انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران
Art & Literature Comparative
Studies Association of Iran

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی

سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

مدیرمسئول: دکتر محمدرضا حاجی‌آقابابایی

سردبیر: دکتر حبیب‌الله عباسی

هیئت تحریریه:

مهدی محبتی	استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان
حبیب‌الله عباسی	استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
علیرضا طاهری	استاد تاریخ هنر دانشگاه هنر تهران
محمدرضا فارسیان	استاد زبان فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد
علی عباسی	استاد نشانه‌معناشناسی دانشگاه شهیدبهشتی
آزیتا افراشی	استاد زبان‌شناسی همگانی پژوهشگاه علوم انسانی
بهمن نامورمطلق	دانشیار زبان فرانسه دانشگاه شهیدبهشتی
محمدرضا حاجی‌آقابابایی	دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
هادی نظری‌منظم	دانشیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

مشاوران علمی نشریه

حمیدرضا شعیری	گروه نشانه معناشناسی دانشگاه تربیت مدرس
یحیی طالبیان	گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
بهنام زنگی	رئیس انجمن علمی پژوهش‌های هنری ایران
منیژه کنگرانی فراهانی	معاون پژوهشی فرهنگستان هنر
نعمیه شکر	گروه عربی دانشگاه بیروت
عبدالنبی اصطیف	گروه نقد ادبی دانشگاه دمشق

کارشناس نشریه: نرگس صالحی

ویراستار فارسی: غزاله محمدی **ویراستار انگلیسی:** دکتر مسعود فرهمندفر

وب سایت نشریه: ialcsa.ir **پست الکترونیک نشریه:** ialcsa۹۸@gmail.com

حق انتشار مقالات پس از پذیرش برای فصل‌نامهٔ **هنر و ادبیات تطبیقی** است و نویسنده نمی‌تواند مقاله را برای نشریهٔ دیگری ارسال نماید.

داوران این شماره

حمیدرضا شعیری	گروه نشانه معناشناسی دانشگاه تربیت مدرس
حبیب‌اله عباسی	گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
رامتین شهبازی	معاون دانشکده هنر، دانشگاه سوره
بتول واعظ	گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
احمد شاکری	گروه مطالعات فرهنگی پژوهشگاه علوم انسانی
خدیجه بهرامی رهنما	گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
حسین آریان	گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
مهدی رحیمی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه سبزوار
نرگس صالحی	دکترای دانشگاه علامه طباطبایی
مجاهد غلامی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس
فرشته محجوب	گروه ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
هادی نظری منظم	گروه ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

راهنمای نگارش مقالات

- مسئولیت اصالت و محتوای مطالب مندرج در مقاله، بر عهده نویسنده / نویسندگان است.
- مقالات باید در محیط Word ۲۰۱۳ و بالاتر حروف‌چینی شود و در سامانه بارگذاری شود.
- فاصله خطوط ۱، حاشیه از هر سمت ۵/۳ سانتی‌متر.
- هر مقاله حداکثر در ۸۰۰۰ واژه با قلم **Bنازنین ۱۳** و اصطلاحات و چکیده انگلیسی با قلم **Times New Roman اندازه ۱۱** و بر پایه دستورخط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی نگاشته شود.
- در صفحه عنوان، عنوان مقاله با قلم B نازنین ۱۴ پررنگ، زیر عنوان B نازنین۱۲،
- نام نویسنده یا نویسندگان با ذکر اطلاعات کامل ایشان (رشته، دانشگاه محل تحصیل و تدریس، رتبه علمی، ادرس ایمیل، شماره تماس) در فایلی جداگانه بارگذاری شود.
- چکیده فارسی مقاله در ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه و در یک بند(پاراگراف) تنظیم شود.
- چکیده انگلیسی بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ واژه تنظیم شود.
- کلیدواژه‌ها بین ۳ تا ۵ واژه باشد.
- هر مقاله باید شامل مقدمه، پیشینه پژوهش، بحث و نتیجه گیری باشد.
- توضیحات در انتهای مقاله به صورت پی‌نوشت آورده شود.
- شیوه ارجاع نقل قول‌ها (مستقیم یا غیرمستقیم): نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شماره‌ی صفحه.
- اگر از یک نویسنده در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، این آثار با ذکر الف، ب، و.. و یا a, b,... مشخص شود.
- به منابع غیرفارسی به همان زبان ارجاع داده شود.
- اگر کتاب بیش از یک نویسنده دارد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «همکاران» نوشته شود. اثری که نام نویسنده ندارد، به نام کتاب ارجاع داده شود. اثری که توسط مؤسسه یا سازمانی منتشر شده است، به نام همان مؤسسه و یا سازمان ارجاع داده شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر باشد:

کتاب:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). نام کتاب. نام و نام خانوادگی افراد دخیل (مترجم، مصحح، و...) سال نشر. محل نشر:ناشر.

مقاله:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). «عنوان مقاله». نام نشریه. دوره/ سال. شماره‌ی صفحات از کم به زیاد.

مجموعه‌ها:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). «عنوان مقاله». نام ویراستار و یا گردآوردنده. نام مجموعه مقالات. محل نشر: نام ناشر. شماره صفحات مقاله.

پایگاه های‌اینترنتی:

نام خانوادگی، نام نویسنده(آخرین تاریخ تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). «عنوان موضوع». نام و آدرس سایت اینترنتی.

فهرست

بوطیقای شهر در شعر فارسی: بازنمایی فضاهای شهر در اشعار نصرت رحمانی/ احمد شاکری، سارا حسینی..... ۹

بررسی تطبیقی گفتمان عرفانی شعر معاصر شرقی در اشعار رابیندارانات تاگور و بیژن جلالی/ مهدی رحیمی، ابوالقاسم رحیمی، مسلم ذوالفقارخوانی، احسان حضرتی.. ۲۹

«جونز پارسی» یا جونز انگلیسی؟ سِر ویلیام جونز و ایران/ مسعود فرهمندفر ۵۱

تطبیق ساختار روایی ترانه‌های مادرانه‌ی فارسی و فرانسوی/ علی‌اکبر افراسیاب‌پور، حسین آریان ۶۷

واکاوی الگوهای اقتباسی انیمیشن‌های کوتاه برگزیدهٔ ایران و جهان/ رضا سربخش..... ۸۵

از عناصر نوشتاری تا عناصر تصویری: بررسی اقتباس از منظر دبورا کارتمل/ نازنین اردوبازارچی ۱۱۵

چکیده‌های انگلیسی..... ۱۲۵

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۲۷-۹

بوطیقای شهر در شعر فارسی: بازنمایی فضاهای شهر در اشعار نصرت رحمانی

احمد شاکری[۱]
استادیار پژوهشکده مطالعات فرهنگی و ارتباطات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سارا حسینی[۲]
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

چکیده:
از منظر مطالعات فرهنگی، شهرها از نخستین اشکال آن‌ها تا امروزی‌ترین و مدرن‌ترین‌شان، همواره به‌عنوان پدیده‌هایی جغرافیایی، اجتماعی و سیاسی مطرح بوده‌اند؛ اتخاذ چنین نقش‌هایی در عرصه غیرادبی و همچنین قوت یافتن عنصر مکان در عرصهٔ ادبیات مدرن، سبب گردیده است که شهر، هم به‌عنوان عاملی خوداتکا و هم به‌عنوان عنصری تأثیرگذار بر دیگر بخش‌های زندگی انسان مطرح گردد. بر همین اساس، شهر در شعر و داستان نیز جلوه‌ها و بازنمایی‌های خود را داشته است. در میان شاعران دهه سی ادبیات معاصر ایران، نصرت رحمانی ازجمله شاعرانی است که نگاه ویژه‌ای به انسان شهری و شهر دارد. بازنمایی فضاهای عمومی شهری در آن سال‌ها ازجمله فضاهایی هستند که بیشترین فراوانی را در دفاتر شعری او دارند. این مفاهیم در آثار نخستین رحمانی به چنان پیوندی با هم دست‌یافته‌اند که حتی در غیاب مفهوم و تصویر کلی «شهر»، فضاهای عمومی آن و به‌ویژه جغرافیای جنوب شهر را فرا خاطر می‌آورند. این امر ازآن‌رو اهمیت دارد که دهه‌ی سی در حوزه جغرافیای شهری، آغاز نگاه مستقل به مفهوم شهر است و در عرصه‌ی ادبی نیز، با فاصله گرفتن از فضاهای غالباً عام، کلاسیک، روستایی و طبیعت‌محور شعر نیما یوشیج، نصرت رحمانی، اهمیت بازنمایی شهر را در شعرهای خود خاطر نشان کرده است. بر اساس همین نگاه، در این پژوهش تلاش می‌شود با توجه به نگاه رئالیستی آمیخته با رمانتیسم موجود در اشعار نصرت رحمانی، به بررسی بازنمایی تصویر شهر و مفصل‌بندی‌های اجزای آن در برخی اشعار او بپردازیم، امری که سبب پدید آمدن تصاویر روشن، عینی، سطحی و تک لایه از شهر و متعلقاتش گردیده است.

کلیدواژه‌ها: شهر، فضاهای شهری، بازنمایی، رمانتیسم، نصرت رحمانی

[۱] A.shakeri@ihcs.ac.ir
[۲] Sara.hosseini٤٢@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۲

۱. مقدمه

توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی ازجمله مهم‌ترین دغدغه‌های شعر فارسی از دوره مشروطه تاکنون بوده است، البته در این میان، فراز و فرودهای تاریخی مهم همچون کودتای رضاخان، کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲، انقلاب سفید سال ۴۱، انقلاب اسلامی در سال ۵۷، جنگ تحمیلی و تحولات پس از آن نیز بر میزان توجه یا عدم توجه شاعران به مسائل اجتماعی تأثیر نهاده است، اما فارغ از کمیّت آن، «از آنجا که شهر، مرکز برخورد جریانات و اندیشه‌های اجتماعی است، در کانون توجه شاعران قرار گرفته است»(رجبی،۱۳۹۰:۷۳). پیچیده‌تر شدن روابط انسانی و تعامل با همنوعان، دشواری‌های زندگی شهری به نسبت زندگی ساده و صمیمی روستایی و اهمیت یافتن نقش فضاهای عمومی شهر در روند زندگی انسان شهری ازجمله عواملی هستند که موجب توجه شاعران معاصر به‌ویژه در سال‌های دهه‌ی سی به مفهوم شهر و اجزای آن شده است. نگاهی به عمده‌ترین شکل‌های مواجههٔ شاعران با مفهوم شهر در شعر فارسی حاکی از آن است که مقولهٔ تمدن به شکل کلی و زندگی شهری به‌طور خاص سبب ایجاد دو نوع مواجهه با شهر شده است؛ نخست مواجههٔ تقابلی- نوستالژیک و دیگری مواجههٔ انتقادی و معناگرا است(رضوانیان و کجوری،۱۳۹۹:۱۳۹). نگاه سومی نیز در سال‌های پس از دهه سی پدید آمده است که به نسبت نگاه نوستالژیک، از عمق و غلظت بیشتری برخوردار است و حاکی از مواجههٔ ستایش‌گرانه با شهر است؛ انسانی که اکنون خود را در دل زندگی مدرن حل‌شده می‌بیند، شهر را گاه همچون مادر و موطنی در نظر می‌آورد که با زندگی او پیوند نزدیکی دارد.

نصرت رحمانی ازجمله شاعران پرکار دههٔ سی است که سه دفتر *کوچ*، *کویر و ترمه* را در این برهه از زمان نوشته و منتشر نموده است. رئالیسم آمیخته با نگاه رمانتیک شاعر در این سال‌ها، از او شاعری ساخته که گرچه به عمیق‌ترین شکل اندیشه خود دست نیافته است، اما شدت بیان احساسات و همچنین قوت بیان او در ترسیم دنیای تیره‌وتار آن روزهایش به گونه‌ایست که بر دیگر ضعف‌های او سرپوش نهاده است. بر همین اساس، نگاه عصیانی نصرت رحمانی به تمام عناصر شعر او سرایت کرده است و در این میان، تصویر شهر نیز در شعر او برای نخستین بار به تشخصی بی‌مانند رسیده است. به همین دلیل او را «شاعر کوچه» نامیده‌اند؛ این نام‌گذاری نه‌تنها نشان از ورود زبان کوچه و بازار به شعر او دارد، بلکه به دلیل بازنمایی شهر در شعر او نیز هست. درواقع اگر این لقب شاعرانه را تنها به دلیل تحولات زبانی او و گرایش به زبان مردم کوچه و بازار بدانیم، بخشی از تصاویر شعر او را که منعکس‌کنندهٔ تصویر عناصر

شهری است نادیده گرفته‌ایم؛ عناصری همچون خیابان‌ها، کوچه‌ها، کافه‌ها، گاراژها، سقاخانه‌ها و ...

رویکرد انتقادی و معناگرای نصرت رحمانی در مواجهه با شهر ازآن‌روست که شاعر، شهر را به‌عنوان بستری برای بیان اندیشه‌های اجتماعی و انسانی خود درآورده است و در این راه، از زبان و تصاویر عمومی و خاص فضاهای شهری نیز سود می‌جوید تا نه‌تنها خود و انسان شهری را به تصویر بکشد، بلکه منعکس‌کننده فضای شهر نیز باشد. این مقاله کوشیده است که نوع تصویرپردازی نصرت رحمانی از جغرافیای شهر و زندگی شهری را بررسی نماید و نشان دهد که شیوه نگاه رئالیستی و رمانتیستی او چه تأثیری بر کیفیت این تصویرپردازی نهاده است.

۱.۱.پیشینهٔ پژوهش:

برخی کتاب‌ها همانند کتاب «از نقطه تا خط» اثر محمود نیکویه (۱۳۷۹) که مجموعه نقد و نظرهای گردآوری‌شده دربارهٔ نصرت رحمانی است و همچنین کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو»(۱۳۷۷) از شمس لنگرودی بخش‌هایی را به زندگی و آثار نصرت رحمانی اختصاص داده‌اند. علاوه بر این، فیض شریفی در کتاب «نصرت رحمانی» به بررسی سیر تحول اشعار نصرت رحمانی پرداخته و برخی از اشعار او را به‌عنوان نمونه، در این کتاب گردآورده است.

کتاب‌ها و مقالات بسیاری نیز به موضوع شهر از زوایای مختلف نگاه کرده‌اند؛ ازجمله کتاب‌هایی که به پژوهش حاضر مرتبط‌اند می‌توان به سه کتاب «جامعه‌شناسی شهر» از یانکل فیالکوف(۱۳۸۸)، «شار تا شهر» از سید محسن حبیبی(۱۳۷۵) و کتاب «تهران در قاب شعر»(۱۳۹۱) از جلال ستاری اشاره نمود. علاوه بر این مقالاتی همچون «رویکردهای انسانی به شهر در شعر معاصر عربی و فارسی» از فرهاد رجبی(۱۳۹۰)، «شهر و شعر» از محمد صالحی‌فرد(۱۳۸۳) و «از شهر مدرن تا حاشیه‌های پست‌مدرن در شعر امروز، بررسی مقایسه‌ای رویکرد شاعران معاصر به مظاهر شهر و زندگی شهری از مدرنیته تا پست‌مدرنیته» از قدسیه رضوانیان و هدی کجوری(۱۳۹۹) به این موضوع پرداخته‌اند.

در اغلب آثار یادشده، نمودهای زندگی شهری و بازنمایی آن به‌صورت کلی و در شعر برخی شاعران بررسی‌شده است، اما در پژوهش حاضر به‌صورت موردی و مستقل به بررسی بوطیقای شهر در شعر نصرت رحمانی می‌پردازیم.

۱.۲.سیر فعالیت‌های ادبی نصرت رحمانی

اولین شعر نصرت رحمانی با عنوان «شب‌تاب» در سال ۱۳۲۷ سروده شده است، اما مجموعه شعرهای رحمانی به ترتیب، *کوچ*، *کویر*، *ترمه*، *میعاد در لجن*، *شمشیر*

معشوقه قلم، حریق باد، پیاله دور دگر زد، آوازی در فرجام و بیوهٔ سیاه نام دارند. در سه دفتر نخست، گرچه رنگ رمانتیسمی دارند، اما حرکت زبانی شاعر و پیشرفت اندیشگانی او را به‌آرامی در آن‌ها می‌توان دید. بررسی واژگان پرتکرار این دفترهای شعری نشان می‌دهد که «کلماتی چون: شب، هوس، عشق، خون، لاشه، سراب، شراب، ساقی، میخانه، زن، ظلمت، تباهی، کویر، کینه، سنگ، بوسه، نعش، زخم، تن، آغوش، جام، جسد، پاییز، شهوت، دوزخ، کوچه، شیطان، ننگ، ابلیس، گناه، پنجره، خدا، زندان، گور، ۳۴ واژه کلیدی کتاب‌های کوچ، کویر و ترمه‌اند» (شریفی،۱۴۰۰، ۱۴). از این میان، کوچه و کافه دو عنصر از فضاهای عام شهری هستند که در ادامه به شرح و تحلیل آن‌ها خواهیم پرداخت.

در دو مجموعه شعر *کوچ* و *کویر*، نگاه رمانتیک شاعر به جهان اطراف در جریان است علاوه بر آن‌که حرکت آهستهٔ او از مرز ناپختگی زبانی به‌سوی تکامل را نیز می‌توان دید. «ترمه سومین دفتر شعر نصرت رحمانی است که در سال ۱۳۳۶ منتشرشده است و دربردارندهٔ یک مقدمه و ۵۱ شعر است که ظاهراً شعر کفر در چاپ سوم آن حذف‌شده است»(شریفی،۱۴۰۰:۱۰۳). این اثر «گرچه از نظر زبان نسبت به مجموعه‌های پیشین رحمانی پخته‌تر و اثرگذارتر بود، ولی به همان نسبت تلخ‌تر، دوزخی‌تر، مرگ اندیشانه‌تر، احساساتی‌تر و هنوز کم‌دامنه و کم‌عمق بود»(لنگرودی، ج دو،۱۳۷۷:۴۰۹).

چهارمین دفتر شعر رحمانی، *میعاد در لجن* نام دارد و «مربوط به سال ۴۶ است. این اشعار به‌تقریب از سال ۱۳۳۶ به بعد سروده شده است. از ۳۶ شعر این کتاب گذشته از ۷ چهارباره و دو غزل و یک مثنوی، بقیه در قالب شعر نیمایی سروده شده است»(شریفی،۱۴۰۰:۱۲۹). این اثر نیز «چون اشعار پیشین رحمانی، سیاه و تلخ‌اند و اگر در کتاب‌های نخستین رحمانی، اندک رایحه‌ای، امیدی، نوری پراکنده بود در میعاد در لجن که با شاعری گرم و سرد چشیده و آبدیده روبه‌روییم جز از سیاهی و نفرت خبری نیست. میعاد در لجن گامی تمام در اشعار نصرت رحمانی بود. او که به شکل پخته و دلپذیری زبان کوچه و بازار را وارد شعر ناتمام و ناکامل نوقدمایی عصر خود کرده بود، در میعاد در لجن با درک و حسی نیمایی بدان پرداخت»(شمس لنگرودی، ج سوم،۱۳۷۷:۴۱۳). پنجمین دفتر شعر رحمانی، *حریق باد* است که سی‌ودو قطعه دارد و به‌جز یک غزل و یک مثنوی، بقیه شعر نیمایی است: «حریق باد در سال ۱۳۴۹ چاپ‌شده است ولی اشعار این دفتر سال‌ها پیش‌ازاین سروده شده‌اند»(شریفی،۱۴۰۰:۱۶۹). پس از حریق باد، رحمانی دفتر شعرهای شمشیر

معشوقهٔ قلم، پیاله دور دگر زد و آوازی در فرجام را منتشر نمود که به موفقیت آثار پیش از خود نرسیدند. واپسین اثر او نیز *بیوهٔ سیاه* نام داشت که در آن «به‌جز چهار غزل، بقیهٔ اشعار در قالب شعر نیمایی آمده‌اند»(همان:۲۴۷).

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های شعر کلاسیک و شعر مدرن در این است که شعر کلاسیک همواره نگاهی از درون به بیرون دارد، اما شعر مدرن تلاش نموده با نگاهی که متمرکز بر عوالم عینی و بیرونی است جهان را از وجه دیگری بنگرد. ناگفته روشن است که در شعر کلاسیک، نه‌تنها آغاز حرکت، بلکه تمرکز آن نیز بر عوالم ذهنی و درونی است و در شعر مدرن و ازجمله در شعر کسانی چون نصرت رحمانی، آغاز و تمرکز، متوجه عوالم عینی و بیرونی است؛ به عنوان مثال پرداختن به مظاهر زندگی شهری و خلق نگاهی که فارغ از نگاه ستایشگرانه یا ستیزه‌طلبانه به شهر و زندگی و انسان شهری باشد، اتفاقی است که در شعر نصرت رحمانی و در نگاه رئالیستی او به این عناصر پدید آمده است. پیش از نصرت رحمانی، نیما یوشیج نیز به‌عنوان شاعری که قصد عبور از جهان سنتی و ساختن دنیایی با مناسبات جهان مدرن را داشت، ضرورت تغییر نگاه سوبژکتیو به ابژکتیو را دریافته بود؛ این نگاه معطوف به اوضاع بیرون، همان ابژکتیویته‌ای است که یکی از مهم‌ترین بسترهای خلق جهانی با ساختار رئالیستی است که در آثار نصرت رحمانی باوجود رنگ رمانتیک آن‌ها، همچنان باقی‌مانده است.

کلام و کلمات نصرت رحمانی دارای دو صفت صمیمیت و دردمندی‌اند و همین دو ویژگی سبب پذیرش شعر او نزد مخاطبانش گردیده است. به‌طورکلی «مناظر رنگارنگی که شاعر با مهارت و استادی و قلم‌موی شعر ترسیم کرده است برای نخستین بار در شعر فارسی نمود یافته است. شعرهایی چون مادر، تریاک، منادی، شهر خاموش، سقاخانه و معشوق نوعی قیام علیه موتیف‌ها یا بن‌مایه‌های شعر کلاسیک و نظام کهنه‌ای است که عادت کرده بود همه‌چیز را مقدس و زیبا جلوه‌گر کند. شعر رحمانی دارای زبان ویژه‌ای است و سرشار از واژه‌ها و ترکیباتی است که مخصوص ادبیات شهری و کوچه و خیابان است» (شریفی،۱۴۰۰:۱۳). شهر در شعر نصرت رحمانی در حد واژگان و ادبیات کوچه و بازار خلاصه نشده است و در سطح تصویری نیز، او تلاش کرده است که شهر را به مخاطب نشان دهد. او بارها در شعر خود از همسایه‌ها، کوچه، سقاخانه، گاراژ و ... سخن می‌گوید و همین مفاهیم مرکزی‌اند که نیما یوشیج را به این باور می‌رسانند که رحمانی، تجدد را با متانت در شعرش پیاده کرده است و گرچه در معنی تند رفته است در ادای معنی دچار تندروی‌های دیگران نشده است (نیکویه،۱۳۷۹:۱۷).

۲.بوطیقای شهر در شعر نصرت رحمانی

نخستین بار در سرشماری سال ۱۳۳۵، تعداد نقاط شهری کشور (۱۹۹ نقطه) مشخص گردید و شهر برای نخستین بار مفهومی آماری- جمعیتی یافت(حبیبی،۱۳۷۵:۱۸۱-۱۸۰). در چنین منظری، شهر، کلان مفهومی است که با مفاهیم جزیی و البته در نوع خود پیچیده‌ای چون: «شبکه‌های ارتباطی، خانه‌های شخصی، نوعی موسیقی، انجمن‌های محلی، بی‌نزاکتی، تکدی‌گری، آلودگی صوتی، حمل و نقل شهری، محل‌های ملاقات و غیره» سر و کار دارد (فیالکوف،۱۳۸۸:۱۳). از منظر مطالعات فرهنگی، بررسی هر یک از این عناصر خود به تنهایی مجالی می‌طلبد تا نشان داده شود که هر بخش از این عناصر چه تأثیری در شکل شهرها بر جای نهاده‌اند. در دهه‌های ابتدایی مطرح گردیدن مفهوم شهر در مطالعات جغرافیایی و جامعه‌شناسی، شهر غالباً یک مفهوم کلی بود اما «هژمونی گفتمان شهری بر زندگی انسان از اواسط سدهٔ بیستم، توجه پژوهش‌های جغرافیایی در حوزهٔ مطالعات فرهنگی و ادبیات تطبیقی را نیز از مفهوم عام فضا به مفهوم خاص شهر معطوف ساخت. پیدایی رشته‌هایی نظیر جامعه‌شناسی شهری، شهرشناسی، مردم‌شناسی شهری و امثال آن، گام‌هایی در این زمینه بوده است. گفتنی است که زندگی غالب نظریه‌پردازان این حوزه‌ها در فضاهای شهری و درک ملموس پیچیدگی، تکثر، سرعت و مناسبات دیگر خود در تمرکز نگرش آن‌ها به مقولهٔ شهر و زندگی شهری نقش مهمی ایفا کرده است»(رضوانیان و کجوری،۱۳۹۹:۱۳۳).

فضاهای عمومی شهرها ازآن‌رو که امکان ملاقات ساکنان خود را با یکدیگر فراهم می‌کنند، هم «بیانگر طبقه اجتماعی و شرایط اقتصادی ساکنان آن فضا هستند»، هم «صحنه نمایش ترس پنهان بزرگ دولت‌ها برای در معرض هم قرار گرفتن ساکنان است»(فیالکوف،۱۳۸۸:۹۲). فضاهای عمومی همچون رستوران‌ها و کافه‌ها، خیابان‌های منتهی به بازارها، کوچه‌ها، دانشگاه‌ها، صنایع کوچک و بزرگ با کارکنان و کارگرانشان و ... برگردان موقعیت اجتماعی افراد هستند و «روی بازنمایی‌ها و رفتار ساکنان اثر می‌گذارند»(همان:۸۵). در ادامه به بررسی این فضاها در شعر نصرت رحمانی می‌پردازیم تا نشان دهیم که نوع نگاه او به شهر و عناصر درونی آن چگونه بوده است. درواقع آنچه که اهمیت دارد برخلاف شاعران هم دورهٔ رحمانی، همانند نیما یوشیج، شاملو، سپهری، مشیری و ... که غالباً از شهری آرمانی در شعرشان می‌گویند، وی از شهر به مثابهٔ فضایی ملموس، عینی و در دسترس سخن می‌گوید

که واقعیات تلخ و سیاه زمانهٔ او در آن‌ها جریان می‌یابد. در ادامه به بررسی تصویر عام و همچنین تصویر خاص و جزیی‌تر شهر و عناصر درونی آن در شعر او می‌پردازیم.

۱.۱.تصویر عام شهر

در شعر نصرت رحمانی علاوه بر انعکاس تصویر عناصر درونی شهر، تصویری عام از شهر نیز ارائه شده است که غالباً با استمداد از یک صفت یا ترکیبی از دو اسم به تصویر درآمده است همچون شهر نوحه‌خوانان، شهر برزخ/برزخی. علاوه بر این، شاعر بارها خود را شاعر ناکام شهر یا شاعر بدنام این شهر معرفی کرده است. او می‌گوید:

«دیشب ملیحه دختر همسایه طعنه زد:
-«آمد دوباره شاعر بدنام شهر ما!»
-مادر! ... بس است ...
وای ...
فراموش کن مرا.
باید که گفت: شاعر ناکام شهر ما!»(رحمانی،۴۹:۱۳۸۶).

در جای دیگر نیز می‌گوید:

«گر که عشاق باوفا بودند
زندگی گور نوجوانان بود
شعر جز ناله‌های جغد نبود
شهر ما شهر نوحه‌خوانان بود»(همان:۲۱۸).

او شهر زمانه خود را شهر برزخ نامیده و می‌گوید:

«شعر سکوت شعر خدایان مرده است
شعر سکوت شعر شیاطین زنده است
اما هنوز شاعر این شعر کهنه را
هر چند گشته‌اند، ندانسته‌اند کیست
شعر سکوت چیست
شعر سکوت، اسم شب شهر برزخ است»(رحمانی،۲۰۹:۱۳۸۶).

به‌طورکلی «شعر نصرت در پی رویکردش به توده‌های مردم، از کلمات تراش‌خورده و زیبای کسانی چون توللی و نادرپور فاصله گرفته بود و میل به‌سوی جهانی تیره‌وتار و کلمات کوچه بازاری و نزدیک به جهان و زندگی عامه مردم داشت»(لنگرودی، ج دوم،۷۷:۱۳۷۷). نمونه‌های زیر بخشی از تلاش نصرت رحمانی برای نشان دادن تصویری عام از خود به‌عنوان شاعر این شهر و در این دنیای تیره‌وتار است:

«پیراهن من را به در خانه بیاویز
تا مردم این شهر بدانند، که بودم!»(رحمانی،۱۳۸۶:۵۹).
«ای رفیقان! شما نمی‌دانید
دل من بسته بر این شهر
ترسم آخر حدیث فاش کنم
بچکانید بر زبانم زهر»(رحمانی،۱۳۸۶:۶۳).

به‌طورکلی تصاویر هر شعر و اثر ادبی، انعکاسی است از جهانی که نویسنده و شاعر سعی در ترسیم آن در اثر خود دارند. در اغلب تصاویر رحمانی، فضایی رئالیستی حاکم است که گاه با رگه‌هایی از رمانتیسم آمیخته می‌شود، اما ماحصل کلی تصویر، فضایی رئالیستی است؛ رئالیسم از آن رو که با کشف و بیان واقعیت، پیوندی ناگسستنی دارد، ملزم به ترسیم جهانی روشن و بی‌ابهام است. نصرت رحمانی با رئالیسم خود و با پرهیز از ابهام، گریز از سایه‌واری و تعهد به سادگی، به‌سوی جهانی روشن و بی‌ابهام که البته غرق در تباهی است گام برمی‌دارد. در یکی از این تصاویر شعری، او شاعری پرسه‌زن است که با خود به گفتگویی درونی برخاسته است و درعین‌حال منظره‌ای که در دریچه‌ی چشم او دیده می‌شود تصویری است که نشانه‌های درونی‌اش همچون «پشت بام»، «کلبۀ متروک» و «ناودان کج» به شکلی ساده، عینی و ملموس، فقر و فضای خستۀ جنوب شهر را فراخاطر می‌آورد:

«شهری است در خموشی و دیوارهای شهر
گشتند تکیه‌گاه من هرزه‌گرد مست
با خویشتن به زمزمه‌ام این حدیث را:
یا هست آنچه نیست، و یا نیست آنچه هست!
...
شهری است در خموشی و پرهای یک کلاغ
بر پشت بام کلبه متروک، ریخته
یخ بسته است گریه، سر ناودان کج
مردی به راه مرده و مردی گریخته»(رحمانی،۱۳۸۶:۵۷).

۱.۱.تصویر خاص شهر با تکیه بر جنوب شهر

شکل‌گیری بافت‌های شهری ارتباط عمیقی با پی‌ریزی ساختارهای اکولوژیک اجتماعی دارد. در این میان، شاعران نیز به‌عنوان بخشی از جریان پرشتاب زندگی در عصر مدرن و در چهارراه شکل‌گیری و گسترش شهرها، امکان ترسیم شهرها در

ادبیات را فراهم نموده‌اند. چگونگی شکل‌گیری شهرها و ساختار طبقاتی آن‌ها (شمال‌شهر-جنوب‌شهر) و بُعد سوم سکونت انسانی (حاشیه‌نشینی،زاغه‌نشینی،کپرنشینی و...) (صالحی‌فرد،۸۹:۱۳۸۳) بحث مهمی در مباحث جغرافیایی، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی است که به تبع، انعکاس گوشه‌هایی از آن در ادبیات نیز برای شناخت انسان این عصر حائز اهمیت خواهد بود. زرقانی در کتاب *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، رحمانی را «شاعر لوطی‌گری‌های جنوب شهری» نامیده است(زرقانی،۲۱۲:۱۳۹۴)؛ چه نصرت رحمانی را با نام های خودخواسته‌اش، «شاعر ناکام شهر» یا «شاعر بدنام شهر» بنامیم، چه او را «شاعر کوچه» و «شاعر لوطی‌گری‌های جنوب شهر» بنامیم، ردپای تلخ کامی‌ها و نگاه سرخورده‌ی یک شاعر شهری و نگاه متمرکز او بر انسان این عصر را می‌توان به روشنی در آثار او دید. درواقع یکی از مهم‌ترین خصوصیات شعر نصرت رحمانی در حوزهٔ صور خیال این است که «او به جای آنکه مانند معاصران خود کانون تصاویر و توصیفات شعری خود را در مرداب و مهتاب و بهار و ... در هیئتی عاشقانه و رؤیایی قرار دهد محیط شهری زندگی خود را وصف کرده و آن را از دید عاطفی و فکری خویش از پشت عینکی سیاه نگریسته است»(امیدعلی و دهرامی،۳۲:۱۳۹۶-۳۱). در یکی از این تصاویر، مردی که عنترش مرده در کوچه‌ها می‌گردد و آه و فغان سر می‌دهد، در این حال و هوای رمانتیک که رنگی از احساسات راوی و شخصیت اصلی روایت دارد، تصویری رئالیستی نهفته است که مرگ یک عنتر و اندوه صاحب او برای از دست رفتن شغل و سرمایه‌اش است؛ تصویری که تنها در کوچه پس کوچه‌های جنوب شهر می‌شد دید:

«کوچه تف کرده ز آفتابی تند
جوی، تن در لجن فرو برده
چند تیر چراغ ساکت و مات
سایه‌شان آفتاب را خورده
مردی آمد به کوچه پای‌کشان
عنتری مرده روی دستش بود
اشک، لغزنده از دو چشمانش
لب به این گفته دائماً می‌سود:
-عنترم مرد، وای، ای مردم!
رفت سرمایه‌ام دگر از دست
بعد از او، چون توان به جا ماندن
رشته زندگی گسست، گسست»(رحمانی،۸۳:۱۳۸۶).

در تصویر دیگری از اشعار رحمانی، سگ ولگردی در جوی خشکی مرده است و علاوه بر آن، تصویر اسپند سوزاندن و خنچه گرداندن، تصویری از فضاهای جنوب شهری را به خاطر می‌آورد که با توجه به سبک زندگی شمال شهر و رفاه این بخش از شهر، کمتر چنین تصاویری قابل رؤیت است:

«اسپند سوخت، خنچه نهان شد به پیچ کوی
در جوی خشک یک سگ ولگرد مرده بود
سوزاندم آنچه ناله ازو داشتم؛ به خشم
زیرا که عشق پاک من از یاد برده بود»(رحمانی،۱۳۸۶:۱۳۴).

او در جای دیگری با تصویر قالی تکاندن زن همسایه و ریخته شدن گرد و غبارش در کوچه، تصویری رئالیستی ساخته است که به فضاهای جنوب شهری نزدیک است:

«خورشید نور بر دل خاموش کوچه ریخت
مرغ نگاه من به‌سوی خانه‌اش پرید
قالی کهنه را زن همسایه می‌تکاند
گرد و غبار در دهن کوچه می‌دوید»(رحمانی،۱۳۸۶:۱۳۴).

علاوه بر این‌ها، نصرت رحمانی، شاعری کافه‌گرد و کافه‌نشین بود و همین علاقه و دل بستگی را در شعرش با یادآوری نام مکان‌ها منعکس نموده است. مهدی اخوان لنگرودی در این باره می‌گوید: «نصرت رحمانی، نصرت همه بود. هفته‌ای یکی دو بار در کافه فیروز آفتابی می‌شد. کراواتش شل و نیمه باز و گرهش روی دکمه‌های وسط پیراهن آویخته. ورودش مثل ورود هنرپیشه‌ای بود به صحنه که جزئیات غیرقابل تغییرش را کارگردان واحدی از قبل مشخص کرده باشد: اول نگاهی سرسری به همه کافه می‌انداخت یعنی نه کسی را می‌بیند نه به دنبال شخص بخصوصی می‌گردد. پس از چند دقیقه‌ای که از دم در، در همان جا که میخکوب شده بود با چشم‌های نیمه باز تنگ شده نگاه می‌کرد ناگهان اول با یکی سلام و علیکی رد می‌کرد بعد چنان‌که انگار تازه متوجه شده همه از دوستان و آشنایانند سرکشیدن به یک یک میزها و سلام سلام با بقیه شروع می‌شد. بعد کنار آنهایی که برایش دلچسب‌تر بودند جایی انتخاب می‌کرد، می‌نشست و بلافاصله دستور چایی صادر می‌شد. هزینه وقت‌گذرانی در کافه فیروز گاه تنها پنج ریال بود آن هم اگر کس دیگری وقت رفتن چای تو را حساب نکرده بود»(نیکویه،۱۳۷۹:۷۲). مکان‌هایی همچون کافه‌ها در زندگی انسان عصر مدرن اهمیت دارند ازآن‌رو که «ازجمله فضاهایی هستند که می‌توان با بررسی آن‌ها میان اندیشه‌ی تاریخی، معماری، حوزهٔ اجتماعی و فلسفی آن پیوند ایجاد کرد.

این فضاها بخشی از زندگی بشری‌اند، محیطی که می‌توان با آن به کشف هندسهٔ زندگی اجتماعی پرداخت»(فراش خیابانی و شهابیان،۱۱۵:۱۳۹۸). محل کافه‌ها، فراوانی افرادی که به آنجا رفت و آمد می‌کنند و طبقه اجتماعی آن‌ها ازجمله عوامل مهمی است که باید به آن‌ها توجه شود؛ به‌گونه‌ای که تبدیل به یکی از پرتکرارترین واژه‌ها در سه دفتر نخست شعری نصرت رحمانی شده‌اند. او چنان به این کافه‌گردی‌ها دلبسته است که حتی می‌خواهد مرگش پشت درِ چنین مکانی اتفاق بیفتد، درحالی‌که از چنین فرجامی گله دارد: «میخانه دگر جای من بی‌سر و پا نیست / بگذار که پشت در میخانه بمیرم» (رحمانی،۷۳:۱۳۸۶).

کوچه‌ها از دیگر عناصر شهری هستند که در شعر نصرت رحمانی حضوری پررنگ دارند. جلال خسروشاهی درباره نامیده شدن نصرت با نام شاعر کوچه می‌گوید: «در آن روزگاران با هم در دیار تهران پرسه می‌زدیم. تقریباً همه او را می‌شناختند، از بقال و راننده تاکسی و بلیط فروش سینما و قهوه‌چی گرفته تا شاعران و روشنفکران زمانه، مردم کوچه و بازار شهر تهران چندان میانه‌ای با شعر نو نداشتند، ولی بعضی از برج عاج‌نشینان آن دوران به کنایه‌ای او را «شاعر کوچه» می‌نامیدند و به دیدنش چهره تلخ می‌کردند و از هیچ طعن و تمسخری دریغ نمی‌ورزیدند، اما او همچنان شاعر بود و شاعری می‌کرد و در برابر نامردی‌ها، دورنگی‌ها و دوروئی‌ها عکس‌العمل نشان نمی‌داد» (نیکویه،۵۶:۱۳۷۹). عبدالعلی دستغیب، منتقد معاصر نیز، نصرت را شاعر کوچه نامیده و شعر او را از این جهت با آثار ژاک پره‌ور قابل مقایسه دانسته است که به ترسیم زندگی مردم کوچه و بازار و انعکاس زبان و فرهنگ آنان در شعر خود پرداخته است(نیکویه،۷۷:۱۳۷۹).

روندی که در ترسیم هندسهٔ کوچه از نخستین دفتر شعر رحمانی آغاز شده بود در چهارمین دفتر شعر او، *میعاد در لجن*، به تکامل می‌رسد: «نصرت رحمانی با مجموعه اشعار میعاد در لجن با به کارگیری واژه‌های شاعرانه و غیرشاعرانه، واژگان عامیانه و لحن محاوره و بهره‌گیری از مسائل عینی(به‌ویژه شهری)، سیکل کتاب‌های قبلی را می‌شکند و به زبان شاعرانه‌اش تنوع و زندگی تازه‌ای به عناصر و آحاد انس گرفته زندگی مردم می‌بخشد»(شریفی،۵۱:۱۴۰۰). او می‌گوید:

«بر کوره ره شب‌زده، ای کوچه متروک
دیگر منشین منتظر عابر شب‌گرد
ای ماه به دیوار متابی که نیایی
جز سایه گیج و کج آواره از آن مرد»(رحمانی،۲۲۲:۱۳۸۶).

و در جای دیگر، در تصویری رمانتیک، از مرگ خون شب در کوچه‌های شهر می‌گوید؛ با این تصویر که مرغ حق بر شاخهٔ چنار می‌خواند، باد بر درها ضرب می‌گیرد و در چشم خدایان، خواب می‌ریزند:

«خون شب در کوچه‌های شهر می‌میرد
مرغ حق بر شاخه خشک چنار پیر می‌خواند
در شکاف پیله چشم خدایان خواب می‌ریزند
باد با انگشت‌ها بر تخته در ضرب می‌گیرد
ناله‌ها در گوش می‌ماند»(رحمانی، ۱۳۸۶، ۲۰۶).

در ذهنیت مرگ‌اندیشی، شاعر با خود فکر می‌کند که از پنجره به پیاده‌رو بپرد و خودکشی کند، اما بعد به شکلی واقع‌گرایانه با خود می‌اندیشد که این کار، اختلال در نظم عمومی جامعه است بنابراین به پایین انداختن آب دهانش در پیاده‌رو اکتفا می‌کند. شاعر در این تصویر، به گونه‌ای طعنه‌آمیز از مهم نبودن جان انسان در برابر قانون و معادلات زندگی شهری می‌گوید؛ بی‌اعتباری جان انسان در این میانه تا بدانجاست که تنها عامل بازدارندهٔ شاعر از خودکشی، برهم‌زدن نظم عمومی و زشت شدن پیاده‌رو و شکل کلی شهر است:

«تف در فضای تیره کمی چرخ می‌خورد
روی پیاده‌روی سمنتی شلاپ ...
از کوچه عابری که می‌گذرد نعره می‌کشد:
-ای خار!!! مواظب باش
سیگار می‌کشم
و فکر می‌کنم که لاشه پاشیده و کثیف
در پیش پای رهگذران نیست
چیزی جز اختلال؛
در نظم، در امور!
از این گذشته دور از نزاکت است
قانون در این میان
تکلیف خویش را به صراحت ابراز کرده است
هم شهر زشت می‌شود
هم سد معبر است!»(همان:۲۸۹-۲۸۸).

گاراژها یکی دیگر از عناصر زندگی شهری و بیشتر جنوب شهری هستند که در شعر رحمانی نیز انعکاس یافته‌اند. در یکی از این بخش‌ها، شاعر، تصویری روایی ارائه داده است که خود به تنهایی همچون یک داستان کوتاه است. این تصویر از نظر سطحی یا عمقی بودن در دسته تصاویر سطح قرار می‌گیرد که در لایه‌های بیرونی و سطحی تخیل قابل درک و دریافت است؛ هرچند داوری درباره سطحی یا عمقی بودن تصاویر، امری است که با بررسی میزان درون‌گرایی یا برون‌گرایی تصاویر مشخص می‌گردد. معمولاً «نگاه شاعران به اشیاء به یک شیوه نیست؛ گروهی به پوستهٔ اشیاء و برونهٔ جهان می‌نگرند و گروهی شعور درونی و جوهر اشیاء را در نظر دارند»(فتوحی،۱۳۸۵:۳-۶۲) همین امر، تصاویر را به دو گونهٔ سطح و عمق تقسیم می‌کند. در شعر رمانتیک و شعر رئالیستی، غلبهٔ دلالت مستقیم نشانه‌ها بر سایر گونه‌های دلالت وجود دارد؛ بنابراین می‌توان گفت که اغلب این تصاویر، در سطح وصف باقی می‌مانند و غالباً به دور از ابهام و پیچیدگی هستند و با ابتدایی‌ترین درجه از تخیل قابل درک‌اند. به‌طورکلی گسترهٔ تخیل را به دو سطح تخیل اولیه و ثانویه تقسیم کرده‌اند؛ تخیل اولیه شامل سطحی‌ترین دریافت‌ها در عرصهٔ شعر است و شامل نازل‌ترین سطح ادراکات حسی می‌شود. از میان ابزارهای بلاغی شعر، تشبیه، کمترین پیچیدگی را دارد و پس از آن استعاره و دیگر عناصر بلاغی قرار دارند. تصاویر رمانتیستی و رئالیستی، اغلب از نظر سطح تخیل و همچنین استفاده از ابزارهای بلاغی، در پایین‌ترین درجه قرار دارند و جزو تصاویر سطح به شمار می‌آید. از نظر ماندگاری، تصاویر عمق، اثر عمیق‌تر و ماندگارتری بر خواننده باقی می‌گذارند. رئالیسم بدان دلیل که سعی می‌کند نگاهی ابژکتیو به جهان پیرامون و اجتماع داشته باشد غالباً تصاویری ارائه می‌دهد که نیاز به تفسیرهای عمیق و واکاوی لایه‌های نهانی ندارند چرا که از موضع استعاری و پیچیده کناره گرفته و رویکردی تصویرگرانه و فارغ از تفسیر و تحلیل‌های چندگانه در پیش گرفته است. گرچه همواره در هر مؤلفه و قاعده و اصلی، مثال نقض و موارد استثناء نیز وجود دارد و ارائهٔ تصاویر تک لایه در جهان رئالیستی شاعر نیز از این امر مستثنی نیست، اما آن‌چه روشن است، ترسیم جهانی با پیچیدگی و لایه‌های کمتر، و بیان صریح وقایع و احساسات راوی/ شاعر است. البته این تک لایه بودن تصاویر شعری دلیلی بر ارزش‌گذاری شعر نیست و نمی‌توان گفت که شعر با ایجاد لایه‌های درونی‌ترِ معنا، ارزشمندتر است یا با دریافت معنا در سطحی‌ترین لایهٔ بیرونی آن؛ بر این اساس می‌توان شعر را با توجه به میزان بهره‌برداری از صورخیال تقسیم‌بندی نمود که از این منظر، تصویر شعری دو گونه است: «گونهٔ اول، با به کارگیری صورخیال و گونهٔ دوم، بی

صورخیال»(جبری،۱۳۹۱:۲۹). تصاویر رئالیستی و رمانتیستی می‌توانند از هر دو گونه باشند، هم با توسل به صورخیال، هم بدون استفاده از صورخیال، اما غالباً بنای نوع دوم بر رئالیسم استوار است؛ درواقع تصویرگری رئالیستی در شعر؛ غالباً با وفاداری به واقعیت بیرونی و انعکاس آن در شعر اتفاق می‌افتد از این‌رو، می‌توان گفت که این نوع تصاویر در لایه‌های بیرونی‌تر و سطحی‌تر شعر نمود می‌یابند. «برای درک صورخیال باید از لایهٔ رویی زبانی بگذریم و با جانشین کردن مفاهیم بیان‌کننده چگونگی شباهت‌ها، به جای تصاویر خیال، به لایهٔ دوم یعنی معنای روشن و مورد نظر شاعر برسیم»(همان:۳۲-۳۱). بررسی تصاویر شعری نصرت رحمانی در اشعار روایی و غیرروایی او نشان می‌دهد که او به‌جز صفاتی که فضا را رمانتیک می‌کنند، کمترین میزان بهره‌گیری از صورخیال را در اشعار خود داشته است و اغلب به شکل سالم و سرراست می‌توان به معنای مورد نظر شاعر در شعر دست یافت. در این تصویر نیز، زنی بزک کرده بر جرز دیوار گاراژ خراب تکیه داده و در انتظار است؛ این تصویر با وجود بهره‌گیری از صفات «خموش»، «خراب»، «متروک» و «عبث» که فضا را آمیخته به رمانتیسم می‌کنند، اما در نهایت، وجه رئالیستی آن غلبه یافته است:

«دیرگاهی است که هر شب لب آن جوی خموش
تکیه داده است به جرز گاراژ خراب
بر سر کوچه متروک، بزک کرده زنی،
زانتظار عبثی گشته ز حسرت بی‌تاب»(رحمانی،۱۳۸۶:۹۴).

سقاخانه‌ها از دیگر عناصر زندگی شهری در سال‌های دههٔ سی و دهه‌های پس از آن هستند؛ این مکان‌ها غالباً، فرورفتگی کوچکی در دیوار مشرف به برخی گذرگاه‌ها بودند و ظروفی در آن‌ها برای نوشیدن آب گذاشته می‌شد. سقاخانه‌ها به تدریج تغییر کارکرد دادند و به مکانی مقدس برای راز و نیاز و ادای نذور دینی تبدیل شدند و از حرمت معنوی برخوردار گشتند. این تغییر کاربری ازآن‌روست که «شکل گیری هر فضا در بافت شهرها ممکن است تحت تأثیر عوامل متعددی همانند محیط طبیعی، فرهنگ حاکم بر جامعه و جهان‌بینی ساکنان باشد. پیدایش و شکل‌گیری سقاخانه‌های تهران نیز به‌عنوان عنصری از عناصر سکونتگاه‌های زیستی کهن می‌تواند تحت تأثیر عوامل متعددی باشد ازجمله: محیط طبیعی، حادثهٔ کربلا، عمل به احادیث و اعتقادات دیرینهٔ مردم»(ابراهیمی، ۱۳۸۶، ۳۶-۳۸). بیشترین تعداد سقاخانه‌ها در سال‌های قبل از دههٔ پنجاه شمسی در شهر تهران احداث شده‌اند؛ بر اساس اطلاعات ثبت شده در اطلس فرهنگی شهر تهران، «قبل از سال ۱۳۰۰ تهران دارای ۱۰۳

سقاخانه بود که از این تعداد ۷۹/۶ درصد در میان سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۲۹۹ احداث شده است. از سال ۱۳۰۰ به بعد ۱۹۳ سقاخانه بر این تعداد اضافه گردید که بیشترین آن‌ها در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۴ (۱۵ درصد) ساخته شده است»(اطلس فرهنگی،۱۳۵۵:۴۳). نصرت رحمانی در شعری با نام سقاخانه در گفتگویی درونی با خود و با سقاخانه، از بی‌تابی مادرش برای بازگشت به خانه می‌گوید؛ درواقع او به همان کارکرد مذهبی و اعتقادی این مکان‌ها در شعر خود اشاره کرده است و به‌صورت ضمنی، از تناقضی می‌گوید که در شخصیت خودش به‌عنوان فردی کوچه‌گرد با رویکرد و منش مادرش به‌عنوان فردی معتقد و مذهبی دیده می‌شود:

«قفل بر چفت تو ... سقاخانه
مادرم بست؟ چرا؟ راست بگو.
تا که شب زود روم در خانه
نکنم مست؟ چرا؟ راست بگو!»(همان:۳۷).

در همین شعر، نصرت از کوچه‌هایی سخن می‌گوید که سقاخانه در یکی از آن‌ها واقع شده است در اقع در این شعر، شاعر تصویر کوچه و سقاخانه را چنان در مجاورت هم آورده است که نزدیکی آن دو را مخاطب حس می‌کند.

«آخرین عابر این کوچه منم
سایه‌ام له شده زیر پایم
دیده‌ام به تاریکی راه
پنجه بر پنجره‌ات می‌سایم»(رحمانی،۱۳۸۶:۳۶).

از سوی دیگر در سطرهایی طعنه‌آمیز، شاعر از کاسۀ مسین سقاخانه می‌گوید که گویی هوسِ بودن در میخانه او را چنین در زنجیر کرده است:

«آه ... این جام مسین از چه سبب
روی سکوی بدین سان گیر است؟
هوس میکده‌اش بود مگر
که به چنگال تو در زنجیر است؟»(همان:۳۶).

یکی دیگر از نشانه‌های معماری شهری که بیشتر به فضاهای جنوب شهر شباهت دارد، جوی‌هایی است که در خیابان‌ها و کوچه‌ها قرار دارند و شاعر در چند مورد به آن‌ها اشاره نموده است:

«کوچه تف کرده ز آفتابی تند
جوی، تن در لجن فرو برده
چند چراغ ساکت و مات،

سایه‌شان آفتاب را خورده»(همان:۸۳).

«دیرگاهیست که هر شب لب آن جوی خموش
تکیه داده است به جرز کج گاراژ خراب ...»(همان:۹۴)

نتیجه‌گیری

شهر به مثابهٔ میدان مطالعه انواع فضاهای موجود در آثار نویسندگان و شاعران، این امکان را به پژوهشگران علاقه‌مند به مطالعات فرهنگی در شهر می‌دهد تا به‌واسطهٔ متن‌پژوهی به بررسی کارکردهای مختلف آن بپردازد. شعر نیز به‌عنوان یکی از قالب‌های بازنمایی انواع فضاهای شهری و انسانی، در تصویرپردازی‌های خود، جایی برای شهر و عناصر درونی آن باز کرده است. بر همین اساس، شعر نصرت رحمانی به‌عنوان نمونه‌ای از شاعران سال‌های دهه‌ی سی، آغازی واقع‌گرایانه و اما آمیخته به دغدغه‌های رمانتیک او دارد. در پژوهش حاضر با اشاره به بازنمایی برخی تصویرها در سه مجموعه شعر *کوچ*، *کویر و ترمه*، تلاش شاعر بر بازنمایی تصاویر کلی از شهر و اجزای کالبدی شهر در ساختار زمانهٔ خود نشان داده شد. شعر نصرت رحمانی علاوه بر ماهیت عصیانگرانه‌اش، از این وجه که به‌نوعی جزو نخستین نگاه‌ها به مفهوم شهر از نوع مدرن آن در شعر فارسی است، امری نو و یگانه به شمار می‌آید. درواقع علاوه بر آن‌که شعر رحمانی از نظر پرداختن به فضاهای شهری و بازنمایی عناصر درون‌شهری جزو آغازگران این راه است، نگاه رئالیستی او به فضاهای شهری، قرار دادن انسان در فضاهای عمومی و ترسیم تعامل او با جهان پیرامون از رهگذر شعر و تصاویر شعری امری بدیع است؛ تصاویری که غالباً خالی از ابهام و پیچیدگی‌اند و از عناصر عینی و ملموس بهره می‌برند. از همین روست که با عنوان شاعرکوچه‌ها از او یاد می‌شود و شعرش در تقسیم‌بندی تصاویر به تصاویر سطح و عمق، در دستهٔ تصاویر سطح قرار می‌گیرند که مخاطب برای درک و دریافت معنا، نیازمند غور و تفحص چندان در آن نیست. همچنین برخلاف تصاویر چندلایه که معانی تودرتو و وابسته به هم (همچون یک زنجیره معنایی) دارند، تصاویر شعر نصرت رحمانی، به‌ویژه آن‌ها که به ترسیم فضای شهری می‌پردازند، در اغلب موارد از نظر معنایی، تک لایه هستند؛ به‌گونه‌ای که به‌کارگیری صورخیال در حد کم و بیان معنا و ترسیم تصویر در ساده‌ترین شکل ممکن، از ویژگی‌های بارز آن است. درواقع نصرت رحمانی درعین‌حال که از «صفت» برای رمانتیک نمودن فضای برخی از تصاویر خود بهره برده، اما به رئالیسم کلی جاری در شعر متعهد مانده است، از همین‌رو است که با بهره‌گیری از

تصاویر اغلب روشن، عینی، سطحی و تک لایه توانسته است شهر و به‌ویژه جغرافیای فرهنگی جنوب شهر را با مقتضیات خاص آن به نمایش بگذارد.

منابع و مآخذ

۱. ابراهیمی، شهناز (۱۳۸۶). *سقاخانه‌های تهران*. فرهنگ مردم ایران. شماره ۷ و ۸.
۲. *اطلس فرهنگی* (۱۳۵۵). مرکز مطالعات و هماهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر. بخش سوم(بناهای تاریخی و دینی).
۳. امیدعلی و دهرامی، حجت‌الله و مهدی (۱۳۹۶). *وجوه زیباشناختی تصویر و هماهنگی آن با عاطفه و اندیشه در شعر نصرت رحمانی*. دوفصلنامه علوم ادبی. سال هفتم. شماره ۱۱. صص ۵۱-۲۹.
٤. جبری، سوسن (۱۳۹۱). حماسه نو در شعر شاملو. جستارهای ادبی. شماره ۱۷۶. صص ۱۴۲-۱۲۱.
٥. حبیبی، سید محسن (۱۳۷۵). از شار تا شهر. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
٦. حیدری و خرمیان، محمود و ام‌البنی (۱۳۹۵). شهر و روستا در شعر نیما یوشیج و بدر شاکر السیاب. پژوهشنامه ادب غنایی. سال چهاردهم. شماره ۲۷. صص ۱۰۰-۸۵.
۷. رجبی، فرهاد (۱۳۹۰). رویکردهای انسانی به «شهر» در شعر معاصر عربی و فارسی. ادب پژوهی. شماره‌ی ۱۵. صص ۸۲-۵۹.
۸. رحمانی، نصرت (۱۳۸۶). مجموعه اشعار. چاپ دوم. تهران: انتشارات نگاه.
۹. رضوانیان و کجوری، قدسیه و هدی (۱۳۹۹). از شهر مدرن تا حاشیه پست‌مدرن در شعر امروز (بررسی مقایسه‌ای رویکرد شاعران معاصر به مظاهر شهر و زندگی شهری از مدرنیته تا پست‌مدرنیته). ادبیات پارسی معاصر. سال دهم. شماره اول. صص ۱۵۳-۱۳۱.
۱۰. زرقانی، مهدی، (۱۳۹۴). چشم‌انداز شعر معاصر ایران، چاپ پنجم، تهران: ثالث.
۱۱. سیاوشی و شبستری، صابره و معصومه (۱۳۹۲). مقایسه شهر و روستا در شعر قیصر امین‌پور و جودت فخرالدین. ادبیات پارسی معاصر. سال سوم. شماره ۲. صص ۴۱-۲۱.
۱۲. سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷). مکتب‌های ادبی. جلد اول و دوم. چاپ پانزدهم. تهران: نگاه.
۱۳. شریفی، فیض (۱۴۰۰). نصرت رحمانی (شعر زمان ما). چاپ دوم. تهران: انتشارات نگاه.
۱٤. صالحی فرد، محمد (۱۳۸۳). شهر و شعر. مجله شعر. شماره ۵۳. صص ۹۲-۸۸.
۱٥. فتوحی، محمود (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
۱٦. فراش خیابانی و شهابیان، مریم و پویان (۱۳۹۸). از کافه‌ها بیاموزیم: کافه به‌مثابه دگرفضا. فصلنامه مطالعات شهری. شماره ۳۰. صص ۱۲۱-۱۰۹.
۱۷. فیالکوف، یانکل (۱۳۸۸). جامعه‌شناسی شهر. ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر. چاپ دوم. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
۱۸. لنگرودی، شمس (۱۳۷۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد دوم و سوم. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

۱۹. نیکویه، محمود (۱۳۷۹). از نقطه تا خط (مجموعه نقد و نظر درباره نصرت رحمانی). چاپ اول. رشت: انتشارات طاعتی.
۲۰. نیما یوشیج (۱۳۹۴). دربارهٔ هنرِ شعر و شاعری. چاپ دوم. تهران: نگاه.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۵۰-۲۹
انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

بررسی تطبیقی گفتمان عرفانی شعر معاصر شرقی در اشعار رابیندارانات تاگور و بیژن جلالی

مهدی رحیمی[۱]
استادیار ادبیات تطبیقی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران
ابوالقاسم رحیمی[۲]
گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران
مسلم ذوالفقارخوانی[۳]
استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران
احسان حضرتی[۴]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران

چکیده

از شاخصه‌های برجستهٔ جهان معاصر، درک همگونی‌های فرهنگی، در راستای دستیابی به زبانی مشترک، فراگیر، همدلانه و انسانی است؛ مطالعات تطبیقی نو، با دو گرایش «ادبیات تطبیقی» و «مطالعات فرهنگی»، نمودی از همین شاخصه و ویژگی است. خوانش سروده‌های رابیندارانات تاگور، شاعر برجستهٔ هندی و بیژن جلالی، شاعر شاخص و سپیدسرای ایرانی، گویای این نکته است که این‌دو شاعر، برخوردار از چنان نگرشی‌اند که درک آن، زمینه‌ساز نزدیکی هرچه افزون‌تر دو ملت ایران و هند خواهد گردید؛ که نوع نگاه و شیوهٔ بیان این‌دو، به روشنی گویای همانندی این‌دو شاعر، در دو فرهنگ متفاوت است. سروده‌های این‌دو، سروده‌هایی طبیعت‌گرا و در عین‌حال معناگراست و نگاهی از گونهٔ عرفان معاصر، بر ذهنیت این دو شاعر حاکم بوده است. نگارندگان پژوهش حاضر بر آن بوده‌اند که ضمن پایبندی به اصول استدلال استقرائی، نشان دهند که شنیدن صدای طبیعت از زبان تاگور و جلالی و لمس نبض هستی در سروده‌های آن‌ها، از تجربیّات و حسیّات مشترکی نشأت می‌گیرد که ریشه در تعالیم عرفانی شرق و معرفت خاصّ حکمای این خطّه، از مولانا و حافظ گرفته تا بودا و لائوتسه ... دارد و نمایانگر گفتمان عرفانی شعر معاصر شرقی‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، شعر معناگرا، عرفان معاصر، رابیندرانات تاگور، بیژن جلالی.

[۱] نویسنده مسئول rahimi.clit@gmail.com
[۲] Hsu.rahimi@gmail.com
[۳] M.zolfagharkhani@hus.sc.ir
[۴] Ehsan.hazratti@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۱

۱- مقدمه

مسائل انسانی، در مفهوم عام و فراگیر آن، بستر پژوهش‌های تطبیقی، چه در شکل ادبیات تطبیقی و چه از گونهٔ مطالعات فرهنگی‌اند. این مسائل، گسترده و گوناگون‌اند و همزمان، با همهٔ گستردگی و گوناگونی، مبتنی بر تجربه‌های عینی و دریافت‌های علمی، در شعر شماری از شاعران، به گونه‌ای همگون و همانند، خود را نمایان می‌سازند و گویای قرابت‌های اندیشه‌ای- عاطفی شاعران ملل مختلف می‌گردند. رابیندرانات تاگور و بیژن جلالی، دو شاعر برجسته، شاخص و خاص هندی و ایرانی، از زمرهٔ همین شاعران‌اند؛ شاعرانی که گرچه از دو جایگاه جغرافیایی متفاوت برآمده‌اند و هریک نمودبخش فرهنگ خاص خود بوده‌اند، لیکن به واسطهٔ عللی که تبیین خواهد گردید، نگاهی همگون به شماری از مفاهیم داشته و شیوه‌ای یگانه را در مواجهه با انسان و جهان برگزیده‌اند. رویکرد جهان‌شمول این دو، و پرداختن به مفاهیم جهانی و انسانی، آنها را از تنگنای زمان و محدودیت جغرافیایی رهایی بخشیده، آنان را به شاعرانی برای تمام فصل‌ها و دوران ها تبدیل نموده است. جلالی و تاگور، مبتنی بر خوانش نقادانهٔ آثارشان، رویکردی معناگرایانه به شعر و شاعری داشته‌اند و با هریک سروده، در پی بازسازی جهان و انسانی بوده‌اند که در تندباد مدرنیته، به سرگردانی دچار گردیده است. «شعر معناگرا» شعری است که نه تنها از حیث عناصر ادبی و اصول زیبایی‌شناختیِ حاکم بر آن، متأثر از جریان کلّی شعر معاصر نیست، که از منظر اندیشه‌ای نیز ربط و نسبتی مستقیم با نگرش فلسفی ادبیات مدرن ندارد؛ در چنین شعری از «ابهام‌ها، سرگردانی‌ها، هراس‌ها و دلشوره‌هایی که گاه حتّی نامی ندارند» و ساختارهای ناشناخته‌ای که گاه نوع یا ژانر خود را نفی می‌کنند، خبری نیست (دستغیب،۱۳۹۱: ۱۵۱۵/۲)؛ که این‌گونه، به راستی ادامهٔ سنت شعر حِکمی و اندیشهٔ اشراقی فرهنگ و ادبیات شرقی و ایرانی است که ریشه و تبار آن را باید در آثاری از نوع *بهگودکیتا*، *چایتانیه*، *مناجات‌نامهٔ* خواجه عبدالله انصاری، *تذکرةالاولیاء* عطار نیشابوری و *مقالات شمس تبریزی* جست (ر.ک: دهباشی، ۱۳۸۸: ۱۳). تاگور و جلالی از جنبهٔ فردی نیز قرابت چندانی با شاعران و روشنفکران دورهٔ خویش نداشتند. بررسی منظومهٔ فکری-ادبی این‌دو، در مجموع حاکی از انعکاس دیگرگونهٔ «حقیقت» در آثار آنان است. شعر اینان، گاه بی اعتنا و زمانی کم اعتنا به تاریخ و دوره‌های تاریخی، بازتاب دهنده و جایگاه ظهور «انسانی طبیعی» است؛ همان انسانی که در طبیعت می‌زید و عوالم نفسانی و ادراکات روحانی خود را با عناصر طبیعت تطبیق می‌دهد؛ از این رو جوهرهٔ نگاه این‌دو، برخوردار از صبغهٔ اسطوره‌ای-سنّتی و هم‌سبک

و هم‌سازگار با سبک و سیاقی حِکمی است؛ که این‌دو، تاگور و جلالی، تحت تأثیر فلسفه و عرفان شرق قرارگرفته‌اند (ر.ک: شریعتی، ۶۸۴:۱۳۷۷ نیز ر.ک: جلالی، ۱۳۸۱: ۷-۱۲) و هم ازین‌رو، شعر آنان نیز آکنده از جلوه‌های عرفانی، انسان کیهانی و مذهب کیهانی است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مطالعات تطبیقی با دو رویکرد «ادبیات تطبیقی» و «مطالعات فرهنگی»، مطالعاتی سودمند در راستای دستیابی به مناسباتی انسانی در جهان معاصر است. این‌گونه از مطالعات، به‌ویژه زمانی راه‌گشاتر خواهد بود که در پی شناخت هم‌گونی‌های فرهنگی ملل، در جهان معاصر و نه گذشتهٔ سپری شده باشد؛ هم‌ازاین‌رو، نگارندگان برآن‌اند که با پرداختن به اشعار دو شاعر برجستهٔ ایرانی و هندی: بیژن جلالی و رابیندرانات تاگور، شعر این‌دو را، با چشم‌اندازِ شناخت مضامین مشترک مورد بررسی قرار دهند و از چند منظر: گرایش عاطفی- معنایی، هستی‌شناسی درون‌گرایانه- بودایی، بوم- زیست‌گراییِ معنایاب، ترجمه‌پذیری و مینی‌مالیسم شعری، به تحلیل محتوای عاطفی-فکری و ادبی سروده‌های این‌دو بپردازند.

پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که چگونه تاگور و جلالی با درنظرداشت مؤلفه‌های شعر معناگرا و نه فرمالیستی، از آوردن مفاهیم غیرشاعرانه و به‌کارگیری زبان غیرفاخر، ساده و روزمره ابایی ندارند و شعرهایشان ظاهراً ساده و بی‌شکل و بی‌شگرد می‌نماید؟ آیا این‌دو شاعر عامدانه شعرشان را متناسب با حوصلهٔ انسان عصر جدید کوتاه کرده‌اند و در این سیر، آگاهانه به سمت نوعی مینی‌مالیسم شعری رفته‌اند؟ چگونه عناصر درونی سروده‌های این‌دو، برساختهٔ کلمات قصار و معانی باریک است و نمودبخش عرفانی دیگر، مدرن گردیده‌اند؟

۱-۲- روش تفصیلی تحقیق

روش تحقیق در جستار حاضر، توصیفی – تحلیلی، با رویکرد تطبیقی است. گرد آوری و طبقه بندی داده‌ها بر اساس اطلاعات کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است و نتایج بر مبنای نتیجه‌گیری استقرایی، دسته بندی شده است.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

خاص بودن ایده و زبان ویژهٔ جلالی، جلالی و شعرش را از کانون نقد و بررسی بسیاری از منتقدان دور کرده، او را شاعر محافلی خاص ساخته است. کتاب *بیژن جلالی، شعرهایش و دل ما* (چاپ اوّل ۱۳۷۹) به قلم کامیار عابدی در شمار مهم‌ترین منابعی است که به تحلیل و زیباشناسی اشعار جلالی اهتمام ورزیده‌است. عابدی در این اثر، ضمن تجلیل از جلالی، شعرهای جلالی را، شعر آدم‌های خاص می‌شمارد؛ شعری که

در عین سادگی، شاعران سنت‌گرایی همچون نادرپور را به خود جذب کرده است. عبدالعلی دستغیب در جلد دوم *از دریچهٔ نقد* (۱۳۹۱) و نیز شمس لنگرودی، در جلد سوم و چهارم *تاریخ تحلیلی شعر نو* (۱۳۷۷)، همچنان به نقد شعر بیژن جلالی پرداخته‌اند. لنگرودی، جلالی را سومین شاعری می‌داند که بعد از تندرکیا و هوشنگ ایرانی، بدون آگاهی از کار نیما، دست به نوآوری زده است؛ او پس از بررسی و تحلیل مجموعه شعر *رنگ آب‌ها* (۱۳۵۰)، بیژن جلالی را شاعری خاص و صاحبِ زبانی مستقل می‌شمارد. با وجود این، مقالات پژوهشی دربارهٔ جلالی کم‌شمارند: علی محمدی و ماندانا کمرخانی(۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «صدا معنایی در شعر گفتاری معاصر»، در گزاره‌ای کوتاه از جریان شعری دههٔ چهل، با تعبیر «اعلام حضور شعر بیژن جلالی» یاد می‌کنند؛ حسین کیانی و سید فضل الله میرقادری(۱۳۸۹) نیز در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طرح و توقیعه در ادب پارسی و عربی» طرز نوشتن «طرح»های بیژن جلالی را یادآور شیوهٔ نگارش شعر ژاپنی می‌دانند. همچنین علی دهقان و حسین رزیفام(۱۳۹۲) در مقاله‌ای دیگر: «شعر ایماژیستی شمس لنگرودی و تاثیر سبک هندی، هایکو و کاریکلماتور در آن»، ضمن آنکه شعر جلالی را از منظر طبقه بندی، جزو شعرهای ایماژیستی به شمار می‌آورند، اساس این‌گونه از شعر را مبتنی بر تصاویری موجز، دقیق و واضح می‌دانند.

منابعی که به مبانی اندیشه‌ای-ادبی تاگور پرداخته‌اند، غنی‌ترند؛ از آن جمله می‌توان به کتاب *شناخت‌نامهٔ رابیندرانات تاگور* به کوشش علی دهباشی(۱۳۸۸) اشاره کرد. دهباشی در این کتاب، مجموعه ای از مقالات تألیف و ترجمه‌شده را که به تاگور پرداخته‌اند، گرد آورده‌است. در حوزهٔ مقالات پژوهشی مرتبط با موضوع این جستار، باید به «تاگور و تصوف اسلامی» عباس کی منش(۱۳۷۹)، «رند حافظ و بائول تاگور» پروین دخت مشهور (۱۳۸۰) و «مبانی اندیشهٔ فلسفی- عرفانی رابیندرانات تاگور» احمدرضا کیخای فرزانه(۱۳۹۰) اشاره نمود؛ سه مقالهٔ اخیر ازین جهت دارای اهمیت‌اند که نشان می‌دهند چگونه شاعری با ملیت هندی که خود تحت تاثیر عرفان ایرانی-اسلامی قرار داشته، بعدها منبع الهام شاعران ایرانی قرار می‌گیرد. گفتنی است نگارندگان تاکنون به پژوهشی که به بازخوانی تطبیقی و هم‌زمان این دو شاعر پرداخته باشد، برخورد نکرده‌اند و ازین منظر، چه بسا مقالهٔ پیش روی، می‌تواند درخور توجه باشد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. در شناخت شاعران

۲-۱-۱. بیژن جلالی

بیژن جلالی (۱۳۰۶-۱۳۷۸ه) در تهران زاده شد. خانوادۀ مادری جلالی، از خاندان قدیمی هدایت به شمار می‌رفتند. رضا قلیخان هدایت، ادیب، شاعر و تذکره نویس مشهور دورۀ قاجار، سرسلسلۀ این خاندان است. دلبستگی جلالی به شعر و ادب، فلسفه و عرفان، زندگی در محیط فرهنگی خاندان هدایت و گفت‌وگوهای او با دایی-اش، صادق هدایت، پیوند او را با نوشتن، استوار ساخت. جلالی پس از قبولی در آزمون محصلین اعزامی به خارج از کشور، راهی فرانسه می‌شود و در موزۀ مردم‌شناسی پاریس، دورۀ مردم‌شناسی را می‌گذراند. جلالی که تحصیل خود را در دانشگاه‌های تولوز و پاریس، نیمه تمام وانهاده بود، پس از بازگشت به ایران، وارد دانشکدۀ ادبیات دانشگاه تهران می‌شود و در رشتۀ زبان و ادبیات فرانسه لیسانس می‌گیرد(ر.ک: عابدی، ۱۳۷۹: ۱۶-۱۳). او که به کارهای گوناگونی همچون تدریس زبان انگلیسی در دبیرستان‌ها، کار در موزۀ مردم‌شناسی وزارت فرهنگ، کار در یک شرکت فرانسوی و...پرداخته بود، در نهایت کارمند رسمی وزارت نفت می‌شود و در سال ۱۳۵۹، در همین پیشه، بازنشسته می‌گردد. در طول این سال‌ها، جلالی البته از سرودن باز نایستاده بود. نخستین دفتر شعری او، *روزها* نام دارد که در سال ۱۳۴۱ آن را منتشر ساخت. دیگر آثار او عبارت‌اند از: *دل ما و جهان* (۱۳۴۴)، *رنگ آب‌ها* (۱۳۵۰)، *آب و آفتاب* (۱۳۶۲)، *روزانه‌ها* (۱۳۷۳)، *دربارۀ شعر* (۱۳۷۷)، *نقش جهان* (۱۳۸۱) و *شعر پایان شعر دوری*(۱۳۸۴). گفتنی است سه دفتر اخیر، پس از مرگ بیژن جلالی منتشر گردیده است (ر.ک: جلالی، ۱۳۹۶: ۱۱-۳۱).

۲-۱-۲. رابیندرانات تاگور

رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱-۱۹۴۱م.)، شاعر، نویسنده و نقاش هندی، درایالت بنگال، جایی که از آن به عنوان میعادگاه رودخانه‌ها و پیوند جان‌ها یاد می‌کند، متولد شد (Tagore, ۲۰۱۱: ۳۹). او در انگلستان تحصیل کرد. پس از پایان تحصیلات به هند بازگشت و به نهضت ملی هند پیوست. تاگور فردی علاقه‌مند به سیاست بود، هم-چنان‌که در نویسندگی دستی توانا داشت. تاگور گرچه در هندوستانی استعمارزده متولد شد، اما راه حل مقابله با استعمار را فرو رفتن در غرقاب ملی‌گرایی نمی دانست و معتقد بود ملی‌گرایی افراطی، خود زاییدۀ همان استعمار است؛ در دیدگاه تاگور، کوشش برای مقابله با استعمار نباید ملی‌گرایی افراطی را فربه کند (Radhakrishnan & Roychowdhury, ۲۰۰۳: ۲۹)؛ هم ازین‌رو، تاگور، ملی

گرایی خویش را در آیینهٔ جهان و تعاملات جهانی «Internationalism» درمی‌یابد (Bhattacharya, ۲۰۱٤: ۷۱) و در آثار خود پا را فراتر از ناسیونالیسم و ملاحظات محدود آن می‌گذارد. مدرسه‌ای که تاگور در نزدیکی کلکته تأسیس نمود، بعدها به دانشگاه تبدیل گردید. از تاگور، آثار ادبی و فلسفی چندگانه‌ای به‌جای مانده است؛ از آن جمله است: *ماه نو*(۱۹۱۳م.)، *چیترا*(۱۹۱۴م.)، *مرغان آواره* (۱۹۱۶م.)، *ناسیونالیست* (۱۹۱۷م.)، *گردش بهار*(۱۹۱۷م.) *وحدت خلاق* (۱۹۲۲م.)،...؛ به گفتهٔ مصاحب (۱۳۸۳: ۶۵۱/۱) معروف‌ترین اثر وی ، مجموعه اشعاری است با نام *گیتانجالی* که در سال ۱۹۱۳م. نشر یافت و جایزهٔ ادبی نوبل را برای او به ارمغان آورد.

۲-۲. گرایش عاطفی- معنایی

رویکرد عاطفی- معنایی، به مثابهٔ یک شاخه از چندین رویکرد شاعرانه، منحصر به تاگور و جلالی نیست؛ لیکن رویکرد جدی، هم‌گون و ویژهٔ این‌دو به زمینه‌های عاطفی و معنایی شعر، چندان نیرومند، بنیادی و اساسی است که می‌توان گفت موفقیت عمدهٔ شعرهای این‌دو، نه نتیجهٔ توجه به جنبه‌های فرمالیستی، شکلی و صوری شعر، که برآیند همین رویکرد معنا- عاطفه گرایانه است. عاطفهٔ شعری در سروده‌های شاعرانی از این‌گونه، هرگز قربانی پیچیدگی بیش از حدّ زبان نمی‌شود و خواننده هرگز چندان غرق در تصاویر پیچیده، تو در تو و کلمات مبهم آنان نمی‌گردد (ر.ک: زرقانی، ۱۳۹۰: ۳۹۳)؛ این تمرکزگرایی عاطفی- معنایی و کم‌وزن‌شماری جنبه‌های فنی و تکنیکی، بیانی است دیگر از آنچه مهرگان در *دیالکتیک نمادها* مطرح نموده- است: «وانهادگی نقش محوری لفظ و تقدم اندیشهٔ تصویری بر لفظ» (ر.ک: مهرگان، ۱۳۷۷: ۶۱-۵۵). به نظر می‌رسد همین ویژگی معناگرایی، همراه با گرایش او به «حدیث نفس»، «تک‌گویی های درونی» و پرهیز از «آوار کردن رنج‌های خود بر دوش دیگران» (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۸۵) است که جلالی را از کانون توجه ، نقد و بررسی منتقدان در ایران دور داشت؛ به بیان دیگر، پیامد آن‌که جلالی نتوانست/نخواست شعری به شیوهٔ مرسوم: «برجسته نمودن بُعد فرمالیستی شعر» بسراید، آن بود که شعر او با اقبال گسترده-عام روبه رو نگردد. از این منظر، جلالی درست در نقطهٔ مقابل تاگور قرار می‌گیرد که به واسطهٔ فعالیّت‌های گسترده‌اش در حوزه‌های گوناگون: شعر، رمان، داستان کوتاه، نمایش‌نامه و مقاله با درون‌مایه‌های مذهبی، فلسفی، اجتماعی، سیاسی و آموزشی، به چنان جایگاه رفیعی در عرصهٔ ادبی جهان صعود کرد و چندان ذوق و تحسین مخاطبانی پرشمار از فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف را برانگیخت که سرانجام، نامش به عنوان نخستین نویسنده و شاعر آسیایی

برگزیدۀ جایزه نوبل ادبی در حافظۀ ادبی جهان ثبت شد. با این همه، تاگور، چنان‌که جلالی نیز، دست‌کم در حوزۀ اشعار آزاد خویش عمدتاً بر روی معنا، محتوا و پیام شعر تمرکز دارد و ناگزیر در حوزۀ هنجارشکنی‌های زبانی، محافظه‌کار و محتاط است و به دلیل آن‌که همواره نگران فهم و درک مخاطبان گستردۀ خود است، می‌کوشد از عادت‌های عمومی آنان فاصله نگیرد؛ به‌عنوان مثال، تاگور در سروده ای با عنوان «Jana gana mana» که برای ملت هند نوشت، فارغ از هرگونه هنجارشکنی کلامی، بر مفاهیم عالی‌تری نسبت به مفاهیم کلیشه‌ای عشقِ وطن‌پرستانه متمرکز شد، تا با نگاهی عاطفی-معنایی، اهمیت و اولویت خداوند را بر تمامی ملت‌ها گوشزد کند و نیز خیر مطلق و عدالت الهی را مافوق تمامی امور نشان دهد (Sarkar, ۲۰۰۳: ٤٢)؛ در عین حال باید توجه داشت که زمینه‌های عاطفی و معنایی در سروده‌های تاگور و جلالی، همواره به سمت نوعی تغزّل آرام در حرکت است و از منظر کارکرد عامل عاطفی، سروده‌های این‌دو بسیار شبیه «طرزی است که در شعر "طرح" و "موج نو" تبلیغ می‌شد: شکار یک لحظۀ عاطفی» (ر.ک: زرقانی، ۱۳۹۰:۳۳۳). از حیث تکنیکی چنین مکانیسمی را می‌توان در دستگاه اندیشگی و طرز تلقّی مشترکی که این هر دو شاعر به عنصر معنا در شعر دارند، توضیح داد: نفوذ در ذات اشیاء و نگریستن از درون آن اشیاء و با چشم آن اشیاء به محیط اطراف؛ چنان‌که راینر ماریا ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶م.) شاعر و عارف بزرگ آلمانی تبار و از پیشوایان بزرگ طرفداران «شعر ناب» (Pure Poetry) آن را ترویج می‌داد: «برای رسیدن به مقصود یک راه بیش نیست؛ در خود فرو بروید و احتیاجی را که موجب نوشتن شماست، جست‌وجو کنید؛ به طبیعت نزدیک شوید؛ بکوشید تا چنان‌که گویی آدم نخستین هستید، از آن‌چه با آن و در آن زیست می‌کنید، از آن‌چه دوست دارید و از آن‌چه گم کرده‌اید سخن بگویید» (ر.ک: ریلکه، ۱۳۸۳:۲۷). تکوین تدریجی اندیشۀ شعری تاگور و جلالی، حول محور عرفان و پایگاه اجتماعی و نحوۀ زیست تقریباً یکسان این‌دو و نیز برخورد و تلاقی اثرگذارشان با افق‌های اندیشه‌های شرق و غرب، از آن دست مسائلی هستند که نباید از نظر دور بمانند. در این میان، شاخص‌ترین مقوله‌ای که پژوهنده را به گسترۀ اندیشه و گونۀ زبان تاگور و جلالی راه می‌نماید، مسئلۀ خلقت و تامّل در جنبه‌های رازورانۀ هستی است. بر این اساس، می‌توان باور یافت که سرشت معنایی-عاطفی سروده‌های تاگور و جلالی که از بارزترین وجوه تشابه شعری این دو شاعر معناگرا تلقّی می‌شود، در حکم شناسنامۀ مشترکی است که با آن در پهنۀ وسیع ادبیات عصر جدید هویت می‌یابند.

۳-۲. بوم‌زیست‌گرایی معنایاب

بوم‌زیست‌گرایان در تقابل با انسان‌محوری رادیکالی که همۀ طبیعت را به مثابه یک ابزار، در خدمت انسانی سودمحور می‌شمرد، به طرح اندیشه‌های خود پرداختند. در نگاه اینان، باید به ساختار تقابلیِ «انسان/طبیعت» یا «فرهنگ/طبیعت» پایان داد (ر.ک: عمارتی مقدم، ۱۳۸۷: ۱۹۶) و نگرشی دیگر را جایگزین آن نمود. در این میان، به عنوان شیوه‌ای نسبتاً جوان در نقدهای ادبی، منتقدین بوم‌زیست‌گرا رویکردهای اجتماعی، سیاسی و فلسفی مختلفی را مبنا قرار دادند تا توجه ها را به سمت بحران های محیط زیستی معطوف سازند (Garrard, ۲۰۰۷: ۱٦). پیوند میان «ادبیات» و «جهان طبیعت»، مبتنی بر آن‌چه چریل گلاتفلتی (ت. ۱۹۵۸م.)، بنیان‌گذار این مکتب در آمریکا، گفته است، از جمله اهداف این رویکرد ادبی- زیست‌بوم‌شناختی است (ر.ک: پارساپور، ۱۳۹۲: ۱۵)؛ رویکردی که ارتباط در میانۀ «امر انسانی» و «امر غیر انسانی» را برمی‌رسد و آن‌را به مثابۀ نگرشی تازه در مواجهه با متون ادبی به‌کار می‌گیرد (ر.ک: عمارتی مقدم، ۱۳۸۷: ۱۹۶).

طبیعت در نگاه جلالی، صرفاً طبیعت نیست؛ او گرچه همچون زیست‌بوم‌گرایان به طبیعت و جلوه‌های گوناگون آن: گل، درخت، جانور، خاک و خورشید و...توجه دارد و بدان‌ها دل می‌سپارد، لیکن او در ادامه و در گام پسین، با نگرشی هستی‌شناختی و انسانی، مضامین مربوط به طبیعت را ، به‌مثابه دستمایه‌ای برای حیات به کار می‌گیرد و بدین‌گونه، جلالی با نگرشی «معنایاب» به جهان طبیعت می‌نگرد (عابدی، ۱۳۷۹: ۵۴)؛ این بدان معناست که جلالی از قبِل طبیعت، معنایی برای زندگی و حیات آدمی، در جهان معاصر می‌جوید. این نگرش هستی‌شناختی، با گرایش به الهام‌گرایی، البته بی‌سابقه نیست؛ به بیان روشن‌تر، در شعر شاعران بزرگ خطّۀ شرق و تنی چند از شاعران بزرگ مغرب زمین همچون رالف والدو امرسون(۱۸۰۳-۱۸۸۲م.)، راینر ماریا ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶م.)، الیوت(۱۸۸۸-۱۹۵۶م.)، میلتون(۱۶۰۸-۱۶۷۴م.)، کالریج(۱۷۷۲-۱۸۳۴م.)، درایدن(۱۶۳۱-۱۷۰۰م.)، چاوسر (۱۴۰۰-۱۳۴۳) و... نیز این نگرش وجود داشته‌است (ر.ک: اباذری و همکاران، ۱۳۷۲: ۱۹-۳۰). گرچه جلالی همواره از طبیعت می گوید، اما در طبیعت نمی‌ماند؛ به بیان روشن‌تر، طبیعت در شعر جلالی، در حکم محملی است که از آن به حاقّ هستی راه می‌برد و از این رهگذر، پیوسته در تلاش است که خودش را با ذات طبیعت و منطق درونی اشیاء هماهنگ سازد. گویی جلالی، این گفتۀ آندره برتون(۱۸۹۶-۱۹۶۶م.)، نویسنده و روان‌پزشک فرانسوی و از بنیان‌گذاران مکتب سوررئالیسم را در یاد داشته

است که «باید از این اشیاء درگذریم و به آن‌چه در ماورای آن‌هاست برسیم» (ر.ک: ساور سفلی، ۳۳۴:۱۳۸۸): «آیا ممکن است که ما نیز/ چون برگ‌های پاییزی/ رقص کنان/ به سوی خاک رویم/ و در انبوه مردگان/ در انتظار بهار دل انگیز/ به آرامی و رضا/ بیاساییم» (جلالی، ۱۳۹۶: ۵۸). در نگاه او، دنیا از پنجرهٔ اتاق به درون می‌ریزد و از روزنهٔ چشم‌های او به دنیایی دیگر می پیوندد و او، در این میانه، چون جویی است که بین دو مزرعه جریان دارد: «دنیا از پنجرهٔ اتاق به درون می‌ریزد/ و از روزنهٔ چشم‌هایم/ به دنیای دیگری می‌پیوندند/ من چون جویی هستم/ که بین دو مزرعه جریان دارد»(همان: ۶۹)؛ چنین رویکردی، در شعر جلالی چندان نیرومند است که زن آرمانی او، هم‌چون درخت است؛ درختی با برگ‌های سبز که در باد می‌رقصد و خنده‌اش، از تاریکی‌های زمینی الهام گرفته‌است: «زنی را می‌خواهم/ که مانند درخت باشد/ با برگ‌های سبزی که در باد می‌رقصند/ آغوشش/ چون شاخه‌های درخت باز باشد/ و خنده‌اش/ از تاریکی‌های زمین الهام گرفته/ در سرانگشت‌هایش پراکنده می‌شود» (همان: ۸۰).

تاگور نیز چنین است؛ شیدایی و شیفتگی او به طبیعت، ویژگی پیوسته و دیرپای اوست؛ در وصف حالات او نوشته‌اند: «در مسافرت‌هایی که با پدرش می‌کرد، غالباً کناره می‌گرفت و در گوشه‌های جنگل و کنار رودخانه می‌نشست و غرق در تماشای طبیعت می‌شد (مجتبایی، ۲۹۱:۱۳۹۱). او همزمان با دلبستگی به مفاهیم اجتماعی، به فرد انسانی، به مثابه موجودی هماهنگ با طبیعت می‌نگرد و در این راستا، واژگان «دنیا»، «هستی» و «زمین» رادر مفهوم «طبیعت» به کار می‌گیرد (Gupta, ۲۰۰۵: ۵۸)؛ هم‌ازین‌رو، پرندگانی که به کنار پنجرهٔ اتاق او آمده‌اند ، مرغانی آواره‌اند که پیام‌آور پیامی انسانی‌اند؛ همچنان‌که برگ‌های خاموش زرد خزان: «مرغان آوارهٔ تابستان به کنار پنجره‌ام می‌آیند/ آواز می‌خوانند / و پر می‌کشند/ برگ‌های زرد خاموش خزان/ آه می‌کشند/ پرپر می‌زنند/ و به زمین فرو می‌ریزند» (تاگور، ۱۳۷۴: ۳). آواز زنبورهای حیاط خلوت تابستان نیز او را به آرامش فرا می‌خوانند: «امروز، تابستان.../ زنبورها/ از سویی به سوی دیگر/ برفراز گل‌های آرامش شکفتهٔ حیاط/ می‌خوانند/ اکنون/ زمان آن است که/ آرام بنشینم» (تاگور، ۱۳۹۳: ۱۳)؛ هم‌چنان‌که گریستن بر ندیدن آفتاب، از دست دادن ستارگان است: «گریه کنی اگر/ که آفتاب را از دست داده‌ای/ ستارگان را نیز/ از دست بخواهی داد» (تاگور،۱۳۷۳: ۴). بدین‌گونه، همچنان‌که گفتیم، در نگاه معنایاب تاگور، هم‌چنان‌که در نگاه معناجوی جلالی، پدیده‌های گوناگون: ابری که می‌گذرد و در کناره‌های آسمان می‌ایستد، فروتنی

راستین است؛ که بامدادان، او را «تاج خورشید بر سر نهاده» است: «ابر/ فروتنانه/ در کنج آسمان ایستاد/ بامداد/ تاج درخشندگی بر سرش نهاد» (همان: ۲۴).

۴-۲. هستی‌شناسی عارفانه- بودایی

تاگور و جلالی هردو شاعر جهان معاصرند؛ جهانی که مبتنی بر تجربه‌های عینی و زیستی، ادیان جزمی در آن رنگ باخته و نگرش‌های عارفانه- هم‌دلانه آشکارا رواج یافته‌اند؛ این در حالی است که شماری از محققان، جهان کنونی را، جهان بازگشت ادیان دانسته‌اند؛ لیکن در عین‌حال، همین محققان اذعان می‌نمایند که این بازگشت، به‌گونه‌ای خاص، با دگرگونی گزاره‌ها و پردازشی نو از مفاهیم دینی صورت پذیرفته- است: «روزگار کنونی را می‌توان عصر بازگشت ادیان نامید؛ تمام ادیان جهان، با پردازشی نو به عرصهٔ فرهنگ عمومی باز می‌گردند و هر روز روایت و برداشتی تازه از ادیان گوناگون، به بازار فرهنگ جهان وارد می‌شود» (مظاهری سیف، ۱۳۸۸: ۱۳)؛ گزارهٔ فوق، بیانی دیگر از رنگ‌باختگی ادیان جزمی و گرایش انسان معاصر به نگرش- های عارفانه، هم‌دلانه و انسانی در جهان کنونی است.

از سویی، جغرافیای زیستی تاگور و جلالی، از دیرباز، جایگاه نگرش‌های عارفانه بوده است. *اوپانیشادها* که «حدود سه هزار سال در فلسفه و مذهب و زندگانی پاره‌ای از مردم هند دارای تسلط و اثر و نفوذ کامل بوده است» (تاراچند و جلالی نائینی، ۱۳۹۰: ۱۰۰/۱)، اصولا تفاسیری «عرفانی- فلسفی» از وداها به شمار می‌آیند (مصاحب، ۱۳۸۳: ۲۸۹/۱). در ایران نیز، چه در فرهنگ پیش از اسلام و چه بعد از آن، هم‌چنان می‌توان از نگرش‌های عارفانه یاد نمود: سراسر آموزه‌های مانی، پیامبر ایرانی، «در اطراف رهایی روان از تن دور می‌زند» (نوذری، ۱۳۸۵: ۸۲). از جمله ویژگی‌های مهم و بارز کیش مانوی، به گفتهٔ گرارد ونیولی، جنبه‌های گنوسی آن است که می‌خواهد «زنجیرهایی که در زندان ماده و تن به اصل مینویی و درخشان چسبیده‌اند[را]درهم شکند» (ر.ک: هالروید، ۱۳۸۸: ۱۶۳). پس از اسلام نیز صوفیان و شاعران صوفیانه‌سرا، عرصهٔ فرهنگ جامعهٔ ایرانی را با آموزه‌های نگرش‌های عرفانی انباشتند. با چنین وصفی، بدیهی‌است که در سروده‌های تاگور و جلالی، انتظار حضور اندیشه‌های عارفانه را باید داشت؛ پرداختن به فضای خانوادگی و تربیتی تاگور و جلالی نیز در این راستا، سودمند خواهد بود: پدر تاگور، دوپیند رانات، زبان دری می‌دانست و اکثر عقاید خود را با توجه به اشعار حافظ شرح می‌کرد. وی بی‌تردید از عقاید عارفان مسلمان آگاه بوده است، تا آنجا که خانهٔ او کانون هنر، فلسفه و عرفان شمرده شده است(کیخای فرزانه، ۱۳۹۰: ۱۱۸)؛ تاگور، کودکی و نوجوانی خود را در

چنین فضای فضیلتی گذراند و با ملل و نحل گوناگون و ادیان مختلف، از بودایی گرفته تا هندویی، زرتشتی، یهودی، مسیحی و اسلامی آشنا گردید. برآیند این آشنایی‌ها، رهایی تاگور از جزم‌اندیشی‌ها و تعصب‌هاست و بدین‌گونه او متخلّق به معنویّت ادیان شد. در این میان، آشنایی او با عرفانی اسلامی که میراث درویشان بائول بود در شکل‌گیری شخصیت عرفانی تاگور تاثیری بسزا داشت؛ شیفتگی او به عرفان و عارفان ایرانی در همین فضای مفهومی قابل درک است: تاگور دوبار به ایران آمد، از شیراز دیدن کرد و در دو خطابه‌اش چند بار گفت: «من ایرانی هستم و نیاکانم از این سرزمین به هندوستان مهاجرت کردند و مسرورم که به وطن اجداد خود آمده‌ام و علّت این همه محبت به من در ایران، همین وحدت نژادی و فرهنگی است و سبب مسافرت من با وجود کهولت سن و ضعف مزاج و مشکلات سفر همین یگانگی و عواطفی است که من به ایران دارم» (همان: ۱۱۸). ملک‌الشعراء بهار نیز در منظومهٔ «هدیهٔ تاگور» که آن را به مناسبت هفتادمین سالروز تولّد این شاعر و فیلسوف نامدار هندی و در توصیف و تجلیل وی سروده است، به ریشه‌های نگرش عرفانی او اشاره نموده‌است:

تاگورا! این چنگ که در دست توست — بوده به چنگ دگران از نخست
چنگ زراتشت و برهماست این — مانده به تاگور ز بوداست این...
ساز جُنید و خرقانی است این — خامهٔ عطّار معانی است این
گوهر حکمت همه یک گوهر است — آمدهٔ هند ولی بهتر است

(بهار، ۱۳۹۰: ۸۱۱-۸۰۹)

در پیشینهٔ جلالی نیز، «صادق هدایت»ی است که نه تنها به هند سفر نموده، که *فواید گیاهخواری* را نوشته است؛ متنی که نمودی است روشن در نفی خشونت و گرایش به هم‌دلی با طبیعت: «فیثاغورث حکیم از کشتار حیوانات اظهار تنفر می‌کرده و طاقت دیدن آن‌را نمی‌آورده است؛ او می‌دانسته است کسی که کشتار حیوانات را کاری طبیعی می‌پندارد، به آسانی کشتار انسان را جایز خواهد دانست. همچنین هیچ گیاهی را زخمی نمی‌کرده و هیچ جنبنده‌ای را نمی‌آزرده و پرندگان را می‌خریده و از قفس آزاد می‌نموده» (هدایت، ۱۳۸۳: ۷۴-۷۵)؛ هم‌از این‌رو، نفوذ و حاکمیت چنین نگرشی در گسترهٔ اندیشه و جوهرهٔ ذهن و زبان سروده‌های جلالی نیز قابل رد یافتن و دست یافتن است و به قول یکی از منتقدان، مرگ و اندوهی که تم اصلی سروده‌های بیژن جلالی است، گرمای مطبوع و ملایم عاطفه‌ای اشراقی را القاء می‌کند که «سخت طعم و بوی عرفان بودیستی» دارد (عابدی، ۱۳۷۴: ۷۴-۷۳). شعر او نه شعر ادیبانه است، نه شعر تصویرگرا و نه شعر ساختاری؛ با این همه نوعی نگرش

یکدست فلسفی-عرفانی در شعر او جاری است و حاصل کلیّت هر شعر او، تصویری یگانه است که بر سلوک عرفانی-اشراقی وی دلالت می‌کند: «در من همیشه یک زاهد یا سالک که در عین حال شاید هیچ کدام هم نیست، وجود دارد. من برای خودم مقام معنوی قائل نیستم، ولی به هر حال من یک سلوکی داشته‌ام که در این سلوک، یکی از اصول بودیسم که نخواستن است، همیشه مطرح بوده. یا من جرأت خواستن ندارم یا دور از جان همگی‌مان، این یک حسّ اشرافی است که فکر می‌کنم خواستن هر چیزی، چه بزرگ و چه کوچک، کسر شأن من است. حتّی در مورد شعر و شاعری؛ ولی حالا که پیر شده‌ام، می‌بینم من مانده‌ام و چند کتاب و حالا ناچار لقب شاعر را می‌پذیرم. این است که اگر لطف بکنید و این لقب را به من بدهید، خیلی ممنون می‌شوم» (ر.ک: رهنما، ۲۴:۱۳۷۷). دوستان و نزدیکان بیژن جلالی نیز به کرّات از دغدغه‌های الهیاتی و شوق وی به مطالعهٔ گنجینهٔ عرفان اسلامی – ایرانی، سخن به میان آورده‌اند: «تا مدّت‌ها، خدا یکی از دل‌مشغولی‌های اصلی ذهنش بود تا به قول خودش به درکی از آن رسید. به وجود خدا و نوعی بازگشت پس از مرگ معتقد بود. به عرفان علاقه‌مند بود. سال‌ها پیش در کلاس هانری کربن شرکت می‌جست و با او گفت‌وگو داشت» (ر.ک. عابدی، ۸۷:۱۳۷۹).

بر این اساس، می‌توان گفت روح اسرارآمیز عرفان شرق و به ویژه معارف مأخوذ از تعالیم بودا در سروده‌های تاگور و جلالی تا آنجا رسوخ کرده است که به نظر می‌رسد گرایش فُرمیک این‌دو به سطرهایی کوتاه و نیز ایجاز و اختصار خلل ناپذیر سروده‌هایشان، که به بارزترین وجه ممکن در دفترهای *ماه نو*(۱۹۱۳م.) و *مرغان آواره*(۱۹۱۶م.) و *روزانه‌ها*(۱۳۷۳ه.) نمود دارد، متأثر از آن آموزهٔ معرفتی بودا است که هرگونه بسط کلام و شرح و تبیین سخن را نکوهش می‌کند:

> روزی [بودا] به رهرو متافیزیک اندیش‌اش که با سؤال‌هایش دربارهٔ کیهان‌شناسی، به قیمت ندیده گرفتن یوگا و عمل اخلاقی‌اش، او را به ستوه آورده بود،گفت: من اینجا و حالا برای درمان این وضع ناخوشایند موعظه می‌کنم؛ بنابراین همیشه چیزی را که من برایت روشن نکرده‌ام و دلیل خودداری من از روشنگری آن را به یاد داشته باش. بودا خوش داشت که تبییناتش را به حداقل برساند. او مثل سقراط می‌خواست شاگرد، حقیقت را در خودش کشف کند(ر.ک: آرمسترانگ، ۳۳۳:۱۳۸۶).

طبیعت‌گرایی این‌دو، در همین چارچوب مفهومی، قابل درک است. تاگور مسیر حیات را در آگاهی ذاتی طبیعت نسبت به حجم و تودهٔ ماده (Volume) و ارزش (Value) ما به ازاء آن می‌داند (Tagore, ۲۰۱۳: ۱۱). مظاهر طبیعت در نگاه تاگور،

تربیت کنندهٔ آدمی و عاملی برای صعود او به سوی عالم بالا، معنا و خداوند به شمار می‌روند: «همان طور که پرنده‌های صحرایی/ این آواره‌های راه ندیدنی/ آزادند/ مرا هم آزاد کن/ همان طور که سیل، باران و طوفان که بالش را تکان می‌دهد/ و به پایان ناشناخته‌اش می‌خروشد، آزادست/ مرا هم آزاد کن» (تاگور، ۱۳۸۸:۲۲۱). جهان در نگاه تاگور، آن‌گونه که در مشهورترین اثر خود، *گیتانجالی*(۱۹۱۳م.) آورده‌است، جشنواره‌ای است که خداوند، آدمی را بدان فرو خوانده است: «به جشنوارهٔ این جهان/ فراخوانده شدم / تو زندگی‌ام را تبرک بخشیده‌ای/ چشم‌هایم دیده/ گوش‌هایم شنیده/ در این بزم/ سهم خویش را نواخته‌ام/ همهٔ آنچه در توانم بود» (تاگور،۱۳۹۳: ۳۰). خدای او، بازتاب یافته در *مرغان آواره*، خدای نسیم‌ها و در نسیم‌ها و نه در طوفان-هاست: «خدای را/ نیروی عظمتش/نرمهٔ نسیم‌هاست/ نه در طوفان» (تاگور،۱۳۷۴: ۳۴) ؛ هم‌از این روست‌که «در شعر تاگور، شادی، نور، خلسه، هماهنگی انسان با خدا، موسیقی و سبُکی کاملاً احساس می‌شود. سخنان او بر اساس فطرت پاک انسانی است و در قطعاتش، مظاهر طبیعت چون: باران، زمین، شبنم، خورشید، ماه، ابر، آتش، شب، حیوانات، درختان و... همه در جهت تربیت انسان و اتّحاد او با خداست» (حسنی رنجبر و ابراهیمی، ۱۲:۱۳۹۴). تاگور در اوج دشواری‌ها که با فریب، به خانهٔ او درآمده-اند و با حرصی اهریمنی، داشته‌هایش را ربوده‌اند: «آن روز/ آن‌ها به خانه‌ام آمدند.../ در گوشه‌ای نشستند/ آرام و مطیع/ اما در سیاهی شب/ آن‌ها را شوریده و ترُش/ در مکان عبادتم یافتم/ آنان را که با حرصی اهریمنی/ همهٔ آنچه در نثارش بود/ می-ربود»، در گزاره‌ای شگفت، تنها سهمی اندک می‌طلبد تا با آن، با همهٔ وجود، حقیقت هستی، خدا را بخواهد: «تنها سهمی اندک/ از آن من/ باقی بگذار/ سهمی اندک که با همهٔ وجود/ تو را بخواهم/ آن‌قدر که در همه جا/ در همه چیز/تو را بجویم» (تاگور، ۱۳۹۳: ۵۸). جلالی نیز در دفتر شعری *رنگ آب ها* آشکارا با ایجاد پیوند در میانهٔ عشق، زیبایی جهان و خداوند، در بیانی شاکرانه می‌گوید: «خداوندا شکر/ که عشق تو دروغ نیست/ زیرا که من دروغگو نیستم/و زیبایی جهان همواره/از ابدیت عشق/ سخن خواهد گفت» (جلالی، ۱۳۹۶: ۱۷۹) و بدین‌گونه، حس عارفانهٔ خویش را بازتاب می‌دهد؛ همچنان‌که در سروده‌ای دیگر و در همین دفتر، در فضای مناجات: «خداوندا/ معجزهٔ بودن/ و معجزهٔ دیدار/ مرا کافی نیست/ خداوندا/ معجزهٔ عشق/ و معجزهٔ سوختن/ و معجزهٔ خاموش شدن را/ به من عطا کن» (همان: ۱۸۰). به یاد آوریم که خدای جلالی، همچنان‌که تاگور، خدایی از گونهٔ خدای رمانتیست هاست؛ خدایی که در طبیعت، با طبیعت و همراه لحظه‌های ناب درون شاعر است؛ خدایی در سکوت: «خداوند/ سکوت است/ و شعر/ فریاد » (همان: ۴۴۱).

۵-۲. تاگور و جلالی، شاعرانی ترجمه‌پذیر

مسئلهٔ زبان، به مثابهٔ نمود ذهن و ابزار بنیادین افادهٔ معنا در شعر، به ویژه پس از ظهور فرمالیسم و به‌کارگیری روش‌های علمی زبان‌شناختی در بررسی ادبیات (ر.ک: مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۴۰)، به مسئله‌ای مناقشه برانگیز و درخور تامّل بدل گردید. بی-گمان ساختار زبان شاعرانه، هم‌چنان‌که گزینش واژگان این زبان، متفاوت با زبان خودکار شدهٔ روزانه است: «شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به استعمال زبان نمی-دهند؛ یعنی نمی‌خواهند که آن‌را هم‌چون وسیله‌ای به کار برند» (سارتر، ۱۳۷۰: ۱۶)؛ در نگرش کسانی هم‌چون پل والری، شاعر «سمبل-ابهام گرای» فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۴۵م.) و ژان پل سارتر، منتقد اگزیستانسیالیست (۱۹۰۵-۱۹۸۰م.)، شعر حاصل شالوده شکنی و درهم شکستن ساختار منطقی زبان و نیز برآیند درهم شکستن زبان متعارف است (ر.ک: یوسف نیا، ۱۳۸۲: ۷)؛ زبانی که گرچه عوامل مادی آن را واژه‌ها می‌سازند (ر.ک: رهنما، ۱۳۷۷: ۲۹)، اما نوع به‌کارگیری آن به گونه‌ای است که طی آن، «واژه‌ها با یافتن جانی تازه، توش و توانی مضاعف می‌یابند و خود را در معناها و کارکردهای مختلف می‌گسترند و همین گسترش معنا، در بیشتر اوقات، باعث نوعی ابهام می‌شود که بدان ابهام هنری گفته می‌شود»(ر.ک: حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۰۳-۱۰۲)؛ هم‌ازین‌روست که شفیعی کدکنی، زبان روزمره را زبانی مرده می‌داند: « در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را به خود جلب نمی‌کنند؛ ولی در شعر و ای بسا که با مختصر پیش و پس شدنی این مردگان زندگی می‌یابند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵). این توان زبانی سبب می‌شود که تی اس الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵م.)، شاعران را «خادمان زبان» بداند که «ابعاد جدیدی را کشف می‌کنند و رنگ‌ها و صداهای تازه‌ای را به مردم معرفی می‌کنند که خود به تنهایی قادر به تشخیص آن‌ها نبودند»(شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۸۲)؛ این متفاوت شدگی تا کجا و چگونه است؟ زبان شعری شاعری چون حافظ، به دلیل ایجاد مناسبات شگفت‌انگیز معنایی و مینیاتورکاری‌های زبانی، به چنان زبان شاعرانه‌ای تبدیل شده است که بسیاری از لطایف و ظرافت‌های خود را در یک ترجمه از دست خواهد داد، حال آن‌که سروده‌های شاعران مورد بررسی، تاگور و جلالی، از این‌گونه نیستند؛ به بیان دیگر، آن‌چه دربارهٔ شعرگفته شد، همهٔ واقعیّت شعر معاصر را به نمایش نمی‌گذارد، بلکه بخشی از شعر امروز که از قضا رابیندرانات تاگور و بیژن جلالی، هر دو به آن طیف تعلق دارند و از آن با تعابیری چون شعرِ «مفهوم گرا» و «اندیشه‌مدار» یاد می‌شود(حسن لی، ۱۳۸۶: ۱۰۳)، تأکید خود را بر انتقال محتوا و بازتاب‌دهی

مفاهیم انسانی نهاده است و «همهٔ امکانات زبان را جز معنا و خود زبان، به فراموشی و نادیده گرفتن می‌سپرد و در این فراموشی و نادیده گرفتن، چنان سادگی زیبا و رشک‌آوری از سروده‌هایشان برون می‌تراود که بسیاری چشم‌ها و ذهن‌ها را به خود خیره می‌کند»(ر.ک: عابدی، ۵۲:۱۳۷۹). همین تأکید بر عنصر معنا در شعر و کاربست زبان ساده و موجز که در اغلب سروده‌های عموماً کوتاه دفترهای شعر *ماه نو و مرغان آواره* و *روزانه‌ها* به چشم می‌خورد، موجب گردیده است که برخی از منتقدان بر آن باشند که جلالی و تاگور، به ویژه به سبب شکل عریان و نثرگونهٔ اشعارشان در بازگو کردن واقعیّت شاعرانهٔ جهان، شاعرانی «بسیار ترجمه‌پذیر» باید شمرده شوند (ر.ک: عابدی،۱۳۷۹: ۴۳-۴۷)؛ ترجمه‌پذیری این‌گونه از سروده‌ها، نکته‌ای نیست که بر خود جلالی پنهان مانده باشد. «چه آسان می‌رویم» در «دست در دست هم/ می‌رویم/ و چه آسان می‌رویم/ در آسمان شعر/ من و زبان فارسی/ دوست دیرینه‌ام» (همان: ۲۴۸)، گویای همین نکته‌است. هم ازین گونه: کلامی ساده و ترجمه‌پذیر است: «آمده بودم/ تا گلی بنشانم/ یا درختی بکارم/ ولی فصل بهار و خزان/ گذشت/ و دست من از نوشتن نام/درخت و گل/ مانده است» (همان: ۲۳۲). شعر تاگور نیز، برخوردار از همین ویژگی‌است: «کودک در جامهٔ شاهزادگان/ با گردنبندی از سنگ‌های گرانبها/ بر گردنش/ همهٔ لذت بازی را از دست می‌دهد/جامهٔ فاخرش/ او را /مانع می‌شود/ می ترسد جامه‌اش پاره شود/ یا آن‌که غباری بر دامنش بنشیند» (تاگور،۱۳۹۳: ۱۷). همچنان‌که این سرودهٔ تاگور: «آرزوهای من بسیارند/ و گریه‌های من رقت انگیز/ اما مرا محافظت می‌کنی/ با امتناع از برآوردنشان/ مرا شایستهٔ هدایایی عالی می‌دانی/ که بی آن‌که خواسته باشم/ به من می بخشی /آسمان و روشنایی/ بدن، زندگی و تفکر» (همان: ۲۷).

این‌که گوته، شاعر شهیر آلمانی(۱۷۴۹-۱۸۳۲م.)، اصولا سه گونه ترجمه را به میان می‌کشد: نخست ترجمه ای است که تنها ما را با فرهنگ و زبان دیگری آشنا می‌سازد، اما این ترجمه با زبان و فرهنگی بومی مترجم (زبان مقصد) آغشته است؛ دوم ترجمه‌ای است که طی آن مترجم خود را به میان زبان و فرهنگ دیگری (زبان مبدا) می‌کشاند اما تنها اندیشهٔ آن را بومی سازی کرده و با زبان خود بیان می‌دارد و سوم، که از نگاه گوته برترین ترجمه‌ها است، آن‌گونه از ترجمه است که مترجم تلاش می‌کند تا به هویتی یکسان با زبان اصلی و مبدأ برسد تا زبان و مفهوم مقصد، منطبق بر زبان و مفهوم مبدا گردد (Goethe, ۲۰۰٤: ٦٤-٦٥)، گویای اهمیت و جایگاه برجستهٔ ترجمه در فضای متون ادبی است. این دور و نزدیک شدن‌های مترجم به زبان مبدا (متن اصلی) که مبنای تقسیم بندی های گوته در تعریف وی از انواع ترجمه

شده است، با درنظر گرفتن زبان ساده و موجز اشعار جلالی و تاگور و نیز اندیشه‌مداری سروده های این دو، به نظر می رسد راه را برای شکل سوم ترجمه مرتفع سازد تا به قول گوته «درک ما را از متن اصلی راحت و آسان کند ... و ما را به متن اصلی رهنمون سازد» (Goethe, ۲۰۰٤: ٦٦). این ویژگی، به‌گونه‌ای ضمنی و شاید ناخودآگاه، در یکی از سروده‌های جلالی نیز مورد اشاره قرار می‌گیرد: «جهان با من به زبان فارسی/ سخن می‌گوید/ از این‌رو من به فارسی/ می‌نویسم/ و عجیب است که جهان/ همهٔ زبان‌ها را می داند/ و به زبان همهٔ شاعران/ سخن می‌راند» (جلالی، ۱۳۹۶: ۲۴۳).

۶-۲. مینی‌مالیسم شعری

هویت ویژهٔ ادبی شعرهای جلالی و تاگور که از منش خاص و زبان ممتاز این دو نشأت می‌گیرد، بازی‌های زبانی، صورِخیال‌گرایی، سمبل‌سازی و به‌کارگیری زبان کنایه را در سروده‌های این‌دو به حداقل رسانده است؛ که در نگرشی معناگرا، در اساس نیز «شعر که هنری کلامی است [...] نمی‌تواند حوزهٔ معنی را هم به کلّی پشت سر بگذارد و خود را از هرگونه محتوای خبری تهی کند تا به صورت محض یا تصویر محض تبدیل شود؛ البته می‌تواند معنای مشخص و معیّنی نداشته باشد، امّا این غیر از معنی نداشتن است» (موحّد، ۱۹۳:۱۳۷۷). تاگـور تقریبا بـر تمامـی انواع شعری مسلـط بود؛ اما مهم‌ترین نوع ادبی محبوب او همان شعرهای غنایی بوده است؛ ازین‌رو، او هرگز حماسه ای نسرود و شعر بلندی نگفت و بر ترانه‌های کوتاه متمرکز ماند (Chaudhuri, ۲۰۲۰: ٤٩). بهترین شعرهای تاگور و جلالی، در مرزی باریک از فرم و محتوا (شکل و مضمون) با غلبهٔ عنصر مفهومی حرکت می‌کنند؛ آمیزه‌ای از «جریان شعر» و «جریان فکر»: «من بیشتر متوجه جریان شعر و [جریان] فکر در خودم بودم تا در محیط خارج» (جلالی، ۱۳۹۶: ۳۳)؛ تعبیر کلیدی «جریان فکر در خودم»، گویای غلبهٔ همان عنصر مفهومی است؛ عنصری کـه سروده‌های این‌دو را، به گونه‌ای مینی‌مالیسم شعری(گزین‌گویه‌سرایی) می‌کشاند؛ بر این اساس، آنچه عامل درخشش و اوج‌گیری شماری از سروده‌های این‌دو می‌شود، عاملیت مضمونی فراگیر و صادقانه (مطابقت تجربهٔ شاعر با خواننده) و نحوهٔ افادهٔ خاصّ معنا در زبانی پیراسته است که سروده های این‌دو را در زمرهٔ سخنان حکمت‌آمیز یا حکایت‌نویسی‌هایی نزدیک به کلمات قصار قرار می‌دهد (عابدی، ۱۳۷۹: ۵۸)؛ گزاره‌هایی کوتاه و خبری که گویای تجربه‌های کوچک و بزرگ مشترک مایند. این خبرها گاهی چنان آشنا و در دسترس هستند که ممکن است از خود بپرسیم: چطور من نتوانستم این مفهوم یا این نکته از جهان را این گونه ببینم و بیان کنم؟ هنر تاگور و جلالی دقیقاً در شکار همین

تجربه‌هاست: «گریه کنی اگر/ که آفتاب را از دست داده‌ای/ ستارگان را نیز/ از دست بخواهی داد» (تاگور، ۷۸:۱۳۷۴)؛ «ای زیبا/ خود را در عشق بیاب/ نه در چاپلوسی آینه» (همان: ۸۳)؛ «خشک‌رود/ به خاطر گذشته‌اش/ سپاسی نمی‌شنود» (همان: ۸۳)؛ «جهان چون پاسخی است/ به سوالی که آن را/ هرگز نمی‌دانیم» (جلالی، ۲۴۹:۱۳۸۵)؛ «روز/ زن من است/ و شب/ معشوقهٔ من» (همان: ۲۶۹)؛ همین متشکّل شدن ذهنیت شاعرانه و انتقال آن به کلام و دیدار غریب شعر و حکایت و کلمات قصار در سروده‌های تاگور و جلالی است که دامنهٔ ادیبانه‌تری به آثار آن‌ها می‌دهد و شعرهایشان را از خطر تک معنایی زبان علمی که پل ریکور(۱۹۱۳-۲۰۰۵م.)، فیلسوف پرآوازهٔ معاصر، آن را «مهم‌ترین خطر در فرهنگ امروزی» (مهرگان، ۵۷:۱۳۷۷) می‌داند، می‌رهاند. چنین کیفیتی، برآیند طبیعی نوع نگاهی است که این دو به هستی و زندگی دارند؛ مقولهٔ «هنر برای هنر» شعر برای شعر، در ذهنیت تاگور و جلالی جایی ندارد؛ بلکه شعر این‌دو، شعر مراقبه و مکاشفه است؛ شعری که می خواهد خود را از هر نوع پیچیدگی لفظی، معنایی، تصویری و موسیقایی، به دور دارد. اقلیم شعر این‌دو، اقلیم اشراق است. شاعر گیروداری با اندیشهٔ شعری ندارد. حس شعرهای او بازتاب حیات ذهنی شاعری است با هستی و در هستی. او گاه از خود و گاه با خود سخن می‌گوید و در همه حال، از مناجات با خداوندی از گونهٔ خدای شاعران غافل نیست و زیست شاعرانهٔ خود را مبتنی بر یک دل‌مشغولی شاعرانه می‌نماید و از طریق خوانده‌ها و کهن‌الگوهایی که ذهن او را در سیلان حقیقت‌های ازلی و ابدی قرار داده است، با بخش‌هایی از ادب، فرهنگ و فکر جهان مرتبط می‌گردد.

۳. نتیجه‌گیری

مطالعات تطبیقی، به مثابه شیوه- ابزاری برای دستیابی هرچه بهتر به همدلی و قرابت فرهنگی ملت‌ها، به روشنی در مورد سروده‌های دو شاعر برجستهٔ هندی و ایرانی، رابیندرانات تاگور و بیژن جلالی، قابل تحقیق و بررسی است. تحلیل داده‌ها و نتایج تحقیق نشان می‌دهد که این‌دو، با برخورداری از نگاهی با شاخصهٔ عرفان شرقی، که خود حاصل فضای خاص خانوادگی و فرهنگی آن‌دو بود، در مواجهه با طبیعت، با گذر از پوسته، معنایی در طبیعت پیرامون می‌جستند و نگاهی معناگرا را به‌کار می‌گرفتند. نگاهی که از یک‌سو، برخوردار از نوع نگاه زیست‌بوم‌گرایان و از دیگر سو، برخوردار از نگرش اشراقی مشرق‌زمین بود. هستی شناسی عارفانه- بودایی جلالی و تاگور نیز نشأت گرفته از همین نوع نگاه است: طبیعت و جلوه‌های گوناگون آن، به مثابه پیام-آورانی با پیام‌های عارفانه‌اند که یادآور منشأ هستی و جهان دیگرند. ذهنیت معناگرای این‌دو، البته در زبان شعری این‌دو شاعر، تأثیرگذار بوده است: گرایش به سادگی و

دوری از ابهام‌گرایی، ترجمه‌پذیری و مینی‌مالیسم شعری، هریک جلوه‌ای از همین معناگرایی‌اند؛ که با گفتن حقیقت، حتی در گزاره‌ای کوتاه، نیازی به شرح و بسط هرچه افزون‌تر وجود ندارد و مقصود شاعر جز بیان معنا و حقیقت هر چند در گزاره‌ای کوتاه نیست.

منابع

۱. آرمسترانگ، کرن.(۱۳۸۶). *دگرگونی بزرگ: جهان در زمان بودا، سقراط، کنفوسیوس و اِرمیا*. ترجمهٔ ع پاشایی و نسترن پاشایی، تهران: فراروان.

۲. اباذری، یوسف، فرهادپور، مراد و موحّد، ضیاء.(۱۳۷۲). *کتاب شاعران: ریلکه، تراکل، سلان*. تهران:روشنگران.

۳. بهار، محمّدتقی.(۱۳۹۰). *دیوان اشعار*. تهران: نگاه.

٤. تاراچند و نائینی، محمدرضا.(۱۳۹۰). *اوپانیشاد*. جلد اول، تهران: علمی.

٥. تاگور، رابیندرانات.(۱۳۷۴). *ماه نو و مرغان آواره*. ترجمهٔع. پاشایی، تهران: روایت.

٦. تاگور، رابیندرانات.(۱۳۸۸). *نیلوفر عشق*. ترجمهٔ ع. پاشایی، تهران: میترا.

۷. تاگور، رابیندرانات.(۱۳۹۳). *گیتانجالی*. ترجمهٔ رویا خاکسار، تهران: الهام اندیشه.

۸. جلالی، بیژن.(۱۳۸۵) *روزانه‌ها*. تهران: فرزان روز.

۹. جلالی، بیژن.(۱۳۸۱). *نقش جهان*. تهران: مروارید.

۱۰. جلالی، بیژن.(۱۳۹۶). *گزینهٔ اشعار بیژن جلالی*. تهران: مروارید.

۱۱. حسن لی، کاووس.(۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

۱۲. حسنی رنجبر، احمد و ابراهیمی، کاینا.(۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی تعلیم و تربیت در آثار سعدی و اشعار تاگور». *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۳۶، صص ۱۲۴-۱۰۳.

۱۳. خرمشاهی، بهاءالدین.(۱۳۸۳). *نبض شعر*. تهران: روشن‌مهر.

۱٤. خزاعی‌فر، علی.(۱۳۸۵). «سهراب سپهری و ویلیام وردزورث دو شاعر وحدت وجودی». *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ ۸، ش ۲، صص ۸۳-۵۹.

۱٥. دستغیب، عبدالعلی.(۱۳۹۱). *از دریچهٔ نقد*. جلد ۲ ، تهران: خانهٔ کتاب.

۱٦. دهباشی، علی.(۱۳۸۸). *شناخت‌نامهٔ رابیندارانات تاگور*. تهران: نیکا.

۱۷. دهقان، علی و رزیفام، حسین.(۱۳۹۲). «شعر ایماژیستی شمس لنگرودی و تاثیر سبک هندی، هایکو و کاریکلماتور در آن».*فصلنامهٔ زیبایی شناسی ادبی*، س یازدهم، ش ۱۷، صص ۳۱-۵۸.

۱۸. رهنما، تورج.(۱۳۷۷). *شعر، رهایی است*. تهران: ققنوس.

۱۹. ریلکه، راینرماریا.(۱۳۸۳). *چند نامه به شاعری جوان و یک داستان و چند شعر*. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: معین.
۲۰. زرقانی، مهدی.(۱۳۹۱). *چشم‌اندازشعرمعاصرایران:جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم*. تهران: ثالث.
۲۱. سارتر، جان‌پل.(۱۳۷۰). *ادبیات چیست*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. چاپ هفتم، تهران:کتاب زمان.
۲۲. ساور سفلی، سارا.(۱۳۸۸). *خانهٔ دوست کجاست؟*. تهران: سخن.
۲۳. شریعتی، علی.(۱۳۷۷). *گفتگوهای تنهایی (بخش دوم)*. تهران: آگاه.
۲۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
۲۵. شمیسا، سیروس.(۱۳۸۲). *سبک شناسی شعر*. تهران: فردوس.
۲۶. عابدی، کامیار.(۱۳۷۹). *بیژن جلالی، شعرهایش و دل ما*. تهران: کتاب نادر.
۲۷. کیانی، حسین و میرقادری، سید فضل الله .(۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی طرح و توقیعه در ادب پارسی و عربی». *پژوهش‌های ادب عرفانی*، شمارهٔ ۱۵، صص ۵۵-۸۴.
۲۸. کیخای فرزانه، احمدرضا.(۱۳۹۰). «مبانی اندیشهٔ فلسفی-عرفانی رابیندرانات تاگور». *فصلنامه مطالعات شبه قاره*، سال سوم، ش ۶، صص ۱۱۵-۱۳۴.
۲۹. کی منش، عباس .(۱۳۷۹). «تاگور و تصوف اسلامی». *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، دوره ۴۱-۴۲، ش ۱۵۳-۱۵۴ ، صص۱۰۷-۱۲۴.
۳۰. لنگرودی، شمس.(۱۳۹۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد چهارم، تهران: مرکز.
۳۱. محمدی، علی و کمرخانی، ماندانا.(۱۳۹۳). «صدا معنایی در شعر گفتاری معاصر». *ادب پژوهی*، ش ۲۷، صص ۱۳۷-۱۶۲.
۳۲. مجتبایی،فتح‌الله.(۱۳۹۲). « تاگور و عرفان بهکتی نو». *نامهٔ فرهنگستان*، ش۱، صص ۲۹۶-۲۸۷.
۳۳. مشهور، پروین دخت.(۱۳۸۰). «رند حافظ و بائول تاگور». *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، ش ۲۹، صص ۳۶-۲۵.

۳٤.مقدادی، بهرام.(۱۳۹۳). *دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا امروز*. تهران: چشمه.

۳۵.مصاحب، غلامحسین.(۱۳۸۳). *دائره المعارف فارسی*. جلد اول، تهران: فرانکلین.

۳٦.مظاهری سیف، حمیدرضا.(۱۳۸۸). *تجربه های عرفانی در ادیان*. قم: بوستان کتاب قم.

۳۷.موحّد، ضیاء.(۱۳۷۷). *شعر و شناخت*. تهران: مروارید.

۳۸.مهرگان، آروین.(۱۳۷۷). *دیالکتیک نمادها*. اصفهان: فردا.

۳۹.نوذری، عزت الله.(۱۳۸۵). *تاریخ اجتماعی ایران*. چاپ چهارم، تهران: خجسته.

٤۰.هالروید،استوارت.(۱۳۸۸). *ادبیات گنوسی*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: هیرمند.

٤۱.هدایت، صادق.(۱۳۸۳). *فواید گیاه‌خواری*. تهران: جامه دران.

٤۲.یوسف‌نیا، سعید.(۱۳۸۲). «شعردرنسبت با زبان،تفکّر و خیال». *مجلهٔ شعر*، ش ۳۲، صص۱۲-۷.

۴۳. Bhattacharya, Kumkum. (۲۰۱٤). *Rabindranath Tagore: Adventures of Ideas and Innovative Practices in Education*. New York: Springer.

۴۴. Chaudhuri, Sukanta. (۲۰۲۰). "Tagore's Poetry: An Overview" in *The Cambridge Companion to Rabindranath Tagore*, Ed. by Sukanta Chaudhuri. New York: Cambridge University Press.

۴۵. Garrard, Greg. (۲۰۰۷). *Ecocriticism*. London: Routledge.

۴۶. Goethe, Johann Wolfgang von. (۲۰۰٤). "Translations" in T*he Translations Studies Reader*, Ed. by Lawrence Venuti. Translated by Sharon Sloan. New York: Routledge.

۴۷. Gupta, Kalyan Sen. (۲۰۰۵). *The Philosophy of Rabindranath Tagore*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.

۴۸. Radhakrishnan, Manju & Roychowdhury, Debasmita. (۲۰۰۳). ""Nationalism Is a Great Menace": Tagore and Nationalism" in *Rabindranath Tagore: Universality and Tradition*, Ed. by Patrick Colm Hogan & Lalita Pandit. London: Associated University Presses.

۴۹. Sarkar, Tanika. (۲۰۰۳). "Many Faces of Love: Country, Woman, and God in *The Home and the World*" in *The Home*

and the World: A Critical Companion, Ed. by P. K. Datta. Delhi: Permanent Black.

۵۰. Tagore, Rabindranath. (۲۰۱۱). *The Essential Tagore*. Ed. by Fakrul Alam & Rodha Chakravarty. Cambridge: Harvard University Press.

۵۱. Tagore, Rabindranath. (۲۰۱۳). *The Religion of Man*. New York: The MacMillan Company.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۶۶-۵۱

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

«جونز پارسی» یا جونز انگلیسی؟ سِر ویلیام جونز و ایران

مسعود فرهمندفر[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

سِر ویلیام جونز (۱۷۹۴-۱۷۴۶) را بیشتر با نظریهٔ خویشاوندی زبان‌ها می‌شناسیم و او را از پایه‌گذاران زبان‌شناسی مدرن به حساب می‌آوریم، ولی او از شخصیت‌های مهم در شرق‌شناسی انگلیسی است و به‌همراه دیگر شرق‌شناسان بریتانیایی از جمله وارن هِیستینگز و هنری تامِس کُلبروک، در سیاست‌گذاری آموزشی و فرهنگیِ کمپانی استعماریِ هند شرقی مسئولیت داشت. جونز در سال ۱۷۷۱ کتاب *دستور زبان فارسی* را منتشر کرد که در آن زمان یکی از بهترین متون دستور زبان به انگلیسی دربارهٔ زبانی شرقی بود. این اثر، که با استقبال بسیار خوبی روبرو شد، الگویی را در دستور زبان نویسی ارائه کرد که زبان‌شناسان بعدی از آن پیروی کردند. شهرت جونز در این دوران به اوج خود رسیده بود و در محافل علمی، «جونز شرقی» یا «جونز پارسی» معروف حضور همگان بود. البته، کتاب راهنمایی که جونز چندین سال برای تهیه‌اش کوشید با اهداف استعماری بزرگ‌تر پیوند خورده است و ما باید در کنار خدمات جونز به دانش‌پژوهی در حوزه زبان‌ها و ادبیات‌های شرقی، به بافت بزرگ‌تر سیاسی و اقتصادی هم توجه کنیم و از نمودهای مختلف امپریالیسم غافل نشویم. نوشتار حاضر می‌کوشد نقش جونز را در مقام شرق‌شناسی بریتانیایی بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: سِر ویلیام جونز، ایران، شعر فارسی، شرق‌شناسی، امپریالیسم

[۱] farahmand@atu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴

۱. مقدمه: سرِ ویلیام جونز که بود؟

ویلیام جونز، که او را بسیاری پدر شرق‌شناسی انگلیسی می‌دانند،[۱] در ۲۸ سپتامبر ۱۷۴۶ در لندن به دنیا آمد. پدرش ریاضیدان بود و از دوستان آیزاک نیوتن. پدر ویلیام تنها سه سال پس از تولد پسرش درگذشت، و برای بیوه‌اش دارایی‌هایی گذاشت که وی نیز از آن برای تحصیل پسرشان استفاده کرد. بدین ترتیب، جونز توانست به مدرسهٔ معروف «هارو» برود، موسسه‌ای خصوصی و یکی از برترین مدارس در انگلستان. ویلیام از همان ابتدا نشان داد که دانش‌آموز برجسته‌ای است و خود را در یادگیری ادبیات و فلسفهٔ کلاسیک متمایز کرد. ویلیام به دنیای تئاتر و نمایش هم علاقه‌مند بود و در دوران مدرسه چند نمایشنامه نوشت و در آن‌ها ایفای نقش کرد ولی به‌جای ممارست در توانایی‌های دراماتیک‌اش، مشغول خودآموزی متون عبری و عربی شد و از همان سنین بسیار پایین، مهارت‌های چندزبانی‌اش را تقویت کرد. مدیر مدرسهٔ ویلیام جونز، جناب کشیش دکتر توماس تکری، جونز را پسری با ذهنی چنان فعال توصیف می‌کند که «اگر در دشت سالزبری برهنه و تنها رها شود، به‌سرعت راهش را به ثروت و شهرت پیدا می‌کند» (فرانکلین، ۲۰۱۱: ۵۵). تحصیل در مدارس عالی هارو و ایتان جونز را برای مرحلهٔ بعدی زندگی‌اش آماده ساخت.

جونز در سال ۱۷۶۴ در هجده سالگی وارد دانشگاه آکسفرد شد. او که پیش‌تر به‌سبب مطالعات چشمگیرش نامی برای خود یافته بود، این بار فرصت داشت که در بهترین مرکز آموزش عالی انگلیس بتواند دانش خود را در زمینهٔ مطالعات خاورمیانه و زبان و ادبیات مشرق‌زمین افزایش دهد. افزون بر این‌ها، او علاقه به زبان‌آموزی را با فراگیری اسپانیایی و پرتغالی و سپس چینی به کمال رساند.[۲] وی در بیست‌ودوسالگی شرق‌شناسی معروف شده بود و نام‌اش سر زبان‌ها افتاده بود. چنین شد که کریستین هفتم پادشاه دانمارک، به‌واسطهٔ دوکِ گرافتون و با پیشنهاد مبلغی قابل‌توجه، از جونز خواست تا نسخهٔ خطی فارسی دربارهٔ زندگی نادرشاه (*تاریخ جهانگشای نادری* به‌قلم میرزا مهدی‌خان استرآبادی) را به فرانسوی ترجمه کند. پادشاه دانمارک این نسخهٔ خطی را در سفری به انگلستان با خود آورده بود. کار قابل‌توجهی بود: نسخهٔ خطی فارسی دشوار بود و در مقطعی جونز مجبور شد برای تکمیل ترجمه، تحصیلات خود را به مدت یک‌سال رها کند. سرانجام این اثر در سال ۱۷۷۰ با عنوان *Histoire de Nader Chah* منتشر شد و جونز نیز مقدمه‌ای مفصل بر آن نوشت که حاوی توصیفاتی از آسیا و تاریخ ایران بود و البته توصیفاتی انتقادی از نحوهٔ حکومت‌داری در شرق: «قدرت همواره نفرت‌انگیز است ... به‌ویژه وقتی در دست یک نفر قرار می‌گیرد، و مردم آزاد و آزادی‌خواه هرگز به این مسئله تن نمی‌دهند که یک نفر فراتر از قانون عمل کند، قانونی که خود مردم تصویب یا تأیید کرده‌اند. هیچ نوع قدرتی گستاخانه‌تر از آن قدرتی نیست که به زور اسلحه حمایت می‌شود» (جونز، به‌نقل از فرانکلین، ۲۰۱۱،

۶۵). البته کنایه آنجاست که امپریالیسم اروپایی همواره با سلطه‌گری و اعمال قدرت همراه بوده است، و امروزه می‌توان با سند و مدرک این مطلب را کاوید. تاریخ‌نگاری غربی نیز همواره بی‌طرفانه و غیرهژمونیک نبوده است. یکی از کنایه‌های تاریخ این است که جونز در مقدمهٔ ترجمهٔ *تاریخ نادری*، لشکرکشی به هند را «گستاخانه»[۳] توصیف می‌کند ولی خود او سال‌ها بعد به یکی از کارگزاران کمپانی بریتانیاییِ هند شرقی مبدل می‌شود، نهادی که راه را برای مستعمره‌سازی هندوستان هموار کرد.[۴] «جونز حتی خلاصه‌ای از قوانین هند تهیه کرد تا به دولت بریتانیا در ادارهٔ هند کمک کند» (موکرجی، ۱۹۶۴: ۴۶).

کمپانی هند شرقی، به‌گفتهٔ سیروس غنی در کتاب *شکسپیر، ایران و شرق*، در ابتدا با عنوان شرکتی تجاری-بازرگانی و با حمایت ملکه الیزابت در ابتدای قرن هفدهم راه‌اندازی شد و رفته‌رفته تجارت میان شرق و غرب را به انحصار خود درآورد.[۵] جالب اینجاست که بیشتر پژوهشگران و شرق‌شناسانی که به هند می‌رفتند به‌نحوی با کمپانی همکاری داشتند و قدرت نرم امپراتوری روبه‌رشد بریتانیا را تولید و تقویت می‌کردند. نباید فعالیت‌های کمپانی هند شرقی را صرفاً تجاری در نظر گرفت. خدمات برخی شرق‌شناسان را نباید فراموش کرد، ولی قهرمان‌سازی هم نباید انجام شود. در نهایت، آنان کارگزاران امپراتوری بریتانیا بودند. شرق‌شناسانی چون چارلز ویلکینز (۱۸۳۶-۱۷۴۹) برای نخستین بار دستگاه چاپ را در هند راه‌اندازی کردند و به نشر آثار شرقی پرداختند، و خود ویلکینز چندین اثر شرقی را به انگلیسی ترجمه کرد و واژه‌نامهٔ فارسی-عربی-انگلیسیِ ریچاردسون را در سال ۱۸۰۶ ویرایش و منتشر کرد، ولی این شرق‌شناسان از جمله «جونز، ویلسن، ویلکینز و هالهِد همگی از کارکنان وفادار کمپانی هند شرقی بودند و در پیش‌بُرد منافع آن می‌کوشیدند» (مک‌فی، ۱۴۰۲: ۶۰). باید بدانیم که ترجمه‌های ویلکینز از آثار سانسکریت مثل باگاواد گیتا «با هدف انتقال ایده‌های دینی و غیردینی هندی‌ها به اروپا» انجام گرفت؛ وی این کتاب‌ها را به‌خاطر ارزش ادبی‌شان ترجمه نکرد» (موکرجی، ۱۹۶۴: ۴۱). خود جونز نیز مسیر هر روزه به سر کار را روی تختی روان (سوار بر دوش بومیان هندی) طی می‌کرد (کراولی، ۱۹۹۶: ۱۷۱). به هر حال، او «خدمتگزار نظام امپریالیستی بریتانیا بود و سهیم در برخی از انحصارات اجتماعی، قضایی و سیاسی و تعصبات زمانه» (کراولی، ۱۹۹۶: ۱۷۲).

برنارد لوییس (۲۰۱۸-۱۹۱۶) از جمله کسانی بود که پیوسته به قهرمان‌سازی از شرق‌شناسان مشغول بود و پیشرفت شرق‌شناسی را وام‌دار کنجکاوی غربی‌ها می‌دانست، مشخصه‌ای که به‌قول او شرقی‌ها فاقد آن بودند. وی در کتاب *اسلام و غرب* (۱۹۹۳) می‌نویسد: «اروپایی‌ها در برهه‌هایی از زمان تقریباً تمام تاریخ و زبان‌های آسیا را فراگرفتند ولی آسیایی‌ها به مطالعهٔ اروپا نپرداختند؛ آنان حتی به مطالعهٔ خودشان هم نپرداختند. این نوع کنجکاوی فکری که بهٔ مطالعهٔ زبان‌ها و رمزگشایی متون باستانی منتج می‌شود، آن هم

بدون هیچ‌گونه آمادگی یا انگیزه‌ای، مختص اروپای غربی است» (لوییس، ۱۹۹۳: ۱۲۴). البته انگیزهٔ غربی‌ها توسعه‌طلبی و امپریالیسم بوده و ادوارد سعید رابطهٔ فوکویی دانش/قدرت را در *شرق‌شناسی* بررسی کرده است. اگر انگلیسی‌ها کرسی‌هایی برای یادگیری زبان‌های شرقی در آکسفرد و کِیمبریج دایر کردند، «بیش از هر چیز به‌منظور تربیت نیرو برای "خدمت به دولت" بود، زیرا در آن زمان دولت [انگلیس] به زبان‌شناسانی نیاز داشت» که بتوانند زبان‌های شرقی را به انگلیسی ترجمه کنند (مک‌فی، ۱۴۰۲: ۶۰). یکی از کسانی که لوییس در مقام شرق‌شناس نیک مثال می‌زند سِر ویلیام جونز است، ولی در پس ذهن همین به‌اصطلاح شرق‌شناس نیک هم تفاوت ذاتی شرق و غرب و برتری اروپا نقش بسته بوده است. در نظر جونز، «آسیا فقط در تخیل شکوفایی داشته است و خرد و منطق و قریحه از امتیازات ویژهٔ ذهن‌های اروپایی است ... حق کاملاً با شاعر آتنی است که می‌گوید اروپا شاهزاده است و آسیا خدمتکارش» (جونز، نقل‌شده در موکرجی، ۱۹۶۴: ۴۵). این یعنی اینکه اروپاییان بر آسیایی‌ها برتری ذاتی دارند. جونز به کلیشه‌سازی از آسیا ادامه می‌دهد و می‌گوید آسیایی‌ها هیچ مفهومی از آزادی ندارند و خوانندهٔ تاریخ «اگر چشمان‌اش را باز کند می‌بیند که در آنجا جز استبدادِ کرخت‌کننده و از بین برندهٔ همهٔ آن قوایی که انسان را از چارپایان جدا می‌کند چیزی یافت نمی‌شود، و به همین علت، پستی و حقارت را به بیشترِ ملت‌های آسیایی نسبت خواهد داد، برخلاف اروپا که از نعمت داشتن حکومت‌های بهتر بهره‌مند است» (جونز، نقل‌شده در موکرجی، ۱۹۶۴: ۴۵). جونز در ادامه می‌گوید برترین دستاورد خرد و منطق بشر قانون اساسی بریتانیاست. وی همچنین در نظر داشت که شعری حماسی در این باره بسراید، و قرار بود در این اثر حماسی، خدایان و قهرمانان اساطیر هندی به ستایش الههٔ بریتانیا (سلطنت) و آلبیون (آزادی) بپردازند، زیرا جونز معتقد بود پیوند این دو فقط در بریتانیا دیده می‌شود برای همین هم این کشور بر تمامی ملت‌های جهان برتری دارد (موکرجی، ۱۹۶۴: ۴۶).

۲. بحث و بررسی: سِر ویلیام جونز و ایران

۲.۱. جونز و زبان‌شناسی

همان‌طور که گفته شد، نخبگان شرق‌شناسِ بریتانیایی از جمله وارن هِیستینگز،[۶] سِر ویلیام جونز و هنری تامِس کُلبروک در سیاست‌گذاری آموزشی و فرهنگیِ کمپانی هند شرقی مسئولیت داشتند، و آنان به این نتیجه رسیده بودند که با تحمیل زبان انگلیسی می‌توانند فرهنگ انگلیسی را نیز به مردمان هند تحمیل کنند. برای همین کوشیدند نقش زبان فارسی را کم‌رنگ و به‌جای آن زبان انگلیسی را ترویج کنند: «چراکه در آن زمان، هند، به‌ویژه بنگال، در سلطهٔ مغول‌ها بود و زبان فارسی در دربار رایج بود[۷] ... [از این رو] کمپانی مجبور شد سیاست‌های محافظه‌کارانهٔ پیشین خود در حوزه‌های فرهنگ و آموزش را رها کند و به‌جای

آن شیوه‌ای را اتخاذ کند که در آن پیشرفت و مدرن‌سازی هند فقط از طریق کاربرد افراطی زبان انگلیسی (هم در ادارهٔ حکومت و هم در نهادهای آموزشی) به‌دست می‌آمد» (مک‌فی، ۱۴۰۲: ۶۶). آنان متوجه شده بودند که اگر بخواهند حضوری طولانی‌مدت در هند داشته باشند باید به‌نحوی بر زبان و فرهنگ تسلط یابند. حتی تامِس مکاولی (رییس ستاد کل آموزش‌های همگانی در هند) به دولت بریتانیا توصیه کرد که بودجهٔ نهادهایی را که در آن‌ها زبان‌های بومی تدریس می‌شود قطع کند.[۸] بدین ترتیب، بریتانیایی‌ها آگاهانه و هدف‌مند به ترویج زبان انگلیسی در شبه قاره روی آوردند.[۹]

اما بپردازیم به جونز و علاقه‌اش به زبان‌شناسی. دربارهٔ نظریهٔ او در باب خاستگاه مشترک زبان‌های هند و اروپایی مطالب فراوانی نوشته شده است و هدف مقالهٔ حاضر تکرار آن‌ها نیست.[۱۰] در سال ۱۷۷۱، او کتاب *دستور زبان فارسی* را منتشر کرد که در آن زمان یکی از بهترین متون دستور زبان به انگلیسی دربارهٔ زبانی شرقی بود.[۱۱] جونز برای تهیه این اثر، از نقل‌قول‌های ادبی[۱۲] بهره گرفت تا کتاب‌اش از نظر اخلاقی نشاط‌بخش باشد و همچنین آموزنده. این اثر، که با استقبال بسیار خوبی روبرو شد، الگویی را در دستور زبان نویسی ارائه کرد که زبان‌شناسان بعدی از آن پیروی کردند. شهرت جونز در این دوران به اوج خود رسیده بود و در محافل علمی، «جونز شرقی» یا «جونز پارسی» معروف حضور همگان بود.

ولی جونز که آموزش‌های سنتی و کلاسیک دیده بود، زبان‌های یونانی و لاتین را زیباترین و بی‌نقص‌ترین زبان‌های تاریخ می‌دانست: «مابقی زبان‌ها در رده‌های پایین‌تر قرار داشتند و ارزش‌شان عمدتاً به کسب ارزش‌های فرهنگی از نوشته‌هایشان و واردکردن آن ارزش‌ها به فرهنگ اروپایی بود ... او هیچگاه زبانی را فی‌نفسه شایستهٔ یادگیری نمی‌دانست» مگر آنکه یادگیری‌اش نفعی داشته باشد، نفعی برای ارتقای فرهنگ اروپایی (کانن، ۱۹۵۸: ۲۶۳). پژوهشگران و شرق‌شناسان غربی در پس ذهن‌شان نوعی تقابل میان هر آنچه غربی است و هر آنچه شرقی است وجود داشت و این مسئله به زبان و فرهنگ هم تسری می‌یافت؛ یعنی، «زبان‌های لاتین و یونانی در سویهٔ مثبت قرار دارند و زبان‌های شرقی در سویهٔ منفی» (کانن، ۱۹۵۸: ۲۶۳). اگر قرار باشد زبان‌های شرقی را بیاموزیم، باید برمبنای یادگیری زبان‌های کلاسیک غربی باشد. از آنجا که شیوهٔ سنتیِ یادگیریِ زبان‌های یونانی و لاتین در آن زمان در انگلیس روش آموزش قواعد زبان از طریق ترجمه بود، می‌بینیم جونز هم در نگارش *دستور زبان فارسی* از همین روش استفاده می‌کند.[۱۳]

بهترین منبع برای آگاهی از اهداف جونز در نگارش *دستور زبان فارسی* در واقع همان دیباچهٔ نویسنده است. گارلند کانن این اهداف را به ترتیب اهمیت در سه دسته جای می‌دهد: (۱) شاهزادگان و نجیب‌زادگان هندوستان در مکاتبات‌شان به فارسی می‌نویسند، در نتیجه کارکنان کمپانی هند شرقی به دستور زبانی نیاز دارند که به آنان در یادگیری این

زبان کمک کند؛ (۲) خوانندهٔ غربی باید متقاعد شود که ادبیات فارسی می‌تواند به مکتب بی‌روح و فاقد ابتکار نئوکلاسیسم در شعر انگلیسی غنا ببخشد؛ و (۳) با نشان‌دادن قواعد صرفی و نحوی (با مثال‌هایی که از شعر فارسی انتخاب کرده بود)، جونز امیدوار بود علاقهٔ پژوهشگران انگلیسی و اروپایی را برانگیزد تا دست‌نوشته‌های خاک‌خوردهٔ فارسی را بردارند و به زبان‌های خودشان ترجمه کنند تا دانش و فرهنگ‌شان اعتلا یابد (کانن، ۱۹۵۸: ۲۶۵). از ارشمیدس نقل است که گفته «جایی به من دهید که روی آن بایستم و من نیز تمام زمین را به حرکت وامی‌دارم». جونز نیز در نامه‌ای به انجمن آسیایی بنگال نوشت: «به ما برای تحقیقات‌مان زمان دهید و ما تمام دانش، ادبیات و هنر آسیا را به اروپا منتقل می‌کنیم» (کراولی، ۱۹۹۶: ۱۷۵).

گفتیم که جونز در مقام کارگزار کمپانی استعماریِ هند شرقی و با آگاهی از اهمیت زبان فارسی در روابط استعماری بریتانیا با هند، *دستور زبان فارسی* را منتشر کرد به این امید که کمپانی هند شرقی از آن در حکم کتاب راهنمای آموزشی برای افسران خود که مایل به یادگیری این زبان هستند استفاده کند. در واقع انتشار این کتاب در وهله نخست گامی بود در مسیر تسهیل ادارهٔ هند از سوی قدرت استعماری بریتانیا. در اینجا به یاد سخن ادوارد سعید در *شرق‌شناسی* می‌افتیم که از پیوند نامبارک دانش و قدرت در برساختن شرق و شرقی می‌گوید، اینکه دانش چطور می‌تواند به ابزاری برای قدرت‌های استعماری مبدل شود (سعید، ۱۹۹۴: ۲۷). البته، نمی‌توان گفت که در این مسیر، جونز از رویارویی با ادبیات فارسی محظوظ نشده است.

ویژگی *دستور زبان* جونز این است که برای توضیح قواعد، مثال‌هایی از نغزترین متون ادب فارسی می‌آورد و از توقف و تمرکز بیش از حد بر اصطلاحات بی‌روح تخصصی دوری می‌گزیند تا خواننده را سردرگم نسازد؛ از این رو، به‌گفتهٔ خود او در دیباچهٔ کتاب، *دستور زبان* از غوطه‌ورشدن در «قواعد کلی» پرهیز می‌کند. وی در ادامه خوانندگان را توصیه می‌کند که با *گلستان* سعدی شروع کنند: «کتابی که در مشرق‌زمین بسیار محبوب است و چند ترجمه از آن به زبان‌های اروپایی موجود» (جونز، ۱۸۲۸: ۱۰). جونز سپس اهمیت خواندن داستان‌های منثور را یادآور می‌شود و از *انوار سهیلی* حسین واعظ کاشفی یاد می‌کند که بازنویسی *کلیله و دمنه* و از محبوب‌ترین آثار در زمینهٔ نثر ادبی در میان فارسی‌زبانان هند بود. جونز دربارهٔ این کتاب می‌گوید: «تمام حکمت و خرد ملت‌های شرقی را در چهارده فصل زیبا در خود جای داده است» (جونز، ۱۸۲۸: ۱۱). وی در انتهای دیباچه‌اش می‌نویسد: «معتقدم هر کس زبان فارسی را طبق اسلوب من [در کتاب *دستور زبان*] بخواند، در کمتر از یک‌سال می‌تواند هر نامه‌ای را که از جانب شاهزادگان هند به دستاش می‌رسد ترجمه

کند یا پاسخ دهد، و نیز می‌تواند با بومیان هند با شکوه و فصاحت مکالمه کند» (جونز، ۱۸۲۸: ۱۲).

البته جونز به تجربه دریافته بود که دانش حداقلی از زبان عربی نیز می‌تواند یاری‌گر فارسی‌آموزان باشد: «اما اگر کسی می‌خواهد خودش را در مقام مترجمی برجسته متمایز کند و نه فقط محتوای کلی نوشتار بلکه زیبایی‌ها و آرایه‌های به‌کاررفته در آن را نیز متوجه شود، باید حتماً زبان عربی را یاد بگیرد، زیرا به‌نحوی با زبان فارسی آمیخته شده است» (جونز، ۱۸۲۸: ۱۲). نگرش تطبیقی جونز به پژوهش در قلمرو زبان و ادب آشکار است؛ وی می‌گوید آشنایی با این دو زبان (یعنی فارسی و عربی) برای پژوهندگانی که زحمت فراگیری آن‌ها را می‌پذیرند دارای منافعی نیز هست و سپس به نزدیکی زبان‌های عبری، کلده‌ای، سریانی و حبشی با زبان عربی اشاره می‌کند و به وجود واژگان فارسی در زبان هندوستانی، و واژگان فارسی در ترکی و بالعکس. به‌قول جونز: «در آسیا یا آفریقا (از سرچشمهٔ نیل تا دیوار چین)، به‌ندرت کشوری یافت می‌شود که در آن، کسی که زبان‌های فارسی، عربی و ترکی بلد است نتواند به‌راحتی سفر کند و تعاملات‌اش را پیش ببرد» (جونز، ص. ۱۳).

البته نگرش اروپامحور جونز در پس نوشتارش پنهان است؛ وی می‌گوید ادبیات آسیا برای بیشتر مردم دنیا که فراغت یا علاقه به یادگیری آن ندارند سودمند نخواهد بود، اما دانستن تاریخ امپراتوری‌های قدرت‌مندی همچون هند و ایران می‌تواند برای آنان که به تصویری بزرگ‌تر از جهان علاقه‌مندند لذت‌بخش باشد. این نگرش اروپامحور در مقایسهٔ فردوسی و هومر نیز برجسته می‌شود. جونز در «مقاله‌ای در باب شعر ملت‌های شرقی»[۱۴] می‌گوید فردوسی شاعری بزرگ است ولی به پای هومر نمی‌رسد: «هرکسی با اندک بهره‌مندی از قوهٔ تشخیص می‌داند که هیچ شاعری با هومر برابری نمی‌کند»، سپس می‌گوید هومر همچنان بی‌رقیب مانده است، «به همین علت، نمی‌خواهم تظاهر کنم که شاعر ایرانی با شاعر یونانی برابر است» (جونز، ۲۰۱۳: ۳۵۵). یاد سخن ادوارد سعید می‌افتیم که می‌گفت برای حفظ سلطهٔ امپریالیستی غرب، شرق باید همواره به‌لحاظ خردورزی و علم و منطق در مرتبه‌ای بسیار فروتر از غرب قرار گیرد (سعید، ۱۹۹۴: ۱۵۲). به‌قول سعید، پیوسته باید نشانه‌هایی از «ضعف ذاتیِ» شرق از سوی غربیان تولید و ترویج شود.

با این همه، جونز نمی‌تواند یکسره زیبایی‌های زبان و ادب فارسی را انکار کند و از همان سطر نخست *دستور زبان فارسی*، تمجید از زبان و ادبیات ایران را آغاز می‌کند و می‌گوید «زبان فارسی غنی، خوش‌آهنگ و ظریف است. در قرون متمادی، بزرگ‌ترین شاهزادگان در بانزاکت‌ترین دربارهای آسیا به این زبان صحبت کرده‌اند و مورخان، فیلسوفان و شاعران نیز آثار تحسین‌برانگیزی را به این زبان نوشته‌اند و این زبان را به بیان زیباترین و بهترین احساساتِ والا توانمند کرده‌اند» (جونز، ۲۰۱۳: ۱). جونز سپس می‌گوید بسیار عجیب

است که در زمانه‌ای که میل و اشتیاق عمومی به علم و دانستن مطالب جدید تا این اندازه زیاد است، به مطالعهٔ این زبان بی‌توجهی شده و آثار بی‌نظیر ادیبانِ آن در دسترس دوستداران ادبیات قرار نگرفته است. جونز می‌گوید برخی اصلاً چیزی دربارهٔ آثار آسیایی نشنیده‌اند و برخی را نیز هرگز نمی‌توان مجاب کرد که مطالب ارزشمندی در آن آثار وجود دارد. شاید دلیل‌اش نخوت باشد، شاید هم «بهانه‌ای برای توجیه یا پوشاندن جهل ما، زیرا هرگز نمی‌خواهیم چیزی را فراتر از دستاوردهای خودمان تصور کنیم؛ ما مثل نامتمدن‌هایی هستیم که تصور می‌کردند خورشید فقط برای آنان طلوع و غروب می‌کرد» (جونز، ۲۰۱۳: ۲).

البته جدا از این مطلب، دلیل دیگر عدم توجه به آثار شرقی، خاصه ایرانی، کمبود کتاب‌هایی بود که بتواند ادب و فرهنگ ایرانی را با ترجمه‌ای دقیق به انگلیسی‌زبانان معرفی کند. خود جونز هم به این مطلب اشاره می‌کند و می‌گوید اندک کتاب‌ها و نوشته‌هایی در موزه‌ها نگهداری می‌شود که از آن‌ها نیز بیشتر برای نشان‌دادن اگزوتیک‌بودن یا عجیب و غریبیِ فرهنگ شرقی استفاده می‌شود و نگاه به آن‌ها به‌منزلهٔ منابعی آموزنده از اطلاعات نیست. جونز می‌نویسد: «آثار برترِ یونانی و رومی را هر فرهیخته و دانش‌دوستی در این قسمت از جهان مطالعه می‌کند، در حالی که آثار ایرانیان (که به همان اندازه در تاریخ باستان، ملتی ممتازند) برای ما ناشناخته است» (جونز، ۲۰۱۳: ۲). وی می‌گوید گسترش این ادبیات از سوی افرادی نادان با مانع روبرو شده است، و دانایان نیز مطالعات‌شان را محدود کرده‌اند به پژوهش‌هایی سطحی در قالب نقد زبانی و لفظی: «مثل کسانی که معدنی ارزشمند می‌یابند، ولی به‌جای جست‌وجوی جواهر و سنگ‌های قیمتی، خودشان را با سنگ‌ریزه‌ها سرگرم می‌کنند» (جونز، ۲۰۱۳: ۲). جونز همچنین می‌گوید پژوهشگران و ناقدان صاحب‌قریحه نیز چنان در مطالعات زبانی دقیق و بی‌روح خود غرق می‌شوند که از توجه به زیبایی‌ها و شکوه متن بازمی‌مانند.

دلیل دیگری که جونز برای عدم رشد ادبیات شرقی ذکر می‌کند حمایت‌نکردن شاهزادگان و نجیب‌زادگان اروپایی از ادیبان است. به‌گفتهٔ جونز، درخشان‌ترین دوره‌ها در تاریخ ادبیات در زمان حکومت پادشاهان خردمند و آزاداندیش بوده است زیرا نویسندگان را تکریم می‌کردند، مثل دوران یونان باستان یا حکمرانی خاندان مدیچی در فلورانس در دوران رنسانس. جونز با تأسف می‌گوید نجیب‌زادگان زمانه فراگیری دانش را در اولویت قرار نمی‌دهند زیرا از مزایای بی‌شمار آن بی‌خبرند: «مطالعهٔ ادبیات خوب و ناب ویژگی و شخصیتِ منحصربه‌فردی به افراد عالی‌مقام خواهد داد؛ آنان به‌جای تفریحات بیهوده و لذت‌های فرومایه، می‌توانند خستگی‌شان را با فراگیری دانش و مصاحبت با فرهیختگان به در کنند» (جونز، ۲۰۱۳: ۵). اما متأسفانه چنین نمی‌شود و جونز می‌گوید فراگیری دانش دیگر مسیری عمومی نیست و بسیاری از مردم به خود زحمت نمی‌دهند پای در مسیر دانش بگذارند. جونز

می‌گوید: «اگر زحمت و نیاز و مشقت سهمِ پژوهشگر باشد، بی‌تردید زندگی شرق‌شناسان با انواع سختی‌ها قرین است» (جونز. ۲۰۱۳: ۵). برای نمونه، جورجیوس جنتیوس که گلستان سعدی را ترجمه کرد در گمنامی زیست و در فلاکت از جهان دیده فرو بست؛ توماس هاید که در ترویج مطالعات شرق‌شناختی در بریتانیا کوشید به آن توجه و حمایتی که شایسته‌اش بود نرسید؛ منینسکی، خالق فرهنگ زبان‌های آسیایی، نیز از حمایت کافی برخوردار نبود. البته در نهایت جونز از کریستین هفتم نام می‌برد و او را «حامی الهه‌های شرقی در عصر حاضر» معرفی می‌کند.

در مجموع، فعالیت‌های جونز در زمینهٔ زبان فارسی، که به ابداع سیستم جونزی منتج شد، در شکل‌گیری الفبای آوانگاری بین‌المللی نقش ایفا کرد. همچنین، با ترجمه به انگلیسی گنجاندن گزیده‌هایی از اشعار سعدی، فردوسی، حافظ، عمر خیام و دیگران در *دستور زبان*، آثار این بزرگان ادب فارسی را به جهانیان معرفی کرد. ادوارد فیتزجرالد (۱۸۸۳-۱۸۰۹) از طریق این کتاب با خیام آشنا شد و سپس *رباعیات* را به انگلیسی ترجمه و بازنویسی کرد: «من به *دستور زبان* جونز عشق می‌ورزم؛ به‌جای اینکه پژوهشگران خشک و بی‌روح بیایند و دستور زبان بنویسند، ضروری است که افرادی که قریحهٔ شاعرانه دارند چنین کاری را انجام دهند تا فراگیران از خواندن آن لذت ببرند» (نقل‌شده در کریمی‌حکاک، ۱۹۷۹: ۱۰۰). *دستور زبان فارسیِ* جونز بارها تجدید چاپ شد (نُه بار تا سال ۱۸۲۸) و تا مدت‌ها جانشینی نداشت.

۲.۲. جونز و ایران

به‌گفتهٔ جان یوحنان در دانشنامهٔ *ایرانیکا*، مطالعهٔ آکادمیک زبان فارسی در انگلستان در اوایل قرن هفدهم با ایجاد کرسی‌های زبان عربی در دو دانشگاه برجسته کمبریج و آکسفورد آغاز شد. اما اقبال به آثار شاعران فارسی‌زبان (البته در ترجمه‌های انگلیسی) از اواخر قرن هجدهم شروع شد. این امر به دلیل مهارت‌های زبانی و ادبی سِر ویلیام جونز و این واقعیت بود که زبان فارسی زبان رسمی دربار هند بود. از این رو، وقتی در سال ۱۷۸۴ کمپانی هند شرقی تحت کنترل مستقیم بریتانیا درآمد، برنامه‌ای جدی و فشرده در مطالعات زبان فارسی هم در انگلستان و هم در هند آغاز شد. این امر سبب شد خیلی زود نام شاعران ایرانی برای خوانندگان انگلیسی به اندازهٔ شاعران کلاسیک یونان و روم آشنا شود. جونز که پژوهشگری نئوکلاسیک بود فردوسی را با هومر و حافظ را با آناکرئون مقایسه کرد. البته تأثیرگذاری ترجمهٔ این شعرها موجب شد دورهٔ رمانتیک در شعر انگلیسی پدید آید.

ترجمهٔ شعرهای شرقی و شور و احساسات آشکارِ این شعرها چنان وسوسه‌انگیز بود که بسیاری از شاعران انگلیسی وسوسه می‌شدند به‌سمت این حوزه گرایش یابند. عموی ویلیام وردزورث آرزو داشت که این شاعر جوان به مطالعه زبان‌های شرقی بپردازد. ساموئل کولریج

زمانی امیدوار بود که در ارتش هند شرقی دانشجوی افسری شود. البته در همان زمان هم بودند کسانی که نظرشان در خصوص این گرایش به مضامین شرقی منفی بود، از جمله والتر ساوج لاندر و رابرت ساوتی. ولی همین افراد هم به نگارش شعر با مضامین شرقی روی آوردند و از اشعار ایرانی و عربی تأثیر پذیرفتند. در واقع، ساوتی به اساطیر ایرانی علاقه فراوان یافت و در آثار خود به آن‌ها پرداخت. از دیگر شاعران رمانتیک که به شرق و ایران پرداختند می‌توان به لرد بایرون و تامس مُور اشاره کرد (یوحنان، ۱۹۹۸). سِر ویلیام جونز خیلی هوشمندانه و حساب‌شده، اصول غزل‌واره‌های اسپنسری و میلتونی را در ترجمهٔ خویش از اشعار شرقی وارد می‌کند و می‌کوشد تا خواننده در نخستین رویارویی با اشعار اصیل خاور زمین متعجب نشود و آن اشعار را عجیب و غریب نیابد. او ظرف غربی را نگه داشت ولی در آن محتوای افسونگرِ شعر شرقی را ریخت و توانست تقریباً همه خوانندگان و نویسندگان خوش‌قریحهٔ قرن نوزدهم (تنیسون، آرنولد ...) را مجذوب خودش کند. یک نمونه از این ترکیب در چارانهٔ زیر به چشم می‌خورد:

بگذار بر گل پوشیده از شبنم تکیه زنم
و با لب سرخ بادهٔ ناب نوشم
مرا ز دلربایی‌های نگار سیراب کن
که محبوب مشتاق را به آغوش بکشم

این ترکیب بدیع موجب تحول در شعرسرایی انگلیس شد و رفته‌رفته زمینه را برای گذار از نئوکلاسیسم به رمانتیسم آماده کرد. در همهٔ این تحولات می‌توان نقش جونز را مشاهده کرد. ولی این آشنایی با ادب شرقی از کجا آغاز شد؟

در اوایل سال ۱۷۶۸، زمانی که خاورشناس مجارستانی «کاروی رویتسکی» مشغول ترجمهٔ برخی از غزلیات حافظ به لاتین بود، جونز با او در لندن ملاقات کرد و بحثی علمی و انتقادی درباره شعر فارسی میان آن دو شکل گرفت. یک سال پس از ملاقات آن‌ها، کنت رویتسکی انگلستان را ترک کرد اما به مکاتبه با جونز دربارهٔ شعر فارسی و عربی ادامه داد. از طریق همین آشنایی بود که جونز شعر حافظ را شناخت و به آن علاقه‌مند شد. در آوریل ۱۷۶۸، او به یکی از دوستان نوشت: حافظ به یقین شاعری است که شایستهٔ ضیافت با خدایان است. و بدین‌گونه زندگی جونز با نخستین خوانش او از شعرهای حافظ برای همیشه تغییر کرد. کراولی معتقد است نقطه عطف حرفهٔ ادبی جونز ترجمهٔ شعری از حافظ بود با عنوان «سرودی پارسی از حافظ» که در واقع برگردان انگلیسیِ «اگر آن ترک شیرازی ...» است. این شعر نخستین ترجمهٔ منظوم انگلیسی از شعر حافظ است و البته «آغازگر شرق‌گرایی رمانتیک» در ادبیات انگلیس (کراولی، ۱۹۹۶: ۱۶۸). جونز در مقام مترجمِ ایماژها و سبک شعر شرقی موفق شد افق‌های ادبی اروپا را غنا بخشد.

جونز در مقدمهٔ ترجمه‌هایش از حافظ می‌نویسد: «اگر خواننده به تازگی و بی‌مانندی اشعار زیر علاقه‌مند شد احتمالاً ممکن است برای او خوشایند باشد که بداند از این دست شاعران که همسطح یا برتر [از شاعران اروپایی] باشند بسیارند ولی هیچ شعری از آنان به زبان‌های اروپایی ترجمه نشده است. من معتقدم نویسنده‌ای که با این اشعار در زبان اصلی‌شان آشنا می‌شود می‌تواند از آن‌ها به‌خوبی در زبان مادری‌اش تقلید کند، و گمان نمی‌کنم عموم خوانندگان از مشاهدهٔ آثار ناب فارسی و عربی در جامه‌ای انگلیسی لذت نبرند» (جونز، ۲۰۰۹: ۷). جونز در ادامه از زیبایی شعر حماسی فردوسی یاد می‌کند و می‌گوید این حماسه (مثل بخشی که به «نجات ایران به‌دست کورش» می‌پردازد) می‌تواند برای خوانندگان انگلیسی جذاب باشد؛ وی همچنین شعرهای غنایی حافظ را با شعرهای آناکرئون مقایسه می‌کند، ولی دلیلی برای این مقایسه ذکر نمی‌کند. البته کراولی (۱۹۹۶: ۱۶۹) معتقد است که جونز شعر حافظ را همچون سروده‌های آناکرئون «ترانه‌های باده‌نویشی» تلقی می‌کرده است. جونز در ادامه می‌نویسد هدف‌اش از ترجمهٔ این قطعات شرقی این است که دوستانش را که فراغت بیشتری دارند به یادگیریِ این زبان‌ها ترغیب کند و نیز ادبیات غربی را با «اصطلاحات و تعابیر جدید، صور خیال تازه و ابداعات نو» آشنا سازد (جونز، ۲۰۰۹: ۷).

جونز صفحاتی را نیز به توصیف سرزمین ایران اختصاص می‌دهد و از مختصات اقلیمی تا عادت‌های مردم سخن می‌گوید. برای نمونه می‌نویسد با توجه به وسعت قلمرو امپراتوری ایران، تفاوت‌های اقلیمی طبیعی است. استان‌های مرکزی در این امپراتوری اقلیم معتدلی دارند و «آرامش مثال‌زدنی شب‌های تابستان و شکوه ماه و ستارگان ایرانیان را وسوسه می‌کند به خوابیدن روی بام خانه‌هایشان، و از آنجا صور فلکی را نظاره می‌کنند، و شاید به همین دلیل است که همواره در شعرهایشان ارجاع به ستارگان و اجرام آسمانی دیده می‌شود. ما معمولاً سبک شرقی را به‌سبب استفادهٔ زیاد از استعاره‌های ماه و خورشید نکوهش می‌کنیم، و برخی این را به سلیقه و قریحهٔ بد آسیایی‌ها نسبت داده‌اند؛ ولتر می‌گوید آثار ایرانیان همانند عناوین پادشاهان‌شان است که در آن‌ها معمولاً از خورشید و ماه استفاده می‌شود» (جونز، ۲۰۰۹: ۸۰). البته جونز می‌گوید ادبیات هر ملتی دارای مجموعه‌ای از صور خیال و تعابیر خاص است که ریشه در اقلیم و روحیات و تاریخ آن ملت دارد. وی برای نمونه به ارجاعات مکرر ایرانیان به خورشید اشاره و یکی از دلایل‌اش را فرهنگ و آیین کهن ایرانیان ذکر می‌کند.

جونز دوباره به مسئلهٔ اقلیم و آب و هوا بازمی‌گردد و از اثرگذاری آن بر شخصیت و خلق‌وخوی مردم بومیِ هر اقلیم می‌گوید: «در برخی استان‌ها، مردم رنگ چهره‌شان تیره است و سیمای درشت و خشن دارند؛ در برخی دیگر، بسیار زیبا و خوش‌ترکیب هستند؛ و

در بعضی استان‌ها تنومند و عصبی. ولی شخصیت کلی مردم این سرزمین نرم‌خویی، خوش‌باشی و کام‌جویی، و سستی و زن‌صفتی است، و همین سبب شده طعمه‌ای آسان باشند برای مهاجمانی که هر از گاه از شمال و جنوب به آنان یورش می‌آورند» (جونز، ۲۰۰۹: ۱۸۹). ادوارد سعید در *شرق‌شناسی* یکی از سازوکارهای امپریالیسم غربی را برساختن تصاویر قالبی و بازنمایی‌های کلیشه‌ایِ خوارکننده می‌داند. وی معتقد است این «کلیشه‌سازی فرهنگی»[۱۵] مبتنی بر چند چیز است که یکی از آن‌ها تاریخچهٔ درازدامنِ غرض‌ورزی نسبت به اسلام در غرب است (سعید، ۱۹۹۴: ۲۶). جونز در ادامه می‌نویسد: «اگرچه آنان [ایرانیان] به‌طور ذاتی شجاع نیستند، به‌غایت مطیع و سربه‌راه هستند و می‌توان با تأدیب، از آنان سربازانی عالی ساخت» (جونز، ۲۰۰۹: ۱۸۹). گفتمان امپریالیستی همواره به‌دنبال «دیگری‌سازی» و برساخت تمایز دوقطبی میان غرب و شرق است. غرب «خود» را خردمند و کنشگر و اخلاق‌مدار تعریف می‌کند و شرق را «دیگریِ» مرموز، نابخرد، منفعل و منحرف. علت ایجاد این تقابل هم «جایگاه ویژهٔ شرق در تجربهٔ اروپایی (به‌منزلهٔ "دیگریِ" همیشگی غرب) بوده است. شرق‌شناسی به رشته‌ای دانشگاهی تبدیل شده بود که نه‌فقط شرق‌شناسان، بلکه مردم‌شناسان، جامعه‌شناسان، تاریخ‌دانان و زبان‌شناسان هم به آن می‌پرداختند: سبکی از تفکر بر مبنای تمایز هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی میان شرق و غرب؛ شیوه‌ای غربی برای تسلط، تغییر ساختار، و حکمرانی بر شرق؛ شبکه‌ای تأییدشده برای عبوردادن شرق از فیلتر آگاهی و شناخت غرب» (مک‌فی، ۱۴۰۲: ۱۰۱). یک نمونه از «تسلط، تغییر ساختار و حکمرانی» را می‌توان در نفوذ و چیرگی‌یافتن کمپانیِ بریتانیایی هند شرقی در هندوستان و تضعیف زبان فارسی از سوی آنان و جانشین‌کردن انگلیسی مشاهده کرد.

جونز در مقدمهٔ *دستور زبان* به دلایل مختلفی برای توجه غربی‌ها به زبان و ادب مشرق‌زمین اشاره می‌کند. وی می‌گوید زبان فارسی راه خود را به دربار هند باز کرده، کشوری غنی که «منبع ثروتی افسانه‌ای برای بازرگانان اروپایی» بوده است (جونز، ۱۸۲۸: ۶). وی از قدرت‌گرفتن انگلیس در هند می‌گوید، از اینکه کمپانی هند شرقی شاهزادگان هندی را تحت حمایت خود قرار داد و با همکاری آنان، انگلیسی‌ها توانستند در هند مستقر شوند و کُلُنی ایجاد کنند. جونز می‌گوید کارگزاران کمپانیِ انگلیسیِ هند شرقی نمی‌توانستند نامه‌هایی را که به آنان می‌رسد بخوانند، و از طرفی استخدام مترجمان بومی بسیار خطرناک بود زیرا در وفاداری‌شان تردیدهایی وجود داشت؛ در نهایت، تصمیم بر این شد که کارمندان کمپانی زبان فارسی بیاموزند زیرا تمام مراسلات درباری و مکاتبات شاهزادگان هند به آن زبان بود (جونز، ۱۸۲۸: ۷). جونز می‌گوید با یادگیری زبان فارسی نیاز به فراگیری عربی هم پیش آمد و به‌تدریج اهمیت یادگیری زبان‌های آسیایی برای آگاهی از خصوصیات و اخلاقیات ملت‌های شرقی آشکارتر شد. جونز می‌گوید: «حدومرزهای دانش ما باید متعاقب با گسترش

حدومرزهای امپراتوری‌مان توسعه یابد. با این نگاه و به‌منظور تسهیل چنین ادبیات و دانشی بود که به فکر تهیه قواعد زبان فارسی افتادم» (جونز، ۱۸۲۸: ۷). وی در انتهای مقدمه‌اش نیز از ژنرال جان کارناک قدردانی می‌کند، کارناکی که از افسران کمپانی هند شرقی بود که در جنگ علیه شاه عالم دوم مشارکت داشت. همان‌طور که از سخنان جونز در مقدمهٔ *دستور زبان فارسی* برمی‌آید کتاب راهنمایی که جونز چندین سال برای تهیه‌اش کوشید با اهداف استعماری بزرگ‌تر پیوند خورده است و ما باید در کنار خدمات فراوان جونز به دانش‌پژوهی در حوزه زبان‌ها و ادبیات‌های شرقی، به این مسائل مهم هم توجه کنیم.

۳. سخن پایانی

به‌گفتهٔ جان یوحنان در دانشنامهٔ *ایرانیکا* (۱۹۹۸)، مطالعات آکادمیک زبان فارسی در انگلستان در اوایل قرن هفدهم با ایجاد کرسی‌های زبان عربی در دو دانشگاه برجسته کمبریج و آکسفورد آغاز شد. اما اقبال به آثار شاعران فارسی‌زبان (البته در ترجمه‌های انگلیسی) از اواخر قرن هجدهم شروع شد. این امر به دلیل مهارت‌های زبانی و ادبی سِر ویلیام جونز و این واقعیت بود که زبان فارسی زبان رسمی دربار هند بود. از این رو، وقتی در سال ۱۷۸۴ کمپانی هند شرقی تحت کنترل مستقیم بریتانیا درآمد، برنامه‌ای جدی و فشرده در مطالعات زبان فارسی هم در انگلستان و هم در هند آغاز شد. این امر سبب شد خیلی زود نام شاعران ایرانی برای خوانندگان انگلیسی آشنا شود. نوشتار حاضر کوشید نشان دهد که در کنار توجه به خدمات شرق‌شناسان به دانش‌پژوهی در حوزه زبان‌ها و ادبیات‌های شرقی، باید به بافت بزرگ‌تر سیاسی و اقتصادی فعالیت آنان هم نظری داشته باشیم و از نمودهای مختلف امپریالیسم غافل نشویم. سرسلسلهٔ شرق‌شناسان بریتانیایی سِر ویلیام جونز بود که با ورود به هند در مقام قاضی[۱۶] و راه‌اندازی «انجمن آسیایی بنگال» (به‌همراه دیگر شرق‌شناسان بریتانیایی از جمله وارن هِیستینگز و هنری تامِس کُلبروک، که در سیاست‌گذاری آموزشی و فرهنگیِ کمپانی استعماریِ هند شرقی مسئولیت داشتند) در صدد برآمد که زبان و ادب و فرهنگ انگلیسی را در شبه جزیره هند بر بکشد. الگوی تأسیس انجمن آسیایی بنگال در واقع انجمن سلطنتی لندن بود و در ابتدا فقط انگلیسی‌ها حق عضویت داشتند و جونز نیز «با تعصبات هم‌وطنان خود همراه شد» (کراولی، ۱۹۹۶: ۱۷۳). ولی در کل جونز در مقام مترجمِ ایماژها و سبک شعر شرقی موفق شد هم افق‌های ادبی اروپا را غنا بخشد و هم ادبیات مشرق‌زمین را به جهان غرب معرفی نماید.

منابع

۱. غنی، سیروس. ۱۳۹۹. *شکسپیر، ایران و شرق*. چاپ دوم. ترجمهٔ مسعود فرهمندفر. تهران: مروارید.

۲. مک‌فی، الکساندر لئون. ۱۴۰۲. *شرق‌شناسی*. چاپ سوم. ترجمهٔ مسعود فرهمندفر. تهران: مروارید.

۳. Crawley, William. ١٩٩٦. "Sir William Jones: A Vision of Orientalism," *Asian Affairs*, ٢٧, ٢, pp. ١٦٣-١٧٦.

٤. Jones, William. ١٨٢٨. *A Grammar of Persian Language*. ٩□□ □□. □. □□□□□, □□□ □□□□□□□, □□□□□, □□□ □□.

٥. Jones, William. ٢٠١٣ [١٨٠٧]. "Essay on the Poetry of the Eastern Nations," in *The Works of Sir William Jones*, edited by Lord Teignmouth, Cambridge University Press, pp. ٣٢٩-٣٦٠.

٦. Jones, William. ٢٠٠٩ [١٧٧٢]. *Poems, Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Tongues*. Edited by Rudolf Beck, Universität Augsburg.

٧. Lewis, Bernard. ١٩٩٣. *Islam and the West*. New York: Oxford University Press.

٨. Mukherjee, S. N. ١٩٦٤. "Sir William Jones: A Study in Eighteenth-Century British Attitudes to India," *Journal of the Royal Asiatic Society*, ٩٦, ١, pp. ٣٧-٤٧.

٩. Yohannan, John D. ١٩٧٧. *Persian Poetry in England and America: A Two Hundred Year History*. Caravan Books.

١٠. Yohannan, John D. ١٩٩٨. "Persian Influences in English and American Literature," *Encyclopædia Iranica*, online edition (accessed on ٥ September ٢٠٢٣).

---

[۱] توکلی‌طرقی (۱۹۹۶: ۴).

[۲۲] مایکل فرانکلین در کتاب خود دربارهٔ سِر ویلیام جونز می‌گوید که او عربی و فارسی را از یکی از بومی‌های حلب به‌نام «میرزا» یاد گرفت ولی توکلی طرقی (۱۹۹۶) معتقد است دانش جونز از شرق مدیون تلاش‌های علمی بسیاری از عالمان فارسی‌دان هندی و ایرانی است، از جمله تفضل حسین خان کشمیری، میر محمد حسین اصفهانی، بهمن یزدی، میر عبداللطیف شوشتری، علی ابراهیم خان بهادر، غلامحسین خان، یوسف امین، ملا فیروز و برخی دیگر (۵). پاندیت‌های هندی هم که به او کمک می‌کردند، به‌گفتهٔ خودش، «زبان‌دان و فارسی‌گو» بودند (جونز، نقل‌شده در توکلی‌طرقی، ۱۹۹۶: ۵). همچنین، توکلی‌طرقی می‌نویسد ارتباط جونز با پژوهشگران فارسی‌دان پیش از عزیمت وی به هند (در سال ۱۷۸۳) بود (۱۹۹۶: ۵).

[۳] insolent

[۴] مایکل فرانکلین معتقد است لشکرکشی نادرشاه به هند در نهایت به نفع استعمار انگلیس تمام شد. کمپانی هند شرقی ابتدا در قالب شرکتی تجاری شروع به فعالیت کرد ولی به‌تدریج به قدرتی استعماری تبدیل شد. لشکرکشی نادرشاه به هند سبب شد حاکمان مغول در شمال هند تضعیف شوند و همین نیز راه را برای سلطهٔ استعماری کمپانی بریتانیایی هند شرقی هموار کرد؛ نادرشاه بخشی از یک فرآیند تاریخی جهانی بود که ماجراجویی انگلیسی‌ها را در هند تسهیل کرد (فرانکلین، ۲۰۱۱: ۶۵). کریستوفر بیلی در کتاب *زایش جهان مدرن* این مسئله را «نخستین بحران جهانی» توصیف می‌کند (بیلی، ۲۰۰۴: ۹۰-۹۱).

[۵] سیروس غنی می‌نویسد: «در سال ۱۶۱۵ کمپانی هند شرقی نخستین تلاش خود را برای تسخیر بازار ایران انجام داد. آنان دریافته بودند که زمستان‌ها در شمال‌غرب ایران بسیار سرد است و در نتیجه آن مناطق بازاری خوب برای ماهوت و دیگر پارچه‌های ضخیم انگلیسی است. پس از مدتی کمپانی دو تن از کارکنانش را برای بازاریابی به اصفهان فرستاد. شاه عباس هم فرمانی صادر کرد که به موجب آن کمپانی هند شرقی اجازه می‌یافت در سرتاسر کشور تجارت کند. انگلستان سفیری به ایران فرستاد، و اتباع انگلیسی اجازه یافتند آیین و رسوم دین خود را آزادانه اجرا کنند و در مسائل قضایی نیز فقط به سفیرشان پاسخگو باشند، نه مقامات قضایی ایران» (غنی، ۱۳۹۹: ۵۷-۵۸).

[۶] ادموند برک (۱۷۹۷-۱۷۲۹) سیاستمدار و فیلسوف بریتانیایی از منتقدان جدی هیستینگز، فرماندار بنگال، بود و رژیم او را فاسد می‌دانست (کراولی، ۱۹۹۶: ۱۶۹).

[۷] در آن زمان، شاهزاده‌های هندوستان نامه‌هایشان را به زبان فارسی می‌نوشتند و در تعاملات روزمره‌شان هم از همین زبان استفاده می‌کردند.

[۸] برای آگاهی بیشتر به «قطعنامهٔ بنتینک» مراجعه کنید.

در بخش‌هایی از این قطعنامه چنین آمده است: «جناب لُرد در شورا بر این عقیده‌اند که هدف اصلی دولت بریتانیا باید ارتقای ادبیات و دانش اروپایی در میان بومیان هند باشد، و اینکه تمام بودجه‌ای که به آموزش اختصاص داده می‌شود باید در راه آموزش [زبان و دانش] انگلیسی صرف شود» (نقل‌شده در مک‌فی، ۱۴۰۲: ۷۱-۷۰).

[۹] برای آگاهی بیشتر، به مقالهٔ محمد توکلی طرقی با عنوان «نسیان دربارهٔ پیدایی شرق‌شناسی» مراجعه کنید. نویسنده می‌گوید بدون یاری علمی شرقی‌ها، پیدایی و رشد مطالعات شرق‌شناختی ممکن نمی‌شد ولی متأسفانه اثرگذاری شرقیان به دست فراموشی سپرده شده است: «این همان فرآیند توأمانِ ساکت‌کردن شرقی‌ها و اختیاردادن به غربی‌هاست» (توکلی‌طرقی ۱۹۹۶: ۳).

[۱۰] البته امروزه دربارهٔ این موضوع تردیدهایی وجود دارد: «چند دهه قبل از جونز، فرهنگ‌نویس و زبان‌شناسِ فارسی‌دان سراج‌الدین علی خان آرزو (۱۷۵۶-۱۶۸۷ م) پژوهش جامعی دربارهٔ زبان فارسی با عنوان *مثمر* نگاشت و در آن از قرابت زبان فارسی با سانسکریت سخن گفت. شواهد متنی نشان می‌دهد که جونز به احتمال فراوان این اثر را خوانده بود و از آن در نگارش نظریهٔ خود (که با آن به شهرت رسید) بهره گرفته بود» (توکلی‌طرقی، ۱۹۹۶: ۶). به‌گفتهٔ ریحلنه خاتون (ویراستار کتاب *مثمر* [کراچی، ۱۹۹۱])، «خان آرزو نخستین پژوهشگر در شرق و غرب است که نظریهٔ قرابت زبان‌ها ("توافق لسانین") را مطرح کرد و مدعی شد فارسی و سانسکریت زبان‌های خواهر هستند» (نقل‌شده در توکلی‌طرقی، ۱۹۹۶: ۱۳).

[۱۱] عنوان فارسی این کتاب *شکرستان در صرف و نحو فارسی* است، به تصنیف «یونس آکسفردی». البته در بداعت این کتاب تردیدهایی هست. محمد توکلی طرقی می‌نویسد: «میرزا اعتصام الدین، از هندیانی که در فاصله سال‌های ۱۷۶۶ تا ۱۷۶۹ به انگلستان سفر کرد، گزارش می‌دهد در مسیر سفرش به اروپا، او به ترجمهٔ بخش مقدماتی واژه‌نامهٔ فارسی، یعنی *فرهنگ جهانگیری*، به انگلیسی کمک کرد که بعدها در اختیار جونز قرار گرفت و او به‌مدد آن کتاب پرفروش خود *دستور زبان فارسی* (۱۷۷۱) را نوشت. میرزا اعتصام الدین نقل می‌کند: "پیش‌تر، بر عرشهٔ کشتی، به‌همراه کاپیتان سوئینتون کل *کلیله و دمنه* را خواندیم و دوازده قاعدهٔ *فرهنگ جهانگیری* را [به انگلیسی] ترجمه کردیم، که دستور زبان فارسی را تشکیل می‌دهد. آقای جونز این

ترجمه را دید، و با موافقت کاپیتان سوئینتون، دستور زبان خودش را تدوین و سپس چاپ کرد و پول فراوان به جیب زد"» (توکلی‌طرقی، ۱۹۹۶: ۵).

[۱۲] از آن‌جا که جونز یکی از شاعران تحسین‌شدهٔ زمان خود و هم‌ردهٔ بزرگانی همچون دکتر ساموئل جانسون بود، تعجبی ندارد که بیشتر نوشته‌هایش دربارهٔ زبان فارسی متشکل از ترجمهٔ شعر و نقد شعر باشد. ترجمهٔ شعرهای شرقی او بر شاعرانی برجسته‌ای مثل آلفرد لرد تنیسون (ملک‌الشعرای انگلیس) تأثیر گذاشت.

[۱۳] برای آگاهی بیشتر می‌توانید به مقالهٔ زیر از جونز رجوع کنید:

"Essay on the Poetry of the Eastern Nations" in *The Works of Sir William Jones*, ed. Lady Jones (London, ۱۸۰۷).

[۱۴] "Essay on the Poetry of the Eastern Nations"

[۱۵] Cultural stereotyping

[۱۶] «شغل او در مسند قاضی در هند باعث بهبود وضعیت مالی او و بسیاری از هم‌عصران بریتانیایی‌اش شد» (کراولی، ۱۹۹۶: ۱۶۳).

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۸۳-۶۷

تطبیق ساختار روایی ترانه‌های مادرانه‌ی فارسی و فرانسوی

علی‌اکبر افراسیاب‌پور[۱]
دانشیار تربیت دبیر شهیدرجایی، تهران، ایران
حسین آریان[۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران

چکیده

ترانه‌های مادرانه، به‌عنوان ساختار ادبی و روایی، از کهن‌ترین بخش‌های ادبیات شفاهی در فرهنگ بشری به شمار می‌آیند که در زیرساخت آن‌ها، معانی ژرف و حقایق ارزنده‌ای پنهان است که می‌تواند نشان‌دهنده‌ی پیوند بین ملت‌ها و زبان‌ها باشد. یکی از این زمینه‌های فرهنگ مشترک را می‌توان بین ترانه‌های مادرانه‌ی فارسی و فرانسوی، به‌ویژه از نظر ساختار روایی آن‌ها جست‌وجو کرد. در این مقاله با روش تطبیقی به لالایی‌های این دو زبان، به‌عنوان نمونه‌های یک روایت و داستان نظر می‌شود که دارای ساختار روایی مشترک هستند. در این روایت‌ها، عناصر روایی و روایت، زمان، مکان، اوج و حضیض، نگاه به گذشته، پیچش و گره‌افکنی و گره‌گشایی و نتیجه‌گیری اخلاقی، تا راهگشایی و بازگشت به نگرانی‌های کودک و آرامش‌بخشی دیده می‌شود که از روحیه‌ی فرازبانی و دلسوزانه‌ی مادری در فرهنگ بشر حکایت دارد. با روش تحلیل مقایسه‌ای به این نتیجه نظر دارد که عناصر مشترک فرهنگ ملت‌ها در لالایی‌ها نیز نمود پیدا می‌کند. در لالایی‌های فارسی و فرانسوی علاوه بر مضامین و درون‌مایه‌ی مشترکی که قابل‌مطالعه است در ساختار و چهارچوب‌های ثابت آن‌ها نیز پیوندهایی مشترک دیده می‌شود که حکایت از عمق پیوند فرهنگی دارد. در حقیقت لالایی‌های هر دو زبان گونه‌ای روایت و داستان محسوب می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ عامه، ترانه‌های محلی، لالایی، لالا دودو، ساختار ادبی.

[۱] نویسنده مسئول Ali٤١٢٠٠٣@yahoo.com
[۲] arian.amir٢٠@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۱

۱ـ پیشگفتار

ترانه‌های مادرانه یا لالایی‌ها، بخش ارزنده‌ای از فرهنگ و ادبیات شفاهی ملت‌ها را تشکیل می‌دهند که از کهن‌ترین مشترکات فرهنگی بشریت از روزگار باستان تا کنون به شمار می‌آیند. بسیاری از اصول انسانی، آرزوها و بیم و امیدها و حتی ناگواری‌ها و گوارائی‌های اجتماعی و سیاسی را در همین ترانه‌ها می‌توان ملاحظه نمود و از آنجا که از زبان پر مهر مادر در گوش فرزندان زمزمه می‌شود تجربه‌ی مشترک برای همه‌ی انسان‌ها را در بر دارد جالب این است که واژه‌ی لالایی هم در زبان‌های هند و اروپایی و ایرانی یک ریشه دارد و در زبان‌های اروپایی نیز از ریشه‌ی لاتین «لالاره» است.

برخی کهن‌ترین متن مکتوب لالایی را در سنگ‌نوشته‌ی چهار هزار ساله‌ی بابلی می‌دانند که با خط میخی ثبت شده و به یادگار مانده است. در زبان‌های مختلف و در قرون متمادی به یک شکل و با نام به‌هم‌پیوسته از لالای تا لولو، دودو، بوبو و مانند آن در فرهنگ بشری پایدار بوده است (ر.ک. هدایت ۱۳۷۹؛ ۲۹۷؛ نصیری جامی، ۱۳۸۰: ۱۸). چنانکه در بخش مهمی از فرهنگ عامه یا فولکلور نیز ثبت شده است یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فولکلور همین مطلب است که از میراث کهن و تمدن‌های قدیم بشری مایه دارد و با روش علمی و به صورت مکتوب به نسل‌های بعد منتقل نشده و خود نوعی از هنر انسانی به شمار می‌آید.

ترانه‌های مادرانه در بررسی ساختاری خود مقدمات و زمینه‌هایی دارند، از جمله گهواره جایگاه اختصاصی کودک که در فرانسه از جنس چوب می‌ساخته‌اند آن را Betcause می‌نامیده‌اند. در ایران نیز اغلب چوبی و در برخی نقاط از فراورده‌های محلی خود از جنس پشم و پارچه درست می‌کرده‌اند و این گهواره نخستین گام در جهت استقبال و شخصیت بخشی به کودک بوده است.

از جمله‌ی شرایط مکانی و زمانی مشترک آن‌ها، اتاقی ساکت با نوری اندک و صدای آرامش‌بخش مادر است که با آهنگی گرم و آرام و روح‌نواز به بیان روایت و داستانی می‌پردازد که در ابتدا برای کودک قابل‌درک نیست اما موسیقی آن و صدای لطیف مادر، نخستین آموزه‌های ادراکی را برای کودک رقم می‌زند و آن صدای یکنواخت و آرام، او را به حالتی خلسه‌گونه پیش از خواب فرو می‌برد که آرامش خاصی را به دنبال دارد و این حالت اغلب همراه با حرکت یکنواخت گهواره است که نوعی پرواز در فضای بی‌نهایت را به کودک القاء می‌کند و چه بسا این حرکت مانند گهواره‌ی ابتداییِ کودک، یعنی درون شکم مادر باشد که ماه‌ها در محیطی پر از مایع و چون

قایقی در آب سپری می‌نمود. آن موسیقی صدای مادر نیز جانشین آهنگ یکنواخت قلب مادر می‌شود که به او آرامش می‌داد و نوعی گهواره، جانشین شکم مادر و صدای مادر نیز نوای موسیقی قلب مادر را برای کودک تداعی می‌کند.

در ساختار روایی لالایی‌ها نیز اسرار نهانی بسیاری وجود دارد و از بررسی روایت می‌توان به دو دنیای متفاوت راه یافت، یکی دنیای آرزوها و خواسته‌ها و نگرانی‌های مادر و دیگری دنیای نیازها و خواسته‌های کودک که از دریچه‌ی لالایی‌ها به‌خوبی قابل‌دریافت هستند. نخستین آموزگار انسان در مواجهه با دنیای پر رمز و راز و آشنایی با فراز و نشیب‌های آن در عرصه‌ی فردی و اجتماعی همین لالایی‌هاست که دلسوزترین آموزگار در زندگی انسان به آن می‌پردازد و در حقیقت لالایی‌ها نخستین کلاس برای کودک است و در آن آموزش زبان، موسیقی، فرهنگ و عواطف و بسیار مطالب دیگر پرداخته می‌شود. به همین دلیل زبان آن جهانی است و برای همه‌ی فرهنگ‌ها قابل‌درک و دریافت است.

۱ـ۱. شرح و بیان مسئله

ادبیات شفاهی، گنیجنه‌ی تجربه‌های زیسته و آداب و رسوم و فرهنگ کهن هر ملت است که از فرهنگ عامه برخاسته و در حافظه‌ی ناخودآگاه مردم به حیات خود ادامه داده است. بخش مهمی از آن‌ها ترانه‌های عامیانه است که با بهره‌گیری از روایت و موسیقی و هنر، ارتباط مستقیم ایجاد می‌کند و به‌صورت‌های مختلفی در فرهنگ‌ها زنده مانده است. لالایی‌ها بخش مهمی از این ترانه‌ها را تشکیل می‌دهد. این ترانه‌ها از لحاظ ساختاری و پیوندها، ریشه‌های مشترکی دارند.

با اینکه این ترانه‌های مادرانه، بر پایه‌ی قوانین ادبیِ جدید، دارای اشکال به نظر برسند اما در نگاهی عمیق‌تر، از نخستین سروده‌های انسانی به شمار آورده شده‌اند که بر اساس آهنگ و موسیقی اشعار کهن تنظیم شده‌اند. با مطالعه‌ی تطبیقی این ترانه‌ها در بین ملت‌ها می‌توان به پیوندکهن فرهنگی آن‌ها دست یافت و شواهد و مدارک روشنی از اشتراک فرهنگی به دست آورد. در بین لالایی‌های فارسی و فرانسوی نیز علاوه بر مضامین مشترک، از لحاظ ساختاری، مشابهت‌هایی دیده می‌شود که چهارچوب زمانی و مکانی و ترفندهای روایت و قواعد حاکم بر آن‌ها به هم شباهت دارند و از یک راهکار در این روایت‌ها استفاده شده است و در این مقاله نمونه‌های معدودی ارائه و تطبیق صورت می‌گیرد.

۱ـ۳ـ پیشینه‌ی پژوهش

با نگاهی به سابقه‌ی تحقیق در این موضوع، می‌توان دریافت که تاکنون به تطبیق ساختار روایی لالایی‌های فارسی و فرانسوی پرداخته نشده است. اگر چه درباره‌ی

لالایی‌های فارسی و فرانسوی به‌طور جداگانه پژوهش‌های مفیدی انجام پذیرفته است، دو اثر نیز با ترجمه‌ی لالایی‌ها به نوع تطبیق نیز نزدیک شده‌اند اما به سراغ ساختارهای آن‌ها نرفته‌اند؛ برای نمونه: پایان‌نامه‌ی «بررسی تطبیقی لالایی‌های ایرانی و فرانسوی از گذر ترجمه» از *فاطمه تقوی فرد* که در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه الزهرا انجام شده و کتاب «لالا دودو، مقایسه‌ی لالایی‌های کردی و فرانسوی» از *موژان پهلوان* که در سال ۱۳۹۸چاپ شده است. پژوهش‌های نزدیک به این موضوع را می‌توان مقاله‌ی «تحلیل تطبیقی لالایی‌های فارسی و انگلیسی از منظر فرا نقش اندیشگانی» از *مریم جلالی* در فصلنامه‌ی ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامه‌ی نامه‌ی فرهنگستان) پاییز و زمستان ۱۳۹۸ – شماره‌ی ۱۸ و مقاله‌ی «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی» از *یدالله جلالی پندری* و *صدیقه پاک ضمیر*، در مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک، دانشگاه شیراز، شماره‌ی دوم، ۱۳۹۰ به شمار آورد. این پژوهش‌های تطبیقی به‌ویژه اگر در حوزه‌ی فرهنگ مردم انجام گیرد می‌تواند زمینه‌ساز صلح و دوستی و ایجاد وفاق در بین ملت‌ها باشد که یکی از اهداف همین مطالعات تطبیقی است. از نظر فرهنگی نیز تکیه بر مشترکات آن‌ها می‌تواند به همکاری علمی و فرهنگی بیانجامد.

۱ـ۳ـ روایت و روایت‌شناسی

روایت (Narrative) شامل همه‌ی مواردی است که بیانگر اثر ادبی یا هنری باشد. روایت می‌تواند واقعی یا ساختگی، داستانی یا غیر کلامی باشد، اما همواره در آن روایت و روایت‌کننده (Tale and Teller) دو عنصر اساسی است. از طرفی روایت‌شناسی «عبارت است از نظریه‌ی روایات، متون روایی، ایماژها و صحنه‌پردازی، رویدادها، دست‌یافته‌های فرهنگی که بیانگر یک داستان باشد.» (Bal, ۱۹۹۷: ۲۰). رخدادهای زندگی انسان، هنگامی که توسط یک روایت‌کننده نقل شود، یک روایت شکل می‌گیرد، اگر چه به‌صورت عکس یا فیلم یا رقص و آواز باشد. حتی این روایت می‌تواند به‌صورت لالایی از زبان مادری دلسوز بیان گردد.

هر داستانی خود روایتی است که انسان از ابتدای پیدایش خود در روی زمین، از آن برای هدف های مختلفی استفاده کرده است و به‌ویژه برای کودکان به‌صورت لالایی و سپس قصه‌های دیو و پری و حکایات تخیلی بیان نموده است و به همین ترتیب «روایت بازگویی اموری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند، گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب قصه نزدیک است، اما رخدادها غایب و دورند» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۶). اما در ضمن آن، راوی تجربه‌ها، عواطف، احساسات و آموزه‌های

خود را به دیگران منتقل می‌سازد که بخش مهمی از فرهنگ مردم، هنر و ادب نزد هر ملتی دست‌آورد همین روایت‌هاست.

ساختارگرایی (Structuralism) چنان تأثیری بر فرهنگ بشری داشت که اغلب نظریه‌های آن را به سه‌دوره‌ی پیش‌ساختارگرایی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی تقسیم کرده و در حوزه‌ی روایت‌شناسی هم وارد گردیده است و همه‌ی عرصه‌های ادبی، هنری و اجتماعی را دگرگون ساخت. *فردینان دوسوسور* درس‌گفتارهایی تحت عنوان زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶ م) به جا گذاشت که در همه‌ی بخش‌های علوم انسانی رخنه کرده است و جوهره‌ی آن این بود که در پدیده‌های ادبی و هنری و اجتماعی، تعدادی ساختار ناپیدا و ناملموس وجود دارد که اگر آن ساختارها شناسایی شوند، به‌خوبی می‌توان به شناسایی آن پدیده دست یافت. در روایت‌شناسی نیز این ساختارشناسی به یاری محققان آمد و با استخراج اجزای ساختار هر روایت، آغاز کردند و سپس به برقراری ارتباط بین اجزای آن ساختار پرداختند و در نهایت دلالت حضور آن ساختار را در اثر پیگیری نمودند. در حوزه‌ی ادبیات رسمی و ادبیات عامیانه و مردمی نیز می‌توان از این نظریه استفاده نموده و در حوزه‌های مختلفِ آن، به سراغ ساختارها رفت و از آن‌ها به شناسایی اثر رسید. این کار زمینه‌ی گسترده‌ای برای فعالیت‌های پژوهشی در شاخه‌های متعدد می‌گشاید.

در این مقاله تلاش می‌شود تا ساختارهای روایت در لالایی‌های فارسی و فرانسوی مورد توجه قرار گیرد. می‌توان با ارائه‌ی نمونه‌های مشترک این ساختارها و روایت‌ها به این نتیجه نزدیک شد که فرهنگ و ادب نزد ملت‌ها و فرهنگ‌ها وجود مشترکی دارد که در فرهنگ مردم و فولکلور بیشترین نمود را پیدا می‌کند و بهترین نمونه‌ی آن لالایی‌هاست که در قامت یک روایت در فرهنگ عامه و در ادبیات شفاهی از ابتدای زندگی انسان در این کره‌ی خاکی وجود داشته است و راوی آن صاحب قوی‌ترین احساسات و عواطف یعنی زبان مادرانه است.

۲ـ لالایی‌های ایرانی و فرانسوی

ترانه‌های مادرانه و ترانه‌های محلی در ایران باستان به گونه‌ای از گات‌های زرتشتی و وداهای هندی سرچشمه می‌گیرد (همایونی ۱۳۸۰: ۱۰). گفته‌اند اولین شعر لالایی به زبان اوستایی ثبت شده است (صفی زاده، ۱۳۷۵: ۲۱). از طرفی لالایی‌ها در مصرع‌های ده هجایی و از اوزان قدیم ایران و گاتاهاست که در اغلب تک‌بیتی‌های اشعار فولکلور محلی در ایران مشاهده می‌شود.

در فرانسوی نیز معادل لالایی را (Dodo) می‌گویند که معنای لغوی آن «بخواب» می‌شود. واژه‌ی دیگری نیز دارند (Bercause) که هم‌خانواده‌ی

(Bercer) است که نوعی موسیقی آرامش‌بخش است. البته «واژه‌ی Bers» در زبان فرانسوی باستان به معنای گهواره بوده است» (پهلوانی، ۱۳۹۸: ۱۸). از طرفی از آنجا که زبان‌های اروپایی و فرانسوی از زیرمجموعه‌های خانواده‌ی زبان‌های **هند و** اروپایی به شمار می‌آیند، از اساس مشترکات فراوانی دارند که یکی از آن ریشه‌ها را باید در لالایی‌ها جست‌وجو نمود.

این ترانه‌های مادرانه در حوزه‌ی ادبیات کودکان در ادب ایرانی و فرانسوی به رسمیت شناخته شده است و از آنجا که اشعار و ترانه‌های هر دو زبان دارای موسیقی، آهنگ، وزن و قافیه‌ی آزاد و قابل‌تغییر هستند، از آرایه‌های لفظی و معنوی نیز به شیوه‌ی خود استفاده کرده‌اند. با این تفاوت که آهنگ آن‌ها برای کودکان جالب‌تر است و از صدای قلب مادر الهام می‌گیرد. البته گفته‌اند که همه‌ی «شعرهای امروز کودک، از وزن‌های شعرهای عامیانه بهره دارند و اغلب کودکان از وزن‌های کوتاه با ریتم تند، بیش از وزن‌های بلند و سنگین استقبال می‌کنند» (پولادی، ۱۳۴۸: ۲۰۳). البته لالایی‌های فارسی و فرانسوی نیز از این قاعده پیروی می‌کنند.

یکی از مضامین مشترک لالایی‌ها، به‌ویژه در فارسی و فرانسوی، حضور پدر به‌عنوان اصلی‌ترین فرد در زندگی مادر است که با این شیوه در ذهن کودک نیز قهرمان‌سازی می‌شود و محبت را در خانواده متمرکز می‌سازد و عشق به پدر را در دل کودک می‌نشاند. به‌عنوان نمونه در لالایی‌های فارسی در لهجه‌ها و گویش‌های مختلف آن حضور پدر با معناست:

لالا، لالا، لالا، لالایی گل ریحون و نعنایی

بخواب وقتی شوی بیدار میاد پیش تو بابایی

(خیامی، ۱۳۹۱: ۳)

گل نرگس، گل زنبق لالایی تو خورشید منی ای مو طلایی

الهی که بمونه رو سر تو همیشه سایه‌ی مهر بابایی

(پژومان، ۱۳۹۲: ۴)

در مورد ترانه‌ی فرانسوی در جشن روز پدر:

Petit papa
Petit papa c'eŝt aujourd' hui ta fête
Maman I'a dit quamd tu n'éters pas lá
Pour te fêter la maison sera prête
Nos voeux nas coeuts
Tu souront petit papa… (Bonin, ۲۰۱٤:۱۹)

ترجمه‌ی فارسی:

بابای کوچک امروز جشن توست
مامان وقتی نبودی می‌گفت:
برای جشنت خونه رو مهیا می‌کنیم
آرزوهامون، قلبامون
قلبت رو شاد می‌کنند لبخند خواهی زد بابای کوچیک...

۲ـ۱ـ زمان در ساختار روایی لالایی‌ها

در ساختار روایت داستانی که به‌صورت لالایی نقل می‌شود، همواره روایت، افتتاح، میانه و اختتامیه‌ای دارد که در ضمن آن گره‌افکنی و تعارض‌ها رخ می‌دهند و در پایان راه‌حل ارائه می‌گردد (ر.ک. آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۷۴). به همین دلیل در زمان روایت برخی از ترتیب و دیرش و بسامد سخن گفته‌اند (ر.ک: جلالی پندری، ۱۳۹۰: ۱). در این ترتیب زمانی اغلب از کودکی تا بزرگسالی را می‌توان ملاحظه نمود. حوادث نیز به دنبال حوادث با بسامد و دفعات مورد نیاز تکرا می‌شود تا به نتیجه برسد.

در این ساختار زمانمند روایت گاهی برای یک پرنده یا حیوان رخ می‌دهد که ترتیت حوادث دنبال می‌شود و مهر و محبت به حیوانات را در ضمن آن در خود دارد و چه بسا کودک مانند لالایی زیر «دامبو» یعنی آهویی کوچک تشبیه می‌شود که نماد معصومیت است.

Dors mon petit Dumbo.
La forêt est tout endormie
Dors mon petit Dumbo
Dors, Dors,Dors
- Dors mon ptit Djumbo
Demain dans la verte praitie
Tu pourras t'amuser dans l'eau
L'eau de la riviére estjoli-i-e
-Dors mon petit Djumbo
Depuis que le monde

Roule sa bosse
De tous les animaux
Les hommes sontles plus féro –o- ces
-Mais le petit Djumbo
N'enten dit pas la chansonnette
Il est endormi trop tôt
Itest mort d'une balle dans la tê-ê-te.
-L'âme du petit Djumbo
Est allée tout droit vers les anges
Il est bien mieux lá-haut,
Il se prend pour u-ne mésan-an-ge.
(Caleudine, ۱۹۸۸, vol ۲: ۳۵۸)

ترجمه‌ی فارسی:
بخواب دامبوی کوچک من
همه‌ی جنگل خوابیدن
بخواب، دامبوی کوچک من
بخواب، بخواب، بخواب
بخواب، دامبوی کوچک من
فردا توی چمنزار سبز
می‌تونی توی آب خوش بگذرونی
آب رودخانه قشنگه
بخواب جامبوی کوچک من
دنیا پر از همه‌ی حیوان هاست
از بین این همه حیوان‌ها
آدم‌ها از همه وحشتی‌ترند
اما جامبو کوچولو
قصه رو نمی‌شنید
زود خوابش برد
و بعد گلوله‌ای بر سرش خورد و مرد
روح جامبو کوچولو
صاف برو پیش فرشته‌ها
اون بالا خیلی حالش بهتره
فکر می‌کنه دامبو شده.

حیوانات نه‌تنها در زندگی انسان‌ها نقش حیاتی و مهمی را ایفا کرده‌اند و تمدن بشری بیش از هر چیز مدیون حیوانات بوده است، همچنین در ادبیات نیز حیوانات حضور مؤثر دارند و در ادبیات شفاهی و فرهنگ عامیانه نیز این جایگاه را می‌توان مشاهده نمود. یکی از نمونه‌های آن که در لالایی‌ها می‌توان دید این است که چگونه حیوانات به آموزش انسان یاری می‌رسانند و از روزهای نخست زندگی، انسان با همین گونه‌ی ادبی با حیوانات آشنا می‌گردد و نقش عاطفی و احساسی خود را در کنار تعلیم و آموزش دنبال می‌کند.

در لالایی‌های فارسی نیز حیوانات در ترتیب ساختار زمانی ملاحظه می‌شوند و نماد معصومیت هستند:

لالا در آسمون‌ها نشسته برج بره

صدای بع بع او می‌پیچه توی دره

لالا اگه نخوابی بره پر از غم می‌شه

میون ابرا می‌ره صدای او گم میشه...

(اسلامی، ۱۳۸۷: ۴)

برات قصه می‌گم تا بخوابی
دیگه اشکی نریز نکن بی‌تابی
میگم حکایت بره و گرگه
برات میگم که دنیا چه بزرگه
بخواب ای کودک من گریه بسه
از اشکای تو این قلبم شکسته
نذار مروارید چشمات حروم شه
لالایی می‌خونم تا شب تموم شه
لالایی کن، لالایی کن، لالایی...
(عمرانی، ۱۳۸۱: ۵۸)

در این گونه لالایی، ترتیب رویدادها رعایت می‌گردد و از کودکی به جوانی و سپس به پیری می‌رسد. گاهی حوادث زمانی مختصر می‌شود و به نتیجه می‌رسد.

بسامد و تکرار و نیز در روایت اغلب نقش زمانی دارد و روایت را به اهداف روایی نزدیک می‌کند. تقویم زمانی در لالایی‌های ایرانی و فرانسوی قابل‌مقایسه است و اغلب از طلوع آفتاب به سوی غروب آفتاب پیش می‌روند و ماه و خورشید را در جهت ساختار زمانی به کار برده‌اند.

۲ـ۲ـ مکان در ساختار روایی لالایی‌ها

مکان درلالایی‌های ایرانی و فرانسوی شباهت ساختاری مشخص دارند، هر دو اغلب از صحرا و بیابان، به‌عنوان نماد سرگشتگی و گم‌شدن در راه زندگی، استفاده کرده‌اند و از جنگل و سبزه‌زار و درختان، به‌عنوان جایگاه رسیدن به آرزوها نام برده‌اند. شهر و روستا برای اهداف خاصی به کار می‌رود و از آن‌ها به‌عنوان نماد دو فرهنگ و رفتار اجتماعی با کارکردهای مختلف به‌عنوان جایگاه زندگی در روایت بهره‌برداری می‌شود. در هر دو دسته از لالایی‌ها از رختخواب و گهواره‌ی کودک، حرکت و داستانِ روایت آغاز می‌گردد، سپس به دیگر مکان‌ها، حتی آسمان و نزدیک به ستاره‌ها می‌رسد.

نمونه‌ی فرانسوی آن:

(Bercause ue Mozzart) petit prince eśt au lit
Dans son nid l'oiseau s'eŝt blotti
Et la rose et le souci
Lá -bas vont dormir aussi
La lune qui brille aux cieux
Voit sit tu fermes les yeux
La brise chante au dehors
R: Dors mon petit prince dors
Oh dors, mon petit prince dore (bis)
Mon ange as – tu un désir
Toi qui n'as quejoies et plaisir
De jouest tu peux changer
Tu as moutons et bergers
Tu as chevaux et soldats
Si tu dors et ne pleures pas
Tu auras d'auters trēsors
R: Dors mon petit prince dors
Oh dors , mon petit prince dors (bis)
Petit prince au rēveil
Verra les prēsents du soleil
Ce Seront de beaux habits

Brodēs d'or et de rubis
La lune d'un fil d'argent
Avce un reflet changeant
En aura cousu les bords
Dors mon petit prince dors
Oh dors mon petit prince dors (bis)
(paris, ۱۸۲۵: ۸۹)

ترجمه:
شاهزاده کوچولو تو رختخوابه
پرنده توی لونش خودش رو جمع کرده
و گل رز و غصه هم
به خواب میرن
ماه در بهشت می‌درخشه
ببین می‌تونی چشماتو رو هم بذاری
نسیم اون بیرون داره می‌خونه
بخواب شاهزاده کوچولوی من، بخواب
آه بخواب، شاهزاده کوچولوی من بخواب
فرشته‌ی من آروزیی نداری؟
تو که فقط سرشاری از شوخ‌وشنگی
می‌تونی از اسباب‌بازی‌هات دل بکنی؟
گوسفند و چوپان داری
اسب و سرباز داری
اگه بخوابی و گریه نکنی
بیشتر از اینا پیدا می‌کنی
بخواب شاهزاده کوچولوی من، بخواب
آه بخواب شاهزاده‌ی کوچولوی من، بخواب
شازده کوچولو بیدار می‌شه
هدیه‌های خورشید رو می‌بینه
براش لباس‌های زیبا آورده
که با طلا و روبان قرمز تزئین شده
ماه با یک نخ نقره‌ای و طیف متنوع
ابرها رو می‌دوخت

بخواب شاهزاده کوچولوی من، بخواب
آه بخواب شاهزاده کوچولوی من، بخواب

مکان‌های مطرح در لالایی‌های ایرانی نیز اغلب نمادین است. هند و چین و مانند آن برای مکان‌های دور یا جایگاه فرآورده‌های خاصی مطرح می‌شود:

لالال لالا گل نسرین　　درم کردی در و بستی
مرا بردند به هندوستان　　عروس کردن به صد داستان
به صد قالی کرمانی　　به صد پیه سوز میغانی
حسن جانم به ملایی　　حسین جانم به اُستایی
به غیر از این به گهواره　　دوازده تا به صحرایه

(مهاجری، ۱۳۸۳: ۶۱)

لالا لالا گل مینا　　بخواب آروم، گل بابا
بابا رفته، سفر کرده　　الهی زودی برگرده
لالا لالا گل لاله　　می‌ریم فردا خونه خاله
ندیدم خاله جانت را　　الان چندین و چند ساله...

(جاوید، ۱۳۷۰: ۵۰)

روایت از دیدگاه راوی نیز ساختار خاصی را ایجاد می‌کند که در لالایی‌های فارسی و فرانسوی اشتراک دارد. راوی گاهی پدر و گاهی مادر است، چه بسا سوم شخص روایت را بیان نماید. راوی گاهی دانای کل است و گاهی اول شخص است. شیوه‌ی ساخت روایت نیز مشترک است، غیر از پدر و مادر، از اعضای خانواده و فامیل استفاده

می‌شود و از شخصیت آن‌ها یاری گرفته می‌شود تا آموزه‌ای منتقل گردد. اغلب حیوانات و حتی گیاهان نیز می‌توانند در روایت به صحنه بیایند و به‌گونه‌ای انسان‌وار عمل کنند.

یکی از لالایی‌های فرانسوی که بسیاری از این ویژگی‌ها را در خود حفظ کرده است، چنین می‌گوید:

(Douce Unit, Sainte Nuit)
(Chanson De Neol Pour Tout petic)
Douce nuit, Saiye nuit
Dans les cieut! Laŝter luit
Le my ŝtere anonce Saccomplit
Cet enfent Sur la paille endormis
Ceŝt lamour infini!
Doux enfent, doux agneau
Quil eŝt Saint! Qui leŝt bean
Tendez en resonner les pipeaux
Des bergers conduisant leur tropeaux
Vers Son humble berceau!
Ceŝt vers nous quil accourt
En un don sans retour
De comonde ignorant de lamour
Qu commence aujourd hui son sejour
Quil soil rio pour toujurs!
Que accueil pour unrio
Point dabir, point de toit
Dans Sa Créche il grelotte defroid
O pechear, Suns a ttendre la croix
O pechear, Sans attender la crois
Jesus Souffre pour toi

ترجمه:

شب خوش، شب بخیر
در آسمان‌ها، درخشش ستاره‌ها را نظاره کن
معمای یک راز سر به مهر گشوده می‌شود
کودکی را بنگر که بر کوپه‌ی کاه آرامیده
بیکرانه‌ی عشق را بنگر
کودک ناز! همچون بره ناز!
چه زیباست و چه مقدس!

گوش فراگیر صدای فلوت چوپان را
و صدای بازگشت گله را
به سمت گهواره فقیرانه‌اش
به سمتِ ما!
همراه با هدیه‌ای بلاعوض
از جهانی غافل از عشق
آنجا که امروز سرآغاز ماندگاری‌اش است
که تا ابد سلطنت کند
و چه خوشایند برای یک سلطان
بی هیچ سقفی، بی‌سرپناهی
و در بیغوله‌اش می‌لرزد از سرما
آه ماهیگیر! منتظر صلیب نمان
که مسیح برایت در عذاب است
(که عرش خدا برایت می‌لرزد)
(پهلوانی، ۱۳۹۸: ۱۲۹)

چنین مضامینی را در لالایی‌های کردی و کرمانشاهی نیز می‌توان ملاحظه نمود که از لحاظ ساختاری با این نمونه سازگاری دارد و لالایی‌های جدید فارسی نیز با همین ساختار قابل‌مشاهده است:

لالایی کن
لالایی کن بخواب قشنگ ترین یار
منو از خواب غفلت کردی بیدار
لالایی کن بخواب معنی عشقم
الهی بمونی تو سرنوشتم
لالایی کن عزیز مهربونم
بیا بخواب کنارم همزبونم
لالایی کن شیرین‌تر از ترانه
چشمات بهار و یاد من میاره
منم عاشق اون ناز چشاتم
بخواب عزیز همیشه من باهاتم
لالایی کن بخواب عشق نازم

تویی قبله و مقصود نمازم
لالایی کن لالایی مهربونم
لالایی کن بخواب شیرین‌زبونم
لالایی کن چراغ خونه من
بخواب ای نازنین دردونه‌ی من
بخواب تا من کنارت زنده هستم
طلسم سخت غربت را شکستم...
(دستگیر، سایت شعر نو)

گره‌افکنی‌ها و بازگشایی آن‌ها، مقدمه‌چینی مناسب و همچنین اوج و حضیض روایت را می‌توان در تطبیق بین لالایی‌های ایرانی و فرانسوی به‌عنوان عوامل مشترک مطرح نمود که نمونه‌های هر یک چنان فراوان است که در یک مقاله نمی‌گنجد. در اغلب آن‌ها شخصیت‌ها جنبه‌ی نمادین دارد و روایت را به‌شکلی زیبا ترسیم می‌نماید. با پوشش و پنهان‌سازی‌های لازم کودک را کنجکاو می‌سازد تا به حقیقت ماجرا پی ببرد و به نوعی ابتکار و نوآوری را در کودک بیدار می‌کند.

۳ـ نتیجه‌گیری

زبان فارسی و فرانسوی، ریشه‌ی مشترک در زبان‌های هند و اروپایی دارند و این پیوند را می‌توان در زمینه‌های مختلفی تا به امروز پیگیری نمود. گویشوران فرانسوی با بیش از دویست‌وهفتاد میلیون نفر جمعیت و گویشوران فارسی با بیش از صدوپنجاه میلیون نفر جمعیت از زبان‌های پرمتکلم جهان به شمار می‌آیند و این زبان‌ها غیر از ادبیات مکتوب و رسمی خود، دارای ادبیات شفاهی گسترده‌ای هستند که سینه به سینه و در طول قرن‌های متمادی به آن‌ها ارث رسیده است و از آن ریشه‌ی کهن حکایت‌ها با خود دارد و بخش ارزنده‌ای از فرهنگ یا فولکلور آن‌ها را تشکیل می‌دهد.

برای مطالعه و پژوهش درباره‌ی آن اشتراک کهن، می‌توان به سراغ ادبیات شفاهی رفت و در آن میان ترانه‌های مادرانه یا لالایی‌ها منبع مهمی از آن فرهنگ عامه به شمار می‌آیند که در زبان فارسی و فرانسوی بخشی از آن‌ها گردآوری شده‌اند و قسمت‌هایی هنوز نیازمند پژوهش مانده‌اند. در لهجه‌های مختلف این زبان‌ها، لالایی‌های کهنسالی وجود دارد که از مقایسه و مقابله‌ی تطبیقی آن‌ها به پیوندهای کهن فرهنگی بین دو ملت می‌توان پی برد. ارتباط فرهنگی مهم‌ترین زمینه‌ی مناسب برای دیگر روابط اجتماعی و سیاسی و علمی به شمار می‌آید و نتیجه‌ی چنین مطالعاتی به این ارتباط یاری می‌رساند.

در لالایی‌های فارسی و فرانسوی علاوه بر مضامین و درون‌مایه‌ی مشترکی که قابل‌مطالعه است، در ساختار و چهارچوب‌های ثابت آن‌ها نیز پیوندهایی مشترک دیده می‌شود که حکایت از عمق پیوند فرهنگی دارد. در حقیقت لالایی‌های هر دو زبان گونه‌ای روایت و داستان محسوب می‌شوند که عناصر اصلی آن گوینده‌ی روایت یا همان راوی، شنونده‌ی روایت و خود روایت نیازمند مطالعه‌ی جداگانه دارند در این سه حوزه ساختارهای مشترک دیگری نیز دریافت می‌گردد، مانند زمان و مکان روایت را که دارای بخش‌های جداگانه‌ای هستند چگونگی روایت که با گره‌افکنی و گره‌گشایی همراه است و ماجرا دارای افت‌وخیزهایی می‌شود که گاهی بازگشت به گذشته و گاهی سفر به آینده را تجربه می‌کند و همه‌ی عناصر روایت را به‌خوبی در خود دارند و در مطالعه‌ی تطبیقی لالایی‌های فارسی و فرانسوی نشانه‌های جالبی از این پیوند ملاحظه می‌گردد که در این مقاله به نمونه‌هایی اندکی از آن‌ها پرداخته شد.

کتابنامه

۱. آسا برگر آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه: محمد رضا لیراوی، تهران: سروش.
۲. اسلامی، مریم (۱۳۸۷) *چهل‌وهشت لالایی برای چهار فصل*، تهران: قدیانی.
۳. پژومان، مریم (۱۳۹۲). *لالایی شبانه (دخترانه)*، اصفهان: نوشیکا.
٤. پهلوانی، موژان (۱۳۹۸). *لالا دو دو، مقایسه‌ی لالایی‌های کردی و فرانسوی*، تهران: مولف.
٥. پولادی، کمال (۱۳۸۴). *بنیادهای ادبیات کودکان*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
٦. تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمای فارابی.
۷. جاوید، هوشنگ (۱۳۷۰). *لالایی‌های ایران*، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
۸. جلالی پندری، یدالله و صدیقه پاک ضمیر (۱۳۹۰). *ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی*، *مجله مطالعات ادبیات کودک*، دانشگاه شیراز، سال دوم، شماره دوم.
۹. خیامی، لیلا (۱۳۹۱). *لالایی‌ها*، مشهد: عروج اندیشه.
۱۰. عمرانی ابراهیم (۱۳۸۱). *لالایی‌های ایران*، تهران: پیوند.
۱۱. صفی زاده، فاروق (۱۳۷۵). *پژوهشی درباره‌ی ترانه‌های کردی*، تهران: ندا.
۱۲. مهاجری زهرا (۱۳۸۳). *لالا لالا گل پسته*، مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۳. نصیری جامی، حسن (۱۳۸۰). *ترانه‌های کهن شرقی*، تهران: محقق.
۱٤. هدایت، صادق (۱۳۸۰). *نوشته‌های پراکنده*، تهران: ثالث.
۱٥. همایونی صادق (۱۳۸۰). *مردم و ترانه‌های محلی*، تهران: کتاب ماه هنر.
۱٦. Bal, mieke (۱۹۹۷). Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto.
۱۷. Paris, Aimē (۱۸۲٥). Expositons Et pratique Des proēdēs De la Mnemotechniques, A l'usage Des personnes Qui Veulent Ētudier la Mnēmotechine En Gēnēral paris. [In Frensh]

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۱۱۳-۸۵
انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

واکاوی الگوهای اقتباسی انیمیشن‌های کوتاه برگزیدهٔ ایران و جهان

رضا سربخش[۱]
دانشجوی دکترای مطالعات رسانه رادیو و تلویزیون، گروه رادیو و تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران

چکیده

یکی از بهترین راه‌های انتقال اندیشه‌ها و مفاهیم فرهنگی موجود در ادبیات غنی هر کشوری برای مخاطبین، اقتباس در هنرهای نمایشی است. از بین هنرهای نمایشی، انیمیشن به‌عنوان یکی از خیال‌انگیزترین هنرهای شکل‌گرفته در قرن بیستم موفق شده محبوبیت زیادی را بین مخاطبان به دست آورد. تولیدات انیمیشنی دنیا به سه دستهٔ کوتاه، سینمایی و تلویزیونی تقسیم می‌شوند و ازاین‌بین، آثار کوتاه زیادی در حوزهٔ اقتباس است. نگارنده در پی این هدف است که ظرفیت‌های موجود در انیمیشن کوتاه برای اقتباس چه بوده و چه الگوهایی نزد هنرمندان تولیدکننده وجود دارد؟ این پژوهش با ماهیت توصیفی تحلیلی و ابزار مطالعه و گردآوری منابع مختلف (آرای اقتباس سندرز، واگنر و دادلی اندرو) و تحلیل انیمیشن‌های برگزیدهٔ چهار جشنوارهٔ معتبر ژاپن، تهران، فرانسه و آمریکا در طی ده سال اخیر، به مهم‌ترین انیمیشن‌های کوتاه اقتباسی می‌پردازد و الگوهای شکل‌گرفته در بین هنرمندان را مورد واکاوی قرار می‌دهد. یافته‌ها نشان از آن دارد که انیمیشن‌های کوتاه، ظرفیت‌های منحصربه‌فردی را برای ارتباط با مخاطب عصر حاضر در مسیر انتقال ادبیات دارند. چهار الگوی اصلی اقتباس انیمیشن‌های کوتاه عبارت است از: انیمیشن‌کتاب، انیمیشن وابسته، انیمیشن نیمه‌وابسته و انیمیشن الهام‌گرفته. وفادارترین نوع اقتباس در نوع انیمیشن‌کتاب مطرح شده و تجربی‌ترین نوع انیمیشن کوتاه چه از لحاظ فرم و چه محتوا در حوزهٔ انیمیشن‌های الهام‌گرفته خلاصه می‌شوند. بهتر است سیاست‌گذاران و مدیران در دو مسیر اول به سراغ اقتباس از منابع مختلف در حوزهٔ انیمیشن کوتاه رفته تا مخاطبین بیشتری به‌ویژه کودکان و نوجوانان را با ادبیات ایران آشتی دهند.

کلیدواژه‌ها: اقتباس، انیمیشن کوتاه، ادبیات، دادلی اندرو، جشنوارهٔ انیمیشن تهران

[۱] rezasarbakhsh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۸

مقدمه

انسان‌ها از دیرباز، علاقهٔ خاصی به شنیدن روایت‌های داستانی و قصه‌گویی داشتند. ادبیات به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین هنرهای شکل‌گرفته در طول تاریخ بشر، ارتباط ویژه‌ای با مخاطبان داشته و همواره جزو لاینفک زندگی هر فردی بوده است. با رشد تکنولوژی و پدیدآمدن هنرهای دیگر، استفاده از ادبیات به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین منابع تولید و تأثیرگذاری و جذب مخاطب برای هنرهای دیگر قرار گرفت. حوزه‌های نمایشی چون سینما و تئاتر از محبوب‌ترین هنرهایی بودند که با ادبیات پیوند ویژه‌ای برقرار کردند و مقوله‌ای را به‌طور جدی‌تر، تحت عنوان اقتباس به هنر دنیا افزودند.

قدیمی‌ترین تعامل ادبیات و سینما، اقتباس است. این واژه در ترجمه با تعبیر «اقتباس ادبی» شناخته می‌شود که هدف آن بیان داستان برگرفته از منابع گوناگون ادبی به زبان روایی سینما است. (حیاتی، قندی و آل سید ، ۱۳۹۴: ۱۵) خیری در کتاب خود اقتباس را هنر خلاقانهٔ تبدیل بن‌مایه‌های نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری می‌داند؛ از نخستین روزهای تولد هنر هفتم، ادبیات از پشتوانه‌های قوی و کارآمد سینما به‌حساب می‌آمده که تنها به وام‌گرفتن مضامین، بن‌مایه‌ها و پی‌رنگ‌های داستانی محدود نمی‌شود؛ بلکه در ساحت‌های مختلفی نظیر شخصیت‌پردازی و فنون روایی هم قابل‌اتکاست (خیری، ۴۸:۱۳۸۴).

در بین گونه‌های شکل‌گرفته در حوزه‌های نمایشی سینما، انیمیشن یکی از مهم‌ترین قالب‌هایی است که با استقبال گستردهٔ مخاطبین به‌ویژه کودکان و نوجوانان روبه‌رو شده است. اکنون پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمایی دنیا یا خود انیمیشن هستند یا از انیمیشن برای تولید خود بهره برده‌اند. یکی از مهم‌ترین دلایل موفقیت قالب انیمیشن تأثیر هنر تصویرسازی بر اساس خیال در این نوع تولیدات است. «از کودکان خردسال و انسان‌های ساده‌اندیش ابتدایی تا متفکران و اندیشمندان و شاعران، همه تحت‌تأثیر هنر پندارنمایی[1] بوده و هستند و بسیاری از آثار عظیم ادبی جهان، اعم از داستان‌های کودکانه، قصه‌ها و افسانه‌ها، آفرینش شخصیت‌های خارق‌العاده و شگفت‌انگیز ادبیات عامیانه و کلاسیک حاصل همین تخیلات ذهن پویای بشر است» (علمداری، ۱۴۰:۱۳۸۵).

امروزه بسترهای مناسبی برای انتقال ادبیات کهن به نسل‌های مختلف به‌ویژه کودک و نوجوان فراهم شده است تا پاسخ‌گوی علایق، کنجکاوی‌ها و نیازهای آنان باشد (جلالی و پورخالقی، ۲:۱۳۹۲). بازآفرینی و بازگویی داستان‌های شکل‌گرفته در ادبیات کودک و نوجوان باهدف انتقال مفاهیم و اندیشه‌های نهفته در این آثار غنی

در قالب‌های متفاوتی چون انیمیشن باعث تأثیرگذاری حداکثری بر ذهن مخاطبان به‌ویژه کودکان و نوجوانان می‌شود. «قالب انیمیشن مانند سینما هنر تصویر در حرکت است و در ساختار بیانی خود از دستور زبان سینما پیروی می‌کند» (ایراندوست، ۱۳۹۰: ۸۰)؛ با این برتری است که می‌تواند با قدرت خیال‌انگیزی و تخیل خود دست به خلق صحنه‌های جذاب شکل‌گرفته در ادبیات هر سرزمینی زده و مخاطبین را سوار بر بال‌های پندار خود همچون متون ادبی به نقاط مختلف ببرد.

انیمیشن هنری است که جدا از جنبهٔ سرگرمی و جذابیت، قابلیت فراوانی در استفاده از ساختار افسانه و ارائهٔ آن در چشم‌اندازی جدید دارد. در طرف دیگر افسانه‌ها و ادبیات کهن نیز بخش گسترده‌ای از فرهنگ و هنر سرزمین ایران هستند و به‌دلیل برخورداری از انسجام و گیرایی زیاد و نیز عناصر و ویژگی‌های ساختاری مناسب، دست‌مایهٔ مناسبی برای خلق یک اثر انیمیشن هستند (بنی اسدی و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۰۴). در بین فرمت‌های تولیدی انیمیشن اقتباسی از لحاظ زمان و مخاطب، آثار سینمایی، تلویزیونی و کوتاه نقش مهمی را در تولید روایت‌ها ایفا می‌کنند و بسیاری از نویسندگان حوزهٔ انیمیشن با مطالعهٔ منابع ادبی مختلف، آن‌ها را برای مخاطبان کودک و نوجوان و حتی بزرگسال اقتباس کرده و به موفقیت‌های زیادی دست پیدا کرده‌اند.

در ایران نیز، مقولهٔ اقتباس در حوزهٔ انیمیشن با آثار کوتاه، از همان روزهای نخستین این صنعت جریان گرفت. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به‌عنوان یکی از جدی‌ترین مراکز آموزشی و تولیدی دست به خلق آثار انیمیشنی بر اساس منابع ادبی کهن زد و این مسیر به‌مرور در قالب‌های دیگر نیز تعمیم یافت. «به‌دلیل نزدیکی برخی از ویژگی‌های پویانمایی و ادبیات، اقتباس‌های ادبی از متن داستان‌ها، شعرها، افسانه‌های کهن، ضرب‌المثل‌ها، نغمه‌ها و داستان‌های فولکلور یا عامیانهٔ ایرانی برای هنرمندان به‌راحتی میسر شد» (خطائی، ۱۳۹۰: ۹). مسیری که در سال‌های متمادی بر اساس همکاری ادبیات و انیمیشن شکل گرفت در طول زمان دستخوش تغییرات زیادی شد تا جایی که در برخی سال‌ها بسیار کمرنگ شد و طرفداران ایده‌های غیر اقتباسی به سمت‌وسوی دیگری برای تولید آثار رفتند؛ با اینکه در بسیاری از تولیدات انیمیشنی دنیا به‌ویژه آثار کوتاه، تعداد تولیدات اقتباسی با حمایت نهادهای مختلف افزایش یافت تا فرهنگ غنی موجود در گذشته در یک قالب نوین به نسل حاضر انتقال پیدا کند.

اهمیت حوزهٔ اقتباس در تولیدات انیمیشنی به‌ویژه آثار کوتاه، نگارنده را به این سمت هدایت کرد تا در قرن جدید شمسی به تبیین این مسیر مهم برای مدیران، مخاطبان

و هنرمندان این قالب بپردازد. ظرفیت‌های متون ادبی ایران در زمان‌های مختلف به‌قدری گسترده است که قدرت روایت آن‌ها بر هیچ مخاطبی پوشیده نیست؛ اما هدایت آن‌ها به تولیدات بصری در عصر حاضر به‌ویژه انیمیشن‌های کوتاه نیازمند یک نگاه ویژه و جامع‌تر است؛ نگاهی که در سال‌های اولیه خوب شروع شده اما اکنون کمرنگ شده است. بر همین اساس این پژوهش می‌کوشد تا مهم‌ترین رویه‌های شکل‌گرفته در تولیدات انیمیشن کوتاه اقتباسی کشور را در تطبیق با مهم‌ترین آثار دنیا مورد بررسی و واکاوی قرار دهد؛ به این امید که بتوان مخاطبین نسل حاضر به‌ویژه کودکان و نوجوانان و حتی بزرگسالان را به سمت آشتی بیشتر با ادبیات فاخر کشور هدایت کرد.

پیشینهٔ پژوهش

پیوند هنر ادبیات با هنرهای دیگر همواره یکی از موضوعات و دغدغه‌های اصلی هنرمندان و پژوهشگران در طول تاریخ به شمار می‌رفته است. از نخستین روزهای شکل‌گیری هر هنری به‌ویژه هنر سینما و انیمیشن، منابع ادبی نقش مهمی را در تولیدات رسانه‌ای ایفا می‌کردند و به همین دلیل تعداد پژوهش‌های متعددی را می‌توان در حوزه‌های نمایشی و سینمایی در تعامل با ادبیات و حوزهٔ اقتباس یافت. انیمیشن‌ها نیز با توجه به ویژگی‌های خود از همان روزهای نخست، با ادبیات، به‌ویژه آثار کودک و نوجوان، مأنوس شده و به تولیدات اقتباسی روی آوردند. جهازی مطرح می‌کند که «در این قالب هنری می‌توان از ساختار افسانه‌ها به‌فراوانی استفاده کرد. به عبارت دیگر، انیمیشن یکی از وفادارترین رسانه‌ها به درون‌مایه و ساختار افسانه‌ها است و می‌تواند داستان و روایت را در چشم‌اندازی جدید به تماشاگران ارائه دهد» (جهازی، ۱۳۹۰:۳۳).

مطالعات مربوط به اقتباس و رسانه‌های متحرک در بین پژوهشگران داخلی شامل کتب و مقالات متعددی در دسته‌های متفاوت است. عده‌ای همچون شهباز مرادی کوچکی (۱۳۶۸)، محمد خیری (۱۳۶۸)، منوچهر اکبرلو (۱۳۸۴)، محمدعلی صفورا (۱۳۸۶)، کریم سربخش (۱۳۸۷)، محمدعلی فرشته حکمت (۱۳۹۰)، علیرضا پورشبانان (۱۳۹۲) و... به کلیت تعامل اقتباس و رسانه‌های تصویری سینما و انیمیشن پرداخته‌اند. در دسته‌بندی دوم، بسیاری از پژوهشگران همچون محمدعلی صفورا و همکاران (۱۳۹۰)، غلامعلی فلاح و اعظم برامکی (۱۳۹۳)، ناصر و لاله مقدم (۱۳۹۳)، طیبه پرتوی راد (۱۳۹۴)، علیرضا پورشبانان (۱۳۹۵)، امیرحسین و علیرضا پورشبانان (۱۳۹۸) بتول موسوی و لاله آتشی (۱۴۰۰)، احمد سفلایی و رضا سربخش (۱۴۰۰)

تلاش دارند تا ظرفیت‌های موجود در یک اثر داستانی را برای تبدیل شدن به انیمیشن مورد بررسی قرار دهند. در دستهٔ سوم بسیاری از محققین همچون زهرا حیاتی (۱۳۸۳)، محسن دامادی (۱۳۹۲)، حمیدرضا رحمت جو (۱۳۹۲)، زهرا حیاتی و دیگر نویسندگان (۱۳۹۴)، سیاوش گلشیری و نفیسه مرادی (۱۳۹۵)، زینب بنی اسدی و دیگران (۱۳۹۷) تلاش کرده‌اند تا در یک مطالعهٔ تطبیقی میان آثار تولیدشده (رئال و انیمیشن) و متن ادبی به مقایسه و بررسی دست بزنند.

در بین پژوهش‌های ذکرشده میزان منابع اقتباس انیمیشن از منابع ادبی نسبت به اقتباس‌های سینمایی بسیار کمتر است. در این بین، قالب‌های انیمیشن کوتاه و آثار تلویزیونی نسبت به آثار سینمایی نیز مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته و تنها به یک پژوهش در این بحث می‌توان به‌طورجدی اشاره کرد. سوسن خطائی در مقالهٔ خود در سال ۱۳۹۰، با نام *نقش فرهنگ و هنر ایران بر اقتباس ادبی در فیلم‌های پویانمایی ایران*، به مطالعات کلی روند اقتباس در انیمیشن‌ها پرداخته اما توجه بیشتری نسبت به سایر مقاله‌ها به آثار کوتاه در سال‌های قدیم این صنعت دارد. بر همین اساس این پژوهش با رویکرد آثار کوتاه در دههٔ حاضر به تبیین تعامل و ظرفیت‌های انیمیشن کوتاه برای اقتباس آثار ادبی می‌پردازد.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با مطالعهٔ منابع مختلف و تحلیل محتوای کیفی انیمیشن‌های برتر ایران و دنیا در جشنواره‌های معتبر، تلاش دارد تا مسیرهای تبیین‌شدهٔ اقتباس انیمیشن کوتاه و ادبیات در ایران و دنیا را شناسایی کرده و بر اساس مخاطب کودک و نوجوان دسته‌بندی کند. شناخت این مسیرهای شکل‌گرفته در دنیا به مدیران و سیاست‌گذاران و هنرمندان امر رسانه و هنر کمک می‌کند تا از ظرفیت‌های ادبیات و انیمیشن در عصر حاضر استفادهٔ بیشتری کرده و به یک الگوی تولیدی مطلوب برسد. بازهٔ تولیدات انیمیشنی کوتاه اقتباسی ایران و دنیا مربوط به دههٔ اخیر (نود شمسی) بر اساس جشنواره‌های معتبر انسی،[۲] اسکار،[۳] هیروشیما[۴] و جشنوارهٔ پویانمایی تهران است.

اقتباس

لغت اقتباس از ریشهٔ کلمهٔ «قبس» به معنای برگرفتن پاره‌ای آتش، نور یا روشنایی است و به عبارت دیگری به فایده گرفتن نیز تعبیر شده است (فرهنگ دهخدا). این کلمه طبق فرهنگ‌نامهٔ واژگان آکسفورد نیز چنین معنی شده است: فیلم، نمایش یا کتابی که بر اساس بخش به‌خصوصی از یک اثر باشد که برای یک حالت جدید مورد

تغییر واقع شده باشد (oxford.۲۰۱۲:۱٦). در طول فرایند اقتباس همیشه دو منبع اصلی وجود داشته است: نخست منبع مورد اقتباس و دوم اثر متولدشده. این دو اثر در هر رسانه‌ای با یکدیگر ارتباط داشته و این نوع ارتباط بر اساس فنون اقتباس به نظر نویسندگان مختلف متفاوت است.

فن اقتباس در حوزه‌های مختلف هنری قابلیت تعمیم دارد. در این فرایند، بازسازی و بازآفرینی تازه‌ای از یک شکل هنری انجام شده تا منجر به خلق اثر جدیدی شود. این اثر هنری جدید در هر زمانی از تاریخ می‌تواند برای مخاطبین خود حائز اهمیت باشد. سنجری مطرح می‌کند که «ساده و نو کردن آثار کهن ضروری است تا نسل‌های جدید از سرمایه‌های فکری و فرهنگی نسل‌های قدیم بهره‌مند شوند؛ در غیر این صورت گسیختگی فرهنگی و ادبی پیش خواهد آمد و این بزرگترین خسارت به ملتی است که ریشه در اعماق تاریخ دارد» (سنجری، ۴۴:۱۳۸۵). سه روند کلی اقتباس شامل گرفتن منبع اصلی، تبدیل به شکل جدید و سازگاری شکل تازه با محیط جدید می‌شود.

مریم جلالی به نقل از جولی سندرز[۵] در کتاب *اقتباس و تصاحب* (۲۰۰۶) مطرح می‌کند که اقتباس قلمرو وسیعی دارد و انواع اقتباس محدود نیست. توصیف متن،[۶] دگرنگری متن،[۷] استفاده از مواد متن،[۸] ادامه دادن متن سابق،[۹] دگرسازی متن،[۱۰] تقلید محتوایی،[۱۱] تقلید ادبی،[۱۲] دزدی طنزآمیز شاعرانه،[۱۳] جعل متن،[۱۴] تعبیر هجوآمیز،[۱۵] بهاگذاری مجدد،[۱۶] بازبینی،[۱۷] بازنویسی[۱۸] و... همگی از انواع اقتباس هستند (جلالی و پورخالقی، ۳:۱۳۹۲ و Sanders:۲۰۰٦:۱۸).

اقتباس به‌طورکلی به دو شیوه انجام می‌پذیرد: اقتباس آزاد و اقتباس بسته. در اقتباس آزاد نویسنده با توجه به کلیت پیش‌اثر متنی را می‌پروراند و ارائه می‌دهد و به شیوۀ نگارش پیش‌اثر توجهی ندارد. اقتباس آزاد از متون ادبی در ادبیات کودکان و نوجوانان شکل‌های مختلفی دارد. مانند بازنگری، وام‌گیری از عناوین، بازآفرینی و آمیغ‌نویسی. در اقتباس بسته نویسنده می‌کوشد تا پیش‌اثر را ابزار و ملاک اصلی کار خویش در ارائۀ اثر جدید قرار دهد. او ظاهراً قسمت‌های بیشتری از عناصر پیش‌اثر را در متن جدید حفظ می‌کند و ساختار عمدۀ رویدادها و شخصیت‌های مهم پیش‌اثر را نگه می‌دارد. انواع اقتباس بسته بازنویسی، گزیده‌نویسی، تلخیص و تصویرگری است (جلالی، ۳۹:۱۳۹۳).

واگنر در حوزۀ تئاتر و ادبیات نیز اعتقاد به سه نوع شیوۀ اقتباس دارد:

۱. انتقال:[۱۹] در این روش، یک قصه بدون کمترین تغییر بسیار آشکار به روی صحنه می‌رود.
۲. تفسیر:[۲۰] در این فرایند، تغییراتی به‌صورت آگاهانه (عمد) یا ناآگاهانه (غیرعمد) در خط داستانی اصلی ایجاد می‌شود. هدف این اقتباس میانه‌روی است یعنی نه وفاداری صرف و نه فاصله‌گرفتن از اصل متن.
۳. قیاس:[۲۱] در این شیوه نویسنده به‌طور عمدی تلاش دارد از منبع اصلی فاصله بگیرد و نمایشنامه‌نویس، کار کاملاً جدید و متفاوتی نسبت به نسخه اصلی خلق می‌کند (Wagner,۱۹۷۵:۲۲۲).

هنر هفتم و اقتباس

سینما به‌عنوان هنر هفتم در قرن بیستم از روزهای نخستین شکل‌گیری خود وابستگی کاملی به حوزهٔ ادبیات داشت و فن اقتباس از اصلی‌ترین فنون نویسندگان در روزهای اولیهٔ تولید آثار صنعتی بود. «سینما و ادبیات به‌عنوان دو رسانهٔ مستقل هنری دارای امکان‌های بالقوهٔ فراوانی هستند که در بعضی موارد این امکان‌ها با یکدیگر دارای وجوه مشترک می‌شود» (خیری، ۶۶:۱۳۸۴).
پژوهشگران، نویسندگان و نظریه‌پردازان زیادی در حوزهٔ ادبیات و سینما به‌ویژه فنون اقتباس نظریات متفاوتی را نقل کرده‌اند. عمدهٔ این نظرات به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌شدند: اول کسانی که موافق فرایند اقتباس بودند (افرادی چون لیندا سیگر،[۲۲] لیندا هاچن[۲۳] و...). این اشخاص، آثار اقتباسی را همچون یک هنر جدید برای مخاطبان متفاوت قلمداد می‌کردند و روش‌های مختلفی برای اقتباس مطرح می‌کردند. دستهٔ دوم کسانی بودند که با فرایند اقتباس سازگاری زیادی نداشتند و این امر را در جهت ضد مطالعهٔ کتاب تلقی می‌کردند. این دسته از مخالفان طبق تاریخ سینما در زمانی به وجود آمدند که «آثار سینمایی اقتباسی ضعیفی تولید شدند و محققان این آثار را «سینمای ضعیف» یا «سینمای غیر سینمایی» دانسته‌اند و آن‌ها را فاقد ارزش تلقی کرده‌ند. اما در نیمهٔ دوم قرن بیستم، ۶۷درصد از جوایز بهترین فیلم‌های آکادمی علوم و هنرهای سینمایی به اقتباس‌های ادبی تعلق گرفت» (Segar,۱۹۹۲:۷۷).

در این بین، نظرات دو منتقد سینما یعنی آندره بازن[۲۴] و بلا بالاژ[۲۵] نیز قابل‌تأمل است. بازن از افرادی بود که اعتقاد به رعایت شکل- زبان نسبت به متن ادبی در سینما داشت. اما بالاژ معتقد به این امر نبود و پیشنهاد می‌کرد که در سینما از کارهای ادبی متوسط اقتباس شود؛ چراکه این دسته آثار احتمالاً امکانات بیشتری برای بدل شدن به فیلم دارند (اندرو، ۱۵۲:۱۳۸۴). اما باید در نظر داشت که کیفیت

یک اثر اقتباسی نباید به متن خود اثر وابسته بوده یا این مسیر بالعکس رخ دهد. کارتمل و همکاران در این باره مطرح می‌کنند:

«رابطهٔ بین یک فیلم و یک اثری که از آن اقتباس شده است، اعم از قصهٔ کوتاه یا بلند (رمان، اثر نمایشی –کمدی یا تراژدی) و یک متن توصیفی یا روایتی، هر چه که باشد، رابطه‌ای متأخر است که باید در بررسی‌ها و ارزشیابی‌های هنری یک فیلم کاملاً به آن توجه شود. به عبارت دیگر، قضاوت خوب و بد در مورد یکی از این‌ها، نباید قضاوت دربارهٔ دیگری را محدود یا مشروط سازد. به‌عنوان مثال فیلم‌های بسیاری بوده‌اند که با وجود آنکه منشأ آفرینش آن‌ها، آثار باارزش ادبی بودند، خود فیلم‌ها دارای کمترین ارزش سینمایی نبودند و در عوض فیلم‌های بسیاری از روی آثار متوسط ادبی تهیه شده‌اند که توانسته‌اند بهترین ارزش‌های سینمایی و هنری را برای خود کسب کنند» (Cartmell,۲۰۰۸:۲).

دادلی اندرو[۲۶] از مطرح‌ترین پژوهشگران ادبیات و سینما، در مقالهٔ «بنیان اقتباس» به سه وضعیت کلی می‌رسد:

وامگیری:[۲۷] بازتولید امری ماهوی از متن اصلی در سینما است. نوعی تقلید مکانیکی که باعث تبدیل دال‌های کلامی به دال‌های سینمایی می‌شود و روح کلی اثر را می‌سازد تا جزئیات روایی و شخصیت‌پردازی و سایر عناصر تشکیل‌دهندهٔ متن اصلی.

تلاقی:[۲۸] در این شیوه فحوای کلی و خصوصیات منحصربه‌فرد متن اصلی به‌گونه‌ای حفظ می‌شود که متن اصلی از متن اقتباسی متمایز باشد. در واقع فیلمساز برای خلق اثر خود فقط قسمت‌هایی از متن اصلی را به کار می‌گیرد. از این منظر، تلاقی موارد اشتراک متن اصلی با متن اقتباسی است.

وفاداری و تبدیل:[۲۹] اندرو این فن را از جمله متداول‌ترین و خسته‌کننده‌ترین فرایندهای مربوط به اقتباس می‌داند. در این روش، سینماگر روح و احساس متن ادبی را بر اساس قانون وفاداری در بازتولید فیلم خود نگه می‌دارد. وفاداری قصد به‌تصویرکشیدن ظاهر و روح متن اصلی[۳۰] را دارد و بازتولید سینمایی عین به‌عین متن اصلی است. فیلم، منبع موثق برای مقایسه با متن اصلی در این نوع اقتباس است (چکیده اندرو، ۱۳۸۲).

انیمیشن کوتاه

انیمیشن یا پویانمایی یکی از مهم‌ترین قالب‌های تولیدی هنر هفتم است که هم‌زمان با تولد سینما بر روی پردهٔ نقره‌ای میزبان مخاطبین شد. «از نظر تقسیم‌بندی سه‌گانه تولیدات سینمایی بوردول و تامسون در کتاب هنر سینما، تولیدات انیمیشن در دستهٔ

سوم آثار سینمایی قرار می‌گیرند.» (بوردول و تامسون، ۱۹:۱۳۸۹) ریشهٔ واژه انیمیشن به لغات جاندارپنداری و تداعی حرکت رسیده و به همین دلیل به نام توهم حرکت و تصویر متحرک نام‌گذاری شده است (Selby,۲۰۱۳,۹). انیمیشن در اصل یک فرم روایت بصری است که توانایی‌های زیادی برای ارائهٔ داستان به مخاطب دارد و هرگز نباید آن را یک تکنیک تولیدی صرف معنی کرد.

تعریف کلیت انیمیشن کمی مشکل است. همان طور که وارگا در پایان‌نامهٔ خود برای مقطع دکتری مطرح می‌کند «وقتی می‌خواهیم بگوییم انیمیشن، وارد کلمه سختی شده‌ایم. به‌راستی که تعریف فیلم انیمیشن دشوار است، دلیل آن هم این است که تلاش‌کردن برای تعریف انیمیشن، سبب ازبین‌رفتن مرز تکنیک اولیه در تمام فیلم‌های انیمیشن و بسیاری از عناصر وابسته به هنر انیمیشن می‌شود» (Varga.۲۰۱۱:٤). با افزایش صنعت انیمیشن و پیشرفته‌شدن تکنولوژی‌ها، نیاز هنر هفتم یعنی سینما به انیمیشن به‌عنوان یک فرم مجزا بیشتر دیده شد و انیمیشن دارای روایت و ساختار و زیبایی‌شناسی خاص خودش می‌شود. مورین فرنیس یکی از بزرگان پژوهش صنعت انیمیشن مطرح می‌کند که «درک انیمیشن در گرو درک زیبایی‌شناسی هنر انیمیشن است» (فرنیس، ۱۴:۱۳۹۰). زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد فرم انیمیشن باعث ایجاد دنیایی متفاوت از یک فیلم سینمایی یا هر اثر هنری دیگر می‌شود.

هنر حرکت بخشیدن به عناصر بی‌جان ریشهٔ دور و درازی در تاریخ دارد اما همچون سینما با آثار کوتاه برای مخاطبین آغاز شد. هنرمندان انیمیشن در رسانه‌های سینما و سپس تلویزیون دست به خلق آثار کوتاهی تا سال‌های سال زده و سپس با شکل‌گیری جدی صنعت انیمیشن، آثار سینمایی تولید شدند. مسئلهٔ اقتباس و تولید متن انیمیشن یکی از مقولات جدی تولیدکنندگان در طول تاریخ بوده است. کمپانی دیزنی[۳۱] به‌عنوان سردمدار پروژه‌های انیمیشن‌سازی دنیا همواره در تولیدات سینمایی و کوتاه خود وابسته به متون ادبی بود تا جایی که آلان در زمان اوج این شرکت مطرح می‌کند که «از هر هشت فیلم اولیهٔ دیزنی، هفت مورد از آن‌ها برگرفته از افسانه‌های مناطق مختلف بوده است» (Allan,۱۹۹۹:۲٤۳).

آثار کوتاه انیمیشن نقش پررنگی را بین تولیدات هر کشوری برای مخاطبان ایفا می‌کنند. به‌ویژه این آثار به‌دلیل کوتاه‌بودن، مخاطبین فراسرزمینی به خود جذب کرده و افراد از هرجای دنیا به تماشای این آثار می‌نشینند. روایت در فیلم انیمیشن به‌ویژه آثار کوتاه نیز به‌شدت خیال‌انگیز همچون آثار ادبی در زمان‌های مختلف است. هانز در این خصوص می‌نویسد: «رؤیاهای شخصی هر فرد در فیلم انیمیشن

تصویرسازی می‌شوند. ایده‌های خیال‌انگیز با جذابیت خاص وارد انیمیشن می‌شوند. ایده‌هایی که برگرفته از آداب و سنت‌ها و فرهنگ اقوام مختلف است؛ همانند ضرب‌المثل‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن» (هانز، ۱۶۲:۱۳۸۲).

هنر جذاب انیمیشن را به تعبیری می‌توان بالی برای اقتباس از ادبیات، به‌ویژه آثار کهن دانست. «این آثار راوی مدرن اساطیر و افسانه‌ها هستند که به‌دلیل انعطاف‌پذیری و قابلیت‌های فراوان در مقایسه با دیگر شکل‌های هنری، اختیارات فراوانی را در اختیار اقتباس‌گر قرار می‌دهد» (بنی اسدی و دیگران، ۲۰۶:۱۳۹۷). به تعبیر پل ولز[۳۲] در کتاب *نویسندگی انیمیشن*[۳۳] ویژگی‌های خاص انیمیشن همچون جاندارپنداری،[۳۴] نمادگرایی،[۳۵] ایجاز،[۳۶] دگردیسی[۳۷] و ایجاد یک جهان خاص و متفاوت (فابریکشن)، [۳۸] به‌دلیل خیال‌انگیزی نزدیکی زیادی با حوزهٔ ادبیات به‌ویژه متون کودک و نوجوان دارد (Wells, ۲۰۰۷)

فانتزی[۳۹] کلیدواژهٔ تولیدات انیمیشن در حوزه‌های مختلف است که نقش کلیدی در ادبیات به ویژه آثار کودک و نوجوان ایفا می‌کند. خلق دنیاهای متفاوتی که تنها در انیمیشن موجود هستند یا به‌وسیلهٔ انیمیشن خلق می‌شوند برای هر نوع مخاطبی جذاب است و باعث تأثیرگذاری بیشتر می‌شود. آثار کوتاه نیز در این زمینه نسبت به سایر آثار دیگر موفق‌تر عمل کرده و مخاطب را در دقایقی به یک دنیای جذاب می‌برند؛ دنیایی که نشئت‌گرفته از متون ادبی گذشته در یک فضای جدید و جذاب رنگی و بصری است.

نکتهٔ قابل‌توجه در بحث تأثیرگذاری انیمیشن‌های کوتاه به زمان حاضر بازمی‌گردد. اگر در ابتدای تاریخ انیمیشن، سینماها مکان اصلی پخش آثار کوتاه به‌عنوان میان استراحت دو پرده آثار دیگر بودند، اکنون تبدیل به یک قالب جدید و بی حدومرز و فرامکانی شده‌اند. فضای مجازی و سرعت انتقال اطلاعات و داده‌ها و نسل سرعت‌دوست مخاطب، کاری کرده است که هرچه آثار کوتاه‌تر باشند تأثیرگذاری بیشتری خواهند داشت. در جنگ روایت‌ها، آثار کوتاه نقش مهمی را در زندگی افراد در گروه‌ها و شبکه‌های مجازی ایفا کرده و تماشای این آثار به‌ویژه انیمیشن‌های کوتاه، آن هم از نوع اقتباسی می‌تواند نقش پررنگی را در جذب مخاطبان به‌ویژه کودکان و نوجوانان نسل زد[۴۰] داشته باشد.

اقتباس و انیمیشن کوتاه

انیمیشن‌های کوتاه یکی از مهم‌ترین منابع اقتباسی برای مخاطبان به‌ویژه کودکان و نوجوانان تلقی می‌شوند. این قالب تولیدی می‌تواند نقش بسیار مهمی را برای ترویج

فرهنگ و هنر و ادبیات یک کشور ایفا کند و در مدت‌زمان کوتاه به یک خروجی مطلوب برسد. مزایا و ظرفیت‌های تولیدی انیمیشن کوتاه برای منابع ادبی اقتباسی به نظر نگارنده بسیار بیشتر از سایر تولیدات در حوزهٔ انیمیشن است. به‌ویژه ساختار کشور ایران با محدودیت‌ها و شرایط و امکانات مالی و هنری ایجاب می‌کند که برای ترویج فرهنگ اقتباس در کشور به سمت‌وسوی آثار کوتاه بیشتری رفته شود؛ امری که در طول سالیان مختلف نیز در دستور کار بسیاری از مدیران بوده است اما با فراز و نشیب‌های متعددی اکنون روبه‌رو شده است. در جدول شمارهٔ یک، مهم‌ترین مزایای اقتباس برای انیمیشن کوتاه به‌ویژه در شرایط کشورمان مطرح شده است:

مزایای اقتباس انیمیشن کوتاه بر اساس منابع ادبی	توضیحات
زمان تولید کمتر	انیمیشن در بین تولیدات رسانه‌ای بیشترین زمان را برای فرایند تولید خود دارد. بر همین اساس تولید یک انیمیشن سینمایی یا یک سریال تلویزیونی ممکن است بیش از سه سال طول کشیده و حتی با ریسک عدم کیفیت در خروجی نهایی روبه‌رو شود. اما انیمیشن کوتاه در مدت بسیار کمتر (چندماهه) به نتیجه خواهد رسید.
تعداد عوامل و هزینهٔ کمتر	در بحث مدیریت تولیدات همیشه تأثیرگذاری با کمترین هزینه و عوامل برای مدیران و سیاست‌گذاران بسیار مطلوب است. در تولیدات انیمیشن کوتاه، تعداد نیروها به چندین برابر کمتر از تولیدات سینمایی و سریال رسیده و یک تیم محدود و حتی گاهی تک‌نفره می‌تواند به تولیدات با کیفیتی برسد. مدت‌زمان کم یک اثر کوتاه باعث ایجاد تیم و سرمایهٔ محدودتر برای تولید یک اثر فرهنگی خواهد شد.
کیفیت بهتر	اگر به تولیدات انیمیشن سینمایی در هر کشوری به‌ویژه ایران نگاه کنیم متوجه می‌شویم که این کیفیت با تولیدات کوتاه بسیار متفاوت است. هنرمندان انیمیشن کوتاه با توجه به سرمایه، علاقه و تلاش خود در مدت محدود به تکنیک‌های جذاب‌تری رسیده و کیفیت مطلوبی را برای انیمیشن خود ایجاد می‌کنند. به همین دلیل نمونه‌های

	فراوانی از موفقیت انیمیشن‌های کوتاه ایرانی به‌ویژه آثار اقتباسی در جشنواره‌های مهم دنیا دیده می‌شود و مخاطبین از این کیفیت‌ها نسبت به آثار تلویزیونی و سینمایی راضی‌تر هستند؛ امری که در تأثیرگذاری آثار اقتباسی حائز اهمیت است.
اثرگذاری بیشتر	مخاطبین وقتی یک اثر سینمایی طولانی یا سریال تلویزیونی چندین قسمته تماشا می‌کنند باید فرصت بیشتری را در اختیار هنرمندان قرار دهند و این متفاوت با ذات عصر تکنولوژی و سرعت در قرن اخیر است. امروزه فرصت تماشای آثار کوتاه برای مخاطبانِ همیشه در حال عجله بسیار راحت‌تر از تماشای آثار طولانی است؛ به همین دلیل مخاطب انیمیشن کوتاه، تأثیرگذاری بیشتری از این آثار نسبت به بسیاری از آثار سینمایی و تلویزیونی گرفته و این امر، مطلوب ترویج فرهنگ و ادبیات غنی هر کشوری است. درست است که اثرگذاری و بازدید با یکدیگر متفاوت است اما میزان تماشای یک اثر کوتاه در شرایط کنونیِ دیجیتالیزه‌شدن و عصر اینترنت و زمان محدود، بسیار راحت‌تر از یک اثر سینمایی و حتی تلویزیونی طولانی است و این تعدد دیدن در ادامه باعث اثرگذاری نیز خواهد شد.
جهانی‌تر شدن	شاید در نگاه اول، آثار سینمایی و تلویزیونی راحت‌تر از آثار کوتاه جهانی شوند اما برای شرایط کشورمان ایران، کمی مشکل است. بازارهای بین‌المللی شرایط ویژه و خاصی را برای تولیدات سینمایی و تلویزیونی دارند. به‌طور مثال انیمیشن‌های سینمایی ما جای خاصی در بازار دنیا ندارند یا به دلیل تحریم‌ها، آثار تلویزیونی صداوسیما در دنیا پخش نمی‌شوند. اما آثار کوتاه خارج از روال محدودیت‌ها تلقی شده و هر اثری که در جشنواره‌های دنیا وارد شود حق اکران و پخش را به سایر کشورها واگذار کرده و این اثر در سالن‌ها و مکان‌های مختلف به نمایش عموم مردم دنیا در می‌آید. بسیاری از برگزیدگان جشنواره‌های دنیا از کشور

	ایران با موضوعات اقتباسی هستند و آن‌چنان که انیمیشن‌های اقتباسی ایران در دنیا می‌درخشند در بین مخاطبان ایرانی به‌علت عدم پخش صحیح کمتر دیده شده‌اند.

جدول شمارهٔ یک – مزایای اقتباس از منابع ادبی در انیمیشن کوتاه

فراتر از این ظرفیت‌ها، مهم‌ترین نکتهٔ قابل‌توجه این نوع تولیدات، زمان کوتاه آثار اقتباس‌شده نسبت به اصل مطلب ادبی است؛ امری که کار را برای نویسندهٔ اقتباس‌کنندهٔ انیمیشن کمی مشکل می‌کند. اقتباس‌گر یک انیمیشن کوتاه با قالب‌های یک اثر سینمایی و تلویزیونی متفاوت عمل می‌کند و باید دقت‌نظر بیشتری برای خلاصه‌گویی اصل مطلب داشته باشد. بنی اسدی و دیگران برای مقولهٔ اقتباس انیمیشن از منابع ادبی در تولیدات بلندتر، مطرح می‌کنند:

اقتباس‌گر، قبل از انتخاب افسانه برای تبدیل به انیمیشن، لازم است که موارد مهمی را مدنظر داشته باشد، از جمله: اهداف و انگیزه‌های اقتباس، تم و پیام اصلی، شخصیت‌های اصلی و فرعی، شخصیت‌های منفی و مثبت، رویدادها و حوادث، فضای ماجراها و رویدادها، چگونگی حرکت داستان به سمت جلو، مخاطبین اصلی، نقاط آغاز، اوج و پایان. نویسنده در فرایند اقتباس، با تغییر زاویهٔ دید و شناخت قابلیت‌های دراماتیک افسانه و شرایط زمان و مکان، نگرشی هنرمندانه و متفاوت از شکل و محتوای افسانه ارائه می‌کند. در نهایت، انیمیشن اقتباسی، باید طرحی بی‌نقص، صحنه‌هایی بی‌مانند، شخصیت‌هایی چندلایه، گفت‌وگوهای قوی و طنزی عالی داشته باشد (بنی اسدی و دیگران، ۲۰۷:۱۳۹۷).

همهٔ این موارد ذکرشده می‌تواند برای اقتباس‌گر لازم باشد اما فضای آثار کوتاه، هنرمند را به سمتی می‌برد که شخصی‌تر به روایت‌های منبع اصلی نگاه کند. این شخصی‌سازی آثار اقتباسی در انیمیشن کوتاه ممکن است در فرم، روایت، تدوین، متحرک‌سازی، صداگذاری، راوی یا هرگونه بخشی از تولید ایجاد شوند. در کل، تولیدات انیمیشن کوتاه را می‌توان به سه گروه کلی تقسیم کرد:

۱ . تجربه‌های نخست: هنرمندان انیمیشن کوتاه در این زمینه تلاش دارند تجربه‌هایی حتی اولیه در زمینهٔ داستان‌گویی، روایت داستانی، کارگردانی، متحرک‌سازی و... به دست بیاورند و بسیاری از آثار اولیهٔ کارگردانان یا حتی پایان‌نامه‌های دانشجویان در این زمینه خلاصه می‌شود. به نظر نگارنده بهتر است آثار اقتباسی در این مقوله جای نگرفته تا فیلمسازان بعد از تجربه‌های متفاوت کارگردانی و روایت و تکنیک بهتر بتوانند به سراغ اقتباس از یک متن ادبی مهم بروند.

۲. انیمیشن‌های کوتاه سفارشی: در این نوع آثار، یک تهیه‌کنندهٔ شخصی یا ارگانی تلاش دارد تا یک اثر کوتاه بر اساس یک منبع ادبی تولید کند. این گزینه برای سیاست‌گذاری بسیاری از مراکز و تهیه‌کنندگان حائز اهمیت است و بهتر است برای سوق دهی هنرمندان انیمیشن کوتاه در ترویج ادبیات فاخر کشور، سفارش‌های متعدد و سرمایه‌گذاری‌های بیشتری انجام شده تا هنرمندان از ظرفیت داستان‌های مهم کودک و نوجوان و حتی بزرگسال کشور استفاده کرده و آثار جذابی را تولید کنند.
۳. انیمیشن‌های تجربی: از روزهای نخست، ذات تولید فیلم کوتاه به‌ویژه انیمیشن با تجربه‌های منحصربه‌فرد گره خورده بود. هنرمندان تلاش داشتند با تکنیک‌های خاص، روایت‌های جذاب، فرم‌های بصری متفاوت دست به خلق تجارب جدید بزنند و بسیاری از جشنواره‌های دنیا سیاست‌گذاری خود را بر اساس تجربه‌های خاص هنرمندان طراحی کردند. به‌طور مثال جشنوارهٔ انسی که مورد بررسی این پژوهش برای آثار اقتباسی بوده، بیشترین میزان تولیدات تجربی و شخصی را نسبت به سایر جشنواره‌ها شامل می‌شد؛ به همین دلیل اقتباس مسیر متفاوتی را در این نوع آثار پیش می‌برد.

هر سه حوزهٔ ذکرشده برای انیمیشن‌های کوتاه اقتباسی در دنیا به‌ویژه در کشور قابلیت ردیابی دارند. هنرمندان چه بر اساس سفارش چه علاقه و چه حتی تجربه‌های منحصربه‌فرد، متونی را اقتباس می‌کنند و به تولیدات شخصی می‌رسند. در گزینه‌های اول و دوم، مخاطبین کودک و نوجوان نقش مهم‌تری را در تولیدات و منابع اقتباسی ایفا کرده اما در مورد انیمیشن‌های تجربی به‌دلیل خاص و متفاوت بودن این نوع روایت و سنگین‌بودن برای بسیاری از مخاطبان از لحاظ محتوا و تکنیک، بزرگسالان بیشتر درگیر این نوع آثار می‌شوند.

مسیرهای اقتباسی انیمیشن کوتاه در ایران و جهان

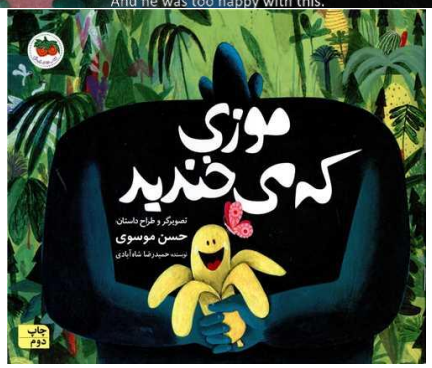
نگارنده با بررسی آرای سندرز، واگنر و اندرو و مشاهدهٔ انیمیشن‌های برگزیدهٔ چهار جشنوارهٔ معتبر دوسالانهٔ ژاپن (هیروشیما)، دوسالانهٔ تهران، سالیانهٔ فرانسه (انسی) و سالیانهٔ آمریکا (اسکار) به چهار مسیر کلی در حوزهٔ اقتباس انیمیشن کوتاه از منابع ادبی رسیده است. این مسیرها بر اساس شرایط هنرمندان، تکنیک‌های انیمیشن، ظرفیت‌های منابع ادبی و حتی سیاست‌گذاری‌های هر کشور به‌ویژه جشنواره‌ها، توسط نگارنده دسته‌بندی و تبیین شدند؛ مسیرهایی که هرکدام میزان مخاطبین متفاوتی دارند. در انتها تلاش می‌شود مسیر مطلوب برای سیاست‌گذاری این حوزه برای مخاطبان به‌ویژه کودکان و نوجوانان نیز از بین این الگوها مطرح شود.

اَشکال اقتباس در انیمیشن‌های کوتاه به نظر نگارنده به شرح زیر هستند:

۱. انیمیشن‌کتاب: معمولاً تقسیم‌بندی فرایندهای اقتباسی بر اساس نوع محتوا و میزان وابستگی اثر دوم به اثر اول تعیین می‌شود؛ اما به نظر نگارنده مقولهٔ شکل‌گرفتهٔ انیمیشن‌کتاب از لحاظ فرمیک و بصری، گزینهٔ بسیار شایعی در بین اقتباس‌های انیمیشن کوتاه به‌ویژه در کشور است. همان طور که در نظریات ذکر شد، یکی از اصلی‌ترین اقتباس‌ها از نظر محققین، نزدیکی کامل متن تولیدشده به نسخهٔ اصلی است. در انیمیشن‌کتاب نیز، اثر تولیدشده عین به عین بر اساس منبع اقتباس‌شدهٔ اصلی تولید و عرضه می‌شود؛ اما تفاوت این قالب با اقتباس‌های کلمه‌به‌کلمه و وفادارتر بر اصل تکنیک تصویرسازی رخ می‌دهد.

این نوع اقتباس در انیمیشن‌های کوتاه بیشتر برای مخاطبین کودک و نوجوان و کتاب‌هایی که دارای تصویرسازی هستند، کارایی دارد. یعنی کارگردان انیمیشن بدون هیچ دخل و تصرفی در متن و تصویرسازی‌های اثر، تنها آن را متحرک‌سازی می‌کند. در کنار متحرک‌سازی معمولاً یک راوی به داستان اضافه می‌شود که عیناً بر اساس متن داستان، اثر را برای مخاطبان بازخوانی می‌کند. تولید انیمیشن کتاب‌ها دو مزیت دارد: اول اینکه کتاب‌های تولیدشده تبدیل به یک فیلم روایی شده و برای مخاطبان نسل حاضر قابلیت تماشا دارند، دوم اینکه ماندگاری بیشتری برای نسل‌های متفاوت در حوزهٔ کتاب از خود برجای می‌گذارند.

کتاب‌هایی که تصویرسازی نشده و تنها متن ادبی تلقی می‌شوند در این نوع اقتباس برای انیمیشن کوتاه جای ندارند و همان طور که ذکر شد این نوع آثار بیشتر تکنیکی روایت می‌شوند. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در کشور از نخستین روزهای تولید انیمیشن این مسیر را آغاز کرد و هنوز هم جدی‌ترین تولیدکنندهٔ انیمیشن کتاب در کشور این مرکز است. البته قابل‌ذکر است که میزان تولیدات کانون نسبت به سال‌های گذشته دچار افت شده و منابع غیرکتابی نیز به تولیدات این مرکز برای انیمیشن کوتاه اضافه شده است؛ امری که باتوجه‌به ظرفیت غنی کتاب‌های کانون بسیار جای تأمل و بحث دارد. شاید بهتر بود همین مسیر گذشته بیشتر تقویت می‌شد. مرحوم وجیه‌الله فرد مقدم و مهین جواهریان از بزرگان انیمیشن کتاب (به نظر نگارنده) محسوب می‌شوند که بسیاری از کتاب‌های کانون را تبدیل به انیمیشن‌های متحرک کرده و این مسیر را ادامه داده‌اند. از کارهای موفق این حوزه در سال‌های اخیر نیز می‌توان به انیمیشن‌های کوتاه *هزار و یک داستان* ساختهٔ ریحانه کاوش و *علی رئیس* اشاره کرد (تصویر شمارهٔ یک).



تصویر شمارهٔ یک- انیمیشن کوتاه *موزی که می‌خندید* (سمت راست) ساختهٔ کاوش و رئیس - برگرفته از کتابی به همین نام اثر حمید شاه‌آبادی و موسوی (سمت چپ) / منبع: فیلم و جلد کتاب

در دنیا نیز کتاب‌های مصوری که بدون هیچ تغییری تبدیل به انیمیشن شده‌اند وجود دارند. اما بررسی ده سال اخیر نشان می‌دهد که هنرمندان دست به خلق تجربه‌های متفاوت‌تری نسبت به نسخهٔ اصلی کتاب زده و حداقل تکنیک تولیدی‌شان را گاهی بر اساس اصل داستان تغییر داده‌اند. اما اصل اول انیمیشن کتاب عدم تغییر جزئیات از لحاظ داستان‌پردازی و تصویرسازی است و به همین دلیل وابستگی به‌صورت مطلق تلقی می‌شود. از نمونه‌های خارجی موفق انیمیشن در این دسته می‌توان به اثر کوتاه *شی گمشده*[۴۱] (۲۰۱۰) ساختهٔ شان تان[۴۲] نیز اشاره کرد که برگزیدهٔ اسکار در همان سال شد. تان که تصویرسازی کتاب و کارگردانی انیمیشن را خود برعهده داشته حتی با وجود تغییر تکنیک، تمام تلاش خود را برای خلق صحنهٔ عین‌به‌عین تصاویرش به کار می‌برد. در کنار این امر در دنیا، قالب جدید و متفاوتی ایجاد شده که بر اساس روحیات و علایق مخاطبان به‌ویژه مردم آمریکا بسیار موردتوجه قرار گرفته است. قالب موشن کمیک[۴۳] بر اساس متحرک‌سازی کمیک استریپ‌ها[۴۴] یا داستان مصورها در سال‌های اخیر ایجاد شده و علاقه‌مندان حوزهٔ متحرک به جای مطالعهٔ داستان

مصور به این تکنیک روی آورده‌اند و کودکان و نوجوانان اصلی‌ترین مخاطبان این آثار هستند.

تصویر شمارهٔ دو- موشن کمیک ولورین[۴۵] (سمت راست) در کنار کمیک استریپ ولورین (سمت چپ) / منبع: فیلم و کتاب

۲. انیمیشن وابسته: بیشترین تولیدات انیمیشن‌های اقتباس‌شده از منابع ادبی در این دسته قرار می‌گیرند. این دسته از آثار همان طور که طبق نظریات مطرح شد، وابستگی کاملی به متن داستان دارد و هنرمند تماماً تلاش می‌کند تا تولیدش بر اساس متن کتاب پیش برود و معمولاً حق تخطی‌کردن از قوانین اصلی شکل‌گرفته در این اثر کم است. در انیمیشن‌های وابسته به متن ادبی، روایت داستانی، شخصیت‌ها، مکان‌ها، ماجراها و... ثابت هستند و انیمیشن تلاش دارد تصویری عینی را بر اساس متن منتشر کند.

حوزهٔ ادبیات غیرمصور در تولیدات انیمیشن‌های وابسته بسیار دیده شده و تمام دنیا از این روش برای اقتباس انیمیشن‌های کوتاه خود از منابع ادبی استفاده می‌کنند. معمولاً کتاب‌هایی که برای کودکان و نوجوانان نیز مصورسازی شدند، اگر در این دسته قرار بگیرند با تغییرات جزئی روبه‌رو خواهند شد. بر فرض اگر میزان وابستگی در انیمیشن‌های قبلی را عدد نودوپنج‌درصد در نظر بگیریم که تمام تصویر و داستان و متن عین‌به‌عین روایت می‌شد، در اینجا نویسنده تا هفتاد یا هشتاد درصد نیز قابلیت تقلیل یا تغییر روایت‌های داستانی و حتی فریم‌های تصویری را دارد؛ اما اصل وابستگی در این انیمیشن‌ها حرف اول را می‌زند.

نویسندهٔ انیمیشن کوتاه، انتقالی از متن اصیل به انیمیشن را تدارک می‌بیند و ممکن است از تکنیک‌هایی مثل توصیف، خلاصه‌گویی، بازبینی، بازنویسی و... بر اساس ماهیت رسانهٔ انیمیشن استفاده کند. ویژگی‌های انیمیشن مثل جاندارپنداری و دگردیسی نقش پررنگی را در این نوع اقتباس‌ها ایفا می‌کنند و مخاطب انیمیشن متوجه است که وارد یک دنیای فانتزی شده که هر اتفاقی که در داستان به‌صورت متن یا تصویر بوده در اینجا قابلیت رخ‌دادن خواهد داشت. در کنار بحث تغییر متن

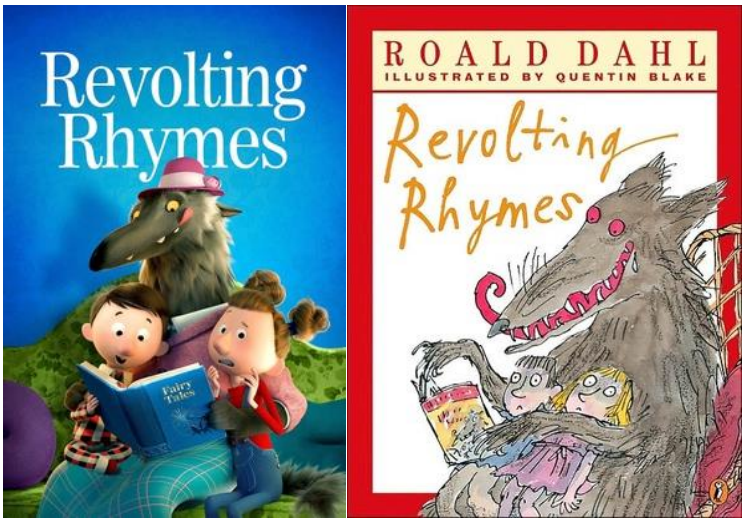
داستانی مثل خلاصه‌گویی یا اضافه‌کردن جزئیات روایی برای شخصیت‌پردازی، بحث تکنیک اجرایی نیز در آثار مصورسازی شده و حتی غیرمصور اهمیت می‌یابند.

انیمیشن به‌دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود دارای تکنیک‌های بی‌شماری است و معمولاً اولین سؤالی که به ذهن تولیدکنندهٔ انیمیشن با مطالعه کتاب خطور می‌کند در خصوص تکنیک است. «با چه تکنیکی این داستان را تولید کنم؟» اگر یک فیلم زنده رئال بر اساس کتاب می‌خواست تولید شود، دست تولیدکننده برای تکنیک‌های متعدد بسته بود اما در انیمیشن چنین نیست. به همین دلیل زمانی که مطرح‌ترین انیمیشن‌های کوتاه اقتباسی در این دسته وابسته را مورد بررسی قرار می‌دهیم با اولین تغییر تکنیکی روبه‌رو می‌شویم؛ یعنی تصویرسازی‌های دوبعدی کتاب برای تغییر در این دسته به تکنیک دیگری مثل سه‌بعدی رایانه‌ای[۴۶] یا استاپ موشن[۴۷] بدل می‌شوند.

در ایران نمونه‌های بسیار موفقی در این حوزه وجود دارد که جوایز متعددی را چه در جشنواره‌های خارجی و چه جشنواره‌های داخلی مثل دوسالانهٔ پویانمایی تهران به دست آورده‌اند. کانون پرورش فکری کودکان از ابتدای تاریخ این مسیر را آغاز کرد و با همهٔ فراز و فرودها به آن ادامه داده. برخی از مهم‌ترین نمونه‌های این آثار در سال‌های اخیر عبارت‌اند از: *قدم یازدهم* (ساختهٔ مریم کشکولی نیا بر اساس کتابی به همین نام نوشتهٔ سوسن طاقدیس)، *باد دوچرخه‌سوار* (ساختهٔ نازنین سبحان سربندی بر اساس کتابی به نام *پی تی کو پی تی کو* اثر فرهاد حسن‌زاده)، *ماهی‌گیر و بهار* (ساختهٔ سید حسن سلطانی بر اساس کتابی به همین عنوان، نوشتهٔ مژگان کلهر) و....

تصویر شمارهٔ سه- پوستر انیمیشن کوتاه *باد دوچرخه‌سوار*- ساختهٔ نازنین سبحان سربندی (راست) – جلد کتاب اصل اقتباس: *پی تی کو پی تی کو* اثر فرهاد حسن‌زاده / منبع: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

در خارج از ایران نیز، بهترین نمونه‌های اقتباسی انیمیشن از منابع ادبی به‌ویژه کتب کودکان و نوجوانان را باید در کشور امریکا جست‌وجو کرد. مطرح‌ترین انیمیشن‌های اقتباسی امریکایی با برگزیده‌شدن در جشنوارهٔ مهم اسکار میزبان میلیون‌ها مخاطب از سراسر دنیا بوده‌اند و بهترین انیماتورها برای اقتباس از این منابع ادبی دست به اقدام زده‌اند. از مطرح‌ترین آثار در طول این سال‌ها می‌توان به این انیمیشن‌های کوتاه اشاره کرد: *گروفالو*[۴۸] (۲۰۰۹- بر اساس مجموعه کتاب‌هایی به همین نام اثر جولیا دونالدسون[۴۹]/ تغییر تکنیک دوبعدی به سه‌بعدی)، کتاب‌های *جادویی پرنده آقای موریس لسمور*[۵۰] (۲۰۱۲- بر اساس داستانی به همین نام اثر ویلیام جویس[۵۱]- برگزیدهٔ بهترین انیمیشن کوتاه اسکار)، *اتاق روی جادو*[۵۲] (۲۰۱۲- بر اساس کتابی به همین نام نوشتهٔ جولیا دونالدسون – تبدیل‌شده به انیمیشن سه‌بعدی)، *قافیه‌های شورشگر*[۵۳] (۲۰۱۶- بر اساس کتابی اثر رولد دال[۵۴]- تبدیل‌شده به انیمیشن رایانه‌ای)، *آناتولی دسته‌دار کوچک* (۲۰۱۴- بر اساس کتابی اثر ایسابل کریر[۵۵]- برگزیدهٔ جشنواره انسی)، *حلزون و نهنگ*[۵۶] (۲۰۱۹- بر اساس مجموعه داستان‌های جولیا دونالدسون و اکسل شفلر[۵۷]).



تصویر شمارهٔ چهار- جلد کتاب قافیه‌های شورشگر (راست) – پوستر انیمیشن اقتباسی (سمت چپ) / منبع تصاویر: ویکی پدیا

۳. انیمیشن نیمه‌وابسته: در این روش همچون بحث تلاقی اندرو، تولیدکنندهٔ انیمیشن کوتاه (نویسنده، تصویرگر و انیماتور) تلاش دارد هم به اصل اثر وابسته بوده هم از خلاقیت‌های خود با توجه به ویژگی‌های انیمیشن استفاده کند. اگر در اقتباس قبلی، هنرمند تنها نکاتی را ویرایش می‌کرد یا از لحاظ بصری تغییرات عمده ایجاد می‌کرد، در این روش دست بازتری برای خلق متن اثر دارد اما اصل روایت داستانی

یکسان است. به‌طور مثال نویسنده معمولاً حق ندارد پایان‌بندی داستان را نسبت به نسخهٔ اصیل تغییر دهد به‌ویژه اگر مخاطبانش افراد کودک و نوجوان باشند.

تم و محتوا و خط روایت داستانی شکل‌گرفته در نسخهٔ اصلی، دست‌مایهٔ تولید هنرمندان شده و سپس تغییرات در شخصیت، ماجراها، نوع حادثه‌ها و همچنین بصری‌سازی رخ می‌دهند تا از اصل اثر فاصله بگیرند. به‌طور مثال نظر برخی از تولیدکنندگان در خروجی بسیاری از انیمیشن‌های اقتباسی متفاوت است چراکه فیلم‌ساز لزوماً از تکنیکی استفاده کرده است که هیچ نزدیکی به اصل متن ادبی ندارد اما برای هنرمند تجربیِ انیمیشن چنین حرکتی در این روش و الگوی بعدی آزاد است. بسیاری از متون ادبی گذشته که نویسنده‌هایشان در حال حاضر نیستند یا بسیاری از کتاب‌هایی که به سبک و سوی مدرن یا حتی پسامدرن نگارش می‌شوند، برای تولیدکنندگان انیمیشن کوتاه در این مسیر جذاب هستند.

به‌طور مثال شاهنامهٔ حکیم بزرگ ابوالقاسم فردوسی یکی از مهم‌ترین منابع ادبی برای اقتباس در حوزه‌های مختلف است. هنرمندان انیمیشن در سال‌های اخیر به جای اقتباس کاملاً وفادارانه تلاش کرده‌اند تا سبک و سوی خاص و متفاوتی را ایجاد کنند که مخاطب امروزی را نیز به اصل داستان جذب کند. اما در پایان‌بندی و شالودهٔ داستان معمولاً نمی‌توانند تغییری ایجاد کنند. یکی از بهترین انیمیشن‌های اقتباسی نیمه‌وابسته سال‌های اخیر، انیمیشن *بدو رستم بدو* (۱۳۹۶) ساختهٔ حسین ملایمی است. در این انیمیشن، رستم از زمان قدیم به عصر حاضر آمده و به دنبال نوشدارویی برای سهراب است، اما آن را نمی‌یابد. سهراب در این داستان طبق اصل روایت فردوسی می‌میرد اما موقعیت‌های شکل‌گرفته جدید و قدیم بر اساس فانتزی موجود در انیمیشن و طراحی‌های بصری متفاوت به مخاطب، تصویر مدرن نیمه‌وابسته‌ای را نسبت به اصل اثر می‌دهد.

تصویر شمارهٔ پنج- تصاویر رستم و رخش در انیمیشن بدو رستم بدو (۱۳۹۶) / منبع: تیزر فیلم

از نمونه‌های دیگر این سبک در حوزهٔ انیمیشن کوتاه ایرانی و غیرایرانی می‌توان به آثاری اشاره کرد: *جمشید؛ مرثیه‌ای بر یک اسطوره* (ساختهٔ معین صمدی، بر اساس شاهنامهٔ فردوسی)، *داش آکل* (به کارگردانی هاجر مهرانی، بر اساس داستان صادق هدایت)، *سگی که مرض داشت* (اثر پروین تجوید بر اساس کتابی به نام *سگی که قارقار می‌کرد* نوشتهٔ فریبا کلهر)، *پیاده‌روی صبحگاهی*[۵۸] (بر اساس کتابی به نام *داستان‌های واقعی زندگی آمریکایی*[۵۹] اثر پائول آستر[۶۰]- نامزد جشنوارهٔ اسکار)، *شهر گمشده سوییتز*[۶۱] (بر اساس کتاب *سوییتز*[۶۲] اثر آدام میکیویچ[۶۳]- جشنوارهٔ انسی) و....

۴. انیمیشن الهام‌گرفته: اقتباس به شیوهٔ آزاد یا الهام از عناصر موجود از منبع اصلی یکی از مطرح‌ترین روش‌های اقتباس برای تولیدات کوتاه به‌ویژه آثار تجربی است. در این روش هنرمند حس‌وحال کلی اثر، تم روایت، یک شخصیت، یک ماجرا یا فضای شکل‌گرفته در منبع اصلی را وام گرفته و در اثر جدید خود بازتولید می‌کند. این نوع اقتباس گاهی به قدری با منبع اصلی تفاوت پیدا می‌کند که قابل‌تشخیص نیست و در برخی موارد نویسنده یا اقتباس‌گر از ذکر منبع خود نیز به‌طور رسمی خودداری می‌کند.[۶۴]

انیمیشن‌های کوتاه الهام‌گرفته طبق تعاریفی که از حوزهٔ انیمیشن کوتاه مطرح شدند به سمت‌وسوی آثار تجربی هدایت می‌شوند؛ به همین دلیل شاید مخاطبان عام در برخی موارد با این آثار ارتباط برقرار نکنند. انیمیشن یک هنر خیال‌انگیز با تکنیک‌های

تجربی متفاوت است و به همین دلیل منابع الهام می‌توانند تغییرات بنیادینی در حوزهٔ روایت و تصویر بر اساس نظر تولیدکنندهٔ انیمیشن ایجاد کنند. این نوع آثار در جشنواره‌های تجربی‌تر اروپایی مثل جشنوارهٔ انسی بیشتر از جشنواره‌های تهران و ژاپن و امریکا (با رویکرد مخاطب‌محوری) دیده می‌شود و به همین دلیل برای حوزهٔ کودک و نوجوان به‌علت فهم روایت داستانی چندان مناسب نیست.

در این مسیر، شعر یکی از مهم‌ترین مقولات الهام‌بخش هنرمندان انیمیشن برای تولیدات تجربی است. شعر به تعبیر ویلیام وردزورث[۶۵] «جوشش خودبه‌خودی احساس‌های قوی است» (براتی و امامی، ۱۰۶:۱۳۹۳) که خیال‌انگیزی‌های منحصربه‌فردی دارد و مخاطب را به دنیای دیگر می‌برد؛ مثل همان کاری که انیمیشن با مخاطبانش می‌تواند انجام دهد.

استفاده از شعر را همچون نثر می‌توان در هر مسیر اقتباسی مورد بررسی قرار دهد. به‌طور مثال شعری همچون «گل زری کاکل زری» اثر افسانه شعبان‌نژاد تبدیل به اقتباس انیمیشن *بعله!* به کارگردانی مهین جواهریان (۱۳۹۹) می‌شود. اما این اقتباس وفاداری کامل به متن شعر دارد؛ متن شعر تصویرسازی شده و حتی به تصویرسازی‌های اصل کتاب (با طراحی سحر حق‌گو) نیز کاملاً وابسته است. اما در مسیر الهام‌گونه، تجربه‌گرایی حرف اول را می‌زند و شعرها برای بسیاری از هنرمندان انیمیشن به‌ویژه تکنیک‌محوران، نقش حس‌وحال و فضاسازی را برای خلق یک انیمیشن کاملاً متفاوت ایفا می‌کند. انیمیشن *کلاغ* ساختهٔ اهورا شهبازی (۱۴۰۰) که جایزه‌های زیادی را از دوازدهمین جشنوارهٔ پویانمایی تهران از آن خود کرد، نمونهٔ یک اقتباس آزاد از شعر عقاب نوشتهٔ پرویز ناتل خانلری است اما تکنیک در این اثر بر روایت داستانی کاملاً غلبه دارد. مخاطب عام ممکن است با دیدن اثر هرگز یک روایت داستانی واضح را مشاهده نکند اما تکنیک و متحرک‌سازی دوبعدی در این نوع اقتباس اولویت می‌یابد.

نمونهٔ پرواضح دیگر این مسیر، انیمیشن *گرگم و گله می‌برم* ساختهٔ امیرهوشنگ معین است که در سال ۲۰۲۰ موفق به کسب جایزهٔ بهترین انیمیشن از جشنواره هیروشیما شد. انیمیشن برداشتی کاملاً آزاد از شعر *گرگم و گله می‌برم*، نوشتهٔ افسانه شعبان‌نژاد است اما تکنیک خاص کارگردان کاملاً بر روایت غلبه کرده و شاید اگر مخاطب کودک و نوجوانی اثر را تماشا کند آن‌قدر لذت نبرد که یک انیماتور به تماشای اثر بنشیند. از دیگر نمونه‌های این سال‌های اخیر می‌توان به انیمیشن *گیل‌گمش* ساختهٔ حسین

مرادی‌زاده اشاره کرد که یک اثر کاملاً تجربی و آزاد از این اسطورهٔ کهن است و در بخش تجربی جشنواره‌های مختلف سراسر دنیا موفق به رقابت با دیگران شده است. در دنیا نیز همان طور که اشاره شد اروپاییان به‌ویژه هنرمندان فرانسوی تلاش زیادی به الهام و کارهای تجربی دارند و شعر برای این هنرمندان یکی از اصلی‌ترین منابع اقتباس است. کمپانی تانت میو[۶۶] یکی از کمپانی‌های تجربه‌گرای انیمیشن است که با حمایت تلویزیون فرانسه در ۲۰۱۴ تأسیس شد و نخستین آثار کوتاه خود را با اقتباس‌هایی از اشعار ژاک پره ور[۶۷] تولید و توزیع کرد (تصویر شمارهٔ شش). در این نوع آثار و به‌طور کل انیمیشن‌های تجربی الهام‌محور، اشعار و متون تبدیل به منابعی برای دسترسی به دنیاهای آزادتر می‌شوند و به هنرمندان اجازهٔ هرگونه دخل و تصرف در فضا و روایت را می‌دهند و تصاویری شبیه به آثار سورئالیسم خلق می‌شود.

تصویر شمارهٔ شش- برخی از آثار کمپانی تانت میو / منبع: سایت کمپانی

از هنرمندان مهم اروپایی فن الهام‌گونه در انیمیشن کوتاه اقتباسی نیز می‌توان به گئورگی گوسپودینوف[۶۸] اشاره کرد. ایشان که خود نویسندهٔ آثار کوتاه در زمینهٔ سورئال است، داستان‌های خود را چه به‌عنوان کارگردان و چه به‌عنوان تهیه‌کننده و نویسنده تولید می‌کند و در جشنواره‌های معتبر دنیا در این سال‌ها درخشیده است. از آثار مشهور او می‌توان به *وایشا نابینا*[۶۹] (۲۰۱۶) و *فیزیک غم*[۷۰] (۲۰۱۹) اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

انیمیشن یکی از مهم‌ترین قالب‌های تولیدی دنیا در قرن بیست‌ویکم است که مخاطبین زیادی را از کودکان چندماهه تا افراد مسن با خود درگیر می‌کند. قابلیت‌های بصری‌سازی و ورود به دنیای خیال‌انگیز و فانتزی به مخاطبان این قالب و هنرمندان اجازه تجربه‌های متفاوتی را می‌دهد و به همین دلیل ردپای این هنر در تمام تولیدات رسانه‌ای دنیا کاملاً دیده می‌شود. استفاده از ادبیات کهن برای تولید متون انیمیشن از ابتدای تاریخ، هم‌زمان با سینما، وجود داشته و سیاست‌گذاران و تولیدکنندگان از ابتدا به قدرت ترکیب این دو هنر مهم پی برده و مخاطبان مختلف به‌ویژه کودکان و نوجوانان را با ادبیات سرزمین خود درگیر کرده‌اند.

کمپانی دیزنی که اکنون سردمدار اصلی جریان‌سازی انیمیشن در دنیاست با محوریت اقتباس از افسانه‌های مختلف در آثار کوتاه و سینمایی خود در بین مردم آمریکا و سپس دنیا مشهور شد و به تعبیر بسیاری از نظریه‌پردازان، ذهن این نسل‌ها را به تسخیر خود درآورد. از قدرت انیمیشن برای تأثیرگذاری روی مخاطبان به‌ویژه کودکان و نوجوانان هرچه بگوییم کم است و این موضوع فرای بحث‌های این مقاله است. اما نکتهٔ حائز اهمیت بحث، استفاده از متون ادبی و اقتباس در قالب انیمیشن برای تأثیر بیشتر و جذب مخاطبان متعدد است.

در بین قالب‌های تولیدی همان طور که ذکر شد، انیمیشن‌های کوتاه به دلایل متعدد، ظرفیت‌های جذابی را برای اقتباس‌های ادبی در خود دارند که با نوع سیستم تولیدات کشور و مخاطبان ایرانی نیز بسیار همسو است. ادبیات از روزهای نخستین، ارتباط خوبی با مخاطبان ایرانی برقرار کرده و نخستین آثار انیمیشنی ایران نیز با اقتباس از ادبیات روایت شده‌اند و مخاطب به این امر کاملاً آشنا است. کودکان و نوجوانان نیز در عصر حاضر استقبال زیادی از آثار متحرک به جای ادبیات متنی کرده و این نسل نیاز به تولید محتوای جذاب از لحاظ بصری با تکیه بر ادبیات کهن دارد و انیمیشن‌های کوتاه می‌توانند از نظر سیاست‌گذاران و مدیران و تولیدکنندگان به ترویج فرهنگ و ادبیات غنی ایران کمک شایانی کنند.

در بین الگوهای استخراجی مطرح‌شده از انیمیشن‌های کوتاه اقتباسی دنیا، کتاب‌انیمیشن‌ها می‌توانند گزینهٔ جذابی برای تولیدات بصری به‌ویژه تولیدات کودکان و نوجوانان باشد و در مهدهای کودک، مدارس، کلاس‌های آموزشی و حتی محتواهای آنلاین پخش شود. مخاطبان نسل جدید از طریق فضای مجازی و اینترنت و صفحات هوشمند به‌راحتی می‌توانند با ادبیات غنی کودک و نوجوان چه در ایران باستان و چه زمان معاصر آشنا شده و از آن‌ها لذت ببرند. اگر حتی بگوییم که باید کل کتاب‌های

کودک و نوجوان این چنین به آثار دیداری تبدیل شوند بی‌راه نگفته‌ایم؛ چراکه آینده از آن نسل بصری دیداری به‌ویژه آثار متحرک است.

سه مدل دیگر اقتباسی برای انیمیشن‌های کوتاه نیز می‌توانند حائز اهمیت باشند؛ اما هرچه به مدل آخر نزدیک می‌شویم تجربه‌گرایی و اهمیت روایت هنرمند انیمیشن بیشتر دیده می‌شود. به‌عنوان یک هنرمند انیمیشن و نگارندهٔ این پژوهش قطعاً انیمیشن‌های کوتاه الهام گرفته را بیشتر توصیه کرده و آن‌ها را اوج اعلای آثار هنرمندان می‌دانم. اما بر اساس فاکتورهای سیاست‌گذاری و نوع مخاطب به‌ویژه کودکان و نوجوانان، این آثار مناسبت زیادی برای تولید ندارند. در بین آثار اقتباسی وابسته و نیمه‌وابسته نیز باید در نظر داشت که تولیدات نیمه‌وابسته به‌مراتب سخت‌تر از تولیدات وابسته به متن ادبی تلقی می‌شوند. چرا که میزان تغییرات گاهی باعث تغییر روند تولید شده و ریسک خوب یا بد شدن اثر را بالا می‌برد. اما تولیدات وابسته و تولیدات کتاب‌انیمیشن گزینه‌های مطلوبی برای مسیر انیمیشن‌های کوتاه ایران در ترویج ادبیات برای مخاطبان به‌ویژه کودکان و نوجوانان هستند.

دو مسیر پیشنهادی ذکرشده، به‌صورت کم‌وبیش با تمام فرازونشیب‌های خود وجود دارد اما قطعاً تا رسیدن به حد مطلوب، فاصلهٔ آرمانی زیادی چه از لحاظ تولید کمی و چه تولید با کیفیت دارد. اکنون دیگر شناسایی ظرفیت‌های ادبیات شاید کافی نبوده و باید دل به تولید و مدیریت و حمایت از هنرمندان برای جریان‌سازی این آثار در بین مخاطبان زد. چراکه همهٔ اهل ادب و هنر به این امر واقف شده که ادبیات ایران بسیار غنی و جامع بوده و تنها نیاز به حمایت و بازتولید و اقتباس در قالب‌های مختلفی چون انیمیشن کوتاه دارد تا همه از آن استفاده کنند. سیاست‌گذاران و حمایت‌کنندگان هنر ایران همچون وزارت ارشاد، صداوسیما، وزارت آموزش‌وپرورش و نهادهایی چون فرهنگستان هنر، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، انجمن سینمای جوان و مرکز گسترش سینمای مستند و انیمیشن تجربی، می‌توانند با حمایت‌های ویژه از آثار اقتباسی، هنرمندان را به تولیدات بیشتر سوق داده و با برگزاری کارگاه‌های متعدد تولید اثر اقتباسی، این فنون را آموزش دهند تا خلأ آموزشی اقتباس در کشور نیز برای هنرمندان علاقمند این حوزه پر شود و در آینده شاهد تولیدات بیشتر اقتباسی همچون الگوهای موفق امریکایی در زمینه‌های گوناگون باشیم.

منابع

۱- اندرو، جیمزدادلی (۱۳۸۲). «اقتباس». ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده. نشریهٔ ارغنون. شمارهٔ ۲۳: صص ۳۲۴-۳۳۷.

۲- اندرو، جیمزدادلی (۱۳۸۲). «بنیان اقتباس». ترجمهٔ ابوالفضل حری. نشریهٔ فارابی، شمارهٔ ۴۸: صص ۱۱۹-۱۲۸.

۳- ایراندوست، محمدهادی (۱۳۹۰). عناصر جذابیت در سینمای انیمیشن. تهران: نشر سورهٔ مهر.

٤- براتی، مرتضی؛ امامی، نصرالله (۱۳۹۳). «مفهوم شناسی شعر و مصداق‌های آن». پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی، شمارهٔ ۷، دورهٔ ۳: صص ۱۰۳-۱۲۲.

٥- بنی اسدی، زینب؛ صرفی، محمدرضا؛ آقاعباسی، یدالله؛ صفورا، محمدعلی (۱۳۹۷). «مؤلفه‌های بیانی انیمیشن و چگونگی اقتباس از قصه‌ها و افسانه‌های ایرانی (بررسی موردی: انیمیشن سینمایی جمشید و خورشید)». نشریهٔ مطالعات فرهنگ، سال نوزدهم، شمارهٔ ۴۴، صص ۲۰۳-۲۲۸.

٦- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۹). هنر سینما. ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات مرکز.

۷- جلالی، مریم (۱۳۹۳). شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان: نگاهی نو به بازنویسی و بازآفرینی. تهران: نشر طراوت.

۸- جلالی، مریم؛ پورخالقی، مه دخت (۱۳۹۲). اقتباس مفهومی و نگارشی از شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان، نشریهٔ علمی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز. سال چهارم، شمارهٔ ۲، پیاپی ۸: صص ۱-۱۸

۹- جهازی، ناهید (۱۳۹۰). «شیوه‌های تبدیل افسانه به انیمیشن». فرهنگ مردم ایران. شمارهٔ ۲۴: صص ۴۰ – ۳۳.

۱۰- حیاتی، زهرا؛ قندی، ریحانه؛ آل‌سید، مونا (۱۳۹۴). «نقش رسانه در تولید معنا؛ تحلیل تطبیقی داستان و فیلم داش آکل». ادبیات تطبیقی. پیاپی ۱۲: صص ۱۱-۴۵.

۱۱- خطایی، سوسن (۱۳۹۰). «نقش فرهنگ و هنر ایران بر اقتباس ادبی در فیلم‌های پویانمایی ایران». نشریهٔ جلوهٔ هنر، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲: صص ۵-۱۴.

۱۲- خیری، محمد (۱۳۸۴). اقتباس برای فیلم‌نامه. تهران: انتشارات سروش.

۱۳- دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۱-۱۳۹۰). لغت‌نامهٔ فارسی. زیرنظر محمد سیاقی. تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.

۱٤- سنجری، جمیله (۱۳۸۵). نقد و بررسی آثار بازنویسی از شاهنامه، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، منطق الطیر؛ مثنوی و گستان برای کودکان و نوجوانان، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد؛ دانشگاه آزاد اسلامی.

۱۵-علمداری، مهدی (۱۳۸۵). «مایه‌های پویانمایی در ادبیات فارسی». نشریهٔ فارابی. شمارهٔ ۶۲: صص ۱۳۹-۱۶۶.

۱۶-فرنیس، مورین (۱۳۹۰). هنر در حرکت: زیبایی‌شناسی انیمیشن. ترجمهٔ اردشیر کشاورزی. تهران: انتشارات دانشگاه صداوسیما.

۱۷-هانز، دان (۱۳۸۲). «جادوی تولید انیمیشن». ترجمهٔ بتول حدادی. نشریهٔ فارابی. دورهٔ سیزدهم: صص ۱۶۱-۱۶۸.

۱۸- Allan, Robin, (۱۹۹۹), European Influence on Early Disney Feature Films: A Reader in Animation Studies, John Libbey And co. Ltd. Sydney, Australia.

۱۹- Cartmell, Deborah.; Corrigan, Timothy & Whelehan, lmelda. (۲۰۰۸). Introduction to adaptation Journal of adaptation [Published by Oxford University press, Vol۱, No۱, pp۱-٤].

۲۰- Sanders ،Julie (۲۰۰٦). Adaptation and Appropriation ، London and New York ،Routledge.

۲۱- Seger, Linda, (۱۹۹۲), The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction in to Film, Henry Holt, New York.

۲۲- Selby, Andrew (۲۰۱۳). Animation. London: Laurence King Publishing

۲۳- Varga, Zoltan (۲۰۱۱). Doctoral Theses, Eötvös Loránd University.

۲۴- Wagner, Geoffrey (۱۹۷۵). The Novel and the Cinema (Fairleigh Dickinson University press public Rutherford. N.J.

۲۵- Wells, Paul (۲۰۰۷), Scriptwriting. developing and creating text for a play, film or broadcast, AVA Publishing (UK).

پی‌نوشت

[۱] Visualization
[۲] Annecy International Animation Film Festival
[۳] Academy Awards (Oscars)
[٤] Hiroshima International Animation Festival
[٥] Julie Sanders
[٦] version
[۷] variation
[۸] interpretation
[۹] continuation
[۱۰] transformation
[۱۱] imitation

[۱۲] pastiche
[۱۳] parody
[۱۴] forgery
[۱۵] travesty
[۱۶] revaluation
[۱۷] revision
[۱۸] rewriting
[۱۹] Transposition
[۲۰] Commentary
[۲۱] Analogy
[۲۲] Linda Seger
[۲۳] Linda Hutcheon
[۲۴] André Bazin
[۲۵] Béla Balázs
[۲۶] Dudley Andrew
[۲۷] Borrowing
[۲۸] Intersection
[۲۹] Fidelity of Transformation
[۳۰] Letter and Spirit
[۳۱] The Walt Disney Company
[۳۲] Paul Wells
[۳۳] Scriptwriting Animation
[۳۴] Anthropomorphism
[۳۵] Symbolic Association
[۳۶] Condensation
[۳۷] Metamorphosis
[۳۸] Fabrication
[۳۹] Fantasy
[۴۰] Generation Z : نسلی از مخاطبان به‌ویژه کودکان و نوجوانان عصر حاضر در رشتهٔ علوم جمعیتی هستند که بیشترین ارتباط را با فضای دیجیتال و اینترنت در طول روز دارند.
[۴۱] The Lost Thing
[۴۲] Shaun Tan
[۴۳] Motion comics
[۴۴] Comic Strip
[۴۵] Wolverine
[۴۶] ۳D computer animation
[۴۷] Stop motion
[۴۸] The Gruffalo
[۴۹] Julia Donaldson
[۵۰] The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore
[۵۱] William Joyce
[۵۲] Room on the Broom
[۵۳] Revolting Rhymes
[۵۴] Roald Dahl
[۵۵] Isabelle Carrier
[۵۶] The Snail and the Whale
[۵۷] Axel Scheffler
[۵۸] A Morning Stroll
[۵۹] True Tales of American Life
[۶۰] Paul Auster
[۶۱] The lost town of Świtez

[۶۲] Świteź
[۶۳] Adam Mickiewicz
[۶۴] اگر به کاتالوگ‌های منتشرشدهٔ برخی جشنواره‌های ذکرشده نگاه کنیم جایی برای توضیح آثار الهام‌گرفته به مخاطب وجود ندارند و تنها خود هنرمندان ممکن است دربارهٔ این موارد و منابع الهام خود در نشست‌ها یا مصاحبه‌ها صحبت کنند.
[۶۵] William Wordsworth
[۶۶] Tant Mieux Prod
[۶۷] Jacques Prévert
[۶۸] Georgi Gospodinov
[۶۹] Blind Vaysha
[۷۰] The Physics of Sorrow

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۲،
صفحات ۱۲۴-۱۱۵

از عناصر نوشتاری تا عناصر تصویری: بررسی اقتباس از منظر دبورا کارتمل

نازنین اردوبازارچی[۱]
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات

چکیده

اقتباس رابطه‌ای تطبیقی است که تلاش دارد با استفاده از عناصر یک یا چند اثر و با توسل به روابط بینامتنی آن را به عناصر رسانهٔ دیگری انتقال داده و محصول جدیدی بر همین پایه ارائه دهد. اقتباس همواره ابزاری برای خلق آثار هنری و ادبی دانسته شده و از طرق گوناگونی به دست آمده است. دسته‌بندی‌های متعددی از شیوه‌های اقتباس در دست است که مشهورترین آن‌ها دسته‌بندی دبورا کارتمل است. به عقیدهٔ وی، اقتباس به سه گونهٔ انتقال، تفسیر و قیاس انجام می‌شود. این دسته‌بندی در اقتباس بیشترین کاربرد را در متون سینمایی دارد و سینما یکی از محبوب‌ترین رسانه‌ها برای عرضهٔ این رابطهٔ تطبیقی و محمل مناسبی برای برگردان عناصر رسانه-های مختلف است. این پژوهش سعی دارد اقتباس از منظر دبورا کارتمل را با توصیف و تبیین دسته‌بندی وی و همچنین چگونگی استفاده از این الگو و شاخصه‌های آن بررسی کند.

واژگان کلیدی: اقتباس، دبورا کارتمل، عناصر نوشتاری، عناصر تصویری

[۱] nazanin_bazarchi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۴

مقدمه

داستان‌گویی سبب می‌شود ایده‌ها و ایدئال‌ها در میان فرهنگ‌های مختلف به اشتراک گذاشته شوند. مضامین مشترک انسانی از طریق ادبیات، تئاتر، سینما و دیگر رسانه-هایی که بیانگر ارزش‌های انسانی هستند و همچنین سنت‌های فرهنگی امکان انتقال به مخاطب را پیدا می‌کند. مقادیر فراوانی از این روایت‌ها و ایده‌ها پیش‌تر گفته شده و دوباره گفته خواهد شد و روایت‌های پیشینی و پسینی همواره در چشم انداز فرهنگی بشر جایگاهی نوین پیدا می‌کند و این امر تنها از طریق فرایند منحصربه‌فرد اقتباس محقق می‌شود. اقتباس فرایند تولید روایتی جدید بر مبنای روایتی پیشینی است که به ساخت تجربه‌های جدیدی منجر می‌شود. اقتباس در معنای ادبی آن گرفتن بخشی از یک متن و آوردن آن در میان متن دیگر است که ممکن است به‌صورت کامل یا با دخل و تصرف صورت گیرد (همایی، ۱۳۸۹: ۲۳۹). محصول این فرایند بازآفرینی معانی و مضامین متن اولیه در قالبی دیگر است. اقتباس در انواع رسانه‌ها کاربرد دارد و می‌تواند بینارسانه‌ای نیز باشد؛ در این معنا، واژهٔ اقتباس به مفهوم تطبیق و همین طور جابه‌جایی از یک رسانه به رسانه دیگر است. اقتباس بدین معنی است که کارکرد و شکل اثر را بتوان با ایجاد تغییرات و اصلاحات در ساختار آن تغییر داد و به رسانهٔ جدید منتقل کرد (فیلد، ۱۳۸۹ :۳۱۲). یکی از رسانه‌هایی که همواره محملی برای اقتباس بوده رسانهٔ سینماست. فیلم‌ها یک قرن پس از تولد سینما هم از لحاظ تکنولوژی و هم از نظر سبکی تغییرات اساسی کرده‌اند اما پس از گذشت صد سال، سینمای جریان اصلی همچنان داستان‌ها را روایت و بازگو می‌کند و بیشتر آن داستان‌ها هنوز از منابع ادبی یا نمایشی استفاده می‌کنند. اقتباس تقریباً از ابتدا همواره در فرایند فیلم‌سازی نقشی اساسی داشته است و به‌خوبی می‌تواند سلطهٔ خود را تا قرن دوم سینما حفظ کند.

این پژوهش، در همین راستا به بررسی دسته‌بندی دبورا کارتمل در اقتباس می‌پردازد و پرسش‌هایی از چیستی و چگونگی این الگو در فیلم‌ها مطرح و شاخصه‌های آن را در متون سینمایی مختلف تبیین می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

عرصهٔ پژوهش در مقولهٔ اقتباس بسیار وسیع و گسترده است و مقالات و پایان‌نامه‌های فراوانی در باب اقتباس نگاشته شده است. همچنین، اقتباس در سینما نیز مورد بررسی‌های زیادی قرار گرفته و نمونه‌های فراوانی برای آن ذکر شده است. در این میان، دسته‌بندی دبورا کارتمل از اقتباس - که یکی از مهم‌ترین ابزارهای محققین

این حوزه در عرصهٔ بین‌المللی است- مغفول مانده و تنها تعداد اندکی از پژوهشگران بدان پرداخته‌اند. بخش اعظمی از این پژوهش‌ها در عرصهٔ آثار نمایشی نگاشته شده‌اند و انگشت‌شماری از آن‌ها به اقتباس در سینما از منظر دبورا کارتمل پرداخته‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

مقالهٔ «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما» به قلم محمد شهبا و غلامرضا شهبازی یکی از کلیدی‌ترین مقالاتی است که در آن به دسته‌بندی دبورا کارتمل اشاره شده است. این پژوهش در ابتدا، کنش اقتباس، انواع اقتباس، کنش تصاحب و نسبت آن با کنش اقتباس و مسئلهٔ سرقت ادبی را توضیح می‌دهد و سپس با بررسی جنبه‌های مختلف کنش تصاحب، استعاره‌های تازه‌ای تشریح می‌شوند که بیانگر این کنش‌اند.

مینا بهنام در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی و تصویر اقتباسی، بررسی موردی چند افسانه و کتاب و بازتاب آن در عرصهٔ تصویر» با نمونه‌گیری موردی از داستان‌های *شیخ صنعان*، *برصیصای عابد*، *جریج*، *فاوست*، *آنتوان قدیس* و *تائیس* به کشف ساختار داستان‌ها، مشابهت و تفاوت‌شان با یکدیگر می‌پردازد؛ هدف از این پژوهش بررسی نحوهٔ بازآفرینی و پردازش این داستان‌ها در قلمرو تصویرسازی سینمایی، تئاتر و نقاشی بر مبنای اقتباس و انواع آن از دیدگاه دبورا کارتمل است. کشف نظام حرکتی، دگردیسی شخصیت‌ها و نحوهٔ پایان‌یافتن داستان از یک سو و تأکید بر تأثیر ایدئولوژی‌ها در فرایند اقتباس و بازآفرینی و نیز توجه سازندگان آثار به نیاز زمان و تمایل مخاطبان از نتایج این تحقیق است.

غزاله ابراهیم‌زاده در مقالهٔ «تاریخ برده‌داری امریکا و سینما اقتباس از رمان‌های الکس هیلی، تونی موریسن و آلیس واکر: تقابل فضای دهنی متن و تصویر» با شرح فضای ذهنی این آثار و با اتکا به شاخصه‌های سینما اقتباس به شرح تقابل فضای ذهنی نویسنده داستان و کارگردان فیلم می‌پردازد و در این مسیر از نظریهٔ دبورا کارتمل بهره می‌گیرد.

سارا قربان حسنی در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «تحلیل چگونگی اقتباس از داستان‌های کتب مقدس در دو اثر شاهزادهٔ روم و فیلشاه از منظر تئوری اقتباس کارتمل» به بررسی شیوهٔ اقتباس از کتب مقدس و تاریخ اسلام از منظر تئوری کارتمل پرداخته است. روش گردآوری اطلاعات در این پایان‌نامه به شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی بوده و همچنین مصاحبه‌ای با کارگردان دو اثر صورت گرفته است. سؤال اصلی این پژوهش پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان با درنظرگرفتن نظریهٔ اقتباس کارتمل به اقتباس از کتب و تاریخ ادیان پرداخت و این مسیر برای آثاری چون شاهزاده روم و فیلشاه چگونه طی شد؟ در نهایت، پژوهشگر با نگاهی به نظریهٔ

اقتباس دبورا کارتمل و با تحلیل و تجزیهٔ داستان دو اثر مذکور به این نتیجه رسیده است که می‌توان شیوهٔ اقتباس را در این آثار در دسته‌بندی اقتباس تفسیری قرار داد.

بنیان نظری پژوهش

فرهنگ لغت انگلیسی آکسفورد اقتباس را اصلاح چیزی برای تطابق با شرایط جدید تعریف می‌کند و آن را نوعی محصول، فرایند و ترکیبی از این دو می‌داند: ۱- کیفیت یا حالت مطابقت یا تناسب برای استفاده، هدف یا عملکردی خاص یا برای یک محیط خاص؛ سازگاری ۲- نتیجهٔ یک فرایند سازگاری یا انطباق؛ یک نسخه یا فرم اقتباس یا اصلاح‌شده. برایان مک‌فارلین در سال ۱۹۹۸ و سارا کاردول در سال ۲۰۰۲ اقتباس را محصول و فرایند معرفی کرده‌اند؛ هاچن، بر اساس کار آن‌ها، تعریف سومی برای اقتباس به‌عنوان یک محصول، یک فرایند تولید و یک فرایند مصرف اضافه کرد (Elliott، ۲۰۲۰: ۲۰۰).

همهٔ روایت‌ها برگرفته هستند؛ چه به آن آگاهی داشته باشیم؛ چه نداشته باشیم، چه به آن اعتراف شود؛ چه نشود. گابریل مارکز می‌گوید: پشت هر روایتی که نوشته می‌شود ده هزار سال پیشینه وجود دارد. همچنین از نظر آنتوان کمپانیون همهٔ نوشتارها کلاژ، نقل‌قول یا تفسیر متن‌های پیشین هستند. اما این برگرفتگی‌ها و هم-حضوری‌ها به شکل‌های گوناگون و تا بی‌شمار جلوه‌های متفاوتی دارند (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۲۵). در گذشته به‌دلیل محدودبودن انواع بیانی بیشتر رابطهٔ میان ادبیات، موسیقی و نمایش یا نقاشی محدود بود؛ اما امروزه با شکل‌گیری رشته‌های تازه مانند سینما، بازی‌های رایانه‌ای و چندرسانه‌ای و همچنین استقلال و توسعهٔ برخی از زیررشته‌های تجسمی، مبادلات میان‌رشته‌ای بسیار گسترده و پیچیده شده‌اند (همان، ۲۷). اقتباس در سینما از ادبیات یکی از جریانات اصلی تاریخ سینما را تشکیل می‌دهد که در طی آن فیلم معمولاً از رمان، داستان کوتاه یا نمایشنامه به‌عنوان منبع اقتباس استفاده می‌کند و آن را به فیلم‌نامه و سپس به فیلم تبدیل می‌کند. شاید مطالعهٔ سینما و اقتباس به‌سبب فراگیری فرهنگی و تاریخی اقتباس سینمایی هم‌ارز به نظر بیایند. تعریف در حال تغییر خود سینما نیز انعکاس تغییر پویایی اقتباس سینمایی در ۱۱۰ سال گذشته است. این تعاریف از سینما شامل مجموعه‌ای از ویژگی‌ها می‌شود مانند وضعیت فرهنگی فیلم (به عنوان هنر یا سرگرمی) یا شکل و سازمان آن (مانند برتری تاریخی فیلم‌های داستانی) و این مسئله تا حدودی بیانگر این است که چگونه پیچیدگی‌های تکنولوژیک سینما، اقتصاد، زیباشناسی و دریافت، خود را در رابطه با ادبیات گذشته، حال و آینده قرار می‌دهد (Corrigan،۲۰۰۷: ۳۰).

دادلی اندرو در مقالهٔ «بنیان اقتباس» مشخصهٔ بارز گفتمان اقتباس را تطـابق نظام نشانه‌ای سینما با دستاوردی معرفـی مـی‌کنـد که در دیگر نظام‌ها به دست آمده و این مؤلفه را وجه تمایز سینمای مبتنی بر بازنمایی معرفی می‌کند (اندرو،۱۳۸۲: ۱۱۹). مفهوم بینامتنیت یکی از مفاهیم بنیادین دخیل در عرصهٔ اقتباس است که سوزان هیوارد در کتاب «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی» آن را به این شکل بیان می‌کند: «این عبارت به‌طور تحت‌اللفظی به معنای ارجاع متون به یکدیگر یا اشارهٔ متن‌های جدید به متن‌های پیشین است. مناسبات بینامتنی رابطه‌ای است بین دو یا چند متن که بر خوانش یک بینامتن تاثیر می‌گذارند. اصطلاح بینامتن اشاره دارد به متن موجود حی و حاضری که در برخی بخش‌ها از طریق ارجاع به متن‌های دیگر ساخته شده است.» وی سپس در مورد بینامتنیت در سینما اشاره می‌کند که بیشتر فیلم‌ها تا اندازه‌ای حالت بینامتنی دارند و به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهند. برای نمونه «ممکن است فیلمی از روی یک متن اصلی، یعنی یک رمان یا نمایش‌نامه، ساخته شده باشد. سبک فیلم‌برداری فیلم ممکن است از سبک نقاشی پیروی کند و القاکنندهٔ نقاشی‌هایی باشد که فیلم ممکن است به آن‌ها ارجاع داده باشد» (هیوارد، ۱۳۸۱، ۲۵).

نظریه‌های زیادی دربارهٔ اقتباس و جایگاه آن در سینما در طول سال‌ها مطرح شـده، نظریه‌هایی که روند اقتباس سینمایی از آثار ادبی را تحـت تـأثیر قـرار داده اسـت و یکی از مهم‌ترین آن‌ها نظریهٔ زیگفرید کراکوئر اسـت. او در میـان تمـام اشـکال ادبـی سـینما را نزدیک‌ترین شکل بـه رمـان می‌داند و «اقتباس ادبی در سینما را فقط وقتی جایز می‌داند که محتوای رمان ریشهٔ مستحکمی در واقعیت عینی و نـه در حـالات ذهنـی و روانـی داشـته باشـد و رمان «خوشه‌های خشم» و «آسوموار» را مواد متناسـبی می‌داند که به صورتی مناسب به پردهٔ سینما منتقل شده‌اند» (خیری، ۱۳۶۵: ۲۰۲).

مطالعات نظری بسیار کمی در حوزهٔ اقتباس سینمایی انجام شده است و اهداف و معیارهای زیباشناسانهٔ مشخصی برای اقتبـاس فـیلم وجود ندارد. در این میان اما نظریه‌پردازانی کوشیده‌اند در این عرصه به تحقیق و پژوهش روی بیاورند و همین امر توانسته تا حدودی نقصان پژوهشی این حوزه را جبران کند. بلا بالاش در بـاب مسـئلهٔ اقتبـاس سـینمایی معتقـد است که هر چند اقتباس از شاهکارهای ادبی نتایج سودمند و درخشانی نداشـته اسـت اما «فیلم‌سازی که برای یافتن موضوع به کار هنری دیگری متوسل می‌شود اگر موضـوع آن را از طریق شکل و زبان سینما دگرگون کند در کـارش مرتکـب خطـایی نشـده اسـت» (اندرو، ۱۳۶۵: ۱۵۲). پی‌یر پائولو

پازولینی، مبدع نظریهٔ شعرشناسی سینما، در مقالهٔ خود «سینمای شعر» می‌گوید: «خلق یک اثر سینمایی با تدوین نماها، صحنه‌ها و فصل‌هایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند سینما را با «نثر روایی زبانی» پیوند می‌دهد و آن را با رمان و تئاتر قیاس‌پذیر می‌کند؛ اما درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر ابزار خاص سینما که به نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانهٔ زبان قابل‌مقایسه است» (پازولینی، ۱۳۸۵: ۲۵). نظریه‌پرداز فرمالیست روسی، بوریس آیخن‌بام، بیشتر به تفاوت و شباهت متون سینمایی و ادبی توجه دارد؛ او به این امر اشاره می‌کند که «مخاطب سینما برای ادراک در شرایطی کاملاً تازه قرار می‌گیرد که تا حدی متضاد شرایط خواندن متن است. برخلاف خواننده که از واژهٔ مکتوب به تجسم موضوع می‌رسد تماشاگر در مسیری مخالف حرکت می‌کند. او از موضوع و از مقایسهٔ قاب‌های متحرک به درک و نام‌گذاری آن‌ها و در یک کلام به ساخت گفتار درونی می‌رسد» (لوته، ۱۳۸۶: ۱۵).

بحث و بررسی

تحول ساختار مطالعات اقتباس و تبدیل آن به یک رشتهٔ مستقل مدیون دبورا کارتمل است. وی از سال ۱۹۹۶ تعداد ده مجموعه مقالهٔه ویرایش کرده است که به روابط میان ادبیات، فیلم و سایر رسانه‌ها می‌پردازد و پژوهش‌های بسیاری از کشورها و دیدگاه‌های انتقادی مختلف را گرد هم آورده است. کارتمل همچنین ویراستار مجلهٔ اقتباس آکسفورد، که در سال ۲۰۰۸ تأسیس شد، و یکی دیگر از انجمن‌هایی است که جنبه‌های متفاوت این حوزه را بررسی می‌کنند (Cartmell،۲۰۱۲:۷).

دبورا کارتمل از جمله نظریه‌پردازان اقتباس است که در دسته‌بندی خود اقتباس را در سه شیوه باز می‌شناسد: انتقال،[۱] تفسیر[۲] و قیاس.[۳]

در نخستین شیوه یعنی انتقال، متن از یک گونه (مثلاً رمان) گرفته می‌شود و با افزودن قراردادهای زیباشناختی یک گونهٔ متفاوت (مثلاً فیلم) به متنی جدید بدل می‌شود و در شمایلی نوین به مخاطب عرضه می‌شود. در گونهٔ انتقال و در گام نخست آن دست‌کم دو نوع تغییر ژانری ایجاد می شود: ۱. متنی از یک نوع مانند رمان به نوع دیگری مانند فیلم، سریال ،نقاشی، بازی رایانه‌ای و... بدل می‌شود؛ ۲. متن پسینی

---

[۱] Transposition

[۲] Commentary

[۳] Analogue

بر بنیان قراردادهای زیباشناسانهٔ گونهٔ دوم به مخاطبی با انتظارات متفاوت عرضه می‌شود. اما اقتباس از ادبیات و دیگر اشکال در بسیاری از اوقات شامل لایه‌های انتقالی بسیاری است که هم از لحاظ گونه‌ای در متن منبع ایجاد تغییر می‌کند و هم از لحاظ فرهنگی، جغرافیایی و زمانی (Cartmell, ۲۰۱۲: ۲۴). در این نوع اقتباس شکاف‌های موجود در متن منبع بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. مثلاً در این نوع اقتباس بر جنبه‌های استعماری آثاری مانند «رابینسون کروزوئه» اثر دانیل دفو یا «توفان» اثر شکسپیر و پیوند آن‌ها با تاریخ استعمار تأکید می‌شود. آثار اقتباسی گونهٔ تفسیری به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب بر آگاهی وی از ارتباط میان منبع اصلی و اثر اقتباسی استوار هستند. در این گونه از اقتباس عموماً از متونی استفاده می‌شود که برای مخاطب آشنا باشد و تصاویر و لحظاتی از متن مورد اقتباس قرار می‌گیرند که تماشاگر با آن‌ها انس بیشتری داشته باشد و بتواند تفاوت‌ها و شباهت-های ایجاد شده را دریابد (همان: ۵۲). فیلم «آرامش در حضور دیگران» ساختهٔ ناصر تقوایی اقتباسی است از مجموعه داستانی اثر غلامحسین ساعدی با همان نام که در قالب یک متن تصویری و به روش انتقالی ساخته شده است. از دیگر فیلم‌هایی که به این شیوه ساخته شده‌اند می‌توان به فیلم «نیمهٔ پنهان» از تهمینه میلانی (بر اساس رمانی به نام «بعد از عشق» اثر فریده گلبو)، فیلم «چکمه» از محمدعلی طالبی (بر اساس داستانی به همین نام نوشتهٔ هوشنگ مرادی کرمانی) و «خواهران غریب» از کیومرث پوراحمد (بر اساس رمانی به همین نام از اریش کستنر) اشاره کرد.

دومین گونه از اقتباس در دسته‌بندی کارتمل شیوهٔ تفسیر است. در این شیوه، اقتباس‌گر از تقریب ساده به متن اصلی فاصله می‌گیرد و به سمت پدیده‌ای با بار فرهنگی بیشتر حرکت می‌کند. این نوع اقتباس با تفسیر متن پیشینی و ایجاد میزانسنی نوین عموماً با تغییر یا افزودن گزاره‌ها همراه است. انتقال در نوع دوم اقتباس یعنی تفسیر همچنان مطرح و مستتر است با این تفاوت که اقتباس‌گر می-کوشد بیشتر مخاطب متن جدید را در نظر بگیرد و پیامی را که در بطن اثر پیشینی وجود دارد به شیوه‌ای روزآمد بیان کند (بهنام، ۱۴۰۰: ۴۲). شاپور یاسمی فیلم «یوسف و زلیخا» را به شیوهٔ تفسیر ساخته است. وی با افزودن برخی عناصر سینمایی سعی داشته در اثر اصلی تغییراتی ایجاد کند که البته در این مورد با استقبال مخاطب جدید همراه نبوده است. ابوالقاسم طالبی نیز فیلم «یتیمخانهٔ ایران» را بر اساس شیوهٔ تفسیر ساخته است. این فیلم بر اساس اسناد و مدارکی ساخته شده است و سعی دارد اوضاع ایران را در دورهٔ قاجار و حضور انگلیس در ایران را به نمایش بگذارد.

سومین گونهٔ اقتباس از منظر کارتمل اقتباس قیاسی است. آگاهی بینامتنی تماشاگر در این نوع اقتباس اهمیت چندانی ندارد. در گونهٔ اقتباس قیاسی متن اقتباس‌شده آگاهی مخاطب را فرامی‌خواند و از عناصر خلاقه متن اقتباس‌شونده فاصله می‌گیرد؛ به این شکل که عناصری از منبع با اثر اقتباس‌شده مقایسه می‌شود و ارتباطی از جنس تناظر میان بعضی از عناصر برقرار می‌شود. نمونهٔ سینمایی این نوع اقتباس، فیلم «اینک آخرالزمان» اثر فرانسیس فورد کاپولا است. این فیلم از رمان «دل تاریکی» نوشتهٔ جوزف کنراد اقتباس شده است اما وقایع آن به جای کنگو در ویتنام می‌گذرد و وقایع رمان و رویدادهای فیلم و شخصیت‌های آن در اثر اقتباس‌شده و اثر اقتباس‌شونده با یکدیگر قابل‌قیاس هستند (Cartmell & Whelehan, ۲۰۱۲: ۱۳-۱۴). داریوش مهرجویی نیز در فیلم «سنتوری» به شیوهٔ اقتباس قیاسی از رمان «عقاید یک دلقک» هاینریش بُل اقتباس کرده است. در فیلم «هامون» نیز با این نوع از اقتباس روبه‌رو هستیم. این فیلم اقتباسی از رمان «بوف کور» صادق هدایت و برداشتی آزاد از زندگینامهٔ کی‌یرکگارد است.

نتیجه‌گیری

در موقعیت فرهنگی معاصر ارتباط میان اشکال هنری تشدید شده و مرزها از بین رفته‌اند. به نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های اصلی فرهنگ مدرن همین درهم‌آمیختگی هنرها باشد که در وضعیت کنونی جوامع مختلف به روشنی مشاهده می‌شود. این امر به‌ویژه منجر به شکل‌گیری مجموعه روابطی میان ادبیات و سینما- که اشکال محبوب فرهنگ معاصر ما هستند- می‌شود که مستقیماً در متون اقتباسی منعکس می‌شود و مخاطب (خواننده/بیننده) را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این پژوهش با بررسی نوع رابطهٔ سینما و ادبیات می‌کوشد در طبقه‌بندی آن از منظر یکی از متخصصین این رشته، دبورا کارتمل، مداقه کند.

درون‌مایه، گزاره‌های فرهنگی، اجتماعی و فکری متن مبدأ و مقصد در بیشتر متون اقتباسی گونهٔ انتقال بازنویسی می‌شود و از این روست که می‌توان گفت در این نوع از اقتباس متن مقصد به متن مبدأ شباهت دارد. اقتباس در گونهٔ تفسیر به انتقال اجتماعی، سیاسی و فرهنگی متن منبع محدود نمی‌شود بلکه اثر اقتباسی بر مبنای تفسیری که از متن مبدأ به دست می‌آورد تلاش دارد بار فرهنگی خود را بر اساس زمانه تغییر دهد و در نتیجه، در این نوع اقتباس شکاف بیشتری- نسبت به نوع اول- میان متن مبدأ و مقصد وجود دارد. طبقه‌بندی سوم کارتمل از انتقال و تفسیر کمی متفاوت است. گزارهٔ بینامتنیت در گونهٔ قیاس سبب می‌شود درک مخاطب از متن

فرهنگی جدید عمیق‌تر باشد. دسته‌بندی اقتباس از منظر کارتمل بر اساس درجهٔ نزدیکی به متن مبدأ صورت می‌گیرد و هر چقدر متن اقتباس‌شده از عناصر متن اقتباس‌شونده فاصله بگیرد از نوع قیاس است.

منابع

۱- اندرو، دادلی (۱۳۸۲). «بنیان اقتباس». *فصلنامهٔ سینمایی فارابی*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ چهـارم، شماره مسلسل ۴۸، بهار و تابستان.

۲- بهنام، مینا (۱۴۰۰). «ادبیات تطبیقی و تصویر اقتباسی». *دو فصلنامهٔ پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی*، سال سوم، شمارهٔ ششم، پاییز و زمستان.

۳- پازولینی، پی‌یر پائولو (۱۳۸۵). «سینمای شعر». *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سـینما*، گـردآوری بیـل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدین طباطبائی. تهران: هرمس.

٤- خیری، محمد، (بی‌تا) *اقتباس برای فیلمنامه، پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبـی بـرای نگـارش فیلمنامه*، تهران: سروش.

٥- شهبا و غلامرضا شهبازی (۱۳۹۱) «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما». *هنرهای زیبـا -هنرهای نمایشی و موسیقی*. دورهٔ هفدهم، شمارهٔ دوم، ص ۱۷.

٦- فیلد، سید (۱۳۸۹). *چگونه فیلمنامه بنویسیم؟*. ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.

۷- لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمهٔ امید نیکفرجام، تهـران: مینـوی خرد.

۸- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۹). *ترا‌روایت*، روایت بیش‌متنی روایت‌ها، تهران: سخن.

۹- همایی، جلال‌الدین (۱۸۳۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ اول، تهران: اهورا.

۱۰-هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: هزارهٔ سوم.

۱۱- Cartmel, D. (۲۰۱۲). A Companion to literature, Film and Adaptation, Wiley-Blackwel.

۱۲- Cartmell, D. and Whelehan, I. (۱۹۹۹) Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text, Routledge, London.

۱۳- Corrigan, T. (۲۰۰۷). Literature on Screen, A History: In the Gap. In D. Cartmell & I. Whelehan (Eds.), The Cambridge Companion to Literature on Screen (pp. ۲۹-٤٤). New York: Cambridge University Press.

۱۴- Elliott, kamilla (۲۰۲۰) Theorizing Adaptation, Oxford University Press, London.

۱۵- Lhermitte, Corinne (۲۰۰٥, March) "A Jakobsonian approach to film adaptations of Hugo's Les Misérables", Nebula, Vol ۲, ۹۷-۱۰۷.

چکیده‌های انگلیسی

The poetics of city in Persian poetry: representation of city spaces in Nosrat Rahmani's poems

Ahmad Shakeri
Assistant Professor at the Institute of Cultural and Communication Studies
Sara Hosseini
Ph.D. in Persian language and literature, Ilam University

Cities, from their earliest forms to the most contemporary and modern ones, have always been prominent as geographical, social and political phenomena; The adoption of such roles in the non-literary field, as well as the strengthening of the element of place in the field of modern literature, has caused the city to be presented both as a factor of self-reliance and as an element influencing other parts of human life. Accordingly, the city has had its effects and representations in poetry and fiction. Among the poets of contemporary Iranian literature of the ۱۹۳۰s, Nosrat Rahmani is one of the poets who has a special view of urban man and the city. The representation of urban public spaces in those years are among the spaces that are most frequent in his poetry books. In Rahmani's first works, these concepts have reached such a connection that even in the absence of the general concept and image of "city", they recall its public spaces and especially the geography of the south of the city. This is important because the ۱۹۳۰s in the field of urban geography is the beginning of an independent look at the concept of the city, and in the literary field, by moving away from the often common, classical, rural and nature-oriented spaces of Nima Yushij, Nusrat Rahmani's poetry, the importance of the representation of the city has mentioned in his poems. Based on this point of view, in this research, we try to examine the image of the city

City, public spaces, romanticism, Nosrat Rahmani

A Comparative Study of the mystical discourse in contemporary eastern poetry of Rabindranath Tagore and Bijan Jalali

Mahdi Rahimi
Assistant Professor of Comparative Literature, Department of Persian, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
Abolghasem Rahimi
Dep. of Persian. Hakim Sabzevari Uni. Sabzevar, Iran.
Mahdi Zolfagharkhani
Assistant Professor of English Language and Literature, Dep of English, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
Ehsan Hazrati
PhD student in Persian Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran,

Understanding cultural similarities in order to achieve a common, empathetic and humane language is one of the prominent features of contemporary world. Comparative Studies, with two trends of Comparative Literature and Cultural Studies, is a manifestation of this characteristic. Reading the poems of Rabindranath Tagore, an outstanding Indian poet, and Bijan Jalali, a prominent Iranian free verse poet, indicates that their poetry is of such a quality that include the capacity for comparative studies and may pave the way for closer ties between the two nations of Iran and India. In other words, their points of view and their ways of expressing reveal the similarities of these two poets of different cultures. Their poetry is nature-oriented and at the same time conceptual, and a view of modern mysticism has dominated the minds of the poets. Thus, in the present study, while adhering to the principles of inductive reasoning (moving from part to whole), we have tried to show that hearing the voice of nature from Tagore and Jalali and touching the pulse of existence in their poems stem from common experiences and senses rooted in mystical teachings of the East and the special insight of the scholars of this region, from the Persian Rumi and Hafiz to Buddha and Laozi ... and all in all, it constitutes the theological atmosphere of modern poetry.

Comparative literature, Conceptual Poetry, Modern mysticism, Rabindranath Tagore, Bijan Jalali.

“Persian Jones” or British Jones: Sir William Jones and Iran

Masoud Farahmandfar
Department of English, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Abstarct
We know Sir William Jones (١٧٤٦-١٧٩٤) more with the theory of the kinship of languages and consider him one of the founders of modern linguistics, but he is one of the important figures in English Orientalism and, together with other British Orientalists such as Warren Hastings and Henry Thomas Colebrooke, he was responsible for the educational and cultural policies of the colonial East India Company. Jones published A Grammar of the Persian Language in ١٧٧١, which at the time was one of the best grammar texts in English about an oriental language. This work, which was very well received, provided a model in grammar that later linguists followed. Jones's fame had reached its peak during this period and in scientific circles, "Oriental Jones" or "Persian Jones" was well known. Of course, this guidebook, which Jones spent several years trying to prepare, is linked to larger colonial goals, and we should both pay attention to the larger political and economic context in addition to Jones's services to scholarship in the field of oriental studies, and not ignore the various manifestations of imperialism. This article attempts to examine Jones's role in British Orientalism.

Keywords: Sir William Jones, Iran, Persian poetry, Orientalism, Imperialism

A Comparison of the narrative Structure of Persian and French lullabies

Hosain Arian
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.
Aliakbar Afrasiabpour
Associate Professor of Shahid Rajaee Tarbiat University, Tehran.

Abstract:
Mother's songs, as a literary and narrative structure, are among the oldest parts of oral literature in human culture, under which deep meanings and precious truths are hidden that can show the link between nations and languages. One of these areas of common culture can be considered between Persian and French mother songs. In this article, with a comparative method, the lullabies of these two languages are considered as examples of a narrative and a story, which have a common. In these narratives, the elements of narrative and narration, time, place, climax and nadir, looking at the past, twisting and tying and unraveling and moral conclusions, until opening and returning to the child's worries and comforting, can be seen from the spirit of Fara. The compassionate language of a mother is a story in human culture. With the method of comparative analysis, he concludes that the common elements of the culture of the nations are also reflected in the lullabies. In Persian and French lullabies, in addition to the common themes and themes that can be studied, there are also common links in their fixed structures and frameworks, which indicate the depth of the cultural link. In fact, the lullabies of both languages are a kind of narration and story.

Keywords: popular culture, local songs, lullabies, literary structure.

Analyzing the Adaptation Patterns of Selected Short Animations in Iran and the World

Reza Sarbakhsh
Phd student of radio and television media studies, radio and television department, faculty of radio and television production, IRIB University, Tehran, Iran

Abstract

One of the best ways to convey themes and cultural concepts in the literature of any country to the audience is adaptation in the performing arts. Among these arts, animation has a large audience. Animation productions in the world are divided into three categories: short, feature film, and TV series; many short works that are produced are usually adaptations. The following question defines the purpose of this article: what are the capacities of the short animation for adaptation and what models are used by major artists? This research, which is descriptive and analytical, studies various sources (Sanders, Wagner and Dudley Andrew's adaptation opinions) and analyzes the selected animations of four important festivals in Japan, Tehran, France and America in the last ten years, in order to deal with the most important short animation adaptations and the formed patterns. The results show that short animations have unique capacities to communicate with contemporary audience of this century in the way of transmitting literature. The four main patterns of short animation adaptation are: book animation, dependent animation, semi-dependent animation, and inspired animation. The most faithful type of adaptation in the book animation type and the most experimental type of short animation both in terms of form and content are summarized in the field of inspired animations. Policymakers and managers are well-advised to adapt different sources in the field of short animation in the first two ways to reconcile more audiences, especially children and teenagers, with Iranian literature.

Keywords: Adaptation, Short Animation, Literature, Dudley Andrew, Tehran Animation Festival

From Textual to Visual Features: Examining Adaptation from Deborah Cartmell's Perspective

Nazanin Ordoubazarchi
Phd Student, Art research departement of oloum tahghighat university

Abstract
Adaptation is a comparative relationship that tries to use the features of one or more works (by resorting to intertextual relations) and transfer it to the features of another media and present a new product based on this. Adaptation has always been considered a tool for creating artistic and literary works. There are many classifications of adaptation methods, the most famous of which is Deborah Cartmell's classification. According to her, adaptation is done in three ways: transmission, interpretation and analogy. This categorization in adaptation is most used in cinematic texts, and cinema is one of the most popular media for presenting this comparative relationship and is a suitable vehicle for translating features of different media. This research tries to examine adaptation from Deborah Cartmell's point of view by describing and explaining her classification as well as the way to use this pattern and its characteristics. In this process, cinematic examples are also examined.

Keywords: Adaptation, Deborah Cartmell, Textual features, Visual features