رسـیده اسـت... و در تمـام سـنت‌ها، حـالتی مقـدس دارد (شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۸، ج ۳، ص. ٤٨٤). اگزوپـری چـاه آب را بـه هنگـام دمیـدن خورشـید پیـدا می‌کنـد؛ زیـرا، خورشـید نـوربخش و آشـکارکنندهٔ چیزهاسـت و «بـه‌خـودی خـود، هـوش کیهـانی» (شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۸، ج ۳، ص. ۱۱۹) بـه‌شـمار می‌آیـد. وقتـی دلـو پُـرآب از چـاه بالـا می‌آیـد، عکـس لـرزان خورشـید در آب دیـده می‌شـود(شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۸، ج ۳،

ص. ۱۰٤) و نوشیدن آبی که خورشید در آن نمایان است، مقدمهٔآن است که آگاهی سراسر وجود قهرمانانِ درون و بیرون داستان رافراگیرد.

٤. ۱۲. کهن‌الگوی ساحر

آرامش لازمهٔ ادامهٔ راه است و بازتابِ آرامش درون ما، دنیای برون ما را نیز آرام خواهد ساخت. بدون ساحر، قلمرو حاکم قابل دگرگونی نیست. «هنگامی که این کهن‌الگو در آگاهی ما غالب است، معمولاً نشانه‌هایی از رویدادهای آتی زندگی‌مان را در خواب‌ها و خیال‌پردازی‌ها و لحظات بینش شهودی تجربه می‌کنیم» (پیرسن، ۱۳۹٤، ص. ۳٤٦). گرچه طبق قوانین فوج، مجازات سخن گفتن و حتی نگریستن به مرغان مطرود، طرد از فوج بود (باخ، ۱۳۹۳، ص. ۸۲)،ولی به‌تدریج، صفی از مرغان کنجکاو در تاریکی شبانگاه بر گرد شاگردان جاناتان و برای شنیدن رهنمودهای او تشکیل می‌شد که پیش از پگاه ناپدید می‌شدند. یک ماه بعد نخستین مرغ دریایی از خط فوج عبور کرد و به جاناتان پیوست. کمی بعد مرغی که از تکان‌دادن بالش ناتوان بود از جاناتان درخواست کمک کرد و با قانون مرغِ بزرگ که بدو می‌گفت: «تو این آزادی را داری که خودت باشی! خویشتن واقعی‌ات همین‌جا و همین حالا؛ و هیچ چیزی نمی‌تواند راه تو را سد کند» (باخ، ۱۳۹۳، ص. ۸۹)، توانست به آزادی خود ایمان آورد، بال‌هایش را بگشاید و پرواز را تجربه کند. مرغان با این رخداد جاناتان را شیطان یا خدا نامیدند. این برداشت‌ها پاداشی درخورِ جاناتان نبود. او که برای دگرگون کردن فوج مرغان دریایی به ساحل بازگشته بود، رهبری را به فلچر لیند وانهاد و برای یاری فلچرهای دیگری که ممکن بود نیازمند هدایت باشند، از دیدگان ناپدید شد. جاناتان سفری دیگر را آغاز کرد تا با رهاوردی دیگر برای شاداب نگاه داشتن فوج بازگردد. گویی قهرمان در هر سفر قطعه‌ای از جورچین عظیم جهان را با خود به همراه می‌آورد تا سرانجام دگرگونی نهایی حاصل گردد و جهان به یکپارچگی و وحدت برسد.

اگزوپری نیز سال‌ها پس از بازگشت، کمی تسکین یافت. چون تسکین لازمهٔ ادامهٔ راه است؛ اگر جهانی آرام می‌خواهیم باید آرامش را از خود شروع کنیم. قهرمان

بازگشته از سفر، مدام در خیال خویش به شازده می‌اندیشد و منتظر بازگشت اوست و این طبیعی است. چون سفر قهرمان هرگز پایان نمی‌یابد و باید دوباره در جایی دیگر آغاز گردد تا سرزمین او هرگز پژمرده و خشک نگردد و برای همیشه شاداب بماند.

٤. ١٣. دیگر عناصر نمادین

در داستان شازده کوچولو، شش سیاره رمزی از صفات درونی ما هستند و ساکنان آن‌ها رمزی از یکی از گروه‌هایی که ساختار اجتماع را می‌سازند. سلطان، نمادی از نفسِ قدرت‌طلب و فزون‌خواه است. ردای گستردهٔ او، تمام وجود را زیر سلطهٔ خویش گرفته و راه زندگی را بر هرحضوری بسته است. سیارهٔ دوم، معرفِ منِ خودپسندی است که جز خود را نمی‌تواند ببیند. مرد می‌خوارهٔ سیارهٔ سوم هم نشانی از غفلت همیشگی ماست که شراب می‌نوشیم تا ندانیم که بر گردِمان چه می‌گذرد و با تکرارآن حتی می‌خواهیم که شراب‌نوشی خود را نیز از یاد ببریم و این یعنی پا نهادن به راهی که جهل مرکب را در پی خواهد داشت. مرد تاجر هم نشانی از منِ حسابگرماست که از اندوخته‌هایش بهره‌ای نمی‌برد. روشن و خاموش کردن فانوس در سیارهٔ پنجم، یادآور دو آتشفشانی هستند که در سیارهٔ شازده کوچولو فعالند؛ با این تفاوت که او آگاهانه این‌ها را خاموش و روشن می‌کند. خاموش شدن هر یک از این روزنه‌ها راه را بر معرفت ما می‌بندد. همچنین این نکته را نیز به یاد می‌آورد که ما اغلب پیرو زمانیم در حالی که باید از زمانه پیشی گرفت. کافی است گامی به جلو برداریم تا شاهد طلوع‌ها و غروب‌ها باشیم و زمان را در دست گیریم. جغرافی‌دان دانشمندی است که در سطح لفظ فرومانده و به لایه‌های حیات‌بخش معنا دست نیافته است. یعنی هنوز دانش و علم، با وجود ما عجین نشده است. زمین در قیاس با سیاره‌های شش‌گانه تیره است؛ زیرا مطابق نظر یونگ، ناخودآگاه روشن است و خودآگاه تیره. شازده ناخودآگاه ماست که به سطح خودآگاه راه می‌یابد تا آنچه را در درون ما می‌گذرد، در اختیار خودآگاهی بگذارد که به پرواز در آمده تا با چند و چون هستی آشنا شود. در اغلب داستان‌ها خودآگاه به هنگام ورود به حریم

ناخودآگاه نخست یا سایه دیدار می‌کند؛ ولی در این داستان آنیما با سایه دیدار می‌کند و نتایج حاصل از این دیدار را برای خلبان بازمی‌گوید. آنیما بی‌آن که به واکنشی تند در برابر این صفات سایه بپردازد به آرامی از کنار آن‌هامی‌گذرد و این یعنی پذیرش سایه. آنیما دریافته‌های خود را از دیدار با سایه، در اختیار قهرمان قرار می‌دهد.

درختان بائوباب، نمادی از جلوه‌های نفسانی وجود ماست که باید هر لحظه ریشه‌کن شوند وگرنه جا را برای گل عشق، ایمان و یگانگی تنگ می‌کنند و نشاطِ گل اسرارآمیزی را که شوقِ زیستن را در ما زنده نگه می‌دارد، از بین می‌برند. دو آتشفشان روشن، رمزی از گوش و چشم می‌توانند باشند که روشن بودنشان سبب بینایی و دانایی ماست. آتشفشان خاموشی که شازده هم امیدوار است روشن شود، دل ماست که باید به نور عشق، ایمان و معرفت شعله بکشد و زمانی این اتفاق خواهد افتاد که ناخودآگاه با خودآگاه دیدار کند. مراقبت روزانه از آتشفشان‌ها و گل سرخ و ریشه‌کن‌کردن بائوباب‌ها نشانی از حیات فعال و معنوی ناخودآگاه و سرشار بودن وجود ما از معرفت نهانیست. گل سرخ باید از هجوم بادها که نمادی از القائات و وسوسه‌های بیرونی است و می‌تواند درون ما را برآشوبد، محافظت شود. او در کمال هشیاری از معرفت اسرارآمیز درون مراقبت می‌کند تا آن را به خودآگاه برساند و سبب تسکین او شود. بره‌ای که اگزوپری به تصویر کشیده، «در سفیدی بدون لکه و پرجلالش، مظهر بهار است و مظهر پیروزی نوبهار و تجسم فتح زندگی بر مرگ است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۲، ص. ۸٤). بره، نمایندهٔ عقل فعال و حس روشن خودآگاه است که به عالم ناخودآگاه راه می‌یابد تا از اسرار درون مراقبت کند. جعبه‌ای که اگزوپری در صفحه نقش کرده و به شازده داده است، فشرده‌ای از معرفت خودآگاه است تا آن را در کنار معرفت عظیم درون بگذارد و در مجموع ما را تواناتر سازد. ناخودآگاه ما به‌حدی تواناست که می‌تواند اسرار سربسته را بخواند.

شازده در بازگشت، تصویر بره را با خود می‌برد. در سیارهٔ او گیاه و جماد بود؛ ولی از حیوان خبری نبود. با حضور بره سیاره او از سه نیرو بهره‌مندمی‌شود. نام سیارهٔ شازده مرکب است از یک شش و یک دوازده یعنی سه شش که با سه

آتشفشان و سه صفت نباتی، حیوانی و جمادی که وجود ما را تشکیل می‌دهند، هم‌خوانی دارد. شازده راه درون را در پیش می‌گیرد و اگزوپری هم با برطرف کردن نقص فنی هواپیمایش که رمزی از وجود کلی خود اوست، در آسمان اوج می‌گیرد. خرسندی و رضایت اگزوپری نشانی از یگانگی خودآگاه و ناخودآگاه است که در این تمثیل، ممکن شده است.

۵. نتیجه‌گیری

هر دو داستان تلاش برای دست‌یابی به سرعت برای رسیدن به شناخت عمیق خویشتن و درک درست از هستی است. از منظر نظریهٔ پیرسن، برای رسیدن به فردیت، باید دوازده کهن‌الگو در روان قهرمان پرورش یابند. به‌رغم آن که هر دو داستان سال‌ها پیش از شکل‌گیری نظریهٔ تک اسطورهٔ کمپبل و شرح پیرسن بر این نظریه نگاشته شده‌اند، تک‌تک مراحل و کهن‌الگوهای دوازده‌گانه‌ای که پیرسن برای رشد روان قهرمان لازم دانسته است، در آنها به‌روشنی ظهور یافته است، با این تفاوت که روال منطقی ظهور در هفت کهن‌الگوی پایانی رعایت نشده است. توالی ظهور کهن‌الگوها در دو داستان در جدول یک نشان داده شده است.

جدول ۱. توالی ظهور کهن‌الگوها در دو جاناتان مرغ دریایی و شازده کوچولو

ردیف	کهن‌الگو	نمود در داستان جاناتان	کهن‌الگو	نمود در داستان شازده
۱	معصوم	میل زیستن همچون دیگر مرغان فوج	معصوم	رها کردن نقاب نقاش برای پذیرش در اجتماع
۲	یتیم	رانده شدن از فوج به سبب بلندپروازی	یتیم	مرگ پدر و برادر
۳	جنگجو	تمرین اوج‌گیری در تبعید	جنگجو	انتخاب خلبانی و جنگیدن برای وطن
٤	حامی	آشکار شدن دو مرغ نورانی برای هدایت جاناتان	حامی	حمایت از خانواده و مردم سرزمین
٥	جوینده	راه یافتن به آسمان جدید	جوینده	جستن فردی که بتواند حرفهای او را بفهمد

ردیف	کهن‌الگو	نمود در داستان جاناتان	کهن‌الگو	نمود در داستان شازده
٦	ویرانگر	تغیر شکل یافتن پرهای جاناتان	عاشق	تلاش برای اثبات حضور شازده و سیاره‌اش- نیاز شازده به یافتن دوستی بر روی زمین
۷	آفریننده	تولد دوبارهٔ جاناتان با بدنی نورانی	فرزانه	آموزش عشق و اهلی‌کردن به شازده برای آموختن به اگزوپری
۸	حکمران	رسیدن به مرحلهٔ هدایت مرغان دیگر	لوده	خنده‌های شازده در لحظات نزدیک به مرگ
۹	فرزانه	آموختن پرواز با سرعت اندیشه	ویرانگر	خرابی هواپیمای آنتوان، مرگ شازده
۱۰	لوده	بی‌اعتنایی به قانون ممنوعیت بازگشت مرغان مطرود	آفریننده	تولد دوبارهٔ شازده در سیارهٔ خویش
۱۱	عاشق	تلاش برای آزادی مرغان از بند نادانی	حکمران	تعمیر هواپیما و بازگشت آنتوان
۱۲	ساحر	خدا جلوه‌کردن در اندیشهٔ‌مرغانبه سبب آموختن پرواز به پرندهٔ ناتوان	ساحر	تلاش برای آرامش پس از مرگ شازده

کتابنامه

اگزوپری، آ. (۱۳۹۵). *شازده کوچولو*. ترجمهٔ محمد قاضی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

باخ، ر. (۱۳۹۳). *جاناتان مرغ دریایی*. ترجمهٔ لادن جهان‌سوز. تهران: بهجت.

باشلار، گ. (۱۳٦٤). *روان‌کاوی آتش*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

پیرسن، ک. (۱۳۹٤). *بیداری قهرمان درون*. ترجمهٔ فرناز فرود. تهران: کلک آزادگان.

حافظ، م. (۱۳۸٤). *دیوان حافظ*، براساس نسخهٔ محمد غنی و قاسم قزوینی. تهران: کتاب‌سرای نیک.

شوالیه، ژ.، و گربران، آ. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها* (ج. ٤). ترجمهٔ سودابهٔ فضایلی. تهران: جیحون.

شوالیه، ژ.، و گربران، آ. (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها* (ج. ۵). ترجمهٔ سودابهٔ فضایلی. تهران: جیحون.

شوالیه، ژ.، و گربران، آ. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها* (ج. ۳). ترجمهٔ سودابهٔ فضایلی. تهران: جیحون

شولتس، د. (۱۳٦٤). *روان‌شناسی کمال*. ترجمهٔ گیتی خوشدل. تهران: نشر نو.

صباغیان، ع.، اسداللهی، ا.، و جـواری، م. (۱۳۹٦). بررسـی روان‌کاوانـهٔ شـازده کوچولـو بـا اسـتفاده از نظریات فروید و لاکان. *مجلهٔ مطالعات زبان فرانسه*، ۱٦، ٦۷-۷٦.

فورد، د. (۱۳۸۰). *نیمهٔ تاریک وجود*. ترجمهٔ فرناز فرود. تهران: حمیدا.

فوردهام، ف. (۱۳۵٦). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*. ترجمهٔ مسعود میربهاء. تهران: اشرفی.

کمپبل، ژ. (۱۳۹۳). *قدرت اسطوره*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

کوپا، ف.، حجـازی، ب.، و غضـنفری مقـدم، ص. (۱۳۸۹). از «منطـق‌الطیر» عطـار تـا «جاناتـان، مـرغ دریایی» ریچارد باخ. *جستارهای ادبی*، ۱۷۰، ٤۹-۷۰.

مبارک، و.، و یوسفی، س. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی مسیر تعالی در دو اثر عرفانی حکمی رساله الطیـر و جاناتان مرغ دریایی. *فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی*، ۳۷، ۵۷-۷۸.

محمدی بدر، ن.، و غضنفری مقدم، ص. (۱۳۹۱). اسـطورهٔ سـیمرغ عطـار در آینـه مـرغ بـزرگ بـاخ. *فصلنامهٔ ابیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۲۷، ۱۱۹-۱۳۹.

یونگ، ک. (۱۳٦۸). *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

یونگ، ک. (۱۳۸۳). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۲۰-۱۰۱ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i3.81443/10.22067

بازتاب مفهوم مرگ در اندیشه آلبر کامو و صادق هدایت

محمدرضا فارسیان* **(گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)**
فاطمه قادری (گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

چکیده

آلبر کامو، نویسنده و متفکر فرانسوی که در سال ۱۹۵۷ به دریافت جایزه نوبل ادبی فائق آمد، از جمله نویسندگانی است که تأثیر قابل توجهی بر جریان روشنفکری و نویسندگی ایرانی داشته است. کامو را جزء نویسندگان پوچ‌گرا بر می‌شمارند که در آثارش به مفاهیمی همچون بیهودگی، مرگ، خودکشی و طغیان می‌پردازد. صادق هدایت نیز یکی از نویسندگان و روشنفکران ایرانی است که مفهوم مرگ به‌طور ویژه بر آثارش سایه انداخته است. از آن جایی که برخی صادق هدایت را دنباله‌رو کامو در فلسفه پوچی می‌دانند، بررسی تطبیقی مفهوم مرگ که یکی از اساسی‌ترین مفاهیم در آثار هر دو نویسنده است، ارزشمند می‌نماید. هر یک از دو نویسنده مورد بحث با توجه به اعتبار بالای خود در مقیاس ملی و بین‌المللی، مورد بررسی‌های ادبی و فلسفی قرار گرفته‌اند. این تحقیق نیز خواهد کوشید تا به نوبهٔ خود با رویکردی تطبیقی، از ورای اندیشهٔ کامو و هدایت به بررسی و بحث مفهوم مرگ بپردازد و به‌دنبال پاسخی برای این سؤال باشد که این دو نویسنده در مسیر پوچ‌گرایی به کدام مقصد می‌اندیشند و نقاط مشترک یا اختلاف این مقاصد چیست.

کلیدواژه‌ها: آلبر کامو، صادق هدایت، پوچی، مرگ، خودکشی

* نویسنده مسئول farsian@um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۹

۱. مقدمه

مـرگ، بیهـودگی، خودکشـی، خـدا و... مفـاهیمی هسـتند کـه جنگ‌هـای جهـانی بـه اروپـای قـرن بیسـتم عرضـه داشـتند. روشـنفکران اروپـایی همچـون کـامو در مواجهـه بـا چنـین مفـاهیمی مسـئولیت روشـنگری جامعـهٔ بحـران‌زده را بـر عهـده گرفتـه و به‌سـرعت مفـاهیم مـورد بحـث را در آثـار خـود گنجاندنـد. ایـن مفـاهیم بـا جـایگیری در ادبیـات، مرزهـای زبـانی و جغرافیـایی را در نوردیدنـد و بـه‌هنگـام ورود بـه زبـان و مکـانی دیگـر گاهی رنگ و بـویی متفـاوت بـه خـود گرفتنـد. چنـین مفـاهیمی کـه خاسـتگاه‌های متفـاوتی دارند، در مقاصد مختلفی نیز مورد بحث واقع شدند.

مـرگ یکـی از واژگـانی اسـت کـه قـدمتی بـه درازای تـاریخ بشـر دارد؛ یکـی از مهم‌تـرین مسـائلی کـه همـواره ذهـن انسـان را بـه خـود مشـغول سـاخته اسـت و یکـی از اساسی‌ترین تم‌های فلسـفه اسـت. آنچـه بـه حیـات بشـری معنـا می‌بخشـد یـا آن را از معنـا تهی می‌سازد، نوع مواجهه آدمـی بـا ایـن پدیـده اسـت. امـا برخـورد انسـان بـا ایـن مفهـوم، در طول تـاریخ همـواره دسـتخوش تغییـر و تحـول بـوده اسـت؛ پرواضـح اسـت کـه انسـان قـرن بیسـتم، تهـی از اعتقـادات و تحـت تـأثیر فلسـفه‌های پـوچی و اگزیستانسیالیسـتی، از مرگ درکـی کاملـاً متفـاوت بـا پیشـینیان خـویش دارد. اگـر اجـداد وی، مـرگ را سـرآغازی می‌دانستند، او نه‌تنها به ایـن شـروع دوبـاره معتقـد نیسـت، کـه آشـکارا بـه مقابلـه بـا عقیـدهٔ زندگی دوبـاره می‌پـردازد. تجربـهٔ جنگ‌هـای جهـانی سـبب شـد تـا مـرگ بـه محـور تفکـر اندیشمندان تبـدیل گـردد و حـول ایـن محـور بـود کـه مفـاهیم رنـگ باختـه، دوبـاره رنـگ معنا به خود می‌گرفتنـد و بسـیاری مفـاهیم دیگـر قـدم بـه جهـان فلسـفه می‌گذاشـتند. بـرای مثـال، در چنـین شـرایطی بـود کـه کـامو بـرای نخسـتین‌بـار مفهـوم طغیـان را، از تـاریکی و یأس مطلق دوران اسـتخراج کـرد و بـدین‌ترتیـب از طریـق مـرگ، بـه زنـدگی معنـا بخشـید. در نتیجه فلسفه سـبب شـد تـا مـرگ، کـه معنـای حیـات را ربـوده بـود، خـود دوبـاره آن را برای زندگی به ارمغان بیاورد.

انسـان از ابتـدای وجـود در تلـاش بـوده اسـت ماهیـت مـرگ را درک کـرده و بـه‌دنبال آن به درک مفهوم زنـدگی نائـل آیـد. تلاش‌هـای وی در انـواع ادبـی نیـز نمـود یافتـه اسـت.

مرگ یکی از مضامینی است که از سالیان دور در ادبیات ملل مختلف حضوری نسبتاً پررنگ داشته است؛ به‌عنوان مثال این مضمون یکی از رکن‌های اساسی ادبیات سیاه را تشکیل می‌دهد. ادبیاتی که صادق هدایت یکی از نمایندگان بحق آن در ایران است. اما تصویر مرگ در ادبیات به فراخور فرهنگ و جامعهٔ هر ملت، با ملتی دیگر متفاوت است. بدیهی است که برای بررسی این مفهوم در دو فرهنگ مختلف به تطبیق نیاز است. جستجوی نقاط اشتراک و افتراق مفهومی واحد در دو فرهنگ گوناگون در حوزهٔ ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد. یکی از کارکردهای ادبیات تطبیقی یافتن وجوه مشترک در آثار یا اندیشهٔ دو نویسنده است. آلبر کامو و صادق هدایت نویسندگان مورد بررسی در این نوشتارند. کامو، نویسنده و فیلسوف متعهد فرانسوی است که ضمن بهره‌گیری از فلسفه پوچی، زاییدهٔ اروپای جنگ‌زده، به مبارزه علیه پوچی شرایط بشر می‌پردازد. وی با پرداختن به مضامینی چون خدا، مرگ، پوچی و طغیان، سعی در تغییر زاویه دید سنتی انسان نسبت به این مفاهیم دارد. صادق هدایت، یکی از بنیان‌گذاران ادبیات نوین ایران، که در سیاه‌نویسی شهرت بسزایی دارد نیز بسیاری از مفاهیم مورد قبول جامعه را در آثار خود زیر سؤال می‌برد. ارتباط هر دو نویسنده با مدرنیته بدیهی است. نوشتار پیش‌رو خواهد کوشید تا مفهوم مرگ را که یکی از مفاهیم تغییریافته در مواجهه با مدرنیته است، مورد بحث و بررسی قرار دهد و به‌دنبال پاسخی برای این سؤال باشد که آیا مفهوم مرگ در تفکر کامو و هدایت در جایگاه یکسانی قرار دارد؟

بدین‌منظور پس از گذری بر ادبیات تطبیقی، مرگ را به‌صورت تطبیقی از منظر هر دو نویسنده بررسی کرده و در انتها شباهت‌ها و تفاوت‌های دو دیدگاه را بیان خواهیم کرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ مرگ‌اندیشی صادق هدایت، مقالاتی چند نوشته شده است. در این پژوهش‌ها، گاهی نگارندگان به بررسی درون‌مایهٔ مرگ در آثار این نویسنده پرداخته‌اند؛ به‌عنوان مثال، بهارلو (۱۳۷۹) در مقالهٔ «عشق و مرگ در آثار صادق

هـدایت»، بـا بررسـی بیسـت اثـر از آثـار او بـه ایـن دو مفهـوم یادشـده می‌پـردازد. از نظـر نویسـنده عشـق و مـرگ در آثـار هـدایت طبعـاً یـک بحـث قـراردادی اسـت و بررسـی امکانـات تفسـیر همـه‌جانبـهٔ آثـار او را از نویسـنده سـلب می‌کنـد. در مقالـهٔ «مرگ‌اندیشـی هـدایت؛ نگرشـی فلسـفی یـا روان‌شناسـانه» شـاهینی و نصراصـفهانی (۱۳۹۰) بـا توجـه بـه نظریـه روان‌شناسـانهٔ فرویـد دربـارهٔ دو غریـزهٔ عشـق و مـرگ بـه‌عنوان دو غریـزهٔ اصـلی انسان، به بررسـی بـن‌مایـه داسـتان‌های هـدایت می‌پردازنـد. فاضـلی و احمـدی (۱۳۹٤) نیـز درصدد برآمدنـد تـا به‌صـورت تطبیقـی بـه بررسـی ایـن مضـمون در آثـار ایـن دو نویسـنده بپردازند؛ در این پژوهش نویسندگان بـر ایـن باورنـد کـه آنچـه آثـار ایـن دو نویسـنده را بـه هم نزدیـک می‌سـازد حالـت دوگـانگی و تضـاد در مفهـوم مـرگ اسـت. سـروش، مـزاری و خامنه باقری (۱۳۹٤) به بررسی *سـه قطـره خـون* صـادق هـدایت و *ضـد اخلـاق* آنـدره ژیـد می‌پـردازد، تـا بـا مطالعـهٔ تصـاویری کـه در ایـن دو اثـر، برخاسـته از نـوعی تشـویش و نگرانی نزد نویسـندگان ایـن دو رمـان اسـت، نشـان دهـد چگونـه تخیـل دو نویسـنده منجـر بـه رؤیاپردازی‌هـایی بـرای مقابلـه بـا حـس نگرانـی و تـرس از مـرگ می‌شـود و بـه خلـق تصـاویری می‌انجامـد کـه بیـانگر روحیـات درونـی شخصـیت‌هـای دو داسـتان می‌باشـند. در زمینـهٔ مرگ‌اندیشـی کـامو نیـز کتـابی بـا عنـوان *مرگ‌اندیشـی از گیـل گمـش تـا کـامو* اثـر کمپـانی زارع (۱۳۹۰) در دسـت اسـت کـه مرگ‌اندیشـی را از منظـر گیـل گمـش، سـقراط، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، تولسـتوی، بـا تمرکـز بـر کتـاب *مـرگ ایـوان ایلـیچ*، *هایـدگر*، *آلبـر کـامو و آیـات و روایـات اسـلامی* بررسـی می‌کنـد. نویسـنده در ایـن کتـاب دیـدگاه هریـک از اندیشـمندان دربـارهٔ مـرگ و مرگ‌اندیشـی، بـه‌همـراه کـاربرد آن در مکتب‌هـای اندیشـه‌ای ایشـان و نیـز جریان‌شناسـی آن در دوران معاصـر را بررسـی کـرده اسـت. مهم‌تـرین اثـر تطبیقـی در زمینـهٔ کـامو و هـدایت نیـز کتـاب *بحـران مدرنیتـه و مدرنیتـه در بحران* بـه قلـم حسـینی (۲۰۱۷) اسـت کـه البتـه بـه زبـان فرانسـه بـوده و در فرانسـه منتشـر شده است. اما تا جایی کـه اطلـاع در دسـت اسـت تـاکنون پژوهشـی کـه بـه‌طور خـاص بـه بررسی تطبیقی مفهوم مرگ در آثار کامو و هدایت بپردازد، انجام نشده است.

۳. روش پژوهش

اساس کار این نوشتار بررسی مفهومی واحد در اندیشه دو نویسنده (کامو و هدایت) است که می‌بایست به‌صورت تطبیقی صورت پذیرد؛ چراکه جستجوی نقاط اشتراک و افتراق یک مفهوم در تفکر یا آثار دو نویسنده در حوزهٔ ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد. این تحقیق نیز می‌کوشد تا ضمن بهره‌گیری از ادبیات تطبیقی مرگ را از نگاه این نویسنده بررسی کند.

۳. ۱. ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی از شاهکارهای نقد ادبی است که ادبیات را در مفهوم کلی آن در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف مقایسه می‌کند. به زبان ساده‌تر می‌توان گفت که ادبیات تطبیقی نوعی دادوستد فرهنگی میان فرهنگ‌های مختلف است. (فارسیان و جوانمردی، ۱۳۹۶) این علم فی نفسه به هیچ اصلی به جز تطبیق، که مفیدترین ابزار برای تحلیل آثار هنری است، متعهد نیست و به جای محدود کردن مقایسهٔ آثار مکتوب در یک زبان، بهتر می‌داند که پژوهشگر در پی یافتن وجوه اشتراک این آثار در دیگر زبان‌ها باشد (پراور، ۱۹۷۳) حدیدی اذعان می‌دارد که بسیاری از منتقدان، کشور فرانسه را خواستگاه ادبیات تطبیقی می‌دانند. برای اولین‌بار، فرانسوا ویلمن[1]، یکی از استادان برجستهٔ ادبیات فرانسه در دانشگاه سوربن، اصطلاح ادبیات تطبیقی را به‌کار برد و پس از او نیز سنت بو[2]، منتقد مشهور فرانسوی، این اصطلاح را به‌کار گرفته و رواج داد (راد، فارسیان و بامشکی، ۱۳۹۷) مطالعات ادبی تطبیقی بررسی نقاط اشتراک و افتراق، تأثیر و تأثر یا منبع الهام بین آثاری است که به بیش از یک زبان نوشته شده باشند. به باور پراور (۱۹۷۳):

تطبیقگران علاوه بر مطالعهٔ ارتباطات ادبی، موارد دیگری را نیز بررسی می‌کنند، مانند: ارتباط بین دو نویسنده در فراسوی مرزهای ملی و زبانی، گردآوری شواهد مبنی بر آشنایی نویسنده‌ای با ادبیات خارجی، بررسی روش‌های استفاده از نقل قول‌ها

1. François Willemain
2. Saint-Beuve

یـا تلمیحـات نویسـنده‌ای خـارجی در آثـار نویسـندهٔ ملـی، نشـان دادن اینکـه چگونـه نویسنده‌ای بخش‌های عمـده‌ای از یـک اثـر خـارجی را بـدون ذکـر منبـع در اثـر خـود آورده است، یـافتن ردپـای آثـار خـارجی در آثـار نویسـندگان دیگـر، یـا تعیـین میـزان تأثیرپـذیری نویسـنده و خـالق اثـری از نویسـنده‌ای خـارجی... تمایـل نویسـنده بـه تأثیرپـذیری از دیگری در خلق آثـار ادبـی، بـر پایـهٔ احسـاس خویشـاوندی یـا خصـومت مسـحور صـورت می‌گیرد. (پراور، ۱۹۷۳)

همان‌طور کـه بعـداً عنـوان خواهـد شـد کـه تأثیرپـذیری هـدایت از کـامو نیـز براسـاس احساس نزدیکی و خویشاوندی او با نویسندهٔ فرانسوی صورت می‌گیرد.

تـأثیر و تـأثر یکـی از حوزه‌هـای بحـث‌برانگیـز ادبیـات تطبیقـی اسـت. آلفـرد اوئـن آلـدریج در مجموعـه‌مقالـات ارزشـمندی بـا عنـوان *ادبیـات تطبیقـی: موضـوع و روش*[1] خاطرنشان کرده اسـت کـه موضـوع تـأثیر و تـأثر را نمـی‌تـوان جـدا از موضـوعات «تشـابه» و «قرابـت» و «سـنت» بررسـی کـرد [...] اون آلـدریج (۱۹٦۹) «تشـابه» یـا «قرابـت» را شباهت در سبک، ساختار، حالت یا تفکـر بـین آثـاری مـی‌دانـد کـه هـیچ ارتبـاط دیگـری بـا هـم ندارنـد. بنـابراین ایـن تحقیـق نیـز کـه بـه بررسـی شـباهت‌ها و تفاوت‌هـای تفکـر دو نویسـنده در مـورد مفهـوم مـرگ مـی‌پـردازد، در حـوزهٔ تـأثیر و تـأثر ادبیـات تطبیقـی جـای می‌گیرد.

٤. یافته‌ها و بحث

٤. ۱. مرگ از منظر آلبر کامو

کتـاب *بیگانـه*، جاودانـهٔ آلبـر کـامو و کتـابی کـه وی را بـه شـهرتی جهـانی رسـاند، در سـال ۱۹٤۰ یعنـی در بحبوحـهٔ جنـگ جهـانی دوم منتشـر شـد. در ایـن دوران مفهـوم مـرگ یکـی از اساسـی‌ترین مفـاهیمی اسـت کـه ذهـن اروپـا را بـه خـود مشـغول داشـته اسـت؛ بسیاری از مفـاهیم دیگـری کـه زادهٔ اروپـای قـرن بیسـتم هسـتند، بـه‌گونـه‌ای از ایـن مفهـوم که محور تفکـرات ایـن قـرن اسـت، منشـعب می‌شـوند؛ مفـاهیمی همچـون مفهـوم پـوچی و

1. Comparative Literature: Matter and Method

اندیشهٔ پوچ‌گرا یا ابسوردیسم. چه‌چیزی به غیر از مشاهدهٔ مرگ میلیون‌ها انسان، می‌توانست القاکنندهٔ مفهوم مرگ و پوچی حیات انسان باشد؟! در چنین شرایطی بود که نویسندگانی همچون کامو که آن‌ها را در ردیف نویسندگان پوچ‌گرا دسته‌بندی می‌کنند، قدم به عرصهٔ نویسندگی نهاده و به شهرت رسیدند. کامو نویسنده و فیلسوفی است که همواره اندیشه و قلم خود را در جهت خدمت به بشریت به‌کار بسته است؛ نویسنده‌ای که در گیرودار جنگ‌های جهانی و تفکرات مأیوس‌کنندهٔ این دوران با کمک ادبیات، به یاری انسان بحران‌زدهٔ اروپا شتافت.

مرگ یکی از مفاهیمی است که در بسیاری از آثار وی جای خوش کرده است، آثاری مانند *بیگانه*، *طاعون*، *کالیگولا*، *سوءتفاهم* و...

در *بیگانه* می‌خوانیم «نسبت به خودم مطمئن بودم، مطمئن از بابت همه چیز... از زندگی‌ام و از مرگی که به زودی خواهد آمد» (کامو، ۱۹۴۲).

طاعون، *کالیگولا* و *سوءتفاهم* نیز آثاری هستند که حول محور مرگ می‌چرخد. کامو در طاعون خود قهرمانی است که در برابر مرگ و میر مظلومانه انسان‌ها قیام می‌کند. کالیگولا نیز با درک قطعیت مرگ عنوان می‌دارد که انسان می‌میرد و سعادتمند نیست و حال سعی بر آن دارد پوچی زندگی را برای سایر افراد قابل درک کند. در نمایش نامه *سوءتفاهم* نیز، مرگ به‌دنبال سوءتفاهم ایجاد شده رخ می‌نمایاند.

کامو با آنکه هرگز داعیهٔ فیلسوف بودن نداشت، همواره نوعی تعهد فلسفی در خود می‌دید که سبب می‌شد تا با زدودن غبار خرافات از چشمان مردم، سعی در آماده‌سازی آن‌ها برای مشاهده حقیقت داشته باشد. سال‌های جنگ جهانی دوم که برای فرانسویان تنها تداعی‌گر مرگ، پوچی و بی معنایی زندگی بود، در شناساندن کامو و اندیشه‌اش نقش غیرقابل انکاری بازی می‌کنند، چراکه سبب شدند کامو با تکیه بر فلسفه، برای خدمت به مردم در جهت امیدبخشی به آن‌ها، قلم بزند. در سال‌هایی که امید به زندگی در میان فرانسویان به حداقل کاهش یافته و یأس و نومیدی در دل‌هایشان ریشه دوانیده بود و سایهٔ گرسنگی، مرگ، بیماری و... بر زندگی مردم به‌خوبی احساس می‌شد، کامو با قلم زدن به هدف دلگرم کردن مردم به

حیات، به‌نوعی در حال خدمت به بشریت بود. خدمتی که نه‌تنها مختص فرانسویان نبود، بلکه در سرتاسر جهان انسان‌های زیادی را از باتلاق پوچی رهانید. بنابراین پوچی در تفکر کامو با آنچه اکثر پوچ‌گرایان بدان باور دارند متفاوت است و همین امر سبب می‌شود تعریفی که وی از مفهوم مرگ و به‌تبع آن در مورد جهان دیگر در ذهن دارد نیز متفاوت باشد. دیدگاه کامو در مورد پوچی و تأثیرات آن بر حیات بشر این چنین است:

احساس پوچی وقتی رخ می‌نماید که این ظواهری که واقعیت‌ها را از ما پنهان می‌داشتند فرو بریزند و در این لحظه انسان پی می‌برد که تمام نداهای درونی‌اش با واقعیت‌های طبیعی تناقض دارد و نمی‌توان معنا و هدفی خارج از این طبیعت به‌دست آورد. حال در چنین شرایطی که جهان آکنده از شر و بدی و ستمگری است، نه می‌توان هدفی برای زندگی یافت و نه می‌توان جوابی برای چیستی معنای زندگی جست. در ضمن جایگاهی که برای انسان در نظر گرفته‌اند مناسب او نیست و جایگاه دیگری نیز به جز این دنیا وجود ندارد. پس چه باید کرد؟ آیا زندگی ارزش زیستن دارد؟ وقتی ارزشی در رأس ارزش‌ها وجود ندارد و جهان بی‌معناست، پس تکلیف ما چیست؟ اندیشمندان چه راهی را برای بهتر شدن این زندگی تجویز می‌کنند؟ آیا اساساً راه فراری وجود دارد؟ آیا همه این‌ها جوازی برای خودکشی می‌شود؟ (نصیری و شریفیان، ۱۳۹۲)

احساس پوچی مجوزی برای خودکشی نیست؛ با مطالعه و بررسی آثار فلسفی کامو، مانند *افسانه سیزیف*، به این نتیجه می‌رسیم که وی معتقد به پوچی است، اما پوچی را نه نقطهٔ پایان، که نقطهٔ آغاز می‌داند. در اندیشهٔ کامو انسان پوچ نیست، جهان پوچ نیست و هر کدام به خودی خود ارزشمند و حائز اهمیت‌اند؛ انسان دارای ارزش وجودی و جهان سرشار از زیبایی است، اما آنچه سبب ایجاد اندیشه و احساس پوچی در بشر می‌شود، ارتباط گنگ او با این دنیا و سکوت جهان در برابر ندای اوست. به عقیدهٔ کامو جهان کر و گنگ است و به خواسته‌های بشر پاسخ نمی‌دهد. در نظر وی زندگی انسان معنایی فراتر از آنچه هست ندارد و جستجوی

چنین معنا و مفهومی برای حیات، اشتباه و خودفریبی است. وی هرگونه موجود متافیزیکی را رد می‌کند و تنها به مواهب این دنیا ارج می‌نهد؛ بنابراین بر برخورداری از زیبایی‌های جهان متمرکز شده و به‌هیچ‌وجه مشوق خودکشی نیست. «او در یادداشت‌هایش آشکارا عنوان می‌کند که نباید خود را از دنیا جدا کرد... خود را نباید نابود کرد» (کامو، ۱۹۵۱). یکی از محورهای اساسی تفکر کامو، طغیان است. آنچه که در فلسفهٔ کامو از هر مسئلهٔ دیگری واضح‌تر می‌نماید، عدم تمایل کامو به تسلیم در برابر شرایط است. انسانی که از پوچی ارتباطش با دنیا آگاه است، نمی‌بایست ساده‌ترین راه‌حل را که همان خودکشی است، برگزیند. طغیان که در *افسانه سیزیف* به‌خوبی نشان داده می‌شود، در اندیشه کامو پلی است برای عبور از بیهودگی.

کامو در *افسانهٔ سیزیف* معتقد است که تنها یک مسئلهٔ فلسفی واقعی وجود دارد و آن خودکشی است. این کتاب سرشار از پوچی و البته عصیان است. عصیان در برابر عقلی که بیهودگی حیات را پذیرفته و عصیان در برابر خدایان. این هر دو سرکشی برای سیزیف میل و اشتیاق به ادامهٔ زندگی را به ارمغان می‌آورد. عصیان اول بر این اساس در تفکر کامو استوار است که انسان نمی‌بایست در برابر همهٔ امور منطقی در زندگی سر تسلیم فرود آورد، انسان آزاد است و آزادانه تصمیم گرفته و اقدام می‌کند؛ اما عصیان دوم دهن‌کجی است به خدایانی که وی را به انجام کاری بیهوده انگاشته بودند. خدایانی که کامو آن‌ها را انتقام گیرنده فرض کرده است.

عنوان شد که کامو منکر وجود هرگونه موجود متافیزیکی است. وی به‌دنبال آن، وجود خدا و جهان ماورایی را رد کرده و به دین به‌عنوان خطری گمراه‌کننده می‌نگرد که آزادی را از بشر سلب می‌کند. او اعتقاد به جهان دیگر را نوعی خودفریبی و آن را با نفی خویشتن برابر می‌داند. وی در آثارش نیز همواره منکر وجود خداست؛ به‌عنوان مثال در کالیگولا می‌گوید: «من هیچ وقت خدایی به جز تنم نداشته‌ام...» (کامو، ۱۹٤٤)

آنچه از همهٔ این توضیحات بر می‌آید این است که مرگ در تفکر کامو امری قطعی و تغییرناپذیر است که آن را پایان زندگی تلقی می‌کند. اما وی به‌هیچ‌عنوان

انسان را به مرگ خودخواسته ترغیب نکرده بلکه در بسیاری موارد انسان را از آن نهی می‌کند.

٤. ۲. آشنایی هدایت با کامو

ذهن روشنفکر ایرانی در دهه‌های ٤٠ و ٥٠ تقریباً درگیر همان مفاهیمی بود که ذهن روشنفکر اروپایی؛ با این تفاوت که روشنفکران ایرانی سعی داشتند این مفاهیم را در چهارچوب اسلامی تبیین نمایند. مفاهیمی همچون آزادی، مسئولیت، جبر و سرنوشت. بسیاری از روشنفکران ایرانی از منظر اسلامی به این‌ها می نگریسند اما باز هم همان اهداف روشنفکران اروپایی را می‌جستند: دعوت مردم به تحرک و عدم انفعال، دعوت کامو به تسلیم نشدن در برابر آنچه پوچی زندگی نام نهاده بود و دعوت روشنفکر ایرانی به عدم تسلیم و رضا به سرنوشت و جبر زندگی. روشنفکری ایران در این دوره، با الهام از اندیشه‌های جریان‌ساز سارتر، آلبر کامو، فرانتس فانون، امه سزر، آندره ژید و... به آگاهی‌بخشی توده‌ها و نقد قدرت و سیاست‌های زمانه همت گمارد و علم مخالفت با استبداد و خفقان داخلی برافراشت و چهره‌ای معترض و انقلابی و در عین حال محبوب و مردمی از خود به نمایش گذاشت (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷، ص. ۷۹). توجه به روشنفکران اروپایی در این دوران به‌حدی است که بسیاری با توسل به نام‌های متفکران غربی ادعای روشنفکری می‌کنند؛ جواد مجابی شاعر و منتقد ادبی از دورانی می‌گوید که آثار کسانی چون ژان پل سارتر و آلبر کامو روی او و هم‌نسلانش تأثیر بسیار داشت و نه فقط جذاب که پیام طغیان علیه شرایط و الگویی در جهت تغییر افکار و باورها داشت (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷، ص. ٤١).

کتاب‌های سارتر و کامو پیام می‌داد که طغیان کنیم علیه آنچه آدم‌ها و شرایط از ما ساخته‌اند. زندگی تحمیلی را بگذاریم کنار و در یک ارزیابی آگاهانه زندگی خود را چنان که می‌پسندیم انتخاب کنیم. سعی کردم با پیروی از الگوهای تجدد مدشده، همه‌چیزم را از نو شروع کنم از پوشاک و شغل و رفقا گرفته تا افکار و باورها... آثار کسانی مثل داستایفسکی، سارتر، کامو و کافکا روی من بسیار تأثیر داشتند. شاید با آن نوع زندگی بی سر و سامان که دانشجوی جوان در شهری غریب دارد به قول هدایت

در آن دنیای پر از فقر و مسکنت، کتاب‌هایی از این دست، درست جا می‌افتاد. از طرف دیگر، عصیان و پرخاشگری که از درون همین نوع زندگی علیه بی‌عدالتی بر می‌خیزد فضای آن نوع ادبیات را برای ما جذاب می‌کرد. (شروقی، ۱۳۹۳، ص. ٦٨)

می‌توان گفت فضای سیاسی آن دوران نقش مهمی در گسترش اندیشهٔ پوچی ایفا می‌کرد. اگر بخواهیم ویژه از هدایت صحبت کنیم باید بگوییم:

وی از طریق زبان فرانسه به ادبیات و اندیشهٔ جهانی راه می‌یابد. در حقیقت از گذر این زبان، نویسنده نگاهی جدید با حساسیتی مدرن به جهان پیدا می‌کند. علاوه بر این، هدایت بر این باور بوده است که ترقی روشنفکران نیازمند این است که با مطالعهٔ شاهکارهای جهانی غنی شویم. به همین خاطر به نظر می‌رسد هدایت جذب نویسندگان و متفکرانی شده بود که نگاهشان به زندگی به نگاه او نزدیک بوده است. (حسینی، ۲۰۱۷)

هدایت «از پیدا کردن نسخهٔ بدل‌های خود در زمان‌ها و مکان‌های دور [و نزدیک] لذت می‌برد.» (رحیمه، ۱۳۸۰، ص. ۵۱۱) این خود می‌تواند دلیلی قانع‌کننده برای آشنایی وی با فیلسوفان و نویسندگان موضوع پوچی باشد. از طرفی هدایت در روزگاری می‌زیست که اندیشمندان پوچی، همین‌طور فیلسوفان وجودی در مرکز توجه محافل اروپایی بودند. پس آشنایی او که از برجسته‌ترین روشنفکران و نویسندگان ایرانی بود، با فلسفه‌های مدرنی چون فلسفهٔ پوچی و وجودی و نویسندگان برجستهٔ اروپایی جای تعجب ندارد. توجه وی به نویسندگانی چون کامو و سارتر را به‌خوبی می‌توان از خاطرات و نوشته‌های مصطفی فرزانه فهمید؛ فرزانه از هدایت، اسامی نویسندگان معروف غرب را پرسیده بود: «هدایت از جایش بلند شد، نگاهی به پشت کتاب‌های روی طبقه‌بندی انداخت و اسم نویسنده‌های آن‌ها را با صدای بلند خواند: کافکا، اشتین بک، سارتر، کامو، ویرجینا ولف، سامرست موام، جویس و...» (فرزانه، ۱۳۷۲، ص. ۳۷).

جهانبگلو در طی گفتگویی که با نویسندهٔ کتاب *قرن روشنفکران* داشته دربارهٔ هدایت می‌گوید: شخص هدایت... در مقایسه با همهٔ نسل‌های روشنفکری ایران در

ایران معاصر، پدیده‌ای نادر بوده است. هدایت تنها چهرهٔ روشنفکری مدرن ایران در صد سال گذشته بود. هدایت کسی بود که تعلق خاطر آن روشنفکری را که می‌خواهد جهانی بیندیشد در خود داشت. او از زبان فرانسه استفاده می‌کرد و رمان‌هایی هم به آن زبان می‌نوشت چون می‌خواست جهانی فکر کند.

او فرزند زمانهٔ خود بود. حتی طالبوف و آخوندزاده هم فرزند زمانهٔ خود نبودند. بلکه این نسل درصدد بودند دستاوردهای صد و پنجاه سالهٔ اروپا را به ایران منتقل کنند. مثل روشنفکران کشور همسایه، ترکیه، که دقیقاً همین نقش را ایفا می‌کردند. هدایت نقش دیگری هم داشت. او به فرانسه رفت و در همان زمان به سینما، تئاتر و داستان اروپایی توجه جدی نشان داد. او فرزند زمان خود بود به این معنا که کاری را که باید در آن موقع انجام می‌داد، می‌فهمید و به آن تن می‌داد. هدایت در آن دوره به‌نوعی گفتگوی تمدنی را از منظر روشنفکری تعقیب می‌کرد. او با فردی به نام السکو در خصوص تمدن‌ها حرف می‌زد؛ درست است که به قول فرزانه، هدایت اخلاق خاص خود را داشت و منزوی هم بود (قزلسفلی، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۱).

٤. ۳. مرگ از منظر هدایت

هدایت را به‌همراه بزرگ علوی، محمدعلی جمالزاده و صادق چوبک از پدران داستان‌نویسی نوین ایران می‌دانند. در حقیقت اوست که زمینهٔ ورود ادبیات غرب را به داستان‌نویسی ایران فراهم می‌آورد. این امر در تمایل وی به مطالعهٔ آثار جهانی و ترجمهٔ چندی از این آثار، برای مثال آثار کافکا و سارتر، ریشه دارد.

باید گفت رمان قبل از هدایت یا به‌شیوهٔ *مسالک‌المحسنین* و *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیک* تاریخی‌اجتماعی بود یا به‌جای درگیر شدن با قالب و چهارچوب داستان و اندیشه‌های مدرن، ادامهٔ سنت تغزل و گلایهٔ شعر فارسی بود. از این رو، می‌توان تجربه‌های قبل از هدایت را صرفاً شکل‌های همسانی از قصه‌گویی دانست که گاه به شیوهٔ افسانه‌های کهن در آن همهٔ وقایع داستان در خدمت یک حادثهٔ غایی همسو می‌شد و گاه، با انگیزهٔ نشان دادن ساده و سرراست زشتی‌های جامعه و عشق‌های منسوخ، در قالب نوشته‌هایی معمولاً طولانی و پرحاشیه نمودار می‌شد. بنابراین، شاید

بتوان هدایت را بنیانگذار واقعی ادبیات داستانی فارسی دانست (قزلسفلی، ۱۳۸۰، ص. ١٦). این نویسنده که در سراسر زندگانی‌اش قائل به پوچی بوده و سرانجام با خودکشی به حیاتش پایان داد به‌گونه‌ای هنرمندانه بیهودگی زندگی را در آثارش نمایانده و به‌صورتی افراطی به مفهوم مرگ پرداخته است، به‌نحوی که مرگ‌اندیشی یکی از مهم‌ترین مفاهیم آثار این نویسنده است. مرگ‌اندیشی هدایت در دوران کودکی او ریشه دارد. او در سال‌های دبستان در مدرسهٔ علمیه آن روز، روزنامه‌ای دیواری به نام ندای اموات منتشر می‌کند که آرم آن ملک‌الموت است که داس مرگ به دست دارد. در ٢٤ سالگی قطعه‌ای به نام مرگ در برلین منتشر می‌کند. این قطعه که در نوع خود کم‌نظیر است در ستایش از مرگ یا فرشتهٔ مرگ است؛ مرگی که به رنج‌های بشری خاتمه می‌دهد و نقطهٔ پایانی بر ظلم و بی‌عدالتی است. بنابراین هدایت در یک اشتغال ذهنی دائمی با مرگ به سر می‌برد.. در واقع او نوعی وسواس نسبت به مرگ دارد که انعکاس آن در سراسر زندگی و آثارش هویداست. (بهارلوییان و اسماعیلی، ۱۳۷۹، ص. ٣٨٦)

برای مثال در *زنده‌به‌گور* می‌خوانیم «اسم بعضی از مرده‌ها را که می‌خواندم افسوس می‌خوردم که چرا به‌جای آن‌ها نیستم با خود فکر می‌کردم این‌ها چقدر خوشبخت بوده‌اند» (هدایت، ١٣٣٤، ص. ١٥). شخصیت اصلی *زنده‌به‌گور* که در طول داستان مرتب در فکر مرگ است، در آخر داستان نیز وقتی شور مرگ را در خود احساس می‌کند، می‌نویسد:

حالا دیگر نه زندگانی می‌کنم و نه خواب هستم. نه از چیزی خوشم می‌آید و نه بدم می‌آید. من با مرگ آشنا و مأنوس شده‌ام. یگانه دوست من است. تنها چیزی است که از من دلجویی می‌کند. قبرستان مون پارناس به یادم می‌آید. دیگر به مرده‌ها حسادت نمی‌ورزم. من هم از دنیای آن‌ها به‌شمار می‌آیم. من هم با آن‌ها هستم. یک زنده‌به‌گور هستم. (هدایت، ١٣٣٤، ص. ٣٧)

حسینی (۲۰۱۷) بیان می‌کند «طبق اظهارات هورا یاوری، *بوف کور* داستان شکست و ناکامی انسان در مقابل دنیا را حکایت می‌کند. راوی داستان متوجه

بی‌معنایی وجود خود شده است و حکایت اتفاقاتی را که برایش پیش آمده است، شرح می‌دهد... این احساس اگزیستانسیالیستی شکست از همهٔ آثار هدایت عبور می‌کند». حتی نام این اثر نیز خود نشان‌دهندهٔ مرگ است، چراکه در زبان فارسی جغد، نماد شومی، بدشگونی و نابودی است. در این داستان نیز نویسنده مکرراً به مضمون مرگ می‌پردازد و اتاق خوابش را به گوری توصیف می‌کند که همواره او را به خود می‌خواند: «چندین‌بار این فکر برایم آمده بود که در تابوت هستم. شب‌ها به نظم اتاقم کوچک می‌شد و مرا فشار می‌داد. آیا در گور همین احساس را نمی‌کنند؟ آیا کسی از احساسات بعد از مرگ خبر دارد؟» (هدایت، ۱۳۵۱، ص. ۷۲).

مجموعه داستان‌های *سگ ولگرد* نیز در ۱۳۲۱ منتشر می‌شود. *سگ ولگرد* می‌تواند داستان زندگی انسانی بیگانه در جامعه‌ای پست باشد. در این داستان حیوانی که در ته چشم‌هایش روحی انسانی دیده می‌شود، حتی نمی‌تواند کوچک‌ترین اعتراضی به زیست خفت‌بار خود کند. هدایت در داستان‌های این کتاب بار دیگر به مضمون‌های مورد علاقهٔ خود می‌پردازد. در «دن ژوان کرج» که نقدی است بر «رمان‌های پست عشق‌آلود» و در «کاتیا» و «تجلی»، رفتن معشوقه با دیگری، سبب فروریزی درونی مرد عاشق می‌شود. آدم‌های بیگانه و تنهای داستان‌های «بن‌بست»، «تخت ابونصر» و «تاریکخانه» نیز در هر گام به دام تازه‌ای بر می‌خورند تا عاقبت به بن‌بست برسند و مرگ را با آغوش باز بپذیرند. همهٔ آنان با سرگشتگی در جستجوی گمشده‌ای‌اند. در «سگ ولگرد» هویت از دست رفته، در «تجلی» و «بن‌بست» عشق و دوستی فنا شده و در «تخت ابونصر» امنیت و آسایش رخت بر بسته را می‌جویند و نمی‌یابند (امینی، ۱۳۸٦، ص. ۳۵).

حسینی (۲۰۱۷) به لکو[1] در مقدمهٔ ترجمهٔ *بوف کور* اشاره می‌کند و ذکر می‌کند که هدایت هرگز وعدهٔ زندگی یا وعدهٔ سرنوشتی بهتر و فراتر از زندگی زمینی نمی‌دهد، اما شخصیت‌هایش نیز اجازه نمی‌دهد از این زندگی زمینی انتظاری داشته باشند. این زندگی بی‌خود یا ماشینی آن گاه که چرایی در آن به‌وجود می‌آید و انسان

1. Lescot

از پـوچی شـرایطش آگـاه می‌شـود، در رخـوت فـرو مـی‌رود. یکـی دیگـر از جنبـه‌های مرگ‌اندیشی هدایت، عدم اعتقـاد او بـه جهـان دیگـر و زنـدگی دوبـاره اسـت. او نیـز چـون کامو مرگ را پایـان زنـدگی انسـان مـی‌دانـد و منکـر زنـدگی اخـروی اسـت و ایـن بـاور را در آثـار خـود گنجانـده اسـت. بـرای مثـال، در *تـوپ مـرواری* همـواره در مقابـل اسـلام و اعـراب قـرار مـی‌گیـرد و جهـان دیگـر یعنـی زنـدگی آینـده سـبب انزجـار و تنفـر وی مـی‌شـود. او در اقـراری بـه فرزانـه مـی‌گویـد کـه تنهـا احمق‌هـا بـه خـود وعـدهٔ بهشـت و زنـدگی اخـروی خـوب مـی‌دهنـد. شـاهکارش، *بـوف کـور*، نیـز راوی خـود را مخـالف بـا اعتقادات، دیـن، خـدا و هرآنچـه بـه مـاورا مربـوط اسـت، معرفـی مـی‌کنـد. وی در چنـدین جای این کتاب فریاد مـی زنـد: «جهـان دیگـر بـه چـه کـار مـی‌آیـد؟» هـدایت کـه در الحـاد خـــود راســـخ اســـت، آرزوی نیســـتی پـــس از مـــرگ دارد و ایـــدهٔ زنـــدگی دیگـــر او را می‌هراساند و از پای در می‌آورد (حسینی، ۲۰۱۷). در *بوف کور* می‌خوانیم:

از دور ریخـتن عقایـدی کـه بـه مـن تلقـین شـده بـود، آرامـش مخصوصـی در خـودم حس می‌کـردم. تنهـا چیـزی کـه از مـن دلجـویی مـی‌کـرد، امیـد نیسـتی پـس از مـرگ بـود. فکر زندگی دوباره مرا مـی‌ترسـانید و خسـته مـی‌کـرد. مـن هنـوز بـه ایـن دنیـایی کـه در آن زندگی می‌کـردم انـس نگرفتـه بـودم، دنیـای دیگـر بـه چـه درد مـن مـی‌خـورد؟! (هـدایت، ۱۳۵۱، ص. ۷۳)

او در موضـوع تکـرار افعـال آدمـی و یکنـواختی و بیهـوده بـودن آن‌هـا نیـز جملـاتی صـریح دارد چنانکـه در نامـهٔ مـورخ ۱۰/مـه/۲۹ کـه بـه دکتـر تقـی رضـوی نوشـته اسـت می‌گوید: «تقریباً نیم‌ساعت دیگر شام مـی‌خـوریم بعـد هـم مـی‌خـوابیم بعـد سـر بـوق سـگ از خواب بیدار می‌شویم. روزهـا همـه یـک جـور مـی‌گـذرد. بـی‌خـود و بـی‌فایـده» (امینـی، ۱۳۸٦، ص. ۳۵).

٤. ٤. تفاوت دو دیدگاه

همـان‌طـور کـه مرگ‌اندیشـی در اندیشـهٔ کـامو ویـژه‌ای دارد، «یکـی از محـوری‌تـرین موتیف‌هـای اندیشـه و آثـار صـادق هـدایت نیـز مـرگ و مرگ‌اندیشـی اسـت. تـا جـایی کـه مـــی‌بینـــیم بســـیاری از شخصـــیت‌های داســـتان‌های او ســـرانجامی جـــز مـــرگ ندارنـــد»

(امن‌خانی، ۱۳۹۲، ص. ٤٧). کامو به مرگ می‌اندیشد و آن را امری مسلم و قطعی می‌داند و به‌دنبال آن به بهره‌مندی از جهان تأکید می‌کند؛ زندگی را دوست دارد و هرگز در جستجوی مرگ نیست، اما آثار هدایت همه از علاقهٔ وافر او به مرگ و مردن حکایت می‌کند.

آنچه باعث تمیز اندیشه و آثار هدایت با آثار کامو شده، در تمرکز کامو به برخورداری از جهان نهفته است. کامو میل به زندگی دارد و به زیبایی‌های جهان علاقه‌مند است. با وجود اینکه از پوچی سخن می‌گوید و انسان را از آن مطلع می‌سازد، آن را همچون سرآغازی می‌داند که با فهم آن باید از آن گذر کرد. بنابراین برخلاف سایر پوچ‌گرایان که تسلیم و خودکشی را نتیجهٔ طبیعی احساس پوچی می‌دانند، کامو خودکشی را نوعی اعتراف می‌داند به اینکه زندگی را نمی‌فهمیم. از نظر او آگاهی از پوچی زندگی، پلی است برای عبور از این پوچی. بنابراین در اندیشهٔ کامو تسلیم جایگاهی ندارد. او با رد تسلیم در برابر شرایط، برای غلبه بر پوچی راه‌حل خاص خود را ارائه می‌کند؛ راه‌حلی که در *افسانهٔ سیزیف* نمود زیادی یافته است. از منظر کامو منطقی است که انسان با آگاهی یافتن از پوچی زندگی، دلیلی برای ادامهٔ حیات نیابد، اما نباید در برابر هر منطقی تسلیم شد. کامو به انسان راه‌حلی عرضه داشت تا بدان وسیله بر پوچی شرایط فائق آید. وی به بشر که در ظلمات یأس راهی جز تسلیم نمی‌دید، روزنه‌ای هدیه کرد که چراغ راه او برای ادامهٔ حیات بود. کامو در مسیر مخالف تسلیم گام نهاد و مفهومی را به جهانیان معرفی کرد که تا آن زمان بی سابقه بود: طغیان. وی با ارائهٔ چنین مفهومی بر تسلیم و خودکشی خط بطلان می‌کشد و انسان‌ها را دعوت می‌کند تا شجاعانه و اگاهانه به حیات خود ادامه دهند.

این میل به زندگی به‌خصوص و شاید تنها زمانی که انسان به مرتبهٔ مرگ آگاهی، البته نه در کلیت آن، می‌رسد حادتر است. اما در آثار هدایت خبری از رفتن به باغ و قدم زدن در کنار هم و حتی حرف زدن دربارهٔ چیزهای عادی زندگی نیست. این فقدان آگاهی موجب می‌شود ترس از مرگ هم هیئت واضحی نداشته باشد. در واقع،

حد و مرزهای زندگی آن‌قدر نامشخص است که معلوم نیست مرگ مشخصاً از کجا شروع می‌شود. کم‌تر پیش می‌آید که شخصیت‌های داستان برای گریز از مرگ به تکاپو بیفتند. در بیشتر موارد، خود آن مطلوب و خواستنی است، الا در *میهن‌پرست* که شخصیت اصلی جز برای گریز از مرگ نیست اگر دست به کاری می زند. در نگاه هدایت، میل به مرگ قسمتی از هویت شخصیت‌های داستان را شکل می‌دهد. (عباسپور، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۸)

آثار هدایت سرشار از ناامیدی، حس ناکامی، افسردگی و تنهایی است. آنچه شخصیت‌های داستان‌هایش را به‌سمت مرگی خودخواسته سوق می‌دهد. میرزا حسین‌علی، بهرام، آبجی خانم، روزبهان و اودت همه شخصیت‌هایی هستند که با خودکشی به زندگی خود خاتمه دادند. بنابراین مشهود است که خودکشی در تفکر هدایت از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. هدایت در داستان‌هایش مرگ را دوایی می‌داند بر دردهای بی‌درمانی که فرد از تحمل آن‌ها عاجز است. به‌عنوان مثال، رفتن معشوقه با دیگری، عشق و دوستی نابودشده، آرامش از بین رفته و... همه و همه دلایلی هستند که شخصیت‌های او را به‌سمت خودکشی سوق می‌دهند. هدایت رسیدن به مرگ را چنان رسیدن به کامیابی و خوشبختی توصیف کرده و دوری از مرگ را بدبختی می‌داند. هنگامی که شخصیت‌های داستان‌هایش به «مرگ» می‌رسند، شادمانی آن‌ها را از رسیدن به مقصود با کلمات تصویر می‌کند. او به‌قدری خواهان مرگ و آسودگی پس از آن است که از تصور زندگی پس از مرگ احساس وحشت می‌کند. آنچه باعث تمایز اندیشه هدایت از اندیشهٔ کامو است، این گریز از زندگی و میل شدید به مرگ است که در آثار هدایت به‌وفور یافت می‌شود.

شایان ذکر است که این میل به مرگ و خودکشی نه‌تنها در داستان‌ها که در زندگی شخصی هدایت نیز بارز بوده است. هدایت برای نخستین‌بار در رودخانه مارن فرانسه اقدام به خودکشی کرد که ناکام ماند اما در دومین اقدام به خودکشی با بازکردن شیر گاز در آپارتمان خود در پاریس به زندگی‌اش خاتمه داد.

بدین‌ترتیب هدایت نویسنده‌ای است که شخصیت‌هایش به‌دنبال ناکامی‌های پیاپی در زندگی و با هدف یافتن آرامش در نیستی، همواره در جستجوی مرگ‌اند. این یعنی همان‌طور که شخص نویسنده تسلیم شرایط شده و خود را به مرگ می‌سپارد، شخصیت‌ها نیز به تبعیت از اندیشهٔ خالق خود در برابر ناملایمات سر تسلیم فرود آورده و مرگ را با آغوش باز پذیرا می‌شوند.

بنابراین کامو نه‌تنها مشوق خودکشی نیست که به زندگی تشویق می‌کند اما هدایت در اکثر داستان‌هایش ستایشگر مرگ و مشوق خودکشی است. «تا کنون در ادبیات ما هیچ نویسنده‌ای از نظر تبلیغ و تشویق خودکشی مانند هدایت نبوده است. او هیچ پیام و رسالتی جز خودکشی نداشت و در این موضوع مبلغی بی‌همتاست» (امینی، ۱۳۸٦، ص. ٦٧).

۵. نتیجه‌گیری

هدایت و کامو هرچند دو خاستگاه کاملاً متفاوت دارند، اما هر دو با مدرنیته درگیرند که در مقابل سنت قرار می‌گیرد. هر دوی آن‌ها به ارزش‌های قدیمی «نه» می گویند. هر دوی آن‌ها نسبت به جهان و انسان و رابطهٔ آن دو به آگاهی می‌رسند اما به این قضیه دو نگاه متفاوت دارند و دو مسیر متفاوت را بر می‌گزینند. «آیا زندگی ارزش زیستن دارد؟» پرسشی است که کامو به‌صراحت در *افسانه سیزیف* مطرح می‌کند. سؤالی که نقطهٔ جدایی تفکر کامو و هدایت است.

پاسخ اندیشمند اروپایی با جواب روشنفکر شرقی کاملاً متفاوت است. تفکری که بر زندگی این دو نویسنده و نحوهٔ مرگ آن‌ها نیز مؤثر است. هدایت با خودکشی به حیاتش پایان می‌دهد؛ چراکه جوابش به سؤال کامو منفی است، اما کامو به مرگ طبیعی و در تصادف اتومبیل در حالی که همچنان برای آینده برنامه داشت از دنیا می‌رود.

هدایت و کامو هر دو پوچی و بیهودگی جهان را می‌پذیرند، اما در تفکر آن‌ها تفاوت‌های فاحشی است. اندیشهٔ هدایت سرشار از نومیدی، بدبینی نسبت به هر چیز و سیاهی است، میلی به بهره مندی از زیبایی‌ها و خوشی‌های جهان در وجودش دیده

نمی‌شود. نسبت به عشق، دوستان و خانواده خوش بین نیست و همواره در آثارش ستایشگر مرگ است. حال آنکه کامو ضمن اطلاع از بیهودگی جهان، پیوسته به برخورداری از زیبایی‌هایش تاکید می‌کند، برقراری رابطه با زن‌ها برایش لذت بخش است و عمیقاً خواهان زندگی است. بنابراین مرگ در اندیشه کامو و هدایت جایگاهی کاملاً متفاوت را اشغال کرده است. شاید بتوان گفت تفاوت اصلی آن‌ها در طغیان علیه پوچی و تسلیم آن شدن است. این تفاوت‌ها در آثار این دو نویسنده کاملاً قابل لمس هستند.

کتابنامه

امن‌خانی، ع. (۱۳۹۲). *اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران*. تهران: علمی.

امینی، ح. (۱۳۸٦). *فلسفهٔ پوچی*. مشهد: کنکاش.

بهارلو، م. (۱۳۷۹). عشق و مرگ در آثار صادق هدایت. ماهنامه *گلستانه*، (۱۷ و ۱۸)، ۱٦–۷۸.

بهارلوییان، ش.، و اسماعیلی، ف. (۱۳۷۹). *شناخت‌نامهٔ صادق هدایت*. تهران: قطره.

پراور، زیگبرت سالمن. (۱۹۷۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سمت.

راد، آ.، فارسیان، م.، و بامشکی، س. (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی تصویر جنگ جهانی در رمان‌های خون دیگران و سووشون. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱*(۳)، ۱–۳۱.

راسخی لنگرودی، ا. (۱۳۹۷). *سارتر در ایران*. تهران: اختران.

رحیمه، ن. (۱۳۸۰). *مسخ هدایت از مسخ*، به کوشش علی دهباشی، یادنامهٔ صادق هدایت. تهران: ثالث.

سروش، س.، مزاری، ن.، و خامنه باقری، ط. (۱۳۹٤). بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت و ضد اخلاق ژید براساس روش نقد ژیلبر دوران. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، *۱۱*(۱۵)، ۲۷۵–۲۹۱.

شاهینی، ع.، و نصر اصفهانی، م. (۱۳۹۰). مرگ‌اندیشی هدایت؛ نگرشی فلسفی یا روان‌شناسانه؟! *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۲۳)، ۷۹–۱۰۰.

شروقی، ع. (۱۳۹۳). *تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران*. تهران: ثالث.

عباسپور، م. (۱۳۹۳). *هنر و فلاکت*. تهران: هیلا.

فارسیان، م.، و جوانمردی، س. (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی ساختار و محتوا در رمان ویکتور هوگو و داستان شاپور قریب. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۴۹*(۱)، ۱۰۱-۱۱۴.

فاضلی، ف.، و احمدی، ف. (۱۳۹۴). دوگانگی مفهوم مرگ در آثار صادق هدایت و ادگار آلن پو. *مطالعات ادبیات تطبیقی*، *۹*(۳۴)، ۱۰۹-۱۳۳.

فرزانه، م. (۱۳۷۲). *آشنایی با صادق هدایت*. تهران: مرکز.

قزلسفلی، م. (۱۳۸۰). *قرن روشنفکران*. تهران: هرمس.

کامو، آ. (۱۹۴۴). *کالیگولا*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. تهران: زمان.

کامو، آ. (۱۹۵۱). *انسان طاغی*. ترجمهٔ مهبد ایرانی طلب. تهران: قطره.

کامو، آلبر. (۱۹۴۲). *بیگانه*. ترجم» مهران زنده‌بودی. مشهد: محقق.

کمپانی زارع، مهدی. (۱۳۹۰). *مرگ‌اندیشی از گیل گمش تا کامو*. تهران: نگاه معاصر.

نصیری، م.، و شریفیان، م. (۱۳۹۲). معنای زندگی از دیدگاه آلبر کامو. *فلسفه و الهیات*، *۱۸*(۷۱)، ۱۰۹-۱۳۵.

هدایت، ص. (۱۳۳۴). *زنده‌به‌گور*. تهران: کتاب‌های پرستو.

هدایت، ص. (۱۳۵۱). *بوف کور*. تهران: سپهر.

Hosseini, R. (2017). *Crise de la modernité et modernité en crise* [Modernity crisis and modernity in crisis]. Paris, France: Harmattan.

Owen Aldridge, A. (1969). *Comparative literature: Matter and method*. London, England: University of Illinois Press.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۵۴-۱۲۱ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i3.82721/10.22067

ترجمه طنز در دوبله فارسی سریال انیمیشن بچه رئیس: بررسی شیوه‌های ترجمه در دو محیط مقصد متفاوت

فرزانه خدابنده* (گروه آموزش زبان انگلیسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران)

چکیده

ترجمهٔ طنز کلامی در محیط دیداری‌شنیداری چالشی جدی برای مترجمان است. هدف از این پژوهش، بررسی ماهیت چالش‌هایی است که ترجمهٔ طنز را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. بدین‌منظور، عبارت‌های طنزآمیز چهارده قسمت از انیمیشن سریالی طنز *بچه رئیس* توسط پنج مترجم حرفه‌ای شناسایی شده و سپس ترجمهٔ آن‌ها در دو کانال تلویزیونی نهال و جم جونیور مقایسه شدند. هدف از این مقایسه، شناسایی استراتژی‌های به‌کاررفته در ترجمهٔ عبارات طنزآمیز بود. نتایج حاکی از آن است که بین هر پنج مترجم در زمینه شناسایی جوک‌ها، معماها، طنزهای زبانی، ادات سبکی، دست‌انداختن، تحقیر و تمسخر و نیز خودکوچک‌شماری توافق وجود داشته است. مرحلهٔ دوم تحقیق نشان داد که «ترجمهٔ تحت‌اللفظی» پربسامدترین استراتژی در دوبلهٔ کانال جم جونیور و «جایگزینی» و «حذف» استراتژی‌های غالب کانال نهال بودند. همچنین نتایج نشان داد که کانال نهال، دیالوگ‌ها را به‌گونه‌ای ترجمه کرده که به فرهنگ کودکان ایرانی نزدیک باشد. به‌عبارت دیگر، ترجمه در این کانال مقصدمدار بوده است. این در حالی است که ترجمهٔ کانال جم جونیور چیزی بین بومی‌سازی و بیگانه‌سازی است.

کلیدواژه‌ها: استراتژی‌های ترجمه،ترجمهٔ دیداری‌شنیداری، دوبله، طبقه‌بندی طنز، محیط مقصد

* نویسنده مسئول f.khodabandeh@pnu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۱۶

۱. مقدمه

طنز[1] بخش لاینفک آثارادبی، فیلم و به طور کلی زبان است (تیسگم[2]، ۲۰۰۹). هدف انواع مختلف طنز نظیر جوک، شوخی، و لطیفه سرگرم‌کردن افراد و خنداندن آنها می‌باشد (وندل[3]، ۲۰۱۰). واژه طنز، مفاهیمی نظیر کمدی، مطالب خنده‌دار و مسخره را نیز پوشش می‌دهد. علیرغم اهمیت طنز در ارتباطات زبانی روزمره، اجماعی برای تعریف آن در میان صاحب نظران وجود ندارد (چاومه[4]، ۲۰۱۲) زیرا این مفهوم همگانی و وابسته به فرهنگ محور است (رفل سون-وست[5]، ۱۹۸۹). به عبارت دیگر، تعریف طنز بستگی به هدفی دارد که بدان منظوراصطلاح طنزآمیز مورد استفاده قرار گرفته است (آتاردو[6]، ۲۰۰۲).

چون هدف از این پژوهش، بررسی ترجمه طنز در انیمیشن می‌باشد، لازم است ابتدا به تعریف دو نوع طنز دیداری‌شنیداری بپردازیم. منظور از طنز شنیداری، دستکاری اجزای زبان گفتاری یا شنیداری شامل کلمات، عبارات، کلمات قصار، حاضرجوابی، تمسخر، تحقیر و سرکوفت و نیز خودکوچک‌شماری و حکایات بامزه است و هدف از به‌کارگیری آن‌ها ایجاد اثر طنزآمیز روی بیننده یا شنونده است. از سوی دیگر، طنز دیداری از ایماژهای دیداری نظیر حرکات بدن و حرکات صورت برای خلق طنز استفاده می‌کند که به خندهٔ بینندگان منجر می‌شود (داینل[7]، ۲۰۰۹). چون ترجمه دیداری‌شنیداری شاخه اصلی مطالعات ترجمه است، بررسی حوزه‌های چالشی نظیر دوبله طنز در این نوع ترجمه توجه زیادی را به خود جلب نموده است (عامری، ۱۳۹۷).

1. Humor
2. Tisgam
3. Vandaele
4. Chaume
5. Raphaelson-West
6. Attardo
7. Dynel

نکتهٔ مهم دیگری که ترجمهٔ طنز را تحت تأثیر قرار می‌دهد بافت جامعه یا محیط مقصد است. طبق نظر ونوتی[1] (۲۰۱۷) ترجمهٔ متن خارجی باید همسو با ارزش‌های فرهنگی زبان مقصد باشد. به عبارت دیگر، هر گونه دخل و تصرف در ترجمهٔ زبان مبدأ باید به نفع مخاطبان و نیز فرهنگ زبان مقصد صورت گیرد. هر چه مترجم به زبان و فرهنگ مبدأ و مقصد بیشتر تسلط داشته باشد، ارتباطی منسجم‌تر و نزدیکتر بین مخاطبان و متن ترجمه برقرار می‌کند. به بیان دیگر شناخت هر دو فرهنگ و محیط برای مترجم بسیار ضروری است (حسینی و کمیلی‌دوست، ۱۳۸۹) چراکه محدویت‌های محیطی، زبانی، اجتماعی و فرهنگی زبان مقصد، ترجمه را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند (خزاعی‌فرید و قاضی‌زاده، ۱۳۹٤). مشکل مترجمان این است که نمی‌دانند چگونه اثر طنز در زبان مبدأ را در ترجمه لحاظ کنند و مناسب‌ترین روش را برای انتقال آن به زبان مقصد برگزینند. به نظر دومویج[2] (۲۰۰٤) وظیفهٔ مترجم تنها ترجمهٔ متن نیست بلکه باید همهٔ جنبه‌های فرهنگی متعلق به هر دو زبان مبدأ و مقصد را در ترجمه لحاظ کند. برای اینکه ترجمه در زبان مقصد پذیرفته شده و جا بیفتد در بعضی از مواقع بایستی ترجمه از اصل اثر فاصله بگیرد (تیموژکو[3]، ۲۰۰۰).

همان‌گونه که ذکر شد، مقولهٔ طنز زبانی، چالشی بزرگ بر سر راه مترجمان قرار می‌دهد (اسپنککی[4]، ۲۰۰۷؛ وندل، ۲۰۰۲) و همواره توجه پژوهشگران ترجمهٔ دیداری‌شنیداری را به خود جلب کرده است (وندل، ۲۰۱۰). از سوی دیگر، پژوهش‌های اندکی در حوزه ترجمهٔ طنز در متون دیداری‌شنیداری کودکان انجام شده است (کوئی[5]، ۲۰۱۲؛ دنتن و شامپی[6]، ۲۰۱۲؛ نچکبیا[7]، ۲۰۱۲؛ نیمنن[8]، ۲۰۰۷؛ روماواتی[9]، ۲۰۱۳). بنابراین، پرداختن به این حوزه و بررسی ترجمهٔ طنز در این نوع

1. Venuti
2. De Mooij
3. Tymoczko
4. Spanakaki
5. Cui
6. Denton & Ciampi
7. Nachkebia
8. Nieminen
9. Rahmawati

متون ضروری به نظر می‌رسد. تا آنجا که نویسنده این جستار اطلاع دارد، محققان معدودی نیز در ایران به بررسی این موضوع در دوبله پرداخته‌اند که از میان آنان می‌توان به امام (۱۳۹۵)، قمی (۱۳۸۸)، جباری و رویزی (۲۰۱۲)، صادقپور (۲۰۱۳)، دهباشی شریف و میرافضلی کهنگی (۱۳۹۸) اشاره کرد. بنابراین، بررسی طنز در ترجمهٔ محصولات دیداری‌شنیداری در ایران، بررسی بیشتری می‌طلبد. نکته‌ای که حائز اهمیت است این است که عموماً نقش محیط مقصد در انتخاب استراتژی‌های ترجمه در تحقیقات قبلی مغفول مانده است (خدابنده و افضلی، ۲۰۱٦). لذا، این پژوهش به بررسی نقش محیط مقصد در دوبلهٔ انیمیشن *بچه‌رئیس* از انگلیسی به فارسی در دو کانال تلویزیونی نهال[1] و جم جونیور[2] می‌پردازد.

از آنجایی که تشخیص اصطلاحات طنزآمیز و درک مفهوم آن کاملاً شخصی است و انتخاب اصطلاحات طنزآمیز به شخص مترجم بستگی دارد و نیز همهٔ پژوهشگرانی که ترجمهٔ طنز را بررسی کرده‌اند، غیرانگلیسی‌زبان بوده و نتایج آماری مرتبط با پایایی و اعتبار نمونه برداری و تحلیل پژوهش خود را نیز گزارش نکرده‌اند، پژوهش حاضر به یافتن پاسخ به سؤالات زیر پرداخته است:

۱. آیا مترجمان مد نظر پژوهش حاضر، نمونه‌های طنز زبانی موجود در انیمیشن *بچه رئیس* را شناسایی کرده‌اند؟

۲. استراتژی‌های به‌کاررفته توسط مترجمان در ترجمهٔ عبارات طنز انیمیشن *بچه‌رئیس* در دو کانال تلویزیونی نهال و جم جونیور چه هستند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

۲. ۱. دوبله در ایران

ترجمه دیداری‌شنیداری شاخه‌ای جدید در ترجمه‌است که از اوایل قرن بیستم، با آغاز هنر هفتم و صنعت سینما ظهور کرد (خوش سلیقه، عامری، نوروزی، ۱۳۹۸). در کشور ما ایران، رویکرد رسمی کشور برای ترجمه فیلمهای خارجی،

1. Nahal TV
2. Gem Junior

رویکـرد دوبلـه‌محور اسـت (عـامری[1]، ۲۰۱۸). قبـل از ورود صـنعت دوبلـه بـه ایـران در اواسـط دهـهٔ ۱۹٤۰، ابـزار ترجمـهٔ فـیلم‌هـای صـامت و باصـدا، مترجمـی بـود کـه بـه او دیلماج می‌گفتند. دیلماج هم زمان بـا پخـش فـیلم، آن را ترجمـه مـی‌کـرد. بـرای اولـین بـار در ایران، کمدی فرانسـوی *پرمیـر رنـدز–ووس* بـا دوبلـهٔ فارسـی پخـش شـد. دلیـل انتخـاب دوبلـه بـه‌جـای زیرنـویس بی‌سـوادی عامـهٔ مـردم ایـران در آن زمـان بـود (عـامری، ۲۰۱۸). از آن به بعـد، دوبلـه بـه‌عنوان گزینـهٔ رسـمی ترجمـهٔ دیداری‌شـنیداری انتخـاب شـد و همـهٔ شـبکه‌هـای تلویزیـون ملـی و نیـز ویـدئوهای پخـش خـانگی موجـود در بـازار، ایـن نـوع ترجمه را بـه‌کار می‌برنـد. در دوبلـه صـدای زبـان اصـلی بـا نسـخهٔ جدیـد در زبـان مقصـد جایگزین می‌شـود و از آنجـایی کـه صـدای اصـلی حـذف مـی‌شـود، محتـوای فیلم‌هـای در معرض سانسور و دستکاری اسـت. سانسـور همچنـین ممکـن اسـت بـه‌علـت سـخت بـودن نوع ترجمه یا تغییـرات فرهنگـی بـین زبـان اول و خـارجی باشـد (خـوش‌سـلیقه و عـامری، ۲۰۱٦) . فراینـد دوبلـاژ در ایـران از چنـد مرحلـه تشـکیل مـی‌شـود: ابتـدا، دیالوگ‌هـای برنامـهٔ مـدنظر ترجمـه مـی‌شـوند. سـپس، ایـن دیالوگ‌هـا در اختیـار مـدیر دوبلـاژ قـرار مـی‌گیـرد تـا از لحـاظ همگـاهی آغازی‌پایـانی[2]، لب‌همگـاهی[3] و همگـاهی حرکتـی[4] بررسـی می‌شـود (چاومـه، ۲۰۱۲). بـرای همگاه‌سـازی در تصـویر، حرکـت لـب و حرکـات بـدن، ممکن است متن ترجمه‌شده بارها بازنویسی و اصلاح شود.

پـس از اتمـام همگاه‌سـازی، مـدیر دوبلـاژ، دیالوگ‌هـای مربـوط بـه شخصـیت‌هـای مختلـف فـیلم را روی صـفحات جداگانـه چـاپ مـی‌کنـد. پـس از آن، نوبـت بـه انتخـاب صداپیشـگان مناسـب مـی‌رسـد. هنگـام ضـبط صـدا، نسـخه‌ای از دیـالوگ در اختیـار دوبلورهـا قـرار مـی‌گیـرد تـا بـا کمـک و راهنمـایی مـدیر دوبلـاژ نقـش خـود را در صـداگذاری ایفـا نماینـد. متخصـص صـداگذاری، دیالوگ‌هـا را ضـبط نمـوده و آن‌هـا را بـا صداهای مناسب و جلوه‌های صوتی تلفیق می‌کند (تهامی[5]، ۲۰۱۱).

1. Ameri
2. synchronizing – isochrony
3. lip synchrony
4. kinetic synchrony
5. Tahami

۲. ۲. طنز

ترجمهٔ طنز را می‌توان یکی از پیچیده‌ترین انواع ترجمه دانست. طنز از دیدگاه‌های مختلف به انواع گوناگونی طبقه‌بندی شده است. برای مثال، اسپنکی (۲۰۰۷) طنز را به سه دسته تقسیم می‌کند: طنز زبانی ، طنز جهانی و طنز فرهنگی. طنز زبانی که مربوط به شکل آوایی یا نوشتاری است شامل بازی با کلمات است و به‌خاطر اینکه به ساختار زبان مبدأ وابسطه است در بیشتر موارد، غیر قابل ترجمه است؛ ولی در طنز جهانی، انتقال معنا و مفهوم طنز امکان‌پذیر است چون وابسته به هیچ فرهنگ و زبان و مکان خاصی نیست. طنز فرهنگی نیز نوعی از طنز است که با توجه به فرهنگ هر کشور متفاوت می‌باشد. هرچه تفاوت فرهنگی بین دو ملت کمتر باشد، انتقال معنا و مفهوم طنز از زبان و فرهنگ مبدأ به زبان و فرهنگ مقصد آسان‌تر صورت می‌گیرد (اسپنکی، ۲۰۰۷). به نظر برگر (۲۰۱۰) هدف از بیان طنز، غافلگیر کردن مخاطب است. به‌عبارت دیگر، آنچه مخاطب با آن روبرو می‌شود، چیزی نیست که انتظارش را داشته باشد.

او طنز را چهار گروه تقسیم می‌کند: طنز کلامی (مثل مبالغه، طعنه، حاضرجوابی، مسخره‌کردن)، طنز منطقی (مثل پرت‌وپلا گفتن)، طنز ماهوی (مثل نقش دیگری را بازی کردن، کاریکاتور) و طنز کنشی (مثل نمایش خنده‌دار همراه با شوخی و سر و صدا). داینل (۲۰۰۹) طنز را به انواع مختلفی شامل جوک، معما[1]، طنز واژگانی[2]، کلمات قصار[3]، ادات سبکی[4]، بازی با کلمات[5]، تحریف[6]، دست‌انداختن[7]، تحقیر[8] و نیز خودکوچک‌شماری[9] طبقه‌بندی می‌کند.

1. riddles
2. lexemes
3. witticisms
4. stylistic figures
5. word plays
6. distortions
7. teasing
8. putdowns
9. self-denigrating humor

۲. ۳. ترجمهٔ طنز

در واقع، ترجمهٔ عبارات طنزآمیز همواره برای مترجمان دشوار بوده است (گارسیا باروس[1]، ۲۰۱۵). به نظر اسپنککی[2] (۲۰۰۷)، طنز مقوله‌ای شخصی است و تعیین محرک‌ها و انگیزه‌های آن کار ساده‌ای نیست. بسیاری از پژوهشگران از جمله آلکرز اوربانو[3] (۲۰۱۵)، آرمت، آرمت و گوگول[4] (۲۰۱۲)، کیارو[5] (۲۰۱۰)، دنتن و شامپی[6] (۲۰۱۲)، لاوی ینا و سبی ینتو[7] (۲۰۱۲) به‌دلیل چالش‌های بسیاری که مترجمان در روند ترجمهٔ اصطلاحات طنزآمیز از زبان مبدأ به زبان مقصد با آن روبرو می‌شوند، ترجمهٔ طنز را فرایند بسیار دشواری دانسته‌اند. در همین راستا، نوفوس[8] (۲۰۱٤) معتقد است انتقال طنز از زبانی به زبان دیگر کار ساده‌ای نیست و بیشتر مترجمان از انتقال تأثیر طنز عاجزند. صادق‌پور و عمار (۲۰۱۵) نیز معتقدند اصطلاحات طنزآمیز منعکس‌کنندهٔ آداب و رسوم، رفتارها و عقاید خاص‌اند و معادل دقیقی برای آن‌ها در زبان مقصد وجود ندارد. نکتهٔ مهم‌تر این است که قبل از ترجمهٔ طنز، مترجم می‌بایست ابتدا عنصر طنزآمیز را شناسایی و درک کرده و سپس معنا و تأثیر آن را منتقل کند (گارسیا باروس، ۲۰۱۵). با توجه به ابعاد مختلف طنز، دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ ترجمه‌پذیری آن ارائه گردیده است. برای مثال، کیارو (۲۰۱٤) بر این باور است که جملات طنز اساساً ترجمه‌ناپذیرند چون دستیابی به معادل قابل قبول که تأثیری همسان از مطلب طنزآمیز بین زبان مبدأ و مقصد ایجاد کند، دشوار است. او چهار استراتژی مختلف را برای ترجمهٔ طنز معرفی می‌کند: ترجمهٔ تحت‌اللفظی[9]، جانشینی[10]،

1. García Barros
2. Spanakaki
3. Alcaraz Urbano
4. Armat, Armat & Googol
5. Chiaro
6. Denton & Ciampi
7. Lutviana & Subiyanto
8. Nufus
9. lteral translation
10. substitution

جایگزینی[1] و حذف[2]. از نظر حرّی (۱۳۸۵) طنز مربوط به مقولات فرهنگی است و کلماتی مانند جناس و کنایه ترجمه‌ناپذیرند. در مواجهه با ترجمهٔ طنز فرهنگی، اسپنککی(۲۰۰۶) سه روش را پیشنهاد می‌دهد: بومی‌سازی[3]، بیگانه‌سازی[4] و خنثی‌سازی[5]. بومی‌سازی در واقع، ترجمهٔ زبان مبدأ به زبان مقصد می‌باشد به‌طوری که تفاوت‌های فرهنگی و زبانی برای مخاطب قابل فهم باشد. در بیگانه‌سازی، ترجمهٔ اثر به‌سمت زبان مبدأ رفته و هویت فرهنگی زبان مبدأ در فرهنگ زبان مقصد حفظ می‌شود. در روش خنثی‌سازی تلاش مترجم بر این است تا بتواند از یک سو عناصر فرهنگی زبان مبدأ را حفظ کند و از سوی دیگر نیازها و علایق مخاطب را نیز در فرهنگ و زبان مقصد برآورده سازد.

بسیاری از محققان به بررسی ترجمه‌پذیری یا ترجمه‌ناپذیری طنز پرداخته‌اند. برای مثال، در سال ۲۰۰۹، جنکوسکا[6] چگونی ترجمهٔ عناصر طنزآمیز فیلم انیمیشن آمریکایی *شرک*[7] از انگلیسی به لهستانی و اسپانیایی را بررسی کرد. او دریافت که بیشتر عبارات و اصطلاحات طنزآمیز ترجمه‌ناپذیرند. در همین راستا، دنتن و شامپی[8] (۲۰۱۲) به بررسی این نکته پرداختند که آیا مخاطبان کودک ایتالیایی قادر به درک عناصر وابسته به فرهنگ در فیلم کمدی *پسران تاریخ*[9] هستند یا خیر. نتایج پژوهش آن‌ها نشان داد که تنها ۵۰ درصد کودکان قادر به فهمیدن نکات وابسته به فرهنگ بودند. آنچه از نتایج این دو پژوهش بر می‌آید این است که مسائل وابسته به فرهنگ را نمی‌توان به‌طور کامل از زبان مبدأ به زبان مقصد منتقل کرد. در پژوهشی مشابه، آلکرز اوربانو[10] (۲۰۱۵) مشکلاتی را که مترجمان هنگام ترجمه نکات وابسته به

1. replacement
2. omission
3. naturalization
4. exotization
5. neutralization
6. Jankowska
7. Shrek
8. Denton & Ciampi
9. The History Boys
10. Alcaraz Urbano

فرهنگ پیش رو داشتند، در سه فیلم آمریکایی بررسی کردند و خاطر نشان کردند که ترجمهٔ عبارات و اصطلاحات طنز یکی از دشوارترین قسمت‌های ترجمه است و بسیاری از جوک‌ها را نمی‌توان به زبان مقصد برگرداند. این در حالی است که برخی از پژوهش‌های پیشین حکایت از ترجمهٔ قابل قبول عبارات طنزآمیز داشتند. برای نمونه، مارتینز سیرا[1] (۲۰۰۹) به شناسایی و بررسی راهبردهای ترجمهٔ طنز در دوبلهٔ انیمیشن *سیمپسون‌ها*[2] از زبان انگلیسی به اسپانیایی پرداخت و نتیجه گرفت که مترجم به خوبی توانسته است مفهوم طنز را از زبان مبدأ به زبان مقصد انتقال دهد. در همین راستا، امیریان و دامنه[3] (۲۰۱٤) به شناسایی استراتژی‌های به‌کاررفته توسط مترجمان ایرانی در ترجمهٔ انیمیشن طنز آمریکایی «سیمپسون‌ها» پرداختند و دریافتند که عبارات طنزآمیز به‌طور کامل توسط مترجمان ایرانی درک شده و به زبان فارسی برگردانده شده است. نفس[4] (۲۰۱٤) نیز ترجمه‌پذیری عبارات طنز را از زبان انگلیسی به زبان اندونزیایی بررسی کرده و نشان داده است که ترجمهٔ عبارات طنز تا حد قابل قبولی، امکان‌پذیر است. جباری و رویزی[5] (۲۰۱۲) تعدادی از عبارات طنزآمیز را در ده انیمیشن آمریکایی که به زبان فارسی دوبله شده بود، بررسی کردند. نتایج نشان داد نه‌تنها عبارات طنز زبانی و فرهنگی از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه شده بودند بلکه تعداد عبارات طنز در زبان مقصد بیشتر هم شده بود. اندرس گلر[6] (۲۰۱۵) نیز پاره‌ای از مشکلاتی را که مترجمان در ترجمهٔ عبارات طنزآمیز فیلم *خانوادهٔ مدرن*[7] پیش رو داشتند، شناسایی نموده و نتیجه گرفت که ترجمهٔ طنز در ترجمهٔ دیداری‌شنیداری هرگز نمی‌تواند به اندازهٔ عبارات طنز در زبان مبدأ خنده‌دار باشد.

1. Martínez-Sierra
2. The Simpsons
3. Amirian & Dameneh
4. Nufus
5. Jabbari & Ravizi
6. Andrés Galar
7. Modern Family Sitcom

عمدهٔ پژوهش‌های این حوزه به شناسایی استراتژی‌های مترجمان برای ترجمهٔ طنز اختصاص یافته است. نیمنن[1] (۲۰۰۷) به بررسی استراتژی‌های دوبلهٔ عبارات طنزآمیز زبانی انیمیشن *شرک* پرداخت. این استراتژی‌ها شامل بازی با کلمات، تلمیح، طعنه و کنایه بودند. نچکبیا[2] (۲۰۱۲) نیز متن انگلیسی انیمیشن *ماداگاسکار*[3] را با ترجمهٔ گرجی آن مقایسه کرد و دریافت که این کارتون بیشتر با استفاده از استراتژی انطباق[4] ترجمه شده است و ارجاعات فرهنگی طنز در فرهنگ مقصد تغییر کرده‌اند. روماواتی[5] (۲۰۱۳) نیز به بررسی نحوهٔ ترجمهٔ طنز زبانی در ترجمهٔ انیمیشن *ریو*[6] از انگلیسی به اندونزیایی پرداخته و نشان داده است که برگردان طنز زبانی به زبان مقصد قابل قبول است و استراتژی‌های غالب، شامل بازی با کلمات، تلویح و کنایه‌اند. قمی (۱۳۸۸) نیز عبارات طنز شش کارتون انگلیسی را با دوبلهٔ فارسی آن‌ها تطبیق داده و هفت استراتژی بسط، بازنویسی، انتقال، جابجایی، کاهش، تکرار و حذف را شناسایی کرده است. همچنین، کیان‌بخت (۲۰۱۵) به بررسی استراتژی‌های به‌کاررفته در ترجمهٔ زیرنویس عبارات طنزآمیز فیلم *وودی آلن*[7] پرداخته و دریافته است که مترجمان ایرانی متن اصلی را دستکاری نموده و تا حد امکان ترجمه را بومی‌سازی می‌کنند تا آن را به فرهنگ ایرانی نزدیک نمایند. صادقپور (۲۰۱۳) نیز استراتژی‌های ترجمهٔ فارسی عبارات طنزآمیز را در پنج انیمیشن *عصر یخبندان*[8]، *شرک ٤*، *بعد از همیشه*[9]، *ریو*، *پاندای کونگفوکار*، و *شیرشاه*[10] بررسی کرده است. او دریافته است که مترجمان ایرانی در ترجمهٔ عبارات اصطلاحی و محاوره‌ای به ترجمهٔ آزاد متوسل می‌شوند تا مخاطبان کودک را بخندانند. عامری (۱۳۹۷) نیز نمونه‌هایی از

1. Nieminen
2. Nachkebia
3. Madagascar
4. Adaptation
5. Rahmawati
6. Rio
7. Woody Allen
8. Ice age
9. Forever After
10. The Lion King

ترجمهٔ طنز در دوبله‌های حرفه‌ای فارسی را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که در فیلم‌ها، طنز ممکن است به‌صورت تصویری ، لطیفه، بازی با کلمات، و کلامی بیان شود. در همین راستا، دهباشی شریف و میرافضلی کهنگی (۱۳۹۸) به بررسی استراتژی‌های ترجمهٔ طنز در دوبلهٔ انیمیشن *زوتوپیا*[1] پرداخته‌اند و پی برده‌اند که مترجم در انتقال طنز موفق بوده است.

در عین حال، آنچه که بیشتر پژوهشگران (نظیر کیارو، ۲۰۱۰؛ فونتس لوکه[2]، ۲۰۱۰؛ چاومه، ۲۰۱۲) بر آن اتفاق نظر دارند این است که هدف اصلی ترجمه طنز حفظ نقشی است که طنز در زبان مبدأ ایفا می‌کند که این در واقع همان ترجمه نقش-گرا[3] می‌باشد. در این فرایند، گام نخست، تشخیص عنصر طنزآمیز در زبان مبدأ و درک آن و سپس انتقال آن به زبان مقصد است (گارسیا باروس، ۲۰۱۵). همانطور که قبلا گفته شد، شناسایی عبارت‌های طنز کار ساده‌ای نیست چون مقوله‌ای شخصی و منحصر به فرد است (اسپنککی، ۲۰۰۷) و برداشتی که از عناصر طنزآمیز می شود از فرهنگی به فرهنگ دیگر و نیز بین افراد مختلف متفاوت است (نفس ۲۰۱٤). در این راستا، کاررا[4] (۲۰۰۹) بر این باور است که عبارت طنزآمیز یک متن، اگر در متن دیگری به کار رود، دیگر لزوما طنزآمیز نیست. ترجمه طنز در ترجمه دیداری‌شنیداری نیز هرگز به اندازه طنز در متن اصلی خنده‌دار نیست (آندرس-گیلر[5]، ۲۰۱۵). به منظور خلق همان نقشی که عبارت طنز در متن مبدأ ایجاد نموده‌است، مترجم باید از عنصر خلاقیت در دوبله کارتون‌ها استفاده کند (کوئی[6]، ۲۰۱۲) چون ارزش‌ها، اخلاقیات، و ایدئولوژی فرهنگ‌های مختلف متفاوت از یکدیگر هستند. بنابراین، مترجمان باید در هنگام مواجه با ترجمه طنز عبارات فرهنگی از زبان مبدا به مقصد خلاقانه عمل کرده و عوامل متعددی را در نظر بگیرند (کیارو، ۲۰۱۰).

1. Zootopia
2. Fuentes Luque
3. skopos
4. Carra
5. Andrés Galar
6. Cui

۲. ٤. بافت جامعه و دوبلهٔ طنز

متغیر دیگری که ترجمهٔ طنز را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد بافت جامعه یا محیط مقصد ترجمه است که پژوهش‌های مربوط به آن از سال ۱۹۹۰ شروع شد (عامری و خوش‌سلیقه، ۲۰۱۸). برای مثال، فونتس لوکه (۲۰۰۳) سطح پذیرش ترجمهٔ طنز فیلم *داک سپ*[1] را بررسی نموده و نشان داده است که دوبلهٔ فیلم بیشتر از زیرنویس، مخاطبان را تحت تأثیر قرار داده و مخاطبان جملات طنز از زبان انگلیسی به زبان اسپانیایی را درک می‌کنند. اما نتایج تحقیق مشابهی که توسط فونتس لوکه (۲۰۱۰) نقش محیط مقصد را بر دوبله فیلم طنز بررسی کرده، نشان داده است که بیشتر تماشاگران ایتالیایی متوجه جملات طنز نمی‌شوند. در همین راستا، تحقیقات بوکاریا[2] (۲۰۰۷) نشان می‌دهد که تماشاگران ایتالیایی قادر به درک مسائل فرهنگی زبان خارجی ترجمه‌شده به ایتالیایی نیستند. همانند پژوهشگران پیشین، گال[3] (۲۰۰۸) کارتون انگلیسی *فرار مرغ‌ها*[4] را با ترجمهٔ رومانیایی و مجارستانی ارزیابی کرده و به این نتیجه رسیده است که مترجم در ترجمهٔ طنزهای کلامی موفق نبوده است.

کوئی (۲۰۱۲) معتقد است به‌دلیل تفاوت در ارزش‌ها، اخلاقیات و ایدئولوژی بین فرهنگ‌ها، مترجمان باید از خلاقیت خود در ترجمهٔ کارتون‌ها بهره ببرند. چون نگاه به کودکان از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر و از فرهنگی به فرهنگ دیگر بسیار متفاوت است، مترجمان انیمیشن‌های کودکانه باید از ویژگی‌های بافت جامعه‌ای که برای آن ترجمه می‌کنند، آگاهی داشته باشند، چون این بافت، ترجمهٔ آن‌ها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد (شویت[5]، ۱۹۸۱). خدابنده و افضلی (۲۰۱٦) نیز پس از بررسی تأثیر جامعهٔ مقصد بر دوبلهٔ فارسی انیمیشن آمریکایی *باب اسفنجی*[6] دریافته‌اند به‌دلیل وجود معیارهای فرهنگی و مذهبی ایرانی، دوبله این انیمیشن در کانال تلویزیونی

1. Duck Soap
2. Bucaria
3. Gall
4. Chicken Run
5. Shavit
6. Sponge Bob Square Pants

ایرانی مقصدمدار است. امام (۱۳۹۵) به بررسی ترجمهٔ فارسی فیلم‌های کارتونی *رئیس مزرعه*، *شنل‌قرمزی*، و پاندای *کونگفوکار* پرداخت و به این نتیجه رسیده است که ترجمهٔ فیلم‌های خارجی به گونه‌ای صورت می‌گیرند که مخاطب متوجه خارجی بودن فیلم نمی‌شود و ترجمهٔ بیشتر فیلم‌ها از نوع ترجمهٔ آزاد بوده و هدف آن‌ها سرگرم کردن مخاطب است. برزینسک[1] (۲۰۱۲) و سانگ[2] (۲۰۱۲) ترجمهٔ چند فیلم کارتونی را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که ترجمه انیمیشن‌ها بایستی متناسب با سن و هویت فرهنگی کودکان زبان مخاطب باشد.

وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های قبلی این است که این پژوهش ابتدا هماهنگی بین پنج مترجم در شناسایی عبارات طنز زبانی موجود در انیمیشن بچه‌رئیس را ارزیابی کرده است. نکتهٔ دیگر اینکه پژوهش‌های پیشین استراتژی‌های دوبلهٔ طنز را فقط در یک کانال تلویزیونی بررسی کرده‌اند و توجهی به مقایسهٔ ترجمهٔ کارتون‌های طنز توسط مترجمان مختلف نداشته و نیز نقش محیط مقصد را در ترجمهٔ دیداری‌شنیداری نادیده گرفته‌اند. بنابراین، پژوهش حاضر درصدد است بعد از شناسایی عبارات طنز سریال انیمیشن *بچه‌رئیس*، استراتژی‌های به‌کاررفته در ترجمهٔ انیمیشن را در دو کانال تلویزیونی نهال و جم جونیور شناسایی کرده و در این راستا، نقش محیط مقصد را نیز بررسی نماید.

۳. روش پژوهش

سریال انیمیشن *بچه‌رئیس* دارای دو فصل می‌باشد که چهارده قسمت از فصل اول آن بررسی شد. دلیل انتخاب این انیمیشن این بود که بچه‌رئیس نامزد جایزهٔ بهترین انیمیشن آکادمی اواردز[3] و گلدن گلوبز[4] بوده و نیز پر از عبارات طنزآمیز زبانی است. در این انیمیشن، نوزادی عجیب و غریب، خوش‌پوش و دارای کیف سامسونت

1. Burczynska
2. Song
3. Academy Awards
4. Golden Globes

به‌عنوان برادر تازه‌متولدشدهٔ «تیم تمپلتون»[1] به خانه وارد می‌شود. هر قسمت تقریباً ۲۷ دقیقه است که در مجموع، نمونه‌ای ۳۷۸ دقیقه‌ای برای این پژوهش فراهم شد. متن هر قسمت نیز از اینترنت استخراج شد[2].

نسخه‌های دوبله‌شدهٔ این انیمیشن نیز از دو کانال تلویزیونی و ماهواره‌ای گرفته شدند: کانال تلویزیونی نهال که از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش می‌شود و جم جونیور که از ماهواره توسط گروه جم (GEM) پخش می‌شود. تمامی گفتگوهای دو شخصیت اصلی این انیمیشن یعنی «تیم تمپلتون» و «بچه‌رئیس» در ١٤ قسمت فصل اول به‌عنوان داده‌های اصلی این پژوهش انتخاب گردید، چون بررسی آزمایشی قبل از تحلیل اصلی نشان داد که گفتگوی سایر شخصیت‌ها در نسخهٔ دوبله در هر دو کانال تلویزیونی دستکاری شده‌اند.

۳. ۱. روش کار

مترجمان طنز باید خصوصیات لازم برای ترجمهٔ طنز از جمله تجربه کافی، آگاهی از فنون ترجمه و انتخاب روش‌های مناسب در ترجمهٔ طنز، داشتن پیشینهٔ اجتماعی‌فرهنگی مشترک داشته و از حس شوخ‌طبعی برخوردار باشند (پاریس[3]، ۲۰۱۰). به نظر کیارو (۲۰۱۰) مترجمانی که علاقه به ترجمهٔ طنز دارند بایستی علاوه بر آشنایی با زبان و فرهنگ زبان مبدأ و مقصد، حس شوخ‌طبعی نیز داشته باشند تا متوجه جملات طنز بشوند در غیر این صورت ممکن است متوجه طنز بشوند ولی جملات طنز به نظرشان بی‌مزه باشد.

برای پاسخ به اولین سؤال پژوهش، پرسش‌نامهٔ سنجش شوخ‌طبعی[4] (SHQ) خشوعی، عریضی سامانی و آقایی (۱۳۸۸) تهیه شده و بین پانزده مترجم در هشت دارالترجمهٔ مختلف اصفهان داده شد تا تکمیل کنند. این پرسش‌نامه شامل ۲۵ سؤال است که مترجمان جواب خود را به‌صورت کاملاً موافقم، موافقم، تا حدی موافقم،

1. Tim Templeton
2. https://www.springfieldspringfield.co.uk/tv_show_episode_scripts.php.
3. Paris
4. Sense of Humor Questionnaire (SHQ)

نظری ندارم، مخالفم، تا حدی مخالفم، کاملاً مخالفم انتخاب کردند. در این پرسش‌نامه هر شرکت‌کننده برای کل پرسش‌نامه یک نمرهٔ نهایی کسب می‌کند و نمرهٔ بالا در این پرسش‌نامه نشان‌دهندهٔ شوخ‌طبعی بیشتر است. پس از انجام مرحلهٔ جمع‌آوری، داده‌ها به نرم‌افزار SPSS وارد شده و پس از تحلیل، از پنج مترجم برای شرکت در این پژوهش دعوت به عمل آمد. مترجمان (۳ مرد و ۲ زن) فارغ‌التحصیل رشتهٔ مترجمی زبان انگلیسی با میانگین سنی حدود ۳٤ بودند و سابقهٔ فعالیت آن‌ها در دارالترجمه بین ۳ تا ۵ سال بود.

پس از اینکه این پنج مترجم که دارای خصوصیات لازم برای ترجمهٔ طنز بودند، رضایت و موافقت خود را برای شرکت در این پژوهش اعلام نمودند، روش و هدف مطالعه برای آن‌ها توضیح داده شد. پژوهشگر حاضر، در طی جلسهٔ آموزشی دوساعته، انواع مختلف طنز زبانی را براساس طبقه‌بندی داینل (۲۰۰۹) برای آن‌ها توضیح داد. این مدل، طنز را به انواع مختلفی شامل جوک، معما، طنز واژگانی، کلمات قصار، ادات سبکی، بازی با کلمات، تحریف یا قلب، دست‌انداختن، تحقیر و نیز خودکوچک‌شماری طبقه‌بندی می‌کند. از این پنج مترجم خواسته شد هر چهارده قسمت از این انیمیشن را به زبان اصلی (انگلیسی) تماشا کنند، متن انگلیسی آن را بخوانند و تمامی عبارات طنز آن را شناسایی نمایند.

در مرحلهٔ دوم پژوهش که هدف آن شناسایی استراتژی‌های مترجمان ایرانی در ترجمهٔ عبارات طنز و یافتن تفاوت‌های بین آن‌ها بود، عبارات طنزآمیزی را که مترجمان شناسایی کرده بودند، با ترجمهٔ مترجمان ایرانی در دو کانال نهال و جم جونیور به‌صورت جداگانه مقایسه شد. بدین‌ترتیب، استراتژی‌های مترجمان در این دو کانال شناسایی شد تا مشخص گردد آیا طبق مدل کیارو (۲۰۱۰)، استراتژی‌های یکسانی توسط مترجمان دو کانال به کار برده شده یا خیر. کیارو (۲۰۱۰، ص. ٦-۷) چهار استراتژی مختلف را برای ترجمهٔ طنز معرفی می‌نماید:

۱. ترجمهٔ تحت‌اللفظی که در آن عبارات طنز بدون تغییر به زبان مقصد برگردان می‌شوند.

مثلاً جمله‌ای نظیر Weird kid, creepy, pants-less? در کانال جم جونیور به‌صورت «یه بچهٔ عجیب که فقط پوشک پاش بوده» ترجمه شده است. به عبارت دیگر، در این استراتژی، متن مبدأ به‌صورت واژه‌به‌واژه ترجمه شده است.

۲. جانشینی که در آن طنز زبانی متن مبدأ با عبارتی تقریباً معادل جایگزین می‌شود. مثلاً جملهٔ Weird kid, creepy, pants-less? در کانال نهال، به‌صورت «یه بچهٔ مرموز، یه خورده کثیف تو این مایه‌ها» ترجمه شده است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، به‌جای کلمهٔ pants-less عبارت جایگزین به‌کار برده شده است.

۳. جایگزینی که در آن طنز زبانی متن مبدأ با عبارتی اصطلاحی در زبان مقصد جایگزین می‌شود. مثلاً Stump the chimp, The Two Dollar Double Date در کانال نهال به‌صورت «مغز با ۵۳ هزار تومن» جایگزین شده است (مغز گاو ۵۳ هزار تومن می‌ارزد).

٤. حذف که در آن طنز زبانی متن مبدأ به‌طور کامل در دوبله حذف می‌شود. مثلاً جملهٔ curse these German engineers and their impeccable baby-proofing! در جم جونیور به‌صورت «لعنت به این طرح صندلی کودکانه» ترجمه شده است (لعنت به طرح این صندلی بچه). همان‌طور که مشاهده می‌شود، برای ساده کردن دیالوگ و قابل فهم کردن آن برای کودکان، عبارت «مهندسین آلمانی» در دوبله حذف شده است.

به منظور بررسی تاثیر محیط مقصد بر انتخاب استراتژی ترجمه ، ترجمهٔ عبارات طنزآمیز گفتگوهای این دو شخصیت اصلی در دو کانال نهال و جم جونیور با یکدیگر مقایسه شدند. پس از آن، دلایل استفاده از هر استراتژی براساس مدل چاومه (۲۰۱۲، ص. ۱۵–۱۸) شناسایی گردید. چاومه پنج معیار را برای مفهوم «مقصد ایدئال»[1] تعریف می‌کند که عبارت است از:

1. ideal receiver

۱. کد یا رمز زبانی[1]: باید بین متن نوشته‌شده و فرم گفتاری آن که باید روان و یکنواخت باشد، تعادل وجود داشته باشد.

۲.تطابق زمانی قابل قبول[2]: آنچه دوبله شده باید با حرکات لب و دهان بازیگران روی صفحهٔ تلویزیون به‌لحاظ زمانی تطابق داشته و نیز با حرکات بدن بازیگران تطابق داشته باشد و با آنچه بازیگر مبدأ می‌گوید نیز هماهنگ باشد.

۳. تعداد معقول و قابل قبول دیالوگ‌ها[3]: تعداد کلمات متن ترجمه‌شده باید تناسب لازم را با تعداد کلمات متن اصلی داشته باشد.

٤. انسجام بین تصاویر و واژگان[4]: برای وفادار ماندن به متن مبدأ، باید بین پلات و دیالوگ‌ها انسجام و هماهنگی وجود داشته باشد.

۵. ترجمهٔ وفادار[5]: متن دوبله باید وفاداری خود به متن مبدأ را از لحاظ محتوا، فرم و نقش حفظ نماید.

٤. نتایج و بحث

به‌دلیل ماهیت شخصی تشخیص عبارات طنز، میزان هماهنگی پنج مترجم در شناسایی عبارات طنز محاسبه شد. با استفاده از فرمول فلیس کاپا[6] که در واقع پایایی بین چند ارزیاب را در تحقیقات کمی محاسبه می‌کند (بیرل و پل[7]، ۲۰۱۱)، میزان هماهنگی بین مترجمان پژوهش حاضر محاسبه شد. طبق فرمول فلیس کاپا، اگر مترجمان نظر موافق برای تعیین کد در ترجمهٔ مورد نظر داشته باشند، نمرهٔ کاپا معادل یک می‌شود و اگر توافقی بین مترجمان نباشد نمرهٔ کاپا صفر می‌شود. هرچه نمره به یک نزدیکتر باشد، توافق بین مترجمان بیشتر است (اُبراین و سالدنا[8]، ۲۰۱٤).

1. the linguistic code
2. acceptable synchrony
3. credible and realistic dialogue lines
4. coherence between images and words
5. loyal translation
6. Fleiss Kappa
7. Bayerl and Paul
8. O'Brien & Saldanha

براساس ضریب پایایی کاپا، عبارات طنزآمیزی که از سطح بالایی از پایایی یا هماهنگی بین پنج مترجم برخوردار بودند عبارت‌اند از: جوک (۰/٦۱)، معما(۰/٦۳)، طنز واژگانی (۰/٦۱)، کلمات قصار (۰/٥٤)، ادات سبکی (۰/٦٥)، بازی با کلمات (۰/٤۸)، تحریف یا قلب (۰/٤۸)، دست‌انداختن (۰/۸۹)، تحقیر (۰/۸۰) و خودکوچک‌شماری (۰/۸۰) بودند. مقادیر کمتر از ۰/٦۰ حاکی از عدم وجود هماهنگی قوی بین ارزیابان است. ضریب کاپا و تحلیل آماری مبتنی بر آن عددی بین ۱- تا ۱+ است، که هرچه به ۱+ نزدیک‌تر باشد بیانگر وجود توافق متناسب و مستقیم است. اندازه‌های نزدیک به ۱- نشان‌دهندهٔ وجود توافق عکس و اندازه‌های نزدیک به صفر عدم توافق را نشان می‌دهد (لندیس و کوچ[1]، ۱۹۷۷). براساس این یافته، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هر پنج مترجم در زمینهٔ شناسایی جوک‌ها، معماها، طنزهای زبانی، ادات سبکی، دست‌انداختن، تحقیر و تمسخر و نیز خودکوچک‌شماری اتفاق نظر داشته‌اند. جدول ۱ بسامد عبارات طنز را در متن مبدأ این انیمیشن نشان می‌دهد.

جدول ۱. بسامد عبارات طنزآمیز در متن مبدأ انیمیشن *بچه‌رئیس*

نوع طنز	بسامد	درصد
جوک	٦۸۰	۲٦/۱۳
معما	۳۰	۱/۱٥
طنز واژگانی	۱۷۸	٦/۸٤
ادات سبکی	۸۷	۳/۳٤
دست‌انداختن	۱۰۲۰	۳۹/۲
تحقیر	٥۹۷	۲۲/۹٤
خودکوچک‌شماری	۱۰	۰/۳۸
مجموع	۲٦۰۲	

در مجموع، ۲٦۰۲ عبارت طنز (با در نظر گرفتن هماهنگی بین ٥ مترجم در شناسایی آن‌ها) از متن مبدأ این انیمیشن بر گرفته شدند که از میان آن‌ها جوک

1. Landis & Koch

(۲۶/۱۳)، دست‌انداختن (۳۹/۲) و تحقیر (۲۲/۹٤) بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده بودند. در این قسمت، براساس مدل داینل (۲۰۰۹) از هر نوع طنز مثالی می‌آوریم:

جوک واحد کلامی شامل روایت یا دیالوگی است که به تعجب ختم و منجر به منافات یا تناقض می‌شود. مثلاً در مکالمهٔ زیر بین بچه‌رئیس و یکی از کارکنانی است که می‌خواهد در اتاق خودش اجابت مزاج کند. جمله آخر اطلاعاتی را به‌دست می‌دهد که موقعیت را روشن‌تر می‌نماید:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
بچه‌رئیس: این چه کاریه تو دفتر من؟ آمال: میشه یکم تنها باشم؟ بچه‌رئیس: آمال! آخه تخلیه تو دفتر من؟ آمال: *خوب تو آمدی تو دستشویی کار می‌کنی!*	The Boss Baby: What in the corporate world? Amal: «Can I get a little privacy?" The Boss Baby: «Amal, are you going corner in my office?" Amal: «*You're the one working in the restroom*."	پرستار بچه	۰۰:۰۱:۰۲

معما یا چیستان، سؤالی است که با پاسخ پیش بینی‌نشده و احمقانه دنبال می‌شود:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
تمپلتون: چی شده بد اخلاق؟ شکمت درد میکنه؟ مامان را میخای؟ نکنه جات سرده؟ بچه‌رئیس: بچه‌گونه حرف زدن توهینه تمپلتون! تمپلتون: متوجه‌ام، آن برآمدگی را می‌بینی؟ داره دندونش در میاد به خاطر همین بداخلاق شده. بچه‌رئیس: *استیسی برای دندون درد چی داریم؟*	Templton: What's wrong, widdle grump-grump? Tummy gurgles? Izzums sweepy? Doodles in the didee? The Boss Baby: Baby talk is hate speech, Templeton. Templton: I got it! - What? See that bump on his gums? He's getting his first tooth. No wonder poor baby is so cranky. The Boss Baby: Staci, *what do we have for tooth pain?*	اسکوتر باسکی	۰۰:۱۱:۳۱

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
استیسی: *پستونک یخ‌زده*	Staci: *Frozen pacifier.*		

طنز واژگانی در واقع نوعی واژه‌سازی است. مثلاً کلمهٔ کوکی-کوپتر که بچه‌رئیس به‌جای کلمهٔ هلی‌کوپتر از آن استفاده می‌کند:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
بچه‌رئیس: میخای خفه شم تمپلتون؟ باید این خوشمزه‌ها را پوره کنی. مادر: بچه‌ها بشقاباتون را تموم کردید؟ اگر غذاتون را خوردید براتون کلوچه بیارم؟ تمپلتون: تا یه دقیقه دیگه. بچه‌رئیس: لهش کن تمپلتون، می‌خام اینقدر نرم بشه که بتونم کلش را یه لقمه کنم. پدر: *خیلی خوب، کولوچه‌ها دارند میاند.*	The Boss Baby: What? Are you trying to choke me, you homicidal maniac? Gotta mash those mammajammas! - [Mom.] Mother: Ready for me to clear plates? – Templton: One more minute! Mother: I bought cookies if you're done! The Boss Baby: Mashed, Templeton! I want it pureed so fine, it'll be in my diaper by sundown. [Dad.] Father: *Okay, here comes the cookie-copter!*	اسکوتر باسکی	۰۰:۱۱:۳۱

کلمات قصار، پاسخ‌های زیرکانه به سؤالات است. مثلاً:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
بچه‌رئیس: من میتونم لوبیات را بخورم، منتهی مجانی؟ من کاسبم، نکنه شخصیتم آتش گرفته و از بین رفته؟ تمپلتون: اینکه کاسبی نیست! *ما یه خانواده‌ایم ناسلامتی؟* بچه‌رئیس: *من ناسلامتی-ملامتی حالیم نیست تمپلتون*، من فقط معامله می‌کنم، زندگی را کاسبی می‌بینم.	The Boss Baby: I'm happy to eat the beans, but for free? [gasps.]. Was there a fire that burned down the rules of business? Templton: This isn't a business. We're a family. - *We're supposed to*? The Boss Baby: *I don't live in «supposed-ta, Templeton*." I live in the free market. It's all business	اسکوتر باسکی	۰۰:۰۱:۵۵

ادات سبکی شامل تشبیه و مقایسه است که به منظور مقایسهٔ چیزی با چیز دیگر با استفاده از کلماتی نظیر «شبیه» یا «مثل» به‌کار می‌رود:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
بچه‌رئیس: میخای خفه شم تمپلتون؟ باید این خوشمزه‌ها را پوره کنی، لهش کن تمپلتون، میخام اینقدر نرم بشه که بتونم کلش را یه لقمه کنم. *یه جوری بزن انگار پولت را خورده*	The Boss Baby: What? Are you trying to choke me, you homicidal maniac? Gotta mash those mammajammas! - Mashed, Templeton! I want it pureed so fine, it'll be in my diaper by sundown. *«Come on, beat it like it owes you money!"*	اسکوتر باسکی	۰۰:۰۲:۳۳

بازی با کلمات (شامل همایندها، اصطلاحات، هم‌نام‌ها، کلمات چندمعنایی‌ها و هم‌آواها) معمولاً به جوکی بر می‌گردد که معنای دیگری از یک کلمه را خطاب قرار می‌دهد یا به کلماتی بر می‌گردد که در تلفظ یکسان و در معنا متفاوتند:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
استیسی: آن بالأخره آمد. بچه‌رئیس: همهٔ *را برق میگیره ما را چراغ نفتی!* داغون! صبر کن! چه اتفاقی افتاده؟ *رئیس بزرگ جناب مگا توپوله: بدبخت شدیم، بدبخت شدیم، بدبخت شدیم، یه خطر بزرگ شرکت را تهدید میکنه، بچه‌رئیس باید مشکل را حل کنه، رسیدگی به این جور کارها با انه.*	elevator bell rings.] - [alarm blaring.] [scoffs.] He's finally here! The Boss Baby: *Snitches get stitches*, Peg. [blaring continues.] The Boss Baby: Wait, what happened? *Mega Fat CEO Baby:* Whee-oo-whee-oo! Drama, drama, drama! There's a critical threat to our company. Boss Baby is our man in the field. He's supposed to catch these things.	گربه در گهواره	۰۰:۳:۲۰

تحریف یا قلب بر پایهٔ جایگزینی، حذف یا اضافه به فرم و معنای اصلی متن صورت می‌گیرد که منجر به خلق ضد ضرب‌المثل‌ها می‌شود:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
پدر: چرا کاری می‌کنیم که بچه‌ها رقیب هم بشند؟ مادر: ما خیلی بدیم این اصلاً مسابقه نیست! مجری: *حالا من با اختیاراتی که به‌عنوان مجری مسابقات دارم* اعلام می‌کنم که این مسابقه برای همیشه جمع شد همهٔ بچه‌ها برنده هستند حداقل بیشترشون.	Why did we ever make babies compete against each other? We're awful! This pageant is awful! *By the power vested in me as a celebrity with a microphone, I hereby declare this pageant canceled forever.* All babies are winners. Or, at least, most.	ماشین غول	۰۰:۲۱:۵۰

دست‌انداختن که در واقع خنده‌دار و در عین حال همراه با عصبانیت یا انتقاد است، نقش‌های معنایی متعددی نظیر تمسخر، تهدید یا ادا درآوردن را ایفا می‌کند:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
رئیس بزرگ جناب مگا توپوله: تو چقدر ساده‌ای پسر جون! بچه‌رئیس: من همین الان میرم و درستش می‌کنم. رئیس بزرگ جناب مگا توپوله: پس چی؟ *و گرنه سریع به رئیسام اطلاع میدم، یعنی هیأت مدیره، بعد هم میتونم اخراجت کنم، گفتم که بدونی، دیگه خودت میدونی باشه بچه‌رئیس.*	Mega Fat CEO Baby: «Oh, aren't you just a peach, high-tops? The Boss Baby: I'll take care of this Scooter Buskie. Mega Fat CEO Baby: «*Uh, yeah, or else." «The «else" means I take this matter to my bosses. The Board of Directors. And then I get to fire you, so's we clear."*	اسکوتر باسکی	۰۰:۰۷:۱۹

منظور از تحقیر استفاده از عبارات خشن و توهین‌آمیز برای تحقیر یا انتقاد از دیگران است:

ترجمه	دیالوگ	قسمت	زمان
بچه‌رئیس: خیلی خوب، خیلی خوب، تو دانشگاه آزاد درس خوندی، درسته؟ *نمی‌دونم!* *بچه‌رئیس: حالا هم جرأت پیدا کردی از من رشوه بگیری، درسته؟*	*The Boss Baby: all right, all right. So, you went to a community college, is it? I don't know! And you the guts to ask me for a bonus, now? Ha! see!*	بازگشت بچه‌رئیس	۰۰:۰۷:۱۹

طنـز خودکوچـک‌شـماری زمـانی اسـتفاده مـی‌شـود کـه شـخص از خـودش انتقـاد یـا گلایه می‌کند:

زمان	قسمت	دیالوگ	ترجمه
۰۰:۰۹:۴۱	پرستار بچه	You know, she's not that bad. I mean, for a babysitter. - Maybe we let this happen – *The Boss Baby:* No surrender! This is our house. *If I can't beat a teenage girl, who am I anymore? [grunts] I'm a little boss! I'm a little boss!*	*تمپلتون: میدونی، ان شکست ناپذیره، دستمون را خونده، آنقدرها هم بد نیست به‌عنوان پرستار منظورمه، بهتره بی‌خیالشیم.* *بچه‌رئیس: تسلیم نمیشیم، اینجا خونه و زندگی ماست اگر نتونیم شکستش بدیم نمی‌تونیم سرمون را بالا بگیریم (در حال خودزنی) من کیم، من رئیس کوچیکم، من رئیس کوچیکم.*

در مرحلـهٔ بعـد، بـرای پاسـخ بـه سـؤال دوم، اسـتراتژی‌هایی بررسـی شـد کـه مترجمـان در دوبلـهٔ عبـارات طنزآمیـز دو شخصـیت اصـلی ایـن انیمیشـن در دو کانـال نهـال و جـم جونیور به‌کـار گرفتـه بودنـد. جـدول ۲ بسـامد و درصـد هـر اسـتراتژی و دلایـل اسـتفاده از آن‌ها را در کانال جم جونیور براساس مدل چاومه (۲۰۱۲) نشان می‌دهد:

جدول ۲. دلایل استفاده از استراتژی‌های انطباق در کانال جم جونیور

استراتژی	بسامد	درصد	دلیل
ترجمه تحت الفظی	۱۵۸۰	۶۰/۷۲	همگاه‌سازی، طنز
جانشینی	۳۰۰	۱۱/۵۲	طنز
جایگزینی	۵۷۶	۲۲/۱۳	طنز، ابهام در متن، صحنه‌های نامناسب
حذف	۱۴۶	۵/۶۱	ابهام در متن مبدأ، مسائل فرهنگی مربوط به زبان مقصد
مجموع	۲۶۰۲		

جدول ۲ نشـان می‌دهـد کـه ترجمـهٔ تحـت‌اللفظی اسـتراتژی غالـب کانـال جـم جونیـور بـوده اسـت. مثلاً جملـاتی نظیـر Weird kid, creepy, pants-less? و Uh, little bit of baby acne on my tush در کانـال جـم جونیـور بـه‌ترتیـب، به‌صـورت «یـه بچـه عجیب که فقط پوشک پـاش بـوده» و «نشـیمنگاهم چنـد تـا جـوش ریـز زده» ترجمـه شـده بودند.

اسـتراتژی دیگـری کـه در کانـال جـم جونیـور اسـتفاده شـده اسـت، جـایگزینی عبـارت طنز متن مبدأ با عبارت اصطلاحی در دوبله بود (۲۲/۱۳ درصد). برای مثال، جملات

you shout your lying mouth!
Mashed, Templeton! I want it pureed so fine, it'll be in my diaper by sundown

به‌صـورت «لطفـاً در آن غـار علـی صـدر را ببنـد بچـه» و «لهـش کـن میخـام فـردا تـو پوشکم یه اثر هنری تحویل بدم» ترجمه شده است.

کـم‌بسـامدترین اسـتراتژی نیـز حـذف عبـارات طنزآمیـز در ایـن کانـال اسـت. بـه‌عنوان مثال، عبارات

Why does your brother look like Halloween just threw up on his face?
Curse these German engineers and their impeccable baby-proofing!

به‌صـورت «چـرا داداشـت مسـخره‌بـازی در میـاره؟» و «لعنـت بـه ایـن طـرح صـندلی کودکانه» ترجمه شدند.

جدول ۳. دلایل استفاده از استراتژی‌های انطباق در کانال نهال

استراتژی	بسامد	درصد	دلیل
ترجمه تحت‌الفظی	۱۳۰	٤/۹۹	همگاه‌سازی
جانشینی	۱۰۹۰	٤۱/۸۹	مسائل فرهنگی مربوط به زبان مقصد، طنز
جایگزینی	٥۰٤	۱۹/۳٦	مسائل فرهنگی مربوط به زبان مقصد، طنز، ابهام در متن مبدأ
حذف	۸۷۸	۳۳/۷٤	مسائل فرهنگی مربوط به زبان مقصد
مجموع	۲٦۰۲		

جدول ۳نشان می‌دهد، جایگزینی با ۴۱/۸۹ درصد، حذف با ۳۳/۷۴ درصد و جایگزینی با ۱۹/۳۶ درصد پربسامدترین استراتژی‌های به‌کار رفته در کانال نهال بودند. کم‌بسامدترین استراتژی نیز ترجمهٔ تحت‌اللفظی با ۴/۹۹ درصد فراوانی بوده است. مثلاً جملاتی نظیر

Weird kid, creepy, pants-less?
Uh, little bit of baby acne on my tush.

به ترتیب به‌صورت «یه بچه مرموز یه خورده کثیف تو این مایه‌ها» و «یه جوش کوچولو تو کمرم» ترجمه شده است. به‌عبارت دیگر، واژهٔ کمر جایگزین کلمهٔ نشیمنگاه شده و به‌جای pant-less نیز عبارتی کاملاً متفاوت جایگزین شده است.

برخی از جملات نیز برای اینکه مناسب شرایط فرهنگی و موقعیتی جامعهٔ ایرانی شوند و کودکان با آن‌ها آشنا باشند، در دوبلهٔ کانال نهال بازنویسی شده‌اند. مثلاً

Stump the chimp, The Two Dollar Double Date or front row tickets to Patty Feltmonster's Wiggling Jug Band, and we'll throw in Jimbo's personal stuffed companion

که به «مغز با ۵۳ هزار تومن» (مغز گاو ۵۳ هزار تومان می‌ارزد) و «جایگاه اول کنسرت نیما، جهنم و ضرر» ترجمه شده است. در جملهٔ قبلی، ترجمه and we'll throw in Jimbo's personal stuffed companion حذف شده و «جهنم و ضرر» ترجمه شده است (what the hell!) تا هماهنگی بین تصویر و متن و نیز حرکات لب شخصیت‌ها حفظ شود.

در کانال نهال نیز در ۱۹/۳۶ درصد از موارد، از جایگزینی استفاده شده است. مثلاً جملهٔ خنده‌داری مثل Ugh, it's a human car alarm! به‌منظور بومی‌سازی و اینکه گفتگوهای شخصیت‌ها مقصدمدار باشند، به «مثل صدای جیرجیرک ۶۰ ساله‌اس» ترجمه شده است.

دومین استراتژی به‌کار رفته در کانال نهال، حذف (۳۳/۷۴ درصد) بود. مثلاً عبارت you homicidal maniac? در کانال جم جونیور به «برادر کش قرمزیت؟» و در کانال نهال به «تمپلتون» برگردان شده بود.

با توجه به این نتایج، دلیل به‌کارگیری استراتژی‌های ذکرشده، مسائل مربوط به فرهنگ زبان مقصد (فارسی) است تا بتوان از طریق این استراتژی، دیالوگ‌های متن مبدأ را از لحاظ اجتماعی و فرهنگی مناسب مخاطبان زبان مقصد کرد.

یافته‌های مربوط به سؤال اول این تحقیق که هدف آن بررسی میزان درک مترجمان از مفهوم طنز در متن مبدأ انیمیشن *بچه‌رئیس* بود، حاکی از وجود هماهنگی در دریافت عبارات طنز توسط هر پنج مترجم بود. براساس این یافته، می‌توان چنین نتیجه گرفت که بین هر پنج مترجم در زمینهٔ شناسایی جوک‌ها، معماها، طنزهای زبانی، ادات سبکی، دست‌انداختن، تحقیر و تمسخر و نیز خود کوچک شماری توافق وجود داشته است. به عبارت دیگر، براساس این نتایج می‌توان گفت که مترجمان در شناسایی پیام‌های طنزآمیز متن انیمیشن بررسی‌شده، مشکل چندانی نداشتند. از سوی دیگر، هیچ‌گونه هماهنگی بین آن‌ها در درک کلمات قصار، بازی با کلمات و تحریف یا قلب وجود نداشت. این یافته بدین‌معناست که درک انواع طنز ذکرشده از مترجمی به مترجم دیگر متفاوت بود که این مساله، خود مؤید این واقعیت است که دریافت طنز کاملاً شخصی است (کیارو، ۲۰۱٤؛ اسپنککی ، ۲۰۰۷) و مفهوم آن نیز از فرهنگی به فرهنگ دیگر فرق می‌کند (کاررا، ۲۰۰۹). درک برخی از گونه‌های طنز نظیر جوک، معما، طنزهای واژگانی، ادات سبکی، تمسخر، تحقیر و خودکوچک‌شماری به دانش وابسته به فرهنگ و زبان نیازی ندارد، ولی درک کلمات قصار، بازی با کلمات و تحریف نیازمند داشتن توانش زبانی (آتاردو، ۲۰۰۲) و دانش کامل فرهنگ زبان مبدأ است (جباری و رویزی، ۲۰۱۲؛ سینتس، ۲۰۰۷). بنابراین درک آن‌ها کاری دشوار و مستلزم دقت بسیار است؛ چون در بافت فرهنگی زبان مورد نظر جای گرفته‌اند (اندرس-گالار، ۲۰۱۵).

برای شناسایی استراتژی‌های به‌کاررفته در دوبله عبارات طنزآمیز انیمیشن انگلیسی *بچه‌رئیس* به زبان فارسی در دو کانال جم جونیور و نهال، مدل پیشنهادی کیارو (۲۰۱۲) به‌کار گرفته شد. نتایج بررسی چهارده قسمت از این انیمیشن نشان داد پربسامدترین استراتژی بکاررفته در کانال جم جونیور ترجمهٔ تحت‌اللفظی (٦۰/۷۲

درصد) و در کانال نهال جانشینی (۴۱/۸۹ درصد) است. مثلاً جملاتی نظیر Weird kid, creepy, pants-less? و Uh, little bit of baby acne on my tush در کانال جم جونیور به ترتیب به «یه بچهٔ عجیب که فقط پوشک پاش بوده» و «نشیمنگاهم چند تا جوش ریز زده» ترجمه شده بودند. روشن است در دوبله به‌منظور حفظ هماهنگی بین تصویر و کلام شخصیت‌ها که یکی از استانداردهای کیفیت مدل چاومه (۲۰۱۲) است، متن مبدأ به‌صورت تحت‌اللفظی یا کلمه‌به‌کلمه ترجمه شده است. همین جملات در کانال نهال به‌ترتیب به «یه بچهٔ مرموز یه خورده کثیف تو این مایه‌ها» و «یه جوش کوچولو تو کمرم» ترجمه شده است. به‌عبارت دیگر، واژهٔ کمر جایگزین کلمهٔ نشیمنگاه شده و به‌جای pant-less نیز عبارتی کاملاً متفاوت جایگزین شده است. دلیل این است که کلمات تابو باید در دوبلهٔ فارسی حذف شوند؛ چون شنیدن این گونه کلمات از لحاظ فرهنگی برای کودکان ایرانی نامناسب است.

استراتژی دیگری که در کانال جم جونیور استفاده شده، جایگزینی عبارت طنزآمیز متن مبدأ با عبارت اصطلاحی در دوبله بود (۲۲/۱۳ درصد). در کانال نهال نیز در ۱۹/۳۶ درصد از موارد، از جایگزینی استفاده شده است. این نتایج هم‌راستا با نتایج تحقیق خدابنده و افضلی (۲۰۱۶) است که خاطرنشان کردند کانال‌های تلویزیونی که در داخل ایران پخش می‌شوند، معیارهای فرهنگی و مذهبی جامعهٔ ایرانی را رعایت نموده و ترجمه‌ای مقصدمدار ارائه می‌دهند. دومین استراتژی به‌کاررفته در کانال نهال، حذف (۳۳/۷۴ درصد) بود. در این کانال، برخی از اصطلاحات طنزآمیز به‌دلیل اینکه از لحاظ فرهنگی مناسب کودکان ایرانی نبودند، ترجمه نشده بودند. برای مثال، تمامی کلماتی که مفهوم فحش را منتقل می‌کردند، در کانال نهال حذف شدند در حالی که در کانال جم جونیور ترجمه شده بودند. البته در کانال جم جونیور نیز به‌دلیل ناآشنایی کودکان ایرانی با اصطلاحاتی که ریشه در فرهنگ انگلیسی دارند نظیر اصطلاحات مربوط به ورزش، غذا، جشن‌ها، افراد مشهور

و... و نیز برای ساده‌کردن دیالوگ‌ها و آسان‌سازی فهم آن‌ها برای کودکان، از استراتژی حذف (۵/٦۱ درصد) استفاده شده است.

نتایج پژوهش حاضر نشان داد که محیط مقصد منجر به تفاوت معنی‌داری در ترجمهٔ عبارات طنزآمیز در دو کانال نهال و جم جونیور شده است. دوبلهٔ کانال جم جونیور به‌وضوح نشان می‌دهد که مترجمان شیوه‌ای بین بومی‌سازی و بیگانه‌سازی را بر می‌گزینند. آن‌ها برخی از جملات به‌کاررفته در انیمیشن خارجی را بومی‌سازی می‌کنند تا متناسب با ارزش‌های فرهنگی ایرانی گردد در حالی که عمداً برخی از قسمت‌های انیمیشن آمریکایی را نیز دستکاری می‌کنند تا پاره‌ای از عناصر فرهنگی را بیگانه و ناآشنا نشان دهند.

۵. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاضر نشان داد که درک برخی از عبارات طنزآمیز نظیر کلمات قصار، بازی با کلمات و تحریف/قلب کاملاً بستگی به مترجم دارد و از فردی به فرد دیگر متفاوت است. در حالی که تشخیص سایر گونه‌های طنز نظیر جوک، معما، طنز واژگانی، ادات سبکی، تمسخر، تحقیر و خودکوچک‌شماری برای مترجمان آسان بود.

استراتژی‌های غالب به‌کاررفته در ترجمهٔ عبارات طنزآمیز انیمیشن آمریکایی *بچه‌رئیس* به زبان فارسی در کانال جم جونیور، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، جایگزینی و جانشینی و در کانال نهال، جانشینی، حذف و جایگزینی بود. جانشینی و حذف به‌عنوان تکنیک‌های بومی‌سازی در نظر گرفته می‌شوند (ونوتی، ۲۰۱۷). بنابراین می‌توان گفت که ترجمه در کانال نهال بیشتر مقصدمدار است، چون در این کانال، صحنه‌ها و مکالمات نامناسب، حذف و با صحنه‌ها و دیالوگ‌هایی که مناسب جامعهٔ ایرانی و زمینهٔ فرهنگی کودکان ایرانی است جایگزین شده بودند.

همچنین، این پژوهش نشان می‌دهد ترجمهٔ این انیمیشن در هر دو کانال نهال و جم جونیور از استانداردهای کیفی مدل چاومه (۲۰۱۲) برخوردار است. حرکات لب و بدن و نیز گفتگوهای شخصیت‌های اصلی این انیمیشن در دوبله، کاملاً همگام‌سازی شده است. از لحاظ قابل اعتماد بودن ترجمهٔ دیالوگ‌ها، می‌توان گفت که متن

ترجمه‌شده در کانال جم جونیور مناسب‌تر از متن ترجمه‌شده در کانال نهال است. این امر بدین‌دلیل است که استراتژی غالب در کانال جم جونیور، ترجمهٔ تحت‌اللفظی است که این به وفاداری مترجم به متن مبدأ منجر شده است. در حالی که در کانال نهال، جانشینی و حذف استراتژی‌های غالب بودند و لذا متن ترجمه‌شده از لحاظ محتوای دیالوگ‌ها، وفاداری به متن مبدأ را حفظ نکرده است. می‌توان چنین نتیجه گرفت که کانال نهال که از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش می‌شود، دیالوگ‌ها را مطابق با استانداردها و فرهنگ کودکان ایرانی ترجمه نموده و به عبارت دیگر، ترجمهٔ مقصدمدار ارائه نموده است؛ این در حالی است که ترجمهٔ کانال جم جونیور بیشتر مبدأمدار بوده و شیوه‌ای مابین بومی‌سازی و بیگانه‌سازی را انتخاب کرده است.

با وجود این، یکی از اصلی‌ترین محدودیت‌های موجود بر سر راه این پژوهش، عدم تمایل مترجمان به همکاری بود. زمان زیادی صرف شد تا بتوان مترجمانی را پیدا کرد که فرصت و تمایل برای شرکت در این پژوهش داشته و علاقمند به تماشا و تحلیل چهارده قسمت از متن اصلی سریال انیمیشن *بچه‌رئیس* باشند. بنابراین، شناسایی ویژگی‌های شخصیتی و میزان شوخ‌طبعی آن‌ها بسیار محدود بود. لذا ممکن است تحلیل‌هایی که توسط این افراد صورت گرفته تا حدودی خطا داشته باشد.

در نهایت، نظر به اینکه هدف نهایی انیمیشن‌های طنزآمیز، خنداندن کودکان است، در تحقیقات آتی به تحلیل نظری منظم‌تری برای مقایسهٔ دوبله در دو کانال جم جونیور و نهال نیاز است تا بتوان دریافت کدام کانال در انتقال مفهوم طنز موفق‌تر عمل می‌کند. همچنین پژوهش‌هایی لازم است تا از طریق مقایسهٔ دیالوگ‌های ترجمه‌شده در دو کانال، نشان دهد کدام کانال مکالمه‌های واقعی روزمره در فرهنگ ایرانی را به‌طور طبیعی منعکس می‌کند. پیشنهاد می‌شود پژوهشگران به بررسی این نکته نیز بپردازند که کدام کانال به خلاقیت در ترجمهٔ طنز توجه بیشتری داشته و از لهجه‌های خوشایند استفاده می‌کند.

کتابنامه

امام، ع. (۱۳۹۵). ترفندهای بومی‌سازی در ترجمهٔ فارسی فیلم‌های کارتونی: «رئیس مزرعه»، «شنل‌قرمزی»، و «پاندای کونگفوکار». *مطالعات زبان و ترجمه، ٤٩*(٤)، ۳۵-۵۹.

حرّی، ا. (۱۳۸۵). درآمدی بر اصول و مبانی ترجمهٔ طنز. *مطالعات ترجمه، ٤*(١٤)، ۷-۲۲.

حسینی معصوم، م.، و کمیلی‌دوست، ه. (۱۳۸۹). بررسی شیوه‌های معادل‌یابی واژگانی در ترجمهٔ متون تبلیغاتی و تجاری از انگلیسی به فارسی. *مطالعات زبان و ترجمه، ٤٢*(۲)، ۷۹-۱۰۰.

خزاعی‌فرید، ع.، و قاضی‌زاده، خ. (١٣٩٤). تأثیر هنجارها بر روند ترجمه (موردپژوهی: ترجمه‌های معاصر قرآن مجید). *مطالعات زبان و ترجمه، ٤٨*(۳)، ۸۳-۱۰۱.

خشوعی، م.، عریضی سامانی، س. ح.، وآقایی، ا. (۱۳۸۸). ساخت و اعتباریابی پرسش‌نامهٔ شوخ‌طبعی. *پژوهش‌های روان‌شناختی*، ۲۳، ۲٦-۳۹.

خوش‌سلیقه، م.، عامری، س.، و نوروزی، ع. (۱۳۹۸). *ترجمهٔ دیداری‌شنیداری: مفاهیم و اصطلاحات*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

دمیری، س.، و احمدی، ع. (۱۳۸۹). راهبردهای استفاده‌شده در ترجمهٔ طنز: بررسی ترجمهٔ فارسی. *مطالعات ترجمه، ۸*(۳۱)، ۵۵-۷۱.

دهباشی شریف، ف.، و میرافضلی کهنگی، س. ف. (۱۳۹۸). انواع طنز و شیوهٔ دوبلهٔ آن در انیمیشن زوتوپیا (شهر حیوانات) براساس مدل مارتینز سیرا. *رسانه‌های دیداری و شنیداری*، ۱۳(۲۹)، ۲۰۹-۲۲۵.

عامری، س. (۱۳۹۷). ترجمهٔ گفت‌وگوهای طنز در فیلم. *فصلنامه مترجم، ۲۷*(٦٦)، ١٤١-١٤٦.

قمی، پ. (۱۳۸۸).راهبردهای دوبلهٔ کدهای بیانگر در کارتون از انگلیسی به فارسی. *مطالعات ترجمه، ۷*(۲۵)، ٤٩-٦٦.

Alcaraz Urbano, A. (2015). *The translation of humour from audiovisual content: an empirical analysis.* (Unpublished master's thesis), Universitat Autonoma de Barcelona. Facultat de filosofiai Lletres, Graduat o Graduad a en Estudis Anglesos.

Ameri, S. (2018). A review of Zhirafar, Ahmad (2014). A comprehensive history of dubbing into Persian in Iran. *Sendebar*, *29*, 355-359.

Ameri, S., & Khoshsaligheh, M. (2018). Exploring the attitudes and expectations of Iranian audiences in terms of professional dubbing into Persian. *HERMES-Journal of Language and Communication in Business*, (57), 175-193.

Amirian, Z., & Dameneh, S. S. (2014). Microstrategies employed for translation of English humor subtitled into Persian. *Journal of Intercultural Communication, 34*(5).

Andrés Galar, I. (2015). *Dubbing: The limitations and problems it presents and how to overcome them, with a critical analysis of the translation of humour in'Modern family'sitcom.* (Unpublished master's thesis). Universitat Autonoma de Barcelona, Barcelona, Spain.

Attardo, S. (2002). Translation and humour: An approach based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). *The translator, 8*(2), 173-194.

Armat, M., Armat, M., & Googol, N. (2012). Humour translation in English cartoons subtitled into Persian. In *Proceedings of the Asian Conference on Education 2012* (pp. 1295-1306).

Baranauskienė, R., & Pociūtė, L. (2012). Challenges of humour translation in fiction. *Jaunųjų Mokslininkų Darbai*, (3), 48-53.

Bayerl, P. S., & Paul, K. I. (2011). What determines inter-coder agreement in manual annotations? a meta-analytic investigation. *Computational Linguistics, 37*(4), 699-725.

Bucaria, C. (2007). Humour and other catastrophes: Dealing with the translation of mixed-genre TV series. *Linguistica Antverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies*, (6).

Burczynska, P. (2012). Translation of cultural items in dubbed animated comedies. *Translation Journal*, *16*(4), 2-4.

Carra, N. J. (2009). Translating humour: The dubbing of Bridget Jones's Diary into Spanish. In J. D. Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 133-141). Bristol, England: Multilingual Matters.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. Manchester, England: St. Jerome.

Chiaro, D. (2010). *Translation, humour and the media: Translation and humour* (Vol. 2): Bloomsbury.

Chiaro, D. (2014). *Laugh and the world laughs with you: Tickling people's (trans cultural) fancy* In D. Rosa, G. Luigi, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (eds.), *Translating humour in audiovisual texts* (pp. 15-24). Bern, Switzerland: Peter Lang.

Cintas, J. D. (2009). *New trends in audiovisual translation*. London, EnglandMultilingual Matters.

Cui, S. (2012). Creativity in translating cartoons from English into Mandarin Chinese. *The Journal of Specialised Translation,* (17), 124-135.

De Mooij, M. (2004). Translating advertising: Painting the tip of the iceberg. *The Translator*, *10*(2), 179-198

Denton, J., & Ciampi, D. (2012). A new development in audiovisual translation studies: Focus on target audience perception. *LEA-Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, 1*, 399-422.

Dynel, M. (2009). Beyond a joke: Types of conversational humour. *Language and Linguistics Compass, 3*(5), 1284-1299.

Emam, A. (2017). Domestication techniques in Persian translation of English animations: Barnyard, Kung Fu Panda, and Hoodwinked. *Journal of Language and Translation Studies, 49*(4), 9-12.

Fuente Luque, A. (2010). On the (mis/over/under) translation of the Marx Brothers' humour. In D. Chiaro (ed.), *Translation, humour and the media: Translation and humour* (pp. 175-192). New York, NY: Continuum.

Fuentes Luque, A. (2003). An empirical approach to the reception of AV translated humour: a case study of the Marx Brothers''Duck Soup'. *The translator, 9*(2), 293-306.

Gall, L. (2008). Translating humour across cultures: Verbal humour in animated films. Retrieved from https://b2n.ir/067573

Gambier, Y. (2006). *Multimodality and audiovisual translation.* Paper presented at the MuTra 2006-Audiovsiual Scenarios: Conference Proceedings.

García Barros, J. (2015). *The translation of humour in English comedy series,* (Unpublished master's thesis), Facultat de Traduccio i dlnterpretacio Universitat Autonoma de Barcelona., Barcelona, Iran.

Ghomi, P. (2009). English-Persian dubbed cartoons: Strategies applied in dubbing signifying codes. Retrieved from: https:// www.sid.ir/ en/ Journal/ ViewPaper. aspx? ID=166677

Jabbari, A. A., & Ravizi, Z. N. (2012). Dubbing verbally expressed humor: An analysis of American animations in Persian context. *International Journal of Humanities and Social Science, 2*(5), 263-270.

Jankowska, A. (2009). Translating humor in dubbing and subtitling. *Translation Journal, 13*(2), 134-148.

Khodabandeh, F., & Afzali, K. (2016). The impact of ideology on strategies applied in Persian dubbings of Sponge Bob Square Pants. *Translation Studies Quarterly, 14*(55), 41-55.

Khoshsaligheh, M., & Ameri, S. (2016). Ideological considerations and practice in official dubbing in Iran. *Altre Modernità, 15*(Special Issue), 232-250.

Kianbakht, S. (2015). Humor translation revisited: The case of Woody Allen's «Annie Hall" subtitled into Persian. *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies, 3*(4), 27-31.

Landis, J. R., & Koch, G. G. (1977). The measurement of observer agreement for categorical data. *Biometrics, 33*(1), 159-174.

Lutviana, R., & Subiyanto, A. (2012). *The failure in translating humor: A case study in the Indonesian translation of humor graphic Novel The Diary of A Wimpy Kid.* (Unpublished master's thesis). State University of Malang, Indonasia.

Martínez-Sierra, J. J. (2009). 'Translating audiovisual humour. A case study'. *Perspectives: Studies in Translatology 13*(4), 289–296.

Nachkebia, T. (2012). Pecularities of translation of a cartoon (on the example of the Georgian translation of 'Madagascar'). Retrieved from http://www.spekali.tsu.ge/index.php/en/article/viewabstract/6/57

Nieminen, S. (2007). "Sgt. Pompous and the Fancy Pants Club Band": Comparing and contrasting the translations of verbal humor in screen translations of Shrek. Retrieved from http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2007782

Nufus, D. Z. (2014). The acceptability humor translation of English to Indonesian in The Movie Penguins of Madagascar: Discover their untold story thanksgiving. *Buletin Al-Turas, 20*(1), 99-116.

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

Paris, A. (2010). *Translating humor: Achieving the universal chuckle*. Retrieved from http://www.acclaro.com/translation-localization-blog/translating-humor-achieving-the-universal-chuckle-99

Rahmawati, A. A. (2013). *Verbal humor in the Rio animated film and its translation in the Indonesian subtitling.* (Unpublished master's thesis), *Universitas Negeri Yogyakarta*, Indonasia.

Raphaelson-West, D. (1989). On the feasibility and strategies of translating humour. *Meta: Journal Des Traducteurs/Meta: Translators' Journal, 34*(1), 128-141.

Sadeghpour, H. R. (2013). *Investigating translation strategies used in Persian dubbing of English comedy animations with focus on humorous, idiomatic and colloquial expressions.* (Unpublished master's thesis). Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

Sadeghpour, H. R., & Omar, H. C. (2015). Humor translation in Persian subtitled comedy movies into English: A case study of ‘Lizard’. *Theory and Practice in Language Studies, 5*(10), 1995-2004.

Shavit, Z. (1981). Translation of children's literature as a function of its position in the literary polysystem. *Poetics Today, 2*(4), 171-179.

Song, C. (2012). Creativity in translating cartoons from English into Mandarin Chinese. *The Journal of Specialized Translation, 17*(2), 124-135.

Spanakaki, K. (2007). Translating humor for subtitling. *Translation Journal, 11*(2), 1-24.

Tahami, A. (2010). *How to dub film*. Tehran, Iran: Negah.

Tisgam, K. H. (2009). Translating cultural humour: Theory and practice. *Wasit Journal for Humanities*, (9), 79-121.

Tymoczko, M. (2000). Translation and political engagement: Activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts. *The translator, 6*(1), 23-47.

Vandaele, J. (2002). Humor mechanisms in film comedy: Incongruity and superiority. *Poetics Today, 23*(2), 221-249.

Vandaele, J. (2010). Humor in translation. *Handbook of translation studies, 1*, 147-152.

Venuti, L. (2017). *The translator's invisibility: A history of translation*. London, England: Routledge.

مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ سوم (پاییز ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۹۰-۱۵۵ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i3.75181/10.22067

بررسی مؤلفه‌های واقع‌گرایی در سه اثر فرانسوا موریاک (بچهٔ کثیف، برهوت عشق و ترز دسکیرو) و جلال آل‌احمد (بچهٔ مردم، سنگی بر گوری و زن زیادی)

طاهره جعفری‌حصارلو (گروه زبان و ادبیّات فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)
آنت آبکه* (گروه زبان و ادبیّات فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)

چکیده

ادبیات تطبیقی به بررسی تلاقی افکار و اندیشه‌ها در ملت‌های مختلف و روابط پیچیدهٔ فرهنگی، اجتماعی و حتی تاریخی آن در گذشته و حال از حیث تأثیر و تأثر در حوزه‌های هنری، مکاتب ادبی، جریان‌های فکری، موضوع‌ها، افراد، داستان‌ها و... می‌پردازد. ادبیات تطبیقی این نکته را به اثبات می‌رساند که تکامل و شکوفایی ادبیات هر ملت به‌دور از اندیشه‌های ادبی و ملی دیگر اقوام ناممکن است. مقالهٔ حاضر به‌شیوهٔ توصیفی، تحلیلی و تطبیقی، به بررسی مقایسه‌ای و تطبیقی سه اثر فرانسوا موریاک و جلال آل‌احمد براساس رویکرد مکتب واقع‌گرایی می‌پردازد. یافته‌های این تحقیق نشانگر این است که هر سه اثر این دو نویسنده که قلمشان را برای برملاکردن عیب‌ها و نابسامانی‌های جامعه‌شان به‌کار برده‌اند، به توصیف محیطی تیره اختصاص یافته‌اند، شخصیت‌ها در حال فروریزی جسمی و روحی‌اند، کنش شخصیت‌ها که برگرفته از فردی خاص یا ترکیبی از مختصات خود نویسنده‌اند، در مقطع زمانی و مکانی مشخصی است و غالب آن‌ها می‌توانند نمایندهٔ گروهی از مردم باشند.

کلیدواژه‌ها: فرانسوا موریاک، جلال آل‌احمد، ادبیات تطبیقی، واقع‌گرایی

---

* نویسنده مسئول abkeh@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۳

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی یکی از شاخه‌های مهم و ارزشمند علوم ادبی معاصر است که از روابط ادبی ملل مختلف و بازتاب ادبیات کشوری در کشورهای دیگر سخن می‌گوید. در ادبیات هیچ‌یک از ملل نمی‌توان محصول ادبی برجسته و ممتازی را یافت که از ادبیات گسترده و متنوع این جهان بزرگ و کهن‌سال کم یا زیاد تأثیر نپذیرفته باشد. شناخت تأثیرگذاری و تأثیرپذیری فرهنگ و اندیشه‌های ملت‌ها و میزان آن، از طریق مقایسهٔ ادبیات هر ملت با ملل دیگر میسر می‌شود. از این رهگذر هم از دادوستدهای فکری و ادبی ملت‌ها آگاه می‌شویم و هم علایق و پیوندهای تاریخی را که موجب تفاهم و دوستی آن‌ها می‌شود، می‌شناسیم. رسالت دیگر ادبیات تطبیقی این است که ملت‌های نوپا و کم‌سابقه را هرچند متمدن و پیشرفته باشند، نسبت به ملت‌های کهن و صاحب ادبیات غنی، متواضع و قدردان بار می‌آورد و در عین حال، آشنایی با ادبیات تطبیقی، فتح باب و مشروعیتی برای همهٔ ملت‌هاست تا با شناخت و طرح مستقیم و غیرمستقیم ادبیات دیگران، زمینهٔ ماندگاری و خلاقیت آن بخش از مضامین ادبی بیگانه را که با ادبیات بومی هم‌سویی و سنخیت دارند، فراهم سازند. ضمن اینکه خود نیز از انزوای ادبی بیرون می‌آیند. از این طریق با بهترین اندیشه‌ها آشنا شده، بر تعالی فکری و ادبی خود می‌افزایند. شناخت تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپذیری‌های شاعران و نویسندگان از هم، ما را با سیر تحول ادبیات و توانایی‌ها و تأثیرگذاری‌های چهره‌های بزرگ ادبی آشنا می‌سازد.

داستان‌نویسی یکی از ابزارهای مهم انتقال مفاهیم و افکار اندیشمندان و متفکران هر عصر است. نخبگان و روشنفکران هر عصر مفاهیم سیاسی و فلسفی را با ابزار عناصر داستان برای مردم عادی قابل فهم‌تر کرده و با این شیوه موجب ارتباط روشنفکران و مردم عادی می‌شوند. بررسی تاریخی این رویداد نشان داده هرگاه این ارتباط و انتقال سریع‌تر و دقیق‌تر باشد می‌تواند جریان‌های بزرگ اجتماعی و سیاسی را سبب شود. آل‌احمد از جمله نویسندگانی است که به این موضوع پی برده بود و

بـر ایـن اسـاس یکـی از تأثیرگـذارترین روشـنفکران و نویسـندگانی اسـت کـه در انتقـال مفاهیم فکری بر نسل بعد از خود موفق بود.

بـه‌دنبال مشـروطیت و نفـوذ فرهنـگ غـرب، داستان‌نویسـی بصـورت رایـج در کشورهای غـرب، بـه ایـران راه یافـت و بـر درخـت تنـاور ادبیـات ایـران بـه بـار نشسـت و خصوصـیت‌ها و کیفیت‌هـایی داشـت کـه آن را بـه‌طور کلـی از داسـتان سـنتی (قصـه‌های بلنـد و کوتـاه) گذشـته متمـایز مـی‌کـرد. ایـن تمـایز هـم از نظـر سـاختاری توجـه بـه ویژگی‌هـای خـاص داشـت کـه آن را از انـواع قصـه‌ها جـدا مـی‌کـرد و هـم از نظـر معنـایی بـه وقـایع روزمـره و امـور عینـی و محسـوس و خصوصـیت روان‌شناسـی و انسـان‌گرایی روی آورد و گروه‌هـا و طبقـه‌های مختلـف مـردم ایـران را از احـوال یکـدیگر بـاخبر کـرده و به افشـای نابسـامانی‌هـای جامعـه و خودکـامی‌هـای حاکمـان پرداخـت. دو عامـل بنیـادی، یعنی روان‌شناسـی و حقیقـت‌ماننـدی، داسـتان‌های نـوین را از قصـه‌های سـنتی جـدا کـرد و نگـاه نویسـنده را بـه مفـاهیم فکـری و مظـاهر طبیعـی و اجتمـاعی تغییـر داد. نویسـندگان و شعرا از ابرها به زیر آمدند و بـر دنیـای واقعـی قـدم نهادنـد. رمان‌هـای آغـازین فارسـی حـد فاصـلی اسـت میـان قصـه‌های بلنـد و رمان‌هـای واقعـی، خصوصـیت‌های هـر دو نـوع را می‌توان در آن‌ها دید، هم مثـل قصـه‌های کهـن پیرنـگ ضـعیفی دارنـد و بـر محـور حـوادث مـی‌گردنـد و هـم کمـابیش دارای خصوصـیت‌های روان‌شـناختی‌انـد و گـامی اسـت به‌سـوی ادبیات داستانی نوین. در واقع این نویسندگان پیش‌قراولان داستان‌نویسی نوین‌اند.

جلـال آل‌احمـد یکـی از مردمـی‌تـرین نویسـندگان ایرانـی اسـت کـه پیوسـته از رسـالت نویسنده و تعهد اجتمـاعی سـخن گفتـه و تحلیـل آثـار داسـتانی آل‌احمـد بـر مبنـای اندیشـه و آثـار او تـأثیر بسـیاری بـر تحولـات فکـری، سیاسـی، اجتمـاعی، فرهنگـی و ادبـی دوران معاصر گذاشته است.

فرانسـوا موریـاک، رمـان‌نویس، روزنامـه‌نگـار و خـاطره‌نویسـی کـه در مقـام نویسـندهٔ واقـع‌گرا، قدرتمنـدترین و تکان‌دهنـده‌ترین تصـاویر را از فضـای بسـته و خفقـان‌آور زندگی طبقهٔ بـورژوازی شهرسـتانی سـدهٔ بیسـتم ترسـیم کـرده اسـت کـه به‌سـبب تیزبینـی و موشکافی روان‌شناسانه‌اش، از آوازه و اعتبار خاصی برخوردار است.

هر دو نویسنده با توجه زیادی که به فرهنگ عامه داشته‌اند، توانسته‌اند داستان‌های رئالیستی خلق کنند و در آن‌ها دردها، عیوب، نیازها و خواسته‌های مردم جامعه را به‌تصویر بکشند. این ویژگی بر جذابیت داستان‌هایشان تأثیر زیادی داشته است. با توجه به گستردگی آثار منتشرشده دربارهٔ این دو نویسنده، سعی شد به‌گونه‌ای همه‌جانبه، افکار و آثارشان چه از لحاظ ساختار داستان‌نویسی و چه از لحاظ محتوای فکری و فلسفی بررسی شود. با رجوع به منابع مختلف فلسفی و تاریخی دربارهٔ جریان‌های فکری مؤثر بر شیوهٔ نویسندگی آل‌احمد چنین استنباط می‌شود که وی گرچه مفاهیم را از غرب گرفته، از آن‌ها به‌عنوان ابزاری برای بررسی وضعیت موجودِ جامعهٔ ایرانی و ارائهٔ دستورالعملی برای بهبود استفاده کرده است (بابایاری روشتی و یوسفی‌بهزادی، ۱۳۹۷، ص. ۲۰٤).

۱. ۱. پرسش‌های پژوهش

آیا سبک نویسندگی آل‌احمد و موریاک رئالیسم است؟ آیا می‌توان مضامین و مفاهیم منعکس‌شده در سه اثر موریاک و آل‌احمد را، با توجه به همزمانی این دو نویسنده، از منظر رئالیسم و ادبیات متعهد بررسی و تحلیل کرد؟ هر یک از این دو نویسنده تا چه حد در انجام رسالت رئالیستی خود موفق بوده‌اند و تا چه حد توانسته‌اند زندگی واقعی مردم را به تصویر بکشند؟ اشتراکات و تفاوت‌های دو نویسنده کدام است؟ هدف اصلی این مقایسه آن است که دریابیم حوادث قرن بیستم چه تأثیری بر روند شکل‌گیری مضامین و مفاهیم مشترک در اندیشهٔ این دو نویسندهٔ شرقی و غربی متعهد گذاشته است.

۱. ۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

غنیمی‌هلال (۱۹۸۷) در تعریف ادبیات تطبیقی می‌گوید «ادبیات تطبیقی علمی است که روابط خارجی میان ملل گوناگون را بررسی می‌کند و از تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها میان ادبیات ملی یک کشور و دیگر کشورها سخن می‌گوید» (ص. ۱۸). ندا (۱۳۸۳) نیز بر این باور است که «دیدگاه یک ادیب نیز می‌تواند به ادبیات

دیگر سرزمین‌ها منتقل شده و آنان را به تقلید وادار نماید. مرز میان ادبیات یک کشور با ادبیات دیگر کشورها در قلمرو پژوهش‌های تطبیقی زبان‌هاست» (ص. ۲۵-۲۶).

پراور (۱۳۹۳) در تعریف ادبیات تطبیقی می‌گوید: «مطالعات ادبیات تطبیقی یعنی بررسی وجوه اشتراک و افتراق، منبع الهام یا تأثیر و تأثر بین متون ادبی (از جمله متون نظریه و نقد ادبی) که به بیش از یک زبان نوشته شده باشند، یا مطالعه و بررسی روابط و مراودات ادبی بین دو یا چند جامعه که به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند» (ص. ١٦).

بی‌شک هیچ علمی از علوم جدید به اندازهٔ ادبیات تطبیقی به ادبیات کشورها خدمت نکرده است؛ زیرا ادبیات تطبیقی عمق روابط و پیوندهای فکری و هنری میان ادبیات کشورها را روشن ساخته و نوعی تعامل دادوستد بی‌سابقه میان آن‌ها ایجاد کرده است. از این‌رو هر کوششی در این زمینه غنیمت است و می‌تواند مورد توجه علاقه‌مندان ادبیات بومی و فراملی واقع شود.

با بررسی این آثار می‌توانیم تأثیر شیوهٔ خاص این نویسندگان را در به‌کارگیری عنصر رئالیستی از جمله بیان وقایع اجتماعی و فرهنگی، توصیف وضعیت زنان، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان داستان‌ها،... بشناسیم و همچنین تأثیر این عناصر را در شکل‌گیری اثری رئالیستی تشخیص دهیم و تأثیر این شیوهٔ نگارش را در انعکاس جهان داستانی دو نویسنده تشخیص داده، سبک‌های دو نویسنده را برای نمایش و توصیف رئالیستی فضا و شخصیت‌های داستان‌هایشان را بشناسیم و در نهایت، باعث شناخت بهتر ادبیات داستانی و رئالیستی شرق و غرب شویم (برای مثال، رضائی و آهن‌سازسلماسی، ١٣٩٦، ص. ١٢٥-١٢٦).

بازهٔ زمانی زندگی موریاک به سال شمسی ١٢٦٤-١٣٤٩ و آل‌احمد، ١٣٠٢-١٣٤٨ است. موریاک یک سال پس از مرگ جلال از دنیا می‌رود و تقریباً ٤٦ سال از مدت زمان زندگی آن‌ها مشترک بوده است. با بررسی آثار این دو نویسندهٔ شهیر می‌توان به طرح موقعیت داستانی، وضعیت درام و کشمکش داستانی در طی سال‌های ١٣٠٢ تا ١٣٤٨ در آثار این دو نویسنده دست یافت و شرایط و اوضاع جامعه در شرق و غرب

را مقایسه نمود که تاکنون هرگز به آثار این دو به این شکل پرداخته نشده است. با اندکی تأمل متوجه می‌شویم که مضمون و درون‌مایه‌هایی که این دو نویسنده در این شش اثر معرفی کرده‌اند، قابل مقایسه‌اند، هرچند یکی شرقی و دیگری غربی است. آثار موریاک و آل‌احمد انعکاس مسائل اجتماعی و سیاسی جامعهٔ زمانی آن‌هاست. مهم‌ترین اهداف این مقاله بررسی افکار و اندیشه‌های دو نویسندهٔ هم‌عصر، بررسی مظاهر و نمودهای واقعیت در این شش اثر، بیان تأثیر واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی،اقتصادی بر آثار موریاک و آل‌احمد، تأثیر اندیشه‌های موریاک و آل‌احمد در بیدارگری جامعه و معرفی این دو نویسنده به‌عنوان اصلاح‌گر اجتماعی است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دو سدهٔ اخیر در اروپا، سرآغاز تغییر و تحولاتی عمده، در تمامی عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ادبی به‌شمار می‌آید. بعد از جنگ جهانی، تقریباً تمام کشورهای دنیا، نگرش خود را نسبت به ادبیات، فرهنگ و تمام جنبه‌های زندگی تغییر داده‌اند. مکاتب فکری، فلسفی و هنری اصیل‌تر و انسانی‌تر شدند. اندیشه‌های جهانی‌شدن، ریشه گرفت و بزرگان فرهنگی و سیاسی اغلب کشورهای دنیا برای پیشرفت و توسعهٔ کشورشان، همپای کشورهای اروپایی احساس مسئولیت کردند و دست به‌کار شدند. شاعران و نویسندگان، در ادبیات جدید فارسی که به‌طور مستقیم از ادبیات غرب متأثر بوده، یا از طریق ترجمه، از افکار و اندیشه‌های نوین اطلاع یافته، سعی کرده‌اند در کنار تحولات سیاسی و اجتماعی، در زمینه‌های فکری، هنری و ادبی نیز این تحولات را ایجاد نمایند. در آثار نویسندگان معاصر نیز، می‌توان نشانه‌های بارزی یافت که کاملاً منطبق بر اصول و اندیشه‌های بیان شده در مکاتب اروپایی‌اند. «این ترجمه‌ها، مجرای آگاهی جامعه از تحولات و درک علل عقب‌ماندگی ایران بوده و دستاوردهای مهم این آگاهی، در گرایش به نوخواهی، افزایش مطالبات اجتماعی‌سیاسی و گسست از اندیشهٔ سنتی، خود را آشکار ساخت» (هاشمی، حیدری و رضایی دانش، ۱۳۹۵، ص. ۳۳). رئالیسم از جریان‌های ادبی در اروپاست که از راه ترجمه به ادبیات دیگر کشورها به مقتضای جامعه راه یافت. ایران

به‌واسطهٔ سیر تحولات انقلابی که در اجتماع آن رخ داده است، از طریق ترجمه با جریان رئالیسم آشنایی یافت و این شیوه در آثار نویسندگانش نمود یافت. آل‌احمد از نمایندگان برجستهٔ ادبیات دوران تجدد است که به‌دلیل آشنایی با آثار برجستهٔ ادبی غرب، چه از طریق ترجمه و چه از طریق قرار گرفتن در متن تحولات مرکز ادبی اروپا (فرانسه) و تسلط بر زبان فرانسه توانسته است آثار بدیعی در عرصهٔ ادب فارسی خلق کند (شرکت‌مقدم و زیار، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۲) و این‌گونه آثار نمونه‌های بسیار گویای تأثیرپذیری ادبیات معاصر فارسی از مکاتب ادبی و هنری غربی‌اند.

بسیاری از ادیبان و پژوهشگران حوزهٔ ادبیات آثار این دو نویسندهٔ شهیر را مورد بررسی و دقت نظر قرار داده‌اند. از میان پژوهش‌های انجام‌شده می‌توان به زیر اشاره کرد: پایان‌نامهٔ *تأثیر سبک نویسندگی بر سبک ترجمه نویسندگان مترجم* نوشتهٔ باختری (۱۳۹۳) که هدف این پژوهش اثبات تأثیر سبک ترجمهٔ جلال آل‌احمد از سبک نویسندگی اوست؛ رسالهٔ دکتری *بررسی تأثیر ادبیات فرانسه بر جلال آل‌احمد* نوشتهٔ شرکت‌مقدم (۱۳۸۸) که در مورد تأثیر نویسندگان فرانسوی (کامو، ژید، سلین، سارتر)، زبان و ادبیات فرانسه بر جلال آل‌احمد است؛ پایان‌نامهٔ *بررسی رئالیسم در رمان العبرات منفلوطی و مدیر مدرسه جلال آل‌احمد* نوشتهٔ کریمی (۱۳۹۵) است. راقم این سطور نیز رمان *العبرات* و *مدیر مدرسه* را از لحاظ مکتب رئالیسم و تأثیرپذیری از نویسندگان فرانسوی بررسی کرده است. پایان‌نامهٔ *بررسی تطبیقی رئالیسم اجتماعی در داستان‌های جلال آل‌احمد و نجیب محفوظ* اثر چناری (۱۳۹۲) به بررسی رئالیسم اجتماعی در آثار نجیب محفوظ و جلال آل‌احمد پرداخته و ویژگی‌های مکتب رئالیسم اجتماعی را در این آثار کاویده است. مقالهٔ «مقایسهٔ دیدگاه جلال آل‌احمد و مصطفی لطفی‌منفلوطی در زمینهٔ روشنفکری و غرب‌زدگی نوشتهٔ فرصتی‌جویباری (۱۳۹۰)، دیدگاه‌های دو نویسنده در زمینهٔ هجوم غرب به فرهنگ اسلامی، زن و حجاب را واکاوی کرده است. اما تاکنون پژوهشی تطبیقی در مورد ابعاد رئالیستی این سه اثر موریاک و جلال صورت نگرفته است.

۳. روش پژوهش

در این مقاله سه اثر موریاک و آل‌احمد با روش توصیفی‌تحلیلی براساس رویکرد مکتب واقع‌گرایی بررسی شده‌اند. نقش مهم ادبیات تطبیقی در نشان دادن دیدگاه دو نویسنده در توصیف یک موضوع مشترک و قرابت یا فاصلهٔ بین دو فرهنگ متفاوت است. ادبیات تطبیقی سهم بسزایی در آشتی‌دادن فرهنگ‌ها و ادبیات ملل مختلف با یکدیگر دارد و این نقش تنها با قیاس‌هایی صورت می‌پذیرد که از خلال یک یا چندین اثر ادبی متفاوت به‌دست می‌آیند (راد، فارسیان و بامشکی، ۱۳۹۷، ص. ۷). از آن‌جا که تحقیق در مورد آثار ادبی است، از روش و منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است.

٤. یافته‌ها و بحث

ادبیات تطبیقی در واقع عبارت است از:

تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان و پژوهنده‌ای که به تحقیق در این رشته اشتغال دارد، مثل آن است که در سرحد قلمرو زبان قومی به کمین می‌نشیند تا تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی را که از آن سرحد بین آن قوم و اقوام دور و نزدیک دیگر روی می‌دهد تحت نظارت و مراقبت خویش بگیرد و پیداست که حاصل تحقیق او با میزان دقت و مراقبتی که در این تحقیق به‌کار بندد مناسب خواهد بود. بنابراین شاید بتوان گفت که حاصل تحقیق در کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در قوم دیگر پیدا می‌کند. (زرین‌کوب، ۱۳٥٤، ص. ۱۲۷)

ادبیات تطبیقی نوعی دادوستد فرهنگی است و از موازنهٔ ادبی جداست. ادبیات تطبیقی برخلاف موازنهٔ ادبی، به مقایسهٔ مجرد بسنده نمی‌کند، بلکه می‌کوشد معلوم دارد «کدام یک از آثار تحت تأثیر و نفوذ دیگری به‌وجود آمده است و حدود تأثیر و نفوذ هر اثری در آثار نویسندگان اقوام دیگر چیست؟» (زرین‌کوب، ۱۳٥٤، ص. ۱۲۸)

این مکتب تضادها، اخلاقیات، آداب و رسوم و خصوصیات فردی و اجتماعی افراد جامعه را به‌عنوان نمودهای شرایط اجتماعی، بررسی می‌کند و صرفاً به ترسیم آنچه به‌چشم می‌آید بسنده نمی‌کند، بلکه شرایط و عوامل بوجود آورندهٔ آن را با رابطهٔ علی و معلولی بررسی می‌کند:

نویسندهٔ واقع‌گرا در پی آفریدن تصویری است که به‌واسطهٔ شباهت زیادش با ادراک عادی ما از زندگی، مجذوب‌کننده است. نویسنده تصویری ظریف و عمیق خلق می‌کند و با ترفندهای روان‌شناختی مجاب‌کننده‌ای، انگیزه‌های گوناگونی را که منشأ حرکات و سکنات شخصیت‌هاست، به خواننده نشان می‌دهد و این امر با تصویری پذیرفتنی از جامعه‌ای که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند، همراه است. (پک، ۱۳٦٦، ص. ۱۱۳)

٤. ۱. بازنمود زندگی دو نویسنده در واقع‌گرایی آنان

موریاک و آل‌احمد، هر دو نویسنده‌هایی هستند که در خانواده‌ای بسیار مذهبی پرورش یافته‌اند، به ضوابط، رسوم و قواعد مذهبی کاملاً آشنایی دارند و بیشتر از هر جوان دیگر زیر سلطهٔ خانواده بوده‌اند. در محیطی بزرگ شده‌اند که تأثیر والدین به‌شدت بر آن سایه انداخته است. از این رو می‌توان این‌طور تصور کرد بعدها در برخورد با دنیای بیرون شگفتی‌های دردآلودی را تجربه کرده‌اند. موریاک و آل‌احمد که با نصیحت‌های پرهیزکارانه پرورش یافته بودند، شک نداشتند که حقیقت چنان زیر سلطهٔ پلیدی است که معمولاً در حالتی یکنواخت و بی‌اعتنا به زندگی روزمره ظاهر می‌شود. سیمای آن‌ها سال به سال واضح‌تر از گذشته ترسیم می‌شود؛ زیرا شهرت خود را به بهای سازش با زمانِ خود به‌دست نیاورده‌اند و دیدگاه‌های تیره و سخت‌گیرانه‌شان نسبت به دنیا برای خوش‌آمد هم‌عصرانشان شکل نگرفته است. در داستان‌های واقع‌گرایانهٔ خود همیشه قله‌ها را نشانه گرفته و از مؤلفه‌های مکتب رئالیسم تأثیر پذیرفته‌اند.

هر دو نویسنده از افعال ماضی بیشتر استفاده می‌کنند که دلیل آن اهمیت گذشته و نقد و تحلیل زندگی گذشتهٔ خود آن‌هاست. گویی در گذشته زندگی می‌کنند و

به‌ندرت افعال آینده به‌کار می‌برند، زیرا بیشتر ناراحت آنچه که اتفاق افتاده است، هستند تا آنچه که می‌خواهد روی دهد. یا شاید به‌عنوان یک منتقد در پی حل مشکلات فردی و اجتماعی هستند که با از بین رفتن آن‌ها، آیندهٔ بهتری رخ خواهد داد. از طرف دیگر با تمرکز بر اعمال و اقدامات صورت‌گرفته در گذشته، دیدگاه‌های انتقادی خود نسبت به آن‌ها را مطرح کرده و در صدد راهکارها و پیشنهادهای اصلاحی بر می‌آیند و برای از بین بردن ضعف‌ها و کاستی‌ها می‌کوشند. یکی از ابعاد شخصیتی موریاک و آل‌احمد واقع‌گرایی است و به‌همین دلیل دغدغهٔ اصلی آن‌ها طرح بی‌پروا و شجاعانهٔ معضلات و مشکلات سیاسی‌اجتماعی و تلاش برای اصلاح آن‌هاست. میان گرایش موریاک و آل‌احمد به کاربرد افعال ماضی و مضارع از نظر شخصیتی می‌توان این‌گونه ارتباط برقرار کرد که آنچه این دو نویسنده را بدین دو زمان و تأمل دربارهٔ اتفاقات در آن‌ها سوق می‌دهد، همین واقع‌گرایی و دیدگاه رئالیستی آن‌هاست. در مجموع می‌توان گفت هدف نویسندگان از استفاده از دو زمان گذشته و حال، دو چیز است:

۱- به اعتبار وجهیت خود می‌افزاید؛ چراکه واقعه‌ای را که نقل می‌کند، گویی خود در آن شرکت داشته یا به رأی‌العین دیده است. ۲- مخاطب را غافلگیر می‌کند و زمین‌گیر؛ زیرا جملات و واقعه‌ای از حالت عادی خارج شده است و هیجانی بر مخاطب وارد می‌شود. از سویی، تسریعی است در بیان وقوع واقعه و به‌نحوی حرکت و سیر سریع وقایع برای خواننده و مخاطب تداعی می‌شود. (براتی‌خوانساری، زیاری و ضیغمی، ۱۳۹۳، ص. ۳۹)

موریاک و آل‌احمد دیدگاه روشنی نسبت به مسائل اجتماعی روزگار خود داشته، در حد جامعه‌شناس در مورد معضلات اجتماع نظر می‌دهند و با به‌تصویر کشیدن حوادث دوران و مشکلات جامعه در آثارشان و بیان وقایع در قالب داستان، حضور پررنگی در صحنهٔ اجتماع و سیاست داشته‌اند. از نظر آل‌احمد (۱۳۹۰، ص. ٦۲) «ادبیات یعنی مواجههٔ آدمی با زندگی، آدمی که ورای خورد و خواب و خشم و شهوت، غم دیگری هم دارد». هر دو نویسنده از ادبیات برای بیان اندیشه‌های

اجتماعی خود بهره برده‌اند و در آثارشان به طرح واقعیات اجتماع می‌پردازند؛ زیرا غم جامعه‌شان را ورای خواسته‌های دیگر می‌دانند و از هیچ صحنه، رویداد و معضلی در اجتماع خودشان به سادگی نگذشته‌اند؛ چون حس مسئولیت و تعهدشان نمی‌گذارد مشکلات را ببینند ولی هیچ نگویند و ننویسند. چشم‌های تیزبینشان همه‌جا را به‌خوبی می‌پایند و برای یافتن حقایق به هرجایی سر می‌زنند و همواره قلم به‌دست به طرح واقعیات می‌پردازند: «محتوای فکری این تکلیف یعنی سرگذشت بشری را به‌دست گرفتن و به‌کمک عقل و منطق، معضلات امور اجتماعی را حل کردن.» (آل‌احمد، ۱۳۸٦، ص. ۳۲۳). از این جهت است که آثار موریاک و آل‌احمد همگی برگرفته از اجتماع اطرافشان است و می‌توانند روشن‌کنندهٔ گوشه‌هایی از تاریخ معاصر باشند و حقایق بسیاری از اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی معاصر را آشکار کنند.

در آثار موریاک و آل‌احمد، راوی که خود نیز یکی از شخصیت‌های داستان است، خودش از تجربیات و زندگی خود سخن می‌گوید که در این نوع از روایت باورپذیری بیشتر است؛ زیرا خود فرد هرآنچه را تجربه کرده، بیان می‌کند و مسائل و مشکلات هرقدر هم پیچیده و غیر قابل باور باشد، چون از زبان خود شخصیت است باورپذیر می‌شود. گاهی این انتخاب برای آن است که از زبان آن شخصیت، تمام آنچه را دغدغهٔ شخصی نویسنده است و هر انتقادی که نسبت به جامعه دارد، از زبان آن شخصیت بیان کند تا خود نویسنده به‌طور صریح و مستقیم به نقد جامعه نپردازد بلکه از زبان دیگری مسائل خود را مطرح کند. هرچند انتخاب شخصیت‌های داستان و دغدغه و مسائلی که مطرح می‌کنند برخاسته از ذهن نویسنده است، با این روش به‌طور غیر مستقیم‌تر نظرات خود را بیان می‌کند. این شیوه «بیشتر مورد استفادهٔ نویسندگان تواناست و بهترین داستان‌های جهان در همین شیوه نگارش یافته‌اند» (یونسی، ۱۳۸۲، ص. ۷۲).

در بررسی دین و مذهب در آثار آل‌احمد با دو نظر متفاوت از او مواجهیم. در آثار اولیهٔ او به‌خصوص «*دید و بازدید*» و «*زن زیادی*»، دین و مذهب شامل پاره‌ای از خرافات است که آل‌احمد به‌شدت با آن‌ها می‌ستیزد. اما چندی بعد، با روحی خسته

و دلـزده از تفکـرات مـادی، بـه تعمـق در خویشـتنِ خـویش پرداخـت تـا آنجـا کـه در نهایـت، پلـی روحـانی و معنـوی بـین خـود و خـدایش برقـرار کـرد. وی بعـدها بـا رسـیدن بـه بلـوغ فکـری و معنـوی و تحقیـق در اجتمـاع ایـران بـه نقـش مهـم مـذهب و روحـانیون در تحولات اجتماعی پی مـی‌بـرد. در کتـاب خسـی *در میقـات* کـه سـفرنامهٔ حـج اوسـت بـه این تحول روحی اشاره می‌کند «دیـدم کـه تنهـا 'خسـی' اسـت و بـه «میقـات» آمـده اسـت و نـه 'کسـی' و بـه 'میعـادی'» (آل‌احمـد، ۱۳٤٥، ص.۸۲). بازگشـت وی بـه مـذهب آگاهانـه بـوده اسـت. هـدف آل‌احمـد در بررسـی هنرهـای روزگـار خـود چـون ادبیـات، شـعر، نمایش، نقاشی و سینما این است کـه نشـان دهـد کـار هنـر در ایـن سـرزمین جهـاد اسـت و ایـن هنرهـا تـا زمـانی کـه ایـن هـدف را دارنـد و در حفـظ سـنت و مـذهب مـی‌کوشـند، ارزشمندند. منتقـد بـودن یکـی دیگـر از ابعـاد شخصـیتی آل‌احمـد اسـت کـه هـم برآمـده از واقع‌گرایی و هم آرمـانگرایی اوسـت. آل‌احمـد اول خـود را آمـاج انتقـاداتش قـرار مـی‌دهـد و سـپس دیگـران، اعمـال دولـت یـا تیپ‌هـا را. از ایـن رو، زاویـهٔ دیـد اول شـخص و دوم شـخص در داسـتان‌هایش بیشـتر کـاربرد دارد و در انتقادهـا، خـود را جـدا از دیگـران نمی‌انگارد. نویسنده‌ای کـه از جملـات پرسشـی اسـتفاده مـی‌کنـد، باعـث درگیـر شـدن ذهـن خواننـده مـی‌شـود و خواننـده را بـه تفکـر عمیـق در مـورد آن موضـوع و مسـئله وادار مـی‌کنـد و تـأثیر کلـامش بیشـتر مـی‌شـود. آل‌احمـد در نوشـته‌هایش بارهـا از جملـه‌های پرسشـی اسـتفاده مـی‌کنـد و مـدام در نوشـته‌هایش خـود بـه‌عنوان راوی داسـتان اسـت. آل‌احمـد به‌واسـطهٔ شخصـیت منتقـد ذهـن پرسـش‌گر و مسـئله‌یـابش، از جملـات پرسشـی بسـیار اسـتفاده مـی‌کنـد و بـا جملـه‌های پرسشـی رفتـار و عملکـرد خـود را نقـد مـی‌کنـد، انتقادهـایش را نسـبت بـه‌خود و دیگـران مطـرح مـی‌کنـد، ذهـن مخاطـب را بـا مسـئله یـا مسـئله‌های داسـتان درگیـر کـرده و او را بـه تفکـر عمیـق وا مـی‌دارد. بنـابراین بـا توجـه بـه کارکرد جمله‌های پرسشـی کثیـر و متنـوع مـی‌تـوان گفـت کـه آل‌احمـد صـاحب شخصـیتی مسئله‌مدار است.

مسائلی که هر دو نویسنده ارائه می‌دهند عبارت‌اند از:

– درماندگی انسانِ محکوم به رنج، مرگ در جهان؛

– اکثر شخصیت‌های هر دو نویسنده وابسته به پول و مسائل مادی‌اند؛

– فلاکتی که خودِ انسان به‌واسطهٔ نیاز و تمایلِ به قدرت و اقتدار یا برعکس به‌دلیل فرمانبرداریِ منفعل در به‌وجود آمدنش سهیم است؛

– تیره‌بختی‌ها و گرفتاری‌هایی که هر روزه توسط جامعهٔ ستمگر به‌وجود می‌آیند؛

– شخصیت‌های داستان از سرنوشت مقدرِ خود ناراضی‌اند؛

– شخصیت‌های داستان نمی‌توانند تقدیر و سرنوشت خود را تغییر دهند؛

– آشفتگی، گمراهی، سرگردانی، جستجوی هویت خود، خودگویی؛

– تأثیر مذهب در رمان‌ها، سبک ادبی و جامعهٔ دو نویسنده کاملاً واضح است.

٤. ۲. شخصیت‌های رمان‌های دو نویسنده

موریاک شخصیت‌های رمان‌هایش را به چهار بخش تقسیم می‌کند:

۱. شخصیت‌هایی که بی‌هیچ غوری، ناگهان به آرامش و طیب نفس می‌رسند. مخاطب از این گونه شخصیت‌ها چیزی نمی‌آموزد. این دسته از افراد هرگز دست به گناه نمی‌زنند. همه‌چیز را می‌پذیرند و منطبق با آن زندگی می‌کنند..

۲. دستهٔ دوم افرادی هستند که دغدغهٔ افزایش پول و ثروت و مادیات دارند. این دسته افراد قلب مرده‌ای دارند، مانند شوهر ترز؛ افرادی خودخواه و مادی‌گرا که از عشق بویی نبرده‌اند، فقط به خودشان می‌اندیشند و به جامعه نیز سودی نمی‌رسانند.

۳. دستهٔ سوم گناه‌کاران و گمراهانی هستند که به‌سبب ضعف، افسردگی و بدبختی توسط جامعه به‌سمت گناه سوق می‌یابند. موریاک به این دسته از شخصیت‌ها درآثارش علاقه دارد. از میان این آثار می‌توان به *ترز دسکیرو*، *بچهٔ کثیف* و *برهوت عشق* اشاره کرد. این شخصیت‌ها دوست دارند زندگی خوبی داشته باشند، به آرمان خود برسند و محتاج محبت و نیکوکاری هستند. شخصیت‌های موریاک اسرارآمیز، مرموز و خواهان اصلاح خود هستند، کارهای غیر قابل پیش‌بینی انجام می‌دهند. موریاک علاقمند به روح‌های سرگشته است، گناه‌کارانی که محتاج همدردی و دلسوزی هستند.

این دسته کاملاً به شخصیت‌های آل‌احمد شباهت دارد (در این مقاله به بررسی این دسته می‌پردازیم): آل‌احمد «در تمام آثار داستانی‌اش به جامعهٔ پیرامون خود چشم داشت و جهان واقعی را که شخصاً تجربه کرده...پایه و شالودهٔ نوشته‌هایش قرار می‌دهد.» (امامی، ۱۳۷۸، ص. ٥٦٤) و مضمون آثارش «پرداختن به مسائل اجتماعی...و حاکی از نگاه دلسوزانهٔ نویسنده به آدم‌های فقیر جامعه است» (بهارلو، ۱۳٦۹، ص. ٥٦). ویژگی هر دو نویسنده این است که شخصیت‌های خود را با زنگارهای روحی معرفی می‌کنند، این مسئله واقع‌گرایانه است، اینکه از انسان هیچ خطا و گناهی سرنزند، دور از واقعیت است. شخصیت‌ها همواره در حال تحلیل کردن خود هستند و با خوانش آن‌ها مخاطب به خودشناسی می‌رسد. شخصیت‌ها قصد دارند علل ارتکاب به گناه را برای خود روشن سازند:

«راوی در داستان‌های واقع‌گرا به‌طور مستقیم از ویژگی شخصیت‌ها نمی‌گوید، بلکه از طریق گفتمان شخصیت‌ها و نشان دادن کنش‌های آنان روایت داستان را واقع‌گرا و نمایشی جلوه می‌دهد» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷، ص. ۹۱-۹۳) و بدین طریق داستان واقعی‌تر جلوه می‌نماید و برای مخاطب ملموس‌تر است: «از سویی دیگر یکی از ویژگی‌های اصلی آثار داستانی آل‌احمد این است که او شخصیت‌ها را در متن هیاهوی تبلیغی نشان نمی‌دهد بلکه می‌کوشد با توصیف رنجی که هریک از آن‌ها می‌برند، همدردی خواننده را نسبت به آنان برانگیزند» (دریایی و اسعد، ۱۳۸۷، ص. ۷۸). موریاک نیز با قهرمانانش همذات‌پنداری می‌کند: «بارها از پشت نرده‌های زندان خانواده، تو را می‌دیدم که بی‌سر و صدا و مستأصل دور خودت می‌چرخیدی، و با آن چشمان شرور و غمگین مرا ورانداز می‌کردی»[1] (موریاک، ۱۹۲۷، ص. ۲۱). در *ترز دسکیرو* و *بچهٔ کثیف* موقعیت‌ها، شخصیت‌ها را به‌سمتی سوق می‌دهند که دست به خیانت، خودکشی و در نهایت گناه بزنند. همچنان که در *بچهٔ مردم* آل‌احمد شاهد ارتکاب گناه یا اشتباه از سوی زن هستیم. آل‌احمد در حین بررسی علت گناه زن و

1. Que de fois, à travers les barreaux vivants d'une famille, t'ai-je vue tourner en rond, à pas de louve ; et de ton œil méchant et triste, tu me dévisageais

همین‌طور با نام نگذاشتن روی شخصیت‌هایش، شخصیت‌های تیپیک یا نوعی می‌آفریند و نشان می‌دهد که در ایران، شوهر جایگاه خدای‌گونه دارد. مرد زنش را وادار به گناه می‌کند و زن پس از رهاکردن کودکش در خیابان، تلاش می‌کند عملش را توجیه و به آسودگی وجدان دست یابد. در هر دو اثر *بچهٔ کثیف* موریاک و *بچهٔ مردم* جلال ، مادر کودک خود را رها می‌کند و زندگی او را به چالش می‌کشد.

٤. دستهٔ چهارم افراد کاتولیک، معتقد و زاهدی هستند که فقط فرائض را انجام می‌دهند. موریاک در رمان‌هایش چندان به بررسی این گروه از شخصیت‌ها نمی‌پردازد زیرا با نشان دادن گناهان شخصیت‌هایش می‌خواهد به دیگران درس اخلاق بدهد و چیزی به آنان بیاموزد.

دستهٔ سوم شخصیت‌های موریاک، افراد گم‌گشته‌ای هستند که توسط شیطان فریب خورده و دست به گناه می‌زنند و تنها پس از انجام عمل گناه‌آلود خود، از خواب غفلت بر می‌خیزند، به آگاهی می‌رسند، با خود جدال می‌کنند و مدام عملکرد خود را تحلیل می‌کنند. به‌همین دلیل می‌توان گفت که آثار موریاک بیشتر درام هستند تا تراژدی. اگرچه پایان خوشی ندارند، با این‌حال با آگاهی همراهند. مسئله‌ای که در شخصیت‌پردازی آثار آل‌احمد و موریاک مهم است اینکه شخصیت‌های هر دو نویسنده، افرادی واقعی‌اند و از میان اجتماع انتخاب شده‌اند و پس از انجام عمل گناه یا اشتباه، به گناه خود اعتراف می‌کنند. جذابیت‌های آنان به‌خاطر قدرت هر دو نویسنده در بیان حال اینان است، نه انجام کارهای تخیلی. در اثر *بچهٔ مردم* زن اساساً به گناه یا اشتباه خود صادقانه اعتراف می‌کند. *زن زیادی* براساس اعتراف صادقانهٔ زنانه شکل می‌گیرد که به‌دلیل زشت، آبله‌رو بودن و طاسی که تأثیر مستقیم بر زیبایی دارند طلاق گرفته، یعنی همسرش او را به‌اجبار طلاق داده است (افخمی‌نیا، جواری و وصال، ۱۳۹٦، ص. ۲۹)، هرچند طلاق در ایران معاصر نکوهیده و در حد یک گناه مطرح می‌شد. در *سنگی بر گوری*، مرد قادر به بچه‌دار شدن نیست و دست به گناه می‌زند و مدام علت گناهان خود را تجزیه و تحلیل می‌کند.

در *بچهٔ کثیف* موریاک، کودک هیچ نقشی در نامشروع‌بودن تولد خود ندارد، کودک و یا حتی والدین و اطرافیان نمی‌توانند عقب‌افتاده بودن کودک را تغییر دهند. کودک که دیگر نمی‌تواند پیش‌داوری‌های افراد دهکده را تحمل کند، دست به خودکشی می‌زند.

پژوهش حاضر به بررسی *ترز دسکیرو*، *برهوت عشق* و *بچهٔ کثیف* اثر موریاک و *زن زیادی*، *سنگی بر گوری* و *بچهٔ مردم* اثر آل‌احمد می‌پردازد.

– *بچهٔ کثیف* داستان رنج کودکی زشت و عقب‌افتاده است که مادرش او را «کثیف» صدا می‌زند. قربانی نفرتِ مادر که فقط یادآور خاطرات هولناک برای وی است، قربانیِ پیش‌داوری‌های افراد دهکده می‌شود و پدر ناتوان و بی‌ارادهٔ خود را به‌سوی مرگ سوق می‌دهد.

– *ترز دسکیرو*، زنی است زندانی‌شده که از همه‌جا و همه‌کس بریده؛ قهرمانی است مأیوس که بدون هیچ عذاب وجدانی تلاش می‌کند خود را از پیش‌داوری‌های ازدواجش و از تقدیری که به او تحمیل شده است برهاند، هرچند که بهای آن را می‌پردازد.

– *برهوت عشق* داستان زندگی بیوه‌زنی (ماریا کروس) است که دیگر قادر به تحمل پیش‌داوری‌های افراد دهکده نیست. همچنین شاهد رقابت عشقی یک پدر و پسر برای یک زن هستیم. دراین داستان موریاک بیهودگیِ عشق‌های انسانی را تصدیق و مضمون فلاکت انسان بدونِ خدایِ پاسکال را مصور می‌کند.

– *سنگی بر گوری* حکایت مرد عقیمی است که تمام تلاش خود را به‌کار می‌برد تا بچه‌دار شود ولی ناموفق است.

– *زن زیادی* سرگذشت زنی است که شوهرش او را به‌خاطر زشت، آبله‌رو بودن و طاسی به‌اجبار طلاق داده است. زن علی‌رغم پایین بودن سن ازدواج در آن زمان و تمایلش به ازدواج، به‌خاطر زشت، آبله‌رو بودن و طاسی تا سی و چهار سالگی نتوانسته ازدواج کند. وی سرنوشت خود را قبل و بعد از ازدواج مویه می‌کند و تمام بدبختی خود را ناشی از زشت، آبله‌رو بودن و طاسی می‌داند.

– *بچهٔ مردم* اعتراف صادقانهٔ زنی است که شوهرش نمی‌خواهد بچهٔ همسر سابقش را سر سفرهٔ خود ببیند و زن را مجبور می‌کند کودک را از خانه بیرون کند. زن پس از رها کردن کودک در خیابان به تحلیل گناه خود می‌پردازد.

برای محقق شدن یک فعل باید حتماً چهار فعل مُدَل یا افعال تأثیرگذار (بایستن، توانستن، خواستن و دانستن) به کمک فعل مورد نظر بیایند. زن زمانی که بچهٔ خودش را از خانه بیرون می‌برد تا او را در خیابان رها کند، به این چهار فعل قبلاً مجهز شده است. زن فعل «بایستن» را از شوهر و همچنین از جامعه و فرهنگی که در آن زندگی می‌کند، دریافت کرده است. جامعهٔ مردسالار این روایت هم فشار را بر زن دو برابر می‌کند تا این کنش صورت گیرد. زن باید بر همهٔ احساسات عاطفی و مادریش غلبه کند، کودکش را به ورطهٔ نیستی بکشد تا مانع فروپاشی زندگی جدیدش شود. او باید زندگی مشترکش را حفظ کند. گناه این بچهٔ سه ساله که در زندگی پدر و مادر خود نیز زیادی است، چیست؟ چرا مانع خوشبختی آن‌هاست؟ تقاص کدامین گناه را پس می‌دهد؟ چرا نباید زیر سایهٔ آن‌ها بزرگ شود و چگونه می‌تواند از این سرنوشت شوم، رهایی یابد؟: «کدام منطق باید ما را از رنج تحمل‌ناپذیر لحظه‌ای نجات دهد که در آن، فردی که می‌پرستیمش و نزدیکی او برای زندگی و حتی تنمان حیاتی است، با قلبی بی‌تفاوت (و شاید راضی) با غیبت همیشگی ما کنار می‌آید؟ برای آن‌که برایمان همه چیز است، هیچ چیز نیستیم»[1] (موریاک، ۱۹۲۵، ص. ٦٧–٦٨).

در واقع جلال و موریاک می‌خواهند هیاهوی درون انسان را مطرح کنند، ضمن آنکه موقعیت‌ها از دسترس فرد خارج هستند. همچون ناباروری در اثر *سنگی بر گوری*، زشت، عقب‌افتاده و نامشروع بودن در *بچهٔ کثیف*، نداشتن مو در *زن زیادی*. این موقعیت‌ها به‌هیچ عنوان در دست شخصیت محوری نیستند، بلکه تقدیری است

1. Mais quel raisonnement nous préserverait de cette insupportable douleur, lorsque l'être adoré dont l'approche est nécessaire à notre vie même physique, se résigne d'un cœur indifférent (satisfait peut-être) à notre absence éternelle? Nous ne sommes rien pour celle qui nous est tout.

و حال شخصیت محوری باید در مقابل موقعیت مقدر شده در جهان واکنش نشان بدهد:

این داغ باطله‌ای بود که در رحم بر پیشانی یکی می‌زنیم، که می زند، معلوم نیست، اما زده می‌شود، فاعل مجهول است. یعنی اخلاق است و سنت است و این حرف‌های قلمبه. ... می‌خواهم مثل همه باشم. در بچه‌دار بودن. و نمی‌توانم و نمی‌خواهم مثل همه باشم در تبعیت از مقررات. و باید. با این تضاد چه باید کرد؟ (آل‌احمد، ۱۳٦۰، ص. ۲۹)

این شخصیت‌ها در نظر دارند مشکلات و سنگی را که بر سر راه رسیدن به آمال و خواسته‌هایشان قرار گرفته است، بردارند.

٤. ۳. مضامین مشابه شش اثر

هدف نویسندهٔ واقع‌گرا

به نمایش گذاشتن قضایای کلی، واقعیت‌های کلی دربارهٔ نوع‌های انسانی که در شرایط ویژه‌ای قرار دارند. این هدف تعمیم‌بخشیدن، در واقع در حکم نیروی محرکه‌ای است که به روایت داستان‌نویس قدرت می‌دهد. اشخاص داستانی او هم خاص‌اند و هم عام. داستان‌نویس، به‌منظور عرضهٔ واقعیت‌های کلی دربارهٔ شخصیت و انگیزه‌های انسان، کردار و گفتار طبیعی رایج نمونه‌های انسانی و واقعی جزئی را عمده نمی‌کند و نشان نمی‌دهد بلکه چیزهایی را به نمایش می‌گذارد که به‌وسیلهٔ نمایندگان نوع‌های شخصیتی ویژه، گفته یا انجام شده است. (دستغیب، ۱۳۷۸، ص. ۱۹۰)

به‌جز مضمون تعلیق بین دو پل رستگاری و لذت نفس، مضمون مهم دیگر برای این دو نویسنده نزاع در خانواده است. برای این دو نویسنده، خانواده میدان جنگ و نبرد است. بنابراین موریاک و آل‌احمد دیدگاهی منفی نسبت به خانواده دارند و شخصیت‌ها در خانواده‌ها به همدیگر اعتماد ندارند:

«روح خانواده نوعی بیزاری عمیق را بـه آن‌هـا تلقـین مـی‌کـرد، نسـبت بـه هـر آنچـه کـه تعادل شخصیتشان را تهدید مـی‌کـرد. غریـزهٔ حفـظ کشـتی، بـه ایـن خدمـه، کـه محکـوم بـه زندگی مشقت‌بار روی یک کشـتی واحـد بودنـد، ایـن دغدغـه را القـا مـی‌کـرد کـه نگذارنـد هیچ آتشی روی آن روشن شود.»[1] (موریاک، ۱۹۲۵، ص. ٦٤)

مضـمون اصـلی دیگـر بـرای ایـن دو نویسـنده، عـدم درک متقابـل زوجـین اسـت. موریاک می‌گوید: «جهـنم خـانواده اسـت». بـا انـدکی تأمـل متوجـه مـی‌شـویم کـه آل‌احمـد نیز بر همین عقیده است:

وای! هیچ دلم نمـی‌خواهـد آن شـب را دوبـاره بـه‌یـاد خـود بیـاورم. خـدا نیـاورد! عـیش به این کوتاهی! فقـط یـادم اسـت وقتـی عقـد تمـام شـد، آمـد رویـم را ببوسـد و مـن تـوی آینـه صـورت عینـک‌دارش را نگـاه مـی‌کـردم. در گوشـم گفـت: 'واسـهٔ زیرلفظیـت یـک کلـاه‌گـیس قشـنگ سـفارش دادم، جـانم!' و مـن نمـی‌دانیـد چـه حـالی شـدم. حتمـاً بایـد خوشحال می‌شـدم. خوشـحال مـی‌شـدم کـه مطلـب را فهمیـده و بـه روی خـودش نیـاورده و با وجود همهٔ این‌ها مرا قبول دارد. اما مثـل ایـن بـود کـه بـا تخمـاق تـوی مغـزم کوبیدنـد. دلم می‌خواسـت دسـت بکـنم و از زیـر عینـک چشـم‌هـای باباقوری شـده‌اش را در بیـاورم. پدرسوختهٔ بدترکیب وقت قحط بود که سـر عقـد مـرا بـه یـاد بـدبختی‌ام مـی‌انـداخت! الهـی خیـر از عمـرش نبینـد! اصـلاً یـک لقمـه شـام از گلـویم پـایین نرفـت و خـون خـونم را می‌خورد. (آل‌احمد، ۱۳۳۱، ص. ۱۳۷–۱۳۸)

در زن زیـادی شـاهد درمانـدگی و دورافتـادگیِ زنـی زشـت، حکایـت تـاریخی زن و نحـوهٔ ارزش‌گـذاری او هسـتیم. بـه‌کار بـردن صـفت زیـادی تأکیـدی بـر ایـن نوسـتالژی، عقب‌ماندگی فرهنگـی و یـا شـاید سـاختار جبـری هسـتی اسـت. نکتـه‌ای کـه در تمـام ایـن داستان‌ها قابل تأمل اسـت، نـوع نگـرش هـر دو نویسـندهٔ شـرقی و غربـی در ارتبـاط بـا ایـن مسـئله و نـوعی پیشـنهاد بـرای حـل گوشـه‌ای از مشـکلات زوجـین اسـت کـه از زبـان ایـن افراد بیان می‌شود:

1. L’esprit de famille leur inspirait une répugnance profonde pour ce qui menaçait l’équilibre de leurs caractères. L’instinct de conservation inspirait à cet équipage embarqué pour la vie sur la même galère, le souci de ne laisser s’allumer à bord aucun incendie.

او (پل) بسیار کوته‌بینانه در این تباهیِ ازدواج، و این زوالی که تا ابد برای خویش ساخته بود، شرکت می‌کرد. شب‌هنگام، این ریشخندِ سرنوشت، کابوسِ فروخته‌شدن برای بطالتی که حتی سایه‌اش نیز از او پنهان شده بود، روحش را تصرف می‌کرد و او را تا سپیده‌دم بیدار نگه می‌داشت. حتی هنگامی که او خود را با داستان‌ها و یا با تفکرات وقیح سرگرم می‌کرد، اساس تفکراتش ثابت باقی می‌ماند، پل تمام شب را در ظلماتِ چاهی که خود را در آن پرت کرده بود و می‌دانست که نمی‌تواند از آنجا بیرون بیاید، با خود کلنجار می‌رفت.[1] (موریاک، ۱۹۵۱، ص. ۱۱-۱۲)

مضمون اصلی دیگر تسلط شوهر و تحقیر زن نزدِ دو نویسنده است. زنانِ این داستان‌ها منفعلند. نقش یا وظایف بسیار محدود، فرعی و ثانویه، آنان را با انتظارات متضادی مواجه می‌کند که سلامت جسمی و روانی‌شان و در نهایت سلامت کانون خانواده را تهدید می‌کند. این نوستالژی در *بچهٔ مردم* نیز به همین شکل چهره می‌نماید:

آن شب پهلوی من هم نیامد. مثلاً با من قهر کرده بود، شب سوم زندگی ما با هم بود، ولی با من قهر کرده بود. خودم می‌دانستم که می‌خواهد مرا غضب کند تا کار بچه را زودتر یکسره کنم. صبح هم که از در خانه بیرون می‌رفت گفت 'ظهر که میام دیگه نبایس بچه رو ببینم، ها!' و من تکلیف خودم را از همان وقت می‌دانستم. (آل‌احمد، ۱۳۲۷، ص. ۱۲-۱۳)

نظام مردسالاری، قرن‌هاست پدیده‌ای طبیعی و قانونی تلقی شده و همواره زن را زبون و تسلیم خواسته است. در *ترز دسکیرو* شاهد تکرار همان نوستالژی دردناک هستیم که این‌بار نیز در چهرهٔ زنی سرگردان، مهجور و دورمانده از همه‌جا ظاهر شده است:

1. Ainsi participait-elle plus étroitement à cette déchéance qu'elle avait épousée, qu'elle avait faite sienne à jamais. La nuit, cette dérision du sort, l'horreur de s'être vendue pour une vanité dont l'ombre même lui était dérobée, occupait son esprit, la tenait éveillée jusqu'à l'aube.

در آن روز خفقان‌آور عروسی، در کلیسای تنگ و تاریک سن‌کلر که صدای ارگ کهنه در میان همهمهٔ زنان گم می‌شد و بوی آن‌ها عطر عود را در خود محو می‌کرد، ترز احساس گم‌گشتگی می‌کرد. او مانند خوابگردی پا به درون قفس گذاشته بود، و سروصدای ناشی از بسته‌شدنِ درِ سنگین قفس، ناگهان دختر بی‌چاره را از خواب بیدار کرده بود.[1] (موریاک، ۱۹۲۷، ص. ٤٩)

موریاک و آل‌احمد با درک درستی که از وضعیت زنان داشتند، به توصیف چهرهٔ واقعی زن و مسائل و مصائب پیرامونش پرداخته‌اند. موریاک و آل‌احمد قصد دارند با طرح مسائل و مشکلات زن در جامعهٔ آن روزگار و انعکاس آن‌ها در داستان‌هایشان راه حلی برای بهبود این وضعیت بیابند. این دو همیشه خواستار تغییر وضعیت زن در جامعهٔ روزگار خود بودند.

موریاک و آل‌احمد معتقدند زندگی زندانی است ابدی، همه چیز از قبل مقدر شده: «سرنوشتت تا آخر عمر تعیین شده؛ بهتراست بخوابی»[2] (موریاک، ۱۹۲۷، ص. ۹۰) و گریزی از سرنوشت نیست:

برای من این بی‌بچگی شده است یک سرنوشت که پایش ایستاده‌ام. هیچ وقت هم کاری را حسرت بدلی نکرده‌ام و به هر صورت ترتیبی به زندگی خود داده‌ام.[...]. حوصله هم ندارم که خودم را گول بزنم. این‌جوری که باشد، تنهایی‌ام را همیشه کف دست دارم. می‌دانی؟ من اصلاً از همین اندازه علاقه هم که به این دنیا پیدا کرده‌ام بیزارم. (آل‌احمد، ۱۳٦۰، ص. ٦٧)

ما همواره مغلوب سرنوشتیم

و اگر می‌خواهد به هر قیمتی از این ظلمت خارج شود، اگر می‌خواهد از این جاذبه فرار کند، چه راه دیگری روی او گشوده می‌شود جز راه حیرت و خواب...؟

1. Le jour étouffant des noces, dans l’étroite église de Saint-Clair où le caquetage des dames couvrait l’harmonium à bout de souffle et où leurs odeurs triomphaient de l’encens, ce fut ce jour-là que Thérèse se sentit perdue. Elle était entrée somnambule dans la cage et, au fracas de la lourde porte refermée, soudain la misérable enfant se réveillait. Rien de changé, mais elle avait le sentiment de ne plus pouvoir désormais se perdre seule.
2. Ton sort est fixé à jamais: tu ferais aussi bien de dormir.

[...] آخرسر باید کسی ظهور کند تا بی‌آنکه بدانند، این جزر و مد سوزان را از عمق وجودشان بیرون بکشد.[1] (موریاک، ۱۹۲۵، ص. ۱۹٤)

در تابلویِ تنهاییِ انسان، شخصیت‌ها به حد و مرزهای خود و ضعف و ناتوانی‌شان در مقابل سرنوشت آگاهی می‌یابند:

اینجا هم مثل جاهای دیگر، هر کس با قوانین خاص خودش به دنیا می‌آید؛ اینجا هم مثل جاهای دیگر، سرنوشت هر کس خاص خود اوست؛ با وجود این باید در مقابل این تقدیر حزن‌آلود جمعی تسلیم شد؛ بعضی مقاومت می‌کنند؛ و در نتیجه فجایعی رخ می‌دهد که خانواده‌ها در مقابلش سکوت می‌کنند. زیرا همان‌طور که اینجا گفته می‌شود؛ باید سکوت کرد.[2] (موریاک، ۱۹۲۵، ص. ۸٤-۸۵)

فضایی که این دو نویسنده ترسیم می‌کنند فضای خصومت، دشمنی، ناامیدی و پیروزی تیره‌بختی است:

آن‌ها می‌توانستند با سازندهٔ صمغ، قاطرچیِ آسیاب یا شکارچیِ پرندهٔ ابیا برخورد کنند. اما تمامِ کمدین‌های خاموشِ این نمایش، خود را از این گوشهٔ دنیا کنار کشیده بودند تا هدفی که این دو موظف به انجامش بودند، عاقبت تحقق یابد در حالی که یکی دیگری را به‌دنبال خود می‌کشید؟ یا علی‌رغمِ خودش، دیگری را ترغیب می‌کرد؟ هرگز کسی آن را خواهد فهمید؟ شاهدِ دیگری جز کاج‌های عظیم الجثهٔ آسیب‌دیدهٔ دور و برِ سد وجود نداشت.[3] (موریاک، ۱۹۵۱، ص. ۱۳۱-۱۳۲)

هر دو نویسنده درام انسان‌ها و کشمکش درونی آن‌ها، درام عدم ارتباط، خودگویی، شخصیت‌های مثبت در مقابل روح‌های حریص، شخصیت اصلی و «جهنم

1. Et s'il en veut sortir coûte que coûte, s'il veut échapper à cette gravitation, quels autres défilés s'ouvrent à lui que ceux de la stupeur et du sommeil?

2. Chacun, ici comme ailleurs, naît avec sa loi propre; ici comme ailleurs, chaque destinée est particulière; et pourtant il faut se soumettre à ce morne commun; quelques-uns résistent: d'où ces drames sur lesquels les familles font silence. Comme on dit ici: " Il faut faire le silence…".

3. Ils auraient pu rencontrer un résinier, le muletier du moulin, un chasseur de bécasses. Mais tous les comparses s'étaient retirés de ce coin du monde pour que s'accomplisse enfin l'acte qu'ils devaient commettre, – l'un entraînant l'autre? Ou le poussant malgré lui? Qui le saura jamais? Il n'y eut d'autres témoins que les pins géants pressés autour de l'écluse.

دیگرانند» را با استعاراتی گویا به‌تصویر می‌کشند: «مگر این خوشبختی نکبت گرفتهٔ من و این شوهر بی‌ریختی که نصیبم شده بود کجای زندگی آن‌ها را تنگ کرده بود؟ چرا حسودی می‌کردند؟ خدا می‌داند چه چیزها گفته بود» (آل‌احمد، ۱۳۳۱، ص. ۱٤۰).

شباهت دیگری که تقریباً در تمام آثار این دو نویسنده منعکس شده است، توجه بی‌اندازهٔ آن‌ها به جامعه، مردم و طبقات مختلف اجتماع همچون رسوم و سنت‌های ملت‌هاست. دنیای هر دو نویسنده، دنیایِ «فکر» و دنیایِ «چون و چرای عقل» است و آثار آن‌ها بیشتر از هر چیزی آیینه‌ای از واقعیات اجتماعی‌اند تا دنیایی تخیلی.

نویسندگان در داستان‌های رئالیستی، بر موضوعات روز جامعه و مسائلی که مبتلا به عموم مردم اعم از مسائل اجتماعی، اخلاقی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی است، تمرکز می‌کنند. نویسندگان با نمایاندن زشتی‌های جامعه، زمینه‌ای برای اصلاح آن فراهم می‌سازند. در این داستان‌ها نویسنده می‌کوشد با استفاده از تأثیر محیط خارج وضع روحی قهرمان خود روابط طبیعی را که در لابه‌لای حوادث وجود دارد، نشان دهد (سیدحسینی، ۱۳۵۸، ص. ۱٦۹-۱۷۰).

٤. ٤. دیدگاه واقع‌گرایانهٔ مشترک دو نویسنده

موریاک و آل‌احمد قلمشان را برای ایجاد اثر در جامعه به‌منظور برملاساختن عیوب و نابسامانی‌های جامعهٔ خودشان به‌کار برده و برای انجام رساندن این رسالت خود تا جایی پیش رفته‌اند که در تمام آثارشان لحن انتقادگرانه و افشاکنندهٔ خویش را حفظ کرده‌اند. از این نگاه هر دو نویسنده آثار ادبی را وسیله‌ای برای ابراز اندیشه‌های اجتماعی، سیاسی و مذهبی می‌دانستند و ارزشمندی آن‌ها از این‌رو است که ارتباط قوی با زیربنای فکری نویسنده دارند:

نویسندهٔ داستان، برای ارائهٔ حوادث، معمولاً خویشتن را در نقطه‌ای خاص قرار می‌دهد تا به بهترین شکل بتواند داستانش را برای مخاطب، واقعی و قابل پذیرش نشان دهد. انتخاب زاویهٔ دید معمولاً به عوامل متعددی وابسته است، از جمله هوش

نویسنده، که به او کمک می‌کند تا بهترین موقعیت از جهت غلبه بر محتوا قرار گیرد. (فرزاد، ۱۳۷۸، ص. ۱۴۳)

هر دو نویسنده ضمن انتقاد از نظام مردسالاری، به دفاع از حقوق زنان پرداخته‌اند و در آثارشان از ظلم به زنان، فقر و فساد زنان، مظلومیت آنان در برابر فشارهای زندگی مردمَدار و تباه شدن حق و حقوقشان پرداخته‌اند و به نقد رفتارهای زنان، تن دادن به فرودستی، ضعیف، احساساتی، شکننده، وابسته و فرمانبردار بودن زنان می‌پردازند. در *زن زیادی*، زن سرافکنده و عاصی به خانهٔ پدری بازگشته و روزهای شوهرداری را به یاد می‌آورد. این تداعی‌ها، درهم آمیختن خاطرات، آرزوها و حسرت‌ها، زجری چندگانه را مجسم می‌کند که در جامعهٔ مردسالار بر زنان تحمیل می‌شود. در این فضای مردسالارانه، زن از سوی مرد مورد حاکمیت قرار می‌گیرد و جرأت هیچ‌گونه اعتراضی ندارد. بررسی جایگاه زن که به‌خاطرِ جنسیتش و فضای خفقان‌آور جامعه آزرده‌خاطر شده و فریادِ آزادی سرمی‌دهد: «(شوهر ترز به او می‌گوید:) چی؟ چطور جرأت می‌کنید نظر بدهید یا آرزویی داشته باشید؟ بس است. دیگر هیچ نگویید. فقط باید به من گوش دهید، اوامر من را اجرا کرده و از تصمیمات قاطع من تبعیت کنید.»[1] (موریاک، ۱۹۲۷، ص. ۱۰۶-۱۰۷). در گذشته‌ها، جو فرهنگی منحصراً در اختیار مردان و بر ساختهٔ آنان بود. «(پدر ترز به او می‌گوید:) هرچه شوهرت می‌گوید همان را انجام می‌دهی. چیز بهتری نمی‌توانم بگویم.»[2] (موریاک، ۱۹۲۷، ص. ۳۰). در ایران، به‌ویژه پس از مشروطیت و آشنایی با افکار غربیان، تلاش‌هایی در این مورد صورت گرفت و روشنفکرانی به تحقیق در مورد زنان و وضعیت آنان و تلاش در آگاه‌سازی زنان پرداختند. جلال آل‌احمد از جمله روشنفکرانی است که در داستان‌هایش به بیان وضعیت زنان پرداخته است. در *بچهٔ مردم*، مرد به‌گونه‌ای عمل می‌کند که تمام اهرم‌های قدرت را در دست دارد. حضور

1. Quoi? Vous osez avoir un avis ? Émettre un vœu? Assez. Pas un mot de plus. Vous n'avez qu'à écouter, qu'à recevoir mes ordres,- à vous conformer à mes décisions irrévocables

2. Tu feras tout ce que ton mari t'ordonnera de faire. Je ne peux pas mieux dire.

اهـرم قـدرت بـا قهـر کـردن مـرد از زن و همچنـین احتیـاج زن بـه پـول و در ادامـه احتیـاج زن بـه «پـول تاکسـی» در مـتن نمایـان اسـت. انتخـاب عنـوان *بچـهٔ مـردم* نیـز از شـدت عاطفی بالایی برخوردار است: «هنـوز اشـک چشـم‌هایم را پـاک نکـرده بـودم کـه دوبـاره بـه یاد کاری که آمده بودم بکـنم، افتـادم. بـه یـاد شـوهرم کـه مـرا غضـب خواهـد کـرد، افتـادم. بچه‌کم را مـاچ کـردم. آخـرین مـاچی بـود کـه از صـورتش برمـی‌داشـتم.» (آل‌احمـد، ۱۳۲۷، ص. ۱۶–۱۷). از خلال آثـار ایـن دو نویسـنده مـی‌تـوان بـه دیـدگاه‌های آنـان در مـورد زنـان و جامعهٔ مردسالار آن زمـان پـی بـرد: «زنـان خانـه‌دار تمایـل دارنـد موجودیـت فـردی خـود را از دسـت بدهنـد. ایـن زیباسـت، مـوهبتی اسـت کـه بـه ایـن جـنس بخشـیده شـده؛ مـن زیباییِ این محـو و فـدا شـدن را درک مـی‌کـنم... ولـی مـن، ولـی مـن...»[1] (موریـاک، ۱۹۲۷، ص. ۱۳۵). نظـام پدرسـالاری و مردمَـداری طـی قرن‌هـا بـر تمـام سـطوح فرهنگـی و سیاسـی و اقتصـادی حـاکم بـوده و بـه زنـان سـتم شـده اسـت. زنـان داسـتان‌های ایـن دو نویسـنده، در فضـایی مردسـالار توصـیف مـی‌شـوند، خـود را حقیـر می‌یابنـد، نـه هـویتی دارنـد و نـه حقـی بـرای اعتـراض. زنـان در محیطـی زنـدگی مـی‌کننـد کـه آزادی و تسـاوی بـرای زن در عمـل و نظـر وجـود نـدارد. در ایـن دوران از بـی‌چـارگی‌هـا، محرومیت‌هـا و نداشـتن آزادی زن در خـانواده و اجتمـاع سـخن گفتـه مـی‌شـود. ایـن دو نویسـنده در آثارشان توجه زیـادی بـه مسـئلهٔ زن نشـان داده‌انـد و راه‌حـل رهـایی از جامعـهٔ مردسـالار را بـه آن‌هـا نشـان مـی‌دهنـد. در آثارشـان رگـه‌هایی از فمینیسـم نیـز دیـده مـی‌شـود. جلـال مخالف بی‌بنـدوباری زنـان اسـت. وی معتقـد اسـت کـه زنـان به‌شـرطی کـه شخصـیت آنـان حفظ شود، می‌توانند در جامعه حضور داشته باشند. آل‌احمد می‌گوید:

تـا ارزش خـدمات اجتمـاعی زن و مـرد و ارزش کارشـان (یعنـی مزدشـان) یکسـان نشود و تـا زن همـدوش مـرد مسـئولیت ادارهٔ گوشـه‌ای از اجتمـاع (غیـر از خانـه کـه امـری داخلی و مشـترک میـان زن و مـرد اسـت) را بـه عهـده نگیـرد و تـا مسـاوات بـه‌معنی مـادی و معنوی میان ایـن دو مسـتقر نگـردد، مـا در کـار آزادی صـوری زنـان سـال‌های سـال پـس

1. Les femmes de la famille aspirent à perdre toute existence individuelle. C’est beau, ce don total à l’espèce; je sens la beauté de cet effacement, de cet anéantissement…Mais moi, mais moi…

از ایـن، هـیچ هـدفی و غرضـی جـز افـزودن بـه خیـلِ مصـرف‌کنندگان پـودر و ماتیـک – محصول صنایع غرب– نداریم. (آل‌احمد، ۱۳٤۱، ص. ۱۰۲)

جهـل، تعصـبات مـذهبی، اعتقـادات غلـط، فقـر اجتمـاعی‌فرهنگـی زنـان آن دوره، از جمله نقـاط مشـترک قهرمانـان زن ایـن دو نویسـندهٔ مـذهبی اسـت کـه در آثارشـان، تصـویر واقع‌گرایانه‌ای از آن‌ها ارائه نموده‌اند:

کمال یک اثر رئالیسـتی بسـتگی بـه کمـال تابلوهـایی دارد کـه نویسـنده از آنچـه اساسـی و حیاتی اسـت و آنچـه مسـیر زنـدگی را پـی مـی‌افکنـد، تصـویر مـی‌کنـد. رئالیسـم از میـان انبوه واقعیت‌هـای زنـدگی، اساسـی‌تـرین و حیـاتی‌تـرین آن‌هـا را دسـت‌چین مـی‌کنـد و بـه بازیـابی آنچـه کامـل و مـداوم اسـت، مـی‌پـردازد. و بـه عـوض اینکـه فقـط بـه یـک بـرش زندگی قانع شود، همـهٔ آن را مـورد مطالعـه قـرار مـی‌دهـد. انتخـاب مسـائل حیـاتی یکـی از مهم‌تـرین اصـولی اسـت کـه تکامـل رئالیسـم بـه‌آن وابسـته اسـت. نویسـندهٔ رئالیسـت، همیشـه خـود را بـا مسـائلی مشـغول مـی‌دارد کـه مبتلـای عمـوم و به‌اصـطلاح نقـش زمانـه محسوب می‌شود. (پرهام، ۱۳٦۲، ص. ۵۱)

٤. ۵. سبک (توصیف رئالیستی) دو نویسنده

۱. رمان‌های این دو نویسنده به دلایلی سنتی‌اند و رمان نو محسوب نمی‌شوند:

– داسـتان، گـره‌افکنـی، طـرح و نقشـهٔ مشخصـی وجـود دارد. داسـتان بـا مقدمـه آغـاز مـی‌شـود، سـپس بسـط داده شـده و در آخـر نتیجـه‌گیری مـی‌شـود. در واقـع داسـتان رویِ یـک خـط مشـخص پـیش مـی‌رود و بافـت داسـتانی مهم‌تـر از سـبک نگـارش اسـت. در اثر رئالیستی، لازمهٔ انتخـاب درسـت، توجـه دقیـق نویسـنده، بـه مسـائل مهـم و ضـروری اجتمـاع اسـت. نویسـندهٔ رئالیسـت نمـی‌توانـد هـر مسـئله‌ای را بـدون سـنجش منطقـی موضوع کار خـود قـرار دهـد. انتخـاب مسـائل حیـاتی یکـی از مهم‌تـرین اصـولی اسـت کـه تکامـل رئالیسـم در گـرو آن اسـت. هنرمنـد واقـع‌بین از میـان انبـوه حقـایقی کـه در دنیـای پیرامـون خـود مـی‌بینـد، تنهـا حقـایق برجسـته و اساسـی را برمـی‌گزینـد و بـه شـیوه‌ای هنرمندانه آن‌ها را به تصویر می‌کشد.

– وقایع یکی پشت دیگری در یک خطِ مشخص اتفاق می‌افتند. این وقایع کاملاً با هم مرتبطند و از نقطهٔ مشخصی شروع می‌کنند و به نقطهٔ پایان می‌رسند. نقطهٔ پایان، سرنوشت قهرمانِ داستان است که نویسنده نیت خود را آشکار می‌کند. هرچند واپس‌نگری[1] و آینده‌نگری (پیش‌بینی) در داستان وجود داشته باشد، قهرمان و داستان به‌سمت نقطهٔ پایان هدایت می‌شوند.

– هر دو نویسنده وقایع را از یک بُعد و در زمانی قراردادی ترسیم می‌کنند. هر داستان چهارچوبی دارد و شخصیت‌ها در سرِ راهشان به موانعی برخورد می‌کنند. خواه شخصیت‌ها بتوانند بر مشکلات فائق آیند، خواه مغلوبِ مشکلات شوند، نهایتاً شخصیت داستان به یک آگاهی یا درس اخلاق می‌رسد و به‌نوعی به یک تجربه دست می‌یازد.

– هر دو نویسنده نظراتِ خود را به خواننده تحمیل می‌کنند و مخاطب را مجبور می‌سازند تا عقایدشان را بپذیرند. به‌نظر موریاک، داستان‌نویس مثلِ خداست؛ زیرا هر طوری که دوست داشته باشد داستانش را می‌آفریند.

– همواره و در تمام لحظات، همراهِ شخصیت‌های هر دو نویسنده هستیم ولی از نقشهٔ خانه، وضعیت، ترکیب و چیدمان اتاق‌ها یا حتی اسم شهر مطلع نیستیم.

۲. تأثیر مذهب و «تئوری گناه» در روابط خانوادگی، انگاره‌ها و دنیای خُردِ خانوادگی در کشورهای شرقی (آل‌احمد) و در کشورهای غربی (موریاک) به‌وضوح قابل مشاهده است.

۳. با توجه به زاویهٔ دید اول شخص می‌توان تفاسیر متعددی مبتنی بر ارتباط تنگاتنگ شخصیت‌های داستان‌ها با خود نویسنده‌ها درنظر گرفت. هر دو نویسنده در داستان‌های خود به ذکر حوادثی می‌پردازند که به‌طور مستقیم با آن روبرو بوده و از نزدیک آن را لمس کرده‌اند؛ «زنان و مردان *دید و بازدید*، *سه تار*، *زن زیادی*، *مدیر مدرسه* غالباً حی و حاضرند و بیشترشان از اینکه قهرمان‌های داستان‌های جلال واقع

1. flashback

شده‌اند روح‌شان بی‌اطلاع است» (دانشور، ۱۳۷۱، ص. ۹-۱۰). و تمام رمان‌های موریاک تجسم طبیعتِ سرشار و شکوهمند دوران کودکی اوست.

٤. در هر سه اثر این دو نویسنده:

– قهرمان اثر در آرزوی داشتن چیزی است.

– قهرمان همهٔ تلاش خود را می‌کند و سختی بسیاری متحمل می‌شود تا به هدف خود نائل شود.

– رسیدن به هدف، امری محال و ناممکن می‌نماید (عقیم بودن، نداشتن مو، زن بودن و از دست دادن شوهر در جامعهٔ مردمَدار، مرگ فرزند، زشت، نامشروع و عقب‌افتاده بودن همگی اکتسابی و تقدیری‌اند).

– اندوه، یأس و ناامیدیِ مغلوب شدن، زندگی قهرمان را به چالش می‌کشد.

– با آگاهی یا درسی اخلاق خاتمه می‌یابند.

– مهم‌ترین ویژگی رمان‌ها انتخاب مسئلهٔ حیاتی، توصیف انسان به‌عنوان موجودی اجتماعی، تشخیص درست علل و عوامل پدیده‌های زندگی، توصیف زشتی‌ها، انتقاد از وضع موجود و تلاش برای وضعیت بهتر است.

۵. نام‌هایی که این دو نویسنده برای داستان‌هایشان انتخاب کرده‌اند، حکایت از جو ناامیدانه و بغرنج دارد. نام‌هایی چون *زن زیادی*، *بچهٔ مردم*، *بچهٔ کثیف*، *سنگی بر گوری* و *برهوت عشق*.

٦. شخصیت‌های داستان‌های این دو نویسنده، شخصیت‌هایی ناامید، مضطرب، رنج‌دیده و گوشه‌گیرند.

۷. در هر سه اثر این دو نویسنده، برش‌هایی از زندگی مردم و اوضاع و احوال اجتماعی و همچنین مشکلات موجود در جامعه به چشم می‌خورد و انعکاسی از اوضاع زمانه و زندگی آن‌هاست.

۸. در تمام این آثار، خفقانِ شخصیت‌ها در زندانی ابدی آشکار است.

۹. هر سه اثر این دو نویسنده، داستان انتظار و رسیدن به آرامش است.

٤. ٦. تفاوت‌های بین این دو نویسنده

– زبان آل‌احمد، زبانی غیرمتعارف است. او شکلی نادرست از افعال و تشبیهات را حتی در ساختار اصطلاحات و عبارات به‌کار می‌برد. آل‌احمد عبارات و گفتار لاتی، عامیانه، مردم‌پسند و زبان مخصوص مردم عادی جامعه را به‌کار می‌برد. آل‌احمد در شکستن برخی از سنت‌های ادبی و قواعد دستور زبان فارسی شجاعتی کم‌نظیر داشت. نثر او شتابزده، کوتاه، تأثیرگذار و در نهایت کوتاهی و ایجاز است. اغلب نوشته‌هایش محاوره‌ای است و خواننده می‌تواند بپندارد نویسنده هم اکنون در برابرش نشسته و سخنان خود را بیان می‌دارد. جلال در آثارش جملات منقطع، کوتاه و مختصر، بریده و غیر متصل به‌هم به‌کار می‌برد (در رمان سنتی، بافت داستان مهم‌تر از زبان نوشتاری است)، در حالی‌که موریاک تمام قواعد داستان‌نویسی را رعایت کرده است.

– موریاک از پذیرفتن انسان، بسانِ موجودی بی‌گناه که در دنیایِ بدی و بدبختی پرتاب شده است، سر باز می‌زند و فریادِ شورش سر می‌دهد. او انسان را هرچند بی‌چاره ولی مجرم و مسئول می‌داند؛ زیرا مختار به انتخاب است؛ هرچند مجرم ولی درخور بخشش است، هرچند مسئول ولی دارایِ ذاتی متعالی است. تن ابژهٔ ساده نیست، بلکه واقعیتی مبهم است. زیرا هم تنی است حساس (مدرَک) و هم تنی که جهان را حس می‌کند (مدرِک)؛ هم ابژه و هم سوژه. تا زمانی که بیماری و حوادث ما را در حد ابژه–تن تقلیل ندهند، ما سوژه‌هایی هستیم که اگرچه حاکم بر آنچه در درون و تن ما می‌گذرد نیستیم، اما بی‌شک حاکم بر روشی هستیم که به آن وضعیت‌ها و حالت‌های درونی معنا و ارزش می‌دهیم.

نویسندهٔ بزرگی همچون آل‌احمد که به‌خوبی با فنون روایتی آشناست، گاهی پیرنگ روایت‌هایش پرسش‌برانگیز است. رمان‌های جلال بسیار کوتاهند و اکثراً از سه وضعیت اصلی هر روایت یعنی وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی برخوردار نیستند. خواننده باور می‌دارد که تخریبی صورت گرفته است و حالا کنشگران باید این وضعیت نابسامان را سامان بخشند تا روایت به پایان رسد. ولی چنین کنشی هرگز

صورت نمی‌گیرد و روایت به‌شکل ناقص به پایان می‌رسد. ارائه ناقص پیرنگ، باعث می‌شود روایت یک‌دستیِ معنایی خود را از دست بدهد. در سه اثر *سنگی بر گوری*، *بچهٔ مردم* و *زن زیادی* نیروی سامان دهنده وجود ندارد و جلال شخصیت‌هایش را همراه با مشکلات‌شان به‌حال خود وانهاده است. در این سه اثر، راوی در وضعیت انتهاییِ روایت قرار دارد و با نگاهی به عقب، در حال روایت کردن وضعیت ابتدایی، میانی و انتهایی است. خواننده زمانی که به وضعیت انتهایی می‌رسد، وضعیت ابتدایی جدیدی برای روایت جدیدی شکل می‌گیرد. نگاه سلبی جلال نسبت به مسائل، نوعی سردرگمی و بی‌هویتی برای قهرمانانش به‌وجود می‌آورد درحالی‌که رمان‌های موریاک از سه وضعیت اصلی برخوردارند و پیرنگ به‌درستی رعایت شده است.

نتیجهٔ تحلیل‌های این مقاله در جدول ۱ آمده است.

جدول ۱. نتیجهٔ تحلیل‌های آثار جلال آل‌احمد و موریاک

نام اثر	شخصیت محوری	خواسته‌ها، آمال و آرزوها	وضعیت اجتماعی	موقعیت تأثیرگذار بر عملکرد واکنش	کشمکش درونی شخصیت‌ها	گناه و عملکرد اشتباه شخصیت محوری	خودگویی	آگاهی و درس اخلاق
بچهٔ کثیف	گیوم	تحصیل نزدِ معلمِ دهکده	ناتوانی و درماندگی انسانِ محکومِ به رنج و مرگ، در خفقانِ جامعهٔ مادی‌گرا، مردسالار، نابرابر، ستمگر و	معلم دهکده از درس دادن به گیوم سر باز می‌زند.	شخصیت‌ها مدام با خود کلنجار می‌روند و در حال تجزیه و تحلیل عمل خود هستند تا به آرامش و طیب نفس برسند و	زشت، نامشروع و عقب‌افتاده بودن	خودگویی، نغمهٔ اندوهِ کودکانه‌ای است که در تمام شخصیت های آرزومندِ آرامشِ این دو	زندگی، زندانی ابدی
برهوت عشق	دکتر کورژ	خوشبختی، عشق و لذت نفس		رقابت عشقی پدر و پسر برای یک زن و طرد هر دو از ناحیهٔ زن		عیاشی‌های خیالی		عشق به خدا، یگانه عشق واقعی و بدبختی انسانِ بدونِ خدا

نام اثر	شخصیت محوری	خواسته‌ها، آمال و آرزوها	وضعیت اجتماعی	موقعیت تأثیرگذار بر عملکرد واکنش	کشمکش درونی شخصیت‌ها	گناه و عملکرد اشتباه شخصیت محوری	خودگویی	آگاهی و درس اخلاق
ترز دسکیرو	ترز دسکیرو	یافتن موجودیت فردی و هویت واقعیِ خود	کوته‌فکرِ متکی بر ریا، پول، شهرت و خرافه‌پرست..	برخورد با ژان آزودو	از عذاب وجدان رهایی یابند.	اقدام به کشتن شوهر	نویسند متبلور می‌شود و در بنیادِ زندگیِ موزون با خمودی و ملالِ پس از این شکل می‌گیرد.	رساندن فریاد زنان علیه کمدیِ رسوم و«سرنوشت زنان»
بچهٔ مردم	زن بی‌نام	ماندن زیر سایهٔ شوهر		شوهرِ زن نمی‌خواهد نره خر دیگری را سر سفرهٔ خود ببیند.		رهاکردن کودکش در خیابان		توجه به حقوق زنان و مادران
سنگی بر گوری	جلال آل‌احمد	بچه‌دار شدن		عقیم بودن		تلاش برای بچه‌دارشدن (مشروع یا نامشروع)		چیرگی طبیعت بر انسان
زن زیادی	زن بی‌نام	ماندن زیر سایهٔ شوهر		دخالت‌های مادر شوهر		نداشتن مو		استقلال زنان

۵. نتیجه‌گیری

ترجمهٔ متون فرانسوی بر آل‌احمد تأثیر داشته و جلوه‌های آن در لابه‌لای آثارش قابل مشاهده است. تمام این تأثیر و تأثرات، بیانگر تعهد این نویسندهٔ واقع‌گرا با دغدغه‌های انسان دوستانه، ظلم‌ستیز، حمایت از مردم رنج دیده، استقلال زنان و

رسالت اجتماعی‌اش است. واقع‌گرایی از مکاتب مهم فکری و هنری است که پرده از روابط پدیده‌ها بر می‌دارد و پدیده‌ها را با در نظر گرفتن روابط علی و معلولی آن تبیین می‌کند. موریاک و آل‌احمد که موضوع داستان‌هایشان برگرفته از حوادث واقعی روزگارشان است، واقعیت‌های موجود جامعه را شرح داده، به طرح موضوعات و مشکلات دوران خود پرداخته و برای حل معضلات، راه‌حل‌هایی پیشنهاد داده‌اند. این رمان‌ها، نشانگر نوستالژی درونی و ذاتی هر دو نویسنده‌اند. در هر سه اثر دو نویسنده فضای رئالیسم انتقادی حاکم است. موریاک و آل‌احمد برای روایت داستان‌هایشان از مؤلفه‌های رئالیستی استفاده کرده‌اند مانند موضوع و درون‌مایه، بازتاب مسائل مختلف زندگی (اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی...)، نیاز مالی، نمایش شخصیت به‌عنوان نمایندهٔ گروه خود در جامعه، تقابل تجدد و سنت، تجسم واقعیت‌های عینی و دوری از الهام به‌عنوان عامل تخیل، توصیف، تشریح و بیان جزئیات، واقعی و معمولی‌بودن شخصیت‌ها و موضوع رمان، عدم وحدت مصنوعی (رد عامل تصادف)، آشفتگی و هرج و مرج موجود در جامعه، یأس و ناامیدی حاکم بر مردم، تفاوت‌های جنسیتی و مردسالاری، بی‌هویتی زنان و عدم فردیتشان، کوشش برای کشف و شناخت هویت، تنهایی، وضعیت تأسف‌بار زنان. دو نویسنده موقعیت‌ها و شخصیت‌های نوعی و باورپذیر برخاسته از زندگی اجتماعی را که در جدال و کشمکش با اجتماع و مصائب آن هستند، ترسیم نموده‌اند. واقعیت‌های تلخی را که در زندگی زنان وجود دارد، تشریح و از شرایط ناگوار و درد مشترک عصر و جامعهٔ خودشان سخن می‌گویند. آثارشان صدای ملتشان است و بیداری آنان را می‌طلبد. دردِ جانکاه احساس پوچی، عدم تعلق، تنهایی، یأس، بدبینی، فراق، بیهودگی، عدم امنیت، ناپایداری، احساس طرد شدگی... به‌وضوح قابل مشاهده است. برای شخصیت‌هایِ موریاک و آل‌احمد زندگی، زندانی ابدی است. محبوسان ناچارند یکی از دو راه «مرگ کاذب (خواب مرگ)» یا «شورش» را انتخاب کنند. پیامد هر دو گزینه، ناراحتی و نگرانی است که هر دو مستلزم و معلول یکدیگرند. در زندانی که موریاک و آل‌احمد ترسیم می‌کنند،

انسان یا به‌واسطهٔ ترس و ناامیدی یا به‌دلیل همدردی با همنوعان خود فریاد و ناله سر می‌دهد.

«بازگو قصه تا درمان‌ها شود بازگو تا مرهم جان‌ها شود» (مولوی)

کتابنامه

افخمی‌نیا، م.، جواری، م. ح.، و وصال، م. (۱۳۹٦). تحلیل ادبی-جامعه‌شناختی *زن زیادی* جلال آل‌احمد بر طبق الگوی لوسین گلدمن. *پژوهش زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز*، *۱۱*(۲۰)، ۲۵-۳۹.

امامی، ک. (۱۳۷۸). *آل‌احمد تصویرگر جامعه‌ای نابسامان*. برگرفته از «*یادنامهٔ جلال آل‌احمد*». تألیف و گردآوری: علی دهباشی. تهران: به دید- شهاب ثاقب.

اهردهی، س. (۱۳۹٤). *مطالعهٔ تطبیقی دو رمان فرانسه و فارسی وانهاده اثر سیمون دو بوار و جزیرهٔ سرگردانی اثر سیمین دانشور از منظر روایت‌شناسی*، (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

آل‌احمد، ج. (۱۳۲۷). *سه تار*. تهران: ابر سفید.

آل‌احمد، ج. (۱۳۳۱). *زن زیادی*. تهران: ابر سفید.

آل‌احمد، ج. (۱۳٤۱). *غربزدگی*. تهران: ابر سفید.

آل‌احمد، ج. (۱۳٤٥). *خسی در میقات*. تهران: ابر سفید.

آل‌احمد، ج. (۱۳٦۰). *سنگی برگوری*. تهران: ابر سفید.

آل‌احمد، ج. (۱۳۸٦). *در خدمت و خیانت روشنفکران*. تهران: فردوس.

آل‌احمد، ج. (۱۳۹۰). *ارزیابی شتابزده*. قم: ژکان.

بابایاری روشتی، م.، و یوسفی‌بهزادی، م. (۱۳۹۷). خوانشی نو از غرب‌زدگی جلال آل‌احمد: تقابل شرق و غرب. *قلم- نشریهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات فرانسه*، *۱٤*(۲۸)، ۱۹۱-۲۰٦.

باختری، ز. (۱۳۹۳). *تأثیر سبک نویسندگی بر سبک ترجمه نویسندگان مترجم*، (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

براتی خوانساری، م.، زیاری، ح.، و ضیغمی، ا. (۱۳۹۳). تحلیل نوعی تداخل زمانی فعل در متون روایی قدیم. *نشریهٔ فنون ادبی دانشگاه اصفهان*، ٦(۱)، ۳۵-٤٤.

بهارلو، م. (۱۳٦۹). *داستان کوتاه ایران*. تهران: طرح نو.

پراور، ز.س. (۱۳۹۳). *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سمت.

پرهام، س. (۱۳٦۲). *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات*. تهران: نیل.

پک، ج. (۱۳٦٦). *شیوهٔ تحلیل رمان*. ترجمهٔ احمد صدارتی. تهران: نشر مرکز.

چناری، ع. (۱۳۹۲). *بررسی تطبیقی رئالیسم اجتماعی در داستان‌های جلال آل‌احمد و نجیب محفوظ*، (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.

خبازیان‌زاده، م.ا. (۱۳۷٦). *تکنیک و مضامین در اثر ترز دسکیرو اثر فرانسوا موریاک*، (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

دانشور، س. (۱۳۷۱). *غروب جلال*. قم: خرم.

دریایی، م.، و اسعد، م. (۱۳۸۷). نظریهٔ رمان و تحلیل رئالیستی رمان کوتاه مدیر مدرسه. *نشریهٔ زیبایی‌شناسی ادبی*، ٤(۱۹)، ٦۷-۱۰۰.

راد، آ.، فارسیان، م.ر.، و بامشکی، س. (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی تصویر جنگ جهانی در رمان‌های *خون دیگران* و *سووشون*. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱*(۳)، ۱-۳۱.

رضائی، م.، و آهن‌سازسلماسی، س. (۱۳۹٦). مطالعهٔ تطبیقی عناصر معنایی و سبکی در *جزیرهٔ سرگردانی* اثر دانشور و *سرنوشت بشر* اثر مالرو. *پژوهش زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز*، *۱۱*(۲۰)، ۱۰۱-۱۲۸.

ریمون‌کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت داستانی*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

زرین‌کوب، ع. (۱۳۵٤). *نقد ادبی*، ج. ۱. تهران: امیرکبیر.

سیدحسینی، ر. (۱۳۷٦). *مکتب‌های ادبی*. چاپ یازدهم، ج. ۱. تهران: نگاه.

شرکت‌مقدم، ص.، و زیار، م. (۱۳۹٦). سبک نوشتاری سلین و تأثیر آن بر برخی آثار آل‌احمد. *پژوهش زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز*، *۱۱*(۲۰)، ۱۲۹-۱۵۰.

عبادزاده‌کرمانی، م. (۱۳۳۵). *سیمای زنان در آینهٔ زمان*. تهران: حقایقی.

عباسی، ع. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

عسگری‌حسنکلو، ع. (۱۳۸۹). *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تأکید بر ده رمان برگزیده*. تهران: فرزان روز.

علوی، ب. (۱۳۸٦). *تاریخ ادبیات معاصر ایران*. ترجمه سعید فیروزآبادی. تهران: حامی.

فرزاد، ع. (۱۳۷۸). *دربارهٔ نقد ادبی*. تهران: قطره.

فرصتی‌جویباری، ر.، و رحیمی‌دون، ف. (۱۳۹۰). *مقایسهٔ دیدگاه جلال آل‌احمد و مصطفی لطفی‌منفلوطی در زمینهٔ روشنفکری و غربزدگی*. *مطالعات ادبیات تطبیقی جیرفت*، ۵(۲۰)، ۱۰۱-۱۱۶.

کریمی، س. (۱۳۹۵). *بررسی رئالیسم در رمان العبرات منفلوطی و مدیر مدرسه جلال آل‌احمد*، (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

معین، م. (۱۳۸۹). *نقد مضمونی؛ آرا، اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله*. تهران: شرکت علمی و فرهنگی.

میرزایی، ح. (۱۳۷۹). *جلال اهل قلم* (زندگی، آثار و اندیشه‌های جلال آل‌احمد). تهران: صدرا.

میرعابدینی، ح. (۱۳۷۷). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. جلد دوم. تهران: تندر.

ندا، ط. (۱۳۸۳). *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نی.

هاشمی، م.ر.، حیدری، ف.، و رضایی‌دانش، ی. (۱۳۹۵). جامعه‌شناسی ترجمه متون نمایشی در دوره قاجار: با نگاهی بر تأثیر شرایط اجتماعی آن دوران بر انگیزه‌های مترجمان. *فصل‌نامهٔ مطالعات زبان و ترجمه دانشگاه فردوسی مشهد*، ۴۹(٤)، ۱۵-۳٤.

یونسی، ا. (۱۳۸۲). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه.

12– Jaloux, E. (1933). *François Mauriac Le Romancier et ses personnages* suivi de *L'éducation des filles*. Paris, France: CORRÊA.

Azhand, Y. (1984). *La littérature moderne de l'Iran*. Téhéran, Iran: Amir Kabir.

Balay, Ch. (1998). *Littérature et individu en Iran, Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée orientale et le monde Turco-Iranien*.

Barré, J. L. (2010). *François Mauriac, biographie intime*. t .II-1940-1970. Paris, France: Fayard.

Bergez, D. (1990). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, France: Bordas.

Bjork, N. (2000). *Chant de sirènes*. Paris, France: Fayard.

Cormeau, N. (1951). *L'Art de François Mauriac*. Paris, France: Bernard Grasset Éditeur.

Dastghyb, A. (1371/1992). *La critique des œuvres de Djalâl Al-é Ahmad*. Téhéran, Iran: Djarf.

De Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. tome1. Paris, France: Gallimard.

De Boisdeffre, P. et al. (1963). *Dictionnaire de littérature contemporaine*. Universitaires, Paris, France.

Dehbâshi, A. (1985). *Mémorial de Djalâl Al-é Ahmad*. Téhéran, Iran: Passargad.

Hobsbawm, E. (1963). *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne*. Paris, France: Fayard.
Kasmâï, A. A. (1984). *Les écrivains précurseurs dans la littérature d'aujourd'hui de l'Iran*. Téhéran, Iran: Sherkate Mo'alefān va Motarjemine Iran.
Labruyere, J. (1931). *Les Caractères*. Paris, France: Gallimard.
Mauriac, F. (1925). *Le Désert de l'amour*. Paris, France: Librairie générale française.
Mauriac, F. (1927). *Thérèse Desqueyroux*. Paris, France: Bernard Grasset.
Mauriac, F. (1951). *Le Sagouin*. Paris, France: Librairie Plon.
Mauriac, F. (1999). *Le romancier et ses personnages*, *OC., II*. Paris: Gallimard.
Millet, K. (2000). *Les politiques sexuelles*. Illinois, IL: Chicago University of Illinois.
Mirabedini, H. (1990). *Cent ans de la littérature romanesque iranienne*. Téhéran, Iran: Tondar. (En Persan)
Monférier, J. (éd.). (1984). «Mauriac romancier», *La revue des lettres modernes François Mauriac 4*. Lettres Modernes.
Monteherlant, H. (1993). *Les Jeunes Filles*. Paris, France: Gallimard.
Pirouz, Gh. (1993). *Recherche dans les œuvres, les pensées et le style de Djalâl Al-é Ahmad*. Téhéran, Iran: Hozeye Honary.
Rousseaux, A. (1932). *Âmes et visages du vingtième siècle*. Paris, France: Bernard Grasset.
Sépanlou, M. A. (1362/1983). *Les écrivains modernes d'Iran*. Téhéran, Iran.
Suffran, M. (1973). *François Mauriac, Écrivain d'hier et d'aujourd'hui45*. Paris, France: Seghers.
Touzot, J. (1985). *François Mauriac, une configuration romanesque. Profil rhétorique et stylistique*. Paris, France: Lettres Modernes.
Touzot, J. (2000). *François Mauriac*. «Cahiers de L'Herne». Paris, France: Fayard.

A Study of Realism in Three Oeuvres By Mauriac (The Desert Of Love, Sagouin, Therese Desqueyroux) and Jalal Ale-Ahmad (Someone Else's Child, A Stone Upon A Grave, The Superfluous Woman)

Tahereh Jafari Hessarlou
Department of French Language and Literature, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Annette Abkeh [1]
Department of French Language and Literature, Tehran Central Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Received: September 7, 2018 **Accepted: December 14, 2019**

Abstract

Comparative literature examines the confluence of thoughts and ideas in different nations and its cultural, social complex relationships and even historical in the past and present in terms of influence on artistic fields, literary schools, intellectual currents, themes, individuals, stories, etc. Comparative literature proves that it is impossible to evolve and flourish the national literature without consideration of the international literatures, cultures and ideas. The present article, through a descriptive, analytic and comparative method, compares the three oeuvres of François Mauriac and Ale-Ahmad based on the school of realism approach. The results of this research indicate that: All three oeuvres by these two authors, who have used their pen to reveal the faults and disorders or turmoil of their community, describing a dark environment that characters collapsing physically and mentally. The actions of the characters, which are based on a particular person or combination of the author's experience in their life, are at the certain time and place, and most of them can represent a group of people.

Keywords: Francois Mauriac, Jalal Ale-Ahmad, Comparative Literature, Realism

1. Corresponding Author. Email: abkeh@yahoo.com

Humor Translation in Persian Dubbing of an American Animation "The Boss Baby": Investigating Translation Strategies in Two Different Reception Environments

Farzaneh Khodabandeh [1]
Department of English Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Received: August 30, 2019 **Accepted: December 7, 2019**

Abstract

Translating verbal humor in audiovisual texts poses a serious challenge to translators, so this study investigated the nature of challenges which affect the translation of humor. For this purpose, the translators' perception of humorous expressions from fourteen episodes of an animated comedy entitled "The Boss Baby" were identified and the selected expressions were compared to their dubbings conducted by Nahal and Gem Junior channels and the translation strategies were analyzed, then the impact of the reception environment and the reasons for using each strategy were investigated. The frequency and percentage of strategies applied were calculated and the findings revealed that while literal translation was the most frequently used strategy in Gem Junior channel, substitution and omission were the dominant strategies used in the other one. Nahal channel naturally rendered the dialogues in a way which is familiar to the Iranian children's culture; therefore, it's translation was target-oriented. On the other hand, Gem Junior channel's translation opted for a method which was between domestication and foreignization. Finally, the results showed that the translation of both channels met the quality standards of dubbing.

Keywords: Audiovisual Translation, Categorization of Humor, Dubbing, Reception Environment, Translation Strategies

1. Corresponding Author. Email: Farzaneh.khodabandeh@gmail.com

The Reflection of Death in the Works of Camus and Hedayat

Mohammad Raza Farsian [1]
Department of French language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Fatemeh Ghaderi
Department of French language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: September 14, 2019 **Accepted: December 30, 2019**

Abstract

Albert Camus, the French writer and philosopher who won the Nobel Prize for Literature in 1957, is one of the writers who had a great influence on Iranian intellectuals and writers. Camus is considered as an absurdist writer who always paid attention to certain notions such as death, suicide and revolt in his works. Sadegh Hedayat is an Iranian writer whose works feature the notion of death. Because some critics consider him as Camus's disciple in absurdism, the comparative study of the notion of death, which is one of the principle notions in the works of these two writers, seems important and interesting. Considering the significant importance of these two writers, each one was the subject of literary and philosophical studies in both national and international research. This study, using a comparative approach, attempts to examine the notion of death, in thoughts of Camus and Hedayat. It also seeks an answer for this question: Does the notion of death have the same place in the thoughts of these two writers?

Keywords: Albert Camus, Sadegh Hedayat, Absurdism, Death, Suicide

1. Corresponding Author. Email: farsian@um.ac.ir

Comparative Criticism of Awareness of the Inner Hero in Two Stories "Jonathan Livingston Seagull" and "The Little Prince"

Raheleh Abdollahzadeh Borzu [1]
Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shirvan Branch, Shirvan, Iran

Mohammad Reihani
Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shirvan Branch, Shirvan, Iran

Received: March 18, 2019 **Accepted: October 28, 2019**

Abstract

The story "Jonathan Livingston Seagull" by Richard Bach and the story "the Little Prince" by Antoine de Saint-Exupéry which have been written in the form of two pilots, and are reports of allegorical journeys for self-knowledge and perfection. Campbell believes that on a journey to the unconscious the heroes must first leave their land for an unknown land, and face with unknown forces and passes experiences and then return to their homeland with the help of this journey to make a transformation. Pearson, who is a contributor to Joseph Campbell's single-mythological theory, believes that during three stages of the journey, the hero must develop twelve Jungian archetype: innocent, orphan, warrior, patron, cursor, destroyer, creator, old man, ruler, farce, lover and the witch in his own psyche to reach the stage of self-knowledge and rebirth. A review of two stories from this perspective, suggests that both stories have raised these twelve patterns in their deepest structure in the form of symbols that lead the hero toward individuality. However, the sequence of the emergence of some Jungian archetypes in two stories is not observed by Pearson's theory.

Keywords: Jungian Archetypes, Hero's Journey, Pearson, Jonathan Livingston Seagull, the Little Prince

1. Corresponding Author. Email: abdolahzadeh1391@chmail.ir

The Reception of F. Scott Fitzgerald Translation of Rubaiyat of Omar Khayyam in England

Mostafa Hosseini [1]
Department of English Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

Received: September 14, 2019 **Accepted: December 17, 2019**

Abstract

The present paper formulates the theoretical tenets of literary receptions through the prism of S. S. Prawers's, the brilliant American comparatist, ideas. It also uses Gérard Genette's ideas on paratexts. Then it applies these theoretical tenets to the literary reception of Edward FitzGerald's *Rubaiyat of Omar Khayyam* in England and America during the nineteen and twentieth centuries. Reception-studies plays a major role in comparative literary studies. According to Prawer, these kinds of studies must be done by expert comparatists. The literary reception of an author does not happen in a vacuum. It is full of ups and downs, and is under the influence of literary, social and even political discourses. To do so, the comparatist must do the followings: first, he/she must collect all the materials and interpret them, and began by examining of the chronology of translations. Second, he/she must pay close attention to the literary tastes and literary discourses of the target country. Third, the comparatist should note to the other media like radio, cinema, TV, and so on which play a role in the diffusion of a work. Fourth, the function of factors like the quality of translation, book reviews, introductions by literati, literary circles and institutions, publishers, literary parallels and parodies, pirated editions and editions must be examined by the comparatist. It must be noted that, these elements does not work to all works.

Keywords: Reception Studies, S. S. Prawer. Rubaiyat of Omar Khayyam, Comparative Literature

1. Corresponding Author. Email: mhosseini@basu.ac.ir

Investigating the Effects of English Language Learning Classes on Learners' Narrative Intelligence

Hafez Shatery
Department of English, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Azar Hosseini Fatemi [1]
Department of English, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: September 14, 2016 **Accepted: October 26, 2016**

Abstract

Mateas and Sengers (1999) view narrative intelligence as an entity's ability to narratively organize and explain experiences. Likewise, Graesser, Singer and Trabasso (1994) regard narrative intelligence as the ability to comprehend and make inferences about narratives that he is told. Other researchers state that narrative intelligence is the ability to produce affective responses such as empathy to narratives one hears (Mar et al., 2011). All cognitive processes in people's lives depend upon narrative intelligence. According to Randall (1999), narrative intelligence is the ability to perceive and produce narrative structures. While the role of emotional and verbal intelligences has been the subject of many studies in the past decade, there has been a dearth of studies into narrative intelligence. As such, the present study aimed to investigate the extent to which EFL classes boost students' narrative abilities in different educational contexts, namely, private language institutes and public schools. In addition, it is intended to see if there was a relationship between gender (male vs. female) and the narrative intelligence of students in the above mentioned educational contexts. The data were collected using the Narrative Intelligence Scale (NIS) and then fed into SPSS software. The results of the study revealed that EFL learners in private language institutes enjoyed a higher level of narrative intelligence compared to their counterparts in public schools. In addition, it was revealed there was a significant difference between gender and the narrative intelligence of students at the two educational contexts.

Keywords: Narrative Intelligence, Narrative Intelligence Scale, Private Language Institutes, Public Schools

1. Corresponding Author. Email: hfatemi@um.ac.ir

A Comparative Study of Metaphor Classification in Persian and English Languages Following an Aesthetic Approach

Meysam Ebrahimi
Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Mehyar Alavi Moghaddam [1]
Department of Persian language and literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Mohammad Davoudi
Department of English Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Received: July 31, 2019 **Accepted: November 14, 2019**

Abstract

Contemplation in the history of rhetoric in the Persian and English languages introduces us to some rhetorical similarities and distinctions. In this paper, we try to find a comparative study of one of the main branches of rhetoric in the science of "expression", that is, "metaphor" .To categorize of its varieties in Persian and English rhetoric, in order to achieve the aesthetic and aesthetic origins of these two languages is another aim of this article. The metaphor is one of the most imaginative tricks in the realm of arithmetic, which has many similarities in terms of distinction between Persian and English languages. Metaphors in Persian and English are similar in terms if features of differentiation. In the English rhetoric, the metaphorical metaphor is considered to be the reference to both the main sides of the simile, which are classified in Persian rhetoric, other than similes. Metaphor in Persian and English classifications can be found in examples of metaphor between these two languages. In addition, there is a kind of metaphor in the English rhetoric in which both main elements of the metaphor are eliminated, which is not exemplified in the Persian rhetoric.

Keywords: Persian and English Languages, Metaphor, Classification, Linguistics, Comparative Study

1. Corresponding Author. Email: m.alavi.m@hsu.ac.ir

In God's Name

TABLE OF CONTENTS

A Comparative Study of Metaphor Classification in Persian and English Languages Following an Aesthetic Approach **1**
Meysam Ebrahimi
Mehyar Alavi Moghaddam
Mohammad Davoudi

Investigating the Effects of English Language Learning Classes on Learners' Narrative Intelligence **2**
Hafez Shatery
Azar Hosseini Fatemi

The Reception of F. Scott Fitzgerald Translation of Rubaiyat of Omar Khayyam in England **3**
Mostafa Hosseini

Comparative Criticism of Awareness of the Inner Hero in Two Stories "Jonathan Livingston Seagull" and "The Little Prince" **4**
Raheleh Abdollahzadeh Borzu
Mohammad Reihani

The Reflection of Death in the Works of Camus and Hedayat **5**
Mohammad Raza Farsian
Fatemeh Ghaderi

Humor Translation in Persian Dubbing of an American Animation "The Boss Baby": Investigating Translation Strategies in Two Different Reception Environments **6**
Farzaneh Khodabandeh

A Study of Realism in Three Oeuvres By Mauriac (The Desert Of Love, Sagouin, Therese Desqueyroux) and Jalal Ale-Ahmad (Someone Else's Child, A Stone Upon A Grave, The Superfluous Woman) **7**
Tahereh Jafari Hessarlou
Annette Abkeh

ABSTRACTS

In the Name of Allah

Journal of
Language and Translation Studies

A Refereed Quartealy Journal

Vol. 52, No.3,
Fall 2019, Serial Number 41

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

General Director:
Dr. Mohammad Reza Hashemi

Editor-in-Chief:
Dr. Masood Khoshsaligheh

Executive Manager:
Dr. Mohammad Reza Farsian

Editorial Assistant:
Saeed Ameri

Editorial Board:

Dr. Ali Reza Anoushirvani
Professor in English Language and Literature, Shiraz University

Dr. Mona Baker
Professor in Translation Studies, The University of Manchester, England

Dr. Zohreh Eslami Rasekh
Professor in Applied Linguistics, Texas University, USA

Dr. Mohammad Reza Farsian
Associate Professor in French Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Edwin Gentzler
Professor in Comparative Literature, University of Massachusetts Amherst, USA

Dr. Mohammad Reza Hashemi
Professor in Translation Studies, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Ali Reza Jalilifar
Professor in Applied Linguistics, Shahid Chamran University, Ahwaz

Dr. Saeed Ketabi
Associate Professor in TEFL, Isfahan University

Dr. Masood Khoshsaligheh
Associate Professor in Translation Studies, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Reza Pishghadam
Professor in Social Psychology of Language Education, Ferdowsi University of Mashhad

Dr. Abdolmahdi Riazi
Profesasor in TEFL, Macquarie University, Australia

Persian Editor:
Abdullah Nowruzy

English Editor:
Saeed Ameri

Coordinator:
Marziyeh Dehghan

Typesetting:
Elahe Tajvidy

Printing & Binding:
Ferdowsi University of Mashhad Press

Circulation: 30 copies
Price: 15000 Rials (Iran)

Mailing Address:
Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University Campus, Azadi Sq., Mashhad, Iran

Postal code: 9177948883
Tel: (+98 51) 38806723

The Journal of

Language and Translation Studies

A Comparative Study of Metaphor Classification in Persian and English Languages Following an Aesthetic Approach..... 1
Meysam Ebrahimi - Mehyar Alavi Moghaddam - Mohammad Davoudi

Investigating the Effects of English Language Learning Classes on Learners' Narrative Intelligence 2
Hafez Shatery - Azar Hosseini Fatemi

The Reception of F. Scott Fitzgerald Translation of Rubaiyat of Omar Khayyam in England..... 3
Mostafa Hosseini

Comparative Criticism of Awareness of the Inner Hero in Two Stories "Jonathan Livingston Seagull" and "The Little Prince"..... 4
Raheleh Abdollahzadeh Borzu - Mohammad Reihani

The Reflection of Death in the Works of Camus and Hedayat..... 5
Mohammad Raza Farsian - Fatemeh Ghaderi

Humor Translation in Persian Dubbing of an American Animation "The Boss Baby": Investigating Translation Strategies in Two Different Reception Environments..... 6
Farzaneh Khodabandeh

A Study of Realism in Three Oeuvres By Mauriac (The Desert Of Love, Sagouin, Therese Desqueyroux) and Jalal Ale-Ahmad (Someone Else's Child, A Stone Upon A Grave, The Superfluous Woman)..... 7
Tahereh Jafari Hessarlou - Annette Abkeh

ISSN: 2228-5202

Vol. 52, No. 3, Autumn 2019,
Serial Number. 41